აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი
Ministry of Education, Culture and Sport of Ajara A.R.
Batumi Art State Teaching University

II საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია
„კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა“

კონფერენციის მასალები

19-20 ოქტომბერი - October 19-20

2nd International Scientific Conference
“Culture and Art: Research and Management”

Conference materials

ბათუმი - BATUMI
2017

რედაქტორი: სოფიო თავაძე

სარედაქციო საბჭო: ერმილე მესხია (საქართველო), მაია ჭიჭილეიშვილი (საქართველო), ლელა ოჩიაური (საქართველო), ნატო გენგიური (საქართველო), თამარ ჩხეიძე (საქართველო), ანა კლდიაშვილი (საქართველო), ნინო ღაღანიძე (საქართველო), ბენეფშე თემიზქანი (საქართველო-თურქეთი), ტიმ უილიამსი (უკრაინა-დიდი ბრიტანეთი), თეოდორუს მერებორი (ნიდერლანდები), გაბრიელა ელინა იმპოსტი (იტალია), ირინა მარკეზინი (იტალია), რომან დიაკონი (ლატვია), სანდრა პლოტა (ლატვია), მარიანა პეტროვა (ბულგარეთი), მიხეილ ბოროზნა (ბელარუსი), ლარისა ნაუმოვა (უკრაინა), სვეტლანა არზუმანიანი (სომხეთი)

Editor: Sopio Tavadze

Editorial Board: Ermile Meskhia (Georgia), Maia Chichileishvili (Georgia), Lela Ochiauri (Georgia), Nato Gengiuri (Georgia), Tamar Chkheidze (Georgia), Ana Kldiashvili (Georgia), Nino Gaganidze (Georgia), Benefşe Temizkan (Georgia-Turkey), Tim Williams (Ukraine-Great Britain), Theodorus Meereboer (The Netherlands), Gabriella Elina Imposti (Italy), Irina Marchesini (Italy), Romans Djakons (Latvia), Sandra Plota (Latvia), Mariana Petrova (Bulgaria), Mikhail Barazna (Republic of Belarus), Larysa Naumova (Ukraine), Svetlana Arzumanyan (Armenia)

საქართველო, ბათუმი, ლუკა ასათიანის ქ. №37
Georgia, Batumi, №37 Luka Asatiani Street

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

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2017
© The Batumi Art State Teaching University Publishing House, 2017

ISBN 978-9941-9404-9-1

მაია იზორია
თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

აჭარის მწერალთა სახლის არქიტექტურაში ასახული ბათუმის ერთი ისტორია

ბათუმის ცნობილი ტბის, ნური-გელის და მისი ტყე-პარკის გადაღმა მდებარე ნაზი შეფერილობის დეკორატიული ნალესობით დაფარული აჭარის მწერალთა სახლის ცოკოლზე აღმართული ორსართულიანი გუმბათიანი შენობა თავისი კამერული, ლირიული სახით მშვიდ, რომანტიულ გარემოს ქმნის ზღვისკენ გაყვანილი პ.მელიქიშვილის ქუჩისა და მისი გადამკვეთი დ.კლდიაშვილის ქუჩის შესახვევის (№№21/27) სივრცეში (ილ.1). გზაჯვარედინისკენ კუთხით მიმართული კლასიცისტურ-ბაროკალური შენობის ეკლექტურობას გასული საუკუნის 40-იანი წლების რეკონსტრუქციისას, მეორე სართულის დაშენებისას გამოყენებული მოდერნის სტილის ელემენტები აძლიერებს. აივნით შემოსალტული კუთხის ერკერის მძლავრი პლასტიკითა და მისი დამაგვირგვინებელი შპილიანი გუმბათით იგი გარკვეულწილად მოგვაგონებს არა მარტო ბათუმის, არამედ რუსეთის იმპერიის სხვა ქალაქების ქუჩების კვეთაზე აღმართულ XIX-ის ბოლოსა და XXს-ის დასაწყისის სტილისტურად განსხვავებულ ორ-სამ სართულიან ნაგებობებს, რომელთა პროექტები შერჩეული იყო ლანდშტაფტისა და კლიმატური პირობების შესაბამისად. იმდროინდელი მოთხოვნებით, შედარებით მოზრდილი შენობები თანდათანობით ენაცვლებოდნენ ბელეტაჟის სახლებს, რომლებიც ისტორიულად ბათუმის ურბანულ სახეს ქმნიდნენ და ქალაქში მოქმედი მშენებლობის რეგულაციის ნორმებით ქუჩის სიგანეს სიმაღლით არ სცილდებოდნენ (ასს, ფ.ც-1136. 6 ლ-3, საქმე-118). თუმცა დამოუკიდებლად სართულიანობისა, ერკერიანი თუ გუმბათიანი ერკერის მოტივით დაპროექტებული კუთხის შენობები ქალაქგეგმარებაში ორგანულად ჩაწერის გამო გასული საუკუნის 10-იან წლებამდე საოცარი პოპულარობით სარგებლობდნენ. ამჟამინდელი აჭარის მწერალთა სახლის გაფართოების მიზნით ჩატარებული რეკონსტრუქცია სწორედ ამ ნაგებობათა ზოგადი სქემისა და პრინციპების მიხედვით უნდა მომხდარიყო.

ძველი შენობების მსგავსად, აჭარის მწერალთა სახლსაც იდუმალებით მოცული თავისი ისტორია აქვს. მისი უბანი, XIX ს-ის ბოლო მეოთხედიდან ჩამოყალიბებული ნურიეს ახალი დასახლება, ვაჭრებისა და არისტოკრატიის საბინადროს წარმოადგენდა. ი.მ. დაკიშევიჩის 1887-1889 წლების ბათუმის გეგმის მიხედვით, ფართო გამწვანებული ქუჩებით გამორჩეულ (დაკიშევიჩი, 2011:10-11) ნურიეს უბანში თითქმის დაუსახლებელი ყოფილა კ.ვოზნესენსკის (დღევანდელი პეტრე მელიქიშვილის), სადოვაიას (დღევანდელი დავით კლდიაშვილის), მა-

რინის პროსპექტისა (დღევანდელი მემედ აბაშიძის) და მორსკაიას (დღევანდელი 26 მაისის) ურთიერთგადამკვეთ ქუჩებს შორის მოქცეული აჭარის მწერალთა სახლის შემოგარენის ტერიტორია. გეგმაზე ჯერ კიდევ თავისუფალია მისი მდებარეობის ადგილიც, რომლის გასწვრივ სადოვაიას ქუჩის ღერძზე, სიღრმეში დგანან მომცრო შენობები. შედარებით დიდი ზომის მოცულობებს მარინის პროსპექტისკენ მოქცეული ფართობის შუაწელი უკავიათ. კ.ვოზნესენსკის ქუჩისა და მარინის პროსპექტის შესახვევისკენ მონიშნულ მიწის ნაკვეთზე დატანილი რუსული წარწერა "городское", რომელიც პროსპექტზე არსებულ კიდევ ერთ ნაკვეთზე და ნურიეს ბაზართანაც მეორდება, ბათუმის მმართველი წრეების მიერ მიწის გასხვისების რეფორმას უნდა ასახავდეს. ი.მ. დაკიშევიჩი ბათუმის აღწერისას მიწების საჯარო ვაჭრობის შესახებ წერს, რომ ნურიეს უბნის სამოსახლო ადგილებს კომერციული საქმიანობისთვის მომგებიან აზიზიეს, ახმედიეს და მუფთიეს რაიონებთან შედარებით დაბალი ფასები, 10-დან 30 მანეთამდე ღირებულება ჰქონდათ (დაკიშევიჩი, 2011:26-27).

ჩვენთვის უცნობია აჭარის მწერალთა სახლის ტერიტორიის თავდაპირველი განაშენიანების ეტაპები, რადგან XIX ს-ის ბოლოსა და XX ს-ის დასაწყისის იმპერიის დროინდელ ბათუმის გეგმებზე საცხოვრებელი კვარტლები დატანილი არ არის. ამასთანავე, ამ გეგმებში შეყვანილი არ არის ნურიეს უბნის ის მონაკვეთი, რაზეც აჭარის მწერალთა სახლი დგას. მისი უკვე გაშენებულ-მოწყობილი ტერიტორია მოგვიანებით ხვდება ქ.მოსკოვის გზამკვლევთან დართულ 1916 წლის ბათუმის გეგმის საზღვრებში. მისი შემდგენელი ქალაქის მასშტაბით არსებულ უკლებლივ ყველა საზოგადოებრივ და საკულტო შენობას აღნიშნავს, რომელთა შორის მითითებული არ არის მწერალთა სახლის ნაკვეთზე აღმართული ნაგებობა. სწორედ ეს გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ მას საცხოვრებლის ფუნქცია ჰქონდა. ამაშივე გვარწმუნებს 1910 წელს ნ.ა. ვერუს ავტორობით გამოცემული ბათუმისა და მისი შემოგარენის გზამკვლევი, რომელშიც აღნუსხულია საჯარო სამსახურების, კერძო კომპანიებისა და მათი ჩინოვნიკების მისამართები. გზამკვლევში შესული სამისამართო მონაცემების (Вору, 1910:21, 29, 40) მიხედვით, ვოზნესენსკი-სადოვაიას შესახვევში საშემოსავლო სახლი, ან რაიმე ტიპის დაწესებულება-წარმოება არ დასტურდება. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნამდვილად საცხოვრებელი სახლია, რომელიც შეძლებული პირის (თავადის, ან ვაჭრის) კერძო საკუთრებას წარმოადგენდა.

სამწუხაროდ, არ არსებობს ამ პერიოდის საარქივო დოკუმენტაცია, რაიმე წერილობითი თუ ვიზუალური მასალა, რაც ტერიტორიის მოწყობის პროცესს თვალსაჩინოს გახდიდა და ამით გარკვეულწილად დაადასტურებდა სამეცნიერო ლიტერატურაში მოცემულ სახლის აგების თარიღს, 1903 წელს. ამიტომ არქიტექტურული სტილის ანალიზის საფუძველზე გაფართოვდა მისი მშენებლობის პერიოდი, რომელმაც სავარაუდოდ, XIX-XX საუკუნეების მიჯნა მოიცვა (ელიზბარაშვილი, 2004; მაკარიძე, 2006).

აჭარის საჯარო რეესტრის ტექნიკური აღრიცხვის არქივის დოკუმენტაციით, შენობამ საცხოვრებლის ფუნქცია საბჭოთა სახელმწიფოს დროსაც შეინარჩუნა. ამ ხანიდან მოყოლებული ნაგებობის შესახებ ზუსტი ცნობები გაგვაჩნია. ქალაქგეგმარებაში მას 26-ე კვარტალიდა მე-10 მიწის ნაკვეთი ეჭირა. ქუჩების სახელწოდების ცვალებადობასთან დაკავშირებით სახლის მისამართი ხდება ჭავჭავაძე/ენგელსის №19, რომელიც №5 სახლმმართველობაში შედიოდა

და II მილიციის რაიონს ექვემდებარებოდა. საარქივო საბუთებით სახლის ავთენტურ მოცულობას 211 კვ.მ. ეკავა. აქედან საცხოვრებელი ფართი 127 კვ.მ. იყო და მას საბინაო სამმართველო განაგებდა. ეს ფართობი 1939 წლის 4 მარტს ბათუმის სახალხო დეპუტატთა ქალაქის საბჭოს აღმასკომს გადაეცა, მაგრამ ოფიციალურად მისი დანიშნულების შესახებ ცნობილი არაფერი არ არის. თუ გავიზიარებთ ხ.ახვლედიანის სახ. აჭარის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ინფორმაციას, რომელიც ბათუმის მცხოვანი მოქალაქეების ზეპირსიტყვიერ გადმოცემას ეყრდნობა, შენობაში სხვადასხვა დროს მაღალჩინოსანი პარტიული პირების ოჯახები ბინადრობდნენ. შესაძლოა სწორედ ამიტომ, სახლის საცხოვრებელი ფართის გაზრდის პირობა ასე მწვავედ დადგა აღმასკომის წინაშე.

აჭარის არ მთავრობის საქვეუწყებო საარქივო სამმართველოს საბუთებით (ფ.ც-1136. 6 ლ-3, საქმე-118), რეკონსტრუქცია მოხერხდა მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. 1947 წელს ბათუმის საქალაქო საბჭოს გადაწყვეტილებით, შენობას ზემოდან დაუშენდა 172,5 კვ.მ.-ის ფართობის მეორე სართული. პროექტი განხორციელდა ბათქალაქაღმასკომის საპროექტოს (იმჟამად ხელმძღვანელობდა ვინმე მ.ფეიზინი) არქიტექტორის ბოგდან მურადის ძე კირაკოსიანის ავტორობით, რის შემდეგაც ნაგებობამ დაიკავა 382,9 კვ.მ. მიწის ნაკვეთი. აქედან 203,9 კვ.მ-ის ოდენობის სასარგებლო ფართი ორივე სართულზე 6-6 ოთახს მოიცავდა. ხ.ახვლედიანის სახ. აჭარის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის მონაცემით, სახლის ამ ერთი ორად გაზრდილ ფართობში 1948-1949 წლებში აჭარის საოლქო კომიტეტის მდივანი ბეჭვაია და მისი ოჯახი ბინადრობდა (ბათუმის არქიტექტურული ძეგლები, 2012:126). შენობა მაღალჩინოსნების საცხოვრებლად გასული საუკუნის 60-იან წლებამდე რჩებოდა. შემდეგ კი კვლავ უბრუნდება კომუნალურ მეურნეობას, რომელიც მოსახლეობის მხრიდან ბინების გაზრდილი მოთხოვნილებიდან გამომდინარე, ხელმეორედ სვამს სახლის გაფართოების საკითხს.

ამ ფაქტს მოწმობს 1962 წელს ბათქალაქაღმასკომის საპროექტოს მიერ შესრულებული რეკონსტრუქციის პროექტი, რომლის მიხედვითაც დ.კლდიაშვილის ქუჩის მხრიდან შენობას უკეთდება ფუნქციონალიზმის სტილის მიშენება (საჯარო რეესტრის ტექნიკური აღრიცხვის არქივი: ნაგებობის სააღრიცხვო ბარათი №62). მისი მიწის ნაკვეთი 466,9 კვ.მ-დე იზრდება, ხოლო სასარგებლო ფართი 382,9 კვ.მ.-ს უახლოვდება. სწორედ ამ ხანიდან იწყება საცხოვრებელი სახლის საზოგადოებრივ ნაგებობად გარდაქმნის პროცესი. კომუნალური მეურნეობის სააღრიცხვო ჟურნალის მიხედვით, მოსახლეობა თანდათანობით ტოვებს ძველ ბინებს და საცხოვრებლად ახალმშენებლობებში გადადის. შენობის პირველი სართულის გამონთავისუფლებულ ფართობს საქართველოს მწერალთა ეროვნული კავშირის აჭარის ორგანიზაციის ჟურნალ "ჭოროხის" რედაქცია და მისი გამომცემლობა იკავებს. 1971 წლიდან ნაგებობის მისამართი კლდიაშვილი/ენგელსის №21-ით იცვლება. უფრო მოგვიანებით, შენობის გამონთავისუფლებულ მეორე სართულზე საქართველოს მწერალთა ეროვნული კავშირის აჭარის ორგანიზაცია განთავსდება და სახლს საბოლოოდ ენიჭება საზოგადოებრივი ნაგებობის სტატუსი. ამიერიდან იგი "აჭარის მწერალთა სახლია", რომლის სახელსაც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგაც ატარებს

(აჭარის საჯაროს რეესტრის ტექნიკური აღრიცხვის არქივი: აჭარის ა.რ. მინისტრთა საბჭოს დადგენილება).

ამგვარად, ნაგებობა ავთენტური სახით მოღწეული არ არის. მას ჯერ დაშენება, მოგვიანებით კი ახალი მოცულობის მინაშენი უჩნდება. შენობის არქიტექტურაში გარკვეული ცვლილებებით აისახება 1980 წლის რემონტი და 2015 წლის კაპიტალური შეკეთება. ამ უკანასკნელის დროს ადგილი ჰქონდა მინაშენის რეკონსტრუქციასაც.

ბათქალაქაღმასკომის საპროექტოს მიერ გაკეთებულ ნახაზებში შემორჩენილია ადრეული ბელეტაჟის სახლის პროექტიც, რომლის ორიგინალი როგორც ჩანს, მაშინაც ვერ მოიძიეს. თავდაპირველი გეგმარებით გალერეა-ტალანიანი სტრუქტურის მქონე ნაგებობას ტეხილი კონფიგურაცია აქვს. შენობის კონტურების ერთგვარ ბაროკალურობას იწვევს არა მარტო გეგმის საზღვრებიდან წინ გამოსული რიზალიტის მომრგვალებული კუთხე, არამედ გვერდითა ფრთების სწორკუთხა მონაკვეთების კედლის შვერილებიც, რომლებიც რომბისებურად შეჭრილ კუთხის მონაკვეთს მკვეთრად გამოყოფენ. უკანა ფასადის კონტურების ტეხილ მოძრაობასაც სამომსახურეო სადარბაზოს ერთმარშიანი კიბისა და მომიჯნავე მონაკვეთების არათანაბრად წინ გამოსული შვერილები განსაზღვრავს. გეგმაში სწორხაზოვნებას ეზოს პერიმეტრზე განვითარებული ერთადერთი გვერდი ინარჩუნებს. ამ რიტმს ექვემდებარება მთავარი სადარბაზოს ასიმეტრიულად განლაგებაც. გვერდითა ფასადის კიდეში გაჭრილ შესასვლელს სვეტით გახსნილი პორტიკი და მიმდებარე დერეფნამდე ასული კიბის ორი მარში აქვს. ცალკეა გამოყოფილი ვესტიბიულის გრძივი დარბაზი, რომლის ფართობში კედლის სიმაღლეზე მიდგმული სწორკუთხა მასიური ღუმელი იკვეთება. პროექტის მიხედვით, გადახურვა ემყარებოდა ხის კოჭოვან-ძელურ სისტემას, რომელიც რიზალიტის თავზე სხივურად, ხოლო შენობის დანარჩენ ფართობზე გარდი-გარდმო რიგებად ეწყობოდა. ნახაზების მონაცემებით; შენობას ჭერის სიმაღლე 3,79 მ-ს, ხოლო მიწის ზედაპირზე ამოსული ნახევარსარდაფის ცოკოლი 1,30მ-ს უახლოვდებოდა. მითითებულია ღიობების ზომებიც: სარკმლის სიმაღლე 2მ., რაფის 0,80მ., კარის 2,80მ., ხოლო კარის ბარიერი 3,30მ-მდე ადიოდა (ილ.2).

1947 წლის დაშენებამ ადრეული ნაგებობის რთული კონფიგურაცია სრულიად შეცვალა. უკანა ფასადის მხარეს, დ.კლდიაშვილის ქუჩის კუთხეში ჩადგმულმა ოთხკუთხა სათავსმა და საპირისპირო კუთხის კედელზე მიდგმულმა განიერმა ვერანდამ შენობის კონტურები სწორხაზოვანი გახადა, რასაც არ არღვევს ძველებურად დატოვებული სამომსახურეო სადარბაზოს კიბის შვერილიც. შენობის გეგმარებამ ტეხილი მოხაზულობა მხოლოდ რიზალიტიანი მონაკვეთის მხარეს შეინარჩუნა (ილ.3).

მიუხედავად იმისა, რომ ავთენტური სართულის სტრუქტურა კვლავინდებურად გალერეა-ტალანიანია, შიდა სივრცის ორგანიზებაში სიმეტრიულობისა და სიხალვათისკენ მიდრეკილება შეინიშნება. ერთმანეთთან შეერთების ხარჯზე ფართოვდებიან ქუჩის ფასადების გასწვრივ განლაგებული სათავსები. პარადული შესასვლელის მიმდებარე გრძელი ვესტიბიული უკანა მხარეს ვერანდიან ოთახს, ხოლო წინა მხარეს სიგანეში გასულ დარბაზს აყალიბებს, რომლის ფართობშიც ღუმელის ელემენტი ისევ რჩება. აქვე იმართება ზედა სართულზე ასასვლელი განივად ჩადგმული სამმარშიანი კიბის კონსტრუქციაც. ვესტიბიუ-

ლის მსგავსი კიდევ ერთი ღუმელი სახლის ძველ სახურავზე ამავალი სავენტილაციო მილის ადგილას, ერკერიანი ოთახის შიდა კუთხეში მონტაჟდება. სართულშუა გადახურვა კოჭოვანია.

თუ ავთენტური სართულის რეკონსტრუქციისას ერთგვარ სიფრთხილეს იჩენენ, დაშენების პროექტირებისას მეტი თავისუფლება იგრძნობა. ამ დონეზე ფასადების კედლები აქტიურად იხსნებიან სიმეტრიულად განაწილებული ღიობებისა და აივნების ელემენტებით. გარს შემოვლებული რიკულებიანი აივნის სალტე რიზალიტს გეგმაში კიდევ უფრო ამახვილებს. გვერდითა მონაკვეთების შუაგულშიც სწორკუთხა რიკულებიანი აივნის თითო-თითო მახვილია დასმული. უკანა ფასადის მხრიდან მათ ეხმიანება გრძელი განიერი ვერანდები (ილ.4).

შიდა სივრცის დაგეგმარება და ოთახების დანიშნულების შესაბამისად დაპროექტებული ავეჯის დიზაინი ფაქტობრივად ადასტურებს ბათუმის მცხოვანი მოქალაქეების ზეპირსიტყვიერ გადმოცემას. ქვედა სართულის რესპექტაბელური კაბინეტი, ვრცელი სასადილოს ერთმანეთისკენ გახსნილი დარბაზები, ღუმელიანი ვესტიბიული, დასასვენებლად განკუთვნილი ვერანდიანი ოთახი, აგრეთვე სველი წერტილები, რომელიც სამზარეულოზე არანაკლები სიდიდისაა და რეკონსტრუქციის დროს დამატებულ სათავსში მოწყობილი სამომსახურეო სივრცე სოციალურად მაღალ საფეხურზე მდგომი პირის საოჯახო საცხოვრებელს წარმოგვიდგენს. ამ შთაბეჭდილებას იწვევს მეორე სართულის ფეშენებლური გარემოც. კერძოდ, მისაღები ოთახისა და საძინებლების (2) სიდიდე, ქვედა დონის იდენტური ვერანდიანი ოთახი და პარადული ვესტიბიული, სადაც კიბის უჯრედი ამოდის. გეგმაში გამოხაზულია სველი წერტილებისა და ვერანდების რომბულად დაწყობილი ფილებით მოგებული იატაკიც. შიდა სივრცის დაგეგმარება მაღალჩინოსნის საქმიანობისთვის გათვალისწინებულ სივრცეებსაც წარმოაჩენს. ამას გვაფიქრებინებს საზოგადოებისთვის ადვილად მოსახვედრ ადგილას, შესასვლელშივე გამართული მოზრდილი კაბინეტი, რომელსაც კარი გაჭრილი აქვს ორმხრივად, კიბის ბაქნიდან და ცენტრალური ვესტიბიულიდანაც. სასადილოსაც თავისი სტრუქტურით დრო და დრო შეესაძლოა ენიჭებოდა სხდომათა დარბაზის ფუნქცია. ყოველივე ეს სავარაუდოს ხდის სახლის პირველი სართულის საზოგადოებრივი დანიშნულებითაც გამოყენებას.

ნახაზებში ცხადად ჩანს ინტერიერისა და საგნობრივი გარემოს ორგანულად დაკავშირების ამოცანა. ავეჯის სადა, ლაკონიური კონტურები და წმინდა გეომეტრიული ფორმები მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გავრცელებულ ნეომოდერნული სტილის ტენდენციას ასახავს და ამით შენობის არქიტექტურასაც ეხმიანება. ავეჯის სახეობის შეტანისას და ოთახებში განლაგებისას აგრეთვე დაცულია ნეომოდერნისთვის ტიპიური ინტერიერის მინიმალურად დატვირთვა მისი ფუნქციის შესატყვისი ერთეულებით. შენობის ჭრილების მიხედვით, ვესტიბიულის კიბის ტიხარიც ნეომოდერნული ელემენტებით, ვერტიკალურად აზიდული სწორკუთხედების მონაცვლეობითაა აგებული. ზედა ვესტიბიულში ასევე დგას მოდერნის სტილის ორი შუქ-ფარანი, რომელსაც სფერული სანათებით (3) დაგვირგვინებული სიმაღლეში აზიდული გაუშლელი ლოტოსის თხელი ფორმა აქვს.

ქუჩის ფასადების ნახაზებზე თვალსაჩინოა როგორ მომჭირნედ, დელიკატურად ხდება მაღალ ცოკოლზე აღმართული ავთენტური სართულის დეკორატიუ-

ლად გაფორმება. სარკმელთა სწორკუთხა ღიობებს შორის მოქცეული კედლის დაზოლილი ღარები ზომიერად ანაწევრებენ ფასადს, რომელსაც რაფის ბლოკის ქვეშ დასმული რელიეფური რომბი, ლილვებშემოყოლებული კარნიზი, გეომეტრიულად პროფილირებული ფრამუგიანი სადარბაზო კარი (განივი მასიური სახელურებით) და პარადული შესასვლელის კიდეში აღმართული დორიული კაპიტელით დაგვირგვინებული ოთხკუთხა სვეტი ამკობს. ამ მკაცრად განაწილებული ელემენტების ფონზე ერთგვარად საზეიმოდ გამოიყურება რიზალიტის სიმრგვალეში გაჭრილი შუაში სამფრთიანი და გვერდებზე ერთფრთიანი სარკმლის სწორკუთხა ღიობები.

მაღალი თაღოვანი ღიობებით, აივნებითა და შპილიანი გუმბათით გაფორმებული მეორე სართული ყოველგვარ სიმკაცრეს მოკლებულია. მას ახასიათებს მეტად აქტიური რიტმიკა, რაშიც ერთდროულად ჩართულია აივნების პარაპეტის რიკულებისა და კონსოლების, ნალესობაში გამოყვანილი საჭექი ქვების, ფრიზის, კარნიზის, კრონშტაინების მონაცვლეობა, ფასადის ზედა არეების თევზის ქერცლის მსგავსი ფაქტურა და სხვა. ამ დინამიკურ კომპოზიციას ასრულებს ხის ნივნივებზე დამყარებული მაღალი ორფრთიანი სახურავი, რომელიც გუმბათისკენ წვეტით მიმართული მცირე ქანობებით ეშვება და ფრონტონს მხოლოდ ეზოს მხარეს იკეთებს.

1962 წლის სქემატური გეგმის (აჭარის საჯარო რეესტრის ტექნიკური აღრიცხვის არქივი, №26.10) მიხედვით, ნაგებობას უკანა მხრიდან უშენდება თითქმის მისი ზომის ბრტყელსახურავიანი სწორკუთხა მოცულობა, რომლის ფასადები მეტად უბრალოდ, ფუნქციონალიზმის ყაიდაზე წყდება. ინტერიერის ქვედა დონე შეძლებისდაგვარად იმეორებს ისტორიული შენობის სტრუქტურას. მეორე დონის მთელ ფართობს კი სააქტო დარბაზი იკავებს. მას ქუჩის მხარეს ყრუ მოაჯირიანი ვერანდა მიუყვება.

დღესდღეობით, შენობის მზიანი მხარეებისკენ (სამხ.-აღმ.) მიმართულ ქუჩის ფასადების არქიტექტურულ-მხატვრულ გადაწყვეტას მკვეთრი ცვლილებები არ განუცდია (თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სარკმლის ხის ალათების ლითონით ჩანაცვლებას). მისიავთენტური სართულის კლასიცისტურ-ბაროკალურ ხასიათს კვლავინდებურად ავლენს პარადული პორტიკის დორიული კაპიტელის დეტალები (3) და სწორკუთხა სარკმლებს (11) შუა დატანილი დეკორატიულად ნალესი კედლის რუსტიკა, რომლის სიმწყობრეს ხაზს უსვამს ირგვლივ შემოტარებული პარალელური ღარები. მისგან განსხვავებით, ლავგარდანის მკვეთრი შვერილის ქვეშ შეფარული მეორე სართულის ერთგვარად გამარტივებული კონსტრუქციულ-დეკორატიული ელემენტები მოდერნის სტილისკენ იხრებიან. ეს თვალსაჩინოდ აისახება კრონშტაინებსა და თაღედზე დაბჯენილი ერკერის აივნის ოვალურ მოძრაობაში, ერთმაგი ღრმა ღარით გამოყვანილი კედლის ნალესი რუსტიკის დაპირისპირებაში თაღოვანი ღიობების (11 სარკმელი, 2 აივნის კარი) შემომფარგლავი არეების თევზის ქერცლის მაგვარ ფაქტურასთან, რომელიც მთელ გარშემოწერილობაზე ჰორიზოტალურ სარტყლად გასდევს კედელს და ერკერის გუმბათის ზედაპირსაც აცოცხლებს. დეკორატიული ნალესობის თეთრი და ღია მომწვანო ფერის ცივი და თბილი ტონალობის კომბინაციებით შეღებვა კიდევ ერთხელ გამოყოფს შენობის კონსტრუქციულად და დეკორატიულად მნიშვნელოვან არეებს. ნაგებობის მხატვრულ სახეს ნეოკლასიციზმისა

და მოდერნის სტილის ორგანული ნაზავით სწორედ ამგვარი მიდგომა აყალიბებს.

2015 წელს განხორციელებული მინაშენის რეკონსტრუქციისას (ს.ს. ქართუ ჯგუფი, არქ. ე.ოსეფაიშვილი) სრულიად შეიცვალა მისი ფუნქციონალიზმის სტილის იერსახე. მეორე სართულზე შეკიდულმა რიკულებიანი აივნების (3) მახვილებმა, კედლის ზედაპირის მსუბუქმა რუსტიკამ და მისი მონაკვეთების ღია მომწვანო-თეთრი ფერის მონაცვლეობით შეღებვამ ბუნებრივად გააგრძელა ისტორიული შენობის ფასადები. ამ ორი მოცულობის მხატვრულად გამთლიანების ამოცანამ აჭარის მწერალთა სახლის შენობას მეტი პლასტიკურობა და მასშტაბურობა შესძინა. ამასთანავე უფრო გააძლიერა მჭიდრო განაშენიანების კვარტალში (№114) მოქცეული ნაგებობის ქალაქგეგმარებითი დატვირთვა.

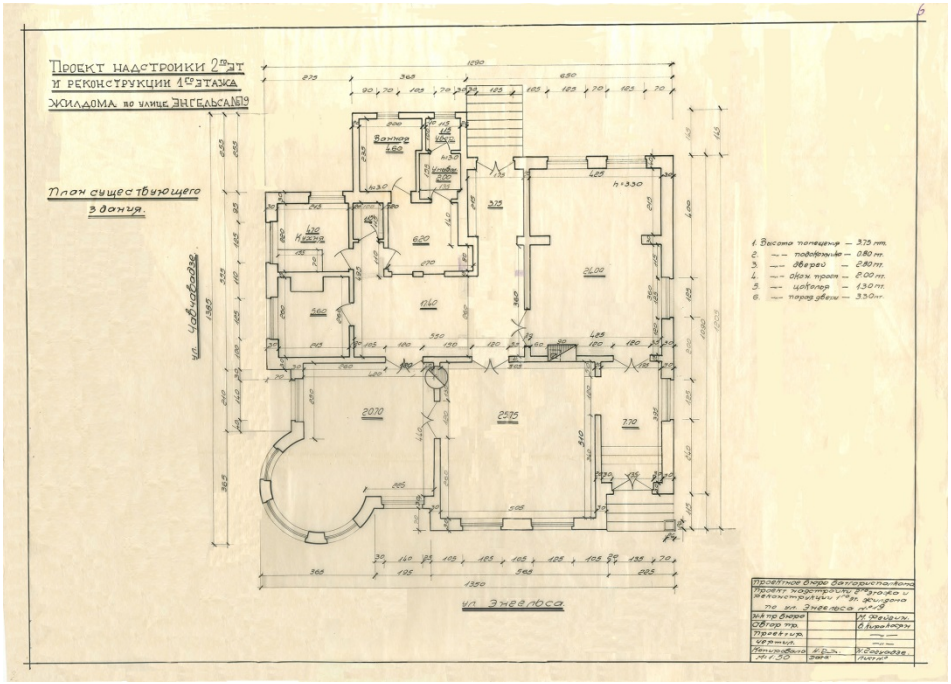
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დაკიშევიჩი ი.მ., ბათუმი, თბ., 2011.
2. ელიზბარაშვილი ი., 2004 წლის ქ. ბათუმის ინვენტარიზაციის მონაცემები.
3. ბათუმის არქიტექტურული ძეგლები, ბათუმი, 2012.
4. მაკარიძე ჯ., ექსპერტი, კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი ობიექტის/ძეგლის სააღრიცხვო ბარათი: საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო, 10.04.2006.
5. აჭარის არ მთავრობის საქვეუწყებო საარქივო სამმართველო, ფ.ც-1136. 6 ლ-3, საქმე-118. Технический паспорт, проэкт надстройки 2-го этажа и реконструкций 1-го этажа жил. дома по улице Энгельса №19.
6. აჭარის საჯარო რეესტრის ტექნიკური აღრიცხვის არქივი: Мин.ком.хоз.NГССР.Управ тех. учета и инвентаризации №26.10., ნაგებობის საინვენტარიზაციო ბარათი №1396, 1949წ. 7/XII. ნაგებობის სააღრიცხვო ბარათი №62. აჭარის არ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება №98.
7. Батумъ и его окрестности, въ описании И.А. Веру, Путеводитель по Батуму, Батумъ, Типография В.Киладзе и Г.Таварткиладзе, 1910.
8. აღმოჩენილი დახმარებისათვის დიდ მადლობას ვუხდი აჭარის არ მთავრობის საქვეუწყებო საარქივო სამმართველოს თანამშრომლებს: ბ-ნ ფრიდონ ქარდავას, ქ-ნ-ებს ნინო გოგიტიძეს და მზია სურმანიძეს.

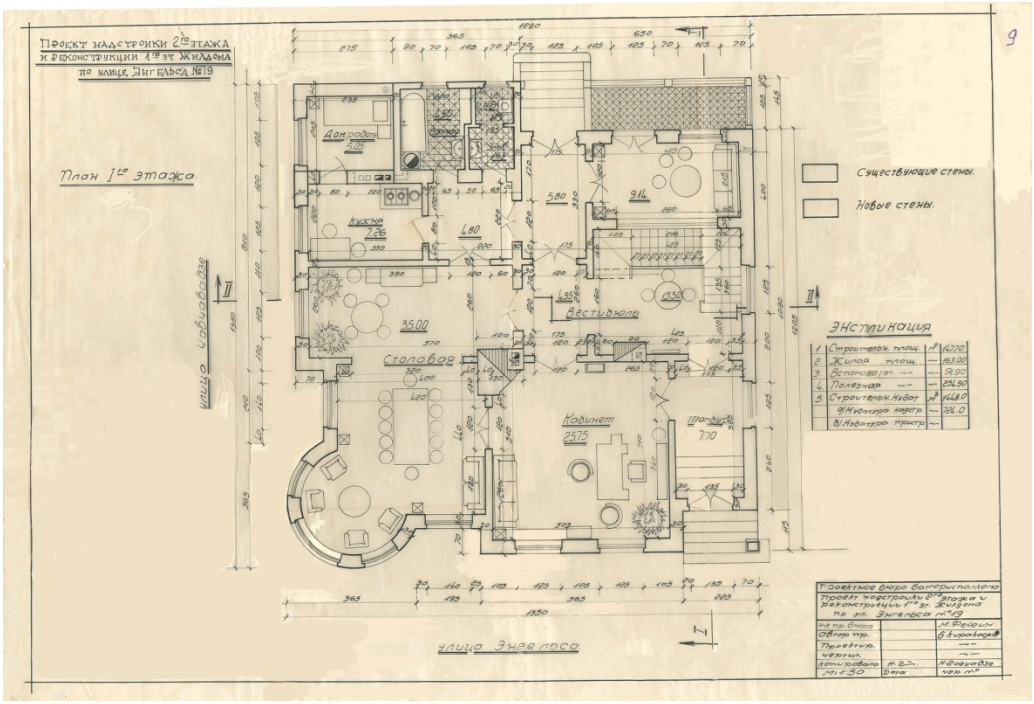
ილუსტრაციები:



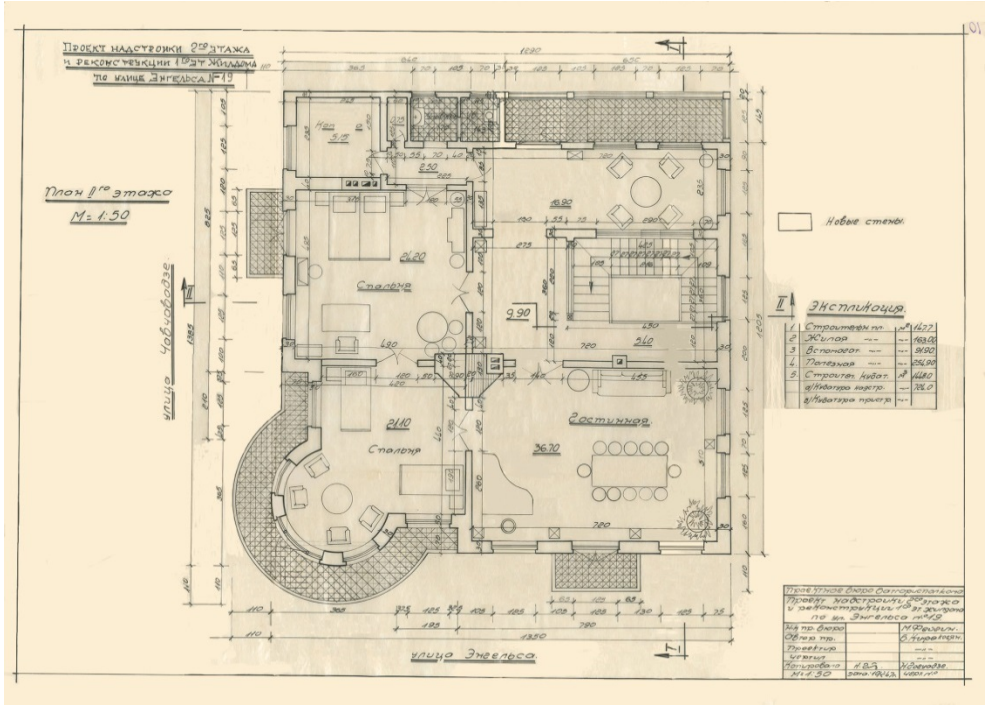
ილ. 1. აჭარის მწერალთა სახლი. XIX-XX საუკუნეების მიჯნა.



ილ. 2. ავთენტური ნაგებობის პროექტი.
აჭარის ა.რ. ქვესაუწყებო არქივის სამმართველო



ილ. 3. ავთენტური ნაგებობა რეკონსტუქციის შემდეგ.
აჭარის ა.რ. ქვესაუწყებო არქივის სამმართველო



ილ. 4. მწერალთა სახლის მეორე სართულის გეგმა.
აჭარის ა.რ. ქვესაუწყებო არქივის სამმართველო

ნანა შერვაშიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ავანგარდული ხელოვნების კოლექციის უცნობი ნიმუშები

მუზეუმი თავისთავად მოულოდნელობებით აღსავსე, რთული და მრავალშრიანი ინსტიტუციაა. მით უმეტეს, თუ მას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ნებისმიერი მუზეუმი ცოცხალი ორგანიზმია და სწორად მიმართული კვლევითი სამუშაოს წარმოების ერთ-ერთი საუკეთესო შედეგი ნამუშევართა რეატრიბუცია, უიშვიათეს შემთხვევაში კი მათი აღმოჩენა ან გამოვლენაა. ბოლო წლები ამ თვალსაზრისით შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმისთვის ნაყოფიერი აღმოჩნდა. 2013 წელს მუზეუმის რუსული ხელოვნების განყოფილების ფონდის რეინვენტარიზაციისას სრულიად მოულოდნელად აღმოჩნდა 12 ერთეული სხვადასხვა ხარისხის ქაღალდი კომპოზიციებითა და წარწერებით. ეს ნამუშევრები არ იყო დაფიქსირებული საინვენტარო წიგნში. პირველი შეხედვისთანავე ნათელი იყო, რომ აღმოჩენილი კოლაჟები და გრაფიკული ფურცლები ავანგარდის ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენდა და „ტფილისურ ავანგარდთან“ შინაარსობრივსა თუ შემოქმედებით კავშირს ამჟღავნებდა.

1910-1920-იანი წლების თბილისი ავანგარდული კულტურის ერთ-ერთი ცენტრია. რუსეთის რევოლუციას გამოქცეულ შემოქმედთა დიდი ნაკადი და ქართული მოდერნისტული ხელოვნება, ტფილისის ევროპულ-აზიური ხიბლი, მულტიკულტურული სახელოვნებო სივცე განსაზღვრავდა ტფილისური ავანგარდის ორიგინალობას და განსაკუთრებულ სპეციფიკურობას.

ალექსეი კრუჩიონიხი, უკრაინელ/რუსი პოეტი და მხატვარი, ზაუმური პოეზიის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, ტფილისური ავანგარდის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფიგურაა. გრაფიკული ნამუშევრებისა და კოლაჟების ატრიბუციის, შედარებითი და სტილისტური ანალიზების, ლიტერატურული წყაროების შესწავლის შედეგად ნათლად იკვეთება ამ ნამუშევართა კავშირი ალ.კრუჩიონიხის შემოქმედებასთან.

აღმოჩენილი 12 ნამუშევრიდან ამჯერად მხოლოდ 4 კოლაჟს შევეხებით.

კოლაჟის ტექნიკას ფართოდ იყენებდნენ XX საუკუნის ხელოვნებაში კუბისტები, ფუტურისტები და დადაისტები. რუსულ ხელოვნებაში აბსტრაქტული კოლაჟი არცთუ ისე ხშირია. უსაგნო კოლაჟი მალევიჩის სუპრემატიზმის პარალელურად ვითარდება და ზღვარი უსაგნო კოლაჟსა და უსაგნო ფერწერას შორის ხანდახან თითქმის იშლება კიდეც. „რუსულ ხელოვნებაში კოლაჟის განსაკუთრებულ ფილოსოფიას პირველად კრუჩიონიხი ჩასწვდა“ (Бобринская, 2013:283-284). მისი კოლაჟების სტრუქტურა ახლოს არის დადაისტურ კოლაჟებთან.

თავდაპირველი მოსაზრებანი აღმოჩენილ კოლაჟებსა და ა.კრუჩიონიხის შემოქმედებასთან კავშირზე აღმოჩენილ ნამუშევართა შორის, ჟურნალ ARS-ის სა-

რეკლამო აფიშამ და ა.კრუჩიონიხის მიერ მოსკოვში გამოცემული წიგნი-ბრუშურა «Цоца»-ს ფურცლებმა მოგვცა და კვლევის მიმართულებაც სწორედ მან განსაზღვრა.

ალბომი „ომი“ 1916 წელს ალ.კრუჩიონიხმა ოლგა როზანოვასთან თანაავტორობით შექმნა. აუკინძავ 10 ფურცელზე გამოსახულია ო.როზანოვას მიერ ომის თემაზე შესრულებული ილუსტრაციები და კოლაჟი, ხუთზე – ამავე ტექნიკით შესრულებული კრუჩიონიხის ლექსები (речевик) და ერთი ფურცელი სათაურებით. ამ ალბომის 3 ფურცელი ინახება ხელოვნების მუზეუმის სხვადასხვა კოლექციებში. აღმოჩენილი ნამუშევრებიდან ერთი ფურცელი უდავოდ ამ ალბომის ნაწილს წარმოადგენს. „აეროპლანი ქალაქის თავზე“ ალბომის ერთადერთი ილუსტრაციაა, სადაც როზანოვამ კოლაჟი გამოიყენა. ნამუშევარი საკმაოდ დაზიანებული სახითაა ჩვენამდე მოღწეული. აკლია ლითოგრაფიული კომპოზიცია აეროპლანისა და ქალაქის გამოსახულებით, შავი ფერის მრგვალი დისკო და წითელი ქაღალდის ფრაგმენტი, რომელთა არსებობა აშკარაა წებოს კვალის მიხედვით. მუზეუმის ფონდებში ადრე შემოსული ნამუშევრები იგივე ალბომიდან ერთი ხარისხის შედარებით ღია ფერის ქაღალდზეა შესრულებული. განსახილველი ნამუშევარი კი უფრო უხეში ხარისხისა და მუქი ფერის ქაღალდზეა დაწებებული. შეგვიძლია გამოვთქვათ ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ კოლაჟის ეს სეგმენტები ალბომისგან დამოუკიდებლად იყო აწყობილი, შესაძლებელია არა თვითონ როზანოვას, არამედ მის წრესთან დაახლოებული პირის მიერ. აქვე შეგახსენებთ, რომ ო.როზანოვასა და ალ.კრუჩიონიხს ახლო შემოქმედებითი და პირადი ურთიერთობა ჰქონდათ.

მეორე კოლაჟი ღია ბარათით, ფერადი ქაღალდებისა და შპალერის ფრაგმენტით ძლიერ დაზიანებული იყო. ღია ბარათის ზურგზე სჩანს ადრესატის ხელნაწერი ტექსტი. საფოსტო მარკაზე დასმულ ბეჭედზე აშკარად იკითხება გამოგზავნის თარიღი: 1916 წლის 14 ივნისი და გამოგზავნის ადგილის ორი ასო МО, რაც საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ბარათი მოსკოვიდან არის გამოგზავნილი. სამწუხაროდ, ღია ბარათი მთლიანად არ არის შემორჩენილი, რადგან კოლაჟის ავტორმა საკუთარი კომპოზიციისთვის მას გვერდი ჩამოაჭრა და შესაბამისად სრული ტექსტი არ იკითხება: Алексею Елисеевичу Кручёных/Управление постройки Эрзрумской ж.д./Сарыкамышъ Карской обл. და ხელნაწერი ტექსტის ფრაგმენტი, რომელშიც იკითხება ცალკეული ფრაზები. ღია ბარათის ტექსტიდან გამომდინარე, ბარათის ადრესატი ალ.კრუჩიონიხია, რომელიც 1916 წლიდან სარიკამიშში ერზრუმის რკინიგზაზე ტექნიკურ მხაზველად მუშაობდა. როგორც როზმარი ციგლერი აღნიშნავს, სწორედ ამ დროიდან იწყება თბილისთან მისი „სულიერი და მხატვრული კავშირი... ტფილისი გახდა მესამე კულტურული ცენტრი, სადაც მან დაიწყო მოხსენებებით, სტატიებითა და წიგნებით ახალი ხელოვნების ქადაგება“ (Циглер, 1986:232).

ტფილისში კრუჩიონიხმა გამოუშვა ათობით ხელნაწერი და ჰექტოგრაფირებული წიგნი, რომლებშიც თავისი მხატვრული ძიებების შედეგებს აქვეყნებდა. ალბომში „მსოფლიო ომი“ (1916) კრუჩიონიხმა პირველად გამოიყენა გეომეტრიული აბსტრაქტული ფორმები და კოლაჟის ტექნიკა. „ფერადი წებოს“ ტექნიკა შემუშავებული იყო როზანოვას მიერ და მის გავლენას კრუჩიონიხის კოლაჟებზე ბევრი მკვლევარი ხედავს. სწორედ ო.როზანოვას დაავალა კრუჩიონიხმა ალბომ „მსოფლიო ომის“ გამოცემა, რადგან ამ დროს თავად სარიკამიშში იყო. ჩვენს

კოლაჟზე და ალბომ „მსოფლიო ომის“ ერთ-ერთ ილუსტრაციაზე „ბუდეტლიანელის ბრძოლა ოკეანესთან“ გამოყენებული შპალერის ფრაგმენტი ერთმანეთის მსგავსია. აღნიშნული მომენტები – ღია ბარათის ტექსტი, კოლაჟის მსგავსი ელემენტები გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ ეს კოლაჟი ალექსეი კრუჩიონიხის მიერ უნდა იყოს შესრულებული. მით უმეტეს, რომ სწორედ ამ პერიოდში კოლაჟებზე მუშაობამ ისე გაიტაცა კრუჩიონიხი, რომ 1916 წელს იგი თავის მეგობრებს თხოვნით მიმართავდა, გამოეგზავნათ მისთვის ღია ბარათები ნებისმიერი რეპროდუქციებით. კრუჩიონიხი შემშურინს წერდა: „მხატვრული კმაყოფილება – ვაწებებ. აქ ფერადი ნახატიანი სურათების ნაკლებობა მაქვს (ტექსტს არა აქვს მნიშვნელობა). მე მათ ვჭრი და ქაღალდთან მონაცვლეობით ვაწებებ“ (Гурьянова, 1989:31). გაზეთი „რესპუბლიკა“ 1917 წლის 20 ნოემბრის ნომერში დაბეჭდილ ანგარიშში ფუტურისტების საღამოს შესახებ, რომელზეც ალ.კრუჩიონიხმა ლექცია წაიკითხა, – წერდა: „მხატვარი-ფუტურისტები თავიანთი ნამუშევრების დემონსტრირებას ახდენენ. განსაკუთრებით საინტერესოა ქართველი ფუტურისტის გუდიაშვილის ნახატები და თავად ლექტორის (კრუჩიონიხის) ნაწებები («Республика», 1917).

როზმარი ციგლერი ალ.კრუჩიონიხის შემოქმედებისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებათა შორის გამოყოფს ფუტურიზმისათვის ზოგადად ტიპიურ ფრაგმენტულობასა და ავტოციტატებს (Циглер, 1986:238). ავტოციტატების იგივე ტენდენციას ვხედავთ სახვით ხელოვნებაში. კოლაჟებში იგი ხშირად იყენებს როგორც შავ კვადრატს, ასევე ერთი და იგივე შპალერის ნაწებსა და ერთი და იგივე ღია ბარათს. კიდევ ერთი არგუმენტაციის საშუალებას იძლევა მესამე კოლაჟი ღია ბარათის, ფერადი ქაღალდისა და ქსოვილის გამოყენებით. ავტოციტატებს აქ ვხვდებით ღია ბარათისა და შავი კვადრატის გამოყენებაში. 1913 წელს კრუჩიონიხმა მალევიჩთან და მატიუშინთან ერთად შექმნა ოპერა ”მზეზე გამარჯვება”, რომელიც პეტერბურგის „ლუნაპარკში“ დაიდგა. აქ მალევიჩმა პირველად გამოიყენა გეომეტრიული ფორმები, მათ შორის შავი კვადრატი. 1916 წლიდან კრუჩიონიხის შემოქმედებაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მალევიჩის სუპრემატიზმი. კრუჩიონიხმა სუპრემატიზმი აღიქვა როგორც „ზაუმური ფერწერა“. წარმოდგენილი კოლაჟის ერთ-ერთი ელემენტი სწორედ შავი კვადრატია. კვადრატზე დაკრულია ოქროსფერორნამენტიანი წითელი აბრეშუმის ქსოვილის ნაჭერი და ღია ბარათის ფრაგმენტი. ეს ორი სეგმენტი თითქმის ერთმანეთზე დადების პრინციპითაა გამოჭრილი, ანუ ორივე მასალა – ღია ბარათი და ქსოვილი, ერთმანეთზეა დადებული და ერთად გამოჭრილი. ასე რომ, ერთმანეთზე აკურატული მიდებით ასევე კვადრატი იქმნება და ამ სტატიკურ შავ კვადრატზე წარმოდგენილი კომპოზიცია მკვეთრი, ხასხასა წითელი ფერის სეგმენტებით, კვადრატის თითქოსდა დაშლილი და დაცურებული ნაწილების კომპოზიციური გადაწყვეტა, ძალიან დინამიკურსა და მძაფრ ეფექტს ქმნის. უაღრესად საინტერესო აქ თავად ღია ბარათია აღმოსავლური სცენით. ხალიჩის ფონზე გამოსახულია ბალიშზე ფეხმორთხმით მჯდომი თარზე დამკვრელი ახალგაზრდა ქალი აღმოსავლურ წითელ სამოსში, თავზე მონეტებიანი თავსაბურით და მდიდრული სამკაულებით. გვერდით ჩილიმი დგას, უკანა პლანზე ფრაგმენტულად (გადაჭრის ადგილი) მოჩანს ჩილიმის მწეველი ქალის ხელი და კვამლის ბოლქვები. ბარათის ქვედა კიდეზე გადაჭრის ადგილზე ფრაგმენტულად მოჩანს კირილიცას ანბანით შესრულებული სტრიქონი. გამოფენა

„ავანგარდის“ პროექტზე მუშაობის პროცესში სრულიად შემთხვევით წავაწყდი ერთ ნამუშევარს, რომელიც ნიუ-იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმშია დაცული. იგი ალ.კრუჩიონიხის მიერ 1923 წელს, უკვე მოსკოვში ცხოვრების დროს, შესრულებული კოლაჟი „ვალია ზდანევიჩია“ (კოლაჟი ფოტოთი, აკვარელი, ფანქარი, ხელნაწერი, ღია ბარათი. 33.5X21.5. იუდიტ როტშილდის ფონდი/ბორის კერდიმანის არქივი). ეს კოლაჟი თავისი განწყობითა და კომპოზიციურ-აზრობრივი მოტივებით დაკავშირებულია ტფილისურ ავანგარდთან. კოლაჟში გამოყენებულია იგორ ტერენტიევის მიერ 1910-იან წლებში შესრულებული ვალერია ვალიშევსკაიას პორტრეტის (ტილო,ზეთი. 76.5X55.5. დაცულია ნავაშინის კოლექციაში, რუსეთი) შავ-თეთრი ფოტო. ახალგაზრდა ქალი გამოსახულია ფიროსმანის სურათის ფონზე. ღვინისფერ კვადრატზე აქაც მართკუთხა გეომეტრიული ფორმის შავი ქაღალდია დაწებებული და ზედ ჩვენი კოლაჟის იდენტური ღია ბარათი აღმოსავლური სცენით. ბარათი აქაც დაახლოებით იმავე ფორმით არის გამოჭრილი. ამ კოლაჟის ყოველი კომპონენტი დაკავშირებულია ტფილისის მოგონებებთან და ასოციაციებთან. აღმოსავლური კიტჩური ღია ბარათი ზოგადად მოდურიც იყო და ამასთანავე საკმაოდ ორგანული იმ პერიოდის ტფილისური რეალობისთვის. თბილისი ხომ ნახევრად ფანტასმაგორიულ, აღმოსავლურ-დასავლური ცივილიზაციების ნაზავად ესახებოდათ რუსეთიდან ტფილისს დროებით შეფარებულ ათასი ჯურის შემოქმედთ. მართალია, MOMA-ში დაცული კოლაჟი შედარებით გვიან, უკვე მოსკოვში ცხოვრების პერიოდშია შესრულებული, მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, ე.წ. კავკასიურ მასალას კრუჩიონიხი ხშირად იყენებდა თავისი შემოქმედების უფრო გვიან, მოსკოვურ ეტაპზე. ზემოთ აღნიშნული ყველა ეს არგუმენტაცია მჭიდროდ აახლოვებს ამ ნამუშევარს ალექსეი კრუჩიონიხთან.

მეოთხე კოლაჟი უხეშ, რუხ ქაღალდზე დაკრულ დაუდევრად გამოჭრილ ლითოგრაფიებსა და ქაღალდის ნაწებს წარმოადგენს. ლითოგრაფიებზე ფიგურებია გამოსახული. სხეულის ფორმათა განზრახულ პირობითობასა და მხატვრის ირონიულ დამოკიდებულებაში, ფიგურათა გროტესკულობაში იკვეთება ლარიონოვის პრიმიტივისტული ვენერების სტილისტიკის გავლენა. თუმცა სქემატიზმიც და ირონიაც აქ მეტად გამძაფრებულია და ერთგვარად კარიკატურის ნიშან-თვისებათა მატარებელი ხდება. თავისი განწყობით, სკანდალურობითა და ეპატაჟით, ეს ფიგურები ახლოს დგანან კრუჩიონიხის ესთეტიკასთან. ალ.კრუჩიონიხი ახალგაზრდობიდანვე გატაცებული იყო ხატვით. აზრობრივად რამდენად უკავშირდება მთელ კომპოზიციას მესამე ელემენტი – მოყავისფრო ქაღალდზე დაკრული ორი განსხვავებული ფაქტურის შავი ქაღალდისგან შესრულებული კოლაჟი, ჩემთვის ამ ეტაპზე ადვილად ასახსნელი არ არის. ერთი კი ნათელია, მთავარ მოტივთა შორის პირველი შეხედვისთანავე თვალი აფიქსირებს შავ კვადრატს. ვფიქრობთ, საკმარისი არგუმენტაცია გვაქვს იმისთვის, რომ ეს კოლაჟები ალექსეი კრუჩიონიხის ტფილისურ პერიოდს მივაკუთვნოთ. ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო მეტად გვიმყარებს, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წიგნი-ბროშურა «Цоца»-ს აუკინძავი გვერდების ამ კოლექციაში არსებობაც.

მნიშვნელოვანი საკითხი ამ ნამუშევართა ატრიბუციისთვის მუზეუმში მათი შემოსვლის წყაროა. მინიშნებას ამ კოლექციის ერთ-ერთი ფურცლის წარწერა გვაძლევს, რომელშიც უკრაინელ მხატვართა გაერთიანება „ცისფერი შროშანი“ და მისი ერთ-ერთი დამაარსებელი, დიმიტრი გორდეევია ნახსენები. ფუტუ-

რისტი პოეტის ბოგდან გორდეევის, ბოჟიდარის ძმა, დიმიტრი გორდეევი 1910-იან წლებში ახლო შემოქმედებით და პირად ურთიერთობაში იყო ჯერ უკრაინელ და რუს, შემდეგ ტფილისელ და ტფილისში მოღვაწე ფუტურისტებთან. სტალინური რეპრესიების მსხვერპლს „საბჭოთაბანაკიდან“ დაბრუნების შემდეგ საქართველოში ცხოვრების უფლება მისცეს და შალვა ამირანაშვილის ხელშეწყობით, გორდეევი ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომელი გახდა. დ.გორდეევის გარდა ძნელად მოიძებნება პიროვნება, რომელსაც მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდა ერთდროულად, „ტფილისური ავანგარდსა“ და უკრაინულ სტუდია „ცისფერ შროშანთან“. ამ და სხვა არგუმენტებზე დაყრდობით, ვფიქრობ, შეგვიძლია რეინვენტარიზაციის დროს აღმოჩენილი ნამუშევრების ჯგუფი და მათ შორის ატრიბუცირებული კოლაჟები სწორედ დ.გორდეევის საკუთრებად მივიჩნიოთ, მისი მუზეუმიდან არცთუ სახარბიელი წასვლის შემდეგ დარჩენილი თუ დატოვებული და შემდგომი წლების მანძილზე დაქსაქსული რუსული ხელოვნების კოლექციის სხვადასხვა საცავებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Бобринская Е.А. Коллаж. Энциклопедия русского авангарда. Т. 3., кн.1. 2014.
2. Гурьянова Н. Цветная клей. «Творчество». №5. 1989.
3. Циглер Р. Поэтика А. Е. Кручёных поры 41°. Уровень звука. L’avanguardia a Tiflis. Venezia. 1986.
4. გაზეთი «Республика». №111. 19 Ноября. 1917.

ანა კლდიაშვილი
თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
პროფესორი
საქართველო

სპირიტუალური იმპულსებიდან რელიგიურ სიუჟეტამდე (1960-70-იანელთა შემოქმედების მაგალითზე)

დღეს უკვე საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ 1970-1980-იანი წლების მიჯნა ახალი ეტაპის დასაწყისია ქართულ მხატვრობაში. ამ დროს ასპარეზზე გამოდის ე.წ. 80-იანელთა თაობა, რომელიც სრულიად ახალ პრობლემებს სვამს და მათ გადაჭრასაც ცდილობს. ეს მეტად რთული და მრავალწახნაგოვანი პერიოდია, რომელიც თავის თავში ორ ტალღას მოიცავს. პირველი ტალღა 1970-იანი წლების ბოლოს იღებს სათავეს და მასში ის ახალგაზრდა მხატვარები ერთიანდებიან, რომლებიც სწორედ ამ პერიოდში, 1970-80-იანი წლების მიჯნაზე გამოდიან სამოღვაწეო ასპარეზზე. ამ პერიოდის ხელოვნების მრავალფეროვნება იმაშიც ვლინდება, რომ ამ თაობის მხატვართა ერთი ჯგუფი (ი.ფარჯიანი, ლ.ჭოღოშვილი, გ.ბუღაძე, მ.აბრამიშვილი და სხვ.) ტრადიციულ ფერწერას, ფიგურაციულ მხატვრობას ქმნის, მეორე ჯგუფი კი (გ.ეძგვერაძე, ლ.ლასარეიშვილი, გ.რიგვავა, გ.ზაუტაშვილი, ი.ზაუტაშვილი და სხვ.,) ორიენტაციას იღებს თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაზე და ძირითადად კონცეპტუალური ხელოვნების პრინციპებს მისდევს, თუმცა, მათ ყველას აერთიანებს ახალი თანამედროვე ფორმებისა და სახვითი ხერხების ათვისებისაკენ სწრაფვა და ამ გზაზე დასავლური გამოცდილების აქტიურად გაზიარება (კლდიაშვილი, 2015:27-28). ფიგურაციულ მხატვრობაში კი განსაკუთრებული ძალით იკვეთება საკუთარი ტრადიციისადმი ცხოველი ინტერესი, საქართველოს ისტორიისადმი და რელიგიური თემატიკისადმი გულისყურის მიპყრობა, მარადიული საკაცობრიო ფასეულობების ხელახლა მოძიების, გადააზრების და ახალ მხატვრულ ფორმაში გაცხადების სურვილი; საკრალურის, მატერიალურს მიღმა არსებულის მოხელთების მცდელობა. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ პერიოდის ფიგურაციულ მხატვრობაში მოხდა რელიგიური თემების გააქტიურება, აქტუალიზება, წინა პლანზე წამოწევა და მისთვის მნიშვნელოვანი ადგილის დამკვიდრება, რაც უდავოდ მნიშვნელოვან სიახლეს წარმოადგენდა ქართულ მხატვრობაში (ღაღანიძე, 2005:76).

საინტერესოა, რამ განაპირობა ამ თემისადმი მთელი თაობის, 80-იანელთა პირველი ტალღის ასეთი ცხოველი ინტერესი? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად, ალბათ უპრიანი იქნება რელიგიური თემის შესახებ საუბარი ცოტა უფრო შორიდან დავიწყოთ.

თუ თვალს გადავავლებთ ქართულ დაზგურ ფერწერას, რომელიც XIX ს-ის დასაწყისიდან იკიდებს ფეხს საქართველოში, აშკარად გამოჩნდება, რომ რელიგიური თემა, სხვა თემებთან შედარებით, ნაკლები პოპულარობით სარგებლობს. ქრისტიანულ სიუჟეტებზე შექმნილი დაზგური ფერწერის ნიმუშები სპორადულად ჩნდება მთელი XIX ს-ისა და XX ს-ის პირველი ათწლეულების განმავლობაში

გ.გაბაშვილის, ალ.მრევლიშვილის, მ.თოიძის, დ.შევარდნაძის, ვ.სიდამონ-ერისთავის შემოქმედებაში (მიქაძე, 2016:146-147).

ცხადია, რომ მომდევნო ხანაში – საბჭოთა პერიოდში რელიგიური თემა თითქმის არ გვხვდება, "რელიგიურ/საკრალური "ვიზუალური ნიშნები" პრაქტი-კულად ქრება და მათი ჩანაცვლება ახალი ღირებულებების პერსონიფიკაციე-ბით ხდება (იხ. ჟ.მეძმარიაშვილი, "საფლავთან"), ზოგჯერ წინააღმდეგობაში მო-დის ნამუშევრის იდეურ/შინაარსობრივ მხარესთან (იხ. კ.მახარაძე, "სტალინი სემინარიაში, გამოცდაზე"), ანდა, როგორც ფონი, ისე ედება გამოსახულებას (იხ. ს.მაისაშვილი, "ბრძოლა ხიდზე") (ცეცხლაძე, 2014:13). არავინ იცის, როგორ განვითარდებოდა ეს თემა ქართულ მხატვრობაში, რომ არა 70-წლიანი საბჭოთა პერიოდში მოქმედი მძიმე იდეოლოგიური პრესი და "რკინის ფარდა", რამაც ქართული კულტურა განვითარების ბუნებრივი კალაპოტიდან ამოაგდო.

ამგვარად, ეს მოკლე ექსკურსიც კი ნათლად გვიჩვენებს, რომ თითქმის საუ-კუნენახევარზე მეტი ხნის განმავლობაში ქრისტიანული თემატიკა პრაქტიკუ-ლად ამოვარდნილი იყო ქართული დაზგური ფერწერის არსენალიდან. და მით უფრო გასაკვირი ჩანს მისი ესოდენ გააქტიურება, ერთგვარი "აფეთქებაც" კი, 80-იანელთა პირველი ტალღის შემოქმედებაში. ამის მიზეზი ალბათ მრავალი იყო. ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, პოლიტიკურმა ვითარებამ – ეროვნული მოძრაობის გააქტიურებამ და საზოგადოების ცხოვრებაში საქართველოს ეკლე-სიის როლის ზრდამ გარკვეულწილად ბიძგი მისცა ქრისტიანული თემატიკის ფართოდ გავრცელებას (ღაღანიძე, 2005:75-79). სწორედ ამ პერიოდში მოხდა იმის გაცნობიერება, რომ ჩვენი იდენტობა, ენასთან ერთად, ჩვენს რწმენასთა-ნაც მჭიდროდ არის დაკავშირებული.

მაგრამ, საინტერესოა ისიც, ხომ არ ჰქონდა ამ მოვლენას რაიმე წანამძღვრე-ბი თავად ქართულ მხატვრობაში? ხომ ამ ჰქონდა ადგილი წინა ეტაპის – 1960-70-იანი წლების – ქართულ მხატვრობაში ისეთ სიღრმისეულ მსოფლმხედვე-ლობრივ თუ მხატვრულ მოვლენებს, რომლებმაც ერთგვარად შეამზადა ნიადაგი რელიგიური თემატიკის ამგვარი "აფეთქებისათვის" მომდევნო ხანაში? ხომ არ გაჩნდა ამ დროს ჩანასახის სახით ისეთი ნიშნები, რომლებიც შემდგომ 80-ია-ნელთა შემოქმედებაში ახალი ძალით გამოვლინდა? სწორედ ამის გარკვევას შე-ვეცდებით ჩვენ ამ მოხსენებაში.

უშუალოდ ჩვენთვის საინტერესო პერიოდს, 1960-70-იან წლებს წინ უძღვო-და ე.წ. სტალინური ეპოქა, რომელიც სოცრეალიზმის ხელოვნებას ამკვიდრებდა. სტალინის გარდაცვალების შემდგომ, 1950-იანი წლების მეორე ნახევარში სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდის ახალი თაობა, რომელთა სახელთა-ნაც დაკავშირებულია ე.წ. 50-იანელთა თაობის ბუნტი. ამ თაობის წარმო-მადგენლები (ზ.ნიჟარაძე, ჯ.ხუნდაძე, ე.კალანდაძე, ა.ბანძელაძე, ა.ვარაზი და სხვ.) უშიშრად არღვევენ ფორმალურ ძიებებზე დადებულ ტაბუს. ისინი უპირვე-ლეს ყოვლისა ფერით, როგორც მხატვრობის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვა-ნი სახვითი საშუალებით, დაინტერესდნენ. ცხადია, ეს მხატვრები, ჩაკეტილი საზღვრების გამო, თანამედროვე დასავლური ხელოვნების შესახებ ინფორმაცი-ის ნაკლებობას განიცდიდნენ, მაგრამ სიახლეების სურვილი იმდენად დიდი იყო, რომ თითქოს ჰაერიდან იჭერდნენ ახალ იმპულსებს. ყოველი საფოსტო მარკა თუ ღია ბარათი, რომელზეც რომელიმე XX ს-ის მხატვრის ნამუშევრის ილუსტრაცია იყო დაბეჭდილი, მათთვის მთელი მოვლენა იყო. ნიშანდობლივია,

რომ მათი პირველი გატაცება იმპრესიონიზმი და პუანტილიზმი იყო, მაგრამ მოგვიანებით ყოველმა მათგანმა საკუთარი მანერა იპოვა. ამ მხატვრებმა უდიდესი როლი შეასრულეს ქართულ ფერწერაში; მათ ფაქტიურად მოახერხეს ოფიციოზის მიერ ტაბუდადებული ფორმალისტური პრობლემების წინ წამოწევა, გარკვეულ დონეზე გადაჭრა, ანუ გაარღვიეს ერთი მნიშვნელოვანი ბარიერი და ნიადაგი მოუმზადეს შემდგომ თაობებს, რომლებიც 1960-70-იან წლებში გამოვიდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე. თუმცა ე.წ. "დიდი თემები", საკაცობრიო მარადიული პრობლემები მათ შემოქმედებაში პრაქტიკულად არ გვხვდება. ძირითადად ნატურმორტი, პეიზაჟი, პორტრეტი და მარტივი ყოფითი სიუჟეტებია მათი ყურადღების ცენტრში. მთავარი აქცენტი კი სახვით საშუალებებზე – ფერზე, მის გამომსახველობაზე, ხაზზე, კომპოზიციაზე, მონასმის ხასიათზე კეთდება.

ამის შემდგომ თითქოს დიდი რყევები, განსაკუთრებული სიახლეები მხატვრულ ცხოვრებაში არ შეიმჩნევა. 1960-70-იანი წლები ე.წ. "ზასტოის პერიოდად" არის ცნობილი, როგორც მოვლენა, თავისი დამახასიათებელი ნიშნებით, ნაკლებადაა შესწავლილი.[1] თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ეს ძალზე მნიშვნელოვანი პერიოდია, რომლის წიაღში მთელი რიგი საინტერესო მხატვრული პროცესები თითქოს შეუმჩნევლად მიმდინარეობს. ეს ერთგვარი მშვიდი ძიების პერიოდია, რომელსაც სტილისტური მრავალფეროვნება ახასიათებს (ჩიბურდანიძე, 2015:19). ამ დროს მრავალი ნიჭიერი მხატვარი მოღვაწეობს. ერთი შეხედვით მხატვრული პროცესი მდორეა. ეწყობა ყოველწლიური საშემოდგომო და საგაზაფხულო გამოფენები, იდეოლოგიური პრესი და ცენზურა აღარაა ისეთი სასტიკი, მკაცრი როგორც სტალინის დროს იყო, "სოცრეალისტური ფორმა" მხატვრობაში თითქმის დაძლეულია, სახვითი ხერხები ე.წ. 50-იანელთა თაობის წყალობით "განთავისუფლებულია" სოცრეალიზმის მარწუხებისაგან, რაც 1960-70-იანი წლების მხატვრებს საშუალებას აძლევს ახალი პრობლემების გადაჭრაზე იფიქრონ. და შედეგად, ისინი ახალი თემების ძიებას იწყებენ. თუ 1950-იანელთა შემოქმედებაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ძირითადად ჭარბობდა ე.წ. ნეიტრალური ჟანრები – პორტრეტი, ნატურმორტი, პეიზაჟი, 60-იანელები ამ ჟანრებთან ერთად ყოფით სიუჟეტებსაც აქტიურად მიმართავენ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ თაობის მხატვრებმა ცხოვრების ფილოსოფიური და ესთეტიკური საწყისების ძიება ხალხურ ყოფაში დაიწყეს. მათ ერთერთ ძირითად თემად სწორედ ხალხური ყოფა იქცევა. ამ თაობისთვის დამახასიათებელია "საკუთრივ ყოფის, ტრადიციული "ეთნო-რეალობის" სპეციფიკურ, მხატვრისათვის მიმზიდავ ნიშან-თვისებათა აკუმულირება-გამოკვეთა, როდესაც აღნიშნული "ეთნორეალობა" აღიქმებოდა ღირებულებრივ ორიენტირად ესთეტიკურ ასპექტში" (ლეჟავა, 1989:80). ამისათვის ისინი იყენებენ არა მარტო ტრადიციულ მოტივებსა და სიუჟეტებს, არამედ იმუშავებენ შესატყვის მხატვრულ-პლასტიკურ ენას, ეძებენ ახალ საშუალებებს, ცდილობენ კავშირის დამყარებას ხალხურ ხელოვნებასთან, ეროვნულ ტრადიციებთან. ისინი ეძებენ საკუთარ ფესვებთან კავშირს ძველ ნივთებში, ქართული სოფლის ატრიბუტებში, ეთნოგრაფიულ მასალაში, ქართული სოფლის ყოფაში. ამის ნათელი მაგალითი მრავალია: მაგ., ბელა ბერძენიშვილის "ხევსურული ნატურმორტი" (1961), მისი სასტუმრო ივერიის ფოიეს მოხატულობა (1967) (ახლა აღარ არსებობს, ჩამოხსნილია), რადიშ თორდიას ნატურმორტი (1966), გურამ გელოვანის სურათი "გლეხის ოჯახი დუშეთიდან" (1964), კოკი მახარაძის მონუმენტური პა-

ნო უნივერსიტეტის ფოიეში “მიწა ქართული” (1967), რადიშ თორდიას ტრიპტიქონი “შრომა, სიყვარული, ნადიმი” (1967) და სხვ.

ხშირად ეს ე.წ. “ეროვნულის” ძიება გარეგნულ ეფექტებს ვერ სცდება, ზოგჯერ ერთგვარ ყალბ პათოსსაც კი ვერ აღწევს თავს, თუმცა არის შედარებით წარმატებული მაგალითებიც.

აღსანიშნავია, რომ რელიგიურ თემაზე შექმნილი სურათები სპორადულად გვხვდება როგორც 1950-იანელთა (ჯ.ხუნდაძე, ალ.ბანძელაძე, ა.ვარაზი), ისე 1960-იანელთა (ლ.ცუცქირიძე, თ.ჯაფარიძე, ო.ჩხარტიშვილი, ლ.თარხან-მოურავი) შემოქმედებაში, თუმცა, თითქმის ყველა ეს სურათი მათი შემოქმედების მომდევნო ეტაპზე, 1970-80-იან წლებშია შექმნილი. “ისინი რელიგიურ თემაზე ფიქრს და მუშაობას მას შემდეგ იწყებენ, რაც ეკლესია რამდენიმე მხატვარს (ალ.ბანძელაძე, ლ.ცუცქირიძე) ტაძრების (დიდუბისა და სიონის) მოხატვას უკვეთავს” (მიქაძე, 2017:9). როგორც მ.მიქაძე აღნიშნავს, გარეგანი იმპულსი საკმარისი არ აღმოჩნდა, შუა საუკუნეების ტრადიციასთან დიდხნიანმა წყვეტამ ამ ხელოვნების “ტრადიციული ფორმები, ელემენტები, მოტივები თუ ხერხები 1950-იანი და 1960-იანი წლების მხატვართა ხელში მექანიკურ ინსტრუმენტად აქცია” (მიქაძე, 2017:18). სწორედ ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ 80-იანი წლების მხატვრობაში რელიგიური თემების გააქტიურების ფესვები არა მარტო წინარე ეტაპზე რელიგიურ სიუჟეტებზე შექმნილ სურათებში, არამედ ამ პერიოდის სხვადასხვა ჟანრის ნამუშევრებშიც უნდა ვეძიოთ.

მასალა ძალზე დიდია და მრავალფეროვანი. და ამ ზღვა მასალაში, ჩვენი აზრით, შესაძლებელია ვიპოვოთ ისეთი ნამუშევრები, რომლებშიც მხატვრები ეძიებენ წარუვალს, ცდილობენ შეეხონ მარადიულს, საკრალურს; მოიხელთონ ის, რისი მოხელთება და ასახვა ოდითგანვე ხელოვნების მიზანი გახლდათ და რაც შეგნებულად სრულიად უგულვებელყოფილი, მეტიც, აკრძალულიც კი იყო საბჭოთა პერიოდში. ეს მისწრაფება აშკარად ჩანს 1960-70-იანი წლების რამდენიმე მხატვრის, ჩვენი აზრით, საეტაპო ნამუშევრებში. ცხადია, ჩვენ არ გვაქვს პრეტენზია მთელი მასალის სრულად წარმოჩენაზე, მაგრამ რამდენიმე სურათის ანალიზი, ამ მოსაზრებას აშკარას ხდის.

1960-იანი წლების მხატვრები უკვე გაურბიან საბჭოთა ადამიანის ცხოვრების ჰეროიკულ-პათეტიკურ ასახვას და “თავშესაფარს” ყოველდღიური, ჩვეულებრივი ცხოვრების ამსახველ სიუჟეტებში პოულობენ. თემატიკას, რომელზეც 1960-იანელთა თაობა მუშაობს (ხის დარგვა, ოჯახი, წერილი და ა.შ.) ერთი შეხედვით ყოფით ჟანრთან მივყავართ, მაგრამ თავად ნამუშევრები გვაიძულებს დავსვათ შეკითხვა: რამდენადაა ზოგიერთი მათგანი ჟანრული ნამუშევარი?

გივი ნარმანიას სურათზე სრულიად ნეიტრალური სახელწოდებით – “აივანზე”, რომელიც 1976 წელსაა შექმნილი, თითქოს არაფერია განსაკუთრებული; სიუჟეტი უმარტივესია – პეიზაჟის ფონზე გამოსახული გოგონა ზის და კერავს. წინა პლანზე, მნახველთან ახლოს წარმოდგენილი გოგონას ფიგურას და მის უკან გაშლილ უკაცრიელსა და გარინდებულ პეიზაჟს შავი ფერის ბრტყელი ჩარჩო გამოყოფს, რომელიც პლანებს შორის სრულიად პირობით მკაფიო ზღურბლს ქმნის.

გოგონას მუქი ლურჯი კაბა თითქოს “აქრობს” მის სხეულს და მნახველის ყურადღება მის განათებულ სახესა და ზუსტად კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულ ხელებზე გადადის. ერთი შეხედვისთანავე მნახველი ხვდება, რომ სწო-

რედ გოგონას ხელები, ანუ მისი ქმედებაა ამ სურათის მთავარი ელემენტი, ერთგვარი "ნასკვი", რომელიც ხაზგასმული და გამოკვეთილია როგორც კომპოზიციურად, რადგან სურათის ცენტრშია მოთავსებული, ასევე, ფერადოვნებით – ხელის მტევნების თბილი მოყვითალო ტონალობის გვერდით ალისფრად ღვივის წითელი დანაოჭებული ქსოვილის აქტიური ლაქა. ეს ორი თბილი ფერი თითქოს ერთმანეთს "ეხმარება", აძლიერებს და მკაფიო აქცენტად აღიქმება შავი ჩარჩოს, გოგონას ლურჯი კაბისა და პეიზაჟის ჩამქრალი ნახევარტონების ფონზე. დიახ, სწორედ გოგონას ხელებია ამ სურათზე კომპოზიციური და აზრობრივი ცენტრი და ის მიგვანიშნებს, რომ მთავარი აქ არც თავად ქალის სხეულია, არც მისი დახვეწილი სახე, არამედ – ქმედება და ამ ქმედების ხასიათი. გოგონას ისე სათუთად უჭირავს წითელი ქსოვილი, თითქოს რაღაც განსაკუთრებულს, მოსაფრთხილებელსა და საკრალურს ეხება, ელოლიავება; მარაოსავით გაშლილი მარჯვენა ხელის დახვეწილი თითების რიტმი კი თითქოს ცერა და საჩვენებელი თითებით შეკრულ მაგიურ წრეში გასრულდება.

ერთი შეხედვით გოგონას მზერა ხელსაქმით დაკავებული ხელებისაკენ არის მიმართული, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, აშკარად დავინახავთ, რომ მას თვალები დახუჭული აქვს და საკუთარ თავში ჩაძირულა; იგი თითქოს გუმანით ქმედებს, თითქოს შინაგან ხმას უსმენს და მისი კარნახით ამოძრავებს მოხდენილ თითებს. ამის შემყურე ვფიქრობთ, რომ აქ ხელები გააზრებულია "როგორც კაცებრივი ქმედების სიმბოლო, ქმედებისა, რითიც კაცი – "სახე ღმრთისა" – ემსგავსება კიდეც მის შემქმნელს (ოქროპირიძე, 1990:57). თავად ქმედება კი წარმოდგენილია როგორც შესაქმის აქტი. შავ ჩარჩოში ჩასმული გარინდებული და უკაცრიელი პეიზაჟის ფონზე წარმოდგენილი მკერავი გოგონა ზოგადად ადამიანის მიკროკოსმში, ქმედების გზით, ჩაღრმავების, ჭვრეტის, წვდომის სახე-ხატს წარმოადგენს.

გივი ნარმანია ამ თემის სიღრმისეულ გადაწყვეტასთან ნაბიჯ-ნაბიჯ მიდიოდა. ოდნავ ადრე, 1971 წელს შესრულებული მისი ნამუშევარი "ხელსაქმე" ჯერ კიდევ ყოფითი ჟანრული სურათის ფარგლებში რჩება. მრავალი ყოფითი დეტალით დატვირთული იგივე მოტივი ჯერ კიდევ მოკლებულია იმ საკრალურ კონტექტს, რომელიც, როგორც დავინახეთ, აშკარა იყო ჩვენს მიერ ზემოთ გაანალიზებულ ნამუშევარში.

მკერავის თემა ოდნავ მოგვიანებით კვლავ ტივტივდება გივი ნარმანიას შემოქმედებაში. 1980 წელს ამავე თემაზე შექმნილ სურათში, მხატვარი კვლავ ცდილობს საკრალურ-სპირიტუალური განწყობილების შექმნას. იგი აქ უკვე აღარ აკონკრეტებს დეტალებს, მას აღარ აინტერესებს მკერავი ქალის ინდივიდუალური ნიშნები; მთელი ყურადღება მხატვარს თავად ქმნადობის აქტზე გადააქვს, რასაც პასტოზური წერის მანერით, განათების ეფექტებით და სხვაგვარი კომპოზიციური სტრუქტურით აღწევს. ოთახის ხალვათი სივრცეში ღრმად "შეწეული" სცენა და მასში ერთადერთი აქცენტი – დიდ მაგიდასთან მდგარი თავის საქმეში ჩაფლული მკერავი ქალი, მოციმციმე განათება, დაუკონკრეტებელი დეტალები ამ მარტივ მოტივს პოეტურობამდე აღამაღლებს, იდუმალების საბურველში ახვევს და საკრალურ-სპირიტუალურ განწყობილებას ქმნის. ამ ნამუშევარში ნათლად ჩანს კლასიკური ხელოვნების რემინისცენციები, ის ერთგვარად ვერმეერის სურათებისეულ ატმოსფეროსაც კი მოგვაგონებს.

ამ პერიოდში მოღვაწე კიდევ ერთი მხატვარი, რომელსაც ვერაფრით ავუვლით გვერდს ამ თემაზე საუბრისას, ესმა ონიანი გახლავთ. მისი შემოქმედება გამოკვლეული აქვს რატი ჩიბურდანიძეს, რომელიც, აღნიშნავს, რომ "ესმა ონიანის ნამუშევრები ერთი შეხედვით ყოფითი ჟანრის სურათებია, ისინი თითქოს ჩვეულებრივი ოჯახური სცენებია, რომლებიც ჩვეულ გარემოში ვითარდებიან, მაგრამ ტრადიციული გაგებით ჟანრის შინაარსი აქ ნაკლებად იკითხება. ეს უფრო ნოსტალგიური ხასიათის რეპრეზენტაციული სურათებია, სადაც პერსონაჟები თითქოს საგანგებოდ წარსდგებიან მაყურებლის წინაშე" (ჩიბურდანიძე, 2015:54), მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ჩვეულებრივ, ჟანრულ სურათში რაღაც კონკრეტული სიუჟეტი აისახება, რაც დროის განგრძობითობას გულისხმობს, რეპრეზენტაციულობა კი, ერთი მხრივ, თითქოს აჩერებს დროს; ამავდროულად აქ რაღაც სხვა დრო იწყებს მუშაობას, ჩნდება ერთგვარი მარადიული დრო. პერსონაჟები ერთი შეხედვით საკუთარ, მშობლიურ კონკრეტულ გარემოში არიან განსხეულებულნი, მაგრამ ამასთან ერთად ისინი მარადიულობაში მყოფობენ, სადაც მოქმედების განგრძობის შეგრძნება არ არსებობს. სივრცეც, რომელშიც ფიგურები მოქმედებენ თითქოს კონკრეტულ საგნებს ასახავს, მაგრამ თავისუფალი, ენერგიული მონასმები თუ ფერადოვანი ლაქების ვიბრაცია მათ მატერიალურ საბურველს აცლის, სივრცეს კი რეალობას უკარგავს. ამდენად მაყურებლის თვალწინ ეს გარემო მეტაფიზიკურ სივრცე-სიბრტყედ გარდაიქმნება; ეს ის ირეალური სამყაროა, რომელიც ერთდროულად სივრცობრივ-სიბრტყობრივია, რაც ე.ონიანისათვის "ნამდვილ" რეალობას წარმოადგენს და თვალით ხილულზე უფრო რეალურია (ჩიბურდანიძე, 2013:57-59). ამდენად, ჩვეულებრივი ყოფითი სცენები ესმა ონიანთან მაყურებლის მიერ ერთგვარ მეტაფიზიკურ, მარადიულობაში გადასულ მოვლენებად აღიქმება.[2]

გარემომცველ სამყაროში მარადიულის, წარუვალის ძიება საკრალურ-სპირიტუალურის მოხელთების გზით, ნათლად ჩანს რადიშ თორდიას 1960-70-იან წლებში შესრულებულ რამდენიმე ნამუშევარშიც. 1968 წელს შექმნილი სურათი "ბაბუაწვერა" ერთ-ერთი მათგანია. ბაბუაწვერებით მოფენილ ბორცვზე მჯდომი ჭაღარა თეთწვერა ბრგე კაცის უკან თეთრი ხარების წყვილია გამოსახული, მათ უკან კი მთები და ცის ვიწრო ზოლი მოჩანს. სასურათე სიბრტყე მთლიანად შევსებულია გამოსახულებებით, ერთგვარად გაჭედილიც კია. თუმცა, ერთი შეხედვისთანავე ცხადი ხდება, რომ საკვანძო ფიგურა ამ კომპოზიციაში სწორედ მოხუცია, იდეური ცენტრი კი ის პაწაწინა მსუბუქი და ჰაეროვანი ბაბუაწვერაა, რომელიც მოხუცს ხელში სასოებით უჭირავს და თითქოს მნახველს საგანგებოდ წარუდგენს. თითქოს რა უნდა ჰქონდეს საერთო ბრგე მოუხეშავ, ჯმუხ გლეხს ამ სიფრიფანა, რომატიკულ მცენარესთან? ძველად ქართველებს ასეთი ტრადიცია ჰქონდათ: უღელში შებმულ თეთრი ხარების წყვილს წინ გაუშვებდნენ, თავად კი უკან მიჰყვებოდნენ. სადაც ხარები პირველად ჩაიმუხლევდნენ, ის ადგილი მათთვის "ძალის ადგილად" ითვლებოდა ანუ ადგილად, სადაც ღვთაებრივი ცხადდებოდა. და სწორედ ამ ადგილზე აშენებდნენ ჩვენი წინაპრები სალოცავებს. რადიშ თორდიას ამ სურათზე თითქოს ხარების ნაპოვნ "ძალის ადგილზე" მყოფ მოხუცს ჭეშმარიტება გაეხსნა და ბაბუაწვერამ, როგორც ცხოვრების წარმავლობის სიმბოლომ, იგი ყოფიერების საზრისს აზიარა. ეს ერთგვარი რეპრეზენტაციულობით აღბეჭდილი მარტივი კომპოზიციური სტრუქტურის მქონე ნამუშევარი სახე-ხატებში ჩადებული სიმბოლოებით მეტყველებს.

ასევე მარტივია კომპოზიციურად რადიშ თორდიას სურათი “დედა”, ტრადიციულ ქართულ გარემოში წარმოდგენილი ქალი, დანაოჭებული სახითა და დიდი ნაჯაფი ხელებით ქართველი დედის ერთგვარ კრებით სახეს წარმოადგენს. ქალის თავს უკან კედელზე გამოსახული მრგვალი ოქროსფერი ლაქა კი წმინდანის შარავანდს მოგვაგონებს. ეს ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალი “აკრძალული ხილის” – რელიგიური თემის ქართულ ხელოვნებაში შეფარვით შემოტანად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

სპირიტუალურ-საკრალურის ძიების, მოხელთების და შეფარვით, შენიღბულად ნამუშევრებში გადმოცემის შემთხვევები ალბათ კიდევ ბევრი მოიძებნება 1960-70-იანი წლების მხატვრობაში; ჩვენ ამ ნამუშევრების გამოვლენა, გარკვეულ კონტექსტში კვლევა-გაანალიზება გვმართებს. ეს თემა თავის მომავალ მკვლევარს ელის. თუმცა, ამ მცირე მოხსენებაშიც, ვფიქრობთ, აშკარად გამოჩნდა, რომ ამ პერიოდის ხელოვნებაში საკმაოდ მძლავრი სპირიტუალური იმპულსები არსებობდა. ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ 1980-იანი წლების დასწაყისში ე.წ. 80-იანელთა თაობაში რელიგიური თემის აქტუალიზება ცარიელ ადგილზე არ მომხდარა და ამ პროცესს გარკვეული წანამძღვრები სწორედ წინამორბედმა (1960-70-იანი წლების) თაობამ შეუმზადა.

შენიშვნები:

1. ამ პერიოდის ცალკეულ მხატვრებზე არსებობს კატალოგებში მოცემული წერილები, სხვადასხვა ხასიათის საჟურნალო სტატიები, მაგრამ სერიოზული სამეცნიერო ნაშრომი ძალზე ცოტაა; შეიძლება ითქვას, რომ ერთადერთი სახელოვნებათმცოდნეო კვლევითი სქელტანიანი ნაშრომი, რომელშიც ეს პერიოდი მრავალმხრივაა გაანალიზებული, ხელოვნებათმცოდნე რ.ჩიბურდანიძეს ეკუთვნის (იხ. რ.ჩიბურდანიძე. სამოცდაათიანელთა ფერწერა (ძირითადი ტენდენციები), ბათუმი, 2015).
2. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, სრულიად ბუნებრივად გვეჩვენება ის ფაქტი, რომ ესმა ონიანი 1980-იან წლებში სრულიად ლოგიკურად მიდის რელიგიურ სიუჟეტაებამდე. იგი ქმნის სერიას სამოთხის თემაზე, ამ თემის საკუთარ ინვარიანტს წარმოგვიდგენს და ამით ახალი თაობის, ე.წ. 80-იანელების იმ მხატვართა (ი.ფარჯიანი, გ,ბუღაძე, მ.აბრამიშვილი და სხვ.) რიგში ეწერება, ვინც ახალი ათწლეულის დასაწყისიდან რელიგიურ თემას წამოსწევდა წინ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კლდიაშვილი ა., რამდენიმე ტენდენციის შესახებ 1980-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში. ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, VI, ბათუმი, 2015.
2. ლეჟავა ს., ალ. ბანძელაძე და უახლესი ქართული მხატვრობა, სპექტრი, 1989, №1.
3. მიქაძე მ., უფლის სერობა – გამოღვიძების მისტერია გია ბუღაძის მხატვრობაში, კრ. “თვალსაზრისი”, თბ., 2016.
4. მიქაძე მ,. თანამედროვე ხელოვნების ახალი ფორმები და რელიგიურ/სპირიტუალური კონტექსტი ქართულ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში (თანამედროვე ხელოვნება და საზოგადოება). სამაგისტრო ნაშრომი, თბ., 2017.
5. ოქროპირიძე ა., ფრესკა – ამქვეყნიურობისგან განწმენდილი და სიბრტყეში გადასული სხეული. სკოლა და ცხოვრება, 1990, №3.

6. ღაღანიძე ნ., ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედება, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2005.
7. ჩიბურდანიძე რ., მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში, ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, VI, ბათუმი, 2015.
8. ჩიბურდანიძე რ., სამოცდაათიანელთა ფერწერა (ძირითადი ტენდენციები), ბათუმი, 2015.
9. ჩიბურდანიძე რ., მხატვრულ-სტილისტური ტენდენციები XX საუკუნის 70-იანი წლების ქართულ ფერწერაში, სადისერტაციო ნაშრომი, ბათუმი, 2013.
10. ცეცხლაძე ქ., რელიგიური კონტექსტი დავით კაკაბაძის და 1940-50-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში. კრ. "ვიზუალური კულტურა და რელიგიური იმპულსები" (საერთაშორისო კონფერენციის მასალები), თბ., 2014.

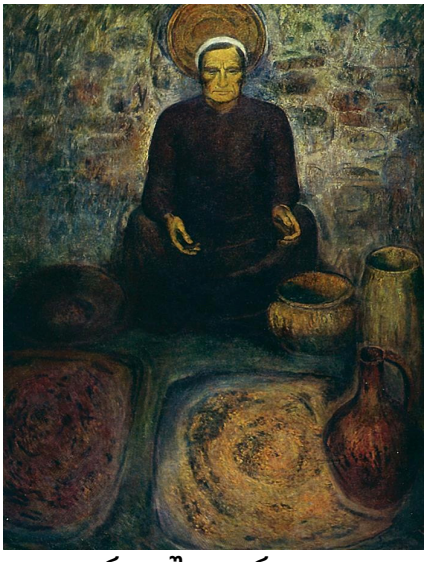
ილუსტრაციები:



ესმა ონიანი.



რადიშ თოდრია. ბაბუაწვერა.



რადიშ თოდრია. დედა.



გივი ნარმანია. აივანზე.

ნინო ღაღანიძე
თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
პროფესორი
საქართველო

წარსული როგორც მეტაფორა

ოთხმოციანი წლების მხატვრობა XX საუკუნის ქართული კულტურის გამორჩეული მოვლენაა. "ოთხმოციანელები" ასპარეზზე ზუსტად 80-იანი წლების დასწყისში კი არ გამოჩენილან, არამედ ოდნავ უფრო ადრე, 70-იანი წლების მეორე ნახევარში გამოვიდნენ და, შესაძლოა, მათი მკვეთრად განსხვავებული ინდივიდუალობა თავდაპირველად ხელსაც კი უშლიდა ერთ თაობად მათ აღქმას; თუმცა მალევე გახდა ნათელი, რომ თვალსაჩინოდ განსხვავებული ესთეტიკის მიღმა გაცილებით ღრმა და ერთმანეთის მონათესავე ინტერესები იდგა, რაც გახდა კიდეც მათი ერთ თაობად წარმოდგენის საფუძველი და რამაც თავად ამ ცნების – თაობის მნიშვნელობა გარკვეულწილად შეცვალა. კერძოდ, აქცენტი ისეთი მახასიათებლებიდან, როგორიცაა საერთო ესთეტიკა ან მსგავსი მხატვრული ამოცანები (მაგალითად, ნამუშევრების მკაფიოდ გამოვლენილი ფერწერულობა, ზოგადად ფერთან ასოცირებული ამოცანები და პრობლემები), ძირეული მხატვრული ღირებულებების მსგავსებასა თუ ერთობაზე გაკეთდა. ცხადია, ამ რიგის ცვლილებებს საფუძვლად თითოეული ხელოვანის ნიჭი და შემოქმედებითი პოტენციალი ედო, მაგრამ მათი გამოჩენის შემდეგ ვითარება მართლაც შეიცვალა და საგრძნობლად გასცდა ასპარეზზე დაახლობით ერთდროულად გამოსული ნიჭიერი ადამიანების აღმოჩენის ეფექტს – ერთი მხრივ, გაცილებით მნიშვნელოვანი ძვრები გამოიწვია, ხოლო, მეორე მხრივ, სრულიად გამოკვეთილი კვალი დატოვა ქართულ კულტურაში.

საზოგადოდ, 80-იანი წლების შესახებ დამკვიდრებულია მოსაზრება, რომ ეს ჩვენი კულტურის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, მაგრამ სრულიად ნათელია, რომ ჯერ კიდევ გასააზრებელია 80-იანი წლების ქართული ხელოვნების ძირითადი ასპექტები, რათა გამოიკვეთოს ამ სოციო-კულტურული მოვლენის მნიშვნელობა მთლიანად ქართული კულტურის მასშტაბით. ამ პერიოდის ხელოვნების კვლევას სათანადო სიღრმეს შესძენს „ოთხმოციანელების" მიდგომების, შემოქმედებითი ინტერესების და მსოფლმხედველობის გააზრება, თანხვედრისა თუ განსხვავების ანალიზი, რაც საშუალებას მოგვცემს, დავინახოთ არა შემოქმედთა ან ინდივიდთა, არამედ კულტურის განვითარების მეტნაკლებად სრული სურათი. ეს მით უფრო საინტერესოა, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ თაობის წარმომადგენელთა დიდი ნაწილი დღესაც ქართული ხელოვნების ავანგარდში დგას.

საზოგადოდ, ყოველი ახალი თაობა საკუთარი სათქმელის ძიებაში გარდაუვალად მიდის ახალი სამეტყველო ენის ფორმირების პროცესამდე. ძველი, ტრადიციული არცთუ იშვიათად გამოუყენებლად ეჩვენებათ ახლებს, რადგან წინააღმდეგობაში მოდის მათ თვალწინ გადაშლილ ახალ პერსპექტივებთან.

ასე მოხდა 70-იანი წლების ბოლოს, ჯერ კიდევ საბჭოთა იდეოლოგიის და პოლიტიკური რეჟიმის ფონზე საქართველოში, იმ ახალგაზრდა მხატვრების

თვითშეგრძნებაში, რომლებიც სამხატვრო აკადემიის დასრულებისას უკვე იქცევენ ყურადღებას და გარკვეული პოპულარობითაც სარგებლობენ. ამ ყურადღების და ცნობადობის მიზეზი მათი ადვილად შესამჩნევი ნიჭიერება იყო, თუმცა იმთავითვე შეიქმნა შთაბეჭდილება, რომ მათი შემოქმედებითი პოტენციალი გაცილებით მეტ მოლოდინს აჩენდა, ვიდრე უბრალოდ რამდენიმე ნიჭიერი მხატვრის დაბადებაა. ოთხმოციანელთა ამ პირველი დასის წარმომადგენლებს: გია ბუღაძეს, ირაკლი ფარჯიანს და ლევან ჭოღოშვილს კარგად იცნობს ქართული საზოგადოება.

ვფიქრობ, 80-იანი წლების და ოთხმოციანელთა ფენომენის გასააზრებლად გვერდიგვერდ უნდა განვიხილოთ როგორც მათი ხელოვნების მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები, ასევე ამ შემოქმედთა ინტერესების სფერო, დამოკიდებულება და მიდგომა, მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, რაც, საბოლოო ჯამში, აყალიბებს კიდეც კონკრეტული ხელოვანის სამეტყველო ენას და განაპირობებს მისი მხატვრული მეთოდის არსს. ოთხმოციანელთა ხელოვნების ერთი ასეთი ქვაკუთხედი წარსულისადმი მათი დამოკიდებულებაა, ამ სიტყვის თუ ცნების ყველაზე ფართო გაგებით. თავად ის ფაქტი, რომ მათი შემოქმედების ობიექტივში წარსული – როგორც თემა, ისე მოექცა, ვფიქრობ, ბევრისმთქმელია.

დამკვიდრებული აზრია, რომ საქართველო წარსულისადმი მიდრეკილი ქვეყანაა, თუმცა რას ვგულისხმობთ წარსულში, ქრონოლოგიურად გავლილ პერიოდებს, ისტორიას თუ გამოცდილებას, ჯერაც ბუნდოვანია. უფრო სწორად, ამ თემაზე მსჯელობისას,

ერთნი წარსულზე ორიენტაციის მთავარ მიზეზად ისტორიული გაკვეთილების სწავლისა და ტრადიციების შენახვის აუცილებლობას განიხილავენ, მეორენი კი თავად ამ ორიენტაციას წარუმატებელი აწმყოსა და სრულიად ბუნდოვანი მომავლის მიზეზად რაცხავენ. ოთხმოციანელთა პირველი დასის ინტერესთა სფეროში წარსული სხვადასხვა ფორმით, მაგრამ ძლიერად, ღრმად, ცნობიერად იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს და თავად შემოქმედთა განსხვავებულობის გამო დამოკიდებულებების, მიდგომების უაღრესად საინტერესო და ფართო სპექტრს წარმოადგენს.

70-იანი წლების ბოლოს, ოთხმოციანელთა ერთ-ერთი წარმომადგენელი, ლევან ჭოღოშვილი ქმნის ქართველ მეფეთა და განადგურებული ქართული ინტელიგენციის ამსახველ ნამუშევრებს. საგულისხმოა, რომ ისტორიულ პირთა გამოსახვისას შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის კარგად მცოდნე ახალგაზრდა მხატვარი კედლისა და დაზგური მხატვრობის (კერძოდ, თბილისური პორტრეტის) ტრადიციითაა ინსპირირებული. თუმცა, რთულია სახელი მოუძებნო და შთაგონების კონკრეტული წყარო დაასახელო იმ ნამუშევრებისათვის, რომლებზეც წარჩინებული ქართული საზოგადოების წარმომადგენლები, ხშირ შემთხვევაში თავად მხატვრის წინაპრები, ნათესავები თუ მათი ახლობლები არიან წარმოდგენილი. მათ შესაქმნელად ლევან ჭოღოშვილი ძველ ფოტოსურათებს იყენებს; ხატავს მათ კედლებზე დაკიდული ნოხების და ფარდაგების ფონზე, მაგიდის ირგვლივ, სავარძლებსა თუ მუთაქებიან ტახტებზე მსხდომთ ან დინჯად მოსიარულეთ... ჩვეულებრივი გაგებით ეს პორტრეტები არ არის, თუმცა კი მხატვარი დოკუმენტურ მასალას – ფოტოს მიჰყვება და ხშირ შემთხვევაში ზუსტად იმეორებს კადრის კომპოზიციას. სწორედ ეს ორგვაროვნება,

ერთი მხრივ, ნამდვილის – კონკრეტული ადამიანის, ოდესღაც შემდგარი თავყრილობის, გარემოს, სამოსის, სახასიათო დეტალების, ერთი სიტყვით, ყველაფერი იმის ზედმიწევნით ერთგულება, რითიც ძველი ფოტო ინახავს ხსოვნას და მეორე მხრივ, უცნაური თავისუფლება, დამოუკიდებლობა დოკუმენტალურობისგან, თვით ფაქტის საზღვრებიდან დაშორება განაპირობებს იმას, რომ მხატვარი მხოლოდ პერსონაჟებს არ აცოცხლებს ჩვენს თვალწინ. როგორც ჩანს, აქ ამოცანა წარსულის რეკონსტრუქცია ან ესთეტიზირება არაა. მსუბუქ სილუეტებად მოხაზულნი მიწიერ სიმძიმეს მოცულობითობის გაქრობის ხარჯზე კარგავენ, თუმცა ხასიათს და იერს მათი მიმოხრა, ჟესტები, თავის დაჭერის მანერა ზუსტად გადმოსცემს. მაინც სად იმყოფებიან ეს ადამიანები, რეალურია თუ გამოგონილი მათი გარემო? ძნელი სათქმელია, რამდენად უმკლავდება სივრცე ან სიბრტყე პირობითობის გამოწვევას ამ ნამუშევრებზე, თუმცა ერთი რამ ცხადია, ეს გარემო უაღრესად ბუნებრივია ამ პერსონაჟებისათვის. კონკრეტულისა და ზოგადის ამგვარი ნაზავი მარადიულობის შეგრძნებას ბადებს მაყურებელში, უხილავი ძაფებით, მაგრამ მტკიცედ გვაკავშირებს მათთან. „გამჭოლი დროის“ მკაფიო შეგრძნება თანამედროვე ქართველ მაყურებელს ისეთ სიახლოვეს აგრძნობინებს მათთან, რომ იშლება დროითი საზღვრები და კონკრეტული ამბავი – რომელიმე ოჯახი ან ახლობელთა ჯგუფი განზოგადებულ სახე-ხატად აღიქმება. ყველაზე საგულისხმო კი ისაა, რომ ნამუშევრებსა და მაყურებელს შორის სწრაფად მყარდება ეროვნული იდენტობის შეგრძნება.

XX საუკუნის ქართული მხატვრობის განვითარების ხაზში, ერთიანი იდეოლოგიური წნეხის არსებობის მიუხედავად, ერთმანეთს შეენაცვლა ორმოცდაათიანელების ფორმალისტურ ძიებებად მონათლული „ჩაღრმავება“ წმინდა წყლის ფერწერულ პრობლემებში და 60-იანი წლების შუახანიდან ეროვნული ფორმის ძიების პროცესი. ამ მხრივ 70-იანმა წლებმა ამ ორი ტენდენციის ერთგვარი სინთეზი მოახდინა და ჩვენთვის დამახასიათებელი ესთეტიზაციის მოთხოვნას სახვითი ფორმის საგანგებო სტილიზაციით გამოეხმაურა. ოფიციალურმა ხელოვნებამ კი ეროვნულობის გამოწვევას გელათის, ყინწვისის თუ ვარძიის ფრესკებიდან ამოგლეჯილი და პირდაპირი მნიშვნელობით შარაგზაზე, ავტობუსების გაჩერებებზე გამოტანილი დიდი ზომის უგვანო მოზაიკური პანოებით – დავით აღმაშენებლის, თამარის თუ ყინწვისის ანგელოზის გამოსახულებებით უპასუხა. ცხადია, კონტექსტიდან ამოვარდნილი ხელოვნება სავსებით კარგავს მხატვრულ ღირსებას და ამიტომ, ვერც ჩაითვლება რამდენადმე მაინც ღირებულ ტენდენციად. ამიტომ, 70-იანი წლების ბოლოს და 80-იანი წლების დასაწყისში წარსულისადმი ახალგაზრდა მხატვრის მიბრუნება ორმაგად საინტერესო და ამაღელვებელი გამოდგა. ერთი, რომ ეს მიჩქმალული ისტორიის გამომზეურების მცდელობა იყო და მეორე, არანაკლებ გაბედული და რისკიანი მხარე – ახალი ფორმა ამჟღავნებდა მხატვრულ ტრადიციასთან ზიარების, მისი ახალ კონტექსტში გააზრების და უფრო მეტიც, თანამედროვე სამეტყველო ენად გარდაქმნის პროცესს. ეს ნამუშევრები მთელი რიგი მხატვრული მახასიათებლებით: პირველ რიგში, სივრცე-სიბრტყის ურთიერთჩანაცვლებით, შემდგომ ამისა მოქნილი და რაფინირებული ხაზით, ფერადოვნების და მათ შორის, ლოკალური ფერის ჩანართების ქართული თავდაჭერილობით და რასაკვირველია, კონკრეტულისა და ზოგადის ყველასაგან განსხვავებული ნაზავით, თვალნათლივ ამჟღავნებდა ტრადიციით ნასაზრდოები პირობითი, თანა-

მედროვე სამეტყველო სახვითი ენის არსებობის შესაძლებლობას. აქ არსად ჩანდა ახალი ხელოვნებისთვის თითქმის აკვიატებულ იდეად ქცეული დევიზი – „იყო ყველასგან განსხვავებული“. ამის სანაცვლოდ, მხატვარი ძველი ქართული ხელოვნების მდიდარი არსენალიდან იშველიებს იმგვარ მხატვრულ ხერხებს, ასე რომ ესადაგება პირობითი, მაგრამ საცნაური ქართული სამყაროს შექმნას.

ალბათ, მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, ლოკალური ან ინდივიდუალურია თუ არა ქართულ სახვით ხელოვნებაში წარსულისადმი ინტერესი XX საუკუნის ამ მონაკვეთში, ან რა მედიებს ირჩევენ 60-70-იანი წლებიდან მოყოლებული ამ პრობლემატიკით დაინტერესებული არტისტები საკუთარი პოზიციის გასაცხადებლად დასავლურ მხატვრობაში. კრისტიან ბოლტანსკი ერთი ყველაზე მეტად ცნობილი სახელთაგანია მათ შორის, ვინც შემოქმედების ძირითად თემად წარსული აირჩია და ძალიან ხშირად ფოტოს იყენებს, როგორც მთავარ მედიუმს ამ დიალოგში. ალბათ, სწორედ ამიტომ ლევან ჭოლოშვილი ოდნავ დანანებითაც კი შეადარეს კ.ბოლტანსკის, თუმცა ეს შედარება უფრო მეტად ასოციაციურ საფუძველს ემყარებოდა, ვიდრე რამდენადმე ღრმა ანალიზს. ჯერ კიდევ 60-იანი წლების შუა ხანებიდან (1967, 1968 წლების ნამუშევრები), ბოლტანსკი იწყებს შემთხვევით ნაპოვნი ან შეძენილი ნივთებით ინსტალაციების შექმნას. ეს თემა მისი შემოქმედების ლაიტმოტივს წარმოადგენს და ასე გრძელდება ოთხ ათეულ წელზე მეტიხანია.

სწორედ ამ პერიოდში კრისტიან ბოლტანსკი ქმნის, მაგალითად, ფოტოალბომს, რომელიც ვითომ ბავშვობის დროიდან შემორჩა (ფოტოალბომს ეწოდება “Все что осталось от моего детства”) და ერთი შეხედვით, ავტობიოგრაფიული ხასიათი უნდა ჰქონდეს; მაგრამ ეს მისტიფიკაციაა; მხატვარი ისეთ დოკუმენტურ მასალასაც კი როგორიც ფოტოა, უცვლის შინაარსს და თავად ქმნის ისტორიას მათი მეშვეობით. ერთი მხრივ, წარსულისადმი ინტერესი ბოლტანსკის შემოქმედების მთავარი თემაა, მაგრამ სინამდვილეში მას საერთოდ არ აინტერესებს წარსული, როგორც ოდესღაც არსებული სინამდვილე, ფაქტი ან დოკუმენტი. იგი რამდენჯერმე ქმნის და სხვადასხვა მისამართით აგზავნის გამოგონილ ავტობიოგრაფიას და ამგვარი ფსევდოავტობიოგრაფიის მსგავსად “ფსევდოა” თითქოსდა კონკრეტული ადამიანების პირადი ნივთებით შექმნილი მისი ნამუშევრები. ბოლტანსკი რამდენჯერმე ავალებს სხვადასხვა მუზეუმს, შეიძინოს, მაგალითად, გარდაცვლილი მოხუცი ქალბატონის პირადი ნივთები ან სტუდენტების ნაქონ ტიპიურ ნივთებს მოუყაროს თავი. ქმნის ნამუშევარს ფრანსუა ს-ს სამოსითა და პირადი ნივთებით. ეს სია კიდევ შეიძლება გაგრძელდეს, მაგრამ მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა, რომ მსგავსი ბიოგრაფიის მქონე ნივთებით არ “იხატება” და არ “იწერება” ამ კონკრეტული ადამიანების პორტრეტები. ისინი ყველგან და ყოველთვის ანონიმებად რჩებიან.

ცხადია, ასეთია ხელოვანის ნება, გამოიყენოს კონკრეტული ადამიანის ნაქონი ნივთები, გვაჩვენოს მისი ფოტოები, მაგრამ არ მოგვითხროს ან გვაჩვენოს მისი ბიოგრაფია. გამოყენებულ მასალას არ მოეკიდოს როგორც ისტორიულ დოკუმენტს და არ შეეცადოს, მისი მეშვეობით გააცოცხლოს ეპოქა.

აწმყოში გაცოცხლებული წარსულის ეს მოდელი სუბიექტური ინტერპრეტაციის ნიშნებს ავლენს. ყველაზე მკაფიოდ ეს მჟღავნდება მაშინ, როდესაც არტისტი მიმართავს ფოტოგრაფიას, როგორც ძირითად “მხატვრულ მასალას”. მისტიფიკაციის ტენდენცია მაშინაც იჩენს თავს, როდესაც მხატვარი 70-იანი

წლების შუახანებში დიჟონის კოლეჯის სტუდენტთა ფოტოებით ქმნის ინსტალაციას, ან იყენებს ებრაული სკოლის მოსწავლეების 1931 წელს გადაღებულ ფოტომასალას. ორივეგან ეს ერთგვარი ფოტომემორიალია და არა აქვს მნიშვნელობა იმას, რომ პირველ შემთხვევაში იმ დროისათვის ცოცხალი ადამიანების ფოტოებით ააგო ერთგვარი საკურთხეველი და გადააქცია ის თანამედროვეთა მემორიალად. ამგვარი მიდგომის მეშვეობით ხაზი ესმევა არარსებობის, არ მყოფობის შინაარსს, ფოტოგრაფიას მთლიანად დაკარული აქვს დოკუმენტურობის ფუნქცია ცოცხალი თუ უკვე გარდაცვლილი ადამიანების გამოსახულებები ერთმანეთთან გათანაბრებულია მისტიფიცირებული არტის ნიმუშის შესაქმნელად.

გამქრალი წარსული იოტისოდენადაც კი არ განიცდის იდეალიზირებას ან რომანტიზაციას წარსულით ინსპირირებული არტისტის ხელში. პირიქით, ის ხშირად გაშარჟებულია, წარმოდგენილია როგორც ფარსი, ოღონდ არა რეალურად არსებული მძიმედ მოსაგონარი ან იუმორისტულად დანახული მომენტების/ფაქტების ხარჯზე, არამედ კვლავ მოგონილი, საგანგებოდ უტრირებული დეტალების მეშვეობით – მშობლების ქორწინება, დილის ტუალეტი, ბაბუას სიკვდილი. მოგონილი ბიოგრაფიითა და ბავშვობით საკუთარი იდენტობის ხელოვნურად შექმნა, თუ შეიძლება ითქვას იდენტობის „გაფეიკება“ არა მხოლოდ წარსულისადმი, აწმყოს მიმართ დამოკიდებულების განმსაზღვრელიცაა.

ერთ დროს კრისტიან ბოლტანსკი დეტექტიური არქივიდან აღებულ მასალას – ფოტოებს იყენებდა კრიმინალური არქივის ინსტალაციის შესაქმნელად, კვლავ ანონიმურის და როგორც მისი შემოქმედების ბევრი მკვლევარი ფიქრობს, კვლავ მისტიფიცირებულის. ერთი შეხედვით, საჯაროდ გამომზეურებული არქივები საგანგებოდ ნათდებოდა ცუდად, რათა მნახველს ნათლად ვერ წაეკითხა და ვერ აღექვა გამოსახულება. ეს თამაშია, რომელსაც დოკუმენტის ანტიდოკუმენტად ქცევის პრინციპი უდევს საფუძვლად. ფოტომემორიალებში შავი ნეგატივის გამოფენის ხერხიც ამ პრინციპის გამოხატულება უნდა იყოს. ამავე განწყობითაა გაჟღენთილი ლითონის ყუთებით შექმნილი არქივის ინსტალაცია, რომელიც ძალიან გავს კოლუმბარიუმს, თუმცა კი ამ შემთხვევაში არტისტი სრულიად უწყინარ ნამცხვრის ყუთებს იყენებს ძირითად მასალად.

კიდევ ერთი ხერხი, რომელსაც ბოლტანსკი იყენებს ფოტოგრაფიასთან მუშაობის დროს, მისი უტყუარობის, დოკუმენტურობის ჩანაცვლებაა მისტიურობის ელფერით. დარბაზის ინტერიერში დაკიდულ ფოტოებს იგი უკანა მხრიდან ისე ანათებს, რომ მათი ანარეკლი ფოტოს წინ დაკიდულ ქსოვილზე აღიბეჭდება და მაყურებელი ფოტოს ინტერიერში მფრინავ ერთგვარ მოჩვენებად აღიქვამს.

ამგვარად, კრისტიან ბოლტანსკი გამუდმებით უტრიალებს წარსულის თემას, შეიძლება ითქვას, სწორედ ამითაა ცნობილი, თუმცა წარსულს ამოფარებული, აყალბებს მას და ამით მაყურებელს მის გაქრობაზე, არარსებობაზე მიგვითითებს. მაშინაც, როდესაც არტისტი 2010 წელს Monumenta Grand Palais-ში გრანდიოზულ ინსტალაციას წარმოადგენს დარბაზში დახვავებული რამდენიმე ტონა სამოსის სახით, ნამუშევრის თემა სწორედ გამქრალი წარსულია, როგორც ინდივიდუალურ, ასევე კოლექტიურ თუ ისტორიულ ჭრილში. კვლევამ აჩვენა, რომ მაყურებლების აბსოლუტურმა უმრავლესობამ ეს ნამუშევარი დიჟონის კოლეჯის სტუდენტთა ფოტოების მემორიალის მსგავსად, ჰოლოკოსტის მსხვერპლთა მემორიალად აღიქვა.

ამდენად, წარსული ამ თანამედროვე ხელოვანთან არა როგორც მომხდარი ფაქტი, არა ინდივიდუალური ან კოლექტიური იდენტობის ფორმირების მთავარი საშუალება, არამედ გამქრალი, თითქმის არარსებული ისტორიის მისტიფიცირებული ვერსიაა, რომელსაც მაყურებელი ნებისმიერ მნიშვნელობას სძენს. შეიძლება ითქვას, რომ კ.ბოლტანსკი მანიპულირებს მეხსიერებით, ნამდვილს ანაცვლებს გამოგონილით და ცრუ მეხსიერების ფაილებში მკვეთრად განაცდევინებს მაყურებელს იმპერსონალური წარსულის ისტორიას. მისთვის უცხოა ფოტოს, როგორც დოკუმენტის მნიშვნელობა; უფრო მეტიც, თვლის, რომ ნაციზმის მსხვერპლთა დოკუმენტური ფოტოების ან კინოკადრების გამოყენება მკრეხელობაა და აკრიტიკებს მათ, ვინც ამ ხერხს მიმართა.

საინტერესო პარალელების გავლება შეიძლება, თუ ლევან ჭოლოშვილის მიერ შექმნილი ნამუშევრების თემას განვიხილავთ როგორც ქართული თავადაზნაურობის ერთგვარ ჰოლოკოსტს. თავად მხატვარი ერთგან ამბობს კიდეც, რომ პირველქრისტიანთა მსგავსად, ეს სოციალური ფენა სინამდვილეში კი არა იმდენად სოციუმი, რამდენადაც ისტორიული იდენტობის ძაფით ნაქსოვი ცოცხალი ორგანიზმი, წამების მსხვერპლი გახდა. თითქმის ერთიანად ამოწყვეტილი, შემუსრული საზოგადოების განსახიერებისას მხატვარი ეძებს სახვითი ხერხების იმ კომბინაციებს, რომლებიც ისტორიულ შინაარსსა და ასევე ისტორიულ/ტრადიციულ ფორმას შორის ისეთ ბალანსს დაამყარებს, რომ მახვილი სათქმელზე იყოს დასმული. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თავად ფორმა უნდა ამბობდეს სათქმელს, ათეულობით წლის შემდეგაც მყისიერად გიღვივებდეს იდენტობის შეგრძნებას, გაპოვნინებდეს თავს და სულიერ ერთობას გაგრძნობინებდეს არა გამქრალ, მხოლოდ მარადიულობაში გარდასულ ქართველობასთან.

„ზეთის, გუაშისა თუ აქვარელის ფერებით გამოსახული ჭაბუკები თუ ბერიკაცები, ბავშვები და მანდილოსნები ხან ბინდ-ბუნდში ილანდებიან, ხანაც ფარდაგებიდანა და კრეტსაბმელებიდან ჩნდებიან, აღარც პერსპექტივის კანონებს ემორჩილებიან; მათ სხეულებსა და სახეებს ალაგ რაღაც ჩვენთვის უხილავი ჰკვეთს, ფიგურებს შორის კი ხშირად წარწერებია გადაქსოვილი“. „ეს ადამიანები – „ჩვეულებრივია“, მიწიერი, ამასთან კი, სივრცესა თუ დროში მიმონაცვლებას გამორიდებულნი; ჩვეულებრივი ადამიანები – ოღონდაც, მხატვრის ნებით, მარადისობას თუ არა, არადროითობას შეზიარებულნი. მაინც რისთვის მიმართავს ლ.ჭოლოშვილი ამ, ასე ვთქვათ, „დროის გაუქმებას“? ვგონებ იმისთვის, რომ ისინი პარადოქსულად ჩვენ, და – პოტენციურად! – მომავალთა ჩვენთა უფრო დაგვიახლოვოს. არადროითი ხომ თავისი ბუნებით მუდმივიცაა, ამდენად კი მას ღირსებულნი ჩვენი თანამედროვე-თანადროულნიც არიან და ჩვენი რაგინდარა შორეული შთამომავლობისაც. ასე რომ, დროითი დაცილება წარხოცილია და ჩვენც უშუალოდ წარსულის პირისპირ ვდგავართ“ (ორივე ციტატის ავტორი დ.თუმანიშვილია).

ამგვარად, შევეცადე მეჩვენებინა, რამდენად განსხვავებული (რომ არა ვთქვათ ურთიერთსაპირისპირო) შეიძლება იყოს წარსულით ინსპირირებულ თანამედროვე ხელოვანთა დამოკიდებულება ამავე წარსულის მიმართ: ერთ შემთხვევაში, კრისტიან ბოლტანსკი, რომელიც არა მხოლოდ დოკუმენტურ ფოტოს, არამედ ხაზგასმით ყოფით, ნახმარ საგნებს იყენებს საკუთარი ნამუშევრების „საშენ მასალად“ და მიუხედევად ასეთი „დოკუმენტურობისა“, მუდმივად

„აქრობს“ წარსულს და წარსულში მცხოვრებ ადამიანებს, მის გარდასულობაზე, მათი გაქრობით გაჩენილ სიცარიელეზე მიგვანიშნებს.

მეორე შემთხვევაში კი ლევან ჭოლოშვილი, რომელიც საუკუნისწინანდელი ფოტოებით ინსპირირებული კარგა შორს სცილდება კონკრეტული ოჯახების, საზოგადოების „გაცოცხლების“ ეფექტს, აერთიანებს და აზოგადებს იმას, რასაც მხოლოდ ნაკვთების მიმსგავსებით კი არა, მთელი ჩვენი არსებით (თუმცა კი ხშირად გაუაზრებლად, ქვეცნობიერად) ვატარებთ, ვგრძნობთ, ვებრძვით კიდეც და მაინც ვინარჩუნებთ. ამ „გამჭოლი ერთიანობის“ მოსახელთებლად მას არ სჭირდება ნივთიერი რამ საბუთები, ქამარ-ხანჯალი, ჩიხტიკოპი, გინდაც მარაო... წმინდა წყლის სახვით მასალას – ქაღალდს, საღებავს, ფუნჯს მინდობილი მიმოხრას, თავის დაჭერას, დინჯ საუბარს, სიცილის გვერდით სევდას ხატავს და მისი ნამუშევრების მნახველნი ფიზიკურად გრძნობენ, რა ძლიერად გვანან საკუთარ წინაპრებს; გრძნობენ, როგორ შეიძლება წარსული, აწმყო და მომავალი დროის იმ ერთი დინების შენაკადები იყოს, რომელსაც სიცოცხლე ჰქვია.

დასასრულ, იმის დასტურად, რომ ოთხმოციანებში მომხდარი მსოფლმხედველობრივი ძვრები არ იყო ერთეული, დროებითი თუ მხოლოდ ნოსტალგიური გადახვევა, არ იყო შემთხვევითი მოვლენა ჩვენი კულტურისთვის, შეიძლება მოვიხმოთ სრულიად ახალგაზრდა შემოქმედის, მარიამ რამიშვილის ნამუშევარი, რომელიც მან ორი წლის წინ აკადემიაში გამართულ გამოფენაზე წარმოადგინა. სხვადასხვა მედიუმებში შესრულებული ხელოვნების თანამედროვე ნიმუშების ერთი მთავარი ხიბლი მათი „წაკითხვის“ თითქმის დაუსრულებელი თავისუფლებაა, რომელიც მნახველს თანავტორობას სთავაზობს და თითქმის მთლიანად მის ასოციაციებსა თუ მგრძნობელობასაა მინდობილი; მაგრამ ამ ნამუშევარში, ვფიქრობ, ცხადად და ალბათ, ავტორისთვისაც კი ჯერჯერობით ბოლომდე შეუცნობლად, იკვეთება ზოგადქართული დამოკიდებულება წარსულის, როგორც ცოცხალის, მარადიულის, გარდაუსვლელის მიმართ. სხვა რაღაა ოჯახურ ფოტოზე დადებული, თითქოს წრეზე მოსიარულე ფეხების გამოსახულება, თუ არა ერთობის, უწყვეტობის, გაქცევის და დაბრუნების მარადიული მეტაფორა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თუმანიშვილი დ., „ლევან ჭოლოშვილის მხატვრობის გამო”, „წერილები, ნარკვევები,“ თბილისი, 2001, გვ.201-202.
2. თუმანიშვილი დ., „80-იანელთა თაობის ხელოვნება“; სამხატვრო აკადემიის რადიო „მელომანი“, N21, 2015.
3. ინწკირველი თ., ხატმწერი – შემოქმედი თუ ხელოსანი? ირაკლი ფარჯიანი და ლევან ჭოლოშვილი, ჟურნალი „გული გონიერი“, N10, თბილისი, 2016.
4. კლდიაშვილი ა., „ახალი ფიგურაცია“ და 80-იანი წლების ქართული მხატვრობა, ჟურნალი „კრიტიკა“, N10, 2015.
5. ჭოლოშვილი ლ., განმეორების ხელოვნებისათვის, ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება“, N5-6, 1992.

რატი ჩიბურდანიძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

დურმიშხან ჯიჯნაძის მხატვრული სამყარო (საკითხის დასმისათვის)

“ვან გოგის შემდეგ ჩვენ თვითნასწავლი მხატვრები, შეიძლება ითქვას, რომ პრიმიტივისტები ვართ. მაშინ, როცა ტრადიცია თავად აკადემიზმმა შთანთქა, ჩვენ სრულიად ახალი ენა უნდა შევქმნათ. ჩვენი დროის ყველა მხატვარი უფლებამოსილია თავიდან შექმნას ეს ენა ანიდან ჰოემდე”

პაბლო პიკასო

როგორც ხშირად ხდება, ჭეშმარიტ მხატვრებს გვიან “აღმოაჩენენ”. ასე მოხდა სამი წლის წინაც – ბედნიერი შემთხვევის წყალობით, გავიცანით სრულიად უნიკალური, თავისთავადი ხელწერის მქონე შემოქმედი დურმიშხან კიკნაძე, რომელიც ქობულეთში მოღვაწეობდა და მის შესახებ, ფაქტობრივად, არავინ არაფერი იცოდა.

2014 წლის იანვარში ბათუმში მხატვრის პირველი პერსონალური გამოფენა შედგა. აჭარის ხელოვნების მუზეუმში მოწყობილმა ექსპოზიციამ, სადაც შემოქმედის ორმოცამდე ფერწერული ტილო იყო წარმოდგენილი, საზოგადოების ნამდვილი აღფრთოვანება გამოიწვია და ეს ხელოვანის პირველი “ოფიციალური” აღიარება იყო. იმავე წლის მარტში, კეთილი ადამიანების თანადგომით, დ.კიკნაძის პერსონალური გამოფენა თბილისშიც მოეწყო. მაშინ, გარდაცვალებამდე ერთი თვით ადრე, უკურნებელი სენით დაავადებულ მხატვარს გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი მასპინძლობდა და იგი უფრო ფართო აუდიტორიის წინაშე წარსდგა. 2014 წელს აჭარის ა.რ. განათლების, კულტურის და სპორტის სამინისტროს მხარდაჭერით დ.კიკნაძის ნამუშევართა საკმაოდ სქელტანიანი კატალოგიც დაიბეჭდა, მაგრამ მიუხედავად ყოველივე ამისა, მიგვაჩნია, რომ მხატვრის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა საფუძვლიან შესწავლას, მისი ადგილის განსაზღვრას და სათანადო დაცვასაც მოითხოვს (დღესდღეობით მხატვრის საუკეთესო ნამუშევრები არსად არ არის გამოფენილი და მისი სახლის ნესტიან სარდაფში ინახება).

დურმიშხან კიკნაძე დაიბადა ხაშურში 1956 წელს. 1970-იან წწ. ოჯახი საცხოვრებლად ქობულეთში გადავიდა. ხატვის პროფესიული შესწავლა 25 წლის ასაკიდან დაიწყო. ჯერ ქობულეთელი მხატვრის მიხეილ ფაღავას სახელოსნოში იღებდა გაკვეთილებს, მოგვიანებით (1987-91), მოსკოვის სახალხო უნივერსიტეტის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტის ფერწერისა და გრაფიკის დაუსწრებელი განყოფილება დაამთავრა; ერთ ხანს ხატვის და ხაზვის

მასწავლებლადაც მუშაობდა საშუალო სკოლებში, თუმცა მხატვრობის აკადემიური სტილი თუ დოგმები მისთვის სრულიად უცხო და არაორგანული აღმოჩნდა.

1990-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ყალიბდება დ.კიკნაძის ორიგინალური მსოფლმხედველობა, ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნება და ფერწერული მანერა. ჩვენი აზრით, იგი ნაივის სტილის შესანიშნავი წარმომადგენელია, რომლის შემოქმედებაშიც თავმოყრილია ამ მიმართულების ყველაზე დამახასიათებელი ტენდენციები – ტექნიკური ხერხების სისადავე, ხატოვანი აზროვნება, მდიდარი ფანტაზია, სამყაროს ხალასი, უშუალო აღქმა, აზრის გადმოცემის მკაფიოება და სიცხადე. ყოველივე ამასთან ერთად, მის ნამუშევრებს ახასიათებს მკაცრი კომპოზიციური სტრუქტურა, თავისებური სიბრტყობრივ-დეკორატიული სპეციფიკა, თუმცა მათში თვალნათლივ შეიგრძნობა სივრცეც. მხატვარი აქტიურად იყენებს ლოკალურ, ინტენსიურად ჟღერად ფერებს, მიმართავს ფორმათა განზოგადებას, ხაზგასმულ დეფორმაციებს, სურათებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება კონტურს – ესეც ხომ ნაივის ტიპური ნიშნებია; მასთან გარკვეული ნაივური ინტონაციით ხმიანებენ თვით ნაწარმოებების სათაურებიც კი.

დ.კიკნაძის მხატვრული სამყარო ზედმიწევნით მონოლითურია. თვალის ერთი გადავლებითაც ცხადი ხდება, რომ იდეური თუ მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით იგი საოცრად მთლიანი, ერთსულოვანი და ჰარმონიულია; თუმცა მასში, პირობითად, რამდენიმე თემატიკური წრის ან ჯგუფის გამოვლენა შეიძლება, ესაა: ყოფითი სცენები, სოციალური პრობლემები, ალეგორიული კომპოზიციები.

ყოფითი ჟანრის ამსახველ სცენებში (“ქორწილი”, “მანდარინის კრეფა”, “ქალი ამზადებს კომპოტს”, “სოფელში ბებიასთან”, “სიმინდის მარგვლა”, “გამოსვენება” და სხვ.) ტრადიციული ქართული ყოფისათვის დამახასიათებელი, მხატვრისათვის კარგად ნაცნობი, მშობლიურის განცდით გამსჭვალული გარემოა გადმოცემული.

“ქორწილი” (ტ/ზ, 70X72, 2004) მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა, რომლის ცენტრში, დიდი ხის ქვეშ, გაშლილ სუფრასთან მდგომი თამადა და მეფე-დედოფალია წარმოდგენილი. თამადა ტრაფარეტული ჟესტით წყვილს ლოცავს – ცალ ხელში დიდი ყანწი უჭირავს, ცალი კი ზემოთ აღუმართავს. მის პირდაპირ გამოსახული, თეთრ კაბაში გამოწყობილი პატარძალი მორჩილად თავდახრილი დგას, თითქოს მოწყენილია ან რიდს გამოხატავს, სიძე კი ცოტათი დაბნეული, არაფრისმთქმელი გამომეტყველებით პირდაპირ დამთვალიერებელს უყურებს. მათ გარშემო მყოფი მოქეიფე ადამიანები მოკლებულია ყოველგვარი თანაზიარობის თუ სიხარულის განცდას, ისინი საკუთარი საქმეებით არიან გართული. ერთი შეხედვით ამ ბანალური ყოფითი სცენის მიღმა მხატვარი პრობლემას ხედავს, რაც ტრადიციაში დაკარგული ცოცხალი იმპულსით არის განპირობებული. ამ ჭრელ, გულგრილ გარემოში, ერთგვარი ნათელი, ღიმილისმომგვრელი ნიუანსის სახით ავტორს ორი პერსონაჟი შემოჰყავს – დედოფლის უკან მდგომი პატარა გოგონა, რომელიც მოუთმენლად ელოდება სადღეგრძელოს დასრულებას რათა პატარძალს თაიგული მიართვას და სურათის ქვედა მარჯვენა კიდეში მოცემული გულაჩუყებული ქალბატონი, რომელიც ცრემლს იწმენდს.

სხვადასხვა ყოფითი მოვლენების მიმართ მხატვრის ანალოგიური დამოკიდებულება ვლინდება ნაწარმოებში “გამოსვენება” (ტ/ზ, 70X50, 2002). პირველი

შთაბეჭდილება, რომელიც მაყურებელს სურათის ხილვისას უჩნდება, არის ერთგვარი კონფლიქტი შინაარსსა და ასახულს შორის. ამ დინამიკურ კომპოზიციაში საგნები საკმაოდ უჩვეულო, რთული რაკურსებითაა ნაჩვენები, ფრაგმენტები კი ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან. დამთვალიერებელი თითქოს ზემოდან დაჰყურებს ოთახში უწესრიგოდ მიმოფანტულ გადაბრუნებულ სკამებს, ზეწარგადამძვრალ აყირავებულ ტახტს, რომელზეც ცოტა ხნის წინ მიცვალებული ესვენა, ხოლო სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში გამოსახული გამოსვენების სცენა ქვემოდან აღიქმება. მიუხედავად იმ "მხატვრული ქაოსისა", რაც ოთახის ინტერიერში სუფევს, ნამუშევრის კომპოზიციური სტრუქტურა სრულიად გააზრებულია და ლოგიკურ წონასწორობას ექვემდებარება, კერძოდ – სასურათო სიბრტყეზე პერსონაჟების განაწილება, აყირავებული ტახტის და კუბოს საპირისპიროდ მიმართული დიაგონალები, ფიცრული იატაკის და ჭერის თანმხვედრი, სიღრმეში მიმავალი სწორი ხაზები. ყოველივე, როგორც ფოკუსში, თავს იყრის სურათის უკანა პლანზე გამოსახულ ფართოდ გაღებულ კართან, რომლის მიღმაც რაღაც სხვა, ბუნდოვანი სივრცე ილანდება. ნაწარმოების იდეურ მრწამსს ერთმანეთისაგან განცალკევებით მდგომი ადამიანების მეტყველი ჯგუფები განსაზღვრავს, რომლებიც წესისამებრ ასრულებენ მათზე დაკისრებულ მოვალეობას – ორ ყმაწვილს ყვავილების კალათი გააქვს, მუსიკოსები ზურნა-დუდუკზე უკრავენ, მედოლეს კი ფეხი აზარტულად სკამზე შემოუდია, მათ გვერდით მდგომ მამაკაცს გარდაცვლილის პორტრეტი დიდი სასოებით უჭირავს და ა.შ., მაგრამ ნიშანდობლივია ის, რომ აქ არ იგრძნობა არც გლოვა, არც გულწრფელი სინანული თუ მწუხარება, ყოველივე გახევებულ, მექანიკურ რიტუალად ქცეულა და ერთგვარი ფარსის იერს იძენს, რაც მხატვრისათვის ძალზე მტკივნეულია.

ყოფით სიუჟეტებს ლოგიკურად უკავშირდება ჯგუფი სურათებისა, რომლებშიც სოციალური პრობლემატიკაა წამოწეული ("სტრიპტიზი სოფლად", "ქურდი", "პური", "ვაგზალში", "ღვინის სმა – ტრადიცია თუ გადაგვარება..." და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ სოციალურ თემატიკას ქართულ ფერწერაში იშვიათად ვხვდებით. ამ მხრივ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ალექსანდრე მრევლიშვილი, რომელმაც XIX-XX სს. მიჯნაზე სოციალური ჩაგვრის და შევიწროების მამხილებელი მრავალი სურათი შექმნა ("სოფლის კანცელარიასთან", "დაბალი ღობე", "კალოზე" და ა.შ.), მაგრამ როგორც ჭეშმარიტი რეალისტი ალ.მრევლიშვილი არ კმაყოფილდება სოციალური უთანასწორობის მახინჯი მხარეების მხოლოდ მხილებით, იგი კრიტიკოსის სახითაც გვევლინება – სოციალური კრიტიკა ამ ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანია (ძალაუნებურად გვახსენდება მისი თანამედროვე მწერლების ეგნატე ნინოშვილის და ეკატერინე გაბაშვილის მოთხრობებიც, რომლებიც იდენტურ თემებს ეხება). დ.კიკნაძესთან ყველაფერი სხვაგვარად ვითარდება. ასი წლის შემდეგ მოღვაწე მხატვარი სულ სხვა თვალით აღიქვამს მსგავს მოვლენებს. მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანია ის, რომ მისი სურათები მოკლებულია მორალისტურ პოზიციას, აქ იშლება ზღვარი სტრიპტიზის მოცეკვავე ქალსა და მის მაყურებელ მამაკაცებს შორის, ჩვენ ვერ ვხედავთ განსხვავებას ჯიბის ქურდსა თუ ავტობუსის მგზავრებს შორის, რომლებიც პასიურად ადევნებენ თვალს მის საქციელს, ასევეა ვაგზლის პოლიციელიც, რომელიც ხელკეტის ტრიალით ადევნებს თვალყურს მატარებლის მოლოდინით გაბეზრებულ, სკამებზე უწესრიგოდ მიყრილ-მოყრილ ნა-

ხევრად მთვლემარე, ნახევრად მშიერ, ნახევრად შეზარხოშებულ მგზავრებს... ამ სურათებში თითქოს ნიველირებულია კეთილისა და ბოროტის განსჯა, რადგან დ.კიკნაძის გარემომცველ სამყაროში აღიბეჭდა ერთიანი სოციუმი, სადაც ყველა – მართალი თუ მტყუანი ერთ დიდ ქვაბში იხარშება.

ამ მხრივ საგულისხმოა სურათი "ღვინის სმა – ტრადიცია თუ გადაგვარება..." (ტ/ზ, 57X63, 2013), რომლის შინაარსს თავად ნაწარმოების სახელწოდება ხსნის. ნამუშევარში მხატვარი ზღვარგადასულ ღრეობას ასახავს. ნიშანდობლივია თუ როგორ შემოწერს შეკრულ კომპოზიციას მუქი იასამნისფერი დეკორატიული ზოლი, რომელსაც დაკლაკნილი ვაზი შემოუყვება. როგორც ცნობილია, ვაზი ბუნების სიუხვის ერთ-ერთი უძველესი სიმბოლო იყო მთელს ახლო აღმოსავლეთსა და ხმელთაშუაზღვისპირეთში. ანტიკურ სამყაროში იგი ღვინის ღვთაების ბახუსის სახელს უკავშირდება და ჰედონური კულტურის ვრცელ არეალს ქმნის. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ვაზი უპირველეს ყოვლისა მკვდრეთით აღდგენის სიმბოლო გახდა. საქართველოში, როგორც ღვინის კულტურის უძველეს ქვეყანაში, ვაზის ბიბლიურ სიმბოლიკას შეერწყა ჩვენი ეროვნული თაყვანისცემა ვენახისა, ამავდროულად ქართველთა წარმოდგენით ის არის სიცოცხლის ხე, ამიტომაც ჩააწნეს ქართულ ჩუქურთმაში (აბზიანიძე, ელაშვილი, 2006:69). კომპოზიციის ცენტრში, ვაზის წიაღში, მოთეთრო-მოცისფრო პირობით ფონზე წარმოდგენილია გალეშილი ადამიანების კომპანია, რომელთაგან ერთი, ყველაზე კომიკური პერსონაჟი, ცალი ხელით პირში ღვინოს ისხამს, მეორე ხელით კი ქვევრიდან მორიგი დოქის შევსებას ლამობს. სურათის ქვედა მარჯვენა კუთხეში მოცემულია ვაზის ძირთან მიბმული ავი ძაღლი, როგორც ერთგვარი მოწმე ამ უგრძნობლად მთვრალი, უსახური ბრბოს უგუნური ქმედებისა. კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კიდეში წითელჯვრიანი სასწრაფო დახმარების მანქანა დგას, რომელსაც განმარტება აღარ სჭირდება. თვალსაჩინოა მხატვრის დამოკიდებულება ასახულისადმი, მისი კრიტიკული, ერთგვარი პლაკატური პათოსი, რაც ძალიან მეტყველი და ხატოვანია.

აღსანიშნავია, რომ დ.კიკნაძის სოციალური თემატიკა, რომელშიც გროტესკული, ტრაგი-კომიკური სცენებია წარმოდგენილი, ე.წ. "ბნელი ოთხმოცდაათიანებიდან" დღემდე, ჩვენი ყოველდღიურობისათვის იმდენად ბუნებრივად გამოიყურება, რომ ავტორის ამგვარი პირდაპირობა მაყურებელში არათუ უხერხულობის გრძნობას, არამედ ერთგვარი თანაგრძნობის განცდას იწვევს.

სოციალურ თემატიკას, გარკვეული თვალსაზრისით, უკავშირდება ნამუშევრების ციკლი, რომლებიც თანამედროვეობის მოვლენებს ასახავს და იმ ტრაგიკულ ფაქტებს ეხმიანება, რომლებმაც დროთა განმავლობაში ისტორიული მნიშვნელობა შეიძინა: "ცხრა აპრილი", "ომის საშინელება", "ლტოლვილები" და სხვ. დრამატული ჟღერადობის მქონე სურათები მხატვრისათვის დამახასიათებელი სახოვანებით, ექსპრესიული გამომსახველობით, ინტენსიური ფერადოვნებით ხასიათდება.

ნიშანდობლივია, რომ დ.კიკნაძის საყვარელი მხატვრები ნიკო ფიროსმანი და ვინსენტ ვან გოგი არიან. ამაზე მეტყველებს ავტორის არაერთი ნამუშევარი, რომლებიც ამ ხელოვანთა შემოქმედებით არის შთაგონებული ("ფიროსმანის სამყარო", "მარგარიტას გამოსვლა", "ძველი ფეხსაცმელები" და სხვ.), მაგრამ ამგვარი განწყობა ქვეცნობიერად გამოსჭვივის მის შემოქმედებაში; ის მათი "სულიერი ნათესავია", რაც გარემომცველი სამყაროს მიმართ ემოციური დამო-

კიდებულებით, მარტოსულობის განცდით, მოჭარბებული მგრძნობელობით, თუნდაც მოუწყობელი სოციალური პირობებით არის განპირობებული (ოჯახის რჩენის მიზნით მხატვარი მებათქაშის, მღებავის და სხვა ამგვარ სამუშაოებს ხშირად ასრულებდა).

დ. კიკნაძის ალეგორიული ხასიათის კომპოზიციებში ერთმანეთს უცნაურად ერწყმის რეალური თუ მეტაფორული ელემენტები. მათში მხატვარი მარადიულ, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს ეხმაურება, რომლებიც მის გარემომცველ კულტურულ სივრცეში, ქართულ სინამდვილეშია გაცხადებული, ასეთებია: "არწივი ვნახე დაჭრილი", "კაცი-დოლარი", "როცა სიკვდილი შვებაა", "არ მესმის...", "აიწონა-დაიწონა", "მსხლები, ქალბატონები, ბატონები" და ა.შ. , სადაც ცხოვრებისეული კონფლიქტების კოლიზია მთელი სისავსით მჟღავნდება. ერთობ საყურადღებოა ნამუშევარი "მგლის ხახაში" (ტ/ზ. 44X60. 2010), რომელშიც ჩვენი საზოგადოების ერთგვარი პორტრეტი იხატება. სასურათო სიბრტყეს თითქმის მთლიანად ავსებს კბილებდაკრეჭილი მგლის გამოსახულება უზარმაზარი დაღებული ხახით, სადაც ერთი შეხედვით უწყინარი სცენა ვითარდება – ბედნიერი, მოქეიფე, ცეკვა-თამაშით გართული ადამიანები ვერც კი აცნობიერებენ იმ ხიფათის მოახლოებას, რაც მათ გადაყლაპვით, გაქრობით, განადგურებით ემუქრება. შესაძლოა ხელოვანი ამით ქართველთა ხასიათის ერთერთ, იქნებ, არც მთლად უარყოფით ნიშანს – გაჭირვების ჟამს უდარდელობას და ლხინისმოყვარეობას წარმოაჩენს, ამდენად ეს მხატვრული სახე ჩვენი ოდინდელი თუ დღევანდელი მდგომარეობის ერთგვარ ალეგორიად შეიძლება ჩაითვალოს.

"არწივი ვნახე დაჭრილი" (ტ/ზ. 61X71. 2009) მხატვრის საპროგრამო ნაწარმოებია. სურათის წინა პლანზე გამოსახული თეთრი არწივი, რომელიც ყვავ-ყორნებს იგერიებს, ნამუშევრის კომპოზიციურ და იდეურ ცენტრს წარმოადგენს. ცის მბრძანებელი – არწივი ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური სიმბოლოა, რომელიც ძლევამოსილებაზე, ძალაუფლებაზე, გამარჯვებასა და სიმამაცეზე მიანიშნებს. შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების კედლებზე ქვაში ნაკვეთი არწივი, როგორც სულის სიმაღლისა და ზეცისადმი აღვლენილი ლოცვის სიმბოლო, ღვთის დიდებასა და ყოვლისშემძლეობას განასახიერებს. XIX ს-ის ბოლოს ქართულ ცნობიერებაში არწივის სიმბოლიკა ვაჟა-ფშაველას ცნობილმა სტრიქონებმა გააცოცხლა (აბზიანიძე, ელაშვილი, 2006:22-24). ამ ნამუშევრის მთავარი სახე-ხატის – არწივის უკან მოცემულია მამაკაცის განზოგადებული, კრებითი სახე, რომლის მზერა არაერთგვაროვან შეგრძნებებს ბადებს – იგი შეიძლება აღვიქვათ როგორც შავბნელი, ბოროტი ძალა, თუმცა შესაძლოა ინდიფერენტული და თანაგრძნობით გამსჭვალულიც იყოს. ცენტრალური კომპოზიციური ღერძის ორივე მხარეს, გარკვეული სიმეტრიულობით, წარმოდგენილია ორი სცენა: მარცხნივ – მაყურებლის პირისპირ მდგომი, ტუსაღთა ზოლებიან სამოსში გამოწყობილ მამაკაცთა, მარჯვნივ კი – ზურგშექცევით მდგომ ქალთა ჯგუფები. პატიმრების რისხვით შეკრული ძლიერი მუშტები, ქალების ასევე ძლიერი, რისხვით თუ ვედრებით ზეაპყრობილი ხელები, არწივის ღონიერი, ბასრი კლანჭები და მათ ფეხქვეშ გასრესილი ყვავ-ყორნები საყოველთაო ძნელბედობას გამოხატავს, რადგან აქ თითქოს ყველას საერთო მტერი ჰყავს.გარკვეულწილად იმედისმომცემია სურათის ფონისმიერი გარემო – დამსხვრეული ბორკილები, თეთრი ეკლესია, ყვითელი მზის დისკო თუ მოწითა-

ლო ცის კაბადონზე აღბეჭდილი თეთრი ჩიტები; თუმცა აქ საზრისის ზუსტი ამოცნობა საკმაოდ რთულია, ეს, ალბათ, უფრო ინტუიციურად, საკუთარი გულის კარნახით არის შესაძლებელი, რადგან ნამუშევრის ყოველი კომპონენტი ავტორისათვის დამახასიათებელ თავისებურ მხატვრულ სიმბოლიკას შეიცავს.

ნაივური ხელოვნების სამყარო ძალიან ფართოა. იგი სხვადასხვა დონის მრავალი მხატვრითაა წარმოდგენილი, რომლებსაც გამომსახველობით საშუალებათა სისადავე, სამყაროზე შეხედულებათა სიწმინდე და გრძნობის გამოხატვის უშუალობა აერთიანებს. ასეთია ამ მიმართულების საყოველთაოდ აღიარებული ოსტატების – ედვარდ ჰიქსის, ბებია მოზესის, ლუიზა სერაფინის, ივან გენერალიჩის, ანდრე ბოშანის შემოქმედება, რომელშიც უპირატესად პასტორალური, ეგზოტიკური, იდილიური თუ ზღაპრული გარემოა ასახული. მიგვაჩნია, რომ მათ გვერდითაც კი ჩვენი ავტორის დაყენება არანაირ შეღავათს არ საჭიროებს, რადგან სამყაროს აღქმის მისეული მოდელი სრულიად თვითმყოფი და ყველასგან გამორჩეულია.

დ. კიკნაძის ექსპრესიულად გამომსახველ, კომპოზიციურად რთულ, მრავალფიგურიან ჟანრულ სცენებში ერთგვარი დოკუმენტური თანმიმდევრობით ირეკლება საქართველოს უახლესი ისტორიის მატიანე. მხატვრის ხელოვნება გამსჭვალულია ჩვენი თანამედროვე ყოფის მანკიერებათა მხილებით, სოციალური კრიტიკით, ეგზისტენციური ტკივილებით, მაგრამ, რამდენადაც უცნაური არ უნდა იყოს, ყოველივე ეს საოცრად თბილი, ნათელი ენერგეტიკის მატარებელია და ჰუმანისტის თვალით არის დანახული. მისი სევდანარევი იუმორით, ოპტიმისტური განწყობით თუ მოვლენათა დრამატული აღქმით აღბეჭდილი სურათები თითოეული ადამიანისთვის მეტად ახლობელი და საცნაურია – ესეც ნაივური ხელოვნების უპირობო თვისებაა.

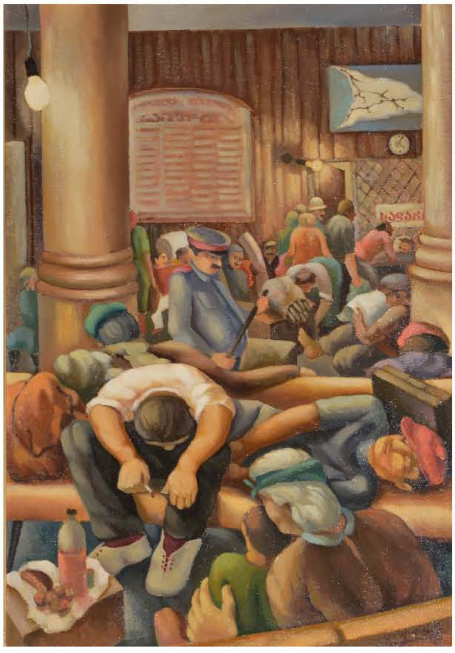
ვფიქრობთ, რომ დურმიშხან კიკნაძის მხატვრობა თვითკმარი მოვლენაა, რომელიც დამოუკიდებლად არსებობს და უახლეს ქართულ ხელოვნებაში განცალკევებით დგას. წინამდებარე პუბლიკაცია მოკრძალებული მცდელობაა პოპულარიზაცია გაუწიოს ამ უაღრესად საინტერესო, მოაზროვნე მხატვრის შემოქმედებას, რომელიც თავის მკვლევარს ელის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

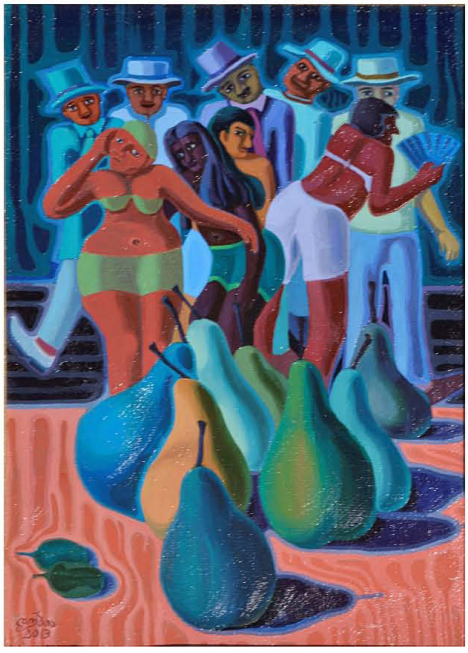
1. ჩიბურდანიძე რ., დურმიშხან კიკნაძე, სამხატვრო ალბომის წინასიტყვაობა, ბათუმი, 2014.
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. I, თბილისი, 2006.
3. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейщего времени, статья: Кузнецов Э.Д., Искусство Нико Пиросманашвили как явление «третьей культуры». Москва, 1983.
4. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейщего времени, статья: Бессонова М.А., Анри Руссо и французские наивы. Москва, 1983.



არწივი ვნახე დაჭრილი



ვაგზალში



მსხლები, ქალბატონები, ბატონები



მგლის ხახაში



სტრიპტიზი სოფლად



გამოსვენება



ლვინის სმა - ტრადიცია თუ გადაგვარება



ქურდი



ქორწილი

ნატო გენგიური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

გარსული არქიტექტურა და მოდერნიზმი საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებში

1955 წლიდან საბჭოთა კავშირისა და საბჭოთა ბანაკის სხვა ქვეყნების არქიტექტურაში ახალი ეტაპი იწყება. რადგან ამ წელს გამოვიდა სამთავრობო დადგენილებები, რომელმაც შეცვალა სამშენებლო პოლიტიკა ყველა რესპუბლიკაში და მათ შორის საქართველოშიც. ამ დროიდან დაწყებული საბჭოთა კავშირში ზოგადად სახელოვნებო სივრცეს ე.წ. „დათბობის პერიოდი“, შედარებითი თავისუფლება დაუდგა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მთლიანად ხელოვნება მხატვრული ფორმის მოდერნისტული გააზრებისკენ შემობრუნდა. მსგავსი პროცესი ფიქსირდება არქიტექტურაშიც. სტალინური არქიტექტურის მკაცრად იმპოზანტურმა, მძიმე ფორმებმა ადგილი დაუთმო უბრალო, სადა მოხაზულობებს, შეიქმნა რაღაც განსხვავებული და ახლებური.

შეიძლება ითქვას, რომ 1960-იანი წლები ქართულ არქიტექტურაში ერთგვარი ექსპერიმენტული მცდელობების ხანაა. ახლა არქიტექტორებს შეეძლოთ ის გაეკეთებინათ, რაც წინათ აკრძალული ჰქონდათ. უცხოეთიდან ინფორმაციამაც შემოჟონა მსოფლიოში არსებული ახალი არქიტექტურული პროექტების შესახებ. ამან არქიტექტორებს მოუტანა შედარებითი თავისუფლების შეგრძნება, რამაც სიახლეებისკენ სწრაფვა გააღვივა... ამ გარემოებამ გამოიწვია ის, რომ 1960-იანი წლების საერთო მოდერნისტული ტენდენციების გარდა (გენგიური, 2016:202-216), ჩვენ შეგვიძლია დავადასტუროთ განსხვავებული შიდა „დინებები“, განსხვავებული მიმართულებების და შემოქმედებითი მიმართებების არსებობა. ცალკეული მათგანის გამოკვეთა და დახასიათება სამომავლო საქმეა, წინამდებარე ნაშრომი კი მხოლოდ ერთ-ერთს ეძღვნება: ჩვენ ცალკე გამოვყავით შენობათა ჯგუფი, რომლებიც მსგავსი მხატვრულ-არქიტექტურული გადაწყვეტით, არქიტექტურული ინტერესებით და საბოლოო მხატვრული ეფექტით გამორჩეული ნიმუშებია. რაც მთავარია, მათ აერთიანებს მსგავსი კონსტრუქციულ-ტექნიკური შესრულება, რამდენადაც მიეკუთვნებიან ე.წ. გარსული არქიტექტურის ნიმუშებს. საქმე ეხება 1960-იან წლებში დაპროექტებულ სამ შენობას. ესენია თბილისის მეტროპოლიტენის სადგური „ისანი“-ს მიწისზედა ვესტიბული, ბორჯომის პარკში, წყაროს პავილიონი და ბორჯომშივე აშენებული საბაგირო სადგური. გარსული არქიტექტურის ქართული ნიმუშების რიგშია ასევე ბათუმის კაფე „ფანტაზია“, რომელიც იმავე არქიტექტურული ტექნიკის ინდივიდუალურ გამოყენებასა და თავისუფალ შემოქმედებით გააზრებას გვიჩვენებს. მას ჩვენ ცალკე გამოკვლევა მივუძღვენით (გენგიური, 2017), ამ ნაშრომში კი აღარ შევეხებით.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ამ პერიოდის მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში ერთ-ერთი მკაფიოდ გამოხატული არქიტექტურული მიმართულება უკავშირდება დანერგვას ბეტონის ახალი ტექნოლოგიისა, რომელმაც არქიტექტურულ

ფორმათა მსუბუქი მოხაზულობების შესაძლებლობა შექმნა. მხედველობაში გვაქვს ე.წ. გარსული ბეტონი, რომელიც იქმნება არა ჩამოსხმის, არამედ შეფრქვევის გზით და არქიტექტურული ფორმების ახლებურად გააზრების შესაძლებლობას იძლევა. ის დასავლურ სამყაროში უკვე 1930-იანი წლებიდან იყო ცნობილი, ხოლო საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებში მხოლოდ 1960-იანი წლებიდან შემოდის. თავდაპირველად მოკლედ დავახასიათებ ჩემ მიერ შერჩეულ და ერთ ჯგუფად გაერთიანებულ ნიმუშებს, რომლებიც ჩვენში შეიქმნა. სამწუხაროა, რომ ჩვენ მიერ შერჩეულ ნაგებობათაგან, ერთ-ერთი უკვე აღარ არსებობს. რამდენიმე წლის წინათ ბორჯომის პარკის რეკონსტრუქციას შეეწირა წყაროს პავილიონის კომპლექსი, რომლის ვიზუალური სახე მხოლოდ ძველ ფოტოებზე შემორჩა. თუმცა მიუხედავად ამ გარემოებისა, საჭიროდ მიგვაჩნია მისი დახასიათებაც წარმოვადგინოთ.

ბორჯომის წყაროს პავილიონის კომპლექსი (1966) დააპროექტეს არქიტექტორებმა გრიგოლ ჯაბუამ და ევგენი ცხაკაიამ. ის ორი ურთიერთგამჭოლი არქიტექტურული მოცულობისგან შედგებოდა: გაბერილი სამკუთხედის მსგავსი, გუმბათისებრი ნაწილი უშუალოდ წყაროზე იყო განთავსებული, როგორც მისი პავილიონი. წყაროსკენ მიმავალი გზა კი კონტრასტულად განსხვავებული ფორმის იყო: სწორკუთხა, გრძელი დერეფნის მსგავს, ღია გალერეას წარმოადგენდა. ის როგორც მატარებელი გვირაბში, ისე გაივლიდა „გუმბათს“ და მეორე მხარეს გამოდიოდა. ექსპრესიულად გამომსახველ შთაბეჭდილებას ქმნიდა არქიტექტურული კომპოზიციის ორი ძირითადი კომპონენტის – პავილიონისა და „გზა-გალერიის“ პროპორციების მნიშვნელოვანი განსხვავება და ასევე, ორი გეომეტრიული ფორმის სფეროსებრი მოხაზულობისა და ჰორიზონტალურად გაჭიმული, სწორკუთხა, ბრტყელგადახურვიანი[1], მაგრამ ჰაეროვანი მოცულობის დაპირისპირება. არქიტექტურას შესაბამისად ავსებდა გამწვანებაც: სიმწვანე არა მხოლოდ ნაგებობის გარშემო იყო, არამედ, უშუალოდ მასშიც იკავებდა ადგილს: ერთმანეთისგან არათანაბარი მანძილით დაშორებული მწვანე, სწორკუთხა „კუნძულები“ გზის გადამხურავი გალერეის ნაწილებში იყო გაფენილი ხალიჩებივით და თავისებურ გარდამავალ საფეხურს ქმნიდა არქიტექტურის სწორკუთხედებსა და გარემომცველი ბუნების თავისუფალ ფორმებთან. ბორჯომის წყაროს პავილიონი, ამ მახასიათებლების გამო, იმ არქიტექტურულ პროექტთა რიგშია, რომელიც ახალ ესთეტიკას ამკვიდრებდა ჩვენთან და ეს ფაქტორიც სხვებთან ერთად, განპირობებდა მის ისტორიულ მნიშვნელობას. მეორე მხრივ კი, არა მარტო საქართველოსთვის, არამედ მთლიანად საბჭოთა კავშირისთვის სიახლე იყო წყაროს პავილიონის არქიტექტურული სტრუქტურა, კერძოდ, კომპოზიცია თხელკედლიანი ყველა მხარეს მოხრილი გარსული კონსტრუქციისა, რომელიც რკინაბეტონისგან შეიქმნა[2] და რომელსაც ქვემოთაც შევეხებით.

იქვე ბორჯომის პარკის შესასვლელთან განთავსებული **საბაგირო სადგურის** არქიტექტურული თავისებურებები გვიჩვენებს, რომ იმავე პერიოდშია დაპროექტებული და მსგავსი ტენდენციის მატარებელია. არქიტექტურული ფორმების სიმსუბუქისკენ სწრაფვა, ერთგვარი ჰაეროვნება, მრუდხაზოვანი მოხაზულობებისა და მოცულობისთვის უპირატესობის მინიჭება ახასიათებს საბაგიროს სადგურის ქვედა შენობას. საბაგირო სადგური თავისი მცირე ზომის, ვერტიკალში აქცენტირებული პროპორციების და პეპლის ფრთებივით გაშლილი

სახურავების გამო, განუმეორებელ მომხიბვლელობას ფლობს და თავისი მინიატურული სხეულით სამუდამოდ იბეჭდება მეხსიერებაში. მისი გეგმის აბრისი გაჭრილ ელიფსს მოგვაგონებს, რადგან ორი მხრიდან ბაქანზე ამავალი კიბეები რკალისებრ შემოუყვება შენობის ძირითად ბირთვს, რომელიც მოედნის მხარეს ასევე ელიფსური მოხაზულობით გამოდის. სადგურის ძირითადი არქიტექტურული მოცულობა სამ, სხვადასხვა პროპორციების, მაგრამ მსგავსი ფორმის, სართულადაა დაყოფილი: პირველი სართული ერთგვარი პედესტალივით არის, ყრუ კედლითაა შემოფარგლული და ორი მხირიდან მსუბუქად მოხრილი კიბეები შემოუყვება. მეორე სართული წარმოადგენს შენობის ძირითად ნაწილს, რადგან საბაგიროს ვაგონი სწორედ აქ ჩამოდის, მგზავრები აყავს და აქედან გადის. მეორე სართულის გეგმა იგივეა, მაგრამ ქვედაზე ვიწრო და გაცილებით მაღალია, მას გარს შემოუყვება ვიწრო ბაქანი „მოსაცდელ-აივანი“. თავად კორპუსი მარტივადაა გადაწყვეტლი: ბეტონის ორ ბურჯზე დაფუძნებული ფართო სახურავი ბეტონის თხელი ფენით არის შექმნილი, ისევე, როგორც გარსულ არქიტექტურას ახასათებს. სახურავი საყრდენისგან ქოლგისებრ იშლება და მესამე სართულის გაცილებით ნაკლები ზომის, მაგრამ იგივე ფორმის მოცულობასთან ერთად სახასიათო სილუეტს ქმნის. ბეტონის „ჰაეროვან“ მასებს მეტად ჰარმონიულად ესიტყვება მეორე და მესამე სართულის შემინული ნაწილი და მათი აბრისის ზედა მოხაზულობა, რომელიც თაღს მოგვაგონებს. რეალური თაღები კი მხოლოდ პირველ სართულზეა: ისინი გამოყენებულია კიბის საყრდენად და ასევე ნიშად: კიბეებს შორის არქიტექტორმა თაღოვანი ნიშა გააკეთა და ამით კიდევ ერთხელ დასვა აქცენტი შენობის ჰაეროვნებაზე, რადგან ნიშა ქვედა ნაწილის ერთიან კედელს თავისი ჩრდილით ამსუბუქებს და ზედა სართულებთან ჰარმონიაში მოყავს. ნიშას თავიდან წვრილი ლითონის ჩხირებისგან შექმნილი დეკორატიული ცხაური ჰქონდა: ცენტრში „შემოხაზული“ იყო შველის სილუეტი, რომელსაც გარშემო სპირალისებრი ხვეული ორნამენტი ეკრა. ეს ცხაური დღეს ადგილზე აღარაა და მისი იერსახე ძველმა ფოტომ შემოინახა. შესასვლელის მხრიდან საბაგირო სადგური გასაფრენად გამზადებული, ფრთაგაშლილი უცხო ჩიტივით გამოიყურება. ბორჯომის პარკიდან კი განსხვავებული სილუეტით წარმოგვიდგება: მის ზესწრაფულობას ხაზს უსვამს ბაგირების გადახურვად მოაზრებული, ჰაერში დიაგონალურად გაშვერილი, ჩიტის კუდივით სილუეტის გადახურვები, რომელიც ცოტა მოულოდნელ, განსხვავებულ, მაგრამ შესასვლელის მხარესთან მშვენივრად შერწყმულ ერთიან კონსტრუქციას ქმნის. მთლიანობაში კი ექსპრესიულობას ანიჭებს შენობას. ვფიქრობ, შენობის დანიშნულებამ უბიძგა არქიტექტორს ასეთი მსუბუქი იერსახის, მხატვულად გააზრებული ნაგებობის შექმნის იდეა: ვიზუალურ „კოდებში“ ჩადებული სიმსუბუქე, ფრთებს, პეპლის თუ ჩიტის ასოციაციები, საჰაერო ტრანსპორტის იდეას ეხმიანება და არქიტექტორის შემოქმედებით მიდგომაზე მიუთითებს. სიმსუბუქის განცდა არ გვტოვებს საბაგიროს ზედა სადგურზე მოხვედრისასაც. აქაც მოხრილი კიბე, აივან-ბაქნების ტალღოვანი და მომრგვალებული მოხაზულობები ეხმიანება ქვედა სადგურის გადაწყვეტას. ნიშანდობლივია, რომ მთლიანობაში 1960-ინი წლების ქართული არქიტექტურის მნიშვნელოვანი ნაწილი გვიჩვენებს სწორედ ფორმის შემსუბუქებისკენ და ჰაეროვნებისკენ სწრაფვას. ერთერთი პირველი, სადაც მსგავსი მიზანსწრაფვა დასტურდება, სწორედ საბაგირო

სადგურის შენობაა, რომელიც თბილისში, მეცნიერებათა აკადემიის ეზოში მდებარეობს. მასზე აქამდეც ვწერდი (გენგიური, 2016).

ამრიგად, ბორჯომის საბაგირო სადგურის ერთიანობაში გააზრებული პროექტი, სწორად შერჩეული ტექნიკა, მინისა და ბეტონის ოპტიმალური ბალანსი, ლითონის მსუბუქი, მარტივი ნახატის მოაჯირები, შენობის თეთრი ფერი, ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან გამომსახველი და განსხვავებული სილუეტები, ექსპრესიულ-დინამიკური ხასიათი მას უდავოდ ანიჭებს მხატვრულ ღირებულებას და აქცევს თავისი ეპოქის, თუმც კი ზომით პატარა, მაგრამ გამორჩეულ არქიტექტურულ ნიმუშად.

ვფიქრობთ, თავისი მხატვრული ღირსება თბილისის **მეტროპოლიტენის სადგურის „ისანის“** შენობასაც გააჩნია. ნათლად მახსოვს, ბავშვობის შთაბეჭდილება პირველად მანქანიდან მეტროსადგურ „ისანს“ რომ მოვკარი თვალი. მაშინ მეტროს ირგვლივ მეტი სივრცე და თავისუფლება იყო და მაშინვე მიიპყრო ჩემი ყურადღება. ჩემზე დიდი ემოციური ზეგავლენა მოახდინა მისმა ტალღოვანმა სახურავმა, აფრიალებული ქსოვილი გამახსენა, შენობისთვის ძალზე მსუბუქი მომეჩვენა და ამან გამაკვირვა... მეტროსადგურ „ისანის“ მიწისზედა ვესტიბული მართლაც იმ მიმართულების ღირსეულ წარმომადგენელად მიმაჩნია, სიმსუბუქის, სინათლის, ჰაეროვნების ესთეტიკა, ახალი, ექსპრესიული მხატვრული განცდა რომ შემოიტანა ქართულ არქიტექტურაში. სახურავის სიმსუბუქეს მაშინ ხაზს უსვამდა მთელ პერიმეტრზე შემინული ქვედა კორპუსი. გამჭოლი, თითქოს უკედლო „სხეული“ განსაკუთრებულ ჰაეროვნებას ანიჭებდა მას. დღეს ეს ექსპრესია მნიშვნელოვნად შემცირებულია, რადგან ახალი, ამრეკლავზედაპირიანი მინებია ჩასმული, შენობამ გამჭვირვალება დაკარგა. ამის გამო მისგან წამოსულმა მხატვრულმა ეფექტმა მნიშვნელოვნი დანაკარგი განიცადა. არქიტექტორის ჩანაფიქრში იგრძნობა ერთი მიმართულება: პროექტის მიხედვით ვესტიბულის კონფიგურაცია ელიფსურია, რაც გათვლილია სხვადასხვა მხრიდან მგზავრების მიღებაზე. ეს გამართლებულია, რადგან უკვე მაშინ მეტროს ახლომდებარე ტერიტორია მჭიდროდ დასახლებული იყო. ვესტიბულის უკანა მხრიდან, არქიტექტორმა ტექნიკური შენობა ჩაიფიქრა.

საერთო მოცულობის გადაწყვეტაში გამოყენებულია 4 ჰიპერბოლური პარაბოლოიდის კონსტრუქცია, რომელიც ეყრდნობა 4 საყრდენს. ჩანს, არქიტექტორმა მიზნად დაისახა ვესტიბულში დიდი თავისუფალი სივრცის შექმნა, ამიტომ გასასვლელის ტიხრებც კი დაბალი გააკეთა – მხოლოდ 1,1 მ. პერიმეტრზე კი, როგორც აღინიშნა, შემინვაა. სწორედ ასეთმა სივრცულმა სისტემამ განაპირობა კონსტრუქციის სიმსუბუქის ხაზგასმა.

მეტროსადგურ „ისანი“-ს პროექტი 1968 წელს შეიქმნა, ხოლო მშენებლობა 1971 წელს დასრულდა. არქიტექტორები იყვნენ გივი მოძმანიშვილი და ნიკოლოზ ლომიძე. პროექტში მიწისზედა ვესტიბულის განმარტებით ბარათს ხელს აწერს ნიკოლოზ ლომიძე, ხოლო მიწისქვეშა სადგურისას – გივი მოძმანიშვილი[3]. ვესტიბულის სახურავი, როგორც აღინიშნა, წარმოადგენს გარსული კონსტრუქციების ერთ-ერთ სახეობას – ჰიპერბოლური პარაბოლოიდის ფორმას. ამას იმ დროს ვესტიბულის პროექტის ექსპერტმა არქიტექტორმა გივი მელქაძემაც მიაქცია ყურადღება. მისი დასკვნა პროექტთან ერთად ინახება თბილისის ცენტრალურ არქივში. საექსპერტო დასკვნაში აღნიშნულია მეტროს სადგურ „ისნის“ მიწისზედა ვესტიბულის გადაწყვეტის თავისებურებები და სი-

ახლე თბილისისათვის. გივი მელქაძე წერს: „მისი მოცულობითი კომპოზიცია გადაწყვეტილია ჰიპერბოლური პარაბოლოიდებით, მრუდხაზოვანი დაბოლოვებით ოთხ საყრდენზე. პერიმეტრალური შემინვით, რაც ძირითად მოტივად იქცა როგორც ექსტერიერის, ისე ინტერიერის გადაწყვეტაში. მიღებული გადაწყვეტა წარმოადგენს სიახლეს ჩვენი დედაქალაქისთვის და ექსპერტის თვალთახედვით ითვლება სწორ გადაწყვეტად, როგორც საპარკო ზონაში განთავსებული და მაგისტრალზე გამომავალი ნაგებობისა“ (მელქაძე, 1968).

უნდა აღინიშნოს, რომ მონაკვეთი, რომელზეც მეტროსადგურ „ისანის“ მშენებლობა იყო განსაზღვრული, იჯდა ქალაქის გენგეგმაში, რომლის მიხედვითაც აქ პარკი უნდა მოწყობილიყო და შენობა პარკის ნაწილად იყო გათვლილი. ვფიქრობთ, ბუნებასთან კავშირი, მწვანე საფართან მეზობლობა მნიშვნელოვანი იყო შენობის გარეგნული იერის ჩამოყალიბების პროცესში. ჩვენ მიერ განხილული სამივე პროექტი პარკში, ბუნებრივ გარემოშია განთავსებული და თავისი მრუდხაზოვანი ფორმებით, მსუბუქი კონსტრუქციებით ეპასუხება გარემოს. ეს მათი კიდევ ერთი საერთო ნიშანია.

ჩვენ მიერ განხილული არქიტექტურული პროექტები მთლიანად პასუხობს იმ ძიებებს, რომელიც მაშინ მსოფლიოს ქვეყნებში ფიქსირდება. იმისათვის, რათა უკეთ დავინახოთ გარსული არქიტექტურის ქართული ვარიანტების რაობა, თვალი გადავავლოთ სხვა ქვეყნების ნიმუშებს.

გარსული კონსტრუქციების სხვადასხვა ვარიანტები დამუშავდა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. ის გახდა ახალი ბიძგი შემოქმედებითი, თავისებური ფორმების შესაქმნელად. ასეთი ფორმები კი სიახლე იყო და წინა საუკუნეებმა არ იცოდა... გარსული კონსტრუქციის ერთი ვარიანტია ჰიპერბოლური პარაბოლოიდები, მეორე – გარსული გუმბათები, ასევე არსებობს სხვა, ინდივიდუალური ფორმის გადაწყვეტები.

თხელკედლიანი მშენებლობის განვითარება, მათ შორის გარსული და ნაკეცი კონსტრუქციებისა, არ იყო მხოლოდ გარსული ბეტონის გამოყენებით შეზღუდული. 1960-იან წლებში იურგენ იოედიკე წერდა, რომ გარსული მშენებლობის თითქმის ყველა, დღეს გამოყენებული კონსტრუქციული ფორმები 1920-30-იან წლებში აღმოცენდა და ინჟინრებმა მშენებლობაში გამოიყენეს, მაგრამ არქიტექტორები ამით მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაინტერესდნენ (Joedicke, 1962). გარსული ბეტონის აყვავების პერიოდი საერთაშორისო მასშტაბით 1950-იანი და 1960-იანი წლებია. როგორც ტანია ზეებოკი წერს, „მსოფლიოს მრავალ კუთხეში ამ პერიოდში აშენდა სრულიად გამორჩეული, ექსპრესიული შენობები. ინჟინრებიცა და არქიტექტორებიც ცდილობდნენ გარსული ბეტონის სხვადასხვა შესაძლებლობები აღმოეჩინათ და ახლებური ფორმები შეექმნათ, გამოეყენებინათ ის მშენებლობის სხვადასხვა სახეობაში – საზოგადოებრივი მშენებლობები იქნებოდა ეს, თუ ინდუსტრიული. ფორმის ძიებისაკენ მიმართული ექსპერიმენტების შედეგად მივიღეთ ძალიან თავისუფალი, ვირტუოზული ფორმების თამაში, რომლებიც კონსტრუქციული აუცილებლობით აღარ იყო განპირობებული“ (Seeböck, 2016:12). ამის შესახებ არქიტექტორი და პროფესორი ბერტოლდ ბურკჰარდი მიუთითებდა, რომ XX საუკუნის პირველ ნახევარში გარსული კონსტრუქციები ჯერ კიდევ კამარებისა და გუმბათების ტრადიციის ზეგავლენის ქვეშ იყო. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კი იწყება განთავისუფლება კონსერვატული საზიდი კონსტრუქციების ზეგავლენისგან, ძიება მიმდინარე-

ობს თავისუფალი, არაგეომეტრიული ფორმების განვითარებისკენ (Burkhardt, 2000:12). ასეთი ძიებების შედეგად შეიქმნა ძალზე ცნობილი და გამორჩეული არქიტექტურული ნიმუშები (მაგალითად, იორნ უცონის სიდნეის ოპერა, ეერო საარინენის კენედის აეროპორტი და სხვა შენობები). ჩვენთვის, საქართველოში აშენებული გარსული კონსტრუქციების პარალელად სხვა ინჟინერ-არქიტექტორთა შემოქმედება უფრო გამოგვადგება. მაგალითად, ესპანური წარმოშობის არქიტექტორი **ფელიქს კანდელა** (1910-1997) და აღმოსვლეთ გერმანელი **ულრიხ მუთერი** (1934-2007), რომელთაც ჰიპერბოლური პარაბოლოიდების მშენებლობას ფართო გაქანება მისცეს. ასევე უნდა დავასახელოთ შვეიცარიელი ინჟინერი **ჰაინც იზლერ შალენი** (1926-2009), რომელმაც გარსული გუმბათისებრი კონსტრუქციების შექმნით გაითქვა სახელი. მან ბუნებაზე დაკვირვების გზით, მათემატიკური დეფინიციების გარეშე განავითარა რკინაბეტონის თხელკედლიანი, ყველა მხარეს მოხრილი კონსტრუქციების ფორმები (Ramm, Schunck, 2002). მაგალითად, დააკვირდა რამდენიმე დამჭერზე ჩამოკიდებულ ქსოვილს, რომელსაც თავისი სიმძიმით ეძლევა ფორმა. ეს თავისუფალი ფორმები, თითქოსდა გამაგრებული და ამოტრიალებული სახით, გახდა ჰაინც იზლერ შალენის გარსული სახურავების საფუძველი. ასეთი ამობურცული მემბრანული კონსტრუქციით შესაძლებელი გახდა დიდი ფართობის (54X58 მ) საყრდენის გარეშე დაფარვა, თხელი 15-19 სმ სისქის გარსული ბეტონით. ამ მეთოდით იზლერმა ასობით ნაგებობა შექმნა. მაგალითად, მანქანების პარკინგის შენობა დაიტინგენ ზუდში (1968), საზაფხულო თეატრი გროტცინგენში (1977), საცურაო აუზი ბრუგეში (1981) და სხვა მრავალი. საგამოფენო შენობა საყვავილე ცენტრ ვეისში, ცუხვილში (1962) იყო იზლერის პირველი დიდი ნაგებობა. ეს კონსტრუქცია 4 წერტილში ეყრდნობა მიწის ზედაპირს და ფარავს დიდ ფართს (25X25მ). ასეთი ფორმის შენობები მალე სხვა ქვეყნებშიც გამოჩნდა, ყოფილი საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებიდან კი მაგალითად, ლატვიაში გვაქვს. მაგალითად, 1967 წელს გაიხსნა რესტორანი „სენიტე“ (Sēnīte – „სოკო“)[4]. მისი არქიტექტორია ლინარს სკუჯა (Linards Skuja). რესტორნის კონსტრუქცია დაფუძნებულია ოთხ პუნქტში დასმულ საყრდენიან გარსულ გადახურვაზე და ამით ემსგავსება იზლერის შენობებს (საგამოფენო პავილიონი, საზაფხულო თეატრი). ჩვენთვის საინტერესოა სამკუთხა, სამ წერტილზე დაფუძნებული სახურავები, რომლებიც 1968 წელს შექმნა იზლერმა. რადგან სწორედ სამკუთხა, სამ წერტილში დაყრდნობილი ფორმა გვაქვს ბორჯომის წყაროს პავილიონის პროექტზე. იზლერთან ასეთია მაგალითად, მანქანების სადგომის გადახურვა დაიტინგენ ზუდში. მსგავსი ფორმა ბორჯომის წყაროს გადახურვად მოიაზრეს არქიტექტორებმა გრიგოლ ჯაბუამ და ევგენი ცხაკაიამ[5]. თუმცა ბორჯომში ის კომბინირებულია სწორკუთხა ბურჯებზე დაფუძნებულ, ბრტყელ გადახურვიან გალერეასთან, რომელიც მსჭვალავს სამკუთხა გუმბათის მოცულობას და მთლიანობაში თავისებურ იერს ანიჭებს კომპლექსურად გააზრებულ არქიტექტურულ სტრუქტურას.

რაც შეეხება ჰიპერბოლური პარაბოლოიდების გარსულ არქიტექტურას, მისი განვითარება ფელიქს კანდელას სახელს უკავშირდება. 1957 წელს კანდელამ შექმნა რესტორნის “Los Manantiales” (მეხიკო), პროექტი. რესტორნის შენობა წარმოადგენს რვა ჰიპერბოლური პარაბოლოიდით შექმნილ სტრუქტურას. ეს არის ის ნიმუში, რომელიც შემდგომ მრავალი არქიტექტორის შთაგონების წყა-

რო გახდა. ამის შემდგომ დაიწყო ვარიაციები ჰიპერბოლური პარაბოლოიდების თემაზე, თუმცა ამ არქიტექტურული კონსტრუქციის პირდაპირ გამეორებასაც ვხედავთ. მაგალითად, აღმოსავლეთ გერმანელმა ინჟინერმა ულრიხ მუთერმა ერთ-ერთ თავის პროექტში პოტსდამის კაფე „ზეეროზეს“-თვის იგივე ფორმა გაიმეორა. თუმცა მისივე სხვა პროექტები ჰიპერშალეების[6] ვარიაციებს წარმოაგენს (დარბაზი როსტოკ-შუტოვში, 1966, „ტეეპოტი“ როსტოკ ვარნემუნდეში, 1967, „აჰორნბლატი“ ბერლინში, 1973 და სხვა).

შესაძლოა სწორედ ეს გდრ-ის არქიტექტურული ნიმუშები გახდა შემოქმედებითი ბიძგი მეტროსადგურ „ისანის“ მიწისზედა ვესტიბულის დამპროექტებლისთვის. თუმცა უნდა ითქვას, რომ ქართველი არქიტექტორი ბრმად არ იმეორებს იმ დროს უკვე აშენებული ჰიპერშალეების ფორმას. ჩვენ თუ თბილისის მეტროსადგურს შევადარებთ ჰიპერბოლურ პარაბოლოიდებს, მსგავსებასთან ერთად, შევამჩნევთ განსხვავებებს. ყველაზე უფრო მეტროსადგურის სტრუქტურას როსტოკ-ვარნემუნდეს ზღვისპირა რესტორანი „ტეეპოტი“ ჩამოგავს. „ტეეპოტი” სამი ჰიპერბოლური პარაბოლოიდისგან შედგება, ხოლო მეტროს სადგური ოთხისგან. საინტერესოა, რომ მეტროსადგურიც და რესტორანიც თითქმის ერთ დროს – 1967 და 1968 წელსაა შექმნილი. თუმცა ფორმის მსგავსების მიუხედავად, მხატვრული ხასიათი და შთაბეჭდილება განსხვავებულია – მეტროსადგური „ისანი“ უფრო დინამიკური და ექსპრესიული ჩანს, ხოლო რესტორანი – გაწონასწორებული. ამის მიზეზი როგორც ჩანს, რამდენიმე ფაქტორით არის განპირობებული: გეგმა მეტროსადგურს ელიფსური აქვს, ხოლო ვარნემუნდეს რესტორანს წრიული. რესტორანში საყრდენები თანდათანობით გადაედინება სახურავის აბრისში, თითქოს გადახურვა მიწიდანვე იწყება. მეტროსადგურის საყრდენები კი ვიზუალურად გამოყოფილია სახურავისგან, რომელიც მართლაც აფრიალებული ქსოვილივით ეფარება მას. ეს კი არქიტექტურულ სტრუქტურას გამჭვირვალე მინის კედლებთან ერთად, მეტ ჰაეროვნებას ანიჭებს. აშკარაა, ლომიძე ჰიპერბოლური პარაბოლოიდის კიდევ ერთ ვარიაციას გვთავაზობს. ამას ვერ ვიტყვით, მაგალითად, ბაქოში აშენებულ კაფე „ჟემჩუჟინაზე“, რომელიც ზუსტად იმეორებს მუთერისავე პოტსდამური კაფის სტრუქტურას.

გარსული კონსტრუქციის არქიტექტურული ნიმუშები, რომლებიც საქართველოში შეიქმნა 1960-ინი წლებიდან, უდავოდ მხატვრული ღირსების მატარებელი ობიექტებია. ისიც ნიშანდობლივია, რომ საბჭოეთის რესპუბლიკებდან საქართველო ერთ-ერთი პირველია, სადაც ეს არქიტექტურული სიახლები ჩნდება. ანუ ეს არის აღნიშნული კონსტრუქციების გამოყენების ადრეული ეტაპი. ძალზე სამწუხაროა, რომ ჩვენი შენობებიდან ერთ-ერთი – ბორჯომის წყაროს პავილიონი უკვე დავკარგეთ, მეორე დანგრევის საფრთხეს ძლივს გადაურჩა (კაფე „ფანტაზია“ ბათუმში). აშკარაა, რომ ის, რაც შემოგვრჩა გაფრთხილებას და შენარჩუნებას მოითხოვს, რადგან ისინი ფლობენ მხატვრულ-ესთეტიკურ ღირებულებას, ადასტურებენ, რომ ქართველი არქიტექტორები იცნობდნენ და ითვისებდნენ იმ დროისათვის მსოფლიოში გავრცელებულ ტექნიკურ შესაძლებლობებს და კონსტრუქციულ ფორმებს, იყენებნენ მათ საკუთარი გემოვნების შესაბამისად, სიახლეებს, ინდივიდუალურ ფორმებს ამკვიდრებდნენ საბჭოეთის დახურულ სივრცეში, რომელშიც სწორედ იმ პერიოდში დაიწყო ტიპიური საცხოვრებელი კორპუსების ტალღების მოზღვავება.

შენიშვნები:

1. სახურავი გახსნილი ტიპისა იყო, ერთმანეთისგან მცირე მანძილით დაშორებული, ბეტონის წვრილი რიგელებით იყო გადახურული, სინათლის გამტარი ჟალუზივით გამოიყურებოდა. მისი ჩრდილები კი გზაზე დინამიკურ ნახატს ქმნიდა.
2. ასეთ კონსტრუქციებს, რომელიც სამშენებლო მასალის თხელი ფენის არსებობას გულისხმობს, მემბრანულ არქიტექტურასაც უწოდებენ. მასალა შედარებით იოლად ახდენს პლასტიკური ფორმის ფორმირებას. თანამედროვე არქიტექტურაში მემბრანა სხვადასხვა მასალის შეიძლება იყოს.
3. პროექტი დამუშავდა სსი კავგიპროტრანსის მიერ.
4. ინტერნეტსტატიის მიხედვით, რომელიც 2016 წლის სექტემბრითაა დათარიღებული, შენობა მიტოვებული, მოუვლელია და ცუდ დღეში იმყოფება.
5. არქიტექტორმა გრიგოლ ჯაბუამ პირად საუბარში მითხრა, რომ ასეთი ფორმის გამოყენების იდეა დაიბადა ჟურნალ „Архитектура в СССР"-ში გამოქვეყნებული შენობის ფოტოს ხილვის შემდეგ. მათ ეს ახლებური კონსტრუქცია თავისი გემოვნებით დაპროექტებულ კომპლექსში გამოიყენეს.
6. ჰიპერშალეს უწოდებენ გერმანულად მუთერის ჰიპერბოლური პარაბოლოიდების გარსული არქიტექტურის ნიმუშებს: „ჰიპერ"- ჰიპერბოლური პარაბოლოიდის შემოკლებაა, „შალე" კი გარსს ნიშნავს.

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტრესურსები:

1. გენგიური ნ., „ფერადი" არქიტექტურა საბჭოთა საქართველოში, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. VII, თბ. 2017.
2. გენგიური ნ., ახალი მოდერნიზმი საბჭოთა პერიოდის ქართულ არქიტექტურაში. ტრადიცია და ინოვაცია, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. VI, თბ. 2016.
3. მელქაძე გ., საპროექტო დასკვნა. საპროექტო მოცემულობა „თბილისის მეტროპოლიტენის მიწისზედა ვესტიბული „ისანი", 1968, ხელნაწერი ინახება თბილისის ცენტრალურ არქივში.
4. Burkhardt B. : Luftig leicht. Kurze Geschichte der Betonschalen. In: DECHAU 2000
5. Joedicke J. (Hg.): Schalenbau. Konstruktion und Gestaltung. Mit Beiträgen von Walter Bauersfeld und Herbert Kupfer. Stuttgart. 1962.
6. Seeböck T., Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Urlich Müther. Schwerin. 2016.
7. Ramm E., Schunck E.: Heinz Isler Schalen. Zürich. 2002.
8. Ilze Martinsone, Pirmā čaulas konstrukcija Latvijā. http://www.a4d.lv/lv/raksti/pirma-caulas-konstrukcija-latvija/ უკანასკნელად ნანახია 20.06.2017
9. Restorānu Sēnīte vēlas iekļaut aizsargājamo kultūras pieminekļu sarakstā; tā īpašnieks ir kategoriski "pret". https://skaties.lv/zinas/latvija/sabiedriba/restoranu-senite-velas-ieklaut-aizsargajamo-kulturas-pieminekl u-saraksta-ta-ipasnieks-ir-kategoriski-pret/ სექტემბერი. 2016.
10. Rosenfield K.: Venice Biennale 2014: NRJA to Establish First-Ever Database of Latvian Post-War Modernist Architecture. http://www.archdaily.com/507062/venice-biennale-2014-nrja-to-establish-first-ever-database-of-latvian-post-war-modernist-architecture უკანასკნელად ნანახია 20.06.2017

ილუსტრაციები:



ბორჯომის წყაროს პავილიონი.
არქ. გ.ჯაბუა, ე.ცხაკაია.
1968 წლის საქინფორმის ფოტო.



ბორჯომის საბაგირო სადგური.
1977 წლის საქინფორმის ფოტო.



ბორჯომის საბაგირო სადგური.
ხედი პარკიდან. 2015 წლის ფოტო.



თბილისის მეტროპოლიტენის სადგური „ისანი“.
არქ. გ.მოძმანიშვილი, ნ.ლომიძე. 1970-იანი წლების ფოტო.



მანქანების სადგომი დაიტინგენ ზუდში.
არქ. ი.შალენი. 1968.



ბორჯომის წყაროს პავილიონი.
არქ. გ.ჯაბუა, ე.ცხაკაია. 1966.



კაფე-რესტორანი „ტეეპოტი“. როსტოკ-ვარნე-
მუნდე. არქ. უ.მუთერი. გდრ. 1968.



მეტროსადგური „ისანი“. მიწისზედა ვესტიბული.
არქ. გ.მოძმანიშვილი, ნ.ლომიძე. თბილისი. 1968.

Silvija Grosa
Art Academy of Latvia
Professor
Latvia

ART NOUVEAU ARCHITECTURE IN RĪGA: STRIKING A BALANCE BETWEEN ART HISTORY AND THE TOURISM INDUSTRY

Since 1997, the historical centre of Rīga has been on the UNESCO list of global heritage (World Heritage list). The value of the centre relates to a fairly preserved and unharmed Medieval and later urban structure, saturation of Art Nouveau, and wooden architecture from the 19th century. This is the only place in the world where this phenomenon can be found in one and the same city.

This prestigious status has encouraged local and international interest in Rīga, particularly in terms of architecture from the age of Art Nouveau. Basically Art Nouveau buildings have become the most important tourist destination in Rīga. To understand this phenomenon, it is necessary to look back into history and at the historiography of architecture in Rīga.

During the late 19th and early 20th century, there were active social changes and processes of urbanisation in the territory of present-day Latvia. These processes began in the mid-19th century, when Rīga was one of the largest cities in the Baltic provinces of the Russian Empire. Economic growth in the city occurred against a very complicated socio-political background. The rapidly increasing efforts of the bourgeoisie (including Latvians) to prove themselves, as well as enormous social inequalities - these mean that during the turn of the 19th century, Rīga was a city of powerful contrasts, with the specific situation being created in a comparative way by the fact that the city was part of the Russian Empire and was a zone of special interests for the empire (Rīga was one of the few industrially developed cities in the empire with major industrial output) (Bērziņš, 2000:237). There was also the issue of the Latvian ethnos, with Baltic Germans preserving their traditionally privileged status in the Baltic region.

Economic growth increased Rīga's population, and that led to the construction of a great many buildings, particularly multi-story apartment buildings. Although the historical nucleus of the city emerged in the Middle Ages, it is the buildings that were built around the turn of the centuries that dictate the visual image of the broad central district of the city. The city centre of Rīga suffered relatively little damage during the two world wars of the 20th century, and it has been protected by subsequent events in history, as well.

In the mid-19th century, architects in Rīga had been educated in St Petersburg or Germany, but beginning in the late 19th century, the world of architecture was dominated by a local educational institution - the Rīga Polytechnic Institute (Krastiņš, Treigūts, Upmanis, 1995:10). The style of representatives of the Rīga school of architecture is distinguished by an outstanding sense of the historical context, as well as of scale and proportion. Graduates of the institute had an important influence on the appearance not just

of Rīga, but also of other cities in the Russian Empire at that time (Tallinn (Hallas-Murula, 2010), Warsaw (Roguska, 1978), Lodz (Stefański, 1999:233).

The ethnic composition of architects who worked in Rīga and people who commissioned new buildings was not homogeneous, and that is also true of the architectural style in Rīga during the turn of the 19th century. The "architectural textile" during this period was based on high artistic qualities in terms of styles - Historicism, Art Nouveau, Domestic Revival (*Heimatstil*), Nordic National Romanticism and Neo-Classicism (Grosa, 2014:438). The question today is why all of these diverse styles are described as Art Nouveau.

An answer to this question requires a study of architecture in Rīga around the turn of the 19th century (Grosa, 2012:179-184). Such research began in the 1920s and 1930s, during the first period of Latvia's independence. There were mostly negative views about Art Nouveau in the world at that time, and criticisms about it were also seen in Latvia. Publications about the work of architects illustrate efforts to avoid this phase in architecture or to interpret it as an inevitable duty in response to public tastes at that time. More positive views were applied only to the work of the younger generation of Latvian architects, with authors seeing a search for national characteristics of the type that existed in Finnish architecture. Such buildings today can be listed as representatives of Nordic National Romanticism (Grosa, 2012:56-75). Particularly harsh criticism during the interwar period was received by the buildings that were designed by civil engineer and high-ranking civil servant Mikhail Eisenstein from St Petersburg (Rutmanis, 1934:255). The façades of these buildings were saturated by decorative and plastic elements. Today, these buildings are the main tourist destination in Rīga.

During the first decades after World War II and during the Soviet occupation of Latvia, there was no systematic research into architecture and decorative art in Latvia at the turn of the 19th century, but a focus on the art and architecture of that period of time was inevitable in the context of monographs that offered generalized views about the issue and focused on the work of artists at that time. Under the influence of Soviet ideology, Art Nouveau was a synonym for decadence and decay. There were a few publications written by émigré Latvians, but typically their judgments about Art Nouveau architecture and décor maintained the inertia of negative views about the matter during the interwar period. This influence the scope of interpretation and the content of the evaluations.

The first attempt to analyse Art Nouveau architecture in Rīga and to argue in favour of the rehabilitation of Art Nouveau involved a young art scholar in Latvia in 1971, Edgars Dubiņš. His graduate thesis at the Latvian Academy of Art was titled "Art Nouveau in the Architecture of Rīga" (Dubiņš, 1971). Of great importance in writing the thesis was his scholarly advisor, Eduards Kļaviņš, who was a young instructor at that time and is now a professor at the Latvian Academy of Art. The first broad research project about Art Nouveau architecture in Rīga in the context of urban development issues was the dissertation of architect Jānis Krastiņš in 1973. In 1980, he released a book, "Art Nouveau in the Architecture of Rīga" (Krastiņš, 1980) and this was the foundation for further publications by the author about the architecture of Rīga (Krastiņš, 1988; Krastiņš, 2002; Krastiņš, 2005). Publications by Krastiņš offered an acceptance of a particularly broad definition of Art Nouveau, with an accent on the functional aspects of architecture. This ensured that Art Nouveau in the architecture of Rīga took positions that were comparable

to other historical styles and even moved ahead of them. This concept focused on "Art Nouveau in its universally accepted and narrower meaning, as well as National Romanticism, Neo-Classicism and more rationalistic architecture" (Kļaviņš, 1983:27) and this laid the foundations for a homogeneously and simplified view about the architecture of the 19th and 20th centuries - a view that rapidly became popular in the eyes of the public. Jānis Krastiņš, in turn, published the book "Rīga: A Metropolis of Art Nouveau" in 1996 (Krastiņš, 1996) and that became a slogan for the tourism industry in Rīga, thus creating something of a snowball effect that is still seen in textbooks at Latvian schools and in texts about architecture that can be found on the Internet homepage of the Rīga Art Nouveau Museum (Museum ”Riga Art Nouveau Centre”). The concept was basically not altered by local (Kļaviņš, 1998: 116–123, Grosa, 1999) and foreign publications (Howard, 1996; Howard, 2006) that have been dedicated in recent years to attempts to make this broad topic more precise. The slogan "Rīga: A Metropolis of Art Nouveau" has proven to be particularly durable, and it is basically a classical example of the role of myths in the tourism industry. According to tourism authorities Bob McKercher and Bruce Prideaux, "myths play a critical role in the development of any field of study. They act as the central point for coalition, and differentiate disciplines from each other. The absolute truthfulness of some myths, therefore, is less important than their symbolic truth" (McKercher, Prideaux, 2014:16).

The intention of this author is not to destroy Rīga's tourism industry, all the more so because the artistic quality of architecture in Rīga is at a very high level, indeed. To offer a more precise look at stylistic truth that is balanced with the interests of the tourism industry, there must be a further search for solutions. Given the quality of architecture in Rīga at the turn of the 19th century, however, as well as the importance of the Rīga school of architecture in ensuring the rich, qualitative and decorative plasticity of buildings, one of the safest routes relates to analysis of the décor of façades and the symbolic messages that they send. This approach, however, requires detailed research into each building, looking at the interests of their owners and the purposes of the architects. The work that is invested in this area could bear fruit, but it is hard to predict whether that would beat the myth of "Rīga: A Metropolis of Art Nouveau."

Bibliography:

1. Bērziņš V., ed., 20. gadsimta Latvijas vēsture [20th century history of Latvia]. Vol. 1. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2000.
2. Dubiņš Ed. Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. Academic supervisor Kļaviņš E. Diploma work, Latvian Academy of Art, 1971. Latvian Academy of Art Information Centre in Riga.
3. Grosa S. Architecture //Art History of Latvia. Vol. 4. Ed. Kļaviņš E. Rīga: Institute of Art History of the Latvian Academy of Art; Art History Research Foundation, 2014, P. 405-584.
4. Grosa S. The historiography of Art Nouveau architecture in the context of art history in Latvia // History of Art History in Central, Eastern and South-Eastern Europe. Vol. 2. Ed. Malinowski J. Toruń: Tako, 2012, P.179-184.

5. Grosa S. ed. Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā = Art Nouveau. Time and Space: The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century. Rīga: Jumava, 1999.
6. Grosa S. Rethinking National Romanticism in the Architecture of Riga at the Turn of the Twentieth Century // Kunstiteaduslikke Uurimusi in Studies on Art and Architecture. Vol. 21, 2012, No. ¾, P. 56-75.
7. Hallas-Murula K. Tallinna juugendarhitektuur: Jacques Rosenbaum (1878–1944*)* [Art Nouveau architecture in Tallinn: Jacques Rosenbaum (1878–1944)]. Tallinn: Eesti Arhitektuurimuuseum, 2010.
8. Howard J. Art Nouveau. International and National Styles in Europe. Manchester, New York: Manchester University Press, 1996.
9. Howard J. East European Art: 1650–1950. Oxford: Oxford University Press, 2006.
10. Kļaviņš E. Neoromantisma pazīmes Latvijas 19. gs. beigu – 20. gs. sākuma tēlotājā mākslā //Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā. Ed. Elita Grosmane, Rīga: AGB, 1998. P. 116-123.
11. Kļaviņš E. Latvijas XIX gs. beigu, XX gs.sākuma tēlotājas mākslas ikonogrāfija un stilistiskais raksturojums [The Iconography and Stylistic Description of the Fine Arts of Latvia in the Late 19th and Early 20th Century]. Rīga: Mācību iestāžu metodiskais kabinets, 1983.
12. Krastiņš J. Jūgendstils Rīgas arhitektūrā [Art Nouveau in the Architecture of Rīga]. Rīga: Zinātne, 1980.
13. Krastiņš J. Eklektisms Rīgas arhitektūrā [Eclecticismin the architecture of Riga]. Rīga: Zinātne, 1988.
14. Krastiņš J. Rīga – jūgendstila metropole [Rīga: A Metropolis of Art Nouveau]. Riga: Baltika, 1996.
15. Krastiņš J. Rīgas arhitektūras meistari = The Masters of the Architecture of Rīga: 1850–1940. Riga: Jumava, 2002.
16. Krastiņš J. Rīgas arhitektūras stili=Architectural styles in Riga = Архитектурные стили Риги. Rīga: Jumava, 2005.
17. Krastiņš J., Treigūts O., Upmanis E. RPI Arhitektūras nodaļa (1869–1918) [The Department of Architecture of the Riga Polytechnic Institute (1869–1918)] //Latvijas arhitektūras meistari [Masters of Architecture of Latvia]. Rīga: Zvaigzne ABC, 1995.
18. McKercher B., Prideaux B. Academic myths of tourism //Annals of Tourism Research. Vol. 46, 2014, P.16–28.
19. Museum ”Riga Art Nouveau Centre”. Acessed: http://jugendstils.riga.lv/lat/JugendstilsRiga//%20jugendstils/
20. Roguska J. Karol Jankowski:Aarchitekt warszawski początku XX wieku: Życie i twórczość [Karol Jankowski: Architect of Warsaw in the early 20th century: Life and work]. Warsaw: PWN, 1978.
21. [Rutmanis J.] Latviešu architektūra 19. un 20. g.s. [Latvian architecture in the 19th and 20th century] //Mākslas vēsture [Art history]. Vol. 1. Ed. Purvītis V. Rīga: Grāmatu draugs, 1934.
22. Stefański K. Łódź – the centre for Polish Art Nouveau architecture //Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā = Art Nouveau. Time and Space: The Baltic Sea Countries at the Turn of the 20th Century. Ed. Grosa S. Rīga: Jumava, 1999.

23. Volfarte K., Oberlenders E., eds. Katram bija sava Rīga: Daudznacionālas pilsētas portrets no 1857. līdz 1914. gadam [Each had their own Riga: A portrait of the multiethnic city from 1857 to 1914]. Rīga: AGB, [2004].
24. World Heritage list. Accesed: http://whc.unesco.org/en/list/852

სილვია გროსა
ლატვიის ხელოვნების აკადემია
პროფესორი
ლატვია

არტ-ნუვოს არქიტექტურა რიგაში: როგორ დავაბალანსოთ ხელოვნების ისტორია და ტურიზმის ინდუსტრია

ნაშრომი აანალიზებს იმ მექანიზმებს, რომლებიც ხელს უწყობდნენ რიგის არტ-ნუვოს ფენომენის გაფეტიშებას და კომერციულად ხელსაყრელ პროდუქტად გადაქცევას. ასევე მოყვანილია შესაძლო გამოსავალი, ხელოვნების ისტორიასა და ტურიზმის ინდუსტრიაში კომპრომისის მოძიების გზით.

Inese Sirica
Art Academy of Latvia
Assistant
Latvia

„NON-LATVIAN" PAINTED DECORATIONS IN LATVIAN FOLK ART

In terms of art history, painted or decorated 18th and 19th century farmers' artefacts are classified as folk art. It is generally accepted that folk art is created by ananomys/unknown artists (Кошаев, 2006:60). Paint-decorators have been the source of some controversy among Latvian scholars. On one hand, it is widely accepted that paint-decorators were itinerant craftspeople, but on the other hand – the ethnicity of these artisans is unclear. Documentary evidence suggests that paint-decorators were of Jewish origin. Ethnographic fiction and other research materials suggest that itinerant craftspeople of Jewish origin worked in 19th century Latvia (Kundziņa, 2015:477-485). Up till the end of the 19th century the main occupation of the core population of Latvia was agriculture and the people were not able to travel throughout Latvia. Therefore, it is more than likely that these „foreigners" that intriducepaint to the material environment of the farms. Painted decorations have been studied very little in the Latvian context, and they are often classified as ornaments, but painted motifs are sometimes arranged in compositions that are reminiscent of naivism.

Painted decorations in Latvian Folk Art. The term of painted decoration „otējums" was established in the beginning of 20th century. The list of words defined by the Ministry of Education, Commission of Terminology published in the Ministry of Education Monthly No. 7. one can find the word "otējums" and its analogues in Russian (окрасκа) and German (der Anstrich) (Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, 1921:739). An architecht and ethnographer Ksaverijs Andermanis (1897-1970) in 1931 used the term "otējums" in his research paper „From a Basket to a Chest of Drawers" („No tīnes līdz kumodei") in the the volume of Latvin Folk Journal („Latvju tautas daiņas") (Andermanis, 1931:593). Andermanis noted that in the western part of Latvia dowry chests were painted by travelling Jewish craftsmen.

Paint-decoration (or "otējums") is a technique to form a coloured ornamental decor or simplified decorative paintings, which are sometimes closer to naive art on a wooden object. The goal of paint-decoration is to make wooden furniture more lush and expressive, and imbue it with symbolic meaning. In most cases, paint–decoration is done with a brush and paint on wood that has already been painted (Sirica, 2015:5). These painted decorations as „peasant art" – the art before professional Latvian art that was established only in the end of 19th century was noticed by Latvian graphic Rihards Zariņš (1869-1939) and sculptor Gustavs Šķilters (Zariņš, 1904:147).

Research material. The research material consists of the most exquisite of artefacts - dowry chests and cabinets adorned with painted decorations that have been preserved in museum collections and surveyed in 20th century ethnographic expeditions. These are the most exquisite of artefacts decorated in this manner and were an important part of the wedding ritual. In total there are 1,392 dowry chests and 787 cabinets that have been classified into three groups: (i) documentary evidence, (ii) objects in museums, (iii) ethnographic fiction. Latvian museums store folk furniture, but lack the factual information

that can be obtained by studying documentary resources survey reports stored in archives. Chronologically the material covers the period from the beginning of the 17th century until the beginning of the 20th century. Written evidences about folk furniture painters are only from 19th century. The most important source is the survey expeditions organised by the Monument Board from 1924 to 1944, the aim of which was to survey the cultural heritage of Latvia. The findings of these expeditions are currently held at the Latvian Museum of National History (the Collection of Manuscripts, Drawings, Photos and Documents) (580 dowry chests and 412 cabinets). Storytellers to employees of Monument Board sometimes reveal that painters of folk furniture were itinerant Jewish craftsman or knackers. (Fig. 2) The method of mapping was used to get a sense of the topography of dowry chests and cabinets surveyed in museums and during expeditions at the beginning of the 20th century. As well as working area of Jewish painters. An administrative map of Latvia from 1939 was chosen.

„Non-Latvian" painted decorations and the painters. The historian Heinrihs Strods (1925-2012) concluded that during the 1920s and 1930s researchers were interested in identifying "pure Latvian culture" or "Latvian" expressions of material and spiritual culture free from alien cultural influences (Strods, 1964:149). A striking example of this trend was Latvian folk art researcher`s Ernests Brastiņš (1892-1942) approach, which manifests itself in his book about the Latvian ornament Latvian Ornaments. Vol. I. Elements, 1923, and Latvian Ornaments. Vol. II. Composition of Latvian Ornaments (Latviešu ornamentika. 1. daļa. Elementi. 1923; Latviešu ornamentika. 2. daļa. Latvju raksta kompozīcija. 1925). The conditions for the creation of contemporary "Latvian" culture were highly particular, because he attempted to classify as useful only forms of material culture that were fashioned by ethnic Latvians. Brastiņš hastly concluded that Latvian folk ornament does not consist of flowers, birds or animals, but from graphic lines (Brastiņš, 1926:3). His conclusions were based on study of folk textiles and archaeological material. He pointed out that the interwined flower and bird designs that are characteristic of the dowry chests and cabinets have mainly been painted by non – Latvians: „These flowers and birds have been brought in from the West and rarely is it the work of a Latvian. Usually, the source of „the painterly secret" was the itinerant Jewish painters who brought in this Eastern motif and cultivated it in our country from „The Swedish Times" onwards" (Brastiņš, 1925:43). The assumption that the "Latvian" ornament is geometric and consists of square plates still has credibility. A parallel trend represented by painted decorations has long been neglected and even ignored, even though in 1927 Latvian sculptor Gustavs Šķilters (1874-1958) pointed out that contemporary students of ornaments had omitted painted decorations in their conclusions, and that claims about "Latvian ornament" would be different after the inclusion of such decorative elements (Šķilters, 1927:182).

The Monuments` Board ethnographic field work documentary reveals some information about folk furniture painters. Most of the narrators were born in the middle of the 19th century and their memories, most likely, relate to the period of the 18th and 19th centuries. Storytellers from former Dutchy of Kurzeme and Zemgale mentioned itinerant Jewish painters who visited farms and offered to paint dowry chests, wardrobes or anything else farmers wanted. The tradition of painting folk furniture in Latvia began intensely in the 18th century and Jews were officially allowed to settle there to live in small towns. In Central Europe, including Latvia, ever since the Middle Ages until the beginning of the

20th century Jews were mostly merchants and craftsmen by trade and were allowed to move freely, unlike the Latvian peasants who were tied to a particular location. Jewish people could not settle down to live in the countryside but only in cities and villages, but they could be found with farmers as traders or itinerant craftsmen. In the 19th century Jews were allowed to settle down also in Vidzeme region and from then Vidzeme folk furniture were decorated with painted motives.

Latvian ethnographic fiction reveals indirect evidence about folk life and material culture. Literar work can be as a source to study history was pinted out by Andrejs Plakans, professor of Iowa State University (Plakans, 1981:109). Writers may be subjective but they also reveal Latvian cultural contacts, social and political situation as well as material and unmaterial folk culture. The fiction by famous Latvian authors published at the beginning of the 20th century mainly concerns autobiographical episodes in the middle and end of 19th century. For example, the work of Ernests Birznieks-Upītis (1871-1960), Edvarts Virza (1883-1940), Antons Austriņš (1884-1934), Jānis Jaunsudrabiņš (1877-1962). Ernests Birznieks-Upītis in his book The Diary of the Youngest Child (Pastariņa dienasgrāmata) mentions itenerant Jewish painter Pundervasser who has pots of paint and brushes. Cupboards ovner Mare wanted stork and flowers to be painted on it. He painted wardrobe with expressive and colourful flowers, but stork was neglected while local lad laughed at this motive. Birznieks Upītis proves that painting was pure painters` improvisation – the painter executed motives that were ordered (Birznieks-Upīts, 1958:104). That is probably the reason why there are no two identical decorations on folk furniture.

In the 19th century some Latvian farmers used to make decorative paintings on folk furniture themselves. Andermanis acclaimed that painted decorations by Latvians are more graphic and abstract comparing to expressive, more natural and painterly Jewish ones. Architect Pēteris Ārends (1900-1960) even acclaimed „with rapid and superficial decorative painting itinerant Jewish painter spoiled Latvian` craftsman furniture" (Ārends, 1937:99). Jewish painter other craftsmen, that is the reason why Latvian farmers chosed these fast made decorative paintings (Andermanis, 1931:512).

Typical motifs painted by Jewish painters. Base colour to dowry chests and cabinets were brown, green, bluish-green and blue. Overall, painted decorations very diverse and varied. Between the 18th century and the beginning of the 20th century painted dates is one of the most common motifs on Latvian paint-decorated furniture. The year is often supplemented with the word "Anno". When the date is painted reversely – it mean the furniture was painted by Jewish craftsman. The second most common motif is vase with flowers. Even though it has always been said that it does not belong to Latvian ornaments, tulip decorative motifs can be found across Latvia in many different renderings. Thus, it can be argued that it belongs to the ornamental traditions of Latvian vernacular culture. The tulip motif is most common in Courland and Semigallia. In 18th and 19th century paint decorations birds were very common elements of the vase and flower motif. The species of birds are (like elsewhere in Europe) difficult to identify (Peesch, 1981:136). The couple of hen and rooster in a heraldic composition is a feature of decorated furniture in all Latvian counties. (Fig. 1) The motif was identified in all cultural regions of Latvia. The couple of the rooster and hen has a symbolic meaning in Latvian mythology, as they personify the union of the masculine and feminine in wedlock. Motif of stork was painted mainly in the

territory of former Dutchy of Courland and Semigallia. The lion and deer motif was introduced in Semigallia via the coat of arms of the Ketler family that was used in the Duchy of Courland and Semigallia. The lion and deer motif is common in the 18th century wooden synagogue interior of Central Europe. Two cabinets (decorated in 1821) from Irlava and Kursīši are surprisingly similar and were decorated by a travelling Jewish craftsman with lion and deer motives. The griffon motif is present on 3 cupboards from the areas near Talsi and Dundaga. In Talsi the griffon is depicted in a battle stance next to a lion.

Bibliography:

1. Andermanis K. No tīnes līdz kumodei // Latvju tautas daiņas VII sējums. / Rediģējis prof. Endzelīns J. – Rīga: „Literatūra", 1931. – 593. – 631. lpp.
2. Ārends P. Kuršu sēta // Senatne un Māksla. – 1937. – Nr. 2. – 79. – 107. lpp
3. Birznieks-Upītis E. Pastariņa dienasgrāmata. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.
4. Brastiņš E. Daiļā sēta. Domas par latviešu iedzīves izdaiļošanu. – Rīga: P/S "Zemnieka domas", 1926.
5. Brastiņš E. Latviešu ornamentika. 2. daļa. Latvju raksta kompozīcija. – Rīga: Neatkarīgo Mākslinieku Vienības Izdevums, 1925.
6. Izglītības Ministrijas Mēnešraksts. – 1921. – Nr. 7. – jūlijs. – 739. lpp
7. Kundziņa I. 2015. Accounts of Travelling Jewish Painters Written in the 1930s and 1940s in the Context of Latvian Folk Art // The Search for Cultural Identity in East-central Europe 1919 – 2014 / Red. Irena Kossowska. - Torun: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Kopernika, 2015. – pp. - 475.-490.
8. Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. - Leipzig: Edition Leipzig, 1981.
9. Plakans A. Latvian Belletristic Writing as a Source for Social History, 1850 – 1900. - Journal of Baltic Studies, Vol.XII, No. 2, 1981. – pp. –109. – 119.
10. Sirica I. Latvijas pūralāžu un skapju otējums. Promocijas darba kopsavilkums. – Rīga: Latvijas Mākslas akadēmija, 2015.
11. Strods H. Daži etnogrāfisko materiālu vākšanas jautājumi buržuāziskajā Latvijā (1920.–1940.) // Arheoloģija un Etnogrāfija. Rakstu krājums VI. – Rīga: Latvijas PSR zinātņu akadēmijas izdevniecība, 1964. – 141. – 159. lpp.
12. Šķilters G. Līgaviņas pūrs un viņa raksti // Ilustrēts žurnāls. – 1927. – Nr. 6. – 177. – 186. lpp.
13. Zariņš R. Mahksla un amats // Austrums. – 1904. – Nr. 2. – 147. – 153. lpp.
14. Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева). — Москва, Владос, 2006.



Fig. 1. Hen and rooster, vase with tulip. Wardrobe (fragment). 1859. Ethnographic Open – Air Museum of Latvia

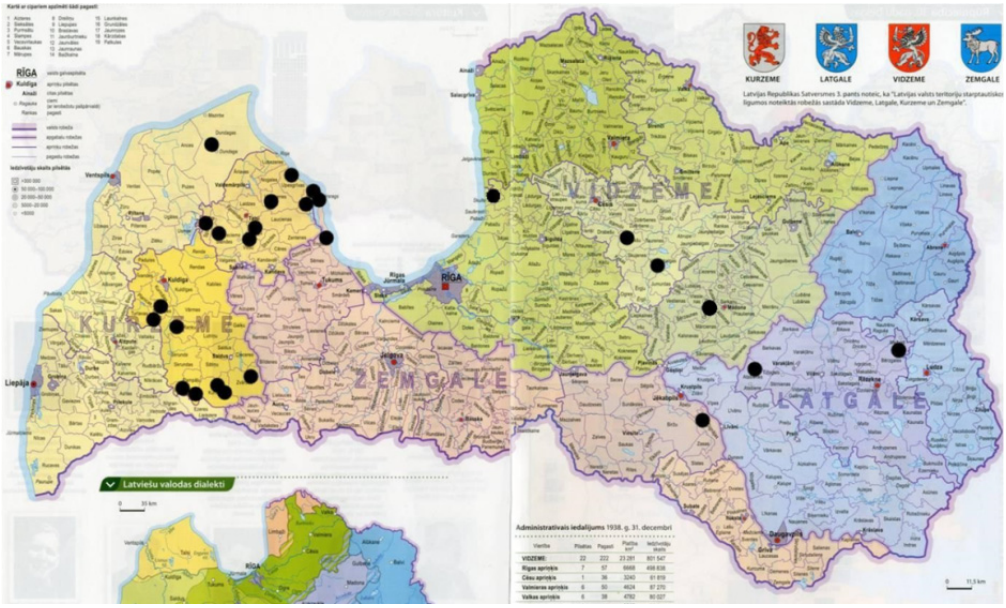


Fig. 2. Black points - Storytellers by Monument Board acclaimed that painters were itinerant Jewish craftsmen.

ინესე სირიცა
ლატვიის ხელოვნების აკადემია
ასისტენტი
ლატვია

„არალატვიური“ დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები ლატვიურ ვიზუალურ ფოლკლორში

წლების განმავლობაში მხატვარ-დეკორატორებს და მათ საქმიანობას მეცნიერები ძირითადად ორი მიზეზით უგულებელყოფდნენ. უპირველეს ყოვლისა, მხატვარ-დეკორატორების უმრავლესობა არალატვიური წარმოშობის გახლდათ. მეორეც, ისეთი ფერადი ორნამენტები, როგორიცაა ლარნაკები, ფრინველები და ცხოველები, არ შეესაბამება ლატვიური ორნამენტის იმ “გეომეტრიას“, რომელიც დომინანტური მიმართულება იყო 1930-იან წლებში.

კვლევა ჩატარდა სამზითვო სკივრებსა და კომოდებზე, რომლებიც შემკულია დეკორაციული ნახატებით. აღნიშნული ავეჯი ინახება ლატვიის სამუზეუმო კოლექციებში. XX საუკუნეში მათ იკვლევდნენ ეთნოგრაფიული ექსპედიციების დროს. საერთო ჯამში, არსებობს 1 392 სამზითვო სკივრი და 787 კომოდი, რომლებიც თარიღდება XVII-XX საუკუნეების დასაწყისით. დეკორირებული ხალხური ავეჯის დამზადებამ პიკს XVIII და XIX საუკუნეებში მიაღწია.

ნინო ბუღაძე
თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის
რესტავრაციის კვლევითი ინსტიტუტი
მეცნიერ-თანამშრომელი, დოქტორანტი
საქართველო

„გონივრული ურბანიზმის“ თეორია და პრაქტიკა[1]

დღეს არავისთვისაა საიდუმლო, რომ ჩვენი ქალაქების ურბანული განვითარება სპონტანურად და სრულიად გაუაზრებლად ხდება, რაც მრავალ ისეთ პრობლემას ქმნის, რომელიც შეიძლება შეუქცევადი გახდეს და ისტორიული ქალაქების სახასიათო სახის და მათი იდენტობის დაკარგვამდე მიგვიყვანოს. ამ პრობლემის თავიდან ასაცილებლად აუცილებელია თანამედროვე საერთაშორისო გამოცდილების შესწავლა, გაზიარება და ჩვენ საჭიროებებზე მორგება.

1960-იან წლებამდე განვითარებულ ქვეყნებში ქალაქების განვითარების დაგეგმვას დიდი ისტორია ჰქონდა მცირე და დიდი ქალაქების და რეგიონების განვითარების ქმედითი იდეების თვალსაზრისით. ეს ის დრო იყო, როდესაც ურბანისტები და პოლიტიკოსები „დიდი იდეებით" იყვნენ შეპყრობილი. შემდეგ კი დადგა „ქალაქი-ბაღნარის“ (garden city movement), „ახალი ურბანიზმის“ (new urbanism), „გონივრული ზრდის“ (smart growth) და ა.შ. მიმდინარეობების ხანა. 1987 წლის შემდეგ უფრო მეტი ყურადღება მოიპოვა „მდგრადი განვითარების" (sustainable development) და „გარემოს დაცვის” (environmentalism) კონცეპტებმა. ეს იყო დრო, როდესაც „მდგრადი განვითარების თაობაზე მზარდმა დისკუსიამ ააღორძინა მივიწყებული თუ დისკრედიტებული მოსაზრება, რომ ქალაქების ურბანული განვითარების გეგმა შეიძლება ქმედითი და ფართომასშტაბიანი იყოს“ (Beatley, Manning, 1997:22). დღესდღეობით ამ სფეროში ისეთი ტერმინებია გაბატონებული, როგორიცაა „უსაფრთხო ქალაქი“ (safe city), „მდგრადი ქალაქი“ (resilient city), „მომავლის ქალაქი (future city), “ჭკვიანი ქალაქი“ (smart city) და სხვ.

ურბანული განვითარების მრავალ თანამედროვე თეორიას შორის ერთერთი მნიშვნელოვანია ე.წ. „გონივრული ურბანიზმის“ (Intelligent Urbanism) თეორიაა (PIU)[2], რომელიც განვითარდა ქალაქგეგმარების გაიდლაინებიდან და რომელიც თანამედროვე არქიტექტორთა საერთაშორისო კონგრესმა (CIAM) ჩამოაყალიბა. ეს თეორია 10 სახელმძღვანელო პრინციპს მოიცავს და ისინი შემუშავებულია ჰარვარდის უნივერსიტეტის ურბანული დიზაინის დეპარტამენტის მიერ ხოსე ლუის სერტის ხელმძღვანელობით. საბოლოოდ კი ეს თეორია მკაფიოდ ჩამოყალიბდა კრისტოფერ ჩარლზ ბენინგერის და მისი რამდენიმე კოლეგის მიერ ე.წ. აზიურ კონტექსტში. მათ ჩამოაყალიბეს ქ.აჰმედაბადის (ინდოეთი) უნივერსიტეტის არქიტექტურული სკოლა, რომელიც ბენინგერმა 1971 წელს დააარსა. ეს პრინციპები ბენინგერმა პრაქტიკულად ბუტანის ახალი დედაქალაქის ტიმფუს დაგეგმარებისას განახორციელა.

მოხსენებაში ჩვენ განვიხილავთ ამ თეორიის თეორიულ და პრაქტიკულ ასპექტებს და მის ერთ-ერთ მაგალითს ტიმფუს სახით, რაც შემდგომში, ჩვენი

ქალაქების ურბანული განვითარების სამომავლო გეგმების ჩამოყალიბებისას, ვფიქრობთ, სახელმძღვანელო პრინციპებად გამოდგება.

უმთავრესი, რაც ე.წ. გონივრული ურბანიზმის თეორიას ახასიათებს, ესაა ურბანული დაგეგმარებისა და მენეჯმენტის საკითხების შეთანხმება, სხვადასხვა საჭიროებათა თუ პრობლემათა გადაწყვეტა ჰარმონიული და ადამიანისათვის კომფორტული გარემოს შესაქმნელად. ამისათვის კი ამ თეორიის ფარგლებში შემუშავებულია 10 სახელმძღვანელო პრინციპი, აქსიომა, როგორც მათ ურბანისტები უწოდებენ. ეს პრინციპებია:

1. ბალანსის დაცვა ბუნებასთან;
2. კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა (კონსერვაცია/რესტავრაცია), ბალანსი ტრადიციებთან;
3. ადექვატური ტექნოლოგიების შერჩევა;
4. სოციალური უზრუნველყოფა/ასპექტი;
5. ეფექტურობა, ინფრასტრუქტურის ქმედითობა, ეფექტური გამართვა;
6. ადამიანური მასშტაბი (ე.წ. „ადამიანის შკალა“ (“Human Scale”);
7. შესაძლებლობათა მატრიცა;
8. რეგიონალური ინტეგრაცია;
9. დაბალანსებულ იმოძრაობა;
10. ინსტიტუციური ერთიანობა.

ჩვენ თითოეულ ამ პრინციპს წარმოვადგენთ ბუტანის დედაქალაქის მაგალითზე.

ქალაქი ტიმფუ ბუტანის დედაქალაქად 1955 წელს შეირჩა, 1961 წელს კი ის ოფიციალურად იქნა აღიარებული ბუტანის დედაქალაქად, რის შემდეგაც ძალიან სწრაფად განვითარდა. ტიმფუს ურბანული განვითარების პირველი გეგმა 1964 წელს მომზადდა, რომელიც ძირითადად განუხორციელებელი დარჩა. ურბანული განვითარების მეორე გეგმა 1986 წელს შეიქმნა, რომლითაც 1990-იან წლებამდე ხელმძღვანელობდნენ. 1998 წელს კი დაიწყო ტიმფუს განვითარების სტრატეგიული გეგმის შემუშავება სწორედ გონივრული ურბანიზმის პრინციპების მიხედვით.

ქალაქის განვითარების ამ ახალი გეგმის მომზადების დროს, წინასწარი კვლევების მიხედვით აღმოჩნდა, რომ ტიმფუში უამრავი პრობლემა იყო, კერძოდ: საცხოვრებლის უკმარისობა და კეთილმოწყობის პრობლემები, საგზაო საცობები, ეკოლოგიის დაბინძურება, ქაოსური მშენებლობა, ტყეების და საერთოდ მწვანე საფარის განადგურება, დატბორილი მიწები და ეკოლოგიურად სუსტი ადგილები, მიწის ირაციონალური დაყოფა, ვიწრო დანიშნულებით განვითარება, მომსახურების და ინფრასტრუქტურის უზრუნველყოფის პრობლემები, დაუგეგმავი განვითარება, საზოგადოებრივი ტრანსპორტის პრობლემები, კომუნალური მომსახურება და ა.შ. გეგმის ავტორებმა ყველა ამ პრობლემის მოგვარება დაისახეს მიზნად. 1998 წელს ბუტანის მინისტრთა საბჭომ გამოაქვეყნა ურბანული განვითარების მართვის დირექტივები და განაცხადა, რომ ახალი გეგმის მიზანი ყველა ბუტანელისთვის ქალაქ ტიმფუს ოცნების ქალაქად გადაქცევა იქნებოდა და რომ ტიმფუ გადაიქცეოდა ეკოლოგიურად მდგრად, ადამიანებისათვის ყოველმხრივ კომფორტულ, საკუთარ ტრადიციებზე ორიენტირებულ ქალაქად, რომელიც სამომავლო განვითარების პოტენციასაც მოიცავდა საკუთარ თავში.

ტიმფუს სტრუქტურული გეგმა (TSP) 22 ძირითადი თემისგან შედგება, რომლებიც გონიუვრული ურბანიზმის 10 ფუნდამენტურ სტრატეგიას ემყარება და პირველი მათ შორის გახლავთ ბალანსის დაცვა ბუნებასთან.

გონივრული ურბანიზმის ***პირველი პრინციპი*** იმაში მდგომარეობს, რომ ურბანიზაცია ბუნებასთან წონასწორობაში ყოფნაა, ბალანსია და არა მისი დარღვევა. ამ პრინციპის მიხედვით, ადამიანის მიერ გარემოს რესურსების მოხმარების ინტენსივობა არ უნდა აღემატებოდეს რესურსების იმ რაოდენობას, რომლის აღდგენის უნარიც ყოველწლიურად, სეზონების ცვლის კვალად, ბუნებას გააჩნია.

გონივრული ურბანიზმის ეს პირველი პრინციპი ყურადღებას ამახვილებს იმ ზღვარზე, რომლის მიღმაც ურბანული განვითარება იწვევს ბუნებასთან ბალანსის დარღვევას. რა იგულისხმება ამ დარღვევაში? ესაა მწვანე საფარის შემცირება და განადგურება, ნიადაგის ეროზია, მიწისქვეშა წყლების განადგურება, წყალდიდობების გახშირება, ეკოსისტემების დაზიანება და განადგურება, მეწყერები და სხვ.

ჩვენ უნდა მოვძებნოთ და დავიცვათ ის ზღვარი, რომლის იქითაც ნადგურდება სასიცოცხლო გარემო არა მარტო ფლორისა და ფაუნისათვის, არამედ ადამიანისთვისაც.

ეს პრინციპი პირველ რიგში გულისხმობს გარემოსდაცვით შეფასებას, მყიფე (იოლად დაზიანებადი) ზონების იდენტიფიცირებას, ეკოსისტემების წინაშე მდგარი საფრთხეების გამოვლენას და დადგენას. ყველა ამ კვლევის ჩატარების შემდგომ იდენტიფიცირებული პრობლემები შესაძლებელია გადაიჭრას შემდეგი ღონისძიებებით:

- კონსერვაცია (ანუ ურბანული განაშენიანების დროს გარკვეული ბუნებრივი ზონების ხელუხლებლად შენარჩუნება);
- სიმჭიდროვის კონტროლი (საუბარის მოსახლეობის სიმჭიდროვეზე, რომელიც გონივრულობის ფარგლებში უნდა იყოს);
- მიწის გამოყენების დაგეგმვა;
- ღია სივრცეების სწორი დაგეგმარება.

ტიმფუს გავითარების გეგმაში ნათლად არის ფორმულირებული როგორც შესაძლებლობები ამ მხრივ ქალაქის განვითარებისა, ასევე, გარკვეული შეზღუდვებიც; გეგმა შეიცავს შეფასებებს და შესაძლო ალტერნატივებს. გეგმაში წარმოდგენილი წინადადებები მოიცავს გარემოს გაუმჯობესებული ზონების შექმნას, ღია ეროვნული სივრცის სისტემის შექმნის მეშვეობით. ბუნებრივი გარემოსდაცვითი ზონები და ღია სივრცის სისტემა გულისხმობს არსებული მწვანე საფარის შენარჩუნებას და ახალი რეკრეაციული ზონების შექმნას; ასევე, ქალაქის უმეტესი ნაწილის (ძირითადად, ისტორიული ცენტრის) განთავისუფლებას სამანქანო გზებისაგან და აქ ფეხით მოსიარულეთა ბილიკებისა და ქუჩების, ე.წ. ქუჩა-კიბების, ხიდების მოწყობას. 2017 წ.

მეორე პრინციპი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას (კონსერვაცია/რესტავრაცია) გულისხმობს. ურბანული გეგმის ეს პრინციპი მოითხოვს ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის, ტრადიციული ღირებულებების პატივისცემას. ამ პრინციპის მიხედვით უზრუნველყოფილი უნდა იყოს თანამედროვე ქალაქში მუდივად წარმოქმნილ სიახლეთა „ტრადიციასთან ბალანსი“; სიახლეებმა არ უნდა გააქროს და „გადაყლაპოს“ კულტურის ტრადიციული იკო-

ნოგრაფიული ნიშნები, სიმბოლოები, ფორმები თუ ცხოვრების წესი; უზრუნველყოფილი უნდა იყოს ტრადიციული კულტურის/კულტურების დაუწერელი და გამოუთქმელი ცოდნის სისტემების შენარჩუნება და მათი ორგანულად შეტანა „ურბანული პარამეტრების სივრცით სტრუქტურაში." ტრადიციასთან ბალანსი გულისხმობს არა მარტო ცალკეული არქიტექტურული ძეგლების შენარჩუნებას, მათ კონსერვაცია/რესტავრაციას, არამედ, ტრადიციული სახასიათო სივრცობრივი სტრუქტურების, კონკრეტული კულტურისათვის დამახასიათებელი ისტორიულად ჩამოყალიბებული ურბანული სივრცეების მხატვრული სახის შენარჩუნებას; ასევე, ამ სივრცეებში არსებული მხატვრული დომინანტებისა და მახვილების შენარჩუნებასაც. ერთი სიტყვით, ამ პრინციპის მიხედვით შენარჩუნებული უნდა იყოს ის გარემო მთლიანად, რომელშიც აქ მცხოვრები ადამიანები ისტორიულად ჩამოყალიბებულ საკუთარ ცხოვრების წესს უცვლელად განახორციელებენ (Benninger, 2001:39-65).

ტიმფუს განვითარების გეგმა ამ საკითხებს მთლიანად ითვალისწინებს. სტრუქტურულ გეგმაში იდენტიფიცირებულია კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლები, რომლებიც კონსერვაციას, რესტავრაციასა და მათთან წვდომის გაუმჯობესებას საჭიროებენ. ამ გეგმაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ბუტანის ისეთ რელიგიურ და ისტორიულ საგანმანათლებლო ცენტრებს როგორებიცაა ტაშიჩხო ძონგი („დიდებული რელიგიის ციხეს" ნიშნავს)[3], სიმტოხა ძონგი[4], „სალოცავი ბორბალი", მემორიალური სტუპა (Memorial Chorten), ასევე, გეგმა მოიცავს ტიმფუს გარშემო არსებულ სოფლებსაც. დამუშავდა ამ ძეგლებთან მისასვლელი გზების მარშრუტები. ამ გეგმის ერთ-ერთი სტრუქტურული ასპექტია გზების სიტემის შექმნა (ურბანული დერეფანი, არტერიული გზები, დამაკავშირებელი გზები და საცალფეხო ბილიკების ქსელი), რომლიც უზრუნველყოფს ამ ადგილებთან ვიზიტორთა იოლად წვდომას და ამ ძეგლების ერთმანეთთან დაკავშირებას.

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ წინასწარ შესწავლილ იქნა ტიმფუს 20-მდე უბნის სპეციფიკა, ცხოვრების წესი და იქ მაცხოვრებელთა საქმიანობა. გაკეთდა ყველა ამ პარამეტრის დეტალური ანალიზი და შეიქმნა დასავლური მონოფუნქციური ე.წ. „ნაცრისფერი უბნებისაგან განხვავებული, არამონოფუნქციური, არამედ, ე.წ. შერეული სარგებლობის უბნები, რომლებშიც გათვალისწინებული იყო ბუტანელების ცხოვრების არსი – „დჰარმა" (Dharma)[5]. ამ უბნებში ოდითგანვე არსებული საცხოვრებელი, რელიგიური და სხვა საყოფაცხოვრებო აქტივობებისთვის განკუთვნილი სივრცეები ორგანულად დაუკავშირდა ინდუსტრიულ, კომერციულ და საცალო სავაჭრო საქმიანობებისათვის გაჩენილ ახალ სივრცეებს, რამაც ძველ უბნებს ახალი ენერგია შემატა და კიდევ უფრო სიცოცხლიუნარიანი გახადა ისინი.

რაც შეეხება ახალ უბნებს, ისინი აიგო თანამედროვე სტანდარტებით, დაწესდა გარკვეული შეზღუდვები სართულიანობაზე, აიკრძალა მდინარის სანაპიროს გასწვრივ ახალმშენებლობები და ახალი შენობების აგება მდინარიდან 30 მეტრის სიმაღლეზე იქნა დაშვებული. სტილისტურად კი ეს ახალი ნაგებობები მაქსიმალურად ახლოს იყო ბუტანის არქიტექტურასთან, რაც შენობის გადახურვის/სახურავის ფორმის თავისებური სტრუქტურის გამეორებაში გამოიხატა.

მესამე პრინციპი – შესაბამისი, ადექვატური, ეკოლოგიურად მიზანშეწონილი ტექნოლოგიების შერჩევა/გამოყენება – ეხება სამშენებლო მასალებს, მშენებლობის ტექნიკას, მშენებლობის ადგილობრივ ტრადიციებს, ინფრასტრუქტურულ სისტემებსა და პროექტის მენეჯმენტს. ეკოლოგიურად მიზანშეწონილი ტექნოლოგიები გულისხმობს ისეთი სამშენებლო მასალების, კონსტრუქციების, ინფრასტრუქტურული სისტემებისა და მმართველობის მეთოდების გამოყენებას, რომლებიც თანხმობაში იქნება ადგილობრივ პირობებთან. ანუ ეს ყოველივე ადგილობრივ კონტექსტს (სიტუაცია, გარემოება/გარემოებები) უნდა შეესაბამებოდეს. გათვალისწინებული უნდა იყოს აქ მაცხოვრებელი ადამიანების შესაძლებლობები, გეო-კლიმატური პირობები, ადგილობრივად არსებული რესურსები და ინვესტიციების შესაძლებლობა. ცხადია, ამ შემთხვევაში ყველა სახის ადგილობრივი რესურსის გამოყენებას უნდა მიენიჭოს უპირატესობა და უნდა დადგინდეს ამ ტექნოლოგიების შესაბამისობა დასახულ მიზნებთან და ამოცანებთან.

ტიმფუს შემთხვევაში საგანგებოდ იქნა შესწავლილი ეს საკითხი და დაისახა ადექვატური ეკოლოგიურად მიზანშეწონილი ტექნოლოგიების კონკრეტულ საჭიროებებზე მორგების გზები.

მეოთხე პრინციპი, სახელწოდებით conviviality, ანუ „მეგობრულობა“, ურთიერთობებს, სოციალურ ასპექტებს მოიცავს. ნებისმიერი საზოგადოება გარკვეული სოციალური ჯგუფებისაგან შედგება, რომლებიც ერთგვარ „სოციალურ იერარქიას“ ექვემდებარება და საბოლოო ჯამში ქმნის სოციალურ სისტემას (Jacobs, 1965). გონივრული ურბანიზმის თეორიის შემქნელთა აზრით, ქალაქის ურბანულ სივრცეში გათვალისწინებული უნდა იყოს ნებისმიერი სოციალური ჯგუფის ინტერესი, უნდა არსებობდეს როგორც კონკრეტული ჯგუფის წევრებს შორის, ასევე სხვადასხვა ჯგუფს შორის ურთიერთობისა და ინტერაქციის შესაძლებლობა. ამ თეორიის შემქმნელები ცხადად აცნობიერებენ, რომ თანამედროვე სამყაროში ამგვარ ურთიერთობათა ადგილად კიბერსივრცე იქცა, მაგრამ ადამიანთა შორის უშუალო კავშირს, ურთიერთობებს და ამისათვის განკუთვნილ საგანგებო ადგილებს არა ვირტუალურ, არამედ, რეალურ გარემოში, ისინი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ და თვლიან, რომ ნებისმიერ ურბანულ სივრცეში გათვალისწინებული უნდა იყოს ისეთი სტრუქტურული ელემენტები, რომლებიც ამ ინტერაქციას შეუწყობს ხელს. გონივრული ურბანიზმის მიხედვით, ძლიერი საზოგადოება ინტერაქტიულ, სოციალურ ჩართულობას გულისხმობს და საკუთარ წევრებს შეკრებისა და შეხვედრების მრავალრიცხოვან შესაძლებლობებს სთავაზობს.

საზოგადოების სოციალური სტრუქტურის თანახმად, გონივრული ურბანიზმის თეორიაში გათვალისწინებულია შესაბამისი სივრცეების შექმნა:

1. ცალკეული ინდივიდებისათვის (ანუ ადამიანის განმარტოებისათვის);
2. სამეგობროების შეხვედრის ადგილები/ სტრუქტურები /სივრცეები;
3. სივრცეები და სტრუქტურები ოჯახებისათვის;
4. სამეზობლოების თავშეყრის ადგილები;
5. სივრცეები თემებისა და სათემო ორგანიზაციებისათვის, სადაც მათ საერთო რესურსების მართვა და საერთო პრობლემების გადაწყვეტა შეეძლებათ;

6. ადგილები ქალაქის საჭიროებებისათვის ანუ საყოველთაო თავშეყრის ადგილები, ე.წ „Public Spaces" – მოედნები, სკვერები, პარკები, პასაჟები, სავაჭრო ცენტრები და ა.შ. (Jacobs, 1993).

ტიმფუს გეგმაში ასევე განსაზღვრულია სოციალური მომსახურების და კეთილმოწყობის სივრცეები, რათა ქალაქის მოსახლეობისთვის ხელმისაწვდომი იყოს ჯანდაცვისა და საგანმანათლებლო დაწესებულებები.

მეხუთე პრინციპი – ეფექტურობა გულისხმობს ქალაქის ყველა სისტემის ეფექტურად გამართვას ანუ ინფრასტრუქტურის ქმედითობაას

ეფექტურობის პრინციპი ხელს უწყობს ბალანსის დაცვას ენერგეტიკულ რესურსების მოხმარებასა ადამიანისათვის კომფორტის შექმნას შორის. კომფორტში იგულისხმები ბევრი რამ: დაცულობა, უსაფრთხოება, ხელმისაწვდომობა, ჰიგიენა და სხვ. ეს პრინციპი ხელს უწყობს საჯარო მიწების, გზების, ინფრასტრუქტურის, მომსახურების და ინფრასტრუქტურული ქსელების ოპტიმალურ მოხმარებას და ხარჯების შემცირებას, პროდუქტიულობის, ხელმისაწვდომობისა და სამოქალაქო სიცოცხლისუნარიანობის გაზრდას.

ამ პრინციპის ერთ-ერთი ძირითადი საზრუნავი არის ტრანსპორტი და მასთან დაკავშირებული პრობლემები: პარკირება, შემოვლითი გზები, გზაჯვარედინები, მოძრაობის მოწესრიგება და სხვ.

ეფექტურობის მიღწევა შეიძლება კომპაქტური და მაღალი სიმჭიდროვის თემების და ეფექტური ურბანული ქსოვილის დაგეგმარებით. ტიმფუში ეს გაკეთდა ურბანული ჰაბებისა და უბნების კვანძების სტრატეგიული განლაგებით, სადაც მაღალი სიმჭიდროვე ინფრასტრუქტურის ეფექტურად მომსახურების საშუალებას იძლეოდა.

მეექვსე პრინციპი ამ თეორიის ავტორებმა განსაზღვრეს როგორც ადამიანური მასშტაბი ("Human Scale"). ეს პრინციპი ორიენტირებულია იმაზე, რომ „ყველაფრის საზომი" იყოს ადამიანი და ურბანული სივრცის ნებისმიერ სფეროში შენარჩუნებული იყოს ადამიანური მასშტაბი. განა შეიძლება სასიამოვნო გრძნობები დაეუფლოს ადამინს გარემოში, სადაც გრანდიოზული ფორმები და მათთან დაკავშირებული ტექნოლოგიები მძვინვარებს და ადამიანს საკუთარ უსუსურობას აგრძნობინებს?

ეს პრინციპი ორიენტირებულია ადამიანზე, ის ანთროპომეტრიზმს ემყარება და მიზნად ისახავს ქალაქის სივრცეების ფორმირებას ანთროპომეტრული პარამეტრების მიხედვით. ამ პრინციპის განხორციელების შედეგად იხსნება ხელოვნური ბარიერები სივრცესა და ადამიანს შორის; ასევე, საზოგადოების წევრებს შორის და ეს ხელს უწყობს ადამიანებს შორის პირისპირ კონტაქტს. ეს ხორციელდება ქალაქის ისეთ ზონებში, როგორებიცაა პარკები, ბაღები, ქუჩის კაფეები, მდინარის სანაპირო, სასეირნო საცალფეხო ზონები და სხვ. ადამიანისათვის კომფორტის შესაქმნელად და ძირითადი საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად, ძირითადი სოციალური სერვისები და საქმიანობა თავმოყრილია საზოგადოებრივი ტრანსპორტის გაჩერების გარშემო, ღია სივრცეებში, ასევე, სამუშაო ადგილებთან, საჯარო დაწესებულებებთან ან საცხოვრებელ სახლებთან ახლოს.

ეს პრინციპი უზრუნველყოფს „ადამიანური განზომილების" შეტანას თანამედროვე ურბანულ სივრცეში და ამით ადამიანისათვის კომფორტული, ფსიქოლოგიური ზეწოლისაგან თავისუფალი გარემოს შექმნას.

გონივრული ურბანიზმის რიგით ***მეშვიდე*** და ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრინციპია შესაძლებლობათა მატრიცა.

ეს თეორია ურბანულ გეგმას განიხილავს არა მხოლოდ როგორც ფიზიკურ გეგმას, არამედ, როგორც სოციალურსა და ეკონომიკურს, რომელშიც დიდი ადგილი ეთმობა შესაძლებლობათა სისტემას.

ქალაქი პირადი, სოციალური და ეკონომიკური განვითარების სივრცეს ქმნის და ადამიანს დასაქმების, ეკონომიკური თუ სოციალური ჩართულობის, განათლებისა და დასვენების მრავალ ვარიანტს სთავაზობს.

ქალაქი ეკონომიკური ზრდის ძრავაა. უფრო მეტიც, ქალაქი აგლომერირებული ადგილია, სადაც ადამიანებს შეუძლიათ გაიფართოვონ თვალსაწიერი, შეიძინონ ცოდნა, გამოიმუშაონ გარკვეული უნარები, მოახდინონ საკუთარი თავის რეალიზაცია. ეს პრინციპი ითვალისწინებს ქალაქის, როგორც პერსონალური, სოციალური და ეკონომიკური განვითარებისათვის განკუთვნილ ადგილს, სადაც შესაძლებელია მთელი რიგი ორგანიზაციების, სერვისების, საშუალებებისა და ინფორმაციის ხელმისაწვდომობის გზით დასაქმების, ეკონომიკური ჩართულობის, განათლებისა და დასვენების მრავალფეროვანი შესაძლებლობების ადამიანის მიერ გამოყენება. ეს პრინციპი მიზნად ისახავს საცხოვრებლის, ჯანდაცვისა და ადამიანური რესურსების ხელმისაწვდომობის გაზრდას, ასევე, უსაფრთხოების და ჰიგიენური პირობების გაუბჯობესებას.

მერვე პრინციპია რეგიონალური ინტეგრაცია. რეგიონალური ინტეგრაცია გულისხმობს ქალაქს, როგორც დიდ სოციალურ, ეკონომიკურ და გეოგრაფიულ ორგანიზმს და მოიაზრებს მას მთელი რეგიონის ფარგლებში.

გონივრული ურბანიზმის თეორიის მიხედვით, ქალაქი გაიაზრება მთელი რეგიონის სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურულ-გეოგრაფიულ სისტემაში არსებულ ორგანულ ნაწილად, რაც აუცილებელია მისი მდგრადობისთვის. ცხადია, ქალაქი თავისი ეკონომიკური ინფრასტრუქტურით (გზები, ჰიდროელექტროსადგურები, სარწყავი არხები, წყალსაცავები და მასთან დაკავშირებული სადისტრიბუციო ქსელები, სხვადასხვა სასაწყობე მეურნეობები და სხვ.) მჭიდროდაა დაკავშირებული მთელ რეგიონთან და ამ კავშირების განვითარება ქალაქისა და რეგიონის ინტეგრაციის გაზრდაზე უნდა იყოს ორიენტირებული, რაც როგორც ქალაქის, ისე, მთელი რეგიონის თანაბრად განვითარებას შეუწყობს ხელს.

მეცხრე პრინციპია ე.წ. დაბალანსებული მოძრაობა.

გონივრული ურბანიზმი ითვალისწინებს ინტეგრირებული სატრანსპორტო სისტემის შექმნას, რომელშიც შედის ტროტუარები ფეხით მოსიარულეთათვის, ბილიკები ველოსიპედისტებისათვის, საავტომობილო გზები, რკინიგზის ხაზები, მეტრო, გვირაბები. ამ თეორიის თანახმად, დაცული უნდა იყოს ბალანსი ამ სატრანსპორტო საშუალებებს შორის. ძვირადღირებული სატრანსპორტო კომუნიკაციები თავმოყრილი უნდა იყოს ე.წ. სატრანსპორტო კვანძებში, რომლებიც საჯარო სივრცედ იქცევა და სადაც ძალზე მჭიდრო მრავალფუნქციური უბნები წარმოიქმნება ფეხითმოსიარულეთათვის მოსახერხებელი გადაადგილების სიტემით.

სწორად დაგეგმარებული მეტროპოლია სწორედ ამგვარი ტრანზიტული დერეფნების და კვანძების გასწვრივ იყრის თავს; ესაა საშუალო სიმჭიდროვის

მქონე მიკროზონები, რომლებიც ხელმისაწვდომია სხვადასხვა ტიპის ტრანსპორტისათვის და ასევე, ფეხითმოსიარულეთათვის.

მეათე პრინციპი ინსტიტუციურ ერთიანობას გულისხმობს. გონივრული ურბანიზმის თეორიის მიხედვით, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პრინციპის განხორციელება შესაძლებელია მხოლოდ კომპეტენტური და ანგარიშვალდებული ადგილობრივი მმართველობის შემთხვევაში. ამ პრინციპების ეფექტურად განხორციელების აუცილებელი პირობაა ის, რომ თვითმმართველობა უნდა მუშაობდეს მკაცრ და რაციონალურ ინსტიტუციონალურ ფარგლებში. მმართველი ორგანოების საქმიანობა უნდა ხორციელდებოდეს გამჭვირვალედ და დადგენილი ნორმებისა და წესების მკაცრი დაცვით. ქალაქის განვითარების მმართველმა სისტემამ მკაფიოდ უნდა განსაზღვროს ყოველი ქალაქისა და მისი რეგიონების განვითარების გეზი. ამ გეზის გასაზღვრაში კი მმართველ ორგანოებთან ერთად აქტიურად უნდა იყოს ჩართული მოსახლეობა. ქალაქის ხელისუფლებას კი მართებს შეიმუშაოს მოსახლეობისა და მმართველობის ურთიერთთანამშრომლობის ადექვატური და ეფექტური ფორმები, სხვადასხვა ფორმატი (შეხვედრები, დისკუსიები, მიზნობრივი ჯგუფების შექმნა და ა.შ.). გარკვეულ შემთხვევებში სასურველია შეიზღუდეოს კიდეც ხელისუფლების როლი ამა თუ იმ გადაწყვეტილების მიღებისას და მეტი ყურადღება მიექცეს მოსახლეობის მოსაზრებებს მათი საჭიროებების გათვალისწინებით. ხელისუფლებამ უნდა უზრუნველყოს დაინტერესებულ მხარეთა ფართო ჩართულობა.

ამ თეორიის მიხედვით, ქალაქისა და მისი მიმდებარე რეგიონების განვითარება უნდა ხდებოდეს არა სტიქიურად, არამედ, წინასწარ შემუშავებული სტრუქტურული გეგმის მიხედვით, რომელიც ფაქტობრივად, ყველა დაინტერესებულ მხარესთან შეთანხმებულ იურიდიულ დოკუმენტს წარმოადგენს ქალაქის ზრდის, განვითარებისა და კეთილმოწყობის თაობაზე.

დაბოლოს, ცხადია, რომ ყველაზე უმნიშვნელო გადაწყვეტილებაც კი უნდა ეფუძნებოდეს მომავლის ფართო ხედვას. ამ ხედვის ჩამოყალიბების აუცილებელი პირობა კი ამ თეორიის მიხედვით ისაა, რომ ქალაქის მაცხოვრებლებმა და ხელმძღვანელებმა ეს ხედვა ერთობლივად უნდა შეიმუშაონ.

ყველა ეს პრინციპი ჩაიდო ბუტანის ურბანული განვითარების გეგმაში და წლების განმავლობაში ნელ-ნელა ხორციელდებოდა და დღესაც ხორციელდება, რადგან ქალაქი ცოცხალი მზარდი ორგანიზმია და მის განვითარებას არ აქვს დასასრული. ამიტომაც, ურბანული განვითარების გეგმაზე მუშაობა მუდმივი პროცესია.

ამგვარად, როგორც დავინახეთ, გონივრული ურბანიზმის თეორია და მისი 10 პრინციპი სრულ თანხმობაშია ეკოლოგიზმის და მდგრადი განვითარების ცნებებთან. 10 ფუნდამენტურ სტრატეგიასთან და 22 ძირითად თემასთან ერთად გონივრული ურბანიზმის პრინციპები წარმოგვიდგენს ჰოლისტიკურ სურათს, რომელიც ქალაქის ურბანული განვითარების გეგმის თანამედროვე პრინციპების ყველა ასპექტს მოიცავს. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ამ პრინციპების პრაქტიკაში განხორციელებას წინ უნდა უძღვოდეს ადგილობრივი პრობლემების კვლევა და ამის საფუძველზე კონკრეტული სამოქმედო გეგმის შემუშავება, რაც ხელს შეუწყობს ქალაქის და რეგიონის გეგმების შემუშავებაზე მომუშავე სპეციალისტებს და პოლიტიკოსებს, გადააქციონ ადამიანთა საარსებო სივრცე – ქალაქი მათი ცხოვრებისათვის კომფორტულ და მისაღებ ადგილად.

შენიშვნები:

1. ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ სტრუქტურული სადოქტორო საგანმანათლებლო პროგრამების განვითარების საგრანტო კონკურსის შედეგად დაფინანსებული პროექტის - "კონსერვაცია და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა" (DP2016_9) - ფარგლებში.
2. ამ თეორიის შემქმნელთა მიერ შემოღებული ტერმინი „Intelligent urbanism“ ქართულ ენაზე ჯერ დადგენილი არაა; ჩვენ ის ვთარგმნეთ როგორც „გონივრული ურბანიზმი“ და ამ ფორმით ვიყენებთ მოცემულ ნაშრომში.
3. ტაშიჩხო ძონგი – ტიმფუდან ჩრდილოეთით მდებარე XIII ს-ის ბუდისტური მონასტერი და ციხესიმაგრე. 1968 წლიდან ბუტანის ხელისუფლების რეზიდენციაა.
4. სიმტოხას ძონგი (Simtokha Dzong) – მონასტერი, რომელიც ბუტანის გამაერთიანებელმა მმართველმა (Zhabdrung Ngawang Namgyal) 1629 წელს დააარსა. მდებარეობს ტიმფუს სამხრეთით 5 კილომეტრის მოშორებით. ამჟამად აქ "ენისა და კულტურის კვლევების ინსტიტუტი" მოქმედებს და მასში როგორც საერო, ისე სასულიერო პირები სწავლობენ.
5. დჰარმა (სანსკრიტზე – მოძღვრება, კანონი) – ინდური ფილოსოფიის და ინდური რელიგიების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ცნება; განისაზღვრება როგორც დადგენილი ნორმებისა და წესების ერთობლიობა, რომელთა დაცვა აუცილებელია კოსმიური წესრიგის დასაცავად. მრავალპლანი ცნებაა და გულისხმობს „რელიგიურ ვალდებულებებს“, „მორალურ კანონებს“, „არსებობის უნივერსალურ კანონს“ და სხვ. დჰარმა წარმოადგენს რელიგიურ-მორალურ დოქტრინას ყოველი ინდივიდის უფლებებისა და მოვალეობების შესახებ. ინდური რელიგიური ტრადიციის მიხედვით, ადამიანი, რომელიც ცხოვრობს დჰარმის ნორმების შესაბამისად, მოიპოვებს ნირვანის მიღწევის უნარს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Beatley Timothy; Manning Kristy. The ecology of place: planning for environment, economy, and community, Island Press. 1997.
2. Benninger C. Principles of Intelligent Urbanism, [Text] / C. Benninger // in Ekistics. - Vol. 69. №412, Athens, 2001.
3. Jacobs J. The Death and Life of Great American Cities, New York: Random House, 1965.

მაია ჭიჭილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ნიკო ბერძენიშვილის ინსტიტუტი
პროფესორი
საქართველო

ბათუმის ბულვარი

შავი ზღვის სანაპირო ზოლში გაშენებული ბათუმის ბულვარის ისტორია სამ ძირითად ეტაპს მოიცავს: 1. XIX-XX საუკუნეების მიჯნა, 2. საბჭოთა პერიოდი – XX საუკუნის 30-90-იანი წლები 3. პოსტსაბჭოთა ხანა – XX საუკუნის დასაწყისიდან დღემდე.

ბათუმის ბულვარს საფუძველი XIX საუკუნის 80-იან წლებში ჩაეყარა. ბულვარისა და ბათუმის საქალაქო ბაღის (დღევანდელი 6 მაისის პარკი) გაშენება ემყარებოდა ფოთიდან მოწვეული ცნობილი ავსტრიელი ბოტანიკოსისა და მებაღის – რესლერისა და რეიერის გეგმას, რომელიც ამჟამად დაკარგულია (Батумь и его окрестности,1906:640). ბათუმის საარქივო მასალებით შეიძლება მსჯელობა მხოლოდ საქალაქო ბაღის გაშენების შესახებ, რომელიც რესლერის სქემით, თავისუფალი გეგმარებითა და ლანდშაფტის ბუნებრიობით, ინგლისური პარკის ტრადიციებს ემყარებოდა. რესლერის გარდაცვალების შემდეგ, 1885 წლიდან, ბულვარის გაშენებას ხელმძღვანელობდა ფრანგი მებაღე მ.დ'ალფონსი (ჭიჭილეიშვილი, 2016:49-56).

1884 წლის დასასრულს მოეწყო ორი ხეივანი სანაპიროსა და ბულვარის (დღევანდელი ე.ნინოშვილის) ქუჩის მხარეს, რომელთა შორის მიემართებოდა სასეირნო ბილიკები, გზები და ვიწრო ხეივნები. 1887-1889 წლების დაკიშევიჩის რუკის მიხედვით ბულვარი იწყებოდა სანაპიროზე – ერისთავის ქუჩის პირდაპირ და გრძელდებოდა შეპელევის (ვაჟა-ფშაველას) ქუჩამდე. ბულვარის მთავარი შესასვლელი მდებარეობდა დონდუკოვ-კორსაკოვის (დღევანდელი კ.გამსახურდიას) ქუჩის პირდაპირ, სადაც გეგმარებით აქცენტს ქმნიდა წრიულ-რკალისებური ფორმის კლუმბები და ბილიკები. მახლობლად მდებარე ქალაქის ერთერთი არქიტექტურული დომინანტი – ალექსანდრე ნეველის ე.წ. "სობოროს" ტაძარი ბულვარს კვიპაროსების ხეივნით უკავშირდებოდა. სანაპირო ზოლის პარალელურად განვითარებული სამკუთხა მოყვანილობის სარეკრეაციო ზოლი იყოფოდა ზღვისაკენ გამავალი ქუჩების პირდაპირ გავლებული შესასვლელი ღერძებით, რომელიც განსაზღვრავდა ქალაქის ურბანული ნაწილის ორგანულ დაკავშირებას მთავარ ორიენტირთან – ზღვასთან.

ბულვარის ნარგავების მრავალფეროვანი ასორტიმენტი შედგებოდა წიწვოვანი, მარადმწვანე, ფოთლოვანი ხეებისა და ბუჩქების სხვადასხვა სახეობებისაგან, ხალიჩისებური ყვავილნარების, კლუმბებისა და გაზონებისაგან. დასვენებისა და სეირნობისათვის გათვალისწინებული სარეკრეაციო ზონის სიმყუდროვისა და მრავალფეროვნების შეგრძნებას უზრუველყოფდა განსწავლვულ მებაღეთა პროფესიონალიზმი – დ'ალფონსის შემდეგ 1889-1898 წლებში რესლერის მოწაფე პრაქტიკოსი მებაღე ნ.ტყებუჩავა, 1898-1902 წლებში ნიკიტინის სასწავლებლის კურსდამთავრებული, შემდგომში ცნობილი ქართველი მრეწველი ა.ხოშტარია, 1902-1906 წლებში ი.ლიონიძე, მოგვიანებით ევროპაში დაოსტა-

ტებული ი.გორდეზიანი, რომლის ინიციატივით, მოგვიანებით, განხორციელდა ქალაქის პარკისა და ბულვარის ნარგავთა თითქმის მთლიანი განახლება.[1]

ბულვარის სივრცეში განთავსებული, უმთავრესად საზაფხულო სეზონისათვის განკუთვნილი, ზომიერი მასშტაბის მსუბუქი შენობები ბუფეტ-რესტორანი, მუსიკალური როტონდა, სამკითხველო, სცენა, წიგნებისა და ყვავილების ჯიხურები, სათვალთვალო პავილიონები, ფანჩატურები ხასიათდებოდა მსუბუქი კონსტრუქციებითა და ფორმებით, სტილური მრავალფეროვნებით. შენობათა განსათავსებლად განსაკუთრებულ მოთხოვნას წარმოადგენდა ზღვისა და მწვანე საფარის ხედების შენარჩუნება (ასს, ფ.ი-7, აღ.1, ს.320:14).

წყნარი მოსასვენებელი და სასეირნო სივრცეების გარდა, ბულვარის სარეკრეაციო ზონა ითავსებდა საგანგებოდ მოწყობილ ადგილებს აქტიური დასვენებისა და სპორტული თამაშებისათვის: ველოტრეკი, კეგლის კუთხე, ჰიდროსამკურნალო, კარუსელი, თეატრი ილუზიონი და სხვ.

ამდენად, ბათუმის სანაპირო ბულვარის ტრადიციულ სახეს ქმნიდა, ერთი მხრივ, განუმეორებელი მცენარეული საფარი, მეორე მხრივ – დასვენებისა და გართობისათვის საჭირო კულტურული გარემო. XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ბათუმის ბულვარის გეგმარებასა და მხატვრული გადაწყვეტას ახასიათებდა: სანაპიროსა და ქუჩის მხარეს გრძივ, სწორხაზოვან ხეივნებს შორის არსებული მწვანე საფარის დაყოფა ქალაქის მომიჯნავე კვარტლების პარალელურად, შესასვლელი ღერძების განთავსება ზღვაზე გამავალი ქუჩების ხაზზე, მწვანე საფარის მეტ-ნაკლებად რეგულირებული წყობა, პარკის შიდა ტერიტორიაზე გაყვანილი ბილიკების დინამიკური სტრუქტურა.

სივრცული დაყოფის ეს თავისებურება მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია საბჭოთა პერიოდშიც. თუმცა 30-40-იანი წლებიდან ბულვარის გეგმარება და პარკის სტრუქტურა უფრო მკაცრ, გეომეტრიულ სახეს იძენს. მწვანე საფარი ამ პერიოდშიც ინარჩუნებს პრიორიტეტულ მნიშვნელობას. ბაღის გამწვანების ხასიათი ბულვარის ძველ ნაწილებში ეფუძნება წინარე პერიოდის სტრუქტურას – სწორხაზოვანი ხეივნებისა და რამდენადმე თავისუფალი წყობის მქონე მწვანე ნაკვეთების – გაზონების, კლუმბების, ყვავილნარების შერწყმის პრინციპს.

ამავე პერიოდში ჩნდება ახალი სივრცულ-არქიტექტურული აქცენტები, რომელთა მხატვრული გადაწყვეტა კომუნისტური იდეოლოგიის, სოცრეალიზმის, საბჭოთა ყოფის ფსევდო კეთილდღეობის გამოხატულებად გაიაზრება. ამ ეტაპის ნიმუშია საბაღე-საპარკო არქიტექტურის ძეგლი – ბულვარის კოლონადა (1934 წ.). ბალუსტრადით შემოსაზღვრულ ბაქანზე აღმართული კლასიცისტური ნაგებობა, ბაზისებითა და მძლავრი ანტაბლემენტით გაერთიანებული კორინთული კოლონები თავის მასშტაბით, მოხდენილი ფორმებითა და პროპორციებით, მწყობრი რიტმული სტრუქტურით ორგანულად ერწყმის ბულვარის სივრცეს. ჰორიზონტალური ელემენტებით დაყოფილი პარკის გეგმარებით სტრუქტურაში კოლონადებით აღნიშნული პერპენდიკულარული ღერძი წარმოადგენდა ერთგვარ პროპილეუმს, რომელმაც ბულვარის სივრცის ორიენტირის მნიშვნელობა შეიძინა. 1937 წელს ბულვარში დაიდგა იტალიიდან ჩამოტანილი თეთრი მარმარილოს სკულპტურები, რითაც საფუძველი ჩაეყარა დეკორატიული ქანდაკებების განთავსების ტრადიციას (ასს, ფ.რ-10, აღ.1, ს.96:139; ინაიშვილი, 2013:71-76).

გასული საუკუნის 40-იან წლებში, ქალაქის მთავარი არქიტექტორის კახა ჯავახიშვილისა და არქიტექტორ ბოგდან კირაკოსიანის მიერ, საბჭოთა ქალაქებში მწვანე მასივებით გაშენებული პარკების შექმნის შესახებ ი.ბ.სტალინის მითითების საფუძველზე, დამუშავდა ბულვარის რეკონსტრუქციის გეგმა (ასს. ფ. ტ-1196, აღ.3, ს.144). საბჭოთა ხელისუფლებას სურდა ეპოქის კვალი დაემჩნია ქალაქის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილისათვის: XX საუკუნის დასაწყისის ბეტონის კედლებზე დამყარებული ლითონის ღობეები შეიცვალა ანტიკური ფორმებით ნასაზრდოები კარიბჭეებით, საბჭოთა შინაარსის ამსახველი სკულპტურებითა და საბჭოთა კლასიციზმის სტილის ელემენტებით შემკული მოაჯირებით (ასს, ფ. ტ-1196, აღ.3, ს. 41).

1948 წლის გენერალური გეგმით ბათუმის ბულვარი გრძელდებოდა სანაპიროზე მაშინდელი ლენინისა (კ.გამსახურდია) და ფ.ენგელსის (პ.მელიქიშვილის) ქუჩებს შორის (ასს, ფ.ტ-1196, აღ.3, ს. 141). მის გეგმარებაში თვალსაჩინოა წინარე ეტაპის დამახასიათებელი თავისებურებები: შესასვლელების განთავსების პრინციპი ზღვის სანაპიროსადმი პერპენდიკულარულად დაქვემდებარებული ქუჩების ღერძზე, ბაღის სტრუქტურის რეგულარული ხასიათი, "კვარტლებად" დაყოფის პრინციპი. ბულვარის საპარკო-არქიტექტურული ანსამბლის ცენტრს წარმოადგენს არსებული კოლონადაზე გამავალი ღერძი ზღვის მხარეს დასრულებული მზის საათიანი ვერანდით. ბულვარის ანსამბლში კვლავ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ზღვის ხედების შენარჩუნებას, სივრცის ზღვისაკენ ორიენტირებას. საბჭოთა პერიოდში შენარჩუნებულია ძველი ბულვარისათვის დამახასიათებელი მცირე ზომისა და მოცულობის, მსუბუქი მასალითა და კონსტრუქციებით ნაგები, ღიობებით გახსნილი შენობების განთავსების ტრადიცია (საზაფხულო თეატრი, კეგელბანი, პავილიონ-რესტორანი), რომელთაგან გამორჩეული იყო 1948-1949 წლები არქიტექტორების – კ.ჯავახიშვილისა და ბ.კირაკოსიანის პროექტით აგებული საზაფხულო თეატრის შენობა. ხის მასალის, ზომიერი მასშტაბის, დახვეწილი პროპორციების მქონე ნაგებობის მხატვრულ სახეს განსაზღვრავდა შეტეხილი ფრონონით დასრულებული მაღალი თაღოვანი პორტიკი, თაღებით გახსნილი ხის კედლები, რომბისებური კესონები, სხვადასხვა ფორმის კამარები, კბილანებიანი თაღები, მოხატული ჭერი და სხვ.[2] კლასიკური ორდერის, ფსევდოგოთური ფორმების, საბჭოთა სიმბოლიკის ელემენტებით შემკული ნაგებობა საბჭოთა ეკლექტური არქიტექტურის ნიმუშს წარმოადგენდა.[3]

თვალსაჩინოა ბულვარის შუა ზოლში ფუნქციურად გაერთიანებული შენობების ლოკალურ ადგილებში განთავსების ტენდენცია: ბულვარის აღმოსავლეთ ნაწილი ეთმობა სპორტული აქტივობებისათვის განკუთვნილ სივრცეებს (ტენისის კორტები, საცურაო აუზები, სკეიტინგ-რინგი, სტადიონი[4]), ცენტრალური ნაწილი ქმნის კულტურულ-გასართობ რგოლს (კოლონადა, საზაფხულო თეატრი, საკურორტო პავილიონი, კეგელბანი, კარუსელი, საცეკვაო და სათამაშო მოედნები), ამავე ზოლის სამხრეთით მდებარეობს საზკვების ობიექტი – რესტორან-პავილიონი.[5]

30-40-იანი წლებში ბულვარის, ასევე, 6 მაისის პარკის მწვანე საფარი განახლდა აგრონომ ი.გორდეზიანის ხელმძღვანელობით. თანამედროვეთა შეფასებით მწვანე ნარგავები წარმოადგენდა დიდ ღირებულებას არა მარტო საქართველოს, არამედ საბჭოთა კავშირის მასშტაბით.[6] ბულვარის მწვანე მასივე-

ბი წარმოადგენდა ქალაქის ურბანული ნაწილის ქარისაგან დამცავ ზონას და ქმნიდა მყუდრო სივრცეებს ზღვისა და მთის ხედების აღქმისათვის. ამდენად, XX საუკუნის 30-40-იანი წლების განახლების შედეგად ჩამოყალიბდა ქუჩისა და ზღვის მხარეს გაშენებული ხეივნებს შორის მოცული შუა, აქტიურად დატვირთული ზოლი, რომელიც შეიცავდა სივრცეებს კულტურული და სპორტული დასვენებისათვის.

XX საუკუნის 50-იან წლებში მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია ბულვარის ძირითადი გეგმარება, ხეივნებისა და 40-იანი წლების აქტივობებისათვის განკუთვნილი სივრცეები. "დიდი ბელადის ეპოქა" ბულვარის ისტორიაში მისივე ქანდაკების დადგმითა და საპარკო-არქიტექტურული ელემენტების ზედმეტად მკაცრი სტრუქტურით გამოირჩევა. საყურადღებოა ის, რომ კოლონადა კარგავს ბულვარის პროპილეუმის მნიშვნელობას და მთავარი შესასვლელის დანიშნულება ისევ პირვანდელ ღერძს – ლენინის ქუჩის პარალელურ მოედანს ენიჭება. მთავარ ღერძზე აღმართული ი.სტალინის ქანდაკება სივრცის ზღვისკენ გახსნილობის თვალსაზრისით სწორად დასმული აქცენტია. 50-60-იან წლებში ფართოვდება ბულვარის საზოადოებრივ-სასეირნო ზოლი, ეწყობა ახალი მოედნები (უნივერსიტეტის წინა მოედანი), მიმდინარეობს ბაღის მცენარეული საფარის განახლების პროცესი. თუმცა ხეივნებისა და კლუმბების მკაცრი გეომეტირული წყობა, თითქოს, საბჭოთა რუტინული ცხოვრების ერთფეროვან რიტმს ემორჩილება. ამავე პერიოდში, პარკის საფარის რამდენადმე მკაცრი რიტმულის სტრუქტურის გასაცოცხლებლად იყენებენ მცენარეთა დეკორატიული გაკრეჭვის პრინციპს. ყველაზე მიმზიდველ და უცვლელ აქცენტად რჩება ინტენსიური გამწვანების ზოლი ქალაქის (ე.ნინოშვილის ქუჩის) მხარეს. ბულვარის შუა სარტყელში განთავსებულია ტრადიციად ქცეული, მინიმალური რაოდენობის, ლოკალურად თავმოყრილი არქიტექტურული აქცენტები სპორტული და კულტურული აქტივობებისთვის.

70-80-იან წლების ბულვარის გეგმარება და ბაღის სტრუქტურა არ იცვლება, თუმცა ამ პერიოდშიც მიმდინარეობს მცენარეთა საფარის განახლების პროცესი, გამწვანებას ემატება კომპაქტურად გაშენებული ხეივნების ზოლი (ფიჭვნარი, ბაბუკების ხეივანი), რომელებსაც ერწყმის კულტურულ-სპორტული ხასიათის არქიტექტურული სივრცეები – სტადიონი, კორტები, საორკესტრო სცენა, საზაფხულო თეატრი, კოლონადა, მინიმალური რაოდენობის კაფე-რესტრონები, კარუსელების კუთხე და სხვ. მეტ-ნაკლებად ტრადიციულ საპარკო ობიექტებს შორის სიახლეს წარმოადგენს 1977 წელს მთავარ შესასვლელ ღერძზე დამონტაჟებული "მუსიკალური შადრევნები", რომლებიც 2006-2007 წლებში მოცეკვავე შადრევნებად გადაკეთდა. ამ პერიოდის არქიტექტურის გამორჩეული ნიმუშია კაფე "ფანტაზია" ("რვაფეხა"), რომელის პლასტიკურ-სკულპტურული გადაწყვეტა და მოზაიკური ფერადოვნება ორგანულად შეერწყა ბულვარის სივრცეს (არქიტიტექტორი გ.ჩახავა, მხატვარი ზ.კაპანაძე). იგი მიეკუთვნება იმ ნამუშევართა რიგს, რომლებმაც მსგავსი მოზაიკური ნიმუშებით გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში საქართველოს ზღვის სანაპირო გააერთიანა (ბულია, სააღრიცხვო ბარათი, 2014; გენგიური, 2017:289-301). გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან უფუნქციოდ დარჩენილი და დანგრევის პირას მიყვანილი შენობა, ორიგინალური არქიტექტურული ღირებულებების, სივრცესთან თანაზიარობის,

პოზიტიური მეხსიერების გამო, საზოგადოებივი დაცვის ობიექტი გახდა და ახლა მისი რეკონსტრუქცია და რესტავრაცაა დაგეგმილი.

XX საუკუნის 90-იანი წლების საქართველოს რთული ეკონომიკური მდგომარეობა აისახა ბულვარის განაშენიანებაში: მნიშვნელოვნად შემცირდა მცენარეთა მრავალფეროვნება, მცირე ზომის ბილიკები და კლუმბები გაერთიანდა მოზრდილი ფორმის ნაკვეთებში, რომლის მწვანე საფარი დაეფუძნა დიდი ხეების ჩრდილში გაშლილი მოლის ეფექტს. განადგურდა ბულვარის არქიტექტურული განაშენიანების მნიშვნელოვანი ნაწილი (ოფიცერთა სახლი, საზაფხულო თეატრი, რესტორანი "სალხინო"). XX საუკუნის მიწურულს დასრულდა ბულვარის ისტორიის საბჭოთა პერიოდი. მისი განვითარების ამ ეტაპზეც, გასული საუკუნის 30-90-იან წლებში განხორციელებული სიახლეების მიუხედავად, ბულვარის დომინანტს მაინც მწვანე საფარის უპირატესობა შეადგენდა, ტრადიციულ-გეგმარებით სტრუქტურას დაქვემდებარებული თანამედროვე ესთეტიკის გამომხატველი არქიტექტურული აქცენტები კი ხელს უწყობდნენ ზომიერად დატვირთული გარემოს შექმნას საბჭოთა "კეთილდღეობის" გამომხატველი "იდეალიზებული" ბაღისათვის.

2004 წლიდან იწყება სიახლეებითა და სირთულეებით გამორჩეული პოსტსაბჭოთა ხანა. ბულვარის გეგმარება მეტ-ნაკლებად ეფუძნება გასული საუკუნის 90-იანი წლების სახეს. იგი შეიცავს ადგილებს შედარებით წყნარი, სასიერნო და აქტიური დასვენებისათვის. ამ დროიდან დღემდე, ხელისუფლების მიერ, ბულვარის არსებული გეგმარების ფარგლებში, განხორციელდა სავალი ნაწილების, ველობილიკების მოწყობა, სასეირნო ზოლის გაზრდა სიგრძეში, რის შედეგად ბულვარის სიგრძე 7 კმ აღწევს. 2005-2015 წლებში ბულვარის სასეირნო ზოლი მოექცა ახალ მოედნებს შორის: სამხრეთიდან მას დაუკავშირდა არდაგანის ტბისა და ახალი ბულვარის ტერიტორია, აღმოსავლეთით საოცრებათა მოედანი ჰაიტეკის სტილის თანამედროვე შენობებით ("ანბანის კოშკი", სასტუმროები "კემპინსკი", "რედისონი", ტექნოლოგიური უნივერსიტეტი და სხვ.). კულტურული დასვენების სივრცეებს შეემატა ახალი დეკორატიული ქანდაკებები, მოცეკვავე შადრევნები. დამსვენებელთათვის ფუნქციონირებს საზაფხულო თეატრი, სხვადასხვა ატრაქციონები, ბუნგალოები, კაფეები ბარები, აქტიური დასვენებისათვის – ჭადრაკის სახლი, სპორტული მოედნები, კორტები, ველობილიკები, პრომენადი.

მიუხედავად ამ სიახლეებისა, გამოიკვეთა ნეგატიური ტენდენციებიც: ბულვარის შემოერთებული ტერიტორები გამწვანების ხასიათითა და ხარისხით მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდება ძველ სარეკრეაციო ზოლს. გამწვანების ხასიათი ვერ ასახავს სუბტროპიკული ზონის მრავალფეროვნებას, იშვიათია დეკორატიული და ღირებული ეგზოტიკური მცენარეები, ცოტაა ფოთოლმცვენი და ბუჩქოვანი ჯიშები, რომლებიც განსაზღვრავდნენ ადრინელი პერიოდის მცენარეული საფარის სიმდიდრესა და ფერადოვნებას. იმის გამო, რომ აღარ არსებობს სანერგე, ბულვარის გამწვანება ხორციელდება ძვირადღირებული შემოტანილი ნარგავებით, არ ხდება ტრადიციული ნარგავების განახლება. იგრძნობა პროფესიონალ მებაღეთა ნაკლებობა (ინაიშვილი, 2013:71-76).

ნეგატიურ მოვლენას წარმოადგენს კომერციული ობიექტების მშენებლობა მწვანე საფარის შემცირებისა და ლიკვიდაციის ხარჯზე (ტექნოლოგიური უნივერსიტეტის შენობა), ჩაკეტილი ელიტარული დასასვენებლი ადგილების

მოწყობა ადრინდელი მწვანე ნაკვეთების ტერიტორიაზე (სასტუმრო შერატონის საცურაო აუზი). რეგულაციის კანონების პრობლემატურობა ხელს უწყობს შეუსაბამოდ მაღლივი, ბეტონის კონსტრუქციებით ნაგები, ბულვარის საზოგადოებრივ სივრცესთან არათავსებადი შენობებისა და ობიექტების (სასტუმროები, კაფე-რესტორნები, სათამაშო ავტომატები, მაღაზიები, ადმინისტრაციული ობიექტები და სხვ.) განთავსებას და ბულვარის თავდაპირველი სარეკრეაციო ფუნქციის დამცრობას. მისი ისტორიისათვის არატრადიციულია, სავაჭრო-კომერციული, საყოფაცოვრებო ხასიათის ობიექტების ასეთი სიმრავლე, მათი ამჟმინდელი რაოდენობა მნიშვნელოვნად აჭარბებს სარეკრეაციო-ტურისტული ზონის მოთხოვნილებათა დონეს. შენობათა უსახური არქიტექტურა აკნინებს ადრინდელი ბულვარისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკურობის განცდას. ტრადიციებისადმი უგულისყურო დამოკიდებულების შედეგია ზღვის ხედების იგნორირების პრინციპით ჩადგმული სავაჭრო-საზოგადოებრივი ობიექტები პლაჟის მხარეს. ბათუმისათვის სახასიათო სივრცის გახნილობის უარყოფის მაგალითია საზოგდოებრივი ობიექტების განთავსება ზღვისკენ მიმართული შესასვლელებისა და მოედნების ღერძზე (მმაჩის ბიუროს შენობა მთავარ შესასვლელის დასაწყისში) და სხვ.

ამდენად, 130 წლიანი ისტორიის მქონე ბათუმის ბულვარი ქალაქის ცხოვრებისა და ტრადიციის განუყოფელი ნაწილია. იგი წარმოადგენს ჩამოყალიბებული გეგმარებისა და სტრუქტურის მქონე არქიტექტურული და ბაღის მცენარეების ერთობლივ კომპოზიციას, რომელიც საინტერესოა საზოგადოებისათვის ისტორიული და მხატვრული თვალსაზრისით. მის გაშენებას საფუძვლად უდევს პროფესიონალ აგრონომთა ცოდნა-გამოცდილება. ბულვარი ტრადიციულად შეიცავს საგანგებოდ მოწყობილ სივრცეებს როგორც წყნარი, ისე აქტიური დასვენებისათვის. ბაღის მწვანე საფარის განახლების მიუხედავად, მისი ძირითადი სივრცით-გეგმარებითი სტრუქტურა, ბოლო ათწლეულის უხეში ჩარევების გარდა, დაცულია მეტ-ნაკლებად თავდაპირველი სახით. საუკუნის განმავლობაში ბულვარი ინარჩუნებს ქალაქის უალტერნატივო სარეკრეაციო ზონის სტატუსს. აქედან გამომდინარე მნიშვნელოვანია, რომ ბათუმის ბულვარის, როგორც საბაღო-საპარკო ხელოვნების ნიმუშის განახლება ხორციელდებოდეს ისტორიული ბაღების დაცვის – ე.წ. ფლორენციის ქარტიის ძირითადი პრინციპების საფუძველზე, რაც ადგილის სულის შენარჩუნებას, შემოგარენის დაცვას, ფიზიკური და ეკოლოგიური ბალანსისთვის საფრთხის შემცველი ქმედებების აკრძალვას გულისხმობს (ფლორენციის ქარტია, 1982).

შენიშვნები:

1. ი.გორდეზიანი საქალაქო სამმართველოს გამოძახებით 1913 წელს ბრუნდება ბათუმში, სადაც ამ დროს პროფესორ კრასნოვის ხელმძღვანელობით დაწყებული იყო ბოტანიკური ბაღის გაშენება. 1917 წელს ი.გორდეზიანი დაინიშნა პარკის, ბულვარისა და სანერგის მმართველად.
2. საზაფხულო თეატრი დაიწვა 1998 წელს, მის ადგილას 2013 წელს ახალი ქვის შენობა ააგეს.
3. საზაფხულო თეატრის ტრადიციას ეფუძნებოდა ბულვარის კეგელბანის პროექტი (არქ. ბ.კირაკოსიანი), რომელიც წარმოადგენდა საზაფხულო სეზონისათვის გამიზნულ ღია ფანჩატურს სვეტებზე დამყარებული სახურავითა და ხის მოხარატებული ანტაბლემენტით (ასს, ფ.ტ-1196, აღ.3, ს.148).

4. ფეხბურთის სტადიონი 1925 წელს აშენდა, რომელსაც 1936, 1996 წლებში რამდენჯერმე ჩაუტარდა რეკონსტრუქცია. 2006 წელს სტადიონი დანგრიეს, მის ადგილას ააგეს სასტუმრო "კემპინსკი".
5. ამ ადგილას 1990-იან წლებამდე იდგა რესტორან "სალხინოს" შენობა, ამჟამად აქ სასტუმრო "შერატონის" საცურაო აუზი და რესტორანია.
6. 1948 წელს ი.გორდეზიანს უჭირავს გამწვანების ტრესტის დირექტორის თანამედებობა (ასს. ფ. რ-930, აღ.1, ს. 251:7-8).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდი ი-7, აღ.1, საქმე 320.
2. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდირ-10, აღ.1, საქმე 96.
3. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდიტ-1196, აღ.3, საქმე 144.
4. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდიტ-1196, აღ.3, საქმე 41.
5. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდიტ-1196, აღ.3, საქმე 141.
6. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდიტ-1196, აღ.3, საქმე 148.
7. აჭარის არ საარქივო სამმართველო (ასს), ფონდირ-930, აღ.1, საქმე 251.
8. ბულია მ., კაფე "ფანტაზიას" სააღრიცხვო ბარათი, 2014.
9. გენგიური ნ., "ფერადი" არქიტექტურა საბჭოთა საქართველოში, კულტურათა დიალოგი XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში.
10. ისტორიული ბაღები – ფლორენციის ქარტია. 1982.
11. ინაიშვილი ნ., ბათუმის ისტორიული ბულვარის განვითარება, ბათუმი – წარსული და თანამედროვეობა, 3, ბათუმი, 2013.
12. ჭიჭილეიშვილი მ., ბათუმის ბულვარის ისტორია (XIX-XX საუკუნეების მიჯნა), ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები VII, ბათუმი, 2016.
13. Батумь и его окрестности. Батумь. Типография В.Киладзе и Таварткиладзе. 1906.

ილუსტრაციები:

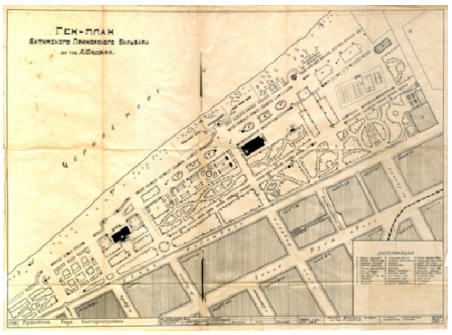
1-2 XIX-XX საუკუნის დასაწყისის ბულვარი



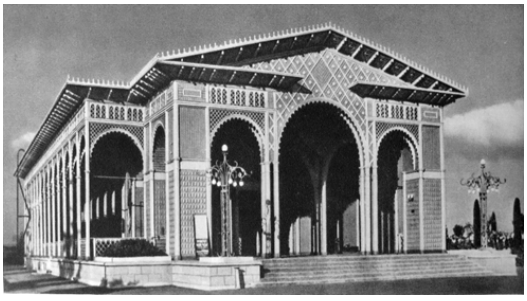




ბულვარის კოლონადა.
XX ს-ის 30-იანი წლები.



1948 წლის ბულვარის გეგმა



საზაფხულო თეატრი, 1948-1949 წწ.



XX ს-ის 50-იანი წლები.
ი.ბ. სტალინის ქანდაკება



XX ს-ის 70-80-იანი წლების ბულვარი



კაფე “ფანტაზია”. 1975 წელი

Гаяне Погосян
Ереванская государственная академия художеств
Аспирант, Национальная академия наук РА
Армения

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ИСКУССТВЕ УРАРТУ

Статья посвящена образу женщин в искусстве древнего царства Урарту (9-6 вв. до н.э.). Благодаря археологическим находкам известно большое количество изображений урартских богинь или жриц сохранившийся на бронзовых скульптурах, вотивных пластинах, медальонах и поясах. Изучение религиозных мотивов и иконографических образов дает возможность предполагать, что урартийские художники изображали своих богинь человекоподобными, в дорогих одеяниях подобно образам урартийских цариц. Данное изучение научная попытка не только дать представление о канонизированных сюжетов изображения женщин, но и об их роли в религиозной жизни и культуре Урарту.

Изучение некоторых произведений искусства урартского периода дает возможность представить какова была роль и значение женщин в обществе Урартского государства. Конечно в иконографии большинства произведений искусства представлены в основном религиозные мотивы, но изучение образов богинь или жриц способствует делать некоторые выводы не только о внешнем виде и нарядах урартских женщин, но и раскрывает многовековые традиции связанными с женщинами. Иконографические образы свидельствуют о существовавщей высокой роли урартийских женщин в обществе. Это можно доказать наличием многочисленных богинь в пантеоне Ванского царства. В своей работе по изучению известной надписи Мхер-капуси Г.Меликишвили классифицирует богинь на три категории по жертвоприношениям, где в первую группу верховных богинь входят Арубаини, Баба и Тушпуеа (Меликишвили, 1954:370). Из надписей ассирийского царя Саргона 2-го известно, что в качестве супруги верховного бога Урарту Халди и верховной богини пантеона почиталась Багмашту (Меликишвили, 1954:372), которая и была богиней Арубаини, в качестве супруги Тешуба была Баба или Хебат, а Тушпуеа была женским двойником урартского бога солнца Шивини. Особенности триады урартских верховных божеств сопоставимо с индоевропейской трехфункциональной идеологией и теологией, где главные божества несут три основные функции. верховную власть, физическую силу и плодородие (Дюмезиль, 1986:17-29).

В искусстве Урарту женский образ большей частью представлено в образе Арубаини. Урартийцы в своих представлениях воспринимали своих богов как людей и в искусстве изображали антропоморфными. Трехмерное изображение Арубаини представлено в маленькой бронзовой статуэтке (выс. 12см) из крепости Дарабея в Ване (Пиотровский, 1940:89), которая находится в Национальном Истор. Музее Армении (рис.1). Статуэтка изображает сидящую женщину средних лет, в длинном платье, украшенном квадратами с розетками внутри, на голову и спину накинуто покрывало. На бронзе урартийский мастер достаточно искусно изобразил фактуру ткани, которая вероятно была вышита и украшена апликациями. На талии виден пояс

платья. Покрывало из похожей ткани, что и платье, в краях украшена бахромой. На груди богатое украшение в виде бус доходящая до талии, и крестообразная подвеска (Б.Пиотровский считает, что это форма кинжальчика (Пиотровский, 1962:82)) с фигуркой лежащего льва, руки украшены браслетами. Характерно то, что в Урарту как и в других древневосточных культурах украшения подчеркивали не только красоту и социальный статус женщин, но имели также религиозное и магическое значение, а также охраняли владельца от злых сил. Такое значение украшений видно в шумерском мифе «Нисхождение Инанны в преисподнюю», где Инанна отдавая украшения лишилась сил своих (Хук, 1991:14). О таком явлении говорится также в армянских мифах, где очарование и мощь Шамирам сохраняются до тех пор, пока она носит на шее свои знаменитые и магические украшения, и теряя их скончается. Что касается браслетов, то можно сказать они были важными дополнениями в облике урартийцев (Hmayakyan, 2007:178-179). Крестообразная подвеска богини скорее всего ассоциируется с культом солнца, огня и плодородия (Есаян, 1968:255-260). Похожый крест можно увидеть на груди ассирийского царя Шамши Адада (Нейхардт, 1975:4-5), а также на многих египетских изображениях. Композиционное решение подвески с фигуркой льва на груди Арубаини сопоставимо с одним наскальным изображением матери-прародительницы, в центре груди которой изображен лев (Mughdusyan, 1985:67). В представлениях урартийцев женщина наверно олицетворяла древнюю идею плодовитости и материнства, что доказуемо множеством женских наскальных образов изображенных вместе со символами луны, солнца, со львами и другими мифическими животными (Martirosyan, 1981), символизируя мир небесных божеств плодородия. Правая рука статуэтки с открытой ладонью поднято вперед, а левая сжата. Отверстие в левой руке указывает на то, что в ней был когда-то вставлен какой то предмет. Сравнивая этот образ богини с образам богини из композиции на золотом медальоне из Топрак-Кале (Пиотровский, 1944:232) можно догадаться что в руке богини была веть священного дерева (рис.2). Ветвь ассоциировалась с растительностью и плодородием (Лосева, 1962:310). Согласно древным поверьям богиня-мать несла в себе идею воспроизведения природы. По мнению А.Мартиросяна Арубаини была великой богиней-матерью-прародительницой Халди и Тейшебы, а также богиней небес, растительности и вечных вод (Martirosyan, 1978:77). Роль Арубаини в искусстве Урарту можно сравнить с ролью и значением египетской Исиды, которая олицетворяла верную супругу бога, любящую и самоотверженую мать (Вардиман, 1990:26). Форма лица на статуэтке Арубаини круглая, четко акцентированы брови, которые плавно соединяются с носом, глаза крупные, миндалевидные, заметна улибка на лице, выражена мускулатура лица. Древний скульптор передал живость и динамику фигуры с помощью движения рук. Идеализирование особы в искусстве Урарту не замечается, но в некоторых композициях чувствуется разный возраст изображенных женщин. Основа для сравнения различий между женскими образами берется наличие платка на голове. Известно, что в Урарту для девочек не было обязательным ношение платка (Hmayakyan, 2005:7). Следует, что богиня в этих изображениях представляется в среднем возрасте, а платок символизирует возраст и замужний статус женщины. Платок кроме эстетического значения и как часть одеяния в течение веков показывал религиозно-социальный статус женщин (Stepanyan,

2006:36). Истоки этого можно найти даже в армянском эпосе (Sasuntsi David, 1961:118). Традиция различения девушек и замужних женщин наличием платка на голове существовало даже в древной хеттской культуре и зафиксирована в текстах (Pringle, 1993:148). Возрастное различие можно увидеть на одной вотивной табличке с изображением мотива жертвоприношения, в которой Арубаини в образе молодой девушки преподносит козу богу Халди (рис.3). На этой композиции Арубаини изображена в легком платье, спина открыта, талия акцентирована поясом, волосы ниспадают на плечи. Отсуствием платка на голове обьясняется юный образ богини. В связи с этим, есть интересный факт о существовании традиции в древнем востоке определить возраст замужества и взросления девущек с помощью лунных фаз. Не исключается, что такая традиция была и в урартском царстве. В плоскостных изображениях женские образы переданы в профиль ¾ согласно определенным канонам принятым почти во всех древневосточных культурах.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вардиман Е. Женщина в древнем мире, Москва, 1990.
2. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев, Москва, 1986.
3. Есаян С. Амулеты связанные с культом солнца из Армении, «Советская археология», н.2, Москва, 1968.
4. Лосева И. Некоторые урартские ювелирные изделия с изображением ритуальных сцен, «Древний мир», Москва, 1962.
5. Меликишвили Г. Наири-Урарту, Тбилиси, 1954.
6. Нейхардт А. Происхождение креста, Москва, 1975.
7. Пиотровский Б. Урартская бронзовая статуэтка Гос.Музея Армении, «Советская археология», н.6, Москва-Ленинград, 1940.
8. Пиотровский Б. Искусство Урарту, Ленинград, 1962.
9. Пиотровский Б. История и культура Урарту, Ереван, 1944.
10. Хук С. Мифология Ближнего Востока, Москва, 1991.
11. David of Sassoun, Armenian national epic, Yerevan, 1961.
12. Hmayakyan S. Urartian gold, silver and gold plated medallions, Taregirq, Yerevan, 2005.
13. Hmayakyan S. Urartian gold, Ancient Armenian gold, Yerevan, 2007.
14. Martirosyan H. The science begins in prehistoric times, Yerevan, 1978.
15. Martirosyan H. The petroglyphs of Geghama mountains, Armenian archaeological monuments, 11, Yerevan, 1981.
16. Mughdusyan Z. About the problem of Armenian Mother-goddess and Haldi, Lraber, 7, Yerevan, 1985.
17. Stepanyan A. Armenian headgears and their decoration, Taregirq, 2006.
18. Pringle J. Hittite kinship and marriage, London, 1993.



Рис. 1



Рис. 2





Рис. 3

გაიანე პოღოსიანი
ერევნის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია
ასპირანტი
სომხეთი

ქალის სახე ურარტუს ხელოვნებაში

ვანის სამეფოს იკონოგრაფიული მოტივების ანალიზმა საშუალება მოგვცა ჩამოგვეყალიბებინა ქალის ფიგურის გამოსახვის ზოგიერთი კანონი, არტისტული სტილიზება და რელიგიური მოტივების სისტემატური განმეორება, ქალთა გამოსახულებებს შორის ასაკობრივი განსხვავებები და ურარტული ხელოვნების ტრადიციული კომპოზიციები. ქალღმერთების გამოსახულებები არა მარტო ურარტუს პერიოდის ქალთა გარეგნობას წარმოგვიდგენენ, არამედ სიმბოლოების ენით ინახავენ ქალების შესახებ არსებულ ტრადიციულ და რელიგიური წარმოდგენებს.

Ani Atsharyan
Yerevan State Academy of Fine Arts
Yerevan State University of Architecture and Construction
PhD
Armenia

ARMENIAN TRADITIONALISM IN THE INTERIOR DESIGN OF THE MESROP MASHTOTS INSTITUTE OF ANCIENT MANUSCRIPTS

Armenia is famous for its rich heritage of ancient manuscripts. The cultural and historical value of them is highly grated not only among the Armenians, but also has a great value in the whole world. The greater part of the Armenian manuscripts is in Matenadaran, but some fragments and manuscripts are being kept in the British Museum, in Mkhitaryan Monastry in St. Lazarus Island, as well.

The museum complex of Matenadaran was found in 1921, on the basis of Etchmiadzin manuscript collection. According to the 5th century historian Lazar Parpetsi, the Echmiadzin Matenadaran existed as early as the 5th century and was the first research institute in Armenia (Ghafadaryan, 1962:97). In 1945 the construction of the main building of Matenadaran began. The architect of it was Mark Grigoryan. The construction lasted till 1957. In 1962 Matenadaran was named after Mestrop Mashtots. Now over 20.000 manuscripts are being kept here. In the first years there was only a single exhibition hall here, later the second one was opened, and finally in 2010, when the new building of Matenadaran was built by architect Arthur Meschyan over 15 exhibitions, auditorium and scientific laboratories took the area of the old building .

Scientific complex of Matenadaran has many functions that diverse from exhibitions to preservation and involvement in scientific researches. We can say that the most difficult functional interior design among the Yerevan museums belongs to Matenadaran. As it was mentioned above the exhibiting material here is not so diversified in the view of subjects and materials, and the greater part of it needs the same design solutions. The only problem is that the greater part of the ancient manuscripts needs specific conditions for preservation (Pic. 1).

In the context of international manuscript museums and libraries we can emphasize the British Library, Victoria and Albert Museum, Blackburn Museum etc. The interior design of the museums mentioned above mostly has traditional solutions (Майстровская, 2015:98). We can say that the style is common for all the museums of this character but at the same time the classical generalization in such museums mostly is monotonous and doesn't diversify the importance and hierarchy of the exhibiting materials. Matenadaran is divided into 9 departments that dictate the interior design of it. As it was mentioned above the exhibition halls are located in the old building. The security department, specific anti fire bunker storages are located in the new building complex. The complex has also a library, scriptorium, restoration department, auditorium, archive, office and digitalization departments (Pic. 2).

On the Northern side of Mashots Avenue is raising the old cube-shaped building of Matenadaran. Monumental staircases of the Neoarmenian style building lead to the sculpture compositions, created by the famous Armenain sculptor Ghukas Chubaryan. The front of the building is decorated by the sculptures of the famous Armenian manuscriptors, the other sides of the building are decorated by Armenian national crosstones.

The old building of Matenadaran is constructed by grey basalt stone, which is expressed not only outside the building, but in some parts of the interior as well. The new complex is also constructed of the same stone. Marble and travertine are also used in the interior of the museum. We can see some arched solutions and decorative columns in the interior of the whole complex, which emphasize the traditional style of the interior design (Tigranyan, 1989:37).

The manuscripts, as it was mentioned above are mostly presented in the wooden exhibiting windows, which in combination with general stone textured solutions create natural atmosphere. The color combination shades in light tones. There are mostly used lighter shades of brown to white, and that is the reason that the general interior looks a little monotonous and doesn't stress the importance of the exhibiting materials in the whole environment (Pic. 3).

The important part of museum interior design is its visual communication, that leads the visitors to their destinations, provides information etc (Darragh, 1993:319). In Matenadaran there are no active parts of graphic visualization of informational blocks. The main examples of visual communication are the posters in front of the entries to the exhibition halls, that provide some information about the manuscripts in general. In addition the informational footnotes of each manuscript is made in a same manner and has united simple design for all the exhibiting materials. Blue, red and black colors take the greater part in the design of text blocks, which derives from manuscript color solutions.

Composition of the interior of Matenadaran is very conservative. The exhibiting furniture is organized for continuous view. They are mostly located at the walls of the hall in a regular manner. The exhibiting windows have cube and round shaped design. They are situated in the hall in such manner that dictates the visitors move. There are also some digital monitors in the halls. They provide some interactive information but at the same time they don't integrate with the traditional style of the whole design of the museum.

Natural lighting in the exhibition halls of Matenadaran is used very small. The windows of the building mostly are covered by grey jalousies. There is a general lighting in the halls, that is provided by the crystal chandeliers attached to the sailing and the walls. In addition the exhibition windows have their inner lighting that concentrates mainly on the manuscripts (Pic.4).

Conclusion. From the observation of the international examples and interior design features we can derive the conclusion that the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts is unique by its collection of ancient manuscripts. After the reconstructions of 2010 it reshaped its overall interior design, making it more comfortable, hospitable and rational for preservation and introduction of ancient manuscripts. At the same time the traditional style of the interior design completes the whole complex starting from outside of the building, spreading on the decorative, furnishing and lighting elements of the whole interior design. Thus we can say that the manuscript exhibitions and their provision for the scientific explorations are organized in a good manner.

Bibliography:

1. Darragh J. Snyder J. Museum Design: Planning and Building for Art, New York, 1993.
2. Ghafadaryan K., Museums and Treasuries of Medieval Armenia, Paris, 1962.
3. Tigranyan E., Architectural Features of the Social Buildings, Yerevan, 1989.
4. Майстровская М., Музей как объект культуры. Искусство экспозиционного ансамбля, изд. "Прогресс-Традиция", Москва, 2015.



PIC. 1. MATENADARAN MUSEUM INSTITUTE



PIC. 2. INTERNATIONAL MUSEUMS



PIC.3. MATENADARAN MUSEUM-INSTITUTE FURNISHING



PIC. 4. MATENDARAN MUSEUM-INSTITUTE LIGHTENING

ანი ათშარიანი
ერევნის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
ერევნის არქიტექტურისა და მშენებლობის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
სომხეთი

სომხური ტრადიციონალიზმი მესროპ მაშტოცის უძველესი ხელნაწერების ინსტიტუტის ინტერიერის დიზაინში

უძველეს ხელნაწერთა მესროპ მაშტოცის ინსტიტუტის (მატენადარანის) როლი სომხური და საერთაშორისო კულტურული კვლევებისთვის დიდი მნიშვნელობის მქონეა. გარდა ამისა, იგი კარგი ტურისტული ღირსშესანიშნაობაა. სწორედ ამიტომ არის მისი ინტერიერის დიზაინი ფრიად მნიშვნელოვანი. იგი ინარჩუნებს მრავალ ფუნქციას, მათ შორის ის ინახავს უძველეს მასალებს განსაკუთრებულ პირობებში, დამთვალიერებლებს სთავაზობს საგამოფენო მასალებს, მკვლევარებს კი – შესწავლილ მასალებს. ამდენად, ყველა ეს ფუნქცია გვკარნახობს მთელი ინტერიერის დიზაინს.

მართალია, გასული წლების განმავლობაში მატენადარანს რემონტი ჩაუტარდა, მაგრამ ამავე პროფილის სხვა საერთაშორისო მუზეუმებთან შედარებით, გარკვეული პრობლემები შეიძლება გამოიყოს. მუზეუმების ანალიზური შედარება ხელს უწყობს ინტერიერის დიზაინის დახვეწას, ექსპოზიციის დაგეგმვის, ფერისა და სტრუქტურული კომბინაციის გათვალისწინებით, განათების, კეთილმოწყობის, შენარჩუნებისა და ინტერაქტიული ტექნოლოგიების გათვალისწინებით.

შორენა თავაძე
კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს
ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი
რესტავრატორი

იზოლდა ჯიქიძე
კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს
ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი
მეცნიერ-თანამშრომელი
საქართველო

ერთი ხელნაწერის ისტორია. ვისრამიანი (ვის ო რამინი) შ-3702

კ.კეკელიძის სახ. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავებში დაცულ უმდიდრეს კოლექციათა შორის განაკუთრებული ადგილი უჭირავს ხელნაწერ S-3702-ს (ვისრამიანს).

„ვისრამიანი“, ანუ როგორც მას ორიგინალში ეწოდება „ვის ო რამინი“ (ვისი და რამინი) სპარსული პოეზიის შედევრია. ეს არის სატრფიალო კლასიკური პოემა სპარსულ ლიტერატურაში.

“ვისრამიანის” ავტორი ფახრ ად-დინ-ე ას ად გორგანია. პირველწყაროებში გორგანს ან არ იცნობენ, ან მეტად ძუნწ ცნობებს გვაწვდიან მასზე. XI საუკუნის შუა წლებში შექმნილი სამიჯნურო რომანი ამავე ეპოქაშივე ბრწყინვალე პროზით უთარგმნიათ ქართულად.

ცნობილია „ვისრამიანის“ ქართული ვერსიის 21 ხელნაწერი, რომლებიც ადრინდელია სპარსულ ორიგინალებზე (უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ ხუთი სპარსული ხელნაწერი ყოფილა დღეისათვის ცნობილი, ისიც არა უადრეს XVII საუკუნისა). შესაბამისად, დიდია ქართული თარგმანის მნიშვნელობა თვით სპარსული დედნის ნაკლული და დაზიანებული ადგილების შესავსებად, მისი პირვანდელი სახის აღსადგენად.

ამბავი “ვისისა და რამინისა” ლიტერატურულად პირველად დამუშავდა ფაჰლაურ (საშუალო ირანულ) ენაზე, პროზაული მოთხრობის სახით, არაუგვიანეს VII საუკუნისა. ეს ფაჰლაური მოთხრობა XI საუკუნის შუა წლებში ახალ ირანულ ენაზე გადააკეთა პოემის სახით ფახრ-უდდინ გორგანელმა, ანუ, როგორც მას „ვისრამიანის“ ქართული რედაქცია უწოდებს, ფახფურ ჯორჯანელმა.

მიუხედავად ამისა, პოემას ირანში მაინც არ ჰქონია სათანადო დაფასება და გავრცელება მაშინ, როდესაც საქართველოში თხზულებამ დიდი პოპულარობა და სიყვარული დაიმსახურა.

ქართული ტექსტი წარმოადგენს ირანული დედნის საკმაოდ თავისუფალ მხატვრულ თარგმანს. თუ ვინ იყო ეს ქართველი მწერალი, რომელსაც ეკუთვნის „ვისრამიანის“ ქართული რედაქცია, გარკვეული არაა. გვიანი ლიტერატურული გადმოცემა მას მიაწერს სარგის თმოგველს, მაგრამ ამის დამადასტურებელი ცნობები ჩვენამდე არ მოღწეულა.

„ვისრამიანს“ კარგად იცნობენ კლასიკური ეპოქის ქართველი მწერლები, XII საუკუნის მეხოტბეები: შავთელი, ჩახრუხაძე, შოთა რუსთაველი და თამარ მე-

ფის ისტორიკოსი. აქედან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ „ვისრამიანის“ ქართული ტექსტი შექმნილია არა უადრეს XI საუკუნის მეორე ნახევრისა და არა უგვიანეს XII საუკუნისა. ასეთ დათარიღებას ეთანხმება აგრეთვე ქართული ტექსტის ენობრივი ნიშნები. „ვისრამიანის“ ტექსტი რამდენჯერმე გამოიცა.

ქართული „ვისრამიანის“ პირველი გამოცემის რედაქტორებს ილია ჭავჭავაძეს, ალ.სარაჯიშვილს და პ.უმიკაშვილს ტექსტის გამოცემისას ხელთ ჰქონდათ ოთხი ხელნაწერი (S-27, S-17, S-102, S-96). ამ ხელნაწერების გარდა, სხვა ნუსხებით არ უსარგებლიათ, რადგან მეტი ხელნაწერი ვერ მოიპოვეს.

მეორე გამოცემის რედაქტორები ალ.ბარამიძე, პ.ინგოროყვა და კ.კეკელიძე, გაცილებით უფრო მომგებიან პირობებში აღმოჩნდნენ. ამ დროისათვის მათ 14 ხელნაწერი ჰქონდათ. 1960 წელს „ვისრამიანის“ მე-3 გამოცემა გამოვიდა. იგი მოამზადა ივ.ლოლაშვილმა. გამოცემას საფუძვლად დაედო 5 ძველი ხელნაწერი S-27(XVIIs.), S-17(XVIIIs..), S-3702(1729w.), Q-355(XVIIIs.) da Q-479(XVIIIs.).

1962 წელს „ვისრამიანი“ მეოთხედ გამოიცა. გამომცემლებს, ალ.გვახარიას და მ.თოდუას, გამოუყენებიათ დღეისათვის გამოვლენილი ყველა ხელნაწერი, რომელთა რიცხვმა 21-ს მიაღწია.

XVI ს-დან ქართული შემოქმედებითი აზროვნება ისლამური კულტურის პირდაპირი გავლენის არეშია მოქცეული. იქმნება პოპულარულ აღმოსავლურ სიუჟეტებზე შექმნილი მხატვრული თხზულებების, სამეცნიერო შრომათა თარგმანები და გადამუშავებები. სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება ერთიან მიმართულებად ქართული საერო ხელნაწერის მოხატულობა, რომელიც ქვეყნის პოლიტიკური და კულტურული ორიენტირებითაა განპირობებული. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ყველაფერი, რაც გვიანი ხანისაა, ირანული მხატვრული შემოქმედების დაღს ატარებდეს. ირანულ მხატვრულ ფორმას დამორჩილებულ ნიმუშებთან ერთად, გვაქვს აშკარად ქართული, ეროვნულ ტრადიციაზე აღმოცენებული შემოქმედება.

ქართულ ნიადაგზე ირანულ ხელნაწერთა დასურათების მხატვრული ტრადიციის გაგრძელების ტიპური ნიმუშებია 1646 წლის „ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ხელნაწერი, რომლის დამსურათებელი მხატვრობის პროვინციული სკოლის წარმომადგენელია და მისი შემოქმედება ხალხურ, ეროვნულ ნიადაგზე დგას.

ჩვენ ჩავუტარეთ კონსერვაცია-რესტავრაცია „ვისრამიანის“ ტექსტის შემცველ 21 ხელნაწერიდან ხელნაწერ S3702-ს. ეს ნუსხა უნიკალურია, რადგან უცხოურ კატალოგებსა თუ აღმოსავლური ხელოვნების შესახებ არსებულ ლიტერატურაში არსად მოიხსენიება ამ რომანის დასურათებული ხელნაწერი. ამიტომ ქართული „ვისრამიანის“ მინიატურებს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ხელნაწერი ილუსტრირებულია აღმოსავლური კულტურისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილით და 45 მინიატურითაა შემკული. მინიატურები ძირითადად სამეფო კარის ცხოვრების დეტალებს, ნადირობასა და სამიჯნურო ეპიზოდებს ასახავს. ისინი კომპოზიციურად მთლიანობის შთაბეჭდილებას ახდენს.

S3702-ის პირველსავე მინიატურაში, რომელიც სხვებთან შედარებით დიდი ზომისაა და ასრულებს სატიტულო ფურცლის ფუნქციას, ჩნდება დასურათებულ ქართულ ხელნაწერებში გავრცელებული წესი. მინიატურაში წარმოდგენი-

ლია შემკვეთი აბდალ მალიქ ვეზირი და თხზულების ფალაურიდან მთარგმნელი ფახფურ ჯორჯანელი.

ხელნაწერში საილუსტრაციოდ გამოყოფილია რომანის ყოველი თავი, ხშირად მისი უმნიშვნელო, მეორეხარისხოვანი ეპიზოდიც. ამან განაპირობა მინიატურათა ასეთი დიდი რაოდენობა (45 მინიატურის გარდა, ხელნაწერში დატოვებულია ცარიელი ადგილები სურათების ჩასამატებლად). „ვისრამიანის“ დამსურათებელიც, როგორც ჩანს, აგრძელებს იმ ტრადიციას, რომელიც ამ დარგის აღმოსავლური შემოქმედების გავლენის შედეგად იქნა დამკვიდრებული ქართულ ხელნაწერთა მაირანიზებელ მინიატურებში. აქაც რამდენიმე საკვანძო (მაგ., ვისის პირველი ქორწინება, გამიჯნურება, ცეცხლით გამოცდა და სხვა) და მათ პარალელურად სრულიად უმნიშვნელო ეპიზოდების ილუსტრირებასთანაც გვაქვს საქმე. „ვისრამიანი“ ხელნაწერის დამსურათებლისათვის საკარო რომანია და, ამდენად, მისი ილუსტრაციების უმრავლესობაც, თხრობის თანმიმდევრობის დაცვით, სამეფო კარზე შეხვედრებს, ნადიმს, ნადირობასა თუ სამიჯნურო ეპიზოდებს უნდა დაეთმოს. ყველა შემთხვევაში იგრძნობა ილუსტრაციათა უშუალო, კონკრეტული კავშირი ტექსტთან. ვისრამიანის დასურათება ვერ შეედრება ამ დარგის სხვა ნიმუშებს. ეს ილუსტრაციები წარმოადგენს საინტერესო მხატვრულ მოვლენას,.

„ვისრამიანის“ დამსურათებელი, მხატვრული სტილის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, უთუოდ დაკავშირებულია ჩვენსავე მხატვრულ შემოქმედებასთან.

„ვისრამიანის“ დასურათებული ქართული ნუსხის უნიკალობა, აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ მისი ილუსტრატორი ნიმუშად იშველიებს „ვეფხისტყაოსნის“ სწორედ ქართულ ნიადაგზე წარმოქმნილ მაირანიზებელ მინიატურებს, გვაფიქრებინებს, რომ ამავე სამიჯნურო რომანის დასურათებული სპარსული ხელნაწერის სახით მას არ უნდა ჰქონოდა რაიმე ნიმუში. ოსტატი, როგორც ჩანს, თხზულების სიუჟეტიდან გამომდინარე, ქმნიდა ამ ილუსტრაციებს და ამ მხრივ ეს ილუსტრაციებიც ორიგინალურ ნაწარმოებად შეიძლება ჩაითვალოს.

„ვისრამიანის“ განსახილველ ნუსხას, როგორც აღვნიშნეთ, თან ახლავს გადაწერის თარიღი (1729 წ.), რაც მასში დაცულ მინიატურებზეც უნდა ვრცელდებოდეს, რადგან ტექსტში ჩართული მინიატურები შესრულებულია თვით ხელნაწერის ფურცელზე.

ხელნაწერმა S-3702-მა ჩვენამდე მეტად დაზიანებული სახით მოაღწია. ფურცელზე აღინიშნებოდა ძველი რესტავრაციის რამდენიმე შრე, რომლებიც სავარაუდოდ XVIII-XX საუკუნეს განეკუთვნება. ხელნაწერს არ გააჩნია ორიგინალი ყდა, ბლოკი ნაწილობრივ დაშლილა, ხოლო ფურცლები დაძველებული, სხვადასხვა დროს გამოყენებული სარესტავრაციო მასალის ზემოქმედებით დეფორმირებული და მექანიკურად დაზიანებული იყო. ფურცლებზე აღინიშნება სინესტის, ცხიმისა და ჭუჭყის ლაქები. ზოგიერთ ადგილას შეინიშნება სინგურის ლაქა.

პირველი ფურცლის r-ზე მინიატურის ფორმატი ნაკლულია, ზედა მხარეს და მარჯვენა კიდეზე დაკრულია ქაღალდი, შემდეგ კი მინიატურებიანი ფურცელი v-დან დუბლირებულია ხელნაწერის ფურცლების ზომის მთლიან ქაღალდზე. დეფორმირებულია როგორც ქაღალდი, ასევე მინიატურაც. მინიატურების უმრავლესობა დაზიანებული და ნაკლულია, ჩახეული ადგილები მეორე მხრიდან

გამაგრებულია სარესტავრაციო ქაღალდის პატარ-პატარა ფრაგმენტებით. მინიატურების ზოგიერთი საღებავი გაჟონილია ფურცლის მეორე მხარეს.

ხელნაწერი შესრულებულია ჭვირნიშნიან ქაღალდზე, მხედრულით, შავი მელნით, ხოლო სათაურებისა და აბზაცის დასაწყებად გამოყენებულია სინგური. ქაღალდის ზედაპირი არის პრიალა. ზოგი ფურცელი დაუწერელი ან მცირე მინაწერის შემცველია. ეს ფურცლები განსხვავებულია ხელნაწერის სხვა ფურცლებისაგან.

ხელნაწერში მელნით შესრულებული პაგინაცია გათხაპნილია. ბევრ ადგილას ფორმატი და ტექსტი ნაკლულია. ფორმატი აღდგენილია თეთრი ქაღალდით, თუმცა ტექსტი ყველგან არ არის აღდგენილი. შეინიშნება ქაღალდის ჩამუქება მელნის ჟანგვის გამო, ზოგან კი მელნით ჟანგვის პროცესია დაწყებული.

ხელნაწერის ზოგიერთ ფურცლებზე ყუის გასწვრივ ტექსტი აღდგენილია ორჯერ სხვადასხვა დროს ზედა მხარეს ტექსტი უფრო მუქი ფერის მელნითაა დაწერილი, ქვევით კი ტექსტის მელანი გაღიავებულია და ქაღალდიც მომჩვარულია. ტექსტზე ზოგან ცალკეული ასოების მელანი გაღიავებულია. 2014 წელს ხელნაწერს კიდევ ერთხელ ჩაუტარდა კონსერვაცია-რესტავრაცია. ხელნაწერს ფურცლების რესტავრაციის დაწყებამდე გაუკეთდა სარესტავრაციო პასპორტი და საწყისი მდგომარეობის ფოტოფიქსირება. შემდეგ დაიშალა ფურცლებად ბლოკის დაუშლელი ნაწილი. ფურცლები გაიწმინდა მშრალი წესით ძველი წებოს ნარჩენებისაგან, გაიწმინდა გამოხდილ წყალში დასველებული ბამბის ტამპონით და დაიწნეხა. ფურცლები მომზადდა სარესტავრაციო სამუშაოების ჩასატარებლად. ხელნაწერის დაზიანებულ ფურცლებს ჩაუტარდა საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები: ფურცლების ნაკლული და ჩახეული ადგილები, დაზიანებული ყუა შეივსო და გამაგრდა იაპონური სარესტავრაციო ქაღალდით (25 g/m^2,K-36,kozo), ხოლო მომჩვარულ და გაცვეთილ კიდეებს ჩაუტარდა საკონსერვაციო სამუშაოები იაპონური საკონსერვაციო ქაღალდის ($5g/m^2$,RK-0) გამოყენებით. სარესტავრაციო სამუშაოებისათვის გამოყენებულიქნა ხორბლის სახამებლისაგან დამზადებული წებო. ფურცლების რესტავრაციის შემდეგ ხელნაწერი აიკინძა სამ თასმაზე. ვინაიდან ხელნაწერს არ ჰქონდა ორიგინალი ყდა მომზადდა ახალი, მუყაოზე შემოკრული ტყავით, აკინძული ბლოკი ჩაისვა მომზადებულ ყდაში. რესტავრირებულ ფურცლებს დეფორმაციის თავიდან ასაცილებლად გაუკეთდა ორი შესაკრავი.

ვფიქრობთ, შესრულებული სამუშაოების ჩატარების შემდეგ ხელნაწერი დაცულია დაზიანებისაგან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარამიძე ალ., ინგოროყვა პ., კეკელიძე კ., აბულაძე ი., „ვისრამიანი“, ძველი ქართული მხატვრული მწერლობა. თბილისი, 1938.
2. გვახარია ალ., თოდუა მ., „ვისრამიანი“, თბილისი, 1962.
3. მამაცაშვილი მ., გორგანის „ვის ო რამინ“ და ქართული ვისრამიანი, თბილისი, 1977.
4. ხუსკივაძე ი., ქართული საერო მინიატიურა XVI-XVIII საუკუნეები, თბილისი, 1976.

5. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.
6. ჯიქიძე ი., ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ქართული ძველნა-ბეჭდი წიგნების მდგომარეობა ქაღალდის "დაბერების" თვალსაზრისით და მათი რესტავრაცია-კონსერვაცია, თბილისი, 2015.

ილუსტრაციები:



სურ. 1. ხელნაწერის მდგომარეობა რესტავრაციამდე



სურ. 2. ხელნაწერის მდგომარეობა რესტავრაციის შემდეგ

ლია სიხარულიძე
საქართველოს იუსტიციის სამინისტროს
სსიპ ეროვნული არქივი
მეცნიერ-თანამშრომელი
საქართველო

ეტრატი და მისი მდიდარი ღირებულება

საქართველოში ძველად სხვა საწერ მასალაზე მეტად ტყავი ყოფილა მიღებული. პირველად ეტრატი ჩვ.წ.მდე II საუკუნეში გამოუყენებიათ ქალაქ პერგამოში (ამჟამად ბერგამო), რომელიც დაუარსებიათ საბერძნეთიდან გამოსულ ბერებს. ეტრატს – პერგამენტსაც უწოდებდნენ. ეტრატის შექმნამ ხელი შეუწყო მწიგნობრობის განვითარებას. ეტრატის ფურცლებს აქცევდნენ რვეულებად, თითო რვეული შედგებოდა ექვსი ან რვა ფურცლისაგან. თუ ეტრატი სქელი იყო, მაშინ, ეტრატის რვეული არ აღემატებოდა ოთხ ფურცელს. კარგად დამუშავებულ ეტრატზე ადვილად იწერებოდა ტექსტი, ფერწერულად იხატებოდა მინიატიურები, კამარები და ასომთავრულები. კალიგრაფისტები და მომხატველები ფურცლის ორივე მხარეს იყენებდნენ, შემდგომ მოხატული რვეულები გადაწერილი ტექსტით იკინძებოდა ხის დაზგაზე.

შუა საუკუნეებიდან ეტრატის ხელნაწერები იკინძებოდა განსხვავებული კერვის მეთოდით. აკინძვამდე მკინძავს უნდა ჩაეხერხა ეტრატის ყუა კიდეზე პატარა სამკუთხედებად (ფოტო 1, 2). თოკებს დაჭიმავდნენ იმ შუალედით ისე, რომ თოკები მოხვედრილიყო ამ ჩახერხილ სამკუთხედებში. ხელნაწერს კინძავდნენ დაზგაზე დაჭიმულ თოკებზე, რომლებიც მორგებული იყო „სამკუთხედებში“. ამ მეთოდით აკინძული ხელნაწერი გადაფურცვლის დროს თავისუფლად იშლება, ყუა არ ცვდება. ძველი მკინძავები იყენებდნენ ჯაჭვური კერვის მეთოდს. ამ მეთოდით შეკერილმა ხელნაწერებმა საუკუნეებს გაუძლო.

საწერი ეტრატი ცხვრის, კრავის, თხის და ხბოს ტყავისაგან განსაკუთრებული მეთოდით გამოჰყავდათ და შემდეგნაირად მუშავდებოდა: ბეწვის მოსაცილებლად, ობისა და მავნე მიკროორგანიზმებისაგან დასაცავად იყენებდნენ კირს, გლემურძს აცლიდნენ, ჭიმავდნენ ჩარჩოზე, გააშრობდნენ, შემდეგ ორივე მხრიდან ფხეკდნენ, გალიპავდნენ, გრუნტავდნენ კიდეც. ტყავის დამუშავების შედეგად ეტრატზე წარმოიქმნებოდა ბუნებრივი და მექანიკური ნასვრეტები. ეტრატის დამუშავების საბოლოო ეტაპი იყო წარმოქმნილი განაჭრების, ჩახევებისა თუ ნასვრეტების ამოვსება – ნაკერების დადება ან ჩანაჭრების დაკემსვა-გაკერვა. ხშირად ამის განსახორციელებლად იყენებდნენ ეტრატის წებოს. ნასვრეტების ფაქიზად შევსება დამოკიდებული იყო ხელოსნის მოხერხებაზე, გაწაფულობასა და სიფრთხილეზე. ისინი ცდილობდნენ აღმოეფხვრათ წარმოქმნილი დეფექტები: ნასვრეტი თუ პატარა იყო, მას ტოვებდნენ (ფოტო 3), ხოლო ვიწრო და გრძელი ჩანაჭრები კი იკემსებოდა სელის ძაფით (ფოტო 4). ზოგ ნასვრეტს ესაჭიროებოდა ანალოგიური ზომისა და სისქის ეტრატის პატარა ნაჭრის ჩადგმა (ფოტო 5), რომელიც ხარისხიანად უნდა ყოფილიყო მისადაგებული. ჩვეულებრივ, ეტრატის ასეთ დეფექტებს ამუშავებდნენ მდიდრულად გასაფორმებელი ხელნაწერებისათვის. ზოგი გადამწერი დაკემსილ და შევსებულ დეფექტურ ადგილებს ტექსტს გადაატარებდა, ხოლო მხატვარი ასრულებდა მასზე

ნახატს (ფოტო 6). ნაკლებად ძვირფას და სქელ ეტრატებზე დიდ ნასვრეტებს ტოვებდნენ შეუვსებელს. ეტრატის შექმნამ წარმოშვა სხვადასხვა დარგის ხელოსნები.

ეტრატის დაზიანება ხშირ შემთხვევაში დამოკიდებული იყო არა მარტო მის არასწორ დამუშავებაზე, არამედ მისი დაცულობისა და შენახვის პირობების დარღვევაზე.

ეტრატის თვისებაა: მაღალი ტენიანობის დროს იგი ჰაერიდან შთანთქავს სინოტივეს და დეფორმირდება – უჩნდება ტალღები, ხოლო გადამეტებული სიმშრალისაგან ეტრატი უხეშდება, ხდება მტვრევადი და ზომებში მცირდება. ყოველივე ეს აზიანებს ხელნაწერებში კამარებს, მინიატიურებსა და ბიბლიურ სცენებს. ცვალებადი ტემპერატურის გამო ეტრატი განიცდის დეფორმაციას რაც იწვევს საღებავების ჩამოშლას. თუ ეტრატი კარგ პირობებშია დაცული, იგი დიდხანს ინარჩუნებს პირვანდელ სახეს.

საქართველოსა და უცხოეთის ქართულ დიდ სამონასტრო ცენტრებში არსებობდა აკადემიები, სემინარიები, სადაც დიდი ოსტატები ამზადებდნენ მხატვრულად გაფორმებულ ხელნაწერებს. დღემდე შემორჩენილია ბრწყინვალე მინიატიურებით დასურათებული ძველი ქართული ხელნაწერები. საქართველოში საგანმანათლებლო ცენტრებს საუკუნეების მანძილზე წარმოადგენდა: გელათი, იყალთო, იშხანი, შატბერდი, კლარჯეთი, ხახული, ბანა და სხვ., რომელთა მონასტრებში ჰქონდათ: ქრისტიანული კულტურის საგანმანათლებლო ცენტრები; მწიგნობრული სკოლები, სადაც მოღვაწეობდნენ ქართველი მწერლები და მთარგმნელები; მდიდარი წიგნთსაცავები; მონასტრებთან არსებულ სახელოსნოებში იქმნებოდა ბევრი ძვირფასი ქართული ხელნაწერი.

საქართველოს საზღვრებს გარეთ თავისი საგანმანათლებლო ცენტრები ჰქონდა (პეტრიწონის მონასტერი – ბულგარეთში, ათონის ივერიის მონასტერი, ჯვარის მონასტერი იერუსალიმში, სირიაში – შავ მთაზე, სინის მთაზე წმ. ეკატერინეს მონასტერი – არაბეთში და სხვ.), რომლებიც საუკუნეების მანძილზე წარმოადგენდა ქართველი ბერების მოღვაწეობის ადგილ-სამყოფელს, აგრეთვე ძველი ქართული მწიგნობრობის მნიშვნელოვან კერას.

უძველესი ქართული ხელნაწერები ეტრატზეა შესრულებული და მშვენივრად არის დამუშავებული. გამოყენებულია მასალა: ეტრატი, სხვადასხვა ფერის მელანი, მცენარეული საღებავები, ოქრო-მელანი, ყდებისათვის მაღალი ხარისხის ხის ფიცრები, ტვიფრული ტყავი ყდის შესამოსად, ბრინჯაოს შესაკრავები ყდისთვის, კაპტალისათვის აბრეშუმის სხვადასხვა ფერის ძაფები და სხვ.

ფურცლებზე ფართოდ, ადგილის დაუზოგავად და ლამაზად არის დაწერილი ტექსტი. ბევრი კარგი კალიგრაფიც ყოფილა, დავასახელებ რამდენიმე მათგანს: მიქაელი – IXს., ამონა – Xს., იოანე ბერაია – Xს., იოანე ტატანელი – Xს., ათანასე – XIს., ბასილი – XIს., არსენი – XIIს., ბარნაბა – XIVს., ავგაროზ ბანდაისძე – XIVს., ავალიშვილი იოანე – XVI-XVIIსს., მამუკა თავაქარაშვილი – XVIIს. და სხვა მრავალი. ეს გარემოება ცხადყობს, რომ ძველ საქართველოში ხელნაწერი წიგნის შესაქმნელად მასალა საკმაოდ მოიძებნებოდა. ეტრატი მარტო უცხოეთიდან კი არ შემოჰქონდათ, არამედ საქართველოშიც მზადდებოდა. ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია XIV საუკუნის მოღვაწე ავგაროზ ბანდაისძე, რომელიც იყო მწიგნობარი, კალიგრაფი და მხატვარი. მან თავისით შეითვისა ათი ხელობა, შეეძლო

მთლიანად ხელნაწერი წიგნის შექმნა, დაწყებული ეტრატიდან – დამთავრებული წიგნის ყდაში ჩასმამდე.

ეტრატი, რომელიც შუა საუკუნეებიდან გამოიყენებოდა ხელნაწერი წიგნებისა და გრაგნილების შესაქმნელად, აღმოჩნდა ძალიან გამძლე და მყარი მასალა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია. მაგალითად, XII-XIII საუკუნეების თამარ მეფის შეკვეთით კონსტანტინოპოლში გადაწერილმა „ვანის ოთხთავმა“ და საუკუნეების დინებაში დაკარგა ყველაფერი ის, რაც ინახავს ხელნაწერი წიგნის ფურცლებს: კაპტალი, ფორზაცი, ყდა, ტყავის შესაკრავები, ორი ვერცხლის ჭედურობა და გასაოცარია, რომ ეტრატის ფურცლებმა ჩვენ დრომდე საღ მდგომარეობაში მოაღწია.

ძველ საქართველოში, ხელახალი გამოყენების მიზნით, ეტრატიდან შლიდნენ და ფხეკდნენ ძველ ტექსტს, რადგან შუა საუკუნეებში საწერი მასალა ძნელად დასამუშავებელი იყო. ასეთ ტექსტს „პალიმფსესტი“ ერქვა. პალიმფსესტები, როგორც ეტრატები, მზადდებოდა ეკლესია-მონასტრების სახელოსნოებში. ბერები, რომლებიც გარდა იმისა, რომ წიგნის გადაწერას „სულის საცხონებელ“ საქმედ თვლიდნენ, კარგ შემოსავალსაც იღებდნენ.

ეტრატის შექმნის პროცესი პრაქტიკულად ცნობილია შუა საუკუნეებიდან. მასზე შექმნილი ისტორიული საბუთები, ხელნაწერი წიგნები და გრაგნილები წარმოადგენენ დიდ სამეცნიერო, კულტურულ, ისტორიულ და მხატვრულ ღირებულებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირანაშვილი შ., საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მისი დაბრუნება. თბ., 1968.
2. ბერიძე ვ., ძველი ქართველი ოსტატები. თბ., 1967.
3. შმერლინგი რ., ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები. თბ., 1940.
4. Либлик М. Опыт реставрации пергамента. Эстония – Тарту. 1990.
5. Соколова В. О реставрации деформированных рукописей на пергаменте. Санкт-Петербург. 1967.
6. Юсупова М. Консервация и реставрация кожи и пергамента. Тарту. 1976.
7. Белая И. Смягчение и реставрация пергаментных рукописей. М. 1961.
8. Волчкова М. Дефекты основы пергамента рукописей и их устранение. Л. 2001.

ილუსტრაციები:



ფოტო 1



ფოტო 2



ფოტო 3



ფოტო 4



ფოტო 5



ფოტო 6

რევაზ კლდიაშვილი
კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ქიმიურ მეცნიერებათა დოქტორი

იზოლდა ჯიქიძე
კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, მეცნიერ-თანამშრომელი

შორენა თავაძე
კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, რესტავრატორი საქართველო

ფონდების დაცვის ზოგიერთი საკითხები (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მაგალითზე)

კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი უძველესი ხელნაწერი წიგნებისა და ისტორიული საბუთების ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი საცავია საქართველოში. ცენტრის საცავებში თავმოყრილია უნიკალური ხელნაწერები, საისტორიო დოკუმენტები, უმდიდრესი საარქივო მასალა, რარიტეტული გამოცემები, მემორიალური ნივთები, ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუში. აქ დაცული კოლექცია შესრულებული პაპირუსზე, ეტრატზე, ქაღალდზე, დათარიღებულია II-XX საუკუნეებით.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ჰიგიენისა და რესტავრაციის განყოფილებას მჭიდრო და აქტიური ურთიერთობა ჰქონდა მოსკოვისა და სანკტ-პეტერბურგის შესაბამის ორგანიზაციებთან, მონაწილეობდა მათ მიერ ჩატარებულ სემინარებსა და კონფერენციებში. ეს ყოველივე ძალიან მნიშვნელოვანია იმ პრობლემების გადასაწყვეტად, რომლებიც რესტავრაცია-კონსერვაციის სფეროში გროვდება. ადრეულ პერიოდში ამ კონტაქტებმა ჩვენთვის ბევრი მნიშვნელოვანი საკითხები გადაგვიჭრა. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ, მაგ., მელნის მომეტებული მჟავიანობისაგან ხელნაწერების განეიტრალების მეთოდოლოგია, რომელიც შესწავლილი იყო სანკტ-პეტერბურგის რესტავრაცია-კონსერვაციის ლაბორატორიაში გ.ბელენკაიას მიერ. ასევე, სალტიკოვ-შედრინის ჰიგიენისა და რესტავრაციის ლაბორატორიაში შემუშავებული სარესტავრაციო ქაღალდის ტესტირებაში მონაწილეობა, შემდეგ მისი წარმოებაში ჩაშვება და ამ მასალის მიღება და მრავალი სხვა.

სისტემატურად და ორგანიზებულად გატარებული ღონისძიებები აყალიბებს სტრატეგიულ ხედვას და გარკვეულ თანმიმდევრობას, რომელიც მოიაზრებს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას, შენახვას, კონსერვაცია-რესტავრაციას. კულტურას კაცობრიობის განვითარების განუყოფელ ნაწილად განიხილავს იუნესკო (UNESCO). სწორედ ამის შედეგია მეცენატების, ბიზნეს-სტრუქტურების მიერ კულტურული მემკვიდრეობის გადარჩენის მიზნით რესტავრაცია-კონსერვაციის დაფინანსება. ძალიან მნიშვნელოვანია აგრეთვე იუნესკოს მიერ კულტურული მემკვიდრეობის გადარჩენის მიზნით ცალკეული და ძალიან პრობლემური პროექტების დაფინანსება. ამის ნიმუშად მოვიხმობთ

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ერთ-ერთ უნიკალურ XIII საუკუნის ეტრატის ხელნაწერს (Q-902), რომელიც ცნობილია მოქვის ოთხთავის სახელწოდებით. იგი შემკულია მინიატიურებით (365 მინიატიურა). ეს მინიატურები შესრულებულია სრულიად განსხვავებული ტექნოლოგიით. მისი მდგომარეობა, სავარაუდოდ, დამძიმდა მისი ემიგრაციაში, კერძოდ ომის პერიოდში საფრანგეთში გატანით, სადაც შენახვის არანაირი პირობა არ იყო დაცული. შედეგად მივიღეთ ეტრატის ფაქტურისა და ფერწერის ფენის მნიშვნელოვანი დაზიანება. ამ პრობლემის გადაწყვეტაში საზოგადოებასთან, სამთავრობო სტრუქტურებთან ერთად თანადამფინანსებელი იყო იუნესკო.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის რესტავრაცია-კონსერვაციის ლაბორატორია აქტიურად არის ჩართული ცენტრის, როგორც კულტურულ, ასევე საგანმანათლებლო სემინარებსა თუ გამოფენებში. ტარდება რეგიონებში წიგნის მოვლა-დაცვის შესახებ ლექცია-სემინარები და პრაქტიკული ღონისძიებები, რომლებიც მიზნად ისახავს, ახალ თაობაში განვითარდეს წიგნის მოვლა-დაცვის უნარ-ჩვევები. ამავე საქმესა და კულტურის შემეცნების საკითხებს ეხება ცენტრის მიერ პერიოდულად ჩატარებული თემატური და მუდმივმოქმედი გამოფენები და სხვა.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ერთ-ერთი მთავარი ფუნქციაა ფონდებში დაცული ხელნაწერების, დოკუმენტების და საარქივო მასალის დაცვა, შენახვა. ამაზეა დამოკიდებული მკითხველთა მომსახურება და ისტორიული მემკვიდრეობის თაობებისთვის უდანაკარგოდ გადაცემა. ამავე მიზანს ემსახურება ცენტრში დაცული მასალების დიგიტალური ვერსიების შექმნა, რომელიც უკვე რამდენიმე წელია ხორციელდება.

ფონდების დაცვა არის კომპლექსურ ღონისძიებათა ერთობლიობა, რომელიც უზრუნველყოფს საცავებში დაცული მასალების დაუზიანებლობას და მათ მთლიანობას. ამისათვის აუცილებელია დაცვისათვის ოპტიმალური პირობების შექმნა. ეს ნიშნავს კლიმატის (ტემპერატურა, ჰაერის ფარდობითი ტენიანობა), განათების, სანიტარულ-ჰიგიენური რეჟიმის დაცვას, პერიოდულად პროფილაქტიკურ შემოწმებებს, წიგნებისა და სხვა მასალების სისტემატურ წმენდას, საკონსერვაციო-სარესტავრაციო ღონისძიებების დროულად გატარებას, წიგნებთან ფრთხილი მოპყრობის წესების განმარტებას, სწავლებას – ხელნაწერებისა და იშვიათი წიგნების დაცვისათვის სათანადო ქმედებების შემუშავებასა და გატარებას. ამასთან საჭიროა სწორი დაცვისათვის სათანადოდ აღჭურვილი საცავი, სადაც შესაძლებელი იქნება ოპტიმალური რეჟიმის დაცვა.

მასალა ზიანდება სხვადასხვა დამაზიანებელი ფაქტორის ზემოქმედებით. მაგ., დაცვისა და გამოყენების წესების დარღვევა, ასევე ბუნებრივი დაბერების პროცესი. დაზიანების აღმოჩენა და მათი იდენტიფიცირება შეიძლება ვიზუალური კვლევით, ფონდების მონიტორინგის საფუძველზე, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში მარტო ვიზუალური კვლევა არ არის საკმარისი. აუცილებელია სათანადო დარგის სპეციალისტების ჩართვა.

ფონდების დაცვის რეჟიმი, ოპტიმალური პირობების შექმნასა და მის შენარჩუნებას ნიშნავს. ამის უზრუნველყოფა შეიძლება შესაბამისი ნორმების დაცვით, სათანადო საშუალებების შერჩევითა და სხვა ღონისძიებების გატარებით. მნიშვნელოვანია განათების სწორი რეჟიმის შერჩევა, რადგან ქაღალდის ძირითადი დამაზიანებელი სწორედ განათებაა. ცნობილია, რომ სინათლის

ენერგია ყველა ქიმიური პროცესის ინიციატორია და ხელს უწყობს ქაღალდის დაშლას. ამიტომ, დაუშვებელია ლუმინესცენტური და ვარვარების ნათურებით საცავების განათება. გამანათებელი მოწყობილობა დოკუმენტიდან არანაკლებ 0,5მ. უნდა იყოს დაცილებული. ის აგრეთვე სახანძრო უსაფრთხოების მოთხოვნებს უნდა აკმაყოფილებდეს, უნდა იყოს მოხერხებული და ხარისხიანი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მასალების ექსპონირების დროს დაუშვებელია გამანათებელი საშუალებების ვიტრინებს შიგნით დამაგრება.

როგორც ცნობილია, ქაღალდი ჰიგროსკოპული მასალაა. ზედმეტი ტენიანობა ამცირებს მის მექანიკურ მდგრადობას, აჩქარებს დაძველების პროცესს და ხელს უწყობს მიკროორგანიზმების გავრცელებას. ზედმეტად მშრალი გარემო და მაღალი ტემპერატურა კი იწვევს ქაღალდის გამოშრობას და მის დეფორმაციას. ამიტომაა აუცილებელი საცავებში ჰაერის ტემპერატურისა და ტენიანობის ოპტიმალური პარამეტრების მუდმივად შენარჩუნება.

სეზონურად ტემპერატურისა და ტენიანობის ცვლილება როგორც შენობაში, ასევე ატმოსფეროში სხვადასხვანაირად მოქმედებს ექსპონატებზე: იცვლება ქაღალდის სტრუქტურა, შემცველობა, ფიზიკურ-ქიმიური მახასიათებელი და რეაქციული თვისებები.

ნ. ბელენკაიამ გამოიკვლია ქაღალდზე ნესტიანი კლიმატის, კლიმატის მკვეთრი ცვლილების, შენახვის კლიმატური პირობების გავლენა ქაღალდის „სიცოცხლის“ ხანგრძლივობასა და მის სტრუქტურაზე. გამოკვლევამ აჩვენა, რომ კლიმატური პირობების ცვლილების ხანგრძლივი მოქმედება ახდენს გავლენას ქაღალდის შემადგენლობასა და თვისებებზე. ძველ (მჩვრისგან დამზადებულ) ქაღალდზე ნესტიანი გარემო მოქმედებს ძლიერად და იწვევს შეუქცევად პროცესებს, როგორებიცაა ქსოვილებს შორის ჯაჭვის გაწყვეტა და საბოლოოდ ცელულოზის დაშლა. მისი ცვლილება არის ქაღალდის „დაბერების“ დასაწყისი. გამოკვლევებით $17^0 \pm 3^0$ ტემპერატურა და 50%±2% ტენიანობა არის ოპტიმალური პირობები ქაღალდზე შესრულებული დოკუმენტური მასალების და წიგნების შენახვისა.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავებში დამონტაჟებულია საკონდენციონერო დანადგარები, რომლებიც არეგულირებენ ოპტიმალურ პარამეტრებს. საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობიდან და კლიმატური პირობებიდან გამომდინარე, ჩვენთვის მისაღები პარამეტრები ტემპერატურა (16-20C°) და ფარდობითი ტენიანობა (50-55%) დაცულია.

ფონდებში სანიტარულ-ჰიგიენური რეჟიმი გულისხმობს აგრეთვე მტვერთან ბრძოლას, რომელიც წიგნსაცავში შემოდის გარედან. მტვერი საცავის შიგნითაც წარმოიშობა კედლების, შესაფუთი მასალების, იატაკისა და თვით წიგნების ცვეთის შედეგად. ეს უკანასკნელი იწვევს როგორც ფიზიკურ, ისე ბიოლოგიურ და ქიმიურ ზეგავლენას წიგნებზე და ალერგიულად მოქმედებს ადამიანზე. მტვერი მაგრდება ქაღალდზე, ყდებსა და სხვა მასალებზე. ყურადსაღებია, რომ მტვერს გადააქვს ბაქტერიები და სოკოების სპორები. ამიტომ საჭიროა რეგულარულად მოხდეს საცავების და ფონდების დასუფთავება სათანადო საშუალებების გამოყენებით. დასუფთავების პარალელურად უნდა მოხდეს ფონდების მდგომარების მონიტორინგიც, რომელიც უნდა განხორციელდეს სეზონურადაც. აუცილებელია შემოწმდეს ბიო-დამაზიანებლების გავრცელების შემთხვევები. ძირითადად მოწმდება წიგნის ყდები, ყუა, ფორზაცი და სატიტულო გვერდი. დაავადების აღმოჩენის შემთხვევაში აუცილებელია მივიღოთ სათანადო ღონისძიებები.

ცნობილია, რომ მიკროორგანიზმები (ობის სოკოები, ბაქტერიები) ვითარდება სხვადასხვა ხელსაყრელ გარემო პირობებში. ისინი ვრცელდება სპორების საშუალებით ახალ ადგილებში, სადაც ღვივდება სათანადო პირობების შემთხვევაში, ჩნდება წიგნის ზედაპირზე და აზიანებს მას. გარდა ამისა, ობის მრავალი სახეობა და ბაქტერიები, რომლებიც ქაღალდის, ეტრატის, ყდის, ქსოვილის ზედაპირზე ადსორბირდებიან, ტოვებენ სხვადასხვა შეფერილობის პიგმენტაციებს. შეფერილობის შეცვლა უკვე არის ბიო-ქიმიური პროცესი. მიმდინარეობს სტრუქტურის დაშლა და საბოლოოდ გვექნება ფატალური შედეგი, რომელიც შეუქცევადია. ხელსაყრელი გარემოს არქონის შემთხვევაში სპორები უმოქმედო რჩება და ისინი ამ მდგომარეობაში არ არის საზიანო. მაგრამ მათი აქტიურობა იზრდება მაშინ, როცა საცავში სინოტივე მატულობს და რამდენიმე დღე კლიმატური სტანდარტი დარღვეულია. უნდა გვახსოვდეს, რომ ობის ზოგი სახეობა ადვილად მრავლდება ჰაერის უფრო დაბალი ტენიანობის დროსაც. ზოგადად, შეუძლებელია ისეთი გარემოს შექმნა, სადაც ობის სპორები არ იარსებებს. ისინი ყველგანაა: ობიექტზე, საცავში. ჰაერში, საცავში შემავალ ყველა ადამიანზე. ერთადერთი ყველაზე საიმედო პრევენცია ამ მდგომარეობის თავიდან ასაცილებლად არის ოპტიმალური პარამეტრების დაცვა, მისი კონტროლი, რათა შევინარჩუნოთ სპორების უმოქმედობა.

წლების მანძილზე მავნე მინარევებიც ადსორბირდება ქაღალდის ზედაპირზე მტვერთან ერთად, რომელიც ჰაერის ჟანგბადთან ურთიერთქმედების შედეგად (განსაკუთრებით გოგორდის შემცველი ნაერთები) გარდაიქმნება გოგირდოვან ანჰიდრიდად, რომელიც ნესტიან გარემოში წარმოქმნის გოგირდმჟავას. ეს უკანასკნელი ძალიან დამაზიანებლად მოქმედებს ქაღალდზე, ტყავზე.

ცნობილია, რომ ფონდებს დიდ ზიანს აყენებენ აგრეთვე მწერები და სხვა დამაზიანებლები. ისინი ანადგურებენ ისეთ ერთეულებს, რომლებიც შეიცავენ ორგანული წარმოშობის ნაერთებს, როგორებიცაა: ქაღალდი, ეტრატი, სხვადასხვა სახის წებო, ჟელატინის საფარი, ტყავი, ქსოვილის ყდა და სხვა. ისინი თავს კარგად გრძნობენ სითბოში, სიბნელეში, ნესტსა და გარემოში, რომელიც ცუდად ნიავდება. მათგან მიყენებული ზიანი შეუქცევადია. შეუქცევადად აზიანებენ ფონდს აგრეთვე მღრღნელები. ამ შემთხვევებში უნდა მივმართოთ ისეთ ლიცენზირებულ ორგანიზაციებს, რომელთა მუშაობა დაფუძნებულია თანამედროვე მეცნიერულ მიდგომებზე.

აქედან გამომდინარე, ბიოლოგიური მავნებლების წინააღმდეგ ბრძოლა ფონდების დაცულობის ერთერთი მიმართულებაა, რომლის სტაბილური პროგრამა ყველა ასეთი ტიპის დაწესებულებას უნდა ჰქონდეს. სათანადო სტრუქტურების ორგანიზებული მოქმედებით უნდა განხორციელდეს შესაბამისი ღონისძიებები.

თუ გადავხედავთ ქვეყნის მასშტაბით რეგიონების საცავებში არსებულ მდგომარეობას, ის მნიშვნელოვნად ჩამორჩება დედაქალაქის პირობებს. ამიტომ რესტავრაცია-კონსერვაციის ლაბორატორიამ შეიმუშავა პროექტი "წიგნის მოვლის კულტურა". პროექტის ფარგლებში ტარდება რეგიონებში გასვლითი ღონისძიებები, რომლებიც აცნობს მოსწავლეებს, ახალგაზრდა თაობას, საზოგადოებას წიგნის შექმნის ისტორიას, მის მოვლა-შენახვას, ელემენტალურ ინფორმაციას დაავადებული წიგნის შესახებ. ეს უკანასკნელი ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან ობის სპორები ტოქსიკურები და ალერგენები არიან და დიდი სიფრთხილეა საჭირო. რესტავრატორთა ჯგუფი ვაცნობთ დეზინფექციისა და

რესტავრაციის ისეთ ელემენტებს, რომლებსაც ადვილად განახორციელებენ ადგილობრივ პირობებში. ამ პროექტმა ქვეყნის მასშტაბით დიდი ინტერესი გამოიწვია საზოგადოების ყველა ფენაში.

ასეთია ჩვენი ხედვა და ზოგადად მიღებული დამოკიდებულება დამაზიანებელი ფაქტორებისადმი. ამის გარდა, აუცილებელია, უკვე დაზიანებული ერთეულების "მკურნალობა". ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში შემოსული ყოველი ახალი ერთეული გადის სადეზინფექციო პროცედურას. გაწმენდილ ერთეულებს უტარდება საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოები. სამუშაოების ჩატარებამდე აუცილებელია მოხდეს განსაკუთრებით დაზიანებული უბნების ფოტოფიქსირება, მდგომარეობის ზუსტი ტექნიკური აღწერილობა, ბიოლოგიური და ქიმიური პროცედურები და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების დაწყება. რესტავრატორი ასრულებს დაზიანებული უბნების კონსერვაცია-რესტავრაციას და ამ პროცესში მონაწილე ყველა პირი აფიქსირებს პასპორტის შესაბამის გრაფაში შესრულებულ სამუშაოს. ასევე პასპორტში ფიქსირდება გამოყენებული მასალების რაობა, მეთოდოლოგია, ხდება საბოლოო ფოტოფიქსირება. ყველა ინფორმაცია დასრულებულ სამუშაოსთან ერთად უბრუნდება საცავს.

საბოლოოდ, დაკვირვებებიდან და გამოცდილებიდან გამომდინარე, თითოეული ჩვენგანის ვალია, ფონდების, კოლექციების, ცალკეული ერთეულებისა და ობიექტებისთვის მიღებული სტანდარტული ოპტიმალური პირობების შექმნა, რაც განაპირობებს მათ დაცულობას. ჩვენი მიზანია არა მარტო გამოვიკვლიოთ და შევისწავლოთ ხელნაწერები სხვადასხვა მიმართულებით, არამედ მოვუაროთ და გადავცეთ მომავალ თაობებს ჩვენამდე მოღწეული კულტურული მემკვიდრეობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კლდიაშვილი რ., ჯიქიძე ი., თავაძე შ., ფონდების დაცულობა და მათი კონსერვაცია-რესტავრაცია, თბილისი, 2016.
2. კლდიაშვილი რ., შარიქაძე ვ., ჯიქიძე ი., თავაძე შ., თანამედროვე ტექნოლოგიების და მეთოდების გამოყენება წიგნთსაცავებში, თბილისი, 2016.
3. კლდიაშვილი რ., შარიქაძე ვ., ჯიქიძე ი., თავაძე შ., ქაღალდდამშლელი სოკოების ფერმენტები, თბილისი, 2016
4. ჯიქიძე ი., ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ქართული ძველნაბეჭდი წიგნების მდგოჯმარეობა ქაღალდის "დაბერების" თვალსაზრისით და მათი რესტავრაცია-კონსერვაცია, თბილისი, 2015.
5. ჯიქიძე ი., ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ჩრდილო-კავკასიური კოლექცია (ახლად შემოსული მასალის შესწავლა-დამუშავება) თბილისი, 2010.
6. Алекси-месхишвили Л.Г. Микофлора Книгохранилищ Западной Грузии, Тбилиси, 1986.
7. Беленкая Н.Г. Микроклимат и сохранность документов, Сохранность документов, Ленинград, 1987.
8. Спутник библиотекаря, Тбилиси, 2008.
9. ICOM: ICOM News, Code of Professional Ethics, 1986.
10. Инструкция о простейших методах борьбы с плесневыми грабами, повреждающими музейные экспонаты, Москва, 1966.

მარიამ გაბაშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

ზოომორფულ გამოსახულებათა რეტროსპექტივა თრიალეთის ჰრეისტორიული ხანის პეტროგლიფებიდან

უადრესი ფიგურატიული გამოსახულებები – კლდეზე ნაკაწრი ზოომორფული და ანთროპომორფული სახეები საქართველოში, თრიალეთში იქნა აღმოჩენილი გასული საუკუნის 70-იან წლებში. ვინაიდან, საქართველოს ტერიტორიაზე ამ რიგის სხვა ძეგლები პრეისტორიულ ხანაში არ გვაქვს, თრიალეთის პეტროგლიფები ფიგურატიული გამოსახულებების პირველ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს. კომპლექსი იმ მხრივაც არის საგულისხმო, რომ აქ ერთადაა თავმოყრილი რამდენიმე ქრონოლოგიური საფეხური, რომელთაგან უადრესი მეზოლითის, გვიანდელი კი შუაბრინჯაოს ხანას უნდა განეკუთვნებოდეს (გაბუნია, ვეკუა, 1980:58-72).

თრიალეთის პეტროგლიფები ქვემო ქართლში, დაბა წალკიდან 12 კმ-ის დაშორებით, სოფ. განთიადთან, მდ. ქციის მარჯვენა შენაკადის, მდ. ავდრის ხევის ხეობაში მდებარეობს. ხეობა შედგება ოთხი ფსევდოტერასისგან. ფსევდოტერასების მეოთხე ლავური ნაკადის ფუძეში წარმოქმნილია მღვიმეები, რომელთა შორის მოქცეულ კლდის გაშიშვლებულ ზედაპირზე, ანდეზიტ-ბაზალტის არათანაბარ გლუვ მონაკვეთებზე აღმოჩნდა გეომეტრიული, ზოომორფული და ანთროპომორფული გრავირებული ფიგურები (Gabunia, Gabashvili, 2014).

პეტროგლიფები კლდის მასივზე დაჯგუფებულია ექვსი პატარ-პატარა "პანოს" სახით. კლდის ზედაპირზე პანოები დაახლოებით 50 მ. სიგრძეზეა გადაჭიმული. ცალკეული ფიგურები პანოებს შორის არსებულ მონაკვეთებზეც არის ამოკაწრული. პანოებზე ძირითადად ადგილობრივი ფაუნის წარმომადგენლებია გამოსახული: კეთილშობილი ირემი, შველი, ცხენი. მათთან ერთად გვხვდება მღვიმური ლომი, აქლემი, სახედარი, მელა, „ფანტასტიკური" და ჰიბრიდული ცხოველები, გველები, ფრინველები, თევზები და სხვა. გეომეტრიულ სახეთაგან კი კვადრატული ბადეები, ჯვრები და გასხივოსნებული მზეებიაა ასახული. აქვეა სხვადასხვა ზომისა და სიღრმის შტრიხები. ანთროპომორფული ფიგურები სამი მონადირით – მშვილდ-ისრიანი პატარა კაცუნებითაა წარმოდგენილი. ნახატები მცირე ზომისაა (დაახლ. 2,5-18-20 სმ შორის), ძირითადად 1-2 მმ სიგანისა და სიღრმის. სულ ასამდე ნაკაწრი-ნახატია გამოვლენილი, რომელთა შორის ცხოველთა პარციალური გამოსახულებებიცაა ჩართული. აღვნიშნავთ ზოომორფულ ფიგურათა საერთო დამახასიათებელ მხატვრულ ნიშნებს: პატარა ხრამის პეტროგლიფები ერთ სიბრტყეზეა განლაგებული, არ შეიმჩნევა პერსპექტივა, არ არის დაცული პროპორციები. სქემატურად შესრულებული, მარტივი ხერხებით გადმოცემული ფიგურების იდენტიფიკაცია სირთულეს არ წარმოადგენს, რადგან ოსტატურად, ერთი ხელის მოსმით არის შესრულებული მათთვის დამახასიათებელი კონფიგურაციები თუ „მიმიკური" ნიუანსები. მიუ-

ხედავად იმისა, რომ რიგ შემთხვევებში პანოების ზედაპირზე გამოსახულებები პალიმსესტურად არის გადმოცემული და რთულია საუკუნეთა განმავლობაში ერთმანეთზე ამოკაწრული ფიგურების განშრევება, მაინც შესაძლებელია მათ შორის მხატვრულ სხვაობათა გარჩევა. სქემატურობა აქ სხვადასხვაგვარი ხასიათისაა: ზოგან ხაზის დინება მოქნილი და პლასტიკურია, ზოგან კი სწორხაზოვანი. ერთი და იმავე ცხოველის, მაგ., ირმის ფიგურა ერთ პანოზე ტალღოვანი, მოქნილი აბრისითაა მოცემული, მეორეგან კი სწორკუთხა პარალელური ხაზებით. ორსავე შემთხვევაში საქმე პრიმიტიული ხელოვნების სრულყოფილ ასახვასთან გვაქვს, მაგრამ აღნიშნული სხვაობანი უკვე სხვადასხვა ხელწერას, განსხვავებულ მხატვრულ მიდგომას მიანიშნებს და ეპოქათა განმასხვავებელ სტილის ნიშნადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. აქ წარმოდგენილია ფაუნა, რომელიც აღნიშნულ რეგიონში ზედა პლეისტოცენიდან შუა ჰოლოცენამდე იყო გაბატონებული და ჩანს, აქ მობინადრე ადამიანის ძირითად სანადირო ობიექტს წარმოადგენდა (გაბუნია, ვეკუა, 1980:16). ცხოველები უძრავ მდგომარეობაში არიან რითაც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყოველი მათგანი დამოუკიდებლად არსებობს და ერთმანეთთან არავითარი კავშირი არა აქვთ. სავარაუდოდ, აქ ნადირობის სიმბოლური სცენებია ასახული. სიმბოლური ნადირობა უნდა იყოს გადმოცემული ერთ-ერთ პანოზეც, სადაც ირმებისა და ჯიხვების ჯოგში მარცხნივ მიმართული, პროფილით წარმოდგენილი ცხოველები დგანან. ისრით დაკოდილი ერთ-ერთი ირემი, საპირისპირო მხარესაა მიბრუნებული – დაჭრილია და ჩამორჩა ჯოგს. ამრიგად, ამ სცენაში უკვე შესაძლებელია უმარტივესი კომპოზიციის ჩანასახი დავინახოთ, სადაც ჯგუფურად წარმოდგენილი ცხოველები ერთი მიმართულებით არიან გამოსახულნი, საპირისპირო მხარეს მიმართული ფიგურა ამ ცხოველთა ჯგუფის მონოტონურობას არღვევს და მასში მსუბუქი დინამიკაც შემოაქვს. ეს კი უძველესი ადამიანის საგულისხმო დაკვირვებას უნდა მივაწეროთ.

ორ-ორი გამოსახულებისგან შემდგარი კომპოზიციები ნაყოფიერების კულტს უნდა უკავშირდებოდეს: ერთზე ირემია, რომლის კიდურებს შორის დგას შველი დიდი დატოტვილი რქებით, თითქოსდა ძუძუს წოვის პროცესში; მეორე, ანალოგიურ სცენაში, ცხენი და კუზიანი კვიცია გამოსახული. სტატიკური ფიგურების ამ ვრცელ გალერეაში ერთადერთი დინამიკური და ექსპრესიული კომპოზიცია ცხენების რემაა – პარციალურად გამოსახული ცხოველები თითქოსდა ჰაერში გაფრიალებული ფაფრით (რასაც სქემატური, უსწორმასწორო ხაზების მდებარეობა გვაგულისხმებინებს) – სადაც მათი მოძრაობის ასახვის მცდელობა მკაფიოდ შეიგრძნობა. მხატვრული თვალსაზრისით, ნათლად იკვეთება ცხენების გამოსახულებებში თავისებური იკონოგრაფიული სხვაობანი – ცხენებს ერთ შემთხვევაში ფაფარი სქემატური ხაზებით აქვს აღნიშნული, მეორეგან კი ფესტონებით გამოხატული. ამგვარი ყაიდით შემკული ცხენების დრუნჩიც განსხვავებულადაა წარმოდგენილი – წინ წამოწეული, ხორთუმისებრ ოდნავ ჩამოგრძელებული და მორკალული აბრისით გამოხატული. ამ ტიპის ერთ-ერთ ცხენს ფალოსიც მკაფიოდ აქვს ამოტვიფრული. ამ შემთხვევაშიც თვალსაჩინოა ნახატების ინდივიდუალური ხელწერა.

დამაფიქრებელი აღმოჩნდა ჰიბრიდული ცხოველების არსებობა: კუზიანი ცხენები თუ ორკუზიანი „ფანტასტიკური“ არსება, ფრინველი კუს ბაკნით, რომლის ფეხებთან გველის ფიგურა იკითხება. ჰიბრიდული ცხოველების გამო-

სახვა პრეისტორიულ ხანაში უცხო არ არის, ამის უამრავი მაგალითი არსებობს, რომელთაც სემანტიკური ახსნა უნდა მოეძებნოს. ერთ-ერთი ასეთი შედარება შეიძლება მოვიყვანოთ ბოლივიაში, ტარიჯას დეპარტამენტში აღმოჩენილი ნაკლებად ცნობილი პეტროგლიფებიდან, სადაც ორთავიან ცხოველებთან ერთად, გველისა და კატისებრთა ოჯახის კომპოზიტური ფიგურებია წარმოდგენილი (Fauconnier, 2009:22-23, ფიგ. 8.lm; vw). ავდრის ხევის კომპლექსში ხშირად გვხვდება ასევე სამონადირეო მახეში გაბმული ცხოველებიც – ტიპური პალეოლითური სიუჟეტი.

თრიალეთის ზოომორფულ ნაკაწრ ნახატებს საქართველოს ფარგლებს გარეთ მხატვრული თვალსაზრისით ანალოგები არ ეძებნება. ერთ-ერთი მეტნაკლებად ახლო პარალელი ანატოლიაში, პალანლის მღვიმეში მეზოლითით დათარიღებულ გამოსახულებებთან შეიძლება გავავლოთ (Anati, 1972:32). არაფერი აქვს საერთო თრიალეთის პეტროგლიფებს მეზობელ სომხეთში გეგამის მთებისა და სიუნიკის პეტროგლიფებთან. ეს ძეგლები თრიალეთის პეტროგლიფებზე მოგვიანო ხანის, ძვ.წ. V-III და II-I ათასწლეულებისაა (Мартиросян, Исраелян, 1971; Караханян, Сафян, 1970). ასევე დიდად განსხვავდება თრიალეთის პეტროგლიფები აზერბაიჯანის ცნობილი გობუსტანის პეტროგლიფებისგან (Джафарзаде, 1973). მკვეთრად სხვაობს თრიალეთის გამოსახულებები ჩრდილო კავკასიის, კერძოდ, დაღესტნის პეტროგლიფებისაგანაც.

დასავლეთ ევროპის პეტროგლიფთაგან თრიალეთის მსგავსი ცალკეული ელემენტები იშვიათად გვხვდება, მაგ., ლა-პასიეგას (ესპანეთი) ზედა პალეოლითით დათარიღებული ერთ-ერთი ცხოველის კიდურები თრიალეთის ერთ-ერთი ცხენის კიდურების მსგავსია. ასევე საყურადღებოა კომბარელის (საფრანგეთი, ზედა პალეოლითი) მღვიმეში აღწერილი შვლის გამოსახულება (Graziosi, 1956). თუმცა, მათ შორის მკვეთრია მასშტაბური სხვაობა – დასავლეთ ევროპის ფიგურები დიდი ზომისანი არიან.

აფრიკაში, ჯიბუტის რესპუბლიკაში, ქვა-ქვიშიანი უდაბნოს, აბურმას მიდამოებში აღმოჩენილი პეტროგლიფების კომპლექსის ერთ-ერთი პანოს კომპოზიციაში, სადაც ხარების ჯგუფია გამოსახული, თვალსაჩინოვდება მსგავსება, რომელიც ძირითადად ფიგურათა კონფიგურაციასა და სხეულთა კონტურების შემოწერის მანერაში ვლინდება. თრიალეთის ნიმუშებისგან განსხვავებით, აბურმას ხარებს აბრისის შიგნით მოცემული სხეული ღრმად ჩაჭდეული წერტილებით აქვთ დაფარული (Poisblaud..., 2009:6, ფიგ. 8). აბურმას „ხარებიანი“ პანო ძვ.წ. III და II ათასწლეულებს შორის პერიოდითაა დათარიღებული (Poisblaud..., 2009:4), რაც კიდევ უფრო განამტკიცებს ჩვენს შეხედულებას იმ პანოსთან დაკავშირებით, რომელიც ადრე ან შუა ბრინჯაოს ხანისა უნდა იყოს (გაბუნია, ვეკუა, 1980:15, სურ.7; სურ.5-ა). ყველა ეს ნიმუში, როგორც დავინახეთ, თრიალეთთან მხოლოდ ზოგიერთ შორეულ ანალოგიაზე მიგვანიშნებს. აღნიშნული პეტროგლიფები არც შესრულების ხასიათით და ხშირად, არც შინაარსით არ უახლოვდება ავდრის ხევის ნაკაწრ-ნახატებს.

საგულისხმოა, რომ ამავე ქრონოლოგიური ჯგუფის ნაკაწრი ნახატების ერთი მცირერიცხოვანი ჯგუფი, რომელიც უფრო სქემატური, სტილიზებული ხასიათით გამოირჩევა და უმეტესად სწორხაზოვანი გეომეტრიული შტრიხებითაა მოცემული, ძლიერ მსგავსებას ავლენს ზურტაკეტის (დმანისის მუნიციპა-

ლიტეტი) შუაბრინჯაოს ხანის ყორღანების დრომოსისა და დასაკრძალავი დარბაზების ნიშნიანი ქვების გამოსახულებებთან, რის მიხედვითაც ისინი სავარაუდოდ, შესაძლოა, ადრე ან შუაბრინჯაოს ხანით დავათარიღოთ (ჯაფარიძე, 1969:178-196; Häusler, 1975:123-136, ფიგ. 55, 56, 57).

ამრიგად, პალანლის მღვიმისა და აბურმას უდაბნოს პეტროგლიფების გარდა, ასევე, დასავლეთ ევროპის გრავირებული გამოსახულებების ცალკეული ელემენტებისა, პატარა ხრამის პეტროგლიფებს საქართველოს ფარგლებს გარეთ ჯერ-ჯერობით პირადაპირი პარალელები არ ეძებნება. საქართველოში კი ის ზურტაკეთის ყორღანების ქვების ნაკაწრებია. აღნიშნული მსგავსებანი გამოსახულებათა ადგილობრივ არქაულ ფესვებზე მიუთითებს, რაც მხატვრულ-კულტურული ტრადიციების მემკვიდრეობითობას უნდა ასახავდეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაბუნია მ., ვეკუა ა., პატარა ხრამის პეტროგლიფები, თბილისი, “მეცნიერება”, 1980.
2. ჯაფარიძე ო., არქეოლოგიური გათხრები თრიალეთში (ქართველი ტომების ისტორიისათვის ძვ.წ. II ათასწლეული), “საბჭოთა საქართველო”, თბილისი, 1969.
3. Anati E., Arte Preistorica in Anatolia, Capo di Ponte Edizioni del Centro, 1972.
4. Fauconnier F., The Rock Art of the Department of Tarija (Bolivia), International Newsletter on Rock Art (INORA), № 53, 2009.
5. Gabunia M., Gabashvili M., Trialeti Petroglyphs – Under Destruction, *Heritage Conservation Regional Network Journal*, Eastern Partnership Culture Programme, Regional Co-operation for Cultural Heritage Development, №5, Tbilisi, 2014. http://rcchd.icomos.org.ge/?l=E&m=4-4&JID=5&AID=40
6. Graziosi P., Die Kunst der Altesteinzeit, Florenz, 1956.
7. Häusler A., Petroglyphen Aus Trialeti, Tramskaukasien, Halle, Deutschland. Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici, B 12, Edizioni del Centro, 1975.
8. Poisblaud B., Cros J-P., Joussaume R., Touquet R., 2009: Djibouti: Abourma, A New Engraved Site, International Newsletter on Rock Art (INORA), № 53, 2009.
9. Джафарзаде И., Гобустан, изд-во «ЭЛМ», 1973.
10. Караханян Г., Сафян П., Археологические памятники Армении, 4. Наскальные изображения Сюника, изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1970.
11. Мартиросян А., Исраелян А., АрхеологическиепамятникиАрмении. Наскальные изображения. вып. II, Наскальные изображения Гегемских гор, изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1971.

ილუსტრაციები:



ნიამორი. მეზოლითის ხანა.



დეტალი “ირმებიანი” პანოდან.



პალიმფსესტური პანო ნადირობის აბსტრაქტული სცენებით.

ელისო ჩუბინიძე
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საქართველო

ახალი მონაცემები ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ისტორიის საკითხისათვის[1]

X-XI საუკუნეებით დათრიღებული ჯრუჭის წმინდა გიორგის სახელობის მონასტერი საქართველოს უმნიშვნელოვანესი საეკლესიო ცენტრი იყო. 1991 წელს დამანგრეველმა მიწისძვრამ მონასტერი ნანგრევებად აქცია. რელიგიის, კულტურისა და განათლების ამ ერთ-ერთი მძლავრი კერის ჩვენამდე მოღწეული განძი ნათლად გვიჩვენებს საქართველოს სულიერ და კულტურული ცხოვრებაში მონასტრის ღვაწლის უდიდეს მნიშვნელობას. ჯრუჭში დაცული იყო შედევრებად აღიარებული ხელოვნების ნიმუშები, რომლებიც შესრულების მაღალმხატვრული დონით, ტექნიკური მრავალფეროვნებით და იკონოგრაფიული სქემების თავისებურებებით გამოირჩევიან. 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 გახლდათ, რაც, უპირველეს ყოვლისა, გულისხმობდა ჯრუჭის მონასტრის საარქივო მასალების მოძიებას.

ჯრუჭის მონასტრის მოძიებული საარქივო მასალებზე დაყრდნობით იდენტიფიცირებული და დადგენილი იქნა ჩვენთვის ცნობილი თუ უცნობი ზოგიერთი ნაქარგობის ნიმუშის ნამდვილი წარმომავლობა, რაც საშუალებას იძლევა რამდენადმე შევავსოთ ჯრუჭის სავანის ნივთ-სამკაულის დაკარგული ისტორია.

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმში დაცული ჯრუჭის მონასტრის საეკლესიო შესამოსელი და სარიტუალო ქსოვილები მოვიკვლიეთ ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის E-192/189 ქიმ.189, E-192/127 ქიმ.127, E-192/2533 და E-192/2537 ოქმების საფუძველზე:



საბუხართა წყვილი "ჯვარი გაბრწყინებული". XVII საუკუნე, 16,5X23,5, აბრეშუმი, ტილო, ატლასი, ოქროცურვილი ვერცხლის თმა, ზეზი, მარგალიტი, მძივი, ლითონი (6620; 6651).

საბუხარი შემოსულია 1923 წელს ქუთაისის საკათედრო ტაძრიდან პლატონ ცქიტიშვილის მიერ, ამიტომაც მიჩნეული იყო საკათედრო ტაძრის ნივთად. ცენტრალურ ნაწილში მოთავსებულია ჯვარი გაბრწყინებული – "თამარის ჯვარი" თავზე სამეუფო გვირგვინით, რომელიც მთლიანად შემკობილია მარგალიტებით. ირგვლივ შემოსდევს ოქროს თმით ფაქიზად ნამაგრი გირლიანდა. შიდა ფოთლები შემკულია შედარებით მოზრდილი მარგალიტების

მწკრივით. გირლიანდა მეორდება მარჯვნივ და მარცხნივ სიმეტრიულად, ერთმანეთს რომბის ფორმით უკავშირდება. რომბების წვერზე ლოტოსის სტილიზირებული ყვავილებია გამოსახული ფოთლებითა და ნახევრად წრიული ფორმის დაბოლოებებით. საბუხარის ცენტრალურ კომპოზიციას არშიისაგან გამოჰყოფს სხმული მაგალიტისაგან შედგენილი ვიწრო მწკრივი. შესრულების ტექნიკის მიხედვით XVII საუკუნის ნიმუშს წარმოადგენს.





საბუხართა წყვილი "ჯვარი გაბრწყინებული". XVII საუკუნე, 26X20, ხავერდი, ტილო, ოქროსა და ვერცხლის თმა, მარგალიტი, ლითონი, ნამაგრი სითვი, № 6621[1-2].

საბუხარი ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში შემოტანილია 1923 წელს ქუთაისის საკათედრო ტაძრიდან პლატონ ცქიტიშვილის მიერ. ნაქარგობის ცენტრში, ამაღლებით, თამარის ჯვარია გამოსახული სამეუფო გვირგვინით. მას გარს შემოუყვება გირლიანდი, რომელიც სარკისებურად მეორდება და იქმნება მთლიანი კომპოზიციის სახე. გირლიანდებს შორის რომბებია მოთავსებული ოთხფურცლა ყვავილებით. კომპოზიციას ავსებს ლოტოსის სტილიზირებული ყვავილებისა და ფოთლების გამოსახულება. მცირე რელიეფი წარმოქმნილია მსხვილი აბრეშუმის ძაფის ნაფენით, რომელზედაც ნამაგრია ოქროსა და ვერცხლის თმა. არშიად შემოსდევს რთული მცენარეული ორნამენტი ვერცხლის თმით ნამაგრი ფონით. ნაქარგობა ოსტატურადაა შესრულებული და წარმოადგენს ძვირფას ნიმუშს. შემკულია მარგალიტებით, რომელთაგან ბევრი დაკარგულია. შესამკობად სხვა ძვირფასი თვლებიც ყოფილა გამოყენებული, მაგრამ მხოლოდ ანაწყვეტი ძაფის ნაკვალევიღაა შესამჩნევი.



მიტრა. XVIII საუკუნე, 26X20, ხავერდი, ტილო, ოქროსა და ვერცხლის თმა, მარგალიტი, ლითონი, ძვირფასი თვლები, კილიტები, ფინიფტის ხატები, რელიეფური ნაქარგობა, მძიმე ნაქარგობა, №3106.

მიტრა მოძიებულია ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის E-192/127 ქიმ.127 საბუთში დაცული სიის შესწავლის საფუძველით. ***"მიტრა შემკული თვალმარგალიტებით, ფინიფტის ხატებით; მარგალიტები ძლიერ დაძველებული და გაფუჭებულია".*** შემოსულია 1923 წელს ქუთაისის საკათედრო ტაძრიდან პლატონ ცქიტიშვილის მიერ, ამიტომაც მიჩნეული იყო საკათედრო ტაძრის ნივთად. მოძიებულია ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის E-192/127 ქიმ.127 საბუთში დაცული სიის შესწავლის საფუძველით. ***"მიტრა შემკული თვალმარგალიტებით, ფინიფტის ხატებით; მარგალიტები ძლიერ დაძველებული და გაფუჭებულია".*** ხუთი მინანქრის (ფინიფტის) ფერწერული ხატიდან მხოლოდ ორი ხატია შემორჩენილი, ჯვარცმისა და მამა ღმერთის გამო-

სახულებით. სხვები დაზიანებული და დამსხვრეულია. მიტრის ცაზე იისფერი ხავერდის მიწარზე, მუყაოზე დამაგრებული მარგალიტებით შედგენილია სტილიზირებული ჯვარი. ჯვრის მკლავებს შორის მოთავსებულია მამა ღმერთის და სული წმიდის გამოსახულებიანი მინანქრის ფერწერული ხატი **"მეუფე ცათა".** მიტრა უხვადაა შემკული ვერცხლის თვალბუდეში ჩასმული მეწამული ფერის ძვირფასი ქვებით, რაც მას საზეიმო ელფერს ანიჭებს. მიტრას ქვემოთ შემოუყვება სტილიზირებული მცენარეული ორნამენტით ნაქარგი სარტყელი, რაც სიმბოლურად მაცხოვრის მიწიერ ცხოვრებას წარმოაჩენს.

თბილისის ეროვნული მუზეუმის შ.ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ჯრუჭის მონასტრის საეკლესიო შესამოსელი და სარიტუალო ქსოვილები მოვიძიეთ 1919 წელს ექვთიმე თაყაიშვილის მოგზაურობის შედეგად აღწერილი ჯრუჭის მონასტრისა და მისი სიძველეების შესახებ თავმოყრლი მასალების, ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის E-192/2533 და E-192/2537 ოქმების საფუძველზე[2]:

მღვდელმთავრის სრული შესამოსელი დათარიღებულია XVIII საუკუნით, ამ კომპლექტში შედის საკოსი, დიდი და მცირე ომოფორი, ენქერი და ერთი წყვილი საბუხარი. ყველა მათგანი ერთი სტილითა და ტექნიკითაა შესრულებული. მღვდელმთავრის სრული შესამოსელის სარესტავრაციო სამუშაო შესრულებულია ნანა ჯავშანაშვილის მიერ.





საკოსი (ბისონი). XVIII ს. 267,5X147სმ. ხავერდი, აბრეშუმის ქსოვილი, მარგალიტი, ოქრო, ვერცხლი, ძვირფასი ქვები. მძიური ნაქარგობა ქ.მ. №106; სხმ/ნ 3842.

მუქი წითელი ხავერდის საკოსს გულისპირზე, სახელოებისა და კალთის დაბოლოებაზე მარგალიტით ნაქარგი ლოტოსის და ვაზის მტევან-ფოთლების ოლე შემოსდევს. ზურგზე ოქროს მალებით შედგენილი, სადა თვალბუდეში ჩასმული, ძვირფასქვებიანი ჯვარი აკერია. წითელი ფერის გამოყენება საეკლესიო დანიშნულების სამოსში შემთხვევით არ ხდება, იგი მეორედ მოსვლის სიმბოლოდ აღიქმება. ხოლო მარგალიტების სიუხვე ძველი და ახალი აღთქმის ღრმა იდეური დატვირთვიდან მომდინარეობს. საკოსს კალთების ერთ გვერდზე აკერია ვერცხლის შვიდი ღილი, მეორეზე – ექვსი. ზურგზე დამაგრებულია ოქროს პეტალებისაგან შედგენილი ჯვარი, გაწყობილი ძვირფასი ქვებით. ორი თვალბუდე ცარიელია. აქვს წითელი ფერის აბრეშუმის სარჩული.



დიდი ომოფორი. XVIII ს. 183X23 სმ. ხავერდი, აბრეშუმის ქსოვილი, მარგალიტი, ოქრო, ვერცხლი, ძვირფასი ქვები. მძიური ნაქარგობა. ქ.მ.107, სხმ/ნ 3841.

სრული სამღვდელმთავრო შესამოსელის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს ომოფორი. შინდისფერი ხავერდის ომოფორზე ცენტრში სიგრძეზე ოქროს პეტალებისა და ძვირფასი ქვებისაგან შედგენილი ექვსი ჯვარია დამაგრებული. აქედან ერთ-ერთი სტილიზებულია, რომელიც ოქროს პეტალებისა და ძვირფასი ქვებისაგან შედგენილ მოჩარჩოებაშია მოქცეული. ჯვრებს შორის განთავსებულია წყვილ-წყვილი ტეტრამორფი, რომელთა მოუქარგავი სახეები ჩალისფერი სადა ქსოვილითაა დაფარული. ომოფორს ჩარჩოდ შემოსდევს მარგალიტებით შესრულებული ყვავილოვანი ზენარი. ომოფორი თავსა და ბოლოში გამშვენებულია ოქრომკედის ფოჩებით.

რესტავრაციის პროცესში აღმოჩნდა, რომ ტილოს ქსოვილით დაფარული ზოგიერთი ანგელოზის სახე ზეზით ყოფილა მოქარგული, რომელთაც რესტავრაციის შემდგომ დაუბრუნდა თავდაპირველი სახე. აკლია თორმეტი ძვირფასი ქვა და უამრავი მარგალიტი. წინამდებარე ომოფორი ნაწილია დიდი ომოფორისა, რომლის მეორე ნახევარი ქვემოთაა განხილული:

ომოფორი. XVIII ს. 206X23 სმ. ხავერდი, აბრეშუმის ქსოვილი, მარგალიტი, ოქრო, ვერცხლი, ძვირფასი ქვები. მძიური ნაქარგობა. ქ.მ. 107 სხმ/ნ 2208.

შინდისფერი ხავერდის ომოფორზე ოქროს პეტალებისა და ძვირფასი ქვებისაგან შედგენილი ორი ჯვარია დამაგრებული. ჯვრებს შორის განთავსებულია წყვილ-წყვილი ტეტრამორფი, რომელთა მოუქარგავი სახეები ჩალისფერი სადა ქსოვილითაა დაფარული. ცენტრში გამოსახულია **"ვედრების"** კომპოზიცია. იესო ქრისტეს, ღვთისმშობლისა და წმ.იოანე ნათლისმცემლის ნახევარფიგურები მარგალიტებით შედგენილი ოვალური ფორმის მედალიონებშია განთავსებული. მათი სახეებიც ჩალისფერი სადა ქსოვილითაა დაფარული. ღვთისმშობლისა და მაცხოვრის მედალიონებს შორის ოქროს ვარდულია ფერადი ქვებით გაწყობილი (რვა ფირუზი და ერთი ლალი). მოპირდაპირე მხარის ასეთივე ვარდული დაკარგულია. ჩარჩოდ შემოსდევს მარგალიტებით შესრულებული ყვავილოვანი ზენარი. ომოფორი თავსა და ბოლოში გამშვენებულია ოქრომკედის ფოჩებით. გვერდზე აკერია ერთი ვერცხლისა და ერთი ოქროს ჭვირული ღილი. აკლია ექვსი ძვირფასი ქვა და უამრავი მარგალიტი. წინამდებარე ომოფორი ნაწილია დიდი ომოფორისა, რადგან ორივე ომოფორის კომპოზიცია მსგავსია და სიგანეც ორივეს ტოლი აქვს (23 სმ.).





მცირე ომოფორი. XVIII ს. 173X25 სმ. ხავერდი, მარგალიტი, ოქრო, ძვირფასი ქვები. მძიური ნაქარგობა, ნამაგრი სითვი. ქ.მ. 108; სხმ/ნ 3840. მცირე ომოფორი შინდისფერი ხავერდისა, სამი ჯვრით მორთული. დიდი ომოფორის მსგავსად, აქაც ჯვრები ოქროს პეტალებითაა შედგენილი და ძვირფასი ქვებით გამშვენებული. ჯვრებს შორის ჩართულია ძვირფასი ქვებით გაწყობილი, ოქროსფერი სირმით მოკალმული, მდიდრულად გაფორმებული მცენარეული ორნამენტი. ომოფორის ერთ ბოლოზე ძვირფასი ქვებით მორთული მიტრაა გამოსახული. მიტრის ქვემოთ შანდლები – "დიკირია" და "ტრიკირიაა" ანთებული სანთლებით. აჩარჩოებს ოქრომკედის გრეხილით შესრულებული სტილიზებული სახეები. აკლია ოთხი თვალი. ომოფორის ორივე კალთა მთავრდება მხედრულით შესრულებული წარწერით: ***"მთავრინა ეკატირინამ განუახლე ომფორი ესე მარტვილის ეკლესიას წელსა ჩყმზ (1847 წ.) ჭყონდიდლისასა ანტონი დადიანის ძისა".*** წარწერის თანახმად, სამეგრელოს დედოფალმა ეკატერინე ჭავჭავაძე-დადიანისამ განაახლა ეს ომოფორი და უბოძა ჭყონდიდის ეპისკოპოსს ანტონ დადიანს 1847 წელს. შესამოსელი დღემდე სწორედ ამ წარწერაზე დაყრდნობით მიაჩნდათ მარტვილის ტაძრიდან შემოსულ ნივთად. ცნობილია, რომ გარემოებების გამო საეკლესიო ნივთსამკაული საჭიროებისამებრ ერთი ადგილიდან მეორე ადგილზე გადაჰქონდათ. როგორც ჩანს სამღვდელმთავრო შესამოსელი მარტვილიდან ჯრუჭში იქნა გადატანილი, რასაც ადასტურებენ ისტორიული საბუთები.



ენქერი. XVIII ს. 42,5X42,5 სმ. ხავერდი, მარგალიტი, ოქრო, ძვირფასი ქვები. მძიური ნაქარგობა. ქ.მ. 100. სხმ/ნ 2209. ენქერი შინდისფერი ხავერდისაა. დიაგონალზე აგებულ კომპოზიციის ცენტრში ოქროს პეტალებით შედგენილი, ძვირფასი ქვებით გამშვენებული ჯვარია, რომელიც მოქცეულია მეორე – სხმული მარგალიტებით შედგენილი "სხივანა" ჯვარის გარემოცვაში. კუთხეებში გამოსახულია სხვადასხვა ზომის მარგალიტებით შექმნილი სტილიზებული მცენარეული სახეები, დაფარული მარგალიტის ბადურა ზედაპირით. სამ კუთხესთან ორ-ორი ოქროს პეტალია მარგალიტებითა და ძვირფასი ქვებით გამშვენებული. ასეთივე სამშვენისებია განაწილებული ცენტრალური ჯვრის გარშემო ოთხ ადგილზე. მართალია, ნაკლული ადგილები მარგალიტებით ნაწილობრივ შევსებულია, მაგრამ დღეისათვისაც უამრავი აკლია. რვა თვალბუდე ცარიელია.





საბუხარი წყვილი. XVIII ს. 22X14,5 სმ. ხავერდი, მარგალიტი, ოქრო, ძვირფასი ქვები. მძიური ნაქარგობა. ქ.მ. 110. სხმ/ნ 1688 ა,ბ. საბუხარი შინდისფერი ხავერდისაა. ცენტრში გამოსახულია ოქროს პეტალებით შედგენილი, ძვირფასი ქვებით გამშვენებული ჯვარი, რომელიც მოქცეულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტის გარემოცვაში. მარგალიტები მოკალმულია ოქროსფერი გრეხილი სირმით. ცენტრალურ კომპოზიციას ჩარჩოდ შემოსდევს მარგალიტებით შედგენილი მცენარეული სახეები. აკლია ხუთი ქვა და უამრავი მარგალიტი.



ენქერი. XVI ს. 34,2X31,4 სმ. ატლასი, ოქრომკედი, აბრეშუმის ძაფი. ნამაგრი სითვი. სხმ/ნ 1698.

წითელ ატლასზე ცენტრში დიაგონალურად აგებულ კომპოზიციაში გამოსახულია დიდი ზომის ქერუბინი. შუა საუკუნეების ნაქარგობაზე ხშირად გვხვდება ზეციური იერარქიის პირველ საფეხურზე მდგომი ქერუბინების, როგორც ღმერთთან ყველაზე ახლოს მყოფი და დედამიწაზე ღვთის ნების გამახმოვანებელი ზეციურ ძალთა გამოსახულებები. ენქერს წითელი ფონი აქვს – მაცხოვრის მსხვერპლად გაცემული სისხლის ფერი, ხოლო წარწერის ოქროსფერი ღვთიური ნათლის მინიშნებაა. წითელ ფონზე წარმოდგენილი, ზეციური საუფლოს სადარაჯოზე მდგომი ქერუბინი, მეორედ მოსვლაზე მოგვანიშნებს. ქერუბინს ზედა ორ ფრთასთან უზის სამი ძვირფასი ქვა – ორი ფირუზი და ერთი იაგუნდი. მოჩარჩოებას ქმნის ასომთავრული წარწერა. წარწერაში მოხსენიებულია გედეონ აბაშიძე და მისი თანამეცხედრე გულქან ჭილაძე: ***”წ. ღმერთო და ნუნისისა ღმრთისმშობელო, შეიწყალე ორთავე შინა ცხოვრებათა აბაშიძე გედეონ და თანამეცხედრეს გულქან ჭილაძის ასულს გულქანს”.***

აბაშიძე გედეონ და მისი თანამეცხედრე, ჭილაძის ასული გულქანი მოხსენიებულნი არიან უბისის ეკლესიისათვის შეწირულ სხვა ნივთების წარწერებში, მათ შორის უბისის გარდამოხსნის წარწერაშიც, ამიტომ ეს ენქერიც დღემდე მიჩნეული იყო უბისის წმ. გიორგის ტაძრიდან შემოსულ ნივთად.

ენქერის იდენტიფიკაცია მოვახდინეთ ე.თაყაიშვილის 1919 წლის ჩანაწერით, სადაც იგი ჯრუჭის მონასტრის ნივთადაა მოხსენიებული: ***”ენქერი ოქროს ძაფით ნაკერი წითელ ატლასზედ. შუაში გამოხატულია ექვსფრთოსანი ქერუბიმი და უზის სამი ქვა. სხვები დაკარგულია, ირგვლივ ასომთავრულად აწერია სავედრებელი საქტიტორო წარწრა, სადაც მოხსენიებულნი არიან გედეონ აბაშიძე და მისი თანამეცხედრე გულქანი”.***

ცხადია, აქ მოხსენიებული პირები აბაშიძეთა ფეოდალური გვარის წარმომადგენლები არიან. აბაშიძეთა სათავადო იმერეთის სამეფოში ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და ძლიერი იყო. ***”მთავართა შორის უწარჩინებულესი და შემძლებელი... აქუნდა მამული იმერეთსა და ქართლსა შინა”*** – წერს ვახუშტი ბატონიშვილი (ქართლის ცხოვრება, 1973:34-36). სამწუხაროდ, უხვ ეპიგრაფიკულ მასალაში, სადაც ეს პირები იხსენიებიან, არც ერთი თარიღიანი წარწერა არა გვაქვს. არც მათ სახელზე შედგენილი დოკუმენტებია ჩვენამდე მოღწეული. შესაბამისად, მათი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის დრო მიახლოებით უნდა განისაზღვროს. მ.ბროსე და ე.თაყაიშვილი ქტიტორების მოღვაწეობის ხანად XVII საუკუნეს მიიჩნევენ. ხელოვნებათმცოდნეების – ვ.ბერიძისა და შ.ამირანაშვილის შეფასებით გედეონ და გულქან აბაშიძეთა დაკვეთით შექმნილი ძეგლები სტილისტურად უფრო XVI ს-ს განეკუთვნება (ბერიძე, 1983:17).



ენქერი. XVII ს. 31X29,5 სმ. ხავერდი, ოქრომკედი, ნამაგრი სითვი. სხმ/ნ 301.

შუა საუკუნეების საქართველოს იკონოგრაფიის თემატიკაში **"ფერისცვალება"** ერთ-ერთი გავრცელებული კომპოზიციაა და ამიტომ, ხშირადაა გამოსახული ნაქარგობაშიც. კვადრატებად დაყოფილ ჩალისფერი ხავერდის ენქერზე წარმოდგენილია **"ფერისცვალების"** კომპოზიცია. ცენტრალურ კვადრატში, გაბრწყინებულ მანდორლაში მთავარი ფიგურა – იესო ქრისტეა მაკურთხებელი მარჯვენით გამოსახული: ***"და გაბრწყინდა პირი მისი, ვითარცა მზე, ხოლო სამოსელი მისი იქმნა სპეტაკ, ვითარცა ნათელი" (მათე 17,2).*** ოთხ კვადრატში – ექვსფრთედი სერაფიმ-ქერუბინებია, ხოლო ენქერის კუთხის კვადრატების შემოსაზღვრულ არეებში მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებები: **ანგელოზი, არწივი, ლომი და ხარი** სახარებებით ხელში. ისინი, როგორც აპოკალიფსური ცხოველები, მთავარ თემას ეხმიანებიან და "მეორედ მოსვლის" მაუწყებლებად გვევლინებიან.

კომპოზიციის ჩარჩოდ მოვლებულ ასომთავრულ ლიტურგიულ წარწერაში მოხსენიებულია ქტიტორი დედოფალთ-დედოფალი მარიამი და მისი ძე ოტია.



"წ. შეიბ მახვილი წელთა შენთა ძლიერო, უფალო იესო ქრისტე ღმერთო, კეთილად დაიცავ ორსავე შინა ცხოვრებასა დედოფალთა დედოფალი მარიამ და ძე მისი ოტია. ამინ". ენქერი უთარიღოა, მაგრამ შემწირველის ,,დედოფალთ-დედოფალი მარიამის" ვინაობის დადგენით იგი XVII ს. ნივთად მოისაზრება. შემწირველი აქ უთუოდ ქართლის დედოფალთ-დედოფალი მარიამია, მანუჩარ დადიანის ასული და ლევანის და, რომელმაც ქართულ კულტურას XVII საუკუნეში დიდი ამაგი დასდო. ენქერზე იხსენიაბა მარიამის ძე ოტია, რაც იმ ფაქტს ადასტურებს, რომ ენქერი 1646 წლამდე, ოტიას გარდაცვალებამდეა შესრულებული. მარიამისა და ოტიას ფრესკა დღემდე შემონახულია სვეტიცხოვლისა და წალენჯიხის ტაძრის კედლებზე.

ენქერის იდენტიფიკაცია მოვახდინეთ ე.თაყაიშვილის 1919 წლის ჩანაწერით, რომელშიც ჯრუჭის მონასტრის ნივთადაა მოხსენიებული: ***"ენქერი სირმით ნაქარგი ატლასზედ. შუაში გამოხატულია ამაღლება, ოთხივე მხარეს ქერუბიმები, კუთხეებში მახაროპლები და მტრედი, ირგვლივ ლიტურგიული და საქტიტორო ასომთავრული წარწერა შემოსდევს, სადაც მოხსენიებულია დედოფალთა დედოფალი მარიამ და ძე მისი ოტია[3]".***



ენქერი. XVII ს. 31,5X35,5 სმ. ატლასი, ოქრომკედი, ვერცხლმკედი, ფერადი აბრეშუმის ძაფი, ნამაგრი სითვი. სხმ/ნ 2874.

დიაგონალზე აგებულ კომპოზიციაში წარმოდგენილია "საიდუმლო სერობა" – ცენტრში მაცხოვარია გამოსახული, ირგვლივ თორმეტი მოციქული. ჩარჩოდ შემოსდევს ბერძნული წარწერა, რომლის ქართული თარგმანი ასე იკითხება: ***"შეიბ მახვილი შენი წელთა შენთა, ძლიერო, შუენიერებითა შენითა და სიკეთითა შენითა და გარდააცუ და წარემართე".***

ენქერის იდენტიფიკაცია მოხდა ე.თაყაიშვილის 1919 წლის ჩანაწერით, სადაც იგი ჯრუჭის მონასტრის ნივთადაა მოხსენიებული: ***"ენქერი სირმით ნაკერი, რომელზედაც სეროპა არის სირმით ამოქარგული და წარწერები ბერძნული აქვს".***



ენქერი. XVII-XVIII სს. 31X32 სმ. ოქროსა და ვერცხლის თმა, მარგალიტი, ძვირფასი ქვები, ოქრო. ნამაგრი სითვი. სხმ/ნ 4392.

ოქროს თმით მოსითვულ მიწარზე, ცენტრში ჯვარია გამოსახული, შემკული ძვირფასი თვლებით, რომლის მკლავებიც ყვავილებით მორთული რომბებითაა დაფარული. ჯვრის მკლავებქვეშ მახარებელთა ნახევარფიგურებია განაწილებული. კუთხეებში ვერცხლის თმით მოსითვული ქერუბინებია. ენქერი გამშვენებულია ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით. ნაქარგობის შესასრულებლად გამოყენებული ვერცხლის და ოქროს თმა იმდენად მიჯრითაა ნამაგრი, რომ ნაჭედის შტაბეჭდილებას ტოვებს.

ენქერის იდენტიფიკაცია მოხდა ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში დაცული E-192/2537 ოქმის საფუძველზე: ***"ენქერი ოქრომკედით ნაკერი, ჯრუჭის მონასტრიდან მუზ. კატალოგის №1632 დ. შემოსვლის № ი. 11".***





საბუხარი წყვილი. XII-XIII სს. ა) 20X18სმ; ბ) 28X18 სმ. სელისა და აბრეშუმის ქსოვილი, ოქროსა და ვერცხლის თმა. ნამაგრი სითვი. სხმ.ნ 3744ა,ბ.

საბუხართა ეს წყვილი უძველესი ნაქარგობის ნიმუშია და ამასთანავე ძალზედ საინტერესო და უნიკალური, რომელმაც განსაზღვრა ქართული საეკლესიო ქარგულობის ისტორიის ქრონოლოგიური დიაპაზონი.

ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის E-192/189 ქიმ.190 საბუთისა და 1919 წელს ექვთიმე თაყაიშვილის მოგზაურობის შედეგად ჯრუჭის მონასტერსა და მისი სიძველეების შესახებ მოძიებულ საარქივო მასალებზე დაყრდნობით დასტურდება, რომ დღევანდელამდე ქართულ ნაქარგობათა კოლექციაში უძველეს ნიმუშად მიჩნეული კაცხის მონასტერის საბუხართა წყვილი ("ქართული ნაქარგობა", 2011:232-241) (XII ს.), რომელზედაც "პურითა და ღვინით ზიარების" მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა

გამოსახული, დაცვის ბოლო ადგილის მიხედვით წარმოადგენს ჯრუჭის (და არა კაცხის) მონასტრის საკუთრებას.

ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმის E-192/189 ქიმ.190 ოქმის ასლიდან ვარკვევთ, რომ ჩამონათვალში №38-ზე დასახელებული **"ერთი წყვილი სამკლავე ოქროს სირმით ნაკერი"** სწორედ ზემოთხსენებული საბუხართა წყვილია, რომლის აღწერილობას ექვთიმე თაყაიშვილი ჯრუჭის მონასტრის სიძველეების ჩამონათვალში ძვირფასად მოქარგულ ქსოვილთა შორის ასე გადმოგვცემს: **"სამკლავე სირმით ნაკერი, ორთავეზედ სერობა არის ამოქარგული და ორივე საბუხარზე იკითხება წარწერა: "წ. სერობაი საიდუმლოი".** საბუხართა უძველეს წყვილს, რომლებზეც გაშლილია ,,ორსახედი ზიარების" (პურით და ღვინით ზიარების) კომპოზიცია, ახლავს სწორედ ასეთი ასომთავრულად შესრულებული, განმარტებითი, ერთსტრიქონიანი წარწერა: ***"წ(მიდა) სერ(ო)ბ(ა)ი საიდ(უ)მლ(ო)ი".*** პალეოგრაფიული ანალიზით დაადასტურეს, რომ საბუხართა შექმნის თარიღი XII საუკუნეა. წარწერის შინაარსი ხაზს უსვამს მაცხოვრის მიერ, ხუთშაბათ ღამეს საიდუმლო სერობაზე დადგენილსა და საბუხარებზე წარმოდგენილი ლიტურგიული მსახურების ერთმნიშვნელობას. აქ წარმოდგენილია ტექნიკური ხერხების მრავალფეროვნება და კოლორიტული ეფექტების ერთიანობა. სახის, ხელებისა და ფეხის ტერფების ამოსაქარგავად გამოყენებულია ვერცხლის თმა, ხოლო ძირითადი პერსონაჟების გამოსახვისათვის – ოქროს თმა. თავისუფალი და შეუზღუდავია ორნამენტული დეკორის შესრულების მანერაც, სადაც იგი კონკრეტული სიმბოლიკით დატვირთული კომპოზიციის შემადგენელი დეტალია და არა მოჩარჩოება.

ჩვენს მიერ შესწავლილი ჯრუჭის ქართული ნაქარგობის ნიმუშები ნათელს მოჰფენს ფეოდალური საქართველოს ხელოვნების ისტორიაში მხატვრულ-ტექნიკური თავისებურებების, ორნამენტული რეპერტუარის, იკონოგრაფიული სქემების და ასევე ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით მათი შემწირველების, დამკვეთების, მფლობელების იდენტიფიკაციას. ჩატარებული კვლევა შეავსებს გამოყენებითი ხელოვნების ამ დარგისა და საეკლესიო ხელოვნების განვითარების საერთო სურათს. სასარგებლო მასალას მიაწვდის მქარგველებსაც, რომლებიც ცდილობენ აღადგინონ საეკლესიო შესამოსელის ხელით ქარგვის ტრადიცია და მათში დაკარგული ძველი ქართული ელემენტები.

შენიშვნები:

1. სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის სახ. ეროვნული სამეცნიერო ფონდის საგრანტო პროექტის „ჯრუჭის მონასტრის ისტორიის ფუნდამენტალური კვლევა და მისი საგანძურის სამეცნიერო კატალოგიზაცია" ფარგლებში ჩატარებული კვლევების შედეგებზე დაყრდნობით.

The article was prepared by Shota Rustaveli. National Science Foundation grant project "Fundamental research on the history of the monastery and its treasures Jruchi scientific cataloging of the" framework of the studies conducted based on the results.

2. თბილისის ეროვნული მუზეუმის შ.ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ჯრუჭის მონასტრის საეკლესიო შესამოსელისა და სარიტუალო ქსოვილების მოძიებაში დიდი დახმარება გაგვიწია მუზეუმის ქსივილებისა და ნაქაგობის განყოფილების გამგემ, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა გულნაზი ბარათაშვილმა და ამა-

ვე განყოფილების მეცნიერ-თანამშრომელმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ეკა ბერელაშვილმა.

3. ე.თაყაიშვილი “ფერისცვალების“ ამსახველი სცენის მაგივრად ასახელებს “ამაღლების“ სცენას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიძე ვ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1983.
2. ქართლის ცხოვრება, IV, თბილისი, 1973.
3. “ქართული ნაქარგობა”, თბილისი, 2011.

ნინო დოლიძე
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

მერაბ დათუაშვილი
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ირინა უგრეხელიძე
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

საქართველოს ისტორიული წარსული და ქართული ტრადიციული სამოსის თვითმყოფადობა

ქართული ტრადიციული სამოსი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ჩვენი ერის სულიერ ცხოვრებასთან. მან ხანგრძლივი ევოლუციური პროცესი გაიარა, სანამ ტრადიციული სამოსის სახით ჩამოყალიბდებოდა. ევოლუციის პროცესი განპირობებული იყო, როგორც შიგა ცვლილების დინამიკით, ისე გარე – ახლო და შორეულ მეზობლებთან ეთნოკულტურული კონტაქტებით, რასაც ისტორიულ-გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა და მეზობელი დიდი იმპერიების (სპარსეთისა და ბიზანტიის) გარდაუვალი ზეგავლენა წარმოადგენდა. ჩვენამდე მოღწეულ ლიტერატურულ მასალებში როგორც ქართველი, ასევე უცხოელი მკვლევრები და მოგზაურები აღნიშნავენ ქართული ტანსაცმლის მრავალფეროვნებას და მის ცვალებადობას ისტორიულ პირობებს უკავშირებდნენ. ფეოდალური საზოგადოების ზედაფენები იზიარებდნენ და ეჩვეოდნენ ძლიერი მეზობლების მმართველი წრეების ჩაცმულობას და განსაკუთრებულ შემთხვევებში არაქართულად იყვნენ გამოწყობილი. რომაელი ისტორიკოსისა და მწერლის ამიანე მარცელინეს (IV ს.) თხზულებაში მოთხრობილია, რომ 361 წელს რომის იმპერატორმა სომეხთა და იბერთა მეფეებს „ბრწყინვალე სამოსელი და მრავალგვარი საჩუქრები“ გამოუგზავნა მათი მიმხრობის განზრახვით (Марцеллин, 1970). ბიზანტიურ წყაროებში დაცულია V-VI ს-ის ქართველ მეფეთა ჩაცმულობის აღწერილობა. აქ ვხვდებით ცნობას V ს-ის 60-იან წლებში კონსტანტინოპოლში ჩასული ლაზების მეფის – გუბაზის ჩაცმულობის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ის ირანული სტილის ტანსაცმელში ყოფილა გამოწყობილი. მსგავსად აქვს დახასიათებული წათეს ჩაცმულობა აგათია სქოლასტიკოსს: „რომაელთა მეფისაგან მოეღო მას, როგორც ეს ძველთაგანვე დაწესებული იყო მამა-პაპის სახელო და სამეფო ნიშნები: ოქროს გვირგვინი, თვალმარგალიტით შემკული კოჭებამდე გრძელი ქიტონი, ოქრომკედით მოქარგული; მიტრა აგრეთვე ოქროთი და თვლებით შემკული და წითელი წაღები. ძოწეული ხლამიდის ტარების ნება კი არ ჰქონდათ ლაზთა მეფეებს, მხოლოდ თეთრისა შეეძლოთ; მეფურია ხლამიდის აბზინდიც, თავისი აკინძული თვლებითა და სხვა მორთულობებით“ (გეორგიკა, 1960). ბიზანტიელი ისტორიკოსი კონსტანტინე პორფიროგენეტი (X ს.) ბიზანტი-

ური საიმპერატორო კარის ცერემონიათა შესახებ თხრობისას ეხება საჩუქრების დარიგების წესს, რომლის მიხედვითაც იმპერატორი თავის მოკავშირე სახელმწიფოთა მეფეებსა და გავლენიან წარჩინებულებს ასაჩუქრებდა ხოლმე. ძვირფას საჩუქრებს შორის იგი ჩამოთვლის სხვადასხვა სახის, ხარისხის და ფერის ქსოვილებს, რომლებიც შესაკერად იყო გამზადებული და ასევე ნაირგვარი ფერის და სახეობის საშინაო და საგარეო სამოსს, როგორიცაა: სკარამანგი, კოლობიუმი, ბეჭმანები, მანიაკები, ფარაღაიები, ბუზმენტები, ასევე ფორმის მზა სამოსები და მუნდირები ყოველნაირი დეტალებით, ქამრები და სხვადასხვა ფერის კემუხტის წაღები და სხვა. ბიზანტიელი მწერალი ნიკიტა ხონიატე (XII ს.) გვაწვდის ცნობას, რომ ანდრონიკე კომნენოსი (1183-1185 წწ. ეკავა კეისრის ტახტი) ყოველდღიურად ატარებდა იისფერი ქართული ქსოვილისაგან შეკერილ ზედა სამოსელს. დელეგაციას, რომელმაც ბიზანტიის იმპერატორის მანუელ კომნენოსის გარდაცვალების შემდეგ, ანდრონიკეს იმპერატორობა სთხოვა, იგი იბერიული ქსოვილისაგან შეკერილი იისფერი მოსასხამით წარუდგა. აღნიშნულ ცნობებს ავტორები – იოანე მალალა, აგათია სქოლასტიკოსი და თეოფანე ჟამთააღმწერელი იძლევიან. იოანე მალალა წერს, რომ გაქრისტიანებულ წათეს „ემოსა... თეთრი წმინდა აბრეშუმის ქლამიდი, რომელსაც ძოწეული ზოლის ნაცვლად ჰქონდა ოქროს სამეფო ზოლი, სადაც შუაში სურათი იყო, თვით იუსტინე მეფის გამოსახულებით. აგრეთვე თეთრი სტიქარი -პარაგავდი, ოქრომკედით ნაქსოვი... მისი სარტყელი მარგალიტებით იყო შემკული“ (გეორგიკა, 1960). მსგავსად აქვს დახასიათებული წათეს ჩაცმულობა აგათია სქოლასტიკოსს: „რომაელთა მეფისაგან მოელო მას, როგორც ეს ძველთაგანვე დაწესებული იყო მამა-პაპის სახელო და სამეფო ნიშნები: ოქროს გვირგვინი, თვალმარგალიტით შემკული კოჭებამდე გრძელი ქიტონი, ოქრომკედით მოქარგული; მიტრა აგრეთვე ოქროთი და თვლებით შემკული და წითელი წაღები. ძოწეული ხლამიდის ტარების ნება კი არ ჰქონდათ ლაზთა მეფეებს, მხოლოდ თეთრისა შეეძლოთ; არც სრულიად საყოველთაოა ის და ჩვეულებრივი, შუაში ორივე მხრით ოქროს ქსოვილი არის ალაპლაპებული. მეფურია ხლამიდის აბზინდიც, თავისი აკინძული თვლებითა და სხვა მორთულობებით“ (გეორგიკა, 1960).

აღსანიშნავია, რომ X-XIII საუკუნეების ქართული სამეფო ჩასაცმელი, ფაქტობრივად ბიზანტიური წარმომავლობის იყო, რაც პოლიტიკური ვითარებითა და კულტურული კავშირებით იყო განპირობებული. ბიზანტიური იყო არა მარტო სამეფო სამოსელის სტილი და შემკულობა, არამედ ტერმინოლოგიაც, რიგი გამონაკლისის გარდა. სამეფო სამოსელი შედგებოდა ფესვედის, ბისონის და დიადემისგან. ქართველ მეფეთა ბისონი ბიზანტიურიგან ოდნავ განსხვავდებოდა, ის შედარებით ფართო და მოკლე იყო, ხოლო ბიზანტიური უფრო ვიწრო და გრძელი. ქართველ მეფეთა ბისონს, ბიზანტიურისგან განსხვავებით, არ ჰქონდა სარტყელი და ყელთანაც განსხვავებული ჭრილი უკეთდებოდა. განსაზღვრული არ იყო ბისონის ფერიც, ის სხვადასხვა ფერის შეიძლებოდა სცმოდათ: ღია მწვანე (ბაგრატ IV), მოყავისფრო-წითელი (ბაგრატ III, გიორგი III), იისფერი (დემეტრე II), ცისფერი (ბორენა დედოფალი).



სურ. 1. ლაშა-გიორგი, თამარ მეფე და გიორგი III ბეთანიის მონასტრის ფრესკაზე

ბისონი მზადდებოდა როგორც მძიმე, ისე მსუბუქი ოქროქსოვილისაგან და მორთული იყო ძვირფასი თვლებით. განსაკუთრებით ძვირფასია ვარძიის ფრესკაზე გამოსახული თამარ მეფის ბისონი (სურ. 2). "იისფერი პურპური დასერილია შავი, მარგალიტით გაწყობილი ზოლებით, რომელთა კვეთითა მიღებულ რომბებში იისფერი გულებია ჩასმული" (გეორგიკა, 1960).



სურ. 2. თამარ მეფის ფრესკა ვარძიაში

სამეფო სამოსის ფესვედი, ანუ კვართი, განიერი სამოსია ვიწრო და გრძელი სახელოებით. დიადემა სახიანი ქსოვილის ნაჭერია, რომლის ერთი ბოლო განიერია, ხოლო მეორე ვიწრო. ის ძირითადად ორი სახისაა: ერთი, როცა ის მანიაკიდან არის დაშვებული ვერტიკალურად და მეორე – ტანზე შემოხვეული და

გულზე გადაჯვარედინებულად დამაგრებული. დიადემა მთელ სხეულზეა შემოხვეული, ვიწრო ნაწილი ვერტიკალურადაა დაშვებული, ხოლო ფართო მარცხენა ხელზეა გადაფენილი. ის უხვად იყო შემკული ძვირფასი ქვებით და მარგალიტებით. ამ მორთულობის შედეგად დიადემა ისე დამძიმდა, რომ მისი ტარება გაჭირდა, ამიტომ მისი ფორმა შეიცვალა და ვერტიკალურად დაშვებული სახე მიიღო. სამეფო და დიდგვაროვანთა სამოსის მოსართავად გამოიყენებოდა მანიაკი და სამკლავეები. მანიაკი ოქრომკედით, ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით შემკული ქსოვილის საყელოა, რომელიც გულმკერდსა და მხრებს ფარავდა და ნახევარმთვარის ფორმა ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული სამეფო სამოსელი ბიზანტიური სტილისაა, მას რიგი თავისებურებები მაინც ახასიათებს, რაც ბიზანტიურისგან განასხვავებს, მაგალითად, ფესუედი სამოსელი და ბისონი უფრო მოკლეა და ფართო, განსხვავებულია გვირგვინი და ფეხსაცმელი. სამეფო სამოსის ბიზანტიური სტილი XV საუკუნის ბოლომდე ინარჩუნებს თავს.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქართული ტრადიციული სამოსის განვითარების პროცესში XVI საუკუნის შუა წლები, როცა ამიერკავკასია გავლენის სფეროებად თურქეთმა და ირანმა გაინაწილა. მნიშვნელოვნად შეიცვალა ქართული ცხოვრების წესი, რაც ქართულ ტრადიციულ სამოსზედაც აისახა "და განმრავლდა ტანთ-ცმა ყიზილბაშურად". ეს ცვლილება განსაკუთრებით აისახა სამეფო სამოსზე (სურ. 3, 4).



ა) ბ) გ)

სურ. 3. ქართველი მეფეები:
ა) მეფე ალექსანდრე II; ბ) თეიმურაზ I; გ) ვახტანგ XI (1703-1688).



ა)



ბ)

სურ. 4. ირანული სამეფო სამოსი
ა) შაჰ- აბას I (1587-1629);
ბ) მეფე სულეიმან I და მისი კარისკაცები, ისპაჰანი, 1670.

XIX საუკუნის ბოლოს, 1886 წელს საქართველოში არქეოლოგიურ გათხრებს აწარმოებდა ფრანგი მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე და არქეოლოგი ჟან მურიე. შემდგომში ის დაინტერესდა ქართული კოსტიუმით. „ქართული სამოსელის ისტორია – ეს თვითონ ამ ქვეყნის ისტორია არის" – წერდა მურიე. ის თვლიდა, რომ ქართული ტრადიციული სამოსის ჩამოყალიბებაზე გავლენას ახდენდა ჩვენი ქვეყნის რთული ისტორიული წარსული და ეს გამოწვეული იყო სხვადასხვა ჯურის დამპყრობლების განუწყვეტელი შემოსევებით. მკვლევარი ისტორიული სამოსის შესწავლისას ფრესკებსა და ხელნაწერთა ნახატებს ეყრდნობა, მაგრამ ეს მასალა მას წერილობით ძეგლებთან შედარებული და შესაბამისად გაანალიზებული არა აქვს. მას მხოლოდ მეფე მთავართა და დიდ მოხელეთა სამოსი აქვს გაანალიზებული და არ განიხილავს ხალხის ფართო ფენების ტანსაცმელს. მიუხედავად ამისა, მურიეს კონცეფცია ფრიად საყურადღებოა, მით უფრო, რომ მას შერულებული აქვს ეთნოგრაფიული ჩანახატები, რაც ფრიად მნიშვნელოვანია ქართული ეროვნული სამოსის შესწავლისათვის (ციციშვილი, 1954).

ამრიგად, მიუხედავად ჩვენი ქვეყნის რთული ისტორიული წარსულისა, ქართული ტრადიციული სამოსი ინარჩუნებდა ქართულ ხასიათსა და თვითმყოფადობას. ის საუკუნეების მანძილზე ვითარდებოდა და იცვლებოდა, როგორც სხვა ხალხებთან ურთიერთობის შედეგად, ისე ბუნებრივი განვითარების საფუძველზე და ჩამოყალიბდა, როგორც ერის ტრადიციების მატარებელი ორიგინალური და სრულყოფილი სახის მქონე კომპლექსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქვრივიშვილი მ., "ცივილიზაციური ძიებანი ", N1, თბილისი, 2003.
2. ციციშვილი ივ., მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის. თბ., 1954.
3. გეორგიკა. ბიზანტიელ მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. ტ. III, 1960.
4. Марцеллин А. Деяния. Пер. с лат. Я. Н. Любарского // Историки Рима. М., 1970.

ირინა უგრეხელიძე
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

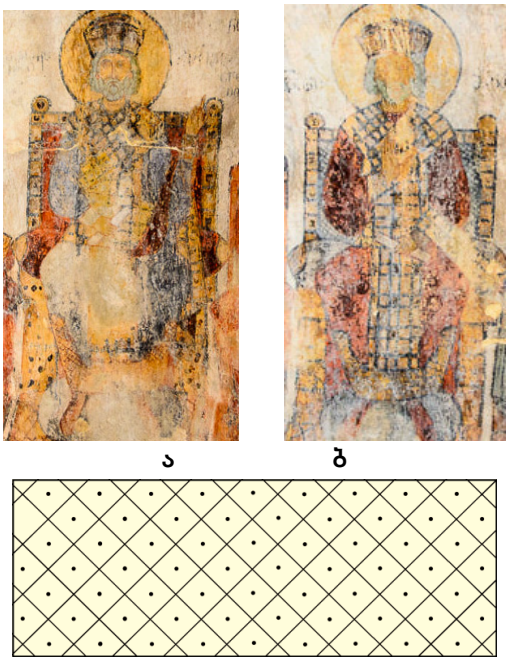
ელისო ჩუბინიძე
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საქართველო

ნაქარგობათა ორნამენტები იმერეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლების მონუმენტურ მხატვრობაში

უძველესი ქართული ნაქარგობის ნიმუშთა უმეტესობამ ვერ გაუძლო დროთა მსვლელობასა და ისტორიული ბედუკუღმართობით აღსავსე ასწლეულებს, მაგრამ მათი ორნამენტული სახეების შესახებ საკმაო ინფორმაციას ვღებულობთ შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ძეგლების მონუმენტური მხატვრობიდან. ამ მხრივ გამონაკლისს არც იმერეთის ძეგლები წარმოადგენს, მათ ფრესკებზე შეგვიძლია ვიხილოთ ოქროქარგულობის უძველესი ნიმუშები. ნაქარგობით დეკორირებულ სამოსში გამოსახული ბიბლიური პერსონაჟები, წმინდანები, ეკლესიის წმ. მამები და ისტორიულ პირთა საქტიტორო პორტრეტები უხვად გვხვდება გელათის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის, წმ.გიორგის და წმ.ელიას, უბისის წმ.გიორგის, ზარათის წმ.კვირიკესა და ივლიტას, მღვიმევის სამონასტრო კომპლექსის მაცხოვრის და სხვა ეკლესიების ფრესკულ მხატვრობაში. ხშირად ნაქარგობა სამოსის გარდა წარმოდგენილია სხვა ნივთებზეც, როგორიცაა მაგიდისა და ტახტის საფარი, სასთუმალი, მუთაქის პირი და სხვ. ამავდროულად საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ნაქარგობის ორნამენტები ტაძრების კედლის არშიების მოხატულობის ორნამენტიცაა. ეს ორნამენტები ზოგჯერ გეომეტრიულ რომბულ ბადეს ან ყვავილოვან-ფოთლოვან წნულებს წარმოადგენს, ხან რთულ ხლართულ ფორმებს, ზოგჯერ კი ძვირფას ქვებსა და თვალ-მარგალიტს. წინამდებარე სტატიაში ნაქარგობათა ორნამენტს მიმოვიხილავთ მხოლოდ იმერეთის მთავარი ტაძრის – გელათის ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის მოხატულობის მაგალითზე.

დასავლეთ საქართველოს ძეგლებიდან გელათის ტაძარი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ჭეშმარიტი მუზეუმია. აქ შემონახულია სხვადასხვა ეპოქის (XII-XVI სს.) ქართული ფრესკული მხატვრობის შესანიშნავი ნიმუშები. მოხატულობის პირველი ქრონოლოგიური ფენა (1125-1130 წწ.) მთავარი ტაძრის სამხრეთის ნართექსის მოხატულობაა ქალკედონისა და ეთესის ტაძრების (კრების) გამოსახულებით. ნაქარგობათა ორნამენტის თვალსაზრისით აქ საყურადღებოა იმპერატორთა სამოსი. ქალკედონის კრების კომპოზიციაში ტახტზე დაბრძანებული იმპერატორის ბისონის ქვედა ნაპირის ოქროქარგუ-

ლი საოლველი რომბული ორნამენტებით, იგივე რომბულა სითვითაა შემკული – რომბის ცენტრში წერტილებია (სავარაუდოდ მარგალიტები) ჩასმული. უნდა აღინიშნოს, რომ რომბული ბადე ქსოვილის შემკობის ყველაზე კონსერვატული და მდგრადი ორნამენტია, ის ქართულ რეალობაში ქსოვილის დეკორში ერთნაირი ინტენსივობით გვხვდება, როგორც უადრეს ქვის რელიეფებზე, ისე გვიანშუასაუკუნეების ხელოვნების ძეგლებზე, უფრო მეტიც – რომბულა სითვი ძალზე აქტუალურია თანამედროვე საეკლესიო ნაქარგობაშიც. იმპერატორის იასამნისფერ მანტიას ოქროქსოვილის ძვირფასი ქვებით შემკული საოლველი შემოუყვება (სურ. 1, ა). ფრესკაზე ეთესის კრების კომპოზიციით, იმპერატორის ბისონის ქვედა ნაპირი ძვირფასი ქვებით შემკულ ოქროქსოვილს წარმოადგენს. ასევე ოქროქსოვილია იმპერატორის საზეიმო ლორო, მორთული გეომეტრიული ორნამენტით. ამავე ფრესკებზე მღვდელმთავრების საბუხარები ოქრომკედის ნაქარგობითაა დამშვენებული (სურ. 1, ბ).



სურ. 1. იმპერატორთა ნაქარგობით შემკული სამოსი:
ა) ქალკედონის კრებიდან; ბ) ეთესის კრებიდან; გ) რომბულა სითვი

XIII ს-ს განეკუთვნება მთავარი ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის კონქის მოზაიკის მოხატულობა (მოზაიკის მოხატვა ჯერ კიდევ დავით აღმაშენებლის სიცოცხლეში დაიწყო), სადაც გამოსახული არიან ღვთისმშობელი ყრმით და მთავარანგელოზები (სურ. 2). მთავარანგელოზებს ძვირფასი სამეფო სამოსი აცვიათ – მიქაელს (მარცხნივ) ზურმუხტისფერი მწვანე, გაბრიელს მოვერცხლისფრო იასამნისფერი ბისონი. სამოსის ოქროვანი საოლველი მოოჭვილია მარგალიტებითა და ძვირფასი ქვებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ოქროვანი ქსოვილი არა უბრალოდ ქსოვილია, არამედ ოქროს თმით მოსითვული ქსოვი-

ლია, რომლის ზედაპირი მთლიანად დაფარულია ნაქარგობით, ისე, რომ ერთი შეხედვით ნაჭედის შთაბეჭდილება იქმნება. ორთავე ფიგურას ამშვენებს ოქროქსოვილის ლორო, ასევე უხვად შემკული მარგალიტებით, ძვირფასი ქვებითა და ფერადი ფირფიტებით. ლოროს ნაპირებზე შემოვლებულია წვრილი მარგალიტის სხმულის ორმაგი მწკრივი. თავისუფალი არე შევსებულია მარგალიტებით. ძვირფასი ქვები და ფერადი ფირფიტები ისეა განლაგებული, რომ ქმნის გეომეტრიულ ორნამენტს კვადრატებისა და რომბების სახით. მარგალიტებითაა მოქარგული მთავარანგელოზების წითელი ფეხსამოსი.



სურ. 2. ოქროქარგულობით შემკული სამოსი გელათის ტაძრის საკურთხევლის მოხატულობიდან

მოზაიკის ფრესკაზე ღვთისმშობლის მაფორიუმსა და შიგა სამოსის სახელოს ბოლოს ოქრომკედით ნაქარგი ზოლი შემოუყვება, ყრმა იესო ოქროქსოვილის კვართშია გამოსახული.

ასევე XIII საუკუნითაა დათარიღებული სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეგვტერის საკურთხევლის მოხატულობა. აქ გამოსახული მღვდელმთავრების ოლარი წარმოადგენს რომბული ბადის ორნამენტებისა და ძვირფასი ქვების მონაცვლეობით გაფორმებულ ოქროქსოვილს, ოქროვანია ძვირფასი თვლებით შემკული საბუხარებიც.

XIII ს-ს განეკუთვნება ტაძრის სამხრეთ ეგვტერის აღმოსავლეთის სათავსში დავით VI ნარინის (რუსუდანის ძის) გამოსახულება საზეიმო სამეფო სამოსელში. მეფის ლორო, მანიაკი და სახელოები ძვირფასი ქვებით შემკულ ოქროქსოვილს წარმოადგენს (სურ. 3).

მსგავსი საზეიმო სამოსელით არიან გამოსახულნი ტაძრის ჩრდილოეთ კედლის XVI ს-ის ფრესკაზე მეფე დავით აღმაშენებელი, იმერეთის სამეფო ოჯახის წარმომადგენლები და კათალიკოსი (სურ. 4). სამეფო საზეიმო სამოსის შესამკობელი ელემენტები – მანიაკი, ლორო, საბუხარები, ბისონის საოლველი ოქროვან ქსოვილს წარმოადგენს, რომლებიც ძვირფასი ქვებითაც არის შემკული. თითოეული დეტალის ნაპირები ორმაგი მარგალიტის მძივების სხმულითაა გაფორმებული. თავისუფალ არეზეც მარგალიტებია მიმობნეული. დედოფლების რუსუდანისა და ელენეს სამეფო ბისონის ქსოვილი სავარაუდოდ შუა საუკუნეებში გავრცელებული ძვირფასი ხავერდის ოქროქსოვილი ოქსინოა. მათ თავსაბურავ ლეჩაქებს აბრეშუმის ძაფით ნაქარგი ორნამენტები გასდევს არში-

ად. ანალოგიურადაა შემკული იმპერატორ კონსტანტინესა და დედოფალ ელენეს საზეიმო სამოსი აღმოსავლეთი კედლის ჩრდილოეთის ფრესკაზე.



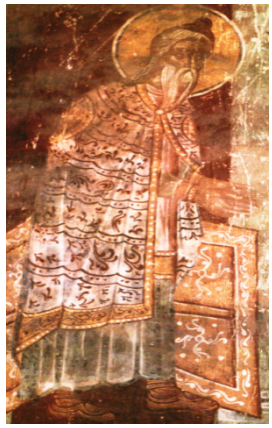


სურ. 3. დავით VI ნარინის ოქროვანი მანიაკი
სურ. 4. ნაქარგობათა სახეები ქტიტორთა ჯგუფურ გამოსახულებაზე

სამეფო პერსონების გვერდით გამოსახული კათალიკოსის საკოსის საოლვეელები, სამეფო სამოსის მსგავსად, ძვირფასი თვლებითა და მარგალიტებითაა შემკული, მისი ნაპირებიც მარგალიტის ორმაგი სხმულითაა შემოსაზღვრული. გვერდის ნაპირებისა და სახელოს ბოლოების ოქროვან ოლვილებზე ნაქარგი ორნამენტული სახეები შეინიშნება. მარგალიტის სხმულის ორმაგი მწკრივი ამშვენებს კათალიკოსის ოქროვან ოლარს, რომელიც სამოსის ქვევით მოჩანს.

ოქროვან ლორატიულ სამოსელში არიან გამოსახულნი მთავარანგელოზები და ზეციური ლიტურგიის მონაწილე ანგელოზები, რომლებიც გუმბათის თაღების მოხატულობაში არიან წარმოდგენილი (XVI ს.)

მცენარეული ორნამენტით დეკორირებული ოქროვანი საოლველი შემოსდევს მღვდელმთავრის მოსასხამს საკურთხევლის აფსიდის ბემაზე გამოსახულ კომპოზიციაში „ტაძრად მიყვანება“, ხოლო კალთების წინა ნაპირებს მარგალიტების სხმულით გარსშემოვლებული ოქროქსოვილის არშია ამშვენებს (სურ. 5).



სურ. 5. მღვდელმთავრის მოსასხამის ორნამენტით დეკორირებული ოქროვანი საოლველი.

სამხრეთ კედელზე „ღვთისმშობლის დაუჯდომლის“ სცენაში ბიბლიური პერსონაჟის სამოსი – მანიაკი, საბუხარები და სამკლავე უხვად არის დეკორირებული მცენარულ-ხლართული ორნამენტით. ასეთივე ხლართულ ორნამენტს იმეორებს ტახტის საფარის არშია (სურ. 6), ხოლო სასთუმალის ნაქარგობა რომბული ბადეა – რომბების კვეთებში ჩასმული ჯვრებით.



სურ. 6. ნაქარგობის ორნამენტები ფრესკიდან „ღვთისმშობლის დაუჯდომელი“

უფრო მოგვიანო პერიოდს განეკუთვნება (XVII-XVIII ს.) საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობა, სადაც წმ. მამათა გამოსახულებებია წარმოდგენილი. მათი სამოსი (ბისონის საოლველი, ოლარი, საბუხარი, ენქერი) ოქროქარგულობითა და თვალმარგალიტით შემკული ოქროქსოვილებია (სურ. 7, ა). ძვირფასი ოქროვანი ოლარი დასავლეთის ნართექსში ტაძრის მთავარი შესასვლელი კარის მარცხნივ, მღვდელმთავრის ფრესკაზეცაა გამოსახული. ოლარი დაყოფილია უბნებად – ძვირფასი ქვებისგან შედგენილ ჯვრებს შორის არე რომბული სითვს წარმოადგენს. ოლარი შემოფარგლულია მარგალიტების სხმულით (სურ. 7, ბ).



ა



ბ

სურ. 7. ღვთისმსახურთა ოქროვანი სამოსი: ა) წმ. მამები; ბ) მღვდელმთავარი

ანალოგიური ორნამენტებით დეკორირებული სამოსი გელათის ტაძრის მრავალ სხვა კომპოზიციაშიც გვხვდება. ასეთივე დეკორით ფრესკებზე კედლის არშიებიც არის ორნამენტირებული (სურ. 8).



სურ. 8. გელათი. წმ. გიორგის ეკლესიის კედლის მხატვრობის ორნამენტი

ადრეული პერიოდის ნაქარგობათა ორნამენტის შესწავლამ ცხადყო, რომ მათი სახეების გამოსახვისას ოსტატი რეალურად არსებულ ნიმუშებს იყენებდა და დეკორი არ იყო მხოლოდ მხატვრის ფანტაზიის ნაყოფი. აღნიშნულ მოსაზრებას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ იკონოგრაფიულ მასალებსა (ქვისა და ლითონის პლასტიკა) თუ ხელოვნების სხვა ძეგლებზე გამოსახული ქსოვილის დეკორი ემთხვევა შუა საუკუნეების დღემდე მოღწეული ქსოვილისა და უძველესი ოქრო-ქარგული ნიმუშების ორნამენტს.

ხათუნა დარსაველიძე
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

ნინო დოლიძე
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

ქალის თავსაბურავი და თავბურვის წესი ქართულ ტრადიციულ სამოსში

საქართველოს მატერიალური კულტურის ისტორიაში ქართულ ჩაცმულობას ძალზედ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. მან, მიუხედავად ჩვენი ქვეყნის მძიმე ისტორიული პირობებისა, შეინარჩუნა ინდივიდუალურობა, ორიგინალობა და თითმყოფადი ქართული ხასიათი. უძველესი დროიდანვე ადამიანის სოციალური მდგომარეობის მაჩვენებლი თავსაბურავიც გახლდათ. მის ფორმას მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა ეთნოგრაფიული გარემო, ტრადიციები, სამეურნეო-ეკონომიკური პირობები და უამრავი სხვა ფაქტორი. დროთა განმავლობაში თავსაბურავის უამრავი განსახვავებული ტიპი შემუშავდა: სამუშაო, საუქმო, საქორწილო, სამგლოვიარო, სამეფო, სამხედრო, სასულიერო, საკარისკაცო და სხვა. ქართველი ქალის თავსაბურავის ფორმა სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში მნიშვნელოვნად იცვლებოდა. არსებობდა მისი სხვადასხვა სახეები: კუბასტი, "მანდილი", "ლეჩაქი", "ჩიხტი", "კოპი" და სხვა. აღსანიშნავია ქალის რთული თავსაბურავი კომპლექსი "თავხურა", რომელიც ქართველი ქალის ტრადიციული ჩაცმულობის ელემენტია და თითქმის მთელ საქართველოში იყო გავრცელებული. ამ კომპლექსში შედიოდა: შუსტაკი, ჩიხტი-კოპი, თავსაკრავი, ლეჩაქი, ბაღდადი, შუბლის ქინძისთავები და სხვა. ქალის ამ საერთო ქართულ თავსაბურავთან ერთად შემონახულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის თავსაბურავები: ფშავური ჩიქილა, ხელსახოცი, თავჩითა, ხევსურული სათაურა და მანდილი, თუშური კუჭურა, შუბლსაკრავი, კოპენა, ჩიქილა, თავსაკონი, აჭარული თაფლუღი და სხვა.

ცნობილია რომ ჩიხტის წინამორბედი იყო ე.წ. ქუდი, შემდეგში შუსტაკი, დაახლოებით XIX ს.-ის 30-იანი წლებიდან კი ჩიხტი ანუ თავსადები. შუსტაკის ხმარებიდან ამოღების შემდეგ მკვიდრდება მაღალი ჩიხტი, პირველ ხანებში ის ინარჩუნებდა შუსტაკის სიმაღლეს, შემდეგ ხმარებაში შემოდის უფრო დაბალი ჩიხტი. როგორც მკვლევარი ნინო გვათუა აღნიშნავს, ,,ოლღა სიმონის ასული მაჭავარიან-ფურცელაძის გადმოცემით, ის მთელი დღის განმავლობაში თავდახურული საქმიანობდა სახლში, მისივე გადმოცემით ზოგიერთი ქალი სახლში მარტო ჩიხტს იხურავდა, ლეჩაქი კი ხელმისაწვდომ ადგილას ედოთ, ვინმე უცხოს მოსვლის შემთხვევაში უცებ რომ მოებურა" (გვათუა, 1967). ჩიხტს მეორენაირად ,,გაურჯელასაც" უწოდებდნენ. ზოგჯერ თავსაკრავს ჩიხტის სიმაღლეს უფარდებდნენ, იგი ჩიხტის ზომის ნაპირებგადაკეცილ ქსოვილის განივ ზოლს წარმოადგენდა და ძირითადად აბრეშუმისა და ხავერდისაგან მზადდებოდა. ვინც ერთი ჩიხტის ანაბარად იყო, თავსაკრავს იცვლიდა კაბის ფერთან შეხა-

მებით დანიშნულების მიხედვით (ქორწილი, დღეობა, პანაშვიდი და ა.შ.). თუ ჩიხტი თავსაკრავიანი იყო, ჩიხტზე წინ, შუბლზე იკეთებდნენ ერთ ან ორ თვალმარგალიტის ქინძისთავს. შუბლის ქინძისთავს არ ატარებდნენ მხოლოდ მოხუცებული, ქვრივი და მგლოვიარე მანდილოსნები.

კოპი – თავსაბურავის ერთ-ერთი ელემენტთაგანი იყო, მას რკალისებური ფორმა ქონდა და მზადდებოდა შემდეგნაირად: ვიწრო აბრეშუმის ნაჭერში იდებოდა ნეკის სიმსხო ბამბის ზოლი და გაიკერებოდა. კოპი თავსდებოდა ზემოდან ჩიხტში, ამით ივსებოდა ჩიხტის ზედა ნაპირი. გადასაფარებელი ლეჩაქი კი შუშისთავიანი ქინძისთავებით კოპზე და ჩიხტის გვერდის ნაპირებზე მაგრდებოდა.

ლეჩაქი – თავსაბურავის ყველაზე თვალსაჩინო ელემენტად ითვლება. ის მზადდებოდა მეტად თხელი და გამჭვირვალე თეთრი ქსოვილისაგან, თუმცა, წინათ მკვრივი ქსოვილის ლეჩაქიც ყოფილა ხმარებაში. ყველაზე საუკეთესო სალეჩაქე მასალად ,,ბლონდი“ ითვლებოდა. ახლაგაზრდა მანდილოსნები იბურებოდნენ დაბასმული ან აბრეშუმის ძაფით ნაკერი ლეჩაქით და ატარებდნენ მოკლე კავებს, ხოლო ხანშიშესულნი – გრძელ კავებს. მგლოვიარენი ე.წ. ,,დაბალ თავს“ იხურავდნენ და ჩიხტის გარეშე წაიკრავდნენ შავი ქსოვილის თავსაკრავს, ზემოდან კი სქელ ჯვალაბას – ლეჩაქს მოიხურავდნენ (ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი, 2011:610). თავბურავის პროცესი ბაღდადის მოხვევით მთავრდებოდა, რომელსაც ჩიხტზე შუშისთავიანი მძივებით ამაგრებდნენ. ,,ბაღდადი საუკეთესო აბრეშუმის იყო, მას ოთხკუთხა მოყვანილობა ქონდა, ბაღდადს ,,უბეურად“ მოკეცავდნენ, თავზე მოიხურავდნენ და მის ბოლოებს ნიკაპქვეშ დუნედ შეიკეცავდნენ. წვეროებს კი კოხტად დააყენებდნენ“ (სურ. 1).

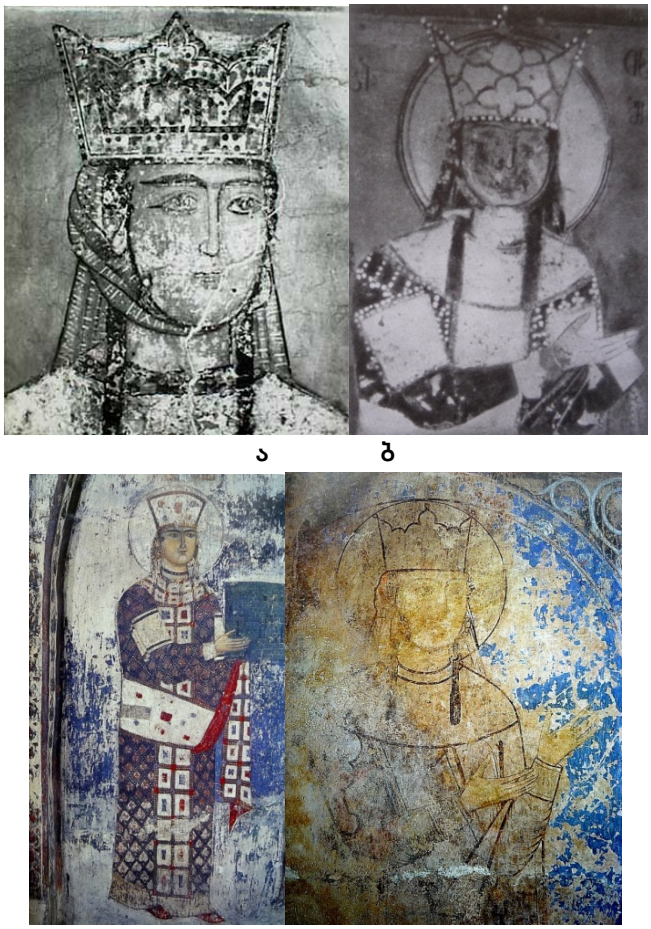


სურ.1. “თავხურას“ ელემენტები: ჩიხტი, კოპი, თავსაკრავი, ლეჩაქი, კავები.

ახალგაზრდა და შუახნის მანდილოსნები თეთრი და სხვადასხვა ღია ფერის სადა ან დაჩითულ ბაღდადს ატარებდნენ, ხოლო მოხუცი, ქვრივი და მგლოვიარე მანდილოსნები შავი ბაღდადით იბურებოდნენ. თმის წესრიგში მოყვანის შემდეგ იწყებოდა თავბურვის პროცესი: თავზე დაიხურავდნენ ლეჩაქს, მის მახვილკუთხიან წვერს ყბისქვეშ ამოატარებდნენ და თხემზე ქინძისთავით დაიმაგრებდნენ, შემდეგ თავზე იდგამდნენ თავსაკრავიან ჩიხტს. ჩიხტის შიგა არეში

ათავსებდნენ კოპს, ზემოდან კი, მარცხნიდან მარჯვნივ, ან პირიქით, გადააფარებდნენ ლეჩაქის მეორე შემომრგვალებულ კუთხის წვერს და ლავიწამდე დაუშვებდნენ.

მნიშვნელოვანი დეტალია თავდახურული ქალის ლეჩაქით ყელის ახვევა-დაფარვის პროცესი, რაც გარკვეულ შინაარსს ატარებდა, რითაც განასხვავებდნენ გაუთხოვარსა და გათხოვილ ქალს. გათხოვილი ქალი ლეჩაქის ერთი წვერით ყელს იხვევდა – იფარავდა, გაუთხოვარი კი არა. ზემოაღნიშნულიდან ირკვევა, რომ გასათხოვარი ქალები თავბურვის დროს ლეჩაქით ყელს არ იხვევდნენ, რასაც ,,ყელჩენით დაბურვა“ ეწოდებოდა, გათხოვილი ქალები კი ყელს ლეჩაქის ერთი წვერით იხვევდნენ, რასაც ,,ყელახვევით დაბურვა“ ეწოდებოდა. აღნიშნულ წესს ქართველი ქალები მტკიცედ იცავდნენ უძველესი დროიდან. ამის დამამტკიცებელია: ბეთანიის, ბერთუბნის, ვარძიის და ყინწვისის ტაძრების კედლის მხატვრობა – თამარ მეფის ოთხი სურათი – ფრესკები (სურ. 2).



ა ბ გ დ

სურ. 2. თამარ მეფის ფრესკა ბეთანიის (ა), ბერთუბნის (ბ), ვარძიის (გ) და ყინწვისის (დ) ტაძრების კედლის მხატვრობაში.

დასავლეთ საქართველოში ტრადიციული სამოსის თავსაბურავთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა რაჭველი ქალის თავსაბურავი (*ბრაილაშვილი,* 1990; ჩარკვიანი, 2014). ის მხოლოდ მთის რაჭის სამ სოფელში (ღები, ჭიორა, გლოლა) იყო გავრცელებული და ორიგინალურობით გამოირჩეოდა. თავსაბურავის შემადგენელი ნაწილი ჩიქილა – თეთრი მიტკლის სამყურა თავსაფარია, რომელსაც მიკერებული აქვს ორი ტოტი. ჩიქილას შუა ნაწილის ქვედა მხარეს შემოკერებულია აბრეშუმის ძაფის ფოჩებგამობმული ,,ჩიმჩიყი“. მისი სიგრძე ცენტრალურ ნაწილში 140 სმ-ს აღწევს. ჩიქილას ზემოდან ეხვევა რამდენჯერმე გადახვეული ოთხკუთხა, ფოჩებშემოვლებული ქსოვილი – თავსაუკონი, ხოლო მეჩხერ თმას კი კოპენების გასაკეთებელი გრძელი ხელსახოცი აერთებს. თავსაბურავით შემოსვისათვის საჭირო იყო განსაკუთრებული ვარცხნილობის გაკეთება (სურ. 3).



სურ. 3. რაჭველი ქალის თავსაბურავი

ორიგინალობით გამოირჩევა ხევსური ქალის თავსაბურავი, რომელიც მოიცავდა სათაურასა და მანდილს (ბეზარაშვილი, 1974). სათაურა შედგებოდა 2 ნაწილისაგან: წინა, რკალისებურად მოყვანილი სათავისაგან და მასზე დამაგრებული ქსოვილის გაორმაგებულ ნაჭრისაგან – საუკენოსაგან, რითაც სათაურა მაგრდებოდა თავზე. სათაურას ამზადებდნენ შალისა და ბამბის ქსოვილისაგან. ზომაზე აღებულ ნაჭერს მრგვალ ფორმას აძლევდნენ, ამოკერავდნენ და შიგნით მატყლით ან ნაბდით გამოტენიდნენ. ფორმის მიხედვით არჩევდნენ კავიანს, ყურიანს, საყენიანს და მაღალ სათაურას. მოკლედ შეკრეჭილ და შუბლზე ჩამოყრილ ყვითლად შეღებილ თმაზე (ადრე ხევსურ ქალებს გრძელი თმა ქონდათ. ორად განაწილებულ ნაწნავებს – “ნაჭაპნებს“ შუბლზე ჯვარედინად გადაიგრეხდნენ და ბოლოებს ჩაიმაგრებდნენ. ამით შუბლზედაც ჯვარს ისახავდნენ), ჯერ სათაურას დაიდგამდნენ, შემდეგ მის ზემოდან გრძელსა და ვიწრო მანდილს შემოიკრავდნენ. სათაურას ერთნაირად ხმარობდა გათხოვილი და გაუთხოვარი ქალი, მანდილს კი მხოლოდ გათხოვილები ატარებდნენ. სათაურას სათავეს საგანგებოდ ამკობდნენ: ქარგავდნენ ფერადი ძაფებით, რთავდნენ ფერადი ნაჭრებითა და სირმით, ღილ-მძივებითა და ვერცხლის სამკაულებით. სათაურა ფორმითა და შემკულობით ჩიხტსა და მასზე დამაგრებულ თავსაკრავს

ჰგავს. ქარგვის დროს იყენებდნენ ხევსურული ქარგულობისათვის ნიშნეულ გეომეტრიული ჭრელის მრავალ სახეს (სურ. 4).



სურ. 4. ხევსური ქალის თავსაბურავის ელემენტი – სათაურა.

ხევსურეთში, ისევე როგორც ძველ საქართველოში, ქალისათვის თავსაფრის ახდა შეურაცხყოფად მიაჩნდათ. მანდილი ქალის სინდის-ნამუსის სიმბოლოს წარმოადგენდა. საკმარისის იყო, ქალს მანდილი მოეხადა და მოჩხუბართა შორის ჩაეგდო, რომ ისინი დაზავებულიყვნენ.

ამრიგად, თავსაბურავი ქალის ქართული ეროვნული სამოსის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ელემენტია და ის მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს სამოსის თვითმყოფადობას და მხატვრულ ორიგინალობას. ქართული ტრადიციული სამოსის თავსაბურავისა და თავშებურვის წესების შესწავლა მნიშვნელოვანია ქართული ტრადიციული სამოსის შესწავლისა და მომავალი თაობებისათვის მათი გადაცემის საქმეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბეზარაშვილი ც., ქალის სამოსელი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბ., 1974;
2. ბრაილაშვილი ნ., ასეთი მახსოვს საქართველო (ეთნოგრაფიული ჩანახატები), თბ., 1990.
3. გვათუა ნ., ჩაცმულობის ისტორიიდან, თბ., 1967.
4. ჩარკვიანი ი., ქართული ეროვნული ტანსაცმლის ერგონომიკული მაჩვენებლების კვლევა და ტექნოლოგიის დამუშავება (დისერტაცია), ქუთაისი, 2014.
5. ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი (პროექტის ავტ. და სამეცნ. ხელმძღვ. ელდარ ნადირაძე), თბ., 2011.

ნონა ქარციძე
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

ირინა უგრეხელიძე
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ოქროქარგულობის ნიმუში ქუთაისის ისტორიული მუზეუმიდან

ოქრომკედით ქარგვის ხელოვნებას ქართველი ხალხი უხსოვარი დროიდან იცნობდა. ჩვენი წინაპრებისათვის ოქროქარგულობის ხელსაქმეში გამოყენებული ძვირფასი მასალების ოქროს ძაფის, იგივე ოქროს თმის და ოქრომკედის დამზადების ტრადიციაც არ იყო უცხო. გასაკვირი არ არის, რომ ძველი მსოფლიოს ცივილიზაციაში ოქროს მოპოვებითა და დამუშავებით განთქმული კოლხეთი ოქროს თმის დამზადება-გამოყენების საიდუმლოსაც უხსოვარი დროიდან ეზიარა, რასაც არქეოლოგიური კვლევებით მიღებული აღმოჩენები ადასტურებს. მართალია, ნივთიერი ძეგლის სახით ამ ძვირფასი მასალით შესრულებული, ჩვენამდე მოღწეული უძველესი ნიმუში XII საუკუნეზე ადრეული არ არის (მასალის არასაკმარისი გამძლეობისა და ძველი ნიმუშებიდან ოქროს გამოღების ტრადიციის გამო), მაგრამ ძველთაგანვე მის არსებობაზე დიდძალი არქეოლოგიური მასალა და მრავალი არტეფაქტი მეტყველებს. ოქროქარგულობისათვის საჭირო მასალის ოქროს თმისა და ოქრომკედის დამზადება ოქრომჭედლის საქმიანობის სფეროს განეკუთვნება. ოქრომჭედლური ტექნიკა ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე, ჯერ კიდევ ათასწლეულების წინ, მძლავრად იყო განვითარებული და ეს ხელობა ხელოვნების დონეზე იყო აყვანილი. აღნიშნულის დადასტურებას ადრებრინჯაოს (ანანურის, ბედენის და წნორის ყორღანები, ალაზნის ველის გორასამარხები), შუაბრინჯაოს (თრიალეთის კულტურის ოქროს საგანძური) და ანტიკური პერიოდის (მცხეთის, ვანის, ახალგორის, სტეფანწმინდის, საირხის და სხვ. სამარხები) ოქროს სამკაულები და სხვა ნაკეთობანი წარმოადგენს. „ოქრომჭედელთა განსაცვიფრებელ დახელოვნებას ცხადს ხდის ფაქიზი გამოჭედვა და კერვა, ტვიფრვა, წვნა, გაწელვა, ფილიგრანი, ინკრუსტაცია, მოსევადება, მინანქრული პოლიქრომია და ოქროცურვილის ელემენტები“ (საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, 1970:529).

უძველეს ოქროს საგანძურში მრავლად არის ნივთები, რომლებზეც ოქროს წვრილი მავთულით გრეხილური ორნამენტებია გამოყვანილი. ეს ფაქტი საფუძველს იძლევა ვივარაუდოთ, რომ ჩვენს წინაპარს, რომელსაც უძველესი დროიდან ცოდნია ოქროს გაწელვა, წვნა, გრეხილის დამზადება, რა თქმა უნდა

არ გაუჭირდებოდა გაწელილი ოქროს მავთულისაგან ოქროს თმის და შემდეგ ოქრომკედის დამზადება.ამ მოსაზრებას ამყარებს ძვ.წ. II ათასწლეულით დათარიღებული მავთულის გასაზიდი უძველესი ხელსაწყო – ქვის ჰადიდა, რომელიც აღმოჩენილ იქნა ნაოხვამეში. ჰადიდა (იგივე ადიდა) დღესაც ოქრომჭედლის ერთ-ერთი აუცილებელი სამუშაო იარაღია – განსხვავებული დიამეტრის მქონე ნახვრეტებით, რომელთა საშუალებით ხორციელდება ლითონის (ოქრო, ვერცხლი, სპილენძი) ადიდვის პროცესი. თითოეული ნახვრეტი მისი დიამეტრის შესაბამის მავთულს იძლევა. ყველაზე წვრილ ნახვრეტში გამოტარების შედეგად მიიღება ოქროს ძაფი, იგივე ოქროს თმა. ოქროს თმისაგან ოქრომკედი რომ დამზადდეს საჭიროა ის ორ ლილვს შორის გატარდეს, რის შედეგადაც ე.წ. „განსტკეცილი სხეპლა" (სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით) მიიღება. სხეპლის აბრეშუმის ძაფზე მჭიდროდ დახვევით მიიღება ოქრომკედი.

საქართველოს ტერიტორიაზე ჯერჯერობით უძველესია 1961 წ. ვანის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ოქრომკედი, რომელიც ძვ.წ. VI-V სს. ქალისა და ბავშვის მდიდრულ სამარხებში იქნა აღმოჩენილი. ბავშვის სამარხში ჩატანებულ იყო ოქრომკედის გვერგვები. ძვ.წ. IV საუკუნეში კი როგორც მეცნიერი ნ.ხოშტარია აღნიშნავს, „უკვე ფართო გამოყენება ჰქონია ოქრომკედთან ერთად ნაქსოვ სელის ქსოვილს" (ხოშტარია, 1962).

ოქრომკედის ნაწყვეტები აღმოჩენილ იქნა იბერიელი დიდებულის ასპარუგ ერისთავის სამარხსა და ბაგინეთის ნაქალაქარის II-III სს. დათარიღებულ აკლდამაში (არქეოლოგიური მასალა ინახება ს.ჯანაშიას სახელობის საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში).



სურ. 1. ოქროს თმისა და ოქრომკედის ფრაგმენტები ბაგრატის ტაძრის სამარხებიდან: ა) მამაკაცის სამარხიდან (VIII ს.); ბ) ქალის სამარხიდან (IX-X სს.)

ოქროს ძაფების ნაწყვეტები და ყვავილოვან-ფოთლოვანი ორნამენტის სახით დაწყობილი ოქრომკედი (რაც უდავოდ ნაქარგობას უნდა წარმოადგენდეს) აღმოჩენილ იქნა ქ. ქუთაისში 2009 წელს ბაგრატის ტაძრის VIII ს-ით დათარიღებული მამაკაცის სამარხის (სურ. 1, ა) და IX-X სს. დათარიღებული ქალის სამარ-

ხის არქეოლოგიური კვლევისას (ექსპედიციის ხელ-ლი ო.ლანჩავა). მიცვალებულს (ქალს) მარჯვენა მხარზე ოქრომკედით ნაქსოვი ოქროქსოვილი ჰქონდა გადაფენილი (სურ. 1, ბ). საინტერესოა ის ფაქტი, რომ სამოსის შესამკობად აქ გამოყენებული იყო როგორც ოქროს თმა, ისე ოქრომკედი, რაც არ ჩანდა შეუიარაღებელი თვალით დათვალიერებისას, მაგრამ გამოჩნდა გამადიდებული ლუპის მეშვეობით. რასაკვირველია ქსოვილმა, რომელიც შემკული იყო ოქროქარგულობით, ვერ გაუძლო ჟამთა სვლას და ჩვენამდე მოაღწია მხოლოდ ოქროს თმისა და ოქრომკედის ნაშთმა.

მოყვანილი არქეოლოგიური მასალების მიხედვით, ჩანს რომ საქართველოში ოქრომკედის არსებობას 2500-2600 წლის ისტორია აქვს – ანტიკური პერიოდის კოლხეთის საზოგადოების მაღალი ფენები უკვე ძვ.წ. VI საუკუნიდან ხმარობდნენ ოქრომკედს. ეს კი 3-4 საუკუნით უსწრებს თვით ანტიკურ ევროპასაც, რადგან თუკი რომაელ ერუდიტ-მწერალს გაიუს პლინიუსს დავუჯერებთ, რომში ოქრომკედს მხოლოდ ძვ.წ. II ს-ში გაეცვნენ (Pliny, 2005). სამაგიეროდ ამ მასალას კარგად იცნობდნენ ახლო აღმოსავლეთში, რაც შესანიშნავად ჩანს ძველი აღთქმიდან. ახლო აღმოსავლეთიდან ლტოლვილი ებრაელების დიდი მასა სწორედ 26 საუკუნის წინ დასახლდა იბერიაში, მცხეთის მახლობლად – ზანავში. აქედან გამომდინარე, ჩვენს ქვეყანაში ოქროს ძაფისა და ოქრომკედის დამზადებისა და მოხმარების ტრადიცია შეიძლება ებრაელი ერის მასიურ მიგრაციას დავუკავშიროთ, მაგრამ სავარაუდოდ არ არის გამორიცხული, რომ მისი უფრო ადრეული მოხმარების დამადასტურებელი მასალებიც იქნას მოპოვებულ (რის საფუძველს კოლხური ოქრომქანდაკებლობის ნიმუშები, ოქროს უწვრილესი მავთულის – ოქროს თმის დამზადების, ანუ ადიდვის ტრადიცია და უძველესი ქვის ადიდა იძლევა).

ზემოთ დასახელებული მასალები უტყუარი დასტურია ჩვენს ქვეყანაში ოქროქარგულობის დიდი ისტორიისა. მართლაც, ოქრომკედით ნაქარგი უძველესი ნივთები მრავლადაა დაცული საქართველოს მუზეუმებში, მათ შორის ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში. ამ ნიმუშებიდან ყურადღებას გავამახვილებთ XVII ს-ის ოქროქარგულობით შემკულ ოლარზე, რომელიც შემოსულია 1923 წ. გელათის მონასტრიდან (სურ. 2). ოლარის საზედაპირე მასალად გამოყენებულია მუქი ჩალისფერი ტილოს ქსოვილი, სასარჩულედ ჟოლოსფერი ყანაოზი, ნაქარგობისათვის ოქროს და ვერცხლის თმა, ქარგვის ტექნიკა – ნამაგრი სითვი. ოლარს აქვს ასომთავრული საქტიტორო წარწერა.

ნივთი თავისი არაკანონიკური ფორმით იპყრობს ყურადღებას – ოლარის საყოველთაოდ მიღებული კისერზე ჩამოსადები გრძელი, ორკალთიანი, წინსაფრისებური ფორმის ნაცვლად ის მთლიანად აჭრილია, სიგრძით წელამდეც არ წვდება; მეორე განმასხვავებელი ნიშანი ზურგზე დაშვებული უკანა ნახევარია.

ნივთის ზედაპირი მთლიანად მოქარგულია ოქროსა და ვერცხლის თმით შესრულებული ნამაგრი სითვით, რომლის ნაყში ე.წ. „თევზიფხურას“ – ტეხილი, ზიგზაგური გვირისტების ერთობლიობას წარმოადგენს. ასეთი სითვი ერთი შეხედვით ნაჭედის შთაბეჭდილებას ტოვებს. შესრულების ტექნიკა დახვეწილია, გამოირჩევა დიდი რუდუნებითა და უზადო ხელწერით.

ოლარის ნაქარგობა არ გამოირჩევა რთული კომპოზიციით, მასზე, კანონიკური წესის თანახმად მიღებული, ექვსი ჯვრის (ჩვეულებრივ 3-3 თითოეულ კალთაზე) ნაცვლად ხუთია გამოსახული. წინა და უკანა მხარეს ამოქარგულია კომპოზიცია „ძლევის ჯვარი“ – კვარცხლბეკზე აღმართული გოლგოთის ჯვარი და ვნების იარაღები: ჯვარის ერთ მხარეს ლახვარი, მეორე მხარეს – ლერწამზე დამაგრებული ღრუბელი; ჯვრის ორსავ მხარეს სამსჭვალი. ჯვრის მარჯვნივ კიბეა გამოსახული, ხოლო გოლგოთაზე აღმართული ჯვრის ქვეშ ადამის თავია (ტრადიციულად გავრცელებული ადამის თავის ქალის ნაცვლად). თავად ჯვარი მრავალჯვარის სახითაა წარმოდგენილი – მის ჰორიზონტალურ მკლავებსა და წვერზე 3-3 ჯვარია გამოსახული. ჯვართან დაქარაგმებულია ბერძნული გრაფემები ΙΣ· ΧΣ – „იესუ ქრისტე“ და ΜΡ· Θ·.



სურ.2. ოლარი.

ოლარის კალთის ბოლოში ასომთავრული დაქარაგმებული საქტიტორო წარწერაა ამოქარგული: **„წ: ქ[რისტე:. ღ[მერთო:. შ[ეიწყალე ყ[ოვლისა აფხ[აზეთისა:. კ[ათოლიკოზი ეფთჳმე:. ა[მინ“** (ნიკოლეიშვილი, 2001:44).

წარწერა მართალია უთარიღოა, მაგრამ ქტიტორი-შემწირველის – აფხაზეთის კათოლიკოსის ეფთვიმეს ვინაობის დაზუსტებისა და მოღვაწეობის წლების მიხედვით შესაძლებელია ოლარის დამზადების პერიოდის დადგენა.

ეფთჳმეს სახელით, ისტორიულად, დასავლეთ საქართველოს ორი კათალიკოს-პატრიარქია (ეფთჳიმე I და ეფთჳიმე II) ცნობილი, ორთავეს გვარიც საყვარელიძეა. ეფთჳიმე I კათალიკოსის რანგში მოღვაწეობის პერიოდი 1578-1605/1616 წლებია[1], ხოლო ეფთჳმე II 1669-1673 წწ. (ლომინაძე, 1954; ლომინაძე, 1979). არსებობს ასევე მესამე ეფთვიმე გენათელი, გვარად შერვაშიძე – მიტროპოლიტი 1776-1820 წლებში, მაგრამ ის არ იყო აფხაზეთის კათალიკოსი.

საკმაოდ რთულია ორი ისტორიული პირიდან ოლარის შემწირველი ქტიტორის ვინაობის დაზუსტება, მით უფრო, რომ ოლარზე არ არის წარმოჩენილი რომელიმე პერიოდის ნაქარგობისათვის დამახასიათებელი რაიმე სტილისტური ან მხატვრულ-იკონოგრაფიული პრინციპები და თავისებურებანი, რაც მის დათარიღებას გააადვილებდა. ისტორიკოს მ.ნიკოლეიშვილის მოსაზრებით ოლარის წარწერაში „მოხსენიებული პირი უნდა იყოს დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსი ეფთჳმე საყვარელიძე. ეფთჳმე საყვარელიძე კათალიკოსად იყო 1669-1673 წლების შორის“ (ნიკოლეიშვილი, 2001:44), მაგრამ, ჩვენი აზრით, გარკვეული ფაქტები ეფთვიმე I-ის სასარგებლოდ უნდა მეტყველებდეს. ის თავისი პერიოდის უდიდესი და უანგარო საზოგადო მოღვაწეა, ფართო კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობას ეწევა. ეფთვიმე I-ის ღვაწლის შესახებ არაერთ წერილობითი ძეგლშია აღწერილი, რაც ცხადყოფს, რომ თავისი მრავალმხრივი მოღვაწეობით ეფთვიმე I-ს მთელი საქართველო მოუცავს. ცნობილია, რომ მან

მოქვის ეპისკოპოსობის დროს ბიჭვინთის საკათოლიკოსო მამულს შეუძინა დიდძალი მოძრავი ქონება: თვალმარგალიტით შემკული, ძვირფასი ქსოვილებისაგან დამზადებული საპატრიარქო შესამოსლები, ოქრო-ვერცხლისაგან ნაკეთები სარიტუალო ინვენტარი, მდიდრულად მოკაზმული საეკლესიო წიგნები, „ქართლის ცხოვრება", მის მიერვე გადაწერილი „გულანი" და სხვა. ამასთან, თავისი პირადი ქონებაც ეკლესიის საკუთრებად აქცია (ლომინაძე: 1979), მაშინ როდესაც ეფთვიმე II-ის საზოგადო მოღვაწეობის შესახებ ისტორიულ დოკუმენტებში თითქმის არაფერია ნათქვამი. ეფთვიმე II წერილში, რომელიც ბაგრატ IV-მ (1669 წ.) გაუგზავნა რუსეთის მეფეს – ალექსი მიხეილის ძეს, იმერეთის სამეფოს თავკაცთა შორის იხსენიება, როგორც „საქართველოს მაკურთხეველი კათალიკოზი" (საქართველო: ენციკლოპედია, 2014). აქედან გამომდინარე, უფრო მართებულად მიგვაჩნია, რომ გელათურ ოლარზე მოხსენიებული შემწირველ-ქტიტორი „აფხაზეთისა კათოლიკოზი ეფთვმე" 1578-1605/1616 წლებში მოღვაწე ეფთვიმე I-ია.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ქუთაისის მუზეუმში დავანებული გელათური ოქროქარგული ოლარის შექმნის თარიღად XVI ს-ის დასასრული და XVII ს-ის დასაწყისი უნდა ვივარაუდოთ.

შენიშვნები:

1. ეფთვმე I-ის გარდაცვალების დათარიღება სხვადასხვაგვარია: ერთი ქრონიკალური მინაწერის მიხედვით „ქკსა სჟგ (293) აფხაზეთის კათალიკოზი ეფთვმი მიიცვალა და ცაიშელჯუმათელი გრიგოლის შვილი მალაქია კათალიკოზად დასვეს" [ქრონიკები, II:434]. აქ მითითებულია 1605 წ. ე.თაყაიშვილი 1611 წ. ემხრობოდა, ბ.ლომინაძე 1616 წ. [ლომინაძე, 1954; ლომინაძე, 1979]; სხვები 1615-1616 წწ-ს. [კალანდია, 2004; მჭედლიძე, კეზევაძე, 2008:170].

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კალანდია გ., ოდიშის საეპისკოპოსოები, 2004.
2. ლომინაძე ბ., მასალები დასავლეთ საქართველოს XVII-XVIII საუკუნეთა ისტორიის ქრონოლოგიისათვის "მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის", 1954, ნაკვ. 31.
3. ლომინაძე ბ., ქსე, ტ. 4, გვ. 246, თბ., 1979.
4. მჭედლიძე გ., კეზევაძე მ., ქუთაის-გაენათის ეპარქია, 2008.
5. ნიკოლეიშვილი მ., ქუთაისის მუზეუმის ეპიგრაფიკული ძეგლები, კრებული XIII, 2001.
6. ჟორდანია თ., ქრონიკები, II, 1897.
7. საქართველო: ენციკლოპედია: ტ. III. თბ., 2014. გვ. 110.
8. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები ტ. I. თბილისი, 1970.
9. Pliny, Natural History, Book VIII. 2005.
10. Хоштариа Н.В. Археологические раскопки в Вани, „კავკასიურ-ახლოაღმოსავლური კრებული", თბ., 1962.

ლელა ოჩიაური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

„სუსტი სქესის" ძლიერი კინო

იმის მიუხედავად, რომ საქართველოში, ფაქტობრივად, ყოველთვის იყვნენ ქალი რეჟისორები და თან, ძალიან წარმატებული, რაც დღეს ხდება, არასოდეს მომხდარა. დღეს ქართული კინემატოგრაფის ერთ და ალბათ, ყველაზე გამორჩეულ „სეგმენტს" სწორედ „ქალების კინო" შეიძლება ვუწოდოთ. და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ფილმების ავტორები ქალები არიან, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ფილმების უმეტესობა წარმატებულია, არამედ იმიტომაც, რომ ავტორების ინტერესის ობიექტივში ქალები და მათი ცხოვრება მოექცა – თანამედროვე რეალიებისა და ყოფის პირობებში.

არც იმის თქმა შეიძლება, რომ „ქალების კინო" საერთო კონტექსტიდანაა ამოვარდნილი და იზოლირებულად არსებობს. ორივე სქესის რეჟისორების შემოქმედება ბევრ საერთო ნიშან-თვისებას ატარებს და ერთი მთლიანობის, თანამედროვე ქართული კინემატოგრაფის საერთო პანორამის ორგანული ნაწილია. თანამედროვე საზოგადოების სულიერი მდგომარეობის ასახვა, ცხოვრებისეული წინააღმდეგობების ფონზე, რეალობასთან კავშირი და შეჯახება, ახალგაზრდა ადამიანის არჩევანის გაკეთებისა და სულიერი კრიზისების პრომლემები – თანამედროვე ქართველი კინემატოგრაფისტების საერთო საფიქრალი და შემოქმედების თემების განმსაზღვრელი, არსებული ტენდენციების გამომხატველია.

პირველი ქართველი ქალი რეჟისორის (იგი ასევე არის სსრკ-ში ქალი რეჟისორის მიერ გადაღებული პირველი მხატვრული ფილმის ავტორი) ფილმი „უჟმური" (1934 წელი) დღემდე დაკარგულად ითვლება და მის შესახებ, როგორც, წლების განმავლობაში, „ბუბაზე", მხოლოდ დოკუმენტური ჩანაწერებით, საგაზეთო და საჟურნალო პუბლიკაციებით, შემორჩენილი ფრაგმენტებითა და ფოტოებით შეგვიძლია მსჯელობა. ნუცა ღოღობერიძის (1902-1966) ცხოვრება (ისევე, როგორც საბჭოთა კავშირის ბევრი ხელოვანის) და მისი ფილმის შემდგომი ბედიც მეტად დრამატულია.

„ბუბა" დოკუმენტურ-სადადგმო ფილმია, სპეციფიკური მიმართულების, რომელსაც „კულტურფილმი" ეწოდებოდა. „კულტურფილმი" შემეცნებითი, პროპაგანდისტული, სააგიტაციო ფილმების კატეგორია იყო (რომელთა გადაღებები სპეციალური პროგრამით საკმაოდ მასშტაბურად ხორციელდებოდა), რომელიც, ერთი მხრივ, მაყურებელს აცნობს, ამ შემთხვევაში, საქართველოს ერთ-ერთ მთიან რეგიონს, რაჭას (ბუბა ერთ-ერთი უმაღლესი და თოვლიანი მწვერვალია, მის ბუნებას, სამკურნალო წყლებს და მეორე მხრივ, მძიმე ყოფას,

რომელიც მთიანი რეგიონებისა და მეტაფორულად, ძველი საქართველოს მძიმე ცხოვრებას ასახავს. ამ, სოციალურად და ფიზიკურად რთულ ცხოვრებას, ძველს – ახლით ახალი საქართველო ცვლის. ეს ხერხი – ძველისა და ახლის დაპირისპირება, საბჭოთა კინოს პირველი ათწლეულისთვის დამახასიათებელი გამოხატვის, თან სავალდებულო, ფორმა იყო.

ნუცა ღოღობერიძის „ბუბა“, რომელიც 1930 წელსაა გადაღებული, 2012 წლამდე „ელოდა“ ცხოვრებაში – შინ (მანამდე ის არავის უნახავს) დაბრუნებას – 82 წელი, სანამ ერთ-ერთ არქივში, ლაშა ბაქრაძემ შემთხვევით არ აღმოაჩინა. მიზეზი კი ისაა, რომ ნუცა ღოღობერიძე რეპრესირებული იყო. 1937 წელს, ძალიან ახალგაზრდა გადაასახლეს და 10 წელი „გულაგის“ ბანაკებში გაატარა. შედეგად, ბუნებრივია, „ხალხისა და სამშობლოს მტრის“ შემოქმედებას, ინფორმაციასაც მის შესახებ და თვით სახელსაც ტაბუ განსაკუთრებული სისასტიკით დაადეს. მისი მშვენიერი და მომავლის იმედებით სავსე წარსული ახალმა ქვეყანამ დრამატული ფერებით შესუდრა. შინ დაბრუნების შემდეგ იგი კინოს არ დაბრუნებია.

შემდეგ მრავალწლიანი პაუზის დრო დადგა. კინოში მოღვაწეობა არათუ ქალ, კაც რეჟისორებსაც კი უჭირდათ. საბჭოთა ხელისუფლება კინოს იდეოლოგიური პროპაგანდის საშუალებად იყენებდა და ყველას არ შეეძლო ამ მექანიზმის ნაწილი გამხდარიყო. იყო დისკრიმინაციაც (წარმოდგენა – რომ კინო ქალის საქმე არაა) და ალბათ, ბუნებრივი ვითარებაც, რომელიც არანაირ ლოგიკას არ ექვემდებარება.

გავიდა რამდენიმე ათეული წელი და უკვე 60-იან წლებში, ახალი თაობის – ახალი ქართული კინოს, ქართული კინემატოგრაფის ამღორძინებელ პირველ წარმომადგენელთა შორის გამოჩნდნენ არც მეტი არც ნაკლები, ნუცა ღოღობერიძის ქალიშვილი – ლანა ღოღობერიძე, რომლის შემოქმედების მთავარ ხაზად ქალის ბედი და როლი საზოგადოებაში, მისი პირადი თუ საზოგადოებრივი ცხოვრება იქცა ექსტრემალურ სიტუაციებში. სხვადასხვა წლებში გადაღებულ ფილმებში: „ერთი ცის ქვეშ“, „ფერსიცვალება“, „მე ვხედავ მზეს“, „როცა აყვავდა ნუში“, „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“, „დღეს ღამე უთენებია“, „ვალსი პეჩორაზე“, „ორომტრიალი“ და ა.შ., – აშკარად და ხაზგასმით იკითხება თანამედროვე ადამიანის შინაგან სამყაროში შეღწევისა და იქ არსებული ვნებების, ინტერესების, ემოციების, სულიერი მდგომარეობის გამოკვლევა.

პარალელურად, მისი თაობის წარმომადგენელია ლეილა გორდელაძე (1927-2002), რომლის შემოქმედების საფუძველი ჟანრული მრავალფეროვნება – განსაკუთრებით კომედიები და მუსიკალური კომედიები („მოიტაცეს თამარ ქალი“, „აქედანა და შენამდე“), თანამედროვე და კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზება („ალოობა“, „ძაღლი“, „ბათა ქექია“) და თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებისეული მოვლენების სხვადასხვა ისტორიული პერიპეტიების გზაჯვარედინზე („თეთრი ქალიშვილი“, „დღესასწაულის მოლოდინში” „ხიზნები“) ასახვა იყო.

ლანა ღოღობერიძისა და ლეილა გორდელაძის თაობას ეკუთვნის ნანა მჭედლიძეც, რომელიც თემატიკიდან და ინტერესების ობიექტებიდან გამომდინარე, უფრო საზოგადოების ზოგად პორტრეტებს ქმნიდა, ვიდრე კონკრეტული ადამიანის ისტორიებზე აგებულ ამბებს, რომლებიც შემდეგ ზოგადდებოდა. იღებდა უმეტესად კომედიებსა და ტრაგიკომედიებს („პირველი მერცხალი“ –

ჟიურის სპეციალური პრიზი საუკეთესო რეჟისურისთვის თეირანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე; გრან პრი და "ფიპრესის" პრიზი ობერჰაუზენის სპორტული ფილმების საერთაშორისო კინოფესტივალზე; „იმერული ესკიზები", "დიდედები და შვილიშვილები"), საბავშვო ზღაპრების ეკრანიზაციებსა („უკვდავების თეთრი ვარდი") და კინოსურათებს ბავშვებისათვის („აღმაფრენა"), ფილმებს ახალგაზრდა ადამიანის ადგილის ძიების, მორალურ-ზნეობრივი არჩევანის გაკეთების მართებულობის შესახებ („ვიღაცას ავტობუსზე აგვიანდება", „დანაშაული მოხდა") და სხვა.

70-იანელთა თაობის ქალ რეჟისორთა შორისაა რეჟისორი, მწერალი და პუბლიცისტი ლიანა ელიავა (საქართველოში 90-იანი წლების დასაწყისის სამხედრო გადატრიალების შემდეგ, როგორც პოლიტიკური ემიგრანტი, ცხოვრობს ფინეთში), რომლის ინტერესთა სფერო, ისევე, როგორც ლეილა გორდელაძის, ნაწილობრივ სცილდება წმინდა „ქალურ" პრობლემებსა და მის ადგილს საზოგადოებაში და თანამედროვეობისა თუ წარსულის სხვადასხვა აქტუალური თემით, სხვადასხვა კინოჟანრით ინტერესდება. მისი ფილმები: „ბზიანეთი", „ეპისკოპოსი ნადირობაზე", „სინემა" – სწორედ ამ არაერთგვაროვანი სწრაფვების გამომხატველია.

შემდეგ კიდევ გავიდა რამდენიმე წელი და უკვე 70-80-იანი წლების მიჯნაზე ქართველ რეჟისორ ქალებს ახალი თაობის წარმომადგენლებიც შეემატნენ და მათ შორის მხატვრული აზროვნებით, ინდივიდუალური ხელწერით, მოქალაქეობრივი პოზიციითა და ინტერესების თავისთავადობით გამოირჩნენ – ნანა ჯანელიძე, ნანა ჯორჯაძე, ქეთი დოლიძე (რომლებიც დღესაც, ლანა ღოღობერიძესთან ერთად, კინოს ავანგრდში არიან).

ნანა ჯორჯაძე, რომელმაც კინოსპეციალისტების ინტერესი სადებიუტო ნამუშევრიდან „მოგზაურობა სოპოტში" (1980) მიიპყრო, რომელშიც ქართულ საბჭოთა კინოში პირველად აჩვენა იმ ადამიანების – მაწანწალების ცხოვრება, რომლებსაც „ფსკერის" წარმომადგენლებად თვლიდნენ და საზოგადოების წევრებად არ მიიჩნევდნენ. მან კვლავ გააგრძელა აკრძალულ თემებზე საუბარი და ისეთი პერსონაჟების ისტორიების მოყოლა, რის და რომელთა შესახებაც შექმნილი ფილმები საბჭოთა კინოში არ არსებობდა და კინოსურათში „შეყვარებული კულინარის 1001 რეცეპტი" (რომლითაც საერთაშორისო ორბიტაზე გავიდა და კოპროდუქციის ერთ-ერთ პირველ ავტორად მოგვევლინა) რომანტიკულ ამბებს პოლიტიკური შტრიხები დაუმატა საქართველოს გასაბჭოების წარსულიდან.

განსკუთრებულ ნიშას კვლავ იკავებს ნანა ჯანელიძე (მეორე რეჟისორი „პერესტროიკის" პერიოდის ყველაზე ცნობილ ფილმზე „მონანიება", თენგიზ აბულაძის ავტორობით), რომელმაც მხატვრული „იავნანას" შემდეგ, პოეტური ბუნება, მეტაფორული ხედვა და დახვეწილი ესთეტურობა მხატვრულ სახეებში, თვით დოკუმენტურ კინოშიც კი, ორგანულად შეინარჩუნა.

80-იანელთა თაობის წარმომადგენელია ქეთი დოლიძე – მსახიობი, დრამისა და კინორეჟისორი (რომელმაც თეატრალური დადგმებით დაიწყო და კინორეჟისორების რიგებს ოდნავ მოგვიანებით და პირდაპირ სრულმეტრჟიანი ფილმით შეუერთდა), რომლის „კუკარაჩა" (XX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ მწერალ ნოდარ დუმბაძის, ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოების ეკრანიზაცია, სიკო დოლიძესთან ერთად) – საბჭოთა პოლი-

ციელის ტრაგიკული და რომანტიზებული ისტორია ტრაგიკომიკურ ჟანრში გადაწყვეტილი ფილმია სიკეთისა და ბოროტების მარადიული ბრძოლის, სიკეთის დამარცხების, მაგრამ მისი რწმენის გამარჯვების შესახებ; „ო, რა ტკბილია განშორების ეს ნაზი სევდა“ („ევრიდიკა“), „დინოზავრის კვერცხი“ – მითების წიაღში არსებული მარადიული და თანადროული პრობლემების ამსახველ ნაწარმოებებს წარმოადგენს; „მარტოხელა მონადირე“ – თანამედროვე ადამიანის დრამა და პიროვნების არჩევანი, ძალადობასა და შემწყნარებლობას შორის რომ უნდა გაკეთდეს.

ბოლო ათწლეულში და განსაკუთრებით, 2005-2006 წლებიდან, როდესაც ქართველი ხელოვანების, ე.წ. 2000-იანელების თაობა მოვიდა და შემოქმედებით პროცესებში ჩაერთო, საქართველოში კინოს მიმართ ინტერესის არნახული ბუმი დაიწყო და რეჟისორობის მსურველი ქალების რიცხვმაც არნახული პროგრესით იწყო ზრდა. ახალი თაობის რეჟისორების წყალობითაც ქართული კინო თავისი ისტორიის ახალ და განსაკუთრებულ ეტაპზე გადავიდა. არსებული კრიზისის, წინაღმდეგობების დაძლევისა და ახალი ქართული კინოს ახალი სახის შექმნის, ახალი ტენდენციებისა და ახალი შესაძლებლობების გამოხატვა-დამკვიდრების პროცესში ჩაერთო და წარმატებებსაც მიაღწია.

ისევე, როგორც შემოქმედებითი ცხოვრებიდან გაქრობა, აორთქლება, არანაირ ლოგიკას არ ექვემდებარება ქალი რეჟისორების მოჭარბება ქართულ კინოში და დღეს, უფროსი და საშუალო თაობის რეჟისორების გვერდით, ახალი თაობის ათამდე (თუ მეტი არა) ქალი რეჟისორი წარმატებითა და ენერგიულად ქმნის.

მათ მიერ შექმნილი უახლესი პროდუქციიდან აღსანიშნავია მხატვრული ფილმები: რუსუდან ჭყონიას „გაიღიმეთ“; ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“; რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი სახლი“; მარიამ ხაჭვანის „დინოლა“; თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“; ქეთევან მაჭავარიანის „მარილივით თეთრი“; რუსუდან პირველის „სუსა“ და „ძილის გაკვეთილები“; თამარ შავგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“, თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“; თეონა მღვდელაძე გრენადეს „ძმა“; ნინო ბასილიას „ანას ცხოვრება“; ნუცა ალექსიმესხიშვილის „კრედიტის ლიმიტი“; დოკუმენტურები: სალომე ჯაშის „ბახმარო“ და „დაისის მიზიდულობა“; ნანა ჯანელიძის „ნეტავ იქ თეატრი არის?“ და „გალობის რაინდები“; ნინო კირთაძის „ჩეჩნური იავნანა“, Pipeline Next Door, „დურაკოვო“, „ზოგი რამ საქართველოს შესახებ“; სალომე მაჩაიძისა და თამუნა ქარუმიძის „როცა დედამიწა მსუბუქია“ და სხვა.

რუსუდან ჭყონიას (რომელიც ყოველთვის თვითონაა თავისი ფილმების პროდუსერი) კინოსურათს “გაიღიმეთ”, საფუძვლად მრავალშვილიანი დედების სილამაზის კონკურსის ამბავი უდევს. მათი პირადი, დრამატიზმით აღსავსე ისტორიები ვიღაცისთვის შოუს „წარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, მონაწილეებისთვის – ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიმონ, როდესაც არ ეღიმებათ, იქცნენ მარიონეტებად და საკუთარი თავი უარყონ, სხვისი სურვილით, რადგან საზოგადოებაა ასე მოწყობილი და განწყობილი მათ მიმართ. მაგრამ შოუ არ შედგება, როგორც ჩაფიქრებული იყო და თუმცა ის ტრაგიკულად მთავრდება, მისი პერსონაჟები არ კარგავენ მთავარს – ღირსებას.

ამ ფილმის მსგავად და მეტადაც, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი, ნათელი დღეებში“, ისევე, როგორც „გაიღიმეთში“, მოქმედების დრო – XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისია. ადგილი – საქართველო. თბილისის ძველი უბანი ქვეყნის მიკრომოდელადაა ქცეული, მისი მცხოვრებლები – მთელი ქვეყნის მოსახლეობის სახე-სიმბოლოებად.

ფილმის მთავარი გმირები მოზარდები არიან, რომელთა შორის ორი 14 წლის გოგონას ხაზი იკვეთება, რომლებსაც ცხოვრების ყველა წახნაგის შეცნობა, ადამიანებსა და ურთიერთობებში გარკვევა, პირადი გამოცდილებით აღმოჩენებისა და არჩევანის გაკეთება დამოუკიდებლად, რთულ და ექსტრემალურ ვითარებაში უწევთ. მთავარი ისაა, რომ ისინი აკეთებენ არჩევანს. მათი თაობა აკეთებს არჩევანს და სხვასაც ამ გზით ცხოვრებისკენ, ამ მიმართულებით სვლისკენ „მოუწოდებს“.

თეონა მღვდელაძე გრენადესა და ტიერი გრენადეს ფილმიც „ძმა“ ამ პრობლემებს ეხება და ახალ ჭრილში დაგვანახა საზოგადოების პორტრეტის ფრაგმენტი 90-იანი წლების დასაწყისის საქართველოში. „ძმაში“ თითქოს ყველაფერი ისევეა, როგორ სინამდილეში იყო, ისევე, როგორც ცხოვრობდნენ (ვცხოვრობდით) მაშინ თბილისში, ისევე, რაც და როგორც შინ და გარეთ – ოჯახებში და ქვეყანაში ხდებოდა.

ქეთი მაჭავარიანის ფილმში „მარილივით თეთრი“ – მარილივით არცთუ ისე თეთრ, ლაქებიან და დაკრისტალებულ სამყაროში სამი ადამიანის: ნინოს (რომელიც ზღვისპირა ქალაქში სეზონურ მიმტანად მუშაობს), პატრულის თანამშრომელ ნიკოსა და მიუსაფარი ბავშვის – სოფოს ცხოვრების „ფრაგმენტს“ ვუყურებთ. სასოწარკვეთის, რაღაცნაირი განწირულობის ატმოსფეროა; სევდითა და მარტოობით გაჟღენთილი, თავშეკავებული, გაუმხელელი მღელვარებითა და ასევე უცნაური დარდით დამუხტული, რომლის „ფიზიკურამდე“ მისული შეგრძნება დროსა და სივრცეში დაკარგული ადამიანების შორეული ძახილივით აღწევს ჩვენამდე. ის გამოკრთის იაფფსიანი სასადილოებისა თუ „ბუნგალოების“ (ღამის სიმყუდროვეს შეუბრალებლად რომ არღვევს) მომაბეზრებელ ხმებში, ზღვის ტალღების შრიალში, დიდი ქალაქის „მრავალხმიან“, არეულ, უსისტემო ხმაურსა და რიტმში და კვლავ სადღაც სივრცეში უკვალოდ იკარგება.

ნუცა ალექსი-მესხიშვილის „კრედიტის ლიმიტი“ – იმ ტვირთის შესახებ გვიამბობს, რომელიც საქართველოს მოსახლეობის უდიდესი ნაწილის ყოფის პრომლემაა და რეალობის, ადამიანების ყოფის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მეტაფორად იქცა, რომელიც რეჟისორმა მხატვრულ სინამდვილედ აქცია.

თინათინ გურჩიანის “მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს” არაერთ კინოფესტივალზე დაჯილდოვდა. ფილმის გმირები საქართველოს სხვადასხვა სოფელში მცხოვრები ახალგაზრდები არიან. ცხოვრებითა და პრობლემებით გადაღლილები, რომელიც დინებას მორჩილად მიუყვებიან.

ღმერთისგან მივიწყებული ადგილები, შენობები და ოთახებია – სალომე ჯაშის დოკუმენტურ ფილმში „ბახმარო”, რომელშიც მოქმედება ოდესღაც სახელგანთქმულ კურორტზე მდებარე მიტოვებული რესტორნის – დღეს იაფფასიანი სავაჭრო ცენტრის ტერიტორიაზე ხდება. ჩამსხვრეული ფანჯრებისა და ხავსიანი კედლების გარემოცვაში. ღრმა სიჩუმეში. უმოძრაობაში. სევდაში. სიცარიელეში. სამყაროში, სადაც მუდმივად უბერავს ქარი. ფილმი ადამიანების

შესახებ, რომლებისთვისაც დრო გაჩერდა და იმედის მიუხედავად, ვისთვისაც აღარასოდეს აღარაფერი შეიცვლება.

XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში ქართულ კინოში ახალი თაობა მოვიდა. ახალი ხედვითა და ახალი აზროვნებით, ახალი გმირებით, ახალი სათქმელითა და ახალი დამოკიდებულებით ცხოვრების, წარსულის, აწმყოს, მომავლის მიმართ.

ეს თაობა ალბათ ბევრად თავისუფალია, ვიდრე წინამორბედი თაობის რეჟისორები იყვნენ. მას არ მოუწია იმ წინააღმდეგობების, იმ სტრესების, იმ ჩაკეტილ კედლებში ცხოვრების სიმძიმის გადატანა.

მათ ფილმებს კვლავ გამჭოლი ხაზივით კვეთს პიროვნებისა და საზოგადოების, საზოგადოებისგან გარიყული და ცხოვრებისგან, დაუსრულებელი შინაგანი ბრძოლისგან დაღლილი ადამიანების – ძირითადად, ახალგაზრდების სულიერი კრიზისების თემა. ზემოხსენებული ავტორებისა და ფილმების უმეტესობა სწორედ ამ თემის, ამ პრობლემების გარშემო ერთიანდება და დაუნდობლად „ამხელს“ ყველა იმ წინააღმდეგობას, რომლებიც ისტორიული, პოლიტიკური, სოციალური თუ ყოფითი რეალიების გარემოცვაში თითოეული პიროვნების ბედზე აირეკლებიან.

მარიამ იაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო

მედეა, როგორც მასალა

მედეა იმ მითოლოგიურ გმირთა მეტად მცირერიცხოვან სიაში მოხვდა, რომლებმაც საუკუნეებს გაუძლეს. მოგეხსენებათ, მითის სიცოცხლისუნარიანობა არაა დამოკიდებული მისი თხრობის ფორმისა და მისი შინაარსის გადაცემის უწყვეტობაზე, ამბის, ასე ვთქვათ – განვრცობაზე. მითებისთვის ყველაზე დამახასიათებელი ფაქტორი – მუდმივი განახლებაა... ეს ის აუცილებელი მოცემულობაცაა, რაც განაპირობებს პერიოდულად სხვადასხვა ეპოქაში ერთი და იმავე მითის ახლებურად, თავიდან შეთხზვას. მითის გადაწერის ინტერესი განსაკუთრებით აქტუალური გახდა XX საუკუნის ევროპულ დრამატურგიაში.

ევრიპიდე: მედეა

ევრიპიდეს მედეას ისტორიაში შვილების სიკვდილის ტრაგიკული თემა მხოლოდ ერთ-ერთი მოტივია, აღებული არგონავტების თქმულებიდან, რომელიც ევრიპიდემ მოგვიანებით დრამატულ ფორმატში მოაქცია და აბსოლუტურად სხვა დატვირთვა მისცა. მედეა ზუსტად ისეთ საქციელს სჩადის, რითიც თავის მეუღლეს ყველაზე მეტად სჯის: ცოლი ქმარს შვილებს უკლავს და იასონს მთელ მომავალს, ჯიშსა და ჯილაგს უსპობს. ნუ დაგვავიწყდება ის ფაქტიც, რომ იმდროინდელი საბერძნეთის თეატრის დასი თავიდან ბოლომდე მამრებით იყო დაკომპლექტებული. შესაბამისად, ქალების როლსაც თავად მამაკაცები ასრულებდნენ. მკვლევრები იმასაც არ უარყოფენ, რომ მაყურებელთა უმეტესობაც მამაკაცები იქნებოდნენ. ჰოდა, საკვირველი სულაც არ იქნება თუ ვივარაუდებთ, რომ მაყურებელთა მხრიდან სიმპათია სწორედ იასონზე იქნებოდა მიმართული. და აი, მედეა – ქალი და დედა, ზუსტად ისეთივე საქციელს სჩადის მათ თვალწინ, რასაც იმ დროში მხოლოდ გმირი ვაჟკაცები თუ ჩაიდენდნენ (გავიხსენოთ თუნდაც ჰერაკლე, რომელიც, ასევე საკუთარ შვილებს კლავს). საკამათო არცაა, რომ, რაღა თქმა უნდა, სწორედ ევრიპიდეს დრამაში განხორციელებულმა მსგავსმა განსხვავებულმა საქციელმა გახადა მედეას მითი ასეთი აქტუალური.

ევრიპიდეს მედეას ფემინიზაციაზე საუბრობს ქეთი ნადარეიშვილი ნაშრომში: „ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში“. ქვეთავში – „ჯადოქარი, ბარბაროსი, მიტოვებული ცოლი და შვილთა მკვლელი დედა: ევრიპიდეს „მედეა“ – პარადოქსული თანაარსებობა“ – ავტორი ნაშრომში დაწვრილებით განიხილავს მედეას მითოსურ სახეს და ასკვნის, რომ სწორედ ევრიპიდესთან „მედეა არა მარტო წარმოთქვამს საპროგრამო სიტყვას ქალთა მდგომარეობის შესახებ, არამედ ანტიკური სამყაროს ლიტერატურულ გმირთა შორის ყველაზე ხმამაღლა და მძაფრად გამოთქვამს კიდეც პროტესტს ამგვარი მდგომარეობის მიმართ. [...] მისი სიტყვა სავსეა შეფასებებით, დამოკიდებულებებით ქალის საოჯახო ცხოვრების თითოეული ასპექტის მიმართ. განსაკუთრებით რე-

ვოლუციური კი მედეას ბოლო განაცხადია – იგი არ თვლის, რომ მამაკაცთა საზოგადო საქმე, კერძოდ საომარი საქმიანობა, უფრო მნიშვნელოვანი, უფრო რთულია და შესაბამისად, უპირატესია ქალთა საქმეზე – შვილების გაჩენაზე“ (ნადარეიშვილი, 2008:51).

ჰაინერ მიულერი: მედეა: მასალა

ჰაინერ მიულერი თავისი შემოქმედების განმავლობაში მედეას მითს არაერთხელ მიმართავს. ფორმატის გამო, ყურადღებას გავამახვილებ მხოლოდ მის ტრილოგიაზე, რომელმაც მთელი მსოფლიოს მასშტაბით თანამედროვე რეჟისორების მხრიდან განსაკუთრებული ინტერესი დაიმსახურა. „მედეამასალა“ სინამდვილეში მხოლოდ შუანაწილია ტექსტისა, რომელიც ჰაინერ მიულერმა ერთი პიესის ვრცელ სათაურში – „გაპარტახებული სანაპირო/მედეამასალა/პეიზაჟი არგონავტებით“ გააერთიანა.

გაპარტახებულ სანაპიროში მოქმედება თანამედროვე დროში ვითარდება. აქ ყველაფერი, – ტექსტში მოცემული ყველა უმნიშვნელო დეტალიც კი, – ერთმანეთთან კავშირშია: თანამედროვე ცხოვრების ყოველდღიური ტემპი, გადანათებული კაზინოს აპარატები, პროსტიტუცია, აბორტი, ალკოჰოლი, მეძავე ქალი, რომლიც კლიენტს უხმობს, სისხლი, რომელიც შიდსთან ასოცირდება, „კოლექტიური გამრავლება“ – აბორტს გადარჩენილი „შემთხვევითი არსებები“, და ქუჩაში ტრაფარეტებით გამოსული აქციის მონაწილეები, წარწერით: „მე ერთი მხდალი კაცი ვარ“. იქვეა მედეაც... ფსკერზე... რომელსაც გულში ჩაუკრავს მოკლული ძმა... **„ქალი, რომელმაც იცის, რა არის საწამლავი“.**

მედეამასალა ის ერთადერთი ნაწილია პიესაში, სადაც მიულერი დიალოგის ფორმას მიმართავს. ავტორს სამი მთავარი ფიგურა – ძიძა, იასონი და მედეა შემოჰყავს. სცენა აქაც თანამედროვე დროში ვითარდება. ყველაფერი კი იქიდან იწყება, როდესაც მედეა იასონის გადაწყვეტილებას ძიძისგან შეიტყობს. **„ეს ის მედეა აღარ არის, იასონ“** – პასუხობს ძიძა შინდაბრუნებულ იასონს, რომელიც, თავის მხრივ, ამხედრებულ მეუღლესა და საკუთარი შვილების დედას, საპასუხოდ შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „რა იყავი ჩემამდე, დიაცო“. დრამატურგს აქ მედეას „იდენტობის“ დასადგენად, გმირის ვრცელი მონოლოგი შემოაქვს, სადაც კოლხი ასული წარსულს იხსენებს და ამის ფონზე „ღალატის“ ცნების გადააზრებას გვთავაზობს. მიულერის მედეასთვის ღალატი სწორედ ის მოცემულობაა, რაც ადამიანს ქმედებისკენ უბიძგებს... ამ მონოლოგში ხდება მედეას გაუცხოებაც საკუთარ თავთან, საკუთარ წარსულთან. ის, რაც მედეამ იასონისთვის წარსულში გააკეთა, რაც მისი სიყვარულის გულისთვის ჩაიდინა – ესეც ერთგვარი ღალატი იყო მისი მხრიდან და რაც მთავარია, ეს იყო უპირველეს ყოვლისა – ღალატი საკუთარი თავის მიმართ. ეს მოტივი ძალიან მნიშვნელოვანია მიულერისთვის, რადგან მედეამ სწორედ იასონის სიყვარულის გამო თქვა უარი საკუთარ თავზე და შეწყვიტა არსებობა, როგორც მედეამ. იგი საკუთარი ნებით დათანხმდა ეთამაშა სხვადასხვა როლი, დათანხმდა ყოფილიყო: მონა, სათამაშო, ძაღლი, ბოზი, მეწველი ძროხა და კიბის საფეხურიც კი, რომელზედაც იასონი ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე საკუთარი მიზნების მისაღწევად მიაბიჯებდა. იასონის სიყვარულის ფონზე იგი იყო ყველაფერი – მედას გარდა.

პეიზაჟი არგონავტებით პიესის მესამე ნაწილია. ტექსტში მოცემულია კაცობრიობის ე.წ. კოლექტიური არაცნობიერის ნაკადის ამოხეთქვის ვრცელი

პროცესი. ესაა, ავტორის მხრიდან, მკითხველისთვის ერთგვარი ისტორიული გამოცდილების შეხსენება, რასაც, პრინციპში, მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მიულერის მთელ შემოქმედებაში. ამ ნაწილში აღარ გვხვდება რომელიმე კონკრეტული პერსონაჟი. ტექსტში მოცემული პირობითი „მეც“ ზოგადია, ისეთი ზოგადი, რომ მთელ კაცობრიობას განსაზღვრავს. დრამატურგს განაჩენი მთელი მსოფლიოსთვის გამოაქვს. ამ ერთი „მეს“ სახეში მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მთელი „ცივილიზაცია“ იძერწება – თანამედროვე სამყაროს ტექნიკური მიღწევები და ბუნებრივი კატაკლიზმები, სიყვარულის დეფიციტი ადამიანებში და შიმშილი, რომელიც მთელი მსოფლიოს მასშტაბით, მედიასაშუალებების მხრიდან „ახალი ამბების“ ფორმატში შეფუთული, ყოველდღიურად, მრავალფეროვანი ულუფის სახით მიეწოდება მოსახლეობას. პიესის ამ ნაწილში დროის კავშირიც წაშლილია: წარსული, აწმყო და მომავალი ერთმანეთშია არეული. **„სულ ერთი და იგივე ერთი და იგივე სულ ერთი და იგივე მე სიზმრების კოშმარი რომელსაც ჩემი შემთხვევითი სახელი მქვია მე შიში...“** შეიძლება ითქვას, რომ მედეამასალა ადამიანის მხრიდან სწორედ ამ შიშის დაძლევის აუცილებლობის პრობლემატიკას ეფუძნება... ერთადერთი, რაც მიულერის მიხედვით ადამიანს არჩევანის საშუალებას არ აძლევს, არის ომი და სიკვდილი. სხვა დანარჩენი – პოეზიაა...

„მედეა: მასალა“ – საერთაშორისო ხელოვნების ფესტივალზე „საჩუქარი“

ის, რომ მედეას მითოსურ პერსონაჟთან, ჩვენ, ქართველებს განსაკუთრებული დამოკიდებულება გვაქვს, იმ ფაქტითაც აიხსნება, რომ ჰაინერ მიულერის შემოქმედებას ქართველი მაყურებელი მხოლოდ და მხოლოდ ამ პიესის სხვადასხვა სცენური ვერსიით იცნობს და იმასაც ფესტივალის „საჩუქარი“ წყალობით.

პიესა გერმანიაში პირველად, ავტორის სიცოცხლეშივე, 1983 წელს ბოხუმის თეატრში განხორციელდა. 2011 წელს ბერლინში **დიმიტერ გოჩევმა** გერმანელ თეატრალებს საკუთარი სცენური ინტერპრეტაცია შესთავაზა. წარმატებული სპექტაკლი მიწვეული იყო ბერლინის თეატრალურ ფესტივალზე Berliner Festspiele. თუმცა, ჰაინერ მიულერის „მედეამასალას“, როგორც პიესის წარმატებულ სასცენო გადაწყვეტას, ქართველი თეატრალები, დღემდე, მაინც, ანატოლი ვასილევის ცნობილი თეატრალური ექსპერიმენტით იცნობენ.

ანატოლი ვასილევის „მედეამასალას“ ნაწყვეტი პირველად მაშინ ვნახე, როცა თავად რეჟისორმა ვიდეო პროექტორის მეშვეობით, წლების წინ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მაყურებელთან შეხვედრის დროს გვაჩვენა. მახსოვს მცირერიცხოვან დარბაზში (ქართველი მაყურებელის უმრავლესობამ დატოვა ვიდეო-პროექტის ჩვენება) ვიჯექი და მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ წარმოდგენა არ მქონდა, ვინ იყო ჰაინერ მიულერი, მონუსხული ვუყურებდი ეკრანს. ჯერ კიდევ პირველი ან მეორე კურსელი, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სტუდენტი, გაოცებული ვიყავი რეჟისორული მიგნებით, იმ გადაწყვეტითა და სამსახიობო თამაშის ექსპრესიით, რომელიც მაშინ ვიდეო რგოლიდან მოდიოდა... ეს იყო სწორედ ის შთაბეჭდილება მიულერისეული მედეას თემაზე, რომელიც დღემდე გამომყვა.

2001 წელს თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრში **მიხეილ მარმარინოსი,** ქართველ მსახიობებთან ერთად, ჰაინერ მიულერის **„მედეა ორი წერტილი მასალა“** სცენურ ექსპერიმენტს დგამს. რადგან სპექტაკლი არ მინახავს, საინტერესოდ მივიჩნიე, ჩემს ხელთ არსებული ერთ-ერთი რეცენზიიდან ამოღებული ქეთევან დოლიძის კომენტარი შემოგთავაზოთ: *„არის მაყურებლის ძალიან მცირე ნაწილი, რომელიც უკიდურესად აღშფოთებულია სპექტაკლით, და გამოითქვა აზრი, რომ „მედეა ორი წერტილი მასალა“ არის ლამის თუმანიშვილის შეურაცხყოფა, რაც პროვინციულ ბოდვად მიმაჩნია. არ შეიძლება ასეთ ურთულეს ნაწარმოებზე ასეთი საუბარი. ფაქტია, რომ თბილისში დაიდგა ყველაფრისგან განსხვავებული არა სპექტაკლი, არამედ პერფორმანსი, რომელიც მსახიობებისა და რეჟისორის ერთობლივი ნამუშევარია. ადამიანებს გაუგებარი არაფერი უყვართ. მით უმეტეს, რომ ქართველი მაყურებელი შეჩვეულია ყველაფერს, რაც გასაგებია და წინასწარ კარგად დაღეჭილი. „მედეა ორი წერტილი მასალა“ კი არანაირად არ შეიძლება, იყოს ბოლომდე გაშიფრული. რატომ ჩნდება თუნდაც წარწერა – ათას ცხრაას ორმოცდაექვსი? იმიტომ, რომ ეს სპექტაკლი არის ყველა ომების შემდგომ პეიზაჟზე. ჩვენ რა, არა ვართ ასეთ პეიზაჟში ახლა, თუ საჭიროა მაინცდამაინც კონკრეტულად აფხაზეთზე ვილაპარაკოთ?! თუკი ვინმე ამ სპექტაკლს მიშა თუმანიშვილის შეურაცხყოფად მიიჩნევს, ვეტყვი, რომ ასეთი სპექტაკლები არის ის სწორი გზა, რომლითაც ბატონი მიშას მემკვიდრეობა უნდა გადარჩეს“* (ქუსიკაშვილი, 2001).

ამ ინტერვიუს შემდეგ, საქართველოში ბევრი რამ შეიცვალა. შეიცვალა თავად მაყურებლის მხრიდან სახელოვნებო პროდუქტისადმი დამოკიდებულებაც, ფესტივალი „საჩუქარიც“ გრძელდება. და, აი, სწორედ, ამ ფესტივალის ფარგლებში, წელს, უკვე მესამედ, მაყურებელს საშუალება მიეცა კვლავ ენახა ჰაინერ მიულერის „მედეა:მასალას“ სცენური ვერსია, ამჯერად – იტალიურ ენაზე, იტალიელი რეჟისორისა და იტალიელი მსახიობის მიერ განხორციელებული.

რეჟისორმა **კარმელო რიფიჩიმ** სპექტაკლის სათაურად ტრილოგიის – „გაპარტახებული სანაპირო/მედეამასალა/სანაპირო არგონავტებით“ – შუანაწილი აირჩია. შესაბამისად, წარმოდგენის შინაარსობრივი მხარე და სარეჟისორო გადაწყვეტის ძირითადი აქცენტებიც, თავიდან ბოლომდე, ერთადერთ ქალზე – მედეას როლის შემსრულებელზე – მარიანჯელა გრანელიზე გადანაწილდა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლი შინააროსბრივად თავიდან ბოლომდე მიჰყვება ტრილოგიის ძირითად ტექსტს. მსახიობი მარტოხელა და მიტოვებული, თანამედროვე იტალიელი ქალის სახეს ქმნის. სპექტაკლის მსვლელობისას დროდადრო ამოხეთქილი იტალიური ტემპერამენტი, რომელიც მთელ დარბაზს აბრუებს, სინამდვილეში გრძნობებისგან დაცლილი, ერთი უბედური, ახალგაზრდა სტრიპტიზის მოცეკვავე ქალის მხოლოდ აჩრდილია. სპექტაკლის დასრულებისას, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ მიულერის ტექსტში ამოკითხული ძლიერი, მიზანმიმართული და სამყაროზე ამხედრებული მედეას ნაცვლად, შენ თვალწინ სცენაზე ერთი ჩვეულებრივი, უნებისყოფო ქალი დგას. ქალი, რომელსაც მხოლოდ ერთადერთი რამ შეუძლია ცხოვრებაში: საკუთარი თავის გაუბედურება. მედეას ისტორიიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, კარმელო რიფიჩის ამგვარი რეჟისორული გადაწყვეტა, შესაძლოა, ლოგიკურ გამართლებადაც კი მივიჩნიოთ, მაგრამ, ჩემთვის მაინც გაუგებარი დარჩა, რატომ გაჰყვა რეჟისორი მიულერის პიესის ტექსტს თავიდან ბოლომდე. გაუგებარია,

რადგან, სწორედ მიულერის ტრილოგიის შუა, ანუ, „მედეამასალას“ ნაწილში შეგიძლიათ ამოიკითხოთ ჩემი აზრით, მიულერის მედეასთვის დამახასიათებელი, საკვანძო ციტატა: **„მადლობას გიხდი ამ ღალატისთვის, მე რომ თვალები ამიხილა, რათა კვლავ ვხედავდე იმას, რასაც ვხედავდი, იასონ“.** ჰაინერ მიულერის მედეა ხომ სწორედ ღალატის ნიადაგზე იბრუნებს საკუთარ ძალებს, საკუთარ თავს – პირველწყაროს. მიულერის მედეა თავისუფალი, მეამბოხე ქალია; ქალი, რომელიც სამშობლოს, საკუთარი ძმის წინაშე განხორციელებული ღალატის გაცნობიერებით და საკუთარი ქმრის ღალატის მიუღებლობით ძლიერდება და მთელი თავისი არსებით უმხედრდება საკუთარ ბედს. როგორც ჰაინერი მიულერი იტყოდა – სხვა დანარჩენი პოეზიაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნადარეიშვილი ქ., „ქალი კლასიკურ ათენსა და ბერძნულ ტრაგედიაში“, თბ., გამომცემლობა „ლოგოსი“, 2008.
2. ქუსიკაშვილი მ., „მედეა ორი წერტილი მასალა“ – სპექტაკლი, რომელმაც აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია, „დილის გაზეთი“, 2001-01-15.
3. Heiner Müller, Herzstück, Rotbuch Verlag Berlin, Broschiert. 1987.

თამარ ცაგარელი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

თანამედროვე მიდგომები კლასიკური ნამუშევრების დადგმასთან დაკავშირებით სათეატრო სკოლებსა და სასწავლებლებში

როდესაც მსჯელობ ზოგადად თეატრალური ხელოვნების შესახებ, ძალიან რთულია, თავი აარიდო გამეორებებს, ციტატებს და ზოგჯერ, მეტად ბანალურ დასკვნებსაც.

რა არის დღეს ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემა ჩვენ სასწავლებლებში ახალგაზრდა თაობის ურთიერთობაში კლასიკური დრამატურგიის ნაწარმოებებთან? ვფიქრობ, ყველაზე მწვავე პრობლემა მათი დამოკიდებულებაა ამ ნაწარმოებების მიმართ. აქვე მინდა ავღნიშნო, რომ სამწუხაროდ პროფესიულ თეატრებშიც ხშირად შეხვდებით ამავე ხასიათის პრობლემებს.

ის, რომ კლასიკური დრამატურგიის პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი ვერანაირად ვერ იქცევა მნიშვნელოვან მხატვრულ მოვლენად, თუ კი მასში არ იქნა ამოკითხული თანამედროვე შინაარსი, – აქსიომაა, რომელზედაც დღეს აღარავინ კამათობს.

უკანასკნელი წლების მანძილზე თეატრალური ხელოვნების ფორმები გართულდა, რაც გარკვეულწილად განაპირობა სწრაფად განვითარებადი თანამედროვე ტექნოლოგიების აქტიურმა გამოყენებამ სცენაზე. მაგრამ, ულტრა თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით შექმნილი ყველაზე თამამი გარეგნული ფორმის სპექტაკლიც კი შემოქმედებითი თვალსაზრისით არაფერს არ წარმოადგენს, თუკი მასში არ დევს სათქმელი, მაყურებელი ადრე თუ გვიან მაინც დაინახავს, იგრძნობს სანახაობის შინაგან სიცარიელეს.

„შეუძლებელია სპექტაკლის ღირსებებზე საუბარი მხოლოდ მისი ფორმიდან გამომდინარე მისი შიგთავსის გაუთვალისწინებლად. სპექტაკლის მხატვრული სახე მხოლოდ პიესის ავტორის მთავარ იდეასთან ერთიანობაში უნდა იქნეს განიხილული. ყველანაირი ფორმა შტამპად იქცევა, თუ სპექტაკლს არ გააჩნია მკაფიოდ განსაზღვრული იდეური ჩანაფიქრი და მხატვრული გადაწყვეტა“ (Gussow, 1998:34).

განსაკუთრებით სახიფათოა კლასიკური ნაწარმოების ტექსტის მიმართ (ტექსტთან) თავხედური დამოკიდებულება. სიტყვა, კაცობრიობის ყველაზე დიდი მიღწევაა, და დღეს კი, მისი მდგომარეობა ზოგადად თანამედროვე თეატრში გაუფასურებულია, ზოგჯერ ისიც კი ხდება, რომ კლასიკურ ტექსტებს თარგმნიან თანამედროვე სლენგზე, იმ არგუმენტით, რომ თანამედროვე მაყურებლისათვის გასაგებ ენაზე ითამაშონ.

ავტორის მიერ შეთხზული ამბის, სიტყვისა და სტილის მიმართ პატივისცემა პროფესიის ნაწილია, ამიტომ ყველანაირად ვცდილობთ დავარწმუნოთ ჩვენი სტუდენტები, რომ დაუშვებელია ავტორისეული, ხშირად ლექსად დაწერილი ტექსტის, თავისი სურვილისამებრ გადაკეთება და დამახინჯება. უნდა გამოვუმუშაოთ უნარი, შეძლონ დღევანდელ დღეს არსებული პრობლემების „ამოწევა“

საუკუნეების წინ დაწერილ პიესაში, ისე რომ, ამისათვის პიესის თავიდან გადაწერა არ მოუხდეთ.

ხშირია შემთხვევები, როდესაც სპექტაკლის შემქმნელებს კლასიკურ პიესაში მოქმედ პირთა შორის არსებული ურთულესი სტრუქტურის მქონე ურთიერთობები დაყავთ პრიმიტიულ სქემებამდე ფსევდო აქტუალურ თემებზე შექმნილ თითიდან გამოწოვილ პრობლემებზე სასაუბროდ.

სწავლების პერიოდში ალბათ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია, რეჟისორმა გაითავისოს ის, რომ კატეგორიულად არ შეიძლება სპექტაკლში იმ იდეის, აზრის ჩადება, რაც არა აქვს ავტორს პიესაში, მითუმეტეს მაშინ, როცა საქმე კლასიკურ დრამატურგიას ეხება.

პიესის ახლებური თანამედროვე გააზრებისა და კონცეპტუალური გადაწყვეტის ავტორები მხოლოდ დამდგმელი ჯგუფი არ არის, მათთან ერთად ამაში მათი მაყურებელიც უშუალო მონაწილეა. სპექტაკლის დამდგმელებმა მხოლოდ მათთვის საინტერესო და ძალიან ხშირად მხოლოდ მათთვისვე გასაგებ ენაზე და ფორმით კი არ უნდა დადგან სპექტაკლი, მათ უნდა აღმოაჩინონ (და არა თვითონ შეთხზან), რა აწუხებს დღევანდელ მაყურებელს, რისი ნახვა აინტერესებს, რა თემებზე სურს საუბარი. შემდეგ კი კარგად გაიაზრონ, რომელ დრამატურგიულ მასალაში დევს მათი სათქმელი, რა, როგორ ფორმაში მოაქციონ ეს სათქმელი.

იმ ეპოქისათვის, როდესაც პიესა დაიწერა, დამახასიათებელი, ყოფისა, იმ საზოგადოების ზნე-ჩვეულებების და საერთო ისტორიული კონტექსტის ცოდნის გარეშე შეუძლებელია გაერკვე პიესაში მიმდინარე მოვლენების არსში, თუმცა, რა თქმა უნდა, ამ ყველაფერში გარკვევა არ კმარა სპექტაკლის დასადგმელად, ეს მხოლოდ პირველი, მაგრამ სპექტაკლზე მუშაობის აუცილებელი ეტაპია. სტუდენტმა რეჟისორმა უნდა გამოიყენოს ეპოქისათვის დამახასიათებელი ისტორიულ ყოფითი დეტალები იმ ხარისხსა და დოზით, რისი აღქმის უნარიც დღევანდელ მაყურებელს გააჩნია.

„თანამედროვე სადადგმო ფორმის მიგნება (პრობლემა) მეტად მნიშვნელოვანია კლასიკურ დრამატურგიაზე მუშაობის დროს, თუმცა ამ მიზნის მიღწევა არ უნდა ხდებოდეს პიესის ჟანრის, შინაარსისა და მთლიანად დრამატურგიული სტრუქტურის თავდაყირა დაყენების ფასად რაც განსაკუთრებით დამახასიათებელი გახდა ახალგაზრდა თაობის რეჟისორებისათვის. მათი მხრიდან ტოტალური ხასიათი მიიღო პიესის შინაარსის სპექტაკლის დღეისათვის მოდურ გარეგნულ ფორმაში „ჩატენვის“ მცდელობამ“ (Lavender, 2001:7).

როდესაც ჩვენ მივმართავთ მრავალი წლის და ხშირად საუკენეების წინ შექმნილ დრამატურგიას, ბუნებრივია, მისი სცენიური გადაწყვეტისათვის დღეს არსებული საშუალებები უნდა იქნეს გამოყენებული და არა იმ დროინდელი, როდესაც პიესა იწერებოდა. კლასიკური დრამატურგია ყოველ ახალ თაობასთან ურიერთობის მეტად რთულ და ხშირად მტკივნეულ პროცესს გადის. არც არის გასაკვირი, რადგან ეპოქასთან ერთად მისთვის დამახასიათებელი ესთეტიკური კატეგორიებიც ქრება. კლასიკური დრამატურგიის ძალაც სწორედ იმაშია, რომ მისი ინტერპრეტირების ულევ შესაძლებლობას იძლევა და ყოველი ახალი ეპოქის თაობები მასში თავისი დროის შესატყვისს აღმოაჩენენ. ამავე დროს, ყოვლად დაუშვებელია, როდესაც რეჟისორი ცდილობს ჩადოს სპექტაკლში ის აზრობრივი დატვირთვა, რაც ავტორს არ გააჩნია თავის ნაწარმოებში.

ჭეშმრიტი ხელოვანი, როგორც წესი, ყოველთვის უსწრებს თავის დროს. ამის საუკეთესო მაგალითია შექსპირი, რომლის პიესებიც იმდენად თანამედროვეა დღეს, რომ ზოგჯერ წინასწარმეტყველის დაწერილ ტექსტებს უფრო გავს.

როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორი (და არა მხოლოდ ის) იწყებს კლასიკური პიესის დადგმას, უნდა ახსოვდეს, რომ დგამს პიესას დღევანდელ დღეზე, რომელიც წარსულში დაიწერა! აქ თანაბრად მნიშვნელოვანია დროის ორივე კოორდინატი და ფაქტორი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Gussow M. Theatre On The Edge. New York: Applause Books, 1998.
2. Lavender A. Hamlet in pieces: Shakespeare reworked. Peter Brook, Robert Lepage, Robert Wilson. New York:Continuum, 2001.
3. http://theatrummundi.org/2010/10/does-the-postdramatoc-theatre-exist/

თეიმურაზ კეჟერაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

სასცენო სივრცის ევოლუციის წინაპირობები ქართულ თეატრში

თანამედროვე ქართული თეატრის სასაცენო "ენის" წარმოშობა დაკავშირებულია არა მხოლოდ XIX საუკუნის მიწურულსა და XX საუკუნის დასაწყისში ევროპულ (მათ შორის ქართულ) განახლებასთან დრამატურგიასა და სამსახიობო ხელოვნებაში, არამედ სასცენო სივრცის მოწყობის რეფორმირებასთანაც. აღნიშნული პერიოდისათვის დამახასიათებელია თეატრალური პრაქტიკისა და თეორიის მრავალმხვრივი განვითარება. სათეატრო ხელოვნება განვითარების სრულიად განსხვავებულ ეტაპზე გადადის, ყალიბდება ახალი თეატრალური პროფესია – რეჟისორი. თეატრმა შეიძინა თავისი მხატვრული ქმნილების (სპექტაკლის) ახალი ავტორი, რომელმაც თეატრში ლიდერის პოზიცია დაიმკვიდრა. იგი ხდება სპექტაკლის ყველა კომპონენტის გამაერთიანებელი. სადადგმო ხელოვნებაში დაიწყო რეჟისორთა მრავალფეროვანი ექსპერიმენტების, ძიებების, პოლემიკის და დაპირისპირების პერიოდი.

XIX საუკუნიდან ქართულმა თეატრმა გაიარა ის გზა, რაც ევროპულმა თეატრმა. 80-იანი წლებიდან იქმნებოდა მატერიალური, ორგანიზაციული, თეორიული საფუძვლები თეატრის განვითარებისათვის. წინა პლანზე იდგა სპექტაკლის ანსამბლურობის, სცენოგრაფიის, მსახიობის ოსტატობის, ტექნიკური პერსონალის და სხვა სადადგმო საკითხები. რა თქმა უნდა, ქართული თეატრალური კულტურის ჩამოყალიბება ვერ მოხერხდებოდა ცალკე, კარჩაკეტილად. აუცილებელი იყო ევროპული თეატრალური კულტურის მიღწევათა გაანალიზება და ერთიან ევროპულ თეატრალურ პროცესში ქართული თეატრის ჩაბმა. ევროპული თეატრალური კულტურის მიღწევათა გაცნობის მიზნით, აქტიურად მიმდინარეობს სათეატრო ესთეტიკის, სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნების მიღწევათა გაცნობა-გაანალიზება და ქართულ თეატრში ადაპტირება.

ევროპულ და რუსულ თეატრში მიმდინარე ცვლილებების შესაბამის აუცილებლობას ხედავენ ქართველი თეატრის მოღვაწეები. მათ თეორიულ ნააზრევსა თუ პრაქტიკულ საქმიანობაში ნათლად იკვეთება ამის აუცილებლობა. ფაქტიურად, იმჟამინდელ ევროპულ თეატრში არ წამოჭრილა არც ერთი საკითხი, რომელიც ქართველი მოღვაწეების ყურადღების გარეშე დარჩენილიყო. ქართულ თეატრში ძლიერი იყო რუსული და დასავლეთ ევროპის თეატრის გავლენა. მიუხედავად ამისა, ამ პერიოდის ქართულ თეატრს ბევრი პრობლემა ჰქონდა გადასაწყვეტი. ის პროცესები, რომლებიც წარმატებით ხორციელდებოდა ევროპულ თეატრში, საქართველოში ის იყო, ფეხს იკიდებდა. ერთ-ერთი ასეთი – სპექტაკლის დადგმასთან, სცენოგრაფიასთან, რეჟისურასთან იყო დაკავშირებული.

დროთა განმავლობაში მრავლისმომცველი ხდება თეატრის სტრუქტურა, რთულდება მისი შინაარსი. თუ ადრე თეატრი თავისთავში გულისხმობდა დრა-

მატურგისა და მსახიობის ერთობას, მოგვიანებით იგი ხდება სხვადასხვა კომპონენტის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ერთობა.

ცნება "სასცენო სივრცე", როგორც სპექტაკლის სტრუქტურული საფუძველი, წარმოიშვა ესთეტიკური რევოლუციის პროცესში, რომელიც პროზასა და თეატრში ნატურალისტებმა (ემილ ზოლა პროზაში, ანდრე ანტუანი თეატრში) წამოიწყეს. XIX საუკუნის 70-იან წლებში მენინგემელების ე.წ. მოხატული დეკორაციები მსახიობთა შესრულების მხოლოდ ფონს წარმოადგენდა. ხოლო ანტუანის თავისუფალ თეატრში დეკორაციამ შეიძინა სრულიად ახალი დანიშნულება. იგი აღარ ასრულებს ლამაზი ფონის პასიურ ფუნქციას, რომლის წინ ვითარდება მსახიობის მოქმედება. დეკორაციამ შეიძინა სრულიად ახალი დატვირთვა, იგი იქცა მოქმედების კონკრეტული ადგილის განმსაზღრელად. ანტუანთან სცენაზე ნივთებიც კი ნამდვილი იყო და არა ბუტაფორიული, როგორც მენინგემელებთან. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების ახალმა აღმოჩენებმა სერიოზული ბიძგი მისცა ნატურალისტურ ძიებებს ევროპულ თეატრში. ადამიანის ცოცხალი ნატურის იდეამ (სულიერი განცდის, განწყობის და ა.შ.) არანაკლებ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა ანდრე ანტუანის, ოტო ბრამისა და სხვათა "თავისუფალ თეატრებში", ვიდრე სივრცემ, გარემომ, სადაც ადამიანს უხდება მოქმედება. ეს შემთხვევითი არ იყო, ჟან ვილარის სიტყვებით, "სიდის" შემდეგ პირველი რევოლუცია თეატრში მოაწყო პარიზის გაზის კომპანიის რიგითმა მოსამსახურემ ანდრე ანტუანმა" (Вилар, 1956:28). იმ პერიოდში მეცნიერება ინტესიურად იკვლევდა მატერიის საიდუმლოებებს, სწრაფად ვითარდებოდა ფიზიკა, ქიმია, ასტრონომია, ბიოლოგია, მედიცინა, ფილოსოფია, ისტორია, საინჟინრო ტექნოლოგიები, ეკონომიკა, ადამიანების თვალწინ იცვლებოდა სამყაროს არსებული სურათი. მეცნიერების მისწრაფებამ – ამოეხსნა სამყაროსა და ადამიანის რეალურ სივრცეში არსებობის საიდუმლოებები, სერიოზული გავლენა მოახდინა ხელოვნებაზე, კერძოდ კი სათეატრო ხელოვნებაზე. თეატრიც ანალოგიურად ცდილობდა ამოეხსნა სადიუმლო გარემოს გავლენისა ადამიანის სულიერ სამყაროზე.

ნატურალიზმი ევროპულ თეატრში ერთდროულად იყო ბოლო სიტყვა ტრადიციული თეატრალური სისტემის და ამავე დროს, პირველი სიტყვა "რეჟისორის" თეატრში. თუმცა, მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე თეატრალური წარმოდგენების ორგანიზატორებად სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები გვევლინებიან. ანტიკურ საბერძნეთში, ქვეყანაში, სადაც საფუძველი ჩაეყარა ლიტერატურულ, ანუ ევროპული ტიპის თეატრს, დრამატურგია იყო თეატრის სახის განმსაზღვრელი და ამდენად დრამატურგები იყვნენ თეატრალური წარმოდგენის მმართველები ანუ რეჟისორები. ბერძენი დრამატურგები წერდნენ დრამატურგიულ თხზულებებს, თავად დგამდნენ თავიანთ პიესებს და თავადვე ასრულებდნენ პროტოგონისტის, ანუ პირველი მსახიობის ფუნქციას (სოფოკლე იყო პირველი გამონაკლისი. მას ხმის სუსტი იოგები არ უწყობდა ხელს სცენაზე გამოსასვლელად). შუა საუკუნეებში რიტუალებიდან ხელახლა იბადება თეატრი და ხალხური თეატრალური სანახაობის, ფრანგული ფარსის, გერმანული ფასტნახტშპილის, ინგლისური ინტერლუდიის, იტალიური ლაუდების, ქართული ბერიკაობის ორგანიზატორებად წარმატებული მსახიობები გვევლინებიან. აღორძინების ეპოქის ევროპულ თეატრში, რომელიც ძირითადად ეფუძნებოდა ანტიკური თეატრის გამოცდილებას, დრამატურგები და თეატრალური დასის

ხელმძღვანელები ეწევიან რეჟისორულ საქმიანობას. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ესპანური თეატრის ფუძემდებლის ლოპე დე რუედას და გენიალური შექსპირის შემოქმედება. შექსპირი "ჰამლეტში" იძლევა შენიშვნებს სადადგმო ხელოვნების, მსახიობის ოსტატობის, ტექსტის სწორად წარმოთქმის შესახებ. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რეჟისურას ფრანგულ კლასიცისტურ თეატრში, სადაც სპექტაკლის დადგმა ხოციელდებოდა სამი ერთიანობის პრინციპის გათვალისწინებით და იქმნებოდა მოქმედების ადგილის განმსაზღვრელი დეკორატიული დეკორაციები. მოქმედების კონკრეტულ სივრცეს პერსონაჟთა მოქმედებას უსადაგებდნენ დრამატურგები: კორნელი, რასინი, მოლიერი. "რეჟისურა თეატრის წიაღში ჩაისახა და შემდეგ მოხდა მისი თანდათანობითი პროფესიონალიზაცია. მან გაიარა ანტიკური პერიოდი, შუა საუკუნეები, აღორძინებისა და განათლების ეპოქა და მხოლოდ ერთი საუკუნის წინ მიაღწია პროფესიულ დამოუკიდებლობას" (კიკნაძე, 1985:10). საქართველოში, ისევე როგორც ევროპაში, XIX საუკუნიდან იწყება რეჟისურის როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის ჩამოყალიბების პროცესი, რაც მეტად რთულ და შეუქცევად ხასიათს ატარებს. მაგრამ XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში "სპექტაკლის უმაღლეს ღირებულებად მსახიობის ინდივიდუალობის ელვარება წარმოადგენდა. რეჟისორის არსებობა ჯერ კიდევ არ წყვეტდა ხარისხისა და სცენურ ქმნილებათა მხატვრული მთლიანობის საკითხს" (კალანდარიშვილი, 2010:30).

XX საუკუნის 10-იან წლებში ხდება რეჟისორის როგორც დამოუკიდებელი პროფესიის ჩამოყალიბება. აღნიშნულ პერიოდში ქართულ თეატრში მოღვაწეობენ სხვადასხვა უცხოურ თეატრალურ სკოლებში დაოსტატებული რეჟისორები: ალექსანდრე წუწუნავა, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ ქორელი, აკაკი ფაღავა და სხვები. განსაკუთრებულ გავლენას თეატრის განვითარებაზე ე.წ. მხატელები ახდენდენ. მათ კარგად ესმოდათ, რომ სპექტაკლში სცენოგრაფიულ ხელოვნებას განეკუთვნება ყველაფერი, რაც სცენაზე მსახიობის ირგვლივაა (დეკორაცია); ყველაფერი, რასთანაც მას აქვს საქმე (რეკვიზიტი, ბუტაფორია); ყველაფერი, რაც მის სხეულზეა: სამოსი, გრიმი, ნიღაბი და სხვა ელემენტები, რაც ხელს უწყობს მისი გარეგნობის ტრანფორმაციას, ანუ ყველაფერი, რაც მხატვრის შემოქმედებითი საქმიანობის შედეგად იქმნება, მათ შორის – სასცენო სივრცე, შუქი (მხატვრული განათება) და სხვა. მაგრამ რამდენად არის თეატრი მზად 10-იანელთა შემოქმედებითი იდეების განსახორციელებლად.

ქართული თეატრის განახლების შემდგომ სასცენო აღკაზმულობა მუდმივ პრობლემად იდგა, მიზეზთა შორის უმთავრესი მატერიალური და ფინანსური სახსრების უქონლობა იყო. ჯერ კდევ XIX საუკუნის ბოლოს ლადო მესხიშვილი 1895-96 წლების ზამთრის სეზონის ანალიზისას თავის მოხსენებით ბარათში გამგეობისადმი წერს: "უნდა აღინიშნოს სრული უქონლობა დეკორაციებისა და ჩვენი თეატრის სამორთულებო ნაწილისა. რაც მთავარია, ეს დარგები თითქმის სრულიად უპატრონოდ არიან მიგდებული. ეჭვს გარეშეა, რომ ეს მხარეც უსათუოდ უშლის ილუზიას, ილუზია კი პიესის წარმატების ორ მესამედს უდრის. ეს არის ჩვენი სათეატრო სწორი მიმართულებისა და განვითარების მთავარი ხელისშემშლელი მიზეზები" (ფაღავა, 1938:75).

ანალოგიური სიტუაციაა ქართული პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბების პერიოდში XX საუკუნის 10-იან წლებში. ქართული თეატრის რეფორმატორები: ლადო მესხიშვილი, ალექსანდრე წუწუნავა, ვალერიან შალიკაშვილი, მიხეილ

ქორელი, აკაკი ფაღავა ამკვიდრებენ რეჟისორის თეატრის პრინციპებს და მიუხედავად მწირი სადადგმო სახსრებისა, ცდილობენ სპექტაკლის კონტექსტიდან გამომდინარე მოაწყონ სასცენო სივრცე. აი, როგორაა აღწერილი "სახალხო გაზეთში" ვალერიან შალიკაშვილის მიერ დადგმული ფრიდრიხ შილერის "დონ კარლოსის" სცენოგრაფია: "სწორედ მოსაწონია ისეთი სადა მოწყობილობა სცენისა, რომლითაც წარმოდგენილი იყო "დონ კარლოსი". სცენა მთელი წარმოდგენის განმავლობაში წარმოადგენს ერთი სტილის დარბაზს, უბრალოდ მორთულს, რომლის უკანა კედელი გაჭრილი იყო თაღით და სხვადასხვა სურათის დროს იცვლებოდა მხოლოდ ამ თაღის იქეთა დეკორაციებით... ასეთი სადა მორთულობა სახელმძღვანელოდ უნდა გაიხადოს ჩვენმა დასმა შექსპირის, შილერის სხვა რთული ტრაგედიების დადგმის დროს. დაწვრილებითი და სრული მორთვა სცენისა ყოველთვის საჭირო არ არის; საკმარისია ერთი და ორი მოხაზულობა, რომ სცენამ შექმნას საჭირო ილუზია იქ, სადაც უმთავრესი მნიშვნელობა ადამიანის სულიერ განცდასა და ბრძოლასა აქვს. სულ სხვაა ისეთი პიესები, სადაც უპირველესი ადგილი თვალის სანახაობას ეკუთვნის: აქ რასაკვირველია უმთავრესი მხატვრული გარეგნობა და მორთულობაა" (მებუკე, 1956:65).

XX საუკუნის 10-იან წლებში ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები სპექტაკლების გასაფორმებლად იწვევენ მხატვრებს. მაგალითად, ვალერიან შალიკაშვილმა "სამშობლოს" დადგმაზე მხატვრად გრანე მოიწვია, თუმცა სახსრების უქონლობა სერიოზულ სირთულეს წარმოადგენდა. მიხეილ ქორელის მიერ დადგმული ჟულოვის "ეროს და ფსკერზე" იმდროინდელი რეცენზია ამის ნათელი მაგალითია: "ძნელია ამ პიესის ქუთაისის სცენაზე მოწყობა, საჭიროა საუცხოო სცენა, მდიდარი დეკორაციები, უნაკლო განათება, ძვირფასი კოსტიუმები, რომ პიესა შესაფერისად დაიდგას. ქუთაისის თეატრში, როგორც მოგეხსენებათ, არცერთი ამ საჭირო საგანთაგანი არ მოიპოვება, როდესაც ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ და ისე დავაფასებთ აღნიშნულ წარმოდგენას, სიამოვნებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ პიესა რიგიანად იყო მოწყობილი და წარმოდგენილი. რეჟისორის მხატვრული გემოვნება იქედან ჩანს, რომ თითქმის უვარგისი მასალითა და საშუალებებით შეიქმნა დაახლოებითი ილუზია სხვადასხვა ეპოქის გარეგნული სურათებისა და გონიერად ისარგებლა იმ "ხლამით", რომელსაც კეთილშობილ თეატრში ხელი არ მოეკიდება" (კაპანაძე, 1969:220). როგორც მოყვანილი ციტატებიდან ჩანს, ამ პერიოდის ქართული თეატრალური კრიტიკაც მნიშვნელოვან ყურადღებას აქცევს სცენურ განლაგებას, დეკორაციებში დეტალების შეუსაბამობას, თუმცა მისი მოთხოვნები მხოლოდ ელემენტარული დამაჯერობლობისკენაა მიმართული.

ხშირად რეჟისორები სასცენო სივრცეს პირობითად ორ ან მეტ სეგმენტად ყოფდნენ, რადგან სცენის გარკვეულ სივრცეში მოქმედების მიმდინარეობის დროს მეორეში სხვა სურათის დეკორაციები მოეწყოთ. იყო შემთხვევები, როდესაც გახმაურებული უცხოური დადგმები გადმოჰქონდათ ქართულ თეატრში (მაქს რეინჰარდტის, ანდრე ანტუანის დადგმები). ზოგადად "XX საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრი მუდმივ ძიებაშია, განუწყვეტლივ განიცდის მეტამორფოზას: ცვალებადობაში ეძებს სკუთარ მოუხელთებელ სახეს" (კალანდარიშვილი, 2010:3).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ნატურალისტურმა ესთეტიკამ მნიშნელოვნად განაპირობა ევროპული სცენოგრაფიული ხელოვნების განვითარება. თავად

სამხატვრო თეატრისა და მისი ერთ-ერთი დამფუძნებელის კონსტანტინე სტანისლავსკის შემოქმედების პირველი პერიოდი ევროპული ნატურალისტური ესთეტიკის გავლენას განიცდიდა, ამდენად გასაკვირი არ არის, რომ პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორები, რომელთა უმრავლესობას სამხტვრო თეატრის სკოლა ჰქონდათ გავლილი, ხშირად შემთხვევაში მათ თითქოს რეალისტურ დადგმებს ნატურალისტური სიზუსტის მკვეთრი ელფერი დაჰკრავდა, თუმცა ამას ვერ ვიტყვით მხატვრობაზე.

საქმეს ართულებდა ისიც, რომ 1914 წელს თეატრის შენობა ხანძარმა გაანადგურა. ქართულ თეატრს შენობა მხოლოდ 1920 წლის ივლისში, პირველი ქართული რესპუბლის ხელისუფლების მიერ გადაეცა (დღევანდელი რუსთაველის თეატრის შენობა). ეს ის პერიოდია, როდესაც თეატრს აკაკი ფაღავა ხელმძღვანელობს, ახალგაზრდა სანდრო ახმეტელი კი იწყებს ქართულ დრამატულ თეატრში თავის პრაქტიკულ თეატრალურ მოღვაწეობას. აკაკი ფაღავამ 1920 წელს უილიამ შექსპირის "ოტელოს" დადგმაზე მხატვრად ალექსანდრე ზალცმანი მოიწვია (ალ. ზალცმანი ზაქარია ფალიაშვილის ოპერის "აბესალომ და ეთერი" დამდგმელი მხატვარი იყო, რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა). აკაკი ვასაძე თავის მოგონებებში წერდა: ზალცმანი "კოლორიტისა და სასცენო განათების კარგი ოსტატი იყო. ერთ პაწია დეტალს წინა პლანზე წამოწევდა განათების საშუალებით, დანარჩენს კი თითქოს ბურუსში ჩასძირავდა. "ოტელოს" დეკორაციები განზრახული ჰქონდა რემბრანდტისეულ შუქრჩდილიან გარემოში მოექცია. ალექსანდრე ზალცმანი პირობითი თეატრის მიმდევარი იყო და როგორც დეკორაციებს, ისე ტანსაცმელსაც ფერთა ვარიაციების მეშვეობით შთამბეჭდავ და ეფექტურს ხდიდა. იმჟამინდელ თეატრში და დეკორატიულ ხელოვნებაში ფერის მნიშვნელობა დიდად არავის ესმოდა და რა გასაკვირია, თუ იმჟამინდელი სამხატვრო თეატრის მიმდევარ რეჟისორს აკაკი ფაღავას "აბრაკადაბრად" მოსჩვენებოდა ზალცმანის ზემოხსენებული ესკიზები და მხატვრისაგან მოეთხოვა ისტორიული გარემოს ზუსტი ამსახველი დეკორაცია გაეკეთებინა" (ვასაძე, 1977:76). ცხადია, აკაკი ფაღავასათვის მიუღებელი იქნებოდა ალექსანდრე ზალცმანის ესკიზები "ოტელოს" დადგმისათვის, როდესაც რეჟისორს დავით კლდიაშვილის "ირინეს ბედნიერებაში" სცენაზე ცოცხალი თუთის ხე ედგა და ნამდვილი ღომი შემოჰქონდათ.

ამრიგად, საუკუნეთა მიჯნაზე ევროპულ და რუსულ თეატრში მიმდინარე პროცესები რთულად, მაგრამ თანმიმდევრულად აისახა XX საუკუნის დასაწყისის (განსაკუთრებით 10-იანი წლების) ქართულ თეატრში. ხოლო კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ძიებები ზოგადევროპული თეატრის განვითარების მნიშვნელოვან საფუძვლად იქცა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვასაძე ა., ",მოგონებები, ფიქრები", წიგნი I, თბილისი, 1977.
2. კალანდარიშვილი მ., "მოდერნიზმი ქართულ თეატრში", თბილისი, 2010.
3. კაპანაძე ლ., "მიხეილ ქორელი", თბილისი, 1969.
4. კიკნაძე ვ., "საუბარი ქართულ თეატრზე". თბილისი, 1985.
5. მებუკე დ., "ვალერიან შალიკაშვილი", თბილისი, 1956.
6. ფაღავა ა., "ლადო მესხიშვილი", თბილისი, 1938.
7. Вилар Жан. О театральной традиции. изд. Искусство. Москва, 1956.

ლელა წიფურია
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი
საქართველო

ჯლასიჯური დრამატურგია დიმიტრი ჯრიმოვის სიურეალისტურ "თამაშებში"

დიმიტრი კრიმოვის ლაბორატორია თანამედროვე მოსკოვის სათეატრო ექსპერიმენტების უმნიშვნელოვანესი ადგილია. კვლევის თემაა ამ თეატრში განხორციელებული კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშები, ანტონ ჩეხოვის "სამი და" და ალექსანდრე ოსტროვსკის "გვიანი სიყვარული". XIX საუკუნის მეორე ნახევრის რეალისტური პიესა "გვიანი სიყვარული" და 1900 წელს დაწერილი ჩეხოვის ფსიქოლოგიური დრამა "სამი და" დიმიტრი კრიმოვის სპექტაკლებში სიურეალიზმის მსგავს სახილველად არის წარმოდგენილი.

ანტონ ჩეხოვის „სამი დის" დიმიტრი კრიმოვისეული ვერსიის მსოფლიო პრემიერა თბილისში შედგა, ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალზე "საჩუქარი". ანტონ ჩეხოვის დრამატურგია და მისი პიესების მიხედვით დადგმული წარმოდგენები უდაოდ არის რუსული სათეატრო ესთეტიკის ერთ-ერთი ძირითადი განმსაზღვრელი. ანტონ ჩეხოვის დრამატურგიისთვის უპირველესად ნიშნეული ფსიქოლოგიური წიაღსვლები XX საუკუნის რუსული თეატრის სპექტაკლებში არაერთ ღრმა და საინტერესო წარმოდგენად განსხეულდა. XX საუკუნის 80-ანი წლების დასაწყისში, იმ პერიოდში, როდესაც დიმიტრი კრიმოვის სათეატრო აზროვნება ყალიბდებოდა, მოსკოვის თითქმის ყველა თეატრის რეპერტუარში იყო ჩეხოვის პიესები. ლიდერის პოზიცია სამხატვრო თეატრს ეჭირა, ეს ბუნებრივიცაა, სტანისლავსკის სისტემის კონცეფცია ჩეხოვისეული პერსონაჟების გამართული ფსიქოლოგიური წარმოსახვის მეთოდოლოგიის შემუშავებასაც ეფუძნება. იმ პერიოდის სამხატვრო თეატრში ჯერ კიდევ იდგმებოდა ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ დადგმული „სამი და", ცხადია აღდგენილი ვერსია. და რაც უაღრესად ყურადსაღებია, ანატოლი ეფროსის, დიმიტრი კრიმოვის მამის საოცარი "ალუბლის ბაღი" ტაგანკის თეატრში – მშვენიერი ალა დემიდოვა რანევსკაიას როლში, ვლადიმირ ვისოცკის ლოპახინი... უაღრესად ანსამბლური, მეტაფორული დახვეწილი სანახაობა. ამგვარ ტრადიციებზე აღზრდილი დიმიტრი კრიმოვი ჩეხოვის პიესის დადგმისას რადიკალურად განსხვავებული გზით მიდის, ისევე, როგორც ყველა სხვა ავტორთა ნაწარმოებების დადგმისას.

„ძველ და ახალ ფორმებს არავითარი მნიშვნელობა არ აქვს. პიროვნება ამ ფორმებზე ფიქრის გარეშე წერს. ის წერს, რადგან აზრები თავისუფლად მოედინება მისი სულიდან" – ეს ანტონ ჩეხოვის სიტყვებია და ის მწერლის შესახებ გამოთქვამს ამ მოსაზრებას, თუმცა ეს ფრაზა, ცხადია სათეატრო ხელოვნებაზეც შეიძლება გავრცელდეს, ალბათ კიდევ უფრო მეტადაც, რადგან თეატრში ფორმა კიდევ უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე ლიტერატურაში. იუმორი და სატირა – სინამდვილის მხატვრული ასახვის ეს ფორმები, ანტონ ჩეხოვის შემოქმედების ადრეული პერიოდისთვის ძირითადია. არც გროტესკი თუ სარკაზმია უცხო ჩე-

ხოვის შემოქმედებაში. „სამი და“ დრამაა, ამ ჟანრს მიაკუთვნებს თავად ავტორი საკუთარ ქმნილებას და მისი ინტერპრეტატორებიც სცენებზე სწორედ დრამად წარმოსახავდნენ ამ ნაწარმოებს. დიმიტრი კრიმოვის სპექტაკლში პერსონაჟების ურთიერთობათა სისტემა შინაგანი დრამატიზმით არის აღბეჭდილი, ოღონდ წარმოდგენის ფორმა სიურეალისტურ გროტესკად არის წარმოსახული. ყველა პესონაჟის ჰაბიტუსი დეფორმირებულია – მაშას უზარმაზარი ცხვირი აქვს, ვერშინინი ცალხელაა, სალიონის კი საერთოდაც სამი ხელი აქვს, ირინას ყურები ჰერონიმუს ბოსხის ნახატს გვაგონებს, ოლგას უზარმაზარი ქვედა ტუჩი სრულად დეფორმირებულია... გარეგნულად მშვენიერი ამ პერსონაჟებში არავინაა... რატომ წარმოაჩინა ამგვარად რეჟისორმა რუსულ სცენებზე ლამის გაიდეალებული, ნათელ მომავალზე და სასარგებლო მუშაობაზე მეოცნებე ადამიანები? სპექტაკლი იწყება მარლენ დიტრიხის რეპერტუარის, ლილი მარლენის სიმღერის ფონზე მარშული მსვლელობით. მხრებზე მიცვალებული აქვთ გადებული. ყველა პერსონაჟი ერთნაირად, მუნდირებში შემოსილი გადაკვეთს რუსთაველის თეატრის პარტერში შექმნილ სცენას და მაყურებელთა დარბაზს, რომელიც თეატრის სცენაზეა მოწყობილი. რა არის ეს? იქნებ რეჟისორის პროლოგშივე გამოტანილი განაჩენი, რომელიც მან სამხედროებს გამოუტანა. ჩეხოვის „სამი დის“ პერსონაჟები ხომ სწორედ ოფიცრები ან ოფიცერთა შთამომავლები არიან და თანაც ძალიან ამაყობენ ამით.

2013 წლის ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალ “საჩუქარზე” წარმოდგენილი „ოპუსი №7”-ის ნახვის შემდეგ სრულად გაცხადდა რეჟისორის დამოკიდებულება ყოველგვარი „მომწესრიგებლების“ მიმართ. სწორედ სამხედროებმა ჩაიდინეს დანაშაული კაცობრიობის წინაშე, პოლიტიკოსების ნების აღმრულებლებად ყველა ეპოქაში სწორედ ძალოვანები არიან. სამხედროები აღასრულებდნენ დანაშაულებრივ ქმედებებს, „ოპუსი №7”-ის ძალადობის აღმსრულებელთა ფესვებიც ჩეხოვის პერიოდის სამხედრთა შორისაა. ევროპის ჟანდარმად წოდებული რუსეთის იმპერიის ჯარისკაცები სულაც არ იყნენ მხოლოდ სამშობლოს დამცველები. ისინი წარმატებით აწარმოებდნენ დამპყრობლურ ომებს და სამშობლოს სამსახურად სწორედ სხვათა სამშობლოს დაპყრობა მიაჩნდათ და მათ შთამომავლებს ასევე მიაჩნიათ დღესაც. დიმიტრი კრიმოვის გაჩენი მართლაც ჰუმანურად წარმოჩნდება იმ ვითარების ფონზე, რომელიც „ოპუსი №7”-ის აპოკალიფსურ ხილვებში გაცხადდა. ჯარისკაცული ჩექმის ქვეშ მყოფთათვის მოძალადის გაიდეალება აბსურდულია. ვფიქრობ, დიმიტრი კრიმოვის აღქმა და „სამი დის“ კონცეფციის ამგვარად გააზრება არა მხოლოდ ახლებურია, არამედ მართებულიც. რაც შეეხება პერსონაჟთა ურთიერთობის სისტემას, ის ერთი მხრივ უაღრესად „ჩეხოვისეულია“, ოჯახის წევრების ურთიერთობათა ფსიქოლოგიური დეტალების დამუშავებით, და მეორეს მხრივ კი მისი სურეალისტური კონტექსტით არის წარმოსახული. იგივე მსახიობები უშუალო კონტაქტში შედიან მაყურებელთან – ფოტოებს აჩვებნებენ, ცდილობენ ჩაითრიონ მოქმედებაში. მკვეთრი გრიმით დეფორმირებული პერსონაჟების ტანსაცმელი ასევე ამა თუ იმ პერსონაჟისადმი რეჟისორის კონცეფციის გამომხატველია და კონკრეტული პერსონაჟის რეჟისორის დამოკიდებულების ვიზუალიზაციას წარმოადგენს. ანდრეი პროზოროვს შარვალზე ქალის კაბა აქვს გადაცმული, ვფიქრობ იმის ნიშნად, რომ მას რეჟისორი მეოთხე დად მოიაზრებს, ირინას კი თეთრ საბალეტო კაბაზე შავი ეპოლეტებიანი სამხედრო

მუნდირი აცვია, მისი მამაკაცური შინაგანი თვისებების ქალის სხეულში შერწყმა ამგვარად წარმოისახება. ნატაშა, რომელიც ამ სპექტაკლში უკვე ანდრეის ცოლია, ორი თოჯინით წარმოსახული ბავშვებით არის წარმოდგენილი. იგი კაბას იხსნის და ხელოვნური მკერდიდან „შვილებს“ აჭმევს... სრულიად გროტესკულია ექიმი – ზედმიწევით მსუქანი, ჟღალი პარიკითა და სისხლით დასვრილი თეთრი ხალათით. ქირურგიული ხერხით ხელში იგი უფრო ყასაბს გვაგონებს. დების ოჯახურ შეკრებას ნატურალური ბოსტნეულითა და ხილით დახუნძლულ სუფრასთან თან ახლავს საოჯახო კინოქრონიკის ნახვა, რომელიც მათ თავზე განთავსებულ ეკრანზე ხდება. „სიტყვა „თამაში“ ჩემს შემოქმედებაში, ალბათ ყველაზე მნიშვნელოვანი სიტყვაა... თუ ვგრძნობ, რომ ჩემი ნამუშევარი თამაშს გავს, ყველაფერი კარგადაა, თუ არა, ესე იგი რაღაცა არასწორად გავაკეთე“ – ეს დიმიტრი კრიმოვის სიტყვებია (კრიმოვი, 2013). ვფიქრობ, რეჟისორის პოზიცია ნათლად გამოხატავს სათეატრო სამყაროსადმი და კერძოდ ჩეხოვისადმი დამოკიდებულების მოდელს. დიმიტრი კრიმოვის “სამი და” თამაშის სტრუქტურითაა აგებული. ხანძრის ეპიზოდის გათამაშება მარტივად და ამავე დროს უაღრესად სახიერად ხდება – სპილენძის ტაშტში ქაღალდისგან გამოჭრილ ქალაქის დეტალებს და „პერსონაჟებს“ წვავენ. ეპიზოდის ფინალში დები ხანძრიგან დაზარალებულთა დასახმარებლად ქვედაბოლოებს იხდიან და მაქმანებიან საცვლებში რჩებიან. თითქოს საბავშვო თამაშს გვაგონებს ეს ეპიზოდი. გარდა უშუალოდ „სამი დის“ ეპიზოდებისა, წარმოდგენაში თამაშდება ალუზიური ფრაგმენტი, რომელიც სირანო დე ბერჟერაკის ცნობილ სიყვარულის ახსნას გვაგონებს. სპექტაკლში გათამაშდება შარლოტა კარლოვნას ალუზიაც გერმანული ტექსტებითა და ფოკუსებით. სრულად ჰიპერბოლიზებულია „თოლიას“ ალუზია – წარმოდგენის ბოლოს მსახიობები სხეულის დეფორმირებულ დეტალებს იხსნიან და გრიმს იშორებენ. ვერშინინი თოფს ისვრის და სცენაზე ზემოდან ფრინველების მულაჟები ცვივა – წეროების თუ სხვა ფრინველების (სპექტაკლის დასაწყისში ცოცხალი ქათამი იყო მოქმედების მონაწილე). ჩეხოვის სამყაროს დიმიტრი კრიმოვისეული ფილოსოფიურ-სიურეალისტური ხედვის პრიზმაში გათამაშება – ვფიქრობ ამგვარი სახელდება შეესატყვისება უაღრესად შთამბეჭდავ წარმოდგენას.

ალექსანდრე ოსტროვსკის “გვიანი სიყვარული” დიმიტრი კრიმოვის ლაბორატორიამ სხვა სათაურით, “ო-ი გვიანი სიყვარული” წარმოადგინა. რით შეიძლება იზიდავდეს XIX საუკუნის საკმაოდ სენტიმენტალური პიესა XXI საუკუნის რეჟისორს? მით უმეტეს, რომ თვით პიესა „გვიანი სიყვარული“ არც მსოფლიო დრამატურგიის შედევრთა რიცხვს მიეკუთვნება და თავად ოსტროვსკის შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშადაც კი არ მიიჩნევა. უნდა ითქვას, რომ დიმიტრი კრიმოვისეული ხედვა ოსტროვსკის პიესისა სრულიად მოულოდნელი და შოკისმომგვრელიც კია. თავად ოსტროვსკის პიესა ბედნიერი დასასრულით და რომანტიული შეყვარებული მთავარი გმირით, ნამდვილად არ განაწყობს მკითხველს რუსული კრიტიკული რელიზმის ნიმუშად აღსაქმელად. ტრადიციულად მკითხველი ყოველთვის თანაუგრძნობს შეყვარებულ პერსონაჟს, მით უმეტეს, თუკი ეს პერსონაჟი თავგანწირულ ქმედებს ჩადის სიყვარულის გულისთვის. პიესისეული ლიუდმილა სწორედ ამგვარი გმირია, მასთან თანამცხოვრები პროვინციელები კი მეტ-ნაკლებად სიძუნწით თუ სხვა ამქვეყნიური წვრილმანი ცოდვებით დამძიმებულნი, სპექტაკლის მოქმედი პირებისაგან

განსხვავებით, ნამდვილად არ ტოვებენ აპოკალიფსური პერსონაჟების შთაბეჭდილებას. შავ-თეთრ ფერებში გადაწყვეტილ სცენოგრაფიაში ასევე შავ-თეთრ ფერებში შემოსილი მსახიობები თითქოს ტრაგიკულ ვაკხანალიას გაითამაშებენ სცენაზე. წარმოდგენის ვიზუალური გადაწყვეტა მუნჯი კინოს გრაფიკას გვაგონებს, პერსონაჟთა გრიმი და მოძრაობებიც გასული საუკუნის დასაწყისის შავ-თეთრი ფილმის გროტესკს გავს. უამრავი პროჟექტორი, რომელიც სცენას ზემოდან ანათებს და ასევე მრავალი სოფიტი სცენის ორივე მხარეს, მოქმედების მიმდინარეობას სცენაზე დახვავებული კაბელები და ა.შ. კიდევ უფრო მეტად იწვევს ფილმის გადასაღები პავილიონის ასოციაციას. სპექტაკლში ლიუდმილას როლის შემსრულებლის მარია სმოლნიკოვას გარდა, ყველა დანარჩენი გიტისის მე-4 კურსის სტუდენტია. ამოცანა, რომელსაც დიმიტრი კრიმოვი თავის სტუდენტებს აძლევს, უაღრესად რთულია და ვფიქრობ, სტუდენტები შესაშური პროფესიონალიზმის დემონსტრირებას ახდენენ წარმოდგენაში. დიმიტრი კრიმოვის სპექტაკლში ადამიანური ღირსების დეფიციტი პერსონაჟებს თითქოს პირუტყვული ვნებების აღზევებას იწვევს. და რაც ყველაზე შემზარავია სპექტაკლში და ვიქრობ, ერთ-ერთი უმთავრესი, რისი ჩვენებაც რეჟისორს აუდიტორიისთვის სურდა, – ეს მონის ფსიქოლოგიის დამღუპველობაა. ფულის გამო გააფთრებული, სახედაკარგული ადამიანების ქაოტური მოძრაობები თითქმის ცარიელ სივრცეში, სადაც, დიმიტრი კრიმოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ „აქ, ამ სამყაროში ერთი კაპიკის გულისთვის შეიძლება დაახრჩონ, აქ ყოველგვარმა ადამიანურმა ფასეულობებმა მუტაცია განიცადა“.

დიმიტრი კრიმოვი ოსტროვსკის პიესის არსში თითქოს საპირისპირო მხრიდან გვახედებს, ამოატრიალებს ყველა იმ დაფარულ ცოდვას, რომელსაც თავად ხედავს და მაყურებლის თანამოაზრედ გასახდომად ქმნის სიურეალისტურ სახილველს. აქ ყველაფერი უცნაურაია – რვაფეხიანი და ორსაზურგიანი სკამები, პერსონაჟების დეფექტური მეტყველება, ლიუდმილას უზარმაზარი წარბები, პერსონაჟების მკვეთრი გრიმი და რაც მთავარია, სპექტაკლში ქალების როლებს მამაკაცები ასრულებენ და პირიქით – ქალები მამაკაცებისას. ვფიქრობ, ეს სქესთა აღრევის დემონსტრირება, პერსონაჟების უაღრესად გროტესკული „სტიპტიზები“, სრულიად არალოგიკური და აგრესიული ქმედებები ქმნიან წარმოდგენაში იმ ჯოჯოხეთური გარემოს ასოციაციას, სადაც სიყვარულიც კი არაადექვატურ და ძალადობრივ ფორმას იღებს და საბოლოოდ სიყვარულის ობიექტის თვითმკვლელობით მთავრდება. დიმიტრი კრიმოვის „ო-ი გვიანი სიყვარული“ რეჟისორის ტკივილიან სათქმელთან, უსაზღვრო ფანტაზიასთან, გროტესკთან, იუმორთან ერთად იმის დემონსტრირებაც იყო, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ფსიქოლოგიური წიაღსვლების გარდა, რაც რუსული სამსახიობო სკოლისთვის ორგანულია, მსახიობთა მიერ საკუთარი სხეულის, ხმის, მეტყველების სრულყოფილად ფლობა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დიმიტრი კრიმოვის მსახიობთან მუშაობის ასპექტები, ბრეხტისეული გაუცხოების ახალი, კრიმოვისეულის გაუცხოებით ჩანაცვლება. “როლიდან გამოსვლა და მაყურებლისადმი მიმართვა, მაყურებელთან კონტაქტში შესვლა კრიმოვის მიერ გამოყენებული ერთ-ერთი სარეჟისორო ხერხია. მსახიობები, რეჟისორის დავალებით, ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ ისინი თამაშობენ სახეებს, იმავდროულად გარდაისახებიან ამა თუ იმ პერსონაჟად სპექტაკლში ოსტატურად არის შერწყმული წარმოსახვისა და

გარდასახვის თეატრი" (ვასაძე, 2014). ვფიქრობ, „ო-ი გვიანი სიყვარული" დიმიტრი კრიმოვის ლაბორატორიის წარმოსახულ კლასიკის ინტერპრეტაციის სრულიად ახლებურ ვერსიად შეიძლება მივიჩნიოთ. "დიმიტრი კრიმოვის სპექტაკლი თანამედროვეა ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. იგი ბრწყინვალე სინთეზია ტრაგედიის და სარკაზმის, ნატურალისტური სისასტიკის და იუმორის, ირონიის და დრამატიზმის, ლირიზმის, აბსურდის და კლოუნადის, ყველაფერი იმის, რის გარეშეც წარმოუდგენელია ადამიანის ცხოვრება XXI საუკუნეში. ყველაფერი ამის წარმოსახვა ლაკონური, ტევადი და რთულია" (Гегечкори, 2014).

ამრიგად, დიმიტრი კრიმოვის მიერ დადგმული კლასიკური პიესები სიურეალისტურ მანერაშია განხორციელებული. ორივე სპექტაკლი თანამედროვე სათეატრო აზროვნების ახლებური და უაღრესად საინტერესო ნიმუშებია როგორც კონცეპტუალურად, ასევე საშემსრულებლო მანერისა და ტექნიკის სრულყოფილად ფლობის თვალსაზრისით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კრიმოვი დ., ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის კატალოგი, თბილისი, 2013.
2. ვასაძე მ., სიყვარული თუ ძალადობა, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის არქივი. 2014.
3. Гегечкори М. Блестящее современное театральное прочтение классики. მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის არქივი. 2014.

მანანა ლეკბორაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ჰეისის კოდექსი და სოცრეალიზმი – ცენზურის პარალელები

30-იანი წლების აშშ და სსრკ – ორი რადიკალურად განსხვავებული სახელმწიფო, დაფუძნებული ურთიერთსაპირისპირო იდეოლოგიაზე, პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურ წყობაზე; შესაბამისად, ასევე განსხვავებული დამოკიდებულება ზოგადად კულტურისა და კონკრეტულად, კინემატოგრაფის დანიშნულებისადმი. რა საერთო შეიძლება ჰქონდეს ისეთ ორ მოვლენას, როგორიც იყო საწარმოო კოდექსი, შემუშავებული 30-იანი წლების ჰოლივუდში და სოცრეალიზმის მეთოდი, რომელიც ამავე წლებში ყალიბდება საბჭოთა კავშირში და წლების განმავლობაში ოფიციალურ ესთეტიკად იქცევა.

ერთი შეხედვით, სხვაობები მეტია, ვიდრე მსგავსება – წარმოშობის წინაპირობებში, სტრუქტურაში, ინსტიტუტებში, დებულებებში და მათ არგუმენტაციაში. პირველი – კოდექსია, წარმოების წესების კრებული კინემატოგრაფისთვის, მეორე – თეორია, რომელიც საბჭოთა ხელოვნების ყველა სფეროს მოიცავს. თუმცა მათ აერთიანებთ არსებითი ნიშანი – ორივე მოვლენა საბოლოოდ მხატვრული ნაწარმოებების ცენზურის საფუძვლად იქცა. საინტერესოა, განსხვავებების მიუხედავად, სხვადასხვა დეტალებში აღმოჩენილი დამთხვევები (რა თქმა უნდა, სოცრეალიზმი გაცილებით ფართო მოვლენაა, მაგრამ ამჯერად მას განვიხილავ მხოლოდ ერთი კუთხით, როგორც ცენზურის იარაღს).

ჰეისის კოდექსი შეიქმნა XX საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს, კონსერვატიული და ახალი ამერიკის ურთიერთადპირისპირების შედეგად, რომელიც XX საუკუნის დასაწყისიდანვე გამოიკვეთა. ტრადიციული ცხოვრების წესის დამცველი საზოგადოებისთვის მიუღებელი იყო დიდი ქალაქების თავისუფალი მორალი. ამ მორალის, უფრო ზუსტად კი, ამორალურობის სახედ მათთვის ჰოლივუდი იქცა თავისი სკანდალური ისტორიებითა და გამომწვევი ვარსკვლავებით. მხოლოდ 1921 წელს 37 შტატში 100-მდე კანონპროექტი იყო შეტანილი კინოპროდუქციაზე ცენზურის დაწესების შესახებ (Стуруа, 2011).

ზნეობის დამცველთა აქტიურობამ პიკს 1929 წელს მიაღწია, "დიდი დეპრესიის" პერიოდში, როცა შემოსავლების შესანარჩუნებლად ჰოლივუდი იძულებული იყო "ქმედითი მეთოდები" გამოეყენებინა და კინოპროდუქცია "გაემდიდრებინა" პიკანტური თემებით, თამამი დიალოგებით, ძალადობით. ამასთან ხმის დამკვიდრებამ საშუალება მისცა ჰოლივუდს ეკრანებზე გადაეტანა ბროდვეის ზედმეტად თამამი სპექტაკლები, რომლებმაც კინემატოგრაფის საშუალებით ყველაზე ღრმა პროვინციამდეც მიაღწიეს და "ერთსართულიანი ამერიკის" მრისხანება გამოიწვიეს. მით უფრო, რომ ტრადიციული პროტესტანტული მორალის მიხედვით, თავსდამტყდარი უბედურებათა სერია, როგორიც, მაგალითად, საფონდო ბირჟის დაცემა, უმუშევრობა, გაღატაკება იყო – ისედაც აღიქმებოდა, როგორც სასჯელი საყოველთაო ზნეობის დაცემისა და გარყვნილების გამო.

სახელმწიფო ცენზურის მუქარის წინაშე აღმოჩენილმა კინოწარმოებამ კომპრომისზე წასვლა და საზოგადოების დაშოშმინება არჩია. 1922 წელს დაფუძნებული ფილმის მწარმოებელთა და დისტრიბუტორთა ასოციაცია ამუშავებს "საწარმოო კოდექსს" (იგივე "ჰეისის კოდექსი" ასოციაციის ხელმძღვანელის და კოდექსის სულისჩამდგმელის უილიამ ჰეისის მიხედვით), რომელიც 1930 წლიდან შედის ძალაში.

განსხვავებით ამერიკისგან, საბჭოთა კავშირში ყველა ინიციატივა ზემოდან მოდიოდა. ახლაც, 1930-იანი წლების დასაწყისიდან პარტიამ ჩათვალა, რომ სხვადასხვა ავანგარდული დაჯგუფებების და მათთან მუდმივად მოპაექრე რაპის[1] ფუნქციები ამოიწურა; საჭირო იყო ერთიანი საბჭოთა შემოქმედებითი მეთოდის შექმნა, რომლის გამტარებელი ახალი ტიპის შემოქმედებითი კავშირები უნდა ყოფილიყო.

1934 წელს საბჭოთა მწერალთა პირველ საკავშირო ყრილობაზე პარტიის ცენტრალური კომიტეტის სახელით გაკეთებულ მოხსენებაში ა.ა.ჟდანოვი პირველად განსაზღვრავს ამ მეთოდს და მის ფორმულას, რომელიც გადაინაცვლებს მწერალთა კავშირის წესდებაში: "სოციალისტური რეალიზმი, რომელიც წარმოადგენს საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურისა და ლიტერატურული კრიტიკის მთავარ მეთოდს, შემოქმედისგან მოითხოვს სინამდვილის დამაჯერებელ, ისტორიულ-კონკრეტულ ასახვას მის რევოლუციურ განვითარებაში. ამასთან დამაჯერებლობა და სინამდვილის ისტორიულ-კონკრეტული ასახვა უნდა ერწყმოდეს იდეური გარდაქმნისა და სოციალიზმის სულისკვეთებით აღზრდას" (საბჭოთა მწერალთა I საკავშირო ყრილობის მასალები).

თუმცა ეს არ ეხებოდა მხოლოდ მწერლობას. "სოცრეალიზმი" საბჭოთა ხელოვნების საყოველთაო მეთოდი ხდება. ჯერ კიდევ 1932 წელს დადგენილებაში საბჭოთა კინემატოგრაფის შესახებ ისმის იგივე მოწოდება, 1935 წელს საბჭოთა კინოს თხუთმეტი წლის იუბილესთან დაკავშირებით ქვეყნდება ი.ბ. სტალინის მისალმება, რომელიც საბჭოთა კინემატოგრაფისტების მიერ აღიქმება, როგორც სამოქმედო პროგრამა. უფრო მეტიც, 30-იანი წლების ბოლოსკენ გამოდის კრებული "პარტია და კინო", რომელიც იყოფოდა: "ლენინი კინოზე", "სტალინი კინოზე" და პარტიული ყრილობების გადაწყვეტილებები, ხელმძღვანელი პირების გამონათქვამები კინოზე". მიუხედავად მისი ნახევრად ოფიციალური სახისა (გამოცემულია "გოსკინოს" მიერ), ის, განსაკუთრებით მისი მეორე ნაწილი, ფაქტობრივად პროგრამული სახელმძღვანელო ხდება.

სოცრეალიზმის დეკლარირებული მახასიათებლებიდან შეიძლება ჩამოვთვალოთ ხალხურობა, ცხოვრებისეული სიმართლე, პარტიულობა, კონკრეტულობა, კრიტიკული რეალიზმი (თუმცა აქვე ხაზგასმული იყო განსხვავება რევოლუციამდელ კრიტიკული რეალიზმისთან), სოციალისტური ჰუმანიზმი. ეს ტერმინები მეორდებოდა დოკუმენტიდან დოკუმენტში, გამოსვლიდან გამოსვლაში, თუმცა მიუხედავად პროგრამული დოკუმენტების სიუხვისა, ისინი არსებითად დეკლარაციული ხასიათის იყო, ძირითადად შედგებოდა ბუნდოვანი მითითებებისა და ლოზუნგებისგან, რაც ხელოვანთ გამუდმებულ გაურკვევლობაში ამყოფებდა და აიძულებდა დამორჩილებოდნენ არა მხატვრული შემოქმედების შინაგან კანონებს, არამედ გარედან მომავალ ინსტრუქციებს.

ამის საპირისპიროდ ჰეისის კოდექსი სულ რამდენიმე ფურცელს მოიცავდა და სამი ნაწილისგან შედგებოდა: შესავალი, სამპუნქტიანი ზოგადი პრინციპები

და კონკრეტული რეკომენდაციები, რომლებიც ამ პრინციპებიდან გამომდინარეობდა.

ზოგადი პრინციპების მიხედვით:

"1. კინოსურათებმა არ უნდა დააქვეითოს თავისი მაყურებლის ზნეობრივი სტანდარტები. აქედან გამომდინარე, მაყურებელთა სიმპათია არასდროს არ უნდა იყოს მიმართული დანაშაულის, უღირსი საქციელის, ბოროტებისა და ცოდვისკენ.

2. წარმოდგენილი უნდა იყოს მხოლოდ დრამატული და გასართობი ნაწარმოების მოთხოვნებისადმი შესაბამისი ცხოვრების სწორი წესები (სტანდარტები).

3. კანონები, ბუნების იქნება ეს თუ ადამიანური, არ უნდა იყოს დაცინვის საგანი, და მათი დარღვევაც არ უნდა იწვევდეს სიმპათიას" (Production Code, 1934).

ამას მოსდევდა ჩამონათვალი, რომელიც კონკრეტული და დეტალურად გაწერილი აკრძალვების ნუსხას წარმოადგენდა. მაგალითად: "სასტიკი მკვლელობები არ უნდა იქნას ნაჩვენები დეტალურად", "არ უნდა იყოს წარმოდგენილი არალეგალური ნარკოტიკებით ვაჭრობა", "ცოლ-ქმრული ღალატი, არაკანონიერი სექსი, რომელიც ზოგჯერ შეიძლება იყოს აუცილებელი როგორც სიუჟეტური მასალა, არ უნდა იყოს აშკარად ნაჩვენები, ან გამართლებული, ან წარმოდგენილი მიმზიდველად" და ა.შ.

მიუხედავად აკრძალვების ზუსტი და იმპერატიული ხასიათისა, ის მაინც ტოვებდა გარკვეულ სივრცეს ინტერპრეტაციისთვის, თუმცა გარკვეულ საზღვრებში. ამ საზღვრების დარღვევის შემთხვევაში ფილმი ვერ იღებდა ასოციაციის მიერ დაწესებულ "აღიარების ბეჭედს", რომლის გარეშე ფილმს ვერ აჩვენებდი ასოციაციაში შემავალი სტუდიების კინოთეატრებში, რაც ფაქტობრივად "ვერსადჩვენებას" ნიშნავდა. ამრიგად, "საწარმოო კოდექსი" იყო კინოწარმოებისვე მიერ დაწესებული თვითცენზურა, რომელმაც ამერიკულ კინოწარმოებას თავიდან ააცილა სახელმწიფო, კანონის დონეზე განხორციელებული ცენზურა, თუმცა მნიშვნელოვნად შეცვალა მისი სახე და განვითარების გზა.

ამისგან განსხვავებით, "სოცრეალიზმის" სახელით საბჭოთა კინოში ხორციელდებოდა პარტიული და შესაბამისად სახელმწიფო ცენზურა, რომელიც ამერიკულისგან განსხვავებით, კომპლექსური სისტემა იყო და რთულ ვერტიკალს ქმნიდა. ვერტიკალის პირველ საფეხურს, ამერიკული ცენზურის მსგავსად, თვითცენზურის აპარატი ქმნიდა – სტუდიების სამხატვრო საბჭოები, თუმცა ეს უკანასკნელნი ანგარიშვალდებულნი იყვნენ შემდეგი საფეხურის, სახელმწიფო კინოკომიტეტის სახით, ის კი თავის მხრივ, პარტიის წინაშე, რომ აღარაფერი ვთქვათ "მთავარ ცენზორზე" – სტალინზე, რომლის ერთი სიტყვა საკმარისი იყო არა მხოლოდ ფილმის, არამედ მისი ავტორის გასანადგურებლადაც.

და მაინც, დაწერილი და დაუწერელი პრინციპების შედარება უკვე მზა პროდუქტის დონეზე გარკვეული პარალელების აღმოჩენის საშუალებას იძლევა.

პირველი, რაც ამ პერიოდის ამერიკული თუ საბჭოთა კინოპროდუქციის შესწავლისას თვალში გვეცემა, ეს არის თეთრისა და შავის, კეთილისა და ბოროტის მკაფიო გამიჯვნა. როგორც კოდექსის ძირითადი პრინციპი ამბობს, მაყურებელს არასდროს უნდა გაუჩნდეს სიმპათია ბოროტის, დამნაშავის, სახელმწიფო თუ ზნეობრივი კანონების დამრღვევის მიმართ. იგივე პრინციპი მუშაობს

საბჭოთა კინოში, ოღონდ აქ დაყოფა “ჩვენიანისა” და “უცხოს” ხაზზე გადის. “უცხო” აქ საბჭოთა იდეოლოგიასთან შეუთავსებელს ნიშნავს. ის შეიძლება იყოს გარეშე თავდამსხმელი (ტევტონელი რაინდები ანუ ფაშისტები ს.ეიზენშტეინის “ალექსანდრე ნეველში”, 1938), მაგრამ ასევე კაპიტალისტური გადმონაშთები (როგორც კულაკები მრავალრიცხოვან საკოლმეურნეო ფილმებში), ან სულაც ახალი დროის ბიუროკრატი (გ.ალექსანდროვის “ვოლგა-ვოლგა”, 1938).

საერთოა იმანენტური ოპტიმიზმიც: საბჭოთა კინოში ნებისმიერი ტრაგედია ვალდებულია ოპტიმისტური იყოს, რადგანაც “სოციალიზმის გამარჯვება გარდაუვალია”. ამერიკული კინოს კონცეფცია განსხვავებულია, ძირითადად ნაკარნახევი სრულფასოვანი და ხარისხიანი გართობის მიზანს დამატებული კეთილისა და ბოროტის ბრძოლაში გამარჯვებული სიკეთე, თუმცა თითქმის კანონად ქცეული “ბედნიერი დასასრული” (Happy end) დიდად არ განსხვავდება საბჭოთა ფილმების უმეტესად პათეტიკური ფინალებისგან.

ამერიკულ კოდექსი (შესავალი ნაწილი),[2] აღზრდასა და პროპაგანდასთან შედარებით პირველ ადგილზე აყენებს გართობას, თუმცა მაინც მოიხსენიებს კინემატოგრაფის როლს ადამიანის სულიერების, მორალური სახის, სწორი აზროვნების ჩამოყალიბებაში, ანუ ადამიანის გარდაქმნაში. თუმცა ეს დებულებები თავისი იმპერატიულობით და აგრესიულობით ვერ შეედრება საბჭოთა ხელოვნების უპირველეს მოთხოვნას და ამოცანას – გამოჭედოს ახალი ტიპის ადამიანი, იდეალური სუპერმენი(ამის მკაფიო ნიმუშია, მაგალითად, ევგენი ურბანსკის ვასილი გუბანოვი იული რაიზმანის ფილმში “კომუნისტი”, 1957). თუმცა, იდეალურის მცირედ განსხვავებული კრიტერიუმების გათვალისწინებით, საბჭოთა კინოს არც ჰოლივუდი ჩამორჩება იდეალური გმირების ძერწვაში და ამის დასტურად ფრენკ კაპრას კინემატოგრაფიც საკმარისი იქნებოდა.

ბუნებრივია, საბჭოთა “ახალი ადამიანი” მთლიანად მიმართულია იდეებისთვის ბრძოლისკენ, უკეთესი მომავლის შექმნის ამოცანებისკენ, მისთვის ყოველდღიურობა ზედმეტი ტვირთია; ყოველდღიურობის მეორე პლანზე გადასვლა, შესაბამისად, გამორიცხავდა პირად გრძნობებსაც და მასზე კონცენტრირებას. როგორც წესი, ფილმში ის მხოლოდ ფორმალურ დონეზე, ფსიქოლოგიური დეტალიზების, ადამიანური განცდების (რომელიც სისუსტედ აღიქმება) გარეშეა წარმოდგენილი. სხვა მიმართულებით მოძრაობს ამერიკული კინო. ის ცდილობს თავის მაყურებელი დაიცვას მხოლოდ ახალი დროის მიერ მოტანილი ძალადობის, სისხლის, კანონგარეშე ქმედებების, ახალი სექსუალური თავისუფლების მავნე ზეგავლენისაგან და არავითარ შემთხვევაში უარს არ ამბობს პირად ცხოვრებაზე, მაგრამ შედეგად ორივე შემთხვევაში ვიღებთ “სტერილურ” გმირებს, რეალობას დისტანცირებული კონფლიქტებით და ისტორიებით (ამერიკული კინოს სასახელოდ უნდა ითქვას, ის უშვებდა თუ პირდაპირ ჩვენებას არა, მინიშნებას მაინც ქალსა და მამაკაცს შორის სექსუალურ ურთიერთობებზე, ღალატზე, ოჯახის გარეთ ურთიერთობებზე, რაც ხშირად საკმაოდ მძაფრ ეროტიკულ ველს ქმნიდა, მაშინ როცა საბჭოთა გმირების სიყვარული, ცოლ-ქმრისაც კი მხოლოდ სიტყვიერი გამოხატვით შემოიფარგლებოდა.

გმირებზე არანაკლებ “სტერილური” და ცხოვრებისეული “ჭუჭყისგან” გაწმენდილი იყო ეკრანული სამყაროც, როგორც ერთ, ისე მეორე მხარეს, თუმცა კვლავ სხვადასხვა მიზეზის გამო. მიუხედავად დეკლარირებული რეა-

ლიზმისა და სინამდვილის სინამდვილისეულ ფორმებში ასახვისა, საბჭოთა კინო მიმართული იყო უფრო ნათელი მომავლისკენ, ვიდრე აწმყოსკენ; მას სურდა არა მხოლოდ ადამიანის, არამედ სინამდვილის მყისიერი გარდაქმნა და თუ რეალურ ცხოვრებაში ვერა, ეკრანზე მაინც. იდეალი ადვილად ამოსაცნობია ივან პირევის კომედიებში "ტრაქტორისტები" (1939), "მეღორე ქალი და მწყემსი" (1941), "ყუბანელი კაზაკები" (1949) და არა მხოლოდ მათში.

ჰოლივუდის ნაწარმში პირობითი გარემო იქმნება ფაქტობრივად ყველა რეალური პრობლემის რეგლამენტაციაში მოქცევის გამო – არა ნარკოტიკები, არა ძალადობა, არა სოციალური თუ რასობრივი პრობლემები, არა ქალთა ახალი სახეები და მათი პრობლემები, შესაბამისად, რეალური სამყაროც ეკრანის მიღმა რჩება, ესეც უფრო წარმოსახვის სფეროა, ვიდრე არსებულის.

საინტერესოა, რომ ორივე შემთხვევაში ეკრანული გარემოს პირობითობის დამყარებასთან ერთად ფილმიდან იდევნება მხატვრული პირობითობა. საბჭოთა კინოში გააფთრებული ბრძოლა მიდის ყოველგვარი "ფორმალიზმის" წინააღმდეგ. კინომ უნდა ილაპარაკოს ხალხისთვის გასაგებ ენაზე, ზედმეტი მხატვრულობის გარეშე. მხატვრული ხერხების გაშიშვლება "აღსაზრდელს" ანუ საბჭოთა მაყურებელს გამოიყვანს პირობითი სამყაროს ფარგლებს გარეთ და, შესაბამისად, გააჩენს არასაჭირო კითხვებს.

პირობით სამყაროში მაყურებლის სრული ჩართვისთვის, სრული ნდობისთვის იბრძვის ჰოლივუდის ფილმებიც. ამ მიზანს ემსახურება კლასიკური დრამატურგია, სიუჟეტის მიზეზ-შედეგობრივ საფუძველზე აგება, სიუჟეტის და ფაბულის სრული დამთხვევა, უწყვეტი, იგივე უხილავი მონტაჟი – საერთო მახასიათებლები ორივე ქვეყნის კინემატოგრაფისთვის ამ პერიოდში.

რა თქმა უნდა, სტატიის მიზანს არ წარმოადგენს 1930-იანი წლების ამერიკული და საბჭოთა კინოპროდუქციის იდენტურობის დამტკიცება. ამჯერად, ყურადღება გავამახვილე მხოლოდ თანადამთხვევებზე, რომელსაც სხვადასხვა მიზეზი და საფუძველი აქვს და მით უფრო უცნაურად გამოიყურება ამის გამო. შეიძლებ ითქვას, რომ ამ პერიოდის საბჭოთა კინოწარმოებას არანაკლებ მიესადაგება ტერმინი "ოცნებების ფაბრიკა", ვიდრე ჰოლივუდს.

შენიშვნები:

1. რაპპი – „რუსეთის პროლეტარ მწერალთა ასოციაცია" (Российская Ассоциация Пролетарских Писателей), რევოლუციისშემდგომი პერიოდის საბჭოთა ლიტერატურული გართიანება, ებრძოდა ავანგარდულ მიმდინარეობებს.
2. "Hence, though regarding motion pictures primarily as entertainment without any explicit purpose of teaching or propaganda, they know that the motion picture within its own field of entertainment may be directly responsible for spiritual or moral progress, for higher types of social life, and for much correct thinking". – Production Code 1934 – https://censorshipinfilm.wordpress.com/resources/production-code-1934/

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. საბჭოთა მწერალთა I საკავშირო ყრილობის მასალები.
2. Production Code 1934 https://censorshipinfilm.wordpress.com/resources/production-code-1934/
3. King, Geoff. New Hollywood Cinema. An Introduction. B.Tauris Publishers London-New York. 2002
4. Maltby, Richard. More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of "Pre-Code Cinema" – Senses of Cinema, December 2003 Issue 29. http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre–code–cinema
5. Круглова Т.А. Искуство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора философских наук. Екатеринбург, 2005.
6. Стуруа М. Этот кодекс не про нас. Газета "Московский комсомолец" №25807 от 26 ноября 2011 http://www.mk.ru/culture/2011/11/25/646985-etot-kodeks-ne-pro-nas.html

ლაშა ჩხარტიშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევა და მართვა

ქართული თეატრის კვლევა სათავეს XIX საუკუნიდან იღებს. ცნობილი საზოგადო მოღვაწეები წერდნენ წერილებს თეატრზე, მის ფუნქციაზე, დანიშნულებასა და მომავალ პერსპექტივაზე, მაგრამ თითოეული მათგანი პუბლიცისტურ ხასიათს ატარებდა და თეორიის სფეროს განეკუთვნებოდა, ვიდრე კვლევასა და მეცნიერულ ანალიზს, კვლევის რომელიმე მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობის გარეშე. XX საუკუნის 40-იან წლებში თეატრალურ ინსტიტუტში, ახლანდელ საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში გაიხსნა თეატრმცოდნეობის სპეციალობა, რომელიც აერთიანდებდა თეატრის ისტორიკოსის, თეორიტიკოსისა და კრიტიკოსის კვალიფიკაციას. აღნიშნულ სპეციალობას დღემდე, ყოველწლიურად ამთავრებს ათობით ახალგაზრდა. თეატრმცოდნეობის, როგორც ჰუმანიტარული მეცნიერების ერთ-ერთ დარგად ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში უმნიშვნელოვანესი წვლილი მიუძღვის დიმიტრი ჯანელიძეს, რომელიც ქართული თეატრმცოდნეობითი მეცნიერების ფუძემდებლად ითვლება, მის სახელს ატარებს თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში თეატრის კვლევის სამეცნიერო ინსტიტუტი, ახლა ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი. სწორედ მან ჩაუყარა საფუძველი თეატრის შესწავლას აპრობირებული სხვადასხვა კვლევითი მეთოდოლოგიების გამოყენებით, თუმცა ეს კვლევები ფრაგმენტულ ხასიათს ატარებდა და არ იყო თანმიმდევრული.

თუკი ვთვლით, რომ თეატრმცოდნეობა არის მეცნიერება, მაშინ თეატრის ნაწარმოებების, ანუ სპექტაკლების კვლევისას, მაქსიმალურად უნდა გამოვრიცხოთ ჩვენი სუბიექტური შეხედულებები. ამ პროცესს ართულებს ის, რომ თეატრმცოდნეობა არ განეკუთვნება ზუსტ მეცნიერებათა რიცხვს და სწორედ ამიტომ, კვლევების დიდი ნაწილი ეფუძნება ავტორთა სუბიექტურ შეხედულებებს. ამ პრობლემის დაძლევის მიზნით, 2011 წელს ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში შეიქმნა თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი, რომელიც უკვე 7 წელია იკვლევს თანამედროვე ქართულ თეატრს არატრადიცული მეთოდებით და ცდილობს დარგში ამ მეთოლოგიების დანერგვას. თეატრის შესწავლა სხვადასხვა ევროპაში აპრობირებული მეთოდოლოგიით ჩვენში ფეხს ახლა იკიდებს, ამის გამო კვლევის შედეგებს საზოგადოებისა და მომხმარებელის ნაწილი ნიჰილისტურად უყურებს. ამ ტიპის კვლევების ციკლი ობიექტურად ნათელს ჰფენს თანამედროვე ქართულ თეატრს. სუბიექტური შეფასების გარეშე მასში თავმოყრილია პრობლემები, რომლების წინაშეც დგანან თეატრები, მათი წარმატებები და წარუმატებლობის მიზეზები...

საქართველოში 2016 წელს ფუნქციონირებდა სულ 44 თეატრი, მათ შორის, 38 არის სახელმწიფო პროფესიული თეატრი, ხოლო 6 კერძო, დამოუკიდებელი თეატრი. თუმცა საქართველოს თეატრალურ რუკაზე თეატრების რაოდენობა გაცილებით მეტია, ისინი ფუნქციონირებენ როგორც იურიდიული პირები და მა-

თი ოფიციალური ლიკვიდაცია არ მომხდარა, მაგრამ 2016 წელს ამ რამდენიმე თეატრს არ გაუმართავს არც ერთი პრემიერა და არც რიგითი სარეპერტუარო სპექტაკლი. ამის გამო, ჩვენ არ მიმოვიხილავთ ასეთ თეატრებს.

პრემიერების რეიტინგი

2016 წლის სტატისტიკური კვლევის შედეგად, 42 თეატრის მონაცემებზე დაყრდნობით, საქართველოს სახელმწიფო პროფესიულ და კერძო თეატრში განხორციელდა 228 პრემიერა, მათ შორის 0,8% არის აღდგენილი სპექტაკლები, რომელიც გასული ორი სეზონის განმავლობაში თეატრებს არ წარმოუდგენიათ. 228 პრემიერიდან დედაქალაქის 25 სახელმწიფო პროფესიულ თეატრში (მათ შორისაა საბავშვო თეატრები და ცხინვალის, სოხუმის დრამატული და მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, ვინაიდან ისინი თბილისში მოღვაწეობენ) 122 პრემიერა განხორციელდა. ხოლო რეგიონის 17 სახელმწიფო დრამატულ, თოჯინურ და კერძო თეატრში 106 ახალი სპექტაკლი დაიდგა. განვლილი წლების სტატისტიკას რომ გადავავლოთ თვალი, შევნიშნავთ, რომ ბოლო წლების განმავლობაში პრემიერების რაოდენობა საგრძნობლად არა, მაგრამ მაინც იზრდება (2013 წელი – 160; 2014 წელი – 174; 2015 წელი – 217; 2016 წელი – 228), თუმცა ეს პროცესი მხატვრულ ხარისხზე განსაკუთრებულად არ აისახება.

აღმოვაჩნეთ, რომ საქართველოს მასშტაბით პრემიერების რეიტინგში მარჯანიშვილის თეატრს უჭირავს ლიდერის პოზიცია. 2016 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა 17 ახალი დადგმა შესთავაზა მაყურებელს. მას წლების განმავლობაში ამ პოზიციაზე უპირობო ლიდერის პოზიცია უჭირავს და მისი უშუალო კონკურენტი, ამ მხრივ, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრია, რომელმაც 2016 წელს ერთი პრემიერით ნაკლები გამოუშვა (16 პრემიერა). ამ თეატრების ასეთი აქტივობა არ არის მოულოდნელი შედეგი, ვინაიდან ამ ორ თეატრს გააჩნია სამი სივრცე, სადაც მუდმივად მიმდინარეობს რეპეტიციები და წარმოდგენები. სამი სივრცე თეატრებს შორის კიდევ ორ თეატრს აქვს: რუსთაველის და გორის დრამატულ თეატრებს. ამ ორ თეატრში პრემიერების გამოშვების სიმცირე სხვადასხვა მიზეზით არის განპირობებული. თუკი გორის თეატრს მცირე ბიუჯეტი აქვს (რომელიც ზუსტად ოთხჯერ ნაკლებია რუსთაველის თეატრისაზე), სამაგიეროდ რუსთაველის თეატრს აქვს მეტი შესაძლებლობები, მათ შორის, ფინანსური რესურსიც, მაგრამ ორივე თეატრი თითქმის თანაბარი რაოდენობის (რუსთაველის თეატრი – 7, გორის თეატრი – 6) პრემიერებს უშვებენ. დასკვნის გამოტანა ამ შემთხვევაში ძალზედ მარტივია.

ქართული თეატრი და დრამატურგია

ჩვენს კვლევაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კატეგორიაა ქართული თეატრის ინტერესი დრამატურგიისადმი, ვინაიდან დრამატურგიის არჩევანში იხატება არა მხოლოდ ქართული თეატრის მსოფლმხედველობა და მისწრაფებები, არამედ აზროვნების მასშტაბი, სიღრმე და ხედვა ჩვენს თანამედროვეობაზე, წარსულსა და მომავალზე. დრამატურგიის არჩევანი ხატავს რეჟისორთა გემოვნებასაც და მათ ფართო ან მცირე თვალსაწიერს. დრამატურგიის არჩევანი პირდაპირ კავშირშია სარეპერტუარო პოლიტიკასთანაც.

2016 წელს საქართველოს ყველა ტიპის 42 თეატრში დაიდგა 127 თანამედროვე ქართველი და 29 უცხოელი თანამედროვე ავტორის პიესა. ხოლო 143 დადგმა

განხორციელდა ქართველი და უცხოელი კლასიკოსების პიესებსა და ნაწარმოებებზე (რომანი, მოთხრობა, პოემა) დაყრდნობით. ეს მაჩვენებელი ბევრ ფაქტორს ავლენს, მათ შორის იმას, რომ ქართული თეატრი თავს არიდებს თანამედროვე დრამატურგიას, მათ შორის, ქართულს და უფრო მიმართულია კლასიკისაკენ. ეს ტენდენცია ბევრი რამით შესაძლოა იყოს განპირობებული: 1) მცირე რაოდენობით იწერება ტექსტები თეატრისთვის, ან რაც იწერება, მათი დონე არ აკმაყოფილებს რეჟისორთა მოთხოვნებს; 2) ხშირია შემთხვევა კინოსცენარების გადმოქართულების. რეჟისორთა გარკვეული ნაწილი ცალსახად უარს ამბობს თანამედროვე ქართველ დრამატურგზე და კინოსცენარების გასცენიურებით თავად არიან დაკავებული; 3) შესამჩნევია უფრო კარგი ტენდენციაც, როცა რეჟისორები თანამედროვე დრამატურგთან ერთად თავად გვევლინებიან ავტორად; 4) რაც შეეხება თანამედროვე უცხოელი ავტორების დადგმის სიმწირეს, ვფიქრობ, ამის მიზეზიც არაერთი ფაქტორით არის განპირობებული; 5) თარგმანების სიმწირე და არარსებობა; 6) თარგმანის შესაქმნელად ფინანსური უზრუნველყოფის არქონა; 7) ქართველი რეჟისორების უმეტესობა ნაკლებად იცნობს თანამედროვე უცხოელ ავტორებს.

ამიტომაც არის, რომ ქართული თეატრი მიმართულია უფრო კლასიკისაკენ, ქართულ სცენაზე უკვე ადაპტირებული დრამატურგიისაკენ და ძირითადად უცხოური კლასიკისაკენ, ვინაიდან ქართულისგან განსხვავებით არჩევანი უცხოურ ლიტერატურაში უფრო დიდია. ბუნებრივია, კლასიკისადმი დიდი ინტერესი სულაც არ არის უარყოფითი მოვლენა, მაგრამ პრობლემას წარმოადგენს კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაცია. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ქართული თეატრი იმეორებს ტრადიციებს კლასიკის ინტერპრეტაციაში.

გარდა ამისა, ძირითადად, თეატრები არ ფიქრობენ სხვადასხვა მაყურებელის მოთხოვნილებაზე და მათი სურვილების და ინტერესების გათვალისიწნებაზე. თეატრების რეპერტუარს ხშირ შემთხვევაში წარმოადგენს რეჟისორთა სურვილების გათვალისიწნება და პიესები ირჩევა არა იმის მიხედვით, თუ რა პოტენცია არსებობს ამა თუ იმ კონკრეტულ თეატრში, არამედ რისი განხორციელება სურს თავად რეჟისორს. ამიტომაც, იდგმება მაგალითად, „ჰამლეტი“ ისეთ თეატრში, სადაც ჰამლეტის როლის შემსრულებელი არ არის. ხშირია შემთხვევა, როცა ერთი რეჟისორი ერთი და იგივე დამდგმელ ჯგუფთან ერთად, ერთი და იგივე პიესას დგამს რეგიონის თუ დედაქალაქის სხვადასხვა თეატრში. იშვიათი გამონაკლისის გარდა, რეგიონებში თეატრები უფრთხიან ახალ, დედაქალაქის სცენებზე ჯერ არა აპრობირებულ პიესებს. რეგიონების თეატრების რეპერტუარი ძირითადად ეფუძნება კლასიკას და ტრადიციებს, გამოცდილებას, რაც თეატრს ჩაკეტილ ნაჭუჭში და მუდმივად წარსულში ამყოფებს. უკვე მრავალგზის გადამღერებული პიესების დადგმა იოლი გზაა და მოვალეობის მოხდას უფრო გავს, ვიდრე თეატრის განვითარებაზე ზრუნვას. ეს პირველ ყოვლისა, თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელების პასუხსიმგებლობის საკითხია, რომელიც საზოგადოებამ დაიქირავა და მნიშვნელოვანი საქმე მიანდო. მით უმეტეს, იმის ფონზე, როცა თეატრი ერთადერთი კულტურის კერაა რეგიონში, რომელიც მისიას ხშირ შემთხვევაში ვერ ასრულებს.

<u>თეატრების სტაბილური ფუნქციონირება 2016 წელს</u>

თეატრის მკვლევარებისთვის და ალბათ, პირველ ყოვლისა საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსთვის, როგორც თეატრების დამფუძნებლისთვის და მთავარი დონორისთვის, უნდა იყოს საინტერესო თუ რამდენად სტაბილურად ფუნქციონირებს თეატრები. თეატრების ფუნქციონირება გამოიხატება სარეპერტუარო სპექტაკლების წარმოდგენების სიხშირით. ხშირია შემთხვევა, როცა საპრემიერო ჩვენებების შემდეგ სპექტაკლები ქრება რეპერტუარიდან. ერთი სპექტაკლის მომზადებაზე იხარჯება გარკვეული ფინანსური და ადამიანური რესურსი, რომელიც სეზონის დასრულებამდე ქრება აფიშიდან. სპექტაკლის „სიკვდილის“ მიზეზი კი სხვადასხვა ფაქტორით შეიძლება იყოს განპირობებული: ა) სუსტი მხატვრული ხარისხით; ბ) მოძველებული და არააქტუალური თემით; გ) სუსტი სამსახიობო ანსამბლით; დ) თეატრის სუსტი მარკეტინგული გათვლით და პიარით.

საქართველოს 42 თეატრში 2016 წლის განმავლობაში გაიმართა სულ 4 344 წარმოდგენა, ამათგან: თბილისის ყველა სახელმწიფო თეატრში – 2 247; საქართველოს საბავშვო და საყმაწვილო სახელმწიფო თეატრებში – 1 687; საქართველოს კერძო თეატრებში – 467; საქართველოს ყველა რეგიონის თეატრში – 1 669; ეს მაჩვენებლები ცხადყოფს, რომ დედაქალაქის და საბავშვო საყმაწვილო თეატრები უფრო სტაბილურად მართავენ წარმოდგენებს, ვიდრე რეგიონის და კერძო თეატრები. კერძო თეატრების ეს ციფრი მიღებულია მხოლოდ იმით, რომ მათი რაოდენობა საქართველოში 5-ჯერ უფრო მცირეა, ვიდრე სახელმწიფო თეატრების. დედაქალაქსა და საქართველოს ყველა რეგიონში კი თეატრების რაოდენობა თითქმის თანაბარია. რეგიონებში სპექტაკლების სისტემატიური გამართვა ერთი მხრივ, პრობლემებთან არის დაკავშირებული და ძნელია პატარა ქალაქებში მაყურებლის მობილიზება, ვინაიდან თეატრის მაყურებელი ზოგადად საქართველოში 0,65% შეადგენს, ხოლო პოტენციური მაყურებელი – 35%-ს. რეგიონებში კი მაყურებლის მაჩვენებელი გაცილებით დაბალია (0,13%).

საქართველოს სახელმწიფო თეატრებს შორის წარმოდგენების გამართვის თვალსაზრისით კონკურენცია არც ისე დიდია. ამ მხრივ, ერთმანეთის კონკურენტები კარგად გამოიხატება ციფრებში. წარმოდგენების რაოდენობის თვალსაზრისით, საქართველოს სახელმწიფო თეატრების ხუთეულში პირველ ადგილას თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრია, რომელმაც 2016 წელს 642 სპექტაკლი ითამაშა, მას მეორე ადგილზე 442 სპექტაკლით მოსდევს მარჯანიშვილის თეატრი, ხოლო მესამე ადგილს 381 სპექტაკლით ქუთაისის თოჯინების თეატრი იკავებს. მეოთხე ადგილზე ახმეტელის თეატრია, რომელმაც 2016 წელს 283 სპექტაკლი წარმოადგინა, 191 სპექტაკლი ითამაშა წლის განმავლობაში თბილისის თოჯინების თეატრმა.

ამასთანავე, გამოვლინდა ის თეატრები, რომლებმაც ყველაზე ცოტა წარმოდგენა გამართეს წლის განმავლობაში. წარმოდგენების რიცხვი იმდენად მცირეა, რომ ფაქტობრივად, თეატრი ამ მაჩვენებლით, არაფუნქციურ თეატრების (დახურული თეატრების) რიცხვს უტოლდება. კერძო თეატრის შემთხვევაში წარმოდგენების რაოდენობის სიმცირე გასაგებიცაა, მაგრამ უფუნქციოდ დარჩენილ სახელმწიფო პროფესიული თეატრს ამ მხრივ, ვფიქრობ გამართლება არ აქვს. თეატრი, რომელიც 365 დღის განმავლობაში 20-მდე სპექტაკლსაც ვერ მართავს, ეს ფაქტობრივად უფუნქციობას ნიშნავს.

<u>მაყურებლის დასწრების მაჩვენებლები</u>

თეატრი არსებობს მაყურებლისთვის – ეს აქსიომაა, რომელზედაც არავინ კამათობს. ნებისმიერი წარმოდგენა სწორედ მაყურებლისთვისაა (რომლიც მოიცავს ყველა ტიპის, მსოფლმხედველობის, სოციიალური სტატუსისა და განათლების მოქალაქეს) განკუთვნილი. ამიტომაც, მნიშვნელოვანია ვიცოდეთ რა ინტენსივობით და რაოდენობით ადევნებს თვალს პრემიერებსა და სარეპერტუარო სპექტაკლებს მაყურებელი როგორც დედაქალქში, ისე რეგიონებში. საქართველოს 42 თეატრს 2016 წელს 522 330 მაყურებელი სტუმრობდა. ამათგან დედაქალაქის თეატრებს – 374 534, ხოლო რეგიონის თეატრებს – 147 796 მაყურებელი. საინტერესოა წლების მიხედვით მაყურებლის სწრებადობის რეიტინგიც. სურათი კი ასეთია: 2013 წელს 37 თეატრს 434 904 მააყურებელი სტუმრობდა, 2014-ში საქართველოს 51 თეატრს 423 028, ხოლო 2015 წელს 40 თეატრის მონაცემებზე დაყრდნობით, ქართულ თეატრს 553 535 მაყურებელი ჰყავდა. თუ გავითვალისიწნებთ იმას, რომ საქართველოს მოსახლეობა 3,5 მილიონს შეადგენს და მაყურებლის უმრავლესობა ძირითად შემთხვევაში ერთი და იგივე ადამიანები არიან, გამოდის, რომ თეატრში საქართველოს მოსახლეობის თითქმის 1/7 დადის, რაც, რბილად რომ ვთქვათ, ძალიან დაბალი მაჩვენებელია. პროცენტებში ეს მაჩვენებელი კი ასე გამოიყურება: 2016 წელს თეატრში მივიდა საქართველოს მოსახლეობის 14,96 %; დედაქალაქის თეატრებში 25 %; რეგიონებში 7,39 %.

ამრიგად, კვლევამ მნიშვნელოვნად გამოკვეთა თეატრების აქტივობები, მათი მართვის სისტემის და მარკეტინგ-მენეჯმენტის დადებითი და სუსტი ფაქტორები, წინააღმდეგობები, რომელიც დაძლევას საჭიროებს და პერსპექტივაშია მათი აღმოფხვრის გზები.

მარინე (მაკა) ვასაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

საქართველოს თეატრალური ფესტივალები 2015-2016 წლებში: სტატისტიკა, ანალიზი

დღეს, საქართველოში რამდენიმე, დიდი თუ მცირე ფორმატის, საერთაშორისო და რეგიონული თეატრალური ფესტივალია. თანდათანობით მათი რიცხვი იზრდება: ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალი „საჩუქარი“; თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი; ფესტივალი – თეატრალური იმერეთი; კომედიის ფესტივალი – გორში; 2014-2015 წლებში რეგიონულ ფესტივალთა ნუსხას სამი ახალი ფესტივალი შეემატა: ფოთის რეგიონული თეატრების საერთაშორისო ფესტივალი; ბათუმში – ქუჩის თეატრების და ყოველწლიურ მონოპიესების ფესტივალებს ჩაეყარა საფუძველი; ახალციხეში ეროვნული დრამატურგიის ფესტივალი აღდგა. 2016 წელს ოზურგეთის ნოდარ დუმბაძის სახელობის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი დაიბადა. არსებობს მცირე ფორმატის ფესტივალებიც. მაგალითად, თეატრის საერთაშორისო დღეს – 27 მარტს, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, მარჯანიშვილის თეატრის თანადგომით, უკვე რამდენიმე წელია სტუდენტური „ეტიუდების ფესტივალით“ აღნიშნავს.

ხშირად დაისმის კითხვა: როდესაც ქვეყანა ეკონომიკურ გასაჭირშია, საჭიროა კი ამდენი ფესტივალი? ვფიქრობ, საჭირო კი არა – აუცილებელია. იმისდა მიუხედავად, რომ უდიდესი სათეატრო ტრადიციების და ნოვაციების ქვეყანა ვართ, ფესტივალები სათეატრო, საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებისთვისაა აუცილებელი. სხვასთან ერთად, ფესტივალების წყალობით საქართველოში კულტურული ტურიზმი განვითარდა. აქედან გამომდინარე, სახელმწიფო ხელს უწყობს, მეტ-ნაკლებად აფინანსებს ფესტივალებს (არა მარტო თეატრალურს). 2015-2016 წლებში, საქართველოში ჩატარებული თეატრალური ფესტივალების მაგალითზე, მიმოვიხილავ და გავაანალიზებ, თუ რა ჟანრები, ტენდენციები, ფორმები, მიმართულებები გამოიკვეთა უახლეს სათეატრო ხელოვნებაში.

1997-ში დაარსებული, შემდეგ რამდენიმე წლით შეჩერებული „საჩუქარი“ 2013 წელს დაბრუნდა საქართველოს საფესტივალო სივრცეში და უკვე მეთხუთმეტედ ჩატარდა. „საჩუქრის“ ფარგლებში იმართება გამოფენები, მუსიკალური საღამოები, კინოჩვენებები, შეხვედრები, სპექტაკლები. 2015-2016 წლების თეატრალური პროგრამა ჟანრობრივად, ფორმისა და სტილისტიკის თვალსაზრისით მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი იყო: თანამედროვე თუ ტრადიციული ცეკვის სიმბიოზი, მოძრაობის, პლასტიკური და დრამატული თეატრის საუკეთესო ნიმუშები. საორგანიზაციო ჯგუფმა ქართულ სპექტაკლებთან ერთად მაყურებელს მსოფლიოში აღიარებული რეჟისორების საუკეთესო წარმოდგენები შესთავაზა. მათ შორის: დადა მაზილოს „კარმენი“, საშა ვალცის „დღიური – 1, რვას აკლია 20 წუთი“, დიმიტრი კრიმოვის „რუსული

ბლუზი. სოკოზე წასვლა“, „დემონი, ხედი ზევიდან“, რიმას ტუმინასის „მადაგასკარი“, „ევგენი ონეგინი“, „ქარი ალვებში შრიალებს“, ევა იერბაბუენას „ფლამენკოს ბალეტი“, თანამედროვე გერმანული თეატრის Volksbühne-ს ცნობილი რეჟისორის ჰერბერტ ფრიჩის – Murmel Murmel... 2015-2016 წლებში „საჩუქრის“ ფარგლებში 40-მდე სპექტაკლს 5.350 ათასი მაყურებელი დაესწრო. აღსანიშნავია, რომ ფესტივალი წლიდან წლამდე იხვეწება, არა მარტო მაღალი მხატვრული დონით, არამედ ორგანიზებითაც. ეს, რა თქმა უნდა, სამხატვრო ხელმძღვანელის ქეთი დოლიძის და ფესტივალის საორგანიზაციო გუნდის დამსახურებაა. ვფიქრობ, დროის თვალსაზრისით (ერთი თვე), ფესტივალი ძალიან გაწელილია და ორგანიზატორებმა ხანგრძლივობა უნდა შეამცირონ. „საჩუქრის“ შედეგად შეიქმნა და მომავალშიც იგეგმება ძალიან საინტერესო კოპროდუქციები: დიდი ბრიტანეთი, საბერძნეთი, რუსეთი, უკრაინა, იტალია და სხვა.

2009 წელს თბილისის მერიის დაარსებული „თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი“, ეკატერინე მაზმიშვილისა და საფესტივალო გუნდის ორგანიზებით, რამდენიმე მიმართულებით მუშაობს: საერთაშორისო პროგრამა, საერთაშორისო პროგრამა “New”, ქართული სპექტაკლების პროგრამა GeorgianShowcase, მასტერკლასები, ტრენინგები და გამოფენები, თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო სიმპოზიუმები და შეხვედრები, სპეციალური ღონისძიებები და ფესტივალის კლუბი, ნიუ მარკეტი – კავკასია და შავი ზღვის ქვეყნები. ფესტივალმა 8 წელიწადში უმასპინძლა 112 კომპანიას სხვადასხვა ქვეყნიდან. 2015-2016 წლებში ორგანიზატორებმა, ძირითად უცხოურ პროგრამაში, მაყურებელს 20-მდე სპექტაკლი შესთავაზეს. მათ შორის: აქრამ ჰანის კომპანიის (ბრიტანეთი) „კააში“ (ნეტავ), სილვიუ პურკარეტეს „ქარიშხალი“, თომას ოსტერმაიერის „ხალხის მტერი“ და „მარია ბრაუნის ქორწინება“ (გერმანია, თეატრი – შაუბიუნე), ტადაში სუძუკის „ტროელი ქალები“ (სუძუკის კომპანია ტოგა, იაპონია), გჟეგოჟ ბრალის „ალუბლის ბაღი“ (თეატრი „თხის სიმღერა“, პოლონეთი), ერჟი ზონის „პერეგრინუსი“ (თეატრი KTO, პოლონეთი). წარმოდგენები განსხვავდებოდა: ჟანრით, სტილისტიკით, ფორმით – დრამატული, ფიზიკური მოძრაობის, თანამედროვე ევროპული და აზიური ცეკვის სინთეზი, მუსიკალური – მინი-მიუზიკლი, შერეული ტიპის, ქუჩის წარმოდგენები და ა.შ. 8 წლის განმავლობაში მაყურებელმა ნახა: საერთაშორისო პროგრამაში – 170, ქართულ პროგრამაში – 245 წარმოდგენა. უცხოელი ექსპერტების, სტუმრების რაოდენობა ქართული სპექტაკლების პროგრამაზე: 420, ხოლო მაყურებელთა საერთო რაოდენობა – 40.000 გახლდათ. ქართულ თეატრს ეძლევა შესაძლებლობა, თავისი სპექტაკლები გაყიდოს უცხოურ ბაზარზე, რამდენიმე რეგიონული თეატრი მიიწვიეს სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალზე. დაიგეგმა და შემდგომ განხორციელდა არაერთი საერთაშორისო პროექტი და კოპროდუქცია. მაგალითად: ქუთაისის, ბათუმის, ფოთის თეატრების სპექტაკლები. აღსანიშნავია, რომ „თბილისის საერთაშორისო თეატრალურმა ფესტივალმა“ დაარსებისთანავე მოიპოვა საერთაშორისო აღიარება. 2009-ში ევროსაბჭომ „კულტურულ მოვლენად“ აღიარა, 2011 წლიდან კი ევროპის არაფორმალური შეხვედრების (ITM) და ევროპის საერთაშორისო ფესტივალების ასოციაციის (EFA) სრულუფლებიანი წევრია.

2015 წ. ივლისის თვეში, სათეატრო ფესტივალთა რუკაზე – „რეგიონული თეატრების საერთაშორისო ფესტივალი“ გაჩნდა. ფესტივალის იდეა, გამოჩენილ მსახიობს, ფონდი „დღეს“ ერთ-ერთ დამფუძნებელს – ნინელი ჭანკვეტაძეს ეკუთვნის. ფესტივალში მონაწილეობს საქართველოს ყველა რეგიონული სახელმწიფო პროფესიული დრამატული თეატრი. 2015-2016 წლებში ნაჩვენები იყო: საქართველოს, პოლონეთის, იტალიის (სტუმრის სტატუსით), ბელორუსიის, ირანის თეატრების 50-მდე სპექტაკლი. ეს, უპირველეს ყოვლისა, თეატრებს შორის გამოცდილებათა გაზიარების საუკეთესო საშუალებაა. ფესტივალი ხელს შეუწყობს სათეატრო პროცესების გამოცოცხლებას რეგიონებში, სტიმულს მისცემს შემოქმედებს უკეთესი სპექტაკლების შესაქმნელად, გაზრდის მოტივაციას. ფესტივალმა სამომავლო ერთობლივი პროექტების და შიდა გასტროლების დაგეგმვის გარემო შექმნა; გააღრმავა კონტაქტები თეატრებს, მათ ხელმძღვანელებსა და დასებს შორის; წარმოაჩინა რეგიონის თეატრების მხატვრული დონე, შესაძლებლობები, პრობლემები და ნაკლოვანებები. ფოთის ფესტივალი პროფესიონალთათვის, საქართველოს რეგიონულ თეატრებში არსებული მდგომარეობის, მთლიანობაში აღქმისა და შეფასების საუკეთესო საშუალებაა. ორი წლის შედეგებმა ცხადყო, რომ რეგიონებში არსებული 20-მდე სახელმწიფო ბიუჯეტზე მყოფი თეატრიდან, მხოლოდ რამდენიმე, 7-8 თეატრი მუშაობს სრულფასოვანი დატვირთვით, შემოქმედებითად აქტიურია და მხატვრული თვალსაზრისით ღირებულ პროდუქტს ქმნის. დანარჩენი თეატრები, შეიძლება ითქვას, ინერციით აგრძელებენ მოღვაწეობას, სახელმწიფოსგან მოთხოვნილი გეგმით წელიწადში 4 სპექტაკლს დგამენ – „მოვალეობის“ მოხდის მიზნით. ვფიქრობ, ყოველ რეგიონს ერთი მრავალპროფილიანი სახელმწიფო თეატრი აუცილებლად უნდა ჰქონდეს. აქ სპექტაკლების გარდა, გამოფენები, კონცერტები თუ სხვა სახელოვნებო სანახაობები უნდა იმართებოდეს. აქვე აღვნიშნავ, რომ ბოლო პერიოდში ზოგიერთ რეგიონულ თეატრში ძალიან საინტერესო შემოქმედებითი მუშაობა მიმდინარეობს, მაგალითად: ბათუმის, ფოთის, ჭიათურის, გორის, ახალციხის. იქ ხშირად იწვევენ ახალგაზრდებს სპექტაკლების დასადგმელად, რამდენიმე ძალიან საინტერესო სამსახიობო ნამუშევარიც შეიქმნა. რეგიონებში დიდი პრობლემაა სათეატრო შენობები, ზოგიერთი ძირ-ფესვიანად გასარემონტებელია. 2016 წელს გადაწყდა თეატრების შენობების აღდგენის საკითხი. ეტაპობრივად, კერძო თუ სახელმწიფო სტრუქტურები იწყებენ ამ შენობების გარემონტება-შეკეთებას. ფოთის ფესტივალი განსაკუთრებით საინტერესოა არა მხოლოდ ფოთის თუ სხვა რეგიონებიდან ჩამოსული მაყურებლისთვის, სათეატრო კრიტიკისთვის, არამედ, სხვადასხვა სახელმწიფო ინსტიტუციის წარმომადგენლებისთვისაც, რომლებიც ხშირად ესწრებოდნენ სპექტაკლებს. „რეგიონული თეატრების საერთაშორისო ფესტივალის“ დაფუძნება მონაწილე დასებისთვის უმნიშვნელოვანესი ფორუმი აღმოჩნდა.

2012 წ. ქუთაისის თეატრალურმა საზოგადოებამ ლევან როხვაძის, მაია პაქსაშვილის, გელა ძაგნიძისა და საორგანიზაციო ჯგუფის ინიციატივით, სამხარეო ადმინისტრაციის, ქუთაისის მერიის, იმერეთის მუნიციპალიტეტების ფინანსური თანადგომით – რეგიონული ფესტივალი „თეატრალური იმერეთი“ აღადგინა. სხვა ფესტივალებისგან მას ორი რამ ასხვავებს. იგი აერთიანებს სახელმწიფო, მუნიციპალურ, სახალხო თეატრებს და მასში მონაწილე

სპექტაკლებს პროფესიონალებისაგან შემდგარი ჟიური აფასებს. გარკვეულწილად საკამათოა პროფესიული და სახალხო თეატრების ერთ ნიშაში მოქცევა, მაგრამ მეორე მხრივ, გამოიკვეთა, რომ ზოგიერთი სახალხო, მოყვარული თეატრი შემოქმედებითი, მხატვრული თვალსაზრისით არაფრით ჩამოუვარდება სახელმწიფო სტატუსის მქონე თეატრებს. ფესტივალი ცდილობს საერთაშორისო სტატუსი დაიმკვიდროს. 2016-ში სათეატრო ზეიმში პოლონური თეატრიც მონაწილეობდა. ბოლო სამი წლის განმავლობაში ფესტივალმა არაერთი საინტერესო ახალგაზრდა მსახიობი გამოავლინა. 2015-2016 წლებში 30-მდე სპექტაკლს 30 ათასამდე მაყურებელი დაესწრო.

2014 წ. გორში, რეჟისორ სოსო ნემსაძის თაოსნობით, დაარსდა „კომედიის ფესტივალი“. ფესტივალის ერთ-ერთი ორგანიზატორია საქართველოს რეგიონული ხელოვნების განვითარების ფონდი „RegArt“, ფინანსურად გვერდში უდგანან საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, ადგილობრივი მუნიციპალიტეტი, კომპანია „ლიდერი“ და ლიბერთი ბანკი. ფესტივალის მიზანია სათეატრო ხელოვნების პოპულარიზაცია, საქართველოში კომედიის ჟანრის აღორძინებისა და განვითარებისათვის ხელშეწყობა. საორგანიზაციო ჯგუფი, მინიმალური დაფინანსების მიუხედავად, ყოველწლიურად ცდილობს დახვეწოს და გააუმჯობესოს, უფრო მიმზიდველი გახადოს ფესტივალი. თავიდან სპექტაკლებს ჟიური აფასებდა. 2016-ში, სოსო ნემსაძის ინიციატივით, თეატრმცოდნეები დასთან და მაყურებელთან ერთად, ყოველ სპექტაკლს განიხილავდნენ. ამ გარჩევებზე ნათლად გამოიკვეთა მონაწილე თეატრების შემოქმედებითი პოტენციალი, მხატვრული თვალსაზრისით საინტერესო ძიებები თუ პრობლემები. უპირველეს ყოვლისა, აღმოჩნდა, რომ ქართულ სათეატრო სივრცეში, კომედიური ჟანრის სპექტაკლების ნაკლებობაა. ალბათ, აქედან გამომდინარე, ფესტივალში მონაწილე თეატრების მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლების გარკვეული ნაწილი კომედიურ ჟანრს არ განეკუთვნებოდა. ვფიქრობ, აუცილებელია სპექტაკლების სელექცია. 2015-2016 წლებში სხვადასხვა თეატრის მიერ წარმოდგენილ 40-ზე მეტ სპექტაკლს 12 ათასამდე მაყურებელი დაესწრო. სამხატვრო ხელმძღვანელსა და საორგანიზაციო ჯგუფს ფესტივალის საერთაშორისო ფორუმად გადაქცევის სურვილი აქვს, 2016-ში ორი უცხოური დასი ჰყავდათ მიწვეული.

ბათუმის მონოპიესების ფესტივალი და ლია სულუაშვილის დაარსებული ახალციხის ეროვნული დრამატურგიის ფესტივალი (იმართება 2 წელიწადში ერთხელ) ხელს შეუწყობს ქართველი დრამატურგების მოტივაციის ამაღლებას და უახლესი ქართული დრამატურგიის განვითარებას. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის გამომცემლობამ, როგორც პარტნიორმა, ახალგაზრდა დრამატურგთა მონოპიესების კრებული „მონოპიესები 2014-2015“ გამოაქვეყნა. 2016 წლის ივლისში, ვასილ ჩიგოგიძის თაოსნობით, საქართველოს საფესტივალო რუკაზე კიდევ ერთი თეატრალური ფორუმი გაჩნდა – ოზურგეთის ნოდარ დუმბაძის სახელობის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. პირველივე ფესტივალზე, ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებების მიხედვით, სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირებული – 13 ქართული და უცხოური სპექტაკლი შესთავაზეს მაყურებელს. 2015-2016 წლებში ბათუმში, პროექტის CheckinGeorgia-ს Heat Batumi-ს ფარგლებში, ძალიან კარგ, თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების განვითარებისათვის საჭირო წამოწყებას – ქუჩის თეატრე-

ბის ფესტივალს ჩაეყარა საფუძველი. ორი წელია, საორგანიზაციო ჯგუფი ბათუმლებსა და საზაფხულო სეზონზე ჩასულ სტუმრებს, სხვასთან ერთად, ჯადოსნურ, თეატრალურ დღეებს ჩუქნის.

ფესტივალების წყალობით, ქართული თეატრში არსებული ვითარების ზოგადი სურათი: წარმატებული ძიებები თუ მრავალი შემოქმედებითი პრობლემა ნათლად იკვეთება. მათ შორის: რეჟისურის, დრამატურგიული მასალის შერჩევის, ინტერპრეტირების, ჟანრობრივი განსაზღვრის, სამსახიობო ხელოვნების (განსაკუთრებით მეტყველების, პლასტიკის) და ა.შ. ფესტივალები დღევანდელ მსოფლიო სათეატრო სივრცეში არსებულ თანამედროვე, განსხვავებულ სათეატრო ფორმებს ასახავს: რა ძიებები მიმდინარეობს სათეატრო ენის ფორმირების თვალსაზრისით, რა ენაზე ელაპარაკება დღეს თეატრი მაყურებელს. შემოქმედებით პროცესში, ხელოვანები მიმართავენ როგორც საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებული სათეატრო ფორმების, ასევე თანამედროვეობაში უკვე მიგნებული, არსებული ხერხების გადამუშავებას, სინთეზს და ამ ძიების პროცესში საკუთარის შექმნას. ზოგი ხელოვანი აღწევს წარმატებას, ქმნის განსხვავებული ხელწერის წარმოდგენებს, ზოგჯერ შედევრებს, ზოგის მცდელობა კი მხოლოდ მცდელობად რჩება. წარმატება თუ წარუმატებლობა ხელოვნების მსახურთა თანმდევია, მთავარია, პროცესი არ შეჩერდეს. ფესტივალები, რა თქმა უნდა, ხელს შეუწყობს თანამედროვე ქართული სათეატრო (ზოგადად, კულტურული) ცხოვრების ინტეგრირებას მსოფლიო თეატრალურ, სახელოვნებო სამყაროსთან. ეს კიდევ ერთი გადადგმული ნაბიჯია ევროპის საერთო სახლში გასაერთიანებლად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოკუჩავა თ., რეგიონული თეატრების ფოთის საერთაშორისო ფესტივალი, ჟ. "თეატრი და ცხოვრება" №4, 2015. №4, 2016.
2. გეგია მ., ნოდარ დუმბაძის საფესტივალო ზეიმი ოზურგეთში, ჟ. "თეატრი და ცხოვრება" №4, 2016.
3. ვასაძე მ., თბილისის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი 2016-ის ქართული სპექტაკლების პროგრამა, ჟ. "თეატრი და ცხოვრება" №5, №6, 2016.
4. ჩხარტიშვილი ლ., თეატრალური იმერეთი – 2016, ჟ. "თეატრი და ცხოვრება" №4, 2016.
5. http://giftfestival.ge/index.php?pg=hom&lang=en
6. http://tbilisiinternational.com/
7. http://teatraluriimereti.ge/ge/

ნინო დავითაშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პედაგოგი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო

მიხეილ ჩეხოვის პედაგოგიური მეთოდის საწყისებთან

სტანისლავსკის სისტემა რომ უპირველესია და ყველა მიმართულებით გვაზიარებს სამსახიობო ხელოვნებას, – ეს უდავოა. ამის შესახებ მისი უსაყვარლესი მოსწავლე მიხეილ ჩეხოვიც წერს თავის წიგნში "მსახიობის გზა": "აღვნიშნავ კიდევ ერთ სამსახურზე, რომელსაც სისტემა უწევს მსახიობს. იგი აწვდის მას მდიდარ ხერხებს, რომლებითაც შეუძლია ისარგებლოს მოცემულ პიესაზე და როლზე მუშაობისას. ამ ხერხებს ძალებისა და დროის დაზოგვით, მსახიობი უმოკლესი გზით მიჰყავს პიესისა თუ როლის არსთან. სისტემა კი, ჩემი აზრით, სერიოზული და ახალი მოვლენაა... სისტემა – ეს პირველი თეორიაა თეატრალურ ხელოვნებაში" (ჩეხოვი, 2003:217).

თუმცა ჩეხოვი თავისი პოზიციებიდან გამომდინარე ფიქრობდა, რომ სისტემას მაინც სჭირდებოდა უფრო მეტი ჩაღრმავება, სხვა რაკურსით გაანალიზება, ძიება და განვითარება. აკი შემდგომში ცნობილი რეჟისორ-პედაგოგი თავისი პრაქტიკით და განსხვავებული პედაგოგიური მეთოდით წარსდგა თეატრალური სამყაროს წინაშე და მოახერხა კიდეც საკუთარი ნიშის დაკავება. იგი თავის წარმოდგენაში სხვაგვარ, განსხვავებულ თეატრს ხედავდა, განსხვავებულად გამოხატავდა მის მიმართ დამოკიდებულებას. მაგრამ სტანისლავსკის სკოლიდან გამოსული, მაინც ვერ გაექცა დიდი რეფორმატორის სკოლის ჩარჩოებს და თავის პედაგოგიურ სარბიელზე, საკუთარი პროფესიული გამოცდილების დამატებით სტანისლავსკის სკოლის იდეა გააგრძელა და განავითარა.

მიხეილ ჩეხოვის წერილში, რომელიც 1930 წლის გაზაფხულზე ჩეხოსლოვაკიის პრეზიდენტისადმია მიწერილი და ითხოვს, რომ ემიგრაციაში მყოფმა, თავის კოლეგებთან ერთად შემოქმედებითი მუშაობა გააგრძელოს, ვკითხულობთ: "ვცხოვრობ იმ აზრით, რომ შევქმნი ახალ თეატრს, რომელშიც განსახიერდება მთელი რიგი ახალი იდეები და სახეები. მე მსურს გადავარჩინო ის შესანიშნავი თეატრალური კულტურა, რომლისგანაც ერთხელ შთაგონება მეწვია და ვეზიარე სიცოცხლეს, როგორც ხელოვანი. მინდა ვემსახურო მომავლის კეთილდღეობას და იმ აღთქმებს, რომლებიც მივიღე ჩემი მასწავლებლისგან, კონსტანტინ სერგეის ძე სტანისლავსკისაგან. ამ მისწრაფებას მხარს თავად სტანისლავსკი უჭერს" (Чехов, 1995).

სტანისლავსკიმ ჩეხოვი პირველად 1912 წელს პეტერბურგში, მოსკოვის მხატვრული თეატრის გასტროლების დროს იხილა. მიხეილ ჩეხოვი მაშინ პეტროგრადის სუვორინის მცირე თეატრის მსახიობი იყო და მისი ბიძის, ანტონ ჩეხოვის მეუღლის – ოლგა კნიპერ-ჩეხოვას პროტექციით იქნა წარდგენილი სტანისლავსკის წინაშე. ჩეხოვი მოგონებებში აღწერს, თუ როგორ ღელავდა გამოჩენილ რეჟისორთან და პედაგოგთან შეხვედრისას: "მისი დიდებული ფიგური-

სა და ჭაღარა თმის დანახვისთანავე წამერთვა აზროვნებისა და გრძნობის უნარი. – ჩვენთვის ძალიან სასიამოვნოა, თეატრში ანტონ პავლეს ძის ძმისშვილი გვყავდეს, – მითხრა სტანისლავსკიმ და ხელი გამომიწოდა. ჩემს გონებაში შეუჩერებლად ჟღერდა ერთადერთი სიტყვა: სტანისლავსკი, სტანისლავსკი" (ჩეხოვი, 2003:31). დიდმა პედაგოგმა მოისმინა ჩეხოვის მიერ წაკითხული ,,მეფე თეოდორის" მონოლოგი და მაშინვე მიხვდა, რომ მის წინაშე უნიჭიერესი, გენიოსი მსახიობი იდგა. ჩეხოვი თანხმდება წინადადებას, გადავიდეს მოსკოვში და გახდეს სამხატვრო თეატრის მსახიობი.ეს პერიოდი მის ბიოგრაფიაში გადამწყვეტ ეტაპს წარმოადგენს, რადგან სწორედ მაშინ ევგენი ვახტანგოვი და ლეოპოლდ სულერჟიცკი სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით ქმნიან სამხატვრო თეატრის პირველ სტუდიას. ჩეხოვი ხვდება სრულიად განსხვავებულ ატმოსფეროში, რომლის ხიბლი და სიყვარული მთელი ცხოვრების მანძილზე მიყვება.

სამხატვრო თეატრის პირველ სტუდიაში, რომელიც უმნიშვნელოვანესი მოვლენაა მაშინდელ თეატრალურ სივრცეში, ჩეხოვი სრულუფლებიანი წევრი ხდება და უმალ ახერხებს ყურადღების ცენტრში მოხვედრას. აქვე ინტერესდება ინდური ფილოსოფიით და იოგით, რადგან პედაგოგები (სტანისლავსკი და სულერჟიცკი) მსახიობის შემოქმედებითი თვითშეგრძნების, "ცნობიერის, სხეულისა და სულის" საკვლევად იოგას სავარჯიშოებს მიმართავენ: "იოგების ფილოსოფია ჩემგან ობიექტურად იქნა აღქმული, შინაგანი უმცირესი წინააღმდეგობის გარეშე" (ჩეხოვი, 1986:107). (შემდგომ მის პედადოგიურ პრაქტიკაში იოგას სავარჯიშოებმა ახალი ინტერპრეტაციით იჩინა თავი – აურის გამოსხივება თითქმის მისტიკური გაგებით). იგი ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად გატაცებით, ხალისით ეუფლება სამსახიობო ტექნიკას სტანისლავსკის სისტემის მიხედვით. ჩეხოვი წერს: "სტანისლავსკი თვალს ადევნებდა ჩემს აქტიორულ განვითარებას და დიდ დროს მითმობდა თავისი სისტემის საწყისების გასაცნობად". იქვე ვკითხულობთ: "მეცადინეობები მიყავდა თავად სტანისლავსკის, სულერჟიცკის და ვახტანგოვს. სავარჯიშოები და ეტიუდები იმპროვიზაციულ ხასიათს ატარებდნენ. ვმუშაობდით გასცენირებულ ამბებზე" (ჩეხოვი, 2003:33).

პირველ სტუდიაში 1913-1916 წწ. სამი სპექტაკლი დაიდგა, რომლებშიც მიხაილ ჩეხოვმა მოხუცთა სრულიად განსხვავებული სახასიათო სახეები შექმნა: კობუსი (გ.ჰეიერმანსის "იმედის" დაღუპვა"), ფრიბე (გ.ჰაუპტმანის "დაზავების ზეიმი") და სათამაშოების მოხუცი ოსტატი კალები (ჩ.დიკენსის "ჭრიჭინა ღუმელზე"). აი, როგორ აფასებს სტუდიელი ჩეხოვის სამსახიობო შესაძლებლობებს თეატრის ისტორიკოსი და პედაგოგი პაველ მარკოვი: "თუ შეეცდები ჩასწვდე მსახიობის ფილოსოფიას, – ჩეხოვის შესწავლა გარდაუვალია. თამაშით სიხარული, "გატაცება თამაშით" – ჩეხოვისაგან განუყოფელია" (მარკოვი, 1974:399). კონსტანტინ რუდნიცკი წიგნში "რუსული სარეჟისორო ხელოვნება" წერს: "მარკოვის კალმით აღწერილი ჩეხოვის სამსახიობო ნიჭის დახასიათება თეატრალური პროზის მცირე შედევრს წარმოადგენს: "საშუალო ტანის; მარდი, მსუბუქი და რიტმული; ყრუ, მქრქალი ხმის გაბზარული ჟღერადობა; სცენიდან უწყვეტად მომდინარე ნაზი მიმზიდველობა; მოვარდნილი ჟესტი; მკაფიო მოძრაობა; სიტყვის და ჟესტის მოულოდნელობა; ანაზდეული ინტონაციები და მუსიკალური ფერები" (რუდნიცკი, 1990:195). ეს იყო ერთგვარი ექსპერიმენტული სკოლა, რომელიც შემდგომში ასახვას ჰპოვებს ჩეხოვის მომავალ პედგოგიურ ნაშრომებზე და საქმიანობაზე.

ნერვული ავადმყოფობის გამო, როცა ჩეხოვი ფიქრობდა სამუდამოდ გაეწყვიტა თეატრთან კავშირი და საარსებო წყაროს ეძებდა, ერთ-ერთი მეგობრის დაჟინებული თხოვნით, 1918 წელს საკუთარ ბინაში კერძო სამსახიობო სტუდიას ქმნის. სამსახიობო ხელოვნების ცოდნით და გამოცდილებით იგი უკვე მზად იყო პედაგოგიური და შემოქმედებითი საქმიანობისათვის, რამაც უდიდესი აღიარება მოუტანა მსოფლიო თეატრალური პედაგოგიკის თვალსაზრისით. იგი თავის პედაგოგიურ კარიერას სტანისლავსკის სისტემით იწყებს. სისტემით, რომელიც ზედმიწევნით კარგად აქვს ათვისებული და ცდილობს თავის მოსწავლეებსაც შეასწავლოს.

კნებელი თავის წიგნში "მთელი ცხოვრება" – ჩეხოვის სტუდიაში სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების პროცესს ამგვარად აღწერს: "მეცადინეობა ძირითადად სისტემის ელემენტებს ეთმობოდა. ეტიუდებში შემოქმედებითი თვითშეგრძნების ძიებებს, ანუ სტანისლავსკის სისტემის პირველ ნაწილს" (კნებელი, 1967:60).

კნებელი ხაზს უსვამს, რომ ჩეხოვი იმ მომენტში მოსწავლეებთან მუშაობს სისტემის მხოლოდ "პირველ ნაწილზე", რომლის საფუძველზე აყალიბებს როგორც თავად ჩეხოვი უწოდებს: "რეპეტიციების ახალ მეთოდს". კნებელი თავის დღიურზეც გვიამბობს: "იმ წლების დღიურში ჩანაწერი ლექციების, ეტიუდების და სავარჯიშოების გადახედვისას აღტაცებაში მოვდივარ იმით, თუ რა ღრმად აღიქვამდა ჩეხოვი სტანისლავსკის აზრებს! მაგრამ მოგვიანებით დღიურებიდან ვხედავ, თანდათან, თითქმის შეუმჩნევლად როგორ შეიცვალა ფორმულირებები, როგორ დაშორდა, შეტრიალდა ჩეხოვი სტანისლავსკისგან" (კნებელი, 1967:59). კნებელის თქმით, ჩეხოვი სავსე იყო შემოქმედებითი აზრებით და მოსწავლეების სახით თანამოაზრეებს საჭიროებდა საკუთარი პედაგოგიური გზის საპოვნელად: "ხვდებოდა, რომ სახელდობრ ჩვენ შეგვეძლო ამ სფეროში მისი პატარა ლაბორატორია გავმხდარიყავით" (კნებელი, 1967:60). კნებელის თქმით, მან და მისმა თანასტუდიელებმა კარგად აუღეს ალღო თავიანთი პედადოგის წინააღმდეგობრივ ბუნებას, ეჭვებს თუ აღმოჩენებს, მის შთაგონებულ შემოქმედებით ძიებებს: "ამ მეცადინეობებზე ჩემთვის სამუდამოდ გასაგები გახდა, რომ პედაგოგის შემოქმედებითი ბუნება უდიდესი ფორმულირებული ძალაა" (კნებელი, 1967:59). ჩეხოვის სტუდიის დახურვის შემდეგ მარია კნებელი სამხატვრო თეატრის მეორე სტუდიის სკოლაში აგრძელებს სწავლას: "მახსოვს, თეატრში ახლად მიღებულებს როგორ გვითხრა სტანისლავსკიმ – შეისწავლეთ სისტემა როგორც მიშა ჩეხოვმა, ის უძლიერესი ტალანტია, არ არსებობს ისეთი შემოქმედებითი ამოცანა, რომლის სცენაზე განხორციელება მან ვერ შეძლოს" (კნებელი, 1967:58).

1919 წელს ჩეხოვი ჟურნალ "გორნ"-ში ორ სტატიას აქვეყნებს: "სტანისლავსკის სისტემაზე" და "მსახიობის მუშაობა საკუთარ თავზე", რომლებშიც შეინიშნებოდა საკუთარ შემოქმედებით ბუნებასა და "სისტემას" შორის განსხვავებები, მიანიშნებს, რომ შინაგანი ტექნიკის განვითარებაზე ზრუნვისას საჭიროა ყურადღების მიქცევა ენერგიაზე, ძალასა და მოძრაობაზე, რასაც მისი აზრით, სტანისლავსკი მცირე დროს უთმობს. ამასთან, ცდილობს ახსნას, თუ რას წარმოადგენს "სისტემა" და რატომაა აუცილებელი იგი მსახიობის აღსაზრდელად.

პუბლიკაციებმა “სისტემის” მიმართ რეჟისორებისა და პედაგოგების უნდობლობა გამოიწვია. ვახტანგოვმა შემხვედრი სტატიით “მათთვის, ვინც სტანისლავსკის სისტემის შესახებ წერს“, რომელიც “თეატრალურ მაცნეში” დაიბეჭდა 1919 წელს, მკაცრი შეფასება მისცა პუბლიკაციების ავტორს. ვახტანგოვი წერს: “ახლოს ვიცნობ ამ სტატიების ნიჭიერ ავტორს. ვიცი, რა კარგად აქვს გააზრებული და გაგებული სტანისლავსკის სწავლება. სტატიების წერისას მისი კეთილი ზრახვების მჯერა, მაგრამ არ შემიძლია, არ შემიძლია მას არ ვუსაყვედურო” (ჩეხოვი, 2003:230). მიუთითებს, რომ: საჭირო არ იყო “სისტემის” ,,მეთოდოლოგიაზე წერა თვით სტანისლავსკიზე ადრე”. აღნიშნავს, რომ “სისტემის” “რთული მეთოდოლოგიის გადმოცემა სამ-ოთხ ფურცელზე შეუძლებელია”. სერიოზულ კრიტიკას გამოთქვამს “ლოგიკის შეუსაბამობაზე და არათანმიმდევრულობაზე” (ჩეხოვი, 2003:230).

სავარაუდოდ, ამ სტატიების შესახებ აზრთა სხვადასხვაობამ შთააგონა ჩეხოვს საკუთარი პედაგოგიური მეთოდის შემუშავება და ეს მეთოდი, მიუხედავად სტანისლავსკის სწავლებაზე დაფუძნებისა, მყარ ადგილს იმკვიდრებს თეატრალურ სივრცეში, კერძოდ, სამსახიობო აღზრდის თანამედროვე პედაგოგიკაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩეხოვი თავისი პედაგოგების მსგავსად, ინდური ფილოსოფიით და იოგათი იყო გატაცებული. იყენებდა მას როგორც სამსახიობო შესაძლებლობების გასავითარებლად, ასევე სასიცოცხლო, საკუთარი ძალების აღსადგენად და პესიმიზმის დასაძლევად. უღრმავდებოდა იოგას სულიერ საფუძვლებს. ასევე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენს მასზე რუდოლფ შტაინერის ანტროპოსოფიის (სულის მეცნიერება) გაცნობა. საგულისხმოა ფაქტი, რომ ჩეხოვის სიტყვები, რომლებიც მისი წიგნის “მსახიობის ტექნიკის შესახებ” (1946 წ.) პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაშია მოცემული: ,,რუდოლფ შტაინერის ანტროპოსოფიის სფეროში ჩემმა მრავალწლიანმა მუშაობამ მომცა იდეა, რომელიც მთელ ჩემს სამუშაოს ხელმძღვანელობს” (Иванова, 2013), აღარ გვხვდება ჩეხოვის ლიტერატურული მემკვიდრეობის არც ერთ გამოცემაში.ანტროპოსოფია ჩეხოვისთვის გახდა ის ჭეშმარიტება, რომელიც ცხოვრებას და ხელოვნებას აერთიანებს. ჩეხოვი მიმართავს შტაინერის ევრითმიას (მხატვრული მოძრაობის ხელოვნება. სწავლება რიტმის შესახებ შტაინერის ანტროპოსოფიის ერთ-ერთი ნაწილია, რომლითაც გატაცებული იყო პოეტი და მწერალი, რუსული სიმბოლიზმისა და მოდერნიზმის მიმდევარი ანდრეი ბელი, რომლის გავლენითაც ეზიარა ჩეხოვი შტაინერის ანტროპოსოფიას).

მიხეილ ჩეხოვი ანტროფოსოფიის მეშვეობით ცდილობს იპოვოს ზუსტი პასუხი როლის შინაგანი შინაარსისა და ადამიანური არსის ფიზიკურ გამოსახვას შორის, რაც შემდგომში როგორც მის ნაშრომებში, ასევე მსახიობის აღზრდის მის პედაგოგიურ მეთოდში ჰპოვებს ასახვას როგორც სტანისლავსკის სისტემის გამაგრძელებელი და გაუმჯობესებული ფორმა. ლიტველი მსახიობი, რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე გიტის პადეგიმასი თავის ერთ-ერთ ლექციაში საუბრობს ჩეხოვის მიერ საკუთარი მეთოდის ფორმულირებაზე: “თუ სტანისლავსკის სისტემა თითქოსდა არის მათემატიკა, ჩემი (ჩეხოვის) მეთოდი – ეს უკვე ალგებრაა” (https://www.youtube.com/watch?v=JsUqb4-kz–M).

1932 წლისათვის მიხეილ ჩეხოვი ლიტვის სახელმწიფო თეატრის სტუდიაში ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მისი სწავლების იდეოლოგია მიმართულია მომავლის ადამიანისაკენ, რომელიც მომავლის მსახიობად გარდაიქმნება. მას

სწამს, რომ ადამიანი კოსმიურია, მისი ინდივიდუალური რიტმი სამყაროსმიერი, ამ რიტმის შეგრძნება და დაჭერა კი – ხელოვნება.

16 გაკვეთილი, რომლებიც ტრენინგების სახით ჩაიწერეს ჩეხოვის ლიტველმა მოსწავლეებმა, ჩეხოვისეული სამსახიობო პედაგოგიკის სიღრმისეული გაცნობის საშუალებას იძლევა და საუკეთესო მასალას წარმოადგენს მომავალი მსახიობის ფსიქოფიზიკის გასავითარებლად: ჩეხოვისთვის მთავარი პირობა ფანტაზიორი მსახიობია, რომელიც საკუთარი თავის რეალიზაციისთვის ქვეცნობიერში მოგზაურობს, არის მგრძნობიარე, გულისხმიერი და ემოციური, აქვს წარმოსახვის მდიდარი უნარი. ხედავს თავის პერსონაჟს, აზრებით ურთიერთობს მასთან.

ჩეხოვი ამბობს: "ჩვენთვის დიდად საბედნიეროდ, იმ ხელობის ცოდნას, რომლის შესწავლასაც საერთო ძლებით ვცდილობთ, საზღვრები არ გააჩნია" (ჩეხოვი, 1989:40). მისი ეს სიტყვები იძლევა საფუძველს, რომ ჩეხოვის 16 გაკვეთილის შესწავლის შემდეგ, ზოგიერთ სავარჯიშოთა ბაზაზე განახლებული, იმპროვიზებული ხასიათის, ამოცანებით უფრო დატვირთული ტრენინგები შეიქმნას, რაც მეტად წაადგება თანამედროვე მსახიობის ფსიქოფიზიკის განვითარებას.

ჩეხოვის მესამე გაკვეთილის პირველი სავარჯიშოს მიხედვით, ვიმყოფებით პირველ ეტაპზე – მოძრაობა, აზროვნება, ფანტაზია. ეს ეტაპი მოძრაობის დროს საკუთარ თავზე მუშაობაში გამოიხატება.

სავარჯიშო: ვიწვევთ შვიდ მოსწავლეს, რომლებმაც შეთანხმების გარეშე, მოცემულ სივრცეში სიმეტრიული ფიგურა უნდა შექმნან. მონაწილეები ნელა მოძრაობენ, სავარჯიშოს შესრულების მთელი დროის მანძილზე გრძნობენ ერთმანეთს (შინაგანი ხედვა). იგრძნობენ თუ არა, რომ რაღაც სიმეტრიული ნახაზი შეიქმნა (შეუთანხმებლად), ერთდროულად უნდა გაჩერდნენ და წერტილი დასვან. უნდა აღიქვან ჰარმონიულობის მომენტი.

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან ერთად, ჩეხოვისეულ ამ სავარჯიშოს ბაზაზე შევიმუშავეთ ტრენინგი სამი ვარიანტით:

I ვარიანტი: სტუდენტები დადიან ნელა, ქაოსურად, შეთანხმების გარეშე, მოცემულ სივრცეში სიმეტრიული ფიგურა უნდა შექმნან. მონაწილეები ყვებიან ცხოვრებისეულ ეპიზოდს, არა საკუთარს, არამედ წარმოსახულს. ლაპარაკობენ თავისთვის, გაურკვევლად, მაგრამ გასაგონად. ხელმძღვანელის ტაშის ნიშნით ეძლევათ აზროვნების, მოძრაობის და ტექსტის თქმის რიტმი. იგრძნობენ თუ არა, რომ რაღაც სიმეტრიული ნახაზი შეიქმნა, უნდა დაასრულონ ტექსტი (შეუთანხმებლად), ერთდროულად გაჩერდნენ და წერტილი დასვან. უნდა აღიქვან ჰარმონიულობის მომენტი...

II ვარიანტი: სიმეტრიული ნახაზის შექმნა და წარმოსახული ეპიზოდის მოყოლა ერთდროულად. ტექსტი გარკვევით. ხმამაღლა.

III ვარიანტი: სიმეტრიული ნახაზის შექმნა და უახლოესი პარტნიორისთვის წარმოსახული ეპიზოდის მოყოლა, მიუხედავად იმისა რომ პარტნიორსაც იგივე დავალება აქვს. ჩვენ მიერ შედგენილი ტრენინგის ამოცანაა: წარმოსახვითი ვარჯიში, ტრენინგის შესრულების უწყვეტობა, ყურადღება, ასოციაციური აზროვნება, პარტნიორთან ურთიერთობა.

ჩვენ, პედაგოგები ვცდილობთ, შეგნებული, გააზრებული იყოს თითოეული სტუდენტისათვის სამსახიობო ფსიქოფიზიკის მთელი სისავსით შესწავლა, რაც სისტემატური ტრენირების პროცესშია შესაძლებელი. მიზანი კი ჩეხოვისეული "მომავლის მსახიობთა" მომზადებაა, რომლებიც ნებისმიერი თეატრის შემოქმედებითი კრიტერიუმების შესაბამისობაში მოვლენ და იმ პრობლემებსაც კომპეტენტურად და პროფესიულ დონეზე გადაჭრიან, რომლებსაც დღევანდელი არაპროგნოზირებადი და ცვალებადი თეატრალური სამყარო გვთავაზობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Иванова А.А. Михаил Чехов: антропософия и поиск духовного пути. Научный альманах «Театрон». Санкт-Петербург. №1 (11), 2013.
2. Кнебель М.О. «Вся жизнь». ст. 60; Изд. «ВТО». Москва, 1967.
3. Марков П.А. «О театре» в 4-х т; Т. 1. Изд. «Искусство». Москва, 1974.
4. Рудницкий К.Л. «Русское режиссекое искусство 1908-1917». Изд. «Наука». ст. 195; Москва, 1990.
5. Чехов М.А. Литературное наследие: в 2 т; т. 1; Изд. «Искусство». Москва, 1995
6. Чехов М.А. «Путь актера». Изд. «Транзиткнига». Москва, 2003. ст. 217.
7. «Уроки М. Чехова в Государственном театре Литвы. 1932 год». Москва, 1989.
8. https://www.youtube.com/watch?v=JsUqb4-kz–M

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

არაკომერციული კინოს პოპულარიზაციის მექანიზმები

ტერმინი არაკომერციული კინო პირობითია. კინოკრიტიკა იცნობს მის შესატყვისებს: საავტორო, არამეინსტრიმული, საფესტივალო კინოს ან არტჰაუსის სახით. ყოველი მათგანი ახდენს კულტურის იმგვარი პროდუქტის იდენტიფიცირებას, რომელიც არასამეწარმეო მიზნით არის შექმნილი. სწორედ ამ ნიშნით ექცევა არაკომერციული კინო სახელმწიფოს შესაბამისი სტრუქტურების მზრუნველობის ქვეშ. სხვადასხვა ქვეყანაში კულტურის პოლიტიკის თავისებურებების გათვალისწინებით არაკომერციული კინოს მხარდაჭერის მექანიზმები და ინტენსივობა განსხვავებულია. ფილმის წარმოებასთან დაკავშირებულ სქემებთან ერთად, ეფექტიანად მუშაობს პოპულარიზაციის სპეციალური პროგრამები, რაც პირველ რიგში მაყურებლისთვის არაკომერციული კინოს ხელმისაწვდომობის გაზრდას გულისხმობს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საყურადღებოა მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარების გერმანული გამოცდილება, რომლის მიზანიც კომერციულ კინოსთან, ძირითადად ჰოლივუდის პროდუქციასთან კონკურენცია, რეპერტუარის გამრავალფეროვნება და მაყურებლისთვის დიდი არჩევანის უზრუნველყოფაა.

დღეს ყველაზე კრიტიკული მაყურებელიც აღიარებს, რომ ქართულ კინოში ახალი მნიშვნელოვანი ეტაპია დაწყებული. თანამედროვე ფილმები განსხვავდებიან თემატურად, სტილისტურად, რეჟისორები სხვადასხვა თაობას წარმოადგენენ. მათი ნაწილი 90-იანების პრობლემატიკას დაუბრუნდა და შეეცადა გაეანალიზებინა წლების წინ ქვეყნის ცხოვრებაში მომხდარი მნიშვნელოვანი სამოქალაქო თუ პოლიტიკური მოვლენები, რომელთაც დიდი გავლენა მოახდინეს საზოგადოების ცნობიერებაზე (ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“, გიორგი ოვაშვილის “სიმინდის კუნძული” და სხვა), ნაწილი დღევანდელობას იკვლევს, ცდილობს ასახოს რეალური ყოფის განმსაზღვრელი პროცესები, რითაც კლასიკურ სოციალურ კინოს უახლოვდება (რუსუდან ჭყონიას “გაიღიმეთ”, ლევან კოღუაშვილის ”შემთხვევითი პაემნები”, ლევან თუთბერიძის ,,მოირა“, თინათინ ყაჯრიშვილის “პატარძლები” და სხვა).

არაერთგვაროვნების მიუხედავად, ახალ ქართულ კინოს აქვს საერთო მახასიათებელი: ეს საერთაშორისო წარმატებაა. ბოლო წლებში ქართულმა კინოპროდუქციამ ათეულობით პრიზი მოიპოვა მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის სხვადასხვა კლასის საერთაშორისო კინოფესტივალზე. აღიარება არასდროს არის შემთხვევითი და ყოველთვის უტყუარი ნიშანია იმის, რომ ეს კინო გაცდა ლოკალურ მნიშვნელობას, საინტერესოა სხვადასხვა კულტურის და მენტალობის მაყურებლისთვის, ლაპარაკობს კინემატოგრაფიულ ენაზე, რომელსაც თარგმანი არ ჭირდება.

საერთაშორისო აღიარებაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ ახალი ქართული კინო მიიკვლევს გზას ქართველი მაყურებლისკენ, რაც კინოგაქირა-

ვების ეროვნული ბაზრის არარსებობის პირობებში გაცილებით რთული საქმეა, ვიდრე საფესტივალო წრეების გულის მოგება. ბოლო 25 წლის განმავლობაში ეროვნული კინოწარმოების, ინფრასტრუქტურის, გაქირავების სისტემების მოშლამ, განსაკუთარებით რეგიონებში, გააქრო ფილმის კინოდარბაზში ნახვის ჩვევა და დედაქალაქის მცირერიცხოვანი მაყურებელი ჰოლივუდის პროდუქციის მოხმარებას მიაჩვია. სწორედ ამიტომ მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ორგანიზებასთან, იურიდიულ და სოციალურ ასპექტებთან დაკავშირებული ევროპული გამოცდილების გაზიარება ჩვენთვის განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს.

საბჭოთა კინოწარმოების ოქროს ხანად 60-იანი წლები მიიჩნევა. მუდმივმოქმედი სტაციონარული კინოთეატრების რაოდენობამ რუსეთსა და სხვა საბჭოთა რესპუბლიკებში 5 ათასს მიაღწია. შეზღუდული რეჟიმით კიდევ 7 ათასზე მეტი მოქმედებდა, რასაც ემატებოდა საზაფხულო (2 000), რაიონული ცენტრების (1100), პროფკავშირების და უწყებრივი ჩვენების აპარატები. მთლიანობაში ქვეყნის მასშტაბით ასი ათასზე მეტი სხვადასხვა დანიშნულების და აღჭურვილობის კინოჩვენების დანადგარი არსებობდა. ათწლეულების განმავლობაში საბჭოთა მოქალაქეებისთვის კინოჩვენებაზე დასწრება ერთერთი ყველაზე პოპულარული კულტურული ღონისძიება იყო.

ვითარება რადიკალურად შეიცვალა 90-იანი წლების დასაწყისში. სამოქალაქო ომის და განუკითხაობის პერიოდში კინოთეატრების ნაწილი დაინგრა და გაიძარცვა, ნაწილი გაიყიდა ან იჯარით გაიცა და სხვა დანიშნულება შეიძინა. სახელმწიფო კინოსტუდია "ქართული ფილმის" ბალანსზე ასამდე დარბაზი ირიცხებოდა. მათი მცირე ნაწილი კინოსტუდიამ შეინარჩუნა და იჯარით გასცა. პრივატიზაციის ახალი ტალღა 2004 წლიდან დაიწყო, როდესაც ეკონომიკის სამინისტრომ მის ბალანსზე არსებული უმოქმედო დარბაზები გაყიდა. კინოჩვენების ქსელის მოშლა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ზიანი იყო, რომელიც დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ განიცადა კინოინდუსტრიამ. დღემდე ქვეყანაში მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრი ფუნქციონირებს. სამოქალაქო მღელვარების და სოციალური სიდუხჭირის წლებმა საზოგადოებაში კინოში სიარულის მყარად გამჯდარი ჩვევა მოშალა.

კინოთეატრების წარმომადგენლები, კინო "რუსთაველის" მონაცემებზე დაყრდნობით, ასეთ ინფორმაციას გვაწვდიან მაყურებლის რაოდენობის და პროფილის შესახებ: თვეში საშუალოდ 18 000 ვიზიტი. ყველაზე აქტიური მაყურებელი, დაახლოებით 70%, 13-დან 25-30 წლამდე ასაკის ადამიანები არიან. საშუალოზე მაღალი ასაკის (45-50 წლის ზევით) მაყურებელთა რაოდენობა უკიდურესაც მცირეა, დაახლოებით 10%. ამის მიზეზად ცხოვრების პასიური სტილი, ნაკლები ინტერესი ჰოლივუდის რეპერტუარის მიმართ და ბილეთის მაღალი ფასი სახელდება. ჩვენებების პროგრამის თითქმის 90%-ს ჰოლივუდის პროდუქცია წარმოადგენს. თუმცა, კინოთეატრის მენეჯმენტი აცხადებს, რომ პერიოდულად უთმობს ეკრანს ქართულ და ევროპულ პროდუქციას. ამ სეანსებზე დასწრების მაჩვენებელი მნიშვნელოვნად დაბალია. შესაბამისად, არ არის მომგებიანი კინოთეატრისთვის (კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, 2009:63).

უცხოელი ექსპერტები ხაზგასმით აღნიშნავენ, რომ ქართული კინოინდუსტრიის განვითარებას ფილმების ჩვენების არასაკმარისად განვითარებუ-

ლი ქსელი აფერხებს. მაყურებლის დიდი ნაწილი ჰოლივუდის პროდუქციას არის მიჩვეული. შესაბამისად, კინოთეატრების ქსელი არ უთმობს დროს ქართულ პროდუქციას. ქართული ფილმების ჩვენება პრაქტიკულად მხოლოდ ფესტივალებზე ხდება. "მცირეა კოპროდუქციის შესაძლებლობებიც, რადგან არ არსებობს მოგება შიდა ბაზრიდან, ხოლო ადგილობრივ მწარმოებლებს არ ეძლევათ ფინანსური სტიმულის მიღების საშუალება. საქართველოში ძალიან მცირე რაოდენობის დამოუკიდებელი კინოთეატრია. ჩვენების ქსელის განვითარება ხელს შეუწყობდა ფილმწარმოების პროცესს, დროთა განმავლობაში გაზრდიდა მოთხოვნას პროდუქციაზე, რაც სტიმული იქნებოდა მწარმოებლებისთვის" (საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, 2012:33).

ვითარების გამოსასწორებლად პირველ რიგში პოლიტიკური გადაწყვეტილებაა მისაღები კინოთეატრების ქსელის საკუთრებასა და განვითარებასთან დაკავშირებით. აუცილებელია ეროვნული კინოცენტრის, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს, მდგრადი განვითარების სამინისტროს და კინოსტუდია "ქართული ფილმის" ერთიანი ძალისხმევა და მოქმედებების კოორდინაცია. კინოთეატრების იურიდიული სტატუსის გარკვევის გარეშე შეუძლებელია მათი მოდერნიზაცია, რაც ჩვენების თანამედროვე ინფრასტრუქტურას, განსაკუთრებით ციფრული დისტრიბუციის გამოყენებას, საპროექციო ტექნოლოგიებს გულისხმობს. საერთაშორისო გამოცდილება აჩვენებს თუ რა დიდი საგებელი მოაქვს კინოთეატრების ციფრულ აღჭურვას. ეს არის ხარჯთეფექტურობა, მართვის მოქნილობა, პროგრამის მრავალფეროვნება და სხვა. ამ მხრივ ყველაზე წარმატებულ მაგალითს გერმანია წარმოადგენს, სადაც კინოთეატრები თანდათან გადავიდნენ ანალოგურიდან ციფრულ ჩვენებაზე. 2011 წლის თებერვალში ამ სფეროში მოხდა პირველი ჩარევა ხელისუფლების მხრიდან, დაიწყო მუშაობა პროგრამამ "კინოს ციფრული გარდაქმნა, რაც ჩვენი კინოსექტორის მომავლის გარანტია" (საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, 2012:34). მსგავსი პროექტები მუშაობს დიდ ბრიტანეთშიც. პრიორიტეტი ციფრული ქსელის განვითარება და ჩვენებისთვის არატრადიციული ადგილების გამოყენება, როგორიცაა ბარი, საგამოფენო სივრცე. "დიდი ბრიტანეთის კინემატოგრაფიის საბჭომ და ინგლისის ხელოვნების საბჭომ შექმნეს ციფრული კინოჩვენებების ქსელი. 120 მილიონიანი ინვესტიცია განხორციელდა 210 კინოთეატრში 240 ციფრული ეკრანის დასამონტაჟებლად. მიზანი მაყურებლისთვის უფრო დიდი არჩევანის მიცემის შესაძლებლობა იყო" (ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა, 2009:38).

გერმანული გამოცდილება საყურადღებოა თავად მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელის ორგანიზების მხრივ. გერმანიაში ეს პროცესი გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან დაიწყო. ათვლის წერტილად იურიდიული დოკუმენტი მიიჩნევა, რომელიც "ფრანკფურტის განჩინების" სახელით არის ცნობილი (Bundesverband kommunale filmarbeit). ამ გადაწყვეტილებით ქალაქის მთავრობა კინოთეატრებს არაკომერციული, კულტურული დაწესებულების სტატუსს ანიჭებდა თეატრების და მუზეუმების მსგავსად, ხოლო ეს სტატუსი თავის მხრივ საქმიანობის განსხვავებულ სამართლებრივ, ფინანსურ და ადმინისტრაციულ რეგულაციებს გულისხმობდა. ეს მაგალითი მალე გავრცელდა გერმანიის სხვა ქალაქებზე.

მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარებას პრობლემები 90-იან წლებში შეექმნა. ქვეყნის გაერთიანების შემდეგ სახელმწიფო კინოთეატრები, სადაც დოკუმენტურ და არაკომერციულ კინოს აჩვენებდნენ, კერძო ინვესტორების ხელში აღმოჩდნენ. რამდენიმე წელიწადში მათ ადგილას სუპერმარკეტები და ფეხსაცმლის მაღაზიები გაიხსნა. თუმცა, სამოქალაქო ინიციატივებმა უკონტროლო პრივატიზაციის პროცესი დროულად შეაჩერეს. გერმანიაში სამაგალითოდ მიიჩნევა ქალაქ ნიურნბერგის კინოთეატრების განვითარების სტრატეგია. გეგმა თავდაპირველად ინვეტარიზაციას, შემდეგ კი კინოთეატრის მართვის მსურველი აქტივისტების ჯგუფის შერჩევას და მუნიციპალური საკუთრების მათთვის გადაცემას ითვალისწინებდა. კომუნალურ და სახელფასო ხარჯებს მუნიციპალიტეტი ფარავდა. არაკომერციული და არამეინსტრიმული ფილმების ჩვენებამ ქალაქში სადისკუსიო სივრცე შექმნა და საზოგადოებრივი დატვირთვა შეიძინა. გერმანიის მუნიციპალური კინოთეატრების ასოციაციის თავმჯდომარე კორნელია კლაუსი აღნიშნავს, რომ "მუნიციპალური კინოთეატრების განვითარება შეუძლებელია სახელმწიფოს დახმარების გარეშე. ეს თანხის მომგებიანი დაბანდებაა, რადგან ქალაქი, სადაც დინამიური კინოპროცესი მიმდინარეობს საინტერესო ხდება ინვესტორებისთვის, მიმზიდველი ტურისტებისთვის და მთლიანობაში ზოგადი კლიმატი იცვლება. დღეს გერმანიაში წარმატებით მოქმედებს 170-ზე მეტი მუნიციპალური კინოთეატრი და კინოკულტურის ინსტიტუტი. ყოველწლიური სახელმწიფო დახმარება 3 ათასი ევროდან მილიონ ევრომდე მერყეობს, რაც კინოთეატრებში ეკრანების რაოდენობაზე და მომიჯნავე კულტურული ღონისძიებების სიხშირეზეა დამოკიდებული" (კლაუსი, 2013).

კინოთეატრების მიმართ საზოგადოების ინტერესის ზრდის კუთხით მნიშვნელოვანია განათლების სისტემასთან თანამშრომლობა, რაც პირველ რიგში სკოლის მოსწავლეებისთვის კინოკლუბების შექმნას გულისხმობს. ამ მხრივ საინტერეოა ბრიტანული გამოცდილება, სადაც სკოლებისთვის კინოთეატრების მხარდაჭერით სპეციალური პროგრამები ხორციელდება. ამ გზით იზრდება მაყურებლის რაოდენობა და ფილმის, როგორც კულტურული და გასართობი პროდუქტის ღირებულება.

ამ კონტექსტში უნდა აღინიშნოს საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის პროექტი "კინო სკოლაში", რომლის განხორციელებაც 2014 წლიდან დაიწყო. კინომცოდნეების და ბავშვთა ფსიქოლოგების მიერ შერჩეული ფილმების ჩვენება მთელი ქვეყნის მასშტაბით 207 სკოლაში გაიმართა. სულ ჩატარდა 4 518 სეანსი, რასაც 46 130 მაყურებელი დაესწრო. პროექტი დამატებით აქტივობებსაც მოიცავდა: შეხვედრა კინორეჟისორებთან, კინოაფიშების დათვალიერება, დისკუსია ჩვენების შემდეგ. "კინო სკოლაშის" ფარგლებში მოზარდებმა 34 მოკლე ფილმი (2-12 წთ) გადაიღეს (http://www.gnfc.ge/geo/page/143). მსგავსი ინიციატივები ძალიან მნიშვნელოვანია კინოგანათლების წელშეწყობის და კინოთეარტებში მაყურებლის მოზიდვის თვალსაზრისით. თუმცა, სასურველი შედეგის მისაღწევად აუცილებელია მათ გრძელვადიანი და მასშტაბური ხასიათი ჰქონდეთ.

ინდუსტრიაში არსებული პრობლემების გათვალისწინებით ქართული კინოპროდუქციის, კინოთეატრების და მაყურებლის კავშირის აღდგენა მარტივი და ხანმოკლე პროცესი არ იქნება. კინოინფრასტრუქტურის საკუთრებასთან, იურიდიულ სტატუსთან, არაკომერციული კინოს მხარდაჭერასა და შესაბამისი

პროექტების დაფინანსებასთან დაკავშირებით მისაღებია პოლიტიკური გადაწყვეტილებები, რის გარეშეც წარმოუდგენელი იქნება ქართული კინოწაროებების თანამედროვე, კონკურენტუნარიან ინდუსტრიად ჩამოყალიბება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, ACT Marketing Research & Consulting, 2009.
2. საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, BOP Consulting, 2012.
3. ქართული კინემატოგრაფიის ინდუსტრიის პოლიტიკა: სტრატეგიული მიმოხილვა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, BOP Consulting, 2009.
4. კორნელია კლაუსი, "მუნიციპალური კინოთეატრი და მისი განვითარების პერსპექტივა საქართველოში", 2013
   http://www.tbilisifilmfestival.ge/modules/news/print–news.php?id=159
5. Bundesverband kommunale filmarbeit, http://www.kommunale-kinos.de/
6. http://www.gnfc.ge/geo/page/143

ინგა ხალვაში
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

„ბათუმის ტალღა" – ბათუმელ ჯინორეჟისორთა განაცხადი

2016 წელს ბათუმის საავტორო კინოს საერთაშორისო ფესტივალი ბათუმელი კინორეჟისორების განაცხადით გაიხსნა. ათი მოკლემეტრაჟიანი ფილმისაგან შემდგარი ბლოკე გაერთიანდა საერთო სახელწოდებით „ბათუმის ტალღა". ეს იყო რეჟისორების მცდელობა, საზოგადოებისათვის შეეხსენებინათ ბათუმში კინოსკოლის არსებობის შესახებ.

კინოსკოლა ბათუმში მემედ აბაშიძის სახელობის ხელოვნების ინსტიტუტის დაარსებისთანავე შეიქმნა. კინორეჟისორთა ჯგუფი რეჟისორმა ზაზა ხალვაშმა აიყვანა. ჯერ კიდევ სწავლის პერიოდში, ჯგუფის წევრების ნამუშევრები სხვადასხვა სტუდენტურ კინოფესტივალებზე პრიზებით აღინიშნა. კურსადამთვრებულთა ნაწილს კინოსთან უშუალო შეხება არ აქვს. უმეტესობა ტელევიზიაშია დაკავებული და ტელეგადაცემების რეჟისორად მუშაობს.

ინსტიტუტის დამთავრებიოს შემდეგ ნაწილმა გააგრძელა პროფესიული საქმიანობა, ნაწილმა კი სხვა სფეროში გადაინაცვლა.

კინო – წარმოებაა, იგი კოლექტიური შრომის შედეგია, პროდუქტია, რომელიც გარდა დიდი ადამიანური რესურსისა, ფინანსურ უზრუნველყოფასაც ითხოვს. ყველაზე დიდი სირთულე ფინანსების მოძიებას უკავშირდება, ფაქტობრივად მთავარი დამაბრკოლებელიც ის არის. ამ მიზეზით, წლების განმავლობაში ახალბედა რეჟისორები იშვიათად ახერხებენ საკუთარი სათქმელის სხვებისთვის გაზიარებას. და სწორედ წლების განმავლობაში დაგროვილი სათქმელის, საკუთარი თავის რეალიზების სურვილმა გადაანყვეტინა ბათუმელ კინორეჟისორებს, ერთიანი ძალისხმევით მოეხერხებინათ კინოპროდუქციის შექმნა.

იდეა სპონტანურად დაიბადა და ენთუზიაზმით განხორციელდა. ბათუმელთა პროდუქცია თითქმის ყოველგვარი დაფინანსების გარეშე შეიქმნა, ფილმების შექმნაში მათ ახლობლები და მეგობრები ეხმარებოდნენ. პროცესში ჩართულები იყვნენ ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სტუდენტები, რომელთათვისაც გადასაღებ მოედანზე ყოფნა დიდი გამოცდილება იყო.

აქცია ჩაფიქრებული იყო, როგორც ახალი ქართული კინოგაერთიანების შექმნის მცდელობა. მათი მიზანია უარი თქვან უკვე არსებულ სიუჟეტებსა თუ ფორმაზე, ჩამოაყალიბონ ლაბორატორია, სადაც საშუალება ექნებათ განახორციელონ ძიებები და ექსპერიმენტები. ამ ლაბორატორიის მუშაობის ხასიათი უნდა განისაზღვროს მანიფესტით, რომლის შექმნაზე ჯგუფი მუშაობს. გამაერთიანებელი ლეიტმოტივი ყველა ფილმისათვის იყო ბათუმი. მოქმედება ყველგან ბათუმში მიმდინარეობს.

ზაზა ხალვაში, შოთა გუჯაბიძე, გია დიასამიძე, სალომე საღარაძე, გიორგი გოგიბერიძე, ზურაბ ქავთარაძე, როინ დვალი, დათო ქემხაძე, სოსო სტურუა,

იმედა თავდგირიძე – ათმა რეჟისორმა ათი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი გადაიღო. ნამუშევრები ყურადღებას იპყრობს ჟანრისა და სიუჟეტის მრავალფეროვნებით.

გიორგი გოგიბერიძე – „წითელი ცხენის ბანაობა“ ექსპერიმენტია თავად რეჟისორისათვის. ფილმი ჩაფიქრებულია, როგორც ერთი ნაწილი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმისა. აბსურდის ჟანრის ნაწარმოების სახვითი გადაწყვეტა ფერწერისა და ფოტოგრაფიის ნაზავს წარმოადგენს.

გონების კონტროლისაგან გათავისუფლებულ ამბებს თუ სიუჟეტებს ავანგარდისტები ჯერ კიდევ წინა საუკუნეში გვთავაზობდნენ. შეუთავსებელის შეთავსება არ არის სიახლე კინოსათვის. მაგრამ ამ ჟანრში და ამ სქემით მუშაობა გიორგი გოგიბერიძისათვის იყო ახალი და საინტერესო. რეჟისორის წინა ნამუშევარი „მომენტო მორი“, ბიბლიურ თემაზე იყო შექმნილი და სიმბოლოებითა და ნიშან-ხატებით ადამის შექმნიდან ქრისტეს ამაღლებამდე ყვებოდა ამბავს. თხრობას ყანჩელის მუსიკა მიჰყვებოდა ფონად. ახალი ფილმი წინამორბედისაგან განსხვავებით არ ყვება კონკრეტულ ისტორიას, ამბის განვითარება არალოგიკურია, სიუჟეტის თხრობა არ არის თანმიმდევრული, ვერ ვხვდებით, რა კავშირია პერსონაჟებს შორის, გარდა იმისა, რომ ერთმანეთს ხვდებიან.

თავად რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს, „ეს არის აბსურდული ვიდეორიგი კონკრეტულ თემატიკაზე“. ძნელია ამ თემატიკის კონკრეტიზაცია. თუკი ვიმსჯელებთ ეკლიანი გვირგვინით და მიცვალებულის დამტირებელი ორი ძაძიანი ქალით, ქრისტეს ჯვარცმის და გარდამოხსნის სიუჟეტებს ამოვიცნობთ. სამი მამაკაცის ერთ წრეზე ტრიალმა შესაძლოა რამდენიმე ასოციაცია გააჩინოს, სამყაროს მოდელის ანტიკური წარმოდგენიდან რაფაელის „სამი გრაციის“ ჩათვლით.

თხრობის დაყოფა დღეების მიხედვით აუცილებლად გაგვახსენებს ოთარ იოსელიანის „გიორგობისთვეს“.

მთელი ფილმის მანძილზე ისმის მუსიკა, რომელსაც პერსონაჟები თავად ასრულებენ. თავისი ხასიათით ეს მელოდები ისეთივე ატონალური და არალოგიკურია, როგორც კადრში გამოჩენილი ფესტივალის სიმბოლოს – ცხენთევზების გარემოცვაში მყოფი სახედარი.

ცალკეული სურათებისა თუ ეპიზოდების გამაერთიანებელი ფილმის მხატვრული გადაწყვეტაა, ფერი, კოსტიუმები და უცნაური პერსონაჟები. სწორედ ეს ერთიანი ხაზი ქმნის მთლიანობას და დასრულებულ ფორმას აძლევს ფილმს.

იგივე აბსურდის ჟანრს მიმართა შოთა გუჯაბიძემ სურათში „ორი აგური“. მთავარი თემა კულტურული მემკვიდრეობის უგულვებელყოფა და მის მიმართ დღევანდელ სინამდვილეში არსებული დანაშაულებრივი დამოკიდებულებაა.

პირველივე კადრში ვხედავთ ოთხკუთხედებად დაყოფილ შენობას. ერთ-ერთ ოთხკუთხედში ქალი აივანზე გადმოფენილ წითელ ხალიჩას ბერტყვას. ისმის მანქანების ხმა. მეორე კადრში ქალი საბანს პირდაპირ მშენებარე შავ კარკასიან ბინის იატაკზე აფენს. უცებ ვხედავთ გაშლილ მინდორზე პატარა ერთსართულიან ლამაზ სახლს, რომლის შესასვლელ კართან პატარა გოგონა დგას წითელი ბუშტით ხელში. საბანზე მწოლიარე ქალი თვალებს ახელს და ვხვდებით, რომ ეს სიზმარია, ქალი სიზმარში თავის ბავშვობას ხედავს და იგონებს. მალე გოგონას მოგონებებში არსებული ბელეტაჟის ტიპის ფერადი სახლი ნანგრევებად იქცევა და მის ნაცვლად რუხი ფერის აგურის ფორმის ბეტონის შენობები ჩნდება – ცი-

ვი, გაყინული, უსახური და უსულო. ყველაფერი ოთხკუთხედია, პურიც კი. ადამიანების მოძრაობაც მონოტონურია, დაუსრულებელად მეორდება ერთიდაიგივე მოძრაობა.

ერთ-ერთ ეპიზოდში პერსონაჟები ციფრებით საუბრობენ, მერე რაღაცის ასაკს ასახელებენ. ერთ-ერთი ხაზს უსვამს, რომ ას წელზე ქვევით ასაკის საგანს, თუ ნივთს, თუ რაღაცას, ხელს არ კიდებს. ტექსტი თითქოს გაურკვეველია, მაგრამ ვიცით რა ავტორის პოზიცია, გასაგები ხდება, რომ დაშიფრული საუბარი ძველი შენობა-ნაგებობების მოსალოდნელ ნგრევას ეხება, კედელზეც სწორედ დანგრეული ისტორიული შენობების მისამართებია გაკრული, მსგავსად ნანადირევის ფიტულებისა. თითქოს დაქირავებულ მკვლელს, ქილერს სამუშაოს უკვეთავენ. სამუშაოს შესრულების შემდეგ მკვლელობის იარაღს, უროს, პატარა აკვარიუმში აგდებენ, წითლად, თითქოს სისხლით ფერადდება აკვარიუმი.

ფინალში მნგრეველი, საქმიანი იერით, ორი აგურით ხელში მანერულად ასრულებს ბახის ცნობილ არიას „უფალო შემიწყალე“ „მათეს ვნებებიდან“. ხაზგასმულია ირონია. „თვალცრემლიანი გევედრები უფალო, შემიწყალე მე, შემხედე, შენს წინაშე მწარედ ტირის გული ჩემი“. სასაცილო ეპიზოდია, საშინლად ზუსტი და შემზარავი რომ არ იყოს რეალურად არსებული ვითარება. შედეგი კი ტყუპისცალივით ერთნაირი ოთხკუთხა ყუთები ასევე ტყუპებივით ერთნაირი მობინადრეებით. ეს შედეგი, ფაქტობრივად, უკვე გვიახლოვდება.

სალომე საღარაძე ერთადერთი ქალი რეჟისორია ჯგუფში და ყველაზე აქტიურიც. იგი რამდენიმე დოკუმენტური, მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის, ვიდეოკლიპებისა და სარეკლამო რგოლების ავტორია. სალომე საღარაძის ფილმებს სხვებისაგან სიმსუბუქე გამოარჩევს. იგი ძალდაუტანებლად ყვება ამბავს და ქმნის ისტორიებს. მის ფილმებში მთავარი გმირი მეტწილად ქალია, რომელიც მუდამ რაღაცას ეძებს, მუდამ პრობლემებშია ჩაფლული, და უჭირს გდაწყვეტილებების მიღება.

„როგორ მინდოდა ბათუმში“ ჟანრობრივად მელოდრამას განეკუთვნება. ახალგაზრდა ქალი ქალაქის ქუჩებში ჩემოდანს მიაგორებს. მერე კაფეში ზის, ჯიუტად არ პასუხობს ტელეფონის ზარებს და უფრო მეტიც, მობილურის გატეხას გულმოდგინედ ცდილობს. უკვე გასაგებია, რომ იმედგაცრუებული პერსონაჟი უსიამოვნო, უკვე წარსულად ქცეული ამბის თავიდან მოშორებას და დავიწყებას ცდილობს. რკინიგზის სადგურში მატარებლის მომლოდინე უცნაურ ისტორიაში ეხვევა, სრულიად უცნობ მამაკაცს დასახმარებლად მიყვება და მომაკვდავ მოხუცს უკანასკნელ ნუგეშად ევლინება.

რეჟისორი იცავს ჟანრის კანონებს – სიყვარულით იმედგაცრულებული გულგატეხილი ქალი, წარსულთან კავშირის გაწყვეტის მცდელობა, უცნობი სიმპათიური მამაკაცი, მოულოდნელად განვითარებული პატარა სევდიანი ამბავი, ფინალში კი ახალი ისტორიის დასაწყისი.

ფილმს სხვათაგან ფერი გამოარჩევს. პირველივე კადრში ვხედავთ ნახევრად მოღრუბლულ ცას და სხვადასხვა შეფერილობის ქოლგებს. ეს ფერადოვნება ტანგოს მელოდიის თანხლებით ქმნის მელოდრამის ჟანრისთავის მახასიათებელ განწყობას. ტანგო მიგვანიშნებს პერსონაჟის სასიყვარულო თავგადასავალზე, ფერი კი გვამცნობს, რომ იმედგაცრუებული ქალი არ თვლის, რომ ყველაფერი დამთავრდა და არც თავის მოკვლაზე ფიქრობს, სიცოცხლე მშვენიერია და იგი აუცილებლად უნდა გაგრძელდეს.

გია დიასამიძის ფილმი „ჩემი საქართველო“ ჩვენი ქვეყნის ბოლო 40 წლის ისტორიაა ერთ კადრში მოყოლილი. პოლიტიკური თუ სოციალური მდგომარეობის ცვალებადობა ერთი ეზოს მაგალითზე არის ნაჩვენები.

იტალიური ეზოს ჩვეული სიტუაცია. გაშლილ პატარა სუფრასთან მსხდომი სამი მამაკაცი მთელი ფილმის მანძილზე სუფრასთან ზის და ყველა მოვლენას სადღეგრძელოებითა და ლექსებით ეგებებიან – იქნება ეს ქორწილი, კომუნისტური პარტიის ძლევამოსილებაზე ხაზგასმა, ეროვნული მოძრაობის მხარდაჭერა თუ უკვე დამოუკიდებელი საქართველოს სადიდებელი. ყველა შემთხვევაში უცვლელია მათი ხმის ტემბრი და ტონი.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ხმოვან რიგს. იგი იმდენად ინფორმაციულია, რომ შესაძლებელია დამოუკიდებლადაც იარსებოს და ხედვითი რიგის გარეშეც გასაგები გახადოს მსმენელისათვის სიუჟეტი.

დროის გარკვეული მონაკვეთის დამთავრებას ეზოს დასალაგებლად ცოცხით გამოსული ქალი მიგვანიშნებს, რომელიც ყოველ ჯერზე აპროტესტებს მუდამ მოქეიფე უდარდელ და უსაქმურ მამაკაცებს.

ფილმი იწყება შავ-თეთრი კადრებით და თანდათან, დროის მსვლელობათან ერთად ფერადდება.

საერთო ხედით ერთ უწყვეტ კადრში გადაღებული 11 წუთიანი ფილმი რეჟისორისა და სადადგმო ჯგუფისაგან განსაკუთრებულ შრომას და ძალისხმევას მოითხოვდა. ამოცანას ართულებდა მონაწილე პერსონაჟების სიმრავლე და სურათების ცვალებადობა. რამდენიმე რეპეტიციის შედეგად, შესაძლებელი გახდა კადრშიდა თანმიმდევრული ქმედებების ორგანიზება.

მთავარი კი რეჟისორის სათქმელია, რომელიც ხაზგასმულად იკვეთება ფილმის დასარულს. ფინალში სამ ხმაში ნამღერი „საქართველოო ლამაზო“ კიდევ ერთხელ დანანებით შეგვახსენებს – სევდიანია ამბავი ჩვენი ქვეყნისა!

ზურაბ ქავთარაძის „ყურმოკრული ამბავი“ ჩანახატია იშვიათად კეთილ ადამიანზე, რომელიც მზად არის უანგაროდ გაუწიოს დახმარების ხელი ყველას, ვისაც სჭირდება – ხელმოცარულ მეთევზეს ნადავლი უწილადოს, უპოვარს პური მიუტანოს, გზად მარტოდ დარჩენილ ახალგაზრდა ქალბატონს მანქანის შეკეთებაში დაეხმაროს და უარი თქვას გასამრჯელოზე. მისთვის მთავარი სიკეთის ქმნაა და სანაცვლოდ არაფერს ითხოვს. ქართული ანდაზა ამბობს, „კარგი ქმენი, გზაზე დადე, გაიარე წინ დაგხვდება“, ფილმი ამ პოსტულატის ილუსტრირებაა. კეთილი კაცის კეთილი ქმედებები უკვალოდ არ ქრება და ოჯახის წევრებს უბრუნდება. შესაძლებელია, დაუჯერებელია მოყოლილი ამბავი, დაუჯერებელია საუზმეში გადახდილი თანხის რაოდენობა, მაგრამ ფილმს „ყურმოკრული ამბავი“ ქვია. ვინ იცის, იქნებ სადაღაც მართლაც მოხდა ასეთი ამბავი. ჩვენ, მაყურებელი კი ზემოთ მოყვანილი ანდაზით ვამართლებთ სიუჟეტს და ვფიქრობთ, რა სასიამოვნოა ასეთი ადამიანების არსებობა და რა სამართლიანია განგება სიკეთის მიმართ. რეჟისორის მთავარი ამოცანაც ეს იყო.

„გრამატიკა დამწყები რეჟისორისათვის“ ზაზა ხალვაშის მოკლემეტრაჟიანი ფილმია. იგი ერთგვარი გაგრძელებაა მის მიერ ორი წის წინ გადაღებული კინოსურათისა „სოლომონი“. მთავარი გმირი, რეალური პერსონაჟი თავის ცხოვრებაზე მოგვითხრობდა. გვიყვებოდა თავისი შეგრძნებების, ემოციების, გრძნობების, ურთიერთობების, ტკივილისა და სიხარულის შესახებ.

ახალ ფილმში უკვე გამოგონილი პერსონაჟი, რეჟისორი ყვება პროფესიის თავისებურებების შესახებ. რეალური და ირეალური, წარმოსახვა და სინამდვილე ერთმანეთს ერევა. თხრობას მონოლოგის ფორმა აქვს. იგი გზადაგზა მოგონებებით, ცნობიერების ნაკადით იჭრება. მონოლოგისა და მოგონებების მონაცვლეობა რიტმსა და დინამიკას ქმნის, ერთიანობაში ფილმს მელოდიის თვისებებს სძენს და მუსიკალურ ნაწარმოებს ამსგავსებს თემის განვითარებით და კულმინაციით. „ესთეტიკურ დონეზე ჩვენი კინო უნდა ემსახურებოდეს მშვენიერებას“ – ეს გახლავთ ციტატა ზაზა ხალვაშის ინტერვიუდან. ფილმი რეჟისორის განაცხადის ილუსტრაციაა.

წინამდებარე სტატიაში „ბათუმის ტალღის” ჯგუფის რამდენიმე ფილმი განვიხილეთ. დასკვნის სახით შეგვიძლია აღვნიშნოთ – ახალი ესთეტიკა, თხრობის არასტანდარტული სტილი, სიუჟეტების მრავალფეროვნება სოციალურ-პოლიტიკური განაცხადიდან მარადიულ პრობლემებამდე, საშუალებას გვაძლევს განვაცხადოთ – ექსპერიმენტი შედგა.

Лариса Наумова
Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И.К. Карпенка-Карого
Доцент
Украина

УКРАИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА В ПОИСКАХ КИНОЯЗЫКА

Становление самобытного украинского кинематографа приходится на конец 20-х годов XX века. В этот период тут происходит активный поиск выразительных художественных средств, характерных для специфики кино. Именно в это время формируется так называемое «украинское поэтическое кино». Существование этого явления связывают прежде всего с творчеством наиболее известного тогда в Украине и мире украинского режиссера Александра Довженко. Однако стоит заметить, что и в работах других украинских и приезжих режиссеров (Ивана Кавалеридзе, Дзиги Вертова, Михаила Кауфмана, Николая Шпиковского и других) того периода в Украине просматриваются определенные эксперименты и тенденции, которые свидетельствуют о некоторой общности стиля, приемов работы, направлениях поисков и используемых методов…

Таким образом, и на сегодняшний день представляется актуальным анализ понятия «украинское поэтическое кино». Для понимания сути явления важно обратиться прежде всего к феномену «поэтического кино».

Истоки введения понятия «поэтическое кино» в кинематографическую теоретическую лексику следует искать в структуралистическом подходе, который разрабатывался русскими советскими теоретиками литературы, а затем и кино с 20-х годов XX века. Структуралистический подход был характерен для левых, часто имеющих актуальные авангардные, в частности конструктивистские, взгляды на культуру и искусство, теоретиков.

Русские советские исследователи в 20-е годы XX века сформировали идею особенного киноязыка. Важным вкладом в изучение этой темы стали теоретические поиски конца 20-х годов XX века режиссера и теоретика кино С.Эйзенштейна, а также работы теоретиков литературы и кино Ю.Тынянова, В.Шкловского и других. С исследованиями Ленинградской школы литературоведения, которая занималась непосредственно этой проблемой, перекликалась деятельность представителей так называемого «Пражского лингвистического кружка» 30-х годов XX века, ярким представителем которого был Р.Якобсон, который впоследствии работал преимущественно в США. Окончательно же концепция киноязыка сложилась под воздействием лингвистических теорий в 50-х – в начале 60-х годов XX века.

В контексте идеи киноязыка и существовала, собственно, мысль о «прозаическом» и «поэтическом» кино.

В области литературоведения проблема «поэтического» и «прозаического» в 20-е годы XX века стояла достаточно остро. Во время сложной перестройки культуры с появлением новых авангардных течений в литературе эта тема стала особенно

актуальной для литературоведения. Таким образом, например, Б.Эйхенбаум и Ю.Тынянов видели функциональную зависимость прозы от поэзии и поэзии от прозы, их диалектический переход, определенные движения сближения и отталкивания в процессе развития литературного процесса.

Из литературоведения проблема взаимного сосуществования «поэзии» и «прозы» была перенесена в кинематограф. В 1927 году В.Шкловский в сборнике «Поэтика кино» в статье «Поэзия и проза в кинематографе» достаточно осторожно утверждал: «…Существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть “стихотворное” кино» (Шкловский, 2001:92). Автор, однако, не дал определения взятым из литературоведения категориям, пытаясь вместо того закрепить на жанровом уровне в кинематографе то родовое разделение, которое еще Аристотель в своей «Поэтике» утвердил в литературе. Эта попытка в контексте кинематографа не имела успеха, но стала своеобразным импульсом для дальнейших теоретических поисков.

Далее термины «поэтическое» и «прозаическое» кино без четкого теоретического определения и особенного теоретического обоснования стали появляться в работах теоретиков кино. Особую популярность приобрел термин «поэтическое кино», поскольку, вероятно, обладал большим потенциалом.

Появившись в направлении структурного метода исследования кинематографа, эти понятия соответственно особенно тщательно и глубоко изучались представителями данного подхода. В дальнейшем изучение кинематографа в контексте этих идей проводилось с позиций структурно-системного анализа, семиотики и теории коммуникации, и имело даже несколько этапов своего развития.

К наиболее поздним глубоким обращениям к проблеме «поэтического кино» следует отнести исследование на эту тему итальянского режиссера, сценариста и теоретика киноискусства Пьера Паоло Пазолини, в частности, его статью 1965 года «Поэтическое кино» (Пазолини, 1984:45-66).

В своей неоднозначной и дискуссионной статье автор достаточно подробно рассматривает данный феномен и пытается сформулировать те его аспекты, которые являются определяющими.

П.Пазолини отмечает, что присутствие объективного и субъективного элементов неизбежно для кинематографа, как и для литературы. Однако в литературе происходит четкое разделение на род поэтический и род прозы. При помощи образов возможно создать фильм, который лишь условно можно определить характеристикой большей или меньшей прозаичности. Две крайности – это создание традиции «языка нарративной кинематографической прозы», с одной стороны, с другой, – доведение поэтичности киноязыка до крайности, как, например, в «Андалузском псе» 1928 года Л.Бюнюэля.

Существование «поэтического языка» в кино П.Пазолини связывает с наличием «несобственно прямой речи» – термина, взятого из литературоведения, который для условий кинематографических автор предлагает заменить термином «несобственно прямой субъективности». «Несобственно прямая субъективность» представляет

собой субъективность точки зрения конкретного персонажа. Эта субъективность намного сложнее по своей природе, нежели это кажется на первый взгляд. Она обязательно включает в себя принципиально другой тип реальности, который проявляется через разную последовательность предметов, которые попадают в поле зрения персонажа. Даже каждая отдельная вещь из этой последовательности оказывается другой при сопоставлении, например, взглядов персонажей разного исторического и социального происхождения. Реализация «несобственно прямой субъективности» на экране требует от автора перевоплощения в своего персонажа и изложения событийного ряда через него.

Обращение к методу «несобственно прямой субъективности» является средством «поэтического кино» для опосредованного разговора от «первого лица» другого человека, одного из персонажей. П.Пазолини утверждает, что большей убедительности метод достигает при использовании его для показа человека, который видит мир в иррациональном свете и поэтому для выражения такой точки зрения автор вынужден прибегать к самым ярким средствам «языка поэзии». Тут можно, однако, заметить, что любой взгляд приобретает признаки иррациональности по причине индивидуальной, собственной субъективности персонажа (те самые воспоминания и сны), на чем сам автор акцентирует внимание в той же своей работе.

Вообще же, П.Пазолини утверждает, что «основная характеристика этих знаков, составляющих кино поэзии, – тот феномен, который обычно банальнейшим образом определяется специалистами выражением: “Дать почувствовать камеру”. Основным противоречием между ними и подавляющим большинством мудрейших кинематографистов, работавших вплоть до начала шестидесятых годов, был лозунг последних “Не давать чувствоватьи камеры!”. Эти два гносеологических и гномических принципа, противоположных друг другу, совершенно бесспорно определяют присутствие двух различных подходов к созданию кино: два различных киноязыка» (Пазолини, 1984:63).

Однако П.Пазолини убежден, что в классических фильмах до 60-х годов XX века поэтичность достигается без использования специфического языка поэзии, и поэтому их язык скорее сравним с языком «прозаических» кинотекстов. Формирование же специфического «поэтического киноязыка» как такового он определяет 60-ми годами XX века. Действительно, если говорить про украинский кинематограф в историческом контексте, то выходит, что «поэтическим» преимущественно определяется период 1960- 1970 годов, связанный с работой в кино таких режиссеров как Сергей Параджанов, Юрий Ильенко, Леонид Осыка, Николай Мащенко и других.

В таком случае стоит все же каким-то образом различить «поэтическое кино» конца 20-х годов XX века и «поэтическое кино» 60-х-70-х годов XX века, и ответить на важный вопрос, в чем же, собственно, состоит «поэтичность» (в том числе и украинского кинематографа) именно 20-х-30-х годов XX века?

Украинская исследовательница Л.Брюховецкая убеждена, что наиболее ярким проявлением «поэтического» направления в кино 20-х годов XX века стал французский авангард, который хоть и просуществовал недолго, но все же оставил заметный след в истории кинематографа (Брюховецька, 2008:28). Еще представители «первого авангарда» французского кино 20-х годов XX века искали специфические выразительные средства кинематографа, его особенный язык, чтобы именно

посредством его вести разговор со зрителем. Они также вывели теорию и эстетику кино на принципиально новый уровень.

Русские советские исследователи в некоторых случаях говорят о «поэтическом» периода 20-х годов XX века иногда даже и вне феномена украинского поэтического кино. Так, С. Фрейлих высказывает мысль, что «на Всесоюзном совещании кинематографистов 1935 года столкнулись две концепции: монтажно-поэтического кино двадцатых годов и звукового – тридцатых. Конфликт их казался неразрешимым… <…> Монтаж обогащался внутреннекадровым рассказом, пластика – словом, типаж – актером, эпичная тема – драматической коллизией, поэзия – прозой» (Фрейлих, 1964:21).

Также С.Фрейлих трактует «поэтическое» кино таким образом, что фильмы, например, С.Эйзенштейна в его понимании целиком соответствуют определению «поэтического». Подобное высказывание совсем не единично. Так, и русский советский исследователь творчества С.Эйзенштейна Р.Юренев целиком разделяет подобное мнение. Он интерпретирует понятие «поэтического» в кино по аналогии с литературой. При этом выходит достаточно простая схема, в которой понимание «поэтичности» переносится исключительно в сферу монтажа. «Поэзия литературная соединяет слова. Поэзия кинематографическая соединяет кадры. Соединение кадров в киноискусстве называется монтажом» (Юренев, 1985:163). И, таким образом, по мнению автора, коль скоро С.Ейзенштейн экспериментирует с монтажными построениями, столь его «Броненосец “Потемкин”» может быть назван «кинематографической эпопеей», а по языку и по форме изложения материала может быть назван «поэмой». Но при этом по-прежнему определение понятия «поэтического кино» у перечисленных, равно как и у других, советских исследователей отсутствует.

Из вышеприведенных цитат можно в общих чертах составить представление о понимании этими советскими теоретиками общего определения «поэтического кино». Они напрямую связывают дозвуковой, экспериментальный авангардный выразительно-монтажный кинематограф периода 20-х годов XX века с «поэтическим кино», обращая внимание прежде всего на следующие его аспекты: на монтажные выразительные средства, пластическое решение, ярко выраженную типажность при работе с исполнителями, эпичность формы и т.д. Именно эти аспекты с появлением звукового кинематографа прежде всего подверглись, как указывает С.Фрейлих, значительным трансформациям.

Однако даже при непосредственном обращении к термину «поэтическое кино» он все же остается неопределенным. Именно недостаточность четкого определения приводит к некоему разночтению в его понимании и употреблении.

Стоит определить особенности именно украинского «поэтического» кино периода 20-х годов XX века.

Украинская киновед Л.Брюховецкая считает, что «Довженко в “Звенигоре”, “Арсенале”, “Земле”, на первый взгляд, шел за Эйзенштейном и Пудовкиным, с таким же пафосом показывая революционные события, которые прокатились по его стране. На самом же деле в природно-мифологической среде его фильмов доминировало то, что было значительнее революционных событий. Прежде всего природа, которая преобладала в “Звенигоре” и “Земле”, – изобразительные

композиции которых были преимущественно живописными, их выразительность состояла именно в красоте, натуральности» (Брюховецька, 2008:51). Исследовательница также отмечает, что внешняя простота, например, «Земли» очень обманчива – в ней кроется широкий диапазон художественных средств. Символика А. Довженко была тесно связана с мировоззрением украинского народа, с образно-обобщающим способом мышления народной поэзии. Именно в этом и состоит отличие фильмов А. Довженко от фильмов русских авангардистов 20-х годов XX века (Брюховецька, 2008:107).

Существовала, таким образом, принципиальная разница между поэтикой и конкретно «поэзией» кинотворчества Сергея Эйзенштейна и Александра Довженко. Рольф Гебнер писал о творчестве А.Довженко: «Большие символы, которые давали ему возможность, как в "Звенигоре" охватывать тысячелетнюю историю, были для него всем, только не формалистическими экспериментами» (Гебнер, 1984:25).

Стоит отметить также, что творчество А.Довженко еще при его жизни характеризовали понятием «поэтическое», с чем сам режиссер был полностью согласен. Фильмы же С.Эйзенштейна с понятием «поэтического» все же при его жизни не связывали. Таким образом, особенность творческого подхода именно А.Довженко более укладывалась в понимание «поэтического» в период жизни и активной творческой деятельности обоих режиссеров.

«Поэтическое режиссерское мышление А.Довженко было новаторским, оно синтезировало опыт литературы и экрана. Его экранный рассказ включал аллегорию, гиперболу, фантастический гротеск, определялся интенсивной образностью, высокой степенью условности, остроконфликтной драматургией, повышенной эмоциональностью» (Брюховецька, 1989:34-35). Сам же А.Довженко прием так называемой «поэтичности» использовал осознанно. В одной из своих автобиографий режиссер, в частности, так трактует специфику «поэтического» в собственном творчестве: «Величие событий… заставляло меня уплотнять материал под давлением многих атмосфер. Это можно было делать, обращаясь к языку поэтическому, который и есть вроде моей творческой особенностью» (Брюховецька, 1989:34).

При попытке определения «поэтического кино», правда, позднего периода 60-х – 70-х годов XX века, украинский исследователь О.Бурячковский предостерегает: «Существует термин "поэтическое кино". Это кинематограф, который в своих образах смело отдаляется от фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и в то же время утверждает собственную конструктивную целостность. Однако мало кто задумывается над тем, что тут таится опасность. Опасность для кинематографа отречься от самого себя. "Поэтическое кино", как правило, порождает символы, аллегории и другие фигуры такого качества, а они же и не имеют ничего общего с образностью, которая естественно характерна для кинематографа» (Бурячківський, 2001:130).

Исходя из попытки определения пределов употребления понятия «поэтическое кино» О.Бурячковским, возникает сомнение в принадлежности фильмов того же С.Эйзенштейна к этому направлению. Исследователь четко проводит границу между «фактической конкретностью, картину которой дает реальная жизнь» и, собственно, «поэтическим кино», которое «смело отдаляется» от этой конкретности в сторону порождения некой образности, вовсе даже и не характерной для кинематографа.

Другой украинский исследователь И.Дзюба заметил, что вообще нужна большая осторожность при использовании в кино эстетических категорий, произведенных и характерных для других искусств. Избежать их использования, конечно, уже вряд ли удастся, но все же следует помнить, что их смысл и значение в кино значительно изменяются. Особенно это предостережение касается образности киноискусства, в частности, его тропов. «Киноэстетика и кинокритика вынуждены были воспользоваться терминами, предложенными теорией литературы и живописи <…>. Сначала их ввели условно, потом они прижились, и теперь их употребляют с таким же определением, как и в теории литературы, не задумываясь над тем, есть ли на самом деле такие определения.

Тем временем известно, что образ, троп в кинематографе основывается на совсем другом материальном субстрате, нежели в литературе и даже в живописи, и поэтому вся структура и "фактура" образного мышления в кино будут другими. Механическое следование в киномышлении тем ассоциативным и метафорическим ходам, которые характерны литературно-поэтическому мышлению, может привести к абсурду, а нередко просто невозможно» (Дзюба, 2001:223).

В конце-концов, представители структурно-системного метода исследования кинематографа дошли до того же вывода еще в 60-е годы XX века. Им так и не удалось выстроить четкую систему существования и функционирования кинематографического произведения.

Так, становится очевидным, что под «поэтическим кино» на сегодняшний день уже не достаточно принимать калькируемый термин из литературоведения. Чтобы в полной мере использовать подобную терминологическую базу, как «киноязык», «прозаическое кино» и «поэтическое кино» необходимо владеть той минимальной суммой имеющегося уже изученного материла, который включает в себя исследования в сферах структурно-системного анализа, семиотики, теории коммуникации и, наконец, самой теории кино. Изучение экранного творчества с попыткой создания единой универсальной системы, которая бы базировалась на определенном универсальном средстве (в данном случае языковом) предпринималась не единожды. И каждый раз из-за разнородности изучаемых элементов исследуемый материал не вкладывался в единую систему. «При этом системность, заложенная в самом понятии "язык", чаще декларировалась, нежели обосновывалась» (Разлогов, 1984:8).

Таким образом, общая терминологическая неопределенность относительно наиважнейшего понятия специфичного периода и наиважнейшего этапа в развитии украинского кинематографа заставляет снова и снова обращаться к изучению стилистических особенностей режиссерского творчества ведущих украинских кинорежиссеров данного периода. Определение их творческого метода и стиля является, возможно, наиважнейшей задачей на пути изучения истории украинского кинематографа.

Литература:

1. Брюховецька Л., Кіно часів своєї юності, Київ, 2008.
2. Брюховецька Л. І., Поетична хвиля українського кіно, Київ, 1989.

3. Бурячківський О., Філософія кіна: «поезія» та «проза», поезія та поетика // KINO-КОЛО. Часопис екранних мистецтв, Київ, 2001, Літо (10).
4. Гебнер Р., Його художній метод // Довженко і світ. Зб., Київ, 1984.
5. Дзюба І., Відкриття чи закриття «школи»? // Поетичне кіно: заборонена школа. Збірник статей і матеріалів, Київ, 2001.
6. Пазолини П., Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана, Москва, 1984.
7. Разлогов К., «Язык кино» и строение фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана, Москва, 1984.
8. Фрейлих С., Эстетика Эйзенштейна // Избранные произведения в 6 томах, Москва, 1964.
9. Шкловский В., Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино», Санкт-Петербург, 2001.
10. Юренев Р., Эйзенштейн: Змыслы. Фильмы. Метод. Часть 1. 1898-1929, Москва, 1985.

ლარისა ნაუმოვა
კიევის ი. კარპენკო-კარის სახელობის თეატრის, კინოსა და ტელევიზიის ეროვნული უნივერსიტეტი
დოცენტი
უკრაინა

XX საუკუნის 20-იანი წლების უკრაინული კინემატოგრაფი კინოენის ძიების პროცესში

სტატია ეხება კინოს ენის თეორიული კვლევის ზოგიერთ ასპექტს, წარმოდგენილია „კინოს პოეზიისა“ და „კინოს პროზის“ მეცნიერული ანალიზი. ნაშრომში შესწავლილია 1920-იანი წლების უკრაინული კინოხელოვნების მეთოდიკა.

მაია ლევანიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ვიზუალური ტექსტის დეკონსტრუქცია დიტო ცინცაძის ფილმში "შეჯრა"

თანამედროვე კინოში რეალობის, ვიზუალური ტექსტის დეკონსტრუქცია ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენციაა. დეკონსტრუქცია ეს არ არის მხოლოდ ტექსტის დაშლა დანაწევრება, არამედ ეს არის რეკონსტრუირებული ტექსტი, მთლიანობა რომელიც ძირითადი იდეის შესამეცნებლად იქმნება. ასეთ ტექსტებში, როგორც წესი, ძირითადი თემა და იდეა პირდაპირ არ იკითხება. ეს არის ტექსტით თამაში აზრის საწინააღმდეგოდ.

„შეჯრა" – ერთ-ერთი ექსპერიმენტია, სადაც დიტო ცინცაძე მიმართავს ტექსტის დეკონსტრუქციას. მისი მეშვეობით ფილმში შესაძლებელი ხდება ამოვიკითხოთ ძირითადი დაფარული იდეა, რომელიც ქვეტექსტებში იმალება და რომელშიც მკვეთრად იკითხება რეჟისორის დამოკიდებულება ისეთი პრობლემებისადმი, როგორიცაა ემიგრაცია, დანაშაული, თანამედროვე ადამიანის მორალი და ა.შ. სიუჟეტის განვითარების დროს წარმოქმნილი მაყურებლის მოლოდინი საბოლოოდ ცრუვდება, ვინაიდან, ფინალში იგი საწინააღმდეგო „იდეით" იცვლება. „შეჯრა" – ეს არის აზრის საწინააღმდეგოდ ტექსტით თამაში.

დიტო ცინცაძე თავის ფილმებში ყოველთვის უარყოფს სიუჟეტის აგების ტრადიციულ ფორმას და არატრადიციულ ფორმაში აქცენტს აკეთებს ზოგადი განწყობის შექმნაზე, ვიზუალურ სტრუქტურაზე. ჯერ კიდევ ერთ-ერთ პირველ ნამუშევარში „სტუმრები" იგი მიჯნავს ვერბალურ და არავერბალურ ენებს, მათი კონტრასტით ქმნის გმირთა განწყობას, დამოკიდებულებას წარსულისა და აწმყოს მიმართ. „ზღვარზე", „რევერსი", „მედიატორი" – სხვადასხვა ჟანრის, თხრობის, სტრუქტურის, სტილის მქონე ნამუშევრებში გამოსახულება, ძირითადი დრამატურგიული ხაზის მრავალშრიანი გაშლის პარალელურად, ქმნის რთულ, აზრობრივად დატვირთულ ვიზუალური სტრუქტურას.

ფილმის „შეჯრა", პირველ კადრებში მოჩანს ნისლიანი პეიზაჟი, ტყეში სხვადასხვა ზომის ორი ტბა და მის ნაპირზე, ხესთან, ცარიელი სკამი: გაურკვეველი ნოსტალგიის, დროის შეჩერების, სიცარიელის შეგრძნებას წარმოქმნის. ეს სტატიკა „მდუმარება" რეალობის ყოველდღიური ტემპით იცვლება. სწორედ აქედან იწყება თამაში თვითდამკვიდრებისა და გადარჩენისთვის.

იოსეფი ცოლ-შვილის გარდაცვალების შემდეგ მშვიდ, განმარტოებულ ცხოვრებას ეწევა პროვინციული ქალაქის ერთ-ერთ ძველ და დიდ სახლში. ცოლ-შვილის საფლავების მონახულების დროს ის ხვდება ცოლის ძველ ნაცნობს მომხიბვლელ, მიამიტ ნინას, რომელიც მასთან დროებით სახლდება, ფამიარულად იჭრება იოსეფის პირად სივრცეში და სარგებლობს მისი კეთილგანწყობით.

მოგვიანებით, დაკარგული ოჯახისადმი ნოსტალგია იოსეფს აიძულებს კარი გაუღოს ნინას ოჯახსაც: სიმონს და მის რძალს მილენას, რომელსაც პირველი

ქმრიდან პატარა ბიჭი მოყვება და ბოლოს, მის საყვარელს, ქართველ ემიგრანტ კონსტანტინეს. ეს უკანასკნელი, მომხიბვლელი შარმით, ფარული აგრესიით ამკვიდრებს „საერთო სახლში" საკუთარ კანონებს, ცხოვრების წესს. იოსეფს ჩაკეტილ წრეში აქცევს, საიდანაც გამოსავალი თითქოსდა აღარ არსებობს. სწორედ ამიტომ იოსეფი იძულებულია დაემორჩილოს ამ წესებს. რაც უფრო გადის დრო, მით უფრო მძაფრდება სივრცის შეკუმშვის, ჩაკეტვის, იზოლირების შეგრძნება.

ნინა, რომელიც თითქოსდა სხვა სამყაროში ცხოვრობს, ინდეფერენტული, უზნეო არსება, რომელიც ერთდროულად უსუსურიცაა და აგრესიულიც. დაკომპლექსებული სიმონი, მოღალატე მილენა, რომელიც იოსეფთან და კონსტანტინესთან ერთდროულად ურთიერთობს, თვით კონსტანტინე – ემიგრანტი, რომელიც თვითდამკვიდრებისთვის ნებისმიერი ნაბიჯის გადადგმაზეა თანახმა – იოსეფისთვის სამყაროს ახლებურად შემეცნების, ღირებულებათა გადაფასების საბაბი ხდება. ის ხვდება, რომ ასეთი ურთიერთობები დღეს უკვე ჩვეული მოვლენაა, თანამედროვე სამყაროში აღარ არსებობს თუ ვეღარ მუშაობს მორალური კოდექსები, ვინაიდან პირად, ინდივიდუალურ მორალს აქვს მნიშვნელობა. ეს ის გარემოა, სადაც ყველაფერი დაშვებულია და აღარ არსებობს დანაშაულის გრძნობა, "პოსტმოდერნული გარემო" საზოგადოება, რომელიც იოსეფს ერთდროულად აქცევს მსხვერპლად და ჩუმ „მეამბოხედ".

ფილმის ნახვის დროს აშკარად ჩნდება გაღიზიანება და აგრესია, არა მხოლოდ მოძალადე მდგმურების", არამედ თვით რეჟისორის მიმართ, რომელიც თვითონ ემიგრირებული, ქართველ ემიგრანტებს ახასიათებს როგორც კრიმინალებს, მედროვეებს, კონფორმისტებს. ფილმის ნახვის დროს ჩნდება მორალისტური, პატრიოტული ინტონაციით გაჯერებული დამოკიდებულებები და კითხვები, თუმცა დროებით.

„შემოჭრილების" სიუჟეტი გარკვეულწილად ჩამოგავს 1989 წელს ქართულ კინოში შექმნილ დავით ჯანელიძის აბსურდულ დრამას „მდგმურებს". იმ პერიოდში, ჟანრული სტრუქტურისთვის დამახასიათებელ ფორმაში, რეჟისორი აკრიტიკებდა ინტელიგენციის უმოქმედობასა და ნეიტრალურ დამოკიდებულებას ქვეყანაში მომდინარე პროცესების მიმართ. მარტოხელა მამაკაცის პირად სივრცეში თავხედურად შემოჭრილი მარგინალები სწრაფად მრავლდებოდნენ, ზღუდავდნენ „მეპატრონის" სივრცესა და უფლებებს. ფილმის მთავარი გმირი პასიური მსხვერპლი იყო, რომელსაც უკვე აღარ ქონდა ენერგია დაპირისპირებოდა მათ.

დიტო ცინცაძე „მდგმურების" ნაცნობ მოტივებს განსხვავებულ ნარატივში ათავსებს (თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორი მაინცდამაინც ამ ტექსტს ციტირებს. არსებობს მგავსი სიუჟეტის თუნდაც ამერიკული "შეჭრა"). სიუჟეტის ძირითად იდეას ახალ სოციალურ-კულტურულ კონტექსტში განიხილავს. როგორც დერიდა აღნიშნავს, დეკონსტრუქციის დროს, ტექსტის სხვაგვარად წაკითხვა, ხელოვნების ნიმუშის გადატანა შესაძლებელია ნებისმიერ სხვა: სოციალურ, ისტორიულ, პოლიტიკურ, კულტურულ კონტექსტში, თუმცა ამავე დროს შესაძლებელია „ციტირება" ნებისმიერი კონტექსტის გარეშეც მოხდეს. „სხვადასხვაგვარად წაკითხული ღია ტექსტი და კონტექსტი არღვევს საზღვრებს ენასა და მეტაენას შორის." თანამედროვე ევროპული სამყარო განსხვავებული მენტალიტეტით, ტრადიციებით, ურთიერთობის

ფორმებით, დემოკრატიული ღირებულებებით, სიუჟეტის სრულიად განსხვავებულ ასპექტებს წარმოაჩენს. კერძო სივრცეში „შეჭრის" თემა უფრო მწვავდება. აქ საუბარია უკვე საზოგადოებაზე, სადაც არსებობს ღია და დაფარული აგრესია, „ენა და მეტაენა". სწორედ ამიტომ მნიშვნელოვანი ხდება არა კრიტიკული დამოკიდებულება პრობლემებისადმი არამედ ფიქსირება, ფაქტის კონსტატირება და მაყურებლისთვის ტექსტის თავისუფალი „ინტერპრეტაციის" შესაძლებლობის მიცემა. სწორედ აქედან ჩნდება ორმაგი ტექსტის, ინტერტექსტუალობის შეგრძნებაც. აქ მთავარი გმირი ერთგვარი დამკვირვებელიცაა, მონაწილეც და მკვლელიც. მის სივრცეში შემოჭრილი მარგინალები კი მოძალადეებიც და მსხვერპლიც.

იოსეფის და ნინას ერთი შეხედვით იდილიური ურთიერთობა ნელ-ნელა რთულდება. გმირები ერთმანეთის განადგურებას მთელი შინაგანი აგრესიით იწყებენ, სიმონი მილენას შვილზე ძალადობს, რათა ასკეტური ცხოვრების წესი ძალით შემოახვიოს თავს, მხოლოდ მასზე სუსტთან გრძნობს თავს რეალიზებულად. მილენა სხვა კაცებთან ურთიერთობით ცდილობს მოძებნოს თავშესაფარი ქმრის შინაგანი აგრესიისგან თავის დასახწევად. კონსტანტინესთვის ნინაც და მილენაც მორიგი გართობა და სხვა არაფერია, იოსეფისთვის კი მილენა თანამოაზრეა. ამ აგრესიულ გარემოში ორივე შინაგან სიმშვიდეს და სტაბილურობას ეძებს. სიუჟეტი რამდენიმე ეტაპად ვითარდება: დაპყრობა, თვითგანადგურება და ფინალი.

ფილმის სიუჟეტის მეორე ნაწილი – „თვითგანადგურება" დეტექტიური ჟანრისთვის დამახასიათებელი წყობით ვითარდება. ნინას და სიმონის შემთხვევითი მკვლელობა, იოსეფს დანაშაულის თანამონაწილედ აქცევს. ღამის წყვდიადში ყოფილი „ოჯახის წევრებისთვის" კონსტანტინე სამარეს თხრის, ცდილობს დანაშაული დაფაროს, სწორედ ამ დროს იოსეფი ათვითცნობიერებს, რომ მას შეუძლია განთავისუფლდეს მისგან, თავიდან მოიშორის ამ მოვლენების ძირითადი „მამოძრავებელი" ძალა, დესტრუქციული ელემენტი და კლავს მას. დანაშაულის იარაღს იოსეფი ტბაში აგდებს და თითქოს ქვეცნობიერში ყრის მთელ ამ ისტორიას და ახალ ცხოვრებას იწყებს. სწორედ ამ მომენტიდან იოსეფი პროცესების მმართველი, აქტიური, თვითდაჯერებული ხდება.

ფილმის ფინალურ სცენაში ისევ მოჩანს ტყეში მიმავალი ბილიკი, ორ მოზრდილი და შედარებით მომცრო ტბებს შორის მიწის ბორცვზე, ხესთან დამაგრებული სკამი, ისევ ის ნისლიანი იდუმალი გარემო, რომელიც პირველ კადრებში ჩანდა, ოღონდ იმ განსხვავებით რომ ბილიკზე მიმავალი იოსეფი, მილენა და პატარა ბიჭი არღვევს სტატიკას. იოსეფმა ბრძოლით მოიპოვა ის, რაც ფილმის დასაწყისში დაკარგა. ოჯახი: ცოლი და შვილი. ორ ტბას შორის ცარიელი სკამი იოსეფისა და მილენას სილუეტებით ივსება. მხოლოდ პატარა ბიჭი ჩაყურებს ტბას, სადაც წარსული ჩაიძირა, თუმცა დროებით. ფინალური სცენით კონსტანტინეს, ნინას და სიმონის უზნეობით, თავსმოხვეული აგრესიით დაღლილი, გაღიზიანებული მაყურებელი ხვდება, რომ „მოატყუეს". რომ ეს სამი გმირი, რეალურ გარემოში არსებული სოციალურ-პოლიტიკური პროცესებით დაღლილი, ნიჰილიზმის და გაუცხოების გრძნობით სასოწარკვეთილნი იბრძვიან ღიად, აგრესიულად. უსახსრობის გამო სხვა ქვეყანაში გადასახლებულნი, თვითგადარჩენის ინსტიქტით შეპყრობილნი, ეძებენ თავშესაფარს, თანაგრძნობას. გმირები, რომლებიც ცდილობენ აყვნენ ცხოვრების რიტმს, მოთხოვნებს, ეძებონ

თუნდაც აგრესიულად გამოსავალი მათთვის უჩვეულო გარემოში. საბოლოო ჯამში სწორედ ეს მარგინალები ხდებიან მსხვერპლი იმ მოწესრიგებული, ცივილური და დემოკრატიული საზოგადოების, რომელიც რაფინირებული, კანონმორჩილი ცხოვრების წესით, მაღალი მორალით, გარეგნული კეთილგანწყობით და ლოიალიზმით, ცივილიზაციის სახელით ნელ-ნელა ანადგურებენ მარგინალებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994
2. Деррида, Ж. О грамматологии М.: Ad Marginem, 2000.
3. Трыков В.П. Формирование теоретической модели савременой высшей школы :постмодернистская концепция высшего образования жана-франсуа лиотара http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/3/Trykov–Lyotard-Conception-Higher-Education/

Светлана Арзуманян
Ереванская государственная академия художеств
Доцент
Институт философии, социологии и права, НАН РА
Армения

ТЕЗИС О "СМЕРТИ" КИНО КАК ПРИЗЫВ К ПОИСКУ НОВЫХ СРЕДСТВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Мысль о возможном "конце" или "смерти" искусства, ставшая особенно популярной в постмодернистской эстетике, возникла в классической философии искусства и приписывается Г.Гегелю. Однако утверждая, что в процессе исторического развития достигнув романтической формы, искусство перестало быть "высшей потребностью духа" и уступило эту привилегию религии и философии, выдающийся немецкий философ в своих работах напрямую не констатировал "конец" искусства[1]. (Гегель, 1968:243; Гегель, 1977:388). Утрату столь высокого предназначения он все же не воспринимал просто как тупик, механически лишающий искусство права на существование. Иначе, он бы не указывал на качества, необходимые художнику для творчества и не надеялся бы на то, "что искусство и дальше будет расти и совершенствоваться" (Гегель, 1968:111). Поэтому этот "конец" следует понимать лишь как "завершение" некоторого конкретного этапа развития художественного творчества, который необходимо преодолеть для новых свершений.

Именно такая трактовка понятия "конца", на наш взгляд, в наибольшей степени соответствует и провозглашенному известным английским кинорежиссером Питером Гринуэем тезису о "смерти" кино. Собственно только в этом контексте следует понимать данный тезис, в связи с которым в памяти оживают и дискуссии, ведущиеся по поводу рождения и становления технических видов искусства - фотографии, кино, телевидения. Став неотъемлемой частью художественной культуры XX века, они, расширяя ее пространство и обогащая ее возможности, одновременно способствовали возникновению представлений об их превосходстве над традиционными видами искусства, которые "исчерпав" себя, должны были уступить свое место новым. Чаще всего утверждалось, что кино призвано заменить театр, а фотография – изобразительное искусство.

Время показало, что несмотря на "шоковое" воздействие, которое оказало появление технических искусств на художественную культуру в целом и сильный удар, нанесенный ими традиционным видам искусствам, предполагаемая "смерть" последних все же не наступила. Наоборот, художники, творящие в границах "старых" искусств, стали активно экспериментировать со всеми имеющимися у них средствами. Они серьезно занялись поисками новых форм, материалов, приемов и средств художественного выражения, что привело к существенному изменению этих искусств, вдохнуло в них новую жизнь.

Благоприятную почву для утверждения права на существование и дальнейшее распространение данного термина, на наш взгляд, оказали и сущностные изменения

художественного сознания деятелей искусства, произошедшие на рубеже XIX-XX веков. Мы имеем в виду возникшее стремление полностью отказаться от принципа адекватного воспроизведения действительности в искусстве – *принципа мимесиса,* достаточно подробно разработанного уже в античной эстетике. В частности, Аристотель в своей "Поэтике" попытался не только теоретически обосновать этот процесс, но и рассмотреть возможные варианты его проявления в искусстве (Аристотель, 1957:40-44).

Отказ от принципа мимесиса, почти два с половиной тысячелетия господствовавший в искусстве, привел к результатам, даже сегодня не поддающимся однозначной оценке. Ведь он способствовал рождению нацеленных на эксперимент таких авангардных направлений, как кубизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм и т.д. Уже в первые десятилетия XX века стало очевидно, что художественное творчество избрало нелегкий, полный противоречий путь экспериментирования, осуществляющийся все интенсивнее. Продолжив свое победное шествие вплоть до нашего времени, этот процесс стал причиной возникновения новых, еще более неоднозначных явлений искусства, которые, ввиду неопределенности их художественных качеств, нередко вызывали серьезные сомнения даже по поводу права их включения в сферу искусства. Достаточно указать хотя бы на попытки стереть границу между искусством и жизнью, что становилось причиной уничтожения грани, отделяющей художественное от нехудожественного, искусства от "неискусства", по сути вынуждая исследователей обратиться к концепциям в той или иной мере констатирующих "конец", "смерть" искусства. Однако такая чрезмерно негативная оценка возможностей современного искусства, на наш взгляд, была вызвана лишь осознанием необходимости реальных перемен в нем. Поэтому этот "конец" следует понимать не в буквальном смысле, а как призыв к новому творческому порыву, не стесненному никакими ранее уже признанными рамками норм и принципов художественного творчества. Как же иначе воспринимать тезис самого П.Гринуэя: "Кино умерло… Да здравствует кино!" (Гринуэй, 2008).

Не исключено, что как человек, обладающий не только художественным, но и теоретическим типом мышления, и к тому же как представитель постмодернизма, П.Гринуэй просто не смог проигнорировать эту проблему и, провозглашая тезис о "смерти" кино, он лишь отдал дань дискуссиям, ставшим популярными особенно начиная со времени появления таких направлений, как поп-арт и концептуализм. Действительно, именно с середины 60-х годов прошлого века термин "смерть искусства" становится одним из модных понятий, используемых для характеристики ситуации в художественной культуре, когда возникает сложность в определении природы и предназначения искусства, сложность в понимании того, "что же все таки является искусством, а что таковым не является?".

Интересно, что утверждая "смерть" кино, П.Гринуэй называет конкретную дату этого события - 31 сентября 1983 года, связывая последнюю с появлением телевизионного пульта дистанционного управления, позволяющего быстро переключаясь с канала на канал, руководить телевизионным зрелищем[2]. Между тем, сложно предположить, что П.Гринуэй упустил из виду тот факт, что сентябрь состоит из 30 дней, т.е. он изначально обращается к субъекту, понимающему всю

метафоричность его высказывания. Признавая влияние телевидения на кино, он обеспокоен тем, что кинорежиссеры, понимая, что в плане массового охвата зрителей оно обладает значительно большими возможностями, создают кинофильмы с учетом их показа и на малом (телевизионном) экране. Это, несомненно, ограничивает возможность их свободного творческого самовыражения и дальнейшего развития киноязыка. Более того, даже просто сохранение уже признанных особых качеств этого языка становится весьма проблематичным, ибо возникает опасность исчезновения различий между кино- и телеязыками. Во многом сдерживается и тяга к экспериментированию, которая заменяется стремлением исходить из уже известных требований и норм, нередко чуждых природе кино.

Дальнейшую судьбу кино П.Гринуэй связывает с необходимостью освобождения от "четырех тираний", ведущих к его концу, - тирании повествования, экрана, актера и камеры.

Преодоление первой тирании означает отказ от кино, в котором господствует текст (литературный сценарий, слово), а образ становится лишь средством иллюстрации этого текста, превращая зрителя в пассивного созерцателя. Между тем, он убежден, что зрительные образы должны преобладать над "текстовыми". Попытка преодолеть конкретно установленные размеры четырехугольной плоскости экрана, пожалуй, является самым революционным требованием английского режиссера, позволяющим в значительной степени расширить пространство экрана и возможности его эстетического воздействия на зрителя. Не менее интересно и требование, связанное с преодолением тирании актера, ибо он не без основания считает, что чрезмерное внимание к актеру, которое присуще современному кино, на самом деле тормозит развитие кинематографа, ибо превращает в нечто второстепенное все остальные его важнейшие элементы. Что касается тирании камеры, то Гринуэй имеет в виду то, что механический "глаз" камеры, бездушно фиксирующий окружающий мир, неизбежно представляет его в ущербном, неполном виде. Поэтому, без субъективного, творческого взгляда оператора, дополняющего изображение мира, полученное механическим путем, не может быть подлинного творчества. Он уверен, что в условиях, когда технические инновации предоставляют благоприятную почву для экспериментирования с выразительными и изобразительными составляющими киноискусства, преодоление каждой из этих тираний позволит вдохнуть в него новую жизнь.

Сложно сказать, в какой степени самому П.Гринуэю удалось одержать верх над этими тираниями, ибо он сам создает сценарии, т.е. литературную основу для своих фильмов, приглашает на съемки лучших актеров и операторов. И это нисколько не мешает ему создавать высокохудожественное, всецело пронизанное эстетическим качеством кино, в котором отразилось все богатство синтетических возможностей этого вида художественной деятельности. В некоторых своих фильмах он достигает гармонического сочетания изобразительного, повествовательного и музыкального рядов, считая достижение подобной гармонии одной из основных целей современного киноискусства. Интерес представляет и то, что само слово воспринимается как образ, включается в изобразительный ряд. В образ превращаются также буквы, цифры, рисунки. Одним словом, все, что возникает на экране, приобретает художественную ценность.

Учитывая тот факт, что почти все технические инновации, применяемые в кино, со временем осваивались и с художественной стороны, во многом определяя художественную ценность кинопроизведений (вспомним хотя бы изобретение звука, пришедшего на смену "немого" кино (1927 г.) и цвета (1935 г.), заменившего черно-белое изображение), П.Гринуэй огромное значение придает использованию цифровых технологий. Он уверен, что они открывают новые перспективы для творчества, ведь кинематограф – настоящее детище технического прогресса. Сам П.Гринуэй выступает в роли "первопроходца, исследователя, погруженного в свои эксперименты. Его не волнует, что он кинематографически "неправильный", для него важно быть уникальным" (Gherghel, 2003:130). От себя добавим, уникальным в художественном плане, так как цифровые технологии становятся средством для создания художественных эффектов и образов, расширяющих мир. Достаточно назвать, считающиеся шедеврами такие его фильмы, как "Контракт рисовальщика", "Повар, вор, его жена и ее любовник", "Книги Просперо", "Интимный дневник", а также неоднозначно воспринятый шестичасовой мультимедийный проект "Чемоданы Тульса Люпера" и т.д., чтобы убедиться в том, что новые технологии расширяют возможности художественного самовыражения автора, предоставляют большую свободу для творчества.

Сказанное в наибольшей степени относится к "Чемоданам", где он смело использует современные технологии, снимая мультимедийное кино, позволяющее представлять на экране одновременно крупный, средний и общий планы, картинку в картинке, а также прошлое, настоящее и будущее, симультанность восприятия которых позволяет выходить за конкретные пространственно-временные рамки, преодолевать их. Этот выход обеспечивают возникающие и исчезающие в разных частях экрана рамочные конструкции, имеющие самостоятельное цветовое поле и сюжетную линию. Свет, цвет, звук и образ, то объединяющиеся в некий единый видеоряд, то отделяющиеся друг от друга, в попытке захватить доминантное положение, создают особый эстетический эффект, захватывающий зрителя. Фильм "заставляет усиленно работать глаза, уши и мозг, потому как на каждом экране идет автономная история, но надо умудриться сложить все истории в одну с фоновой и понять, что же, собственно, задумывалось. Получается прямо как в гештальтпсихологии: увидеть целое, разобраться в мотивах, узреть суть" (Петросян, 2010:178).

Как апологет независимого от диктата продюсеров авторского, интеллектуального кино и как режиссер, обладающий мультимедийным мышлением, П.Гринуэй призывает к созданию фильмов, цель которых не должна ограничиваться лишь возможностью быть средством массового развлечения. Эти экспериментальные, новаторские по всем своим параметрам фильмы, являясь результатом воображения, вдохновения и убеждения автора, должны воздействовать не только на эмоции, но и на интеллект зрителя, воспринимая последнего в качестве интеллектуального партнера, с которым можно вести интересный диалог. Более того, эти фильмы должны быть чем-то вроде философского эссе, имеющего занимательный характер. Ведь кино является "частью издавна ведущегося философского осмысления мира средствами визуальных образов, ему надлежит занять свое место в этом континууме - с тем, чтобы мы могли увидеть лучшие плоды

кинотворчества в качестве достойных образцов этой традиции…" (Гринуэй,1991:123). Такое кино откажется от стремления создавать иллюзию реальности, не станет "претворяться" ею, пытаясь заменить ее, обманывать зрителя и манипулировать им. Наоборот, оно не должно стыдиться своей искусственной природы, а тем более скрывать ее. Поэтому Гринуэй, по собственному признанию, снимает метафорические, сказочные, символические фильмы, в которых даже диалоги, основанные на игре слов, на загадках и аллегориях, намеренно искусственны. Ведь "кино - идеальная барочная форма, оно играет тенями и иллюзией, оно сочетает разные способы выражения" (Божко, 2010).

Созданные из света визуальные чувственные образы, являющиеся, по его мнению, единственной истинно кинематографической субстанцией, должны вызывать интерес не только к своему содержанию, но и к прекрасным формальным качествам, доставляющим эстетическое наслаждение. Они должны расширить границы мира, представляемого с помощью художественных средств, а также обогатить выразительные возможности искусства. Ведь только благодаря этим формальным качествам, станет понятным и процесс развертывания конкретного содержания. Поэтому поиск особого киноязыка, в котором переосмыслена связь образа, звука и повествования и который сам становится содержанием, по П.Гринуэю, есть "главный итог развития кино" (Гринуэй, 2003:4.).

Интересно, что признавая очевидность медленной смерти кино, связанную как с отставанием технологий, так и с процессом очевидного угасания общественного интереса к кинопроизводству, П.Гринуэй не видит в этом ничего необычного. Ведь кино, как и любая художественная форма, подобна живому организму, который проходит все ступени от зачатия до смерти. И данный факт не может стать препятствием для желания режиссера создавать движущиеся, звуковые, световые и цветовые образы, "растолковывающие" мир. Важны лишь вдохновение и убежденность автора, который, несмотря на преграды, все равно будет творить. Именно поэтому "кончина кино в конце концов не имеет значения. Значение имеет лишь непреходящее стремление к визуальному воплощению мыслей, мечтаний и грез, неподвластное разрушению и гибели" (Гринуэй.1991:129).

Конечно, творчество П.Гринуэя, как, впрочем, и творчество любого талантливого художника-экспериментатора, воспринимается неоднозначно, одновременно рождая амбивалентные чувства - восторг и неприятие. Эта двойственность, возможно, возникает потому, что в его картинах слишком много обнаженных тел - как женских, так и мужских, много откровенных сцен, ведь секс, по его мнению, одна из двух основных тем искусства. Столь же неоднозначно воспринимается и вторая тема - тема смерти. Понятно, что насилие, убийство, каннибализм и т.д., а тем более, представленный на экране процесс разложения жизни, могут вызвать чувство отвращения. Но не забудем и то, что даже "в безобразии есть своя эстетика" (Гринуэй). Перечисление причин противоречивого отношения к творчеству П.Гринуэя продолжить нетрудно. Но в данном случае нас интересует другое, а именно, очевидность того, что не только своим творчеством, но и своими размышлениями о современном кино П.Гринуэй подтверждает его живучесть, его "бессмертие", обусловленное неизменным творческим порывом человека-мыслителя, человека-экспериментатора, в любую историческую эпоху

готового следовать своему предназначению. И современность, когда огромное количество людей уходит в киберпространство, в виртуальный мир, в этом плане не является исключением. Наоборот, благодаря техническим инновациям она предоставляет больше возможностей для поиска нового неординарного языка, расширяющего “словарь искусства”, для утверждения новой эстетики киноискусства.

Заметки:

1. Единственной работой, опубликованной при жизни Г.Гегеля, в которой затрагивается эта проблема, является “Энциклопедия философских наук”. Что касается “Эстетики”, также обращающейся к ней, то она была издана через 4 года после кончины Г.Гегеля, на основе лекций, прочитанных им в Берлинском университете, а также записей этих лекций, сделанных их слушателями. Редактором работы стал один из его учеников Х.Г.Гото, который, по утверждению исследователей наследия великого мыслителя, внес определенные изменения и дополнения в содержание лекций.
2. Днем рождения мирового кино считается 28 декабря 1895 года.

Литература:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Художественная литература, 1957.
2. Божко О.Любить Гринуэя: немного спереди и долго–сверху. http://www.zhurnal.ru/ kinoizm/kinodan/greenaway.html
3. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 2. М.: Искусство, 1968. С.243; Гегель Г.В.Ф. Философия духа // Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. М.: Мысль, 1977. С. 388
4. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М.: Искусство 1968, с.111
5. Гринуэй П. Кино умерло… Да здравствует кино! Съемка "Живым ТВ" лекции Питера Гринуэя, в рамках Московского Кинофестиваля. http://tv-l.ru/translations/index12.s...
6. Гринуэй П. Пять голландских фильмов, поставленных в воображении. Искусство кино,N8, 1991, с.115. (Перевод с англ .Н.Цыркун)
7. Гринуэй П. Главный итог развития кино. Московская лекция. Искусство кино 2003,N4. Литературная запись Н. Зархи. kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article25
8. Гринуэй П. Секс и смерть — это то, о чем надо снимать кино. Шигарева Ю. http://gazeta.aif.ru/online/aif/1100/08–01
9. Gherghel M. Inside Peter Greenaway's Kitchen: The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover. P.: Université de la Réunion. 2003. P. 130.
10. Цит. по Петросян Т. В. “Чемоданы Тульса Люпера” Питера Гринуэя как опыт мультимедиа. // Молодой ученый. 2010. №12. Т.2. С. 178.

სვეტლანა არზუმანიანი
ერევნის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
ფილოსოფიის, სოციოლოგიისა და
სამართალმცოდნეობის ინსტიტუტი
დოცენტი
სომხეთი

ჯინოს "გარდაცვალების" თეზა, როგორც მოწოდება მხატვრული გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებებისაჯენ

ხელოვნების შესაძლო "დასასრული" ან "სიკვდილის" იდეა, რომელიც განსაკუთრებით პოპულარული გახდა პოსტმოდერნისტულ ესთეტიკაში, გ.ჰეგელს ეკუთვნის. თუმცა, იმის მტკიცებით, რომ ხელოვნება აღარ გახლდათ სულის უმთავრესი საზრდო, მას არ გამოურიცხავს ხელოვნების შემდგომი განვითარების შესაძლებლობა. ჩვენ იმავე კონტექსტში უნდა გავიაზროთ ფილმის "გარდაცვალების" თეზა, რომელიც ცნობილმა ბრიტანელმა კინორეჟისორმა პიტერ გრინუეიმ წამოაყენა. იგი ინტელექტუალური, ავტორისეული, ინოვაციური და ექსპერიმენტული კინოს მხარდამჭერია, რომელიც ითხოვს, თანამედროვე ტექნოლოგიების უსაზღვრო შესაძლებლობებზე დაყრდნობით შეიქმნას სპეციალური ფილმის ენა, სადაც გამოსახულების, ხმისა და თხრობის ხელახალი ინტერპრეტაცია მოხდება, რათა შეიქმნას ისეთი გამოსახულება, რომელიც მთლიანად ხელოვნების ექსპრესიულ შესაძლებლობებს განავრცობს და გაამდიდრებს.

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

ტექსტის გავრცობა-ჩამატება, როგორც სამეტყველო სტრატეგია სასცენო დისკურსში

მსმენელზე, მაყურებელზე ზეგავლენის მოხდენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან სტრატეგიას წარმოადგენს **პიესის შინაარსი**, რომელმაც უნდა აღძრას ინტერესი, გაკვირვება, სიბრალული, თანაგრძნობა; გამოიწვიოს საკუთარ თავთან გაიგივების თუ ცხოვრებაში მსგავსი პრობლემის არსებობის შეგრძნება, აქტუალური პრობლემის წარმოჩენის აუცილებლობის სურვილი, "ითამაშოს" გრძნობებზე (სიყვარული, შიში, ზიზღი), გამოავლინოს მენტალური იდენტობა და სხვა.

თუკი რეჟისორი ტაქტიკას სწორად და მიზანმიმართულად იყენებს, კომუნიკაცია წარმატებულია. ეპოქები იცვლება, იცვლება შეხედულებები სხვადასხვა მოვლენაზე, ამიტომ, პიესამ რომ არ დაკარგოს აქტუალურობა, რეჟისორული ჩარევა დრამატურგიაში აუცილებლობასაც კი წარმოადგენს.

ჩვენი მიზანია განვიხილოთ დრამატული ტექსტის ტრანსფორმაციის ერთერთი სახე – **გავრცობა-ჩამატება**. ამას სასცენო დისკურსში საგანგებო ფუნქცია ეკისრება და იგი რეჟისორის შეხედულებებზე, მსოფლმხედველობაზე, სათქმელის სურვილზეა დამოკიდებული. რეჟისორის მიერ წარმატებული ქმედების შემთხვევაში იგი ტექსტის ტრანსფორმაციის, გავრცობა-ჩამატების საშუალებით ზემოქმედებს მაყურებელზე, მანიპულირებს გრძნობებით, ახდენს მისი შეხედულებების ცვლას ამა თუ იმ საკითხებზე, განსაზღვრავს, რაზე გაამახვილოს მაყურებელმა ყურადღება, შეეცვალოს აზრი რომელიმე მოვლენის მიმართ, ჩამოუყალიბოს სხვაგვარი დამოკიდებულება სხვადასხვა მოვლენებისადმი და სხვა. ამგვარი ტექსტი უფრო მეტადაა სოციალურად მიზანმიმართული, ვიდრე მოთხრობა ან პიესა, რომელიც უნდა დაიდგას. ჩამატება უშუალოდ ემსახურება რეჟისორის იდეას:

სპექტაკლში "რიჩარდ III" რეჟისორი რობერტ სტურუა ასეთი ხერხებს ხშირად მიმართავს, მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში თვალშისაცემია მორალისტური ჩართვები: **"ჩვენ, ცოდვილნი, ერთმანეთის მხოლოდ სახეს ვცნობთ და არა გულებს!" (რიჩარდ III).** ეს ტექსტი პიესაში არ არის. რეჟისორს ამ სიტყვებით სურს მაყურებელი დააკვირვოს, დაანახოს სამეფო კარზე გაბატონებული უგულობა, მორალი წაუკითხოს მას და მიუხედავად დროში განსხვავებულობისა, იგივე პრობლემები წარმოაჩინოს თანამედროვე ეპოქაში.

ამავე სპექტაკლში რობერტ სტურუა მთავარი იდეის გადმოსაცემად ხშირად მიმართავს ამგვარ ხერხს: **"ასეთია ეს წუთისოფელი, ვინაა ისეთი ბრიყვი, რომ ვერ მიხვდეს სიმართლეს, მაგრამ ვინაა ისეთი თავზეხელაღებული, გაბედოს და თქვას, – მივხვდიო. წახდა ქვეყანა და კიდევ უარესია მოსალოდნელი, იმიტომ რომ ხედავ ბოროტებას და თვალებს იბრმავებ!"**

ან კიდევ: **“ეჰ, რა ძვირად უღირს დიდებულებს მაღალი ტიტული, ცოდვები არ აძინებთ, რადგან სულიერ ტანჯვას იტანენ და მერე რისთვის! მოჩვენებითი დიდების სანაცვლოდ!”** სპექტაკლში რეჟისორმა მორალი ჩაამატა, რათა გაეადვილებინა მაყურებლისთვის სპექტაკლის იდეის წვდომა და დაეფიქრებინა სიცოცხლის წუთიერებაზე, ზნეობრიობაზე.

მორალისტურია შემდეგი ჩამატების მიზანიც: **“ჩემი იყო ეს სამეფო დიდება, ჩვენ ცხოვრების მწვერვალზე ასულთ, ქარიშხლები გვარყევენ მუდამ... რა ძნელია, თუ ჩამოვარდი და დაიმსხვერი”.**

ან კიდევ: **“არც ისე ძნელია ტრაგიკული როლის თამაში, დაიწყებ თუ არა ლაპარაკს, თვალები უნდა დააბრიალო, ფეთიანივით შეკრთე უბრალო ფაჩუნზე და უსაზღვრო სევდა გადმოღვარო მწარე ღიმილში. ძალიან ბევრი იქცევა ასე და მიზანს აღწევს“ (რიჩარდ III).**

ზოგჯერ, რომელიმე დეტალის დამატებით რეჟისორი გამოკვეთს განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას პერსონაჟისადმი, სურს, მკითხველს დაანახოს მისი რომელიმე თვისება, ძლიერება ან სისუსტე.

იგივე ხერხი გამოიყენა რობერტ სტურუამ პიესაში **“კავკასიური ცარცის წრე“,** სადაც საუბარია გუბერნატორ გიორგი აბაშვილის შესახებ:

“და ჰყავდა ლამაზი ცოლი
და ჰყავდა ჯანმრთელი ყრმა.
არც ერთ გუბერნატორს მთელ საქართველოში
არ მოეძეოდა იმდენი ცხენი ბაგაზე მიბმული,
იმდენი მათხოვარი კარებზე მიმდგარი,
ამდენი მთხოვნელი ეზოს შიგნით დაყუდებული“

(ბრეჰტი, 1986:110)

სასცენო დისკურსში, იმისათვის რომ სპექტაკლი უფრო ახლო, რეალისტური ყოფილიყო, პერსონაჟები რომ უფრო მეტად მიეახლოვებინა მაყურებლისთვის, ტექსტის რაღაც დეტალები დაზუსტებულია. მაგალითად, ის, რომ შვილს ერქვა მიხეილი, მისი ცოლი მზეთუნახავი იყო. დამატებულია ისიც, რომ გალავანზე აბჯარასხმული მხედრიონი ჰყავდა, – ამით მის საომარ მზადყოფნაზე გაამახვილა მაყურებლის ყურადღება და ზოგადად, აამაღლა მის თვალში:

“მართავდა თურმე გუბერნატორი აბაშვილი, ვინმე ჯიოქი.
მზეთუნახავი ცოლი უბოძა ღმერთმა,
მიხეილი კი, ძე მათი, მნათობსა ჰგავდა.
საქართველოში არცერთ თავადს ჯერ არ ყოლია ამდენი ცხენი
და არც ამდენი მათხოვარი სახლის კარებზე.
არც გალავანზე მხედრიონი აბჯარასხმული“.

ზოგჯერ რეჟისორის მიერ ერთი სიტყვის ჩამატებითაც იცვლება დამოკიდებულება პერსონაჟისადმი:

შექსპირის “რიჩარდ III”-ში ვკითხულობთ:

*“თუ კი დაგჭირდეს, **ნუ დაინდობ თვით ჩემს მშობლებსაც:***
სთქვი, როდესაც კი დაორსულდა იმის დედა-თქო
*იმ **გაუმაძღარ ედვარდზედა**, მაშინ იორკი*
იმისი მამა, საფრანგეთში ლაშქრად იყო-თქო;
და ანგარიშით თვალი საჩინოდ შეამჩნევინე,

*რომ **მამაჩემის მონაშენი** არ იყო ედვარდ,*
მაინც სახე ზედ ეს ადვილად ეტყობოდა-თქო
და არა ჰგავდა სრულიად მის დიდებულ მამას
*ამას სიფრთხილით **გაჰკარ სიტყვა**, ვით შორეულ ხმას.*
*ხომ იცი მილორდ, **დედაჩემი ჯერ ცოცხალია“***

(შექსპირი, 1953:132)

სპექტაკლში რიჩარდის თვითნებობა, გულბოროტობა, ძალაუფლებისკენ სწრაფვა, ახლობლების სიძულვილი გადმოიცა ერთი სიტყვის – **“სამწუხაროდ”** – ჩართვით. ეს სიტყვა უფრო მეტად ამხელს რიჩარდს, ამძაფებს და ხაზს უსვამს მის უსაზღვრო ბოროტებას, რომლის წინაშე დედობრივი გრძნობებიც კი უძლურია: **“ჩემი ძმა, მეფე ედვარდი, დედაჩემის და მამაჩემის შვილი არ იყო, დედაჩემი რომ დაორსულდა, მამაჩემი იყო ომში, სისხლს ღვრიდა. ოღონდ ეს ისე ფრთხილად ჩააწვეთე, დედაჩემმა რომ არ გაიგოს, <u>სამწუხაროდ</u>, ჯერ არ მომკვდარა”.**

ექსპრესიულობის მისაღწევად, საზოგადოებაზე ზეგავლენის მოსახდენად, ნათქვამის ჭეშმარიტებაში დასარწმუნებლად, მის ზნეობრივად ასამაღლებლად, თვითნებობის და უტიფრობის გასაკრიტიკებლად რეჟისორი ხშირად მიმართავს **ბიბლეიზმებს, უფლის მცნებებს.**

ბიბლეიზმების დენოტაციურ-კონოტაციური ასპექტები, სტრუქტურა და სტილისტიკური ფუნქციები განსაკუთრებით საინტერესოა. ისინი თავიანთი ხატოვანებითა და ღრმა სემანტიკით წარმოადგენენ დარწმუნების საუკეთესო საშუალებას. არაიშვიათად მათ ოკაზიურადაც იყენებენ, რაც ,,რაღაც დამატებითი ინფორმაციის მიწოდებასაც გულისხმობს. რაც უფრო მოულოდნელია ოკაზიური მნიშვნელობა, მით უფრო ძლიერია ,,გაცრუებული მოლოდინის ეფექტი“ (ჩხვიმიანი, 2004:87).

სპეციალურ ლიტერატურაში მითითებულია, რომ საეკლესიო-წიგნური ფრაზეოლოგია, “არქაული გამოთქმები ორგანულად არის ჩაქსოვილი ძირითად ტექსტში და ძველი ქართული ორნამენტებივით ამშვენებს მას“ (შალამბერიძე, 1966:274). ბუნებრივია, ამ გამოთქმებს ავტორი არქაიზაციისთვის იყენებს, თუმცა ისინი პირველ რიგში გამოიყენება როგორც ყველაზე მტკიცე, სარწმუნო არგუმენტები, შემდეგ კი უნდა ვიმსჯელოთ მათ სტილისტიკურ ფუნქციებსა თუ ნიუანსებზე.

შექსპირის პიესა “რიჩარდ III-ში“ გვხვდება ამგვარი დიალოგი:

- კაცთმოყვარების კანონს რატომ არ მისდევ, ლედი, რაიც კეთილით უხდის ბოროტს და ლოცვით წყევლის?

სპექტაკლში რეჟისორმა ჩაამატა: რას ამბობს ღვთიური კანონი, ჩემო ქალბატონო, გიყვარდეს მტერი შენი ვითარცა თავი თვისი (შდრ.: **“მე კი გეუბნებით: გიყვარდეთ თქვენი მტერი, დალოცეთ თქვენი მაწყევრები, სიკეთე უყავით თქვენს მოძულეებს და ილოცეთ მათთვის, ვინც თქვენ გავიწროვებთ და გდევნით“** (მათე 5, 44).

ბიბლეიზმების საშუალებით რეჟისორი მაყურებელს შეახსენებს უფლის შეგონებებს და ამით ტექსტს უფრო დამაჯერებელს ხდის.

ამავე ფუნქციისაა შემდეგი ტაეპებიც:

- ეს შენი ძალა მის სხეულზედ გასჭრიდა მხოლოდ

- შენ სხეულს სძლიე, მის სულს კი ვერაფერს ავნებ.

ამავე ფუნქციით ხშირად **წყევლის ბიბლიური ფორმულებიც გამოიყენება**:

წუწკო სატანა, ღვთის გულისთვის, ნუღარ გვაშფოთებ;
ლამის ქვეყანა ბედნიერი ჯოჯოხეთად ჰქმნა,
აავსო იგი წყევლა-ქოქვით მწარე გოდებით!

(შექსპირი, 1953:16)

პიესაში ზოგადად ნათქვამია, რომ მწარედ წყევლიდა. სპექტაკლში კი კონკრეტულად ბიბლიური წყევლაა მოცემული. ის მოგვაგონებს ღვთის რისხვას ძველი აღთქმიდან: **"ცაო მეხი დაჰკარ და ნაცრად აქციე, განხსენ მიწა და შთანთქე"!**

დასარწმუნებლად სასცენო დისკურსში ღმერთის დამოწმებაცაა: "მე არაფერი არ მივნია, ვგონებ, მაგისთვის" (შექსპირი, 1953:49)

ღმერთმა იცის, არაფერი დამიშავებია მისთვის.

ხალხის მიერ საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი სიბრძნე ჭეშმარიტი სარწმუნო წყაროა. როგორც სასაუბრო სტილში, ისე პუბლიცისტიკაში, მხატვრულ ლიტერატურასა და სასცენო დისკურსში ანდაზას არგუმენტის ფუნქცია ეკისრება: მსმენელისა თუ მკითხველის დარწმუნება ნათქვამის ჭეშმარიტებაში. ასეთ დროს ავტორი ანდაზას ურთავს კომენტარებს: იმათ ცოდნა აქვთ, ხერხი იციან. "ხერხი სჯობია ღონესაო" – ძველთაგანვე თქმულა და მართალიც არის (ჭავჭავაძე, 1955:23).

ილიას სტილთან დაკავშირებით გ.შალამბერიძე წერდა: "ის მეტი გამომსახველობის მისანიჭებლად მზამზარეული ანდაზებით კი არ კმაყოფილდება, არამედ ცდილობს გადაამუშაოს, გადაახალისოს იგი, გაავრცოს მისი მოქმედების არე, რათა ამით გააძლიეროს ენის გამომსახველობითი ძალა, უფრო გაამშვენიეროს, გაალამაზოს და გაამკვეთროს აზრის გარეგნული სამოსელი არა მაღალფარდოვანი და ოჩოფეხებზე შემდგარი სიტყვებითა, არამედ ხალხური გამოთქმებით, "საყოველდღეო, შინაურული" სასაუბრო ფრაზებით, რომლებიც ფართო მასისათვის გასაგები, ახლომდგომი და გულშიჩამწვდომია" (შალამბერიძე, 1966:283).

ამგვარ ხერხს ხშირად მიმართავენ რეჟისორებიც. კერძოდ, ის რ.სტურუას სტილს ქმნის. ის ტექსტში ამატებს ანდაზა-აფორიზმებს და მატებს მას დინამიზმს და სარწმუნოობას, ამით მეტ გავლენას ახდენს მაყურებელზე:

- გლოსტერი **- ბავშვი არ დაბადებულა და აბრაამს არქმევდნენ** (ჩამატებულია რეჟისორის მიერ).

- იორკი - **რას იზამ, კუზიანს მხოლოდ სამარე გაასწორებს!** (ჩამატებულია)

ამავე ფუნქციით ხშირად გვხვდება ბრძნული გამონათქვამებიც პიესაში – ესეთ ჭკუა-მოსწრებულ ბავშვებს თავის წერა გადაიტანსო (შექსპირი, 1953:102).

სპექტაკლში გვაქვს: **ამბობენ, მეტად გონიერი ბავშვები დიდხანს ვერცოცხლობენო**.

პიესაში – ამბობენ, ადრე გაზაფხულს უკან მოსდევს მოკლე ზაფხული (შექსპირი, 1953:103).

სპექტაკლში – **ჩქარობ! ნაადრევმა გაზაფხულმა კი მოკლე ზაფხული იცისო.**

სასცენო მეტყველება მჭიდროდ უკავშირდება ერის კულტურას, მხატვრულ ლიტერატურას, სალიტერატურო ენის მდგომარეობას, ისევე როგორც სასცენო ტექსტი. როგორც ვიცით, დრამატული ტექსტი სასცენო დისკურსში ძირითადად მოკლდება და მარტივდება, თუმცა საკმაოდ გავრცელებულია ტექსტის გავრცობა-ჩამატებაც. ეს რეჟისორის ერთ-ერთი სტრატეგიაა და როგორც უკვე ავღნიშნეთ, საგანგებო მიზნებს ემსახურება. ჩვენს მიერ გამოკვლეულ ემპირიულ მასალაზე დაყრდნობით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მიუხედავად ეპოქების სხვადასხვაობისა, პიესა იმგვარად უნდა იყოს ინტერპრეტირებული, რომ სპექტაკლში მიმდინარე მოვლენების ძირითადი ხაზი თანამედროვეობასთან იყოს შესაბამისობაში, სხვა შემთხვევაში სპექტაკლი ინტერესს მოკლებული იქნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბრეჰტი ბ., პიესები, თბილისი, 1986.
2. შალამბერიძე გ., ილია ჭავჭავაძის ენა, თბილისი, 1966.
3. შექსპირი უ., ტრაგედიები, ტ I, თბილისი, 1953.
4. ჩხვიმიანი ს., ფრაზეოლოგიზმების ტრანსპოზიციის პრობლემა მხატვრულ თარგმანში, თბილისი, 2004.
5. ჭავჭავაძე ი., თხზულებები, ტ VII. თბილისი, 1955.

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

ანტიკური ეპოქის ფილოსოფიური დისკურსი – რიტმისა და დროის ურთიერქმედება

კაცობრიობის სწრაფვა სრულყოფილებისაკენ თავისი განვითარების ყოველ საფეხურზე, წარმოუდგენელია ადამიანისა და ბუნების ჰარმონიული ურთიერთქმედების გარეშე. ადამიანის ცხოვრება დაბადებიდან გარდაცვალებამდე – ერთი მთლიანი უწყვეტი ჯაჭვია, რომელზედაც უდიდეს გავლენას ახდენს დრო. დრო არა მარტო ცვლის მას გარეგნულად, არამედ ცვლის მის აზროვნებასა და დამოკიდებულებას გარე სამყაროსადმი. ადამიანის მიერ სამყაროს შეცნობის ერთ-ერთი პირობა დროში მიმდინარე პროცესების გამოკვლევა და მათზე დაკვირვებაა. დროის ერთ-ერთ ძირითად მახასიათებელს კი მისი რიტმულობა წარმოადგენს. ძველი სამყაროს კულტურის ისტორიაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დროისა და რიტმის ურთიერთკავშირისა და მათი ურთიერთზემოქმედების შედეგად გამოწვეულ პროცესებს, ბუნებრივ მოვლენებსა და კატაკლიზმებს. ძველი ჩინელი მოაზროვნეების წარმოდგენით, სამყაროს ჰარმონიული მოწყობის პრინციპი ემყარება დროისა და რიტმის მკაცრად განსაზღვრულ ციკლურობასა და უწყვეტობას. ყოველივე ერთიმეორეს მიყოლებით, მოცემულ დროსა და ინტერვალებში წარმოიქმნება და ვითარდება. დიდი ჩინელი მოაზროვნე და ფილოსოფოსი ლაო ძი თავის ფილოსოფიურ-პოეტურ ნაშრომში ,,დაო დე ძინი“ განიხილავს სამყაროს სუბსტანციურ-გენეტიკურ პირველწყაროს ,,დაოს“, რომელსაც ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო და ურთიერთსაპირისპირო მხარე გააჩნია – არსებული და არარსებული და მხოლოდ მათი მწყობრი რიტმულობა განაპირობებს იდეალური სამყაროს მოდელს, ადამიანთა ცხოვრების წესს, სტაბილურობასა და ჰარმონიას. “არსებული და არარსებული შობენ ერთურთს – ყოველივე წარმოიქმნება მუდმივისაგან და ცხოვრებისეული ციკლის შემდეგ უბრუნდება თავის პირველწყაროს“ (Лукьянов, 2000:35). ამავე დროს, მიკრო და მაკრო სამყაროს ორგანიზებულობა და სიმწყობრე ეფუძნება ურთიერთსაწინააღმდეგო, ყოველი არსის ცვალებადობისა და განვითარების შემოქმედებით საწყისებს (,,ინი“ – წყვდიადი, ქალური საწყისი, უარყოფითი ძალა; “იან“ – ნათელი, მამაკაცური საწყისი, დადებითი ძალა). იანისგან – ნათელი ნაწილაკებისაგან წარმოიშვა ცა და ინისგან – დაბინდული ნაწილაკებისაგან, – მიწა. მათი რიტმული ურთიერთქმედება არის დასაბამი სიცოცხლის, ადამიანის და ყოველივე არსებულის. ამ კანონზომიერი რიტმული პროცესის დარღვევა, დაოს მოძღვრების მიხედვით, უცილობლად გამოიწვევს ქაოსსა და არეულობას.

ძველი მსოფლიოს მითოლოგიური პანთეონის იერარქიული წყობაც რიტმულობაზეა დაფუძნებული. ღმერთთა დანიშნულება და ურთიერთდამოკიდებულება, მათი ზეგავლენა ბუნებასა და ადამიანზე ერთი მთლიანი უწყვეტი პროცე-

სია და ამ პროცესში თითოეულს თავისი რიტმი და სიმბოლური გამოხატულება გააჩნია. ძველი ეგვიპტის ღმერთი ოსირისი ყოველივე არსებულის, უკვე წარსულისა და გარდასულის გამოხატულება იყო. ხოლო ღმერთი ნეხეხი კი მისი საპირისპირო – ხვალინდელი დღისა, ჯერარდაბადებულისა და არშემდგარის სიმბოლოს წარმოადგენდა და მხოლოდ მათი უწყვეტი რიტმული ადგილმონაცვლეობა დროში იცავდა სამყაროს ქაოსისა და არეულობისაგან. გერმანელი ეგვიპტოლოგი იან ასსმანი თავის წიგნში "ეგვიპტე: ადრეული ცივილიზაციის თეოლოგია და ღვთაებრიობა", მზის ღმერთის შესახებ წერს: ,,თავის დაუსრულებელ აღმოსვლასა და ჩასვლაში, გამოჩენასა და გაქრობაში, სიკვდილსა და დაბადებაში ის რჩება იმ დროის ღმერთად, რომელიც მუდმივად მოძრაობს და აღიქმება დღეებისა და ღამეების, თვეების, წელიწადის დროებისა და წლების დროის დინებად, რომელიც პულსირებს პერიოდული რიტმით – უკვდავება უწყვეტობაში, გამეორებებსა და განახლებაშია" (Ассман, 1999:125).

ძველი ინდოეთის რელიგიურ-ფილოსოფიური კონცეფციის მთავარ არსს ადამიანისა და ბუნების თანაარსებობის სამნაწილიანი ციკლი წარმოადგენს: დაბადება (შექმნა) – არსებობა (ყოფნა) – დაღუპვა (გაქრობა-განადგურება). აქედან გამომდინარე, დრო იყოფა წარსულად, აწმყოდ და მომავლად. სამივე დრო განსაზღვრულ რიტმულ ჩარჩოშია მოთავსებული და წრიულად ბრუნავს. დროის სიმბოლურ გამოხატულებად კი დღემდე მიიჩნევა ბორბალი, რომელიც ყოველივე არსებულის, დაბადებისა და გარდაცვალების, სიკვდილისა და სიცოცხლის უწყვეტ კავშირს, რიტმულობასა და მარადიულობას გამოსახავს.

ანტიკური სამყაროს წარმომადგენლებისათვისაც კულტურის არსის შეცნობის უცილობელ პირობას წარმოადგენდა დროის ცნება, მისი აღქმა და გამოხატულება. ვ.ნ. იარსკაია თავის ნაშრომში "დრო კულტურის ევოლუციაში" აღნიშნავს: ,,დროის კონცეფციაში განსხეულებული და შერწყმულია ეპოქის რეფლექსია, კულტურის ინტერპრეტაცია და შემოქმედებითობა. სოციალური დროის რიტმი და პროგნოზირებადი აზროვნების ეფექტურობა" (Ярская, 1989:19). ჩვ.წ.აღ.-მდე VIII-VII საუკუნეებში მოღვაწე პოეტებისა და ფილოსოფოსების შემოქმედებაში ასახულია სამყაროს რიტმული აგებულების პროპორციულობის და ჰარმონიის მოდელი. ჩვ. წ.აღ.-მდე VIII საუკუნეში მოღვაწე დიდი ბერძენი პოეტის ჰომეროსის პოემებში ,,ილიადა" და ,,ოდისეა" – დროს (Chronos) თავის ხანგრძლივობა და სტრუქტურა გააჩნია, არასდროს შემოიფარგლება და აღინიშნება ერთი რომელიმე კონკრეტული მონაკვეთით. დროის აღსანიშნავად პოეტი იყენებს სიტყვას ,,დღე", რომელსაც თავისი დასაწყისი და დასასრული აქვს. იმავე ეპოქაში მოღვაწე ანტიკური პოეტის – ჰესიოდეს მიხედვით, დრო ციკლურია და გარკვეული ინტერვალების შემდეგ მეორდება. პოემაში ,,თეოგონია", სადაც მოთხრობილია ოლიმპიელ ღმერთთა ცხოვრების შესახებ, პოეტი ნათლად გამოსახავს თანმიმდევრული განვითარების იდეას – ქაოსიდან წესრიგისა და ჰარმონიული წყობის ფორმირების დამყარებისაკენ, რომელიც თავისი სტრუქტურით ერთ მთლიან რიტმს ემყარება.

კულტურის ისტორიაში კოსმოლოგიის, ბუნებისა და სამყაროს შეცნობის ძირითადი საკითხების შესახებ პირველი მეცნიერული კვლევის ავტორია ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი, ნატურფილოსოფიის მილეთის სკოლის წარმომადგენელი ანაქსიმანდრე, რომელმაც შექმნა პირველი ბერძნული პროზად დაწერილი ნაშრომი ,,ბუნებაზე" (ძვ.წ. 547 წ.). ეს ნაშრომი ფრაგმენტის სახით არის შე-

მორჩენილი. მასში ავტორი წერს, რომ ,,სამყაროები იღუპებიან, მანამდე კი დიდი ხნით ადრე იბადებიან და ყოველივე მეორდება საუკუნეთა დასაბამიდან“ (https://ru.wikipedia.org/wiki/). ანაქსიმანდრე აკვირდებოდა მზის მოძრაობას. მან პირველმა შექმნა მზის საათი ,,გნომონი“. ციურ სხეულებზე დაკვირვების შედეგად კი დაასკვნა, რომ ,,ყოველივე არსებულის საწყისი, უსასრულობისა და უსაზღვრობის მუდმივი მატერია – ,,აპეირონია“, რომელიც განუწყვეტლივ მოძრაობს. სწორედ აპეირონი – თბილისა და ცივის, სველისა და მშრალის რიტმული ურთიერზემოქმედების შედეგად ქმნის ცეცხლოვან სფეროს – კოსმოსს, რომლის ცენტრშიც დედამიწაა. თავად დროის საფუძველს კი უწყვეტი რიტმი და წესრიგი ქმნის (კესიდი, 2004:94).

კოსმოსი იყო, არის და იქნება მარადიულად ცოცხალი... ის უმშვენიერესი ჰარმონიაა, რომელსაც საკუთარი რიტმი, ზომა და სიმწყობრე გააჩნია. ასე თვლიდა ძველი ბერძენი ფილოსოფოსი ჰერაკლიტე, რომლის სწავლების მთავარი ფორმულა “ყველაფერი მიედინება, ყველაფერი იცვლება“, გამოსახავს სასიცოცხლო პროცესის, ანუ ყოველივე არსებულის უწყვეტ რიტმულ განვითარებას. თავად სიტყვა “რიტმი“ ძველბერძნულად ნიშნავს ,,მდინარებას“. ჰერაკლიტეს აზრით, ,,ერთსა და იმავე მდინარეში ორჯერ ვერ შეხვალ“, რადგან ის უწყვეტად მიედინება. მისი რიტმი შეიძლება იყოს ცვალებადი, რასაც ,,ზომა“ განაპირობებს, მაგრამ ის არ ჩერდება, არ წყდება. თავად “სამყაროც”, რომლის აღსანიშნავადაც ჰერაკლიტემ შემოიტანა ცნება ,,ლოგოსი“, – ვითარდება. მისი თანაბარზომიერი და თანმიმდევრული, აღმავალი და დაღმავალი რიტმის ,,ზედა“ და ,,ქვედა“ მიმართულება – ,,ანო“ და ,,კატო“ – ქმნის დინამიურობისა და რაციონალურობის სინთეზს, რომელიც წარმოადგენს ჰერაკლიტეს ლოგოსის არსს (კესიდი, 2004:81).

ძველბერძენი ფოლოსოფოსი ეპიკურე და მისი სკოლის წარმომადგენლები, ანუ ეპიკურელები, თვლიდნენ, რომ სამყარო წარმოადგენს სიცარიელეს, რომელშიც მოთავსებულია მისივე სულიერი და გონიერი სხეული. ამ სამყაროს აქტიურობის საწყისი არის ლოგოსი, რომელიც თავადვე ქმნის არსებობისათვის აუცილებელ ძირითად ოთხ ელემენტს: აქტიურს – ცეცხლს და ჰაერს, პასიურს – მიწასა და წყალს. თბილი სუნთქვის, ანუ ცეხლისა და ჰაერის ცოცხალი რიტმული შერწყმის შედეგად იბადება ლოგოსის სული და ყოველივე ბუნებაში ამ რიტმს ექვემდებარება – მცენარეთა ზრდა, ცხოველთა წარმოშობა და თავად ადამიანიც.

მატერიალიზმის ფუძემდებლის – დემოკრიტეს აზრით, დრო შეიძლება დაინახო, რადგანაც მას გააჩნია დღისა და ღამის ფორმები. სინათლე და სიბნელე გარკვეული პერიოდულობით და ამავე დროს თანაბარზომიერად, ანუ რიტმულად ადგილმონაცვლეობენ.

ძველი ბერძენი ფოლოსოფოსი და მათემატიკოსი პითაგორა თვლიდა, რომ რახან დრო ციკლურად მოძრაობს და ყოველივე გარკვეული ინტერვალების შემდეგ მეორდება, რიტმი ცვალებადია და თან მუდმივი. პითაგორა თავის მოწაფეებთან ერთად ამუშავებდა რელიგიურ-ფილოსოფიურ სისტემას, რომელიც ეფუძნებოდა მათეტიკური თეორიის, მუსიკისა და სამყაროს შექმნის ერთიანი რიტმულობის იდეას – ციფრები, ბგერები და სამყაროს ჰარმონია ერთარსია. თავად სამყაროს კი, პითაგორასა და მისი მოწაფეების აზრით, გარკვეული რიტმული აგებულება გააჩნია და სფეროს ფორმა აქვს, სადაც პლანეტები არა

ქაოტურად, არამედ მოწესრიგებულად მოძრაობენ. მათ მოძრაობას გარკვეული მუსიკალობაც ახასიათებს, რაც ადამიანთა სმენისათვის სრულიად მიუწვდომელია და სწორედ ეს არის "სამყაროს ჰარმონია".

იდეალიზმის ფუძემდებელი, დიდი ბერძენი ფილოსოფოსი პლატონი თვლიდა, რომ სამყაროს მთლიანობასა და ჰარმონიულ წყობას განაპირობებს ურთიერთშეთანხმება, სიმეტრია და პროპორცია. დროს, – პლატონის აზრით, – ორი განსხვავებული რიტმული მხარე გააჩნია, ერთი მხრივ "ქრონოსი" (მარადისობა) და მეორე მხრივ ,,ეონი" (დრო). დროის მამოძრავებელი რიტმი წარმართავს ადამიანის მთელ ცხოვრებას, მის არსებობას. თავად ადამიანი კი მხოლოდ სულისა და სხეულის ჰარმონიული განვითარების შედეგად მიაღწევს სრულყოფილებას. თავისი დიალოგების მე-6 ტეტრალოგიიის ნაწილში ,,პროთაგორი, ანუ სოფისტები", პლატონი ამბობს: ,,ადამიანის მთელი ცხოვრება საჭიროებს რიტმსა და ჰარმონიას" (http://www.nsu.ru/classics/Anna/diss.htm) და მხოლოდ ,,ღმერთებმა გვიბოძეს ჰარმონიისა და რიტმის გრძნობა" (http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1–1.txt–with-big-pictures.html№2).

პლატონის მოწაფის, არისტოტელეს შეხედულებით, ხელოვნება ბუნების მიმბაძველობაა – მიმეზისი (ძველბერძნულად: მიბაძვა-მიმსგავსება) და მისი უმთავრესი მიზანია ადამიანის ესთეტიკური აღზრდა, მისი ემოციებისა და შინაგანი მდგომარეობის სწორად წარმართვა. ესთეტიკური აღზრდისთვის კი აუცილებელ პირობას წარმოადგენს სიტყვის, რიტმისა და ჰარმონიის ურთიერთშეთანხმება. ეს ყველაზე უკეთ ძველბერძნულ ტრაგედიაშია ასახული, რადგან "ტრაგედია არის დასრულებული და უმთავრესი... რომელსაც გააჩნია გარკვეული ფორმა" და რომელიც სიტყვისა და ქმედების მეშვეობით ადამიანში აღვიძებს სულიერებას, კეთილშობილებას, აზროვნებას, შთააგონებს მას და ადამიანი სულიერად მაღლდება და აღწევს კათარზისს (განწმენდა, ამაღლება), მაგრამ ეს ხდება მხოლოდ ,,შემკული სიტყვით, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს რიტმს, ჰარმონიასა და სიმღერას" (http://psylib.org.ua/books/plato01/30zak02.htm).

სიცოცხლის რიტმი, რაც დროის რიტმთან არის იდენტიფიცირებული, განაპირობებს ეპოქის კულტურულ-ისტორიულ პროცესს. ადამიანის ინტელექტუალური შემოქმედებითობა განსაზღვრავს მოვლენათა მსვლელობის რიტმს და ახდენს მის აღქმასა და ინტერპრეტირებას საკუთარი ხედვიდან გამომდინარე. თანდათან იზრდება რიტმისა და მისი მნიშვნელობის გააზრება არა მარტო ხელოვნების დარგებში, არამედ ყოფიერებაში. არისტოტელე ამბობდა: ,,ყოველი არსებული ბუნებრივად მოიცავს საკუთარ თავში მოძრაობისა და სიმშვიდის საწყისს. იქნება ეს დამოკიდებული ადგილმონაცვლეობაზე, ზრდასა თუ შემცირებაზე, ან კიდევ ხარისხობრივ ცვლილებაზე (არისტოტელე, 1999:192).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Аристотель. Физика. Перевод В.П. Карпова, Харьков, 1999.
2. Ассман Ян. Египет: теология и благочестие ранней цивилизации. М.: Присцельс, 1999.
3. Лукьянов А.Е. Лао-цзи и Конфуций. Философия Дао. М: «Восточная литература» РАН, 2000.
4. Феохарий Х. Кессиди, Гераклит, Изд. Алетейя, М. 2004.

5. Ярская В.Н. Время в эволюции культуры: Философские очерки. Саратов: СГУ, 1989.
6. https://ru.wikipedia.org/wiki/ Анаксима́ндр.
7. http://www.nsu.ru/classics/Anna/diss.htm А. Кузнецова, Представление о гармонии в античной философии
8. http://psylib.org.ua/books/plato01/30zak02.htm Диалоги Платона, Законы книга II, 654, a
9. http://www.lib.ru/POEEAST/ARISTOTEL/aristotel1–1.txt–with-big-pictures.html№2 Аристотель. Поэтика (Отрывки) (Пер.В.Аппельрота).

შოთა გეგიაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პედაგოგი, დოქტორანტი
საქართველო

ემოცია სასცენო მოქრაობაში

დასაწყისისათვის მინდა მოვიყვანო თანამედროვე ამერიკელი ფსიქოლოგის პოლ ეკმანის სიტყვები ემოციების შესახებ: "დღევანდელ დღეს, ჯერ კიდევ არ არის მიღებული ბოლომდე სანდო სამეცნიერო მონაცემები, რომლებიც მოგვცემდა უფლებას გაგვეცა საბოლოო პასუხი ყველა იმ კითხვებზე, თუ როგორ ჩნდებიან ჩვენს ტვინში ემოციათა თრიგერები (ანუ ემოციათა ჩამრთავი მექანიზმები) და შეგვიძლია კი ეს თრიგერები გავაუქმოთ, გავაქროთ? შესაძლოა ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას ათწლეულები დასჭირდეს, მაგრამ დაწვრილებითი კვლევების საფუძველზე, რაღაც პირობითი დასკვნების გაკეთება იმის შესახებ, თუ როგორ იქცევიან ადამიანები ემოციების ზეგავლენის ქვეშ, დღეს უკვე შეგვიძლია გავაკეთოთ" (Экман, 2010:334).

ცოდნა ადამიანის ფიზიოლოგიის შესახებ გვაძლევს საშუალებას, გავეცნოთ ადამიანის ბუნებაში მიმდინარე ცვლილებათა კანონებს. ფსიქოლოგია კი გვაძლევს საშუალებას, დავაკვირდეთ ადამიანის ხასიათთა ცვალებადობას, გამოწვეულს სხვადასხვა სტიმულების (გამღიზიანებლის) საშუალებით. გამომდინარე აქედან, პედაგოგის ამოცანაა – გამოიწვიოს ან პირიქით, აირიდოს სტუდენტის (მოსწავლის) ბუნებაში მიმდინარე არასასურველი ცვლილებები, რაც შესაბამისი (ფსიქო-ფიზიკური) რეაქციების გამოწვევის მიზეზებად შეიძლება იქცეს.

პედაგოგიური აღზრდის თანამედროვე მოთხოვნილებები მდგომარეობს იმაში, რომ პედაგოგს უნდა შეეძლოს სტუდენტში მიმდინარე არსებითი ცვლილებების (ფიზიკური და ფსიქიკურის) დანახვა და მათი საჭირო მიმართულებით წარმართვა, ამისათვის კი საჭიროა ერკვეოდე კანონებში, რომელთა საფუძველზეც მიმდინარეობს ესა თუ ის ცვლილებები. სტუდენტის ფიზიკური და ემოციური პროცესების განუყოფლობის არსებობა საწავლო პროცესებში ის აუცილებელი მდგომარეობაა, რომელთა გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა სტუდენტში თავისუფალი შემოქმედებითი ბუნების განვითარება. როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, შემოქმედებითი თავისუფლება უნდა გახდეს მომავალი მსახიობის შემოქმედებითი მოღვაწეობის მთავარი საყრდენი, ამიტომაც მისი გამომუშავება მსახიობის აღზრდის პროცესის მთავარ პირობად რჩება. ჩვენი მიზანია არა რაიმე ფორმულის შექმნა, არამედ ისეთი პედაგოგიური ხერხების გამოყენება, რომლითაც სტუდენტს გაუადვილდებოდა შემოქმედებით პროცესებში ჩართვა. ნ.დემიდოვი წერს: "მომავალი მსახიობის აღზრდის პირველი წარმატებული ნაბიჯები დევს მის შემოქმედებით თავისუფლებაში, რეფლექტურობაში" (Демидов, 2004:63). პრაქტიკული გამოცდილებიდან გამომდინარე, პედაგოგი სწავლების საწყის ეტაპზე რაც მეტ ინფორმაციულ ზეწოლას მოახდენს სტუდენტზე (ძირითადად, მხედველობაშია სპეციალური თეორიული ინფორმაცია), მით მეტად აიძულებს მას ჩაერთოს მიღებული ინფორმაციის ანალიზში, რის შე-

დეგადაც იწყება საპირისპირო ფსიქო-ფიზიკური პროცესები (კუნთური შებოჭილობა და უარყოფითი ემოციური გამოვლინებები), რაც ასევე შემოქმედებითი ატმოსფერული შეგრძნებების რღვევასაც იწვევს. ამიტომაც, სასცენო მოძრაობაში სტუდენტთან მუშაობა, ჩემი აზრით, დაწყებული უნდა იქნას მისი შესაძლებლობების დონიდან, ანუ საწყის ეტაპზე შეასრულოს პედაგოგის მიერ შეთავაზებული მოძრაობითი ამოცანები ისე, როგორც მას ეს შეუძლია (პედაგოგის მხრიდან მკაცრი ზედამხედველობისა და მოკლე სიტყვიერი შენიშვნების სახით), ე.ი. სიტყვა-პრაქტიკული ნაბიჯი, ისევ სიტყვა-პრაქტიკული ნაბიჯი და ა.შ. შემდგომ, იმისდა მიხედვით, თუ რამდენად სწრაფად ხდება სტუდენტის ან სტუდენტთა ჯგუფის შემოქმედებით ატმოსფეროში და მასში მიმდინარე პროცესებში ადაბტირება, პედაგოგი გაცილებით მეტ ინფორმაციულ და პრაქტიკულ ზეწოლას ახდენს სტუდენტზე, შესაბამისად სტუდენტისათვის თანმიმდევრულად გასაგები ხდება ის პროცესები, რომელშიც უშუალოდ ღებულობს მონაწილეობას, ამიტომაც შემდგომი ინფორმაციული დატვირთვა პედაგოგის მხრიდან, სტუდენტის მიერ აღარ აღიქმება ხელისშემშლელ პირობად, პირიქით. რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს დროებით მეთოდურ ხასიათს ატარებს და პედაგოგის მიერ მისი ხანგრძლივობის რეგულირება ხდება ჯგუფის ან ინდივიდის შესაძლებლობების მიხედვით, ე.ი. სასცენო მოძრაობითი ჩვევების ათვისების პროცესები სტუდენტისათვის უნდა იქცეს ორგანულ და ბუნებრივ ნაწილად, რაც კიდევ უფრო მრავალფეროვანს გახდის მის როგორც ფსიქიკურ, ასევე ფიზიკურ თვისებებს.

საშუალებები, რომელთა დახმარებითაც სასწავლო პროცესში პედაგოგს შეეძლება მოახდინოს სტუდენტის შემოქმედებით პროცესებში ჩართვა, ასევე შეიძლება იყოს: პედაგოგის ქცევა, ჟესტი, სიტყვა, აუდიტორიის მდგომარეობა, საგნები, რომლებთანაც უწევს შეხება სტუდენტს და სტიმულები (გამღიზიანებლები), შექმნილი უშუალოდ პედაგოგის მიერ. ასევე, ემოციონალური რეაქციები პედაგოგი მხრიდან, რომლებიც შეიძლება იყოს როგორც კონსტრუქციული, ასევე ფსევდოკონსტრუქციული და დესტრუქციული. სტუდენტის მხრიდან კი უკუკავშირის საშუალებად, საპასუხო რეაქციების სახით (როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი) შეიძლება გამოყენებული იქნას როგორც მათი აზრთა და გრძნობათა მრავალფეროვანი გამოვლინებები, ასევე ფსიქიკური და ფიზიოლოგიური რეაქციები, რომლებიც სტუდენტის კონკრეტული აზრის ან გრძნობათა გამოხატვის საშუალებად იქცევა.

კითხვებმა, პიროვნების ყურადღებისა და ემოციური განსაკუთრებულობის შესახებ, ასახვა პოვა რიგ მეცნიერთა კვლევებში. ესენია: უ.ჯემსი, კ.ლანგე, გ.ვუდვორტსი, ვ.კენნონი, ფ.ბარდა, დ.ლინდსლი, დ.ხებბი, კ.იზარდი, ჯ.გრეი, პ.ეკმანი, ს.შახტერი, პ.სიმონოვი, პ.ანოხინი, ბ.დოდონოვი, ტ.კირილენკო, დ.უზნაძე, რ.ნათაძე, ჟ.ნეფარიძე, ლ.ვიგოტსკი, ა.ლეონტიევი, ს.რუბინშტეინი და სხვები. პუბლიკაციებისა და სამეცნიერო ნაშრომების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ პრობლემა ადამიანის ემოციების შესახებ იყო და რჩება ერთ-ერთ აქტუალურ საკითხად როგორც პედაგოგიურ, ასევე სამეცნიერო მოღვაწეობის სფეროში.

ფსიქოლოგიაში ემოციების მრავალგვარი განსაზღვრებები არსებობს. მაგალითასათვის მოვიყვან რამდენიმე მათგანს: ემოციებს უწოდებენ "ფსიქიკურ მოვლენებსა და სიტუაციებს, რომლებიც განცდის ფორმით უშუალოდ მოქმედებენ ინდივიდის მდგომარეობასა და ფსიქიკურ პროცესებზე" (Менделевич,

2005:103). ემოცია არის "პიროვნების, ორგანიზმის რეაქცია რეალურ ან შესაძლებელ სიტუაციებზე, რომელიც ხელს უწყობს ან არ უწყობს ხელს ცხოველქმედებას, შეესატყვისება ან არ შეესატყვისება მის ნორმატიულ და განწყობისეულ ფასეულობებს" (Джидарян, 1974:145). ეს არის "ფსიქიკური პროცესები, რომლებიც მიმდინარეობს განცდის ფორმით, და რომელიც გამოხატავს ადამიანის ცხოველქმედების გარეგანი და შინაგანი სიტუაციების მნიშვნელობასა და შეფასებებს (Маклаков, 2008:538). ემოცია არის "ადამიანის ძლიერი განცდების, (ვნებების) უშუალო სიტუაციური, დროებითი გამოხატვა საგნებისადმი, მოვლენებისადმი და სამყაროსადმი რომელშიც ეს მოვლენები მიმდინარეობს და რომელებსაც მისთვის სუბიექტური მნიშვნელობა აქვს" (Дранков, 1973:215). დ.მეისერმა ემოცია განსაზღვრა როგორც "მთლიანი ორგანიზმის რეაქცია, რომელიც შეიცავს ფიზიოლოგიურ აღგზნებადობას, ექსპრესიულ ქცევებს და შეგნებულ ცდებს" (Мейсер, 2001:848). ი.რეიკოვსკი აღნიშნავს, რომ "ემოცია, რომელმაც მიიღო საკმაო ძალა და ორგანიზებულობა, იძენს თვისებებს, რათა მოახდინოს არსებითი გავლენა სხვადასხვა ფიზიკური მექანიზმების ფუნქციონალურ მდგომარეობაზე, ხოლო ემოციონალური ექსპრესიის ხარისხი გავლენას ახდენს პიროვნებათაშორისო ურთიერთობებზე" (Рейковский, 1979:392).

მზარდი ემოციების წარმოშობის რამდენიმე მიზეზს ასახელებს: პირველ მიზეზად ის სოციალურ კავშირებს ასახელებს, მაგალითად ურთიერთობა დედასა და შვილს შორის და მათ შემაკავშირებელ ფაქტორად ემოციას თვლის; მეორე მიზეზად – კომუნიკაციის საშუალებების არსებობის აუცილებლობა როგორც დედასა და შვილის ურთიერთობის პირველსავე ეტაპზე, ასევე საერთოდ ადამიანთა შორის; მესამე – ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებები და მეოთხე სენსორული პროცესების განვითარების საფუძველზე აღმოცენებული ემოციები, რაც დაკავშირებულია ე.წ. "დრაივებთან" (ფიზიოლოგიური და ორგანული მოთხოვნილებები ან საჭიროებები) იზარდი წერს: "თუ ზიზღის ემოციის წარმოშობა საკმაოდ თვალნათელია, მაშინ სხვა ემოციების წარმოშობის მიზეზების დადგენა არც თუ ისე ადვილი საქმეა, ჩვენ არ ვიცით როგორ წარმოიშვნენ ისინი – ჩვენ მხოლოდ შეგვიძლია ვცადოთ გავიგოთ – თუ რატომ აღმოცენდნენ ისინი" (Изард, 1999:46).

ბ.დოდონოვი წერს: "ხანდახან სვამენ კითხვას: საკუთრივ რატომ წარმოიშვა, რატომ ვერ შეძლო ბუნებამ მხოლოდ აზროვნებით დაკმაყოფილებულიყო? იმიტომ რომ უძველესი ემოციები გვევლინებოდნენ რა აზროვნების წინამორბედად, ასრულებდნენ სრულიად უბრალო და არსებობისათვის აუცილებელ ფუნქციებს. ემოცია მიკერძოებულად აფასებს სინამდვილეს და თავისი შეფასებები განცდის ენით დაყავს ორგანიზმამდე" (Додонов, 1978:30-31).

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება შემდეგი სახის დასკვნა გამოვიტანოთ: ემოციები წარმოადგენენ ფსიქიკურ პროცესებს, რომლებიც მკვეთრ ასახვას პოულობენ ჩვენს სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობაზე, იგი განცდის ფორმით გვევლინება და ჩვენს მიერ ცხოვრებისეული სიტუაციების სუბიექტური შეფასების შინაგან და გარეგან (ფსიქო-ფიზიკურ) მდგომარეობას ასახავს.

რა თქმა უნდა, ჩვენს მიერ ემოციების როგორც კვლევის საგნის ცალკე თავად გამოყოფა, უაღრესად პირობით ხასიათს ატარებს, რადგანაც იგი (ანუ ემოცია) ადამიანის ერთიანი სისტემის განუყოფელ და მეტად საჭირო ელემენტს წარმოადგენს. როგორც ზემოთ ავღნიშნეთ, ჯერ კიდევ ჩვ.წ.აღ-მდე IV საუკუნე-

ში, არისტოტელე ადამიანს განიხილავდა როგორც ერთიან ორგანიზმს, სადაც სული და სხეული ერთიან განუყოფელ მთლიანობას ქმნის. სპინოზაც ადამიანის ქცევისა და მოქმედებათა მამოძრავებელ ძალად აფექტებს (ემოციებს) თვლიდა და წერდა, რომ ემოცია აძლიერებს ან პირიქით, ასუსტებს სხეულის უნარს მოქმედებისათვის. აფექტებთან ბრძოლის საშუალებას სპინოზა ხედავდა გონებაში (სულში) და ადამიანის სულისა და სხეულის ერთიანობასა და მის შემეცნებით უნარებში, ანუ დაკვირვებისა და ანალიზის პროცესებში.

ჩვენი შესწავლის საგანს სტუდენტის ერთიანი ფსიქო-ფიზიკური აპარატი წარმოადგენს. თუმცა მისი, როგორც მეცნიერების ნებისმიერი საგნის პრაქტიკული შესწავლა, ჩვენს მიერ შესაძლებელი ხდება მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანის ორგანიზმში მიმდინარე ფსიქო-ფიზიკური პროცესების ელემენტებად დაყოფის შემთხვევაში. ერთ-ერთ ასეთ ელემენტად ადამიანის ფსიქო-ფიზიკურ სისტემაში გვევლინება ემოცია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Демидов Н. Творческое наследие, В 3-х т. СПБ: Гиперион. Т. 2. Кн. 3. Искусство жить на сцене. Под ред. и предисл. М. Н. Г Геллерштейна. 2004
2. Джидарян И.О. О месте потребностей эмоции и чувств и мотивации личности. [Текст] И.А. Джидарян. М.; Наука. 1974.
3. Додонов Б.И. Эмоции как ценность. М.; Политиздат. 1978.
4. Дранков В.Л. Природа таланта Шаляптна / В. Л. дранков – Л.; Музыка. 1973.
5. Изард К. Психология Эмоции. Пер. с англ. СПБ, 1999.
6. Маклаков А. Г. Общая психология для вузов / А. Г. Маклаков. – СПБ .Питер. 2008.
7. Менделевич Д. Клиническая и медицинская психология. Уч. пособие. 5-ое Изд. М.; 2005.
8. Мейсер Д. Психология Д Мейсера. Пер. с англ. И.А. Карпенко, В.А. Старавойтовой. Мн ООО Попури. 2001.
9. Рейковский. Я. Экспериментальная психология эмоции. Пер. Рейковского. М. Прогресс. 1979.
10. Экман П. Психология эмоции, Я знаю что ты чувствуешь. 2-ое изд./ Пер. с англ. – СПБ. Питер. 2010.

ნიკოლოზ წულუკიძე
საქართველოს თეატრის კრიტიკოსთა კავშირის პრეზიდენტი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პედაგოგი, დოქტორანტი
საქართველო

„თავისუფალი თეატრი“ და მისი სოციალურ-პოლიტიკური ასპექტები

ამ სახელწოდების თეატრი, რა თქმა უნდა პირველად საქართველოში არ შექმნილა. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, იგი პირველად ანდრე ანტუანმა (1858-1943 წ.წ.) 1887 წელს პარიზში დააარსა. თავდაპირველად, ტერიტორიულად მონმარტრზე მდებარეობდა. თავისი არსებობის თითქმის 10 წლის მანძილზე, მან რამდენჯერმე შეიცვალა ადგილმდებარეობა (მონპარნასი, სტრასბურგის ბულვარი). XIX საუკუნის მეორე ნახევარში ევროპაში თანდათან სულ უფრო აქტიურად ვითარდება სარეჟისორო ხელოვნება. ამ მიმართულებით ლიდერობენ გერმანია და საფრანგეთი. თეატრალური ხელოვნების განვითარებამ ბუნებრივად შექმნა საფუძველი ამ ახალი პროფესიის ფორმირებისათვის. რეჟისორი თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ თეატრალური წარმოდგენის შექმნის პროცესში, მკაფიოდ გამოკვეთილი ლიდერი ხდება. იგი ერთპიროვნულად ხელმძღვანელობს სარეპეტიციო პროცესს, განსაზღვრავს სპექტაკლის საერთო კონცეფციას; ასევე იმას, თუ როგორი იქნება ესა თუ ის სცენა, ეპიზოდი, სურათი; რას წარმოადგენს თითოეული მოქმედი პირი; იგი მსახიობთან ერთად აყალიბებს პერსონაჟის ხასიათს, მისი საქციელების მოტივაციას...

ბუნებრივია, რეჟისორის მოსვლა და მის მიერ წამყვანი პოზიციის დაკავება სულაც არ გახლდათ უმტკივნეულო პროცესი. ადრე, თეატრალური ხელოვნება სამ მთავარ ე.წ. „მოთამაშეს“ ეფუძნებოდა – დრამატურგი, მსახიობი, მაყურებელი. ასე გრძელდებოდა 25 საუკუნის მანძილზე. თუმც, დროს უკან ვერავინ დააბრუნებს. ხელოვნების ამ დარგის განვითარებამ აუცილებელი გახადა ახალი პროფესიის გაჩენა. XIX საუკუნის თეატრი უკვე ვეღარ იქნებოდა მხოლოდ ცალკეულ, ერთეულ, ე.წ. „ვარსკვლავ“ მსახიობებზე დაფუძნებული. საჭირო იყო ანსამბლური წარმოდგენის შექმნა, რომელიც ერთიან მხატვრულ გადაწყვეტას, იდეურ ჩანაფიქრს უნდა დაქვემდებარებოდა. მასში თანაბარი დატვირთვა, მნიშვნელობა მიენიჭა როგორც მთავარ, ისე მეორეხარისხოვან თუ ეპიზოდურ როლებს. აქედან გამომდინარე, სპექტაკლი ძველებურად სახელდახელოდ ვეღარ დაიდგმებოდა. 5 დღიანი თუ ერთ კვირიანი სარეპეტიციო პროცესი ერთ და კიდევ უფრო მეტ თვემდე გაიზარდა. გარდა ამისა, რეჟისორი დრამატურგისა და მსახიობების გარდა, მხატვართან და კომპოზიტორთანაც იწყებს მუშაობას. მისეულ კონცეპტუალურ ჩანაფიქრს უნდა დაემორჩილოს სცენოგრაფია, კოსტიუმები, მუსიკალური გაფორმება, განათება, სასცენო მოძრაობა და ა.შ. ახალმა დრომ მანამდე არსებული სამსახიობო გამომსახველობითი ხერხები თუ საშუალებები კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა. აი, მოკლედ, ლაკონურად ის ვითარება, რომელიც წინ უძღოდა „თავისუფალი თეატრის“ შექმნას. დღეს უკვე აღიარებულია, რომ ა.ანტუანმა ფრანგულ სცენაზე უდიდესი რეფორმა გაატარა. ჯერ ერთი, ის კატეგორიულად, პრინციპულად ეწინააღმდეგებოდა თეატრის

კომერციალიზაციას. მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი გახლდათ, მატერიალური, ეკონომიური სარგებლის მიღების მიზნით მდარე, იაფფასიანი სანახაობის დადგმა. ანტუანს მიაჩნდა, რომ სცენა მხოლოდ მაღალმხატვრულ სპექტაკლებს ეკუთვნის, რომელიც მაყურებელს აქტუალურ, მტკივნეულ პრობლემებზე ესაუბრება; ზემოქმედებს რა მათ განცდასა და გონებაზე, იწვევს მათში თანაგანცდას. ადამიანებში სწორედ ამ უკანასკნელის გამოწვევას თვლიდა იგი თეატრალური ხელოვნების უმთავრეს ამოცანად და მისიად. ანტუანი ასევე ილაშქრებდა ფრანგული სცენის ე.წ. აკადემიური ტრადიციის წინააღმდეგ. უფრო მართებულად თუ ვიტყვით, მას სურდა ყოველივე საუკეთესო შეენარჩუნებინა (გარდასახვის ხელოვნება) და უარი ეთქვა პათეტიკის, ერთგვარი საზეიმო, ამაღლებული, წამღერებული დეკლამაციისათვის. რეჟისორი რეალისტური სცენური სახეების შექმნას უჭერდა მხარს. მსახიობი ზედმიწევნით მართალი, დამაჯერებელი უნდა ყოფილიყო ამა თუ იმ როლში. ის ორგანულად ვერ იტანდა სიყალბეს, ხელოვნურობას. აქედან გამომდინარე, ეძებდა ახალ სასცენო გამომსახველობით ხერხებს, საშუალებებს. ამისათვის, ძალზე დიდ ყურადღებას უთმობდა თავისი თანამედროვე დრამატურგების ნაწარმოებთა დადგმას. ამ მიზნით, ხშირად იგი უარს ამბობდა კლასიკაზე. სიახლეს ეძებდა არა მხოლოდ პიესებსა და სამსახიობო ოსტატობაში, არამედ წარმოდგენის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაშიც კი.

„თავისუფალი თეატრის“ დრამატურგებისთვისაც დამახასიათებელია ერთგვარი სწორხაზოვნება, ცალმხრივობა, შეზღუდულობა. ისინი ცხოვრებისეულ სიმართლეს ეძებდნენ ქალაქური ცხოვრების ფსკერზე, ჭუჭყში, სიბინძურეში და სიმახინჯეში. სწორედ ამ დრამატურგებმა შექმნეს ნატურალისტური დრამის ახალი ჟანრი, რომელსაც „კომედი როსს“-ს უწოდებენ. ამგვარ პიესებში დაუფარავად გახლდათ წარმოჩენილი ადამიანის ცხოვრების ის მხარე, რომელსაც ზნეობის, მორალისა და ეთიკის ნორმების დაცვის გამო, მუდამ გაურბოდა ფრანგული მწერლობა თუ საზოგადოება. ისინი მოკლე, ლაკონური სცენებისა და სურათებისგან შედგებოდა, რომლებიც ერთმანეთთან არცთუ ისე მყარად, ორგანულად იყო დაკავშირებული. მაგრამ, მათში უმთავრესი გახლდათ ყოველდღიურობის, ყოფის, ფიზიოლოგიის, ნატურალურობის, უტყუარობის შეულამაზებლად, დამაჯერებლად ჩვენება. ამ ნაწარმოებების მთავარი მოქმედი პირნი იყვნენ: ბანდიტები, მეძავები, ქურდები... საზოგადოების გარკვეული ნაწილი აპროტესტებდა კიდეც სცენაზე მათი გამოჩენის ფაქტს. ამგვარი გახლდათ ეჟენ ბრიოს პიესის „ბლანშოტა“ დადგმის (1892 წ.) ისტორია. წარმოდგენას უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. სპექტაკლში, როგორც მსახიობი, თავად ანტუანიც მონაწილეობდა. თუმც, პარიზული საზოგადოებისა და კრიტიკის ნაწილმა ერთობ ვულგარული უწოდა წარმოდგენას. ანტუანს ზოგიერთი სცენის ამოღება ან შერბილება ურჩიეს. რეჟისორმა რაიმეს შეცვლასა და გადაკეთებაზე კატეგორიული უარი განაცხადა. სპექტაკლი რეპერტუარს შემორჩა. მას უდაოდ ჰყავდა აღფრთოვანებული მაყურებელი. „თავისუფალი თეატრის“ თითქმის ათწლიანი არსებობის ისტორიის მანძილზე, „ბლანშოტას“ გარდა, დიდი რეზონანსი მოჰყვა 1888 წელს ლევ ტოლსტოის პიესის „მეუფება წყვდიადისას“ დადგმას. ეს ნაწარმოები ანტუანის სურვილის გამო ითარგმნა ფრანგულად. რამდენიმე აღიარებულმა დრამატურგმა (ა.დიუმა-შვილი, ვ.სარდუ და სხვები) წარმოდგენის ჩავარდნა იწინასწარმეტყველა. მათი არგუმენტები

შემდეგში მდგომარეობდა – პიესა არადინამიურია, არასცენიურია; აგრეთვე, მასში დასმული პრობლემები აბსოლუტურად უცხო და გაუგებარია ფრანგი მაყურებლისათვის. ისინი შეცდნენ. სპექტაკლს არნახული წარმატება ხვდა. ეს ის დროა, როდესაც „მეუფება წყვდიადისა“ რუსეთში აკრძალულ ნაწარმოებთა ნუსხაშია შეტანილი. „თავისუფალი თეატრის“ კიდევ ერთ გამარჯვებადაა მიჩნეული გერჰარდ ჰაუპტმანის „ფეიქრების“ დადგმა. სწორედ ანტუანმა დადგა საფრანგეთში პირველად შემდეგი პიესები: ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებანი“, „გარეული იხვი“. რეჟისორი, მის მიერ ნაქადაგები რეალისტურ, ნატურალისტური თეატრის მეშვეობით უპირისპირდებოდა გასართობ, კომერციულ, ასევე, ცივ, რაციონალურ ე.წ. აკადემიურ თეატრს. მისთვის აბსოლუტურად მიუღებელი გახლდათ ყველანაირი თეატრალური რუტინა, ხელოსნობა და ყოველგვარი „შტამპი“. ანტუანი ქადაგებდა მსახიობის ორგანულობას სცენაზე. მის მიერ ბუნებრივი, დამაჯერებელი გამომსახველობითი საშუალებების, ხერხების გამოყენებას. რეჟისორისათვის უმთავრესი იყო მოქმედი პირის საქციელთა მოტივაციის მართებულად, უტყუარად განსაზღვრა-წარმოჩენა. როგორც ხშირადაა ხოლმე, დროთა განმავლობაში, ის რაც პროგრესულია, ახალია, თანდათან ყავლგასული, მოძველებული ხდება. ნატურალიზმიც კარგავდა თავის აქტუალურობას. ხელოვნებაში არსებული სხვა მიმდინარეობების მსგავსად, ისიც ავლენდა საკუთარ ნაკლოვანებებს. ესენი გახლდათ: შეზღუდულობა, ცალმხრივობა, სწორხაზოვნება. ზოგიერთი კრიტიკოსი ხმამაღლა, დაუფარავად, მოურიდებლად აცხადებდა, რომ ნატურალისტ დრამატურგთა პიესები, დროთა განმავლობაში, ერთგვარ „დარვინულ ეტიუდებად“ იქცა. სპექტაკლები სტატიკურია, ადამიანი კი – არასრულყოფილი; ვინაიდან, მთელი ყურადღება გამახვილებულია მის ფიზიოლოგიაზე; ნატურალისტები გატაცებულნი არიან მხოლოდ ადამიანის ფსიქიკაში მიმდინარე პროცესებით; მთელი ყურადღება ეთმობა კლინიკურ შემთხვევებს, ავადმყოფურ, სნეულ, მოშლილ ფსიქიკას და ზღვარგადასულ ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ ერთ-ერთ წარმოდგენაში, სცენაზე ნამდვილი ხორცის ვეება ნაჭრებს იყენებდნენ. მოგვიანებით, მსოფლიო თეატრისათვის ნატურალიზმმა ორი მიმართულება შვა. ესენია: ე.წ. „საშინელებათა თეატრი“ და იმპრესიონიზმი.

„თავისუფალი თეატრის“ არსებობის გარიჟრაჟზე ყველაფერს სიახლის სურნელი დაჰკრავდა. 3 წლის განმავლობაში, დასის ბირთვს შეადგენდნენ არაპროფესიონალი, მოყვარული მსახიობები. ისინი, მხოლოდ საკუთარი სიამოვნებისათვის გამოდიოდნენ სცენაზე. ვის არ შეხვდებოდით აქ: ფინანსთა სამინისტროს, პოლიციის სამდივნოს თანამშრომლებს, არქიტექტორს, ქიმიკოსს, სამხედროს, კომივოიაჟერს, ფაბრიკანტს, მკერავს, ფოსტალიონს... მიუხედავად ამისა, ანტუანმა მოახერხა მათთან თავდაუზოგავი მუშაობის შედეგად გარკვეული წარმატებისათვის მიეღწია. ძალზე დაუნდობელმა, დიდად მომთხოვნმა პარიზელმა კრიტიკოსებმა „მეუფება წყვდიადისა“ სამაგალითოდ ანსამბლურ წარმოდგენად მიიჩნიეს. ამან იმდენად დიდი სტიმული მისცა ახალგაზრდებს, რომ მათ თავი დაანებეს ადრინდელ სამსახურს და მსახიობები გახდნენ.

დაარსებიდან მცირე ხანში, „თავისუფალი თეატრი“ იმდენად პოპულარული გახდა, რომ საზღვარგარეთ გასტროლებზეც კი დაიწყო გამგზავრება. მსოფლიოს მხრიდან, ძალზე დიდი იყო ინტერესი ამ ახალი დასისადმი. კიდევ

ერთი სიახლე, რომელიც ანტუანის თეატრში შეინიშნებოდა, გახლდათ სრული თავისუფლება წინასწარ განსაზღვრული, დადგენილი ამპლუისაგან. ვინაიდან, დასის ბირთვს ანუ აბსოლუტურ უმრავლესობას არაპროფესიონალები შეადგენდნენ, მათ არ ბოჭავდათ ამპლუის ვიწრო ჩარჩოები. ანტუანი თვლიდა, რომ „თავისუფალი თეატრის“ მსახიობმა ყველანაირი ხასიათის, ჟანრის, ამპლუის, როლის განსახიერება უნდა შეძლოს. იგი, ამასთან აკრიტიკებდა საფრანგეთში ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდის იმჟამად არსებულ სისტემას, მეთოდოლოგიას. რეჟისორს მიაჩნდა, რომ ახალგაზრდას ღუპავენ საწყის ეტაპზევე; ვინაიდან, მთელი აქცენტი კეთდება ცრუ, პათეტიკური, ყალბი დეკლამაციის გამომუშავებაზე; აგრეთვე, დებიუტშივე დამწყებ მსახიობს მიაწებებენ გარკვეულ ამპლუას, რომელსაც ის სიცოცხლის ბოლომდე თავს ვერ აღწევს. ზემოაღნიშნულისაგან განსხვავებით, ანტუანი ძალზე დიდხანს, მოთმინებით მუშაობდა მსახიობთან; არ ზღუდავდა მას ამპლუით; ითხოვდა ბუნებრივ მეტყველებას; სცენური გმირის საქციელთა მოტივაციის ამოხსნა-გააზრებას; სიმართლეს, უტყუარობას, დამაჯერებლობას; ახალ, რეალისტურ გამომსახველობით ხერხებს, საშუალებებს... ანტუანი მოუწოდებდა, ურჩევდა მათ რეალურ ცხოვრებაში, ყოფაში დაკვირვებოდნენ ადამიანებს; იმას თუ ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვინ როგორ იქცევა; როგორ დადის, როგორ მეტყველებს, როგორ იმზირება, როგორ გამოხატავს ემოციას (სიხარულს, მწუხარებას)... ყოველივე ეს თანდათან, მარაგის სახით უნდა დაეგროვებინა მსახიობს. შემდეგ კი, ამა თუ იმ როლზე მუშაობისას რეალურად გამოეყენებინა სცენური სახის დამაჯერებლად გასაცოცხლებლად. „ყოვლდღიურობა თვითმიზანი გახდა...“ – ამ გამონათქვამის ავტორი კოტე მარჯანიშვილია (გუგუშვილი, 1979:180). მოსკოვის სამხატვრო თეატრში თითქმის 3 წლიანი მოღვაწეობის შემდეგ, მან ისე დატოვა ეს საქვეყნოდ აღიარებული დასი, რომ საკუთარი მრწამსისათვის არ უღალატია. ვერც სტანისლავსკის, ვერც ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ავტორიტეტმა იგი ყოფით-რეალისტურ, ნატურალიზმამდე მისული თეატრის ერთგულ მსახურად ვერ აქცია. ქართველ რეჟისორს მტკიცედ სწამდა – თეატრი მხოლოდ ზეაწეული, დღესასწაულებრივი უნდა იყოს. მას უყოყმანოდ სჯეროდა – სპექტაკლი რეალური ცხოვრების ზედმიწევნით ზუსტი ასლი ვერ იქნება. იგი ახალ, სხვაგვარ მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის. წარმოდგენას გააჩნია ფორმა, რომელშიც იკითხება მისეული გადაწყვეტა, ჟანრი, გრძნობათა ბუნება. „თეატრი არის ცხოვრების ფორმაში ჩაყენება...“ (ინასარიძე, 1995:3).

მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან წამოსვლის შემდეგ, მარჯანიშვილი იმავე წელს იწყებს ზრუნვას, რათა თავისი საოცნებო, სინთეზური თეატრი დააარსოს. მისი სურვილია ეს იყოს ზეაწეული, ფერადოვანი, სადღესასწაულო, მრავალფეროვანი თეატრი; აქ შესაძლებელი უნდა იყოს, როგორც ტრაგედიის, დრამის, კომედიის, ისე ოპერის, ოპერეტის, ბალეტის, პანტომიმის დადგმა. თავისთავად, ეს ითხოვდა უნივერსალური მსახიობების ყოლას დასში. ერთი შეხედვით, ავანტიურას, უტოპიას უფრო წააგავდა მარჯანიშვილის „ახირება“. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მყარი ფინანსური, მატერიალური ტექნიკური ბაზა, საძირკველი იყო საჭირო. საოცარია ის სიჯიუტე და რწმენა, დასახული მიზნისადმი ერთგულება, რომლითაც ნაბიჯ-ნაბიჯ მიიწევდა თავისი საოცნებო თეატრისაკენ მარჯანიშვილი. თუმც, ანტუანისაგან, სტანისლავსკისაგან, ნემიროვიჩ-დანჩენკოსაგან განსხვავებით, იგი სულ სხვა შემოქმედებითი კრედოთი

აღბეჭდილ თეატრს ქმნიდა. „დადგმა სრულიად უბრალოა... თავისი რეალისტური ოთახებითა და ა.შ. მსახიობების თამაში ყოფითი და ფოტოგრაფიულ-ნატურალისტურია და ამდენად მოსაწყენი, ყველაფერი არაჩვეულებრივად უბრალოდაა... და მაინც სპექტაკლი შთაბეჭდილებას ახდენს“ (გუგუშვილი, 1979:183). ესაა ამონარიდი წერილიდან, რომელიც მან 1931 წელს მოსკოვიდან თბილისში მეუღლეს, მსახიობ ელენე დონაურს გამოუგზავნა. იგი სამხატვრო თეატრში ა.აფინოგენოვის „შიშს“ დაესწრო. მიუხედავად სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პოზიციის მიუღებლობისა, რეჟისორი შეფასებისას მაინც ობიექტურია. სწორედ ამ მოსაწყენ ერთფეროვნებას, მისთვის ასე საძულველ ყოფით-რეალიზმსა თუ ფოტოგრაფიულ ნატურალიზმს ებრძოდა მთელი თავისი შეგნებული სიცოცხლის მანძილზე. ახალი თეატრი ყოველივე იმას, რაც არსებობდა, პრინციპულად უნდა დაპირისპირებოდა. თუ მის შემოქმედებას თვალს ყურადღებით გადავავლებთ, დავინახავთ, რომ ის მთელი ცხოვრება ამგვარ თეატრზე ოცნებობდა. 1913 წელს მოსკოვში „თავისუფალი თეატრი“ მაინც გაიხსნა. „აბა, შემეძლო სხვა რამ მეწოდებინა თეატრისთვის, რომლისკენაც მე ვისწრაფოდი?!“ – მოგვიანებით, ერთ-ერთ წერილში წერდა მარჯანიშვილი თავის ერთადერთ ვაჟს, პატარა კონსტანტინეს (გუგუშვილი, 1979:188).

ახლადშექმნილი თეატრის იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა შემდეგში მდგომარეობდა: რეჟისორის თვითმიზანი სულაც არ გახლდათ მორიგი თეატრის დაარსება. იმჟამინდელი რუსეთის იმპერია, მართლაც არ უჩიოდა თეატრების ნაკლებობას. ეს არ იყო არც მარჯანიშვილის ახირება, გინდა თუ არა ჰქონოდა საკუთარი, კერძო, პირადი თეატრი. ასეთ შემთხვევაში, ძალზე მარტივ, პრიმიტიულ, ეგოისტურ, გრაფომანულ, მერკანტილურ წამოწყებასთან გვექნებოდა საქმე. არსებული წყაროების გაცნობისას, ჩემი აზრით, სულ სხვა რეალობასთან გვიწევს შეხება. 1913 წლისათვის, კ.მარჯანიშვილმა რუსეთის არაერთი ქალაქის უამრავ დასთან იმუშავა, მათ შორის, მსოფლიოში სახელგანთქმულ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. მას, როგორც რეჟისორს, უკვე გააჩნდა სოლიდური გამოცდილება, ურყევი ავტორიტეტი და მკაფიო შემოქმედებითი კრედო; ანუ, მარჯანიშვილს სურდა შეექმნა იმგვარი თეატრი, რომელიც მისი მხატვრულ-ესთეტიკური თუ მოქალაქეობრივ-მსოფლმხედველობითი პრინციპების ზედმიწევნით შესატყვისი იქნებოდა. უამრავ ანტრეპრიზაში, სამხატვრო თეატრში მოღვაწეობის შემდეგ, მას სურდა საკუთარი წარმოსახვით ე.წ. „იდეალური“ თეატრის შექმნა, სადაც დაუბრკოლებლად, ყოველგვარი ხელისშემშლელი პირობების გარეშე შეძლებდა ისეთი წარმოდგენების დადგმას, რომელიც მის თეატრალურ მრწამსთან იქნებოდა სრულ ჰარმონიაში. „უნდა ითქვას, რომ წინააღმდეგობათა და სიძნელეთა მიუხედავად, „თავისუფალი თეატრის“ ძირითადი იდეურ-ესთეტიკური პროგრამა იყო პოზიტიური. რუტინისა და უხამსობისაგან თეატრალური ხელოვნების განთავისუფლების სურვილი, ომის გამოცხადება უნიჭობისა და უნიათობისათვის, სასოწარკვეთილებისა და პესიმიზმისათვის, თეატრში საზეიმო ატმოსფეროს შექმნა და სინთეზური თეატრის და სინთეზური მსახიობის იდეის განხორციელება, აი, როგორი იყო არსებითად ახლად დაწყებული საქმის ნოვატორული წინამძღვრები“ (გუგუშვილი, 1979:193). სამხატვრო თეატრის მიერ ნაქადაგებ ყოფით რეალიზმს, ზედმიწევნითი სიმართლის შექმნის ილუზორულობას, ნატურალიზმამდე დასული ერთფეროვანი ყოველდღიურობის ჩვენებას სცენიდან, მარჯანიშვილი სწორედ სინთეზური თე-

ატრის მეშვეობით უპირისპირებდა ზეაწეული, დღესასწაულის, ზეიმის შემცველი, თვალისმომჭრელი, ფერადოვანი, დინამიკური სანახაობის ელემენტებით გაჯერებულ სპექტაკლებს. თუ ძალზე ხმამაღალი ნათქვამი არ გამომივა, ჩემი აზრით, ეს გახლდათ ერთგვარი შემოქმედებითი პოლემიკა იმჟამინდელ ორ მაესტროსთან (კ.სტანისლავსკი და ვლ.ნემიროვიჩ-დანჩენკო).

მართალია, თავის არსშივე, თეატრალური ხელოვნება სინთზურია, კოტე მარჯანიშვილი, „თავისუფალი თეატრის“ მეშვეობით, მხოლოდ სხვადასხვა ჟანრის წარმოდგენათა რეპერტუარში მექანიკურ თანაარსებობას არ ამკვიდრებდა. „სინთეზური ნიშნავდა არა სხვადასხვა ჟანრულ თავისებურებათა შერწყმას, არა სხვადასხვა სტილის, თემის, სიუჟეტის გამომსახველობითი ხერხების გადახლართვასა თუ აღრევას, და ბოლოს, არა თვითმიზნური, თუნდაც ბრწყინვალე აქტიორული ტექნიკის გამოვლინებას; სინთეზური თეატრი მისთვის ნიშნავდა, უპირველესად, ცხოვრების მრავალმხრივობის გააზრებას და გამოხატვას, ადამიანის მრავალფეროვანი შინაგანი ბუნების გახსნას“ (გუგუშვილი, 1979:193-194). რეჟისორი თავად ადამიანის ცხოვრების არსს მიიჩნევდა სინთეზურად. მისი მსჯელობა დაახლოებით ამ ლოგიკას ეფუძნებოდა. რეალურ ცხოვრებაში, ამა თუ იმ მოვლენის, შემთხვევის, ამბის, ზეგავლენის გამო, ადამიანი ხან ძალზე გახარებული და ბედნიერია, ხან მოწყენილი, დამწუხრებული, ტრაგიკულობამდე სასოწარკვეთილი, ცხოვრებაზე ხელჩაქნეული, უიმედოც კი; იგი ხან დუმს, პირში წყალი აქვს ჩაგუბებული; ზოგჯერ, ზედმეტად ბევრს ლაპარაკობს; საკუთარ ემოციას, ფსიქიკურ თუ სულიერ მდგომარეობას, ხან სიცილით ამჟღავნებს, ხან ტირილით, მოთქმითა და ყვირილით; ზოგჯერ ხარხარებს, ზოგჯერ კი ქვითინებს; ხან მღერის, ხან ცეკვავს; ზოგჯერ უძრავადაა გარინდული, ხან ნერვიულად, ისტერიულად ბოლთას სცემს; ზოგჯერ დარბის და თქვენ წარმოიდგინეთ, ყირაზეც კი გადადის. „...მას უყვარს და სძულს, კეთილიც არის და ბოროტიც. მას ყველაფერი ძალუძს, ყველაფერი შეუძლია, ცხოვრება თვით მასშია გამჯდარი, და იგია თვით ამ ცხოვრების მატარებელი. მაშ, შეიძლება რაიმეთი შებოჭო იგი სცენაზე?! ის უნდა წარდგეს მაყურებლის წინაშე მთელი თავისი ძლევამოსილებით, გაქანებით, მრავალმხრივობით” (გუგუშვილი, 1979:194). ჩემი აზრით, სწორედ ამაშია მარჯანიშვილისეული სინთეზური თეატრის უმთავრესი არსი. ამიტომ, ზემოაღნიშნული მიზნის მისაღწევად ცდილობდა რეჟისორი „თავისუფალ თეატრში“ დადგმულ სპექტაკლებში შეერწყა ერთმანეთთან რადიკალურად ურთიერთსაწინააღმდეგო. ამის გამოა, ჟანრული თუ თემატური თვალსაზრისით ასე ეკლექტური ამ თეატრის რეპერტუარი.

სინთეზური თეატრისთვის უნივერსალური ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდის მიზნით, სტუდიური, სასწავლო პროცესის წარმართვის გარდა, აუცილებელი იყო „თავისუფალი თეატრისათვის“ სათანადო კომპეტენციის მქონე ადამიანთა შემოქმედებითი ჯგუფის შერჩევა. ამიტომ, კ.მარჯანიშვილმა სამუშაოდ მოიწვია რეჟისორები: ა.სანოვი, ა.თაიროვი, ვ.მჭედლოვი (მჭედლიშვილი), ვ.ტიხომიროვი; დირიჟორები: კ.სარაჯევი, ე.ესპოზიტო, ა.ორლოვი, კომპოზიტორი – ვ.მეტცელი; ბალეტმაისტერი – მ.მორდკინი; პლასტიკისა და რითმიკის მასწავლებელი – ფ.ბეატა; მხატვარი – ვ.სიმოვი; სალიტერატურო ნაწილს ხელმძღვანელობდა პოეტი ი.ბალტრუშაიტისი. კ.მარჯანიშვილს ხანგრძლივი პერსპექტივის იმედი ჰქონდა. ამიტომ, „თავისუფალ თეატრში“ არაერთ დიდ ხე-

ლოვანს იწვევდა სამუშაოდ. ცნობილია, რომ იგი პეტერბურგში ეწვია სახელგანთქმულ მსახიობს ვ.დავიდოვს; აპირებდა იდა რუბინშტეინისა და მარტიროს სარიანის მოწვევას.

„თავისუფალი თეატრის“ არსებობის მხოლოდ ერთი თეატრალური სეზონის მანძილზე, სულ 5 სპექტაკლის პრემიერა შედგა. ესენია: მოდესტ მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“, ჟაკ ოფენბახის ოპერეტა „მშვენიერი ელენე“, შნიცლერისა და დონანის პანტომიმა „პიერეტას საბურველი“, ბენრიმოსა და ჰაზელტონის „ყვითელი კოფთა“ და ალფონს დოდეს „არლელი ქალი“ (ჟორჟ ბიზეს მუსიკით). თუმც, სავარაუდო რეპერტუარი, რომლის დადგმასაც თეატრი აპირებდა, საკმაოდ ვრცელი, მრავალფეროვანი და ეკლექტურია. თეატრის ხელმძღვანელი, ცალკეულ დადგმებზე მსოფლიოში სახელგანთქმული რეჟისორების მოწვევასაც გეგმავდა. ცნობილია, რომ მარჯანიშვილი საგანგებოდ გაემგზავრა უცხოეთში. მან მოლაპარაკება აწარმოა მაქს რეინჰარდტთან (1873-1943 წ.წ.) და ერთი სპექტაკლის დადგმაზეც დაიყოლია. გორდონ კრეგმა (1872-1966 წ.წ.) კოლოსალური ჰონორარი მოითხოვა და მოლაპარაკება ამ მიზეზის გამო შეწყდა. თურმე, მარჯანიშვილი, იმხანად მასობრივი სცენების დადგმით სახელგანთქმულ შვეიცარიელ რეჟისორ ალამსაც შეხვედრია. არავინ იცის, თუ როგორ განვითარდებოდა „თავისუფალი თეატრი“ დროთა განმავლობაში და რა მხატვრულ სიმაღლეებს დაიპყრობდა...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გუგუშვილი ე., “კოტე მარჯანიშვილი”, თბილისი, 1979.
2. ინასარიძე კ., “თეატრის მეტყველება”, თბილისი, 1995.

თეიმურაზ კეჟერაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

თეატრის შემოქმედებითი პროცესის მართვის თავისებურებანი

სათეატრო ხელოვნების მრავალფეროვნების მიუხედავათ, სპექტაკლის მზადება გადის რამდენიმე აუცილებელ ეტაპს, რაც საჭიროებს გარკვეული საორგანიზაციო სამუშაოების გატარებას. ამ ურთულეს მოსამზადებელ პერიოდს ხელმძღვანელობს სამხატვრო ხელმძღვანელი, რომელიც ქართული კანონმდებლობის თანახმად, ახდენს თეატრის საერთო ხელმძღვანელობას და პასუხისმგებელია მის ეფექტურობაზე. სამხატვრო ხელმძღვანელი ასევე პასუხისმგებელია როგორც შემოქმედებით, ასევე საწარმოო, საფინანსო, ადმინისტრაციულ, ტექნიკურ და თეატრის სხვა საქმიანობაზე.

"კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე კულტურა სტიქიურად, კანონზომიერად, ეტაპობრივად ვითარდებოდა. ახასიათებდა ჩავარდნები და აღმასვლა, შერწყმა და გავრცელება, ცვლილება და ტრანსფორმაცია, ასიმილაცია და კონსერვაცია. საბოლოოდ კი, ყოველთვის ახერხებდა გავლენის მოხდენას საზოგადოებაზე... ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა ცალკეული შემოქმედებითი აქტი, არამედ შემოქმედება და შემოქმედებითი პროცესი, როგორც ადამიანის უნივერსალური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომლის მეშვეობითაც იგი ქმნის "ახალ სამყაროს" და საკუთარ თავს" (სანადირაძე, 2011:44).

თეატრის უპირველესი დანიშნულება ყოველთვის იყო საზოგადოების განვითარება. ამდენად, ზოგადად თეატრმა უნდა განსაზღვროს იმ ეპოქის პრობლემები, რომელშიც მას უხდება არსებობა. სხვაგვარად იგი ფუნქციამოშლილ ორგანიზმს დაემსგავსება და რა ღონეც არ უნდა იხმარო, მისმა რეანიმაციამ შეიძლება მხოლოდ დროებითი შედეგი გამოიღოს. თეატრმა თავისი სათქმელი და პოზიცია სპექტაკლებით შეიძლება გამოხატოს. რეპერტუარის ფორმირება ურთულესი პროცესია. მასზე უნდა მუშაობდეს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და სამხატვრო საბჭო ან რაიმე ფორმის სათათბირო ორგანო. თეატრის რეპერტუარში ეკლექტიკა დაუშვებელია. რეპერტუარის ეკლექტიკურობაში არ იგულისხმება ჟანრობრივი მრავალფეროვნება, რეპერტუარი უნდა ემსახურებოდეს თეატრის ერთიანი სახის ჩამოყალიბებას, ერთიანი იდეის განსაზღვრას. თეატრის სპექტაკლებში აკადემიზმი უნდა ჭარბობდეს. არა კონსერვატორული აკადემიზმი, არამედ სადადგმო, საშემსრულებლო აკადემიზმი. აღნიშნულიდან გამომდინარე, თეატრმა თავი უნდა აარიდოს დაბალი შემოქმედებითი ხარისხის, არასრულყოფილი, დაუსრულებელი ან ნახევრად დასრულებული სცენური ნაწარმოებების სამსჯავროზე გამოტანას.

"კულტურის პროექტს, პირველ რიგში, უნდა გააჩნდეს სარგებლიანობა, რომელიც დამოკიდებულია მის კულტურულ ფასეულობაზე, ანუ პროდუქტის თვისებებზე, დააკმაყოფილოს კულტურული მოთხოვნილებები" (დავითულიანი, 2009:23). მაგრამ, პასუხობს თუ არა მაღალმხატვრულ გემოვნებას საზოგადოების კულტურული მოთხოვნილებები? პრაქტიკაში უამრავი მაგალითის მოძიება შეიძლება, როდესაც საზოგადოებრივი მოთხოვნილება გაცილებით დიდია სა-

ეჭვო მხატვრული ხარისხის ნაწარმოებზე, ვიდრე მაღალმხატვრულზე. სანახაობითი ხელოვნების საშუალო მაყურებელი ადრეული ასაკიდან ისმენს პოპულარულ მუსიკას და ამგვარად, წლების განმავლობაში ხდება მისი გემოვნების ჩამოყალიბება. სპექტაკლები კი ყოველდღიურ ცხოვრებაში არ არის ფართოდ გავრცელებული, ამიტომ თეატრი საშუალო ან შემთხვევითი მაყურებლისათვის ნაკლებად გასაგებია. საჭიროა, პერმანენტულად ხდებოდეს საზოგადოების ყველა ფენის, განსაკუთრებით თეატრის ერთგული მაყურებლის მოთხოვნილებათა კვლევა, რაც მარკეტინგული სამსახურის უშუალო მოვალეობაა.

თეატრი თავისი სპექტაკლებით უნდა ეხმაურებოდეს მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ თუ პოლიტიკურ მოვლენებს, აქტიური მონაწილეობა უნდა მიიღოს საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაში. თეატრი თავისი რეპერტუარით თანამედროვე საზოგადოების სულიერი განწყობის კამერტონი უნდა გახდეს. ამდენად აუცილებელია კლასიკური ევროპული და ქართული დრამის სცენური ხორცშესხმა. თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დაიმკვიდროს თანამედროვე ქართულმა დრამატურგიამ. ახალგაზრდა დრამატურგების მოზიდვის მიზნით, შეიძლება დროგამოშვებით გაიმართოს ახალგაზრდა დრამატურგთა კონკურსი. კონკურსის პროექტის დაფინანსებისათვის სასურველია ხელისუფლების მხარდაჭერა, ასევე სხვადასხვა ფონდებთან და სპონსორებთან თანამშრომლობა.

ზოგადად, ,,კულტურის სფეროს პროდუქტის წარმოშობისას, მნიშვნელოვანი ყურადღება ენიჭება ეკონომიკის ძირითადი კანონების ცოდნასაც, თუმცა ეს სფერო არ ექვემდებარება მხოლოდ და მხოლოდ ეკონომიკის კანონებსა და წესებს. კულტურის სფეროს მართვისას მნიშვნელოვანია კულტურის მმართველობითი ბუნების ცოდნა, რადგან მენეჯმენტი კულტურის სფეროში (მმართველობითი ფუნქცია) უნდა მოქმედებდეს არა მხოლოდ მომხმარებელთა მოთხოვნილებათა განვითარებაზე, არამედ მენეჯმენტმა უნდა შექმნას პირობები უკვე არსებული მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად" (სანადირაძე, 2011:19).

ისეთი ორგანიზაციისათვის, როგორიც თეატრია, მნიშნელოვანია დასაბუთებული მმართველობითი გადაწყვეტილებების მიღება, რადგან თეატრი სხვადასხვა ბუნებისა თუ ტემპერამენტის, შესაძლებლობებისა თუ ნიჭის ადამიანებისაგან შედგება. ამდენად, თეატრის ხელმძღვანელის უმთავრესი საზრუნავი შემოქმედებითი ატმოსფეროს და შემოქმედებითი პროცესის სწორი მართვაა თეატრში, ,,სადაც მსახიობის განწყობილება, მისი ფიზიკური მდგომარეობა და მის მიერ მაყურებლისა თუ მსმენელის რეაქციის აღქმა, ასევე წარმოადგენს არაძირითად ფაქტორებს, რომლებიც გავლენას ახდენს პროდუქტის ხარისხზე და კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ ფაქტს, რომ ხელოვნების ამ სახეობაში აღქმის ხარისხი არ შეიძლება იყოს ორჯერ ან მეტჯერ აბსოლუტურად ერთნაირი" (სანადირაძე, 2011:19).

საქართველოში მოქმედი ყველა თეატრის შემოქმედებითი პერსონალი (დასი, რეჟისურა, მხატვრები, მუსიკალური და ლიტერატურული ნაწილი) მეტნაკლებად სტაბილურია. აქედან გამომდინარე, თეატრების მენეჯმენტმა უნდა მოახდინოს თეატრის შემოქმედებითი შესაძლებლობების ოპტიმალურად გამოყენება და შემოქმედებითი პროცესის სწორი მართვა. "მართვა ხელოვნებაა და ეს გამოიხატება სწორედ იმაში, რომ გქონდეთ უნარი და თუ გნებავთ ცბიერება, არეგულიროთ ადამიანების ქმედებები ისე, რომ ისინი ამას ვერ ამჩნევდნენ,

იმგვარად, რომ ისინი ვერც კი გრძნობდნენ მათზე რაიმე ზემოქმედებას ანდა ზეწოლას, სხვა სიტყვებით, ასრულებდნენ რა დავალებებს, ხელქვეითები ისე იქცეოდნენ, რომ თითქოს იქცევიან ასე საკუთარი ინიციანივით (ბარათაშვილი, 2010:25). მართვა თავის თავში გულისხმობს სხვა ადამიანების მიერ სამუშაოს შესრულების ორგანიზებას. ხელმძღვანელის სამუშაო იმაში მდგომარეობს, რომ დასახული მიზნების მიღწევაში სხვა ადამიანების (თანამშრომლების) ჩასართავად შექმნას შესაბამისი გარემო და პირობები. როგორი გარემო და პირობები უნდა შეიქმნას თეატრის შემოქმედებითი პროცესის ნაყოფიერად მართვისათვის? – ეს არის უმნიშვნელოვანესი საკითხი, რომლის გადაწყვეტა განაპირობებს შემოქმედებითი საქმიანობის წარმატებას.

რეპერტუარის ფორმირებისას გათვალისწინებული უნდა იქნას თეატრის შემოქმედებითი და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შესაძლებლობები. ეკონომიკური კატეგორიების თანახმად, ზოგადად, ორგანიზაციის ეფექტიანობის მაჩვენებელი ასახავს თანაფარდობას რესურსებსა და წარმოების მოცულობას შორის. თუმცა, საწარმოო საქმიანობის მოცემული ფორმულა თეატრის შემოქმედებითი საქმიანობის ორგანიზებას ყოველთვის არ შეესაბამება.

მნიშვნელოვანია თეატრის რესურსების (მატერიალური, ადამინური) რაციონალური გამოყენება, სამუშაო დროის ორგანიზება, მმართველობითი და საშემსრულებლო ფუნქციების ზუსტი განაწილება. ყოველივე ეს განაპირობებს მართვის სისტემის ეფექტიანობას. შემოქმედებითი პროცესის წარმატებას განაპირობებს ისეთი მნიშვნელოვანი ელემენტები, როგორიცაა ინოვაციები, შემოქმედებითი და დამხმარე პერსონალი, ფინანსები, მარკეტინგი, მომარაგება, გასაღება, ხარისხი და სხვა.

,,სოციალური და პოლიტიკური რეალობა, რომელთანაც ყოველდღიური შეხება აქვს თანამედროვე მმართველს, ხასიათდება ერთი არასასურველი თვისებით – იგი გაცილებით სწრაფად იცვლება, ვიდრე ჩვენი შეხედულებები მასზე" (ბარათაშვილი, 2010:16). ამდენად, რამდენად სწორადაც არ უნდა იყოს გათვლილი თეატრის საქმიანობის გრძელვადიანი ან მოკლევადიანი გეგმა, მართვის პროცესში შეუძლებელია თავი დავაღწიოთ რისკებს (თუმცა დაგეგმარების პროცესში რისკებიც უნდა იქნას გათვალისწინებული), რის შედეგადაც აუცილებელია გამოყენებული იქნას მართვის ისეთი ხარისხობრივი მახასიათებლები, როგორიცაა სიტუაციურობა, ადაპტიურობა, ალტერნატიულობა და სხვა.

სამწუხაროდ, თეატრის მოღვაწეების მნიშვნელოვანი ნაწილი უმაღლეს სასწავლებელში საეჭვო განათლების მიღების შემდეგ აღარ ზრუნავენ პროფესიულ დაოსტატებაზე, არ იციან, რომელი მიმართულებაა პრიორიტეტული, თუნდაც მოდური ევროპულ თეატრში. თეატრის მუდმივი ზრუნვის საგანი უნდა იყოს თანამშრომელთა (ყველა რგოლში) პროფესიული დაოსტატებისათვის ზრუნვა, რისთვისაც აუცილებელია მასტერკლასების მოწყობა სადადგმო და საშემსრულებლო ხელოვნების სფეროებში, რაც ხელს შეუწყობს თანამშრომელთა არა მარტო პროფესიულ დაოსტატებას, არამედ თეატრალური პროფესიების პრესტიჟის ამაღლებას ახალგაზრდობაში. მენეჯმენტმა პირველ რიგში უნდა შექმნას სპეციალური სტუქტურა. ,,სპეციალურად შექმნილი სტრუქტურა გულისხმობს, რომ დასახული მიზნების მიღწევისათვის აუცილებელი ამოცანები სხვადსხვა ხასიათისაა და მათ შესრულებაზე პასუხისმგებლობა ეკისრებათ ორგანიზაციის წევრებს (ბარათაშვილი, 2010:32). ამდენად, უდიდესი მნიშვნე-

ლობა ენიჭება საშტატო ერთეულების სწორად განსაზღვრას (დასახული მიზნების მისაღწევად), უფლება-მოვალეობათა ზუსტად გადანაწილებას და შესაბამისი პროფესიული კვალიფიკაციისა და უნარის მქონე გუნდის ფორმირებას. ეს შეეხება არა მარტო შემოქმედებით, არამედ ადმინისტრაციულ, ტექნიკურ და დამხმარე პერსონალს.

აუცილებელია თეატრის აქტიური თანამშრომლობა თეატრალურ სკოლებთან. თეატრის ხელმძღვანელობა უნდა ესწრებოდეს სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტთა საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს და არჩევდეს მსახიობებს თეატრის დასისათვის. თაობათა ცვლა თეატრში უმნიშვნელოვანესი პროცესია. ამ პროცესის სწორად წარმართვა თეატრის მუდმივი ზრუნვის საგანი უნდა იყოს. დასში შემთხვევით მოხვედრილ მსახიობს თეატრში დისონანსი შეაქვს, რაც საერთო თეატრალური პროცესისათვის საზიანოა. ნიჭი და პროფესიონალიზმი თეატრის წარმატების საფუძველია.

თეატრებში ხშირად მოისმენთ, რომ მავანი და მავანი ღებულობს ხელფასს და რეპერტუარში დაკავებული არ არის. დასის დატვირთვის პრობლება, პირველ რიგში, სამხატვრო ხელმძღვანელის გადასაწყვეტია. ვფიქრობ, რეპერტუარში დაკავებული უნდა იყოს ყველა მსახიობი. არ მეგულება თეატრში მსახიობი, რომლის გამოყენება არ შეიძლებოდეს. თეატრმა მაქსიმალურად უნდა დატვირთოს დასი და მუქთად ხელფასის გაცემის პრობლემაც მოხსნილი იქნება. დასის დატვირთვა, როლების განაწილება არ უნდა ხდებოდეს პირადი სიმპათიების ხარჯზე. ზოგადად მსახიობი რთული ბუნების ადამიანია, რომელსაც, როგორც ყველა შემოქმედს თავისი ამბიციები, შემოქმედებითი ხედვა გააჩნია და ამდენად, ნაკლებად დამყოლები არიან. მენეჯმენტს უნდა ახსოვდეს, რომ მსახიობი შემოქმედია და არა შემსრულებელი. ,,მთლიანად მენეჯმენტი განისაზღვრება, როგორც პროფესიულად განხორციელებული საქმიანობა ობიექტის ხელმძღვანელობისა და მართვის სახით, რესურსების ეფექტიანად გამოყენების საფუძველზე, დასახული მიზნების მისაღწევად (ბარათაშვილი, 2010:23). პირველ რიგში, რა თქმა უნდა იგულისხმება ადამიანური რესურსი, რაც წარმატების უმნიშვნელოვანესი საფუძველია.

თეატრის შემოქმედებითი საქმიანობის დასაგეგმად მნიშვნელოვანია განვლილი პერიოდის (მინიმუმ ხუთი წლის) შედეგების ობიექტური ანალიზი. როგორც წესი, თეატრების არც ერთი თეატრალური სეზონი თუ კალენდარული წელი არ ჰგავდა ერთმანეთს. ყოველი მათგანი თავისებურია შემოქმედებითი წარმატებებითა და წარუმატებლობით. თეატრის ყოველ წარმატებას თუ წარუმატებლობას თავისი ობიექტური და სუბიექტური მიზეზები გააჩნია. ამავე დროს ქვეყანაში არსებული ცვალებადი სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება გარკვეულწილად ზემოქმედებას ახდენს თეატრის არა მარტო ფინანსურ მდგომარეობაზე, არამედ შემოქმედებით საქმიანობაზე.

განვლილი პერიოდის სწორი ანალიზით გამოიკვეთება ის პრობლემები, რომლებიც დგას თეატრის წინაშე, ხოლო პრობლემათა განსაზღვრა მოგვცემს მათი გადაჭრის ოპტიმალური გზების ძიებისა და შემდგომი მუშაობის სწორი დაგეგმვის საშუალებას. თუმცა თეატრში მოქმედების გრძელვადიანი (5-10 წელი) სტრატეგიის შემუშავება შეუძლებელია, რადგან კანონი ,,პროფესიული თეატრების შესახებ" ამის შესაძლებლობას ფაქტობრივად გამორიცხავს. აღნიშნული კანონის თანახმად, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ინიშნება მხოლოდ

4 წლის ვადით. უქმნის თუ არა თეატრს პრობლემას არსებული კანონმდებლობა, თავად განსაჯეთ.

რეპერტუარის ფორმირება უნდა ხდებოდეს არა კალენდარული წლის, არამედ თეატრალური სეზონის მიხედვით. ახალი თეატრალური სეზონის დაწყებამდე ორი-სამი თვით ადრე უნდა დასრულდეს სარეპერტუარო გეგმაზე მუშაობა. მიმდინარე სეზონის განმავლობაში, როგორც გამონაკლისი, დასაშვებია რეპერტუარში ცვლილებების შეტანა, მაგრამ იგი არ უნდა ატარებდეს სისტემურ ხასიათს. თეატრი მუდმივი ექსპერიმენტია. ყოველი ახალი დადგმა წინადადგმული ნაბიჯი უნდა იყოს, უნდა იგრძნობოდეს ახალი გამომსახველობითი საშუალებების მუდმივი ძიება, როგორც სადადგმო, ასევე საშემსრულებლო ხელოვნებაში. ,,მართვის ფუნქციები თავის თავში მოიცავს მიზნების დასახვას, საქმიანობის დაგეგმვას, მუშაობის ორგანიზაციას, დავალებების განაწილებას და პერსონალის მოტივირებას, სამუშაოს შესრულებას, კონტროლს, შეფასებასა და გეგმის კორექტირებას" (ბარათაშვილი, 2010:231).

ორიოდე სიტყვა სპექტაკლების ჩვენების შესახებ. სარეპერტუარო თეატრის სარეკლამო დაფაზე რეგულარულად უნდა იყოს გაკრული სპექტაკლების კვირეული განრიგი. თეატრალური ხელოვნების მოყვარულებმა წინასწარ უნდა იცოდნენ, თუ რა სანახაობაა დაგეგმილი თეატრში. პრემიერის ჩვენება აუცილებლად გეგმაზომიერი უნდა იყოს. დაუშვებელია მთელი კალენდარული წლის ან თეატრალური სეზონის განმავლობაში თეატრმა არ აჩვენოს ახალი სპექტაკლი. პრემიერა თეატრისათვის და მაყურებლისათვის დღესასწაულია და თეატრს არ აქვს უფლება, მაყურებელს (საკუთარ თავსაც) ეს დღესასწაული მოაკლოს.

მნიშნელოვანია საგასტროლო საქმიანობის ორგანიზება. გასტროლები ძალიან დიდ ხარჯებთანაა დაკავშირებული, მაგრამ თეატრს სხვა ქვეყნის, სხვა ქალაქის მაყურებელთან შეხვედრის ბედნიერება უნდა ჰქონდეს. თეატრმა თავისი საუკეთესო სპექტაკლების აპრობირება უნდა მოახდინოს სხვა ქვეყნის მაყურებელზე, უნდა გააღრმავოს შემოქმედებითი ურთიერთობები ქვეყნის სხვდასხვა ქალაქის თეატრებთან. ურთიერთობების გაღრმავებაში იგულისხმება გაცვლითი გასტროლების ორგანიზება, შემოქმედებითი ჯგუფებისა და რეჟისორების ერთობლივი პროექტების შემუშავება, განხორციელება და სხვა.

მაყურებელი და მაყურებელთან ურთიერთობა მუდმივი თემაა. მუსირებს მოსაზრება, თითქოს კინომ, ტელევიზიამ, ინტერნეტმა და ინფორმაციისა თუ გართობის სხვა საშუალებებმა თეატრს, როგორც სანახაობას, როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო კერას ფუნქცია დაუკარგა, თითქოს თეატრმა ამოწურა თავისი შესაძლებლობები, დაკარგა ხიბლი და ამიტომ მაყურებელმა ზურგი შეაქცია მას. ეს სადაო საკითხია, იქნებ თავად თეატრმა შეაქცია ზურგი მაყურებელს. ისმის კითხვა: აქვს კი დღეს თეატრს განვითარების ის დინამიკა, რომელიც თანამედროვეობამ მოიტანა?

თეატრი უნდა გადაიქცეს მწერლების, მხატვრების, მუსიკოსების, სტუდენტების, ინტელექტუალების, ხელოვნების მოყვარულთა თავშეყრის ადგილად. აქ უნდა მოეწყოს გამოფენები, საღამოები, დისპუტები. თეატრმა ფართოდ უნდა გაუღოს კარი საზოგადოებას. უნდა აღმოიფხვრას დადგმული სპექტაკლების ე.წ. ანტრეპრიზის პრინციპით ჩვენება. უნდა განისაზღვროს მოქმედი რეპერტუარის ყოველი სპექტაკლის ადგილი კვირის რეპერტუარში, მისი ჩვენების

დინამიკა, კონკრეტული სპექტაკლის მაყურებელთა კატეგორია. სპექტაკლი ცოცხალი ორგანიზმია და იგი უნდა იზრდებოდეს, იხვეწებოდეს. ვიდრე სპექტაკლი თეატრის რეპერტუარშია, ვიდრე იგი საკუთარ თავს არ ამოწურავს, მასზე მუშაობა უნდა გრძელდებოდეს, თორემ თეატრი დაემსგავსება იმ დედას, რომელიც აჩენს შვილს და შემდეგ მის გაზრდაზე აღარ ზრუნავს.

ყოველი თეატრალური მოვლენა გაშუქებული უნდა იქნას პრესაში, ტელევიზიაში, რადიოში. ყოველ სპექტაკლზე უნდა გამოქვეყნდეს თეატრმცოდნეებისა და კრიტიკოსების რეცენზიები. ყოველი თეატრალური სეზონის დასასრულს სპეციალისტებისა და საზოგადოების მონაწილეობით უნდა მოხდეს განვლილი თეატრალური სეზონის შეფასება. თეატრი პატივს უნდა სცემდეს თეატრმცოდნეების, კრიტიკოსებისა და საზოგადოების აზრს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, თეატრი მუდმივი ექსპერიმენტია. ყოველი ახალი დადგმა წინგადადგმული ნაბიჯი უნდა იყოს, უნდა იგრძნობოდეს ახალი გამომსახველობითი საშუალებების მუდმივი ძიება, როგორც სადადგმო, ასევე საშემსრულებლო ხელოვნებაში. სიახლე, ზოგადად, ხიბლავს საზოგადოებას. იქნებ თეატრის ხიბლიც სიახლის მუდმივ ძიებაშია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარათაშვილი ე., ქოქიაური ლ., მენეჯმენტის პრინციპები, ,,საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი", თბილისი, 2010.
2. დავითულიანი დ., კულტურის ეკონომიკა, ,,კენტავრი", თბილისი, 2009.
3. სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, ,,კენტავრი", თბილისი, 2011.
4. შიხაშვილი გ., რუხაძე კ., პროექტების მენეჯმენტი, ,,მერიდიანი", თბილისი, 2010.

ვლადიმერ ბიბილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

მსახიობთა რეჟისურა XIX საუკუნის 80-იანი წლების ქართულ თეატრში

ქართული რეჟისურის ისტორიაში ერთ-ერთი გარდამავალი პერიოდი იყო „მსახიობ-რეჟისორთა“ ეპოქა, რომელიც წარმოიქმნა XIX საუკუნის 80-იან წლებში. „მსახიობთა რეჟისურა“ არსებობდა XX საუკუნეშიც – რეჟისორის, როგორც პროფესიული ხელოვნების, როგორც მსოფლმხედველობის აყვავების დროსაც და მისი გამოძახილი არის XXI საუკუნეშიც. მაგრამ XIX საუკუნეში მასობრივი ხასიათი ჰქონდა „მსახიობთა რეჟისურის“ პრაქტიკას, არსებითად ეს არის ამ ორი პროფესიის თანაარსებობის, ურთიერთშერწყმის ეპოქა, სადაც ლიდერის პოზიცია უკავიათ ვ.აბაშიძეს, ლ.მესხიშვილს, კ.მესხს, კ.ყიფიანს, ვ.გუნიას და სხვებს.

წლების მანძილზე მსახიობები: ვ.აბაშიძე, ლ.მესხიშვილი, ვ.გუნია, კ.ყიფიანი ხელმძღვანელობდნენ დასებს, დიდი წარმატებით რეჟისორობდნენ და ქართულ რეჟისურას ამდიდრებდნენ პრაქტიკული და თეორიული მოღვაწეობით. ვ.აბაშიძე არა მხოლოდ მსახიობი და რეჟისორი, არამედ რეჟისორ-პედაგოგიც გახლდათ. ,,ვ.აბაშიძე ქართულ სცენაზე მთელი თავისი ხანგრძლივი მუშაობის განმავლობაში დაუღალავად უწყობდა ხელს ახალი არტისტული ძალების გამოვლინებას და შექმნას. მისი ღვაწლი ამ დროს დაუფასებელია“ (გერსამია, 1943:92).

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან იქმნებოდა ვ.აბაშიძის ,,სკოლის ტრადიცია“. იგი თვლიდა, რომ გარკვეული მეთოდოლოგიის გარეშე შეუძლებელი იყო მსახიობთა აღზრდა, ,,სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს“ – ამბობდა ვ.აბაშიძე (აბაშიძე, 1951:37).

ვ.აბაშიძე სწორი მეთოდოლოგიის საფუძველზე ზრდიდა მსახიობებს. მისი აზრით, მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნებოდა, თუ მსახიობი როლს ცოცხლად და საინტერესო ფორმით არ გამოხატავდა. ის დიდ ადგილს უთმობდა როლის მომზადების პროცესს, ასწავლიდა ახალგაზრდებს, რომ ,,როლის უცოდინრობა შეურაცხყოფაა ხელოვნებისა“ და გულისტკივილით დასძენდა: ,,ხშირად ხდება ხოლმე ამგვარი უწესობა ჩვენს სცენაზე“. მან კარგად იცოდა, რომ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი მოითხოვდა ხანგრძლივ და გულმოდგინე შრომას, რეპეტიციების რაოდენობის გაზრდას, ,,რეპეტიცია სული და გულია ყველა საქმეში და განსაკუთრებით კი დრამატულ ხელოვნებაში, მსახიობი ვალდებულია რეპეტიციაზედაც ისე ითამაშოს, როგორც თვით წარმოდგენის დღეს“ (აბაშიძე, 1951:34). მსახიობთა უმრავლესობა რეპეტიციებს უყურებდა, როგორც ტექნიკურ პროცესს და როლს წარმოდგენის დღეს თამაშობდნენ. ვ.აბაშიძე ეკითხება ასეთ მსახიობებს: ,,თუკი წარმოდგენის დღეს ითამაშებ, რეპეტიციაზე რატომ არ შეგიძლია? რეპეტიციის დროს მსახიობმა ყველაფერი უნდა უკუაგდოს და დაივიწყოს, მთლად ყურადღებად გადაიქცეს და შეისისხლხორცოს

ცხოვრება, ხასიათი და თვისებები იმ კაცისა, რომლის წარმოდგენასაც აპირებს, ყური მიაპყროს, როგორ ეკიდება სხვა მოქმედნი და ამის გვარად გამოხატოს თავისი გრძნობანი... ერთ წუთსაც ნუ დაივიწყებს, რომ იგი ესა და ეს მოქმედია და არ გადააჭარბოს, ერთი სიტყვით სცენაზე ცხოვრობდეს“ (აბაშიძე, 1951:35).

ვ.აბაშიძე თეატრს ხელმძღვანელობდა 1881-1885 წლებში. ეს პერიოდი მუდმივმოქმედი თეატრის ცხოვრებაში საუკეთესო იყო. აქ დაიდგა ,,ჰამლეტი,“ ,,მეფე ლირი,“ ,,ვენეციელი ვაჭარი,“ ,,რევიზორი,“ ,,სამშობლო,“ ,,ხანუმა,“ ,,არსენა“ და სხვა. მაგრამ ვ.აბაშიძე თეატრში უპირველეს ყოვლისა მსახიობი იყო და ფრთხილად ეკიდებოდა რეჟისურის წარმოჩენის პრობლემას. მიუხედავად ამისა, მისი შეხედულებები და პრაქტიკული საქმიანობა ხელს უწყობდა რეჟისურის პოზიციის განმტკიცებას, თუმცა წუთითაც არ ივიწყებდა მსახიობის უდიდეს როლს თეატრში. განვიხილოთ ,,წერილი რედაქტორთან,“ რომელსაც მუდმივმოქმედი დასის მსახიობები აწერენ ხელს, მათ შორის ვ.აბაშიძეც. წერილში მსახიობები მოითხოვდნენ რეჟისორ გ.თუმანიშვილის გადაყენებას. „მსახიობები თანდათან მიდიან იმ აზრამდე, რომ რეჟისორი უფრო ღრმა მოაზროვნე უნდა იყოს, მათ უნდა ასწავლოს ,,გამოთქმა,“ ,,მიხრა-მოხვრა“ პიესის აზრისამებრ და თუ ვერ ასრულებს თავის მოვალეობებს, იგი თეატრიდან უნდა წავიდეს. მნიშვნელოვანია არა იმდენად გ.თუმანიშვილის პიროვნება, არამედ პროცესი მსახიობთა და რეჟისორის ურთიერთობისა”. ვ.აბაშიძეს პოლემიკა მოუხდა კ.მესხთან, ამის მიზეზი გახდა მსახიობი სვიმონიძე. მან კარგად არ იცოდა როლი და წარმოდგენის დროს სცენაზე დაეცა, რის გამოც დააჯარიმეს. ვ.აბაშიძის აზრით, მსახიობი უსამართლოდ დასაჯეს, რადგან როლის მოსამზადებლად მას მხოლოდ ორი დღე ჰქონდა. მან მიმართა ქართული თეატრის მმართველ ამხანაგობას: ,,ამგვარი თვითნებობა და უწესობა არ განმეორდეს შემდეგში, რომ ღირსება და პატივი როგორც მთელის დასისა, სათითაოდ მისი წევრისა არ იქნება შელახულ-შეგინებული, ამისათვის ვესწრაფვით თქვენდამი და მივმართავთ თქვენს მართმსაჯულებას შემდეგი თხოვნით:

1. დავალებული იქნას ბატონი რეჟისორი, რომ არ შეეძლოს მას არავის დაყვირება რეპეტიციის დროს, არცა უზრდელად მოპყრობა და თუ უკეთუ დააშაოს რამე მსახიობმა, მოხსენდეს დაუყონებლივ თეატრის მმართველ ამხანაგობას.

2. დავალებულ იქნას ბატონი რეჟისორი, რომ ყოველთვის დროზე ურიგდებოდეთ მსახიობთ თავისი როლები, რადგან საკმარისად არის ამაზე დამოკიდებული, ერთის მხრივ, მსახიობის მიერ სრული თავისი ნიჭისა და შნოს გამოჩენა და მეორე მხრივ, მოზიდვა თეატრის საზოგადოებისა.

3. აკრძალული ექნათ სრულად გარეშე მაყურებელთა და ცნობისმოყვარე პირთა დასწრება რეპეტიციებზე, რადგან მათი ყოფა ავიწროებს და ნამეტნავი მათი ხმაურობა უშლის და აბრკოლებს საქმის რიგისამებრ წარმართვას (აბაშიძე, 1951:62).

დიდი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა. ამის დასამტკიცებლად მოვიყვანთ კიდევ ერთ ფაქტს: 1879 წლის 22 სექტემბერს, ე.ი. მუდმივმოქმედი თეატრის დაარსების შემდეგ, კოტე ყიფიანის მეთაურობით წერილი მისწერეს რედაქციას სათაურით ,,რეჟისორის მოვალეობა და ადგილი თეატრში“. კ.ყიფიანი და სხვა მსახიობები ოც კითხვას აძლევენ რეჟისორს. კითხვებში აშკარად ჩანს იმჟამინდელი მსახიობების დამოკიდებულება რეჟისუ-

რისადმი. საინტერესოა მე-7 კითხვა: ,,რათ აჩენს თავს რეჟისორი თავის კერძო მოქმედებით, ვითომ იმას აქვს რაიმე განსაზღვრებითი ძალა მთელ ტრუპაზედ?“ ხოლო მე-9 კითხვაში წერია: ,,პიესების ამორჩევა მარტო რეჟისურისაგან – არის დარღვევა ჩვენი წესდებისა, ამხანაგობისა“. აშკარად ჩანს, რომ მსახიობებს უჭირთ შეეგუონ ერთმმართველობის პრინციპს. მსახიობებს კოლექტიური ხელმძღვანელობა მიაჩნიათ უმთავრეს ფორმად, თეატრის ხელმძღვანელ მსახიობთა კონფლიქტის დროს ყოველთვის წინა პლანზე წამოიწევა კოლექტიური ხელმძღვანელობის იდეა. ამ ხერხს კარგად იცნობს ძველი და ახალი თეატრის ისტორია მსოფლიო რადიუსით. ბუნებრივია, რომ იგი უფრო მწვავე ხასიათს მიიღებდა XIX ს-ის 80-იან წლებში.

ერთ-ერთ კითხვაში წერია: ,,ცოტა მაინც გონებაგახსნილი აქტიორი ვერ დარჩება ტრუპაში ამისთანა რეჟისორთან, რომელსაც არ გაეგება თავისი საქმე.“ აქვე ჩამოთვლილია, თუ რა შეადგენს რეჟისორის მოვალეობას: 1) არტისტებს ასწავლოს თამაშობა; 2) მიხრა-მოხრა; 3) საზოგადოდ სცენური ხელოვნება; 4) მისცეს გარეგანი ლაზათი და სიმშვენიერე წარმოდგენას”. ამის გარდა, რეჟისორი ვალდებულია: “1) იყოს თავმჯდომარე ტრუპის სხდომისა; 2) ხელმძღვანელობა მისცეს მათ მორიგეობათა შესახებ პიესის ამორჩევისა; 3) როლების დარიგებისა; 4) წარმოდგენის დღის დანიშვნისა. არავითარი გადაწყვეტილებითი ხმა და ძალა არ უნდა ჰქონდეს სხდომაში“. წერილიდან ჩანს მსახიობთა სურვილი, დამყარდეს დისციპლინა, ამაღლდეს სამსახიობო ტექნიკა, სპექტაკლები გახდეს სანახაობითი, მაგრამ წერილიდან ისიც ჩანს, თუ როგორ ებრძვის დასი რეჟისორის უფლებებს. აქ საქმე გვაქვს აბსურდულ სიტუაციასთან. მსახიობები გრძნობენ რეჟისორის საჭიროებას, მაგრამ მისი უფლებების გაზრდასაც ვერ ეგუებიან. ვ.აბაშიძის და კ.ყიფიანის შეხედულებები რეჟისურის შესახებ მხარდაჭერას პოულობენ სხვა მსახიობ-რეჟისორთა შრომებში, მაგალითად ვ.გუნია ,,მხარს უჭერდა რეჟისორის როლის ზრდას ახალ თეატრში,“ მაგრამ ამასთანავე ,,იცავს მსახიობის ინდივიდუალობის შენარჩუნებას როგორც პირობას ახალი თეატრის განვითარებისას“ (გუნია, 1953:20).

ვ.გუნია იყო დიდი თეატრალური მოღვაწე, მსახიობი, რეჟისორი, კრიტიკოსი, დრამატურგი. მისი წერილებით ბევრი რამ შეგვიძლია გავიგოთ იმდროინდელ ქართულ თეატრზე. ვ.გუნიამ განმარტა რეჟისორის როლი, ადგილი და უფლებამოსილება თეატრში. იგი წერდა: “საჭიროა პიესების მართებულად შესწორება, ენის გასუფთავება, როლების ჯეროვნად განაწილება, მოთამაშეთა შორის როლების მომზადება და საფუძვლიანად შესწავლა ტიპისა თუ ხასიათისა, შემდეგ საჭიროა და მეტად საჭირო რეპეტიციები. მაგრამ ისეთი რეპეტიციები კი არა, ,,სადაც მოთამაშენი როლებს სწავლობდნენ,“ არამედ ისეთი, სადაც შინ ბეჯითად გაზეპირებული პიესა ხელოვნურად მზადდება. მოთამაშენი ერთმანეთში შესაფერ დამოკიდებულებას იძენენ, მიხვრა-მიხვრას, შესვლა-გამოსვლას, ადგომა-დაჯდომას, სიტყვა-პასუხს და სხვა მრავალ აუცილებელ წვრილმანებს ერთად შეიმუშავებენ, რის შედეგადაც გამოდის ხელოვნური წარმოდგენა, სრული თანხმობა ყველაფერში, თანდათანობა მოქმედებათა მსვლელობაში და ბუნებრივობა მოძრაობაში მოქმედ პირთა შორის, ყველა ამისათვის საჭიროა თეატრის ხელმძღვანელი იყოს ყოველმხრივ დახელოვნებული ესთეტიკური გემოვნების, კრიტიკული ჭკუის, ცოდნის და განვითარებული გონების პატრონი, ესე იგი რეჟისორი, რომელიც არტისტების და საზოგადოდ სცე-

ნის სრული და დამოუკიდებელი ბატონი უნდა იყოს. უნდა სუფევდეს საოცარი სიმორჩილე და გაგონება“ (გუნია, 1953:80). ვ.გუნია მოითხოვს რეჟისორის უფლებების გაზრდას, მაგრამ პრაქტიკაში, როგორც მსახიობი, მაინც ვერ ეგუება რეჟისორის დიქტატს.

XIX საუკუნის 80-90-იან წლებში თითქმის მთელ საქართველოში იყო აქტიური თეატრალური ცხოვრება. თეატრის ძლიერი კერა იყო ქუთაისში კოტე მესხის ხელმძღვანელობით. მას იცნობდნენ როგორც შესანიშნავ მსახიობს. ამ პერიოდისათვის ის უკვე დახელოვნებული რეჟისორიც იყო. მისი რეჟისურის შესახებ ცნობები ნუცა ჩხეიძემ მოგონებებში შემოგვინახა: ,,როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა, მსახიობებს თვალებში შესცქეროდა, მიმოხვრას, აზრის სწორ გამოთქმას ასწავლიდა, მსახიობებისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და ვაი იმის ბრალი, ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა“ (ჩხეიძე, 1953:155). ნ.ჩხეიძის მოგონებებიდან ჩანს, რომ კ.მესხი იყო რეჟისორ-დიქტატორი. ის დაუნდობლად ებრძოდა სცენისმოყვარეობას და მსახიობურ ინდივიდუალიზმს. მან თეატრში განამტკიცა დისციპლინა და დაამკვიდრა როლზე საერთო მუშაობის პრაქტიკა.

დავით მესხი იგონებს: ,,იცოდა ყვირილი, ჩიჩინი, კაცო როგორ დაბაჯბაჯებ, ადამიანურად გაიარე.“ ხშირად იატაკზე ცარცით შემოუფარგლავდა მსახიობს დასადგომ თუ გასასვლელ ადგილს. ეს, ცხადია, მსახიობის ნების შებორკვა იყო, მაგრამ იმ დროს უამისობა არ ივარგებდა”. მოგონებებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მსახიობთა შორის ბევრი იყო გამოუცდელი სცენისმოყვარე. მათ აღზრდას და მსახიობთა ჩამოყალიბებას კ.მესხი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა, მაგრამ სჯეროდა, რომ მტკიცე დისციპლინის გარეშე თეატრი ვერ შესძლებდა განვითარებას და წინსვლას. ნ.ჩხეიძე იგონებს: ,,ამ დროს თეატრში ორი ბანაკია – ახალგაზრდობა, რომელსაც სიახლე, წინსვლა სწყურია, უკეთესი მომავლისაკენ გზას იკაფავს და ძველი თაობა, რომელსაც ძველი წესების, ძველი მიმართულებების და საზოგადოებრივად ძველი აზრების შემნახველნი არიან. რადიკალების მეთაური და ბელადი ყოველთვის კოტე იყო, ბრძოლის საბაბს უმთავრესად თვითონ კოტე აძლევდა: ბრძოლა უყვარდა, იბრძოდა სიხარულით, ხალისით, მედგრად.“ მოგონებებიდან ჩანს, რომ კ.მესხი ახალგაზრდებს ედგა სათავეში, მედგრად ებრძოდა დრომოჭმულ წესებს და აზრებს, რომელიც თეატრის განვითარებას და წინსვლას უშლიდა ხელს. კ.მესხი ფართო დიაპაზონის რეჟისორი იყო, მის რეპერტუარში განსაკუთრებული ადგილი ქართულთან ერთად ეკავა რუსულ, დასავლეთ ევროპელ ავტორთა პიესებს: ,,რევიზორი”, ,,ვაი ჭკუისაგან“, ,,მასკარადი“, ,,ერნანი“, ,,ძალად ექიმი“ და სხვა. ის კარგად იცნობდა ფრანგულ თეატრებს, აღფრთოვანებული იყო სარა ბერნარის თამაშით, მაგრამ როგორც რეალისტი მსახიობი, აკრიტიკებდა იმდროინდელ ფრანგულ თეატრში გამეფებულ გალობით ლაპარაკის მანერას, თუმცა, როგორც რეჟისორს, მოსწონდა ფრანგულ თეატრში პიესაზე ხანგრძლივი და გულმოდგინე მუშაობის ტრადიცია.

კ.მესხი კარგად ერკვეოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებში. იგი ფართოდ განათლებული რეჟისორი იყო. მის შეხედულებებს ანგარიშს

უწევდნენ. თეატრის ხელმძღვანელად მუშაობდა თბილისში, ქუთაისში, ბაქოში. განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის ისტორიაში.

ვ.აბაშიძესთან, ვ.გუნიასთან და კ.მესხთან ერთად, ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა ლადო მესხიშვილმა დიდი როლი ითამაშა რეჟისორის პროფესიის ჩამოყალიბების საქმეში. მას არ აკმაყოფილებდა მხოლოდ სპექტაკლის გარეგნული მხარე. წინა პლანზე წამოწია სპექტაკლის მთლიანობა, მისი ანსამბლურობა. ლ.მესხიშვილს დიდი გამოცდილება ჰქონდა, არაერთხელ იმოღვაწა რუსეთში, წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ქუთაისის თეატრს. ლ.მესხიშვილისთვის ახლობელი იყო გმირის ძიების თემა, ამიტომ მას იტაცებდა ფსიქოლოგიური ჟანრის ნაწარმოები: იბსენი, ჰაუპტმანი, გუცკოვი და შექსპირის ტრაგედიები. როცა ,,ჰამლეტი“ დადგა, ის თავის უბის წიგნაკში წერს: ,,ჰამლეტის“ დადგმას ძლიერ აქებენ გაზეთები, განსაკუთრებით დასს ვერ სცნობენ, რადგან ამ მოკლე ხანში გამოსწორდა, ძალიან მწყინს, რომ ჩვენმა გამგეობამ დაადგინა: თუ ალექსი-მესხიშვილი არ დათანხმდა აიღოს თავის თავზე რეჟისორობა, მთლიანად გადადგება“ (ფაღავა, 1938:185).

ლ.მესხიშვილს საზოგადოება იცნობდა როგორც დიდ მსახიობს. როგორც რეჟისორიც სათანადოდ დააფასა და შეიყვარა. ,,მესხიშვილის თეატრს როგორც მსახიობისას, ისე რეჟისორისას მუდამ ახასიათებდა გმირული პათოსი“. მესხიშვილის რეჟისორულ პრაქტიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა ანსამბლურობის საკითხს. თავის სპექტაკლებში დიდ თუ პატარა როლებზე მუშაობას ერთნაირ ყურადღებას უთმობდა. უყურადღებოდ არც მასობრივ სცენებს ტოვებდა. ხშირად მიმართავდა ფართო მასშტაბის მასობრივ სცენებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია ,,ჰამლეტი,“ ,,კონსტანტინე ბატონიშვილი“ და სხვა. XIX საუკუნის ქართული თეატრში ანსამბლის საკითხი ერთ-ერთი ყველაზე რთული პრობლემა იყო. ლ.მესხიშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ის, როგორც რეჟისორი, ცდილობდა ამ რთული პრობლემის გადაჭრას.

,,ქართული რეჟისურის ფორმირების რთული გზა ვერ წარმოიდგინება მსახიობთა რეჟისურის გარეშე. ერთი მხრივ, ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრიუმფის პერიოდი, ხოლო მეორე მხრივ, მისსავე წიაღში წარმოიშვა ახალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განუსაზღვრელი უფლებები. თეატრს თან დასდევდა ეს შინაგანი გაორება და წინააღმდეგობა, სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა ახალი დაბადების ტკივილი ისტორიული აუცილებლობა მოითხოვდა, რომ თანდათან უნდა ,,ერთმანეთს დაშორდნენ“ ერთ პიროვნებაში მოქცეული მსახიობები და რეჟისორი“ (კიკნაძე, 1982:63).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე ვ., „კრებული“, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1951.
2. გერსამია ს., ,,ვასო აბაშიძე“, გამომც. ,,სახელგამი“, თბ., 1943.
3. გუნია ვ., ,,სტატიები და წერილები“, გამომც. ,,ხელოვნება“, თბ., 1953.
4. კიკნაძე ვ., „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1982.
5. ფაღავა ა., „ლადო მესხიშვილი“, გამომც. „ფედერაცია“, თბ., 1938.
6. ჩხეიძე ნ., „კოტე მესხი“, გამომც. „ხელოვნება“, თბ,. 1953.

ოლღა ჟღენტი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

სამოთხის მითი "დიდი დეპრესიისა" და სტალინური ინდუსტრიალიზაციის სოციალურ ჟომედიებში

(დავით რონდელის „დაკარგული სამოთხე", ჯონ ფორდის "მრისხანების მტევნები" და „თამბაქოს გზა")

გასული საუკუნის 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, რადიკალურად განსხვავებული სოციალ-პოლიტიკური სისტემებისა და იდეოლოგიური ანტაგონიზმის მიუხედავად (პროგრესული სოციალისტური და რეგრესული კაპიტალისტური), ამერიკაც და საბჭოთა კავშირიც ,,მშვიდობიანი თანაარსებობის" პოლიტიკურ კურსს ინარჩუნებს; აღნიშნულ პერიოდში როგორც საბჭოთა, ასევე ამერიკული კინემატოგრაფი სახელმწიფოებრივი მონოპოლიის გავლენის ქვეშ ექცევა და მასობრივი პროპაგანდის ყველაზე ეფექტურ საშუალებად მოიაზრება.

განსხვავებული საზოგადოებრივი ფორმაციის მიუხედავად, საბჭოთა და ამერიკულ კინემატოგრაფში საერთო იდეურ-ესთეტიკური და ჟანრულ-სტილისტური კონსტრუქტები მოიძიება, განსაკუთრებით სოციალურ კომედიებთან მიმართებით, რომლებშიც მკაფიოდ არტიკულირდება ოფიციალური მთავრობის სტრატეგიული კურსი; საყურადღებოა, რომ ერთი მათგანი – სოციალური კომედია ,,დაკარგული სამოთხე" (ფილმი შექმნილია დავით კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურების" მოტივების მიხედვით; რეჟ.დ.რონდელი, სცენ. ავტ. გ.მდივანი, 1937 წ.) გადაღებულია მაშინ, როდესაც ხელისუფლება ხელჩართულ ბრძოლას აწარმოებს „ხალხის მტრებისა" და შენიღბული ,,მავნებლების" წინააღმდეგ. დანარჩენი ორი ფილმი კი ,,დიდი დეპრესიის" პერიოდის დასასრულს უკავშირდება, როდესაც მოახლოებულია მეორე მსოფლიო ომი, ამერიკის ხელისუფლებას დაძლეული აქვს მძიმე ეკონომიკური კრიზისი და ნაცისტური გერმანიის წინააღმდეგ მობილიზებული, საბჭოთა კავშირთან პოლიტიკურ ალიანსში, მოკავშირის პოზიციას განიმტკიცებს; ამ დროს იქმნება ჰოლივუდის კინოპროდუქცია – ჯონ ფორდის გახმაურებული და "ოსკაროსანი" დრამა ,,მრისხანების მტევნები" (1940) და ამავე რეჟისორის ნაკლებად წარმატებული სოციალური პამფლეტი ,,თამბაქოს გზა" (რეჟ. ჯ.ფორდი, 1941 წ). ორივე ნაწარმოები „დიდი დეპრესიის" თემას ასახავდა.

30-იან წლებში კომედია გახლავთ ის წამყვანი კინოჟანრი, რომლის დამკვიდრებას საბჭოთა იდეოლოგიის ადეპტები აქტიურად სტიმულირებდნენ (საბჭოთა ხალხის ბელადის ცნობილმა ფრაზამ – ,,ცხოვრება უკეთესი გახდა, ცხოვრება უფრო გამხიარულდა", კიდევ უფრო წაახალისა კინოკომედიების მასობრივი წარმოების პროცესი).

ფილმში ,,დაკარგული სამოთხე" სოციალური შარჟის ,,ობიექტებად" საეკლესიო მსახურნი და მათი მოკავშირე თავადაზნაურობა იქცა. წარმავალი კლასის – "შემოდგომის აზნაურებისგან" განსხვავებით, მატერიალურად ძლიერი გლეხი ამბაკო ქარქაშაძე (მსახ. შ.ჯაფარიძე) როდი კარგავს სოციალურ

მდგომარეობას, პირიქით, მას კიდევ უფრო განიმტკიცებს. იგი თანამედროვე კულაკის სახე-სიმბოლოდ იქცა, რომელიც რეპრესიებისა და კლასობრივი ლიკვიდაციის მიუხედავად, ხელისუფლებისთვის მაინც რჩებოდა საშიშ და შეურიგებელ ძალად.

კულაკის სახე სრულიად განსხვავებულ რაკურსში წარმოჩნდება დ.რონდელის წინამორბედ ფილმში, სოციალურ დრამაში ,,არშაულა“ (1935). საბჭოთა მილიციის გამჭრიახობისა და სიფხიზლის წყალობით, მთაში ბოროტმზრახველ კულაკებს გამოავლენენ.

„არშაულასგან“ განსხვავებით, ,,დაკარგულ სამოთხეში“ მდიდარი გლეხის (კულაკის) ნეგატიურ რაკურსში წარმოჩენა ისტორიულმა რეალობამაც შეაფერხა – ფილმის მოქმედება XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, განსხვავებულ საზოგადოებრივ ფორმაციაში ვითარდება. ამიტომაც ცენზურამ ლოიალურობის პოზიცია ამჯობინა და თავი აარიდა კრიტიკას. სამაგიეროდ ხელისუფლების შიშსა და უნდობლობას სასულიერო პირები იწვევდნენ – ანტიგმირად და დაუნდობელი შარჟის ობიექტად სწორედ ეკლესიის მსახური სამღვდელოება წარმოჩნდა.

1920-იანი წლების მიწურულს ამერიკული „პროსპერიტის“ ანუ ეკონომიკური აყვავების ბუმს მძიმე ეკონომიკური კრიზისი შეცვლის – ,,დიდი დეპრესია” ულმობლად და გამომწვევად ანგრევს ამერიკელთა კეთილდღეობისა და ოცნების მითს; უზრუნველი, უდარდელი და ეკონომიკურად სტაბილური „ოციანი წლების“ ეპოქა დასრულდა, რაც ბიბლიურ კონტექსტში ,,სამოთხიდან გაძევების” ანუ ,,დაკარგული სამოთხის” მითონარატიულ ასპექტს იძენს. 1937 წელს ამერიკაში მომრავლდა მიტოვებული ქალაქები და დაცარიელებული სოფლები; რუზველტის მოწინააღმდეგენი ღიად მიანიშნებენ ლიბერალური იდეებისა და თავისუფალი ეკონომიკის კრახზე. ეკონომიკური კრიზისისა და ფსიქოლოგიური შიშის დაძლევის მიზნით, ამერიკის ახალარჩეული პრეზიდენტის, რუზველტის ადმინისტრაცია ახორციელებს „ახალ კურსს“ (1933-1936); მისი მიზანი მასობრივი უმუშევრობის აღმოფხვრა, ფინანსური სისტემის რეფორმირება და ,,დიდი დეპრესიის” საბოლოო ლიკვიდაციაა. განსაკუთრებული ინტენსიურობით იწყებს ამოქმედებას ფერმერთა საკუთრების გადარჩენისა და სიღარიბის დაძლევის პროგრამები. რუზველტის ოპონენტებმა ,,ახალი კურსი” სოციალიზმის გამოვლინებად მიიჩნიეს, ამერიკის პრეზიდენტის მმართველობას კი ,,წითელი ათწლეული” უწოდეს.

30-იან წლებში ,დიდი დეპრესიის” პერიოდის ყველაზე პოლემიკური რომანი-ბესტსელერის ,,მრისხანების მტევნების“ ავტორი ჯონ სტაინბეკი მარქსისტული იდეებით იყო გატაცებული. სიმპტომატურია, რომ სტაინბეკის რომანის ეკრანიზაციის წინააღმდეგ გაილაშქრეს რუზველტის კურსის ოპონენტებმა – მონოპოლიურმა ორგანიზაციებმა: სოფლის მეურნეობის საბჭომ და სავაჭრო პალატამ (მსხვილი ფერმერების კავშირი).თავად რომანის ავტორი კომუნისტურ იდეოლოგიაში ამხილეს, ამიტომ რომანის ეკრანიზაციისას, ცნობილი კინოპროდიუსერი დერილ ზანუკი საგრძნობლად არბილებს ნაწარმოების მორალისტურ და მამხილებელ პათოსს. მიუხედავად ამისა, რეჟისორი ჯ.ფორდი (საუკეთესო რეჟისურისთვის დაიმსახურა ,,ოსკარი“) ფილმის გამომსახველობით პლასტიკას სოცრეალიზმის ესთეტიკას დაუქვემდებარებს – ,,მრისხანების მტევნებში” ჰოლივუდი პირველად მიმართავს უხეში და ჭუჭყიანი რეალიზმის ასახვის მეთოდს

(ისიც გარკვეული ესთეტიკის ფარგლებში, რადგან პავილიონებში გადაღების მეთოდი საგრძნობლად აფერხებდა რეალიზმის აღქმას, სოციალური სიმართლის ბოლომდე გამოვლენას). ფილმის ცალკეული სცენების ნატურაზე გადაღებებს ეწინააღმდეგებოდნენ ტეხასისა და ოკლაჰომის სავაჭრო პალატები, ამიტომ ფორდმა გადაღებები პავილიონში გადაიტანა. სამაგიეროდ, 30-იანი წლების ჰოლივუდის ეს პოპულარული კინოდრამა ზუსტად პასუხობდა რუზველტის ,,ახალ კურსს“ და იგი დღემდე რჩება სოციალური და პოლიტიკური დისკურსის ნიმუშად, განსაკუთრებით გაკოტრებულ ფერმერებთან და მდიდარ მონოპოლისტ-საქმოსნებთან მიმართებით.

ფერმერთა ღატაკი ყოფის, უსახლკარო ადამიანებისა და ,,სუსხიანი“ რეალიზმის ასახვისთვის ჯონ ფორდი რადიკალურად მემარცხენე რეჟისორად შერაცხეს; ზოგი კი მას ულტრაკონსერვატორად მოიხსენიებდა, თუმცა ფრანგი კინოისტორიკოსის, ჟან ლურსელის აზრით, ორივე პოლიტიკური განშტოება უცხო იყო ფორდისთვის: ,,ამ ფილმში (ისევე, როგორც ,,დაკარგულ სამოთხეში“ – ო.ჟ.) ფორდი აჩვენებს გარდამავალ ისტორიულ პერიოდს – გარდატეხის ფაზას, ორ სამყაროს შორის წარმოქმნილ ,,ბზარებს“ – ქრება ოჯახური სიმტკიცის და საუკუნოვანი ტრადიციების სამყარო, ტანჯვასა და ქაოსში ახალი სამყარო უნდა დაიბადოს“ (Лурселль, 2009:74). ,,შემოდგომის აზნაურთა“ წარსულის იდილიაც სამუდამოდ ქრება გარდამავალ ისტორიულ პერიოდში.

„დაკარგულ სამოთხეში“ საბოლოოდ ინგრევა კარჩაკეტილი ფეოდალური წყობის ჩამორჩენილი სამყარო (მარქსისტული გაგებით) და მისი დამცავი აბსურდული „მექანიზმი“ – საძირკველმორყეული სახლი, ძველი ღობე და მორღვეული ჭიშკარი (ფილმის გონებამახვილური, კომიქსური და პლასტიკურად გამომსახველობითი დეტალები); ,,მრისხანების მტევნებში“, ,,შემოდგომის აზნაურების“ მსგავსად, გაკოტრებული ფერმერი – გლეხი უძლურია დაიცვას კერძო საკუთრება; იგი დაუცველია უზარმაზარი საბანკო სისტემის წინაშე.

ფილმ ,,მრისხანების მტევნების“ მთავარი გმირი, გაკოტრებული ოჯახის დედა ჯოუდი (მსახ. ჯეინ დარველი, ,,ოსკარი“ მიიღო მეორეხარისხოვანი როლის შესრულებისთვის) ნოსტალგიის გრძნობით ეთხოვება ,,პროსპერიტის“ ანუ კეთილდღეობის ეპოქას – წარსულის ტკბილ მოგონებებს. სასოწარკვეთისგან ცეცხლს მისცემს ღია ბარათს, რომელზეც ამერიკის თავისუფლების ქანდაკებაა (დემოკრატიის სიმბოლო) აღბეჭდილი.ეს ლირიკული სცენა მძიმე რეალობის გამომხატველია და ,,დაკარგული სამოთხის“ ბიბლიურ კონტექსტში იკითხება: მსხვილი კაპიტალისტური სისტემის წნეხის ქვეშ მოქცეული ჯოუდების ოჯახი იძულებით ტოვებს ერთ დროს ნაყოფიერ და მოსავლიან მიწას, სამუშაოს ძიებაში კალიფორნიის მზიურ ველებს მიაშურებს.ამგვარად ვითარდება ფილმში „სამოთხის დაკარგვის“ დრამატურგიული ხაზი.

,,დაკარგული სამოთხის“ მსგავსად, „მრისხანების მტევნებიც“ ვერ აცდა ცენზურის წნეხს (სოცრეალიზმთან შეუთავსებელი აღმოჩნდა მიქელა კალმახიძის სიზმარი – სამოთხეში მოგზაურობის სცენა, რომელიც ფანტასმაგორიულ პასაჟებს შეიცავდა და ,,სოციალისტური სამოთხის“ ერთგვარ პამფლეტად აღიქმებოდა): სტაინბეკის რომანის რევოლუციური პათოსის შესარბილებლად, ფორდისგან დამოუკიდებლად, პროდიუსერმა ზანუკმა თავად დაამონტაჟა ფილმის ფინალი, რომელიც რადიკალურად განსხვავდებოდა რომანის რევოლუციური ფინალისგან – ჯოუდების ოჯახი სამუშაოს უფლებას მოიპოვებს და

სატვირთო ავტომანქანების გრძელ კოლონას გაუყვება (ამერიკული სოლიდარობის გამომხატველი სცენა ფილმის პლაკატური ,,ჰეფი ენდია"); ჯოუდების წინაშე, უსასრულო პერსპექტივაში იშლება მზიური ველი; რწმენით გულანთებული ოჯახი ოპტიმისტურად აგრძელებს გზას. ოპტიმისტური პათოსი გამოარჩევს ფილმ ,,დაკარგული სამოთხის" ფინალსაც – ღარიბი და უპოვარი ლაზარია (მსახ. ბ.კრავეიშვილი) თავისუფლდება რა კლასობრივი წნეხისგან, საცოლესთან ერთად სოფლიდან ქალაქს მიაშურებს – სოფლის ორღობეებს – გრძელი, მოასფალტებული გზა ცვლის, პასტორალურ სცენებს კი ინდუსტრიული ლანდშაფტი – შორი ხედით გამოჩნდება ქარხნის საკვამური მილები (ინდუსტრიალიზმის ნიშანი). ფილმის „ჰეფი ენდი" მიანიშნებს, რომ ნათელი მომავლის რწმენით გულანთებული ლაზარია ახალ და ბედნიერ ცხოვრებას შეუდგება.

„შემოდგომის აზნაურების" თემა კიდევ უფრო მკაფიოდ იკვეთება ჯონ ფორდის სოციალურ კომედიაში ,,თამბაქოს გზა". ფილმის პროლოგში კადრს მიღმა მთხრობელი ჰეროიკული პათოსით გვიამბობს ლასტერების ოჯახის სევდიან ისტორიას; ოდესღაც აყვავებულ მამულში მცირე ექსკურსიას სთავაზობს მაყურებელს, რომელსაც სახალისო ტრიუკები უფრო ელოდება, ვიდრე მძიმე, დრამატული მოვლენების ეპიცენტრში ყოფნა. ლასტერების გაპარტახებული მამული მხოლოდ ნაშთია ძველი დიდებისა და არისტოკრატიული წარსულისა.

კადრში გვიანი შემოდგომის სოფლის პეიზაჟი ჩნდება – თამბაქოს ფოთლებით მოფენილ ბილიკებს აღარ ემჩნევათ ადამიანთა ნაკვალევი. ერთ დროს მდიდარი მამული მიტოვებულ სასაფლაოს დაემსგავსა. ფილმის ეს „ფერწერული" პროლოგი ,,დაკარგული სამოთხის" ილუსტრირებას ახდენს – ეკონომიკურად შეჭირვებული ჯიტერ ლასტერის ოჯახი სამუდამოდ ემშვიდობება მატერიალურად წარმატებულ ყოფას;

„თამბაქოს გზაში" ადვილად შევნიშნავთ პაროდიას ,,ახალი კურსის" რეფორმებზე, რომელიც გაკოტრებულ ფერმერს ეკონომიკურ სტაბილურობას და მეურნეობის აღორძინებას ჰპირდებოდა. ისევე, როგორც ,,დაკარგულ სამოთხეში", ,,თამბაქოს გზაშიც" გამოიკვეთა პაროდია რელიგიურ ორგანიზაციებსა და სექტებზე, რომლებიც განსაკუთრებით მომრავლდა მშიერ და დეპრესიულ ამერიკაში, განსაკუთრებით, როდესაც სულიერება და რწმენა საფრთხეში აღმოჩნდა და ადამიანებს მძიმე დეპრესია დაეუფლათ.

ჯონ ფორდის სოციალურ კომედიაში კიდევ ერთი „კლდიაშვილისეული" მოტივი დომინირებს, რომელიც ასევე უკავშირდება "შემოდგომის აზნაურის" თემას: ბანკის წარმომადგენლის მორიგი სტუმრობისას ღატაკი ფერმერი ცოლს მიმართავს, სასმელი წყალი მიართვას ძვირფას სტუმარს.ეს ირონიული პასაჟი თავისებურად ეხმიანება მაჭანკლის სტუმრობის სცენას კალმახიძეების ოჯახში: მშიერი და კუდაბზიკა აზნაური სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიციას ფორმალურად იცავს.

ვალებში ჩავარდნილ ლასტერს ფედერალური ბანკი მიწიდან აყრას და ქალაქში სამუშაოს ჰპირდება, რაც მოხუცი ფერმერის მძაფრ პროტესტს იწვევს. ისევე, როგორც ,,დაკარგული სამოთხეში" მოჯამაგირე ლაზარიას, ასევე გაკოტრებულ ლასტერს ხელისუფლება ქალაქში უხმობს, თუმცა ამერიკელი

ფერმერი უფრო მეტ სტოიციზმს ავლენს და უარს აცხადებს იქცეს ლუმპენპროლეტარად.

თანამედროვე სოციალური დისკურსის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ „დაკარგული სამოთხე“ და ,,თამბაქოს გზა“ პოლიტიკური პაროდიის ნაწარმოებს და კინოპამფლეტს განეკუთვნება. ეს მით უფრო თვალსაჩინო ხდება ისტორიულ დროსთან მიმართებით: საბჭოთა კავშირი ტოტალიტარიზმის ფაზაში შედის, ამერიკა კი დაიღალა ,,დიდი დეპრესიის" პრობლემებით, სოციალური რეფორმებით, რაც მოიტანა რუზველტის ,,ახალმა კურსმა". 1941 წელს ქვეყანა ახალ გეოპოლიტიკურ ფაზაში შედის – შეიარაღებისა და სამხედრო გაძლიერების რეჟიმში. შესაბამისად, იზრდება ქვეყნის სამრეწველო პოტენციალი, მაღლდება ტექნიკური შეიარაღების დონე; მსხვილ მონოპოლისტებთან და კერძო კაპიტალთან მიმართებით მთავრობა პოზიციას იცვლის – მრეწველობის ამოქმედება კერძო ბიზნესის მხარდაჭერას საჭიროებს, რაც, თავის მხრივ, დიდი რაოდენობის სამუშაო ადგილებს უზრუნველყოფს: ,,ცხოვრება უკეთესი გახდა, ცხოვრება უფრო გამხიარულდა“; ,,დიდი დეპრესიის" კინომ კი საკუთარი თავი ამოწურა.

გამოყენებული ლიტერატურა და ფილმები:

1. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т. I-II. М.: Rosebud Publishing, 2009.
2. Рузвельт, «Беседы у камина», ИТРК, Москва, 2003.
3. Павлова И.В. Власть и общество в СССР в 1930-е годы // Вопросы истории. - 2001. № 10.
4. Tag Gallager, John Ford, The man and his films, University of California Press/Berkeley.
5. Susan Shillinglaw, Carol and John Steinbeck: Portrait of a Marriage (Western Literature Series), 2013.
6. Jackson J. Benson, The True Adventures of John Steinbeck, Writer New York: The Viking Press, 1984.
7. Crowther, Bosley. "Tobacco Road (1941)", New York Times, February 21, 1941.
8. ჟღენტი ო., “დიდი დეპრესიის” პერიოდის ამერიკული კინო – ჯონ ფორდი, დოკ. ფილმი (პროექტი გამხორციელდა აშშ საელჩოს მხარდაჭერით).
9. ჟღენტი ო., “ჯონ სტაინბეკი და “რუსული დღიური”, დოკ. ფილმი, 2007 (პროექტი განხორციელდა ამერიკის სახელმწიფო დეპარტამენტის მხარდაჭერით).
10. სტაინბეკი ჯ., “მრისხანების მტევნები”, საბჭ. საქართველო, 1981.

გიორგი რაზმაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო

ავტორის კონცეფცია ჰირველ კინოსტუდიებში

1932 წელი კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაში საკვანძო თარიღია მოდერნიზმიდან პოსტმოდრნიზმში გადაბიჯების თვალსაზრისით. უნდა აღინიშნოს რამდენიმე მნიშვნელოვანი მოვლენა: ფრიც ლანგმა ერთი წლით ადრე გადაიღო თავისი პირველი ხმოვანი ფილმი *M*-ი; საბჭოთა კავშირში დაამტკიცეს სოციალისტური რეალიზმის დოქტრინა, ამერკაში კი ძალაში შესვლას იწყებს ჰეისის კოდექსი; 1932 წლის 20 ივლისს ეწყობა გადატრიალება პრუსიის წინააღმდეგ, რითაც ჰიტლერმა საბოლოოდ დაასამარა ვაიმარის რესპუბლიკა, 1933 წელს კი გერმანიის პარლამენტში უმრავლესობით მოსული ნაციონალ-სიციალისტები იღებენ *უკიდურესი ძალაუფლების კანონს*[1] და ჰიტლერის განკარგულებით ცხადდება საგანგებო მდგომარეობა, რითაც გერმანიის კონსტიტუცია ომის დასრულებამდე წვეტს არსებობას.

1927 წელს ჰოლივუდში შექმნილი პირველი ხმოვანი ფილმი *ჯაზის მომღერალი* (ალან ქროსლენდი, 1927) იპყრობს ევროპასაც და უკვე 1929 წელს ბერლინში ეწყობა ერთ-ერთი უკანასკნელი უხმო და ერთ-ერთი პირველი ევროპული ხმოვანი ფილმის *ვემთხვევი თქვენ ხელს, მადამის* (რობერტ ლენდი, 1929) პრემიერა. მარლენ დიტრიხის მიერ შესრულებული როლი აღმოჩნდა "ახალი დროების ქალის სახე" (Wood, 2002:50). ფილმში წარმოდგენილმა ორწუთიანმა სიმღერამ კი კინოთეატრების მფობლები გადაიარაღების აუცილებლობაზე დააფიქრა, რადგან "მაშინვე ყველასთვის ცხადი გახდა კინოინდუსტრიაში (და აუდიტორიისთვის), რომ ხმოვანი კინო (Talkies) კინემატოგრაფის მომავალი იქნებოდა" (Wood, 2002:50).

კინოში ყველაზე დიდმა რევოლუციამ არ მოიტანა მხოლოდ პოზიტუიური შედეგები – ხმამ შეიწირა ფილმის ავტორის ცნება. კინოინდუსტრიაში მიმდინარე გარდაქმნებმა, გამოიწვიეს ინდივიდუალიზმისგან გაქცევა (ყველაზე ნათლად ეს სოცრელიზმის პერიოდის ხელოვნებასა და აზროვნებაში გამოჩნდა) და ავტორის შემოქმედებითი თავისუფლების შიში (კინოსტუდიების მიერ ჰეისის კოდექსის შემოღება, რათა გაეკონტროლებინათ ავტორის ინდივიდუალიზმი). 1932 წელი აღმოჩნდა ის პერიოდი, რა დროსაც უკიდურესად მემარჯვენე და მემარცხენე იდეოლოგიებმა, ერთდროულად მიიტანეს იერიში თავისუფლებაზე, არაკოჰორტულობასა და *ცენტრიდან გადახრილობაზე*[2].

1930-იან წლებში ევროპისა და ამერიკის კინემატოგრაფში ინდუსტრიალიზაცია პიკს აღწევს. თუმცა ხმაზე, როგორც მორიგ ატრაქციონზე გაკეთებული ფსონი ფინანსურად წარუმატებელი აღმოჩნდა – ხმოვანმა ვოდევილებმა თავი მალევე მოაბეზრა იმ პერიოდის მაყურებელს, რომელიც პოლიტიკური კატაკლიზმების პირას მყოფი სულ სხვა მოლოდინებით იყო აღვსილი. კინოს ბუნება, კრაკაუერის მიხედვით, მდგომარეობს როგორც რეალობის მიერ შესაძლო მოყენებული ზიანის შემცირების უნარში, ასევე მისთვის თვალის გასწორებაში.

მას მოყავს მედუზა გორგონას მითოსი, სადაც პერსევსი მოკვდავ გორგონას მისი ფარის გაპრიალებულ ზედაპირზე დამზერვის შედეგად ამარცხებს. "კინო პირისპირ გვტოვებს იმასთან, რაც ზარს გვცემს. ხშირად, ის გვაიძულებს ეკრანზე ასახული რეალური, ყოფითი ცხოვრების შეპირისპირებას მათ შესახებ არსებულ ჩვენს ჩვეულ წარმოდგენებთან. მედუზას თავი... ამ მითოსის მორალი, რა თქმა უნდა, მდგომარეობს იმაში, რომ ჩვენ არ გვსურს და არ შეგვიძლია რეალური საშინელებების ყურება, რადგან ამ დროს გამაქვავებელი შიში გვიპყრობს. საშინელების აღქმისთვის საჭიროა მისი გამოსახულების ხილვა, რომელიც აღადგენს მის ზუსტ იერსახეს... ყველა არსებული ხელოვნებიდან მხოლოდ კინო აღმართავს სარკეს ბუნების წინაშე. აქედან გამომდინარეობს ჩვენი დამოკიდებულება კინოს უნარზე, ასახოს ისეთი მოვლენები რომლებიც გაგვახევებდნენ რეალურ ცხოვრებაში მათთან გადაყრის შემთხვევაში" (Kracauer, 1960:305).

მსოფლიოში მიმდინარე მოვლენებსა და განწყობებს სრულებით მოკლებული ახალი, ხმოვანი კინო აღმოჩნდა მასებისთვის უინტერესო და არაადექვატური. ის დაემსგავსა პერსევსს, რომელსაც ფარისა და ათენას დარიგების ნაცვლად, ხელში პოლპი (Pulp), ან გოთიკური რომანი უჭირავს. იმ დროის მაყურებელს სურდა საკუთარი მოლოდინების სუბლიმაცია. სავარაუდოდ, სწორედ ამიტომ გაკოტრდა, 1935 წელს, საფრანგეთის ორი უმსხვილესი კინოკომპანია *პატე* (Pathé) და *გომონი* (Gaumont). ინდუსტრიალიზებულმა კინემოტაგრაფმა დაკარგა რეალობისა და საზოგადოებრივი განწყობის მაჯისცემის შეგრძნება. სამაგიეროდ, ამ დროს გამოჩნდნენ მცირე კინოკომპანიები, სადაც, როგორც ვიცით, ნაკლები ვერტიკალური ბიუროკრატია და მეტი თავისუფლება იყო ავტორის თვითგამოხატვისა თუ ძიებების წარმოჩენისთვის. კინოს მკვლევარი სიუზან ჰეივორდი აღნიშნავს, რომ "ამან, დამოუკიდებელ და მცირე კომპანიებს ფილმების უფრო თავისუფლად წარმოების საშუალება მისცა, რაც აისახა კიდეც ციფრებში – ფრანგული ფილმების, დაახლოებით, 90%, 1935-1939 წლებში, დაფინანსდა მცირე ზომის კინოკომპანიების მიერ" (Hayward, 2006:149).

საფრანგეთში დაიწყო ეკონომიკური და პოლიტიკური კრიზისი, რის გამოც ასპარეზზე პოპულისტები და მარგინალური ჯგუფები გამოჩნდნენ. საფრანგეთში ძალას იკრებდა მემარცხენე ყაიდისა და კომუნისტური პარტიებისგან შემდგარი კოალიციური მოძრაობა *სახალხო ფრონტი*, რომელმაც 1936 წელს ხელისუფლებაში მოსვლაც მოახერხა. პრეზიდენტ ლეონ ბლუმს სჯეროდა, რომ კრიზისი გამოწვეული იყო ლიბერალური ღირებულებებით, ანუ ინდივიდზე ორიენტირებულობითა და თავისუფლების პრიმატით. მისი ხანმოკლე პოლიტიკის მთავარი განმსაზღვრელი იყო კოჰორტულობა და ერთგვაროვნება. "დაიწყო მოძრაობა *ხელოვნება მასებისთვის*, რომელიც ანტიკაპიტალისტური რიტორიკით იყო გამსჭვალული. მთავრობამ დააყენა ხელოვნების ნიმუშის საავტორო უფლებების გადახედვის საკითხიც, სადაც *მფლობელი* უნდა ჩანაცვებულიყო *ინტელექტუალური მუშაკით*. თუმცა ეს კანონპროექტი ჩავარდა" (Latournerie, 2001).

ავტორის სიკვდილის კონცეფცია კვლავ დაიბრუნებს აქტუალურობას პოსტმოდერნიზმში, თუმცა ეს არ მოხდება პოლიტიკური იდეოლოოგიის ძალდატანებით. მეორე მხრივ, ციტაცია, ცრუ ციტატები, ვითომ ნაპოვნი ტექსტი, კვაზიდოკუმენტალისტიკა და სხვ. პიქირით, კიდევ უფრო გაუსვამს ხაზს ავტორის მნიშვნელობას, რადგან მაყურებელსა თუ მკითხველს ზედმეტად

გაუმახვილებს ყურადღებას პირველწყაროს წარმოშობის, ანუ შემქმნელის ვინაობაზე. თუმცა, ქრისტიანული ასკეტიზმი კვლავინდებურად ძლიერი აღმოჩნდა ტრადიციულ საზოგადოებებში და 1930-ანი წლების მეინსტრიმულ კულტურაში გამოიკვეთა ინდივიდუალიზმის დემონიზაციის, განზე დგომის ამპარტავნების ხაზგასმისა და ერთიანობის, უფრო კი ერთნაირობის ფეტიშიზაციის ტენდენცია. საილუსტრაციოდ გამოდგება ლენი რიფენშტალის ფილმოგრაფია თუ სერგეი ეიზენშტეინის ტრილოგია, სადაც მთავარი გმირის ადგილს ხალხის მასა, კოლექტიური გმირი იკავებს.

მეორე მსოფლიო ომამდელ ამერიკულ კინემატოგრაფშიც ვაწყდებით მსგავს ტენდეცნიებს, თუმცა იქ კოლექტიურობა მიიღწევა არა უსახური მასისგან, არამედ ავტონომიური ინდივიდუუმებისგან. ამის საუკეთესო მაგალითია *ეს მშვენიერი ცხოვრება* (ფრენკ კაპრა, 1946), სადაც ფინალში მთავარი გმირის – ჯორჯ ბეილის ბედს იხსნიან მეზობლები და ნაცნობები, რითაც მისი ოჯახის შობას გადაარჩენენ. თუმცა, კაპრას შემთხვევაშიც კი რთულია რეჟისორის ინდივიდუალურ სტილზე საუბარი, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ხელწერა ნათელია და ადვილად ამოსაკითხი მემარცხენეობისკენ გადახრილობა. აი, რას წერს ბრიტანელი კინომცოდნე იან კამერონი ჰოლივუდის სტუდიურ სისტემაში დაკავებულ რეჟისორებსა და ამ სისტემით შექმნილ კინემატოგრაფზე (გარდა 1970-80-ნი წლების ახალი ამერიკული კინოს ეპოქისა და დღევანდელი ინდიკინოს მოძრაობისა): "ყველასთვის მისაღებია ფრანგი, იტალიელი, იაპონელი, ინდოელი, არგენტინელი, შვედი თუ პოლონელი რეჟისორების კინო – რადგან მათი ხელოვნება ადვილად იდენტიფიცირებადია. კრიტიკოსები სიამოვნებით საუბრობენ ბერგმანზე, მიძოგუტიზე, კაროლ რიდზეც კი. მხოლოდ ამერიკული ფილმების განხილვის შემთხვევაში, რეცენზიები მთავრდება ამოგლეჯილი, "ჯორჯ კიუკორი პროდუქტიული რეჟისორიას" მსგავსი ფრაზებით. ამის მიზეზები საკმაოდ ადვილად გამოსაცნობია. ჰოლივუდის ფილმები იმდენად არ წარმაოდგენენ ექსკლუზიურ ნაწარმს, რამდენადაც კონვეირულს" (Cameron, 1962:2).

განსხვავებით ამერიკული ტრადიციისგან, ევროპულ კინემატოგრაფში, უკიდურესი იდეოლოგიზაციის პირობებშიც კი, ავტორის ინდივიდუალიზმი გადამწვეტი აღმოჩნდა როგორც კინოს განვითარებისთვის, ასევე საზოგადო აზროვნებაში მრავალფეროვნების შენარჩუნების კუთხით. მაგალითისთვის, *სახალხო ფრონტის* ფილოსოფიას იზიარებდა "ჟან რენუარი, ფილმებით: *ბატონი ლანჟის დანაშაული* (Le Crime de Monsieur Lange, 1936) და პროპაგანდისტული დოკუმენტური ფილმით *ცხოვრება გვეკუთვნის ჩვენ* (La vie est à nous, 1936). მოგვიანებით, გაჩნდა ამ მოძრაობისა და მოსალოდნელი ომის მიმართ პესიმისტური დამოკიდებულებაც, რომელიც გამოიხატა მარსელ კარნეს *ჩრდილების სანაპიროში* (Le Quai des brumes, 1938), *დღე თენდებაში* (Le Jour Se Lève, 1939) და რენუარის *თამაშის წესებში* (La Règle du jeu, 1939). პოეტურ რეალიზმში ყველა არ იზიარებდა მემარცხენე შეხედულებებს, მაგალითად ჟულიენ დუვივიე, ფილმებში: *პეპე ლე მოკო* (Pépé le Moko, 1937) და *გადასარევი გუნდი* (La belle équipe, 1936)" (Hayward, 2006:151).

ზემოჩამოთვლილ ფილმებში მთავარი შემაკავშირებელი ხაზი გადის არა კონცეპტუალურ მხარეზე, არამედ სტილსა და მანერაზე, ასევე, უფრო ფართო კონტექსტზე – რეალობასთან დამოკიდებულებაზე. პოეტური რეალიზმისთვის უცხო იყო დოკუმენტური სოციო-რეალიზმი, რაც, წესით, მოსალოდნელი უნდა

ყოფილიყო ავანგარდისთვის საპირწონე გზის არჩევისას. იმ პერიოდის რეჟისორებმა სტუდიურ სისტემაში დაინახეს განსაკურებული პოეტურობა და კინოში რეალობის აღდგენა დაიწყეს სტილიზირებულად, ანუ ავტორის ინტერპრეტაციით. ისინი გამიზნულად ირთულებდნენ საქმეს და მაგალითად, პარიზის ქუჩებს იღებდნენ არა ნატურაში, არამედ სტუდიურ დეკორაციებში. ეს კაპრიზულობა შეიძლა წავიკითხოთ როგორც პოეტური რეალიზმის თაობის რეჟისორების გაბრაზებული პასუხი იმ მოთხოვნების წინაშე, რასაც ინდუსტრიალიზებული კინემატოგრაფი შემოქმედს, რეჟისორს უყენებდა.

პოეტურ რეალიზმში ასევე გამძფრებულია მიზანსცენებსა და დეტალებზე განსაკუთრებული აქცენტირება, რამაც ფრანგულ კინემატოგრაფში შემოიტანა სიმბოლიზმი. აღნიშნულმა მაყურებელში გამოიწვია ახალი ინტერესი, თუ რომელი რეჟისორი რა სიმბოლო-ხატს შესთავაზებდა აუდიტორიას. აღსანიშნავია ამ პერიოდის ფილმების პლაკატებიც, სადაც სექსუალურობამ[3] პერვერსიულობის პიკს მიაღწია, რითაც გადმოსცა ეპოქის "სულის" მაჩვენებელი იერ-სახე: ნერვული კრიზისის ზღვარზე მყოფი ინდივიდი და მისი წარსული თუ მოსალოდნელი ვნებების, შიშებისა და ნევროზების ეკრანზე სუბლიმირების ლტოლვის პროცესი. თუმცა, ცნობიერების ამ ნაკადში დომინანტა კვლავ რეალიზმი იყო, რომლის დაფუძნებაც არ მოხდა სისხლისა და მიწის კონცეპტზე, რაშიც უდიდესი როლი, სწორედ ინდივიდუალიზმმა, ავტორზე მორგებულმა კულტურამ ითამაშა, განსხვავებით "საბორნისტული"[4] საზოგადოებებისგან, სადაც, მომავალში, ნაციზმი და სტალინიზმი წარმოიშობა.

შენიშვნები:

1. ვაიმარის რესპუბლიკის ნაცისტურ გერმანიად გამოცხადების პაქტი.
2. ს. ეიზენშტეინის ტერმინი.
3. ფილმების უმრავლესობაში დომინანტური თემები იყო სასიყვარულო ურთიერთობები და დეტექტივები. სიუჟეტი იგებოდა ცენტრალური ფიგურის, მამაკაცის მორალური დაცემა გარშემო. შდრ. პოეტური რეალიზმის ფეტიშ-მსახიობი ჟან გაბენი.
4. Собо́рность (რუს.) – საზოგადოებრივი მორალურ-ეთიკური ნორმები, რომლებიც სლავოფილების მოძრაობის მიერ XIX საუკუნეში იქნა ჩამოყალიბებული. სობორნოსტი უპირობოდ გმობს ინდივიდუალიზმს და ცალკეული ადამიანების სწრაფვას დაუპირისპირდეს ერთმორწმუნეთა ერთობას. ტერმინი ეკუთვნის რუს მოაზროვნესა და თეოლოგს ალექსეი ხომიაკოვს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Wood, Ean. Dietrich: A Biography. London, Sanctuary Publishing. 2002.
2. Cameron, Ian. Films, Directors and Critics. *Movie*, 2. 1962.
3. Kracauer, Siegfried. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford University Press. 1960.
4. Latournerie, Anne. Petite histoire des batailles du droit d'auteur, *Multitudes* №5, May. 2001.
5. Hayward, Susan. Cinema Studies: the Key Concepts. Routledge. 2006.

ნათია მეფარიშვილი
აღმოსავლეთ ევროპის უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი
საქართველო

ჯორჯ ლუკასი – "ჰოლივუდური მარკეტინგი"

ამერიკული კინემატოგრაფის განვითარებაში უამრავმა ნიჭიერმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. იგი დღემდეა განუსაზღვრელი სიმდიდრის, თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და უდიდესი ძალაუფლების სიმბოლო.

მას შემდეგ, რაც 70-იან წლებში უზარმაზარი მოგება მოჰქონდათ არა მარტო „კინოვარსკვლავებს", არამედ ახალი თაობის კინორეჟისორებსაც, ჰოლივუდმა ფართოდ გაუღო ამ უკანასკნელებს კარი, რათა მათ ეწარმოებინათ საავტორო კინოპროდუქცია, შეექმნათ საკუთარი კინოწარმოებითი კომპანიები და თავადაც ყოფილიყვნენ პროდიუსერები (Horwath, 2004:9). ჯორჯ ლუკასი, რომელიც წარმატებით ითავსებდა რეჟისორისა და პროდიუსერის პროფესიებს, ემხრობოდა იმას, რომ დამოუკიდებელ კინოს შეუძლია თანაბრად იყოს წარმატებული საფესტივალო და კომერციული კუთხით. განისაზღვრა კინოსანახაობის შექმნის ორი უნივერსალური მიმართულება: საავტორო და კომერციული. ლუკასი თავს მიაკუთვნებდა კინოს საავტორო მიმართულებას.

ნაშრომის მიზანია ჯორჯ ლუკასის შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების კვლევა იმის გათვალისწინებით, თუ რა როლი მიუძღვის ჰოლივუდური მარკეტინგის განვითარებაში.

„ჰოლივუდი შემოფარგლული იყო მაღალი კედლებით. ის მიუწვდომელი გახლდათ ახალგაზრდა თაობისთვის" – აღნიშნავს ჯონ მილიუსი იმდროინდელ სიტუაციაზე ამერიკულ კინოში (Kline, 1999:11). სახელგანთქმულ „უორნერ ბრაზერსთან" გარიგება დებიუტანტი კინემატოგრაფისტისათვის ნიშნავდა ფულის და ტექნიკურ რესურსს კინოპროექტის განსახორციელებლად. თავდაპირველად ჯორჯი გაამწესეს „უორნერ ბრაზერსის" ცნობილ ანიმაციურ დეპარტამენტში.

ლუკასისთვის პრიორიტეტული იყო პროექტის როგორც მომზადება და გადაღება, ისე მისი შემდგომი განვითარება, ანუ სათანადო რეკლამა და გაყიდვა. „ვმუშაობ რეჟისორად და სცენარისტად... არ ვარ კარგი მწერალი" – აღიარებდა ლუკასი (Kline, 1999:12).

მას კარგად ჰქონდა გათავისებული თავად ამერიკული კინოწარმოების ღირსებები და ნაკლოვანებები, ამიტომაც უნდოდა, თავი გამოეჩინა, როგორც ახალგაზრდა ნოვატორს. იგი ოპტიმისტურად უყურებდა 50-იანი წლების ამერიკული კინოს გამოცდილებას და მიაჩნდა, რომ სწორედ ის უნდა გამოეყენებინათ თანამედროვე კინოწარმოების უკეთ განსავითარებლად.

ავტობიოგრაფიული ფილმი "ამერიკული გრაფიტი" (1973) რეტროს სტილშია შესრულებული. კრიტიკოსი ბრაიან კოლკერი წერდა: „ამერიკული გრაფიტი" 1973 წელს მოულოდნელად მოვლენილი უზადო ფილმია კინოსამყაროში ფანტასტიკურად დიდი – 55 მილიონ დოლარიანი შემოსავლით. ეს ის შემთხვევაა, როდესაც ფილმის ბიუჯეტი ძალიან მცირე, 750000 დოლარი იყო" (Sally, 1999:148). ფილმი ჰოლივუდის მიერ დაფინანსებულ ფილმებს შორის ფინანსურად ყველაზე მომგებიანი პროექტი აღმოჩნდა. „იუნივერსალის" მიერ ჩადებულ

თითოეულ 1 დოლარზე მწარმოებელს უკან 50 დოლარი დაუბრუნდა. ფილმის საერთო შემოსავალმა 117 მილიონი დოლარი შეადგინა. მის წარმოებაში ინვესტირებულმა თანხამ შეადგინა 775000 დოლარი, ხოლო დანარჩენი 500000 დოლარი დაიხარჯა ბეჭდვით და მედია რეკლამაზე. „ამერიკულ გრაფიტის“ გამოეხმაურნენ ცნობილი კინემატოგრაფისტები. ჩარლი ჩაპლინმა განაცხადა: “ეს არის კინოსურათი, რომელიც ნახვისთანავე მის გულშემატკივრად გადაგაქცევთო” (Pollock, 1999:124).

აღნიშნული ფილმის წარმატებამ ჯორჯ ლუკასს მისცა საშუალება, მოეპოვებინა სასურველი დამოუკიდებლობა და შედგომოდა ახალ პროექტზე მუშაობას. ეს იყო მისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნამუშევარი ფანტასტიკურ ჟანრში „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი IV – ახალი იმედი“ (1977), ჰოლივუდის პოსტმოდერნისტული ეპოქის კლასიკური კინოს ნიმუში.

ზოგიერთი კრიტიკოსი ეჭვის თვალით უყურებდა ლუკასს. „ნიუსუიკის“ ჟურნალისტი დევიდ ანსენსი წერდა, რომ “ლუკასის „იმპერია“ გართობისა და უსულო ეფექტების იმპერიად გარდაიქმნა” (White, 2000:104).

1977 წლის შემდეგ, 22 წლის განმავლობაში, ლუკასს, როგორც რეჟისორს, ფილმი არ გადაუღია. მუშაობდა როგორც თავის პროექტებზე, ისე მეგობრების კინოსურათებზეც, რომელთა დიდი ნაწილი საკმაო კომერციული მიღწევებით იყო გამორჩეული.

1980 წელს ლუკასი იყო პროდიუსერი და სცენარისტი „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი V – იმპერია საპასუხო დარტყმას აყენებს“ (რეჟ. ირვინ კერშნერი) მორიგი სერიისა. როჯერ ებერტი, წერდა, რომ “ეს იყო საუკეთესო და ყველაზე პროვოკაციული ფილმი „ვარსკვლავური ომების“ საგიდან” (Ebert, 1997:21).

1983 წელს ლუკასმა გამოუშვა მორიგი სერია – „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი VI – ჯედაის დაბრუნება“ (რეჟ. რიჩარდ მარქუანდი), ხოლო თავად კვლავ პროდიუსერის ფუნქცია იტვირთა.

ლუკასს დიდი მოგება მოუტანა „ბრენდმა“, რომლის უცილობელი უპირატესობა თავის დროზე განჭვრიტა ფილმში “ვარსკვლავური ომები“. ლუკასმა კარდინალურად შეცვალა შეხედულება ამერიკულ კინოინდუსტრიაზე და კინოს შემოსავლის დამატებითი კომპონენტი შემატა. რასაკვირველია, მოგება იზრდება, თუკი კინოსურათში გამოყენებულია “ბრენდი”, რომლის შექმნაც წარმოადგენს „ბლოკბასტერის“ წარმოების საწყის წერტილს, ხოლო თვითონ ფილმი იქცევა მომხმარებელზე ძლიერი მულტიმედიური შეტევის საშუალებად. ლუკასის ფილმები განსხვავებული სიმბოლოებით არის დატვირთული და ეს ახდენს გმირის დამატებით იდენტიფიცირებას, რაც საბოლოოდ ისახება “ბრენდის” დაბადებაში. ლუკასმა მრავალი „ბრენდი“ შექმნა და თითოეული მათგანი თანდათან იწყებდა დამოუკიდებელ არსებობას პირველწყაროსაგან განცალკევებით. ეს პროცესი შეიძლება შეედაროს ჩვეულებრივი მითის შექმნასაც და კინომითის დაფუძნებასაც (ამ უკანასკნელის წარმატებული მაგალითია ჯეიმს ბონდი). ნებისმიერი ანიმაციური ფილმი საკუთარ თავში ატარებს “ბრენდის“ ცნებას, რომელიც ასოცირდებოდა უოლტ დიზნის ნამუშევრებთან და ა.შ. მხატვრულ ფილმებში სუპერბრენდად შეიძლება დასახელდეს სწორედ ლუკასის „ვარსკვლავური ომები“. მან მოიტანა ალტერნატიული მოგების მიღების გაზრდის შესაძლებლობა „ბრენდის“ გამოყენებით მულტიმედიურ ერთიან სივრცეში. კინოსურათისაგან დამოუკიდებლად, „ვარსკვლავური ომები“,

პრაქტიკულად, დიდი ხანია არსებობს და ამ თემის ირგვლივ ავტონომიურად ქმნის სხვადასხვა გამოყენებითსა და გასართობ ნივთს: წიგნებს, სათამაშოებს, კომპიუტერულ თამაშებს და სხვ.

აქედან გამომდინარე, ნათელია „ბრენდსა“ და რეკლამას შორის მჭიდრო კავშირი, როგორც ვიზუალური პროდუქტის მაყურებელთა მრავალმილიონიან მასებში გავრცელების მისაღები და ხელსაყრელი საშუალება, ფილმთან ერთად ან მის გარეშეც. თუმცა ლუკასის მიერ წარმოებული სარეკლამო კამპანია მხოლოდ “ბრენდის” დემონსტრირებით, სხვადასხვა რაკურსით აფეთქებების ჩვენებით და კომპიუტერული თოჯინების გაცოცხლებით არ შემოიფარგლება. ის თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებს ყველა კომპონენტს, რომელმაც უნდა გაამართლოს აუდიტორიის მოლოდინი.

ლუკასის მიერ კინოში მაღალი ტექნოლოგიების განვითარებამ შეცვალა „ბლოკბასტერების“ წარმოების ჩვეული სისტემა. რეჟისორის დანახარჯები კომპიუტერულ სპეცეფექტებზე იმდენად დიდი იყო, რომ ხელს უშლიდა მას და სხვა მის კოლეგა პროდიუსერებს „კინოვარსკვლავების“ ამა თუ იმ კინოპროექტში მიწვევაში. ერთ-ერთი პირველი ნაბიჯი ამ მიმართულებით სწორედ ლუკასმა გადადგა, როდესაც, ფაქტობრივად, „კინოვარსკვლავების“ გარეშე გადაიღო „ვარსკვლავური ომების“ პირველი სერია. ეს საკითხი კარგად დაამუშავეს კინოს თეორეტიკოსებმა და ლუკასის ნოვატორულ მიღწევებს შესაბამისი აღიარება შეაგებეს. ერთი მათგანი ამტკიცებდა, რომ „ვარსკვლავური ომები“ კულტურული რევოლუციაა და ლუკასმა სპეცეფექტები მჭიდროდ დაუკავშირა „ბლოკბასტერებსო” (Cook, 2000:298).

თუკი თვალს გადავავლებთ ამერიკულ კინოგაქირავებაში ყველა დროის ყველაზე მომგებიანი კინოსურათების სიას, აღმოვაჩენთ, რომ პირველი ათი ნამუშევარი შეიძლება მიეკუთვნოს ისეთ ნაწარმოებებს, სადაც მთავარ „ბრენდად“ არ არიან წარმოდგენილი „კინოვარსკვლავები“. უდავოა, რომ ნებისმიერ ფილმს შეუძლია ისარგებლოს მარკეტინგის უზღვავი შესაძლებლობებით და უფრო ფასეული გახადოს შემოსავალი არა მარტო პირდაპირი მოგებიდან. მათთან დაკავშირებული ნივთების წარმოება დღეს მულტიმილიარდიან მიმართულებას წარმოადგენს.

როდესაც უკვე აღიარებულმა კინორეჟისორმა ლუკასმა ხელშეკრულება დადო კინოკომპანია „20 სენჩიური-ფოქსთან“ „ვარსკვლავური ომების“ გადასაღებად, მისმა იურისტმა მოითხოვა, რომ კინოკომპანიას უარი ეთქვა კინოსურათის თანმდევი საგნების (მერჩენდაიზინგი) ყველა უფლებაზე. „20 სენჩიური-ფოქსმა“ იგი უყოყმანოდ გადასცა ჯორჯს იმ პირობით, რომ მერჩენდაიზინგიდან შემოსული თანხის 60 % რეჟისორს უნდა მიეღო ორი წლის განმავლობაში. როგორც თავად ლუკასი ამბობს, მერჩენდაიზინგი მისთვის საჭირო იყო მხოლოდ მისი „კამპანიის“ (იგულისხმება „ვარსკვლავური ომები“) ხელშეწყობისთვის (Pollock, 1999:291).

მას შემდეგ, რაც „ვარსკვლავური ომების“ მერჩენდაიზინგის სწორად გათვლილ პოლიტიკას ლუკასისათვის ფანტასტიკური შემოსავლები მოჰყვა, „20 სენჩიური-ფოქსის“ მაშინდელმა აღმასრულებელმა დირექტორმა მარკ პივესმა განაცხადა: “ლუკასმა გააკეთა „ვარსკვლავური ომებისთვის“ სათამაშოები. ის კინოზე უფრო მეტად მნიშვნელოვან რამეს ქმნის” (Elovaara, 2013:11). ამას ადასტურებს კრიტიკოს ჯონ სიბრუკის სტატიაც, რომლის სათაური იყო „რა-

ტომ არის ეს ძალა ისევ ჩვენთან?“ სადაც ერთგვარად შეაჯამა ის კვლევები, რაც მანამდე არსებობდა ლუკასის შემოქმედებისა და მის მიერ მოგონილი იმპერიის შესახებ (Wyatt, 1994:158).

1999 წელს ეკრანებზე გამოვიდა „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი I – ფარული მუქარა“, რომლის სცენარის ავტორი, რეჟისორი და აღმასრულებელი პროდიუსერი ჯორჯ ლუკასი იყო. ეს სერიაც წარმატებული პროექტი გამოდგა და დიდი მოგება მოიტანა. რეჟისორმა ფილმის ეკრანებზე გასვლამდე წინა სარეკლამო კამპანია გააჩაღა, რითაც მაყურებელს უკვე რამდენიმე კვირით ადრე გაუჩნდა ინტერესი კინონაწარმოების მიმართ.

„ვარსკვლავური ომების“ სერიების სცენარებისთვის პერსონაჟები მთლიანად მისი შექმნილია, ხოლო დიზაინერებად მას ჰყავდა საუცხოო სპეციალისტები: დუგ ჩეინი, იენ მაკქეიგი, რალფ მაკქორმი და სხვ. მიზეზების გამო, თითოეულ სერიაში ვერ შედიოდა არაერთი კარგი მასალა, თუმცა ლუკასი მას ყოველთვის ინახავდა მომდევნო სერიისათვის.

იმისათვის, რომ თავიდან აეცილებინა ნებისმიერ სერიაზე ხარჯების გაზრდა, ჯ.ლუკასი ნატურაზე გადაღებების ნაცვლად იყენებდა ციფრულ ტექნოლოგიებს. ფილმში „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი II – კლონების შეტევა“ (2002) განხორციელდა ლუკასის მრავალწლიანი სურვილი, სრულყოფილად დაენერგა ციფრული ტექნოლოგიები კინოხელოვნებაში. ფილმის გადაღება მაღალი რეზოლუციის ციფრულ ვიდეოზე, „სონისა“ და „პანავიჟენის“ აპარატურით მოხდა. რეჟისორისთვის ეს იყო მნიშვნელოვანი ნაბიჯი, ვინაიდან მას შეეძლო დაუყოვნებლივ ენახა გადაღებული მასალა და აღარ დალოდებოდა ფირის ტრადიციულ, პირველად გამჟღავნებას. გარდა ამისა, ციფრული, მაღალი გაფართოების კინოკამერების კიდევ ერთი უპირატესობა იყო ის ლინზები, რომლებიც ფართო ეკრანის ეფექტის მიღების საშუალებას იძლეოდა.

ფირი თუ ციფრული გამოსახულება? ლუკასისთვის ციფრული გამოსახულება უალტერნატივო საშუალებაა თანამედროვე კინოსურათის შესაქმნელად. „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი II – კლონების შეტევა“, რომელსაც როჯერ ებერტმა კარგი ტექნოლოგიური შესაძლებლობების სავარჯიშო უწოდა, დაახლოებით 2200 სცენისაგან შედგება და ყოველი მათგანი ციფრულია, რაც გაცილებით ხელსაყრელია (Clarke, 2002:18).

„ვარსკვლავური ომების“ პოპულარიზაციას ემსახურებოდა ამავე თემატიკის ანიმაციური სერიები ევოუკებისა და დროიდების შესახებ. ისინი 80-იანი წლების შუახანებში გავიდა როგორც დიდ, ისე სატელევიზიო ეკრანებზე. ჯ.ლუკასის კინოსურათების გმირების პოპულარულმა გამოსახულებებმა გადაინაცვლეს სხვადასხვა სათამაშო ნივთებზე, ადგილი დაიმკვიდრეს სამუზეუმო ექსპონატებშიც კი, ხოლო 1997 წელს ვაშინგტონის სმიტსონის ინსტიტუტმა უმასპინძლა საგანგებო გამოფენას „ვარსკვლავური ომები“: მითის მაგიურობა“ და ამ სერიებს ადგილი მიუჩინა მსოფლიოს ახლებურ მითოლოგიაში. ჯ.ლუკასის ბოლოს წინა სარეჟისორო ნამუშევარია „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი III – სითჰების შურისძიება“ (2005). მასვე ეკუთვნის რეკორდი ამერიკულ კინოდისტრიბუციაში – პირველივე კვირაში ფილმმა მოაგროვა 850 მილიონი დოლარი.

2017 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ჯორჯ ლუკასის ბოლო ნამუშევარი „ვარსკვლავური ომები: ეპიზოდი VIII – უკანასკნელი ჯედაი“ (რეჟ. რაინ ჯონსო-

ნი). იმავე წელს "ფორბსის" გამოცემამ რეჟისორი მსოფლიოს უმდიდრეს ადამიანთა შორის დაასახელა (Forbs, 2017:21).

მას უწოდებენ „შემოქმედებით გენიოსს", რომელმაც მოიტანა არა მარტო ტექნოლოგიური, არამედ სოციალური ცვლილებები ჰოლივუდში და ამით ბევრი სიახლის პროვოცირება მოახდინა (Ebert, 2002:10). მისი წარმატებული კინოპროექტები თვალსაჩინო ნიმუშებია იმისა, თუ როგორ უნდა წარმართო კინოწარმოება ისე, რომ საუკეთესო პროდუქტი მიიღო.

ამერიკული კინოს სამოციანელთა თაობის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი წარმომადგენელი ჯორჯ ლუკასი – „ცოცხალი ლეგენდაა", რომლის ფილმები და განსაკუთრებით, „ვარსკვლავთა ომების" სერიები სენსაციად მოინათლა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Clarke J. George Lucas. New York: Pocket Essentials, 2002.
2. Cook D. Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. Los Angeles: University of California Press, 2000.
3. Elovaara M. Fan Phenomena: Star Wars. Chicago: Intellect Books, 2013.
4. Horwath A. King N. Elsaesser T. The Last American Great Picture Show. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
5. Hughes R. The Phantom Menace. "New York Magazine", Volume 32, 1999.
6. Kline S. George Lucas: Interviews. Jackson: University of Mississippi, 1999.
7. Pollock D. Skywalking: The Life And Films of George Lucas. New York: Da Capo Press, 1999.
8. Seebruck J. Why this Force with Us Again? "The New Yorker", 6 January 1997.
9. White D. George Lucas: Biography. Minneapolis: Lerner Publishing Group, 2000.
10. Wyatt J. High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 1994.
11. https://www.forbes.com/profile/george-lucas/
12. http://www.rogerebert.com/reviews/star-wars-episode-ii-attack-of-the-clones-2002
13. http://www.rogerebert.com/reviews/the-empire-strikes-back-1997
14. http://www.nytimes.com/library/film/051999starwars-film-review.html

ნატო ცქვიტინიძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის
აკადემიური დოქტორი
საქართველო

ქართული კინო დღეს – "ბათუმის ტალღა - 2016"

ბათუმი საინტერესო კინოისტორის მქონე ქალაქია. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასაწყისში მრავალი მხატვრული თუ დოკუმენტური ფილმი შეიქმნა. საქართველოს ბუნება მუდამ იზიდავდა უცხოელ მოგზაურებსა თუ ხელოვანებს, განსაკუთრებით კინემატოგრაფისტებს.

თანამედროვე ბათუმი აღდგენილი ძველი უბნებითა და საინტერესო არქიტექტურით, მაღალმთიანი აჭარის ბუნება, მრავალფეროვანი ლანდშაფტი, განსაკუთრებული კლიმატური პირობები, ზღვისა და მთის სიახლოვე, კვლავაც მიმზიდველ ლოკაციებად აღიქმება.

ბათუმი ბოლო წლებში ფესტივალების ქალაქად იქცა. სხვადასხვა ფესტივალებთან ერთად, 2006 წლიდან ყოველწლიურად ტარდება საავტორო კინოს საერთაშორისო ფესტივალი BIAFF, რომელმაც ამ მცირე დროის მანძილზე საკმაო წარმატება და აღიარება მოიპოვა, როგორც საქართველოში, ასევე საერთაშორისო მასშტაბით. ფესტივალს უამრავი ცნობილი, მსოფლიოში აღიარებული ხელოვანი სტუმრობს. ეწყობა შეხვერდები, პრაქტიკული უნარ-ჩვევების განვითარებაზე ორიენტირებული ტრენინგები, ვორქშოპები, მატერკლასები, პრეზენტაციები, როგორც სტუდენტებისთვის და დამწყები კინოხელოვანებისთვის, ისე პროფესიონალებისთვის. ჩამოსული რეჟისორები, მსახიობები, პროდიუსერები ხვდებიან ერთმანეთს, უზიარებენ საკუთარ გამოცდილებას, შთაბეჭდილებებს, რაც ერთგვარი სტიმულია ადგილობრივი ახალგაზრდა და დამწყები ხელოვანებისათვის.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ აჭარის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრო კულტურის განვითარების, ხელშეწყობისა და პოპულარიზაციის პროგრამის ფარგლებში 2013 წლიდან კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის მიზნით ახორციელებს პროგრამას "აჭარაში კინოწარმოების ხელშეწყობა", რომლის მიზანია რეგიონში კინოხელოვნების განვითარება, კინოწარმოებისა და კინოგანათლების ხელშეწყობა. მასში ჩართული არიან ხელოვნების უნივერსიტეტის სტუდენტები. სპეციალურად მოწვეული ქართველი და უცხოელი ხელოვანები სხვადასხვა მიმართულებით ატარებენ საჯარო ლექცია-მასტერკლასებს, ტრენინგებს. ყველაზე აქტიური სტუდენტები კი ჩართული არიან სამინისტროს მიერ გამოცხადებულ კონკურსში გამარჯვებული ფილმის გადაღების პროცესებში როგორც რეჟისორის ასისტენტები, პროდიუსერები და ა.შ. ეს ერთგვარი პრაქტიკაა მათთვის, რაც ეხმარება მიღებული ცოდნის გაღრმავებაში, პრაქტიკული უნარ-ჩვევების უკეთ ათვისებასა და პროფესიის დაუფლებაში.

ვფიქრობ, ყოველივე ამან მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა. გაჩნდა იდეა – ბათუმელი რეჟისორები შეკრებილიყვნენ, შეექმნათ ერთობლივი ნამუშევარი და წარედგინათ საერთაშორისო კინოფესტივალზე, ნამუშევრები საკუთარი ხედვითა და ერთი სახელწოდებით – "ბათუმის ტალღა - 2016".

"ბათუმის ტალღა" არის ახალი შემოქმედებითი ერთობა, რომელიც ბათუმელმა კინემატოგრაფისტებმა დააფუძნეს. მისი მიზანია, რომ ბათუმი იყოს არა-

მარტო კინოგადაღების მოედანი, არამედ კინოწარმოების ქალაქი. “ბათუმის ტალღის” შემოქმედებითმა ჯგუფმა შექმნა მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ალმანახი ერთიანი სათაურით “ბათუმის ტალღა” და ამით კიდევ ერთხელ შეახსენა საზოგადოებას, რომ ბათუმი კინოს ქალაქია.”[1]

ათი ბათუმელი რეჟისორის მოკლემეტრაჟიანი ფილმებით გაიხსნა 2016 წლის ბათუმის საავტორი კინოს საერთაშორისო ფესტივალი. ზაზა ხალვაში, ზურაბ ქავთარაძე, სოსო სტურუა, გია დიასამიძე, გიორგი გოგიბერიძე, დავით ქემხაძე, სალომე საღარაძე, შოთა გუჯაბიძე, როინ დვალი, იმედა თავდგირიძე. სოსო სტურუასა და გია დიასამიძის გარდა, ყველა ბათუმის ხელოვნების ინსტიტუტის (ამჟამად ხელოვნების უნივერსიტეტის) კურსდამთავრებულები არიან.

მცირე ბიუჯეტის მიუხედავად, ერთმანეთის თანადგომითა და დახმარებით შეიქმნა 10 ფილმი. თითოეული მათგანი შეეცადა 11 წუთში ეთქვა საკუთარი სათქმელი და საფიქრალ-სატკივარი მიეტანა მაყურებლამდე.

რეჟისორი ზაზა ხალვაში ოცი წელია ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტში ასწავლის მომავალ რეჟისორებს სარეჟისორო ხელოვნების საფუძვლებს. მისი ფილმი “გრამატიკა დამწყები რეჟისორისათვის” ერთგვარი მონოლოგია რეჟისორისა, რომელიც წარმოსახვით გადასაღებ მოედანზე ემზადება მომავალი ფილმის პირველი ეპიზოდის გადასაღებად, მაგრამ მთავარი გმირი იგვიანებს მოსვლას. ამ სიტუაციაში მყოფი ხელოვანი აანალიზებს თავის განვლილ გზას, მუშაობის ხერხებს, თავის თემას, გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას საკუთარი პროფესიისადმი და სიყვარულს მთავარი გმირის როლის შემსრულებელი მსახიობისადმი. ფილმი გადაწყვეტილია მხატვრული ესეს ფორმაში.

სოსო სტურუას ფილმს “ბაგრატ, გამარჯობა!” საფუძვლად უდევს რეალური ამბავი. რგორც ს.სტურუა აღნიშნავს; “პერსონაჟი, ზურაბ ვარშანიძე, ნამდვილად რეალური პიროვნებაა და ის ერთადერთი კავკასიური გარმონის ოსტატია კავკასიაში.მე მასზე დოკუმენტური ფილმი მაქვს გადაღებული. ხოლო თვითონ გარმონის ისტორია ასეთია: პუტინს შეხვედრია მისი ჯარის მეგობარი, რომელიც სოხუმში ცხოვრობს და უთქვამს – რაც გინდა მთხოვე, შეგისრულებო. მაშინ უთხოვია, კავკასიურ გარმონს თუ ჩამომიტან ბათუმიდანო. მართლაც, ბატონი ზურაბის გაკეთებული გარმონი ჩაუტანეს. თუ როგორ და რამდენი შემოვლითი გზა გაიარა იმ გარმონმა, ეს უკვე სხვა საკითხია.”[2]

“ყურმოკრულ ამბავს” გვიყვება რეჟისორი ზურაბ ქავთარაძე. სიკეთე სიკეთის წილ – ერთი სიტყვით ასეთია ფილმის მთავარი სათქმელი და სატკივარი. ფილმის გმირი ახალგაზრდა მრავალშვილიანი ოჯახია, რომელიც კვლავ ახალი სიცოცხლის მოლოდინშია. ფილმი გვიჩვენებს, თუ როგორ პირობებში ცხოვრობს და შრომობს ახალგაზრდა ცოლ-ქმარი მომავალი შვილის მოლოდინში. მსგავსი ახალგაზრდა, მრავალშვილიანი ოჯახები ჩვენს დღევანდელ რეალობაში უამრავია, მათ ხელშეწყობა და დახმარება სჭირდება – თითქოს სხვათაშორის, შეგვახსენებს რეჟისორი. ფილმის გმირები ყოველდღიურ პრობლემებს ერთობლივად უმკლავდებიან, სიყვარულითა და იმედით შესცქერიან მომავალს და მაყურებელსაც უჩნდება ხვალინდელი დღის იმედი.

დავით ქემხაძე სწავლის დასრულების შემდეგ უკვე რამდენიმე წელია თბილისში აგრძელებს საქმიანობას. მისი ფილმი “ზღვის სუნი”, შეიძლება ითქვას, ავტობიოგრაფიულია და ერთგვარი ნოსტალგიაა ზღვისპირა ქალაქიდან წასული შემოქმედისა, ხელოვანისა, რომელიც განიცდის, ფიქრობს, რომელსაც

ენატრება საკუთარი ქალაქი. მასთან ხომ უამრავი ლამაზი დღე და სასიამოვნო მოგონება აკავშირებს.

გიორგი გოგიბერიძე თავისი ფილმით "წითელი ცხენის ბანაობა", შეიძლება ითქვას, აგრძელებს ქართული კინოს ტრადიციებს, რომელიც ახლოსაა ესთეტიკური და პოეტური კინოს სტილისტიკასთან, მაგრამ ამავდროულად გამოირჩევა საკუთარი ხედვითა და ხელწერით. ეს ექსპერიმენტული ნამუშევარი ერთგვარი გაგრძელებაა იმ ძიებებისა, რომელსაც რეჟისორი ჯერ კიდევ თავის სადიპლომო ფილმში მიმართავდა.

შოთა გუჯაბიძის ფილმი "ორი აგური", ნათლად გამოხატავს თუ როგორ ცვლის გარშემო ყველაფერს თანამედროვე ცხოვრების რიტმი, როგორ შთანთქავს ადამიანურს.

ჩვენი ქვეყნის უახლესი ისტორიის პერიპეტიებს ასახავს გია დიასამიძის ფილმი "საქართველო". თუ როგორ აირეკლება ყოველდღიურ ყოფასა და თითოეული ადამიანის ცხოვრებაზე ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური თუ ეკონომიკური კატაკლიზმები. როგორ ცხოვრობენ, შრომობენ თუ ერთობიან ჩვენი თანამედროვენი, რა აწუხებთ, რა უხარიათ.

როინ დვალის ფილმი "დარაჯი" ყოფილი მსახიობის, აწ უკვე იმავე თეატრის დარაჯის ყოველდღიურობაზე გვიყვება, რომელიც თავისი წარსულის აჩრდილებით ცხოვრობს და სულდგმულობს.

ერთადერთი ქალი რეჟისორი სალომე საღარაძეა. სალომემ ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის დაამთავრების შემდეგ თბილისში გააგრძელა საქმიანობა – საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მისი სტუდენტობის პერიოდის ნამუშევრები თავიდანვე გამოირჩეოდა ორიგინალურობით. ფილმში "როგორ მინდოდა ბათუმში" – ამჯერად იმ ადამიანურ თანადგომასა და სიყვარულზე ამახვილებს ყურადღებას, რომელიც არასოდეს კარგავს აქტუალურობას.

იმედა თავდგირიძის ფილმი "ბზარი" ზღვისპირა პატარა და მშვიდი ქალაქის ცხოვრებისა და ორი ადამიანის სიყვარულის ისტორიაა. წლების შემდეგ, ქალი და მამაკაცი შემთხვევით ხვდებიან ერთმანეთს და კვლავ იხსნება ძველი იარა, ტკივილნარევი მოგონებები, ფიქრსა და ოცნებაში გალეული წლები. მაგრამ გაბზარულის გამრთელება ძნელია.

თითოეული ნამუშევარი სრულიად არაერთგვაროვანია თავისი თემატიკის, ჟანრის, მსოფლმხედველობითი თუ ესთეტიკური ღირებულებების თვალსაზრისით, მაგრამ მათ ერთი საერთო კონცეფცია და მიზანი აერთიანებთ: ეს არის კინოწარმოების განვითარება ჩვენს ქალაქში. პირველი ნაბიჯი უკვე გადაიდგა. მათ შეძლეს თავიანთი სტილითა და ინდივიდუალური ხედვით გადმოეცათ საკუთარი სათქმელი, სატკივარ-საფიქრალი.

"ბათუმის ტალღა" ახალი სიმაღლეების დაპყრობას ცდილობს. მათი წამოწყება მნიშვნელოვანი ნაბიჯია თანამედროვე ქართული კინოსთვის.

მდიდარი ტრადიციებისა და ისტორიის მქონე ქართული კინო კვლავ შემოქმედებითი ძიებების პროცესშია.

შენიშვნები:

1. BIAFF – საავტორო კინოს ბათუმის საერთაშორისო კინოფესტივალი. 2016 წ. ფესტივალის ბუკლეტი. გვ. 28
2. Bulvari.ge –2016. ინტერვიუ ფილმის რეჟისორთან.

მარიკა ნადარეიშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ციფრირებული ბანის ტრადიცია ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში (ფუგის ჟანრის მაგალითზე)

„სწორედ გენერალ ბანი წარმოადგენს შექმნისთვის პირველ საფეხურს...
ნებისმიერი ცნობისმოყვარე ადამიანი, თუ ის მას კარგად წარმოიდგენს
და დაიმხასოვრებს, შეიძლება იყოს დარწმუნებული,
რომ იგი ხელოვნების დიდ ნაწილს ეზიარა“

ი.ს. ბახი, ტრაქტატი „წესები ოთხხმიანი გენერალ-ბანის
ან აკომპანიმენტის დაკვრისთვის, 1738

ციფრირებული ბანის პრაქტიკა ბაროკოს ეპოქაში წარმოადგენდა მუსიცირების ყველაზე გავრცელებულ სახეს, დაკავშირებულს იმპროვიზაციულობასთან. იგი ერთგვარად გამოხატავდა ამ ეპოქის შემსრულებელის ფენომენს, რომელსაც მოეთხოვებოდა არამხოლოდ უზადო ტექნიკური შესრულება, არამედ კომპოზიტორის იდეის-თემის მაღალმხატვრული განვითარება. ამიტომ, XVI ს-ის დასასრულიდან XVIII ს-ის პირველ ნახევრამდე პერიოდის მუსიკალური ხელოვნების თითქმის ყველა არასოლო ჟანრის პარტიტურა ციფრირებული ბანის პარტიას შეიცავდა.

ციფრირებული ბანის ტრადიციის წინაპირობებს ტ.კიურეგიანი (2003) ხედავს XVI საუკუნის პირველ ნახევარში არსებულ მუსიცირების სხვადასხვა ტიპებში: ა) აკომპანირებულ იმპროვიზაციაში ბანის მიხედვით (მოცემულია ბანში ჩაწერილი მელოდია, რომელსაც შემსრულებელი უმატებს თანმხლებ ხმებს); ბ) თანხლებაში ტაბულატურის მიხედვით (რომელიმე მრავალხმიანი ვოკალური ჟანრის გადატანა ინსტრუმენტისთვის ხმების ვარირებით). აღნიშნულ პერიოდში მოდალური, პოლიფონიური სტილის პირობებში აკორდი ჯერ კიდევ არ წარმოადგენდა დამოუკიდებელ კომპოზიციურ ერთეულს, რაშიც იკვეთება არასრული სანოტო ფიქსირების – ციფრირებული ბანის პრაქტიკის ამგვარი პოპულარობის სიღრმისეული მიზეზი. ცნობილია, რომ ევროპული პროფესიული მუსიკის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპებზე არადეტერმინირებული სანოტო დამწერლობა თანდათანობითი დეტერმინირების გზით განვითარდა. ციფრირების პრაქტიკაც შეიცავდა არადეტერემინირების ელემენტს (ზოგიერთ ბგერაზე არ იყო მიწერილი სიგნატურა და სხვ.) და არ წარმოადგენდა მუსიკის ჩაწერის უნიფიცირებულ სისტემას – ციფრირებული ბანის სიგნატურების (აღნიშვნების) უამრავი ვარიანტი არსებობდა, მეტიც, ისე მიეცა ეს პრაქტიკა დავიწყებას, რომ ნოტირების უნიფიცირებული სისტემა არ შექმნილა.

წინამდებარე სტატიის ძირითადი მიზანია განვიხილოთ ფუგის ჟანრის ნაკლებად ცნობილი ტიპი, რომელიც ბაროკოს ეპოქაში, ციფრირებული ბანის ტრადიციის წიაღში ჩამოყალიბდა.

პირველად ტერმინი გენერალ-ბანი (ციფრირებული ბანი) გვხვდება პრეტორიუსის შრომაში "Syntagma Musicum" (1619), სადაც ის მოყვანილია, როგორც სინონიმი იტ. ცნებისა basso continuo. ეს ტევადი ცნება XVIII ს-ის პირველი ნახევრისთვის გულისხმობდა:

ა) ჩაწერის მეთოდს (მრავალხმიანი მუსიკის გამარტივებული ჩაწერის შესაძლებლობა);

ბ) აკომპანიმენტის ტექნიკას;

გ) კომპოზიციის კონსტრქუციის საფუძველს;

დ) ინსტრუქციას აკორდების სტრუქტურისა და ხმათასვლის შესახებ.

მკვლევარები მას ასევე განიხილავენ, როგორც მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკურ ტიპს, რომელმაც ერთმანეთთან შეაკავშირა ორი კონტრასტული მოვლენა – კონტრაპუნქტი და ფუნქციური ჰარმონია. გენერალ ბანის სინონიმი იყო იტალიური ტერმინი „პარტიმენტო" (''partimento''), რომელიც XVII ს-ის ბოლოდან XIX ს-ში გამოიყენებოდა უპირატესად სასწავლო პრაქტიკაში ჰარმონიის, კონტრაპუნქტისა და იმპროვიზაციის სწავლებისას.

ბაროკოს ეპოქაში ორი ტიპის ფუგა იწერება: ა) კონტრაპუნქტული, კლასიკური, ბ) არაკონტრაპუნქტული, ციფრირებული, ფუგა-პარტიმენტო. მათ შორის სხვაობა ძირითდად იმპროვიზაციის ხარისხში მდგომარეობდა, რაც განაპირობებდა თითოეულისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. აღსანიშნავია, რომ ბახი უპირატესობას, კონტრაპუნქტულ ფუგას ანიჭებდა.

ფუგა ციფრირებულ ბანზე თავდაპირველად გამოჩნა XVII ს-ის იტალიელ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში (იგი პოპულარული იყო ბოლონიის, ნეაპოლის, მილანის კონსერვატორიების სასწავლო პრაქტიკაში, სადაც ასწავლიდნენ როგორც ჰომოფონურ, ასევე ფუგირებულ სავარჯოშოებსაც) და მხოლოდ შემდეგ გავრცელდა გერმანიაში. ამ ტიპის ფუგა მუსიკალურ მეცნიერებაში ფართო განსჯის საგანი იყო ჯერ კიდევ ბაროკოს ეპოქაში. XIX ს-ის პირველ ნახევრამდეც კი პრაქტიკაში მას დიდ ყურადღებას უთმობდნენ, როგორც ციფრირებული ბანის სწავლების აუცილებელ, მეტწილად ერთ-ერთ დამასრულებელ ეტაპს. ციფრირებული ფუგა, როგორც კომპოზიცია-შესრულების სპეციფიკური მეთოდი, ძალზე გავრცელებული იყო ბაროკოს ეპოქაში, რაზედაც ბასო კონტინუოს შესწავლის უამრავი პრაქტიკული სახელმძღვანელო მეტყველებს – აქ გაწერილი იყო მსგავსი ფუგის შექმნა-შესრულების მეთოდურ-პრაქტიკული რეკომენდაციები. ციფრირებული ფუგის ჟანრში განსაკუთრებით ჩანს განუყოფელი კავშირი იმდროინდელ თეორიასა და პრაქტიკას შორის. უამრავი კომპოზიტორი თუ თეორეტიკოსი აღწერდა ციფრირებული ბანის ტექნიკის ამა თუ იმ მხარეს. ამ მხრივ საინტერესოა ფ.დურანტეს[1] „წესები ციფრირებული და დიმინუირებული პარტიმენტისთვის" (ეს რეალურად ბასო კონტინუოს სწავლების ერთ-ერთი უნივერსალური წიგნია), ფ.ნიდტის „მუსიკალური სახელმძღვანელო"[2] (გამოიცა 1717 წ.), ი.ს.ბახის მცირე რეკომენდაცია-შრომა "მითითებები და წესები"[3] (1738), ჰენდელის „კომპოზიციის გაკვეთლები"[4] (1730-ინი წლები).

იმპროვიზაციული, ციფრირებული ფუგა პირდაპირ კავშირში იყო ეპოქის თავისებურებებთან – იგი გამოხატავდა ბაროკოს იმპროვიზატორი-ვირტუოზი

შემსრულებლის სულს და ზოგადად საუკუნენახევრიანი ციფრირებეული ბანის ეპოქის ამსახველ მუსიკალურ ფორმა-საკომპოზიციო ტექნიკას – ჩაწერის სისტემას, შესრულების მანერას წარმოადგენდა.

ამ ჟანრში აირეკლა ბაროკოს ეპოქისთვის დამახასიათებელი შეუთავსებლის შეთავსების იდეა, რაც გამოვლინდა კონტრაპუნქტულ, რაციონალურ, ლოგიკურ ფუგის ფორმაში იმპროვიზაციულობისა და არადეტერმინირების შემოტანაში, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური აზროვნების ტიპების ურთიერთქმედება-დაპირისპირება-შეჯახებაში. ციფრირებული ბანი და კონტრაპუნქტი ორი საპირისპირო მოვლენაა, რომელთა სინთეზის შედეგად შეიქმნა ციფრირებული ფუგა.

ტიპური ბაროკოსეული იყო ციფრირებული ფუგის ჟრერადობაც. აქ სახეზეა კომპოზიციის ფორმულებით აგების პრინციპი, რომელიც არამხოლოდ ფუგის თემაში ვლინდებოდა (ხშირად აიგებოდა ამა თუ იმ რიტორიკულ ფორმულაზე), არამედ წინასწარ მომზადებული მუსიკალური ნაწყვეტების (ინტერმედიებში) ჩასმის ტექნიკაშიც იჩენდა თავს. როგორც ცნობილია, ფუგის ტექნიკის ათვისების პროცესში ტიპური, სტანდარტული თემების შესწავლა ხდებოდა, თანაც ხშირად ეს თემები ქორალის საფუძველზე იყო დაწერილი. ამიტომ არც თუიშვიათად იყო მუსიკალური დამთხვევები და მსგავსებები სხვადასხვა კომპოზიციებს შორის.

ბაროკოს ეპოქაში ციფრირებული ფუგა წარმოადგენდა გარდამავალ, შუალედურ რგოლს გენერალ-ბანის სავარჯიშოებსა და სრულიად ამოწერილ კლავირებს შორის. რეალურად იგი არადეტერმინირებული პარტიტურის ნიმუშს წარმოადგენდა. ამგვარად შეიძლებოდა ჩაწერილიყო როგორც იმპროვიზირებული ფუგები, ასევე წინასწარ შემქნილი და მხოლოდ შემდეგ ციფრირებულად ფიქსირებული ფუგებიც. ტერმინი „პარტიმენტო“ იმ პერიოდში რეალურად წამოადგენდა ფუგის მუსიკის ჩაწერის ხერხს, სანოტო დამწერლობის ნაირსახეობას. ეს იყო იმპროვიზირებულ და სრულად ფიქსირებულ ჩაწერილ ფუგას შორის არსებული გარდამავალი ფორმა.

მკვლევარები გამოყოფენ ციფრირებული ფუგის რამდენიმე ძირითად სახეს:

1. ციფრირებულად ჩაწერილი, მაგრამ გაშიფრული ფუგა – აქ ამოწერილია ყველა ხმა, მაგრამ ასევე ქვევიდან მიწერილია ციფრებიც.

ჰანი, „გენერალ ბანის კარგად მცოდნე მოსწავლე“ (1751). კადენცია და ფუგეტა.



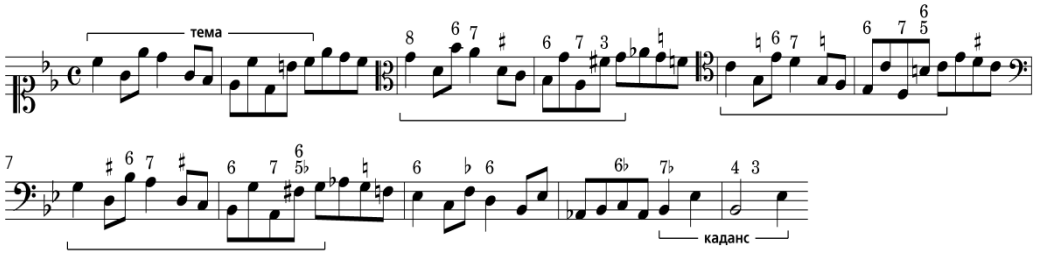
2. ციფრირებული, ნაწილობრივ დაშიფრული ფუგა, სადაც სანოტო სისტემაზე ციფრირებულ ბანთან ერთად ცალკე ამოწერილია ზედა ხმა.



კირჰოფი, „L/ABC Musicale“ (1734), fuga g moll.

3. სრულად ციფრირებული, დაშიფრული ფუგა, სადაც მხოლოდ ერთი ხმაა მოცემული.

„ლანგლოცის მანუსკრიპტი“ (1720-იანი წლები), ფუგა c moll.



ბაროკოს ეპოქის ფუგის ჟანრის ორი ძირითადი ნაირსახეობის სხვადასხვა პარამეტრების შედარებისას ამგვარი სურათი იკვეთება:

ციფრიებული ფუგა	კონტრაპუნქტული ფუგა
დომინირებს ჰომოფონურ-ჰარმონიული ფაქტურა, ვერტიკალი.	პოლიფონიური ფაქტურა, დომინირებს ჰორიზონტალი
ამოზრდილია ინსტრუმენტული მუსიკის ტრადიციებიდან. გადამწყვეტია ციფრირებული ბანის კანონზომიერებები.	ამოზრდილია ვოკალური ტრადიციებიდან.
ხმათა ჩართვის დაღმავალი არქიტექტონიკა.	ხმათა ჩართვის ნებისმიერი არქიტექტონიკა.
დომინირებს სტროფული ფორმა. კომპოზიცია მეტწილად რთული, გავრცობილი. დაყოფილია სექციებად-მონაკვეთებად. არ გამოირჩევა უწყვეტობით, პირიქით, ნაწარმოები განვითარების პროცესში რამდენჯერმე „წყდება“.	იწერება სხვადასხვა ფორმაში. კომპოზიცია მეტწილად რთულია, შეიძლება იყოს საკმაოდ გავრცობილი (საორგანო ფუგები), ახასიათებს დენადობა და უწყვეტობა, რაც კლასიკური ფუგის ძირითდი მახასიათებელია.

თემა შეიძლება განმეორდეს ერთდაიმავე ხმაში, ხმათა ფუნქციები თავისუფლადაა გაგებული, ერთი ხმის დიაპაზონი შეიძლება ძალიან ფართო იყოს.	ბახის ფუგაში თემა მონაცვლეობს ხმებში, ჰენდელისგან გასხვავებით, თემის გატარება ფიქსირებულია რომელიმე ხმაში, ხმათა დიაპაზონი არაა უსაზღვრო და მეტწილად რეგლამენტირებულია.
ფაქტურული ხმები თავისუფლად მოძრაობს – ხშირია ხმის ჩართვა-გამორთვა ან მოულოდნელი შეწყვეტა, მისი ჩანაცვლება სხვა ხმით და ა.შ.	ფაქტურული ხმების ჩართვა-გამორთვა საერთო ხმათასვლის ლოგიკას ექვემდებარება
დაპირისპირება მეტწილად არაა შეკავებული.	ხშირია შეკავებული დაპირისპირება.
ინტერმედიები მეტწილად წინასწარმომზადებულ, „ფორმულური ტიპის“ მასალაზე აიგება, დომინირებს მარტივი სეკვენციები.	ინტერმედია შეიძლება აიგებოდეს „ფორმულური ტიპის“ ანდა ორიგინალურ მასალაზე, ხშირია კანონური სეკვენციები.
დომინირებს მარტივი კონტრაპუნქტი, იშვიათია კანონური სეკვენციები.	ხშირია რთული კონტრაპუნქტი.

ბაროკოს ბოლო პერიოდიდან მოყოლებული, კონტრაპუნქტული ფუგის ხაზი განვითარდა, ზოგადად კი ფუგა მეორე პლანზე გადავიდა, ადგილი დაუთმო მომდევნო სტილში სონატურ ფორმას და ციფრირებული ფუგის ტრადიცია თანდათანობით დავიწყებას მიეცა – როგორც თეორიაში, ისე პრაქტიკაში.

რატომ გაქრა თეორიიდან და პრაქტიკიდან ციფრირებული ბანი ფუგაში? უმთავრესი მიზეზია ერთი მხატვრული სტილის მეორით ჩანაცვლება, კერძოდ: ა) მოდალური აზროვნება შეცვალა ფუნქციურმა სისტემამ; ბ) თანდათანობით იცვლება შემსრულებლის ფუნქცია – კომპოზიტორი პარტიტურაში სულ უფრო და უფრო აკონტროლებს და აკონკრეტებს ტექსტს, შესაბამისად, უნივერსალური ვირტუოზი შემსრულებლის-იმპროვიზატორის ფენომენი თანდათანობით ქრება; გ) ფუგის ჟანრი აღარ წარმოადგენს ცენტრალურ ჟანრს და ადგილს უთმობს სონატას, მეტიც, გარკვეულ პერიოდში ფუგას არ სწყალობდნენ, თვლიდნენ რა მას წინა ეპოქის გადმონაშთად, რომელიც სქოლასტიკურობით გამოირჩეოდა და არ შეესატყვისებოდა ახალი დროის მოთხოვნებს.

XX საუკუნეში ციფრირებული ფუგა დავიწყებას მიეცა. საუკუნის შემდეგ, 2001 წელს რენვიკის (Renwick, 2001) ფუნდამენტური შრომის გამოცემასთან ერთად იფეთქა ინტერესმა ამ ჟანრისადმი. ფუგის ეს უაღრესად საინტერესო ტიპი, სამწუხაროდ, ჯერჯერობით ქართული მუსიკისმცოდნეობის ყურადღების მიღმა რჩება. წინამდებარე სტატია სწორედ ციფრირებული ფუგის ფენომენისადმი ქართველ მკვლევართა დაინტერესებას ისახავს მიზნად. მიგვაჩნია, რომ ციფრირებული, იმპროვიზებული ფუგის თეორია აუცილებლად უნდა ისწავლებოდეს პოლიფონიის სასწავლო კურსის ფარგლებში.

დღემდე ზუსტად არ არის ცნობილი, თუ რა ტექნიკით სარგებლობდნენ იმდროინდელი შემსრულებლები ციფრირებული ფუგის იმპროვიზებისას – შემსრულებლები მას საგულდაგულოდ მალავდნენ. შესაბამისად, ამ ჟანრის

მომდევნო კვლევა უამრავ ახალ პერსპექტივებს სახავს აღნიშნული საკითხის შესწავლაში.

შენიშვნები:

1. Durante F. «Regole di partimenti numerati & diminuiti».
2. Friedrich Erhardt Niedtens musicalischer Handleitung dritter und letzter Theil, handlend vom Contra-Punct, Canon, Matteten, Choral, Recitativ-Stylo und Cavaten. Opus post humum... Vorrede zum Druck befördert von Mattheson. Benjanmin Schillers Erben, 1717. ამ შრომას ემყარებოდა ი.ს. ბახი, როდესაც შეიმუშავა ციფრირებული ბანის სწავლების კურსი მოსწავლეებისათვის.
3. J.S. Bach's Precepts and Principles for playing the Thorough-Bass or Accompanying in four Parts, Leipzig, 1738 / Translation with Facsimile, Introduction, and Explanatory Notes by Pamela L. Poulin. — Oxford: Clarendon Press, 1994.
4. Händel G.F. Aufzeichnungen zur Kompositionslehre: aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge = Composition Lessons: from the Autograph Collection in the Fitzwilliam Museum Cambridge / hrsg. von Alfred Mann. — Leipzig: Veb Deutscher Verlag

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Катунян М. Импровизация на основе basso continuo. // Музыкальное искусство Барокко. Стили, Жанры, традиции исполнения. Сб. тр. МГК. М., 2003. стр. 131-147
2. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга - её логика и поэтика. М., 2008
3. The Langloz Manuscript: Fugal Improvisation through Figured Bass / Edition and Facsimile, with Introductory Essay and Performance Notes by William Renwick. — New York: Oxford Univ. Press, 2001.
4. Sanguinetti G. The Realization of Partimenti: An Introduction // Journal of Music Theory. 2007. Vol. 51, № 1. — P. 51–83.
5. *Serebrennikov M.* From Partimento *Fugue* to Thoroughbass *Fugue*: New Perspectives1.//https://www.jstor.org/stable/41640589?seq=1№page–scan–tab–contents

ლეილა მარუაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

კონტრასტის ფუნქციები მუსიკალურ ნაწარმოებში (ბაროკოს ფორმების მაგალითზე)

კონტრასტი, როგორც წინააღმდეგობრიობათა დიალექტური თანაარსებობის შედეგი, საერთო ხასიათის კატეგორიაა და ყველა სასიცოცხლო პროცესის საფუძველია. მუსიკაში, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, კონტრასტის მნიშვნელობა ფუძემდებელ ხასიათს ატარებს, რადგან იგი მუსიკალური ნაწარმოების განვითარების ყველაზე მნიშვნელოვან იმპულსს წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ თვით კონტრასტისთვის დამახასიათებელია განვითარების პროცესი, რომელიც ამა თუ იმ პრინციპის საფუძველზე აღმოცენდება და სხვადასხვა ხარისხით მუსიკალური ნაწარმოების განვითარების მთელს მანძილზე მჟღავნდება.

ამრიგად, კონტრასტის დეფინიცია ასე შეიძლება იყოს წარმოდგენილი: **მუსიკალური კონტრასტი – ესაა საწინააღმდეგო მუსიკალურ სახეთა ურთიერთქმედება, რომელიც ნაწარმოების სხვადასხვა დონეზე ისახება და მას გააჩნია ხარისხის შეცვლის ტენდენცია.**

განმარტება ნათელს ჰფენს კონტრასტის ისეთ აუცილებელ თვისებებს, როგორიცაა:

1. მუსიკალურ სახეთა დაპირისპირების და ერთიმეორეზე ურთიერთქმედების პროცესის არსებობა, რომელიც ცვლის მათ თავდაპირველ თვისებებს;

2. კონტრასტის მობილურობა, რომელიც მისი დინამიური ბუნებით აიხსნება და კონფლიქტში გადაზრდის ტენდენციით ხასიათდება;

3. კომპლექსური ხასიათი, რომელიც დაკავშირებულია ნაწარმოების ყველა დონეზე მის გამოვლინებასთან (მარუაშვილი, 1999:5).

ფორმაქმნადობის პროცესში კონტრასტის ფუნქციური დანიშნულება ბინარულია და განისაზღვრება როგორც ნაწარმოების დრამატურგიული განვითარების ასპექტში, ასევე – კომპოზიციის დონეზეც. შესაბამისად, კონტრასტს გააჩნია ორი ძირითადი ფუნქცია – დრამატურგიული და კომპოზიციური. აღნიშნული ფუნქციები არ ეწინააღმდეგება ერთმანეთს, პირიქით, გამოსახავენ რა ნაწარმოების ორ ერთმანეთთან დაკავშირებულ მხარეს, როგორიცაა შინაარსი და ფორმა, ისინი იმყოფებიან განუყოფელ ურთიერთკავშირში.

სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის ნაწარმოებებში მოქმედი კონტრასტის ფუნქციური დანიშნულების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ კონტრასტის კომპოზიციური ფუნქციები, დრამატურგიულთან შედარებით, უფრო მეტი სტაბილურობით გამოირჩევიან. კონტრასტის დრამატურგიულ ფუნქციებს კი მათი დანიშნულების და ხარისხის შეცვლის მკაფიოდ გამოხატული ტენდენცია ახასიათებს, რაც თვით მუსიკალური დრამატურგიის, როგორც მუსიკალური ნაწარმოების მხატვრულ-სახეობრივი მხარის, ბუნებით შეიძლება იყოს ახსნილი. ერთი მხრივ, კონტრასტის დრამატურგიული ფუნქციების შეცვლა იმ მხატვრული ამოცანე-

ბით არის ნაკარნახევი, რომელსაც აყენებს ეს თუ ის მუსიკალური ეპოქა მისთვის დამახასიათებელი სტილური მიმართულებებით, ნორმებით თუ მყარი ნიშნებით. მეორე მხრივ კი – კონტრასტის ფუნქციები მუსიკალური ნაწარმოების იდეურ კონცეფციას და მისი შემქმნელი კომპოზიტორის მსოფლმხედველობას პირდაპირ უკავშირდება.

გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს, კონტრასტის ერთიანი კრიტერიუმი, რომელიც ნებისმიერ ნაწარმოებს შეიძლება მიესადაგებოდეს. ზუსტად ასევე შეუძლებელია ერთნაირი შეფასებით ვიმსჯელოთ სხვადასხვა სტილის, სკოლის, ეპოქის მუსიკალური ნაწარმოებების კონტრასტზე, რადგანაც თვით კონტრასტმა განვლო ევოლუციის რთული გზა. დასაშვებია, რომ ის კონტრასტი, რომელიც მდიდარი ისტორიული მუსიკალური "ცოდნით" აღჭურვილი დღევანდელი მსმენელი აღიქვამს ბაროკოს ეპოქის ნაწარმოებებში, სრულიად სხვაგვარად "ესმოდა" იმ დროის მსმენელს.

კონტრასტი ევოლუციას განიცდიდა და დღეს, ვიხილავთ რა მუსიკალურ ნაწარმოებებში კონტრასტის ფუნქციური დანიშნულების საკითხს, მხედველბაში უნდა მივიღოთ არამარტო ჩვენი, თანამედროვე აღქმის უნარი, არამედ არ უნდა მოვწყვიტოთ ესა თუ ის მუსიკალური ფორმა კონკრეტულ ისტორიულ ეპოქას, მისთვის დამახასიათებელი დროის რიტმული პულსაციითა და მხატვრული სახოვნების ხარისხით.

ბაროკოს მუსიკალურ ფორმებში კონტრასტის ფუნქციონირების საკითხის განხილვისას, სასურველია იმ ეპოქის ორი უდიდესი კომპოზიტორის – ი.ს. ბახისა და გ.ფ. ჰენდელის შემოქმედებისთვის საერთო ინსტრუმენტული ჟანრით შემოვიფარგლოთ. კერძოდ, არჩეულია ი.ს. ბახის ბრანდერბურგის კონცერტები და გ.ფ. ჰენდელის Concerti Grossi. არჩევანი განპირობებულია იმითაც, რომ ბაროკოს ეპოქის ეს ყველაზე უფრო გავრცელებული მუსიკალური ჟანრები, კონტრასტის დრამატურგიული და კომპოზიციური ფუნქციების კონკრეტული მოქმედების კვლევის კუთხით, მუსიკოლოგიაში საერთოდ არ განხორციელებულა.

მოკლედ დავახასიათებთ ორივე კომპოზიტორის მუსიკალური სახეების საერთო ნიშნებს. ჰენდელთან იმ ეპოქისთვის ტიპური მუსიკალური სახოვნების ემოციური მოქმედება ღრმავდება, მძლავრდება და ამის მიღწევას კომპოზიტორი სწორედ კონტრასტის ახლებური გაგებით აღწევს. ჰენდელისთვის უაღრესად დამახასიათებელია პასტორალური იდილიისა, რომელიც, როგორც წესი, ბუნების სახეებთან ასოცირდება და გმირული, პირქუში პათოსის დაპირისპირება.

სანამ გადავალთ ბახის მუსიკალური სახეების აღწერაზე, აღვნიშნავთ, რომ სწორედ მის შემოქმედებაში პირველად პროფესიული მუსიკის ისტორიაში ჩაისახა და გაფორმდა მუსიკალური სახის დანიშნულების, მისი როლის გაგება. ამაზე მიუთითებს მუსიკათმცოდნე ტ.ლივანოვა ბახის შემოქმედების შეფასების დროს. იგი წერს: "შეიცვალა არა მხოლოდ მუსიკალური ხელოვნების მხატვრული შინაარსი; სხვა გახდა გაგება იმისა, თუ რა არის მუსიკალური სახე. მეტიც: სწორედ მაშინ გაჩნდა მუსიკალური სახის ახალი ესთეტიკურად დამოუკიდებელი შესაძლებლობების ზემოქმედების პრობლემა" (Ливанова, 1977:155).

ბახის შემოქმედებაში ადრე ჩამოყალიბებული ყოველნაირი სახოვნების ტიპები გვხდება, მაგრამ, მიუხედავად მათი ვარიანტების აურაცხელი რაოდენობისა თვით ბახის შემოქმედებაში, თითოეული ადრე ჩამოყალიბებულზე მი-

უწვდომლად მაღლა დგას. თუ ეს მწუხარების სახეებია, ისინი იმდენად განსხვავებული, ინდივიდუალიზმის ნიშნით, განზოგადების უმაღლესი ხასიათით გამორჩევიან, რომ ანალოგიების მოძიება ბახის წინაპრებისა და თანამედროვენის ნაწარმოებებში შეუძლებელია. რთულია ბახის ნაწარმოების დრამატურგიის განხილვისას ერთმნიშნელოვნად ისაუბრო სახეების ჯგუფებზე (რაც ესოდენ მარტივად ხერხდება ჰენდელის შემოქმედებასთან დაკავშირებით). ბახთანაც გვხდება პასტორალურობა, მაგრამ კომპოზიტორი მას იგებს ბევრად უფრო ფართოდ და ემოციურად, ვიდრე მისი თანამედროვენი. ახლებურად გაიაზრებს ბახი ჰეროიკულ საწყისს, რადგანაც მისი სამყარო უმაღლესი ძალის მძლავრ, საზეიმო, სალხინო სახეებად გარდაიქმნება.

უკვე აღინიშნა, რომ კონტრასტის დრამატურგიული ფუნქცია სხვადასხვა სახეების, ან ერთი სახის ფარგლეში მოქმედი დაპირისპირების ხარისხით, სიძლიერით და ინტენსიურობით განისაზღვრება. ამიტომ, ნაწარმოების დრამატურგიულ დონეზე კონტრასტის ტიპების მკაცრი დიფერენცირება ძალიან რთულია იმის გამო, რომ სემანტიკური დანიშნულების ასპექტში ნებისმიერი მუსიაკლიური ნაწარმოები მიზნად ისახავს კონტრასტირების უკიდურესად თავისებური ტიპის შექმნას. და, მაინც, დასაშვებ ფარგლებში, დრამატურგიული ფუნქციის კონტრასტთა მრავალსახოვანი ტიპებიდან შეიძლება გამოვყოთ შემდეგი:

- **კონტრასტი-განახლება** (ერთი და იმავე სახის სხვადასხვა მხარეთა ურთიერთქმედება, რის შედეგად შესაძლებელია საწყისი არსის შეცვლა);
- **კონტრასტი-განსხვავება** (განსხვავებული მუსიკალურ სახეთა უმნიშვნელო წინააღმდეგობრიობა);
- **კონტრასტი-ანთითეზა** (უარყოფითად განწყობილ სახეთა დაპირისპირება);
- **კონტრასტი-ანტაგონიზმი** (შეურიგებელი სახეების წინააღმდეგობრიობა).

როდის მოქმედებს ბახისა და ჰენდელის კონცერტებში კონტრასტი-განახლება? ბუნებრივია მაშინ, როდესაც რომელიმე კონცერტში შემავალი ნაწილი ერთიანი, დასრულებული ხასიათისაა და ერთ მუსიკალურ სახეს რეპრეზენტირებს. ხოლო ამ სახის ცალკეული მხარეების ურთიერთქმედება კონტრასტის ზემოთაღნიშნულ ტიპს ქმნის. ასეა ბახისა და ჰენდელის კონცერტების უმრავლესს ნაწილებში, რადგან ცალკეული ნაწილის დრამატურგიული განვითარება, თითქმის ყოველთვის, მხოლოდ ერთი სახის გახსნას ემსახურება. ამასთან ერთად, გვხდება ისეთი ნაწილებიც, სადაც მოქმედებს კონტრასტი-განსხვავება. სწორედ ამ კუთხით შეიძლება იყოს განხილული ბახის V ბრანდერბურგის კონცერტის პირველი ნაწილი, ან ჰენდელის VIII Concerti Grossi-ს მესამე ნაწილი.

კონტრასტის უფრო რთული სახეები ციკლის ნაწილების დაპირისპირებისას ვლინდება. ამ შემთხვევაში, როგორც წესი, კონტრასტი-ანთითეზა მოქმედებს. ამის დადასტურებაა ჰენდელის VI კონცერტი, სადაც დიდებულ, საზეიმო პირველ ნაწილს ანთითეზურად უპირისპირდება სწრაფი, კეკლუცი ხასიათის მეორე ნაწილი, მას კი ცვლის ჰენდელის შემოქმედებისთვის ესოდენ ახლობელი,

იდილიური პასტორალურობის ნიმუში – მიუზეტა. ასე, თანდათანობით, ციკლის განვითარებისას სახეობრივი კონტრასტი რთულდება.

კონტრასტის ფუნქციონირების სურათი არ იქნება სრული, თუ კი არ განხორციელდება მისი კომპოზიციურ დონეზე დახასიათება. მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურულ-კომპოზიციური დონე მასში გამოყენებული მუსიკალური ხერხების თავისებურებას უკავშირდება. შესაბამისად, იგი კონტრასტის ისეთი სეხეების არსებობას ვარაუდობს, როგორიცაა – **თემატური, კილოური, მეტრო-რიტმული** და ა.შ. კონტრასტის კომპოზიციური ფუნქციების გამომხატველია ასევე **კონტრასტი-დაპირისპირება, კონტრასტი-შეუღლება და წარმოებული კონტრასტი.**

ბაროკოს ფორმებისთვის თემის შიგნით არსებული კონტრასტია ყველაზე დამახასიათებელი, რომლის ხარისხი თემის შემადგენელი თემატური ელემენტების დანიშნულებით და როლით განისაზთვრება. თავისი მოქმედებით, ეს ფუნქცია საკმაოდ რთულია და სხვადასხვა ასპექტით ვლინდება: როგორც კონტრასტი **დამატება, განვითრება, დანაწევრება** და ა.შ. ბახის კონცერტებში თემის შიგნით არსებული კონტრასტული ელემენტები მუდმივი ურთიერთდამოკიდებულებით ხასიათდებიან. ერთი მხრივ, თემატური ელემენტები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, მეორე მხრივ კი – ყოველთვის იგრძნობა მათ შორის არსებული თანაფარდობა. განსაკუთრებით ეს ე.წ. "საკონცერტო" თემას ეხება. ამ ტიპის თემის დამახასიათებლობის მთავარ პირობას მასში შემავალი რამოდენიმე კონტრასტული ელემენტი განსაზღვრავს. უნდა აღინიშნოს, რომ ბახის "საკონცერტო" თემის ასეთი ბუნება კლასიკური ინსტრუმენტული თემის, მისთვის დამახასიათებელი "ამოზრდის" პრინციპით, წინამორბედად შეიძლება ჩაითვალოს. კონტრასტის აღნიშნული ტიპი ორმაგ – **დამატებით და განვითარებად** ხასიათს ატარებს**.** მაგალითისთვის I, III, V ბრანდერბურგის კონცერტების პირველი ნაწილები შეიძლება დავასახელოთ.

თემის შიგნით ყველაზე მკაფიო კონტრასტი მაშინ იბადება, როდესაც მასში შემავალ თემატურ ელემენტებზე კონტრასტის წინააღმდეგობის ფუნქცია მოქმედებს. მსგავსი თანაფარდობა ისეთი აღნაგობის თემებისთვის არის დამახასიათებელი, რომლებსაც მუსიკის თეორიაში კონტრასტულს უწოდებენ. მაგალითისთვის ჰენდელის VIII კონცერტის მესამე ნაწილის თემა შეიძლება მოვიყვანოთ. მის შემადგენლობაში ორი თემატური ელემენტია: დრამატული ხასიათის, იმპულსური, რიტმულად მდიდარი, სხვადასხვა რეგისტრში განფენილი და ასკეტური, შეზღუდულ დიაპაზონში მწყობრად მოძრავი მერვედების ინტონაციები. ამ თემის კონსტრუქციული აღნაგობა (სამნაწილიანობის ნიშნები) საგრძნობლად ართულებს კონტრასტის მოქმედებას და ემოციურ კონტექსტში თემას უფრო ტევადს ხდის.

ფორმაქმნადობის კუთხით კონტრასტის მოქმედება, მისი ძალა სხვადასხვა შესაძლებლობებით ხასიათდება. თემის შიგნით მყოფი კონტრასტის ბუნება მისი საზღვრების დაშლას ცდილობს, ხოლო მის ფარგლებს გარეთ, პირიქით, – მძლავრ განვითარებას იწვევს. ამ მოვლენას ბახის კონცერტების I ნაწილების ანალიზისას ვაწყდებით. მთელის დონეზე კი კონტრასტის ძალა არა "დამრღვევის", არამედ "შემქმნელის", "შემოქმედის" მნიშვნელობას იძენს. კონტრასტის ეს ფუნქცია ნაწარმოების მხატვრულ ერთიანობას განაპირობებს.

კონტრასტის კომპოზიციური დანიშნულების განხილვისას არ შეიძლება დროისა და სივრცის ფაქტორების იგნორირება, რადგან კონტრასტის ხარისხი დიდწილად არის დაკავშირებული იმაზე, თუ როგორი დროით და სივრცულ ურთიერთობაში იმყოფებიან მუსიკალური სახეები. თემებს (ან თემის ელემენტებს) შორის ურთიერთდამოკიდებულება, რომელიც დროში მუსიკალური განვითარების წინსვლის შედეგად წარმოიქმნება, – **ჰორიზონტალურ** (სხვადასხვადროულ) კონტრასტს ქმნის. თემებს შორის სივრცული თანაფარდობა კი ბადებს **ვერტიკალურ კონტრასტს** (კონტრასტი ერთდროულობაში) (Лебедева, 1980:14). ჰორიზონტალური კონტრასტის მოქმედება უკვე მოყვანილ ჰენდელის VIII კონცერტის მესამე ნაწილის თემაში შეიძლება აღმოვაჩინოთ. აქ ჰორიზონტალური კონტრასტის მოქმედების შედეგად სხვადასხვა საწყისების თანმიმდევრული ექსპონირება ხდება, კონტრასტული ელემენტების განვითარების პროცესი კი მხოლოდ ამის მერე იწყება.

კონტრასტირების სხვაგავარი ნორმები მოქმედებენ ვერტიკალური კონტრასტის დროს. მაგალითად, ჰენდელის I კონცერტის პირველ ნაწილში თემის შემადგენელი კონტრასტული ელემენტები ერთდროულად ექსპონირდებიან, ერთდროულადვე ურთიერთმოქმედებენ, რაც თემატური ჩამოყალიბების პროცესს საგრძნობლად ართულებს. ამასთან ერთად, კონტრასტის ხსენებული თვისება თემას, ისევე როგორც მთელს ნაწილს, მრავალპლანიანობას და მოცულობითობას ანიჭებს. ასეთი თვისებები ახასიათებს ბახის V კონცერტის პირველ ნაწილსაც, რომლის შემადგელობაში მყოფი ბევრი სტრუქტურული მონაკვეთი ორი, ზოგჯერ კი სამი კონტრასტული თემატური ერთეულის სინთეზის შედეგს წარმოადგენს. (იხ. პ.ც. 33-41).

ამ ნაშრომის ფარგლებს გარეთ რჩება ზოგიერთი კომპოზიციური ფუნქციის მქონე კონტრასტის სახე, მაგალითად ისეთი, როგორიცაა კილოური, მეტრორიტმული, ტემბრული და სხვ. ალბათ, კონტრასტის ხსენებული სახეები სხვა ტიპის გამოკვლევის ობიექტად უნდა გახდნენ, რადგან ამოუწურუვია იმ მასალის სიმდიდრე, რომელსაც ყველა დროის მკვლევრები ბახისა და ჰენდელის უკვდავ შედევრებში პოულობენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მარუაშვილი ლ., კონტრასტის კატეგორია მუსიკალურ დრამატურგიაში (განსაზღვრა, ტიპები, ევოლუცია). დამხმარე მეთოდური დამუშავება სამუსიკო სასწავლებლების პედაგოგებისთვის. თბილისი. 1990.
2. Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М., 1977.
3. Лебедева Е. Контраст как музыкальная категория (в аспекте музыки первой половины XX века). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Киев. 1980.

ქეთევან ბოლაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

მონტაჟის პრინციპი XX საუკუნის მუსიკაში

XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკაში, სხვა მრავალთან ერთად და ახალ საფუძველზე, მნიშვნელობას ინარჩუნებს და ვითარდება კლასიკური მუსიკალური აზროვნების ძირითადი პრინციპი – განსხვავებულ მხატვრულ სახეთა ურთიერთობა. თუ კლასიკურ-რომანტიკულ ეპოქაში „სხვადასხვა“ უმთავრესად „კონფლიქტურს“ ნიშნავდა, XX საუკუნის მუსიკაში უკვე აღარაა სავალდებულო კონფლიქტის და მისი შედეგის არსებობა. განსხვავებული მუსიკალური სახეები ხშირად უკონფლიქტოდ თანაარსებობენ ერთი ნაწარმოების ფარგლებში და, არ ისწრაფვიან კონფლიქტის გადალახვით ახალი ხარისხის მიღწევისკენ. მხატვრული ნაწარმოები შეიძლება თვითკმარი მაშინაც კი იყოს, როდესაც მასში მრავალი და განსხვავებული სახე მხოლოდ ექსპონირებულია. ამგვარ ნაწარმოებებს ძირითადად **ალტერანტულ** მუსიკალურ ერთეულთა **მონტაჟის** პრინციპი უდევს საფუძვლად.

მონტაჟის პრინციპმა მუსიკალურ ხელოვნებაში ჯერ კიდევ გასული საუკუნის პირველ ათწლეულში დებიუსის შემოქმედებაში იჩინა თავი. მისი საფორტეპიანო პრელუდიების ორი რვეული, საორკესტრო ნაწარმოებები ამგვარი კონსტრუქციის მრავალ საინტერესო მაგალითს გვთავაზობს, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია პრელუდია *Minstrels* (მენესტრელები). როგორც ე.დენისოვი აღნიშნავს, „მუსიკალური მონტაჟი მენესტრელებში თითქმის კინემატოგრაფიულია – ხან ცალკე მოსმენილი „კადრებია“ „შეწებებული“, ხან კი მასალა ჩნდება წაფენით (როგორც რეპრიზაში)“ (Денисов, 1986:105). მართლაც, მენესტრელები მუსიკალური მონტაჟის ერთ-ერთი კლასიკური მაგალითია. მთლიანის ინტეგრაცია აქ განსხვავებულ ელემენტთა თანაარსებობით მიიღწევა და ავტორი არ გვახვევს თავს არავითარ დასკვნებს და განზოგადებებს. დებიუსისთან მონტაჟურობა მისი მხატვრული ხედვის შედეგს წარმოადგენს, სადაც მრავალი განსხვავებული იდეა უკონფლიქტოდ თანაარსებობს, რაც ფორმადქმნადობის აბსოლუტურად ახალი კონცეფციის ჩამოყალიბებას უყრის საფუძველს[1]. დებიუსის შემდეგ მონტაჟი, როგორც მთლიანის ორგანიზების პრინციპი, XX საუკუნის კულტურული ცნობიერების მნიშვნელოვან მახასიათებლად იქცევა. მონტაჟი, როგორც ს.სავენკო აღნიშნავს, სიცოცხლე-ნაკადის, „პიკის საათის“ ესთეტიკიდან მომდინარეობს, სადაც მთლიანის ნაცვლად წინა პლანზე ყოვლისმომცველობა გამოდის (Савенко, 1985:13).

მონტაჟის პრინციპმა XX საუკუნეში თითქმის ტოტალურად შეცვალა ტრადიციული პროცესუალური ფორმა, რომელიც მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებზე იყო დაფუძნებული და ხასიათდებოდა ვექტორულობით, თანმიმდევრული და უწყვეტი სვლით დასაწყისიდან დასასრულისკენ (რასაც, უმთავრესად, ტონალურ-ჰარმონიული ლოგიკა უზრუნველყოფდა). ახალი, დეცენტრალიზებული მუსიკალური ენის შექმნამ ახალი ლოგიკური კავშირები და ვექტორულის

ნაცვლად, შემოქმედებით ცნობიერებაში მითოლოგიურ ლოგიკასთან მიახლოებული, ციკლური პრინციპი ამოატივტივა.

მონტაჟმა, მუსიკალური ნაწარმოების ამ მნიშვნელოვანმა სტრუქტურულმა და დრამატურგიულმა პრინციპმა, სხვადასხვა სტილურ გარემოში იჩინა თავი. მისი ისტორიული ანალოგები რონდოს და სამნაწილიანი (ტრიოს სახის შუა ნაწილით) ფორმებია, რომელთაც დღემდე შეინარჩუნეს აქტუალურობა და, ძირითადად, თემატური მასალის გადმოცემის ექსპოზიციურ ტიპთან არიან დაკავშირებულნი. მონტაჟის იდეის განხორციელების ცალკეულ მაგალითებს ვხვდებით XVIII-XIX საუკუნეებში შექმნილ საოპერო და სიმფონიურ ნაწარმოებებში, მაგალითად, მოცარტის *Don Giovanni*-ში და ბიზეს *Carmen*-ში, შუბერტის, ბერლიოზის, მალერის სიმფონიებში, მაგრამ ამ პრინციპის კლასიკურ ნიმუშად სტრავინსკის ბალეტი *Le Sacre du printemps* (საღვთო გაზაფხული) არის აღიარებული. მისი ე.წ. „მრავალცენტრული“ (Друскин, 1982:164), ძალზე დინამიკური მთლიანობა იქმნება სხვადასხვაგვარი, ტრადიციის თვალსაზრისით, სტრუქტურულად ჩაუკეტავი, დაუსრულებელი ეპიზოდების „შეწებების“ შედეგად.

სტრავინსკის და მის მიერ დამკვიდრებული სტრუქტურული აზროვნების მიმდევრების სტილურად მთლიანი შემოქმედების საპირისპიროდ, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში სტილური პლურალიზმის იდეის გაბატონებამ სხვადასხვა ტიპის ე.წ. კოლაჟურ კომპოზიციებს მისცა სიცოცხლე, რომლებიც, ასევე, მონტაჟის პრინციპის საფუძველზე აიგება.

მონტაჟის კონკრეტულ ნაწარმოებებში გამოვლენის მრავალ, ერთმანეთისგან განსხვავებულ მოდელებს ვხვდებით, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შესაძლებელია მისი ნაირსახეობების ორ ძირითად ტიპად გაერთიანება. ესენია **ვერტიკალური** და **ჰორიზონტალური** მონტაჟი.

მონტაჟის ტიპების კლასიფიკაცია **ვერტიკალურად** და **ჰორიზონტალურად** ხდება მთლიანის ერთეულების „შეწებების“ ზღვრის მიხედვით და, შესაბამისად, ვერტიკალურისას ვიღებთ განსხვავებული ბლოკების **თანმიმდევრობას**, ჰორიზონტალურის დროს კი **ერთდროულ** მონტაჟს. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ვერტიკალური მონტაჟის პრინციპით გაერთიანებული სტრუქტურული ერთეულების რაოდენობა არაა შეზღუდული, ხოლო ჰორიზონტალურის – მონტაჟის ამ ნაირსახეობის სირთულის გამო და აღქმის თავისებურებიდან გამომდინარე – ერთეულების რაოდენობა, როგორც წესი, სამს არ აღემატება.

XX საუკუნის მუსიკაში მონტაჟის სტრუქტურულ-დრამატურგიულ პრინციპზე დაფუძნებული ნაწარმოებების მრავალ მაგალითს ვხვდებით. მათ შორისაა ნაწარმოებები, დაფუძნებული ეკვივალენტურობის პრინციპზე, მაგრამ გაცილებით დიდია იმ ნაწარმოებების რაოდენობა, რომელთა სტრუქტურა ალტერანტული „ბლოკების“ მონტაჟის საფუძველზე ყალიბდება.

შევაჩეროთ ყურადღება რამდენიმე მათგანზე.

მონტაჟის პრინციპის ტოტალურ გამოვლინებას ვხვდებით ქშიშტოფ პენდერეცკის 60-იანი წლების ინსტრუმენტულ თხზულებებში. მასთან იგი არა მხოლოდ მაკროკომპოზიციურ დონეზე ვლინდება, არამედ მიკროკომპოზიციურზეც. განსხვავება ამ დონეებს შორის მონტაჟის სხვადასხვა ტიპების გამოყენებაშია. თუ მაკროკომპოზიციურ დონეზე პრიორიტეტული ვერტიკალური მონტაჟია, მიკროკომპოზიციურზე – უფრო ხშირია ჰორიზონტალური მონტაჟის გამოყენება. ამგვარადაა ორგანიზებული პენდერეცკის ANAKLASIS-ი,

POLYMORPHIA, TREN-ი, FLUORESCENCES, SONATA ჩელოს და ორკესტრისთვის, CAPRICCIO ჰობოის და ორკესტრისთვის და სხვ., რომელთაგან შევჩერდეთ FLUORESCENCES-ზე, როგორც კომპოზიტორის 60-იანი წლების რამდენიმე მსგავს თხზულებას შორის გამორჩეულზე, რადგან სხვებისგან განსხვავებით დაწერილია დიდი სიმფონიური ორკესტრისთვის.

FLUORESCENCES კომპოზიციურ გეგმაზე სხვადასხვა პარამეტრი ახდენს ზეგავლენას. მათ შორის, ჩვენი აზრით, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ფაქტურულ-ბგერათსიმაღლებრივ ფაქტორს და დინამიკის რელიეფს, რომლებიც პიესის დროით-სივრცული ორგანიზების ლოგიკას განსაზღვრავენ. ამასთანავე, თითოეულ მათგანს დროში განვითარების საკუთარი კანონზომიერებები აქვს.

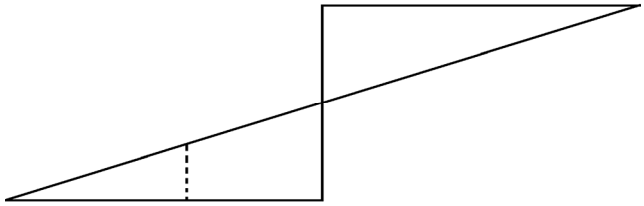
FLUORESCENCES დინამიკის რელიეფის განვითარების ლოგიკას თუ მივადევნებთ თვალყურს, აღმოვაჩენთ, რომ ნაწარმოები ამ რაკურსით ინდივიდუალური მახასიათებლების მქონე ხუთ მონაკვეთად იყოფა. საანალიზო ნაწარმოების დინამიკური განვითარების ერთ-ერთი ყველაზე ტიპური თვისება განსხვავებულ დონეთა დაპირისპირებაა (იხ.: მეორე – ც. 16-40, მესამე – ც. 40-66 და ნაწილობრივ მეოთხე – ც. 66-86 ბლოკები). ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება დინამიკის თანმიმდევრულ ზრდას და დაცემას, თუმცა არც ამ ხერხზე ამბობს უარს კომპოზიტორი და აქტიურად იყენებს მას პირველ მონაკვეთში (ც. 16-მდე) და გენერალური კულმინაციის მომზადების ეტაპზე. აქ ფორმირდება ხანგრძლივი დინამიკური ტალღა, რომელიც, მართალია, მცირე დაღმასვლასაც შეიცავს, მაგრამ მთლიანად ნაწარმოების დასასრულისკენაა მიმართული. გენერალური კულმინაციის შემდეგ, დინამიკის დონის ხანმოკლე დაცემაა მოცემული, დაღმავალი მოძრაობა, რომლის ბოლოსაც ნაწარმოების უკანასკნელი ბგერები სრულ სიჩუმეში ქრება.

ფაქტურულ-ბგერათსიმაღლებრივი ორგანიზების ასპექტში პენდერეცკი ამ პერიოდში შექმნილ სხვა მსგავს ნაწარმოებებში (ANAKLASIS, POLYMORPHIA, TREN, DE NATURA SONORIS N 1, 2 და სხვ.) მიგნებული ხერხების ერთგული რჩება. განსხვავებული თვისება მხოლოდ მსგავსი მიკროსტრუქტურების უფრო მსხვილ სეგმენტებად გაერთიანებაა, რომლებიც მკაფიო ცეზურებითაა გამოყოფილი და ერთმანეთისგან ჟღერადობის ხარისხით განსხვავდება. მთლიანის ორგანიზების მონტაჟური პრინციპი აქ, ასე ვთქვათ, „სუფთა“ სახით წარმოგვიდგება, ანუ ცალკეული ბლოკების ნაწილობრივი დაშრევების გარეშე.

ზემოთ განხილული ნაწარმოები მონტაჟური კომპოზიციის იმ ტიპს განეკუთვნება, სადაც ჟღერადობის განსხვავებული ხარისხის მქონე ბლოკები თანმიმდევრულად მისდევენ ერთმანეთს. ამის შედეგად მთლიანი აღიქმება, როგორც გარკვეულ მოცემულობათა ჯამი, რომლის ყოველ ერთეულში დრო სტატიკურია, მისი აქტივიზება კი ორი მომიჯნავე სექციის ზღვარზე ხდება, გარკვეული სიმკვრივის, კონფიგურაციის და ინტენსივობის მქონე მუსიკალური სივრცის განსხვავებულით შეცვლისას.

განხილულთან შედარებით მონტაჟის პრინციპის რეალიზების უფრო რთულ ნაირსახეობას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წარმოადგენს ე.წ. ჰორიზონტალური მონტაჟი – განსხვავებულ მუსიკალურ ბლოკთა სინქრონული ჟღერადობა, რაც ფორმას მეტ კონტინუალობას, ხოლო ვერტიკალურ ჭრილს ტოტალურ ჰეტეროგენობას ანიჭებს.

მუსიკალური ნაწარმოების ამგვარი ორგანიზების საინტერესო ნიმუშია დიერდ ლიგეტის APPARITIONS (ხილვა), ორნაწილიანი ციკლი (პირველი ნაწილი – Lento, მეორე – Agitato), რომელშიც, ერთი მხრივ, ბინარული აზროვნების ზოგიერთი თვისებაა გამოვლენილი (თუ პირველ ნაწილს განვიხილავთ როგორც თეზას, მეორეს კი – ანტითეზას), ხოლო მეორე მხრივ, აშკარადაა გამოხატული ჰორიზონტალური მონტაჟის თვისებები. როგორც ავტორი აღნიშნავს, ამ თხზულების ძირთიადი იდეა მუსიკალური მდგომარეობების და მათი ცვლილებების გადმოცემაშია (Ligeti, 1967), რაც სტრუქტურულ დონეზე სხვადასხვა ხერხითაა რეალიზებული. ნაწარმოების არქიტექტონიკის თავისებურების ჩამოყალიბებაში უპირატესი მნიშვნელობა ტემბრს და რიტმს ენიჭება. ასე, მაგალითად, პირველ ნაწილში ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური „მოვლენა“ რეგისტრის რადიკალური შეცვლაა ეპიზოდში, რომელიც მთელი ნაწარმოების გენერალურ კულმინაციად აღიქმება, მიუხედავად იმისა, რომ დინამიკური მაჩვენებლები აქ არაა ყველაზე მაღალი (იხ. ტ. 73). ეს მოულოდნელი ტესიტურული ნახტომი, ერთი შეხედვით, არღვევს ფორმის წონასწორობას, მაგრამ მაღალი რეგისტრის შემდგომი ტოტალური ბატონობა აღადგენს მას და ნაწილის სიმეტრიულ არქიტექტონიკას ქმნის. ლიგეტის მუსიკის ერთ-ერთი მკვლევარი, ე.სალმენჰაარა (Salmenhaara, 1969) Lento-ს ფორმას შემდეგი სქემის სახით წარმოადგენს:



მონტაჟის პრინციპის განხორციელების თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საყურადღებოა პიესის მეორე ნაწილი, Agitato. სტრუქტურულად იგი უფრო კონტრასტულია, მოკლებულია მკვეთრ ვერტიკალურ საზღვრებს სხვადასხვა ტიპის მასალას შორის. ამასთანავე, APPARITIONS-ის მეორე ნაწილი არაერთგვაროვანია და ჟღერადობის განსხვავებული ხარისხის მქონე შრეების ერთმანეთზე დაშრევების, სტრატიფიკაციის (იხ.: Wennerstrom, 1975) პრინციპს ემყარება. ლიგეტი აქ ტემბრული აზროვნების უბადლო ოსტატად გვევლინება. იგი ერთმანეთს უხამებს ინტენსიურ, კაშკაშა, მოციმციმე, აკვარელურად გამჭვირვალე, მჭახე და სხვა ტიპის ფერებს. ლიგეტი APPARITIONS-ში, ისევე როგორც 60-იანი წლების მის სხვა ნაწარმოებებში, მაგალითად ATMOSPHÈRES-ში, პრიორიტეტი სიმებიანთა ჯგუფს ენიჭება, რომელიც უკიდურესადაა დანაწევრებული divisi-ს ხერხით. სიმებიანთა კვინტეტის ან მისი ნაწილის ტემბრი მთელი ნაწილის საყრდენს, ბაზისს წარმოადგენს. მისი ჟღერადობა არსად წყდება და სხვა საორკესტრო ჯგუფების ან ცალკეული ინსტრუმენტების ტემბრები სიმებიანებზე სხვადასხვა კომბინაციებშია დაშრევებული. ამგვარად, ნაწარმოების პალიტრა მუდმივ განახლებას განიცდის. ტემბრულ ჰეტეროგენობას, ცხადია, ფაქტურულიც თან სდევს და ამ ორი პარამეტრის მუდმივი თანაარსებობა ხელს უწყობს საორკესტრო ვერტიკალის ორ ან მეტ ინდივიდუალიზირებულ „სართულად“ დაყოფას.

ალტერანტული ბლოკების ჰორიზონტალური მონტაჟის პრინციპი კიდევ უფრო მკაფიოდ ვლინდება კაზიმეჟ სეროცკის საორკესტრო პიესაში IMPROMPTU FANTASQUE (1973) ბლოკფლეიტების, მანდოლინების, გიტარების, დასარტყამთა დიდი ჯგუფის და ფორტეპიანოსთვის. მთელი ნაწარმოები აპრიორული ნორმების და დოგმებისგან თავისუფალი, შეუზღუდავი შემოქმედებითი გამომგონებლობის ატმოსფეროთია გაჯერებული. ცხადია, ფანტაზიის ამგვარ გათავისუფლებას მასალის დიდი მრავალფეროვნება მოსდევს შედეგად, მაგრამ ამისდა მიუხედავად, თხზულება მოკლებულია ყოველგვარ კონფლიქტს და მძაფრ კონტრასტებს. ამ საკმაოდ მასშტაბური ნაწარმოების გამთლიანებას ხელს უწყობს დინამიკა. იგი აწონასწორებს ნაწარმოების ტემბრულ-არტიკულაციურ მრავალფეროვნებას და ფერთა უსასრულო თამაშის ერთიან, განუყოფელ მთლიანობად ინტეგრირებას ახორციელებს. IMPROMPTU FANTASQUE-ს დინამიკური განვითარების სურათი შედარებით სტაბილურია და, პირველი ეპიზოდის გარდა, არ ხასიათდება დინამიკის დონეთა ხშირი ცვალებადობით.

ამგვარად, ალტერანტულობის, განსხვავებულ მუსიკალურ ერთეულთა მონტაჟის პრინციპი სხვადასხვაგვარად შეიძლება იყოს რეალიზებული კონკრეტულ მუსიკალურ ნაწარმოებში. ერთი მხრივ, გვხვდება კომპოზიციური ტიპი, რომელიც გენეტიკურად დაკავშირებულია სამნაწილიან და რონდოს ფორმებთან და ერთ დრამატურგიულ ღერძზე სხვადასხვა სტრუქტურული თუ სტილური ერთეულების „ასხმაზეა“ დამყარებული; მეორე მხრივ კი, მონტაჟის უფრო რთული ტიპი გვხვდება, რომელიც განსხვავებულ ერთეულთა სივრცულ შეერთებაზეა ორიენტირებული. პირველ შემთხვევაში, ვერტიკალური მონტაჟისას თითოეულ ბლოკში დრო სტატიკურია, სივრცული პარამეტრი კი აქტივიზებული, ხოლო მაკროკომპოზიციურ დონეზე სწორედ დროით ფაქტორს ენიჭება უპირატესობა. ჰორიზონტალური მონტაჟისას კი – ცალკეული ალტერანტული ბლოკების დაშრევებას ჟღერადობის სხვადასხვა ხარისხის მქონე „ნაკადების“ სიმულტანურობა მოჰყვება, რაც მრავალგანზომილებიანი მთლიანის შექმნას უწყობს ხელს.

შენიშვნები:

1. საინტერესოა პიერ ბულეზის მოსაზრება, რომელიც აღნიშნავს: „ფორმალური ორგანიზაციის მსხვრევის საერთო ტენდენციით ვებერნს მხოლოდ დებიუსი თუ შეიძლება მიუახლოვდეს... ვებერნთან და მესიანთან ერთად დებიუსი გახლავთ ჩემი ყველაზე დიდი, მარადიული მოდელი“. თბილისი 2007 - თანამედროვე მუსიკის საღამოები. ფესტივალის ბუკლეტი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თბილისი 2007 - თანამედროვე მუსიკის საღამოები. ფესტივალის ბუკლეტი. თბილისი.
2. Ligeti G. Zustande, Ereignisse, Wandlungen. Melos ZfNM, 165-169. 1967.
3. Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti. Regensburg: Bosse-Verlag. 1969.

4. Wennerstrom M. Form in Twentieth-Century Music. In G. E. Wittlich (Ed.), Aspects of 20th Century Music. New Jersey: Englewood Cliffs. 1975.
5. Денисов Э. О некоторых особенностях композиторской техники К. Дебюсси. In Э. Денисов, Современная музыка и проблемы эволюциис композиторской тельники (pp. 90-112). Москва: Советский композитор. 1986.
6. Друскин М. Игорь Стравинский. Москва, Ленинград: Советский композитор. 1982.
7. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки. In Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва. 1985.

რუსუდან თაბაგარი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

რ. შჩედრინის „პოლიფონიური რვეული“ პრელუდიის ჟანრის თავისებურებების ჭრილში

როდიონ შჩედრინის „პოლიფონიური რვეული“ (25 პოლიფონიური პრელუდია ფორტეპიანოსთვის) შეიქმნა 1972 წელს[1] და წარმოადგენს მეტად გამორჩეულ ნიმუშს პრელუდიების დიდი ციკლის ისტორიაში. ნაწარმოები შედგება სხვადასხვა პოლიფონიური ტექნიკით დაწერილი 25 პრელუდიისგან, სადაც ამ ტექნიკის შესაძლებლობების თავისებური დემონსტრირება ხდება და აახლოებს მას პრელუდიებისა და ფუგების დიდ ციკლთან. აღსანიშნავია, რომ „პოლიფონიურ რვეულამდე“ რამდენიმე წლით ადრე შჩედრინმა კიდევ ერთი პოლიფონიური ციკლი – „24 პრელუდია და ფუგა“ შექმნა (1964-70). ამ თვალსაზრისით, „პოლიფონიურ რვეულში“ კომპოზიტორი, თითქოსდა, ახალი რაკურსით წარმოაჩენს დიდი პოლიფონიური ციკლის იდეას.

აღნიშნულ ნაწარმოებში კომპოზიტორი აგრძელებს პოლიფონიური პიესების ციკლად გაერთიანების ბაროკოსეულ ტრადიციას. ამ კუთხით, შჩედრინის ციკლი ბახის ორ- და სამხმიანი ინვენციების, „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ციკლების ხაზის გამგრძელებელია. იმავდროულად, კომპოზიტორის მიერ ციკლის პიესების პრელუდიის ჟანრთან მიკუთვნება რომანტიკული ეპოქის მინიატურებისგან შემდგარი ციკლის ტრადიციების გარდატეხაზეც მეტყველებს.

შჩედრინის ციკლი წარმოადგენს პოლიფონიური ხერხებისა და ფორმების ერთგვარ „ენციკლოპედიას“, სადაც თითოეული პიესა ეფუძნება ერთ კონკრეტულ პოლიფონიურ ტექნიკას. ციკლის პიესებში გამოყენებულია სხვადასხვა პოლიფონიური ხერხი: *კონტრაპუნქტი* (№№11, 19); *იმიტაცია* (№№1, 5, 13, 25); *პოდგოლოსუროობა* (№6); *უკუსვლა* (№8), *ინვერსია* (№9).

პრელუდიები დაწერილია სხვადასხვა პოლიფონიური ფორმა/ჟანრით, რომელთა შორისაა: *კანონი* (№№2, 5, 7, 14, 15, 17, 20, 22); *ორ- და სამხმიანი ინვენცია*[2] (№№1, 13); ოსტინატური ფორმები: *ოსტინატო* (№№3, 16), *ჩაკონა* (№10), *პასაკალია* (№21); ფუგირებული ფორმები: *ფუგეტა* (№4), *მარტივი ფუგა* (№18), *ორმაგი ფუგა* (№23).

ციკლში შესული რამდენიმე პრელუდია დასათაურებულია, როგორც ჰომოფონიური ჟანრი, პოლიფონიზირებული სხვადასხვა პოლიფონიური ტექნიკით: *რეჩიტატივი და უკუსვლა* (№8), *ეტიუდი ინვერსიით* (№9), *ტოკატინა-კოლაჟი* (№12).

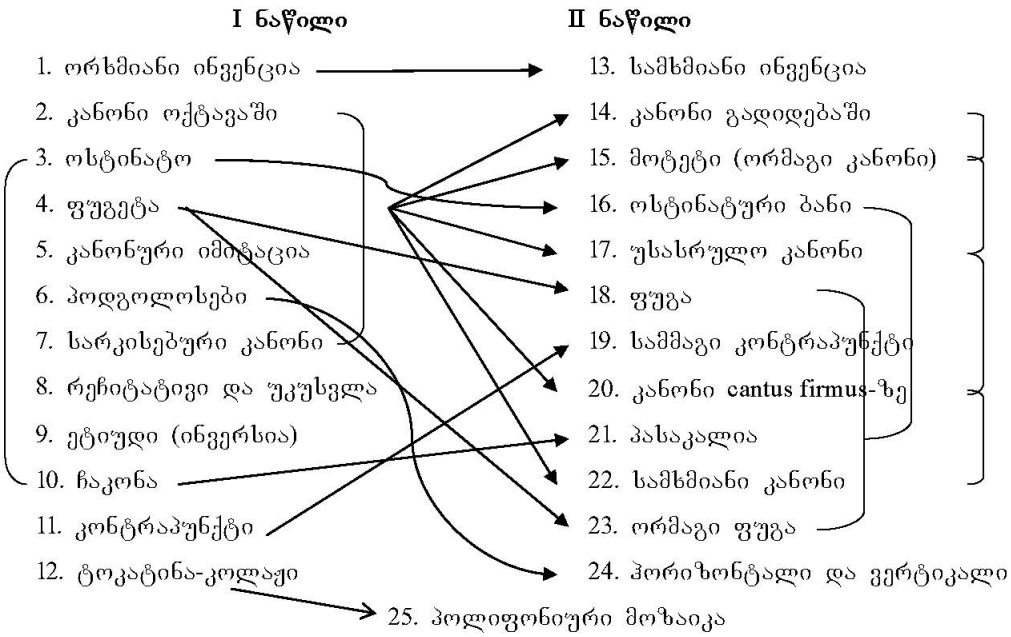
პრელუდიების ანალიზისას თვალშისაცემია, რომ ციკლში დომინირებს იმიტაციური პოლიფონია, ვინაიდან პრელუდიების უმეტესობა იმიტაციურ ტექნიკას ეფუძნება (კანონი, ინვენცია, ფუგირებული ფორმები – სულ 16 პრელუდია), ხოლო არაიმიტაციური პოლიფონიით დაწერილია მხოლოდ ცხრა პრელუდია.

სტრუქტურულად ციკლის პიესებში მეორეული ფორმის სახით მეტწილად იკვეთება სამნაწილიანი რეპრიზული ფორმა (№№1, 2, 4, 8, 11, 14, 15, 19, 20, 22, 25), ასევე გვხვდება რონდოსებურობაც (№9, 12).

შჩედრინის ციკლის პრელუდიები დაწერილია ქრომატულ ტონალობაში (გამონაკლისია №12 პრელუდია, სადაც ქრომატული ტონალობა შერწყმულია კლასიკურ მაჟორულ-მინორულ სისტემასთან). ციკლის 25 პრელუდიის ტონალური გეგმა მოიცავს ქრომატული სისტემის ყველა ბგერას, სადაც გარკვეული პრინციპი შეინიშნება. აღსანიშნავია, რომ პირველი 12 პრელუდიის ტონალობათა თანმიმდევრობა ემთხვევა საწყისი ბგერიდან დაწყებული დაღმავალი ქრომატული გამის ბგერათრიგს, ხოლო მეორე 12 პრელუდია – აღმავალს. აქედან გამომდინარე, ცენტრი A მოცემულია №1, №13 და №25 პრელუდიებში, სადაც პირველი ორი პრელუდია ინვენციებია, ხოლო ბოლო პრელუდია პირველთან ტონალურ თაღს კრავს. სწორედ ამ ნიშნით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ შჩედრინის ნაწარმოებში XX საუკუნის სიუიტური ციკლისთვის დამახასიათებელი ნიშნებია დაცული, სადაც კონტრასტული პიესებიდან რამდენიმე (ამ შემთხვევაში კი, ციკლის დრამატურგიაში საკვანძო პიესები) ერთ ტონალობაშია მოცემული.

ციკლის დრამატურგია ეფუძნება თემატურად, ტონალურად, სახეობრივად ერთმანეთის კონტრასტული პრელუდიების მონაცვლეობას. ამასთან, ციკლის გამთლიანება, ზემოაღნიშნულის გარდა, ხდება ერთი საერთო იდეით – თანდათანობით რთულდება პოლიფონიური ხერხები და ფორმები.

დრამატურგიულად ციკლი შესაძლებელია დაიყოს ორ ნაწილად: I ნაწილს შეადგენს პრელუდიები №№1-12, მეორე ნაწილი კი მოიცავს №№13-25 პრელუდიებს, რაც სქემატურად შემდეგნაირად შეიძლება გამოისახოს:



როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, ციკლის დრამატურგია ეფუძნება პოლიფონიური ხერხებისა და ფორმების თანდათანობით გართულების იდეას: I ნაწილში გამოყენებული სხვადასხვა პოლიფონიური ხერხი II ნაწილში გართულებული სახითაა წარმოდგენილი[3]. გარდა ამისა, გართულებულია ფუგირებული ფორმებიც – I ნაწილშია ფუგეტა (№4), II ნაწილში კი ვხვდებით როგორც მარტივ (№18), ისე ორმაგ ფუგას (№23).

აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ პირველ ნაწილში მიმართავს კომპოზიტორი პოლიფონიზებულ ჰომოფონიურ ჟანრებს – რეჩიტატივს, ეტიუდსა და ტოკატას (ეს უკანასკნელი აბოლოებს ამ ნაწილს), II ნაწილი კი მთლიანად პოლიფონიურ ფორმა/ჟანრებზეა აგებული.

აღნიშნულ ციკლში პრელუდიის ჟანრული მახასიათებლები, სხვა ანალოგიურ ციკლებთან შედარებით, ნაკლებად ვლინდება, ვინაიდან პრელუდია აქ, მეტწილად, აღარ წარმოადგენს იმპროვიზაციულ, თავისუფალი განვითარების ჟანრს (გამონაკლისია №№6, 17 და 24 ზომის გარეშე ჩაწერილი პრელუდიები). იმავდროულად, ციკლის პიესებში შესაძლებელია გამოიყოს პრელუდიის ზოგიერთი სტაბილური, იმანენტური თვისება. კერძოდ, ციკლში იგი გააზრებულია, როგორც მინიატურის ჟანრი, რომელიც თავისუფლად ერთიანდება დიდ ციკლად. ამასთან, თითოეული პიესა ერთ პოლიფონიურ ტექნიკაზე ან ფორმაზეა აგებული და გამოირჩევა ერთაფექტურობით, ხშირად ოსტინატურობით, რაც ბუნებით მონოსახეობრივ პრელუდიას ახასიათებს. გარდა ამისა, ციკლის ორი პრელუდია – №6, 24 – იმპროვიზაციულია.

მაგალითი №1. რ. შჩედრინი, №24 პრელუდია.



ისინი არა მხოლოდ ზომის გარეშეა ჩაწერილი და ხასიათდება მეტრული პარამეტრის არადეტერმინირებით, არამედ გამოირჩევა მუსიკალური აზრის თავისუფალი გაშლა-განვითარებით, ერთგვარი სპონტანურობით – ორივე პრელუდიაში სახეზეა ალეატორიკა მუსიკალურ გამომსახველობითი ხერხების დონეზე. შესაბამისად, სწორედ ამ თვისებით (მეტრულ-რიტმული თავისუფლება) რ.შჩედრინის პრელუდიებში, ერთი მხრივ, გრძელდება ფრანგული ზომის გარეშე ჩაწერილი პრელუდიების ტრადიცია და, იმავდროულად, ეს ციკლი ემსგავსება XX საუკუნეში შექმნილ გ.უსტვოლსკაიასა და ს.სლონიმსკის ანალოგიური ციკლის პიესებს.

№6 და №24 პრელუდიების გარდა, ზომის გარეშეა ჩაწერილი შჩედრინის №17 პრელუდიაც, თუმცა ზემოაღნიშნული ორი პრელუდიისგან განსხვავებით, აქ არ იქმნება იმპროვიზაციულობის, თავისუფალი განვითარების შთაბეჭდილება, ვი-

ნაიდან პიესაში რიტმი დეტერმინირებულია. უსასრულო კანონის ფორმით დაწერილი პრელუდია საინტერესოა ფორმის თვალსაზრისითაც – ავტორის მითითების თანახმად, შემსრულებელს შეუძლია რამდენჯერმე გაიმეოროს ნაგებობა (თანაც იმგვარად, რომ ნებისმიერ ადგილას შეწყვიტოს გამეორება და პირდაპირ გადავიდეს ავტორის მიერ ამოწერილ კოდაზე). შესაბამისად, №17 პრელუდიაში შეზღუდული ალეატორიკა ვლინდება მეტრისა და ფორმის კომპონენტების დონეზე, სადაც ფორმა სტაბილურია, მისი შემადგენელი ელემენტები კი – მობილური.

რ. შჩედრინის 25 პოლიფონიური პრელუდიის ციკლში იკვეთება სხვა ჟანრებთან ურთიერთკავშირები, რაც ასევე პრელუდიის ჟანრის თავისებურებას წარმოადგენს. პოლიფონიური ჟანრების გარდა (მოტეტი, ფუგა, ფუგეტა, ჩაკონა, პასაკალია), აქ ვხვდებით ისეთ ჟანრებსაც, რომლებიც ახლოს დგას პრელუდიასთან – ესაა ეტიუდი და ტოკატა. ეს უკანასკნელი საკმაოდ საინტერესოდაა წარმოდგენილი №12 პრელუდიაში – „ტოკატინა-კოლაჟი“. აღნიშნულ პოლისტილისტიკურ პრელუდიაში კოლაჟის პრინციპით (7-9 ტტ., 23-25 ტტ., 46-48 ტტ., 59-61 ტტ.) ჩართულია მონაკვეთები ი.ს.ბახის №8 ორხმიანი ინვენციიდან F-dur.

მაგალითი №2. რ. შჩედრინი, №12 პრელუდია.

ა) 7-9 ტტ.



ბ) 59-61 ტტ.



პიესაში იკვეთება რონდოსებურობისა და კუპლეტურობის პრინციპები – მთელი პრელუდია აიგება ბახის ინვენციისა და მის ინტონაციურ-რიტმულ პრინციპებზე აღმოცენებული შჩედრინის XX საუკუნის გადმოსახედიდან შექმნილი კომენტარების დაპირისპირებაზე. კომპოზიტორი, კოლაჟის პრინციპის შესაბამისად, ხაზგასმით, უტრირებულად წარმოაჩენს საზღვრებს საკუთარსა და ნასესხებს შორის – ბახის მონაკვეთები მოულოდნელად, *f*-ზე იჭრება და კონტრასტს ქმნის შჩედრინის *p*-თი შეფერილ მუსიკასთან. მსგავს კოლაჟურ კომპოზიციებში ყოველთვის ყურადსაღებია, თუ რამდენადაა შეთავსებული ერთმანეთთან ნასესხები ტექსტი ავტორისეულთან, იკვეთება თუ არა ეკლექტიკის თვისებები? „ტოკატინა-კოლაჟში“ ბაროკოსა და XX საუკუნის მუსიკალურ ეპოქებს აერთიანებთ ტოკატის ჟანრი მისთვის დამახასიათებელი ჟანრული თვისებებით – ბახის თემატიზმის მსგავსად, შჩედრინის ინტონაციური ფორმულებიც მოძრაობის იდეაზეა აგებული და გადაედინება ერთიდან მეორეში. ნა-

წარმოები სრულდება ბახის ინვენციიდან ციტირებული დასკვნითი საკადანსო მონაკვეთით (მხოლოდ განსხვავებულ ტონალობაში – B-dur) – ამით ავტორი თითქოსდა აღიარებს ბახის მუსიკის, ზოგადად ბაროკოს ესთეტიკის უპირატესობას და მარადიულობას. „ტოკატინა-კოლაჟში“ კომპოზიტორი სტილებით თამაშის, ერთგვარი „გადაძახილების“ ხერხს მიმართავს – ნაწარმოების მოსმენისას იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოსდა ერთდროულად ორ, ერთმანეთთან მოპაექრე, სხვადასხვა ეპოქის სკერცოზულ ტოკატას ისმენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ შჩედრინის ციკლი გარეგნულად აგრძელებს დებიუსის პრელუდიების ციკლის ხაზს: რუსი კომპოზიტორის პიესებიც დასათაურებულია და, თანაც, სახელწოდებები მოცემულია ყოველი პრელუდიის ბოლოს. თუმცა, დებიუსის ციკლისგან განსხვავებით, შჩედრინი სახელწოდებაში უთითებს არა კონკრეტულ განწყობას/სახეს, არამედ იმ პოლიფონიურ ტექნიკასა თუ ფორმას, რომელსაც ეფუძნება ესა თუ ის პრელუდია-ინვენცია.

აღნიშნულ ციკლში ასევე შეიძლება დავინახოთ პ.ჰინდემიტის „Ludus Tonalis“-ის ნიშნებიც. შჩედრინის ციკლის ჩვენ მიერ გამოკვეთილ ორივე ნაწილშია ოსტინატური პრელუდიები – თუ I ნაწილში გამოყენებულია ოსტინატო და ჩაკონა (№3 და №10), II ნაწილშიც სახეზეა ოსტინატური ბანი და პასაკალია (№16 და №21); ასევე ორივე ნაწილშია იმპროვიზაციული, მეტრულ-რიტმულად თავისუფალი პრელუდიები (№6 და №24). ციკლის I ნაწილი სრულდება ზემოაღნიშნული „ტოკატინა-კოლაჟით“, თითქმის მსგავს პრინციპზეა აგებული №25 პრელუდია, რომელიც ასრულებს ციკლის მეორე ნაწილს. ეს პრელუდია, იმავდროულად, წარმოადგენს მთლიანი ციკლის ფინალსაც – იგი აიგება ციკლის წინა პრელუდიების თემებზე, რითაც იქმნება ერთგვარი მონოსტილისტიკური, ავტოციტატებისგან დამონტაჟებული „პოლიფონიური კოლაჟი“. ბოლო პრელუდია იწყება და სრულდება თემით №1 პრელუდიიდან – სწორედ ამ ინტონაციური თაღით იკვრება მთელი ციკლი. მსგავსი იდეაა ჰინდემიტის „Ludus Tonalis“-შიც, რომლის დასკვნით პიესაში – პოსტლუდიაში ერთდროულად უკუსვლითა და შებრუნებით მეორდება ციკლის საწყისი პრელუდიის მუსიკა[4].

შეიძლება ითქვას, რომ შჩედრინთან გრძელდება ციკლის 24 პრელუდიად გაერთიანების იდეა, ვინაიდან №25 პრელუდია (დამოუკიდებლობის მიუხედავად) მუსიკალურად არ წარმოადგენს ახალ ნაწილს და ფუნქციურად დასკვნის, კოდის მნიშვნელობას იძენს. იმავდროულად, ჰინდემიტის ციკლი – „Ludus Tonalis“ – პრელუდიებისა და ფუგების შერწყმული ციკლის ნიმუშია, ხოლო შჩედრინის პრელუდიურ ციკლში პიესები დამოუკიდებელია და ცალ-ცალკეც შეიძლება შესრულდეს[5].

ამგვარად, რ.შჩედრინის „პოლიფონიური რვეული“ იკავებს გამორჩეულ ადგილს XX საუკუნის პრელუდიების ციკლის პანორამაში. პრელუდიის ჟანრი აქ ინარჩუნებს ზოგიერთ იმანენტურ თვისებას – მინიატურულობა, ერთაფექტურობა, სხვა ჟანრებთან კავშირი. ამასთან, იგი ბევრი თვისებით უკიდურესად დაახლოებულია ინვენციის ჟანრთან და, შესაბამისად, იძენს ახალ თვისებებს, რომელთა შორისაც აღსანიშნავია პოლიფონიური ტექნიკისა და ფორმების დომინირება, პრელუდიების გაერთიანება დიდ პოლიფონიურ ციკლად, რაც რ.შჩედრინის ციკლის განსაკუთრებულობას განაპირობებს.

შენიშვნები:

1. „პოლიფონიური რვეულის“ პრემიერა შედგა მოსკოვში 1973 წლის 31 მარტს თავად ავტორის შესრულებით.
2. როგორც ცნობილია, ინვენცია – ესაა პოლიფონიური წყობის პიესა, რომელიც, როგორც წესი, აიგება რაიმე კომპოზიციურ-ტექნიკურ ხერხზე (ამ კუთხითაც უკავშირდება შჩედრინის ციკლი ბახის ინვენციებს).
3. მაგალითად, I ნაწილი იწყება ორხმიანი ინვენციით, ხოლო მეორე – სამხმიანით; სხვადასხვა სახისაა კანონი: თუ I ნაწილში მოცემულია მხოლოდ ორი კანონი (ოქტავაში და სარკისებური), II ნაწილში მეტი მრავალფეროვნებაა (კანონი გადიდებაში, cantus firmus-ზე, ორმაგი, სამხმიანი, უსასრულო).
4. აღსანიშნავია, რომ რ.შჩედრინი „პოლიფონიურ რვეულამდე“ 2 წლით ადრე შექმნილ „24 პრელუდიისა და ფუგის“ ციკლშიც მიმართავს კომპოზიციური თაღის პრინციპს – აქ ბოლო, №24 პრელუდია და ფუგა წარმოადგენს №1 პრელუდიისა და ფუგის ინვერსიას.
5. ამას გარდა, „Ludus Tonalis“-ის კომპოზიციურ სტრუქტურაში არაზუსტი სიმეტრიის პრინციპის მეშვეობით იკვეთება ორნაწილიანობა: №7 ფუგა იწყება in As-ში და მთავრდება in C-ში, რითაც ხდება ციკლის პირველი ნახევარის შემოსაზღვრა (ციკლის პირველი ფუგა ხომ in C-შია). სწორედ ამ ფუგით მთავრდება ჰინდემიტის ციკლის პირველი ნახევარი, სადაც ფუგები კვინტურ-ტერციულ ურთიერთობაშია საწყის ტონალობასთან. ციკლის მეორე ნახევარში შემავალი ფუგები კი მასთან დისონირებულ – სეკუნდურ-ტრიტონულ თანაფარდობაშია. ანალოგიურად, სიმეტრიულ ნაწილებად იყოფა შჩედრინის ციკლიც, რომლის I ნაწილში შესულია თორმეტი პრელუდია, ხოლო II ნაწილში – ცამეტი პრელუდია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არუთინოვ-ჯინჭარაძე დ., პოლიფონიისთეორია და ისტორია. თბილისი: თსკ, 2010.
2. Панкратова В. Прелюдия. (Ю.Келдыш, Ред.) Музыкальная Энциклопедия, 1982.
3. Переверзева М. К проблеме формообразования алеаторной музыки/musicus, №1-2. 2010.
4. Переверзева М. Алеаторные формы: к проблеме типологии/Музыкальная академия №2, 2012.
5. Переверзева М. Алеаторика: к проблеме терминологии / musicus, №3. 2012.
6. Тараканов М.Р. Щедрин. Полифоническая тетрадь http://classicalmusic.uol.ua/text/6471020/№cut

მაია ტაბლიაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ფუგირებული ფორმის თავისებურებები ნოდარ გაბუნიას შემოქმედებაში

„პროფესიონალი – ჩემთვის ოსტატია, რომელმაც იცის წესები და კანონები. წესი ტრადიციით ნაკარნახები ალგორითმია, რომელსაც საუკუნეები უმაგრებს ზურგს. ჩვენ ვიღებთ დიდი კომპოზიტორების მაგალითს და მათი მიხედვით ვაყალიბებთ წესებს. ჩვენთვის ნიმუშები მაგალითს წარმოადგენენ ნორმების დასადგენად. პროფესიონალია ის, ვინც ტრადიციით დაგროვილ ხელოვნების ნორმებს, საიდუმლოებებს იცნობს ღრმად“ (ასათიანი, 2003:11). აღნიშნული სიტყვები ეკუთვნის XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთ გამორჩეული წარმომადგენელს ნოდარ გაბუნიას – ნოვატორ კომპოზიტორსა და ნატიფ პიანისტს, დიდ პედაგოგსა და დახვეწილ მუსიკოსს, ინტელექტუალსა და ფილოსოფიურად მოაზროვნე ფიგურას.

ერთია წესებისა და კანონების ცოდნა, მეორეა მათი „გაცოცხლება“ ყოველ ახალ ნაწარმოებში, თუნდაც სულ მცირე განახლებით, რომ არაფერი ვთქვათ მნიშვნელოვან ტრანსფორმაციებზე. ასე ემართება ხოლმე ბაროკოს ეპოქის „პირმშოს“ – ფუგას, როდესაც დიდი ხელოვანის ხელში მოექცევა, როდესაც სტაბილურობასთან ერთად, მუდმივ მობილურობას ითავსებს და თავიდან „იბადება“.

კვლევა ეძღვნება ფუგის კომპოზიციურ თავისებურებებს ნოდარ გაბუნიას ქმნილებებში. ყურადღება გამახვილებულია სწორედ ისეთ ფორმებზე, როგორიცაა ფუგა, ფუგატო, ფუგეტა, აგრეთვე, ფუგა-სონატა, ფუგა-რონდო და ფუგა-ოსტინატო.

ზოგადად, კომპოზიტორ ნოდარ გაბუნიას შემოქმედებითი ფანტაზია თითქმის ყველა ჟანრს შეეხო, სადაც მნიშვნელოვანი გამოხატულება პოვა პოლიფონიურმა აზროვნებამ. მის ნაწარმოებებში მრავლად გვხვდება პოლიფონიური ხერხები, საშუალებები, ფაქტურის სახეები; ამასთანავე, შედარებით იშვიათია პოლიფონიური ფორმები. კომპოზიტორის ჰარმონიულად მდიდარი მუსიკალური ენის მქონე ქმნილებებში საკმაოდ საინტერესო ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი ფუგირებული ფორმები, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში შეხამებულია სონატასთან, რონდოსთან, ან ოსტინატურ ვარიაციებთან. ფუგირებული განვითარების პრინციპების სხვა ჰომოფონიურ თუ პოლიფონიურ ფორმებთან შეჯერებით კი ყალიბდება ჰიბრიდული/შერეული კომპოზიციები.

კომპოზიტორის განსახილველ ნაწარმოებთა შორისაა „იგავი“ მთქმელის, სამი მომღერლისა და კამერული ორკესტრისათვის (ფუგა IV ნაწილში), №1 საფორტეპიანო სონატა (თავისუფალი ფუგა დამუშავებაში), №2 სიმებიანი კვარტეტი (ფუგა-სონატა ფინალში), №2 სიმფონია (ფუგატო, ფუგა-ოსტინატო და ფუგა I ნაწილში, ფუგატო-ოსტინატო ფინალში) და საფორტეპიანო ტრიო (ფუგა-რონდო ფინალში).

საინტერესოა, თუ როგორაა წარმოდგენილი რაოდენობრივად არც თუ მრავალი, მაგრამ კომპოზიციურად განსხვავებული ფუგირებული ფორმები ნოდარ გაბუნიას შემოქმედებაში. მივყვეთ ქრონოლოგიურად.

კომპოზიტორის ერთ-ერთ ცნობილ ნაწარმოებს განეკუთვნება სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკის მიხედვით შექმნილი **„იგავი“** (1962). ამ ხუთნაწილიან კონტრასტულ-შედგენილ ციკლში ყურადღებას იპყრობს IV ნაწილი – ფუგა (I რედაქცია – 1962, II რედ. – 1983, III რედ. – 1997), რომელიც თვალწინ გვიშლის კოლორისტულ ჟანრულ-საყოფაცხოვრებო ჩანახატს, ბუნებრივია, თავისი ქვეტექსტით. ფუგა წარმოადგენს სამხმიან ორნაწილიან რონდოსებურ კომპოზიციას, რომელშიც ვოკალური ტრიოს იმიტაციური კუპლეტები მონაცვლეობენ ინსტრუმენტულ არაიმიტაციურ ეპიზოდებთან, ანტიფონური შესრულების ტრადიციისამებრ. ხსენებული კუპლეტები ექსპოზიციასა და კონტრექსპოზიციაში გადმოიცემა თემა-პასუხის პრინციპით. შემდგომ კი კუპლეტ-რეფრენებში (აღმავალი სეკუნდური მოძრაობით) ავტორი იყენებს სამხმიან სტრეტულ იმიტაციებს II წყების უსასრულო კანონის სახით, იმიტირების პირობების ცვალებადობით. აღსანიშნავია, რომ ფუგის რედაქციებიდან გამომდინარე, ადრეულ ვერსიაში ხმათა ჩართვის თანაფარდობა ტრადიციული კვარტა-კვინტურია (თუმცა T-S-T-S-ური); მომდევნო ვერსიებში კი ექსპოზიცია ამ თვალსაზრისით უფრო თავისუფალია.

ფუგაში დიატონური კილოების მთელ სპექტრს ვხვდებით. საინტერესოა, რომ თემის გატარებები სამივე ხმაში განსხვავებულ კილოშია მოცემული, რაც უწყვეტი ცვალებადობით პოლიკილოობას ქმნის. ფუგაში წარმოდგენილია აგრეთვე სხვადასხვა სახის ოსტინატო: თემაში (რომელშიც მრავალჯერ მეორდება ტონიკის პრიმა), უსასრულო კანონებსა (იმიტაციური ოსტინატო) და კოდაში (ერთი მოტივი მრავალჯერ მეორდება სხვადასხვა პარტიაში). ამ ფუგაში, ისევე როგორც მთელ „იგავში“, კომპოზიტორის მიერ გარდასახულია გურული ხალხური მრავალხმიანობის კანონზომიერებები, რამაც ნაწარმოების ინტონაციური, კილო-ჰარმონიული და ფაქტურული თავისებურებები განაპირობა.

ნ.გაბუნიას №1 საფორტეპიანო **სონატის** (1966) დამუშავებაში (Adagio) ვრცელი იმიტაციური პოლიფონიური ეპიზოდი, ფაქტობრივად, ორ – ჩვეულებრივ და მაკროდონეზე გაშლილ თავისუფალ ფუგას წარმოადგენს. ფუგა მოიცავს ოთხ მონაკვეთს, რომლებიც შეესაბამება 27-ტაქტიანი მაკროთემის ექსპოზიციურ იმიტაციურ ჩვენებას (ფუგის ტ.3, 32, 55), აღმავალი არქიტექტონიკით, ხმათა რაოდენობის თანმიმდევრული ზრდით, და მაკროთემის შემჭიდროვებულ გატარებას რეპრიზული (ტ.71) ფუნქციით, კვლავ აღმავალი არქიტექტონიკითა და ხმათა მზარდი ფაქტურული გაშლით.

რაც შეეხება ფუგის გამოვლენას ჩვეულებრივ დონეზე, იგი ამგვარია: I მონაკვეთში სამტაქტიანი თემა იმიტირებულია შემცირებული კვინტით ზევით და მეორდება იმავე ხმაში მცირე სეკუნდით მაღლა (ანუ წმინდა კვინტური იმიტაცია მიღწეულია მოგვიანებით). 17-ტაქტიან ინტერმედიას მივყავართ II მონაკვეთში თემის შემდგომ აღმავალ კვინტურ გატარებასთან, ორჯერადი ვარიანტული გამეორებით სეკუნდურ თანაფარდობაში ორი კონტრაპუქტის ფონზე. მომდევნო 14-ტაქტიანი ინტერმედიის შემდეგ III მონაკვეთში თემა ტარდება სექსტით ზევით, კვლავ ორჯერადი გამეორებით უკვე სამი კონტრაპუნქტის ფონზე. ხოლო IV მონაკვეთში (ისევე, როგორც ფუგის დასაწყისში) თემა მოცემულია ერთ ხმაში, ქვედა

რეგისტრში და სტრეტულად იმიტირებულია სექსტით ზევით, შემდეგ სექსტური დუბლირებით. თავისუფალი აღნაგობის ფუგა, რომელიც სონატის შერეული ფორმის Adagio-ს ფუნქციას ატარებს, ბოლოვდება თემის ბირთვის მრავალხმიანი აღმავალი სტრეტული იმიტირებით.

კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო ჟანრში პოლიფონიური ფორმის ჰიბრიდული ვარიანტი გვხვდება №2 სიმებიანი **კვარტეტის** (1982) ფინალში (III ნაწ.); მოცემულია ფუგა-სონატა, კანონური ეპიზოდების აქტიური გამოყენებით. ერთი მხრივ, სახეზეა სონატური ფორმის კონტურები ცენტრალური ეპიზოდით, არატრადიციული ტონალური ურთიერთობებით (მხედველობაშია რეპრიზაში მთავარი და დამხმარე თემების სეკუნდური ტრანსპონირება), მეორე მხრივ, ყველა მონაკვეთ-ფაზაში წამყვანი პრინციპი იმიტაციური განვითარებაა. თუ მთავარი პარტია – ფუგატოსებური ბუნებისაა (ინტონაციურად არასტაბილური, ვარიანტული თემის ჩვენება ანსამბლის ყველა მონაწილესთან დაღმავალი არქიტექტონიკით, ხმათა ჩართვის დროითი ინტერვალის თანდათან ზრდით), დამხმარე – ორმაგი კანონური იმიტაციის სახითაა მოცემული (ორმაგი კანონური იმიტაცია პრიმაში, პაუზებით დანაწევრებული მოტივების თანმიმდევრობით). თემასთან კომპლემენტარულად შეხამებული დაპირისპირებები თემისავე მასალაზე აიგება. ისინი თემას ინტონაციურ-რიტმულად ემსგავსებიან, რაც თემის კიდევ ერთი ვარიანტის ილუზიას იწვევს. ცენტრალური ეპიზოდიც ფუგირებული ბუნებისაა. ამდენად, II კვარტეტის ბოლო ნაწილი არატრადიციული ტონალური თანაფარდობის მქონე, პოლიფონიზებულ სონატურ ფორმას წარმოადგენს. აქვე დავძენთ, რომ №1 სიმებიანი კვარტეტის პირველი ნაწილის კოდაში ერთმანეთზე მიყოლებით სამი რამდენადმე იზოლირებული ფაქტურულ-დრამატურგიული ტალღა ფუგეტას თვისებებს ავლენს.

კომპოზიტორის დრამატიზმით, შინაგანი ექსპრესიით აღსავსე №2 **სიმფონია** (1984) მონოთემატიზმის პრინციპზე აგებული კონტრასტულ-შედგენილი ციკლია. იგი ყურადღებას იპყრობს პოლიფონიური ფორმების სიუხვით, რაც ფაქტურის აქტიური პოლიფონიზების შედეგია. სიმფონიის პირველივე ნაწილში შესავლის შემდეგ ერთმანეთის მიყოლებით სამი ფუგირებული ფორმაა წარმოდგენილი. კერძოდ, ესაა სტრეტული ფუგატო (ც.6), ორმაგი ფუგა-ოსტინატო (ფუგა-პასაკალია, ც.9) და ფუგა (ც.23). ფუგატოს საფუძვლად უდევს სიმფონიის ძირითადი თემა, რომლიდანაც სხვა ფუგირებული ფორმების თემატური მასალა ამოიზრდება. რეპრიზულ ფუგა-პასაკალიაში თუ ერთი თემა ბასო-ოსტინატოს სახითაა მოცემული, მეორე განუწყვეტლივ მიგრირებს იმიტაციურად ხმიდან ხმაში სხვადასხვა დონეზე; ოსტინატური და ფუგირებული საწყისების კონტრაპუნქტული მოქმედების შედეგად კი ხსნებულ ჰიბრიდულ კომპოზიციას ვიღებთ. მოძრავი, ქმედითი მრავალხმიანი ფუგა კი სიმფონიის დასაწყისში ნაჩვენები კონფლიქტური განვითარების კიდევ ერთი ეტაპია; ის სწორედ I ნაწილის რეპრიზას ემთხვევა.

აღსანიშნავია, რომ სიმფონიის I ნაწილში წარმოდგენილი განსხვავებული ფუგირებული ფორმები ტალღისებური დრამატურგიით ვითარდება. კომპოზიტორი ფაქტურის აქტიურ პოლიფონიზებას ახდენს, რაც მთლიანობაში ჰომოფონიურ-პოლიფონიური ტიპის ფაქტურას აყალიბებს. თავისი დატვირთვით სიმფონიაში ეს ნაწილი პოლიფონიური განვითარების სიმძიმის ცენტრად

გვევლინება, რისი განმუხტვაც ნაწარმოების მომდევნო ნაწილებში ხორციელდება.

სიმფონიის ფინალის პოსტლუდიის შინაგანად დაძაბული ხასიათის ნელი, ჩუმი ფუგატო-ოსტინატო (ც.112) გვევლინება როგორც მუსიკალური მასალის განვითარების დამაბოლოვებელი ეტაპი. განსხვავებით სიმფონიის ზემოხსენებული ჰიბრიდული ფორმისგან, სადაც პოლიფონიური თვისებები მკაფიოდ ვლინდება, ფინალში იმიტაციური საწყისი ოსტინატოს პრინციპთან შედარებით უფრო მოკრძალებულია. ფუგატო-ოსტინატოს თემა I ნაწილის ფუგის თემიდან ამოიზრდება; სიმფონიას ასრულებს ის ლაიტთემა, რომელიც თავდაპირველად I ნაწილის შესავალსა და ფუგატოში გამოჩნდა; ფინალში ბრუნდება ფუგა-პასაკალიის თემაც. ამ თემატური კავშირებით სიმფონიის განაპირა ნაწილებში თაღისებურობა იქმნება, პოლიფონიური ფორმების სპექტრის ასეთი გადანაწილებით კი სიმფონიურ ციკლში „დიდი პოლიფონიური ფორმის“ თვისებები იკვეთება.

პოლიფონიურობის კუთხით საინტერესოა კომპოზიტორის ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოები საფორტეპიანო **ტრიო** (1997). საოცრად ნოსტალგიური, სევდიანი, ფილოსოფიური ელფერის ტრიოში ფართოდაა წარმოდგენილი პოლიფონიის სხვადასხვა მხარე, რომელიც დაგვირგვინებულია ფინალის თავისუფალ ფუგა-რონდოში. თუ ჰომოფონიური საწყისი ძირითადად ეპიზოდებში ვლინდება, პოლიფონიური საწყისი რეფრენის გატარებებშია (ც.1,4,10) კონცენტრირებული. 12-ტონიან რიგზე აგებული მღელვარე, იმპულსური ბუნების თემა-რეფრენი ფუგირებულადაა გადმოცემული, თემის იმიტირების უჩვეულო, არატრადიციული, უპირატესად სეკუნდურ-ინტერვალური ტონალური თანაფარდობით (d,cis,f,f; g,d,cis,b; h,a,d,d). ფინალში სიმეტრიული, ტალღისებური პროფილის თემის მრავალჯერადი ჯგუფური (სამი) იმიტაციური გატარებები მეტყველებენ სწორედ ფუგის ნიშნებზე. თემა ფუგაში რიტმულ-ინტონაციურ, ტემბრულ-რეგისტრულ ვარირებას განიცდის. ფუგის ინტერმედიების ფუნქციას კი ეპიზოდები იძენს. ფუგირებული რეფრენები ერთიან აღმავალ ტალღებს, ფაზებს ქმნიან, რომლებიც კულმინაციისკენ მიისწრაფვიან, განსაკუთრებით რეფრენის III გატარებისას ფინალის გენერალურ კულმინაციაზე. ფაქტობრივად, ფუგირებული რეფრენის განფენილი სახით გადმოცემა, მეტწილად ჰომოფონიურ ეპიზოდ-ინტერმედიებთან შეხამებაში, შერეულ ჰომოფონიურ-პოლიფონიურ კომპოზიციაზე მიუთითებს. ტრიოს ფინალში განფენილი პოლიფონიური ფორმა ტალღისებური დრამატურგიითაა წარმოდგენილი.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიტორის მიერ პოლიფონიური ფორმებისადმი თავისუფალი მიდგომა აისახება ყველა კომპონენტში, ასპექტში. როგორც ვიხილეთ, ფუგირებული ფორმები სხვადასხვა – ვოკალურ-ინსტრუმენტულ, კამერულ და სიმფონიურ ჟანრში გვხვდება. ციკლურ კომპოზიციებში მოცემულ ფუგირებულ ფორმებს უმეტესად ფაზური განვითარება ახასიათებთ, რისი მიზეზიც შეიძლება მოვიძიოთ მათი გადმოცემის დისკრეტულ ბუნებაში. ხშირ შემთხვევაში ეს ფაზები ერთიან დრამატურგიულ ტალღებს შეადგენენ, რაც ლოკალური თუ გენერალური კულმინაციის მიღწევის საწინდარი ხდება. ამდენად, ნაწარმოებებში პოლიფონიური ფორმები დისკრეტულ-ფაზური განვითარებითაა წარმოდგენილი. ამავე დროს, იმასაც თუ გავითვალისწინებით, რომ ხსენებულ ციკლებში ფუგირებული ფორმების გარდა,

პოლიფონიური ხერხები და ფაქტურის სახეებიც გვხვდება, შეიძლება ვისაუბროთ „დიდი პოლიფონიური ფორმის“ თვისებების გამოვლენაზეც.

ამგვარად, ციკლებში პოლიფონიური ფორმების ლოკაციით ამა თუ იმ ნაწილს მთელი ნაწარმოების მუსიკალურ-დრამატურგიული ცენტრის მნიშვნელობა ენიჭება. თვალნათელია ასევე ისიც, რომ ხსენებული პოლიფონიური ფორმები უმეტესად ჰომოფონიური მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიზების შედეგია; აქედან მომდინარეობს ფუგირებული ფორმის კომპონენტებიდან დაპირისპირება-კონტრაპუნქტების, მათ შორის შეკავებულის, შედარებითი სიმცირე და ინტერმედიების ნაკლებად პოლიფონიური ბუნება. ჰარმონიული ენა კი ლოგიკურად განაპირობებს, ფაქტობრივად, „რეალური“ პასუხის არსებობას, მათ შორის არატრადიციული ტონალური თანაფარდობებით.

დაბოლოს, კომპოზიტორ ნ.გაბუნიას ნაწარმოებებში პოლიფონია, პოლიფონიური ფორმები, მთელი თავისი სპექტრით, კოორდინირებულია მხატვრულ-შინაარსობრივ, კომპოზიციურ-დრამატურგიულ, გამომსახველობით მხარეებთან. ფილოსოფიურ-ჭვრეტითი, ლირიკული, იმპულსური, ქმედითი, ქრომატიზებულ-დისონანტური სფერო ორგანულადაა შეხამებული თანამედროვე კომპოზიციურ-სააზროვნო პრინციპებთან (მხედველობაშია სერიული, სონორული, ალეატორული, პუანტილისტური, პოლიმოდალური, პოლიოსტინატური გამოვლინებები მუსიკალურ ენაში). პოლიფონიური კომპოზიციები მუსიკალური აზრის განვითარების, დრამატურგიული მთლიანობის ოსტატურ შესაძლებლობად გვევლინება.

„როგორი უსასრულოა ფორმების მრავალფეროვნება. ნეტავ არის კიდევ რაიმე ასათვისებელი, რისი გამოყენებაც კვლავაც შეიძლება საუკუნეების მანძილზე“ – წერდა კომპოზიტორი რ.შუმანი (შუმანი, 1914:389). პასუხი ამ რიტორიკულ კითხვაზე ბაროკოს ეპოქის „მონაპოვარის“ – ფუგის სიცოცხლისუნარიანობაში, მის ევოლუციაში მდგომარეობს, რომლის მტკიცებულებაა სწორედ ჭეშმარიტი ხელოვანის ნოდარ გაბუნიას პოლიფონიური კომპოზიციები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი ლ., ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემა. თბილისი, 2003.
2. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., პოლიფონია. პროგრამა-კონსპექტი უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებლების მუსიკისმცოდნეობის სპეციალობის სტუდენტებისათვის. თ.ს.კ., თბილისი, 1998.
3. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., პოლიფონიის თეორია და ისტორია. თბილისი, 2010.
4. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონია ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. თბილისი, 2016.
5. კიკნაძე მ., ფუგირებული ფორმები ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიებში. საბაკალავრო ნაშრომი. ხელმძღვ. დ.არუთინოვი-ჯინჭარაძე. თ.ს.კ., 2006.
6. კიკნაძე მ., პოლიფონიური ფორმის, ფაქტურის და კონტრაპუნქტული ტექნიკის საკითხები ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიებში. სამაგისტრო ნაშრომი. ხელმძღვ. დ.არუთინოვი-ჯინჭარაძე. თ.ს.კ., 2008.
7. ნადარეიშვილი მ., ნ. გაბუნიას „იგავი“ მთქმელის, სამი მომღერლისა და კამერული ორკესტრისათვის (რედაქციების შედარებითი ანალიზი) // თ.ს.კ.

მუსიკის თეორიის კათედრის დაარსების 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები. თბ., 1998.
8. ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონიის როლი ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკაში. სადისერტაციო ნაშრომი. თ.ს.კ., თბილისი, 2005.
9. ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონიური ასპექტები ნოდარ გაბუნიას საფორტეპიანო ტრიოში. // საეკლესიო და თეორიული მუსიკოლოგიის აქტუალური პრობლემები. სამეცნიერო შრომების კრებული „მუსიკისმცოდნეობის საკითხები“, თბილისი, 2016. (გვ.165-172)
10. Надарейшвили М., „Басня“ для чтеца, трех певцов и камерного оркестра Н.Габунии (сравнительный анализ редакций) // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. Сб. тр. 162. РАМ им. Гнесиных. М., 2003. (стр. 231-242).
11. Tabliashvili M., The Role of Polyphony in the Chamber-Instrumental Ensembles by Nodar Gabunia. Periodical scientific journal ,,Intelecti”, №3(20), 2004. (p.142-144).
12. Schumann R., Gesammelte Schriften Über Musik und Musiker. Leipzig, 1914. (s.389).

თამარ ჩხეიძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

მოდალობის, იმპროვიზაციულობის და ვარიანტულობის მიმართება ქართულ საეკლესიო საგალობლებში

მოდალობა, როგორც მოვლენა ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა დარგებში ვლინდება. მოდალობის პრობლემასთან დაკავშირებული კვლევები ცხადყოფს, რომ „მოდალობის“ ფენომენის გამოვლენის თავისებურებები მეცნიერებაში (ფილოსოფიაში, ლინგვისტიკაში, სამართალმცოდნეობა) და ხელოვნებაში (მათ შორის მუსიკაში) ბოლომდე არაა გახსნილი.

მოდალობა, როგორც აზროვნების და ენის ამოუცნობი კატეგორია, მუსიკალური ენის სხვადასხვა ასპექტში ვლინდება, ხოლო **მოდუსი** – მოდალური აზროვნების ფუნქციონირების ფორმას წარმოადგენს.

სხვადასხვა ეპოქის მუსიკის თეორიაში ტერმინი ***modus*** არაერთგვაროვანი მნიშვნელობით გამოიყენებოდა, რაც უძველესი დროიდან დღემდე მუსიკაში თავად მოდალობის ფენომენის გამოვლენის მრავალპარამეტრულობასთაანაა დაკავშირებული. სხვადასხვა დროს ამ ტერმინით აღნიშნავდნენ მელოდიურ ფორმულა-მოდელებს, რიტმულ ფორმულა-მოდელებს, კილოს და ბგერათრიგს. თანამედროვე მედიავისტიკაში **მოდუსის** განმარტებისას შეიმჩნევა ინტონაციურ მოდელთან მიახლოების ტენდენცია.

მუსიკალურ-ენციკლოპედიურ ლექსიკონში მოდალობა განმარტებულია, როგორც კომპოზიციის, შეთხზვის მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია განსაზღვრული მოდუსების (დამკვიდრებული ბრუნვების, რიტმული ფორმულების, ბგერათრიგების, ფიქსირებული ბგერათრიგების) გამოყენებაზე (Музыкальный энциклопедический словарь, 1990). ჩამოთვლილთაგან უკანასკნელი – ბგერათრიგები არა მოცემულობაა, არამედ თეორიული განზოგადების შედეგი. ცნობილი მუსიკისმცოდნის ტ.ბერშადსკაიას მართებული მოსაზრებით, მოდუსი უფრო თემატური კატეგორიაა, ერთგვარი ფრაგმენტი ტექსტისა და მისი დაკავშირება ბგერათრიგთან არამართებულია[1]. თანაც, როგორც მეცნიერი აღნიშნავს, შუა საუკუნეების თეორეტიკოსთა ნაშრომებშიც სტაბილიზირებული ბგერათრიგების აღწერის დროს გამოიყენება ტერმინი **ტონუს** და არა **მოდუს**. მოდუსზე საუბრისას კი იხსნება მისი სემანტიკური, ემოციური მხარე (Бершадская, 2008).

ცნობილი ამერიკელი ეთნომუსიკოლოგის, ბრუნო ნეტლის ცნობით, სხვადასხვა ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურებში აქტუალურია მოდუსების შეკავშირებით ჰანგის გადმოცემა და მოდუსის მნიშვნელობის მქონე სხვადასხვა ტერმინები გვხვდება. მაგ: ინდოეთში გვხვდება რაგა-ტალა, იავას კუნძულზე – პატეტი, ირანში – დასტგახი, არაბეთსა და თურქეთში – მაკამი და ა.შ. (Nettl, 1974:11-12). ქართულმა სამგალობლო პრაქტიკამ აღმოსავლური საქრისტიანო ტრადიციის მსგავსად მოდუსის შესატყვისი ქართული ტერმინი – **ჯმა** (ბერძნუ-

ლი ἦχος-ის ადეკვატური სახელი) და მზა მოდუსებით საგალობლის ჰანგის კომპონირების ორიგინალური რვახმის სისტემა შეიმუშავა.

ამრიგად, მოდუსი ყველაზე გავრცელებული განიმარტებით წარმოადგენს მელოდიური ბრუნვების კომბინაციათა ერთობლიობას. მოხსენებაში ქართულ საეკლესიო გალობაში მოდალობის გამოვლინების სწორედ აღნიშნულ ასპექტი და მასთან იმპროვიზაციისა და ვარიანტულობის მიმართებაა წარმოჩენილი[2].

მზა მოდუსებით კომპონირება ძველი აღმოსავლური ტრადიციული კულტურებისათვის ტიპური მოვლენაა, საიდანაც იგი ქრისტიანულ მუსიკალურ პრაქტიკაშიც აღწევს. კომპოზიციის აღნიშნული მეთოდი ევროპულ მუსიკალურ კულტურაშიც ადრეული შუასაუკუნეებიდან ჩნდება. საგალობლის მზა რიტმულ-ინტონაციური მოდელებით კონსტრუირების ტრადიცია კარგადაა შესწავლილი მედიავისტიკაში. ქართულ ტრადიციაში მოდუსის, იგივე ხმის კომპოზიციური თავისებურებების კვლევა აჩვენებს, რომ მზა მოდელებით ჰანგის კონსტრუირებისას წამყვანია კომბინირების მეთოდი. იმავდროულად, გარკვეულად ლიმიტირებული გამომსახველი საშუალებებით კომპოზიციის შექმნასთან ერთად მოდუსების შეკავშირებით შექმნილი მუსიკალური კომპოზიციები იმთავითვე იმპროვიზაციულობის უზარმაზარ შესაძლებლობებს შეიცავენ. მონოდიურ კულტურებში იმპროვიზაცია ერთხმიან მუსიკალურ ქსოვილში ხორციელდება. ამდენად ცხადია, მისი მოქმედების ფარგლები უფრო შეზღუდულია მრავალხმიანობასთან შედარებით.

მზა მოდელებით ჰანგის რეალიზების პროცესისაგან განუყოფელია იმპროვიზაციის მხატვრული მეთოდი, რომელსაც ზეპირი ტრადიციის პირობებში განვითარებისათვის მეტად ხელსაყრელი პირობები აქვს. მრავალხმიანობის ჩასახვისთანავე იმპროვიზაციულობა დასავლეთ ევროპის პროფესიული მუსიკალური შემოქმედების წამყვანი მხატვრული მეთოდი გახდა. ქართული გალობის მკვლევარები ქართულ გალობასთან მიმართებით ხშირად მოიხსენიებენ იმპროვიზაციულობას, როგორც გამშვენებული გალობის სტილის მახასიათებლად, მაგრამ ნაკლებად უღრმავდებიან ამ მხატვრული მეთოდის არსებობის ისტორიულ და თეორიულ ასპექტებს (ჯანგულაშვილი, 2011). არა და, ეს მეთოდი, ჩვენი აზრით, ქართული საეკლესიო გალობის იმანენტური თვისება უნდა ყოფილიყო მისი დასაბამიდან იმ დრომდე, ვიდრე სრული მგალობლების მეხსიერებაში ჩაბეჭდილმა კილო მოდელებმა იმპროვიზაციული გადმოცემის შედეგად სანოტო ფურცელზე გადაინაცვლა.

სამწუხაროდ, ქართული გალობის სწავლების მეთოდების, გალობის განვითარების ეტაპების შესახებ უაღრესად მწირი (ხშირად არანაირი) ინფორმაცია მოგვეპოვება, მაგრამ თავად საეკლესიო საგალობელთა გადარჩენილი ნიმუშები, ამ ნიმუშთა გადმომცემთა თუ ჩამწერთაგან შემორჩენილი რჩევები, მოსაზრებები, შეხედულებები ცხადია გვეხმარება, თანდათანობით გავერკვიოთ ზემოთდასახელებულ პრობლემებში. ამ ინფორმაციული სიცარიელის და სიმწირის შევსებაში, ქართული საეკლესიო საგალობლების ნიმუშებში იმპროვიზაციულობის ადგილისა და როლის, მოდუსთან მისი მიმართების განსაზღვრისისთვის დიდ დახმარებას გვიწევს დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების სამგალობლო ტრადიციაში პარალელურ მოვლენებზე დაკვირვება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ სამუსიკო დამწერლობის გაჩენამდე საეკლესიო საგალობო ხელოვნება მთლიანად იმპროვიზაციას

ეფუძნებოდა. დამწერლობის სისტემის შემოღებით შუა საუკუნეების ევროპული პროფესიული მუსიკის წიაღში ახალი პროცესების მიმდინარეობა დაიწყო. ამ პროცესთა ანალიზისას ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხი სწორედ იმპროვიზაციისა და "ჩაწერით-შეთხზვის" მხატვრულ მეთოდთა მიმართების კვლევაა.

როგორც ირკვევა, საკომპოზიციო პრაქტიკაში ამ ორი ტენდენციის – ფიქსირებული და არაფიქსირებული (იმპროვიზაციული) შემოქმედების მეთოდები თავად მუსიკოსთა და თეორეტიკოსთა მხრიდან იყო გამიჯნული. ცნობილია, რომ შუა საუკუნეებში ავტორის მიერ ჩაწერილი იყო არა ყველა ხმა, არამედ მხოლოდ ერთი, რომელიც შეიცავდა რემარკას, იმპროვიზირებული ხმის აუცილებელი დამატების თაობაზე. ასეთი ხმის დამატების პრაქტიკა თავდაპირველად იმპროვიზაციული იყო, და იგი, მხოლოდ თანდათანობით გადაიზარდა წერილობით საკომპოზიტორი პრაქტიკაში. როგორც ირკვევა, კანტუს ფირმუსის გამრავალხმიანების იმპროვიზაციული და ფიქსირებული რეალიზების შესატყვისი სპეციალური ტერმინოლოგიაც კი იყო შემუშავებული.

XIII საუკუნის შუა წლების ერთ-ერთ თეორიულ ტრაქტატში საუბარია დისკანტის როგორც წერილობით-საკომპოზიტორო, ისე „ex improvise"-ს, ანუ იმპროვიზაციული მეთოდით რეალიზების შესახებ, რაც საკომპოზიტორო-წერითი მანერის არსებობის მიუხედავად, იმპროვიზაციის მეთოდის გავრცელებულეობაზე მეტყველებს[3]. პოლიფონიური იმპროვიზაციისა და მისი ადრეული ფორმების კვლევის კონტექსტში ძალიან საინტერესოა ნაკლებადაა ცნობილი, შუა საუკუნეებში საკმაოდ გავრცელებული პრაქტიკა – „cantus supra librum", გალობა წიგნით, ან პრაქტიკა – იმპროვიზირებული ჰარმონიისა. როგორც ირკვევა, ეს პრაქტიკა XIV საუკუნემდე გრძელდებოდა. XIV საუკუნეში ეს წიგნი ისე გადატვირთულა სხვადასხვა უცნაური მინაწერებითა და სამკაულებით, რომ პაპმა იოანე XXII 1332 წელს გამოსცა ბულა, რომელიც კრძალავდა მსახურებაში ამ წიგნის გამოყენებას. ამ მოკლე მიმოხილვიდან ჩანს, რომ დამწერლობის განვითარებამ ერთის მხრივ და პაპის განაჩენმა თავის მხრივ, ბოლო მოუღო იმპროვიზაციულ-წერითი პრაქტიკის დუალიზმს დასავლეთ ევროპის მუსიკაში (Сапонов, 1982:69).

თავის ფუნდამენტურ გამოკვლევაში ფერანდი (Ferand, 1938) ადგენს, რომ შემოქმედების იმპროვიზაციულსა და წერით-კომპოზიციის მეთოდებს შორის მრავალი შენაცვლებადი დამოკიდებულებაა და აღნიშნავს ორ ურთიერთსაპირისპირო ტენდენციას: იმპროვიზაციიდან კომპოზიციისკენ და პირიქით. ქართული გალობის ნიმუშების ანალიზისას ხშირად რთულია განსაზღვრო, იმპროვიზაციიდან ამოზრდილ მხატვრულ მეთოდთან გვაქვს საქმე, თუ პირიქით, უკვე გამომუშავებული საკომპოზიტორო მანერის იმპროვიზაციულ ცვლილებებზე. აღსანიშნავია, რომ ქართულ საგალობლებში სახეზეა ორივე ტენდენცია. მაგრამ საგალობლის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე კომპოზიციისა და იმპროვიზაციის მიმართება განსხვავებულია.

როგორც დასავლურ, ისე აღმოსავლურ ტრადიციაში ნევმური დამწერლობის გავრცელების პირობებში იმპროვიზაცია პრაქტიკიდან მაშინვე არ გამქრალა. შესასრულებელი ხმების ბგერათსიმაღლებრივი პარამეტრი, რიტმიკა და მელოდიური კონტური დიდხანს დარჩა მობილური. მაგრამ დასავლეთ ევროპაში ნოტაციის სრულყოფის და მის კვალდაკვალ, ასაჟღერებელ მასალაზე თანდათანობითი კონტროლის მოპოვების პროცესი შეუქცევადი გახდა.

მაგრამ თუ დასავლეთ ევროპის სამგალობლო პრაქტიკაში იმპროვიზაციულ ხელოვნებას თავისებური, მაგრამ მოკლე ისტორია ჰქონდა (რენესანსის პერიოდიდან იმპროვიზაციის ფორმები დროებით დავიწყებას მიეცა), ქართული გალობის ტრადიციაში იმპროვიზაციულ-წერილობითი პრაქტიკა XX საუკუნის დასაწყისამდე გაგრძელდა და გალობის ნევმურ-ზეპირი გადაცემის დუალიზმის პირობებში კარგად ნაცნობი მოდელის პოლიფონიური რეალიზების პროცესში იმპროვიზაციულობის დიდი სივრცე დარჩათ მგალობლებს. ეს იმას ნიშნავს, რომ ნოტებზე საგალობელთა დაფიქსირების მომენტისთვისაც კი საგალობელთა ნიმუშები გარკვეულწილად მოდელის მრავალხმიანი იმპროვიზაციული შემოქმედების რეალიზებას წარმოადგენენ.

ამრიგად, მოდუსი არის საგალობლის კომპოზიციის საშენი მასალა და ბაზისი. იმპროვიზაცია რომელიც სხვადასხვა ფორმით (ჰორიზონტალურ და ვერტიკალურ ასპექტებში) ვლინდებოდა ნოტებზე ფიქსაციამდე, ქართული გალობის განვითარების ყველა ეტაპის განუყოფელი მოვლენაა. იმპროვიზაციის შედეგად მიღებული მოდელის მრავალსახოვანი, გარდასახვა კი ბადებს იმ ვარიანტულობის მრავალგვარობას, რითიც ასე მდიდარია ქართული საგალობელი.

მოდუსის, იმპროვიზაციისა და ვარიანტულობის ურთიერთმიმართების საკითხით დაინტერესებამ ქართულ საეკლესიო გალობაში იმპროვიზაციულობის ფორმების, ხერხების შესწავლის აუცილებლობა წარმოაჩინა. ვფიქრობთ, ამ მიმართულებით კვლევა შესაძლებელს გახდის ჩავწვდეთ იმპროვიზაციის იმ საიდუმლოს და იმ პრინციპებს, რასაც ჩვენი წინაპრები ფლობდნენ. ამ პრინციპების გამორკვევით შესაძლებელი გახდება გალობაში იმპროვიზაციის თეორიისა და მეთოდების ჩამოყალიბება, რაც ქართული საეკლესიო საგალობლის ნიმუშების ახალი ვარიანტების შექმნის შესაძლებლობას შექმნის.

შენიშვნები:

1. მეცნიერი თავის მოსაზრებას მყარი არგუმენტებით აძლიერებს – მოდუსის ფარგლებში წარმოქმნილ სხვადასხვა ბრუნვებს, შესაძლოა, განსხვავებული კილოური ორგანიზება გააჩნდეთ, ხოლო სხვადასხვა მოდუსის ფარგლებში კი მსგავსი, ან ერთნაირი, თანაც გამოკვეთილი ცენტრით. კილოური სისტემა კი აბსტრაქტულ-ლოგიკური განზოგადებაა იმ ურთიერთობებისა, რომლებიც ჩამოყალიბდა ამ კონკრეტულ ბრუნვაში (Бершадская, 2008:175-178).
2. წინამდებარე მოხსენებაში არ ვეხებით მოდალობის ფუნქციონირების საკითხს ქართული გალობის კილო-ჰარმონიულ სისტემაში.
3. ფრანკო კიოლნელის, მარკეტო პადუანელის და შუა საუკუნეების სხვა ანონიმი ავტორების თეორიულ თხზულებებში დისკანტირება მიმართულია მგალობელი-დისკანტისტებისადმი, ხოლო ტერმინი დისკანტუს ინ სცრიპტო – საერთოდ არ გვხვდება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შუღლიაშვილი დ., ქართული სამგალობლო სკოლები და რვა ხმის სისტემა. თბ., 2014.
2. ჯანგულაშვილი ჯიქი (სვიმონ), ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მხატვრული მეთოდი). დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. ხელნაწერის უფლებით. თბ., 2011.

3. ჭოხონელიძე ევ., იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა კრებულში: წურწუმია, რუსუდან (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები (გვ. 197-207). თბილისის სახ. კონსერვატორია. 2000.
4. Бершадская Т.С. Недоразумение, становящееся традицией (К проблеме: лады тональные – лады модальные) «Музыкальная академия». 2008 №1.
5. Музыкальный энциклопедический словарь. Ред. Келдыш Г.В. Москва.1990.
6. Сапонов М. Искусство импровизации М, 1982.
7. Ferand E. Die Improvisation in der Musik Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung Zurich, 1938.
8. Nettl B. Thoughts on improvisation a comparative approach/The Musical Quarterly, 1974, N1.

ხათუნა მანაგაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

მუსიკალური ინსტრუმენტები და ბიბლია

„აუარებდით უფალსა ბობღნითა და ათძალითა
საფსალმუნითა უგალობდით მას" (ფსალმ. 32,2)

ქრისტიანული ღვთისმსახურების ჩამოყალიბების პირველ ეტაპზე კანონიკური თვალსაზრისით გაიმიჯნა ინსტრუმენტული და ვოკალური მუსიკა. თუკი საგალობელი ეკლესიის მამების მიერ სულის მალამოდ, სულის განკურნების უცილობელ პირობად არის აღიარებული, სრულიად საპირისპირო შეხედულებებს ვხვდებით პატრისტიკაში ინსტრუმენტულ მუსიკაზე.

მუსიკალური ინსტრუმენტები ქრისტიანულმა ეკლესიამ იმთავითვე წარმართული კულტის გადმონაშთად მიიჩნია, რადგან მრავალ ქვეყანაში, მათ შორის ბიზანტიაშიც, წარმართული რიტუალები ინსტრუმენტული მუსიკის თანხლებით მიმდინარეობდა. მიუხედავად ამისა, ეკლესიის მამათა ნაშრომებში ხშირად ვხვდებით გარკვეულ ინფორმაციას ძველიაღთქმისეული მუსიკალური ინსტრუმენტების წარმომავლობის შესახებ.

ძველი აღთქმის ღვთისმსახურებაში მუსიკალური საკრავების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, პირველყოვლისა დავით წინასწარმეტყველის ფსალმუნები ადასტურებს. ფსალმუნი ძალებიანი, ანუ სიმებიანი საკრავის საფსალმუნის თანხლებით სრულდებოდა. როგორც წმ.დავით წინასწარმეტყველი აღნიშნავს: „ათძალითა საფსალმუნისათა უგალობდით მას" (ფსალმ. 32,2).

წმ. ბასილი კესარიელის ეპოქაში ფსალმუნი ვოკალურ-ინსტრუმენტალურ ჟანრად ითვლებოდა. ამაზე მიგვანიშნებს მისეული განმარტება: „ფსალმუნს წინასწარმეტყველმა მრავალი მუსიკალური საკრავიდან ფსალტირული შეურჩია, რომ მადლი მას ზემოდან სულიწმიდისაგან მიეცა, რადგანაც იგი ერთადერთი მუსიკალური საკრავია, რომელიც ხმებს ზემო ნაწილიდან გამოსცემს. კითარასა და ლირაში სპილენძი ქვემოთა ნაწილია, რათა ჩვენც სიმაღლეზე ვიზრუნოთ და მელოდიის სიტკბოებამ ხორციელი ვნებისაკენ არ, მოგვიწოდოს" (ფსალმუნთა კრებული, 2005:7).

საფსალმუნე ძველი აღთქმის წიგნებში გვხვდება (ესაია 5,12; დანიელი, 10). მას ზოგჯერ ქნარის სახელით მოიხსენიებენ, ზოგჯერ კი ჩანგს უწოდებენ. ბიბლიის მიხედვით, საფსალმუნეზე დაკვრის პირველი მასწავლებელი ბიბლიური იუბალი იყო: „მის (ყადამიაბალის) ძმას ერქვა იუბალი. იგი იყო მეჩანგთა და მესტვირეთა მამა" (დაბ. 4,21).

საზოგადოდ, ძველი აღთქმის ინსტრუმენტები შემდეგი პრინციპით შეიძლება დავაჯგუფოთ: 1) ძალებიანი საკრავები – საფსალმუნე, ქნარი, ებანი; 2) ჩასაბერი – საყვირი, ნესტვი, ბუკი; 3) ორღანო; 4) დასარტყამი – ბობღანი; 5) საჩხარუნებელი და ჟრარუნები – წინწილი, ზარი.

საფსალმუნის მსგავსად, ძალებიანი საკრავია ებანიც (I მეფ. 16,16; I მეფ. 16,23). „აქებდით მას ფსალმუნითა და ებნითა", წერს დავით მეფე (ფსალმ. 150,3).

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, ებანი დაფია და იგი ტყავისაგან არის დამზადებული. ივანე ჯავახიშვილის მტკიცებით კი, ბიბლიის ქართულად თარგმნის დროს ებანი ნამდვილად ძალებიანი საკრავი გახლდათ. იგი მაშინ ქნარის სინონიმი და შესაძლოა მისი ქართული შესატყვისიც იყო. ებანი და ქნარი ებრაული ქინნორის და ლათინური ლირას ანალოგია.

ებრაული ქინნორისა და ქნარის მოყვანილობაზე სხვადასხვა აზრი არსებობს. ვარაუდობენ, რომ იგი ლირის მსგავსი, ან სამკუთხედის ფორმის სიმებიანი საკრავი იყო. ქინორი ხელით სატარებელი სადღესასწაულო ინსტრუმენტთა რიცხვს ეკუთვნოდა და მისი აჟღერება გლოვის დროს დაუშვებელი იყო.

ძველი აღთქმის წიგნებში უფლის სადიდებელ საკრავთა შორის ნესტვიც მოიხსენიება. „აქებდით მას ხმითა ნესტვითა" (ფსალმ. 150,3) – ამბობს წმ.დავით წინასწარმეტყველი. სულხან-საბას განმარტებით, ჩასაბერ საკრავთა ერთობლიობას ნესტვი ჰქვია: „რაიც საკრავი განხვრეტილნი არიან, პირით იბერვიან, ნესტვნი არიან" (ორბელიანი, 1991:45). ჩასაბერ ინსტრუმენტთაგან ძველ აღთქმაში საყვირს, ბუკსა და ნესტვს ვხვდებით.

საყვირი იგივე ბერძნული სალპინქსია. სალპინქსი ეტრუსკული წარმოშობის სპილენძის სწორი და კონისებური საკრავი იყო, რომელსაც ძვლის სატუჩე ჰქონდა. მას ომის დროს ლაშქრის შესაკრებად იყენებდნენ. ვნახოთ, რა დანიშნულებისაა ძველი აღთქმის საყვირი: „უფალი ეუბნება მოსეს: გააკეთე ორი ვერცხლის საყვირი, ჭედური გააკეთე ისინი საზოგადოების შესაკრებად და ბანაკების ასაყრელად გქონდეს" (რიცხ. 10,2). საყვირი საზეიმო საკრავთა რიცხვს მიეკუთვნება. სოლომონის ტაძრის კურთხევის დროს „მღვდლები საყვირებს აყვირებდნენ მათ გვერდით და ფეხზე იდგა მთელი ისრაელი" (II ნეშტთა 7,6). საყვირი ერთადერთი ინსტრუმენტია, რომელიც ახალ აღთქმაშიც ფიგურირებს. იოანეს გამოცხადება გვამცნობს: „და ვიხილენ იგი ანგელოსნი, რომელნი წინაშე ღმრთისა ჰსდგანან, და მიეცნეს მათ შვიდნი საყვირნი" (იოანეს გამოცხადება 8,2); იქვე ვკითხულობთ: „და შვიდთა ანგელოსთა, რომელთა აქუნდეს შვიდნი იგი საყვირნი, და განმზადნეს თავნი თვისნი ცემად" (იქვე) და როგორც იოანე მახარებელი ბრძანებს, შვიდივე ანგელოსი ცალ-ცალკე დასცემს საყვირს და აღსრულდება ნება ღვთისა.

ძველ აღთქმაში უხვად ვხვდებით ბუკის გამოყენების შემთხვევებს (I მეფ. 13,3; III მეფ. 1,39; ისუნავე 64,5). საბას განმარტებით, „ბუკის საყვირია დიდი" (ორბელიანი, 1990:23). ეს საკრავი ხშირ შემთხვევაში თუ ებრაელთა საზეიმო განწყობილების თანაზიარია, სხვა დროს იგი ღვთის ნების აღსრულებაში ეხმარება ამერს: „შვიდმა მღვდელმა ატაროს ვერძის რქის შვიდი ბუკი კიდობნის წინ. მეშვიდე დღეს შვიდგზის შემოუარეთ ქალაქს და მღვდლებმა სცენ ბუკებს. როცა ჩაბერავენ ვერძის რქას და გაისმება ბუკის ხმა, დასცენ დიდი ყიჟინა მთელმა ერმა და იქვე ჩაიქცევა ქალაქის კედლები" (ისუ ნავე 64,5).

საინტერესოა, რომ ბუკმა დიდი გავრცელება ჰპოვა საქართველოში, კერძოდ კი, სამეგრელოში. მას თურმე დიდ რელიგიურ დღესასწაულებზე ლიტანიობისას იყენებდნენ. არქანჯელო ლამბერტის ცნობით, სამეგრელოში „სამღვდელოება რომ ლიტანიობას დაიწყებს, ორი კაცი წინ მიდის და ორ ბუკს უკრავს. ამათ მოსდევს მესამე, რომელსაც ხელში დროშა უჭირავს" (ჯავახიშვილი, 1990:25).

წმ. დავით წინასწარმეტყველი მოგვიწოდებს უფლის ქებას „ძნობითა და ორღანითა" (ფსალ. 150,4). „დაბადების" ქართულ თარგმანში ვკითხულობთ: „და-

ვით და ძენი ისრაელისანი ვიდოდეს... მროკველნი ორღანოითა შეხმობილითა" (II მეფ. 6,5); ან „დავით უცემდა ორღანოთა შებანებულითა" (II მეფ. 6,14). ივ.ჯავახიშვილი ორღანოს ძალებიან საკრავად მიიჩნევს. საბასეული განმარტებით კი, ორღანო საკრავია საბერველიანი. აქვე გვინდა მივანიშნოთ, რომ ადრეული ბიზანტიის მუსიკალურ პრაქტიკაში ფართო გამოყენება ჰქონდა პატარა საჰაერო ორღანს. იგი ძალზე მსუბუქი იყო და მასობრივი მსვლელობების დროს გამოიყენებოდა. შესაძლოა ამ ტიპის ორღანო არის ნაგულისხმევი წმ.დავითის ფსალმუნებში. საკრავთა დიდი რაოდენობაა დასახელებული II მეფეთა წიგნში „დავით და მთელი ისრაელის სახლი უკრავდნენ უფლის წინაშე კვიპაროსის ხის საკრავებს, ქნარებს, ბობღანებს, დაფდაფებს, ჩანგებს და წინწილებს" (6,5).

ბობღანი საბას ცნობით „არის დაფი და დაფდაფი, ტყავისაგან შემზადებული საკრავი". დაფი, ბობღანი, დაფდაფი და დოლი ხშირად ერთი მნიშვნელობით არის მოცემული (იხ. დაბ. 31,37; გამოსვლ. 15,20). ბობღანის ანალოგი ლათინური ტიმპანია. ტიმპანი უძველესი ადამიანის აზროვნების ნაყოფია. მისი გაკეთების სურვილი ადამიანს მაშინ დაებადა, როცა გამოფუღუროებულ კუნძზე გადაჭიმულ ცხოველის ტყავს აშრობდა. მას შემდეგ ეს საკრავი ზეიმსა და ბრძოლაში თან დაჰქონდათ. ამბობენ, არ არსებობს ერი, რომელსაც ტიმპანი არ გააჩნიაო.

აქებდით ღმერთსა „წინწილითა კეთილ-ხმითა, აქებდით მას წინწილითა ღაღადებისათა" – მოგვიწოდებს წმ.დავით წინასწარმეტყველი (150 ფსალმუნი, 5). ეს ინსტრუმენტი ფსალმუნთა წიგნის გარდა, ძველი აღთქმის სხვა ეპიზოდებშიც გვხვდება (I ნეშტ. 15,9). საბას თქმით, წინწილი ტკბილი საკრავია, იგი ლითონის თეფშს წარმოადგენს, რომელსაც მეორე მსგავსი თეფშით ახმოვანებენ (orthodoxy.ge).

ქრისტიანულ სამყაროში დიდი გავრცელება ჰპოვა ზარმა. იგი დასარტყამ საკრავთა რიგს მიეკუთვნება. ზარის ახმიანება ამცნობს მრევლს წირვა-ლოცვის დაწყებას და შესაკრებად მოუწოდებს. ზარს დიდი ხნის ისტორია აქვს. მის სამშობლოდ აზიის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ითვლება. ეგვიპტელები, ებრაელები და რომაელები ზარების ჩამოსხმის ხელოვნებას ფლობდნენ და მათ თავიანთ რიტუალების დროს იყენებდნენ. ქალაქის კედლებზე კიდებდნენ ხოლმე ზარებს ძველი ბერძნები და მიცვალებული დაკრძალვის დროს რეკავდნენ ხოლმე.

საეკლესიო ზარს განსაკუთრებული ადგილი აქვს ტაძრის ტერიტორიაზე. ის სამრეკლოში არის საეკლესიო ზარის გამოყენება, როგორც ცნობილია, ქრისტიანობის შემოსვლისთანავე არ დაუწყიათ. I საუკუნეში ქრისტიანების დევნის პერიოდში ღვთისმსახურებაზე მრევლს დიაკვნებს ან მაცნეები უხმობდნენ.

IV საუკუნიდან მრევლი ეკლესიაში მოხმობისთვის ხის დაფებზე ლითონის ე.წ. სარეკელას ურტყამდნენ ხოლმე.

VII საუკუნის დასაწყისში, რომის ეკლესიაში ზარი ღვთისმსახურების განუყოფელი ნაწილი გახდა ქრისტიანებისათვის. აღმოსავლეთში, ბერძნულ ეკლესიაში კი ზარების გამოყენება IX ს-ის მეორე ნახევარში დაიწყეს.

ფართო გამოყენება ჰქონდათ ზარებს რუსეთში. რუსული ზარების არსებობის შესახებ ცნობები 988 წლიდან არსებობს. აქ ზარებს თავისი სახელები შეარქვეს: „საკვირაო", „ყოველდღიური", „სადღესასწაულო" და ა.შ. მოსკოვის კრემლის ეზოში ინახება უზარმაზარი ზომის ზარი, რომელიც 205 ტონას იწონის. იგი 1733-1735 წ.წ-შია ჩამოსხმული. მას „მეფე-ზარს" უწოდებენ. საქართველო-

ში ზარები XIII საუკუნიდან გაჩნდა. მანამდე ხის, ანუ ძელის სარეკელი არსებობდა.

ქართული ეკლესია XII საუკუნემდე მლოცველებს ძელის კვრით მოუხმობდა. ასეთი ძელები საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში XVII საუკუნემდე შემორჩენილა. ჟ.შარდენის ცნობით, სამეგრელოში წმ. ძელი დაახლოებით ერთი მტკაველი სიგანისა და ხუთი მტკაველი სიგრძის თხელი ფიცარი იყო და იმ ეკლესიაშიც კი, სადაც ზარიც ეკიდა, პირველად მაინც ძელს შემოჰკრავდნენ ხოლმე. საეკლესიო ზარები საქართველოში ფართოდ გავრცელდა XIII საუკუნიდან. ამავე ხანით თარიღდება უძველესი ქართული სამრეკლოები (გუდარეხი, ვარძია). თანდათან ვითარდება ზარების ჩამოსხმის ხელობა. XVIII საუკუნიდან საქართველოში დაიწყეს რუსული ზარების შემოტანა, XIX საუკუნეში კი ზარების ადგილობრივი წარმოება შეწყდა (ცისკარიშვილი, 1982:55).

ეკლესია-მონასტრებში ზარებს განსაკუთრებული წესით რეკავდნენ: სადაგი დღის მწუხრისა და ცისკრის ლოცვის დაწყებისას მხოლოდ ცალ ზარს რეკავდნენ, თანაც 33-ჯერ. დიდი მწუხრისა და ლოცვის დაწყებისას, ასევე ღამისთევის ლოცვის დაწყებისას ჯერ დედო ზარს (მთავარი, ყველაზე დიდი ზარი) დარეკავდნენ რამდენჯერმე, შემდეგ – ყველას ერთად. წირვის დაწყებისას ჯერ კვეთის ზარს რეკავდნენ, შემდეგ დედო ზარს, შემდეგ კი ყველა ზარს ერთად.

ზარები ირეკება წირვის მსვლელობისასაც: ზოგან „ღირს არსის" გალობისას, ზოგან სახარების კითხვისას, წირვის შემდეგ კი ყველა ზარი ერთად ჟღერს.

მწუხრის, ცისკრის ლოცვისა და წირვის დაწყებისას ზარის რეკვა ნიშნავს ხალხის მოწოდებას სალოცავად. შუა წირვის ზარი მორწმუნეებს მოაგონებს, რომ იწყება უსისხლო მსხვერპლშეწირვის განსაკუთრებული მონაკვეთი, როცა სულიწმიდის მეშვეობით პური და ღვინო გარდაიქმნება სისხლად და ხორცად.

ზარს საქართველოში სხვა დანიშნულებაც ჰქონდა. მაგალითად, მტრის შემოსევების დროს ეკლესია-მონასტრებში განგაშის ზარს რეკავდნენ და მოსახლეობა საიმედო ადგილებს აფარებდა თავს.

მუსიკალური ინსტრუმენტები ძველი აღთქმის შემდგომ ეტაპზე თანდათან განიდევნა ღვთისმსახურებიდან, რადგან ქრისტიანულ ლიტურგიაში მუსიკალური ინსტრუმენტებითა და სხვა გამომსახველი მხატვრული საშუალებებით რწმენის განმტკიცების აუცილებლობა არასოდეს ყოფილა. თავად მაცხოვარი ბრძანებს: „და ყოველსა რაოდენსა ითხოვდეს ლოცვასა შინა სარწმუნოებით, გეყოს თქუენ" (მათე 21,22).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღთქმა, თბილისი, 1995.
2. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული. თბილისი, 1991.
3. საეკლესიო ზარის ისტორია და მნიშვნელობა. http://www.orthodoxy.ge/sakhli/zari.htm
4. ფსალმუნთა კრებული. თბილისი, 1997.
5. ცისკარიშვილი ვ., ქართული ზარები, თბილისი, 1982
6. ძველი აღთქმა, თბილისი, 1995
7. ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი, 1990.

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი
საქართველო

რომანტიზმიდან რომანტიზმამდე – სტილური პარადიგმები

ისტორიული სტილი, როგორც მუსიკალურ-ისტორიული ფორმაცია, – მუსიკის ისტორიის საბაზო კატეგორიაა. მოხსენება ეხება მუსიკალური სტილების ისტორიის ერთი შეხედვით ისეთ აპრობირებულ თემას, როგორიც „რომანტიზმია“, რომელიც ბოლო ათწლეულებში ცხარე კამათის საგნად იქცა. სწორედ ტერმინ „რომანტიზმის“ მიმართ უნდობლობის გამო, რიგ შემთხვევებში ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობით მას ჩაენაცვლა „მე-19 საუკუნე“. ეს იდეა ინსპირირებული იყო გერმანული სამუსიკისმცოდნეო აზრით და გულისხმობდა XIX საუკუნის მუსიკის იმ სპეციფიკური თვისობრიობის ფიქსირებას, რომელიც არ არის იდენტური იმისა, რასაც ჩვენ ტრადიციულად „რომანტიზმის“ ქვეშ ვგულისხმობთ. ცხადია, ტერმინი „მე-19 საუკუნე“ ემყარება ქრონოლოგიურ პრინციპს და არა თვისობრივს.

ერთი შეხედვით ასე ნაცნობი და „გადაღეჭილი“ „რომანტიზმი“, ყველაზე დისკუსიური და დღესდღეობით სადავოა ხელოვნებათმცოდნეთა შორისაც (ისევთივე სადავო, როგორც თავის დროზე ბაროკო იყო). ცნობილი ფაქტია, რომ რომანტიზმმა გვამცნო მრავალსაუკუნოვანი რიტორიკული „მზა სიტყვის“, ტრადიციული ტიპის კულტურისაგან განდგომა და არატრადიციული ხელოვნების ეპოქის დასაწყისი (ს.ავერინცევი, ა.მიხაილოვი). ზემოთქმულის ჭრილში რომანტიზმის პოსტტრადიციონალისტური ესთეტიკა ახდენს „ცენტრიდანული“ ძალების აქტივიზირებას (მსგავსად ბეთჰოვენის სტილის ევოლუციისა), მისი შინაარსის მოდიფიცირებას, რომელიც მოიცავს ნეოკლასიკურ (ი.ბრამსი, კ. სენსანსი, ს.ტანეევი), იმპრესიონისტულ (ფ.ლისტი, ე.გრიგი), მოდერნისტულ (ნ.რიმსკი-კორსაკოვი, გ.მალერი, რ.შტრაუსი) ტენდენციებს. ბრწყინვალე მაგალითს რომანტიზმის მუსიკალურ-ესთეტიკური კონცეპციისა, გვთავაზობს კურტი თავისი წიგნის «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» შესაბამის თავში (Курт, 1975).

ტერმინი ნეორომანტიზმი გაჩნდა XIX საუკუნეში ლიტერატურის თეორიაში, რათა განესხვავებინათ უფრო გვიანი პერიოდის რომანტიზმი ადრეულისაგან. მუსიკაში ის პირველად გვხვდება რიჰარდ ვაგნერთან სტატიაში „ოპერა და დრამა“, სადაც ის ამ ტერმინით მოიხსენიებს ჰექტორ ბერლიოზისა და ჯაკომო მეერბერის შემოქმედებას, როგორც ჭეშმარიტი რომანტიზმის გადაგვარებულ ფორმას. ბედის ირონიით ამ ტერმინის გამოყენება ისტორიკოსებმა დაიწყეს 1850-იანი წლებიდან სწორედ რომ ვაგნერის შემოქმედებასთან მიმართებით (Dahlhaus, 1979:98-99).

თანამედროვე ფრანგი ლიტერატურათმცოდნეები „რომანტიზმად“ მოიხსენიებან მთელ XIX საუკუნის ლიტერატურულ ფორმაციას: რეალიზმს, ნატურალიზმს, სიმბოლიზმს და სხვ. და არც თუ უსაფუძვლოდ, განიხილავენ რა მათ

როგორც „დიდი“ რომანტიზმის მოდიფიკაციებს, მსგავსება მათ შორის უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე განსხვავება („ფრანგული ლიტერატურის ისტორია“, 1979). და იმას, რასაც ადრე საბჭოურ ლიტერატურათმცოდნეობაში „კრიტიკულ რეალიზმს“ მიაკუთვნებდნენ – ბალზაკს, ფლობერს, სტენდალს განიხილავენ ფრანგული რომანტიზმის ჩარჩოებში. ანუ ლიტერატურათმცოდნეობა მიდის მათი დაახლოვების მიმართულებით, მაშინ როდესაც მუსიკისმცოდნეობა მაქსიმალურად ცდილობს მათი დაპირისპირების ხაზგასმას.

ისტორიული მოვლენებისათვის სახელის გადარქმევა, არ არის მარტივი საქმე. გადააზრება უფრო იოლია, ვიდრე სახელის შეცვლა. ერთხელ მინიჭებული დასახელება, ხანდახან შემთხვევითი და არაადექვატურიც, როგორიც ბაროკოს შემთხვევაში იყო, შეიძლება სამუდამოდ დარჩეს და მისი შეცვლის მცდელობას შემდგომ ეწინააღმდეგება თავად ისტორია. არაკრიტიკული დამოკიდებულება ისტორიულ-სტილური კატეგორიებისადმი იწვევს მუსიკის მიმართ არა როგორც ცოცხალი ორგანიზმისადმი, არამედ როგორც ხელოვნური სქემისადმი მიდგომას, რაც არ არის მართებული.

XIX-XX საუკუნის მიჯნის მუსიკალური ხელოვნება რომანტიზმის იდეების უარყოფის ნიშნით ვითარდებოდა, მაგრამ მეორე მხრივ, სწორედ რომანტიზმში დაიბადა ის კრიზისული ტენდენციები, რომლებმაც ხელოვნება იმპრესიონიზმსა და ექსპრესიონიზმამდე მიიყვანა. XXI საუკუნის გადასახედიდან ნათელია, რომ რომანტიზმი გასული საუკუნის კულტურის მხატვრული სფეროს მნიშვნელოვანი შემადგენელია, მისი მუსიკალური სტილისტიკის მრავალი ნიშანი უნივერსალურობასა და ცხოველმყოფელობას ისტორიული პარალელების კონტექსტში ავლენს; XX საუკუნეში შეხების წერტილები იკვეთება სხვადასხვა ეპოქებთან: განსაკუთრებით ბაროკოსა და კლასიციზმთან, მაგრამ რომანტიკული პირველსახეები არანაკლებ როლს ასრულებენ თანამედროვე მუსიკაში, ხოლო ეპოქების ისტორიული სიახლოვე კიდევ მეტად განამტკიცებს მათ მემკვიდრეობითობას.

არსებითად, რომანტიზმი არასოდეს ყოფილა ერთიანი გამოკვეთილი პროგრამისა თუ სტილის მქონე, ეს იდეურ-ესთეტიკური ტენდენციების ფართო წრეა, რომელშიც ისტორიული სიტუაცია, ქვეყანა, ხელოვანთა ინდივიდუალური ინტერესები ქმნიდნენ გარკვეულ აქცენტებს, განსაზღვრავდნენ სხვადასხვა მიზნებსა და ამოცანებს. და მაინც, რომანტიზმის განსხვავებულ სფეროებს შორის, როგორიცაა ლირიკა, ფანტასტიკა, ნაციონალური თვითმყოფადობა, სინთეზის იდეა და სხვა, დომინანტური მაინც ლირიკა, არარაციონალურობა, ცხოვრებისული პროზის ანტიპოდურობაა.

XX სუკუნის რომანტიზმთან მიმართებით მუსიკისმცოდნეობაში ძირითადად გამოიყენება თავსართი „ნეო“ – ნეორომანტიზმი; ტრადიციულად მუსიკის ისტორიაში ნეორომანტიზმად მოიხსენიებოდა ბერლიოზი, ლისტი, ვაგნერიდან დაწყებული გვიანი რომანტიზმით დამთავრებული პერიოდი. მაგრამ XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მუსიკის მიმართ ალბათ უფრო მართებულია პოსტრომანტიზმის ტერმინის გამოყენება, ვინაიდან პოსტრომანტიზმი XX საუკუნის მხატვრულ კულტურაში წარმოადგენს XIX საუკუნის თავისებურ post scriptum-ს, მაშინ როდესაც ნეორომანტიზმი თავის ახალ განაცხადს აკეთებს XX საუკუნის 70-იან წლებში და ეს უკვე არა post scriptum-ი, არამედ კავშირის აღდგენაა წარსულის ფასეულობებთან და ამდენად პასუხია 50-60-იანი წლების

ავანგარდზე, რომელმაც „ომი გამოუცხადა“ ტრადიციას. პოსტმოდერნიზმის ხელოვნებამ წამოაყენა „ღია ხელოვნების“ დევიზი, რომელიც თავისუფლად ურთიერთქმედებს ძველ და ახალ სტილებთან, რომელშიც ტრადიციასა და ავანგარდს შორის დაპირისპირებამ დაკარგა აზრი. XX საუკუნის მიწურულს მხატვრული შემოქმედების ყველა სფერო სულ უფრო ილტვის ისტორიული გამოცდილების და ნოვაციების ორგანული ერთიანობისაკენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ პოსტრომანტიზმისა და ნეორომანტიზმის ქრონოლოგიური საზღვრები საკმაოდ ახლოა ერთმანეთთან; 1943 წელს გარდაიცვალა პოსტრომანტიკოსი სერგეი რახმანინოვი, 1949 წელს რიჰარდ შტრაუსი, ხოლო 20 წლის შემდეგ დაიწყო ნეორომანტიზმის ახალი ტალღა.

საუკუნეთა მიჯნის პოსტრომანტიზმი ხელოვნებათა შორის სპეციფიკურად მუსიკალური მოვლენაა, რომელსაც ახასიათებს რომანტიზმის ტრაგიკული იდეების გაგრძელება, ამასთანავე ის აძლიარებს რომანტიზმისთვის ტიპურ სუბიექტურობას, ამძაფრებს მშვენიერისა და სიმახინჯის პოლარულობას, ცდილობს ჩაწვდეს აზროვნების ფსიქოლოგიურ სიღრმეებს. ფსიქოლოგიზმის ასეთმა გაძლიერებამ მოუმზადა საფუძველი ექსპრესიონიზმს. გვიანი რომანტიზმი ინარჩუნებს რომანტიზმის იმ სტილურ ნიშნებს, რომელიც ლისტის, ბერლიოზის, ვაგნერის შემოქმედებიდან ამოიზარდა, მაგრამ რთულდება მუსიკალური ენა და საგრძნობლად იზრდება პოლიფონიისა და ფაქტურის როლი, მდიდრდება საორკესტრო სტილები, ორკესტრის შემადგენლობა და ტემბრულ-გამომსახველობითი სფერო. ყველაზე ნათლად ეს სიახლეები ვლინდება კონცეპტუალური სიმფონიის (გ.მალერი, რ.შტრაუსი, ა.ბრუკნერი, ა.სკრიაბინი) და ოპერის ჟანრებში (რ.შტრაუსი).

გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან ნეორომანტიზმის ტერმინის გაიგივება მოხდა ნეოკონსერვატიულ პოსტმოდერნიზმთან, განსაკუთრებით გერმანიაში, ავსტრია, საფრანგეთსა და აშშ-ში (ვოლფგანგ რიმი, ჯორჯ როჩბერგი, ფრენსის პულენკი და ანრი სოგეტი; ახალი თაობიდან დევიდ დელ ტრედიჩი და ელენ ტაააფ ცვილიჰ (Pasler, 2001). ზოგიერთი წყაროები ნეორომანტიკოსებად მოიხსენიებენ ჯონ ადამსს, რიჩარდ დენიელპორს (Boone, 1983; Hill, Carlin, and Hubbs 2005:64).

„XX საუკუნის 70-იანი წლების რომანტიზმი გარკვეულწილად რეაქციაა იმ (სტილებით) თამაშის ტენდენციებზე, რომლებიც უკავშირდება გასული წლების ნეოკლასიკურ გამოცდილებასა და ნეოფოკლორიზმის ცალკეულ ელემენტებს“ (Григорьева, 1989:125). ამასთან დაკავშირებით უნდა შევეხოთ თანამედროვე საკომპოზიტორო სტილის ტიპოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს, რომელშიც ორი ტიპი იკვეთება. პირველი ორიენტირებულია ამ სტილით აზროვნებაზე, მეორე სტილებით თამაშზე, მოდელირებაზე. პირველი უკავშირდება მონოლოგიურ წყობას გაღრმავებული რეფლექსიით, უფრო გრძნობადია, ინტრავერტული. მეორე ორიენტირებულია დიალოგზე, თხრობის ობიექტურ ტონზე, უფრო ექსტრავერტულია. ეს მოდელირებაა ანუ სხვისი სტილის გამოყენება, მზერა გარედან, მოდელთან პირდაპირი დიალოგი. ემოციური გრძნობის ნაცვლად – გაუცხოვება, სტილებით აზროვნება (ქავთარაძე, 2007:53-62).

თანამედროვე შემოქმედებითი პროცესი სულ უფრო მიისწრაფვის სუბიექტური ხასიათისა და განწყობისაკენ. ნიშანდობლივია ლირიკის უპირატესობა

თავისი მრავალფეროვანი გრადაციებით, როგორც რომანტიკული საწყისის ყველაზე არსებითი მახასიათებელი.

თანამედროვე ნეორემანტიზმის არსი მის სინთეზურ ბუნებაშია. პირველ რიგში ცვლილება განიცადა ნაწარმოების ინტონაციურმა დრამატურგიამ, მისთვის სახასიათო გახდა კლასიკური და მძაფრი თანამედროვე მელოდიური ფორმულების შეთავსება, ერთი მხრივ ფუნქციონალური ტონალობის, გართულებული დომინანტური ჰომოფონიურ-ჰარმონიული საფუძვლის, მეორე მხრივ სულ უფრო მზარდი ტემბრის როლი, როგორც ერთერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი მუსიკალური გამომსახველობისა, მიკროქრომატიკის და ალეატორიკის გამოყენებით.

XX საუკუნის კომპოზიტორთა მემკვიდრეობა, ბევრ ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენას მოიცავს: ნეორომანტიზმი და სონორისტიკა, სერიალიზმი და ალეატორიკა, კონსტრუქტივიზმი და მინიმალიზმი. ნეორომანტიზმის გაჩენა იყო შეგნებული დაბრუნება ზოგიერთი კომპოზიტორისა წარსულის რომანტიკული იდეალებთან (ვ.რიმის სიმებიანი კვარტეტები; კ.პენდერეცკის №2 სიმფონია და №2 კონცერტი ჩელოსა და ორკესტრისათვის, 1980, 1982; ზიგმუნდ კრაუზეს კონცერტი ფორტეპიანოსათვის ორკესტრთან ერთად, 1985; ა.შნიტკეს „პაგანინისთან“ სოლო ვიოლინოსათვის და სხვ.), მუსიკალური ექსპერიმენტებზე და კონსტრუქტივიზმზე უარის თქმა, რაც ასე იყო დამახასიათებელი XX საუკუნის მუსიკისათვის.

ამდენად, რომანტიკული მუსიკალური ენის დომინანტური ნიშნები XX საუკუნის კომპოზიტორების მიერ თავისებურად ადაპტირებულია. მაგრამ ყველა სიახლის მიუხედავად, ძირითადად რჩება ლირიკის, როგორც სამყაროს ხედვის და აღქმის ძირითადი მოდუსი. ამის მაგალითებად 70-იანი წლებიდან ქართულ მუსიკაში შეიძლება დავასახელოთ სულხან ნასიძის №3 სიმფონია, სიმფონიური ტრიადა №5-7 – „ფიროსმანი“, „პასიონე“, „დალაი“, გია ყანჩელის სიმფონიები №3-7, “Styx”, ფელიქს ღლონტის სიმფონიები „რომანტიკული“ და “Vita nova”, ნოდარ მამისაშვილის „ლირიკული დღიურის ფურცლები“, რომ არაფერი ვთქვათ იმ კომპოზიტორების შესახებ, რომელთა შემოქმედება აპრიორი რჩება ტრადიციული რომანტიკული მიმართულების ჩარჩოებში (ოთარ თაქთაქიშვილი, რევაზ ლაღიძე).

გია ყანჩელი თვლის, რომ „თუ რომანტიზმს ფართოდ განვიხილავთ, რომანტიზმი შეიძლება დავინახოთ მთელ მუსიკალურ ხელოვნებაში. რადგან თავად ხელოვნების არსი მდგომარებს იმაში, რომ რეაქცია მოახდინოს უსამართლობაზე, სიყალბეზე, უხეშობაზე და დაუპირისპიროს მას სიკეთე, სილამაზე, სინათლე“ (Канчели, 1989:75). ცხადია, ყანჩელის ნაწარმოებების სახეობრივი წყობა, გამომსახველობითი საშუალებები ბევრად სცილდება მათ „რომანტიკულ“ ჩარჩოებს. თუმცა, მისი ნაწარმოებების „ჩუმი“ მონაკვეთები გამორჩეული ლირიკული გამომსახველობით, ადამიანური სითბოთი დაპირისპირებული ბოროტ აგრესიულ ძალასთან ურბანისტულ ქაოსს რომ ასახავს ტიპიური რომანტიკულ-ნოსტალგიური ანტითეზით – მისი ნაწარმოებების დრამატურგიული ღერძია.

„რომანტიკული“ არის ზოგადად ადამიანის ცნობიერების მუდმივი, განსაკუთრებით კი შემოქმედებითი აზროვნების განუყოფელი და არსებითი ნიშანი. ის არ არის მიბმული მხოლოდ ერთ პერიოდთან ან ერთ ლოკალურ გარემოსთან, ეს კულტურული გამოცდილების უნივერსალური ნიშანია.

XX საუკუნეში ნეორომანტიზმის მორფოლოგიურად დამოუკიდებელ სტილურ მიმართულებად ფორმირება გარკვეულ თავისებურებებთან არის დაკავშირებული – დღეს ის მნიშვნელოვანი, თუმცა თანამედროვე მუსიკის სტრუქტურულად და ენობრივად რთული, მრავალშრიანი პოლისტილური ველის ერთერთი ორგანული შემადგენელია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქავთარაძე მ., „სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში, „სემიოტიკა“, №1, 2007.
2. „ფრანგული ლიტერატურის ისტორია“ სამ ტომად. ავტორები: მაქს მილნერი, კლოდ პიშუა, რაიმონ პუიარი, გამომც. „არტო“, 1979.
3. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Сов.композитор. 1989.
4. Канчели Г. Интервью // Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи, интервью. Москва. 1989.
5. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в „Тристане” Вагнера. – Москва. 1975.
6. Dahlhaus Carl. "Neo-Romanticism". 19th-Century Music 3, no. 2 (November): 97-105. 1979.
7. Boone Charles. "Presents from the Past: Modernism and Post-Modernism in Music". The Threepenny Review, no. 15 (Autumn): 29. 1983.
8. Pasler Jann. “Neo-romantic". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers. 2001.

ქეთევან გოგოლაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ემერიტუს-პროფესორი
საქართველო

XX საუკუნის მუსიკა და ვიზუალური ხატის ფიქსირების საკითხი

ხელოვნების სხვა ვიზუალური დარგებისგან განსხვავებით, მუსიკა დროითი ხელოვნებაა და ადამიანის განცდებს სმენით ფორმაში გადმოსცემს. მისი აღქმის სირთულის უპირველესი მიზეზი ის ფაქტია, რომ მუსიკა, მისი უკანასკნელი ბგერის გაჟღერებისთანავე, წყვეტს აქტიურ არსებობას. მსმენელისათვის (მით უფრო, ,,მოუმზადებელისათვის") ურთულესი პრობლემა მოსმენილის დამახსოვრება და მისი მეხსიერებაში გამთლიანებაა. მუსიკა, როგორც კომუნიკაციის უძველესი საშუალება, ერთ ძირითად პრინციპს ეფუძნება (რაც ჯერჯერობით არ იცვლება). მუსიკას ესაჭიროება: შემქმნელი, შემსრულებელი და მსმენელი.

საუკუნეთა მანძილზე ეპოქებთან ერთად იცვლებოდა სტილები, ჟანრები, საკრავების აგებულება და მათი წყობა: სუფთა, შემდეგ საშუალო და ბოლოს – ტემპერირებული, რომელიც XVIII საუკუნის პირველი ნახევრიდან დამკვიდრდა ევროპის წამყვან ქვეყნებში. ამ პროგრესულ ცვლილებას (მაგ: ყველა ტონალობის გამოყენების საშუალებას) ხარვეზებიც გააჩნდა, მათ შორის, კლავესინის მანუალებთან ერთად გამქრალი ტემბრალური მრავალფეროვნება. ეს საუკუნეების მიღმა ექსკურსი დაგვჭირდა იმისათვის, რომ უკეთ წარმოჩენილიყო XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე დიატონური აბსოლუტიზმიდან მუსიკის ახლებური ჟღერადობის ხერხების მოძიების მცდელობა. მოცემული სტატიის ფორმატი მხოლოდ მოკლე თეორიული ექსკურსისა და მუსიკის ვიზუალური ხედვის ზოგიერთი ნიშან-თვისების განმარტების საშუალებას იძლევა.

XX საუკუნის დასაწყისისთვის ადამიანებს ისევ გაუჩნდათ ერთ საკრავზე ტემბრო-რითმულად მულტიჟღერადობის მქონე მუსიკის მოსმენისაკენ სწრაფვა. გაჩნდა სტილისტური ტენდენციები: იმპრესიონიზმი, ექსპრესიონიზმი და სხვა; ტემბრალურ ნოსტალგიასთან ერთად, დიდი ძვრები დაეტყო მეტრო-რითმის მიმართულებასაც. მუსიკის ვიზუალიზაციის თვალსაზრისით, ერთერთი უპირველესი ადგილი ალექსანდრე სკრიაბინს ეკუთვნის. მისი, როგორც ადამიანის და როგორც მუსიკოსის პიროვნება, ირეალურ სამყაროში განსხეულებულ სახე-ხატში წარმოგვიდგება, როგორც ახალი საუკუნის დემიურგი და კოსმიური ჟღერადობის მაძიებელი. დედამიწაზე საცხოვრებლად გამოყოფილი დროის მიხედვით, რომანტიზმის ეპოქასთან ახლოს მდგომი სკრიაბინი არა მხოლოდ იმპრესიონიზმის და ექსპრესიონიზმის მოახლოებას აუწყებს მსოფლიოს. მის მიერ წინასწარ განცდილი XX საუკუნის კატაკლიზმები განსაკუთრებული სიცხადით წარმოგვიდგება 1912-1913 წლებში დაწერილ IX საფორტეპიანო სონატაში (თხზ. 68). ,,IX სონატაში მე ყველაზე ღრმად შევეხე სატანურს... აქ ნამდვილი ბოროტებაა..." საბანეევთან საუბრისას, კომპოზიტორმა თავადვე განმარტა სონატის თემები: მთავარი თემა ("Заклинательная"), დამხმარე თემა ("Дремлющий святыни"). პირველიდან მომდინარეობს შფოთვა, დინამიზირებული იმპულსი; მეორე თემა კი ბოროტების ზემოქმედების ობიექტი ხდება, ექვემდებარება

მკაცრ სახეცვლილებას და ,,წაბილწვას" (Сабанеев, 1925:109-112). მთავარი თემის აღმნიშვნელი რუსული სიტყვა მაგიური მიმართვაა ბუნების ძალებისადმი. ეს მისტერიული აქტი ღვთიური ძალების დაქვემდებარების მცდელობაა. სონატის II თემა (,,მთვლემარე სიწმინდე") მუსიკის ენით ინტონირებული თავისი მიძინებული სიკეთითა და უბიწოებით, გვევლინება ბოროტების გამააქტიურებელ ძალად. კომპოზიტორის განმარტების თანახმად, IX სონატაში ეს სატანური აქტი განხორციელდა. ეს საკრალური ინფორმაცია სკრიაბინმა გააჟღერა აკორდების ინტერვალური სტრუქტურების ახლებურად გადაწყობით, პედალის საშუალებით მულტიფუნქციური ვერტიკალები შექმნა და განახორციელა კოსმიური ინფორმაციის თავისუფალი თხრობა.... და ამ პროცესში გამთლიანებულია მუსიკალური და გრაფიკულ-ფერწერული სტრუქტურები. სკრიაბინის სინოფსიური ნიჭი და ბგერების ფერადოვანი აღქმის უნარი მეცხრე სონატაში აპოთეოზს აღწევს.ამ საკითხზე უსასრულოდ შეიძლება საუბარი,რაც სასტატიო ფორმატთან შეუთავსებელია.

XX საუკუნეს ლოგიკურად უნდა მოჰყოლოდა პოლიტონალობის დამკვიდრება. ამის შესახებ უამრავი თქმულა, მაგრამ ამ სიახლის ალფრედო კაზელასეული პირუთვნელი შეფასება მეტად განსხვავებულ სიმართლეს გვაუწყებს: ,,გამოჩნდა დებიუსი და მოხდა სასწაული. ძველი, მყარი დოგმები, რომლებმაც წარმატებით გაუძლეს საუკუნეების შტურმს და ვაგნერის შემოტევას, თითქოს ჯადოსნური ჯოხის მოქნევით ბრწყინვალე ნამსხვრევებად იქცა... დებიუსის წყალობით პოლიტონალობა მიღწეულ იქნა არა დროის ერთიან მოცულობაში, არამედ თანმიმდევრულად, რითაც უსაზღვროდ გააფართოვა ახალი ბგერითი შეხამების საზღვრები... ამგვარად, 1910-1914 წლების შუალედში შეიქმნა პოლიტონალობა... **,,თავს ვალდებულად ვთვლი, მივმართო მოცარტის შესანიშნავი ,,სოფლის სერენადის" დასასრულს, ჯერ ერთი, როგორც ერთდროულობის ნიმუშს, მეორე მხრივ იმიტომ, რომ (დასასრულს, ვიოლინოს კომიკურ ,,კადენციაში'') გვხვდება მთელტონიანი (ესაფორული) გამის ისტორიულად პირველი გამოყენების შემთხვევა"** (კაზელა, 1926:3-5).

დებიუსის ნაწარმოებების მუსიკალური ქსოვილი თავისთავად ფერადოვანი მირაჟის ტოლფასია. უაზრობაა ბჭობა იმის თაობაზე, უნდოდა თუ არა ავტორს პროგრამულად მიჩნეულიყო მისი ნაწარმოებები, თუნდაც პრელუდი ,,ქალიშვილი სელისფერი თმებით". აქ ყოველგვარი დასათაურების გარეშე, დროში საოცარი სისადავით გახმოვანებული ბგერების თანმიმდევრობა, თავისთავად ბადებს ფერადოვან სივრცობრივ კომპოზიციას. აქ არც ერთი ფრაზა არ არის ,,ნაწვალები" და წინასწარ შექმნილი სქემით ნაკარნახები; ან თუნდაც საფორტეპიანო პრელუდი – ,,ჩაძირული ტაძარი"; მისი საუკეთესო შემსრულებლები კლავიატურაზე კი არა, თითქოს პედალზე უკრავენ. ამ ხერხის საშუალებით მსმენელის თვალწინ მიედინება აკორდების კოლორისტულ-ტემბრალური ჟღერადობა და მოლივლივე სივრცეში თანდათან ყალიბდება წყალში ჩაძირული ტაძრის მუსიკალური ნაგებობა. დებიუსისა და სკრიაბინის მუსიკაში (განაზოგადებს რა სხვადასხვა მოსაზრებებს), ლ.გაკელი ,,პედალს ფორმის შემქმნელ ფუნქციას აკისრებს და მას ,,ილუზორულ-პედალურ მანერას" უწოდებს (Гаккель, 1976:12).

ალფრედო კაზელა თავის ნაშრომში ,,პოლიტონალობა და ატონალობა", ჰარმონიულ პოლიტონალობაში ყველაზე საინტერესო მოვლენად მიიჩნევს მა-

ჟორო-მინორულ სინთეტურ აკორდს, რომელსაც სხვა კომპოზიტორებთან ერთად, თავად კაზელაც იყენებდა **(,,სასწაული სასწაულებს შორის: მსგავს ფორმებს ვნახულობთ მონტევერდის ,,ორფეოსში" – დასძენს იგი).** აღნიშნული სინთეტური აკორდები კაზელას გამოყენებული აქვს 9 საფორტეპიანო პიესაში (Nove Pezzi). მისი აზრით, ჰარმონიის ევოლუციაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა როიალის კლავიატურამ. კაზელა ყურადღებას ამახვილებს კლავიატურის მრავალგვარ კომბინაციებზე, რომლებიც წარმოადგენენ ბუნებრივ პოლიტონალობას, გამომდინარე თეთრი (მაჟორული გამა) და შავი (ჩინური გამა) კლავიშების მონაცვლეობიდან. სწორედ შავი და თეთრი კლავიშების მონაცვლეობით, ასევე სინთეტური აკორდების საშუალებით, კაზელა თავის საფორტეპიანო პიესებში, განსაკუთრებით "In modo Esotico"-ში აღწევს ფორტეპიანოს ჟღერადობის მრავალფეროვნების პიკს, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება არქაული, აღმოსავლური და კოსმიური.

1924 წელს ამერიკელი ჯორჯ გერშვინი ქმნის ,,რაფსოდიას ბლუზის ტონებში" (Rhapsody in Blue), რომელიც სიმფონიური ჯაზის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია. გერშვინმა ევროპულ სიმფონიურ ხმოვანებაში ჯაზური ინტონაციების ჩანერგვით, კლასიკური მუსიკისათვის მანამდე უცნობი მხატვრული შესაძლებლობების რეალიზება მოახდინა. ბგერითი ფაქტურის ფერადოვნებას იწვევდა ტრადიციულ მუსიკაში ადრეული ჯაზის ისეთი ელემენტების შეტანა, როგორიცაა: თავისუფალი იმპროვიზაცია, სინკოპირებული რითმი, ბლუზის არაორდინალური ინტონაცია (მიახლოვებული აფრიკელი მომღერლების საშემსრულებლო მანერასთან) და სწრაფვა თავისუფალი ფორმისაკენ, რაც იმპროვიზაციულობითაა განპირობებული.

მუსიკალური მიმდინარეობა, რომელიც დღეისათვის არც ისე თანამედროვე XX საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს, ელექტრონული მუსიკის სახელითაა ცნობილი. XX საუკუნის მეორე ნახევარში ელექტრო-მაგნიტური ტალღების გამოყენებით შექმნილი კომპოზიციები, ხშირად პროგრამულ მუსიკაში კომპოზიტორების მიერ მუსიკალური ბგერებით შექმნილი მხატვრული სახე/ხატების (წვიმა, ქარი, ზარის რეკვა, იდუმალი ბგერები და ა.შ.) იდენტურ ასოციაციებს იწვევენ. ვერბალურ სისტემაში ინფორმაციის გადაცემისას, ბგერის გარკვეული სიხშირეც საკმარისია კომუნიკაციური აქტის განსახორციელებლად, მაშინ, როცა ტრადიციულ მუსიკაში გახმოვანებული ბგერა მინიმუმ ოთხგანზომილებიანია (მას სპეციალური ხელსაწყოებით გაზომვისას ათასობით ნიუანსი აქვს). გარკვეული მუსიკალური შეტყობინების გადაცემა ელექტრონული ხერხითაც იქნება შესაძლებელი, მაგრამ ამ სახის ინფორმაცია უჩვენებს შეტყობინების სირთულეს და ორგანიზებულობას და არა მის მნიშვნელობას, შინაარსსა და აზრს. ,,ინფორმაციის შინაარსობრივი ინტერპრეტაცია სჭარბობს იმ სისტემის განსაზღვრას, რომელშიც ის მოქმედებს (Молл, 1966:102). არსებობს ამ პროცესის ასოციაციური, რეალისტური, პროგრამული და კიდევ მრავალი სხვაგვარი განმარტების მცდელობა. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ მუსიკა გარკვეულ დონეზე, ,,თარგმანის" გარეშეც გასაგებია სრულიად გაუთვითცნობიერებელი მიმღებისთვისაც კი. ცხადი ხდება, რომ მუსიკას განსაკუთრებული კოდი გააჩნია, რომელსაც განსაზღვრავს არა ცალკეული კოდური ერთეულები, არამედ მათი მთლიანობა (ე.ი. არა ცალკეული ასოები, არამედ მათი მთლიანობა – ისეთი, როგორიცაა სიტყვები ან მათი ჯგუფი მეტყველებაში). ამ აზრს იზიარებდნენ და

იზიარებენ ცნობილი მეცნიერები, რომელთა ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანდა. მუსიკის შინაარსად მხოლოდ აღნიშნული მოვლენის აღიარება, მატერიალური რეალობის იმიტაციის ფორმამდე მიგვიყვანდა. უფრო დასაშვებად მივიჩნევთ ა.მოლის მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც ,,ნებისმიერი მატერიალური ფორმით მიწოდებული მხატვრული ნაწარმოები ურთულესი ინსტრუქციების სისტემაა, საიდანაც ადამიანმა უნდა ,,გამოიხმოს'' მნიშვნელობების შესაბამისი ელემენტები და რეკონსტრუირება გაუკეთოს შეტყობინების იდეალურ მოდელს – აზრს, მნიშვნელობას'' (Молл, 1966:100).

საუკუნეების მანძილზე ბევრი რამ იცვლება სამუსიკო ხელოვნების სარბიელზე, უცვლელი რჩება მსმენელის როლი, რომელიც უსმენს სხვადასხვა სახის შესრულებას, რომლის მოსმენისას ღებულობს სიამოვნებას, განიცდის, სავარაუდოდ უჩნდება (ან არ უჩნდება) ვიზუალური წარმოსახვები და ა.შ. მოსმენის ნებისმიერი მითითებული გზა (ცოცხალი შესრულება, ჩანაწერი და ა.შ.) დაკავშირებულია შეტყობინების გარდასახვასთან. თუ ყურადღებას გავამახვილებთ სანოტო გრაფიკის გადაყვანაზე საშემსრულებლო ქმედებაში, შემდეგ ხმით ან საკრავებით გამოწვეული ბგერის რხევაზე, დავრწმუნდებით, რომ ერთი ფიზიკური ფორმიდან მეორეში გადასვლისას შეტყობინება სახეს იცვლის, ამიტომ მისი პირვანდელი სახის შესანარჩუნებლად აუცილებელია კოდების ურთიერთშესატყვისობა. მაგალითად, შერინგი მუსიკალური შეტყობინების ძირითად ფორმად მიიჩნევს მუსიკის ხმოვანებას (Орлов, 1973:440). კომპოზიტორი საკუთარ ბგერით წარმოდგენებს სანოტო ჩანაწერით უკეთებს კოდირებას და ამით ასრულებს გამგზავნის ფუნქციას. სანოტო ჩანაწერის სისტემა შეესაბამება კოდს თავისი ,,სიმბოლოებით" და ,,ნიშნებით" და იმყოფება გარკვეულ შესაბამისობაში ხმოვანების პარამეტრებთან. სანოტო სიმბოლოები აპრიორად ცნობილია როგორც გამგზავნისათვის, ასევე მიმღებისათვის. ამრიგად, სანოტო ჩანაწერი რჩება რომელიღაც შეტყობინების კოდირებულ ფორმად. მუსიკალური ბგერების მიღების ახლებური საშუალებების ძიებამ სამყაროს სივრცობრივი აღქმის ახალი შესაძლებლობები შეუქმნა როგორც მუსიკის შემქმნელებსა და შემსრულებლებს, ასევე მსმენელებლებსაც. ამავე დროს, თუ ამ სახის მუსიკა ეროვნულ თვითმყოფადობასაც ინარჩუნებს, მისი ჟღერადობა დაცული იქნება კოლექტიური პლაგიატობისკენ მიდრეკილი გამომსახველი საშუალებებიდან.

XXI საუკუნეში ელექტრონული მუსიკის ორიგინალური გამომსახველი ხერხების საშემსრულებლო პრაქტიკაში დანერგვამ, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი გახადა ინტერპრეტატორის როლი. გარკვეულწილად ისინი კომპოზიტორების კიდევ უფრო მეტად თანაავტორები გახდნენ, ვიდრე კლასიკური მუსიკის შესრულებისას; სანოტო ტექსტში ფიქსირებული მუსიკალური მასალის ტემბრო-რითმული წაკითხვა და დროში განვრცობა შემსრულებლის იმპროვიზატორულ ნიჭს ეფუძნება. შემსრულებლების მონაცვლეობა პირდაპირპროპორციულად ცვლის იდენტური მუსიკის მოსმენით გამოწვეულ შთაბეჭდილებას. ნაწარმოების სანოტო ჩანაწერი მხოლოდ სქემაა, რომელშიც კოდირებული მხატვრული ხატის მსმენელამდე მიტანა შემსრულებლების პროფესიონალიზმზე და მსმენელის მუსიკალურ გამოცდილებაზეა დამოკიდებული. აღნიშნულის შესანიშნავი ნიმუშია ქართველი კომპოზიტორების – ეკა ჭაბაშვილის, მაკა ვირსალაძისა და პიანისტ ნინო ჟვანიას შესანიშნავი შემოქმედებითი ტანდემი. ეკა ჭაბაშვილის საფორტეპიანო ნაწარმოების ,,ცის ნაპრალი"-ს სანო-

ტო ტექსტი შეიცავს ბგერათწარმოების მითითებების სქემას (ელექტრო-მაგნიტური ტალღების შემქმნელი აპარატის, სიმებზე ბგერის გამოცემის სხვადასხვა ხერხის და ა.შ.), ხოლო ინტერპრეტატორი აღნიშნული სქემის გაჟღერებისას იმპროვიზირებს საკუთარ საშემსრულებლო გამოცდილებაზე დაყრდნობით. ამდენად დასაშვებად მიიჩნევა, რომ ყოველი ახალი ინტერპრეტაცია ცვლილებას გამოიწვევს მუსიკალური ნაგებობის სტრუქტურაში. ინტერპრეტატორის საშემსრულებლო კრეატულობამ უნდა უზრუნველყოს კომპოზიტორისეული ემოციური მუხტის შენარჩუნება. უაღრესად საინტერესო ნაწარმოებებს ქმნიან ქართველი კომპოზიტორები: ეკა ჭაბაშვილის მიერ კამერული ორკესტრისათვის სამ ნაწილად დაწერილი ,,კარიკატურები" – ბგერათწარმოქმნის ახლებური გამომსახველი საშუალებებით, პორტრეტული ჩანახატებით, ფერადოვანი ლაქებით და ვიზუალური მუსიკალური ფრაზებით უაღრესად ინდივიდუალურია და მაინც,იგი ერთგვარად ეხმიანება კუპერენის საკლავესინო მინიატურებს.

ეროვნული კოლორიტის ელემენტები და ფორტეპიანოს მთელ დიაპაზონზე განფენილი კონტრასტული ფაქტურა – ბგერწერისა და ფერწერის ურთიერთზემოქმედების საინტერესო ნიმუშს წარმოქმნის მაკა ვირსალაძის საფორტეპიანო პიესაში ,,მილენიუმი".

თუ ვიმსჯელებთ მუსიკის მოსმენის შედეგაგად სხვადასხვა დროს შესრულებული (ც.პირებისა და სტატიის ავტორის) ნახატების მიხედვით, შეიძლება შემდეგი დასკვნების გამოტანა:

1. მეტრო-რითმული ნახაზი და ბგერითი აკუსტიკური მასალა წარმოქმნის ვიზუალურ კვალს, რომელიც ზეგავლენას ახდენს მსმენელის შეგრძნების ორგანოებზე, ააქტიურებს მის მხატვრულ აზროვნებას და ბიძგს აძლევს შემოქმედებითი აქტიურობისაკენ. მუსიკისა და სახვითი ხელოვნების გამომსახველ საშუალებებს შორის არსებული კავშირი ადამიანის სმენისა და მხედველობის შეგრძნებებს შორის არსებულ ინტერმოდალურ ნათესაობას ეფუძნება. ჩვენი პოზიციის სასარგებლოდ მეტყველებს დ.უზნაძის დებულება იმის შესახებ, რომ ,,ინტერმოდალური ნათესაობის ყველა გამოვლინებას ერთი სახის საფუძველი გააჩნია, კერძოდ – განწყობის საერთოობა" (უზნაძე, 1977:7).

2. სხვადასხვა აკუსტიკური ეფექტებით (ძლიერი, სუსტი და ა.შ.) გაჟღერებული ბგერების ან ერთობლივი სტრუქტურების შეგრძნებით გამოიწვევა სხვადასხვა ფორმისა და სიდიდის გრაფიკული და ფერითი წარმოდგენები. ექსპერიმენტების შედეგებზე დაყრდნობით შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ ,,მეორადი შეგრძნება – ფორმისა და სიდიდის თვალსაჩინო განცდა – პირველადი შეგრძნებით გამოწვეული განწყობით განისაზღვრება" (გოგოლაძე, 2006:261). ჩვეულებრივი მსმენელი არ განიხილავს შემოქმედებითი პროცესის მიმდინარეობას; თითოეული მათგანი მუსიკას უსმენს და საკუთარ ინტელექტუალურ და მუსიკალურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით რეაგირებს მოსმენილზე. ზოგი მათგანი ,,უბრალო'' მსმენელისაგან გარდაიქმნება მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ.

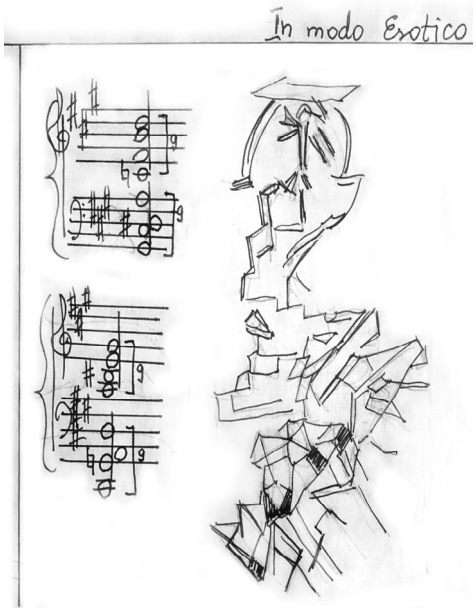
3. იშვიათად ორიგინალური მეტრული ბადე, სოლო და საორკესტრო ნაგებობების დინამიური მონაცვლეობა მსმენელში იწვევს იმ სპეციფიკურ მდგომარეობას, რომელიც განწყობის თეორიის სახელითაა ცნობილი (დ.უზნაძე). მისი საშუალებით შესაძლებელია აიხსნას მუსიკის მოსმენის პროცესში წარმოქმნილი მზაობა რითმული მოძრაობისაკენ. იგი განაპირობებს ვიზუალური ხატების

წარმოსახვის პროცესს და ხელს უწყობს მხატვრული ხატის ფერითი ან ხაზობრივი კომპოზიციების სახით ჩაწერას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გოგოლაძე ქ., მუსიკის ძირითადი კანონზომიერებების და ვიზუალური წარმოსახვების გრაფიკაში ასახვა. მონოგრაფია. ბათ., 2006.
2. გოგოლაძე ქ., მუსიკის ძირითადი კანონზომიერებების გრაფიკაში ასახვა. ჟურნალი ,,კავკასიის მაცნე" №14. თბ., 2006.
3. კაზელა ა., პოლიტონალობა და ატონალობა. 1926. (თარგმ. ლ. გოგოლაძე).
4. ნათაძე რ., ინტერმოდალური ნათესაობის ფსიქოლოგიური საფუძვლები თსუ. თბ., 1980.
5. უზნაძე დ., შრომები, ტ. VI. განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები. საქ. მეცნ. აკადემია. თბ., 1977.
6. Гаккель Л.,Фортепианная музыка 20-го века. М., 1976.
7. Конен В. Пути американской музыки. М.,1965.
8. Молл А. Теория информации и естетическое воспитание. М., 1966.
9. Орлов Г. Семантика Музыки. В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. II. М.,1973.
10. Сабанеев Л.,Воспоминания о Скрябине.М.,1925.
11. Prinz U. Elektronische Musik und Musique Concrete (Musik um uns.). Stuttgart. 1988.

გრაფიკული ილუსტრაციები. ავტორი: ქეთევან გოგოლაძე.



ა. კაზელა, “In modo Esotico”.



ა. სკრიაბინი, საფ-ნო სონატა №9.



ა. შონბერგი, “მთვარის პიერო”.



ე. ჭაბაშვილი, “კარიკატურა”.

ეკა ჭაბაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ᲙᲚᲐᲡᲘᲙᲣᲠᲘ ᲛᲣᲡᲘᲙᲘᲡ ᲪᲜᲝᲑᲘᲚᲘ ᲜᲘᲛᲣᲨᲔᲑᲘᲡ ᲤᲣᲜᲥᲪᲘᲣᲠᲘ ᲓᲐᲢᲕᲘᲠᲗᲕᲐ ᲙᲘᲜᲝᲤᲘᲚᲛᲘᲡ ᲒᲐᲮᲛᲝᲕᲐᲜᲔᲑᲘᲡᲐᲡ

გამოსახულება და ხმა განსხვავებული ფიზიკური ფენომენებია. მუსიკა აკუსტიკური პროცესების პროდუქტია, ხოლო ვიზუალი – ოპტიკური. ამ ორ სფეროს შორის კავშირი შესაძლებელია მეტაფორული ასოციაციური აზროვნების ფარგლებში. როგორც ცნობილია, სივრცე ძირითადი ასპექტია გამოსახულების სტრუქტურირებისთვის, ხოლო ხმის წარმოებისთვის გაცილებით მნიშვნელოვანია დროითი ასპექტი. ჩვენი აზრით, ამ ორი საწყისის დაკავშირებისთვის საჭიროა ხელოვნების ორივე დარგისთვის დამახასიათებელი სააზროვნო პრინციპების შეერთება. მითუმეტეს, რომ კინომატოგრაფიაში მუსიკალური აზროვნების პრინციპი ნათლად ვლინდება ფილმის მონტაჟის ტექნიკაში, ხოლო მუსიკის ვიზუალიზაცია ერთ-ერთი საუკეთესო გზაა ხმისა და გამოსახულების შერწყმისთვის.

კლასიკური მუსიკის ნებისმიერი ნიმუში შეიძლება იქნას გამოყენებული, როგორც კინომუსიკა. ჩემი მოხსენების მიზანია კინომუსიკად გამოყენებული ცნობილი კლასიკური მუსიკალური ნაწარმოებების ფუნქციათა კლასიფიკაცია ფილმებში (მუსიკა სიმბოლო, მუსიკა-კომენტარი, მუსიკა როგორც დრამატურგიული ხაზის განვითარების წყარო, მუსიკა-სივრცის შესაქმნელად გამოსახულებისთვის და სხვა). მსურს წარმოგიდგინოთ კინოხელოვნების რამდენიმე ცნობილი ნიმუშის ხმის ანალიზი, სადაც გამოყენებულია კლასიკური მუსიკალური ნაწარმოებები. წინამდებარე მოხსენებაში განვიხილავთ მათი გამოსახულებასთან კონტრაპუნქტული ან სინქრონული გამოყენების მეთოდებს და ხმის დიზაინირების პროცესს.

ვირტუალური სამყარო, რომელიც ხმის მეშვეობით წარმოიქმნება, ინფორმაციულად ამდიდრებს ვიზუალურ სფეროს. მაგ.: ნაცვლად იმისა, რომ კადრში გამოჩნდეს ძაღლი, შესაძლოა ძაღლის ყეფის ხმა გაჟღერდეს, რაც გააფართოებს ხედვის არეალს და ხმით მიწოდებული ინფორმაციის მეშვეობით მაყურებელი უკვე შეძლებს წარმოიდგინოს სიტუაცია. მსგავსი დამატებითი ინფორმაციული წყარო ვიზუალისთვის, ასევე შეიძლება წარმოდგენილი იყოს კლასიკური მუსიკის მეშვეობითაც. ამიტომ კლასიკოსი კომპოზიტორების ცნობილი ნაწარმოებების კინოფილმებში გამოყენებისას სიფრთხილეა საჭირო, რადგან ცნობილი ნიმუშები საკუთარ თავში მოიცავენ დამოუკიდებელ ინფორმაციას და სწორედ ეს ინფორმაციული კოდი ხშირად ზემოქმედებას ახდენს გამოსახულების ინფორმაციულ ველზე. ამის გამო, ზოგჯერ მუსიკისა და გამოსახულების იდეას შორის წარმოიშვება კონფლიქტი, ან პირიქით, მუსიკა ხელს უწყობს ფილმის დრამატურგიულ განვითარებას.

ბუნებრივია, თუ ცნობილი მუსიკალური ნაწარმოებები ჟღერენ ისეთ ფილმებში, სადაც მოთხრობილია კომპოზიტორის ან მუსიკოსის ბიოგრაფიის

შესახებ ან უკავშირდება მუსიკას, როგორიცაა, მილოშ ფორმანის „ამადეუსი“ ან რომან პოლანსკის „პიანისტი“ და ა.შ. მაგრამ სხვა საკითხია, როცა კლასიკური მუსიკა გამოყენებულია განსხვავებული ფუნქციით, მაგალითად, ფაბულის თანხლება, რაც ხმოვანი მასალით ამძაფრებს გამოსახულებაში აღწერილ, ვთქვათ, ისტორიულ ან ბიოგრაფიულ ამბავს, ან უბრალოდ გამოსახულებისთვის სივრცის შევსებას ემსახურება ან ავტორის ერთგვარი კომენტარის ფუნქციითაა წარმოდგენილი და ა.შ.

ამგვარად, კლასიკური მუსიკის გამოყენების რამდენიმე გზა არსებობს ფილმში: მუსიკა როგორც „აქსესუარი“ ეკრანზე; მუსიკალური მასალა დაკავშირებული გამოსახულებასთან – ფილმის შინაარსის აღწერის მიზნით; მუსიკა, რომელიც ამდიდრებს ვიზუალურ სივრცეს ინფორმაციით, იქნება ეს მსგავსი თუ საწინააღმდეგო; მუსიკალური მასალა, როგორც მონაწილე ფილმის დრამატურგიის განვითარების პროცესში, და ა.შ.

კინომუსიკის ანალიზის დროს უნდა დადგინდეს განსახილველი მუსიკალური მასალა, რომელს მიეკუთვნება შემდეგი ორი კატეგორიიდან: “მუსიკა კადრს მიღმა” თუ “მუსიკა კადრში”. კლასიკური მუსიკის ცნობილი ნიმუშებიც, როგორც ფილმში გამოყენებული ნებისმიერი სხვა მუსიკალური მასალა, შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ორივე კატეგორიით.

“მუსიკა კადრს მიღმა” (**non-diegetic**) ეწოდება მუსიკას, რომელიც არ მომდინრეობს კადრიდან, ანუ ფილმის გმირებს არ ესმით. ამ კატეგორიის მუსიკა გაცილებით ხშირად და უხვად გამოიყენება კინოფილმებში და ასრულებს გამოსახულებისთვის სხვადასხვა ფუნქციებს, როგორიცაა „მუსიკალური სიმბოლო“, „გამოსახულების თანმხლები მუსიკა“, „მუსიკა კომენტარი“, ყველაზე ხშირად – „მუსიკალური ფონი“. ძირითადად ფილმის მუსიკა „კადრს მიღმა“ არსებობს. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ კინომუსიკის ნიმუშებს შორის ერთერთი ყველაზე ცნობილი კომპოზიტორის ბერნანდ ჰერმანის მიერ გაფორმებული „შხაპის სცენა“ რეჟ. ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმიდან „ფსიქო“.

“მუსიკა კადრში” (**diegetic**) ეწოდება მუსიკას, რომელიც ისმის გამოსახულებაში ანუ ეს ხმა მაყურებელთან ერთად ფილმის გმირებსაც ესმით. ამ კატეგორიის ხმის წყარო შეიძლება კადრში ჩანდეს (მაგ.: რადიო, ტელევიზორი, შემსრულებელი და ა.შ.) ან არ ჩანდეს და ვირტუალურად არსებობდეს იმ გარემოში, რაც ნაჩვენებია კადრში, ვთქვათ, იქნას რაიმე მინიშნება, რომ ის გმირებსაც ესმით (მაგ.: გმირებს შორის დიალოგისას ტექსტით: „გიყვარს ეს სიმღერა?” თუმცა, ხმის წყარო კი არ ჩანს გამოსახულებაში, ანდა სცენა ბარში ვითარდება და იქ ისმის მუსიკა, რომელიც აკუსტიკურად მიანიშნებს, რომ ხმა ბარიდან მომდინარეობს და ა.შ.). “მუსიკა კადრში” ზოგჯერ “აქსესუარის” სახით გამოიყენება და არავითარი მხატვრულ-იდეური დატვირთვა არ გააჩნია, მხოლოდ კადრში ნაჩვენები გარემოს აღქმისთვის საჭირო ელემენტია. ზოგჯერ კი ასევე ითავსებს ისეთ ფუნქციებს, რომელიც “კადრს მიღმა მუსიკას” ახასიათებს და მონაწილეობს ფილმის მხატვრულ-დრამატურგიული იდეის გახსნაში.

ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი კინომუსიკასა და კლასიკურ მუსიკას შორის არის ჟანრისა და ფორმის ფენომენი. ყოველი მუსიკალური ნაწარმოები იქმნება გარკვეულ მუსიკალურ ფორმაში და მიეკუთვნება რომელიმე ჟანრს. როცა მუსიკა ხდება კინოს ნაწილი, მუსიკალური მასალის განვითარება დამოკიდებული ხდება კინოს დრამატურგიულ პროცესებზე და ერწყმის ფილმის ვიზუა-

ლურ ნაწილს. ამ შემთხვევაში ის კარგავს ფორმას და ჟანრს, გარდა სიმღერისა და ცეკვის ჟანრისა ან „კადრში მუსიკის“ შემთხვევაში, რომელიც ყველაზე ხშირად „ხმოვანი აქსესუარის“ სახით ჩნდება ეკრანზე, როგორც გარემოს ხმა, რომელიც ზოგჯერ კავშირშია კადრის შინაარსთანაც. ასეთი ნიმუში გვხვდება რომან პოლანსკის ფილმში “პიანისტი” (2002), რომლის კომპოზიტორია პოლონელი ვოიცეხ კილარი. ფილმში მოთხრობილია ნამდვილი ამბავი ცნობილი ებრაული წარმოშობის პოლონელი პიანისტის ვლადისლავ შპილმანის შესახებ, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დროს გერმანელ ნაცისტებს გაურბოდა. ფილმის ბოლო ეპიზოდებიდან ერთ-ერთ სცენაში, რაც ქალაქის ნანგრევებს შორის ვითარდება, პოლონელი პიანისტი საკვების საძებნელად დაძრწის ერთ გადარჩენილ შენობაში, როდესაც გერმანელ კაპიტანს ვილჰელმ ჰოსენფილდს (იგი ცნობილი იყო, როგორც ხელოვნების დიდი მოტრფიალე) შეხვდება. გერმანელი კაპიტანი პიანისტს სთხოვს, რომ მისთვის რამე დაუკრას იქვე მდგარ როიალზე და ის ასრულებს შოპენის №1 ბალადას (g moll). ამ სცენაში “მუსიკა კადრში” ჟღერს, მაგრამ ასრულებს არა “აქსესუარის” როლს, არამედ ატარებს გამოსახულების თანხლების ფუნქციას და ამძაფრებს კადრში არსებულ განწყობას.

მუსიკალური მასალის გამოყენების განსხვავებული შემთხვევაა, როცა კლასიკური მუსიკის ნიმუშიდან გამოყენებული მოკლე ფრაგმენტი ინფორმაციულად ამდიდრებს ვიზუალს და ატარებს სიმბოლოს ფუნქციას. მსგავსი ნიმუში შეგვიძლია მოვიყვანოთ სტენლი კუბრიკის ფილმიდან “მექანიკური ფორთოხალი” ძალადობის სცენიდან, სადაც კარის ზარის ხმა იმიტირებს მოტივს ბეთჰოვენის V სიმფონიიდან, რომელიც “ბედისწერის” სიმბოლოდაა ცნობილი. ამ ეპიზოდში ზარის ხმა “კადრშია” და მიგვანიშნებს მოსალოდნელი უბედურების მოახლოებას, რაც ორბგერიანი მუსიკალური სიმბოლოთია გადმოცემული.

მუსიკა კადრს მიღმა, რომელიც ასრულებს თანხლების ფუნქციას, აღწერს კადრში არსებულ სიტუაციას, ანდა გადმოცემს გმირის ემოციურ მდგომარეობას. ამ მხრივ მუსიკა ამდიდრებს კადრს კლასიკურ მუსიკაში ჩადებული ინფორმაციით; ამის შესანიშნავი ნიმუშია ბრიტანელი რეჟისორის დევიდ ლინის 1945 წელს გადაღებული ლეგენდარული რომანტიკული მელოდრამა “მოკლე შეხვედრა”, ფილმი ორ ქორწინებაში მყოფ ადამიანზეა, რომლებიც ერთმანეთს რკინიგზის სადგურზე მდებარე კაფეში ყოველ ხუთშაბათს ხვდებიან. კადრში ფილმის გმირების ყოველი გამოჩენისას ჟღერს მუსიკა რახმანინოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტიდან, რაც მათ უსაზღვრო და განუხორციელებელი სიყვარულის განცდას ამძაფრებს.

სხვადასხვა ფუნქციით ერთიდაიგივე მუსიკალური ფრაგმენტის გამოყენების უნიკალური ნიმუშია “რადიოში პირდაპირი ტრანსლიაციის სცენა” ტომ ჰუპერის ფილმიდან “მეფის სიტყვა” (2010), სადაც მეფე ჯორჯ VI (რომლის როლს ასრულებს კოლინ ფერთი) ბრიტანეთის მოსახლეობას აცნობებს გერმანიის წინააღმდეგ მსოფლიო ომში ჩაბმის შესახებ. ზემოთ ნახსენები სცენა ვითარდება ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის №7 სიმფონიის II ნაწილის თანხლებით. მუსიკა, რომელიც ჟღერს კადრს მიღმა, საინტერესო ტემპო-რიტმულ კომბინაციაშია კადრში წარმოთქმულ სიტყვასთან და „ფონის” ფუნქციას ასრულებს. ამავდროულად, კლასიკური მუსიკა ითავსებს კიდევ რამდენიმე ფუნქციას და კადრს ამდიდრებს სხვადასხვა ტიპის ინფორმაციით. ერთი მხრივ, ითავსებს "თანხლებითი მუსიკის ფუნქციას“ და გამოსახულებაში მიმდინარე მოვლენების განწყობას გადმოცემს,

მეორე მხრივ კი, წარმოადგენს მშვიდობიანი ცხოვრების დასამარების „მუსიკალურ სიმბოლოს". ამავდროულად შეიძლება მივიჩნიოთ ავტორების ერთგვარ „კომენტარად" – ლ.ვ. ბეთჰოვენი გერმანელი კომპოზიტორია და მისი მუსიკის ფონზე ხდება მშვიდობასთან გამომშვიდობება.

კლასიკური მუსიკის კინემატოგრაფიაში გამოყენების კვლევისას გვერდს ვერ ავუვლით ორი გენიალური რეჟისორის სტენლი კუბრიკისა და ლარს ფონ ტრიერის შემოქმედებას, რომელთა ფილმებში უხვად ვხვდებით კლასიკური მუსიკის გამოყენების განსაკუთრებულ და მრავალფეროვან მიდგომებს. ზოგიერთ მათ ფილმში კლასიკური მუსიკის ინფორმაცია ზემოქმედებს გამოსახულებაზე, ამდიდრებს მას და ამძაფრებს ვიზუალში არსებულ ატმოსფეროს. მაგლითად, ერთ-ერთი ასეთი ნიმუშია დანიელი რეჟისორის ლარს ფონ ტრიერის ფილმი "მელანქოლია" – ერთგვარი მედიტაცია დეპრესიაზე, სადაც მთელი ფილმის მანძილზე ჟღერს შესავალი ვაგნერის ოპერიდან "ტრისტან და იზოლდა", რაც ქმნის სასოწარკვეთის ემოციას და ატარებს განადგურების ინფორმაციას. ფილმში კადრები ნახატებივით სტატიურია და გამოირჩევა მისტიკური სილამაზით. ვაგნერის მუსიკით კი ემოციურ ატმოსფეროს ქმნის და გამოსახულების მუსიკასთან კონტრაპუნქტული გამოკიდებულების მეშვეობით მოძრაობის დინამიზირებს აღწევს. საბოლოოდ იქმნება დეპრესიის ექსპრესია. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი მოგვითხრობს დედამიწაზე სიცოცხლის დასასრულის შესახებ, აქვე ხდება ახალი სამყაროს ჩასახვის აქტი, ოღონდ სხვა განზომილებაში, რომლის ენერგიის წყაროც კაცობრიობის განადგურებაა. რეჟისორმა ამ იდეის დემონსტრირება სწორედ ვაგნერის მუსიკაში არსებული ვნების ინფორმაციის მეშვეობით შესძლო, რის გამოც ფილმში ნაჩვენები პლანეტების შეჯახებამ ტრაგედიის ხასიათი დაკარგა და სექსუალური აქტის სცენად იქცა.

ამჯერად განვიხილოთ ნიმუში, როდესაც მუსიკის ინფორმაცია საწინააღმდეგოა გამოსახულებისა. ამ კუთხით გასაანალიზებლად საინტერესო ფილმია ს.კუბრიკის "მექანიკური ფორთოხალი" (კომპოზიტორი ვალტერ კარლოსი), სადაც გამოსახულებისა და კლასიკური მუსიკის ნიმუშის ინფორმაცია კონტრაპუნქტულ დამოკიდებულებაშია. რადგან გამოსახულებაში არსებული ატმოსფერო გამდიდრებულია ბეთჰოვენისა და როსინის მუსიკით, რომელიც აბსოლუტურად განსხვავებულ ინფორმაციას შეიცავს. ამ ორი საწყისის, გამოსახულებისა და მუსიკის შერწყმა მხოლოდ მსგავსი ენერგიის შეგრძნების ხარჯზე ხდება, რაც საერთო ტემპო-რიტმის მეშვეობით ხორციელდება. ამით რეჟისორმა დაგვანახა, რომ მუსიკაში გადმოცემული სურვილი თავისუფლებისადმი ბრძოლისა და ფილმის გმირის მიერ წარმოდგენილი ძალადობის აქტისა, ქმედებისთვის ენერგიის მოზღვავების ერთიდიგივე პოტენციალს ატარებს. ზემოთ ნახსენები კლასიკური მუსიკალური ნაწარმოები მუდმივად თან ახლავს გამოსახულებას, უმეტესად კადრს გარეთ მუსიკის კატეგორიაში, თუმცა ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონია ჩნდება, როგორც კადრს შიდა მუსიკაც, რომელსაც უსმენს ფილმის პერსონაჟი. ამგვარად ბეთჰოვენის მეცხრე სიმფონიის კინომუსიკად გამოყენებამ შეცვალა ფილმის ჟანრი და ტრაგედია აქცია პაროდიად.

განვიხილოთ საინტერესო ნიმუში ასევე სტენლი კუბრიკის ფილმი "ნათება", სადაც გამოსახულება ცვლის მუსიკის ხასიათს. ფილმი გადაღებულია 1980 წელს და წარმოადგენს საშინელებათა ფილმებს შორის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშს. ფილმის მუსიკად გამოყენებულია ფრაგმენტები გ.ლიგეტის "*Lontano*-დან"

და ბ.ბარტოკის ნაწარმოებიდან "მუსიკა სიმებიანების, დასარტყამებია და ჩელესტასთვის". ჩვენთვის საინტერესოა "ბავშვის ველოსიპეტით მოძრაობის სცენა", რასაც ახლავს ბარტოკის მუსიკა, რომელიც დამოუკიდებელი ნაწარმოების ფარგლებში საერთოდ არ მოიცავს შიშის ინფორმაციას ან ხასიათს, თუმცა მისი გამოსახულებასთან შერწყმა იძენს შიშის ფაქტორს.

ზემოთ განხილული ფილმების საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მუსიკაში და გამოსახულებაში ჩადებულ ინფორმაციათა ურთიერთზეგავლენა ცვლის მათ პირვანდელ ხასიათს, იმისდა მიხედვით თუ რომელი მათგანია დომინანტი – მუსიკა თუ გამოსახულება. ფილმებს შორის არის ნიმუშები, სადაც მუსიკის ინფორმაცია ზემოქმედებს გამოსახულებაზე ან პირიქით.

მუსიკალური მასალა, მოცემული როგორც ფილმის დრამატურიული ხაზის განვითარების თანამონაწილე, ძირითადად დამახასიათებელია კატეგორიისთვის „მუსიკა კადრს მიღმა", თუმცა ამგვარი მეთოდი „კადრში მუსიკის" კატეგორიაშიც გვხვდება. ასეთ შემთხვევაში ერლი ჰაგენის აზრით, ადგილი გვაქვს კიდევ ერთ კატეგორიასთან, რომელსაც უწოდებს "**source scoring"**, ანუ კომბინაციური ვარიანტი, „კადრში მუსიკის" კატეგორიაში მუსიკის გამოყენება, რომელიც ამავდროულად ფუნქციონირებს, როგორც „მუსიკა კადრს მიღმა". ამ სახის მუსიკა იმავდროულად წარმოადგენს ფილმის შინაარსის წყაროსაც და მუსიკალურად, თითქოს უფრო სქემატურად აღწერს მიმდინარე სცენის ნიუანსებს, რადგან კადრში ვიზუალიზიებული მუსიკის წყარო სცენის მონაწილეა და განცდით ასპექტში იზიარებს მიმდინარე მოვლენებს.

მუსიკის გამოყენების მსგავსი მაგალითი გვხვდება 1956 წელს გადაღებულ ალფრედ ჰიჩკოკის ფილმის „ადამიანი, რომელმაც ბევრი იცოდა" ფინალურ „კონცერტის სცენაში", სადაც მოვლენები ვითარდება საკონცერტო დარბაზში, როდესაც სრულდება ავსტრალიელი კომპოზიტორის არტურ ბენჯამინის **"Storm Clouds Cantata"**, ფილმში მუსიკა სრულდება თვით ფილმის კომპოზიტორის ბერნარდ ჰერმანის დირიჟორობით. მუსიკა იწყებს ჟღერას კადრში, თუმცა მოგვიანებით ის აგრძელებს ქმედებას, როგორც კადრს მიღმა მუსიკა, რადგან ფილმის გმირების ემოციურ გახსნაში მონაწილეობს. ეპიზოდში აღწერილია პრემიერმინისტრის მოსალოდნელი მკვლელობის თავიდან აცილების მცდელობა, რაშიც მუსიკა ნათლად მონაწილეობს „თანხლების" ფუნქციით, გადმოსცემს გმირის (ბენი) განცდას, თითქოს ითავსებს დისტანციაზე მიმდინარე დიალოგის ფუნქციასაც, რომელიც მხოლოდ ემოციის დონეზე ვითარდება. აქ მუსიკა პარალელურად მიყვება ფილმის დრამატურგიული ხაზის განვითარების სქემას. ფილმში ერთიდაიგივე მუსიკალური მასალის საფუძველზე ერთმანეთს ერწყმის ორივე კატეგორია – "მუსიკა კადრში" და "მუსიკა კადრს მიღმა". როიალ ბრაუნი თავის წიგნში "Overtones and Undertones Reading Film Music", აღნიშნავს: „ეს ეპიზოდი თითქოს მუნჯი ფილმიდანაა გადმოტანილიო" და მართლაც, ამ ეპიზოდში მოწმე ვხდებით მუნჯი ფილმისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური გაფორმების – ტაპიორის ხელოვნების მასშტაბური სცენის, სადაც ორკესტრი და გუნდი სწორედ ამ ფუნქციას ითავსებს.

მუსიკით ფილმის დრამატურგიული ხაზის განვითარების საინტერესო მაგალითია ლარს ფონ ტრიერის "ნიმფომანიაკი", სადაც მუსიკალურ მასალა წარმოადგენს მოცარტის, ბახის და ა.შ. ნაწარმოებებს, რომელთა მეშვეობით პარალელურად გამოსახულებისა მიმდინარეობს დრამატურგიული განვითარების პრო-

ცესი მუსიკის ხაზშიც. „დიალოგის სცენაში", სადაც მთავარი გმირი ჯო (შარლოტა გინსბურგის შესრულებით) თავის ცხოვრების სექსუალური თავგადასავლების შესახებ მოუთხრობს სელიგმანს (სტელან კასგარდის შესრულებით) პერსონაჟს, რომელმაც იგი ქუჩაში ნაცემ მდგომარეობაში აღმოაჩინა და თავშესაფარი მისცა, საქმე გვაქვს ძალიან საინტერესო „კადრში მუსიკის" ვირტუალურ მოვლენასთან. ამბის თხრობისას სელიგმანი პარალელს ავლებს კლასიკური მუსიკის ნიმუშებთან, რომელიც ფილმს ახლავს და ჟღერს როგორც "მუსიკა კადრს მიღმა", თუმცა ის ასევე კადრშიც ჟღერს, რადგან ეს მუსიკა იბადება სელიგმანის წარმოსახვაში და მას ის ესმის.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო, რომ სტენლი კუბრიკი არის რეჟისორი, რომელიც ხშირად იღებდა ფილმის მუსიკად თავისი თანამედროვე კომპოზიტორების ნაკლებად პოპულარულ ნაწარმოებებს არაკომერციული ავანგარდული მუსიკის ნიმუშებიდან. საინტერესო ფაქტია, რომ ხშირად უცნობი მუსიკალური ნაწარმოებები ცხოვრებას აგრძელებენ როგორც ფილმის მუსიკის ნიმუშები, მაგრამ ლიგეტის მუსიკალური ნაწარმოებები, რომელიც კინომუსიკადაც გამოუყენებიათ, მაინც დარჩა ცნობადი, როგორც დამოუკიდებელი მუსიკალური ნიმუშები.

ამგვარად გამოგვაქვს დასკვნა, რომ გამოსახულება და მუსიკა ზემოქმედებს ერთმანეთზე, რაც შეიძლება იქცეს მიზეზად, როგორც ხასიათის, ასევე თვით ჟანრის ცვლილებისა, იმისდა მიხედვით, თუ რომელი წყაროა დომინანტი. რომ ნებისმიერი კლასიკური მუსიკის ნიმუში შეიცავს ვიზუალიზების პოტენციალს. რადგან მუსიკა წარმოიშვა ხმოვანი გარემოდან დროის ორგანიზების მეშვეობით. ხოლო კინოფილმი შეიცავს დროში განფენილ მრავალ ფოტოს და იყენებს მუსიკალური კომპოზიციის შექმნის მეთოდს ხსენებული ფოტოების დროში ორგანიზებისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Royal S. Brown, Overtones and Undertones Reading Film Music. University of California Press, London, 1994
2. Earle Hagen, Advanced Techniques for Film Scoring: A Complete Test. Alfred Publishing Company, Los Angeles, 1990
3. Zofia Lissa, Aesthetics of film music. Kraków, 1964

ნანა შარიქაძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ჯონ ქეიჯი და „ახალი თეატრი“

„თეატრისთვის ორი რამ არის მნიშვნელოვანი -
ყური, ანუ სმენა და თვალი, ანუ ხედვა...
ასე რომ, ჩემთვის თეატრი არის ის, რისი
დანახვაც შეგვიძლია ყოველდღიურ ცხოვრებაში“
ჯონ ქეიჯი

გასული საუკუნის მუსიკალურ კულტურაში გვხვდება მოვლენები, რომლებიც არ თავსდებიან ტრადიციულად აღიარებულ ნორმებში და შესაბამისად, არ ემორჩილებიან მუსიკალური პროცესების განვითარების ერთ “კოდექსს”. მიუხედავად ამისა, ასრულებენ გარკვეულ “კულტურულ მისიას” და ხელს უწყობენ გარდაქმნას და განახლებას, მარადიული კატეგორიების უარყოფას, ხელოვნების არსის ახლებურ განსაზღვრას. XX საუკუნის კულტურამ და მათ შორის მუსიკალურმა ხელოვნებამ გახსნა მხატვრული აზროვნების ისეთი პლასტები, რომლებიც მათში შემავალი კომპონენტების რთული ურთიერთობებით გამოირჩევიან და რომელსაც ხელოვნებათმცოდნეობასა და მუსიკოლოგიაში მეტად არაერთმნიშვნელოვანი ტერმინებით – აბსტრაქტული, არასაგნობრივი ხელოვნება/არტი – აღნიშნავენ.

თუ რადიკალური ცვლილებები მუსიკალური ენის, პოეტური რითმის და მეტრის სფეროში უკვე გასული საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს, თეატრმა ამ თვალსაზრიით ცოტა დააგვიანა, მაგრამ XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან განსაკუთრებული სიმძაფრით დაიწყო “დაკარგული დროის ანაზღაურება” და გამოიყენა მის ხელთ არსებული სინთეზური ძირები ხელოვნების სხვა სახეობებთან კავშირის დამყარების მიზნით; შედეგად კი მივიღეთ მრავალფეროვანი თეატრალური კონცეფციები, რომელთა შორისაც ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო “ახალი თეატრის”[1] იდეა აღმოჩნდა; ახალი მხატვრული ხედვა მოითხოვდა “თეატრის” ახლებურ განმარტებას; არადა, ერთი შეხედვით XX საუკუნემდე არსებული მრავალფეროვანი თეატრალური თეორიები, თითქოს სრულყოფილად იყო უკვე განმარტებული, ახსნილი და ესთეტიკურად დასაბუთებული.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია, რომ მუსიკალური აზროვნების განვითარების საკვანძო ეტაპები მუსიკის ისტორიაში ამერიკულ ხელოვნებაზე და მის ექსპერიმენტულ განშტოებაზე გადის[2]. გასაკვირი არ არის, რომ ამერიკული ხელოვნება აქაც ავანგარდში აღმოჩნდა და ”ახალი თეატრის” კონცეფცია სწორედ მის წიაღში წარმოიშვა. საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ”ახალი თეატრის” ისტორია ჯონ ქეიჯის შემოქმედებით იწყება. სწორედ ამის გამო ამბობენ, რომ “ჯონ ქეიჯი არის ახალი თეატრის ხერხემალი” (Griffiths, 1970) და უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, რომელსაც უდიდესი წვლილი აქვს შეტანილი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის თეატრის განვითარებაში და თეატრალურობის ახლე-

ბურ გააზრებაში (Kirby, 1965). მუსიკის ისტორიაში ჯონ ქეიჯის მნიშვნელობა არაერთხელ ყოფილა განხილვის საგანი; თუმცა, ქეიჯის თეატრის გავლენა საკომპოზიტორო აზროვნების ჩამოყალიბებაზე დღემდე არ არის ამოწურული[3]. მეტიც, დღემდე ქეიჯის მიერ დაწერილი თეატრალური ნაწამოებებიდან მხოლოდ ხუთია დეტალურად გაანალიზებული (Kirby, 1965:24).

ცხადია, ამ სტატიის ფარგლებში ვერ განვიხილავ დასმულ პრობლემატიკასთან დაკავშირებულ ყველა საკითხს. შესაბამისად შევეხები: ქეიჯის მიერ თეატრის და თეატრალურობის გააზრების თავისებურებას, "ახალი თეატრისა" და ტრადიციული თეატრის განსხვავებას.

ჯონ ქეიჯის შემოქმედება 150-ზე მეტ ნაწარმოებს ითვლის, რომელთაგან 18 შეიძლება მივაკუთვნოთ თეატრალიზებულ ნაწარმოებთა რიცხვს, 19 ჰეპენინგს, 5 კი "ოპერას". პირველი თეატრალური პიესა 1952 წელს შექმნა, ხოლო ოპერით კომპოზიტორი საკმაოდ გვიან, 1987 წელს დაინტერესდა, მაშინ როცა მუსიკალური სტილი და საკომპოზიტორო აზროვნების პრინციპები კარგა ხნის ჩამოყალიბებული იყო, ხოლო როგორც კომპოზიტორს მსოფლიო აღიარება უკვე მოპოვებული ჰქონდა ალეატორული მუსიკით, სიჩუმის ესთეტიკით, პრეპარირებული ფორტეპიანოს იდეებით, ჰეპენინგით, "არარას" შესახებ დაწერილი თეორიით და სხვ.

რას ნიშნავს თეატრი და როგორ ესმის მისი მნიშვნელობა ქეიჯს? "საით მივექანებით? თეატრისკენ. ხელოვნების ეს სახეობა ყველაზე მეტად გვაგონებს ბუნებას. ჩვენ გვაქვს ყურები და თვალები, და მათი სწორად გამოყენება ჩვენი საქმეა" (Cage, 1961:12). მოყვანილი ციტატის ესთეტიკას სრულად გამოხატავს Water Music, პირველი თეატრალიზებული პიესა (1952 წ). ის 6 წუთი და 40 წამი გრძელდება და დაწერილია პიანისტისთვის, რომელიც უკრავს კლავიშებზე, იყენებს რადიოს, სხვადასხვა სასტვენს, წყლის კონტეინერებს, ხის ჯოხს, გაჩერებულ საათს და ფორტეპიანოს პრეპარაციისთვის საჭირო ოთხ საგანს. პარტიტურა შედგება 10 ფურცლისგან, სადაც 41 მოვლენა დეტალურად არის აღწერილი (მაგალითად, მოქმედება სასტვენებით, ფორტეპიანოზე შესასრულებელი ნოტების ზუსტი დრო და სხვ). თუმცა კომპოზიტორი აძლევს თავისუფლებას შემსრულებელს, განსაზღვროს ის ოთხი ნოტი, რომელსაც აირჩევს პრეპარირებისთვის, მაგრამ თავად პრეპარაციის პროცესის დასაწყისი და დასასრული ზუსტად არის გაწერილი; პარტიტურაში ასევე ზუსტად არის მითითებული შესრულების დრო და სივრცე.



Water Music დროში შესრულების მაგალითი



Water Music გრაფიკული ნოტაციის ნიმუში

"The Water Music – ისეთი მუსიკაა, რომელსაც "სურს" ისე წარმოგვიდგინოს ვიზუალური ელემენტები, როგორც ამას თეატრი გააკეთებდა. თეატრალურობა უპირველეს ყოვლისა, თავს ავლენს თავად პიანისტის სახით; როგორც წესი,

პარტიტურას ვერავინ ხედავს თავად შემსრულებლის გარდა, მაგრამ ვინაიდან ჩვენ ჩართული ვართ "ამწუთას ხედვის" აქტში, ვადიდებთ მას იმგვარად, რომ აუდიტორიამაც შეძლოს დანახვა... მე მსურს არა მარტო ჟღერადობის (ანუ სმენითი რიგის) შექმნა, არამედ ქმედების დანახვაც" (Kirby, 1965:50). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქეიჯის თეატრალური ესთეტიკა ეფუძნება ხმაურის, ჟღერადობისა და სიჩუმის, წარმოსახვითისა და ქმედების, ხედვითისა და სმენითის განუყოფლობის იდეას; "ახალ თეატრში" ზღვარი წაშლილია ცეკვას, მუსიკას, ლიტერატურასა და ყოველდღიურ ცხოვრებას შორის. ამ ესთეტიკის ჩამოყალიბებას დიდად შეუწყო ხელი ქეიჯის თანამშრომლობამ სხვადასხვა ქორეოგრაფთან და თეატრალურ დასთან; მათ შორის უნდა აღინიშნოს: თანამშრომლობა ბონი ბერდთან[4], მერსი ქანინგჰემთან[5], დევიდ ტუდორთან[6] და სხვ. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქეიჯი ხშირად ასოცირდება თეატრთან მერსი ქანინგჰემთან 50 წლიანი თანამშრომლობის გამო. ქანინგჰემისთვის მახლობელი იყო ხელოვნების სხვადასხვა სახეობას შორის ზღვარის მოშლის პრინციპი; ის ერთმანეთს უკავშირებს ვიზუალურ ხელოვნებას, არქიტექტურას, დიზაინს და მუსიკას; სწორედ ეს ხიბლავს მასში ჯონ ქეიჯს. ბუნებრივად ისმის კითხვა[7]: შეიძლება თუ არა, რომ კონცერტი მივაკუთვნოთ თეატრალურ ქმედებას? კომპოზიტორი პირდაპირ პასუხობს მას: რა თქმა უნდა შეიძლება (Kirby, 1965). სწორედ ეს არის ქეიჯის საკომპოზიტორო აზროვნების ამოსავალი. აქედან გამომდინარე, თეატრალურობის გამოვლენის ფორმები მრავალფეროვანია კომპოზიტორის შემოქმედებაში: თეატრალიზებული პიესებიდან და ჰეპენინგიდან ვიდრე ოპერამდე. მეტიც, "ახალი თეატრის" ესთეტიკის გავლენით აღბეჭდილია ის ნაწარმოებებიც, რომლებსაც ერთი შეხედვით არაფერი აკავშირებთ თეატრთან.

როგორ განსხვავდება "ახალი თეატრის" და ტრადიციული თეატრის ესთეტიკა ერთმანეთისგან? მოდით, თვალი გავადევნოთ იმ ნიშან-თვისებებს, რომელიც ერთი შეხედვით ზედაპირზე დევს.

ტრადიციული თეატრში უმნიშვნელოვანესია შინაარსობრივი მხარე, რადგან სწორედ ის შეიცავს ძირითად იდეურ ორიენტირებს, გამოირჩევა თხრობის ლოგიკურობით, ხაზს უსვამს მიზეზ-შედეგობრივ კავშირებს, შესაბამისად, იგი ვერბალურად არის გაწერილი და სწორედ ამ ვერბალურ ტექსტს მისდევს მაყურებელი.

ტრადიციული თეატრისგან განსხვავებით, "ახალ თეატრში" არ არსებობს შინაარსობრივი სტრუქტურა; ცალკე აღებული სტრუქტურული ერთეულები ერთმანეთისგან აბსოლუტურად დამოუკიდებელნი არიან. ინფორმაცია არ გადაეცემა ერთი თეატრალური მონაკვეთიდან ან სტრუქტურული ერთეულიდან მეორეს. ეს მონაკვეთები შეიძლება თანმიმდევრობით მისდევდნენ ერთმანეთს ან სიმულტანურად ვითარდებოდნენ. ქეიჯის მიერ დაწერილი 18 ჰეპენინგი 6 ნაწილად არის თეატრალური სტრუქტურების სიმულტანური და თანმიმდებრული გამოყენების ნათელი მაგალითი. "ქეიჯთან ინფორმაცია მოძრაობით, სინათლით, სიტყვით, მიმიკით გადმოიცემა..." (Kirby, 1965:29); ანუ "ახალ თეატრში" მაყურებელი კითხულობს წარმოდგენას. მასში კი შეიძლება ავტორმა სხვადასხვა მასალა გამოიყენოს – ფილმი, კითხვა, მუსიკა, ცეკვა. ამას ემატება ისიც, რომ თვით ისეთი მცნებების მნიშვნელობაც, როგორიცაა – სცენა, ან ერთეული, – განსხვავდება ერთმანეთისგან. ასე მაგალითად, სცენა აღნიშნავს ადამიანებს და ადგილს; სცენას ასრულებენ მსახიობებს შორის და მსახიობებით.

მონაკვეთების უმრავლესობა შედგება უბრალოდ ჟღერადობისგან, ფიზიკური ელემენტებისგან და არა შესრულებისგან (Kirby 1965). "ახალი თეატრის" ჩამოთვლილი ნიშნები სრულად ეხმიანებოდა ჰეპენინგის ესთეტიკას[8]. ტრადიციულ და "ახალ" თეატრს შორის განსხვავება პირობითად შემდეგნაირად შეიძლება გამოვსახოთ[9]:

ტრადიციული თეატრი	**"ახალი თეატრი"**
- შინააროსიბრივი მხარე. - ძირითადი იდეური ორიენტირები. - თხრობის ლოგიკურობა. - მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. - ვერბალური. - შინაარსის წარმართვა, მიმდინარე მოქმედების უკეთ გაგების მიზნით. - ინფორმაციის გამძაფრება ვიზუალით, განათებით, მსახიობთა გამოხატვას, მქმედება, რაც გამოხატულია სიტყვებით. - შემსრულებელი ყოველთვის მოქმედებს დროის, ადგილის ერთიანობის პრინციპით და გააჩნია ხასიათი.	- არ არის შინაარსობრივი სტრუქტურა. - იდეა აბსტრაქტულია და სტრუქტურული ერთეულები ერთმანეთისგან აბსოლუტურად დამოუკიდებელია. - არ არის თხრობა. - მონაკვეთები შეიძლება ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს თანმიმდევრობით ან წარმოდგენილი იყვნენ სიმულტანურად.[10] - შეიძლება იყოს ან არა. - ვერბალური ტექსტის არსებობის პირობებშიც მას არ აქვს შინაარსობრივი დატვირთვა. - იდეა გადმოიცემა სინათლით, სიტყვით, მიმიკით და სხვ. - შემსრულებელი არ არის ყოველთვის მხოლოდ როლის შემსრულებელი; მისი ფუნქცია შეიძლება აიღოს მაგალითად აუდიტორიამ (ჰეპენინგებში).

საინტერესოა, რამდენად აქტუალურია აღნიშნული ესთეტიკა ევროპერებისთვის?[11] როგორც თავად კომპოზიტორი ამბობდა, მას არ დაუწერია მუსიკა ევროპერებისთვის; მან იპოვა მზა მუსიკა[12] უკვე არსებული XVIII და XIX საუკუნეების ოპერების სახით და მათი ფრაგმენტები გამოიყენა ხუთივე ევროპერში. მიუხედავად იმისა, რომ ევროპერებში არ გვაქვს დრამატული განვითარება, ქეიჯმა დაწერა 12 ლიბრეტო 1 და 2 ევროპერისთვის. ლიბრეტოებიც "ნაპოვნი მზა მუსიკალური მასალის" კატეგორიას განეკუთვნებიან; ისინი შემთხვევითობის პრინციპით შეუზავა ერთმანეთს. შემთხვევითობის პრინციპის გამოყენებას აბსურდამდე მიჰყავს შინაარსი[13]. ამ არჩევანის ახსნა თავად კომპოზიტორის სიტვებით არის შესაძლებელი: "200 წლის მანძილზე ევროპელები გვიგზავნიდნენ თავიანთ ოპერებს. ახლა კი მე უკან ვუბრუნებ მათ" (Fetterman, 1996:58). ქეიჯმა არაორდინალური მხატვრული აზროვნებით და აბსტრაქტული, არასაგნობრივი კონცეფციის გადმოსაცემად გამოყენებული საშუალებებით შექმნა ხელოვნების ისეთი აქტი, რომელზეც თავისუფლად შეიძლება ითქვას –

ჩვენ ვიმყოფებით ხელოვნების დასასრულში იმ სახით რა სახითაც ეს ვიცით; იგი მთავრდება (Griffiths, 1970).

შენიშვნები:

1. ტერმინი "ახალი თეატრი" გამოიყენება ჯონ ქეიჯის შემოქმედებასთან დაკავშირებით მ.კირბის, ვ.ფეტერმანის და რ.შეჰნერის მიერ. ამ ტერმინით ხაზს უსვამენ ევროპულ მუსიკალურ თეატრში მიმდინარე ცვლილებებისგან (ზოგჯერ რადიკლაური ცვლილებებისგანაც) შინაარსობრივ და თვისობრივ განსხვავებულობას.
2. ჩ.აივზი (1874-1956); ჰ.კოუელი (1897-1965); მ.ფელდმანი (1926-1987); ჯ.კეიჯი (1912-1992), დენ რადჰაიარა (1895-1985), ლუ ჰარისონი (1917-2003), ჰენრი ბრანდტი (1913-2008), ჰარი პარჩი (1900-1974) და სხვ.
3. ქეიჯს არა ერთი მონაგრაფიული ნაშრომი მიეძღვნა: ტომკინსი, ჰამი, სტეევენსონი, რევილი და ჰინსი; კომპოზიტორის ნაწარმოებები გაანალიზებულია გრიფიტსის, შნაიდერის და პრიტჩეტის მიერ, თეატრისათვის დაწერილი ნაწარმოებები მიმოხილულია ვ.ფეტერმანის და ნ.შმიტის კვლევებში;
4. ბონი ნერდი (1914-1995) – ამერიკელი მოცეკვავე და მასწავლებელი. სწორედ მან დაკავშირა ერთმანეთს ქეიჯი და ქანინგჰემი. თანამშრომლობდა ქეიჯთან გასული საუკუნის 30-იან წლებში. ბერდთან თანამშრომლობის დროს დაებადა ფორტეპიანოს პრეპარირების იდეა.
5. მერსი ქანინგჰემი (1919-2009) – ამერიკელი მოცეკვავე, ქორეოგრაფი, ამერიკული მოდერნ ცეკვის ბრწყინვალე წარმომადგენელი. თანამშრომლობდა ისეთ არტისტებთან, როგორებიცაა რობერტ რაუშენბერგი და ბრუს ნაიმანი; და კომპოზიტორებთან – ჯონ ქეიჯი და დევიდ ტუდორი. სწორედ ამ ხელოვანებთან კოლაბორაციის შედეგად შექმნა სტილი, რომლითაც უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ცეკვის სამყაროზე. 1940-50 წწ. ქეიჯი და ქანინგჰემი ინოვაციური მუსიკის ყოველწლიურ კონცერტებს ატარებდნენ. თუმცა ქეიჯი წერდა მუსიკას კონინგჰემის მიერ დადგმული ცეკვებისთვის და ასევე იყო მ.ქანინგჰემის მრჩეველი. ბოლო ერთობლივი პროექტი განახორციელეს 1991 წ., როცა მ.ქანინგჰემმა შექმნა ლირიკულ-რომანტიკული და არატიპიური ნატურალისტური ცეკვა BEACH BIRDS (1991), ხოლო ქეიჯმა დაწერა მისთვის მუსიკა "Four".
6. დევიდ ტუდორი (1926-1996) – ამერიკელი პიანისტი და კომპოზიტორი. ქეიჯის ცვალებადობათა მუსიკის პირველი შემსრულებლი.
7. ერთ-ერთ ინტერვიუში სწორედ ამ კითხვით მიმართავს კომპოზიტორს მაიკლ კირბი.
8. ჰეპენინგის დაბადება უკავშირდება ალან კეპროუს სახელს. იგი სწავლობდა ქეიჯთან ერთად. ტერმინი ჰეპენინგი პოპულარული პუბლიკამ გახადა, თავად არტისტებს კი იგი არ მოსწონდათ, რადგან კეპროუს საავტორო ტერმინად მიაჩნდათ; ამიტომ გაჩნდა მრავალი ტერმინი: Theatre Piece (რობერტ ვიტმანი), Action Theatre (კენ დევი), Ray Gun Theatre (ქლას ოლდენბურგი), Kinetic Theatre (ქეროლ შნეემანი) და სხვ. თუმცა, ტერმინოლოგიური სიჭრელის თავიდან ასაცილებლად, დღეისათვის არსებულ ტერმინებს შორის, ყველაზე გავრცელებული მაინც ჰეპენინგია.
9. ცხადია, ქვემოთმოყვანილი ცხრილი პირობით ხასიათს ატარებს და ყურადღებას ამახვილებს განსხვავების მხოლოდ იმ თავისებურებებზე, რომლებიც აქტუალურია ქეიჯისთვის.
10. "ახალი თეატრის" ეს იდეები ქეიჯის ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი და მისი ცხოვრების სტილი გახლდათ. ასე მაგალითად, კომპოზიტორი 50-იან წლებში გატაცებული იყო დადას ესთეტიკით, რამაც იმპულსი მისცა ქეიჯის მიერ "ერთდროული ლექციების" ჩატარების იდეას; ერთ-ერთ გამოსვლაში, რომელიც ბლექ მაუნტინ კოლეჯში შედგა 1952 წელს და მანამდე კაბარე ვოლტერში, კომპოზიტორმა შეძლო და წაიკითხა სხვადასხვა აქტივობის ამსახველი ე.წ. "ერთდროული ლექცია", რომელშიც საკუთარი ხმის ჩანაწერიც კი გამოიყენა.
11. ევროპერი I და II დაიწერა 1987 წ; III და IV – 1990 წ., ხოლო ბოლო ევროპერი – 1992 წ.

12. I და II ევროპერში დაკავებულია 19 მომღერალი, 28 ინსტრუმენტალისტი, რომლებიც უკრავენ საორკესტრო აკომპანიმენტიდან იზოლირებულ პარტიებს. III ევროპერში ინსტრუმენტალისტები ჩაანაცვლა ორმა პიანისტმა, რომლებიც საოპერო გადამუშავებას უკრავენ, მათ შორის ლისტის საოპერო ფანტაზიებს. მომღერლები შემცირებულია ექვსამდე, ხოლო დანარჩენ მომღერლებს ვისმენთ ძველი ჩანაწერებიდან. IV ევროპერში კიდევ უფრო შემცირებულია შემადგენლობა: ერთი პიანისტი ასრულებს ტრანსკრიფციას, 2 მომღერალი ასრულებს საყვარელ არიებს, და მხოლოდ 1 ძველ ფირსაკრავზე ისმის ჩანაწერი; V ევროპერი წარმოადგენს პრაქტიკულად "კამერულ ოპერას". VI-დან 3 ტრანსკრიფცია სრულდება ნაწილობრივ, ისმის ჯაზის ხმა რადიოდან. ეს ვერსია პორტატიული უნდა ყოფილიყო.
13. ასე მაგალითად, "ჩაცმულია როგროც ირლანდიელი პრინცესა, მან შობა, მან ხელი შეუწყო მოტაცებას, ქალმა მას გაუჩინა 2 ბავშვი; ისინი შეთანხმდნენ, რომ არავიზე იქორწინებდნენ; თავად გამოაცხადა თავი იმპერატორად; ქალმა თქვა ის მკვდარია, ემუდარება შეხედოს". ტექსტი აქაც არაფერს ნიშნავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შარიქაძე ნ., ექსპერიმენტული მუსიკა – ტერმინის თანამედროვე გაგება GESJ: 2006 | No.1 (2).
   http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list–artic–en.php?b–sec=muz&issue=2006-08
2. Griffiths Paul. History of Avant-Garde Music since 1945 NY. 1970.
3. Kirby Michael – The New Theatre /The Tulane Drama Review/, Vol. 10, No. 2, 1965.
4. Schechner Richard - Environmental Theater. NY. 1973.
5. Cage John, *Silence* (1961; Middletown, CT, 1973),. In: Against Theatre: Creative Destruction on the Modernist Stage (New York: Palgrave,2006).
6. Fetterman Willian. John Cage's Theatre pieces, Notations and performances Amsterdam, Netherlands: Harwood Academic Publishers. 1996.
7. Kirby Michael. The New Theatre /The Tulane Drama Review/, Vol. 10, No. 2. 1965.

ოთარ გოგოლიშვილი
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

ბათუმის ოპერის თეატრი

XIX საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედის ბათუმის მუსიკალური ცხოვრების შესახებ ძალიან ცოტა ცნობა მოგვეპოვება. ამ პერიოდში ბათუმის მკვიდრნი უმთავრესად დრამატული თეატრით საზრდოობდნენ და არც თუ ისე იყვნენ განებივრებულნი კლასიკური მუსიკით.

90-იან წლებში ცნობილი ქართველი ბანის – ფილიმონ ქორიძის კონცერტზე ბათუმში უმღერია მის მოწაფეს – ტენორ ვლ.ჟღენტს. 1894 წლის 14 იანვარს ბათუმში პირველად მოეწყო დიდი ქართული ლიტერატურულ-ვოკალური და საცეკვაო საღამო. ასეთი საღამოების მოწყობა შემდეგში ტრადიციად იქცა. მათ დიდად შეუწყვეს ხელი ბათუმში ქართული კულტურის განმტკიცება-აღმავლობას.

ბათუმის მუსიკალურ ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო 1912 წლის თებერვლის მიწურულს თბილისის ოპერის თეატრის გასტროლები, რომელსაც ხელმძღვანელობდნენ ს.ევლახოვი და ე.შახტანი. გასტროლები მიმდინარეობდა ,,რკინის თეატრში''. ბათუმელებმა ნახეს რუბინშტეინის ,,დემონი'', ვერდის ,,ტრავიატა'' და ,,რიგოლეტო'', ჩაიკოვსკის ,,ევგენი ონეგინი'', პუჩინის ,,ჩიო-ჩიო-სანი'', ბიზეს ,,კარმენი'', ჰუნოს ,,ფაუსტი''. მთავარ პარტიებს მღეროდნენ შულგინა, თარხანოვი, უმანსკაია, მიხაილოვა, ნიკოლსკი, კარატოვი, ველახოვი, ლავროვი, შერემეტიევი და სხვები (აცსა, ფონდი 1, ფურც 68).

ამ პერიოდში უკვე მომწიფებული იყო ბათუმში საოპერო თეატრის გახსნის აზრი, მაგრამ იგი ოცნებად დარჩა. ქალაქში საოპერო თეატრის შექმნის ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი იყო გამოჩენილი მომღერალი ევგენი ვრონსკი.

ვრონსკიმ ვოკალური განათლება მიიღო იტალიაში. მომღერლის კარიერა მან მოსკოვში – სერგიევსკის სახალხო სახლში დაიწყო. ორი წლის შემდეგ მიიწვიეს ოდესის საქალაქო თეატრში, ხოლო შემდეგ მღეროდა თბილისში (1912-13 წწ.), რიგაში, პეტროგრადში, ბაქოში, კისლოვოდსკსა და ეკატერინბურგში. 1915-1919 წლებში იგი კვლავ თბილისშია.

1919 წლის გაზაფხულზე ვრონსკი საცხოვრებლად გადმოვიდა ბათუმში. აქ იგი მთელი გატაცებით შეუდგა საოპერო საქმიანობის მოგვარებას და შედეგსაც მიაღწია.

1921-22 წლების სეზონში ბათუმის ოპერის სპექტაკლები იმართებოდა ,,რკინის თეატრში". ოპერების დირიჟორი იყო ვლ.კორშონი, ხოლო რეჟისორი – ბორისოვი.

შემდგომ წლებში ბათუმის ოპერა მუშაობას განაგრძობდა ყოფილ შმაევსკის თეატრში, რომელსაც საბჭოთა პერიოდში ,,აკადემიური თეატრი'' ეწოდა.

თეატრალურ და მუსიკალურ ცხოვრებას ხელმძღვანელობდა განათლების სახალ-ხო კომისარიატის ხელოვნების ქვეგანყოფილება, რომლის უპირველეს საზრუნავს შეადგენდა ოპერის თეატრის მომღერლებით დაკომპლექტება. ამ დანაკლისს ნაწილობრივ ავსებდა თეატრთან შექმნილი ვოკალური სტუდია, რო-

მელსაც თვითონ ვრონსკი ხელმძღვანელობდა. სტუდიამ ბევრი ნიჭიერი მომღერალი აღზარდა. განათლების სახალხო კომისარიატი ყოველ წელს ადგენდა კომისიას, რომელსაც ევალებოდა ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქიდან ბათუმის ოპერისათვის მომღერლების მოწვევა. 1922-23 წლის სეზონზე კომისიამ მომღერლები თბილისიდან მოიწვია, ხოლო 1923-24 წელს – ოდესიდან (აცსა, ფონდი 1, ფურც 88).

ევგენი ვრონსკი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ნიჭიერი ქართველი მომღერლების აღზრდას. ვრონსკის დამსახურებაა ახალგაზრდა ტენორის – დავით ანდღულაძის აღმოჩენა და აღზრდა. ანდღულაძემ ვრონსკისთან რეგულარული მეცადინეობა დაიწყო 1922 წლის ივლისში. განსაკუთრებული ვოკალური მონაცემების მქონე ოსტატი ანდღულაძემ პირველი შეხვედრისთანავე მოაჯადოვა. 1922 წლის ნოემბერში დავით ანდღულაძემ პირველად მიიღო საკონცერტო ნათლობა და საზოგადოების საყოველთაო ყურადღება მიიქცია.

1924 წლის ზაფხულში ვრონსკიმ თავის სტუდიელთა მონაწილეობით დიდი საკონცერტო ტურნე ჩაატარა. საღამოები გაიმართა ხაშურში, სურამში, ბორჯომში, წაღვერში, ბაკურიანში, ახალციხესა და აბასთუმანში. მთავარი ძალა დავით ანდღულაძე იყო. იმავე წელს ანდღულაძე თბილისის კონსერვატორიასა და ქართულ საოპერო სტუდიაში ჩაირიცხა. 1925 წელს ვრონსკი პროფესორად მიიწვიეს თბილისში და ანდღულაძემ მის კლასში განაგრძო მეცადინეობა. 1925-26 წლის სეზონში ჯერ ისევ კონსერვატორიის სტუდენტი დავიტ ანდღულაძე თბილისის ოპერის თეატრის დასში ჩაირიცხა. 1926 წლის 12 თებერვალს იგი პირველად გამოვიდა ვერდის ,,ბალ-მასკარადში''. დებიუტმა მოლოდინს გადააჭარბა. ქართველ მომღერალთა რიგებს მნიშვნელოვანი ძალა შეემატა. ამ მომღერლის აღზრდაში ყველაზე მეტი წვლილი ევგენი ვრონსკის მიუძღოდა.

აჭარის საზოგადოებრიობამ სათანადოდ დააფასა ევგენი ვრონსკის მოღვაწეობა ბათუმის ოპერის თეატრში. 1922 წლის 2 აპრილს მას გადაუხადეს მოღვაწეობის 15 წლის იუბილე. ხელოვანთაგან მას პირველს მიენიჭა აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება. გაზეთი "Трудовой Аджаристан" იუწყებოდა, რომ 1925 წლის 5 აპრილს გაიმართება აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტის ვრონსკის ბენეფისი. საბენეფისოდ შერჩეული იყო ჩაიკოვსკის ოპერა ,,მაზეპა'', რომლის მთავარი პარტია ერთ-ერთი საუკეთესო იყო ვრონსკის რეპერტუარში. იგივე გაზეთი გვატყობინებს, რომ ვრონსკი მიწვეულია თბილისის კონსერვატორიასა და ქართულ საოპერო სტუდიაში. 19 სექტემბერს ვრონსკი ემშვიდობება ბათუმის საზოგადოებას გამოსათხოვარი კონცერტით, სადაც ვრონსკიმ და თბილისიდან სპეციალურად ჩამოსულმა დ.ანდღულაძემ შეასრულეს აბესალომისა და მურმანის დუეტი ზაქარია ფალიაშვილის ოპერიდან ,,აბესალომ და ეთერი''. წარმატებით იმღერა ვრონსკიმ ალეკოს არია რახმანინოვის ოპერიდან ,,ალეკო'' (აჭარის კულტურის ისტორიიდან, 1977).

კონსერვატორიაში ვრონსკიმ განაგრძო პედაგოგიური მოღვაწეობა. იგი არც ბათუმს ივიწყებდა და დროდადრო ჩამოყავდა თავისი მოწაფეები კონცერტების გასამართავად.

დიდი სამსახური გაუწია ბათუმის საოპერო თეატრს მთავარმა დირიჟორმა ვლ.კორშონმა, რომელიც ყველა სეზონს წარმატებით უძღვებოდა. 1922 წლის 18 მაისს ბათუმის საზოგადოებრიობამ კორშონს გადაუხადა მოღვაწეობის 20 წლის

იუბილე. იმ დღეს დაიდგა ჩაიკოვსკის ,,პიკის ქალი''. 1925 წლის 11 აპრილს კორშონის საბენეფისოდ მოწყობილ საღამოში თეატრის მთელ დასთან ერთად მონაწილეობდა თბილისის ოპერის მსახიობი ქალი მაყაშვილი.

ბათუმის ოპერის თეატრის სცენაზე დაიდგა შემდეგი ოპერები: პუჩინის ,,ბოჰემა'', ,,ტოსკა''; ჩაიკოვსკის ,,პიკის ქალი'', ,,ევგენი ონეგინი'', ,,მაზეპა''; ვერდის ,,აიდა'', ,,რიგოლეტო'', ,,ტრავიატა''; ლეონკავალოს ,,ჯამბაზები''; ჰალევის ,,რახილი''; დელიბის ,,ლაკმე''; როსინის ,,სევილიელი დალაქი''; რუბინშტეინის ,,დემონი''; ნაპრავნიკის ,,დუბროვსკი''; რახმანინოვის ,,ალეკო'' და სხვ. ასევე განხორციელდა რამდენიმე ბალეტის დადგმა, რასაც ვაკარეცი ხელმძღვანელობდა. დასში სხვადასხვა დროს ადგილობრივ მსახიობებთან ერთად მონაწილეობდნენ თბილისიდან, ოდესიდან, მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან და სხვა ქალაქებიდან მოწვეული მსახიობები (გამოჩენილი მომღერლები ბათუმის შესახებ, 1979).

დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ბათუმის ოპერის თეატრს 1924-1925 წლების სეზონში ყველაზე ძლიერი შემადგენლობა ყავდა.

ბათუმის ოპერის თეატრის მუშაობის შეწყვეტიდან ოთხი წლის შემდეგ, 1931 წლის დამლევს, თბილისის საოპერო თეატრის ბაზაზე ჩამოყალიბდა მოძრავი საოპერო დასი დასავლეთ საქართველოს ქალაქებისათვის მომსახურეობის გასაწევად. დასს ერთი თვე ქუთაისში უნდა ემუშავა, 2 თვე – სოხუმში და 4 – ბათუმში. სეზონი გაიხსნა 1931 წლის 1 დეკემბერს ვერდის ოპერით ,,აიდა''. წარმოდგენები ქართული დრამის თეატრში იმართებოდა. თვეში 24 დღე ოპერას ჰქონდა დათმობილი, 6 კი – დრამას. დაიდგა ,,ფაუსტი'', ,,დუბროვსკი'', ,,ტოსკა'', ,,ევგენი ონეგინი'', ,,დემონი'', ,,პიკის ქალი'', ,,ჯამბაზები'', ,,რიგოლეტო'', ,,ტრავიატა''. დიდი წარმატება ხვდა წილად დ.ანდღულაძეს ,,ტოსკაში'' და ,,ჯამბაზებში''. მზადდებოდა დასადგმელად ,,აბესალომ და ეთერი'' და ,,დაისი'' (აცსა, საქმე 124, ფურც. 21)

ამრიგად, საფუძველი ეყრებოდა ბათუმში საოპერო თეატრის შექმნას, მაგრამ სამწუხაროდ, მოხდა პირიქით – მას გადაეღობა სერიოზული დაბრკოლებანი და ორთვენახევრის შემდეგ დასი დაიშალა.

ბათუმის ოპერის თეატრმა დიდი სამსახური გასწია მოსახლეობის მხატვრულ-ესთეთიკური აღზრდისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აჭარის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (აცსა), ფონდი 1, აღწერა 1, საქმე 123, ფურც. 68;
2. აცსა, საქმე 124, ფურც. 21;
3. აჭარის კულტურის ისტორიიდან, ბათუმი, 1977;
4. გამოჩენილი მომღერლები ბათუმის შესახებ, თბილისი, 1979.

მარიამ მარჯანიშვილი
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
საქართველო

პირველნი – საოპერო მუსიკის მეჭაში

ქართულ ხალხურ სიმღერებსა და საეკლესიო საგალობლებზე აღზრდილმა ქართველებმა კლასიკური ვოკალური ხელოვნება შედარებით გვიან გაიცნეს. იგი XIX საუკუნის დამდეგიდან გავრცელდა საქართველოში. ამ მოვლენას ბიძგი მისცა იტალიურმა და რუსულმა საოპერო, სიმფონიურმა, კამერულმა და სხვა ჟანრის მუსიკამ, რომელსაც საქართველოში ნოყიერი ნიადაგი დახვდა. თუმცა ,,სიმღერისა და მუსიკის მომხიბლაობა“ ქართველ ერს განცდილი და შეთვისებული ჰქონდა ჯერ კიდევ მრავალ საუკუნეთა წინ. სწორედ ,,ქართველი ხალხის უძველესი მუსიკალური კულტურის პოტენციითა და ტრადიციებით უნდა აიხსნას ოპერის სწრაფი წარმატება ჩვენს ქვეყანაში“ (კაშმაძე, 1950:60).

საქართველოში კლასიკური მუსიკის გავრცელება 1851 წელს თბილისში იტალიური ოპერის გასტროლებით დაიწყო. ოპერამ არა თუ მაღალი წრეები, არამედ საშუალო და დაბალი წრეებიც მიიზიდა. თეატრი ყოველთვის სავსე იყო. დამსწრე საზოგადოება დიდი აღტაცებითა და აღფრთოვანებით ეგებებოდა მომღერლებს. მაშინ იტალიური ოპერის სპექტაკლები კომერსანტ თამამშევის მიერ აშენებულ თეატრში კვირაში სამჯერ იმართებოდა. დანარჩენი დღეები რუსულ დრამას ჰქონდა დათმობილი, რაც მეფისნაცვალ ვორონცოვის რუსიფიკატორული პოლიტიკის ნაწილი იყო.

პირველი ქართველი, რომელიც საოპერო მუსიკის ხელოვნებით დაინტერესდა, თბილისის ეგზარხოსის გუნდის ლოტბარის თანაშემწე, დიდი დიაპაზონის, არაჩვეულებრივი სიძლიერის ბანი ფილიმონ ქორიძე გახლდათ. ამასთან დაკავშირებით მიხეილ ქორელი მამაზე დაწერილ ბიოგრაფიულ ნარკვევში იხსენებს: ,,ერთხელ, დარბაისელ ქართველს სამი იტალიელი მომღერალი ვახშმად დაუპატიჟებია. მასპინძელს ფილიმონ ქორიძისათვის უთხოვია: ,,საღამოს მობრძანდი, ორიოდე იტალიელი სტუმრად მეყოლება და ქართული სიმღერებით უნდა გავუმასპინძლდე, აბა, შენ იცი! ჩვენი სიმღერები სხვებზე ნაკლები არ არის და არ უნდა შევრცხვეთ. სუფრაზე, როცა ფილიმონ ქორიძის სიმღერა მოისმინეს: ,,ღმერთო, ამ ხმით თქვენ მსოფლიოს დაიმონებთ!“ – აღფრთოვანებით უთხრეს თურმე ოპერის მომღერლებმა და ურჩიეს, იტალიის გზას დადგომოდა საოპერო ხელოვნების დასაუფლებლად“ (ქორელი, 1949:29).

1868 წელს ფილიმონ ქორიძე იტალიაში სასწავლებლად გაემგზავრა. იგი იყო პირველი პროფესიონალი ქართველი მომღერალი იტალიის საოპერო სცენაზე, რომელმაც პროფესორ რონკონისთან ორი წლის მეცადინეობის შემდეგ შეძლო ,,ლა სკალას“ სცენაზე გამოსვლა. ,,მილანში იქაური მომღერლები და პროფესორები გულთბილად მოექცნენ, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ხმა და მუსიკალური უნარი გაუსინჯეს. დიდი მნიშვნელობა იმასაც ჰქონდა, რომ ფილიმონი ,,ჯორჯანო“ (ქართველი) იყო. პირველი შემთხვევა იყო, რომ ქართველი ადამიანი სიმღერის შესასწავლად იტალიაში წასულიყო. იქ უმეტეს შემთხვევაში სიმღე-

რის შესასწავლად რუსები მიდიოდნენ. ასე რომ, ფილიმონი მილანელ მომღერლებისათვის ,,არაჩვეულებრივი სტუმარი იყო“ (ქორელი, 1949:30).

ქართულ საგალობლებსა და გურულ კრიმანჭულზე აღზრდილი ფილიმონ ქორიძე იტალიური მუსიკის სინატიფესა და ვოკალური ხელოვნების ვირტუოზულ ტექნიკას სწრაფად დაეწაფა. იტალიური გაზეთები აღიარებდნენ მის ტალანტს, საუცხოო მანერებსა და ჭეშმარიტად დრამატულ მონაცემებს, დიდებულ ხმასა და რეგისტრის თავისუფალ ფლობას.

ფილიმონ ქორიძემ თავისი ნიჭით პირველმა ევროპას, ხოლო შემდეგ ამერიკასაც გააცნო ქართველი ხელოვანი: ,,ერთი დიდი მეგობარი მყავდა, ესპანელი, მშვენიერი ტენორის პატრონი, გვარად ლოპესი. მან მომღერლების პატარა, 5-6 კაცისაგან ჯგუფი შეადგინა, მეც ამ ჯგუფში შემიყვანა და წამიყვანა სამხრეთ ამერიკაში ქალაქ რიო დე ჟანერიოში. იქ მრავალი ესპანელი ეგულებოდა და დარწმუნებული იყო, რომ იტალიიდან ჩამოსული მომღერლების გასტროლებს დიდი წარმატება ექნებოდა. მართლაც, გასტროლებმა ძალიან კარგად ჩაიარა. თვით ლოპეს ხელით ატარებდნენ, მრავალი ტაში მეც მერგო, სასიმოვნო მოგზაურობამ და კარგმა შემოსავალმა ჩემი ახლო მომავალი, პატარა ხნით მაინც, უზრუნველი გახადა“ – იგონებდა ფილიმონ ქორიძე (ქორელი, 1949:31-32).

ამერიკიდან დაბრუნების შემდეგ, ფილიმონ ქორიძემ მთელი რიგი საოპერო პარტიები შეისწავლა. მაგრამ დონ ბაზილიო მისი ყველაზე საყვარელი როლი იყო. იტალიური გაზეთი ,,cosmorama pittorico” წერდა: ,,ჩვენს გაზეთში რამდენჯერმე იყო მოხსენებული ეს ღირსეული არტისტი. განსაკუთრებით იმ დროს, როდესაც ის ასრულებდა ძნელსა და შესამჩნეველ როლს მეფის ფილიპისას ოპერაში ,,დონ კარლოსი“...

ბატონი ქორიძე ისეთი არტისტია, რომლის მიზიდვასაც თეატრის მეპატრონეები ახლა, როდესაც ასეთი სიძვირეა კარგი ბოხი ხმის მქონე მომღერლებისა, უნდა ცდილობდნენ. იმას აქვს ხმა მაღალი, დიდებული და ამასთან ძალა-დაუტანებლად ამწევი მაღალი ნოტებისა. მილანის მცხოვრებლებმა დააფასეს ეს თვისება ბატ. ქორიძის ხმისა, როდესაც ამ ერთი წლის წინად ის მღეროდა ,,La scala”-s თეატრში ოპერაში ,,აფრიკელი ქალი“.

ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ საცა არ უნდა იმღეროს ამ ჩინებულმა არტისტმა, ყველგან მოიწონებენ, როგორც ჩვენში მოსწონთ და ეს მოწონება თანდათან იმატებს, რაც უნდა, მძიმე როლის შესრულება იკისროს იმან ოპერაში“ (,,დროება“, 1980:3).

22 წელი ემსახურა ქორიჯიო იტალიის, ესპანეთის, საფრანგეთის, სამხრეთ ამერიკისა და რუსეთის პირველხარისხოვან საოპერო და საკონცერტო სცენებს, მაგრამ გული სამშობლოსაკენ უწევდა: ,,საოპერო ასპარეზმა დროებით კმაყოფილება მომცა: ვამაყობდი, რომ მე, ქართველმა კაცმა, ჩვენი ქვეყანა ვასახელე, შემდეგ კი დავფიქრდი და დავინახე, რომ გამოჩენილი მომღერლის წარმატება და ბედიც დროებითია, ჩემი დღევანდელი მუშაობა კი – საზოგადო მოღვაწეობაა, შინაარსით სავსე, ჩემი ნამუშევარი ჩაწერილი და დაბეჭდილი არასოდეს არ წაიშლება და ჩვენს ქართულ მუსიკას მაღლა აიყვანს, სხვა ქვეყნების მუსიკას გადააჭარბებს“ (ქორელი, 1949:118).

1881 წელს სამშობლოში დაბრუნებულმა ფილიმონ ქორიძემ დაიწყო ფოლკლორულ-შემკრებლობით მუშაობასთან ერთად პედაგოგიური საქმიანო-

ბაც. ამავე პერიოდში იგი აწყობს ფოლკლორული ანსამბლებისა და გუნდების კონცერტებს დასავლეთ საქართველოს ქალაქებსა და სოფლებში, ქმნის მუსიკის ელემენტარული თეორიის სახელმძღვანელოს, წერს საფორტეპიანო და ვოკალურ ნაწარმოებებს. მას ნოტებზე გადატანილი ჰქონდა 5500-ზე მეტი საგალობელი და სიმღერა.

“ხომ სხვადასხვა სამეფოებში ვყოფილვარ და მომივლია და მათი ყველაფერი შემისწავლია, მაგრამ მთელ ქვეყანაზე არც ერთ ტომს, არც ერთ სამეფოს არა აქვს ისე მრავალი, ისე სრული, ისე წარმტაცი, ისე კაცის აღმაფრთოვანებელი წყობილი მუსიკა, გალობა და სიმღერა, როგორც ამ ჩვენს პატარა ერს გვაქვს. ამისთვის დღედაღამ თავს ვიკლავ მეტის-მეტის შრომით, რომ არ დამრჩეს ნოტებზე გადაუღებელი“ – წერდა ფილიმონ ქორიძე (ქორელი, 1949:58-59).

ამრიგად, კლასიკური ვოკალური ხელოვნების სათავე პირველმა ფილიმონ ქორიძემ დაიპყრო. იგი გახლდათ ,,ლა სკალას“ ოპერის პირველი ქართველი მომღერალი, რომელმაც ფასდაუდებელი როლი ითამაშა უცხოეთის ქვეყნებთან საქართველოს კულტურულ ურთიერთობაში.

იტალიასთან ქართველი ხალხის დაახლოება-გაცნობაში ასევე დიდი წვლილი მიუძღვის ,,ლა სკალას“ პირველ ქართველ მომღერალ ქალს ელენე თარხნიშვილს.

15 წელი წარმატებით მღეროდა იგი ლირიკულ-კოლორატურულური სოპრანოსათვის განკუთვნილ პირველ პარტიებს იტალიის საოპერო სცენაზე. მუსიკალური სმენითა და სიმღერის ნიჭით დაჯილდოებულმა ელენე თარხნიშვილმა დაწყებითი მუსიკალური განათლება სამშობლოში ჩეხი მუსიკოსის – რატილისაგან მიიღო, რომელსაც აკაკი წერეთლის წერილიც ადასტურებს: ,,როცა ის სწავლობდა, მომისმენია მისი მთელს არსებაში უნებურად ჩამძრომი, სულთან გულის გადამბმელი, მომხიბლავი სიმღერა და მითქვამს: ,,ცოდვა არ არის, რომ ეს ტკბილი ხმა დაბმული იყოს და სასცენოდ არ ვარგოდეს-მეთქი? ის კი ჯიუტობდა: გავზრდი ამ ხმასო“ (ცამციშვილი, 1962:64).

1908 წელს ელენე თარხნიშვილმა საოპერო მუსიკის მექას – მილანს მიაშურა. იტალიაში მყოფმა ვანო სარაჯიშვილმა იგი მაესტრო ემა დოტისთან მოაწყო მოწაფედ. სამი წლის ინტენსიური მეცადინეობით იგი ზედმიწევნით დაეუფლა ვოკალურ ხელოვნებას. ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მომღერალს მშვენივრად ჰქონდა მომზადებული არიები მთელი რიგი ოპერებიდან. ქართველმა ქალმა მუსიკისმცოდნეთა ყურადღებაც მიიქცია. ერთ-ერთი იტალიური გაზეთი წერდა: ,,პატივცემულმა ემა დოტიმ მოგვასმენინა თავისი მოწაფის, ახალგაზრდა არტისტი ქალის ელენე თარხნიშვილის სიმღერა. მას მშვენიერი და სასიამოვნო ხმა აქვს, მღერის გრძნობით. მომზადებული აქვს ,,ფაუსტი“, ,,რიგოლეტო“, ,,მანონი“, ,,დონ პასკუალე“, ,,ბალ-მასკარადი“. ახალგაზრდა მომღერალ ქალს დიდებული მომავალი მოელის“ (,,საბჭოთა ხელოვნება“, 1959:59).

ფილიმონ ქორიძის მსგავსად, ,,ლა სკალას“ პირველ ქართველ მომღერალ ქალს ელენე თარხნიშვილსაც მოუწია ამერიკელ მსმენელთათვის გაეცნო მისი შემოქმედება.

1910 წელს ცნობილი კომპოზიტორი მასკანი საგანგებო დასს ადგენდა ამერიკაში გასამგზავრებლად. გასტროლიორმა შესარჩევად მილანის ,,ლა სკალას“ თეატრში კონკურსი გამართა. 14 კონკურენტს შორის პირველობა ელენე

თარხნიშვილმა მოიპოვა და 1910 წელს იტალიურ დასთან ერთად ამერიკის შეერთებულ შტატებში გაემგზავრა საგასტროლოდ.

ნიუ-იორკიდან გამოგზავნილ 1910 წლის 22 იანვრით დათარიღებულ წერილში იგი თავისი მამიდის, მწერალ ეკატერინე გაბაშვილის ქალიშვილს თამარს ატყობინებდა: ,,კარგად მოვეწყვეთ. ვცხოვრობთ ქალაქის ცენტრალურ ოტელში. გზაში ძლიერ დავიღალე... ცივა, პირქუშად გვხვდება ამერიკა. მრავალი ელექტრო რეკლამებისაგან თვალები გვტკივა. ჯოჯოხეთური ხმაურია... აი, უკვე ათი დღეა უსაქმოდ ვზივართ. ახლა გამოირკვა, რომ მასკანი ჯერ არ ჩამოვა და იძულებული ვართ მონაწილეობა მივიღოთ ორ ოპერაში: ,,ბოჰემასა“ და ,,ბატერფლაისში“. აქ დავრჩებით კიდევ ათ დღეს, შემდეგ კი წავალ სადაც წაგვიყვანენ“ (,,საბჭოთა ხელოვნება“, 1959:59). ჩვენი თანამემამულე თითქმის ერთი წელი დარჩა ამერიკაში, სადაც წარმატებით გამოდიოდა სხვადასხვა ქალაქებში.

ამერიკიდან ელენე თარხნიშვილი იტალიაში 1911 წლის მაისში დაბრუნდა. მან საოპერო სცენაზე გამოსვლით მალე აალაპარაკა მელომანები. პროფესორი პოტი მილანიდან თბილისში დეპეშით იტყობინებოდა, რომ ელენე თარხნიშვილმა ოპერა ,,ტრავიატაში“ ვიოლეტას როლის შესრულებით დიდი შაბეჭდილება მოახდინა მსმენელებზე. ქ.მონცის შემდეგ, ქ.მოდენაში 12-ჯერ გამოვიდა ,,ტრავიატაში“. მომღერალი წარმტაცი გრაციითა და არტისტული ინტუიციით მღერის. ბევრის მსურველი რჩეული საზოგადოება ტაშს არ წყვეტდა ოპერის მთელ მსვლელობაში.

1913 წელს ლივორნოში, ბრინდიზში, ლეჩასა და პიზაში მღეროდა. ამის შესახებ მილანის გაზეთი ,,რივისტა ტეატრალე მელო დრამატიკას“ 7-14 აგვისტოს ნომრებში მომღერალი ქართველი ქალის პორტრეტთან ერთად გამოქვეყნებული იყო ვრცელი წერილი და სხვადასხვა იტალიურ გაზეთებში მიმობნეული რეცენზიები. ავტორი აღტაცებით იხსენიებდა მის ხმასა და არტისტულ ნიჭს.

მუსიკისა და სიმღერის ქვეყნის სულ უმნიშვნელო საოპერო სცენა ზოგჯერ უფრო სახიფათო და მსმენელიც ჭირვეულია, ვიდრე სხვა სახელმწიფოთა დიდი ქალაქების მცხოვრებლები. იტალიელი მსმენელი დაუნდობელია. მითუმეტეს, ისინი ლოიალობის ნატამალსაც არ გამოიჩენდნენ ,,გადამთიელის“ მიმართ. ეს კარგად იცოდა ელენე თარხნიშვილმა და ამიტომ გაათკეცებული მონდომებითა და პასუხისმგებლობით მღეროდა იტალიის პატარა ქალაქებშიც კი. მაღალი მოთხოვნის იტალიელი მაყურებელი და არც პრესა უყურადღებოდ არ ტოვებდა მის მოღვაწეობას: “ვერდის ,,ტრავიატაში“ გამორჩეულმა სოპრანომ გადაგვიშალა თავისი საუნჯე წყნარად მოწკრიალე, მოქნილი და ჰარმონიული ხმა“ (ცამციშვილი, 1962:71).

ელენე თარხნიშვილმა დაუცხრომელი შრომით მოიპოვა წარმატება საოპერო სცენაზე და დაამტკიცა ქართველი ერის დიდი ნიჭიერება და შესაძლებლობა ხელოვნების ამ დარგში. ვოკალური ხელოვნების ქართველ ოსტატთაგან ელენე თარხნიშვილი პირველი ქალია, რომელიც საოპერო სარბიელზე მოგვევლინა და მსოფლიოში სახელი მოიხვეჭა.

ყურადსაღებია აკაკი წერეთლის შეფასება, რომლითაც მგოსანი თავის ერს ამცნობდა: ,,ჩამოვედი იმერეთიდან საკუთრად მის ხმის მოსასმენად... ვნახე ქ-ნი ელენე სცენაზე ,,ტრავიატაში“ და გავკვირდი: მართლა გაუზდია მეცადინეობით ხმა იმდენად, რომ არა თუ ჩვენს პატარა სცენას, დიდ სცენასაც არ შე-

არცხვენს!... აი, რას ნიშნავს სურვილი, ცდა და შრომისმოყვარეობა!... აღტაცებაში მოვედი, მაგრამ სულ სხვა მოსაზრებით. ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი, რომ ჩვენი მომავალი ქალების ხელშია და მე ვფიქრობ, რომ ქ-ნ თარხნიშვილის ქალს, როგორც შრომისმოყვარეს და მცოდნეს, შეუძლიან მართლა და დიდი სამსახური გაუწიოს ქართველობას არამარტო ხმით“ (,,საბჭოთა ხელოვნება“, 1959:61).

ერთი წელი მღეროდა საქართველოს სცენაზე ელენე თარხნიშვილი და აღტაცებაში მოყავდა თანამემამულეები. საქართველოდან იტალიაში დაბრუნებული ელენე თარხნიშვილი 1923 წლამდე მღეროდა ლირიკულ-კოლორატურული სოპრანოსათვის განკუთვნილ პირველ პარტიებს იტალიის საოპერო სცენაზე. ავადმყოფობის გამო, შემდეგ გახსნა გავოკალური სკოლა და 28 წელი პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა. მისმა სტუდიამ 1943 წლამდე იარსება, ბოლოს იგი მილანიდან იტალიის სამხრეთ ქალაქ რეჯიო კალაბრიაში დასახლდა.

ელენე თარხნიშვილი ვერ ეღირსა სამშობლოში დაბრუნებას, მაგრამ თავისი უბადლო სასცენო მოღვაწეობით მან ქართველი ქალის საოპერო მოღვაწეობაში განუმეორებელი კვალი დატოვა.

კლასიკური ვოკალური ხელოვნების ორმა ქართველმა ოპერის მომღერალმა ,,ლა სკალას“ სცენაზე დაოსტატებით კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ დიდი დიაპაზონის ხელოვანი მარტო ეროვნული ჩარჩოებით როდი იზღუდება. იგი სასურველი სტუმარი უნდა იყოს უცხოეთის ქვეყნებისა და სხვადასხვა ერისა, რათა თავისი ქვეყნის მშობლიური კულტურა საერთაშორისო ასპარეზზე წარმოაჩინოს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, 1950.
2. ქორელი მ., ფილიმონ ქორიძე, თბილისი, 1949.
3. ცამციშვილი ა., უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანნი, თბილისი, 1962.
4. ცამციშვილი ა., პირველი ქართველი მომღერალი ქალი საოპერო სცენაზე, ჟურ. ,,საბჭოთა ხელოვნება“ №11, თბილისი, 1959.
5. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი 2173/1171-4.

ეკატერინე ბუჩუკური
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
მუსიკოლოგიის დოქტორი
საქართველო-გერმანია

ქართულ-გერმანული მუსიკალური ურთიერთობის ისტორიული ასპექტები

2017 წელი გერმანულ-ქართული ორასწლიანი ურთიერთობის საიუბილეო წელია. ამ ურთიერთობის მნიშვნელოვანი ნაწილია გერმანელების წვლილი, შეტანილი ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში, დაწყებული მუსიკალური განათლების სისტემიდან და პედაგოგიკის მეთოდებიდან, დამთავრებული ცალკეული მუსიკოსების მოღვაწეობით საქართველოში. საქართველოში ევროპული კულტურის გავრცელება-დამკვიდრებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს XIX საუკუნის 10-იანი წლებიდან კავკასიაში დასახლებულმა გერმანელებმა. XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან II მსოფლიო ომის დაწყებამდე საქართველოში მოღვაწე გერმანელმა მკვლევრებმა, მეცნიერებმა, მოგზაურებმა, მხატვრებმა და მუსიკოსებმა თავისებური კვალი დაამჩნიეს ქართულ კულტურას.

საქართველოში კონსერვატორიის დაარსებას წინ უსწრებდა ინტენსიური მუსიკალურ-თეატრალური ცხოვრება, რომლის ეპიცენტრში იყო 1851 წელს თბილისში გახსნილი ოპერისა და ბალეტის თეატრი. გასტროლებზე ჩამოდიოდნენ საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლები: ჰენრიკ ვენიავსკი, ლეოპოლდ აუერი, ეგონ პეტრი, ანტონ რუბინშტეინი, სერგეი რახმანინოვი და სხვ. (ლორია, ქავთარაძე, 2017:92). ყოველივე ეს აყალიბებდა საზოგადოების მხატვრულ გემოვნებას, ზრდიდა მუსიკალური ხელოვნებისადმი ინტერესს. მრავალრიცხოვან სალონებში საფუძველი ეყრებოდა საშინაო მუზიცირების ტრადიციას. განსაკუთრებით პოპულარული იყო საანსამბლო მუზიცირება, რაც ხელს უწყობდა მუსიკალურ-საგანმანათლებლო კერების გაჩენას და მათ გავრცელებას.

თუ ვოკალური შემსრულებლობა საქართველოში იტალიური ტრადიციიდან იღებს დასაბამს, ინსტრუმენტული შემსრულებლობა და პედაგოგიკის ტრადიციები უმეტესწილად გერმანელ მუსიკოსთა სახელებს უკავშირდება. თბილისში 1851 წელს გახსნილი იტალიური ოპერის ორკესტრის მუსიკოსებიდან ბევრი გერმანელი იყო. მუსიკალურ სალონებს ასევე ხშირად სტუმრობდნენ გერმანიიდან ჩამოსული ცნობილი მუსიკოსები და კომპოზიტორები: ი.ჰოფმანი, გ.გალსტონი, ი.კრამერი, ი.ბერნსი და სხვ. ქართველები დიდი მადლიერებით იხსენებენ იმ მუსიკოსთა სახელებს, რომლებმაც საქართველოში საფუძველი ჩაუყარეს მდიდარ მუსიკალურ-პედაგოგიურ ტრადიციებს. თბილისში არსებული კერძო მუსიკალური კლასების, „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების“ მუსიკალური სკოლის (1871) საფუძველზე, რომელიც გერმანელი მუსიკოსების ინიციატივით იყო დაარსებული, შემდგომ სამუსიკო სკოლისა და სასწავლებლის ბაზაზე 1917 წელს დაიბადა თბილისის კონსერვატორია, როგორც პირველი უმაღლესი სასწავლებელი ამიერკავკასიაში. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ახლად და-

არსებული კონსერვატორიის 34 პედაგოგიდან 12 გერმანელი მუსიკოსი იყო. გერმანელი მუსიკოსებიდან მოხსენებაში ყურადღებას ვამახვილებ ვილჰელმ (ვასილ) კიუნერის, ედუარდ ეპშტეინის და ფრანც კესნერის ფიგურებზე, რომლებიც საქართველოში მუსიკალური პედაგოგიკის სათავეებთან იდგნენ.

საქართველოში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საგანმანათლებლო, პროფესიული მუსიკალური განათლების კერა იყო „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება", სადაც მოხდა იმ ხანად არსებული მუსიკოსების თავმოყრა და გაერთიანება, რითაც საფუძველი ჩაეყარა საკონცერტო ტრადიციას თბილისში. ამ საზოგადოების, მისი მესვეურების, გერმანელი მუსიკოსების როლი, სამწუხაროდ ნაკლებად შემორჩა დღესდღეობით ისტორიას.

ვილჰელმ ფრიდრიხ (ვასილი) კიუნერი (1840-1911), "კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების" დამფუძნებელი, დაიბადა 1840 წელს შტუტგარტში, დაამთავრა შტუტგარტის კონსერვატორია საფორტეპიანო და სავიოლინო სპეციალობით, პარალელურად ეუფლებოდა კომპოზიციის თეორიას. 1862 წელს გაემგზავრა პეტერბურგში, სადაც სამი წლის განმავლობაში მეცადინეობდა ფორტეპიანოზე პროფ. ა.ჰენზელტის ხელმძღვანელობით. 1867 წელს კიუნერი საკონცერტოდ თბილისში ჩამოვიდა და დაიწყო პედაგოგიური მოღვაწეობა. თბილისში ყოფნის პირველ წლებში კიუნერი გატაცებით წერდა საფორტეპიანო და ვოკალური ჟანრის ნაწარმოებებს, რომელთაც თვითონვე ასრულებდა. შექმნილი აქვს სიმფონია კავკასიურ თემებზე, რომელსაც "კავკასიური სიმფონია" ეწოდა.

შრომისმოყვარეობით და ორგანიზატორული ნიჭით დაჯილდოებულმა კიუნერმა თბილისში ჩამოსვლისთანავე თავი მოუყარა ქალაქში გაბნეულ მუსიკოსებს და ხალისით შეუდგა სამუსიკო საზოგადოების ჩამოყალიბებას. მუსიკოსთა ჯგუფთან ერთად 1870 წლის ბოლოს მოამზადა სამუსიკო სკოლისა და "საზოგადოების" წესდების პროექტი, სადაც მოკლედ იყო აღწერილი საფორტეპიანო, ვიოლინოს, სოლო და საგუნდო სიმღერის სპეციალობები და ის საგნები, რომლებიც სამუსიკო სკოლაში პირველ წლებში იარსებებდა. თეორიული საგნებიდან იგეგმებოდა მუსიკის ელემენტარული თეორია და სოლფეჯიო. დანარჩენი საგნების დამატება შემდეგ წლებში იყო ნავარაუდევი. მაგრამ სამუსიკო სკოლის დაარსებამდე საჭირო იყო თვით "საზოგადოების" ჩამოყალიბება, რომელიც ხელმძღვანელობას გაუწევდა და ბაზას შეუქმნიდა მას (მშველიძე, 1976:15).

1871 წლის 13 მარტს კიუნერის ბინაზე, რომელიც ალექსანდროვის ბაღში მდებარეობდა, შედგა "კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების" დამფუძნებელი კრება, რომელსაც სხვებთან ერთად ბევრი ქართველი წარჩინებული პირი დაესწრო. კრებამ განიხილა და მოიწონა სამუსიკო "საზოგადოების" და სკოლის დარსების იდეა. წესდების მიხედვით, სამომავლოდ იგეგმებოდა მუსიკალური სკოლების დაარსება კავკასიის სხვა ქალაქებშიც, ხოლო, თბილისი უნდა გამხდარიყო პროფესიული სამუსიკო განათლების მთავარი კერა. საპატიო თავმჯდომარედ აირჩიეს კავკასიის მეფისნაცვლის მდივანი სტეფან ტალიზინი; გამგეობის წევრები – კიუნერი, რემერტი, მოძალევსკი, ალბანუსი, სივერსი, მირიმანოვი; კანდიდატები – ეპშტეინი, მიზანდარი. თბილისის რჩეულმა საზოგადოებამ თავი მოიყარა 1871 წლის 17 მარტს კიუნერის სახლში, „საზოგადოების" დროებით მისამართზე, სადაც საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა "კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება", გაიმართა ასევე კონცერტი თავად კიუნერის, ეპშტეინის, ყიფიანის და სხვათა მონაწილეობით.

არსებობის პირველივე წელს "საზოგადოება" გადავიდა სომხური სემინარიის შენობაში (დღევანდელი "კოლმეურნეობის" მოედანი), სადაც მოაწყო 500 ადგილიანი საკონცერტო დარბაზი და საკლასო ოთახები, უცხოეთიდან გამოიწერა ძვირფასი ინსტრუმენტები და სანოტო მასალა, ხელშეკრულება დაუდო ოპერის ორკესტრს, წევრ-შემსრულებლებისგან ჩამოაყალიბა მომღერალთა გუნდი, სიმფონიური ორკესტრი და წესდების პირველი პუნქტის განხორციელებას – მუსიკის პროპაგანდას შეუდგა. "კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების" არსებობის ხუთი წლის მანძილზე დასავლეთ ევროპული კლასიკური რეპერტუარით 29 კონცერტი მოეწყო (როსინის "სტაბატ მატერი", ნაწყვეტები მოცარტის "რეკვიემიდან", ვაგნერის "ტონჰოიზერიდან", "ფიგაროს ქორწინებიდან", უვერტურები მოცარტის ოპერებიდან, სიმფონია "იუპიტერი" და სხვა), რაც იმ პერიოდის თბილისის მუსიკალური ცხოვრებისთვის, რომელსაც არ გააჩნდა მსგავსი ტრადიცია, ნამდვილად ახალი მოვლენა იყო.

1871 წლის 1 ნოემბერს "საზოგადოების" შენობაში ოფიციალურად გაიხსნა სამუსიკო სკოლა, სადაც დირექტორად ამ იდეის ავტორი და სულისჩამდგმელი ვილჰელმ ფრიდრიხ (საქართველოში და რუსეთში უფრო ცნობილი როგორც – ვასილი) კიუნერი აირჩიეს. ფორტეპიანოს სპეციალობით მოღვაწეობდნენ პედაგოგები: ეპშტეინი, თავად კიუნერი, დე კლაისტი, შენგერი, ტოსი, კრამერი, მოგვიანებით სალაცკაია და ალიხანოვი; ვიოლინოს სპეციალობით – კიუმელი, მარკევიჩი, ვიოლონჩელზე – კიუფნერი, სიმღერის სპეციალობით – ბაკი-პერეგო და ფერზინგი; მუსიკის თეორიის – ნელუბოვი, ჩასაბერი საკრავების პედაგოგებად ოპერის თეატრის მუსიკოსები იყვნენ მოწვეულნი – კრამერი, ბაუერი, ვილსი, ტუორტო. მიღება სკოლაში რვიდან ორმოც წლამდე ასაკს ითვალისწინებდა, იყო ფასიანი და უფასო კლასები, პირველ წელს მოსწავლეთა რაოდენობამ 37-ს მიაღწია.

1971 წლის ბოლოს პეტერბურგიდან დაბრუნდა ხარლამპ სავანელი, რომელიც მალევე ჩაერთო "კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების" საქმიანობაში როგორც გამგეობის აქტიური წევრი და პედაგოგი. 1973 წლის ნოემბერში "საზოგადოებასთან" არსებული დიდი შერეული ოთხხმიანი 100 წევრიანი გუნდი ჩამოაყალიბა და დაარსდა საგუნდო სიმღერის უფასო კლასები (მანმადე არსებობდა 40 კაციანი გუნდი, რომელსაც კიუნერი ხელმძღვანელობდა). თუმცა, სწორედ გუნდი გახდა მიზეზი განხეთქილებისა და სავანელი საბოლოოდ ჩამოშორდა "კავკასიის სამუსიკო საზოგადოებას".

1874-75 წლებში მატერიალური კრიზისი ჯერ "საზოგადოებას" და შემდეგ მუსიკალურ სკოლასაც შეეხო, რაც წევრთა ნაკლებობით და იტალიური საოპერო მუსიკით განებივრებული ქართველი მსმენელის დასავლეთ ევროპული (გერმანული) ინსტრუმენტული მუსიკისადმი გულგრილობის და კონცერტებისადმი ინდიფერენტულობის შედეგი აღმოჩნდა. სამუსიკო სკოლის მოსწავლეების რაოდენობა კი იმ ხანად მსმენელის აღზრდის პრობლემას ვერ გადაწყვიტავდა. 1975 წელს კავკასიის მუსიკალურმა სკოლამ შეწყვიტა არსებობა. კიუნერი და ეპშტეინი ვერ ურიგდებოდნენ ამ ფაქტს და ცდილობდნენ მის აღდგენას შედარებით მცირე მასშტაბით. მათ 1877 წელს თბილისში დააარსეს "ნატიფ ხელოვნებათა კავკასიის საზოგადოება", რომელიც მიზნად ისახავდა მუსიკალური და სამხატვრო სკოლების ჩამოყალიბებას "საზოგადოების" მთელი დარჩენილი ინვენტარის მატერიალურ ბაზაზე. თუმცა 1877 წლის 8 აგვისტოს "საზოგადოე-

ბის” შენობაში გაჩენილმა ხანძარმა არსებული ინვენტარი და მუსიკალური ინსტრუმენტები სრულიად გაანადგურა. იმედგაცრუებულმა კიუნერმა სამუდამოდ დატოვა თბილისი და ოჯახთან ერთად პეტერბურგში გადასახლდა, ხოლო 1911 წელს გარდაიცვალა ბალტიისპირეთში.

ედუარდ ეპშტეინი (1827-1889) თბილისში დარჩა და თავად ლაიპციგის კონსერვატორიის აღზრდილი, ი.მოშელესის მოსწავლე, თბილისის პროფესიული მუსიკალური განათლების ერთ-ერთი მთავარი საყრდენი იყო წლების განმავლობაში და მოსწავლეების არაერთი პლეადა აღზარდა. როგორც პიანისტი, მართავდა გასტროლებს ევროპასა და რუსეთში, 1857 წელს მომღერალ გ.ფერზინგთან ერთად საკონცერტოდ ჩამოვიდა და დასახლდა თბილისში, 1958 წელს გამართა პირველი სოლო კონცერტი; “კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების” დაშლის შემდეგ კერძო სამუსიკო პრაქტიკას ეწეოდა, თუმცა 1979 წელს დათანხმდა ახალი სამუსიკო სასწავლებლის მუშაობაში ჩართულიყო, რითაც სასწავლებლის ავტორიტეტი და საფორტეპიანო მიმართულება ბევრად გაძლიერდა. თავისი მდიდარი ბიბლიოთეკა მუსიკალურ სასწავლებელს დაუტოვა. მოსწავლეებმა და თბილისის მადლიერმა საზოგადოებამ 1887 წელს მოღვაწეობის 30 წლისთავთან დაკავშირებით, მას დიდი იუბილე გადაუხადა. მისი თბილისში მოღვაწეობის წლებიდან აღსანიშნავია მეთოდური ნაშრომი “მოზარდი თაობის მუსიკალური აღზრდა”, რომელიც 1888 წელს ქ. ლაიპციგში დაიბეჭდა გერმანულ ენაზე (“Der Musikunterricht der Jugend”), ხოლო ათი წლის შემდეგ პეტერბურგში გამოიცა. თბილისის კონსერვატორიის ისტორიის მუზეუმში ინახება ეპშტეინის საფორტეპიანო პედაგოგიკის მეთოდიკასთან დაკავშირებული ხელნაწერი.

ედუარდ ეპშტეინის მსგავსად, საქართველოში საფორტეპიანო პედაგოგიკის სათავეებთან იდგა ფრანც კესნერი (1882-1930), საქართველოში მოღვაწე გერმანელი პიანისტი, რომელმაც თავისი ბედი საქართველოს ოჯახის წევრებიდან ყველაზე გვიან დაუკავშირა. მისი მამა – კარლ კესნერიც მუსიკოსი, სამხედრო ორკესტრების კაპელმაისტერი, სამხედრო უწყების მოწვევით ჯერ კიდევ 1856 წელს გერმანიიდან ტიფლისში საცხოვრებლად გადმოვიდა ვაჟიშვილებთან ფილიპსა და ვოლდემართან ერთად. ვოლდემარმა ვერის ბაღების ტერიტორიაზე პირველი ევროპული ავეჯის ფაბრიკა და არქიტექტურული სახელოსნო, ხოლო ფილიპმა ლუდის ქარხანა გახსნა.

ფრანც კესნერი თავდაპირველად ლაიპციგის კონსერვატორიაში სწავლობდა, შემდეგ ბერლინის სამუსიკო აკადემიაში (ფ.კუნაუს კლასი), სადაც 1876 წელს ფორტეპიანოს კლასის პროფესორად დატოვეს. 1879 წელს ვენიავსკისთან ერთად დაიწყო წარმატებული საგასტროლო ტურნე, ხოლო თბილისს 1881 წელს ეწვია, იქორწინა ნადეჟდა შევჩენკო-კესნერზე და დასახლდა თბილისში; ამავე წელს დაიწყო პედაგოგიური მოღვაწეობა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში. 1889 წელს იპოლიტოვ-ივანოვის მიწვევით, კესნერი სიკვდილის ბოლომდე სამუსიკო სასწავლებლის და შემდეგ, 1918 წლიდან კონსერვატორიის საფორტეპიანო კლასს უძღვება. თბილისში დააარსა პროფესიული სიმებიანი კვარტეტი (ვ.ვილშაუ – ვიოლინო, ა.პოლივკა – II ვიოლინო, ვლ.სემიგალოვი – ალტი, კ.მინიარი – ჩელო), რომელიც თავდაპირველად ოთხშაბათობით მის სახლში იკრიბებოდა; იყო თბილისის პირველი ინსტრუმენტული ანსამბლის (კვარტეტი, ტრიო, დუეტი) და კამერული ორკესტრის დამაარსებელი; ეწეოდა

აქტიურ საკონცერტო მოღვაწეობას, მათ შორის მეუღლესთან ერთად, რომელიც იყო დ.ა.უსატოვის მოწაფე (სოპრანო); შალიაპინის საქართველოში ყოფნის პერიოდში ნ.კესნერი მუდამ მისი პარტნიორი იყო სცენაზე; მისი მოწაფეები იყვნენ: მ.კამოევა, ა.ანისიმოვა, ლ.გაბრუზოვა. ქალაქის მმართველობამ მას მიანიჭა მემკვიდრეობითი თბილისის საპატიო მოქალაქის წოდება და ოქროს მედალი (Кеснер, 2009).



ედუარდ ეპშტეინი



ფრანც კესნერი

გთავაზობთ XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართულ მუსიკალურ სივრცეში მოღვაწე გერმანელი და ებრაული წარმოშობის გერმანელი მუსიკოსების ნუსხას, რომელიც თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ისტორიის მუზეუმში დაცული მასალების მიხედვითაა შედგენილი: ***ფორტეპიანო:*** ბაიერი, ეპშტეინი, ლემანი, კრამერი, კესნერი, ბეტინგი, შვაიგერი, აისბერგი, შტრაიხერი, კოხი, გროსმანი, ნეიჰაუზი, მადერი, ზეილინგერი, გრიუნფელდი, კრაუზე, ფრანკი, მაშნერი, ფინდეიზენი, შმიდტი, აუერი, მაიერი, შტრაიხერი. ***ვიოლინო:*** კიუმელი, კოხი, აუერი, ფოგელი, ფრეშბერგი, ტიზენგარტი, ვანდერი, ნაიმანი, ლუდნიკი, შტრაიხერი. ***ჩელო:*** კიუფერი, ბუში, ფერკელმანი, პორტენი, კლიუგერი. ***ფლეიტა:*** შიფერი. ***ფაგოტი:*** ნეიმანი, პავლადა, ფაინერი. ***კლარნეტი:*** ზენგლაუბი, ბრაუერი, ფაინერი. ***ჰობოი:*** ვილსი, გროსმანი. ***საყვირი:*** რიხტერი. ვალტორნა: მაშნერი. ***ვოკალი:*** ფერზინგი, გროსსმანი, კესსნერ-არნოლდი, შვაიგერი, რაიზენი, ფიგნერი, გესტერი, კემპე, ფიგნერების ოჯახი. ***დირიჟორები:*** შლიხტი, ბუხბინდერი. ***პირველი ვოკალისტი- ოტოლარინგოლოგი:*** ჰაინე. ***კონსერვატორიის პირველი ბიბლიოთეკარი:*** შოვსი.



გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლორია ნ., ქავთარაძე მ., თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია 100 (საიუბილეო გამოცემა), თბილისი, 2017.
2. მშველიძე ა., სამუსიკო განათლება საქართველოში, თბილისი, 1976.
3. Кеснер Д., «Люди из Прошлого», Канада, Виктория. 2009.
4. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის მუზეუმში დაცული დოკუმენტური მასალა.

რუსუდან თაყაიშვილი
მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრი
მუსიკის ექსპერტ-კონსულტანტი
პედაგოგიკის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო

როგორ მიმდინარეობს მოსმენის კულტურის აღზრდა

წინამდებარე სტატიის მიზანია, განისაზღვროს, როგორ ყალიბდება და ვითარდება საქართველოში კლასიკური/პროფესიონალური მუსიკის მოსმენის კულტურა, ანუ სად სწავლობენ ბავშვები მუსიკის მოსმენას და როგორ წარიმართება ეს პროცესი. პირველ რიგში, განვიხილოთ, რომელი ნორმატიული დოკუმენტების მიხედვით წარიმართება ზოგადი განათლება და რა სახითაა წარმოჩენილი იქ მუსიკის მოსმენა.

სტანდარტის მიხედვით, სკოლამდელი განათლების საფეხურზე სწავლა-სწავლებისა და აღზრდის ძირითადი სფეროებია: მეტყველება, მოსწავლედ ჩამოყალიბება, ფიზიკური განვითარება, სამყაროს აღმოჩენა, ხელოვნება, რომელიც ორი მიმართულებითაა წარმოდგენილი: 1. ხედვა და კეთება; 2. ხმა და სმენა.

უშუალოდ მოსმენის ჩვევის გამომუშავების ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ შედეგები:

- **ბავშვს შეუძლია აღიქვას ხმის განსხვავებული ჟღერადობები, რიტმული ნახაზები და მიბაძოს მათ** (*ამოიცნობს ხმის წარმოქმნის წყაროს (მაგ., წყაროს ჩუხჩუხი, წვიმის წვეთების წკაპუნი, წრუწუნას წრიპინი, ჩიტის ჭიკჭიკი); • ბაძავს ხმის სხვადასხვა ჟღერადობას; უსმენს მუსიკას და ცდილობს იმოძრაოს მის რიტმში*);
- **ბავშვი აცნობიერებს ნიშანთა განსხვავებული სისტემების (მუსიკა, მხატვრობა, სიტყვიერება) საერთო დანიშნულებას და მუსიკისა თუ მხატვრობის ენით და სიტყვიერად გადმოცემულ ინფორმაციას ერთმანეთთან აკავშირებს** (*უსმენს მუსიკალურად გაფორმებულ ზღაპარს, ავლებს პარალელს მუსიკაში გამოხატულ განწყობასა და კონკრეტული ეპიზოდის შინაარსს შორის; • ტექსტის გარეშე უსმენს ზღაპრის მუსიკის ნაწყვეტს და ამოიცნობს, ზღაპრის რომელ ეპიზოდს შეესაბამება. შეთავაზებულ მუსიკალურ ნაწყვეტს უსადაგებს ნაცნობი ზღაპრის კონკრეტულ ამბავს, მოვლენას, პერსონაჟს*) (სკოლამდელი განათლების პროგრამა, 2011:23,42).

ეროვნული სასწავლო გეგმის მიხედვით, ზოგადსაგანამანათლებლო სკოლაში მუსიკა სავალდებულო საგანია 9 წლის მანძილზე და მისი სწავლების მიზნებად დასახელებულია: *მოსწავლის ჩამოყალიბება განათლებულ, კულტურულ ადამიანად, მისთვის მუსიკის სფეროში შესაბამისი ცოდნის მიცემის გზით; მოსწავლის მხატვრულ-მუსიკალური აღზრდა ხალხური და კლასიკური მუსიკის ნიმუშების გაცნობის გზით.* ხოლო ამოცანებს შორის მოცემულია *მუსიკის მოსმენის ჩვევის ჩამოყალიბება. მუსიკალური ნაწარმოების მიმართ საკუთარი დამოკიდებულებისა და მუსიკალურ ხელოვნებაზე მსჯელობის უნარის გამომუ-*

შავება. თითოეული კლასისათვის განკუთვნილ პროგრამას ახლავს სარეკომენდაციო მოსასმენი მასალის სია, რომელიც მსოფლიო და ქართული მუსიკალური მემკვიდრეობის ქრესტომათიულ ნიმუშებს მოიცავს. ამ სტანდარტის მიხედვით შექმნილ სახელმძღვანელოებში მუსიკის მოსმენას დიდი ყურადღება ეთმობა, მას აუცილებლად ახლავს აუდიომასალა (ეროვნული სასწავლო გეგმა 2011-2016).

ორივე დოკუმენტი ზოგადი განათლების განმსაზღვრელია ქვეყანაში და მათ მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, მუსიკის სწავლება და შესაბამისად, მოსმენის ჩვევის ჩამოყალიბება ყველა სკოლამდელ და ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებაში მიმდინარეობს.

აქვე განვიხილავთ იმ სასწავლო კურსებსა და პროექტებს, რომლებიც დღესდღეისობით მიმდინარეობს საქართველოში, ბავშვისათვის მუსიკის მოსმენის კულტურის გამომუშავების ფუნქცია აქვთ და საჯაროა.

მე ❤ კლასიკური მუსიკა შემეცნებითი პროგრამის ფარგლებში, რომელიც ვ.სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში განხორციელდა 2014-2015 სეზონზე, 10 კონცერტი გაიმართა. პროექტი მიზნად ისახავდა კლასიკური მუსიკის პოპულარიზაციას მისი სხვადასხვა ჟანრის ან სფეროს გაცნობის საშუალებით, როგორიცაა კლავიშიანი საკრავები, სიმებიანი საკრავები, ჩასაბერი და დასარტყამი საკრავები, ასევე საბალეტო მუსიკა, საოპერო მუსიკა, საგუნდო მუსიკა, ორკესტრი, კამერული ანსამბლები და ა.შ. კონცერტების წამყვანებს შორის მსოფლიოში აღიარებულ მოღვაწეებთან ერთად (ნინო ანანიაშვილი, ნინო სურგულაძე) იყვნენ კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლები და ახალგაზრდა მუსიკოსები.

სამიზნე ჯგუფად დაწყებითი და საბაზო სკოლის მოსწავლეები მოიაზრებოდა, თუმცა კონცერტებზე დასწრების სურვილი უფრო ფართე საზოგადოებამ გამოავლინა, რაც კონცერტებზე რეგულარულ დასწრებასა და გამოხმაურებებში გამოიხატა.

ამ პროექტს გაგრძელება მოჰყვა 2016-2017 წწ. სეზონზე. ამჯერად კონცერტი-ლექციები, ძირითადად, ეპოქების მიხედვით წარმოადგენდა მუსიკალურ მემკვიდრეობას: *როგორ დაიბადა კლასიკური მუსიკა, რენესანსი და ბაროკოს ეპოქები, როგორ იქმნებოდა საკრავები, კლასიკური მუსიკა, ყველაზე კლასიკური კლასიკური მუსიკა, ჩვენი ეპოქის კლასიკური მუსიკა, კლასიკური და არაკლასიკური მუსიკა, ცოცხალი საკრავი (ადამიანის ხმა), მუსიკალური სიურპრიზები.* კონცერტების ციკლს ამჯერად სამი წამყვანი ჰყავდა: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პიანისტი ნინო ჟვანია, დირიჟორი მირიან ხუხუნაიშვილი, მევიოლინე და კომპოზიტორი კოკა ნიკოლაძე. დასკვნითი კონცერტი სამივე მუსიკოსს ერთად მიჰყავდა (http://www.conservatoire.edu.ge/uploads/–01.jpg).

ეს ლექცია-კონცერტები უშუალოდ უმცროსკლასელ მსმენელზეა მიმართული, გაჯერებულია ვიდეომასალით და ცოცხალი შესრულებითაც ასმენინებს მათ მუსიკას – იწვევენ როგორც სოლისტებს, ასევე კამერულ ანსამბლებს და ორკესტრსაც კი. ეს შეხვედრები ინტერაქტიურია – მსმენელი მონაწილეობას იღებს მიმდინარეობის პროცესში.

ანდღულაძის ვოკალური ფონდის ინიციატივით შექმნილი საბავშვო საოპერო თეატრის **"მცირე პწკალა"** თოჯინური წარმოდგენები საგანგებოდ უმცრო-

სი სასკოლო ასაკის მაყურებელზე/მსმენელზეა გათვლილი და მის მიზანს წარმოადგენს სკოლამდელთა, უმცროსკლასელი მოსწავლეების და ახალგაზრდა თაობის სმენითი და ზოგადი კულტურისა და გემოვნების ამაღლება, დახვეწა ადრეული ასაკიდან. პროექტის ავტორების მიზანია, რაც შეიძლება მეტმა ბავშვმა ნახოს და მოისმინოს საოპერო წარმოდგენები.

ჯ. როსინის „სევილიელი დალაქის“ თოჯინებით გათამაშებულ 40-წუთიან ადაპტირებულ ვერსიაში შენარჩუნებულია ოპერის სიუჟეტური ქარგა და ძირითადი მუსიკალური ნომრები, სპექტაკლი ლა სკალას თეატრის 1957 წლის ჩანაწერის ფონოგრამით მიდის ლეგენდარული მომღერლების – მარია კალასის, ტიტო გობის, ლუიჯი ალვას, ნიკოლო ზაქარიასა და სხვების შესრულებით. ბავშვებისთვის უკეთესად აღქმის მიზნით თოჯინური სპექტაკლიის პერსონაჟებად ფრინველები გვევლინებიან: ქათამი-როზინა, მამლაყინწა-ალმავივა და ა.შ.[1] (http://www.mozardi.ge/ge/repertory/317).

დღეისათვის თეატრის რეპერტუარში უკვე მეორე სპექტაკლიცაა – ცხრა სხვადასხვა კომპოზიტორის ნაწარმოებზე შექმნილი „მუსიკალური ცისარტყელა“, რომელიც უვერტიურის, არიისა და საოპერო ანსამბლის ცნებას ასწავლის ბავშვებს ვ.დოლიძის, ვ.ა.მოცარტის, პ.ჩაიკოვსკის, ჯ.ვერდის, ჯ.როსინის და სხვათა ნაწარმოებების მაგალითზე.

ორივე სპექტაკლს წამყვანი უძღვება, რომელიც ბავშვებისათვის გასაგები ენით მოუთხრობს მათ შინაარსს და უხსნის სხვადასხვა მოვლენას.

გამოვყოფთ ასევე **საქართველოს ბავშვთა და ახალგაზრდული საგუნდო კოლექტივების ეროვნულ კონკურსს,** რომლის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს მისი მაღალი აკადემიური დონე და მასშტაბურობა რეგიონული დაფარვისა და მონაწილეთა რაოდენობის კატეგორიების მიხედვით. კონკურსი 2015 წლიდან ყოველწლიურად იმართება, მისი ორგანიზატორია საქართველოს საგუნდო საზოგადოება. კონკურსი მიზნად ისახავს აკადემიური საგუნდო სიმღერის პოპულარიზაციას, ეროვნული სასიმღერო ტრადიციების დაცვას, ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედების პოპულარიზაციას, ბავშვთა და ახალგაზრდული საგუნდო კოლექტივების მხარდაჭერასა და მონიტორინგს.

აღსანიშნავია, რომ კონკურსის ერთ-ერთ მისაღწევ შედეგად მუსიკის მოსმენის ჩვევის გამომუშავებაა დასახელებული. მართალია, წინა კონკურსებზე მონაწილეები ისმენდნენ სხვა კოლექტივების შესრულებას, მაგრამ ეს სპონტანურად, მათი სურვილისა და შესაძლებლობის მიხედვით ხდებოდა. 2017 წელს კი ამ მოვლენას გამიზნული, ორგანიზებული სახე ჰქონდა – თითოეულ კოლექტივს აუცილებლად უწევდა მის ბლოკში შემავალი 10-მდე კოლექტივის მოსმენა, რაც ერთი მხრივ, მათში მუსიკის მსმენელისა და შემფასებლის აღზრდის, მეორე მხრივ კი, თვითშეფასებისა და მოტივაციის ამაღლების საშუალებად გვესახება (www.geochoral.society.ge).

აღსანიშნავია თბილისის ცენტრალური სამუსიკო სკოლა „ნიჭიერთა ათწლედის“ საბავშვო შემოქმედებით კოლექტივები, განსაკუთრებით უმცროსკლასელთა ორკესტრი ირინა ოდიშარიას ხელმძღვანელობით, რომელიც ბევრ სხვადასხვა პროექტსა და ღონისძიებაში იღებს მონაწილეობას. შესრულების მაღალი დონისა და რეპერტუარის წყალობით, რომელშიც სხვადასხვა ეპოქისა და ჟანრის ნაწარმოებები შედის, ეს კოლექტივი კლასიკური, პროფესიონალური მუსიკის სავიზიტო ბარათად შეიძლება მივიჩნიოთ. მისი სამიზნე რომ საბავშვო

აუდიტორიაა, მოწმობს ნაწარმოებების შერჩევის პრინციპი – მცირე ფორმისა და ადვილად აღსაქმელი რეპერტური.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ საგანი **"მუსიკის მოსმენა",** რომელიც ზოგიერთ სამუსიკო სასწავლებელში ისწავლება და აქედან გამომდინარე, კერძო ხასიათს ატარებს. დავასახელებთ: 1) მუსიკისმცოდნე ქეთევან დადიანის კურსს, რომელიც მას თბილისის ე.მიქელაძის სახელობის ცენტრალურ სამუსიკო სასწავლებელსა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამუსიკო სემინარიაში მიჰყავს და რომელიც მუსიკის აღქმის განვითარებას და მიღებული შთაბეჭდილების სხვადასხვა საშუალებით გადმოცემას ისახავს მიზნად; 2) ზვიად კირვალიძის ანალოგიური დასახელების კურსი ქ.კასპის სამუსიკო სკოლაში, სადაც მუსიკის მოსმენის ერთ-ერთ წინაპირობად მოსწავლეების გუნდში მღერაცაა მიჩნეული.

ამ სფეროში არსებული უცხოური გამოცდილება ზოგადად ასე შეიძლება დახასიათდეს:

მთელ მსოფლიოში ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებებში მუსიკის სწავლების ერთ-ერთ უმთავრეს მიზნად მუსიკის მოსმენაა დასახელებული (თაყაიშვილი,2014:6). ამავე დროს, მსმენელის აღზრდაზე, მომავალი თაობის მოზიდვასა და მის მომზადებაზე ყველა მუსიკალური კოლექტივი, ორგანიზაცია ზრუნავს, რის დასტურად მათ მიერ მუდმივად განხორციელებული საოჯახო კონცერტების სერიები გამოდგება. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ საოჯახო კონცერტები კარნეგი ჰოლში (https://www.carnegiehall.org/Education/Family-Concerts/); სანფრანცისკოს სიმფონიური ორკესტრის მიერ განხორციელებული მსგავსი ღონისძიებები (http://www.sfskids.org/classic/templates/event–list.asp?pageid=2). ცალკე გამოვყოფთ მაღალი პროფესიონალური დონისა და დიდი გამოცდილების მქონე ამ მუსიკალური კოლექტივის ინიციატივით შექმნილი რესურსს – საბავშვო-საგანმანათლებლო ვებგვერდს (http://www.sfskids.org/classic/templates/home.asp?pageid=1), რომლის გაცნობისას ჩანს ავტორთა მიერ ბავშვის ასაკობრივი თავისებურებებისა და მიდრეკილებების კარგი ცოდნა. უნდა ითქვას, რომ მსგავსი ვებრესურსები უკვე ძალიან პოპულარულია, შესაბამისად, ბევრ მუსიკალურ ორგანიზაციას აქვს და ცალკე შესწავლის საგნად გვესახება. აქვე შეიძლება დავასახელოთ ცინცინატის საზოგადოებრივი რადიოს საბავშვო ვებგვერდი (http://classicsforkids.com/music/hear.asp), რომლის გაცნობისას ჩანს, რომ მუსიკის თეორიის ძირითადი ცნებები მარტივად, თამაშის პრინციპით შეიძლება იქნეს მიწოდებული.

განხილული მასალის საფუძველზე შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ მუსიკის მოსმენის ჩვევის ჩამოყალიბების მხრივ საქართველოში ტარდება გარკვეული ღონისძიებები, გარკვეულწილად არსებობს სასწავლო კურსების ჩატარების შემთხვევები, მაგრამ ისინი, ძირითადად, ცალკეული ინიციატივების სახეს ატარებს და არაა სისტემატიზებული. ვფიქრობთ, საჭიროა საერთაშორისო გამოცდილების აქტიური გამოყენება და მისი რამდენიმე მიმართულებით დანერგვა, რაც შემდეგში გამოიხატება: 1) კონცერტების, წარმოდგენების სერიები, რისთვისაც აუცილებელია პროფესიონალი შემსრულებლებისა და კოლექტივების მიზიდვა და განსაკუთრებით, საბავშვო ასაკის შემსრულებლებისა და კოლექტივების ჩართვა ამ პროცესში; 2) მუსიკალურ-საგანმანათლებლო ვებრესურსების შექმნა; 3) ამ ინიციატივების განხორციელებისას ზედმიწევნით უნდა იყოს გათვალისწინებული ბავშვის ასაკობრივი თავისებურებები სა-

კონცერტო პროგრამის აგების, რეპერტუარის შერჩევის, წარმოდგენის წარმართვის დროს.

შენიშვნები:

1. ჯ. როსინის „სევილიელი დალაქი“ 2012 წლიდან ჩასმული იყო მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის რეპერტუარში, ხოლო 2013 წლიდან უკვე მეოთხე სეზონია გადის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე და დღეისათვის ჩატარდა 150 სპექტაკლი. 2013 წლიდან საქართველოს რეგიონებში გასტროლებით „საზაფხულო საჩუქარი ბავშვებს“, მოიარა რუსთავის, თელავის, გურჯაანის, სიღნაღის, გორის, სურამის, ბორჯომისა და ზესტაფონის თეატრები, უფასოდ აჩვენა წარმოდგენები დაახლოებით 5000-მდე ბავშვს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ეროვნული სასწავლო გეგმა 2011-2016 (მოქმედი რედაქცია) http://mes.gov.ge/content.php?id=3923&lang=geo
2. თაყაიშვილი რ., ზოგადი სამუსიკო განათლების მახასიათებლები XXI საუკუნეში, ბათუმი, 2014.
3. სკოლამდელი განათლების პროგრამა, თბილისი, 2011
4. http://www.conservatoire.edu.ge/uploads/–01.jpg
5. https://www.carnegiehall.org/Education/Family-Concerts/
6. http://www.mozardi.ge/ge/repertory/317
7. http://www.sfskids.org/classic/templates/event–list.asp?pageid=2
8. http://www.sfskids.org/classic/templates/home.asp?pageid=1
9. www.geochoral.society.ge
10. http://classicsforkids.com/music/hear.asp

თამარ ძველაია
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო

მუსიკის სწავლების სტანდარტი და შესაბამისობა აჭარის რეგიონში

,,მოგვეცით მართალი სკოლა, ქართველის სულისა და
გულის ამამაღლებელი, გონების გამხსნელი!''
(ილია ჭავჭავაძე)

მუსიკა უძველესი დროიდან მოიაზრებოდა ძირითად სასწავლო საგანთა ჩამონათვალში. არისტოტელე აღზრდისათვის აუცილებელ ოთხ დისციპლინას ასახელებს: გრამატიკა, სპორტი, მუსიკა და ხატვა. მისი აზრით, განათლების სისტემაში მუსიკის შემოტანა ადამიანის ბუნების გათვალისწინებით მოხდა, რაც სწორად დასვენების საქმეს ემსახურება. ,,სწავლა და აღზრდა არსებობს დასვენებისათვის და ეს სწავლა და აღზრდა თავისთავად არის მიზანი, ხოლო ის, რაც ემსახურება შრომას, როგორც რაღაც აუცილებელს, არსებობს გარეშე მიზნისთვის" (არისტოტელე, 1995:98).

მუსიკალური განათლების ადრეული ასაკიდან დაწყებაზე საუბრობს პლატონი და აღნიშნავს: ,,ბავშვების თამაში რომ თამაშია, თვით ისიც კი დასაბამითვე უნდა დავუქვემდებაროთ წესრიგს, რადგან თუ თამაშისას არავითარი წესრიგი არაა დაცული და ბავშვებიც უწესოდ იქცევიან, შეუძლებელია ისინი სამართლიან ადამიანებად აღიზარდონ... ხოლო თუ ბავშვები თამაშისას თვითონვე იცავენ წესრიგს და მუსიკალური ხელოვნების წყალობით ეჩვევიან კანონებისადმი პატივისცემას (დანარჩენი ბავშვებისაგან განსხვავებით), ეს ჩვევა თანდათანობით ფესვს იდგამს, იზრდება და მტკიცდება მათში. ასე რომ, შეუძლია ყველაფერი გამოასწოროს, თვით გაუკუღმართებული სახელმწიფო წყობილებაც კი... რომ მუსიკალური ხელოვნების ყოველნაირი ცვლილება სახელმწიფოს უმნიშვნელოვანეს კანონთა შეცვლას იწვევს'' (პლატონი, 2003:138).

ადრეულ ასაკში ბავშვისადმი სათანადო დამოკიდებულება და სწავლების ხელშეწყობა, მომავალში მისი პიროვნებად ჩამოყალიბების, ინტელექტუალური, ფიზიკური, სოციალური და ემოციური მდგომარეობის ფორმირების აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. არსებობს მუსიკის საგნის სხვადასხვა საფეხურზე სწავლების სტანდარტი. წარმოვადგენთ ადრეულ ასაკში სწავლისა და განვითარების სტანდარტების შემოკლებულ ვარიანტს, რომელიც 2010 წელსაა შემუშავებული; იგი საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს, ეროვნული სასწავლო გეგმებისა და შეფასების ცენტრის ერთობლივი მუშაობის შედეგია. მუსიკასთან და ხელოვნებასთან დაკავშირებით, აღნიშნული სტანდარტის მიხედვით, სკოლამდელ ასაკში ბავშვი უნდა ფლობდეს:

0-1 წლამდე სფერო – შემეცნებითი განვითარება და ზოგადი ცოდნა; ქვესფერო – ესთეტიკა და კულტურა. შედეგი: ბავშვს შეუძლია აღიქვას და სიამოვნება მიიღოს ხელოვნების ნაწარმოებიდან. ინდიკატორები: **0-6 თვე:** ა) აფიქსირებს მზერას სინათლეზე, მკვეთრი ფერის სათამაშოებზე; ბ) მშვიდდება წყნარი, სასიამოვნო მუსიკის მოსმენისას; გ) აკვირდება კონტრასტული,

მკვეთრად განსხვავებული ფერის სათამაშოს; დ) აკვირდება ლამაზ სურათებს, ფოტოებს, სარკეში საკუთარ გამოსახულებას. **6-12 თვე:** ა) მელოდიის მოსმენისას რეაგირებს შეძახილებითა და სხეულის მოძრაობით, აქტიურად გამოხატავს ემოციებს; ბ) ინტერესდება ცეკვით (ადევნებს თვალს და ცდილობს აყვეს სხვის ცეკვას).

რჩევები მეურვეთათვის:

❖ ელაპარაკეთ ბავშვს სხვადასხვა ინტონაციით!

❖ იმღერეთ და მოასმენინეთ მხიარული, მარტივი მუსიკალური ნაწარმოებები!

1-3 წლამდე ინდიკატორები: **1-2 წელი:** ა) ბავშვი გამოხატავს ინტერესს იმის მიმართ, რასაც ხედავს, ესმის ან ეხება; ბ) უპირატესობას ანიჭებს ნაცნობი სიმღერებისა და რითმის მოსმენას; გ) გამოხატავს სიამოვნებას, როცა უყურებს სხვების მიერ შესრულებულ ცეკვას, დრამატულ წარმოდგენას, ისმენს სიმღერას; ამ დროს აყოლებს ხმას ან მოძრაობას. **2-3 წელი:** ა) აკვირდება და ბაძავს თამაშს, სიმღერას, რითმულ მოძრაობას; ბ) ილუსტრირებული წიგნის დათვალიერებისას სვამს შეკითხვებს; გ) ცნობს საყვარელ მულტფილმებს ან ზღაპრის გმირებს; დ) სვამს შეკითხვებს, რათა გაიგოს იმის მნიშვნელობა, რასაც ხედავს, ესმის და ეხება.

რჩევები მეურვეთათვის:

❖ აზიარეთ ბავშვი სხვადასხვა სახის მუსიკას (მაგ.: მოასმენინეთ კლასიკური და ხალხური მელოდიები)!

❖ გამოხატეთ, რომ მოგწონთ მუსიკა და მუსიკალურ აქტივობებში მონაწილეობა (მაგ.: იმღერეთ ხმამაღლა ბავშვის თანდასწრებით)!

❖ იმღერეთ ბავშვთან ერთად!

3-5 წლამდე ინდიკატორები: ა) სიამოვნებით უსმენს მუსიკას, ათვალიერებს ნახატებს და სვამს კითხვებს ხელოვნების ქმნილებებზე, ნახატებზე, სიმღერებზე, აინტერესებს შინაარსი. ბ) უზიარებს შთაბეჭდილებებს სხვა ადამიანებს ხელოვნების იმ სხვადასხვა ფორმის შესახებ, რომლებსაც თავის გარემოში ხვდება (დედა, ნახე რა ლამაზია! – ამბობს და თან მიუთითებს ნახატზე; რა კარგი მუსიკაა!). გ) ყურადღებით აკვირდება და უსმენს საბავშვო წარმოდგენას, თუ თოჯინურ სპექტაკლს.

რჩევები მეურვეთათვის:

❖ შესთავაზეთ ბავშვს ყოველდღიური მუსიკალური აქტივობები, თამაშები, რომელთა დროსაც გამოყენებული იქნება სხვადასხვა ინსტრუმენტი, სიმღერები! ყურადღება გაამახვილეთ მათ ჟღერადობაზე, ხმოვანებაზე, რითმზე.

❖ აჩვენეთ მას ცნობილი ხელოვანის ნამუშევრები! გამოიყენეთ ბეჭდური გამოცემები: პლაკატები, ნახატები და წიგნები! ყურადღება გაამახვილეთ ფერებზე, მასალაზე, ტექნიკაზე! წაიყვანეთ გალერეებში, გამოფენებზე!

❖ მოასმენინეთ მუსიკალური ჩანაწერები, ატარეთ ხალხური ცეკვისა და სიმღერის, კლასიკური მუსიკის კონცერტებზე! ასევე დაასწარით საბავშვო წარმოდგენებს სხვადასხვა თეატრში: თოჯინების, მარიონეტების, მუსიკისა და დრამის, პანტომიმის, ოპერისა და ბალეტის და სხვა.

5-6 წლამდე ინდიკატორები: ა) ცნობს და ასახელებს ხელოვნების ფორმებს და იცის რა მასალისგან არის შექმნილი (ნახატი, ქანდაკება, ლიტერატურა, მუსიკა); ბ) გამოხატავს აღტაცებას, როდესაც ნახატი, ქანდაკება, ფილმის სიუჟე-

ტი ახსენებს ადამიანებს, ობიექტებს ან მოვლენებს საკუთარი ცხოვრებიდან; გ) კომენტარს უკეთებს სხვა ბავშვების შემოქმედებას, ამჩნევს დეტალებს. სვამს კითხვებს ნამუშევარში გამოხატული მოქმედებისა და გამოყენებული მასალის შესახებ (რა დახატე, რითი დახატე?); დ) სიტყვიერად გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას ხელოვნების ნიმუშების მიმართ (ეს სევდიანი ნახატია, ამ მუსიკამ კარგ ხასიათზე დამაყენა და ა.შ.).

რჩევები მეურვეთათვის:

❖ გააცანით ბავშვს ის მსოფლიო მუსიკალური გამოცდილება, რომელიც სხვადასხვა კულტურის მრავალფეროვნებას ასახავს (სიმღერა, ცეკვა)!

❖ მოასმენინეთ და ასწავლეთ ქართული ხალხური სიმღერები და ცეკვები! შეადარეთ სხვა კულტურის ხალხური ხელოვნების ნიმუშებს!

❖ გაასეირნეთ ბავშვი სხვადასხვა ღონისძიებებზე: ხელოვნების მუზეუმებში, დაასწარით სახალხო დღესასწაულებს და წაახალისეთ ბავშვი, გაჩვენოთ რომელი ნამუშევარი მოსწონს, იმსჯელეთ – რატომ?

❖ ესაუბრეთ მიღებულ შთაბეჭდილებებზე – თეატრალური წარმოდგენის ან ხელოვნების ნიმუშის ნახვის შემდეგ!

❖ მიეცით საშუალება, გაეცნოს სხვადასხვა მუსიკალურ სტილს, მუსიკას (მოუსმინოს სხვადასხვა სტილის მუსიკას, დაუკრას რომელიმე ინსტრუმენტზე)! (ეროვნული სასწავლო გეგმებისა და შეფასების ცენტრი, 2010)

შემუშავებული სტანდარტები მართლაც იძლევა იმის საშუალებას, რომ სკოლამდელი ასაკის ბავშვები ჯეროვნად განვითარდნენ. თუმცა განსხვავებულ შედეგებს ვაფიქსირებთ რეალობაში:

მუსიკის სწავლების სერიოზულ პრობლემებს ვაწყდებით აჭარის რეგიონში. ეს შეეხება როგორც სკოლამდელ დაწესებულებებს, ასევე ზოგადსაგანმანათლებლო და სამუსიკო სკოლებს. გვხვდება მთელი რიგი დარღვევები როგორც საგანმანათლებლო, ისე ადმინისტრაციულ სფეროში. პირადი დაკვირვების შედეგად მიღებული ინფორმაციის თანახმად, 2011-2013 წლებში რ.შაჰინის მეგობრობის ლიცეუმთან არსებულ სტუდიაში (,,გვირილა'') არ იყო დაცული არც ერთი პარამეტრი: არ მოუთხოვიათ განათლების დამადასტურებელი დოკუმენტი, დაკმაყოფილდნენ მხოლოდ იმის გაგებით, შემეძლო თუ არა ფორტეპიანოზე დაკვრა (თუმცა არც სტუდიას და არც ლიცეუმს ინსტრუმენტი არ გააჩნდა). ადმინისტრაცია ორიენტირებული იყო მხოლოდ ზეიმების მოწყობაზე. ამდენად, სასწავლო პროცესიდან უგულვებელყოფილი იყო ბავშვებისათვის თეორიული ინფორმაციის მიწოდება ან მუსიკალური თამაშობების ჩატარება. სწავლების დასაშვებ ფორმად დამკვიდრებული იყო მხოლოდ ფონოგრამის თანხლებით სიმღერის სწავლება.

მუსიკის სწავლების მოყვანილი მაგალითი აჭარის უმეტესი ბაღებისა და სტუდიების პრობლემაა. ბევრგან ფორტეპიანო დგას, მაგრამ მუსიკის მასწავლებელთა უმრავლესობა არაპროფესიონალია ან არ იცნობს სასწავლო პროგრამას. ამის მთავარი მიზეზია ის ფაქტი, რომ ჩვენი ინფორმაციით ჯერ არ ყოფილა შემთხვევა, მუსიკის გაკვეთილს კომპეტენტური სპეციალისტები დასწრებოდნენ და რეკომენდაციები მიეცათ მასწავლებლებისათვის. იკვეთება ასეთი რეალობა: სამინისტროები მუშაობენ, ადგენენ სწავლების წესებს, მაგრამ როგორ სრულდება მიღებული რეკომენდაციები, ამას არავინ ამოწმებს (ან ამოწმებენ არაკომპეტენტური პირები). ვღებულობთ ასეთ რეალობას:

სტანდარტში მოცემულ მოთხოვნებს მეურვე როგორ შეასრულებს, როდესაც მასწავლებელი ვერ ერკვევა, რა და როგორ უნდა ასწავლოს.

ბოლო პერიოდში ძალიან ბევრი ტრენინგი ტარდება ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის მუსიკის მასწავლებლებისათვის, რამაც სკოლაში მუსიკის სწავლების დონე საგრძნობლად ასწია. მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრის მიერ განხორციელებული ტრენინგები დაინტერესებულ პირებს საგნობრივი და პროფესიული უნარების განვითარების შესაძლებლობას აძლევს. ტრენინგების თემატიკა მასწავლებლის სტანდარტს და მასწავლებელთა საჭიროებების ანალიზს ეყრდნობა. კურსის დასახელება: გრძელვადიანი კურსი მუსიკის მასწავლებლებისთვის.

პირველი მოდული: სწავლების მეთოდები (21 საკონტაქტო საათი)

მეორე მოდული: მუსიკის ისტორია (21 საკონტაქტო საათი)

მესამე მოდული: მუსიკის თეორია (21 საკონტაქტო საათი)

მეოთხე მოდული: დირიჟორობის საფუძვლები (6 საკონტაქტო საათი)

მეხუთე მოდული: ქართული მუსიკა (21 საკონტაქტო საათი)

საგნობრივი ტრენინგი მუსიკის მასწავლებლებისთვის (30 საათი)

მართალია, კომპეტენტური კადრების ნაკლებობა სკოლებშიც შეინიშნება, განსაკუთრებით კი მაღალმთიან აჭარაში (ქედა, შუახევი, ხულო). ქედაში მხოლოდ ერთი პედაგოგია უმაღლესი განათლებით, ერთიც – შუახევში, თითზე ჩამოსათვლელი საშუალო განათლებით და უმეტესობა სხვა სპეციალობით, რომელიც შეთავსებით ატარებს მუსიკის საგანს. მუსიკის სწავლების საერთო ფონს გამოსწორება დაეტყო ბათუმში. მასწავლებელთა უმრავლესობას სასწავლო პროცესი სწორად და საინტერესოდ მიყავს.

სკოლამდელი აღზრდა მოიცავს 0-6 წლამდე ასაკს; მუსიკალური განათლების მისაღებად მომდევნო ეტაპი არის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლა, რომელშიც ორი – საბაზო (I-VI) და საშუალო (VII-IX) საფეხური მოიაზრება. განსაკუთრებული მონაცემების მქონე ბავშვები 7 წლის ასაკიდან აბარებენ მუსიკალურ და სახელოვნებო სკოლებში, სადაც მათ შეეძლებათ პროფესიულად დაეუფლონ სხვადასხვა საკრავზე შემსრულებლობის ხელოვნებას. 7 წლის ასაკში მოსწავლეებს ღებულობენ საფორტეპიანო და საორკესტრო განყოფილებებზე (ბლოკ-ფლეიტა), 9-10 წლის ასაკიდან ვიოლინო, ვიოლონჩელო, ჰობოი, კლარნეტი, გიტარა. დღეის მდგომარეობით, ყველაზე დიდი მოთხოვნა არის საფორტეპიანო განყოფილებაზე, სადაც აბარებს აჭარის მასშტაბით წელიწადში დაახლოებით 500-ზე მეტი მოსწავლე და ამთავრებს საბაზო საფეხურს, ანუ VI კლასს – მხოლოდ 40-50%-ი.

გთავაზობთ 2012-2016 წლების საშუალო მონაცემებს აჭარის მასშტაბით (რომელიც ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორმა ხ.მანაგაძემ მოიძია):

ბათუმი: ზ. ფალიაშვილის სახელობის სამუსიკო თერთმეტწლედი – სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი: ყოველწლიურად ღებულობენ 120-150 მოსწავლეს, ამთავრებს – 64-72; II საფეხური/VII-IXკლასი – ამთავრებს 23-27 მოსწავლე; III საფეხური/ X-XI კლასი – ამთავრებს 11-14 მოსწავლე. უმაღლეს დაწესებულებაში სწავლას აგრძელებს 5-6 მოსწავლე (აკად. სიმღერა, საორკესტრო).

რ. ლაღიძის სახელობის სამუსიკო სკოლა – ცხრაწლედი (გონიოს ფილიალი). სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი: ღებულობენ 100-120 მოსწავლეს,

ამთავრებს 70-80 მოსწავლე; II საფეხური/VII-IXკლასი – ამთავრებს 30-მდე მოსწავლე; III საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 5-10 მოსწავლე (თერთმეტწლედში).

მ. ბალანჩივაძის სახელობის სამუსიკო სკოლა – ექვსწლედი (ბენზეს, ურეხის, ხოფის, ექსპერიმენტალური მუს. სკოლის ფილიალები) სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი: ღებულობენ 200 მოსწავლეს, ამთავრებს – 140. II საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 30 მოსწავლე.

ქობულეთის სამუსიკო სკოლა (ჩაქვის, ხუცუბნის, ბობოყვათის ფილიალები) სულ 577 მოსწავლე. სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი: ღებულობენ 100 მოსწავლეს, ამთავრებს – 70-80. II საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 30 მოსწავლე. III საფეხურზე – 1 მოსწავლე, ფორტეპიანო (თერთმეტწლედში).

ხელვაჩაურის სამუსიკო სკოლა – ექვსწლედი (ახალშენის, მახინჯაურის ფილიალები). სულ 293 მოსწავლე. სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი: ღებულობენ 50-60 მოსწავლეს, ამთავრებს – 25-40. II საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 2-3 მოსწავლე.

ქედის სახელოვნებო სკოლა – ექვსწლედი. სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი. ღებულობენ 30 მოსწავლეს, 20 საფორტეპიანო, 10 საორკესტრო ადგილი. ამთავრებენ: 5-6 მოსწავლე – ფორტეპიანოს, 2-3 მოსწავლე საორკესტროს. II საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 5 მოსწავლე (თერთმეტწლედში), 1 საფორტეპიანო, 2 საორკესტრო და 1 სადირიჟორო განყოფილებაზე.

შუახევის სახელოვნებო სკოლა – ექვსწლედი. სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი. ღებულობენ 18 მოსწავლეს – ფორტეპიანოს განხრით. ამთავრებს 6-7 მოსწავლე. II საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 0 მოსწავლე.

ხულოს სახელოვნებო სკოლა – ექვსწლედი. სულ 40მოსწავლე. სწავლების I საფეხური/I-VI კლასი. ღებულობენ 10 მოსწავლეს, ამთავრებს – 5-6. II საფეხურზე სწავლას აგრძელებს 0 მოსწავლე.

როგორც ირკვევა, რაიონებში და სოფლებში საკმაოდ რთული მდგომარეობაა: 1) პრობლემას კადრების არყოლა იწვევს. პედაგოგების უმეტესობა ბათუმიდან დადის – კვირაში 2-3 დღე. 2) ანაზღაურება სტანდარტულია; ისინი ფაქტიურად ენთუზიაზმზე მუშაობენ (გზის ფულიც კი არ უნაზღაურდებათ). 10 წლის განმავლობაში ქედის სახელოვნებო სკოლაში მუშაობის შედეგად ჩემმა ორმა მოსწავლემ გააგრძელა სწავლა თერთმეტწლედში, საგუნდო-სადირიჟორო განყოფილებაზე. აღნიშნულ სკოლას მოსწავლეები ხშირად გამოყავს რეგიონალურ კონკურსებზე და ფესტივალებზე, ჩამოყალიბებულია ფოლკლორული გუნდი ,,ჩანგი'', რომელიც სხვადასხვა კულტურული ღონისძიების ლაურეატია. ამ შედეგის მიღწევა გმირობის ტოლფასია, რადგანაც სკოლას სტანდარტის მიხედვით სასწავლო პროცესის განსახორციელებლად, საშუალო დონის პირობებიც კი არ გააჩნია: არ არსებობს საკონცერტო დარბაზი, როიალი. მთელი მისი ,,სიმდიდრე'' 4 საკლასო ოთახი და 4 წყობიდან გამოსული ფორტეპიანოა. პედაგოგები საკუთარ ფლეიტებს და კლარნეტს ატანენ მოსწავლეებს სახლში სამეცადინოდ. კონცერტები იმართება ფოიეში და რაოდენ სამწუხარო და სამარცხვინოც არ უნდა იყოს, სკოლას არა აქვს ელემენტარული საპირფარეშოც კი. ამავე დროს ხშირად ითიშება დენი (რაც გაუმართავი ელექტრომოწყობილობის გამო ხდება), ამიტომ ზამთარში მოსწავლეები და პედაგოგები ფაქტიურად გათბობის გარეშე მუშაობენ. მოსწავლეების 95%-ს არ გააჩნია ფორტეპიანო.

ამის გამო ბათუმიდან ამოსული მასწავლებლების ჩატარებული ნახევარსაათიანი გაკვეთილით (კვირაში 2-ჯერ), ახერხებენ დაუკრან და უყვარდეთ მუსიკა, ცხადია, აქ არ შეიძლება საუბარი იყოს მაღალ პროფესიონალიზმზე. გაკვეთილები იწყება 13.30 საათზე. მანამადე ბავშვები ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში არიან და სრულდება 18.00 საათზე (რადგანაც ბათუმისკენ მომავალი ბოლო ტრანსპორტი ამ დროს გამოდის). ქალაქიდან ამოსულ პედაგოგს საშუალოდ 10-12 მოსწავლე ყავს, რაც კვირაში 20-22 საათს შეადგენს. რეალურ სამეცადინო დროს თუ გამოვთვლით, ოთხსაათნახევარში პედაგოგმა უნდა მოასწროს მინიმუმ 10 ბავშვის მეცადინეობა. რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, დაბა ქედის სახელოვნებო სკოლაში მოსწავლეები გაკვეთილებს არ აცდენენ.

უფრო უარესი და გაუმართავი მდგომარეობაა შუახევისა და ხულოს სახელოვნებო სკოლებში. იქ ბათუმიდან ვერავინ ახერხებს ასვლას (შორი მანძილისა და დაბალი ანაზღაურების გამო). შეიძლება ითქვას, რომ სკოლები დახურვის პირასაა. დასანანია, რომ მოთხოვნის შესაბამისად არც ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში ისწავლება მუსიკა, რის გამოც მოსწავლეები არასაკმარის ცოდნას ღებულობენ.

პრობლების გადაჭრის ოპტიმალური გზაა:

- გადამზადების კურსების სკოლამდელი დაწესებულებების პედაგოგებისათვის ჩატარება
- ტრენინგების შემდეგ პედაგოგების გაკონტროლება, თუ რამდენად სწორად ნერგავენ ისინი ნასწავლს პრაქტიკაში. მივიჩნევთ, რომ ასეთი მეთოდით აუცილებლად მივიღებთ ღირებულ შედეგს.
- კულტურის სამინისტროს მესვეურებმა შეისწავლონ შემდეგი საკითხები: ა) მაღალმთიანი აჭარის რეგიონში სამუსიკო სკოლების პედაგოგებით დაკომპლექტების; ბ) სასკოლო ინვენტარის, გ) სამუშაო პირობების უზრუნველყოფის, განსაკუთრებით – ზამთარში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერძენიშვილი თ., ადრეულ ასაკში სწავლისა და განვითარების სტანდარტები. თბ., 2010.
2. მანაგაძე ხ., პრეზენტაცია ,,სკოლა, უნივერსიტეტი, მუსიკალური თეატრი". 2017.
3. პლატონი, სახელმწიფო/წიგნი მეოთხე. თარგმნა ბ.ბრეგვაძემ. თბ., 2003.
4. შერვაშიძე გ., შესავალი განათლების ფილოსოფიაში. ბათუმი, 2009.

ნინო მახარაძე
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ქართულ ტრადიციულ საკრავთა ერთი ჯგუფის შესწავლისათვის

წინამდებარე მოხსენება ქართულ ორგანოლოგიაში ნაკლებშესწავლილი – იდიოფონების ჯგუფის საკრავებს ეძღვნება. თვითმჟღერი, ხმაურა, საჩხარუნო, საჩხაკუნო, საჟღარუნო, სატკრციალო, საჭრიალო და მისთანანი ქართული ყოფიდან გამქრალია. განვითარებული მრავალხმიანობისა და ვოკალურ კანონზომიერებებს დამორჩილებული საკრავიერი მუსიკის ფონზე, ეს ჯგუფი ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში ნაკლებად განიხილება. არადა, საკრავიერი მუსიკის გენეზისის შესწავლის თვალსაზრისით მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს (Земцовский, 1987). საგულისხმოა ივანე ჯავახიშვილის შემდეგი დაკვირვება: საქართველოში ხმის გამომცემი მოწყობილობებისა თუ საგნების საერთო სახელწოდებასა და სხვადასხვა ჯგუფის – სიმებიანების, ჩასაბერების (დავამატებდი – კლავიშებიანების) აჟღერების აღმნიშვნელად სწორედ დასარტყამ//საცემელ//ხმაურა საკრავებთან დაკავშირებული სიტყვები – კრვა, დაკრვა, შემოკრვა; ცემა//გვემა//გიმა (მეგრ.); ტყება//დარტყმა იხმარება (ჯავახიშვილი, 1990:87).

იდიოფონები ნახსენებია ძველ ქართულ საისტორიო წყაროებში, ბიბლიის თარგანებში, ჰაგიოგრაფიასა და საერო ლიტერატურაში, ლექსიკონებში; გვხვდება არქეოლოგიურ მასალასა და მხატვრობაში. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ეს საკრავები განხილული აქვთ: ივანე ჯავახიშვილს (1938), დიმიტრი არაყიშვილს (1940), დავით ალავიძეს (1974), მანანა შილაკაძეს (2007), ოთარ ჩიჯავაძეს (2009), ვერა ჩიხლაძეს (2013). რამდენიმე ნაშრომზე მუშაობამ, აგრეთვე, თბილისისა და საქართველოს ზოგიერთი რეგიონის მუზეუმებში დაცულ ექსპონატებთან შეხებამ დამარწმუნა, რომ ამ მიმართებით კვლევის განახლება აუცილებელია. ოთარ ჩიჯავაძე გასული საუკუნის 70-იან წლებში წერდა, რომ დაკარგული საკრავების (მათ შორის – იდიოფონების – ნ.მ.) აღდგენა, მათთვის დამახასიათებელი წყობების დადგენა ძველი საქართველოს სამუსიკო ყოფაში და მუსიკალური აზროვნების თავისებურებებში გარკვევის საშუალებას მოგვცემსო (ჩიჯავაძე, 2009:46). დღეს, როცა გვაქვს საკრავებისა და საკრავიერი მუსიკის კვლევის საერთაშორისო ორგანიზაციებთან, მსოფლიოს წამყვან ორგანოლოგებთან, უკვე განხორციელებულ პროექტებთან წვდომის შესაძლებლობა (მხედველობაში მაქვს მაგალითად, ტრადიციული მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს – ICTM-ის საგანგებო კონფერენციები და გამოცემები, მუსიკალური საკრავების მუზეუმების ონლაინკატალოგი – MIMO და ა.შ.), ქართულ მასალაზე მუშაობა გადაუდებელ ამოცანად მიმაჩნია.

ცხადია, სტატიის ფორმატი არ იძლევა ყველა საკითხზე დეტალურად შეჩერების შესაძლებლობას. ამჯერად ჩვენთან დადასტურებული ზოგიერთი იდიოფონის შეხსენებით შემოვიფარგლები, მათ შესახებ უკვე გამოთქმულ მოსაზრებებს ჩემეულ ხედვას დავურთავ და ახალ მასალასაც შემოგთავაზებთ.

საჩხარუნებელი და საჟღარუნებელი საკრავების შესახებ მნიშვნელოვანი

მოსაზრებები გამოთქვა ივანე ჯავახიშვილმა (ჯავახიშვილი, 1990:194-197). მისი განმარტებით, **წინწილი** ლითონისაგან, ზოგჯერ რვალისაგან (ბრინჯაოსგან) დაზადებული თეფშია, რომელსაც მეორე ამნაირივე თეფშის დაკვრით ახმაურებდნენ (იხ. სურათი №1); წინწილი ჩვენში XVII ს-მდე სცოდნიათ და ის არა მხოლოდ სხვა საკრავებთან, არამედ ხმიერ მუსიკასთან ერთადაც გამოიყენებოდა.

ამ საკრავს წინწილად მოიხსენიებს და დასარტყამი საკრავების ჯგუფში განიხილავს დავით ალავიძე. ავტორი აღწერს *მოდინახეს* ციხის სამაროვანსა (ჩვ. წ. IV ს.) და არმაზციხის სამეფო რეზიდენციაში (II-III სს.) აღმოჩენილი საკრავების ზომებს, იერსახეს და თანამედროვე სამხედრო ორკესტრებში არსებულ თეფშებთან შედარების შემდეგ დაასკვნის: ძველი წინწილები უკეთესად არის ნაკეთები. ახლებისგან განსხვავებით, მათ ხმის გამანაწილებელი სარტყელი და ხმის მარეგულირებელი ნასვრეტები აქვთ (ალავიძე, 1978:99-100).

ოთარ ჩიჯავაძისათვის წინწილი საჟღარუნებელია, რომელიც ხშირად სხვა საკრავებთან – მწყობრში გამოიყენებოდა. ავტორი მრავალი ციტატით გვიზუსტებს წინწილის გამოყენების არეალს: „წინწილა, როგორც ტკბილი საკრავი, განუყოფლად არის დაკავშირებული ლხინთან, ზეიმთან, მეფედ კურთხევასთან და გლოვის გახსნასთანაც კი. უბედურების შემთხვევაში მას აღკვეთდნენ ხოლმე“ (ჩიჯავაძე, 2009:35). სალხინოდ და სალაშქროდ წინწილა ორსაკრავიან მწყობრში სიმებიან, ჩასაბერ და დასარტყამ საკრავებთან ერთად გვხვდება (ქნარი-წინწილა, ებანი-წინწილა; ბუკი-წინწილა; ქოსი-წინწილა), ხოლო სამსაკრავიან მწყობრში ქოსთან და ებანთან, ქნართან და ებანთან ერთად ჟღერს (ჩიჯავაძე, 2009:42-43).

ეთნომუსიკოლოგთათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი ინფორმაცია და ისტორიულ-არქეოლოგიური ბიბლიოგრაფია აქვს თავმოყრილი ვერა ჩიხლაძეს (ჩიხლაძე, 2013:92-93). მეცნიერი ზუსტად მიგვითითებს აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე მრავლად მოპოვებული წინწილების აღმოჩენის ადგილებსა და ამჟამინდელ ადგილსამყოფელზე. მის მიერ შესწავლილი ოცამდე წინწილი ზოგადად ელინისტური და გვიანრომაული ხანით თარიღდება. ავტორი საკრავის აღწერისას საინტერესო დეტალებზე ამახვილებს ყურადღებას: „ნახევარსფეროსებრი ფორმის ბრინჯაოს ორ თხელ თეფშს პირზე პუნსონით (ფოლადის შტამპი – ნ.მ.) გამოყვანილი წიწვოვანი ან წერტილოვანი ორნამენტი შემოუყვება“; „ქუთაისში „გოჭოურას“ უბანში 1926 წელს შემთხვევით აღმოჩენილი წინწილის ერთ თეფშს გარე ზედაპირზე პუნსონით ამოკვეთილი სვასტიკები და ცხენების გამოსახულებები აქვს. ერთ-ერთ უბელო ცხენზე ამხედრებულია ფეხზე მდგომი ხელებგაშლილი მამაკაცი“. „ბრტყელი სახელურები ნახევარსფეროსებურად ამოზნექილ არეზედაპირზე აქვთ დარჩილული, ზოგიერთი მათგანი სამსჭვალით არის დამაგრებული“. ნაწილების ზომების, წინწილების აღმოჩენის ისტორიის, XIII საუკუნის ფსალმუნის ხელნაწერის მინიატურაზე ასახული სახიობის განხილვის შემდეგ ვერა ჩიხლაძე ყურადღებას ამახვილებს წინწილების სქესობრივ-ასაკობრივი და სოციალური კუთვნილების საკითხებზე: „წინწილების შემცველი სამარხები, მათში აღმოჩენილი ინვენტარის მიხედვით (მახვილი, შუბისპირი, სატევარი, მახაირა, ისრისპირი), მეომრებს-მხედრებს (მამაკაცებს – ნ.მ.) ეკუთვნოდა. ხოლო ბავშვთა სამარხებში აღმოჩენილი მომცრო ზომის წინწილები, მოზარდების, ბიჭების, მომავალი მეომრებისთვის იყო გათვალისწინებული... მეომართა ფენაში ცალკე გამოიყოფიან „მემუსიკენი”. წინწილის დამკვრელი მუსიკოსი-მხედარი ალბათ წინ ედგა და

უძღოდა საბრძოლო რაზმსა თუ ჯარს“. მეცნიერი ფიქრობს, რომ თვით სახელწოდება წინწილა, აქედან უნდა მომდინარეობდეს.

ჩემი დაკვირვებით, იდიოფონების ჯგუფის საკრავთა სახელწოდებების უმეტესობა ონომატოპეტურია – ანუ მათ ჟღერადობის, ხმის ბგერწერულად ამსახველი ფუძეები (ჩხ, ჟღ, ტკრც, ჭრ, ტყ და ა.შ) ჭარბობს, რაც, საზოგადოდ, ტერმინის სიძველის, შორეული წარსულიდან მომდინარეობის დამადასტურებელია. ვფიქრობ, წინწილის შემთხვევაშიც ასე უნდა იყოს და ამ ვარაუდს ივანე ჯავახიშვილის მიერ მოხმობილი სხვა ხალხთა ანალოგებიც ამყარებს – მსგავსი საკრავი ებრაულად *წელწგლიმ*, ლათინურად *ციმბალუმ*, ბერძნულად *კუიმბალონ* და სომხურად *წნწლაა*.

ხმაურა საკრავების ჯგუფში დიმიტრი არაყიშვილმა განიხილა საქართველოს ისტორიის მუზეუმში დაცული დაღესტნური ხარსი და ჩერქეზული **სატკრციალო** (არაყიშვილი, 1940:56). ეს გახლავთ 3-4 ნიჩბისებრი ფიცარი, ტარზე ნაჩვრეტებში გაყრილი ტყავის თასმით (იხ. სურათი №2). მანანა შილაკაძე აზუსტებს, რომ ტარის ქნევისას თავისუფლად მიმაგრებული ფირფიტები ხმას გამოსცემენ. ხელის სხვადასხვაგვარი და სხვადასხვა ძალით მოძრაობა სხვადასხვა სიძლიერის ბგერებს გვაძლევს. მსგავსი საკრავი, რომელსაც ცეკვისას იყენებენ, გვხვდება ბალყარულ-ყარაჩაულ, ოსურ, ადიღურ და აფხაზურ ტრადიციაში – შესაბამისად, ხარს, კარცგანაგ, ფხაწ'ჩ/ფხა ფშინა-ს სახელით. მათ დასამზადებლად მუხის, წაბლისა და კაკლის მასალას იყენებდნენ (შილაკაძე, 2007:110-111).

ჩემი ყურადღება ჩერქეზული საკრავის დასახელებამ – სატკრციალომ მიიპყრო, რასაც რატომღაც არ/ვერ დაუკვირდა ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი. აღნიშნული იდიოფონი საბჭოთა კავშირის ხალხთა საკრავების ატლასის კავკასიის ქვეთავში სატკრაციალოს სახელწოდებითაა შეტანილი (Вертков..., 1963:105). აქვე საგანგებოდ აღნიშნულია, რომ მასზე დაკვრის მანერა რამდენადმე განსხვავებულია. თუ ადიღელები ფხაწ'ჩ-ს ერთგვარად ფერთხავენ და ასე აღწევენ ფირფიტების ერთმანეთთან შეხებას, სატკრაციალო ბგერას ხელისგულზე დარტყმით გამოსცემს. ეს სახელწოდება ინტერნეტრესურსებშიც გვხვდება. მარია ცუკანოვას მიერ შედგენილ მსოფლიო საკრავების ანბანურ ჩამონათვალში ვკითხულობთ: phacik - пхацик - карачаево-черкесский идиофон, см. Саткрациало.

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონების თანახმად, ტკრციალი – რისამე დარტყმით (ერთმანეთზე შემოკვრით) გამოცემული მკვეთრი ხმაა (ჩიქობავა, 1986:420). იგივე თანხმოვნებს შეიცავს სხვა სიტყვებიც, მაგალითად, ტკაცანი – რისამე შემორტყმით, მტვრევით, წვით გამოწვეული მკვეთრი ხმა; ტკაცუნი, ტკაცატკუცი – ზედიზედ გამეორებული ტკაცანი; ტკარცალი – მაღალი, მკვეთრი ხმით სიცილი; ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონაში ტკრციალი მეხის ხმად, ბგერად, ჭექად, ხმად საკრავთა, ანუ მტურევისად არის ახსნილი (ღლონტი, 1984:513). სრულიად აშკარაა, რომ სა-ტკრციალო – ტკრციალა, ერთმანეთზე შემოკვრით მკვეთრი ხმის გამომცემი საკრავის ქართული სახელწოდებაა და ჩემი აზრით, საქართველოში მივიწყებული ეს საკრავი ჩერქეზულმა ტრადიციამ თავისივე სახელწოდებით შემოინახა, თუმცაღა, რუსულის გავლენით, თანხმოვნების სიმრავლის გამო, რ-სა და ც-ს შორის ა-ხმოვანი ჩაურთო (სატკრაციალო). ამ საკითხის გარკვევა ენათმეცნიერებთან, კავკასიური

ენების სპეციალისტებთან კონსულტაციებს მოითხოვს. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებ ხით ხეზე ცემის უძველესი რიტუალების კვლევას (საახალწლო *აგუნას* რიტუალში საწნახელზე ხით კაკუნი, მიცვალებულთან დაკავშირებულ რიტუალში სულთმობრძავის იმქვეყნად გასვლისათვის კაკუნი), ქვებზე კაკუნს ჭირვეული ბავშვის დაძინებისას, ტაშს, ტოშს და ა.შ.

იდიოფონების კვლევისას აუცილებელია, საგანგებოდ შევისწავლოთ გათხრებში ნაპოვნი ეჟვნები, ზარაკები, ურმის, ცხენის ჩხაკუნა სამაგრები, ჟღარუნები, ხმის გამომცემი სხვა არტეფაქტები, რომლებსაც საკრავებად ზოგჯერ თვითონ არქეოლოგები მიიჩნევენ და ამ ვარაუდების დადასტურება მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგებს, ორგანოლოგებს შეუძლიათ (აქ ჯერჯერობით არაფერს ვამბობ ეთნოგრაფიულ ნივთებზე – ჩანჩხურებზე, ჭრიალებზე და მისთ.). სწორედ ასე მოხდა სამეგრელოში მუხურჩის სამაროვანზე აღმოჩენილ ერთ ნივთთან დაკავშირებით, რომელიც ეროვნული მუზეუმის თანამშრომელმა – ირაკლი ქორიძემ 2012 წ. მაჩვენა (იხ. სურათი №3). ძველი წ. აღ-ის VIII-VII სს-ით დათარიღებული ეს **საჩხაკუნო** (სახელწოდება პირობითია – ნ.მ.), რომლის ზედა ნაწილს ცხოველის თავის ფორმა აქვს, ისეა ნაკეთები, რომ ნაჩვრეტებიდან არ სცვივა შიგნით საგანგებოდ მოთავსებული კენჭები თუ მარცვლები.

მსურს მადლობა გადავუხადო კონსერვატორიის დოქტორანტს ნინო რაზმაძეს, რომელმაც 2017 წლის დასაწყისში ეს ფოტო ოქსფორდის უნივერსიტეტის ემერიტუს პროფესორს – ჯერემი მონტეგიუს აჩვენა. მსოფლიო საკრავების მკვლევრის რჩევით მსგავსი ექსპონატები მუსიკალური საკრავების მუზეუმების ონლაინპროექტშიც მოვიძიე და ვფიქრობ, ამ რიტუალური ნივთის საჩხაკუნოდ გამოყენება ეჭვს აღარ უნდა იწვევდეს. სხვათაშორის, ციფრული ტექნიკის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე ამგვარი ექსპონატების შესწავლა დაუზიანებლად, მოცულობითი სკანირებით ხდება და მათი ბგერითი სპექტრის აღდგენაც შესაძლებელია (მსგავსი ექსპერიმენტები წარმატებით მიმდინარეობს ბერლინის ეთნოლოგიური მუზეუმის მუსიკალური ეთნოლოგიისა და მედიატექნოლოგიის ფონოგრამარქივში (ამის შესახებ ლარს-კრისტიან კოხმა 2015 წ. თბილისის კონსერვატორიაში ისაუბრა).

ვფიქრობ, მოხსენებაში წარმოდგენილი მასალა გაამდიდრებს ძველქართული მუსიკალური ტრადიციების შესახებ ცოდნას, რამდენადმე შეავსებს სასწავლო კურსებში ამ მხრივ არსებულ ხარვეზებს. უძველესი ქართული იდიოფონების კომპლექსურად (სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა მიერ) შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს არა მარტო ლოკალური, არამედ კავკასიური და მსოფლიო საკრავების კვლევის თვალსაზრისითაც.

ცალკე მსჯელობის საგნად შეიძლება იქცეს საშემსრულებლო და საგანმანათლებლო პრაქტიკაში იდიოფონების დაბრუნება. ცოტა ხნის წინ შუახევის ქალთა ფოლკლორულმა ანსამბლმა კოვზებით ცეკვა შეასრულა (ზემოთნახსენები სატკრციალოს მსგავსად) და საუბარი იყო ამ ფორმის თურქეთიდან შემოტანაზე. შესაძლოა, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს მართლაც ასე მოხდა, მაგრამ საქართველოში ამგვარი საკრავების შესახებ ინფორმაციის არარსებობაც ხომ ფაქტია?! კარგი იქნება, მათი გამოყენების მსურველებს, ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების პედაგოგებს საკრავთა ოსტატების, დურგლების, კერამიკოსების მიერ აღდგენილი იდიოფონების ეროვნული სახეობები შევთავაზოთ.

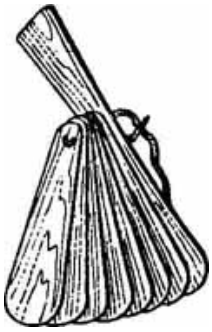
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალავიძე დ., ქართული და საქართველოში გავრცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბილისი, 1978.
2. არაყიშვილი დ., ხალხური სამუსიკო საკრავების აღწერა და გაზომვა, თბილისი, 1940.
3. ღლონტი ალ., (შემდგ.), ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა, თბილისი, 1984.
4. შილაკაძე მ., ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ჩრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი, თბილისი, 2007.
5. ჩიქობავა ა., (მთ. რედაქტ.), ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, თბილისი, 1986.
6. ჩიხლაძე ვ., არქეოლოგიური გათხრების შედეგად საქართველოში აღმოჩენილი მუსიკალური ინსტრუმენტები, ჟურნ. „იბერია-კოლხეთი“ საქართველოს კლასიკური და ადრემედიევური პერიოდის არქეოლოგიურ-ისტორიული კვლევანი, №9. თბილისი, 2013.
7. ჩიჯავაძე ო., საკრავები ძველ საქართველოში, თბილისი, 2009.
8. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938.
9. Вертков, К., Благодатов, Г. и Язовицкая, Э., Атлас музыкальных инструментов народов СССР, Москва,1963.
10. Земцовский И., Музыкальные инструменты и музыкальное мышление. В кн.: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка, ч. 1, Москва,1987.
11. https://vk.com/notes1417120
12. http://www.mimo-international.com/MIMO/

დანართი:



სურ. №1. წინწილი (ტახტიძირის სამაროვანი, ძვ.წ.აღ. IV-III ს.ს.). ისტორიის ეროვნული მუზეუმის ფონდი.



სურ. №2. ადიღური ფხაწ’ჩ.



სურ. №3. საჩხაკუნო (მუხურჩის სამაროვანი, ძვ.წ.აღ. VIII-VII ს.ს.). ისტორიის ეროვნული მუზეუმის ფონდი.

თეონა რუხაძე
გიორგი მთაწმინდელის სახელობის
გალობის უმაღლესი სასწავლებელი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

საქორწილო სიმღერა ჯვარი წინასა – სტილისა და ჟანრის საკითხები

ქართული ქორწილი თავისი შინაარსითა და სტრუქტურით რთულ და მრავალფეროვან სანახაობას წარმოადგენს. მისი შემადგენელი ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთი კერასთან შესასრულებელი რიტუალია (სხვათა შორის, კერის კულტი დიდ როლს თამაშობდა არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელ კავკასიაში). „კერა, კერია – ტრადიციული სახლის ცენტრალური ადგილია. აქ ხდება ოჯახის ყველაზე მნიშვნელოვანი აქტები: ანთია მუდმივი ცეცხლი, მზადდება ყოველდღიური საზრდო ოჯახის წევრებისათვის, აქ იყრის თავს ოჯახი ყოველდღიური ტრაპეზისათვის, მის გარშემო შემოატარებენ ოჯახის ახალ წევრს – ახლადმოყვანილ პატარძალს“ (კიკნაძე, 2007:100-101).

მამისეულ სახლში კერის გარშემოვლით პატარძალი თავის ოჯახს ეთხოვებოდა, სიძის ოჯახის კერასთან კი სრულდებოდა ახალი ოჯახის წევრად მისი მიღების რიტუალი. ხალხის რწმენით, ცოლ-ქმართა უფლებებს სწორედ კერა განამტკიცებდა, მათ კერა მფარველობდა.

კერის გარშემოვლის რიტუალს ახლდა საქორწილო სიმღერა, რომელიც გავრცელებული იყო: ხევსურეთში („ჯვარი წინასა“/„ჯვარის წინასა“), ფშავში („ჯვარის წინასა“/„ჯორის წინასა“/„ჯვარობის სიმღერა“), თუშეთში („ჯვარი წინასა“), მთიულეთში („ჯვარის წინასა“/„ჯვარის ფერხული“/„ჯორის წინასა“), გუდამაყარში („ჯორის წინასა“/„ჯვარის წინასა“), ერწო-თიანეთში („ჯვარის წინასა“), კახეთში („ჯვარი წინა“/„ჯვარი და წინაო“), ქართლში („ჯვარი წინა“), ჯავახეთსა და რაჭაში („ჯვარი წინა“). მიუხედავად ამისა, სიმღერა ჩამოთვლილ კუთხეთა მხოლოდ ერთ ნაწილშია ჩაწერილი. ესენია: ფშავი, მთიულეთი, გუდამაყარი, ერწო-თიანეთი, ქართლი და კახეთი. მოხეური „ჯვარული“, რომელიც ფუნქციით მეზობელი კუთხეების ჯვარი წინასების მსგავსია[1], მუსიკალური ენით საგრძნობლად განსხვავდება მათგან.

„ჯვარის წინასა“ არ არის დაფიქსირებული ხევსურეთში, თუმცა ამ სიმღერის მნიშვნელოვანი როლი ზოგადად საქორწილო რიტუალში და მისი გავრცელების საკმაოდ დიდი არეალი (ფაქტობრივად მთელი აღმოსავლეთი საქართველო) გვაფიქრებინებს, რომ იგი აქაც უნდა არსებულიყო. ჩვენს ვარაუდს შემდეგი ცნობაც ადასტურებს: „პირველად რომ ბიჭის სახლში მიიყვანდნენ ბატარძალსა, შუა კარებში დადგებოდა ნეფის დედა და ორივეთ (შვილ-რძალთა) თაფლს შააჭმევდა და სიტკბოს დაულოცავდა. მემრე მაყრები შევიდოდენ სახშია და დაიძახებდენ ჯვარიწინასა:

ჯვარი წინასაო,
დადგა მხარესაო,
შენ, ქრისტე ღმერთო,
დასწერე ჯვარიო,
და ზდევ ბეჭედიო
ახალ ყოილთაო,

ერთად შაყრილთაო“

(ძიძიგური, 1974:376).

შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ხევსურული სიმღერის მუსიკალური მხარე ფშაური ორხმიანი „ჯვარი წინასას“ მსგავსი იქნებოდა. ამას გვაფიქრებინებს როგორც ხევსურული და ფშაური მუსიკალური დიალექტების სიახლოვე, ისე კონკრეტულად ამ ჟანრის კოლექტიური ხასიათი. ამ შემთხვევის ანალოგიურ ნიმუშებად ჩვენთვის საინტერესო კუთხეების ორ ორხმიან სიმღერას – ხევსურულ „ფერხისას“ და ფშაურ „ფერხისულს“ დავასახელებთ.

უცნობია „ჯვარი წინასას“ თუშური ვარიანტიც, თუმცა აქაური ქორწილის ეთნოგრაფიული აღწერილობა სიმღერის უწინდელ არსებობას საქართველოს ამ კუთხეშიც ადასტურებს: „თუშეთში ნეფე-დედოფალს პირველად სახლის კერასთან მიიყვანდნენ... სამჯერ შემოატარებენ; მათ წინ უძღვის ხანჯალამოწვდილი ეჯიფი, რომელიც ამ ხანჯალს ჭერსა სცემს და იძახის:

ჯვარი წინა, ჯვარ უკანა,
ანგელოზო, შინ შემოდიო!“

(მაკალათია, 1983:165).

საყურადღებოა, რომ ხევსურეთისაგან განსხვავებით (სადაც „ჯვარი წინასას“ მაყრები ასრულებენ), თუშური „ჯვარი წინასას“ შემსრულებლად ერთი ადამიანი სახელდება – „ხანჯალამოწვდილი ეჯიფი“. ამ ჟანრის კოლექტიური ხასიათის მიუხედავად, არ არის გამორიცხული აქ სოლო ინტონირება იგულისხმებოდეს. ამ აზრს ის ფაქტიც განამტკიცებს, რომ ძველი თუშური სიმღერების უმეტესობა ერთხმიანია, ხშირია სოლო ინტონირების შემთხვევები.

ქორწილში „ჯვარი წინასას“ შესრულების ტრადიციას ეთნოგრაფები და ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორის მკვლევრები ჯავახეთშიც ადასტურებენ (მაკალათია, 1934; იველაშვილი, 1987; ვირსალაძე, 1964; ჩოხელი, 1990).

დასავლეთ საქართველოში სიმღერა „ჯვარი წინასა“ არ გვხვდება. ამ მხრივ ერთადერთი გამონაკლისი რაჭაა: ელენე ვირსალაძის მიხედვით, „ნეფის სახლში ახალგაზრდები სამჯერ შემოუვლიდნენ კერას ჯვარისწინას სიმღერით“ (ვირსალაძე, 1977:84). დასავლეთ საქართველოს ამ კუთხეში სიმღერის არსებობის ერთი შეხედვით უცნაურ ფაქტს რაჭული მუსიკალური დიალექტის განსაკუთრებული ბუნება უნდა განაპირობებდეს: მას ხომ შუალედური ადგილი უჭირავს აღმოსავლურსა და დასავლურქართულ დიალექტებს შორის. ამ კუთხის ხალხურ მუსიკაში შეინიშნება ორივე არეალისათვის დამახასიათებელი ნიშნები, წმინდა რაჭული სიმღერების გვერდით აქ თანაარსებობს აღმოსავლეთ საქართველოს, მეტწილად, ქართლ-კახეთიდან შესული სიმღერები. ცხადია, მსჯელობა გაცილებით გაგვიადვილდებოდა მუსიკალური ნიმუშის არსებობის შემთხვევაში.

„ჯვარი წინასას“ მუსიკალური კანონზომიერებებისა და შესრულების თავისებურებების განხილვა მხოლოდ მისი კონკრეტული ნიმუშების საფუძველზეა შესაძლებელი. ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში შევეხებით აღმოსავლეთ საქართველოს იმ კუთხეებს, რომლებშიც ეს სიმღერებია ჩაწერილი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ჯვარი წინასა“ სრულდება კერის გარშემოვლის, ე.ი. მის ირგვლივ სიარულის დროს. ასეთი შესრულებისა და, აგრეთვე, იმის გამო, რომ სიმღერის მუსიკალური მხარე აშკარად გამოხატული საფერხულო წყობის ნიშან-თვისებებს ატარებს, იგი ფერხულად მიიჩნევა. ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა ნინო მაისურაძის ცნობა, რომელიც ფშაურ ნიმუშს ეხება (ფშაველ მომღერლებს „ჯვარი წინასა“ ჩაწერის მიზნით მკვლევრისთვის სა-

განგებოდ შეუსრულებიათ): „შემსრულებლები ორად გაიყვნენ, ერთმანეთის მოპირდაპირედ ორი ნახევარმწყობრი შეადგინეს და სიმღერა შეასრულეს ორი გუნდისა (ნახევარმწყობრის) და ორი მომღერლის მონაცვლეობით. ცხადია ამ სიმღერების შესრულებას ადრე თან ახლდა გარკვეული მოძრაობაც, რომლის აღდგენა შეუძლებელი გახდა, მაგრამ მასში მაინც შემორჩენილია ფერხულისათვის დამახასიათებელი ელემენტები“ (მაისურაძე, 1971:16,58).

საფერხულო შესრულება თავისთავად განაპირობებს „ჯვარი წინასას“ ორპირულობას. ასეთია ფშაური, მთიულური, გუდამაყრული, ერწო-თიანური, ქართლური და კახური ნიმუშები. ორი გუნდის მონაცვლეობით მღერას შემდეგი ეთნოგრაფიული ცნობებიც მოწმობს: „სახლში მყოფი ხალხი კერის გარშემო ორპირად დაჯარდება და ერთი ვინმე ჯვაროზის სიმღერას დაიძახებს. ნეფიონი და ორპირად მდგომი ხალხი ჯვაროზის თითოეულ სიტყვას იმეორებს“ (მაკალათია, 1985:148); „მომღერალთა ორი გუნდი, ერთი კერის მარჯვნივ და მეორე მარცხნივ მდგომარე ამ დროს სიმღერას ამბობდა, როცა ერთი გუნდი იტყოდა სიტყვებს, იმავე სიტყვებს იმეორებდა მეორე“ (ვაჟა-ფშაველა, 1937:63). ანტიფონური შესრულების წესი ჩანს „ჯვარი წინასას“ არა მარტო მუსიკალურ, არამედ ვერბალურ სტრუქტურაშიც.

ამგვარად, ორპირულობა და კერის გარშემო ფერხულად შესრულების ტრადიცია აღმოსავლეთ საქართველოში გავრცელებულ ყველა კუთხის „ჯვარი წინასას“ ახასიათებს.

ამ სიმღერების შესწავლისა და შედარების საფუძველზე ასევე იკვეთება მათი შემდეგი საერთო კანონზომიერებები:

1. საწყისი დაღმავალი ინტონაცია ხშირად კილოს უმაღლესი ბგერიდან,
2. მინორული მიხრილობის არაკონტაქტური ძირითადი ჰანგი დაბალი მეორე საფეხურით, მელიზმატიკით,
3. ორსაფეხურიანი ბურდონული ბანი,
4. სამწილადი ხომა,
5. რიტმული სურათი რბილი სინკოპით
6. აქცენტირებული მეტრიკა,
7. ტრადიციული ვერბალური ტექსტი

სხვადასხვა კუთხის „ჯვარი წინასას“ განმასხვავებელი, პირველ რიგში, მრავალხმიანობის ფორმაა: მთიულური, ქართლური და კახური ნიმუშები სამხმიანობით გამოირჩევა; ფშაურ, გუდამაყრულ და ერწო-თიანურ ნიმუშებს კი ორხმიანობა ახასიათებს.

თავისი ფუნქციით კერის გარშემოვლისას სათქმელ „ჯვარი წინასებს“ ჰგავს მოხეური „ჯორული“/„ჯვარული“, თუმცა ფუნქციური მსგავსების მიუხედავად, მოხეური სიმღერის მუსიკალური ენა საგრძნობლად განსხვავებულია. ნიმუშში არ ფიქსირდება „ჯვარი წინასასთვის“ ტიპური შესრულების ფორმა, რბილი სინკოპა, საფერხულო წყობა. გამორიცხული არ არის, რომ საფერხულო წყობის თანდათან შესუსტება და მეტრ-რიტმული თავისუფლება სიმღერის სოციალური ფუნქციის ცვალებადობას გამოეწვია.

ამრიგად, აღმოსავლეთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (ფშავში, მთიულეთში, გუდამაყარში, ერწო-თიანეთში, ქართლსა და კახეთში) ჩაწერილი, კერის გარშემოვლისას სათქმელი საქორწილო სიმღერის შესწავლა ააშკარავებს ერთი ჟანრის სხვადასხვადიალექტური ნიმუშების ერთი ძირიდან წარმომავლობას. ამავე ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ, მათ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებებს

თითოეულ შემთხვევაში ძირითადად ამა თუ იმ მუსიკალური დიალექტის თავისებურებები განაპირობებს.

ჯვარის წინასა ერთიანი საქორწილო ჟანრის ერთ-ერთ ქვეჟანრია. აღმოსავლეთ საქართველოს მთისა და ბარის კუთხეებში ფიქსირებულ „ჯვარი წინასებს“ საერთო სტილური მახასიათებლები გააჩნია.

თანამედროვე ყოფაში ტრადიციულ მუსიკას უწინდელთან შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს. „ჯვარი წინასას“ შესრულება ქართულ ქორწილში დღეს ისეთივე იშვიათობაა, როგორც „მაყრულის“ ან ნებისიმიერი სხვა ხალხური სიმღერისა. ტრადიციული მუსიკის ფუნქციონირების ძირითადი გარემო დღესდღეობით სცენაა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთის სიმღერები, თავისი სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, ქართული ხალხური სიმღერის ანსამბლების რეპერტუარში იშვიათობას წარმოადგენს. ეს გარემოება კი, უდაოდ ძალზედ საინტერესო, მხატვრულად ღირებული ნიმუშების თანდათან მივიწყებას განაპირობებს.

შენიშვნები:

1. სერგი მაკალათიას მიხედვით: „დედოფალს სახლის წინ დააყენებენ, შინ მყოფნი კი გარეთ გამოვლენ. სახლში პირველად ნეფე შევა და მას ბერი კაცები ჯორულის (ჯვარულის) სიმღერით გამოჰყვებიან“ (4, 159).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გვარამაძე კ., ჯავახეთი. ჟურნალში: ჯვარი ვაზისა. №17. 1906.
2. ვაჟა-ფშაველა. ეთნოგრაფიული წერილები. ტფილისი: სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის საქართველოს ფილიალის გამომცემლობა. 1937.
3. ვირსალაძე ე., მთისა და ზემო რაჭის საწესველებო პოეზიის ზოგიერთი საკითხი. ხალხური პოეზია და პროზა, ქართული ფოლკლორი VII, მასალები და გამოკვლევები. “მეცნიერება”, თბილისი, 1977.
4. ვირსალაძე ე., ქართული სამონადირეო ეპოსი (დაღუპული მონადირის ციკლი). “მეცნიერება”, თბილისი, 1964.
5. იველაშვილი თ., საქორწინო წეს-ჩვეულებანი სამცხე-ჯავახეთში. “მეცნიერება”, თბილისი, 1987.
6. კიკნაძე ზ., ქართული მითოლოგია. “ბაკმი”, თბილისი, 2007.
7. მაისურაძე ნ., აღმოსავლეთ საქართველოს მუსიკალური კულტურა (ვოკალური მუსიკა). “მეცნიერება”, თბილისი, 1971.
8. მაკალათია ს., თუშეთი. “ნაკადული”, თბილისი, 1983.
9. მაკალათია ს., მესხეთ-ჯავახეთი. “ფედერაცია”, თბილისი. 1934.
10. მაკალათია ს., ფშავი. “ნაკადული”, თბილისი, 1985.
11. მაჩაბელი ნ., ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში. “მეცნიერება”, თბილისი, 1978.
12. მაკალათია ს., ხევი. სახელმწიფო გამომცემლობა, ტფილისი, 1934.
13. ჩოხელი ს., ქართული საქორწილო წეს-ჩვეულებები და პოეტური ფოლკლორი. თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1990.
14. ღლონტი ა., ქართულ კილო-თქმათა სიტყვის კონა. “განათლება”, თბილისი, 1984.
15. ძიძიგური შ., ქართული დიალექტოლოგიის მასალები. “განათლება”, თბილისი, 1974.

ალეკო გელაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტი
საქართველო

თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა ქორეოფოლკლორის თვალსაზრისით

1937 წელს თრიალეთის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ (ბ.კუფტინის ხელმძღვანელობით) წალკის რაიონში, ყორღან კურუხტაშში მიაკვლია ვერცხლის თასს (სურ. 1). ,,თასი შედგება ზედა და ქვედა რეგისტრისაგან. ზედა რეგისტრზე გამოსახულია 22 ფიგურისაგან შემდგარი პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ მიემართება. მთელი რეგისტრის სიმაღლეზე ცენტრალური ფიგურის მარჯვნივ მოცემულია ხის სტილიზებული გამოსახულება, ხოლო მარცხნივ – დიდი ზომის მაღალფეხიანი ჭურჭელი (სამსხვერპლო), რომლის ორივე მხარეს გამოსახულია ორი დაწოლილი ცხოველის ფიგურა. მაღალფეხიანი ჭურჭლის მარცხნივ კიდევ ერთი შედარებით მცირე ზომის მაღალყელიანი ჭურჭელია მოთავსებული" (ჯაფარიძე, 1981:11-13). თუმცა, ის, რაც ნ.ჯაფარიძეს მაღალყელიან ჭურჭლად მიაჩნია, მისი გამოსახვის ადგილიდან (სივრცეშია გამოსახული პირველი ფიგურის წინ) გამომდინარე, ჩვენ დასარტყამ ინსტრუმენტს უფრო მოგვაგონებს.

განსხვავებული სურათია მეორე რეგისტრზე, რომელიც ორი რელიეფური მსხვილი ზოლითაა შემოსაზღვრული. ამ რეგისტრზე გამოსახული ირმების პროცესია პირველი რეგისტრის ფიგურათა საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობს (მარჯვნიდან მარცხნივ) (ჯაფარიძე, 1981:11-13). სულ 9 ირემია გამოსახული ქვედა რეგისტრზე, აქედან 5 ხარირემია და 4 – ფურ-ირემი.

თასი მეცნიერთა, მათ შორის, ქორეოგრაფიული ფოლკლორის მკვლევართა ყურადღების ცენტრში მოექცა. ამ შემთხვევაში ინტერესის საგანს წარმოადგენდა თასის ზედა რეგისტრზე გამოსახული 22 ფიგურისაგან შემდგარი პროცესია, რომელიც უზურგო ტახტზე მჯდომი ფიგურისაკენ მიემართება.

თასის ფორმიდან გამომდინარე, მკვლევარები ფიგურათა მსვლელობას ,,ფერხულად'' მიიჩნევდნენ, რაც არამართებულია. ფერხულის ეტიმოლოგიური მნიშვნელობა – ,,მრგვალთ წყობა'' და ამ მნიშვნელობაში არსებული საცეკვაო ქმედების მრგვალი, წრიული აგებულება ირღვევა თასზე მჯდომარე ფიგურისა და სიცოცხლის ხის გამოსახვით. აშკარაა, რომ ერთმანეთის ზურგსუკან განლაგებული ფიგურები არა წრიულად, არამედ ერთ ხაზში ,,მწყობრის'' სახით მიემართებიან მჯდომარე ფიგურისა და სიცოცხლის ხის გამოსახულებისკენ.

ცეკვის ეს ფორმა 150-ე ფსალმუნში ნახსენები საცეკვაო ტერმინის ,,მწყობრის'' გამოხმაურებაცაა. ეს გარემოება იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ სულ ცოტა, V საუკუნისთვის ,,მწყობრი'' უკვე არსებული საცეკვაო ტერმინია, ხოლო თრილეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული ფიგურების მსვლელობა იმის დადასტურებაა, რომ ,,მწყობრის'' ტიპის საცეკვაო სახილველს მინიმუმ 4000 წლის ისტორია აქვს.

საგულისხმოა, 150-ე ფსალმუნში ,,მწყობრის'' შეკავშირება ტერმინ ,,ბობღნი''-სთან. საბას განმარტებით: ,,ბობღნი (150. 4 ფსალ.) ესე არს დაფა და

დაფდაფი, ტყავისაგან შემზადებული საკრავი'' (ორბელიანი, 1949:51) ხოლო ,,დაფი'' საბასვე განმარტებით – ესე არს გრკალი (,,გრკალი-მობოლკვილი ხე და რქა'') (ორბელიანი, 1949:78). ცალთა მხარეთა ეტრატი აკრავს საცემლად მრო-კავთათვის, რომელსა სპარსნი დაირას უწოდებენ, ხოლო დაფდაფსა ორსავე მხარეს ეტრატი აქუს რომელსა ,,დაულს'' უწოდენ'' (ორბელიანი, 1949:93). აქე-დან გამომდინარე, უნდა ითქვას, რომ მწყობრი არა მარტო სიმღერის თანხლე-ბით შეიძლება შესრულდეს არამედ საკრავის, კერძოდ დასარტყამი ინსტრუ-მენტის: ბობღნის, იგივე დაფის ან დაფდაფის თანხლებით. ამ მოსაზრებას აბსო-ლიტურ სიცხადეს სძენს თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ ფიგურათა მწყობრის წინ სივრცეში გამოსახული ნივთიც (სურ. 2).

იგი მრგვალი ფორმის მაღალყელიან, ძირისკენ ოდნავ გაფართოებულ, ფართო თავის მქონე საგანს წარმოადგენს. ნივთი ფორმით განსხვავდება იმ თასებისგან, რომლებიც მწყობრის ფიგურებს ხელში უჭირავთ. საგულისხმოა ისიც, რომ ოსტა-ტი ამ ინსტრუმენტს მწყობრის წინამძღოლის წინ, სივრცეში გამოსახავს, რითაც სიმბოლურად ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ მწყობრი ამ ინსტრუმენტიდან გამომავა-ლი რიტმის მიხედვით აკეთებს რიტმულ სვლას, ანუ ცეკვავს.

თასზე გამოსახული ფიგურები მშვიდ, სარიტუალო მსვლელობას ქმნიან. ეს მსვლელობა წარმოდგენილია: ერთნაირი ტემპო-რიტმული ნაბიჯით; ერთნაირად ფიქსირებული თავის, ზეტანისა და ზედა კიდურების მდგომარეობით; ერთნაირი სამოსით; ერთნაირი შენიღბულობითა და ატრიბუტიკით (თასებით). ამ მახასია-თებლებით თრიალეთის ფიგურების მწყობრი საცეკვაო სახილველს უკავშირდება.

მკვლევართა გარკვეული ჯგუფი თრიალეთის თასზე გამოსახულ კომპოზიციას ხეთური ნაყოფიერების ღვთაების ,,ტელეფინუსის'' თაყვანისცემის სცენად მი-იჩნევდა, თუმცა, მათ მოსაზრებებში ნაკლებად გვხვდება ცნობები იმის შესახებ, თუ რა ფორმით სცემდნენ თაყვანს ხეთები ,,ტელეფინუსს''. ე.გიორგაძის ნაშრომზე – ,,ერთი საკულტო ობიექტის შესახებ ხეთების დროინდელ მცირე აზია-ში'' დაყრდნობით, სადაც ის ეხება ნაყოფიერების ღვთაება ტელეფინუსის დღე-სასწაულსაც, მნიშვნელოვანი პარალელები ივლება ამ დღესასწაულის აღნიშვნის წესსა და თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემულ სიუჟეტს შორის (გელაშვილი, 2013:112-127) და გადაჭრით შეიძლება აღინიშნოს, რომ თრიალეთის ვერცხლის თასზე მჯდომარე ფიგურის სახით მოცემულია ტელეფინუსის გამოსახულება, მთლიანი სიუჟეტი კი მის მიმართ აღვლენილ რიტუალურ ქმედებას გადმოსცემს.

ქართული ეთნოგრაფიული სივრცისთვის ხეთური ღვთაება ტელეფინუსი კარგად არის ნაცნობი, რაც გამოვლენილია ხეთური ტელეფინუსის დღესასწაუ-ლისა და სვანური რიტუალების ,,მურყვამობისა'' და ,,საქმისაის'' აღნიშვნის წე-სების მსგავსებებში. ამის საილუსტრაციოდ გამოდგება სვანური ,,მელია ტელე-ფიას'' – იგივე ,,ტელეფუნიშ'' ან ,,ტელფიშის'' სახელწოდებების თანხვედრა ღვთაება ტელეფინუსთან და ამის მაგალითია სვანური ,,ადრეკილას'', როგორც ღვთაების ტიპის ასევე სახილველის კუთხით მსგავსება ხეთურ ტელეფინუსთან და მასადმი აღვლენილი დღესასწაულის გარკვეულ დეტალებთან.

თავის მხრივ, მნიშვნელოვანია თრიალეთის ვერცხლის თასზე მოცემული იკო-ნოგრაფიული ,,მწყობრისა'' და ფოლკლორული ,,მელია ტელეფიას'' ქორეოგრაფი-ული სურათის ერთმანეთთან კავშირიც, რაც იმის თქმის საშუალებას იძლევა, რომ ,,მელია ტელეფია'' და სხვა მისი მსგავსი ცეკვები: ,,იალის თამაში'' ,,წინამძღოლა'', ,,ოჰოი ნანო'', ,,ბარი'', ,,ლალოინი'' და ,,იავ ქალთი'' ,,მწყობრის'' ტიპის ცეკვებს

მივაკუთვნოთ. აშკარაა, რომ ამგვარი სახის ცეკვებს ერთი საფუძველი გააჩნდათ, რაც გამოიკვეთება მათ შორის არსებული შემდეგი საერთო მახასიათებლებით: 1) ყველა მათგანი ერთ მწკრივად, მწყობრის სახით, ძირითადად წრის შეუკვრელად სრულდება; 2) ყველა მათგანში გამოკვეთილია მწყობრის წინამძღოლი; 3) ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელი ატრიბუტია ჯოხი, რომელიც მწყობრის წინამძღოლს ხელში უჭირავს; 4) ყველა მათგანში მწყობრის მონაწილეები ემორჩილებიან წინამძღოლს და მხოლოდ მისი მითითების შემდეგ ცვლიან მწყობრის მიმართულებას, საცეკვაო მოძრაობას თუ სხვა ქმედებებს; 5) ყველა მათგანში მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობენ. ,,წინამძღოლაში ქალების მონაწილეობა იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ ამ ცეკვას ძველი დანიშნულება (რაც, ჩვენი აზრით, კავშირშია ნაყოფიერების კულტთან) დაუკარგავს და მხოლოდ გართობა-თამაშის სახით შემორჩენილა. ამ მოსაზრების ჭეშმარიტებას ამყარებს ზოგ მათგანში არსებული, პირდაპირ მიმანიშნებელი დეტალები: 1) მონაწილეთა გაშიშვლება ,,იალის თამაშში'' ,,მელია-ტელეფიასავით''; 2) ,,იავ ქალთის'' მეორე ნახევარში ტექსტის უწმაწურობა ,,ადრეკილასავით''; 3) ,,ბარის'' და ,,ოჰოი ნანოს'' შესრულების ტრადიცია ქორწილში.

თრიალეთის ვერცხლის თასს მნიშვნელოვანი პარალელი მოეპოვება სომხეთში კოტაიქის პროვინციაში 1987 წელს ქარაშამბას ყორღანში აღმოჩენილი ვერცხლის თასის სახით (ნაკაიძე, 2016) (სურ. 3). ის ემსგავსება ძვ. წ. აღ-ის 3200-3000 წ.წ. ურუქის ალებასტრის ჭურჭელს (ვაზა), რომელიც აღმოჩენილ იქნა სამხრეთ ერაყის ტერიტორიაზე, შუმერულ ქალღვთაება ინანას სატაძრო კომპლექსში, 1933-1934 წ.წ. არქეოლოგიური გათხრების დროს (Norman, 2017) (სურ. 4) და იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, თრიალეთის თასის რელიეფური კომპოზიცია პარალელს ავლებს ძვ.წ.აღ-ის VIII ს. დათარიღებულ ნეოხეთური კულტურის ნიმუშთან. ამ შემთხვევაში საუბარი ეხება ,,ყარათეპეს'' კედლის რელიეფს (სურ. 5). განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ყარათეპეს სამხრეთ კარიბჭის რელიეფური სცენები, კერძოდ კარიბჭის სამხრეთის კედლის პირველი ორი ბლოკის სცენა (Karatepe, Hittite Monuments).

უცხოურ ძეგლებთან ერთად თრიალეთის ვერცხლის თასს პარალელი მოეპოვება ქართულ არქეოლოგიურ ძეგლებშიც, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანია სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი (სურ. 6). აქ, ერთმანეთის ზურგსუკან მდგარი ოთხი ნიღბიანი ადამიანი, რომლებსაც მარჯვენა ფეხი აქვთ გადადგმული და მარცხენა ხელი ერთმანეთის მხრებზე, უდევთ მწყობრის ტიპის ცეკვას ქმნიან. მათი მწყობრის გეზი მათ ქვეშ გამოსახული ირმის (მცენარის, (ხის) ფორმის) არაპროპორციულად დიდი ზომის რქებისკენ არის მიმართული. ირმის რქა რომ ხშირად ენაცვლება სიცოცხლის ხეს, ამას ფოლკლორული და მატერიალური მასალებიც ადასტურებენ (სურგულაძე, 1986:107-109). ამგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ნიღბოსან ფიგურათა ეს მწყობრი სიცოცხლის ხისკენ მიემართება და ამის შესაბამისად, მისი თაყვანისცემის მნიშვნელობის მატარებელია.

ცეკვის შესრულების ამგვარი ფორმა, როგორც უკვე აღინიშნა, დამახასიათებელია თრიალეთის ვერცხლის თასის ფიგურებისთვის და ,,მელია-ტელეფიასა'' და მისი მსგავსი ცეკვებისთვის. საინტერესოა ნაბაღრების ოთხი ფიგურის მწყობრსა და ორ – თრიალეთურ და სვანურ მწყობრს შორის განმასხვავებელი დეტალის დაფიქსირებაც, რაც მწყობრთა ხელების მდებარეობაში მდგომარეობს. თუ ნაბაღრებისეული მწყობრის ფიგურებს მარცხენა ხელი ერთმანეთის

მარჯვენა მხარზე უდევთ, თრიალეთური მწყობრის ფიგურებს მარჯვენა ხელში უჭირავთ თასები, ხოლო მელია-ტელეფიაში მოცეკვეებს ხელი ერთმანეთის თეძოზე უდევთ. მწყობრის დროს ხელის მდებარეობის აღმნიშვნელი ფაქტები, მისი შესრულების წესის გარდამავალ ეტაპებზე მიუთითებენ, ხოლო რაც შეეხება მათ მთლიან ფორმას, აშკარაა, რომ მას ერთი საერთო საფუძველი გააჩნდა, ერთმანეთის ზურგსუკან, მწყობრში მდგარი მოცეკვავეების მიერ შესრულებული ,,რიტმული სვლის'' სახით, რომლის უძველეს დადასტურებას თრიალეთის ვერცხლის თასის რელიეფური კომპოზიცია წარმოადგენს. ნაბაღრებისეული მწყობრი კი თრიალეთურ მწყობრსა და სვანურ მელია-ტელეფიას შორის არსებულ ქრონოლოგიური ჯაჭვის ერთგვარი დამაკავშირებელი რგოლია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გელაშვილი ა., ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, თბილისი, 2013.
2. ნაკაიძე შ., ქარაშამბის ვერცხლის თასი, 2016. http://shalvanakaidze.blogspot.com/2016/06/blog-post–16.html
3. ორბელიანი ს.ს., ,,სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი'', თბილისი, 1949.
4. სურგულაძე ი., „ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა“. თბილისი, 1986.
5. ჯაფარიძე ნ., ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თრიალეთის კულტურა. თბილისი, 1981.
6. Norman J. One of the Earliest Surviving Works of Narrative Relief Sculpture, Looted in the Iraq War (Circa 3,200 BCE - 3,000 BCE) http://www.historyofinformation.com/index.php?id=2617
7. Karatepe, ,,Hittite Monuments”, http://www.hittitemonuments.com/karatepe/

ილუსტრაციები



სურ. 1. თრიალეთის ვერცხლის თასი
(ძვ.წ.აღ.-ის II ათასწლეულის I ნახევარი)



სურ. 2. თრიალეთის თასზე გამოსახული “დაფდაფი”



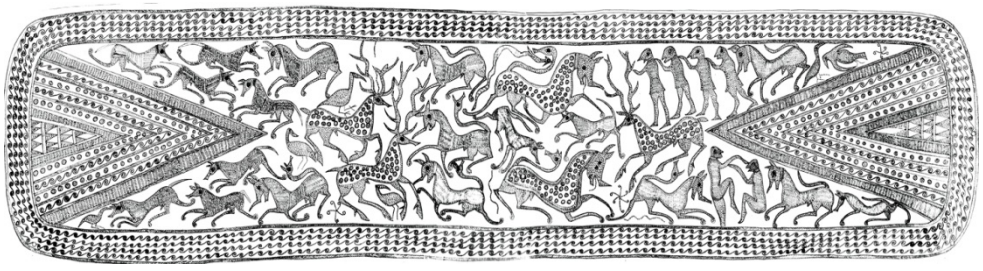
სურ. 3. ქარაშამბას ვერცხლის თასი (ძვ.წ.აღ. XXII-XXI ს.ს.)



სურ. 4 ურუქის ალებასტრის ჭურჭელი (ძვ.წ.აღ. 3200-3000 წ.წ.)



სურ. 5. “ყარათეპეს” სამხრეთ კედლის რელიეფური კომპოზიცია (ძვ.წ.აღ. VIII ს.)



სურ. 6. სათოვლე ნაბაღრების ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ.წ.აღ. IX-VII ს.ს.)

ეკატერინე გელიაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

რჩეულობის ინსტიტუტი და მასთან დაკავშირებული წრიული საცეკვაო ქმედებანი საქართველოში

ცნობილია, რომ წრე მნათობი ღვთაებების სიმბოლური გამოსახულება იყო. ეს მისტიკური სიმბოლო, სხვადასხვა ტრადიციულ კულტურაში, ბოროტი ძალებისაგან თავდაცვასთანაა დაკავშირებული. ასეთი მოქმედების ანარეკლი მრავლად არის შემორჩენილი ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფაშიც (ბარდაველიძე, ჩიტაია, 1939:22-23), სადაც ხაზგასმულია ერთი მხრივ წრის, როგორც ნიშნის საკრალური ბუნება, ხოლო მეორე მხრივ, მისი კონკრეტული თავდაცვითი დანიშნულება.

ჯერ კიდევ პალეოლითის ეპოქიდან ცნობილი იყო, რომ ძალის შესამატებლად დედამიწის სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებნი, ასრულებდნენ წრიულ ცეკვებს – „ეოხორებს“ (ცანავა, 2003:8). ნაყოფიერების კულტისა და შამანური მსხვერპლშეწირვის ეს მაგიური წრიული ქმედება სრულდებოდა მთის, ხის, ცეცხლის, ქორწილის დროს კი – პატარძლის გარშემო (Дашиева, 2008:45). სარიტუალო, მაგიური დანიშნულების, წრიული ცეკვები შეინიშნება მთელ მსოფლიოში. მისტიკური ქმედებების კვალი ქართულ „წრიულ შუშპრობაშიც“ (ცეკვაში) იკვეთება.

ფერხულების გარდა, საქართველოში, ცალად და წყვილად წრიული ცეკვა-შუშპრობაც სცოდნიათ, სადაც გადმონაშთის სახით, შემორჩენილია დამიზეზება-დაჭერა, ხატის მონობა, მისნობა, ქადაგობა და სხვ. (ჯავახიშვილი, 1979:128). ხალხის რწმენით, სულთა საუფლოსთან, ზეციურ არსებებთან და სამყაროს სხვადასხვა სკნელებთან ურთიერთობით (ტრანსით) მისანი, ქადაგი იმ საჭირო ინფორმაციას იგებდა, რომელსაც შემდეგ მლოცველებს გადასცემდა.

სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ ამგვარი „სეანსის“ ჩასატარებლად, ქადაგობისთვის, საჭიროა შეიქმნას სპეციალური გარემო, რომელსაც თან ახლავს მუსიკა, სპეციალური განათება, ტანსაცმელი, ინვენტარი, სხვა საშუალებათა მოხმობა რელიგიური ექსტაზის გამოსაწვევად და ცეკვა.

მაგიურ ქმედებებზე საუბრისას, ყურადღებას იპყრობს სტრაბონის მიერ თავის „გეოგრაფიაში“ აღწერილი ერთი ნაწყვეტი: „მთვარის ტაძარი იბერიის მახლობლად მდებარეობს. მეფის შემდგომ ყველაზე უფრო პატივცემულ კაცად ის ითვლება, ვინც ტაძარს ემსახურება; იგი დიდსა და მჭიდროდ დასახლებულ ხატის მამულს განაგებს და ხატის ყმების უფროსად ითვლება, რომელთა შორის ბევრი ქადაგად დაეცემა და წინასწარმეტყველებს ხოლმე“ (სტრაბონი, ვეყრდ. ჯავახიშვილი, 1979:90).

ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნულ რიტუალს აწყურის თეთრი გიორგის დღეობას უკავშირებს და ვარაუდობს, რომ ეს უკანასკნელიც მთვარის დღესასწაული იყო. კახეთში აწყურის „თეთრი გიორგის“ დღეობა 14 აგვისტოს იმართებოდა. ეს წლის ის პერიოდია, როდესაც მთვარე სავსეა (ძველია). თეთრი გიორგის დღე-

სასწაულზე ხალხი სამგზის ან შვიდგზის შემოუვლიდა გალავანს, გუნდი „დიდებას“ გალობდა. ეკლესიის ეზოში ცეკვავდნენ თეთრად მორთული "ხატის მონები". ზოგი, ხატის უღლებითა და მძიმე ჯაჭვით დატვირთული, ჩოქვით უვლიდა ტაძარს და მის კედელზე ანთებულ სანთელს აკრავდა. გარშემოვლის შემდეგ, ხალხი მოცეკვავე „მონა ქალის“ გარშემო იკრიბებოდა, რომელიც დროდადრო გმინავდა და იკრუნჩხებოდა. კარის ზღურბლზე იწვა "ხატის მონა", რომელსაც ყველა შემსვლელი ფეხს ადგამდა. წირვის შემდეგ იკვლებოდა შეწირული საქონელი, ფრინველი, იმართებოდა პურობა, რომელიც ხშირად რამდენიმე დღე გრძელდებოდა (ჯავახიშვილი, 1979:91).

როგორც ჩანს, „ხატის მონაზე“ ფეხის შეწმენდის რიტუალი ერთგვარად ცოდვათა განწმენდას ემსახურებოდა, რამეთუ მონა იმ შემთხვევაში შეწირულ მსხვერპლს წარმოადგენდა.

ვერა ბარდაველიძე ლაშარობის დღესასწაულზე „თეთრი გიორგის მონა ქალის“ ცეკვას შემდეგნაირად აღგვიწერს: „ლაშარობის დღესასწაულის დროს კახელები მიდიან ეკლესიაში, ბევრნი ფეხშიშველნი, თეთრი თავშლებით ან თეთრი ნაჭრით ტანისამოსზე. ვინც ფიცი დადო, თეთრებშია გამოწყობილი... მათ შორის გამოიყოფა ქალიშვილი და 16-17 წლის ჭაბუკი – თეთრებში ჩაცმული... ჭაბუკი გარმონს უკრავს, რიგრიგობით ცეკვავენ – ლეკურს. სხვაზე უკეთესად და მეტს ცეკვავს ქალიშვილი და მისი პარტნიორი. უცბად ქალიშვილმა უკან დაიხია, გაარღვია წრე და პირქვე დაემხო. რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი ქადაგებას იწყებს. მისმა დედამ აიღო ფანდური და დაიწყო საცეკვაოს დაკვრა. ქალიშვილი ჯერ არ ინძრეოდა, შემდეგ წამოდგა, გასწორდა, გაშალა ხელები და ნელი ნაბიჯით დაიწყო ცეკვა. შემდეგ ისევ ქადაგად დაეცა, რაც შეწყვიტა ცეკვამ. იგი დიდხანს ცეკვავდა“ (ბარდაველიძე, 1941:67-182).

1878 წელს, გაზეთ „Кавказ“-ში გამოქვეყნებულ სტატიაში “ქართული ხალხური დღესასწაულები“, თეთრი გიორგის დღესასწაული და ალავერდობაა აღწერილი, სადაც ზეაღმაფრენით შეპრობილ „ლეკურის“ (იგივე „ქართული“) მოცეკვავე მონას, თითქოსდა თეთრი გიორგი აცეკვებს „საქორწინო“ ცეკვას (გაზ. Кавказ, 1878:230).

ყურადღებას იპყრობს „მონა“ ქალის წრის შიგნით ცეკვა. ის ზეაღტაცების, სიხარულის, დაცულობის გამოხატულებაა. წრიდან გასვლის შემდეგ, მისი დროდადრო კრუნჩხვით გამოწვეული გმინვა, შესაძლოა მიწის საუფლოში ყოფნას აღნიშნავდეს. ძველი მითების მიხედვით, სწორედ მზე-მიწის ღვთაების შესახვედრად მიეშურებოდნენ ძველი ქურუმები გამოქვაბულებში ან ხელოვნურად ამოთხრილ ღრმულებში (ბლასვეილერი, 2013:4).

ამასთან, მნიშვნელოვანია „მონა ქალის“ თეთრი სამოსიც. თეთრი ფერი სიწმინდის ნიშანია. ქორწინებაში ეს ფერი ახალი სიცოცხლის დასაწყისის სიმბოლოა. ამ ფერით მოსილი ქალი ისე ატარებს სიყვარულის, სიცოცხლის და სიკვდილის სიმბოლიკას, როგორც ბერძნების აფროდიტე, სკანდინავიური ფრეა ან ფრიგი – სიკვდილის, მიცვალებულთა საუფლოს შეყვარებული ქალღმერთი.

ასევე აღსანიშნავია ხატის უღლებით შემკული მერიტუალე ხალხის მხრიდან ჯაჭვის ზიდვა. ის „მონები“, რომელნიც მძიმე რკინის ჯაჭვით ყელზე, ჩოქვით გარშემო უვლიდნენ ეკლესიას, ასევე წარმოადგენენ „შესაწირავ მსხვერპლს“. ჯაჭვი ხატისადმი ერთგულების სიმბოლოა და ეს კოსმიური სიმბოლიზმი

კარგად ჩანს ქართულ მითოლოგიაში, რომელიც ასევე სკნელებს შორის ღვთებათა სავალ კიბედ იყო მიჩნეული.

ამდენად, „თეთრი გიორგის“ რიტუალზე შესრულებული სხვადასხვა მაგიური ქმედებები თავისი წრიული ფორმის ფერხულითა და ცალური ცეკვით, მონაწილეთა კოსტიუმის ფერით, დედამიწასთან შეხებით და სხვა მრავალი კომპონენტით, გვაფიქრებინებს, რომ საქმე გვაქვს უძველეს სარიტუალო მისტერიასთან, რომელსაც კოსმოგონიური დატვირთვა აქვს. სავარაუდოდ, აქ იგავურად გადმოიცემა მითის ისეთი სიუჟეტი, როგორიცაა: მზექალწულისა და მთვარის შეუღლება, ურჩხულის მიერ საპატარძლოს მოტაცება, მისი გათავისუფლება და სასიძოსთვის დაბრუნება. კლასიკური ვარიანტი შუმერთა მარდუქისა და ბოროტი თიამათის ორთაბრძოლა, რომელიც კოსმოსის შექმნით მთავრდება და მსოფლიოს ძველი ცივილიზაციების მითოსში სხვადასხვაგვარი სახელით არის ცნობილი. საქართველოში ბოროტებასთან მებრძოლი ერთ-ერთი სახე კი წმ. გიორგია, რომლის დღესასწაულიც მიმდინარეობდა ჩვენ მიერ აღწერილ რიტუალში.

ჩვენს ვარაუდს უფრო ამყარებს, ის ფაქტი, რომ უძველესი დროიდან მოყოლებული დღემდე, ძველი წარმართები მსგავს მისტერიას მნათობთა მიმართ აღვლენილ მსახურებებში ყოველთვის ასრულებდნენ. როგორც ირკვევა, ამ რიტუალის ქმედება მომავალში მიწიერი ცხოვრების ჰარმონიზაციისკენაა მიმართული. ჩვენ შევადარეთ ქართული „თეთრი გიორგის“ დღესასწაული წარმართთა რიტუალს და მნიშვნელოვანი საერთო ნიშნები აღმოვაჩინეთ:

1. წარმართ მისანთა მიერ ჩატარებული რიტუალი ტრადიციული სიუჟეტით სრულდება: მზექალწულისა და მთვარის შეუღლება, ურჩხულის მიერ საპატარძლოს მოტაცება, არტურის მიწიქვეშეთში მოგზაურობა მზექალწულის გასათავისუფლებლად და სასიძოსთვის მისი დაბრუნება (Великая Мистерия, 2006). საქართველოში წმ. გიორგი ბოროტ ურჩხულთან მებრძოლი სახეა. თეთრი გიორგის რიტუალში კი მონა ქალის სამოსის ფერი და მისი საქორწილო ცეკვა „ლეკური“ („ქართული“) – ქორწილზე მიუთითებს. მიწაზე ბორგვა და გმინვა კი – ქორწილიდან მოტაცებასა და მიწის საუფლოში ყოფნაზე.

2. თანამედროვე წარმართების შეკრებაზე, რომლებიც მკაცრად იცავენ ძველი ოლიმპიელი ქურუმების წესებს, მზის დაბნელებამდე ცოტა ხნით ადრე იმართება მზისადმი (თებესადმი, აპოლონისადმი) მიძღვნილი მცირე რიტუალი, ხდება მიწიერი ცეცხლის ანთება და კურთხევა. „თეთრი გიორგის“ რიტუალში კი, ეკლესიის მიდამოში მთელი ღამე ცეცხლი ანთია. ასევე გვხვდება მონა ქალების მიერ ანთებული სანთლებით ხელში ტაძრისთვის გარშემოვლის მსვლელობა (ჯავახიშვილი, 1979:92). ცეცხლი დასამაბიდან შთანმთქმელი სტიქიაა, რომელიც ავსულთა, დემონთა განდევნისა და განწმენდის მიზნით გამოიყენებოდა. ცეცხლის გამანადგურებელი ძალა ქვესკნელში დიდი იყო (გელოვანი, 1983:544).

3. წარმართთა რწმენით, მზისა და მთვარის ხილული დისკების შეხვედრისას ხდება მთლიანი სამყაროს წრის ჩაკეტვა, რისთვისაც მიმართავენ შემდეგ ხერხებს: ა) ქურუმი დედამიწასთან ფიზიკურ კონტაქტს ამყარებს (ხელს ადებს ან წვება); საქართველოში – თეთრებში ჩაცმული ერთ-ერთი მონა ქალი მიწაზე წევს და შემდეგ ქადაგებს, მეორე შემთხვევაში მიწაზე მწოლიარე ქალია (ე.წ. გარდაცვლილი მსხვერპლი). ბ) მისტერიის მონაწილენი ისევე, როგორც „თეთრი

გიორგის მონა ქალები“ წრეს ფეხშიშველნი უვლიან საათის ისრის საწინააღმდეგოდ (ერთ შემთხვევაში ცეცხლს, მეორეში – ტაძარს).

4. „სრული ჩრდილის დადგომამდე დაახლოებით 10 წუთით ადრე მონაწილეები დგებიან ფერხულში. თუ მონაწილეთა რიცხვი დიდია, ისინი მხარზე ხელგადახვეულნი ქმნიან სრულ წრიულ ფერხულს. ხოლო თუ ნაკლებობაა, მაშინ შესაძლოა ხელის ჩაკიდება და სამსხვერპლოს შემოვლა. ფერხული მოძრაობს საათის ისრის საწინააღმდეგოდ“ (Великая Мистерия, 2006). მთელ საქართველოში, ფერხულთა უმრავლესობა ხელების ამგვარი მდგომარეობითა და წრეზე მოძრაობის წაღმა მიმართულებითაა წარმოდგენილი.

5. მაქსიმალური ჩრდილის მომენტში ხდება ენერგიის უმძლავრესი ატყორცნა ზევით და სხვადასხვა მიმართულებით გადანაწილება. მონაწილენი ერთგვარად ენერგეტიკულ „ფეიერვერკს“ ქმნიან ხელების ზეატყორცნით და ერთმანეთთან გადაბმულ მკლავებს შორის გასვლებით, ე.წ. გაძრომით. ეს მოქმედება პარალელს ჰპოვებს ქართულ საფერხულო ცეკვებში მკლავების ზეაღმართულ მოძრაობებთან. ხელების სწრაფი ზეაღმართვა და ე.წ. „გაძრომები“ მონაწილეთა გადაბმულ მკლავებს შორის უძველესი ქართული ცეკვის „ხორუმის“ კომპოზიციაშიც შეინიშნება.

6. ამავე მომენტიდან მოქმედებს მზის ქურუმიც და „Сварога – Дыя“. წამყვანი ვიბრაცია ბგერა “ა”-ს მღერაა. ასევეა ქართულ ფერხულებში სადიდებელი გალობანი, მოძრაობასთან ერთად. კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება ვიგულისხმოთ ფერხული „დიდება“.

7. მზის ამოსვლიდან ანუ მითიურად მზის ქალწულის მიწის სამფლობელოდან დახსნის შემდეგ, მონაწილეებს შეუძლიათ მისცენ მას შეკითხვები მომავალზე, გადასცენ თავიანთი სურვილები. ქართულ რიტუალშიც, კრუნჩხვისა და გმინვის შემდეგ, „მონა ქალი“ ქადაგებასა და წინასწარმეტყველებას იწყებს.

8. „მზის სრული გამოსვლა იზეიმება წრეზე მისალმების ესტაფეტით. კულმინაციის დასრულების შემდეგ ეტაპზე, ასრულებენ სხვადასხვა გახსნილ ფერხულებს. იმართება საერთო ნადიმი, მოლხენა, სიმღერები, თამაშები, რომლის შემდეგ უკვე ნებადართულია წასვლა“ (Великая Мистерия, 2006). საქართველოში ნებისმიერი რიტუალური დღესასწაულის შემდეგ ეწყობოდა სანახაობრივი ლხინის ნაწილი, რომლის დროსაც სრულდებოდა საერო ხასიათის ცეკვა-სიმღერებიც. როგორც ირკვევა, ამ მაგიური აქტის მიზანია უხილავი მთვარის დისკის მიერ “ბნელი მზის” ენერგიის განსაზღვრული წესით თავმოყრა და მისი გადანაწილებით დედამიწაზე სიცოცხლის დაცვა. რიტუალის შემსრულებლები წინააღმდეგობას უწევენ შორეულ, არახელსაყრელ კოსმოსურ გავლენას მიწიერ ცხოვრებაზე და პირიქით, აგზავნიან რა კოსმოსში აქ წარმოშობილ იმპულსებს, მართავენ მას დედამიწის საკეთილდღეოდ.

ამდენად, საქართველოში შამანური გადმონაშთის სახით შემორჩენილ ხატის მონობა, მისნობა, ქადაგობასა და სხვა ამგვარ მაგიურ ქმედებაში ცეკვა გამოიყენებოდა, როგორც ერთობლივი ენერგიის მიმნიჭებელი და რელიგიური ექსტაზის გამომწვევი საშუალება. აწყურის „თეთრი გიორგის“ დღესასწაულზეც შესრულებული სხვადასხვა მაგიური ქმედება წრიული ფორმის ფერხულითა და ცალური ცეკვით, გარშემოვლით, მონაწილეთა კოსტიუმის ფერით, დედამიწასთან კონტაქტითა და სხვა მრავალი კომპონენტით, გვაფიქრებინებს, რომ საქმე გვაქვს უძველეს სარიტუალო მისტერიასთან – სამყაროს შესაქმესთან.

აღნიშნული დღესასწაულისა და წარმართ მისანთა მიერ ჩატარებული რიტუალის ურთიერთშედარების საფუძველზე კი გამოვლინდა მთელი რიგი საერთო ნიშნები, რამაც კიდევ უფრო განამტკიცა ჩვენი მოსაზრება: სამყაროში ჰარმონიზაციის დასამყარებლად აქ კეთილისა და ბოროტის ბრძოლა გადმოიცემოდა. დღესასწაულზე სიმბოლურად სრულდებოდა უძველესი მითი სამყაროს შექმნის შესახებ, სადაც წრიული ფერხული გარკვეულ საკრალურ დანიშნულებას ატარებდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარდაველიძე ვ., ჩიტაია გ., ქართული ხალხური ორნამენტი I. ხევსურული, თბილისი, 1939.
2. ბარდაველიძე ვ., ივრის ფშაველებში: [დღიური. ეთნოგრაფიული მასალები] // ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის (ენიმკის) მოამბე. ტ. XI. თბილისი, 1941.
3. გელოვანი აკ., მითოლოგიური ლექსიკონი, თბილისი, 1983.
4. ქართული ხალხური დღესასწაულები, გაზ. Кавказ, 1878.
5. ყაზბეგი ალ, თხზულებანი, ტ. V, თბილისი, 1950.
6. ცანავა რ., მითორიტუალური მოდელების გენეზისისა და ფორმირების საკითხისათვის, ჟურნალი ACADEMIA, ტ. IV. თბილისი, 2003.
7. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტ. I., თბილისი, 1979.
8. Blasweiler J., 2013, ბლასვეილერ ჯ., ხათუსას წმინდა ადგილები, http://www.academia.edu/4231302/Hattusa–sacred–places–near–Buyukkaya–Ambarlikaya–and–the–Budakozu
9. Великая Мистерия, 2006, http://slavya.ru/rites/volh/darksun/sunrit.htm
10. Дашиева Л.Д., 2008, СЕМАНТИКА БУРЯТСКОГО КРУГОВОГО ТАНЦА ЁХОР, http://cyberleninka.ru/article/n/semantika-buryatskogo-krugovogo-tantsa-yohor
11. Диксон О., Шаманизм, История, теория и практика коренных шаманских традиций. М., 2000.
12. Морина Л.П. Мифология и феноменология танца: диссертация кандидата философских наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003.

Гульнар Альпеисова
Казахский Национальный Университет Искусств
Профессор, Доцент ВАК
Казахстан

ОСВОЕНИЕ КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В условиях современной глобализации, когда рушится своеобразие культурного своеобразия народов, музыка может выступать в качестве важной составляющей формирования национальной идентичности личности. Как известно, вопросы национальной идентичности являются одними из самых обсуждаемых тем в современной западной и российской науке. Эти проблемы не обошли стороной и казахстанское общество: этнографы и антропологи, социологи и политологи, психологи и историки подходят к категории национальной идентичности с точки зрения своих дисциплин. Вместе с тем, происходящие сегодня процессы исследователь Г.В. Малинин определяет, как «ситуацию утраты и поиска идентификационных стратегий и ценностных оснований» (Малинин, 1999).

Стратегии и подходы сохранения национальной идентичности необходимо искать, обращаясь к различным сферам, в том числе и в образовательной. В качестве предмета настоящей статьи выступает дисциплина музыкально-теургического цикла музыкального образования этносольфеджио как фактор сохранения национальной идентичности.

В данном подходе представляет важным такая сторона культуры как национальное осмысление через музыкальное искусство и музыкальные традиции. Основываясь, прежде всего, на национальных музыкальных традициях народа, на специфике ее музыкального языка, интонационной и образно-поэтической сущности, можно постичь сущность национальной культуры. Тем более, что в ряду важнейших средств национального выражения стоят такие музыкальные ресурсы как народные песни и кюи[1], композиторские произведения, казахский музыкальный инструментарий.

Уже не вызывает сомнения тот факт, что каждый этнос исторически и закономерно создал свой «естественный звуковой язык», выраженный в различных жанрах традиционной музыки. Функционирование традиционного музыкального искусства происходило благодаря выработанной веками устной передаче языковых структур посредством музыкальных и музыкально-словесных звуковых текстов. Курс этносольфеджио в Казахстане направлен на воспитание навыков слухового освоения казахского музыкального языка в совокупности составляющих его компонентов (визуальных, пространственно-временных, музыкальных), осознание выразительной и смысловой роли его музыкальных средств, знание жанровой и языковой специфики традиционного и современного музыкального творчества, ориентирования во всех стилях национальной музыки. Теоретико-методологические основы курса разработаны в кандидатской диссертации автор статьи: «Цель сольфеджио как классической дисциплины европейского музыкального образования

это – практическое освоение европейского музыкального языка в опоре на осознание системы его логико-структурных закономерностей. Цель этносольфеджио в Казахстане – практическое освоение казахского музыкального языка в опоре на осознание системы его логико-структурных закономерностей» (Альпеисова, 2003:3).

Как известно, грамматический строй языка проявляет себя не отдельно, а лишь определяя особенности речи. Эти явления получили глубокую разработку как в теоретическом музыкознании, так и лингвистике. Многие проблемы формируются вокруг пары понятий - язык и речь. Отметим огромную роль Б.Асафьева, его теории интонации в обосновании интонационной природы музыки, где мельчайшей смысловой единицей музыкального языка признается интонация. Отсюда подход к пониманию музыки, как «обусловленной общественным сознанием живой общительной интонационной речи, с которой отдельные произведения соотносятся как каждое литературное произведения к питающему его языку и словам речи» (Асафьев, 1971:134). Возникают прямые аналогии с вербальным языком, где смысловой единицей является слово, занимающая в речи то же место, что и интонация в музыке и, соответственно, музыкальное интонирование можно соотнести с речью. Придание интонации значения носителя смысла музыки, послужило отправной точкой для дальнейших разработок языкового подхода в понимании музыки.

Обратимся к определениям языка и речи, принятым в лингвистике: «язык - это система звуковых, словарных и грамматических средств, объективирующая работу мышления и являющаяся орудием общения, обмена мыслями и взаимного понимания людей в обществе; язык - это знаковая система» (Ожегов, 1986). Тогда как «речь - это последовательность знаков, построенных по его законам из его материала и в соответствии с требованиями выражаемого конкретного содержания, мыслей, чувств» (Ожегов, 1986). Таким образом язык как система правил проявляется только в речи. Речь, в свою очередь, как процесс функционирования языка, всегда строится на его закономерностях, то есть вне правил языка речь становится хаотическим набором знаков, теряющим функции передачи смыслового сообщения. Например, при прямом переводе слов с английского на русский зачастую получается бессмысленная и непонятная группа слов, не объединенных в стройное предложение. В этом случае языковеды советуют правильно определить грамматические функции и связи слов, составляющих данное предложение. При этом, согласно законам лингвистики, существование речи без языковых закономерностей невозможно. Так и музыкальная речь не может существовать без закономерностей музыкального языка

Таким образом, каждый язык имеет свои особенности, так и музыкальный язык любого народа имеет свои специфические особенности. Закономерности, которые управляют формированием национальной характерности каждого элемента национального музыкального языка, отражают национальную специфику музыкального мышления.

Для того, чтобы музыкальный и ментальный компоненты в единстве способствовали формированию национальной идентичности личности, в процесс воспитания включаются средства традиционной казахской культуры. В этом случае национальная идентичность формируется посредством музыкально-слухового

освоения традиционной казахской музыки. Осознание выразительной и смысловой роли единиц музыкального языка, знание жанровой и языковой специфики традиционного и современного музыкального творчества позволит будущим музыкантам, гражданам Казахстана ориентироваться во всех стилях национальной музыки.

Современное музыкальное образование должно транслировать те духовные ценности, которые являются проявлением национальной идентичности казахского народа. Ряд дисциплин профессионального музыкального образования направлен на изучение национальной музыкальной культуры (история казахской музыки, музыкальная этнография, традиционная культура и фольклор). Цель названных дисциплин дать целостное представление об историческом процессе развития казахского музыкального фольклора и профессионального искусства, его основных жанрах и видах. Казахская музыкальная культура являет собой образец осмысления и выражения национальных духовных идеалов и традиций, что дает повод предполагать возможность ее положительного влияния потенциала в процессе национальной идентификации.

В настоящее время, в Казахстане, в ряде музыкальных учебных заведений введено этносольфеджио, история которого, начинаясь с курса домбрового сольфеджио[2] на специальности казахских народных инструментов, насчитывает уже более 40 лет, Домбровое сольфеджио, преподаваемое музыковедом Б.Амановым в Казахской национальной консерватории им.Курмангазы ставило задачу сохранения ценностных качеств казахского традиционного музыкального обучения домбристов-кюйши[3] и была направлена на воспитание слуха устными формами работы. «Научно-педагогические идеи Б.Аманова, получившие развитие в исследованиях ряда ведущих казахстанских музыковедов, создали мощный методологический инструмент, позволявший применять форму устного обучения в рамках европеизированной системы образования» (Альпеисова, 1998:211).

Постановка в научных исследованиях проблемы слухового освоения казахской инструментальной музыки и становление домбрового сольфеджио на научной базе, которое практически реализовало задачи сохранения и дальнейшего развития казахской традиционной инструментальной культуры и тем самым внесло существенный вклад в совершенствование профессионального музыкального образования, а также решило задачи профилизации курса сольфеджио.

Казахская бесписьменная культура функционировала на основе целого комплекса компонентов, выработанных самой традицией, в которой слуховым способностям отводилась главенствующая роль. Вследствие этого, в условиях устного функционирования, сформировались свои особенности в обучении и развитии традиционного музыкального слуха. Эти особенности углядели создатели домбрового сольфеджио, усилиями которых был создан мощный методологический инструмент, позволяющий применять форму устного обучения в рамках письменной культуры Этот курс, получивший название комплексный курс сольфеджио для факультетов народных инструментов явился практическим воплощением этих идей и был введен кафедрой гармонии и сольфеджио Алматинской консерватории им. Курмангазы в учебный план.

Как считает профессор У.Джумакова «изучение в 1970-е годы и затем внедрение в 1980-ые годы методов традиционного обучения (Б.Аманов, А.Мухамбетова), а также разработка так называемого «домброво сольфеджио» (С.Раимбергенова, С.Утегалиева) были тесно связаны с осознанием традиционного искусства в современной культуре как аутентичного вида художественной деятельности, задачей которого является сохранение подлинности его смысла и структуры» (Джумакова, 2009:333).

Казахская музыкальная культура в курсе этносольфеджио является основой для развития музыкального слуха и памяти, а также является базой для формирования культурно-эстетического восприятия традиционного искусства. А.Жубанов, придавая, огромную роль казахской инструментальной музыке в воспитании, писал: «Наша современная советская казахская инструментальная музыка куда богата по наличию разнообразных музыкальных инструментов, так и по обширному своему репертуару. Но, как бережливые хозяева, мы не хотим терять и скромную пастушескую сыбызгы с ее личным, задушевным голосом и настойчиво работаем над ее усовершенствованием» (Жубанов, 1958:268).

Постижение музыкально-языковой системы казахского этноса в курсе этносольфеджио предполагает разнообразные практические формы работы, в контексте которых особое значение придается теоретическим знаниям. При этом важно воспитать музыкальный слух таким образом, чтобы он стал своеобразным «центром» музыкальной активности в процессе постижения казахского музыкального языка.

Таким образом этносольфеджио – это дисциплина, формирующая совокупность музыкальных знаний, умений, навыков, на основе которых функционирует казахский музыкальный язык в фольклоре, самодеятельном и профессиональном творчестве. Регуляция учебно-слуховой работы будущих музыкантов на основе казахского музыкального языка служит формированию способности целенаправленного слушания произведений казахской музыки, умения использовать полученные слуховые представления в конкретной музыкально-исполнительской и композиторской деятельности.

Заметки:

1. Кюй – инструментальный жанр казахской традиционной музыки
2. Название исходит от казахского национального инструмента - домбра
3. Кюйши – исполнитель и создатель кюев. Кюй – казахское национальное инструментальное произведение.

Литература:

1. Альпеисова Г. Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искус. Алматы, 2003.
2. Альпеисова Г. Становление домброво сольфеджио в аспекте моделирования музыкально-слуховой деятельности // Материалы международной научно-практической конференции «Курмангазы и традиционная музыка на рубеже веков. Алматы, 1998.

3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
4. Джумакова У. Музыкально-историческое образование современного исполнителя традиционной музыки: дисциплинарное и концептуальное совершенствование образовательных программ // Материалы международной научно-практической конференции «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии». Алматы, 2009.
5. Жубанов А.К. Струны столетий. А., 1958.
6. Малинин Г.В. Идентификационные процессы или самоопределение (социологический анализ) // Адам әлемі – Мир человека. 1999. №1.
7. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Русский язык. М., 1986.

გულნარ ალპეისოვა
ყაზახეთის ხელოვნების ეროვნული უნივერსიტეტი
პროფესორი
ყაზახეთი

ყაზახური მუსიკალური ენის ათვისება, როგორც ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების ფაქტორი

წარმოდგენილ ნაშრომში ეროვნული იდენტურობის პრიზმაშია გაანალიზებული ეთნოსოლფეჯიოს ბუნება, რომელიც ყაზახური მუსიკალური ენის განვითარების საშუალება შეიძლება გახდეს. ამ საკითხის გადაწყვეტის ერთ-ერთი ვარიანტი შეიძლება იყოს ეთნოსოლფეჯიოს კურსის საშუალებით ყაზახური მუსიკალური ენის განვითარება. ავტორი აანალიზებს ეთნოსოლფეჯიოს თავისებურებებს, ადარებს რა მას სოლფეჯიოს. ეთნოსოლფეჯიო უკვე იქცა თანამედროვე მიუზიკლის ერთ-ერთ თემად. დაგროვილი თეორიული და პედაგოგიური გამოცდილების განზოგადებით, ავტორი ეთნოსოლფეჯიოს, როგორც საგნის საკუთარ ხედვას გვთავაზობს და მკითხველის ყურადღებას მიაპყრობს იმ ღირებულებასა და მნიშვნელობას, რაც ყაზახურ ეროვნულ მუსიკაშია ჩაქსოვილი.

Раушан Малдыбаева
Казахский Национальный Университет Искусств
Профессор
Казахстан

ЭТНОМУЗЫКОВЕДЕНИЕ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОГО КАЗАХСТАНА

XXI век – век динамично развивающегося мира. Интегрированность процессов внутри общества, стирание границ, активное технологическое развитие, доступность информации и скорость ее распространения стали неотъемлемыми атрибутами сегодняшнего дня. Несмотря на такие условия, музыкальное искусство по-прежнему является составляющей частью этого активно меняющегося пространства. Оно гибко подстраивается под реалии современности. Значительно расширяется сфера музыкального искусства, ареал распространения и способы его трансляции. Вслед за изменениями, происходящими в звуковом мире, в музыковедении как важнейшей области музыкального искусства все явнее заметны появления новых течений, мнений и точек зрения. Все чаще поднимаются вопросы о будущем музыковедения, о перспективах его развития, и о смысле самой науки.

В музыкальной науке принято считать, что этномузыковедение берет свои истоки из музыковедения, и на современном этапе является самостоятельной отраслью на стыке нескольких наук. Известный ученый современности Изалий Земцовский в своей работе «Апология слуха» предложил новые пути развития музыковедения. «Не пора ли подойти, наконец, ко всей письменной традиции с позиции устной и написать новую историю музыки с позиций этномузыкознания…» (Земцовский, 2002:11). Он высказывает мнение о том, что формирование этнослуха у индивида происходит раньше, чем музыкального слуха как такового. Принимая во внимание результаты исследования И. Земцовского, направленные на осмысление будущего музыковедческой и этномузыковедческой науки, мы осознаем всю значимость происходящих в культуре процессов.

В эпоху глобализации и стирания границ, сохранение уникальности, культуры разнообразного мира – важнейшая задача современного общества. Этномузыкознанию отводится важнейшая роль в передаче знаний в расшифровке музыкальных языков и наречий. Этот факт приобретает особый смысл в связи с произошедшими историко-культурными событиями в XX веке.

В нынешнем году Союз независимых государств (далее СНГ) празднует двадцать пять лет со дня образования. Большинство стран постсоветского пространства подошли к 25-летнему рубежу своей независимости. В их числе и Республика Казахстан. Для каждой из молодых стран этот период был ознаменован поиском и закреплением своего места в пестром одеяле мировой политики. Временной отрезок в четверть века – это своего рода возможность осмыслить пройденный путь, скорректировать траекторию движения и наметить новые стратегические задачи.

В области музыкального искусства во всех странах постсоветского пространства после развала СССР наметилась единая тенденция проявления особого внимания вопросам национальной самобытности, а также выбором своего уникального пути развития. Такая траектория молодых независимых государств является вполне

закономерной, поскольку на протяжении семидесяти лет культурная политика формировалась и транслировалась строго с центра государства, и, как правило, была направлена только на интернационализацию народов. «Национальное по форме и интернациональное по содержанию» – это выражение являлось крепко укрепившемся слоганом СССР. В результате уникальность и самобытность многих национальных культур оказалась без внимания (в лучшем случае), а зачастую просто под запретом. «Активное впитывание разнонациональных влияний, создание новых видов искусств, жанров и форм – то есть, по существу, создание системы искусств, которая соответствовала бы новому социальному опыту народа, – стало ведущей линией развития казахской культуры. Интенсивное взаимодействие интернационального и национального составляет внутреннее содержание этого процесса» (Мухамбетова, 2002:304).

В процессе новой культурной политики советского времени традиционная музыка и фольклор казахского народа переживали не лучшие свои времена. Монодийный склад казахской музыки в рамках новой идеологии стал подвергаться существенным преобразованием. Теория эволюции, легшая в основу идеологии советского государства, была основана на убеждениях, что человечество развивалось от «низших форм к высшим», от «примитивного к высокому мышлению». В результате сольный (монодийный) характер музицирования, свойственный казахской традиционной музыке как наследнице кочевой цивилизации, согласно таким взглядам, воспринимался как примитивная форма, и рассматривался только как начальный этап эволюционного развития общества. Кроме того, устный характер казахской культуры, будучи недостаточно изученным, также воспринимался как примитивный, переходный к письменному этапу. В музыковедении советского периода устойчиво сложилось мнение о том, что к приходу советской власти в казахской музыкальной культуре развились только фольклорные формы, которые при дополнительной обработке могут быть использованы в композиторском творчестве. Институт профессионализма устной традиции, сложившийся за многовековую историю кочевых народов противоречил идеологии науки и культуры начала XX века. «… распространенное мнение об отсутствии профессиональной музыкальной культуры у казахов (как и у других народов Средней Азии) в дореволюционное время является заблуждением. Музыкальное строительство в советскую эпоху характеризуется не тем, что у казахов впервые за все время их исторического развития появляется профессиональная музыкальная культура, а тем, что наряду с дальнейшим развитием традиционного профессионализма казахи осваивают профессионализм европейского типа» (Мухамбетова, 2002:304).

Таким образом, музыковедческая наука Казахстана периода 1950-1980 годов тесно была связана с объектами исследования. Как известно, государство на этот период активно поддерживало композиторскую школу в форме государственных заказов. В итоге это время наиболее плодотворно и в музыковедении. Обозначенный период ознаменован всплеском композиторской музыки самых различных жанров: от камерной музыки до крупных симфонических, оперных и кантатно-ораториальных форм. Композиторское творчество всегда было в системе «сообщающихся сосудов» с музыкознанием. Стали появляться научные

исследования личностей композиторов и их творчества, музыкальных жанров и стилей, универсального и самобытного в казахской культуре.

Этномузыковедение данного периода характеризуется деятельностью энтузиастов, особо преданных своему делу. Б.Аманов (композиция казахского кюя), Г.Бисенова (песенное творчество Абая Кунанбаева), А.Байгаскина (ритмика казахских песен), А.Мухамбетова (кюй как синкретический жанр), С.Елеманова (профессионализм устной песенной традиции), Г.Омарова (казахская кобызовая традиция), С.Раимбергенова (древняя инструментальная музыка казахов) – ученые, которые во многом определили вектор казахского этномузыковедения.

С приходом независимости в 1991 году в Казахстане наблюдается всплеск национального самосознания. Динамика развития казахского этномузыковедения тесно связано как с процессами, происходящими в обществе, так и с функционированием самой традиционной культуры. Обретение нового статуса государством, и как следствие новые взгляды и идеология, способствовали актуализации ранее запретных тем. К примеру, 1991 году на базе Алматинской государственной консерватории имени Курмангазы – единственного высшего заведения в области профессионального музыкального образования в стране, впервые открывается кафедра традиционного пения и класс Таттимбета. Поясним, что, несмотря на тот факт, что в традиционной культуре казахов богато песенное наследие, в советское время самостоятельной кафедры в единственном вузе республики и соответственно специальности не существовало, что заметно отразилось на развитии певческой традиции. Этот факт сразу повлек за собой начало исследований песенного искусства казахского народа. 90-е годы XX столетия и начало XIX века объектами научных исследований становятся локальные певческие традиции казахской культуры.

Также в эти годы был открыт и класс выдающегося казахского кюйши-композитора Таттимбета Казангапулы (1815-1862), основатель аркинской инструментальной традиции. Будучи знатного происхождения, занимавшего высокие посты и активную общественную позицию, его личность и творчество в советские годы было под запретом. Репрессиям подверглись все его родственники и последователи творчества. В результате в забвении оказался инструментальный стиль целого региона. И, лишь с приходом независимости вновь началось развитие, изучение и популяризация стиля шертпе. Появляются научные работы по исследованию аркинского музыкального стиля. Это «Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши» С. Калиева и «Жизнь и творчество Таттимбета» М. Гамарник.

Современное этномузыковедение Казахстана развивается в пяти направлениях: Первое – связано с исследованиями инструментальной культуры казахов. Данное направление одно из самых популярных, поскольку инструментальная культура весьма развита в обществе. Детально изучаются биографии и творческие портреты известных кюйши, ведется архивная и экспедиционная работа, нотируются ранее не издаваемые кюи. Также проводятся исследования по вопросам теории кюя, а именно композиции, ладово-интонационной природы, ритмо-метрической организации и т.д.

Второе направление, как отмечалось выше, выявляет особенности развития песенной культуры. Рассмотрены генезис носителей профессионалов устной

традиции, исследованы личности певцов, изучены особенности региональных певческих школ.

Третье направление – изучение эпического наследия. Эпос как монументальный жанр предъявляет к ученому много требований – прекрасное владение казахским языком, знания филологии, фольклористики, лингвистики, тюркологии и др. Возможно, поэтому это направление еще хранит много «белых пятен».

К четвертому направлению можно отнести работы по изучению обрядового фольклора. Исследование семантики жанров, особенностей метроритмики, классификация жанров и многое другое.

И последнее – пятое направление, на наш взгляд, сопряжено с вопросами воспитания и образования традиционных музыкантов. В современных реалиях ученые-этномузыковеды все чаще поднимают вопросы создания таких условия развития будущих музыкантов, которые максимально будут приближены к аутентичным.

Таким образом, развитие этномузыковедения Казахстана не было однородным. В нем были свои всплески и спады, которые были тесно связаны со всеми тенденциями общества в области культуры, образования и науки. Процессы глобализации, урбанизация и угасание аула, массовая музыкальная культура – все эти явления не могут не отражаться на состоянии традиционной музыки и фольклора. И такие вопросы актуальны не только для Казахстана, они животрепещущи для большинства этносов современного мира.

На сегодняшний момент казахстанское этномузыкознание прошло длительный путь своего развития и подошло к такому периоду, когда внимание образования и науки в целом носит интегрированный характер. Стремление влиться в мировые научные и образовательные процессы видоизменяет и траекторию развития казахстанского музыковедения, и этномузыкознания в частности. Подписание Республикой Казахстан Болонской конвенции внесло изменение в траекторию науки и образования.

Казахстанское этномузыковедение прошло лишь отдельный этап своего развития. Проведены научные исследования по проблемам изучения тех или иных элементов традиционной музыкальной культуры казахов. Но многое предстоит еще решить. Стратегической задачей будущего является сохранение, осмысление и передача будущим поколениям богатейшего наследия казахской культуры.

Литература:

1. Гамарник М. Жизнь и творчество Таттимбета: дис. …к.иск.: 17.00.02. – Алматы, 1996. – 183 с.
2. Земцовский И. Апология слуха // Музыкальная академия. 2002, № 1. – С.1 – 12
3. Калиев С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши: дис. …к.иск.: 17.00.02. – Алматы, 1996. – 211 с.
4. Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке советского Казахстана (к проблеме кюя) // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 544 с. С.303 – 331
5. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки: Монография. – Алматы, 2009. – 520 с.

რაუშან მალდიბაევა
ყაზახეთის ხელოვნების ეროვნული უნივერსიტეტი
პროფესორი
ყაზახეთი

დამოუკიდებელი ყაზახეთის პერიოდის ეთნომუსიკისმცოდნეობა

ბოლო 25 წლის განმავლობაში ყოფილი საბჭოთა კავშირის ყველა ქვეყანაში, მუსიკალური ხელოვნების სფეროში, განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა ეროვნული თვითმყოფადობის საკითხებს და განვითარების უნიკალურ გზებს. ეთნომუსიკოლოგიის განვითარება არ იყო ერთგვაროვანი. მას ჰქონდა თავისი აღმასვლისა და დაღმასვლის პერიოდები, რომლებიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საზოგადოების კულტურის ყველა ტენდენციასთან, განათლებასთან და მეცნიერებასთან.

ყაზახეთის ეთნომუსიკისმცოდნეობამ განვითარების დიდი გზა გაიარა და მიუახლოვდა ისეთ პერიოდს, როცა მას კომპლექსურად ეთმობა სამეცნიერო და განათლების სფეროს ყურადღება. მსოფლიო სამეცნიერო და საგანმანათლებლო პროცესებში გაწევრიანებისაკენ სწრაფვა ცვლის როგორც ყაზახეთის მუსიკათმცოდნეობის განვითარების ტრაექტორიას, ასევე ეთნომუსიკოლოგიას მთლიანად. ყაზახეთის რესპუბლიკის მიერ ბოლონიის კონვენციაზე ხელმოწერამ არსებითი ცვლილებები შეიტანა მეცნიერების განვითარებაში.

Айгуль Байбек
Казахский Национальный Университет Искусств
Доцент,Этномузыковед
Казахстан

ТРАНСЛЯЦИЯ ПЕСЕННОЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИЙ КАЗАХОВ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ НАРОДНЫХ МУЗЫКАНТОВ

Сегодня, анализируя те требования, которые выдвигаются перед современным профессиональным музыкальным образованием, необходимо помнить, что в XX веке в меняющемся социуме традиционная музыка проходила и сейчас проходит путь культурной ассимиляции.

Создание новой системы трансляции культурных ценностей связано с изменениями социально-экономических сфер деятельности под воздействием таких факторов как седентаризация, урбанизация и европеизация. Созданная 3-х звенная система обучения народных исполнителей на опыте европейской музыкальной культуры письменной традиции не явилась адекватной устной культуре казахов, что нарушило основополагающий принцип, сформулированный как ***«каждому типу профессиональной музыкальной культуры соответствует свой тип профессионального обучения»*** (Шахназарова, 1983:93). Система нотного обучения домбристов по специальности повлияло на качественный уровень не только исполнительского мастерства (сужение репертуара), но и падение креативного уровня (умения импровизировать и сочинять).

Фактически весь цикл музыкально-теоретических дисциплин был оторван от специфики и практики преподавания специальности народных музыкантов. Отсутствия специальных курсов по теории казахской музыки лишают главного – теоретического и философского понимания их последующей деятельности. Тогда как профессиональная подготовка музыканта немыслима была без получения теоретических знаний и музыке. Как писал видный философ и теоретик музыки Г.Орлов «с незапамятных времен и во всех известных культурах ***всевозможного рода теоретизирование о музыке было неотделима от процесса обучения.*** Благодаря использованию различных метаязыков музыка вводилась в богатые контексты мысли, ***инстинкты превращались в знание***, поддерживались каноны должного музыкального поведения и преемственность музыкальной традиции» (Орлов, 1992:23).

Трансляция музыкального профессионализма в традиционном обществе происходила в рамках описанной в науке *системы Учитель-ученик* (*Ұстаз-шәкірт*), закладывающая знание культурного контекста музыкальных произведений, исполнительского ритуала, этики поведения профессионала, высокие эстетические критерии. Система давала возможность получения комплексного усвоения теоретических и исторических знаний в непосредственном практическом обучении, а также развития у музыканта универсальные качества профессионала. Критериями, по которым определялся профессиональный уровень музыканта, считались: умение

точно повторить с одного прослушивания новое сочинение; способность сразу, без промедления сыграть или спеть сочинение–импровизацию, как эмоциональный отклик на самые различные события. Таким образом, каждый традиционный музыкант (*күйші* или *әнші*) был прежде всего носителем и продолжателем традиционных исполнительских школ, обладал универсальными качествами незаурядного исполнителя-импровизатора и создателя новых произведений одновременно. Он обладал развитым интеллектом и широкой системой знаний из разных областей культуры.

В настоящее время традиционная среда разрушена, а вместе с ней и передача сущностных начал традиционной культуры, поэтому традиционный комплекс знаний и практических навыков необходимо давать молодым музыкантам в системе современного музыкального образования. Задача продолжения и развития традиционного музыкального профессионализма потребовала создания в постсоветском пространстве новых курсов Сольфеджио для народных музыкантов, основанного на усвоение традиционного музыкального языка.

Проблему адаптации сущностных начал традиционной культуры в европеизированной системе обучения решила, созданная еще в 1973 году преподавателем кафедры гармонии и сольфеджио Алматинской консерватории, музыковедом-реформатором Б.Ж. Амановым (продолженная в разные годы преподавателями С.Райымбергеновой, С.Утегалиевой и Г.Омаровой под руководством профессора А.Мухамбетовой) дисциплина, предназначенная для домбристов, которая впоследствии будет названа «Этносольфеджио». Профилизированный курс, построенный на материале домбровой музыки, ставил те же цели, что и в академическом Сольфеджио – формирование профессионального музыкального мышления, развитие слуха и памяти. За долгие годы работы сложилась определенная методика, восполняющая пробелы нотного обучения по специальности, т.е. главным ориентиром стали устные формы работы, с развитием креативности музыкантов – навыки импровизации и сочинительства. Программа была издана в 1990 году (Аманов, Мухамбетова, 2002). В связи открытием в 1988 году новой специальности «Народное пение», встала необходимость разработки нового курса Этносольфеджио на традиционном песенном материале. На основе методического опыта создания домбрового этносольфеджио преподаватели консерватории С.Райымбергенова и А.Байбек начали работу по созданию профилизированного курса для народных певцов. Далее Этносольфеджио становится объектом научного исследования, былы защищены кандидатские диссертации Г.Альпеисовой «Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане» (2003 г.) и А.Байбек «Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио» (2009 г.). В 2003 году была издана программа по Этносольфеджио для музыкальных колледжей Г.Омаровой, а в 2005 году методическое пособие по Этносольфеджио Г.Омаровой и Г.Мурзагалиевой. Преподавателями-последователями курса Этносольфеджио в вузах и музыкальных училищах являются Г. Балманова, Г. Мурзабекова и Б.Бабижан.

На сегодня курс Этносольфеджио, как система обучения народных музыкантов, *интегрирует традиции устных и письменных музыкальных культур*. Так, *письменные формы работы в курсе*, связанные непосредственно с академическим

(европейским) Сольфеджио занимают значительное место в курсе Этносольфеджио. Они призваны формировать такие, необходимые современному музыканту практические навыки: свободное овладение нотным письмом и навыками расшифровки; свободное чтение с листа нотированных произведений, их транспонирование; анализ и реконструкция ранее изданных песен и кюев.

Все же в современных условиях обучения студентов-народников особенно актуальным становятся *вопросы сохранения и развития ценностных качеств традиционной музыки.* Адаптация традиционных методов воспитания народных музыкантов в европеизированной системе обучения требует развития креативности исполнителя, актуализации тех ценностных качеств традиционной музыки, которые связаны с ее исконно устной природой, её коммуникативной направленностью. Таким образом, методическими доминантами курса «Этносольфеджио» являются ***устные формы работы как традиционный принцип воспитания народных исполнителей***, свойственные традиционному музыкальному мышлению: *устность*, *импровизационность* и *творческое общение*. Устные формы работы воспроизводят традиционную систему обучения и обеспечивают активизацию мышления, памяти и слуха. Импровизация, как творческий метод, призванный развивать и демонстрировать степень овладения закономерностями домбрового и песенного музыкального мышления и языка, в идеале воспитывающий народных музыкантов, способных творчески развивать традиционную культуру в современных условиях. Включение традиционных форм песенно-поэтического (*қара өлең*; *қайым өлең* – фольклорные жанры) и инструментального (*тартыс* –домбровое состязание) общения, осуществляемое в игровых формах, активизирует усвоение материала, даёт возможность реализации творческого начала. В традиции эти формы творческого общения служили «не только средством передачи информации, но и *важным каналом в* сохранении духовных ценностей» (Утегалиева, 1987:9).

В числе *устных форм работы*, связанных с привычной системой восприятия традиционных песен и кюев является *устный музыкальный диктант*, так как именно устная фиксация, кровно связанная с вековой традицией устного музицирования отражает традиционный метод усовершенствование слуха и памяти. Устный диктант как одна из форм работы, также как и в общепринятом Сольфеджио ставит перед студентами конкретную задачу – повторить после нескольких исполнений предложенную традиционную песню или кюй. Повтор устного диктанта включает: процесс восприятия (собственно запоминание музыкальной ткани) и непосредственное воспроизведение прозвучавшего материала. Причем главное условие – повтор должен быть не фрагментарный, а полный. При запоминании происходит целостное слуховое освоение предложенной песни или кюя, требующее от студентов цепкой музыкальной памяти и отточенного слуха. Как было ранее отмечено, в традиционной среде мастером считался тот музыкант, который с одного прослушивания мог повторить песню или кюй целиком. Привитие данных навыков может осуществиться только при глубинном изучении механизмов традиционной песенной и инструментальной культуры, с изучения стройной системы канонов, композиционных и ладоинтонационных особенностей традиционной музыки, которые в свою очередь и обеспечивали существование устной культуры. Освоение канонизированных форм-схем может осуществляться с помощью одной из форм

работ Этносольфеджио, как *целостный стилистический анализ формы* и музыкального языка традиционной песни или кюя, с применением традиционной терминологии, выработанной самими носителями.

В целом, полное осмысление народными исполнителями не только индивидуального исполнительства, но и последующей профессиональной деятельности может быть осуществлено комплексом знаний, закладываемых в системе обучения музыкально-теоретическими дисциплинами, основывающихся на традиционном музыкальном материале. Таким образом, курс Этносольфеджио представляет *последовательное углубленное теоретическое изучение многих локально-стилевых инструментальной и песенной традиций*, что на сегодня является чрезвычайно актуальным. В этой связи, полное раскрытие ценностных качеств самой культуры немыслимо без знаний стилистических особенностей различных исполнительских школ и композиторских индивидуальностей, которые реализуются в целостном *стилистическом анализе традиционных песен и кюев* в курсе Этносольфеджио.

Введение в Этносольфеджио ***системы творческих форм работ – импровизация и сочинительство как способ сохранения и развития традиционной домбровой и песенной культуры*** обусловлено рядом приоритетных задач, поставленных перед системой образования в целом. Это – воспитание креативной личности, раскрепощение и развитие творческого потенциала учащегося для эффективной общественно-профессиональной деятельности музыканта в самых различных сферах. Впервые развитие традиции импровизации, как альтернатива нотному обучению, получила в курсе домбрового сольфеджио, отражающего особенности домбрового мышления. Сегодня курсы Этносольфеджио для народных музыкантов – певцов и домбристов это и практическая дисциплина, направленная на формирование носителя традиционной музыки, где особая роль отводится развитию традиционных форм музыкального воспитания. Таким образом, курс Этносольфеджио является дисциплиной, *проецирующей собой модель традиционного исполнительства, ориентированную не только на восстановление специфики слуха музыкантов устной традиции, а также способствующую освоению импровизационных навыков и активизации творческих способностей.* Владение техникой импровизации необходимо для современных музыкантов, поскольку: 1) импровизация служит специфической формой существования народного творчества; 2) по тому, как народный исполнитель владел искусством импровизации, судили о его таланте и мастерстве.

Конечно, импровизация в курсе Этносольфеджио – это далеко не всегда быстрая, спонтанная музыкальная реакция, а зачастую это длительный творческий процесс, включающий в себя сознательное, обдумывание будущего сочинения. С традицией этот процесс объединяет устная форма обдумывания (тогда как композиторы пишут письменные наброски и варианты), устная форма реализации сочинения, а также устная форма функционирования, когда созданное сочинение может свободно меняться в процессе его различных исполнений. Через импровизации-сочинения на конкретные, точно определенные задания (импровизации-сочинения на определенный образ, жанр и композиционную структуру и т.д.) идет постепенное освоение искусства импровизации.

В целом, различные формы работы над импровизацией-сочинением в курсе Этносольфеджио формируют в студентах *понимание индивидуального стиля народных композиторов-классиков и предоставляют возможность реализовывать через свой опыт сочинительства взаимосвязь импровизаторского и исполнительского творчества.* Работа над импровизацией и сочинением открывает неограниченные возможности для развития творческих способностей музыкантов, пробуждает в них творческое сознание, заставляет их посмотреть на песню и кюй другими глазами, и услышать по-новому ту же самую музыку. Необходимо помнить, что сегодня создание индивидуальных «оригинальных» музыкальных сочинений, ориентированных на лучшие композиционные шедевры классических сочинений устных профессионалов, может быть реализовано только в тесном соприкосновении с предшествующим опытом – традицией.

Таким образом, ***только через трансляцию механизмов преемственности исполнительского и сочинительского опыта национальных традиций***, сегодня может сформироваться не только *авторитетный исполнитель-профессионал* с мастерской техникой и широчайшим репертуаром, но и *носитель автохтонной аутентичной исполнительской традиции и ее духовного содержания*. Ведь, аутентичное исполнительство подразумевает не только наиболее полное и точное воспроизведение авторского замысла и художественного образа исполняемой музыки, но и высокий интеллектуальный, и главное духовный уровень исполнительской деятельности музыканта. Важно вложить в современных музыкантов понятия аутентичного исполнительства, как воплощения в своих интерпретациях почерка самых выдающихся и оригинальных композиторов-исполнителей классической традиции, духа их музыки. А привитие студентам навыков импровизации и сочинительства воплотит в них опыт традиционного музыканта как синкретического творца.

Использованная литература:

1. Аманов Б., Мухамбетова А., Казахская традиционная музыка и XX век, Алматы, 2002.
2. Орлов Г. Древо музыки, Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992.
3. Утегалиева С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов (Автореф. диссертации канд. иск.), Ленинград, 1987.
4. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма, Москва, 1983.

აიგულ ბაიბეკი
ყაზახეთის ხელოვნების ეროვნული უნივერსიტეტი
დოცენტი
ყაზახეთი

ყაზახების სასიმღერო და საკრავიერი ტრადიციები ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა პროფესიულ სწავლებაში

მუსიკალურ-თეატრალური დისციპლინების დანერგვა, რომლებიც დაფუძნებულია ყაზახურ მუსიკალურ ნაწარმოებებსა და ყაზახურ კულტურულ პარადიგმებზე, ერთ-ერთი საკვანძო მომენტია, რათა XXI საუკუნეში ყაზახური ტრადიციული მუსიკის შენახვა და განვითარება შევძლოთ პროფესიონალი მუსიკოსების თანამედროვე ევროპული განათლების სისტემაში.

ხალხური მუსიკის შემსრულებლებისათვის „ეთნოსოლფეჯიოს“ კურსის მეთოდოლოგიური საფუძველი გახლავთ მეთოდების ინტეგრაცია და სმენისა და აზროვნების განმავითარებელი სავარჯიშოების ფორმები, რომელიც შექმნილია ზეპირი (იმპროვიზაცია, კომპოზიცია, საკონკურსო მუსიკალური ფორმები) და წერილობითი (კარნახის ჩაწერა, სიმღერების ნოტებით ჩაწერა) მუსიკალური კულტურისათვის.

ნინო სანადირაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

კულტურის სფეროს შესაძლებლობები თანამედროვეობაში

თანამედროვე სამყაროში კულტურის შესაძლებლობების პარადიგმაზე საუბარი უფრო და უფრო აქტუალური ხდება. კულტურის რესურსების საკითხი ის მიმართულებაა, რომელიც კულტურისა და ხელოვნების მენეჯმენტის მკვლევარებსა და სამეცნიერო ჯგუფებში ბოლო ათწლეულებია დიდ ინტერესს იწვევს და ახალ ტენდენციებს ამკვიდრებს. კულტურის რესურსები თავისთავად გულისხმობს არა მარტო კულტურის სფეროს მიმართულებებს, არამედ კულტურის სფეროს პროდუქტებსაც. უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურის რესურსები განსაკუთრებულ შესაძლებლობას ანიჭებს ერთდროულად მწარმოებელსაც და მომხმარებელსაც, როგორც ურთიერთსარგებლის მომტან ურთიერთობას, როგორც ეკონომიკურ და სოციალურ რესურსს. კულტურის რესურსები, მათი კონტექსტიდან გამომდინარე ასოცირებულია სხვადასხვა ღირებულებებთან და განაპირობებენ ინოვაციურად გამოყენების შესაძლებლობას. საზოგადოებაში კულტურის გამოვლენის ფორმები და დამოკიდებულებები ხშირად სხვადასხვა განზომილების წარმოადგენს. კულტურა მატერიალურიცაა და სულიერიც. თუმცა, მისი სულიერება ქმნადობის ან წარმოების შემთხვევაში იძენს მატერიალურ ხასიათს, რაც ხშირად საზოგადოების ანუ ურთიერთობათა სისტემის ფასეულობათა მაჩვენებელიცაა. ეს კულტურისა და საზოგადოების ურთიერთობა ერთდროულად შეიძლება იყოს მატერიალურიცა და სულიერიც, მისი მატერიალურობა იმ სოციალურ ინსტიტუტებში გამოიხატება, რომელთა გარეშე საზოგადოება წარმოუდგენელია, ხოლო კულტურის მატერიალურობა იდეის განხორციელების ფორმაა, ანუ მატერიალურ ნივთებსა და ნაწარმოებებშია რეალიზებული. კულტურის შესაძლებლობებსა და რეალიზების საშუალებებს კულტურის რესურსების არსებობა განაპირობებს.

თანამდეროვე სამყაროში კულტურის რესურსების მრავალი განმარტება არსებობს, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არასამეცნიერო განმარტება ამერიკელ პროფესორ დანიელ ოდესს ეკუთვნის, რომელიც განმარატვს, რომ "კულტურული რესურსები კულტურებისთვის მნიშვნელოვანი რესურსებია" (The Arctic Small Tool Tradition, 2005:146-147).

კულტურული რესურსების მრავალგვაროვნება მათ მრავალფეროვნებასა და შინაარსშია საძიებელი. კულტურული რესურსის ცნება სხვადსხვა მნიშვნელობით გამოიყენება და ძირითადად კულტურულ მემკვიდრეობასთან ასოცრიდება. კულტურის რესურსი სხვადსხვა კულტურასა და სოციუმში სხვადსხვანაირად

აღიქმება, ისინი შეიძლება განიხილებოდეს და რესურსებად ჯგუფდებოდეს ესთეტიკის, ვიზუალური, შინაარსობრივი, გამოყენების, მნიშვნელობის და სხვა ნიშნით.

კულტურის ობიექტის რესურსთა განხილვისას მნიშვნელოვანია გავიაზროთ მათი ყველაზე ღირებული ატრიბუტი: თანმიმდევრული შესაძლებლობები, რათა გამოიკვეთოს კულტურის იდენტობის მატარებლები. ისტორიის მანძილზე ხელოვნება და კულტურა სარგებლის მომტანი იყო, როგორც ინდივიდუალურად ასევე საზოგადოებისთვის. თანამედროვე კვლევების შედეგად ირკვევა, რომ საზოგადოების სოციალური სარგებელი ხელოვნებისა და კულტურიდან მომდინარეობდა. კულტურა ყველგან შეღწევადია, რასაც ხელს უწყობს სოციალურად ინტეგრირებული ფონი, კრეატიულობა, კავშირი და სიცოცხლისუნარიანობა. კულტურული მემკვიდრეობის მართვის დაგეგმვისას გასათვალისწინებელია მათი როლი მთელ მსოფლიოში ურბანულ განახლებაზე (განვითარებაზე) საუბრისას. მძლავრი ეკონომიკური განვითარების დროს, ერთი მხრივ, შემოქმედებითი მნიშვნელობა შენელებულია ხელოვნებაში, ტრადიციებში, წარსულის ღირებულებებსა და უნარებში, მაგრამ მეორე მხრივ, აუცილებლად გასათვალიწინებელია ის ფაქტი, რომ კულტურა გვეხმარება ჩვენი განცდების ადაპტაციასა და შეცვლაში, ის გვანახებს, რომ ჩვენ მოვდივართ საიდანღაც და გვაქვს ისტორია. კულტურული რესურსები წარმოადგენს უნიკალურ საშუალებას, რომლის მეშვეობითაც ყოველ ადამიანს, მიუხედავად წარმომავლობისა და სოციალური გარემოსი, შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს მის განვითრებაში და შექმნას ახალი კულტურული სივრცე. კულტურული რესურსების ხელმისაწვდომობა თითეული ადამიანის უფლებაა, რომელსაც არცერთი კანონი არ არეგულირებს და წარმოადგენს ერთი მხრივ მემკვიდრეობასთან თავსებადობას, მეორე მხრივ კი უსაზღვრო ინსპირაციის, შთაგონების წყაროს, რომელიც გარდა მატერიალური ობიექტებისა, საგანმანთლებლო რესურსებსაც წარმოადგენს.

კულტურული მემკვიდრეობის რესურსების თავისებურებებს განსაკუთრებული მიდგომები სჭირდება. ერთი მხრივ, ყოველი კულტურული ობიექტი შეიძლება მივიჩნიოთ კულტურის რესურსად, მეორე მხრივ კი, დიდი მნიშვნელობა აქვს თვითონ ობიექტის ამა თუ იმ კულტურაში ინტეგრაციას.

მემკვიდრეობის რესურსებიდან გამოიყოფა სამი ფართო მიმართულება:

1. უძრავი მემკვიდრეობა: შენობა-ნაგებობები ან ბუნებრივი რესურსები, როგორიცაა მიწა, ან მიწაზე დაფუძნებული რესურსები, ან ბუნებრივი ტერიტორიები რომლებიც „ფიქსირებულია“ სპეციალურ მდებარეობაზე (მაგ: სტრუქტურები, ადგილები, ტერიტორიები და სხვა).

2. მოძრავი მემკვიდრეობა: რესურსები, რაც არის ადვილად მოხსნადი და შესაძლებელია გადატანა ადგილიდან ადგილზე (მაგ: ობიექტები, დოკუმენტები).

3. არამატერიალური მემკვიდრეობა: ადამიანის მიერ შექმნილი სულიერი წარმოების „პროდუქცია“ – გამონათქვამები, ამბები, სიმღერები, რწმენა-წარმოდგენები, ღირებულებები და ა.შ.

კულტურის რესურსების გამოყენება საგანამანთლებლო სერვისების საშუალებით საზოგადოების განვითარების წინაპირობაა. კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა აუცილებელია ჯანმრთელი სოციუმის შესაქმნელად, რაც ევროპის ბევრ ქვეყანაში სახელმწიფო სტრატეგიის ნაწილადაა ქცეული (http://ec.europa.eu/eu2020/pdf/COMPLET%20EN%20BARROSO%20%20%20007%20-

%20Europe%202020%20-%20EN%20version.pdf). მდგრადი საზოგადოება აღიარებს ხელოვნებასა და კულტურულ მემკვიდრეობას, როგორც ძირითად თემას საზოგადოების განვითარებისთვის, კულტურის პოლიტიკის სტრატეგიები გვთავაზობენ შესაძლებლობებს, როგორ შეიძლება განვაახლოთ და განვავითაროთ კულტურის სხვადასხვა მიმართულებები კულტურის რესურსების გამოყენებით. სახელმწიფოები, თვითმართველი სუბიექტები თუ მუნიციპალიტეტები საკუთარ თავზე იღებენ დაგეგმვის ფარგლებში ოთხი მიმართულების განვითარებას საზოგადოების მდგრადობის გასავითარებლად: 1) ეკონომიკური კეთილდღეობა; 2) სოციალური სამართლიანობა; 3) გარემო პირობები; 4) კულტურული სიცოცხლისუნარიანობა.

კულტურული მემკვიდრეობის მართვის სტრატეგიების ფარგლები გამოკვეთილია აუცილებელი კომპონენტები, რომელთა დაცვაც აუცილებელია მემკვიდრეობის, როგორც ისტორიის, ასევე როგორც იდენტობის დაცვის საკითხისთვის.

1. იდენტიფიკაცია და აღდგენა: კულტურული მემკვიდრეობის რესურსების შერჩევა (გადარჩევა) და იდენთიფიკაცია მისი მახასიათებლების მიხედვით – დოკუმენტირება და ინვენტარიზაცია.

2. შენარჩუნება და განახლება: რესურსები დაცული და მოვლილია. მოქმედებები განახლება-შეკეთების, მემკვიდრეობის ობიექტისთვის დამახასიათებელი თავისებურებების (თვისებები) აღდგენისა და შენარჩუნების დროს მოიცავს სამართლებლივი საკითხების გათვალისწინებას (დაცვას). ინტერპრეტაცია და მდგრადი გამოყენება:

მემკვიდრეობითი რესურსების ინტერპრეტაცია და გამოყენება მნიშვნელოვანი და აუცილებელია საგანმანათლებლო და სარეკლამო პროგრამების გამოყენებით, რადგანაც კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობა და მდგრადობა საზოგადოების სიცოცხლისუნარიანობის აუცილებელი რესურსია.

კულტურის ინდუსტრიის ფუნქციონირებისა და საქმიანობის შედეგების განხილვისას, მკვლევარები უპირველეს ყოვლისა, რაოდენობრივ (მოცულობა ფასის მიხედვით) და ხარისხობრივ შეფასებაზე ამახვილებენ ყურადღებას და განიხილავენ, როგორც საზოგადოებრივი ინდუსტრიის სხვადასხვა ფორმების ურთიერთთანამშრომლობას. სწორედ მის საფუძველზე კეთდება დასკვნა, თუ რამდენად ეფექტურია ამა თუ იმ შემოქმედებითი აქტის შედეგობრივი კავშირი ან საქმიანობა. აქვე აღსანიშნავია სივრცობრივი ასპექტების გათვალისწინებაც, რომელიც საშუალებას იძლევა კულტურის სფეროს საქმიანობა განვიხლოთ როგორც განვითარების, ასევე მისი იმ ტერიტორიულ-ადმინისტრაციულ კომპლექსთან კავშირის მიხედვითაც, სადაც ის არის გავრცელებული. მეწარმეობა კულტურაში ადამიანური საქმიანობის სპეციფიკური სფეროა, რომელიც კულტურისა და ბიზნესის ინტეგრაციის შედეგად წარმოიშვა. იგი დამახასიათებელია საბაზრო ურთიერთობის წარმოშობის, განვითარებისა და ტრანსფორმაციის პერიოდისთვის, რომელიც იქმნება და რეალიზდება საზოგადოებრივი განვითარების ინდუსტრიული და პოსტინდუსტრიული მოდელის ჩარჩოებში. მეწარმეობას კულტურაში წინააღმდეგობრივი ხასიათი აქვს. ამ საქმიანობის სპეციფიკა მატერიალური და სულიერი ღირებულებების შექმნის ზღვარზე წარმოიშობა. მეწარმეობა უნივერსალური მოვლენაა და დამახასიათებელია ადამიანური საქმიანობის განსხვავებული სფეროებისთვის. წარმოების მიმართულება

კულტურაში, იმითაც საინტერესოა, რომ ამ პროცესის მთავარი ფიგურა ხდება სამეწარმეო საქმიანობის სუბიექტი ანუ შემოქმედი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა პროფესიულ ფუნქციებსა და სოციალურ როლებს. მოსაზრება, რომ თანამედროვე საზოგადოებაში შეიქმნა კულტურის მომსახურების ბაზარი, თანამედროვე ტერმინს წარმოადგენს და დღეისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

თანამდროვე მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაშია აღიარებული შემოქმედებითი ინდუსტრია კულტურის რესურსების მართვის სწორ ფორმად, რომელიც ხელს უწყობს შემოქმედებითობით ეკონომიკის განვითარებასა და ეკონომკურის სარგებლის მოტანას. შემოქმდებითი ინდუსტრიების განვითარებამ ბევრ ქვეყანასა თუ სოციალურ ჯგუფში მოახდინა საკუთარი თავის ტრანსფორმირება გარე ტერიტორიისა და საზოგადოების მიმართ, რომელიც მხარს უჭერს სოციალური (ფართო) ხელოვნებისა და კულტურის ფუნქციებს. ევროპისა და დიდ ბრიტანეთის ბევრ ქალაქში შემოქმედებითი კულტურის სექტორი აღიარებულია როგორც ერთ-ერთი ძირითადი გასაღები ქალაქის ეკონომიკისათვის. ევროპის მასშტაბით შემოქმდებითი ინდუსტრიები უტოლდება 535 მილიარდს, რაც შეადგენს ევროპის მთლიანი შიდა პროდუქტის 4.2%-ს. კრეატიული ინდუსტრიების სექტორი ევროპის ქვეყნებში პირველ 3 დამსაქმებელს შორისაა მშენებლობისა და საკვები/სასმელების ბიზნესის შემდგომ. სექტორში, ევროპის მასშტაბით, დასაქმებულია 7 მილიონზე მეტი ადამიანი, რაც წარმოადგენს ევროპის შრომისუნარიანი მოსახლეობის 3,3%-ს. აღსანიშნავია, რომ შემოქმედებითი ინდუსტრიების სექტორი ასაქმებს მეტ ახალგაზრდას (რომელთაგან 19,1% არის 30 წლამდე ადამიანი), სხვა სექტორებთან შედარებით (18.6%) (http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring–cultural–and–creative–markets–in–the–EU/$FILE/Creating-Growth.pdf).

პირდაპირ ფინანსურ სარგებელთან ერთად, კულტურის სფეროსა და რესურსების შემოქმედებით ინდუსტრიაში ინგეტრაციას მნიშვნელოვანი შესაძლებლობა გააჩნია სოციალური პრობლემების მოგვარებაში, სიღარიბის დაძლევასა და სამუშაო ადგილების შექმნაში. მსოფლიო ბანკის პროგნოზის მიხედვით, 2030 წლისთვის, კულტურა მნიშვნელოვან როლს შეასრულებს სიღატაკის ზღვარს მიღმა მყოფი (დღეში 1,25 აშშ დოლარზე ან ნაკლებ თანხაზე მცხოვრები) ადამიანების ცხოვრებაში (World Bank, 2012). ასევე გავლენის მნიშვენლობაზე შეგვიძლია ვისაუბროთ ტურიზმის როგორც მნიშვნელოვანი სოციო ეკონმიკური სექტორის განხილვისას.

კულტურის ანუ შემეცნებითი ტურიზმი, ეკონომიკის ამოქმედებისა და განვითარების მძლავრი კატალიზატორია. ის ხელს უწყობს ქვეყნის ცნობადობის გაზრდას და ინვესტიციების მოზიდვას. მდგრადი ტურიზმის განვითარება დიდწილად დამოკიდებულია კულტურულ და ბუნებრივ მემკვიდრეობასა და შემოქმედებით ინდუსტრიებზე. გაეროს ტურიზმის ორგანიზაციის (UNWTO) მონაცემებით, კულტურის ანუ შემეცნებითი ტურიზმი შეადგენს მსოფლიო ტურიზმის 40%-ს.

კულტურა, როგორც სოციალური გამოცდილების შედეგად მიღებული მემკვიდრეობა სოციალური და ეკონომიკური განვითარების რესურსია და თანამედროვეობაში არა კულტურის, არამედ კულტურის სფეროს დაგეგმვა-მართვაა მნიშვნელოვანი, რადგანაც კულტურის სფერო მარტო ინვესტირებას კი არ

ითხოვს, არამედ თვითონ გააჩნია ინვესტირების უდიდესი შესაძლებლობა. კულტურის სფერო საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთი კონკრეტული მიმართულებაა, რომელიც გულისხმობს ისეთ აქტივობას, სადაც ამ სფეროში მოღვაწე ბენეფიციარები ქმნიან სხვადასხვა ტიპისა და ფუნქციის მქონე საწარმოებს, დაწესებულებებს და არაკომერციულ ორგანიზაციებს კულტურის სფეროს სხვადასხვა განსაზღვრული პროდუქტების შენახვისა და წარმოების მიზნით. კულტურის სფერო, ისევე როგორც ნებისმიერი საქმიანობის სფერო, გარკვეულ ტიპის პროდუქციას აწარმოებს განვითარების და სხვა რაიმე სახის სარგებლის მიღების მიზნით. მსგავსი დამოკიდებულება შესაძლოა შემდეგნაირად განვიხილოთ, როგორც კულტურის ეკონომიკური შესაძლებლობები:

- ასეთი მიდგომები ქმნის წინაპირობას ადამიანური კაპიტალის განვითარებისათვის და თავადვე არის კაპიტალის ნაწილი, მისივე გავრცობისა და შთაგონების ერთ-ერთი წყარო;
- აყალიბებს და ავითარებს საკომუნიკაციო-საადაპტაციო უნარ-ჩვევებს ინდივიდებში, ხდება და არის კიდევაც სოციალიზაცია-ადაპტაციის ფაქტორი გარკვეულ, კონკრეტულ სოციალურ-კულტურულ პირობებში.

თანამედროვე სამყარო კულტურას დიდი ხანია ათავისუფლებს სხვადსხვა ტიპის სტერეოტიპული დამოკიდებულებისაგან, საგამოფენო სივრცეებსა და საცავებში კარჩაკეტილობისაგან, თუმცა საზღვრების გახსნილობა არანაირად არ გულისხმობს კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების დაცვის წესებისა და კოლექციათა მოვლის ინსტრუქციების უგულვებელყოფას. კულტურის სფეროს დაწესებულებების მისია გარდა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა, საზოგადოებასთან ურთიერთობის როლის დაბალანსებას წარმოადგენს.

მუზეუმი კულტურისა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის დიალოგს ემსახურება და რეალურად წარმოადგენს კულტურული ფასეულობების პოპულარიზაციის, კულტურის ინტერგრაციის, მუზეუმისა და საზოგადოების დაახლოების, საკუთარი შემოსავლების გაზრდისა და მუზეუმისთვის ბიზნეს გარემოს შექმნის შერწყმასა და განვითრების სწორ მართვას.

მუზეუმები უპირველეს ყოვლისა საგანმანათლებლო და სამეცნიერო დაწესებულებებია, ამიტომ მათ მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრიათ საზოგადოების სხვადსხვა წევრებისთვის საგანმანათლებლო მომსახურების გაწევაში. გარდა ამისა, ეს არის მთელი ცხოვრების განმავლობაში ადამიანის სწავლის მნიშვნელოვანი რესურსი, რადგან მუზეუმების კოლექციები და მათთან დაკავშირებული ინფორმაცია ყველა ასაკის დამთვალიერებელმა შეიძლება გამოიყენოს განათლების მისაღებად.

საგანმანათლებლო მომსახურების ფორმა და მასშტაბი განსხვავებულია და დამოკიდებულია მუზეუმის ადგილმდებარეობაზე, კოლექციებზე, პერსონალსა და არსებულ ფინანსურ რესურსებზე. მიუხედავად ამისა, ყოველმა მუზეუმმა უნდა შეიმუშაოს საკუთარი სტრატეგია და ჩამოაყალიბოს სკოლების საგანმანათლებლო მომსახურების ზოგიერთი ფორმა მუზეუმში თუ მის ფარგლებს გარეთ.

იმის მიუხედავად, თუ რას ამზადებს მუზეუმი, თავისი მუდმივი კოლექციების გამოფენას, დროებით ექსპოზიციას თუ ორივეს ერთად, დამთვალიერებელი გაცილებით უკეთ აღიქვამს მათ, თუ გამოფენებთან ერთად წარმოდგენილი იქნება საგანმანათლებლო თუ სხვა სახის საზოგადოებრივი პროგრამა და ღო-

ნისძიება, რაც კიდევ უფრო მეტად აძლიერებს და უფრო ნათლად გადმოგვცემს გამოფენის მთავარ სათქმელს. სამუზეუმო საქმიანობას შეგვიძლია ვუწოდოთ "საზოგადოებრივი პროგრამა". გამოფენებთან დაკავშირებით განხორციელებულ ყველა პროგრამას გარკვეული განმსაზღვრელი მახასიათებლები აქვს, რაც ყველა მათგანისათვის საერთოა. როგორც წესი, ასეთი პროგრამები: იმართება უშუალოდ საგამოფენო გალერეებში ან მათ ახლოს; წარმოაჩენს გამოფენილი ექსპონატების ვიზუალურ და ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს; ინტერაქტიურია და უშუალო კონტაქტს ამყარებს მნახველებთან; აძლიერებს ზემოქმედებას, დრამატიზმის განცდას, მოულოდნელობის ეფექტს და შთაგონებას; მოქნილი და დინამიურია.

საგანმანათლებლო პროგრამების განყოფილების თანამშრომლები, პედაგოგ-ექსკურსიამძღოლები წარმოადგენს შუამავალს მუზეუმის კოლექციებში არსებულ ხელოვნების ნაწარმოებებსა და დამთვალიერებლებს შორის. მუზეუმები, როგორც საგანმანათლებლო სივრცე, არაფორმალური საგანმანათლებლო დაწესებულებაა, ხოლო არაფორმალური განათლების წარმატების პირობაა ურთიერთქმედების ემოციური მხარე, რომელიც ბადებს სამყაროსადმი დამოკიდებულების ან პიროვნების ინტერესთა ცვლილებებს.

მუზეუმების მიერ განხორციელებული პროგრამების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი განმსაზღვრელი მახასიათებელი, რომლის მაქსიმალურ წარმოჩენასაც ისინი ცდილობენ, არის გამოფენილი ნივთების (არტეფაქტების, მხატვრული ნამუშევრების თუ ნიმუშების) ვიზუალური შესაძლებლობების წარმოჩენა, ისევე როგორც მათ შესახებ არსებული გამოკვლევების ინტელექტუალური მიღწევების ჩვენება. ეს განსაკუთრებით შეეხება საგამოფენო პროგრამებს და თავისთავად, ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია, რის გამოც ასეთმა პროგრამებმა უშუალოდ მუზეუმების შენობებში გადაინაცვლა. საკუთრივ რეალური ნივთი ყველაზე ძვირფასი და მნიშვნელოვანია, რაც კი მუზეუმებს გააჩნია და რომელიც სხვა საშუალებებთან ერთად, საგანმანათლებლო თუ დასვენების მიზნებისათვის გამოიყენება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. The Arctic Small Tool Tradition, Publisher: Routledge, Editors: Mark Nuttall.
2. http://ec.europa.eu/eu2020/pdf/COMPLET%20EN%20BARROSO%20%20%20007%20-%20Europe%202020%20-%20EN%20version.pdf
3. http://www.ey.com/Publication/vwLUAssets/Measuring–cultural–and–creative–markets–in–the–EU/$FILE/Creating-Growth.pdf

Tim Williams
International Expert in Culture Policy
Team Leader, EU-EaP Culture and Creativity Programme
Ukraine-Great Britain

THE EU IN GEORGIA'S CONTRIBUTION TO CULTURE AND ARTS: RESEARCH AND MANAGEMENT KEY FINDINGS OF THE CULTURE FOR DEVELOPMENT INDICATORS FOR GEORGIA

Culture for Development Indicators for Georgia is an initiative by European Union-Eastern Partnership Culture and Creativity Programme, funded by the European Union. The initiative is based upon UNESCO's Culture for Development Indicators methodology, which has been successfully implemented in many countries across the world.

UNESCO Culture for Development Indicators Suite (CDIS) consists of seven dimensions. Each of the dimensions is listed below together with a 'headline' observation based on the text of the report. Inevitably each statement is a broad generalisation and readers should refer to the source documents used for the indicators.

Economy. Findings suggest that culture makes up at least 2.8% of GDP involving 5% of the workforce in Georgia, but these figures are under-estimates requiring more detailed study.

Education. The education system in Georgia performs well with a good arts component, but some elements of higher education could benefit from further development.

Governance. The country's culture system works within a solid legal and institutional framework, but the local provision of local venues might be strengthened.

Social Participation. Participation in cultural activities was rather low. Georgians were quite tolerant of other cultures, but believe strongly in maintaining traditional practices.

Gender. Georgian law supports equality between the sexes. In practice, women's education lasts longer than that of men, but they are under-represented in the workforce and people tend to believe that men have more right to a job.

Communication. Just under half of all Georgians believe they live in a fully open society. Although it is possible to access the Internet throughout the country almost half of people questioned did not use it, limiting the growth of the 'information society'. A wide range of fiction – domestic, international, and co-productions are disseminated on TV.

Heritage. Georgia has a strong interest in heritage conservation. Preservation polices are in place from World Heritage through to local measures.

INTRODUCTION

In Georgia, there are three ministries of culture. There is a central, national, The Ministry of Culture and Monument Protection, and two at regional level: The Ministry of Education, Culture and Sport of Adjara Autonomous Republic of Georgia and the Ministry of Education and Culture of the Autonomous Republic of Abkhazia. The budgets of two regional ministries are first approved by local governments and then by Georgian

parliament with the law on the state budget. There are culture departments and/or culture centres on municipal levels throughout the country.

State funding is the only source for subsidies and program funding for arts and culture. Georgia is part of the Creative Europe Programme and other European Union funding programs, which created an opportunity to be involved in the EU funding. All cultural activities are regulated with the state law on commercial and non-commercial activities and taxation according the juridical statute of the institution. Institutions, which are registered as non-profit organizations, are free from VAT tax or could expect return from the state budget. There are very few independent initiatives and examples of private funding concern mostly funding for cultural heritage (for example CARTU foundation, which is part of CARTU Bank). In Georgia, there is a mix of centralized and decentralized management models.

UNESCO's CDIS allows the construction of a broad contextual framework for culture using standard statistical indicators and checklists. The CDIS allows countries to

- Establish a set of basic indicators, which map out the place of culture in the economy and society.
- Obtain an overview of the availability of information and statistics on cultural activities in the country.
- Provide a baseline for discussion and policy development. In the context of post-soviet space (which include post-war, post-revolutions, transitions, Russian pressure and propaganda, etc.), the leadership of Georgia with the recommendation of EU-Eastern Partnership Culture and Creativity Programme have recognized culture's role in development in such key documents as the Strategy for Cultural Policy of Georgia (2016) and its Action Plan 2016. The new data that has resulted from implementing the CDIS has fortified the culture and development agenda by providing empirical facts and figures for analysis and informed policies, opening dialogue, and strengthening cultural statistics. The participative implementation process unveiled gaps in the state and entity-level statistics and monitoring systems, as well as opportunities to fulfil a need for increased dialogue, collaboration and the harmonization of cultural policies and financial mechanisms across the multiple decentralized ministries and cultural institutions responsible for culture in the frame of the EU integration.

Georgia began implementation of the CDIS in May 2016 and the data collection was completed by February 2017, but there are still some data is missing. The research was managed by Stichting Caucasus Foundation in close cooperation with Arts Research Institute of Georgia. This report was prepared by Dr Levan Khetaguri and Dr Iuri Mgebrishvili, with support from Dr Simon Ellis. Data was provided by the Ministry of Culture and Monument Protection, the Ministry of Education, and National Statistics Office of Georgia. This report summarizes the results and the process of implementation of the CDIS project in Georgia.

Georgian Culture for Development DNA



The graphic above summarises Georgia's position on all the CDIS indicators for the seven dimensions of the model. Such graphics, while providing a very convenient picture at a glance, inevitably cover particular aspects of culture that will be set out later in the report. It is most noticeable that the graphic shows a 'mixed' picture. For example, some indicators such as Professional Training or Policy and Institutional Framework are very positive, whereas other elements even within same dimensions are much lower. In other words, Georgia has some big successes, but in other areas there is still a lot of work to be done. This is a technical report and so it is more concerned to present the facts from the indicators than to make policy recommendations.

Cultural Employment

GeoStat estimates that Cultural Employment for 2015 is 5.2% of the employed population in Georgia (95,555 jobs in Georgia are recorded in the field of culture, but many private sector and informal jobs are not included in official figures).[11] GeoStat could not provide a breakdown between individuals working in core cultural occupations, and those individuals in occupations in equipment/supporting activities. Disaggregating by sex, 4.8% of men and 5.6% of women work in culture, 54% or just over half the cultural workforce is women.

Culture thus has very important role as an employer in Georgia (95,555 jobs), and this does not account for secondary occupations in culture, or the informal economy. Neither does this figure include cultural occupations performed in non-cultural establishments or non-cultural occupations dependent upon the cultural sector. Nevertheless, the result of 5.2% shows culture's important role as a significant employer.

Household Expenditure on Culture

Georgian households spent 1.1% of their income on cultural activities in 2015. At present, the classification of expenditure makes it very hard to compile direct information about household expenditure on cultural activities. The 1.1% of expenditure was divided into expenditure on culture within the scope of services and products - 0.6% and expenditure on business within the scope of the equipment and the services for it - 0.5%.

Professional Training in the Culture Sector

Georgia's result of 1/1 indicates that the Georgia's authorities have manifested a clear interest and willingness to invest in the training of cultural professionals. Indeed, the coverage of public and government-dependent private technical and tertiary education is rather comprehensive in Georgia, offering various types of courses and permitting cultural professionals to receive the necessary training to pursue a career in the culture sector.

But the system still needs to be developed in the way of curriculum, research and international standards.

For professional arts education in Georgia there are four professional universities: three (Fine Arts Academy, Conservatory, Theatre and Film University) in Tbilisi and one (Arts University) in Batumi and with mixed qualifications in other universities (State University, Technical University, Ilia State University) covering approximately 3,000 students all together. The qualifications offered are generally traditional with some contemporary programs, a mix of arts practice and theory, such as film, music, art, and theatre studies. Following the Bologna process, all three levels (BA, MA, and PhD) exist in the three universities in Tbilisi while in Batumi there are only BA and MA levels.

Still one of the weaknesses in arts universities is the level and character of research, as well as the international recognition of academic results. The ELSEVIER consortium has been based in Georgia since 2014 with 22 Georgian universities, but no arts universities participate.

In Georgia in 2016, there were 190,057 students at 74 Educational institutions (Table 13) and only 3.6% in Arts Education (Table 14). The Ministry of Culture and Monuments Protection fund arts education in the four universities mentioned above.

Cultural management is one of the priorities in national cultural policy, but in 2016, cultural management (arts management or similar) at MA level disappeared from universities (Shota Rustaveli Theatre and Film State University www.tafu.edu.ge and Ilia State University www.iliauni.edu.ge). However, music management (conservatory) and heritage management (Fine Arts Academy) courses were still available based on an academic research approach rather than as training for senior management.

The main problem in the development of cultural management as a stable qualification within the national qualification framework is that it is not distinguished from Business Administration and does not address international experience and practice. One of the main topics of cultural management advance courses is to show main differences between cultural management and business administration. To address this issue, the state (ministry of culture) needs to create cultural management as an independent qualification. The two tables (12 and 16) show vocational training programs and tertiary education programs respectively in the field of culture.

Participation in Going-Out Cultural Activities

Going-out cultural activities include visits to cultural venues, such as cinemas, theatres, concerts, music festivals, galleries, museums, libraries, historical and archaeological monuments.

In 2015, 15% of the people surveyed in Georgia by the Caucasus Barometer reported having participated at least once in a going-out cultural activity in the last 6 months (theatre and cinema Table 25). The EU Cultural Statistics Handbook 2016 suggests that in the past year in the majority of countries about 30% or more of people went to the cinema at least once in 2011, except in Romania where the figure was 16%. Similarly, over 30% of European citizens attended a 'live performance' in 2011, except in Turkey where the number was 19%. A result of 15% suggests a low degree of cultural participation and a steady base for a domestic cultural audience it time its shows a very big needs and necessity in audience development, professional cultural management and marketing tools. GeoStat data (Table 23) by contrast include numbers of visits and not numbers of people. For example, 1 person going to the theatre ten times a year would be counted as ten visits.

Interpersonal Trust

In 2015, 34% of the people of Georgia agreed that most people can be trusted (Table 30). This indicator assesses the level of trust and sense of solidarity and cooperation in Georgia. A result of 34% indicates a low level of trust and solidarity.

Gender

On the one hand, Georgia has a fully guaranteed regulatory base, but on the other hand, there are inequalities in practice. Although employment of the cultural sector as a whole favours women (5.6% women compared with 4.8% of men), men are more likely to be part of the job market (employment rate 68% compared with 53% for women in 2015).

According the gender equality objective outputs and data received from GeoStat, its shows a low percent of female participation in politics 10%, compared with high participation in education and around 59% on labour market.

Freedom of Self-Determination

Georgia's final result is 8.5/10, 10 representing the situation in which individuals believe that there is 'a great deal of freedom of choice and control' and 1 being 'no freedom of choice and control.' The score of 8.5/10 indicates that the population feels that they have a high degree of control over their lives and are free to live the life they choose, according to their own values and beliefs. By assessing this freedom, this indicator evaluates the sense of empowerment and enablement of individuals for deciding and orienting their development.

Average results for all countries having implemented the CDIS, which is situated at 8.5/10, illustrates that a society provides an enabling political, economic, social and cultural context for individual well-being and life satisfaction and builds common values, norms and beliefs, which succeed in empowering citizens to live the life they value and orientate their development.

Heritage Sustainability

The CDIS score index for Heritage sustainability for Georgia is 0.75/1, that is made up from Registrations and Inscriptions at 0.86/1, Protection, Safeguarding and management at 0.52/1 and Transmission and mobilization of support at 0.92/1.

Georgia has a long history of heritage protection beginning in soviet times with the monuments protection agency and work on research, protection, preservation and restoration. Georgia has its own list of protected monuments, and natural sites.

The official body responsible for heritage protection in Georgia is the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia (NACHP). Over the last few years historic churches and monasteries in the country as well as church fittings held in museums have been returned to the ownership of the Patriarchate of Georgia. NACHP has however maintained responsibility for specialized conservation of these monuments.

ტიმ უილიამსი
კულტურის პოლიტიკის საერთაშორისო ექსპერტი
ევროკავშირისა და აღმოსავლეთ პარტნიორობის პროგრამის
“კულტურა და კრეატიულობა” ხელმძღვანელი
უკრაინა-დიდი ბრიტანეთი

“ევროკავშირი საქართველოში” პროგრამის წვლილი კულტურასა და ხელოვნებაში: ქვეყნის განვითარებაში კულტურის როლის მაჩვენებლები საქართველოსთვის – კვლევისა და მართვის ძირითადი შედეგები

მოხსენებაში საუბარია ევროკავშირის მიერ საქართველოში ჩატარებული სამუშაოების შესახებ, რომლებიც ხელს უწყობენ კვლევასა და მართვას შორის კავშირის გამტკიცებას. კულტურის მენეჯმენტისა და კულტურის პოლიტიკის ერთ-ერთი მთავარი პრობლემა ინფორმაციის ნაკლებობაა, რაც აფერხებს მართვის საკითხების გადაწყვეტას.

ევროკავშირის და აღმოსავლეთ პარტნიორობის პროგრამა „კულტურა და კრეატიულობა“, რომელიც ხორციელდება საქართველოში, მიზნად ისახავს უზრუნველყოს კულტურის და შემოქმედებითი სექტორების მხარდაჭერა, განავითაროს და განსაზღვროს კვლევის მეთოდები ეროვნულ, სუბ-სექტორულ და ლოკალურ დონეებზე. აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში ჩატარებული სამუშაოების მიზანი იყო ისეთი მოდელის შემუშავება, რომელსაც ქართველი სპეციალისტები გადაიღებდნენ და გამოიყენებდნენ ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონში.

პროგრამა იქცა ერთგვარ საკომუნიკაციო ხიდად სახელმწიფო და არასახელმწიფო სექტორებს შორის კულტურული სტრატეგიის შემუშავებაში. კულტურული და კრეატიული ინდუსტრიის სექტორში ინფორმაციასა და მენეჯმენტს შორის მჭიდრო კავშირი მნიშვნელოვანია არა მარტო ინოვაციების დასანერგად, არამედ ქვეყნის ეკონომიკის ზრდისთვის. აუცილებელია, ქართულმა ორგანიზაციებმაც იხელმძღვანელონ აღნიშნული კვლევებით. მისი სამომავლოდ განვითარებისთვის მნიშვნელოვანია, მოვერგოთ სექტორის საჭიროებებს, რაც ხელს შეუწყობს მის ორგანულ და საჭიროებისამებრ ზრდას.

Benefşe Temizkan
Batumi Art State Teaching University
Doctor of Philosophy
Georgia-Turkey

CROSS-BORDER CULTURAL COOPERATION: A CASE STUDY OF THE EUREGIO

Introduction

National borders, as physical and social barriers, restrict the interaction of neighbouring nations. As van der Velde and van Houtum put it, they "produce an imagined mental nearness to the members of one's nation and an exclusion of and mental distance to non-members, the "strangersm (6, 49)."

Border regions are the places where this barrier effect is felt the most. When a border, as a social structure, is constantly and intentionally reproduced to feed fear and suspicion, communities on both sides of the border are driven to live *back-to-back* to each other.

"Borderless Europe" is one of the core objectives of the European integration project, which so far not only physically dismantled most of the borders within its territory, but also turned the border regions into grounds for cooperation. Starting from late 1950s and increasingly after 1990s, border communities in Europe have been involving in cross-border cooperation arrangements.

Cross-border cooperation, as formulated in Madrid Convention of 1980, is "… any concerted action designed to reinforce and foster neighbourly relations between territorial communities or authorities within the jurisdiction of two or more Contracting Parties and the conclusion of any agreement and arrangement necessary for this purpose (9)".

Border communities engage in cross-border cooperation "to offset the structural disadvantages imposed by their location, on the edge of their country and confined by the limits placed on the system (legal, economic, social, or even linguistic, cultural, religious, etc) as a result of proximity to an international border (5, 16)." Through cross-border cooperation, bordering communities aim to solve common problems or manage resources together (6, 5). When facilitated effectively, cross-border cooperation can transform borders from *barriers* to *gateways* and encourage border communities to pursue *face-to face* relations instead of *back-to-back* existence.

The degree of cross-border cooperation achieved and its sustainability varies considerably from one region to another depending on a combination of factors such as economic, political leadership, geographical and cultural (6, 2). This paper focuses on cultural aspect of cross-border cooperation and aims to analyse how getting familiar with neighbouring culture could contribute to strengthening relations along the borders.

In order to do so, the paper examines the general context of cross-border cooperation in Europe and a case study of the EUREGIO, a border region between Germany and the Netherlands. The reason why the EUREGIO is chosen as a case study is that being the oldest cross-border region in Europe it is relatively more advanced in cross-border cooperation, and also there is evidence that it extensively inspired similar initiatives across Europe.

Here it should be emphasised that in the history, borders were rarely sealed tight. In this regard, cross-border cooperation is not something new. What is new is that, as Perkmann put it, the construction of CBRs [cross-border regions] has become a more or less explicit strategic objective pursued by social forces within and beyond border regions (11, 254)."

Cross-border Cooperation in Europe

The first experience of structured cross-border cooperation in Europe was in the EUREGIO in 1958. In 1971, the Association of European Border Regions (AEBR) was established to act on behalf of the European border and cross-border regions with the aim to promote exchanges of experience and information in order to address cross-border problems and benefit from opportunities (1).

The Council of Europe has been a major supporter of cross-border cooperation as a means to encourage good neighbouring relations. In 1980, it launched the Outline Convention on Transfrontier Cooperation between Territorial Communities or Authorities (also known as the 'Madrid Convention'), providing a legal framework for the establishment of cross-border regions.

Collapse of Soviet Block and the establishment of democratic systems in the Central and Eastern European countries accelerated cross-border cooperation in Europe (3, 10). Paasi maintains that "if during the 1960s and 1970s, the Euro-regions were regarded as 'instruments for a more diffused cooperation inside the Community', in the 1990s they became 'instruments to prepare for the joining of the EU (6, 10)".

Establishment of the single market programme was yet another impetus for cross-border cooperation within the EU. Keating notes that "as the process of European integration deepened and instruments of compensation for the least developed regions were put in place, as part of the single market initiative, cross-border cooperation boomed (6, 10)". The EU introduced a series of financial instruments, such as the INTERREG, PHARE–CBR and TACIS programmes, to promote regional development and cross-border cooperation in the peripheral areas of the EU member and prospective member states (3, 10).

1992 Maastricht Treaty introduced a new doctrine of cross-border cooperation: "social and economic cohesion". By the early 1990s, the European Commission took the lead as the primary sponsor of cross-border cooperation initiatives (6, 10) and cross-border institutional arrangements proliferated in all corners of the European continent. By the late 1990s, "there was not a border in Western Europe that was not covered by some sort of transfrontier programme (6, 10)".

In 2006, the European Parliament and the Council of Ministers created the European Grouping of Territorial Cooperation (EGTC)[1] mechanism to overcome the complexities of cooperation agreements under the Madrid Convention and to ensure better implementation of funds (6, 11). Within the framework of EGTC, subnational public entities from different member states are empowered to skip national level approval to institutionalize their cooperation arrangements. On the other hand, the newly created cross-border entities are given legal personality to make them more accountable and efficient in the use of EU funds (1). Whereas scope and competences of Euroregions are negotiated between national governments, EGTCs are "defined bottom-up on the basis of common needs, assets and a

dense agglomeration of shared policy-making (12, 8)". For the time being, Euroregions and EGTCs co-exist. Sousa posits that "because the Committee of the Regions (CoR) has a specific consultative role in matters concerning cross-border cooperation (under Article 306 of the Treaty), and since the EU is providing funding for these new units, the likelihood is that EGTCs will overcome Euro-regions as models of cross-border cooperation and the CoR will become a major actor in that process."

The Euregio Cross-border Region

In the course of European unification, the German-Dutch border became barely visible. Nevertheless, it is not yet possible to claim that border has disappeared altogether. The differences in language, culture, legislation, the tax system or the social insurance system still pose many challenges for border citizens. The EUREGIO, established in 1958, aims to facilitate cross-border cooperation in the German-Dutch border area. It covers an area of around 13,000 km2 with 3.4 million inhabitants. About two-thirds of the area and the population belong to the German and one third to the Dutch territory. The EUREGIO aims to contribute to the development of a region in which the national border is no longer an impediment and opportunities on both sides of the border are expanded for the prosperity and welfare of the citizens (8).

From the point of view of the locals, there are several incentives for creating a cross-border region, such as costs sharing, effective promotion of local assets, pooling efforts to lobby for the region, sharing expertise in best practices and finally, accessing subsidies that would otherwise not be available (4, 22).

The EUREGIO has a special bi-national structure, which ensures that the interests of the German and Dutch members are equally represented. The EUREGIO is governed by an executive board composed by the key member authorities, and a cross-border parliament, the EUREGIO Council. There are three EUREGIO committees, namely "Mozer - Social Development Committee", "Sustainable Spatial Development Committee" and "Economy and Labour Market Committee". The EUREGIO office is located at the border crossing of Gronau/ Enschede, where approximately 50 German and Dutch personnel are employed. The EUREGIO budget is made up of various sources of income, such as the contributions of the affiliated Dutch and German municipalities and grants from the EU through the European Regional Development Fund (ERDF) (8).

Since its foundation, the EUREGIO has been doing a pioneering work. In both Germany and the Netherlands, the border regions, due to their peripheral and socio-economic situation, were often unable to benefit from developments in the rest of the country. By acting together, the border communities strengthen their position. The EUREGIO attaches utmost importance to promoting contacts between the citizens of Germany and the Netherlands in the border region. Perkmann notes that "the initial concrete activities of the EUREGIO focused on cultural matters and 'know your neighbour' initiatives (11, 259)." The EUREGIO concentrates on encounters of citizens through cultural events, with the conviction that cultural integration serves as a base upon which cooperation in other fields can be built. The AEBR's European Charter for Border and Cross-border Regions also underlines the significant role played by cultural cooperation as enabler in the development and sustainability of other forms of cross-border cooperation: *"*... cultural cross-border cooperation becomes a constituent element of

regional development. Only if socio-cultural cooperation takes place is a workable cross-border environment for business, trade and services established (1, 13)."

The Mozer - Social Development Committee, which was established in 1971, is in charge of cultural and social aspects of cooperation efforts (4, 34). Every year, many cultural activities take place in the region. These include, for example, meetings of artists and musicians, theatrical performances, literature events, cooperation between museums or the development of joint cultural programs. Through these activities, EUREGIO citizens are engaged in an intercultural dialogue, which promotes mutual understanding. This is considered as the key to cross-border cooperation in all other fields.

One of the Mozer Committee's major achievements is the publication of teaching materials for students and teachers in primary, secondary and higher education in both sides of the border, clearly explaining the history of the region (4, 35). Indeed, history is significantly influential in current affairs. Depending on how it is told, it can prolong animosities or teach lessons to avoid the same mistakes of the past in order to create a peaceful future.

Promoting language learning is a priority in the EUREGIO. The "Day of the Neighbour's Language" is one successful project to be mentioned here. On April 21, 2016, for the fourth time in a row, the "Day of the Neighbour's Language" took place. Several activities in the EUREGIO area have been organized to raise interest in learning the language of the neighbour. The objective is to emphasize the importance of good command of the neighbour country's language for daily and professional lives of the border region population.

The "Day of the Neighbour's Language" is part of the Dutch action "Join in!" or "Day of the German Language", organized by the "German Action Group", a collaboration of the German Embassy in The Hague, the Germany Institute Amsterdam, Germany - the Netherlands Chamber of Commerce and the Goethe Institute Amsterdam.

On this day, one of the activities the EUREGIO organized was a Dutch-German concert at two schools. At the Burg-Gymnasium in Bad Bentheim and in the AOC Oost in Enschede, the rapper Kalibah appeared. In front of an enthusiastic students, he performed a selection of his bilingual songs. Following the concert, the EUREGIO organized a local language quiz, in which the winner class won a school trip.

Other schools in EUREGIO region also organized similar events. Around 500 students from the district of Borken and the Achterhoek region participated in bilingual workshops, and children from the Scholengemeenschap Canisius from Tubbergen visited five German companies (8).

In the same context, the EUREGIO promotes student mobility across the border. The Dutch border region of Achterhoek does not have a university. Therefore, students move to other cities for university education. This results in a brain drain, since people often do not return to their hometown after their studies. In order to avoid this brain drain, students are motivated to study in the German universities nearby the border area. At the moment, however, only a few Dutch students are enrolled in Germany universities. Because of this untapped potential, the EUREGIO Council has mandated the EUREGIO office to carry out a study on the subject of cross-border educational mobility.

In order to obtain an overview of existing initiatives and programs, the EUREGIO has carried out a desk as well as field research. Key players in higher education in the

Achterhoek, in addition to intermediary institutions like the "Regio Achterhoek," the "Platform Onderwijs and Arbeidsmarkt" (POA) and the "Stichting Achterhoek VO" were contacted in the Dutch side of the border. Similarly, universities were interviewed in the German side.

As far as the Dutch institutions are concerned, it has become apparent that neither the intermediary organizations nor the schools have actively promoted studies in Germany. On the other side of the border, the universities have also been doing little to attract Dutch students. Individual universities, however, expressed interest in the short- to medium-term admission of Dutch students. It is also promising that some universities in the wider area of the Achterhoek offer German-Dutch cooperation programs. The steps for promoting education in the neighbouring country aim to ensure that the border region is perceived as an interesting living and working environment for the youth, who later can take leading roles in cultural, social and economic integration of the border region.

On the basis of the findings, the EUREGIO has formulated recommendations for all the institutions concerned, both Dutch and German, on how more young Dutch can be engaged for studying in Germany. Establishment of a contact group to provide German universities with necessary information about the important academic dates in the Netherlands and appointing representatives for cross-border educational mobility at each school are some of the proposed recommendations (8).

Music is another field of cultural cooperation. Since 2009, the EUREGIO Music Festival has been promoting talented Dutch and German musicians in the cross-border region. Cross-border nature of the festival is underlined by the cooperation between Dutch and German partners, the mix of different styles and the selection of unusual venues from the baroque hall to the factory hall. The festival attracts prominent figures from culture, politics and business, hence it further strengthens awareness for cross-border cooperation (7).

In order to better understand how people in this cross-border region perceive the ongoing cooperation work, we quote three border citizens below:

"As well as meetings organised for young people and senior citizens, there were also field trips, meetings between sports clubs and round-table discussions on issues such as drug-related problems. These events fostered communication between the partners and helped to establish a deep mutual trust on both sides of the border (4, 60).[2]

"It became clear that even in regional sports events the rules were different in the Netherlands and Germany… Problems like that emerge in different areas and through structural cooperation in social and cultural areas; such issues can be easily resolved (4, 76).[3]

"What makes the EUREGIO so special is that the relationships were established at a time when cross-border cooperation was not yet taken for granted and there were not yet any financial resources made available for it. In the early 1990s, with the arrival of the European subsidy programme INTERREG, Euroregions were formed throughout Europe. Because the primary focus of INTERREG was on strengthening the economic position of border regions, the EUREGIO increasingly had to be careful not to lose sight of its original goal: "Bringing people together through cross-border cooperation." This is why the Mozer Commission is so important: by initiating small projects again, the EUREGIO can return to

its roots. “We have to see each other’s faces again rather than standing back to back (4, 85).”[4]

In fact, the importance given to cultural integration at regional level along the common border is in line with the national level relations of these two countries. There have been close cultural ties between Germany and the Netherlands for decades.

To illustrate, various German museums employ Dutch curators and directors. Similarly, prominent Dutch artists work in major German theatres, music venues and festivals. Dutch musical theatre companies are active in every part of Germany. Moreover, Berlin hosts the biggest Dutch artist and designer communities outside the Netherlands. Dutch orchestras, bands and ensembles frequently perform in Germany. Dutch and German universities collaborate intensively and Dutch higher education is very popular with German students (10).

Janet Antonissen, a lecturer of *intercultural communication at the International Business School in Venlo (*a city in the south-eastern Netherlands, near the German border) *puts it nicely* when asked about what Germany and the Netherlands have in common, she replied “a great deal, actually. They enjoy working together, they simply understand each other. When both sides are communicating directly, it leaves little, if any, room for misunderstanding (2).”

Conclusion

National borders are impediments in general. They were drawn to separate. Physical separation is usually accompanied by mental barriers. Communities living on the opposite sides of a border line tend to see neighbouring people as “others”. This separation impedes mutual understanding and cooperation. Border regions are the places where the dividing effect of borders are experienced the most.

European leaders understood the potential being missed due to the existence of barbed wired border lines within the continent. Soon after two bloody world wars, European project was introduced to bring European nations together in “borderless Europe”. The degree of achievement in this front so far is impressive. Most of the border controls in Europe have been dismantled and through structured and well-funded cross-border regions mental borders have also been wiped out. Integration at regional level is fundamental for the success of European Union.

Germany and the Netherlands are the pioneers in cross-border cooperation. The EUREGIO cross-border region that they mutually created back in 1958 has been inspiring other border regions for decades now. More than anything else, it brings people together, help them understand each other so that they can work together to take advantage of existing opportunities in any other fields. As Frans Willeme, a border citizen in the EUREGIO, who experienced living near a heavily secured border line, once said “We have to see each other’s faces again rather than standing back to back”.

Notes:

1. Regulation (EC) 1082/ 2006 of the European Parliament and of the Council adopted on 5 July 2006, under the co-decision procedure.

2. Franz-Josef Achterkamp, the Euregio Council representative from the county district of Steinfurt in 1983/84. He became chairman of the CDA/CDU faction in 1994/95 and vice-chairman of the CDA-CDU Euregio Association in 2007.
3. Rob Meijer, the chief of general affairs at the EUREGIO secretariat.
4. Frans Willeme, a citizen who was brought up in a street which was abruptly interrupted by a wall of barbed wire: the Dutch-German border.

Literature:

1. AEBR and European Commision. Practical Guide to Cross-border Cooperation. Association of European Border Region. 2011. Retrieved April 2017 from <http://www.aebr.eu/en/profile/aims–tasks.php>
2. Antonissen J. German-Dutch Proximity. 2017. Retrieved April 2017 from <https://www.deutschland.de/en/topic/politics/germany-europe/german-dutch-proximity>
3. Bufon, M., and V. Markelj. Regional Policies and Cross-Border Cooperation: New Challenges and New Development Models in Central Europe. Revista Romaˆna´ de Geografie Politica´ XII, no. 1: 18–28. 2010.
4. CDA-CDU EUREGIO Assoiation: 50 Years Of Christian Democratic Cooperation in the EUREGIO. Enschede: University of Twente. 2009.
5. Committee of the Regions. The European Grouping of Territorial Cooperation (EGTC). Brussels: EU publications. 2007.
6. De Sousa L. Understanding European Cross-border Cooperation: A Framework for Analysis. Journal of European Integration. pp (1-19). 2012.
7. EUREGIO Music Festival. Retrieved April 2017 from <http://www.euregio-musikfestival.de/>
8. EUREGIO Retrieved April 2017 <www.euregio.eu>
9. European Outline Convention on Transfrontier Cooperation between Territorial Communities or Authorities Territorial Communities or Authorities. Retrieved April 2017 from <https://rm.coe.int/1680078b0c>
10. Government of Netherlands: Relations between the Netherlands and Germany. Retrieved April 2017 from <https://www.government.nl/topics/international-relations/contents/germany>
11. Perkmann M. Construction of New Territorial Scales: a Framework and Case Study of the Euregıo Cross-Border Region. Reg Stud 15 (3): 211-227. 2007.
12. Spinaci, G., and G. Vara-Arribas. The European Grouping of Territorial Cooperation (EGTC): new Spaces and Contracts for European Integration? EIPASCOPE 2: 5–13. 11. 2009. Retrieved April 2017 from <http:// aei.pitt.edu/12379/1/20100114121643–Eipascope–2009–2–Article1.pdf>
13. Van der Velde, M., and H. van Houtum, De-politicizing Labour Market Indifference and Immobility in the European Union. In Cross-border Governance in the European Union, eds. O. Kramsch and B. Hooper, 41-55. London: Routledge. 2004.

ბენეფშე თემიზქანი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ფილოსოფიის დოქტორი
საქართველო-თურქეთი

კულტურული თანამშრომლობა საზღვრებს მიღმა: EUREGIO-ს მაგალითი

საზღვრებს მიღმა რეგიონული თანამშრომლობა, თუ ის სტრუქტურულად გამართულია, ხელს უწყობს სოციალური კაპიტალის დაგროვებას, მეზობელ სოციუმებს შორის ნდობისა და ურთიერთგაგების წარმოშობას; ხელს უწყობს ერთობლივი პრობლემების გაერთიანებული ძალებით გადაწყვეტას, რასაც შედეგად მოყვება მონაწილე ქვეყნებს შორის უკეთესი ურთიერთობების დამყარება, შესაბამისად, სასაზღვრო რეგიონში უსაფრთხოება, სტაბილურობა და კეთილდღეობა.

კულტურა სტრატეგიულ როლს თამაშობს საზღვრებს მიღმა რეგიონებს შორის თანამშრომლობის განვითარებაში, რადგანაც ქმნის იმ საფუძველს, რომელზეც შეიძლება დამყარდეს თანამშრომლობა. ნაშრომში გაანალიზებულია საზღვრებს მიღმა რეგიონებს შორის კულტურული თანამშრომლობა ევროკავშირში. აქცენტირებულია გერმანია-ჰოლანდიის სასაზღვრო რეგიონი, იმის წარმოსაჩენად, რომ კულტურას დიდი წვლილი მიუძღვის ტერიტორიულ ჰარმონიასა და მოსაზღვრე ტერიტორიების სტაბილური განვითარებაში. EUREGIO-ში, საზღვრებს შორის რეგიონში, ყოველწლიურად ტარდება არაერთი კულტურული ღონისძიება, რაც მოიცავს მხატვართა და მუსიკოსთა შეხვედრებს, თეატრალურ წარმოდგენებს, ლიტერატურულ ღონისძიებებს, მუზეუმებს შორის თანამშრომლობას, ერთობლივი კულტურული პროგრამების შემუშავებას. ამ ღონისძიებების საშუალებით EUREGIO-ს მოქალაქეები ამყარებენ კულტურათშორის დიალოგს, რაც ემსახურება ერთობლივი ინტერესების დაცვას და ურთიერთგაგებას.

ნინო წითლანაძე
თბილისის ალ. გრიბოედოვის სახელობის
სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი
საქართველო

კულტურის პოლიტიკის მოდელები და კულტურის სტრატეგია 2025

მნიშვნელოვანმა სოციალურ-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა და მსოფლიო ბაზრის პირობებზე გადასვლამ, გამოიწვია აქცენტების გადანაცვლება ქვეყნის კულტურის პოლიტიკაში. საქართველო დადგა სახელმწიფოს მხრიდან თეორიული კონცეპტუალური მიდგომების ფორმირების აუცილობლობის წინაშე.

ტერმინი "კულტურის პოლიტიკა" განისაზღვრა იუნესკოს მიერ 1967 წელს და ნიშნავს: "გარკვეული პრინციპების, ადმინისტრაციული და ფინანსური საქმიანობის ტიპების და პროცედურების კომპლექსს, რომლებიც უზრუნველყოფენ სახელმწიფოს მხრიდან მოქმედების საფუძველს კულტურის დარგში" (Cultural policy: a preliminary study, 1969). სხვა განმარტებით, სახელმწიფოს კულტურის პოლიტიკაში იგულისხმება იმ პრინციპებისა და ნორმების ერთობლიობა, რომლითაც ხელმძღვანელობს სახელმწიფო თავის საქმიანობაში კულტურის შენარჩუნების, განვითარების და გავრცელების საქმეში.

ხანგრძლივი კვლევისა და ძალისხმევის შედეგად, საქართველოს მთავრობამ კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს თაოსნობით შეიმუშავა და დაამტკიცა ქვეყნის მთავარი დოკუმენტი კულტურის დარგში – „კულტურის სტრატეგია 2025".

სტატიის მიზანია გამოვარკვიოთ, კულტურის პოლიტიკის რომელი ცნობილი მოდელები დაედო საფუძვლად ან იქნა გამოყენებული კულტურის სტრატეგიის დოკუმენტში.

თანამედროვე კულტურის პოლიტიკის მოდელები

ცნობილია სახელმწიფოს და კულტურის ურთიერთობების მრავალი მოდელი.

აბრაამ მოლის ტიპოლოგიას საფუძველად უდევს სოციოსტატიკური და სოციოდინამიკური მახასიათებლები. არსებობს მოდელების ორი ძირითადი ჯგუფი, რომელიც მოქმედებს კულტურის პოლიტიკის ფორმირებაზე (Матвиенко, 2009:53):

1. სოციოსტატიკური ნაწილი აღწერს კულტურის პოლიტიკის გრძელვადიან მიზნებს და მის ინსტიტუტებს. მოლი გამოყოფს ასეთი პოლიტიკის სამ ქვეჯგუფს:

- "პოპულისტური", ან "დემაგოგიური", რომლის მიზანია რაც შეიძლება ბევრი ადამიანის კულტურული მოთხოვნების მაქსიმალური დაკმაყოფილება;
- "პატერნალისტური", ან "დოგმატური", რომლის მიხედვით კულტურული ღირებულებების გავრცელების ძირითადი არხები და უფლება ეკუთვნის პოლიტიკურ პარტიას, რელიგიურ მიმდინარეობას ან სახელმწიფოს, რომლებთაც

აქვთ კულტურული ღირებულებების ზუსტი სკალა და სურთ შეცვალონ საზოგადოება საკუთარი იდეოლოგიის მიხედვით.

- "ეკლექტური", ან "კულტუროლოგიური" – კულტურის პოლიტიკა, რომლის ამოცანაა ინდივიდების ადაპტირება კულტურასთან.

2. სოციოდინამიკური ნაწილი შეესაბამება საზოგადოების უწყვეტ ცვლილებებს დროში და გარკვეულ მიმართულებაში, ასახავს კულტურის ახალ შინაარსს ყოველ ეპოქაში. ამ პოლიტიკის მიზანია კულტურაზე და მის ევოლუციაზე ზეგავლენის მოხდენის პრინციპების შემუშავება.

მოლის მიხედვით, სოციოდინამიკურ პოლიტიკას აქვს ორი მიმართულება:

- "პროგრესული", როდესაც პოლიტიკის სუბიექტი ცდილობს დააჩქაროს კულტურის ევოლუციის მსვლელობა;
- "კონსერვატიული", როდესაც პოლიტიკის სუბიექტი ცდილობს შეანელოს კულტურის ევოლუციის მსვლელობა.

ორივე ტიპი მთლიანის სხვადასხვა დახასიათებაა, ამიტომ არ შეიძლება განვიხილოთ სოციოსტატიკური პოლიტიკა მისი სოციოდინამიკური მახასიათებლების გარეშე.

კულტურის პოლიტიკის ტიპოლოგიის მოდელებს შორის ანდრეას ვიზანდის მიერ წარმოდგენილია განვითარების ორი სხვადასხვა ტენდენცია (Матвиенко, 2009:53). მას საფუძვლად უდევს დაყოფა სახელმწიფოს, ბაზრის და სხვა ფაქტორების როლის მიხედვით კულტურული სფეროს რეგულირების და დაფინანსების კუთხით. აღასანიშნავია საზოგადოებრივი მხარდაჭერის კულტურის პოლიტიკა, რომელიც გულისხმობს კულტურის რეგულირებას და დაფინანსებას სახელმწიფოს მიერ, როდესაც კონტროლისთვის იქმნება სამხატვრო საბჭოები. ხელისუფლების ინტერესი ძირითადად ორიენტირებულია კულტურის ტრადიციულ მთავარ ინსტიტუტებზე, როგორებიცაა მეზეუმები, თეატრები, ბიბლიოთეკები და სხვა. ადმინისტრაციის როლი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე შემოქმედი ადამანების. მეორე მხრივ, არსებობს ბაზარზე ორიენტირებული კულტურის პოლიტიკის მოდელი, რომელიც ხასიათდება კულტურის საბაზრო რეგულირებით, კულტურის დაფინანსებით ძირითადი კომერციული სახსრების მეშვეობით. პოლიტიკა ვითარდება ტრანსნაციონალურ დონეზე, ნაკლები ყურადღება ექცევა ეროვნული კულტურის ფორმირების ერთიან მიმართულებას. მაგრამ, ორივე ამ მოდელში კულტურა ვერ ვითარდება სრულყოფილად.

მილენა დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი გამოყოფს კულტურის პოლიტიკის ხუთ მოდელს:

- ლიბერალური მოდელი, რომლის აუცილებელ მახასიათებელს წარმოადგენს კულტურული პროდუქტების და მომსახურების ბაზარი;
- ნაწილობრივ სახელმწიფო მოდელი (arm's length), რომელიც ითვალისწინებს სახელმწიფოს მიერ კულტურის სფეროში უფლებათა დელეგირებას სპეციალური ორგანოსადმი, რომელსაც ის აყალიბებს, მაგრამ პირდაპირი გზით არ მართავს მას, ანიჭებს რა სრულ ავტონომიას გადაწყვეტილებათა მიღებაში მისი მანდატის სრული პერიოდის განმავლობაში;
- სახელმწიფო ბიუროკრატიულ-საგანმანათლებლო მოდელი – განსხვავდება სახელმწიფოს მხრიდან კულტურაზე აბსოლუტური კონტროლით,

რომელიც ხორციელდება პოლიტიკური და იდეოლოგიური აპარატის საშუალებით და სადაც კულტურა იგეგმება ცენტრალიზებულად;

- სახელმწიფო პრესტიჟულ-საგანმანათლებლო მოდელი – წარმოადგენს კულტურას არა მხოლოდ როგორც ეროვნული თვითმყოფადობის ფაქტორს, არამედ სახელმწიფოს აკისრებს პასუხისმგებლობას ეროვნულ საკუთრებაზე, რაც უმნიშვნელოვანესია ქვეყნის იმიჯისათვის და პრესტიჟისთვის მთელ მსოფლიოში;

- ეროვნულ-ემანსიპირებული მოდელი – ხასიათდება განვითარებით და თვითმყოფადი კულტურული ტრადიციების შენარჩუნებით, რომელიც ითრგუნებოდა კოლონიური ან საბჭოთა სახელმწიფოს მიერ. თუმცა, აქ ხშირია თვითიზოლაცია და ნაციონალიზმის გამოვლენებები კულტურაში (დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, 2007:44-47).

ჰარი შარტრანის და კლერ მაკ-კაფის კულტურის პოლიტიკის კლასიფიკაციას საფუძვლად უდევს დაფინანსების კრიტერიუმები (Матвиенко, 2009:54). სხვადასხვა ქვეყნების გამოცდილების ანალიზის შედეგად მათ გამოყვეს ოთხი კონცეპტუალური მიდგომა კულტურის მიმართ:

- სახელმწიფო-“მოტივატორი” ან “დამხმარე”. მისთვის დამახასიათებელია კულტურის დაფინანსება, რომელიც ხორციელდება სუბსიდიების ფორმით და ასტიმულირებს კერძო ან კოლექტიურ დაბანდებას ამ სფეროში. ამ მოდელისთვის დამახასიათებელია ის, რომ სახელმწიფო იყენებს არა მხოლოდ ეკონომიკურ მეთოდებს (მაგ. შეღავათიანი გადასახადები), არამედ ქმნის საზოგადოებაში ატმოსფეროს, რომელიც ასტიმულირებს ანაბრების, ხოლო კულტურულ დაწესებულებებში – ახალი ფონდების და კერძო სპონსორების/დონორების მოზიდვას. ასეთი პოლიტიკა არასტაბილურია, დამოკიდებულია მეანაბართა ფინანსებზე, ხასიათზე და გემოვნებაზე.

- სახელმწიფო-“პატრონი” ან “მეცენატი”. მისი დამახასიათებელი ნიშანია შემოქმედებითი საბჭოების არსებობა, რომლებიც განაგებენ ფონდებს, სუბსიდიებს და არ აძლევენ ბიუროკრატიას უფლებას, ჩაერიოს სუბსიდიების მიმღები ორგანიზაციების შემოქმედებით პროცესში.

- სახელმწიფო-“არქიტექტორი”. ამ ტიპის განსაკუთრებულობა მდგომარეობს კულტურის დაფინანსებაში სახელმწიფოს მიერ სამინისტროების ან სხვა სახელმწიფო ორგანოების მეშვეობით. კულტურის პოლიტიკა გვევლინება სოციალური პოლიტიკის ნაწილად და მისი მიზანია ხალხის კეთილდღეობის გაუმჯობესება.

- სახელმწიფო-„ინჟინერი“. სახელმწიფო არის კულტურის მატერიალური ბაზის მფლობელი და იღებს გადაწყვეტილებას მისი რესურსების კანონიერ განაწილებაზე. ამგვარად, სახელმწიფო გამოდის დამკვეთის როლში, რითაც ნაწილობრივ ზღუდავს შემოქმედების მრავალფეროვნებას.

საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025

საქართველოს მთავრობამ კულტურის სტრატეგიაზე მუშაობა 2014 წელს დაიწყო. დოკუმენტის მომზადებაში მონაწილეობა მიიღეს ევროკავშირმა და ევროპის საბჭომ, აღმოსავლეთ პარტნიორობის კულტურისა და კრეატიულობის პროგრამამ, ბრიტანეთის საბჭომ საქრთველოში, არასამთავრობო ორგანიზაცი-

ებმა, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს დაქვემდებარებაში მყოფმა საჯარო სამართლის იურიდიულმა პირებმა, კულტურის სფეროს ცნობილმა ექსპერტებმა, პროფესიონალებმა და ხელოვანებმა. საქართველოს მასშტაბით, სხვადასხვა პროფესიულ ჯგუფთან გაიმართა სულ 53 შეხვედრა (30 თბილისში, 23 რეგიონებში), რომელშიც 3000-ზე მეტმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. კულტურის სტრატეგიის შემუშავების პროცესში ჩართული იყვნენ მედიის, ეთნიკური უმცირესობების წარმომადგენლები, ასევე სპეციალურ საჭიროებათა მქონე პირები და სხვა ინტერესთა ჯგუფები. შეხვედრების პარალელურად, მიმდინარეობდა კონსულტაციები – შენიშვნებისა და რეკომენდაციების გაზიარება როგორც წერილობით, აგრეთვე სხვადასხვა ელექტრონული რესურსის საშუალებითაც (ვებგვერდი www.culturepolicy.gov.ge; ელ.ფოსტა, ცხელი ხაზი, სპეციალური ონლაინ კითხვარი და სხვ.). მთლიანად დოკუმენტის შემუშავებაზე პასუხისმგებელია საქართველოს კულტურის და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო. სტრატეგიის დოკუმენტის გარდა, დამტკიცდა 3-წლიანი სამოქმედო გეგმა, სადაც დეტალურად გაიწერა სახელმწიფოს მიერ დაგეგმილი კონკრეტული აქტივობები. საქართველოს გრძელვადიანი სახელმწიფო კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი „კულტურის სტრატეგია 2025“ დამტკიცდა საქართველოს მთავრობის 2016 წლის 1 ივლისის №303 დადგენილებით.

როგორც ნათქვამია კულტურის სამინისტროს განცხადებაში, “პირველად საქართველოს ისტორიაში შეიქმნა დოკუმენტი, რომელიც განსაზღვრავს სახელმწიფოს ხედვას, მიზნებსა და ამოცანებს, რომელთა განხორციელებაც ხელს შეუწყობს კულტურის სხვადასხვა დარგის წინაშე არსებული პრობლემებისა და გამოწვევების ეტაპობრივად გადაჭრას”.

კულტურის სტრატეგიის დოკუმენტის მიზნებია:

- კულტურის როლის წარმოჩენა საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში და მისთვის ღირსეული ადგილის განსაზღვრა სხვა სამინისტროების საქმიანობაში;
- ცენტრალურ, რეგიონულ და ადგილობრივ დონეებზე კულტურის მნიშვნელობაზე შეთანხმების მიღწევა;
- საქართველოში კულტურის სფეროს გრძელვადიანი ხედვის განსაზღვრა, რომელიც წარმოაჩენს კულტურის პოტენციალს ეკონომიკის, ეროვნული იდენტობისა და სოციალური ერთობის განმტკიცებაში;
- კულტურის პოლიტიკის გატარებისას, კულტურის მართვის სწორად ჩამოყალიბებული წესებისა და პრინციპების გათვალისწინებით, ინკლუზიური და გამჭირვალე გადაწყვეტილებების მიღება;
- კულტურისა და შემოქმედებითი სექტორების შესაძლებლობების გამოვლენის მიზნით, პრიორიტეტებისა და გასატარებელი ღონისძიებების იდენტიფიცირება, რაც თავის მხრივ ხელს შეუწყობს ერთიანი და თანმიმდევრული საზოგადოების ჩამოყალიბებას.

სტრატეგია რვა ძირითად მიმართულებას მოიცავს:

მიმართულება	მოსალოდნელი შედეგი
ცნობიერების ამაღლება და განათლება	კულტურა და შემოქმედებითობა ინტეგრირებულია განათლების სისტემის ყველა საფეხურზე და საზოგადოება აცნობიერებს მათ მნიშვნელობას

კულტურაზე წვდომა და კულტურული მრავალფეროვნება	კულტურა ხელმისაწვდომია საზოგადოების ყველა წევრისთვის და დაცულია კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნება
კულტურისა და სხვა სფეროების ურთიერთმიმართება	კულტურა და შემოქმედებითობა ხელს უწყობს სხვადასხვა სფეროს, ზოგადად, ქვეყნის მდგრად განვითარებას და საზოგადოების კეთილდღეობას
კულტურის დაფინანსება	კულტურის დაფინანსების მექანიზმები მრავალფეროვანი და გამჭვირვალეა, მდგრადია კულტურის დაფინანსება და მიმზიდველია კულტურის სექტორში საქმიანობა
კულტურის ინფრასტრუქტურა და ახალი ტექნოლოგიები	განვითარებულია კულტურის ინფრასტრუქტურა, შექმნილია სათანადო სამუშაო გარემო და დანერგილია ახალი ტექნოლოგიები
შემოქმედებითი ინდუსტრიები	შემოქმედებითი ინდუსტრიები სამუშაო ადგილების შექმნის, ეკონომიკური ზრდისა და ინოვაციის მნიშვნელოვანი წყარო და კონკურენტუნარიანი სფეროა
კულტურის ინტერნაციონალიზაცია	საქართველო საერთაშორისო კულტურული პროცესების აქტიური მონაწილეა და მიმზიდველია მსოფლიოსთვის თავისი მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობით, კულტურული ცხოვრებითა და შემოქმედებით
კულტურის მმართველობის პრინციპები	კულტურის პოლიტიკა ეფუძნება კვლევებს. მისი შემუშავების ღია და გამჭვირვალე პროცესში ჩართულია პროფესიული წრეები და ფართო საზოგადოება.

სტატიაში მოყვანილი კულტურის პოლიტიკის მოდელების გაანალიზებისას, “კულტურის სტრატეგია 2025”-ის ძირითად კრიტერიუმებთან შედარებით, შეგვიძლია ავღნიშნოთ შემდეგი:

1. აბრაამ მოლის სოციოსტატიკური და სოციოდინამიკური ტიპოლოგია მიესადაგება ნებისმიერ პოლიტიკურ სისტემას, ვინაიდან უნივერსალურ ფაქტორებზეა დაფუძნებული. გამომდინარე კულტურის სტრატეგიის მიზნებიდან და ამოცანებიდან, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ მოლის მოდელს სოციოსტატიკური ნაწილის ორი ქვეჯგუფის ელემენტებს ვხვდებით (პოპულისტური და პატერნალისტური). სოციოდინამიკური ნაწილის მიხედვით, ცალსახად გამოკვეთილია პროგრესული მიდგომა.

2. ანდრეას ვიზანდის მოდელი ასევე ნაწილობრივ არის გამოყენებული. ეს, ძირითადად, ეხება სახელმწიფოს მიერ საზოგადოებრივი მხარდაჭერის პოლიტიკას.

3. მილენა დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი, რომელმაც პირადად მიიღო მონაწილეობა კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტის შემუშავებაში, აღნიშნავს რიგ სირთულეებს, რომელსაც აწყდებიან პოსტსაბჭოთა ქვეყნები მმართველობის ახალ მოდელზე გადასვლის დროს. საქართველოს შემთხვევაში შეგვიძლია აქტუალურად ჩავთვალოთ მკვლევარის მიერ შემოთავაზებული ორი მოდელი (ნაწილობრივ სახელმწიფო და სახელმწიფო პრესტიჟულ-საგანმანათლებლო).

4. ჰარი შარტრანის და კლერ მაკ-კაფის კლასიფიკაციის მიხედვით, “კულტურის სტრატეგია 2025” შეიცავს შემდეგი მიდგომის ელემენტებს – სახელმწიფო-“არქიტექტორი” და სახელმწიფო-„ინჟინერი“.

ზემოაღნიშნული ანალიზიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ საქართველოს კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი საბოლოოდ საკმაოდ მრავალფეროვანი გამოვიდა. მასში ვხვდებით კულტურის პოლიტიკის სხვადასხვა მოდელების ელემენტებს, თუმცა არც ერთი მათგანი არ არის გამოყენებული სრულად. ეს იმაზე მიუთითებს (და ეს ფაქტი არაერთხელ აღინიშნა საჯარო დისკუსიების დროს), რომ კულტურის სტრატეგიაზე მუშაობისას მისი შემქმნელები ეცადნენ, არა მექანიკურად გადმოეტანათ თანამედროვე დასავლური ტენდენციები, არამედ გაეაზრებინათ ისინი ეროვნულ კონტექსტში.

გრძელვადიანი სტრატეგია 2025-ის თანახმად, კულტურის პოლიტიკის ტიპი და ფორმა საქართველოში შემუშავდა როგორც კულტურული ტრადიციების, სოციალური მიღწევების საფუძველზე, ასევე გათვალისწინებულ იქნა მსოფლიოში მიმდინარე ტენდენციები, ინოვაციები და გამოწვევები. მხოლოდ ასე შეიძლება იყოს შენარჩუნებული საქართველოს ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობა და მიღწეულ იქნას განსაზღვრული პროგრესი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დრაგიჩევიჩ-შეშიჩი მ., სტოიკოვიჩი ბ., კულტურის მენეჯმენტი, ანიმაცია, მარკეტინგი, თბილისი, 2007
2. Cultural policy: a preliminary study. Paris; UNESCO, 1969
3. Матвиенко В., Модели государственной культурной политики в современном мире, ФГНИУ Российский институт культурологии, Москва, 2009
4. http://culturepolicy.gov.ge/
5. http://culture.gov.ge
6. http://culturepolicy.gov.ge/getfile/c6ebf2e3-4510-4588-a062-29f438ac1d37/.aspx
7. http://www.culture.gov.ge/News/kulturis-strategia-2025-saqartvelos-mtavrobis-dadg.aspx

Olga Verdenhofa
ISMA University
Vice-rector for international relations

Roman Dyakon
ISMA University
Professor, Academician
Latvia

EUROPEAN HIGHER EDUCATION AS THE FOUNDATION OF EDUCATIONAL TOURISM

Main text: Tourism market appears as a fast growing market of diverse industries, which has united together people of all ages and has outlined as a special group students and young specialists. Tourism market operates well in both developed and developing countries which became more possible with the growth of leisure time, appearance of higher income, level of education, opening of the minds and borders. As well in recent decades, the market have entered low-cost airlines, student hostels and groups on social networks, which are oriented to the organization of the cheap tourism and sightseeing and made this sector more affordable. The growth of tourism on worldwide scale coped with the search of new destinations and experiences which has developed the new alternative sectors of it [Ritchie, 2003].

One of such highly growing sector of tourism is Educational tourism, which becomes more popular each year. Educational tourism is any type of program in which participants travel to a location either individually or in a group with the primary motive engaging in or having a learning experience“ [Rodger, 1998]. Educational tourists (edu-tourists) are “individuals or groups who travel to and stay in places outside their usual environment for more than 24 h and not more than one year” for purposes including study, business, leisure and other activities [World Tourism Organization, 2012]. Although in the frames of Lifelong learning programme (LLP) this term has already improved and gained its versatility. LLP is “all learning activity undertaken throughout life, with the aim of improving knowledge, skills and competence, within a personal, civic, social and/or employment-related perspective [European Commission, 2011]. With the appearance of new initiatives, European education has implemented new approaches to the study process, which have opened new possibilities and destinations for the educational mobilities of young people, students and academic personnel. European Universities are aimed to switch to Education for sustainable development (ESD, as it is called by UNESCO) which is a complex issue. Sustainable development concerns not only the society, but also governments, organizations, educators, as well as many others. The concept of sustainability is not new, yet it means “many different things to many different people” [Henry A.D, 2011].

UNESCO, through its initiative “The Decade for Education for Sustainable Development 2005-2014” (UNDESD), has called all educators into action to: (1) promote and improve quality education; (2) reorient existing education to address sustainable

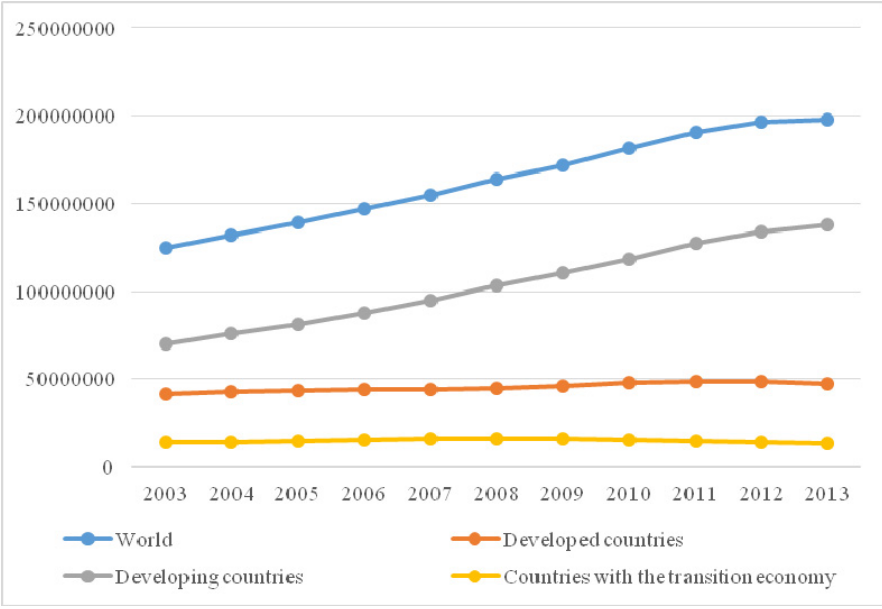
development; (3) build public understanding and awareness; and (4) provide practical training [UNESCO, 2013].

These recommendations are leading to the rising of the students' exchange, organization of international traineeships, organizational of summer schools, language and educational courses, which is resulting in the increase of educational tourism.

Thus in the recent years the number of students in the whole world and the demand for the educational services was continuously growing (Chart 1).

Chart 1

Quantity of the students in the world [7]



Data in the Chart 1 shows that the total quantity of the students in the world has grown by 58% during 10 years from 2003 y. until 2013 y. with the average annual growth rate of 6%. Should be stated, that the quantity of the students is growing irregularly in the world. In the developed countries, the quantity of students in the period of years 2003 – 2013 has grown by 13% at the same time as in the developing countries these numbers have grown by 97%. In the countries with the transition economy is seen the process of the gradual growth of the numbers of students, the peak of which is accounted in the year 2008. In subsequent years, the number of students in this group of countries is gradually decreasing.

The demographic policy of the country, the sex and age structure of the population and other aspects of the social and cultural environment influence the demand on the market of educational services. Demand for educational services is distributed unevenly and depends on many factors. Therefore, demand can be formed on both a regional scale, and go beyond this framework. Disparity and dispersal of consumers is a factor of uncertainty in this market.

Moreover, the consumer in the educational services market does not have exclusive and sufficient information for decision-making. Information can come from both the higher education institution and other consumers. In both cases, information is subjective. That is why in the process of decision-making are appearing and start to play crucial role such

factors as geographical location of the University, the culture and history of the country, places of interest and leisure activities. European education appears to be the subject of comfort, possibilities, personal growth, diversity of places of visits, new language learning, open borders and big area of travelling, what makes this destination more attractive for educational tourists. Although to understand the nature of this destination should be analysed all the factors of influence on it. Thus, today the structure of the factors of influence on the supply and demand is changing, what is firstly connected to the global processes. The formation of a global market for educational services inevitably exacerbates competition between higher education institutions both domestically and globally. The processes of globalization have led to increased student mobility, which in turn also exacerbates competition for each student.

Thus, universities compete not only with higher education institutions that are located in the territory of a given country, but also foreign ones, which expand the boundaries of competition. In turn, this affects pricing, because now the academic institution does not focus on the average market price or on the level of income in the country. Pricing is affected by a greater number of factors. In addition, the influence of prestigious institutions of higher education from other countries is becoming stronger.

In turn, this affects the supply, which now focuses not only on national criteria and specializations, but also on world trends. The offer on the market of educational services forms a set of all higher educational institutions of the country. This set can be structured using a variety of criteria: classical and profile universities, public and private, universities with a long history and young, newly created. Together they offer a wide range of educational services, based on market demand, strategic orientation of the state and specialization of the country's economy.

All these factors form a pricing policy of the Universities in each country taking into account current economy situation, political and strategic aims and financial autonomy of the Universities. Price of the educational services of the Universities may become one more milestone in the decision-making process of educational tourist. Thus, in the table 1 are shown prices of some European Universities for the comparison.

Table 1

Prices for educational services

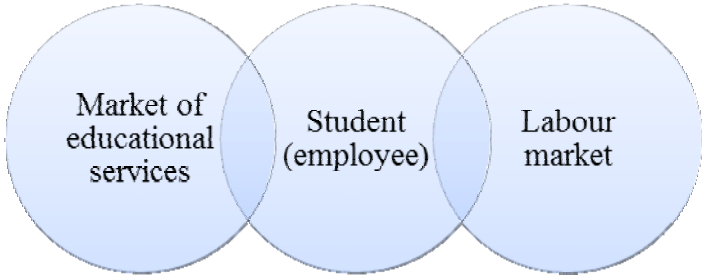
Country	**Price of the education in the local currency (per year)**	**Average price of education for residents (year/EUR)**	**Average prices for International students (year, EUR)**
United Kingdom	£ 3 000 - 4 000	4 440	14798
Ireland	£ 900 - 15 000	1 136	15 147
Germany	€ 1 000	1 262	1 262
Switzerland	CHF 680 - 1 000	529 – 885	529 - 885
France	€ 180 – 500	227 – 632	227 - 632
Latvia	€ 1200 - 3300	1700 - 2000	2500 - 3000

The supply of educational services is also influenced by a number of non-price factors: state regulation, the dynamics of labour market development, the image of a higher educational institution, and the assessment of the likelihood of a job. The most important factor is state regulation, which is connected with the strategic importance of the development of education for the country. On the one hand, the state restricts freedom through licensing, certification or accreditation procedures, which significantly slows the manufacturer's reaction to market changes. On the other hand, it guarantees stability and uninterrupted operation. State regulation forms an entrance barrier to the market, limiting access to it to entities that do not have enough experience, qualifications and capacity to provide educational services of appropriate quality. In addition, modern conditions dictate the need for training specialists who have knowledge from different branches of science: a foreign language, the basis of legal literacy, fluency in technology, the ability to self-improvement and self-training.

In addition, the market for educational services is affected by the level of development of the labour market. On the one hand, the market of educational services forms a supply in the labour market. On the other hand, the labour market affects the demand in the market of educational services. One of the main tasks of the state in the framework of this interaction is the development of a strategic plan for training specialists. The interaction of the labour market and the market of educational services belongs to the group of determining factors (Figure 1).

Figure 1

The interaction of the labour market and the labour market



As it is be seen in Figure 1, the direction of influence on both markets is two-sided. The market of educational services meets the demands of the labour market, the labour market ensures the optimization of the supply structure. The market of educational services provides timely access to the labour market of new technologies, methods of work, which in turn creates the need to provide employees with new quality.

The proposal, formed under the influence of the labour market, often does not take into account all aspects of this market, since it is a long process that can be considered in dynamics. Moreover, these processes are formed under the influence of constant changes in the economic environment. When developing a proposal, higher education institutions should take into account the state of the market in 4-6 years.

As the dynamics of market development virtually eliminates the possibility of precise planning of training of specialists for new types of activities, when forming a supply portfolio, higher education institutions provide training and preparation for more universal

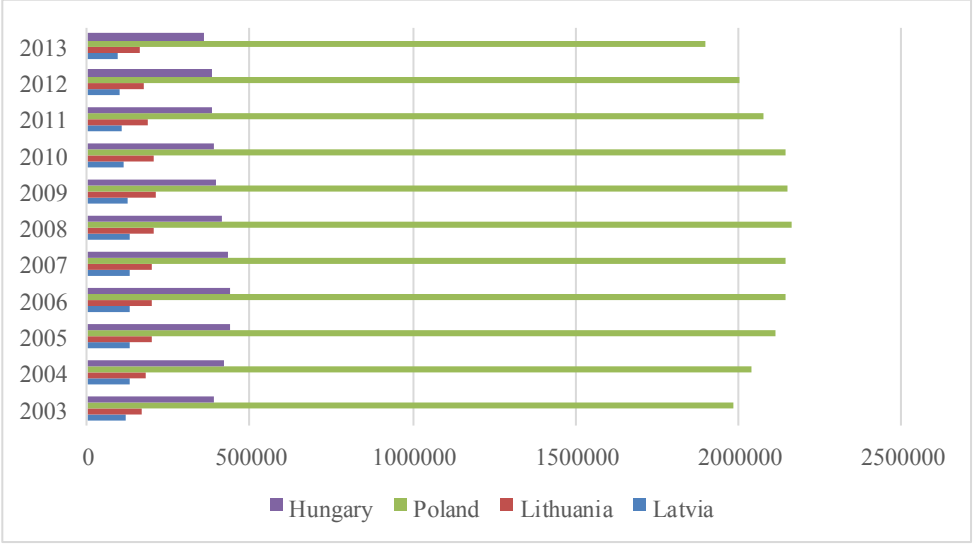
specialists. Graduates of higher education establish a market of highly skilled labour. At the same time, the current market requirements are such that the employee must learn all his life, returning to educational institutions, in order to expand or deepen knowledge. These factors has risen continuous turnover of educational tourists of all ages who are selecting their destinations basing on the proper conditions and work possibilities for the current period. Selecting the destination one of the aspects of the analysis is the infrastructure of the University, transport communications, level of life and daily expenses. Thus, many large universities have so-called campuses, which include many institutions united in social education. Here you can find a library, dormitories, colleges, sports facilities, publishers and other facilities. Here you can find a library, dormitories, colleges, sports facilities, publishers and other facilities. So, for example, Cambridge University has 31 colleges, in Oxford there are 39 such colleges. Such a geographical situation of facilitates simplifies the task of preparing of the specialists. Moreover, most prestigious institutions of higher education have a similar structure, the effectiveness of which is enhanced through increased interaction within this structure. The complex of these indicators influences the increase of their competitiveness.

Non-price factors of the microenvironment are primarily represented by competition. It should be noted that, together with the development of global processes, the nature and competition is changing. Studying in the Schengen area has led to the fact that higher education institutions from different countries can compete. Increasing the mobility of students creates new conditions for competition.

Analysing the quantitative trends of the student contingent in the world, it should be noted that in different countries these trends can have a completely different character. So, for the countries of Eastern Europe there is a decrease in the number of students (Chart 2.)

Chart 2

Quantity of students in several countries [7]



Thus, the number of students in Latvia decreased by 26%, in Lithuania by 20%, in Poland by 12%, in Hungary by 19%. This is due primarily to the high level of freedom and the ability of students from these countries to receive education in European countries with a more competitive education system. In general, within the selected countries, the total number of students varies within 5% of the total population

This decrease is associated with many factors. First, the total number of people in these countries decreased during the analysed period. Secondly, a large number of young people took advantage of opportunities and entered training in other European countries. So, in 2013 from Latvia more than 6 thousand people left for study in other countries (Table 2).

Table 2

Indicators of student mobility in selected European countries, 2013 [8]

	Latvia		**Lithuania**		**Poland**		**Hungary**	
	Country of destination	**Quantity**	**Country of destination**	**Quantity**	**Country of destination**	**Quantity**	**Country of destination**	**Quantity**
1	UK	2,084	UK	5,041	UK	5,772	UK	1,744
2	Denmark	823	Denmark	1,716	Denmark	5,232	Denmark	1,611
3	Germany	672	Germany	950	Germany	1,820	Germany	1,213
4	Russia	658	Russia	865	Russia	1,513	Russia	660
5	Netherlands	398	Netherlands	496	Netherlands	1,395	Netherlands	558
6	France	168	France	272	France	1,016	France	387
7	Finland	125	Finland	260	Finland	871	Finland	359
8	Switzerland	122	Switzerland	231	Switzerland	855	Switzerland	281
9	Italy	122	Italy	213	Italy	576	Italy	223
Total	**6 284**	**11 898**	**23 044**	**8 515**				

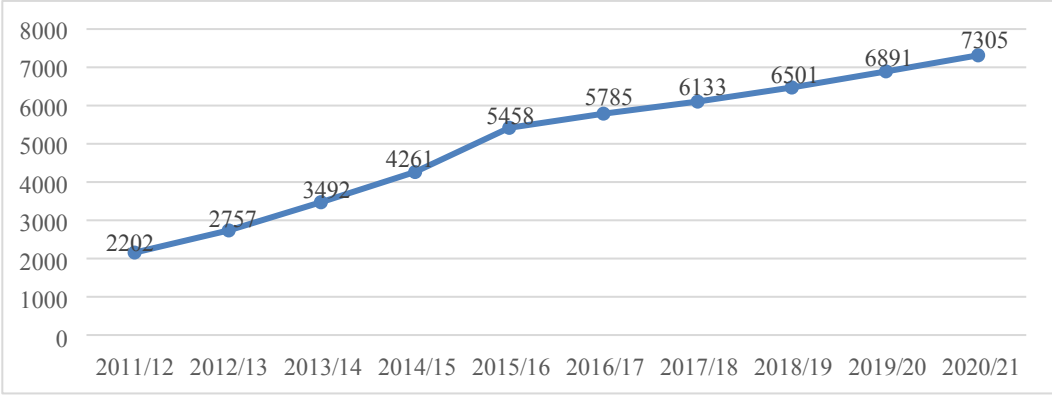
Analysing the indicators of Table 2, can be noted the general trends in the characteristic of all these countries. Namely - the most attractive systems of education for students are the systems of United Kingdom and Germany. In general, there are more than 400,000 students from other countries in the UK, about 200,000 in Germany, and about 250,000 in France. One of the most aggressive countries in the export market for educational services is Germany, which has number of state programs aimed at maintaining the educational system.

Taking into account the decreasing number of students in the countries of Eastern Europe, in the last years, these countries have attracted a big number of international students, which is continuously growing. The forecast of OECD organization shows the approximate numbers for the next few years with the growth rate of 6% but in the reality the tendency remains much more aggressive and the result may rich higher numbers in total, as Universities are improving international contacts and are starting actively

operating on international markets to cover the outflow of local students and attract international ones who likely chose Latvia as an educational tourism destination (Chart 3).

Chart 3

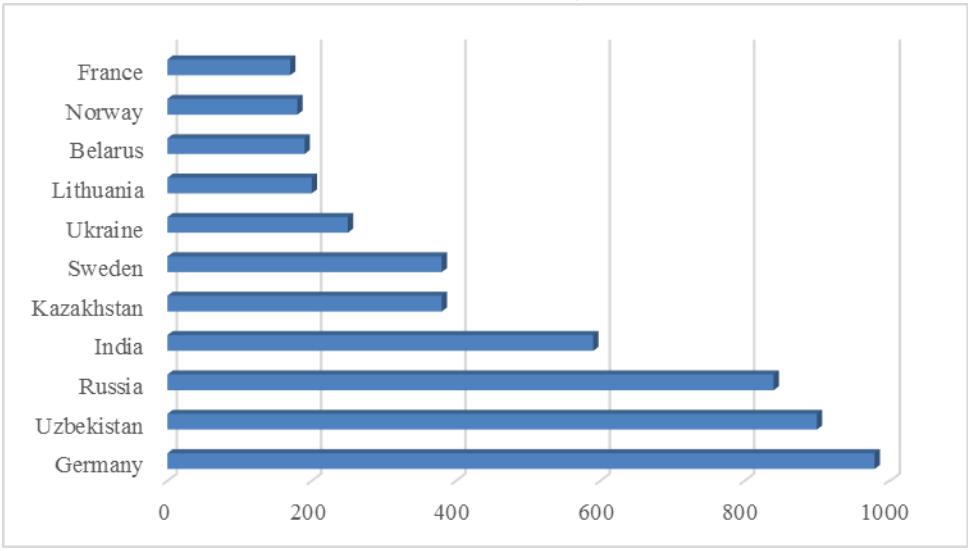
Forecasts of the number of international students in Latvia [8]



There are some countries that are more open for educational tourism and oriented on the mobility programmes. These are the countries with big population, higher level of income or national characteristics (Chart 4).

Chart 4

Top 10 countries represented by international students in Latvian Universities in 2015/2016 academic year [9]



Basing on the current data of students admission (Chart 4), it can be assumed that Latvia should pay attention to the three groups of countries: (1) Germany and the Nordic countries; 37 (2), Russia, Uzbekistan, Kazakhstan; (3) India and Sri Lanka. Students from the first group of countries will continue to look after medical education opportunities in Latvia. In the middle of the second group of countries, there is Russia, where there are many students who are looking for opportunities to acquire education abroad. On the other

hand students of Uzbekistan already represent the second largest foreign student group in Latvia, and it can be expected that the overseas number of intended students could grow, because this country is projected to the second largest (after Sri Lanka) increase in household income over the next ten years. In contrast, it is predicted that in 2025 India will have the largest number of population in the age group from 18 to 22 years, ahead of China (where the youth age group population is rapidly declining). Representatives of these countries chose Latvia for many reasons and have different motivations. Although the most popular motivations are rather low tuition fees in the comparison with the quality of the education, quiet moderate pricing of subsistence, geographical location, possibility of choosing the language of studies (private universities offer studies in Latvian, English and Russian) and possibility of using mobility programmes. The last gives students opportunities to travel around Europe gathering new experiences, running traineeships or spend an academic year like an exchange student at all the levels of study process, what creates continuous ground for the development of educational tourism in Europe which in will continue rapidly growing in the upcoming years.

Conclusions

In the frames of Lifelong learning programme and Education for Sustainable development programme recommendations, higher education has revolutionized and adjusted to the current market situation. European Universities went out on the global market what has created higher competition and students' global exchange. Universities have opened their doors to the international and exchange students what required appropriate approach and preparation. Taking into account the demographic situation and student outflow to other European countries many Universities have started to attract big numbers of International students to shorten the existing gap between students outflow and inflow. These actions have lead to the growing numbers of student mobilities, friendly, cultural and educational visits as well as long-term residence in chosen countries for the students around the world what is leading to the improvement of the highly growing and potential segment of tourism – educational tourism.

References:

1. Brent W. Ritchie, Managing Educational Tourism, 2-4, 2003.
2. Rodger D., Leisure, Learning and Travel. Journal of Physical Education, Recreation and Dance, 68, 28-3 (vol. 4), 1998.
3. World Tourism Organization UNWTO Annual Report 2012.
4. European Commission, https://ec.europa.eu/, 2011
5. Henry, A.D. The challenge of learning for sustainability: A prolegomenon to theory. Hum. Ecol. Rev. 2009, 16, 131–139. 4. McFarlane, D.; Ogazon, A. The challenges of sustainability education. J. Multidiscip. Res. 2011, 3, 1947–2900.
6. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). United Nations Decade of Education for Sustainable Development 2005–2014. Available online: http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001416/141629e.pdf (accessed on 10 September 2013).
7. Education statistic. http://data.uis.unesco.org/Index.aspx?DataSetCode=EDULIT–DS&popupcustomise=true&lang=en№

8. UNESCO, Global Flow of Tertiary Students, 2016.
9. Latvian Ministry of education and science, 2015. http://www.izm.gov.lv/images/izglitiba–augst/Parskats–2015.pdf

ოლგა ვერდენჰოფა
ლატვიის ინფორმაციული სისტემების მენეჯმენტის ინსტიტუტი

რომან დიაკონი
ლატვიის ინფორმაციული სისტემების მენეჯმენტის ინსტიტუტი
პროფესორი
ლატვია

ევროპული უმაღლესი განათლება როგორც საგანმანათლებლო ტურიზმის საფუძველი

სიცოცხლის განმავლობაში სწავლის პროგრამის ფარგლებში და განათლების მდგრადი განვითარების პროგრამის რეკომენდაციის ფარგლებში, უმაღლესმა განათლებამ რევოლუცია მოახდინა და დაარეგულირა არსებული საბაზრო სიტუაცია.

ევროპული უნივერსიტეტები გავიდნენ მსოფლიო ბაზარზე, რამაც შექმნა უფრო დიდი კონკურენცია და შესაძლებელი გახადა სტუდენტების გლობალური გაცვლა. უნივერისტეტებმა თავიანთი კარი გაუღეს საერთაშორისო და გაცვლითი პროგრამების მონაწილე სტუდენტებს, რაც საჭიროებდა შესაბამის მიდგომებსა და მომზადებას.

ევროპულმა უნივერსიტეტებმა დაიწყეს უცხო ქვეყნებიდან სტუდენტების დიდი რაოდენობის მოზიდვა, რათა შეევსოთ სტუდენტთა გადინებით გამოწვეული დისბალანსი. ამ ღონისძიებებმა განაპირობა სტუდენტთა მობილობა, მეგობრული, კულტურული და საგანმანათლებლო ვიზიტები, ისევე როგორც მსოფლიოს მასშტაბით სტუდენტების გრძელვადიანი ცხოვრება შერჩეულ ქვეყნებში, რაც ხელს უწყობს ტურიზმის მზარდი და პოტენციური სეგმენტის – საგანმანათლებლო ტურიზმის გაუმჯობესებას.

ერმილე მესხია
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

ექსკურსიამძღოლის როლი ტურიზმში და სპეციალისტთა მომზადების პრობლემები

თანამედროვე ტურიზმში ექსკურსიამძღოლებს (სამეცნიერო და სასწავლო ლიტერატურაში ექსკურსიამძღოლის სინონიმად გამოიყენება ტერმინი „გიდები“) მნიშვნელოვანი როლი აკისრია. ექსკურიამძღოლის კვალიფიკაციასა და პროფესიულ ოსტატობაზეა დამოკიდებული არამხოლოდ ექსკურსის ჩატარების ხარისხი, არამედ ტურიზმში ჩართული პირების დამოკიდებულება ამ სერვისისადმი და მთლიანად ქვეყნისადმი. ამიტომ, ექსკურსიამძღოლობა მეტად საპასუხისმგებლო და ამავე დროს, პრესტიჟული პროფესიაა.

ექსკურსიამძღოლებს, გარდა კვალიფიციური ექსკურსიების ჩატარებისა, კულტურათაშორის კომუნიკაციაში შუამავლის ფუნქციაც აკისრიათ. აქედან გამომდინარე, უფრო დიდია მოთხოვნა პროფესიონალ ექსკურსიამძღოლებზე.

პროფესიონალი ექსკურსიამძღოლების მომზადება სხვადასხვა ეპოქაში ერთმანეთისაგან განსხვავებული საგანმანათლებლო პროგრამებით ხორციელდებოდა.

საბჭოთა პერიოდში ექსკურსიამძღოლებს დამატებითი საგანმანათლებლო პროგრამებით (სასწავლო კურსები, სემინარები და სხვ.) ამზადებდნენ. უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ექსკურსიამძღოლის სპეციალობის საგანმანათლებლო პროგრამა ორ სასწავლო წელზე (4 სემესტრი) იყო გათვლილი და მოიცავდა 300 აკადემიურ საათს. ექსკურსიამძღოლის სპეციალობაზე სტუდენტებს ლექციები ეკითხებოდათ ორ დისციპლინაში: ექსკურსიამძღოლის პროფესია და მჭევრმეტყველება (მეტყველების კულტურა და ორატორული ხელოვნება). საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტის კურსდამთავრებულს ეძლეოდა მოწმობა შესაბამისი კვალიფიკაციის მითითებით.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში საქართველოში განვითარებული მოვლენების შედეგად, თითქმის მთლიანად გაპარტახდა ტურისტული ინფრასტრუქტურა. დაიშალა დარგში არსებული პროფკავშირული ტურიზმის სისტემა.

თუ ადრე არსებობდნენ სპეციალიზებული საექსკურსიო დაწესებულებები – საექსკურსიო და სამოგზაურო ბიუროები, ქვეყანაში მომსახურების ბაზრის მდგომარეობა შეიცვალა და საექსკურსიო მომსახურების ორგანიზებაში მოგვიანებით წამყვანი როლი დაეკისრა ტურისტულ ფირმებს.

ბუნებრივია, ტურისტული მეურნეობის ნგრევას თან მოჰყვა ტურიზმის დარგში არსებული იმ მცირე საგანმანათლებლო სისტემის მოშლაც, რომელიც ძირითადად წარმოდგენილი იყო საექსკურსიო საგანმანათლებლო პროგრამებით. უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში დაიხურა საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტები. გაუქმდა საექსკურსიო კადრების მომზადების და საექსკურსიო სამუშაოების მეთოდუზრუნველყოფის სისტემა. დიდი ხნის განმავლობაში შეიქმნა სრული ვაკუუმი. ამის გამო მოხდა ხარისხობრივი ცვლი-

ლება ექსკურსიამძღოლის პროფესიულ საქმიანობაში, რომელთა როლშიც გამოდიოდნენ ადამიანები, რომლებსაც არ ჰქონდათ არც სპეციალური განათლება, არც საექსკურსიო მუშაობის კარგი პრაქტიკა (ექსკურსიათმცოდნეობა, 2009:19-20).

90-იანი წლების ბოლოს ქვეყანაში მიღწეული სტაბილიზაციის, საერთაშორისო კავშირების გაძლიერებისა და რეფორმატორული კანონმდებლობის შედეგად ტურისტული მეურნეობის აღორძინებისათვის, თუმცა არასაკმარისი, მაგრამ მაინც ერთგვარი ხელშემწყობი პირობები შეიქმნა.

მიუხედავად ამისა, ტურიზმის განვითარებას პარალელურად არ მოჰყვა დარგისათვის სპეციალისტების მომზადება. აღნიშნული მიზეზით, ტურისტული ინფრასტრუქტურა თითქმის მთლიანად არაპროფესიული კადრებით დაკომპლექტდა. შესაბამისად, ამან გამოიწვია მომსახურების დაბალი ხარისხი და ტურისტული პროდუქციის არაკონკურენტუნარიანობა.

დიამეტრიულად შეიცვალა დამოკიდებულება 2000-იანი წლების დასაწყისიდან. გიდის პროფესია ეროვნული პროფესიული კვალიფიკაციების ჩარჩოს ორგანული ნაწილი გახდა და მისი მომზადება შესაძლებელია გიდის პროფესიული პროგრამებით. კერძოდ, ეროვნული პროფესიული კვალიფიკაციების ჩარჩოში პროფესიული სპეციალიზაციის გრაფაში გიდის პროფესია წარმოდგენილია ორ ადგილას: „112051 – გიდი (გეოტურიზმის და ა.შ.)“ და „112063 – საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გიდი“
(http://eqe.gov.ge/geo/static/125/education-system/national-qualifications-framework).

დღეისათვის პროფესიული კოლეჯები ძირითადად ახორციელებენ გიდის მესამე ან მეოთხე საფეხურის საგანმაანათლებლო პროგრამებს. მესამე საფეხურის პროგრამის მოცულობა შეადგენს მინიმუმ 60 კრედიტს და სწავლება გრძელდება 10 თვე. პროგრამა ამზადებს სპეციალიზირებულ გიდებს, რომლებსაც ექნებათ დეტალური ცოდნა არჩეულ ვიწრო სპეციალობაში. კურსდამთავრებულს ენიჭება გიდის (გეოტურიზმის და ა.შ.) მესამე საფეხურის პროფესიული კვალიფიკაცია/ადგილობრივი გიდი (ობიექტის, ქალაქის, მუნიციპალიტეტის) და გაიცემა პროფესიული დიპლომი. პროგრამაზე დაიშვებიან პირები, რომლებსაც აქვთ საშუალო განათლების საბაზო საფეხურის ატესტატი.

გიდის მეოთხე საფეხურის პროფესიული პროგრამა მოიცავს მინიმუმ 40 კრედიტს. კურსდამთავრებულს ენიჭება გიდის (გეოტურიზმის და ა.შ.) მეოთხე საფეხურის პროფესიული კვალიფიკაცია/სპეციალიზირებული გიდი (ღვინის ტურის, ეკო, კულტურული და ა.შ.) და გაიცემა პროფესიული დიპლომი. მეოთხე საფეხურის პროგრამაზე დაშვების წინაპირობაა მესამე საფეხურის კვალიფიკაციის ქონა.

სპეციალისტთა მიერ მომზადდა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გიდის პროგრამის სტანდარტი, რომელიც დაამტკიცა საქართველოს ხარისხის განვითარების ეროვნულმა ცენტრმა. პროფესიული პროგრამის სტანდარტის პროექტის მომზადებასა და განხილვაში აქტიურად იყვნენ ჩართული როგორც უმაღლესი და პროფესიული საგანმანათლებლო დაწესებულებები, ასევე ტურისტული ინდუსტრიის სფეროს წარმომადგენლები. პროექტების განხილვა იყო საჯარო და ყველა დაინტერესებულ პირს შეეძლო აქტიური მონაწილეობის მიღება.

დამტკიცებული სტანდარტის მიხედვით, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გიდის პროფესია არის მომსახურებაზე ორიენტირებული და გულისხმობს ცალკეული პირებისა და ტურისტული ჯგუფებისათვის ღირსშესანიშნავი ადგილების დათვალიერებისა და ექსკურსიების დროს კომპანიონობის გაწევას და სხვა ტურისტული მომსახურებების უზრუნველყოფას.

წარმოდგენილი სტანდარტის მიხედვით, გიდი უზრუნველყოფს უფლებამოსილი ორგანიზაციის მიერ ტურისტებისათვის შემუშავებული ტურისტული მარშრუტისა და შესაბამისი პროგრამის განხორციელებას ან მუშაობს დამოუკიდებლადაც. გიდი ეწევა საექსკურსიო მომსახურებას მთელი საქართველოს და/ან კონკრეტული მხარის მასშტაბით; ისტორიული და არქეოლოგიური ადგილების, კულტურული და ხუროთმოძღვრული ძეგლების, ნაკრძალებსა და დაცულ ტერიტორიებში, მუზეუმებსა და ტურისტებისათვის საინტერესოდ მიჩნეულ ობიექტებში, ასევე მთაში ლაშქრობების, ნადირობის და სხვა სახის ექსკურსიების დროს. ამასთანავე, გიდი უზრუნველყოფს ტურისტული ჯგუფისათვის დაგეგმილი მომსახურების ხარისხის კონტროლს. გიდის პროფესია მოითხოვს უცხოური ენის, საკუთარი ქვეყნის ისტორიისა და თანამედროვეობის კარგ ცოდნას, უცხო კულტურის მატარებელი მომხმარებლისათვის მიმზიდველი ტურპროდუქტების მიწოდებას, დახვეწილ საკომუნიკაციო და განვითარებულ ინტერპერსონალურ თვისებებს, კარგ მეხსიერებას, მოვალეობის გაცნობიერების უნარს, აგრეთვე, დროის სწორი ორგანიზების, მრავალფეროვან სიტუაციებსა და გეოგრაფიულ ადგილებთან ადაპტაციის უნარს.

გიდი წარმოადგენს ტურისტთა მომსახურე გუნდის ნაწილს, რომლის კვალიფიკაციაზე დამოკიდებულია ტურის საერთო წარმატება და ქვეყნის დადებითად წარდგენა საერთაშორისო მასშტაბით (http://eqe.gov.ge/geo/standards).

კვალიფიკაციათა ჩარჩოს მიხედვით, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გიდის პროფესია მიეკუთვნება მეხუთე საფეხურს. პროგრამაზე დაშვების წინაპირობაა სრული ზოგადი განათლება. პროგრამის მოცულობა შედგება 156 კრედიტისაგან. სწავლის სავარაუდო ხანგრძლივობა – 28 სასწავლო თვე. სპეციალისტთა ნაწილს მიაჩნია, რომ საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გიდის პროგრამისათვის 156 კრედიტი ძალიან დიდია. უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აღნიშნული პროგრამით უმაღლესი პროფესიული განათლების მეხუთე საფეხურის სპეციალისტების მომზადებაა გათვალისწინებული. პარალელურად კი არსებობს გიდების მომზადების უფრო ნაკლებვადიანი პროგრამები მესამე და მეოთხე საფეხურისათვის.

გიდის სხვადასხვა საფეხურის პროგრამის უპირატესობა ისაა, რომ თეორიული სწავლების პარალელურად დიდი ადგილი ეთმობა პრაქტიკულ სამუშაოებს.

რაც მთავარია, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის გიდის პროგრამაში გათვალისწინებულია საერთაშორისო გამოცდილება. პროგრამას მინიჭებული აქვს პროფესიული სტანდარტების შესაბამისი კოდი „დასაქმების საერთაშორისო სტანდარტული კლასიფიკატორის“ (ISCO-08) მიხედვით.

ევროპული ქვეყნების (ინგლისი, ესპანეთი, იტალია, ჰოლანდია) ცნობილ სასწავლებელთაგან, რომლებიც გიდებს ამზადებენ, უმეტესი წილი ორიენტირებულია საშუალო პროფესიულ სკოლებზე, ლიცეუმებსა და კოლეჯებზე (მეტრეველი, 2008:318).

სპეციალისტთა აღიარებით, ბერძნული კანონმდებლობა საერთშორისო ტურიზმში მომუშავე გიდებისათვის ევროპაში ყველაზე სრულყოფილი და დახვეწილია. პირები, რომლებიც აირჩევენ გიდის პროფესიას, უნდა დაამთავრონ გიდების სკოლა. ასეთი სკოლები არსებობენ უცხოელ ტურისტებთან მომუშავე გიდების გაერთიანებებთან. მისი დამთავრება და საბერძნეთში მუშაობა უკვე შეუძლით უცხოელებსაც.

ათენის გიდების სკოლაში მიღება შეზღუდულია. აბიტურიენტის ასაკი არ უნდა აღემატებოდეს 35 წელს. აბიტურიენტმა უნდა ჩააბაროს მისაღები გამოცდები ბერძნულ და უცხო ენაში (უცხო ენის გამოცდას აბარებენ რომელიმე უცხოეთის კულტურის ინსტიტუტში). გასაუბრება უნდა გაიაროს კომისიის წევრებთან, რომელშიც შედიან საბერძნეთის ტურიზმის ეროვნული გაერთიანების წევრები და მისი გენერალური მდივანი (კვარაცხელია, 2009:307).

სტუდენტები გადიან სწავლების თეორიულ პროგრამას და პრაქტიკას. პრაქტიკას გადიან ათენის რეგიონის მუზეუმებში. უტარდებათ 70 დღიანი სასწავლო ექსკურსიები საბერძნეთში, რის შესახებაც ამზადებენ რეფერატებს. ექსკურსიების 50 %-ს სახელმწიფო აფინანსებს (კვარაცხელია, 2009:310).

კანონი გიდების შესახებ საფრანგეთში ძალაშია 1975 წლიდან, რომლის მიხედვით გიდი-ინტერპრეტატორი შეიძლება იყოს მხოლოდ დიპლომირებული გიდი. 1984 წლიდან, უცხოელებთან მომუშავე გიდებისათვის, შემოვიდა წესი „პროფესიონალის მოწმობის“ აუცილებლობის შესახებ. ამ მოწმობის მისაღებად გიდები საგამოცდო კომისიებს გამოცდებს ორ საფეხურად აბარებენ. I საფეხურის გამოცდები ითვალისწინებს ცოდნის შემოწმებას შემდეგ საგნებში: ხელოვნების ისტორია; საფრანგეთის ისტორია; ჯგუფგამყოლების შესაძლებლობები; ფრანგული ენა. II საფეხურზე ბარდება არანაკლებ 5 თემისა, რომლის შემდეგ გაიცემა სახელმწიფო ლიცენზია. სახელმწიფო ლიცენზია და „პროფესიონალის მოწმობა“ ორი სახისაა: ლოკალური (რეგიონული) და გლობალური (სახელმწიფო მნიშვნელობის), რომლის მფლობელსაც პარიზსა და უმნიშვნელოვანეს კულტურულ ცენტრებში ექსკურსიების ჩატარების უფლება აქვს (მეტრეველი, 2008:457).

ევროპაში მიჩნეულია, რომ ფინეთს გიდების მომზადების საუკეთესო ორგანიზაცია აქვს. ფინეთის საგანმანათლებლო სისტემაში დანერგილია გიდის სამი ტიპის პროფესია: ლოკალური გიდი, რომელიც ექსკურსიას მხოლოდ საკუთარ ქალაქში ატარებს; რეგიონალური გიდი და გიდი მოგზაურობის განმავლობაში.

გიდმა უნდა დაამთავროს კურსები: ლოკალურში არანაკლებ 80 საათი (თეორიული 40 საათი; პრაქტიკული 40 საათი), დიდ ქალაქებში 120-დან 170 საათამდე და ჩააბარონ წერითი გამოცდები, რომლებშიც გარდა სპეციალობისა, შედის: ინფორმაციის წყაროები, სამგაზავრო საშუალებები და ბილეთები, გადახდის წესები და ფსიქოლოგია. კურსების ორგანიზება ხდება ფინეთის ტურიზმის სამინისტროსა და სპეციალური უმაღლესი სასწავლებლების ერთობლივი თანამშრომლობით. ფინეთის ტურიზმის სამინისტრო მკაცრად აკონტროლებს დიპლომების გაცემის პროცესს, სისტემატურად ზრუნავს მათი კვალიფიკაციის სრულყოფაზე და მათ დასახმარებლად გამოსცემს მეთოდურ ჟურნალს.

დანიაში გიდების პროფესიის ათვისებას ხელმძღვანელობს ორი გაერთიანება: უცხოეთის ტურიზმის გაერთიანება და გიდების ასოციაცია. სერთიფიკატის მისაღებად აბარებენ წერით და ზეპირ (პრაქტიკულ) გამოცდებს. საჭიროა უცხო

ენის, დანიის ისტორიის, გეოგრაფიისა და პოლიტიკური სისტემის კარგი ცოდნა. დიპლომში შეტანილ უნდა იქნას გამოცდების ჩაბარების აღნიშვნა: კულტურაში, ისტორიაში, მოსახლეობის სოციალურ მდგომარეობასა და მოგზაურობის პედაგოგიკაში (მეტრეველი, 2008:458).

ფილადელფიაში (აშშ) მუზეუმის გიდობის კანდიდატები ყოველკვირეულად ორი წლის განმავლობაში ესწრებიან სპეციალურ სემინარებს მუზეუმის გიდის პროფესიასთან დაკავშირებული უნარ-ჩვევების გამოსამუშავებლად. სემინარების დასრულების შემდეგ კანდიდადტები მთელი წლის მანძილზე სტაჟიორებად მუშაობენ მუზეუმის გიდების ხელმძღვანელობით (ქარაია, 2015:115).

საქართველოში ბოლო დროს შეიქმნა კარგი საგანმანათლებლო ბაზა, მომზადდა პროგრამების ჩარჩო-დოკუმენტები, გამოიცა სახელმძღვანელობი და სხვ. სასწავლებლებში საგანმანათლებლო პროგრამების განხორციელების პარალელურად ტარდება დასაქმებული პერსონალის გადამზადების კურსები. განხორციელებული ღონისძიებები ახლო მომავალში მოგვცემს შესაძლებლობას, მომზადდეს კვალიფიციური გიდები და ტურიზმის სფერო შეივსოს პროფესიონალი კადრებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კვარაცხელია ნ., კულტურული ტურიზმი, თეორია და პრაქტიკა, თბ., 2009;
2. მეტრეველი მ., ტურიზმისა და სტუმარმასპინძლობის საფუძვლები, თბ., 2008;
3. ქარაია ი., მუზეუმის გიდების სახელმძღვანელო, თბ., 2015;
4. ექსკურსიათმცოდნეობა, ბათუმი, 2009;
5. http://eqe.gov.ge/geo/static/125/education-system/national-qualifications-framework
6. http://eqe.gov.ge/geo/standards

გიორგი ზოიძე
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

თემურ ზოიძე
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო

კულტურული ტურიზმი და საინფორმაციო ტექნოლოგიები

კულტურული ტურიზმის ინდუსტრიის ინფორმაციული მომსახურება შედგება ტურისტული პროდუქტებისა და მომსახურების საინფორმაციო ტექნოლოგიებისაგან. საინფორმაციო ტექნოლოგიების გამოყენება კულტურული ტურიზმის მომსახურების სფეროში წარმოადგენს მსოფლიო ტურიზმის უახლეს მიმართულებას. მიუხედავად იმისა, რომ საინფორმაციო ტექნოლოგიებმა განვლილ პერიოდში დიდი როლი შეასრულა ტურიზმისა და მსოფლიო ეკონომიკის განვითარებაში, ჯერ კიდევ არ ჩამოყალიბებულა ამ ახალგაზრდა დარგისადმი ერთიანი მიდგომა. კვლევები აჩვენებს, რომ აღნიშნული დარგი უნდა ჩამოყალიბდეს ერთიანი სახელწოდებით „კულტურული ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრია“.

საინფორმაციო ინდუსტრია შეიცავს კულტურული ტურიზმის ინტერნეტ რეკლამას, რომელიც წარმოადგენს მარკეტინგულ საქმიანობებს ინტერნეტის საშუალებებით. კულტურული ტურიზმის რეკლამის უკან დგას ტექნოლოგიები, რომელთა გამოყენებით ფიქსირდება მომხმარებელთა რაოდენობრივი ზრდა. ინტერნეტ რეკლამა მოიცავს სხვადასხვა ტიპის ტექნოლოგიებს: იმეილ მარკეტინგი; მობაილ მარკეტინი; სხვადასხვა ტიპის დისფლეი მარკეტინგი; სოციალური მედია მარკეტინგი; საძიებო სისტემების მარკეტინგი და სხვა.

ინტერნეტ რეკლამა XX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს გაჩნდა. პირველი რეკლამის შემქმნელი, რომელმაც ელექტრონული ფოსტით ისარგებლა, იყო გარი ტუერკი – Digital Equipment Corporation-ის მარკეტოლოგი. მან ამერიკის დასავლეთ სანაპიროში მცხოვრებ ARPANET-ის მომხმარებელს გაუგზავნა სარეკლამო მესიჯი DEC კომპიუტერების ახალი მოდელის პრეზენტაციის შესახებ.

კულტურული ტურიზმის მომსახურების შესახებ ინფორმაცია და შესაბამისი ტექნოლოგიები არ წარმოადგენს ფიზიკურ ობიექტს, მისი მიღება გამოიხატება მომხმარებლისადმი თავისუფლებაში, მისი შენახვა, გადაცემა, დამუშავება ხდება მცირე დანახარჯებით. კულტურული ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრიას აქვს თავისი დამახასიათებელი თვისებები:

1. ინფორმაცია, როგორც რესურსი არ განიცდის კლებას, იგი იზრდება განუწყვეტლივად და თითქმის განუსაზღვრელად.

2. ტურისტული პროდუქტის მრავალრიცხოვანი მომხმარებლის მიუხედავად, ინფორმაცია არ ქრება, არ იკარგება.

3. სხვა რესურსებისაგან განსხვავებით, ტურისტული ინდუსტრია განუწყვეტლივად ითხოვს ახალ მონაცემებს.

4. ტექნოლოგიები საშუალებას იძლევა ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრიის ტირაჟირებისა და კოპირებისათვის. არ არის საჭირო ძვირადღირებული ახალი ტექნოლოგიების შემუშავება.

5. ახალი ინფორმაციების გამოჩენისთანავე ინფორმაციები განიცდიან „მორალურ ცვეთას“, მაგრამ ხდება მათი ძალიან სწრაფი განახლება (საათებში ან რამდენიმე დღეში).

ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრიამ დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ქვეყნის ეკონომიკის განვითარებაში. იგი ეკონომიკის დარგებს შორის ტექნიკურად ყველაზე სრულყოფილად გამოიყურება. ელექტრონული ტექნიკისა და ტექნოლოგიების დახმარებით, ყველა მომსახურება მიმდინარეობს ავტომატურ რეჟიმში. გადაიარაღება ანუ განახლება ხდება სწრაფად. საინფორმაციო ინდუსტრიის გამავრცელებლები აახლებენ ტექნიკას და ტექნოლოგიებს, ინერგება ახალი პროგრამული უზრუნველყოფის მრავალფეროვანი სახეები (იხ. ცხრილი N1).

ცხრილი N1

ინტერნეტთან კავშირის საშუალებების გამოყენება 2016 წლის 1 იანვრის მდგომარეობით (%)	
DSL კავშირი (მაგ. DSL, ADSL, SDSL, VDSL და ა.შ.)	31,2%
სხვა ფიქსირებული ფართოზოლოვანი ინტერნეტ კავშირის საშუალებები (მაგ. ოპტიკურ-ბოჭკოვანი (FTTH) და საკაბელო ტექნოლოგიები)	39,7%
ISDN, Dial-up კავშირი ჩვეულებრივი სატელეფონო ხაზებით	0,5%
მობილური ტელეფონების ქსელით ფართოზოლოვანი კავშირი (3G, 4G) (მაგ. პორტატული კომპიუტერით ან სხვა გადასატანი საშუალებით, კერძოდ სმარტფონით)	17,2%
სხვა მობილური სატელეფონო კავშირით (მაგ. GSM, GPRS, EDGE და სხვა)	11,5%
სულ	100,0 %

ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრია მოიცავს დედამიწის მოსახლეობის მნიშვნელოვან ნაწილს. საქართველოში დამზადებული პროდუქტი მათ მიეწოდება ფაქტიურად უფასოდ და მოთხოვნასთან ერთობლიობაში. ასე მაგალითად, გარკვეულ სარეკლამო აქციებს და აქტივობებს თან მიყვება ინფორმაციები, რომლებიც წარმოდგენილია მონაცემთა ბაზაში. მონაცემთა საინფორმაციო ბაზა ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრიის საფუძველია. ელექტრონული ბაზების ფორმირება ხდება რთული გადაიარაღებით. განსაკუთრებული პრაქტიკული მნიშვნელობისაა კომპიუტერების პროგრამული უზრუნველყოფა, რომელიც იქმნება მაღალკვალიფიციური ინტელექტუალური შრომით სპეციალისტ-პროგრამისტების მიერ. ინფორმაციების ეფექტური მუშაობისათვის განსაკუთრებულია მკვეთრად განსაზღვრული და საიმედო კავშირის საშუალებები. ინფორმაციის მომხმარებლებიც და მწარმოებლებიც დამოკიდებულნი არიან კავშირების ულტრათანამედროვე და სწრაფი

საშუალებების აღჭურვით, რომლებიც მოიაზრება ციფრული ტექნოლოგიების დანერგვით და გამოყენებით. სწორედ ასეთი ტექნოლოგიებია განთავსებული კომპიუტერებში, რომლებიც აღჭურვილი არიან ინტერნეტთან შესაბამისი კავშირით.

განუწყვეტლივ იზრდება ინტერნეტთან კავშირის სიჩქარე (იხ. ცხრილი 2).

ცხრილი 2

ინტერნეტთან კავშირის საშუალო სიჩქარე 2016 წლის 1 იანვრის მდგომარეობით (%)	
2Mbit/s -ზე ნაკლები	7,3%
2-10 Mbit/s	45,3%
10-30 Mbit/s	24,8%
30-100 Mbit/s	17,1%
100 Mbit/s-ze მეტი	5,5%
სულ	100,0%

ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრია აერთიანებს ტურიზმის მომსახურების სფეროს, ახდენს მის ინტეგრირებას, რათა მიიღოს, შეინახოს, გადასცეს და დაამუშაოს ინფორმაციები, რომლებიც მიეკუთვნება არამატერიალურ დარგს და წარმოადგენს თანამედროვე მეცნიერების მიღწევების თავისებურებებს. ინფორმაციული მომსახურებები თანდათანობით ხდება გლობალიზაციის მუდმივი თანამგზავრი, აღწევს ყველა სფეროში და იყენებს ყველა რესურსს და საშუალებას სწრაფი და ეფექტური მომსახურებისათვის.

ტურიზმის მომსახურების საინფორმაციო ინდუსტრიის ერთგვარი „გენერატორია“ მონაცემთა ბაზა, რომელიც უკვე იზრდება ყოველდღიურად. ტურიზმის მომსახურების საინფორაციო ინდუსტრია იქმნება შემდეგი კომპონენტებისაგან:

1. ინფორმაცია;
2. ინფორმაციის მომხმარებლები;
3. საინფრომაციო რესურსები;
4. საინფორმაციო რესურსების მფლობელები;
5. საინფორმაციო სისტემები;
6. ჯავშნებისა და გაყიდვების სისტემები;
7. საინფორმაციო სისტემების ტექნოლოგიებით უზრუნველყოფა.

ტურიზმის მომსახურების სფეროს პროდუქტის, სასტუმროების, კვების, ტრანსპორტის, ექსკურსიების რეალიზაცია ხდება მომხმარებელზე ინფორმაციების საშუალებით. აღნიშნული მომსახურება არ გამოიყენება რეალურ ბაზარზე, როგორც საქონელი, არამედ მომხმარებელი მას ყიდულობს ადრევე და საგრძნობლად შორს მიმწოდებლის ადგილმდებარეობისაგან. ტურისტული პროდუქტი ამ შემთხვევაში თითქმის სრულყოფილად დამოკიდებულია აღწერაზე, გამოსახულებაზე, მასობრივ კომუნიკაციაზე და საინფორმაციო ტექნოლოგიებზე. ტურიზმის საინფორმაციო პროდუქტის მომხმარებლები არიან როგორც ტურისტები, ასევე ტურისტული სააგენტოები, სასტუმროები, კვების

ობიექტები, სატრანსპორტო ორგანიზაციები, სამთავრობო და არასამთავრობო ორგანიზაციები და სხვა.

თანამედროვე საზოგადოების ინფორმირებამ ისეთ დონეს მიაღწია, რომ უკვე ძნელიც კია წარმოვიდგინოთ ადამიანის საქმიანობის რომელიმე სფერო, სადაც სხვადასხვა ინტენსივობით საინფორმაციო ტექნოლოგიები არ გამოიყენებოდეს. ტურისტული კომპანიების ფუნქციები ინტეგრირებულია ინტრანეტ და ექსტრანეტ ქსელის რესურსში. შედეგად, ტურიზმის ინდუსტრიაში არსებულ კომპანიებს მოუწიათ რეორგანიზება, უკვე არსებულ გარემოსთან ადაპტირება. ტურისტულმა კომპანიებმა აქტიურად დაიწყეს თავიანთი პროფილური საქმიანობის გადატანა ინტერნეტ სივრცეში და გლობალურ ბაზარზე ადგილის დამკვიდრება. თანამედროვე მომხმარებლის ქცევა დიდ ისტორიას არ ითვლის, ინტერნეტ ტექნოლოგიების განვითარების ტენდენცია ცხადყოფს, რომ სიახლეები და მათთან ადაპტირების პროცესი დაჩქარებულია და მათი უზრუნველყოფით თანამედროვე ტურისტი მეტად ინტეგრირებული ხდება დაგეგმვის პროცესში და მეტად ინფორმირებული გეოგრაფიულ საკითხებში. ინტერნეტ ბიზნესი ამგვარად იქცევა დინამიურ და განვითარებულ მიმართულებად, რომლის წარმატებასაც პირველ რიგში მომხმარებლის მოთხოვნების და სურვილების მაქსიმალურად დაკმაყოფილება წარმოადგენს.

საინფორმაციო ინდუსტრიაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ქართულ ტურისტულ პოტენციალს. ქართული ტურისტული სივრცის პოტენციალშია ონლაინ ტურიზმის ბაზრის განვითარების ხელშეწყობა, ტურისტულ კომპანიებს შორის კონკურენტული სივრცის ფორმირება, ტურისტებისათვის ხელსაყრელი და მოქნილი ფასწარმოქმნის პოლიტიკის გატარება, მრავალფეროვანი ანგარიშსწორების ფორმები, მომსახურების პერსონალიზაცია, ფასეული კულტურული და ინფორმაციული სივრცის მუდმივი სრულყოფა და განახლება.

საინფორმაციო ტექნოლოგიების სისტემების დანერგვის შედეგად მკვეთრად იზრდება ინფორმაციების მოძრაობის სიჩქარე სხვადასხავა ფუნქციონალურ დანაყოფს, მენეჯმენტსა და თანამშრომლებს, მიმწოდებელსა და მომხმარებელს შორის. გარდა ამისა, ახალი ტექნოლოგიური პროდუქტების დანერგვასთან ერთად იზრდება ნდობის ხარისხი. საინფორმაციო ტექნოლოგიური სისტემები საშუალებას იძლევა, ინფორმაციები უფრო სანდო გახადოს, როგორც ტექნიკურად, ისე ფინანსური დანახარჯების თვალსაზრისით. საინფორმაციო ტექნოლოგიების გამოყენებამ მკვეთრად შეცვალა კულტურული ტურიზმის მომხმარებელთა რიცხვი მსოფლიოში, რომელიც ასეულ მილიონობით განისაზღვრება.

ჩვენს მიერ კვლევისათვის შერჩეული იქნა 4 ტურისტული სააგენტო. მათ შორის პირველი 2 ტურისტული სააგენტო კულტურული ტურიზმის განვითარების მიზნით იყენებდა სრულყოფილად ინტერნეტ ტექნოლოგიებს, სოციალურ ქსელებს, ვებ-გვერდს, ელექტრონულ ფოსტას, ათავსებდნენ ინტერნეტში ვრცელ საინფორმაციო მასალას კულტურული ტურიზმის შესახებ. ამას თან ურთავდნენ შესაძლო კლიპებს და ვიდეორგოლებს. მომხმარებელს აძლევდნენ საშუალებას, მიეღოთ და შეეძინათ კულტურული ტურიზმის ტურისტული პროდუქტის პაკეტი ინტერნეტის საშუალებით. ასევე გამოვიკვლიეთ მეორე მხრივ 2 ტურისტული სააგენტო, რომელსაც ძირითადი აქცენტი გაკეთებული ჰქონდა ხელშეკრულებების გაფორმებაზე, პირად ურთიერთობებზე, სხვადასხვა გამო-

ფენებში მონაწილეობაზე არ ჰქონდათ სრულყოფილად გამოყენებული ინტერნეტ ტექნოლოგიების საშუალებები. კვლევამ აჩვენა, რომ პირველმა ორმა ტურისტულმა სააგენტომ სტატისტიკურად ორჯერ მეტი ტურისტი მიიღო, ვიდრე მეორე მხარის კვლევის ობიექტებმა.

ამრიგად, ტურიზმის ინდუსტრია წარმოადგენს გლობალურ მოვლენას, რომლისთვისაც დამახასიათებელია სწრაფი განვითარება, გაფართოება და დივერსიფიკაცია. იგი ეკონომიკის მნიშვნელოვანი სექტორია, რომელიც ხელს უწყობს მოსახლეობის კეთილდღეობის ზრდას, სიღარიბის შემცირებას, დასაქმების ზრდას, ინვესტიციების მოზიდვას და იძლევა პირდაპირ და არაპირდაპირ ეკონომიკურ სარგებელს. ტურიზმის მომსახურების სფეროს საინფორმაციო ინდუსტრია წარმოადგენს ინფორმაციული საქონლის წარმოების და საინფორმაციო ტექნოლოგიების ერთობლიობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბულაძე კ., სასტუმრო ინდუსტრია და ტექნოლოგიები, თბ., 2008.
2. ბარათაშვილი ე., ყანდიაშვილი თ., გრძელიშვილი ნ., როსტიაშვილი თ., სერვისმენეჯმენტი, თბ., 2013.
3. ბირჟაკოვი მ., ტურიზმის თეორია, თბილისი, 2004.
4. მეტრეველი მ., გარემო და ეკოტურიზმის მენეჯმენტი, თბ., 2012.
5. ოლიკაშვილი ლ., მაზანაშვილი მ., ჯაშიაშვილი ნ., ტურიზმის საფუძვლები, თბ., 2013.
6. საქართველოს კანონი ტურიზმისა და კურორტების შესახებ, თბ., 1997.
7. შუბლაძე გ., დოლიკაშვილი ლ., ტურიზმის მარკეტინგ, თბ., 2009.
8. Гуляев В.Г. Новые информационные технологий в туризме. Москва, издательство „Приор“, 2004.
9. Мамедов А.А. Технологические системы обеспечения производства туристических услуг. Москва. Центральное рекламно-информационное бюро Турист, 2006.
10. www.google.ge
11. www.gnta.ge
12. www.unwto.org
13. www.trav.org/tta
14. gobatumi.com

ინგა (კლარა) ქარაია
აპ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
პროფესორი
საქართველო

მუზეოლოგიის განვითარების თანამედროვე თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები

დღევანდელობის სოციალური გამოწვევებიდან გამომდინარე, მსოფლიო სამუზეუმო სივრცე განიცდის სერიოზულ ტრანსფორმაციას, რაც შესაბამის გავლენას ახდენს სამუზეუმო საქმის თეორიის – მუზეოლოგიის[1] განვითარებაზეც. საცნაურია, რომ ექსპერტთა აზრით, მისი განვითარების თანამედროვე ეტაპს ახასიათებს "თვალსაზრისთა თავისებური განშტოებები", როცა დაგროვილი პრაქტიკული მასალა საჭიროებს არა უბრალოდ შეჯამებას, არამედ მისი მეცნიერული საფუძვლების შემდგომ განვითარებას, რაც დაკავშირებულია გლობალიზაციის პროცესით გამოწვეულ გარკვეულ კონცეფტუალურ ცვლილებებთან (Stransky, 1982:17).

საერთაშორისო მუზეოლოგიურ ფორუმებზე გამართული დისკუსიების პათოსი ადასტურებს, რომ მუზეუმი კვლავ რჩება თანამედროვე მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში, მაგრამ სოციალურ-კულტურულ გარემოებათა ანალიზი ცხადყოფს, რომ მიმდინარეობს "სამუზეუმო პარადიგმების" ცვლილება: სამუზეუმო ორგანიზმის ტრანსფორმაცია იმდენად შეუქცევადია, რომ უკვე საუბარია არა ინსტიტუციის გარკვეულ ცვლილებებზე, არამედ მის ახლებურად გააზრებასა და აღქმაზე, "მუზეუმურობის" ახალი კონცეფციის ფორმირებაზე.

როგორც ცნობილია, მუზეუმების საერთაშორისო საბჭოს (ICOM) მე-18 გენერალურ კონფერენციაზე (ბარსელონა, 2001) მიღებული გადაწყვეტილებით, მუზეუმის განმარტებიდან[2] გამომდინარე (ICOM Statutes, 2001:article II), გაფართოვდა მუზეუმის სტატუსის მქონე დაწესებულებათა რიცხვი და დღეს მათ მიეკუთვნება:

- ბუნებრივი, არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული ძეგლები და სხვა ღირსშესანიშნაობები, ისტორიული ძეგლები და ობიექტები, რომლებიც ატარებენ სამუზეუმო ხასიათს მათი საქმიანობის წყალობით, რაც უკავშირდება ხალხთა და მათი საარსებო გარემოს მატერიალურ მტკიცებულებათა შეგროვებას, კონსერვაციას და პოპულარიზაციას;
- დაწესებულებები, რომლებიც ინახავენ კოლექციებს და გამოფენენ ფლორისა და ფაუნის ცოცხალ ექსპონატებს; ბოტანიკური და ზოოლოგიური ბაღები, აკვარიუმები, ვივარიუმები;
- სამეცნიერო ცენტრები და პლანეტარიუმები;
- არაკომერციული სამხატვრო გალერეები;
- ბუნებრივი ნაკრძალები; საკონსერვაციო ინსტიტუციები და ბიბლიოთეკებსა და საარქივო ცენტრებთან არსებული მუდმივმოქმედი საგამოფენო სივრცეები, რომლებიც უზრუნველყოფენ შენახვას;

- საერთაშორისო/ეროვნული/რეგიონული თუ ადგილობრივი სამუზეუმო ორგანიზაციები, სამინისტროები და დეპარტამენტები, ან საზოგადოებრივი საagენტოები, რომელიც პასუხისმგებელნი არიან მუზეუმზე და მათი საქმიანობა ესადაგება მუზეუმის განმარტებას;
- არაკომერციული დაწესებულებები ან ორგანიზაციები, რომლებიც დაკავებულნი არიან კონსერვაციით, კვლევით, განათლებით, ტრენინგებით, დოკუმენტირებითა და სხვა მსგავსი აქტივობებით, რაც უკავშირდება მუზეუმებსა და მუზეოლოგიას;
- კულტურული ცენტრები და სხვა დაწესებულებები, რომელთა მიზანია მატერიალური და არამატერიალური მემკვიდრეობის რესურსების დაცვა, უწყვეტობის უზრუნველყოფა და მენეჯმენტი (ცოცხალი მემკვიდრეობა და ციფრული შემოქმედებითი აქტივობა);
- ნებისმიერი სხვა ინსტიტუცია, რომლებსაც, საკონსულტაციო კომიტეტის რეკომენდაციით, აღმასრულებელი საბჭო მიიჩნევს მუზეუმის რომელიმე ან ყველა ნიშნის მქონედ, ან რომელიც ხელს უწყობს მუზეუმებს და მუზეუმის თანამშრომლებს მუზეოლოგიური კვლევების, განათლებისა და ტრენინგების მეშვეობით (ICOM Statutes, 2001:II, 9).

უკანასკნელი წლებში ეს განმარტება არაერთხელ გამხდარა მსჯელობის საგანი და დღესაც არ წყდება დისკუსიები ამ მიმართულებით, თუმცა, კარგა ხანია, უკვე "ისტორიას ჩაბარდა" მუზეუმის აღქმა ტრადიციულ სამეცნიერო და ელიტარულ ინსტიტუციად. ევროპულ ქვეყნებსა და აშშ-ში სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდება ახლებური მიდგომები და მეთოდები, რომელთა თანახმად:

- მუზეუმი არა მხოლოდ ჰფენს ექსპონატს, არამედ ახდენს მის მრავალმხრივ ინტერპრეტაციას;
- ექსპონატის დათვალიერებასთან ერთად, მუზეუმის ვიზიტიორს ეძლევა შესაძლებლობა, შეეხოს მას, ნახოს მისი კონსერვაციისა თუ ასლის (ან სასუვენირო ნაწარმის) დამზადების პროცესი და მიიღოს კიდეც მასში მონაწილეობა;
- მუზეუმი ვიზიტიორს უქმნის შესაძლებლობას – დაისვენოს, გაერთოს და გემრიელად დანაყრდეს მუზეუმში.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, აშკარაა, რომ თანამედროვე მუზეუმი უკვე აღარ წარმოადგენს საკუთარ თავში ჩაკეტილ სივრცეს, არამედ იყენებს მრავალფეროვან და ყველანაირ საშუალებას ვიზიტიორთან კომუნიკაციისათვის. ვინაიდან, თანამედროვე მუზეუმის აუდიტორიას სჭირდება ინფორმაციულ და მრავალმნიშვნელოვან შთაბეჭდილებათა მიღება... რაც, პირველ რიგში, დამოკიდებულებებისა და ინტერესის დონის შეცვლას ემსახურება და ცხადია, განაპირობებს საზოგადოებაში მუზეუმის როლის ზრდას და მისადმი ინტერესსაც (ქარაია, 2016:135). და "ეს ტენდენციები შესაძლებელია ერთ სამომავლო პროგნოზად გაერთიანდეს – როგორც ჩანს, მუზეუმის აქტივობათა და სათქმელის სპექტრი მომავალში კიდევ უფრო გაფართოვდება" (ლორდები, 2009:247).

ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ XXI საუკუნის მუზეუმი უკვე აღარ კმაყოფილდება ტრადიციული მიდგომებით და თავს აღარ მიიჩნევს მხოლოდ უნიკალური ნიმუშების საცავად ან რეპრეზენტატორად, არამედ ხშირად გარდაიქმნება იდეების მუზეუმებად და ცდილობს მაქსიმალურად მოერგოს აუდიტორიის საჭი-

როებებსა და მოთხოვნებს. ამ თვალსაზრისით უდავოდ საინტერესოა, მაგალითად, მოძრავი გამოსახულების მუზეუმი (Museum of the Moving Image, ნიუ-იორკი, აშშ), კინოსა და ტელევიზიის მუზეუმი 50-ზე მეტი დარბაზით, სადაც წარმოდგენილია როგორც ჰოლივუდის რეჟისორთა პირველი ფილმები, ასევე ჩინური ჩრდილების თეატრი, საბჭოთა პროპაგანდისტული ფილმები და სხვ. ამასთან, ტელევიზიისა და კინოს განყოფილებაში ვიზიტიორებს შეუძლიათ მონაწილეობა მიიღონ ფილმის გადაღებაში, გაეცნონ კინოგადაღების ყველა დეტალს, მოირგონ ტელეწამყვანის როლი, შექმნან საკუთარი მულტფილმი და კასტინგიც კი გაიარონ ჰოლივუდში კინოგადაღებისათვის. ამასთან, ყველა კატეგორიის ვიზიტიორთათვის განკუთვნილი საგანმანათლებლო პროგრამებისა და სამუზეუმო ინფრასტრუქტურისათვის აუცილებელი რეკრეაციული ზონების (მაღაზია, კაფე, საკონცერტო და სხვა სივრცეები) გარდა, მუზეუმი საზოგადოებას სთავაზობს მაღალხარისხიან მომსახურებას ქორწილებისა (267 სტუმრის მიღებით) და დღეობების, აგრეთვე სხვა დღესასწაულების გადახდით, სხვადასხვა სახის პრეზენტაციების გამართვით და სხვა (http://www.movingimage.us/visit/hours/).

მსოფლიო სამუზეუმო სივრცისათვის დღეს უკვე სიახლეს აღარ წარმოადგენს კულტურული ფორმები, როცა რომელიმე ინსტიტუციასთან (სამეცნიერო ცენტრები, ქარხანა, აფთიაქი, ტრაქტირი, მაღარო და სხვ.) არსებული სპეციფიკური მუზეუმების გარდა, ისტორიულად ჩამოყალიბებული გარემოს საფუძველზე იქმნება "არქეოლოგიური" ან "ეთნოგრაფიული ზონები", ისტორიულ ქალაქებში ჩნდება "სამუზეუმო კვარტლები", მიმდინარეობს დაცული ტერიტორიების სახელწოდებით ცნობილ უნიკალურ ბუნებრივ სივრცეთა ან კონკრეტული ლანდშაფტების მუზეეფიკაცია in situ (მემკვიდრეობის ფიქსაცია თავდაპირველ, მათთვის ბუნებრივ გარემოსა და საზღვრებში).

გარდა ამისა, უკანასკნელ ათწლეულებში თანამედროვე მუზეოლოგიაში გაჩნდა და დამკვიდრდა ისეთი ტერმინებიც, როგორიცაა ეკონომუზეუმი (ტერმინი შემოთავაზებულია კანადელი მუზეოლოგის ს.სიმარდის მიერ), ბრენდული მუზეუმი და სხვა ტიპის მუზეუმები, რომლებიც ძირეულად ცვლის ტრადიციულ შეხედულებებს მუზეუმის მისიაზე. მაგალითად, ეკონომუზეუმი – ესაა ინსტიტუცია, რომელიც აერთიანებს მუზეუმისა და სხვადასხვა ტიპის მცირე სახელოსნოების (Studio) ერთობლივ აქტივობებს (სახელწოდება "ეკონომუზეუმი" ხაზს უსვამს ანალოგიური თანამშრომლობის ეკონომიკურ მხარეს), რაც ორიენტირებულია ხალხური რეწვის ტრადიციების შემოქმედებითად გამოყენებასა და შენარჩუნებაზე ადგილობრივი ხელოსნების წახალისებით და ახალი სამუშაო ადგილების შექმნით (https://www.economusee.eu/what-is-an-economusee). ამ შემთხვევაში მემკვიდრეობის ნიმუშები წარმოადგენს "შთაგონების წყაროს" და მათ ტექნოლოგიურ საფუძველზე იქმნება ახალი საგნები, ხოლო რეწვის პროცესი ინარჩუნებს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსს. როგორც წესი, მსგავსი "ახალი საგნები" იყიდება მაღაზიებში, რომლებიც წარმოადგენენ ეკონომუზეუმის აუცილებელ სტრუქტურას, ხოლო ვიზიტიორის (მყიდველის) მოზიდვის მნიშვნელოვანი კომპონენტია პროდუქტის დამზადების დემონსტრირება პროცესში უშუალო ჩართვით.

ახალ ეკონომიკურ პირობებში იქმნება ასევე ე.წ. "ბრენდული მუზეუმები", რომლებიც წარმოადგენენ ინტერაქტიულ სოციოკულტურულ ინსტიტუციებს და მეტწილად გათვლილია რეკრეაციულ-საგანმანათლებლო ზემოქმედებაზე –

საფუძვლად უდევს ბრენდული იმიჯი, იდეა და ძირითადად ორიენტირებულია ვიზიტიორთა აუდიტორიის გაფართოებაზე. ზოგჯერ ისინი აღმოცენდება ტურისტების მოსაზიდად კულტურულ-ისტორიული ძეგლებით არცთუ მდიდარ დასახლებულ პუნქტებში (მაგ., გაწყვეტილ ურთიერთობათა მუზეუმი ზაგრებში, მარილის საბადოს მუზეუმი პოლონეთში და სხვ.) და "ხელოვნური კატალიზატორის" როლს ასრულებენ ამა თუ იმ ადგილისადმი ინტერესის გაღვივებაში ან ქმნიან მიმზიდველი კულტურული გარემოს დამატებით სივრცეს (ერმიტაჟი, Tate Modern London და სხვ.). მსგავსი ტიპის მუზეუმების მთავარი ამოცანაა სამუზეუმო პროგრამა გარდაქმნან კონვერტირებულ სამუზეუმო პროდუქტად ადვილად აღსაქმელი "სავაჭრო ნიშნით", "საფირმო სტილით", "მარკეტინგული სქემით" და სხვ. მსგავსი პროექტები დღეს ხორციელდება მსოფლიოს ბევრ ქალაქსა და სხვა, თუნდაც ნაკლებად დასახლებულ პუნქტებში. ნიშანდობლივია, რომ მათ შორის განსაკუთრებით პოპულარულია ადგილობრივი კულინარული ტრადიციებისადმი მიძღვნილი სამუზეუმო ტიპის დაწესებულებები (შოკოლადის, ყველის, კარაქის, წიწაკის, ღვინის და სხვა მუზეუმები), რომელთა აქტივობები კულინარიულ ბრენდს "აბრუნებს" მის ისტორიულ გარემოში და ხელმისაწვდომია ყველა ვიზიტიორისათვის როგორც ექსპოზიციაში დასათვალიერებლად, ასევე დეგუსტაციისათვის და შესაძენად (გასათვალისწინებელია, რომ საქართველოს ამ თვალსაზრისით საკმაოდ დიდი პოტენციალი გააჩნია, თუნდაც ღვინის მუზეუმის ორგანიზების თვალსაზრისით).

ზემოჩამოთვლილი რამდენიმე მაგალითიც ცხადყოფს იმ რეალობას, რაც დღევანდელ სამუზეუმო სივრცეში არსებობს – წარმოდგენას გვიქმნის იმ რთულ პროცესებზე, რომლებიც განაპირობებს მუზეოლოგიური თეორიების მრავალფეროვნებას (მაგ., კულტურის ინტერპრეტაციის პოსტმოდერნისტული კონცეფციები, ა.მალროს "წარმოსახვითი მუზეუმის" კონცეფცია, სამუზეუმო და კულტურათაშორისი კომუნიკაციისა და გლობალიზმის თეორიები; კულტურის ეკოლოგიისა და ეკომუზეოლოგიის თეორიები, კ.ჰადსონის "გავლენიანი მუზეუმის", დ.კემერონის "მუზეუმი-ფორუმის" კონცეფციები და სხვ.).

თანამედროვე მუზეოლოგიის ასეთი რთული და მრავალწახნაგოვანი სამეცნიერო ასპექტები პროფესიულ საზოგადოებას ავალდებულებს სერიოზულად ჩაუფიქრდეს შექმნილ სიტუაციას და საკუთარი კვლევები წარმართოს სამუზეუმო სფეროს მორფოგენეზის პროცესების განმარტებისაკენ (Mensch, 1982:59). მით უმეტეს, ICOM-ის განაცხადით, XXI საუკუნის მუზეოლოგიის მთავარ ამოცანას წარმოადგენს სფეროში მიმდინარე გლობალური პროცესების გაანალიზება და განხილვა ისტორიულ და სოციალურ-კულტურულ კონტექსტებში (Desvallées, Mairesse, 2010:56); ხოლო მუზეოლოგიის საერთაშორისო კომიტეტის (ICOFOM-International Committee of Museology) რეკომენდაციით, მუზეოლოგია დღეს განიხილება როგორც მეცნიერება – სოციალური მოღვაწეობის ერთერთ მნიშვნელოვანი სახე, რომლის მიზანია კაცობრიობის კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და მდგრადი გამოყენების ხელშეწყობა სწორედ სამეცნიერო კვლევის მეშვეობით (Desvallées, Mairesse, 2010).

ცხადია, თანამედროვე სოციოკულტურული სიტუაცია გარკვეულ ცვლილებებს ითხოვს მუზეოლოგიის/მუზეუმმცოდნეობის სწავლების პროცესშიც (საბაკალავრო და სამაგისტრო პროგრამების დონეზე). მუზეუმის, როგორც იდეებისა და წარმოდგენების სისტემის როლი ეროვნული იდენტობის, ეთნიკურ, კულტუ-

რულ და პოლიტიკურ განზომილებებში საკუთარი ეროვნებისადმი დამოკიდებულებისა და ასევე ადამიანთა თვითიდენტობის ფორმირებაში დღეს აღიარებულია ყველა მუზეოლოგისა თუ კულტუროლოგის მიერ (Šola, 1992:16). თუმცა, გასათვალისწინებელია, რომ შინაარსის ცვლილებასთან ერთად, მუზეოლოგიურ განათლებაში გაჩნდა საკმაოდ სპეციფიკური ამოცანებიც. გამომდინარე იმ გარემოებიდან, რომ თანამედროვე მუზეუმი წარმოადგენს რთულ ორგანიზმს, რომელიც ფუნქციონირებს საბაზრო პირობებში, უაღრესად აქტუალურია სპეციალისტთა მომზადება სამუზეუმო მენეჯმენტის, მარკეტინგის, სამუზეუმო საქმის ეკონომიკისა და განსაკუთრებით ტურიზმის ინდუსტრიასთან ურთიერთქმედების მიმართულებით.

შენიშვნები:

1. მუზეოლოგია/მუზეუმმცოდნეობა (ინგლ. Museology) წარმოადგენს სამეცნიერო დისციპლინას, რომელიც იკვლევს მუზეუმების განვითარების ისტორიას, სამუზეუმო საქმის თეორიას და მეთოდოლოგიას, მუზეუმის სოციალურ ფუნქციებს, საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობისადმი საზოგადოების დამოკიდებულების ასპექტებს, ასევე, ამ მემკვიდრეობის გავლენას თანამედროვე სოციოკულტურულ რეალობაზე. ამდენად, მუზეოლოგიის **კვლევის საგანს** წარმოადგენს იმ ობიექტურ კანონზომიერებათა წრე, რაც მოიცავს სოციალური ინფორმაციის შეგროვებისა და შენახვის პროცესებს, სამუზეუმო მასალების მეშვეობით ცოდნის, ტრადიციის, წარმოდგენებისა თუ ემოციების აღქმას და გადაცემას, მუზეუმების დაარსების, განვითარებისა და ფუნქციონირების პროცესებს.
2. მუზეუმი არის მუდმივმოქმედი, არაკომერციული და ღია ინსტიტუცია, რომელიც ემსახურება საზოგადოებას, ზრუნავს მის განვითარებაზე და აგროვებს, იცავს, იკვლევს, გამოფენს და პოპულარიზაციას უწევს ადამიანთა ცხოვრებისა და მისი საარსებო გარემოს ამსახველ მატერიალურ და არამატერიალურ მტკიცებულებებს საზოგადოების განათლებისა და სიამოვნების მინიჭების მიზნით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლორდი ბ., ლორდი გ., სამუზეუმო ექსპოზიციების სახელმძღვანელო, თბ., 2009.
2. ქარაია ი., სახვითი ხელოვნების გამოფენების ინტერპრეტაცია თანამედროვე მუზეუმებში, ჟურნ. "აკადემია", თბილისი, 2016-2017.
3. Desvallées A. Mairesse F. Key Concepts of Museology, Paris, Armand Colin & ICOM, 2010.
4. Mensch Peter van, Towards a methodology of museology, University of Zagreb, 1992.
5. Šola T. "What is museology?", Papers in Museology, 1, Stockholm, 1992.
6. Stransky, Z.Z. Die Herausbildung der Museologie in der Tschechoslowakei, *Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen*, 1982.
7. ICOM Statutes, amended by the 18th General Assembly, Barcelona (Spain), 6 July 2001. http://archives.icom.museum/hist–def–eng.html
8. http://www.movingimage.us/visit/hours/
9. https://www.economusee.eu/what-is-an-economusee
10. http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/dossiers/le-laureat/200812/14/01-810411-cyril-simard-favoriser-la-souverainete-economique-des-artisans.php
11. http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-museology/

ანა ჟვანია
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
საქართველო

ინკლუზიური განათლება მუზეუმში

XXI საუკუნეში მუზეუმის ფუნქცია საგრძნობლად გაიზარდა. თუ ადრე მუზეუმი მხოლოდ კვლევის, კონსერვაციის და გამოფენის სივრცეს წარმოადგენდა, თანამედროვე მუზეუმმა საგანმანათლებლოსთან ერთად გარკვეული სოციალური პასუხისმგებლობაც შეითავსა. ევროპის მუზეუმების ქსელი (NEMO) თავის ხედვაში სოციალურ პასუხისმგებლობას ცალკე გამოჰყოფს: „ჩვენ გვჯერა, რომ მუზეუმს შეუძლია შეცვალოს ცხოვრება. მუზეუმები არის ადამიანებისთვის და ადამიანების შესახებ. იმისთვის, რომ მუზეუმი მართლაც იყოს პასუხისმგებელი წინა, დღევანდელი თუ მომავალი თაობების წინაშე, მან საზოგადოების ყველა წევრისთვის უნდა იმუშაოს“.

თანამედროვე მუზეუმი თავის ერთ-ერთ მისიად მიიჩნევს შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ადამიანების ადაპტაციასა და სოციალურ ინტეგრაციას, რისთვისაც აუცილებელია უნივერსალური გარემოს შექმნა. ასეთი გარემოს უზრუნველსაყოფად საჭიროა შემდეგი ფაქტორების არსებობა: პოზიტიური მიდგომა, პატივისცემა, თანასწორობა, ადაპტირებული გარემო – ფიზიკური ხელმისაწვდომობა, ადაპტირებული პროგრამები – კოგნიტური ხელმისაწვდომობა.

საყოველთაოდ აღიარებულია თითოეული ადამიანის განათლებისა და კულტურის ხელმისაწვდომობის უფლება. ამერიკასა და ევროპის ქვეყნებში 1990-იან წლებში ეს საკითხი საკანონმდებლო დონეზე იქნა მიღებული. ამერიკაში კანონი Americans with Disabilities Act (ADA) მიიღეს 1990 წელს და იგი შეიცავს რამდენიმე დადგენილებას კონკრეტულად მუზეუმების ხელმისაწვდომობის შესახებ. იგი ეხება როგორც სახელმწიფო სტრუქტურების დაქვემდებარებაში მყოფ, ასევე კერძო მუზეუმებს. კანონის მიღებამ წაახალისა როგორც ფიზიკური, ისე კოგნიტური ხელმისაწვდომობის გაზრდა ამერიკის მუზეუმებში. დღესდღეობით მსოფლიოს დიდი მუზემების უმეტესობაში არსებობს ვიზიტორთა და ხელმისაწვდომობის მენეჯერის თუ ოფიცერის შტატი, რომელთა მოვალეობასაც როგორც კოგნიტური ხელმისწავდომობის (სხვადასხვა ტიპის საგანამანთლებლო პროგრამებისა და აქტივობების დაგეგმვა), აგრეთვე მუზეუმის ფიზიკურ ხელმისაწვდომობის გაზრდაზე მუშაობა (სხვადასხვა ტიპის მოწყობილობები; პანდუსები, ლიფტები, რეზინის ბარიერები, მოსახერხებელი სამუშაო საათები, მორგებული გადახდის პოლიტიკა და სხვ) წარმოადგენს.

სმიტსონიანის ინსტიტუტმა შეიმუშავა საერთაშორისო სტანდარტების სპეციალური სახელმძღვანელო როგორც თავისი, ასევე მსოფლიოს სხვა მუზეუმებისათვის. წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: “ხელმისაწვდომობა არის მანდატი იმ ადამიანების მომსახურების უზრუნველსაყოფად, რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში განიცდიდნენ დისკრიმინაციას” (Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design, 2007:3).

შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირთა უფლებების 2006 წლის გაეროს კონვენციის რატიფიცირება მოახდინა ჩვენმა ქვეყანამაც 2013 წლის 26 დე-

კემბერს. საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ მიღებულ დოკუმენტში „კულტურის პოლიტიკა 2025“ შშმ პირთა კულტურის ხელმისაწვდომობის გაზრდა პრიორიტეტულ მიზნად არის დასახული.[1] თუმცა უნივერსალური გარემოს უზრუნველყოფა საქართველოს მუზეუმების ერთ-ერთი მთავარი გამოწვევაა. მუზეუმების შენობების უმეტესობა ადაპტირებული არ არის (გარდა ახლად აშენებული ან გარემონტებული შენობებისა). არ არსებობს სპეციალური საჭიროების მქონე ვიზიტორის მოთხოვნებზე მორგებული პროგრამები. მთავარი მიზეზებია შენობების ადაპტირების პრობლემა და სპეციალურად მომზადებული თანამშრომლების არარსებობა.

მუზეუმის რესურსების ხელმისაწვდომობა თავისთავად გულისხმობს სამუზეუმო განათლების ხელმისაწვდომობასაც. სამუზეუმო განათლების ერთ-ერთი აქტიური მედიუმ არის ხელოვნება და საგანამანთლებლო პროგრამები, რომლებიც პრაქტიკულ, სხვადასხვა მასალაში მუშაობის შესაძლებლობას აძლევს მონაწილეს.

ბოლო 15 წლის მანძილზე ამერიკის ჯანდაცვისა და განათლების უწყებების მიერ ჩატარებული კვლევები ცხადყოფს იმ დადებით ზემოქმედებას, რომელსაც ხელოვნების სხვადასხვა ფორმის ჩართვა ახდენს ბავშვის სწავლის უნარზე და ნეიროკოგნიტურ განვითარებაზე – ხდება სოციალური ქცევების განვითარების სტიმულირება (ურთიერთდახმარება, გაზიარება, მზრუნველობა, ემპათია, ემოციების მართვის და გამოხატვის უნარები და სხვ.). დადებითი შედეგები თვალსაჩინოა მენტალური შეზღუდვების მქონე ბავშვებში (განსაკუთრებით აუტიზმისა და ასპერგერის სინდრომის დროს). ამიტომაც თანამედროვე მუზეუმების გამოფენებს და საგანამანთლებლო პროგრამებს ახლავს პრაქტიკული/შემოქმედებითი აქტივობა, რომელიც აუცილებლად ინტერაქტიული და მულტისენსორულია.

საქართველოში შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირების საკითხებზე მომუშავე არასამთავრობო ორგანიზაციები აქტიურად იყენებენ მუზეუმის სივცეებს სხვადასხვა ღონისძიებების გასამართად (დაუნის სინდრომის დღესთან დაკავშირებული ღონისძიებები ეროვნულ გალერეაში, ზ.წერეთლის მუზეუმში და სხვ.), რაც ხაზს უსვამს მუზეუმის ღიაობას და თავისთავად მისასალმებელი ფაქტია.[2] თუმცა ამ ტიპის ღონისძიებებს აქვს ერთჯერადი სახე და არ გულისხმობს მუზეუმის საგანმანათლებლო პოტენციალის გამოყენებას. თითოეული მათგანი ემსახურება მხოლოდ საკითხის შესახებ ცნობიერების ამაღლებას საზოგადოებაში.

ინკლუზიური პროგრამები სისტემური სახით პირველად 2016 წელს არასამთავრობო ორგანიზაციამ „ხელოვნება საზოგადოებრივი ინტერესებისათვის“ და საქართველოს ეროვნულმა მუზეუმმა განახორციელა 9 თვიანი პროექტის ფარგლებში (ევროპის ფონდის მხარდაჭერითა და შვედეთის საერთაშორისო განვითარების სააგენტოს (SIDA) დაფინანსებით 01.01.2016-30.09.2016). პროექტის მიზანს წარმოადგენდა ინკლუზიური პროგრამების შემუშავება, ჩატარება და მათი დამკვიდრების ხელშეწყობა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დ.შევარდნაძის სახელობის ეროვნულ გალერეაში. პროექტში ჩაერთო 350-მდე ბენეფიციარი 11 ორგანიზაციისა და 3 სკოლიდან. განხორციელდა შემდეგი აქტივობები:

1. შშმ პირებზე მომუშავე ორგანიზაციებთან და სპეციალურ სკოლებთან ჩამოყალიბდა პარტნიორობა („კავშირი ჩვენი ბავშვები“, „მზის შვილები“, „ანი-

კა“ და სხვ), რომელიც გულისხმობდა როგორც კონსულტაციებს, აგრეთვე მონაწილეთა მონაცემთა ბაზების შედგენას. ტრენინგების ორგანიზებისა და ადაპტირებული პროგრამის შემუშავების შესახებ კონსულტაციები გაიმართა სპეც-პედაგოგებსა და კლინიკური ნეიროფსიქოლოგებთან.

2. სამიზნე აუდიტორიის აღრიცხვის, ასაკობრივი და ტიპოლოგიური ჯგუფების შედგენისა და მოზიდვის მიზნით შეიქმნა შშმ ბავშვების მონაცემთა ბაზა (დღის ცენტრებისა და ორგანიზაციებში აღრიცხული მონაცემების მიხედვით). ჯგუფების შედგენისას ჩაერთო განათლების სამინისტრო, რომელსაც თბილისის სკოლებში მოსწავლე შშმ ბავშვების ვრცელი ბაზა გააჩნია (თუმცა არაზუსტი, ვინაიდან მოწოდებულ იქნა სპეციალური საგანამანათლებლო საჭიროების მქონე მოსწავლეთა რაოდენობა, რაც შშმ ბავშვების გარდა გულისხმობს სოციალურად დაუცველ და იძულებით გადაადგილებულ პირებსაც).

3. ჩატარდა ტრენინგები ეროვნული გალერეის თანამშრომლებისათვის შშმ პირებთან კომუნიკაციისა და სწავლების პრინციპების შესახებ სამუზეუმო სივრცეში. უნივერსალური გარემოს შექმნისთვის მუზეუმში აუცილებელია შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ვიზიტორთა მისაღებად მომზადებული თანამშრომლები, ყველა ვისაც შეხება აქვს აუდიტორიასთან – საგანმანათლებლო დეპარტამენტის პედაგოგებიდან და გიდებიდან დაწყებული, მოლარეებითა და დაცვის თანამშრომლებით დამთავრებული. თითოეული მდგომარეობა განსხვავებულ მოქმედებას მოითხოვს, განსაკუთრებით კრიტიკულ თუ დაძაბულ სიტუაციაში. მაგალითად ტანტრუმის დროს, არასწორმა ქცევამ მუზეუმის თანამშრომლის მხრიდან შეიძლება გაართულოს ვითარება. შეზღუდვის ტიპების ცოდნის გარეშე წარმოუდგენელია იმის განსაზღვრა, თუ როგორ უნდა მოვიქცეთ. ეროვნული გალერეის თანამშრომლებს, რომელთაც შეხება აქვთ ვიზიტორებთან, და ასევე მოხალისეებს, ჩაუტარდათ 4 დღიანი ტრენინგი, რომლის დროს მონაწილეები გაეცნენ ინკლუზიური განათლების მნიშვნელობას, შეზღუდვის ტიპებს და შშმ ბავშვებთან ურთიერთობის სპეციფიკასა და სწავლების პრინციპებს.

4. შემუშავდა ადაპტირებული საგანმანათლებო პროგრამა ეროვნული გალერეის ექსპოზიციის საფუძველზე. ადაპტირებულ საგანმანათლებლო პროგრამის შემუშავებისას გამოყენებულ იქნა: 1. სწავლებისა და განვითარების თეორიები შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ბავშვებში; 2. ეროვნული სასწავლო გეგმის ფარგლებში ინკლუზიური განათლების გამოცდილება საჯარო სკოლებში; 3. საზღვარგარეთის ხელოვნების მუზეუმების გამოცდილება.

პროგრამა შედგება ორი ნაწილისაგან: დარბაზის დათვალიერება მცირე ინტერაქტიული ტურის თანხლებით და შემოქმედებით აქტივობა. პროგრამა აგებულია საქართველოს ეროვნულ გალერეაში ორ დარბაზში წარმოდგენილი ფიროსმანის მუდმივი ექსპოზიციის მიხედვით და განსაზღვრულია სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფებისათვის. კერძოდ, გამოიყო 4 ასაკობრივი კატეგორია: 6-8; 8-12; 12-15 და 15-18 წლის მოზარდები.

ვინაიდან, პროექტის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა იყო შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე ბავშვების სოციალური ადაპტაციისა და ინტეგრაციის ხელშეწყობა, შედგა ინკლუზიური ჯგუფები, რომლებიც დაკომპლექტდა როგორც შშმ ბავშვებით, ასევე მათი ოჯახის წევრებით ან მეგობრებით.

საგანმამათლებლო პროგრამის შემუშავების დროს გათვალისწინებული იქნა სხვადასხვა შეზღუდვების მქონე პირთა თავისებურებანი. შეიქმნა სპეციალური მასალები: ვიზიტის წინასწარ მოსამზადებელი მასალები, მეთოდური მითითებების ჩამონათვალი პედაგოგებისათვის და ნიშნების ბარათები, რომელიც გაუადვილებს მოზარდებს გალერეაში ქცევის წესების გაცნობას და უკეთ გააზრებას.

გთავაზობთ პროგრამის აღწერას:

პირველი ეტაპი შეადგენს დარბაზის დათვალიერებას (ხანგრძლივობა 15-დან 30 წუთამდე) და შემდეგი თანმიმდევრობით მიმდინარეობს: მისალმება, წესების გაცნობა; დარბაზის დათვალიერება, მხატვრის თუ ეპოქის შესახებ მცირე ცნობების მიწოდების პარალელურად (ამ ტიპის ინფორმაციით ტურის დატვირთვის დონე, თითოეული ჯგუფის სპეციფიკიდან გამომდინარე ინდივიდუალურად განისაზღვრება) – ინტერაქტივი – ჯგუფის გააქტიურება მარტივი შეკითხვებით (რა ცხოველია? რა ფერებს ხედავთ სურათზე?). აქტივობის კონკრეტული მიზნებია: ახალი ინფორმაციის მიღება/გაანალიზება; ცხოვრებისეული გამოცდილების ახალ გარემოში გამოყენება; ყურადღების კონცენტრირება; ასოციაციური აზროვნების და თვითგამოხატვის უნარ-ჩვევების გავარჯიშება.

მეორე ეტაპი შეადგენს შემოქმედებით აქტივობას (ხანგრძლივობა 40-დან 60 წუთამდე). დავალება ეძლევა თითოეულ ჯგუფს სპეციფიკის გათვალისწინებით. ეს შეიძლება იყოს ხატვა/ძერწვა/აპლიკაცია; ხოლო თემა – დარბაზში ნანახი ნამუშევარი, რომელიც ყველაზე მეტად დაამახსოვრდათ. თითოეულ მონაწილეს ეძლევა მასალის თავისუფალი არჩევანის საშუალება: ფანქარი, პასტელი, გუაში, ფერადი ფურცლები, პლასტელინი, სხვადასხვა ფაქტურის ღრუბლების და ქსოვილის ნაჭრები.

საპილოტე ფორმატში უსინათლო და მცირემხედველთა ჯგუფისთვის დაიდგა რამდენიმე ბრინჯაოს ქანდაკება (ორიგინალი, მე-20 საუკუნის დასაწყისი, შეხება ხელთათმანით იქნა დაშვებული) ეროვნული მუზეუმის ქანდაკების ფონდიდან. მოწვეულნი იყვნენ უსინათლო ახალგაზრდები, რომლებიც გამოირჩევიან დამოუკიდებლობით, აქტიურად იყენებენ კომპიუტერს, მობილურ ტელეფონს და სხვ. ამ ვიზიტის შემდეგ უფრო თვალნათლივ დავინახეთ მსოფლიოში აპრობირებული მოწყობილობების აუცილებლობა (გზის მანიშნებელი ბარიერები იატაკზე, ბრაილის შრიფტი ლიფტში, თუ შესასვლელებში, აუდიოგიდები და სხვ.) – ეროვნული გალერეის შენობა, რომელიც მოიაზრება როგორც ადაპტირებული, შეიძლება ითქვას, რომ არ არის გათვლილი უსინათლო და მხედველობა დაქვეითებული ვიზიტორისთვის. თუმცა პროგრამამ დაგვანახა დადებითი მხარეც: ქანდაკების ხელებით „დათვალიერების“ შესაძლებლობამ ახალი შთაბეჭდილებები აღძრა. მხოლოდ ვიზუალურ აღქმასთან შედარებით სკულპტურული ფორმის, მასალის, ტექსტურის შეგრძნება ხელებით, სხვა კუთხით დაგეგმილი და გააზრებული ინტერპრეტაცია ახალ ემოციებს ბადებს.

ამრიგად, ახალი პროგრამა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მუდმივმოქმედ საგანმანათლებლო პროგრამების კალენდარში შევიდა. დ.შევარდნაძის სახელობის ეროვნული გალერეაში ყოველი თვის ბოლო კვირა დღეს სპეციალური საჭიროების მქონე ნებისმიერ ჯგუფს უტარდება პროგრამა “ფიროსმანის სამყარო” (წინასწარი რეგისტრაციის საფუძველზე).

მიმართულების შემდგომი განვითარებისათვის დაგეგმილია ღონისძიებები როგორც თბილისის, ასევე რეგიონალურ მუზეუმებში (სულ 21 მუზეუმი). მოიაზრება ტრენინგები თანამშრომლებისათვის და ადაპტირებული საგანმანათლებლო პროგრამების სახელმძღვანელოს შემუშავება. პროექტის გრძელვადიანი განვითარების პერსპექტივა აგრეთვე მოიცავს ადვოკატირების კამპანიის წარმართვას, მშობელთა თემის გააქტიურებას და ჩართულობის გაზრდას.

შენიშვნები:

1. "2.2 მიზანი: საზოგადოების ყველა წევრი, მათ შორის, სპეციალურ საჭიროებათა მქონე პირები, ახალგაზრდები, უმცირესობები, აქტიურად მონაწილეობენ კულტურულ ცხოვრებაში და მათთვის ხელმისაწვდომია კულტურის ინფრასტრუქტურა და რესურსები."
2. საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში ბოლო ორი წლის მანძილზე იმართებოდა გარკვეული სახის ერთჯერადი ღონისძიებები, კერძოდ: ფოტოგამოფენა სახელწოდებით „AccesAbility – ფიზიკური გარემოს მიღმა" (2015), გამოფენა „მე ვხედავ თითებით" (2016) საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ს.ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის დ.შევარდნაძის სახელობის ეროვნული გალერეა – დაუნის სინდრომის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი ღონისძიება „გამიცანი" (2014), საგანმანათლებლო ღონისძიება „მუზეუმი ჩემი სახლი" (2014).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კულტურის სტრატეგია 2025, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, 2016 (დამტკიცდა საქართველოს მთავრობის 2016 წლის 1 ივლისის №303 დადგენილებით);
2. Smithsonian Guidelines for Accessible Exhibition Design, Smithsonian Accessibility Program, 2007;
3. http://www.americansforthearts.org/by-program/reports-and-data/legislation-policy/naappd/the-arts-and-504-a-handbook-for-accessible-arts-programming
4. http://accessible.si.edu/pdf/Smithsonian%20Guidelines%20for%20accessible%20design.pdf
5. http://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=10018&context=theses
6. https://www.arts.gov/sites/default/files/arts-in-early-childhood-dec2015-rev.pdf
7. Autism In the Museum. N.p., n.d. Web. 12 Apr. 2015. http://www.autisminthemuseum.org/;
8. http://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=10018&context=theses

ნინო ნიჟარაძე
აჭარის ხელოვნების მუზეუმი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

ბავშვები მუზეუმში

XXI საუკუნის ახალმა ცივილიზაციამ მუზეუმები სრულიად ახალ, განსხვავებულ, მრავალფუნქციურ დაწესებულებებად წარმოაჩინა.

ინვაირონმენტი – თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი სახეობაა, რომელიც ერთ სივრცეში აერთიანებს ხელოვნების რამოდენიმე დარგს. მუზეუმის მაგალითზე ეს არის: არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, დეკორატიული ხელოვნება, დიზაინი, მუსიკა, ვიდეო-არტი და ყოველივე ის, რაც დაკავშირებულია სამუზეუმო სივრცის განსაკუთრებულ გარემოსთან და მასში მიმდინარე კულტურულ მოვლენებთან, როგორებიცაა: ვერნისაჟები, პერფორმანსები, პრეზენტაციები, კულტურულ-საგანმანათლებლო, სანახაობითი ელემენტებით გაჯერებული სინთეზური პროგრამები, რომლებიც აერთიანებენ სხვადასხვა კატეგორიის ვიზიტორებს და ისინი მოიაზრებიან ერთდროულად მაყურებლებად, მსმენელებად, თანამონაწილეებად. კატეგორიებს შორის გამოირჩევა – ბავშვები. ყოველ ბავშვში ცხოვრობს შემოქმედი. ხელოვნება პირველსაწყისია სამყაროს აღქმისა და ბავშვის თვალით დანახული ეს სამყარო მშვენიერია.

ილია ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, რომ "ნიჭსა ზრდა, წვრთნა, გახსნა და გაშლა უნდა"... ნიჭის გაშლისა და ბავშვების ხელოვნებასთან ზიარების მიზნით, აჭარის ხელოვნების მუზეუმში 2006 წლიდან ფუნქციონირებს ხელოვნებით დაინტერესებულ ბავშვთა საკვირაო ART-სტუდია, სადაც ხატვის გარდა შეისწავლება აზროვნების ხელოვნება.

"დიდი მხატვრებიც ოდესღაც პატარები იყვნენ"... ამ ფრაზით იწყება ყოველი კულტურულ-საგანმანათლებლო თუ სინთეზური პროექტები ART-სტუდიის ბავშვთა მონაწილეობით. ნიშანდობლივია მშობლების ჩართულობა მსგავს პროექტებში, რითაც ორგანულად ხდება სამუზეუმო აუდიტორიის გაფართოება ახალი, "საოჯახო" ტიპის ვიზიტორთა კატეგორიაში. ამ თვალსაზრისით საინტერესოდ მიგვაჩნია ორი პერფორმანსის განხილვა.

ქრისტეშობა – საახალწლო დღესასწაული

ეს ყველაზე ლაღი, მხიარული და საყვარელი დღესასწაულია მთელ მსოფლიოში. საქართველოშიც, ტრადიციულ ოჯახებში, როგორც ქალაქში, ასევე სოფლად ოდითგან მიღებული იყო თეატრალიზებული, კოსტიუმირებული ინსცენირებების გამართვა. ART-სტუდიაშიც დამკვიდრდა სხვადასხვა თემატიკის პერფორმანსები, რომლებიც აერთიანებენ სტუდიელთა მხატვრულ შემოქმედებას, თეატრს, მუსიკას.

2013 წლის საშობაო წარმოდგენაში მონაწილეობდა სხვადასხვა ასაკის სტუდიელთა "თეატრალური დასი" ბიბლიური სიუჟეტის სამ სხვადასხვა ჟანრის ინსცენირებაში და მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადად ბავშვების სამსახიობო ხე-

ლოვნება იმიტაციურია, მაინც, კარგი ის არის, რომ ისინი ბაძავენ სახვითი და თეატრალური ხელოვნების საუკეთესო, სწორედ რომ სამაგალითო პერსონაჟებს. შედეგად ყალიბდება გემოვნება, ხელოვნების თაყვანისცემა და რაც პროექტის მთავარ მიზანს წარმოადგენს – სამუზეუმო კულტურა.

პროექტის განსახორციელებლად, თავდაპირველად შეიქმნა სცენარი, ექსპლიკაცია, დამზადდა კოსტიუმები, თეატრალური ატრიბუტები. მომზადდა სპეციალური სტუდია ფოტოგადაღებებისთვის, რომელსაც პროექტის თანაავტორი, აჭარის ტელერადიოდეპარტამენტის ოპერატორი ალეკო აბაშიძე აწარმოებდა. დაბოლოს, შეირჩა სამი სხვადასხვა ჟანრის ინსცენირებაში მონაწილეთა ტიპაჟი.

1. "შობა (ქვესათაურით) ბეთლემიდან ბათუმამდე – XX საუკუნე".
2. "საოჯახო კონცერტი, XIX საუკუნე, ევროპა."
3. "25-სა დეკემბერსა – საქართველო, ჩვენი წინაპრების ბავშვობა".

ასზე მეტი სტუდიელი ბავშვი მონაწილეობდა პერფორმანსში, ისინი განასახიერებდნენ: მოგვებს, მწყემსებს, პრინცებს და პრინცესებს, ანგელოზებს, მუსიკოსებს, თავადიშვილებს, დარბაისელ ქალბატონებს და მშვენიერ ქალიშვილებს, საშობაო არდადეგებზე უცხოეთიდან ჩამოსულ სტუდენტებს, მოქეიფეებს. ბავშვები უტყუარი ჟესტებით, მიმიკით პოზირებდნენ "ცოცხალ სურათებში" და ორგანულად ეწერებოდნენ ზემოხსენებულ ინვაირონმენტში, რომლისთვისაც მუზეუმი იდეალურ გარემოს წარმოადგენს.

პროექტი "ბავშვთა პორტრეტები – მხატვრობა"

"ბავშვის უფლებათა კონვენციის" ერთ-ერთი პუნქტის თანახმად, ბავშვს აქვს უფლება თავისუფლად გამოხატოს თავისი აზრი ზეპირი, წერილობითი ან ბეჭდვითი ფორმით, ხელოვნების ნაწარმოების ფორმით.

აჭარის ხელოვნების მუზეუმში ტრადიციად იქცა 1 ივნისს (ბავშვთა უფლებების დაცვის საერთაშორისო დღეს) ამ კონვენციის შინაარსის შემოქმედებითად გაშლა და სხვადასხვა ფორმით წარმოჩენა.

2014 წლის 1 ივნისს წარმოდგენილი იყო პერფორმანსი მუზეუმში არსებული ART-სტუდიის 5-დან 10 წლამდე ასაკის მხატვრებისა და მოწვეული სამუსიკო თერთმეტწლედის მოსწავლეების მონაწილეობით, რომელთა პროგრამა შეირჩა გენიალურ კომპოზიტორთა საბავშვო ნაწარმოებების რეპერტუარიდან. დაირღვა ცნება "მხატვრობა ჩუმი მეტყველების ხელოვნებაა" და სამუზეუმო სივრცეში გაიჟღერა სკერცინომ, მენუეტმა და ვალსმა პატარა მუსიკოსების ცოცხალი შესრულებით.

პროექტის კონცეპტი ემყარება იმ აზრს, რომ საქართველოში ყველა ტიპის, ვიზუალის ადამიანი არსებობს – სხვადასხვა ეპოქის, მიმდინარეობის თუ სტილის დამახასიათებელი იმიჯით. ამიტომ პერფორმანსში მონაწილე ბავშვებში (პორტრეტული მსგავსების მიხედვით) გამოჩენილ მხატვართა ნაწარმოებებიდან პროტოტიპების შერჩევა არ გაგვჭირვებია.

თავდაპირველად გენიალურ მხატვართა შედევრებად აღიარებული ფერწერული პორტრეტების პოლიგრაფიული ასლები დამზადდა, ძალზე შთამბეჭდავი, მასშტაბური ბანერების სახით, რომლებიც სხვადასხვა გარემოში

ტრანსფორმირდებიან: სამუზეუმო ექსპონატებად, დეკორაციად, თეჯირად ან ფონად ფოტოგადაღებებისთვის.

პერფორმანსი 3 ძირითადი აქტისგან შედგებოდა.

1. ბავშვთა რეპროდუცირებული პორტრეტების გამოფენა (აუდიტორია – დამთვალიერებელი);

2. კლასიკური მუსიკის კონცერტი (აუდიტორია – მსმენელი);

3. ორიგინალთან მიმსგავსებული მონაწილეების ფოტოსესია (აუდიტორია – თანამონაწილეები).

იაპონური ანდაზა: მომიყევით და დამავიწყდება, მაჩვენეთ და დავიმახსოვრებ, მომეცით საშუალება თვითონ გავაკეთო და მე გავიგებ. ანდაზა ცხადყოფს, რომ ნებისმიერ შემოქმედებით პროცესში უშუალო მონაწილეობა აღვივებს ბავშვში იმ უნარებს, რომელთა სტიმულირებით ვლინდება ნიჭი, რის გარეშეც არ შედგება ხელოვანი, ან, თუნდაც ხელოვნების პროფესიონალი დამფასებელი.

პერფორმანსის აფიშა – პაბლო პიკასოს "გოგონა მტრედით" ყურადღებას იპყრობს არა მარტო კოლორიტით, არამედ პერსონაჟის მშვიდი სახით, გულში ჩაკრული მშვიდობის თეთრი მტრედით. სხვა პორტრეტებშიც ამოვიკითხეთ XXI საუკუნის პატარა ქართველების მსგავსი უმანკო გამომეტყველება. "დუეტი" ვუწოდეთ ამერიკელი მხატვარ-იმპრესიონისტის მერი კესეტის "გოგონას დაწნული ქუდით" და მის თითქმის ზუსტ, რეალურ ასლს, 5 წლის ქართველ ნინიას, რომელიც კატეგორიულად ითხოვდა გენიალური ესპანელის დიეგო ველასკესის "ინფანტასთან" გადაღებას, უფრო ალბათ გრძელი, საზეიმო კაბის ხიბლით და ორივე შემთხვევაში განასახიერებდა ფერწერული შედევრის თანამედროვე ასლს. შემდეგ ბიჭებიც ამოძრავდნენ. ამედეო მოდილიანის "ლურჯპერანგიან ბიჭთან" ლურჯპერანგიანი ლუკა ჩამოჯდა, ვალენტინ სეროვის "მიკა მოროზოვის პორტრეტთან" – ვატო, ედუარდ მანეს "ფლეიტისტთან" ბლოკფლეიტაზე გლინკას "ტოროლას" შემსრულებელი გიორგი. რაღა თქმა უნდა, თამაზ ხუციშვილის "ნანუკას" და "ირაკლის" პორტრეტები ბავშვებმა მკვიდრ მამიდაშვილ-დეიდაშვილებს მიამსგავსეს და სიამოვნებით, "ქართულად" (ანუ ხელგადახვეულები) პოზირებდნენ მთელი საღამო. ყველა ამ ფერწერულმა პერსონაჟმა ძალიან ორგანულად, ბუნებრივად გადმოინაცვლა ჩვენს საუკუნეში, ქართველი ბავშვებისთვის დამახასიათებელი თანდაყოლილი არტისტიზმის წყალობით.

პერფორმანსში "ბავშვთა პორტრეტები – მხატვრობა" ერთნაირი დატვირთვით დომინირებს მხატვრობა, თეატრი, მუსიკა, ხოლო პატარა მხატვრები, პიანისტები და მევიოლინეები არა მარტო სტატისტებად, არამედ აქტიურ, მოაზროვნე, გემოვნებიან და საზრიან არტისტებად წარმოგვიდგებიან.

აღნიშნული პროექტი მრავალჯერადი და ნებისმიერ გარემოში გამოყენებადია (ღია თუ დახურულ სივრცეში).

ბავშვები და მათი გამოსახულება ხელოვნების ნებისმიერ დარგში ყველა შემთხვევაში გვიხალისებს ცხოვრებას, ახალისებს სამუზეუმო სივრცეს და მთელ სამყაროს. აღიქვით სამყარო ბავშვის თვალით და მიხვდებით – რა ლამაზი და მშვენიერია ის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონი, 2 ტომად. თბილისი, 2006;
2. Современный словарь-справочник по искусству / науч. ред. и сост. А.А. Мелик-Пашаев. М.: Олимп; АСТ, 1999.







Михаил Борозна
Белорусская государственная академия искусств
Кандидат искусствоведения, Доцент
Республика Беларусь

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Своеобразие современного искусства Беларуси начала XXI в. связано с особенностями времени, его сформировавшего. Белорусское общество, вступив в новый век, живёт и развивается в кардинально иных социально-экономических и историко-культурных условиях. Театр, экранные искусства, изобразительное искусство, дизайн, современные художественные практики не только образно отражают жизнь государства, его состояние и проблемы развития в современных условиях, но и непосредственно участвуют в построении общей культурной атмосферы.

XXI век открыл новую страницу и в изобразительном искусстве Беларуси. Вместе с тем заметно, что искусство предыдущего столетия все чаще исследователями рассматривается предпосылка для развития нового этапа. Лучшие произведения художников XX века, с одной стороны, основаны на оригинальных творческих идеях, им присущ национальный колорит, с другой – в них нашло органичное проявление прогрессивное влияние других культур, интернациональный универсализм. Именно этот комплекс качеств создает целостную картину процесса развития изобразительного искусства Беларуси.

В целях развития художественной культуры белорусское общество, к огромному сожалению, долгое время не брало во внимание свою богатую историю искусства XX века. Современные молодые белорусские художники еще мало знают об авангардистских экспериментах 1920 – начала 1930-х годов, о судьбе непризнанных властью живописцев, работавших в 1960-1970-е годы. Многие биографии по политическим мотивам не попадали в поле исследований и справочники, произведения не репродуцировались в печати.

Всестороннее осознание прошлого всегда будет необходимым условием для прогрессивного развития в настоящем и будущем. На рубеже эпох обострилась полемика вокруг существовавших и выдвигаемых концепций об истории искусства страны XX века. Эта полемика во многом и сейчас определяет температуру борьбы новых тенденций за признание. Одни отсчитывают время истоков современного искусства Беларуси от первых экспериментов Марка Шагала, кто-то ищет истоки актуальности в глубокой древности, кто-то ставит во главу угла определяющее влияние минского «авангарда» середины 1980-х. В пользу выявления условия становления в Беларуси начала XX века своеобразной школы изобразительного искусства можно привести цепь ярких имен: Ф.Рущиц, А.Остапович, М.Филиппович, В.Стшэминский, Я.Дроздович, С.Юдовин и др. Творческие идеи и произведения, созданные этими мастерами, оставили заметный след в культуре Восточной Европы. Они создают целостную картину развития изобразительного искусства Беларуси, которое всегда относилось толерантно к творческим экспериментам, прогрессивным влияниям соседних культур.

В Витебске, который расположен на востоке Беларуси, не только родился М.Шагал. Здесь в 1920 году К.Малевич начал утверждать новое искусство через создание объединения УНОВИС. В Витебске работали такие известные мастера искусств как Ю.Пэн, Эль Лисицкий, В.Ермолаева, М.Добужинский и др.

Влияние идеологизированного искусства недолговечно, поэтому позволительно уже сейчас отвести ему место в специальных исследованиях. Обратить же внимание исследователей стоит только на тех авторов и их работы, у которых есть шанс попасть в завтрашние экспозиции музеев. Это относится к лучшим работам И.Басова, В.Белыницкого-Бирули, Б.Заборова, Г.Ващенки, Я.Дроздовича, А.Кищенки, А.Мозолева, М.Савицкого, Н.Селещука, Г.Скрипниченки, В.Цвирко и др. Во второй половине XX столетия лучшие деятели искусства Беларуси сделали заметный вклад в национально-культурное возрождение, заслужили истинное народное уважение.

Успехи художественной школы Беларуси последних пятнадцати лет вызывали неподдельный интерес у специалистов. Изучению обстоятельств развития современного изобразительного искусства Беларуси посвятили свои научные публикации Вернер Фан ден Белт, Е.Домановска, И.Духан, В.Жук, Т.Катович, Е.Кенигсберг, О.Коваленко, Миронова, И.Реут, О.Шпарага, Е.Юзефатова и др.

Формирование новых тенденций и выявление высоких результатов вызывают попытку выявления и оценки некого феномена, хотя и базирующегося на серьёзной традиции, заложенной в предыдущие этапы истории. Множественность аспектов развития искусства вызывает необходимость научного анализа процессов трансформации в самой художественной школе, так и механизмов взаимодействия ее с самой художественной жизнью Беларуси и глобального пространства. Статистика наиболее значимых успехов на международной художественной сцене показала, что большинство авторов стали преподавателями и студентами и совсем недавними выпускниками учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств».

Молодой график Д.Мороз – участница и лауреат многих международных конкурсов, проводившихся во Франции, Германии, Японии и др., в 2000 году стала победителем престижного Международного конкурса «Art and Sport 2000», (Лозанна, Швейцария) посвященного Олимпийским играм в Сиднее. Выпускница 2000 года кафедры графического дизайна С.Заскевич – художник Национального банка Республики Беларусь, неоднократно становилась победителем самых престижных международных нумизматических конкурсов. Студентка кафедры живописи Академии искусств В.Оседовская в 2003 году стала победительницей Международного конкурса SAA по двум номинациям: “Художник года” и “Молодой художник года” (Великобританипя, Лондон). Лауреатами III и IV Международных биеннале графики “Josep de Ribera” (Испания) стали А.Басалыга, Э.Пешков, а А.Малышева и Ю.Яковенко стали обладателями Гран-при этого престижного конкурса. Графические произведения (экслибрисы) аспирантки Академии искусств А.Тихоновой 2004-2006 годов признаны лучшими на XXXI конгрессе FISAE, Ныён, Швейцария. Успехи художником-монументалистов (потрясающие мозаики Храма-памятника Всех Святых в Минске, создание самой высокой и грандиозной по масштабам бронзовой скульптуры Беларуси (11 м.) на месте лагеря смерти в

Тростянце, роспись храма в д.Борколобово в Быховском районе Могилевской области), национальные и международные успехи в станковой и книжной графике П.Татарникова (дважды обладатель премии «Золотое яблоко» на Международной биеннале книжного искусства в Братиславе (Словакия), лауреат Государственной премии Республики Беларусь) и Ю.Яковенко, успешное участие художников в 53 Биеннале искусства в Венеции в 2011 году обратили внимание на то, что лидерами этого масштабного процесса становятся представители нового поколения, не достигшие своего 40-летия и завершивших свое художественное образование в новый период развития суверенного государства.

Несмотря на позитивность статистики, представление о новом этапе развития художественной школы и системы художественного образования носит пунктирно-контурный характер и нуждается в дальнейшем уточнении, погружении в еще более широкий контекст перспектив культурного развития. Важно определиться с выбором альтернатив, решить задачи корректного подхода к определению условий системных действий и усилий. Очевидно, что последние десятилетия стали не только для Беларуси периодом самого масштабного проникновения в культурную сторону интернационального развития и этнокультурных взаимодействий со стороны как Востока, так и Запада.

В связи с этим особую актуальность приобретает изучение процессов эволюции профессионального изобразительного творчества рубежа XX-XXI веков. На самом деле, начало XXI века хотя и открыло новую страницу в искусстве Беларуси, относительно мало удаленном от советской эпохи. XX век закончился, но не закончено исследование и осмысление художественных процессов этого периода. И хотя историческая картина прошлого века становится более четкой и определенной только сейчас, необходим как никогда объективный взгляд на период становления тенденций сегодняшнего дня.

Переломный момент развития искусства Беларуси в сторону актуальных художественных практик наметился где-то перед самим Чернобылем, в середине 1980-х годов. Наряду с чернобыльской, тема уничтоженной коммунистическим мороком национальной культуры – одна из самых драматических в белорусском искусстве (Коваленко, 2000:68). Но именно это трагедийное явление-катастрофа, глубоко затронувшее практически каждого проживающего на территории Беларуси, определило основную специфику отношения белорусского художника к современному миру. Чернобыльская катастрофа 1986 года отразилось на характере творчества многих мастеров белорусского искусства. Трагические события изменили общественное место человека, обусловили необходимость новой концепции личности в искусстве, оказали значительное влияние на содержание общекультурных процессов, обусловили безвозвратность советских идеологических догм в искусстве. Осознание масштабов экологической катастрофы, ощущение ее непосредственного воздействия на каждого жителя привело к необычайной активизации молодежного творческого среды. Первой крупной художественной акцией стала выставка 1990 года «Художник и экология», имевшая большой социальный, психологический и эстетический резонанс в обществе. Одновременно стало заметным отрицание зрителем тех лет соц-арта и гламурной эпатажности.

Искусство 1990-х годов оказалось сильным в освоении глубинных контекстов отражения пространства и времени. Об этом говорит комплекс публикаций, дискуссий практиков и критиков о месте современного искусства в развитии общества последнего десятилетия XX столетия. Художественная жизнь 1990-х годов в республике более многоплановая по отношению к предыдущей эпохе. За абстрактную манеру и сюрреалистическую закодированность не подвергают официальной критике. О новом качественном уровне художественной культуры начала 1990-х годов свидетельствуют острая полемика между представителями разных направлений, расширение международного обмена и т.д.

Процесс художественного «суммирования» развития всемирной художественной традиции XX века нашел отражение в художественной акции наиболее известных за рубежом белорусских художников и дизайнеров В.Цеслера и С.Войченко «Проект века. Двенадцать из двадцатого» (1997-2000), которая включала 12 художественных объектов и был представлен не только белорусскому, но и зарубежному зрителю, в том числе в Республиканской художественной галерее (Минск, 2000), Государственном музее изобразительных искусств имени А.Пушкина (Москва, 1999-2000), в Музее Людвига при Государственном Русском музее (Санкт-Петербург, 2000), на 51 Биеннале искусств в Венеции (2005).

Современное искусство, используя язык культурного наследия, вышло за рамки опыта классических видов искусства, жанров, не говоря уже об использовании бесчисленного множества комбинаций материалов, техник, стало прежде всего дискурсом интеллектуализма. Однако среди молодежных акций хватает прямых рефлексий и случайных заимствований. Можно сказать, что поднялся уровень качества современного искусства, но качество же массовой культурной продукции, захлестывающий выставочные пространства как форма имитации тенденций современных художественных практик, находится за пределами профессионального обсуждения.

Художественная жизнь 2000-х годов демонстрирует значительную динамику развития интернациональных связей белорусского изобразительного искусства: регулярно проводятся выставки зарубежного изобразительного искусства, организуются совместные художественные выставки, акции: Международные выставочные проекты «Тексты» (1996), «Иллюзия расстояний», «Иллюзия времени» (Беларусь, Польша, Франция, Германия) (2000-2004), «Остановка Европа» (Беларусь, Польша, Литва, Германия) (2006) и др. Значительную роль в популяризации современного искусства за рубежом сыграла выставка «Художники современной Беларуси» в зале П.Кардена в Париже (2002).

Анализ динамики тенденций в искусстве нынешней современной Беларуси показывает нарастающую сложность их характера. Дифференциация участников творческого процесса усиливается как следствие изменения социальной функции искусства. На художественной сцене последних пятнадцати лет закрепился ряд художников, чье творчество, так или иначе связанно с актуальными западно-европейскими тенденциями в живописи, графике, скульптуре, искусстве акций: Р.Вашкевич, С.Гриневич, К.Костюченко, А.Некрашевич, М.Макаревич, В.Малахов, Д.Мороз, И.Савченко, Р.Сустов, А.Тихонова, Ю.Яковенко. Их творчестве отразило осознание нового времени, включая эстетику цифровых технологий.

Как никогда ранее можно отметить разнообразие стилистических и образно-пластических решений. Заметно расширился жанрово-видовой спектр изобразительного искусства. Кроме классических видов искусства и доминирующих академических принципов создания произведений, определенное место на культурной сцене занимают фотоискусство, арт-дизайн, искусство акций, искусство шрифта, компьютерное искусство и др. В творческих целях как средство выражения, которое дополняет традиционные формы живописи, графики, скульптуры, используются и новые виды средств массовой коммуникации.

На рубеже веков самобытность художественной школы характеризует цепь ярких имен авторов, продолжающих работать на Родине: Л.Алимов, С.Бондаренко, В.Васильев, В.Зинкевич, А.Клинов, Н.Кузьмич, З.Литвинова, А.Малей, В.Петров, А.Родин, И.Савченко, В.Слаук, О.Сазыкина, П.Татарников, В.Цеслер, Ю.Яковенко и др. Произведения, созданные этими мастерами, создают выразительную картину развития изобразительного искусства современной Беларуси, которое всегда относилось толерантно к творческим экспериментам, прогрессивным влияниям других культур.

Исследователи стали говорить о художественном наследии художников в эмиграции, проявился интерес к современному искусству авторов, недавно уехавших из Беларуси.

Процесс активизации участия белорусских художников в крупных европейских выставках идет крайне медленно, хотя их работы соответствуют наиболее актуальным тенденциям развития современного искусства. Благодаря творческим достижениям, призам и наградам, выставкам в Беларуси и за рубежом художники постепенно получают признание за пределами страны. К сожалению, этого нельзя сказать о белорусских искусствоведах, кураторах и критиках, степень их присутствия на европейском художественном поле весьма незначительна. Кураторы современного искусства из Беларуси известны лишь отдельным исследователям (Борозна, 2016:37).

Последние 15 лет – время неучастия белорусских кураторов в ведущих событиях современного искусства за рубежом. За исключением 54-й Биеннале искусств в Венеции (2011), где куратор (М.Борозна) представил свой проект «KODEX», пригласив к участию белорусских художников Ю. Алисевича, А. Клинова, К. Костюченко, В. Петрова, Д. Скворцова, авторы из Беларуси не были участниками наиболее крупных выставок современного искусства (Борозна, 2011:384). Через четыре года, на 56-й Биеннале искусств в Венеции (2015), Беларусь экспонировала историко-архивный проект без участия практикующих художников.

Бесспорно, что художественной школе Беларуси будет посвящено много публикаций, и все они так или иначе дополнят друг друга, но оценка трансформационных процессов будет далека от своего завершения. Каждый творческий человек стремится создать собственную модель восприятия искусства, исходя из своего понимания художественного наследия и роли творческого эксперимента. Искусство современной Беларуси являет собой цельное динамическое явление художественной культуры, соответствует своему времени, имеет перспективы для широкого признания. Однако лишь продуманные стратегии

помогут современному искусству Беларуси интегрироваться в мировой художественный процесс.

Список литературы:

1. Коваленко О.С. Современное искусство Беларуси / Modern Art in Belarus, 2000. Peter Noldus Amsterdam, 300 p.
2. Борозна М.Г. Визуальное искусство Беларуси XX – начала XXI века / М.Г. Борозна // Артэфакт – 2016. – № 6. – С.25-38.
3. Борозна, М.Г. Участие Республики Беларусь в международной биеннале искусства в Венеции в 2011 году / М.Г. Борозна // Культура. Наука. Творчество.: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22-23 апр. 2010 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. акад. музыки, Белорус. гос. акад. искусств, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К.Крапивы НАН Беларуси, Национальный художественный музей Беларуси; редкол.: С.П. Винокурова (пред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 383-386.

მიხეილ ბოროზნა
ბელარუსის ხელოვნების სახელმწიფო აკადემია
დოცენტი
ბელარუსი

XXI საუკუნის დასაწყისის ბელარუსის თანამედროვე ხელოვნება

სტატია ეხება XXI საუკუნის დასაწყისის ბელარუსის ვიზუალურ ხელოვნებას, მასში აღწერილია ამ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან წარმომადგენელთა ნამუშევრები.

Екатерина Кенигсберг
Белорусская государственная академия искусств
Кандидат искусствоведения, Доцент
Республика Беларусь

ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КУРАТОРА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА (НА ПРИМЕРЕ ПАВИЛЬОНОВ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ НА ВЕНЕЦИАНСКОЙ БИЕННАЛЕ)

Формат биеннале вырос из идеи создать своего рода выставку достижений искусства, по типу Олимпиаде в спорте. Такого взгляда придерживались организаторы первой в мире Венецианской биеннале, учрежденной в 1895 году как «Международная художественная выставка города Венеции» [3]. На протяжении свыше 120 лет в Венеции используют искусство как средство для продвижения города, благодаря чему Венецианская биеннале превратилась в крупномасштабное культурное событие, стала одной из самых авторитетных выставок мирового современного искусства.

Участие в Венецианской биеннале для страны – это не только вопрос престижа, но и возможность заявить о себе, раскрыть культурную ситуацию в стране, представив в кураторском проекте актуальные тенденции и смыслы современного искусства как поле формирования новых художественных стратегий.

Как правило, современное искусство производится под конкретную концепцию, предложенную куратором, искусствоведом либо самим художником. Кураторский выставочный проект современного искусства – относительная новая и недостаточно изученная форма организации художественных событий, связанная с появлением профессии куратора. Так, Венецианская биеннале, традиционно называющая себя выставкой, включает ряд выставок и выставочных проектов кураторов национальных павильонов стран-участниц и основной проект главного куратора биеннале.

Современное (актуальное) искусство стремится к проектному видению. Такая направленность важна для развития творческих стратегий. Все чаще и чаще говорят о проектном мышлении, о творческих проектах художников и кураторов.

Республика Беларусь имеет небольшой опыт участия в Венецианской биеннале. В 1968 г. в общей экспозиции Павильона СССР были выставлены живописные полотна Михаила Савицкого, а в 2005 г. в Венеции экспонировались произведения Израиля Басова, Леонида Хоботова, Валерия Шкарубо, Владимира Цеслера, Сергея Войченко, Руслана Вашкевича, Андрея Задорина, Натальи Залозной и Игоря Тишина. Выставка не являлась официальным павильоном страны, не отражала экспериментальный вектор творчества современных художников Беларуси.

В 2010 г. приказом Министра культуры Республики Беларусь М.Г. Борозна, кандидат искусствоведения, специалист по современному искусству, был назначен куратором Павильона Республики Беларусь на 54-й Венецианской биеннале. Куратор разработана кураторская концепция и объявлен открытый конкурсный прием заявок

от художников. Кураторская группа, сформированная из искусствоведов и представителей творческих союзов (Д.Барсуков, П.Войницкий, А.Зинкевич, А.Зименко, Е.Кенигсберг, Т.Юбко), рассмотрела свыше 50 индивидуальных и коллективных заявок.

Куратор пригласил к участию пять белорусских художников, проанализировав их деятельность в современных художественных практиках. Юрий Алисевич, Артур Клинов, Константин Костюченко, Виктор Петров, Денис Скворцов в рамках общей кураторской концепции павильона развили собственные идеи. Знаковая скульптура К.Костюченко «Распятие» была выставлена перед павильоном, став своеобразным указателем. Ю.Алисевич в графической серии «Мое окружение» (бумага, гелевая ручка) дал зрителю возможность заглянуть в свое личное пространство. В.Петров, основатель фестивального движения перформанса в Беларуси, представил живописные работы, ряд видеозаписей перформансов и графических работ и перформанс на открытии. А.Клинов, творчески переработав знаменитую «Тайную вечерю», придал совершенно ей иные характеристики, выполнив объемную пластическую композицию из соломы. Визуальные тексты фильма режиссера и графика Д.Скворцова «BBS» замыкали процесс оформления актуального кураторского высказывания. В результате получилась синтетическая композиция, подчиненная традициям искусства идеи. Проект «Kodex», представив современную интерпретацию оформления текста в виде общей композиции, аранжированной средствами объемной пластики, тональной и цветной графики, медиатворчества, стал полилогом авторов – художников и куратора, и представил некоторые аспекты развития современного искусства в Республике Беларусь [1].

Участие в выставочном проекте «Kodex» содействовало раскрытию талантов молодых авторов, работы которых экспонировались в Венеции. Так, скульптор К.Костюченко стал победителем Республиканского конкурса на создание мемориальной композиции «Тростенец» в г.Минске и реализовал в 2015 г. монументальную композицию «Врата памяти» – центральную часть мемориала, расположенного на месте бывшего лагеря смерти «Тростенец».

При подготовке проекта куратор и кураторская группа столкнулась с определенными сложностями. В частности, достаточно поздно было выбрано экспозиционное пространство, потребовавшее определенного архитектурного решения (архитектором павильона выступил доцент кафедры интерьера и оборудования БГАИ М.Шиков); были проблемы с материалами для изготовления некоторых работ. Вес конструкции А.Клинова превысил запланированный, поэтому ее пришлось разместить на полу, а не подвесить к балкам перекрытия, как хотел автор. Часть графических работ Ю.Алисевича, размещенные на специально выполненных конструкциях, оказалась в зоне досягаемости прямых солнечных лучей, что привело к их постепенному выцветанию. Были проблемы и с финансированием, ряд коммуникационных затруднений со стороны комиссара привел к конфликту с некоторыми художниками.

Художественный проект М.Г. Борозны отличался масштабностью проблематики, ясностью и чёткостью кураторского подхода при объединении серий разнородных художественных явлений в единое целое. В рамках кураторской концепции каждый автор получил возможность трактовать собственную идею. Проект исследовал

локальное пространство с помощью универсальных поисков художников, что дало возможность осмыслить современные художественные практики и разработать актуальные художественные стратегии.

В 55-й Венецианской биеннале Республика Беларусь участия не принимала, а на 56-й Венецианской биеннале (2015) был представлен проект-победитель анонимного конкурса на создание кураторской концепции павильона Республики Беларусь, проведенного Министерством культуры страны. Изучив поданные на конкурс концепции, жюри, несмотря на определенное несоответствие условиям конкурса [5], выбрало для показа в Венеции проект Алексея Шинкаренко «Архив свидетеля войны», реализованный в рамках грантового конкурса Восточного партнерства и экспонировавшийся в течение года в различных музеях, в том числе в Музее современного изобразительного искусства в Минске. Проект был посвящен актуализации памяти о Первой мировой войне, поскольку готовился в год ее столетия (2014), и включал копии архивных фотографий, материалов и фотоальбомов [6]. «Архив свидетеля войны» был рекомендован к показу при условии включения в него видеоинсталляции Константина Селиханова «Лес», неоднократно показанной на разных выставках.

Павильон Республики Беларусь на 56-й Венецианской биеннале не предоставлял зрителю возможности самостоятельного осмотра экспозиции. Так называемый «медиатор» – посредник, объяснял каждому посетителю правила осмотра. Зрителю предлагалось посмотреть копии архивных фотографий в папках, выбрать одну из них, заполнить анкету, указав дату, имя и фамилию, адрес электронной почты, и оставить комментарии к избранной фотографии, написав или нарисовав что-либо. В отдельной выгородке можно было увидеть видеоинсталляцию К.Селиханова «Лес».

Представим себя потенциальным посетителем Венецианской биеннале. «Архив свидетеля войны» явно не самое притягательное название для выставки в современном мире, и так перегруженном разного рода конфликтами. Беларусь в глобальном контексте никоим образом не ассоциируется с войной. Допустим, любопытство все же пересилило, и посетитель вошел в помещение, ожидая увидеть выставку. Но экспозиция не поддается осмотру, без объяснений посредника понять что-либо затруднительно. Если время позволяет, можно посмотреть копии фотографий времен Первой мировой войны и видеоинсталляцию, выполнить указания медиатора, получив в итоге сертификат участника проекта. Такие условия знакомства с экспозицией, наряду с названием проекта, скорее отпугивали, чем притягивали посетителей: на открытии проекта присутствовали 30 человек, а максимальное количество посетителей в день не превышало 20 [7].

Попытка представления ретроспективного взгляда на историю путем презентации копий архивных документов и фотографий времён Первой мировой войны, пусть даже с насильственным включением единственной современной видеоработы, не стала ни выразительным кураторским высказыванием, ни проектом современного искусства.

Проектный характер выставок современного искусства требует формирования исследовательских стратегий куратора и творческих стратегий художников. Как утверждает известный художник, куратор, директор Центра искусств и

медиатехнологий (Карлсруэ, Германия) П. Вайбель, «актуально то искусство, что на языке настоящего исследует проблемы настоящего» [2].

Современное искусство все чаще требует активного отношения зрителя и обращения к визуальному опыту поколений. Многие художественные произведения и выставки нуждаются в разъяснении идеи, техники или концепции, их сложно понять без объяснения искусствоведа. Восприятие искусства зависит от эстетического опыта самого художника, от широты ассоциаций и аналогий, которыми владеет зритель. Важно заинтересовать зрителей, дать им возможность узнать что-то новое.

Для кураторов и художников особо интересны те формы художественной активности, которые максимально открыты прошлому, настоящему и будущему. Возникающая в результате неоднозначность и многолинейность художественных конструкций, отсылающих к естественной и драматичной изменчивости жизни, ориентирована на коммуникацию и диалог с тем зрителем, который ищет ответа на вопрос о возможности существования иллюзий в сложном и многоцветном пространстве сегодняшней жизни. Современное искусство побуждает думать, искать вместе с художником и куратором свои собственные ответы на вопросы современности.

Искусство, являясь, по определению философа Питера Осборна, «привилегированным культурным носителем современности» [4], в настоящее время все чаще понимается как визитная карточка или даже паспорт той или иной страны. Работая на стыке разных областей науки, современное искусство становится своеобразным инструментом анализа и синтеза инновационных знаний и интеллектуального развития разных поколений.

Список литературы:

1. Борозна, М.Г. Участие Республики Беларусь в международной биеннале искусства в Венеции в 2011 году / М.Г. Борозна // Культура. Наука. Творчество.: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22-23 апр. 2010 г. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. акад. музыки, Белорус. гос. акад. искусств, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси, Национальный художественный музей Беларуси; редкол.: С.П. Винокурова (пред.) [и др.]. – Минск, 2011. – С. 383-386.
2. Вайбель, П. 10++ программных текстов для возможных миров / П. Вайбель – М. : Логос/Гнозис, 2011. – 304 с.
3. Венецианская биеннале [Электронный ресурс]. – 2014. – Режим доступа: http://www.labiennale.org/en/art/index.html – Дата доступа: 12.11.2014.
4. Вымысел современного: из книги Питера Осборна «Либо везде, либо никак. Философия современного искусства» // Сигма [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа: http://syg.ma/bookssygma/vymysiel-sovriemiennogho-iz-knighi-pitiera-osborna-libo-viezdie-libo-nikak-filosofiia-sovriemiennogho-iskusstva – Дата доступа : 04.11.2015.

5. Кенигсберг Е.Я. Вирусная энергия. О конкурсе на создание кураторской концепции павильона Республики Беларусь на 56-й Венецианской биеннале / Е.Я. Кенигсберг // «Дзяржава і творчая асоба» : матэрыялы V Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 4 сн. 2014 г. / Беларус. дзярж. акад. мастацтваў, рэдкал.: С.П. Вінакурава [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 153–157.
6. Lendeczki K. Interview with Aleksei Shinkarenko. Belarusian Pavilion 56th Venice Biennale / K. Lendeczki // Art Guide East [Electronic resource]. – 2015. – Mode of access : http://artguideeast.com/main-news-stream/2015/06/09/belarus-venicebiennale/?adatlap – Date of access : 09.06.2015.
7. War Witness Archive [Электронный ресурс]. – 2015. – Режим доступа : http://wwa.by/ru/№venice–biennale–2015. – Дата доступа : 25.09.2015.

ეკატერინა კენიგსბერგი
ბელარუსის ხელოვნების სახელმწიფო აკადემია
დოცენტი
ბელარუსი

თანამედროვე ხელოვნების კურატორის საპროექტო-მხატვრული საქმიანობა

(ვენეციის ბიენალეზე ბელარუსის რესპუბლიკის პავილიონების მაგალითზე)

ნაშრომი წარმოადგენს ხელოვნების ისტორიულ კვლევას ვენეციის ბიენალეზე ბელარუსის რესპუბლიკის პავილიონის კურატორული პროექტების მაგალითზე დაყრდნობით. იგი ყურადღებას ამახვილებს ისეთ სამეცნიერო პრობლემებზე, როგორიცაა თანამედროვე ხელოვნების სისტემის კონტექსტში კურატორთა შემოქმედებითი საქმიანობის იდენტიფიცირება და გაცნობიერება.

ლანა ქარაია
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი
საქართველო

მუზეუმის, როგორც სოციალური სივრცის ფორმირების პრაქტიკული საკითხები

საზოგადოების განვითარების პარალელურად მუდმივად მიმდინარეობს მუზეუმის როლის ფორმირება და ცვლილებები. ეს პერმანენტული ცვლილებები მიმართულია სამუზეუმო სივრცის "ყველა საზღვრის, კარისა თუ ფანჯრის" გახსნისკენ, რათა საბოლოოდ მიღწეული იქნეს ყველაზე მთავარი მიზანი – *ინკლუზიურობა*. თუმცა, ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ეს მიზანი არ გულისხმობს მხოლოდ საზოგადოების ინტეგრირებას და ჩართვას სამუზეუმო ინსტიტუციებში, არამედ იმავდროულად, მოიცავს საზოგადოებაში თვით ამ ინსტიტუციების ინტეგრირებასაც.

როგორც ცნობილია, უკანასკნელ ათწლეულში მუზეუმს ხშირად განიხილავენ როგორც ერთგვარ "სოციალურ არენას" (Handler, 1993:33-36)[1]. სოციალური არენის ამგვარი ფუნქცია მუზეუმებს საკმაოდ დიდ თავისუფლებას ანიჭებს და ფართო გასაქანს აძლევს მისი მისიის განხორციელების სულ უფრო და უფრო ქმედითი გზების ძიებას. თანამედროვე სამუზეუმო სივრცეში ეს მიმართულება ძირითადად ორი გზით ხორციელდება: *მუზეუმში და მის ფარგლებს გარეთ*.

აქტივობები მუზეუმში:

მუზეუმის სოციალური ფუნქცია შეიძლება განხორციელდეს სხვადასხვა საშუალებებისა და მეთოდების გამოყენებით, მათ შორისაა: *მუდმივი გამოფენები, დროებითი გამოფენები და სამუზეუმო კოლექციები*.

მუდმივი გამოფენები წარმოადგენს მუზეუმების კოლექციებისგან შემდგარ სტაბილურ და მუდმივ შესაძლებლობას, რომლის მეშვეობით მუზეუმს შეუძლია მოიპოვოს საზოგადოების ნდობა და მიაღწიოს აღიარებას. აქედან გამომდინარე, მუზეუმის სოციალური ფუნქციის განხორციელება მუდმივი გამოფენების საფუძველზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ამასთან, ექსპონატების გამოყენების პარალელურად, მუდმივი გამოფენების შინაარსიდან გამომდინარე, მუზეუმს შეუძლია აირჩიოს თვის თემა და მოაწყოს სამუზეუმო შეხვედრები (*ლექციები, ვორკშოპები, თოქ-შოუები, ფილმის ჩვენებები, კონცერტები* და სხვ.).

დროებითი გამოფენები წარმოადგენს აწმყოში მიმდინარე თემების ასახვისა და მუზეუმის პოპულარიზაციის უნიკალურ საშუალებას. ეს მიმართულება ასევე მოიცავს გამოფენის მომზადებაში საზოგადოების წარმომადგენელთა ჩართვას საგამოფენო თემის შერჩევის პროცესში. მსგავს შემთხვევაში მუზეუმს შეუძლია ამ პროცესში ჩართოს საზოგადოების ის ყველაზე მოწყვლადი ნაწილი, რომელიც ჩვეულებრივ, ყურადღების მიღმაა დარჩენილი ან იგნორირებულია. გამოფენის ორგანიზების პროცესში საზოგადოების ჩართვით (ცხადია, მუზეუმის საქმიანობის გარკვეულ და შეზღუდულ დონეზე) შეიძლება მომზადდეს თანამედროვეობის სოციალურ-პოლიტიკური გამოწვევების შესაბამისი პროგრამები. ასევე შესაძლებელია ახალგაზრდა დაუსაქმებელი თაობის მოტივირება მა-

თი აქტიურობისა და კრეატიულობის გამოსავლენად ასპარეზის დათმობით, აგრეთვე სხვადასხვა ტიპის მოწყვლადი ჯგუფებისა და ეთნიკურ უმცირესობათა ჩართვა ანალოგიურ პროგრამებში, რაც შექმნის დიალოგისა თუ დებატების სიტუაციას და შესაძლებლობებს სამუზეუმო სივრცეში.

სამუზეუმო კოლექციები: მუზეუმებს დიდი უპირატესობა გააჩნიათ იმ მდიდარი მემკვიდრეობის გამოყენების თვალსაზრისით, რაც დაცულია მათ საცავებში და გამოფენილია საექსპოზიციო დარბაზებში. თუმცა, ბუნებრივია, ყველა მუზეუმს არა აქვს ამა თუ იმ კულტურული ფასეულობის ფართო საზოგადოების წინაშე სრულად გამოფენის საშუალება. სწორედ ამიტომ, მუზეუმი სარგებლობს უპირატესობით, თვეში ერთხელ მაინც წარმოადგინოს ესა თუ ის ექსპონატი, რომელიც მანამდე არასდროს ყოფილა გამოფენილი. ამ შემთხვევაში, მუზეუმი თვის ექსპონატის შერჩევის პროცესში რთავს საზოგადოებას და მასთან ერთად ატარებს გამოკითხვას, თუ რომელი ექსპონატის ნახვა სურთ მუზეუმის სპეციალურ ექსპოზიციაში. ამგვარი კომუნიკაცია შეიძლება შედგეს როგორც პერსონალურად, ასევე განხორციელდეს სოციალური ქსელების (Facebook, twitter, instagram, pinterest და სხვ.) მეშვეობით. ყოველთვიურად შერჩეული ობიექტი შეიძლება გამოყენებული იქნეს ასევე სამუზეუმო შეხვედრებისა და საღამოების დისკუსიის თემად.

ანალოგიური საპროექტო აქტივობა მუზეუმს აძლევს საშუალებას მსგავს ღონისძიებებში მოიწვიოს იძულებით გადაადგილებული პირები, უმუშევრები, ახალგაზრდა თაობა, სოციალურად დაუცველი პირები და წინ წამოწიოს მემკვიდრეობასთან დაკავშირებული ისეთი მოწყვლადი თემები, როგორიცაა მზარდი სოციალური უთანასწორობა, გლობალური ფინანსური კრიზისი და მათ სოციალურ მსხვერპლთა პრობლემები, რელიგიური კონფლიქტებისა და საზოგადოებაში მყარად დამკვიდრებული სტერეოტიპები, განიხილოს ევროპაში ფართოდ გავრცელებული ნაციონალისტური და მემარჯვენე მოძრაობები, საომარი კონფლიქტები, დემოგრაფიული ცვლილებები, უმცირესობათა საკითხები და სხვ. ასეთი სახის აქტივობები შეიძლება განხორციელდეს სკოლებში, საბავშვო ბაღებში, სპეციალურ საგანმანათლებლო თუ სხვა ცენტრებსა და საზოგადოებრივ ადგილებში ვიზიტებით, ხოლო საკუთრივ მუზეუმებში შეიძლება მოეწყოს ისეთი მრავალფეროვანი ღონისძიებები, როგორიცაა:

- ვორკშოფები (კრეატიული, ხელოვნების, კვლევის და სხვ.) სწავლების სხვადასხვა ფორმატის (აუდიო, კინესთეტიკური, ვიზუალური) გამოყენებით;
- სამუზეუმო საღამოები (ღია ლექციები ამა თუ იმ თემაზე);
- ღია საცავებში ვიზიტები განსახილველი თემის შესაბამისი კოლექციების დათვალიერებით;
- სოციალური სივრცის უზრუნველყოფა შემოქმედებითი მუშაობისა და დისკუსიისათვის;
- დაბადების დღეებისა და სხვა დღესაწაულების აღნიშვნა, სპეციალური პრეზენტაციები და სხვ.

აქტივობები მუზეუმის ფარგლებს გარეთ:

მუზეუმებს შეუძლიათ განახორციელონ მრავალფეროვანი აქტივობები ინსტიტუციის ფარგლებს გარეთაც. საზღვრების სივრცული გადაკვეთა ხელს

უწყობს მუზეუმებს უფრო ახლოს იყვნენ საზოგადოებასთან და ამასთან, შეინარჩუნონ ავთენტურობის რეპუტაციაც. ამგვარ აქტივობებს შორისაა გამოფენებისა და ექსკურსიების ორგანიზება მუზეუმს გარეთ არსებულ სხვა ორგანიზაციებთან თანამშრომლობით, ასევე მობილური მუზეუმის (**Pop Up Museum**)[2], გამოფენების მოწყობა ე.წ. პორტატულ ყუთში და სხვ.

მობილური მუზეუმი (Grant, 2013) წარმოადგენს შესანიშნავ "გამოგონებას", რომელიც ერთმანეთთან აახლოებს სხვადასხვა ჯგუფისა და სოციალური ფენის წარმომადგენლებს, ხოლო მუზეუმი იძენს ახალ აუდიტორიას და ღრმად იჭრება ხალხის ცხოვრებაში, რაც სხვა შემთხვევაში შეუძლებელი იქნებოდა. ასეთი მუზეუმი შეიძლება მოეწყოს ნებისმიერ ადგილას: მუზეუმის წინ, ადგილობრივ ბარებში, ქუჩის კუთხეებში, ქალაქის ცენტრში, მაღაზიებში, სავაჭრო ცენტრებში და სხვ. არსებული პრაქტიკიდან გამომდინარე, ასეთი მუზეუმების თემები მრავალფეროვანია და მოიცავს ხალხის უდიდეს რაოდენობას, მათ შორის უმცირესობებსა და ემიგრანტებს (მაგალითად, აშშ-ში).

მუზეუმი ყუთში (პორტატული ყუთი "საგანძურით") – მუზეუმის წარმომადგენლები ირჩევენ რამდენიმე ექსპონატს ამა თუ იმ ისტორიის შესაბამის თემაზე და ათავსებენ ყუთში, რომელიც ყველაზე მობილური საშუალებაა მუზეუმის საბავშვო ბაღებსა და სკოლებში წარსადგენად.

გარდა ჩამოთვლილი აქტივობებისა, მუზეუმების სოციალური როლის განხორციელებისთვის კიდევ მრავალი საშუალება არსებობს მუზეუმსა და მის ფარგლებს გარეთ საზოგადოების იმ ნაწილის მოსაზიდად, რომელიც ჩვეულებრივ მუზეუმებში არ დადის. ამგვარ მიმართულებებს მიეკუთვნება **მოდა** – ერთი შეხედვით მას არაფერი აქვს საერთო მუზეუმთან, მაგრამ მეორე მხრივ მოდა ყველა ჩვენგანის გარშემო ვითარდება, პოპულარული თემაა და მასზე ინტენსიურად იწერება ბეჭდურ მედიაში. მუზეუმში მოდის თემის მეშვეობით წარსულსა და აწმყოს შორის კავშირის გაბმის შესაძლებლობას იქმნება, რაც ისტორიისა და არქეოლოგიის მუზეუმებისთვის მნიშვნელოვან ინსტრუმენტს წარმოადგენს ვიზიტიორთა მხრიდან რელევანტურობის მიღწევის თვალსაზრისით. გარდა ამისა, მოდის მეშვეობით, შეიძლება ისტორიული პროცესის ევოლუციის შესწავლა და თანამედროვეობასთან შედარებების გაკეთება. ასეთი აქტივობა კი ბევრად უფრო საინტერესო და შინაარსობრივ ხასიათს იძენს, როდესაც ამ პროცესში მოდის სფეროს ადამიანები არიან ჩართულები. სწორედ ამგვარი მეთოდით შესაძლებელია იმ ადამიანების, განსაკუთრებით კი, ახალგაზრდა თაობის, მათ შორის ე.წ. მილენიალების[3] მოწვევა, რომლებიც ჩვეულებრივ მუზეუმებში იშვიათად, ან არ დადიან (Bellamy, Burghes, Oppenheim, 2009). აქედან გამომდინარე, აუცილებელია მათი განსაკუთრებული ინტერესის გამოწვევა, რის გამოც ეს ადამიანები მუზეუმებში ვიზიტს გადაწყვეტენ, მოდა კი სწორედ იმ დაინტერესებულ თემათაგან ერთ-ერთს წარმოადგენს, რაც ამ თაობისთვის მუზეუმებში არამხოლოდ ვიზიტის არამედ ახალი სივრცისა და მრავალფეროვანი შესაძლებლობების აღმოჩენის კერად იქცევა, ხოლო მოდის თემაზე შექმნილი გამოფენები მათთვის საკუთარი ახალი სტილის პოვნის ან სხვისი სტილის ახლებურად აღქმის საშუალებად შეიძლება იქცეს.

მუზეუმებში ახალგაზრდა თაობისა და არამხოლოდ მათი მოზიდვის ინსტრუმენტად შეიძლება გამოყენებულ იქნეს ასევე **მუსიკა და ფილმები** – მაგ., ცნობილ მუსიკოსთა ცხოვრების, პრობლემების, შემოქმედებითი გზის სა-

კითხები. (Friesinger, 2013:2). ასევე შეიძლება ფართოდ და იმავდროულად, ვიწროდ იქნეს გამოყენებული **ადამიანის უფლებების** თემები, რაც, ზოგადად, ყველა ადამიანს გვაერთიანებს და რომელსაც შეუძლია გახსნას და იქცეს დებატების კერად საზოგადოებისთვის საინტერესო და თანამედროვე საკითხებზე ისტორიის, ხელოვნების, ეთნოგრაფიისა და ანთროპოლოგიის მიმართულებიდან. ადამიანის უფლებები ეხება პლანეტის ყველა ინდივიდუუმს, თუმცა ისინი ამა თუ იმ მიზეზით ხშირად ირღვევა. მუზეუმებს კი შეუძლიათ ამ საკითხებში საზოგადოებას მხარდაჭერა გაუწიონ ამა თუ იმ დარღვევაზე გამოხმაურებით, რაც შეიძლება ავტონომიური გამოფენებით ან შესაბამისი თემის მცირე დეტალების ჩართვით განხორციელდეს.

საზოგადოების ყველა ასაკისა და ფენისთვის თითქმის ერთნაირად საინტერესო საგანი – **კვების** საკითხები თავისუფლად შეიძლება იქცეს მუზეუმებში ისეთი აქტიური დებატების თემების კატალიზატორად, როგორიცაა, მაგ., პურის ან ყავის მნიშვნელოვნება საზოგადოებისთვის, საკვები პროდუქტების ხარისხის, სარგებლობისა და მავნებლობის საკითხები და სხვ. საკვები შეიძლება გამოყენებული იქნეს სხვადასხვა ხალხთა ენების თარგმნისა და წეს-ჩვეულებების გამოხატვით, რომელიც თავისთავად ინტერკულტურული კავშირების განვითარების საშუალებას წარმოადგენს. კვებას შეუძლია დააახლოვოს ემიგრანტები, ახალგაზრდა და უფროსი ასაკის თაობები, აგრეთვე ცრურწმენებისა თუ შიშების მატარებელი ადამიანები და სხვ. მუზეუმებს შეუძლიათ დაუკავშირდნენ სხვადასხვა ასოციაციას და მათი ჩართულობით მოაწყონ ღონისძიებები, სადაც სხვადასხვა ეროვნების, ეთნიკური წარმოშობის, პროფესიის და სხვა ნიშნით განსხვავებული ადამიანები მიიღებენ მონაწილეობას საჭმლის მომზადების ან საკუთარი ერისთვის დამახასიათებელი ან თუნდაც "ფავორიტი მასალების" დამატების/გამოყენების პროცესში. ასეთი სახის აქტივობისას იქმნება აქტიური ინტეგრაციისა და ინტერაქციისთვის სასიამოვნო გარემო და ხდება ღონისძიების თითოეული მონაწილის თანაბარ დონეზე საკუთარი წეს-ჩვეულებებითა და ცოდნით წარმოჩენა. კვების საკითხის, როგორც მედიუმის გამოყენება ხელს უწყობს ახალი ნაცნობების შეძენასა და ხედვების გაზიარებას, რადგანაც კვება ჩვენი მრავალეროვნულობისა და მულტიკულტურულობის მტკიცებულებას წარმოადგენს.

ნებისმიერი ეროვნებისა და ეთნიკური წარმოშობის საზოგადოებისთვის ხშირად მისაღები ან მიუღებელია ხოლმე მუდმივად ცვალებადი **ტექნოლოგიების** სამყაროში ცხოვრება, თუმცა უმეტესობა მათგანი აღიარებს და აქტიურად იყენებს ტექნოლოგიური განვითარების სხვადასხვა საშუალებას ყოველდღიურ ცხოვრებასა თუ საქმიანობებში. მუზეუმებისთვის კი ტექნოლოგიური ეპოქისადმი საზოგადოების მხრიდან დადებითი თუ უარყოფითი დამოკიდებულება აუდიტორიის მოზიდვისა და გაფართოების საგნად შეიძლება იქცეს. ტექნოლოგიები შეიძლება გამოყენებული იქნეს გამოფენებზე, რაც თავისთავად გავრცელებული პრაქტიკაა თანამედროვე სამუზეუმო სამყაროში, თუმცა სოციალური კუთხით აქტივობის გაძლიერების შემთხვევაში, მუზეუმს შეუძლია გამოფენების ორგანიზება ან სხვა ღონისძიებების მოწყობა საკუთრივ ტექნოლოგიების თემაზე, რაც განსხვავებული აზრის მქონე ადამიანთა თავშეყრისა და და აღნიშნული საკითხის აქტიურად განხილვის (მაგ., *ცხოვრება ტექნოლოგიების ერამდე, დადებითი და უარყოფითი მხარეები, მასობრივი პროდუქცია და ფიზი-*

კური შრომა, ხელოვნური ინტელექტი – შიშები და ენთუზიაზმი; სიმდიდრისა და სიღარიბის საკითხები და სხვ.) სივრცედ შეიძლება იქცეს.

საზოგადოების ყველაზე სენსიტიურ და მოწყვლად აუდიტორიაზე მუშაობისას მუზეუმებისთვის საუკეთესო, მოქნილ და ექსპრესიულ მიმართულებას **ხელოვნება** წარმოადგენს. ხელოვნება ადამიანებს საკუთარი თვითმყოფადობის გამოხატვის საშუალებას აძლევს, რაც შეიძლება გარკვეული განაცხადის სახით გამოყენებულ იქნეს ბევრ ისეთ მუზეუმში, სადაც ჩვეულებრივ გამოფენები ან ღონისძიებები მხატვრული შინაარსით არ იქმნება. ხელოვნების კონცეფციას შეუძლია გამოიწვიოს აქტიური დებატები სხვადასხვა კულტურისა და ჯგუფების, მათ შორის უმცირესობების შესახებ. ხელოვნების სახით მუზეუმში ინკლუზიური მიდგომა შეიძლება გამოყენებული იქნეს ისეთი ტიპის აუდიტორიისთვის, როგორიცაა სოციალურად დაუცველი ან სკოლის ჯგუფები, ემიგრანტები, ბოშები, უსახლკაროები, უმუშევრები, შშმ პირები და სხვ. (Simon, 2010).

დღეს, როგორც არასდროს, მუზეუმი მოქცეულია თანამედროვე საზოგადოების კულტურული და სოციალურ-ეკონომიკური საკითხების შუაგულში. დადგა დრო, რათა მუზეუმებმა სულ უფრო და უფრო მეტი წვლილი შეიტანონ თანამედროვე საზოგადოების ცხოვრებაში. განსაკუთრებით საზოგადოების იმ წარმომადგენელთა წინაშე, რომლებიც მძიმე სოციალური პირობებისა და სტრესის ქვეშ იმყოფება, თითოეული მუზეუმი კი ვალდებულია მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანოს მათი ცხოვრების გაუმჯობესებაში საუკეთესო გარემოს შექმნით, არაფორმალური განათლების, ვიზიტიორთათვის სიამოვნების მინიჭებისა და სხვა აქტივობების მეშვეობით.

მუზეუმები ცოცხალ ორგანიზმებს წარმოადგენენ, რაც მათ საშუალებას აძლევს უდიდესი როლი ითამაშონ თანამედროვე საზოგადოების განვითარებაში, თუმცა ამ ფუნქციის განხორციელებისათვის მუზეუმებმა უნდა მოახდინონ მუდმივად ცვალებად საზოგადოებასთან ადაპტაცია და მათთან თანაარსებობა, რაც მოქნილობით, ინკლუზიურობითა და ტრანსნაციონალურობის გზით მიიღწევა. სოციალური როლი არის კონცეფცია, რომელიც მუზეუმს მასში დაცული კულტურული მემკვიდრეობის საფუძველზე საშუალებას აძლევს მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავოს საზოგადოებაში. ამ კონცეფციის მეშვეობით მუზეუმი ღია და ხელმისაწვდომი ხდება როგორც ვიზიტიორის, ასევე არავიზიტიორისთვისაც, მუშაობს ახალგაზრდა თაობის, ემიგრანტების, უმცირესობების, შშმ პირებისთვის და სხვ. აქედან გამომდინარე, სოციალური ფუნქციის განხორციელების მიზნით პირველი ნაბიჯები უნდა გადაიდგას სიტუაციის ანალიზის, კვლევისა და თვითშეფასების მიმართულებით, რაც, თავის მხრივ, უბიძგებს მუზეუმს იმუშაოს თანამედროვე თემებსა და იდეებზე, რაც შესაძლებელია არსებული სიცარიელის ამოვსების საშუალებად იქცეს.

შენიშვნები:

1. ტერმინი "სოციალური არენა" პირველად გამოიყენა პროფ. რიჩარდ ჰენდლერმა ("მუზეუმისა და მისი მიზნის ანთროპოლოგიური განსაზღვრება", სამუზეუმო ანთროპოლოგია, 1 (17), 33-36. 1993), რომელიც მუზეუმს აღიქვამს, როგორც მიმდინარე, ორგანიზებული აქტივობების სოციალურ არენას, სადაც სხვადასხვა ეროვნების, პროფესიის, ორიენტაციისა და სხვა ნიშნით განსხვავებული ადამიანები ერთმანეთთან მუდმივ კომუნიკაციაში

იმყოფებიან, ცვლიან ინფორმაციას, მუშაობენ ერთად და ა.შ. ეს ადამიანები ყოველდღიურ ცხოვრებაში ერთმანეთს ვერ ხვდებიან, მაგრამ მუზეუმებში მათ შეხვედრებს შეუძლია სოციალური ცვლილებების გამოწვევა ბევრ სფეროში. სწორედ ამაში მდგომარეობს მუზეუმების ძალა და ზეგავლენა.

2. http://popupmuseum.org – ექსპერიმენტული პროექტი შეიქმნა სანტა კრუზის ხელოვნებისა და ისტორიის მუზეუმის მიერ. იგი წარმოადგენს მობილურ გამოფენას, რომელიც შექმნილია მონაწილეთა, ანუ საზოგადოების წევრების და არა კურატორების მიერ. თავდაპირველად ირჩევა თემა და ადგილი მუზეუმის ფარგლებს გარეთ, შემდეგ მუზეუმი იწვევს ვიზიტიორებს თემის შესაბამისად მოიტანონ საკუთარი ნივთები გამოსაფენად. ყოველი მონაწილე თავად წერს ანოტაციას გამოფენილი ობიექტებისთვის. ასეთი სახის გამოფენა დღეში რამდენიმე საათი გრძელდება და მიზნად ისახავს ვიზიტიორთა ერთმანეთთან ინტერაქციას ისტორიების, ხელოვნებისა და ობიექტების მეშვეობით.
3. მილენიუმის თაობა ანუ ე.წ. მილენიალები (ინგ. Millennials) წარმოადგენენ 1980-დან 2000 წლამდე დაბადებულთა (18-34 ან 18-35 წლის ასაკის ახალგაზრდები) თაობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Handler, R. 'An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose', in Museum Anthropology 1 (17), 1993.
2. Grant, N. How to make a Pop Up Museum: An Organizer’s Kit, Santa Cruz: Santa Cruz Museum of Art & History. 2013.
3. Simon, N. Participatory museum, Santa Cruz: Museum 2.0. 2010.
4. Bellamy K. Burghes L. Oppenheim C. Learning to Live: Museums, young people and education 2009.
5. Freisinger G. ABBA the museum. EMEE project. 2013.
6. Tookit №2, Integrating a multicultural Europe, Augsburg University, 2016.
7. Appadurai A., Disjuncture and difference in the global economy, 2002.
8. Gibs K., Sani, M. and Thompson J. Lifelong learning in museums: A European Handbook, http://online.ibc.regione, pdf, 2007.
9. Learning Museum Network project (LEM), http://online.ibc.regione. emilia-romagna.it/en/the-institute/European-projects-1/lem/the-learning –museum, 2015.
10. Living memories, http://www.heritage.learning.com/what-we-do/community/remininiscence/, England, 2015.

Theodorus Meereboer
Reinwardt Academie
Associated Lecturer
The Netherlands

STORYTELLING FOR RELEVANCE

"Objects, Keats claims, are better historians than we are. They hold truths. They tell stories. They capture history, forever"
Steven Lubar

Introduction: situation in the Netherlands

At the Reinwardt Academy (bachelor heritage/master museology) in Amsterdam, a group of graduating students is investigating the possibilities interactive storytelling has to offer for art criticism and social-cultural reflection, cultural tourism, museum management, and for making museums more relevant by enabling them to have conversations with their audience about contemporary topics. The students' research varies from multilingualism to influencer marketing or corporate storytelling and from multi-sensory museums and family learning to memorial museums and sensitive issues. In our research we try to discover criteria for quality, how to enhance the process of meaning making, ways of dealing with new media and storytelling (platforms), including user generated content and co-creation. Also authenticity and ethics are being investigated and discussed, in order to develop recommendations for museums and thus helping them to stay relevant in days of turmoil and rapid change in society. At the same time *"cultural institutions are increasingly expected to be financially independent and so additional income through cultural entrepreneurship is necessary to maintain and improve the quality of the museum in the longer term"* (van de Wiel&Brocx, 2013).

In the Netherlands some museums like the Rijksmuseum and the Van Gogh Museum in Amsterdam are very successful. Museums that are well-known for their collection and the stories they tell. On an international scale they try to become even more popular, thus enhancing Cultural Tourism for their city. They also try to become more professional and are leading worldwide in New Museology, Culture Research and Management, Audience Development & co-creation, New Media Usage and storytelling. At the Reinwardt Academy in Amsterdam we train our students to become innovative professionals, ready for those bigger museums.

Although many young people are on the internet, on their mobiles and in fact discussing topics that might be echoing the topics that are omnipresent in art and literature, many art and literature museums try very hard to attract younger people and get them interested in their collection. They develop sophisticated educational programs. Nonetheless, quite often they fail. In this case interactive storytelling might offer better opportunities, as soon as museums dare to interfere with the way young people are communicating on social media by making, sharing and commenting on classical art memes for instance.

Still the majority of the museums in the Netherlands, just try to survive. These museums are facing budget cuts for a longer period already and times aren't changing in a

positive direction. Which means they do not have budget for sufficient professional staff, for new exhibitions, digitization and even for professional collection care. But, to be honest, money is not the main problem.

While doing research in some smaller museums, I concluded that many of them are too much focussed on the past, which means three generations ago, or more. Collecting objects is driven by the past only, exhibitions are about bygone days, education is about historical facts, all in a strict retrospective manner. The staff, mainly volunteers, is also focussed on the past, mostly the things they remember from their (grand)parents from the time they were kids. This is making the museums less relevant for visitors, especially for younger people. If they would be able to build bridges between the past and the present and looking for future challenges, many visitors would feel more welcome and be enabled to understand the past better from a present perspective. Storytelling as a co-creative process could enable the museums to (socially) better interact with their audiences. This will make them more relevant for many stakeholders.

In 2012, when I was a consultant for the Dutch storytelling project *Oneindig Noord-Holland*, I created the SET model (Social Engagement / Empathy Tool, see figure 1). With this model, that has been changed and made applicable ever since, museums and other cultural institutions can understand, discuss and develop 4 stages of their process. It is combining the business management and the meaning and content of the museum. In 2016 eight heritage institutions in Belgium were asked to use the model for developing their identity and strategy and their entrepreneurship. This turned out to be very successful and it also showed that storytelling and social interaction were at the core of the success.

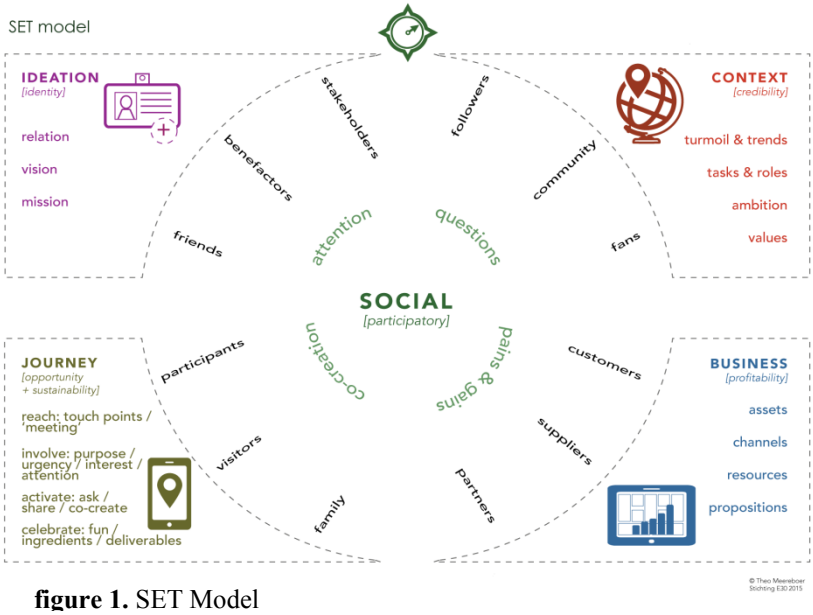


figure 1. SET Model

From telling tales to meaning making

With stories we give direction, purpose and meaning to the complex reality around us. We do this in consultation with others. Stories bring assumptions, visions, facts, experiences and also people together. This way stories are able to bridge; *"The power of*

storytelling is exactly this: to bridge the gap where everything else has crumbled," says writer Paolo Coelho in a frequently used quote on the internet. Many so called storytellers, who are merely brand managers, marketeers or *corporate storytellers*, use this quote to underline the importance of storytelling and how this can bring people (and goods) together. This may seemingly reduce the value of this particular quote. Nevertheless, it shows more or less how we in our society, in a joint process and through social media, value our culture together, including the way we deal with the ubiquitous advertisements and prevailing perspectives therein. Before we continue with storytelling, it is useful to understand the many different forms of storytelling, including oral history and the grand narratives on one side and corporate or interactive (transmedia) storytelling on the other side, and many things in between like designing narrative spaces in exhibitions.

At the Reinwardt Academy we use a scheme that shows many different forms of storytelling and how they are interrelated, like cogwheels in a wheelwork. Turning one cogwheel means that all cogwheels will turn, many times in the opposite direction from the adjoining cogwheel. Each wheel, representing a form of storytelling, can make the others turn and at the same time, each form of storytelling can be considered a 'bridge' in the process of meaning making. The heritage dialogue, as a center-point in this process, has a crucial position in this wheel-work.

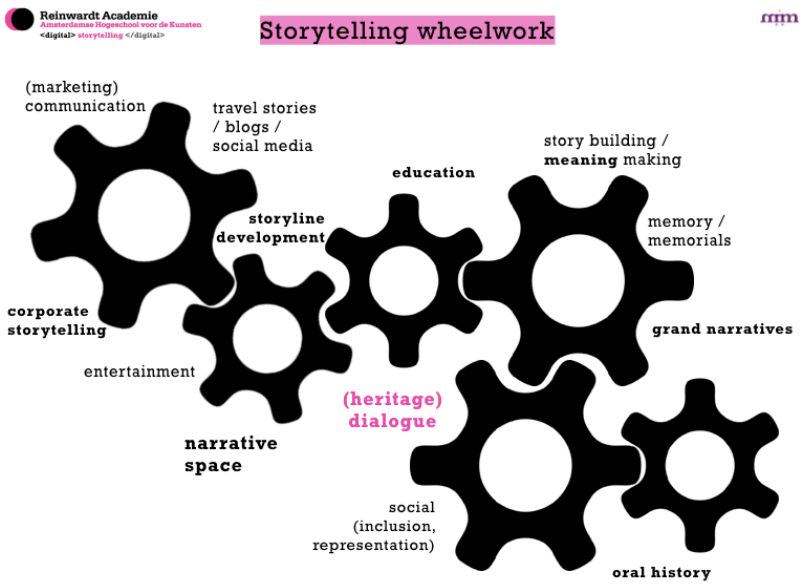


figure 2. Storytelling wheelwork.

Culture: a Bridge to Development[1], a global initiative from UNESCO, aims to help (communities) learn from the past by promoting heritage dialogue that contributes to reconciliation, intercultural understanding and social cohesion in South East Europe and beyond, enhancing culture as a bridge to sustainable social, economic and human development, as it fosters creativity, cultural industries (job-creation) and (skills for meaning making with) cultural heritage in all its forms. Youth and Heritage, which aims at developing capacity-building modules and training courses for students and young

professionals working in the field of management of cultural resources, museums and management of World Heritage sites in the region (Bokova, 2011).

Storytelling is not just the "sum of tasks involved in reporting relevant information to stakeholders or bringing together multiple stakeholders to the planning table" (Lee, 2015). Readers need to care enough to move forward, stay tuned, get involved by showing them rather than telling what it is like to be in a given situation. So storytelling is also 'story-showing', or 'story experiencing', when new media are involved and the process gets more interactive. As the listener gets a more active role in both creating, compiling, retrieving and validating stories, this process changes roughly within narrative spaces (in and around exhibitions) and the other communication of and about the museum (including debate, media use, education, collections). In this storytelling process, representation, legitimacy, diversity and inclusion all play an important role (Ariese, Meereboer, 2017).

Storytelling invites the user (*visitor, reader*) to think about and participate in processes of heritage creation, experiencing heritage and art and meaning making. Where museums are traditionally presenters (and owners) of content and stories, they often become a facilitator instead, or coach, and produce semi-finished products to get visitors started themselves, or let them collaborate with the museum. For this purpose, museums need insight into, narrative structures and narrative techniques, but they also need to acquire cross-media competencies, digital and social media literacy, they have to be able to collect, measure and analyze motivations, behavior, emotions and empathy of their visitors, and understand how to apply what they have learned. *"One of our main aims is to help developing heritage skills, which we consider to be part of a form of critical heritage education with lessons about heritage formation, including people's roles and responsibilities"* (Hester Dibbits, 2017).

Combining several types of storytelling with different motivations, like corporate storytelling and art literacy, could also cause a tension between meaning-making through education (what we need to know or want to teach about art or heritage) and debates (challenging the way we think about art or heritage) on one hand, and on the other hand a tension between art/heritage facts and art/heritage as entertainment, when presented as attractive block-busters for instance. This requires better understanding of both storytelling and media.

In November 2016, the annual conference with the members of the Dutch Trading Post Heritage Network in South-East Asia was held in Bangkok and Ayutthaya, Thailand. For a full day workshop about storytelling, where sensitive issues were on the main menu, I created a visualization of the process of meaning making (see figure 2), where storytelling is bridging between inside and outside the museum and many more opposite positions. This bridge cannot be constructed without the pillars, which are formed by tradition (when people seek confirmation), union (consensus coming from negotiation), interpretation (from communication and presentation to re-enacting), ambition / drama (the museum experience, showing actuality and forecasts) and sensitive issues as another center point.

This model had been changed many times after this workshop when used in research groups, lectures and following workshops. Still a lot of research has to be done on this subject. Even though a lot of research has already been done after digital / crossmedia / transmedia storytelling for museums. Therefore we prolong the research group in (at least) the academic year 2017-2018 at the Reinwardt Academy. We also strongly invite our

colleagues to think and deliberate with us. Please feel free to contact for further clarifications or discussion.

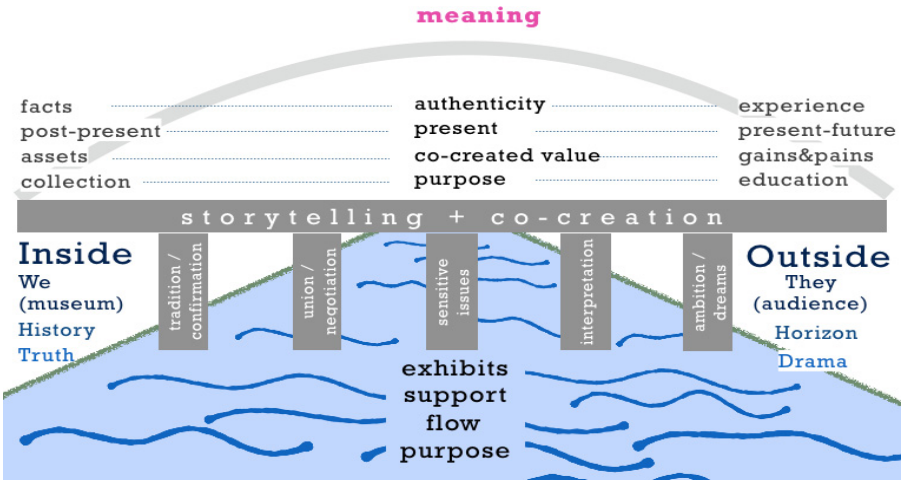


figure 3. storytelling + co-creation as a bridge in the process of meaning making

We may conclude that storytelling, in a broad sense, seems closely related to the aforementioned process of heritage making. *"Heritage is a hallmark attributed in an interplay of forces involving a diversity of interests and emotions. Heritage is not a given"* (Dibbits, 2017). Still storytelling, in fact using narrative structures, can really help to build empathic bridges (Sells, Topor, Davidson, 2004). Empathic bridges are needed, because they might help people to understand each other, and bring a variety of visions among people on social media together. Even when art is involved, or especially when art and visual literacy as one of the 21st Century Skills are on stake.

21st Century Skills

"Storytelling and culture education go hand in hand, and some may even say that museums have to apply storytelling to be effective at all." (Gidlow, 2016)

Many museums in the Netherlands put a lot of effort in programs for teenagers. *"Various projects demonstrate the need to invest in a long exposure time before they can expect concrete results. It takes a lot of energy and hours before trust is won. More hours are asked if efforts aimed at young people to come up with ideas"* (van Hoorn, Kommers et al., 2004). At several places museums and other cultural institutions work with a culture scout, culture consultant or 'culture broker'. The function of this person can be described in general terms as an 'intermediate between culture-poor groups and cultural institutions'. These efforts come from the wish to educate youngsters and make them cultural savvy. When we think about the enormous and rapid changes in society and the complex challenges that are ahead of us, we also need to think about how we can adapt a curriculum for educating the future generation. There is a strong call for (lifelong) discovery learning, design or system thinking, but also creative skills and media literacy are needed. In the Netherlands these 21st century skills as they are called, are translated into 11 core competencies.



Critical thinking

Problem solving

Creative thinking

Social cultural skills (incl. heritage skills and art /visual literacy)

Computational thinking

Informational skills

ICT basic skills

Media Literacy

Figure 4. Kennisnet's (2014) twenty-first

Besides the question of the importance of art per se, many other questions arise. How can we combine creative skills and media literacy for youngsters? Do they really go to museums out of their own motivation, because they like art and want to reflect on it? Or do they visit (art) museums because they have to; 'forced' by the curriculum? Is there a difference between creating art and reflecting on it (and in a deeper sense reflecting on social-cultural issues)?

According to Kerry Freedman and Patricia Stuhr *"Creative production and critical reflection are not separate in art; they are dualistic and mutually dependent"* (Freedman & Stuhr, 2004). Their research shows that the "shift to visual culture not only refers to expanding the range of visual arts forms included in the curriculum, but also to addressing issues of imagery and artifacts that do not center on form per se." Representation, cultural identity, creative production, visual narratives, critical reflection (on technological pervasiveness), and the importance of interdisciplinary connections, all part of the process of heritage making and important for heritage literacy, are included issues. Freedman and Stuhr state that visual culture inquiry, which may include visual literacy in traditional form or with (social) media, challenges traditional forms of art education, because it is sensitive to the social and cultural issues. *"It helps students to recognize and understand the ambiguities, conflicts, nuances, and ephemeral qualities of social experience, much of which is now configured through imagery and designed objects"* (Freedman & Stuhr, 2004).

Classical Art Memes

Kristin Kuutma states, *"heritage is about the regulation and negotiation of the multiplicity of meaning in the past, and it is about the arbitration or mediation of the cultural as well as social politics of identity, belonging and exclusion"* (Kuutma, 2013). Question is whether and how museums should be active on social media to enhance visual literacy and art literacy of their visitors by using (interactive) storytelling. Are the so called *Classical Art Memes* just a hype among youngsters and does it benefit to art history and art

criticism, or does it gradually demolish the understanding of our cultural highlights? Classical Art Memes refer to a variety of humorous image macros that are based on paintings and other visual artworks from the times before modern history. The Classical Art Memes Facebook page, established in 2014, *"concentrates solely on sharing whimsically reworked pieces of fine art from the Classical period. Since its establishment, the page has become an internet phenomenon with over two million followers and thousands of user comments every day"* (Raivio, 2016). The word "meme" originates from the book *The Selfish Gene* (Dawkins,1976). In his book the ethologist, evolutionary biologist and scientific writer Richard Dawkins defines a meme as an idea, a behavior or style that differs within a culture from person to person. Memes on the internet spread virtually, jumping from IP address to IP address, and thus from brain to brain. Shifman (2007: 190) sees memes as active entities whose spread is due to peoples' social, cultural and technological choices. Henri Jenkins' view on participatory culture (Jenkins, 2006) is supported by the concept of generative network described by Jonathan Zittrain, which has led to extraordinary progress in the development of forms of artistic and political expression (Zittrain, 2008). This participatory culture is empowered by the democratization of media. Clay Shirky describes this phenomenon of how people can come together, produce media, learn, comment and share in his book *Here comes everybody* (Shirky, 2008). This leads to a societal change that, as Clay Shirky shows, *"changes what we do, how we do it, and even who we are."* Therefore, knowing that after 2008 social media changed the digital / internet landscape again, it changes our expression of who we are and also our connection to and interpretation of art and heritage.

The workshops at the Minor Audiences and New Media at the Reinwardt Academy contain short assessments in which the students have to make their own Classical Art Memes. The lectures contain Classical Art Memes to comment on media usage in museums. Humor is a crucial part in this, not the most familiar ingredient in art criticism, but also visual and media literacy are substantial skills the students have to acquire.

One of the students in the storytelling research program, Majbritt Rodenburg, is investigating these Classical Art Memes and the accompanying questions. Another student, Iris van Beekum, is investigating the possibilities of corporate storytelling, containing the moral, ethical and cultural values of the museum and how this might contribute to the social responsibility of the organization. A combination of the outcomes of this research might lead to the better positioning of the museum and more art literacy, together resulting in capacity building for diverse audiences, which may lead to more (young) people from different subcultures visiting art museums, so to more inclusive museums and finally to more and sustainable support for the museums and the arts.



Figure. 5, Classical Art Memes, used in the classroom for lectures on media usage

By applying new media, museums try to be appealing to their audience and grow with what the visitor may be used to. That also counts for their audience (Rousseau, M, Pujol, L. et al., 2015). Therefore museum and cultural heritage institution staff need to be well-versed in emerging technology because the latest generation of patrons is already savvy. A study conducted by Pew Research Center found that *"smartphones are nearly ubiquitous among younger adults, with 92% of 18- to 29-year-olds owning one. […] Social media is especially popular among younger adults, as 86% of 18- to 29-year-olds are social media users."* (Smith, 2017). Technology and social media, whether is consciously considered as such or not, is an inherent part of how youngsters learn, as well as how they experience and create art (Johnson et al., 2015). The American Alliance of Museum's (AAM) Committee on Museum Professional Training has also developed standards and best practices that highlight the need for training curriculum that "reflects and responds to current and emergent needs in museums and their communities, including the challenges of new technologies (ibidem, pp 24-25).

As for Classical Art Memes, that may look nothing more than funny or even ridiculous (in the eyes of classical curators), it seems that they help young people to look closely at art. They look for details, meaning and mingle it with their daily lives. Thus combining social-cultural issues, media literacy, self-reflection, critical thinking and art. Which, despite the humorous attitude and the volatile content of it, may well contribute to the 21st Century Skills and make them interested in art and heritage. If we manage to have perpetual conversations about this way of dealing with art, we may even succeed in making art relevant on a sustainable level. Not by using classical art memes per se, but by persevering in this open and listening attitude.

Notes:

1. UNESCO's new global initiative "Culture: a Bridge to Development" was proposed by Irina Bokova, Director-General of UNESCO.

References:

1. P. Ariese, T. Meereboer, Research theme 'NARRATIVE SPACE & STORYTELLING', Reinwardt Academy Amsterdam, 2017
2. Bokova, I., Culture: a Bridge to Development, Unesco, 2011, http://www.unesco.org/new/en/venice/culture/culture-a-bridge-to-development/, consulted 07-05-2017 Dawkins, R., The selfish gene, Oxford University press, 1976
3. Dibbits, H., The role of museum in culture and heritage, in Dashavantha, V., Reddy K. Venkateswara Rao K. Rama Krishna (ed.), Insights on Global Challenges and Opportunities for the Century Ahead, BS Publications, 4-4-309/316, Giriraj Lane, Sultan Bazar, Hyderabad – 500095, Telangana State, 2017
4. Freedman, K. & Stuhr, P, (2004) Curriculum Change for the 21st Century: Visual Culture Art Education; Jan 2007; 60, 1; ProQuest Central pg. 6
5. Gidlow, C., Peirce, A., Schomberg, P., Woodall, K., "Encyclopaedic Museum vs. Story-led Experience" (version 2016), http://www.museum-id.com/idea-detail.asp?id=194
6. Gude, O., Principles of Possibility: Considerations for a 21st-Century Art & Culture Curriculum, Art Education Vol. 60, Iss. 1,2007, Published (online) 2015, http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043125.2007.11651621?journalCode=uare20
7. Hoorn, van, M, Kommers, M-J. et all, Cultuurdeelname en cultuurbeleving van jongeren. Een literatuurstudie, Cultuurnetwerk Nederland, 2004, via Memes on the internet spread virtually, jumping from IP address to IP address, and thus from brain to brain.
8. Jenkins, H., Convergence Culture Where Old and New Media Collide, New York University Press, 2006, https://nyupress.org/books/9780814742952/
9. Johnson, L., Adams Becker, S., Estrada, V., and Freeman, A. (2015). NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition. Austin, Texas: The New Media Consortium., via http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED559371.pdf
10. Klaebe, H. Sharing Stories: Problems and potentials of oral history and digital storytelling and the writer/producer's role in constructing a public place, 2006
11. Kuutma, K. Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes, in Regina F. Bendix, Aditya Eggert and Arnika Peselmann, Heritage Regimes and the State, Göttingen Studies in Cultural Property, Volume 6, Universitätsverlag Göttingen 2013
12. Lee, B. Storytelling to Enhance the Value of Research, American Public Health Association 2015
13. Lubar, S., Museums are places to forget, in (expected August 2017): Inside the Lost Museum: Curating, Past and Present, 2017, https://medium.com/@lubar/museums-are-places-to-forget-ba76a92c5701 .
14. Raivio, O., Classical Art Memes as an Affinity Space - A Faceted Classification of an Online Entertainment Page, Pro Gradu Thesis English Philology Department of Modern Languages University of Helsinki August 2016, https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/167404/classica.pdf?sequence=2

15. Rosile, G., Boje, D., Carlon, D., Downs, A., Saylors, D., Storytelling Diamond, An Antenarrative Integration of the Six Facets of Storytelling in Organization Research Design
16. Rousseau, M, Pujol, L., et all. "The museum as digital storyteller: Collaborative participatory creation of interactive digital experiences." MW2015: Museums and the Web 2015. (version 31 January 2015), http://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/the-museum-as-digital-storyteller-collaborative-participatory-creation-of-interactive-digital-experiences/
17. Sells, D. Topor, A. Davidson. L. Generating Coherence out of Chaos: Examples of the Utility of Empathic Bridges in Phenomenological Research, Journal of Phenomenological Psychology, Volume 35, Issue 2, 2004
18. Shirky, C., Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations, Penguin Press, 2008
19. Smith, A., Record shares of Americans now own smartphones, have home broadband, Pew Research Center, 2017, http://www.pewresearch.org/fact-tank/2017/01/12/evolution-of-technology/
20. Wiel van de, L., Brocx, S., EMOTION AND INSPIRATION AT THE VAN GOGH MUSEUM HOW EMOTION-BASED VISITOR RESEARCH CAN CREATE ENGAGING BRAND EXPERIENCES, ESOMAR 2013, http://www.tns-nipo.com/getattachment/Snelzoeker/Specials/NeedScope/download/ESOMAR-paper-TNS-Nipo-and-VGM–2013.pdf/
21. Zittrain, J., The Generative Internet, 119 Harvard Law Review 1974 (2006).

თეოდორუს მერებორი
რეინვარდტის აკადემია
ასოცირებული ლექტორი
ნიდერლანდები

ამბის თხრობა რელევანტურობისთვის

ამსტერდამის რეინვარდტის აკადემიაში (კულტურული მემკვიდრეობის ბაკალავრიატი), დამამთავრებელი კურსის სტუდენტების ჯგუფი იკვლევს, თუ რა წვლილის შეტანა შეუძლია „ამბის თხრობის“ ხელოვნებას კრიტიკის, კულტურული ტურიზმის, კულტურის კვლევისა და მართვის სფეროში და მუზეუმის მნიშვნელობის ამაღლებაში, იმით, რომ მუზეუმებში დამთვალიერებლებს ხელოვნების თანამედროვე საკითხების შესახებ მოუთხრონ.

სტუდენტური კვლევა მოიცავს მულტილინგვიზმს, ეფექტურ მარკეტინგს, მულტი-სენსორულ მუზეუმებს, საოჯახო განათლებას, მემორიალურ მუზეუმებსა და სხვა მნიშვნელოვან საკითხებს. კვლევაში ჩვენ შევეცადეთ დაგვედგინა ხარისხის კრიტერიუმები, ახალ მედიასა და ამბის თხრობასთან დაკავშირებული საკითხები (პლატფორმები), მათ შორის მომხმარებლების მიერ შექმნილი და შემოთავაზებული მასალა და ერთობლივად შექმნილი მედიამასალა. ასევე ვიკვლევთ ავთენტურობისა და ეთიკის საკითხებს, რათა შემუშავდეს რეკომენდაციები მუზეუმებისთვის, რაც მათ დაეხმარება შეინარჩუნონ რელევანტობა საზოგადობაში მიმდინარე ძირეული გარდაქმნების პერიოდში.

თამარ პაიჭაძე
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

სიმბოლისტური ესთეტიკა – მოდელი და ალტერნატივა

მოდერნისტულმა ფილოსოფიამ ერთმანეთს სილამაზისა და სიმახინჯის გაგება დაუპირისპირა, ეს თეორია ლიტერატურულ ტექსტებში განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა. ესთეტიკური კატეგორიების ალტერნატიულმა აღქმამ ურთიერთსაწინააღმდეგო – ოპოზიციური და დუალისტური პოლუსების არსებობა განაპირობა. შემეცნებით სამყაროში ერთმანეთს დაუპირისპირდა დღისა და ღამის, სინათლისა და სიბნელის, სიკეთისა და ბოროტის, ლამაზისა და მახინჯის საწყისები.

ზოგადად, მოდერნისტული დუალიზმი გნოსტიკური დუალიზმის აღქმამდე, კეთილი და ბოროტი საწყისების თანაარსებობამდე დადის, რომლის მიხედვითაც ღმერთს ორმაგი ბუნება აქვს: ბოროტი და კეთილი. სამყაროს გააზრების ეს თეორია მოდერნიზმის დამკვიდრებამდე ბევრად ადრე ჯერ კიდევ ანტიკურ ლიტერატურულ ტექსტებში გაჩნდა, თუმცა მოდერნისტული მსოფლმხედველობის ხელოვნებაში დამკვიდრებასთან ერთად, მან გარკვეულწილად მეთოდის სახე მიიღო. ეს თეორია სიმბოლისტურ ლიტერატურულ ტექსტებში განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა.

ესთეტიკურის შემეცნების და ანალიტიკის ეს თეორია სიმბოლისტებმა იმთავითვე გაიზიარეს, ისინი სიმახინჯეს აღიქვამდნენ როგორც სიმბოლოსა და ირონიას იმ სტერეოტიპებისა და კლიშეების საპირისპიროდ, რომლებიც რეალისტურ ხელოვნებაში იყო დამკვიდრებული, ეს შეხედულება ფრანგი სიმბოლისტების, ე.წ. „დაწყევლილი პოეტების“, შარლ ბოდლერის, სტეფანე მალარმეს, ანდრე ჟიდის, ედგარ პოს, არტურ რემბოს შემოქმედების მენტალურ ბაზისად ჩამოყალიბდა. „არიან ბედნიერი და დაწყევლილი პოეტები პოეზიაში ისე, როგორც ბუნებაში არის ორი სტიქია, ორი საწყისი აპოლონური და დიონისური“ (გაფრინდაშვილი, 1990:539). სწორედ ამ ორსახოვნებით თუ ორმაგობით განიმსჭვალა სიმბოლისტ პოეტთა პოეტური მანერაც. სამყარო ორმაგია, შემოქმედი კი თავის არსით დაატარებს ამ ორმაგობის ნიშანს – ნიღაბს. Duo – ორი, ორგზისობა განსაზღვრავს სამყაროს მაკრომოდელს და მიკროარსსაც, როგორც რთული, მაგრამ მაინც ერთიანობა ორი საწყისისა. სიმბოლისტიც შემოქმედის გაორებული მოცემულობაა, ის მშფოთვარე, დიონისურად დინამიური და ქაოტურია, ის მაძიებელია და ტრაგიკომიკურის სინთეზს ატარებს საკუთარი შემეცნებით, მუდმივად საკუთარი თავის შეცნობითა და ცხოვრების საზრისის ამოხსნით გატაცებული და აფორიაქებული.

ანდრე ჟიდი, რომელიც ამ შეხედულებათა კვალობაზე გავლენის აპოლოგეტად უნდა მივიჩნიოთ, წერდა: „შეუძლებელია ადამიანმა გავლენები თავიდან აიცილოს, ისინი ყველაზე უფრო წინდახედულ, ყველაზე უფრო ჩამოყალიბებულ პიროვნებებშიც კი იგრძნობა... იმდენად ძნელია ყოველგვარი ბუნებისმიერი თუ ადამიანური გავლენისგან თავდაღწეული კაცის წარმოდგენა, რომ როდესაც გა-

მოჩნდნენ გმირები, რომელთც თითქმის არაფერი მიუღიათ გარესამყაროსგან, რომელთა ცხოვრების გზაც აუხსნელია, მათ ქცევას უბირთათვის მოულოდნელსა და გაუგებარს, ვერავინ განმარტავდა... ამდენად, ძნელია ადამიანური თავისი არსით „დამოუკიდებელი“ იყოს...“ (ჟიდი, 1994:1-24).

სტეფანე მალარმეს აზრით, პოეზიაში უნდა იდოს საიდუმლო, თვით პოეზია უხილავი იზიდაა და ქვეყანაც სიმბოლოა, ორეულების სამკვიდრო. სიმბოლისტს გამუდმებით თან სდევს აჩრდილი, ორეული, ან მეორე მე, რაც არის კიდეც საგანთა და მოვლენათა დუალისტური აღქმის საფუძველი. სტეფანე მალარმემ ორეულის ხილვის გზად და სიმბოლოდ სარკე მიიჩნია. სარკეც თავის მხრივ, გასიმბოლურებული მნიშვნელობის მატარებელია, ის მხოლოდ რეალისტური სიზუსტით კი არ ასახავს ადამიანს თუ საგანს, არამედ ირაციონალურ ხილვათა სივრცეა, მასში შემოქმედის სული და ადამიანის სინასამყაროში მიმდინარე მეტამორფოზები აისახება; შემოქმედებითი პროცესი, ქვეცნობიერი აზრი და განცდები, ანუ ყოველივე ის, რაც ერთი შეხედვით თვალისთვის შეუცნობელია. მალარმემ ტბა სარკედ აქცია სასიკვდილოდ განწირული გედისთვის, რათა სიკვდილის წინ საკუთარი თავისთვის თვალებში ჩაეხედა, შეეცნო და დაეძლია სიკვდილის შიში.

ვალერიან გაფრინდაშვილი წერდა: „მედუზას სახე ანტიკურ მითებში უკვე სიმბოლოა სიმახინჯის, ხოლო მშვენიერი ელენეა ხორცშესხმული მშვენიერება. ანტიკურობის ცნობილი გამოთქმა „ჯანსაღ სხეულში ჯანსაღი სულია“ ერთგვარად გამოხატავს მათ დამოკიდებულებას და ესთეტიკურ აღქმას. რენენსანსიდან იწყება ერთგვარი გადაფასება, ხოლო შემდეგ იწერება ნაწაროებები, რომლებიც არღვევს ანტიკური გამოთქმის ჭეშმარიტებას. ასეთია ვიქტორ ჰიუგოს „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“. ერთ-ერთი პერსონაჟი კვაზიმოდო, რომელიც გარეგნულდ საშინლად მახინჯია, სულიერად კი საპირისპიროდაა დახატული“ (გაფრინდაშვილი, 1990:528).

ორეულის – საგნის ლანდის სარკეში გამოსახულების გააზრების სიმბოლისტური თეორია სამყაროს იდეალისტური აღქმის ერთი დამახასიათებელი ნიშნის – დუალისტური ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის პირდაპირი მხატვრული რეალიზაციაა.

დუალისტური ფილოსოფია ქართულ სიმბოლისტურ დისკურსში ვალერიან გაფრინდაშვილმა დაამკვიდრა:

„ვინ არის სარკის უფსკრულიდან რომ მევლინება,
ვისი თვალები ემუქრება ჩემს ფერმკრთალ თვალებს?
ნუთუ მიცქერის საკუთარი ჩემი ჩვენება?
ნუთუ ჩემს გულში მისტიური შიში იალებს?
მისი ღიმილი ჩემში ბნელად გაიშრიალებს,
უშიშარი დღის დაიკარგა ცხადი ხსენება,
თეთრი ოცნება გადარჩენის თოვლივით დნება,
დამწვარ სხეულის ჩემს გარშემო სუნი ტრიალებს“.

(„მე – სარკეში“)

ეს ლექსი 1916 წლით თარიღდება, რაც იმაზე მიანიშნებს, რომ ამ დროიდან ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში უკვე საბოლოოდ იკვეთება სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის კლასიკური სახეები და ფორმები. მათ შორისაა

სარკისა და ორეულის ცნებათა სიმბოლურ-პერსონიფიცირებული აღქმა, მრომელმაც განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა პოეტის შემოქმედებაში.

სტეფანე მალარმეს პოეზიის უმნიშვნელოვანესმა სიმბოლომ ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსებში უცვლელი მნიშვნელობით გადმოინაცვლა: „სარკე ხომ უდიდესი სიმბოლოა ჩვენი ყოფნისა არაფერი ისე მისტიურად არ გამოხატავს ჩვენი ყოფნის ლანდურობას, ჩვენს ორობას, ჩვენს კავშირს წარსულთან და მომავალთან, როგორც სარკე“ – წერდა ვალერიან გაფრინდაშვილი (გაფრინდაშვილი, 1990:693). ამდენად, სარკისადმი „ტრფობა განუკურნელი“ და „ოცნება სარკის დაისებზე“ მისი პოეზიის სიმბოლოდ იქცა; სარკეში საკუთარი ორეულის ხილვის თეორიამ ვალერიან გაფრინდაშვილის შემოქმედებაში თანდათან კიდევ უფრო ხაზგასმული სახე მიიღო და „ლანდური ყოფის“ „გრძნეულ სარკეებში ასახვის“ თემა საკუთარი შემოქმედებითი პორტრეტის ასახვის ფორმად და „სინამდვილის უამრავ სახეებად“ წარმოჩენის შესაძლებლობად მიიჩნია:

„მივდივართ ერთად თეთრ ქუჩაში – მორიდებულნი
და ჩვენზე ადრე ერთდებიან ჩვენი ლანდები,
მოულოდნელად გვაფეთებენ სახლთა კრებულნი
და სიჩუმეში ხმობის შემდეგ ჩვენ ვგვიანდებით.
ჩვენი ლანდები გვასწავლიან სინაზეს წყნარად
და სპეტაკდება მათ თრთოლვაში ჩვენი სურვილი
ეს თეთრი ღამე ჩვენს ხსოვნაში იქნება მარად,
როგორც მადონა – ზამბახებით ჩამობურვილი“.

(„ჩვენი ლანდები“)

არტურ რემბოს, შარლ ბოდლერის, სტეფანე მალარმეს და სხვა სიმბოლისტთა შეხედულებების კვალობაზე, ვალერიან გაფრინდაშვილიც აღიარებდა სამყაროს აღქმის ამ თეორიას, ის არა მხოლოდ თეორიულ მოსაზრებებს უზიარებდა მკითხველებს ამ საკითხთან დაკავშირებით, არამედ პოეტურ მონოლოგებსაც უძღვნიდა. ამითაც აიხსნება ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეზიაში ლიტერატურის დიდი პარნასელების გავლენა. პოეტისათვის სამყარო ორსახოვანია, ალტერნატიული, ლანდური, ფარდის მიღმა რეალური სივრცის ალტერნატივაა – სიმბოლოებებში კოდირებული საგნები და მოვლენები. სწორედ ამ სივრცეში ჩნდებიან ირეალური, ლეგენდადქცეული პერსონაჟები – ოფელია, პიერო, აშორდია, სხვებიც: „ახლოა მხარე საუკუნო თვლებით ქარგული, არლეკინები გამოდიან და კოლომბინა“.

ამგვარი მხატვრული განსახოვნებისადმი პოეტის ინტერესს სხვადასხვა დროს შექმნილი ლექსებიც ადასტურებენ: „ცეცხლიან სარკეებში“, „სურნელი სარკე“, „დელფინი და მედუზა“, „სონეტი“, „პირველი“, „მარადი ლეგენდა“ და სხვა.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია ე.წ. „ორეულების ციკლის“ ლექსები: „დუელი ორეულთან“, „ორეულები ანდროგინი“, „ორეულებთან შეხვედრა ხიდზე“, „ხელის ორეული“...

ასევე მნიშვნელოვანი სიმბოლური დატვირთვა აქვს დაისების ციკლის ლექსებს. თავისი პირველი პოეტური კრებულის სახელადაც პოეტმა „დაისები“ აირჩია, როგორც ჩანს, ჩამავალი მზის, „გარდაცვლილი დღის“, „მზის მილევის“ სევდიანმა რეალობამ ფრანგი და რუსი სიმბოლისტების ბოდლერის, ვერლენის,

მალარმეს, ბლოკის, გიპიუსის პოეტურმა შეხედულებებმა – „დღის დასასრულის“, „მზის რომანტიკული ჩასვენების“ „ნაცრისფერი ბინდისა“ თუ „ცისფერი მწუხრის“ პოეტურმა ხილვებმა ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტურ სამყაროშიც დაივანა, თუმცა ზემოაღნიშნულ პოეტთა მხატვრული ინიციაციები: ბუნების პეიზაჟურობა, ბუნების სურათის აღწერა რომანტიკული მნიშვნელობით, მისი წარმოსახვა, როგორც სამყაროს ფენომენი და პოეტის სულიერი განწყობილების ანარეკლი, ვალერიან გაფრინდაშვილის პოეტურ სამყაროში განსხვავებით მოიაზრება; „დაისი“ არის სიმბოლო პოეტური, სულიერი ტკივილის და მისტიური მეტამორფოზებისა, ირეალური სამყაროს შესაცნობი განწყობილებისა, თუ მდგომარეობისა. დაისების უმრავლესობა დანომრილია, (დაისი მეორე, მესამე და ა.შ.) მხოლოდ რამდენიმე მათგანი არის ტრადიციულად დასათაურებული: „დაისი აშორდია“, „დაისების სვინაქსარი“, „დაისების ასოთამწყობი“... „დაისური“ განწყობილებანი ამ ციკლის ლექსებში სტრიქონიდან სტრიქონში გადადის:

„კეკლუცთა ჯარი თეთრ გედებზე მიცურავს ნელა,
შავ ნირვანაში დაალურობს დღე ფერწასული
– ის ჭკნება, როგორც მშვენიერი ჭლექის ასული,
ტიტველ მხედართა მკრთალ ეთერში გაისმის ხველა.
სრულდება ცაზე მზის ბრწყინვალე ყრუ აგონია,
მისცურვენ ბაღთა და იდუმალ სოფელთა შორის...
კოშკების ჩრდილში ის სიმღერა გაიმეორეს,
გვიანი ხველა ლანდებისთვის გასაგონია“.

(„დაისი“)

„დაისებში“ უკვე ერთმნიშვნელოვნად ცხადდება ვალერიან გაფრინდაშვილის „სიმბოლისტური მემარცხენეობა“. მან განსაკუთრებულად გაითავისა კლასიკური სიმბოლისტური სააზროვნო სისტემის ყველაზე რადიკალური საწყისები და შეიძლება ითქვას, რომ იგი „ცისფერყანწელთა ორდენის“ ყველაზე ორთოდოქსალური ფიგურაა. სწორედ ვალერიან გაფრინდაშვილის ლექსებში გამოჩნდა ყველაზე მკაფიოდ იმ დროის კრიტიკული აზრისათვის განსაკუთრებით სადავო და საქილიკო ბოჰემის, შეშლილობის, ჭლექიანობის, თვითგვემის, თვითმკვლელობის, მთვრალთა ორგიების პოეტურ-სიმბოლური გაფეტიშება:

„სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა,
გარდა თვითმკვლელობის,
არა მსურს ვიყო ვიქტორ ჰიუგო ან აკაკი,
მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც ბოჰემა.
სამარცხვინოა პოეტისთვის სხვა კარიერა,
გარდა სიგიჟის,
არ მსურს ვიყო ბედნიერი, როგორც გოეტე,
მე მირჩევნია დავიღუპო, როგორც როლლინა,
სამარცხვიანოა პოეტისთვის სხვა კარიერა,
გარდა ჭლექისა!“

(„ბოჰემის მონოლოგი“)

ამგვარი მსოფლმხედველობის ლექსები ვალერიან გაფრინდაშვილის 20-იანი წლების პოეტურ ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს, სამართლიანობა მოითხოვს, ისიც აღინიშნოს, რომ მიუხედავად პოეტისათვის ჩვეული

მხატვრული დახვეწილობისა, განწყობილებისა და იდეის საინტერესო, პოეტური ხერხებით გადმოცემის მცდელობისა, ვალერიან გაფრინდაშვილის სიმბოლისტური ორთოდოქსალიზმი ნებსით თუ უნებლიეთ გარკვეულწილად „სიმბოლისტ მამათა“ ეპიგონებადაც წარმოჩნდება, მათში არც მანერულობა და გარკვეული პოეტური პოზაა ძნელად სახილველი.

ვალერიან გაფრინდაშვილის სახელს უკავშირდება ამასთანავე სიმბოლიზმისთვის დამახასიათებელი სიმახინჯის ესთეტიზების ლეგალიზირება ქართულ შემოქმედებით დისკურსში. 1921 წელს დაწერილ ესსეში „TEROR ANTIKUS” ავტორის აზრით სიმახინჯის ფერისცვალების სასწაული ხდება მხოლოდ ლირიკაში. ის მკვეთრად მიჯნავს ლამაზსა და მშვენიერს. ამ უკანასკნელს ავტორი ხელოვნების კატეგორიად მიიჩნევს, ის ფიქრობს, რომ ხელოვანს შეუძლია მახინჯი შეიყვანოს ხელოვნების სფეროში და მშვენირ მოვლენად აქციოს, „ესთეტიურია ის ემოცია, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ მახინჯიდან ხელოვნებაში“ (გაფრინდაშვილი, 1990:525). ქართველი სიმბოლისტები სიმახინჯეს აღიქვამდნენ როგორც სიმბოლოსა და ირონიას იმ სტერეოტიპებისა და კლიშეების საპირისპიროდ, რომლებიც რეალისტურ ხელოვნებაში იყო დამკვიდრებული.

ვალერიან გაფრინდაშვილი მახინჯს ვაჟურ საწყისად მიიჩნევდა, ლამაზს კი – ქალურად. ეს შეხედულება ფრანგული სიმბოლისტური მსოფლმხედველობიდან მოდიოდა, რომლისთვისაც აღმოსავლური კულტურა გარკვეულწილად ინსპირაციულ სივრცედ იქცა, როგორც მაგალითად ჩინურ მოძღვრებაშიც არსებული ინი და იანი – მამაკაცური და ქალური საწყისი.

ამ მხრივ ვალერიან გაფრინდაშვილის შეხედულებანი „ცისფერყანწელთა“ მიერ აღიარებული ფრანგი სიმბოლისტების, ე.წ. „დაწყევლილი პოეტების“ შეხედულებათა პირდაპირ გავლენას წარმოადგენს. განსაკუთრებით იკვეთება პოეტის სწორება სტეფანე მალარმეს ლიტერატურულ-მსოფლმხედველობრივი დოქტრინებიდსადმი. „მალარმე ათავისუფლებდა სიტყვას ყოველდღიური ცხოვრების სამარცხვინო გავლენისაგან... მალარმეს ყურადღებას არ იპყრობდა პოლიტიკა: მალარმემ შექმნა ოთახის ესთეტიკა, რასაკვირველია ოთახის თვალსაჩინო კატეგორია არის სარკე. შეიძლება მალარმე არის პირველი პოეტი, რომელმაც მიიქცია ყურადღება სარკეს, როგორც შემოქმედების საგანს. მალარმემ მოგვცა სარკის პოეზია...“ (გაფრინდაშვილი, 1990:473). პაოლო იაშვილის მსგავსად, ვალერიან გაფრინდაშვილი არა მხოლოდ ლიტერატურულ მეტრად, არამედ თანაგუნდელად და თანამოაზრედ წარმოსახავდა მალარმეს:

„მალარმე ცისფერ ჩაბალახით მეტად კარგია
მის მოვლინებას საქართველო დიდხანს ელოდა“.

ხოლო მეორე „სიმბოლისტი მამის“ – შარლ ბოდლერის მიმართ საკუთარ დამოკიდებულებას ამგვარად წარმოაჩენდა:

„ავანთებ სანთელს...
გადავშლი ბოდლერს, გადავიკითხავ მის მარტოობას
მეტყვიან ლანდნი, უცხო ლანდნი: ჩვენ შენ მოგელით,
შემოგვიერთდი, ახლობელო, გიცხადებთ ძმობას...“

„საშინელების მომხიბვლელობაზე“ ვალერიან გაფრინდაშვილი ესსეებშიც არაერთგზის მიუთითებდა: „შექსპირი ამბობს „მაკბეტში“: საშინელი მშვენიერია და მშვენიერი საშინელია, ჰიუგო ფიქრობდა რომ სიმახინჯეს აქვს ათასი ფორმა,

მშვენიერს კი ერთი. პოეზიის გიგანტებს ედგარ პოესა და მალარმეს სახე გამუ-რული აქვთ და იმათ არ ეშინიათ სიმახინჯის, რადგან მიხვდნენ სამუდამოდ, რომ სიმახინჯე ქმნის ახალ სილამაზეს“ (გაფრინდაშვილი, 1990:534).

ვალერიან გაფრინდშვილი ესეებში ყურადღებას ამახვილებდა იმ მხატვრულ ფორმებზე, რომლითაც გამოხატავდნენ პოეზიაში „საშინელ და მახინჯ სახეებს“ ფრანგი სიმბოლისტები, პოეტის აზრით, ვერლენის ლექსები „მოწამლული ჰაე-რით“, ბოდლერის „ყვავილებში“ „ბანოვანთა ნაცვლად ცხენის ლეშის განდიდე-ბა“ და ედგარის მოთხრობები სიმახინჯის გამარჯვება იყო ხელოვნებაში. პო-ეტმა თავადვე თარგმნა ბოდლერის „ჰიმნი მშვენიერებას“, რომელიც, მისი აზრით, საშინელების აპოთეოზი იყო.

სიმახინჯის გაფეტიშება არ ხდებოდა მხოლოდ ერთი ფორმით, საშინელი სა-ხეები, ბინძური ქალაქები და ქაოსი როგორც სიმახინჯე და კოსმოსი როგორც წესრიგი ერთმანეთს შეუპირისპირეს სიმბოლისტებმა, მათი შეხედულებით, სი-მახინჯე სამკაულია, ის ამშვენებს ადამიანს. ეს შეხედულებანი ვალერიან გაფრინდაშვილმა საკუთარ შემოქმედებაში არა მხოლოდ გაითავისა, არამედ მი-სი შთამაგონებელთა, პირველწყაროთა ქართული თარგმანებიც წარმოუდგინა მკითხველს, მათ შორისაა არტურ რემბო, ერთ-ერთი „დაწყევლილი პოეტთაგა-ნი“, რომელიც ასე მიმართვს პარიზს:

„რარიგ ძნელია შენი ნახვა ამ იარებით,
თუმც არასოდეს არ ყოფილა ასე ტანჯული
და აკუწული სხვა ქალაქი დედა-მიწაზე,
პოეტი მაინც გეუბნება ხარ მშვენიერი.“

(ა. რემბო, „ხელმეორედ დასახლებული პარიზი ვერსალის წინააღმდეგ“ – ვ.გაფრინდაშვილის თარგმანი)

სწორედ „აკუწული“, „ტანჯული“ პარიზი არის ღირსი, პოეტმა შეამკოს და მშვენიერი უწოდოს, რადგან სილამაზე სხვა არაფერია, თუ არა სიმახინჯის გარდაქმნა, ასეა პოეზიაც, მართალია, ის ბალზაკის ხანშიშესული ქალია, დამშვენებული შემოდგომის სილამაზით, მაგრამ როდესაც ეს ქალი თმას ინით შეიღებავს, ოქროს კბილებს ჩაიჯენს და დღისით თუ ნაოჭებს დამალვას ცდი-ლობს, ღამე მაინც აჩვენებს ხალხს აღდგენილ, ახალ სახეს და მხოლოდ ასეთ ქალს შეუძლია აამღეროს პოეტი.

ვალერიან გაფინდაშვილიც ასეთი განსაკუთრებული გარეგნობის ქალით არის მოხიბლული, ლექსში „ქალს ჩაჯენილი თვალით“

“ო, რა უცხოა შენი თვალი,მხიბლავი ყალბად –
ნეტავი იმას, ვინც ამ თვალზე ნაზად გაკოცებს!
თვალის მაგივრად შენ ძვირფას ქვას მუდამ ატარებ,
რომ მე ყოველთვის ვიოცნებო ხელოვნურ თვალზე;
შეშლილ ქალაქის ავხორციან სფინქსს შეგადარებ,
და გული ლექსში ატირდება თავის ფრიალზე!“

სილამაზის სიმახინჯით ასახვის ნიმუშად ვალერიან გაფრინდაშვილის მემკვიდრეობიდან არაერთი მაგალითი შეგვიძლია მოვიყვანოთ, როგორც ჩანს, პოეტი ქართულ შემოქმედებით სივრცეში ფრანგული სიმბოლისტური ფილოსო-ფიის საჭიროებასაც ხედავდა და კრიზისსაც, ამ მიზნით იქმნებოდა მისი ლირი-კული მონოლოგები: „ჭლექის ასული“, „პოეტების კუდი“, „სხვანაირი ტრფობა“, ძონძებში“... ხოლო მკითხველისთვის ზოგჯერ ამ საკმაოდ ბუნდოვან პოეტურ

პოზიციაში, ცდილობდა ნათელი თავად შეეტანა და აეხსნა, თუ როგორ შეიძლება სიმახინჯეში მშვენიერის გაცნობიერება, ესთეტიკური იდეალის აღმოჩენა. ამდენად, „საშინელების მომხიბვლელობასა“ და „სიმახინჯის გაფეტიშებას“ ქართველი სიმბოლისტები არა მხოლოდ პოეტურ დისკურსებში წარმოაჩენდნენ, არამედ სამყაროსადმი ამგვარი დამოკიდებულების პროგაგანდასაც ეწეოდნენ, თავისუფალი შემოქმედებითი აზროვნების სახელით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაფრინდაშვილი ვ., „ლექსები, წერილები, თარგმანები, ესსეები“, თბილისი, 1990.
2. ჟიდი ა., „ტერაქტი ნარცისზე; სიმბოლიზმის თეორია“**,** «Traite du Narcisse théorie du symbole», 1891A Crossroads of Modernity: André Gide's "Le Traité du Narcisse" Pamela A. Genova South Central Review Vol. 11, No. 3 (Autumn, 1994).

Gabriella Elina Imposti
University of Bologna
Professor
Italy

VELIMIR KHLEBNIKOV'S DRAMA PRODUCTION AND AVANT-GARDE THEATRE

As usual with Velimir Khlebnikov's literary production, it is not always easy to determine which genre a work belongs to. The author himself often uses the same text as an individual piece or by inserting it into a more complex structure, therefore adopting a different genre definition. This is also true for his dramatic production, which has been categorized in different ways, depending on the publishing criteria adopted by the editors of his works and the theoretical approaches scholars apply to them. In the 1986 edition of Khlebnikov's *Tvoreniia* (Creations) the section devoted to "dramatic works" contains just 8 *pièces*: "Snezhimochka" (Snowhite), "Chertik" (The Little Devil), "Markiza Dezes" (The Marquise des S.), "Gospozha Lenín" (Mrs Laneen), "Asparukh", "Mirskónca" (Backworlds), "Oshibka smerti" (Miss Death makes a Mistake),[1] while the most recent Russian edition of the Futurian's *Collected Works* devotes the whole of Volume Four to his dramatic works, where we find as many as twenty-one "dramatic poems, dramas and scenes" as well as a number of fragments and variants (SS 4). However, the authors of the far from numerous articles specifically devoted to Khlebnikov as a dramatist often mention among his dramatic *pièces* works which Khlebnikov himself defined as *sverkhpovest'* or *sverkhpoema*, terms that are usually translated into English as "supersaga". This new literary genre is essentially a hybrid and shares many aspects of the dramatic form together with those of poetry and prose. It has been defined as "mnogozhanr" ('polygenre', Duganov, 1990:188) and "mnogoformennyi" ('polyform', Biryukov, 1988:186). Its ultimate realization can be found in "Zangezi" (1922), Khlebnikov's last work, in which he summarizes his linguistic and philosophical conceptions and also explains the relevant features of this genre:

> A superstory, or supersaga, is made up out of independent sections, each with its own special god, its special faith, and its special rule. To the old Muscovite question about one's orthodoxy, "How dost thou believe?" each section must answer independently of its neighbor. Each is free to confess its own particular faith. The building block of the supersaga, its unit of construction, is the first-order narrative. The supersaga resembles a statue made from blocks of different kinds of stone of varying colors – white for the body, blue for the cloak and garments, black for the eyes. (CW II: 331)[2]

To be sure, a wide range of dramatic forms can be found in Khlebnikov's work, from the lyrical drama to the monodrama, the dramatic sketch, the historical drama, the pastoral, or even the radiodrama. As Duganov wrote, "none of Khlebnikov's dramatic pieces fits the traditional genre patterns. Each piece is essentially a new genre formation, which only partially can be traced back to already known models" (Duganov, 1990:184).

Furthermore, these works offer an incredible variety of 'languages', historical and social settings, themes and plots. They range from pre-history to a distant future. This is the

case of the "dramatic poem" "I i E" (I and E) (SS 4: 25-36) and of the "supersaga" "Deti Vydry" (SS 5: 242-279; CW II: 278-307), which tells the "first days of the existence of the Earth".[3] However, as Khlebnikov himself declares in his "Self Statement", "Deti Vydry" also tells "the different fates of two beings over the course of centuries" (CW II: 6). "Smert' budushchego" (The Death of Future. SS 4: 285-289) is set in a distant future. In "Gibel' Atlantidy" (The Destruction of Atlantis, SS 4: 40-48) and also in "Nastoiashchee" (The Present Day, SS 4: 103-119) the mythological Atlantis and the all-too-real Russian Empire encounter their catastrophic end, while an idyllic past is depicted in "Lesnaia toska" (Sylvan Melancholy, SS 4: 66-74). In "Markiza Dezes" (SS 4: 206-219; CW II: 218-229) the setting is decadent St Petersburg, while "Devii-Bog" (The Girl-God, SS 4: 128-156; CW 2: 171-196) is set in ancient Slavonic times, "Asparukh" (SS 4: 157-163; CW II: 230-234) in Herodotus's Scythia, and "Sestry-molnii" (Flash Sisters, SS 5: 280-304) in revolutionary 1917 Moscow. From the realm of the dead where the action of "Oshibka Smerti" (SS 4: 227-236; CW II: 252-) takes place, we are taken to the realm of immortal gods in "Bogi" (The Gods, SS 4: 237-247; CW II: 261-268) and to the mind of a person in "Gospozha Lenìn" (SS 4: 180-183; CW II: 237-241) or a blood cell in "Pruzhina chakhotki" (Tubercholosis Spirochete, SS 4: 248-252; CW II: 269-272).[4]

From this list it is clear how varied and diverse the world of Khlebnikov's dramatic pieces is. Also from the linguistic point of view it presents a great variety of registers, styles and vocabulary. We find neologisms, *zaum'*, archaisms and colloquialism, *zvukopis'*, onomatopoeias, the language of birds and of gods. It is rather surprising that scholars have so far devoted so little attention to this aspect of Khlebnikov's production.

Khlebnikov also devoted great attention to the specific terminology pertaining to theatre and drama. In spring 1913 Kruchenykh, Malevich and Matiushin published a "Deklaratsiya pervogo vserossiyskogo s"ezda Bayachey budushchego" (Declaration of the First Pan-Russian Conference of the Bards of the Future)[5], where they announced the creation of a new theatre called "Budetlyanin" (Futurian) where new specially-written *pièces* were going to be staged (SS 4: 370). Among them there were Kruchenykh's "Pobeda nad Soltsem" (Victory over the Sun), Mayakovsky's "Zheleznaya doroga" (Railroad) and Khlebnikov's "Rozhdenstvenskaya skazka" (A Christmas Tale). However, only the first one was realized, while Mayakovsky presented the tragedy "Vladimir Mayakovsky". Khlebnikov did not complete his project but he wrote "Chernotvorskie vestuchki", a "Prologue" for the opera "Pobeda nad solntsem" (SS 4: 370-371) (Starkina 2005: 177-178), which can be considered a 'manifesto' of Russian Futurist theatre. Kruchenykh performed the "Prologue" in front of a sheet which served as a curtain. On this sheet the portraits of Kruchenykh, Malevich and Matiushin were painted (Shatskikh, 1996:39-40). Afterwards the sheet was torn into two halves. The public did not grasp much of Khlebnikov's text in which the vocabulary was all built on the basis of Slavonic roots. In a letter that Khlebnikov wrote to Kruchenykh in August 1913 we find a list of the theatrical terminology that was meant to replace the usual one:

"Author: dey, delach, slovach; Literature: pis'mesa; Comedy: shutynya, smeyaryshnya, plach-proch, dosmekhi; Show: sozertsiny; Theatre: deyël, igrava, smotryël or zertsog; Farce: skukoboy; Choir: pevava; Act: sno, first sno; Tragedy: rokovynya; Drama: deyuga, deyesa; Actor: igrets," (SS 6.2: 155-157, *passim*)[6].

The miniature drama "Mrs Lenìn" belongs to the early period of Khlebnikov's literary production (1908-1913). It has been compared to Tristan Tzara's "Le Coeur à Gaz" (1921) (Lönnkvist, 1979; Lönnkvist, 1999). However, it is also deeply rooted in the evolution of contemporary European and Russian theatre. It has been argued that it shows clear traces of Maeterlinck's short dramatic *pièces* about death and fate[7]. In his review "Literaturnye teni" (Literary Shadows) Vadim Shershenevich even stated that Khlebnikov's *pièce* was "a translation" (SS 4: 373). A comparison with Nikolay Evreinov's own dramatic works and theory can be drawn here. Khlebnikov was well acquainted with the actor-playwright as several notes from his letters and his diary testify (SS 6.2: 221-234). In 1912 Evreinov produced the monodrama "V kulisakh dushi" (In the Wings of the Soul) for the theatre "Kryvoe Zerkalo" (The Crooked Mirror). In this *pièce* he mixed tragedy and irony, mysticism and a "psychophysiological" view of the mind of man based on the conceptions of Wundt, Freud and Ribot. The action is literally set in the breast of a person, which in Yuryi Annenkov's scenography is represented as a big heart and lungs hanging over the stage, suggesting that they are literally the "wings" of the soul (Evreinov, 1998:282). The "Self" of the protagonist is divided into three: the first one is the "rational" Self, the second one the "emotional" Self, the third one the "subconscious" Self. The first two "Selves" clash because of a relationship with a woman, then they destroy each other and the third "Self", who all the time has been sitting in a corner, gets up and exits (Ètkind, 1993:120-126). The *pièce* was enormously successful and was produced also in London in 1915 and in Vienna in 1920 (Nicoll, 1925).

This *pièce* was an experiment of a new dramatic genre Evreinov had conceived, the monodrama:

> By 'monodrama' I mean to denote the kind of dramatic presentation which, while attempting to communicate to the spectator as fully as it can the active participant's state of mind, displays the world around him on stage just as the active participant perceives the world at any given moment of his experience on stage. [...] By promoting coexperience with the active participant, it thus implements the conversion of "drama alien to me" into "my drama". (Evreinov, 1909:8, 10 ; Evreinov, 1981:305, 307)

The action of the interior world is taken to the center stage and is transformed into the drama of the spectator himself, who is sympathetic with the central characters of the *pièce* (Mokul'skii, 1939:456-459). "The basic principle of monodrama is the principle of the stage representation's coalescence with the active participant's representation. In other words the external spectacle must be an expression of the internal spectacle." (Evreinov, 1909:15; Evreinov, 1981:310) In order to "induce the illusion in the spectator that he is turning into the participant [...] there must be but one object of action" (Evreinov, 1909:15; Evreinov, 1981:311). In this Evreinov concurs with the theories Sologub expressed in his "Teatr odnoy voli" (Theatre of a Single Will, 1908) according to which in a drama "there should be only one character, one single person performing the action, one single point on which the attention of the spectator should focus" (Sologub, 1908:190-191).

As Khlebnikov writes in "Svoyasi" (Self-Statement, 1919): "In *Mrs Lenìn* I wanted to discover the 'infinitesimals' of artistic language." (CW I, 148). To better understand what he means, let us consider an earlier (1908) note where he connects the technique of *pointillisme* and the "roots of words" (NP: 284; SS 5: 40). He probably finds an analogy

between the "method of the pointillistes painters who disintegrate the surface of the painting into separate brushstrokes of pure colour, but manage to preserve the illusion of the form of the object, and his own method of word creation" (Gritz, 1940:453). However, in this *pièce* what is being disintegrated and dissected is human consciousness, which becomes the "setting of the action" (Malinovskaya, 2004:183-189). The interior monologue of the protagonist is dissected into the "voices" of her senses (hearing, sight, touch) and her cognitive and affective faculties (reason, attention, memory, fear). In this short drama "the fourth and last unity essential for the traditional representation of a dramatic work, the unity of the protagonist, is destroyed" (Sigov, 1988:101). For Khlebnikov the "infinitesimals" of artistic languages turn out to be the level of representation of ideas and emotions (Starkina, 1995:465).

The first caption of the *pièce* says "Twilight. The scene takes place in front of a blank wall" (CWII: 237). Thus "the spectator is taken behind the murky 'wings' of the protagonist's soul. The point of view from external becomes internal." (Pavlov, 2012:120). The wall delimits the interior world of the protagonist from the exterior. There cannot be any dialogue with other characters, to Doctor Loos and the paramedics Mrs Lenìn is mute. The voices resound only in her mind. The wall and the twilight mark the split between Mrs Lenìn's inner world and the spectator, who is shown the "participant's (deystvuyushchego) relationship with his environment" (Evreinov, 1909:16; Evreinov, 1981:311), but can only hear the voices of her consciousness, which give only an approximate representation of what is happening. To be sure, this monodrama does not represent the subjective world of an individual but on the contrary it shows the disgregation of this individual into parts that cannot be in dialogue with each other and cannot reach out to the external world. In spite of this, perhaps, Mrs Lenìn is not insane at all. Doctors and paramedics are the representatives of a totalitarian and intolerant way of thinking that condemns to reclusion whoever feels and thinks in a different way. Mrs Lenìn opposes silence to the noise of the external world. The words her senses and cognitive faculties form in the space of her mind do not acquire a concrete, synthetic form. They fail to be uttered, and thus they do not risk being transformed into falsehood, as in Tyutchev's famous poem "Silentium!" (Samoylenko, 2015:266). In this very short drama the usual ways of communication are destroyed. We find silence, pauses, lines that are not connected with each other, while the logic of discourse appears disgregated like the protagonist's mind. It is not surprising if the drama ends with the protagonist's death. Sologub summarises the nature of the protagonist in monodrama: "There is nobody else, there is only one Self in the whole universe, who is screaming, acting, suffering, burning on an unextinguishible fire and who saves himself from the frenzy of a horrible and hideous life in the cool and pleasant embrace of the eternal consoler: Death." (Sologub, 1908:185). This is a first step towards the theatre of the absurd.

If we compare Khlebnikov's *pièce* with Tristan Tzara's "Le Coeur à Gaz"[8], first of all we can find a similar conception in attributing a voice to unusual 'subjects'. However, instead of the voices of the senses and cognitive faculties, here who speaks are single parts of the body (the Eye, the Ear, the Mouth, the Nose, the Neck, the Eyebrow). There is no dialogue among them, their discourse is made of cliché replicas and obsessive repetitions of the same lines and words. The absurdity of the situation is stressed by the fact that the parts of the body fall in love with Clytemnestra, who in the beginning is depicted as a

"minister's wife" (Tzara, 2008:40) and then turns out to be a "race horse" (Tzara, 2008:60). Tzara's introductory words lay bare the device of depriving communication of any meaning: "The performers have been begged to give the same attention to this play that a masterpiece as powerful as *Macbeth* and *Chantecler* deserves, but to treat the author, who is not a genius, with little respect, and take seriously the lack of seriousness in the text, which does not add any novelty at all to theatrical technique." (Tzara, 2008:33-34).

As we have seen in this brief analysis of "Mrs Lenìn", especially in Khlebnikov's early production there are features that recall Symbolist theatre but also foreshadow Dada theatrical experiments and even the Theatre of the Absurd. This opens a vast and interesting field of enquiry in Khlebnikov studies.

Notes:

1. T: 381-430. The English titles are taken from the English translation in CW II. However, in my article I will adopt the title "Mrs Lenìn". Most *pièces* were written in the years 1909-1913.
2. These "supersagas" are usually published in separate sections of the poet's *Collected Works*. This is the case of "Deti Vydry" (Otter's Children) (1911-1913), and also of "Zangezi" (1922). In SS they are included in Volume Five together with "Poems in prose, stories, tales, novellas, essays".
3. See Khlebnikov's "Self Statement" (1919) T: 36-38, English translation in CW II: 6-9.
4. See Duganov 1990:183.
5. For the English translation of the word "bayach", see the "Declaration of the Word as such" in Lawton 1988:61.
6. I am leaving the Russian neologisms in the original form in order to highlight their morphological structure.
7. *The Blind; The Death of Tintagiles; Interior; Intruder.*
8. The first performance of Tzara's *pièce* took place on June 10, 1921 at the "Galerie Montaigne, Théatre des Champes Elisées" in Paris.

Bibliography:

Abbreviations used

CW *Collected Works of Velimir Khlebnikov*

T *Tvorenija*

SP *Sobranie Proizvedenii*

SS *Sobranie Sočinenii v shesti tomakh*

1. Biryukov, Sergey, "Na puti k 'tret'emu' teatru" (Towards a 'third' theatre), *Teatr*, n. 8, 1988, pp. 188-189.
2. Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Penguin books, 1968.
3. Ètkind, Aleksandr, *Èros nevozmozhnogo. Istoriya psikhoanaliza v Rossii* (The Eros of the impossible. A History of psychoanalysis in Russia), Sankt Peterburg, Meduza, 1993.
4. Evreinov, Nikolay, *Vvedenie v monodramu* (Introduction to Monodrama), Sankt Peterburg, Izdanie N.I. Butkovskoy, 1909 (translated into English in *Russian Dramatic Theory from Pushkin to the Symbolists*, edited and translated by Laurence Senelick, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 301-322.)
5. Evreinov, Nikolay, "O samoy original'noy p'ese v mirovoy istorii teatra" (The most Original *Pièce* in the History of World Theatre), in Evreinov, N. *V shkole ostroumiya:*

Vospominaniya o teatre "Kryvoe zerkalo" (At School of Wit: Memories about the Theatre "The Crooked Mirror"), Moscow, Iskusstvo, 1998.
6. Gritz, Teodor, "Kommentarii" (Commentaries), in Khlebnikov, Velimir, *Neizdannye proizvedeniya* (Unpublished Works), Moskva, Khudozhestvennaya literatura, 1940.
7. Khlebnikov, Velimir, *Collected Works of Velimir Khlebnikov*. Vol. I, *Letters and Theoretical Writings*, translated by Paul Schmitd, edited by Charlotte Douglas, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1987.
8. Khlebnikov, Velimir, *Collected Works of Velimir Khlebnikov*. Vol. II, *Prose, Plays and Supersagas*, translated by Paul Schmitd, edited by Ronald Vroon, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1989.
9. Khlebnikov, Velimir, *Collected Works of Velimir Khlebnikov*. Vol. III, *Selected Poems*, translated by Paul Schmitd, edited by Ronald Vroon, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1997.
10. Khlebnikov,Velimir, *Sobranie sochinenii v shesti tomakh* (Collected Works in 6 vols), gen. ed. R. Duganov, vol. 4, *Dramaticheskie Poemy. Dramy. Stseny 1904-1922,* Moskva, IMLI RAN, 2003.
11. Khlebnikov,Velimir, *Sobranie sochinenii v shesti tomakh* (Collected Works in 6 vols), gen. ed. R. Duganov, vol. 5, *Stikhotvoreniia v proze. Rasskazy, povesti, ocherki, sverkhpovesti 1904-1922,* Moskva, IMLI RAN, 2004.
12. Khlebnikov,Velimir, *Tvoreniia* (Creations), ed. M. Ya. Polyakov, V. P. Grigoryev, A.E. Parnis, Moskva, Sovetskii pisatel', 1986.
13. Lawton, Anna (ed.), *Russian Futurism thorugh its Manifestoes, 1912-1928*, Ithaca & London, Cornwell University Press, 1988.
14. Lönnkvist, Barbara, *Xlebnikov and Carnival*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1979.
15. Lönnkvist, Barbara, *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Khlebnikova* (World Creation in the Word. V. Kh.'s Poetics), translated from English by Yu. Kokotov, Sankt Peterburg, Akademicheskii proekt, 1999.
16. Maksimov, V.I., *Tragicheskaya forma v teatre Velimira Khlebnikova* (The TragicForm in V. Kh.'s Theatre), "Teatron. Nauchnyi almanakh, 2012 № 1(9), pp. 3-15.
17. Malinovskaya, Elena, "Tipy konflikta v dramaturgii Velimira Khlebnikova" (The Types of Conflicts in V. Kh's Dramatic Production), *Nauchnye trudy kafedry russkoy literatury Belorusskogo Gosudarstvennogo Universiteta*, vyp. III, Minsk, Izd. BGU, 2004, pp. 183-189.
18. Mokul'skii, S., "Monodrama", in *Literaturnaya ėntsiklopediya* (Encyklopedia of Literature), Moskva, Sovetskaya Ėntsiklopediya, 1934, vol. 7, columns 456-459.
19. Nicoll, Allardyce. *British Drama. An Historical Survey from the Beginnings to the Present Time*. London: Harrap, 1925.
20. Pavlov, A.M., "Vneshnee v monodrame V. Khlebnikova 'Gospozha Lenìn': k problem chitatel'skoy 'konkretizatsii' p'esy" (The External in V. Kh.'s Monodrama 'Mrs Lenìn': the Problem of the Reader's 'Concretization' of the *Pièce*), *Vestnik KEm GUKI*, n. 18, 2012, pp. 119-126.
21. Ponomarev, A., *Teatr Khlebnikova* (Khlebnikov's Theatre), "Vol'ga" (Astrakhan), 22 iyunya 1986.

22. Samoylenko K.A. *Drama Chlebnikova "Gospozha Lenín" i izmenenie paradigmy vosprijatiya lichnosti v XX veke* (Khlebnikov's Drama 'Mrs Lenìn' and the Change of the Paradigm of Perception of Personality in the Twentieth Century), "Naukovi zapiski ChNPU im. G.S. Skovorodi", 2015, vyp. 1 (80), pp. 262-271.
23. Shatskikh, Aleksandra, *Kazimir Malevich*, Moskva, Slovo, 1996.
24. Sigov, S.V., "P'esy Velimira Khlebnikova. Nekotorye nablyudeniya" (Khlebnikov's Pièces. A few Remarks), *Mir Velimira Khlebnikova*, Moskva, Yazyki russkoy kul'tury, 2000, pp. 601-605.
25. Sigov, S.V., "O dramaturgii Velimira Khlebnikova" (V.Kh.'s Dramaturgy), *Russkiy teatr i dramaturgiya 1907-1919 gg.*, Leningrad 1988, pp. 94-111.
26. Sologub, Fedor, "Teatr odnoy voli" (Theatre of a Single Will), *Teatr. Kniga o novom teatre*, Sankt Peterburg, Shipovnik, 1908, pp. 179-198.
27. Starkina, Sofia, "Drama V. Khlebnikova 'Gospozha Lenìn" v svete eksperimental'noy psikhologii Vundta (k postanovke problemy 'Khlebnikov i pozitivizm') (V.Kh.'s Drama 'Mrs Lenìn' and Wundt's Experimental Psychology: Khlebnikov and Positivism), *Russian Literature*, vol. 38, n. 4, 1995, pp. 461-472.
28. Tzara, Tristan, *The Gas Heart: the Dada Anti-masterpiece of Drama*, introduction, commentary, staging and a new translation by Eric v.d. Luft, North Syracuse, Gegensatz Press, 2008.

გაბრიელა ელინა იმპოსტი
ბოლონიის უნივერსიტეტი
პროფესორი
იტალია

ველიმირ ხლებნიკოვის დრამატული ნაწარმოებები და ავანგარდული თეატრი

ველიმირ ხლებნიკოვის დრამატული ნაწარმოებები სხვადასხვაგვარად იყო კლასიფიცირებული, იმ კრიტერიუმების მიხედვით, რაც ნაწარმოებების რედაქტორების მიერ იყო დამკვიდრებული, ან ჩამოყალიბებული იყო მეცნიერების მიერ თეორიული კვლევების საფუძველზე. რა თქმა უნდა, ხლებნიკოვის შემოქმედებაში შეიძლება აღმოვაჩინოთ დრამატული ფორმების ფართო სპექტრი, იქნება ეს ლირიკული დრამა, მონოდრამა, დრამატულ ჩანახატი, ისტორიულ დრამა, პასტორალური დრამა თუ რადიოდრამა. თავად ხლებნიკოვმა შექმნა ახალი ლიტერატურული ჟანრი – სუპერსაგა (sverkhpovest an sverkhpoema), რომელსაც ახასიათებს დრამატული ფორმების მრავალი ასპექტი და საბოლოო რეალიზაცია ჰპოვა ბოლო ნამუშევარში "Zangezi". ხლებნიკოვის დრამატული ნაწარმოებების უმრავლესობისაგან განსხვავებით, მას ბოლო 30 წლის განმავლობაში არაერთი სპექტაკლი მიეძღვნა.

ხლებნიკოვის დრამატული ნაწარმოებები უნდა განვიხილოთ რუსული კლასიკური ლიტერატურის, სიმბოლიზმის, ასევე იმ დროის ფუტურისტული თეატრის ფონზე. განსაკუთრებით მის ადრეულ ნაწარმოებებში არის ნიშნები, რომლებიც თითქოსდა მოასწავებენ დადაიზმის ზეგავლენას თეატრალურ

ექსპერიმენტებზე, თვით აბსურდის თეატრსაც კი. ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია ხლებნიკოვის ადრეულ დრამატულ ნაწარმოებებზე, კერძოდ, დრამაზე „ქალბატონი ლენინი“ (1909-1913), რაც შედარებულია ევრეინოვის მიერ ჩამოყალიბებულ მონოდრამის კონცეფციასთან და დრამატურგ ტრისტან ცარას პიესასთან “Le Coeur à Gaz” (1921).

Irina Marchesini
University of Bologna
PhD, Post Doctoral Researcher
Italy

PROTECTING THE RUSSIAN CULTURAL HERITAGE IN TIMES OF HISTORICAL CHANGE THROUGH THE PRISM OF LITERATURE

> *L'univers soit réel soit intelligible a une infinité de points de vue sous lesquels il peut être représenté, & le nombre des systèmes possibles de la connaissance humaine est aussi grand que celui de ces points de vue.*
> *Diderot*

A book on (and of) old things: Harpagoniana

Konstantin Vaginov's name, linked to many avant-garde circles in Leningrad, such as *Аббатство Гаеров* (*The Fools' Abbey*, 1920s) and *Обериу* (*Объединение Реального Искусства*, *Association for Real Art*, 1927-1930s), is still rather obscure in the wider context of Russian modernism.[1] Vaginov has been long ignored by critics, being firstly rediscovered only after the Khrushchev's Thaw (mid-1950s – early 1960s), and then during the *perestroika* (1986-1991). However, his eclectic experiments and his constant, assiduous research for an original expressive style deserve further investigation. All his works, from the poetry of *Путешествие в Хаос* (*A Journey into Chaos*, 1921) to the novels *Козлиная песнь* (*The Satyr Song*, 1928), *Труды и дни Свистонова* (*The Works and Days of Svistonov*, 1929), and *Бамбочада* (*Bambochada*, 1931), show his preoccupation with the October Revolution, seen as an inevitable yet ambivalent apocalypse for Russian traditions. In fact, this violent event tried not only to put an end to the Tsarist rule, but it also threatened to destroy its cultural system, replacing it with another which was completely alien to the writer and to his contemporaries.[2] The old culture, condemned to be swept away by the changes brought about by this "clean break with the past" (Kelly, 1998: 230), is well represented in the collections populating all Vaginov's fictional worlds. Significantly, his last, unfinished work *Гарпагониана* (*Harpagoniana,* 1934), "recapitulates the various relationships between collecting and modern culture that were introduced in [his] first three novels", as Anthony Anemone argues (2000:267). In this prose, comparable to a *cabinet des curiosités*, all the protagonists are collectors, obsessive hoarders of banal ephemeras belonging to the Tsarist period, and not only,[3] saving them from oblivion. When it comes to the description of collections, the author chooses a specific narrative form, the list. The reader finds a list already in the beginning of the book, a detailed inventory of the things included in Zhulonbin's collection:

> [н]еся ногти в абиссинских резных коробочках, человек прошел закоулок, где стояла недорогая дореволюционная энциклопедия, и вошел в свою комнату. ... У стены, лишенной обоев, стояла, вплотную, его кровать с серыми влажными плоскими подушками и суровым, не менее влажным одеялом. ... В шкафу хранились бумажки, исписанные и неисписанные,

> фигурные бутылки из-под вина (некоторые из них должны были изображать великих поэтов, писателей, деятелей науки, политики), высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало) , пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь.
>
> ... Все это человек должен был систематизировать и каталогизировать. Все это он должен был распределить по рубрикам.[4] (Vaginov, 2008:380-381)

This long account is integrated with additional paratexts, i.e. typographical reproductions of paper objects. These include labels for the finger and toe nails he collects (Vaginov, 2008:379), or visiting cards belonging to bourgeoisie exponents (Vaginov, 2008:381-382). As far as the latter are concerned, the narrator reports Zhulonbin's wish to conduct an accurate research, based on verified data, in order to scientifically catalogue them. The classification of a confused tangle is not only Zhulonbin's strongest desire, but also Vaginov's. Through his novels, he tries to create order out of the chaos brought about by the Revolution. This aim justifies the author's stylistic preference for lists, but it also reveals his will to depict the complexity of 1930s Leningrad reality.

It is worth adding that in *Harpagoniana* collections consist not only of material items, like in Zhulonbin's ones, but they can also be made of immaterial traces, as in the case of another character, Anfert'ev:

> [в]идите ли, я торгую всем тем, что никому не нужно, - начал Анфертьев оживленно. ... я торгую тем, что сейчас не имеет цены, а в будущем будет иметь огромную ценность. Я торгую *сновидениями*, я торгую конвертными бумажками, *уличными песнями*, *воровским жаргоном*, я всем торгую, что *не имеет веса*, и как будто не имеет никакой ценности в современности.[5] (Vaginov, 2008:422)

This last aspect is particularly relevant in order to assess the nature of a document. Is it really possible to collect something that has no physical consistency, such as dreams, songs or thieves' jargon? If so, what is the procedure to follow? The merchant has a rather simple, though ingenious answer: he writes them down. Notably, by introducing the concept of *impression*,[6] Derrida underlined the importance of writing, i.e. choosing ink and paper as a material support for invisible yet existing cultural expressions. Thus, the written paper itself becomes a first documental form, which will be in turn archived in a larger container: a collection, in the case of the present novel.

On the one hand, the different collections scattered in the book become culturally relevant, because objects act as densely significant conservators of a (past) civilization that is not going to come back again. On the other hand, the meticulous description of the odds and ends undoubtedly functions as historical evidence: these items enter the fictional space as real-world fragments. Hence, besides embellishing and enriching the narrative texture, the theme of collecting can also be analysed considering its documentary value. Pertinently, in his essay "Trivial Pursuits? Heteroglossia in Konstantin Vaginov's *Harpagoniana*", Graham Roberts considers these collectibles as "hypotexts", i.e. narratives embedded in a text that "presents a slice of Leningrad life" (Roberts, 1997:253). In this respect, Roberts observes that "[w]ith some of the micro-narratives which appear in *Harpagoniana* [...] the reason why they are told, and why they are included in Vaginov's novel, is much less clear" (Roberts, 1997:253). To answer Roberts, the motivation for their insertion in the text can be found reflecting on their documental function, considering these objects as concrete cultural testimonies. But to what extent can we consider them as documents?

Gnoseologic and mnemonic functions

Although Maurizio Ferraris' recent book *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*[7] (2012) draws heavily on media, new media and technology, it supports an interesting argument that can be fruitfully applied to the present discussion. Indeed, drawing from Jacques Derrida's theories, Ferraris develops an ontology of social objects, claiming that registration or inscription – that is, the leaving of a trace to be called up later, – is a fundamental practice in contemporary society, which is characterized by communication. This kind of society, Ferraris continues, has always existed, and has always possessed an innate drive for recording, cataloguing, and listing. The act of writing, then, performs a "gnoseologic" function: by inscribing in a poetical form what Ferraris calls "social objects", we get to know ourselves better. Then, according to Ferraris' theory of documentality,[8] social objects correspond to acts that have been *inscribed* on some kind of support, like paper or even people's memory.

"Strong" documents are inscriptions possessing social relevance; nonetheless, as also Derrida contends, the act of writing itself can be regarded as documentation. Generally speaking, novels too possess social relevance and value. In fact, they certainly are related to the culture and the people that produced them. Moreover, despite being fictional (invented) worlds, they still have to refer to the actual world of the writer, hence reality. This is particularly true in case of realist novels, depicting contemporary life and society as it is. The same purpose can be found in Vaginov's modernist experiments. In *Harpagoniana* all the protagonists become compulsive collectors of relics of the past *primarily* in order to preserve the last sheds of those objects, which were a lively part of their cultural patrimony. According to Anemone, they are "anthropologists studying the disappearing traditions of an obscure culture" (Anemone, 2000:262).[9] Some objects referred to in the novel, such as dried drugs with double-headed eagles or John of Kronstadt's seal, become collectables because their existence is threatened by political circumstances.[10] Indeed, as Catriona Kelly claims[11] (Kelly, 1998:227-237), the first period subsequent to the Revolution was characterized by the phenomenon of iconoclasm. All the symbols of the *ancient regime* underwent a common fate: material destruction. Therefore,

it was worthwhile preserving even the ordinary and the everyday.[12] Thus, even though things no longer exist physically, the act of writing fixes and saves their memory. Together with *their* memory, it preserves the personality of those individuals like Vaginov, who attached cultural values to pre-revolutionary objects. This is precisely why, according to Ferraris, it is necessary to leave traces, otherwise nothing and no one will ever exist anywhere, "senza la registrazione il mondo delle promesse e dei patti, il mondo sociale si sfilaccerebbe ed evaporerebbe"[13].

To a certain extent, the production of a document changes the world we live in by bringing into being names related to things that, in the case of *Harpagoniana*, no longer exist or are partially unknown. The temporal existence of certain objects is hence extended, and, consequently, a specific human memory and identity are too prolonged. As Soe Marlar Lwin asserts, "[t]raditionally, storytellers served not only as entertainers, but also as sacred functionaries, historians, teachers or healers for both young and old of a society" (2012:226). Arguably, Konstantin Vaginov took on this role, as also many verses from his poetry testify:

и бот один среди болот,
покинутый потомками своими,
певец-хранитель город бережет
орлом слепым над бездыханным сыном.[14]
[1923]

On these bases, Vaginov's novel *Harpagoniana* can be considered as document that acquires the trait of "strength" by virtue of its intent: the narration of a specific reality. Furthermore, it is possible to assert that all the novels sharing the same goal can be considered not only as a piece of art, but also as useful records to explore history and the past.

Notes:

1. For a general outline on Russian modernism, see Finer (2010: 837-850).
2. On Vaginov and his contemporaries, see Nikol'skaia (1991: 3-11).
3. They are also interested in other manifestations of Soviet reality, such as stories, street songs, thieves' slang, etc.
4. "Carrying the nails in the Abyssinian carved boxes, the man turned the corner, where there was a low-cost preRevolutionary encyclopaedia, and entered his room. ... Near the wall, devoid of wallpaper, stood close his bed, with grey, wet, flat pillows and an austere, not less moist, cover. ... In the cupboard he stored papers, written and blank, decorative bottles of wine, dried drugs with double-headed eagles, dry leaves, dried flowers, beetles covered with spiders, butterflies devoured by moths, wedding cards, children's, women's, men's business cards with and without crowns, pieces of bread with a nail, cigarettes with a rope sticking out of tobacco like horns, rolls with a cockroach, samples of imperialist and Revolutionary cookies, samples of bourgeois and proletarian wallpaper, stubs of public and concession pencils, postcards reproducing world-famous paintings, used and unused pens, engravings, lithographies, John of Kronstadt's seal, a set of enemas, fake and genuine stones (of course, the latter were very few), invitations to Komsomol's and anti-religious evenings, a tea party on the occasion of the delegation's arrival to report on the international situation, a pack of tram slogans, posters celebrating the First of May, an out – of – date premium banner, there was even the Order of turtles for the tyrannical speed of illiteracy's elimination. ... He had to organize and

catalogue all this. All this must be allocated in indexes". If not otherwise stated, all translations are mine.

5. "[y]ou see, I sell things that no one needs. ... I sell that which has no value nowadays, but will be immensely valuable in the future. I sell dreams, candy wrappers, street songs, thieves' jargon, I sell things that have no weight and seem to have no value in the contemporary world." [italics mine]
6. For further reference, see Derrida (1995).
7. Maurizio Ferraris, Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces. Translated by Richard Davies. New York: Fordham University Press, 2012. The book was originally published in Italian in 2009.
8. For further reference, see "Documentality or Why Nothing Social Exists Beyond the Text", in Cultures. Conflict – Analysis – Dialogue, Proceedings of the 29th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, Austria, ed. Christian Kanzian and Edmund Runggaldier, Frankfurt: Ontos, 2007, 385-401; "Science of Recording", in Philosophy of the Information Society, Proceedings of the 30th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg 2007, ed. Herbert Hrachovec and Alois Pichler, Frankfurt: Ontos, 2008: 110-123; Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce, Roma-Bari: Laterza, 2009; "Documentality or Europe", The Monist, 92 (2009), 286-314.
9. In this context, it would be worthwhile applying also the notion of "iconology", the science of traces.
10. To better understand the value of a collectable, it would be interesting to discuss Searle's rule "X counts as Y in C". For further reference, see Searle (1995).
11. In particular, she argues that "[e]ager to channel the 'spontaneity' of such gestures into a 'conscious' legitimating ideology, the Bolshevik regime made the effacement of Tsarist monuments one of its first priorities" (1998:227).
12. It should also be remembered that during the 1920s collecting underwent a major revival, mainly because of the political situation. As prices collapsed, many middle – and upper – class families had to sell their prestigious, rich collections at a very affordable rate.
13. "without registration, the world of promises and pacts, the social world, would unravel and evaporate".
14. Vaginov (2008: 533). Translation: "and here, alone among swamps, left alone by his descendants, the cantor-watchman protects the city, as a blind eagle with its dead child".

Bibliography:

Anemone, Anthony, "Obsessive Collectors: Fetishizing Culture in the Novels of Konstantin Vaginov", *Russian Review*, 59/II (2000), 252-268.

Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne,* Paris: Édition Galilée, 1995.

Ferraris, Maurizio, "Documentality or Why Nothing Social Exists Beyond the Text", in *Cultures. Conflict - Analysis - Dialogue, Proceedings of the 29th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg, Austria*, ed. Christian Kanzian and Edmund Runggaldier, Frankfurt: Ontos, 2007, 385-401.

- "Science of Recording", in *Philosophy of the Information Society, Proceedings of the 30th International Ludwig Wittgenstein-Symposium in Kirchberg 2007*, ed. Herbert Hrachovec and Alois Pichler, Frankfurt: Ontos, 2008: 110-123.
- *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari: Laterza, 2009.
- "Documentality or Europe", *The Monist*, 92 (2009), 286-314.
- *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*. Translated by Richard Davies. New York: Fordham University Press, 2012.

Finer, Emily, "Russian Modernism", in *The Oxford Handbook of Modernisms*, ed. by Peter Brooker, Andrzej Gasiorek, Deborah Longworth, Oxford: Oxford University Press, 2010, 837-850.

Kelly, Catriona, “Iconoclasm and Commemorating the Past”, in *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, ed. by Catriona Kelly and David Shepherd, Oxford: Oxford University Press, 1998, 227–237.

Lwin, Soe Marlar, “Whose stuff is it? A museum storyteller’s strategies to engage her audience”, *Narrative Inquiry*, 22/II (2012), 226-246.

Nikol’skaia, Tatiana, “Konstantin Vaginov: ego vremia i knigi”, in *Kozlinaia pesn’- romany*, Konstantin Vaginov. Moskva: Sovremennik, 1991, 3-11.

Roberts, Graham, “Trivial Pursuits? Heteroglossia in Konstantin Vaginov’s Harpagoniana”, in *Voces en el umbral: M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*, eds. Lauro Zavala and Ramón Alvarado, Coyoacán: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997, 251-267.

Searle, John, *The Construction of Social Reality*, New York: Free Press, 1995.

Vaginov, Konstantin, *Garpagoniana*, in *Kozlinaia Pesn’. Romany*. *Stikhotvoreniia i poemy*, Moskva: Eksmo, 2008, 377-484.

– *Kozlinaia Pesn’. Romany*. *Stikhotvoreniia i poemy*, Moskva: Eksmo, 2008.

ირინა მარკეზინი
ბოლონიის უნივერსიტეტი
დოქტორი
იტალია

ისტორიული ცვლილებების დროს რუსული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ლიტერატურულ ჭრილში

ნაშრომი შეისწავლის ლიტერატურის დოკუმენტურ ღირებულებას კონსტანტინ ვაგინოვის პროზის მაგალითზე. მიუხედავად იმისა, რომ ვაგინოვის შემოქმედება შედარებით ნაკლებადაა შესწავლილი, ის განსაკუთრებით რელევანტურია ისტორიული ცვლილების დროინდელი კულტურის შენარჩუნების პრობლემის შესასწავლად. შესაბამისად, მისი უკანასკნელი და დაუსრულებელი რომანი „ჰარპაგონიანა“ (Harpagoniana, 1934) შეპირისპირებულია ფერარის დოკუმენტალობის თეორიასთან.

ნინო მინდიაშვილი
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

უცხო ქართულ მხატვრულ დისკურსში

ქართული ლიტერატურის მრავალსაუკუნოვანი არსებობის განმავლობაში ყოველთვის აქტუალურ საკითხად განიხილებოდა ეროვნული პრობლემატიკა, რაც ერთი მხრივ, ნაციონალური მარკერების ჩამოყალიბებას უწყობდა ხელს, ხოლო მეორე მხრივ, იმაგოლოგიური ნიშნითაც იყო საინტერესო. ნაციონალური სტერეოტიპები სხვადასხა ეპოქაში განსხვავებულად წარმოჩინდებოდა და ეპოქის შესაბამისად ყალიბდებოდა, რაც განპირობებული იყო პოლიტიკურ-სოციალური ფონითა თუ სახელმწიფოებრივი მიდგომებით.

იმაგოლოგია (ინგლ. image – სახე), დიდი ხანი არ არის, რაც ჰუმანიტარულ დისკურსში განიხილება. სიტყვა იმაგო ლათინური წარმოშობისაა და ნიშნავს სახეს, სახისმეტყველებას. იმაგოლოგია სამეცნიერო დისციპლინაა, რომელიც სწავლობს სხვათა, უცხოთა სახეებს, რაც უნდა მივიჩნიოთ არა მხოლოდ სხვა ეთნოსის სახე-სიმბოლოებს წარმოჩენად, არამედ საკუთარი, ნაციონალური ცნობიერების სტერეოტიპად, ანუ იმაგოლოგია არა მარტო უცხოს მხატვრულ სახეს ხსნის, არამედ, ახასიათებს ნაციონალურ ცნობიერებასა და ღირებულებათა სისტემას. აქვე უნდა ითქვას, რომ იმაგოლოგია ინტერდისციპლინარული თავისებურებებით ხასიათდება, რომლის სათავედაც უნდა მივიჩნიოთ ენა, კულტურა, ხელოვნება, ლიტერატურა, ფოლკლორი, რაც განაპირობებს იმაგოლოოგიის ისტორიული კონცეპტის ფორმირებას.

როგორც მკვლევარები მიუთითებენ (ე.პაპილოვა, ა.დიმა, შვედევსკა...), ლიტერატურათმცოდნეობითი იმაგოლოგია, როგორც სამეცნიერო დისციპლინა, ყალიბდება XIX საუკუნის ბოლოს, მათი უმეტესობა აღნიშნავს, რომ პირველი იმაგოლოგიური კვლევა საფრანგეთს უკავშირდება, რომლის ინტერესის საგანი იყო მეზობელი ქვეყნების ხალხთა მხატვრული სახეების წარმოჩენა, თუმცა ტერმინი იმაგოლოგია XX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩნდება ლიტერატურულ დისკურსში, კერძოდ საფრანგეთის შედარებით ლიტერატურათმცოდნეობაში და უკავშირდება ჟ.კარრეს და მ.გაიარას სახელებს.

როგორც აღვნიშნეთ, იმაგოლოგიური კვლევები, ძირითადად XX საუკუნის მეორე ნახევარში იღებს ინტენსიურ ხასიათს. იმაგოლოგიურ კონცეპტზე საინტერესოდ საუბრობს ბულგარელი მკვლევარი ალექსანდრე დიმა თავის წიგნში „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობის პრინციპები“, ის ყურადღებას ამახვილებს ნაციონალურ ტიპებსა და კულტურათაშორის ურთიერთობებზე, ხოლო ფრანგი მკვლევარი შავრელი თავის მონოგრაფიში „შედარებითი ლიტერატურათმცოდნეობა“, იმაგოლოგიას მიიჩნევს თანამედროვე კომპარატივისტიკის აქტუალურ მიმდინარეობად, რომელიც სისტემურად სწავლობს ერთი ერის შეხედულებას მეორეზე. პოლონელი მეცნიერი შვედევსკა, ლიტერატურათმცოდნეობითი იმაგოლოგიის ჩამოყალიბებას უკავშირებს მკვლევარ-კომპარატივისტ მურის სახელს.

მხატვრული ლიტერატურა, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, მდიდარ მასალას გვაწვდის სხვათა-უცხოთა სახე-სიმბოლოებზე, რაც განაპირობებს მხატვრული იმაგოლოგიის პარადიგმის ფორმირებას. ისტორიული იმაგოლოგიისგან განსხვავებით, მხატვრულ იმაგოლოგიაში ცოცხალი სურათებია წარმოჩენილი ადამიანთა ურთიერთობების, განსხვავებული მენტალობების, ხასიათების, ენის შესახებ, შექმნილია ამა თუ იმ სოციალური თუ ნაციონალური კულტურების სტერეოტიპები, რაც თავისთავად გულისხმობს ისტორიულ დისკურსსაც. ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ქართული ლიტერატურის კვლევა. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ლიტერატურათმცოდნეობით დისკურსში ამ მიმართულებით კვლევა დაწყებულია (მ.მირესაშვილი, ნ.გაფრინდაშვილი, ნ.წერეთელი, ც.კილანავა), რაც, ვფიქრობთ, ბევრი ნიშნით არის მნიშვნელოვანი.

ნაციონალური ხასიათისა და სხვა ეთნოსის ბუნების კვლევის თვალსაზრისით, ქართული ლიტერატურაში უმდიდრესი მასალაა წარმოჩენილი. აგიოგრაფიულ ტექსტებშიც კი მწერალი არა ქართველს, ანუ სხვა ნაციონალური ღირებულების მატარებელს განსაკუთრებულ ფუნქციას აკისრებს, რაც, საბოლოო ჯამში, მწერლის სათქმელის უკეთ წარმოჩენას უწყობს ხელს (პეროზ მეფე, სპარსი კაცი, დედოფალი შუშანიკი, აბო თბილელი...).

ამ ეტაპზე ჩვენთვის საინტერესოა, ქართულ-რუსული ურთიერთობების ფონზე როგორ აისახა ეთნიკური რუსის ნაციონალური მახასიათებლები ქართულ ლიტერატურაში. ქართულ-რუსული ურთიერთობები შუა საუკუნეების პერიოდიდან იწყება და რაც ყველაზე საინტერესოა, ამავე პერიოდიდან ჩნდება მხატვრულ ტექსტებშიც. რუსებსა და რუსეთზე მნიშვნელოვან მასალას გვაწვდის „ქართლის ცხოვრებაც“. „რუსი ასევე ცნობილია ქართულ ლიტერატურულ ძეგლებშიც, მაგალითად, “ვეფხისტყაოსანში” (ავთანდილის სიმღერის მოსასმენად “მოვიდიან... რუსნი, სპარსნი, მოფრანგენი და მისრეთით მეგვიპტელნი”), ჩახრუხაძესთან (მოგზაური პოეტის მიერ მონახულებულ ქვეყნებში დასახელებულია რუსეთიც – “ხაზარეთს დაჰყვის, რუსეთსაც ჩაჰყვის, ზღვის პირით ჰქროდის ტაროსით ქარი”), აგრეთვე შედარებით გვიანდელი ეპოქის ავტორებთან (ნოდარ ციციშვილი, არჩილი, მამუკა ბარათაშვილი და სხვა)“ (დათუაშვილი, 2015).

განსაკუთრებით საინტერესოა დავით გურამიშვილის „დავითიანი“, როგორც ერთი მხრივ ეროვნული, ხოლო მეორე მხრივ პიროვნული ტრაგედიის მატეანე. როგორც აღვნიშნეთ, მწერალი პოლიტიკური დისკურსის გათვალისწინებით აყალიბებს გარკვეულ სტერეოტიპს, სხვათა, უცხოთა შესახებ, ამდენად, რადგან ისტორიული სინამდვილის გათვალისწინებით ერის გადარჩენა რუსეთს უკავშირდება (ტექსტის მიხედვით), მწერალმა ისტორიული სინამდვილის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია შემოგვთავაზა, რომელშიც რუსეთი (რუსები) დადებით კონტექსტში წარმოაჩინა, რითაც, ფაქტობრივად, გამოხატა ერთი მხრივ პიროვნული, ხოლო მეორე მხრივ სახელმწიფოებრივი პოზიციაც. ამდენად, რუსეთი „დავითიანში“ ლიტერატურული ნიშნითაც შემოვიდა: დავით გურამიშვილმა თავისი ცალკეული ლექსების ფორმად/თემატურ ორიენტირად აიღო რუსული ხალხური ნაწარმოებები და სათაურთა ადგილას მიუთითა შესაბამისი წყაროები“ (კილანავა, 2013:25).

XIX საუკუნეში სრულიად ახალი პოლიტიკური ფურცელი იშლება, რომლის ლიტერატურული რეფლექსია წარმოჩენილია ქართველ რომანტიკოსთა

მხატვრულ ტექსტებში, ასახულია რა კოლონიური ვითარების დასაწყისი, ნაციონალური სტერეოტიპის ფორმირების პროცესი და ამ უმძიმეს ფონზე რუსეთი წარმოჩენილია, როგორც დამპრობელი. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ხშირ შემთხვევაში ავტორები რუსეთზე პირდაპირ არ მიუთითებენ და ალეგორიული ხერხებით ცდილობენ სათქმელის გადმოცემას – „ქართველი რომანტიკოსები საქართველოსა და რუსეთის იძულებით პოლიტიკურ კავშირს კეთილშობილურ მისიას უსახავდნენ: მათი აზრით, კოლონიურ ექსპანსიას განმანათლებლობის ხასიათი უნდა მიეღო – რუსეთი უნდა ქცეულიყო ევროპულ სააზროვნო სივრცესთან დამაკავშირებელ გზად. ეს თვალსაზრისი გატარებულია რომანტიკოსთა როგორც მხატვრულ, ისე დოკუმენტურ ტექსტებში“.

ქართველი რომანტიკოსების მოლოდინი დაკავშირებულია ქართულ-რუსული ურთიერთობების ჩამოყალიბებასთან, დიალოგის შესაძლებლობასთან და რუსეთთან აუცილებელი კულტურული ურთიერთობების განმტკიცებასთან. ნიკოლოზ ბარათაშვილი ლექსში „საფლავი მეფის ირაკლისა“ ცალსახად იწონებს ერეკლეს გადაწყვეტილებას საქართველოს პოლიტიკური ორიენტაციის შესახებ:

“აჰა აღსრულდა ხელმწიფური აწ აზრი შენი,
და ვსჭამთ ნაყოფსა მისგან ტკბილსა აწ შენნი ძენი.
ჟამ-ვითარებით გარდახვეწილთ შენთ შვილთ მიდამო
მოაქვთ მამულში განათლება და ხმა საამო;
მათი ცხოველი, ტრფიალებით აღსავსე სული
უდნობს ყინულსა ჩრდილოეთსა, განცეცხლებული
და მუნით ჰზიდვენ თესლთა ძვირფასთ მშობელს ქვეყანად,
მხურვალეს ცის ქვეშ მოსამკალთა ერთი ათასად!”

(ბარათაშვილი, 1972:54)

როგორც ვხედავთ, ავტორი ლექსში ერთი მხრივ გამოკვეთს საქართველოს ისტორიულ სინამდვილეს, ხოლო მეორე მხრივ, ქვეყნის პოლიტიკური ორიენტაციის რაკურსში რუსეთს განიხილავს ქართული კულტურულ-საგანმანათლებლო ევოლუციის შესაძლებლობის კონტექსტში.

რუსეთისა და რუსების მიმართ რადიკალურად იცვლება დამოკიდებულება ქართველ რეალისტთა შემოქმედებაში იმდენად, რამდენადაც ისინი უარს ამბობენ ნიჰილისტურ დამოკიდებულებაზე და მომავლისადმი ოპტიმისტურ განწობას გამოხატავენ, ხოლო ეროვნული ცნობიერების ნიველირებისა და ნაციონალური კატასტროფის მთავარ მიზეზად იმ კოლონიურ სინამდვილეს წარმოაჩენენ, რომელშიც საქართველო ნებისით თუ უნებლიედ აღმოჩნდა. მათი მიზანი მთავარი ეროვნული მარკერების, ანუ ეროვნული იდენტიფიკაციის დაბრუნებაა, რაც ყველაზე კარგად გამოხატულია ილია ჭავჭავაძის შემდეგ სტრიქონებში:

„ჩვენ უნდა ჩვენი ვშვათ მყოოფადი
ჩვენ უნდა მივცეთ მომავალი ხალხს...“

(ჭავჭავაძე, 1986:79)

ამ ფონზე ჩრდილოეთი, ჩრდილოელი მხატვრულ ტექსტებში გამოხატულია ეროვნული ნიველირების მთავარ მიზეზად, რაც განაპირობებს ქართულ ლიტერატურაში ისეთი სახე სიმბოლოს შემნას, როგორიც არის რუსი ოფიცერი („მგზავრის წერილები“), რომელსაც, როგორც ნაციონალური მარკერის გა-

მოვლინებას, ილია ჭავჭავაძე უპირისპირებს ლელთ ღუნიას, რაც განაპირობებს ერთი მხრივ ავტორის ირონიულ დამოკიდებულებას (სხვის, ანუ მტრის მიმართ), ხოლო მეორე მხრივ, მიჯნავს ჩვენს ნაციონალურ მახასიათებლებს სხვისგან (რუსისგან).

რუსეთისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება, პოლიტიკური დისკურსის გათვალისწინებით, იკვეთება შემდგომი პერიოდის ქართულ მხატვრულ ტექსტებშიც, განსაკუთრებით მწვავეა დამოკიდებულება საქართველოში „მოღვაწე“ რუსი მოხელეების მიმართ. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ე.ნინოშვილის „მოსე მწერალი“, ა.ერსითავ-ხოშტარიას “კამისიაში”, შ.არაგვისპირელის ნოველა “ესეა ჩვენი ცხოვრება” და ა.შ. მწერლები რუსების მთავარ პრობლემად ანტიეროვნულობას მიიჩნევენ, რაც დაპყრობილი ქვეყნისთვის ნაციონალური ნარატივის წაშლის საშიშროებადაც წარმოჩინდება, რის საპირწონედაც იკვეთება ისტორიული თემებისადმი ინტერესი, რაც კოლექტიური მეხსიერების განმტკიცების მცდელობად უნდა მივიჩნიოთ.

რუსულ-ქართული ურთიერთობების სიმძაფრე ნარჩუნდება XX საუკუნის ქართულ მხატვრულ დისკურსში. საბჭოთა კავშირის შექმნამ განსაკუთრებული სიხისტე შემატა ქართველ ავტორთა შემოქმედებას, რადგან საბჭოთა რეჟიმი რუსეთის იმპერიასთან ასოცირდებოდა და ნაციონალური ცნობიერების დეგრადაციას ემსახურებოდა, ხოლო ყოველგვარი ეროვნულის გამოვცლინებას სიცოცხლის ხელყოფაც მოყვებოდა. საბჭოთა იდეოლოგიურმა მანქანამ რელიგიის ჩანაცვლების ფუნქციაც იტვირთა, რადგან „ენა, მამული, სარწმუნოება“, საშიშ ეროვნულ ტენდენციად აღიქმებოდა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ კომუნისტური იდეოლოგიის სამსახურში ჩამდგარ ქართველ მწერალთა (ნებით თუ უნებლიეთა) რიცხვი სულ უფრო იზრდებოდა, რომლებიც გარკვეული ხარკის გაღებით ახერხებდნენ მწერალთა რიგებში დარჩენას, რაც ქართული მწერლობის სადარაჯოზე ყოფნასაც ნიშნავდა იმდენად, რამდენადაც ქართველი მწერლები ალეგორიული ხერხებით მაინც ახერხებდნენ სათქმელის წარმოჩენასა და მკითხველამდე მიტანას. ამ პერიოდის ლიტერატურაში მწერლები რუსეთისადმი ანუ კომუნისტური რეჟიმისადმი თავის დამოკიდებულებას შემდეგი ეპითეტებით წარმოაჩენდნენ: „წითელი ეშმა“, „გაწითლება“, „წითელ უღელში შებმა“ და ა.შ. მიხეილ ჯავახიშვილი „თეთრ საყელოში“ არაერთ მონაკვეთში წარმოაჩენს მსგავს დამოკიდებულებას ”ხევსურებსაც ქართველებსავით დაალპობს, გადააშენებს, წითელ რჯულზე გადაიყვანს“, რაც საშიში ტენდენციაა, რადგან ეროვნული ცნობიერების ხელყოფას ემსახურება.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ფოლკლორული იმაგოლოგია, როგორც ფოლკლორული ციკლის დისციპლინა. მისი პირველწყაროა ხალხური, ფოლკლორული მასალა, ზღაპარი, მითი, ანდაზა, ბალადა, ანეკდოტი და ა.შ. ფოლკლორში კარგადაა ასახული ეროვნულ ცნობიერებაში დამკვიდრებული სტერეოტიპები სხვათა შესახებ. „უდავოა, რომ დისკურსული ბუნებიდან გამომდინარე, ნაციონალური სტერეოტიპი, ნაციონალური მითი დამკვიდრებისა და გავრცელებისთვის ყველაზე ნოყიერ ნიადაგს ფოლკლორსა და მხატვრულ ლიტერატურაში პოულობს” (მირესაშვილი, 2016).

ამდენად, თუ მხატვრულ ტექსტს და შესაბამისად, უცხოს სახესაც, სხვადასხვა ფაქტორის გათვალისწინებით ქმნის მწერალი, ფოლკლორული იმაგოლოგია გამოკვეთს, ერის მეხსიერებაში როგორ აღიქმება ამა თუ იმ ეთნოსის

წარმომადგენელი: „სხვისი“ უარყოფითი ნაციონალური სტერეოტიპის დამკვიდრებას ყველაზე მეტად სწორედ მასკულტურა უწყობს ხელს, რომელშიც მოიაზრება ანეკდოტიც, როგორც ფოლკლორული იმაგოლოგიის ერთ-ერთი ჟანრული სახესხვაობა“ (მირესაშვილი, 2016).

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ სტერეოტიპიზაციის პროცესში მონაწილეობს ერის ისტორიული გამოცდილება, მისი ურთიერთმიმართების საკითხი ამა თუ იმ ერთან, ხოლო რაც შეეხება იმას, თუ რა განსაზღვრავს უცხოს, სხვა კულტურის შეფასებასა და შეცნობას – ამ პროცესში მონაწილეობს ეროვნული ცნობიერება და ნაციონალური იდენტობა, რომელიც თავის თავში ინახავს წარმოდგენას ამა თუ იმ ერზე, რელიგიაზე, მოკლედ, უცხოზე, ხშირად ამ სტერეოტიპების ტრანსფორმაციაც ხდება. ყოველ შემთხვევაში ვფიქრობთ, რომ იმაგოლოგიის განვითარება დაკავშირებულია ერთა შორის მეგობრობასთან ან მტრობასთან, და შეიძლება ითქვას ჰუმანური მიზანი ამოძრავებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარათაშვილი ნ., “საფლავი მეფის ირაკლისა”. ლექსები. “მერანი”, თბილისი, 1972.
2. დათუაშვილი ზ., საქართველოში რუსი სკვითს ნიშნავდა, სკვითი – წარმართს”. http://www.for.ge
3. მირესაშვილი მ., “ფოლკლორული იმაგოლოგია: ქართველის ეთნოსტერეოტიპი რუსულ მასკულტურაში”. ჟურნალი “სპეკალი” №9. 2015.
4. კილანავა ც., “ქართული ნაციონალური დისკურსის ფორმირება: საქართველოსა და რუსეთის იმპერიის მარკირების მოდელები და ქართული ნაციონალური თვითიდენტიფიკაცია მე-18 საუკუნის დასასრულისა და მე-19 საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში”. დისერტაცია, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.
5. ჭავჭავაძე ი., ლექსები. “მერანი”. თბილისი, 1952.
6. ჯავახიშვილი მ., “თეთრი საყელო”. “მერანი”. თბილისი, 1985.
7. Папилова Е.В. ИМАГОЛОГИЯ КАК ГУМАНИТАРНАЯ ДИСЦИПЛИНА. 2011.

თამარ გოგოლაძე
გორის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი
საქართველო

გრიგოლ რობაქიძის ერთი ესსე გრეტა გარბოზე

XX საუკუნის 20-30-იანი წლები უცნაური დროითი ტემპით მიმდინარეობს. „ყოველ დროს თავის საკუთარი ხიბლი და საკუთარი აღქმის ვიბრაციის ამპლიტუდა აქვს. ყოველი დრო საკუთარ, ერთჯერად ზმანებას ქმნის, რომელშიც ის თავის თავს წარმოშობს და ავითარებს. ამგვარი რამ ჩვენ საუკუნესაც უნდა ჰქონდეს. აღქმის სახე დროის „შემზარავი ფენომენისადმი მიმართებით უნდა შევიცნოთ“ – წერდა ქართველი მწერალი გრიგოლ რობაქიძე (1880-1962) (რობაქიძე, 2012:109). და მართლაც ამ ეპოქამ, ტექნიკის განვითარების უსწრაფესმა ტემპმა, ხელი შეუწყო კინემატოგრაფის განვითარებასაც, რომელიც იქცა „მეათე მუზად და ხელოვნების მეშვიდე დარგად“ (ამირეჯიბი, 1990).

ჯერ კიდევ 20-იან წლებში გერმანიაში ემიგრირებულმა ილია ჭავჭავაძის დისშვილმა, ალექსანდრე აფხაზმა, რომელიც დაინტერესდა კინოსტატისტიკით, 1925 წელს გამოსცა წიგნი „ფილმი ციფრებსა და რიცხვებში“, მოგვიანებით, 1929-1935 წლებში კი ოთხტომიანი ნაშრომი „კინომეურნეობის ცნობარი“ (ბაქრაძე, 1999). ალექსანდრე აფხაზისა და გრიგოლ რობაქიძის უშუალო ნაცნობობამდე, სავარაუდოდ, გრიგოლ რობაქიძეს, ჯერ კიდევ საქართველოში ყოფნის პერიოდში გაუჩნდა ინტერესი კინოხელოვნებისადმი, რის დასტურადაც გამოდგებოდა მწერლის დაუმთავრებელი რომანი „ფალესტრა“, რომლის მთავარი პერსონაჟები, კინორეჟისორი ადოლფ უნგარი და მის მიერ ამორძალების დედოფლად შერჩეული, წარმოშობით ქართველი ქალი, კავალა, არიან. რომანი უცნაური ქვესათაურებით გამოირჩევა: „უცხო თვალი ეპოქაში“, „როგორც ბარათი ევროპის მწერლებს“, „მიძღვნა სტეფან ცვაიგისადმი“ და ეპიგრაფი საისის ქალის ქანდაკის საფეხურზე ამოტვიფრულიდან: „მე ვარ ის, რაც არის, რაც იყო და რაც იქნება და არც ერთ მოკვდავს და არც ერთ უკვდავს არ აუხდია ჩემი საბურველი“. ასეთი ქალი მწერლის იდუმალი ფანტაზიის ობიექტიცაა და მას იგი პოულობს 1935 წელს უკვე ემიგრაციაში გამოცემულ კრებულში („დემონი და მითოსი“) დაბეჭდილ ერთ ესსეში „გრეტა გარბო, – ჩვენი დროის სანუკვარი ოცნება“ (ქართულ ენაზე თარგმანში „გრეტა გარბო ვითარცა ზმანება დღევანდელობისა“).

რატომ ოცნება, ოცნება იდუმალებით აღსავსე ქალზე, „ეს ხატება სასიკვდილო სარეცლამდე მუდამ მამაკაცთან იქნება. სინამდვილე ამგვარ მოვლენათა ვიბრაციაში იხსნება. პოეტის მოვალეობა და მისი მისია ამ სახის ვიბრაციათა ხორცშესხმაა. ის ზმანებისათვის შინაგან ენას პოულობს და მას სურათოვან სიტყვებში მკაფიოდ გამოთქვამს, ზმანება რომ არ შეაკრთოს, ან სულაც არ დააზიანოს. ბევრად უფრო ძნელია, ამ ხატებას ხორციელი ელემენტი შესძინო, რადგან ვიბრაცია სიმძიმესა და შეხებას გაურბის“ (რობაქიძე, 2012:107).

რატომაა ეს ქალი ასეთი იდუმალი, ეს გამოცანად რჩება დღემდე მის თანამედროვეთა მოგონებებსა თუ კინომცოდნეთა შეფასებებში. გრიგოლ რობაქიძემ კი სცადა, შესაძლოა, ერთ-ერთმა პირველმა ქართველ მწერალთა შორის...

მწერალი კარგად იცნობს გარდასახვის ხელოვნებას, მას აქვს საოცარი განცდა სინატიფისა და მშვენიერებისა როგორც ათასწლეულების წინანდელი ნიმუშებისადმი, ისე თანამედროვეთა ხელოვნების მიმართ.

გრეტა გარბო გარდასახვის ოსტატია და სწორედ ამ გამორჩეულობას უსვამს ხაზს გრიგოლ რობაქიძე. ერთია თამაშობდე, განასახიერებდე სხვადასხვა ეპოქის, სხვადასხვა ტიპის ქალებს და მეორეა იყო „ვიღაც სხვადა ამავდროულად „საკუთარი სხვა“. იქნება ეს მხოლოდ მის გარეგნობაშია, მის ცივ, მაგრამ საოცარი აურის მქონე გარეგნობაში, რასაც სესილ ბიტონიც, ინგლისელი დიზაინერი, ფოტოხელოვანი, რეჟისორი აღნიშნავდა თავის დროზე: „იგი მოგვაგონებს ფერმკრთალ წყალქვეშა ბინადარს, ეფემერულ ქალთევზას ან ნაიადას, რომელიც მყისიერად გაიელვებს ზღვაში სიღრმეების მოციმციმე მომწვანო სინათლეში. მას აქვს გრძელი, ხვეული თმები და მოკაზმულია უამრავი სადაფის ნიჟარით. დღეს ეს ახალგაზრდა ქალი სწორედ ის გარბოა, ყველაზე ცნობილი ადამიანი მსოფლიოში, ჰოლივუდის დედოფალი... მას აქვს მრგვალი სახე მკვეთრი ნაკვთებით, ფართო პირი, რომელიც დანის პირს მოგაგონებთ. დიდი ზომის კბილები ერთმანეთთან მისადაგებულ მარგალიტებს მოგვაგონებს, ღია ფერის თვალები იმდენად გრძელი წამწამებითაა შემოჯარული, რომ, როდესაც გარბო თვალებს ხუჭავს, ისინი მის ლოყებსაც კი ეხებიან. სახის ფერი გაოცებთ თავის არამიწიერი სითეთრით და იმდენად ნაზია, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს მისი კანი ერთი ფენით უფრო ნაკლებია, ვიდრე ნებისმიერი სხვა ადამიანისა. ნარნარი და ნებისმიერი მოძრაობებით იგი პანტერას ან ქალთევზას მოგაგონებთ და მიუხედავად იმისა, რომ იგი საკმაოდ მაღალია და მას დიდი ფეხები და ხელები აქვს, მის გარეგნობაში არის რაღაც ეფემერული“ (ჟ. „ჩვენ – ქალები“, 2006:27). სხვადასხვა უცხოურ პრესაზე დაყრდნობით, ქართული პრესაც („ქალთა გაზეთი“) 1999 წელს მას ვენერა მილოსელის ანტიკური სილამაზის მოდელს ამსგავსებდა: „უზარმაზარი უჩვეულოდ ლურჯი თვალები, კეთილშობილური მოყვანილობის ცხვირი, ნაზი პირი, კუპიდონის მშვილდივით მორკალული ზედა ტუჩით, მაღალი სუფთა შუბლი, სახის სრულყოფილი ოვალი ნიკაპზე მომხიბვლელი ღრმულით, სქელი, ბუნებრივად ხვეული თმა... განიერი ბეჭებით, ვიწრო თეძოებითა და გრძელი ფეხებით გარბო ანტიკური ეპოქის ბიჭს უფრო ჰგავს“ („ქალთა გაზეთი“, 1999:16).

გრიგოლ რობაქიძე მსახიობი ქალის გარეგნობის აღწერაშიც არ იმეორებს სხვის ნათქვამს. სავარაუდოდ, იგი (შესაძლებელია მხოლოდ ფილმით, ან იქნებ პირადი შეხვედრისას) მხოლოდ საკუთარ საღებავებს იყენებს. მგრძნობელობა, აი ის მაგია, რომელსაც გრეტა გარბოში პოულობს მაყურებელი „არარეალურ შვედ ქალში, არამედ მის ფილმისეულ ხატებში, რომელიც ბევრად უფრო რეალურია, ვიდრე თავად იგი. ის ლამაზია? ზედმეტი კითხვაა. უფრო ლამაზი ქალებიც არიან, მაგრამ ისინი ასე უცხოდ მომაჯადოებლად არ ზემოქმედებენ. ის ტანადია, თუმცა არასაკმარისად მოქნილი. თავისი მაღალი ფეხებით კუთხურად მოძრაობს და მისი ჟესტები ხშირად მოუქნელია. თუ მის მხრებს მივაქცევთ ყურადღებას, ისინი ცოტა უხეშადაც მოგვეჩვენება. კაბა მისი სხეულის სრულყოფილებას არ გამოხატავს... მისი მომხიბვლელობა შეუდარებელია. პროფილში მისი შუბლი მკვეთრად წამოწეულია – ბავშვურად, ამაყად, ანფასში რბილი და ფართოდ ჩაღრმავებული – ნათელი და ჭკვიანი. გრძელი, მაღლა გადაჭიმული

მომრგვალებული წარბები მბრძანებულად რაღაც ამაღლებულს შემოსაზღვრავენ.

ხავერდოვანი წამწამები გლუვი ნიჟარებივით მგრძნობიარედ – მძიმედ და მხნედ განლაგებულან, თითქმის თვითთრობაში, დიდი. ნათელი თვალები, რომლებიც ერთდროულად შიშსა და ნაღველს, ასხივებენ, შემაშფოთებელი სიღრმიდან იმზირებიან: წყლიანი ცისფერ-მწვანე კრისტალები თვით თეთრი მზიდანაა. ისინი, ეს თვალები, აღუწერელნი არიან, რადგან უცხო სამყაროდან იმზირებიან. წარმოვიდგინოთ, რომ მოჩვენებითი მარტოობიდან დაბრუნებულნი, პირველად ვხედავთ ცოცხალი არსების თვალებს. ისინი გაუცხოებულად შეშინებამდე და, იმავდროულად, ნეტარებით გამბედნიერებლად ზემოქმედება შეეძლებათ: შემხვედრი მზერით ისინი „მე“-ს პირველად ღვთაებრივ „შენ“-ში აღმოაჩენენ. გრეტა გარბოს თვალებიდან ამგვარი ზემოქმედება მოდის. აქ იგი მთლად ლეონარდოსეულია და შემდეგ პირი: კეთილშობილად და ნატიფად გამოკვეთილი: იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ის სუნთქვაში მგრძნობიარე-უბიწო თრობას ინახავს. მზერა და პირი თითქმის არასდროს ემთხვევა ერთმანეთს...“ (რობაქიძე, 2012:112-114).

აქ უკვე პიროვნების სულიერ სამყაროში იხედება მწერალი და ეს ხედვა მხოლოდ მისეულია. რატომ სურს მწერალს ასეთი კვლევა-ჩაღრმავება? იმისთვის, რომ დაინახოს იქნებ ერთი კუთხე მაინც საიდუმლოებით მოცული ქალისა, რომელიც განსხვავდება მისივე დროის სხვა ცნობილი მსახიობის მარლენ დიტრიხისაგან. და აი, დასკვნაც: მარლენში აფროდიტური ტალღა მიწიერად განსახიერდება, „თითქმის ირეალურად“, გრეტასი კი ეთერულ სხეულშია. და მაინც, ვინაა გრეტა გარბო. არც ბაკხი ქალი, არც ამაზონი, არც მადონა, არც მენადა, და, ბოლოს, „საერთოდ, არის კი ის ქალი?“ „ის ყველა ესენია, ერთად აღებული“ (რობაქიძე, 2012:115).

და საიდუმლო სწორედ გარდასახვაშია – „ის საკუთარ თავს გადანერგავს როლში, თავად ცხოვრობს პიროვნებაში, ისტორიული იქნება, თუ გამოგონილი. მაგრამ იგი გმირ ქალს კი არა, მასში საკუთარ თავს წარმოადგენს. ის შემსრულებელი არაა: მოცემული როლი მისთვის მხოლოდ მასალაა, რომელშიც თავად საკუთარ თავს გამოხატავს. იგი საერთოდ არ თამაშობს, მხოლოდ საკუთარ თავს გამოსახავს. ის არც ანნა კარენინაა, არც დედოფალი კრისტინა, არც მატა ჰარი, ან სხვა ვინმე, მუდამ გრეტა გარბოდ რჩება, მაგრამ მუდამ ახლებურად“ (რობაქიძე, 2012:116-117).

რობაქიძის თვალსაზრისით, გრეტა გარბო არსის შინაგანი ხატია, რომელიც მბრძანებლობს სხვა ხატებს შორის, რომელიც ფილმური სახით მოგზაურობს მსოფლიოში და მოაქვს ყველასთვის ის, რაც ყველას აკლია: „მგრძნობიარე ხიბლის ახალი სახე“. ის ყველას ენატრება, მაგრამ რეალური გრეტა არ იგულისხმება. „...ის ქმნის სასურველ ატმოსფეროს, რომელშიც უკვე აღსრულების შესაძლეობლობას, როგორც თვითგანცდილს, თან ახლავს უნატიფობის წინაცთუნებათა სიჭარბე, ვითარცა თითქმის საბოლოო განხორციელება. იქნებ ახალი რასა „გარბოიდებისა“ (რობაქიძე, 2012:121).

მაგრამ აი საოცრება, აქვე რობაქიძე გერმანელი ქალიშვილების დახასიათებასაც იძლევა იმ ქვეყნისა, სადაც დედამიწის მითიურად შენახვას ცდილობენ, მათ სხვა დანიშნულება აქვთო (რობაქიძე, 2012:122).

გრეტა გარბო და მისი ფენომენი ესაა მამაკაცისადმი სულიერი დაუმორჩილებლობის მაგალითი.

და აი, უცნაური დასასრული ესსესი: დახასიათება კინომსახიობი ქალისა, რომელიც განწირულია მარტოობისათვის, გაურბის ფოტოგრაფებს, ჟურნალისტებს, ინტერვიუერებს... „თავის ფილმისეულ სახეში ის მთლიანად ცხოვრობს და, როგორც ადამიანი, გაშიშვლებული რჩება... ალბათ, ბედნიერია იგი? კადნიერი კითხვაა. ის, დღევანდელობის ზმანება, ამ დროს მსხვერპლია“ (რობაქიძე, 2012:125).

გრეტა გარბო მართლაც ასე იცხოვრებს სიცოცხლის დასასრულამდე, ახდება გრიგოლ რობაქიძისეული 1935 წელს გამოთქმული წინასწარმეტყველება: „ადვილი საფიქრებელია, რომ ერთ დღეს იგი, ბედისწერით აღძრული, თავის საკუთარ ფილმს შეუმჩნევლად ეწვიოს. მაშინ მის საოცარ წამწამებს ორი დიდი ცრემლი დაამძიმებს – „მსოფლიოს უმშვენიერესი და ყველაზე მწუხარე მარგალიტები“ (რობაქიძე, 2012:125).

როგორც უცხოელი ჟურნალისტები წერდნენ: „სიცოცხლის მიწურულს საკუთარი ფილმების ყურება აიჩემა. საკუთარ თავზე მესამე პირში ლაპარაკობდა: „ის ლამაზი იყო“. ვფიქრობთ, ქართველი მწერალი ჭეშმარიტად ჩაწვდა მსოფლიოს გამოჩენილ კინოვარსკვლავის ბედისწერას, რადგან მან დაინახა ის, რაც შემდგომ, 1980 წელს ერთმა ინგლისელმა კრიტიკოსმა აღნიშნა: „ჰოლივუდში“ იყო, არის და იქნება ორად ორი დიდი „ვარკვლავი“ – გრეტა გარბო და ჩარლი ჩაპლინი...

ჩვენთვის უცნობია, არსებობს თუ არა გრიგოლ რობაქიძის სხვა ესსე კინოხელოვნებასა ან კინოვარსკვლავებზე, მაგრამ ერთი კი ცხადია: მისი მსჯელობა 20-30-იანი წლების კინოვარსკვლავზე, განუმეორებელია თავისი სიღრმისეული, შორსმჭვრეტელური კვლევა-ჩაღრმავებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, „განათლება“, თბილისი, 1990.
2. ბაქრაძე ა., „კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი“, „ლომისი“, თბილისი, 1999.
3. რობაქიძე გრ., „დემონი და მითოსი“, „არტანუჯი“, თბილისი, 2012.
4. ჟურნალი „კინო“, №14, 1984.
5. ჟურნალი „ჩვენ – ქალები“, №2, 2006.
6. გაზეთი „ქალთა გაზეთი“, 1999 წლის ივლისი.

თამილა ზვიადაძე
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ერთი ლაპიდარული წარწერის ენობრივი მახასიათებლების შესახებ

ლაპიდარული წარწერები წარმოგვიდგენენ მნიშვნელოვან მასალას არა მხოლოდ დამწერლობის განვითარების შესასწავლად, არამედ გვიჩვენებენ, რამდენად დასაშვებია წარწერაში გამოვლენილი ორთოგრაფიული, გრამატიკული თუ ლექსიკური მოვლენები ამა თუ ეპოქისათვის. ლექსიკის სემანტიკური ცვალებადობის პროცესზე თვალის გადევნება და სემანტიკური ასოციაციების თანამიმდევრული ხატის აღდგენა, რა თქმა უნდა, ხდება ლიტერატურული და საისტორიო წყაროების საშუალებით, მაგრამ სიტყვის კონცეპტუალური ველის კვლევის თვალსაზრისით, ეპიგრაფიკული წარწერებიც საინტერესო სურათს იძლევა. მათში დადასტურებული ზოგიერთი სიტყვა განსხვავებული სემანტიკის მატარებელია: მნიშვნელობა ან სრულად არის შეცვლილი, ან ნიუანსობრივად მაინც. ამოსავალი კონტექსტია, მეტყველების აზრობრივად დასრულებული მონაკვეთი, რომელიც ზუსტად განსაზღვრავს მასში შემავალი სიტყვის ან ფრაზის მნიშვნელობას.

ლექსიკურ-სემანტიკური თვალსაზრისით საყურადღებოა ნეკრესის წარწერები, რომლებიც თავსდება საკმაოდ ვრცელ ქრონოლოგიურ ჩარჩოში: ძვ.წ.აღ-ის IV - ახ.წ.-ის VI სს.

ნეკრესის ნაქალაქარი კახეთში, ყვარლის რაიონში მდებარეობს. მისი დაფუძვნება უკავშირდება მეფე ფარნაჯომის სახელს (ძვ.წ.აღ-ის II ს.). ლეონტი მროველის ცნობით: ,,ამან, ფარნაჯომ-მეფემან უმატა ყოველთა ციხე-ქალაქთა შენება და ამართა ზადენსა და იწყო შენებად, რომელ არს ნეკრესი". ნეკრესი წარმოადგენდა ისტორიული ჰერეთისა და შემდგომ კახეთის ერთ-ერთ საყურადღებო პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, კულტურულ და რელიგიურ ცენტრს. ნაქალაქარზე აღმოჩენილია ათი წარწერა, რომელთაგან ერთი ამოკაწრულია ქვევრის პირზე. იგი შედარებით გვიანდელია და თარიღდება ახ. წ. აღ-ის VI ს-ით. დანარჩენი ფიქალ ქვებზეა, რომელთაც სტელის ფორმა აქვთ. სტელები წარწერებით, როგორც ლევან ჭილაშილი აღნიშნავს, საფლავის ქვების დანიშნულებით გამოიყენებოდა. წარწერა ქვევრის პირზე ასე იკითხება: ,,მ~ ბ ესე ჭური მე... დავრგე".

ყურადღებას იქცევს გამოთქმა ,,ჭურის დარგვა", რაც თანამედროვე ქართულისათვის უცხოა. ამასთან, სიტყვა ,,ჭური" აღმოსავლეთ საქართველოში საღვინე ჭურჭლის აღსანიშნავად არ გამოიყენება. ჭური იგივეა, რაც ქვევრი (მიწაში დაფლული საღვინე ჭურჭელი). დღეს ისინი სინონიმებია. ,,ჭური" დასავლეთ საქართველოშია გავრცელებული, ,,ქვევრი" – აღმოსავლეთში, კახეთში.

რა ვითარება გვქონდა ძველ ქართულში? სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის მიხედვით: ,,ზოგადი სახელი ყოველთა არს ჭურჭელი, ხოლო ესე ჭურჭელი განიყოფებიან: იარაღად, გვარდაკად, ლანკანად, ჯამად, საღვინედ, წედად, სარწყულად, ზარდახშად. ჭურნიცა და წედანიცა საღვინედ ითქმის (ორბელიანი, 1993:409). ჭურს, როგორც საღვინე ჭურჭელს – ქვევრს ასახელებს პროფ. ილია

აბულაძე: ჭური-იარაღი, ჭურჭელი, ქვევრი, მოკაზმულობა (აბულაძე, 1973:120). სიტყვა გვხვდება ძველ სალიტერატურო ძეგლებში: ,,ჩასუა ჭურსა შინა დიდსა'' (მამათა ცხ.), ,,ზოგჯერ ჭურისაებრ გული აუდუღდებოდა" (,,ვისრამიანი"). ამასვე ადასტურებს ურბნისის ნაქალაქარის გათხრებისას აღმოჩენილი წარწერა ქვევრის პირზე (VI ს.) აქ სამი ქართული ასოა გამოსახული: ,,ქ ჭ ე". სავარაუდო წაკითხვაა: ქრისტეს ჭური ესე" (ჭილაშვილი, 1984:115).

სემანტიკურად თავსებადი ლექსემების მნიშვნელობებში საზიარო სემების არსებობის საფუძველზე გამოიყოფა ლექსემათა სინტაგმატური ჯგუფები. მნიშვნელობათა დაკონკრეტებაში დიდ როლს ასრულებს სიმტაგმატური ფაქტორები. ჭური, როგორც საღვინე ჭურჭელი, გულისხმობს ლექსემებს: დიდი, მოზრდილი, ღრმა, პატარა, მომცრო... ეს სემანტიკა სალექსიკონო მნიშვნელობებითაც გადმოიცემა. იმავე სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონის მიხედვით, ,,ჭური ეწოდების ტკბილის საცავსა, ხოლო ესე ჭური, საცავი ტკბილისა, განიყოფებიან, რამეთუ დიდთა ეწოდების ქვევრი და მის შედეგსა – ყვიბარი და მის უმცროსსა – ქოცო, არამედ ყოველივე ჭური არს (ორბელიანი, 1993:508).

საბაზე დაყრდნობით განმარტავს სიტყვას ნ.ჩუბინაშვილი: ,,ჭური საკუთრივ ეწოდების ღვინის ჩასასხმელს, რომელ არიან: ქვევრი, ხალანი, დერგი, ლაგვანი, ლაგვინარი და თხიერიცა" (ჩუბინაშვილი, 1961:460). ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვითაც ღვინის შესანახ დიდი ზომის თიხის ჭურჭელს ჭური ჰქვია. ქვევრი კი უფრო მცირე მოცულობისაა, რომელიც შიგ ჩაუსვლელად, ზევიდან ირეცხება სარცხით (ძოწენიძე, 1974:403). ჭური დიდი ქვევრია, ორმოც ფუთზე მეტი ტევადობისა. მისი გარეცხვა შიგ ჩაუსვლელად არ ხერხდება, ამიტომ ძველად ჭურს ,,ჩასავალსაც" უწოდებდნენ (კაკაბაძე, 1982:63). ჭური რომ მოცულობით ყველაზე ღრმა და დიდია, ამას ადასტურებს გამოთქმაც: ,,ჭურში ზის" – არაფერი ესმის, არ იცის.

მაშასადამე, ძველი ქართულისათვის ჭური და ქვევრი სინონიმები არ არის. ჭური ზოგადი სახელია საღვინე ჭურჭლისა, ხოლო ქვევრი, ქოცო, ყვიბარი, ლაგვანი, ხალანი, დერგი... ტევადობით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ნეკრესის წარწერა ადასტურებს, რომ ძველად სწორედ სიტყვა ,,ჭური" იხმარებოდა მიწაში დაფლული საღვინე ჭურჭლის აღსანიშნავად როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ საქართველოში და მხოლოდ შემდეგ მოხდა სემანტიკური კომპონენტის ცვლილება. აღმოსავლეთ საქართველოში რომ გავრცელებული იყო ეს ლექსიკური ერთეული, ამაზე მიგვანიშნებს ასევე მცენარის სახელწოდება ,,ჭურა", რომელიც კახეთში დასტურდება. სახელდების მოტივაცია ემყარება მსგავსებას: მცენარის ფორმა წააგავს ჭურს.

წარწერაში დადასტურებული მეორე სიტყვა ,,დავრგე" მოქმედების აღმნიშვნელია და უკავშირდება მცენარის (ჩვეულებრივ ფესვებიანი ძირით) მიწაში ჩაფვლას, ჩაყრას (ქეგლ, 1953:629). ძველი ქართული ენის ლექსიკონებშიც ,,დარგვა, ,,რგვა" მხოლოდ მცენარესთან გამოიყენება: ,,ხთ ზედაძსზედ აღმოფხურა დარგვითა ძირთა ვერ განიგებს" (მ. ცხ.) დარგვა – დარგული: ,,მოქმედება მათდა არს არა დარგვაძ ხისაძ, არამედ აღმოფხურაძ კეთილად დარგულისაძ: (პავლეს ეპისტოლეთა თარგმ.).

რაც შეეხება დიალექტის მონაცემებს, დასავლურ კილოებში, კერძოდ, იმერულში, ,,დარგვა" შეიძლება სხვა მნიშვნელობითაც შეგვხვდეს (რა თქმა უნდა, გადატანითი მნიშვნელობით, როცა უკავშირდება მიცვალებულის მიწაში

ჩაფვლას, დასაფლავებას, დამარხვას). სავარაუდებელია, რომ ძველ ქართულში დარგვა – დაფვლა – დამარხვა სინონიმები იყო. ამის თქმის საშუალებას გვაძლევს ქართველური ენების (ზანური, სვანური) მონაცემები. სვანურში მცენარის მიწაში ჩაფვლას დამარხვას უწოდებენ: ,,ქართუეფილ ლელიუნთდ ხოშას სკოდი ფათგისგა ოშუღ“ – კარტოფილი საზამთროდ ღრმა ორმოში დავმარხე“.

სვანურში ჭურს კეცს უწოდებენ, ზანურში – ლაგვანს. ლაგვანი, საბას მიხედვით არის ,,პატარა ჭური, პირფართო ჭურჭელი, დიდი ქილა“. ლექსიკონში დამოწმებულია მარკოზის სახარების ერთ-ერთი თავი, სადაც იკითხება: ,,ლაგვანითა წყალი ზე ედგა“ (მარკ. 14, 13). სიტყვა არაერთხელ გვხვდება ძველი ქართული ენის ძეგლებში: ,,დავდგი ლაგვნები, სავსეჵ ღვინითა“(იერემია, 35, 5 ჟ), ,,ლაგვანი, სავსეჵ ზედაშითა“ (სინ, 11, 318 რ). სიტყვა მცირე ფონეტიკური ცვლილებებით (ლაგინა) დღემდეა დაცული გურულ დიალექტში (ნიკოლეიშვილი, 1998:204) – აღნიშნავს პატარა დოქს. სამეგრელოსა და სვანეთში არ ამბობენ ,,ლაგვანი (ჭური, ქვევრი) ჩავდგი (ჩავაგდე), როგორც ეს თანამედროვე ქართული ენისა და მისი დიალექტებისათვისაა დამახასიათებელი, მათთვის ჭურის ჩადგმა დამარხვაა, დაფვლა, დარგვა: ,,ლაგვანი დივთხორით“//,,კეც ოშდუღ“. როგორც ჩანს, ,,დარგვა“ ძველ ქართულში ზოგადად რისამე მიწაში დაფვლას გულისხმობდა და არ იყო დაკავშირებული მხოლოდ მცენარესთან, დაფვლა, დამარხვა დარგვა კი მსგავსი მნიშვნელობის სიტყვებად მოიაზრებოდა.

ლექსიკურ ერთეულთა მრავალფეროვნების მიზეზი თვით ქართველურ ტომთა მსოფლმხედველობა და წარმოდგენებია. ,,მნიშვნელობა არასოდეს არ ქმნის ჩაკეტილ სისტემას, რამდენადაც ნიშანთა სამყარო კომუნიკაციის პროცესში მუდმივ მოძრაობაშია (ბარბაქაძე, 2009:88), ამ გზით ენა ინარჩუნებს მოქნილობას და იმის შესაძლებლობას, რომ მიაღწიოს მაქსიმალურ გამომხატველობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბულაძე ი., ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბილისი, 1974.
2. ბარბაქაძე ც., პოეზიის სემიოტიკა, თბილისი, 2009.
3. კაკაბაძე ც., შროშული კერამიკა, თბილისი, 1982.
4. კახაძე ო., ნეკრესის წარწერა – მხოლოდ თავსატეხი თუ? გაზეთი ,,განათლება“, №7, თბილისი, 1995.
5. ნიკოლეიშვილი ე., არქაული ლექსიკის კვალი გურულში: ქართველური მემკვიდრეობა, II, ქუთაისი, 1998.
6. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული, ტ, II, თბილისი, 1993.
7. სარჯველაძე ზ., ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბილისი, 1995.
8. ფეიქრიშვილი ჟ., ნეკრესის წარწერის მნიშვნელობა ქართულ წერილობით ტრადიციაში: ეტიმოლოგიური ძიებანი, ქუთაისი, 2005.
9. ფოჩხუა ბ., ქართული ენის ლექსიკოლოგია, თბილისი, 1974.
10. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. III, თბილისი, 1953.
11. ჩუბინაშვილი ნ., ქართული ლექსიკონი, ტ. II, თბილისი, 1961.
12. ძოწენიძე ქ., ზემოიმერული ლექსიკონი, თბილისი, 1974.
13. ჭილაშვილი ლ., ნეკრესის უძველესი წარწერები და ქართული დამწერლობის ისტორიის საკითხები, თბილისი, 2004.
14. ჭუმბურიძე ზ., ნეკრესის წარწერების გამო, ,,მწიგნობარი“, თბილისი, 2001.

ხათუნა ბერიძე
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ტრანსლაცია, როგორც პოლიტიკური ტერმინი და თარგმანის მეტაფორა

მხატვრული თარგმანის თეორია, როგორც მეცნიერება, მოიცავს სწავლების ისეთი დარგებს, როგორიც არის პოლიტიკა და იდეოლოგია. ყოველი ნარატივი იტევს ისეთ სოციოლინგვისტურ კონცეპტს, როგორიცაა „ენობრივი პოლიტიკა“, ნარატივის მიკროსამყაროს სუბიექტური რეფლექსია SL ენაზე TL, ნაამბობი – გულისხმობს მთხრობელის სუბიექტურად შერჩეულ ფაბულასა და პერსონაჟებს, მაშასადამე, მას აქვს წარმოდგენილი სრული სურათი: კოლოსალური კომპოზიცია დასაწყისით, განვითარებითა და კულმინაციით, ჟანრობრივი ხდომილების პერიპეტიებითა და ინვარიანტებით, როგორც ერთი კულტურის ავტორისეული ვიზუალიზაცია. კომპოზიციის არსს განსაზღვრავს ავტორის იდეოლოგია. ავტორი, როგორც სუბიექტური მთხრობელი, სათანადო ჟანრულ ფორმასა და ვერბალურ და არავერბალურ (გრაფიკულ) ნიშნებს მიმართავს კომპოზიციის ასამეტყველებლად.

კომპოზიციამ ავტორის ხედვა, მისი იდეოლოგია უნდა გადმოსცეს. ყოველი სინტაქსური კონსტრუქცია და ლექსიკური ერთეული, დენოტაციური თუ კონოტაციური მნიშვნელობით, ემსახურება ავტორის ინტენციას, გამოხატოს საკუთარი სუბიექტური დამოკიდებულება ამბისა და პერსონაჟისადმი, სწორედ ეს არის ავტორის ენობრივი პოლიტიკა, რომელიც ავტორის იდეოლოგიით არის მოტივირებული და ამ იდეოლოგიის რელევანტურად არის დეტერმინირებული. შედეგად, ავტორის იდეოლოგიით პირობადებულია ენობრივი პოლიტიკაც: სუბიექტივიზმი (სუბიექტური იდეოლოგია) განაპირობებს სელექციურ დამოკიდებულებას ენობრივი და გრაფიკული ნიშნებისადმი. ამასთან, ლინგვისტურ ინფორმაციას თან ერთვის ექსტრალინგვისტური ინფორმაციაც. თარგმანის პროცესში, ნებსით ან უნებლიეთ, სუბიექტური მიზეზებით თუ ობიექტური გარემოებებით, ავტორის იდეოლოგიასა და ენობრივ პოლიტიკას ერწყმის მთარგმნელის იდეოლოგია და ენობრივი პოლიტიკა და ეს ორი ხმა ან ჰარმონიაშია ერთმანეთთან, ან დისონანსში.

რა საერთო აქვს ტერმინ „ტრანსლაციას“ თარგმანთან? მეტაფორულად, ეს ეროვნული იდენტობის კულტურული ტრანსლაციაა, ანუ ერთი ვითარებიდან მეორე ვითარებაში ტრანსლაცია-გადატანა, ხოლო ინგლისურ ენაში ტერმინი translation აღნიშნავს როგორც გადატანას, ასევე გადათარგმნას.

გიფიტცი და ნირანიანა აღწერენ, თუ როგორ გარდაიქმნება თარგმანი კოლონიალიზმის, დომინაციის ინსტრუმენტად. ისინი ქუინის (ავტორი წიგნისა: „თარგმანი და ანალიტიკური ფილოსოფია“, 1960) ფილოსოფიური ტრადიციის კვალდაკვალ ეთნოგრაფიას სწავლობდნენ. ნირანიანა ინდოეთის ინგლისელი კოლონიზატორების მიერ თარგმნილი წიგნების წინასიტყვაობასა და ბოლოსიტყვაობას იკვლევდა. კვლევის შედეგად, ნირანიანა წერს, რომ თარგმანი ის ძალადობაა, რაც ყოველი კოლონიური თემის კონსტრუირებას თან ახლავს (ნი-

რაიანა, 1992:2). ნირანიანა მიიჩნევს, რომ მთარგმნელობითი პრაქტიკა – ესაა ინტერპრეტაციისა და კითხვის შუალედური პროცესი, თარგმანი ორივე ფენომენში მონაწილეობს, თუმცა მთელი სისრულით არც ერთ მათგანს არ ეკუთვნის; ამდენად, ის ჰგავს მეტაფორას – ესაა გადაადგილების, გადატანის ფორმა. ამ კონტექსტში, პოსტკოლონიური თემის სიტუაცია არის „თარგმანის პროცესში მყოფი“.

გიფიტცისათვის თარგმანი არის **საგარეო პოლიტიკის** მეტაფორა, ანუ მეტაფორა, რომელიც საგარეო პოლიტიკის აღმნიშვნელია. სწორედ ისე, როგორც არისტოტელე აყალიბებს საგარეო პოლიტიკის რაობას მეტაფორის დეფინიციაში. გიფიტცი მიიჩნევს, რომ რენესანსის რიტორიკული ტერმინი მეტაფორისათვის (ტრანსლატიო translatio) ის სტილისტური ხერხია, რომელიც მკაფიოდ ასახავს კოლონიალისტურ ძალმომრეობასა და საკუთარი წესრიგის დამყარებას ადგილობრივ კულტურულ „ქაოსზე“. ფილოსოფოს რიკიორის მოსაზრებით, „მეტაფორა არის ის რიტორიკული პროცესი, როდესაც დისკურსს ძალდატანების საშუალება აქვს ლიტერატურაზე, რათა მან არსებული რეალობის სახეცვლილება (რედისკრიპცია, სიტყვასიტყვით: „ხელახალი აღწერა“) მოახდინოს“ (რიკიორი, 1978:7). პოსტკოლონიალიზმის თეორეტიკოსებს რედისკრიპციის მიზნით განხორციელებული რიტორიკული პროცესი და ძალდატანება ესმით როგორც პოლიტიკური ფენომენი. აღნიშნული თეორიული მიდგომების განზოგადება ქართულ-რუსული ისტორიულ-ლიტერატურულ ნარატივზეც შეიძლება, იგი ასახავს ზემოაღწერილ (ბერიძე, 2009:174) მეტაფორულ იმპერიულ ტრანსლაცია-რედისკრიპციას, ანუ კულტურული მითების თხზვას და უშუალოდ ტრანსლაცია-რედისკრიპციას ქართულიდან რუსულ ენაზე მხატვრული თარგმანის გზით. საკმაოდ დუნედ, ნელი ტემპითა და უწადინოდ ხდებოდა შეგუება ტერმინ პოსტკოლონიალურთან; ამიტომ, სანამ საზოგადოება ეცნობოდა პოსტკოლონიურ სწავლებებს, აკვირდებოდა და აანალიზებდა მსგავსება=განსხვავებებს, ჩვენში გაჩნდა შუალედური ტერმინი „პოსტსაბჭოთა პარადიგმა“, თუმცა, ის, რაც ამ ტერმინით აღინიშნება, არ ავლენს რადიკალურად განმასხვავებელ ნიშნებს პოსტკოლონიალიზმისთვის დამახასიათებელი სტანდარტული ნიშნებისაგან. ამის შესახებ არაერთი სამეცნიერო წყარო მიუთითებს:

ს. ლეიტონი – „რონალდ სანი[1] წერს, რომ რუსულმა რომანტიზმმა არსებითად ფემინიზებული საქართველოს ხატი შექმნა. ამასვე ადასტურებენ სხვა მკვლევარებიც: „იმპერიის მშენებელი ძლიერი რუსი მამაკაცების ფონზე სრულიად საპირისპიროდ, უსუსურად და უუნაროდ არიან წარმოჩენილი ქრისტიანი ქართველი მამაკაცები“ (ლეიტონი, 1994:211).

კულტურული მითის შექმნა რუსულ ლიტერატურაში ხშირად ისტორიული ფაქტების დარღვევითა და საინტერესო ეპიზოდების მიჩქმალვით ხდებოდა. მაინც რად უნდა დასჭირებოდა ეს რუს მწერლობას? რატომ უთხრეს უარი ქართველ მამაკაცს გმირული ატრიბუტიკის მინიჭებაზე? რუს მწერლებს შთაგონების წყაროდ შეეძლოთ ქართული საგმირო ეპოსიდან, ან რუსთველის “ვეფხისტყაოსნიდან” აეღოთ, თუმცა, როგორც ლეიტონი წერს, მათ არჩიეს ქართველთა მამაკაცური იდენტიფიცირება უშუალოდ და მხოლოდ ქართლ-კახეთის უკანასკნელ მეფესთან, გიორგი XII-სთან მოეხდინათ, რომელიც ასოცირდებოდა არა სამხედრო ხელოვნებასთან, არამედ ქეიფსა და დროსტარებასთან;

კროსკულტურული ეროტიკული ალიანსის აპოთეოზს აღწევს ალექსანდრე ოდოევსკის ნაწარმოებში: „საქართველოსა და რუსეთის სამეფოს ქორწინება“[2] (ლეიტონი, 1994:175). ეს ალეგორია ახდენს საქართველოს პერსონიფიცირებას. ავტორი მკითხველს საქართველოს წარუდგენს როგორც ფიცხ, შავგვრემან ქალწულს, რუსეთს კი ხატავს ღია წაბლისფერთმიან გოლიათად, რომელსაც რკინის ხელში უპყრია მსოფლიოს ღერძი. რუსი სატრფოს გამო ქალწული უარს ამბობს ყველა სხვა „ხელის მთხოვნელზე“. აქ ოდოევსკი მეტოქე ქვეყნებს შორის გულისხმობს ირანსა და თურქეთს,

რუსული ლიტერატურაში ვერც ერთი ქართველი მამაკაცს ვერ იმსახურებს ქალის ტრფიალს, ასკვნის ლეიტონი რუსულ ლიტერატურაში ქართული ფენომენის ასახვის გაანალიზების შემდეგ.

ლიტერატორი და მკვლევარი, ბერკლის უნივერსიტეტის პროფესორი **ჰარშა რემი,** აფასებს რა პასტერნაკის მიერ ტიციან ტაბიძის თარგმანს, წერს: „პასტერნაკის, როგორც მთარგმნელის მეთოდი დიდი თავისუფლებით გამოირჩევა: როგორც მან ტიციანს 1933 წ. ოქტომბერს მიწერილ წერილში „გაუმხილა“, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმოდა თავმდაბლობა და სიამაყე, „დიდი მთარგმნელები გარკვეულწილად ძალადობას სჩადიან ორიგინალისადმი, მათ შორის ცუდსაც და კარგსაც. ჩემი, ალბათ, უფრო პირველ კატეგორიას მიეკუთვნება (რემი, 2007:76).[3] ჰ.რემი, პასტერნაკის ტიციანისეული პოეზიის თარგმანის კრიტიკისას, ძირითადად აქცენტს აკეთებს თარგმანში პატრიოტული სულისკვეთების დაკარგვაზე, რაც ასევე პოსტკოლონიურ ტრანსლაციად განიხილება.

ვ. ასტაფიევის თხზულება “ციმორის ჭერა საქართველოში“ რეალობის მანიპულაციის მიზნით რასობრივი სტერეოტიპების შექმნისა და სოციალური იერარქიის გაღრმავების ტიპური ნიმუშია, ეგზალტირებულია კოლონიზატორი და დეჰუმანიზებულია კოლონიზებული. საინტერესოა მოთხრობაში დასახელებული სივრცული ქრონოტოპის ანალიზი: მაგ.: ბათუმი მოთხრობაში – ასოცირდება მავნებლობასთან, რაც თავის მხრივ, ასოცირდება ამერიკასთან: „Амэриканский подарок! ... В **Батуми** поступал овес из Америки - для военных лошадей, и вместе с овсом прибыло вот это растение (საუბარია პარაზიტ მცენარეზე).

მიუხედავად იმისა, რომ ასტაფიევი კომუნისტური იმპერიის მწერალი გახლდათ, ხოლო ლ.ულიცკაია პოსტ-კომუნისტური, მათ ამერიკისადმი აბსოლუტურად ანალოგიური დამოკიდებულება აქვთ: „Дальше шел канонический текст «идише маме»: я всю жизнь на тебя положила, а ты, неблагодарный этот **проклятый Израиль,** от него у нас всю жизнь неприятности эта **проклятая Америка,** чтоб она провалилась“, წერს ულიცკაია რომანში „მედეა და მისი შვილები“. რომანი აგებულია მითიურ ალუზიაზე. მითიური მედეას კულტურული იდენტობის ტრანსლაცია და ანტიკური სამყაროდან მისი მიგრაცია ავტორისეულ სუბიექტურ რეალობაში, რომელშიც იგი მითიური მედეას პაროდირებული ვარიანტია – ასევე პოსტკოლონიური ტრანსლაციის ნიმუშია. ულიცკაიას რომანი პოსტკოლონიურად მიჩნეულ ლიტერატურაში, ე.საიდის ტერმინს თუ ვისესხებთ, კიდევ ერთი ორიენტალური ზღაპარია; ამასვე აღნიშნავს მართებულად ამერიკელი მკვლევარი, **მ.ჩაილდსი,** წერს რა, რომ რომანში, ბევრი უარყოფითი შტრიხია პერსონაჟთა დასახასიათებლად, თუმცა ამ შტრიხებს ავტორი მოხერხებულად ნიღბავს, ზერელე ტონალობით, უარყოფით ამბებსაც ობიექტური მთხრობელივით გვიამბობს.

დასკვნისთვის, იმპერიის მსახურთა მიერ „სხვისი“, არაიმპერიული წარმოშობის ხალხების ეროვნული იდენტობის დეჰუმანიზებული წარმოდგენა – პოსტკოლონიური ტრანსლაციაა, იქნება ეს იმპერიის ენაზე შექმნილ ლიტერატურაში ასახული სხვა ეროვნების პაროდირებული პერსონაჟი, თუ იმპერიის ენაზე კოლონიზებული ხალხის ეროვნული ლიტერატურის პატრიოტული ხმის და თავისუფლებისადმი მისწრაფების ჩახშობა თარგმნისას მანიპულირებით, როგორც ეს ტ.ტაბიძისა სხვა ლიტერატორთა ანალიზისას იკვეთება.

შენიშვნები:

1. Ronald Grigor Suny, The Making of the Georgian Nation (London: I. B. Tauris, 1989), pp. 83-84.
2. Odoevskii A. "Brak Gruzii s russkim tsartsvom," Polnoe sobranie sochinenii (Leningrad: Sovetskii pisatel', 1958), pp. 178-80.
3. Materialy 100; cf. also his ‘Zametki perevodchika’ [1943] PSS 5. 52

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბრაუნდი დ., საქართველო ანტიკურ ხანაში, კოლხეთისა და ამიერკავკასიის იბერიის ისტორია (ძვ. წ. 550 ახ. წ. 562 წლები).
2. Бабич Ю.В., 133, РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОГО МИФА В СТРУКТУРЕ РОМАНА Л. УЛИЦКОЙ «МЕДЕЯ И ЕЕ ДЕТИ» irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis–64.exe?
3. Бабич Ю.В., Миф как принцип создания художественной реальности в литературном тексте: на материале романа Л.Улицкой ‘Медея и ее дети’, "Південний архів" (Збірник наукових праць. Філологічні науки) УДК 821.161.09 file:///D:/Install/Desktop/Pafn–2011–50–3.pdf.
4. Beridze Khatuna. Globalization Challenges for National Film Translation, Perspectives in Translation Studies, Cambridge Scholars Publishing, 2009
5. Childs. Mary Evelynne. Classical Allusions and Imperial Desire: Problems of Identity in Georgian and Russian Literature.. A dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. University of Washington 2012
6. CONTEMPORARY RUSSIAN WOMEN WRITERS: REJECTING DEFINITION IN LITERARY REBELLION A Senior Honors Thesis by REBECCA A. MUFF, Submitted to the Office of Honors Programs Texas A&M University In partial fulfillment of the requirements of the UNIVERSITY UNDERGRADUATE RESEARCH FELLOWS April 2008
7. LAYTON SUSAN. RUSSIAN LITERATURE AND EMPIRE Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1994
8. Niranjana T. Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context (Los Angeles: University of California Press), 1992.
9. Ram H. Towards a Cross-Cultural Poetics of the Contact Zone: Romantic, Modernist, and Soviet Intertextualities in Boris Pasternak’s Translations of Titsian Tabidze”. Comparative Literature, 2007 59 (1): 63-89; doi:10.1215/-59-1-63, http://complit.dukejournals.org/content/59/1/63.citation
10. Ricoeur Paul. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling, Critical Inquiry, Vol. 5, No. 1, Special Issue on Metaphor (Autumn, 1978).

ქეთევან შოშიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

მარანი – ქართული კულტურის საგანძური

საქართველო უძველესი სამიწათმოქმედო ქვეყანაა. ქვეყნის ბუნებრივი პირობების სხვადასხვაობამ, რელიეფის ხასიათმა და კლიმატურმა პირობებმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ადგილობრივი მოსახლეობის ყოფა და ხელი შეუწყო სპეციფიური სამეურნეო ტიპის ჩამოყალიბებას. საქართველო აღიარებულია პურისა და ვაზის ერთ-ერთ უძველეს კერად. ადგილობრივმა მოსახლეობამ აქ ვაზის მოშინაურება ანუ კეთილშობილად გახდომა ენეოლითის ხანიდან დაიწყო. ივანე ჯავახიშვილმა კულტურული ვაზის "დაბადების ადგილი" განსაზღვრა და სამშობლოდ ამიერკავკასია დაასახელა. მის ამ მოსაზრებას ადასტურებს საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური აღმოჩენების შედეგად მოპოვებული მასალები. გვიან ენეოლითურ პერიოდს განეკუთვნება ანაკლიაში აღმოჩენილი ყურძნის წიპწები, ხოლო ქვემო ქართლში – შულავერის ნამოსახლარზე ჩატარებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა დაადასტურა, რომ ძვ.წ. VI-V ათასწლეულში ვაზი უკვე კულტურული მცენარეა. შულავერ-შომუთეფეს კულტურიდან ყურადღებას იპყრობს ხრამის დიდ გორაზე ნაპოვნი ქვევრის ტიპის ჭურჭელი, რომელსაც მეცნიერები ქვევრის წინაპრად მიიჩნევენ. იგი ამჟამად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმშია ექსპონირებული და მსოფლიოში უძველეს საღვინე ჭურჭლადაა აღიარებული. ენეოლითური პერიოდის აღმოჩენები ცხადყოფს, რომ ნასახლარები წარმოადგენს მწარმოებლური მეურნეობის არა საწყის, არამედ განვითარებულ ეტაპს.

ვაზი ქართველებისთვის ტრადიციულობის, ეროვნულობისა და ქრისტიანობის სიმბოლოა. უფალმა ბრძანა: "მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი". ვაზსა და ღვინოს სიმბოლური დატვირთვა აქვს ქრისტიანულ სარწმუნოებაში. ზიარებისთვის, ბარძიმში მომზადებული წმინდა სითხე უფლის სისხლთან ასოცირდება.

საქართველოში ვაზის 500-მდე ჯიში არსებობს. ვაზის მოვლა-პატრონობას თან ერთვის რთველი და ყურძნის დაწურვა. ღვინის დაწურვა ტრადიციულად საგანგებო შენობა-ნაგებობაში ხდებოდა. მარანი – მევენახეობისთვის განკუთვნილი სამეურნეო ნაგებობაა, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა მხარეში განსხვავებული ვარიაციებით გვხვდება.

ღვინის ისტორიის მკვლევარმა ჰიუ ჯონსონმა საქართველოს ღვინის წარმოშობის ადგილი დაუმკვიდრა. ნაშრომში "ღვინის ისტორია" ჰ.ჯონსონი დაწვრილებით აღწერს საბერძნეთში, ესპანეთში, საფრანგეთსა და იტალიაში ვაზის ჯიშების გავრცელებას, მოვლა-პატრონობას, სახელმწიფო კანონმდებლობას, საექსპორტოდ ღვინის გადაზიდვის მექანიზმს, მაგრამ არსად გვხვდება ინფორმაცია, თუ სად ხდებოდა ღვინის დაწურვა-შენახვა და რომელი ჭურჭელი წარმოადგენდა ღვინის დასაწურსა და დასაყენებელს.

გეოგრაფიული მდებარეობიდან გამომდინარე, ძირითადად ღვინის მწარმოებელ ქვეყნებში ღვინო ინახებოდა მუხის კასრებში სარდაფში ან გრილ ადგილას. ანტიკური პერიოდიდან, ღვინის შესანახად ძირითადად თიხის დიდი ზომის

ჭურჭელი გამოიყენებოდა, როგორებიცაა: ამფორა, ჰიდრია, კრატერი, პითოსი და სხვ. ვანის არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ ტაძარში (ძვ.წ. II ს.) ღვინისთვის განკუთვნილი დიდი პითოსი იდგა. მეღვინეობის უძველეს კერებში ფიქსირდება საღვინე ჭურჭელი, მაგრამ არა ღვინის შესანახი სათავსო (ადგილი).

საქართველოში კი ღვინოს თავის დასავანებელი ადგილი ქონდა, რომელიც მარნად იწოდება. მარანი ზოგადქართული ტერმინია და საისტორიო ძეგლებში იგი VIII-IX ს-დან არის დადასტურებული. ქართული ოთხთავის უძველეს ხელნაწერებში ნახსენები სიტყვა „მარ“ – მარანთანაა დაკავშირებული. სულხან-საბას განმარტებით, “მარი არს ხოისი, რომელ იქმნების საწყეოდ ათი ქსესტი“ (სულხან-საბას ლექსიკონი, 1991:440). იგი ზეთის საწყაოს მნიშვნელობით მოიხსენებს. საწყაოს განმარტებისას, სულხან-საბა “მარ”-თან ერთად მოიხსენებს ხოიის, ქრესტი, კოკა, ჩაფი, ღომორი და სხვ. ნიკო ბერძენიშვილის განმარტებით, თითოეული საწყაო თიხის ჭურჭელი უნდა ყოფილიყო. სწორედ “მარ” სიტყვისგან უნდა წარმოდგებოდეს სამარა – ადგილი, სადაც მარები იმარხება ან ინახება, თუმცა სულხან-საბა სამარეს მარების დასამარხ ადგილად არ იხსენებს. ფაქტია, მარანი მხოლოდ ღვინის შესანახ სათავსოს არ წარმოადგენდა, იგი მოსავლის და ხორაგის შესანახი ადგილიც იყო. თუმცა, სულხან-საბას განმარტებით, მარანი მხოლოდ “სახლი ღვინისაა“.

ქვეყნის ბუნებრივ-სამეურნეო პირობების მრავალფეროვნების შესაბამისად, ტრადიციამ საქართველოში ნაირგვარი სახის მარანი შემოინახა, რომელიც საცხოვრებელი კომპლექსის მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი იყო, თუმცა ძირითადად მაინც მარნის ორი ტიპი გამოიყოფა: ღია და დახურული.

ღია მარნის გავრცელების არეალს ძირითადად დასავლეთ საქართველო მოიცავს – იმერეთი, ქვემო რაჭა, ლეჩხუმი, გურია, ნაკლებად სამეგრელო. ღია მარანი ღია ცის ქვეშ გამართული ჭურების ადგილსამყოფელია და იმერეთში, რაჭაში და გურიაში – ჭურისთავი, ხოლო სამეგრელოში – ოლანგვე ეწოდება. ამიტომ დასავლეთ საქართველოში ღია მარანს ჭურ-მარანს ეძახიან და იგი მეტწილად მაღალ ადგილას (დასამხრისზე) არის გამართული.

დასავლეთ საქართველოში მაღალი ტენიანობის გამო შენობა-ნაგებობაში ქვევრის ჩაყრა არ იცოდნენ, რათა უმზეობა ღვინოს შმორის სუნსა და გემოს შესძენდა. მევენახეთა ათასწლოვანი გამოცდილებით, ჭურისთავზე ჰაერი უნდა მუშაობდეს და წვიმის წყალს ყველა მხრიდან „იწურვიდეს“ (ალ. რობაქიძე). იგი შემოღობილი იყო მესრის ან შქმერის ღობით, რათა დაცული ყოფილიყო საქონლისაგან. ღვინო ჭურებში რომ არ გაფუჭებულიყო და მზისგან დაეცვათ, მას საგანგებოდ ჩრდილავდნენ კომშის ხეებით.

დასავლეთ საქართველოში ჭურისთავს ზედ ეკვრის მარანი, რომელიც კონსტრუქციული თავისებურების მიხედვით არის უკედლო, ფარღალალა ფარდული, გადახურულია ყავრის სახურავით და მის ძირითად ინვენტარს ხორგო- საწნახელი წარმოადგენს. “პირღია მარანს“ ზურგი და ორი კედელი აქვს, ფასადის მხარე ჭურისთავისკენაა ღია, რათა ხორგოში დაწურული ყურძნის წვენი პირადაპირ ქვევრში ჩავიდეს თაღარას მეშვეობით. ასეთი ტიპის მარანში ინვენტარიც დიდი რაოდენობით ინახება.

ოთხივე მხრიდან დახურული მარანი ფიცრულია ან ძელური. ასევე ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში დასავლეთ საქართველოში დასტურდება ხის მა-

რანი ბეღლითურთ, როდესაც მარანს თავზე ბეღელი ადგას. ფიცრული ან ძელური მარანი, იგივე ჯარგვალი დღემდეა შემორჩენილი სამეგრელოში და იგი განცალკევებით მდგომ ცალკე სამეურნეო ნაგებობას წარმოადგენს.

დახურული მარანი ძირითადად მოიცავს ქართლ-კახეთს, რაც გეოგრაფიული თავისებურებით აიხსნება. აქ ზომიერად ნოტიო და მშრალი სუბტროპიკული სტეპური ჰავაა, აქედან გამომდინარე, დახურულ მარანში ღვინო ზაფხულში დაცულია სიცხისგან, ზამთარში კი ყინვა-სიცივისგან. ამგავარ მარანს ერთი დიდი კარი აქვს და ერთიც პატარა. დიდი კარი ყურძნის და მეღვინეობასთან დაკავშირებული სამეურნეო იარაღების შესატანად, ასევე სტუმრების მისაღებად გამოიყენებოდა, ხოლო პატარა კარი ყოველდღიური გამოყენებისთვის იყო.

აღმოსავლეთ საქართველოში ორი ტიპის მარანი შეიძლება გამოვყოთ: მარანი როგორც ცალკე ნაგებობა და მარანი საცხოვრებელ კომპლექსში. ქართლ-კახეთში არსებული მარნები ქვიტკირისაა და განსაკუთრებული სიდიდით გამოირჩევა. თავდაპირველად მათ მიწურბანიანი გადახურვა ქონდათ, მოგვიანებით კი ორფერდა სახურავიანი. ზოგან მარანს ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს თაღებიანი კედელი ან ხის დედაბოძი. დედაბოძი ქართული დარბაზული სახლის ცენტრალური ბოძია, რომელსაც ეყრდნობა გვირგვინიანი გადახურვა. ქართველთა რწმენით, დარბაზული სახლის კერა, დედაბოძი და გვირგვინი ერთ კომპლექსს შეადგენს და ოჯახისთვის წმინდათაწმინდა ადგილად ითვლებოდა. ქართლ-კახურ მარანში დედაბოძი ტრადიციულად ცენტრალურ ადგილას კი არ დგას, არამედ საწნახელზეა მიდგმული ზურგით. ეს გამოწვეულია იმით, რომ მარნის შუა ადგილას ქვევრებია განლაგებული. ასე რომ, დედაბოძს მარანში სიმბოლური დატვირთვა ქონდა და იგი ისე იყო შემკული, როგორც ქართული საცხოვრებელი სახლის ორნამენტები. ძველად ომიანობის დროს მარანში ხშირად ჯვრისწერაც კი იმართებოდა, იცოდნენ მეფე-პატარძლის მარანში შეყვანა, რაც ოჯახის დოვლათის და ბარაქის საწინდარი უნდა ყოფილიყო.

მარნის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ატრიბუტია ბუხარი, რომელსაც გათბობის ფუნქცია კი არ გააჩნდა, არამედ ბუნებრივი ვინტილაციის საშუალება იყო. ბუხარში მუდმივად მიმდინარეობს ჭარბი ტენის გაწოვა, როცა ცეცხლი არ ანთია. ტენის არარსებობა ღვინის ხარისხზე აისახება. ქართულ მარანში მთავარი სიწმინდე – დედაბოძი და ბუხარი, – ორივეა წარმოდგენილი.

დახურული კლასიკური მარანი ცალკე მყარი შენობა-ნაგებობაა, რომელსაც რამდენიმე საწნახელი აქვს. მარნის კედლებში დატანებულია სარკმელები, თახჩა-განჯინები, საკელაპტრო და სასანთლე ნიშები. ამგვარ მარანში ვხვდებით ერთ ან რამოდენიმე ბუხარს. მარანს აქვს ორი კარი. ერთი დიდი, სავარაუდოდ მოსავლის შემოსატანად, მეორე პატარა – ყოველდღიური ხმარებისთვის. XIX საუკუნეში შეძლებულ თავადებს ქვიტკირის მარნები დიდ ვენახებშიც ედგათ.

დახურულ მარანთა შორის გამორჩეულია თავად თადეოზ გურამიშვილის მარანი, რომელიც XIX საუკუნეში ილია ჭავჭავაძის სიმამრს აუშენებია საგურამოში. მარანაშია ასევე სამი მოჩუქურთმებული ბუხარი. თავად ილია ჭავჭავაძე ამ მარანში აყენებდა ღვინოს, რომელიც შემდგომ თავის სარდაფში გადაქონდა და მუხის კასრებში ასხამდა. საგურამოშივეა დავით გურმიშვილის ნამოსახლარი და მარანი. აქვეა ორი დაზიანებული ქვევრი და კარგად შემონახული ქვიტკირის დიდი საწნახელი. უნდა აღინიშნოს, რომ ილია ჭავჭავაძემ ამ მარანში გაწეულ

საქმიანობაზე დაყრდნობით დაწერა ნაშრომი “ქართულად ღვინის დაყენება“. კლასიკური დახურული მარნის ტიპები მრავლადაა შემორჩენილი ქართლსა და კახეთში.

ქვიტკირის მარნები იშვიათად გვხვდება იმერეთსა და სამეგრელოში, თუმცა ქვემო სვანეთსა და რაჭა-ლეჩხუმში შემონახულია ასეთი ტიპის მარნები. ვახუშტი ბატონიშვილი მთისა და ბარის საზღვარს ვაზის კულტურის გავრცელების მიხედვით სახავს. სადაც ვაზი არ ხარობს, ის მთაააა, ამიტომ სვანეთში ღვინო ლეჩხუმიდან და ნაწილობრივ რაჭიდან აქონდათ. რაჭაში ქვიტკირის მარნები ძველადვე უშენებიათ. ამას მოწმობს XI საუკუნის ნიკორწმინდის წინამძღვრის მიერ შედგენილი სიგელი, სადაც წერია: “ნიკოლაოს წმიდას შევქმენ... მარანი ქვიტკირი და დავფალ შიგან ჭური“.

ქართულ საცხოვრებელ კომპლექსში მარანი შუა საუკუნეებიდან გვხდება და საკმაოდ გავრცელებულია აღმოსავლეთ საქართველოში. ისტორიულ წყაროებში მოიხსენება „მარანი ციხით“, სადაც მარანს მთლიანად პირველი სართული აქვს დათმობილი. ამგვარი ტიპის საცხოვრებელი წარმოადგენდა ერთდროულად როგორც საცხოვრისს, ისე თავდაცვით ნაგებობას. ახმეტაში ჟალურის უბანში შუა საუკუნეების კოშკია მარნით. ციხე-სიმაგრე დაზიანებულია, მაგრამ დასავლეთის კედელზე შემორჩენილია საწნახლის ნაწილი. მარანი სწორკუთხაა, სადაც რამოდენიმე დიდი ქვევრიცაა ჩაფლული. მარნის კედლების მნიშვნელოვანი ნაწილი და კოშკის პირველი სართული რიყის ქვითაა ნაგები (ძეგლი დაზიანებულია).

საცხოვრებელ კომპლექსს განეკუთვნება „ჯანდიერთა ციხე“, რომელიც ახმეტის განაპირა მხარეში დგას და XVIII საუკუნით თარიღდება. შენონა-ნაგებობა უნიკალურია თავისი მარნით, რომელიც კოშკის პირველ სართულზეა განთავსებული. დარბაზი ორ ნაწილადააა გაყოფილი, ერთ ნაწილში ქვევრებია ჩაფლული, ხოლო მეორეში კედლის მთელ სიგრძეზე ჩაშენებულია ქვიტკირის საწნახელი, საიდანაც საწნახელის ღარის საშუალებით ყურძნის ტკბილი ქვევრებისკენ მიედინებოდა. საწნახელი თავდაპირველი სახითაა შემონახული.

ქართველი კაცი ჭურ-მარანს ეკლესია-მონასტერშიც აწყობდა. უფლის სახელზე განკუთვნილ ღვინოს საზედაშეს ეძახდნენ, რომელსაც საეკლესიო მარნებში ინახავდნენ. დღეისათვის ბევრ სამონასტრო კომპლექსშია აღმოჩენილი ღვინის სათავსები. საინტერესოა, რომ ქართველებს ასეთი სათავსები საზღვარგარეთ არსებულ სავანეებშიც ქონდათ. ამის ნათელი დადასტურებაა ღალიის მონასტერი, რომელიც XIII საუკუნის უნიკალური ძეგლია კვიპროსზე.

მარნის ტიპებით გამორჩეულ ქართველებს მარანი კლდეში ნაკვეთ ქალაქშიც ქონდათ მოწყობილი, რომლის თვალსაჩინო მაგალითს ვხვდებით უფლისციხესა და ვარძიაში. უფლისციხის საწნახელი ანტიკური ხანით თარიღდება და უძველესია ქალაქის ტერიტორიაზე. საწნახელების რაოდენობა არაერთია და საწურისა და რეზერვუარისგან შედგება. ვარძიაში 600-ზე მეტი სათავსია – სატრაპეზოები, სენაკები, საკუჭნაოები, 28 მარანი და 235 ქვევრი, რომელთა საერთო ტევადობა 90973 ლიტრია. აქვე შევხვდებით საწნახელებს, სპეციალური ყურძნის პრესებს, ე.წ. საქაჯავებს, რომელიც ჭაჭის დასაწურად გამოიყენებოდა, რაც მოწმობს მევენახეობა-მეღვინეობის განვითარების მაღალ კულტურას. ზემოთ ხსენებული მარნის ტიპები მოსახლეობის ყველა ფენისთვის

არ იყო დამახასიათებელი. ამიტომ, შედარებით დაბალი ფენა მარანს ვენახში მართავდა და ქვევრებიც იქ ქონდა ჩაყრილი.

მარანი, გარდა „საღვინე სახლისა“, მოსავლიანობა-ბარაქიანობის რიტუალურ ქმედებებთანაც იყო დაკავშირებული. სამეგრელოში ახალ წელს ოჯახის უფროსი პირველად მარანს ულოცავდა. გურიაში მოსავლიანი წლის დადგომის მიზნით, ახალ წელს საკალანდო ქვევრის თავზე კალმახს დაკლავდა. რაჭაში ჭურის თავზე გავიდოდნენ, ქვევრს თავს მოხდიდნენ, ოჯახის უფროსი ღვინოს სამჯერ ამოიღებდა და სამჯერვე უკან ჩააბრუნებდა. მერე ყველას დაუძახებდა, ქვევრში ჩაახედებდა და ოჯახის ყველა წევრი ღვინოს შესვამდა. ამ რიტუალით თითქოს მთელი წლის ბარაქას იბედებდნენ.

კვლევები აჩვენებს, რომ მარანი საცხოვრებელი კომპლექსის განუყოფელი სამეურნეო ნაგებობა იყო. ქართული მარანი საქართველოს მატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი ძლიერი ფენომენია, რომელთანაც ქართველი კაცის არაერთი უძველესი ტრადიციული ჩვევაა დაკავშირებული. მარანს თავისუფლად შიძლება მიენიჭოს მატერიალური ძეგლის სტატუსი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლეკიაშვილი ა., მარანი//საქართველოს ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ატლასი. 1980.
2. ლეკიაშვილი ა., შენ ხარ ვენახი. თბ., 1972.
3. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული. ტ. I-II. თბ., 1991.
4. რობაქიძე გრ., დიონისეს კულტი და საქართველო. თბ., 1994.
5. ფრუიძე ლ., საქართველოს მევენახეობისა და მეღვინეობის ისტორია. თბ., 2014.
6. ჩიტაია გ., შრომები. ტ. IV. თბ., 2001.
7. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია. ტ. V. თბ., 1986.
8. ჯონსონი ჰ., ღვინის ისტორია. თბ., 2016.
9. ქართლის ცხოვრება. ტ. IV. თბ., 1953.
10. საქართველოს ეთნოგრაფია/ეთნოლოგია. თბ., 2010.

ნინო ხარჩილავა
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო

მზითვის საკითხისათვის
(ისტორიული სამურზაყანოს ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

საქართველოში დამოწმებულია ქალის ქონების აღმნიშვნელი რამდენიმე ტერმინი. ყველზე გავრცელებული იყო მზითვი და სათავნო. მზითვის როლი საოჯახო ყოფაში და მისი კავშირი ქალის ქონებრივ მდგომარეობასთან ეთნოლოგიაში კარგადაა შესწავლილი (ხიზანიშვილი, 1940; მაჩაბელი, 1976; ჭყონია, 1965; ითონიშვილი, 1960; სონღულაშვილი, 1964; მელიქიშვილი, 1971; ჩელებაძე, 2001; Харадзе, 1960).

ნ. ჩუბინიშვილის განმარტებით, მზითვი არის ,,გასათხოვარი ქალისათვის მიცემული ქონება სამშობლოს სახლიდან“ (ჩუბინაშვილი, 1961:103). კ. კეკელიძის აზრით, VIII და IX საუკუნეებში მშობლები უმზადებდნენ ქალს მზითვს; მზითვის ცნებაში ყოველგვარი ქონება შედიოდა, თვით მამულიც კი (კეკელიძე, 1941:14). სათავნოსა და მზითვის საკითხის შესწავლას საგანგებო ადგილი დაუთმო რ.ხარაძემ, რომელმაც სათავნო მზითვის ინსტიტუტის ადრეულ ფორმად მიიჩნია (Харадзе, 1961:54). სათავნო=თავნისათვის განკუთვნილი, ე.ი. თავნისია. იგი ქალის საკუთრების ფორმას წარმოადგენდა ქმრის ოჯახში, რომლის მონაგებს ოჯახი იხმარდა, ხოლო თავნი ქალისა იყო მუდამ.

აფხაზებში, ქართულ-აფხაზური კულტურულ-ისტორიული მზითვთან კონტაქტების შედეგად საქორწინო წეს-ჩვეულებებში საინტერესოდ გამოიყურება მზითვთან ერთად ქალისათვის უმეტეს შემთხვევაში ძროხის, ან ცხვრის, თხის გატანების წესი, რაც ჩვეულებრივ ჩრდილო კავკასიელთათვის დამახასიათებელი არ იყო. ეს იგივე ქართველებში ცნობილი სათავნო იყო. აფხაზი ქალის სათავნო, გათხოვების შემდეგ, საერთო საოჯახო მეურნეობაში მოიხმარებოდა ნამატისა და მიღებული პროდუქტის სახით, მაგრამ დიდი ოჯახის გაყრისა და ქონების განაწილების მომენტისათვის, თავნი ქალს საკუთარ, ინდივიდუალურ ოჯახში მიჰქონდა, ისევე როგორც მზითევი და საქორწინო საჩუქრები. ცოლ-ქმრის გაყრის შემთხვევაში კი, თავნი, მზითვი და საჩუქრები ქალს უკან უბრუნდებოდა (ბახია-ოქრუაშვილი, 2011:146).

სამურზაყანოში, ისევე როგორც საქართველოს სხვა კუთხეებში, ქალს მზითვთან ერთად სათავნოს (მეწველ ძროხას) ატანდნენ. ჩვენი ეთნოგრაფიული მასალებით ჩანს, რომ სათავნო მზითევთან და საქორწინო საჩუქრებთან ერთად ქალის საკუთრებას წარმოადგენდა. ქმრის ოჯახში მის დაუკითხავად ქმრის ოჯახის წევრებს (არც დედამთილ-მამითილს და არც ქმარს) მისი გასხვისება, გაყიდვა ან მოხმარება არ შეეძლო. ერთ-ერთი, რასაც ქმრის ოჯახი მესაკუთრის თანხმობით და სურვილით მოიხმარდა, იყო – ნამატი. თუმცა, ძროხას თუ ფური ეყოლებოდა, მას მეწველ ძროხად ზრდიდნენ, მაგრამ მოზვერს სადაბადოს შესწრავდნენ და დღესასწაულზე კლავდნენ. სათავნოს დოვლათის მატების შესაძლებლობა ჰქონდა. ამიტომ მისი გაყიდვის ან საოჯახო საკუთრებაში შერწყმის შედეგად, ქალი სულ მალე კარგავდა ნამატზე საკუთრების უფლებას

(ითონიშვილი, 1960:120). ქალისთვის პირუტყვის გაყოლება და მასზე საკუთრებრივი უფლება ქართულ ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში კარგად შესწავლილი თემატიკაა (Харадзе, 1961:51-59; ჭყონია, 1955:158; მელიქიშვილი, 1971:160-164). სათავდნოდ ჩაითვლებოდა აგრეთვე ის საჩუქრები, რომელსაც ქალს ქორწილის დროს მიართმევდნენ მისი ნათესავები (Харадзе, 1960:56). იშვიათად გამონაკლისის სახით, მიწის ნაკვეთის ჩუქებაც შეიძლებოდა (Харадзе, 1961:61).

სამურზაყანოში ქალის ქონების აღნიშვნელი ტერმინი იყო ,,ოჭყუდური//ჭყუდა“ (მზითვი). თ.სახოკია მიუთითებდა, რომ მზითვს მეგრულად ოჭყუდური ეწოდებოდა, რაც ,,ამოჭყვეტას“ ნიშნავსო (სახოკია, 1956:89), კ.სამუშიას მიხედვით, ეს სიტყვა გულისხმობს ,,მოჭყვეტას მამის ოჯახიდან“. ო.ქაჯაიას განმარტებით, ოჭყუდური – საპატარაძლოს მზითვია (ქაჯაია, 2002:466), რომელიც სიტყვა გინოჭყვიდუადან (,,გადაწყვეტა“) არის ნაწარმოები. რაც შეეხება მოჭყვიდუას, ის ,,მოწყვეტაა“. სამურზაყანოში პატარძლის აღმნიშვნელი ტერმინი არის ,,მოჭყუდუ“, რაც მამის სახლიდან მოწყვეტას ნიშნავს. ალბათ აქედან წარმოდგა ტერმინი ,,ოჭყუდური“, რაც ,,მოწყვეტილის გასამზითვ ნივთს“ აღნიშნავდა, რომელსაც ქალიშვილს მამისეული ოჯახი აძლევდა.

მზითვის მომზადება ქალის მშობლების მოვალეობას წარმოადგენდა. გარდა ამისა, მას საქონელს აძლევდნენ, რომელიც, მთხრობელთა გადმოცემით, მზითვის აუცილებელ კომპონენტად იყო მიჩნეული.

ნიშნობიდან ჯვრისწერამდე საპატარძლოს მზითვის მოწყობის სამზადისში იყვნენ. თუ გასათხოვარ ქალს მშობლები არ ჰყავდა, მისი გამზითვება ძმებს, თუ ძმებიც არ ჰყავდა, – ბიძებს ევალებოდათ, ე.ი. მამის პატრონიმიას. ერთ-ერთი წერილობითი დოკუმენტი იუწყება: ...ბიძაშვილი ჩემი – დათიკა ჩიქოვანი უძეოდ გარდაიცვალა და მას, ჩემს ბიძაშვილს, დარჩა ობლად ოთხი ქალიშვილი, რომელთაც თითონ მე ვარჩენ ჩემს სახლში ჩემის შეძლებისამებრ და რომელიც, გარდაცვალებულს ჩემს ბიძაშვილს, ერთი მოსახლე გლეხი დარჩა ოთხი კაცის სული თავიანთ მიწა-წყლით. ზემოხსენებულის ჩემის ბიძაშვილის ობლების საჭირისუფლო მოსავლელად ამ სახის რომელ შესაბამისად ამა ოთხი კაცის სულისა, რაც ჩემგან შეიძლება იმ ოთხს ობლები ყური უგდო, მე ვნახო და გათხოვების დროს გავათხოვო კიდეც და მზითევიც მივცე თვინიერ კაცის სულსა, რაც მე შემეძლება და იმ ოთხი კაცის სულს შეესაბამება...“ აზნაური გოგია ჩიქოვანი. ჩემს წელს 3 აპრილს“ (ზსიემ, დოკ.7452). ქალის პატრონიმიის მიერ ობლის გამზითვებას ადასტურებენ წერილობითი წყაროებიც (Аверкиев, 1869:338; Дубровин, 1871:43). თუ ოჯახში რამდენიმე ქალიშვილი იზრდებოდა, მაშინ, მშობლები ჯერ მზითვს უფროსს უმზადებდნენ, შემდეგ კი – მომდევნოებს.

მზითვის შემადგენლობაში შედიოდა: ქალის ტანსაცმელი, საბანი, ლეიბი, ბალიში, სათანადო თეთრეული, ხის საწოლი, კარადა, სასადილო მაგიდა, სკამები, კიდობანი, სარკე; ჭურჭლეულობიდან – სპილენძის ქვაბები, მათ შორის არაყის გამოსახდელი ქვაბიც; შუაცეცხლზე ჩამოსაკიდებელი ჯაჭვი (ლანჭა), რაც მნიშვნელოვანი საოჯახო ატრიბუტი იყო. მზითვში სუფრის სხვადასხვაგვარი ჭურჭელიც ერთიანდებოდა. თუ პატარძალმა კერვა იცოდა, საკერავ მანქანას გაატანდნენ, ზოგ შემთხვევაში ფულსაც.

შეძლებული ოჯახი, გარდა ზემოჩამოთვლილისა, სიძეს უნაგირიან ცხენსაც აჩუქებდა, რაც პირველ რიგში მომავალი სასიძოს ოჯახის ეკონომიკურ

მოთხოვნილებას აკმაყოფილებდა. ასეთი ოჯახის ქალის მზითვი ბევრად განსხვავდებოდა გლეხის მზითვისაგან. საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ერთ-ერთ დოკუმენტს: ,,1902 წელს, ოქტომბერს 20 დღესა, აზნაური ქუზუ კობახიძე აძლევს თავის დას – მანანას მზითვს, რომელიც მითხოვილია აზნაურ ბეგლარ ბარძიმაშვილზე, რომელიც ცნობაში მოყვანილია თითოეულთა სიაში: ერთი სტოლი ლომბორნის, ერთი მრგავალი მაგიდა, ექვსი სკამები, ერთი სამოვარი, ერთი კედლის სარკე, ექვსი ფრაჟის კოვზები, ერთი ფანდური, ორი წყვილი შანდალი, ორი ბუკეტი შანდლის დასადგარი, ერთი ლინჯის თუნგი, ერთი ტაშტი ლინჯის, ორი თუნგი და ტაშტი, ერთი ლარჭა, ორი ბუჟუჟიანი ნოხი, ერთი კედლის ნოხი, ერთი საზაფხულო საბანი, ექვსი ლებები, ექვსი საბანი, სამი ატლასის და სამი შალის, თორმეტი დიდი ბალიში, სამი ყურბალიშები, ოთხი დაქარგული ბალიშები აბრეშუმის და ხავერდის, ექვსი მურთაგები – ოთხი დაქარგული ხავერდის, ორი სატინისა, ექვსი ზეწარი, ერთი სუფრა შალის, ექვსი-ექვსი ნახევარდუჟინა დანა და ჩქივი, სამი პირსახოცი, სამი სარჭყე, ექვსი სალეფეთქი, ერთი ოქროს საათი ცეფოჩქით ოქროს, ერთი ბროშკა ოქროსი, ერთი საყურე ოქროსი, ერთი ბრასლეტი ოქროსი, ცხრა ბეჭედი ოქროსი, ექვსი სტაქნები ვერცხლის, შვიდი-ოთხი თავსახურავი, სამი ლეჩაქი, ერთი ნაკოლკა, სამი თავსახურავი – ორი მანტოლის და ერთი ხელით ნაქსოვი, სამი ჟავიატი, ერთი ფიგარა, რვა კაბა – ერთი აბრეშუმის და შვიდი შალის, ხუთი რუბაშკა – ორი აბრეშუმის, სამი ჩითის, ერთი სარტყელი. ექვსი იუბკა – ერთი აბრეშუმის, ხუთი ტილო პირკალის, ექვსი კოვზი, თორმეტი პერანგი და მისი ამხანაგი, სამი პერჩატკა ლაიკის, ექვსი პლატოკი, ერთი აბრეშუმის და ორი ბატისტის, ერთი რუჩნოი ცაკვაია. ორი წყვილი კალოში, ექვსი ჩლუქები, ორი პადუსკი, ერთი აბრეშუმის ზონდიკი, ერთი დიდი ჩემოდანი, ორი კარზინკა, ერთი რქის სავარცხელი“ (ზსიემ, დოკ. 987).

მზითვს აბარებდნენ მაყრებს, მათვე გადასცემდნენ სიას, რომელშიც აღნუსხნული იყო მზითევში შემავალი ყველა ნივთი, მისი რაოდენობა და ღირებულება. მას ხელს მაყრები და დადე აწერდნენ. ზოგადად მზითვის მიცემა ხელშეკრულებით ფორმდებოდა (Хрестоматия по истории древнего востока, 1950:210).

ყველა წოდებისა და მდომარეობის ქალისათვის მზითვის მიცემა წესი იყო. ამიტომაცაა, რომ მეფისა და ერისთავების ასულების მზითვის წიგნების გვერდით დაბალი სოციალური წრიდან გამოსული ქალების მზითვის წიგნიც გვხვდება (Акты, 1885:262). მშობლები ყოველთვის ცდილობდნენ, რაც შეიძლება კარგი მზითვით გაესტუმრებინათ შვილი, რომ მისთვის ქმრის ოჯახში ცხოვრების კარგი პირობები შეექმნათ. იყო შემთხვევები, რომ ქალის გამზითვება ძირს სცემდა ოჯახის ეკონომიკას. სწორედ ამ მომენტს გულისხმობდა თ.სახოკია, როდესაც ოჭყუდურსა და ,,ამოწყვეტას“ ერთმანეთთან აიგივებდა. მზითვი ოჯახში პატარძლის მიყვანამდე მიჰქონდათ, ქორწილამდე.

მზითვის ერთ-ერთი სავალდებულო ელემენტი იყო კერის ჯაჭვი – ლანჭა, ხალხური რწმენით, კერა საოჯახო ყოფის ძირითად ადგილს წარმოადგენდა. კერის ცეცხლის პატრონობა ქალის დანიშნულებას წარმოადგენდა. კერიის ჯაჭვი ზეციური და ადამიანური სამყაროს დამაკავშირებელ საშუალებად მიიჩნეოდა (კიკნაძე, 1996:10). კერის კულტი წინაპრის კულტთან იყო დაკავშირებული. ოჯახის წევრად საპატარძლოს ინკორპორაციის დროს კერასთან სრულდებოდა ზო-

გიერთი საწესჩვეულებო რიტუალი. საგულისხმოა, რომ კერის ჯაჭვი დასახელბულია აგრეთვე ეკლესიისათვის სულის მოსახსენებელ შესაწირავთა ნუსხაში (სვანეთის წერილობითი ძეგლები, 1986:269).

სამურზაყანოში ქორწილის დღეს პატარძალს პირბადეს დედამთილი ან უფროსი მული ახდიდა, რომელიც რძალს ოქროს სამკაულით ასაჩუქრებდა. პირსანახავი შეიძლება საქონელიც ყოფილიყო. ეს ოჯახის შეძლებაზე იყო დამოკიდებული. რძლისთვის პირსანახავის მიცემა საქართველოს სხვა კუთხეებშიც ფიქსირდება (დოლიძე, 1960:128; ფურცელაძე, 1964:97; მგელაძე, 1978:84).

მზითვის მირთმევა ქორწილის დღეს ხდებოდა. ვაჟის ოჯახში მზითვს პატარძალი გახსნიდა, რომელსაც ქმრის ოჯახის წევრებისთვის განკუთვნილი საჩუქარიც მიჰქონდა. ზოგჯერ ქალს ქორწილის მერე გაატანდნენ მზითვს. ქალის მხარე მზითვის მომზადების შესახებ ატყობინებდა ვაჟის ოჯახს და მას ახლობლების ხელით უგზავნიდა. ეს ახლობლები იყვნენ: და-ძმა, ბიძა, ბიცოლა, მამიდა, დეიდა და ა.შ., მაგრამ არავითარ შემთხვევაში მამა და დედა. სიძის ოჯახს მზითვის მიმტანები აუცილებლად უნდა დაესაჩუქრებინა. როდესაც მზითვი მცირე იყო, ქალის ოჯახი წინასწარ არ ატყობინებდა ვაჟის მხარეს და იგი თავად მიჰქონდა, რათა მოყვერები არ შეწუხეულიყვნენ და არ ეთქვათ – იმდენი არაფერი მოუტანიათ, რაც ჩვენ დავხარჯეთო. ამ დროს მზითვს ორი-სამი კაცი გაჰყვებოდა. სიძის ოჯახი მზითვის მიმტანებს, კაცებს – პერანგით, ხოლო ქალებს ოქროს სამკაულით ასაჩუქრებდა, თავისი ეკონომიკური შესაძლებლობის შესაბამისად.

განქორწინების შემთხვევაში, ცოლს მზითვი თან მიჰქონდა, რომელიც ქალის ხელუხლებელი ქონება იყო. მისი თანხმობის გარეშე არავის შეეძლო ამ ქონების გამოყენება. მზითვის ნორმირებას, ძირითადად, ოჯახის ეკონომიკური შესაძლებლობა განაპირობებდა. ეთნოგრაფიული მასალებისა და წერილობითი წყაროების შესწავლის შედეგად ირკვევა, რომ ქალის მზითვის შემადგენლობა ქვეყნის კულტურულ-ეკონომიკური დონის განვითარებასთან ერთად განიცდიდა ცვლილებებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბახია-ოქრუაშვილი ს., აფხაზთა ეთნოლოგია, თბ., 2011
2. დოლიძე ი., საქართველოს ჩვეულებითი სჯული, თბ., 1960
3. ითონიშვილი ვალ., ქართველ მთიელთა საოჯახო ურთიერთობის ისტორიიდან, თბ., 1960
4. კეკელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1941
5. კიკნაძე ზ., ქართული მითოლოგია, ტ. I, ქუთაისი, 1996
6. მაჩაბელი ნ., ქართველი ხალხის საოჯახო ყოფის ისტორიიდან, თბ., 1976
7. მაჩაბელი ნ., ქორწინების ინსტიტუტი ქართლში, თბ., 1978
8. მელიქიშვილი ლ., ქონებრივი ურთიერთობის ზოგიერთი ფორმის შესახებ მთიულეთში – სათავნო, II, კავკასიის ეთნოგრაფიის კრებული, თბ., 1971
9. მგელაძე ნ., ნოგროს წევრთა ქონებრივ-უფლებრივი ნორმები აჭარაში, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ყოფა და კულტურა, IV, თბ., 1978
10. სახოკია თ., ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1956

11. სონღულაშვილი ჯ., მასალები ქართველი ხალხის ყოფისა და კულტურის ისტორიისათვის, თბ., 1964
12. ფურცელაძე დ., სამართალი ბატონიშვილის დავითისა, თბ., 1964
13. ქაჯაია ო., მეგრული-ქართული ლექსიკონი, ტ. I, II, III, თბ., 2001-2002
14. ჩელებაძე ნ., მზითვის ინსტიტუტის რაობისთვის, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ძიებანი, №3, თბ., 2001
15. ჩუბინიშვილი ნ., ქართული ლექსიკონი, თბ., 1961
16. ჭყონია ი., ახალი ყოფა მახარაძის რაიონის კოლმეურნეობაში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, VI, თბ., 1965
17. ხიზანიშვილი ა., ეთნოგრაფიული ნაწერები, თბ., 1940
18. სვანეთის წერილობითი ძეგლები, საისტორიო საბუთები და სულთა მატიანე, ტ. I, თბ., 1986
19. Аверкиев И. С северо-восточного прибережья черного моря, Кавказ, №74, 1869
20. Акты (Акты кавказской археографической комиссии), т. X, 1885
21. Дубровин Н. История войны и владычества русских на Кавказе, кн. 2 т. I, Тф. 1871
22. Харадзе Р. Грузинская семейная община, т. I-II, Тб. 1960-1961
23. Хрестоматия по истории Древнего Востока, М. 1950

Sandra Plota
Latvian College of Culture
Mg. Paed
Latvia

ACT for the future: analysis, creativity, technology − the core /competencies for the 21st century

Goals of this paper are to clarify which job skills are required in the fields of data science and management and to outline recommendations for representatives of educational institutions and industry.

The purpose of education is to enable students to acquire knowledge and the skill-set needed for employment, further education and research. Today's rapid development of automatization and artificial intelligence is changing the requirements of labour qualifications and expertise in many fields. It implies that there are both, challenges and opportunities for educational institutions to keep up with these changes and to develop up-to-date curriculum. Thus, there is a need for collaboration among the representatives of business, science and education to address this issue and compile a curriculum that enables the development of analytic and creative minds with digital competencies.

Changes made through advances in technology

The development of technologies has reshaped almost all industries and the requirements for the labour market.

Firstly, improvements in technology and artificial intelligence alter the allocation of tasks that should be performed more efficiently and qualitatively, either by machines or humans. Researchers indicate that, by the end of this decade, artificial intelligence will enter businesses en masse and will affect all levels of management. Administrative and routine tasks, such as scheduling, allocation of resources, and reporting, will be automated by artificial intelligence (Kolbjørnsrud, Amico, Thomas, 2016:3-4.).

Secondly, the information and data regarding products, services, markets, that is generated every day, transform the human knowledge. Studies have shown that industry analysis, rapid technological advances, innovations in digitization, analytics, artificial intelligence, and automation are creating performance and productivity opportunities for businesses and the economy, furthermore, they reshape employment opportunities and the future of work (Manyika, Chui, Lund, Ramaswamy, 2017:1).

It is often misunderstood that the development of artificial intelligence and automatization will make the human workforce redundant. On the contrary, the technology will increase the need for human expertise. Researchers suggest that the so-called judgement work will be the main task for future managers: "When managers are no longer chained to routine and lower-value activities, they will have the opportunity to manage ideas, innovations and relationships and make better decisions that will grow the company. They will be free to take on more of what we consider "judgment work"" (Shanks, Sinha, Thomas, 2016:3).

Both above mentioned changes have created a demand for an interdisciplinary approach and new professions with a novel skill-set. Therefore, a conceptual set of competencies that are necessary for the labour market of the 21st century will be briefly discussed in following paragraphs.

Labour market's demand for data analytic competencies

Interdisciplinarity, innovation and digital competencies nowadays are trend concepts in educational discourse, nevertheless the researchers have shown that there is a shortage of professionals with adequate knowledge of data analytics, information technology and business.

The purpose of developing interdisciplinary approach for data science education programmes is broader than just satisfying the labour market demand. It is an essential prerequisite for innovation and global development. The development of technology and data science is transforming all industries and the understanding of workforce. In Strategic programme overarching document "Horizon 2020 work programme 2018-2020" it is concluded that integrating digitisation in all industrial technologies and societal challenges is one of the European Commission's aims. The combination of digital technologies (big data, internet of things, 5G, high performance computing etc.) with other advanced technologies and service innovation offers huge opportunities for increasing industrial competitiveness, growth and jobs and addressing societal challenges (Strategic programme overarching document "Horizon 2020 work programme 2018-2020"; p.5). The "White paper on the future of Europe" emphasizes the importance of investing in such innovation programmes to keep the worlds' leading role in innovations and maintaining Europe place in an evolving world (White paper on the future of Europe, p.8).

One of the most demanded skills at the labour market is data analytics. In 2012, Harvard Business review declared data scientist as "the sexiest job of 21st century" (Davenport, Patil, 2012:70). McKinsey Global Institute predicts that the demand for deep analytical talent in the United States could be 50 to 60 percent greater than its projected supply by 2018 (Manyika, Chui, Brown, Bughin, 2011:11). Companies report that finding the right talent is the biggest hurdle they face in trying to integrate data analytics into their existing operations (Henke, Bughin, Chui, Manyika, 2016:4.) and in many sectors the demand is outstripping available supply (Data analytics: the skills need in STEM, p.3). Furthermore, statistics indicate that in the field of big data 58000 new data science jobs were created in UK between 2012-2017 (Matheson, Crouch, Dibde, 2015:3). This shows the rapid growth of the data science field in terms of demand as well as opportunities.

The shortage of professionals in this field can be explained due to data analytics being a relatively new field. Therefore, a situation has arisen where the importance of data analytics is growing rapidly across many sectors of industry, government and the educational systems however, corresponding career paths are not yet fully established and recognised (Data analytics: the skills need in STEM, p.2-3).

To raise the prestige of Science, Technology, Engineering and Mathematics and, consequently, to attract more students and build better knowledge in these fields, an educational approach called STEM has been developed. Recently, data analytic skills were

incorporated in the STEM concept, thus recognizing their importance. It was stated at the conference "Data analytics: the skills need in STEM" (held on 16th November 2016 in London), where the perspectives of the government, industry and academics were presented.

Requirement of creativity in data analytic curriculum

The reasons for the shortage of data analysis experts are diverse. Firstly, it is a lack of communication among employers, educators and students i.e. the latter do not see the supply of potential career opportunities (Data analytics: the skills need in STEM, p.3). Secondly, there are discouraging stereotypes about jobs in information technology and data science fields although there are common patterns in both, data-driven and so-called creative jobs. The stereotypes restrain those who are looking for creative occupations. The article "10 Things Creative People and Data-Driven People Have in Common" emphasizes: "These stereotypes are very different, but in reality, the characteristics of highly-successful creative people and highly-successful data-driven people are very similar. And it's in this overlap between creativity and data-drivenness where great things happen" (Kegler, 2014). A similar opinion has been expressed by prof. Katie Normington: "Even within contemporary times, those at the forefront of innovation have been merging arts and science practice" (Normington, 2016:26). This brings to the broader model of interdisciplinary that is needed for science and the labour market than STEM offers. However, this is not a new concept according to Steven Ross Pomeroy: "Though many see art and science as somewhat at odds, the fact is that they have long existed and developed collaboratively. This synergy was embodied in great thinkers like the legendary Leonardo Da Vinci and the renowned Chinese polymath Su Song" (Pomeroy, 2012) .

Data analyst job requires diverse skills defined in the STEM curriculum: understanding of mathematics, statistics, technical skills in coding, modelling and visualisation (Data analytics: the skills need in STEM, p.4). However, researchers and executives outline additional crucial skill needed in the data analyst job – creativity. Paper "Model workers" by Nesta concluded that data scientists are in fact highly creative. In this paper data science projects are characterised as those who often involve new datasets, new questions, and new areas of application, development of innovative products, services and business models (Bakhshi, Mateos-Garcia, 2014). Furthermore, the report states that almost all interviewed companies are looking for analysts with a data scientist profile that includes a mix of analytical and coding skills, creativity and business know–how (Bakhshi Mateos-Garcia, Whitby, 2014:5). This thesis is supported by research findings of Accenture. Their survey shows that the new top skills that managers expect as future requirements for employees include digital aptitude, creative thinking and experimentation, data analysis and interpretation, and strategy development (Kolbjørnsrud, Amico, Thomas, 2016:11). Similar opinion has been expressed by other researchers: "Creativity, a willingness to be explorative and an aptitude for making and applying hypotheses are needed when working in new domain" (Data analytics: the skills need in STEM, p.4.). One of the proposals defined in Nesta report is to develop a STEAM model, which incorporates Arts in STEM

concept: "The government should end the bias against multi–disciplinary education in our education system – turning STEM into STEAM" (Bakhshi, Windsor, 2015:4).

Conslusions

Based on the discussion above it can be concluded:

1. Today's rapid development of technologies is changing the requirements of labour qualifications and expertise in many fields.
2. There is a need for collaboration among the representatives of business, science and education to compile a curriculum with a conceptual set of skills that are necessary for the labour market of the 21st century and that enables the development of analytic and creative minds with digital competencies.
3. There is an evident lack of data scientists' due to emergence of a new professional field, rising demand and lagging educational and industrial efforts to tackle it.
4. Researchers show that future of data analytics is inseparable from creativity, therefore the STEM concept should be revised and broadened with a field that develops creativity skills.

Literature:

1. Davenport T. Patil D.J. Data Scientist:The Sexiest Job of the 21st Century. Harvard Business Review, 2012 October, p.70-76.
2. Bakhshi H. Mateos-Garcia J. Data science work is creative work (Part 1) Nesta, 2014. http://www.nesta.org.uk/blog/datascienceworkcreativeworkpart1
3. Bakhshi H. Mateos-Garcia J. *Whitby A. Model workers. How leading companies are recruiting and managing their data talent*. Nesta, Creative Skillset, Royal Statistical Society, 2014. https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/model–workers–web–2.pdf
4. Bakhshi H. Windsor G. The creative economy and the future of employment. 2015. http://www.nesta.org.uk/sites/default/files/the–creative–economy–and–the–future–of–employment.pdf
5. Data analytics: the skills need in STEM. Conference report. The Royal Statistical Society, UK, 2016 https://royalsociety.org/~/media/events/2016/11/data-science-workshop/data-analytics-conference-report-16112016.pdf
6. Henke N., Bughin. J., Chui M., Manyika J., *The age of analytics: Competing in a data-driven world*. McKinsey Global Institute, 2016. http://www.mckinsey.com/business-functions/mckinsey-analytics/our-insights/the-age-of-analytics-competing-in-a-data-driven-world
7. Kegler A. 10 Things Creative People and DataDriven People Have in Common Rjmetrics A Magneto Company, 2014 https://blog.rjmetrics.com/2014/10/01/10thingscreativepeopleanddatadrivenpeoplehaveincommon/
8. Kolbjørnsrud V., Amico R., Thomas J.R. *The promise of artificial intelligence. Redefining management in the workforce of the future.* Accenture Institute for High Performance, 2016 https://www.accenture.com/t20160928T230416—w—/us-en/–acnmedia/PDF-32/AI–in–Management–Report.pdf№zoom=50

9. Manyika J., Chui M., Brown B., Bughin J at.al. Big data:the next frontier for innovation. McKinsey Global Institute, 2011 http://www.mckinsey.com/business-functions/digital-mckinsey/our-insights/ big-data-the-next-frontier-for-innovation
10. Manyika J., Chui M., Lund S., Ramaswamy S. *What's now and next in analytics, AI, and automation*. McKinsey Global Institute, 2017. http://www.mckinsey.com/global-themes/digital-disruption/whats-now-and-next-in-analytics-ai-and-automation
11. Matheson J.D, Crouch C., Dibde J. et.al. Count us in: quantitative skills for a new generation British Academy, UK, 2015. http://www.britac.ac.uk/sites/default/files/Count-Us-In-Full-Report–0.pdf
12. Normington K. *Creating a head of steam.* A New STEAM Age. Challenging the STEM Agenda in Research (ed. y Suzie Leighton and Peter Mitchell) The Culture Capital Exchange Ltd, 2016. http://www.theculturecapitalexchange.co.uk/wp-content/uploads/2016/06/Challenging-the-STEM-agenda-in-research.pdf
13. Pomeroy Steven Ross. From STEM to STEAM: Science and Art Go Hand-in-Hand. *Scientific American*, 2012 https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/from-stem-to-steam-science-and-the-arts-go-hand-in-hand/
14. Shanks R., Sinha S., Thomas J.R. Judgment calls. Preparing leaders to thrive in the age of intelligent machines. Accenture Institute for High Performance, 2016. https://www.accenture.com/us-en/insight-judgment-calls
15. Strategic programme overarching document "Horizon 2020 work programme 2018-2020". European Commison. http://ec.europa.eu/programmes/horizon2020/sites/horizon2020/files/stratprog–overarching–version–for–publication.pdf
16. White paper on the future of Europe. European Commission, 2017. https://ec.europa.eu/commission/sites/beta-political/files/white–paper–on–the–future–of–europe–en.pdf

სანდრა პლოტა
ლატვიის კულტურის კოლეჯი
განათლების მეცნიერებათა მაგისტრი
ლატვია

ACT მომავლისთვის: ანალიზი, შემოქმედებითობა, ტექნოლოგია – XXI საუკუნის მთავარი კომპეტენციები

ნაშრომის მიზანია დადგინდეს, თუ რა უნარებია საჭირო მონაცემთა ბაზებისა და მართვის მეცნიერების სფეროში; ასევე, მომზადდეს რეკომენდაციები საგანმანათლებლო ინსტიტუტებისა და დარგობრივი ინდუსტრიისათვის. კვლევის მიზნის მიღწევა შევძელით XXI საუკუნის დასაქმების ბაზრისთვის საჭირო კომპეტენციების შეფასებით. ყურადღება გამახვილებულია ინტერდისციპლინარული ბიზნესისა და მენეჯმენტის კურიკულუმის შემუშავებაზე. კურიკულუმი უნდა შეესაბამებოდეს ტექნოლოგიისა და მეცნიერების სწრაფ პროგრესს, ამავე დროს, აქცენტს აკეთებდეს შემოქმედებითობასა და ინოვაციებისკენ მისწრაფებაზე.

ნაშრომში მოცემულია შემდეგი დასკვნები: 1) ტექნოლოგიების განვითარებამ გარდაქმნა თითქმის ყველა ბიზნეს-სექტორი და შეცვალა გადაწყვეტილების მიღების პროცესი; ასევე, საგრძნობლად გაზარდა მოთხოვნა მონაცემთა მკვლევრებსა და ანალიტიკოსებზე; 2) მიუხედავად საგანმანათლებლო დისკურსის ისეთი მოდური კონცეფციებისა, როგორიცაა ინტერდისციპლინარობა და ინოვაცია, პროფესიონალების ნაკლებობა დასაძლევია საბუნებისმეტყველო და ფორმალურ მეცნიერებებში; ამ ფაქტორმა პრიორიტეტული გახადა განათლება ამ განხრებში და საფუძველი ჩაუყარა STEM-ის მოძრაობას. ეს გახლავთ ახალი საგანმანათლებლო მიდგომა, რომელიც მოიცავს ისეთ დარგებს, როგორიცაა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები, ტექნოლოგიები, საინჟინრო მეცნიერება და მათემატიკა; 3) კულტურისა და ხელოვნების სექტორის წარმომადგენლები ცდილობენ შეინარჩუნონ შემოქმედებითობის როლი. ამ პროცესის ერთ-ერთი შედეგია STEAM-ის კონცეფციის შეთავაზება, რომელიც STEM-ის მოდელში ხელოვნების ინტეგრირებას გულისხმობს.

თანამედროვე სამყაროს განვითარება მოწმობს, რომ მომავლისთვის საკმარისი არ იქნება მხოლოდ ერთი რომელიმე უნარის ან სამეცნიერო დარგის განვითარება. შესაბამისად, ბიზნესის, მეცნიერებისა და განათლების სექტორების წარმომადგენლებმა ერთობლივად უნდა იმუშაონ კურიკულუმზე, რომელიც ხელს შეუწყობს ანალიტიკური და შემოქმედებითი აზროვნების განვითარებას დიგიტალური კომპეტენციების შეთვისებასთან ერთად, რაც მრავალფეროვან ბიზნეს-სამყაროში წარმატების საწინდარი იქნება.

Simone Stoltz
Reinwardt Academy
Amsterdam University of the Arts
Senior Lecturer
The Netherlands

EDUCATING MEDIA IN HERITAGE; BUILDING A FUTURE AFTER A DECADE OF MEDIA-EDUCATING YOUNG PROFESSIONALS AT THE REINWARDT ACADEMY

Digital media come and go. Applications will be replaced or improved by the next in line. Society adapts to them and flows with it. Therefore, we are in a continuous stream of change, and so are our museums.

Public awareness of the impact of media on society emerged halfway through the last century. In 1964, Marshall McLuhan reflected on the effects of media in our daily lives in *Understanding Media* (Gordon, 2002). He described telephone, radio, and television as technological extensions of the human body. In the 21st century that insight still seems relevant. Although new forms of communication, and the changing roles which thereby arose, are several decades old, it was the internet that more profoundly changed audience communication and the proposition or role of the heritage institution. In 2008, Clay Shirky also focused on people. In his vision on the network society, media provides us with new forms of social interaction. It changes the way people form groups and especially how we relate to each other within these groups. Like McLuhan, he was curious about the impact on human behavior, both economically and socially (Skirky, 2008). In 2017 we still use media as a unifying factor between people.

This requires heritage institutions to take on a new attitude towards their proposition and their audience communication. The upcoming generation of heritage professionals, coming from the so-called Generation Z, already sees digital media as the most important part of our social communication (Boender and Ahlers, 2011). Furthermore, digital media is becoming an integral part of life at a much are faster pace. After all, Generation Z grew up with 'the digital', they learned using it at the same time as learning to speak (or walk, for some of them). Boenders and Ahlers replied to the question whether the younger generation is best inspired online or by persons in real life:

"This suggests that the online and offline world are two different things. Generation Z doesn't acknowledge this dichotomy. The world is the world, and that world is both online and offline. Real life people are also findable and followed online, and virtual characters... also appear in real life. It involves inspiring people who are accessible both online and offline. Ultimately, it's about the story that is told." (Doorenbos, 2011)

Media and education

From whatever angle you approach media, it is always education that plays the major role. The way we work and live change, requiring us to acquire new skills. At school, we already draw attention to everyone's increasing reach through technology. The Public Education Group Groningen (O2G2), for example, has tutorials for a wide age group

starting with four year-old preschoolers all the way to senior high school students. During this programme, children work on their digital skills for four hours a week, according to Theo Douma, Chairman of the Executive Board (Kennisnet, 2017).

In 2004/ 2006 the 21st century skills are rooted, supporting the development of education that, like museums, was undergoing change for our new digital society. There are many formats and models developed in the United States, the European Union, and by several international institutions on behalf of these 21st century skills, explaining what these skills are about. The Dutch National Centre of Expertise in Curriculum Development relates to the 21st century skills as being "generic skills and linking knowledge, understanding and attitudes necessary in order to be able to function in, and to contribute to, the 21st century society" (Thijs, Fisser, and van der Hoeven 2014). Kennisnet, the Dutch public organisation for education and ICT, together with SLO (Netherlands Institute for curriculum development) introduced their own model, comprising eleven skills for the 21st century (Figure 1).

Figure 1. Kennisnet's (2014) twenty-first century skills.



Computational thinking **Social cultural skills**
Informational skills **ICT skills**
Self-regulation **Creative thinking**
Problem solving **Critical thinking**
Media Awareness **Communication**
Collaboration

Also within the field of heritage, these competencies are no luxury. After all, it is essential for museums to exchange information in many different ways, to listen, and to be visible and accessible through a variety of channels, platforms, and communities. This is something that has not been a crystallized process for each heritage institution, but is already a major issue for most institutions. (After all, generation Z has been doing so ever since they could walk.)

This also reflects on the training of future heritage professionals. Ten years ago, the emphasis had a focus on techniques, latest developments, and innovations. But we all know better: media are a means, not an end. The current student knows what our resources are, they are fully aware of the technical developments and innovations in society. Nowadays (2016), students are fully aware of techniques and think they know how to use it. Thus, most young adults completely ignore the justification for correct use based on heritage theory.

Unfortunately, it is precisely this lack of substantive media knowledge that can problematize the future development and execution of museum tasks. Museums understand

that media is a structural part of heritage work. Future heritage professionals should and shall be firmly digitally literate, they will make a difference and are already in motion.

We are talking about a group of professionals who face different requirements in their training and performance because of their media knowledge and well-practiced media usage. This is not to say that they are better educated, but only that they significantly shift the emphasis of our teaching herein. Learning about the importance of enriching context when it comes to media will not only be a change, but, most of all, progress. The new generation of professionals (from the current Generation Z) are way ahead of their older counterparts with regards to the field of media.

Competencies for heritage professionals

Today, the core competencies at the Reinwardt Academy originate from a long earned expertise in educating heritage professionals and are built on the main trends in heritage and education. Our future heritage professionals have broad cultural knowledge. They know the different perspectives and are aware of historical and modern issues in heritage. This theoretical knowledge extends over movable, immovable, and intangible heritage, knowing that these areas should not be seen in isolation from each other. Graduates of the Academy Reinwardt are generally all-rounders. Apart from this theoretical knowledge, the Academy conceptualises three core competencies that are strongly related to the field of heritage:

Communication function

Providing access to heritage and the involvement of the public through education and participation, exhibiting, and programming.

Collection function

Collection and information management. This includes physical and digital logistics and administrative and intellectual management.

Organisation function

Positioning of the professional or the institution. This involves the development and implementation of cultural policies through entrepreneurship, marketing, and management.

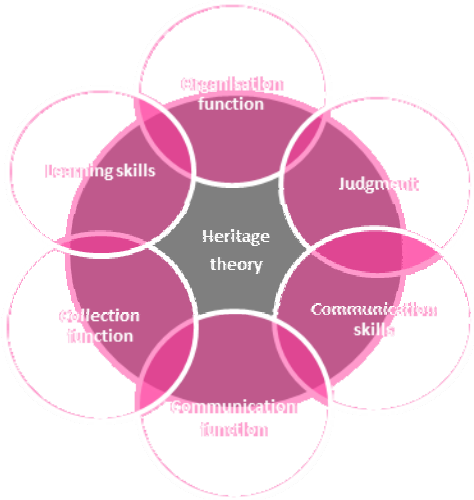


Figure 2. Competencies Reinwardt Academy.

The Academy also connects to the Dublin descriptors and the international standard for higher levels of professional education in formulating its final qualifications. This results in three more core competencies that are not primarily related to the field of heritage:

Judgment

Being able to collect and interpret relevant data with the aim of forming a judgment that is partly based on the weighing of social, scientific, or ethical relevance.

Communication skills

Being able to communicate information, ideas, and solutions to an audience of specialists and non-specialists.

Learning skills

Being able to shape professional and personal development.

21st century skills in heritage

When asking ourselves how we can adapt a curriculum for educating this future generation into becoming not only specialists in the field of heritage but also the media experts they would need to be, we should combine everything we have just considered.

For now we started with defining five "territories of competencies". In some cases, competencies are added that are not necessarily and exclusively attributed to this digital world we live in. These skills and competencies are connected to each other or even complementary to one and another.

Media Science

In this paper, media science could also be explained with the term "media studies". It is a discipline that examines history, effects, and context. We could see this discipline as the general knowledge of media.

Media literacy

The center for media literacy describes it as "the ability to access, analyze, evaluate and create media in a variety of forms" (Thoman and Jolls 2003, 15). They justly claim that the term should be altered in the context of education students in our 21st century media culture. For now, simplified by translating it as the ability to read and write digital media.

Media awareness

This is all about understanding the methods of communication and presentation of information through media. Of course, this should not only focus on digital, although the dangers it refers to are mostly applicable online.

Media education

To be media literate as well as media aware, students need to be educated in media before comprehending both these competencies. Media education refers entirely to this process. Obviously, these three competencies are conjunctive.

Media adaptation

The adaptation aspect referred to in this context is similar to the definition used in literary adaptation. After being educated in media and becoming comprehensive enough to understand and work with media, one could also adjust or even modify to one's own set of needs. Adaption of media could then be seen as the ultimate level of media skills.

Figure 3 shows a first outcome in the search for renewing the context of educating future generations in heritage. Media science is seen as the basic capacity for eventually understanding and working with media within the field of heritage. One could also argue that it should be literacy dominating the centre in this.

It seems fair to say that media adaptation mostly exists within communication-based competences, although collection care will also take a huge part in adapting media for that matter. Media awareness, for now, logically perfects the organisational skills, especially when thinking of marketing or entrepreneurship. The process of understanding media combines well with collecting and interpreting data with the aim of forming a judgment.

And of course, there are other plausible combinations to make as well. This indicates that there is still a lot of researching and weighing to do when adjusting the education of a future generation of heritage professionals. In fact this model has been changed several times between writing and presenting this paper.

Of course we, at the Reinwardt Academy, will do our best to bring this research to the next level, but we strongly invite our colleagues to think and deliberate with us. We will focus on this research until at least 2018. Please feel free to contact for further clarifications or discussion.

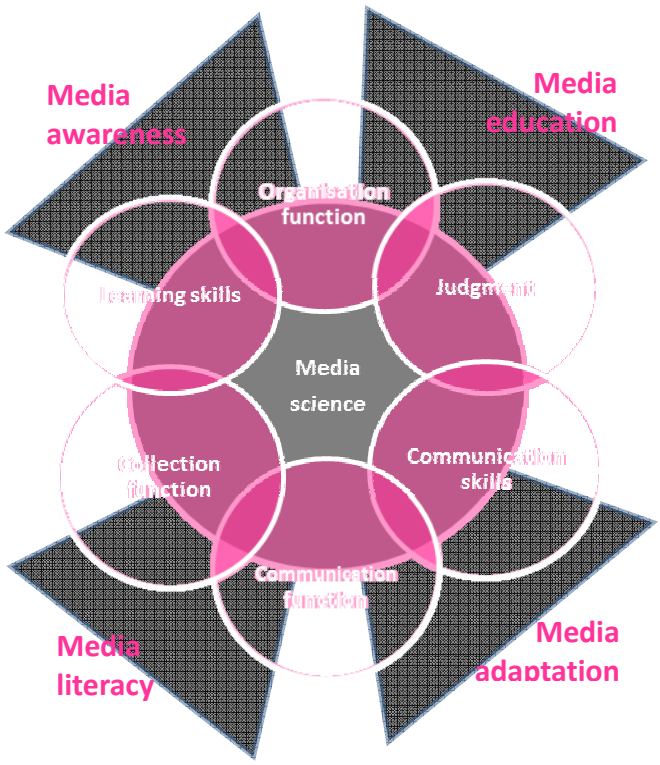


Figure 3. Media competencies in heritage, 1st concept.

References:

1. Boender, R., and J. Ahlers. 2011. Generatie Z: ken ze, begrijp ze en inspireer ze voor een beter leven (Generation Z: know them, understand them and inspire them to a better life). Amsterdam: Betram + De Leeuw.
2. Doorenbos, Jan Willem. 2011. "Wie is Generatie Z en hoe bereik je ze?" (Who is Generation Z and how to reach them?) Frankwatching. Accessed 12 March 2015. www.frankwatching.com/archive/2011/11/10/wie-is-generatie-z-en-hoe-bereik-je-ze/.
3. Gordon, Terrence. 2002. "Marshall Who? Biography" Marshall McLuhan. Accessed 28 April 2015. http://www.marshallmcluhan.com/biography/.
4. Kennisnet. 2017. "Geef digitale geletterdheid plek in je onderwijs met een doorlopende leerlijn" (Provide digital literacy in education with a continuous learning programme) Kennisnet. Accessed 3 March. https://www.kennisnet.nl/artikel/geef-digitale-geletterdheid-plek-in-je-onderwijs-met-een-doorlopende-leerlijn/.
5. Pijpers, Remco. 2015. "Alles wat je moet weten over 21e eeuwse vaardigheden" (Everything you need to know about 21st century skills). Kennisnet. https://www.kennisnet.nl/artikel/alles-wat-je-moet-weten-over-21e-eeuwse-vaardigheden/.
6. Shirky, C. 2008. Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations. London: Penguin.

7. Staatssecretaris van Onderwijs Cultuur en Wetenschap (State Secretary for Education, Culture and Science). “Mediawijsheid. Brief van de staatssecretaris van onderwijs, cultuur en wetenschap” (Media Literacy. Letter from the secretary of education, culture and science to the parliament). Kamerstuk 31434 No. 7 Second Chamber of the Dutch Parliament in The Hague June 29, 2015. https://zoek.officielebekendmakingen.nl/kst-31434-7.html
8. Thijs, Annette, Petra Fisser, and en Monique van der Hoeven. 2014. 21e eeuwse vaardigheden in het curriculum van het funderend onderwijs (21st Century skills in the curriculum of fundamental education). Enschede: SLO. Accessed 15 September 2016. http://www.slo.nl/downloads/2014/21e-eeuwse-vaardigheden-in-het-curriculum-van-het-funderend-onderwijs.pdf/download.
9. Thoman, Elizabeth and Tessa Jolls. 2003. Literacy for the 21st Century An Overview & Orientation Guide To Media Literacy Education. Part I: Theory. Centre for Media Literacy. Accessed 4 December 2016. http://medialit.net/sites/default/files/01–MLKorientation.pdf.

სიმონე შტოლცი
რეინვარდტის აკადემია
ამსტერდამის ხელოვნების უნივერსიტეტი
უფროსი ლექტორი
ნიდერლანდები

მედიაგანათლება მემკვიდრეობის სფეროში; მომავლის შენება რეინვარდტის აკადემიაში მედიაგანათლების მქონე ახალგაზრდა პროფესიონალების მიერ ათწლეულების შემდეგ

კულტურული მემკვიდრეობის ინსტიტუტებს, თუ მათ მიერ წლების განმავლობაში მედიის გამოყენებას გადავხედავთ, შთამბეჭდავი ისტორია აქვთ. კულტურული მემკვიდრეობის ინსტიტუტები, როგორც სხვადასხვა ტიპის ინფორმაციის გადამცემი და მიმღები დაწესებულებები, თავად აღიქმებიან შუალედურ რგოლად. ამ შემთხვევაში, მხედველობაში გვაქვს მედიის ყველა სახე, ციფრულის ჩათვლით.

მემკვიდრეობის შენარჩუნების სფეროში მომუშავე პროფესიონალების შემდეგი თაობა, ე.წ. თაობა Z-დან გამოვიდა, მათ მხოლოდ ის იციან, რომ ციფრული მედია ჩვენი სოციალური კომუნიკაციის განუყოფელი ნაწილია. თაობა Z ხომ „ციფრულ“ თაობად აღიზარდა, მათ ტექნოლოგიების გამოყენება საუბართან (ზოგიერთის შემთხვევაში, სიარულთან) ერთად ისწავლეს.

საზოგადოებაზე მედიის გავლენის გააზრებას დღესაც ისეთივე დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც მისი აღმოცენების პერიოდში. თუ მედიას ადამიანის (ან ტექნოლოგიების) ფაქტორის გათვალისწინებით შევხედავთ, განათლებას უდიდესი როლი აკისრია.

ტექნოლოგიური ინოვაციები ცვლის ჩვენი ცხოვრებისა და მუშაობის რეჟიმს ციფრულ საუკუნეში. ამ სფეროში დასაქმებულ ადამიანებს კი, ტექნოლოგიის სამართავად, მოეთხოვებათ ახალი უნარების განვითარება.

როდესაც მედიას ვასწავლით კულტურული მემკვიდრეობის სპეციალისტებს, ხშირად ვლინდება თაობებს შორის არსებული განსხვავებული ხედვა. ყოველივე ეს უნდა აისახებოდეს მემკვიდრეობის სფეროს მომავალი პროფესიონალების სწავლებაზე, რათა მათ ჩამოუყალიბდეთ საჭირო უნარები და კომპეტენციები. ამჟამად, რეინვარდტის აკადემიაში მიმდინარეობს ამ საკითხის კვლევა. ჩვენი მიზანია არა მხოლოდ მომავალი თაობებისთვის საგანმანათლებლო კურიკულუმის ჩამოყალიბება, არამედ დარგობრივი პრაქტიკის მიცემა და ამჟამად მოღვაწე პროფესიონალების ცოდნისა და გამოცდილების გაზიარება, რათა მოვერგოთ თაობა Z-ს, როგორც ახალ აუდიტორიას.

სოფიო თავაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ქართული კინოწარმოების დაფინანსების საკითხისათვის

თანამდროვე ქართული კინო გარდაქმნის და განვითარების გზას გადის. ბოლო რამდენიმე წელია, რაც ეროვნულ კინემატოგრაფში მრავალწლიანი კრიზისის დაძლევა და აღორძინების ახალი ეტაპი დაიწყო. თუმცა, მიუხედავად ამისა, კინოინდუსტრიის განვითარების ხელისშემშლელი ფაქტორები მაინც მრავლად არსებობს, რომელთა აღმოფხვრისათვის გარკვეული დრო და სახსრებია საჭირო.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის ქართული კინოწარმოების აქტიური ეტაპი 2004-2005 წლებიდან იწყება. ამ პერიოდამდე, საბჭოთა კავშირის რღვევის შემდეგ, ფილმების წარმოების პროცესი ფრაგმენტული და არასტაბილურია. როგორც ცნობილია, ათეული წლების წინ, ქართული კინო სახელმწიფოს მიერ ფინანსდებოდა, საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ კი ვითარება შეიცვალა და ეროვნული კინემატოგრაფი რთულ ვითარებაში აღმოჩნდა. XX საუკუნის 90-იანი წლები ქართული კინოში სტაგნაციის პერიოდი იყო, რომელიც დაახლოებით 10-12 წელი გაგრძელდა. ხანგრძლივი პაუზის მიზეზი, ძირითადად, ფინანსური კრიზისი იყო. ამ პერიოდში ფილმების მინიმალური რაოდენობაა გადაღებული. 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.

სახელმწიფოს მიერ ქართული კინოწარმოების დასაფინანსებლად გამოყოფილი ბიუჯეტი ძალზე მწირია იმასთან შედარებით, რაც სახელმწიფოს მხრიდან უცხოური ქვეყნების კინოინდუსტრიის დაფინანსებას ხმარდება. ამიტომ, ქართულ კინოწარმოებაში ხშირია შემთხვევა, როცა ფილმის სცენარს გამოყოფილი თანხის რაოდენობას არგებენ, ანუ სცენარი და ფილმი ბიუჯეტის რაოდენობაზეა დამოკიდებული. ძირითადად კი, ბიუჯეტი მცირეა, რაც პირდაპირ აისახება ფილმის ხარისხზე (თავაძე, 2016:128).

საქართველოში წარმოებული ფილმების დაფინანსების გამოცდილება სხვადასხვაგვარია. დაფინანსების წყარო შეიძლება იყოს ერთი ან რამდენიმე. არსებობს დაფინანსების ქვეყნის გარედან მიღების შემთხვევებიც. დამფინანსებლები სხვადასხვა პირობით მონაწილეობენ ფილმის გადაღებაში: ზოგიერთი ტექნიკით და გაყიდვებიდან ტექნიკის ღირებულების შესაბამისად ითხოვს წილს, ზოგიერთი მხარე აფინანსებს ფილმს ან ფილმზე გარკვეული უფლებების სანაცვლოდ, შესაბამის თანხას იძლევა სესხად ფილმის დანახარჯის ამოღებამდე. არის შემთხვევები, როცა დამფინანსებელ მხარეს ეკუთვნის პროდუქციის ჩვენების უფლებები კონკრეტულ ტერიტორიაზე (კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, 2009:12).

საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის[1] მონაცემებზე დაყრდნობით, ქართულ კინოწარმოებაში ინვესტიციებს ახორციელებს შემდეგი წყაროები:

- **სახელმწიფო სუბსიდია**. იგი კინომწარმოებლებზე საკონკურსო წესით გაიცემა საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის მიერ. ეროვნული კინოცენტრი სახელმწიფო დაფინანსების განაწილებას ახორციელებს საკონკურსო დებულების საფუძველზე კინოცენტრსა და ფილმის პროდიუსერს, დისტრიბუტორს ან დემონსტრატორს შორის დადებული ხელშეკრულებით. კონკურსი ტარდება ორ ეტაპად: 1) პროექტის შეფასება წარმოდგენილი მასალების მიხედვით; 2) Pitching (პრეზენტაცია, გასაუბრება).

კინოს სახელმწიფო დაფინანსების განაწილების წესი და პირობები განისაზღვრება საქართველოს კანონით ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ. კინოცენტრი აფინანსებს პროექტის (მხოლოდ ეროვნული ფილმი ან კოპროდუქცია) საერთო ბიუჯეტის არა უმეტეს 75%-ს (http://www.gnfc.ge/geo/page/11). ამიტომ რეჟისორებისთვის პარალელურად აუცილებელი ხდება დამატებითი ფინანსური რესურსის მოპოვება.

- **სტუდიის/სტუდიების მიერ ფილმის გადაღების პროცესში მონაწილეობა ტექნიკით.** ეს, პრაქტიკულად, წარმოადგნს ფინანსურ თანამონაწილეობას, რაც აისახება ფილმის ბიუჯეტში გარკვეული პროცენტის სახით, ხოლო ფილმის გაყიდვის შემდეგ, სტუდია/სტუდიები ამ თანხას უკანვე იბრუნებს.

- **დისტრიბუციის არხებიდან (ტელევიზიები, კინოთეატრები) მიღებული დაფინანსება.** ქართულ კინოწარმოებაში არსებობს სხვადასხვა ტელეარხებიდან და კინოთეატრებიდან ფილმის თანადაფინანსების გამოცდილება. დაფინანსებაში მონაწილეობა შესაძლებელია როგორც ფილმის შექმნისთვის გაღებული თანხით, ასევე – სარეკლამო დროით, მარკეტინგული დანახარჯებით. შესაძლებელია, ტელეარხს ჰქონდეს გარკვეული უფლებები ფილმზე ან მწარმოებელი უბრუნებდეს მას ფილმის წარმოებაში ჩადებულ თანხას და მოგების გარკვეულ ოდენობას.

- **კერძო ინვესტიცია.** ეს შეიძლება იყოს როგორც კერძო პირის, ასევე კერძო კომპანიის ინვესტიცია. შესაბამისი გამოცდილება ქართულ კინობაზარზე იშვიათია. საქართველოში კინო არ განიხილება მომგებიან ბიზნესად, ამიტომ ბიზნესმენების მზადყოფნა, დააფინანსონ იგი – საკმაოდ დაბალია.

- **ფილმის მწარმოებლის/მწარმოებელი კომპანიის ინვესტიცია.** საქართველოში წარმოებული ფილმების დაფინანსების ერთ-ერთი წყაროა ფილმის პროდიუსერის ან რეჟისორის, ასევე უშუალოდ საპროდიუსერო კომპანიაში არსებული რესურსი. ერთ შემთხვევაში, ახალ ფილმებში იდება მწარმოებლის/სტუდიის მიერ უკვე შექმნილი პროდუქციიდან ამოღებული თანხა, მეორე შემთხვევაში კი, მწარმოებელი ფილმის გადაღებაში დებს პირად დანაზოგს.

- **საბანკო სესხი.** ფილმის წარმოებისათვის ბანკიდან თანხის აღების გამოცდილება მწირია. ნაწილობრივ, ეს განპირობებულია ბანკებთან ურთიერთობის ნეგატიური გამოცდილებით, ნაწილობრივ კი წინასწარ შექმნილი აზრით, რომ ბანკებთან ურთიერთობას აზრი არა აქვს, რადგან ისინი ფილმწარმოებას მომგებიან ბიზნესად არ თვლიან. მწარმოებლები, ხშირ შემთხვევაში ვერ ახერხებენ ბანკების დარწმუნებას საკუთარი საქმიანობის მომგებიანობაში.

ამასთანავე, მათ უმრავლესობას არ შეუძლია საგარანტიო მოთხოვნების დაკმაყოფილება, რადგან მნიშვნელოვან აქტივებს არ ფლობს. ვითარება განსხვავებულია, როდესაც გარანტად ფილმის თანადამფინანსებელი გამოდის. ასეთ შემთხვევაში, ბანკები მეტ მზადყოფნას გამოთქვამენ თანამშრომლობისათვის.

- **ფილმში პროდუქტის განთავსება (Product Placement).** Product placement არის არასტანდარტული მარკეტინგის გზით პროდუქტის/ბრენდის რეკლამა (ფილმებში, ტელევიზიაში ან სხვა მედიასაშუალებებში), რომლის ძირითადი დანიშნულებაა პროდუქტის/ბრენდის იმგვარად გათამაშება აუდიტორიის წინაშე, რაც ფარულად ჩაატარებს ბრენდის სარეკლამო კამპანიას. მაყურებელი ამ ყოველივეს ღებულობს ჩვეულებრივ ამბად და არ ფიქრობს იმაზე, რომ მას სთავაზობენ კონკრეტულ ბრენდს. ფილმში კონკრეტული პროდუქტის რეკლამირების პრაქტიკა ქართულ კინოინდუსტრიაში შედარებით იშვიათია.
- **საერთაშორისო ფონდების დაფინანსება.** ქართულ კინობაზარზე არსებობს სხვადასხვა საერთაშორისო კინოფონდებიდან (ევროპული, ამერიკული, რუსული) დაფინანსების გამოცდილება. ასევე, დაფინანსების მიღების შემთხვევები ისეთი ფონდებიდან, როგორებიც არის: როტერდამის ფესტივალის ფონდი, ლაიპციგის ფონდი, კალატოზოვის ფონდი, სხვადასხვა გერმანული ფონდი (მათ შორის, "ნორდდრაინვესტფალი"), შვეიცარიული პროგრამა SDC და ა.შ. (კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, 2009:15).

2010-2012 წლებში საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი გაწევრიანდა შემდეგ საერთაშორისო კინოორგანიზაციებში: Eurimages (ევრიმაჟი) – კინოს განვითარებისა და მხარდაჭერის ევროპის საბჭოს ფონდი; EFP (European Film Promotion) – კინოორგანიზაციათა საერთაშორისო ქსელი, რომელიც პოპულარიზაციას უწევს ევროპულ კინოს; FNE (Film New Europe) – მედიაპორტალი, რომელიც ფარავს საერთაშორისო კინოინდუსტრიას. 2015 წელს კი საქართველო გახდა Creative Europe-ის წევრი.

მიუხედავად აღნიშნული წყაროებისა და შესაძლებლობებისა, ნებისმიერ ქვეყანაში კინოს განვითარება მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული პირველ რიგში სახელმწიფოს მხრიდან ზრუნვასა და ხელშეწყობაზე. საქართველოს კანონი "ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ" მიზნად ისახავს კინოს არსებობისა და განვითარებისათვის სახელმწიფო მხარდაჭერის სამართლებრივი საფუძვლებისა და ძირითადი მიმართულებების განსაზღვრას. თუმცა, მიუხედავად კანონში გაწერილი სახელმწიფო მხარდაჭერის ძირითადი ფორმების განსაზღვრებისა, 2012 წლის მონაცემებით, საქართველოში არ მოქმედებდა კინოწარმოებასთან დაკავშირებული არანაირი შეღავათი ადგილობრივი თუ უცხოური კომპანიებისთვის (საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, 2012).

საქართველოს მთავრობის ინიციატივით, 2014 წლიდან ხორციელდება სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში," რომლის მიზანია ქვეყანაში მეწარმეობის განვითარება და მხარდაჭერა. 2016 წლის იანვრიდან კი აღნიშნულ პროგრამას ახალი კომპონენტი, კინოინდუსტრიის წამახალისებელი პროგრამა – "გადაიღე საქართველოში" დაემატა. პროგრამის ფარგლებში დანერგილი ე.წ. "Cash Rebate" მექანიზმი კინომწარმოებლის მიერ საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტიდან კვალიფიციური ხარჯების[2] 25%-მდე ანაზღაურებას გულისხმობს.

აღნიშნული მექანიზმი მრავალ ქვეყანაშია აპრობირებული, ბაზარზე არსებულ მოთხოვნებს ეყრდნობა და საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური გარემოს განვითარების კუთხით დიდი პოტენციალი აქვს (სახელმწიფო პროგრამა "აწარმოე საქართველოში").

აღსანიშნავია, რომ ქვეყნის მასშტაბით, სახელმწიფო უწყებებიდან საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიერ გამოყოფილი თანხების გარდა, 2012-2016 წლებში დამატებით ფინანსურ მხარდაჭერას ახორციელებდა აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს პროგრამის – „კულტურის განვითარება, ხელშეწყობა და პოპულარიზაციის" ფარგლებში დანერგილი ქვეპროგრამა – „აჭარაში კინოწარმოების ხელშეწყობა", რომლის მეშვეობით არაერთი მნიშვნელოვანი კინოპროექტი დაფინანსდა (სამწუხაროდ, 2017 წელს პროექტი შეწყდა – ს.თ.). ქვეპროგრამაში მონაწილეობის პირობები ითვალისწინებდა იმ კინოპროექტების (სრულმეტრაჟიანი მხატვრული, დოკუმენტური, მოკლემეტრაჟიანი და ანიმაციური ფილმები) თანადაფინანსებას, რომლებსაც მოპოვებული ჰქონდათ ალტერნატიული დაფინანსება – ფილმის სრული ბიუჯეტის არანაკლებ 30%.

აღნიშნულმა პროგრამამ ხელი შეუწყო რეგიონში კულტურული ცხოვრების გააქტიურებას, კინოპროფესიონალების დასაქმებას, კინოწარმოებისათვის აუცილებელი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სრულყოფას, დამატებითი ინვესტიციების მოზიდვას, არსებული ადამიანური და ინფრასტრუქტურული რესურსების გამოყენებას. ამასთანავე – რეგიონის ცნობადობის გაზრდას, კულტურის პოპულარიზაციას, კულტურული ტურიზმის განვითარებას.

როგორც უკვე აღინიშნა, ქართული კინოს საბიუჯეტო დაფინანსება მიზერულია ევროპის ქვეყნების კინოინდუსტრიის სახელმწიფო დაფინანსების სტანდარტებთან შედარებით. "დღეს საქართველოში რეჟისორების რამდენიმე თაობა არსებობს, რომლის წარმომადგენლებსაც ქართული კინოს ხარისხის კიდევ უფრო ამაღლების რეალური პოტენციალი გააჩნიათ. სამწუხაროდ, მცირე ბიუჯეტი ყველა საინტერესო პროექტს ვერ წვდება. ამით ბევრი და განსაკუთრებთ ახალგაზრდები ზარალდებიან, რადგან ხშირად, „მათი დრო" არ დგება" (ოჩიაური, 2015:155).

ქართულ კინოინდუსტრიაში არსებული დღევანდელი მდგომარეობა ცხადყოფს, რომ საჭიროა კინოწარმოების ხელშეწყობა და განვითარება, რაშიც პირველხარისხოვანი როლი სახელმწიფოს ენიჭება. აუცილებელია ეროვნული კინოინდუსტრიისთვის ბიუჯეტის საგრძნობლად გაზრდა, რითაც შესაძლებელი გახდება სხვადასხვა გემოვნების და ინტერესების მქონე მაყურებელზე გათვლილი კინოპროდუქციის შექმნა. ეს კი, თავის მხრივ, მოგებას მოუტანს ქვეყნის ეკონომიკას და გაზრდის ახალი ფილმების შექმნის შესაძლებლობას.

აუცილებელია, რომ ქვეყანას ქონდეს ისეთი კულტურული პოლიტიკა, რომლის მეშვეობითაც მნიშვნელოვანი ნაბიჯები გადაიდგმება არსებული პრობლემების მოგვარებისა და ქართული კინოინდუსტრიის წინსვლისთვის.

შენიშვნები:

1. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი – კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსთან არსებული სსიპ-ი, რომელიც დაარსდა 2001 წელს. იგი დღეს საქართველოში კინოს საკითხებში უმაღლესი სახელმწიფო ინსტანციაა და ერთგვარ კინოსამი-

ნისტროს წარმოადგენს. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი ქვეყანაში კინოსექტორის ხელშემწყობი ძირითადი წყაროა. მისი მიზანია ქართული კინემატოგრაფის არსებობისა და განვითარებისათვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია, საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან და სხვა წყაროებიდან გამოყოფილი სახსრებით ეროვნული ფილმების წარმოებისა და გავრცელებისათვის ხელის შეწყობა, მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაცია.

2. ხარჯი კვალიფიციურია, თუ ფინანსური დანახარჯი გაწეულია საქართველოში და პირდაპირ კავშირშია ფილმის წარმოებასთან. ხარჯი არაკვალიფიციურია, თუ გაწეულია საქართველოს გარეთ, ხელფასები და ჰონორარები გაცემულია ქვეყნის არარეზიდენტ პირებზე ან არ არის დაკავშირებული ნაღდი ფულის მოძრაობასთან (სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში“, კინოინდუსტრიის ნაწილი, მუხლი: 12[9]).

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტრესურსები:

1. თავაძე ს., კოპროდუქცია როგორც ქართული კინოინდუსტრიის განვითარების მნიშვნელოვანი ფაქტორი, ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული “ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები”, ტ. VII, ბათუმი, 2016.
2. ოჩიაური ლ., ქართული კინოს დაფინანსების, დისტრიბუციის ახალი ფორმები და ახალი მხატვრული ამოცანები, ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალების კრებული “კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა”, ბათუმი, 2015.
3. საქართველოს კანონი „ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ”, https://matsne.gov.ge.
4. საქართველოს კინოსექტორის ეკონომიკური რუკის კვლევა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, თბილისი, 2012.
http://www.gnfc.ge/uploads/files/BOP–Mapping–(Ge–cor).pdf
5. სახელმწიფო პროგრამა ,,აწარმოე საქართველოში”, კინოინდუსტრიის ნაწილი, მუხლები: 12[9], 12[10], https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3078690.
6. ქართულ კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრი, თბილისი, 2009.
http://www.gnfc.ge/uploads/files/Study%20of%20Current%20Situation%20in%20Georgian%20Cinematography–QL%20Analytic%20Report%20ACT%20(GEO)–gnfc.pdf
7. „კულტურის განვითარება, ხელშეწყობა და პოპულარიზაციის პროგრამის“ ქვეპროგრამა „აჭარაში კინოწარმოების ხელშეწყობა“
http://www.moecs.ge/contentimage/miznobrivebi/2013/kono–carmoeba–.pdf
8. http://www.gnfc.ge/geo/page/11

Seckin Tercan
Mimar Sinan Fine Arts University
Associate Professor
Turkey

AN EXAMPLE OF PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF THEATER AND PHOTOGRAPHY: TABLEAUX VIVANTS

The 19th century, when photography technique was also developed, witnessed many innovations in the world history. Along with the technological innovations brought by the century, cultural and philosophical revolutions also took place in that period. Visual world of the humanity changed with not only photography, but also several new and different techniques. An entertainment culture that was born right in that period combined the theatrical structuring it created with photography, and a performance that is called "tableaux vivants" emerged.

As a term of French origin, tableaux vivant means 'living picture', and it is also defined as "staged" in the terminology of the fiction photography theory. Meaning "staged" or "what is staged", this concept corresponds to a content covering fictional structuring of the photograph. Contrary to theater and cinema, element of sound is not of issue in these scenes, and therefore, mimics and body in the individual images must be considered as one of the important factors. Although the body was shaped as a significant part of the fiction by the photographer and figure, mimic had also been one of the elements reinforcing the content.

Tableaux vivants are also one of the early examples that reproduction in arts is set forth with photography technique. Taking ancient art, legends, mythology, religious myths and history of art as reference, several narratives within the history of visual culture were restaged through a photographic performance. Fictional performance staged not only established a special ground for both theater and cinema, but also carried it to photographical documentation and created the structure of theatral fictionality in the art of photography. Designed as photograph and stage, the space met the requirement of a management of the fiction, and this method of management had developed and been shaped within the historical process. Although tableaux vivants that were an entertainment culture for middle and upper class did not have a photographical structure at the beginning, this theatral performance has been a significant starting point for the fiction culture in the art of photography.

What brought by neoclassicism increased in the western world the interest in ancient ages, and reflections thereof found its own level in the visual culture. However, the compositions staged in tableaux vivants performances were affected not only by neoclassicism, but also romanticism, symbolism, art nouveau and pre-raphaelist movements, and made use of the visual design introduced by theater and opera. Stage tradition in this sense was created based on the visual impacts in the stage design in English and French theater. The fact that most of tableaux vivants works within the history of visual culture were created in England and France has been effective in this issue.

In a period, when political and social transformations were experienced deeply, photography technique was developed, and Louis Jacques Mande Daguerre, who made that discovery, was a person interested in stage design. Became famous as the inventor of reality in opera thanks to its stage designs, Daguerre not only made use of chemistry, but also was impressed by the fascinating lighting and realistic fiction of the stage, while developing his photography technique (Brockett, 2000:405). 'Aladdin and the Magic Lamp' with its stage and lighting designed by Daguerre and Pierre – Louis Ciceri was staged in 1822 in Paris, and lighting effects created with gas lamps attracted great attention (Gernsheim, 1956:43).

Can be defined as a performance activity particularly specific to the Victorian culture in the 19th century, tableaux vivants effectively used several artistic expressions. While it had been considered as a theatral act partly, then it has been photographic or cinematographic. Created representations regarding abstract concepts based on concrete visual references, examples of tableaux vivants have created a distinctive visual aesthetical structure. Presence of a traditionalized culture of theater in the 19th century enriched these performances and the quality communication with the history of art strengthened the content. Emma Hamilton, who was the wife of the English ambassador to Naples in the late 18th century can be told to be the one, who introduced tableaux vivants technique to Europe as a performance (Hannavy, 2008:1373). Goethe, the well-known philosopher of the period, described fictions based on ancient works as follows in its work entitled "Italian Journey": "She lets down her hair and, with a few shawls, gives so much variety to her poses, gestures, expressions, etc. that the spectator can hardly believe his eyes. He sees what thousands of artists would have liked to express realized before movements and surprising transformations – standing, kneeling, sitting, reclining, serious, sad, playful, ecstatic, contrite, alluring, threatening, anxious, one pose follows another without a break." (Pauli, 2006:84)

Although tableaux vivants were not directly affected by theater, its apparent contribution to the visual face of the theatral effect in photography can be seen. It was an amateur entertainment culture that provided several people with the opportunity to masquerade themselves in the way they cannot exist and be in situations that they cannot be in everyday life within that period (Hannavy, 2008:1379). At the same time, while staging the plays at Adelphi Theaters in London, management added a tableaux vivants at the end of every act and mediated its transfer to the professional environment (Meisel, 1983:48). Figures in the photographs had been described as actors, not as models, which reinforced inclusion of such photographs in a stage culture.

Ronald Leslie Melville, who is a figure well-known with tableaux vivants applications of Victorian photography in the 19th century, was impressed by the dominant subjects of the period, as his contemporaries. Shot in 1860s, his photograph entitled "Romeo and Juliet" is the fiction of William Shakespeare's work known with the costume design and figure order **(Image 1/a)**. Partial dullness and body language conforming to tableaux vivants in the figures that arose depending on the long exposure technique can be observed evidently. Another tableaux work by Melville is his photograph entitled *Elaine* from 1870s that is specific to interior space and based on another work of literature **(Image 1/b)**. The figure representing "The Lily Maid of Astolat" in Alfred Tennyson's work entitled *Idylls of the King* was fictionalized by the photographer amateurly, but with some elements

matching up with the content. Here, white lily, as the representation of purity and loyalty, provided the dull arrangement with a powerful effect in the contentual context. On the other hand, the symbols used create a representation fit for the text taken as reference, and reinforce the fictional content.

Several current examples of fictional photography not only bear some themes specific to political and daily life, but also are based on history of art, mythology, religious issues and some historical facts like their counterparts in the 19th century. However, although these current examples fictionalize some themes specific to the part, they often do so to continue a formal heritage and reinforce the content. Content is political and pose some social criticisms in today's world.

Contrary to its attitude in the 19th century, photography in the 20th century moved away from painting, shaped its specific language sophisticatedly and did not move away from its interdisciplinary attitude, while doing so. Cinema has been the only field that affected fictional language of photograph and individual images obtained from the moving image carried descriptive aspect of photography to a cinematographic realm. Figures in photographs probably repeated a series of fictional scenes with the performance they display or involve in. However, these repetitions flourished with an authentic content depending on the period and social structure, as a result of the transformation experienced by the fictional photograph. While figure-specific fictions were observed rather than site-specific designs in the 19th century, it can be seen in the current examples that site-specific or environment-specific designs are made.

In the examples from the early period, the figure may be the photographer him/herself or a person intending to glorify him/herself, whereas it is an element complementing the content determined by the photographer in the current examples. While the individual fictionalizing him/herself as a hero or a holy figure in the past century had a powerful impression with the realistic atmosphere brought along by photography technique, the figure disguised in historical characters must be seen today as actors serving to the individual fictionalizing the photograph with a different intention. The photograph entitled "Woman Reading a Possession Order" (1998) within Tom Hunter's series "Persons Unknown" is a fictional reproduction of a painting known within the art history **(Image 2/a)**. In addition to the similarity with the light and woman's standing in Johannes Vermeer's painting entitled "Woman Reading a Letter" (1659), figures in both works realize the same act that is reading a paper **(Image 2/b)**. As can also be understood from the title of Hunter's work, the paper read by the woman is an official notification requesting her to evacuate the place she resides. Living with her baby in a squat house, the woman received a notification ordering her to evacuate the house, and the moment she is reading the document is presented with the same visuality as in Vermeer's painting. The artist actually reinforces the bond with reality by adding this document to the series. The baby with the woman in this tableaux photograph is an important indicator emphasizing in the social context the difficulty experienced by the woman. As a fictional work dealing with a social reality, photography shapes current reality with the formal examples of art history, compared to the examples in the past. Representing rebelling individuals of modern life, squat houses are the real layer of the artist's narratives. Fictions he creates can be considered as tableaux vivants that provide Hunter's way of expression.

As another contemporary photographer who applies tableaux vivants, Jeff Wall often uses art history in his photographs. This both provides the artist with the opportunity to re-read a work and makes the historical structuring of the visual he creates. Impressed by not only history of western art, but also east, Wall's "A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)" (1993) is one of his well-known works **(Image 3/a)**. In this tableaux he created, dullness of the figures is replaced by an explicit motion, unlike many examples. Creation of this photograph that is a digital post-fiction took a couple of months, and it was designed in large dimensions in the light boxes that are of a signature quality in the artist's displaying his works. In this work, Wall took Japanese woodblock print artist Katsushika Hokusai's woodblock print entitled "Travelers Caught in a Sudden breeze at Ejiri" (1832) as a reference and created a contemporary adaptation thereof **(Image 3/b)**. "Picture For Women" (1979) is another work by the artist that takes its reference from history of art, and it was designed based on Edouard Manet's painting entitled "A Bar at the Folies-Bergère" (1882) **(Image 4/a-b)** . Inclusion of Wall's image reflected on the mirror in the photograph is an example of the photographer's taking a new part, as in tableaux vivant works in the past. In this tableaux that has a simple arrangement, the artist as the male figure has a more effective role and explicitly shows the act of shooting the photograph to the spectator contrary to Manet's painting. Although the performance displayed by him is for obtaining the image, it can also be read as a self-portrait. The mirror creates a new layer and enabled the artist to share the same performance with the spectator. Female figure in the center of Manet's painting is replaced by the camera this time and the same camera's position is as if including the spectator in the photograph.

These three artists are the practitioners of tableaux vivants tradition, who are similar with respect to language, but varying with respect to content. While Hunter fictionalizes real stories and figures, Wall noticeably adopted a cinematographic language, but used the references taken from history of art as rich and direct as possible. Although Melville, on the other hand, is an amateur practitioner who succeeded in keeping pace with the expectations of his period, representations he creates in his works can easily be read even today. Despite the fact that the photographer takes an active part managing the scene in all examples, the narrative communication with the figures also emphasizes collective aspect of this work. Beyond that, the photographer, who fictionalizes the scene in coordination with the figure and theme in the context of space, can be understood as a stage designer, rather than a director.

Contemporary examples of fiction and stage structure in the art of photography are created by a framework that is not away from performative works in the 19th century. Works created today are fictionalized by taking political and social issues as reference more, compared to their counterparts in the past. These examples, where theatral fiction can still be observed, have a prevalent multidisciplinary visuality. Tableaux vivants, of which content stems from performance art and theater stage culture, is repeated in the current contemporary art at several points, and lays a historical foundation for the fictional structure in the art of photography. Since the day they were started to be exhibited, tableaux vivants experienced several changes in the context of content, and this change still continues both artistically and socially. Guided several fiction photographs so far, tableaux vivants created a prominent photographic language today and created a pioneering ground for the relationship between photography and performative arts.

Bibliography:

1. Brockett, O.G. History of The Theatre, Ankara, 2000.
2. Font-Reaulx, D. Painting and Photography 1839-1914, Paris, 2012.
3. Gernsheim, H.- A., L.J.M. Daguerre, The World First Photographer, England, 1956.
4. Hannavy, J. Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography, New York, 2008.
5. Meisel, M. Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical in Nineteenth Century England, New Jersey, 1983.
6. Newhall, B. The Daguerreotype in America, USA, 1968.
7. Pauli, L., Acting The Part Photography As Theatre, London, 2006.
8. Rosenblum, N. A World History of Photography, New York, 1984.
9. Waggoner, D. The Pre-Raphaelite Lens, Washington, 2011.
10. Wood, J. The Scenic Daguerreotype, Romanticism and Early Photography, USA, 1995.



Image 1 a



Image 1 b



Image 2 a



Image 2 b



Image 3 a



Image 3 b

სეჩქინ ტერჯანი
მიმარ სინანის ხელოვნების უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
თურქეთი

პერფორმანსის მაგალითი თეატრისა და ფოტოგრაფიის კონტექსტში: Tableaux Vivants

Tableaux Vivants არის ფოტოგრაფიის ტექნიკის საშუალებით ხელოვნების ნიმუშების რეპროდუქციის ერთ-ერთი პირველი მაგალითი. ანტიკურ ხელოვნებაზე, ლეგენდებზე, მითებზე, რელიგიურ თქმულებებზე და ხელოვნების ისტორიაზე დაყრდნობით, ვიზუალური კულტურის არაერთი ნარატივი ახლებურად წარმოჩნდა ფოტოგრაფიული შესრულებით. წარმოსახვითმა პერფორმანსმა არამარტო ნიადაგი მოუმზადა თეატრისა და კინოს სპეციალიზებულ სანახაობას, არამედ შექმნა ფოტოგრაფიული დოკუმენტაცია და ფოტოხელოვნებაში დაამკვიდრა თეატრალური სტრუქტურა. XIX საუკუნიდან, მას შემდეგ, რაც ფოტოგრაფიის ტექნიკა განვითარდა, მსოფლიო ისტორიაში არაერთი სიახლე დაინერგა. გართობის კულტურამ, რომელიც სწორედ იმ პერიოდში დამკვიდრდა, შეითავსა ფოტოგრაფიით შექმნილი თეატრალური სტრუქტურა და ამგვარად წარმოიშვა ე.წ. „ცოცხალი სურათი“.

Айга Дзалбе
Латвийская Академия Художеств
Ассистент профессор
Латвия

ВЫЗОВЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ ЛАТВИИ В УСЛОВИЯХ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ XXI ВЕКА

В докладе изложена проблематика, касающаяся как общих аспектов теории искусствоведения и культуры современной журналистики, так и узко локальной сферы деятельности художественной критики Латвии. Критика в Европе исторически занимала активную и важную позицию для понимания искусства и формирования общественного мнения, о чем в настоящее время в Латвии нередко забывается. Тем не менее, в наше время современных средств массовой информации и социальных сетей, художественной критике следует продолжать выполнение своих функций, находя новые пути и осваивая новые возможности коммуникации.

Рассматривая определение концепции художественной критики, важно подчеркнуть его этимологическую связь с латинским словом *critica* - «искусство судить, оценка». В более широком смысле можно утверждать, что художественная критика является отраслью искусствоведения, занимающаяся анализом и оценкой произведений искусства, нередко сливаясь с другими областями гуманитарных знаний. В свою очередь, в более узком смысле, критика рассматривается как публицистическая практика, истоки которой исходят к Франции XVIII века. Исследователь европейской теория искусствоведения Моше Бараш пишет, что с XVIII века теория искусствоведения разделяется на три отдельные области: в 1735 году немецкий философ Александер Готлиб Баумгартен сформулировал эстетику как самостоятельнуя отрасль философии, которая занимается аспектами чувственно осязаемого мира, в 1764 году немецкий искусствовед Иоганн Иоахим Винкелман опубликовал «Историю античного искусства» и для определения области исследования впервые использовал понятие «искусствоведение», а в 1759 году французский философ Дени Дидро начал издавать свои выставочные рецензии «Салоны» (Barasch, 1990:3).

Развитие искусствоведения принято связывать с именем французского философа-просветителя Дени Дидро, хотя Удо Култерман в книге «История истории искусств» (Kultermann, 1996:22) первым настоящим критиком называет уже современника Микеланджело - Пьетро Аретино, который критикуя фрески Сикстинской капеллы, показал себя как ценитель, который выдвигает на первый план достоинства и указывает на недостатки. Тем не менее, «Салоны» Дидро, безусловно, признаны истоками искусствоведения и это - яркие критические обзоры французского изобразительного искусства, которые он писал в течение 22 лет. В них отражается философия Дидро, блеск его мышления и таланта. В «Салонах» мысли Дидро изложены в свободной и непринужденной форме, он использовал различные литературные жанры - письма, трактаты, беседы, особенно часто использовал форму диалога. Его критика была сама по себе произведением искусства, и он хорошо

осознавал значение своего мнения, несмотря на то, что отзывы публиковались в предназначенном для европейских Дворов элитарном, от руки переписанном журнале «Литературная, философская и критическая корреспонденция», количество экземпляров которого не превышало 20. Так как большинство читателей не видели обсуждаемые произведения собственными глазами, характерный для Дидро стиль анализа произведений искусства содержал и образные, и точные описания, которые должны были вызвать у читателей представление о произведениях, как будто они сами их рассматривали (Rubenis, 2017:115). Дени Дидро начатая традиция - литературно охарактеризовать виденное на выставке - до сих пор практикуется, но современных рецензентов зачастую упрекают как в многословности, так и в том, что описательный стиль является формальным, так как к публикациям прилагается многочисленный фотоматериал. Следовательно, роль личности автора рецензии уменьшается, большее внимание уделяется репрезентации снимков, восприятие которых происходит без усилия и за короткое время. Вместе с тем, самый востребованный формат критики как в печатных изданиях, так и в цифровых средствах массовой информации сократился до объёма 4000 знаков (редакторы объясняют это опросами читательской аудитории и статистическими исследованиями пользователей цифровых СМИ).

Одна из проблем, которая сегодня кажется менее определенной, чем в XVIII веке, связана с желанием осознать принадлежность и границы критики и критиков. Границы между объективной констатацией, теоретическим обобщением, знанием контекста и оценочным суждением в текстах об искусстве часто являются неопределенными. Самостоятельность художественной критики в XIX и XX веке была поставлена под сомнение, ее причисляли к искусствоведению, эстетике или журналистике. Об искусстве писали и художники, и писатели, и журналисты, поэтому в текстах раскрываются различные, совершенно разные уровни. С конца XX века для Латвии характерно, что среди признанных художественных критиков большой удельный вес составляют философы, однако эта тенденция имеет недостатки с точки зрения интересов искусствоведения о критике как хронологическом источнике (поскольку даже сомнительные рецензии за пару десятков лет могут стать важным материалом культурно-исторического исследования, если достаточное внимание было уделено анализу конкретного объекта. «Людей, интересующихся философией искусства условно можно разделить на две группы: художники со склонностью к философии и философы интересующиеся искусством. Художник-эстет знает, о чем он говорит..., но единственное, что он может - это распознать. Философы-эстеты ... прекрасно обучены не говорить о мелочах, но нет никакой гарантии, что они узнают то, о чем они говорят» (Collingwood, 1970:3).

Одной из косвенных искусствоведческих функций является формирование вкуса своего времени. С середины XIX и до середины XX века художественная критика связывается со страстными, эмоциональными, воинствующими комментариями о публичных выставках и художниках - любимцах критика, а также с защитой и продвижением новых направлений. Доминирующим представителем этих тенденций является французский поэт Шарль Бодлер, который выделялся вызывающим стилем при написании обзоров «Салонов» 1845 и 1846 года, где, между прочим, изложил

свои размышления о том, какой должна быть критика романтизма, какими должны быть художники и искусство. Художественная критика такого типа была способна убедить общество и академический мир в новаторской роли искусства в определенной, консервативной среде. В первой половине XX века с похожим подходом, только в другой ситуации - ситуации политики СМИ выступал сторонник абстрактного экспрессионизма Клемент Гринберг. Абстрактный экспрессионизм Клемент Гринберг провозглашал как эстетическую ценность, которая воплотила новаторство политического климата и интеллектуальной мысли своего времени (Kuspit, 2010).

В настоящее время такое стратегическое напрвление критики существенно изменилось. Это уже почти совсем не связано с сильными личностями, а скорее, с деятельностью отделов по связям с общественностью учреждений (музеев, галерей, арт-центров), последовательно заботясь также об информационной поддержке своих протеже (организуя рекламу, интервью, а также оплачивая гонорары рецензентов мероприятий, сознавая,что даже отрицательный отзыв лучше, чем отсутствие общественного внимания, самый суровый жест в сторону художника, это – не писать ничего, и не важно, какая рецензия, важно дополнительное подтверждение, что выставку стоит посмотреть). Таким образом, так называемая, стратегическая критика незаметно стала инструментом маркетинга. Ситуацию еще больше усложняет то обстоятельсто, что неотделимо смешались сферы влияния критиков и кураторов. В мире искусства в последние десятилетия усилилась роль куратора. Если еще в начале 1990-х годов именно художественный критик был тем, кто стремился интерпретировать, объяснять и оценивать произведение искусства, то теперь эта функция выполняется кураторами, которые стали посредниками между зрителем и художником. Поэтому критика становится более отчужденной, поскольку единственным ее средством является язык, в то время, как куратор имеет целый набор инструментов, в том числе более непосредственный, чем у критика, доступ к созданию произведения искусства. В результате, в столичных ежедневных газетах значительно уменьшилось количество профессиональных искусствоведов, потому что редакторы считают, что в условиях, когда редакции переполняют развернутые пресс релизы, содержание в штате специалистов узкого спектра себя не оправдывает - об искусстве может писать любой журналист, пишущий о развлечениях. К сожалению, такой поворот угрожает превратить общение, обмен мнениями в области современного искусства в инертное следование за утверждениями авторов, кураторов и представляющих их учреждений.

Другой, сегодня по-прежнему, актуальный принцип художественной критики, зародившийся в 1970-е годы, когда выдвинулись ангажированные разными теориями художественные критики. Авторы обильно цитируют и ссылаются на актуальные дискурсы теоретиков культуры и эстетики (Жана Бодиара, Мишель Фуко, Артура Данто, Сьюзен Сонтага, Николя Бурьо, Бориса Гройса и др. идеи). Этот тип критики часто обходится без высказывания оценки и суждения, не характеризует и не анализирует формальные свойства объекта, не осуществляет также эмоциональное или интуитивное погружение в произведение (погружение – в соответствии с так называемой *Einfühlung* доктриной (*Robert Vischer, John Dewey*)), вместо этого,

заключают конкретный объект в широкий поток теоретической мысли современности.

Однако, уже в 1990-е годы американский искусствовед и критик Артур Данто представил тезис о том, что нужно освободить критику от диктата философии, от общих, абстрактных задач. «И тогда, когда эта плюралистическая ситуация свободы будет достигнута, задачей критика будет суждение об искусстве, выяснив сначала, что она имеет в виду - и на сколько хорошо она эту цель реализует» (Danto, 1998:26).

Каждый, исторически созданный тип и жанр критики (очерки, рецензии, статьи, интервью, дискуссии и т.д.) может оказаться актуальным и в настоящее время, конечно же, принимая во внимание необходимость быть гибкими в отношениях с современными средствами массовой информации и социальными сетями. Современная особенность художественной критики определяется тем, как она действует как жанр массовой коммуникации и в соответствии с законами деятельности СМИ. Художественная критика стремится создать общественное мнение о произведении и художнике, таким образом объединившись со сферой связей с общественностью (PR). Еще в недавнем прошлом критика выполняла главным образом, социальный заказ, теперь же она скорее выполняет институционный или индивидуальный, связанный с рынком искусства, заказ. От критика часто ожидается, что он создаст образ художественного объекта, представит его и будет продвигать вместо того, чтобы контекстуально оценить и объяснить произведение искусства. Уважая прямые заказы общества - представлять, а не интерпретировать и оценивать искусство - критике остается работать с такими инструментами, как отбор, интерпретация и предоставление фактов и информации о культурных событиях адекватно современной коммуникации. В деятельность качественной профессиональной критики перед репрезентацией всетаки следует включать традиционные этапы создания критики: эмпатическая реакция - понимание - анализ и интерпретация - контекстуализация (определение рамок своей интерпретации) - оценка - обобщенное мнение.

Специфика художественной критики Латвии определяется принадлежностью к ареалу небольшой страны и языка. Это означает, что универсальные задачи художественной критики следует решать в относительно узкой среде, демонстрируя интерпретации в рамках определенной парадигмы, в соответствии с общими современными европейскими и мировыми художественными критериями с адаптацией их к местным условиям. Латвийская художественная жизнь открыта для международного сотрудничества, но в то же время, она в значительной степени стремится подчеркнуть свои традиции и искать свои национальные особенности. Некоторые из художников, благодаря сотрудничеству с галереями или учреждениями современного искусства, прекрасно вписываются в общий поток искусства, однако, многие не менее успешно делают свою карьеру внутри культурной системы небольшого государства. Художественный критик должен работать с осознанием и уважением данной ситуации.

В настоящее время в Латвии профессиональной критикой культуры последовательно занимаются лишь некоторые медиа, хотя в начале 2000-х годов в каждой области - дизайне, архитектуре, фотографии были даже собственные печатные журналы, а также интернет порталы. У театра, литературы и архитектуры в

Латвии есть свои печатные издания, и на изобразительном искусстве специализирующийся журнал «Studija», выходящий раз в два месяца с 1997 года, с 2009 по 2014 год был доступен на латышском и английском языках. Каждый номер посвящен своей актуальной теме и содержит хронику художественной жизни.

В виртуальной среде изобразительному искусству посвящен интернет-портал искусства и культуры «Arterritory.com» на латышском, русском и английском языках, в центре внимания которого находятся процессы в искусстве Балтии, Скандинавии и России и их проявления в других странах мира. Портал ориентирован не только на профессионалов искусства, но и на всех тех, кто интересуется современной культурой.

Современной фотографии посвящен интернет-портал «fotokvartals.lv» на латышском и английском языках, который предлагает создание дискурса о контекстах и наративах фотографии с целью понять разнообразие функций фотографии как наиболее распространенного и наиболее доступного средства информации, и повысить статус фотографии как искусства в современном латвийском обществе. В свою очередь, архитектуре посвящен портал «A4D» - единственное в Латвии место дискуссий об архитектуре, задачей которого является общение одновременно с профессионалами архитектуры и студентами.

Статистические данные свидетельствуют о том, что наиболее читаемый формат латвийских СМИ - еженедельные издания. Это обычно журналы, посвященные жизненному стилю или адресованные женщинам, и которые связаны с текстами об искусстве преимущественно в жанре интервью. Аналогично этому, многочисленные СМИ на русском языке о местной культуре говорят только в интервью или в жанре нейтрального репортажа.

Среди ежедневных СМИ, как наиболее значимое следует упомянуть приложение к газете «Diena» (выходит с 1990 г.) «Kultūras Diena», которое является самым авторитетным рупором местных культурных событий, так как в качестве авторов привлекает самых знающих специалистов в области культуры и достигает как аудиторию профессионалов, так и широкий круг заинтересованных, а мнения, опубликованные в «Kultūras Diena», регулярно вызывают резонанс в социальных сетях. Влиятельным еженедельник изданием также является приложение «Kultūrzīmes» к газете «Latvijas Avīze». Кроме того, в местной газете каждого района или самоуправления уделяется внимание новостям культуры, которые к сожалению, не разворачиваются в аналитические дискуссии, а остаются на уровне комплиментарных комментариев.

О последних событиях в области искусства регулярно пишут ведущие латвийские новостные порталы «LSM» и «Delfi», в которых существенное требование к статьям - чтобы текст заинтересовал аудиторию и был понятен различным слоям общества. Незатронуты тематикой искусства не остались и культурологической, философской, литературной и социологической направленности интернет-журналы «Satori» un «Punctum», в которые современное искусство внедряется в формате дискуссии или эссе, чаще всего под давлением учреждений. В последние годы в Латвии значительную роль в культурной рекламе играют также некоторые передачи государственных радио- и телевизионных каналов, из которых можно упомянуть информативный аналитические «Kultūras

Rondo» на канале LR1 и «Kultūras Ziņas» на канале LTV1, критически аналитический «Pasāža» на канале LR3 и молодежной аудитории посвященный «Subjektīvie mērījumi» на радио «Naba».

Довольно редко в профессиональной среде проводится дискуссии о теме «Какой должна быть хорошая критика?» Здесь ответы ведущих латвийских критиков и редакторов, получены в анкетах журналистике культуры посвященной летней школы Рижского университета Страдыня. Хорошая критика:

- обоснованная – аргументированная, системная, фактологически верная, аналитическая;
- субъективная, но предлагающая различные точки зрения и самоанализ; критик должен быть личностью;
- исторически и локально контекстуальная;
- значимая, но ясная и понятная;
- эмпатическая, без предубеждений;
- структурированная, но не пересказывающая;
- читаемый как литературно качественный, удерживающий внимание текст;
- осознающая свои задачи в продвижении художественного процесса.

В исследованиях XX века в области эстетики, искусствоведения, теории медиа (Джеймс Элкинс, Рафаэль Рубинштейн, Лайонелло Вентури, Бенедетто Кроче, Джон Дьюи, Роланд Бартес и т.д.) принципиально проанализированы важнейшие структуры критики, принципы, методы, жанры, отмечены границы, а также указана важность критического мышления не только в культуре, но и в обществе в целом. Новые вызовы в искусствоведении создают социальные сети и частные блоги, внедряющиеся в круг средств массовой информации и тем самым бесконтрольно влияют на формирование общественного мнения. Этому многослойному не наглядному явлению, которое существенно влияет на современную ситуацию в художественной критике, теоретические рамки пока не найдены. Важно, однако, что их поиск ведется.

Использованная литература:

1. Barasch M., Modern Theories of Art, 1: From Winkelmann to Baudelaire. New York University Press, 1990.
2. Collingwood R.G., The Principles of Art. Oxford University Press, 1970 (1938).
3. Danto A., The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste. G+B Arts International, 1998.
4. Kultermann U., Geschichte der Kunstgeschichte. Munchen: Prestel, 1996.
5. Kuspit D.B., Art Criticism//Encyclopaedia Britannica. https://www.britannica.com/topic/art-criticism/Art-criticism-in-the-20th-century (Last Updated: 3.12.2010).
6. Rubenis A., Baroks un klasicisms. Laikmeta teorētiķu un mākslinieku redzējums. Rīga: LMA, 2017.

აიგა ძალბე
ლატვიის სამხატვრო აკადემია
ასისტენტ პროფესორი
ლატვია

ხელოვნებათმცოდნეობის გამოწვევები და მასმედია XXI საუკუნის ლატვიაში

სტატია ეხება ხელოვნების კრიტიკას, რაც უკავშირდება XXI საუკუნის ლატვიის მასმედიაში არსებულ სიტუაციას. ეს შეეხება მთლიანობაში თანამედროვე კულტურულ ჟურნალისტიკას, ხოლო კონკრეტულად განხილულია ლატვიის ხელოვნების ისტორია და კრიტიკა.

ლატვიური ხელოვნების კრიტიკის მახასიათებლებს განსაზღვრავს ის, რომ იგი მცირე ქვეყნაა და მცირე ენის ჯგუფს განეკუთვნება. შესაბამისად, ხელოვნების კრიტიკის საერთო – უნივერსალური ამოცანები უნდა გადაწყდეს შედარებით მცირე გარემოში, ხოლო ინტერპრეტაცია უნდა განხორციელდეს გარკვეული პარადიგმის ფარგლებში, თანამედროვე ევროპული და მსოფლიო ხელოვნების კრიტერიუმების შესაბამისად, მაგრამ ადგილობრივ სიტუაციასთან მიმართებაში. ლატვიის ხელოვნების ცხოვრება ღიაა საერთაშორისო თანამშრომლობისთვის, მაგრამ ამავე დროს ის თავის ტრადიციებს უსვამს ხაზს და ეროვნული თავისებურებების ასახვას მიელტვის.

დღევანდელი ხელოვნების კრიტიკის სპეციფიკა განისაზღვრება იმით, რომ იგი მასობრივი კომუნიკაციის ჟანრს წარმოადგენს და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების საქმიანობის სუბიექტია. ხელოვნების კრიტიკა გამოხატავს საზოგადოებრივ აზრს ხელოვნების ნაწარმოების და მისი ავტორის შესახებ, ამით ის საკმაო მსგავსებას ავლენს ისეთ დარგთან, როგორიცაა საზოგადოებასთან ურთიერთობა (PR). მიუხედავად იმისა, რომ ცოტა ხნის წინ კრიტიკა ძირითადად ემსახურებოდა საზოგადოების მოთხოვნას, დღესდღეობით იგი საკმაოდ კარგად ახორციელებს ინსტიტუციურ, ინდივიდუალურ ან ბაზარზე ორიენტირებულ დაკვეთებს.

ხელოვნების კრიტიკოსი ძალიან ხშირად ხელოვნების ობიექტის გარკვეული იმიჯის შექმნას უფრო ემსახურება და ამ იმიჯის პოპულარიზაციას ცდილობს, ნაცვლად იმისა, რომ მასზე კონტექსტური შეფასება და განმარტება წარმოადგინოს.

XX საუკუნის ესთეტიკის, ფილოსოფიის, ასევე ხელოვნების კვლევებში (ჯ.ელკინსი, რ.რუბინშტეინი, ლ.ვენტური, ბ.კროსი, ჯ.დიუეი, რ.ბარტი და ა.შ.) გაანალიზებულია სტრუქტურა, პრინციპები, მეთოდები, ჟანრები, კრიტიკული აზროვნების მნიშვნელობა კულტურაში და მთლიანად საზოგადოებაში.

ხელოვნების კრიტიკისთვის თანამედროვე გამოწვევებია სოციალური ქსელები და კერძო ბლოგები, მათი ჩართულობა მედია-წრეებში, რაც საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაში უწყობს მათ ხელს. ჯერჯერობით არ არსებობს თეორიული ჩარჩო, რომელიც აღწერს ამ მრავალშრიანი, გაურკვეველი მოვლენების შესახებ, რაც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს დღევანდელი ხელოვნების კრიტიკის სფეროზე.

ნინო ჭალაგანიძე
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ჟურნალისტური განათლების თანამედროვე გამოწვევები: ტექნოლოგიური კომპონენტის აქტუალიზაცია

თანამედროვე ჟურნალისტური განათლების ტექნოლოგიებზე საუბრისას, სტატიაში მოაზრებულია საგანმანათლებლო, სასწავლო და საინფორმაციო ტექნოლოგიების ერთობლიობა, რომელიც კომპეტენტურ მიდგომებს ეფუძნება და მედიასფეროს პროფესიონალის ფორმირების ძირითად მექანიზმს წარმოადგენს.

ჟურნალისტიკა ადამიანური მოღვაწეობის ის სფეროა, სადაც სუბიექტის ინფორმაციული საქმიანობის პროდუქტიულობასა და შემოქმედებით ეფექტიანობას ტექნიკური წინაპირობები განსაზღვრავს. თანამედროვე ტიპოგრაფიული მოწყობილობის გარეშე ხარისხიანი გაზეთის გამოშვება შეუძლებელია. ეთერში ვერ გავა ტექნიკურად გამართული გადაცემა, თუკი ვიდეომასალები VHS-ის ფორმატშია გადაღებული.

განათლების სფერო, როგორც არცერთი სხვა, მუდმივ განახლებაზეა ორიენტირებული. აღნიშნული განსაკუთრებით იმ დარგებს ეხება, რომლებიც ტექნოლოგიური პროცესების კვალდაკვალ ვითარდებიან. ბაზრის მოთხოვნებთან თავსებადობის უზრუნველყოფა, სტუდენტთა კარიერული სერვისებისა და სოციალური პარტნიორობის განვითარება, წარმატებული ჟურნალისტური განათლების წინაპირობაა.

წარმოდგენილი სტატიის მიზანია მედიაგანათლებაზე კონვერგენციის განვითარების ზეგავლენის შესწავლა, არსებული რისკების გაზომვა და მდგომარეობის ოპტიმიზაციისთვის რეკომენდაციების შემუშავება.

ამ პირობებში, განათლების სფეროში ტექნოლოგიური მიდგომა მონათესავე დარგთა ათვისებისთვისა და სოციალური საქმიანობის გაფართოებისთვის ახალ შესაძლებლობებს ქმნის. ეს, თავის მხრივ, მედიაგანათლების სისტემის ფარგლებში შემდეგი მნიშვნელოვანი საკითხების გადაჭრის საშუალებას იძლევა:

- საერთო განათლებისა და სპეციალობისთვის სავალდებულო უნარ-ჩვევების ათვისებისთვის ხელსაყრელი პირობების შეთავაზება;
- ყველა ტიპისა და სახის ხელთ არსებული რესურსის ოპტიმალურად განკარგვა;
- საგანმანათლებლო და სოციალურ-აღმზრდელობითი პრობლემების კომპლექსურად გადაჭრა;
- შესაძლო პრობლემების აღმოსაფხვრელად ეფექტური ტექნოლოგიების შერჩევა და ახალი მეთოდების შემუშავება.

საკვლევი კითხვებიც ზემოჩამოთვლილი მიზნებიდან გამომდინარე ჩამოყალიბდა.

კვლევის ჰიპოთეზის თანახმად, წარმოუდგენელია მასობრივი კომუნიკაციების სფეროში ხარისხიანი განათლების მიღება, თუკი სასწავლო ინფრასტრუქ-

ტურა შესაბამისი მატერიალურ-ტექნიკური რესურსით არ იქნება გამყარებული. მედიაპროდუქციის შესაქმნელად განკუთვნილი ტექნიკა პრაქტიკაზე ორიენტირებული სწავლების სავალდებულო ინსტრუმენტია და სამომავლოდ დასაქმების პოლიტიკის განხორციელებას შეუწყობს ხელს (http://www.mes.gov.ge/uploads/strategia..pdf გვ. 20). მოქნილი და მრავალფეროვანი პროგრამებისა თუ კვლევის ინოვაციების პარალელურად, სწორედ ტექნოლოგიური გამართულობაა მომავალი თაობების დაოსტატებისთვის სავალდებულო კომპონენტი.

წარმოდგენილი კვლევის სამეცნიერო საფუძველი რამდენიმე მნიშვნელოვანი თემატური სტატიაა. მათგან განსაკუთრებით გამოვარჩევდით ჯენკინსის, პურიშოტმასა და სხვ. ნაშრომს მედიაგანათლების გამოწვევებზე XXI საუკუნეში. ავტორებს დეტალურად აქვთ მიმოხილული სფეროში არსებული პრობლემები. სტატიის ანალიზის შემდგომ ცხადი ხდება, რომ ჩვენი სინამდვილე არცთუ შორსაა მსოფლიოს წამყვან ქვეყნებში მიმდინარე მოვლენებისგან. თუმცა, ცხადია, განსხვავებულია სოციალური ფონი, მასშტაბები და მედიაგარემო, მრავალი თვალსაზრისით, დასავლეთში უკეთესია (Jenkins..., 2009).

ასევე რელევანტური გამოდგა შესტიორკინას სამეცნიერო კლევა, სახელწოდებით: „თანამედროვე ჟურნალისტური განათლება: ტექნოლოგიური კომპონენტის აქტუალიზაცია“, რომელიც ზუსტად ეხმიანება ჩვენ მიერ შესასწავლ საკითხს, თუმცა, განსხვავებული მედიალანდშაფტისა და პრესის თავისუფლების ხარისხის გათვალისწინებით, კვლევის მიზნებიცა და შედეგებიც, ასევე, განსხვავებული აქვს (Шестеркина).

კვლევის გამოყენებული მეთოდოლოგია რამდენიმე მეთოდს აერთიანებს: ემპირიული მეთოდები (გამოკითხვა, დაკვირვება, ტექსტის ანალიზი), ასევე ინფორმაციის კონტენტ-ანალიზი: თვისებრივი და რაოდენობრივი მეთოდები.

თანამედროვე ეტაპზე მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები დადგენილი ტექნოლოგიური პროცესების რღვევას განიცდის. ეს მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა ტექნიკაში რევოლუციური ცვლილებებითა და მასთან დაკავშირებული მმართველობის ახალი ფორმების ჩამოყალიბებითაა განპირობებული. მონაცემთა შეგროვების, დამუშავების, შენახვისა და გავრცელების კომპიუტერიზაცია, სარედაქციო გუნდის მართვის სქემების ცვლილებები მედიის ხარისხის გაუმჯობესებასა და საზოგადოებაში მისი როლისა და მნიშვნელობის გაძლიერებას იწვევს. თავად მედიაპროდუქტიც შეიცვალა. ის ინტერაქტიური და მულტიმედიური გახდა.

პროფესიულ დონეზე, კონვერგენციის პროცესი თავად ჟურნალისტისადმი წაყენებულ მოთხოვნებსაც აბსოლუტურად ცვლის.

ჟურნალისტი სავალდებულოდ უნდა ფლობდეს მულტიმედიურ უნარებს-ჩვევებს: უნდა შეეძლოს, ადეკვატურად, ეთიკური ნორმების დაცვითა და მართებული ხერხების გამოყენებით აწარმოოს მედიური მასალები მულტიპლატფორმებისთვის. ასევე, თანამედროვე ჟურნალისტი უნდა ფლობდეს გადაღებისა და აუდიოჩაწერისთვის საჭირო საბაზისო უნარებს და შეეძლოს მარტივი აუდიო და ვიდეომონტაჟი; ფლობდეს ინტერნეტში მასალების გავრცელების ხერხებს: შეეძლოს ბლოგ-პლატფორმების, სოციალური ქსელებისა და სხვა თავისუფალი რესურსების გამოყენება; ჰქონდეს ვებ-გვერდების ადმინისტრირების საბაზისო ჩვევები: ატვირთვა/ჩამოტვირთვა, გამოქვეყნება, თეგებისა და კატეგორიების განსაზღვრა და ა.შ.

უმნიშვნელოვანესია, ჟურნალისტმა ინფორმაციის მოპოვებისას, ახალი ტექნოლოგიები ისე გამოიყენოს, რომ ინფორმაციის ხარისხი არ დაზარალდეს.

საუნივერსიტეტო სივრცეში ჟურნალისტიკის შემსწავლელთა პროფესიული საქმიანობის ობიექტი მასობრივი ინფორმაციაა, რომელიც მედიის სხვადასხვა არხით სრულიად განსხვავებულ ფოკუს-ჯგუფებს მიეწოდება. თანამედროვე ჟურნალისტი უნდა აკმაყოფილებდეს ინფორმაციულ პროდუქტზე საზოგადოების მოთხოვნილებას. მედიასაშუალებების წარმატებით ფუნქციონირების წინაპირობა კვალიფიციური, სტანდარტების შესაბამისი, პროფესიული უნარ-ჩვევებისა და სათანადო ღირებულებების მქონე სპეციალისტია.

პოტენციური დამსაქმებლების (სულ, 35 მედიაკომპანიის წამომადგენლები) გამოკითხვის შედეგად დადგინდა, რომ შემოქმედებით სფეროში ინფორმირებული, გონიერი, კარგი სტუდენტის მიღმა მოთხოვნა გამოცდილების მქონე სპეციალისტებზე მოდის. დამსაქმებელი ითხოვს, ჟურნალისტი იმთავითვე ფლობდეს დარგობრივ კომპიუტერულ პროგრამებს (ინდიზაინი, ფოტოშოპი, აუდიშენი, პრემიერი, აფტერ ეფექთი და სხვ.); ჰქონდეს არამარტო კვლევის, ანალიზის, აღქმის, გადმოცემის, დამოუკიდებლი აზროვნების უნარი, არამედ შეეძლოს, მარტივად დაამყაროს საქმიანი ურთიერთობები, იყოს კომუნიკაციაში მოქნილი, შეეძლოს როგორც ინდივიდუალური მუშაობა, ისე გუნდში თანამშრომლობა, ახალ გარემოში ადაპტირება და სხვ.

თვალსაჩინოა, რომ ტექნიკური საშუალებები შემოქმედებით პროცესებზე აქტიურ გავლენას ახდენს: მინიმუმამდე დაჰყავს ხარვეზები და ოპტიმალურ შუქში გამოავლენს პროფესიულ მიღწევებს. სწორედ ეს ფაქტი გვაძლევს საფუძველს, პროფესიული მომზადებისას (გადამზადებისას) ტექნოლოგიური კომპონენტი სწავლების ერთ-ერთ აუცილებელ შემადგენელ ნაწილად განვიხილოთ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შოშიტაშვილი ნ., „ტელემედიის თავისუფლება და დამოუკიდებლობა პოსტრევოლუციურ (2003-2009) საქართველოში, სადისერტაციო ნაშრომი, https://www.tsu.ge/data/file–db/faculty–social–political/soc%20nino%20shoshita.pdf (ბოლო ნახვის თარიღი: 30.04.17)
2. განათლებისა და მეცნიერების სისტემის განვითარების სტრატეგიული მიმართულებები (განსახილველი ვერსია), საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, http://www.mes.gov.ge/uploads/strategia..pdf ბოლო ნახვის თარიღი, 02.04.17)
3. Коханая, О.Е. Современная медиасреда и образовательные стратегии воспитания // Труды Ростовского государственного университета путей сообщения. № 1. 2014.
4. Шкондин М.В., Демина И.Н. Медиасистема: аспекты синергетического анализа // Вопросы теории и практики журналистики. Т. 4. № 4. 2015.
5. Jenkins H., Purushotma R., Weigel M., Clinton K., Robison A.J., Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century, 2009.
6. Шестеркина Л.П., Современное журналистское образование: актуализация технологического компонента, Электронный научный журнал «Медиаскоп», http://www.mediascope.ru/node/889 (ბოლო ნახვის თარიღი 01.04.17)

Мариана Петрова
Великотырновский университет им. Св. Кирилла и Св. Мефодия
Профессор
Болгария

Елена Федорова
Высшая школа бизнеса, искусств и технологий "RISEBA"
Латвия

МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МЕДИАПЛАНИРОВАНИЯ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕДПРИЯТИЙ

Ликвидация или ограничение нестабильности бизнес-структур связаны с наличием эффективного менеджмента и маркетинга на рынках, когда избыточная неустойчивость может быть устранена адекватными методами их регулирования. Вопрос их разработки и реализации, в том числе брендинга, конкретизирует актуальность проблемы исследования, концентрируя внимание на методах анализа и прогнозирования их эффективности. Эффективность информационной деятельности в первую очередь зависит от медиа-менеджмента, под которым будем понимать систему мер по планированию, размещению и оценке эффективности имиджевых или рекламных материалов в средствах массовой коммуникации (СМК). Но медиапланирование – это не механическое сочетание различных СМК. Цель исследования показать, как быстро компания добьется необходимого результата с тем или иным носителем плюс сколько времени, повторов потребуется для того, чтобы охватить всю потенциальную аудиторию.

Предметом исследования являются методы и способы медиапланирования: выбор оптимальных каналов коммуникации для реализации проекта. Исследование основывается на проведенном среди латвийских руководителей опросе, который показал, что 72% всех проектов выходит за рамки отведенного бюджета или сроков, а 28% проектов заканчивается полной неудачей. Медиапланирование способствует реализации маркетинговых целей и укрепляет позиции бизнес-структур на рынке. В узком понимании, медиапланирование – это график выходов рекламы в рамках рекламной кампании. Но если говорить шире – это комплекс процедур по анализу аудитории, пониманию стратегии кампании, выбор наиболее эффективных носителей для выполнения поставленной цели, оценка медиаэффектов и результатов рекламной кампании. Иными словами, медиапланирование – процесс выбора средства, места, времени, размера и частоты размещения рекламы. Один из ведущих специалистов по медиапланированию Джек Сиссорс (Сиссорс, 2004; Sissors, 1997) замечает, что люди все чаще одновременно потребляют сразу несколько медиа. Сегодня это происходит примерно в половине случаев. Лишь в 55% случаев человек читает газету "эксклюзивно", не обращаясь при этом к другим видам медиа. В случае использования Интернета это происходит в 53,8%, в случае чтения журналов – в 53,6% случаев и в случае телепросмотра – в 49,4% случаев. Просмотр телепередач совмещается с каким-либо другим видом медиа особенно часто. В 19% случаев

опрошенные читают дома журналы при включенном телевизоре. 17,4% опрошенных заявили, что посещают интернет-сайты во время телепросмотра, а 15,3% читают при включенном телевизоре газеты.

В современной экономике трансформации товарных рынков и растущей конкуренции, бизнес вынужден искать новые подходы и методы влияния на выбор и предпочтения потребителей. Маркетологи отходят от традиционных маркетинговых схем и фундаментально перестраивают свой подход. В то время как основные принципы маркетинга – позиционирование и сегментирование – остаются неизменными, цифровые каналы создают новые способы и увеличивают скорость привлечения потребителей. В современном мире потребители отдают предпочтение тем торговым маркам, у которых создан и работает медиа-менеджмент, цель которого выбрать лучший путь информирования и формирования общественного мнения. Здесь чрезвычайно важно все: характер и скорость восприятия, усвоение и передача информации различными социальными группами, особенности целевой аудитории, дозировка и периодичность размещения материалов и т.д. Поэтому, предварительный этап медиапланирования – это изучение товара, выбор целевой аудитории, изучение ее демографических характеристик, социального положения, психологических особенностей, покупательского поведения.

Как показывают исследования, целесообразно строить двухэтапные медиа-планы. На первом этапе в средствах массовых коммуникаций размещается яркая и действительно "новостная" информация, цель которой поразить, запомниться и заинтриговать людей, стать предметом обсуждения. После определенной "провокации" информационной потребности в продолжении коммуникационной кампании желательно создать "информационный голод". Когда люди с повышенным интересом начинают ожидать, что же будет дальше, начинается второй этап коммуникационной кампании – активная пропаганда положительных результатов поступков, действий и др., проанонсированных на первом этапе. Масс-медиа является целью взаимодействия, и он же используется в качестве единицы измерения эффективности действия рекламного обращения. Одним из показателей такого измерения является показатель «цена за тысячу», то есть сколько нужно заплатить рекламному агентству (телевизионному каналу, газете, радио), чтобы охватить данным носителем 1000 зрителей, слушателей или читателей. Этот показатель является основным аналитическим показателем при «покупке» носителя рекламы как средства донесения определенной информации к реципиенту.

По итогам исследования были сделаны выводы, что медиа-план должен:

• быть достаточно жестким и таким, что неуклонно выполняется;

• оптимально дозировать рекламу, поскольку вредной является как перегрузка информацией, так и ее нехватка;

• учитывать время, необходимое для усвоения информации;

• учитывать психологию восприятия информации различными социальными группами (особенности усвоения информации, например, мужчинами и женщинами, пенсионерами и студентами и т.д.);

• рассчитывать интенсивность рекламы в течение определенного периода с учетом того, что чрезмерно агрессивная, массированная реклама может не только не

быть полезной, но и испортить ранее позитивное восприятие людьми тех или иных событий, корпораций, политиков, товаров и т.д.;

• предусматривать несколько циклов рекламных подач (по 3-4 недели каждый), имея в виду, что максимум общественной поддержки приходится на конец каждого такого цикла;

• учитывать необходимость перехода коммуникационной компании раньше конкурентов, поскольку обычно побеждает в коммуникационной гонке тот, кто начинает первым.

При составлении медиа-плана определяющим фактором является выбор средств массовой коммуникации для осуществления коммуникационной кампании.

Литература:

1. Кочетов Э. Глобалистика как геоэкономика, как реальность, как мироздание. - М.: Прогресс, 2001. - 704 с. // Право и политика. - М.: Nota Bene, 2002, № 7. - С. 126-133
2. Кочеткова А. Медиапланирование. - М. : РИП-холдинг, 2003.
3. Назайкин А. Н. Медиапланирование на 100 %. - М.: Альпина Бизнес Букс, 2005.
4. Рязанов Ю., Шматов Г. Медиапланирование. – Екатеринбург: Экском, 2002.
5. Сиссорс Дж., Бэрон Р. Рекламное медиа-планирование. – СПб. : Питер, 2004.
6. Badjanova J., Dzintra I., Nenkov N., Holistic approach to teaching and lerning musical cultural values: Latvian and Foreign experience, 9th International Conference on Person, Color, Nature, Music, July 17-19, 2016, Published by Daugavpils Mark Rothko art centre and Art Teachers Union. Daugavpils. pp. 185-197. WOS:000385692600016
7. Petrova M., Fedorova O., Взаимосвязь коммуникативной компетенции и лояльности клиентов в условиях новых медиа. International Journal of Innovative Technologies in Economy. Издательство: ROST (Dubai), №4 (6), 2016. Стр.: 7-10.
8. Sissors J., Bumba L. Advertising Media Planning. – Chicago: NTC Business Book, 1997.

მარიანა პეტროვა
ველიკო ტირნოვოს „წმ. კირილეს და მეთოდის“ უნივერსიტეტი
პროფესორი
ბულგარეთი
ოლენა ფიოდოროვა
რიგის ეკონომიკისა და ბიზნესის ადმინისტრირების საერთაშორისო სკოლა
ლატვია

კორპორატიული მედიის დაგეგმვის მეთოდოლოგიური საფუძვლები

ბიზნესის არასტაბილურობის აღმოფხვრა ან შერბილება დამოკიდებულია ეფექტურ მენეჯმენტსა და მარკეტინგზე. თუკი სათანადო პირობებს და რეგულირების მეთოდებს შევიმუშავებთ, ბიზნესის მეტისმეტი არასტაბილურობის აღმოფხვრას შევძლებთ. სწორედ ამ მეთოდების ჩამოყალიბებისა და რეალიზაციის საკითხები, მათ შორის ბრენდის მინიჭება, განსაზღვრავს კვლევის პრობლემის აქტუალობას, კვლევის ობიექტია ანალიზის მეთოდები და მათი ეფექტიანობის პროგნოზირება.

საინფორმაციო საქმიანობის წარმართვა პირველ რიგში დამოკიდებულია მასმედიის მენეჯმენტზე, რაც გულისხმობს მთელი რიგი სტრუქტურული ღონისძიებების დაგეგმვას: სარეკლამო მასალის მოძიებას, მასმედიაში განთავსებას და რეკლამირების შედეგების შეფასებას. თუმცა მედია დაგეგმარება არამარტო სხვადასხვა მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ფიზიკური ერთობლიობაა. კვლევის მიზანია, ვაჩვენოთ, თუ რამდენად სწრაფად შეძლებს კომპანია მიაღწიოს დასახულ მიზნებს კონკრეტული მედიის საშუალებით. მათ შორის რამდენი დრო და განმეორებითი რეკლამა დაჭირდება მას სამიზნე აუდიტორიამდე ინფორმაციის მისატანად. კვლევის ობიექტია მედია დაგეგმვის საშუალებები და მეთოდები: ოპტიმალური საკომუნიკაციო არხების შერჩევა პროექტის განხორციელებისათვის.

კვლევა ეფუძნება ლატვიის მენეჯერებს შორის ჩატარებულ გამოკითხვას; კვლევის შედეგებმა გვიჩვენა, რომ ყველა პროექტის 72% აჭარბებს მასში გაწერილ ბიუჯეტს ან დროს, ხოლო პროექტების 28% განწირულია სრული კრახისთვის. მედია დაგეგმვა ხელს უწყობს კომპანიას, მიაღწიოს თავის მარკეტინგულ მიზნებს და გაიმყაროს პოზიციები ბაზარზე.

Гиоргий Масалкин
Батумский Государственный Университет им. Шота Руставели
Ассоцийрованный профессор
Грузия

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ВЗАИМОСВЯЗИ МЕДИА, НОВОГО МИФОТВОРЧЕСТВА И ПОЛИТИЧЕСКОЙ МОРАЛИ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Наше время, время с одной стороны, окончательно утвердившейся в своих правах и претензиях массовой культуры, а с другой – стремительного развития электронных информационных технологий, вызвало к жизни такое интересное явление как активизация мифотворчества. Мифологическое мировосприятие становится формой осознания массовым человеком реальностей XXI века, а одним из способов его генерирования является современная пресс-медиа. В данной работе мы хотим дать анализ некоторых аспектов взаимосвязи медиа и нового мифотворчества. Другой анализируемый вопрос – это философская база современной политической морали и та роль, которую в ее формировании играет «медийная реальность».

По поводу функций мифа и мифотворчества, при известном огрублении, можно выделить две позиции: одна видит в мифе, прежде всего, его объясняющий характер, считает главной его познавательную функцию. Другая позиция видит в мифе лишь иллюзорный регулятор поведения, лишь квазиобъяснение. Исходя из убеждения, что сущность мифа не в объяснении, а в объективировании субъективного переживания и впечатления, данная позиция приходят к выводу, что миф – это, скорее, мироощущение, чем миропонимание (Кессиди, 1985). Мифологическая форма мышления направлена на гармонизацию человеческого общества и природы, упорядочение (космизацию) окружающего человека хаоса. Сегодня мы можем наблюдать феномен оживления мифотворчества, вызванный потребностью в мифологизации (гармонизации) действительности.

Наряду с формированием натурфилософского мифа (механизм адаптации к миру в условиях лавинообразного роста достижений науки), происходит также активизация социально-политического мифа, порождаемого другой стороной несвободы человека, а именно, несвободы от стихийно развивающихся социальных сил, которой на современном этапе может быть даже больше, чем во времена, допустим, античности. Мы живем в период крушения прежних ценностей и идеалов, в период проникновения отчужденности и атомарности во все поры общества. Массовая потеря смысла жизни, нивелирование всех прежних метанараций и пан-идеологий, экологические проблемы, проблемы терроризма, поиски новых критериев идентичности, проблемы связанные с глобализацией мира – все это стало частью культуры нашего времени.

Современные электронные информационные возможности, используемые пресс-медиа, дали новую жизнь мифологическому способу мировосприятия. Наподобие мифа, современные средства массовой коммуникации оформляют наше скорее

мироощущение, а не миропонимание. Одним из проявлений этого феномена является то обстоятельство, что СМК вместо информационной функции все более обретают функцию развлекательную... Из-за преимуществ в скорости обработки материала на неосознаваемом уровне, аудиовизуальные средства дают нам богатую информацию в спрессованном виде и без особого труда с нашей стороны. К сожалению, это может оборачиваться "медвежьей услугой" для человеческого интеллекта. "Аудиовизуальные средства, – пишет Л.Зорин, – великолепно учитывают природную склонность нашего несовершенного устройства – получать итог, не прилагая усилий. Средства эти подают нам в спрессованном виде ту "информацию", которую без них нам пришлось бы добывать, во-первых, ценой напряженной работы, во-вторых, в ее истинном объеме (Философия. Религия. Культура, 1982:32). Еще легче и в большем масштабе мы получаем информацию посредством интернета. Налицо феномен ложной иллюзии знания, порождаемый информированностью. А ведь уже Аристотель предсказывал, что "многознание уму не научает". "Миф ныне плод не столько невежества, сколько полуобразования" (А.Гулыга).

Человек – потребитель средств массовой информации – все более оказывается перед лицом единственной реальности – виртуальной, экранной. При этом данная реальность все более обрастает онтологической плотью, материальностью, которая по своему воздействию на человека не уступает влиянию физической или социальной среды. Она дает ориентиры в жизни, и они понятны и всеядны… и потому обречены на доминантность (Ясперс, Бодрийяр, 2007:204). Существует лишь то, что воспринимается на экране. Эта единственная реальность, определяющая как наши желания, так и наши восприятия и понимания (Кацитадзе, 1997:175-178).

Пресс-медиа практически формирует мировоззрение современного массового человека («насилие над реальностью», «колонизация сознания»). Господствующим интерпретатором реальности является власть (Фуко пишет о «интерпретаторе-монополисте), а лучшим проводником этой интерпретации – телевидение. Это телевизионно-виртуальная революция, когда инженерией информационного пространства достигается авторитаризм на основе информационной технологии (Якобашвили, 2007:196).

Бодрийяр считает, что массу устраивает реальность, навязываемая ей господствующим интерпретатором. Полагая массу и рациональную коммуникацию вещами несовместимыми, главной проблемой современности он определяет симуляционную активность интерпретаторов на фоне молчания масс (The Review of Politics, 2009:172-177). При этом молчание масс можно рассматривать как ответную симуляцию. Различные культуры характеризуют особенности как в плане усвоения симуляционной активности, так и в плане ответной симуляции. Хорошим примером ответной симуляции можно считать ответы респондентов социологических опросов в Грузии.

В обществе, в котором нет устойчивой и четкой системы ценностей и идеалов, их место занимают словесные и экранные манипуляции. По мнению Бодрийяра, там, где политика превращается в шоу, в телевизионный спектакль, там, где политики становятся медийными лицами, а политика – медийной реальностью, там общество превращается в зрителя, публику (http://polite.com.ua/library/3940-.html). Ги Дебор

пишет, что «общество спектакля» создает симуляцию действительности, реальной жизни и явлений и заставляет людей жить в фальшивом, сочиненном мире. Люди начинают жить по законам спектакля, перфоманса. Как только спектакль прекращает повествовать о ком-то или о чем-то, это как бы перестает существовать. Политика становится театральной и демонстративной, все управляется медиаакциями, медиапроэктами и сценариями (Салдадзе, 2008:70). Мы в Грузии уже давно живем в условиях перфоманса и моделированной действительности, с ситуационной политикой и ситуационными политиками. Свежий пример: в Июле 2017-ого Грузию посетил вице-президент США и общественное телевидение передало информацию о том, как население собралось встречать его на Площади Свободы и показало людей, машущих американскими флажками. То, что людей туда привели-привезли, знают журналисты, знают собравшиеся на площади, знают зрители и, по всей видимости, знают и американцы. Тогда для кого делается эта фальшивка! Просто она часть перфоманса.

Итак, можно сделать вывод, что современный миф нашел весьма удобное пристанище в медийном пространстве. Одной из причин этого является использование медиа возможностями современной симуляционной активности, в арсенале которой новое мифотворчество – одно из главных движущих сил. Лучшим материалом для общества спектакля, требующего сценической реальности, является национальная мифология, резкая и непредвиденная активизация которой происходит на наших глазах и весьма драматично.

Трудно не согласиться с предположением, что телевидение и интернет не являются более рядовыми средствами массовой информации, что они уже давно живут по своим правилам и законам, создающим другую реальность. В условиях диктатуры рейтинга медиа работает на самое себя. Производство и передача информации становится не основной, не первичной целью, а лишь побочной. Главное – принудить человека верить в то, что на экране, главное- продуцирование у него «нужных» желаний и восприятий.

Допустим, общество (в лице власти, интеллектуалов, экспертов, политиков, церкви) осознает, что создаваемая медией виртуальная реальность аморальна и работает не на общество, а на самое себя (диктатура рейтинга и денег). Имеет ли право общество в лице вышеперечисленных институций вмешиваться в процесс формирование данной реальности. И если да, то, каким образом? Каким образом при этом вмешательстве избежать мертвящей угрозы цензуры? Является ли телевидение частью культуры? Должно ли общество возлагать на телевидение культурные, воспитательные, образовательные задачи? Речь идет о телевидении в целом, конечно. И если в случае телевидения мы еще можем говорить о владельцах, редакторах, корпоративной этике и т.д., то в случае с интернетом и социальной сетью в целом, мы получаем практически анонимную, практически неуправляемую и неподотчетную среду, где о наличие каких-либо обязанностей перед обществом речь уже не идет. Интернет уравнял всех в плане получения информации, происходит децентрализация доступа к нередактированной, неотфильтрованной информации, тем более в условиях отсутствия того, кто бы мог фокусировать внимание к определенной информации, исполнять роль некоего, как интеллектуального, так и морального цензора (https://biznes-prost.ru/mass-media.html). Распространение

современных информационных технологий помимо способности манипулирования сознание человека, в то же время обеспечивают ему свободу, как в подборе материала, так и в плане смещения времени просмотра материала. К тому же, электронная коммуникация позволяет общаться миллиардам потребителей с совершенно немыслимой ранее скоростью. Это новая форма власти, не изученная достаточным образом до сих пор (https://biznes-prost.ru/mass-media.html). Являются ли интернет и социальные сети частью культуры? Как быть обществу в этой ситуации?

В одном из своих последних интервью Карл Поппер назвал идею о безграничной свободе средств массовой информации квазилиберальным мифом. По его мнению, не существует нетенденциозной информации, пусть даже на уровне ее выбора и тем более подачи. Определяя культуру в первую очередь как борьбу с насилием, он уверен, что телевидение не способно взять на себя эту функцию. Частью культуры телевидение может сделать лишь внутренняя, корпоративная цензура, считает он (Пущаев, 2006:3-14). Поппер умер в 1994 году, когда его величество интернет, как всемирная глобальная сеть, находился все еще в стадии становления, и потому, в свете сегодняшнего развития электронных информационных технологий, его средство приобщения СМИ к культуре, его видение механизма становления СМИ в качестве инвентаря культуры является несколько устаревшим.

Легитимность медийной квази-реальности имеет историю гносеологической легализации со стороны ряда как восточных, так и западных философских учений, в которых знание рассматривается лишь как условность, когда нет принципиального различия между истиной и ложью, реальностью и иллюзией. Это позиция порождающая «демона субъективности» о котором миру возвестил Протагор своим: «человек есть мера всем вещам» и «истинно то, что в данный момент признается большинством того или иного сообщества». Это гносеологические постулаты Платона: «Каким что является мне, таково оно для меня и есть, а каким тебе – таково для тебя» и Аристотеля: «Что каждому кажется, то и достоверно».

Следующий яркий этап данной легализации принадлежит уже Шопенгауэру и Ницше. Шопенгауэр полагал что все, принадлежащее миру, неизбежно обречено обусловленности субъектом и существуют только через субъект. Нет объекта без субъекта. Раз мир является представлением то тогда трудно провести грань между жизнью и сном, считает он. Ницше, которому принадлежит самое, быть может, изысканное обоснование условности любого знания (и, следовательно, любой информации), полагает, что нет объективных фактов, «фактов самих по себе», объективных и абсолютно подлинных. Есть лишь их интерпретации. Но, тогда получается, что любая интерпретация истинна и определяется ситуационной мотивацией. Ницше окончательно разрушил принципиальную разницу между истиной и ложью, реальностью и иллюзией, постулируя абсолютную условность любого знания. Для него не существует объективной, незаинтересованной умозрительной позиции, которая была бы независима от жизненных интересов того, кому принадлежит. Существующие интерпретации вытекают из наших жизненных ситуаций. Любой человек является лишь продуктом истории и полностью погружен в море жизни. Тем самым, Ницше дает наилучшее гносеологическое обоснование

такого явления в политике, особенно актуального в век заката метаидеологий, в век деконструкции классических понятий морали, в частности, морали политической, – как ситуационность, которая сродни политической коньюктурности. Данная позиция не нова и под ней мог бы подписаться тот же Макиавелли. Но великий итальянец был лишь политическим мыслителем, на место блага и добродетели как основы политической морали поставивший целесообразность и достижение цели. Ницше же подводит под новую политическую ситуационную мораль философскую базу. Ситуационность, всегда существующая в политике, получила в наше время вторую жизнь, в том числе и потому, что современная медийная машина уже на практике может стирать разницу между истиной и ложью, реальностью и иллюзией. Раз все относительно – поступай не как должно, а как потребует ситуация. Поэтому философ в политике проявляет себя двояко, пишет Ферри: либо он настроен миролюбиво и терпимо, потому что видит эту «жизненную» подоплеку идеологических принципов, суждений о «фактах», осознает их ситуативность; либо же, наоборот, настроен весьма радикально, ибо, осознание, опять же, невозможности достижения объективности в «фактах» или суждениях об этих фактах, подталкивает их к радикальным субъективным проектам и мыслительным конструкциям. Раз Бога нет (раз нет фактов самих по себе), то, значит, оправдан любой проект и любая мыслительная конструкция, любая интерпретация фактов.[1]

Модернистская вера в общие умозрительные конструкции, в высшие ценности и вытекающая из нее попытка мироустройства на основе определенной логики может приводить к оправданию позиции просвещенной тирании. К той же позиции может приводить и противоположная (постмодернистская) вера, – вера в невозможность достижения объективности в фактах. Вера в условность любого знания и любой позиции, так же может приводить «к радикальным субъективным проектам и мыслительным конструкциям».

Вместо заключения: реальность не существует независимо от сознания, она не отражается сознанием, а конструируется им (социально). При этом данные конструкции, в том числе и политическая мораль, культурно и исторически обусловлены и релятивны. Самосознание, в условиях современного мифотворчества и современной симуляционной активности, во многом конституируется «медийным левиафаном». Круг замкнулся: современные средства массовой коммуникации, конституируя сознание, тем самым конструируют реальность для человека массовой культуры и массового сознания.

Мировому сообществу, перед лицом судьбоносных вызовов современности придется определяться в своих отношениях с новыми электронными информационными средствами и возможностями, пока это еще возможно. Хотя, вполне возможно, что джина уже не загнать обратно в бутылку... Хотя бы потому, что это не выгодно господствующему интерпретатору. Который думает, что он повелевает джином…

Заметки:

1. Ферри Л. Учиться жить. Философский трактат для молодого поколения. Параграф “Постмодернизм. Случай Ницше” (Рукописный вариант. Перевод с французского готовится к публикации).

Литература:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 1965;
2. Кацитадзе К. «Мартин Хайдеггер о современности». Афра. Кавказский дом, II, Тбилиси, 1997;
3. Кессиди Ф. От мифа к логосу (становление греческой мысли). Москва, 1985;
4. Мамардашвили М. Необходимость себя. Москва, 1996;
5. Пущаев Ю. В. Либерализм, квазилиберальные мифы и свобода СМИ (Карл Поппер о роли телевидения в обществе)//Вопросы философии. № 8, 2006;
6. Салдадзе М. «Постсоветское общество и власть в России».Тбилиси, 2008;
7. Якобашвили Л., Якобашвили З. «Театральная диалектика грузинской политики. Письма о грузинской идентичности». Тбилиси, 2007;
8. Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. Москва, 2007;
9. Философия. Религия. Культура. Москва, 1982;
10. The Review of Politics. Volume 71. № 1. Winter 2009. The University of Notre Dame;
11. http://polite.com.ua/library/3940-.html;
12. https://biznes-prost.ru/mass-media.html.

გიორგი მასალკინი
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

მედიის, ახალი მითოშემოქმედებისა და პოლიტიკური მორალის ურთიერთკავშირის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ პოსტმოდერნულ ეპოქაში

ერთი მხრივ, ჩვენს დროში გაბატონებულმა მასობრივმა კულტურამ და მეორე მხრივ, ელექტრონული ინფორმაციული ტექნოლოგიების უპრეცენდენტო განვითარებამ წარმოშვა ისეთი საინტერესო მოვლენა, როგორიცაა მითოშემოქმედების აქტივიზაცია. მითოლოგიური მსოფლაღქმა წარმოადგენს მასობრივი ადამიანის მიერ XXI საუკუნის რეალიების გაცნობიერების ფორმას, ხოლო მის გენერირებაში დიდ როლს თამაშობს თანამედროვე მედია. ნაშრომი იკვლევს მედიისა და ახალი მითოშემოქმედების ურთიერთკავშირის ზოგიერთ ასპექტს. მეორე საკვლევ საკითხს წარმოადგენს თანამედროვე პოლიტიკური მორალის ფილოსოფიური ლეგიტიმაცია და მასში თანამედროვე მედიის როლი.

SUMMARIES
Art Criticism

Maia Izoria
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
PhD
Georgia

One of the Batumi history described in the architecture of the Adjara writer's house

Historic district that is near Nurigeli Lake still currently preserves the correctly arranged streets having regular character. For the old city Adjara writer's house is characteristic that located at the outer façade of the crossroad. Like other Batumi premises that are located at the crossing line of the streets the cupola which is covered with oval rizalit has the most important role in the district planning.

In XIX-XX century on 1947 to the premises was added the second floor that consists of classic-modern style elements. Its eclectic was increased in 1962 year due to building of the large functionalism style.

The records about the initial size of the premises are not given, there is not any mark of the premise on the city plan and street records, all of this give the view that it belonged to the rich person and was his property (knyaz or merchant).

In 1939 year the premise has been transferred to city executive committee of the people's deputy but it has been used by high-ranked officials as the dwelling place. The given fact is certified by the architect B.Kirakosyan who made the plan of the second floor that has plan of the dwelling function where is given the interior design and is determined the furniture style and location.

In 2015 year the premise has been put under rehabilitation. It has received the important monument status and has supreme architectural value.

Nana Shervashidze
Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts
PhD
Georgia

The Unknown Avant-garde Art Works from Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts

Every museum is a complex, multilayered alive body full of surprises. Due to proper research activities in museum quite valuable data on the artifacts, kept in their stocks and archives, are often revealed.

In Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts in 2013, during the re-inventory works on the collection of Russian art till unknown collages were unexpectedly discovered. As a result of precise study and comparative analysis these rare art works were attributed to Alexey Kruchyinykh- Russian/Ukrainian poet-zunmik and artist.

Ana Kldiashvili
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Professor
Georgia

From Spiritual Impulses to the Religious Storyline

The 1980s introduced a number of novelties in Georgian art. One of the novelties was the active encroachment of religious themes in the art, which was not a random phenomenon and many factors contributed to it, such as historical prerequisites, socio-political situation, tradition etc. One of the determinants among those factors was emergence of spiritual impulses in the work of different Georgian artists in preceding stage, so-called "Zastoi" period. It is clear that in conditions of the Soviet ideological pressure, when religious theme was under rigid taboo, the generation of that period (whose art is not well studied) was forced to refrain from expressing their religious views clearly and only made hints about them in everyday theme, in still-life and landscape. Some of the representatives of the 1960s-70s generation (G.Narmania, B.Berdzenishvili, R.Tordia, E.Oniani etc.) hesitantly, but still begin to search for the eternal, in the surrounding world and life. Obviously, there is still a long way to religious stories, but these first steps towards introducing spiritual impulses in artworks prepare the ground for "explosion" of religious themes in the early 1980s. The report will provide analysis of what kind of (pre-modern, romantic, postmodern) spirituality we are dealing within artworks of 1960-1970s and how effective these impulses were in activating the religious themes in subsequent stage - in 1980s painting.

Nino Gaganidze
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Professor
Georgia

Past as a Metaphor

80s of the 20th century is considered a watershed in Georgian culture. However, it is clear that the significance of this socio-cultural phenomenon thorough study for the Georgian culture in general. Analysis of not only the artistic-stylistic features, peculiarities and style of the „eighties generation“, but also understanding of their approaches, interests and viewpoints that ultimately creates a language of the particular artist and determines the essence of his artistic method will provide the appropriate depth for art research of that period.

One such cornerstone of the 80s genre is their attitude towards the past, in the broadest sense of the word. It is an established idea that Georgia, in general, is a country prone to the past; against this background it is interesting what kind of artistic form this attitude has taken in the works of a new generation of Georgian artists. Because of distinctly different handwriting and aesthetics of that generation, it is better to consider their creativity separately and to analyse how the processes taking place in the last quarter of the 20th

century respond to the main artistic tendencies of the modern world. The present report deals with the mentioned issues. It covers the specific aspects of Levan Chogoshvili's work - one of the representatives of the „eighties generation“, and in some sense they are compared with a famous artist of modern times such as Christian Boltanski. It is revealed how different is the aesthetics of a particular artistic work, and the conception of the attitude to the past in the context of contemporary art when similar artistic technique or methods are used.

The study (further research includes the art of other representatives of the same generation) will show more or less complete picture of the development of not only the individual artists, but Georgian art in general as well as its integration in global culture.

Rati Chiburdanidze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor
Georgia

The Artistic World of Durmishkhan Kiknadze

As it often happens, true artists are “discovered” late. So it happened three years ago too - almost by a lucky chance, we got acquainted with a unique artist of an original style - Durmishkhan Kiknadze who worked in Kobuleti and actually no one had known about him before. In January, 2014 the first personal exhibition of the artist was held in Batumi. The exposition arranged at the Art Museum displayed about forty paintings and gained high public acclaim. It was the first “official” recognition of the artist.

Since the 2nd part of the 1990s D. Kiknadze’s original outlook, individual artistic thought and painting style begins to take shape. In our opinion, he is a splendid representative of a naïve style whose creative works combine all the characteristic tendencies of this direction - simplicity of technical tools, artistic thinking, rich imagination, direct and buoyant perception of the world, clear and distinct expression of ideas. Apart from this, his works are characterized by peculiar plane-decorative specificity, although space is also palpable. The painter actively uses local, intensively sounding colors, applies to generalization of shapes and vivid deformations; special attention is given to contour - these are all the typical features of naïve art; Even the titles of the works sound with certain naïve intonation.

D. Kiknadze’s expressively meaningful, compositionally complex multi-figured genre paintings reflect the recent historical chronicle of Georgia in a king of documentary succession. The artist`s creative works are permeated with unmasking of modern life vices, social criticism, and existential pains. But, however strange it might seem, they are all bearers of exceptionally warm and light energy and are all performed with a humanistic vision. His pictures are quite familiar and congenial to the viewers with their sad humor, optimistic mood or dramatic perception of the world - and this is also an unconditional feature of the naïve art.

Nato Gengiuri
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor
Georgia

Thin-Shell Structures and Modernism in the Soviet Bloc Member Countries

The 1960s may be characterized as an era of attempts at architectural experimentation in Soviet Georgia. A series of government decrees in 1955 allows architects to do what they were previously banned from doing. Information about novel architectural projects also permeats the borders, imbuing architects with a sense of relative freedom and boosting their thirst for innovations... Consequently, besides general modernist trends in the 1960s, we can identify different "inside" trends, different directions. This work is dedicated to only one of them; we have singled out a group of buildings sharing similar artistic and architectural approaches, architectural interests. What unites them is their construction and technical engineering as they all represent examples of so-called thin-shell structures. These buildings, three in number, were designed in the 1960s: the Isani subway station in Tbilisi (1968, architects Givi Modzmanishvili and Nikoloz Lomidze), the Mineral Spring Pavilion at Borjomi Park (1966, architects Grigol Jabua and Evgeni Tskhakaia), and the aerial lift station in Borjomi. All three projects employ thin shell concreting, a popular technology throughout the world at that time, and resemble projects by Felix Candela, Ulrich Müther, Heinz Isler Schalen, though artistic approaches vary depending on the artist's taste, by virtue of which they are seen as interesting examples of the Georgian architecture of that period and Soviet modernism in general.

Silvija Grosa
Art Academy of Latvia
Professor
Latvia

Art Nouveau Architecture in Rīga:
Striking a Balance Between Art History and the Tourism Industry

The paper analyses the mechanisms that facilitated the exaggerated glorification of Riga Art Nouveau phenomenon, turning it into a commercially advantageous product. The paper also points to possible solution in terms of a compromise between Art History and the Tourism Industry.

Inese Sirica
Art Academy of Latvia
Assistant
Latvia

„Non-Latvian" Painted Decorations in Latvian Folk Art

Paint-decorators and their trade have been neglected by scholars for years because of two main reasons. First of all, the majority of paint-decorators were of non-Latvian origin. Secondly, such painted ornaments as vases, birds and animals did not correspond to a' geometric Latvian ornament' that was the *dominant notion* in the 1930s.

The research material consists of dowry chests and cabinets adorned with painted decorations that have been preserved in Latvian museum collections and surveyed during the 20th century ethnographic expeditions. In total, there are 1,392 dowry chests and 787 cabinets dated from the beginning of the 17th century to the beginning of the 20th century. Adorned folk furniture reached their peak during the 18th and 19th century.

Nino Bugadze
The Research Institute of Restoration
of Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Scientist-worker, PhD Student
Georgia

Theory and Practice of "Intelligence Urbanism"

Today is not a secret that urban development is spontaneous and irrelevant process leading to a number of problems that can be irreversible and result in the loss of individuality of historic towns. To avoid these problems, it is necessary to study, share and adjust the modern international experience to our needs. Intelligent Urbanism (Principles of Intelligent *Urbanism* (PIU) is one of the most important theory among the modern theories of urban development, which has been developed from city planning guidelines, and has been established by the International Congress of Modern Architecture (CIAM). The theory consists of 10 guidelines that are developed at the Harvard University Graduate School of Design under the leadership of *Josep Lluís Sert*. The theory was finalized by Christopher Charles Benninger and his colleagues in so-called Asian context. They have established architectural school at Ahmadabad (India) University, which was founded by Benninger in 1971. These principles were also implemented by Benninger in the planning of the new capital of Bhutan, Thimphu.

The report covers theoretical and practical aspects of this theory, which we believe can be considered as guidelines when developing the urban plans of our cities.

Maia Chichileishvili
Batumi Art State Teaching University
N. Berdzenishvili Institute
Professor
Georgia

Batumi Boulevard

Batumi Boulevard is an integral part of the city life and traditions with its 130-year history. It is a joint architectural and horticultural composition with formulated planning and structure, that is interesting for public in historical and artistic viewpoint. The arrangement of the Boulevard is based on the knowledge and experience of professional agronomists. Traditionally, the Boulevard contains specially arranged spaces for quiet as well as active recreation. Despite the restoration of the greenery, its main special structure, excluding the harsh interventions for the last decades, more or less preserves the original form. During the century, the Boulevard has retained the status of the city's recreational zone without alternatives. It is significant to conduct the restoration of the Boulevard as a sample of park-gardening art with observation of the main principles of historic gardens preservation – the so called Florence Charter that implies maintenance of the place soul, protection of vicinities and prohibition of actions that threaten ecological balance.

Gayane Pogosyan
Yerevan State Academy of Fine Arts
National Academy of Sciences
PhD Student
Armenia

Woman in the Art of Urartu

An analysis of iconographic motifs of Van kingdom identified certain canons of depicting woman's figure, artistic stylizing amd systematic repeating of religious motifs, age differences between women's images and using the traditional compositions of urartian art. The images of goddesses conveyed not only an urartian period women's appearance, but with the language of symbols preserved the traditional and religious imagination about women.

Ani Atsharyan
Yerevan State Academy of Fine Arts
Yerevan State University of Architecture and Construction
PhD
Armenia

Armenian Traditionalism In the Interior Design of the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts

The role of the Mesrop Mashrots Institute of Ancient Manuscripts (Matenadaran) is enormous for Armenian and international cultural studies. In addition it is a good tourist

attraction, too. This is the reason why its interior design has a great importance. It resembles many functions, including preservation of ancient materials in special conditions, at the same time showcasing them for the visitors, while providing study material for the researchers. Thus, all these functions dictate the whole interior design. Though Matenadaran was reconstructed in the past years, but in comparison with other international museums of the same profile, some problems can be derived. The analytic comparison of the museums can help to improve the interior design of it, taking into consideration exposition planning, color and textural combination, lightning, furnishing, preservation and interactive technologies.

Shorena Tavadze
K. Kekelidze National Centre of Manuscripts, Restorer
Izolda Jikidze
K. Kekelidze National Centre of Manuscripts, Scientist-worker
Georgia

"Visramiani" (Vis O Ramin). Manuscript S-3702

The manuscript decorated with Georgian secular miniatures has a centuries-old history. Its origin goes back to the prosperous period of the Georgian feudal state.

There is still a lot to be done in the sphere of studying Georgian secular manuscripts. That is why a manuscript decorated with miniatures is very important to create a full picture of the Medieval manuscript book illumination.

The general description of the manuscript housed at the National Centre of Manuscripts, "Visramiani" (Vis O Ramin) decorated with miniatures (S-3702) is interesting. The manuscript has about 45 miniatures, the book is dated to 1729. Georgian manuscripts of the Persian verse romance "Vis O Ramin", total amount 21, are housed at the National Centre of Manuscripts, Telavi State Museum and St. Petersburg Library. S-3702 "Vis O Ramin" manuscript's illumination is unique. It stands out among 16th -18th centuries "Vis O Ramin" manuscripts with miniatures.

The course of conservation or preservation treatment can be divided into several periods. In 2014 the manuscript was restored and conserved because centuries-old mechanical damage had been done to it. It is advisable to study this noteworthy manuscript comprehensively, both in terms of paleography and miniatures having characteristic artistic features.

Lia Sikharulidze
LEPL National Archives of Georgia of The
Ministry of Justice of Georgia
Scientist-worker
Georgia

Parchment and its rich value

Specially processed leather was used as writing material in Georgia, which was called parchment. Writing parchment was made with special method from leather of sheep, lamb,

goat and calf. Natural defects of the parchment were being processed to decorate manuscript luxury. Some copyists wrote text over mended and filled defective places, and the artist drew the picture on that one.

The feature of the parchment is, it absorbs dampness from the air and is deformed – waves are appeared on it, the parchment is coarsened by exaggerated dryness, it becomes fragile and decreases in size. All of these damage pictorial layer of artistic decorated manuscripts, which sustain deformation and removing of pains due to changeable temperature. If the parchment is kept in good conditions, it shall preserve the first face for a long time.

The parchment, which has been used for making manuscript books and scrolls since middle ages, proved that it was firm and hard material, what had reached to us.

In old Georgia, for the purpose of reused, old texts were deleted and scraped off from the parchment, because writing material was hardly processing in the middle ages. Such texts were called "Palimpsest". Unique and ancient collections of scrolls and manuscripts of parchment present scientific, cultural, historic and artistic value throughout Georgia.

Revaz Kldiashvili
K. Kekelidze National Centre of Manuscripts, PhD
Izolda Jikidze
K. Kekelidze National Centre of Manuscripts, Scientist-worker
Shorena Tavadze
K. Kekelidze National Centre of Manuscripts, Restorer
Georgia

Questions of Funds Conservation (K. Kekelidze National Centre of Manuscripts)

Cultural heritage links us with the past, it serves as a solid basis for the present and is of great value to future. It defines the country's image and each of us has a strong feeling of being special. In Georgia, we find traces of a human being's activities in all spheres. The policy of safeguarding cultural heritage is one of the most important trends and priorities for the country. It is a matter of grave concern not only for special institutions, but also for the society and implies protection, safekeeping, conservation and restoration of early cultural heritage.

K.Kekelidze National Centre of Manuscripts is an important repository of early manuscripts and historical documents. The laboratory of conservation and restoration of this centre deals with protection, safekeeping, conservation and restoration of the manuscript funds. Manuscripts, documents, archive materials, early printed books are often damaged. This damage can be either mechanical or bio-chemical. These problems must be studied, prevented and the causes should be eradicated. Bio-chemical researches of the atmosphere and fund space should be done.

Observations and funds protection experience show that it is necessary to create standard, ideal conditions for the funds, collections, separate units and objects. This will ensure their safekeeping and will enable the professionals to timely do the conservation and restoration work on each item. Our duty is to preserve the cultural heritage that has reached us and hand it over to future generations.

Mariam Gabashvili
G. Chubinashvili National Research Centre for
Georgian Art History and Heritage Preservation
PhD
Georgia

Retrospective of Zoomorphic Representations from Prehistoric Rock Engravings in Trialeti

The earliest figurative representations of zoomorphic and anthropomorphic images were discovered in 1970s in the ravine of the river Avdris Khevi in Trialeti, one of the provinces of the Southern Central Georgia. The complex of engraved figures on the rock surface is the only prehistoric site found so far in Georgia. Figures are arranged into smooth indigenous panels inserted among the irregular rocky protrusions. Various types of engraved zoomorphic figures are significant for shaping of art history as they are the initial visual examples giving an opportunity to ground the genesis and formation of initial figurative images and compositions. These motifs are frequently observed among the whole spectrum of zoomorphic representations of further chronological stages including Late Antiquity. The earliest petroglyphs date back to the Mezolitic Era, while the following stages belong to the Early and Middle Bronze Ages. No direct analogies are found in the materials of South and North Caucasus. The only weak details can be traced in Anatolia, particularly in the petroglyphs of Palanli cave. Other similarities are revealed on zoomorphic images scratched on the dromos stones belong to the Middle Bronze Age Zurtaketi Kurgan. The principle value of Trialeti rock art deals with its sharply distinguished unique character and the individual creative mind. The zoomorphic representations of Trialeti engravings are the traditional archaic images, giving inspiration for further development of iconographic motifs and themes on the artifacts of ancient Georgia.

Eliso Chubinidze
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Musem
Scientist-worker
Akaki Tsereteli State University
Georgia

New Data About History of Jruchi Monastery Treasury

X-XI centuries Jruchi St. George's Monastery was the most important religious center. After the earthquake in 1991 the monastery was entirely ruined. The survived treasure of this religious, cultural and educational center show the great importance of the monastery in the spiritual and cultural life of Georgia. Jruchi monastery have protected the masterpieces of art: the ritual pottery, painted and chased icons, processional and pendant crosses, embroidered clothes and other items. They are executed with high artistic and technical level, and are interesting with diversity of iconographical schemes. For the wide scientific communities and the public only tiny part of Jruchi treasure is known, but the

great number is still staying undiscovered and unpublished. Our goal was to study this rich material. At first, we studied the archival documents and other sources at the different archives, museums, the National center of Manuscripts and the National Library.

Based on archive materials we managed to identify the great part of Embroidery designs true origins, both known and unknown items, and thus it became possible to fill the missing jewelry of Jruchi Monastery.

Nino Dolidze
Akaki Tsereteli State University
Professor
Merab Datuashvili
Akaki Tsereteli State University
Associate Professor
Irina Ugrekhelidze
Akaki Tsereteli State University
Associate Professor
Georgia

Historical background and originality of Georgian Traditional Costumes

Georgian Traditional costumes are tightly related to spiritual world of Georgian. It went through a long evolutionary process, and as a result uniqueness in the forms of traditional costumes was established. The revolutionary process was due to dynamic internal factors as well as external ethno-cultural relations and diversity, our country's historical and geographical location and the inevitable influence of great neighboring empires of Persia and Byzantium.

In accordance with literary materials, both Georgian and foreigner explorers pointed out to the diversity of Georgian clothes and their changeability they attributed to historical circumstances. Invaders brought into their customs and style of clothing, ubiquitous colors, textile and hairstyles peculiar to their nation only. The upper layers of feudal society kept growing and got accustomed to the way the rulers dressed and in most cases they wore articles of clothing different from their traditional one.

It's noteworthy to remark, that development process of Georgian traditional clothes started in the mid-sixteenth century, when the spheres of influence in the Caucasus were shared by two occupant countries such as Turkey and Iran. At that time the way people lived changed significantly and the changes were reflected on traditional clothes as well. "Even Georgians started to adorn themselves in Kizilbash way", but even in these tough conditions Georgian tried to keep nature and identity of their traditional costumes. The changes have been done to national costumes over centuries because of relationships formed with other nations and consequently an original and perfect kind of complex gained a foothold with uniquely identifiable Georgian culture and traditions.

Irina Ugrekhelidze
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Scientist-worker
Eliso Chubinidze
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Scientist-worker
Georgia

Embroidery Ornaments at the Monumental Paintings of West Georgia

Great number of ancient Georgian embroidery samples have not survived during the hard centuries, but the splendid and rich ornamental motives are still seen on the frescoes of Georgian medieval ages' architectural monuments. These paintings give quite rich information about the ornamental designs. West Georgian monuments are not exception among these materials. In the monumental painting we see different saints, biblical persons, ecclesiastic fathers, historical figures and donators, who are dressed in richly decorated costumes. Often embroidery is shown at such materials as the layers of tables and thrones, pillow cases and etc. It is noteworthy that ornamental designs decorate the arch and other architectural parts of the churches. These motives are mostly geometrical, rhombs grid or foliage designs, sometimes these are difficult scroll motives or precious gems. The graphical drawings illustrate the full picture of ornamental designs.

Khatuna Darsavelidze
Akaki Tsereteli State University
PhD Student
Nino Dolidze
Akaki Tsereteli State University
Professor
Georgia

Headwear and Headwear Culture in Georgian Traditional Clothing

In the history of Georgian material culture clothing plays a very important role.

The development of Georgian traditional clothing lasts over a long period of time. The culture of dressing and wearing was influenced by a variety of conditions, such as climatic, geographical, social, economical, gender-age oriented, agricultural, domestic. Some of these factors developed and changed over time. Clothing style changed due to these changes. This was vividly reflected in the ethnographic life.

Since ancient times the style of headwear, as a sign of a person's social standing, has been influenced by geographical environment, economic conditions and cultural-historical traditions of ethnographic units. Gradually, different types of headwear were created: working, casual, wedding, mourning, royal, military, clerical etc.

The ethnographic life of Georgia has provided us with various kinds of headwear samples, both for men and women. First of all, we should mention a complex headwear set "Tavkhura", which used to be an indispensible element of the traditional outfit of a

Georgian woman and was spread almost all over Georgia. It included the following headwear: Chikhti-kopi, Tavsakravi (headband), Lechaki, Baghdadi, forehead pins etc. Alongside this common headwear for women, there are items characteristic of different regions of Georgia: Chikola, Khelsakhotsi (handkerchief) and Tavchita from Pshavi; Sataura and Mandili from Khevsureti; Kuchura, Shublsakravi (forehead-band), Kopena, Chikila and Tavsakoni from Tusheti; Adjarian Tephelughi etc. The ways of wearing these ones differed as well.

Studying Georgian traditional headwear and the ways of wearing various items is important for Georgian traditional clothing studies and for the process of sharing the knowledge with future generations.

Nona Kartsidze
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Akaki Tsereteli State University
Assistant Professor
Irina Ugrekhelidze
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Akaki Tsereteli State University
Associate Professor
Georgia

Gold Embroidery Sample from Kutaisi Historical Museum

Georgia was one of the ancient countries where the usage of golden thread embroidery has a long history. Producing the material used for the golden embroidery was not unknown for our ancestors. Not surprisingly, Colkhians known in the world civilization as the gold mining and producing people, began manufacturing and using golden hair from ancient times. The archaeological excavations prove this fact. The earliest golden threads' remnants are found in our country in VI-V cc. B.C, in the rich graves of a woman and a child.The shrines of Iberian nobles Asparug and Bagineti settlements are of later period – II-III cc. A.D. The fragments of golden threads and leaves ornaments of golden embroidery were found during the archaeological excavations held at Bagrat Cathedral (Kutaisi) in 2009 y., in the man's grave of VIII c. and in the woman's grave of IX-X cc. These are undoubtable facts to the long time history of golden embroidery in our country. Many samples of golden embroidery are saved in Kutaisi museum. Among these monuments we pay attention to the Epitrachelion of XVII c., which is embroidered with gold twine and silver twine and has Georgian "Nuskhuri" inscriptions. Donator was identified according to the archival documents. The material attracts the attention with its non-canonical form. The technical execution of the stole is quite refined, it is embroidered with fishbone stitch. The Epitrachelion is distinguished with diligent and flawless handwriting.

Drama, Sinema Studies

Lela Ochiauri
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor
Georgia

Great Movies made by „Weaker Sex“

Despite the fact that there always have been women filmmakers in Georgia, their number has dramatically increased in the beginning of the 21st century. Certainly, we could speak about the gender misbalance in the past, but nowadays this problem has been solved. One of the significant segments of the Georgian cinematography today could be called ‘female films’, not just because they are made by women directors, or because they have been successful, but because their subject is women and their everyday life in the environment of contemporary reality. We do not consider that the female films exist separately and/or are out of context of Georgian cinematography. Films produced by the representatives of both sexes do have many common features and they are organic parts of the one whole called Georgian cinema.

Mariam Iashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD Student
Georgia

Medea as the Material

Heiner Mueller has repeatedly turned back to Medea myth during his creativity period. Dramatist used “Medea Comment” for the first time in drama “Cement”. For the second time he used it in “Medea Play” what is a kind of author’s “Sketch” of stage management and is intended for the theatre performance and packed more in the form of performance. But for the third time Muller bound the full theatrical text – “Medea Material” with three main chapters: “Waterfront Wasteland/ Medea Material/Landscape with Argonauts”.

The dramatist who is interested in mythology is obviously paying attention to the archaic form. The author suggests us his modern rethinking of Mueller version packed with completely different form and interpretation in the text.

Georgians have a special attitude to this mythical character. The fact that Heiner Mueller become acquainted with Georgian viewers with “Medea: Material” is even more important for me.

MIchael Marmarinos is staging the scenic experiment “Medea two-point Material” of Heiner Mueller with Georgian actors in Tumanishvili Film Actors Theatre in 2001.

We saw Heiner Mueller’s “Medea: Material” in Italian language (Director – Carlo Repici) by the different interpretation within the festival “Gift” in 2016.

The play was carried out in Bochum theatre of Germany in the lifetime of author in 1983. However "Medea: Material" is known in theatrical world by the interpreted version of Anatoliy Vasiliev. Dimiter Gotscheff presented it to the German theatregoers by his own scenic interpretation in 2011 under the title: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten / Mommsens Block. Successful performance was invited to the Berlin Theatre Festival. Though Heiner Mueller's famous stage version of "Medea: Material" for the Georgian theatregoers is still renowned theatrical experiment by Anatoliy Vasiliev.

Tamar Tsagareli
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associate Professor
Georgia

Contemporary Approaches to Staging Classical Works in Relation to Drama School Teaching & Training

It is very difficult to avoid reiteration, citation and sometimes more banal conclusions when one reflects on the general theatre art.

What is the most important problem in the relationship of our students' youth generation and the work of classic dramaturgy literature at our educational institutions? As I think the most acute problem is their relationship towards these works of literature. I would also like to mention that unfortunately you will often meet problems of the same character at the professional theatres.

At any case the performance arranged according to the play of classical dramaturgy will not become an important art occasion if there will not be read modern essence. It is an axiom on which nobody is arguing today. It is very important to find (problem) modern staging form during the working on classic dramaturgy, although achievement of this aim should not be done by putting the genre, contents, and totally dramaturgical structure of the play upside down. Mentioned became especially characteristic for the young generation stage directors. The effort of the play's essence "stuffing" into today's fashionable appearance received the total character from their side.

When we are addressing dramaturgy created many years and often centuries ago, it is natural for its stage solution to use today existing means and not of that times when the play was written. The classical dramaturgy goes through more difficult and often hurting process of relations with each new generation. It should not be surprising as the characteristic aesthetically acceptable categories are disappearing together with epoch. The strength of classical dramaturgy is exactly in giving unlimited opportunity of its interpretation and generations of each new epoch are revealing in it the matching to their times. At the same time it is totally inadmissible when the stage director tries to input into the performance that semantic meaning which is not included in the author's writing.

Teimuraz Kezheradze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor
Georgia

Preconditions of the stage evolution in Georgian theater

The origin of the modern Georgian stage "language" is not only connected with updated European (among them Georgian) dramaturgy and performing arts of 19th, 20th centuries but with reforming of stage arrangement. The mentioned period is characterized with theatrical practice as well as the comprehensive development of the theory. Theater art is entering in to the completely distinguished stage where the new profession – director is appearing. Theater has obtained the new author of its artistic creature (performance), taking the leading position. It becomes the unifier of all components of the performance. The period diverse experiments, searches, polemics and contradiction in stage art has begun.

The notion "stage" as the structural basis of the performance was originated during the period of revolution, launched by naturalists in prose and theater (Emile Zola in prose, Andre Antoine in theater). The so-called painted decorations of the dwellers of Meningem of 70-ies of 19th century was used as the background of actors' performance and the decorations obtained the completely distinguished purpose in free theater of Antoine. It doesn't have the passive function of the beautiful background any more in front of which the performance of actor is being developed. Now decoration bears the importance – it has become the definer of the specific activity.

The processes taking place in European and Russian theater during centuries have been hardly but consistently reflected on Georgian theater of 20th century (especially 10-ies). The artistic searches of Kote Marjanishvili and Sandro Akhmeteli is deemed to be the important basis for the development of European theater in general.

Lela Tsiphuria
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Assistant Professor
Georgia

Classic Plays in Dimitry Krimov's Surrealistic "Games"

Dmitry Krimov's laboratory is the most important place of theatrical experiments in the Moscow. The theme of my paper is an interpretation of the psychological drama by Anton Chekhov's "Three Sisters" and the classic drama by Alexander Ostrovsky "Late Love" by Dimitry Krimov . The realistic play of the second half of the nineteenth century, "The Late Love" and Chekhov's play written in 1900 in productions of Krimov's Laboratory are presented similar surrealistic performance.

The director explained that the word "game" the most important word in his works, his plays should look like the game. The structure of both plays builds as the game: in the episode of the fire in "Three Sisters", in the basin is burned the paper details of the town and the personages. The episode is represented easily and at the same time becomes

extremely good. In the interpretation of Ostrovsky by Krimov men are playing women's roles and vice versa. Here is such a rule of the game.

In the paper particular attention is paid to the director and the designer Dimitry Krimov's visual aspects which makes both work surrealistic performance.

Manana Lekborashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associate Professor
Georgia

Hays Code and Socialist Realism - Censorship Parallels

30s USA and USSR - two radically different states, based on conflicting ideologies, political, social and economic formation; consequently they also have different attitude towards general culture and specifically towards the meaning of the cinematography. What can these two events have common, such it was production code (more known as Hays Code, developed in 30s Hollywood) and a method of socialist realism (which is formed in the same years in the Soviet Union and over the years have become as an official aesthetic).

Beside of that fact, the both events eventually became the foundation of the censorship of the artworks, at first glance, the differences is more than the similarities - in terms of the origin, structure, institutions, regulations and in their arguments. However, the basic principles are often strangely intersected and the final products (films) are more similar. We can say that the term "Dream Factory" is as suitable for film production of Soviet Union of this time as for Hollywood. To show similarities in the article was carried out researches as of Production Code and the provisions of socialist realism as well as the comparison analysis of entertainment products of Hollywood, films of Frank Capra, Howard Hawks and motion pictures of Ivan Pyryev and Grigori Aleksandrov.

Lasha Chkhartishvili
Ilia State University
PhD
Georgia

Contemporary Georgian Theatre research and Management

Theatre is a synthesized form of art, so it combines different art branches. If we consider that study of the theatre is a science, then while studying theatrical works or performances, we need to exclude our subjective opinion at most. This process is complicated by the fact that study of the theater does not belong to the field of exact sciences and, therefore, most of the researches are based on subjective views of authors. To overcome this problem, in 2011 the Modern Georgian Theatre Research Centre was founded in Ilia State University that studies modern Georgian theatre by means of non-traditional methods for already 5 years and tries to introduce these methodologies in this field. The Modern Georgian Theatre Research Centre annually summarizes the work of the

Georgian theater. During the study it uses statistical and analytical methods that help to identify trends and flaws facing the theater. According to the law of statistics a quantitative indicator turns into a quality indicator. It is difficult to adjust this law to the theater field, but it is achievable. Naturally, the Georgian theater workers met the study of modern Georgian theater in different ways. However, it should be noted that the annual survey arouses great interest in theatrical circles, and theatres in Tbilisi and in the regions of Georgia look forward for the results of the study.

Research of the theater by means of different methodologies approbated in Europe is introduced here just now. Therefore, a part of the society has a nihilistic attitude towards the research results. The cycle of researches of this type objectively throws light on the modern Georgian theater. Without subjective evaluation, it contains the causes of today's problems, successes and failures of Georgian theater.

Marina (Maka) Vasadze
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD
Georgia

Georgian Theatre Festivals 2015-2016: statistics and analysis

In the course of the last several years, different parts of Georgia have been affected by a theatrical festival fever. One may ask, how necessary are so many festivals when a country is enduring economic hardships? I believe that not only they are necessary, but indispensable as well. Despite the fact that Georgia is a country with a great theatrical tradition and innovations, festivals are necessary for the development of the theatrical and performing art. Moreover, international festivals are important for promoting the country's image. Thanks to these festivals (in addition to other factors), cultural tourism has gradually flourished in Georgia. In this context, the Government has been supporting different kinds of festivals and has provided limited funding.

During the foreign programme of international festivals, plays from different countries from four continents – Europe, Asia, North and South America - were presented. Through the Georgian programme of international festivals, Georgian theatres were given an opportunity to present their work on international markets and numerous international projects were planned and implemented. In addition to Georgian and foreign programmes, these festivals provided frameworks for different master classes, trainings, workshops, international symposia and meetings. Nowadays, Georgian directors often stage plays abroad, whereas foreign directors work in Georgian theatres. These festivals often encourage and give start to interesting co-productions in Tbilisi and in the provinces.

The paper intends to analyze the most prominent genres, trends, forms and directions of the contemporary theatrical art on the basis of the review of the local and regional theatrical festivals organized in 2015-2016.

Nino Davitashvili
Batumi Art State Teaching University
Senior Teacher
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD Student
Georgia

Origin of the pedagogical methods of Michael Chekhov

Development of the acting psychophysics is one of the major principles during the professional trainings. Searching for the effective ways of improving the artistic skills have been intensively undergone during the period of theatrical pedagogics existence. Different systems and methods had been creating. The pedagogical method of Michael Chekhov is based on the system of Stanislavski and somehow, it's a branch of it unifying plenty of systems and philosophy in itself: Anthroposophy by Rudolf Steiner and Dalcroze method making the artistic or pedagogical works of Chekhov effective and unique.

Phenomenon of Michael Chekhov is one of the eminent results of the system of Stanislavski who began his own, independent searches in performing art from 1918. Lessons of Michael Chekhov, "Шеснадцать уроков Михаила Чехова", recorded by his pupils in the State Theater of Lithuania are represented in the form of psychophysical trainings and are vividly describing the distinguished and effective method of actor's upbringing that helps the "actor of the future" to cognize his individuality, strengthen the opportunity of creative forces, improve creativeness, fit the appropriate mood in given complex circumstances, manage his body and create himself, the artistic image characterized only for him.

Study of the artistic psycho-techniques is not the major issue for the current theatrical pedagogics according to the method of Chekhov but his school of performance is already influencing world theatrical studios and pedagogues of the famous directors. His method is used for deepening and improving their own performing level the famous actors of the different schools, forms and trends of Europe and USA.

Magda Anikashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University
PhD Student
Georgia

Mechanisms of Popularization of Non-Commercial Cinema

A term "non-commercial cinema" is conditional. Film criticism knows its equivalents in a form of author's, non-mainstream, festival movies or art-house films. Each of them identifies such cultural product, which has been created for non-commercial purposes. Just that is why non-commercial movies fall under the patronage of relevant state agencies.

Taking into consideration the peculiarities of cultural policies in various countries, the mechanisms and intensity of supporting non-commercial movies are different. Along with

the schemes related to film production, special popularization programs work efficiently that first of all aims at increasing the access of viewers to non-commercial movies.

In this view, German experience of developing municipal cinemas is especially important. It was launched in the 1970s and is still considered the best tool for increasing the competitiveness of non-commercial movies.

Considering the fact that one of the main problems of modern Georgian cinematography is lack of links with viewers and absence of movie theatres, mostly in regions, sharing European experience related to organizing the network of municipal cinemas, as well as to legal and social aspects acquires special importance.

Inga Khalvashi
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor
Georgia

"Wave of Batumi" a declaration of Batumian film makers

Batumi art house film festival was opened with the declaration of Batumian film makers in 2016. The blog of ten short films were was combined under a common name "Wave of Batumi". It was an attempt to remind to the society about an existence of film school in Batumi.

The works draw attention to the variety of genre and style. The action was conceived as an attempt to create a new Georgian cinema. Their aim is to refuse been already existed film plots and forms, to create the laboratory where would be able to carry out searches and experiments.the working style of this laboratory should be determined be the manifesto. The working group is creating the manifesto.

The part of the films are distinguished by unconventional narrative, which is unusual for film directors. The esthetic which is used during the narration is new as well. It is different something to say - socio-political or eternal problems. This innovation distinguishes the participants of "Wave of Batumi" and will put them in a certain place of modern cinematography.

Larysa Naumova
Kiev I.K. Karpenko-Kary National
University of Theatre, Cinema and TV
Docent
Ukraine

Ukrainian cinema 1920s in searching of film language

In the article is considered some aspects of researches in the theory the language of cinema, scientific studies of problems cinema "poetry" and cinema "prose". In the article is made the analyze of Ukraine cinema methods 1920s.

Maia Levanidze
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associate Professor
Georgia

Deconstructing a Visual Text „Invesion" A film by Dito Tsintsadze

One of the important trends in the contemporary films is the deconstruction of reality and a visual text. Unfortunately it`s hard to find an autor in Georgian films who somehow responds to the processes existing in European and American films. The artwork of Dito Tsintsadze is an exception in this regard, a film „Division" is a double meaning text, where beyond the main verbal or non-verbal part, accents and the key episodes of the story, „in details" is possible to find out completely different subtext, the main „message" of director.

The main goal of the thesis is to analyze deconstruction of reality, its signs and features in contemporary films on the basis of specific empirical materials.

Svetlana Arzumanyan
Erevan State Academy of Fine Arts, Docent
Institute of Philosophy, Sociology and Law, NAS RA
Armenia

The thesis of the "death" of the movie as an appeal for a search for the new means of artistic expression

The idea of the possible "end" or "death" of art, which became especially popular in the post-modern aesthetics, is attributed to G.Hegel. However, stating that the art has stopped being the supreme need of the spirit, he did not exclude the possibility of its further development. In the same context must be understood and the thesis of the "death" of the movie, proclaimed by renowned British film director Peter Greenaway. Being a supporter of auteur, intellectual, innovative and experimental cinema, relying on the limitless possibilities of new technologies, he appeals for a creation of a special film language, where the image, sound and narration are reinterpreted to create images that can extend and enrich the expressive possibilities of art as a whole.

Tea Tsaguria
Batumi Art State Teaching University, Assistant
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University, PhD Student
Georgia

Expansion and insertion of the text as the speech strategy in stage discourse

One of the main strategies of having an influence on listener, spectator is the content of the play, it should evoke the sense of interest, surprise, empathy, compassion, self-

identification or existence of the same problem in life, desire of highlighting the problem, "playing" with feelings (love, fright, aversion), mental identity, etc.

Communication will be successful if director is using tactics correctly and consistently. Epochs are changing; attitudes towards different events are also changing, directorial intervention in dramaturgy becomes essential for not losing actuality of the play.

According to the empiric material we can display some examples how the play is transformed by the director.

Tamar Beridze
Batumi Art State Teaching University
Assistant
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD Student
Georgia

The philosophical discourse of the antiquity – The interaction of the time and rhythm

One of the conditions of the cognition of the world is to study and monitor the ongoing processes. One of the main features of the time is its rhythm. In the history of the ancient world, the interaction of the time and rhythm and the processes, natural phenomena and cataclysms caused by their interaction were very important. According to the thinkers of the ancient times, the principle of harmonious arrangement of the world is based on strictly defined cycles and continuity of time and rhythm. One after another is formed and developed within the given time and intervals. The rhythm of life, which is identified with the rhythm of time, stems from the cultural-historical process of the epoch. The human intellectual creativity determines the rhythm of events.

Shota Gegiadze
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD Student
Georgia

Emotions in Stage Movements

Contemporary requirements of didactics mean teachers to notice all ongoing changes in students (physical or psychological) and give them a proper direction. Therefore, it is necessary to be aware of the circumstances causing these changes. Inseparability of a student's physical and emotional state during teaching processes is an important condition for the students to develop free creative character. Creative freedom must be the main principle for future actors' creative careers and developing this skill is extremely important for bringing up actors. We aim not to create a formula, but use some pedagogical methods helping students to get easily involved in creative processes, because the very first successful steps of bringing up future actors depend on their creative freedom and reflectiveness.

Nikoloz Tsulukidze
Union of Theater Critics of Georgia, Chairman
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD Student
Georgia

Liberty Theatre
Social and political aspects

In my conference theme I will discuss necessity of foundation of Independent Theatres in different countries around the world and their social and cultural aspects. Starting from Theatre Libre of Paris founded in 1887 by Andre Antoine, ending with Liberty Theatre of Tbilisi founded in 2001 by Avtandil Varsimashvili.

From the second part of XIX century directing became more developed in Europe, leading countries were France and Germany. Developing the theatrical art gave the reason for new prophecy formation. In the past, during 25 centuries the theatrical art was based on three players: dramatist, artist and spectator, director was the new player who took the leading position in theatre, it was pretty difficult and painful process. The performance could no longer be staged promptly, rehearsal process period raised from 5 days to 30 days and more.

Such was the situation that preceded foundation of Independent theatre. As far as I am aware the first theatre with title Theatre Libre was created by Andre Antoine in 1887 in Paris. At the beginning the theatre was located at Montmartre, but than during 10 years of existence period, location was changed several times.

Today it is acknowledged that Andre Antoine was a great reformatory for French stage. Antoine strongly opposed commercialization of theatre. It was absolutely unacceptable for him to stage poor quality and worthless performance for receiving material and economic benefits. He believed that scene belongs only to the highly artistic performance which talks with spectators about actual and sensitive problems, influences their feelings and minds causing solidarity, this is the main goal and mission of theatrical art. Antoine also fought against academic tradition of French stage.

Teimuraz Kezheradze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor
Georgia

Peculiarities of managing the working process of theater

Despite the diversity of the theater art, preparation of the performance is undergoing several necessary stages which need to take specific organizing measures. This complex preparation period is led by art director who is the leader of the theater and responsible for its effectiveness according to the Georgian legislation. Art director is also responsible for the industrial, financial, administrative, technical and other activities of the theater. Theater is a creative organism consisting of the people of different character or temperament,

opportunities or skills. So the main goal of the right management of creative atmosphere and creative process. Theater should determine the problems of the epoch in which it exists. Determination of the theater position is directly connected with formation of the repertoire.

While formatting the repertoire, the opportunities of the creative and material-technical base of the theater should be taken into consideration. The research of the demand of the society and especially spectators should be permanently carried out. Theater with its performances should reply to the social or political events, actively participate in formation of public opinion. Theater with its repertoire should become the kind of the spiritual kammerton of the society.

Theater is the constant experiment. Every new performance should be the step taken forward, the constant search for the expressive means should be always felt in stage as well as in performing art. Innovation is capturing the society in general. May the very fascination of the theater is the constant search for innovations.

Vladimer Bibileishvili
Batumi Art State Teaching University
Professor
Georgia

Actors directing in 80-years of XIX century in Georgian theatre

Georgian Directing Arts forming process would be impossible without 'actors' directing'. At that period the actors honed their skills and their rights were increased. Theatre became the place where new power was originated, which should have limited indefinite rights of the actors. A director and an actor were combined into one person and this inner split was reflected on the theatre. Successful Georgian directors were Vaso Abashidze, Lado Meskhishvili, Kote Meskhi, Valerian Gunia and others. Leader actors of Georgian Theatre knew about the significance of the repetitions. In order to make a perfect performance, actors needed a director and a lot of repetitions. From the beginning, there were lots of disagreements between the actors and the directors that is so characteristic to theatre nature. This inner resistance was more apparent when directing wasn't still professionally formed. The actors felt the necessity of a director, but they couldn't recognize its increased functions. V.Abashidze, V.Gunia and K.Kipiani's opinions were shared by other actors too. They often expressed their disobedience. The relationship between the actors and the directors went through different stages of development accompanied the same problems. It goes along the whole history with different scales and forms. 'Permanent theatre condition' signed by theatre founder actors, was one of most significant event in this struggle. The rights and the duties of the actors as well as the directors were defined in this treaty. The document has a great importance in directing history and it clearly describes a great role of a director in the theatre life. On the one hand, the directors defended the directing and on the other hand, they knew that there would appear an independent artist-director in the theatre. Time by time the theatre structure became very complicated, the audience required more from the theatre and old rules of the theatre were broken. Directing was developing in European theatres too. The 19th century

is characterized as a tendency of searching and developing the foundations of directing. The theatre went through many stages of development and it conditioned the forming of professional directing art.

Olga Zhgenti
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor
Georgia

Myth of Paradise in Satiric Comedies during Great Depression and Stalin's Industrialization

("Paradise Lost" by David Rondeli and "Grapes of Wrath", "Tobacco Road" by John Ford)

The model of the economic success drastically changed America in 30^{-ies} of the 20th c., when the "Great Depression" seized America. John Ford, the master of the sterile American genre of the Western movies, makes radical changes to his direction manner.

He is no longer indifferent and estranged from the American reality. Ford draws on the President Roosevelt's "New Policy" for his creative inspiration to find entirely new materials and new expressive means.

As a result of the metamorphosis, Ford's cinematographic creativity is focused on the social drama and the fable-like family movies, the epicenter of which are the victimized people, who were forcibly driven out of the paradise by The Private Capital ("The Grapes of Wrath").

In the end of the "Great Depression", Ford's cinematographic style undergoes substantial changes once again. His eccentric comedy "Tobacco Road" (1940) shows how the poor and homeless farmer is stripped off the patriotic feelings along with the aesthetic charisma.

The strictly documentary reality and the noble aura of the characters leaves the screen, alternatively changed with the irony, grotesque and bufonada reflections by Ford. Once a successful social strata – a strong farmer, having lost the material wealth, loses optimistic outlook and belief in the prosperity, social privileges, traditions and moral stronghold.

The author of this paper studies the genre and style metamorphosis in Ford's manner of film direction, the genesis of dehumanization of his characters; The paper analyzes tree films – masterpieces of the social satire and two radically different social formations – socialistic and capitalistic systems – in their antagonistic contexts.

"Tobacco Road", directed by John's Ford and "Paradise Lost" directed by David Rondeli (1937), both were generated as reflections of the author's "laughter through the tears", the bankrupt American farmers and the "Autumn Nobles" by Kldiashvili, Both are the degraded classes, who make an illogical chain and demonstrate the absurdity of their eccentric tricks. Rejecting the rules of the socialism, the Georgian comedy established an unusual synthesis of the political cartoon and the phantasmagory.

Building of the Stalin's Socialism is in unison with the Roosevelt's New Policy, which serves to resuming optimism and achieving of the American Dream. Hence, both films establish the mythical narrative model of Return to Paradise.

Giorgi Razmadze
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
PhD Student
Georgia

The Concept of Authorship in the First Film Studios

The authorship concept is the important issue in the art studies. In the case of cinema, 1932 proved to be a decisive year where film industry and the world in general, chose the path of development. The biggest revolution in the cinema the talkies brought the troubles for directors and filmmakers who wanted proceed work by the authorship concept. Both the right and the left-wing formation countries like the Soviet Union and the Nazi Germany decided to fight with the individualism and consolidate art processes around the concept of *art for the masses*.

In 1936, The radical leftist movement Popular Front (Front Populaire) opened a discussion about copyrights. The new government worked on the bill which provided change term "owner" on the "intellectual worker". But this plan failed as the Popular front which lost power in short time.

The liberal democracy and individual-oriented culture has spared the western from the Nazism and Stalinism similar doctrines. There is a certain share of the carriage of the film in that case. Particular Poetic Realism has kept the authorship concept and process of rehabilitation of reality in the cinema.

Natia Meparishvili
East European University
Assistant Professor
Georgia

George Lucas – "Hollywood Marketing"

The key purpose of the article is to make a historical review of the process, which started in the cinema of the Hollywood in the 1960s, and its impact on shaping the interest of the audience and genre diversity.

Considering the history and samples of entertainment-focused American movies, the name of several new generation film directors emerges. In search of entertainment, dynamic and cinematic equivalent, these filmmakers introduced techniques that have almost become standards, and create addition income component by using "the brand", and here is film director George Lucas movie "Star Wars" which indicates the above mentioned.

It was necessary to create a financial guarantee artificially. The key purpose was to study insurance of film production from sudden failure and bankruptcy and the best way is pre-define to prevent risks – by using Marketing in film industry.

The similarities and differences of creative work of George Lucas, the paths traveled by him to form his individual style considered on the basis of the films made by him as a producer and director.

Nato Tskvitinidze
Batumi Art State Teaching University
PhD, Senior Teacher
Georgia

Georgian Cinema Today – "Batumi Wave - 2016"

In the beginning of XXI century Ajara, Batumi became an important cultural center of Georgia, where different types of international film, theatre and music festivals have been traditionally held for recent years visited by lots of people.

The city has changed significantly over the last decade. Rehabilitated old districts, new and modern architecture as well as historical sightseeing are considered to be interesting and attractive shooting locations for cinematographers and other interested people. In the beginning of last century, when cinematography was on its way to establish, lots of Georgian and foreign film makers visited Batumi and this city took a very special and distinguished place in many people's biographies and works.

"Batumi Wave" is a mew creative community, which was founded by filmmakers from Batumi. They claim that Batumi should be not only a shooting platform but also film producing city.

The creative team of "Batumi Wave" created short films in from the anthology - "Batumi Wave" and this once again reminded the public that the Batumi is a cinema city.

Musicology, Choreology

Marika Nadareishvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

Thoroughbass Practice in Baroque Polyphonic Music (On example of Fugue genre)

This paper discusses one of the most important Baroque practice, a thoroughbass phenomenon and characteristics of it's detection in the leading Baroque polyphony form - the fugue. Almost unknown type of fugue genre – an improvised fugue has formed in Baroque era within thoroughbass tradition. This genre directly reflect the idea of connection between compatibility and incompatible, which appear in implementation of improvisation and indeterminacy in contrapuntal, rational, logical form of fugue. By the fusion of two opposite phenomenon - thoroughbass and counterpoint - thoroughbass improvised fugue has developed.

The paper focuses on this type of fugue, on problems of the interrelation between theory and practice. Three basic types of thoroughbass fugue are discussed: 1) determinate (thoroughbass, decoded); 2) partially non-determinate (thoroughbass, partially encrypted);

3) fully indeterminate (thoroughbass, fully encrypted). Thoroughbass and classical fugues are compared with the following parameters: a compositional structure, harmonic language, counterpoint, texture, theme, countersubject, episode. At the end of the paper the historical development and transform's features are provided.

Leila Maruashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

Functions of contrast in the musical composition (on the example of Baroque forms)

Contrast in music, also as well as in other art forms, is the most considerable and effective impulse of development of the musical composition. In the course of a musical shaping functional purpose of contrast is binary and also affects two levels - content and form. Respectively, contrast in the musical composition has two main functions - dramaturgic and compositional.

In article classification of types of contrast is undertaken and the main compositional and dramaturgic types of contrast are considered on the example of Branderburg Concertos of I.S.Bach and Concerti Grossi of G.F.Handel.

Ketevan Bolashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

The principle of montage in the 20th century music

In the music of the second half of the 20th century the main principle of classic music thinking maintains its importance – the interrelation of diferent musical varieties but, clearly, in different interpretation. If in classic-romantic epoch the word "different" mainly meant "conflict" and in 20th and 21st century the existence of a conflict and its result is not obligatory any more. Different musical kinds often coexist without conflict within one composition and do not strive for achievement of a new quality to overcome the conflict. The work of art can be self-sufficient even when numerous and different varieties in it are just exposed. Such works are based on the principle of **montage**, of basic alterant musical units.

The principle of montage, in the 20th century almost totally changed traditional processional form which was based on causative relations and was characterized by vector, sequential and continuous motion from the beginning to the end (which was mainly provided by tonal-harmonic logic). The creation of a new, decentralized musical language gives rise to the principle of cyclical of new logical links (which can be often seemed a logical because of incompatibility with the laws of formal logic) and instead of vectoral approximate to mythological logic in creative consciousness.

In concrete compositions there are numerous patterns different from each other revealing the principle of montage, but in spite of this, it is possible to divide its varieties in two main principles. They are **vertical** and **horizontal** montage.

Rusudan Tabagari
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
PhD
Georgia

R. Shchedrin's Polyphonic Notebook in the context of the genre features of Prelude

R. Shchedrin's Polyphonic Notebook (25 Polyphonic Preludes for piano, 1972) is the one of the most remarkable samples in the history of a big cycle of preludes. The cycle consists of the pieces which are written in different polyphonic techniques. These techniques are demonstrated diversely and distinctively. Accordingly, this feature makes the cycle more closer to a big cycle of preludes and fugues.

In the present article R. Shchedrin's Polyphonic Notebook is considered in the context of the following issues: dramaturgy of the cycle, usage of the polyphonic techniques and forms, musical form, harmonic system, correlation between genres, the genre features of prelude, connection with tradition.

In processed musicological literature about Shchedrin's cycle I couldn't find such kind of view, which determines the novelty of the research. It should be noted that the cycle of polyphonic preludes are less found in different eras of music, which is a cause of the uniqueness of the cycle.

Maia Tabliashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

The Characteristics of the Fugue in Works by Nodar Gabunia

The present paper examines the compositional characteristics of polyphonic forms in the oeuvre of a famous Georgian composer, pianist and teacher Nodar Gabunia. Generally, his works are distinguished through frequent usage of polyphonic devices and texture; less frequently in his piano, ensemble, symphonic and vocal-instrumental works the composer uses polyphonic (fugal) forms.

In N.Gabunia's works, which are famous for harmonically rich musical language, fugal forms are presented in quite an interesting interpretation – occasionally, in combination with the other homophonic and polyphonic (hybrid/mixed) forms. The purpose of *the present paper* is to *pay attention* to the following forms: fugue, fugato, fughetta, fugue-sonata, fugue-rondo, fugue-ostinato. In regard to compositional dramaturgy, these forms mostly are result from the polyphonization of homophonic texture.

Tamar Chkheidze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

Attitude of modality, improvisation and variance in the Georgian ecclesiastical chants

The peculiarities of the modal structure of the Georgian ecclesiastical chants reveal resemblance with methods of the composition of ecclesiastical chants of other orthodox countries. It originates from the old East, but even nowadays is alive in different traditional musical cultures. It is well known the interest appeared to modality in the academic music of 20 th century.

The modal thinking contains vast possibilities of improvisation and variance together with creation of composition by limited expressive means. In monodic cultures, improvisation is carried out in monodic musical cloth. Thus, it is obvious, its borders are more limited if we compare with functioning in multiple singing.

In the report there is discussed the attitude of improvisation, variance and modality in the Georgian ecclesiastical chants, It is remarked, necessity of study forms and means of improvisation in Georgian chants. With understanding principles of improvisation will be possible figure out Theory and methods of improvisation. It will help to create new version of Georgian chants samples.

Khatuna Managadze
Batumi Art State Teaching University
Professor
Georgia

The Musical Instruments and Bible

Music was an important part of the worship service at the temple. The bible is replete with songs which were always accompanied by musical instruments. In the Christian divine services were divided instrumental and vocal music. Presently musical instruments were expelled from the church. Although music is referenced many times throughout the Scriptures. Though we know that early Christians sang during worship, they probably used no instruments. Nearly all of the backgrounds from which early Christians came - Jewish, Greek, Roman, Egyptian, and more-had instrumental traditions, but these traditions carried negative associations.In pagan worship, instrumental music and debauchery were often linked. Unaccompanied vocal music continued to be the norm in Christian worship for centuries.

Marina Kavtaradze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor
Georgia

From Romanticism to Romanticism - Stylistic Paradigms

Epoch style as a musical-historical formation, is the basic category of music history. The paper refers to the history of musical styles such as Romanticism and its modifications of 20th century - "Post-romanticism" and "Neo-romanticism".

At first glance, such a familiar Romanticism, is the most contentious issue between the art historians (the same as it was the Baroque). "Romanticism" disproved the traditional type of culture and declared the beginning of non-classical, non-traditional era. Post-traditional aesthetics of Romanticism modifications it's contents and includes the neoclassical, impressionist, modern trends.

Ketevan Gogoladze
Batumi Art State Teaching University
Emeritus-Professor
Georgia

XX Century Music and the Issue of Fixing Visual Image

The present article deals with the fixation opportunity of the visual image (graphical, colored) left in space after sounding the musical composition (or its structural construction) of different stylistic directions created in XX century. This will support the visual representation of ideal formations existed beyond the sound forms; this process is caused by the intermodal relationship between audio and visual feelings; the further stage of the research takes into account the determination of the internal goal (teleology) and importance of the operation with sound forms.

Eka Chabashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

Functions of the famous classical music pieces in cinematography

Fine art and music are very different physical phenomena, music being a product of acoustic processes, and the visual - of optical ones. The connection between these two fields of art is possible only metaphorically, by associative thinking. As generally known, the spatial aspect is important for visualization, and the temporal one - for sound-making. In our opinion, for the rapprochement of these two fields of art, it is important to mix the principles of thinking associated with both these aspects. Therefore, cinematography uses

some principals of musical thinking for montage and construction of movie composition. Visualization of music is an important way for a confluence of image and sound.

Aim of our paper is the classification of the functions of famous works of classical music in cinematography (music symbol, music-comment, music as dramaturgical source, music as space-maker in the frame, etc.). We would like to present the analyses of sound material connected with classical music in several well-known films, such as last films by Lars von Trier - "Melancholia" and "Nymphomaniac", "A Clockwork Orange" and "The Shining" by Stanley Kubrick, etc., where we would like to consider methods and processes of sound design as a counterpoint between image and sounds of classical music.

Using the best pieces of classical composers could be quite controversial as famous works of classical music contain their own information as independent musical compositions. The idea of original musical work appears as information code, which influences the image. Sometimes there is a conflict of understanding between the ideas of music and image, or on the contrary- music helps to construct the dramaturgy of a film.

Nana Sharikadze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor
Georgia

John Cage and the "New theatre"

Present article examines the theatrical works of John Cage, one of the flagman of avant-garde music of XX century. Creation of the "new theatre" was defined by the radical changes that took place in the last century. However, American musical thinking turned out to be more open to the new waves of the modern time and made it possible to set up "New Theatre". John Cage is the first composer to become the backbone of the "New Theatre" concept and thinking.

Cage's way towards theater lies through his interest in Dance and aleatoric music. As a result the happenings have been created. Difference between traditional theatre and the new one could be described as follows: traditional theatre makes use of an information structure in order to understand the situation. In happening much of this information is visual, conveyed by the set, the lights, the expressions and movements of the actors, and much of it is contained in spoken words. In new theatre the arrangement and contiguity of theatrical units that are completely self-contained and hermetic. No information is passed from one discrete theatrical unit to another. The following directions have been outlined in Cage's theatre pieces: a) Theatrical/visual pieces (Water Walk, Music for "The Marrying Maiden", Theatre Piece), b) happening (Black Mountain Piece, Apartment House 1776) and c) opera (Europeras 1-5).

Otar Gogolishvili
Batumi Shota Rustaveli State University
Professor
Georgia

Batumi Opera House

There is a lack of information about the musical life of Batumi in the last quarter of the 19th century. During this period, local people were engaged in Batumi Drama Theatre and they were not busy with classical music.

Tbilisi opera house's missions in Batumi in February 1912, was an important event in the musical life of Batumi. The idea about opening the opera house in Batumi was almost near to fulfill, although it remained as a dream.

Mariam Marjanishvili
Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Scientist-worker
Georgia

Pioneers in Mecca of opera music

One of the great events in the history of Georgian culture is the appearance of two Georgian opera singers on the stage of La Scala in Milan, Mecca of the opera music. The first Georgian who was interested in the art of opera music was assistant bandleader of Tbilisi Egzarkhosi choir, the singer of strong bass, Philimon Koridze.

Philimon Koridze was warmly welcomed in Milan by other singers and professors, especially after listening to his voice and checking his musical ability. It was also very important that Philimon was "Georgano" (Georgian). It was the first time that a Georgian had gone to Italy to study music.

Raised on Georgian chants and Guruli krimsnchuli, Philimon Koridze mastered the complicated technique of the subtle art of Italian music and Italian newspapers recognized his talent, manners and acting skills, great voice and free mastery of the register. For 22 years, he served the first class opera and concert stages of Italy, Spain, France, South America and Russia.

A great role in the popularization of Georgia abroad was made by the first woman opera singer on Italian stage, Elene Tarkhnishvili. She went to the Mecca of opera music, Milan in 1908. In Italy, after three years of intensive studies with Emma Dotti, she fully mastered vocal art.

Like Philimon Koridze, Elene Tarkhnishvili also sang in front of American audience and introduced her talent. Elene Tarkhnishvili sang on American opera stages for one year. After her return to Italy, she sang in "Traviata" and "Rigoletto" and conquered the hearts of Italian audience.

Thus, the first Georgian La Scala opera singers, Philimon Koridze and Elene Tarkhnishvili not only conquered Italian audience, they also made a great contribution in the development of cultural relations between Georgia and other foreign countries.

Ekaterine Buchukuri
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
PhD
Georgia-Germany

Historical Aspects of Georgian-German musical relationship

Georgian-German cultural relations have a long history, 2017 has been declared as a year celebrating the friendship of Germany and Georgia. The aim of the article is to present the historical background and the aspects of the Georgian-German musical relationship. First of all, we mean the German musicians activity in Georgia and their contribution to the educational process. The article will also focus on the German musicians whose life was in large part related to Tbilisi; Franz Kessner, *Wilhelm Friedrich* (Vasilij) *Kühner*, Eduard Epstein.

Rusudan Takaishvili
Teachers Professional Development National Center
Expert-Consultant of Music, PhD
Georgia

The development of the listener's culture process

The article is dedicated to the issue of establishment and development of the music listening culture. From the documents according which is conducted the general mu education in the country – preschool education standard, national education plan, are withdrawn parts that point to the process of establishment and development of music listeting habit. There are considered current programs, events and projects in Georgia, and the foreign resources which encourage the development of music listening habit in children and recommendations are provided as well.

Tamar Dzvelaia
Batumi Shota Rustaveli State University
PhD Student
Georgia

Standards of music and Its Accordance in Ajara Region

In the present article is discussed different standards of teaching music in different level in preschool, schools providing general education and music schools.

Preschool education is for children aged 0-6 years. For musical education next step is the school providing general education which consists of two steps: basic (I-VI) and secondary (VII-IX) education. Children with special talents go to music and art school at the age of 7, where they have opportunities to learn to play different musical instruments professionally.

Nowadays, there is a big demand on piano section and approximately more than 500 students chose it and complete basic level – VI grade only 40-50% around Ajara every year. The article concludes the average data of 2012-2016 years around Ajara. In addition, it covers the problems regarding musical education in mountainous Ajara. Also, some remarks and recommendations as well.

Nino Makharadze
Ilia State University
Associate Professor
Georgia

On the Study of a Group of Georgian Traditional Musical Instruments

The paper deals with the group of idiophone instruments – lesser studied in Georgian organology.

Self-sounding, noisy, rattle, tinkling, jingling, clacking, squeaking, etc musical instruments do not exist in Georgian mode of life and are not used in stage performance any more. The author adds new data to the material of predecessor scientists (Ivane Javakhishvili, Dimitri Araqishvili, Davit Alavidze, Otar Chijavadze, Manana Shilakadze, Vera Chikhladze), outlines new paths in the study of Georgian idiophones and indicates to the possibility of their recurrence in educational and performance practice.

Teona Rukhadze
Giorgi Mtatsmindeli High School of Sacred Chant
PhD
Georgia

Wedding Song Jvari Tsinasa - Problems of Style and Genre

Georgian wedding is a complex and diverse spectacle with its content and structure. One of its most significant parts is the ritual performed at the hearth.

Walking around the hearth in her home the bride said farewell to her family; a ritual of welcoming a new family member was performed at the hearth in the groom's house. In East Georgia walking around the hearth was accompanied by a wedding song *Jvari Tsinasa* in Khevsureti, Pshavi, Tusheti, Mtiuleti, Gudamaqari, Ertso-Tianeti, Kakheti, Kartli, Javakheti and only in Racha out of West Georgian pvovinces. Despite wide area of dissemination, the song has been recorded only in some of the afore-mentioned provinces, more precisely in Pshavi, Mtiuleti, Gudamaqari, Ertso-Tianeti, Kakheti and Kartli.

Jvari Tsinasa is sung when walking around the hearth; Round dance performance naturally determines antiphonal character of the song; These songs are also similar in two-step (VII-I) pedal bass drone, sometimes alternating with recitative fragments; ornamented descending melody and typical vervbal text; the examples from different provinces differ in the number of voice parts: Mtiuletian and Kakhetian variants are three-part; those from Pshavi, Gudamaqari and Ertso-Tianeti are two-part.

The study of the wedding songs performed when walking around the hearth reveals that examples from different musical dialects have originated from common root. Their different characteristics are maunly determined by dialectal pculiarities.

Aleko Gelashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Assistant
Georgia

The Iconographical System of Trialeti Silver Bowl according to the Choreofolk

In 1937 archeological expedition of Trialeti in the district of Tsalka found 250 grams silver bowl. The bowl consists of up and down register. On the up register there is pictured procession made by 22 figures, which is coming towards the figure sitting on the sofa. The researches think the moving of the figures as "Perkhuli" (round dance). But we think, that it's not right, because the etymology of Perkhuli is "mrgvalt tskoba" (rounded lay) and according to it's meaning, the circular structure of the dance action is abolished by picturing the sitting figure and the life tree. It's obvious that the figures are moving towards the sitting figure and the life tree in one row ("mtskobri") and not circular.

This form of the dance is noted in the 150th psalm as the term "mtskobri". We meet the book of psalms in the hagiographic monument "Shushaniki's Tsameba" (Shushanik's Torture) (476-482), so we can say that the dance term "mtskobri" was even in 5th century. As for the figures' moving on Trialeti silver bowl. This style of dance has more than 4000 year history. One part of researches think, that composition pictured on Trialeti silver bowl is the worship scene of Khetian fertility (insemination) deity - "Telephinus".

Georgian ethnographic space knows well Khetian deity Telephinus. There are many examples, as for similarity of Khetian Telephinus holiday and Svanian rituals "Murkvamoba" and "Sakmisai", Khetian Telephinus and Svanian "Melia-Telephia" - "Telephinush" - "Telphishi", also in Svaneti there is deity "Adrekila", which is similar to Khetian Telephinus either with performance or with the details of holiday.

For its part, the similarity of folk "Melia-Telephia" and iconographical "mtskobri" (dance in one row), make us to think that "Melia-Telephia" and same style dances as: "Ialis Tamashi", "Tsinamdzghola", "Ohoi Nano", "Bari", "Laloini" and "Iav Kalti" are the dances of "mtskobri" (dance in one row) type.

Ekaterine Geliashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Associate Professor
Georgia

The institution of chosen figures in Georgia and circular dancing actions linked to it

The experience of humanity's remote past and mythological models and symbols are accumulated in shamans' rituals. In Georgia, there are remnants of shaman's rituals in the shape of prophesying, icon soothsaying, or being held by an icon. It is noteworthy that dancing was necessary for such magic actions together with a special environment. In this context, dancing was used as something imparting common energy and causing a religious trance. It is known that since the Palaeolithic Age, the dance of this function has had a

circular form, because it was believed that a round dance (shamanic force) produced a powerful energy field.

Shamanic elements can be seen during the holidays of White George in Atskuri. Various magic actions are performed there, including a circular round dance with one person dancing within the circle, movements around the circle, the colour of the costumes of participants, contacts with the earth, and many other components, which enables us to conclude that this an ancient ritual mystery with cosmogonic overtones.

The comparison of the aforementioned holidays and rituals performed by pagan soothsayers unveiled a number of common features, which enables us to say that an ancient myth about the creation of the universe was performed at the White George holiday in Atskuri and the circular movements of the round dance performed had cosmogonic and magic overtones.

Gulnar Alpeisova
Kazakh National University of Arts
Professor
Kazakhstan

Learning Kazakh Musical Language as a Factor of Preserving National Identity

The report analyzes the character of etnosolfeggio as a way to develop the Kazakh musical language through the prism of national identity. As one of the solutions to these issues is presented the development of the Kazakh musical language in course of ethnosolfeggio. The author analyses peculiarities of ethnosolfeggio comparing it with solfeggio, the former has become one of the subjects of modern musical. Generalizing the accumulated theoretical and pedagogical experience the author is offering her own vision of the subject of ethnosolfeggio turning readers attention towards values and meanings of Kazakh national music.

Key words: Kazakh musical language, musical education, solfeggio, ethnosolfeggio.

Raushan Maldibaeva
Kazakh National University of Arts
Professor
Kazakhstan

Ethnomusicology of Independent Kazakhstan period

In the field of musical art in all countries of the former Soviet Union for the last 25 years special attention was paid to questions of national originality, and also the choice of the unique way of development. The development of ethnomusicology in Kazakhstan was not homogeneous. It had its own splashes and recessions, which were closely associated with all the trends in the culture of society, education and science.

For today the Kazakhstani ethnomusicology has passed a long way of the development and has approached such period when the attention of science and education in general has the integrated character. The aspiration to join world scientific and educational processes

alters both a trajectory of development of the Kazakhstan musicology, and ethnomusicology in particular. The signing of the Republic of Kazakhstan Bologna Convention has made a change in the content of science as such.

Aigul Baibek
Kazakh National University of Arts
Docent
Kazakhstan

Conveying of the vocal and instrumental traditions of the Kazakhs in professional training of folk musicians

Introduction of the musical-theoretical disciplines based on the Kazakh musical materials and based on paradigms of the Kazakh culture, in modern European education system of professional musicians, – is one of the key moments of preservation and development of the Kazakh traditional music in XXI century.

The methodological basis of the "Ethnosolfeggio" course for national musicians is the integration of techniques and forms of work on development of "ear for music" and the thinking created in oral (improvisation, the composition, contest playing music forms) and written (record of dictations, recording songs by notes) musical cultures.

Culture, Media

Nino Sanadiradze
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University
Professor
Georgia

Culture possibility in Modernity

In the new paradigm, things are given their true value. People care passionately about how they and the things they value are depicted. They revive themselves after a long workday with music or dance, by making something beautiful for themselves or their loved ones, by expressing their deepest feelings in poetry or watching a film that never fails to comfort. In the new paradigm, it is understood that culture prefigures economics and politics; it molds markets; and it expresses and embodies the creativity and resilience that are the human species' greatest strengths.

Analysis of the issues related to the management of the field of culture emerges special interest for several reasons: firstly, management of the field of culture implies the full range of general management and secondly - prospects of such analysis are important in order to determine the necessity and opportunities of cooperation of the cultural field and other businesses.

Tim Williams
International Expert in Culture Policy
Team Leader, EU-EaP Culture and Creativity Programme
Ukraine-Great Britain

The EU in Georgia's contribution to Culture and Arts: Research and Management. Key Findings of the Culture for Development Indicators for Georgia

This session will review the EU's work in Georgia that supports strengthening the links between research and management.

One of the underlying problems in culture management and policy is that many cultural operators say there is a lack of data. This data shortage prevents them from being able to make management decisions.

Through its work in Georgia, the EU-EaP Culture and Creativity Programme has worked to reduce that knowledge gap by developing or piloting research models at the national, sub-sector and local levels. The purpose of this work has been to establish replicable models, that Georgian practitioners can replicate and role out on a more frequent basis, across more subsectors and regions in the country. At the same time the Programme has built the capacity of 50 young cultural managers to develop skills to write policy briefs which lay out concise arguments for professional improvements to various issues within the sector.

The methods applied have been replicated (UNESCO's Culture for Development Indicators), developed (Creative Towns and Regions Initiative) or imported (sub-sector research). In all cases research for communication practices have been at the heart of the methodology. Inclusive consultation has also been and important factor in the consultation process to ensure the protection and promotion of the diversity of cultural expressions.

The results have been positive. The Culture for Development Indicators for the first time gather together government-held data in a unique and accessible format; the Programme has worked as a communication bridge between the state and non-state sectors in the development of the Culture 2025 strategy; The Creative Industries report for Georgia has fed into the country's strategy for the sector, a model has been developed for other small towns to replicate, and 30 young cultural managers have developed policy briefs on issues that affect their professional lives.

Reducing the link and uncertainties between data and management in the cultural and creative industries sector is essential to encourage innovation and thereby the economic growth of Georgia. This work needs to be maintained and built on by Georgian organisations now. An essential element to developing further research however, is not to wait to act until a 100% picture has been developed, but to use a "stepping stone" approach to research to suit needs of the sector, so it can grow organically and according to need.

Benefşe Temizkan
Batumi Art State Teaching University
PhD
Georgia-Turkey

Cross-Border Cultural Cooperation: A Case Study of the EUREGIO

Cross-border cooperation, when facilitated structurally, enables the generation of social capital, trust and mutual understanding between the neighbouring communities; expedites common actions for mutual problems, which leads to better relations between the participating countries and contributes to security, stability and prosperity in the border region.

Culture has a strategic role in enhancing cross-border cooperation in the sense that it constitutes the foundation, upon which other aspects of cooperation can be built. In this article, cross-border cultural cooperation in European Union, with a focus on (German-Dutch border region) will be analysed to demonstrate that culture makes an essential contribution to territorial cohesion, as well as to the sustainable development of cross-border territories.

In EUREGIO, numerous cultural activities take place every year. These include, for example, meetings of artists and musicians, theatrical performances, literature events, cooperation between museums or the development of joint cultural programs. Through these activities, the EUREGIO citizens are in an intercultural dialogue which promotes mutual interest and understanding. This is considered as the key to cross-border cooperation in all other fields of action.

Nino Tsitlanadze
Tbilisi Griboedov State Academic Russian Drama Theatre
PhD
Georgia

Models of Culture Policy and Culture Strategy 2025

The article observes contemporary culture policy models and their attitude towards the main document of the Georgian culture - "Culture Strategy 2025". The reviewed models belong to Abraham Mole, Andreas Viszand, Milena Dragachevich-Sheshich and Harry Shartrine and Clare McCafe. The following article describes the process of working on Georgian culture strategy. The objectives of the document are presented as well. The strategy consists of eight main directions. These include: awareness raising and education, access to culture, cultural diversity, culture and other fields, culture financing, culture infrastructure and new technologies, creative industries, culture internationalization and culture governance principles. The final part of the article is the conclusion that analyzes the cultural policies, reviewed according to Strategy 2025. It is clear that the document of the Georgian Culture Policy, jointly developed by international, state and non-governmental organizations, legal entities of public law under the Ministry of Culture and Monument Protection, cultural experts, professionals and artists, eventually came out pretty

deversified. In it we find elements of different well-known culture policy models, but none of them are fully realized. This fact indicates that the creators of Strategy 2025 not only worked on the mechanisms of modern Western, mostly European trends, but comprehended them in the national context. This can only be the way to the identity of the national culture of Georgia and it's further progress.

Olga Verdenhofa
ISMA University
Vice-rector for international relations
Roman Dyakon
ISMA University
Professor, Academician
Latvia

European higher education as the foundation of educational tourism

In the frames of Lifelong learning programme and Education for Sustainable development programme recommendations, higher education has revolutionized and adjusted to the current market situation. European Universities went out on the global market what has created higher competition and students' global exchange. Universities have opened their doors to the international and exchange students what required appropriate approach and preparation.

Taking into account the demographic situation and student outflow to other European countries many Universities have started to attract big numbers of International students to shorten the existing gap between students outflow and inflow. These actions have lead to the growing numbers of student mobilities, friendly, cultural and educational visits as well as long-term residence in chosen countries for the students around the world what is leading to the improvement of the highly growing and potential segment of tourism – educational tourism.

Ermile Meskhia
Batumi Art State Teaching University
Professor
Georgia

The Role of a Tour Guide in Tourism and Problems in Professional Preparation

Tourist guides have a significant role in contemporary tourism. Not only the quality of tour depends on a guide's qualification and professional skills, but also people's attitude (engaged in tourism) to this service and the whole country. Therefore, to be a guide is a very responsible and prestigious profession at the same time.

Thus, except giving qualitative tours, guides are also mediators in cross cultural communications. Therefore, professional tourist guides are more wanted.

There have been different educational programs for the preparation of qualified guides so far. In the Soviet Union the guides were trained with the help of additional programs

(courses, seminars, etc.), though this practice was changed in the Post-Soviet period. A tour guide profession has become an organic part of national professional qualifications and now it's possible to train them by the vocational programs for guides.

Nevertheless, due to some reasons the process of training qualified guides goes very slow and there is shortage of professional staff in the market.

Giorgi Zoidze
Georgian Technical University, PhD Student
Temur Zoidze
Georgian Technical University, PhD Student
Georgia

Cultural tourism and information technologies

Development of the cultural tourism is very important for region such as Ajara and Batumi city. Development of the cultural tourism demands well organized infrastructure and tourist making products that suits the city. For solving the problems it is necessary to use informational technologies. Development cultural tourism depends on the connection of the service sphere and informational technologies. Using the informational technologies increases the quality of service. With the help of it the product becomes approachable in the long distance. In this case The client trusts and is ready to buy the product, programs and visit cultural destinations, relax and get information on cultural sights. Informational technologies play great role, It will help residents to be employed, be wealthier and get investments. It gives benefits directly and indirectly economically. Realization of the cultural products, hotel, excursions, transport etc, is done by the help of internet.

By the use of internet technologies in cultural tourism increases the speed of exchanging information between different distinct, management, and employees, the work becomes more trustful and the information is much more reliable technically and financially as well. Using the informational technologies changed the number of customers greatly. For increasing the number of customers is very important the contact of cultural tourism with the informational technologies. Using it helps income tourist in the country and development of the economy.

Inga (Klara) Karaia
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Professor
Georgia

Current theoretical and practical aspects of the development of museology

According to the nowadays social challenges the world museum space is under the serious transformation, what relevantly influences as well the development of museum activities – museology. The pathos from the international museological forums confirms that the museum again remains in the focus of contemporary scientists, but the analysis of

social and cultural circumstances reveals that irreversible transformation process of "museum paradigms" changes and museum structure is under way.

According to the recommendation by ICOM ICOFOM-International Committee on Museology, the museum is considered as one of the most important ways of social activities aimed at preserving cultural sustainable human and cultural sustainability through scientific research and regarding the ICOM's statement the main task of the 21st century museology is to analyze and discuss current global processes in the historical and socio-cultural context.

The paper presents nowadays legitimacy and aspects of the development of museum studies/museology on the basis of current best international practice.

Anna Zhvania
Georgian National Museum
Georgia

Inclusive education in museum

It is generally acknowledged that museum is a unique space for education and life-long learning. Contemporary museums mission has grown and together with education it took social responsibility- to create inclusive – universal space. Programs specially adapted to the needs of people with disabilities were created in 1990-ies in the museums of developed countries. To create this kind of space is one of main challenges of XXI century Georgian museums. Unfortunately, the potential of museums as spaces for inclusive education, general development and integration of people with disabilities, is still unused in Georgia. Main reason of this is not adapted buildings and lack of specially trained staff, in spite of the fact that this subject is widely discussed in the document Culture Strategy of Georgia 2025. Georgian National Museum in partnership with association Art for the Public Interests implemented the piloting project as a first step in making inclusive programs systematic (2016, The project was supported by the European Foundation and funded by the Swedish International Development Agency (SIDA). As a result of the project inclusive programs in Georgian National Museum Dimitry Shevardnadze National Gallery became permanent. Museum became more accessible for disabled children (ages 6-18). The first museum product as a part of inclusive education system was created. The role of inclusive programs, strategic planning, content, results and the future development perspectives are reviewed in the paper.

Nino Nizharadze
Adjara State Museum of Art
Batumi Art State Teaching University
Professor
Georgia

Children at the Museum

The new civilization of XXI century arose completely new ideas, new opportunities with regard to the museums. Adjara State Museum of Art is a non-specialized cultural and

educational institution. Projects, developed and implemented here, foresees interests of all categories of visitors, among them – of children. In order to partake children with art at the museum functions Children's Art Studio.

In every child there lives a creator. The museum is an ideal space for opening and developing of creative skills and talents. Every thematic exhibition, which is held periodically at the museum, at the same time is an educational course, including different branches of art: painting, art history, music and interactive games (with show elements), where children of the studio participate and in some cases – their parents too.

The performance "Children's images in Art" is considered to be the best example of the synthetic projects. Reproduced banners were selected and prepared from the renowned portraits of the world masterpieces with the personages of different epochs and different nationalities. By the participation of music school students, who were invited to the same performance, there was held a concert of classical music. And, finally – the photo session of the participants, who were similar to the pictorial prototypes. There was made an album called "Prototypes".

The project is long-term and transformable, in different spaces, participation of children of different generations, with the new discoveries and achievements. Art, the process of painting is the initial for the world perception and also, a universal way to find their own place in this world.

Mikhail Barazna
Belarusian State Academy of Arts
Docent
Republic of Belarus

Modern Art in Belarus of the Early 21st Century

The article deals with the main issues of visual arts of Belarus of the early 21st century, and describes briefly work of the most prominent representatives of this period.

Ekaterina Kenigsberg
Belarusian State Academy of Arts
Docent
Republic of Belarus

Artistic Projects of the Curators in Contemporary Art (Case Study of Pavilions of the Republic of Belarus at the Venice Biennale)

This work is an art historical research into curatorial projects of the pavilions of the Republic of Belarus at the Venice Biennale. It focuses on the scientific problem of identifying and understanding the creative activities of curators in the context of the contemporary art system.

Lana Karaia
Georgian National Museum
Master of Art Cristscism
Georgia

Museums as social spaces - practical aspects

Museums are institution which roles have continually been changed and formed according to the development of the society. It is obvious that museums have a great importance in the today's society that enables them to matter. According to the definition of ICOM (International Council of Museums) "Museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment."

Today more than ever, museums are at the heart of social issues in contemporary societies. The time is right for museums to transform their contribution to contemporary life. Individuals and communities are in the hard social environment and under the stress and every museum has to play its part in improving lives, creating better places based on the informal education, enjoyment etc.

The paper overviews the practical aspects towards the museums as social spaces based on the adapted examples in the museum community.

Theodorus Meereboer
Reinwardt Academie
Associated Lecturer
The Netherlands

Storytelling for relevance

At the Reinwardt Academy (bachelor heritage) in Amsterdam, a group of graduating students is investigating the possibilities storytelling has to offer for art criticism, cultural tourism, culture research and management, and for making museums more relevant by enabling visitors and museums to have conversations about contemporary topics. Their research varies from multilingualism to influencer marketing and from multi-sensory museums and family learning to memorial museums and sensitive issues. In our research we try to discover criteria for quality, ways of dealing with new media and storytelling (platforms), including user generated content and co-creation. Also authenticity and ethics are being investigated and discussed. in order to develop recommendations for museums and thus helping them to stay relevant in turbulent days of turmoil rapid change in society.

Tamar Paichadze
Ivane Javakhisvili Tbilisi State University
Professor
Georgia

Symbolist Aesthetics – Model and Alternative

Symbolist philosophy has confronted with each other the understanding of beauty and ugliness; and the given theory has been reflected in literary texts with particular severity. Alternative perception of aesthetic categories has reasoned existence of contradictory – oppositional and dualistic polarities. The basics of day and night, light and darkness, good and evil have come to opposition in the cognitive world.

In general, modernist dualism goes back to the period before perception of Gnostic dualism and coexistence of good and evil origins, according to which God is of dual nature: the good and the evil. The given theory of the universe comprehension appeared in literary texts before modernism, although, along with the introduction of symbolist worldview in arts, it formed into a method to some extent.

The given theory of aesthetic perception and analytics was also shared by Georgian symbolists. They perceived ugliness as symbol and irony in opposition to stereotypes and clichés represented in realist arts, which was the direct influence of the visions of the French symbolists recognized by them; the so called "cursed poets" - Charles Baudelaire, Stephen Mallarmé, André Gide, Edgar Allan Poe, Arthur Rimbaud.

Legalization of aesthetization characterizing symbolism in Georgian creative discourse is related to the name of Valerian Gaprindashvili. In his 1921 essay *TEROR ANTIKUS* Gaprindashvili claims that the miracle of transfiguration of ugliness happens only in lyrics. The author drastically separates the beautiful and the wonderful. He considers the latter as a category of art and believes that an artist is capable to take the ugly into creative sphere and transfigure it into the wonderful: "Aesthetic is the emotion we get from the ugly in arts". Valerian Gaprindashvili believed the ugly to be of manly origin and the beautiful as of feminine origin. The given vision was based on French symbolist worldview the certain inspirational space for which was Oriental culture too.

Thus, Georgian symbolists represented the "attractiveness of the horrible" and "ugliness fetish" not only in poetic discourse, but also conducted propaganda of such attitude towards the universe, in the name of free creative thinking.

Gabriella Elina Imposti
University of Bologna
Professor
Italy

Velimir Khlebnikov's drama production and avant-garde theatre

Velimir Khlebnikov's dramatic production has been categorized in different ways, depending on the publishing criteria adopted by the editors of his works and the theoretical approaches scholars apply to them. To be sure, a wide range of dramatic forms can be

found in Khlebnikov's work, from the lyrical drama, to the monodrama, the dramatic sketch, the historical drama, the pastoral, or even the radiodrama. Khlebnikov himself created a new literary genre, that of the "supersaga" (*sverkhpovest'* or *sverkhpoema*), which shares many aspects of the dramatic form and found its ultimate realization in his last work "Zangezi". Unlike most of Khlebnikov's dramatic pieces, this work in particular has been performed several times in various theatrical productions in the last three decades.

Khlebnikov's dramatic oeuvre is to be seen against the background of Russian classical literature, Symbolism, and also Futurist theatre of the time. Especially in his early production, there are features that seem to foreshadow Dada theatrical experiments or even the Theatre of the Absurd. In my paper I concentrate on Khlebnikov's early dramatic production and in particular on the short drama *Gospozha Lenìn* (Mrs Lenìn, 1909-1913), comparing it with Evreinov's conception of monodrama and Tzara's *pièce* "Le Coeur à Gaz" (1921).

Irina Marchesini
University of Bologna
PhD, Post Doctoral Researcher
Italy

Protecting the Russian Cultural Heritage in Times of Historical Change Through the Prism of Literature

This essay explores the documentary value of literature, taking Konstantin Vaginov's prose as a case study. Although there has been relatively little research on Vaginov's production, it proves to be particularly relevant to delve into the problem of cultural preservation in times of historical shift. Hence, his last, unfinished novel *Garpagoniana* (*Harpagoniana*, 1934) is discussed against the framework of Ferraris' theory of documentality.

Nino Mindiashvili
Sokhumi State University
Caucasus International University
Associate Professor
Georgia

Strange in Georgian Creative Discourse

It is not so long since imagology is being considered in humanitarian discourse. Word imago is of Latin origin and means an image, picture. Imagology is a scientific discipline, which studies the images of others, of the strange, which must be considered not only as the representation of image-symbols of other ethnos, but also as a stereotype of own national cognition. Thus, imagology does not only reveal the creative image of the strange, but also describes national consciousness and system of values. It should also be noted that imagology is characterized by interdisciplinary features, with the basis on language, culture, ars, literature, folklore – meaning that historic concept of imagology can be seen.

As long as Georgian literature contains extensive materials on the images-symbols of others-strange, the paradigm of creative imagology is outlined. Unlike the historic imagology, creative imagology represents live images about human relations, different mentality, characters, languages; stereotypes of different social and national cultures are created, which initially considers the historic discourse too.

The term imagology appeared in literary discourse in the second of the 20th century, namely in French literature critic and is related to the names of J.Carreau and M.Gayara.

Historic experience of a nation participates in the process of stereotypization, the issue of its relations with different other nations; and as for what defines the strange, evaluation and comprehending of other culture, in the given process is involved the national cognition and national identity, which preserves in itself the vision of different nations, religions or i.e. the strange; those stereotypes are transformed quite often too. In any case, we believe that development of imagology is related to friendship or enmity between nations and it can be said that it is driven by humane goal.

Tamar Gogoladze
Gori State Teaching University
Professor
Georigia

An Essay about Greta Garbo by Grigol Robakidze

The phenomena of famousHollywood star Greta Garbo (1905-1990) was studied by foreign cinephile. Among the Georgians one of the first is Grigol Robakidze, an Essayist. His collection of works "The Demon and the Myth" in German language (Published in 1935 by OigenDiderikh in Ienna) includes a portrait of the actress, the dream of our times - Great Garbo perceived by a little but very important thinker.

Grigol Robakidze by his usual style, referring to an example (by an mysterious lady who happened to travel by chance with a man in the same compartment) tries to go deeper and understand the phenomena of Greta Garbo, that attracted numerous spectators of the world in order to make them become the "members" of the so called influence of "Garbonizm";

The author of the essay somehow appears to be a prophet to show the final years of the Hollywood star's life and supports all these by showing female-male origin, unrepeatable duende and magic of cinematographic art in the XX century. By this essay, he presents himself as a cinephile which is less studied in literary study.

Tamila Zviadadze
Sokhumi State University
Associate Professor
Georgia

Linguistic Characteristic of One Short (Lapidar) Script

The archaeological excavations of 1986-2003 in Nekresi exposed three strata of different functions and character. The oldest stratum is the third one which belongs to the

4-6th centuries and represents a small wine cellar and ruined graves. It was the wery place where the stones with inscriptions were found. In all there were discovered ten inscriptions one of which is carved on a wine-jar. It is comparatively late and dates A.D. 6th century.

This Nekresi inscription is interesting from the scientific point of view. The inscription reads as follows: "M-B I have planted this churi (= this wine jar)". The phrase "I have planted this churi" is worthy of attention because it is not typical of Modern Georgian. The article gives a Lexico-semantic analysis of the words constituting the phrase. In Modern Georgian the words "quevri" and "churi" are synonyms. "Quevri" is used in Kakheti, Eastern Georgia, whereas "churi" preferable in Western.

Khatuna Beridze
Batumi Shota Rustaveli State University
Associate Professor
Georgia

Translation as a Political Term and Metaphor of Translation

The paper sums up the postcolonial theories and reflects on the term *postcolonial translation*, generalizing it on the Georgia-Russian literary relations through history. The paper overviews H.Ram's literary criticism on the translation of T.Tabidze's poetry by B.Pasternak, S.Layton's critical approach to the diminutive image-building of Georgians by the Russian writers, The analysis of the story 'Fishing for Gudgeon in Georgia' by V.Astafyiev and of the novel 'Medea and Her Children' by L.Ulitskaya, who draws allusions to the canonized myth, reveals the authors resemblance in their bigotry and creation of the negative stereotypes of Georgians.

Ketevan Shoshiashvili
Caucasus International University
Associate Professor
Georgia

Wine-Vanult – Treasure Of Georgian Culture

Georgia is recognized as one of the ancient hearths of wheat and vine. This fact was determined by relief and climate conditions. Cultivation of vine started in the era of Eneolithic by Indigenous population. Archeological finds confirm this: there were discovered grape stones and wine pottery dated BC VI-V century. Grape stones discovered in Anaklia is dated back to late-neolithic era, while archeological dig, which took place in Shulaveri settlement (Kartli), confirms that by VI-V century BC vine had already been cultivated.

Vine care is attached to the vintage and trample. The last process took place in special building - wine-vanult (Marani), which in different historico-ethnographic parts of Georgia can be seen of different types and styles.

An important element of Georgian wine-vanult is Kvevri, vessel of clay buried in earth. Even now, entrepreneurs with the modern technologies still foresee the natural

conditions while burying Kvevri. Wine-vanult ia one of the most powerful phenomenon of Georgian cultural heritage, and plenty of traditional characteristics of Georgian man are attached with.

Nino Kharchilava
Batumi Art State Teaching University
PhD
Georgia

About Dowry (According to ethnographic materials of historical Samurzakano)

There are some terms found in Georgia concerning a bride's property. The most common was dowry and "Satavno". In Samurzakano the term "Ochkuduri//Chkuda" (dowry) referred to a bride's property. In Samurzakano as well as in other parts of Georgia a bride was given a dowry together with "Satavno" (a cow), which was a significant component of a dowry. It used to be a woman's property in her husband's family. The benefits were used by the whole family, although the owner of the dowry still was the bride. The dowry also included wedding gifts by the bride's relatives.

It was a bride's parents' duty to prepare the dowry for their daughter. If a bride had no parents, her brothers or uncles (so-called patrilineal) had to do it.

A dowry was supervised by a bride's accompanied persons and they were also given a list with all the items of the dowry, their number and price. The list was signed by the bride's attendants and braidesmaid. Dowry transferring was a kind of signed agreement.

It was a rule to give dowry to all women despite their status and state. That's why, we can find noble women's dowry books as well as ones with low social status.

One of the obligatory elements for dowry used to be a hearth chain – "Lancha". People believed as it was a basic place for a daily life.

Dowry was transferred at the wedding day. The bride would open the dowry at her husband's home. She also used to take some gifts with her for her husband's family members. In case of divorcement a wife could take her dowry with her, it was under her ownership and control. Nobody could use her properties without her permission. The rate of dowry was conditioned by an economic state of a family. After studying different ethnographic materials and sources we found out that the content of a bride's dowry had been changing in parallel with country's cultural-economic state.

Sandra Plota
Latvian College of Culture
Mg. Paed
Latvia

ACT for the future:
analysis, creativity, technology – the core competencies for the 21st century

The goals of this paper are to clarify which job skills are required in the fields of data science and management and outline recommendations for representatives of educational

institutions and industry. This is achieved by evaluation of a set of competencies necessary for the labour market of the 21st century.

This paper is the result of the author's research and interest in development of interdisciplinary business and management curriculum which would correspond to the rapid technological and scientific progress while emphasising the importance of creativity and innovations.

Within this paper three major conclusions are drawn. Firstly, the development of technologies has reshaped almost all industries and changed the decision-making process. It has changed the understanding of what can be done and what is worth to be done by human. This trend has massively increased the demand for data scientists and analysts. Secondly, nevertheless the interdisciplinarity and innovation are trend concepts in educational discourse, the shortage of new professionals in the fields of Natural and Formal sciences has globally prioritized education in these fields and inspired STEM movement – an educational approach which includes Science, Technology, Engineering and Mathematics. Thirdly, as an answer to the both above-mentioned processes, the representatives of culture and art industries tries to protect the role of creativity. As one of the results of this process is the proposal of a STEAM concept, which incorporates Arts in STEM model.

It is shown that in the modern world there is no one skill or science that is crucial for the future. Therefore, the representatives of business, science and education should work together on curriculum that enables the development of analytic and creative minds with digital competencies which are capable of succeeding in diverse industries.

Simone Stoltz
Reinwardt Academy
Amsterdam University of the Arts
Senior Lecturer
The Netherlands

Educating Media in Heritage; building a future after a decade of media-educating young professionals at the Reinwardt Academy

Heritage institutions have an impressive track record when it comes to the use of media. As transmitters and receivers of information in various shapes, heritage institutions themselves are seen as a medium. All media, including the digital, we take for granted. Simply because we have used them for many times before. Digital media come and go. Applications will be replaced or bettered by the next in line and society adapts to them and flows with it. It is society demanding the museum to develop and jump on that moving train - and at least remain seated until the next station. The upcoming generation of heritage professionals, coming from the so-called Generation Z, don't know any better than that digital media are an important part of our social communication. After all, Generation Z has grown up with 'the digital', they learned using it at the same time they learned to speak (or walk, for some of them).

Whether it's old or new media, the focus should always be on people. It should be the public awareness of the impact of media on society that matters, as it has mattered since it

emerged halfway this past century. Looking at media from this human (or technological) point of view, it is education that plays a major role. The technological innovations that are changing the way we work and live in this digital society demand new skills of the people managing it. In high school they say one needs *21st-century skills* to consist in this new society. Also in heritage, these competencies are not a luxury. When teaching media to heritage professionals it's often a generational difference that disrupts a vision on the approach of digital media.

This reflects on the training of the future heritage professional and the skills or competences they need. At the Reinwardt Academy we are currently researching this topic. We are aiming not only for shaping a curriculum for educating this future generation, but also for offering insight and sharing knowledge with current professionals to adapt to generation Z as a new audience.

Sopio Tavadze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor
Georgia

On the Issue of Georgian Film Production Financing

Over the last few years Georgian film started overcoming a long-term crisis and reviving national cinematography. Recently Georgian films gained success at numerous international festivals.

The experience of financing of the films produced in Georgia is various. The paper deals with the sources of financing of Georgian cinematography. In addition, the paper refers to the government programs aimed at support and development of film production in Georgia.

The budget financing of Georgian films is significantly less than the film production financing standards of European countries. The current state of Georgian cinematography shows that it's necessary to support and develop the film production. First of all, the film production needs to be supported by the state like in many countries in Europe.

In order to improve the present-day situation in national cinema industry, it's necessary to increase films' budget significantly. It will be helpful to resolve many problems and the result will be clear – films, selected for the audience with various taste, requirements and interests will be profitable for the country's economy, the number of working places will be increased and new films will be created.

Seckin Tercan
Mimar Sinan Fine Arts University
Associate Professor
Turkey

An Example of Performance in the Context of Theater and Photography: Tableaux Vivants

Tableaux vivants is one of the early examples that reproduction in arts is set forth with photography technique. Taking ancient art, legends, mythology, religious myths and history of art as reference, several narratives within the history of visual culture were restaged through a photographic performance. Fictional performance staged not only established a special ground for both theater and cinema, but also carried it to photographical documentation and created the structure of theatral fictionality in the art of photography. The 19th century, when photography technique was also developed, witnessed many innovations in the world history. An entertainment culture that was born right in that period combined the theatrical structuring it created with photography, and a performance that is called "tableaux vivants" emerged.

Aiga Dzalbe
Art Academy of Latvia
Assistant Professor
Latvia

Challenges of Art Criticism Related to the Mass Media Situation in Latvia in the 21st Century

Paper is dealing with some of the problems, which are faced by contemporary cultural journalism as a whole and Latvian art history and criticism in particular.

Characteristics of Latvian art criticism are defined by being a part of a small country and language group. Accordingly the universal tasks of art criticism have to be solved within a relatively small environment, while trying to apply the interpretations set out within a certain paradigm, in accordance with the general modern European and world art criteria, yet applying those to the local situation. Latvian art life is open to the international cooperation, but at the same time it tends to emphasize its traditions and seek its national particularities. Some artists, thanks to cooperation with galleries or contemporary art institutions, perfectly fit into the general stream of European art, while majority successfully manage their careers within local cultural system of a small country. Thereby art critic has to recognize and respect above mentioned aspects related to his work.

Specificity of today's art criticism is determined by the fact that it acts as a mass communication genre and is a subject of the law of mass media activity. Art criticism tends to express a public opinion related to the work of art and its author, thereby manifesting a close relationship with the field of public relations (PR). Although some time ago criticism served mainly to fulfill a social order, nowadays it rather accomplishes institutional or individual, art market-related orders. Art critic very often is expected to create, represent

and promote the certain image of the object of art, instead of offering the contextual evaluation and explanation of it.

20th century aesthetics, philosophy, as well as art studies (James Elkins, Raphael Rubinstein, Lionello Venturi, Benedetto Croce, John Dewey, Roland Barthes etc.) have analyzed the structure, principles, methods, genres, marked the borders of art criticism along with pointing out the importance of the critical thinking not only in the culture, but also in society as a whole.

Contemporary challenges for art criticism are created by the social networks and a private blogs, their active participation in the mainstream media circle and shaping of the public opinion.

There is no theoretical framework yet found in order to describe these multi-layered, unclear phenomena that significantly affect the current field of art criticism.

Nino Chalaganidze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Caucasus International University
Associate Professor
Georgia

Modern challenges to journalistic education: technological component actualization

When discussing modern journalistic education technologies, in the article is covered the unity of educational, teaching and informational technologies, which is based on competent approaches and represents the core mechanism for the formation of media professional.

Journalism is a sphere of human activity in which productivity and creative output of the informational work by an individual are conditioned by technical requirements. It is impossible to issue a quality newspaper without modern typographic devices; technically sound program cannot be broadcasted if video-footage is recorded in VHS format.

At the modern stage, mass information sources are facing the disruption of established technological processes. The aforementioned is reasoned by revolutionary changes in mass communication means technique and by the formation of new forms of management related to it. Computerization of data collection, processing, storage and circulation, changes in editorial team management schemes result in the improvement of media quality and empowerment of its role and importance in the society. The media products have changed too; it has become interactive and multimedia type.

At the professional level, the process of convergence absolutely changes the requirements to a journalist too.

A journalist must have multimedia skills: must be able to adequately, based on ethical norms and by using relevant techniques to produce media materials for multi-platforms. In addition, a modern journalist must have basic skills for audio and video recording and must be able to do simple audio and video editing; must have skills for circulating materials through the Internet: to be able to use blog-platforms, social networks and other free resources; must have basic knowledge in website administration: uploading/downloading, publication, definition of tags and categories and etc.

It is essential that during obtaining information a journalist uses new technologies without harming the information quality.

Mariana Petrova
St. Cyril and St. Methodius University of Veliko Turnovo
Professor
Bulgaria
Olena Fedorova
Riga International School of Economics and
Business Administration (RISEBA)
Latvia

Methodological basics of corporate media planning

Elimination or limiting of instability of businesses is linked with presence of effective management and marketing on the business arena in circumstances when excessive instability could be eliminated with adequate methods of regulation. The matter of development and implementation of them, including the branding, specifies the topicality of the problem of this research, focusing on the methods of analysis and forecasting of their efficiency.

Performance of information activities is primarily depending on media management, which implies structure of measures of planning, placement and evaluation of performance of image or advertising materials in mass media. Yet media planning is not merely a physical combination of various mass media. The aim of this research is to show how fast a company can reach the set objectives through each particular media, including how much time and repeats it will take to cover the entire target audience.

The subject of this research are means and methods of media planning: choice of optimal communication channels for implementation of the project. The research is based on the poll conducted among Latvian managers, and the results of it show that 72% of all projects are exceeding the provided budget or timing, while 28% of projects face total failure. Media planning facilitates the company in reaching its marketing targets and strengthens its position on the market.

Giorgi Masalkini
Batumi Shota Rustaveli State University
Associate Professor
Georgia

Some aspects of the relationship between the media, the new myth creation and political morality in the postmodern epoch

On the one hand, mass culture in our time and unprecedented development of electronic information technology on the other hand, has created such an interesting event as activation of mythic creativity. The mythological world perception is a form of understanding of the reality of the XXI century by mass man and the modern media plays a major role in its generation. The work examines some aspects of the relationship between the media and the new mythic creation. The second study is the philosophical legitimation of modern political morals, and the role played by the media in this legitimation.

სარჩევი:

ხელოვნებათმცოდნეობა

მაია იზორია 3
აჭარის მწერალთა სახლის არქიტექტურაში ასახული ბათუმის ერთი ისტორია.
ნანა შერვაშიძე 12
საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ავანგარდული ხელოვნების კოლექციის უცნობი ნიმუშები.
ანა კლდიაშვილი 17
სპირიტუალური იმპულსებიდან რელიგიურ სიუჟეტამდე.
ნინო ღაღანიძე 25
წარსული როგორც მეტაფორა.
რატი ჩიბურდანიძე 32
დურმიშხან კიკნაძის მხატვრული სამყარო.
ნატო გენგიური 41
გარსული არქიტექტურა და მოდერნიზმი საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებში.
სილვია გროსა 51
არტ-ნუვოს არქიტექტურა რიგაში: როგორ დავაბალანსოთ ხელოვნების ისტორია და ტურიზმის ინდუსტრია.
ინესე სირიცა 56
„არალატვიური“ დეკორატიული ხელოვნების ნიმუშები ლატვიურ ვიზუალურ ფოლკლორში.
ნინო ბუღაძე 62
„გონივრული ურბანიზმის“ თეორია და პრაქტიკა.
მაია ჭიჭილეიშვილი 71
ბათუმის ბულვარი.
გაიანე პოღოსიანი 79
ქალის სახე ურარტუს ხელოვნებაში.
ანი ათშარიანი 83
სომხური ტრადიციონალიზმი მესროპ მაშტოცის უძველესი ხელნაწერების ინსტიტუტის ინტერიერის დიზაინში.
შორენა თავაძე, იზოლდა ჯიქიძე 87
ერთი ხელნაწერის ისტორია. ვისრამიანი (ვის ო რამინი) S-3702.
ლია სიხარულიძე 92
ეტრატი და მისი მდიდარი ღირებულება.
რევაზ კლდიაშვილი, იზოლდა ჯიქიძე, შორენა თავაძე 96
ფონდების დაცვის ზოგიერთი საკითხები (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მაგალითზე).
მარიამ გაბაშვილი 99
ზოომორფულ გამოსახულებათა რეტროსპექტივა თრიალეთის პრეისტორიული ხანის პეტროგლიფებიდან.
ელისო ჩუბინიძე 106

ახალი მონაცემები ჯრუჭის მონასტრის ნივთ-სამკაულის ისტორიის საკითხისათვის.
ნინო დოლიძე, მერაბ დათუაშვილი, ირინა უგრეხელიძე 116
საქართველოს ისტორიული წარსული და ქართული ტრადიციული სამოსის თვითმყოფადობა.
ირინა უგრეხელიძე, ელისო ჩუბინიძე 121
ნაქარგობათა ორნამენტები იმერეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლების მონუმენტურ მხატვრობაში.
ხათუნა დარსაველიძე, ნინო დოლიძე 127
ქალის თავსაბურავი და თავბურვის წესი ქართულ ტრადიციულ სამოსში.
ნონა ქარციძე, ირინა უგრეხელიძე 132
ოქროქარგულობის ნიმუში ქუთაისის ისტორიული მუზეუმდან.

თეატრმცოდნეობა, კინომცოდნეობა

ლელა ოჩიაური 137
„სუსტი“ სქესის ძლიერი კინო.
მარიამ იაშვილი 143
მედეა, როგორც მასალა.
თამარ ცაგარელი 146
თანამედროვე მიდგომები კლასიკური ნამუშევრების დადგმასთან დაკავშირებით სათეატრო სკოლებსა და სასწავლებლებში.
თეიმურაზ კეჟერაძე 151
სასცენო სივრცის ევოლუციის წინაპირობები ქართულ თეატრში.
ლელა წიფურია 156
კლასიკური დრამატურგია დიმიტრი კრიმოვის სიურეალისტურ „თამაშებში“.
მანანა ლეკბორაშვილი 161
ჰეისის კოდექსი და სოცრეალიზმი – ცენზურის პარალელები.
ლაშა ჩხარტიშვილი 167
ქართული თეატრის კვლევა და მართვა.
მარინე (მაკა) ვასაძე 172
საქართველოს თეატრალური ფესტივალები 2015-2016 წლებში: სტატისტიკა, ანალიზი.
ნინო დავითაშვილი 177
მიხეილ ჩეხოვის პედაგოგიური მეთოდის საწყისებთან.
მაგდა ანიკაშვილი 183
არაკომერციული კინოს პოპულარიზაციის მექანიზმები.
ინგა ხალვაში 188
„ბათუმის ტალღა“ – ბათუმელ კინორეჟისორთა განაცხადი.
ლარისა ნაუმოვა 193
XX საუკუნის 20-იანი წლების უკრაინული კინემატოგრაფი კინოენის ძიების პროცესში.
მაია ლევანიძე 200

ვიზუალური ტექსტის დეკონსტრუქცია დიტო ცინცაძის ფილმში „შეჭრა“.
სვეტლანა არზუმანიანი **204**
კინოს „გარდაცვალების“ თეზა, როგორც მოწოდება მხატვრული გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებებისაკენ.
თეა ცაგურია **211**
ტექსტის გავრცობა-ჩამატება, როგორც სამეტყველო სტრატეგია სასცენო დისკურსში.
თამარ ბერიძე **216**
ანტიკური ეპოქის ფილოსოფიური დისკურსი – რიტმისა და დროის ურთიერთქმედება.
შოთა გეგიაძე **221**
ყურადღების მნიშვნელობა სასცენო მოძრაობაში.
ნიკოლოზ წულუკიძე **225**
„თავისუფალი თეატრი“ და მისი სოციალურ-პოლიტიკური ასპექტები.
თეიმურაზ კეჟერაძე **232**
თეატრის შემოქმედებითი პროცესის მართვის თავისებურებანი.
ვლადიმერ ბიბილეიშვილი **238**
მსახიობთა რეჟისურა XIX საუკუნის 80-იანი წლების ქართულ თეატრში.
ოლღა ჟღენტი **243**
სამოთხის მითი „დიდი დეპრესიისა“ და სტალინური ინდუსტრიალიზაციის სოციალურ კომედიებში (დავით რონდელის „დაკარგული სამოთხე“, ჯონ ფორდის „მრისხანების მტევნები“ და „თამბაქოს გზა“).
გიორგი რაზმაძე **248**
ავტორის კონცეფცია პირველ კინოსტუდიებში.
ნათია მეფარიშვილი **252**
ჯორჯ ლუკასი – „ჰოლივუდური მარკეტინგი“.
ნატო ცქვიტინიძე **257**
ქართული კინო დღეს – „ბათუმის ტალღა 2016“.

მუსიკათმცოდნეობა, ქორეოლოგია

მარიკა ნადარეიშვილი **260**
ციფრირებული ბანის ტრადიცია ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში (ფუგის ჟანრის მაგალითზე).
ლეილა მარუაშვილი **266**
კონტრასტის ფუნქციები მუსიკალურ ნაწარმოებში (ბაროკოს ფორმების მაგალითზე).
ქეთევან ბოლაშვილი **270**
მონტაჟის პრინციპი XX საუკუნის მუსიკაში.
რუსუდან თაბაგარი **277**
რ. შჩედრინის „პოლიფონიური რვეული“ პრელუდიის ჟანრული თავისებურებების ჭრილში.
მაია ტაბლიაშვილი **283**
ფუგირებული ფორმის თავისებურებები ნოდარ გაბუნიას შემოქმედებაში.

თამარ ჩხეიძე 289
მოდალობის, იმპროვიზაციულობის და ვარიანტულობის მიმართება ქართულ საეკლესიო საგალობლებში.
ხათუნა მანაგაძე 294
მუსიკალური ინსტრუმენტები და ბიბლია.
მარინა ქავთარაძე 298
რომანტიზმიდან რომანტიზმამდე – სტილური პარადიგმები.
ქეთევან გოგოლაძე 303
XX საუკუნის მუსიკა და ვიზუალური ხატის ფიქსირების საკითხი.
ეკა ჭაბაშვილი 310
კლასიკური მუსიკის ცნობილი ნიმუშების ფუნქციური დატვირთვა კინოფილმის გახმოვანებისას.
ნანა შარიქაძე 316
ჯონ ქეიჯი და "ახალი თეატრი".
ოთარ გოგოლიშვილი 322
ბათუმის ოპერის თეატრი.
მარიამ მარჯანიშვილი 325
პირველნი – საოპერო მუსიკის მექაში.
ეკატერინე ბუჩუკური 330
ქართულ-გერმანული მუსიკალური ურთიერთობების ისტორიული ასპექტები.
რუსუდან თაყაიშვილი 336
როგორ მიმდინარეობს მოსმენის კულტურის აღზრდა.
თამარ ძველაია 341
მუსიკის სწავლების სტანდარტი და შესაბამისობა აჭარის რეგიონში.
ნინო მახარაძე 347
ქართულ ტრადიციულ საკრავთა ერთი ჯგუფის შესწავლისათვის.
თეონა რუხაძე 352
საქორწილო სიმღერა ჯვარი წინასა – სტილისა და ჟანრის საკითხები.
ალეკო გელაშვილი 356
თრიალეთის ვერცხლის თასის იკონოგრაფიული სისტემა ქორეოფოლკლორის თვალსაზრისით.
ეკატერინე გელიაშვილი 361
რჩეულობის ინსტიტუტი და მასთან დაკავშირებული საცეკვაო ქმედებანი საქართველოში.
გულნარ ალპეისოვა 366
ყაზახური მუსიკალური ენის ათვისება, როგორც ეროვნული იდენტობის შენარჩუნების ფაქტორი.
რაუშან მალდიბაევა 371
დამოუკიდებელი ყაზახეთის პერიოდის ეთნომუსიკისმცოდნეობა.
აიგულ ბაიბეკი 376
ყაზახების სასიმღერო და საკრავიერი ტრადიციები ხალხური მუსიკის შემსრულებელთა პროფესიულ სწავლებაში.

კულტურა, მედია

ნინო სანადირაძე 382
კულტურის სფეროს შესაძლებლობები თანამედროვეობაში.
ტიმ უილიამსი 388
“ევროკავშირი საქართველოში” პროგრამის წვლილი კულტურასა და ხელოვნებაში: ქვეყნის განვითარებაში კულტურის როლის მაჩვენებლები საქართველოსთვის – კვლევისა და მართვის ძირითადი შედეგები.
ბენეფშე თემიზქანი 394
კულტურული თანამშრომლობა საზღვრებს მიღმა: EUREGIO-ს მაგალითი.
ნინო წითლანაძე 402
კულტურის პოლიტიკის მოდელები და კულტურის სტრატეგია 2025.
ოლგა ვერდენჰოფა, რომან დიაკონი 408
ევროპული უმაღლესი განათლება როგორც საგანმანათლებლო ტურიზმის საფუძველი.
ერმილე მესხია 415
ექსკურსიამძღოლის როლი ტურიზმში და პროფესიული მომზადების პრობლემები.
გიორგი ზოიძე, თემურ ზოიძე 422
კულტურული ტურიზმი და საინფორმაციო ტექნოლოგიები.
ინგა (კლარა) ქარაია 427
მუზეოლოგიის განვითარების თანამედროვე თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები.
ანა ჟვანია 432
ინკლუზიური განათლება მუზეუმში.
ნინო ნიჟარაძე 437
ბავშვები მუზეუმში.
მიხეილ ბოროზნა 441
XXI საუკუნის დასაწყისის ბელარუსის თანამედროვე ხელოვნება.
ეკატერინა კენიგსბერგი 447
თანამედროვე ხელოვნების კურატორის საპროექტო-მხატვრული საქმიანობა (ვენეციის ბიენალეზე ბელარუსის რესპუბლიკის პავილიონების მაგალითზე).
ლანა ქარაია 452
მუზეუმის, როგორც სოციალური სივრცის ფორმირების პრაქტიკული საკითხები.
თეოდორუს მერებორი 458
ამბის თხრობა რელევანტურობისთვის.
თამარ პაიჭაძე 469
სიმბოლისტური ესთეტიკა – მოდელი და ალტერნატივა.
გაბრიელა ელინა იმპოსტი 476
ველიმირ ხლებნიკოვის დრამატული ნაწარმოებები და ავანგარდული თეატრი.
ირინა მარკეზინი 484
ისტორიული ცვლილებების დროს რუსული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა ლიტერატურულ ჭრილში.

ნინო მინდიაშვილი 490
უცხო ქართულ მხატვრულ დისკურსში.
თამარ გოგოლაძე 495
გრიგოლ რობაქიძის ერთი ესსე გრეტა გარბოზე.
თამილა ზვიადაძე 499
ერთი ლაპიდარული წარწერის ენობრივი მახასიათებლების შესახებ.
ხათუნა ბერიძე 502
ტრანსლაცია, როგორც პოლიტიკური ტერმინი და თარგმანის მეტაფორა.
ქეთევან შოშიაშვილი 506
მარანი – ქართული კულტურის საგანძური.
ნინო ხარჩილავა 511
მზითვის საკითხისათვის (ისტორიული სამურზაყანოს ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით).
სანდრა პლოტა 516
ACT მომავლისთვის: ანალიზი, შემოქმედებითობა, ტექნოლოგია – XXI საუკუნის მთავარი კომპეტენციები.
სიმონე შტოლცი 522
მედიაგანათლება მემკვიდრეობის სფეროში; მომავლის შენება რეინვარდტის აკადემიაში მედიაგანათლების მქონე ახალგაზრდა პროფესიონალების მიერ ათწლეულების შემდეგ.
სოფიო თავაძე 529
ქართული კინოწარმოების დაფინანსების საკითხისათვის.
სეჩქინ ტერჯანი 534
პერფორმანსის მაგალითი თეატრისა და ფოტოგრაფიის კონტექსტში: Tableaux Vivants.
აიგა ძალბე 540
ხელოვნებათმცოდნეობის გამოწვევები და მასმედია XXI საუკუნის ლატვიაში.
ნინო ჭალაგანიძე 547
ჟურნალისტური განათლების თანამედროვე გამოწვევები: ტექნოლოგიური კომპონენტის აქტუალიზაცია.
მარიანა პეტროვა, ოლენა ფიოდოროვა 550
კორპორატიული მედიის დაგეგმვის მეთოდოლოგიური საფუძვლები.
გიორგი მასალკინი 554
მედიის, ახალი მითოშემოქმედებისა და პოლიტიკური მორალის ურთიერთკავშირის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ პოსტმოდერნულ ეპოქაში.

Contents
Art Criticism

Maia Izoria **3**
One of the Batumi history described in the architecture of the Adjara writer's house.
Nana Shervashidze **12**
The Unknown Avant-garde Art Works from Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts.
Ana Kldiashvili **17**
From Spiritual Impulses to the Religious Storyline.
Nino Gaganidze **25**
Past as a Metaphor.
Rati Chiburdanidze **32**
The Artistic World of Durmishkhan Kiknadze.
Nato Gengiuri **41**
Thin-Shell Structures and Modernism in the Soviet Bloc Member Countries.
Silvija Grosa **51**
Art Nouveau Architecture in Rīga: Striking a Balance Between Art History and the Tourism Industry.
Inese Sirica **56**
„Non-Latvian" Painted Decorations in Latvian Folk Art.
Nino Bugadze **62**
Theory and Practice of "Intelligence Urbanism".
Maia Chichileishvili **71**
Batumi Boulevard.
Gayane Pogosyan **79**
Woman in the Art of Urartu.
Ani Atsharyan **83**
Armenian Traditionalism In the Interior Design of the Mesrop Mashtots Institute of Ancient Manuscripts.
Shorena Tavadze, Izolda Jikidze **87**
"Visramiani" (Vis O Ramin). Manuscript S-3702.
Lia Sikharulidze **92**
Parchment and its rich value.
Revaz Kldiashvili, Izolda Jikidze, Shorena Tavadze **96**
Questions of Funds Conservation (K. Kekelidze National Centre of Manuscripts).
Mariam Gabashvili **99**
Retrospective of Zoomorphic Representations from Prehistoric Rock Engravings in Trialeti.
Eliso Chubinidze **106**
New Data About History of Jruchi Monastery Treasury.
Nino Dolidze, Merab Datuashvili, Irina Ugrekhelidze **116**
Historical background and originality of Georgian Traditional Costumes.
Irina Ugrekhelidze, Eliso Chubinidze **121**
Embroidery Ornaments at the Monumental Paintings of West Georgia.
Khatuna Darsavelidze, Nino Dolidze **127**
Headwear and Headwear Culture in Georgian Traditional Clothing.
Nona Kartsidze, Irina Ugrekhelidze **132**
Gold Embroidery Sample from Kutaisi Historical Museum**.**

Drama, Sinema Studies

Lela Ochiauri **137**
Great Movies made by „Weaker Sex“.
Mariam Iashvili **143**
Medea as the Material.
Tamar Tsagareli **146**
Contemporary Approaches to Staging Classical Works in Relation to Drama School Teaching &Training.
Teimuraz Kezheradze **151**
Preconditions of the stage evolution in Georgian theater.
Lela Tsiphuria **156**
Classic Plays in Dimitry Krimov's Surrealistic "Games".
Manana Lekborashvili **161**
Hays Code and Socialist Realism - Censorship Parallels.
Lasha Chkhartishvili **167**
Contemporary Georgian Theatre research and Management.
Marina (Maka) Vasadze **172**
Georgian Theatre Festivals 2015-2016: statistics and analysis.
Nino Davitashvili **177**
Origin of the pedagogical methods of Michael Chekhov.
Magda Anikashvili **183**
Mechanisms of Popularization of Non-Commercial Cinema.
Inga Khalvashi **188**
"Wave of Batumi" a declaration of Batumian film makers.
Larysa Naumova **193**
Ukrainian cinema 1920s in searching of film language.
Maia Levanidze **200**
Deconstructing a Visual Text „Invesion" A film by Dito Tsintsadze.
Svetlana Arzumanyan **204**
The thesis of the "death" of the movie as an appeal for a search for the new means of artistic expression.
Tea Tsaguria **211**
Expansion and insertion of the text as the speech strategy in stage discourse.
Tamar Beridze **216**
The philosophical discourse of the antiquity – The interaction of the time and rhythm.
Shota Gegiadze **221**
Emotions in Stage Movements.
Nikoloz Tsulukidze **225**
Liberty Theatre. Social and political aspects.
Teimuraz Kezheradze **232**
Peculiarities of managing the working process of theater.
Vladimer Bibileishvili **238**
Actors directing in 80s of XIX century in Georgian theatre.
Olga Zhgenti **243**
Myth of Paradise in Satiric Comedies during Great Depression and Stalin's Industrialization ("Paradise Lost" by David Rondeli and "Grapes of Wrath", "Tobacco Road" by John Ford).

Giorgi Razmadze **248**
The Concept of Authorship in the First Film Studios.
Natia Meparishvili **252**
George Lucas – "Hollywood Marketing".
Nato Tskvitinidze **257**
Georgian Cinema Today – "Batumi Wave - 2016".

Musicology, Choreology

Marika Nadareishvili **260**
Thoroughbass Practice in Baroque Polyphonic Music (On example of Fugue genre).
Leila Maruashvili **266**
Functions of contrast in the musical composition (on the example of Baroque forms).
Ketevan Bolashvili **270**
The principle of montage in the 20th century music.
Rusudan Tabagari **277**
R. Shchedrin's Polyphonic Notebook in the context of the genre features of Prelude.
Maia Tabliashvili **283**
The Characteristics of the Fugue in Works by Nodar Gabunia.
Tamar Chkheidze **289**
Attitude of modality, improvisation and variance in the Georgian ecclesiastical chants.
Khatuna Managadze **294**
The Musical Instruments and Bible.
Marina Kavtaradze **298**
From Romanticism to Romanticism - Stylistic Paradigms.
Ketevan Gogoladze **303**
XX Century Music and the Issue of Fixing Visual Image.
Eka Chabashvili **310**
Functions of the famous classical music pieces in cinematography.
Nana Sharikadze **316**
John Cage and the "New theatre".
Otar Gogolishvili **322**
Batumi Opera House.
Mariam Marjanishvili **325**
Pioneers in Mecca of opera music.
Ekaterine Buchukuri **330**
Historical Aspects of Georgian-German musical relationship.
Rusudan Takaishvili **336**
The development of the listener's culture process.
Tamar Dzvelaia **341**
Standards of music and Its Accordance in Ajara Region.
Nino Makharadze **347**
On the Study of a Group of Georgian Traditional Musical Instruments.
Teona Rukhadze **352**
Wedding Song Jvari Tsinasa - Problems of Style and Genre.
Aleko Gelashvili **356**
The Iconographical System of Trialeti Silver Bowl according to the Choreofolk.
Ekaterine Geliashvili **361**

The institution of chosen figures in Georgia and circular dancing actions linked to it.
Gulnar Alpeisova **366**
Learning Kazakh Musical Language as a Factor of Preserving National Identity.
Raushan Maldibaeva **371**
Ethnomusicology of Independent Kazakhstan period.
Aigul Baibek **376**
Conveying of the vocal and instrumental traditions of the Kazakhs in professional training of folk musicians.

Culture, Media

Nino Sanadiradze **382**
Culture possibility in Modernity.
Tim Williams **388**
The EU in Georgia's contribution to Culture and Arts: Research and Management.
Key Findings of the Culture for Development Indicators for Georgia.
Benefşe Temizkan **394**
Cross-Border Cultural Cooperation: A Case Study of the EUREGIO.
Nino Tsitlanadze **402**
Models of Culture Policy and Culture Strategy 2025.
Olga Verdenhofa, Roman Dyakon **408**
European higher education as the foundation of educational tourism.
Ermile Meskhia **415**
The Role of a Tour Guide in Tourism and Problems in Professional Preparation.
Giorgi Zoidze, Temur Zoidze **422**
Cultural tourism and information technologies.
Inga (Klara) Karaia **427**
Current theoretical and practical aspects of the development of museology.
Anna Zhvania **432**
Inclusive education in museum.
Nino Nizharadze **437**
Children at the Museum.
Mikhail Barazna **441**
Modern Art in Belarus of the Early 21st Century.
Ekaterina Kenigsberg **447**
Artistic Projects of the Curators in Contemporary Art (Case Study of Pavilions of the Republic of Belarus at the Venice Biennale).
Lana Karaia **452**
Museums as social spaces - practical aspects.
Theodorus Meereboer **458**
Storytelling for relevance.
Tamar Paichadze **469**
Symbolist Aesthetics – Model and Alternative.
Gabriella Elina Imposti **476**
Velimir Khlebnikov's drama production and avant-garde theatre.
Irina Marchesini **484**
Protecting the Russian Cultural Heritage in Times of Historical Change Through the Prism of Literature.
Nino Mindiashvili **490**
Strange in Georgian Creative Discourse.

Tamar Gogoladze **495**
An Essay about Greta Garbo by Grigol Robakidze.
Tamila Zviadadze **499**
Linguistic Characteristic of One Short (Lapidar) Script.
Khatuna Beridze **502**
Translation as a Political Term and Metaphor of Translation.
Ketevan Shoshiashvili **506**
Wine-Vanult – Treasure Of Georgian Culture.
Nino Kharchilava **511**
About Dowry (According to ethnographic materials of historical Samurzakano).
Sandra Plota **516**
ACT for the future: analysis, creativity, technology – the core competencies for the 21st century.
Simone Stoltz **522**
Educating Media in Heritage; building a future after a decade of media-educating young professionals at the Reinwardt Academy.
Sopio Tavadze **529**
On the Issue of Georgian Film Production Financing.
Seckin Tercan **534**
An Example of Performance in the Context of Theater and Photography: Tableaux Vivants.
Aiga Dzalbe **540**
Challenges of Art Criticism Related to the Mass Media Situation in Latvia in the 21st Century.
Nino Chalaganidze **547**
Modern challenges to journalistic education: technological component actualization.
Mariana Petrova, Olena Fedorova **550**
Methodological basics of corporate media planning.
Giorgi Masalkini **554**
Some aspects of the relationship between the media, the new myth creation and political morality in the postmodern epoch.

დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალში"
თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge