

აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის
სამინისტრო

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი

Ministry of Education, Culture and Sport of the Autonomous Republic of Adjara
Batumi Art State Teaching University

**VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია
„კულტურა და ხელოვნება
თანამედროვე კონტექსტში“**

კონფერენციის მასალები

21-22 ოქტომბერი – October 21-22

**VI International Scientific Conference
„Culture and Art in Contemporary Context“**

Conference Proceedings

**ბათუმი – Batumi
2023**

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის სამეცნიერო და საგამომცემლო განყოფილება ფინანსური მხარდაჭერისათვის მადლობას უხდის აქარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს.

Scientific and Publishing Department of Batumi Art State University thanks for the financial support to the Ministry of Education, Culture and Sport of the Autonomous Republic of Adjara.

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორია გახლავთ ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში“ თანაორგანიზატორი.

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire is a co-organizer of the Batumi Art State Teaching University VI international scientific conference "Culture and Art in Contemporary Context."

სარედაქციო საბჭო შეიძლება ყოველთვის არ ეთანხმებოდეს ავტორთა მოსაზრებებს. ავტორთა სტილი დაცულია.

Editorial board may not always agree with authors' opinions. Authors' style is retained.

საქართველო, ბათუმი, ვაჟა-ფშაველას ქ. №32
Georgia, Batumi, №32 Vazha-Pshavela Street

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2023
The Batumi Art State Teaching University Publishing House, 2023

ISBN 978-9941-9519-4-7

კრებული ღაიბეჭდა
გამომცემლობა „ენივარსალის“ სტამბაში, 2023

თბილისი, 0186, ა. პოლიტიკურის №4, ტელ: 5(99) 33 52 02, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal505@ymail.com; gamomcemlobauniversali@gmail.com

რედაქტორი: **თეა ცაგურია** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი.

სარედაქციო საბჭო: **თეიმურაზ კეჯერაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორი, პროფესორი. **ერმილე მესხია** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი. **ნათია კვაჭაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასისტენტ-პროფესორი. **რატი ჩიბურდანიძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი. **დიანა თალაკვაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ასოცირებული პროფესორი. **ხათუნა მანაგაძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი. **ლელა ოჩიაური** – საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი. **ლაშა ზარგინავა** – საზოგადოებრივი მაუწყებელი, სოციალურ მეცნიერებათა დოქტორი.

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: **სალომე ჩიკაშვა** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ინგლისური ფილოლოგიის მაგისტრი.

კორექტორი: **მანანა სულაბერიძე** – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი, ფილოლოგი.

Editor: Tea Tsaguria- Batumi Art State Teaching University, PhD, Assistant-Professor.

Editorial Board: Teimuraz Kezheradze- Batumi Art State Teaching University, PhD, Professor. Ermile Meskhia- Batumi Art State Teaching University, PhD, Professor. Natia Kvachadze – Batumi Art State Teaching University, PhD, Assistant-Professor. Rati Chiburdanidze – Batumi Art State Teaching University, PhD, Professor. Diana Talakvadze – Batumi Art State Teaching University, Assistant-professor. Khatuna Managadze – Batumi Art State Teaching University, PhD, Professor. Lela Ochiauri- Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University, PhD, Professor, Lasha Zarginava – Public Broadcaster, PhD, Doctor of Social Sciences.

Editor of English text: Salome Chikashua- Batumi Art State Teaching University, MA in English Philology.

Corrector: Manana Sulaberidze, Batumi Art State Teaching University, philologist.

თეატრმცოდნეობა



თამარ პაიჭაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ფილოლოგიის დოქტორი
პროფესორი

ბიბლიორი ტექსტის დრამატურგიული და სცენიური რეართზენტაცია მსოფლმარცვალობის უკუნტებით

საზოგადოებრივ შემეცნებაში არსებობს ცნებები, რომელთაც გარკვეული საპაზო მნიშვნელობა გააჩინათ და დროთა განმავლობაში სხვადასხვა ისტორიული რაკურსით, ინტერპრეტაციითა და ანალიტიკით ყალიბდებიან თუ წარმოჩნდებიან. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ის გარკვეული სახეორივი ბინარები, რომელიც მსოფლიო კულტუროლოგიური განვითარებისა და ცივილიზაციის შესაბამისად ე.წ. „საწყისის შემეცნებასთან“ არიან დაკავშირებული. ასეთ სხვადასხვა ანალოგებს შორის არის ბიბლიური ტექსტი და ბიბლიური პერსონაჟი, რომელიც სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე არაერთგზის იქცა შემოქმედებითი პროცესის ინსპირაციად.

ისიც შეიძლება ითქვას, რომ ზოგადად, ბიბლიური პერსონაჟი და სიუჟეტი ხშირად ყალიბდება ე.წ. „ინტეგრირებული მიდგომის“ სუბიექტად, ეს ფაქტი აღიარებული მეთოდია თარგმანის კვლევებში; ლინგვისტური და ლიტერატურული თავისებურებების გარდა, ეს თარგმანები (ამგვარი ინტერპრეტაციები) კულტურული და ფილოსოფიური მოდელების ერთგვარ “თარგმნაებასთან“ თუ „ადაპტაციასთანაც“ არის კავშირში, რადგან ხდება მათი „შეგუება“ იმ ქრონოლოგიურ, მსოფლმხედველობრივ და მხატვრულ სივრცესთან, სადაც ხორციელდება მისი თარგმნა; როგორც ბეზილ ჰატიმი აღნიშნავს იწყება „ახალი ახსნა“ ანუ „ახალი სიცოცხლე“, როგორც „მრავალნახნაგოვანი სამეცნიერო სფეროსი, რომელსაც სხვადასხვა პერსპექტივის ინტეგრირების უნარი შესწევს“ (Hatim, 2013: 13).

ამდენად, არა მხოლოდ ტექსტი, არამედ არც თუ იშვიათად სიტყვა, ნებისმიერ მნიშვნელობას ატარებს და გამოიყენება, როგორც გარკვეული ინტერპრეტატორი ფილოსოფიური, სიმბოლური თუ მხატვრული მიმართულებით და თარგმანი-ტექსტი წარმოდგება, როგორც ჰიპერონიმია, გარკვეული ვერსიული მნიშვნელობებით.

აქედან გამომდინარე, სახეზეა ტექსტი, როგორც მუდმივი კავშირი, პლურალიზმისა და ამავდროულად, დისკრეტულობის გათვალისწინებით, არა-ერთი საინტერესო სახისმეტყველებითი ფორმულით, ინტერდისციპლინური, ინსტიტუციონალიზებული, ენიგმატური და „შემეცნებითი ვარიაციის ნიშნე-

ბით“. ეს ყოველივე კი რეციპიენტისათვის (მკითხველისათვის) სამყაროს გადააზრებისკენ, ლიტერატურული მემკვიდრეობის ახლებური აღქმისაკენ და ახალ კულტურულ სივრცეში ძველი ბინარების გარდატეხებისაკენ მიმავალი გზაა.

ეს დამოკიდებულება განსაკუთრებულად თვალსაჩინოდ ბიბლიური პერსონაჟებისა და მათი კულტურულ-კონოტაციური ინტერპრეტაციისას ვლინდება.

ამდენად, ბიბლიური პერსონაჟი ყოველ კულტურასა და მხატვრულ აზროვნებაში განსაკუთრებული ინსპირაციაა, ამ პერსონაჟთაგან მრავალი სახე იმთავითვე გასცდა საეკლესიო კანონიკის რეგლამენტურ საზღვარს, და ლვთაებრივი პრევერსიებიდან ბიბლიურთან ერთად, მითოსური რეზონანსიც შეიძინა.

ამ მიმართულებით სხვა არაერთ ანალოგს შორის უნდა მოვიხსენიოთ სალომეა – „ახალი აღქმის“ ემპირიული პერსონაჟი, რომელიც არ არის მთავარი გმირი, მაგრამ არის ფრიად სახეობრივი, დინამიური და წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი. ამასთან, მიიჩნევა, რომ სალომეა არის ევას ხაზის პერსონაჟი, მისი გარკვეული ბიბლიურივე ემანაცია. ამავე მნიშვნელობით მოიაზრება ბიბლიის კიდევ ორი პერსონაჟი ქალი: ივდითი და დანაე. ევა მათი პირველსახეა, ის არის ღმერთის განმარისხებელი, არამონანიე ქალი-მოცემულობა, რომელშიც არის რამდენიმე კოდი: ქალი, როგორც მაცდური, ქალი როგორც საწყისი, ქალი როგორც ფაქტი. სამივე ქალი - პერსონაჟის ქმედება არის გარკვეული აქტი, რომელიც გადამწყვეტ როლს თამაშობს სიუჟეტის, ამ შემთხვევაში კი კაცობრიობის ისტორიის განვითარებაში და აზროვნების ისტორიაში. ცქმედება განახორციელა ქალმა, მაცდუნებლის შეგონებით და მან, ფაქტობტივად იმ დროისათვის, უუფლებომ, აცდუნა კაცი და ადამიანები განაშორა ღმერთს, დააკინა და მორალურად დაამცირა საზოგადოება.

მაცდუნებლის სიმბოლური მნიშვნელობით თუ კოდით ნარმოსდგება სალომეას პერსონაჟიც. ბიბლიის თანახმად, პეროდემ იოანე ნათლისმცემელი შეიპყრო, და საპყობილეში ჩაგდო, თავისივე ძმის, ფილიპეს ცოლის პეროდიადას გამო. „რამეთუ ეტყოდა მას იოვანე, ვითარმედ: არა ჯერ-არს შენდა, ვითარმცა გესუა იგი ცოლად“. („რადგან იოანე ეუბნებოდა მას: არ შეიძლება შენ ის ცოლად გყავდესო.“) (ახალი აღქმა 1879: 27) სალომეას დედა, პეროდეა, დაქორწინებული იყო სალომეას მამის ძმაზე. პეროდეს არ შეეძლო იოანეს მოკვლა, მან იცოდა, რომ ხალხი აუმშედრდებოდა მას წინასწარმეტყველის მოკვლის გამო.

ერთხელაც პეროდეს დაბადების დღეს პეროდიადას ასულმა იცეკვა წვეულთა წინაშე და მოხიბლა პეროდე... პეროდემ კი ფიცის ქვეშ აღუთქვა მას, რომ სურვილს აუსრულებდა, სალომეამ დედისაგან წინასწარ გაზრახული თხოვნა გამოუცხადა პეროდეს: მისთვის იოანე ნათლისმცემლის თავი მიერთმიათ. პეროდე შენუხდა, არ სურდა იოანეს მოკვლა, მაგრამ მას ფიცი პქონდა მიცემული, ამიტომაც სალომეას იოანეს თავი მიართვა (ახალი აღქმა 1879: 27).

სალომეას ეს ბიბლიური ისტორია, მისი პერსონაჟი, რიტუალური ცეკვა და მორალური სახე არაერთგზის იქცა გამოწვევად მსოფლიო კულტურული პროცესისათვის მისი ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე, განსაკუთრებით სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში; თუმცა სალომეა, როგორც საპედისნერო ქალი და პაროლი ერთგვარი დუბლიკაციური აღქმისა, განსაკუთრებით გამოიკვეთა მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში.

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია ოსკარ უაილდის პიესა „სალომე.“ ეს პიესა იქცა ახალ საწყისად სალომეას მხატვრული პერსონიფიცირების ისტორიაში. აქ იმთავითვე ერთი ფაქტი იკვეთება: „სალომეა“ არის ე.წ. „თარგმნადი“ ტექსტი, თუმცა ის მოდერნისტულ ტექსტში „ითარგმნა“ არა კლასიკური მოდელით თუ ქმედებით (ენობრივად); არამედ „ითარგმნა“, როგორც გარკვეული მსოფლმხედველობრივი ტრაქტატის შესადაგისი მხატვრული ფაქტი და განხორციელდა მისი ხელახალი რეფლესია, „ითარგმნა“ როგორც ძველი გამოცდილების ახლებური ინტერპრეტაცია, რეტროსპექტული აღქმა.

ბიბლიური სახელი „სალომეა“ ოსკარ უაილდმა „სალომეთი“ ჩაანაცვლა, რაც აპრიორშივე ცალსახა მინიშნებაა მწერლის მიერ ბიბლიური სალომეას გარკვეულ ახლებურ აღქმაზე.

პიესის სიუჟეტი კი ასეთია: 15 წლის განებივრებული სალომე ჰეროდეს დაბადების დღისადმი მიძღვნილ წვეულებაზე აღმოაჩენს იო ქანაანს (იოანე ნათლისმცემელს) და მოინდომებს მის ნახვას. ის დაიყოლიებს მცველებს, რომლებიც დაარღვევენ მეფის ბრძანებას და შეხვდება იოს, ქალს იოს კოცნა სურს. იო ქანაანი, რა თქმა უნდა, არ მისცემს ამის ნებას, რადგან ქალი ამორალური და ცოდვიანი ჰეროდეას შვილია. წინააღმდევობით და უარყოფით შეურაცხყოფილი სალომე შურისძიების სურვილით ივსება. ბიბლიური ვერსიისაგან განსხვავებით, სალომეს შურისძიების მიზეზი არა დედის შეგონება თუ დავალებაა, არამედ ქალის პირადი ურთიერთობის შედეგი.

ავტორის-ოსკარ უაილდის აღნიშნული სიუჟეტური არჩევანით კი კიდევ უფრო მძაფრადება პერსონაჟის პიროვნული თვისებებიც და საპედისნერო თუ საკრალური ქმედების საფუძველიც. პირველწყაროსთან ამგვარი სიუჟეტური „გადათამაშება“/ინტერპრეტაცია, არც თუ იშვიათია კლასიკური ტექსტების ინტერპერატურული ისტორიაში და მოდერნისტული ლიტერატურული გამოცდილების ერთი ცნობილი მახასიათებელია. შემდეგ მოქმედება ჰეროდეს სასახლის ტერასაზე ვითარდება. მეფე სთხოვს სალომეს იცეკვოს მისთვის, სალომე კი იმ პირობით თანხმდება, თუ მასაც შეუსრულებენ სურვილს. სალომეს ცეკვით აღფრთოვანებული ჰეროდე თანახმაა. სალომე მამინაცვალს იო ქანაანის თავს მოსთხოვს. სალომეს ცეკვა გარკვეული საკრალური აქტია, ის მისტერია; არც ბიბლიური და არც უაილდისეული ვერსია არ აღწერს ამ ცეკვას, თითქოს შეუძლებელიცაა, რადგან აღწერაზე უფრო ძლიერია ის მაგიური და პიპნოტიკური შთაბეჭდილება-შედეგი, რასაც სალომეს ცეკვა ახდენს ადამიანებზე.

სალომეს იოს მოკვეთილ თავს მიართმევენ, ქალი დგას მსხვერპლის წინაშე და იწყება მეორე მისტერია – მონოლოგი:

„მე ქალწული ვიყავი, შენ კი ჩემი ქალწულობა არ მიიღე. მე უმანკო ვიყავი, შენ კი ჩემს ძარღვებში ცეცხლი არ დაანთე. აჲ, მაინც რატომ არ გამისწორე თვალი? რომ შემოგეხედა, შეგიყვარდებოდი. ვიცი შეგიყვარდებოდი, რამეთუ სიყვარულის საიდუმლო უფრო დიდია, ვიდრე საიდუმლო სიკვდილისა.“ (უაილდი, 1975: 593).

თუ ბიბლიური სალომეა საუკუნეებიდან მოყოლებილი ნეგატიურ გმირად აღიქმება, ვითარცა მაცდუნებელისა და ეშმაკეულის განსახიერება, ავხორცი, სასტიკი და პატივმოყვარე რენომეთი, ოსკარ უაილდის სალომე გარკვეული კორექტირებული აქცენტით წარმოდგება, მისი ქმედება არა ოდენ იმ ქანანისთვის არის საბედისწერო, არამედ თვით სალომესთვისაც, რომელიც ისევე ისჯება სიყვარულის სახელით, როგორც მისივე მსხვერპლი.

სალომეს ქმედებაში შეიძლება იყოს ისეთი რამ, რაც ღვთაებრიობას მოიცავს და დაფარულია. სალომეს ვნება, სულისკვეთება და ცეკვა არა მხოლოდ შურისძიების, არამედ სიყვარულის სახელით ხორციელდება. 15 წლის სალომე ერთი მხრივ დაუფიქრებლად არღვევს მორალისა და ლოგიკის საზღვრებს და ამავდროულად, ეზიარება „სიყვარულის უდიდეს მისტერიას და საიდუმლოს აღმატებულს სიკვდილის საიდუმლოზე.“ ის მთელი შეგნებით მიისწრაფვის საკუთარი ძალის აღიარებისაკენ და მისთვის ეს გზა სიყვარულის და ძალაუფლების შეცნობის გზაზე გადის. სალომეც გადადის რაციონალურ საზღვარს, ისევე, როგორც ევა. ამ აღქმითი აღტერნატივის მიზეზი თავად მოდერნისტულ ფილოსოფიაში უნდა ვეძებოთ. როგორც დუბლიკაციის თეორიის ანარეკლი.

„ის, რაც ცხოვრებაში ლამაზია, ხშირად პოეზიაში მახინჯია, და რაც სინამდვილეში მახინჯია, ხელოვნებაში მშვენიერია, პოეზიაში ლამაზი მშვენიერს უტოლდება. [...] ჩვენ გვინდა ნიღაბი, ყველაზე უფრო საშინელი და ირონიული ნიღაბი მშვენიერის არის სიმახინჯე“ – ამგვარად განმარტავს აღტერნატიულობის თუ დუბლიკაციის მხატვრული აღქმის პრინციპს ქართული სიმბოლისტური სკოლის ცნობილი წარმომადგენელი, პოეტი და თეორეტიკოსი ვალერიან გაფრინდაშვილი. (გაფრინდაშვილი 1990: 52).

ოსკარ უაილდის ამგვარი ბიბლიური თარგმანება ე.ნ. „მოშინაურებული ტექსტის“ ანალოგად შეიძლება მივიჩნიოთ, მოდერნისტული ნარატივი ამ სიუჟეტისათვის ახალ რეალობად იქცა. ეს მხატვრული ფაქტი ერთვარ გამონვევად იქცა ქართული ლიტერატურისთვისაც და მეოცე საუკუნის ოციან წლებში აირეკლა, როდესაც ოსკარ უაილდის „სალომე“ ერთსადაიმავე პერიოდში ორმა ცნობილმა ქართველმა მწერალმა – პაოლო იაშვილმა და გრიგოლ რობაქიძემ თარგმნეს.

ორივე თარგმანისათვის ბაზად მოიაზრება ორი „ბინარი“- ბიბლიური და უაილდისეული, რადგან როგორც ტექსტიდან იკვეთება, ორივე მათგანი გათვალისწინებულია. მიუხედავად ამ ორი ცნობილი მწერლის მსოფლმხედველობრივი და მხატვრული არჩევანის იდენტურობისა, ეს არის ორი განსხვავე-

ბული ტექსტი გამოხატული ინდივიდუალური ნიშნებით და ერთმანეთისაგან გამიჯნული შემოქმედებითი ფორმებით.

პაოლო იაშვილისეული თარგმანი, შეიძლება ითქვას, რომ არა მხოლოდ მოდერნისტული კანონიერი სრული დაცვით, არამედ ავტორის- ოსკარ უაილ-დის შემოქმედებითი სტილის აბსოლუტური გათვალისწინებით არის შესრულებული. „სალომეს“ ეს თარგმანი 1923 წლით თარიღდება, ამავე წელს ის თეატრის სცენაზე დაიდგა (რეჟისორი სანდრო ახმეტელი).

ოსკარ უაილდის წერის მანერა, დეკადენტური ტენდენციები, ფართო მოდერნისტული და არა ოდენ სიმბოლისტური ხედვა, სილამაზის ესთეტიზირება და მისტიფიკაცია, ცნებათა მრავალმხრივი სიმბოლიზირება და სალონურობა – ეს ნიშნები პაოლო იაშვილისეულ „სალომეზე“ ცალსახად აისახა. პიესის ტექსტი და ფორმა ზედმინევნით მიყვება უაილდისეულ პირველწყაროს თხრობის ფორმით თუ სიუჟეტის განვითარების გზით.

უაილდის ტექსტში გამოკვეთილ აპოლოგიურობას, ზღაპრულობას, მოქმედების განვითარების სიმძაფრესა და ემოციას ხაზგასმით გამოხატავს. მხატვრულ დინამიკაში, ტექსტის იდეიდან გამომდინარე, შედარებით სუსტად არის ხაზგასმული მორალური საწყისი. შამაგიეროდ, ძლიერია ვნებითი და ეს-თეტიკური საწყისი.

„ავტორი თითქოს თავად ტქბება მისივე გამონათქვამის ვიზუალური სახეებითა და ხატებით. გარდა გამჭვირვალე ვიზუალური სახეებისა, უაილდს ახასიათებს თხრობის განსაკუთრებული მანერა, თხრობის ფორმის დიდებულება, საუცხოო პროზაული რიტმი და წერის ამაღლებული მანერა, მაღალ-ფარდოვანი სტილი. ეს ყველაფერი უნდა გაითვალისწინოს მთარგმნელმა, როცა უაილდს თარგმნის. ეს ყველაფერი გაითვალისწინა პაოლო იაშვილმა და ბრწყინვალედ გვითარგმნა „სალომე“ -აღნიშნავს მკვლევარი გიორგი გაჩე-ჩილაძე (გაჩეჩილაძე, 1960: 4).

ოსკარ უაილდის „სალომე“ ნათარგმნია არისტოკრატული, კარნავალური სტილით თუ ენით; ეს ნიშანი კიდევ უფრო ორიგინალურს ხდის პაოლო იაშვილის ენობრივ არჩევანს, შედარებისათვის შეიძლება ითქვას, რომ განსხვავებული სტილურ- ენობრივი სურათია პაოლო იაშვილის ალექსანდრე პუშკინისეულ თარგმანებთან მიმართებაში, რომლებიც შესრულებულია შედარებით სადა, „ხალხური“ ენით, ხოლო ვლადიმერ მაიაკოვსკის ლექსები მოუხეშავი, „მბრძანებლურ-ლოზუნგური“ სტილით, რაც ადეკვატურია თავად ავტორის სტილისა, მხატვრული მანერისა თუ ენისა და მასთან რადიკალურად განსხვავებულია ნატიფი პოეტური ხელწერით შესრულებული ფრანგი სიმბოლისტების ნაწარმოებთა იაშვილისეული თარგმანებისაგან, სადაც გაცილებით უხვად გვხვდება „წმინდა წყლის“ პოეტიზმები. ყოველივე ზემოთქმული ნათელ-ჰყოფს, რომ ზოგიერთი მთარგმნელისაგან განსხვავებით, პაოლო იაშვილს არა აქვს ამოჩემებული „საკუთარი მთარგმნელობითი მანერა“ და თარგმნისას ის ითვალისწინებს ავტორს, მის ენას, ლიტერატურულ მიმდინარეობას, ლექსიკურ მარაგს, თხრობის სტილს.

ამდენად, მთარგმნელი, ამ შემთხვევაში პაოლო იაშვილი ცდილობს გარდაისახოს იმ ავტორად, რომელსაც თარგმნის და ამასთანავე ტექსტი ადაპტი-რებულად წარმოაჩინოს ახალ ლიტერატურულ/ენობრივ სივრცეში საკუთარი არაორდინალური შემოქმედებითი თუ სტილურ-ენობრივი შესაძლებლობების კვალობაზე.

გრიგოლ რობაქიძის ოსკარ უაილდისეული «სალომეს» თარგმანი პირველად 1919 წელს უურნალ «შვიდ მნათობბი» (2) გამოქვეყნდა. ეს ეტაპი გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში დიდი არჩევანისა და გარდატეხის ხანად მოიაზრება. ამ დროს პოეტური სახისმეტყველების მშვენიერ ნიმუშებს და სონეტური ფორმის ლექსებს ენაცვლებოდა პროზაული ტექსტი: ესეები და პიესები („დრამები“ – როგორც მათ თავად ავტორი უწოდებდა).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ამ ფორმალურმა სახეცვლილებამ მწერლის შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე მხატვრულ-მსოფლმხედველობრივი არჩევანიც გააფართოვა და გრიგოლ რობაქიძის სიმბოლისტური შემოქმედებითი ნარატივი დრამატურგიულ მწერლობაში განხორციელებულმა მისმა ექსპრესიონისტულმა არჩევანმა ჩაანაცვლა.

ეს შემოქმედებითი გრადაცია, ბუნებრივია, თავს იჩენდა მთარგმნელობითი მუშაობის პროცესში. მითუმეტეს, რომ გრიგოლ რობაქიძის იმ დროის უანრულ-შემოქმედებითი არჩევანიც ანალოგიური იყო: – პიესა და დრამატურგია, რაც იქცა კიდეც მწერლის ერთგვარ გამოწვევად – ეთარგმნა „სალომე“.

აღნიშნული ტენდენცია – ფართო მოდერნისტული არჩევანი გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში, თარგმანშიც ერთმნიშვნელოვნად იკვეთება, პაოლო იაშვილისეული ვერსიისაგან განსხვავებით, გრიგოლ რობაქიძის თარგმნილი „სალომე“ უფრო ფართო ინტერპრეტაციული ფორმით გამოირჩევა. ინტერპრეტაცია, ერთგვარი გაშლა და გარკვეული მენტალურ-იდეური გადაზრება თარგმანის ამ ვერსიაში უფრო მეტად თვალსაჩინოა.

გროგოლ რობაქიძე სალომეს პერსონაჟის წარმოჩენისას მხატვრული ფორმებითა და ლინგვსტური ხერხით კიდევ უფრო მძაფრად გამოხატავს როკვის (ცეკვის) არსში კოდირებული მისტიკის, უინის, სიყვარულისა და პიროვნული ძლიერების საიდუმლოს, მისთვის სალომე ქალია, რომელმაც სძლია წმინდანს, მეფეს, და სძლია საკუთარ თავსაც. მწერლისეული თხრობის განსხვავებული მანერა და ენობრივი ექსპრესიმენტები, რაც, ზოგადად, არის კიდეც გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი სტილის „სავიზიტო ბარათი“, შეუმჩეველი არ დარჩენილა მაშინ, როდესაც ეს ტექსტი დაიბეჭდა.

იმ დროის სალოტერატურო კრიტიკაში ზოგიერთმა ლიტერატორმა მძაფრადაც გააკრიტიკა მისი „ნაცვალსახელოვანი ენობრივი სტილი, ქართულ ენასთან შეუგუებლობის გამო“ (გრიშაშვილი, 1920:2). თავად გრიგოლ რობაქიძემ ეს შენიშვნები „უაილდის სიტყვის ინსტრუმენტაციის არცოდნით და მისი „სალომეს“ – ჯადოსანი ქმნილების – ვერგაგებით ახსნა“ (გრიშაშვილი, 1920: 5).

ამდენად, ოსკარ უაილდის „სალომე“ როგორც გარკვეული ინტერპრეტაციული ტექსტი კიდევ ერთხელ ანგრევს სტერეოტიპს ე.წ. „უთარგმნელი ტექსტების“ თაობაზე. თავად ეს ტექსტი თარგმნადობა-უთარგმნელობის დილემის გადალახვისა და ახლებური თარგმნის „ლეგიტიმაციის“ მცდელობად უნდა განვიხილოთ, როგორც ანალოგი მხატვრულ-შემოქმედებითი ლინგვისტიკის ფარგლებში ჩამოყალიბებული ეკვივალენტური პარადიგმისა, რომელმაც გარკვეული არჩევით-დომინანტური მნიშვნელობაც შეითავსა.

ბიბლიური ვერსია იოანე ნათლისმცემლის სიკვდილით დასჯისა და შემდეგ ოსკარ უაილდის „სალომე“, როგორც მხატვრული ტექსტი სწორედ „ახალი წარმოშობის“, ამ შემთხვევაში მოდერნისტული თარგმნის შედეგად ახალი რეალობის გზას დაადგა და ეკვივალენტური მოდელის სახეც მიიღო. ამასთან, იქცა წყაროდ არა მხოლოდ მსოფლიმედველობრივი და ქრონოლოგიური, არამედ ენობრივი თარგმანებისა, როგორც „ეფექტური კომუნიკაცია“ (Nida, Science of Translation. Language, 483), რომელიც გულისხმობს სამეტყველო და, უფრო ზოგადად, კულტურული კონტექსტის გათვალისწინებას და მის შემდგომ გაშლას თარგმანებსა და კულტურებში.

ამგვარად, საწყისი თუ სამიზნე ტექსტი, როგორც ცოცხალი მოდელი გასცდა საუკუნეების კლიშეებს და თავისუფალ, არჩევით სივრცეში გადაინაცვლა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახალი აღქმა, ფსალმუნები,.. წმინდა სახარება მათესი, თავი 14; 4 ტფილისი, „ნამესტნიკის გამგეობის სტამბა“, 1879.
2. გაჩეჩილაძე გ., ოსკარ უალდი და მისი „ბრონეულის სახლი“, ოსკარ უალდი, ბრონეულის სახლი, თბილისი, 1960.
3. გაფრინდაშვილი ვ., „TEROR ANTIKUS,“ ლექსები, წერილები, თარგმანები ესეები, თბილისი, 1990.
4. გრიშაშვილი, ი., რობაქიძის თარგმანის შესახებ, უურნალი „ლეილა,“ თბილისი, 1920.
5. რობაქიძე გ., თარგმანის შესახებ, გაზეთი „საქართველო,“ თბილისი, 1920.
6. უაილდი ო., სალომე, [გრიგოლ რობაქიძის თარგმანი], უურნალი «შვიდი მნათობი», თბილისი, 1919.
7. უაილდი ო., სალომე, [პაოლო იაშვილის თარგმანი], პაოლო იაშვილი, კრებული (პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები) თბილისი, 1975.
8. Hatim, Basil, Teaching and Researching Translation. 2nd ed. Oxon, UK; New York, USA:Routledge 2013
9. Nida, Eugene, Science of Translation. Language 45, no. 3: 483-498.
doi:10.2307/411434 1969

თამარ ქუთათელაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი

თუაბრი = საოლა, ბაბარი, ბრძოლის ველი ... პრიზისი

„60-იანელთა“ მოღვაწეობამ, მათ მიერ მონიშნულმა მაგისტრალურმა ხაზმა დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის მთავარი ტენდენციის განსაზღვრის პროცესში. სწორედ ენა, მამული და სარწმუნოება, თეატრი, როგორც სკოლა და ტაძარი მათ უმთავრეს სლოგანად იქცა. აღსანიშნია ისიც, რომ ილიასაც და აკავისაც ჰყავდათ დიდი ოპონენტები (გრ. ორბელიანი, ბ. ჯორჯაძე და სხვები), რომლებიც ბრალს სდებდნენ „რუსთაველის ენის“ დამახინჯებაში, ქართული ენის გამდაბიურებაში. თუმცა ქართული ენის გახალხურებამ გარკვეული როლი შეასრულა ხელოვნება ხალხის ფართო მასებისთვის გაეხადათ გასაგები და მისაზიდი. რეპერტუარის ძირითადი აქცენტი მიმართულ იქნა ეროვნულ-პატრიოტულ დრამატურგიაზე და შეეცალენ მათი დიადი მიზნის აღსრულებას, რასაც შესაძლოა ვუწოდოთ „ჩემი ხატია სამშობლო.“ ამით ბრძოლის ველი სათეატრო ფიცარნაზე იქნა განსხეულებული.

XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ თეატრში გამოიკვეთა რეალური კრიზისი. ხალხი სულ უფრო იშვიათად სტუმრობდა თეატრს და მოითხოვდა რეფორმებს. ილია-აკავის სათეატრო ესთეტიკის ოპონენტთა შორის გამოირჩეოდა მ. ჯავახიშვილის წერილი „თავისუფალი მონის“ ფსევდონიმით. მას მიაჩნდა რომ ქვეყნის განთავისუფლება მხოლოდ თავისუფალი ადამიანის ფორმირებით იყო შესაძლებელი. აუცილებელი გახდა რეპერტუარის განახლება, მძაფრად გაუღერდა იბსენის დრამატურგიისა და ახალი დრამისადმი ინტერესი, რასაც კატეგორიულად ენინააღმდეგებოდა უფროსი თაობა, თუმცა პროცესი შეუძლებელი აღმოჩნდა.

თანამედროვე ეტაპზე კვლავ საუბრობენ „კრიზისზე“, თუმცა ეს ე.წ. „კრიზისი,“ როგორც ცნობილია, თეატრალური ცხოვრების თანმდევი პროცესია. ამჯერად შესამჩნევია ქართული ენის ე.წ. დანაგვიანების ფაქტი ბარბარიზმებით, ქუჩის სლენგით, აბსურდის დრამატურგიის დანგრეულ-დაჩქენილი ლექსიკით. მთავარ სამეტყველო ფორმად იქცა მსახიობის სხეული, სანახაობრივი მსარე. გართულდა თეატრის მეტაფორული ენა, ესთეტიკა. ამჯერად ცხოვრებისეული სამეტყველო ფორმა იქცა კრიტიკის ობიექტად. გააზრებულ იქნა, რომ თეატრი მხატვრული პროდუქტის არეალია, რომელმაც გამადიდებელი შუშით, მძაფრად, მაგრამ მხატვრულ ფორმებში უნდა ასახოს ჩვენს სინამდვილეში არსებული ყველა მანკიერი პროცესი, იბრძოლოს პოზიტიური შედეგების მისაღწევად, გახდეს ბრძოლის ველი, სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტი.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებული „კრიზისი“ უკავშირდება ე.წ. სტაგნაციის პროცესს, ახალი თაობის მომძლავრებასა და უფროსი თაობის უმცირესობაში გადასვლის პერიოდს. ნიშანდობლივია გასული საუკუნის 20-30-იანი და 60-70-იანი წლები, ხოლო უკანასკნელ პერიოდში 90-იანი წლები. აქ სახეზეა ღირებულებათა გადაფასება და ახალი სათეატრო მოდელისა თუ გამომსახველობითი ხერხების ძიება, სათეატრო ცხოვრების განახლება. თანამედროვე რეჟისურა უკვე ღიად „საუბრობს“ საეჭვო აწმყოზე და მიმართავს კლასიკური ტექსტების მოდიფიკაციებს. ახალგაზრდებისათვის თეატრი გახდა თავისუფლების საყრდენი, ხოლო დრამატურგებისთვის, სცენური კანონების მაღალპროფესიული ცოდნაზე პრიორიტეტული – რეალობისა და ახალი ურთიერთობების უნიკალური გამოსახვა.

XXI საუკუნის ქართულ თეატრალურ რეჟისურაში პრიორიტეტულია ახალი ტენდენციები: აპოკალიფსური აზროვნება, ავტორიტეტების ნგრევა, აბსურდისტული ცნობიერება, სისასტიკის თეატრის მსოფლმხედველობითი პრინციპები და ზოგიერთი სადადგმო ხერხი. სპექტაკლებში, ახალი რეალობის ძირითად აქცენტთა გათვალისწინებით, ხშირია თავისუფალი ინტერპრეტაციები, მცირდება პერსონაჟების რაოდენობა და ტექსტი. მაყურებლის ინტერესის გასამძაფრებლად უხვად მიმართავენ ყველა ხელმისაწვდომ ტექნიკურ საშუალებას, განათებას, თეატრის მთელი პერიმეტრისა თუ აღრე „აკრძალულ“ ხერხებს. თუ საბჭოური პერიოდის თეატრი იგავურად, გარკვეული კოდით ნიღბავდა მაყურებელთან გასანდობ თემებს, ცდილობდა საზოგადოების „აღზრდასა“ და „გაფხიზლებას,“ ამჯერად პრიორიტეტულია მაყურებლის გემოვნების გათვალისწინება, წარმოდგენაში მრავალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობა. თანადროული რეჟისურა „მიელტვის მრავლობითობის იდეის დამკვიდრებას, კონსენსუსის მიღწევას“¹. თუ ქართველი XX საუკუნის 60-იანები თეატრს ქართული ენის სინმინდის ასპარეზად მიიჩნევდნენ, 90-იანი წლებიდან სინამდვილის ადექვატური გამოსახვის მოტივით, პრინციპულად არღვევენ მეტყველების კულტურას. ამიერიდან თეატრი აღარ არის კათედრა, დრამატურგი კი დემიურგი. თეატრი ცდილობს დაამკვიდროს მაყურებლისა და შემოქმედის პარიტეტი, რომელიც მენტორული ტონით აღარ ელტვის საზოგადოების აღზრდას.

XX საუკუნის ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი მერაბ მამარდაშვილი თავის ერთ-ერთ ლექციაში აღნიშნავდა, რომ მხოლოდ დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ შევძლებთ დავინახოთ ჩვენი ჭეშმარიტი მტერი, საკუთარი სახე და პრობლემები. მხოლოდ ამის შედეგად დავიწყებთ ნამდვილ ბრძოლას თავისუფლებისათვის. XXI საუკუნის ქართული თეატრალური რეჟისურა სწორედ ამ მხრივ აღმოჩნდა მნიშვნელოვანი. მათ შორის გამორჩეულია ალ-

¹ მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში“, „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, №6, გვ. 45.

ტერნატიული თეატრების ექსპერიმენტული მოღვაწეობა („სარდაფის თეატრი რუსთაველზე“, „სამეფო უბნის თეატრი“, „თავისუფალი თეატრი“, თეატრი „ათონელზე“ და სხვა). სწორედ მათი პრიორიტეტები გახდა ერთგვარი ტრი-გერი ახალი სათეატრო პროცესებისთვის, რაც ხშირ შემთხვევაში კრიზისა-დაც იქნა მიჩნეული, რადგან მათი სარეპერტუარო პოლიტიკა უკიდურესი სიჭრელით აღინიშნა, შეეცადა მიეზიდა ყველა თაობისა და გემოვნების მაყუ-რებელი. ამ ხერხით კი შეესრულებინა თავისი რეალური მისია.

აღსანიშნავია, რომ მესამე ათასწლეულის დასაწყისი ა. ჩეხოვის დრამა-ტურგიისადმი ინტერესის გააქტიურებით, მისი პოეტიკის ახლებური ამოკით-ხვითა და ინტელიგენციის ხვედრის გააზრებით წარიმართა. „90-იანელთა“ მოღვაწეობა ამ მხრივ ახალგაზრდული გამბედაობით გამორჩეული აღმოჩნდა. XX საუკუნის მიწურულს, ქვეყანაში განვითარებული კატაკლიზმების შედე-გად დადგმული დავით დოიაშვილის „სამი და“ (1997) წარმოაჩენდა ახალი პე-რიოდის ხელოვანთა პოზიციას, მათ სულიერ მდგომარეობას. „ულტრათანა-მედროვე“ სპექტაკლი უჩვენებდა ახალ თაობას, რომელმაც მოიშორა მეურ-ვის, დიდი ავტორიტეტის, მამა-ტირანის დიქტატი და ახალი ცხოვრების პი-რისპირ თავისუფლად ამოისუნთქა. ახლა „ყველაფერი ნებადართულია და პა-როდირებულია მამის პანაშვიდიც...“ სპექტაკლი ნიჭილიზმით იყო გაჯერებუ-ლი. მარჯანიშვილის თეატრში „ოლგა – ე. ნიუარაძე, მაშა – თ. ცინცაძე და ირინა – ნ. მურვანიძე, ერთგვარი ეგზალტაციითაც კი ივიწყებენ ყველაფერს, რაც მათ გამორჩეული და ღირსეული ადამიანების კატეგორიას განაკუთვნებს და გასაოცარი ენთუზიაზმით ეშვებიან უხამსობამდე¹. წარმოდგენაში მამის ფიგურა ეხმიანებოდა „ლმერთის სიკვდილის,“ „ანტიოიდიპოსის“ მეტაფორას. მონოლოგებს არსებული სინამდვილის გარდაქმნის აუცილებლობაზე წარ-მოთქვამდნენ სწრაფად, დამცირავად, პაროდიული ქვეტექსტით. დ. დოიაშვი-ლის სცენურ ვერსიაში აღარც ოცნება არსებოდა.

ალტერნატიული თეატრების ძირითადი თემები და ტენდენციები, – მა-რადიულ ღირებულებათა დაუნდობელი მსხვრევა, თაობათა კონფლიქტი, მოტყუებული თაობის ტრაგედია – დიდი ტკივილით გათამაშდა შალვა განე-რელიას „28-ე აუდიტორის თეატრშიც.“ 1998 წელს მან „ალუბლის ბალი,“ 2000 წელს „თოლია“ წარმოადგინა. „ალუბლის ბალში“ (1998), სცენაზე იყო უსაქმური, უსახური, გადაგვარებული, ნერვიული საზოგადოება. არაბუნებრი-ვად თეთრი სცენოგრაფია განგაშის განცდას იწვევდა. სპექტაკლში ხშირად უკრავდნენ „მარშს,“ „პოლონეზს,“ „გალს,“ ცეკვავდნენ, ერთობლივ გაურ-ბოდნენ მარტობას, აზროვნებას, მკაცრ სინამდვილეს. თეთრი სცენოგრაფი-ის ფონზე, წარმოდგენის მონანილე ყველა მამაკაციც თეთრებში გამოწყობი-ლი და თავგადაპარსული გახლდათ. უსიყვარულო გარემოში თითოეული სცე-ნური გმირი თავდავიწყებით ეძებდა სარგებლიან ურთიერთობებს. მათი აპო-კალიფსური უზნეობის გამო, სრულიად ლოგიკური ჩანდა ამ საზოგადოების

¹ მუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, ჟ. „ხელოვნება“, 1998, №1-2, გვ. 155-170.

ბუნებრივი გარდაცვალება, რაც სინაზულსაც არ იწვევდა. სპექტაკლში მეფობდა მხოლოდ დროებითი, ხორციელი ვნება, სადაც ინტელიგენციაც თავ-დავიწყებით ჩართულიყო უკიდეგანო დეგრადაციის ბაკანალიაში. მისი აღსასრულიც ძალზე შორს იყო პრაგმატულობის მშვენიერებასთან შეჯახებით წარმოქმნილი, დაუცველი ლირებულების გარდაუვალი მარცხის განცდასთან.

სახელოვანი მაესტროს მიერ სტუდენტებთან დადგმული „თოლია“ (2000), შეეხმიანა ბორის ზინგერმანის მოსაზრებას, რომელსაც მიაჩნდა, რომ „ა. ჩეხოვის „თოლია“.... დაწერილია ახალი თეატრალური კანონების მიხედვით და უპირისპირდება ძველ, კლასიკურ თეატრს. იგი მანიფესტია ახალ თეატრზე და ქმნის თანამედროვე ხასიათებისა და მდგომარეობის ამსახველ ზუსტ სურათს, წარმოგვიდგება ლირიკულ აღსარებად უკვე მომხდარი და კვლავაც მოქმედ ცხოვრებისეულ დრამად“¹.

შალვა გაწერელიას სპექტაკლში ტრეპლევი აპოკალიფსური საუკუნის დაბნეულ, უფროს თაობაზე დამოკიდებულ პამლეტად წარმოგვიდგა. მან შეიცნო რომ მომავალიც არაჯანსაღი რეალობის ლოგიკურ გაგრძელებად ყალიბდებოდა და სავარაუდო იყო მხოლოდ საგანგაშო პროცესების განვითარება. ტრეპლევის წარმოდგენაში წყვილი შავი ეშმა დაუფარავი ცინიზმით ხტოდა სცენაზე და სამყაროში სიცოცხლის აღსასრულის მოახლოვებას სარდონიკული ხარხარით იუწყებოდა. არაბუნებრივ ექსტაზში მყოფნი, ცინიკურად ზე-იმობდნენ გადაგვარებული საზოგადოების აღსასრულს.

ტრეპლევის დადგმიდან ცნობიერდებოდა ავტორის კრიტიკული პათოსი და რეფორმატორული სულისკვეთება. ეპატაჟური სანახაობა გამომწვევად ამტკიცებდა, რომ ფსევდოლირებულებებზე ორიენტირებულმა უფროსებმა ფატალურ ჩიხში შეიყვანეს თანამედროვე ხელოვნება, გაძარცვეს და დასანგრევად განირეს სამყარო. შვილის ამბოხური აზროვნებით აღშფოთებული არკადინას რწმენით, არასრულფასოვანი და პრეტენზიული ახალგაზრდობა, აგრესიულად მიესწრაფოდა უფროსების განკითხვა-შევიწროებას. დებიუტი ნათელს ხდიდა, რომ „მამათა“ და „შვილთა“ თაობა ერთმანეთის წინააღმდეგ უთანასწორო ომისთვის ემზადებოდა. იკვეთებოდა ახალგაზრდა დრამატურგის მოღვაწეობის დასაწყისი მტრულ გარემოში, სადაც დებიუტის კრახით სრულ იზოლაციაში რჩებოდა.

XXI საუკუნის დასაწყისის მძაფრი სულიერი კრიზისის ფონზე, როცა განახლდა რადიკალური გარდაქმნებისა და ინტელიგენციის „განკითხვის“ მოლოდინი, გიორგი მარგველაშვილის მიერ წარმატებით დადგმული „ალუბლის ბაღი“ (კინომსახიობთა თეატრი, 22. X. 2004) და „სამი და“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, 2014) ამდიდრებს ქართული ჩეხოვიანას სასცენო ისტორიას. თუ მიხეილ თუმანიშვილისათვის რანევსკაია და გაევი იმ ე.წ. ვარდისფერ წეროებად იაზრებოდნენ, უხეშ რეალობას რომ აზრს სძენდნენ, გ. მარგველაშვილისათვის ისინი უმოქმედოდ დარჩენილ, ხელმოცარულ არსებებად იქცნენ.

¹ ზინგერმანი ბ., „ჩეხოვის თეატრი“, მ., 1988, გვ. 309 (რუსულ ენაზე).

ქართულ სცენაზე პირველად დადგმულ ჩეხოვის „ძია ვანიაში“ („ვაკის თეატრალური სარდაფი“, რეჟ. ოთარ ეგაძე, 2003), სცენაზე წარმოდგენილი ავტორიტეტი სრულიად უსუსური იყო. გია როინიშვილი უმწიფარ ბავშვს თა-მაშობდა, ხოლო სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს შორის დაპირისპირება მოხსნილი იყო. „სპექტაკულში ბარიერის ერთ მხარეს სერებრი-აკოვები, ვოინიცკები, ასტროვები, მეორე მხარეს მდაბიო-მსახურები არ დგა-ნან, მათ შორის სადემარკაციო ხაზი წაშლილია. უფრო მეტიც, ახლა ისინი ერთ ენაზე მეტყველებენ, კარგად უგებენ ერთურთს და ერთობლივად უნი-სონში მოქმედებენ, ხმაშენყობილად მღერიან! მათ წარსულიც, აწყოც და ამ-დენად, მომავალიც საერთო აქვთ“¹.

ჩეხოვის პროზის თავისუფალმა ინტერპრეტაციამ „ქალი ძალლით“ (რეჟ. ლ. წულაძე, მარჯანიშვილის თეატრის „სხვენი“, 2007), უჩვენა ცხოვრების ავანსცენიდან კულისებში გარიყული ინტელიგენტის ტრაგედია, ნოსტალგია წრფელი სიყვარულისაგან გაუცხოებული თანამედროვე საზოგადოების უმიზ-ნო არსებობაზე, მის შინაგან ქაოსსა და აგრესიაზე.

2021 წელს ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის დრამატული თეატ-რის სცენაზე „თოლია“ რეჟისორმა ანდრო ენუქიძემ დადგა, 2022 წელს კი რეჟისორმა დავით დოიაშვილმა ვასო აბაშიძის სახელობის ახალ თეატრში გა-ნახორციელა. წარმოდგენაში მეფობს ღირებულებათა ტოტალური ნგრევა და უსიყვარულო ურთერთობები, ხოლო უსახური გარემოდან ყველა გაქცევას ესწრაფვის. აქ ყველა უბედურია. თეატრმცოდნე მაკა (მარინე) ვასაძემ სპექ-ტაკლისადმი მიძღვნილ თავის რეცენზიას „მომავლის გარეშე დარჩენილი სამ-ყარო“ უწოდა. იგი სამართლიანად წერდა: რომ „ბება გოგორიშვილის არკა-დინას არც თავისი შვილი კოსტია უყვარს, და არც ტრიგორინი, დავით ბეში-ტაიშვილის მელანქოლიურ ტრიგორინის... არც არკადინა უყვარს და არც ნინა ზარეჩინა; ანასტასია ჭანტურაიას ნინას ტრეპლევი არ უყვარს, ტრიგორინში კი წარმატებული მწერალი ხიბლავს“²; ნანკა კალატოზიშვილის მუდამ წარკო-ტიკითა თუ სასმელით გაბრუებული მაშასათვის ტრეპლევისადმი სიყვარული მიუღებელი ოჯახისგან, სოციუმისგან თავის დაღწევის ილუზია; ნანა ბუთ-ხუზის გროტესკული პოლინა ანდრეევნას ურცხვი ბრძოლა დორნის დასაუფ-ლებლადაც, პროვინციის ჭაობიდან თავდახსნის წადილითა მოტივირებული. გივიკო ბარათაშვილის ტრეპლევის ნერვიული ამბოხი თუ ნინასადმი აკვიატე-ბული გრძნობაც, ასევე, უსიხარულო რეალობიდან გაფრის უშედეგო ცდაა. შესაძლებელია იმის თქმაც, რომ ალექსანდრე ბეგალიშვილის სორინი ინვალი-დის ეტლითა და მხარზე შემომჯდარი ქათმით, ტრეპლევის სავარაუდო მო-მავლის კონტურიცაა. ადამიანს, რომელიც მთელი ცხოვრება ოცნებობდა მწერლობაზე, ოჯახის შექმნაზე, ქალაქში წასვლაზე, უსახსრობის გამო ბედმა

¹ არველაძე ნ., „დრო, დრო აღნიშნე!“, გაზ. „თბილისი“, 2003, № 49, გვ. 9.

² მაკა (მარინე) ვასაძე, მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო, ინტერნეტ პორტალი თჟეატრელიფეგი

სოფელში ცხოვრება არგუნა და ლოტოს თამაშით გართულ უახლოეს ადამი-ანთა გვერდით, სრულიად შეუმჩნევლად მიიცვალა.

ბუბა გოგორიშვილის ირინა მთელი სპექტაკლის მანძილზე გამოკვეთს თავისი პერსონაჟის ცინიკურ, ქედმაღლურ დამოკიდებულებას ყველას მი-მართ. ახალ ფორმებთან და ახალ თაობასთან ბრძოლაში ისევ ძველი, ყავ-ლგასული საზოგადოება იმარჯვებს. ამ წარმატებას კი წითელკაბიანი, დემონ-სტრაციულად გადაპრანჭული ირინა, ტრიგორინთან ერთად ვალსის ცეკვით აღნიშნავს, მერე რა რომ იქვე, მომავალი კვდება...



რეჟისორმა ნიკა ჩიკვაიძემ „ძია ვანია“, თავისუფალი ინტერპრეტაციით, შერეულ დროში დადგა (გრიბოედოვის თეატრის მცირე სცენა, 2022). სპილოს ძვლის ფერში შესრულებულ მეტაფორულ დეკორაციაში თითქმის ყველა სა-განი – პიანინო, კარადები, – თავდაყირა, წაქცეული, ან ნახევრად დამარხუ-ლია და საფლავის ქვებს წააგავს. თვალნათელია უსიხარულო ცხოვრების ხა-ტი როგორც სერებრიაკოვთა მამულში, ისე სამყაროში. აქ ყველა უბედურია. სერებრიაკოვის ახალგაზრდა მეუღლე სოფია ლომჯარიას მომხიბლავი ელენა ანდრეევნას ძირითადი საქმიანობა ტანსაცმლის გამოცვლა და ოთახებში უაზ-რო სიარულია. ასაკოვანი ქმრისგან განხიბლული ქალი ძლივს ბედავს ღა-ლატს, რაც მისი შინაგანი კონსტიტუციის ანარეკლია. უბედურია ასტროვი, რომელიც უსასრულოდ თხზავს სამყაროს შეცვლის პროექტებს, თუმცა თავა-დაც სწამს, რომ მათ ასრულება არ უწერია. მიხეილ არჯევანიძის ივანე ვო-ნიცკი, ყმაწვილკაცობაში სახელოვანი სიძით აღფრთვანებული, თითქმის მონად დაუდგა მას, ხოლო „დიდი მეცნიერის“ ღირსებებში განხიბლულ – მოტყუებული, ახლა სასონარკვეთაშია.



არჩილ ბარათაშვილის სერებრიაკოვი, ეს ნარცისული ტიპის, მოვლილი შუახნის მამაკაციც, საოცრად უბედურია. მას შვილი არ უყვარს, ხოლო მშვენიერი ცოლი. მისი ცხოვრების უბრალო სამკაულია. ისიც აცნობიერებს, რომ ხელოვნურად შეიქმნა წარმატებული მეცნიერის იმიჯი. მთელი ცხოვრება მანიპულირებდა, ჰარაზიტივით ცხოვრობდა სონიასა და ვოინიცკის შრომით, ხოლო ნიღაბახდილს უჭირს ავტორიტეტის შენარჩუნება, ცეცხლივით ეშინა ასტროვთან ან ვოინიცკისთან პირისპირ შეხვედრა.

ნინა კალატოზის სონიას, ამ თავმდაბალ, მშრომელ, უსიყვარულო გარემოებებით, ულამაზო გარეგნობით ტანჯულ ახალგაზრდა ქალს, სასოწარკვეთაში აგდებს საყვარელი კაცის გულგრილობა. მისი სულიერი ტრაგიზმი უნისონშია მიხეილ არჯევანიძის ძია ვანიას ქმედებებთან, რომელიც სპექტაკლის მიწურულს, თოკზე სკამს ჰკიდებს და ნათელს ხდის უსაზღვროდ მიმნდობ, მორჩილ ადამიანთა უსიხარულო არსებობის ლოგიკურ ფინალს.



ჩეხოვის „ალუბლის ბალის“ მიხედვით შექმნილი რეჟისორ ანდრო ენუქიძის (მუსიკისა და დრამის თეატრი, 2023) დადგმაში არსად ჩანს ალუბლის ბალი. ამჯერად მუსიკისა და დრამის თეატრის სცენა „დაიპყრო“ დიდ მეტაფორად აღმართულმა, უზარმაზარმა, მასიურმა, მამაპაპეულმა კარადების ჯარმა. მხატვარ შოთა ბაგალიშვილის მიერ შესრულებულ სპექტაკლის არაჩვეულებრივ სცენოგრაფიაში, სასცენო ფიცარნაგის მთელ სიგანეზე ჩამწკრივებული დიადი წარსულის, ეროვნული მეხსიერების საგანძურად გააზრებული ეს მედიდური რელიკვია, თითქმის მოძრაობდა კიდეც. დასაწყისში ის მუქარით მოიწევდა დარბაზისაკენ, შემდეგ სცენის სიღრმეში გადადიოდა და ფანჯრებად, კარებად, ოჯახად, ანუ სახელმწიფოს უჯრედად წარმოგვიდებოდა. სპექტაკლის მიწურულის უმშენეერეს, მაღალმხატვრულ მიზანსცენაში იგი, ძველი ეპოქის აღიარებულ მარცხად, აღსასრულად გააზრებული, მორჩილად ეშვებოდა მარადისობაში, დედამშობლის წიაღში.

დადგმა რანევსკების კატასტროფული აღსასრულით იწყება, დასასრულშიც მეორდება და კრავს აბსურდის სათეატრო ესთეტიკისათვის დამახასიათებელ წრიული კომპოზიციით გააზრებულ სპექტაკლს. რეჟისორული კონცეფციით, რანევსკების გარემოცვის ვერც ერთი პერსონაჟი ვერ აღიმება ახალი ეპოქის გამოწვევათა დასაძლევად მზადმყოფ ინდივიდად. აქ აწმყო არასტაბილურია, მომავალი გაურკვეველი. წარსულთან განშორებით შესამჩნევია ორივე თაობის შინაგანი განგაში. ცნობიერდება, რომ ლოპახინის ცულის მოქნევით, კვდება არა მხოლოდ ბალი, არამედ ყველაფერი ის, რაც ყველაზე ძვირფასია როგორც რანევსკების, ისე ლოპახინისა და ახალგაზრდებისათვისაც. ამ დაბნეული, მშფოთვარე საზოგადოების ქმედებებიდან იკვეთება იმედგაცრუების ნიშნები სასურველ ბედნიერ მომავალზე. მათთვის უკვე ამკარაა, რომ რეალობასთან სულიერ ჰარმონიას ახალი ეპოქა არავის ჰპირდება.

ჩეხოვისეული დრამატურგიის ინსპირაციით შექმნილი მარიამ მეღვინეოუცესის დრამა „სამი და“, სიმართლით აღწერს XXI საუკუნის ქართულ რეალობას. საოჯახო დრამა ორი წარმატებული სასცენო გააზრებით დადგეს რეჟისორებმა სანდრო კალანდაძემ („ჰარაკი“ ახალი ექსპერიმენტული თეატრალური კომპანია, 2021) და მანანა კვირკველიამ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრი, 2023). ჩეხოვისეული სამი დისგან განსხვავებით, ქართველი დები არ მიიღოტვიან დედაქალაქისკენ, ისინი ისედაც დედაქალაქში ცხოვრობენ, მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემა აქვთ. უფროსი ემიგრანტის დის, მაის განაჩენით, მამა-პაპისეული სახლი უნდა გაიყიდოს, ამიტომაც ჩამოვიდა ის ლონდონიდან და მიზანს მიაღწია კიდეც. მისთვის გაუფასურებულია მშობლიური გარემო და წარსული. მეტადროვე მარტინი რეალობის პირ მარტოდმარტო დარჩენილი დები რეალობას უსწორებენ თვალს და ცდილობენ, ბრძოლით მოიპოვონ საკუთარი ადგილი თანამედროვე პოკალიფსურ სამყაროში, სადაც მხოლოდ „სარეველები იმარჯვებენ!“ მარტობასა და გაუსაძლის ცხოვრებას შეჭიდებულ, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა გოგონებს, უჭირთ სულიერი მხნების მობილიზება, ამიტომაც ალკოჰოლითაც იტ-

ყუებენ თავს, ექსტაზი გადადიან და მოგონებებს ებლაუჭებიან მამაკაც მე-გობრებთან ერთად.

XXI საუკუნეში განხორციელებულ დადგმათა შორის ყველაზე მნიშვნელოვნად ჩეხოვისეული პიესების სიმრავლე და ინტერპრეტაციათა მრავალფეროვნებაა გამოკვეთილი. ისინი მძაფრად ასახავენ ჩვენს რეალობას გლობალურ კონტექსტში და თითქოს წამოჭრიან კიდეც რიტორიკულ შეკითხვას, – მაინც რა არის თეატრი? = სკოლა, ტაძარი, ბრძოლის ველი... კრიზისი?.. სათეატრო ცხოვრება თითოეულ მათგანს უახლოვდება და იმავდროულად შორდება კიდეც, რადგან მისი ჭეშმარიტი არსი ჩვენი რეალური ყოფის უსასრულო, გულწრფელი კრიტიკიზმია. ამის დასტურია ზემოთ წარმოდგენილი სპექტაკლების მონახაზიც, სადაც მკაფიოდ კრთის ჩვენი გაუხეშებული სინამდვილის პანორამა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., „დრო, დრო აღნიშნე!“, გაზ. „თბილისი“, 2003, № 49.
2. ვასაძე მ., მომავლის გარეშე დარჩენილი სამყარო, ინტერნეტ პორტალი თჰეატრელიფეგე
3. ზინგერმანი ბ., „ჩეხოვის თეატრი“, მ., 1988. (რუსულ ენაზე).
4. მუმლაძე დ., „პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში“, უურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 2004, №6.
5. მუმლაძე დ., „ჩეხოვის „სამი და“ მარჯანიშვილის თეატრში“, უურნ. „ხელოვნება“, 1998, №1-2.
6. ქუთათელაძე თ., „მიზანსცენა“, თბ., 2022.

თამარ ცაგარელი

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

იაზონური თეატრის ტრადიცია და თანახუალოვანება (ნორ-ს თეატრის მაჩალითზე)

სამყარო ორ ნაწილად პირველად ანტიკურ ეპოქაში, ძველმა ბერძნებმა გაყვეს. დასავლეთი ასოცირდებოდა ქალაქ-პოლისებთან, დემოკრატიასთან, პიროვნების თავისუფლებასთან. აზია/აღმოსავლეთი – სპარსეთის იმპერიასთან, დესპოტიზმთან, ადამიანთან სასტიკ მოპყრობასთან. ქრისტიანული სამყარო ანტაგონისტურად იყო განწყობილი არაქრისტიანულ სამყაროსთან. დასავლეთი და აღმოსავლეთი – ამ სიტყვებმა მოვიანებით, გეოგრაფიული გაგების გარდა, კულტურული და ცივილიზაციური დატვირთვაც მიიღო.

თვითონ სიტყვა „კულტურას“ აზიასა და ევროპაში განსხვავებული დატვირთვა და მნიშვნელობა აქვს. „კულტურის“ ცნების ევროპული გაგება გულისხმობს შეცვლას, ბუნებისეული პროდუქტის ადამიანისეულად გარდაქმნას. ხოლო კულტურაში გულისხმობენ ყველაფერ იმას, რაც ადამიანის მიერ, მისი მოღვაწეობის შედეგადაა შექმნილი. ბერძნული სიტყვა „პაიდეია“ (სიტყვიდან παιδεία – ბავშვის აღზრდა, ფორმირება), ასევე, გარდაქმნას ნიშნავს. თუ დასავლეთში, ტერმინი კულტურა მოიაზრებდა ადამიანის მიერ შექმნილი მატერიალური და სულიერი პროდუქტების ერთობლიობას, აზიაში, აღმოსავლეთში, კულტურა განიხილებოდა, როგორც სამყაროსა და ადამიანის მორთულობა, მოკაზმულობა, მხოლოდ ვიზუალური დახვეწილობა.

XVIII საუკუნეში, განათლების ეპოქაში, ევროპაში მასიურად შეაღწია აზიურმა/აღმოსავლურმა იდეებმა – რელიგიურმა, ფილოსოფიურმა, ხელოვნებისეულმა. განათლების ეპოქის მოღვაწეები – ვოლტერი, ლესინგი, გოეთე, გოცი და სხვები აზია/აღმოსავლეთისადმი უდიდეს ინტერესს იჩინდნენ, რაზეც მათი ნანარმოებები მეტყველებს. „უცხო სამყაროს“ თანაბარუფლებიანად და თანაბარლირებულად აღიარება უცებ არ მომხდარა. მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ნათლად გამოიხატა კულტურების მრავალფეროვნების პრიორიტეტულობა და თანაბარი მნიშვნელობა. საინტერესოა, თუ რა ბედი ერთა პოსტდრამატული თეატრის ეპოქაში ისეთ ტრადიციულ იაპონურ თეატრს, როგორიცაა ნორ.

როგორც ისტორიიდან ცნობილია, 1945 წლის 26 ივლისს ამერიკის, დიდი ბრიტანეთისა და ჩინეთის მთავრობებმა იაპონიის მისამართით გამოაქვეყნეს კაპიტულაციის მოთხოვნა, რასაც იაპონურმა მხარემ უარით უპასუხა. საპასუხოდ, იმავე წლის 6 და 9 აგვისტოს, ამერიკელმა სამხედროებმა იაპონიის ქალაქებში ჰიროსიმასა და ნაგასაკიში ჩამოაგდეს ორი ბირთვულმუხტიანი ბომბი. საერთო ჯამში დაზარალდა დახახლოებით 300 ათასი ადამიანი. მშვი-

დობიანი მოსახლეობის წინააღმდეგ ამ საშინელი იარაღის გამოყენებით ამერიკულებმა დააჩქარეს იაპონიის კაპიტულაცია (1945 წლის 2 სექტემბერი). ყოველივე ამან, რა თქმა უნდა, გავლენა იქონია არა მხოლოდ სოციალ-პოლიტიკურ მდგომარეობაზე, არამედ, ზოგადად, განათლებაზე, სპორტზე, ლიტერატურაზე, კულტურაზე და, ჩვენს შემთხვევაში, თეატრზე. პირველი, რაც ამერიკულებმა კაპიტულაციის შემდეგ განახორციელეს, იყო იმდროინდელი დრამატურგების, რეჟისორებისა და მსახიობების, რომელთა უმრავლესობა დაპატიმრებული ან დევნაში იყო იაპონიის ხელისუფლების მიერ ლიბერალური ან მემარცხენე რწმენის გამო, წახალისება რათა, გადმოებირებინათ მათ მხარეზე, რითაც ამერიკულებმა მოახერხეს იაპონური ტრადიციული თეატრების – ნოსა და კაბუკის აკრძალვა, როგორც, ფეოდალური გადმონაშთისა, ისევე როგორც, ქანჯინჩო (Kanjinchō) და ჩუშინგურა (Chūshingura). თუმცა, ამომავალი მზის ქვეყნის სიმდიდრე, 50-იანი წლების დასაწყისშივე აღადგინეს და, არათუ აღადგინეს, მაქსიმალურად გაეზარდათ ბიუჯეტი, რათა უფრო განვითარებულიყო. ხოლო 1955 წელს თეატრი ნოო მიეკუთვნა „მნიშვნელოვან კულტურულ ფასეულობათა“ კატეგორიას. დღეს კი, ნოოს დასი ინტენსიურ შემოქმედებით მუშაობას ეწევა როგორც იაპონიაში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. თეატრის სპექტაკლები მთელ მსოფლიოს აცნობენ არა მარტო ერის ცოცხალ ისტორიას, არამედ, თავად ამ თეატრის დამაარსებლის, ძენის დოქტრინასაც.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ 1944 წელს, იაპონიაში დაარსდა თეატრი „შინგეკი“ (სახალხო თეატრი) ანუ ახალი დრამის თეატრი (ამერიკული და დასავლეთი ევროპის სათეატრო სტილის ექსპერიმენტული თეატრი), რომელიც ნატურალიზმს ეყრდნობოდა თანამედროვე თემებით, ტრადიციული კაბუკისა და ნოს სტილიზებული კონვენციებისგან განსხვავებით. კრიტიკოსის, რომანისტისა და დრამატურგის, მთარგმნელის, (რომელმაც პირველად თარგმნა უილიამ შექსპირის პიესები), ცუბოუჩი შოიოსა (Tsubouchi Shōyō. 1859-1935 წ.წ.) და იაპონელი მწერლის, თეატრალური მოღვაწის, რეჟისორ კაორუ ოსანაის (Kaoru Osanai 1881 -1928 წ.წ.) დამსახურებაა შინგეკის განვითარება, როგორც მას უწოდებდნენ. თეატრს ხელმძღვანელობდა რეჟისორი, მსახიობი და მთარგმნელი, გერმანელი პოეტის, პროზაიკოსის, დრამატურგისა და რეჟისორის ბერტოლტ ბრეჰტის მიმდევარი და მკვლევარი კორეია სენდა (Koreya Senda; 1904-1994 წ.წ.). ყოველივე ამან, ხელი შეუწყო დრამატურგიასა და, შესაბამისად, თეატრში ახალი ესთეტიკური ცნებებისა და თემების დამკვიდრებას, რამაც რევოლუცია მოახდინა თანამედროვე იაპონურ თეატრში. ეს გახლდათ ერთგვარი რეალისტური, ფსიქოლოგიური დრამის ფორმა, ასევე, ახალგაზრდა დრამატურგებმა და რეჟისორებმა დაარღვიეს ისეთი დაკანონებული დოგმები, როგორიცაა ტრადიციული სასცენო სივრცე, გავიდნენ ქუჩებში და ხან ღია სივრცეში და, ხანაც კარვებში რეალურ ამბებზე დაფუძნებულ სპექტაკლებს თამაშობდნენ. დრამატული სტრუქტურა იყო ფრაგმენტული, ანუ, აქცენტი გაკეთებული იყო თავად მსახიობზე და მის იმპროვიზაციაზე, რომე-

ლიც ხშირად იყენებდა ტრადიციულ ნიღბებს სხვადასხვა პერსონაჟისა და სხვადასხვა ხასიათის ასახვისათვის. ამგვარი სახალხო თეატრის რეპერტუარი მიმართული იყო სოციალურ-პოლიტიკური საკითხებისკენ.

ევროპულმა და ამერიკულმა თეატრალურმა წარმოდგენებმა გავლენა იქონია იაპონურ პოსტმოდერნულ თეატრზე და 1953 წელს დაარსდა თეატრი სახელწოდებით: „თეატრი ოთხი სეზონი“, რომელიც, თავდაპირველად აქ-ცენტს აკეთებდა ფრანგულ დრამაზე, ხოლო შემდეგ, ამერიკულ მიუზიკლზე.

თანამედროვე იაპონური ცხოვრების სრული სპექტრი იქნა აღქმული და გადატანილი შინგეკის სპექტაკლებში, მაგალითად, როგორიცაა ნოსტალგიური ხალხური დრამა დრამატურგ კინოშიტა ჯანჯის (Kinoshita Junji; 1914 – 2006 წ.წ.) შემოქმედებაში, რომელიც გახლდათ იაპონური თეატრის აღორძინების ერთ-ერთი პიონერი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ. მისი პიესა, 1949 წელს შექმნილი – საკმაოდ აბსურდული ქანრის სახელწოდებითა და შინაარსით – „ბუნდოვანი წერო“ – დღემდე პოპულარულია იაპონურ თეატრში.

ზოგადად, 50-იანი წლებში იაპონურ დრამატურგიაში უკვე იკვეთება ჟანრთა მრავალფეროვნება: მდიდრული ლექსიკით და დეკადანტური მეტაფორებით, ტრადიციული იაპონური და თანამედროვე დასავლური ლიტერატურული სტილის შერწყმით და მშვენიერების, ეროტიციზმისა და სიკვდილის ერთიანობის ობსესიური მტკიცებით გამოიჩინევა იაპონელი მწერლის, პოეტის, დრამატურგის, მსახიობისა და მოდელის იუკიო მიშიმას (Mishima Yukio; 1925-1970 წ.წ.) ავანგარდული შემოქმედება, რომელიც აღწერს თანამედროვეობისა და ტრადიციების აღრევის პროცესს. ამის საუკეთესო მაგალითია 1965 წელს გამოქვეყნებული მისი პიესა „მადამ დე სადი.“ ტანაკა ჩიკაოს (Tanaka Chikao; 1905-1995 წ.წ.) 1959 წელს გამოქვეყნებული ისტორიული პიესა „მარიას თავი“, რომელიც, ჰიროსიმას დაბომბვას და იქ მყოფი ადამიანების ტრაგიკულ ბედს აღწერს; და პოპულარული იაპონელი დრამატურგის. კომიქსების ავტორის ჰისაში ინოუეს (Inoue Hisashi; 1934-2010 წ.წ.) 1983 წელს გამოქვეყნებული, სახალხო თეატრისთვის შექმნილი პიესა „კეშო“

1960 წელს შინგეკის სათეატრო პოლიტიკის წინააღმდეგ გამოვიდნენ იმდროინდელი თანამედროვე, ახალგაზრდა დრამატურგები, რეჟისორები და მსახიობები: ტადაში სუძუკი (Suzuki Tadashi; დაიბ.: 1939 წ.), რომლის რეჟისურითაც, 2016 წელს თბილისის საერთაშორისო თეატრალურმა ფესტივალმა მისი დიდი ხნის წინ დადგმული სპექტაკლი, „ტროელი ქალები“ იხილა. ტადაში სუძუკი ერთდროულად მოაზროვნე, თეორეტიკოსი და პრაქტიკოსია. მან 80-იან წლებში, ხმაურიანი ტოკიოსგან მოშორებით, მთებში, სოფელ ტოგაში ერთ-ერთი უმსხვილესი საერთაშორისო თეატრალური ცენტრი დააარსა. „ტოგა-ცენტრი“ დღეს ექვს თეატრს, სარეპეტიციო ოთახებს, ოფისებს და მსახიობთა საცხოვრებელ სივრცეს მოიცავს.

იაპონელმა ავანგარდისტმა პოეტმა, დრამატურგმა, მწერალმა, კინორეჟისორმა და ფოტოგრაფმა ტერაიამა სიუძიმ (Terayama Shūji; 1935-1983 წ.წ.),

პოლიტიკოსმა და დრამატურგმა შოგო ოჰტამ (Ohta Shōgo; დაიბ.: 1939 წ.) და იურო კარამ (Kara Jūrō; დაიბ.: 1940 წ.) იაპონელმა ავანგარდისტმა დრამატურგმა, თეატრის რეჟისორმა, მსახიობმა და სიმღერების ავტორმა, (რომელიც სათავეში ჩაუდგა თეატრალურ მოძრაობას) ერთობლივად შექმნეს საკუთარი სამსახიობო დასი იმ მიზნით, რომ შეექმნათ ახალი, უნიკალური ნაწარმოებები, სადაც იქნებოდა ჩართული სტილი, სტილიზებული ქმედება, სიმღერა, ცეკვა და სასცენო ეფექტები. მათ სწამდათ და სჯეროდათ რომ, შეძლებდნენ იაპონური ტრადიციული კულტურისა და ხელოვნების აღორძინებას და თანამედროვეობასთან, ევროპულ მოდელთან სინთეზს. მათ, ძირითადად, აბსურდის უანრში დაინტერ მუშაობა, რომლის მთავარი თემა იყო კონფლიქტი ადამიანსა და საზოგადოებას შორის, ადამიანის სულიერი მარტოობის პრობლემა. ამ თემისადმია მიძღვნილი მისი რომანები – „კედელი“, „მხეცები მიეშურებიან შინ“ და ფილოსოფიური ტრაგედია- „ქალი ქვიშაში“, „უცხო სახე“ ქართულად თარგმნილია და ცნობილია ქართველი მკითხველისთვის. 2018 წელს კი, მთარგმნელი მანანა დარბაისელის მიერ, ინგლისური ენიდან ითარგმნა კობო აბეს სამი პიესა „ჩემოდანი“, „დროის რღვევა“ და „ჯოხადქცეული ადამიანი“, რომელიც, 1957 და 1969 წლებს შორისაა შექმნილი და ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპის სიმბოლოებს წარმოადგენს. პირველი – დაბადებას, მეორე – თავად ცხოვრებას, ხოლო მესამე – სიკვდილს. კრებულს „თეატრი“ ეწოდება. ასევე, ამ პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სახეა აბსურდისტი დრამატურგი, ნოველისტი და ესეისტი მინორუ ბეცუიაკუ (Betsuyaku Minoru; 1937-2020 წ.წ.), რომელიც ერთ-ერთი იმ დრამატურგთაგანი გახლავთ, ვინც უანრი აბსურდი დაამკვიდრა არა მხოლოდ იაპონურ ლიტერატურასა და დრამატურგიაში, არამედ, თეატრში. მისი პიესა „სპილო“ 1962 წელს დღემდე იდგმება თანამედროვე იაპონურ თეატრში. იაპონური ავანგარდული თეატრის რეჟისორი და დრამატურგი, თეატრალური მოძრაობის ერთ-ერთი ლიდერი მაკოტო სათო (Satoh Makoto; დაბ.: 1943 წ.), რომლის პიესამ „ჩემი ხოჭოები“ (1967 წელს გამოქვეყნებული) მას სახელი გაუთქვა არა მხოლოდ სამშობლოში, არამედ, ევროპის კონტინენტზეც.

XX საუკუნის 50-იანი წლების იაპონიაში ყველაზე დიდი მონაპოვარი გახლავთ ბუტო – წყვდიადი ცეკვა – ეს არის ევროპული მოდერნ-დანსი (რუდოლფ ფონ ლაბანი, მარი ვიგმანი, კურტ იოსი) მცირედ გაპოხილი, მაგრამ მაინც იაპონური თეატრის ნაირსახეობა. ჰიჯიკატა ტაცუმი (Hijikata Tatsumi), კაზუო ონო (Ohno Kazuo) – კლასიკური ბუტოს სკოლის პირველი წარმომადგენლები არიან; ფილოსოფიისა და უსიტყვო პერფორმანსის ერთი შეხედვით

შეუძლებელი ნაზავი; სხეულებით გადმოცემული მისტიკის თითქმის ხილული სეანსი; მოძრაობის თითქმის უძრაობად ქცევა და პირიქით; სხეულიდან ამოზ-რდილი სულის სცენაზე გადმოტანისა და შემდეგ უსაზღვრობაში მისი გატანის მცდელობა. ბუტოს სპეციალისტები მიიჩნევენ, რომ თეატრის (უფრო ზუსტად, ქორეოგრაფიის) ეს მიმდინარეობა პირდაპირ უკავშირდება ბულიზ-მსა და ეზოთერულ სამყაროს. ამავე დროს, აღნიშნავენ, რომ სხეულების აუ-ცილებელი შენელება-გახევება და მსახიობთა დრამატული გრიმასები, პირო-სიმისა და ნაგასაკის ისტორიული ტრაგედიების გამოძახილია, რადგანაც, თა-ვის დროზე, ბუტოს მოძღვრების ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა საპროტესტო სულისკვეთებამ, რომელიც სწორედ ატომური აფეთქების შემ-დეგ იმვა იაპონიაში.

ბუტოს დასის – „სანკაი ჯუკუ“ („Sankai Juku“ – იაპონურ ენაზე ეს „ზღვის სანაპირო სახლს“ ნიშნავს) – დამაარსებელი უშიო ამაგაცუ (Ushio Amagatsu; დაიბ. 1949 წ.) სწორედ იაპონელი ხელოვანების იმ ლეგენდარული თაობის წარმომადგენელია, რომელმაც თავისი შემოქმედებით არა მხოლოდ პროტესტი გამოთქვა პიროსიმასა და ნაგასაკიში მომხდარი ატომური აფეთ-ქების გამო, არამედ „წყვდიადის ცეკვის“ ენაზე მოუთხრო მთელ მსოფლიოს ამ კატასტროფის შესახებ. 2017 წელს, მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის ხე-ლოვნების საერთაშორისო ფესტივალმა „საჩუქარმა“, იაპონიის კულტურის სამინისტროსთან თანამშრომლობით, მოახერხა, რომ ბუტოს ეს ცნობილი და-სი – „სანკაი ჯუკუ“ (იაპონურ ენაზე ეს „ზღვის სანაპირო სახლს ნიშნავს“) ქართველი მაყურებლისთვის გაეცნო.

გარკვეულწილად, XX საუკუნის იაპონიაში, მოდერნიზაციამ გავლენა იქონია საშემსრულებლო ხელოვნებაზე. 1950-იან წლებში ქვეყანა კინემატოგ-რაფის ინდუსტრიით სიდიდით მეორე იყო მსოფლიოში, 1960-იანი წლების ბოლოს ტელევიზორი ყველა ოჯახს ჰქონდა მრავალი სატელევიზიო არხით, თუმცა, იაპონური საზოგადოებაში არ ნელდება ინტერესი სათეატრო ხელოვ-ნებისადმი და, 1970-იან და 1980-იან წლებში, სოციოლოგიური გამოკითხვის შედეგად, გაზრდილი იყო დასწრება თითქმის ყველა ტიპის წარმოდგენაზე. საერთო ჯამში, ტოკიოში ყოველწლიურად იდგმებოდა დაახლოებით 3000 ქუ-ჩის თეატრის სპექტაკლი, ხოლო, სახელმწიფო და კერძო თეატრებმა, არა ერ-თი ტრადიციული თუ, თანამედროვე, ავანგარდული სპექტაკლი შექმნეს, რის-თვისაც ახალი, თანამედროვე ტექნოლოგიებით ახალი სივრცეებიც კი აშენდა. რაც შეეხება მსოფლიოში ცნობილ, ტრადიციულ იაპონურ ბუნკაროს, ნოსა და კაბუკის წარმოდგენებს, ისინი დღემდე არ წყვეტენ არსებობას. 1966-85 წლებში სამი ნაციონალური თეატრი ააგეს სწორედ ამ სამი ტრადიციული და-სისთვის.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან დაიწყო იაპონიაში ყოველწლიური თეატრალური და ცეკვის ფესტივალები, რომელიც, მსოფლიოს სხვა ფესტივალებთან შედარებით, თემატურად, ასევე, ვიზუალუ-რად საკმაოდ მდიდრული იყო და არის, სადაც, მონაწილეობას იღებს რო-

გორც ადგილობრივი, ასევე, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების თეატრალური დასები. სტუმრებს მასპინძლები ძირითადად მათ ტრადიციულ სათეატრო სანახაობებს აცნობდნენ და, ამით უწევდნენ მათ პოპულარიზაციას, გარდა იმისა, რომ ტრადიციული სპექტაკლებით ისინი ხშირად დადიოდნენ საზღვარგარეთ საგასტროლოდ.

შესაბამისად, შესაძლებელია ითქვას, რომ ყველა ფორმისა თუ ტიპის თეატრი განვითარდა ამომავალი მზის ქვეყანაში და თითოეულ მათგანს თავისი მაყურებელი ჰყავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. <https://www.britannica.com/art/Japanese-performing-arts/Since-World-War-II>
2. <https://indigo.com.ge/articles/b31cbf26-48ba-49fe-8f23-6cc3915ef054/>
3. <https://www.japan-talk.com/jt/new/japanese-theatre>

ირმა დოლიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

დიმიტრი თავაძის სცენოგრაფიული მახავილეობის შესახებ

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, როგორც „სასცენო ხელოვნების“ ინსტიტუტი, 1923 წელს, აკ. ფალავას მიერ შექმნილი დრამატული სტუდიის ბაზაზე დაარსდა. 1926 წელს ინსტიტუტმა შეწყვიტა არსებობა და 1939 წლის 1 სექტემბერს აკ. ხორავასა და აკ. ფალავას თაოსნობით კვლავ აღდგა. 1926 წლის მსგავსად, 1939 წელსაც, თეატრალურმა ინსტიტუტმა რუსთაველის თეატრის შენობაში დაიდო ბინა. სწორედ ამ დროიდან მოყოლებული უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცულია თეატრალურ ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლების მხატვრული გაფორმების ამსახველი ესკიზები. ისინი შესრულებულია XX საუკუნის თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობაში გამორჩეული ისეთი ხელწერის ხელოვანთა მიერ, როგორებიც არიან: ირ. გამრეკელი, ირ. შტენბერგი, დ. თავაძე, ს. ვირსალაძე, ალ. თევზაძე, ივ. ასკურავა და სხვ. ეს სპექტაკლები დადგმულია აკ. ხორავას, აკ. ფალავას, აკ. ვასაძის, დ. ალექსიძის, ლ. იოსელიანის, მ. თუმანიშვილის, გ. ლორთქიფანიძის და სხვა ცნობილი მსახიობებისა და რეჟისორების მიერ (დოლიძე, 2021:14).

დიმიტრი თავაძის შემოქმედებითი გზა ხანგრძლივი, ნაყოფიერი და მრავალფეროვანი იყო. ამ გზის დასაწყისი ხელოვანის ადრეულ ასაკს უკავშირდება. თეატრი აღმოჩნდა მისი დიდი გატაცება ბავშვობიდანვე. ყველა სპექტაკლი ჰქონდა ნანახი, რომელიც კი ქუთაისში იდგმებოდა. პეტრე ოცხელთან ერთად სწავლობდა ხატვას ქუთაისის სამხატვრო სტუდიაში.

1926-1930 წლებში დ. თავაძე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ფერწერის ფაკულტეტზე (პედაგოგები: იოსებ შარლემანი, გიგო გაბაშვილი, ევგენი ლანსერე, ჰერიხ ჰრინევსკი, ე. თათევოსანი) სწავლობდა და აკადემიის კურსდამთავრებულთა ერთ-ერთი პირველი თაობის წარმომადგენელია.

დ. თავაძე რუსთაველის თეატრში ს. ახმეტელისა და ირ. გამრეკელის მოღვაწეობის დროს მოვიდა და რეჟისორის ასისტენტად დაიწყო მუშაობა (1927-1930). მალევე (1932) შედგა მისი სამხატვრო დებიუტი რუსთაველის თეატრის სცენაზე (პ. სამსონიძის პიესა „სალტი“; რეჟისორები: ს. ახმეტელი და შ. ალსაბაძე). 1930-1948 წლებში დ. თავაძე უკვე რუსთაველის თეატრის მხატვარია, 1941-1945 წლებში მეორე მსოფლიო ომში იბრძოდა. ჩამოსვლისთანავე რუსთაველის თეატრში დაბრუნდა და მალე თეატრის მთავარი მხატვარი გახდა. თითქმის სამი ათეული წელი (1948-1976) დ. თავაძე რუსთაველის თეატრის მთავარი მხატვარია. სწორედ ამ პერიოდში ის ყველაზე აქტიურად აფორმებს სპექტაკლებს თეატრალურ ინსტიტუტში. მის სახელს უკავშირდება 1939 წელს აღდგენილი თეატრალური ინსტიტუტის პირველი

სპექტაკლის „პავლე გრეკოვი“ გაფორმებაც. მომდევნო სპექტაკლს მხატვარი 1946-1947 წლებში აფორმებს. აქედან მოყოლებული კი უწყვეტად თანამ-შრომლობს თეატრალურ ინსტიტუტთან 1957 წლის ჩათვლით და კვლავ უბრუნდება მას ათწლიანი პაუზის შემდეგ, 1967 წელს.

მუზეუმში დაცული ესკიზების კოლექციის უადრესი ნიმუშები დიმიტრი თავაძეს (1901-1990) ეკუთვნის. ეს არის 1940 წელს აკ. გასაძის მიერ დადგმული სპექტაკლისთვის – ბ. ვოიტეხოვის, ლ. ლენჩის „პავლე გრეკოვი“ – შექმნილი ესკიზები (პრემიერა შედგა: 25/V, 7/VI. 1940). შემორჩენილია დეკორაციის ცხრა ესკიზი. ყველა მათგანი და თავაძის და აკ. ხორავას ავტოგრაფებითაა. მათში კარგად იკითხება მხატვრის ხელწერა. და თავაძის თავშეკავებული, სამეტყველო ენა სულ რამდენიმე ფერით ისაზღვრება (შავი, ნაცრისფერი, ვარდისფერი, წითლის აქცენტებით). ერთი შეხედვით ძუნნი კოლორიტი მკაცრად ორგანიზებული გარემოს შექმნას ემსახურება, დეტალებზე მხოლოდ მინიშნებებია. შემდგომი პერიოდის ესკიზებისგან განსხვავებით, ისინი მხოლოდ მკაფიო მახვილებს ქმნიან ერთდროულად კონკრეტული და პირობითობით გაჯერებული გარემოს წარმოსაჩენად. ზოგადად, ამ პერიოდში არსებული ტენდენციების მიუხედავად, რამდენიმე ესკიზში მაინც იჩენს თავს კონსტრუქტივიზმის ელემენტები. „სიმეტრიულ“ გარემოში ჩართული „ასიმეტრიული“ კონსტრუქციები, რომლებიც ორგანზომილებიანი სიბრტყიდან „დაღწევასა“ და დინამიური, აქტიური სამოქმედო გარემოს შექმნას უწყობს ხელს (სურ. №1).

„თავისი შემოქმედების დასაწყისში, დიმიტრი თავაძე, სათეატრო მხატვრობაში იმხანად დამკვიდრებული კონსტრუქტივისტული ხაზის გამზიარებელ-გამგრძელებლად გვევლინება... შემდგომ პერიოდში მხატვარი, დროის მოთხოვნილებისამებრ, სულ უფრო „რეალისტური“ ფერწერული დეკორაციისკენ, გარემოს მეტი თხრობითობა-დაკონკრეტებისაკენ იხრება, სადაც სივრცის ილუზორული გადმოცემა ფერწერული ხერხების მეშვეობით მიღლწევა..“ (თუმანიშვილი, 2015).

1946 წლით თარიღდება თეატრალურ ინსტიტუტში საკურსო სპექტაკლისთვის – ჯ. სინგის „გმირი“ – შესრულებული ესკიზი (პრემიერა 7/IV. 1947. რეჟ. ს. ჭელიძე, მხატვარი დ. თავაძე). მეორე მსოფლიო ომიდან დაბრუნებისთანავე მხატვარი რუსთაველის თეატრის პარალელურად თეატრალურ ინსტიტუტშიც ბრუნდება. ესკიზის ქვედა სიბრტყეზე სხვადასხვა სახის წარწერაა. მათ შორისაა: თარიღი „3.X.46 წ.“, აკ. ხორავას ავტოგრაფი: „ვამტკიცებ, აკ. ხორავა,“ „მხატ. დ. თავაძე 1946,“ „მიღებულია ს. ჭელიძე“ და სხვ. ესკიზზე განსაკუთრებული დეტალიზაციითაა გამოსახული ინტერიერი, სცენის სიღრმეში დიდგონალურად შეჭრილი, ხის მძლავრ სვეტებზე დამყარებული, ძელური გადახურვის მქონე ნაგებობის ინტერიერი. წინა პლანზე ქვის კვადრებით ნაგებ მასიურ ბოძთან წამომართული და სასცენო სივრცეში სანახევროდ შემოჭრილი ფოთლოვანი ხის გამოსახულებით. ეს მართლაც მრავალრიცხოვანი ყოფითი ელემენტებით დატვირთული სივრცე უკვე თავისთავდატარებს თხრობით ხასიათს (სურ. №2).

თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი აკ. ხორავა, ამავდროულად რუს-

თეატრის თეატრის ერთ-ერთი ხელმძღვანელია (1935 წლიდან. 1949-1955 წლებში – დირექტორი). ინსტიტუტის არა ერთ სპექტაკლზე მუშაობენ საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული – რუსთაველის თეატრის რეჟისორები და მხატვრები. ზოგადად, რუსთაველის თეატრთან ინსტიტუტის სასწავლო პროცესის მჭიდრო კავშირს ჯერ კიდევ თეატრთან სტუდიების არსებობის დროს დაედო საფუძველი. ეს ტრადიცია საკმაოდ დიდხანს შენარჩუნდა თეატრალურ ინსტიტუტში.

„დ. თავაძისთვის რუსთაველის სახ. თეატრში მუშაობის პირველი ათეული წელი მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის ჩამოყალიბების ხანაა. ეს იყო ქართული თეატრის აღორძინების პერიოდი, დაკავშირებული გამოჩენილი ქართველი რეჟისორების კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოღვაწეობასთან საქართველოში, ფაქტიურად, ამ დროს ჩაეყარა საფუძველი თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებას, როგორც სახვითი ხელოვნების დამოუკიდებელ დარგს. მის განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ბევრმა ნიჭიერმა ფერმწერმა და გრაფიკოსმა. განსხვავებული ინდივიდუალური ხელწერის მხატვრებმა: ი. შარლემანმა, ე. ახვლედიანმა, ლ. გუდიაშვილმა, დ. კაკაბაძემ, ს. ქობულაძემ და სხვებმა, რომლებიც აქტიურად ჩაებნენ თეატრების მუშაობაში, ხოლო მხატვრებმა: ირ. გამრეკელმა, პ. ოცხელმა და ს. ვირსალაძემ თავიანთი შემოქმედება მთლიანად თეატრს დაუკავშირეს. მალე თეატრის მხატვრათა რიგებს შეუერთდა დ. თავაძე“ (ალადაშვილი, 1986:11).

თეტარისა და კინოს უნივერსიტეტის მუზეუმში დაცული ესკიზების, რეპერტუარისა და სპექტაკლების პროგრამების მიხედვით, თეატრალურ ინსტიტუტში დიმიტრი თავაძეს გაფორმიბული აქვს სპექტაკლები 1939/40 – 1977/78 წლებში. მათი რაოდენობა ოთხ ათეულს აღწევს. 1939/40 – 1949/50 წლებში მხატვარმა გააფორმა ექვსი სპექტაკლი (ამ პერიოდში დ. თავაძე რუსთაველის თეატრის მხატვარია), 1950/51 – 1956/57 წლებში ოცდაათამდე სპექტაკლი (დ. თავაძე რუსთაველის თეატრის მთავარი მხატვარია), 1966/67 – 1968/69 წლებში – ხუთი სპექტაკლი, 1970/71 წლებში კი მხოლოდ ერთი სპექტაკლი (დ. თავაძე კვლავინდებურად რუსთაველის თეატრის მთავარი მხატვარია), 1975/76 – 1977/78 წლებში მხატვარი აფორმებს ორ სპექტაკლს და ამით სრულდება დ. თავაძის მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტში.

როგორც ვხედავთ, დ. თავაძის მოღვაწეობა განსაკუთრებით ნაყოფიერია გასული საუკუნის 50-იან წლებში. მუზეუმის კოლექციაში დაცულია მხატვრის მიერ ამ პერიოდში შესრულებული ესკიზები სპექტაკლებისთვის: ა. ცაგარელის „ხანუმა“ (პრემიერა – 29,30/XII 1952. რეჟ.: აკ. ვასაძე, აკ. დვალიშვილი) – დეკორაციის ორი ესკიზი – I აქტისთვის და II, III აქტებისთვის (სურ. №3). პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (პრემიერა – 17,18/XII. 1953. რეჟ.: ო. გვიჩია, გ. სებისკვერიძე); უ. შექსპირის „მეთორმეტე დამე“ (პრემიერა – 23. 24 /XII. 1955. რეჟ. დ. ალექსიძე); ა. შირვანზადეს „პატიოსნების-თვის“ (პრემიერა – 12-15 /IV. 1955. რეჟ. ა. გამსახურდია). ა. ცაგარელის „ციმბირელი“ (პრემიერა – 2/VI. 1956. რეჟ. კ. პატარიძე). პიესა დაიდგა 1948 წელსაც. მხატვარი ამ შემთხვევაშიც დ. თავაძე იყო. ამ სპექტაკლებისთვის

შექმნილი ესკიზები დ. თავაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული სპექტაკლების მხოლოდ ნაწილია.

გასული საუკუნის 50-იან წლებში დ. თავაძის მიერ თეატრალური ინსტიტუტის ნარმოდგენებისთვის შესრულებული ესკიზები სტილისტური თვალსაზრისით მხატვრული ძიებების სხვადასახვა მიმართულებას ავლენს. დეკორაციათა ესკიზები სპექტაკლებისთვის „ყვარყვარე თუთაბერი“, „პატიოსნებისთვის, „ციმბირელი“, „გზა მშვიდობისა“ რეალისტური ტენდენციების გამომხატველია, სადაც, ამავდროლად, სულ უფრო აქტიურ როლს ასრულებს დეკორატიულობისკენ სწრაფვა (ინტერიერის დეკორირებული კედლები, ვიტრაჟები, ორნამენტებით შემკული მენამულისფერი მძიმე ფარდები და სხვ.). მეტი დინამიზმი, და ფერწერულობა იკვეთება სპექტაკლებისთვის „მეთორმეტე ღამე“ შექმნილ ესკიზებში. ამას განაპირობებს ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან აღქმულ-დანახული გარემო და არქიტექტურა, განსხვავებული მასშტაბი, ფორმისა და ხაზის დინამიკა. ზოგჯერ მსუყე, ლოკალური ტონები, ზოგჯერ ფერადი ფანქრით მინიშნების დონეზე მოცემული ფერები (სურ. №4). სიღრმეში ბუნებისა და ქალაქის პეიზაჟის ჩართვა და ამით სასცენო სივრცის მასშტაბურობის ხაზგასმა.

„ომის წინა წლებში გამომჟღავნებულმა საერთო ტენდენციამ მკაფიო სახე მიიღო მხატვრის 40-იანი წლების ნამუშევრებში და გრძელდება 50-იან წლებშიაც. სპექტაკლის გაფორმების ძირითად ამოცანად ისახება დეკორაციებსა და კოსტიუმებში დამაჯერებელი ხორცესხმა ეპოქისა და გარემოსი. რომელშიაც პიესის მოქმედება წარმოებს, მისთვის დამახასიათებელი ფორმების, ატრიბუტების და აქსესუარების მთელი არსენალით. სცენის სპეციფიკის და მის ტექნიკურ შესაძლებლობათა ღრმა ცოდნა ხელს უწყობდა დ. თავაძეს, რათა მოქმედების ადგილის და გარემოს ზუსტი ასახვა სცენაზე დაექვემდებარებინა საერთო თეატრალურობის შთაბეჭდილებისთვის, გაფორმებაში ყურადღებას იქცევს აშენებული და ფერწერული დეკორაციების მხატვრული ერთიანობა.“ (ალადაშვილი, 1982 : 92).

1953 წელს დ. თავაძეს გაფორმებული აქვს სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ დადგმული საკურსო სპექტაკლები: პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (მეორე მოქმედება), მ. სერვანტესის „სალამანკის გამოქვაბული“ (პრემიერა – 16,18/XII. 1953. რეჟ. გ. გარეჩილაძე, გ. ქართველიშვილი), ა. ჩეხოვის „დიდ გზაზე“ (პრემიერა – 16,18 / XII. 1953. რეჟ. ვ. ფაჩულია, ო. გურგენიძე), ა. დე მიუსეს „სიყვარულით არ ხუმრობენ“ (პრემიერა – 17,19/XII. 1953. რეჟ. ნ. ხატისკაცი, თ. მაღალაშვილი). ამ სპექტაკლებიდან შემორჩენილია მხოლოდ „სალამანკის გამოქვაბულის“ და „ყვარყვარე თუთაბერის“ თითო ესკიზი. ამიტომ ფასეულ ინფორმაციას შეიცავს ამ სპექტაკლებთან დაკავშირებული ე.წ. „კედლის გაზეთები“ (პოსტერი), რომლებიც ფოტოებსა და ამ სპექტაკლებისადმი მიძღვნილ სტატიებს შეიცავენ. ფოტოებში კარგად აღიქმება სცენები დ. თავაძის ესკიზით განხორციელებული სპექტაკლიდან „ყვარყვარე თუთაბერი“.

1954 წელს დ. თავაძემ გააფორმა კ. გოლდონის „ორი ბატონის მსახუ-

რი“ (პრემიერა – 29/XI – 2/XII. რეუ. დ. ალექსიძე. სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის | სადიპლომო სპექტაკლი). ესკიზები არ შემორჩენილა, თუმცა მუზეუმში დაცულია სპექტაკლის მოსაწვევები, პროგრამა და ხელნაწერი აფიშა. ამ მასალებს დღეს უკვე საარქივო დოკუმენტების მნიშვნელობა აქვს. პროგრამაშიც და ხელნაწერ აფიშაზეც მითითებულია: „მხატვარი – დ. თავაძე /სტალინური პრემიის ლაურეატი, ხელოვნების დამსახ. მოღვაწე“. სტალინური პრემია იმ დროისათვის გამორჩეული ჯილდო იყო და მეცნიერებასა და ტექნიკაში, სამხედრო ცოდნაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში შეტანილი განსაკუთრებული ღვაწლისა და დამსახურებისთვის ენიჭებოდათ.

არატიპურია ა. შირვანზადეს „პატიოსნებისთვის“ შექმნილი ესკიზები, უკანა სიბრტყეზე დეკორაციის ამსახველი იმავე კომპოზიციის ფანქრით შესრულებული ვარიაციებით და დეკორაციათა განლაგების გეგმებით. ლოკალური ლურჯი, ყვითელი და თეთრი ფერებით წარმოდგენილი ინტერიერები მაყურებლის წინაშე ფრონტალურად გამლილი მოქმედების სივრცეებია. სარეჟისორო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტთა ეს საკურსო სპექტაკლი 1955 წელს დაიდგა (რეუ. ა. გამსახურდია, მხატ. დ. თავაძე). მხოლოდ ფანქარშია გაკეთებული „სალამანკის გამოქვაბულის“ შემორჩენილი ერთადერთი ესკიზი. საერთო გადაწყვეტით ის რამდენიმე წლით ადრე მხატვრის მიერ გაფორმებულ ჯ. სინგის „გმირის“ დეკორაციის ესკიზს მოგვაგონებს. „პატიოსნებისთვის“ შექმნილი ესკიზები (მუზეუმში დაცულია ორი ესკიზი) თეატრალური გარემოს რეალისტურ სურათს ქმნის, რაც 50-იანი წლების საერთო ტენდენციადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

საზოგადოდ ამ პერიოდში „სპექტაკლის გაფორმების ძირითად ამოცანად იქცა ის, რომ დეკორაციებსა და კოსტიუმებში ზუსტად და დამაჯერებლადაა ხორციელი ეპოქა, გარემო, სადაც წარმოებს პიესის მოქმედება, მისთვის დამახსასიათებელი ფორმების, ატრიბუტებისა და აქსესუარების მთელი არსენალით.

სცენის სპეციფიკისა და მის ტექნიკურ შესაძლებლობათა ღრმა ცოდნა ხელს უწყობდა დ. თავაძეს, რათა მოქმედების ადგილის და გარემოს ზუსტი ასახვა სცენაზე საერთო თეატრალურობის შთაბეჭდილებისთვის დაექვემდებარებინა“ (ალადაშვილი, 1986:14).

ზემოგანხილულ ესკიზებთან სტილისტურად ახლოს დგას სარეჟისორო ფაკულტეტის V კურსის სტუდენტთა საკურსო სპექტაკლის ა. ჩეხოვის „იუბილე“ (1956) და სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტთა II სადიპლომო სპექტაკლის ა. ცაგარელის „ციმბირელი“ (1956) მხატვრული გაფორმება. ყველა ამ სპექტაკლში ტიპურია სასცენო სივრცის მონუმენტურად დრაპირებული ფარდებით გამოყოფა, რეალისტურად წარმოდგენილი ინტერიერები ზომიერად დატვირთული ავეჯითა და აქსესუარებით. მხატვარი ქმნის გარემოს, რომელშიც ცოცხლობენ და მოქმედებენ გმირები და არა ფონს – იმთავითვე გამიზნულს ფრონტალური მოქმედებისა და აღქმისათვის.

ექვს ათეულ წელზე მეტი იმუშავა დ. თავაძემ (1911-1990) რესთაველის თეატრში. 170-ზე მეტი სპექტაკლი გააფორმა ოც სხვადასხვა თეატრში რო-

გორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ (მოსკოვი, კიროვაბადი). თანამშრომლობდა ქართული თეატრის თითქმის ყველა ცნობილ რეჟისორთან: ს. ახმეტელთან, დ. ალექსიძესთან, მ. თუმანიშვილთან, რ. სტურუასთან და სხვ. მისი დადგმების უმეტესობა რუსთაველის თეატრს უკავშირდება (57 სპექტაკლი). გამორჩეული წარმატება ჰქონდა ფლეტჩერის კომედიას „ესპანელი მღვდელი“ და კოპოუტის პიესას „როცა ასეთი სიყვარულია“ (ორივე სპექტაკლის რეჟ.: მ. თუმანიშვილი). ზოგადად, დ. თავაძის და მ. თუმანიშვილის ტანდემი რუსთაველის თეატრში წარმატებული სპექტაკლების სიმრავლით გამოირჩევა („ესპანელი მღვდელი“ (1954), „სასტუმროს დიასახლისი“ (1962), „როცა ასეთი სიყვარულია“ (1959), გ. ხუხაშვილის „ზღვის შვილები“ (1961).

თეატრალურ ინსტიტუტში დ. თავაძე სპექტაკლებს აფორმებდა ა. ვასაძესთან, ს. ჭელიძესთან, ა. დვალიშვილთან, ა. გამსახურდიასთან, დ. ალექსიძესთან, აკ. ხორავასთან, კ. პატარიძესთან. რუსთაველის თეატრს თუ შევადარებთ, სადაც მხატვარს ყველაზე მეტი სპექტაკლი აქვს გაფორმებული, არანაკლები ინტენსივობით გამოირჩევა მისი მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტშიც.

დ. თავაძის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში გაფორმებული ათეულობით სპექტაკლი, აქამდე უცნობი სპეციალისტებისა და ფართო საზოგადოებისათვის, მხატვრის შემოქმედების განუყოფელი ნაწილია, რომლის გარეშეც შეუძლებელია დ. თავაძის სცენოგრაფიული მემკვიდრეობის სრული სურათის რეკონსტრუქცია.



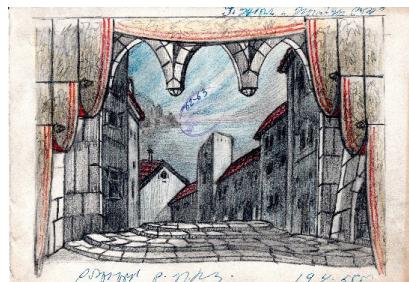
1.



2.



3.



4.

ილუსტრაციები:

1. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „პავლე გრეკოვი,“ 1940
2. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „გმირი,“ 1946
3. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „ხანუმა,“ 1952
4. დ. თავაძე, დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „მეთორმეტე ლამე,“ 1955

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალადაშვილი ნ., ქართული სცენოგრაფიის დიდოსტატი (დიმ. თავაძის პერსონალური გამოფენის გამო), ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება,“ 1982, №7.
2. ალადაშვილი ნ., „დიმიტრი თავაძე,“ საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1986.
3. დოლიძე ი. „მეხსიერების ისტორიიდან – ესკიზების კოლექცია,“ სამეცნიერო შრომების კრებული „Art კვლევები“ III, 2021.
4. „თეატრის მხატვრობა 1920-1950, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის კოლექცია, თბილისი, 2008.
5. თუმანიშვილი ე., შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის მუზეუმში დაცული კოლექციის ზოგადი დახასიათებისათვის (XX ს-ის 20-40-იანი წლების ესკიზები, ელექტრონული უურნალი „Ars Georgika“, 2015 https://www.georgianart.ge/index.php/ka/component/magazine/?func=show_editition&id=16
6. რუსთაველის თეატრის სცენოგრაფია, 1950-2000, თბილისი, 2019;
7. ურუმაძე თ. „დიმიტრი თავაძე;“ ჟურ. „ლიტერატურა და ხელოვნება,“ 2011, № 3.

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

უილიამ შექსპირის პერსონაჟთა ქმარების დიაგრამები თანამედროვე სათაათოო ხელოვნებაში

უილიამ შექსპირის ტრაგიკული თუ კომიკური გმირები, განსხვავებული გრძნობათა ბუნების, ბიოგრაფიების თუ მისწრაფებების – ერთობლივად ქმნიან სრულიად უნიკალურ პერსონაჟთა გალერეას, რომელთა განსახიერება სცნაზე ყველა მსახიობის ოცნებაა. უანრული სხვაობა, ცხადია, პერსონაჟების ქმედებათა დიაგრამის განსხვავებულობასაც განაპირობებს. ხშირად გვხვდება ერთი და იმავე პიესის სხვადასხვა ინტერპრეტაციების გამო ერთი და იმავე პერსონაჟის რადიკალურად საპირისპირო უანრში თუ სტილისტიკაში წარმოსახვა. სტატიის თემა შექსპირის პიესების ოცდამეერთე საუკუნის რეჟისორების მიერ დადგმული სპექტაკლების ანალიზია-მათი ვარიაციები, როდესაც რეჟისორები სხვადასხვა ეპოქებში “ჩასახლებულ” შექსპირის პერსონაჟებს გრძნობათა ბუნებას უცვლიან.

კომპანია „სიტი“ „რადიო მაკბეტი“ უილიამ შექსპირის მიხედვით, რეჟისორები ენ ბოგარტი და დარონ ლუესტი. ენ ბოგარტის საყოველთაოდ ცნობილი რეჟისორის, სპექტაკლის თანავტორი დარონ ლ. უესტია, რომელიც ამ სპექტაკლის ხმის რეჟისორიცაა. ხმის რეჟისორის თანარეჟისორად წარდგენაში თავიდანვე გაცხადდა დადგმის პრიორიტეტი- „რადიო მაკბეტის“ სტილისტიკას სიტყვა, ტექსტი, ხმოვანება, ხმის ეფექტები განსაზღვრავს უპირატესად. თუმცა, ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ წარმოდგენის ვიზუალური გადაწყვეტა, 30-იანი წლების რადიოსტუდიაში წარმოსახული „მაკბეტი“ თავისთავად შთამბეჭდავია და გარემოც და პერსონაჟთა ეპოქის შესატყვისად შექმნილი კოსტიუმები (მხატვარი ჯეიმზ შუტი) პიესის სიღმისეული და ინტელექტუალური ფორმით მიწოდებისკენ განაწყობს მაყურებელს. მეოცე საუკუნის ოცდაათიანი წლების დახვენილ კოსტიუმებში გამოწყობილი მსახიობები თითქოს შექსპირისეული არისატოკრატული ინგლისის სისხლიანი ვნებათალელვას მეოცე საუკუნის ანალიტიკურ-ინტელექტუალური თოქ-შოუს ფორმასაც მოარგებენ. როგორც ენ ბოგარტმა პრეს-კონფერენციაზე აღნიშნა, რადიო მაკბეტის ინსპირაციის სათავე დღიდი ამერიკელი რეჟისორის ორსონ უელსის რადიო დადგმა იყო, რომელიც მან 30-იან წლებში ამერიკაში განახორციელა. კომპანია „სიტის“ წარმოდგენა ერთგვარად ორსონ უელსის ხსოვნის უკვდავყოფაცაა. წარმოდგენის ექსპოზიციაში მაკბეტის როლის შემსრულებელი (სტეფენ ვებერი) ორსონ უელსის ხატე-

ბად არის წარმოსახული, სათვალის მიღმა რომ აკვირდება რადიოსპექტაკლის ჩასაწერად მისულ მსახიობებს. რადიოსტუდიაში მიმდინარე ინერტული მზადება თანდათან გადაიქცევა შექსპირის ყველაზე სისხლიანი პიესის ვნებების ასპარეზად. „სისხლიან ტრაგედიაში“ მთლიანად იგნორირებულია სისხლი, ძალადობის ილუსტრირება და რეჟისორებს მოძებნილი აქვთ ისტორიის მოყოლა-გათამაშების საინტერესო ფორმა...სპექტაკლი ერთგვარი რეპეტიციაა, რომელიც ჩაბნელებულ სტუდიაში თუ სარეპეტიციო ოთახში თამაშდება. მსახიობები სხვადასხვა განწყობებით, სხვადასხვა წარსული ყოფითი ისტორიებით მოდიან რეპეტიციაზე. სარეპეტიციო პროცესი კი თითქოს ე.წ. „ძგიდებამდე“ მიღწეულია, მსახიობების ნაწილს უკვე გავლილი აქვს „პერიოდი მაგიდასთან“ (ჩხარტიშვილი, <https://giffestivalblog>) ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ვიზუალური ეფექტები, რომელზეც, ფაქტობრივად, ყოველთვის იგება „მაკბეტის“ თანამედროვე ვერსიები, შეგნებულადაა უარყოფილი და ვნებათალელვა სიტყვებშია გადანაცვლებული- მიკროფონთან წარმოითქმება ტექსტი თუ უმიკროფონოდ. ელენ ლორენმა, ლედი მაკბეტის როლის შემსრულებელმა პრესკონფერენციაზე აღნიშნა, რომ მიკროფონთან წარმოითქმული სიტყვები და ტექსტი, რომელსაც მსახიობი მიკროფონის გარეშე წარმოთქვამს, განსხვავებულ მეტყველების ტექნიკას მოითხოვს და სპექტაკლში აქცენტების გადანაცვლება მუდმივი ცვალებადობის რეზუმში მიმდინარეობს. წითელი კაბით და შლიაპით შემოსილი ლედი მაკბეტი წარმოდგენაში თავიდანვე თითქოს სისხლის ლაქად აღიქმება. საოცარი ტრაგიზმით წარმოადგინა ელენ ლორენმა ლედი მაკბეტის სიგიურის ეპიზოდი. მის გარშემო და მის გამოც ხდება წარმოდგენაში მკვლელობები, რომლებიც მხატვარ გამნათებლის ბრაიან შუტის ნახევარტონების თუ ჩრდილების მონაცვლეობით შექმნილ სანახაობაში მისტიურ განწყობას ამძაფრებს. უდიდესი დატვირთვა აქვს წარმოდგენაში ხმოვან რიგს- იდუმალი, თითქოს მიღმიერი სამყაროდან გადმოსული ხმები კუდიანების წინასწარმეტყველების ეპიზოდებს საშინელებათა წარმოდგენის მომსწრედ აქცევს აუდიტორიას. და მაინც, ყოველგვარი ეფექტი თუ ტექნიკური ხერხი ფერმკრთალდება კომპანია „სიტის“ წარმოდგენაში იმ სამსახიობო ოსტატობასთან შედარებით, რომელიც მსახიობებმა ენ ბოგარტის რეჟისურით წარმოგვიდგინეს. ენ ბოგარტი, შესანიშნავი თეორეტიკოსი და პედაგოგი, კოლუმბიის უნივერსიტეტის პროფესორი, „სიტის“ მსახიობების მეშვეობით თითქოს მსახიობის ოსტატობის მასტერკლასს უჩვენებდა ქართველ მაყურებელს. გამაოგნებელი მეტყველების ტექნიკა, როდესაც ყოველი სიტყვა დატვირთულია უდიდესი განცდით- ასეთად წარმოგვიდგა თეატრალური დასი „რადიო მაკეტში“. და განა ტექსტი არ არის ერთადერთი, რითაც თავად შექსპირი ხუთი საუკუნის მანძილზე ატყვევებს მსოფლიოს და მკითხველის ფანტაზიას უსაზღვრო გასაქანს აძლევს? „რადიო მაკეტში“ სიტყვის პრიორიტეტი აუდიტორიას თანამონაწილედ აქცევს და მინიმალური ვიზუალური ეფექტებითაც ხელეწიფება შექსპირის ტრაგიული ვნებების წარმოდგენა. პრესკონფერენციაზე

გაუღერდა თეატრალური კომპანიის „საიდუმლო“: მსახიობები ყოველდღიური ტრენაჟის მეშვეობით აღწევენ იმ საოცარ ტექნიკას, რომელიც მათ სპექტაკლში წარმოგვიდგინეს. მიხეილ თუმანიშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილ ფესტივალზე, „საჩუქარზე“ ამ დასის ჩამოსვლით თითქოს ერთგვარი ხიდი გაიდო დიდი ქართველი რეჟისორისა და პედაგოგის და ენ ბოგარტის შემოქმედებით მეთოდოლოგიებს შორის. ამ მეთოდოლოგიას და ენ ბოგარტის ინტელექტს კომპანია „სიტი“, რომელიც ტადაში სუზუკისთან ერთად დაარსდა, სამსახიობო ოსტატობის მწვერვალამდე და შესანიშნავ სპექტაკლებამდე მიყავს.

უილიამ შექსპირის ტრაგიკომედია „ქარიშხალი“ გენიალური დრამატურგის შემოქმედების ბოლო პერიოდს მიეკუთვნება და სპეციალისტების უმრავლესობა იმაზეც თანხმდება, რომ „ქარიშხალი“ შექსპირის უკანასკნელი პიესაა. სპეციალისტები ამ ნაწარმოებს შექსპირის ანდერძსაც უწოდებენ.

მაინც რა გვიანდერძა უილიამ შექსპირმა და რატომ არის ეს პიესა ესოდენ პოპულარული ოცდამეერთე საუკუნეში?

პიესის მთავარი გმირი, მილანის ჰერცოგი პროსპერო, რომელსაც ნეაპოლის მეფის, ალონსოს დახმარებით მისივე ძმა, ანტონიო გააძევებს, ჯადოსნური წიგნების საშუალებით გრძნეული ხდება. გრძნეულის უმთავრესი უნარი, რომლითაც ის შექსპირის პიესის მიხედვით შეძლებს შურისძიებას და ძალაუფლების დაბრუნებას, არის ქარის მართვის უნარი- პროსპეროს შეუძლია გამოიწვიოს ქარიშხალი. მოდით გავიხსენოთ სახარებისეული სიუჟეტი, როდესაც გალილეის ზღვაზე მოწაფეებთან ერთად ხომლადზე მყოფ იესოს დაეძინება და გაღვიძებისთანავე, უფლის ბრძანებით, ზღვაზე ქარიშხალი ჩადგება. ეს ფაქტი არის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელიც იესოს მოწაფეებს მის ღვთაებრივ ძალებში არწმუნებს და შიშის და თაყვანისცემის გრძნობას იწვევს.

გრძნეული პროსპერო ქარების მართვის იმავე უნარს ფლობს. ეს გარემოება მას უდიდეს ძალებს ანიჭებს, ოღონდ პროსპეროს შემთხვევაში პირიქითაა- უნარი არ მომდინარეობს კეთილი ძალებისგან და პროსპეროს დამხმარეც არიელია. 1610-1611 წლებში, როდესაც შექსპირი ამ პიესას წერდა, არიული რასა ისევე აღნიშნავდა ატლანტიდის შთამომავალ უმაღლეს რასას, როგორც შემდგომ, მეოცე საუკუნეში, როდესაც რასის უპირატესობის ეგიდით კაცობრიობის წინაშე უდიდესი ბოროტება-ფაშიზმი იშვა. ჩხადია, შექსპირი და ფაშიზმი სრულიად განსხვავებული ეპოქების მოვლენებია, თუმცა ერთი რამ ცხადია- ორივე შემთხვევაში არიელი უპირატესობის და, მაშასადამე, ამპარტავნების სიმბოლოა შექსპირთანაც და ამავე ამპარტავნების ეგიდით ხდება მსოფლიო ბატონობისკენ მისწრაფების გამართლების სიმბოლოდ მეოცე საუკუნის უდიდესი ბოროტების იდეოლოგიაში.

მაშასადამე ყველაფერი გადაბრუნებული, უკულმა წარმოსახული- შექსპირის „ქარიშხლის“ მოქმედი პირების აღქმა ამ კონტექსტიტაც არის შესაძლე-

ბელი და თბილისის საერთაშორისო ფესტივალზე ნაჩვენები სილვიო პურკარე-ტეს დადგმული „ქარიშხლის“ განხილვა ამ ხედვითაც არის შესაძლებელი.

მსოფლიოში სახელგანთქმული რუმინელი რეჟისორის სპექტაკლები ადრე იხილა თბილისელმა მაყურებელმა. მაშინ ორი დადგმა იყო წარმოდგენილი: სა-მუელ ბეკეტის „გოდოს მოლოდინი“ და ჯონათან სვიფტის „გულივერის მოგზა-ურობა“. სწორედ ეს უკანასკნელი იყო სრულიად შოკის მომგვრელი, ტრაგიზ-მით სავსე და ულამაზესი წარმოდგენა, რომელმაც ქართველი თეატრალები დი-დი რუმინელი რეჟისორის თაყვანისმცემლებად აქცია.

სილვიო პურკარეტესგან არავინ ელოდა იმგვარ დადგმას, სადაც სტან-დარტული ხედვა ან გადაწყვეტა იქნებოდა წარმოდგენილი. რეჟისორსვე ეკუთ-ვნის შექსპირის პიესის ადაპტაცია. ის, რაც სცენაზე ვიხილეთ, იყო ანტიშექსპი-რიც და, ამავე დროს, უაღრესად შექსპირისეულიც ერთდროულად. ცნობილი მკვლევარი რონალდ გრინი შექსპირის პიესების ოცდამეერთე საუკუნის ინ-ტერპრეტაციების შესახებ აღნიშნავს: „შექსპირს რაც შეეხება, ბოლო ნლები-დან ვიცით, რომ მისი პიესების ყველაზე შთამბეჭდავი დადგმები სწორედ ისინია, რომლებიც მას თანამედროვე ავტორად წარმოაჩენს, სადაც მოქმედე-ბა ვითარდება ელისაბედ პირველის ინგლისიდან, ან საკუთრივ პიესების ორი-გინალში აღნიშნილი ეპოქებიდან ძალიან მოშორებულ პერიოდებში, თანამედ-როვე მსოფლიოში, ამა თუ იმ ფორმით. დიდ ლიტერატურასთან სწორედ ასე ვმუშაობთ: ჩვენთვის ის იმიტომ არის ცოცხალი, რომ მუდამ გვსურს, კვლავ თანამედროვედ ვაქციოთ. ამდენად, ამ ავტორებთან მიმართებით არჩევანი არ გვაქვს: ისინი ეკუთვნიან როგორც თავიანთ პერიოდს, ისე ჩვენს ეპოქას“ (გრინი, <http://www.radiotavisupleba.ge>).

„ქარიშხლის“ ოცდამეერთე საუკუნის ინტერპრეტაციებს შორის გამორჩე-ული ადგილი დაიმკვიდრა რობერტ სტურუას მიერ მოსკოვის თეატრში „ეტ ცე-ტერა“ 2010 წელს განხორციელებულმა დადგმამ. ეს მართლაც ბრნიშინვალე წარმოდგენა თბილისელმა მაყურებელმაც იხილა. თუ სტურუას დადგმის შედა-რებით ანალიზს პურკარეტეს სპექტაკლთან მოვახდენთ, დავინახავთ, რომ „ეტ ცეტერას“ წარმოდგენა და რუმინელთა კონცეფციაც და გადაწყვეტაც სრული-ად განხსხვავებულია, უფრო მეტიც, მე ვიტყოდი ანტიპოდურიც. ეს შეეხება რო-გორც პერსონაჟების არსის გადაწყვეტას: მათი შინაგანი სამყაროს თუ ჰაბიტუ-სის სცენიური ვერსიის შეთხვას, ასევე მთელი სტურუასეული ვერსიის ვიზუა-ლურ გადაწყვეტას. ვიდეო ინსტალაციის პრინციპზე აგებული გოგი ალექსი მესხიშვილის მხატვრობა კუნძულს უფრო ღრუბლებში განთავსებულად წარმო-სახავდა, სადაც სხვადასხვა პერსონაჟები ჰაერში უფრო თავისუფლად დაფარ-ფატებდნენ, ვიდრე მინაზე დადიოდნენ. რაც შეეხება არიელს, ეს პერსონაჟი სა-ერთოდაც ყოველთვის სცენის ჭერიდან ჩამორბოდა სივრცეში გია ყანჩელის არაჩვეულებრივი ლეიტერების თანხლებით. რობერტ სტურუას უჩვეულოდ მსუ-

ბუქი და ლალი წარმოდგენა ნამდვილი ზღაპარი იყო და ნამდვილი კომედია. რუ-
მინელთა სპექტაკლი კი სრულიად საპირისპირო პრინციპებზე იყო აგებული.

სახელგანთქმულ კრაიოვას მარინ სორესკუს ეროვნულ თეატრში გან-
ხორციელებული შექსპირის ერთ-ერთი ბოლო პიესა ტრგიკომედიის ჟანრს განე-
კუთვნება. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლში კომიკური ძალზე ცოტა იყო.
სამყარო, რომელიც მხატვარმა და კოსტიუმების ავტორმა დრაგოშ ბუჟაგიარმა
შექმნა ერთდროულად გვაგონებდა გემის ტრიუმსაც და მუქ ნაცრისფერ – მო-
ყავისფრო ტონებში წარმოსახულ მოჯადობულ სამყაროსაც წარმოადგენდა.
დეკორაციას ასრულებდა ოთხუთხედი ფილებით შექმნილი ტრიუმის ჭერი,
რომელიც სივრცის დახუთულობის ასოციაციას ბადებდა, საიდანაც გამოსავ-
ლის მოძებნა ერთობ რთული იყო. დეკორაციის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი
დეტალი – უკუღმა დამაგრებული ჭალი ავტორების კონცეფციას თვალსაჩინოს
ხდიდა- ამ სამყაროში ყველაფერი თავდაყირა მოხდებოდა. გრძნეული პერსონა-
ჟები გამეფებულ ბოროტებას მარადიული ღირებულების შექცევადი, გადაბრუ-
ნებული სახითაც დაუპირისპირდებოდნენ და მათ დასამარცხებლად ბოროტე-
ბის წინ არ აღდგომის პოსტულატს არ გაიზიარებდნენ, ისევე როგორც თავად
შექსპირი. რაგოშ ბუჟაგიარის სცენოგრაფია ბაროკალურ ფერწერას გვაგონებ-
და სცენაზე: მძიმე, უხეში ფორმებით და მასიური მრავალფიგურიანი კომპოზი-
ციებით. სპექტაკლის ვიზუალური გადაწყვეტისას უმთავრესი რეჟისორისა და
მხატვრის მიერ ქარიშხლის გათამაშებაა- ქარიშხლის, რომელიც შექსპირის პიე-
სის სათაურია და რომლის მეშვეობითაც ხდება ყველაფერი. წარმოდგენაში პე-
რიოდულად სცენის სიღრმეში განთავსებული კარებიდან ჰაერის ძლიერი ნაკა-
დი იქრებოდა. ნაკადს თან მოყვებოდა უამრავი ქალალდი და მტვერი. ქარიშ-
ხლის ნაკადი ათამაშებდა სცენის სივრცეში პროსპეროს წიგნებს-იგი ხომ სწო-
რედ ამ ჯადოსნური წიგნების წყალობით გახდა გრძნეული. ქალალდის ფაქტურა
დომინირებდა პერსონაჟების კოსტიუმების გადაწყვეტაშიც. ქარიშხალი, წიგნე-
ბი და ფურცლები – ამ სამ ელემენტზე იგებოდა უპირატესად წარმოდგენის ვი-
ზუალური ეფექტები. ქალალდის ფაქტურის იყო წარმოდგენაში კოსტიუმების
ნაწილი, უპირველეს ყოვლისა, მირანდას კაბა. სპექტაკლის ფინალში ქალალდის
გროვების ფრენა ყოვლისნამლეკაობის მეტაფორად აღიქმებოდა. მეტაფორა,
რომელიც სცენაზე ქალალდის ფაქტურით იქმნებოდა ცოდნისა და გონებისმიე-
რის გრძნეულობაში გარდატეხის შედეგებზეც მიგვანიშნებდა.

სპექტაკლი აღიქმებოდა, როგორც ფერწერული კომპოზიციების წყება,
რომელიც დროსა და სივრცეში ერთიანდებოდა. „ფარდის გახსნისთანავე მაყუ-
რებლის თვალწინ ფერადი სამყარო იშლება, რომელიც მაყურებელს გულგრილს
ვერ ტოვებს. მხატვრული სინამდვილე აქ მიღწეულია ფაქტურითა და ფერით,
შექმნილია შექსპირისეული ატმოსფერო, რომელიც დროს (სხვათაშორის სივ-
რცესაც) არ აკონკრეტებს. თუმცა პერსონაჟების გარეგნობით ვხვდებით, რომ

ეს ერთი კონკრეტული დრო არ არის, ეს კაცობრიობის მიერ განვლილი გზაა, მთელი პროცესია უახლოეს თანამედროვეობამდე“ (ჩხარტიშვილი 2015).

სპექტაკლში ძირითადი ანტიშექსპირული სვლა მშვენიერი მირანდასა და ველური კანიბალის სიმბიოზია ერთ სხეულში; ძალზე საკამათო გადაწყვეტა, რომელმაც არაერთგვაროვანი მოსაზრებები გამოიწვია მაყურებელშიც და სპეციალისტებშიც. კრიტიკოს მაკა ვასაძის სტატიაში „დიდი მოლოდინი, რომელიც სამწუხაროდ არ გამართლდა“ ავტორი ამგვარ შეფასებას აძლევს რუმინელთა წარმოდგენას: „პურკარეტეს ინტერპრეტაციით მთელი სპექტაკლი პროსპეროს სიზმარია. ამ სიზმარში რეჟისორი, პერსონაჟების სახეების შექმნისას, სხვადასხვა გამომსახველობითი ხელოვნების: ოპერის, ფილმის ციტირებებს აკეთებს. მაგალითად, უფლისწული ფერდინანდი – ჯონი დეპის ჯეკი ბელურას ჩამოგავს, ფილმიდან „კარიბის ზღვის მეკობრეები“, მირანდა-კანიბალი კი ექიმი ფრანკენშტეინის მიერ შექმნილ ადამიან-ურჩებულს. აქვე აღვნიშნავ, რომ რეჟისორმა შექსპირის პიესის ეს ორი მოქმედი პერსონაჟი: პროსპეროს ქალიშვილი მირანდა და კუნძულის ბოროტი ჯადოერის შვილი კანიბალი ერთ სახეში გააერთიანა. ხოლო, უფლისწული ფერდინანდის როლი ქალ მსახიობს განასახიერებინა. რატომ? – მართალი გითხრათ ვერ მივხვდი. მილანის დიდგვაროვანები მილოშ ფორმანის ფილმის „მოცარტი და სალიერის“ პერსონაჟებს მოგაგონებენ, არიელი და სულები კი წითელცხვრიანი ჯამბაზებად გამოსახა.“ (ვასაძე, 2015) ამ ფონზე პრინც ფერდინანდის როლის შესრულება ქალის მიერ არც თუ ისე გასაკვირად გვეჩვენება. ამ გარემოებამ სპეციალისტების განსხვავებული შეფასებები გამოიწვია. დამაინტრიგებელი შეფასება მისცა მარკ ბრაუნმა პურკარეტეს სპექტაკლს: „პურკარეტე თავად იქცევა პროსპეროსავით, ყველა პერსონაჟს სწორედ იმგვარად აქცევს, როგორც თავად მიიჩნევს საჭიროდ. მაგალითად ჯადოქრის ლამაზი ქალიშვილი მირანდა ექვსი ფუტის სიმაღლის ღონიერ ქალადის კაბაში გამოწყობილ მამრობითი სქესის სკინჭედს ათამაშა. ამის საპირისპიროდ წეაპოლის პრინცი ფერდინანდი ქალია.“ (Brown: www.heraldscotland.com).

პურკარეტესეულ გადაწყვეტაში კომიკური, ფაქტობრივად, აღარაფერიანარმოდგენა უაღრესად მუქი ფერებით ხატავს მოჯადოებულ ზღაპრულ სამყაროს. და მაინც, სპექტაკლში არის ის, რაც წარმოდგენას ნამდვილ შექსპირულ დადგმად წარმოგვიდგენს და მას ხელოვნების მაღალ ნიმუშად აქცევს- ეს შექსპირული ვნებების უდიდესი ძალით და დამაჯერებლობით წარმოსახვაა. ნამდვილი შექსპირული ვნებათაღელვა რეჟისორის და მხატვრის ესთეტიურ ხედვასთან შეფარდებით მსოფლიო თეატრის ღირსეულ ნიმუშად აქცევს პურკარეტეს „ქარიშხალს“. და კიდევ, შექსპირის ანდერძი, რომელიც მან ოცდამეჩვიდმეტე პიესით დაგვიტოვა: სპექტაკლის მთავარი გმირი პროსპერო ჯადოერობას თავს ანებებს. პიესაში მისი ხელისშეწყობით ხდება შეყვარებულების-მირანდასა და ფერდინანდის ქორნინება. ჭაქტობრივად, პროსპერო უარს ამბობს შურისძიებაზე და გრძნეულთა რიგებიდან ის მარტოსულ მონანულ მოხუცად რჩება.

ვფიქრობ, სწორედ ესაა ის ანდერძი, რომელიც შექსპირმა დაგვიტოვა: სხვისი, თუნდაც შვილის და პირადი მტრის შვილის სიყვარულისთვის პირადული გრძნობების დათმობა, ანუ პერსონაჟის სულიერი ამაღლება და მიტევება-უპირველესი ქრისტიანული პოსტულატი. ვფიქრობ შექსპირის ანდერძში ეს უმ-თავრესია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. **ჩხარტიშვილი ლ.**, <https://giffestivalblog> ლაშა ჩხარტიშვილი, „რადიო მაკბე-ტი“, ხმებით გათამაშებული შექსპირის ტრაგედია, <https://giffestivalblog.wordpress.com/2014/12>
2. **გრინი რ.**, რა არის "შექსპირული"? რას ნიშნავს "დონკიხოტური"? – საუბა-რი პროფესორ როლანდ გრინთან, <http://www.radiotavisupleba.ge/a/servantesi-da-sheqspiri/27692853.html>
3. **ჩხარტიშვილი ლ.**, ლაშა ჩხარტიშვილი, ფერწერული ტილოების ამბავი, 05.10.2015, <http://tbilisiinternational.com>
4. **ვასაძე მ.**, მაკა ვასაძე, დიდი მოლოდინი, რომელიც სამწუხაროდ არ გამარ-თლდა 05.10.2015, <http://tbilisiinternational.com>
5. **ბრაუნი მ.**, www.heraldsotland.com / Mark Brown / Sunday 11 October 2015 / Arts & Ents

მაია კიკნაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ჟოზა მარჯანიშვილის მოლვაზეობა უკრაინაში

(ეძღვნება ქართულ-უკრაინულ თეატრალურ ურთიერთობებს)

ქართულ – უკრაინული თეატრალური ურთიერთობები იწყება ჯერ კი-
დევ გიორგი ერისთავის პროფესიული თეატრის ჩამოყალიბებამდე. 1845
წელს თბილისში მოღვაწეობა დაიწყო სტავროპოლიდან ჩამოსულმა რუსულ-
უკრაინულმა დასმა იაცენკოს ხელმძღვანელობით. რუსული პიესების გარდა,
დასს რეპერტუარში შეტანილი ჰქონდა ცნობილი უკრაინელი დრამატურგის
ნანარმოებები, მათ შორის განსაკუთრებული პოპულარობით იდგმებოდა ი.პ.
კოტლიარევსკის პიესა „ნატალკა პოლტავკა.“ ქართველებმა სცენაზე პირვე-
ლად ნახეს ამაყი და გაბედული უკრაინელი გლეხი ქალის პოეტური სახე, აქ
ჩანდა ხალხური ტრადიციები, გლეხთა ცხოვრებისუნარიანობა, ოპტიმიზმი,
სისხლსავსე იუმორი. ამ პერიოდოდან მოყოლებული ქართულ-უკრაინული
კულტურული ურთიერთობები კიდევ უფრო მრავალფეროვანი გახდა.

მე-20 ს-ის 10-იან წლებში უკრაინაში ბევრი ქართველი სწავლობდა. უკ-
რაინულ გაზეთებში იძეჭდებოდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის,
აკაკი წერეთლის და სხვა ქართველ მოღვაწეთა ნანარმოებები. კიევში არსე-
ბობდა ქართველებისაგან შემდგარი სცენისმოყვარეთა დასი, რომელიც სხვა-
დასხვა სახის წარმოდგენებს მართავდა. ამ დასის ხშირი სტუმარი იყო იმ
დროს კიევში მყოფი ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც
ქართველ სტუდენტებს ლონისძიებების მოწყობაში ეხმარებოდა.

კოტე მარჯანიშვილმა თავისი მოღვაწეობა მსახიობობით დაიწყო. მარ-
თალია, დამწყები მსახიობი არც ცდას და არც მონდომებას აკლებდა როლზე
მუშაობას, მაგრამ მოსაზრებები მის მიმართ არ იყო ერთგვაროვანი. მოგვია-
ნებით მისი მეულე ნატალია ჟივოკინა იხსენებდა, თუ როგორ უფუჭებდა
მსახიობ მარჯანიშვილს გუნებას პრესის შეფასებები. წლების შემდეგ, როდე-
საც მარჯანიშვილს ჰკითხეს, თუ რატომ აირჩია რეჟისორის პროფესია, უპა-
სუხა, რომ ცუდი მსახიობი იყო. პროფესიის უკეთ დაუფლების მიზნით გაემ-
გზავრა რუსეთში, სადაც დიდხანს მოუნია დარჩენა /1897-1922/. ამ ხნის
მანძილზე მარჯანიშვილი ბევრს მუშაობდა, თავდაპირველად როგორც მსახი-
ობი, ხოლო შემდეგ რეჟისორი. ეს იყო მისთვის წარმატებისა და წარუმატებ-
ლობის, დიდი ტკივილისა და სიხარულის, ახალი მხატვრული ექსპერიმენტე-
ბის, ახალი სათეატრო ესთეტიკის ძიებისა და შემოქმედებითი წინააღმდეგო-
ბის წლები. 1901 წლიდან მარჯანიშვილი დგამდა სპექტაკლებს სხვადასხვა ქა-
ლაქის სცენაზე. განსხვავებული ხელნერისა და შემოქმედებითი გამოცდილე-

ბის დასეპთან ურთიერთობამ, კოტე მარჯანიშვილის, როგორც თვითმყოფადი ხელოვანის ჩამოყალიბებას შეუწყო ხელი და საქართველოს დაუბრუნდა, როგორც რეჟისორ-რეფორმატორი, რომელმაც ქართულ თეატრს არაერთი გა-მარჯვება მოუტანა.

კოტე მარჯანიშვილის თეატრალური ცხოვრება უკრაინაში დაკავშირებული იყო ხარკოვის (1906-1907), კიევის (1907, 1919), ოდესის (1908) თეატრებში მოღვაწეობასთან. ეს იყო დრო, როდესაც მისი შემოქმედება ჩამოყალიბების პროცესში იყო და მოვიანებითაც, როდესაც მას უკვე თვითმყოფადი რეჟისორის სახელი ჰქონდა მოხვეჭილი.

უკრაინაში მარჯანიშვილის შემოქმედება სხვადასხვა თვალსაზრისით არის საინტერესო. ეს ეხება როგორც მის სარეჟისორო გამოცდილებას, მისი ორგანიზატორული ნიჭის თუ თეატრალური ესთეტიკის დახვეწას, ასევე, მის ინტერესებს ახალი დრამის მიმართ. ამ პერიოდში მან უამრავი სპექტაკლი დადგა, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული. ნატურალისტური, სიმბოლისტური, რეალისტური (ოსტროვსკის „მგლები და ცხვრები“, სარდუს „მადამ სანუენი“, ფ.შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, „ყაჩალები“ ალ. სუმბათაშვილის „ლალატი“, მ. გორკის „ფსკერზე“, ო.უაილდის „სალომეა“, გ. ჰაუპტმანის „ჰანელე“, იბსენის „ბრძოლა ტახტისთვის“, „მეტერლინგის „და ბეატრისა“ და სხვა) სტილის სპექტაკლებში კარგად ჩანდა რეჟისორის მხატვრული გე-მოვნება, ინტერესი, ექსპერიმენტული შესაძლებლობის უნარი და, რაც მთავარია, შემოქმედებითი მუშაობის განვითარების პროცესი. ეს პროცესი კი სრულად ეხმიანებოდა ევროპაში მიმდინარე თეატრალურ ტენდენციებს, სახელოვანი რეჟისორების: გორდონ კრეგის, კონსტანტინე სტანისლავსკის, მაქს რაინჟარდტის ძიებებს.

მარჯანიშვილის პირველი ნაყოფიერი შემოქმედებითი ურთიერთობა უკრაინაში ხარკოვის თეატრთან არის დაკავშირებული. რიგის ნეზლობინის თეატრში დადგმული წარმატებული სპექტაკლების შემდეგ, მარჯანიშვილის ავტორიტეტი თეატრალურ წრეებში გაიზარდა. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც მაქსიმ გორკის „მოაგარევენი“/1904/ განახორციელა და გორკის შექებაც დაიმსახურა. ამდენად, გასაკვირი არც იყო, როდესაც მას სხვადასხვა თეატრები სეზონურად იწვევდნენ. სპექტაკლის დადგმასთან ერთად, მარჯანიშვილს ორგანიზაციული საკითხების მოგვარებაზეც უწევდა ფიქრი.

1906 წელს კოტე მარჯანიშვილი ანტრეპრენიორ ა.ა. ლინტვარიოვის თხოვნით, ხარკოვის თეატრს ჩაუდგა სათავეში. მარჯანიშვილმა პირობა წაუყინა, რომ დასს ერთად შეადგენდნენ. ლინტვარიოვი პირობას დათანხმდა, თუმცა მალე დასი მიატოვა და მარჯანიშვილი იძულებული იყო თავად ეზრუნა ფინანსებზე. დასისა და ტექნიკური პერსონალის შენახვა არ იყო მარტივი, ამიტომ საჭირო იყო ისეთი პერსონა არჩევა, რომელიც შემოსავალს მოუტანდა, რაც რეჟისორის მხრიდან კომპრომისზე წასვლას ნიშნავდა. ხარკოვი ამ დროისთვის რუსეთის იმპერიაში არსებულ ქალაქებს შორის ერთ-ერთ ყველაზე თეატრალურ ქალაქად ითვლებოდა. აქ იყო „კომერციული კლუბის შენობა, სადაც სეზონს ატარებდა დიუკოვის და სოკოლოვსკის დრამატული დასი.

ენუროვსკის თეატრში-ბოგდანოვის დრამა, სახალხო სახლში-დრამა, „ოლიმპიაში“-ფარსი, მცირე თეატრში-ოპერა. „მალაროსების თეატრში“ უკრაინული დრამა საკასაგონსკის ხელმძღვანელობით. ცირკი და სხვა...“ (ხარატიშვილი, 1971: 42) დიდი კონკურენციის გამო, ხშირად მარჯანიშვილს ექსტრემალურ ვითარებაში უწევდა მუშაობა. მაგ. როდესაც დგამდა კონან დოილის „მერლოკ ჰოლმის“, სხვა რეჟისორიც იმავე პიესას ამზადებდა. მთავარი იყო, ვინ მოასწრებდა და შემოსავალს მოიტანდა. ამდენად, რეჟისორს ერთდროულად უწევდა პიესის კითხვაც, როლების გადაწერაც და რეპეტიციების გავლა.

კოტე მარჯანიშვილი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა თავის საქმეს, თვლიდა, რომ შემოქმედებითი მუშაობა მკაცრი დისციპლინის გარეშე შეუძლებელი იყო, ამიტომ შემთხვევითი არ იყო, რომ დასისგან მოითხოვდა „უსიტყვო მორჩილებას“, ხოლო ანტრეპრენიორს, თავის მუშაობაში ჩარევის უფლებას არ აძლევდა. იმ პერიოდის თეატრალურ ცხოვრებაში დამკვიდრებული წესის მიხედვით, ერთ სეზონში რეჟისორი ბევრ სპექტაკლს დგამდა, ამ მხრივ არც მარჯანიშვილი იყო გამორჩეული, ხარკოვში 1906/07 სეზონში მან 64 (ხარატიშვილი, 1971:44) სპექტაკლი განახორციელა. ამ დადგმებს შორის მარჯანიშვილი მხოლოდ ორ სპექტაკლს გამოარჩეულდა: გერჟარდ ჰაუპტმანის „ჰანელე“ და ლეონიდ ანდრეევის „ადამიანის ცხოვრება“, რომელსაც რეჟისორ „საუკეთესოდ თვლიდა.“

ამ პერიოდის რუსულ თეატრებში ლეონიდ ანდრეევის პიესები /ანათემა, შავი ნიღბები და სხვა/ დიდი პოპულარობით იდგმებოდა, რაც განპირობებული იყო სიმბოლისტური დრამატურგიისადმი ინტერესით როგორც რუსეთში ასევე მის ფარგლებს გარეთაც. ბუნებრივია, მარჯანიშვილიც ითვისებდა იმ სიახლეებს, რაც თეატრალურ სამყაროში ხდებოდა, ხოლო მისთვის მოდერნიზმით გატაცება უკავშირდებოდა სიმბოლისტური /მეტერლინკი, ანდრეევი/ და მოგვინქნებით ექსპრესიონისტური /ტოლერი, ვერფელი/ პიესების განხორცილებას. სპექტაკლებს, რომლებსაც მარჯანიშვილი უკრაინაში დგამდა, ყველა არ იყო წარმატებული, მაგრამ მის დადგმებში ჩანდა რეჟისორის შემოქმედებით, ევოლუცია, ერთის მხრივ, რეალისტური ესთეტიკა, მეორეს მხრივ კი წატურალისტურ და სიმბოლისტური ტენდენციები.

კოტე მარჯანიშვილისა და ლეონიდ ანდრეევის ურთიერთობა გაცილებით ადრე დაიწყო (საბჭოთა ხელოვნება, 1977:N11), როდესაც მარჯანიშვილი რიგის ნეზლობინის რუსულ თეატრში მოღვაწეობდა (1904), ის თავისი ოჯახით სტარაია რუსაში ჩავიდა, სადაც იმყოფებოდა მაქსიმ გორკიც. სწორედ აქ გაიცნო ლეონიდ ანდრეევი და მას შემდეგ მეგობრული და თბილი ურთიერთობა ჰქონდათ.

ლეონიდ ანდრეევმა პიესა „ადამიანის ცხოვრება“ 1906 წელს დაწერა და მარჯანიშვილს ხარკოვში გაუგზავნა დასადგმელად. მარჯანიშვილის ინტერესი პიესისადმი გამოიწვია ქვეყანაში მიმდინარე არასტაბილურმა პოლიტიკურმა ვითარებამ. რევოლუციის დამარცხებამ საზოგადოებას დიდი იმედგაცრუება და გულგატეხილობა მოუტანა. მწერალთა შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა მისტიციზმა, ღვთისმოსაობამ, სარწმუნოებაში გამოსავ-

ლის ძიებამ. თავის თავში ჩაკეტვა და განმარტოება, ადამიანის მოქმედებისა და იდეალისაკენ სწრაფვის უაზრობა, გაუბედაობა, ბედისადმი უსიტყვო მორჩილება, პესიმიზმი, უნებისყოფობა ლეონიდ ანდრეევისა და მე-19ს-ის 90-იანი წლების ხელოვანთა ასახვის ობიექტი გახდა. ამ პერიოდის სპექტაკლებშიც რეჟისორები ცდილობდნენ არარეალისტური ხერხებით, მინიშნებებით და სიმბოლოებით თავიანთი სათქმელის გადმოცემას. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს, გორდონ კრეგის შემოქმედება, რომელმაც სცენაზე პირობითობა, „ირეალური ილუზია,“ „ადამიანი-მარიონეტის“ პრინციპები შემოიტანა („მარიონეტის“ შესახებ, მარჯანიშვილმა მოგვიანებით გაიგო, როდესაც სამხატვრო თეატრში გორდონ კრეგთან ერთად მოუწია „პამლეტზე“ მუშაობა).

„ადამიანის ცხოვრების“ შესახებ მარჯანიშვილი ამბობდა, რომ ის ეხმიანებოდა „ახალი დრამატურგიის“ შემოქმედებით ძიებებს. ცხოვრების უაზრობასა და ადამიანის უსუსურობაზე აგებული პიესა მარჯანიშვილის სპექტაკლში უფრო ოპტიმისტურად ჟღერდა. აქ იყო პროტესტი, ბრძოლა ეკლესის, რელიგიისა და ბედისწერის წინააღმდეგ. სპექტაკლი, რეჟისორისთვის იყო გარკვეული გამოწვევა, სიმბოლიზმისკენ გადახრა. მოგვიანებით, მარჯანიშვილი ამის შესახებ თავად აღნიშნავდა: „ჩემთვის პირადად, ჩემს მხატვრულ ძიებათა შორის „ადამიანის ცხოვრებამ“ იქონია გარდამტეხი მნიშვნელობა. დავიწყე რა ოსტროვსკის თეატრის რეალიზმით... მალე ვიგრძენი ის სულიერი განწყობილება, ინტელიგენციის ერთ ნაწილს რომ დაეუფლა. ნათელი საყოფაცხოვრებო ფერების ნაცვლად, შევიყვარე ნახევარტონალობა, ბინდ-ბუნდი სადღაც შორს, მიმკვდარებული გარმონიის ბერებით, ღამის დარაჯთა საარეკელებით, ჭრიჭინებით, გულგამანვრილებელი წვიმის წვეთების წკაპა – წკუპით. მონოლოგების მაგივრად მსურდა პაუზა, სულიერი განწყობილება..“ (კოტე მარჯანიშვილი, 1972:70).

მარჯანიშვილმა პიესაში გარკვეული ცვლილებები შეიტანა, სპექტაკლში მისტიურ სცენებს რეალური სცენები ჩაუმატა. წარმოდგენა თავიდანვე ირეალურ გარემოს ასახავდა. თავდაპირველად სცენაზე სული ჩნდებოდა სანთლით ხელში, რომელიც ადამიანის დაბადების რეალურ ამბავს ამცნობდა მაყურებელს. სპექტაკლის ბოლოსაც რეალური ამბავი ხდებოდა ადამიანი კვდებოდა და სცენაზე სანთლიც ქრებოდა. ზოგიერთ პერსონაჟს რეჟისორმა ფუნქცია შეუცვალა, მაგ. „ნაცრისფრად შემოსილი უცნობი“ ქალის სახე მოჩვენებითი არსების მაგივრად, რეალურ ადამიანად აქცია. პიესის ხასიათის მიუხედავად, მსახიობებიც რეალისტური ხერხებით გადმოგვცემდნენ თავიანთ სათქმელს, რაც რეცენზიერების კამათს იწვევდა. „მსახიობები თამაშობენ ისე, როგორც უნდა ითამაშო ყოფითი ნაწარმოებები... ჩემი აზრით, ასეთი თამაში სრულიად შეუფერებელია კაცობრიობის სულის ისეთი სიმბოლისტური მისტერიისთვის, როგორიც „ადამიანის ცხოვრებაა“ – წერდა გაზეთი (გუგუშვილი, 1972:105).

სპექტაკლი საგასტროლოდ ოდესაში ჩაიტანეს (1908). წარმოდგენის შემდეგ, მარჯანიშვილს გენერალ – გუბერნატორმა მოსთხოვა სპექტკლის შეწ-

ყვეტა. ორგანიზაცია „რუს ხალხთა კავშირმა“¹ და სასულიერო პირებმა სპექტაკლი ღვთისმგმობ, ანტირელიგიურ პიესად მიიჩნიეს. მარჯანიშვილი იძულებული გახდა, რამდენიმე სპექტაკლი ეთამაშა და გუბერნატორის მოთხოვნით ფული დაუბრუნა მაყურებელს. მარჯანიშვილი ჯერ კიდევ ხარკოვში მუშაობდა, როდესაც კიევის თეატრის ანტრეპრენიორმა ი. ე დუვან-ტორცოვმა მიიწვია თავის თეატრში სამუშაოდ. ი. ე. დუვან-ტორცოვი, სოლოვცოვის თეატრის ანტრეპრიზას სათავეში 1906 წელს ჩაუდგა (ნიკოლოზ სოლოვცოვმა კიევში რუსული თეატრი დაარსა 1891 წელს). მარჯანიშვილი პრინციპების ერთგული რჩებოდა და მასაც იგივე პირობა დაუდო, როგორც ანტრეპრენიორ ა.ა.ლინტვარიოვს, ტორცოვს დასი მასთან ერთად უნდა შეედგინა, ხოლო რეპერტუარს დამოუკიდებლად თავად გადაწყვეტდა.

მარჯანიშვილის ხარკოვში მოღვაწეობა დადებითად შეაფასა რეცენზენტმა, კერძოდ, მან აღნიშნა: „გაკვირვებას იწვევს ამ ადამიანის ნიჭი და უნარი, რომელსაც არაფრისგან ბევრი რამ კარგის შექმნა შეუძლია. მას აქვს უნარი როლების სწორად განაწილებისა; უნარი, ყოველ არტისტზე მოახდინოს რეჟისორული ზემოქმედება, ყველგან მისი ხელი იგრძნობა... ახლა უნდა მივუღოცოთ კიევს, სადაც კ. მარჯანოვი მიდის“ (ხარატიშვილი, 1971:46)

კიევის სოლოვცოვის თეატრში მისვლისთანავე მარჯანიშვილმა, ჩვეულებისამებრ დაიწყო ზრუნვა დისციპლინის საკითხების მოსაგვარებლად. დისციპლინას რეჟისორი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა. აქაც და შემდეგ, თავის შექმნილ თეატრებში (მოსკოვში, ქუთაისში), წესრიგი მიაჩნდა მას სიმშვიდისა და შემოქმედებითი მუშაობის გარანტიად. თავის თანამშრომლებშიც ეს თვისება მოსწონდა, ამიტომ წაიყვანა მან ხარკოვიდან თავისი თანაშემწე გვარად კრაევი, რომელიც „უსასტიკეს დისციპლინას იცავდა“/კ.მარჯანიშვილი/. კიევში ყოფნის დროს, მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ფსიქოლოგიური პიესების მიმართ, რამაც რეპერტუარის არჩევაზეც იქონია გავლენა. ა.ჩეხოვის, ჰ.იბსენის, ალ.ტოლსტოის პიესების დადგმებში გამოკვეთილი პერსონაჟთა შინაგანი სამყარო, მათი კონფლიქტი და დამოკიდებულება გარე სამყაროს მიმართ რეჟისორს ფსიქოლოგიურ პლასტებში ჰქონდა გადაწყვეტილი. ფსიქოლოგიური პიესების დადგმა მოითხოვდა მსახიობთან განსაკუთრებულ მუშაობას, როლის სიღრმეებში წვდომასა და მისი ხასიათის, სულიერი და ემოციური განცდების გამოსახვას. მარჯანიშვილი ბევრს მუშაობდა მსახიობთან, თითოეული როლის ხასიათის გახსნას დიდ დროს ანდომებდა. ამის შესახებ, რეჟისორი თავად აღნიშნავდა: „...ჩემს საყვარელ საქმედ გადაიქცა უკვე არა სპექტაკლის გარეგანი მხარე (დეკორაციულობა და მიზანსცენირება), არამედ-შინაგანი მხარე. უფრო და უფრო შემიყვარდა მსახიობებთან მუშაობა. პიესის ფსიქოლოგიური გახსნა ახლა ჩემთვის უფრო მნიშვნელოვანი საქმე იყო, ვიდრე წარმოდგენის ბრწყინვალე სანახაო-

¹შეიარაღებული გაერთიანება „რუსი ხალხის კავშირი“ შეიქმნა 1905 წ. კავშირი მონარქიის მხარეზე იყო და ეპრძოდა რევოლუციას

ბა. აქტიორებთან კარგად გაკეთებული როლი უფრო მაკმაყოფილებდა, ვიდრე თვით ზარ-ზეიმური დადგმა“ (მარჯანიშვილი, 1972:74).

მარჯანიშვილმა გადაწყვიტა, სოლოვცოვის თეატრში თავდაპირველად ჩეხოვის პიესა დაედგა. მისთვის განსაკუთრებული იყო ჩეხოვის შემოქმედება. მას ხიბლავდა ჩეხოვში ფსიქოლოგიზმი, იუმორი, პოეტურობა. ჯერ კიდევ ქერჩში ყოფნის დროს, 1899 წელს, მარჯანიშვილმა „ძია ვანიაში“ ასტროვის როლი ითამაშა. მისი მეუღლე ჟივოკინა იხსენებდა, თუ როგორ უნდოდა მარჯანიშვილს და მას მიეწერათ ჩეხოვისთვის „რაიმე კარგი, გამოეხატათ მისდამი თავისი სიყვარული და შეეტყობინებინათ ის წარმატება, რაც ქერჩში მის პიესებს ხვდა წილად“ (გუგუშვილი, 1972:44). მოგვიანებით, 1901 წელს, ვიატკაში, მარჯანიშვილმა თავად დადგა „ძია ვანია“, ამჯერად, მისი მეუღლის ბენეფისზე, ეს სპექტაკლი მარჯანიშვილისთვის დაუვიწყარი აღმოჩნდა, ვინაიდან ჩეხოვის პიესით დაიწყო მისი პროფესიონალური სარეჟისორო კარიერა.

1907 წლის 1 სექტემბერს კიევის სოლოვცოვის თეატრის სცენაზე შედგა „სამი დის“ პრემიერა. გაზეთები წერდნენ, რომ მას განზრახული ჰქონდა კიევში მეორე „სამხატვრო თეატრი შეექმნა“ (კრებული, 1961:311). ასეთი მოსაზრება შემთხვევითი არ იყო, რეჟისორი ხშირად იმ პიესებს ირჩევდა, რასაც სამხატვრო თეატრში დგამდნენ. მარჯანიშვილმა სპექტაკლში „სამი და“ განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო სცენოგრაფიას და პერსონაჟების ერთობლიობას, რის გამოც სპექტაკლი გააკრიტიკეს. სადადგმო ხერხების გასაუმჯობესებლად მარჯანიშვილმა სიახლე შეიტანა. მან მბრუნავი სცენა გამოყენა, რომელსაც სპექტაკლში განსაკუთრებული რიტმი შეჰქონდა. მოძრავი სცენის საშუალებით, სახლის „ფანჯრებიდან ჩანდა მდგმურებისა და მათი სტუმრების მოძრავი სილუეტები. სცენის ნელი მოტრიალებით იღებოდა „მეოთხე კედელი“ და ჩნდებოდა სახლის შიდა ხედი. დების პირველი მონოლოგებიც სახლის შიგნიდან ისმოდა...“ (კრებული, 1961:311), როგორც რეცენზიებიდან ირკვევა, სცენის ტრიალმა მარჯანიშვილი ისე გაიტაცა, რომ გადააჭარბა კიდეც. მარჯანიშვილი მოგვიანებით მიხვდა თავის შეცდომას და ამის თაობაზე დაწერა: „ამ პიესის დადგმით ბევრი უცნაურობა ჩავიდინე. მაგ. მოქმედების დროს მოქმედი პირები ერთი ოთახიდან მეორეში გადიოდნენ და მაყურებლის თვალწინ დეკორაციები ტრიალდებოდა, ყოველივე ეს, მართალია, თვალს ართობდა, მაგრამ ჩემი გატაცება საზღვარს გადაცდა: მესამე მოქმედებაში, როდესაც დები წასვლაზე ოცნებობენ და თითქმის გმინავდნენ – „მოსკოვში.. მოსკოვში!“ – ჩემი სცენა ფეხს აიდგამდა და მიემგზავრებოდა დეკორაციის გამოსაცვლელად. ამან საზოგადოებაში ისეთი ერთსულოვანი სიცილი გამოიწვია, რომ იძულებული გავხდი ეს „მოსკოვში გამგზავრება“ მომებსნა წარმოდგენის შემდეგ. წარმოდგენამდე კი დუვან-ტორცოვმა როცა რეპეტიცია ნახა, განმიცხადა, ამ ადგილის თანახმა არ ვარო და მთხოვა, ეს მე არ გამეკითხინა. მე გავცოფდი... „ძალიან კარგი! ვუკივლე დუვანს, გადავეშვი სცენაზე, ვუბრძანე მუშებს, მთლად დაელენათ დეკორაციები და ვიდრე, ისინი საქმეს შეუდგებოდნენ, თვით მე დავუშინე ცული. დუვანმა დაიწყო

მობოდიშება და დამაშოშმინა. ლასაკვირველია, შემდეგ, როდესაც მაყურებელთა სიცილმა განმკურნა, იძულებული გავხდი მეღიარებინა დუვანის სიმართლე და დარცხვენილად ვგრძნობდი თავს“ (მარჯანიშვილი, 1972:76).

სპექტაკლში განსაკუთრებით კარგი იყო სამსახიობო ანსამბლი, (ირინე-ჩარუსაკაია, ვერშინინი-ბაგროვი, ტუზენბახი-ორლოვ-რუჟბინი), მაშა-პასხალოვა, ფარაფონტი-სტეფანე კუზნეცოვი). მსახიობთა შესრულება დამაჯერებელი და შთამბეჭდავი ყოფილა, მარჯანიშვილი დიდი სიხარულით მუშაობდა მსახიობებთან, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდებთან. მას უნდოდა „ახალი შემოქმედის გამოწვრთნა“/მარჯანიშვილი/. „...რეჟისორმა შეძლო ერთ აკორდში გააერთიანებინა ყველა მსახიობის თამაში. გადმოსცემდა „სამი დის“ მტკვანი სულის ერთიან, სევდიან ხმას, დებისა, რომელიც ისწრაფიან მოსკოვში, ნათელი თავისუფალი ცხოვრებისაკენ“ (კრებული, 1961:311-312). სპექტაკლი ნატურალისტური ესთეტიკით იყო წარმოდგენილი. გაზეთები წერდნენ, რომ მარჯანიშვილი ვერ განთავისუფლდა მხატვის გავლენისგან, რომელიც ზუსტად გადმოსცემდა ცხოვრების წვრილმან დეტალებს. საყურადღებო ფაქტია, რომ ამ დროისთვის მარჯანიშვილის შემოქმედება ნატურალიზმის დიდი გავლენით ხასიათდებოდა. ეს განსაკუთრებით აისახა ლევ ტოლსტოის პიესაზე „მეუფება წყვდიადისა“ მუშაობის დროს. სპექტაკლში ერთგვარად შერწყმულ იყო რეალისტურიც და ნატურალისტურიც. თუ სამსახიობო შესრულებაში გამოყენებული იყო რეალისტური ხერხი ამ დროს სცენაზე გამოდიოდნენ ცოცხალი ცხოველები ცხენი, იხვი, გოჭი, რასაც რეცენზირები „ნატურალისტურ შეცდომებს“ უწოდებდნენ.

ნატურალიზმისაგან თავის დაღწევას ცდილობდა მარჯანიშვილი სპექტაკლში იბსენის „მოჩვენებები“, რასაც ნაწილობრივ მიაღწია კიდეც. რეჟისორმა მოახერხა ოსვალდის სახეში მემკვიდრეობისა და ავადმყოფობის თემის შესუსტება, ყურადღება გადაიტანა ბურუჟაზიულ გარემოში არსებულ პრობლემებზე და მათ ფონზე ალვინგების ოჯახის დრამა გაათამაშა. მისი სურვილი იყო, წინა პლანზე გამოეტანა დამცირებული ქალის ფრუ ალვინგის ცხოვრება. საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი სპექტაკლის მხატვრობა. „ყველა სცენა მიმდინარეობდა ბნელი, რეხი ფერების ფონზე. წვრილი წვიმა წვეთავდა ერთფეროვნად ფანჯრის მინებზე, რითაც უფრო ძლიერდებოდა მძიმე განწყობა და მხოლოდ ფინალში სრკმელს იქით დგებოდა განთიადი და ჩინდებოდა მზე... დეკორაციებისა და სინათლის ეფექტები განსაკუთრებით რეალური და ბრწყინვალე იყო“ (კრებული, 1961:314). კიევში ყოფნის პერიოდში, 1907/8 სეზონში, მარჯანიშვილმა იბსენის დრამატურგიიდან რამდენიმე პიესა განახორციელა. „ბრძოლა ტახტისთვის“ და „მოჩვენებები“ ზედიზედ დადგა, შემდეგ იყო „როსმესპოლმი“, „გარეული იხვი“ „დედაკაცი ზღვიდან.“

მარჯანიშვილი კმაყოფილი იყო კიევში მუშაობით, რადგან კარგი პირობები ჰქონდა. როგორც თავად აღნიშნავდა (მარჯანიშვილი, 1972:72), ჰყავდა კარგი დასი, შესანიშნავი მხატვარი პავლე ანდრიაშვილი, მდიდარი გარდერობი და სიმებიანი ორკესტრი. მან თეატრში კარგი დისციპლინა შექმნა, ახალგაზრდა მსახიობებს ბენეფისების მოწყობის საშუალებას აძლევდა. მან შემოი-

ლო ლექტორიუმი, სპექტაკლის დაწყების წინ იწვევდა ცნობილ ხელოვანებს, ლიტერატორებს, რომლებიც ახალგაზრდებს ლექციას უკითხვდნენ.

კოტე დიდ ყურადღებას უთმობდა დილის დადგმებს. „გადაწყვეტილი მაქვს დილ-დილაობით ისეთი სპექტაკლი დავდგა, რომლებიც ახალგაზრდობას რუსული და ევროპული დრამის განვითარების ძირითად ეტაპებს გააცნობსო“ (კრებული: 1961:318) წერდა გაზეთში (1908). მიუხედავად, კიევში მუშაობის წარმატებული წლებისა, ეკონომიური პირობების გაუმჯობესების მიზნით, როდესაც ოდესიდან მიიღო მიწვევა, ის წავიდა თეატრიდან. მარჯანიშვილის ურთიერთობა კიევის სოლოვცოვის თეატრთან დროებით დასრულდა, თუმცა მოგვიანებით კიდევ დაუბრუნდება კიევს, სხვა გარემოსა და სხვა პოლიტიკურ სიტუაციაში.

1908 წლის ივლისში მარჯანიშვილი ოდესაში გაემგზავრა. მსახიობ ბაგროვის ანტრეპრიზაში დაიწყო მუშაობა. აյ მან რამდენიმე სპექტაკლის გამოშვება მოასწრო. მის დადგმებს შორის იყო პანტომიმაც ვოზნესენსკის „ცრემლები“. ოდესში ყოფნის დროს მას უსიამოვნო ინციდენტი შეემთხვა ოდესის მმართველ გენერალ ტოლმაჩიოვთან. სახელმწიფოს დავალებით, მარჯანიშვილმა, შავ ზღვაში დაღუპული ოჯახების დასახმარებლად გამართულ საღამოზე, წარმოადგინა პოლანდიელი დრამატურგის პეილერმანის პიესა „იმედის დაღუპვა.“ მკვლევარი გ. ხარატიშვილი თავის წიგნში დეტალურად აღნიერს ამ ინციდენტს. პიესის მთავარი გმირი, ყოფილი პატიმარი და სამხედრო ფლოტის მეზღვაური დედასთან საუბარში ამბობს, რომ შეცდა, რადგან მეზღვაურის კარიერა აირჩია. მან ბრძოლის დროს ერთი ჭაბუკი ხისტიე ააგო და ამის გამო დააჯილდოვეს. გაბრაზებულმა მეზღვაურმა ქურთუეს ეს მედალი მოგლივა და მოისროლა. ამ ეპიზოდმა გააღიზიანა მეფის მოხელეები „ქალაქის მმართველმა და ჯარების სარდალმა დემონსტრაციულად დატოვეს თეატრი..... მეორე დილით კოტე დააპატიმრეს და განკარგულება გასცეს 24 საათში კოტე ოდესიდან გაესახლებინათ.“ მარჯანიშვილმა დატოვა ოდესა, მართალია გენერალმა გააუქმა ბრძანება, მაგრამ მარჯანიშვილს არ ჰქონდა სურვილი ოდესაში განეგრძო მუშაობა.

უკრაინის დატოვების შემდეგ მან მოსკოვს მიაშურა, (ნეზლობინმა რიგიდან გადმოიტანა თეატრი), არაერთი თეატრი და ქალაქი გამოიცვალა. მუშაობდა სამხატვრო თეატრში, კამერულ თეატრში, შექმნა თავისუფალი თეატრი და სხვა.

წლების შემდეგ, 1919 წელს, კვლავ დაუბრუნდა კიევის სოლოვცოვის თეატრს (ამ დროისთვის ლენინის სახ. უკრაინის მეორე სახელმწიფო თეატრი ერქვა). მარჯანიშვილი დაინიშნა თეატრის მთავარ რეჟისორად. 1909 წლის შემდეგ, პოლიტიკური სიტუაცია მნიშვნელოვნად იყო შეცვლილი. „1919 წლის 10 მარტს უკრაინის საბჭოში მესამე ყრილობამ მიიღო უკრაინის სოციალისტური რესპუბლიკის კონსტიტუცია“ (ხარატიშვილი, 1971:57).

ეს იყო გარდატეხისა და პოლიტიკური ცვლილებების, სამოქალაქო ომისა და რევოლუციების მძიმე წლები. მარჯანიშვილი თავისი შემოქმედებით ახალი ცხოვრების ავანგარდში იდგა. ამდენად, მას სურდა ისეთი პიესა დაედ-

გა, რომელიც ეპოქას, რევოლუციურ განწყობას შეესაბამებოდა. დასადგმელად კლასიკა აირჩია ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“ (ფუნტე რვებუნა). პრემიერა 1 მაისს, მუშათა საერთაშორისო დღეზე შედგა. სპექტაკლმა კიევში უდიდესი რეზონანსი გამოიწვია, ის იქცა რევოლუციის დღესასწაულად, რომელიც 40 დღე სრული ანშლაგით მიდიოდა. სპექტაკლის პოპულარობა, პირველ რიგში პიესის ინტერპრეტაციამ განაპირობა. მარჯანიშვილმა პიესა თანამედროვე ყოფას მოარგო და სხვა იდეური ჟღერადობა შესძინა. „მონარქისტული პიესა რევოლუციურ პიესად აქცია“ (გუგუშვილი, 1972:282). სპექტაკლი გმირულ ჰეროიული იყო და ოპტიმისტურად ჟღერდა. პიესა ესპანელი ხალხის ცხოვრებას ასახავდა. ერთის მხრივ, შუასაუკუნის ფეოდალური სამყარო, მეორე მხრივ უბრალო ესპანელი ხალხის ყოფა მონაცფრისფერო ტონები და ლაუგვარდოვანი ფერების სიჭრელე სცენაზე კონტრაქტს ქმნიდა.

თუ პიესაში მეფე და დედოფალი კეთილშობილი ადამიანები იყვნენ, მარჯანიშვილმა მათი ხასიათი შეცვალა, მანიკუნებად და დესპოტ ადამიანებად აქცია. მათი დამოკიდებულება სოფლის მცხოვრებლების მიმართ სასტიკი და დაუნდობელი იყო. სპექტაკლის დასაწყისში ლაურენსისას და ფრონდოზოს სასიყვარულო ამბავი და ქორნილია გადმოცემული. შემდეგი სცენა კი დაძაბული და ვნებათაღელვით იყო დამუხტული. როდესაც კომანდორმა ლაურენსისას შეურაცყხოფა მიაყენა და ნამუსი ახადა, ლაურენსისას საბრძოლო განწყობილება და უინი გაუმძაფრდა. მან მოახერხა ხალხის მასების დარაზმვა და მათი ამხედრება ტირანიის წინააღმდეგ. სპექტაკლში განსაკუთრებით გამოკვეთილი იყო ხალხის ფუნქცია, მისი მთავარი როლი, ხოლო იდეა – ტირანიასთან ბრძოლა, რაც ხალხის გამარჯვებით დამთავრდა. როდესაც სპექტაკლის ფინალში ფრონდოზო და ლაურენსია ფარდის წინ მაყურებლის პირდაპირ აღმოჩნდებოდნენ, ფრონდოზოს სიტყვებზე „ვინ მოკლა კომანდორი?“ მაყურებელი პასუხობდა: „ფუნტე ოვეხუნამ.“ ამ დროს დარბაზი და მაყურებელი ერთიანდებოდა. როდესაც მარჯანიშვილს ერთმა კრიტიკოსმა დაუწუნა სცენისა და დარბაზის გაერთიანება. კოტეს უპასუხია: „გაიგეთ, მე მინდა, რომ სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელი ფრონტზე წავიდეს!“ (ხარატიშვილი, 1971:125).

რეჟისორმა ტირანიასთან გამარჯვება საზეიმო სცენებით გამოხატა, რაც ასე იზიდავდა მარჯანიშვილს. აქ წარმოდგენილი იყო ბევრი მუსიკა, ცეკვები, რომლებიც რიტმს და ემოციას მატებდა სპექტაკლს.

ლაურენსისას როლის შემსრულებელი მსახიობი იურენევა იგონებდა: „ყოველი სპექტაკლის შემდეგ კიევის ჩანელებული ქუჩები იფარებოდა „ინტერნაციონალის“ სიმღერით. მღეროდა თეატრიდან გამოსული ხალხი. სპექტაკლი „ცხვრის წყარო“ დიდ პოლიტიკურ მოვლენად იქცა. ხელოვნება ცხოვრებაზე მოქმედებდა და მას თავისუფლებისთვის საბრძოლველად მოუწოდებდა“ (ხარატიშვილი, 1971:125). სპექტაკლი რეალისტური იყო, მსახიობებიც რეალისტურად თამაშობდნენ. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი პათეტიკურად ჟღერდა, „მარჯანიშვილი არ მოითხოვდა ყალბ პათეტიკას და არც მა-

ლალფარდოვანებას, არც ხაზგასმულ დეკლამაციურობას“ (გუგუშვილი, 1972:279).

მარჯანიშვილმა კიევი დატოვა, როდესაც დენიკინის ჯარები შემოესია კიევს. 1922 წელს, როდესაც საქართველოში დაბრუნდა, კვლავ მიუბრუნდა „ცხვრის წყაროს.“ ეს იყო ახალი ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის და-საწყისი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გუგუშვილი ეთ. კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, 1972.
2. მარჯანიშვილი კ. შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, თბილისი, 1972.
3. მარჯანიშვილი კ, კრებული, თბილისი, 1961
4. ხარატიშვილი გ. კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში, თბილისი, 1971
5. სარიბეკოვა ლ. ლეონიდ ანდრეევი და კოტე მარჯანიშვილი, ჟურნალი საბჭოთა ხელოვნება: 1977 №11

მარინე (მაკა) ვასაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ბენატის პიესების ინტერიერების უახლეს ჩართულ სცენაზე

სემუელ ბეკეტის დრამატურგიული ნაწარმოებები, ისევე როგორც ყველა დიდი შემოქმედის, მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა, ამიტომაც მისი პიესები დღესაც იდგმება ასეთი სიხშირით. განსაკუთრებით კი, „გოდოს მოლოდინი“, „თამაშის დასასრული“, „კრეპის უკანასკნელი ფირი“, „ბედნიერი დღეები“...

მაესტრო რობერტ სტურუამ XXI საუკუნეში, რუსთაველის თეატრში, ბეკეტის ორი პიესის მისეული ხედვა განახორციელა. „გოდოს მოლოდინი“ 2002 წელს დადგა, ხოლო „თამაშის დასასრულის“ პრემიერა 2020 წლის თებერვლის მიწურულს გაიმართა.

რუსთაველის თეატრის „თამაშის დასასრული“, რა თქმა უნდა, სტურუასეული სათეატრო ენით, სტილისტიკით, ფორმითაა განხორციელებული. სხვანაირად წარმოუდგენელიცაა. რობერტ სტურუა სპექტაკლზე მუშაობას ყოველთვის ტექსტის სიღრმისეული ანალიზით, დამუშავებით, მონტაჟით იწყებს. „თამაშის დასასრულიც“ ამავე პრინციპით განახორციელა. ბეკეტის პიესა ნინო კანტიდესთან ერთად თარგმნა (ვფიქრობ, პიესის ფრანგული ვარიანტის თარგმანია), შექმნა სასცენო ტექსტი, რომელშიც სპექტაკლის ყურებისას, ხან „იოანეს გამოცხადებიდან“ (ბიბლიურ), ხან „გოდოს მოლოდინიდან“, ხან კი, უშუალოდ სტურუასეულ ფრაზებს (ძალიან მცირედ) ამოიცნობ. ტექსტების, ფრაზების გადადგილების, ჩამატებების, კუპიურების მიუხედავად, სტურუამ სცენაზე ბეკეტისეულად სიღრმისეული, ფილოსოფიურ-ეგზისტენციური ფარსი, მორალიტე, ზოგჯერ კარნავალური ატმოსფერო შექმნა. ცვლილებებისას სტურუამ შეინარჩუნა ბეკეტის ტექსტის რითმიკა, მუსიკალობა, რიტმული ჟღერადობა. სპექტაკლში ერთი და იგივე ტექსტი, ერთი და იგივე ქმედება ისეთი სიხშირით არ მეორდება, როგორც ეს ბეკეტის ნაწარმოებშია. წარმოდგენაში სტურუამ პიესაში არსებული სულისშემსუთველი, გამოუვალი, დაუსრულებლობის გრძნობის აღმძვრელი გარემოება უფრო აქცენტირებული გახდა, წყვდიადით მოცული მსოფლიოს რყევის, ნერევის, აპოკალიფსის შეგრძნება კი უფრო მეტად თვალნათელი და შემზარავი. რობერტ სტურუას ინტერპრეტირებული „თამაშის დასასრული“ აპოკალიფსისა, სამყაროს დასასრულია, კაცობრიობის გაფრთხილებაა... ფორმით კი სცდება მონიდრამასაც, მორალიტესაც, კარნავალურობასაც, ინტერაქტუალობასაც, ეპიკურსაც და არაეპიკურსაც, თავად მაესტროს სათეატრო ენასაც.

„ბეკეტის პიესები მრავალგვარი ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა... ერთი მხრივ, ეს შესაძლოა იყოს მონოდრამა, მეორე მხრივ კი, მორალი-

ტე მდიდარი კაცის გარდაცვალებაზე“, – (ესტინ, 2100:23) წერს მარტინ ეს-ლინი.

პიესის ფინალისკენ, შორს ჰორიზონტზე პატარა ბიჭი ჩნდება, რომელიც ლოდს მიყრდნობილი, საკუთარ ჭიპს დაჲყურებს. ფრანგულ ვარიანტში, ჰამისა და კლოვის დიალოგისას, კლოვი ატყობინებს ჰამს, რომ პატარა ბიჭს ხე-დავს დურბინდები (ტელესკოპში). გაპარტახებულ, უსიცოცხლო გარემოში, სა-დაც დრო გაჩერდა – აღარ არსებოს, მზე აღარ ამოდის, ზღვა აღარ ლელავს, სიცოცხლის გაგრძელების იმედის ნაცერნკალი – პატარა ბიჭი ჩნდება...

ჰამი კლოვს უბრძანებს, ბიჭი მოკლას... „ჩასცხე კვერთხი, აღასრულე შენი მოვალეობა!“ ვინაიდან ჰამი, რომელიც წყვდიადს მოუწოდებს, ამბობს: „რა გახდა ერთი აფეთქება“. მას სურს, რომ „თამაში“ დასრულდეს, სიცოცხლე დასრულდეს, დასრულდეს სამყარო... მან იცის, რომ „თამაში დას-რულდა“ და არ სურს, წაგებულმა დაამთავროს. ბიჭი, რომელიც შესაძლოა, მომავლის იმედი, სიცოცხლის გაგრძელება იყოს, უნდა მოკვდეს... ეს მათი, ჰამისა და კლოვის, მოვალეობაა.

რობერტ სტურუას კონცეფციის ამოსავალი წერტილი სწორედ ეს ეპი-ზოდია. რეჟისორმა მომავლის იმედი, თეთრ პერანგში შემოსილი ბიჭი ქრისტედ აქცია. სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა. ჰამის ბრძანება კლოვს აღასრულებინა: კლოვი სანადირო თოფიდან, რომლითაც მა-ნამდე ჰამის მოკვლა სურს, ქრისტეს ესვრის. კაცობრიობამ, ხსნად მოვლენი-ლი ღვთის შვილი ისევ სასიკვდილოდ განირა. და, მერე...

სტურუას კონცეფციას ჰარმონიულად, აზრობრივად ერწყმის მირონ შველიდის მხატვრობა, სცენოგრაფია. აფეშასა და პროგრამაზე რეჟისორმა და მირონ შველიძემ ფრანცისკო გოიას ცნობილი ციკლიდან „კაპრიჩოს“ ოფორტი „მთვლემარე გონება მონსატრებს შობს“ ასახეს... რეჟისორმა და მხატვარმა აფეშიდანვე, მაყურებელს, ჯერ კიდევ თეატრში შესვლამდე, გვითხრეს: ადა-მიანის მიერ გონების უგულებელყოფა, იმის, რაც ღმერთმა სააზროვნოდ მოგვცა, ბადებს მონსატრებს და აპოკალიფსისს მოასწავებს... რეჟისორმა და მხატვარმა ბეკეტის პიესაში არსებული ფანჯარა, რომლიდანაც კლოვი დურ-ბინდით უთვალთვალებს სამყაროს, რომ მიწასა თუ წყალში სიცოცხლის ნა-პერნკლის გაჩენისთანავე გაანადგუროს, კარიბჭედ აქციეს. კარიბჭის თავზე არსებული საყვირმომარჯვებული ანგელოზიც ბეკეტის პიესიდანაა. მაღვიძა-რას ზარის ხმოვანებაზე კლოვი ეუბნება ჰამს: – მეორედ მოსვლის დღეს საყ-ვირის ჩასანაცვლებლად გამოდგებაო. ეს სიტყვები ბეკეტთან ირონიის შემ-ცველიცაა, სტურუამ და შველიძემ კი სულ სხვა დატვირთვა მიანიჭეს. უფრო მეტიც, რეჟისორმა სპექტაკლის დასაწყისშივე „იოანეს გამოცხადებიდან“ ერთი ფრაზა ჩასვა: „კარი გაიღო ცაში და მითხრა, ამოდი აქ და გიჩვენებ რაც უნდა მოხდეს“...(http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruhi/akhali/apokalips/apokalips-4.htm) მიგვანიშნა, უფრო სწორად, პირდაპირ გვითხრა, რომ დღეს, რაც სამყაროში ხდება – აპოკალიფსისია, სამყაროს დასასრული... ბეკეტის პიესაში არსებული წყვდიადის შეგრძნება საოცრადაა ასახული სპექტაკლის სცენოგრაფიასა და განათებაში. რობერტ სტურუას შემოქმედებაში (განსაკუთრებით, ბოლო პე-

რიოდის) განათებას ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დატვირთვა აქვს მინიჭებული. „თამაშის დასასრულში“ სტურუას განათება აპოკალიფსის შეგრძნებას, ავისმომასწავებელ, შემზარავ, შემაძრნუნებელ განწყობას ესადაგება. შავ, ნაცრისფერ, მელნისფერ, წითელ, ყვითელ, თეთრ ფერთა გრადაციით, ამა თუ იმ ფერის აქცენტირებით დეკორაციის რეკვიზიტზე რეჟისორი, ხან უსასრულო კოსმოსს – მთვარითა და ვარსკვლავებით (პლანეტებით) წარმოსახავს, ხან სატუსალოს ჩახუთულ ატმოსფეროს ხატავს, ხან ოკეანის უზარმაზარ ტალღას აღმართავს სცენაზე.

„თამაშის დასასრულში“ რეჟისორმა გია ყანჩელის, შუმანის, ბახის, ჩაიკოვსკის ნაწარმოებების ნაწყვეტებით შექმნა სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა. სხვადასხვა მელოდია ხვადასხვა ეპიზოდსა თუ პერსონაჟს რეფრენად გასდევს და პერსონაჟის სულიერი, შინაგანი განწყობის, ზოგადად სპექტაკლის სულის გამომხატველია. პერსონაჟთა ბუნების უკეთ წარმოსაჩენად, მხატვრობასთან, განათებასთან, მუსიკასთან ერთად, კოტე ფურცელაძის ქორეოგრაფიული ნახაზი, რეჟისორის ჩანაფიქრის ზედმინევნით გამომსახველია. იგი ეხმარება მსახიობებს უკეთ ჩასწვდნენ და გააცოცხლონ ბეკეტისეული პერსონაჟები სცენაზე.

რობერტ სტურუა სპექტაკლზე მუშაობისას ყოველთვის იყენებს კინომონტაჟის ხერხს, თავიდან „ამონტაჟებს“ ტექსტს, გადააქვს სცენაზე და იქ, ერთი შეხედვით, შეუძლებელს აკეთებს, „რეალისტური“ ხელოვნების – კინოს – ხერხებს, ყველაზე პირობითი ხელოვნების – თეატრისას უსადაგებს... „თამაშის დასასრულში“ რეჟისორმა, სხვასთან ერთად (მონტაჟი, შორი და ახლო ხედები), „გაშეშებული კადრის“ ხერხი და „ჩაბნელება“ გამოიყენა. სხვადასხვა გაშეშებულმა სურათმა, ჰამისა და კლოვის გაშეშებულმა ფიგურებმა, პირადად ჩემში, პომპეის, ლავით დაფარული მკვდარი ქალაქის – მაცხოვრებლების ასოციაცია აღძრა.

ბეკეტთან და სტურუასთან კატასტროფის შემდგომ ცოცხლად დარჩენილი დესპოტი ჰამი (დავით უფლისაშვილი) და მსახური, „ნესრიგის“ მოყვარული კლოვი (გოგა პარბაქაძე), არამარტო ერთმანეთს დამორჩილებულ-დამონებულები არიან, არამედ, ორივე ვიღაც „ზემდგომის“ ნებას ემორჩილება. თავისი არსით, ბუნებით ორივე მონაა. ორივეს მონობიდან თავის დაღწევა სურს. გამოსავალი ერთია – სამყაროში სიცოცხლის სრული განადგურება, მოსპობა. სხვა გამოსავალი მათ არ დაუტოვეს. ისინი, კლოვის შარვალში შემძვრალ რწყილსაც კი სასწრაფოდ სპობენ, ვინაიდან რწყილი სიცოცხლის გაგრძელების საწინდრად შეიძლება იქცეს.

სცენაზე არსებულ ტელეფონს რეჟისორი სპექტაკლში ორჯერ იყენებს და „ზემდგომთან“ დარეკვის ფუნქციას აკისრებს. პიესაში საუბარი იმის შესახებაა, რომ ჰამსა და კლოვს დედამინაზე, სამყაროში სიცოცხლის განადგურების მისია აკისრიათ. ბეკეტის განზოგადებული ფილოსოფიური მოსაზრება არჩევანისა და მისის შესახებ, სტურუამ დააკონკრეტა და უფრო მეტად გროტესკული გახადა. სტურუასეული ჰამი და კლოვი ორჯერ უკავშირდებიან (მავი და თეთრი) ტელეფონით „ზემდგომთ“ (ან ზემდგომს). რეჟისორმა ორმა-

გი ამოცანა დააკისრა დავით უფლისაშვილის ჰამსა და გოგა ბარბაქაძის კლოვს „ზემდგომისადმი“ შიშისა და მოწინების გამოხატვაში. მსახიობებმა ერთდროულად უნდა ითამაშონ, რომ მართლაც ძრწიან ზემდგომის წინაშე და ამავე დროს, ირონიულ-სარკასტული დამოკიდებულება აჩვენონ. რეჟისორმა სპექტაკლში ეპიზოდი – „ერთხელ სასაფლაოზე“ – ჩაამატა, ის, რაც ბეკეტ-თან არ არის – კლოვის მიერ შეყვარებულის დასაფლავება, დატირება. გოგა ბარბაქაძის მგლოვიარე ჯამპაზი, ისევე, როგორც მთელი ეპიზოდი რომანტიკულ-გროტესკულია. რეჟისორი უტრირებულად გამოხატავს კლოვის წესრიგის მოყვარეობას. წესრიგი უპირველეს ყოვლისა! – ბარბაქაძის კლოვის დევიზად იქცა.

პიესაში და სპექტაკლში კიდევ ორი პერსონაჟია, სანაგვე ყუთში მოსროლილი ჰამის მშობლები. ნანა ფაჩუაშვილის, ლელა ალიბეგაშვილის (დუბლიორები) – ნელი და ლევან ბერიკაშვილის – ნაგი. რობერტ სტურუაშ ამ პერსონაჟების სცენაზე ასახვისას, ცვლილებები შეიტანა. ბეკეტთან ისინი გროტესკულ-სენტიმენტალური, მოსულელო ნაძირლები არიან. ავარიის შედეგად ფეხები დაკარგეს, შვილმა კი სანაგვე ყუთში მოათავსა. სადაც ნახერხს, ან, ქვიშასაც კი იშვიათად უცვლის, არც აჭმევს. ჰამი და მისი მშობლები ერთმანეთს ვერ იტანენ. განსაკუთრებით, მამა-შვილი. დესპოტი დედის მიმართ უფრო ლოიალურია. თუმცა, ამგვარი ქცევა ჩვილობასა და ბავშვობაში ჰამისადმი მშობლების დამოკიდებულებიდან გამომდინარეა (ფროიდი). ნაგი და კლოვი ფინალისკენ ჰამის წინააღმდეგ შეიკვრებიან, ე. წ. ბუნტს უწყობენ, მასში სინდისის ქენჯნის გამოსაწვევად და უქონელი პეგის ამბავს ახსენებენ. პეგის, რომელიც თავის დროზე, ალბათ, ჰამის საყვარელი იყო. სტურუას ინტერპრეტაციით, პეგი მეძავი ქალია, რომელიც ჰამთან სანათურის სათხოვნელად მიდის. მოყვასისადმი შეუბრალებელი ჰამი კი უარით ისტუმრებს.

ზევით ალვინშნე, რომ რობერტ სტურუაშ სპექტაკლი ქრისტეს მოვლინებით დაიწყო და დაასრულა. სხვასთან ერთად, ამით სათქმელს, წარმოდგენის ფორმას, სტრუქტურას კრავს. კლოვი სანადირო თოფიდან, რომლითაც მანამდე ჰამის მოკვლა სურს, ქრისტეს ესვრის.

კაცობრიობამ მხსნელად მოვლენილი ღვთის შვილი ისევ სასიკვდილოდ განირა. ბერძნულ გალობაზე „კირიელებისონ“ შემოდის თეთრებში გამოწყობილი ბიჭი-ქრისტე (გაპრიელ ბარბაქაძე), ხელში იღებს სპექტაკლის დასაწყისში, ავანსცენაზე, მის მიერვე დადებულ ბიბლიას. ჰამი გაშმაგებული უბრძანებს კლოვს – „ესროლე, ჩააძალლე, გამრავლდებიან და არაფერი გვეველება!“ კლოვი – „არ შემიძლია!“ – ორჭოფობს, მაგრამ როგორც ყველა „ჭეშმარიტი“, უფერული მასის ნაწილი, მონა მაინც გაისვრის, ტყვიას ესვრის – სიკეთეს, სიწმინდეს, სიყვარულს, რწმენას, კაცობრიობის, სამყაროს მომავალს. პატარა ბიჭი-ქრისტე, თითქოს ხელს ჩაიქნევს. ჩაბნელების ხერხით რეჟისორი კვლავ წყვდიადის შთაბეჭდილებას ქმნის, მუსიკა ისევ კრეშჩენდოზე უდერს და, მაყურებლის თვალწინ, საოცარი და ამავე დროს, შემზარავი სურათი წარმოდგება. ავანსცენაზე უზარმაზარი ტალღა აღიმართება. ტალღის მიღმა ჰამის, კლოვის, ნაგისა და ნელის აჩრდილები შესაძლოა დალანდო... ისევ ჩაბნე-

ლება, განათება და სპექტაკლში მონაწილე ყველა პერსონაჟი სცენაზეა. თა-
მაში დასრულდა... დასრულდა „ჩვენი დღეების აპოკალიფსის“...

გიორგი აფხაზავას ბეკეტი: რამდენიმე წლის წინ, თუმანიშვილის თეატ-
რში, ახალგაზრდა რეჟისორმა გიორგი აფხაზავამ, ბეკეტის „გოდოს მოლოდი-
ნის“ საინტერესო ინტერპრეტირება განახორციელა. 2022 წლის მარტის ბო-
ლოს, თავისსავე დაარსებულ – კამერულ თეატრში- მაყურებელს „ბედნიერი
დღეების“ რეჟისორული ინტერპრეტაცია-კონცეფცია შესთავაზა (რეჟისორის
ასისტენტი ლევან ბაქრაძე).

თავიდანვე აღვნიშნავ, სპექტაკლი ბეკეტისეული ხელწერის და ე. წ. „სა-
მოედნო თეატრის“ ფეერიული განწყობის ერთგვარი ნაზავია. ეს არის სპექ-
ტაკლი, რომელიც ზუსტად ესადაგება მკვლევრის, მეცნიერის – მარტინ ეს-
ლინის ზემოთ მოყვანილ მოსაზრება-დასკვნას, რომ აბსურდის თეატრი, ანტი-
კური პერიოდიდან დაწყებული, იყენებს ყველა უანრს, ფორმას, ხერხს.

გიორგი აფხაზავამ 40-42 გვერდიანი ბეკეტის პიესა 7 გვერდამდე დაიყ-
ვანა, ტექსტი შეამოკლა-გადამონტაჟა, დრამატურგიულ მასალაში ნახსენები
ზოგიერთი პერსონაჟი (მაგალითად, მისტერ და მისის კუშები) სათამაშო მოე-
დანზე გააცოცხლა. ამისდა მიუხედავად, ბეკეტის მთავარი სათქმელი დატო-
ვა. გიორგი აფხაზავა – „ბედნიერი დღეების“ – თანავტორად, უფრო სწო-
რედ, რეჟისორ-ავტორად მოგვევლინა (პოსტ-პოსტმოდერნულ თეატრში მიმ-
დინარე პროცესების ერთ-ერთი უმთავრესად დამახასიათებელი მოვლენა –
ავტორ-დრამატურგს ანაცვლებს ავტორი – რეჟისორი). შემოკლება-კუპიურე-
ბის წყალობით სპექტაკლი ერთ საათამდე გრძელდება, რაც ვფიქრობ, ჩვენი
„აჩქარებული“ ინტერნეტ-ეპოქიდან თუ „აჩქარებულ დროიდან“ გამომდინარე,
აბსოლუტურად მისაღებია, მითუმეტეს, რომ რეჟისორმა ეს „აჩქარება“ ოსტა-
ტურად განახორციელა.

ბეკეტის „ბედნიერი დღეები“ (მისი სხვა პიესების მსგავსად) – სამყარო-
ში ადამიანის მიერ საკუთარი ადგილის ძიება. რატომ მოავლინა უფალმა
(ლმერთმა, განგებამ, ბუნებამ, რაც გნებავთ, ის დავარქვათ) ამქვეყნად ადამი-
ანი (გონიერი, მოაზროვნე არსება „ჰომოსაპიენსი“), თუკი სხვა არსებების
მსგავსად, მაგალითად, (ამ შემთხვევაში) ჭიანჭველა, რომელიც ბეკეტთან,
მთელი ცხოვრების განმავლობაში თვითგადარჩენის ინსტინქტით მუდმივად
მოფუსფუსე არსების სიმბოლოა. აფხაზავას სპექტაკლში კი უფრო ხაზგასმუ-
ლად, ადამიანი (ჰომოსაპიენსი) ღვთის მიერ თვის ხატად შექმნილი, ხელში
გასრესს ჭიანჭველას, სპობს სიცოცხლეს. „თამაშის დასასარულში“ ბეკეტთან
ამგვარი სიმბოლური არსება რწყილია, რომელსაც ადამიანები კლავენ და სხვ.

სარეჟისორო კონცეფციის წარმოჩენას გია ყანჩელის მუსიკა, თუ შეიძ-
ლება ასე ითქვას, „ნათელს ჰელს“. კომპოზიტორის მიერ სხვადასხვა პერი-
ოდში შექმნილი, საკუთარ ნაწარმოებებში გამოუყენებული მუსიკალური ფრა-
ზები, გიორგი აფხაზავას სპექტაკლის სტილისტიკის განმსაზღვრელი, გან-
წყობის შემქმნელია, ანუ, უმთავრესი კომპონენტია. რომ არა ყანჩელის მუსი-
კა, შესაძლოა წარმოდგენა არ შემდგარიყო. პირადად ჩემში, ფელინისეულ

ფერიასთან ასოციაციური შედარება-გრძნობები, სწორედ ამ მუსიკამ გამოიწვია.

აფხაზავას სპექტაკლში უდიდესი დატვირთვა აკისრია მხატვრობას. სოფო კიკაბიძის შექმნილი სცენოგრაფია – ბეკეტისეულია (რემარკების მიხედვით) შექმნილი, მაგრამ, რაც მთავარია, გათანამედროვებული, სიმბოლურ-მეტაფორული აქცენტებით გაცოცხლებული. მაგალითად, ქვიშის საათი, დრო და დრო ტელეეკრანზე სცენაზე მიმდინარე ქმედება-მოვლენების ასახვა, ეპრანის ციმციმი, უკანა ფონზე ქვიშიანი უდაბნო, ფინალში ვინის ქოლგით დაფარული მზე – სამყაროს დასასრული, და სხვ. მოკლედ, სცენოგრაფიაც ავტორისეულია და, მუსიკის მსგავსად, სპექტაკლის წარმატების განმსაზღვრელი კომპონენტი.

პიესის მსგავსად, სპექტაკლის მთავარი მოქმედი პერსონაჟი ნინო გაჩეჩილაძის – ვინია. ვილი – ცოტნე მაისურაძე დამხმარე ტიპაჟია. ხოლო, „გაცოცხლებული“ მისტერ და მისის კუშები – (გიორგი თენაძე, ტატა მეცხოვრიშვილი) სახალხო-სამოედნო თეატრის კარნავალური ნილბები არიან. სცენაზე მყოფი ოთხივე „მსახიობი“ ზუსტად მისდევს და ასრულებს რეჟისორის მიცემულ ამოცანას.

განსაკუთრებით გამოვყოფ ნინო გაჩეჩილაძის – ვინის, ტრაგი-ფარსულ პერსონაჟს (ადამიანს). ნინო გაჩეჩილაძე სამსახიობო ოსტატობით ძერნავს ვინის, როგორც სულიერ, ასევე ფიზიკურ მდგომარეობას. მეტყველებით, პლასტიკით, ჟესტიკულაციით, გრძნობათა ბუნებით, ფსიქოლოგიური ნიუანსების შერწყმით – ავითარებს და ქმნის მარტოსული ადამიანის სახეს. გაჩეჩილაძის ვინი – აფხაზავას სპექტაკლის ღერძია – ცხოვრების, სიცოცხლის საზრისს მოკლებული ადამიანის ფიქრების და გრძნობების გადმომცემი. სამყაროს აბსურდული ყოფის გამხმოვანებელი. რაც მთავარია, და, რაც, ბეკეტთანაც არის, სარეჟისორო კონცეფციის თანახმად, მსახიობის შესრულებაში ნათლად გამოისახება, რომ ყველაფრისდა მიუხედავად სიცოცხლე – ცხოვრება გრძელდება, რაც არ უნდა აბსურდული იყოს. ადამიანი ყოველთვის, დღიდან გაჩენისა, ეძებდა პასუხს კითხვებზე: ვინ ვარ, რისთვის გავჩნდი, საით მივდივარ...? ეს კითხვები მუდამ არსებობდა და მუდამ იარსებებს, მანამ სანამ დედამიწა ტრიალებს, სანამ ადამიანს აზროვნების, ფიქრის, გრძნობების გამოხატვის უნარი შენარჩუნებული ექნება (არ გარდაიქმნება რობოტად), სანამ იარსებებს რეალური და ირეალური სამყარო (ადამიანის ცნობიერებაში).

სამყაროში „გადმოგდებული“, უგზო-უკვალოდ დაკარგული, მარტოსული, არსებობისა და ყოფიერების აზრს მოკლებული, საკუთარი ადგილის მაძიებელი და ვერ მიმგნები – ჰომოსაპიენსი, „ნიპილისტი“ აბსურდისტების, მათ შორის, ბეკეტის შემოქმედების მთავარი იდეა, აზრი სათქმელია. ამ „დეპრესიული“ ძიებების მიუხედავად, ბეკეტი ყოველთვის იყენებს სარკაზმით გაჯერებულ იუმორს. ეს ხერხი მკითხველსა თუ მაყურებელს „უმსუბუქებს“ სამყაროს აბსურდული საზრისის აღქმას. რობერტ სტურუამ და გიორგი აფხაზავამ ბეკეტისეული ტექსტის სასცენო ტექსტად ინტერპრეტირებისას, სარკაზმით გაჯერებული იუმორიდან, იუმორი დააწინაურეს, სახალხო-სამოედნო

სათეატრო „კარნავალური“ ხერხები შეურნებეს და ფეერიული სანახაობები შექმნეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბეკეტი ს. „ო, ეს ბედნიერი დღეები“
2. თანამედროვე ფრანგული თეატრი, შემდგენელი ი. ლოლობერიძე, გამ. შაარი, თბ. 2005.
3. Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. 2003.
4. Беккет С. Конец игры. www.lib-drama.narod.ru › bekket › endofgame (ბოლოს გადამოწმებულია 07.05.2023)
5. Эсслин М. Театр абсурда. Изд. «Балтийские сезоны». 2010.
6. https://www.theatrelife.ge/_files/ugd/0fb0d1_6a831b53e93146e1abd5c2000d954297.pdf

ლაშა ჩხარტიშვილი

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

რა არის „ონლაინ თეატრი“?

„როცა კარანტინი დასრულდება,
სამყარო სხვაგვარი იქნება...“

(ბარისო, ბილ გეითსი, www.inc.com, 2020.) –
განაცხადა Microsoft-ის დამფუძნებელმა ბილ გეითსმა

აისახება, თუ არა პანდემიით განპირობებული გამოწვევები და ცვლი-ლებები ხელოვნების, კერძოდ, სათეატრო ხელოვნების შემდგომ განვითარებაზე, პანდემიის დასრულების შემდეგ უფრო ნათელი გახდება, თუმცა ჩვენ უკვე ვართ ახალი ჰიბრიდული ხელოვნების გაჩენის მომსწრე.

პანდემიამ, რომელიც სამყაროს თავს მოულოდნელად დაატყდა, საგრძნობლად შეცვალა მსოფლიოს დღის წესრიგი. დაწესდა ახალი რეგულაციები, დაირღვა ჩვეული ცხოვრების წესი, სამყარო უამრავი სირთულეების პირისპირ მოუმზადებელი აღმოჩნდა. სანამ მეცნიერები და მკვლევრები კორონავირუსთან (რომელსაც უფრო ზუსტად, COVID – 19 უწოდეს) ბრძოლის ხერხებსა და მეთოდებს გამოიმუშავებდნენ, კაცობრიობა ურთიერთობის ნაცნობ, მაგრამ არა ძირითად, დისტანციურ ფორმატზე გადავიდა.

მსოფლიო ჯანდაცვის ორგანიზაციამ პანდემია 2020 წლის 11 მარტს გამოაცხადა. მსოფლიო თეატრები თეატრის საერთაშორისო დღეს – 27 მარტს დახურულ, ჩანაცხადდებულ დარბაზებსა და სიჩუმეში შეხვდნენ.

თეატრებს მუშაობა პირველი და მეორე მსოფლიო ომების დროსაც კი არ შეუწყვეტია, პანდემიამ კი გაჩერება აიძულა. თეატრი – ხელოვნების სინთეზური და ცოცხალი დარგი, ჩიხში შევიდა, სიკვდილ-სიცოცხლის პირას აღმოჩნდა. სათეატრო ხელოვნების ინდუსტრიაში კი, გარკვეული დროით, კრიზისის მორიგი პერიოდი დადგა.

პანდემიით შექმნილი მოცემულობიდან გამომდინარე, ხელოვნებაც, ისევე, როგორც მრეწველობა-წარმოების თითქმის ყველა სფერო, იძულებული აღმოჩნდა თამაშის ახალ წესებს შეჰვებოდა და ჯერ გადარჩენის, ხოლო შემდეგ განვითარების გზები ეპოვა. ხელოვნების ახალ თუ ძველ დარგებს შორის საშემსრულებლო ხელოვნება ერთადერთია, რომელიც მაყურებელთან ცოცხალ კომუნიკაციაზეა დაფუძნებული. სწორედ ცოცხალი ურთიერთობაა მისი ერთ-ერთი მთავარი ძალა. ცოცხალი ურთიერთობის პლატფორმა თეატრს პანდემიამ ჩამოართვა.

ოცდაექვსი საუკუნის წინათ, საბერძნეთში ჩამოყალიბებულმა, ევროპული მოდელის პროფესიულმა, ვერბალურმა, არისტოტელესულმა თეატრმა, განვითარების მრავალსაუკუნოვან პერიოდში აჩვენა, რომ თვითგანახლების, თვითგადარჩენის უნიკალური რესურსი და თვისება აქვს. ისტორიის განმავლობაში არა ერთხელ გაჩნდა ჩიხში შესული, უკიდურეს კრიზისში მყოფი სათეატრო ხელოვნების გაუჩინარების ეჭვი.

ომი თეატრს ჯერ ქრისტიანულმა ეკლესიამ გამოუცხადა. არსებობა-განვითარების მორიგი დილემის წინაშე თეატრი სინემატოგრაფის გაჩენის შემდეგ აღმოჩნდა, XX-XXI საუკუნეებში კი სერიოზული კონკურენცია ჯერ ტელევიზიამ, ხოლო შემდეგ ინტერნეტმაც გაუზიეს, მაგრამ პანდემიის ეპოქაშიც კი, როგორც ყველა ვხედავთ, თეატრი, როგორც ცოცხალი ხელოვნება, არსებობს და ვითარდება.

„ხანმოკლე თუ ხანგრძლივი, გლობალური, თუ ლოკალური რყევების მომენტებში თეატრი ყოველთვის ხელახლა იპადებოდა... ჩნდებოდა მოულოდნელ დროსა და მოულოდნელ ადგილებში, ზუსტად იქ, სადაც, ერთი შეხედვით, არავინ ელოდა შემოქმედებითი იმპულსის დაბადებას (ან, სულაც სიცოცხლის დაბადებას!): სამხედრო ყაზარმებში ომის დროს, დევნილთა თავშესაფრებში კოცონის გარშემო და ხანძრებს შორის ქალაქის მთავარ მოედნებზე. თეატრი ყვიროდა ბაზრებსა და ქარხნებში და ჩურჩულებდა საკუნებში, საკონცენტრაციო ბანაკებსა და მომაკვდავთა პალატებში. ნამდვილი თეატრი, ნამდვილი ხელოვნება, ყოველთვის ექსტრემალური სიტუაციისთვის თვალის გასწორების შედეგად იპადებოდა და გახლეჩილ სამყაროებს აერთიანებდა, იპადებოდა ნანგრევებში და თავად იყო ნანგრევი...“ (თავაძე, 2020.) – წერდა ლოქდაუნის დროს რეჟისორი დათა თავაძე. რა არის კრიზისულ სიტუაციაში აღმოჩენილი სათეატრო ხელოვნების განვითარების საიდუმლოება? თანაცისე, რომ არ დაკარგოს პირველყოფილი ფორმა და სტრატეგიული მიზანი – მხატვრულად ასახოს ცხოვრება („მთელი სამყარო თეატრია და ჩვენ ყველანი მის სცენაზე ვმსახიობობთ – ქალიც და კაციც“), სარკისებურად არეკლოს ცხოვრება. „სცენა იგივე შეოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა... არის იგი სანატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძნობისა და ჭკუის გამაფაქიზებელი, გამწმენდელი. სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზრდელი უნდა იყოს, და ამასთანაც, იმისთანა შემაქცევარიც არის, რომ უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფეხს ადგმევინებს, ფრთას აშლევინებს, უკეთესი შესაქცევარი, უკეთესი დროს – გასართობი, სულისა და გულის ამამაღლებელი, სხვა ისეთი არა ვიცით რა სცენის მეტი.“ (ჭავჭავაძე, 2021:24);

ასე გამოხატავდა თეატრის მისიას თეატრის რეფორმატორი, მოდერნისტი და ავანგარდისტი კოტე მარჯანიშვილი: „ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა – მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა.“ (მარჯანიშვილი, 1972:3);

სხვადასხვა ეპოქის სწავლულთა, ფილოსოფოსთა, მწერალთა თუ დრამატურგთა აზრით, თეატრი საზოგადოების სარკეა. თეატრში ადამიანები მი-

დიან ცხოვრების, სხვების, საკუთარი თავის სანახავად. ადამიანები ცოცხალ წარმოდგენაში ხედავენ საკუთარ ანარეკლს, გრძნობენ სირცხვილს, სიხა-რულს, უსუსურობას, უბედურებას. თეატრი ეხმარება ადამიანს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, სირთულეების დაძლევაში, გამოსავლის ძიებაში, პრობლემების უკეთ გაანალიზებაში, არარეალიზებული სურვილების – წარმოსახვით რეა-ლიზაციაში.

თეატრი ცოდნის შეძენის, შენახვისა და გადაცემის ერთგვარი საშუალე-ბაა. ასე იყო საუკუნეების განმავლობაში და ამ როლს ასრულებს დღესაც.

იცვლება დრო, პრობლემების სპექტრი, საზოგადოებრივი ფორმაციები, იცვლება თავად თეატრის ენა, მაგრამ არ იცვლება (არც ერთი ტიპის) თეატ-რის მიზანი და მაყურებელთან ურთიერთობის ხერხი, რომელიც ცოცხალ და უშუალო კომუნიკაციას ემყარება.

შესძლებს თუ არა თეატრი ზემოთ გაცხადებული მიზნების (როლის, მი-სის) შესრულებას დისტანციურად და იქნება თუ არ ის კვლავაც თეატრი, როგორც ხელოვნება, ცოცხალი კომუნიკაციის გარეშე?

სწორედ ესაა, ჩემი აზრით, მთავარი კითხვა პანდემიისა და პოსტპანდე-მიური პერიოდის თეატრზე საუბრისას.

სათეატრო პროდუქტი ცოცხლობს მხოლოდ მაშინ, როცა მას ჰყავს თუნდაც ერთი ცოცხალი მაყურებელი. ახლა, პანდემიის პირობებში კი, სათე-ატრო ხელოვნებას შეექმნა ავთენტური ფორმით არსებობის საფრთხე. პანდე-მიამ წარმოშვა ახალი ტიპის ხელოვნება, რომელიც გამოიხატა თეატრისა და კინოხელოვნებების სინთეზურ, პიბრიდულ პროდუქტში, რომელსაც პირობი-თად შეგვიძლია ონლაინ თეატრი ვუწოდოთ.

დღეს თეატრი ისევ დადგა გლობალური პრობლემების, სირთულეების წინაშე, რომლების მსგავსიც არსებობის 26 საუკუნის განმავლობში არ ჰქო-ნია.

პანდემიის პირველ ეტაპზე თეატრი მაყურებელთან ურთიერთობის დის-ტანციურ, ონლაინ ფორმატზე გადავიდა. მსოფლიო თეატრმა გახსნა უნიკა-ლური არქივი და ის ხელმისაწვდომი გახდა დედამიწის ყველა კონტინენტზე. შეიცვალა მოცემულობა: ადრე, თუ სცენაზე ერთ მხარეს ცოცხალი მსახიობი იდგა, ხოლო მეორე მხარეს – მაყურებელი, რომელიც ემოციებს დაუფარა-ვად, საჯაროდ გამოხატავდა, გარშემომყოფთა თანდასწრებით, ახლა ერთ მხარეს სპექტაკლის ჩანაწერი (ან ციფრული ფორმატისთვის სპეციალურად დადგმული წარმოდგენა) აღმოჩნდა, ხოლო მეორე მხარეს – საზოგადოება, რომელიც წარმოდგენას ონლაინ, ან პაუზებით, ან ეპიზოდების მიხედვით ადევნებს თვალს მისთვის მოხერხებულ სივრცეში – ქუჩაში, სახლში, სამსა-ხურში, ტრანსპორტში...

არსებობის ასეთი ფორმა ძირეულად, კონცეპტუალურად და რადიკა-ლურად ეწინააღმდეგება თეატრის არს. თეატრი ყოველთვის უმკლავდებოდა წინააღმდეგობებს, გამოწვევებს, ითვისებდა ტექნოლოგიურ პროგრესს, ნერ-გავდა მას და თავის სასარგებლოდ, განვითარებისთვის იყენებდა, მაგრამ „დისტანციურად“ არასდროს უარსებია, მაყურებელთან უშუალო კომუნიკაცი-

ის, ირიბი ან პირდაპირი ინტერაქციის გარეშე. მაგრამ შეუძლია თეატრს მა-ყურებელთან ცოცხალ ურთიერთობაზე უარის თქმა? თუ არა, მაშინ როგორ უნდა შეინარჩუნოს ცოცხალი კომუნიკაცია „მესამე განზომილებაში“, ვირტუ-ალურ სივრცეში გადანაცვლებულმა ხელოვნებამ, რომელიც ეტაპობრივად, ჩვენ თვალწინ ყალიბდება, როგორც თეატრისა და კინოს ჰიბრიდული მხატ-ვრული პროდუქტი – ონლაინ თეატრი, სადაც თეატრსა და კინოში მუშაობის ხერხები, ფორმები, საშუალებები, მეთოდოლოგია ერწყმის ერთმანეთს, ისე, როგორც აქამდე არასდროს.

ონლაინ პრემიერისთვის მომზადებული თეატრალიზებული კითხვები თუ პავილიონებში დადგმული სატელევიზიო ფილმ-სპექტაკლები აერთიანებ-დნენ აქამდე ნაცნობ, გამოყენებულ საშუალებებს, რომლებსაც სატელევიზიო დადგმებში ვხვდებოდით. სწორედ სატელევიზიო თეატრის ახალი, გადამუშა-ვებული ვერსიაა ონლაინ თეატრი, რომელიც სათეატრო პროდუქტის კომპიუ-ტერისა და ინტერნეტის საშუალებით გავრცელებას ნიშნავს.

უკრაინელი მკვლევარი ანნა კურინნაია (Анна Куринная) ამ საკითხზე წერს: „ჩნდება კითხვა: არის თუ არა „ონლაინ თეატრი“ ახალი ფენომენი თე-ატრისათვის? ან, საესებით სავარაუდოა, რომ საუბარია სატელევიზიო სპექ-ტაკლების მივიწყებული უანრისა და ტრადიციის აღორძინებაზე, რომელიც დროთა განმავლობაში განდევნილ იქნა სატელევიზიო ეთერებიდან მხატვრუ-ლი დონის მკვეთრი ვარდნისა და დაბალი (არამომგებიანი) რეიტინგის გამო.“ (კურინნაია, 2020:86);

ონლაინ თეატრს, ცხადია, ბევრი აქვს საერთო სატელევიზიო თეატ-რთან, მაგრამ ის მაინც თვისებრივად განსხვავებული მოვლენაა. ონლაინ თე-ატრი აჩენს სხვა პერსპექტივას სათეატრო ხელოვნებაში.

2007 წელს, მკვლევარმა და რეჟისორმა ნადია მასურამ (Nadja Masura) მერილენდის უნივერსიტეტში (შშ, ვაშინგტონი) დაიცვა დისერტაცია თემაზე „ციფრული თეატრი“. ნაშრომში ავტორი განიხილავდა გზებს, რომლებითაც ციფრულ ტექნოლოგიებს – როგორიცაა ანიმაცია, ვიდეო, მოძრაობის გადა-ლება/სენსინგი და ინტერნეტ მაუწყებლობა -გამოყენებდნენ ცოცხალ დად-გმაში ცოცხალ მსახიობებთან ერთად.

„ციფრული თეატრი არის თეატრის სახეობა, რომელიც იყენებს რო-გორც „ცოცხალ“ მსახიობებს, ასევე, მაყურებელს ციფრულ მედიასთან ერ-თად, რათა შექმნას ხელოვნების ჰიბრიდული ფორმა, რომელიც აცოცხლებს თეატრს თანამედროვე მაყურებლისთვის“ (მასურა, 2007;) – წერს მასურა. მის სპექტაკლებში გამოყენებული ტექნოლოგიები მოიცავდა: ვიდეო კონფერენ-ციიას, მედია პროექციას, MIDI კონტროლს, მოძრაობის გადალებას, VR ანიმა-ციასა და AI-ს (ხელოვნურ ინტელექტს).

ციფრული ტექნიკის, ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებას სცენაზე დი-დი ტრადიცია აქვს. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ერვინ პისკატორის, იოსებ სვო-ბოდას, გორდონ კრეგის, კოტე მარჯანიშვილის, ფუტურისტი არტისტების ძი-ებები და მილწევები. ციფრულმა თეატრმა კი ახალი შესაძლებლობები და ექ-

სპერიმენტების მოტივაცია გააჩინა თანამედროვე თეატრის არტისტებში, რადგან მას შეუძლია როლების და მათი შემსრულებლების შერწყმა, მოქმედების ადგილის დეფინიცია, წარმოდგენის განსხვავებული ვიზუალიზაცია...

სწორედ სატელევიზიო და ციფრული თეატრის ჰიბრიდია ონლაინ თეატრი, რომელიც ძნელია მიაკუთვნო როგორც თეატრს, ისევე კინოხელოვნებას. რადგან ონლაინ თეატრში კონცეპტუალურად ირღვევა ხელოვნების ორივე დარგის კანონები.

ამ პროცესს მექსიკელმა მეცნიერმა, კულტურის ექსპერტმა მონიკა ბაიონერო დიასმა (Monica Bajonero Diaz) სათეატრო დიფუზია უნიდა. იგი წერს: „ახლა ყალიბდება ახალი სასცენო ენა, რომელიც საშუალებას მისცემს თეატრს იპოვოს ახალი არხები, გზები. სათეატრო დიფუზიის პერიოდში თეატრი ეძებს ახალ პლატფორმებს მაყურებელთან შესახვედრად...“ (დიასი, 2020:16);

თუმცა ეს არ იქნება მარტივი პროცესი. იმდენად დიდია ცოცხალი კომუნიკაციის ვნება და სურვილი, რომ თეატრი აუცილებლად დაუბრუნდება ტრადიციულ ხერხს მაყურებელთან შესახვედრად.

მაშინ რა მოხდება პანდემიის დასრულების შემდეგ? „ონლაინ თეატრი“ დავიწყებას მიეცემა, თუ იარსებებს, მაგრამ მცირე აუდიტორიით? მზად ვართ, თუ არა მივიღოთ თეატრის ახალი სახეობა? ამ საკითხზე მყარი მოსაზრებები უახლესი თეატრის მკვლევრებსა და თეორეტიკოსებს ჯერ არ აქვთ.

დისტანციურ რეჟიმში მომზადებული სპექტაკლებში მსახიობები კამერების წინ სათეატრო ხერხებით თამაშობენ. როლის შესრულება არ არის უნიკურული პროცესი. როგორც თეატრში, სპექტაკლის მომზადებაში ერთვებიან პროფესიონალი ოპერატორები და თეატრის რეჟისორები, რომლებიც იქცევიან არაპროფესიონალ კინორეჟისორებად. შესაბამისად, კომპიუტერების, სმარტფონების ეკრანებზე ჩვენ თვალს ვადევნებდით კინოსპექტაკლებს, ცოცხალი კომუნიკაციის გარეშე. მსახიობებსა და მაყურებელს შორის კომუნიკაციამ გადაინაცვლა ვირტუალურ სივრცეში, სადაც მაყურებელი ოვაციას გამოხატავს არა ცოცხლად, როგორც თეატრში, არამედ, ვირტუალურად გრაფიკული ემოციების საშუალებით. მსახიობები და დამდგმელი ჯგუფი მაყურებლისგან უკუკავშირს ღებულობენ.

ამასთან დაკავშირებით, თეატრის მკვლევარი ემილია დემენცოვა წერს: „თეატრებმა და თეატრის პრაქტიკოსებმა უნდა აირჩიონ საუკეთესო ინსტრუმენტები სთრიმინგისა და სხვა ონლაინ პროექტებისთვის. თითოეულ პლატფორმას აქვს თავისი უპირატესობები და ნაკლოვანებები, როგორც მსატვრული, ასევე პრაქტიკული თვალსაზრისით. ხელმისაწვდომობა და კონტაქტი აუდიტორიასთან დღეს, როგორც არასდროს, ყველაზე მნიშვნელოვანია. ახლა გაჩნდა შანსი, ახალი გამოწვევის წყალობით, რომ თეატრებმა მიიპყრონ მაყურებლის ყურადღება, რომელიც ადრე სხვა თეატრებს ამჯობინებდა.“ (დემენცოვა, 2020:34);

ონლაინ თეატრში იკარგება მთავარი – ენერგიის გაცვლის პროცესი. ეს უნიკალური მომენტი თეატრისა, თუ კინოს ამ ახალ სახეობაში დაკარგუ-

ლია. შეუძლებელია რაკურსის შერჩევა, რადგან რეჟისორი და ოპერატორი გთავაზობენ რაკურსს, მაყურებელი კი იძულებულია, შეთავაზებული მიიღოს. ვერ გამოხატავს ემოციასა და უკუკავშირს ცოცხლად, რადგან მანაც ვირტუალურ სივრცეში გადაინაცვლა.

რა იქნება ხვალ? ძნელი სათქმელია. ამას დრო გვიჩვენებს. თუმცა გვაქვს თეატრისა და კინოს გამომსახველობითი ხერხების შერწყმის მორიგი სახეობა, რომელსაც ონლაინ თეატრად მოიხსენიებენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარისო ჯ., პანდემიის დასრულების შემდეგ, სამყარო სხვაგვარი იქნება (ინტერვიუ ბილ გეითსთან), www.inc.com, 10 აპრილი, 2020. იხ. ბმული: <https://www.inc.com/justin-bariso/bill-gates-says-coronavirus-will-change-life-forever-heres-how-to-adapt.html?cid=sf01002> [გადამოწმებულია: 20.03.2022].
2. თავაძე დ., დათა თავაძის რეკომენდაციები, ონლაინ ჟურნალი, hammockmagazine.ge 2 აპრილი, 2020. იხ. ბმული: https://hammockmagazine.ge/post/hammock-magazine-x-tibisi-statusi-data-tavadzis-rekomendatsiebi/197?fbclid=IwAR0p_o6lkMOL7wF1sqYdJcQlJm1EY1mLx2tqt6hAVIq91AFIt36wkzI4XYY [გადამოწმებულია: 15.03.2022].
3. მარჯანიშვილი კ., წერილები თეატრზე, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, № 5 (69), 1972.
4. საერთაშორისო ონლაინ სამეცნიერო კონფერენციის „თეატრი ონლაინ 2020“ მასალები, ალმაატა, ბაქო, თბილისი, 2020.
5. შექსპირი უ., ტრაგედიები., (ინგლისურიდან თარგმანი ივანე მაჩაბლის), ტ. III., თბ., 1953.
6. ციფრული თეატრი, მერილენდის უნივერსიტეტი, ტექნოლოგიების ინსტიტუტი ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში, ვებგვერდი, <https://mith.umd.edu/research/digital-theatre/> [გადამოწმებულია: 20.03.2022].
7. ჭავჭავაძე ი., წერილები თეატრზე, (შემდგენელ-რედაქტორი მაია კიკნაძე), თბ., 2021.

ანა მირიანაშვილი

თბილისის ნოდარ დუმბაძის სახელობის
მოზარდ მაყურებელთა თეატრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ადრეალი ასაკის საბავშვო თეატრი ანუ თეატრი ყველაზე პატარებისთვის

თანამედროვე ეპოქა ხელოვნებას თავისი დროის შესაბამისი მოთხოვნების, გამოწვევებისა და საჭიროებების წინაშე აყენებს. დროის სწრაფი ცვლა განსაკუთრებით საგრძნობია ხელოვნების იმ მიმართულებებში, რომლებიც მოზარდი თაობისთვის არის განკუთვნილი, ამ შემთხვევაში კი საკითხი თანამედროვე საბავშვო თეატრს ეხება.

ევროპისა და პოსტ საბჭოთა სივრცის ქვეყნებში, საბავშვო/მოზარდ მაყურებელთა თეატრები, როგორც წესი, რეპერტუარს სხვადასხვა ასაკობრივ ჯგუფად ყოფენ: 5-10 წელი – სკოლამდელი ასაკის და დაწყებითი კლასების მოსწავლეები, 11-14 წელი რეპერტუარი საშუალო ასაკისთვის და 14-18 წელი – სპექტაკლები თინეიჯერებისთვის. მაყურებლის ასაკობრივ ჯგუფებად დაყოფის კლასიკურმა მოდელმა მეოცე საუკუნის ბოლოდან თანდათან ცვლილება განიცადა, შემოქმედებითმა დასებმა დაინტერეს მუშაობა სკოლამდელი და ადრეული ასაკის (6 თვიდან – 6 წლის ჩათვლით) აუდიტორიისთვის.

საგანგებოდ ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის განკუთვნილი თეატრი ევროპაში წარმოიშვა, დაახლოებით 30 წლის წინ. რა თქმა უნდა, სკოლამდელი ასაკის (3-5 წლის) ბავშვები საბავშვო წარმოდგენებს მანამდეც ესწრებოდნენ, თუმცა ეს არ იყო კონკრეტულად ამ სამიზნე აუდიტორიისთვის გამიზნული დადგმები. მეოცე საუკუნეში ბავშვთა ფსიქოლოგიის განვითარების კვალდაკვალ, ევროპული საბავშვო თეატრი უფრო მეტად ჩაულრმავდა ადრეული ასაკის ბავშვთა ფსიქოლოგიას. განვითარების ფსიქოლოგიის თანახმად, ყველაზე პატარა ასაკის ბავშვები (0-3) ალექსამენ და ურთიერთობენ მოძრაობებით, ჟესტებით, ემოციებით და თავისუფალნი არიან გრძნობების გამოხატვისას.

ფსიქოლოგთა კვლევების გათვალისწინებით, რამდენიმე თეატრალურმა დასმა მოსინჯა წარმოდგენების გამართვა საგანგებოდ ყველაზე პატარა ასაკის მაყურებლისთვის და ეს თეატრალური ფორმა მაღლევე ძალიან პოპულარული გახდა. ამ მიმართულების ერთ-ერთი პიონერი გახდავთ იტალიური თეატრი „ლა ბარაკა“ (*La Baracca*), რომელიც 1976 წელს ბოლონიაში წარმოიქმნა და დღემდე იტალიური საბავშვო თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი დასია. თეატრს მიღებული აქვს მრავალი ჯილდო და პრემია სხვადასხვა საერთაშორისო ფესტივალსა და ფორუმზე. „ლა ბარაკა“ დგამს წარმოდგენებს, რომელიც განკუთვნილია სხვადასხვა ასაკის სამიზნე აუდიტორიისთვის, მართავს ვორკშოფებს, კონფერენციებს, მრგვალ მაგიდებს და გადასამზადებელ კურსებს პედაგოგებისთვის, ასევე, საბავშვო თეატრით დაინტერესებულ პირთათვის.

განსაკუთრებული პოპულარობა 1987 წელს დადგმული სპექტაკლით მოიპოვეს „წყალი“ (*Aqua*) – შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ერთ-ერთი პირველი წარმოდგენა, რომელიც 0-3 წლის ასაკის ბავშვებისთვის შეიქმნა. იმავე წელს, თეატრის ბაზაზე დაიწყო კვლევითი პროექტი „თეატრი და ბაგა“, რომლის ფარგლებშიც დასი ბოლონის მუნიციპალიტეტში არსებულ საბავშვო ბაგებთან თანამშრომლობდა. პროექტი მიზნად ისახავდა 0-3 წლის ასაკობრივი ჯგუფის ბავშვებისთვის საგანგებო თეატრალური ენის შექმნას. „ლა ბარაკა“ პირველი იტალიური საბავშვო თეატრია, რომელმაც ამ საკითხზე არა მარტო გაამახვილა ყურადღება, არამედ ქმედითი ნაბიჯებიც გადადგა მეოცე საუკუნის მიწურულს. „ლა ბარაკას“ ბაზაზე, მათი კვლევების საფუძველზე ტარდება შემოქმედებითი ვორკშოფები ბავშვებისთვის, პედაგოგებისთვის და აღმზრდელებისთვის, მრავალი საერთაშორისო პროექტი და ფესტივალები. მათი პროექტების ერთ-ერთი მთავარი მიზანი ხელოვანებისა და პედაგოგების მჭიდრო თანამშრომლობაა, რასაც ადგილობრივი მუნიციპალიტეტი უწყობს ხელს.

საბავშვო თეატრის ავსტრალიელი მკვლევარი ტონი მაკი, 2011 წელს დაწერილ თავის ნაშრომში, ცდილობს გააანალიზოს ის კულტურული და საგანმანათლებლო „ეკოსისტემა“, რომელიც თეატრმა ჯერ თავის რეგიონში შექმნა, შემდეგ კი საერთაშორისო მასშტაბში განავრცო. მისი აზრით, ეს წარმატება განაპირობა ემილია რომანის რეგიონის სოციალურ-პოლიტიკურმა ინფრასტრუქტურამ – იტალიის ამ რეგიონში ხარისხიანი საგანმანათლებლო, სოციალური და კულტურული ორგანიზაციების დიდი არჩევანია. რეგიონის-თვის პრიორიტეტულია ბავშვთა უფლებები და თავისუფლებები, მათი განვითარება და მრავალმხრივი განათლება, პედაგოგების და მშობლების კოორდინაცია ამ მიმართულებით, შესაბამისი სერვისების შექმნა და განვითარება. საინტერესოა, რომ იტალიის გამოცდილება მაღევე გაიზიარა ჯერ საფრანგეთმა და ნორვეგიამ, ხოლო შემდეგ ევროპის სხვა რამდენიმე ქვეყანამაც. შეიქმნა ერთგვარი უწყვეტი ჯაჭვი, რომელიც ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრის სწორი განვითარების საფუძველია.

ამ ჯაჭვის მნიშვნელოვანი როლია საერთაშორისო პროექტები. ერთ-ერთი ასეთი პროექტია „ბრჭყვალა ფრინველი“ (**litterbird**), რომელიც 2003 წელს ნორვეგიაში, ოსლოს უნივერსიტეტში მოეწყო და გულისხმობდა 6 ქვეყნის კოლაბორაციას: ნორვეგია, ფინეთი, დანია, საფრანგეთი, უნგრეთი და იტალია. პროექტი თავის თავში მოიცავდა წარმოდგენების, კვლევების, ლექციების ციკლს; მიზანი – რაც შეიძლება მეტი ხელოვანის ჩართვა საბავშვო თეატრის სფეროში, კონკრეტულად კი 0-3 წლამდე ასაკის აუდიტორიისთვის მუშაობა. სამი წლის განმავლობაში ჩატარდა სამი სემინარი: ოსლოში (2004), ბუდაპეშტსა (2005) და პარიზში (2006). სემინარებზე წარმოდგენილი კვლევები მნიშვნელოვანი წინ გადადგმული ნაბიჯი გახდა ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრის განვითარების საქმეში.

მეტად საინტერესო ნორვეგიელი მკვლევრის, ივარ სელმერ-ოლსენის კვლევა. ამ სფეროში მომუშავე ბევრი სხვა პრაქტიკოსის მსგავსად, მისი შე-

მოქმედებითი იმპულსიც პირადი, ამ შემთხვევაში – ტრაგიული, გამოცდილებიდან წამოვიდა. „პირადად ჩემთვის ეს ჯვაროსნული ლაშქრობა სიკვდილით დაიწყო, ჩემი შვილის გარდაცვალებით. მინდა გავიხსენო ერთი პარათი, რომელიც 1980 წლის დეკემბერში, ჩემი შვილის მკურნალი ექიმისგან მივიღე. ჩვენი ბიჭი 8 თვის ასაკში დაიღუპა. ექიმმა მაშინ ჩემთვის სრულიად გაუგებარი სიტყვები მომწერა: „გახსოვდეთ, რომ მან იცხოვრა სრულფასოვანი ცხოვრებით, მისი ცხოვრება იყო სავსე და აზრიანი.“ მას შემდეგ ბევრი წელი დამჭირდა ამ საოცარი სიტყვების გააზრებისთვის და დარწმუნებული არ ვარ, რომ მათ დღემდე ბოლომდე ვაანალიზებ. ჯერ კიდევ ვფიქრობ ამ სიტყვებზე და ვცდილობ მათ სილრმეს ჩავწევდე.“¹

წლების განმავლობაში მან თანდათან გააცნობიერა, რომ ბავშვი დაბადებიდანვე არის „არსება“, პატარა ზომის ადამიანი თავისი განცდებით, გრძნობებით, სამყაროს შეცნობის და მშვენიერების აღქმის უფროსთაგან განსხვავებული უნარით. იმისთვის, რომ შექმნა ხელოვნება ყველაზე პატარა ასაკის ბავშვისთვის, პირველ რიგში, უნდა აღიქვა იგი, როგორც პიროვნება – ეს არის ამოსავალი წერტილი იმ შემოქმედთათვის, ვინც ამ ასკობრივი ჯგუფისთვის დგამს წარმოდგენებს. სელმერ-ოლსენი თვლის, რომ „ბავშვებს აქვთ უფლება ეზიარონ არაჩვეულებრივ, ჭეშმარიტ ხელოვნებას, რომელიც მათ ეს-თეტიკურ სიამოვნებას მიანიჭებს. უფროსი ასაკის მაყურებლის მსგავსად, მცირენლოვანი მაყურებლის აღქმაცა და განცდაც სცდება „მოწონება/არმოწონების“ ფარგლებს. ბავშვებსაც ისევე შეუძლიათ მიიღონ და აღიქვან ხელოვნების ნანარმოები, როგორც უფროსებს, აქვთ უნარი ჩასწოდნენ ესთეტიკის საიდუმლოებას და სრული სისავსით შეიგრძნონ იგი.“²

განსაკუთრებით საინტერესოა უნგრელი ფსიქოლოგების, კირალი ილდიკოსა და კოოს ორსოლიას კვლევაც, რომელიც ამავე პროექტის ფარგლებში შეიქმნა. მათი აზრით, 0-3 ასაკობრივი ჯგუფისთვის წარმოდგენის მომზადებისას განსაკუთრებული სიფრთხილეა საჭირო – სადადგმო ჯგუფი უნდა ერიდოს იმ სქემებს, რითაც სხვა შემთხვევაში მუშაობენ; საჭიროა ისეთი მხატვრული ხერხების მიგნება, რომელიც კონკრეტულად ამ ასაკის ბავშვებისთვის იქნება გასაგები და, ამავდროულად, არ დაღლის მათ.

0-3 წლის ასაკის მაყურებლის აღქმა, უპირველეს ყოვლისა, გადის ემოციურ ხაზზე, ხმებსა და ბეგერებს უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ვიზუალურ მხარეს. ემოცია სხვადასხვა დიაპაზონისაა და მერყეობს სიცილიდან – ტირილამდე და შიშამდე. ემოციას მოსდევს ვიზუალური რიგი. ფსიქოლოგთა დასკვნით, ემპათიის უმაღლესი წერტილია ის მომენტი, როდესაც ბავშვი ხვდება, რომ ყველა ადამიანი სხვადასხვა სიტუაციაში სხვადასხვანაირად რეაგირებს. კოგნიტური თვალსაზრისით, პატარა ბავშვებს შეუძლიათ გარემოს

¹ Ivar Selmer-Olsen, DMMH Trondheim, Death, forgiveness and never losing the aim outside myself, Glitterbird ferstival, Paris 13, October, 2006
http://www.dansdesign.com/gb/articles/index_paris.html

² იქვე

შემეცნება დაკვირვების, მოძრაობის, მანიპულაციების, აგრეთვე იმიტაციის, მიბაძვის მეშვეობით; ამასთანავე პატარები შეიმეცნებენ სოციალურ კავშირებსა და ბმებს. ილდიკოსა და ორსოლიას აზრით, „სწორედ ეს კოგნიტიური უნარები უდევს საფუძვლად თეატრალურ აღქმას, ვინაიდან პატარები კონცენტრირებული არიან წარმოდგენაზეც და ამავდროულად აკვირდებიან უფროსი მაყურებლის რეაქციასაც; ინფორმაციის ეს ორი წყარო კი ერთმანეთს ავსებს და აძლიერებს.“¹

ბავშვთა ფსიქოლოგები თეატრალურ სანახაობას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ – ეს მოვლენა ბავშვის ყოველდღიურობის ნაწილი არ არის, მაგრამ ეს არის საერთო გამოცდილება, როდესაც პატარას შეუძლია ხელახლა განიცადოს, გაიხსენოს და დაამუშაოს ხელოვნების ნაწარმოებისგან მიღებული ემოცია და შთაბეჭდილება, რაც მომავალში მას რეალურ ცხოვრებაში, ნამდვილი სოციალური ურთიერთობების აწყობაში დაეხმარება.

საერთაშორისო პროექტიმა „ბრჭყვიალა ფრინველი“ დიდწილად შეუწყო ხელი ადრეული ასაკის მაყურებლისთვის შესაბამისი რეპერტუარის შექმნას ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში. პროექტის ფარგლებში დაიდგა: ჯონ ტომბრეს „მგელი, მგელი“ და კარსტეინ სოლის „ნახე ჩემი კაბა“... (ნორვეგია), ლორენ დუპონის „ვაჟები“, კლოდ მოროს „პატარა ილუმინაციები“, პიერო ფერატის „ჯადოსნური ოთახი“ (საფრანგეთი), ვესა-პეტერი ასიკაინენის „ბრძენებაცი“, პაივი აურას „ვარსკვლავური ცის ტაძარი“, სანა კარლსონ-სუტისნას „სიცოცხლის ყვავილი“, ჰანა ბროთერუს „ნუნუ“ (ფინეთი) და სხვა.

„ლა ბარაკას“ მიერ დაწყებული შემოქმედებითი აქტივობების ჯაჭვი გაგრძელდა კიდევ უფრო მასშტაბური პროექტით „მცირე ზომა“, რომელიც 2005 წელს ევრო კომისიის ფინანსური მხარდაჭერით დაიწყო და რამდენიმე ქვეყანას მოიცავდა. ამ რამდენიმეწლიანი უმნიშვნელოვანესი პროექტის აქტივობები და მიზნები შეიძლება პირობითად სამ ნაწილად დავყოთ: 1. წარმოდგენები და მხატვრული ძიებანი; 2. ტრენინგები და სემინარები ხელოვანთათვის, პედაგოგებისა და ბავშვებისთვის; 3. ინფორმაციის გავრცელება: მულტიმედია, კვლევები, პუბლიკაციები, ფესტივალები და შოუებისები. ყოველივე ამან დიდწილად შეუწყო ხელი ევროპის ქვეყნებში ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრის განვითარებას.

აღსანიშნავია, რომ 21-ე საუკუნის დასაწყისში ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი მნიშვნელოვნად განვითარდა დიდ ბრიტანეთში, რაც, ნაწილობრივ, გამოწვეული იყო ლეიბორისტული მთავრობის ინიციატივებით საგანმანათლებლო სისტემაში, კერძოდ კი – ყველაზე მცირე ასაკის ბავშვების ამ სისტემაში უფრო მეტად ჩართვით და მათთვის საგანგებო პროგრამის შემუშავებით. მათ შორისაა ისეთი პროგრამები, როგორიც: „ბავშვზე ზრუნვის ეროვნული სტრატეგია – ყოველი ბავშვი მნიშვნელოვანია; ცვლილებები ბავ-

¹ Ildikó K., Orsolya K., Theatre for tiny tots, გვ. 8

http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html

შვებისათვის“ და „ადრეული განვითარების ძირითადი ეტაპები,“ რაც ითვა-ლისწინებს 0-5 წლის ასაკის ბავშვის განათლებას, განვითარებასა და მასზე ზრუნვას. ამ სისტემის ფარგლებში გაჩნდა რამდენიმე დიდი ქსელი, რომელიც აერთიანებს ხელოვანებს, პედაგოგებსა და აღმზრდელებს, რომლებსაც ამ ასაკობრივ ჯგუფთან აქვთ შეხება.

როგორც ვხედავთ, ევროპაში საბავშვო თეატრი არა მხოლოდ კულტუ-რის, არამედ ქვეყნის პოლიტიკის და საგანმანათლებლო სისტემის განუყოფე-ლი ნაწილია. ბავშვზე ზრუნვა იწყება მისი დაბადების წამიდან და ეს გამოი-სატება არა მხოლოდ მისი ფიზიოლოგიური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილე-ბაში, არამედ ბავშვის, როგორც ცალკეული ინდივიდის, უფლებებისა და თა-ვისუფლებების აღიარებაში, მისთვის ამ უფლებებით გათვალისწინებული სერვისების (მათ შორის, საგანმანათლებლო და სახელოვნებო) მიწოდებაში.

ადრეული ასაკისათვის განკუთვნილი თეატრი ევროპის წიაღში დაიბადა და ჯერჯერობით შეიძლება ითქვას, რომ ის წმინდა ევროპული ფენომენია. ამ ტიპის თეატრი კარგად განვითარდა (და აგრძელებს განვითარების პროცესს) ევროპის თითქმის ყველა ქვეყანაში, ასევე, თანდათან იკიდებს ფეხს რუსეთის და პოსტ საბჭოთა სივრცის დიდ ქალაქებში არსებულ კერძო, დამოუკიდებელ დასებში. ადრეული ასაკის მაყურებლისათვის განკუთვნილი სპექტაკლების აუ-ცილებელი პირობა კამერულობა, მაყურებლისა და შემსრულებლების სიახ-ლოვეა, ასეთ წარმოდგენას კი ბევრი ბავშვი ვერ დაესწრება. სწორედ ამ თა-ვისებურებიდან გამომდინარე, ამგვარი თეატრი სხვადასხვა ქვეყანაში თავი-სებურად ვითარდება, იგი განსაკუთრებით პოპულარული და ფართოდ გავ-რცელებულია იმ ქვეყნებში, სადაც მაღალ დონეზეა სოციალური უზრუნველ-ყოფა და საგანმანათლებლო სისტემა, სადაც სახელმწიფო ხელს უწყობს მშო-ბელს გრძელვადიანი ანაზღაურებადი შვებულებით, დღის ცენტრებითა და ბაგა-ბალებით. ხოლო იქ, სადაც თეატრი ბილეთების გაყიდვით მიღებულ შე-მოსავალზეა დამოკიდებული, ამგვარი ტიპის წარმოდგენების დადგმა ფინან-სურად გაცილებით უფრო რთულია და, შეიძლება ითქვას, ერთგვარი ფუფუ-ნებაც კი არის.

ადრეული ასაკის თეატრის წარმოშობა და განვითარება მსოფლიოში სა-ბავშვო თეატრის განვითარების ერთ-ერთი ლოგიკური ეტაპია, რომელიც ად-რე თუ გვიან ჩვენს ქვეყანაშიც დადგება. ამისთვის კი აუცილებელია რამდე-ნიმე გარემოება: ახალგზრდა თეატრალური ჯგუფები, რომლებიც დაინტე-რესდებიან ამ სფეროთი და მზად იქნებიან შესაბამისი მხატვრული ძიებების-თვის, ფიქოლოგთა ჯგუფი, რომელიც ჩაატარებს სათანადო კვლევებს ჩვენს ქვეყანაში, შესაბამისი სახელმწიფო უწყებების წება და ხელშეწყობა, მშობლე-ბისა და ბაგა-ბალების პედაგოგების დაინტერესება და ჩართულობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Helander K, Artistic development on the frontline, NEWS SWEDISH THEATRE FROM focus: young audiences, published by Teaterunionen – Swedish ITI and ASSITEJ Sweden 2012/2013
2. Ildikó K., Orsolya K., Theatre for tiny tots,
http://www.dansdesign.com/gb/articles/28_10_05_6.html
3. Selmer-Olson, Ivar. “Art for the Very Young.” *Glitterbird*. Web Jan. 18, 2012
<http://www.dansdesign.com/gb/articles/index.html>.
4. Selmer-Olson, Ivar. “Death, Forgiveness and Never Loosing the Aim Outside Myself.” Lecture Paris. Seminar, *Glitterbird*. Web Jan. 18, 2012
<http://www.dansdesign.com>
5. Švachová Romana; The Childish Unga Klara: Contemporary Swedish Children’s Theatre and Its Experimental; Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik 30 / 2016 / 1
6. Unicef. “Convention of the Rights of the Child.” New York: Unicef, 1989. Web Oct. 19, 2010 <http://www.unicef.org/crc>.

ნინო დავითაშვილი

პათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
თეატრალური ხელოვნების დოქტორი
ასისტენტი

სამსახიობო ფაკულტეტის პირველასალთათვის რეზონაცია თეატრი – მსახიობის ოსტატობის საფილი ეტაპი

სამსახიობო ოსტატობის დაუფლების პროცესი ურთულესია, ეს არის მუდმივი დაკვირვების პერიოდი, რაც ნიშნავს, რომ სტუდენტის ფსიქოტექნიკა მუდმივადაა კონცენტრირებული. მაგ: ფიზიკა – მათემატიკის, ისტორიის ან სხვა ფაკულტეტის სტუდენტს არავინ მოსთხოვს ტრანსპორტში ან ქუჩაში ადამიანებზე დაკვირვებას, მათი ნაკვთების, ქცევების, გამოხედვის და მოძრაობის დამახსოვრებას, ამა თუ იმ ცხოველის თვისების გათავისებას, რომ ფრინავს ან უცხოპლანეტელია იმის დაჯერებას და მრავალი სხვ. თუ ეს ვერ შეძლო, მარტივად უნდა ჩათვალოს, მისი ამ სივრცეში ყოფნა შემთხვევითობაა და აქ არაფერი ესაქმება.

პირველიდან მესამე კურსის ჩათვლით სტუდენტს თავისუფალი დრო არ რჩება. მსახიობის ოსტატობა, ტრენინგები, ეტიუდები, სასცენო მეტყველება, სასცენო მოძრაობა, ცეკვა, ვოკალი და ა.შ. მხოლოდ ყველივე ამის შემდეგ იწყება ის, რისკენაც ყველა სტუდენტი მოუთმენლად ისწრაფვის. პიესების განხილვა, ნაწყვეტები, რეპეტიციები, საკურსოები და ბოლოს, მთავარი – სადიპლომო სპექტაკლი... დიპლომი!

და აი, დგება მომენტი როცა მსახიობი პედაგოგის გარეშე რჩება საკუთარი თავისა და იმ ადამიანის წინაშე, ვისი სახეც უნდა განასახიეროს. რჩება მარტო, ოღონდ სამსახიობო ოსტატობის იმ არსენალით შეიარაღებული, სტუდენტობის წლებში რომ აღიჭურვა. აკვირდება გმირს, ცდილობს ამოიცნოს ვინ არის, როგორ გამოიყურება, როგორი ხმა აქვს, რას გრძნობს, რა ახარებს, როგორ დადის, რა არის მისი ქმედებების მიზანი, როგორია მისი ბიოგრაფია და ა.შ.

სწავლის პერიოდში სტუდენტს აქვს შეცდომების დაშვების უფლება, ოღონდ პედაგოგის მეთვალყურეობის ქვეშ. ის ძიების და შემეცნების პროცესშია, ბაძავს თავის მასწავლებელს, ან რომელიმე მოდურ მსახიობს, ცდილობს იპოვოს საკუთარი თავი. ხან ახერხებს, ხან ვერ,... მაგრამ ყველაფრის მიუხედავად, უნდა ისწავლოს პერსონაჟის სახის გაცოცხლება. უკვე დიპლომირებულმა კი, მარტივად რომ ვთქვათ, შეძლოს როლის გაკეთება შინაგანი ხედვით, ინტეიციით, ხერხებით, დაგროვილი ცოდნით და თუ ეს ვერ მოახერხა, ე. ი. უნივერსიტეტში გატარებულმა წლებმა ფუჭად ჩაიარა. ღასაც, რა თქმა უნდა, აქვს გარკვეული მიზეზები, რომლებიც სტუდენტმა საკუთარ თავში უნდა ეძიოს. მაგრამ მაინც?..

მსახიობის ოსტატობის საფუძვლების გაცნობას და შესწავლას სტუდენტი პირველი სემესტრიდანვე იწყებს. მესამე და მეოთხე სემესტრის ბოლოს ის

ფლობს გარკვეულ, შესაბამის უნარ-ჩვევებს, მაგრამ ჯერ მსახიობად ვერანა-ირად წარმოგვიდგება. მიუხედავად ამისა, არის შემთხვევები, როცა მას უნივერსიტეტის გარეთ სხვა რეჟისორები სხვადასხვა პროექტში თამაშს სთავაზობენ. რბილად რომ ვთქვათ ეს გულგრილობაა, თუ არა უპასუხისმგებლობა. სტუდენტი „თამაშს შეძლებს”, მაგრამ სრულფასოვნად გარკვევას სხვადასხვა უანრის სპეციფიკაში და აქედან გამომდინარე, არსებობას მოცემულ ვითარებაში და სახის სრულფასოვნად შექმნას – ვერასოდეს, რადგან ნაადრევად სწავლის პროცესზე მოწყვეტა, უნივერსიტეტის გარეთ სხვადასხვა სპექტაკლებში ჩართვა, ხმამაღალ პერფორმანსებში თუ შოუებში მონაწილეობის მიღება ხდება მიზეზი იმ მთავარის გამოტოვებისა, რასაც მსახიობის ოსტატობის საფუძვლები ჰქვია, რაზედაც დგას სამსახიობო ხელოვნება, რასაც თეატრალურ სამყაროში ყველაზე საპასუხისმგებლო და საამაყო სახელი, სკოლა ეწოდება და მის განსაკუთრებულ სპეციფიკასა და თავისებურებას სტუდენტი უნივერსიტეტის სასწავლო თეატრში, თავისი ჯგუფის ხელმძღვანელ რეჟისორ პედაგოგთან უნდა ეუფლებოდეს.

უმნიშვნელოვანესია და ურთულესი მსახიობის ხელოვნების პროფესიული სწავლების პირველი წლები სტუდენტის ცხოვრებაში. ეს წლები, როგორც რეჟისორ პედაგოგის, ასევე სტუდენტის ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესია და მისთვის პარალელურად უნივერსიტეტის გარეთ სრულიად განსხვავებული სტილისა თუ გემოვნების რეჟისორებთან მუშაობა ნაადრევია. ასეთი, სითამა-მე ყოველთვის უხეშ ჩარევად ითვლებოდა მსახიობის აღზრდის პროცესში, რადგან უარყოფითად აისახებოდა მომავალი მსახიობის ადეკვატურ შეფასებაზე როგორც საკუთარი პერსონის, თანაჯგუფების და პედაგოგების, ასე-ვე შესასწავლი უნარ-ჩვევების თანმიმდევრული გაგრძელების მიმართ. უფრო-სი თაობის რეჟისორ -პედაგოგები ზედმინებით იცავდნენ პედაგოგიური ეთი-კის და აღზრდის კანონებს, მათ კარგად უწყოლნენ წინააღმდეგ შემთხვევაში ზემოთ თქმულთან ერთად, კიდევ რა საშიშროება დადგებოდა ნიჭიერი ახალ-გაზრდის წინაშე. ის, რომ გაბრძყინების ნაცვლად სტუდენტის ბუნებით მო-მადლებული ნიჭი ჩაქრებოდა და მომავალი მსახიობის პროფესიული პერ-სპექტივის პორიზონტი შემცირდებოდა. ამიტომაც პროფესიულ თეატრალურ სასწავლებლებში კატეგორიულად იკრძალებოდა შიდა სწავლის პროცესებში გარედან ჩარევები. ეს საკმაოდ რთული საკითხი დღეს მტკიცნეულად დგას სრულიად საქართველოს თეატრალური საშემსრულებლო პროფესიული სკო-ლის წინაშე, რომელიც დაფიქრებას, დეტალებში ჩაღრმავებას და გარკვევას მოითხოვს.

ქართული თეატრალური საშემსრულებლო სკოლა არსებობს და მომავალშიც იარსებებს. სწორედ აქედან გამომდინარე, თუ მსახიობის აღზრდის პროცესი დასაწყისშივე იქნება დარღვეული, ტრენინგებზე და ეტიუდებზე მუ-შაობის მნიშვნელოვანი ეტაპები კი ამოვარდნილი, ბუნებრივია, სტუდენტის მიერ ვერ იქნება გააზრებული, რას წინავს მოცემული ვითარების რწმენა ან საკუთარი ფსიქოტექნიკური საშუალებებით გმირის სულიერი მდგომარეობის ასახვა. აქ თავს ვერ დამალავს ე. წ. „სცენური თავხედობა”, ან, პირიქით,

, „სცენური დაჭუნობა”, ვერც ყოველგვარი დილეტანტური ცოდვა დარჩება შეუმჩნეველი და ვერც გრძნობათა მიახლოებული გადმოცემა. რა თქმა უნდა, ამ მოსაზრებას შეიძლება მოწინააღმდეგეც ჰყავს, მაგრამ ეს საქმისადმი არასწორი მიდგომა იქნება, რადგან ვინც ჯერ კიდევ არსებულ თეატრალურ სკოლას დრომოქმულად თვლის, სწორედ ის აფასებს მსახიობის მიერ არასრულფასოვნად შესრულებულ როლს რატომდაც სკოლის გამოცდილების მიხედვით: „არ ცხოვრობს სცენაზე”, „არ არის დამაჯერებელი”, „ვერ შექმნა გმირის სახე”... აქედან გამომდინარე, მიუხედავად ყველაფრისა, არსებული თეატრალური სკოლა საშემსრულებლო ხელოვნების ორიენტირი, რომელიც ეტაპ-ეტაპ, ნაბიჯ-ნაბიჯ წვრთნის და აყალიბებს პროფესიონალ მსახიობს.

ესთეტიკის ნორმები დინამიურია და დროსთან ერთად იცვლება, მაგრამ არ იცვლება მსახიობის აღზრდის თანმიმდევრული მეთოდი. გულუბრყვილობაა იმის მტკიცება, რომ ოცდამეერთე საუკუნე ოცდასამი წლით მეტია მეოცე საუკუნეზე და ამიტომ მსახიობის აღზრდა მან უკეთ იცის. არა, არ იცის! ეს იცის ქართულმა თეატრალურმა სკოლამ, რადგან ითვალისწინებს ცხოვრებას ხელოვნებაში თავისი მოულოდნერი მოვლენებით, აზრებით, კვანძის შეკვრით თუ გახსნით, სიუჟეტური კოლიზიებით, მთავარი თუ ნაკლებმთავარი ამბებით, გვერდითი მოვლენებით, სხვადასხვა უანრის შერწყმათა მოულოდნელობებით, როლის შექმნის და გადმოცემის სხვადასხვა მეთოდით და ყოველივე ამის ფონზე ვერანაირად გავექცევით მსახიობის აღზრდის ანბანს. მხოლოდ მისი კარგად გააზრების და შესწავლის შემდეგ იქნება სტუდენტი მზად და შეძლებს გარკვევას (ასეც უნდა მოხდეს და სილაბუსებშიც გვაქვს შეტანილი) ცნობილ რეჟისორთა მეთოდში თუ სწავლებაში, რომელიც პერსონაჟის სახის შექმნას ითვალისწინებს. (მაგ: სტანისლავსკი, ჩეხოვი, მეიერპოლდი, ბრეჰტი, თუმანიშვილი გროტოვსკი და ა.შ.)

რა წარმოადგენს სამსახიობო ოსტატობის საფუძვლების შესწავლის საწყისს? რა თქმა უნდა, ყურადღება. აქ შეიძლება გავიხსენოთ ქართველი ფილოსოფოსისა და ფსიქოლოგის დიმიტრი უზნაძის სიტყვები: „ყოველი სწავლის უპირველეს პირობად იმთავითვე, სრულიად სამართლიანად ყურადღება ითვლება, აღმოჩნდა, რომ ყურადღების ზეგავლენით გონიერივი შრომის ნაყოფიერება იზრდება და მისი სიზუსტე მატულობს”. (უზნაძე, 1940:551);

ზოგადად განვიხილოთ სასცენო ყურადღება, რომელიც მსახიობის ოსტატობის ერთ – ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. მისი უმთავრესი პირობა სცენური სწორი თვითშეგრძნება და მსახიობის შემოქმედებითი მდგომარეობაა, რადგან სწორედ სასცენო ყურადღებით იწყება მსახიობის შინაგანი ტექნიკის საფუძვლის ჩამოყალიბება.

სცენური ყურადღების ათვისება-განვითარება უპირველესი, უმთავრესი ამოცანაა. ხშირ შემთხვევაში სწორედ მისი ყოფნა-არყოფნა განსაზღვრავს მსახიობის პროფესიონალიზმს.

სტანისლავსკი სცენურ ყურადღებას შემოქმედების კარიბჭეს ადარებს. მისი თქმით, შემოქმედების კარიბჭე ხსნის იმ პროცესებს, რომლებიც დაკავშირებულია მსახიობთან, მის სამყაროსთან, პარტნიორებთან და ყველანი გავ-

ლენას ახდენენ როგორც სპექტაკლის განვითარებაზე, ასევე, როლის შინაგან მოქმედებაზე.

ფრანგი ფსიქოლოგი და პედაგოგი თეოდიულ რიბო წერს: „გაცილებით რთულია უჩვენო ის საზღვრები, საიდანაც იწყება ყურადღება და სად მთავ- რდება. ასევე ყველა ის საფეხური – დაწყებული ნამიერი ყურადღებით და დამთავრებული შერჩეული საგნისადმი ყურადღების ღრმა მიპყრობით”. (რი- ბო, 1897:353);

რა თქმა უნდა, ჩვეულებრივი და სცენური ყურადღება ერთმანეთისგან განსხვავებულია. თუ ცხოვრებაში ადამიანს ყურადღება ჩვეულებრივ გადა- აქვს იმ საგანზე ან ობიექტზე რომელიც მოცემულ მომენტში ჩნდება და სხვებზე კონტროლი იკარგება, სცენური ყურადღება მსახიობში მთელი ფსი- ქოფიზიკის რეჟიმის ჩართვას ითვალისწინებს. სცენაზე მოქმედ მსახიობს ერ- თვება მეორე, სრულიად განსხვავებული მობილიზების რეჟიმი, იგი ამ დროს მთელი ყურადღებით, მკვეთრად აცნობიერებს, რომ სცენაზეა, რომ მას დარ- ბაზი აკონტროლებს...

,,სამსახიობო ხელოვნების ტექნიკის პირველი კანონი აღნიშნავს – სცე- ნაზე მყოფი მსახიობის ყურადღება ყოველ მოცემულ მომენტში უნდა იყოს დაძაბული განსაზღვრულ, სწორად მონახულ, ნებით აღებულ ობიექტზე. მსა- ხიობის ყურადღების ობიექტები განუწყვეტლივ იცვლება და ექვემდებარება სახის შინაგანი ცხოვრების ლოგიკას”... (ბიბილეიშვილი. 2009:194);

სასცენო ყურადღება მსახიობს არა მარტო ინფორმაციული უზ- რუნველყოფით კვებავს (რაც ცხოვრებაში შემთხვევით ან კანონზომიერად ხდება), ასევე, პირველ რიგში, წარმოსახვით და ფანტაზიით. სცენური ყურად- ღება, მ. ჩეხოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ხასიათდება უნარით, გამოარჩი- ოს ნიშნები, საგნები ან მოვლენები, მოახდინოს მათი ორგანიზება კონკრეტი- კიდან განზოგადებამდე ან პირიქით” (ჩეხოვი. 1986:17)

სასცენო ყურადღება საკუთარ თავში უამრავ კომპომენტს მოიაზრებს: ყოფითი და შემოქმედებითი ყურადღება;

სცენური ყურადღების სტრუქტურა (სუბიექტი და ობიექტი);

ყურადღების ობიექტი;

ორგანული ყურადღება;

ნებისმიერი და უნებური ყურადღება;

მსახიობის შემოქმედებითი ყურადღება სცენაზე მოქმედების პროცესში;

სცენური ყურადღება და ფანტაზია.

სასცენო ყურადღების განვითარების სავარჯიშოების შესწავლა მსახიო- ბის ოსტატობის გაკვეთილებზე იწყება პირველ სემესტრში. სავარჯიშოები უნდა იყოს თემატური, მრავალფეროვანი, ერთმანეთისგან სრულიად განსხვა- ვებული. ასევე, ეტიუდები, სიღრმისეული და შინაარსობრივი.

ჩვენ არა ვართ შეზღუდული სწავლების პროცესში გამოვიყენოთ გამო- ჩენილ რეჟისორთა გამოცდილებები. (სილაბუსებშიც ასახულია) ვმუშაობთ როგორც სტანისლავსკის, ასევე მ. ჩეხოვის და ვს. მეიერპოლდის და სხვა რე-

ჟისორ პედაგოგების ტრენინგების მიხედვით, რომლებიც უკვე ადაპტირებული და მორგებული გვაქვს ახალ სასწავლო პროგრამაზე.

კ. სტანისლავსკის ყურადღების ზოგიერთი სავარჯიშო გათვლილია არა მხოლოდ უშუალოდ სასცენო ყურადღებაზე, არამედ ცხოვრებისეულზეც, რომელიც, როგორც პრაქტიკამ გვაჩვენა არანაკლებ მნიშვნელოვანია მსახიობის-თვის.

მ. ჩეხოვმა შემოგვთავაზა შემოქმედებითი ყურადღების, შემოქმედებითი მეხსიერების განვითარების ძალიან ეფექტური გზა. ეს ტრენინგები ტარდება დადგენილი გაკვეთილების მიღმა სტუდენტის მიერ ინდივიდუალურად, რაც ისევე მნიშვნელოვანია როგორც პედაგოგთან მუშაობა.

ვ. მეიერპოლდის სასცენო ყურადღების ბიომექანიკური ტრენინგები, სრულიად განსხვავებულია და ეფექტური, იძლევა რეაქტიულ და თვალნათლივ ეფექტს. ტარდება ხის ჯოხებით, ჯგუფურად. სტუდენტებისთვის საინტერესო სწავლების პროცესს წარმოადგენს.

ერთი სიტყვით, პირველი კურსიდანვე, სამსახიობო ხელოვნების დაოსტატების ეტაპი გაჯერებულია იმ მოსამზადებელი სისტემური პროგრამით, რომელშიც თეორიული საგნები ორგანულად ერწყმის სამსახიობო ოსტატობის პრაქტიკულ მეცადინეობებს. ცენტრალურ ამოცანად კი თითოეული სტუდენტის ყველა მიმართულების ზნეობრივი, შემოქმედებითი და პროფესიული ინდივიდუალობის წარმოჩენა ითვლება, მათი განუმეორებლობისა და თავისებურებათა გათვალისწინებით. ასეთი მიდგომა ხელს უწყობს ჯგუფში ყველა სტუდენტის ერთი საერთო შემოქმედებითი იდეისთვის გაერთიანებას, რაც წინაპირობაა გუნდური საერთო ზნეობრივი ნორმების განვითარებისა. სწორედ ამიტომა საჭირო სტუდენტმა შეუწყვეტლივ, თანმიმდევრულად, სისტემურად გაიაროს მსახიობის აღზრდის ყველა ის მომენტი, რომელიც უმაღლესი დონით განვითარებს მის ფსიქოფიზიკას, რაც დაეხმარება გახდეს აქტიური, გულისხმიერი, მოაზროვნე მსახიობი, ვირტუოზულად მფლობელი შინაგანი თუ გარეგანი სამსახიობო ტექნიკისა, რომელიც უტყუარი სანინდარია მისი მომავალი წარმატებული, შემოქმედებითი კარიერისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. უზნაძე დ., ზოგადი ფსიქოლოგია, თბილისი, 1940.
2. რიბო თ., ყურადღების ფსიქოლოგია, პეტერბურგი, 1897.
3. ბიბილეიშვილი ვ., ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, „მსახიობის შინაგანი ფსიქოტექნიკა”, თბილისი, 2009.
4. ჩეხოვი მ., ლიტერატურული მემკვიდრეობა, ტ., 2, მოსკოვი, 1986.

თამარ ბერიძე

პათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
თეატრალური ხელოვნების დოქტორი
ასისტენტ-პროფესორი

ტეატრის, რიტორიკასა და მოძრაობის სინთეზის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნების სამსახიობო ხელოვნების

„ყოველი ადამიანი თავისი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს და ამიტომ ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში, სხვადასხვანაირად ყალიბდება, ამიტომ როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ ტიპს ასახიერებს, პირველად უნდა გაიცნოს და შეითვისოს რიტმი. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რიტმად, რომელიც თამაშობს. ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებული რიტმით გაუღენთილი სხვადასხვა განცდის მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის გარეგანი ფორმა, ხმა, სიარული და საერთოდ, მყარდება სრული პარმონია აგებულ ტიპსა და მსახიობს შორის, ესე იგი, მსახიობი ცხოვრობს, მოძრაობს, ლაპარაკობს და გრძნობს იმ ტიპის რიტმითა და სიცოცხლით, რომელსაც ასახიერებს.“ (ახმე-ტელი, 1987:181) პიესის ან როლის სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი ინტუიციურად, ხშირად ქვეცნობიერად ინვევს მსახიობში სწორ განცდებს. ჩვენ ვფლობთ უშუალო გამაღიზიანებლებს, რითაც ვზემოქმედებთ ჩვენს ფსიქიკა-ზე – ჩვენს გონებასა და ქცევაზე უშუალოდ მოქმედებს ბერა, სიტყვა, აზრი, წარმოსახვა. სწორად განსაზღვრული ტემპო-რიტმი, რომელიც ზემოქმედებს გრძნობებზე, უკვე წინასწარ ამზადებს მსახიობის სხეულს შინაგანად ამა თუ იმ ქმედებისა და მოძრაობისათვის, რომელიც თან ახლავს სიტყვას, ტექსტს. თვალის ხამხამი, სხეულის გამართვა, ხელების მოსამზადებელი შეუმჩნეველი მოძრაობები სულ რამდენიმე წამით ადრე – სწორედ ეს არის მანიშნებელი სხეულის მზადყოფნისა, ვიდრე პირველი სიტყვა წარმოითქმება.

სამსახიობო ხელოვნებაში სიტყვიერი ფორმით გამოსახული ქმედება უცილობლად უნდა იყოს ტექსტუალურად გამომსახველი, დინამიკური. მასში ჩაქსოვილი აზრი უნდა გამოირჩეოდეს ლაკონიურობით, კონკრეტიკითა და რიტმული სიმწყობრით.

ნებისმიერ ავტორს სურს, მისი წანარმოები იყითხებოდეს ერთ ამოსუნ-თქვაზე, ამისათვის კი, გარდა საინტერესო შინაარსისა, საჭიროა ტექსტი იყოს რიტმული. რიტმული ტექსტი გაცილებით სასიმოვნოდ და მარტივად წასაკითხია.

რაც შეეხება დრამატულ წანარმოებს, მისი ტექსტი წარმოადგენს ერთი მთლიანი თეატრალური წარმოდგენის ინტეგრირებულ წანილს, რომელშიც გაერთიანებულია ვიზუალური და აკუსტიკური ელემენტები. ისინი ერთიანად ქმნიან დრამატულ წანარმოებს. სტილისტიკური თვალსაზრისით დრამატულ ენას ახასიათებს წინადადების წევრთა ინოვაციური წყობა, არქაიზმების, დია-ლექტიზმების გამოყენება, ასევე რიტორიკული სტილიზაცია, რიტმულობა,

რითაც ის იძენს ექსპრესიულობას. მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია დიალოგს. „ის ავტორის ჩანაფიქრის ნაწილია, მასში გათვალისწინებულია დროის ფაქტორი, რიტმი და ტემპი. დიალოგი სცენაზე ბუნებრიობისკენ მიიღების, თუმცა ის ხელოვნების სფეროს არ უნდა სცდებოდეს და არ იქცეს პრიმიტიულ ნატურალიზმად“ (Будагов, 1972: 401-412). დიალოგისაგან განსხვავებით, მონოლოგი სცენაზე უფრო მცირე ხნით გრძელდება, ხშირად მონოლოგი წარმოადგენს პიესის ფაბულასაც. მონოლოგი ყოველთვის ექსპრესიულია, გამოირჩევა დინამიკურობითა და რიტმულობით, რაც უშუალოდ გადაეცემა მაყურებელს, რადგან მონოლოგის ადრესატი ხშირად მაყურებელთა დარბაზია.

მეტყველება და მოძრაობა ერთიან ტემპო-რიტმულ პროცესს წარმოადგენს და ისინი გარკვეულ, ლოგიკურ კონტექსტში თანაარსებობენ. რუდოლფ შტაინერი ამტკიცებდა, რომ „ადამიანის მეტყველება მოძრაობაა, მოქმედებაა“ (ჩეხოვი, 2009:52). სცენური რიტმი იბადება მსახიობის ფსიქიკის სიღრმეებში. შინაგანი დიალოგი თავისთავად ბადებს მომავალი სამეტყველო ქმედებების ტემპო-რიტმებს. პოეტური და პროზაული მეტყველება სცენაზე განპირობებულია ინტონაციურ-ლოგიკური, ემოციურ-მგრძნობელობითი ტემპო-რიტმით, რომელიც მოცემულია გამოთქმის სემანტიკურ სტრუქტურაში. რიტმის გამომსახველობით ასპექტს ქმნის ხმოვანებისა და მოძრაობის ელემენტების თანამიმდევრული სიხშირე, ხოლო შემოქმედებით ასპექტს-ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურულ-ქრონოლოგიური წყობა და მხატვრული ელემენტების შეთანხმებულობა კომპოზიციაში.

სასცენო მოქმედების მთელ პროცესში მსახიობის სრული რიტმული დატვირთვა, გამოხატული სახესხვაობრივი რიტმული ფორმებით, უნდა უზრუნველყოფდეს მსახიობის უწყვეტ კავშირს მაყურებელთან. ასევე, ყურადსალებია სასცენო პაუზის ფსოქოლოგიურ-ემოციური და რიტმული დატვირთვის მნიშვნელობა მოძრაობისა და მეტყველების პროცესში. პაუზის დროსაც კი, როდესაც სცენაზე თითქოს არაფერი არ ხდება, მსახიობში მიმდინარეობს როლიდან გამომდინარე რიტმს დამორჩილებული შინაგანი მონოლოგი – დამუხტული ენერგეტიკითა და ემოციით. მიხეილ ჩეხოვის აზრით, პაუზა შინაგანი მოქმედების დამაგვირგვინებელი ფორმაა, როცა გარეგანი გამოხატულების საშუალებები ქრებიან, ხოლო შინაგანი გამოსხივებების ძალები მატულობენ. „პაუზა შესაძლოა იყოს სრული და არასრული. ბოლო შემთხვევაში გარეგნული მოქმედება სცენაზე არ წყდება, მაგრამ „ხმადაბალია“. მაყურებელზე ასეთი პაუზა ისეთივე ზეგავლენს ახდენს, როგორსაც სრული პაუზა. ის გრძნობს მას სიფრთხილითა და ყურადღებით რიტმული გამეორებების სახით“ (ჩეხოვი, 2009:83).

მსახიობის მოქმედება სცენაზე დამაჯერებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც მისი შინაგანი ტემპო-რიტმი თანხვედრაშია მის მოძრაობასა და ქმედებასთან, ზუსტად გადმოსცემს ტექსტუალურ დრამატურგიას და სინთეზშია რიტმულ გამომსახველობასთან. ცალკეულ მოძრაობას აქვს საკუთარი რიტმი და ტემპი. ტემპი ფასდება მოძრაობათა რაოდენობით განსაზღვრულ დროში.

მოძრაობის რიტმი კი შედგება როგორც მასში შემავალი რიტმული ფიგურის (სამუშაო ციკლი) ელემენტებით, ასევე, დროითი და დინამიკური ურთიერთდამოკიდებულებით.

მწყობრი, თანაბარზომიერი და ორგანიზებული მოძრაობა დროსა და სივრცეში –განსაზღვრავს მის რიტმს. ყველა როლს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი რიტმი გააჩნია, რომელიც გამოისახება როგორც სიტყვიერი, ასევე ფიზიკური მოქმედებით. ამა თუ იმ მსახიობის მოძრაობა, გამომდინარე როლიდან, რომელიც აზრობრივადაა დაკავშირებული ტექსტუალურ მასალას-თან და განსაზღვრულია სწორი ტემპორიტმით, განაპირობებს სიტყვის ქმედითობას. ცალკე აღებული ტექსტიც კი, წარმოთქმული მონოლოგის სახით, გამომდინარეობს სცენური მოქმედების ტემპორიტმიდან. ფიქრები და განცდები მთლიანად უნდა ემორჩილებოდეს მოქმედების განვითარებას და ხასიათები უნდა გაიხსნას ისევ და ისევ მოძრაობის მეშვეობით.

ტექსტისა და მოძრაობის ჰარმონიულ შერწყმას დიდ ყურადღებას აქცევდა დიდი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი, რომელმაც რუსთაველის თეატრში XX საუკუნის 20-30 იან წლებში შემოიტანა ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილი. ის მოითხოვდა მსახიობებისაგან არამარტო საკუთარი ჰერსონაჟების შინაგანი მდგომარეობის განცდას, არამედ ამ განცდის მოძრაობებით გადმოცემასაც.

ს. ახმეტელის აზრით, „რიტმი არის საგნის შინაგანი ბუნების თვისება. ტემპი არის საგნის შინაგანი ბუნებისა და გარემოცული პირობების ურთიერთობის თვისება.“ მთავარი ჩვენს თეატრში ის არის, რომ ვიპოვოთ რიტმი და ტემპი და მტკიცე კანონს დავუმორჩილოთ. სხვა თეატრებს სხვადასხვა ტემპი აქვთ. ამით განვსხვავდებით ჩვენ მათგან. რიტმი ცდილობს განვითაროს ტემპი, რათა მან მიიღოს დასრულებული სახე და ტემპი გადადის რიტმში“ (კიკნაძე, 1977:288)

რიტმი ს. ახმეტელი მარტო მსახიობისაგან როდი მოითხოვდა: რიტმი სპექტაკლის მუსიკაში, მხატვრობაში, მიზანსცენების არქიტექტონიკაში, კომპოზიციურ წყობაში. და ბოლოს, რიტმი საჭიროა ყველა კომპონენტის შერწყმასა და გაერთიანებაში. ს. ახმეტელის „ყოველი წარმოდგენა გარკვეული რიტმული ამოცანის სრულიად ზუსტი გადაჭრაა“ – ასე შეფასდა ახმეტელის წარმოდგენების რიტმული მონაცემეობა. ეს არის ახმეტელის დაუცხრომელ ძიებათა შედეგი, რომლითაც კანონიერად ამაყობდა რუსთაველის სახელობის თეატრი. ყოველ სპექტაკლში მისთვის დამახასიათებელი რიტმის არსებობა ერთი მთლიანი თეატრალური მოდელის შინაგანი მრავალფეროვნების მანიშნებელი იყო, ამიტომ აქ ერწყმოდა ინდივიდუალური და ზოგადი. მათი ერთობლიობა ქმნიდა თეატრალურ სინამდვილეს, სადაც რიტმი ერთგვარ მაორგანიზებელ როლსაც ასრულებდა“ (კიკნაძე, 1977:285)

კ. კაპანელი ახმეტელის მიერ დადგმული სპექტაკლების შესახებ წერდა: „აქ მოძრაობაა, რიტმი, ვითარებაა, აქ ბრძოლაა და ნებისყოფაა, მაგრამ ამ მოძრაობასა და ბრძოლას აქვს ყოველთვის სისტემა, წყობა, რიტმი“. „სანდრო ახმეტელი სცენურ რიტმს იძლევა არა მარტო აქტიორულ თამაშთა ერ-

თმანეთთან შეწყობით, მსახიობთა ინდივიდუალური განცდით, არამედ მხატვრული განსახიერებით, მუსიკით, სინათლით, ფერებით. ახმეტელს მოძრაობაში მოჰყავს ყველა ეს ელემენტი აქტიორულ განცდათა კოლექტიური მიმართულებით. იძლევა რა კოლექტივის განცდათა რიტმს, ახმეტელი არ კარგავს ინდივიდუმს, პიროვნებას, მისი ხასიათის თავისებურებას“ (კიკაძე, 1977:286)

სამსახიობო ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სცენურ ტემპერამენტს, რომელიც უშუალოდ ახდენს გავლენას მსახიობის შინაგანი განცდებისა და ემოციების გარეგნული ფორმით გამოსახვაზე. ამავე დროს, მსახიობის ტემპერამენტზეა დამოკიდებული სცენური მოქმედების რიტმულობის დონე, აღმისა და გადაწყვეტილების მიღების სისწრაფე, ქმედების აქტიური, ან კიდევ დუნე შესრულება.

ვსევოლოდ მეიერპოლდმა შექმნა სამსახიობო ოსტატობის სწავლების განსხვავებული მეთოდი-ბიომექანიკა, სადაც მსახიობის ტემპერამენტსა და მის რიტმულობაზე დაყრდნობით შეიმუშავა როლზე მუშაობის სპეციფიკა. მისი აზრით, როლზე მუშაობისას სრულიად შესაძლებელია როგორც მსახიობისა და პერსონაჟის ემოციური დაახლოება-შერწყმა. ისევე, მათი გაუცხოება-დაპირისპირება. მსახიობის ემოცია განპირობებულია მასზე დაკისრებული ამოცანის გაგებითა და აღქმით და ამავე დროს, მისი სხეულის პლასტიკური მდგომარეობით. მეიერპოლდი ამბობდა: „ჩვენი სხეულის მდგომარეობა სივრცეში გავლენას ახდენს ყველაფერზე, რასაც ჩვენ ვუწოდებთ ემოციას, ფრაზაში წარმოთქმულ ინტონაციას, თითქოს რაღაც ბიძგი წარმოიშობა ტვინში. მეტყველებაც თავისითავად პლასტიკური და ემოციური ქმედებების შედეგს წარმოადგენს. ბიომექანიკა მეტყველების გამომსახველობით კანონებსაც მოიცავს: მელოდიურობას, რიტმს, სისწრაფეს, აქცენტს, ტემპს, დინამიკურ ფერებს, პაუზებს. მდორე, ნელი – „legato“, და ნაწყვეტ-ნაწყვეტი – „stokato“ – ყოველივე ეს მეტყველების გამომსახველობითი საზომია, რითაც იგება ტექსტუალური პარტიტურა. როლის რიტმული ორგანიზება წარმოადგენს მოქმედების ფუძეს, მისი მიზანშენონილობისა და გამომსახველობის ფუნდამენტს. ვ. მეიერპოლდმა ბიომექანიკის კონცეფციისა საფუძვლად დაუდო სხვადასხვა ეპოქისა და სხვადასხვა თეატრალური ჟანრის: ჩინური, იაპონური, ევროპული შუასაუკუნების ბალაგანური ტიპის, ბუფონადის, ფარსის, საცირკო, ასევე, კომედია დელ არტეს, კლასიკური ესპანური თეატრისა და XVIII-XIX საუკუნეების რუსული თეატრის პრინციპები. ამ სისტემით დღემდე მუშაობენ სხვადასხვა ქვეყნის მსახიობები და რეჟისორები.

ვ. მეიერპოლდი აერთიანებდა სივრცისა და დროის რიტმულ თვისებებს, ამავე დროს, მისი „პოეტური თეატრი“ სივრცისა და დროის მეტრიზებით წარმოადგენდა სინთეზურ მთლიანობას. იგი, სტანისლავსკისაგან განსხვავებით, რიტმის პრობლემებს წყვეტდა სივრცის აქტუალიზებით, თუმცა კ. სტანისლავსკის მსგავსად, ისიც ვერ გაურბოდა მსახიობის ქმედების რიტმებს.

XX საუკუნის დიდი გერმანელი რეჟისორი, დრამატურგი და თეატრის რეფორმატორი ბერტოლდ ბრეकტი, რომელიც იზიარებდა მეიერპოლდის

პრინციპს, დიდ ყურადღებას აქცევდა ტექსტისა და მოძრაობის ერთიანობას. ბრეჭტის თეატრში მსახიობები მაყურებელს უჩვენებდნენ არა მარტო ემოციურ განწყობილებას, რასაც ისინი ხშირ შემთხვევაში „შეჩერებული კადრების“ პრინციპით ასახიერებდნენ, არამედ მათი ქმედება ერთ მთლიან რიტმულ ნახაზში იყო მოქცეული.

რუსი რეჟისორი, კამერული თეატრის დამფუძნებელი ა. ი. ტაიროვი ოცნებობდა ვირტუოზული სამსახიობო სკოლის შექმნასა და უნივერსალური მსახიობის აღზრდაზე; ისეთ თეატრზე, სადაც მსახიობთა პლასტიკა, მოძრაობა და ემოციურობა იქნებოდა გაერთიანებული მუსიკასთან, ლიტერატურულ მასალასთან, მხატვრობასა და სცენურ სივრცესთან. ა. ი. ტაიროვს მიაჩნდა, რომ „მსახიობი უნდა იყოს სინთეზური და თავისთავში უნდა შეეძლოს მუსიკალურობის, მეტყველების, რიტმულობის, ჟესტების რიტმული ნახაზისა და მოძრაობის შერწყმა – აკრობატისათვის დამახასიათებელი მოქნილობით.“ (Холодкова, 2015:3)

მსახიობის სხეულის მოძრაობა და მეტყველება ერთ მთლიანობაში უნდა იყოს მოქცეული, ანუ სიტყვიერი და გააზრებული ქმედება ერთ საერთო ტემპო-რიტმს უნდა ემორჩილებოდეს. „რაც უფრო სრულყოფილი, მრავალფეროვანი და მტკიცეა კავშირი სიტყვიერ და მამოძრავებელ ფუნქციას შორის, მით უფრო იოლად, პროდუქტიულად, მიზანშეწონილად მიმდინარეობს შემოქმედებითი პროცესი და მსახიობი ახლოსაა მიზანთან“ (იონათამიშვილი, 1966:27).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ალ. „დოკუმენტები და ნარკვევები“. თბილისი. 1987 წ
2. Будагов Р. А . „О предмете языкоznания“. Известия. АН. СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXXI. Вып. 5. – М., 1972.
3. ჩეხოვი მ. „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“. თარგმანი: პროფესორ-აკადემიკოსი ლევან მირცხულავა, თბილისი, 2009
4. კიკნაძე ვ. „სანდრო ახმეტელი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“. თბილისი. 1977. გვ. 288
5. Холодкова Л. А. „Воспитание актёра по системе режиссёра А.Я Таирова“. 24.01.2015 <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/01/24/vospitanie-aktera-po-sisteme-rezhissera-a-ya>
6. იონათამიშვილი ნ.,ფიზიკური და სიტყვიერი მოქმედება მსახიობის შემოქმედებაში“, უურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“. თბილისი. 1966 წ. N8.

მანანა ხელაია
პათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
ასისტენტი

თოჯინა-ადამიანის ხალი _ პონტიასტული მთლიანობა

საკვანძო სიტყვები: თოჯინა, მსახიობის ხელი, შეხება, ცოცხლდება

თოჯინების თეატრი ის ადგილია, სადაც მსახიობის ორგანული კავშირის შედეგად თოჯინასთან, იქმნება ჯადოსნური, ზღაპრულ-ფანტასტიკური სანახაობა, რომელიც წარუმლელ შთაბეჭდილებას ახდენს პატარა მაყურებელსა თუ ზრდასრულ ადამიანზე.

თოჯინების თეატრი გამოირჩევა თავისი სპეციფიურობით. მას ორი ძირითადი კომპონენტი გააჩნია: ადამიანი-მეთოჯინე მსახიობი და საგანი-თოჯინა. სწორედ მათი პარმონიული ურთიერთქმედებისა და ურთიერთზემოქმედების შედეგად იქმნება მაგია – მაყურებლის თვალინ უსულო მატერია ცოცხლდება, მოქმედებს, განიცდის და კვდება კიდეც.

დიდი ფრანგი მსახიობი და თეატრის თეორეტიკოსი ბენუა კონსტანტ კოკლენი მიიჩნევდა, რომ “მსახიობში ორი ადამიანია გაერთიანებული, რომელთაგან ერთი შემოქმედი – ინსტრუმენტალისტია, ხოლო მეორე – მისი მასალა, ინსტრუმენტი...” (JanBenedetti. 2007.95).

თოჯინების თეატრის მსახიობი არა მარტო შემოქმედია, არამედ თავადვეა ინსტრუმენტი მის მიერ გაცოცხლებული თოჯინისათვის. თოჯინას ამოფარებული, საკუთარი ენერგიითა და ემოციებით გაცოცხლებულ საგანს მიჰყება – თან მართავს მას და, ამავე დროს, ემორჩილება კიდეც, რადგან თოჯინაა წამყვანი, მის სანახავად მოდის მაყურებელი, მას გულშემატკიცრობს და თანაუგრძნობს.

დრამატული თეატრის მსახიობისათვის უმნიშვნელოვანესია საკუთარი სხეულის, ხმის ტემბრისა და ენერგეტიკული მუხტის მეშვეობით მაყურებელში ინტერესისა და თანაგრძნობის გამოწვევა. იგივე ამოცანა დგას თოჯინების თეატრის მსახიობის წინაშეც, რომელსაც საკმაოდ დიდი ფიზიკური დატვირთვის ატანა უხდება, რადგან უწევს მუშაობა თეჯირს მიღმა, ხშირად ნიღაბსაა ამოფარებული ან კიდევ, შავი კაბინეტის პრინციპიდან გამომდინარე, სახე და სხეული მთლიანად დაფარული აქვს.

მეთოჯინე მსახიობს უნდა შეეძლოს საკუთარი სხეული, ხმა და ემოცია ისე მიუსადაგოს თოჯინას, რომ მასთან ერთად ერთ მთლიანობად იქცეს. ამ დროს ორი მთავარი პრინციპია გასათვალისწინებელი: თოჯინის შეგრძნება და თოჯინის მოძრაობის შეგრძნება. თოჯინის მოქმედება ბუნებრივი და ორგანული რომ იყოს, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობი კარგად უნდა ერკვეოდეს თოჯინის აგებულებაში. თოჯინების თეატრი უანრობრივად მრავალფეროვანია და თოჯინების მართვის მექანიზმები და ფორმები საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. თოჯინის მეშვეობით მსახიობი ზემოქმედებს მაყურებელზე. ამავე დროს, თოჯინა

ზემოქმედებს მსახიობზე, რადგან თავისი აგებულებითა და შესაძლებლობებით “კარნახობს” მას, თუ რა პრინციპითაა უმჯობესი მისი მართვა.

თოჯინები, რომლებიც მსახიობის ხელს არიან მორგებულნი, ანუ უშუალოდ მსახიობის ხელით იმართებიან, თითქმის არ არიან მექანიზებულნი. მათი გამომსახველობა მსახიობის ხელის მტევნისა თუ თითების პლასტიკაზეა დამოკიდებული. ხელთათმნიანი თოჯინა – ე.წ. “პეტრუშა”- საქმაოდ უშუალო, ბუნებრივი და სხარტი მოძრაობებით გამოირჩევა. ის არ შეიძლება იყოს ძალიან დიდი ან ძალიან პატარა, რადგან სრულად მსახიობის ხელით იმართება და აგებულებაც შესაბამისი უნდა ჰქონდეს. ის თითქოს ადამიანის ხელის გაგრძელებაა. რაც უფრო დისტანცირებულია თოჯინა მსახიობისაგან, მით უფრო მექანიზებული ხდება იგი და შესაბამისი პოზა თუ ჟესტი ახასიათებს. მაგ. ხელ-ჯოხიანი, ტროსტებიანი ანუ იავანური თოჯინა ფართო და გაშლილი მოძრაობებით ხასიათდება, პოზებიც უფრო მედიდური და თავდაჯერებული აქვს. აუცილებლად გათვალისწინებული უნდა იყოს ასეთი თოჯინის წონა, სიმაღლე და სიმძიმის ცენტრი. მსახიობი გამუდმებით უნდა აკონტროლებდეს თოჯინას, რადგან მიზანსცენის ცვლილების შესაბამისად, გადასვლების დროს მსახიობს შეიძლება მოუწიოს თოჯინის ერთი ხელიდან მეორეში სწრაფი გადატანა და თოჯინამ არ უნდა დაკარგოს ზღვრული სიმაღლე – იატაკის შეგრძება, ანუ არც ქვემოთ უნდა ჩავარდეს და არც ზემოთ ავიდეს, გვერდზე გადახრაც კი თოჯინის კოორდინაციის დარღვევად მიიჩნევა. რაც მთავარია, თოჯინის შიდა მექანიზმების მართვა (თვალები, პირი, კისერი და ა.შ.) აუცილებლად უნდა შეესატყვისებოდეს გარეგნულ ფორმას – პოზას, ჟესტებს.

რაც უფრო დაშორებულია მსახიობისაგან თოჯინა, მით მეტად რთულდება მისი მართვა. თოჯინებს შორის ყველაზე გამორჩეულია მარიონეტი. ის საოცრად მსუბუქი, მოძრავი და გამომსახველია. მასთან ურთიერთობისას მსახიობი მისგან დისტანცირებულია, თითქოს მხოლოდ აკვირდება მის მოქმედებას. სინამდვილეში, მარიონეტის მართვის მექანიზმი საკმაოდ რთულია. თოჯინის სიმსუბუქე და სილალე 20 ან მეტი ძაფის მეშვეობით მიიღწევა, რომლებიც მის სახსრებზეა დამაგრებული და აკინძულია ხის სახელურზე – ვაგაზე. მარიონეტი მსახიობისაგან მოითხოვს ყურადღების მაქსიმალურ კონცენტრაციას, კოორდინაციას, ხელის კუნთების უწყვეტ მუშაობას, თითების პლასტიკურ მოძრაობას, შინაგანი ენერგიის გადანაწილებას მუხტის სახით ხელიდან სამართავ ძაფებზე, რომელთა დაჭიმვა თუ მოშვება განაპირობებს მარიონეტის ნებისმიერ მოქმედებას. მსახიობი მიღლიმეტრის დონემდე უნდა გრძნობდეს მარიონეტის მოძრაობის ამპლიტუდას და აკონტროლებდეს მას.

ჯერ კიდევ მე-16 საუკუნეში იტალიელი ფიზიკოსი, მათემატიკოსი და ფილოსოფოსი ჯიროლამო კარდანო თავის წიგნში “De Subtilitate” წერდა “ყველა იმ საოცრების ჩამოთვლა რომ მოვინდომო, რომელსაც მავთულების დახმარებით ხის პატარა სახსრებიანი ფიგურები ასრულებენ, მთელი დღე არ მეყოფა. საქმარისია იმის თქმა, რომ ისინი იბრძვიან, ნადირობენ, ცეკვავენ, კამათლებს თამაშობენ, საყვირზე უკრავენ და არტისტულად ასრულებენ მზარეულის მოვალეობას” (ქორი. 1990.48-49).

სიცილიური ანუ პარკეტის თოჯინა შეიძლება სხვადასხვა ზომისა და სიმაღლის იყოს. მას ძირითადად 3 მსახიობი მართავს. მცირე ზომის სიცილიური თოჯინის თავის, ზურგის, ხელებისა და ფეხების მართვა გადანაწილებულია თოჯინის ზურგს უკან მიმალულ მსახიობთა შორის. მათი ორივე ხელი თითქმის მუდამ წინ არის გაწვდილი. მსახიობები სრულ მზადყოფნაში არიან ერთმანეთის ჩასანაცვლებლად და ამას ახერხებენ ხელების უწყვეტი სწრაფი მოძრაობით, რაც მაყურებლისათვის აბსოლუტურად შეუმჩნეველია. ხშირ შემთხვევაში მსახიობები მუშაობენ შავი კაბინეტის პრინციპით – სახე და სხეული მთლიანად დაფარული აქვთ ქსოვილით და სივრცეში მხოლოდ განათებული თოჯინა ჩანს.

დიდი ზომის თოჯინის ტარებისას მსახიობი საკმაოდ დისტანცირებულია მისგან და მთელი სხეულით ჩართულია მის მართვაში. მსახიობს უწევს ჩაჩოქილი, წელში მოხრილი, ცალ მუხლზე დაყრდნობილი მდგომარეობიდან მისი მართვა. ფიზიკური დატვირთვა საკმაოდ დიდია და მსახიობისაგან საკმაო ძალის-ხმევას მოითხოვს, რათა სამივე მსახიობის მოქმედება იყოს სრულად კოორდინირებული და თოჯინა მუშაობდეს, როგორც დამოუკიდებელი ცოცხალი არსება.

თითოეული თოჯინა იმ სივრცითაც გამოირჩევა, რომელ სივრცეშიც ის მოქმედებს:

- ხელთათმნიანი თოჯინა ძირითადად თეჯირზე მოძრაობს. მას უნდა ჰქონდეს საყრდენი;
- ხელ-ჯოხიანი ანუ ტროსტებიანი თოჯინა არა მარტო თეჯირზე, არა-მედ სიღრმეშიც, უკანა პლანზეც მუშაობს;
- სიცილიურ-პლანშეტურ თოჯინას ნებისმიერი სივრცე ან ადგილი, მაგიდაც კი ჰყოფნის;
- მარიონეტს მსახიობი გარკვეული სიმაღლიდან და, შესაძლოა, მეორე სართულიდანაც კი მართვადეს.

თოჯინა – ეს არის “საგანი, დამზადებული ადამიანის მიერ, მის მოძრაობებსა და უესტებს მორგებული, რომელსაც მსახიობი ან ანიმატორი იყენებს პერსონაჟის შესაქმნელად.” (Jurkowski H.1970:15). ის ლამაზი ქმნილებაა, ხელოვნების ნიმუშია, რომელსაც შეუძლია მოძრაობა, მაგრამ აბსოლუტურად უსიცოცხლოა მანამ, სანამ მსახიობი არ შეეხება მას, არ გადასცემს თავის ენერგიას და შეგრძნებებს. მხოლოდ მაშინ ცოცხლდება ის და იქცევა თოჯინა-სახედ, თოჯინა-პერსონაჟად, დაჯილდოებული ყველა იმ ნიშან-თვისებითა და ხასიათით, რომელიც ადამიანს გააჩინია.

გზა, მხატვრის სახელოსნოდან მაყურებლამდე, საკმაოდ რთული გასავალია და ამ გზას მსახიობი და თოჯინა ერთად გადიან.

როგორ გამოიყურება თოჯინა, რა აგებულება აქვს მას, რას გამოხატავს მისი სახე, რა გარეგნულ ნიშნებზეა აქცენტი გადატანილი, როგორ მოძრაობს, რა აცვია და კიდევ უამრავი დეტალი და ნიუანსი, რომელიც რეჟისორის კონცეფციიდან გამომდინარე უნდა იქნას გათვალისწინებული მხატვარ-დეკორატორის მიერ. თან თითოეული თოჯინა ინდივიდუალურად მორგებული უნდა იყოს მსახიობზე. თავად მსახიობი აქტიურად მონაწილეობს თოჯინის შექ-

მნაში. თოჯინისა და მსახიობის ურთიერთობა პირველივე ესკიზიდან იწყება. შემდეგ მსახიობი ფიზიკურად ეცნობა მას, აკვირდება, ითავისებს მის შესაძლებლობებს – სუსტ და ძლიერ მხარეებს და, საბოლოოდ, უყვარდება კიდეც. თუ მსახიობს არ უყვარს თავისი თოჯინა, არ ცხოვრობს მისი მოძრაობებით, არ გადააქვს მასში საკუთარი ენერგია და ემოცია – ის უბრალოდ თოჯინის მატარებელია და არა მეთოჯინე მსახიობი.

რაც შეეხება თოჯინას: ის თავისი მსახიობის ხმით საუბრობს და მღერის, მის უესტებსა და მიმიკას იყენებს, მისი ფინქოტიპის მახასიათებლები და განწყობილება გააჩნია. შეიძლება ითქვას, რომ თოჯინა თითქმის მსახიობის იდენტურია და რაც მთავარია, თოჯინა მაყურებელთან კომუნიკაციას მსახიობის მეშვეობით ახერხებს. ისინი ავსებენ ერთმანეთს. მართალია, თოჯინას შეუძლია ყველაფერი – სიარული, ცოცვა, ხტომა, ჰაერში ფრენაც კი, მყისიერად რეაგირებს – მიკროსკოპული უესტებიდან თვალების დაჭყეტამდე, მაგრამ ის არ არის ცოცხალი მსახიობი. მისი საყრდენ-სამძრაო სისტემა ანატომიურად ადამიანის აგებულების მსგავსია. თოჯინა ყველა მოძრაობას ასრულებს, მაგრამ მაინც მიახლოებით, შემოკლებული ფორმით. რაც არ უნდა ფართო უესტით გამოხატოს სიხარული თუ მწუხარება, გაკვირვება თუ შიში – მისი მოქმედება იქნება განსაზღვრული და შემოსაზღვრული იმ სივრცობრივი ჩარჩოთი, რომელშიც ის იმყოფება. სწორედ ამიტომაა ასე რთული ნებისმიერი თოჯინის “გაცოცხლება”.

თოჯინის არსებობას განაპირობებს მუდმივი დინამიკისა და სტატიკის ადგილმონაცვლეობა. თოჯინის უესტის წამიერი შეყვენება, გამოსახავს რა გაოცებას თუ სევდას, მყისიერად იცვლება სრული მოძრაობით – უკან დახევა, მიმალვა ან გაქცევა. მსახიობი მთლიანად აკონტროლებს თოჯინის ყოველ მოქმედებას, რადგან სცენური დროის ოდნავი გადამეტებაც კი აკარგვინებს თოჯინას იმ ბუნებრიობას, რასაც მისგან ელის მაყურებელი. თოჯინა შეიძლება შეჩერდეს, ამოისუნთქოს კიდეც, მსახიობი კი განაგრძობს მუშაობას. ის მთლიანად ჩართულია მთელ ქმედებაში, რადგან თოჯინის მიერ შეფასების მომენტი, თავად ფაქტის ან მოვლენის შეფასება და შემდგომ გადაწყვეტილების მიღება შესაბამისი ქმედების განსახორციელებლად ერთი მთლიანი და უწყვეტი პროცესია.

მეთოჯინე მსახიობის სხეულის პლასტიკაზე და განსაკუთრებით ხელზეა დამოკიდებული თოჯინის სრული შესაძლებლობების გამოვლენა. სპეციფიური თავისებურებებიდან გამომდინარე, მსახიობი თოჯინას სხვადასხვა პოზიციიდან მართავს. ხელთათმნიანი და ხელ-ჯოხიანი თოჯინა ზემოთ აღმართული ხელით იმართება. პლანშეტურ-პარკეტული ანუ სიცილიური თოჯინა – საკმაოდ შემჭიდროებულ სივრცეში და წინ გაწვდილი ხელებით, მარიონეტი კი – დაშვებული ხელითა და თითებით. ამავე დროს, მსახიობს შეუძლია ერთი ხელითაც მართოს თოჯინა და თავად შევიდეს კონტაქტში მასთან, როგორც მოქმედი მსახიობი. ამ დროს მსახიობს ორმაგი დატვირთვა აქვს. ის მუშაობს თითქოს დამოუკიდებლად, ცოცხალ პლანში და, ამავე დროს, მართავს მის ხელზე “მოკალათებულ” თოჯინას, რომელიც მას სრულფასოვან პარტნიორო-

ბას უწევს. მათი ურთიერთქმედება განპირობებულია იმ ენერგიით, რომელ-საც მსახიობი აკუმულირებს საკუთარ თავში და შემდგომ ენერგეტიკული მუხტის მეშვეობით გადააქვს ხელში. მსახიობის “ხელი გამოხატავს ენერგიასა და თავდაჯერებულობას” (Jan Benedetti. 2007:27).

მე-მსახიობი ➡ მე ➡ თოჯინა

ხელი და თოჯინა საკმაოდ კონტრასტული მთლიანობაა. ერთის მხრივ, ცოცხალი ადამიანის ხელი და მეორე მხრივ – სახვითი ხელოვნების ნიმუში-თოჯინა.

რუსული თოჯინების თეატრის შემქმნელის, რეჟისორ სერგეი ობრაზცოვის პირველი თოჯინა, თითზე წამოსკუპული ბურთულა-თავი -- ბიბაბი იყო საკმაოდ სხარტი, მოქნილი და კომუნიკაბელური.

ხშირად მსახიობის ხელი ენაცვლება კიდეც თოჯინას და თავად ასრულებს თოჯინის როლს, ძირითადად საკონცერტო ნომრებში ან ეტიუდებში. მე-20 საუკუნის ორმოცდათიან წლებში, ფრანგმა მეთოჯინე მსახიობმა და რეჟისორმა შექმნა შოუ “Les Mains Seul” – “მხოლოდ ხელები” – სადაც პაროდიულ, იუმორისტულ თუ ლირიულ პერსონაჟებს მსახიობები აცოცხლებდნენ ხელების მეშვეობით, რომლებიც სხვადასხვა ფერის ხელთათმანით იყვნენ “შემოსილნი”.

ხელი-პერსონაჟი თავისუფლად თანაარსებობს ნებისმიერი სახის თოჯინის გვერდით. მას შეუძლია იყოს ხე, ჩიტი, ტალღა, გველი და ა.შ. ხელი-პერსონაჟი გაცილებით მეტაფორული, ალეგორიული და პირობითია, ვიდრე თოჯინა. ის უფრო ასოციაციური და სტილიზებულია. ხელი-პერსონაჟი კონკრეტული საგნის, ქცევისა თუ გრძნობის სიმბოლური გამოხარულებაა. გარემო და რეკვიზიტი კი შესაძლოა საკმაოდ რეალური და იმ ფუნქციის მატარებელი იყოს, რაც მას სინამდვილეში გააჩნია. მაგ. კიბე, ფანჯარა, გვირგვინი, ქოლგა და ა.შ. თოჯინისაგან განსხვავებით ხელი-პერსონაჟი გაცილებით მცირე სივრცეში, მოკლე მანძილზე მოქმედებს. მსახიობი თვალს ადევნებს მოქმედებას, თითქოს გარედან აკვირდება. სინამდვილეში კი მისი თითოეული კუნთი, ნერვი თუ სახსარი სრულ მზადყოფნაშია დაჭიმული ზამბარის მსგავსად, რათა მყისიერად მოახერხოს რეაგირება და ქმედების გადაწყობა. შინაგანი ენერგიის აკუმულირების ხარჯზე აღწევს მსახიობი იმ გარეგნულ თავისუფლებას, რაც ასე აუცილებელია წონასწორობის ანსამბლურობის შესანარჩუნებლად, რითაც გამართლებული უნდა იყოს უსულო საგნისა და ცოცხალი ადამიანი ხელის თანაარსებობა ერთ სივრცეში.

უხსოვარი დროიდან ადამიანები აკვირდებოდნენ კოცონის შუქზე ათამა-შებულ ჩრდილებს. საკუთარი ხელით გამოსახავდნენ მათვის ნაცნობ ცხოველსა თუ ფრინველს, ბაძავდნენ მათ მოძრაობას. ჩრდილების თეატრი თავისი არსებობის 2000-ზე მეტ წელს ითვლის. ის უმეტესად აზიურ სახელმწიფოებში იყო გავრცელებული. მისთვის, ძირითადად, ცხოველის ტყავისაგან ან მსუბუქი ბამბუქისაგან დამზადებული ბრტყელი ფორმის თოჯინები გამოიყენებოდა. მე-20 საუკუნეში ჩრდილების თეატრის თოჯინები ჩაანაცვლეს ადამიანებმა. მსა-

ხიობები საკუთარი სხეულის მეშვეობით ქმნიან სხვადასხვა კომპოზიციას თუ პერფომანსს. გაჩნდა ახალი მიმართულება – ხელის ჩრდილების თეატრი. 1982 წელს, თბილისში, რეჟისორ გელა კანდელაკის თაოსნობით შეიქმნა ხელის ჩრდილების თეატრი “ბუდრუგანა-გაგრა”, რომელიც დღემდე წარმატებით ფუნქციონირებს. მეჩრდილე მსახიობები მხოლოდ ხელითა და თითების პლასტიური მოძრაობებით ქმნიან საინტერესო სახეებს არა მარტო პატარებისათვის. ზრდასრული მაყურებელიც სიამოვნებით ესწრება ლუი არმსტრონგის მუსიკაზე შექმნილ სპექტაკლს “ელა და ლუი – რა საოცარი დღეა”.

თბილისში არსებობს ბესო კუპრეიშვილის მიერ შექმნილი თითების თეატრი. პირველი სპექტაკლი 1988 წელს დაიდგა. ყველა საკონცერტო ნომერი, კომპოზიცია თუ სპექტაკლი მსახიობთა თითებით სრულდება. მსახიობის ხელი წარმოადგენს პერსონაჟს სტილიზებული კოსტუმით – ხელზე შემოცმული ქსოვილით ან რაიმე დეტალით, რომელიც კოსტიუმის მინიშნებას წარმოადგენს. მსახიობები თანაბრად მუშაობენ ორივე ხელით. მსახიობები ენაცვლებიან ერთმანეთს, რიტმული მოძრაობებით გადაეწყობიან და მაყურებლის თვალწინ ცოცხლდება კარმენი, ჰამლეტი, ბალერინა, ჩარლი ჩაპლინი, მაიკლ ჯექსონი და უამრავი სხვა პერსონაჟი. მსახიობი ამ დროს საკმაოდ დისტანცირებულია, მაგრამ მის მიერ შესრულებული მიკროსკოპული ჟესტები საოცარი სკრუპულობური სიზუსტით გამოსახავს არა მარტო თითი-პერსონაჟის მოძრაობას, არამედ მის განწყობილებას და დამოკიდებულებას გარემოსა და პარტნიორის მიმართ. რაც მეტად ოსტატურად მუშაობს თოჯინა-პერსონაჟი, მით ნაკლებად ჩანს მის უკან მიმაღლული მეთოჯინე მსახიობი, რომლის შინაგანი ენერგიის, ემოციისა და პლასტიკის მეშვეობით გაცოცხლებული თოჯინა დგას სცენაზე.

“თეატრი ჯადოქრობის, იდეებისა და ენერგიის მიზიდულობის ადგილია”-ამბობდა ანტონენ არტო (Victor Conti 1999.183). საუკუნეების განმავლობაში თოჯინების თეატრში მსახიობი მუდამ იმ ჯადოქრის როლს ასრულებს, რომლის ხელის ერთი შეხებით ცოცხლდება უსულო მატერია – თოჯინა. ეს საოცარი სანახაობა არავის ტოვებს გულგრილს და დღემდე იზიდავს ნებისმიერი ასაკის მაყურებელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Antonin Artaud “Magic Idea of Art”, Collected Works, Volume Four, trans. by Victor Conti, John Galder. London, 1999.
2. Benedetti J. “The Art of the Actor”, Routledge Taylor&Francis Group, New York, 2007.
3. Jurkowski H. “Dzieje Teatru Lalek od Antyku do Romantyzmu”, Warszawa 1970.
4. Йорик «История Марionетки», М. 1990. Репринт.

თეიმურაზ კეუერაძე

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორი
პროფესორი

ევრიადეს „მედეა“ ბრაჟტის თეატრში

ბათუმის საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალის პროგრამით, 2019 წლის 7-8 დეკემბერს ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე წარმოდგენილი იქნა ბერლინერ ანსამბლის (გერმანია) 2012 წელს განხორციელებული სპექტაკლი „მედეა“ ანტიკური ეპოქის გენიალური ბერძენი დრამატურგის ევრიპიდეს მიხედვით. „მედეა“ საფესტივალო პროგრამის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. მედეასა და არგონავტების მითს ცივილიზაციის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე ეძღვნებოდა ტრაგედიები, პოემები, ოდები. მედეას მითმა შთააგონა ჰესიოდოსი, ევრიპიდე, პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი, ლუციუს ანეუს სენეკა, პიერ კორნელი, უან ანუი და მრავალი სხვა.

„მედეა. ნაკლებად სავარაუდოა, რომ რომელიმე სახელმა ერთდროულად ამოდენა აღტაცება და საშინელება გამოიწვიოს. არც ერთ უძველეს მითოლოგიურ სიუჟეტს საუკუნეების მანძილზე არ მოჰყოლია იმდენი ინტერპრეტაცია და ადაპტაცია, როგორც მითს მედეას შესახებ“

მედეა – ვნებიანი შეყვარებული;

მედეა – დამცირებული მსხვერპლი;

მედეა – დაუნდობელი შურისმაძიებელი.” (სიბილა baSungi <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/medea>).

რამდენად ნათლად ჩანს ზემოთ მოყვანილ სიბილა ბაშუნგის (ბერლინერ ანსამბლის დრამატული მრჩეველი) ციტატაში რეჟისორ მიხაელ ტალპაიმერის მიერ ბერლინერ ანსამბლში განხორციელებული ევრიპიდეს „მედეას“ სადადგმო კონცეფცია, და რამ განაპირობა მედეას ასეთი სისასტიკე?

ბერძნული ფილოსოფიის თანახმად (ჯერ კიდევ პითაგორა სამოსელი წერდა ამის შესახებ (ძვ. წ. აღ. VI), ადამიანი, რომელიც კოსმიურ კანონებს ვერ სწორება, ბალანსს არღვევს და კატასტროფა მოელის, რადგან მან უზენაესი მართლწესრიგი ხელყო. როდის დაარღვია კოსმიური ბალანსი მედეამ, მაშინ როდესაც ეროსის მიერ სიყვარულის ისრით დაჭრილმა, იასონს ოქროს საწმისი მოაპარია, ძმა მოაკვლევინა, სამშობლოდან გადაიხვეწა, თუ როდესაც კორინთოსთვის უცხო, არაბერძენ, ბარბაროს მოქალაქედ იქცა?

ძველი ბერძნების სულიერ და სოციალურ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში რელიგიას, შესაბამისად, მითოლოგიას, მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა. ესქილესა და სოფოკლეს რელიგიური კონცეფცია პიროვნების ქცევის ესთტიკურ საფუძველს წარმოადგენს, ვინაიდან მათ ნანარმოებებში სარწმუნოებრივი მორალი დაკავშირებულია სამართლიანობის, კანონზომიერების და ჭეშმარიტების რწმენასთან. ამის საფუძველზე, ორივე პოეტი თავის ნაწარმოებებში

ქმნის ბერძნული საზოგადოებისათვის მისაღებ გმირებს. ევრიპიდეს შემოქმედებაში ღმერთებთან დამოკიდებულება მკვეთრად შეიცვალა. აქამდე დაფუძნებული ტენდენცია, ღმერთების ურყევი წებისა, მათი სამართლიანი გადაწყვეტილებების უეჭველობისა, რაც უზენაეს სამართალს ეთანხმებოდა, ადამიანებს წარმართავდა და ორიენტირს უსახავდა, სრულიად სხვა სიბრტყეზე წარმოჩნდა. ღმერთების ქმედებები ყოვლად გაუმართლებელი და სამართლის მოთხოვნებთან შეუსაბამო თვისებებისა და სისასტიკის გამოხატულებად გადაიქცა.

ევრიპიდემ ერთ-ერთმა პირველმა შეიგრძნო დროთა კავშირის რღვევა და ეს თავის დრამებში ასახა. მის ნაწარმოებებში ადამიანმა საზოგადოებასა და სამყაროსთან განუყოფლობის განცდა დაკარგა. პიროვნება დაუპირის-პირდა საზოგადოებას და რელიგიურ მცნებებში (მითოსში) ვერც სამართალს, ვერც ცხოვრების მყარ საფუძველს ვერ ხედავდა. მის შემოქმედებაში ასახულია საზოგადოების ზნეობრივი საფუძვლების კრიზისი. აღნიშნული კრიზისი ძვ.წ.აღ. მე-5 საუკუნის 30-იანი წლების ანტიკური საბერძნეთის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურმა ვითარებამ განაპირობა. სოციალ-პოლიტიკურმა კრიზისმა მკაფიო გამოხატულება ჰპოვა სოფისტების მსოფლმხედველობასა და ფილო-სოფიურ აზროვნებაში. შემთხვევითი არაა, რომ ევრიპიდეს სოფისტ პროტაგორას მოსწავლეს უწოდებდნენ. სოკრატეც სოფისტად იყო მონათლული. ბერძნული საზოგადოების აზრით, სოკრატე და ევრიპიდე არღვევდნენ მორალის ტრადიციულ საფუძვლებს, ღმერთის რწმენას და რყვნიდნენ ადამიანებს.

მოცემულ ნაშრომში არ შევუდგებით მედეას მითის ევრიპიდესეული სიუჟეტის განსჯა/განხილვას, ეს ძალიან შორს წაგვიყვანდა, გარდა ამისა ევრიპიდეს „მედეას“ შესახებ ძალიან ბევრი კვლევა არსებობს. ჩვენი მიზანია ბერლინერ ანსამბლის, ე.წ. ბრეჰტის თეატრის სცენაზე ანტიკური ბერძნული დრამის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშის სადადგმო ესთეტიკის განხილვა, რამდენადა თანხვედრაში ეპიკური დრამისა და თეატრის ბრეჰტისეულ ესთეტიკასთან რეჟისორ მიხაელ ტალპაიმერის დადგმა.

როგორც ალვნიშნეთ, ანტიკური ეპოქის გენიალური ბერძენი პოეტის ევრიპიდეს „მედეა“ ბერლინერ ანსამბლის სცენაზე 2012 წელს რეჟისორმა მიხაელ ტალპაიმერმა დადგა. ბერტოლტ ბრეჰტის თეატრში ანტიკური ბერძნული ტრაგედიის დადგმა არისტოტელური დრამის თეორიის საფუძველზე საკმაოდ საინტერესო ექსპერიმენტი და გამოწვევა იყო თეატრისთვის, რეჟისორისთვის, დასისთვის. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბრეჰტის თეატრმა ბრეჰტისეული სწავლება ეპიკური დრამისა და თეატრის შესახებ არ აქცია ესთეტიკურ თეატრალურ დოგმად (როგორც არაერთმა „ორთოდოქსმა“ ბრეჰტიანელმა), რაზეც თეატრის რეპერტუარის მრავალფეროვნება მეტყველებს. ევრიპიდეს „მედეა“ კი ამის საუკეთესო დასტურია.

„ეპიკურის პრობლემა თავისთავად ისევე ძველია, როგორც თვით ეპოსი. ეპოსის, ლირიკისა და დრამის ურთიერთობა, არისტოტელეს დროიდან დღემდე, ბევრი „პოეტიკისა“ და მეცნიერული ტრაქტატის განხილვის საგანი ყოფილა. რაც უფრო ვუახლოვდებით ჩვენ დროს, მით უფრო პირობითი და

შეფარდებითი ხდება „პოეტური ხელოვნების” ავტორთა მიერ დადგენილი მხატვრული შემოქმედების ზოგადი პრინციპები, ხელოვნების გვარეობებისა და ცალკეული ჟანრებისათვის დაწესებული კანონები. ამას დრამისა და ეპო-ქის ისტორია ადასტურებს” (ჭარხალაშვილი 1988: 11). ბრეჭტის ეპიკური თე-ატრის ესთეტიკა, შეიძლება ითქვას, არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრების (არა მხოლოდ „პოეტიკის“) დასაბუთებული უარყოფაა, მეტიც, თავად ბრეჭ-ტმა ესთეტიკურ აზროვნებაში დაამკვიდრა ტერმინი „არისტოტელური თეატ-რი,” მიუხედავად იმისა, რომ არისტოტელეს ესთეტიკური მოძღვრება საუკუ-ნეების მანძილზე ფილოსოფოსებისა თუ ხელოვნების, განსაკუთრებით, სათე-ატრო ხელოვნების თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოსთა ნაირგვარი ინტერპრე-ტაციის თუ გააზრების საგანია. იყო შემთხვევები, როდესაც არისტოტელეს ინტერპრეტირებული მოძღვრება ესთეტიკურ დოგმადაც ქცეულა, ამის ნათე-ლი მაგალითი კლასიციზმის ესთეტიკაა (ნიკოლა ბუალო „პოეტური ხელოვნე-ბა“).

„მედეას” დამდგმელმა რეჟისორმა მიხაელ ტალპაიმერმა პიესის ტექ-ტის მნიშვნელოვანი ადაპტაცია მოახდინა. ეპიზოდების რაოდენობა შეამცირა და დაუკემდებარა მედეას შურისძიების ამბის თხრობას, ქალთა გუნდის პარ-ტიების ნაწილი (თხრობითი) ამოილო, ნაწილი კორიფევების ტექსტს შეუერთა, კორიფევების ტექსტთან არის შეერთებული გამზრდელის ტექსტებიც. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქოროს პარტიების შემსრულებლი მსახიობი ბეტინა ჰოპერა, ანუ გუნდი ერთსახოვანია. ანტიკური ბერძნული თეატრის ტრადიცი-ის თანახმად ქოროს შემადგენლობა 12 მსახიობისგან შედგებოდა (სოფოკლეს თეატრალური რეფორმების შემდეგ ქორო 15 მსახიობამდე გაიზარდა და სა-ზოგადობრივი აზრის გამოხატვის ფუნქცია დაეკისრა), პიესის ფინალურ ნა-წილში ევრიპიდე იყენებს დრამატულ ხერხს – „დეუს ექს მახინა – „მანქანი-დან გადმოსული ღმერთი“. სწორედ, მზის ლვთაების მიერ გამოგზავნილი დე-უს ექს მახინა-თი უჩინარდება მედეა“ (ბოკუჩავა, გოშაძე 2018: 142) შემდეგ კი იაზონი და კორიფევები მიმართავს ზევსს და ოლიმპოს ღმერთებს და რი-თაც პიესაში მოვლენათა ტრაგიკული ალექსა იზრდება. რეჟისორმა პიესის ეს ნაწილი ამოილო და სპექტაკლი დამარცხებული, მუხლებზე დაჩოქებული ია-ზონის წინ „დაუმარცხებელი,“ ამაყი მედეას ჩავლით დაასრულა. სპექტაკლი ანტრაქტის გარეშე მიმდინარეობს და იგი საათი და 20 წუთი გრძელდება.

პიესიდან თხრობითი შინაარსის ტექსტების მაქსიმალურად შემცირებით რეჟისორი ლიტერატურულ მასალას არისტოტელეს ესთეტიკასთან აახლოებს, აკი გენიალური ბერძენი ფილოსოფოსი თავის „პოეტიკაში“ არაერთგზის იმე-ორებს, რომ დრამატული პოეზიის ტექსტი ქმედითი და მოქმედების გან-მსაზღვრელი უნდა იყოს, რომ ამბის თხრობა მოქმედებაში უნდა აისახოს და არა თხრობაში. ბრეჭტის ეპიკური დრამისა და თეატრის ესთეტიკა კი არ უზ-ღუდავს ავტორება და თეატრს თხრობითი ტექსტების გამოყენებას, მეტიც, ეპიკურ დრამაში მთხრობელები, წამყვანები, ავტორები მოქმედებენ. პიესის სიუჟეტი მხოლოდ ერთ კონკრეტულ ამბავს არ მოგვითხრობს, მაგალითის-თვის: „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ჭურჭლის მრეცხავი ქალის გრუშე ვაჩნაძის

თავგადასავალი და სოფლის მწერლის, შემდეგ მოსამართლე აზდაკის ისტორია ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ვითარდება, მხოლოდ ფინალურ სცენაში გადაიკვეთება ამ ორი მთავარი გმირის ისტორიები.

„მედეას” დამდგმელი რეჟისორი სპექტაკლს მაქსიმალურად უსადაგებს არის სტოტელურ ესთეტიკას, მეტიც სპექტაკლის ავტორს თითქოს ანტიკური ხანის ბერძნულ სათეატრო სივრცეში გადავყავართ. სპექტაკლის სცენოგრაფის ოლაფ ატმანის ესკიზებით შექმნილი დეკორაციები მაყურებელს უქმნის ბერძნული თეატრონის ორქესტრაზე აღმართულ სკენეს ასოციაციას, რომელიც ერთგვარ ზღუდესავით არის აღმართული სცენის შორეულ სიღრმეში. სცენაზე აღმართულ დეკორაციებში ჩანს სამყაროს საკმაოდ სახიერი უსახურება, შავ ფონზე თუნუქით შემოჭედილ საყრდენზე დადგმული ნაცრისფერი დეკორაცია, რომელიც იატაკიდან მთელს სივრცეს მოიცავს, თითქოს მთელი სამყარო, კოსმოსი (როგორც ბერძნები უწოდებდნენ), ადამიანის თუ განგების ნებამ ადამიანთა მოდგმის მიმართ სიძულვილით უკიდეგანოდ შეზღუდა. ძოგადად, სცენოგრაფიაში მუქი ტონები და ნაცრისფერი დომინირებს, ნაცრისფერი კოსტიუმითა შემოსილი ქორო (ბეტინა ჰოპპე).

სპექტაკლის დასაწყისი ემოციურ გავლენას ახდენს მაყურებელზე. ჩაბნელებული სცენიდან გაბმულად ისმის ავისმომასწავებელი მძიმე ნაბიჯების ხმა. კულისებიდან შემოჭრილი პროექტორის სხივი ანათებს მძიმე ნაბიჯებით მომავალი ძიძის სხეულს, რომლის უზარმაზარი ჩრდილი სცენის სიღრმეში აღმართულ ნაცრისფერ ზღუდეს ეცემა, ნაბიჯების ხმა ძლიერდება, ძიძა აღმართულ ზღუდეს უახლოვდება, ჩრდილიც, შესაბამისად, სულ უფრო მცირდება. ძიძისა (ფრანცისკა იუნგე) და ქოროს (ბეტინა ჰოპპე) პარტიებიდან ვიგებთ, რომ მედეას დიდი უბედურება დაატყდა თავს, იაზონმა მედეას ღალატი განიზრახა და კორინთოს მეფის კრეონტის ქალიშვილის შერთვა სურს. კრეონტის ბრაძანებით კი მედეამ თავის შვილებთან ერთად დაუყონებლივ უნდა დატოვოს კორინთო. გუნდისა და ძიძის დიალოგის დროს შორიდან მოისმის მედეას მოთქმა/გოდება, რაც ისედაც გულისშემძვრელ დიალოგს მეტ დრამატიზმს ანიჭებს.

სპექტაკლში ფიზიკური მოქმედება მაქსიმალურად შეზღუდულია, მსახიობები სასცენო სივრცეში ისე გადაადგილდებიან, თითქოს მათ მოძრაობას საკმაოდ მძიმე კოსტუმები (სქელ ლანჩიანი სანდლები), გრძელი ქიტონები და თეატრალურ ნიღბები (ბერძნული თეატრალური ნიღაბი საკმაოდ მძიმე იყო) ზღუდავს. როგორც ცნობილია, ანტიკურ ბერძნულ თეატრში სასცენო სივრცეში მსახიობთა ფიზიკურ მოქმედებას სამოსი ზღუდავდა, სახეს კი ნიღბები უფარავდა, ამდენად, ძირითად გამომსახველობით საშუალებას სასცენო სამეტყველო ტექსტი წარმოადგენდა. აქაც, ბერლინერ ანსამბლის სპექტაკლში, ისე როგორც ანტიკურ ბერძნულ თეატრში, მსახიობები ევრიპიდეს პოეტურ ტექსტს შესაბამისი ემოციებით წარმოთქვამენ და მიუხედავად სტატიკურობისა, სპექტაკლი საკმაოდ დინამიკური და ექსპრესიულია. მსახიობების მიერ სცენაზე წარმოთქმული ყოველი სიტყვა გადმოგვცემს პერსონაჟის ხასიათს, შინაგან ვნებათაღვას. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ მთელი სპექ-

ტაკლის განმავლობაში მსახიობები სცენის სიღრმეში მოქმედებენ და საკმაოდ ხმამაღლა უწევთ მეტყველება (ისე როგორც ბერძნულ თეატრში). თუმცა ხმამაღლა მერტყველება მათ სრულიადაც არ უშლით ხელს პერსონაჟთა შინაგანი ვნებების გადმოცემაში.

მოქმედებისთვის საკმაოდ საინტერესოდ აქვს გადანაწილებული დამდგმელ რეჟისორს სამოქმედო სივრცე, სპექტაკლის ყველა პერსონაჟი სასცენო სივრცეში მოქმედებს (პირობითად, ორქესტრაზე, როგორც ქორო ანტიკურ ბერძნულ თეატრში), მხოლოდ მედეას პერსონაჟი მოქმედებს სასცენო დანადგარზე, პირობითად სკენზე (ანტიკურ ბერძნულ თეატრში სკენე პერსონაჟთა სამოქმედო სივრცე იყო). რაც არა მარტო იმის მანიშნებელია, რომ მედეა მარტოსული და უცხოა ბერძნული სამყაროსათვის, ამავე დროს, მედეა ამ ტრაგედიის პროტოგონისტი და შემოქმედია. ის, რაც ხდება ევრიპიდეს მედეაში, მხოლოდ მედეას ნებელობით არის განპირობებული. მედეას ტრაგედია კორინთოში არ იწყება, მედეას ტრაგედია კოლხეთში იწყება, მაშინ, როდესაც ეროსი სიყვარულის ისრით „დაასწეულებს” მედეას და იაზონთან ერთად ელადაში გადაიხვეწება.

ქოროსა და ძიძის დიალოგის შემდეგ, „სკენზე” ღამის პერანგში შემოსილი, სახეშემლილი, „ნათრევ-ნაგვემი” მედეა გამოჩნდება, სხეულზე გვემის ნიშნები აქვს, თითქოს მისი სულიერი ტანჯვა სხეულზეც აისახა. ევრიპიდეს შემოქმედებაში, როგორც პროტაგორას ფილოსოფიაში, სამყაროს უტყუარობის საზომი თავად ადამიანი გახდა. ევრიპიდეს პერსონაჟები მხოლოდ თავის თავში, მხოლოდ თავის შინაგან სამყაროში ეძებენ არა მარტო საკუთარი ქმედებების, არამედ საზოგადოების ზნეობრივი კანონების საფუძვლებს. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი ევრიპიდესეულ მსოფლალქმას მედეას პერსონაჟში ასახიერებს, მედეა თავად არის თავისი ბედის შემოქმედი. რატომ დაუთმო რეჟისორმა მედეას სამოქმედოდ განსაკუთრებული სივრცე „სკენ“? იგი მართლაც გამორჩეული და განსაკუთრებულია, რადგან თავად არის თავისი ბედის შემოქმედი. ძალადობის მსხვრეპლია ნაგვემი მედეა? რა თქმა უნდა, არა! მედეას მთელი ცხოვრება თვითგვემა იყო. მაშინაც კი, ვიდრე იაზონის ღალატი მოხდებოდა, მედეა კორინთოში ბერძნებისათვის უცხოტომელი – ბარბაროსი იყო. მედეა თავის მონოლოგში ამბობს, რომ მეგობრებს, ნათესავებსა და ახლობლებს მოკლებული ბერძნებისათვის მუდამ უცხოტომელი იყო, „თქვენ გაქვთ სამშობლო, თქვენ გაქვთ სახლ-კარი ლხინში სიამედ, ჭირში – იმედად, მე კი მარტო ვარ ქმრისგან გვემული, გადმოხვენილი უცხო ქვეყნიდან, და დაუკითხველს, უჭირისუფლოს არავინა მყავს შემწედ, დამხმარედ“ (პ. ბერიძის თარგმანი).

„სკენზე“ მოქმედი მედეა (კონსტანცე ბეკერი) ტრაგედიის პროტოგონისტია, მეტიც, იგი თავად არის თავისი ბედის, ამ ტრაგედიის ავტორი, შემოქმედი. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მსახიობი კონსტანცე ბეკერი სხეულის ძუნი, მოზომილი მოძრაობით, ფიქსირებული ჟესტებით მაყურებლის თვალწინ აქანდაკებს მედეას პერსონაჟს. მისი ნაგვემი სხეული ანტიკური გრანდიოზული ტაძრის ფრონტონზე რელიეფური ქანდაკებისგვარად იკვეთება.

ბა. მსახიობი ოსტატურად და რაც მთავარია დამაჯერებლად აქანდაკებს მე-დეას ხასიათს, სპექტაკულის დასაწყისში, ქოროსა და ძიძის სცენებში, ქმრის ღალატის მსხვერპლი მარტოსული ქალის ტკივილსა და მრისხანებას ასახიე-რებს, მეფე ერეონტთან დიალოგში მავედრებელი ქალია, იაზონთან – მორჩი-ლი და თვალთმაქცი ცოლი, თუმცა ყოველ სცენაში იკვეთება მედეას შინაგა-ნი ტრაგიზმი. და ამას მსახიობი აღწევს სასცენო სამეტყველო ტექსტის, სხე-ულის მოზომილი, მაგრამ რიტმული მოძრაობის, ემოციურად მდიდარი და ფიქსირებული ჟესტებით.

მედეას მიერ გაგზავნილი პეპლოსითა და ოქროს გვირგვინით კრეონ-ტისა და მეფის ასულის მონამვლის შემდეგ მედეა საკუთარ შვილებს დახო-ცავს. ამ დროს თითქოს ირლვევა კოსმიური წესრიგი და სცენის სიღრმიდან პარტერისაკენ გრუხუნითა და ხმაურით „ეკიკლემა“ დაიძვრება ზღუდესავით აღმართული დეკორაცია („სკენე“, როგორც მას პირობითად ვუწოდეთ), რო-მელზეც მედეა დგას. რამ განაპირობა შვილების მკვლელობის გადაწყვეტი-ლება? გარდაუვალმა აუცილებლობამ, ბერძნები დაუხოცავდნენ შვილებს, თუ მედეას მრისხანებამ იაზონის მიმართ, რათა მისი მოდგმა დედა-ბუდიანად ამოძირკვოს? ერთი რამ ცხადია, მედეა არ აძლევს საკუთარ თავს უფლებას სისუსტე გამოიჩინოს და დედობრივ გრძნობებს შურისძიებაზე გაამარჯვები-ნოს. ამიტომ დგას იგი სკენეზე გამარჯვებულის იერით, თითქოს თავად მარ-თავს კოსმოსის, უსახური სამყაროს წასალევად ამოძრავებულ სკენეს.

ამრიგად, დამდგმელ რეჟისორს მიხაელ ტალპაიმერს სპექტაკლში გა-მოყენებული აქვს ემოციურად მდიდარი თეატრალური ფორმები რაც ანტიკუ-რი ბერძნული ტრაგედიისა და თეატრის მნიშვნელოვანი მახასითებელია და დახვეწილი სცენური ეფექტები, მიზანსცენების კომპოზიციური ხაზის სიმარ-ტივე, სპექტაკლის ერთიანი ტემპო-რიტმი, რაც რეჟისურის ეპოქის თეტრს ახასიათებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოკუჩავა, გოშაძე 2018: ბოკუჩავა თამარ, გოშაძე მაია, მსოფლიო თეატ-რის ისტორია წ.1 გამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი.
2. ჭარხალაშვილი ზურაბ 1988: ჭარხალაშვილი ზურაბ, ბერტოლტ ბრეჰტის ეპიკური დრამა და თეატრი, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი.
3. ძველი ბერძნული ტრაგედია გამომც. „საქართველო“ თბილისი, 1996 წ.
4. სიბილ ბაშუნგი <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/medea>).

ხელოვნებათმცოდნეობა



ქეთევან ოჩიხიძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
ასისტენტი

ესქატოლოგიური სცენები თაღლიურაშვილსა და ჯეგეთას რალიუფებზე

შუა საუკუნეების ქართულ საფასადო ქანდაკებაში „განკითხვის დღე“ ლაკონური სიუჟეტური კომპოზიციებით და თემასთან დაკავშირებული ცალკეული გამოსახულებებით არის წარმოდგენილი. სიუჟეტურ კომპოზიციებში აქცენტირებულია ქრისტე-მსაჯულის თეოფანია, საყვირიანი ანგელოზები, შეწყალების თხოვნა, სულთა აწონვა. ცალკეულ სკულპტურულ ნიმუშებს შორის არის მკვდართა აღდგომის, ცოდვილთა დასჯის ერთგვარი გამოსახულებები, რომელთა ვიზუალური გადაწყვეტა „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის შესაბამისია. ესენია, რელიეფები წულრულაშენის ტაძრიდან და ჯეგეთადან (ხობის რ-ნი). მათი შინაარსი აქამდე არ ყოფილა სპეციალური შესწავლის საგანი, მეტიც, ისინი არასოდეს ყოფილან განხილულნი „განკითხვის დღის“ ქართულ რელიეფურ გამოსახულებებთან ერთიან კონტექსტში. ჩვენი კვლევის მიზანია, წულრულაშენისა და ჯეგეთას რელიეფების იდეურ-შინაარსობრივი მხარის გამორკვევა და მათი მიმართების დადგენა ანალოგიურ გამოსახულებებთან ქრისტიანულ ხელოვნებაში. აღსანიშნავია, რომ მკვდართა აღდგომისა და ცოდვილთა დასჯის სცენები შუა საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში მრავლადაა შემორჩენილი (ოჩიხიძე, 2012:174-186), წულრულაშენისა და ჯეგეთას რელიეფებზე გამოკვეთილი სცენები კი ჩვენამდე მოღწეული ერთადერთი სკულპტურული ნიმუშებია ქართულ ხელოვნებაში.

წულრულაშენის ტაძრის (XIII ს.) სამხრეთი ფასადის სარკმლის ორნამენტული ჩარჩოს თაღის იმპოსტებზე გამოკვეთილი რელიეფური ფიგურები ასახავენ, ერთი მხარეს, ლომს სტილიზებული ფაფრით, მოკლე ყურებით, გრძელი, მორკალული კუდით და პირში ადამიანის ფეხებით; მეორე მხარეს ჰერალდიკურად განლაგებულ ცხოველებს (გრიფონი?) (დადიანი, 2017:308) დაღებული პირებით და მათ შორის, ადამიანის წელსზემო, თავდაყირა ფიგურას (სურ. 1). მისი ფართო თვალები და პირი შიშს გამოხატავს. ლომის ფიგურა, ზეანული წინა თათით, მოძრაობას გადმოსცემს და განონასნორებულია. წყვილედი ცხოველების განლაგებაში ვერტიკალური მიმართულებაა შესამჩნევი, ისინი მოხრილ უკანა თათებს ეყრდნობიან, წინა კი გამართული აქვთ. ლომს, უკანა კიდურებს შორის ამოტარებული კუდი სპირალისებურად ეხვევა

და არათანაბარი ზომის წრეებით სრულდება. მსგავსი კუდი აქვს ერთ-ერთ ცხოველსაც, თუმცა, თავისა და ზურგის არე, ლომისაგან განსხვავებულად, გრაფიკული ნახატით აქვთ დამუშავებული. ყველა ცხოველი პროფილშია გა-მოსახული. ფიგურების რელიეფურობა მათი სხეულების მოდელირების შეგ-რძნებას აძლიერებს.

წუღლულაშენის სამხრეთ სარკმლის ჩარჩოს სიუჟეტური კვეთილობა გად-მოგვცემს ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებულ ეპიზოდს „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიიდან. წმინდა წერილისა და სხვა სასულიერო ლიტე-რატურის მიხედვით, მეორედ მოსვლის უამს, ანგელოზთა საყვირის ხმაზე, მიწა და წყალი თავიანთი წიაღიდან აღადგენს მიცვალებულთ (გამოცხ. 20:12-13; I კორ. 15:35, 45; დან. 12:2, 13; I ენოქი 61:6; ეფრემ ასურის „სიტყვა საყვავლ-თაო აღდგომაზე“, ტერტულიანეს „აპოლოგია“ თ. 48 და სხვ.), უკანასკნელ სამ-სჯავროზე წარსადგომად. მხატვრობაში, აღნიშნული სცენები, იკონოგრაფიუ-ლად გამოსახავს მწვანე, ბალაზიანი ან კლდოვანი მიწის ფონზე გარეულ ცხო-ველებს და ცისფერი წყლის ფონზე წყლის ბინადრებს, რომელთაც პირიდან ადამიანის კიდურები მოუჩანთ, ანუ ისინი ანთხევენ, უკან აბრუნებენ მათ მიერ შეჭმულ ადამიანებს, მეორედ მოსვლის დაწყების მომასწავებელი ანგელოზთა საყვირების ხმის გაგონებისას. მათთან ერთად თუ ცალკე, ასევე გამოისახება მიცვალებულთა აღდგომა საფლავებიდან. ჩვეულებრივ, ეს კომპოზიციები თავ-სდებიან მესაყვირე ანგელოზების მიმდებარედ, გაერთიანებული სახით ან ცალ-ცალკე ეპიზოდებად ურთიერთსაპირისპირო მხარეს.

რელიგიური ლიტერატურა, რომელიც საფუძვლად უდევს აღნიშნულ სიუჟეტს და ზოგადად, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციას, ადრექრისტიანულ ხანაშივე ითარგმნა სხვადასხვა ენაზე და ქრისტიანულ ქვეყნებში გავრცელდა. მათში ამა თუ იმ მოვლენებთან ერთად, აღნერილია მიცვალებულთა აღდგო-მა, სხეულის თავდაპირველი სახით აღდგენა, ხორცის შესხმა, როგორი აღ-სასრულიც არ უნდა ჰქონოდა ადამიანს (Мумриков, 1984:201).

მიცვალებულთა აღდგომის თემა მინიატურის, კედლის მხატვრობის, ქანდაკების ნიმუშებზეა დაკული. ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ადრეული მა-გალითი კოზმა ინდიკოპლევსტის (VI ს.) ნაშრომის IX საუკუნის ხელნაწერის (Кирпичников, 1893:6; Лазарев, 1986:68)¹ ილუსტრაციაა (Manuscript, 89r) – აღ-საყდრებული ქრისტეს, ანგელოზების, ადამიანების ჯგუფთან ერთად, კომპო-ზიციის შემომსაზღვრელი ქვედა ფერწერული ჩარჩოდან, ადამიანთა ნახევარ-ფიგურები მოჩანს. ჩარჩო სიმბოლურად აღნიშნავს მიწას, საფლავებს. მონუ-მენტურ მხატვრობაში, იგივე თემის უძველეს ნიმუშს მიუსტაირის (შვეიცარია) წმ. ოიანეს ეკლესიის IX საუკუნის მოხატულობა შეიცავს (Lexikon, 1994:219-220). დასავლეთ კედლის ზედა რეგისტრში, „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია-ში ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი საფლავებისა და საყვირიანი ანგელოზე-ბის გამოსახულებანი. რელიეფურ კვეთილობაში, მიცვალებულთა აღდგომა,

¹ ხელნაწერის შექმნის თარიღის შესახებ განსხვავებული ვერსიები არსებობს. ა. კირ-პიჩინიკოვი მას VII საუკუნით ათარიღებს, ვ. ლაზარევი კი IX საუკუნით.

მოცემულია VII საუკუნით დათარიღებული წმ. ალგიბერტის სარკოფაგზე (Lexikon, 1994:219-220) – გრძელი გრავინილით ხელში ტახტზე მჯდომი ქრისტეს ორივე მხარეს, მკვდრეთით აღმდგარნი დგანან, ორანტის პოზაში. იქვე მოჩანს ანგელოზის დაზიანებული ფიგურა¹.

„დღე განკითხვის“ მრავალსიუჟეტიანი სურათის ჩამოყალიბება, რომლის შემადგენლობაში შედის მიცვალებულთა აღდგომა, XI საუკუნისთვის უნდა დასრულებულიყო. IX საუკუნიდან, რამდენიმე ეპიზოდად გაერთიანებული კომპოზიციის სულ უფრო მეტი გამოსახულება იქმნება, რომელშიც ჩვენთვის საინტერესო ეპიზოდია ჩართული (მაგ.: IX საუკუნის სპილოს ძვლის ფირფიტები ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმიდან; სანტ-ანჯელო ინ ფორმისის მოხატულობა, XI ს.; ტორჩელოს მოზაიკა XII ს.; ფლორენციის ბაპტისტერიუმის მოზაიკა XIII და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ ადრეულ ნიმუშებზე აღდგომა ხდება საფლავებიდან და არა ცხოველთა და წყლის ბინადართა პირიდან. ტორჩელოს მოზაიკაზე, ხელნაწერი სახარების Pasris ფ. 74-ის მინიატურებში (XI ს.), სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის „საშინელი სამსჯავროს“ ხატებზე (XII ს.), სიუჟეტი კონკრეტდება და ასახავს მინის (მათ შორის ცხოველების პირიდან) და წყლისგან მკვდართა აღდგომა. ასეა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებზე ბოჭორმაში (XI-XII სს.), იკვში (XIII ს.), ვარძიაში (XIII ს.), ბეთანიაში (XIII ს.), ტიმოთესუბანში (XIII ს.) და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ „განკითხვის დღის“ გავრცობილ რედაქციიებში, ჯოჯოხეთის ცეცხლოვან წიაღში, ზურგზე ანტიქისტესა თუ იუდას ფიგურით წარმოდგენილი მრავალთავიანი მხეცის, ურჩეულის პირიდან ადამიანის სხეულის ნაწილები მოჩანს. ეს კონკრეტული ეპოზოდი ცოდვილთა დასჯის სახედ, ჯოჯოხეთის სატანჯველად გვესახება – მხეცი ყლაპავს ცოდვილებს, განკითხვისთვის აღმდგარ ადამიანებს, ამიტომ ეს ორი მოტივი ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვაოთ.

წულრულაშენში, ცხოველების მიერ ადამიანთა ამონთხევის მომენტი, თავისთავად, ესქატოლოგიური დატვირთვისაა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართულ მქანდაკებლობაში, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის შესატყვისი, აპოკალიპსისური მომენტების ამსახველი რელიეფები მოიპოვება, რომელთა შექმნის ქრონოლოგია VI-XIII საუკუნეებს მოიცავს, მკვდართა აღდგომის ეპიზოდი, წულრულაშენის გარდა, სხვაგან არ გვეგულება.

წულრულაშენში, ცხოველთა თემა გრძელდება გუმბათქვეშა კვადრატის სამხრეთ-დასავლეთ საფასადო კუთხეზე, ვირის რელიეფური გამოსახულებით, მზის დისკოსთან ერთად. ქრისტიანული სახისმეტყველება მზეს ქრისტეს, მისი აღდგომის ნიშან-სიმბოლოდ მოაზრებს, ხოლო ვირს – მორჩილების, თავმდაბლობის, დათმენის სიმბოლოდ განიხილავს, რასაც დაემატა ხსნის მნიშვნელობა, „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში მაცხოვრის სახედარზე (კიცხვზე) ჯდომის გამო. იკვის „დღე განკითხვის“ მოხატულობაში (XIII ს.)

¹ სხვა მოსაზრებით, აქ ასახული უნდა იყოს არა მეორედ მოსვლა, არამედ განსვენებული ალგიბერტის, როგორც წმინდანის მისალმება ზეცაში. იხ.: Martin, 2020:73.

„ბზობის“ სცენის ჩართვამ, ღმრთებრივი გამოცხადების, იგივე თეოფანიის საზრისიც მოიცვა, შეუპირისპირდა რა აღსაყდრებული უფლის გამოსახულებას (ასევე თეოფანიას) განკითხვის კომპოზიციაში. „იერუსალიმად შესვლა“ ხსნის ისტორიისაგან განუყოფლად მოიაზრება (გედევანიშვილი, 2010:157) და განიხილება როგორც ტრიუმფი სიკვდილზე, ტრიუმფით შესვლა სასუფეველში. ადრექრისტიანულ სარკოფაგებზე (ალდელფას და იუნიუს ბასუსის სარკოფაგები, IV ს.), „ბზობა“ მორწმუნეთათვის ცოდვისა და სიკვდილისაგან გამოხსნის მნიშვნელობის მქონე (დაცემა – ადამ, ევა და გველი სიცოცხლის ხეს-თან), ასევე, აღდგომის წინასახეთა და სიკვდილზე გამარჯვების (ქალაქ ნაინში ქვრივის შვილის მკვდრეთით აღდგენა ქრისტეს მიერ, დანიელი ლომთა ხა-როში) გვერდით გამოისახება (Schiller, 1972:19-20). „ბზობისა“ და „აღდგომის“ დღესასწაულთა კავშირს, უძველესი იადგარიც ასახავს (გედევანიშვილი, 2010:157). ამგვარად, ჩვენი აზრით, ვირი მზის დისკოსთან, განასახიერებს ხსნას აღდგომაში, სიკვდილის აღდგომით დათრგუნვას. ეს მიმართება სავსე-ბით ბუნებრივად ერწყმის სარკმლის გაფორმებაში ცხოველებისაგან ადამიან-თა აღდგომის საზრისა. გამოსახულებათა ესქატოლოგიური ბუნება ეხმიანება წულრულაშენის გუმბათში წითლად დაფერილ მონუმენტურ რელიეფურ ჯვარ-საც – „ჯვრის გამოჩინების“ კომპოზიციას თეოფანიურ-ესქატოლოგიური კონტექსტით (Вирсаладзе, 2007:225-261; დიდებულიძე, 2016:32-79; გედევა-ნიშვილი, 2020:43-69) – მისი უმთავრესი საზრისი უფლის მეორედ მოსვლის განსახიერებაა.

ამგვარად, წულრულაშენის ტაძრის რელიეფურ შემკულობაში გამოვლენილი მეორედ მოსვლის მოვლენებთან დაკავშირებული ლომისა და სხვა ცხო-ველების მიერ მკვდართა მოლების მომენტი, ღრმა აზრობრივ-შინაარსობრივი გადაწყვეტით უკავშირდება აღდგომისა და ხსნის ხატად წარმოდგენილი ვი-რისა და მზის დისკოს რელიეფურ გამოსახულებას გუმბათქვეშა კვადრატების დონეზე და სრულდება გუმბათის სფეროს ესქატოლოგიური საზრისის მქონე ჯვრის გამოჩინებით, რომელიც გუმბათის ყელის სარკმლებიდან შემოსული უხვი სინათლის მიღმა ზეცაში ლივლივის ილუზიას ქმნის. ცხოველებისგან მკვდართა აღდგომის ერთი, დამოუკიდებელი ეპიზოდი მთლიანად ანაცვლებს საშინელ სამსჯავროს (Lexikon, 1994:220), წულრულაშენის შემთხვევაში კი, ტაძრის კორპუსის სხვადასხვა დონეზე, რეგისტრებად განლაგებული გამოსა-ხულებანი „განკითხვის დღის“ ერთიანი სურათის კონცეფციას აყალიბებენ და ძირითად ესქატოლოგიურ დოგმატებზე აკეთებენ აქცენტს.

სკულპტურული რელიეფი ხობის რაიონიდან, ჯეგეთადან¹, წარმოადგენს

¹ 2010 წელს გამოცემული ზუგდიდის დადიანების სასახლის ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის გზამკვლევის მიხედვით, ალნიშნული ფილა ინახება ამავე მუზეუმის ეპიგრაფიკის ნიმუშების კოლექციაში. ფილის წარმომავლობის ადგილად მითითებულია ჯეგეთას მთა და მასზე გამოსახულია ანტიკური ხანის „დანიელი ლომთა ხახში“ (sic!). იხ.: დადიანების, 2010:184-185. ავტორთა ჯგუფის მიერ, 2017 წელს გამოცემულ ნაშრომში – შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება – მიხედვით, რელიეფი, რომელიც ასახავს ცოდვილის დასჯას, დათარიღებულია X საუკუნით. იხ.: დადიანი,

ქვის კვადრატულ ფილას, დიდი თავისა და მოკლე ყურების, ნუშისებური თვალების მქონე ცხოველის, სავარაუდოდ, ლომის გამოსახულებით (სურ. 2). გრაფიკული რკალებით წარმოქმნილი წარბები ბოლოში დავიწროებულ ფართო ცხვირს ებმის. ცხოველის უწყვეტი ზიგზაგით აღნიშნულ კბილებს შორის ადამიანის ფიგურაა. თავი, ხელები და გულმკერდი ფასშია, ფეხები პროფილში. მისი სამოსი გრაფიკული ხაზების მწკრივითაა აღნიშნული. ფილის ქვემო კიდეზე მოჩანს დაგრეხილი გველი, რომელიც ამ ადამიანს სხეულზე კბენს. ცხოველის განიერ შუბლზე ბორჯდალია გამოკვეთილი. ლომთან შედარებით, ადამიანისა და გველის ფიგურა გაცილებით მცირე ზომისაა. კომპოზიციას სამი მხრიდან ორმაგი ორნამენტული ჩარჩო საზღვრავს – გრეხილი ლილვი გარეთა მხრიდან ევლება ფილას, შიდა მხარეს, ნახევარნრებისა და სამკუთხედების მარტივი ორნამენტია დატანილი. გამოსახულება საკმაოდ მაღალი რელიეფით პირობით-დეკორატიული, ე.წ. „ხალხურ სტილშია“ შესრულებული, ხარისთავიან ორ სკულპტურულ ფილასთან ერთად (დადიანი, 2017:138). ამ უკანასკნელ ფილებს, იგივე მოტივებისაგან შემდგარი ოდნავ განსხვავებული ორნამენტული დეკორი ამჟობს. ხარებს შუბლზე რომბი და ნახევარნრები აქვთ გამოსახული, რქებთან თარაზული, სქელი გრეხილი ლილვია, თითქოს, ცხოველები „უღელში“ არიან შებმულნი (სურ. 3).

ჯეგეთას რელიეფური ფილის იკონოგრაფიული დეტალები – ადამიანი ცხოველის ხახაში, მკბენარი გველი, გვახსენებს სცენებს „განკითხვის დღი-დან“. კომპოზიციაში გველის ჩართულობა გვაშორებს იმ აზრისგან, რომ ჩვენს წინაშეა ცხოველთა პირიდან მკვდართა ამონთხევის მომენტი, რომელზეც ზემოთ გვერდა საუბარი. ეს უნდა იყოს ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული – ჯოვოხეთის ერთ-ერთი სატანჯველის თავისებური ასახვა.

გველებშემოხვეული ცოდვილთა გამოსახულებები IX საუკუნიდან სპორადულად ჩნდება და შემდგომში ხშირადაა ჩართული „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში (Sacra Parallela-ს მინიატურა, IX ს. (Martin, 2020:101-102, სურ. 26), კაბადოკის ქვაბული ეკლესიის მოხატულობები – ილანლი კილისე და პურენლი სეკი კილისე X ს., კასტორიის წმ. სტეფანეს ნართექსის მოხატულობა X ს., ადიშის წმ. გიორგის XI ს., იკვის¹ XIII ს., ვარძიის ეკლესიის სტოას მოხატულობები XIII ს., ოტენის წმ. ლაზარეს ტაძრის ტიმპანი XII ს., კონქის წმ. ფოის კათედრალის ტიმპანის რელიეფური კომპოზიცია XII ს.). ამ გამოსახულებებზე, გველებშემოხვეული, დაგესლილი ადამიანები ორივე სქესის წარ-

2017:138, სურ. 302) ცნობების მიხედვით, ჯეგეთას მთა შეიცავდა საკულტო ნაგებობათა კომპლექსს, სადაც დღეისათვის შემორჩენილა წმ. გიორგის ეკლესია, აგებული XVII საუკუნის 10-იან წლებში, სწორედ ამ დროს დაინგრა მიწისძვრისაგან მანამდე არსებული ტაძარი, რომლის კვალი აღარ იხილვებოდა 1940-იან წლებში. იხ.: ზაქარაია, 1947:71-86. შესაძლოა, სწორედ იმ ძველი ეკლესიის კუთვნილებას წარმოადგენდა აღნიშნული რელიეფური ფილები.

¹ ადიში, შიშველ ქალს ტანზე გველი ეხვევა, ეშმაკი კი მახვილს უყრის თავში. იკვში, მოხატულობის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ ორ შიშველ ადამიანს გველი ეხვევა და ორივეს სახის არეში კბენს.

მომადგენლები არიან. კონკრეტულად რომელი ცოდვისთვის ისჯებიან ადამიანები, დგინდება იმის მიხედვით, სხეულის თუ რომელ ნაწილს გესლავენ გველები. ილანლი კილისეს მოხატულობაში, ცოდვილ ქალებთან არსებული წარწერები განმარტავენ მათ ცოდვებს და ამისათვის გარკვეულ სასჯელს იღებენ¹.

ჯეგეთას რელიეფზე, ცხოველის კბილებს შორის მოქცეული ადამიანი მამაკაცია – მრგვალი პირისახით, პრიმიტიულად გამოკვეთილი ნაკვთებით, გახსნილი ბაგითა და მწუხარე გამომტყველებით. კარგად ჩანს, გველის დალებული პირი მის ხელთან, თუმცა, რომელი ცოდვისთვის იღებს იგი სასჯელს, დაზუსტებით თქმა რთულია. აღნიშნული კომპოზიცია, ცოდვილთა დასჯის მოტივებზე შექმნილი ერთ-ერთი უძველესი სკულპტურული ნიმუში უნდა იყოს ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში.

რომანულ და გოთიკურ რელიეფურ ტიმპანებზე, ჯოჯოხეთს განასახიერებს საშინელი ურჩხული, უცნაური მხეცი ფართოდ დაღებული პირით, ცოდვილთა მშთანთქმელი (მოხატულობებში მასზე ამხედრებულია პერსონიფიცირებული ჰადესი). მიუხედავად ჯეგეთას რელიეფური კომპოზიციის მათთან მცირე იკონოგრაფიული მსგავსებისა, ვფიქრობთ, ჯეგეთას ლომი (?) შუბლზე ბორჯლალით, მომდინარეობს ქართული ხალხური შემოქმედებითი ნაკადიდან, სადაც არქეტიპული მნიშვნელობის ბორჯლალი, ლომი და წარმართული მემკვიდრეობიდან ქრისტიანულ ხელოვნებაში გადმოსული ხარის სახე-სიმბოლო, ერთად იძენს რთულად გამოსარკვევ სახისმეტყველებით მნიშვნელობას. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკაში, ლომისა და ბორჯლალის სინთეზს ღრმა ეთნოკულტურული ტრადიციები აქვს და მრავალ ასპექტს მოიცავს (სურგულაძე, 1986:66-80). ცხოველის შუბლზე გამოსახული ბორჯლალი ენინაალმდეგება მის მხოლოდ ჯოჯოხეთის განასახიერებად მიჩნევას, რადგან ლომისა და ბორჯლალის სემანტიკა, პირველ რიგში, ნათელი ძალების, სიცოცხლის, აღდგომის მნიშვნელობას უკავშირდება.

ამგვარად, წულრულაშენისა და ჯეგეთას რელიეფურ კომპოზიციებს – ცხოველთა მუცლიდან მკვდართა ალფგომა უკანასკნელ სამსჯავროზე წარსადგომად და ცოდვებისთვის დასჯა – ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში ანალოგი არა აქვთ და ამდენად, ღირებული არიან. თითოეული მათგანი საინტერესო და მნიშვნელოვანია სიუჟეტურ-შინაარსოპრივი თავისებურებებისა და აქცენტების გათვალისწინებით. ერთიან პარადიგმაში გააზრებული წულრულაშენის კომპოზიციები მეორედ მოსვლისას ხსნისა და აღდგომის იმე-

¹ ილანლი კილისეს მოხატულობაში, წარმოდგენილია ხელ-ფეხ-შეერული ოთხი შიშველი ქალის ფიგურა, რომლებიც განსხვავებული ცოდვებისთვის, სხეულის განსხვავებულ ადგილებზე გველის კბენით ისჯებიან. არსებული წარწერებით აღნიშნულია, ვინ რისთვის ისჯება – ცილისმნამებლობისთვის – პირზე კბენით, გაუგონრობისთვის თუ მოსმენისთვის – ყურებზე, შვილთა გამოუკვებლობისთვის ძუძუებზე, სიძვისთვის მთელ სხეულზე). იხ.: Meyer, 2020:3; Martin, 2020:132-133. რომანული და გოთიკური ტაძრების მონუმენტურ ტიმპანებზე, ჯოჯოხეთის სცენებს წარწერები ახლავს და განმარტავს კონკრეტულად რომელი ცოდვისთვის იღებს სასჯელს ადამიანი.

დით გვავსებს, ჯეგეთას რელიეფის მორალურ-ზნეობრივი ჩანაფიქრი, გარკვეულწილად, სულის ხსნისთვის მოწოდებასავით უღერს.

განხილული ნიმუშები ადასტურებეს, რომ ესქატოლოგიური ლიტერატურის თარგმნისა და „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების კვალდაკვალ, ჩვენში მიმდინარეობს კომპოზიციის ცალკეული ეპიზოდების ვიზუალური ასახვა ქაში, სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად. რელიეფების შექმნის პერიოდი, X-XIII საუკუნეები, გარდამტეხი ხანაა ქართულ ესქატოლოგიურ ცნობიერებაში – ათას-წლეულის შესრულებისას მეორედ მოსვლის და აბუსერისძე ტბელის მიერ, 1396 წლით დათარიღებული სამყაროს კოსმიური აღსასრულის მოლოდინი, აღვივებდა ადამიანის ინტერესს უკანასკნელი ჟამის მოვლენებისადმი და ნიადაგს იძლეოდა ქრისტიანული იკონოგრაფიის საფუძველზე შემოქმედებითად გააზრებული კომპოზიციების შექმნისთვის.



გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გედევანიშვილი ე., იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, №14, 2010
2. გედევანიშვილი ე., ხახულის ღმრთისმშობლის ეკლესიის გუმბათის შემკულობა: ესქატოლოგიური და ეროვნული კონტექსტი, საქართველოს სიძველენი, №23, 2020, გვ.
3. დადიანების სასახლეების ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის გზამკვლევი, რედ. ი. ქარაია, 2010.
4. დადიანი თ., კვაჭატაძე ე., ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.
5. დიდებულიძე მ., შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში, საქართველოს სიძველენი, №19, 2016.

6. ზაქარაია პ., ჯეგეთა, ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები, I, თბ., 1947.
7. ოჩხივიძე ქ., ცოდვილთა დასჯის თემა „განკითხვის დღის იკონოგრაფიაში“ (ქართული ხელოვნების X-XIII სა-ის ნიმუშების მაგალითზე), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძეგლანი, №4 (53), 2012.
8. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1986.
9. Lexikon der Christlichen Iconographie (LCI), Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, Rom, Freiburg, Bazel, Wien, 1994. vol. 1.
10. Meyer M., Porneia. Quelques considération sur la representation de péché de chair dans l'art byzantin, 2009, https://www.open.ac.il/personal_sites/download/mati-meyer/Porneia-Quelques.pdf
11. Martin P. W., Understanding the Last Judgement Mosaic in Torcello, Venice, 2020.
12. Manuscript – Vat. gr. 699, Cosmas Indicopleustes, Topographia Christiana – https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699
13. Schiller G., Iconography of Christian Art, The passion fo Christ, vol. II, London, 1972.
14. Вирсаладзе Т., Грузинские купольные схемы зрелого цреднебековья, Избранные труды, Тб., 2007.
15. Кирпичников А., Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели, Журнал Министерства Народного просвещения, Часть CCXC, Ноябрь-декабрь, 1893, Ноябрь.
16. Лазарев В. Н., История византийской живописи, Искусство, 1986.
17. Мумриков А. М., Тертуллиан и его Аполигия, Болословские труды, N 25, Москва, 1984.

თამარ გოგოლაძე

გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი
პროფესორი

კლურდ განას „ოლიმპიას“ ასოციაციისათვის პარლო იაშვილის ლექსი

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ლიტერატურასა და ხელოვნებაში და-იწყო სწრაფვა სიახლეებისაკენ, რასაც მოჰყვა ახალი ლიტერატურული მი-მართულების, მოდერნიზმის, გაჩენა. სიმბოლიზმმა, იმპერიონიზმ-ექსპრესი-ონიზმმა რეალიზმისა და ნატურალიზმის პარალელურად დაიწყო არსებობა, საწყისად ხან მხატვრობაში იჩენდა თავს, ხან – ლიტერატურაში. სწორედ იმ-პერიონიზმის შთაბეჭდილების მხატვრულ ასახვად იქცა 1865 წელს პარიზში (1863 წელს შექმნილი) მხატვრული ტილოს „ოლიმპიას“ გამოჩენა, რომელმაც დიდი სკანდალი გამოიწვია იმდროინდელ საზოგადოებაში. ნიმუშების, მითო-ლოგიური არსებების ნაცვლად (რაც დამახასიათებელი იყო რენერსანსის ეპო-ქის მხატვრებისათვის (ტიციანი, ბოტიჩელი...)) მხატვარმა ტილოზე წარმოსახა ნახევრად წამონოლილი შიშველი ქალის ფიგურა, მარჯვენა ხელით, რომელ-ზედაც ელავს სამაჯური, იგი ეყრდნობა ფუმფულა თეთრ ბალიშებს, მარცხე-ნათი იფარავს სარცხვინელს, თუმცა აქ არ იგრძნობა მოკრძალებული პოზა. წაბლისფერ თმებში ვარდისფერი ორქიდეით დამშვენებული ქალი ამაყად, გა-მომწვევად შესცეკრის მნახველს. თუმცა მასში სრულიადაც არ იგრძნობა ურ-ცხვი განწყობა. მონეს მენატურის, ვიქტორინა მიორენის (1844-1927), თვითონ მხატვარი ქალის, სხეული შექმნა ავტორმა, მაგრამ ნახატზე ქალს სრულია-დაც არ აქვს საყვარლის მომლოდინე პოზა. ეს უფრო ნარცისული თავმოწო-ნებაა მნახველის წინაშე. საოცარია, მაგრამ პარიზის სალონში გამოფენილმა ნახატმა (მაშინ, როცა დაიწუნეს მანეს სხვა ნახატები, ხოლო ვიქტორინა მიო-რენისა მიიღეს), რატომ გამოიწვია საზოგადოების პროტესტი?

იქნებ მსახურის, ზანგი ქალის (მენატურე ლაურა) ნახევრად აღტაცე-ბულმა სახემ ყვავილებით ხელში, ან კუდაპრეხილი ზურგაზნექილი შავი კა-ტის გამოხატულებამ, რაც საკმაოდ იშვიათად ფიგურირებდა შიშველი ქალის ნახატებში?

სიმბოლიზმისაკენ მიღრეკილმა შემფასებლებმა, ქალის თმებში ვარ-დისფერი ორქიდეა აფროდიზიაკად მიიჩნიეს, ყვავილების თაიგული კლიენტის მიერ მირთმეულ ძლვნად, ანუ კურტიზან ქალთან მომავალი შეხვედრის, ხო-ლო კატა – სექსუალური გარყვნილების სიმბოლოებად.

მთავარი გამლიზინებელი მნახველისათვის, ვფიქრობთ, ეს კი არაა, არამედ მაყურებლის ღია გამოწვევა, რაც ისე აღიზიანებდა ესთეტისა თუ უბ-რალოდ შემფასებელს, რომ ქოლგის წვერითაც ცდილობდნენ ნახატის შეხე-ბას.

ე. მანეს „ოლიმპიამ“ მხატვართან ერთად გადაიტანა ის ოსტრაკიზმი, რაც მას პარიზის სალონის მნახველმა მოუწყო: სურათი ჯერ მაღლა დაკიდეს, რათა მას არ შეხებოდნენ, შემდეგ ავტორმა თვითონ წაიღო და თავისი ნახატების სიღრმეში შემალა. მხოლოდ 1889 წელს ეღირსა „ოლიმპიას“ ლუვრში გამოფენა, შემდეგ კი დამკვირდა ორსეს მუზეუმში. ამ დროისათვის მხატვარი უკვე გარდაცვლილი იყო. ასე, რომ სურათი, რომელიც შერისხულ იქნა გამოჩენისთანავე (1865 წელს), იქცა იმპრესიონიზმის ერთგვარი დამკვიდრების მცდელობად და რა გასაკვირია, რომ უამრავი, მისი გავლენით შექმნილი ნახატი და თვით მხატვრული ნაწარმოებიც მოჰყვა (კორეელი მხატვარი ქალის კიუნგ მინ ნამის „კადრს მიღმა“, მარკ ლონგის „ოლიმპია სეანსის შემდეგ“, ხელოვნებათმცოდნე იუნის ლიპტონის „ყველაფერი ოლიმპიას შესახებ...“, ინგლისის მწერალი ქალის ვ.რ. მეინის „ქალი ტანსაცმლის გარეშე“ ოპერისა „ვიქტორინა“ და სხვ.).

ასე, რომ ზოგიერთი ლიტერატურათმცოდნის აზრით, ცნობილი ფრანგი მწერლის ემილ ზოლას (რომლის პორტრეტიც ე. მანეს ეკუთვნის) „ნანას“ ჩანაფიქრი შთაგონებულია მანეს „ოლიმპიათი.“

ამდენად, ე. მანეს „ოლიმპია“ ბევრი მხატვარისა და ლიტერატორ-მწერლის შთაგონების წყაროდ იქცა. ჩვენი პიპოთეზით, სწორედ „ოლიმპიას“ ნახვის შემდეგ ასოციაციურად დაიბადა პაოლო იაშვილის ერთი „დარიანული“ ციკლის ლექსი „უკანასკნელი მოვიხესნი ტანსაფარავი“ (1915-1916).

ცისფერყანწელთა ორდენის დაარსება დაკავშირებულია პოეტ-სიმბოლისტის პაოლო იაშვილის სახელთან (1894-1937). „1915 წელს გარდაიცვალნენ აკაკი წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, ნიკო ლომოური, ჭოლა ლომთათიძე. ...მიდიოდნენ ძველი და ახალი ოსტატები აუხდენელი ნატვრითა და წაგებული ოცნებებით... ცისფერი ნოვალისის ოცნებაში გამოჩნდა... შემდეგ სიმბოლისტებმა აიტაცეს ცისფერი, როგორც შორეთის, უსაზღვროსა და იდუმალის ანუ მიღმიური სამყაროს – სულთა საუფლოს ნიშანი, რაც ყოფით ენაზე სიკვდილს ნიშნავს... ევროპულ „ცისფერს“ შეერწყა ქართული „ყანნები“, „ქართული ტრადიციის ატრიბუტი, რომელიც ხმიანებდა ახალგაზრდების შემეცნებაში და უკავშირდებოდა თრობას და ბოჰემას ... ჯგუფის შემკრები, ორგანიზატორი და პირველი უურნალის „ცისფერი ყანნების“ რედაქტორი იყო პაოლო იაშვილი, რომელსაც მოევლო პარიზი, გაცნობოდა მონმარტრისა და ლათინურ კვარტალს, პაბლო პიკასოსა და გიორგი აპოლინერს და ეხლა ეწადა პროვინციულ ქუთაისში წმინდა ხელოვნების სული დაემკვიდრებინა.“ (სიგუა, 2008:80-81).

„ორდენის“ წევრთა მეგობრობა ჯერ კიდევ ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში ჩაისახა. 1911 წლიდან პაოლო ანაპაში სწავლის გაგრძელებისას დაკავებული იყო მხატვრობით (ცნობილია მისი ავტოპორტრეტი, მეგობართა ნიღბები), მაგრამ, ამავდროულად, წერდა ლექსებსა და აქვეყნებდა, 1912-1913 წლებში რედაქტორობდა უურნალ „ოქროს ვერძს“ მაგრამ 1913 წლიდან პარიზში მიემგზავრება ლუვრთან არსებულ ხელოვნების ინსტიტუტში. აღნიშნულმა წლებმა (1913-1915) გადამწყვეტი როლი ითამაშა პაოლოს, რო-

გორც მომავალი სიმბოლისტი პოეტის ჩამოყალიბებაში. იგი ეცნობა, ორიგი-ნალში კითხულობს მათ მანიფესტებს, ათვალიერებს სამხატვრო გამოფენებსა და სალონებს. ამ პერიოდში, სავარაუდოდ, პაოლოს უნდა ეხილა ედუარდ მანეს „ოლიმპია“, რომელიც უკვე 1889 წლიდან კვლავ წარსდგა მნახველის წინაშე მთელი მისი დიდებულებით. შთაბეჭდილება-იმპრესიონიზმი ჯერ კიდევ პარიზში იქლვებს პაოლოს წინაშე.

„ევროპიდან დაბრუნებული პაოლო იაშვილისა და მისი მეგობრების ლიტერატურული აქტივობა 1915 წლის გაზაფხულიდან ახალი ძალით გამოიკვეთა ქუთაისური უურნალ-გაზეთების ფურცლებსა და ლიტერატურულ შეკრებებზე“ (პაიჭაძე, 2018:68).

კი, მაგრამ, რა მიმართულებად სახელდება „ცისფერყანწელთა ორდენი“? აქ შეინიშნება მცირეოდენი აღრევა როგორც „ცისფერ ყანწების“ წინათქმაში, ისე თვით მათი შემფასებლების რეალური თუ სატირული სახით წარმოდგენილ ნააზრევში.

სიმბოლიზმი-ფუტურიზმი. განიხილავს რა „ცისფერყანწელთა“ პოზიციას, მკვლევარი ს. სიგუა ხაზს უსვამს მარინეტის (ფუტურიზმის იდეოლოგის) მანიფესტის გავლენას ქართულ სიმბოლიზმზე. ის აღნიშნავს, რომ, პაოლო იაშვილის მანიფესტი არის სიმბოლიზმისა და ფუტურიზმის ნაერთი, რომელშიც მთავარია ფუტურისტული იდეები“ (სიგუა, 2008:83). თუმცა, ნაწილობრივ ვეთანხმებით რა მკვლევრის ნააზრევს, აღვნიშნავთ, რომ იქნებ იმპრესიონიზმის ნიშნებსაც, რისი დამტკიცების მცდელობას წინამდებარე სტატიაში არ შევუდგებით, მხოლოდ შევნიშნავთ, რომ იმპრესიონისტული ანუ შთაბეჭდილების გადმოცემის ხაზი მხატვრულ სიტყვაში, კერძოდ, პაოლო იაშვილის, „დარიანული ციკლის“ ზოგიერთ ლექსში შეინიშნება მისი ლექსი „უკანასკნელი მოვიხსენი ტანსაფარავი.“ ლექსი 1915 წელში უნდა იყოს დაწერილი (განსხვავებული აზრი სადღეისოდ „დარიანული ციკლის“ ავტორობის საკითხთან დაკავშირებით სადისკუსიოა), დაიბეჭდა „ცისფერყანწელთა“ პირველსავე ნომერში, ხოლო მოგვიანებით, 1916 წელს სატირულ „ეშმაკის მათრახში“ გაშარებულად წარმოსდგა.

რატომ ეს ლექსი და რა შეუაშია მიღებული შთაბეჭდილებების ასახვა მძინარე ქალის ოცნების სახით?

აღნიშნული საკითხის დასასაბუთებლად აუცილებელია მივმართოთ „ცისფერყანწელთა“ ახალ პოზიციას ქალის ტრაციულ კულტთან მიმართება-ში, რასაც შესანიშნავად განიხილავს მკვლევარი თამარ პაიჭაძე:

სიყვარულის ცნება რამდენადაც მოიცავს მშვენიერებასა და სიკეთეს, „სილამაზე უნდა ვეძიოთ იდეალიზმის საგნობრივ არსებობაში“ და ვ. სოლოვიოვის მოძღვრებაზე დაყრდნობით, „სიყვარული უმოკლესი გზაა ადამიანის ყოვლისმომცველ მთლიანობასთას შერწყმისა, სწორედ ამგვარი ხორციელი სიყვარულის გზით შეიძლება მოხდეს ინდივიდუალური ქალური არსების გარდაქმნა-გარდასახვა ღვთაებრივი მარადიული ქალურობის განუყოფელ სხივად... „დარიანულ“ პოეზიას ამ თვალსაზრისით ერთი მნიშვნელოვანი თვისებაც აქვს – ეროსის კომპლექსი გააშკარავებულია არა როგორც განუსაზ-

ღვრელი ღტოლვა სქესის, – არამედ შემოფარგლულია ცოლ-ქმრული ურთი-ერთობით, ვფიქრობთ, ეს შემთხვევითი ფაქტი არ არის, და ის ლირიკული გმირის მხოლოდ ბიოგრაფიულ მომენტზე არ მიუთითებს. „დარიანული“ ლექ-სების პერსონაჟები ცოლი და ქმარი არიან: შესაძლოა, აქ ძლიერი ვნების, ფიზიკური ღტოლვის ზნეობრივ კალაპოტში მოქცევის სურვილიც იყოს.“ (პაიჭაძე, 2018:125-127).

ამდენად, ვეთანხმებით რა მკვლევარ თ. პაიჭაძის აზრს, სწორედ რომ განსახილველი ლექსი ქმრის მომლოდინე ქალის ოცნება – ზმანებად წარმოგვიდგება. ლექსი „უკანასკნელი მოვიხსენი ტანსაფარავი“ (როგორადაც იგი შევიდა შალვა დემეტრაძის მიერ პაოლოს შემოქმედების პირველ კრებულში) საჟურნალო პირი ვარიანტში უსათაუროდ იყო წარმოდგენილი.

მაგიჟებს სითბო! ვერ ვიგუე ფარჩის საბანი
ჩემიდან

უკანასკნელი მოვიხსენი **ტ – ანსაფარავი**,
დადუმებულ მხრებს ელანდება შეხება – **ნელი**,
სავნებო გზაზე სიბნელეა, არ **სჩ – ანს არავინ**,
სასიზმრო ლოცვა ვიგალობე **უკანასკ – ნელი**.
დამეძინება... გათავდება ზანტი **ზ – მორება**,
და დამშვიდდება ჩემი მკერდი ჯერ **ხელ – უხლები**;
ძილში ჩემს მუცელს ვიღაც ვაჟი **ეამ – ბორება**,
და ვნებისაგან იღუნება ჩემი **მ – უხლები**.
მზის აყვავება გამომტაცებს მწველ **ად – ამიანს**
(ჩემს შეეცარებას მწუხარება კვლავ **მოემ – ატა!**)
და დალონებულს, ვაჟის კოცნას, კოცნას **ნ – ამიანს**,
ვარდისფერ ენით მომაგონებს გამთბარი **კ – ატა**.
(„ცისფერ ყანწები“, 1916. №1, 16-17).

შესაძლოა, ზემოთმოყვანილ ლექსში არ იგულისხმებოდეს მეულლე, ქმარი (რაც თავადის, ქმრის სახელით ხშირად ფიგურირებს „დარიანულის“ ციკლის სხვა ლექსებში), მაგრამ რატომ არ უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ტრადიციული ქართული ლექსის, „დაუწერელი კოდექსიდან“ გამომდინარე კურატიზანი ქალის განცდების გამოხატვა მაინცდამაინც არაა სასურველი (თუმცა იოსებ გრიშაშვილის პოეზიიდან შესაძლოა ბევრი მაგალითი დასახელდეს პრესაში გამოქვეყნებული), ამიტომ პაოლოს შთაბეჭდილებების გზა ე. მანეს „ოლიმპიადან“ „უკანასკნელი მოვიხსენი ტანსაფარავი“-მდე ასე წარმოგვიდგება ჰიპოთეზად: მშვენიერი ქალის სხეული მზადაა ეროსის მობრძანებისათვის, სული საყვარელის (იქნება ქმარი თუ სატრფო) გრძნობითა აღსავსე, ხელუხლები მკერდი ე. მანეს სურათშიც თითქოს ქალის უბინობაზე მიანიშნებს. პოეტს შემოჰყავს ე. მანეს პერსონაჟი – კატა, რომელიც ქალს ხრუცუნით ულოკავს მუცელს, ზმანებაში კი აღიქმება უცნობი (გაუცნობიერებელი – ზმანებიდან გამომდინარე) ვაჟის კოცნად. აქ ვერ ვხედავთ რაიმე

სიმბოლოს, რაიმე საიდუმლოს, აქ შთაბეჭდილებაა პოეტის ფანტაზიაში გარდასახული მძინარე ქალის ზმანებად.

სწორედ ეს ვერ გაიგეს შემდგომ „ცისფერყანწელთა“ ოპონენტებმა – ნესტორ კალანდაძემ (ეშმაკი) და შალვა შარაშიძემ (თაგუნამ), მათთვის „მიძღვილ „ეშმაკის მათრახის“ 1916 წლის დეკემბრის ნომერში.

„ცისფერყანწელების“ კულუარულ, თუ უფრო ფართო (კაფეებში, საღამოებზე თეატრში) შეხვედრებს, განცხადებებს 1915 წლის მარტიდან მოჰყვა აქტიური გამოსვლები, რასაც ქუთაისის საზოგადოების ერთი, ძირითადი ნაწილი ისეთივე პროტესტით შეხვდა, როგორც „ოლიმპიას“ გამოჩენას საგამოფენო დარბაზში. აქ მომხრენიც გამოჩნდნენ. ერთი მათგანი იყო კრიტიკოსი კიტა აბაშიძე, რომელმაც წერილში „გონს მოდით“ (დაიბეჭდა ხელახლა ნაშრომში „ცხოვრება და ხელოვნება“, თბ., 1971:515) აღნიშნა, რომ სწორედ სიმბოლიზმი იყო ის მიმართულება, რომელიც მიიჩნია „ჩვენი მომავალი ლიტერატურის ერთ ფრიად მნიშვნელოვან საძირკველად.“

ალბათ ამიტომ წელიწადნახევრის შემდეგ გამოშვებულ „ეშმაკის მათრახში“ (1916, №12) მოჰყვა ჯერ კარიკატურული გარეკანი (რომელზედაც გამოხატული იყვნენ პიუამოებში გამოწყობილი „ცისფერყანწელები“ ლამის ქოთნებით თავზე ქუდის ნაცვლად და მოშორებით მდგომი იგივე, ოლონდ დამცველის ტოგით კიტა აბაშიძე) კარიკატურას ხელს აწერდა ოსკარ შმერლინგი. შემდეგ კი სატირული პამფლეტი „ხურუშიანები“ „კიტა იმ შუაში გახლავთ, რომ ვისაც ის საჯაროდ აქებს, წერით იქნება თუ ზეპირათ სულერთია, ის მერე კაცათ ალარ გამოდგება. ვინ იცის, რამდენი ახალგაზრდა დაულუპავს, კიტას ქების თვისებას“ – წერდა თაგუნა („ეშმაკის მათრახი, 1916, №12:3).

შემდეგ მოყვანილია კ. აბაშიძის „სიტყვაც:“ ამ საერთო უბედურებასთან, ხალხის შემცირებასთან საბრძოლველად გამოვიდნენ ზეგარდმო ნიჭით ცხებული და უშიშარი ვაჟები, რომელნიც თქვენს წინაშე დგანან. მხოლოდ ამათ გენიოს ტვინში დაიბადა და უშიშარ გულში აღინთო დროს შესაფერი აზრი და გრძნობა და ესენი კისრულობენ საშიშარ დანაკლისის ასანაზღაურებლათ დაუზოგავათ მრავლებას ქართველი ხალხისას „დე, ამიერიდგან ეს ლოზუნგი გახადეს საერთო ლოზუნგი და ყველამ შეიგნოს მისი დიდი მნიშვნელობა!“

სიტყვის გათავების შემდეგ კიტამ „ჩამოხსნა ტანსაფარავი“ ხურუშიანებს და გაატიტვლა.

ეს იყო და ეს, კიტას ქებამ გასჭრა და მის შემდეგ „ხურუშიანების“ ხსენებაც ისე გაჰქრა, როგორც კიტას მიერ სხვა ნაქებ ახალგაზრდობის გენიოსობა.

აშკარაა მთელი პათოსი უურნალის ამ ნომრისა „ცისფერყანწელთა“ დისკრედიტაციას ემსახურებოდა და დღევანდელ „ფეიკნიუსს“ წარმოადგენდა. უფრო შორს წავიდა უურნალი: „ცისფერ ყანწელების“ №1 თითქმის ყველა ავტორს დაესხა თავს, ყველაზე საზარელი „ნიუ“ პაოლოს „უძღვნეს“ და ლექსის ბოლო სტროფის სატირულ ინტონაციას დაურთეს კარიკატურა შიშველი ქალისა, რომელსაც უახლოვდება პაოლოსსახიანი კატა.

ელიჩკა დარიანი

მზის აყვავება გამომტაცებს მწველ ადამიანს, (ჩემს შეყვარებას მწუხარება კვლავ მოემატა), და დაღონებულს ვაჟის კოცნას, კოცნას ნამიანს ვარდისფერ ენით მომაგონებს გამთბარი კატა.“ („ეშმაკის მათრახი,“ 1916 წ. №12:4)

ქალის ფიგურა კარიკატურაზე უცნაურადაა გამოსახული: ეს არის თითქოს მძინარე ქალის ქანდაკება, რომელიც მარცხენა ხელს ეყრდნობა მუთაქიან ქართულ ტახტზე თითქოს ძილში გადმოსავარდნად გამზადებული. პაოლოსახიან კატა მარჯვენა თათით ქალის თეძოს ფხოჭნის, კუდი დაშვებულია. აშკარაა კარიკატურისტმა ოსკარ შმერლინგმა კარგად იცოდა, რომ ელენე დარიანი თვით პაოლო იყო, ამიტომ დახატა მიძინებული ქანდაკის სახით. ესეც მეორე შთაბეჭდილება, უკვე აღძრული პაოლო იაშვილის ლექსით და მისი სატირული ფიქსირება.

დასკვნისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ „ოლიმპია,“ პაოლო იაშვილის ლექსი და კარიკატურა ერთგვარი პერფომანსია, მიმართული ძველის ნაცვლად ახლის შემოსატანად, რისი მცდელობაც იყო წინამდებარე სტატიაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. სიგუა ს., მოდერნიზმი, „მწერლის გაზეთი,“ თბილისი, 2008;
2. პაიჭაძე თ., მოდერნიზმი და ქართული ლიტერატურა, თსუ, თბილისი, 2018;
3. ჟ. „ცისფერი ყანწები,“ №1, №2, „საქართველო,“ ქუთაისის ფილიალი, 1990;
4. გ. „ლიტერატურული ცხინვალი,“ 1998, თებერვალი.
5. For K. Mane's "Olympia's Association in Paolo Iashvili's Poem

გულნარა კვანტიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ისტორიის დოქტორი

ეკა ბერელაშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
კულტურის კვლევის დოქტორი

სატრანსლარაციო სამუზეუმობრივი სივრცის შემსრულებელი პროექტი

ქართული ხალხური ხითხუროობის მრავალფეროვან საგანძურში ავეჯს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უკავია, რომელიც ქართველი ხალხის ყოფა-ცხოვრებისა და მატერიალური და სულიერი კულტურის ნათელი გამოვლინებაა.

ქართული ხალხური ავეჯი საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა და ყალიბდებოდა. მეავეჯის ესთეტიკური კონცეფცია მუდამ სინამდვილიდან ამოდიოდა და ავეჯის ფორმებს იგი ყოფაში, რეალურ სამყაროში ექცევდა. (ლ. ბედუკიძე, 1970:194).

საქართველოს მთამ ხალხური ავეჯის უნიკალური სახეობანი შემოგვინახა, რომელიც იძლევა ტრადიციული ავეჯის დამზადების წესებისა და ფორმების შესწავლის საშუალებას და შეიცავს უმდიდრეს მასალას მისი შემდგომი განვითარებისათვის.

ქართული ხალხური ავეჯი დანიშნულების მიხედვით რამდენიმე ჯგუფად იყოფა: საძილე, სასხდომი, პურობისთვის განკუთვნილი და სათავსებელი დგამი (ლ. ბედუკიძე, 1973:72-74).

ამჟამად, ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს სვანური ფიჩქი, რომელიც ცოცხალ ეთნოგრაფიულ ყოფაში დღემდე მხოლოდ სვანეთშია შემორჩენილი. შემორჩენილია აგრეთვე მისი დამზადების ხალხური ტრადიციები და საკრალური როლი სახალხო დღესასწაულებსა და მიცვალებულთა ყოფის ამსახველობისათვის.

სვანური ფიჩქი პურობისთვის განკუთვნილ დგამ-ჭურჭელს, სამფეხა მრგვალ ტაბლა-სუფრებს განკუთვნება, მისი მეორეული და არანაკლებმნიშვნელოვანი ფუნქციაა სარიტუალო დანიშნულებით გამოყენება. არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით, შესაძლოა ითქვას, რომ ფიჩქის სარიტუალო დანიშნულებით გამოყენება ოდითგანვე მომდინარეობს საქართველოში. მაგ.: სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი თიხის სამფეხა ჭურჭელი (ძვ.წ. V-VIII სა.), რომელიც მოყვანილობითა და ზომით ძალიან გავს ეთნოგრაფიულ ტაბლებს; ლ. მაჭავარიანის მოსაზრებით, თიხის ტაბლა მიცვალებულთათვის სამარხში ჩასატანად იყო განკუთვნილი და მიცვალებულთან დაკავშირებულ რიტუალებს სწორედ ამ სახის ტაბლებზე ასრულებდნენ. ლ. მაჭავარიანის მო-

საზრებით, განათხარი თიხის ტაბლა სვანური ფიჩქის პროტოტიპია (ლ. მაჭა-ვარიანი, 1966:35).

ფიჩქი, როგორც სარიტუალო ფუნქციის მატარებელი ნივთი, გვიანდელი შუა საუკუნეებში შედგენილ ქელებ-აღაპების ვრცელ ჩამონათვალშიცაა შეტანილი. (ი. დოლიძე 1953, გვ. 300).

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების ხის ფონდში დაცულია სვანური ფიჩქის მხოლოდ ერთი სახეობა. აღნიშნული ფიჩქი¹. შავი ფერის, მრგვალთავიანი სამფეხა დაბალი მაგიდა. ეყრდნობა სამ ფეხს, რომელიც ტაბლას თავზე ამოკვეთილ ბუდეებში მჭიდროდაა ჩასმული. მრგვალ თავს კიდეებზე შემოუყვება ფარფლები, რომელიც მთლიანად სადაა, ხოლო ფეხებზე გამოსახულია გეომეტრიული (სამკუთხა და სიგრძივი) და ასტრალური (ბორჯლალა) ორნამენტები. დასაშვებია მოსაზრება, რომ ფიჩქის ამგვარად შემკობა მისმა სარიტუალო დანიშნულებამ განაპირობა.

თანამედროვე ყოფაში შემორჩენილი სვანური ფიჩქების უმეტესობა ერთი სტანდარტული ზომით ხასიათდება და ერთი სახის გეომეტრიული ორნამენტებითაა შემკული, ასეთი ფიჩქები ს. ჯანაშიას სახელმწიფო მუზეუმის გარდა, დაცულია სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში, მარგიანების ციხე-კოშკსა და ბევრ სვანურ ოჯახში.

ქრისტიფიცირებული კასტელის ჩანახატიდან როგორც ირკვევა, XVII საუკუნეში დადასტურებული ფიჩქი დიდი მსგავსებით ხასიათდება XIX-XX ს-ის I ნახევარში დამზადებულ ფიჩქთან, არც ფორმა შეცვლილა და არც შემკულობა. შაინტერესოა, ასევე ფიჩქის სოციალური სტატუსი, იგი, როგორც სადიდეკაცო სატრაპეზო ავეჯი, კასტელის ნახატზე იმერეთის მეფე ალექსანდრე III (1639-1660) წინ დგას. (ვ. ართილაყვა, 1965:74-76).

ბართოლომეი, რომელმაც XIX ს-ის პირველ ნახევარში სვანეთში იმოგზაურა, წერს: „საპატიო ადგილზე გაშლილი იყო მრგვალი მაგიდა სამ ფეხზე, მის ირგვლივ ყურადღებას იქცევდა ორიგინალური სავარძელი და სკამები“, როგორც ჩანს, ბართოლომეისთვის, როგორც საგანგებო სტუმრისთვის, პურმარილი სვანებს საუფროსო საპატიო მაგიდით – ფიჩქით მიურთმევიათ. (გ. ჩიტაა, 1925:101).

სვანური ავეჯის ეთნოგრაფიული შესწავლა ცხადყოფს, რომ იგი არის არა მხოლოდ ხალხური ხელოვნების ნიმუში, არამედ სვანური სოციალური ყოფისა და რელიგიის ამსახველი ნივთიერი მასალა. ავეჯის ამ ჭრილში განხილვა დიდ წვლილს შეიტანს მიცვალებულის დაკრძალვა-მოხსენებასთან დაკავშირებული ტრადიციების კვლევაში.

მეტად დიდია ფიჩქის (ლასგვიჯინა) საკრალური როლი ლიფანალის დღესასწაულში. (ლ. ბედუკიძე, 1982:88-91). რომელიც 5 იანვარს იწყება და პირველი კვირის ორშაბათამდე გრძელდება. სვანებს ღრმად სწამდათ, რომ

¹ საინვ. № 50-1910/42; ზომა: D-46 სმ. H-40 სმ. ფეხის H-32სმ. ფიჩქი დიდი მსგავსებით ხასიათდება ამავე ფონდში დაცულ აფხაზურ და ჩრდილოეთ კავკასიურ ტაბლა-მაგიდებთან.

მიცვალებულთა სულები წელიწადში ერთხელ იმ ქვეყნიდან ამ ქვეყნად მოდიოდნენ, სტუმრობდნენ თავიანთ სახლებს და შემდეგ ისევ უკან პრუნდებოდნენ. ამიტომაც 5 იანვარს, რომელსაც სვანები აღდგომას ეძახიან, სულების საამებლად საგანგებოდ ემზადებოდნენ და ყველაფერს აკეთებდნენ. 9 ან 12 იანვარს ლემზირებს აცხობდნენ და მამაკაცებს სულების მოსაპატიუებლად გზავნიდნენ. მეორე დღეს კი „განცხადებისას“ იხატებოდა ლეჭუნდირებიც. კერიის გარშემო სულებისთვის შლიდნენ სუფრას, კერიის თავში პატარა სამფეხა მრგვალი მაგიდა უნდა მდგარიყო, რომელსაც ედგა საპატიო სკამსავარდელი – „საკურცხილი“. ეს მაგიდა და სავარდელი, როგორც გიორგი ჩიტაია აღნიშნავს, გარდაცვლილი უმთავრესი წინაპრისთვის, გვარის უფროსისათვის იყო განკუთვნილი“. (ჩიტაია, 1982:99-100). იქვე იდგა ახალგარდაცვლილის „ლასგვინა ჰასკამი“ და ფიჩქი. ოჯახის უფროსი მთავარი წინაპრის სახელით მიმართავდა სულებს და ცოცხლების კარგად ყოფნას შესთხოვდა.

მესამე დღეს ‘ლილომალს’ კარს ლიად ტოვებენ და “ლასგვინჯა-სულის ჰასკამ” ფიჩქსაც გარეთ დგამდნენ სულების დროებით გაცილების აღსანიშნავად. “ლასგვიჯინა-ფიჩქზე” დგამდნენ კათხით რძეს, აღაგებდნენ მოხარშულ კვერცხებს და ხორავს. ფიჩქი ნელა გაპერნდა უფროს კაცს, ხოლო ქალი გზადაგზა მისდევდა რძის პკურებით. ფიჩქის გარეთ გამტანი საჭმელს შეჭამდა და “ბეროლა ჰასკამთან” ერთად სულების მობრუნებამდე გარეთ დატოვებდა. კვირას სულების მობრუნებისას ხსენებული სკამ-ტაბაგის მაჩუბში შემოტანა მოჰყვებოდა. ფიჩქზე ისევ ენყობოდა სულისათვის განკუთვნილი საჭმელი, რომელიც ფიჩქის გარეთ გამტანს უნდა შეეჭამა ისე, რომ სხვებს არ დაენახათ.

ლიპლომალს მოსდევდა ლიფანალი – სულების გართობა. ორშაბათი კი სულების საბოლოო გაცილების დღედ ითვლებოდა. ამ გაცილების მთავარ ატრიბუტს “ლასგვიჯინა ბეროლა ჰასკამი” და ფიჩქი წარმოადგენდა. ლიფანალის შემდეგ ‘ლასგვიჯინა სკამტაბაკს’ გარეთ ტოვებდნენ, რადგან მათი რწმენით, იგი სულების წასვლას უზრუნველყოფდა.

მეტად საინტერესოა მიცვალებულისთვის განკუთვნილი მაგიდის ფორმა, იგი აუცილებლად მრგვალი უნდა ყოფილიყო. ამიტომაც სარიტუალო დგამი ფორმით მრგვალი “ლასგვიჯინა ფიჩქი” იყო. სულების გაცილებისას ქალები ფიჩქთან ჩრიქებდნენ, ოჯახის უფროსი მამაკაცი კი ყველა მიცვალებულის სახელს ჩამოთვლიდა, რის შემდეგაც ხდებოდა ფიჩქზე დადებული საჭმლის კურთხევა და შემდეგ მისი ეზოში გატანა.

როგორც ვხედავთ, ფიჩქი მიცვალებულთა გაცილებასთან დაკავშირებული სვანური ჩვეულების თანმხელებ ატრიბუტს წარმოადგენს, რომელიც თავისი გენეზისით შორეული წარსულისკენ მიდის და წინაპრის კულტს უკავშირდება.

ფიჩქს, ასევე, გამოიყენებდნენ ღვთაება ლამარიასა და ბარბოლის სახელზე დაწესებულ წეს-ჩვეულებებში.

ხალხის რწმენით, ლამარია ლიფანე, რომელიც 24 დეკემბერს იმართებოდა, საგანგებოდ ემზადებოდნენ. აცხობდნენ ლემზირებსა და ლობიანებს და

ფიჩქეზე დებდნენ, რომელიც აუცილებლად მრგვალი უნდა ყოფილიყო. თუ ოჯახში ერთი ფიჩქი ინახებოდა, მაშინ ლამარია ლიფანესთვის განკუთვნილ სუფრას ქალები ბანდარის მომრგვალებულ ნაწილზე შლიდნენ. დიასახლისი ღვთაება ლამარიას ლოცვით ოჯახის კეთილდღეობას შესთხოვდა.

ბარბოლ-ბარბლაშ-ბარბარობა წმინდა მონამე ბარბარესადმი მიძღვნილი დღესასწაულია, რომელიც 17 (4) დეკემბერს იმართება და რომელსაც სვანეთ-ში განსაკუთრებულად ხვდებოდნენ (ბარდაველიძე, 1941:8-10). იგი უკავშირ-დება მზის ბუნიობას. წმინდა ბარბარე ადამიანთა და საქონლის მფარველია, მზისა და ნაყოფიერების ქალღვთაებაა. ეს დღე აგრეთვე ბედობის ბედობის დღედ ითვლება, ხოლო დღესასწაულის ცენტრალურ მომენტს სარიტუალო პურებისა და მზის გამოსახულებიანი ფიჩქის მონაწილეობა წარმოადგენს.

სვანური მასალის მიხედვით, მზის კულტის ამსახველი ბარბალ/ბარბოლის კულტია მიჩნეული და შესაძლებელია მის სახელზე შესრულებული ცე-რემონიალის აუცილებელი ატრიბუტის – მზის გამოსახულებიანი ფიჩქის მრგვალი ფორმაც სწორედ მას უკავშირდებოდეს, რომლის ემბლემასაც მისი ასტრალური ბუნების გამო დისკის მოყვანილობა უნდა ჰქონდა.

მეტად დიდია ფიჩქის სარიტუალო დანიშნულება ახალი წლის დღესასწაულში, რომელსაც სვანები ზომხა/კანდას ეძახიან. (მ. ხიზანაშვილი, მ. ჩამგე-ლიანი, 2019:7). ამ დღეს მექშებები (მეკვლე) ოჯახის უფროსი მამაკაცი და გოგონა იყვნენ. მამაკაცი წამოიკიდებდა საახალწლო ხორავით სავსე გო-დორს, გამოიყვანდა ხარს, მეორე მექშები კი წყლის ჭურჭლით წყალზე გადიოდა. ხარს წყალს დაალევინებდნენ, ჭურჭლით წყალს აავსებდნენ, ხოლო ოჯახში დაბრუნების შემდეგ შედიოდნენ და ლიშიაშელი (ხელის ახსნა) იწყებოდა. ქორა მექშები მისალოცს ფიჩქზე დაალაგებდა, ხელში დაიჭერდა, ოჯახის თითოეულ წევრთან მივიდოდა, ფიჩქს ხელმარჯვნიდან მარცხნივ დაუტ-რიალებდა და დალოცავდა, რის შემდეგაც არყის გამოცლა და პურობა იწყებოდა.

იფარის თემში ზომხას (ახალი წელი), სხვა თემებთან შედარებით, განსხვავებულად აღნიშნავდნენ. დილით ტრადიციულად “კეკაზე” დაკიდებული ქვაბიდან პირის დაბანის რიტუალი “ქორა მექშეს” უნდა შეესრულებინა. შემდეგი პროცესი კი კალოზე თოვლის “კოშკის” დადგმა და მის გარშემო სამჯერ შემოვლა იყო, რის შემდეგაც იმართებოდა “ლიშიაშალი” (ხელის ახსნა). კერის მახლობლად დადგმულ ფიჩქზე წერექუში შეხვეული “ფუსნა მუჯღუს” და წყლიან (წმინდა) ჩაფრასტს ან ვერცხლის ნივთს აწყობდნენ. მექშები, ხელში ფუსნა მუჯღუს და ვერცხლს აიღებდა და რომელიმე ოჯახის წევრს დაასახელებდა, რომელსაც ეს ნივთები ხელში უნდა დაეჭირა და ისევ ფიჩქზე დაეწყო. “ლიშიაშალის” რიტუალი ამით სრულდებოდა. გარე მეკვლეს – “ლალაშს” (მოწნული გოდორი) აგებებდნენ, რომელსაც ზურგზე წამოიკიდებდა, შინ შევიდოდა, ფიჩქს ხელში დაიჭერდა და ლოცვა-ვედრებით კერას შემოულიდა (ლ. ბედუკიძე, 1970).

ფიჩქის მონაწილეობა დასტურდება აგრეთვე “ხვამლობის” დღესასწაულში, რომელიც ბალს ზემო სვანეთში ადრე გაზაფხულზე იმართება (მ. ხიზანაშ-

ვილი, მ. ჩამგელიანი, 2019, გვ. 15). “ხვამლობა” მოძრავი დღესასწაული იყო და ჯგრაგ ლამპრობიდან ხუთშაბათ დღეს აღნიშნავდნენ. ამ დღეს, ხვამლის გამჩენი წმ. გიორგის სახელზე მამალი იკვლებოდა, ხოლო ფიჩქზე აწყობდნენ კაკლის ნაჭუჭის სანთლებს, შესანირ კუბდრებს, სამ ცალ ნიგვზიან პურს და სხვ. საღამოს ოჯახის უფროსი გაწყობილ ფიჩქს სახლის სახურავზე აიტანდა და ცასა და მნათობებს ოჯახის წევრების ჯანმრთელობას შეავედრებდა. ხალხის რწმენით, “ხვამლობის” დღესასწაული ხველებისა და ავადმყოფობის აცილებისათვის იყო განკუთვნილი და მისი დაცვა მნათობ ღვთაებათა ერთ-ერთ ფუნქციას შეადგენდა.

ამგვარად, ფიჩქი სვანური სატრაპეზო ავეჯის ერთ-ერთი შემადგენელი კომპონენტია, რომელიც ორი ურთიერთდამოუკიდებელი ფუნქცია-დანიშნულების მატარებელი ნივთია. მისი ძირითადი ფუნქცია რუტინულია, გამოყენებენ ყოველდღიურობაში, ხოლო მეორეული ფუნქცია სარიტუალო დანიშნულებით ხმარებას წარმოადგენს.

შემთხვევითი არა ფიჩქის მოყვანილობა, როგორც კვლევამ აჩვენა, იგი ციური სხეულის – მზის მსგავსად, დისკოს ფორმისაა. ამავე ფორმით დასტურდება სატრაპეზო დაბალი სამფეხა მაგიდა არქეოლოგიურ არტეფაქტებსა და წერილობით წყაროებში. საკითხის შესწავლის საფუძველზე შესაძლოა ასევე ითქვას, რომ ფიჩქის სარიტუალო დანიშნულებით გამოყენება წინაპრების კულტთან დაკავშირებული ფუნქციაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- 1. ართილაყვა ვ. XVI-XVII სს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბილისი, 1965**
- 2. ბარდაველიძე ვ. ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1939**
- 3. ბარდაველიძე ვ. სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი ახალწლის ციკლი, თბილისი, 1939**
- 4. ბარდაველიძე ვ. ქართული უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, ღვთაება ბარბარ-ბარბარ, თბილისი. 1941**
- 5. ბედუკიძე ლ. ხალხური ავეჯი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბილისი, 1973**
- 6. ბედუკიძე ლ. სვანური ავეჯი, სვანეთის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, თბილისი 1970**
- 7. ბედუკიძე ლ. სვანური ავეჯი (ფიჩქი და ჰასკამი), საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე. ტ. 36, გამომცემლობა “მეცნიერება”, 198**
- 8. დოლიძე ი. ძველი ქართული სამართალი, თბილისი, 1953**
- 9. მაჭავარიანი ლ. ქართული ტაბლის ერთ-ერთი სახეობა, მასალები საქართველოს მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, თბილისი, 1966**
- 10. ხიზანაშვილი მ. ჩამგელიანი მ. მიწიერი და საკრალური სამყარო, სვანეთი, 2019**

11. **სულხან-საბა ორბელიანი**, ქართული ლექსიკონი, ტფილისი, 1928
12. **ჩიტაია გ.** “ლიტანიალის მხატვრობის შესახებ”, თბილისი 2000
13. **ჩიტაია გ.** სვანური საკურცხილ, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ.8 1925
14. **ჯავახიშვილი ივ.** მასალები საქართველოს მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, ნაკვეთი 2, საფენელ-საგებელი ავეჯი, ჭურჭელი, თბილისი, 1965
15. **ხერხეულიძე ტ.** ავეჯი ძველ ქართულ ფრესკებსა, მინიატიურებსა და ჭედურ ხელოვნებაში, კრებული თბილისი, 1941

ირმა მათიაშვილი
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**საკონკურსო საჯარო კულტურული კულტურული
(შუაბიზანტიური პერიოდის საისტორიო ფინანსების მიხელვით)**

ბიზანტიური ხელოვნება, რომელიც ათ საუკუნეზე მეტი წენის განმავლობაში გავლენას ახდენდა აღმოსავლეთისა თუ დასავლეთის ქვეყნების შემოქმედებაზე, ფაქტობრივი ნიმუშებით, პირველ რიგში. მრავალდარგოვან და ნატიფური საეკლესიო ნივთებთან ასოცირდება. თუმცა, მსოფლიოს სხვადასვა მუზეუმთა საცავებში ასევე დაცულია საერო კუთვნილების დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ძეგლები, რომლებიც გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის მსოფლიო იმპერიის ელიტარული საზოგადოების დახვეწილ და მდიდრულ ცხოვრებაზე. სხვადასხვა ტიპის სამკაულები, რელიეფური კვეთით დაფარული ზარდახშები თუ ძვირფასი ქსოვილები (ხშირ შემთხვევაში ფრაგმენტულად წარმოდგენილი) ყოველდღიურ ყოფას ანდა სამეფო სასახლის ცერემონიებს უკავშირდება, რითაც ქრისტიანული რომის ცხოვრება უბადლო იყო შუა საუკუნეების სამყაროში და მისაბაძ ეტალონად იქცა როგორც ძველი აღმოსავლეთის მემკვიდრეთათვის და, ასევე, დასავლეთ ევროპის სამეფო კართა წარმომადგენლებისთვის.

საეკლესიო ხელოვნებასთან შედარებით, კონსტანტინოპოლიურ სახელოს-ნოებთან დაკავშირებულ საერო ნიმუშთა მცირე რაოდენობით განპირობებული ინფორმაცია გარკვეულწილად ივსება საისტორიო წყაროებში არსებული მონაცემებით. ეს არის როგორც კონკრეტული, არსებული ფაქტისა თუ მოვლენის აღნერა, ასევე, ახალი რომის ავგუსტუსისა და მისი უახლოესი გარემოცვის სასურველი სამომავლო პროექტები. ბიზანტიული ისტორიკოსთათვის სახასიათო მრავალმხრივი თხრობა ბევრ საგულისხმო ცნობას გვაწვდის არა მხოლოდ კონსტანტინოპოლიური, არამედ მასთან ურთიერთობაში მყოფი ქვეყნებისა და მათი სუვერენიების შესახებ. ალნიშნული პერიოდის ბიზანტიის აქტიური პოლიტიკური, დიპლომატიური და სამხედრო კონტაქტები ქრისტიანული აღმოსავლეთისა თუ დასავლეთის და, ასევე, მეზობელ ისლამურ ქვეყნებთან ინფორმაციის გავრცელებისა და შემოქმედებითი ურთიერთგავლენათა წყაროცაა. პოლიტიკური მისით საერო იერარქების ან მათი ელჩობის სტუმრობა, ორმხრივი დიპლომატიური ძლვენი (Cutler A., 2001:246), დამარცხებული მტრის ტერიტორიაზე შესვლა და ალაფის წამოღება კულტურათა კონტაქტის უშუალო გზებია. სწორედ ქვეყნებს შორის კავშირის ეს ჩამოთვლილი ფორმები ქმნის არსებულ ტრადიციებში სიახლის შეტანის იმპულსს. გასათვალისწინებელია, ასევე, კონსტანტინოპოლიური განათლების სისტემის განსაკუთრებული დონე. ბიზანტიული სწავლულების აღიარება და დაფასება იმპერიის საზღვრებს სცილდებოდა. ერთ ასეთ მაგალითს იოანე სკილიცეს ისტორია გვაწვდის. ხალიფა აღ-მამუნი ბიზანტიის იმპერატორს უგზავნის 100 კენტე-

ნარია ოქროს¹, რათა მან ლეონ ბრძენი (იგივე ლეონ გრამატიკოსი) დროებით გააგზავნოს მასთან. გარდა ამისა, აღ-მამუნი უვადო ზავსაც სთავაზობს იმ-პერატორს სასურველი სწავლულის მასთან დროებითი ვიზიტის საფასურად (Skylitzes J., 2010: მიხეილ III, მუხლი 14).

ამავე, ნაშრომში, იმპერატორ თეოფილოსის (829-642) მმართველობი-სადმი მიძღვნილ თავში, კონსტანტინოპოლის სამეფო კარის არაბულ სამყა-როსთან ურთიერთობით განპირობებული კიდევ ერთი საგულისხმო ცნობაა. ელჩის მისით სირიაში მივლინებული იოანე სინგელოზი იმდენადაა აღტაცე-ბული იქ ნანახი სასახლით, რომ დედაქალაქში დაბრუნებული არწმუნებს იმ-პერატორს ააშენოს ახალი სასახლე არაბულ ყაიდაზე გეგმისა და დეკორის შეუცვლელად (Skylitzes J., 2010: თეოფილოსი, მუხლი 6). მეზობელი ქვეყნის კულტურით აღფრთოვანებული კონსტანტინოპოლელი ელჩის განწყობის გად-მოცემით არაერთმნიშვნელოვან დადასტურებას ვიღებთ ამ პერიოდის თუნ-დაც მცირეოდენი ნიმუშებით შემორჩენილი სახვითი ხელოვნების ახალ სტილ-ზე².

მეზობელი არაბული კულტურის გავლენას გარკვეულად შინა სამყაროში არსებული აღმსარებლობითი პოზიციაც უმაგრებს საფუძველს. თუმცა, ამ თვალსაზრისით ერთი რამაცაა საგულისხმო. შესაბამის მუხლში იქვეა აღნიშ-ნული, რომ ახალ სასახლეში, არაბულისაგან განსხვავებით, ეკლესია იქნებო-და აგებული ღვთისმშობლის სახელზე. ამ ეკლესის პროექტი კი სამაფსიდია-ნი ნაგებობის ჩანაფიქრია. მათგან ცენტრალური მიქაელ მთავარანგელოზი-სადმი მიძღვნილი, გვერდითი აფსიდები კი მონამე დედებისადმი (Skylitzes J., 2010: თეოფილოსი, მუხლი 6)³. შუაბიზანტიური პერიოდის საისტორიო წყა-როში არსებული ეს ინფორმაცია საგულისხმოს ხდის, რომ დამასკოს კარზე საპატიო ელჩებს სასახლეს ათვალიერებინებდნენ. ეს ჩვევა აღბათ, სტუმრი-სათვის პატივის მიგების და უფრო მეტად კი, საკუთარი შესაძლებლობების დემონსტრირების სურვილით იყო განპირობებული. სრულიად შესაძლებელია, რომ მას პროტოკოლური ხასიათიც ჰქონდა, რამდენადაც იოანე სკილიცეს-თან და სხვა ავტორებთანაც (მიქაელ ფლელოსი, ლეონ დიაკონი, ნიკიტა ხონი-ატი) უკვე კონსტანტინოპოლის კარზე მიწვეული მაღალი იერარქების მიმართ გვხვდება ეს წესი. ნიკიტა ხონიატის თხზულებაში, სადაც ძირითადად შუაბი-

¹ 1 კენტენარია უდრიდა 60 კგ-ს.

² იმპერატორ თეოფილეს მმართველობის წლები ხატმებრძოლობის ეპოქაა და სწო-რედ ამ მოთხოვნებით დამკვიდრებული ანიკონური მხატვრობა, კერძოდ კი მოხატუ-ლობის ანსამბლებში არსებული განვრცობილი პეზაჟები უშუალო პარალელია და-მასკოს ომეიადების მეჩეთის ფერწერული დეკორისა (Лазарев В. Н, 1986:77-80).

³ ხატმებრძოლობის პერიოდის ბიზანტიის სამეფო კარის კულტურასთან დაკავშირე-ბული ეს ინფორმაცია ერთ-ერთი დასტურია იმისა, რომ თვით ხატმებრძოლ იმპერა-ტორთა მმართველობისას საეკლესიო მშენებლობა ისევ აქტუალურია. ეს ინფორმა-ცია ასევე ადასტურებს ბიზანტიურ სივრცეში სამეკლესიანი ტაძრის არსებობას, რაც არსებითი ხასიათის პარალელია ანალოგიური, სამეკლესიანი ქართული ბაზილიკების კვლევისთვის.

ზანტიური პერიოდის მოვლენებზეა საუბარი, ერთი ეპიზოდი მანუელ კომნენ-
თან იკონის სულთნის სტუმრობას ეხება. მეზობელი ქვეყნის ანგარიშგასაწევ
მონარქს სამეუფო ქალაქში ტრიუმფით ხვდებიან (Хониат Н., 1862: მანუელ
კომნენის მეფობა, წიგნი III, მუხლი 4). საიმპერატორო კუთვნილების აღნიშ-
ნული ცერემონიალის გარდა საისტორიო წყაროს შესაბამის მუხლში ისიცაა
ნათქვამი, რომ იმპერატორმა სასახლე, და რაც უფრო მნიშვნელოვნად ჩანს,
სამეფო საჭურჭლეც დაათვალიერებინა იკონის მმართველს. იქ არსებულის
ხილვით აღფრთოვანებული სულთანი ვერ მალავს გაოცებას, ბიზანტიის ავ-
ტოკრატორი კი ხანგრძლივი სამშვიდობო ურთიერთობის იმედით მთელ სა-
განძურს უძლვნის რეგიონის აგრესიულ მონარქს (Хониат Н., 1862: მანუელ
კომნენის მეფობა, წიგნი III, მუხლი 4). სამხედრო-პოლიტიკური დაზავება დიდ
ხანს არ გაგრძელებულა, მაგრამ იმპერატორთა განძის გატანა სხვა ქვეყნის
ტერიტორიაზე, თავისი მრავალფეროვნებითა და მხატვრული ხარისხით, უდა-
ვოდ ახალი კულტურული იმპულსი იქნებოდა სელჯუკთა სახელმწიფოსთვის.

იყო თუ არა საგანძურის უცხოთათვის დათვალიერებინება წესად მიღე-
ბული, მკაფიოდ არ ჩანს. არც ის ჩანს პირიქით თუ ხდებოდა, მაგრამ ერთი
რამ ცხადია, მუდმივ საომარ მოქმედებაში მყოფი ბიზანტია ხშირად გამარ-
ჯვებული გამოდიოდა. მოწინააღმდეგის აღმსარებლობიდან გამომდინარე, მო-
პოვებულ ნადავლში ისტორიკოსები უფრო ხშირად საეკლესიო, სასულიერო
დანიშნულების ნივთებს აღნიშნავენ. თუმცა, უფრო იშვიათი ხასიათის ინ-
ფორმაციითაც ცხადი ხდება საბრძოლო წარმატებით მოპოვებული ალაფის
ხასიათი და, შესაბამისად, აღმოსავლეთის სასახლეებისათვის დამახასიათებე-
ლი საგანძურის რაობა. თეოფანე აღმსარებლის ქრონიკებში ადრებიზანტიური
პერიოდის მოვლენებთან დაკავშირებით, კერძოდ სპარსეთთან გამარჯვებაზე
აღნიშნულია ოქრო-ვერცხლი და თვალ-მარგალიტი, ძვირფასი ტანისამოსი და
სასახლესთან არსებული ზოოპარკი (The Chronicle of Theophanes Confessor,
1997: 451, მუხლი 320). ანალოგიურად, ისტორიკოსები აღნიშნავენ კონსტან-
ტინოპოლის გაძარცვის შედგად წაღებულ ნადავლსაც. მაგალითად, ლეონ დი-
აკონი ასახელებს ბულგარელების მიერ წაღებულ საგანძურს და მათ შორის
დედაქალაქის მთავარ მოედანზე მდგარ ქანდაკებებსაც (The History of Leo the
Deacon, 2005: 686). ყოველივე აღნიშნული, გარდა მატერიალური ფასეულობი-
სა, კულტურათა ურთიერთგაცვლის პროცესში მნიშვნელოვან როლს თამა-
შობდა, რადგანაც თავს იყრიდა მეზობელი სამეფოს საგანძურში და სამეფო
ოსტატებისათვის სტილისა თუ მასალის ხასიათში ახალი ტენდენციის სტიმუ-
ლი იყო.

კონსტანტინოპოლიში პოლიტიკური მისით ჩასული მაღალი იერარქის
საპატივსაცემოდ ტრიუმფალური ცერემონიალი და სასახლის დათვალიერება
ტიპიური იქნებოდა ბიზანტიაში. ამ გზით მეზობელი მმართველი ეცნობოდა
არა მხოლოდ შენობის გეგმარების პრინციპს, არამედ იზოლირებულ სივრცე-
თა ფუნქციურ დაყოფას და მათ დეკორს. საიმპერატორო სასახლის აღწერის
თვალსაზრისით ყველაზე მეტ ინფორმაციას მიქაელ ფსელოსის “ხრონიკა-

ფია” შეიცავს. ბასილევსის მთავარ რეზიდენციაში პრინციპული მნიშვნელობა აქვს მისაღებ, ცერემონიალურ დარბაზს, სადაც იდგა სამეფო ტახტი. ეს ნაწილი ფარდით იყო გამოყოფილი სტუმრებისა და ქვეშევრდომთათვის განკუთვნილი ნაწილისაგან¹ (Псевл M., 1978: თავი: კონსტანტინე Ⅹ დუკა, მუხლი XIV) გარდა ამისა, დიდ სასახლეში არსებობდა სპეციალური პალატი – პორფირი – სადაც ხდებოდა ახალშობილი მემკვიდრეების ამქვეყნად მოვლენა. პორფიროგენეტებს შობისთანავე ძმეულ ქსოვილში ახვევდნენ (Псевл M., 1978: 30). ამავე ავტორის მიხედვით სასახლეში ქალების საცხოვრებელი განცალკევებული ყოფილა (Псевл M., 1978: თავი: მიხეილ IV, მუხლი XVI). იმპერატორის საძინებელი ოთახი განსაკუთრებული სიმდიდრით იყო დეკორირებული. მაგალითისათვის: ოქროსა და ვერცხლის დიდი ზომის ნივთები: ხე, გრიფონები, ლომები, ორლანი და სხვ. Skylitzes J., 2010: თავი ბასილი I კეფალასი მაკედონელი, მუხლი 15). იმპერატორის საწოლზე ძმისფერი ქსოვილი იყო გადაფარებული (Псевл M., 1978: თავი: რომანო III, მუხლი XXI). იმპერატორებს საძინებელ ოთახში ჰქონიათ ხატები, რომლის წინაშეც ისინი ყოველდღიურ, პირად ლოცვებს აღავლენდნენ (The History of Leo the Deacon, 2005: წიგნი V, მუხლი I).

იყო თუ არა უცხოელი სტუმრისათვის საიმპერატორო სასახლეში გათვალისწინებულ ვიზიტში ჩართული საძინებელი ოთახებიც, წყაროთა თხრობაში არ ჩანს, თუმცა შესაბამისი ინფორმაცია მაინც ხელმისაწვდომი იქნებოდა.

უმაღლესი სტატუსის სტუმრის მიღების ამ ერთგვარ დღის წესრიგს ემატება ისიც, რომ მათ აია სოფიის ტაძარსა და იქ არსებულ სიწმინდეებსაც ათვალიერებინებდნენ. იოანე სკილიცე უკმაყოფილებას გამოთქვამს უცხოთათვის ლიტურგიკული ნივთების ჩვენების გამო (Skylitzes J., 2010: ლეო VI ფილოსოფოსი, მუხლი 31). ამ ცნობით, აღნიშნული ტრადიცია უკვე მაკედონელთა დინასტიის პირობებში არსებობდა და, როგორც ჩანს, კომნენებიც არ ღალატობდნენ უკვე შემუშავებულ წესებს².

ტრიუმფალური დახვედრა იპოდრომზე, სასახლისა და დედაქალაქის მთავარი ტაძრის დათვალიერება სტუმრის მიღების პროცესში მნიშვნელოვან პუნქტებად ჩანს და სწორედ ეს იქცევს ისტორიკოსთა ყურადღებას. აქვე სა-

¹ცერემონიალური დარბაზის დეტალური აღნერა იხ. კონსყანტინე პორფიროგენეტის ცერემონიათა წიგნში: Беляев Д. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX-X в. Byzantina II, СПб., 1883.

² დაუკანკრეტებელია საკითხი იყო თუ არა სტუმრად მყოფი პირის აღმსარებლობა გათვალისწინებული დედაქალაქის მთავარი ეკლესიისა და მისი სიწმინდეების დათვალიერებისას, მაგრამ ბასილევსების მიერ სტუმრის დახვედრის ეს წესი ქართული კულტურისთვის საინტერესო ეპიზოდსაც ეხება. კონსტანტინოპოლიში პოლიტიკური მისით მყოფ იპერიის კურაპალატს (სავარაუდოდ აშოგ კურაპალატს) ჯერ მდიდრად ასაჩუქრებენ და შემდეგ მიჰყავთ აია სოფიას ეკლესიის დასათვალიერებლად. ქართველი მეფე ნანახით აღფრთოვანებული რჩება (Skylitzes J., 2010: თავი: რომანო III ლეკაპენისი, მუხლი 7).

გულისხმოა ერთი მნიშვნელოვანი რეალობაც, პოლიტიკური ვიზიტის ფარგლებში დაგეგმილი სხვადასხვა სანახაობა, ბუნებრივია, ქალაქის ღია სივრცეში, მის მთავარ ქუჩებსა და მოედნებზე გადაადგილებასაც მოიცავს. შუაბიზანტიური პერიოდის კონსტანტინოპოლი ანტიკური ეპოქის ბერძნულ-რომაული ქანდაკების ღია ცის ქვეშ მუზეუმს წარმოადგენდა. ჯერ კონსტანტინე დიდის, შემდეგ კი თეოდოსი დიდის სურვილითა და ნებით იმპერიის ახალ დედაქალაქში თავს უყრიან ელადიდან და იტალიიდან გადმოტანილ ათასობით შედევრს. კომნენტის მმართველობის ეპოქაში დედაქალაქის მთავარ მოედანზე ჯერ კიდევ იდგა ფიდიასის ათენა პრომახოსი, იქვე ახლოს კი ამავე მოქანდაკის მეორე, ძველი სამყაროს შვიდ საოცრებათა შორის აღიარებული ოლიმპიელი ზევსის ქანდაკება.

დედაქალაქის ღია სივრცეში წარმოდგენილ, კულტურული მემკვიდრეობის ამ რიგს ემატებოდა თანადროული სკულპტურაც. კერძოდ, ეს იყო ბიზანტიის საჭეთმცყრობელთა პორტრეტული ქანდაკებები. საისტორიო წყაროთა თხრობის ტენდენციით საერო ხელოვნებას, პირველ რიგში, იმპერატორის კულტით განპირობებული მიზანი აქვს. სასახლის კედლის მხატვრობა, იმპერატორთა ფერწერული პორტრეტები და მოედნებზე დადგმული ქანდაკებები ბიზანტიის ავტოკრატორის განდიდების ერთ-ერთი ფორმაა. ადრებიზანტიურ კულტურაში იმპერატორის პორტრეტული ქანდაკებების გარდა ცნობილია დედოფალთა მონუმენტური სკულპტურული გამოსახულებიც. არკადიუსის ცოლის, დედოფალ ევდოქსიას ქანდაკება სადღესასწაულო ცერემონიალით გაუხსნიათ დედაქალაქის მთავარ მოედანზე. ეს ხერხი აქტუალურია მაკედონელებისა და კომნენტის მმართველობის პერიოდშიც. ახალი რომის ტახტზე ასული იმპერატორი მისი პორტრეტული გამოსახულების მქონე მონეტის ემისიასთან ერთად იმაზეც ზრუნავდა, რომ საკუთარი ქანდაკებაც დაედგა. ქალაქის მთავარ მოედანზე მდგარა მანუელ კომნენტის სკულპტურა. ანდრონიკე კომნენტის კი, ხანმოკლე მმართველობის გამო ეს ჩანაფიქრი ვერ შეუსრულებია. ნიკიტა ხონიატის ინფორმაციით მას სურვილი ჰქონია მთავარ მოედანზე აღმართა კოლონაზე მდგომი, სპილენძში ჩამოსხმული პორტრეტული ქანდაკება (Хониат Н., 1862: ანდრონიკე კომნენტის მეფობა, წიგნი II, მუხლი 6). როგორც ამ ინფორმაციიდან ჩანს, შუაბიზანტიურ პერიოდში იმპერატორთა ქანდაკებები ჩამოსხმულია და არა ქვაში ნაკვეთი. მითითებული მასალაც ერთია – სპილენძი. ამასთან ერთად, ანდრონიკე კომნენტის სასურველი პოსტამენტი კოლონაა, რაც ალბათ, წინამორბედთაგან შექმნილ ტრადიციას უკავშირდება. ეს პრინციპი კი ქალაქში უკვე არსებული კონსტანტინე დიდის ქანდაკების მონუმენტურ და გრანადიოზული მასშტაბით გამორჩეულ კოლონასთან მსგავსების სურვილით იქნებოდა განპირობებული.. საისტორიო წყაროთა ინფორმაციით ერთი რამაც უდავოა – იმპერატორთა რომის პერიოდის განლმრთობილი სუვერენის პარადული პორტრეტის ტრადიცია უცვლელად გადადის ქრისტიანი საჭეთმცყრობელების განდიდების წესშიც და საგულისხმოა ჯვაროსანთა მიერ კონსტანტინოპოლის აღებამდე. ხელოვნების ამ დარგის ხაზგასმულად იდეოლოგიური დატვირთვის გარდა ერთი, კულტურის თვალსაზრისით მნიშვნელო-

ვანი ასპექტი შეიმჩნევა. თუ კონსტანტინე დიდის დღეისათვის შემორჩენილი, ბარლეტაში არსებული ქანდაკებით ჩანს, რომ ბუნებრივად გრძელდება ანტიკურ რომში არსებული წესი, შუაბიზანტიურ პერიოდში მთავარ მოედანზე იმპერატორის ქანდაკების დადგმის სურვილი მაკედონელთა მმართველობის დროს ალორძინებული ანტიკური ტრადიციების გავლენით იქნებოდა შთაგონებული.

საერო ხელოვნებათაგან იმპერატორის კულტის სისტემაში არანაკლები დატვირთვა ჰქონდა ფერწერის დარგს. იმპერატორთა პორტრეტების დიდი სიმრავლე განსხვავებული იყონოგრაფიული წესით ვრცელდებოდა არა მხოლოდ იმპერიის საზღვრებში, არამედ მეზობელ ქვეყნებშიც (Grabar A., 1936:5). ეს იყო მკერდამდე წარმოდგენილი, ფეხზე მდგომი და ცხენოსანი ფიგურები. ყოველ მათგანს კონკრეტული სოციალური და იერარქიული ადრესატი ჰყავდა. იმპერატორის პორტრეტი თაყვანისცემის ობიექტი იყო¹. სასახლის კედლები მოხატული იყო ახალი რომის საჭეომპყრობლის მტრებთან ბრძოლებში გამარჯვების სცენებით. ამდაგვარი თემატიკა სატრიუმფო რიტუალის ნაწილი იყო. სასახლის ინტერიერის დეკორში არსებული ეს წესი ისევ კონსტანტინე დიდის მიერ დამკვიდრებულ ტრადიციას, კერძოდ კი, ლიცინიოუსზე გამარჯვების ამსახველ მოზაიკურ კომპოზიციას უკავშირდება, სადაც დამარცხებული პირი დრაკონის სახით იყო სიმბოლიზირებული. (Grabar A., 1936:34)² ისტორიული ხასიათის სცენები ყოფილა გამოსახული მანუელ კომნენის სასახლეში (Хониат H., 1862:თავი: მანუელ კომნენის მეფობა, წიგნი VII, მუხლი 3) ანდრონიკეს კი ნადირობისა და იპოდრომის სცენები გამოუსახვინებია (Хониათ H., 1862: თავი: ანდრონიკე კომნენის მეფობა, წიგნი II, მუხლი 6), რადგანაც საგარეო მშვიდობიანობის პერიოდებში სწორედ ეს თემები ასახავდა იმპერატორის სიმამაცეს, საბრძოლო შემართებასა და სიდიადეს. ამ მსგავსების საფუძველზე ხდებოდა თემატური ჩანაცვლება, რაც მაყურებლისათვის იდენტური იდეური დატვირთვის მატარებელი იყო.

საიმპერატორო სასახლისა თუ არისტოკრატთა ცხოვრებაში საერო ხელოვნების და, მათ შორის, მხატვრობის მნიშვნელობაზე კარგად მეტყველებს ერთი ფაქტიც, რომელიც შუა ბიზანტიურ პერიოდს უკავშირდება. ისტორიკოსი იხსენიებს პორტრეტისტ მხატვარს – ანდრიას (Skylitzes J., 2010:თავი 9, კონსტანტინე VII პორფიროგენეტი, მუხლი 1). ეს უკანასკნელი აღიარებული რეპუტაციის ჩანს, რადგანაც საყოველთაოდ ცნობილი ყოფილა კონსტანტინოპოლიში. ამ მხრივ დედაქალაქური კულტურისათვის ერთი სახასიათო ასპექ-

¹ იმპერატორის პორტრეტის თაყვანისცემა იკრძალებოდა მხოლოდ მათი კურთხევის დროს. მკერდამდე პორტრეტი განკუთვნილი იყო სასამართლო დარბაზებისთვის, სრული ფიგურით გამოსახული – საერო იერარქებისთვის, ცხენოსნისა კი იგზავნებოდა ჯარში. იხ: (A. Grabar, 1936:164)

² შემდგომში იმპერატორებმა მარკიანემ და ლეონ I დამარცხებულის გამოსახულება შეცვალეს ადამიანისთვიანი გველით, რომელსაც იმპერატორი თელავს ფეხით (Grabar A., 1936:150)

ტიც ჩნდება. ამ ლაკონიური ინფორმაციიდან გამომდინარე, როგორც ჩანს პორტრეტის ხელოვნება გავრცელებული და მოთხოვნადი იყო და იმპერატორის გარდა მისი დამკვეთები იქნებოდნენ დედაქალაქური არისტოკრატიის წარმომადგენლებიც.

ანტიკური შედევრებისა და ავტოკრატორების პარადული ტიპის ქანდაკებების გარდა, კონსტანტინოპოლის ცენტრში, უფრო მეტად კი იპოდრომის ტერიტორიაზე, სხვადასხვა დროს შექმნილ სკულპტურათა სიმრავლეცაა. მათ ერთმნიშვნელოვნად საერო ხასიათი აქვთ. ასეთია არნივის, დრაკონის, დათვის და სხვა ფიგურები (Хониат Н., 1862:თავი: კონსტანტინოპოლის ისტორიადან, მუხლი 1). ისინი, როგორც ჩანს ჯვეფურ კომპოზიციებად იქნებოდა გააზრებული. მათი ტიპიური ნიშანი ემბლემატური შინაარსია. საისტორიო წყაროთა მოკლე დახასიათებით ნათელი ხდება ამ ტიპის გამოსახულებათა იდეური დატვირთვა. თანამედროვეთა მიერ ეს ქანდაკებები მოიაზრება, როგორც ქვეყნის – რომების იმპერიის ან მსოფლიო დედაქალაქის -ახალი რომის სიმბოლო, მისი განსაკუთრებული მისისა და მარადიულობის ნიშანი. ამასთან ერთად, მათ აპოტროპეული დატვირთვაც აქვთ (Хониат Н., 1862:თავი: კონსტანტინოპოლის ისტორიადან, მუხლი 1). ზემოთ აღნიშნული არნივის ქანდაკება სამეუფო ქალაქისა და შესაბამისად, ქვეყნის მცველია. (Хониат Н., 1862:თავი: კონსტანტინოპოლის ისტორიადან, მუხლი 1). ნიკიფა ხონიატის ისტორიის მანუელ კომნენის მეფობისადმი მიძღვნილ თავში ავტორი მეფეს ცრუ რწმენებს საყვედურობს. ეს უკავშირდება დედაქალაქის მთავარ მოედანზე აღმართულ ორი ქალის ფიგურას, რომელთა ალეგორიული გააზრებით ერთი რომის განსახიერებაა და მეორე-უნგრეთის. ამ უკანასკნელთან დაძაბული ურთიერთობის გამო მანუელის შფოთვას იწვევდა მათი დაყენების პრინციპი და ურთიერთმიმართება (Хониат Н., 1862:თავი: მანუელ კომნენის მეფობა, ნიგნი V, მუხლი 1).

ალეგორიული სკულპტურული ფიგურები, მათთან დაკავშირებული სიმბოლური აზროვნება თუ ცრურნმენა გამონაკლისი შემთხვევა არ არის კონსტანტინოპოლურ ცხოვრებაში. ქანდაკებათა ეს ტიპი ერთი შემადგენლი ნაწილია დედაქალაქური საერო ხელოვნებისა, რომელიც სასულიეროზე არანაკლებ გავლენას ახდენდა თანადროული საზოგადოების კულტურაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. L. W. Bernard, The Emperor Cult and the Origins of the Iconoclasis Controversy, *Byzantium*, vol. 43, 1973,
2. The Chronicle of Theophanes Confessor, Byzantine and Near Eastern History AD 284-813, Translated with Introduction by Cyril Mango and Roger Scott with the assistance of Geoffrey Greatrex, Clarendon Press, Oxford, 1997.
3. A.Cutler, Gifts and Gift Exchanges as Aspects of the Byzantine, Arab and Related Economies, DOP 55, 2001, pp. 247-278.

4. Eustatios of Thessaloniki, The Capture of Thessaloniki, A Translation with Introduction and Comentary by John R. Melville Jones, Canbera, 1988.
5. Genesios, On the Reigns of the Emperors, Translation and Commentary Anthony Kaldellis, Australian Association for Byzantine Studies, Canbera, 1998.
6. A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantine, Paris, 1936.
7. Herrin J., Byzantium, The Surprising Life of a Medieval Empire, London, 2008.
8. The History of Leo the Deacon, Byzantine Military Expansion in the Tenth Century, Introduction, translation and annotation by Alice-Mary Talbot and Denis F. Sullivan, Dumbarton Oaks Studies, XLI, 2005.
9. The History Michael Attaleiates, London, 2012.
10. Klein Holger A., Sacred Relics and Imperial Ceremonies at the Great Palace of Constantinople, BYZAS 5, 2006, p. 79-99.
11. Kondakov N., Les costumes orienteaux à la court byzantine, Byzantion I,Paris, 1924.
12. John Skylitzes, A Synopsis of Byzantine History, 811-1057, Translated by J. Wortley, with Introduction by J.-C. Cheynet and B. Flusin and Notes by J.-C. Cheynet, Cambridge, 2010,
13. H. Maguire, The Art of Comparing in Byzantium, The Art Bulletin, Vol. 70, 1988,
p. 88-103.
14. M. McCormick, Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and Early Medieval West, Paris, 1990, p.20.
15. Verpeaux J., Pseudo-Kodinos. Traité des Offices. Paris. 1966.
16. Беляев Д. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX-X в. Byzantina II, СПб., 1883.
17. Лазарев В. Н., История Византийской Жиаописи, Москва., 1986, т.2.
18. Пселл Михаил. Хронография. Перевод.статья и примечания Я. Н. Любарского, Москва, 1978.
19. Хониат Никита, История, начинаящаяся с царствования Иоанна Комнина, т.2, под редакциею проф. В.И. Долоцкого, СПб., 1862.
20. Вриенний Никифор, Исторические записки (976 – 1087), . 701/2 .
<https://iknigi.net/avtor-nikifor-vrienniy/14892-istoricheskie-zapiski-976-1087-nikifor-vrienniy/read/page-6.html>

მარიამ გაბაშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი

გრაგნილისებრი ორნამენტი გუა საუკუნეების ეპოქულ კაზაციათილობაზე

გრაგნილისებრი ორნამენტის, იმავე Inhabited Scroll-ის შესწავლას დიდი ხნის ისტორია აქვს. საქართველოში ამ თემის ირგვლივ არსებული კვლევები არ ჩატარებულა და ისინი მხოლოდ უცხოელ სპეციალისტებთან გვხვდება. შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ამ ტიპის ორნამენტების არცთუ მრავალი, მაგრამ საგულისხმო ნიმუშები დაცულია ქვაზეკვეთილობისა და ჭე-დური ხელოვნების რეპერტუარში. ჩანს, რომ ჩუქურთმის კვეთის ოსტატების-თვის გრაგნილისებრი ორნამენტები გამორჩეულ მოტივს წარმოადგენდა და მას სხვადასხვა საუკუნეში პერიოდულად მიმართავდნენ.

გრაგნილისებრი ორნამენტის ძირითადი სახე შემოისაზღვრება მცენარე-ულ ხვიებში ან გეომეტრიულ ფორმებში ჩართული ზოომორფული, ანთროპო-მორფული თუ ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებებით, გვხვდება სტილიზებული მცენარეებიც. ძედაპირები, სადაც გრაგნილისებრი ორნამენ-ტებია ამოკვეთილი, უმთავრესად ეკლესიათა ფასადებია. აქცენტირებულია ისეთი კონსტრუქციული ელემენტები, როგორიცაა ტიმპანები და ლავგარდა-ნები, ისინი გვხვდება სარკმელთა საპირებზეც. საეკლესიო ფასადების გარ-და, გრაგნილისებრი ორნამენტები მცირე არქიტექტურულ ფორმებზე – კან-კელებზე და ქვაჯვარათა სტელებზეცაა წარმოადგენილი. არის ისეთი შემ-თხვევებიც, როდესაც განადგურებული კანკელის ფრაგმენტები მოგვიანებით ეკლესის ფასადის წყობაშია შერეული.

ორნამენტის ეს ტიპი ძველ სამყაროშიც და შუა საუკუნეებშიც, პოპულა-რული იყო. დეკორატიულთან ერთად, მას გარკვეული სემანტიკური მნიშვნე-ლობაც ჰქონდა. გრაგნილისებრი ორნამენტები არამცთუ უცხო არ არის ან-ტიკური კულტურისთვის, არამედ მის წარმომავლობას მკვლევრები სწორედ ანტიკური ხანის მოზაიკური ხელოვნებიდან ვარაუდობენ (Dauphin, 1987:183-195; Gough, 1952: 82-150; Toynbee..., 1950:1-43). რომაულ მოზაიკებში მრავლად გვხვდება გრაგნილისებრი ორნამენტის სხვადასხვა ვარიაცია და შეიძლება ითქვას, რომ ორნამენტის ეს გამორჩეული ტიპი ანტიკურ მხატვრულ ერთობ-ლიობაში განსაკუთრებულ აღგილს იკავებს. ეს თემა რომაულ ხელოვნებაში, კედლის მხატვრობასა და მოზაიკასთან ერთად, ქვაზეკვეთილობის დეკორა-ტიული შემკულობის რეპერტუარშიცაა დაცული. ამის წათელი მაგალითია არქიტექტურული ნაგებობების ფასადები და ინტერიერები, სარკოფაგები, სამსხვერპლოები, ფრიზები და ა.შ.

ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებაშიც ჩანს, რომ ანტიკური სამყაროს გავლენები ამ მიმართულებითაც ვლინდება. ამ მხრივ ნიშანდობლივია აქემე-

ნიდური და სასანური ირანის მხატვრული შემოქმედება, სადაც გრაგნილისებრი ორნამენტები მნიშვნელოვანნილად ქსოვილებისა და ლითონმქანდაკებლობის ნიმუშებზეა თავმოყრილი. ამ პერიოდის ნაწარმოებებში გრაგნილისებრი ორნამენტები მცენარეულ და ზოომორფულ სახეებთან ერთად აღმოსავლური კულტურებისთვის საყვარელი ფანტასტიკური მოტივებითაცაა გამდიდრებული: სენმურვებით, ფასკუნჯებით თუ სხვა ჰიპოდრეზე ცხოველთა სახეებით.¹

რომაული მოზაიკების იატაკის პანოებზე გრაგნილისებრი ორნამენტები სხვადასხვა კომპოზიციური წყობით და იკონოგრაფიით არის ნარმოდგენილი (Dauphin, 1987:183-189). საქართველოში კი ძალისის ნაქალაქარის რომაული აბანოს ტრიკლინიუმის მოზაიკურ იატაკზე “კლასიკური” ტიპის გრაგნილისებრი ორნამენტის მოტივი – ვაზისა და ბრონეულების ხევულებში ჩართული მამაკაცის თავი შემორჩა. ძალისის შემდგომ გარკვეული ქრონოლოგიური წყვეტილია და ამ მოტივმა უკვე სრულიად ახალ გარემოში, ახალ სარწმუნოებრივ კონტექსტში გადაინაცვლა. ჰიპოდრეზიდან ის ვერტიკალურ პოზიციაზე ინაცვლებს და შეუა საუკუნეების ქართული საკულტო ძეგლების ქვაზეკვეთილობის შემეულობაში იმკვიდრებს ადგილს. ადრეული ქრისტიანული ხანის ძეგლებზე ანტიკური და სასანური ხელოვნებიდან გადმოსული ამ მოტივის სემანტიკური სარჩული ქრისტიანულ დოქტრინებს უნდა იყოს მორგებული.

საეკლესიო ფასადებზე დატანილი გრაგნილისებრი ორნამენტი მე-10 ს-ით დათარილებულ შეპააკის ტაძრის ტიმპანზე გეხვდება (რჩეულიშვილი, 1963: 167-181; დადიანი..., 2017:133). თაღის რკალზე, მცენარეული ორნამენტების უნივერსუალური მნიშვნელობის ტანაბარზომიერად მონაცვლე წრეებში ჩართულია ცხოველების, მცენარეების და გეომეტრიული ფიგურების გამოსახულებები. ტიმპანის რკალის ეს ორნამენტული კომპოზიცია მკაფიოდ განსაზღვრული სქემითაა შესრულებული, სადაც ნათლად იკვეთება სიმეტრიის ღერძი და კომპოზიციური ცენტრი – საფეხურებზე აღმართული ჯვარი ფლანკირებულია წრეში ჩანერილი ჯიხვის ფიგურებით. წრეებშივეა მოთავსებული მცენარეული ორნამენტებიც – სტილიზებული პალმეტები. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მცენარეული მოტივიც ანტიკიზირებულია და მე-10 ს-ის შეპააკის ეკლესიის ტიმპანზე ის თავისუფალი ინტერპრეტაციით განაგრძობს არსებობას.

მე-10 საუკუნითვეა დათარილებული ვალეს (ახალციხის მუნიც.) ღვთისმშობლის სახელობის დარბაზული ეკლესიის სამხრეთი ფასადის შეწყვილებული პილასტრის ბაზისები. მათზე გამოკვეთილ დიდ წრეებში ცხოველთა თითო ფიგურაა ჩანერილი. ბაზისის პირველ წყვილზე განირჩევა ფრინველის ან გრიფონის დიდი ზომის გამოსახულება; მეორეზე კი წრეებში ჩართული ზურგისკენ თავმიბრუნებული შვლების თითო ფიგურაა. ცხოველთა გრაციოზული სილუეტები, მათი მოძრაობა, ზურგისკენ გადახრილი კისრების პლასტიკა,

¹ ქსოვილებზე დატანილი გრაგნილისებრი ორნამენტის ასეთი “იკონოგრაფია” ქრისტიანულ ხანაში ბიზანტიური ხატების ზურგის შემამკობელიც ხდება. ისინი საქართველოში, კერძოდ, სვანეთში შექმნილ ხატებზეც შეიძლება ვიზილოთ (“მთავარანგელოზთა კრების” ხატი ეცერიდან; საყდრის წმ. გიორგის ხატი, XI ს., ჩოლურის თემი).

ერთი შეხედვით სრულიად შეუმჩნეველ გამოსახულებებს ქვაზეკვეთილობის მაღალი ოსტატური ნამუშევრების რიგში ათავსებს. ეს ორი ფიგურა, გარდა იმისა, რომ გრაგნილისებრ ორნამენტაციას თავისუფლად ერგება, ძველ კოლ-სურ-იბერიულ მხატვრულ ტრადიციებთანაც ავლენს კავშირს, რაც ვლინდება გამოსახულებების იკონოგრაფიაში – ზურგისკენ თავმიბრუნებულ ცხოველებ-თან, მათი სხეულების ბადისებრ დამუშავებასთან და სემანტიკურ მნიშვნე-ლობასთან (გაბაშვილი, 2010: 35-53).

მე-10 ს-ს. განეკუთვნება იშხნის გურგენისეული ეკლესიის ტიმპანის მდიდრული შემკულობაც და სამხრეთი სარკმლის საპირის ორნამენტაციაც. ტიმპანის ფართო სათაურის მთელი არე ჰორიზონტალური გადანაკეცები-თურთ ერთიანი, უნიყვეტი ორნამენტული ნახატითაა დაფარული. აქ ერთმა-ნეთთან გადაბმულ სწორკუთხა ჩარჩოებში ცხოველის ან გრიფონის თითო ფიგურაა ჩართული. ანტიკური ტრადიციების მიხედვით, სწორკუთხა მოჩარ-ჩოებები, განვითარების უფრო ადრეულ ფაზაში გვხვდება (Dauphin, 1987:183-189). იშხნის გურგენისეული ეკლესიის ტიმპანის შემკულობა ამ სახვით ტრა-დიციას თითქოსდა ესადაგება, მაგრამ ის სრულიად ინდივიდუალური მხატ-ვრული მიდგომითაა შესრულებული. აქ ორნამენტის კომპოზიციური ტიპი – რაპორტია გამოყენებული, სადაც ვხვდებით ლომის, კურდლის, ჯიხვის, ხა-რისა და გრიფონის გამოსახულებებს.

ამავე ეკლესიის სარკმლის საპირის შემკულობაში გრაგნილისებრი ორ-ნამენტის რთული ვერსიაა მოცემული, სადაც ერთმანეთთან ხვეულით გადაბ-მული და ერთმანეთის სივრცეში შეჭრილი წრეებია წარმოდგენილი. წრეთა სივრცეებში დარჩენილ მცირე არეებზე თითო ცხოველი ან ყურძნის მტევანია ჩართული. სავსე მტევნები სრულად ავსებს არეებს, ცხოველთა გამოსახულე-ბები კი შედარებით მსუბუქია. ჩხოველები, ძირითადად, ლომთა ფიგურებია და მათი გარკვეული რაოდენობა, ვალეს შვლების მსგავსად, ზურგისკენ თავ-მობრუნებულია და, ამგვარად, პლასტიკურად მოქნილი და მეტყველი.¹

იშხნისავე ხუროთმოძღვრული კომპლექსის ნაწილია რიზეს მუზეუმში დაცული რელიეფური ტიმპანი, სადაც შემორჩენილია ერთმანეთთან გადაბ-მულ ორ წრეში ჩართული ლომისა და კურდლის თითო ფიგურა.² რელიეფზე საქტიტორო კომპოზიცია მოცემული – პროფილით გამოსახული ქტიტორი ღმრთისმშობლისკენ მიემართება ეკლესიის მოდელით ხელში (დადიანი..., 2017:251). გრაგნილისებრი ორნამენტი – ერთმანეთში რბილად გარდამავალი წრეები, სადაც კურდლისა და ზურგისკენ თავმიბრუნებული ლომის ფიგუ-რებია მოთავსებული, ტალღისებურად გასდევს ლვთისმშობლის რბილსავე სი-

¹ იშხნის გურგენისეული ეკლესიის ამ მორთულობების შესახებ საგულისხმო ინტერ-პრეტაციას გვთავაზობს ვ. ბერიძე, რომელიც პარალელს ავლებს ნიკორწმინდისა და ოშეის გუმბათის ყელზე გამოსახულ მსგავს რელიეფებთან და დასძენს, რომ იმ დრო-ისათვის ნიშანდობლივია, როდესაც მხატვრულ ფასეულობათა ურთიერთგაცვლა სა-ქართველოში ინტენსიურად წარმოიქმნება (ბერიძე, 2014:294).

² 2013 წ. ტიმპანი შემთხვევით აღმოჩნდა იშხნის ტაძრის რესტავრაციის დროს, რო-მელიც სავარაუდოდ მთავარი ტაძრის შესასვლელ კარიბჭეს ამშვენებდა.

ლუეტს და ქვემოდან ნახევარნრეებად ევლება მას. კომპოზიცია მაღალი ოსტატობის კვეთის რბილი მანერითაა შესრულებული. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ტიმპანის რელიეფი და ორნამენტული შემკულობა მე-11 ს-ის პლასტიკის ერთ-ერთი გამორჩეული ნამუშევარია.

ამავე ისტორიული რეგიონის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი არქიტექტურული ნაგებობა, მე-10 ს-ის მიწურულის ოშეის კათედრალი გარდა იმისა, რომ საეტაპო ხუროთმოძღვრული ძეგლია, ის ქართული კულტურის და სულიერი ფასეულობების პრეამბულაციაა, რომლის ფასადზეც თავმოყრილია ქვაზეკვეთოლობის საუკეთესო ნიმუშები. ოშეის სკულპტურული გადაწყვეტის ჭარბ რეპერტუარში თავისი ადგილი გრაგნილისებრმა ორნამენტმაც დაიმკვიდრა. კათედრალის ჩრდილოეთ ფასადზე, პალმეტებით მოჩუქურთმებული სარკმლის საპირის ჰორიზონტალურ გვერდებზე, პალმეტის ხვეულებში ჩართულია ლომისა და ყურებდაცქვეტილი ცხენის თითო ფიგურა. ცხოველთა სხეულები კისრამდეა გამოსახული და შეიძლება ითქვას, რომ ოსტატმა ერთგვარი ზომორფული ბიუსტები შექმნა, რაც თავისთავად ორიგინალური გადაწყვეტაა. სარკმელი საკმაოდ დაშორებულია მხედველობის არეს და მის უხვ, პლასტიკურ ჩუქურთმაში ჩაკარგული ეს გამოსახულებები თვალისთვის შეუმჩნეველი უნდა იყოს. ამის მიუხედავად, ოშეის ქვაზეკვეთილობის ოსტატისთვის სულერთი არ ყოფილა არც მათი სადა და რაფინირებული მოდელირება და არც მათი კომპოზიციური განაწილების ხერხიც – ეს ორი ფიგურა ლილობთან ერთად ჰერალდიკურ კომპოზიციას ქმნის. მცირე დეტალისადმი ამგვარი მხატვრული მიღვომა და დამოკიდებულება მიუთითებს ოშეის მოქანდაკის ცოდნას გრაგნილისებრი ორნამენტისადმი, რაც მის პროფესიონალიზმა და დახვეწილ გემოვნებაზე მეტყველებს. გრაგნილისებრი ორნამენტის ამგვარი ინტერპრეტაციით წარმოდგენაში შენარჩუნებულია ის ძირითადი პოსტულატები, რომელიც „კლასიკური“, ტიპური ანალოგიების კვალდაკვალ მეორდება.¹

გრაგნილისებრი ორნამენტი გვხვდება, ასევე, გომარეთის (დმანისის მუნიც.) მე-11 ს-ის ღვთისმშობლის სახელობის დარბაზული ეკლესიის სამხრეთი კარის არქიტრავზე (1014-1022 წწ.) (რჩეულიშვილი, 1974: 27-29). არქიტრავის არე შევსებულია გრეხილი ჯვრით, “იონას სასწაულებრივი ხსნის” რელიეფური კომპოზიციით და ასომთავრულით შესრულებული ლაპიდარული წარწერით. ოთხმხრივ მოფარგლული ფილის ქვედა ჰორიზონტალურ არეზე, სწორკუთხა ჩარჩოში ერთმანეთზე გადაბმული წრეების მწკრივია. მათში ერთმანეთისგან არათანაბარი დაშორებით ზომორფული, ანთროპომორფული და სტილიზებული მცენარეული გამოსახულებებია მოთავსებული. ქვაზე კვეთის მანერა და პლასტიკური გადაწყვეტა არ მიესადაგება მე-11 საუკუნის ქართული სკულპტურის მთავარ მახასიათებლებს. რელიეფები არქაული სტილით ხასიათდება.

¹ ოშეივე, გუმბათის ყელის მორთულობაში ჩართულია გრაგნილისებრი ორნამენტის სხვა გარიანტიც, კონცენტრულ წრეებში მოთავსებული, ერთმანეთისკენ პირისპირ მიმართული გრიფონისა და კურდღლის „ბიუსტები“. გამოსახულებები სრულიად სადაა. ოსტატმა ფიგურათა პლასტიკურ გადაწყვეტას დაუთმო მეტი ყურადღება.

და ხალხური ნაკადის რიგში დგას. ამ მოსაზრებას ამყარებს ამ პერიოდის ეკლესიათა გარკვეული ჯგუფის არსებობა, რომელზეც ამგვარი სტილური მიმართებით შექმნილი რელიეფებია წარმოდგენილი. ისინი ცნობილია მაარქაიზებელი მიმართულების რელიეფების სახელით (დადანი... 2017: 223).

მე-11 ს-ის ნიკორნმინდის უმდიდრეს ჩუქურთმასა და ორნამენტულ სახეებში გრაგნილისებრი მოტივებიც მოიძებნება (ალადაშვილი, 1957). ისინი, უმთავრესად, გუმბათის ყელის საფასადო შემკულობაშია ჩართული. ერთეურთ მათგანზე, რომელიც სარტყმლის ფართო საპირეს წარმოადგენს, ფოთლოვანი ორნამენტებით შემკულ წრეებში მოთავსებული გრიფონებია წარმოდგენილი. წრეები კონცენტრულია, სამმაგი კვეთით და ერთმანეთთან გადაბმულია კვეთის ღეროვანი ხაზებით. წრეებსა და თაღის რკალისებრ მონახაზს შორის ჩნდება სამკუთხა ღრმა არეები, რომლებიც, სავარაუდოდ, პალმეტის ორნამენტებითაა შევსებული. აქვე აღსანიშნავია, რომ წრეები ერთმანეთისგან გეომეტრიული სიზუსტითაა დაცილებული და მკაფიოდ მოწესრიგებულ ქარგას ქმნიან. მაღალი რელიეფით მოცემულ წრეებში ჩართული გრიფონები აღიქმება, როგორც წრიულ ნიშებში მოთავსებული გამოსახულებები. პლასტიკური გამომსახველობის გარდა, სიღრმის წყალობით, ისინი სამგანზომილებიან სკულპტურებად მოიაზრებიან. ამგვარ აღქმას ამძაფრებს მათი დაყენების მანერაც – ფიგურები თავისუფალ სივრცეში სხეულის სხვადასხვა დეტალების “ხედებად” განაწილების პრინციპით არიან აგებულინი, რაც ყველაზე თვალსაჩინოდ ფეხებისა და ფრთების განლაგებაში იკითხება.

ეკლესიათა ფასადების წყობაში ხშირად ჩართულია სხვადასხვა ეპოქის ფრაგმენტები. ისინი ქაოტურად არის გაბნეული და არანაირ მხატვრულ, სტილურ ან შინაარსობრივ კავშირს არ ამჟღავნებს არც არქიტექტურასთან და არც მისი საფასადო შემკულობის (ასეთის შემთხვევაში) სხვა დანარჩენ ელემენტთან. ეს ქვები მეორადი გამოყენებისაა და მოიხსენიება როგორც “სპოლიები” (მაჩაბელი, 2014).

სპოლიების რიგში შეიძლება დავასახელოთ გრაგნილისებრი ორნამენტის ის ფრაგმენტები, რომლებიც რუისის ეკლესის ფასადზე და გორისუბნის მე-11 ს-ის ეკლესის არქიტრავზეა ჩართული. ერთგან ზურგისკენ თავმიბრუნებული ლომი და გრიფონია, მეორეგან კი ოთხმაგ კონცენტრულ წრეებში ჩართული ზოომორფული ფიგურები. ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ორივეგან მკაფიოდ ჩანს, რომ ისინი გრაგნილისებრი ორნამენტების მხატვრულ კონცეფციას სრულად ეთანადებიან. რუისის ფასადზე მოთავსებული ორივე ფილა მე-11 ს-ის კანკელის ფრაგმენტი უნდა იყოს (ბერიძე 2014: 115).

ამ მოკლე მიმოხილვიდან გამოვლინდა, რომ გრაგნილისებრი ორნამენტული მოტივის მხატვრული გავლენის იმპულსი იმდენად ვიტალური აღმოჩნდა, რომ ის ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც შეიქრა და იქ თავისი ინდივიდუალური ადგილი დაიმკვიდრა, თუმცა ქრისტიანული მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, მან განსხვავებული ესთეტიკური და სემანტიკური ღირებულება შეიძინა. ქართული შუა საუკუნეების ქვაზეკვეთილობის ნიმუშებზე ეს მოტივი სრულიად ინდივიდუალური მხატვრული ინტერპრეტაციით მოგვევლინა,

სადაც ორიგინალური ანტიკური ტენდენციების ამოკითხვა თავისუფლად შე-საძლებელია.



ძალისი. ტრიკლინიუმის იატაკის მოზაიკა ვალე. სამხრეთი ფასადის პილასტრის ბაზისი



შეპიაკის ეკლესიის ტიმპანი



იშხნის კარიბჭის ტიმპანი



იშხნის გურგენისეული ეკლესიის
ტიმპანი ნიკორწმინდა. სარკმლის საპირე. დეტალი



რუისი. კანკელის ფრაგმენტი

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები, თბილისი 1957.
2. ბერიძე ვ.(ა), ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბილისი, 2014.
3. ბერიძე ვ.(ბ), ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. II, თბილისი, 2014.
4. გაბაშვილი მ., ზოომორფულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ, საქართველოს სიცელენი, 14, თბილისი, 2010.
5. დადიანი თ., კვაჭატაძე ე., ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბილისი, 2017.
6. მაჩაბელი კ., ქვაჯვარა – SPOLIA ქვემო ქართლის ხუროთმოძღვრებაში. ნეკერი, თბილისი, 2014.
7. რჩეულიშვილი ლ., თრიალეთის საერთაოს X საუკუნის ერთი ძეგლი. ქართული ხელოვნება, 6, თბილისი, 1963.
8. რჩეულიშვილი ლ., ზურტაკეტის ველის ხელოვნების ძეგლთა დახასიათების საკითხისათვის. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები. თბილისი, 1974.
9. Dauphin C. The Development of the “Inhabited Scroll” in Architectural Sculpture and Mosaic Art from Late Imperial Times to the Seventh Century A.D., Levant, Vol. XIX, 1987.
10. Gough M., “Anazarbus”, Anatolian Studies, Vol. II, British Institute at Ankara, Ankara, 1952.
11. Toynbee J.M.C. and Ward Perkins J.B., Peopled Scrolls: A Hellenistic Motif in Imperial Art, Papers, of the British School at Rome, Vol. 18, Rome, 1950.

მარიამ მარჯვანიშვილი

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
ფილოლოგიის დოქტორი
მეცნიერ – თანამშრომელი

ქართველ მხატვართა გამოქვეყნებითი კარიატიკაზი სამხრეთ ახალიაზი

საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, 1921 წლის მარტში, იტალიურმა გემმა „კირალმა“, ფრანგულმა „ვესტამ“ და „მარიამ“ სტამბოლში ბოლშევიკურ რეჟიმს გარიდებულ ლტოლვითა პირველი ნაკადი: დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობა, დამფუძნებელი კრების, პოლიტიკური პარტიების ხელმძღვანელები და წევრები, ქართული არმიისა და გვარდიის გენერლები, ოფიცრები, კოჯორ-ტაბახმელასთან მებრძოლები და მათი ოჯახის წევრები ჩაიყვანეს.

პირველი ემიგრაციის ტალღა მარტო ამით როდი შემოიფარგლა. იმ პერიოდისათვის საზღვარგარეთ წასვლა ოფიციალური გზითაც იყო შესაძლებელი: „1928 წელს ჯგუფთან ერთად პარიზს მიაშურეს: დავით კაკაბაძემ, ლადო გუდიაშვილმა, ელენე ახვლედიანმა, ქეთევან მალალაშვილმა და სახვითი ხელოვნების სხვა წარმომადგენლებმა“ (დაუშვილი, 2007:13).

ამ ჯგუფს 1930 წლის დასაწყისისათვის ახალგაზრდების დიდი ნაწილი მიემატა:

„1930 წლის მონაცემებით, საქართველოდან საზღვარგარეთ საკუთარი ხარჯებით სწავლობდნენ: გაჯინსკი ანუშევანი, გომართელი არჩილ ივანეს ძე, დიასამიძე არჩილ ლეონის ძე, ჯაფარიძე დიმიტრი კონსტანტინეს ძე, დედერერი ერის სამუელის ძე, კარდენახიშვილი ივანე, ყიფშიძე გაიოზ ზაქროს ძე, ქიქოძე ეკატერინე ტიტეს ასული, ნაკაძიძე ლევან ერმილეს ძე, რუხაძე გიორგი, რამიშვილი ანანია, სობესტიანსკი ედმუნდ ედმუნდის ძე, ცხომელიძე ვლადიმერ თევდორეს ძე, ჭეიშვილი ლეონიდ პორფილეს ძე, იაკიმოვი ანატოლი ალექსანდრეს ძე“ (სულაძე, 2012:156).

ასე რომ, „1921-30-იან წლებში ახალი რეჟიმის გამო სხვადასხვა ასაკის, პროფესიისა და პარტიული კუთვნილების მრავალმა ქართველმა განსხვავებული გზებით დატოვა სამშობლო და საქართველოს ოკუპაციამდე წასულ და უცხოეთის ქვეყნებში გაფანტულ ემიგრაციას შეუერთდა. ქართული ემიგრაციის პირველ ტალღას სწორედ ისინი შეადგენენ“ (დაუშვილი, 2007:13).

ზემოთ აღნიშნული სახვითი ხელოვნების წარმომადგენლები, მართალია, პარიზში ცხოვრობდნენ და როგორც მხატვრები ევროპაში დაოსტატდნენ, მაგრამ ისინი არ გაყოლიან თანამედროვე ევროპულ ტალღას, რომელიც ცვლიდა ხედვას და აღქმას. მაგალითად: ლადო გუდიაშვილი, ნიკო ფიროსმანისა და ირანული ფერწერის ერთგული დარჩა, ელენე ახვლედიანი – ძველი თბილისისა, ხოლო – ქეთევან მალალაშვილი პორტრეტების ოსტატი გახდა. მათ ბოლომდე შეინარჩუნეს კლასიკისადმი თავისი ერთგულება და უფრო ტრადიციებისა და რეალიზმის მიმდევრებად დარჩნენ.

სახვითი ხელოვნების ოსტატებიდან ბევრი უცხოეთში დარჩა და მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ ემიგრანტთა დიდ ნაწილთან ერთად ამერიკაში გადავიდა. დევნილთა უმრავლესობა არგენტინაში მიიღო. თავიანთი შემოქმედებითი ამპლუით არგენტინაში გამოირჩეოდნენ: თამარ და აკაკი პაპავები, ვიკტორ ნოზაძე, ლეო ჭეიშვილი, ერასტი იაშვილი, ფელიქს ვარლამიშვილი.

უპირველესად უნდა შევჩერდეთ ლეო ჭეიშვილზე, რომელიც 1948 წლიდან 1960 წლამდე, როგორც სილიკატური ქიმიის დარგის ალიარებული სპეციალისტი, არგენტინაში მინერალოგიის ინსტიტუტს ხელმძღვანელობდა, სადაც გამოყენებული მასალების, ჭიქურებისა და ფერების კომპოზიცია მის მიერ იქნა დამუშავებული, ასევე, მან შექმნა საგნების მოდელები და დეკორაციების ნიმუშებიც.

ამავე დროს, იგი პენსილვანიის უნივერსიტეტშიც კითხულობდა ლექციებს, როგორც მთავარი მეცნიერ-მკვლევარი კერამიკისა და მინის დამუშავების დარგში.

თავდაპირველად, როგორც ალვნიშნეთ, ლეო ჭეიშვილი საქართველოდან 1930 წელს საკუთარი ხარჯებით სწავლის გასაგრძელებლად გაემგზავრა საზღვარგარეთ.

გერმანიაში მან ჯერ ბერლინ – შარლოტენბურგის უმაღლესი ტექნიკური სასწავლებელი დაამთავრა. 1935 წელს დოქტორ-ინჟინრის ხარისხის მოსაპოვებლად სადოქტორო დისერტაცია დაიცვა. ამის შემდეგ, ლეო ჭეიშვილი კაიზერ ვილჰელმის სახელობის ქიმიის ინსტიტუტში მიიწვიეს, რომელსაც დღეს მაქს პლანკის სახელი ჰქვია. იგი გახდა 12 სამეცნიერო ნაშრომის ავტორი.

მეცნიერი ლეო ჭეიშვილი ემიგრანტის მძიმე პროზაულ ცხოვრებას მარტო ფრთიან სტრიქონებს როდი ანდობდა. იგი დიდ ტკივილს ფერთა გამაშიც გამოხატავდა, ხოლმე რადგან, თუ გინდა სხვას აგრძნობინო, უპირველესად, თვითონ შენ უნდა გრძნობდე ძლიერ და ამასთან, მხატვარი-პოეტიც უნდა იყო, ფილოსოფოსიც და სწავლული ადამიანიც.

ლეო ჭეიშვილი ბევრს ხატავდა. იგი ყველაზე მეტად გატაცებული იყო გრაფიკით. დღესაც მის მიერ შესრულებული გრაფიკული ნამუშევრები წარმოდგენილია შთამომავლების საოჯახო არქივში არგენტინასა თუ თბილისში.

მხატვრობით ლეო ჭეიშვილი ჯერ კიდევ საქართველოში ცხოვრებისას იყო გატაცებული. მას ბათუმის ფრანგულ კლასიკურ გიმნაზიაში ხატვას ასწავლიდა მიხაილ ხანდეკი, ხოლო შემდეგ კი ილუსტრი.

ლეო ჭეიშვილის დასურათებული იყო თავისი სიმამრის აკაკი პაპავას ყველა წიგნი. ამასთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია მწერალ გრიგოლ რობაქიძის წერილები თამარ და აკაკი პაპავებისადმი: „მივიღე თქვენი თხზულება „მარიამ უკანასკნელი დედოფალი საქართველოსი“. გმადლობთ! მივიღე თანვე შენი წიგნი, აკაკის „უცხო ჭიშკართან“. გმადლობ! (გადაეცით ლეოს: ყდა პირველისა კარგია, ყდა მეორესი შესანიშნავი. დიდი ოსტატობა გამოუჩენია)" (რობაქიძე, 2012:450).

იგივე აზრია გადმოცემული გრიგოლ რობაქიძის მეორე წერილშიც: „დიდი მადლობა შენი წიგნისათვის „1500 წლოვან თბილის“ (ლექსები და წერილები)."

წავიკითხე: რასაკვირველია დიდი ინტერესით. ეს წიგნი შედარებით შენს წინა წიგნთან – „უცხო ჭიშკართან“ – უფრო პოეტურად მეჩვენება. ყდა ლეოსი, ძალიან მოხდენილი და ლამაზია” (რობაქიძე, 2012: 452).

ასევე, ლეო ჭეიშვილის მიერაა დასურათებული 1956 წელს, არგენტინაში გამოსული თამარ და აკაკი პაპავების ერთობლივი წიგნი: „მარიამ უკანასკნელი დედოფალი საქართველოსი“. 1953 წელს, სამხრეთ ამერიკაში გამოსული თამარ პაპავას „დიდი სახეები პატარა ჩარჩოების“ მეორე ტომი.

სახვითი ხელოვნებისადმი მამის ნიჭი და გატაცება გამოჰყვა ლეო ჭეიშვილის უფროს შვილს, ნინოს, რომელიც დღეს პროფესიონალი მხატვარი და მრავალი გამოფენის ავტორი გახლავთ არგენტინაში.

ცნობილი ქართველი ემიგრანტის ავთანდილ მერაბაშვილის ინიციატივითა და დაფინანსებით სანტიაგო-დე-ჩილეში დაბეჭდილი გუსტავო დელა ტორეს მიერ ესპანურად თარგმნილი „ვეფხისტყაოსნის“ წიგნის პერსონაჟთა ილუსტრაციების გარკვეული ნაწილი ნინო ჭეიშვილის მიერ არის შესრულებული.

ამ ფაქტს საქართველოს გ.ლეონიძის სახელობის სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმის ფონდში დაცული თამარ პაპავას 1963 წლის 19 იანვრით დათარიღებული წერილიც ადასტურებს. ავტორი ავთანდილ მერაბაშვილის დას, სარრას სიხარულით აუნიჭებდა: „ისპანურათ მალე გამოვა „ვეფხისტყაოსნაი“, – გვწერს ავთანდილი. ზოგი ილუსტრაციები ჩემი შვილიშვილის, ფიქრიას ნახატია... (პაპავა, ფონდი 28 03 / 14).

ნინო ჭეიშვილს ჩანდა შინაურები ფიქრიას ეძახდნენ. მართლაც, საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ ესპანურად თარგმნილ „ვეფხისტყაოსნის“ წიგნში შეტანილია ნინო ჭეიშვილის ოთხი ილუსტრაცია, რომელსაც ქართულ და ესპანურ ენებზე ნინო ჭეიშვილის სახელი აწერია.

მამა-შვილს სულიერი და პროფესიული მეგობრობა აკავშირებდათ ბუენოს აირესის გარეუბანში, ლომას-დე-სამორაში მეზობლად მცხოვრებ ქართველ ემიგრანტ მხატვარ ლადო სააკადესთან. მისი ნამდვილი გვარ-სახელი ერასტი იაშვილი იყო. მან, როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, დაასურათა არგენტინაში გამომავალი ქართული ჟურნალი „მამული“. მისი ფერწერული ტილოები სხვადასხვა პერსონალურ გამოფენების დროს გაყიდული „თავისუფლება“, „sos“, „მონსენიორ შელის“ პორტრეტი და სხვა, ახლა სამხრეთ ამერიკის სხვადასხვა ქალაქში განაგრძობენ სიცოცხლეს.

ლ. სააკადე 40 წელი ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა არგენტინაში, სადაც შეუძის ქარხნის მხატვრული დეკორაციების მუშაობაზე დაიხარჯა მისი უბადლო ნიჭი. საბედნიეროდ, იგი მშობლიურ ფესვებს შემოქმედებითად მაინც დაუბრუნდა. ლადო სააკადის რამდენიმე ნახატი, პროფესორ გურამ შარაძის მცდელობითა და ზრუნვით, დღეს ხელოვნების მუზეუმს ამშვენებს.

სანტიაგო-დე-ჩილეში გამოსული გიორგი გამყრელიძის ლექსების კრებული „გვიანი რთველი“ მხატვარ ლადო სააკადის მიერ გახლდათ დასურათებული.

ხოლო 1960 წელს „1500 წლოვან თბილის“ იგივე სანტიაგო-დე-ჩილეში და ავთანდილ მერაბაშვილის მიერ დაფინანსებული აკაკი პაპავას კრებული ლეო ჭეიშვილის მიერ იქნა მხატვრულად გაფორმებული.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია არგენტინის ქალაქ ბუენოს-აირესში ქართულ ენაზე დაბეჭდილი უურნალი „მამული“.

„მამული“ ანტიკომუნისტური ხასიათის გამოცემა იყო. სამხრეთ ამერიკაში ქართული მხატვრული და მეცნიერული შინაარსის უურნალ „მამულის“ გამოჩენა ახალ სიტყვას წარმოადგენდა ქართული ემიგრანტული უურნალისტიკის ისტორიაში.

1951 წლის მარტში გამოსული უურნალ „მამულის“ პირველი ნომერი, მშობლიური ისტორიის, მწერლობისა და კულტურის ამსახველი კრებული იყო. „მამულს ეპიგრაფად წამდლვარქული ჰქონდა ილიას სიტყვები:

„მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული,

ჰო, მამულო, გამიკრთა მე ძილი და შვება“.

პირველი ნომერი იყო 32-გვერდიანი, რომლის ნუმერაცია შემდეგ ნომრებშიც გრძელდებოდა.

უურნალის სათაური შეასრულა მხატვარმა ვლადიმერ სააკაძემ, იგივე იაშვილმა, რომელსაც „მამულის“ პირველი ნომრის 32-ე გვერდზე შემდეგი აღნიშვნაც ადასტურებს: „უურნალის პირველი სათაური გაკეთებულია მხატვარ ლადო სააკაძის მიერ“.

რუბრიკების სათაურები ეკუთვნოდა პარიზელ მხატვარ ფელიქს ვარლამიშვილს, რომელსაც დასავლეთის სამხატვრო სამყაროში „ვარლას“ სახელით იცნობდნენ. მისი რეპროდუქციები უურნალის თითქმის ყოველ ნომერში იყო დაბეჭდილი.

ქუთაისელი მხატვარი და ემიგრანტი ფელიქს ვარლამიშვილი არგენტინაში 1951-53 წლებში უურნალის დახურვამდე ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა.

საერთოდ, ქართული პოლიტიკური ემიგრაციის როლი უცხოეთში, უპირველესად, საქართველოს ინტერესების დაცვითა და მისი განთავისუფლებისათვის ბრძოლით განისაზღვრებოდა, რაზედაც მეტყველებს ოთხი ქართველი ემიგრანტის ცხოვრება-მოღვაწეობა.

ჭეშმარიტად ასეა, როგორც კონსტანტინე გამსახურდია აღნიშნავდა: „პიროვნება ისე ქრება, როგორც ქვიშაზე გადავლილი ქარის ნაკვალევი, რჩება მხოლოდ შემოქმედება“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დაუშვილი რ., ქართული ემიგრაცია 1921–1939 წლებში, თბილისი, 2007.
2. პაპავა თ., საქართველოს გ. ლეონიძის სახელობის სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმი, წერილები, ფონდი 28/ 103.
3. რობაქიძე გრ., გრიგოლ რობაქიძის ნაწერები (პუბლიცისტიკა, ეპისტოლარული მემკვიდრეობა) ტ. 4. თბილისი, 2012.
4. სულაძე გ., ქართული ანტისაბჭოთა ემიგრაცია და სპეცსამსახურები, თბილისი, 2012.

მარიკა მშვილდაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

**გლიპტიკის ძეგლები, როგორც უმნიშვნელოვანესი
ისტორიული ფარი**

გლიპტიკური ძეგლების შესწავლას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამა თუ ქვეყნის კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით გასაანალიზებლად. საშუალება გვეძლევა დავადგინოთ თუ რომელ ქვეყნებს ჰქონდათ ერთმანეთთან კულტურული, პოლიტიკური, ეკონომიკური ურთიერთობები. საბეჭდავი ბეჭდები მნიშვნელოვან მასალას გვაწვდის მისი მფლობელის ვინაობაზე, სოციალურ სტატუსზე, რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებზე, საქმიანობაზე. პორტრეტული გემები კი მფლობელის გარეგნულ იერსახეზეც. ჭრილა ქვების შესწავლა შესაძლებელს ხდის დავასკვნათ, თუ რა დანიშნულება ჰქონდა გლიპტიკის ნიმუშებს. რა ტიპის საბეჭდავები არსებობდა საკვლევ პერიოდში, რა მასალას იყენებდნენ ბეჭდების დასამზადებლად... ხოლო სამარხეულ კომპლექსებთან მათი შეჯერება საშუალებას გვაძლევს ერთიან კონტექსტში განვიხილოთ სხვადასხვა სახის ნივთიერი კულტურის ნიმუშები. გლიპტიკიური ძეგლები არანაკლებ ინტერესს იწვევს სტატისტიკის თვალსაზრისით. ამიტომ, გლიპტიკის ნიმუშების კვლევა, ზოგადად, საზოგადოების კვლევას გულისხმობს. გემა არის თანადროული ისტორიული დოკუმენტი, რომელიც სინათლეს ჰქონის ამა თუ იმ პერიოდის საზოგადოების სოციალურ, კულტურულ განვითარებას, რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებს. ჭრილა ქვებზე არსებული გამოსახულებები სამუალებას გვაძლევს დავინახოთ იმ ეპოქის მატერიალური, რელიგიური და სულიერი კულტურა, რომლის დროსაც ის იქმნებოდა.

ზემოაღმიშნულის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანი დატვირთვა ეძლევა სახელმწიფო ინსიტუტებთან დაკავშირებული ჭრილა ქვების შესწავლას და მათზე არსებული სახელმწიფო მოხელეების ისტორიულ კონტექსტში განხილვას. ჩვენი ინტერესის სფეროს წარმოადგენს საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გემებზე წარმოდგენილი პიტიახშის ინსტიტუტის არსებობის დამადასტურებელი წარწერები ისტორიული პიროვნებების გამოსახულებით. საკითხის კვლევას ართულებს ის გარემოება, რომ ჩვენ წყაროებში არანაირი ინფორმაცია არ არის დაცული პიტიახშის უფლება-მოვალეობის შესახებ.

ქართულ ისტორიულ წყაროებში ტერმინი პიტიახში ახ.წ. I საუკუნიდანაა დადასტურებული. პირველი პიროვნება, რომელიც ამ ტიტულით მოიხსენიება, არის მითოდაგტე II-ის, ფარსმანის I-ის ძის თანამედროვე შარაგასი. ქართულ ისტორიოგრაფიაში პიტიახშის ტერმინთან დაკავშირებით სხვადასხვა თვალსაზრისია გამოთქმული: ივ. ჯავახიშვილის აზრით, პიტიახში ქართული „მთავრის“ შესატყვისი შეიძლება ყოფილიყო (ქართული სამართლის ის-

ტორია, 1983:167). ს. ჯანაშია აღნიშნავდა, რომ პიტიახში და ერისთავი ერთი და იგივე შინაარსის მქონე იდენტური ტერმინებია (ჯანაშია, 1949; ჯანაშია, 1952). ა. აფაქიძის მიხედვით, ქართულ ტერმინ „ერისთავს“ უცხოელები თავი-ანთ ენაზე – „პიტიახშად“ თარგმნიდნენ (აფაქიძე, 1968:139). პ. ინგოროვა პიტიახშს მოიაზრებდა, როგორც უმაღლეს ხელისუფალს მეფის შემდეგ, რომელიც მეფის მოადგილე, ე.ი. მეფის ნაცვალი იყო. ვიცე-მერი... როგორც იგი აღნიშნავდა, პიტიახში იყო ისეთი უფლებებით აღჭურვილი მთავარი, რომელიც რიგით ერისთავს არ ჰქონდა. პიტიახში მაღლა იდგა ერისთავზე, არამ-ხოლო როგორც მთავარის ხელისუფლებით აღჭურვილი, არამედ თავისი შთამომავლობითი მდგომარეობით. როგორც ირკვევა, ინიშნებოდნენ სამეფო საგვარეულოდან. ისინი იყვნენ სამეფო გვარეულობის წევრნი, სეფე-წულნი (ინგოროვა, 1941:293-295). გ. მელიქიშვილის თვალსაზრისით, პიტიახშის შე-სატყვისი ადგილობრივი „ერისთავი“ იყო (Меликишвили, 1959:458). აღნიშნული თვალსაზრისი უცხოურ ისტორიოგრაფიაშიც გაზიარებულია. მ. ბახტაძე გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ პიტიახში არის უფრო მაღალი „პატივი, ვიდრე ცენტრალური აპარატის ისეთი მნიშვნელოვანი თანამდებობა, როგორიცაა ეზოსმოძღვარი (ეპისკოპოსი). არაფერი რომ არ ვთქვათ ადგილობრივ მმართველებზე – ერისთავებზე. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ქართლის სამეფო კარზე ახ.ნ. III საუკუნის ბოლომდე მაინც არსებობდა ერთი პიტიახშის თანამდებობა, რომელიც ცენტრალური სამოხელეო აპარატის ერთ-ერთი ყველაზე დიდად მნიშვნელოვანი თანამდებობა იყო. შესაძლოა, მეფის შემდგომ მეორე პირიც კი და არ იზიარებს აზრს პიტიახშისა და ერისმთავრის იდენტობის შესახებ (ბახტაძე, 2003:32-33)...

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გლიპტიკის ნიმუშებს შორის პიტიახშის წარწერითა და გამოსახულებით ფიქსირდება ორი გემა: 1. 1940 წელს არმაზისხევის №1 აკლდამაში – ასპავრუკ ერისთავის სამარხში აღმოჩენილი ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო ოქროს ბეჭედში. ინტალიოს პირზე გამოსახულია ასპავრუკ ერისთავის პორტრეტი მკერდამდე პროფილში მარჯვნივ (ინვ. №837, ახ.ნ. II ს-ის ბოლო. ინახება სახელმწიფო მუზეუმში (სურ. 1).¹ პორტრეტის ირგვლივ ამოკვეთილია ნეგატიური წარწერა **ΑΣΠΑΥΡΟΥΚΙC ΠΙΤΙΑΞΗC – Άσπαυρούκις πιτιάξης** – „ასპავრუკ პიტიახში“ (ყაუხჩიშვილი, 2009:260). წარწერა თითქმის ფარავს ფონს და თვალსაჩინოა, რომელიც გამოხატული პიროვნების სახელსა და თანამდებობას აღნიშნავს. ამდენად, ინტალიო ასპავრუკის უფლებრივი და საკუთარი ბეჭედია (ლორთქი-ფარიძე, 1958:59; ყაუხჩიშვილი, 2009:261-262). გამოსახულება დაზგაზეა ამოჭრილი. ინტალიო იბერიის ქვის მჭრელთა სკოლის ნახელავად არის მიჩნეული და 2. საფრანგეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკის (Bibliothèque nationale de France) მონეტების, მედლებისა და სიძველეთა დეპარტამენტში (Département

¹ ინტალიოს სიგრძე – 21 მმ, სიგანე – 17 მმ, ბეჭდის სიმაღლე – 21 მმ, ბეჭდის დიამეტრი – 16-17 მმ, ბუდის სიგრძე – 23 მმ, სიგანე 12 მმ, სიმაღლე – 3 მმ, რკალის უდ. სიგანე – 10 მმ. უმც. სიგანე – 3 მმ.

des Monnaies, médailles et antiques) დაცული, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ოვალური ფორმის სამფეროვანი სარდონიქსის პორტრეტული გემა (მამაკაცის პორტრეტი პროფილში) ბერძნული წარწერით

OYCAC ΠΙΤΙΑΞΗC IBΗΡΩΝ ΚΑΡΧΗΔΩΝ – „უშა პიტიახში კარქედ იბერთა“ (ინვ. №58, ახ.ნ. III-IV სს.) (სურ. 2).¹ გამოსახულება დაზგაზეა ამოჭრილი. ინტალიო იბერიის ქვის მჭრელთა სკოლის ნახელავად არის მიჩნეული (ჯავახიშვილი, 2012:84). პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის მიერ ინტალიოს შეძენის თარიღად მითითებულია 1795 წელი.²

ასპავრუკ პიტიახშის წარწერა, თავისი ხასიათით, ძალიან ახლოა ამავე სამარხში აღმოჩენილ „კარპაკისეულ“ (ბალთის გემა) და „კოვაკისეულ“ გემების წარწერებთან. მ. ლორთქიფანიძის აზრით, ბეჭდის წარწერა არაბერძნული ხასიათისაა. ინტალიოზე არსებული გამოსახულების მიხედვით, ასპავრუკ პიტიახში შემდეგნაირად წარმოგვიდგება: ასპავრუკს დამახასიათებელი მკვეთრი სახის ნაკვთები აქვს: წინ წამოწეული კუნთოვანი შუბლი, დიდი ზომის მაღალკეხიანი ცხვირი, წინ წამოწეული ენერგიული ნიკაპი... პიტიახშის ფართო შუბლს მოკლედ შეჭრილი ხშირი, მარჯვენა გვერდზე გადმოვარცხნილი თმა უფარავს. აქვს წვერ-ულვაში ბოლოში ძალიან წაწვეტებული გრძელი წვერით. პიტიახში წინ იყურება. ლამაზი მოყვანილობის მაღალი კისერი. სამოსი არ აცვია. ერისთავის გულ-მკერდი და მხარი ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამოყოფილი სამი სიბრტყით არის გადმოცემული... გამოსახულება დაზგაზეა ამოჭრილი. პორტრეტი რეალისტურად არის შესრულებული. ქვა კარგად არის გათლილი და გაპრიალებული, გამოსახულება ადგილ-ადგილ (წვერი, თმა, შუბლი) მქრქალია. გამოხატულება ანაბეჭდზე საკმაოდ ღრმა და ბრტყელ რელიეფს იძლევა. ბეჭედი მუქი ყვითელი ფერის ოქროსაგან არის დამზადებული. დიდი ზომისაა. სამწახნაგა მხრებისკენ მკვეთრად გამოხატული ჰორიზონტური მხრები აქვს. რკალს ამობურცული შიდაპირი აქვს. ბუდეს საკმაოდ ბრტყელი ძირი, მომრგვალებული ნაპირებით. ბეჭედის ღრუ, რკალი პასტით უნდა იყოს ამოვსებული. ინტალიო II საუკუნის ბოლო წლებით თარიღდება (ლორთქიფანიძე, 1969:13).

ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ერთი მომენტი. მეცნიერთა აზრით, პიტიახშის ინსტიტუტი ჩვენში შთამომავლობით ხასიათს ატარებდა (ინგოროვა, 1941:293-295). როგორც მ. ბახტაძე აღნიშნავს, III ს-ის ბოლომდე ცნობილია ექვსი პიტიახშის ვინაობა (ცხადია, რომ ამ დროს ერისთავების რაოდენობა გაცილებით მეტი უნდა ყოფილიყო). ოთხი ერთი საგვარეულოს წარმომადგნელია, რაც მიუთითებს პიტიახშის „ხელის“ მემკვიდრეობითობაზე და მის დამკვიდრებაზე ერთი საგვარეულოს ხელში. თუკი ეს გვარი კარგავდა ამ ტიტულს, მხოლოდ შიდა პოლიტიკური მოვლენების გამო. ექვსი პიტიახშიდან

¹ ინტალიოს სიგრძე – 4 სმ, სიგანე – 3,2 სმ.

² სახელმწიფო მუზეუმის გლიპტიკის ფონდში არის დაცული აკად. ა. შანიძის მიერ პარიზიდან ჩამოტანილი ინტალიოს თაბაშირის ანაბეჭდი.

ხუთის რეზიდენცია არმაზშია... აშკარაა, რომ პიტიახშის რეზიდენცია არმაზისხევში მდებარეობდა (ბახტაძე, 2003:32-33)...

სწორედ ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენთვის საინტერესოა ას-პავრუკ ერისთავის №1 აკლდამაში აღმოჩენილი ოვალური ფორმის ინტალიო მუქი ფერის პირობისა (გრანატი), რომელიც ქვებით მოოჭვილ ოქროს ბალთას ამკობს.¹ ინტალიოს ამობურცული პირი და ამოლრმავებული ქვედაპირი აქვს. პირზე ამოჭრილია წყვილი პორტრეტის გამოსახულება – წვერიანი მამაკაცი-სა და ქალის ბიუსტები ერთმანეთის პირისპირ პროფილში (ინვ. №834, ახ.ნ. II ს. ინახება სახელმწიფო მუზეუმში) (სურ. 3) (ლორთქიფანიძე, 1958:54-58). ქა-ლის პორტრეტის გასწვრივ, მარჯვნიდან მარცხნივ ამოჭრილია წარწერა ZEUACHC ZOH MOU KARPAK – „ზევახეს ჩემი სიცოცხლე, კარპაკი“. წარ-წერაში ნაწილი – ქალის სახელი – ნეგატიურადაა ამოკვეთილი, ნაწილი – შე-რეულად. ნივთი კარპაკის საბეჭდავი უნდა იყოს (მისის სახელია ნეგატიურად ამოკვეთილი). კარპაკისა და ზევახის თმის ვარცხნილობისა და გემაზე არსე-ბული წარწერის მიხედვით, ინტალიო ახ.ნ. II საუკუნით თარიღდება (ყაუხჩიშ-ვილი, 2009:159-160; ლორთქიფანიძე, 1958:58; ლორთქიფანიძე, 1969:131-132). გამოსახულება დაზგაზეა ამოჭრილი. გემა იბერიის ქვის მჭრელთა სკოლის ნახელავად არის მიჩნეული. კარპაკი და ზევახი მეუღლეები არიან (ჯავახიშვილი, 1951:445). კარპაკი და ზევახი ასპავრუკ ერისთავის მშობლები იყვნენ (ჯანაშია, 1941; წერეთელი, 1942:34). წდა თუ მართლაც ასეა, რაზეც თუნდაც ის ფაქტი მიუთითებს, რომ: 1. ქამრის ბალთა კარპაკისა და ზევახის გამოსა-ხულებიანი ინტალიოთი ასპავრუკის სამარხშია დაფიქსირებული; 2. პიტიახ-შთა ინსტიტუტის შთამომავლობითი ხასიათი... მიუხედავად იმისა, რომ ინტა-ლიო ზევახის პირადი საბეჭდავი ბეჭედი – ინსიგნია არ არის, გამოდის, რომ აღნიშნული ინტალიოს მეშვეობით ჩვენთვის ცნობილი ხდება ქართლის კიდევ ერთი პიტიახშის იკონოგრაფიული სახე.

მამაკაცს თმა რომაულ ყაიდაზე აქვს დავარცხნილი. ოდნავ დატეხილი თმა ისე აქვს ჩამოვარცხნილი, რომ შუბლს თითქმის მთლიანად, ხოლო ყურს ნაწილობრივ უფარავს... მოკლე წვერი წმინდა ღარებითაა შესრულებული. წვერი და თმის ნაწილი საფეთქელებთან ერთდება. საკმაოდ გრძელი ულვაშები აქვს დაშვებული. მამაკაცს დახვენილი სახის ნაკვთები აქვს. უდნავ წინ წამო-წეული ქვედა ტუჩი მეტიონდაა გამოხატული. წვერს ქვემოდან ენერგიული ნიკაპი ეტყობა. გრძელი, დაბალკეხიანი ცხვირი ლამაზი მოყვანილობისა აქვს. დიდი ზომის ფართოდ გაღებულო თვალი თითქმის მრგვალია. გრძელი, ნა-ხევრადრკალის მოყვანილობის წარბები, ე.ი. თვალთან ახლო მდებარე წარბი თვალს კილომდე წვდება. მამაკაცი გრძელსახიანია. მას მაღალი, ლამაზი მოყ-

¹ ინტალიოს სიგრძე – 21 მმ, სიგანე – 18 მმ, სიმაღლე – 3 მმ, თვალბუდის სიგრძე – 22 მმ, სიგანე – 13 მმ, ბალთის სიგრძე – 44 მმ, სიგანე – 38 მმ.

ვანილობის კისერი აქვს. იგი ტუნიკითა და ქლამიდითაა შემოსილი... სამოსის ქვემოთ – ფართო გულ-მკერდი ეტყობა...¹

საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი პიტიახშის წარწერიანი და გამოსახულებიანი მეორე გემა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის მონეტების, მედლებისა და სიძველეთა დეპარტამენტშია დაცული, რომელიც მკვლევართა შორის დიდ ინტერესს იწვევს და რომლის შესახებაც არაერთმა მეცნიერმა დაწერა ნაშრომი. სარდონიქსის ინტალიო ოვალურია, სამფეროვანი, ძლიერ ამობურცული და ქვემოდან ბრტყელი. ინტალიოზე გამოსახულია წვერიანი მამაკაცის ბიუსტი. მკერდით პირდაპირ. თავით პროფილში. მამაკაცს აქვს ხმელ-ხმელი სახე, ჩაცვენილი ყვრიმალები, შედარებით დაბალი შუბლი, ფართოდ გახელილი თვალი. კეხიანი, საკმაოდ დიდი ზომის ცხვირი, შიგნით შენეული ნიკაპი და ტუჩები. ძირს დაშვებული დაგრეხილი ულვაშები. მოკლე ხაზებით გამოსახული, ფართო, ბოლოში შევიწროვებული წვერი, რომელიც საფეთქლებთან თმას უერთდება. შუბლთან უკან გადაწეული სხვადასხვა სიგრძის ბოლოში აგრეხილი, მხრებამდე ჩამოსული გრძელი თმა. ყურზე გრძელი საყურით – წვრილ ბოლოზე ჩამოკიდებული ბურთულა. მკერდზე მკრთალი ვერტიკალური და დამრეცი ხაზებით წარმოდგენილია სამოსის ნაკეცები. ყელის გარშემო ორი წვრილი ხაზია და მათ შორის ვერტიკალური შტრიხები – ყელსაბამი. გამოსახულების გარშემო წმინდა ხაზებით დატანილია წარწერა **OYCAC ΠΙΤΙΑΞΗC ΙΒΗΡΩΝ ΚΑΡΧΗΔΩΝ** – „უშა პიტიახში კარქედ იბერთა“.

მკვლევართა შორის განსხვავებული თვალსაზრისი არსებობს ინტალიოზე არსებული წარწერის შესახებ. კამათს ინვევდა ინტალიოს მფლობელის სახელიც – აშუშა, უშა, უჩა, უსა... უბრალოდ აღვნიშნავთ, რომ ყველა მათგანი მათგანი თანხმდება იმის შესახებ, რომ გემაზე იბერიის პიტიახშია გამოსახული. ხოლო წარწერა ეხება „იბერთა“ მსაზღვრელ „კარქედონს“ (კოლხელი, კლდეკარის, ქართლელი, სასანიდი) (აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, იხ.: ქავთარაძე, 2007:84; ჯავახიშვილი, 2012:76-87). პარიზის გემაზე არსებული წარწერა შეისწავლა თ. ყაუხებიშვილმაც, რომელიც მიიჩნევს, რომ ბეჭდის მფლობელის სახელი გრეციზებული „უშა“, რომ ის დამოუკიდებელი სახელია და არაა რომელიმე უფრო ცნობილი სახელის დაბოლოება. რაც შეეხება კარχηბავ-ს იბერთა მსაზღვრელია და უშა იბერთა პიტიახშია. უდაოა სიტყვა „კარქედი“ საზღვრავს სიტყვა „იბერებს“, რომ წარწერაში მოხსნიებული იბერები კარხედელები არიან და არა სხვანი (ყაუხებიშვილი, 2009:13).

სხვადასხვა მოსაზრებაა, აგრეთვე, ბეჭდის თარიღთან დაკავშირებით, რომელიც ახ.წ. III – V საუკუნეს ბოლო პერიოდს შორის მერყეობს. ბ. კუფ-

¹ მანდილოსანს დაბალი შუბლი აქვს. სწორი, დიდი ზომის ცხვირი. საკმაოდ სქელი ტუჩები, მოკლე წინ წარწერული ნიკაპი. პირისახე გრძელი მოყვანილობისა აქვს. კარპაკს თმის ვარცხნილობა ფაუსტინა უფროსის მიერ შემოღებული მოდის ყაიდაზე აქვს გაეთებული. სქემატურად გადმოცემული თმა თითქმის უფარავს შუბლს... მანდილოსანი ტუნიკითა და ქლამიდით არის შემოსილი. მაღალ კისერს მანიაკი უმკობს. გულმკერდს რაღაც სამკაული ამშვენებს (მარგ. ლორთქიფანიძე, 1958:55-58).

ტინი აღნიშნავდა, რომ ბეჭედზე ამოკვეთილი პორტრეტის სტილისტური თავისებურებანი და მისი ბერძნული და არა ფალაური წარწერა უფლებას არ გვაძლევს ეს ბეჭედი მივაკუთვნოთ V საუკუნის დამლევის მეფის მოხელეს, თუნდაც ადგილობრივი ეროვნული გარემოდან. ბ. კუფტინის განმარტებით, ამ ეპოქის სასანურ პორტრეტულ გემებში სჭაბობს კონტურული ხაზი, მაშინ როცა უშას ბეჭედს ხაზის გადმოცემაში ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს ანტიკური ხანისათვის დამახასიათებელი პლასტიკურობის შეგრძნება, რითაც იგი ახლოს დგას ახ.ნ. III საუკუნის არდაშირ I-ის გემასთან კულახიდან და არმაზის ნეკროპოლის ქალის №2 სამარხის ვერცხლის ლანგარზე დატანილ გამოსახულებასთან. იმოწმებს ალ. ჯავახიშვილის თვალსაზრისს, რომელიც აღნიშნავდა, რომ ბევრი საერთო აქვთ პარიზის გემასა და არმაზის მდიდრული ნეკროპოლის IV საუკუნის პირველი ნახევრით დათარიღებულ ერთ-ერთ გემაზე გამოსახულ „საყურიანი“ დიდგვაროვანი მამაკაცის პორტრეტს. ბ. კუფტინის აზრით, გემა არ შეიძლება დათარიღდეს IV საუკუნის დასაწყისის უადრესი ეპოქით (კუფტინი, 1949:318-321). კ. კეკელიძე გემას IV საუკუნით ათარიღებდა (კეკელიძე, 1949:147-154). მარგ. ლორთქიფანიძემ აღნიშნულ გემა, ასევე დაუკავშირა 1943 წელს არმაზისხევის №40 ქვაყუთში აღმოჩენილ პირობის ინტალიოზე (ოქროს ბეჭედში) გამოსახულ წვერიანი წარჩინებული მამაკაცის ბიუსტს პროფილში მარჯვნივ, რომელიც როგორც სტილისტურად, ისე კვეთის მანერით სწორედ პარიზის გემის მსგავსია. როგორც ბეჭედი, ისე ინტალიო ადგილობრივი ოსტატების ნახელავად არის მიჩნეული. ოქროს ბეჭედი, რომელშიც ინტალიო ზის, საქართველოში მოპოვებული მასალის გარდა არსად არის ცნობილი. სტილისტური თავისებურებებისა და კვეთის მანერის მიხედვით, მარგ. ლორთქიფანიძე გემას ახ.ნ. III-IV საუკუნეებს განაკუთვნებს (ლორთქიფანიძე, 1858:71; ლორთქიფანიძე, 1968:141). არმაზისხევის №40 ქვაყუთი, რომელშიც აღნიშნული გემიანი ბეჭედია აღმოჩენილი, ახ.ნ. IV საუკუნით თარიღდება (მცხეთა, 1955:116).

გ. ქავთარაძეს უშას პიტიახშობის ხანად უფრო ახ.ნ. III საუკუნის მეორე ნახევარი მიაჩნია. როგორც იგი აღნიშნავს, სწორედ მეფისა და პიტიახშის ძალაუფლების ერთ პიროვნებაში თავმოყრის შედეგად უნდა გაუქმებულიყო არმაზისხევის პიტიახშის ინსტიტუტი (აქავთარაძე, 2007:84). მ. ბახტაძის აზრით, უშას ქვემო ქართლის მმართველობა და პიტიახშის ტიტული მხოლოდ მას შემდეგ შეეძლო მიეღო, რაც IV საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს ქართლის სამეფოს ერთიანობა აღდგა, ანუ IV საუკუნის ბოლო 80-90 წლებში, როდესაც ის ფეროზის მემკვიდრეების სიძე გახდა (ბახტაძე, 2003:42, 50-58). ქ. ჯავახიშვილი არმაზისხევის №40 ქვაყუთში აღმოჩენილ ინტალიოზე გამოსახული „საყურიანი“ მამაკაცის პორტრეტისა და იბერიულ ე.ნ. მაღალთვალ-ბუდიანი, მხრებდაკუთხული ბეჭდის (რომელშიც ეს ინტალიო ზის) შესწავლის შედეგად, მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ პარიზის გემა ახ.ნ. IV საუკუნის ბოლო პერიოდით შეიძლება დათარიღდეს (ჯავახიშვილი, 2012:76-78).

სტილისტური ანალიზის შედეგად, ჩვენი აზრით, ინტალიო ახ.ნ. III საუკუნის მეორე ნახევრით – IV საუკუნით შეიძლება დათარიღდეს. გემა არ არის საბეჭდავი. წარწერა ინტალიოზე პირდაპირ იკითხება. იგი უშა პიტიახშის პირადი ბეჭედია. გემის შესწავლის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ უშა პიტიახშის პოლიტიკური ორიენტაცია დასავლეთისკენ – რომაული სამყაროსკენაა, სადაც ლინგუა ფრანცა –ს სწორედ ბერძნული ენა წარმოადგენდა. რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია უშა პიტიახში ამის ფიქსაციასაც სახალხოდ აკეთებს. წარწერა თავის ინსიგნიაზე სწორედ ბერძნულად აქვს გაკეთებული და არა საშუალო სპარსულზე – ფალაურად, რომელიც სასანიანთა ირანის სახელმწიფო ენას წარმოადგენდა ახ.ნ. III-VII საუკუნეებში. ინტალიოზე უშა პიტიახშის გამოსახულება სტილისტურად ერთი მხრივ, განიცდის სასანური გლიპტიკის გავლენას – უშა პიტიახში გემაზე წარმოდგენილია ტანით პირდაპირ, თავით პროფილში მარჯვნივ (იგულისხმება პროფილის ანაბეჭდი)... გემაზე მოცემული მრგვალი საყურის ტარებაც სწორედ სასანიანებისთვის იყო დამახასიათებელი. მეორე მხრივ, ხდება ადგილობრივი – ქართული გლიპტიკური სკოლისათვის დამახასიათებელი გადმოცემის ხერხების რეალიზება.

თუ ანტიკური პერიოდის გლიპტიკური ძეგლებისათვის დამახასიათებელია ფორმების ზედმინევნით დამუშავება, როდესაც უპირატესობა პლასტიკას ენიჭება. იბერიელი ოსტატები თანადროული ანტიკური ნორმებისგან განსხვავებით, უპირატესობას ფორმების საერთო მოხაზულობას აძლევენ. დეტალებს მარტივად, გრაფიკულად გადმოსცემენ. ფორმათა რელიეფური გადმოცემა შეცვლილია ხაზოვანი კონტურით. დამახასიათებელია, აგრეთვე, ქსოვილის სქემატიზაცია სწორი ხაზებით (ლორთქიფანიძე, 1969:53-57), რაც ჩანს კიდეც პარიზის გემაზე. უშა პიტიახშის პორტრეტი ზედმინევნით რეალისტურია, რაც, ასევე, ადგილობრივი გლიპტიკისათვის არის დამახასიათებელი. მაგალითად, ასპავრუკ ერისთავისა და დედოფალი ულპიას საბეჭდავებზე არსებული გამოსახულებები. პარიზის გემაზე ოსტატმა ისევე, როგორც ასპავრუკ ერისთავისა და ულპია დედოფლის საბეჭდავების შემთხვევებში, შესანიშნავად შეძლო გარკვეული ეთნიკური ტიპის გადმოცემა.

როგორც ზემოთ აღნიშნეთ, მკვლევრებს ინტალიოს დათარიღებაში ეხმარებათ 1943 წელს არმაზისხევის №40 ქვაყუთში აღმოჩენილი ოქროს ბეჭედი პირობის ინტალიოთი, რომელზეც წვერიანი მამაკაცია გამოსახული (ახ.ნ. III-IVსს.). გემაზე არსებული გამოსახულება როგორც სტილისტურად, ისე კვეთის მანერით, სწორედ პარიზის გემის მსგავსია (მცხეთა, 1855:116; ლორთქიფანიძე, 1969:141). არმაზისხევის №40 ქვაყუთთან დაკავშირებით კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დეტალი იქცევს ყურადღებას. სამარხში კიდევ ერთი გლიპტიკური ნიმუში დაფიქსირდა – ალმადინის კამეა ოქროს ბეჭედში, რომელიც ნაკეთობისა და ბეჭდის ფორმის მიხედვით, ახ. ნ. III საუკუნით თარიღდება (ლორთქიფანიძე, 1958:71; ლორთქიფანიძე, 1969:140-141). გამოდის, რომ ახ.ნ. IV საუკუნით დათარიღებულ სამარხში ახ.ნ. III საუკუნით დათარიღებული ჭრილაქვაც გვხვდება, რაც, ზოგადად, არ არის უცხო მოვლენა.

გლიპტიკის ნიმუშების ჩატანება გარდაცვლილთათვის ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. უბრალოდ, საყურადღებოა აღნიშნულ შემთხვევაში.



სურ. 1. ასპავრუკ პიტიახშის საბეჭდავი ბეჭედი

სურ. 2. უშა პიტიახშის პორტრეტული გემა

სურ. 3. კარპაკის საბეჭდავი, რომელიც ოქროს ბალთას ამკობს

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აფაქიძე ა., ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში, თბილისი, 1968.
2. ბახტაძე მ., ერისთავის ინსტიტუტი საქართველოში, თბილისი, 2003.
3. ინგოროვა პ., ძველი ქართული მატიანე „მოქცევაი ქართლისად“ და ანტიკური ხანის იძერის მეფეთა სია, სახ. მუზეუმის „მოამბე“, X, თბილისი, 1941.
4. კეკელიძე კ., აშუშა პიტიახშის ბეჭდის წარწერის გაგებისათვის, ლიტერატურული ძებანი, თბილისი, 1949, გვ. 147-154.
5. კუფტინი პ., საქართველოს ძველი ეთნო და ეკონომიკის ზოგიერთ გაურკვეველ შემთხვევაზე უცხო წყაროებით, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე X, 5, თბილისი, 1949.
6. ლორთქიფანიძე მარგ., საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გემები, II, თბილისი, 1958.
7. ლორთქიფანიძე მარგ., საქართველოს გლიპტიკური ძეგლების კორპუსი, თბილისი, 1969.
8. მცხეთა, I, თბილისი, 1955.
9. ქავთარაძე გ., კართაგენელთა შესახებ ძველი ამიერკავკასიური ცნობების ინტერპრეტაციისთვის, თამარ გამსახურდია 70 – საიუბილეო კრებული მიძღვნილი თამარ გამსახურდიას ნათელი ხსოვნისადმი: შვენიერება მოსილი სევდით, საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, საქართველოს ისტორიკოსთა ეროვნული კომიტეტი, თბილისი, 2007.
10. ქართული სამართლის ისტორია 12 წიგნად, წ. II, ნაკვეთი I, ტომი, VI, თბილისი, 1983.

11. ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბილისი, 2009.
12. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, წიგნი I, თბილისი, 1951.
13. ჯავახიშვილი ქ., უსა – IV საუკუნის პიტიახში, ონლაინ არქეოლოგია, თბილისი, 2012, №3, გვ. 76-87.
<https://www.heritagesites.ge/uploads/files/59ef48266a1d8.pdf>
14. ჯანაშია ს., შრომები, I, თბილისი, 1949.
15. ჯანაშია ს., შრომები, II, თბილისი, 1951.
16. ჯანაშია ს., ძველი საქართველოს ისტორიული ძეგლები, „კომუნისტი“, №127, 1941 წ.
17. წერეთელი გ., არმაზის ბილინგვა, აკადემიკოს ნ. მარის სახ. ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის მოამბე, XIII, თბილისი, 1942, გვ. 34-42.
18. Меликишвили Г., К истории древней Грузии, Тбилиси, 1959.

მარინე ფუთურიძე
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ისტორიის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

**ინარჩუსტირებული ორიანერთადის რეაციაზენტირების თავისებურება
თრიალეთის კულტურის ერთ სამაულზე**

ძვ.წ. 21-ე საუკუნეში სამხრეთ კავკასიის სივრცეში გამოჩენილი ახალი სოციო-კულტურული ერთობა – თრიალეთის ბრწყინვალე ყორღანების კულტურა ინოვაციათა სიმრავლით გამოირჩევა, განსაკუთრებით კი ოქრომჭედლობის დარგში. წარმოდგენილი ნაშრომი თრიალეთური სამკაულის ერთი გამორჩეული ნიმუშის – თოთხმეტმძივიანი ყელსაბამის აქატის კულონის გაფორმების თავისებურებას ეძღვნება. ის არაერთი ტექნიკური ხერხით (ინკრუსტაცია, ცვარა, ფილიგრანი) მოდელირებული ორნამენტითაა შემკული, რომელიც ჰარმონიულ სტილისტურ მთლიანობას ქმნის. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ინკრუსტაციის მეთოდით ყელსაბამის სხვადასხვა დეტალის ორნამენტირება, რომელიც გამოყენებულია მის შემადგენელ ცალკეულ კომპონენტებზე: ოქროს ფუყე მძივზე, ოქროს მცირე დიამეტრის ოთხ ერთგვაროვან, სარდიონისთვის მძივებზე და ოქროს ჩარჩოში ჩასმულ აქატის კულონზე (Куфтиნ, 1941: ტაბ. XCIV,XCV). ამ სამკაულში აქცენტირება აშკარად ყელსაბამის ცენტრალურ კომპონენტზე, აქატის კულონზე გაკეთებული, რომელიც თითქოს ერთ მთლიანობად კრავს ამ მდიდრული ნიმუშის მხატვრულ სახეს.

უნდა ითქვას, რომ ინკრუსტაციის ტექნიკური ხერხის გამოჩენა და ფერდი ქვების გამოყენებით პოლიქრომიის დამკვიდრება სიახლეა შუა ბრინჯაოს ხანის განვითარებული ეტაპის სამხრეთ კავკასიის ოქრომჭედლობისათვის, რომელიც, ზოგადად, დამახასიათებელი ხდება თრიალეთური ტორევტიკისა და სამკაულისათვის. აღნიშნული მეთოდი დეკორის საერთო სქემაში ძვ.წ. 21-ე საუკუნიდან დაწყებული, რომელიც თრიალეთის კულტურის დასაწყისს ემთხვევა, განსაკუთრებით დამახასიათებელი თავისებურებაა სამხრეთ მესოპოტამიის, შუმერის ოქრომჭედლური სკოლისთვის. ეს მომენტი კი სხვა ნიშნებთან ერთად, რომელიც უდავოდ თვალსაჩინოა, მკაფიოდ აახლოებს ამ ორი რეგიონის ოქრომჭედლობისათვის დამახასიათებელ ტენდენციებს.

შუა ბრინჯაოს ხანა თითქმის მთელს ძველაღმოსავლურ სამყაროში გამორჩეული ეპოქაა საერთო აღმავლობისა და კომუნიკაციების გააქტიურების მხრივ და ამ პროცესში ლოგიკურად ენერება სამხრეთ კავკასიის რეგიონიც, განსაკუთრებით კი ელიტური დარგების არაერთი ინოვაციისა და ეკონომიკური გააქტიურების მხრივ.

ერთ-ერთი კი, რომელმაც ყველაზე უკეთ ასახა უდავო სიახლეთა ნაკადი იქრომჭედლობა აღმოჩნდა. ზოგადად, უნდა ითქვას, რომ არაერთ სხვა თავისებურებებთან ერთად, თრიალეთის კულტურის ერთ-ერთი ნიშანდობლი-

ვი მახასიათებელი მხატვრული ხელოსნობის არნახულად მაღალ დონეზე და-ნინაურებაა, სადაც ერთნაირად უხვად არის წარმოდგენილი როგორც ტორევ-ტიკის, ისე სამკაულის შთამბეჭდავი ნიმუშები.

ამჯერად თრიალეთის კულტურის მრავალფეროვანი სამკაულებიდან მხოლოდ ერთ გამორჩეულ უნიკუმზე – თოთხმეტმძივიან, აქატის კულონიან ყელსაბამზე შევაჩერებთ ყურადღებას (Куфтин, 1941: ტაბ. XCV). აღნიშნული ნიმუში სხვადასხვა ტექნიკური ხერხის, კერძოდ კი ინკრუსტაციის, ცვარასა და ფილიგრანით მოდელირებული ორნამენტითაა დამშვენებული, რომელთა საშუალებითაც დახვერილი მხატვრულ-სტილისტური სქემა იქმნება. მისი შე-მადგენელი განსხვავებული გეომეტრიული სახეების ერთობლიობა ჰარმონიულ მხატვრულ მთლიანობას იძლევა. სხვადასხვა ფორმის კომპონენტებითა და ტექნიკური ხერხების გამოყენებით წარმოდგენილი ეს ხაზგასმულად მდიდრული და ორნამენტით საკმაოდ დატვირთული ნიმუში, უდავოდ, გამორჩერული არტეფაქტია ამ კულტურის სამკაულის ტიპების მრავალფეროვან რეპერტუარში.

საგანგებოდ შევეხებით ყელსაბამზე წარმოდგენილ ინკრუსტაციით შექმნილი განსხვაებული სტილის დეტალებს – კულონისა და მძივების კომპონენტებს. მძივების შემთხვევაში ისინი წარმოდგენილია ან მაღალ თვალბუდეებში ჩასმული სარდიონის ნახევარსფერული ქვებით ყელსაბამის ყველაზე მსხვილ-დიამეტრიან და ცვარასა და ფილიგრანითან ერთდროულად ინკრუსტაციითაც დეკორირებულ მძივზე, რომელზედაც სარდიონის თვლები თავისუფლად და ასიმეტრიულად არის გაფანტული მძივის მთელს ზედაპირზე ან განსხვაებული ტიპის ინკრუსტაციით შექმნილ ოთხ მძივზე. ისინი ყელსაბამის შესაკვრელთან წყვილად განაწილებულ ორ-ორ, მთელს ამ ყელსაბამში ყველაზე მცირედიამეტრიან მძივებს წარმოადგენენ, რომლებიც შემკულია სფერულად ამოჭრილ ფართო ნახვრეტებში ჩასმულ სარდიონს ქვით. ამ მძივებისაგან სრულიად განსხვავებული მოდელირებითაა შექმნილი აქატის კულონის ცენტრალური ნაწილი. აქ ოსტატმა სავსებით ორგინალურად გაიაზრა მისი ინკრუსტაციით შემკობის სტილისტური პროგრამა.

ოქრომჭედელმა ამ კომპონენტის იდეალური პრეზენტირებისათვის აქატის ორი, თხელი ფირფიტისაგან შემდგარი ფრაგმენტი (რამდენადაც მას მხოლოდ ამ სახით გააჩნდა იშვიათი და უდავოდ ძნელად მოსაპოვებელი ეს რესურსი) ოქროს სქელ ჩარჩოში ჩასვა და მათი გადაბმის ადგილის დაფარვი-სათვის მოძებნა მხატვრული გადაწყვეტის ოსტატურად მიგნებული ფორმა – შუაში ვერტიკალურად დასმული ოქროს ფირფიტა. ეს კი მისი წარმოჩენის იდეალური სახე აღმოჩნდა, რადგან აღნიშნული აქატის ორი დამოუკიდებელი ფრაგმენტი მოხერხებულადაა გადმოცემული როგორც ერთი მთლიანი და ამავე დროს, დაფარულია მისი ნაპირებიც. ამ შთამბეჭდილების შექმნას ხელოსანი ახერხებს მათი გადაბმის მონაკვეთის იმავე სისქის სარტყლისებური დეტალის, როგორიც ეს კულონის ოდნავ გადაშლილი ნახევარწრიული ფორმის ჩარჩოა, ვერტიკალურად მოდელირებით. ეს უკანასკნელი, ისევე, როგორც კულონის ოქროს ჩარჩოს ორივე განაპირა მონაკვეთები, ოსტატმა შეამკო

ცვარათი გარშემოვლებულ თვალშუდეებში ჩასმული სარდიონის ქვებით. ამით, ერთდროულად ცალკეული ორნამენტული კომპონენტების გადმოცემა-ში პროპორციულობის პრინციპიც დაცვა და ფერთა გამაც გაამდიდრა კიდევ ერთი ტონალობით – მუქი სარდიონით, რომელიც შესანიშნავად შეუხამა კუ-ლონის თეთრძარღვიან აქატს. ამგვარად, მან ხაზი გაუსვა მთელი ამ ნიმუშის მდიდრულობას და, ასევე, ხაზი გაუსვა ორნამენტაციაში ახალი კონცეფციის დამკვიდრებას.

თავიდანვე აღვნიშნავთ, რომ ორნამენტული სახის ინკრუსტაციით შექ-მნის ხერხი სრულ სიახლეს წარმოადგენს სამხრეთ კავკასიისათვის და ის ცალსახად თრიალეთის კულტურის გამოჩენას უკავშირდება. ხაზგასმით გვინ-და მიუვთითოთ, რომ თავისი განვითარების პიკზე მყოფი თრიალეთური ოქ-რომჭედლობა ცარიელ ნიადაგზე და ადგილობრივ გარემოში წინაპირობების გარეშე არ აღმოცენებულა. მოუხედავად იმისა, რომ ოქრომჭედლობის საკმა-ოდ განვითარებული დონე გვაქვს სახეზე მის წინამორბედ ეტაპზე ანუ ბედე-ნის კულტურაში, რაც ნათლად გვიჩვენებს სამხრეთ კავკასიაში ამ დარგის განვითარების დასაწყისს, აშკარაა, რომ ინკრუსტაციით შემკობის ხერხი, მის მასალებზე საერთოდ არ ჩანს გამოყენებული. ეს კი მიუთითებს, რომ ის ჯერ კიდევ უცხო ტექნიკური ხერხი იყო ბედენური ოქრომჭედლობისათვის. უდავო ფაქტია, რომ ინკრუსტაცია ერთბაშად და ამასთან ძალიან მაღალმხატვრუ-ლად შესრულებული ორნამენტირების ფორმით ფართოდ მკვიდრდება ძვ.წ. 21-ე საუკუნიდან ანუ მაშინ, როგორც კი ახალ, აყვავების საფეხურს აღწევს ხელოსნობის ეს დარგი. ამასთან, ეს ხერხი აშკარაა, რომ ერთდროულად გა-მოყენებულია როგორც ტორევტიკის ნიმუშებზე, ისე სამკაულზე (Puturidze, 2017: სურ. 1, 3) და რაც ამჯერად ჩვენი განხილვის საგანია, კონკრეტულად – ყელსაბამზე. ინკრუსტაცია ფართოდ და ხაზგასმულად ხშირად ჩანს გამოყე-ნებული ძვ. წ. 21-18-ე საუკუნეებში ანუ თრიალეთის კულტურის ზენიტში ყოფნის მანძილზე. აღნიშნული ტექნიკით შექმნილი მხატვრული სტილი წარ-მოდგენილია ამ კულტურის ტორევტიკის ისეთ ნიმუშებზე როგორებიცაა: ა) ოქროს ინკრუსტირებული თასი (Kyftin, 1941: ტაბ. XCIII), რომელზედაც ამ არტეფაქტის სინატიფით აღფრთოვანებულმა აღმომჩენმა აღნიშნა, რომ რომ არა მისი “in-sty” მდებარეობა, მას შუა საუკუნეების მმართველის კუთვნილე-ბადაც კი თავისუფლად ჩათვლიდა. ბ) ონაგრის ოქროს ფირფიტისაგან მოდე-ლირებული მრგვალი ფიგურა (Kyftin, 1941: ტაბ. XCVII), რომლის თვლებიც ინკრუსტირებული იყო, თუმცა, სამწუხაროდ, თვლები დაკარგული. გ) ფიგუ-რის ოქროს ფურცელგადაკრული ქვის სადგარი, გვერდიდან ინკრუსტირებუ-ლი პატარა თვლებით, რომლებიც დაკარგულია (Kyftin, 1941: ტაბ. XCVII). რაც შეეხება სამკაულს, საკმაოდ ხშირად გვხვდება შემდეგ ნიმუშებზე: ა) სფერული ოქროსთავიანი და ინკრუსტირებული საკინძები თრიალეთის კულ-ტურის სხვადასხვა ძეგლებიდან (Kyftin, 1941: ტაბ. XCVII; ფიცხელაური, 1913: 246, სურ.3; Devedjian, 2006: ტაბ. I-III). ბ) მართკუთხა ფორმის ოქროს ინკრუსტირებული ფირფიტები ყარაშამბის №1 ყორღანიდან (Armenie., 1996:

ფერადი ტაბ.) და გ) წალკის №8 ყორდანის შთამბეჭდავი თოთხმეტმძივიანი ყელსაბამის ოქროს მძივები ინკუსტირებული თვლებით და აქატის ოქროს ჩარჩოში ჩასმული კულონი (Kyftin, 1941: ტაბ. XCIV, XCV).

ასე რომ, ამ ტექნიკური ხერხით შექმნილი ორნამენტული სახე საკმაოდ ფართოდ არის დამკვიდრებული თრიალეთურ იქრომჭედლობაში. უმრავლეს შემთხვევაში ოქროს ნიმუშები სარდიონის თვლით ან მოწითალო ფერის პასტით არის ხოლმე ინკუსტირებული, რითაც ფერთა კონტრასტს ესმება ხაზი ოქროსთან მიმართებით და, თავის მხრივ, ეს განსაკუთრებულ მდიდრულობას ანიჭებს ამა თუ იმ არტეფაქტს. ზოგადად, პოლიქრომიაზე გადასვლა და ფერთა გამაზე აქცენტირება ერთ-ერთი დამახასიათებელი შტრიხია თრიალეთური ოქრომჭედლობისათვის და აშკარაა, რომ ის საკმაოდ ფართოდაა გამოყენებული. აღნიშნული ნიშანი განსაკუთრებით სიმპტომატურია შუმერული ოქრომჭედლობისათვის, სადაც ის სამკაულისა და ტორევტიკის მრავალგვარ ნიმუშებზე წარმოდგენილი და რაც ახლოებს მასთან თრიალეთის ოქრომჭედლობას. მკაფიოდ ჩანს, რომ რომ ძვირფასი ლითონის არტეფაქტის მდიდრულობას თვით ორნამენტულ მოტივებთან ერთად სწორედ ფერადოვნება უსვამს ხაზს საგანგებოდ.

აქატის კულონი წარმოადგენს ყელსაბამის ცენტალურ ნაწილში განთავსებულ ოდნავ გამლილი ნახევარწრიული ფორმის ოქროს ჩარჩოში ჩასმულ აქატს. ეს გამორჩეული დეტალი ყელსაბამს კონცეფციურად დასრულებულ სახეს აძლევს და მის მხატვრულ-სტილისტურ მთლიანობას კრავს. ეს ყველაზე მოცულობითი ინკუსტირებული ნიმუშია მთელს ყელსაბამში. ამიტომაც ამ არტეფაქტში აქცენტი აშკარად აქატის კულონზე მოდის, რომელიც ასრულებს და, ამავე დროს, ამთლიანებს ამ არტეფაქტის სიდიადეს. ოსტატმა საგანგებო ყურადღება მიაქცია ოქროს ჩარჩოს მაღალმხატვრულად ორნამენტირებას, როცა მისი ორივე განაპირა მონაკვეთი დაფარა თვალბუდებში ჩასმული სარდიონის სამ-სამად დაჯგუფებული ქვებით, რითაც, ერთის მხრივ, სტილისტურად შეუფარდა აქატის ფირფიტის შუაში მოცემულ ოქროს ვიწრო სარტყელზე ვერტიკალურად დასმულ სარდიონის სამი თვლით შემკულ დეტალს, ხოლო, მეორეს მხრივ კი ფერთა გამა გაამდიდრა კიდევ ერთი ტონალობით – მუქი მოწითალო სარდიონებით. ეს შესანიშნავად ეხამება კულონის მთავარ ნაწილს – თეთრძარღვიან აქატს. ამგვარი გაფორმება უკვე დასრულებულ სახეს აძლევს აქატის კულონს.

სარდიონის თვლების განაწილება კულონის ჩარჩოს სამ სხვადასხვა მონაკვეთზე (გვერდებზე და შუა ნაწილში) გამიზნულად არის განლაგებული იმ პრინციპით და თან მოკრძალებულად ცვარათი გაფორმებით, რომ მან ნივთის დიდებულებას გაუსვას ხაზი. ნიშანდობლივია, რომ ჰორიზონტალურ ლერძზე განზიდულ, ფართოდ გადაშლილ ნახევარწრისებურად მოცემულ აქატისფირფიტიან ჩარჩოსთან მიმართებით, ვერტიკალურად დასმული ოქროს მოგრძო სარტყლის აპლიკაციას, აქატის ქვების შეერთების ადგილის დაფარვის ფუნქციურ მნიშვნელობასთან ერთად, უდავოდ, ორიგინალური სტილისტური იერის შექმნაც ჰქონდა მიზნად.

მოკლე ინფორმაცია თეთრძარღვიანი აქატის შესახებ: ის აშკარად გა-რესამყაროდან იმპორტირებული ქვაა, რომელიც თრიალეთელი ელიტის დაკ-ვეთით შეიძლება შემოეტანათ შუმერიდან. ცნობილია, რომ აქატის ეს ჯიში, რომლის რესურსიც ავლანეთშია, მთელს უძველეს მახლობელ აღმოსავლეთში ვრცელდებოდა შუმერის ქალაქ ურის გავლით. იგი აკონტროლებდა სავაჭრო საზღვაო მაგისტრალს და ხელთ ეპყრა გასაღები სპარსეთის ყურის ტრან-ზიტზე. სამეცნიერო სამყაროში ამ ჯიშის აქატის ფართოდ რადიაციის მთა-ვარ შუამავალ ექსპორტიორად სწორედ შუმერია მიჩნეული. როგორც ჩანს, ამ სავაჭრო-სატრანზიტო ქსელთან გარკვეულად ასოცირებული იყო სამხრეთ კავკასიის თრიალეთის ყოველმხრივ დაწინაურებული კულტურაც. ეს სრული-ადაც არ არის გასაკვირი ამ ქრონოლოგიური ეტაპის გეოკულტურული და სა-ერთაშორისო კონტექსტის გათვალისწინების ფონზე. თრიალეთის კულტურა, საერთო აღმავლობასა და სხვადასხვა მიღწევებთან ერთად, განსაკუთრებით საყურადღებო აღმოჩნდა სავაჭრო-ეკონომიკური და კულტურული კავშირების გააქტიურების თვალსაზრისით. ეს პერიოდი (ძვ.წ. 21-18 სს) ერთგვარი შე-მობრუნების წერტილი იყო სიახლეთა და უცხო კულტურული ტენდენციების სამხრეთ კავკასიაში შემოღწევისა და ფართოდ გაზიარების თვალსაზრისით. თრიალეთური ოქრომჭედლობის სხვა არტეფაქტებთან ერთად (ფუთურიძე, 2020: 194-209) სწორედ აქატის კულონი აკავშირებს მას ამ ტიპის შუმერული მასალის ტრადიციასთან. ამგვარი ანალოგია კარგად ჩანს აქატის კულონის გადმოცემის ერთგვაროვან სტილში: ურუქის ყელსაბმსა და ურის მძივებზე მოცემული ეს ქვები, ისევე, როგორც თრიალეთის კულონის შემთხვევაში, მო-ცემულია სარდიონების ინკრუსტაციით ორნამენტირებულ ოქროს ჩარჩოში (ფუთურიძე, 2020: 204, ტაბ.IV; Maxwell-Hyslop, 1971:26, სურ.19). ამ ურუქული ანალოგიის შესახებ პირველად პ. კუფტინმა მიუთითა და სამხრეთკავკასიური და შუმერული ნიმუშები უდავო პარალელებად მიიჩნია (Куфтин, 1941: 94, სურ.98). ვფიქრობთ, რომ ძვ.წ. III ათასწლეულის დასასრულის შუმერულ მხატვრულ ნაწარმთან თრიალეთის ყელსაბამის კულონის ახლო ანალოგიუ-რობაზე მიუთითებს არა მხოლოდ საკუთრივ თეთრძარღვიანი აქატის ჯიში, არამედ მისი ოქროს ჩარჩოში და თვით ამ ჩარჩოს ინკრუსტირებული სარდი-ონებით გაფორმების მსგავსი სტილიც. შუმერული ყელსაბამის შემადგენელი ორმოდენიმე სხვადასხვა ზომის აქატის ქვების ოქროს ჩარჩოს ორნამენტირე-ბა თვაბუდებებში ჩასმული მონითალო წვრილი სარდიონებით (ფუთურიძე, 2020: 204, ტაბ.IV) უდავოდ აახლოებს მასთან თრიალეთის ოქროს ყელსაბამის მთავარი კომპონენტის – აქატის კულონის ოქროს ინკრუსტირებული ჩარჩოს მხატვრულ სახესთან. განსხვავება ამ ორ ყელსაბამს შორის ისაა, რომ თრია-ლეთურის შემთხვევაში ეს კულონი რთულსახოვანი ყელსაბამის ერთ-ერთი შემადგენელია, ხოლო ურუქული კი, ამგვარივე პრინციპით ოქროს ჩარჩოში ჩასმული აქატების უწყვეტი წყებაა. აღსანიშნავია, რომ ამგვარივე ჯიშის აქა-ტები მოგვეპოვება თრიალეთის კულტურის სხვა ძეგლებიდანაც, კერძოდ, ყა-რაშამბის №1 ყორღანსა (Armenie, 1996:ფერადი ტაბულა), რომელიც მოზრდი-

ლი, უჩარჩოო კულონის სახითაა ყელსაბამში, და ლორი ბერდის შუა ბრინჯაოს ხანის №79 და № 65 ყორლანებში (Devedjian, 2006: ტაბ. X_{5,6}), სადაც ეს უკანასკნელი მხოლოდ მძივების სახითაა ჩართული ყელსაბამში. ჯერჯერობით მხოლოდ ამ სამი პუნქტის კომპლექსებით შემოიფარგლება თეთრძარღვიანი აქატის აღმოჩენის შემთხვევები საკვლევი პერიოდის სამხრეთ კავკასიაში. მათგან კი მხოლოდ წალკის №8 ყორლანის აქატის კულონის პრეზენტირების სტილი იმეორებს ურუქის ცნობილი ყელსაბამისას, რითაც ცხადი ხდება შუმერული ტრადიციის გავლენა თრიალეთის კულტურის ოქრომჭედლობაზე. როგორც ჩანს, ადგილობრივი ელიტისათვის სასურველ, პრესტიულ და იმ ხანისათვის მოდურ წინააზიურ სტილს უკვე შემოეღწია სამხრეთ კავკასიაში. ამ ცოდნას ზედმინევნით დაუფლებულ და შემოქმედებითად გამზიარებელ ადგილობრივ ოქრომჭედელს მისი ოსტატურად გამოყენებითა და შუმერული ნიმუშის სტილის გათვალისწინებით უნდა შეექმნა სწორედ თოთხმეტ-მძივიანი ყელსაბამის დახვეწილი აქატის კულონი.

ვფიქრობთ, რომ თრიალეთის კულტურისათვის დამახასიათებელი ხდება (თანაც ერთბაშად და მოულოდნელად) უცხო კულტურული ტრადიციის გაზიარება-ათვისება, ადაპტირება და ადგილობრივ ოქრომჭედლურ ტრადიციასთან შეხამება, რაც მხატვრული ხელოსნობის დარგის აყვავების ერთერთ წინაპირობად იქცა.

აქატის კულონის გამორჩეული ნიმუშის ანალიზს დავასრულებთ იმ სიახლის ჩვენებით რაც მასზე საგანგებოდ დაკვირვების შედეგად ჩამოგვიყალიბდა და რაც მიუთითებს ამ არტეფაქტის გაფორმების მრავალფეროვან სტილისტურ ნორმებზე. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება სამი სხვადასხვა სტილით შესრულებულ ინკრუსტირებას, ესაა: 1. ირგვლივ ცვარათი შემოვლებულ მაღალ თვალებუდები ჩასმულ სარდიონის ქვებს, რომლებიც გარდა კულონის ჩარჩოზე რამდენიმე ადგილას დასმისა, ასევე ფარავს, ამ ყელსაბამის ყველაზე მსხვილ ინკრუსტირებულ მძივსაც (Куфтин, 1941: ტაბ. XCIV), 2. ამ ყელსაბამის ბოლოებისკენ წყვილ-წყვილად მოცემულ ყველაზე მცირედიამეტრიან, ერთგვარი ტიპის მძივებს, რომლის ფართოდ ამოჭრილ წრიულ ღიობში ინკრუსტირებულია მუქი სარდიონის თვლები და, ბოლოს, 3. ესაა ჩვენს მიერ ზემოთ დაწვრილებით განხილული, ოქროს გადაშლილი ნახევარწლიური ფორმის ფართო, ბრტყელ ჩარჩოში ორგინალურად მოდელირებული აქატის ფირფიტა შუაში ვერტიკალურად გაფორმებული ოქროს ფირფიტით. ესაა ინკრუსტირების სამი სახესხვაობრივი სტილით მოცემული ვერსია, რაც მიუთითებს, რომ თრიალეთელი ხელოსანი ზედმინევნით ფლობდა ამ ტექნიკურ ხერხს და გემოვნებიანად და შემოქმედებითი მიდგომით ავითარებდა მას. მათი საერთო ნიშანი კი ისაა, რომ ყველა ეს ინკრუსტირება ოქროს ჩარჩოშია მოცემული.

გარდა ამისა, სხვა ნიუანსიც იქცევს ყურადღებას ყელსაბამში. ერთის მხრივ ესაა ადგილობრივი ოქრომჭედლური ტრადიციისათვის დამახასიათებელი სფერული მძივები, ორნამენტირებული ზოგი პუნქტით, სხვები კი გავარსისა და ცვარას ან ინკრუსტაციით შემკული ორნამენტით, ხოლო, მეორეს

მხრივ, კი ყელსაბამის ცენტრალურ კომპონენტად ჩართული შემოტანილი აქატისაგან მოდელირებული უცხო სტილის მქონე კულონი. ამ თავისებურებებზე დაყრდნობით, რომლებიც სხვა მრავალფეროვნი დახვეწილი ტორევტიკის ნიმუშებითაც მკაფიოდ ჩანს (Puturidze, 2017: 213-228), ვფიქრობთ, რომ თრიალეთის ოქრომჭედლობა ითვისებს, გადახარშავს და ზოგჯერ ტრანსფორმირებულადაც იძლევა საკუთრივ მისთვის ანუ ლოკალურის გვერდიგვერდ, უცხო სტილისა და ტექნიკური ხერხების ინოვაციურ მხატვრულ პროგრამას. ამგვარი ინდივიდუალური ხასიათისაა სამხრეთკავკასიური განხილული კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ნაწარმი, რომელიც ცხადად იკვეთება ადგილობრივთან ერთად აშკარად წინააზიური სტილისა და მასთან ადაპტირებული ტენდენციები. ეს მომენტი ჩანს უნიკალური ყელსაბამის აქატის კულონშიც.



გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ფიცხელაური კ., სამხრეთ-აღმოსავლეთ კავკასიის ეთნოკულტურული სისტემა ბრინჯაო-რკინის ხანაში, თბილისი, 2013
2. ფუთურიძე მ., შუმერის გავლენის ამსახველი არტეფაქტების შესახებ თრიალეთის კულტურაში, აღმოსავლეთმცოდნეობა, №9, თბილისი, 2020, 194-209
3. Arménie. Trésors de l'Arménie ancienne des origines au I^e siècle, Paris, 1996
4. Devedjian S., Lori Berd II (Bronze Moyen), Erevan, 2006
5. Maxwell-Hyslop K.R., Western Asiatic Jewellery c. 3000-612 BC, London, 1971
6. Puturidze M., On the Origins and Development of Gold Working in the Middle Bronze Age Trialeti Culture, in: At the Northern Frontier of the Near Eastern Archaeology. Recent Research in caucasia and Anatolia in the Bronze Age. SUBARTU, XXXVIII, Turnhout, 2017, 213-228
7. Куфтин Б., Археологические раскопки в Триалети, Опыт периодизации памятников, Тбилиси, 1941

მზია ჩიხრაძე

გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
უფროსი მეცნიერ – თანამშრომელი

ტრანსფორმაციაზე, ხალხურის გზა – ბათუ სიხარულიძე

საბჭოთა კავშირის დაშლისა და საქართველოში იმ დროს მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების გამო, აქ რთული ეკონომიკური და სოციალური გარემო შეიქმნა. ეს გარემოება განსაკუთრებით ხელოვნებას შექმნა და ახალგაზრდა მხატვრები იძულებული გახდნენ თავიანთი შემოქმედებითი განვითარების ახალი გზები მოენახათ. მათი უმრავლესობა უცხოეთში ემიგრირდა, წასვლის მიზეზი სხვადასხვა იყო, თუმც მთავარ მოტივაციად მაინც საბჭოთა კავშირის დახურული კულტურული სივრცის გარღვევა და თანამედროვე დასავლეთის სახელოვნებო სივრცესთან ინტეგრაციის სურვილი რჩებოდა.

თანამედროვე სამყარო, გლობალიზაციისა და ინტეგრაციის პირობებში, მსოფლიოს ერთიანობასა და ტერიტორიებს შორის დისტანციების შემცირებას სთავაზობს. დღევანდელი მსოფლიოს რუკა და დაახლოებული კულტურული სივრცეები თანამედროვე შემოქმედს ხელოვნების კოსმოპოლიტურ ხასიათს კარნახობს. უახლესი ხელოვნება გამლილია სივრცეში, სადაც ეროვნული მახასიათებლები ნელ-ნელა ქრება. თუმც შემოქმედის გენეტიკური და პერსონალური მეხსიერება კვლავ ინარჩუნებს ინტუიტიურ თუ გაზრებულ ბმას თავის კულტურულ ფესვებთან.

თანამედროვე ხელოვნების ინტეგრაციის პირობებში, მას შემდეგ, რაც შესაძლებელი გახდა საქართველოც მოქცეულიყო თანამედროვე სამყაროს არეალში და ქართველი ხელოვანები ჩართულიყვნენ აღნიშნულ პროცესში, ბათუ სიხარულიძე, თავისი გამორჩეული შემოქმედებითა და პედაგოგიური შესაძლებლობებით კულტურული ინტეგრირების პროცესს განუყოფელი და უმნიშვნელოვანესი ნაწილი გახდა. მან, გარდა საუკეთესო ქანდაკებების შექმნისა, დიდი ღვანწლი გასწია საერთაშორისო მასშტაბით მოქანდაკეთა და ხელოვანთა თაობების აღზრდაში.

მოქანდაკემ საქართველოში მიღებულ აკადემიურ ცოდნაზე დაყრდნობით საკუთარი მხატვრული სისტემა შექმნა, რამაც ფიგურატიული ქანდაკების ტრანსფორმაცია-აბსტრაგირების გზაზე გაიარა. მისი ხელოვნება ტრადიციულ ესთეტიზმს არ გაურბის, ის აგრძელებს მოდერნიზმით დაწყებულ ისტორიისა და იმ “უნებური რეტროსპექტივას” ნაწილი ხდება, რომელიც “იზმების” ახალ რედაქციას (ნეოავანგარდი, პოსტავანგარდი, ტრანსავანგარდი) გვთავაზობს. ბათუს შემოქმედება, მიუყვება რა ისტორიულ ნარატივს, იმავდროულად, თანამედროვე ხელოვნების იმ კონტექსტში ექცევა, როცა ნებისმიერი რამ შეიძლება გახდეს “პოსტ-ისტორიული პერიოდის” ხელოვნება.

ბათუ სიხარულიძის ქანდაკება პოსტმოდერნული მრავალგვარი კულტურის ორგანული ნაწილია. მოდერნული ესთეტიკისა და ხელოვნების ფორმა-ლური მხარის ტრანსფორმირების გზით მოდერნისტული ხაზის გაგრძელებისას, მის მხატვრულ მეთოდებსა და ესთეტიკურ მიდგომებს გვიანი მოდერნიზმის წიაღში უდევს სათავე. გარდა ფორმლური ანალიზისა, მის ხელოვნებაში ხშირადაა თემის კონცეფტუალური განვითარება, რასაც ის საკუთარ მხატვრულ ენას უსადაგებს, ენას, რომელიც ტრანსფორმირებულ ფორმასა და მოდერნულ ესთეტიკაზეა დაფუძნებული. მისი ამოსავალი ყოველთვის არის ფორმა, მისი მხატვრული გააზრება და ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდაკავშირება-შერწყმა. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი თანამედროვე ხელოვნების მკვლევარი თვლის, რომ "... ამჟამად ხელოვნების ისტორია დასრულდა – არაფერი ახალი აღარ იქმნება, იმდენად, რამდენადაც მხატვრული ფორმადემნადობის შესაძლებლობების რეპერტუარი ამონურულია", ბათუ ეძებს თავისი კონცეფციების ახალ ვიზუალურ გადაწყვეტას და ამ გზაზე ის მოდერნული ფორმების ახალ, წინნასულ დონეზე განვითარებას გვთავაზობს. ის ყოველთვის რეალობიდან ამოდის და სამყაროში არსებული საგნებისა და ფორმების განზოგადებით, მანიპულირებით, ზოგჯერ აბსტრაგირებითაც კი ქმნის ამ სამყაროს სახე-ხატებს.

ბათუ სიხარულიძე ქალაქ ქუთაისში დაიბადა. ქანდაკების ხელოვნებით ბათუს დაინტერესება ღრმა ბავშვობიდან დაიწყო. მისი ბიძა – ტიტე სიხარულიძე მოქანდაკე იყო, ასევე, სკულპტორი გახლდათ მისი ბიძაშვილი, მასზე ათი წლით უფროსი, დავით სიხარულიძეც. მათმა შემოქმედებამ და გარემოცვამ განაპირობა ბათუს ქანდაკების ზღაპრულ სამყაროში შესვლა. მათვე წამოიყვანეს 14 წლის ბიჭი ქუთაისიდან თბილისში და ისეთ გარემოცვაში აღზარდეს, სადაც მაქსიმლურად განვითარდა მისი მხატვრული ნიჭი და შემოქმედებითი პოტენცია.

თბილისში ბათუმ იაკობ ნიკოლაძის სამხატვრო სასწავლებელში ჩააბარა. ეს ხელოვანისთვის ფანტასტიკური გამოცდილება იყო. გარდა იმისა, რომ მან ისწავლა ხელოვნების და კერძოდ, ქანდაკების საფუძვლები მისი განათლებისა და წარმატებული შემოქმედებითი გზის დასაწყისი ამ სასწავლებლის საუკეთესო პედაგოგებსა და მის მეგობრებს, შემდეგში ცნობილ მოქანდაკეებს უკავშირდება.

მერე კი იყო თბილისის სამხატვრო აკადემია. სადაც მეოცე საუკუნის დასაწყისში დიდი გამოცდლებისა და ნიჭის მქონე მოქანდაკეებმა – ნიკოლოზ კანდელაკმა და იაკობ ნიკოლაძემ, შეძლეს საფუძველი ჩაეყარათ ქართული ქანდაკების სკოლისთვის, სადაც ერთმანეთს ერწყმოდა ნიკოლაძისეული პლასტიკა, მოქნილობა, ფორმის სიზუსტე, ხასიათის სიმძაფრე და კანდელაკისეული განზოგადებული სკულპტურული ფორმებით აზროვნება და ინდივიდუალური მახასიათებლების გამოკვეთა. სწორედ ამ საფუძვლებზე აღიზარდა ბათუ სიხარულიძე. მან დაამთავრა სკულპტორ გოგი ოჩიაურის კლასი, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა მის პროფესიულ და ზოგად განვითარებაში. აკადემიის პროფესურის წარმატებული სასწავლო კონცეფცია, მათი მიდგომე-

ბი, ურთიერთობა სტუდენტებთან შემდგომში ძალიან გამოადგა ბათუს თავის პედაგოგიურ კარიერაშიც. აკადემიის დამთავრების შემდეგ ბათუ სიხარული-ძემ სწავლა საკავშირო ხელოვნების აკადემიის ასპირანტურაში განაგრძო, მოქანდაკე მერაბ მერაბიშვილის ხელმძღვანელობით. 1991-1994 წლებში კი ბათუ თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტზე, მერაბ ბერძენიშვილის სახელოსნოში ასწავლიდა ხატვასა და ქანდაკებას.

1994 წელს ბათუ ტოვებს საქართველოს. ის ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადადის საცხოვრებლად. ვირჯინიის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ბათუ შვიდი წლის განმავლობაში ასწავლიდა ნატურიდან ხატვას, ანატომიას, თიხაში ძერნვას და ფრესკულ მხავრობას. სამუშაო კონტრაქტის დამთავრების შემდეგ, ბათუ ერთი წელი ჩრდილოეთ ვირჯინიაში, ჯორჯ მეისენის სახელმწიფო უნივერსიტეტში ასწავლიდა ხატვას. 2004 წელს მან ბოსტონის უნივერსიტეტის მიერ ქანდაკების კათედრის ასოცირებული პროფესორის თანამდებობაზე გამოცხადებულ კონკურსში გაიმარჯვა. ხოლო ერთ წელიდან ის კათედრის გამგე გახდა. ასე დაიწყო ბათუ სიხარულიძის კარიერა ამერიკის ერთ-ერთ საუკეთესო უნივერსიტეტში, სადაც მან 15 წელი დაჰყო.

ბოსტონის უნივერსიტეტში ბათუს პქონდა საკუთარი სახელოსნო, რომელიც მუდამ ღია იყო სტუდენტებისთვის. მათ შეეძლოთ თვალი ედევნებინათ მოქანდაკის მუშაობის პროცესისთვის. სახელოსნოში ბათუ ხშირად რამდენიმე პროექტზე ერთად მუშაობდა, ქმნიდა როგორც კამერულ ნამუშევრებს, ასევე, მონუმენტური ქანდაკებების ჩანახატებს, რომლებსაც ავტორი საერთაშორისო თუ ადგილობრივ სიმპოზიუმებს, შოუებსა და კონკურსებზე საგანაცხადო ესკიზებად იყენებდა.

ბათუ სიხარულიძისთვის ამერიკული თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი მულტიეთნიკურობა ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩნდა, სადაც მისი შემოქმედება სინთეზურად ჩაეწერა თანამედროვე ხელოვნების მრავალფეროვან კალეიდოსკოპში. პოსტმოდერნისტული კულტურისთვის უცხო ეროვნული ფორმა ბათუსთან ვიზუალურად თითქოს არც კი იკითხება, ვიზუალურ-ფორმალური თვალსაზრისით მისი ხელოვნება ინტერნაციონალური და გლობალურია, მაგრამ მის მიერ შექმნილ ვიზუალურ მხატვრულ სახეებსა და იმიჯებში კოდირებული იდენტობა, გამოცდილება, ღირებულებები, განცდა, ტკივილი და ტრამვაც კი მისი ტერიტორიულ-ისტორიული და კულტურული ბმიდან მოდის, რაც ხშირად მისი ხელოვნების თემატური თუ ემოციური ინსპირაციის განმაპირობებელია.

მისი ხელოვნება ქართული შუასაუკენების ხელოვნებიდან, ჭედურობა-რელიეფებიდან, ტრადიციული ორნამენტიდან იკვებება. ს, ასევე, მიმართავს ძველ კლასიკურ ხელოვნებას, იქნება ეს ანტიკური საბერძნეთი, რომი, თუ ეგვიპტური ხელოვნება. მის ქანდაკებაში ხელოვნების ისტორიის საგანძურია დალექილი და მოქანდაკე ამ ისტორიის ორგანული განვითარების გზას მიუყვება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბათუ სიხარულიძე იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც ბედისა თუ უბედობის ირონიით (უბედობას ვამბობთ, რადგან

ამ თობას მოუწია საბჭოთა კავშირის დაშლით გამოწვეული ნგრევისა და არეულობის საკუთრივ თავის თავზე გადატანა 1989-93 წლებში), აცდა გამოშიგნული, აზრისა და განცდისგან დაცლილი პროპაგანდული ხელოვნების დაკვეთას. მათ არ უკეთებიათ, ზემოდან ნაბრძანები, ბელადებისა და საბჭოთა “გმირების” პორტრეტები. მათვის უკვე გახსნილი იყო გზა თავისუფალი შემოქმედებისკენ. და ბათუ სიხარულიძეც, კლასიკური ფორმის საკუთარ მხატვრულ პრიზმაში გატარების გზით, ფიგურატიული ქანდაკების სპეციფიკურ გამომსახველობას ქმნის. მასთან დიდი მნიშვნელობა აქვს როგორც ქანდაკების დეკორატიულ გადაწყვეტას, ისე ფორმისეულ ღრმა ანალიზს და ისეთი სახვითი რეალობის შექმნას, სადაც სკულპტურის ყოველი დეტალი შეგრძნობილი და სისტემურად გააზრებულია, მათ შორის, ფორმა, მასალა, მასშტაბი, ტექსტურა, ფაქტურულობა, დრო და სივრცის ფაქტორები. მხატვრული იდეა კი ტექსტში გამოიხატება, რომელიც ფორმისა და პლასტიკის ანბანზეა აგებული და სივრცეში წასაკითხადაა გამიზნული.

ბათუ სიხარულიძეს არ ეთმობა საგნების ფორმა და მოხაზულობები, მათი პლასტიკური დამუშავება, მასალასთან მიმართება და მარადული საკითხების ვიზუალურ ხატებად ქცევა არის ხელოვანის უმთავრესი ამოცანა. თავისი ნიჭისა და უტყუარი მხატვრული ინტუიციის წყალობით კი ყოველთვის ახერხებს ხშირად მეტაფორად ქცეული ვიზუალური ფორმა დრო-სივრცის ელემენტად აქციოს.

ხელოვანი მიდის ისტორიულ სიღრმეებში, იკვლევს მითოლოგიურ თურელიგიურ თემებს, ინტერესდება მუდმივი ლირებულებებით, ფსიქოლოგიზმითა და შინაგანი გამომსახველობით და ყოველივეს ქანდაკების ენაზე ამეტყველებს. მისი აბსტრაქტულად სტილიზებული, ტრანსფორმირებული ფიგურატიული გამოსახულებები სხვადასხვა ხელშესახებ ტექსტურასა და ფორმადექმნადობის ვარიაციებს გვთავაზობს, რომლებიც დინამიკურად ვითარდება დროსა და სივრცეში. ბათუსთვის, ისამუ ნოგუჩის მსგავსად, “ქანდაკების არსი სივრცის შეგრძნებაა, ჩვენი არსებობის გაგრძელებაა სივრცეში”. ბათუ სიხარულიძის მიერ შექმნილ-შეწყვილებული პოზიტიური და ნეგატიური ფორმების ერთობა, სივრცეში განვითარებული უესტის მნიშვნელობას ატარებს და მასში განსახიერებულია ხელოვანის გრძნობები და განცდები სამყაროს, ადამიანის და კაცობრიობის მუდმივი ლირებულებების მიმართ. ყოველივე ამას მოქანდაკე მოცულობების, შინაგანი დაძაბულობის, რითმის და ზედაპირის დამუშავების ხარისხის მეშვეობით გადმოსცემს.

ბათუს ხელოვნება სივრცეში განვითარებული პლასტიკაა, რომელიც ხშირად სამგანზომილებიანი და ორგანზომილებიანი ფორმების ზღვარზეა. მიუხედავად დეკორატიული დატვირთვისა, მისი ქანდაკება არასდროს გადაიზრდება ორნამენტში. მისთვის მნიშვნელობა აქვს, აკეთებს ის კამერულ სკულპტურას, თუ დიდ, მონუმენტურ ქანდაკებას და ამის მიხედვით ცვლის მიდგომებს, თავის სამეტყველო ენას. ხელოვანი ხშირად საკუთარ ნიჭისა და ინტიუციას ენდობა და მიუყვება შინაგანად ნაკარნახევ გზას. მაგალითად, იყო შემთხვევა, როცა ბათუმ ქანდაკებისგან ნარჩენი თიხა აიღო და სტუდენტებს

უხსნიდა, რომ წებისმერი მასალა შეიძლება გამოდგეს სამუშაოდ, ამიტომ არ უნდა გადაიყაროს. ამ პროცესში მან ხელი მოუჭირა თიხას, რომელზეც მისი ხელის ანაბეჭდი აისახა. შემდეგ თიხის ამ ფორმაზე მან ნახატი დაიტანა ნაჭ-დევების სახით, მოგვანებით კი ეს სპონტანურად შექმნილი “ჩანახატი”, დიდი გრანიტის ქანდაკების მოსამზადებელ ნიმუშად გამოიყენა. სწორედ ეს მცირე ზომის ქანდაკება – “თავი”, დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე თავისი მოულოდნელი მოხაზულობებით, ექსპრესიულობითა და იმ ცოცხალი გამომ-სახველობით, რაც მხოლოდ შინაგანი განწყობის მასალიდან სპონტანურად, ინტუიტიურად გამოტანითაა შესაძლებელი. ქანდაკება იქცა ხელოვანის უეს-ტად, ერთგვარ ავტოგრაფად, რაც მისი სულიერი განწყობის ნაკვალევს ატა-რებს, როცა მასალის ავტონომიურობა და გამომსახველობა მაქსიმალურადაა ამეტყველებული.

ფორმადექმნადობის გზაზე ის შინაგანად შეიგრძნობს მასალას, იმისდა მიხედვით, თუ რა თემას ავითარებს, ის სხვადახვა მეთოდით მუშაობს – ფორმის დამატება კარკასზე – შიგნიდან გარეთ, ან მასალის გამოთავსუფლე-ბა, გარედან შიგნით და ყოველთვის სიღრმისეულად იაზრებს ფორმის პლას-ტიკას, მის გამომსახველობით ლირებულებებს და მის ურთიერთკავშირს სივ-რცესთან მიმართებაში. მისი ქანდაკება გამოაცვენს, რომ ხელოვანი “მუშა-ობს თავისი გრძნობებით, და სავარაუდოდ, ამუშავებს მათ ქანდაკების მეშვე-ობით.”

ბათუსთვის საგნების არსიც რეალურია. “რეალური არა გარეგნული ფორმა, არამედ მისი არსია,” ამბობდა კონსტანტინ ბრანკუში. თუმც ბათუს-თვის ეს რეალობა, სწორედ გარეგნულ ფორმაში აისახება ქანდაკების ენაზე ამეტყველებული.

სკულპტორი ხშირად მიმართავს მასალის დაფერვას, ფერწერული ელე-მენტის დამატებითა და, შესაბამისად, სახვითობის გაზრდით კიდევ უფრო ამ-დიდრებს მისი ქანდაკების გამომსახველობას. ამასთანავე, გარკვეული ბუნდო-ვანებაც შემოაქვს თავის სკულპტურაში, რადგან უმეტესად ძნელია, ამოიცნო, ცვილით დაფარული და ფერით დამუშავებული ზედაპირების მიღმა, მარმარი-ლოს ქვის ფაქტურა, ანდა, ბრინჯაოსფერი ტექსტურის შიგნით, ამოიკითხო სანთლით ნაძერნი ფორმების დენადი პლასტიკა. ეს მოქანდაკის ხერხია, რო-ცა ის თავისი ამოცანის ძირითადი ფაბულის განვითარებისას, იყენებს მასა-ლის თვისებებს, მაგრამ, იმავდროულად, მათ დამატებით გამომსახველობას ანიჭებს, ფერისა და შესაბამისად, ახალი ტექსტურის დამატებით.

ხელოვანს არ ეთმობა ფიზიკური სამყარო, იმისთვის, რომ უარი თქვას მასზე და აბსტრაქციის მეშვეობით მხოლოდ ფორმის პლასტიკასა და ფორმა-ლური ელემენტების გამომსახველობაზე გადაიტანოს ყურადღება. თუმც სწო-რედ ფიზიკური სამყაროს ფორმისეული გადამუშავება, აბსტრაგირება, დე-ფორმაცია, რეალობის ტრანსფორმაცია და გარდაქმნილი ნატურალური ფორ-მების ჰარმონია და მუსიკალობა, მისი მხატვრული ენის ძირითად სამეტყვე-ლო საშუალებად რჩება. თავად შემოქმედი ამბობს, “როგორც მუსიკაში, ქან-დაკებაშიც ჰარმონიას აქვს მნიშვნელობა. დადებით ფორმას ნეგატიური

ენაცვლება. როგორც კომპოზტორი წერს, ისე ვიწყებ ამ ფორმების ერთმანეთთან შეთანხმებას, შეკავშირებას, ჰარმონიულ ერთობად შეკვრას. ამის კეთება სასიამოვნოა, თითქოს მუსიკალურ ჰარმონიას ვქმნი. მე მიყვარს ფორმა და მათი კომბინაციები!" ამ სიყვარულს გვიზიარებს ბათუ სიხარულიძე თავისი ხელოვნებით და ჩვენც იმ მარადიული ღირებულებების თანაზიარს გვხდის, რაც ხეში, ქვაში თუ ბრინჯაოში აამეტყველა შემოქმედმა.

ამერიკის შეერთებული შტატების მულტიკულტურულ ხელოვნებაში, რომელსაც ცვლანაირობა, მრავალგვარობა ახასიათებს, სინთეზურად ჩაეწერა ბათუ სიხარულიძის შემოქმედება. პოსტსაბჭოთა საქართველოდან გამოსულმა ხელოვანმა მკაფიოდ მონიშნა თავისი ინდივიდუალური ადგილი ამერიკის ხელოვნების რუკაზე და თავისი ორგინალური შემოქმედებით საკუთარი ფერადებიც შეიტანა მასში. როგორც ჯერ კიდევ მეოცე საუკუნის დასაწყისში ამბობდა დავით კაკაბაძე, სწორედ ეს არის გზა, რომ მოხდეს "ქართული თვისებებით და ტემპერამენტით, თანამედროვე ცხოვრების განცდა და მისი გამოსახვა საკაცობრიო ჭერის ქვეშ", როცა "ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებული" ხელოვნება დასავლურთან ინტეგრირების გზით "საერთაშორისო მნიშვნელობას" იძენს.



შებოჭილი კაცი. თიხა, ენკაუსტიკა



ავტოპორტრეტი. გამომწვარი თიხა



კაცობრიობის საკურთხეველი.



ბრინჯაო თამაში ბრინჯის მინდორში.

ბრინჯაო

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაგრატიშვილი ქ., აბესაძე ი., შალვა ქიქოძე, კულურული მემკვიდრეობა, თბილისი 2005.
2. Belting H., The End of History of Art? The University of Chicago Press, Chicago and London 1987.

3. ბრანკუში კ., წიგნიდან Gardner's Art through the Ages- The Western Perspective, Volume II (14th Edition).
4. კაკაბაძე დ., ჩვენი გზა, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი 1983.
5. მური ჰ., წიგნიდან Warren Forma, 5 British Sculptors (Work and Talk). New York: Grossman Publishers, 1964.
6. ნოგური ი., წიგნიდან Marin R. Sullivan, Alloys: American Sculpture and Architecture at Midcentury, Princeton University Press 2022.
7. რობაქიძე გრ., “ერის სული და შემოქმედება”. სახალხო გაზეთი, 12 აპრილი 1913.
8. Hepworth B., A Pictorial Autobiography (London: Tate Gallery, 1978).

ნანა გელაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
პროფესორი

იაპონიი სახვითი ხელოვნების განვითარების ეტაპები

იაპონური სახვითი ხელოვნების ფესვები შორეულ წარსულში იღებს სა-თავეს. ჯერ კიდევ უძველესი – იაიის ეპოქის დროიდან (ძვ. წ. III – ახ. წ. III ს. ს.) შემონახულია სხვადასხვა არტეფაქტზე შესრულებული პრიმიტიული ნა-ხატები. თუმცა, ნამდვილი ფერწერული ნამუშევრების შექმნა (ტილოზე, ქა-ლალდზე, აბრეშუმზე) იაპონიის არქიპელაგზე მხოლოდ კონტინენტური ფერ-წერის გაცნობის შემდეგ დაიწყო. ისტორიული განვითარების საწყის ეტაპზე იაპონიის საზოგადოებრივი ცხოვრების თითქმის ყველა სფეროზე ძლიერი იყო ჩინური ცივილიზაციის და გამოცდილების ზეგავლენა, მათ შორის, სახ-ვით ხელოვნებაზეც. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უცხო ელემენტების გადმოღების მიუხედავად, იაპონური ხელოვნების დარგები მუდამ ინარჩუნებ-დნენ თვითმყოფადობას, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ ორიგინალურ სტილს და ხელნერას.

კონტინენტური ზეგავლენა იაპონურ სახვით ხელოვნებაზე თავდაპირვე-ლად დაკავშირებული იყო VI საუკუნის შუა ხანებში, კორეის ნახევარკუნძუ-ლიდან იაპონიაში ბუდიზმის გავრცელებასთან. შესაბამისად, VII-VIII საუკუნე-ებში იაპონიის მინა-ნყალზე აგებულ პომპეზურ ბუდისტურ ტაძარ-მონას-ტრებს და პაგოდებს ბუდისტური თემატიკის ფრესკები, ბუდას და სხვა ბუ-დისტურ ღვთაებათა გამოსახულებები ამშვენებს (Cañypó, 1972: 86; Varley, 1984: 25). ასე რომ, ხსენებულ პერიოდში იაპონიაში აყვავებას განიცდიდა რე-ლიგიური ფერწერა და ქანდაკება, კერძოდ, ეს იყო ბუდისტური კულტურის “ოქროს ხანა”, როდესაც იაპონიის დედაქალაქი იყო ნარა (710-784).

ზოგადად, იაპონური ფერწერა უანრების და მიმდინარეობების ფართო სპექტრს მოიცავს. საუკუნეთა მანძილზე პოლიტიკურ, სოციალურ-ეკონომი-კურ და კულტურის სფეროებში მიმდინარე ცვლილებების პარალელურად, ერთმანეთს ენაცვლებოდა სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა მიმდინარეობა, მათი თემატიკა, სიუჟეტები, ფერთა გამა და სხვ. ამასთან, თითოეული მათგა-ნი ორიგინალური და გამორჩეული ნიშან-თვისებებით ხასიათდება. იაპონური ფერწერის უანრობრივი სიმრავლიდან გამომდინარე, ყურადღებას ვამახვი-ლებთ მხოლოდ უმთავრეს მიმდინარეობებზე, რომლებმაც ფრიად მნიშვნე-ლოვანი კვალი დატოვეს არა მხოლოდ იაპონური, არამედ მსოფლიო ფერწე-რის ისტორიაში.

ბუდისტური ფერწერის უძველეს ნიმუშებად და შედევრებად აღიარე-ბულია იაპონიის ისტორიულ დედაქალაქ ნარაში, ჰორიუჯის და ტოდაიჯის სატაძრო კომპლექსების კედლის ფრესკები, რომლებზეც გამოსახულია ბუდას

ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდი. მათი ავტორები ჩინელი და კორეელი პროფესიონალი მხატვრები იყვნენ, რომლებსაც იმსანად იაპონიის ხელისუფლება მშენებლებთან, ხუროთმოძღვრებთან და სხვა პროფესიის ოსტატებთან ერთად, კონტინენტიდან იწვევდა (Шесть веков Японской живописи, 1989: 85). ბუდისტურ თემატიკასთან დაკავშირებულ ფერწერას იაპონიაში ბუცუ-გა ენოდა (იაპონურად ნიშნავს – ბუდისტურ სურათს). იმავდროულად, იაპონიაში საერო ხასიათის ფერწერული ნამუშევრებიც გამოჩნდა, რომლებზეც ჩინელი იმპერატორები, ჩინეთის სასახლეები, პეიზაჟები, ჩინური გარეგნობის და ჩაცმულობის ადამიანები იყო გამოსახული. ჩინური ფერწერის მიბაძვით შექმნილმა ნამუშევრებმა იაპონიაში კარა-ეს (ანუ ჩინური ფერწერა) სახელწოდება მიღო (Varley, 1984: 77).

IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე სახვითმა ხელოვნებამ რადიკალური სახეცვლილება განიცადა, გაჩნდა სპეციფიკური იაპონური შტრიხები და გამომსახველობითი საშუალებები. ქრონოლოგიურად აღნიშნული პროცესები გამოკვეთა ჰეიიანის (თანამედროვე – კიოტო) ეპოქაში (794-1185), კიდევ უფრო მრავალმხრივ განვითარებას კი მომდევნო – კამაკურას პერიოდში (1192-1333) მიაღწია. იაპონელ მხატვართა შემოქმედების მუზად უკვე იაპონური რეალობა იქცა, მათი ნამუშევრების კომპოზიცია სპეციფიკური ეროვნული იყო და ჩინური ფერწერის არცერთ კატეგორიას აღარ მიესადაგებოდა. ფერწერის ამ ახალ მიმდინარეობას ეწოდა იამატო-ე (იაპონურად ნიშნავს – იაპონურ სურათს), რომლის ფუძემდებელი იყო გამოჩენილი მხატვარი კოსე-ნო კანაოკა (Cəhəcom, 1999: 255). იამატო-ეს ნახატებზე უმთავრესად გამოსახული იყო ცხოველები, ჩიტები, ყვავილები, მთები, წელინადის დროები, ბუნების პეიზაჟები. ხაზგასმული იყო ადამიანის მჭიდრო კავშირი გარემომცველ ბუნებასთან, რაც ესოდენ აქტუალური იყო და არის იაპონურ ხელოვნებაში. იამატო-ეს ფერწერა გამორჩეულია კომპოზიციის ორიგინალურ აგებით, ფერთა სიუხვით და სიმკვეთრით, რომლებიც საოცარი ოსტატობითაა ერთმანეთთან შეხამებული. მისთვის დამახასიათებელია, ასევე, რბილი და დინამიური ხაზები, ნახატის ინტერიერის მიმართ (Sañypo, 1972: 86-87). იამატო-ეს ფორმირების პერიოდში მხატვრობა იაპონიაში უკვე ცალკე პროფესიის სახით არსებობდა და ის მემკვიდრეობითი იყო. აღსანიშნავია, რომ სურათები უმთავრესად შირმებზე და გასაწევ ტიხერებზე იხატებოდა, რაც დაკავშირებული იყო იმ პერიოდის არისტოკრატთა საცხოვრებლების სპეციფიკასთან. კერძოდ, ოთახებს შორის არ იყო კედლები, საჭიროების შემთხვევაში ამ მიზნით შირმები, ფარდები ან დასაკეცი ტიხერები გამოიყენებოდა, რომლებიც, იმავდროულად, საცხოვრებლებს ამშვენებდნენ თავიანთი მრავალფეროვანი მოხატულობით. ამიტომაცაა, რომ შუა საუკუნეების იაპონელ მხატვართა ნამუშევრები სწორედ ტიხერებზე და შირმებზეა შესრულებული.

ადრეული ჰეიიანის პერიოდში რელიგიური სახვითი ხელოვნება უნინდებურად წარმატებით აგრძელებდა განვითარებას. ბუდისტურ ფერწერასთან ერთად, ამაში იგულისხმება ბუდას და ბუდისტურ ღვთაებათა ქანდაკებები,

რომელთა გარეგნულ იერ-სახეში უკვე ადგილობრივი იაპონიზირებული შტრიხები იყო გამოკვეთილი (გელაშვილი, 2012: 120). ყურადღებას იმსახურებს ხსენებულ პერიოდში სპეციფიკური ბუდისტური ფერწერული კომპოზიციის – მანდალას (სანსკრიტულად ნიშნავს – წრეს, დისკოს) განსაკუთრებული პოპულარობა და მნიშვნელობა. მანდალა განასახიერებდა სამყაროს გეომეტრიული სქემას, რომელზეც ბუდისტური წმინდანები იყო განთავსებული სიმეტრიულად, მათი იერარქიული პრინციპის დაცვით. მანდალა ძალზე მნიშვნელოვან ბუდისტურ საკრალურ სიმბოლოდ აღიქმებოდა, ამიტომაც მედიტაციების აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენდა (Культурология, 1998: 313). დიდ ტაძრებში მხატვრების შტატები იყო შექმნილი, რომლებიც მხოლოდ ბუდისტური ფრესკების ფერწერაზე იყვნენ სპეციალიზირებულნი. მათ საქმიანობას კურატორობას უწევდნენ და აკონტროლებდნენ სახელმწიფო მოხელეები, რამდენადაც ბუდიზმი იაპონიის სახელმწიფო რელიგიას წარმოადგენდა (უძველეს ეროვნულ სარწმუნოებასთან – შინტოზმთან ერთად).

X საუკუნიდან სახვითი ხელოვნების ცენტრებმა თანდათან ტაძრებიდან სასახლეებში და არისტოკრატთა რეზიდენციებში გადაინაცვლა. საქმე ის იყო, რომ ელიტარული საზოგადოება იმხანად მეტად გატაცებული იყო ხელოვნების დარგებით, განსაკუთრებით, პოეზით და ფერწერით. როგორც ჩანს, ამის საფუძველზე, ჰერიტაჟის ეპოქის მოგვიანო ეტაპზე იამატო-ეს ძირითად თემად ლიტერატურული ნაწარმოები იქცა, ფორმად კი – ილუსტრირებული მოთხრობა, რომელსაც ემაკიმონო ეწოდა. ეს იყო ჰორიზონტალური გრაგნილი, რომელიც საჭიროების შემთხვევაში, იხვეოდა და მილის ფორმას იღებდა (Varley, 1984: 79). მასზე შესრულებული ნახატები დინამიურად გადმოსცემდნენ ამა თუ იმ მოვლენის განვითარების თანმიმდევრობას. სურათს თან ახლდა ლამაზი კალიგრაფიით შესრულებული განმარტებითი ტექსტი, ანუ მთლიანობაში გამოდიოდა ნახატი-მოთხრობა, რომელიც ხელოვნების სამდარგს აერთიანებდა: ფერწერას, ლიტერატურასა და კალიგრაფიას (Соколов-Ремизов, 1985: 43). ხელოვნების მოღვაწეთა დახვეწილი გემოვნებისა და ოსტატობის წყალობით, თითოეული ხსენებული კომპონენტი ჰიპონიულად ავსებდა ერთმანეთს. ჰერიტაჟის პერიოდში ემაკიმონოსთან ერთად, ფერწერაში განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა ქალთა თემამ. ძირითადად, ეს იყო მათი პორტრეტული გამოსახულებები, რომლებზეც დომინირებდა ერთნაირი, განზოგადებული იერ-სახის ტიპი, მრავალფეროვანი და მრავალფეროვანი ტანსაცმლით, განსაკუთრებული დეტალურობით დამუშავებული შავი ფერის სწორი თმით. იმავდროულად, მათი სხეულის ფორმები საოცარი პლასტიკურობით და ჰერიტაჟის გამოირჩევა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მოგვიანებით იაპონურ ფერწერაში ზემოთ აღნიშნული სტილი შეიცვალა და პორტრეტებზე უკვე ინდივიდუალური პიროვნული მახასიათებელი შტრიხები გამოჩნდა.

XII საუკუნის მიწურულს იაპონიის პოლიტიკურ ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანესი ძვრები მოხდა, რაც სათანადოდ აისახა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროზე. კერძოდ, ხანგრძლივი ფეოდალური შიდა ომების შედე-

გად, იაპონიაში დამკვიდრდა ორხელისუფლებიანობა: ერთი მხრივ, უძველესი დროიდან არსებული საიმპერატორო ხელისუფლება და მეორე მხრივ, ახლად დაარსებული სამხედრო მმართველობა შიოგუნატის (შიოგუნ – იაპონურად ნიშნავს – მთავარსარდალს) სახით (გელაშვილი, 2012: 153-154). ქვეყანაში რეალური ძალაუფლების სამხედრო ფენის ხელში მოქცევით, იაპონიის ისტორიის ახალი ეტაპი დაიწყო. ცხადია, ინოვაციური პროცესები, სხვა სფეროებთან ერთად, კულტურაზეც აისახა. უპირველეს ყოვლისა, დაიწყო ხალხური კულტურის წინ წამოწევა, რომელმაც ახალი მუხტი შეიტანა ეროვნული კულტურის აღორძინების საქმეში. რამდენადაც შიოგუნატის დედაქალაქი კამაკურა გახდა, იმ პერიოდს კამაკურას ხანა ეწოდა, რომელიც მოიცავდა 1192-1333 წლებს. სახვით ხელოვნებაში გაჩნდა დროის შესაბამისი ახალი სიუჟეტები: ბატალური სცენები, სახელოვანი მთავარსარდლების და სამურაების პორტრეტები. პირველად სწორედ ხსენებულ პერიოდში შეიქმნა რეალურ ადამიანთა პორტრეტული გამოსახულებები, რომელთა გარეგნულ იერ-სახეში ინდივიდუალური მახასიათებელი შტრიხები იყო გამოკვეთილი. მავდროულად, ევოლუციურ აღმასვლას განიცდიდა ემაკიმონო, რომელიც ჰეიანის ტრადიციული სტილისგან განსხვავებით, მეტი რეალისტურობით და მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. აღსანიშნავია, რომ ამ სახის ფერწერის რამდენიმე ასეული ნიმუშია შემონახული, რომელთაგან შედევრად აღიარებულია ცნობილი იაპონელი მწერალი ქალის – მურასაკი შიკიბუს (978-1014) კლასიკური რომანის "მოთხრობა გენჯის შესახებ" ილუსტრაციები. მათზე გამოსახულია არისტოკრატთა ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდი, რომლებსაც, როგორც წესი, განმარტებითი ტექსტები ახლავს (Боронина, 1981: 90-91; Murasaki Shikibu, 2006).

დაახლოებით იმავე პერიოდში, ანუ XII საუკუნის მიწურულს, იაპონიაში ჩინეთიდან შეაღწია ძენ-ბუდიზმია, რომელმაც რელიგიურთან ერთად, ახალი ესთეტიკური პრინციპების ფორმირებას ჩაუყარა საფუძველი. მისი ზეგავლენით იაპონიაში შეიქმნა ხელოვნების ისეთი სპეციფიკური დარგები, როგორიცაა: თეატრი ნო, ყვავილთა შეკონვა – იკებანა, ჩას სმის ცერემონია, ახალი მიმდინარეობები გაჩნდა ფერწერაში და პოეზიაში. ძენ-ბუდიზმის კონცეფციის ძირითადი არსი მდგომარეობდა ყველგან და ყველაფერში (განსაკუთრებით გარემომცველ ბუნებაში) სილამაზის, მშვენიერების ძიებაში (გელაშვილი, 2012: 183). სწორედ ძენის პრინციპებიდან გამომდინარე, იაპონიაში წარმოიშვა პეიზაჟური ფერწერის ორიგინალური სტილი „ერთი კუთხის“ სახელწოდებით. იაპონურად მას ვაბი ეწოდება, რაც სიმწირეს, სიღარიბეს ნიშნავს. მოცემულ შემთხვევაში ამ ტერმინის ქვეშ ნახატის ლაკონურად გამოსახვა იგულისხმებოდა ანუ ოსტატის მიერ საღებავის მომჭირნედ გამოყენება და ფიგურების ფუნჯის ერთი მოსმით გამოსახვა (პრონიკოვი, ლადანოვი, 1991: 176; Судзuki, 1993: 409-410). მაგალითად, შემოდგომის გამოსახვისთვის საკმარისი იყო გამხმარ ტოტზე მობუზული ჩიტის ან გაყვითლებული ფოთლის დახატვა. ამგვარი ნახატები მნახველში დაფიქრებას აღძრავს, რამდენადაც ერთი შეხედვით დაუსრულებელ სურათს ღრმა ქვეტექსტი უდევს საფუძვლად.

XIV საუკუნის მიწურულიდან იაპონური ფერწერის წამყვან მიმდინარეობად მონოქრომული ფერწერის სტილი – სუიბოკუ იქცა. ეს იყო თეთრ გრაგ-ნილზე შესრულებული ნახატი, რომელიც, უმთავრესად, ჩინური კლასიკური პეიზაჟის სქემას და მის შემადგენელ კომპონენტებს იმეორებდა. ამ სტილის ფართოდ გავრცელებასაც ძენ-ბუდიზმის სამხატვრო სკოლამ შეუწყო ხელი, რომელმაც რელიგიური იკონოგრაფია გარემომცველი ბუნებით ჩანაცვლა. კერძოდ, დომინანტური გახდა ე. წ. “ყვავილების და ჩიტების” თემა, რომელიც ესოდენ პოპულარული იყო ჩინეთში, მოგვიანებით კი იაპონიაშიც. ძენის მსოფლმხედველობით ბუნება ჭეშმარიტების და ჰარმონიის უმაღლეს გამოვლინებას წარმოადგენდა. შესაბამისად, პეიზაჟის გამოსახვა განიხილებოდა, როგორც რეალობის ფილოსოფიურად გააზრების, ასევე, იდეების და გრძნობების გამოხატვის საუკეთესო საშუალება (История Японии, 1999: 390). სუიბოკუს სტილის სახელოვანი წარმომადგენლები იყვნენ შუბუნი (+1450) და მისი მოწაფე სეშიუ (1420-1506), რომლებიც, იმავდროულად, ძენის ბერები იყვნენ (Varley, 1984: 114-115). სუიბოკუს მხატვრებისთვის მთავარი იყო არა დეკორატიულობა, არამედ სიმბოლიზმი, რითაც გაჯერებული იყო როგორც პეიზაჟის ფალკეული დეტალები, ისე ადამიანთა ყოველდღიური ყოფა-ცხოვრების ამ-სახველი სცენები. სეშიუმ სამხატვრო განათლება ჩინეთში მიიღო, ისევე, როგორც მისმა თანამედროვე იაპონელ მხატვართა უმეტესობამ. მიუხედავად ამისა, 1469 წელს სამშობლოში დაპრუნების შემდეგ შექმნილ მის ნამუშევრებს უკვე არავითარი საერთო არ ჰქონდათ ჩინურ ნახატებთან. ისინი ეროვნული სულისკვეთებით და თვითმყოფადობით იყო გაჯერებული (50 Masterpieces, 2008: 19). სწორედ სეშიუს სახელთან და შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული, რომ სუიბოკუმ იაპონიაში თავის აღმასვლის ზენიტს XV საუკუნის მეორე ნახევარში მიაღწია.

მონოქრომული ფერწერის კანონებმა იაპონიაში შემდგომი სახეცვლილება XVI-XVII საუკუნეების მიჯნაზე განიცადა, რაც ე. წ. კანოს სკოლის ფორმირებას უკავშირდება. სახელწოდება მომდინარეობს მისი ფუძემდებლის, მხატვარ კანო მასანობუს (1434-1510) სახელიდან, რომელიც შიოგუნთა სასახლის კარის მხატვარი იყო. შესაბამისად, თავისი შემოქმედებით ის სამხედრო ელიტის გემოვნებას და მოთხოვნებს ემსახურებოდა (Varley, 1984: 135). მის მიერ ჩამოყალიბებული სტილი წარმატებით გააგრძელეს მისმა შთამომავლებმა, რის საფუძველზეც ხსენებული სამხატვრო სკოლა მთელი იაპონური ფერწერის ხელოვნების ლიდერად და სიმბოლოდ იქცა (Стенли-Бейкер, 2002: 153). კანოს სკოლის მთავარი მახასიათებელი იყო სურათის ცალკეული ნაწილების ფოტოგრაფიული სიზუსტით დამუშავება და დეკორატიული კომპოზიციები. ნახატის დეკორატიული მხარის წინ წამოწვევით, სუიბოკუმ ადრინდელი შინაარსი დაკარგა, ასევე, მონოქრომული პეიზაჟის საერთო სქემაში მკვეთრი ფერადოვანი გამა გაჩნდა. შედეგად, მონოქრომული ფერწერის მხატვრული სისტემა, ფაქტობრივად, პირობითი გახდა (Гришевева, 1986: ^61; გელაშვილი, 2001: 89). თუმცა, “კანოს სკოლის” მიმდევრებმა წარმატებით შეძლეს მკაცრი

მონოქრომული ფერწერის და ფერადოვანი გამის ერთმანეთთან ჰარმონიული შერწყმა. ამ კონტექსტში აღსანიშნავია, რომ მოგვიანებით, ტოკუგავას ეპოქის (1603-1867) “კანოს სკოლის” ოსტატების ნამუშევრები, თავიანთი ფერადოვანი გამით, თამამი და იმავდროულად ლაკონური ხაზებით, ახალი ხელისუფლების და მისი ელიტარული საზოგადოების გემოვნებასაც მიესადაგებოდა. ამიტო-მაც იყო, რომ ამ უკანასკნელთა საცხოვრებლების ინტერიერი სწორედ “კანოს სკოლის” საუკეთესო წარმომადგენელთა ფერწერული ნამუშევრებით იყო დამშვენებული (Varley, 1984: 137; Jansen, 2000: 176).

იაპონურ სახვით ხელოვნებაზე, ისევე, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვ-რების სხვა სფეროებზე, გარკვეული გავლენა მოახდინა ევროპელთა გამოჩენამ იაპონიის არქიპელაგზე. კერძოდ, პირველი ევროპელები იყვნენ პორტუგალიე-ლები, რომელთა ჩინეთისკენ მიმავალი ხომალდი 1542 წელს ტაიფუნმა იაპონი-ის ნაპირებთან გამორიყა. იმ დროიდან იაპონელთა ცხოვრებაში მატერიალური და სულიერი კულტურის სხვადასხვა ელემენტები გაჩნდა, გავრცელება დაინტე-რისტიანობამ – 1549 წელს იეზუიტ კათოლიკე მისიონერთა იაპონიაში ჩას-ვლის შედეგად. ამის კვალდაკვალ დაარსდა სემინარიები, კოლეჯები, სამხატ-ვრო სახელოსნოები, სადაც ქრისტიანული აქსესუარები, წმინდანთა ხატები და ჯვრები მზადდებოდა (Гришевева, 1986: 11). მავდროულად, იაპონია გაეცნო ევ-როპული ფერწერის ტექნიკურ საშუალებებს, ლითოგრაფიას, ლიტერატურას, მუსიკას და სხვ. ფერწერულ ტილოებზე, ჭურჭელზე, მარაოებზე, შირმებზე გაჩნდა ახალი თემები და სიუჟეტები, ევროპელთა პორტრეტები, ევროპული ქალაქების ხედები (გელაშვილი, 2009: 81-82). იაპონელმა მხატვრებმა დაინტე-რის ევროპელ კლასიკოსთა მიბაძვა და მათი ნამუშევრებიდან ასლების გადმოღება. ამას მოჰყვა ფერწერის ახალი მიმდინარეობის – იოგას ჩამოყალიბება (იოგა ია-პონურად ნიშნავს – ევროპულ სურათს, ნახატს).

თავდაპირველად პედაგოგები ევროპელი მხატვრები იყვნენ, რომლებიც ამომავალი მზის ქვეყანაში ახალი შემოქმედებითი მუზების საძიებლად ჩადი-ოდნენ და იქ რჩებოდნენ. მათგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია რენესანსული კულტურის სახელოვანი წარმომადგენელი, იტალიელი იეზუიტი მხატვარი ჯოვანი ნიკოლო (1560-1626), რომელიც იაპონიაში ჯოვანი კოლას სახელით გახდა ცნობილი. იაპონიაში მოღვაწე მისიონერთა მიწვევით ის 1583 წელს ჩა-ვიდა იაპონიაში, სამხატვრო სემინარიის დასაფუძნებლად. მას თან ახლდნენ მხატვრები – პედრო ჯოპო და ვატანი მანჩიო, რომლებიც ადგილობრივ მხატ-ვრებს ასწავლიდნენ დასავლური ფერწერის ტექნიკას, ზეთის საღებავებით და აკვარელით ხატვას (Скворцова, 1985: 130-131). ნიკოლოს მონაფეთა რჩეული ნიმუშები რომში იგზავნებოდა, როგორც მათი წარმატების დამადასტურებე-ლი საბუთი. ცხადია, რომ იოგას ნახატები ევროპული სამხატვრო სკოლების საშემსრულებლო დონეს ჩამორჩებოდა, რამდენადაც იაპონელებს ახლად დაწ-ყებული პერიოდათ მათთვის უცხო გამომსახურებითი მეთოდების შესწავლა (პერსპექტივის კანონების გამოყენება, შუქ-ჩრდილებით მოდელირება, კომპო-ზიციაში მოცულობის ჩვენება და სხვ.). იოგას სამხატვრო სკოლამ 1639

წლამდე იარსება ანუ ხელისუფლების მიერ ქვეყნის თვითიზოლაციის გამოცხადებამდე, ფუნქციონირება კი განაახლა 1867/1868 წლის მეიჯის რევოლუციის შემდგომ. საქმე ის იყო, რომ ტოკუგავას დინასტიის მთავრობა ეჭვის თვალით უყურებდა იაპონიაში ევროპელების და მისიონერების საქმიანობას, მათში ქვეყნის დამოუკიდებლობის და იდეოლოგიური ერთიანობის დაკარგვის საფრთხეს ხედავდა. ამიტომაც მან ნაბიჯ-ნაბიჯ ანტიდასავლური და ანტიქრისტიანული პოლიტიკის განხორციელება დაიწყო, რაც საბოლოოდ 1639 წელს ქვეყნის „დახურვით“ დაგვირგვინდა (გელაშვილი, 2009: 85). ასე რომ, დასავლური კულტურის ელემენტები როგორ სწრაფადაც გავრცელდა იაპონიაში, ასევე მოკლე ხანში აიღავმა. იაპონიის გახსნა გარე სამყაროსთვის 1854 წელს აშშ-ს ძალისხმევით მოხდა.

თვითიზოლაციის პერიოდის (1639-1854) საწყის ეტაპზე იაპონური სახვითი ხელოვნების მთავარი მახასიათებელი იყო ტრადიციული ეროვნული ღირებულებებისაკენ მიბრუნება. ცოტა მოგვიანებით ნოვატორულმა მიმართულებამაც დაიწყო ძალების მოკრება, რომელიც სინამდვილის ახლებურ მხატვრულ აღქმას და ხელოვნებაში ინოვაციური ფორმების დამკვიდრებას ესწრაფვოდა. ტრადიციონალისტებს განეკუთვნებოდა მხატვარი ტოსა მიცუიოკი (1617-1691) და მისი მიმდევრები, რომელთა იდეალები წარსულისკენ იყო მიპყრობილი, ისინი ტრადიციულ იამატო-ეს სტილში აგრძელებდნენ მუშაობას. ნოვატორული მიმართულების სულისჩამდგმელები კი კანოს სამხატვრო სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ, რომელთა შემოქმედება სამხედრო ელიტის, ახლად აღზევებული ბურჟუაზიის, ასევე ქალაქის სხვადასხვა ფენის მოთხოვნილებასა და გემოვნებაზე იყო ორიენტირებული (Гришевева, 1986: 165-166; Сенсом, 1999: 507). ხსენებული ორი მიმართულება ვითარდებოდა არა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად, არამედ ურთიერთკავშირში, რის საფუძველზეც თითოეული მათგანი სახეცვლილებას განიცდიდა. ამგვარი კულტურათაშორისი დაალოგის შედეგად, უპირატესობა ნოვატორულმა მიმართულებამ მოიპოვა და თანდათან წინა პლანზე წამოიწია. მისი მიმდევარი ახალი თაობის მხატვრები სულ უფრო მეტი დამოუკიდებლობით გამოირჩეოდნენ, საკუთარ თვალთახედვას თამამად გამოსატავდნენ და ხატავდნენ იმას, რაც თავად სურდათ. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ადრეულ პერიოდში მხატვრები თავიანთი შემოქმედებით, ძირითადად, ტაძრებზე იყვნენ დამოკიდებულნი, მოგვანებით კი – პოლიტიკური ელიტის გემოვნებაზე, ამიტომაც იმხანად მათ იმპროვიზაციის საშუალება არ ჰქონდათ, იკონოგრაფია მკაცრ ჩარჩოებს ექვემდებარებოდა და წინასწარ იყო განსაზღვრული, თუ რა უნდა ყოფილიყო ილუსტრირებული კონკრეტული ლიტერატურული ნაწარმოებისთვის. ახალ რეალობაში კი მხატვართა შემოქმედება განკუთვნილი იყო ყველასთვის, განსაკუთრებით ახალი მზარდი ბურჟუაზიული ფენისთვის, ვაჭრებისთვის და სხვ.

ფერწერის ახალ უანრს, რომელიც არ იყო შეზღუდული კანონიკური ნორმებით და ასახავდა რეალურ ცხოვრებას, ადამიანთა ყოველდღიურ ყოფას, ეწოდა ფუძოეუ-გა (იაპონურად ნიშნავს – უანრულ სურათს). დაახლოებით იმავე პერიოდში – XVII საუკუნის პირველ ნახევარში, ქ. კიოტოში საფუძ-

ველი ჩაეყარა მხატვართა გაერთიანებას “რინპას” (იგივე – რიმპა) სახელწოდებით, რომლის მთავარი მახასიათებლები იყო ნახატის კომპოზიციური აგების თავისუფლება, დეკორატიულობა, მსუყე ფერთა პალიტრა. ამ უანრის ნამუშევრებში ჰარმონიულად იყო შერწყმული საქალაქო კულტურის ახალი შტრიხები და დეკორატიული ხელოვნების ძველი ტრადიციები (Varley, 1984: 154-155). რინპას სკოლის ფუძემდებლები იყვნენ ჰონდამი კორცუ (1558-1637) და ტავარაია სოტაცუ (1576-1643), რომლებიც ნამუშევრებს ქმნიდნენ როგორც გრავნილებზე და შირმებზე, ასევე მარაოებზე, ქსოვილებზე, კიმონოებზე და სხვ. სიუჟეტები უმეტესად აღებული იყო იამატო-ედან, ტუშით ფერწერიდან, ყვავილების და ჩიტების, ასევე პეიზაჟების თემატიკიდან. ნახატების ფონად კი დომინირებდა ოქროსფერი და ვერცხლისფერი (Karpenter, 2012: 14). რინპას სკოლის ტრადიციების გამგრძელებელი იყო იაპონური იმპრესიონიზმის ფუძემდებლად აღიარებული ოგატა კორინი – იგივე კორეტომი (1658-1716). თავის წინამორბედთა სტილი მან ახალი შტრიხებით გაამდიდრა, შეიტანა აბსტრაქტული ელემენტები, შემოიღო რამდენიმე ფერის ერთმანეთზე დადება, რაც საოცარ ელფერს აძლევდა ნახატს (50 Masterpieces, 2008: 31; Karpenter, 2012: 27). შესანიშნავ ფერწერულ ტილოებთან ერთად, მან სახელი გაითქვა შირმების, მარაოების, თეატრალური კოსტიუმების, კერამიკული ჭურჭლის მოხატვით. ცნობილია, რომ მოგვიანებით კორინი კიმონოების ერთ-ერთი ყველაზე მოთხოვნადი დიზაინერიც გახდა იაპონიაში.

XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან იაპონიაში კვლავ დაიწყო დასავლური კულტურის ელემენტების შეღწევა. ქვეყნის თვითიზოლაციის მიუხედავად, ეს პროცესი სულ უფრო ღრმავდებოდა. ფერწერაში აღნიშნული ტენდენცია დასავლურ-აღმოსავლური ტრადიციული ელემენტების სინთეზში გამოვლინდა, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო ნარმომადგენელი იყო მარუიამა ოკიო (1733-1795). ევროპული ილუსტრაციების გაცნობის საფუძველზე, მან პერსპექტივის კანონების, შუქ-ჩრდილების მოდელირების გამოყენება დაიწყო, ასევე ბევრს ხატავდა ნატურიდან, რაც უკვე ნოვატორობას წარმოადგენდა (История Японии, 1999: 547). მარუიამა ოკიოს მიმდევრები გამოუჩნდნენ, რომლებიც უკვე მთლიანად ევროპული ყაიდის ფერწერაზე გადასვლას ცდილობდნენ. იმავე პერიოდში ჩინური ლიტერატურის და ფერწერის თაყვანისმცემელმა მხატვართა ჯუფუმა ფერწერის ახალ მიმდინარეობას ჩაუყარა საფუძველი, რომელსაც ბუნძინგა ეწოდა (ბუნძინ – იაპონურად ნიშნავს კულტურის განათლებულ მოღვაწეებს, ინტელექტუალებს). ამ სკოლის მხატვართა იდეალს ჩინელი ინტელექტუალების ცხოვრება-მოღვაწეობა წარმოადგენდა, რომლებიც ხელოვნების ამა თუ იმ დარგით (ლიტერატურით, ხატვით, მუსიკით, კალიგრაფიით...) იყვნენ დაკავებულნი არა როგორც პროფესიონალები, არამედ როგორც მოყვარულები და თავიანთი სიამოვნებისთვის ასრულებდნენ სასურველ სამუშაოს. ისინი დილეტანტიზმს და შემოქმედებით თავისუფლებას უპირისპირებდნენ კლასიკური სკოლების პროფესიონალიზმს, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მხატვრის პიროვნულ და თვითგამოხატვის დამოუ-

კიდებლობას. ბუნძინგას სკოლის მხატვრები ჩინურ სტილში ტუშით ხატავ-დნენ მონქრომულ ნახატებს, რომლებსაც თან ახლდა ჩინელ პოეტთა ლექ-სები (Гришелеа, 1986: 166; История Японии, 1999: 546). ამ სკოლის წამყვანი წარმომადგენელი იყო იკე ტაიგა (1723-1776). აღსანიშნავია, რომ ის არ კმა-ყოფილდებოდა მხოლოდ ჩინური სტილის ნახატების შექმნით, როგორც ამ მი-მართულების სხვა მხატვრები. მისი მონქრომული პეიზაჟები საოცრად ლი-რიკულია, ზოგიერთ წამუშევარში დასავლური ფერწერისთვის დამახასიათებე-ლი ტექნიკური საშუალებებია გამოყენებული, ასევე იგრძნობა სოტაცუს და კორინის გავლენაც (Varley, 1984: 195).

ტოკუგავას ეპოქის სახვითი ხელოვნების ყველაზე ორიგინალურ და პო-პულარულ სახეობას წარმოადგენდა ხეზე გრავირება – უკიო-ე (იაპონურად ნიშნავს – ცვალებად, მცურავ სამყაროს), რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა ია-პონური კულტურის ცენტრში – ქ. კიოტოში. სწორედ იქ დაინყო ახალი საქა-ლაქო კულტურის ფორმირება, მათ შორის, უანრული ფერწერის აყვავება, რის საფუძველზეც უკიო-ეს სტილის გრავიურა და ფერწერა განვითარდა (Шесть веков..., 1989: 11). ეს იყო ფერწერის უაღლესად დემოკრატიული მიმდინარეობა, რამეთუ მისი ოსტატების შემოქმედების მთავარ ობიექტს უბრალო ადამიანი და მისი ყოველდღიური ყოფა წარმოადგენდა. ამ უანრის ფუძემდებელი იყო მხატვარი ჰიშიკავა მორონობუ (1618-1694), რომელმაც პირველმა აღმოაჩინა ხეზე შესრულებულ გრავიურებზე დიდი ხელოვნების შექმნის შესაძლებლობები (Гришелеа, 1986: 169; Naito Masato, 2009: 4-5). მისი წამუშევრებიდან განსაკუთ-რებით პოპულარულია ახალგაზრდა ქალის გამოსახულება, რომელიც საფოს-ტო მარკაზე იქნა გადატანილი. ლამაზმანს ფერადი ქრიზანთემებით მოხატული კიმონო აცვია და უკან იყურება (50 Masters..., 2015: 32). უკიო-ეს გრავიურები მზადდებოდა გრაგნილზე შესრულებული ნახატების, წიგნის ილუსტრაციების, ალბომების ან ცალკე ფურცლების სახით, რომლებიც შემდგომ დიპტიხებად, ტრიპტიხებად ან სერიებად ერთიანდებოდა. იაპონური გრავიურების მთავარი მახასიათებელი იყო, რომ ის კოლექტიური შემოქმედების შედეგს წარმოადგენ-და. კერძოდ, მის შექმნაში სამი ოსტატი მონანილეობდა: 1. მხატვარი, რომე-ლიც ქმნიდა ნახატებს და მონიშნავდა ფერებს, 2. მეჩუქურთმე, რომელიც ხის ფირფიტებს ამზადებდა და 3. მბეჭდავი, რომელსაც ნახატი ფურცელზე გადაჰ-ქონდა, აფერადებდა მას და აკრავდა ხეზე. გრავიურის ავტორად კი ითვლებო-და მხატვარი (История Японии, 1999: 548).

უკიო-ეს გრავიურა თავისი შინაარსით უშუალოდ ეხმიანებოდა ეპოქის მაჯისცემას, გამოხატავდა ადამიანთა სწრაფვას პიროვნული დამოუკიდებლო-ბისაკენ, ტკბობას ცხოვრებისეული სიამოვნებებით, ბუნების სილამაზით, ქა-ლის მშვენიერებით და ა. შ. უკიო-ეს უანრებს შორის ყველაზე პოპულარული იყო ქალების თემა ანუ ბიჯინ-გა (იაპონურად ნიშნავს – ლამაზმანთა სურა-თებს). ესენი იყვნენ, ძირითადად, ე. ნ. “მხიარული კვარტლების” ლამაზმანე-ბი, გეიშები, ასევე, უბრალოდ ლამაზი ქალები სხვადასხვა სოციალური ფენი-დან. ამ უანრის სახელოვანი წარმომადგენელი იყო კიტაგავა უტამარო (1753-

1806). მის მიერ შექმნილი ქალთა გალერეა ღრმა ემოციური დატვირთვით გამოირჩევა, საოცარი სინაზით და სინატიფითაა გამოსახული მათი სულიერი განცდები (Harris, 2011: 5-10). მხატვარი თავის პერსონაჟებს წარმოაჩენს მწუ-სარების, სიხარულის, მღელვარების და მშვიდ მდგომარეობაში, ყოველდღიურ ყოფაში, სადღესასწაულო და ინტიმურ გარემოში. უტამარომ სახელი გაითქვა ევროპაშიც, ცნობილია, რომ მისმა ნამუშევრებმა გავლენა მოახდინა ფრანგ იმპრესიონისტების შემოქმედებაზე. ქალთა სახეების გარდა, უკიო-ეს გრავიურაში ფართო ასახვა ჰქოვა თეატრალურმა სამყარომ, განსაკუთრებით კაბუკის თეატრის მსახიობებმა და მათმა თეატრალურმა პერსონაჟებმა. მათი პორტრეტები, ზემოთ ხსენებულ ქალთა ლირიკული სახეებისგან განსხვავებით, ხაზგასმული ექსპრესიულობით, დრამატიზმით და, ზოგ შემთხვევებში, ეროტიკულობითაც გამოირჩევა (История Японии, 1999: 549).

გვიან ტოკუგავას პერიოდში – XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე, იაპონიის კულტურული აქტივობის ცენტრმა კოტოდან ედოში (თანამედროვე ტოკიო) გადაინაცვლა, რომელიც მთავარ ნავსაყუდელად იქცა მწერლებისთვის, მხატვრებისთვის, ინტელექტუალებისთვის, მეცნიერებისთვის და მსახიობებისთვის. შესაბამისად, სახე იცვალეს ხელოვნების დარგებმა, მათ შორის, ფერწერამ. უკიო-ეს მთავარი თემა პეიზაჟური ფერწერა გახდა. ამ მიმართულების უბადლო ოსტატი იყო მსოფლიოში კარგად ცნობილი კაცუშიკა ჰოკუსაი (1760-1849), რომლის ნახატები გამოირჩევა რეალისტურობით და თამამი კომპოზიციებით. მისი ნამუშევრებიდან ყველაზე პოპულარულია იაპონელების წმინდა მთის – ფუჯის მთელი სერიები, სახელწოდებით “ფუჯის მთის 36 ხედი”. ამ სერიის ერთ-ერთი ფრაგმენტი – “კანაგავას დიდი ტალღა” საყოველთაოდ ცნობილ გრავიურას წარმოადგენს (Солодовникова, 2022). მართალია, იაპონური ხელოვნების ნიმუშები მანამდეც აღნევდა ევროპაში ვაჭრების, მისიონერების და მოგზაურების ხელით, თუმცა ჭეშმარიტი იაპონური ხელოვნების საოცარი მხატვრული სამყარო ევროპამ სწორედ უტამაროს და ჰოკუსაის შემოქმედების საშუალებით აღმოაჩინა (Гришевцева, 1986: 170-171; გელაშვილი, 2001: 146). მათი შემოქმედება კულტურათაშორისი დიალოგის ნათელ ილუსტრაციას წარმოადგენს. კერძოდ, დასავლეთიდან გამომსახველობითი საშუალებების გადმოღების პარალელურად, უკიო-ეს სამხატვრო სკოლა გავლენას ახდენდა იმპრესიონიზმის ისეთ სახელოვან წარმომადგენლებზე, როგორებიც იყვნენ: მონე, დეგა, მანე, ლოტრეკი, გოგენი, ვან გოგი და სხვ. (Николаева, 1996: 19-25). ცნობილია, რომ ხსენებული მხატვრები იაპონური გრავიურებიდან ასლებსაც იღებდნენ, ასევე, მათი გავლენით აღმოსავლური ეგზოტიკური ესთეტიკით გაჯერებულ ახალ წამუშევრებს ქმნიდნენ.

იაპონიის ისტორიაში უმნიშვნელოვანეს მოვლენას წარმოადგენდა 1854 წლის გაზაფხულზე, აშშ-ს ძალისხმევით ქვეყნის ე. წ. გახსნა, ხანგრძლივი თვითიზოლაციის შემდეგ. ამიერიდან იაპონია აქტიურად ჩაება საერთაშორისო ურთიერთობებში, გატარდა მნიშვნელოვანი რეფორმები პოლიტიკურ, სოციალურ-ეკონომიკურ და კულტურის სფეროებში. ფაქტობრივად, იაპონიის

ისტორიაში ახალი ფურცელი გადაიმალა, რაც უკვე საუბრის ცალკე თემას წარმოადგენს. ამჯერად მხოლოდ იმის დაფიქსირებით შემოვიფარგლებით, რომ ახალ რეალობაში იაპონურ სახვით ხელოვნებაში ჩამოყალიბდა ორი ძირითადი მიმართულება: 1.წმინდა იაპონური სახვითი ხელოვნება, რომელიც აღმოსავლურ-აზიური ტრადიციების ერთგული რჩებოდა და 2.იაპონურ-ევროპული მიმართულება, რომელიც მთლიანად დასავლურ სახვით ხელოვნებაზე იყო ორიენტირებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გელაშვილი ნ., იაპონური კულტურა, თბ., 2001.
2. გელაშვილი ნ., დასავლური კულტურის შეღწევა იაპონიაში, კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები, XXV, თბ., 2009.
3. გელაშვილი ნ., იაპონია საუკუნეთა ლაბირინთებში, თბ. 2012.
4. პრონიკოვი ვ., ლადანოვი ი., იაპონელები, თბ., 1991.
5. Jansen B. Marius, The making of modern Japan, London, 2000.
6. Harris Frederic, Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print, Tokyo-Singapore, 2011.
7. 50 Masterpieces of Japanese art, ed. by Endo Motoko, Tokyo National Museum, 2015.
8. Murasaki Shikibu, The Tale of Genji, New York, 2006.
9. Naito Masato, The Venerable Place of Ukiyo-e in the History of Art, Nippon, N 2, Tokyo, 2009.
10. Varley H. P., Japanese Culture, Honolulu, 1984.
11. Боронина И. А., Классический Японский роман, М., 1981.
12. Гришелева Л. Д., Формирование Японской национальной культуры – конец XVI – начало века, М., 1986.
13. История Японии, т. 1, отв. Редактор Жуков А. Е., М: ИВРАН, 1999.
14. Культурология, история мировой культуры, под редакцией Марковой А.Н., М., 1998.
15. Николаева Н. С., Япония-Европа, диалог в искусстве, М., 1996.
16. Сабуро Иэнага. История Японской культуры, М., 1972.
17. Скворцова Б. Л., Христианский век в Японии, к проблеме взаимодействия национальных культур. Человек и мир в Японской культуре, М., 1985.
18. Соколов-Ремизов С. Н., Литература, каллиграфия, живопись. М., 1985.
19. Солодовникова О. Н., Хокусай, М., 2022.
20. Стэнли-Бейкер Дж., Искусство Японии, М., 2002.
21. Судзуки Д., Дзен-буддизм, Бишкек, 2002.
22. Сэнсон Дж. Б., Япония, краткая история культуры, Санкт-Петербург, 1999.
23. Шесть веков Японской живописи, Ленинград – государственный Эрмитаж, 1989.

ნანა შერვაშიძე

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

კირილე ზდანევიჩი – 1917 წლის გამოფენა “Blanc et Noir”-ში

კირილე ზდანევიჩის გამოფენის შესახებ იური დეგენი¹ 1917 წელს გა-ზეთ „რესპუბლიკაში“ წერდა: „დღეს სამხატვრო მაღაზია “Blanc et Noir”-ში გახსნილმა კირილე ზდანევიჩის სურათების გამოფენამ უცილობლად უნდა შეძრას ტფილისის პუბლიკა უამრავი თავისებურებისა და, უპირველეს ყოვ-ლისა, გამოფენის გამართვის ადგილის, ამ უპირობო სიახლის, გამო არა მხო-ლოდ ტფილისისთვის, არამედ, ზოგადად, რუსეთისთვის. არც პეტროგრადში, არც მოსკოვსა და არც სხვა მსხვილ ქალაქში ასეთ ადგილას ჩვენს მხატვრებს ჯერ არ გაუმართავთ თავიანთი გამოფენები. ამასთანავე, არცთუ დიდი, კარ-გად განათებული და აღჭურვილი სივრცე, რომელიც ყველა მსხვილ სამხატ-ვრო მაღაზიაშია, შეზღუდული რაოდენობის სურათების გამოსაფენად განსა-კუთრებით მოსახერხებელია. გამოფენების მოწყობა პარიზის ამდაგვარ მაღა-ზიებში უკვე კარგა ხანია ტრადიციადაც იქცა“ (Деген Ю. Газ. «Республика». № 99. 1917.) ასე მოქცა კირილე ზდანევიჩის გამოფენა სამხატვრო მაღაზია “Blanc et Noir”-ში მსოფლიო მეგაპოლისების მხატვრულ მოვლენათა წრეში.

“Blanc et Noir” -- გოლოვინის პროსპექტზე, 10 ნომერში, ამჟამინდელი სამხედრო შტაბის შენობის მახლობლად მდებარეობდა. მაღაზიის თბილისელი მეპატრონე სურათებითა და სახვითი ხელოვნების მასალით ვაჭრობდა. საზო-გადოდ, გოლოვინის პროსპექტი, სოლოლაქსა და ნოი ტიფლისთან ერთად, ქალაქის განაშენიანების ევროპული ნაწილი იყო და მისი კონტრასტი ძველ-ტფილისურ, ტრადიციულ უბნებთან ქმნიდა ტფილისური ურბანული ლან-დშაფტის კოლორიტულობასა და განუმეორებლობას. ამასთანავე, გოლოვინის პროსპექტი ავანგარდისტთა თავშეყრის ადგილი, ტფილისის მონმარტრი იყო. ავანგარდული ხელოვნების ამ ცენტრში ერთმანეთს ენაცვლებოდა დიდების ტაძარი (მომავალში ეროვნული გალერეა), არტისტული კაფეები, თეატრალუ-რი სტუდიები და თეატრები, არტისტული წრეები. ახლა ვერ გავიგებთ, რამ გადააწყვეტინა „ტფილისის ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელ საზოგადოე-

¹ იური დეგენი (1886-1924). თბილისელი რუსი პოეტი, პროზაიკოსი, კრიტიკოსი. პე-ტერბურგის II „პოეტთა საამქროს“ წევრი და მხატვრული საზოგადოება „მარსელელი მეზღვაურების“ ერთ-ერთი დამაარსებელი. 1917 წლიდან თბილისური ავანგარდის აქ-ტიური წევრი. მონანილეობდა ფუტურისტების დიდ სალამოში, რომელიც თბილისის კონსერვატორიაში გაიმართა. გოროდეცვის „პოეტთა საამქროსთან“ განხეთების შემდეგ ალტერნატიული „პოეტთა საამქროს“ თავმჯდომარე, უურნალ „ფენიქსის“ რე-დაქტორი. ალქანდრე (სანდრო) კორონასთან ერთად დაარსა პოეტების სტუდია „ფანტასტიკური დუქანი“. 1920 წელს ბაქოში გადავიდა. 1923 წელს ცრუ ბრალდებით დააპატიმრეს და დახვრიტეს.

ბას”¹ ამ მაღაზიაში გამოფენის გახსნა, ან ვისი ინიციატივა იყო ეს, იქნებ მაღაზის სომეხი მეპატრონის ან თავად ძმები ზდანევიჩების, მაგრამ ფაქტია, რომ არჩევანმა გაამართლა. ეს იყო ქართული ავანგარდული ხელოვნების პირველი გამოფენა ტფილისში, კირილე ზდანევიჩის პირველი პერსონალური გამოფენა, გამოფენა გამორჩეული იმითაც, რომ ტფილისის რეალობაში საგამოფენო სივრცეში პირველად იყო გამოყენებული ელექტრო განათება.

მანამდე კირილეს უკვე ჰქონდა მონაწილეობა მიღებული მიხეილ ლარიონოვისა და ნატალია გონჩაროვას მიერ მოსკოვში ორგანიზებულ გამოფენათა ციკლში „ვირის კუდი“ (1912), „სამიზნე“ (1913) და „№4 ფუტურიზმი, კუბიზმი, ნეოპრიმიტივი“ (1914). რუსული ავანგარდის მეტრები თავის გარშემო ახალგაზრდა მხატვრებს იზიდავდნენ. კირილე ზდანევიჩი ლარიონოვს თავისი პეტერბურგელი მეგობრისა და თანაკურსელის, ვიქტორ ბარტის, დახმარებით დაუახლოვდა. ბარტი ლარიონოვს წერდა, რომ კარგი იქნებოდა თუ სხვებთან ერთად კირილე ზდანევიჩს მიინვევდა, რომლის ნამუშევრები შესაფერისი იქნებოდა გამოფენისთვის. გამოფენაზე „ვირის კუდი“ ექსპონირებული იყო კირილე ზდანევიჩის ოთხი ფერწერული ნამუშევრარი: „პორტი“ (78), „ქალაქი“ (79), „ეტიუდი“ (80), „ეტიუდი“ (81). გამოფენა „სამიზნეზე“ კირილემ რვა ნამუშევრარი გამოფინა, რომელთა შესახებ პრესა წერდა: „კ. ზდანევიჩი წარმოდგენილია უსაზღვროდ ფერადოვანი ეტიუდებითა და კომპოზიციებით. ეს ქაოსური ფერადოვანი უნესრიგობა მაინც წარმოაჩენს ძალიან ნიჭიერ ფერმწერს. ძველი ფერის საპირისპიროდ, ის ახლა რაღაც ველური ფერით აყვავდა“. 1913 წელს კირილემ ხელი მოაწერა „ლურისტები და ბუდუშჩიკების/მომავლის მხატვრების“ მანიფესტს, რომელშიც საუბარია ახალ მიმართულებაზე, „ვარგისად ვაღიარებთ ყველა სტილს, ძველსა და ახლა არსებულს, როგორებიცაა: კუბიზმი, ფუტურიზმი, ორფიზმი, მათი სინთეზი ლურიზმი, რომლისთვისაც, ისევე, როგორც ცხოვრებისთვის, ყველა წარსული ხელოვნება და კვირვების ობიექტია“. ეს „ვსიოჩესტვოს/ყველაფრობის“² დასაწყისი იყო. ამ მიმდინარეობის სახელწოდება ცოტა მოგვიანებით განისაზღვრა, კონცეპტუალურ-ფორმალური და უკვე ჩამოყალიბებულია და მოგვიანებით დიდ როლს ითამაშებს კირილე ზდანევიჩის ექსპერიმენტულ ძიებებში. გამოფენა „№4. ფუტურისტები, ლურისტები, პრიმიტივი“ 1914 წლის 23 მარტს გაიხსნა. ამ დროს კირილე პარიზში იყო. კირილეს ოცნება პარიზში წასვლა და თანამედროვე მიმდინარეობების გაცნობა და შესწავლაა. ამ ოცნებას ისრულებს კიდეც და 1913 წელს პარიზში მიემგზავრება. პარიზი იმ დროს ჯერ კიდევ ხელოვნების მექანიზმის სამართლების მიერ კირილესთვის – ნამდვილი სკოლა. ულიკონის აკადემიაში სწავლას ახალგაზრდა მხატვარი მუზეუმებსა და საგამოფენო დარბაზებში სი-

¹ „კავკასიის ნატიფი ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოება“ (1873-1921) თავდაპირველად ტფილისის მხატვრული სკოლის სახელით არსებობდა, რომელიც 1971 წელს ადგილობრივ მუსიკალურ საზოგადოებას შეუერთდა და ამ სახელით დაფუძნდა. მისი მიზანი მხატვრული განათლების ხელშეწყობა და ხელმისაწვდომობა, გამოფენების მოწყობა და მხატვრული სკოლის მხარდაჭერა იყო.

² ყველაფრობა-ლიტერატურულ-მხატვრული მიმდინარეობა რუსულ ავანგარდში.

არულს ამჯობინებს. კირილეს, ბუნებრივია, მოსკოვსა და პეტერბურგში ნანა-
ხი ჰქონდა მატისის და სეზანის ნამუშევრები, ამაზე წერს კიდეც თავის დღი-
ურებში, მაგრამ პარიზული გამოცდილება მაინც უსაზღვროდ მნიშვნელოვანი
იყო მისთვის. როგორც პოეტი კოლაუ ჩერნიავსკი აღნიშნავს: „პარიზში მხატ-
ვარი მეცნიერული გულმოდგინებით ეძებს ჭეშმარიტებას“. (Чернявский Н. №
146. 1918.) ზდანევიჩის მჭახე ფერადოვნება ადგილს უთმობს მეტად გააზრე-
ბულ ფერწერულ კომპოზიციებს.

1914-1917 წლებში კირილე პირველ მსოფლიო ომში აღმოსავლეთ პრუ-
სის ფრონტზე იბრძვის და მხედრული მამაცობისთვის საიმპერატორო ორ-
დენებსაც იღებს. იმავდროულად, ბლინდაჟებსა და სანგრებში ახერხებს და
ბევრს მუშაობს ნახატზე. ხატავს ყველაფერზე, რაც კი ხელში მოხვდება: პა-
ტარა წიგნაკებში, პაპიროსის ყუთებზე, ასანთის კოლოფებზე, სასურსათო ბა-
რათებსა და ბიბლიის ძველი წიგნების ფურცლებზეც კი.

დავუბრუნდეთ 1917 წლის გამოფენას, რომლისთვისაც ალექსეი კრუ-
ჩინიხისა და ელი ეგანბიურის (ილია ზდანევიჩის ფსევდონიმი) ავტორობით
გამოიცა კატალოგი – მცირე ზომის ვარდისფერყდიანი ბროშურა დღეს ბიბ-
ლიოგრაფიული იშვიათობაა. კატალოგში ნამუშევრები ქრონოლოგიურადაა
დალაგებული, 1912-დან 1917 წლამდე პერიოდს მოიცავს და შემდეგი სახითაა
კლასიფიცირებული: სურათები (ანუ ზეთის ფერწერა) – 76 ერთეული, 1914
წელს პარიზში შესრულებული ფერადი და შავ-თეთრი გრაფიკა 13 ერთეული,
შიშველი ნატურის ნახატი – 16 ერთეული, 1916 წელს მოქმედ არმიაში ყოფ-
ნის დროს შესრულებული ფერადი ნახატები – 9 ერთეული და ნიუს გამოსა-
ხულებები (7 ერთეული) და კიდევ 6 ნახატი. სურათების ყიდვა შესაძლებელი
იყო მოლარესთან. ნანილი სურათებისა გაიყიდა კიდეც, როგორც ამას პრესა
აღნიშნავდა. (-e. №188. 1917.). კატალოგში მოცემული ანონსის მიხედვით, კი-
რილე ზდანევიჩის მიერ ორგანიზებული ახალგაზრდა მხატვრების გამოფენა
უნდა გამართულიყო იმავე წლის დეკემბერში. ამ გამოფენის შესახებ ცნობები
არ მოიპოვება და ვერც პრესაში ვპოულობთ რამე მინიშნებას. კირილეს გამო-
ფენას კი, წარმატება და სკანდალი თანაბრად ახლდა. ფუტურისტულად გან-
წყობილი ახალგაზრდა მხატვრისთვის ეს მოულოდნელობა არც უნდა ყოფი-
ლიყო. სკანდალი, საზოგადოების გამოწვევა ხომ მათი მსოფლხედვისა და ხე-
ლოვნების კონცეფციის მათეული გააზრების თანამდევი იყო.

“Blanc et Noir”-ში კირილე ზდანევიჩის შემოქმედებითი ძიებების
ერთგვარი შემაჯამებელი გამოფენა იყო, რომელიც ცხადად აჩვენებდა 1910-
1920 წლებში მხატვრის ევოლუციის გზას. ექსპონირებულ ნამუშევრებში
თვალნათლივ იკვეთება კირილე ზდანევიჩის მხატვრული გემოვნებისა და ინ-
ტერესების თანმიმდევრული, ლოგიკური სვლა, რომელიც ექსპერიმენტულ
ძიებებს ემყარება და საბოლოო განხორციელებას ორკესტრულ ფერწერაში
პოულობს.

ბუნებრივია, ყველა ეპოქაში დრო ახდენს ფორმის მოტივაციას და მე-
20 საუკუნე მართლაც იყო განსხვავებული, რადიკალური ცვლილებების ეპო-

ქა. შესაბამისად, ვითარდებოდა ხელოვნება, დამყარებული ექსპერიმენტებზე და მეცნიერულ ცოდნაზე, ფრონტის ფსიქოანალიზსა და სამყაროს ახლებურ შემცნებაზე. საქართველოც არ იყო გამონაკლისი და, მეტადრე თბილისში, ეს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენები, ბობოქარი კატაკლიზმების მოლოდინი განსაზღვრავდა ხელოვნების ხასიათს, მისი სტილისტიკის ჩამოყალიბების თავისებურებებს. „ყველაფრობასაც“ სათავეში მოვლენათა ერთდროული აღქმა, დროსა და სივრცეში განვითარებისა და არა ქრონოლოგიური მიმდევრობით ხელოვნების განვითარების პრინციპი ედო, და თან ამას უთუოდ ხელს უწყობდა ტფილისური მრავალებმიანობა. პოლიფონია საზოგადოების ცხოვრების ყველა სფეროში, ისევე, როგორც ეს საზღვრისპირა რეგიონებსა და კულტურულ გზაჯვარედინზე განლაგებულ ქვეყნებს ახასიათებს. კირილეს ამ პერიოდის შემოქმედება შეიძლება აღვიქვათ ქართულ ხელოვნებაში ეპოქის თავისებურების ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო გამოვლინებად, რომელშიც მრავალხმიანობა ერთიან პარმონიად გარდაიქმნება.

კირილე ზდანევიჩის გამოფენაზე წერდნენ ალექსეი კრუჩინიხი, სერგეი გოროდეცკი, იური დეგენი, კოლაუ ჩერნიავსკი, ტატიანა ტოლსტაია, სერგეი, და სხვ. შეფასება სხვადასხვაგვარი იყო, მაგრამ ყველა აღიარებდა, რომ „კ. ზდანევიჩის ფერნერული ტალანტი უდავოა, მის მიერ განვლილი ნოვატორული სკოლა – სერიოზული. მისი ძებები საფუძველშივე გააზრებული და გაბეჭული“ (Городецкий С. № 10. 1918.). „განსხვავებით სხვა გამოფენებისგან, სადაც პუბლიკა გასართობად დადის ამ გამოფენაზე გართობა შეუძლებელია – წერდა ნიკოლოზ ჩერნიავსკი -არა იმიტომ, რომ ტილოები და ნახატები მშრალი და მკვდარია. ამ ნამუშევართა მთელი მრავალფეროვნება და ენერგიულობა სხვადასხვა გეზისაა. მათი ამოცნობა-გარჩევა არა მხოლოდ კრიტიკოსის, არამედ უბრალო მაყურებლის ამოცანაცაა. (Чернявский Н. № 146. 1918.).

ავანგარდული ხელოვნებისადმი დამოკიდებულება ტფილისში არაერთგვარვანი იყო. ჯერ კიდევ 1914 წელს, რუსეთის იმპერიის ქალაქებში ახალი ხელოვნების პროპაგანდირებისთვის მოგზაური ფუტურისტები ტფილისელების ერთმა ნაწილმა ცირკის მსახიობებად აღიქვა, მეორემ კი ოვაციები გაუმართა ოპერის დარბაზში. ლევან ყიფიანი 1919 წელს წელს გაზეთ „სლოვო“-ში დაბეჭდილ სტატიაში, „პატარა არაბესკები“ წერდა: „... არა უშავს! მიეჩვევი!! კუბოფუტურისტული მიღწევებით ცნობილი სახელმოხვეჭილი ჩვენი მხატვრები და პოეტები, აშკარაა, მიმართავენ რა პუბლიკას, მსჯელობენ ასე: რა? არ მოგწონს? იქმუხნები? და მათგან განსაკუთრებით ნიჭიერნი ამატებენ ამოჩემებულად: – დ ის შეიღო! არაფერია! მიეჩვევი! კითხულობენ პოემებს ენაბრგვილ ზაუმურ ენაზე, გადაჭედილს უაზრო ტეხილი შრიფტით. და გამოფენაზე ზეთის ნატყევებით დაფარულ, გადავსებულ ტილოებში და ნაწებებით გადაჭრელებულ სავაჭრო და სარეკლამო პლაკატებში ჩაცეკრილი – მკითხველი და გამოფენების დამთვალიერებელი (თუ ის, რა თქმა უნდა, არ მიეკუთვნება რჩეულთა გუნდს და თუ მას ჰყოფნის ვაჟკაცობა განაცხადოს, რომ მას ეს არ ესმის, არ იღებს მას) ამბობს: – შესაძლებელია, ამას უბრა-

ლოდ უნდა შეეგუო? მაგრამ ჯერჯერობით ვერ შევეგუე და ეს მე ველურო-ბად მეჩვენება“. და იცით რა? მართლაც, ხალხი შეძლებს ამას შეეგუოს. (ლევ. კიპიანი. 1919. № 112.).

1917 გამოფენა ნამდვილად მოვლენა იყო თბილისის არტისტულ სივ-რცემი, დიდი გარდატეხების დასაწყისი. ტფილისური პუბლიკისთვის სრული-ად ახალი ხედვითა და სტილით შესრულებულ ნამუშევრათა მრავალფეროვნება, ჯერ კიდევ გაუგებარი და ზოგ შემთხვევაში მიუღებელი მხატვრული სა-ხით გამოსახვა, ალბათ, ნამდვილად იწვევდა პუბლიკის განცვიფრებას და შეშფოთებასაც კი. თუმცა კირილე ზდანევიჩის ნამუშევრები გადაურჩნენ ლა-დო გუდიაშვილის „რუსთაველის“ ბედს. კირილეს გამოფენა საკუთარი შეხე-დულებების ვიზუალურ დასაბუთებას წარმოადგენდა ავანგარდისტი პოეტე-ბისთვის. იური დეგენი წერდა: „კიდევ უფრო შეძრავს ტფილისის პუბლიკას თავად ზდანევიჩის სურათები. „უხეში“, ფართო, გაკრული ხელით დადებული მონასმები და მისი იმპრესიონისტული ნამუშევრების კაშკაშა ფერები ისეთი გაბედული, ცოცხალი და მხატვრული კულტურის მაუწყებელია, რომ ადგი-ლობრივი მხატვრების ცარუ, მეშჩანურ რეალიზმზე აღზრდილ ტფილისის ძველ თაობას, მცირე გამონაკლისის გარდა, რომელსაც ფუნჯის ნამდვილი ოსტატების ნამუშევრები უხილავს, ისინი შეიძლება მიუღებლად და გაუგებ-რად მოეჩვენოთ, იმ დროს, როცა კულტურულმა ევროპამ დიდი ხანია უკან მოიტოვა უკიდურესი და გაბედული იმპრესიონიზმი, შორს და წინ წავიდა ახალი მიღწევების, ახალი ხერხების, ახალი ფერწერული შესაძლებლობების ძიებათა გზაზე“. (Деген Ю. Газ. «Республика»).

სამწუხაროდ, 1917 წლის გამოფენაზე ექსპონირებული ნამუშევრების იდენტიფიცირება, მცირე გამონაკლისის გარდა, თითქმის შეუძლებელია. ესე-ნია: თავრიზი, ნიუ, ორკესტრული ავტოპორტრეტი, პოეტის პორტრეტი, თბი-ლისის კუთხე (სავარაუდოდ, ელენე კამენსკაიას კოლექციიდან), პაოლო იაშ-ვილის პორტრეტი. პარიზში შესრულებული გრაფიკული ნამუშევრების შესა-ხებ წარმოდგენას გვიქმნის პეტრე ნავაშინის კოლექციაში დაცული ფანქრით შესრულებული კომპოზიციები ნიუს გამოსახულებით, ხოლო სანგრებში შეს-რულებული ნამუშევრების დიდი კოლექცია დაცულია სან-ფრანცისკოს კერძო გალერეაში „მოდერნიზმ inc“.

ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ნამუშევრების ანალიზი მაინც გვაძლევს სა-შუალებას თვალი გავადევნოთ კირილე ზდანევიჩის შემოქმედების ევოლუცი-ას მისი ადრინდელი, ფოვიზმით შთაგონებული სურათებიდან ექსპერიმენ-ტულ, ორკესტრულ ფერწერამდე. პირველი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი, რო-მელიც 1913 წელს მოსკოვის გამოფენაზეც იყო ექსპონირებული, „მცხუნვარე თავრიზია“, „საიდანაც ისეთი აუტანელია პაპანაქება შეიგრძნობა... რომ მთე-ბი წითელი გეჩვენება, სადაც ჭადრებიდან ლურჯი მდინარეები მოედინება“. (Вечорка Т. № 264. 1917.). სურათი 1911 წელს, ზაფხულში, სპარსეთში, თავ-რიზში მოგზაურობის დროს შეიქმნა. მხატვარი გადმოსცემს მზის მცხუნვარე-ბისგან თითქოს გამლლვალი პეიზაჟის სურათს. ზდანევიჩი თავისუფლად „თა-

მაშობს“ ფერის ლაქის ფაქტურით, ზომით, რიტმით. დავაკვირდეთ თითოეულ ლაქას, რომელსაც არ გააჩნია მკაფიო კონტური, მიუხედავად კონტრასტულობისა, ისინი გადაედინება ერთმანეთში და ქმნის ერთგვარი მირაჟულობის შთაბეჭდილებას. კირილეს სურათების დეკორატიული გამომსახველობა უთუ-ოდ იღებს ინსპირაციას სპარსულ ხალიჩიდან და მოზაიკიდან. ჩვენს ვიზუა-ლურ ასოციაციას დღიურში მხატვრის ჩანაწერიც ამყარებს: „მეჩვენება, ჩემი ფერწერა რომ გადმოაბრუნო, გარეგნულად მაინც ასეთი იქნება. ზუსტად სპარსული ხალიჩასავით, ხან ჯგუფურად კაშკაშა, ფერადოვანი გამის ლაქე-ბად სურათზე, ფერადი ნახტებით, სამკაულებზე ანარეკლი ღრმა, მშვიდი ბზინვარებით მოციალე ქვებივით“ (კირილე ზდანევიჩი. 2021. 78). ყველა სა-გაზეთო წერილი, რომელიც კირილე ზდანევიჩის გამოფენას მიმოიხილავდა, აღნიშნავდა „თავრიზს“, როგორც საეტაპო ნამუშევარს. „იმ პერიოდის საუკე-თესო ნამუშევარია „თავრიზი“. ეს კაშკაშა მზიანი ეტიუდი უფრო შორს მი-დის, ვიდრე ფორმათა გეომეტრიული გამარტივება და პირობითი შეფერილო-ბაა. მასში მხატვრის ნებისა და ბუნების მრავალფეროვნების სინთეზია და ეს კ. ზდანევიჩის ერთ-ერთი პირველი გამარჯვება“ (Городецкий С. № 10. 1918.). აქ ჩვენ ვხედავთ პირველ ეპოქას, იმპრესიონიზმს, სურათებში „თავრიზი“, „პორტი“, „მზის ქვეშ“, „ლედა“ და სხვ. – მზე გწვავს, არ იშურებს კილოვა-ტებს და გაფიცვის გამოუკხადებლად ოქროს თხევად ნაკადად ადნობს აღმო-სავლის ქუჩებსა და ბალებს, მძვინვარებს, ბრაზობს, ქმნის, აბრმავებს. პუბ-ლიკა, მიჩვეული ნაცრისფერ ყოველდღიურობას, უჩვეულობისგან აცემინებს, როგორც მაისის დღეს გათავისუფლებული პეტროპავლოვსკის ტუსალი. მაგ-რამ ბევრი უკვე შეეწყო და ჩურჩულებენ: რა ლამაზია! და ნაზად თვალებმი-ლულულნი, სიამოვნებას განიცდიან, მზის აბაზანებს იღებენ“... (А. Круचёных. № 108. 1917.). ასეთივე უღერადი, „ცხელი კოლორიტით“ იყო შესრულებული პაოლო იაშვილის შესანიშნავი პორტრეტი, (პრესის ცნობით, კატალოგში აღ-ნიშნული პ. იაშვილის პორტრეტი გამოფენაზე ექსპონირებული არ იყო-ე.), რომელშიც ფერწერული ამოცანების გაბედულება და მოდელის ხასიათში წვდომის სილრმე დამაჯერებლად გადმოსცემს კირილეს მეგობრისა და თანა-მოაზრის რომანტიკულ, პოეტურ ბუნებას.

ფერწერული ნამუშევრების კომპოზიციური სტრუქტურის განვითარე-ბის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო სამი სურათია: ზემოთ აღ-ნიშნული პაოლო იაშვილის პორტრეტი, 1916/1917 წლებში შესრულებული პოეტისა და ფოლკლორისტის კოლაჟ ჩერნიავსკის პორტრეტი და დიდი ნიუ, რომელშიც ნელ-ნელა ყალიბდება სივრცის კონსტრუირების თავისებურება, სივრცე-სიბრტყის ანტინომია. ფონის ფერადი ტეხილებით მოდელირებისა და რეალური ფორმის თანდათანობით დაშლის, ამ ტეხილების მორევში გაერთია-ნების პრინციპით. ეს პრინციპი ჯერ კიდევ „დუქან ეტუალში“ ჩანს და დას-რულებულ სახეს „დიდი ნიუში“ იღებს. „დუქან ეტუალში“ (ეს ნამუშევარი მი-ზეზთა გამო არ იყო ექსპონირებული 1917 წლის გამოფენაზე) ფონის ნარინ-ჯისფერი ჩარჩოები „კოლაჟ ჩერნიავსკის პორტრეტში“ თითქოს დაიძრა და

ლურჯ ფონზე ტეხილ ნახატად ათამაშდა. ფორმის გამარტივების პრიმიტივისტულ ტენდენციას სდევს ფორმის/სიბრტყის მოძრაობით კომპოზიციის კონსტრუირების ტენდენციაც, სადაც სწორედ მათი ურთიერთკავშირით მიიღება მესამე განზომილება – ილუზიონიზმს ენაცვლება სივრცის სიბრტყეებით აგების კანონი. ზდანევიჩი მუშაობს ფორმისმიერ ექსპერიმენტზე, ფორმათა ფუტურისტულ ძვრა/Сдvig-ზე, რომლის მეშვეობით ანაწევრებს, თუმცა კიდევ არ შლის ფიგურას ცალკეულ სიბრტყეებად.

კირილეს „ნიუ“, რომელიც 1917 წელს ტფილისში გამოიფინა, ჟურნალ „ფენიქსშიცა“ რეპროდუცირებული. „პირველ ხანებში ვცდილობდი, მიმელწია აკადემიური ნახატის სიზუსტისთვის, მაგრამ ვეუფლებოდი რა ხატვის ამ მეთოდს, უფრო მეტად და მეტად ვიხრებოდი იმ აზრისკენ, რომ საჭიროა შემოქმედებითად გადაწყვიტო ნახატის სხვა ამოცანები, მაგ.,...ეძებო ნატურის შინაგანი ხაზები“ წერდა მხატვარი დლიურში (კ. ზდანევიჩი. 2021. 180). ნახატისა და ფორმადექმნადობის ამ ლოგიკისთვის თვალის გადევნება შესაძლებელია კოლაჟ ჩერნიავსკის პორტრეტის შედარებისას ნიუს კომპოზიციასთან, რომელშიც ეს ძიებანი დასრულებულ სახეს იღებს. არხიპენკოს სკულპტურულ რელიეფში ფიგურის სხეულის სიბრტყეები ერთმანეთზე იდება. სქემატურად აგებული ფიგურა მცირედი ძვრებით მაინც ინარჩუნებს ფორმის მთლიანობას, ფიგურა, მოჩარჩოებულ, ჩაკეტილ სივრცეშია მომწყვდეული. ზდანევიჩის კუბოფუტურისტულ ნიუში ფუტურისტული დინამიზმით გაერთიანებული ქალის სხეულის ფორმები/სიბრტყეები ფონის გეომეტრიული ორნამენტივით აწყობილი ნახატი ზამბარასავით დაჭიმულია და თითქოს კიდეებიდან გასვლას ცდილობს. ხან მუქი, მკვრივი, ხან კი თხელი, გამჭვირვალე ფენით ნაწერი სიბრტყეების განაწილება ქმნის კომპოზიციის მყარ სტრუქტურას. ფიგურა სეგმენტებად იშლება, მაგრამ გეომეტრიულ ფორმათა ამ მორევში კირილე ინარჩუნებს ფორმის მთლიანობას. „ბუნებასა და ძველ ჩვევებთან შეკვინებაში სურათების ფაქტურა იძენს მრავალფეროვნებას, სიმკვრივეს, მოქნილობას – სიცოცხლეს. საღებავები აქ რაღაც თვითკმარი არაა, ხაზები აღარ პირველობენ, როგორც ადრე. არა, დენადი შეფერადებისა და ფორმის საშუალებით ყველაფერი ერთი მეორეში მჭიდროდ შეედინება. შლის რა ბუნებას, იძლევა სულ ახალ და ახალ ფერწერულ მიგნებებს“. (Чернявский Н. № 146. 1918.). „ნიუ“ ამ პერიოდის ძიებათა სრულყოფილი ნიმუშია და იგი ერთგვარ ასოციაციას აღმიძრავს ილია ზდანევიჩის ზაუმური პოეზიის პირველყოფილ სიდიადესთან. გაზეთი „ვოზროვდენიე“ -e-ს ფსევდონიმით კრიტიკოსი წერდა: წარმოიდგინეთ დიდ ტილოზე ცისარტყელის ყველა ფერით შეღებილი პრიზმული ტეხილები. ფერადი სამკუთხედების, რომბების, კუბების, ოვალებისა და სხვათა შუაგულში მოთავსებულია ხან ცხვირი, ხან – თვალი, ხან – ყური, ხანდახან კი უბრალოდ ენებება გამოუსადეგი საოჯახო ნივთები – მარკები, ძველი ასანთის ღერები, გახეული კონვერტები და სხვ. ამგვარად შევსებულ, შავი შტრიხებით დახაზულ დიდი ტილოს ჰქვია „ბოქსი“ (Вечорка Т. № 264. 1917). მოქმედების გამოსახვიდან კირილე გადადის ამ მოქმედების

ვიზუალური აღქმისას მიღებული შთაბეჭდილების გადმოცემაზე: „ფეხბურთში, სირბილში შეჯიბრსა და სხვა სურათებში მაყურებელი ამაოდ დაიწყებს სიუჟეტის ძებნას. მპრენინავი საღებავების შესანიშნავი გროვა, მაგრამ ნატურა დაშლილ-დანაწევრებულია და მას ვერ იპოვი. თუმცა, თუ დიდხანს ჩააკვირდები ამ ფერადოვან ქაოსს, თანდათანობით სურათების ხაზები გეუფლება და „ორკესტრული სურათები გაშმაგებით მორბენალი ადამიანების მოძრაობა-თა ხაზებად გეჩვენება“. (-e. №188. 1917.)

უნდა აღინიშნოს, რომ, ზოგადად, კირილე ზდანევიჩის შემოქმედებაში არ შეინიშნება მხატვრულ სტილთა ქრონოლოგიური ჩარჩოებით მკაფიოდ მოსაზღვრული მონაცემება. ერთსა და იმავე დროს მხატვარი სხვადასხვა სტილის ნამუშევრებს ქმნის. იგი თანადროულად და ერთნაირი გატაცებით მუშაობს იმპრესიონისტულ-ფოვისტური, რეალისტური, პრიმიტივისტული თუ კუბოფუტურისტული მანერით. კირილეს ხელოვნების ეს ერთგვარი ფრაგმენტულობა ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ექსპერიმენტთა კონგლომერატი კი არაა, არამედ ერთ კომპოზიციაში სტილური მრავალფეროვნების გაერთიანებისადმი მხატვრის გააზრებული სწრაფვა, ახალი ფერწერული სისტემის შექმნის საწინდარი, რაც სრულიად ლოგიკურად განხორციელდა 1917 წლის გამოფენის მთავარ სიახლეში – ორკესტრულ ფერწერაში. ორკესტრული ფერწერის დასახელება აღებული იყო მისი ძმის, ილია ზდანევიჩის ცნობილი „დრას“ (დრამების) ორკესტრული სტროფებიდან. კონცეპტუალურად იგი დაკავშირებული იყო „ვსიოჩესტვოს“ პრინციპთან. პოლისტილისტიკა, რომელსაც ილია ზდანევიჩი ამ მოძღვრებაში ქადაგებდა, კირილეს ვიზუალურ ექსპერიმენტებში ერთი ნამუშევრის ფარგლებში სხვადასხვა სტილის, მოტივის, ხედვის წერტილებისა და კუბოფუტურისტული დინამიზმის ნიშნით ერთიანდებოდა. მხატვარმა თითქოს პოეტი ძმის ზაუმური ფილოსოფიის ვიზუალური ხატი შექმნა. ექსპოზიციის სტილური მრავალფეროვნება და ნოვაციური ძიებები ცხადყოფდა ახალგაზრდა მხატვრის ავანგარდულ მისწრაფებებს. მხატვრული ენისა და ხელოვნების ნამუშევრის იდეის ახლებურად გააზრება ორგანულად იყო ჩანერილი ზოგადად ავანგარდული ხელოვნების პრობლემატიკის საზღვრებში.

სამწუხაროდ, ორკესტრული ფერწერის უმრავლესობა დაკარგულია. მათზე წარმოდგენას გვიქმნის ათეულამდე გრაფიკული ნამუშევარი (გრომბოი, ქალაქი, ნიუ და პეტერბურგი), რომელთაგან უმეტესობა ფერწერული ტილოს ესკიზი უნდა იყოს. ორკესტრული ფერწერა, ისევე, როგორც ყველაფრობა/Bcέчесство/, უარყოფდა რეალურ ცხოვრებაში არსებულ საგანთა დროით-სივრცით ურთიერთშეთანხმებას. ეს სტილური მრავალფეროვნება, სხვადასხვა ქმედების, დროისა და სივრცის განზომილების ერთდროულობა, სიმულტანიზმი მხატვრული მეთოდის სახეს იღებს. ორკესტრულ კომპოზიციებში ვერ ვხედავთ მთლიან გამოსახულებას, სამყარო ფრაგმენტებისგან შემდგარი მოცემულობაა, რომელიც ისევე საჭიროებს წაკითხვას, როგორც ზაუმური ტექსტები. მხატვარი ახდენს არა სამყაროს პრეზენტაციას, არამედ მის რეპრეზენტაციას. კირილეს ორკესტრულ გრაფიკულ ფურცლებში ნიშნებითა

და შტრიხებით განლაგებული გამოსახულებები ერთმანეთის მიყოლებით, რიგრიგობით აღიქმება და თანდათანობით ერთ მთლიანობად იკვრება. დროსა და სივრცეში ერთმანეთს აცდენილი კომპოზიციები ხალიჩასავით ორნამენტულ ნახატად იშლება სიბრტყეზე და მწყობრი ნახატით კვლავ ერთიანდება. მაყურებელიც ამ ხაზობრივი ორნამენტიკის რებუსში, როგორც ზაუმურ პოეზიაში სახვითი ტექსტის წაკითხვის პროცესში, ერთვება.

ამის შესახებ წერენ გამოფენის კატალოგის ტექსტში აღექსეი კრუჩიონიხი და ილია ზდანევიჩი (ელი ეგანბიური): „ნებისმიერი მანერა მხოლოდ მანერაა, სტილი მხოლოდ ხერხია და ფერწერის ფასეულობა სტილში არ მდგომარეობს. ყოველგვარი მანერა, სტილი შეზღუდულია მისი ავტორების ამოცანებით. ისწრაფვის რა განზოგადებისკენ, ოსტატმა შეიძლება დღეს ერთი მანერით წეროს, ხვალ მეორით. ასე დაიწყო მუშაობა ლარიონოვმა. კირილე ზდანევიჩი უფრო შორს წავიდა. შეიძლება დაწერო არა განსხვავებული მანერით, არამედ ერთ ტილოში გააერთიანო ფერწერის სხვადასხვა ტენდენცია. ყოველი მანერა წყვეტს ამა თუ იმ ამოცანას, მაგრამ არ შეუძლია გაიგოს ფერწერა მთლიანად. აერთებს რა სხვადასხვა მანერას, ოსტატი ათავისუფლებს ხელოვნებას დროის მდინარებისგან, ხოლო სტილს შემთხვევითობისგან და ამით ნაწარმოებს არაჩვეულებრივ მთლიანობას ანიჭებს. ასე შექმნა კირილე ზდანევიჩმა ორკესტრული ფერწერა... ...ასეთია ეს მჩქეფარე მრავალფუთანი რელსების მსხვრეველი მხატვარი“. (Алексей Крученых, Эли Эганюри. 1917. 3.).

„ორკესტრული ავტოპორტრეტი“ აერთიანებს ავტოპორტრეტს, 41°-ის დამაარსებლებისა და მასთან დაახლოებული მეგობრების (მარცხნიდან ლადო გუდიაშვილი, ყარა-დარვიში, კირილე ზდანევიჩი, ვალერია ვალიშევსკაია) პორტრეტებს. ამ ნამუშევარზე მსჯელობა ერთ-ერთ კერძო კოლექციაში დაცული დიდი ზომის გრაფიკული ნამუშევრითაღ შეგვიძლია. მიხეილ ლე დანტიუ წერს, რომ ორკესტრულ ფერწერაში განსაკუთრებულად გამომსახველია სიბრტყეზე გავლებული ხაზი, რომელიც ორმაგ მნიშვნელობას იძენს როგორც სიბრტყისა და ფერის გამყოფი, ამასთანავე, თუ ფერის ტონალობები არ გადაედინება ხაზით განსაზღვრული არედან, ძლიერდება ხაზოვან-ფერადოვანი სტრუქტურის დეკორატიულობა, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს კომპოზიციის ხალიჩისებურ სტრუქტურას. ორკესტრულ ავტოპორტრეტში გამოსახულებათა დამტვრეული, ხაზოვანი სტრუქტურის სიბრტყეზე გაშლა, მისი წახნაგოვანი ელემენტების ანტისინთეზი, მწყობრად დალაგებული სეგმენტების განმეორებით ქმნის შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტის ან აღმოსავლური არაბესკის შთაბეჭდილებას. აღმოსავლური ხელოვნების ესთეტიკა კირილე ზდანევიჩისთვის არსობრივი, მსოფლმხედველობრივი მახასიათებელია, მისი ესთეტიკური მრნამსის მნიშვნელოვანი კომპონენტი როგორც სივრცისა და დროის აღქმის, ასევე ნახატის ორნამენტიზაციის თვალსაზრისით.

სამწუხაროდ, 1917 წლის გამოფენაზე წარმოდგენილი ფერწერული ნამუშევრები უმრავლესობა დაკარგულად ითვლება. როგორც ავტორი ერთ-

ერთ ავტობიოგრაფიაში წერს, მათი უმეტესობა თავად გაანადგურა. თუმცა მაინც არ ვკარგავთ იმედს, რომ მხატვრის ამ პერიოდის ფერწერული ნამუშევრების კერძო კოლექციებშია გაბნეული. ნამუშევრებზე მცირე წარმოდგენას იძლევა იშვიათი ფოტო, რომელიც გადაღებულია დიმიტრი შევარდნაძის მიერ 1920 წელს ეროვნულ გალერეაში ორგანიზებულ გამოფენაზე. იქ, კედელზე ექსპონირებული კირილე ზდანევიჩის დიდი ზომის ფერწერული ნამუშევრების მიხედვით, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რომ მათი რიცხვი არცთუ მცირე იყო და ბუნდოვანი წარმოდგენა შეგვიძლია შევიქმნათ დიდ ნატურმორტზე ფიროსმანის ორთაჭალის ტურფას გამოსახულებით, რომელიც კატალოგშია ნახსენები. დანარჩენზე წარმოდგენის შექმნა მხოლოდ საგაზეთო სტატიის მიხედვით შეგვიძლია, რომლებზეც ზემოთ უკვე მოგახსენეთ.

გამოფენის კატალოგში, ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრების გარდა, მითითებულია კოლაჟიც. ორკესტრული ფერწერის შემადგენელ ნანილებად ზდანევიჩი ხშირად იყენებს კოლაჟს და არა მხოლოდ ტექნიკის, არამედ მეთოდის სახით. თავისი არსით, ირონიით, ფრაგმენტთა შემთხვევითობით, აბსურდულობით ყოველდღიური მოხმარების საგნების ალოგიკური მონტაჟით ის ძალიან ახლოსაა დადაისტურ კოლაჟებთან. ილია ზდანევიჩი საუბრობს კირილეს მიერ 1915 წელს შედგენილ სანგრების ალბომზე, რომელშიც მან შემთხვევით ხელში ჩავარდნილ ებრაულ ბიბლიაზე დააწება ნახატები ილუსტრირებული ჟურნალებიდან, ფოტოები, აფორიზმები, გეოგრაფიული რუკები და სათამაშო ბანქოს ქაღალდი. როგორც ჩანს, კირილე ზდანევიჩმა ერთმანეთს შეუთანხმა კოლაჟის, ფერწერისა და გრაფიკის ტექნიკა, ფოტო, პოეზია, ასოთა და სტრიქონთა კომპოზიცია და ორკესტრულობის პრინციპი აქაც მხატვრული ნაწარმოების ენობრივ საწყისად განსაზღვრა.

მოკლე მიმოხილვას კირილე ზდანევიჩის პირველი გამოფენის შესახებ ისევ იური დეგენის სიტყვებით დავასრულებთ: „ისლა დამრჩენია მხოლოდ დავამატო: ეს გამოფენა სურათების პირველი სერიოზული გამოფენაა ტფილისში, რომელზეც ყველა, ვისაც ხელოვნება ოდნავ თუ მაინც აინტერესებს, აუცილებლად უნდა წავიდეს და ვისაც ამისთვის, შეუძლებელია, რომ არ მიესალმო (Деген Ю. გაზ. «Республика»).

თავისი ცხოვრების მანძილზე კირილე ზდანევიჩმა სულ რამდენიმე, მაგრამ ეპოქალურ გამოფენაში მიიღო მონანილეობა. ეს გამოფენები თითქოს გარკვეულ კონტრაპუნქტებად მიყვება მის ცხოვრებას და შემოქმედების უნიშვნელოვანეს ეტაპებს გამოყოფს – ტფილისი, მოსკოვი, პარიზი. იმედი მაქვს, რომ ეროვნულ გალერეაში 2025 წელს დაგეგმილი გამოფენის ორგანიზებას ხელს არაფერი შეუშლის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კირილე ზდანევიჩი. 1892-1969. ფურცლები არქივიდან., დღიურები მოგონებები წერილები. 2021. გვ. 78.
2. Вечорка Т. Выставка Кирилла Зданевича. Газ. *Тифлисский листок*. № 264. 25 ноября, суббота. 1917. Тифлис.
3. Городецкий С. Кирилл Зданевич. Газ. *Кавказское слово*. № 10. 14 января. 1918. Тифлис. Деген Ю. На выставке картин Кирилла Зданевича. Газ. *Республика*. № 99. 5 ноября. Воскресение. 1917. Тифлис
4. -е. По поводу выставки картин Кирилла Зданевича. Газ. *Возрождение*. № 188. 27 ноября. Воскресенья 1917. с. 3. Тифлис
5. Кипиани Лев. Маленькие арабески. Газ. *Слово*. 28 декабря. 1919. № 112. Ст.2
6. Кручёных А. Выставка картин Кирилла Зданевича и дух времени. Газ. *Республика*. № 108. 16 ноября. Четверг. 1917. Тифлис.
7. Кручёных Алексей, Эли Эганбюри. Выставка картин Кирилла Зданевича. 1917. Ст.3.
8. Чернявский Н. Выставка Кирилла Зданевича. (На полях каталога). Газ. *Республика*. № 146. 11 января, четверг. 1918. Тифлис.

ნატო გენგიური

საქართველოს შოთა რუსთაველის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი

XIX საუკუნის საეკლესიო არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი

საქართველოში XIX საუკუნის საეკლესიო მშენებლობების საკითხს, როგორც ცნობილია, რუსეთი წარმართავდა, მისი დამპყრობლური პოლიტიკის შესაბამისად. საქართველოში შემოსულ რუსებს აქ მრავალსაუკუნოვანი არქიტექტურული მემკვიდრეობა დახვდათ, რომელიც განსხვავებული იყო მათ-თვის ცნობილი ეკლესიებისგან. ამიტომ, თუ მთლიანობაში გადავხედავთ XIX საუკუნის მოვლენებს, დავინახავთ, რომ მომსვედურების მხრიდან ინტერესი და ადგილობრივი ხელოვნების გაცნობის სურვილი ჩანს. ამაზე მეტყველებს, პირველ რიგში, არქიტექტორ დავით გრიმის მიერ ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრების ალბომის გამოცემა 1859 წელს (ხოშტარია, ნაცვლიშვილი, 2016:13). იყო შემთხვევა, როცა ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებით მოხიბლულმა რუსმა დამკვეთმა ქართული ტაძრის მსგავსი ეკლესის აგება ბრძანა. ვგულისხმობთ აბასთუმნის ალექსანდრე ნეველის ეკლესის, რომელიც ზარზმისა და საფარის ტაძრებით მოხიბლული უფლისწულის, გიორგი რომანოვის პირადი დაკვეთა იყო. უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ იმ ეპოქის „ისტორიზმის სულის“ შესაბამისად, ქართული არქიტექტურიდან შთაგონებული ელემენტები გვხვდება იმ პერიოდში აგებულ სხვდასხვა შენობებზეც ჩვენშიც და საქართველოს ფარგლებს გარეთაც, ე.წ. „ქართული სტილი“ (ხოშტარია, 2016:31-49).

ამის პარალელურად, ტიპიური მოვლენა იყო ადგილობრივი გარემოსა და ტრადიციის სრული იგნორირება. ფართდ გავრცელდა ეკლესიების ე.წ. რუსული სტილის მიხედვით მშენებლობა. რუსული შუა საუკუნეების არქიტექტურის მიბაძვით, ხახვისთვისანი გუმბათებით და სხვა დეტალებით შემკული ტაძრები გაჩნდა საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში და თბილისშიც (მაგალითად, თბილისის ალექსანდრე ნეველის ან იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია, სოფ. სამრეკლოს ეკლესია (მილაშვილი, მჭედიშვილი, 2023));

სოფლად, სადაც ძირითადად ადგილობრივები წყვეტდნენ ეკლესის აგების საკითხს, მთლიანობაში შენარჩუნდა ტრადიციული არქიტექტურა, სხვა მდგომარეობა იყო ქალაქებში. ვახტანგ ბერიძის თქმით, „ქალაქებში, სა-დაც საეკლესიო მშენებლობა, უმეტესად ოფიციალური მშენებლობის სახეს შეადგენდა, ქართული ეკლესია ფაქტიურად რუსულს უთმობდა ადგილს“ (ბერიძე, 1963: 26). ნიშანდობლივია, რომ ძველი ქართული ტაძრების გადაკეთებაც ფიქსირდება ტრადიციის გაუთვალისწინებლად: თბილისის ლურჯი მონასტერი ხომ ამ პერიოდში, კერძოდ, 1873 წელს გადაკეთეს, სრულიად შეუსაბამო კედლები ამოიყვანეს და ასეთივე გუმბათი დაადგეს (ბერიძე, 1963:29).

არქიტექტორმა ჩიუოვმა თამარ მეფის დროის ტაძარს სრულიად დაუკარგა ავთენტური იერი და სული.

ეკლესიის პოლიტიკური მოვლენის აღსანიშნავად აგება რუსეთისთვის არ არის უცხო: თბილისში, რუსთაველის პროსპექტზე (მაშინდელი გოლოვინის პრ.) ალექსანდრე ნეველის სახელობის სამხედრო ტაძრი (ე.წ. სობორო) ხომ ცნობილია, რომ კავკასიის დაპყრობის აღსანიშნავად აიგო! მოსი არქიტექტორი დავით გრიმი (1823-1898) კარგად იცნობდა ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებას, რადგან მან თავად გააკეთა მათი ანაზომები და იყო ავტორი ზემოაღნიშნული აღბომისა. თუმცა ეკლესია, რომელიც რუსეთის იმპერიის ძეგლად იყო ჩაფიქრებული და გრიმის ნამუშევარიც, ვახტანგ ბერიძის ზუსტი შენიშვნით, „სიმბოლურად აგვირგვინებდა ყოველისავე ეროვნულის დათ-რგუნვას ხელოვნების დარგშიც“ (ბერიძე, 1963: 66).

ეკლესიების შემდეგი ჯგუფი ჯგუფი საქართველოს მთიანმა რეგიონებმა შემოინახა. ისინი ასე პირდაპირ თუ არა, ირიბად მაინც უკავშირდება რუსეთის სრული დამკვიდრების მიზნებს კავკასიაში და მისი ფარული პოლიტიკის გამოხატულებად გვევლინება. აღნიშნული ეკლესიები არქიტექტურული ტიპებით და სხვა თავისებურებებით შუა საუკუნეების ქართულ ტაძრებს ჩამოგავს, მაგრამ XIX საუკუნეშია აგებული. ეს ეკლესიები გვხვდება: ხევში (სოფ. კობის ეკლესია), თუშეთში (სოფ. შენაქოს ეკლესია) და ასევე, დღეს რუსეთის მიერ ოკუპირებულ, შიდა ქართლის, მთიან რეგიონში (სოფლების შამბიანისა და ნაქალაქევის ეკლესიები). ეს უკანასკნელი – სოფ. ნაქალაქევის წმ. გიორგი [შიდა ქართლი, 2002:148-149], შამბიეთის ეკლესია [შიდა ქართლი, 2002:213-214] გვიანი შუა საუკუნეებისად მიიჩნეოდა, მაგრამ ჩემი კვლევის შედეგებით, დაუკავშირდა XIX საუკუნეს [გენგიური, 2015: 69-79].

იმავე ჯგუფში შედის და XIX საუკუნის მშენებლობებს მიეკუთვნება დუშეთის მუნიციპალიტეტში, არსებული მაღაროსკარის და თანეთის ზემო არტანის ეკლესიები [სიკა, 2008: 273;382]; ასევე, თუშეთში შენაქოს ეკლესია¹. არდოგშიც არის დარჩენილი ეკლესიის ნაგრევები, რომელიც თავისუფალი ჯვრის ტიპის კი არ არის, არამედ სწორკუთხედში ჩაწერილი ჯვარია. თუმცა საერთო არქიტექტურული გადაწყვეტით, არქიტექტურული მასებითა და ფორმებით აღნიშნული ჯგუფის ეკლესიების წრეში შედის. მსგავსი ეკლესიები, შესაძლოა, სხვაგანაც მოიძებნოს.

ამ ჯგუფის ტაძრები, ძირითადად, თავისუფალი ჯვრის კომპოზციას წარმოადგენს და ერთი, ტიპიური პროექტით არის აშენებული. ეს ეხება არა მხოლოდ საეკლესიო ტიპს (თავისუფალი ჯვარი), არამედ ამ ტიპის გადაწყვეტის დეტალებსა და პროპორციებსაც (სამი მოკლე მკლავი და აღმოსავლეთით ღრმა, გარედან შვერილი საურთხევლის აფსიდი, გუმბათი, რვაწახნაგა ყელით, შესასვლელების წინ მცირე, სამივე მხარეს თაღებით გახსნილი კარიბჭეები). სამშენებლო მასალა ყოველთვის ადგილობრივია. შენაქო, მაგალითად, ფიქლითა და კირის დუღაბითაა ნაშენი, მაღაროსკარი – რიყის ქვით,

¹ იქვე, გვ. 158

შამბიანი – უხეშად გათლილი ქვით. ამ ეკლესიებს საერთო აქვთ ისიც, რომ მათმა კედლებმა შემოინახა ნალესობის და თეთრი საღებავის კვალი: ასე რომ, თავის დროზე ისინი შელესილი და შეთეთრებული იყო. პროპორციები, გუმბათის რვანახნაგა ყელი, ფასადების სისადავე, ქართული არქიტექტურის ადრეული ეტაპის ნიმუშების ასოციაციას ბადებს. ეკლესიათა ეს ჯგუფი არ-ქიტექტურული კომპოზიციის შაბლონურობით გამოირჩევა.

საქმე ისაა, რომ XIX საუკუნეში მოხდა ეკლესიების (მათ შორის, თავი-სუფალი ჯვრის ტიპისა) ორგანიზებული მშენებლობა, ძირითადად, კავკასიის მთის რეგიონებში. ამ საქმეს იმპერატორის ბრძანებით დაარსებულმა „კავკა-სიაში ქრისტიანობის აღმდგენმა საზოგადოებამ“¹ მოვიდა ხელი. მისი მოღვა-ნეობის სფერო, ძირითადად, კავკასიის ის რეგიონები იყო, სადაც ქრისტიანო-ბა აღარ იყო მოსახლეობის დიდი ნაწილის რელიგია, მაგალითად, ოსეთი. ოსები, ისევე როგორც ჩრდილოკავკასიის სხვა ხალხები, არ იყვნენ ქრისტია-ნული აღმსარებლობის და მათი გაქრისტიანება აღნიშნულ საზოგადოებას მთავარ ამოცანად ჰქონდა გაცხადებული. თუმცა მთის ქართველებს ქრისტი-ანობა არც არასდროს დაუკარგავთ. აქ თავისი მოღვანეობის აუცილებლობა-ზე, საზოგადოებას სხვა არგუმენტი ჰქონდა: მთის რეგიონებში ქრისტიანობას წარმართობის ელემენტები შეერია და ამიტომ ამ რეგიონებშიც ცდილობდნენ ისინი საქმიანობას (თუშეთი, ხევსურეთი, სვანეთი...) და ადგილობრივ მოსახ-ლეობაში გავლენის მოპოვებას. ასევე, ქართლის მთიან რეგიონში, მაჩაბლების ადგილ-მამულების ჩრდილოეთ ნაწილში ოსებიც იყვნენ გადმოსახლებული და ამ საბაბით, საზოგადოებამ საქმიანობა აქაც გააჩალა.

კარგად ჩანს, რომ რუსეთის იმპერიის პოლიტიკის განხორციელებაში „ქრისტიანობის აღმდგენ საზოგადობას“ ეკისრებოდა თავისი როლი, როგორც იქამდე ე.წ. „ოსეთის სულიერ კომისიას“ [ანაშიძე, ՕდკО]. ცნობილია, რომ სწორედ ქრისტიანობის გავრცელების საზოგადოებამ თავისი გამოცემებითა და დოკუმენტებით ნელ-ნელა დაამკვიდრა ტერმინი „სამხრეთ ოსეთი“ [ლე-კიშვილი, 1996], რომელიც პირველად 1830-იან წლებში ჩნდება. მათი ოფიცია-ლური მიზნები კეთილშობილური იყო: ეკლესიების შეკეთება ან აშენება. ეკ-ლესიებთან კი სკოლების გახსნა, ოსური დამწერლობის მიღებას რუსული გრაფემებით, რუსული ენის სწავლება, რაც პასუხობდა, ერთი მხრივ, რუსი-ფიკაციის პოლიტიკას, მეორე მხრივ ქართულ მინაზე ოსური მოსახლეობის მომძლავრებას, მათ თვალში ნდობის მოპოვებასა და დასაყრდენის გაჩენას.

რუსეთი დაინტერესებული იყო საქართველოს ტერიტორიაზე ოსური მოსახლეობის მომრავლებითა და ქართველების „გაოსებით,“ რასაც აქ გამოგ-ზავნილი ჩინოვნიკები უწყობდნენ ხელს. ჩვენ ვიცით, რომ XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში ოს-დღვალები ქართლის მთიანეთში ახალი შემოსახლებუ-ლები იყვნენ. ისინი ბატონიშვილი ვახუშტის აღწერის მიხედვით, იკავებდნენ დღევანელი ჯავის რაიონის ერთ ნაწილს [ქართლის ცხოვრება, 634-650]. მა-

¹ აქამდე კი, XIX ს-ის პირველ ნახევარში არსებობდა „ოსეთის სულიერი კომისია“, ასევე რუსეთის მთავრობის მიერ შექმნილი.

შინ იქ ოსები ცხოვრობდნენ ქართველების მნიშვნელოვან რაოდენობასთან ერთად. XIX საუკუნეში რუსი ჩინოვნიკები ცდილობდნენ აღწერების დროს, ქართული გვარები ოსური დაბოლოვებით ჩაეწერათ. მაგ. ბიბილური ჩაწერეს ბიბილოვად [თოფჩიშვილი, 1987:160-161], ხარებაშვილები – ხარებოვად და ა. შ. ამის გარდა, რუსეთის ხელისუფლება სპეციალური დადგენილებებით ცდილობდა პროცესის დაჩქარებას: 1852 წელს იმპერატორ ნიკოლოზ პირველის რეზოლუციის შედეგად, რომელიც მან დაადო მეფისნაცვალ ვორონცოვის წარდგინებას, ბატონყმობიდან განთავისუფლდნენ ქართლში მცხოვრები ოსი ეროვნების ყმები. ვორონცოვმა მაჩაბელს ყოველწლიური პენსიაც კი დაუნიშნა – 5 ათასი მანეთი, რომ მას ოსი ყმები გაეთავისუფლებინა [თაძაევ, 2009]¹. ოსები, ბატონყმობის საყოველთაო გაუქმებამდე გაცილებით ადრე გათავისუფლდნენ და აღმოჩნდნენ პრივილეგირებულნი, რადგან ისინი თავისუფალი სახაზინო გლეხები გახდნენ და შეეძლოთ დასახლება სახაზინო მიწებზე. ეს საშუალებას აძლევდა მათ საქართველოს სხვა რეგიონებშიც განსახლებულიყვნენ. საინტერესოა, რომ 1886 წლის აღწერის მონაცემებით, ცხინვალში და ახალგორში ჯერ კიდევ არ ცხოვრობდნენ ოსები. თუმცა ამავე აღწერით დასტურდება, რომ ბარის სოფლებში უკვე ათეული წლის წინ ჩამოსახლებულან ისები, რომელთაც სახაზინო მიწებზე დასახლების უფლება და სხვა პრივილეგიები უკვე 1850-იან წლებში რუსეთის ხელისუფლების ხელშეწყობით მიიღეს. ისე ჩანს, რომ ქართველი ყმა-გლეხებისთვისაც ოსობა სასურველი გახდა.

თავის საქმეს აკეთებდა რუსული საეგზარხოსოც: ოსურ მოსახლეობას აქრისტიანებდა, ნათლავდა მათ; მონათლულებს კი ურიგებდა საჩუქრებს და ფულად ჯილდოს აძლევდა. არსებობს იმდროინდელი მღვდლების ჩანაწერები. მაგალითად, მღვდელი ალექსეი გატუევი წერს: „1817 წლიდან ოსეთში მღვდლები ქრისტიანობას ავრცელებდნენ ძალით ან ფულის დარიგების გზით“ [გათუევ. 1900: 188]. მღვდელი ნიკოლაი სამარგანოვი კი ასეთ საინტერესო ამბავს ყვება: მოინათლა 5 ათას ადამიანზე მეტი, კველამ საჩუქრად მიიღო ვერცხლის ჯვარი, ქსოვილის ნაჭერი, სარკე, მაკრატელი. „ამ საჩუქრების მიღების სურვილი ისეთი დიდი იყო, რომ ზოგი რამდენჯერმე მოინათლა.

¹ თეიმურაზ თადტაევი, მოიხმობს რა აღნიშნულ ფაქტს, ნიკოლოზ პირველის მიერ 1852 წელს სამარგანოს ტერიტორიაზე მოსახლე ისების ყმობიდან განთავისუფლებისა და მაჩაბლისთვის გადასახადების გადახდის ვალდებულებიდან განთავისუფლების თაობაზე, მეცნიერისთვის მეტად „გულუბყვლოდ“ სწორხაზოვან ინტერპრეტაციას ახდენს. ამ ფაქტს ხსნის იმით, რომ რუსეთის „კეთილმა“ იმპერატორმა გადაარჩინა ოსები „ბოროტი“ ქართველი თავადებისგან, რომლებიც გადასახადების გადახდას სთხოვნენ მათ. თითქოს ქართველ თავადებს ქართველები „მაღალ, პრივილეგირებულ“ რასად მიაჩნდათ, ხოლო ოსები „დაბალ“ რასად. რომ ქართველების შოვინიზმი საბჭოთა კავშირის დროს ბოლშევიკებმაც ვერ აღმოფხვრეს, რომლებიც ხალხთა მეგობრობას უჭერდნენ მხარს. ვხედავთ, რომ სამეცნიერო კვლევისა და დასკვნების ლოგიკურობის მიღმაა რუსულ-ბოლშევიკური იმპერატორიზმის სულში დაწერილი ეს ტექსტი, რომელიც 2009 წელსაა გამოქვეყნებული ინტერნეტში.

ამისთვის ისინი სახელს იცვლიდნენ და სხვა ადგილზეც კი მიღიოდნენ“ [Скитский, 1947: 180-191].

საჩუქრებით, ფულადი ჯილდოებით, პრივილეგიებით, რომლებსაც ქართლში მცხოვრებ ოსებს ხელისუფლების დადგენილებები აძლევდა, რუსები მოიპოვებდნენ თვების სიმპათიებს. როგორც ჩანს, მთიელი ქართველების გარკვეული ნაწილი, ამ პრივილეგიის მიღების მიზნით, ოსებში ენერებოდა და ინათლებოდა თავიდან. საინტერესოა საფლავის ქვების წარწერები ამ პერიოდში. თუ ძველ ქვებს ანერია გვარები – ჯილდვილი, თიგიშვილი, გასიშვილი, ფილიშვილი, მოგვიანებით, საფლავის ქვებზე იგივე გვარების ახალი ვარიანტებია მოცემული: ჯილევი, თიგიგივი, გასიევი, ფილიევი. საფლავებზე დაფიქ-სირებული გვარების ორივე ვარიანტზე წერს იოსებ მეგრელიძე, რომელმაც საფლავის წარწერები წაიკითხა და გამოაქვეყნა [მეგრელიძე, 1984: 234-235].

შემდგომ ამას დაემატა „მართლმადიდებლური ქრისტიანობის აღმდგენი საზოგადოება, რომლის გამოცემებში დამკვიდრდა ტერმინი „სამხრეთ ოსეთი“. „კავკასიაში მარლთმადიდებლური ქრისტიანობის აღმდგენი საზოგადოება“ დაარსდა 1860 წელს, იმპერატორ ალექსანდრე II-ის ბრძანებით. იდეა ეკუთვნოდა კავკასიის ნამესტნიკს 1856-1862 წლებში, ალექსანდრე ბარიატინ-სკის. ეს საზოგადოება ოფიციალურად მისიონერულ საქმიანობას ისახავდა მიზნად. როგორც ითქვა, საზოგადოება მთის რეგიონებში აშენებდა ეკლესიებს და ზოგან იქვე ხსნიდა სკოლებს. საზოგადოებამ 1917 წლამდე იარსება და ყოველწლიურად გამოსცემდა ანგარიშს მათი საქმიანობის ამსახველი მასალით. სწორედ ეს ანგარიშები შეიცავენ ეკლესიების ნახაზებსაც [ОтоуپхК, 1865]. ეკლესიების პროექტების ავტორის გვარი არაა მითითებული. როგორც ეტყობა, აღნიშნული პროექტების ავტორი იცნობს ქართულ ხუროთმოძღვრებას და ეკლესიებს ადგილობრივი არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ იერს აძლევს. ჩვენ აქ ვხედავთ რუსული არქიტექტურისთვის სახასიათო დეკორის ელემენტსაც – კარნიზის ქვეშ გაყოლებულ „კბილანებს“, თუმცა მთლიანობაში უფრო მეტია თავისებურება, ადგილობრივი ხუროთმოძღვრების გათვალისწინებას რომ გვიჩვენებს: ქართული არქიტექტურის ადრეული ეტაპებისთვის ნიშანდობლივი, შედარებით „დამჯდარი“ პროპორციების გარდა, ის გუმბათის ყელზე თაღედს ათავსებს, ერთ პროექტზე პორტიკების ბურჯებს შეწყვილებული ნახევარკოლონებით რთავს. მათ, თავის მხრივ, სფეროსებრი ბაზისებითა და კაპიტელებით აფორმებს, რამაც შეიძლება განვითარებული შუა საუკუნეების დეკორატიული ნახევარკოლონები მოგვაგონოს. უცნაურად ჩანს, ამ პროექტებში ადგილობრივი ხუროთმოძღვრული ფორმების მიბაძვა: ჩვენ ვიცით, რომ სხვაგან, მაგალითად, თბილისში, რუსული საეგზარხოსო სულაც არ ცდილობდა საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ადგილობრივი, ქართული ათასწლეულებგამოვლილი არქიტექტურის ტრადიცია გათვალისწინებულიყო. პირიქით, ხაზგასმულად რუსული ტაძრისთვის სახასიათო ფორმებით აშენებდა ახალ ეკლესიებს: (თბილისის ეკლესიები წმ. მიხეილ ტვერელის ტაძარი, ალექსანდრე ნეველის სახელობის სამხედრო ტაძარი, იოანე ლვის-

მეტყველის ეკლესია). ისიც ხომ ვიცით, რომ საეგზარხოსო ქართველ წმინდა-ნებს არ აღიარებდა: გააუქმეს წმ. მეფე თამარის, დავით აღმაშენებლის, ქე-თევან წამებულის და სხვათა მოსახსენებელი ლიტურგიკის ჩატარების ტრა-დიცია, მხოლოდ წმ. ნინოს ხსენება შენარჩუნდა. წმ. აბო თბილელის ეკლესია მეტების ხიდთან კი წმ. მიხეილ ტვერელის სახელზე აკურთხეს [Абашидзе, 2011].

ამ ფონზე საკითხავია, რამ გამოიწვია, ქრისტიანობის გავრცელების სა-ზოგადოების მხრიდან ეკლესიების ისეთი პროექტების მიღება, რომელიც ძვე-ლი ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებს მოგვაგონებს? საფიქრებელია, აქ იგივე მიზეზი იყო, რის გამოც მონათლულებში ფულის და საჩუქრების დარი-გება ხდებოდა – ფსიქოლოგიური ზემოქმედება: ეს ეკლესიები ხომ გააზრებუ-ლი იყო, როგორც რუსიფიკაციის ერთ-ერთი საშუალება. საქართველოს მთია-ნეთის დაუმორჩილებელი სულით გამორჩეული მოსახლეობისთვის ახლობელი, ადგილობრივი ფორმებით რუსეთის პოლიტიკისთვის სასურველის მიწოდება, მთის მოსახლეობის ნდობის მოპოვება, მათთან დაახლოება და ნეიტრალიზება უნდა ყოფილიყო.

ამდენად, როგორც, ვხედავთ, რუსეთის იმპერიის დამპურობლური პო-ლიტიკა მხოლოდ სამხედრო ძალას და მმართველობის თავისებურებებს არ ემყარებოდა და სხვადასხვა მიმართულებებს შეიცავდა. ეს კარგად აისახება იმდროინდელ არქიტექტურაში: საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, რომელიც ადამიანთა რწმენასთან, იდენტობასთან და სულიერ საყრდენებთან არის და-კავშირებული კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი აღმოჩნდა რუსეთის აშ-კარა და ფარული გზებით კავკასიაში, კერძოდ, საქართველოში დამკვიდრები-სათვის.

შემოკლებანი:

სიკძა – საქართველოს ისტორიისა და კუტურის ძეგლთა აღწერილობა
ქც – ქართლის ცხოვრება

Отовпх К – Отчет общества возстановления православного християнства на Кавказе за 1864 год

Абашидзе, ОдкО – Абашидзе, Осетинская духовная комиссия и просвещение Осетии

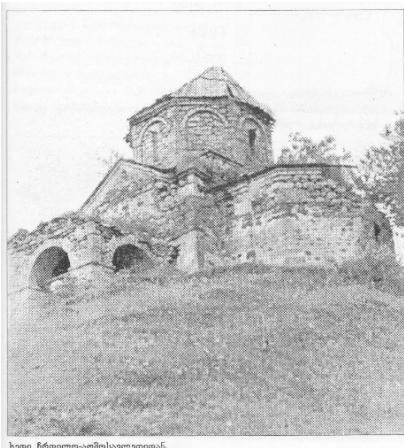
ნაქალაქევისა და შამბიეთის ფოტოები და ნახაზები გამოყენებულია წიგნიდან „შიდა ქართლი“, I, თბილისი, 2002. სხვა ნახაზები წიგნიდან „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“, ტ. 2, თბ. 2008.



1. აბასთუმნის ეკლესია. არქ. ოტო სიმონსონი. 1896-1898.
2. ალექსანდრე ნელევლის სამხედრო ტაძარი თბილისში. არქ. დავით გრიმი. 1871-1889.



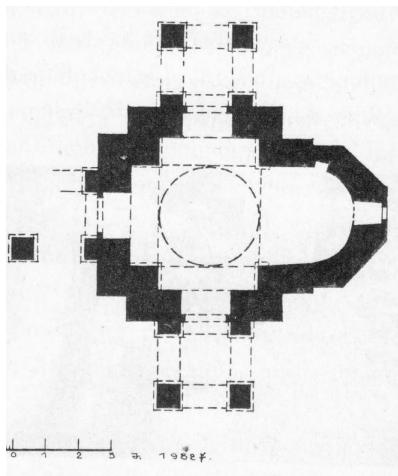
3. წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია თბილისში. 1898-1901. უკანა პლანზე – ლურჯი მონასტერი, გადაკეთებული არქ. ჩიურვის მიერ.



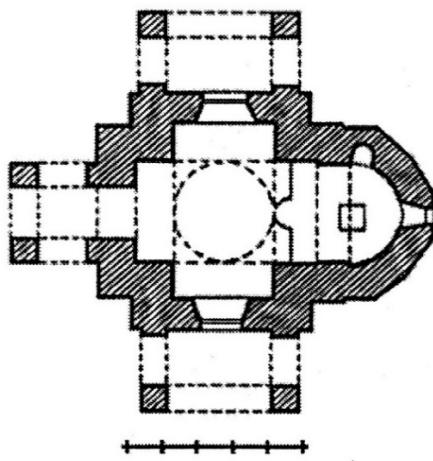
4. ნაქალაქევის წმ. გიორგი.



5. შენაქოს ეკლესია.



6. ნაქალაქევის წმ. გიორგი. გეგმა.



7. მაღაროსკარის წმ. გიორგი. გეგმა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება – 1801-1917 წლები, ტომი II, თბ. 1963;
2. გენგიური ნ., რუსეთის პოლიტიკა XIX საუკუნეში და საეკლესიო მშენებ-ლობანი საქართველოს მთიან რეგიონებში, კულტურული მემკვიდრეობა ოცუპაციის პირობებში. კონფერენციის მასალები, თბ. 2015.
3. თოფჩიშვილი რ., XIX ს-ის მოსახლეობის აღწერის მასალები, მნათობი, 1987, 12.
4. ლეკიშვილი ს., როდის გაჩნდა ტერმინი “სამხრეთ ოსეთი?” იხ. წიგნი: ოს-თა საკითხი. გორი-თბილისი, 1996;
5. მეგრელიძე ი., სიძველეები ლიახვის ხეობაში, 1984;
6. მილაშვილი მ., მჭედლიშვილი ვ., სერაფიმე საროველის ეკლესია სოფ.

- სამრეკლოში, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, №2 (92) 2023;
<https://dziebani2.tafu.edu.ge/>
- 7. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. 2, თბ. 2008.
 - 8. შიდა ქართლი, I, თბილისი, 2002.
 - 9. ქართლის ცხოვრება ტ. 4 : აღწერა სამეფოსი საქართველოსა: ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ვახუშტი ბატონიშვილი. თბ. 1973
 - 10. ხოშტარია დ., ნაცვლიშვილი ნ., საეკლესიო არქიტექტურა და მშენებლობა ეროვნული და კონფესიური იდენტობის კონტექსტში, წიგნში „საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
 - 11. ხოშტარია დ., ქართული სტილი და იმპერიის არქიტექტორიები, წიგნში „საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
 - 12. *Абацидзе*, Осетинская духовная комиссия и просвещение Осетии, 2011.
<http://www.pravenc.ru/text/168201.html>
 - 13. Отчет общества возстановления православного христианства на Кавказе за 1864 год Тифлис 1865.
 - 14. Гатуев А. Христианство в Осетии. Владикавказские ЕВ. 1900. № 12.
 - 15. Скитский Б. В. Очерки об истории осет. народа с древнейших времен до 1867 г., Изв. Сев.-Осет. науч.-исслед. ин-та. 1947. Т. 10.
 - 16. Тадтаев Т., Социально-экономические и демографические процессы в Южной Осетии, 2009. <http://cheloveknauka.com/sotsialno-ekonomicheskie-i-demograficheskie-protsessy-v-yuzhnayu-osetii>

ნინო მეტრეველი

შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს
ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
მაგისტრი

მარიამ დედოფაში, როგორც ქართული კულტურის კომაგი და მისი როლი ქართულ ხალხათა დაცვაში

XVII საუკუნეში თვითმყოფადობისათვის ბრძოლა და საკუთარი იდენტობის გადარჩენა მთავარი გამოწვევა აღმოჩნდა საქართველოსთვის. საქართველოს პოლიტიკური და მორალური დაქვეითება ამ პერიოდში არ შეიძლება აიხსნას მხოლოდ ადგილობრივი ვითარებით. ეს დაქვეითება განპირობებული იყო გლობალური ეპოქალური მახასიათებლებითაც.

მარიამ დადიანის ქართლში გადედოფულებით იწყება მისი მოღვაწეობა-სრულიად უნიკალური მოვლენა გვიანი შუასაუკუნეების საქართველოს ისტორიაში, როდესაც იგი სათავეში ჩაუდგა ქრისტიანული სარწმუნოების განმტკიცებისა და ქართული კულტურის, ხელოვნებისა და მწიგნობრობის განვითარების საქმეს.

მარიამ დედოფალს ქართლში ცხოვრება და მოღვაწეობა უმძიმესი პოლიტიკური ვითარების უამს მოუწია, იმ დროს, როდესაც როსტომ ხანის გამეფებით ქართლსა და ირანს შორის კომპრომისული პოლიტიკა დამყარდა. მართალია, ასეთმა პოლიტიკამ სიმშვიდე მოუტანა ქვეყანას, მაგრამ გაჩნდა ეროვნული გადაგვარების რეალური საფრთხე, რადგან ფეხი მოიკიდა ისლამური ცხოვრების წესმა და, როგორც მემატიანე გადმოგვცემს, ქვეყანა გადაგვარების გზას დადგომოდა, „იწყო ქართლის წესმან და რიგმან გარდაცვალება“ და „მოუძლურდა სჯული და განირყუნა წესი ეკლესისა“ (ყაუხჩიშვილი, 1955:424-425). ამგვარი ვითარების ფონზე, ცხადია, მარიამის კულტურულ-პოლიტიკურ მოღვაწეობას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. დედოფალს თავისი განათლებითა და ცხოვრებისეული წესით თავის მოვალეობად მიაჩნდა განსაკუთრებულად ეზრუნა ქართული სიტყვის, ქართული კულტურისა და საქართველოს წარსულის შენარჩუნებისთვის.

აღსანიშნავია, რომ მარიამ დადიანი, სანამ ქართლის დედოფალი გახდებოდა და აქტიურ მოღვაწეობას შეუდგებოდა, სამეცნიეროში, ძმასთან, ლევან II დადიანთან ერთად ასევე აქტიურად ეწეოდა კულტურულ მოღვაწეობას. ცნობილია, რომ ოდიშის სამთავრო კარი XVII საუკუნის ქართული კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ცენტრს და განათლების კერას წარმოადგენდა. ამის დასტურია თვით ლევან დადიანისა და მისი დის, მარიამის კულტურული სახე. ისინი XVII საუკუნის ქართული კულტურის დიდ მოამაგებად ხომ სწორედ აქ, ოდიშის სამთავრო კარზე ჩამოყალიბდნენ. „ვეფხისტყაოსანი“, „ვისრამიანი“, სარაინდო რომანები, „ქართლის ცხოვრება“, მდიდარი სასულიერო ლიტერატურა, ქართული ხუროთმოძღვრება და ოქრომჭედლობა-ის ინტერესებია,

რომელთა განვითარებას ლევან II-ემ და მისმა დამ დიდი ენერგია და სახსრები შეაღიერა (ანთელავა, 1990:39).

განუსაზღვრელია მარიამის ღვაწლი ეკლესია-მონასტრების აღდგენა-განახლების საქმეში, მისი ბრძანებითაა აღდგენილი, განახლებული და აშენებული აღმოსავლეთ საქართველოს არაერთი ტაძარი. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ უაღრესად კეთილშობილურ და ქვეყნისთვის მნიშვნელოვან საქმეში დედოფლის მხარდამჭერი და თანამოაზრე იყო როსტომ მეფეც. მარიამის მოღვაწეობის პერიოდში აღადგინეს დაზიანებული თბილისის სიონი, სვეტიცხოვლის გუმბათი, განაახლეს რუის-ურბნისის ეკლესიები და აღავერდის ტაძარი.

მნიშვნელოვანია მარიამ დედოფლის ღვაწლი ჭედურობის საქმეში. მისი ბრძანებით არის მოჭედილი არა ერთი ხატი და საეკლესიო წიგნის ყდა. 1679 წელს მოაჭედვინა უძვირფასესი მცხეთის ღვთისმშობლის ხატი, რასაც ცხადყოფს ხატზე არსებული წარწერა: „....დადიანის ასულმან მარიამ ვინებე ხატისა ამის მოჭედვა და შევამკევით ოქროთა და თვალ-მარგალიტითა და წმიდათა შენთა ნაწილებითა“ (ჟორდანია, 1897:494).

აღსანიშნავია მარიამ დედოფლის უდიდესი დამსახურება და ღვაწლი ქართულ ხელნაწერთა გადანუსხვა-გამრავლებისა და აღდგენა-განახლების საქმეში. ძარცვა-რბევა, რომელიც მუდამ თან ახლდა მტერთა შემოსევებს, ხელნაწერთა მიტაცებაშიც გამოიხატებოდა. ცნობილია ისიც, რომ ძნელბედობის უამს შემოსეული მტერი ხელნაწერებს იტაცებდა, ისევ ქართველებისათვის მიყიდვის მიზნით.

აღნიშნულ პერიოდში დედოფლის მიერ დაცული ხელნაწერები, პირობითად, სამ კატეგორიად შეგვიძლია დავყოთ: 1) მარიამის დაკვეთით გადაწერილი ხელნაწერები; 2) მარიამის მიერ განახლებული ხელნაწერები; 3) მარიამის მიერ ტყვეობიდან გამოსყიდული ხელნაწერები; აქვე ჩნდება კითხვა, სად ან ვისგან ყიდულობს მარიამი ხელნაწერებს? ასევე, საინტერესოა, რა თანხას იხდის დედოფალი ტყვეობიდან დახსნილ ხელნაწერებში? სამწუხაროდ, არც ერთ მინაწერში ამ საყურადღებო საკითხის შესახებ ინფორმაცია არ გვხვდება.

ჩვენამდე მოღწეულია მარიამ დედოფლის მიერ მტრებისაგან გამოსყიდული რამდენიმე ძალიან ძვირფასი ხელნაწერი. ერთ-ერთი ასეთია სვეტიცხოვლის უამნი, მის მინაწერზე, რომელიც 1645 წლით თარიღდება, ვკითხულობთ: „ჩუენ, დედოფალმან, პატრონმან მარიამ, დავიხსნით უამნი ესე მას უამსა ოდეს დიასამიძე კათალიკოზი ქალაქს ციხეში მოკვდა. ეს უამნი თათრებს დარჩათ. ერთ წელიწადს უკან ვიპოვეთ“ (მეტრეველი, 1973:281). მინაწერიდან ასევე ვიგებთ, რომ მარიამ დედოფალს ეს უამნი სვეტიცხოველში, მისი ძის, ოტიას საფლავისთვის შეუწირავს (მეტრეველი, 1973:281)..

მსგავსი მინაწერია X საუკუნის გამორჩეული ხელნაწერის, პარხლის მრავალთავის 52-ე გვერდზე: „ჩუენ ხელმწიფემა პატრონმა დადიანისა ასულმა დედოფალთ-დედოფალმან მარიამ ესე წიგნი ურუმის ქვეყნიდამ გამოვიხ-

სენ და გავაახლე დაშლილი და წამხდარი ჩემდა სადღეგრძელოდ და ცოდვათა ჩვენთა შესანდობელად. ვინც ამა წიგნს წაიკითხევდეთ შენდობით მომიხსენებდით, ამინ" (მეტრეველი, 1973:281). მინაწერიდან ცხადი ხდება, რომ დედოფალმა მეტად დაზიანებული პარხლის მრავალთავი ურუმთა ტყვეობიდან დაიხსნა, ალადგინა და განაახლა.

ქართლის დედოფალი რომ თავის უპირველეს საქმედ მწიგნობრობას მიიჩნევდა, ამას ადასტურებს მისი დაკვეთით შესრულებული ისტორიული კრებული „ქართლის ცხოვრება“, უაღრესად მნიშვნელოვანი რამ, რაც მის სახელთანაა დაკავშირებული. ეს არის „მარიამ დედოფლისეული ქართლის ცხოვრების“ სახელით ცნობილი 932 ფურცლიანი ხელნაწერი, რომელსაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს საქართველოს ისტორიის შესწავლის საქმეში. აღნიშნული კრებული მარიამმა გადააწერინა 1633-1646 წლებში. ანდერძ-მინაწერებიდან ცნობილია, რომ ხელნაწერი გადააწერილია კალიგრაფ გიორგის მიერ, რომლის გვარიც, სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია. „...ლმერთო შეიწყალე მწერალი ამისი გიორგი“ (მეტრეველი, 1959:43). „ქართლის ცხოვრების“ ერთ-ერთ ანდერძზე ვკითხულობთ: „ლმერთო, და წმიდაო ლვთისშობელო, ორსავე ცხოვრებას შინა მისსა დაიცევ ქართლისა დედოფალი მარიამ, რომელისა ბრძანებით აიწერა ცხოვრება ქართლისა, ლმერთმან აკურთხოს, ამინ“ (მეტრეველი, 1959:43).. მსგავსი ანდერძები მოთავსებულია ხელნაწერის სხვადასხვა გვერდზე.

უდიდესი წვლილი შეიტანა მარიამ დედოფალმა საეკლესიო ნაქარგობის განვითარების საქმეშიც. შუა საუკუნეების საქართველოში, მიუხედავად საშინაო და საგარეო პრობლემებისა, ხელოვნების მრავალი დარგის ნიმუში იქმნება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ქართული საეკლესიო ნაქარგობა, რომელიც სამეცნიერო კვლევის საგანი მხოლოდ ბოლო ათწლეულში გახდა. ნაქარგობა გამოირჩევა თავისი ფერთა ჰარმონიული შეხამებით, დახვეწილი გემოვნებით, ტექნიკური ხერხების მრავალფეროვნებით. ამის დამადასტურებელია ნაქარგობის ის ნიმუშები, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია, ამ ნივთების მდიდარი კოლექცია დაცულია შ.ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში.

ნაქარგ ნივთებზე შესრულებული საქტიტორო წარწერები ადასტურებს, რომ ქართული ნაქარგობის საუკეთესო ნიმუშები, ძირითადად, ეკლესია-მონასტრებსა და სადედოფლო სახელოსნოებში მზადდებოდა. საქარგავად გამოიყენებოდა აბრეშუმის, ოქროსა და ვერცხლის ძაფები. შეიძლება ითქვას, რომ ნაქარგობა ყველაზე ელიტარული დარგი იყო საქართველოში.

უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენამდე მოღწეულ ნაქარგობის ნიმუშებზე არსებულ წარწერებს, კანონიკურ-ლიტურგიკულ წარწერებთან ერთად, შესაძლებელია მათზე განთავსებული იყოს ისტორიული ცნობების შემცველი წარწერებიც, ამიტომაც აღნიშნული წარწერები ხშირად საისტორიო მნიშვნელობასასაც იძენს. წარწერების საშუალებით, ასევე, ვიგებთ ნივთის შექმნის დროისა და ადგილის, მისი დანიშნულების შესახებ. ნაქარგობის ნიმუ-

შებზე წარწერებში, ძირითადად, მოხსენიებული არიან მეფეთა ოჯახის წევ-რები და თავადიშვილები. საქტიტორო წარწერებში მოხსენიებული ყოველი ცნობილი პიროვნება ძეგლის დათარილების საშუალებას იძლევა. ნაქარგობის ნიმუშებზე ქტიტორების სახელების გარდა, წარწერებისგან ვიგებთ, თუ კონ-კრეტულად რომელი ტაძრისათვის არის ესა თუ ის ნივთი შენირული.

დედოფლები ხმირად სწირავდნენ ეკლესიას სრულ სამღვდელმთავრო შესამოსელს. სრულიად რეალურია, რომ ისეთ ღვაწლმოსილ ქალბატონს, რო-გორიც მარიამ დედოფალია, რომელმაც დიდი ამავი დასდო ქართული კულ-ტურის განვითარებას, ასევე სრული შესამოსელი შეეწირა ეკლესიისთვის.

შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია საეკლესიო დანიშნულების მხატვრული ნაქარგობის მდიდარი კო-ლექცია, მათ შორის, მარიამ დედოფლის მიერ შენაწირი მრავალმხატვრობითა და სიმდიდრით გამორჩეული არაერთი საეკლესიო ნივთი: გარდამოხსნა, დიდი და მცირე ომოფორები, დაფარნები და ოთხი ენქერი. როგორც ზემოთ აღ-ვნიშნეთ, სხვადასხვა დროის სიგელ-გუჯრები, მზითვის წიგნები და სხვა ის-ტორიული წყაროები არაერთგზის მიუთითებენ, რომ საეკლესიო შესამოსე-ლის ქარგვა ოდითგანვე დიდგვაროვანთა საქმიანობად ითვლებოდა, ეს ბუ-ნებრივიცაა, რადგან ძვირფასი ქსოვილი თუ ოქროსა და ვერცხლის ძაფი, თა-ვისი სიძვირისა და ქარგვის ტექნიკის სირთულის გამო, მხოლოდ მაღალი წო-დების ქალებისა და დედოფლებისათვის იყო ხელმისაწვდომი.

ზემოთ ჩამოთვლილი მარიამ დედოფლის მიერ შენირული სიწმინდეები-დან, ერთ-ერთი შთამბეჭდავი და გამორჩეულია „გარდამოხსნა“. უნდა აღი-ნიშნოს, რომ ტერმინი „გარდამოხსნა“ პირველად იმერეთის მეფის ბაგრატ III (1510-1565 წწ) მეფობის პერიოდში განახლებულ ძეგლის წარწერაში გვხვდე-ბა. მანამდე კი მას „საფლავად დადება“ ან „საფლავსა დადება“ ეწოდებოდა (ბარათაშვილი, ბერელაშვილი, კეცხოველი, მელიქიშვილი, ნადარაია, სულხა-ნიშვილი, 2011:26).

მარიამ დედოფლის დაკვეთით შესრულებული „გარდამოხსნა“ ჯერ სვე-ტიცხოვლის ტაძარში ინახებოდა, ხოლო შემდეგ საეკლესიო მუზეუმში. მიუ-ხედავად იმისა, რომ გარდამოხსნა უთარილოა, მასზე არსებული საქტიტორო წარწერიდან შესაძლებელი ხდება დათარილება.

მარიამ ღმრთისმშობლის ფიგურასთან არსებულ ასომთავრულ წარწერა-ში მოხსენიებულია დედოფალი მარიამი. „ჩუენ მსასოებელმან ცვაფარვათა თქუენმან მანუჩარ დადიანის ასულმან ქართლის დედოფალთ-დედოფალმან მარიამ შევაკერვინე გარდამოხსნა ესე იესოვსი ლალითა საქონლითა. მოსახ-სენებელად ცოდვილისა სულისა ჩემისათვის, რათა მეოხ მექმნას დღესა მას დიდსა განკითხუისასა, ამინ ამინ“

საყურადღებოა კომპოზიციის მარჯვნივ კუთხეში არსებული გამოსახუ-ლება, ქართული ნაქარგობისათვის უჩვეულო დეტალი-მარიამ დედოფლის მუხლმოდრეკილი ფიგურა, ასომთავრული წარწერით: „მოხა ღვთისა დედოფა-ლი“. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული ნაქარგობის ნიმუშებზე მხოლოდ

ორი შემთხვევაა შემწირველის გამოსახულების, ორჯერვე გარდამოხსნაზე. ესენია მარიამ დედოფლის მიერ შენირულ გარდამოხსნა და ვახტანგ V შაჰნა-ვაზის ასულ თამარისა და მისი თანამეცხედრე გივი ამილახვარის მიერ შენირულ გარდამოხსნა, რომელიც მარიამისეული გარდამოხსნის თითქმის ანალო-გიურია (ბერიძე, 1983:36,38). თუმცა, ამგვარი მსგავსება ბუნებრივიცაა, რად-გან ორივე გარდამოხსნა ერთი ოჯახის მიერ არის დაკვეთილი.

მარიამ დედოფლის მიერ შენირულ საეკლესიო ნაქარგობებს შორის არის, ასევე, დაფარნები, ენქერები და ომოფორი.

როგორც ცნობილია, ქართველი დედოფლები საზღვარგარეთ არსებულ ქართულ მონასტრებსაც სწირავდნენ საეკლესიო ნაქარგობას, ათონის ქარ-თველთა მონასტერში ინახება მარიამ დადიანის მიერ შენირული ენქერი და ომოფორი, რომელიც ასომთავრული წარწერის მიხედვით „დედოფალ მარიამ დადიანის ბრძანებით შეიკერა“.

წყაროებიდან ასევე ირკვევა, რომ ათონის ქართველთა მონასტრისთვის მარიამ დედოფალს შეუწირავს გარდამოხსნაც. XVIII საუკუნეში მოღვაწე მოგ-ზაური მღვდელმთავარი ტიმოთე გაბაშვილი, რომელმაც იმოგზაურა ათონის მთაზე და პალესტინაში, წერს, რომ ათონის ქართველთა მონასტერში ბაიობის მწუხრზე „შაბათად მოიღეს გარდამოხსნაი მძიმედ შემკული ორი: ერთი მარი-ამ დედოფლისაგან ქართულელთასა შემოწირული, და მეორე ბაგრატ მუხრან-ბატონისა და დაპლინეს“ (გაბაშვილი, 1852:38-39)

ქართლში მარიამის მოღვაწეობისას ეკლესიის მდგომარეობა იყო კატას-ტროფულად მძიმე, რაც დასტურდება მემატიანის ცნობებითაც. სწორედ ასეთ რთულ ვითარებაში მოუხდა დედოფალს ეკლესია-მონასტრებზე ზრუნვა, ხოლო ამავე პერიოდში მარიამის დაკვეთით შესრულებული საეკლესიო ნა-ქარგობების შენირვა ეკლესიებისათვის, რასაკვირველია, იყო ძალიან მნიშვნე-ლოვანი. ყოველივე ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ცხადი ხდება, რომ მი-უხედავად ქვეყანაში არსებული მძიმე საშინაო და საგარეო მდგომარეობისა, მარიამ დედოფალი გვევლინება ქართული კულტურისა და ხელოვნების ქომა-გად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანთელავა ი., ლევან II დადიანი, თბილისი, 1990.
2. ბარათაშვილი გ., ბერელაშვილი ე., კეცხოველი მ., მელიქიშვილი ი., ნადა-რაია ნ., სულხანიშვილი ე., ქართული ნაქარგობა, თბილისი, 2011.
3. ბერიძე ვ., ქართული ნაქარგობის ისტორიიდან, თბილისი, 1983.
4. გაბაშვილი ტ., მოხილვა წმინდათა და სხუათა აღმოსავლეთისა ადგილთა, ტიმოთესაგან ქართლისა მთავარ-ეპისკოპოსისა, ტფილისი, 1852.
5. მეტრეველი ე., (რედ.). ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა: ყოფილი ქარ-თველთა შორის ნერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (შ) კო-ლექცია. ტ. I, თბილისი, 1959.

6. მეტრეველი ე., (რედ.). ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა: ყოფილი საეკლესიო მუზეუმის (A) კოლექცია, თბილისი, 1973.
7. უორდანია თ., ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა. ტ. II ტფილისი, 1897.
8. ყაუხჩიშვილი ს., (რედ.). ქართლის ცხოვრება. ტ. I, თბილისი, 1955.

ნინო ძელაძე

ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმი
ისტორიის აკადემიური დოქტორი

ესპინეს მხატვრის სახელოსნოს ნაფარმი ფიცვალის ჰალასიანი ხანის ბარბული სამაროვალი

ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის ატიკური მოხატული კერამიკული ჭურჭლის მრავალფეროვანი კოლექციის მნიშვნელოვანი ნაწილია ლეკითოსები, სანელსაცხებლე ჭურჭლი, რომელსაც ძველი ბერძნები დაკრძალვის რიტუალში გამოიყენებდნენ. კოლექციაში არის სხვადასხვა სახელოსნოში დამზადებული ლეკითოსები, მათგან ორი წითელფიგურული ლეკითოსი ესქინეს მხატვრის სახელოსნოში უნდა იყოს დამზადებული. ესქინეს მხატვარი – ასე უწოდა უცნობ მეთუნეს და ვაზების მხატვარს ჯ. დ. ბიზლიმ პირობითად ბოსტონის სახვითი ხელოვნების მუზეუმში დაცულ წითელფიგურულ ალაბასტრონზე მიწერილი სახელის მიხედვით – ΑΙΣΧΙΝΗΣ ΚΑΛΟΣ (ლამაზი ესქინე). ესქინეს მხატვარი ძვ. წ. 475-450 წელის მოღვაწეობდა. სტილის მიხედვით მას ბევრი მოხატული ვაზა, მეტწილად წითელფიგურული და თეთრფონიანი ლეკითოსები, მიაკუთვნეს (Beazley, 1925:320-323, №.51).

ორივე წითელფიგურული ცილინდრული ლეკითოსი ქობულეთში, ფიჭვნარის ძვ. წ. V ს ბერძნულ ნეკროპოლისზე აღმოჩნდა. ერთ-ერთს ლეკითოსებიდან (სამ. 216) ყელის, პირისა და ყურის ფრაგმენტები აკლია. მხრის არე შემკულია რადიალურად განლაგებული გრძელი და მოკლე ხაზების რიგით. მასზე გამოსახული კომპოზიცია დაკრძალვის შემდგომ რიტუალთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ცენტრში მოცემულია ქალის მარჯვნივ მიმართული ფიგურა, რომელსაც თავი უკან, მარცხნივ აქვს მიბრუნებული. წინ განვდილ ხელში ფიალა უჭირავს, მარცხენა ხელის თითები გაშლილი აქვს. შემოსილია სახელოებიანი ქიტონით, მარცხენა მხარზე ჰიმატიონის კალთა აქვს გადადებული. მარჯვენა ტერფი ფასში, ხოლო მარცხენა – პროფილშია მოცემული. მარჯვენა ხელის ქვემოთ ნაჩვენებია ლოდისებრი გამოსახულება, რაც სამარხის ბორცვი ან საკურთხეველი უნდა იყოს. ფიგურა ზემოდან შემოსაზღვრულია მარჯვნივ მიმართული მარტივი მეანდრის თრნამენტით, ქვემოდან კი – რეზერვირებულია. შამწუხაროდ, სახის არე ისეა დაზიანებული, რომ შეუძლებელია ვიმსჯელოთ თვალების გადმოცემის მანერაზე, რაც, სხვა მახასიათებლებთან ერთად, მნიშვნელოვანი იქნებოდა ჭურჭლის დათარიღებისათვის, მით უფრო, რომ სამარხში მხოლოდ ეს ნივთია აღმოჩენილი და, ლოგიკურია, პარალელურ დათარიღებულ სამარხეულ ინვენტართან შედარება გამორიცხულია, მაგრამ სახეზეა შესრულების სპეციფიკური, კონკრეტული ხელოსნისათვის დამახასიათებელი მანერა, რაც არა მარტო ათარიღებს, არამედ იძლევა ატრიბუციის, ავტორის დადგენის საშუალებასაც.

მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმის კოლექციებში დაცული რამდენიმე მსგავსი ნიმუში მოიძებნა, რომელთაგან პირდაპირი ანალოგია სანკტ პეტერ-

ბურგის სახელმწიფო ერმიტაჟის მოხატული ვაზების კოლექციის ესქინეს მხატვრის სახელოსნოს ლეკითოსი. მასზე გამოსახული კომპოზიცია ფიჭვნარის ეგზემპლართან შედარებით სრულადაა შემორჩენილი (საინვენტარო №Б183, შტ. 1537, B872; 1537, B872; პიცატის კოლექციიდან, აღმოჩენილია ნოლაში). თარიღდება ძვ. წ. 460 წ. (Передольская, 1967:139, таб., CXI.1). ასევე თარიღდება ათენში, ლენორმანის ქუჩაზე (აგორადან ჩრდილო-დასავლეთით) გათხრილ სამარხში აღმოჩენილი ესქინეს მხატვრის ლეკითოსი (oulter, 1963:119, pl. 37, B7), რომელსაც ქ. ჰ. პასპელსი აქვე, აღმოჩენილი ბელდამის მხატვრის სახელოსნოს ლეკითოსების მიხედვით, ძვ. წ. 470-460 წწ. ათარიღებს, უკიდურეს ქვედა საზღვრად კი ძვ. წ. 450 წ. მიუთითებს. ლეკითოსზე გამოსახული სახელოებიანი ქიტონითა და ჰიმატიონით შემოსილი ქალის მარჯვნივ მიმართული ფიგურა უკან იმზირება. მარცხენა ხელში სუროს ტოტი უჭირავს, მარჯვენა გამლილი აქვს. იგივე პერსონაჟია გამოსახული ლეკითოსზე, რომელიც დაცულია პრაღის ეროვნულ გალერეაში (გოლც-კინსკის სასახლე, M-HM10 1865). მას მარჯვენა ხელი წინ დადგმული კალათოსის ზემოთ უჭირავს, მარცხენაში კი – სარკე. თარიღდება ძვ. წ. 460-450 წწ. ეს ეგზემპლარი და ამავე გალერეაში დაცული ლეკითოსი ქალლმერთი არტემისის გამოსახულებით მნიშვნელოვანია ერთი დეტალის, მხრის ორნამენტის, გამოიმავე დეტალს, რადიალურად განლაგებული წყვილი ხაზების ორნამენტს, ვევდებით ესქინეს მხატვრის სახელოსნოს კიდევ ორ ლეკითოსზე, რომელთაგან ერთი, ასევე, პრაღაშია დაცული (CVA 1978:49, Pl 40.1 (22.66)), მეორე კი – ლონდონში, ბრიტანეთის მუზეუმში (Walters, Forsdyke, Smith, 609, კოლექციის №1842.0728.990). ესქინეს მხატვრის სახელოსნოს ლეკითოსების მხრების შავფიგურული პალმეტებით მოხატვა, როგორც ჩანს, ადრეული ტიპებისათვისაა დამახასიათებელი, რაც გვიანი პერიოდის ნიმუშებზე რადიალურად განლაგებული წყვილი ხაზების ორნამენტით შეიცვალა, როგორც ეს მოცემულია ფიჭვნარისა და ზემოთ მითითებულ ანალოგიურ მასალაზე. ამ ტიპის ყველა ეგზემპლარზე საერთოა მათზე გამოსახული ცენტრალური ფიგურის პოზიცია (მარჯვნივ მიმართული სხეული, უკან მობრუნებული პროფილი) და ცალკეული დეტალები (ფეხის ტერფების პოზიცია, გამლილი ხელის მტევანი, მათი გადმოცემის სქემატური მანერა და სხვ.), რაც მეტყველებს იმაზე, რომ ისინი ერთ სახელოსნოშია შექმნილი.

მეორე ლეკითოსი, რომელიც, როგორც ჭურჭლის ფორმით, ისე მასზე მოცემული კომპოზიციის შესრულების მანერით, ასევე შეიძლება მივაკუთვნოთ ესქინეს მხატვრის სახელოსნოს, ფიჭვნარის ძვ. წ. V ს სამაროვანზე (სამ. 260) აღმოჩნდა (კახიძე, ვიკერსი, 2014:72, სურ. 260) (ტაბ. I,2). მასზე გამოსახულია მარჯვნივ მიმართული ფრთოსანი ქალლმერთი ჩირალდნით მარცხენა ხელში. ფიგურა მოსასხამშია გახვეული, რომლის ქვემოთ ჩანს სიარულისას აფრიალებული ქიტონის დრაპირებული კალთა, მოსასხამიდან გამოყოფილი აქვს ჩირალდნიანი ხელის მტევანი. ქალლმერთს მასიური ნიკაპი და წინ წამოწეული ქვედა ტუჩი აქვს. საკოსით შებურული თავი ტანთან შედარებით

მოზრდილია. ასევე, არაპროპორციულად დიდია და სქემატური ხელის მტევანიც. თვალები პროფილში სწორადაა გამოსახული. ზედა ქუთუთო სწორი ხაზითაა გადმოცემული, ქვედა კი – რკალით, თვალის გუგა ზედა ქუთუთოსთანაა მიახლოებული. ფრთოსანი ქალღმერთი რაიმე კონკრეტული ატრიბუციის გარეშე შეიძლება იყოს განთიადის ქალღმერთი ერთი ან გამარჯვების ქალღმერთი ნიკე. ქალღმერთის იდენტიფიკაციისათვის საინტერესო ვერსიას აჩენს მოსკოვის პუშკინის სახელობის სახვითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციაში დაცული პროვიდანსის მხატვრის ლეკითოსზე გაკეთებული გრაფიტო ANANKE, რომელიც ჩირალდნიანი ფრთოსანი ქალღმერთის გამოსახულების გვერდითაა ამოკანრული (Сидорова, Тугушева, Забелина, 1985:43, თან., 83). ანანკე აუცილებლობის, გარდაუვალობისა და ბედისწერის ქალღმერთია ბერძნულ მითოლოგიაში, რომელსაც ბერძნები სიკვდილის ღვთაებადაც თვლიდნენ, რადგანაც სიკვდილი გარდაუვალია (მითოლოგიური ლექსიკონი, 1972:32). თუ მხედველობაში მივიღებთ იმასაც, რომ ჩირალდნიანი, როგორც სიმბოლო, სინათლეა, რომელიც გარდაცვლილებს გზას უნათებს საიქიო ცხოვრებისაკენ, ლოგიკური იქნება, სამარხეულ ინვენტარზე გამოსახული ჩირალდნიანი ფრთოსანი ქალღმერთის გამოსახულება ანანკედ მივჩინოთ, რადგანაც ბერძნები დაკრძალვის რიტუალისათვის შერჩეული ჭურჭლის მოხატულობის სიუჟეტში ყველა დეტალს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ.

ორივე ლეკითოსის როგორც ფორმა, ისე მოხატულობის დეტალები გვაძლევს საშუალებას, ისინი უყოფმანოდ მივაკუთვნოთ ესქინეს მხატვრის სახელოსნოს.



1

2

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მითოლოგიური ლექსიკონი, შემდგენელი: გაფრინდაშვილი ნ., თბილისი, 1972
2. კახიძე ა., ვიკერსი მ., საქართველო-ბრიტანეთის ერთობლივი არქეოლოგიური ექსპედიცია, 1998-2002 წწ., ფიჭვნარი I, ბათუმი-ოქსფორდი, 2004
3. კახიძე ა., ვიკერსი მ., საქართველო-ბრიტანეთის ერთობლივი არქეოლოგიური ექსპედიცია, 2003-2007 წწ., ფიჭვნარი VI, ბათუმი-ოქსფორდი, 2014
4. Beazley, J. D., Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils, Tubingen, 1925
5. Boulter, C. G., Graves in Lenormant Street, Athens, Hesperia, 01/04/1963
6. CVA – Corpus vasorum Antiquorum: Tchecoslovaquie. Prague, Universite Charles, Jan Bazant, Jan Bouzek, Marie Dufkova, Iva Ondrejkova, Academia Prague, 1978
7. Walters, H.B., Forsdyke, E.J., Smith, C.H., Catalogue of Vases in the British Museum, BMP, London, 1893-1925
8. Передольская А.А., Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже, «Советский художник», Ленинград, 1967
9. Сидорова Н.А., Тугушева О. В., Забелина В.С., Античная расписная керамика, Москва, 1985

ნინო სილაგაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ნათელა ჯაბუა

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

აბასთუმანის წმ. ალექსანდრე ნეველის ეალისა ისტორიიზომის კონცესტში¹

XIX საუკუნე ეკლექტიზმის ეპოქად არის მიჩნეული არქიტექტურაში როგორც ევროპაში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. ეს ურბანიზაციის, ქალაქების მოსახლეობის მკვეთრი ზრდის და ფართომასშტაბიანი მშენებლობების ხანაცაა. საბრძოლო ტექნიკის და სამოქალაქო საზოგადოების განვითარების შედეგად ქალაქების ძველმა თავდაცვითმა კედლებმა საბოლოოდ დაკარგა თავისი პირდაპირი ფუნქცია, რამაც საქალაქო ტერიტორიის მკვეთრი ზრდა და ქალაქთმშენებლობის მოდერნიზაცია განაპირობა. სამრეწველო-ტექნიკურმა პროგრესმა, სავაჭრო-ეკონომიკური საქმიანობის გაზრდილმა მასშტაბებმა, საკომუნიკაციო საშუალებების და ინფრასტრუქტურის განვითარებამ ახალი რეალობა შექმნა, რომელმაც არქიტექტურის ნინაშე მრავალფეროვანი ამოცანების გადაწყვეტის აუცილებლობა დააყენა. ამ პრობლემების გადაჭრა ტექნიკურ პროგრესზე დაფუძნებული მიდგომების გარდა, საუკუნეების განმავლობაში წარსულის მიღწევების და ტრადიციების აკუმულირებას, დაგროვილი გამოცდილების ხელახალ გააზრებას და რაციონალურ გამოყენებას საჭიროებდა. ამან, უდაოდ, ხელი შეუწყო ეკლექტიზმის, როგორც სხვადასხვა სტილის არქიტექტურული ფორმების და მოტივების შერწყმაზე დაფუძნებული მიმდინარეობის, ფორმირებასა და გავრცელებას.

ხუროთმოძღვრებაში კლასიციზმის ბატონობის ხანის შემდეგ ეკლექტიზმა, რომელსაც, ასევე, ისტორიკიზმის სახელით მოიხსენიებენ (Гречнева, 2011:222), გააცოცხლა ნინამორბედი ეპოქების არქიტექტურული სტილები. ფართო გავრცელება ჰქონდა ნეოგოთიკის, ნეორენესანსულმა თუ ნეობაროკა-

¹ კვლევა [გრანტის ნომერი HE-21-1739] განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. This research [grant number HE-21-1739] has been supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG).

ლურმა ფორმებმა. აქტუალური იყო, ასევე, აღმოსავლური, მაგალითად, მავრიტანული, თემატიკა და ნეობიზანტიური სტილი (მგალობლიშვილი, 2016:133). მიმართავდნენ ასევე კონკრეტული ქვეყნისათვის სახასიათო ადგილობრივ მოტივებს. მაგალითად, რუსული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრებისათვის ტრადიციული მოტივები ხშირად სხვადასხვა სტილის ელემენტებთან ერთად აყალიბებდა საეკლესიო ნაგებობების მხატვრულ სახეს. მსგავსი ტენდენციები შეიმჩნევა ასევე ეკლესიათა მოხატულობის სფეროში (მგალობლიშვილი, 2013-14:59-63; MacIov, 2017:756).

XIX ს-ში საინტერესო პროცესები განვითარდა საქართველოშიც, რომელიც ამ დროს რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შედიოდა. საზოგადოდ, საქართველოს კულტურის და, კონკრეტულად, არქიტექტურის, რაობას ყველა ისტორიულ ეპოქაში დიდწილად განაპირობებდა ათასწლეულების განმავლობაში მრავალვეჯტორიანი კავშირ-ურთიერთობების შედეგად გამომუშავებული ახალი ინფორმაციების შეთვისების და თავისებურად გააზრების უნარი. კონტაქტები აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მნიშვნელოვან ცენტრებთან ინოვაციური იდეების თანადროული ათვისების პირობებს ქმნიდა. ელინისტური სამყარო, რომი, ბიზანტია, ისლამამდელი თუ ისლამის ეპოქის ირანი, არაბთა სახალიფო, ოსმალეთის თუ რუსეთის იმპერია, XIX-XX ს-ის ევროპა – ყველა ეს კულტურული გავლენა ნათლად აისახებოდა და სახეს იცვლიდა ქართულ ნიადაგზე. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ქართული საეკლესიო არქიტექტურა, რომელიც აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს ხუროთმოძღვრების მნიშვნელოვან და უძველეს ნაწილს წარმოადგენდა. ბიზანტიისათან, როგორც აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს ცენტრთან, მჭიდრო კავშირი იყო საქართველოში საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ფორმირების და განვითარების ერთ-ერთი მძლავრი ფაქტორი, რაზეც ფაქტობრივი მონაცემები თუ ისტორიული წყაროები მიუთითებს.

ბიზანტიისათან მრავალსაუკუნოვანი აქტიური კონტაქტების შედეგი, გეოგრაფიული მდებარეობიდან და ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე, უფრო ნათლად გამოვლინდა დასავლეთ საქართველოს, განსაკუთრებით, შავიზლვისპირა რეგიონის ძეგლებში (მაგ.: ბიჭვინთის, სეფიეთის ბაზილიკები (V ს.), ნოქალაქევის ეკლესია (VI ს.), ბიჭვინთის, მოქვის (X ს.) ტაძარები, ხობის ეკლესია (XIII-XIV ს.).) და სხვ.). ბიზანტიის გავლენას უკავშირდება დასავლეთ საქართველოში შვერილი აფსიდის და ნარტექსის ფართოდ გავრცელება, კედლის opus mixtum წყობა, რიგი არქიტექტურული ფორმების (წრიული გუმბათის, ინტერიერში გახსნილი პასტოფორიუმების, მარმარილოს დეტალების) გამოყენება და სხვ.

ბიზანტიის იმპერიის დაცემამ დრამატულად იმოქმედა აღმოსავლეთქრიატიანული სამყაროს, მათ შორის, საქართველოს ისტორიულ-კულტურულ ვითარებაზე. პოსტბიზანტიურ ეპოქაში პროცესები ახალი რეალობის შესაბამისად განვითარდა, თუმცა მართლმადიდებელი სამყაროს საეკლესიო არქიტექტურასა და ხელოვნებაში ბიზანტიიზმი გარკვეული სახით მაინც აგრძელებ-

და არსებობას. XIX ს-ში, ისტორიული სტილების გააქტიურების ეპოქაში, ნეობიზანტიური სტილი მოთხოვნადი გახდა მთელი ევროპის მასშტაბით, განსაკუთრებით – რუსეთის იმპერიაში. ამ სტილის ეკლესიები იგებოდა საქართველოშიც. მათ შორის ყურადღებას იმსახურებს აბასთუმნის წმ. ალექსანდრე ნეველის სახელობის ტაძარი – ე. წ. ახალი ზარზმა.

ტაძარს აბასთუმნის ურბანულ სივრცეში გამორჩეული ადგილი უკავია. თავად დაბა აბასთუმანი ოცხის ვიწრო ხეობაშია გაშენებული, ეკლესია მთავარი გზის პირას ქვის გალავნით შემოვლებულ ბაქანზეა აღმართული. მისი სილუეტი და ორ ფერში გადაწყვეტილი ფასადები წიწვოვანი ხეებით დაფარულ მთის ფონზე თავისებურ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. ტაძრის სამხრეთით დგას მასზე ბევრად დაბალი სამრეკლო, რომლის მასები, ფანჩატურის ფორმა და კედლის წყობა ტაძრის ვიზუალს ეხმიანება.

ეკლესია რუსეთის საიმპერატორო ოჯახის წევრის, უკანასკნელი იმპერატორის ნიკოლოზ II-ის ძმის, დიდი მთავრის გიორგის დაკვეთითაა აგებული. მან თავისი სიცოცხლის ბოლო წლები სუსტი ჯანმრთელობის გამო აბასთუმანში გაატარა, სადაც 28 წლის ასაკში გარდაიცვალა. სავარაუდოდ, სწორედ მისი სურვილით იკურთხა ტაძარი ალექსანდრე ნეველის სახელზე, რადგან ეს წმინდანი რუსეთის იმპერიის სამხედრო-საზღვაო ძალების მფარველად და მისი დიდების სიმბოლოდ მოიაზრებოდა და, ასევე, შეირჩა ნეობიზანტიური სტილი. ცნობილია, რომ დიდმა მთავარმა საქართველოში ყოფნისას მონახულა ზარზმის ტაძარი, გარკვეული სახსრებიც გაიღო მის შესაკეთებლად და, მისი არქიტექტურით მოხიბლულმა, მსგავსი ეკლესიის მშენებლობა აბასთუმანში განიზრახა.

ეკლესიის ასაგებად მოიწვიეს იმ პერიოდში საქართველოში მოღვაწე არქიტექტორებს შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურა, აკადემიკოსი ოტო სიმონსონი (1829-1914) (მანია, 2006:20-22). ის თითქმის 40 წელი მოღვაწეობდა საქართველოში და, უთუოდ, კარგად იცნობდა ქართულ ხუროთმოძღვრებას, რაც ნათლად გამოვლინდა აბასთუმნის ეკლესიის დაპროექტებისას. მან ზარზმის მონასტრის მთავარი ტაძრის არქიტექტურის თავისებურებანი დიდი ტაქტით და ახალი ისტორიული კონტექსტის გათვალისწინებით გაიაზრა.

ტაძარს საფუძველი 1896 წლის 27 ივნისს ჩაეყარა. დასავლეთ კედლებზე დამაგრებულ მარმარილოს დაფაზე შესრულებული წარწერის მიხედვით ეკლესია 1898 წლის 13 სექტემბერს აკურთხეს. მოგვიანებით ტაძარი მოიხატა მიხეილ ნესტეროვის მიერ. მისი ხელმოწერა და სამუშაოების შესრულების თარიღი, 1904 წელი, აქვეა დაფიქსირებული. აღსანიშნავია, რომ თავისებური მხატვრულ-სტილური გადაწყვეტით გამორჩეულ მხატვრობაში ცხადად ვლინდება ეპოქისათვის სახასიათო მოდერნისტული ტენდენციები. მოხატულობა, უდაოდ, ამ პერიოდის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს და საგანგებო კვლევას საჭიროებს.

ტაძარი ჩახაზული ჯვრის ტიპისაა, რომელიც შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში გუმბათიანი არქიტექტურის წამყვან ტიპს წარმოადგენდა (ჯაბუა, 2001:309-326). მას სწორკუთხა გეგმარება აქვს. აღმოსავლე-

თით სამნაწილიანი საკურთხეველია. საკურთხევლის წინ ოტო სიმონსონის დაპროექტებული, ვარდულებით და ჩუქურთმებით შემკული კანკელია აღმართული. გუმბათი ორ თავისუფლად მდგარ საყრდენსა და აფსიდის შევრილებს ეყრდნობა. ნაგებობის შიდა სივრცე ერთიანი და თავისუფალია, უკეთ განათებულია ცენტრალური, გუმბათქვეშა მონაკვეთი.

ნაგებობის ექსტერიერის მთავარ მახასიათებელს მუქი და ლია ფერის ქვის კვადრების რიგების მონაცვლეობა ქმნის, რაც ნეობიზანტიური სტილის ნიშანს წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ ეს აქცენტი ქვის ტონების რბილი შეხამების გამო მსუბუქი და არათვალშისაცემია. ამასთან, შეიძლება ითქვას, რომ არქიტექტორი გარკვეულწილად ეხმიანება ზარზმის დიდი ტაძრისა და სამრეკლოს ფასადებზე გამოყენებულ მოტივს, რომელსაც კარნიზების ქვეშ რუხი და მოვარდისფრო ქვის კვადრების მონაცვლეობა ქმნის. ამდენად, ბიზანტიური არქიტექტურისთვის სახასიათო იტას mixtum წყობის ეფექტი აბასთუმნის ტაძარში ერთგვარად ადგილობრივ „ელფერს“ იძენს.

ეკლესიის გარე მასების გადაწყვეტა, კორპუსისა და გუმბათის შეთანხმება ე. წ. ცენტრალურ-გუმბათოვანი ტაძრების მესამე ეტაპის ძეგლებისათვის დამახასიათებელ პროპორციულ თანაფარდობას და შედარებით ნაკლებად გამოხატულ ვერტიკალიზმს ავლენს. ტაძრის ფასადებს შორის მთავარი, გზისკენ მიმართული, დასავლეთი ფასადია, რომელიც კარიბჭით არის აქცენტირებული. ის სამი თაღით არის გახსნილი და აშკარად ზარზმის დიდი ტაძრის ფართო, საზეიმო სამმალიანი ნარტექსის არქიტექტურითაა შთაგონებული, თუმცა აქ ცენტრი ფრონტონის ტეხილითაა გამოყოფილი, რაც კორპუსის სილუეტთან ჰარმონიულ თანხვედრას ქმნის. ახალი ზარზმის ეკლესიის მოკრძალებული ზომების მიუხედავად, საფეხურისებრი მასების საზეიმო, აღმავალი რიტმი, შენობის ნაწილების მწყობრი პროპორციები, კარიბჭის ხაზგასმულად მეტყველი ფორმები, რომლებიც თითქოს ეკლესიაში იზიდავს მნახველს, აშკარად ეხმიანება ზარზმის მონასტრის დიდი ტაძრის თავისებურებებს და ეს ისტორიული ეპოქების „გადაძახილი“ ეროვნული კულტურული მემკვიდრობის, ისტორიული მეხსიერების, წარსულის გააზრების კარგ ნიმუშად აღიქმება. მსგავს მიდგომას ავლენს ეკლესიის სამრეკლოც, რომელიც, მომცრო ზომების მიუხედავად, სილუეტითა და პროპორციებით ზარზმის მონასტრის სამრეკლოს ფორმებს მოგვაგონებს.

აბასთუმნის ეკლესიის ფასადების „ქართულ“ ხასიათს კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს დეკორატიული შემკულობა. ორნამენტი ძირითადად თავმოყრილია სარკმლების და კარის ღიობების გარშემო და კარიბჭის ვარსკვლავისებრი კამარის მოჩუქურთმებულ ზედაპირზე. აღმოსავლეთ ფასადზე მთავარ მოტივს სარკმლის საპირეზე დაფუძნებული დიდი დეკორატიული ჯვარი ქმნის. სარკმელების საპირეები XIV-XV სა-ის ქართული ძეგლების, განსაკუთრებით ზარზმის, დეკორის მსგავსია. თორმეტნახნაგა გუმბათის ყელზე მდიდრული საპირეებითა და კოპებით შემკული ექვსი თაღოვანი და ექვსი ცრუსარკმელია. კარიბჭის ფრონტონზე შეა საუკუნეების ქართული ეკლესიებისათვის დამახიათებელი დეკორატიული დეტალების კომპინაციაა მოცემული

— კოპები და მათ შორის აყვავებული ჯვარი, რომელიც მოწითალო ქვაზეა ამოკვეთილი და მკაფიოდ იკითხება კედლის ზედაპირზე. კარიბჭის სამივე ნანილი ვარსკვლავისებური კამარითაა გადახურული. მათ მხატვრულ სახეში აშკარად იკითხება მჭიდრო კავშირი ისტორიული მესხეთის ხუროთმოძღვრებასთან, განსაკუთრებით — სამცხე-საათაბაგოს ძლიერების ხანის ძეგლებთან, რომელთა სტრუქტურაში დიდ როლს ასრულებს მდიდრულად მორთული ვარსკვლავისებური კამარები (ზარზმის, საფარის, ვარძის ნარჩექსები და სამრეკლოები და სხვ.).

ამრიგად, მოკლე მიმოხილვაც ცხადყოფს, რომ აბასთუმნის ნეობიზანტიური ტაძარი დიდწილად ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციების გათვალისწინებით არის აგებული. ეს ვლინდება როგორც არქიტექტურული ტიპის, ასევე შენობის მასების, პროპორციების თუ არქიტექტურული ფორმების გადაწყვეტის, დეკორატიული მოტივებისა და მათი განაწილების პრინციპის გამოყენებაში.

სრულიად განსხვავებულ სურათს ქმნის რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შესულ საქართველოში აგებული ნეობიზანტიური სტილის სხვა ძეგლები. მათგან ორის, შავი ზღვისპირა ქალაქების, ახალი ათონის მონასტრის მთავარი ეკლესიის¹ და ბათუმის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის² მშენებლობა ბერძნების ინიციატივას უკავშირდება. ამდენად, ამ ორი ეკლესიისათვის ბიზანტიური სტილის შერჩევა, უდაოდ, მათი ისტორიული სამშობლოს წარსული დიდების წარმოჩენის სურვილითაა განპირობებული. რაც შეეხება ნეობიზანტიური სტილის ტაძრებს თბილისა და ფოთში, ისინი, ნეობიზანტინიზმის, XIX-XX სა-ში ბიზანტიური სამყაროს კულტურული მემკვიდრეობის აქტუალიზაციის სრულიად სხვა გაგებას ეფუძნება და, შესაბამისად, განსხვავებულ მიზნებსაც ემსახურება. პირველ რიგში, აღსანიშნავია, რომ თუ აბასთუმნის ეკლესიის პროტოტიპს ზარზმის ტაძარი წარმოადგენს და, უფრო ფართო კონტექსტში, სამცხე-საათაბაგოს ხუროთმოძღვრების ტრადიციებს აცოცხლებს, თბილისის და ფოთის ნეობიზანტიურ ტაძრებს პროტოტიპები ქართულ შუა საუკუნეების არქიტექტურაში არ გაჩნია. ეს, როგორც აღინიშნა, ბიზანტიური კულტურული მემკვიდრეობის რუსეთის იდეოლოგიის კონტექსტში აღქმის შედეგია, რომელსაც თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ „იმპერიული“. ამგვარი სულისკვეთებით იგებოდა ნაგებობები მთელი იმპერიის მასშტაბით. თბილისის და ფოთის ტაძრებს პირდაპირი ანალოგები მოექცენება იმპერიის როგორც სუფთა „რუსულ“ გუბერნიებში, ასევე შედარებით ახლადშემოერთებულ ტერიტორიებზე. ამგვარ რეგიონებში ხელისუფლებისთვის მნიშვნელოვანი იყო რელიგიური პროპაგანდის საკუთარი მიზნებისათვის გამოყენება, მასშტაბური სააღმშენებ-

¹ მონასტერი დაარსებულია 1875 წელს ათონის მთის წმ. პანტელეიმონის მონასტრის ბერების მიერ. ეკლესია აგებულია 1884-96 წლებში.

² აგებულია ბათუმის ოსმალეთის დაქვემდებარებაში ყოფნის დროს ადგილობრივი ბერძნული დიასპორის მიერ, რომელთაც მშენებლობის ნებართვისთვის თხოვნით მიმართეს ოსმალეთის სულთანს 1865 წელს და თანხმობა მიიღეს იმ პირობით, რომ ტაძარში ზარები არასდროს დაირეკებოდა.

ლო სამუშაოების წარმოება, ნეობიზანტიური სტილის ეკლესიების აგება და მათი დაკავშირება, ერთი მხრივ, ბიზანტიის წარსულ დიდებასთან, და მეორე მხრივ, რუსეთის იმპერიის, როგორც „მესამე რომის“, მართლმადიდებელი სამყაროს ახალი ჰეგემონის, ძლევამოსილებასთან (Берташ, 2013:178-190). ამ-დენად, თბილისის და ფოთის ნეობიზანტიური ტაძრების განხილვა მიზანშე-წონილია რუსეთის იმპერიის მასშტაბით XIX-XX სს-ის მიჯნის პერიოდში აგე-ბული ეკლესიების კონტექსტში.

ალექსანდრე ნეველის სახელობის თბილისის სამხედრო ტაძარს, ე. წ. სობოროს მშენებლობა რუსეთის მიერ კავკასიის მთიელებზე გამარჯვების აღსანიშნავად განიზრახეს. 1866 წელს გამოცხადებულ კონკურსში პირველი ადგილი მიაკუთვნეს აკადემიკოს ვ. შრეტერს, მაგრამ ტაძრის აგება უფრო მცირე ბიუჯეტის გამო მეორე პრემიის მფლობელ პროფ. დ. გრიმმისა და რ. გედიკეს პროექტით გადაწყდა. მშენებლობას საფუძველი 1871 წელს ჩაეყარა, თუმცა რუსეთ-ოსმალეთის ომთან დაკავშირებით პრობლემების გამო სამშენებლო სამუშაოები მხოლოდ 90-იან წლებში განახლდა. ტაძარი თავისი შთამბეჭდავი მასებით ქალაქის ცენტრის დომინანტი გახდა. ის დაანგრიეს 1930 წელს, მთავრობის სახლის მშენებლობის დაწყებასთან დაკავშირებით. ნეობიზანტიურ სტილში აგებული ტაძარი გეგმაში ტოლმკლავა ჯვარს წარმოადგენდა, რომელსაც აგვირგვინებდა დაბალყელიანი, 16-წანაგა გუმბათი. ფასადები მოპირკეთებული იყო ქუთაისის ვარდისფერი და ძეგამის თეთრი ქვით. ამ ორი ფერის მონაცემებია არქიტექტურულ ფორმებთან ერთად ფასადებს გამოკვეთილ ბიზანტიურ იერს ანიჭებდა. 81 სარკმლით კარგად განათებული ინტერიერი უზვად იყო მორთული ბრინჯაოსა და მონქროვილი დეტალებით. საკურთხევლის წინ აღმართული იყო ჩუქურთმებიანი მარმარილოს კანკელი. ვრცელ წარწერაში მოხსენიებული იყვნენ იმპერატორი ალექსანდრე II და კავკასიაში მოქმედი არმიის გენერლები. საგანგიბოდ იყო განმარტებული, რამდენი ჯარისკაცი და არმიის ქვეგანაყოფი მონაწილეობდა კავკასიის დაპყობაში. ამდენად, თბილისის ალექსანდრე ნეველის ტაძარის არქიტექტურული გადაწყვეტის ყველა კომპონენტი და დეტალი იმპერიის დიდების და სამხედრო წარმატების წარმოჩენის იდეას ემსახურებოდა.

ფოთის საკათედრო ტაძრისათვის (1906-1907) რადიალურად დაგეგმარებულ ქალაქში საგანგებოდ გამოიყო ცენტრალური მოედანი, სადაც თავდაპირველად ქალაქის თავის ნიკო ნიკოლაძის მიერ ქართული სტილის ტაძრის აგება იყო განზრახული. მაგრამ ამ პროექტის დაწუნების შემდეგ რუსეთის იმპერიის ხელისუფლებამ არქიტექტორების ა. ზელენკოსა და რ. მარფელდის მიერ შემოთავაზებული პროექტი დაამტკიცა. შედეგად, აიგო ტაძარი, რომელიც თავისი სტრუქტურით აია სოფიას ასლს წარმოადგენს. საგულისხმოა, რომ შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების არც ერთ ეტაპზე საქართველოში არ ფიქსირდება ბიზანტიური ნიმუშების ზუსტი მიბაძვის მცდელობა, რომელიმე არქიტექტურულ-სტილური ნიშნის პირდაპირი კოპირება, მით უმეტეს - იუსტინიანეს ხანის ძეგლების ასლების აგების შემთხვევა. ქართული მონუმენტური ხუროთმოძღვრება არასდროს ყოფილა მიმბაძველობითი ხასიათის, პი-

რიქით, მასში ყოველთვის ორგანული, ქართველი ხალხის კულტურის, სამშენებლო ტრადიციების მრავალსაუკუნოვანი ევოლუციის შესაბამისი ბუნებრივი პროცესი ფიქსირდება. რაც შეეხება საქართველოს საეკლესიო არქიტექტურას, კონკრეტულად ადრექტიანულ ხანაში, ამ დროს მეტი სიახლოვე ჩანს ბიზანტიის აღმოსავლეთ პროვინციების ხუროთმოძღვრებასთან.

ამდენად, ფოთის ტაძრის ნეობიზანტიური იერი, უპირველესად, რუსეთის იმპერიის იდეოლოგიის გამოხატულებად აღიქმება. უაღრესად საინტერესოა, რომ რუსეთის იმპერიამდე რამდენიმე საუკუნით ადრე ამავე არჩევანს აკეთებს კიდევ ერთი იმპერია – ოსმალეთის იმპერია, სადაც კონსტანტინოპოლის აღების შემდეგ მეჩეთების ასაგებად მისაბაძ მაგალითად მიიჩნიეს სწორედ იუსტინიანეს ამბიციური მისწრაფებების შედეგი – აია სოფიას ტაძარი. ეს მოდელი საუკეთესოდ მოერგო რუსეთის იმპერიულ იდეოლოგიასაც, მაგ., ასეთი ძეგლებია კრონშტადტის ნიკოლოზ სასწაულ-მოქმედის ტაძარი (1902-1913, არქ. ვ. კოსიაკოვი), ე. წ. საზღვაო ტაძრების რიგის ქრონოლოგიურად უკანასკნელი და ყველაზე მასშტაბური ნიმუში, ან სევასტოპოლის წმ. ვლადიმირის ტაძარი (1854-1888, არქ. კ. ჭონი, ა. ავდეევი). ამ უკანასკნელს, სევასტოპოლის წმ. ვლადიმირის კათედრალისაგან გასარჩევად, ხშირად „ადმირალების აკლდამის“ სახელითაც მოიხსენიებენ, რადგან აქ დაკრძალულია შავი ზღვის ფლოტის 13 მეთაური.

ზემოთმოყვანილი მაგალითები ნათლად გვიჩვენებს, რომ რუსული ნეობიზანტიური არქიტექტურის ნიმუშები, რომლებიც ძირითადად ეკლესიებია, უფრო მეტად იუსტინიანეს ხანის, ანუ ძლიერების ზენიტში მყოფი ბიზანტიის კულტურითაა შთაგონებული. ამ მოვლენას იდეურ-პოლიტიკური ხასიათი აქვს. ასეთი ეკლესიების უმეტესობა იმპერიის სამხედრო დიდებასთან, გამარჯვებებთან ასოცირდებოდა, მათ შორის, საზღვაო ნარმატებებთან. პარალელურად, ნეობიზანტიურ ეკლესიებს დაეკისრათ კიდევ ერთი ფუნქცია – მოენიშნათ იმპერიის ექსპანსია შავიზღვისპირეთში, და, ამდენად, სავსებით ლოგიკურია, რომ ასეთი ეკლესიები აშენდა ყირიმში და საქართველოში.

ამრიგად, აბასთუმნის ალექსანდრე ნეველის სახელობის ეკლესიის ისტორიული მისამართის, კონკრეტულად კი ნეობიზანტიური სტილის, ნაგებობების კონტექსტში განხილვა მკაფიოდ წარმოაჩენს მის არქიტექტურულ-მხატვრულ თავისებურებას. ნათელია, რომ ეს ძეგლი, სხვა ნეობიზანტიური ძეგლებისაგან განსხვავებით, ნაკლებად ავლენს ეპოქისათვის სახასიათო ტენდენციებთან სიახლოვეს. ნეობიზანტიური იერის მიუხედავად, რაც, ძირითადად, ფასადზე ფერადი ქვის რიგების მონაცვლეობაში გამოიხატება, აბასთუმნის ეკლესია მჭიდროდ უკავშირდება შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ ტრადიციებს.



აბასთუმნის ალექსანდრე ნეველის სახელობის ეკლესია, ე. წ. ახალი ზარზმა



ბათუმის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია

ახალი ათონის მონასტრის ეკლესია



თბილისის სამხედრო ტაძარი



ფოთის საკათედრო ტაძარი

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მანია მ., ევროპელი არქიტექტორები თბილისში, თბილისი, 2006
2. ჯაბუა ნ., ჩახაზული ჯვრის ტიპის შესახებ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში, თბილისი, 2001
3. მგალობლიშვილი ა., თანამედროვე ქრისტიანული ცხობიერების და ბიზანტიური კულტურის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, თბილისი, 2016
4. მგალობლიშვილი ა., XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მართლმადიდებლური საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი საკითხი, ACAEDEMIA, №3, თბილისი, 2013-14, გვ. 59-64
5. Гречнева Н., Становление эклектики, как архитектурного стиля в храмовом зодчестве России, Мир науки, культуры, образования № 3, Москва, 2011, С. 222-224.
6. Маслов К., «Византийский» проект Гагарина: от иллюстраций повести «Тарантас» к росписям Сионского собора в Тифлисе, Обсерватория культуры, Т. 14, № 6, Москва, 2017, С. 756-763
7. Берташ А., Стилистические особенности храмостроительства в 1830–1870-е годы в России: столица и национальные окраины, Вестник Санкт-Петербургского университета, Искусствоведение № 1, Санкт-Петербург, 2013, С. 178-198.

მანანა ხიზანაშვილი

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი,
სიმონ ჯანაშიას სახ.საქართველოს მუზეუმი
მაგისტრი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კურატორი

გადარიცი ურთიერთობები და ტრადიცია საქართველოში საქალაპონო ავეჯი

გენდერი და ტრადიცია

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვასა და შენარჩუნებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი როლი გენდერული ურთიერთობების კვლევასა და შესწავლას ენიჭება. მათი გათვალისწინება არსებითია საზოგადოებრივი ღირებულებებისა თუ ნორმების შექმნასა და გავრცელებაში. მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ორგანიზაციებში, რომელთა ფუნდამენტური ღირებულება ადამიანის უფლებათა დაცვა, მათთვის კულტურული მემკვიდრეობის სრული წვდომაა გენდერული თანასწორობის საკითხი მუდმივად აქტიურად განიხილება და დღემდე კვლევის საგანს წარმოადგენს.

მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ კვლევებში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ გენდერული ურთიერთობების გაუთვალისწინებლობამ, შესაძლოა, გაართულოს მემკვიდრეობის იდენტიფიკაცია, არათანაბარი პირობები წარმოშვას ქალისა და მამაკაცის როლსა და მნიშვნელობაზე სოციუმსა და რელიგიურ პრაქტიკაში. აქ არ იგულისხმება მხოლოდ სქესთა შორის ტრადიციულად მკვეთრად გამიჯნული საქმიანობებისა და როლების გადანაწილება, მაგალითად ნადირობა, საბრძოლო ხელოვნება, მეურნეობის რომელიმე დარგი,...რომლებიც გადადის მამიდან ვაჟზე, ან ქსოვა-ფეიქრობა, კულინარული ხელოვნება – უმეტესწილად ქალების მიერ რომ გადაეცემა გოგონებს. კულტურულ პროცესებში გენდერული უთანასწორობა წარმოიშობა მაშინ, როცა რომელიმე სქესი მკვეთრად დომინირებს მეორეზე და უფლებას უზღდავს მას მონაწილეობა მიიღოს ტრადიციულ რიტუალებში ან რაიმე საქმიანობაში. მსოფლიო ხალხთა კულტურაში დღესაც არსებობს მრავალი ხალხური დღესასწაული ან საშემსრულებლო ხელოვნება, სადაც ქალები ან პირიქით მამაკაცები ვერ ჩნდებიან ასპარეზზე, რადგან ეზღუდებათ მონაწილეობა მხოლოდ სქესის ნიშნის გამო (მოიაზრებიან, როგორც „უწმინდურები“). ამავე დროს მათ ჩართულობას მნიშვნელოვანი წარმატების მოტანაც შეუძლია. ეს ფაქტი ხშირად გამხდარა დისკუსიის საგანი მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ორგანიზაციებში. მსოფლიოში რამდენიმე ისტორიული ძეგლია, რომელთა მემკვიდრეობის სიაში შეტანის მართებულობის საკითხი ამჟამად ბევრ კითხვას ბადებს. მაგალითად, მართლმადიდებლობის ცენტრი ათონის მთა 1988 წლიდანაა იუნესკოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლი, ან კიდევ „კიოს მთიანეთის პილიგრიმული გზები“ იაპონიაში, კულტურული მემკვიდ-

რეობის ძეგლია 2004 წლიდან. ამ ადგილების მონახულება ქალებისა და ბავშვებისათვის დღემდე აკრძალულია.

გენდერისა და კულტურული მემკვიდრეობის ურთიერთკავშირები ყოველთვის არ ყოფილა გააზრებული და შესწავლილი. ბოლო წლებში გენდერული ურთიერთობების კვლევებში კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ ორი მოსაზრება ჩამოყალიბდა. მკვლევართა ერთი ჯგუფი საჭიროდ მიიჩნევს, რომ ქალთა როლები მემკვიდრეობის დაცვასა და გადაცემაში იყოს მკაფიოდ გამოკვეთილი და აქცენტირებული. მაგალითად ლ. სმიტი მიიჩნევს, რომ არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობაში ქალების როლი ნაკლებად ჩანს და რომ იქ, ძირითადად, მამაკაცებზე ორიენტირებული ისტორიებია, რომელიც ხელს უწყობს მამაკაცურ წარსულისა და ანყოს ხედვას, ქალების როლი ხშირად უარყოფილია და განხილულია, როგორც მათი გენდერული როლის ნაწილი - ბავშვების აღზრდა, საკეთების წარმოება და მომზადება, სახლის საშინაო საქმეების გაძლოლა და არა მემკვიდრეობის ფორმა, რომელიც უნდა იყოს დაფასებული და დაცული (Smith. 2008: 159).

არსებობს საპირისპირო მოსაზრებაც, რომლის მიხედვითაც ქალებთან დაკავშირებული საკითხების წამოწევა უფრო აქტუალურია, ვიდრე სხვა რამ. თუმცა ბევრი მკვლევარის აზრით ეს წარმოშობს ე. წ. დადებით დისკრიმინაციას მათ მიმართ და უფრო მეტად ხაზს გაუსვამს უთანასწორობას გენდერულ უფლებებს შორის (Moghadam, Bagheritari, M 2007: 59).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გენდერული ურთიერთობების კვლევა მნიშვნელოვანია კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებასა და განვითარებისთვის, თუმცა ამ პროცესში საჭიროა ოქროს შუალედის დაცვა, რომ არ მოხდეს რომელიმე ერთი მხარის ზედმეტად წარმოჩნდება მეორესთან მიმართებაში. ეს არ ნიშნავს როლებს შორის განსხვავების ძიების გამორიცხვას, არამედ უფრო იმის გარკვევას, რამდენად დომინირებს ან ამცირებს ერთ-ერთის როლი მეორისას.

კულტურული მემკვიდრეობა არ არის სტატიკური ფენომენი და მისი ადაპტაცია თანამედროვეობასთან ბუნებრივია და საჭიროც. ცვლილებები შესაძლოა განხორციელდეს მემკვიდრეობის შენარჩუნების მიზნით. ამის საუკეთესო მაგალითია ერთ-ერთი ფესტივალი იაპონიაში, სადაც მხოლოდ მამაკაცები მონაწილეობდნენ. უკანასკნელ წლებში კი ქალებიც ჩაერთვნენ. რის შედეგადაც ბევრად მოიმატა ღონისძიების მონაწილეთა და დამსწრეთა რიცხვმა და ფესტივალმაც მეტი სიცოცხლისუნარიანობა შეიძინა (მელაძე, 2023: 63). დინამიკა გენდერულ როლებში მნიშვნელოვანია და ეს არ უნდა იყოს გააზრებული, როგორც ტრადიციის დამახილება, მითუმეტეს თუ ეს ცვლილებები სწორედ ამ ტრადიციის შენარჩუნებას ემსახურება.

რა როლს ასრულებს გენდერი ამა თუ იმ ქვეყნის ხალხთა კულტურული ტრადიციების გამოხატვისა და შენარჩუნების საქმეში, ამავე ხალხის კულტურულ კონტექსტში უნდა ვეძიოთ. ამ მხრივ ქართული ეთნოგრაფიული მასალა პირდაპირ საგანძურია, რომელიც გენდერულ ურთიერთობებზე კულტურულ ყოფაში უამრავ პასუხს იძლევა. საქართველოს მთიანმა მხარემ გვიანობამდე

შემოინახა ამ თემასთან დაკავშირებული ყოფითი რეალიები. ეთნოგრაფიული მონაცემებითა და საისტორიო წყაროებით ირკვევა, რომ საქართველოში ქალი უფლებრივად არ ყოფილა დაჩაგრული. საოჯახო და სათემო ურთიერთობები, ჩვეულებითი სამართალი გამორიცხავდა გენდერულ დისკრიმინაციას. საოჯახო საქმეების გაძლოლისა და შვილების აღზრდის გარდა, მამაკაცების გვერდით ფიზიკურადაც შრომობდნენ და რელიგიურ ცხოვრებაშიც აქტიურად იყვნენ ჩართულნი, თუმცა ეს ფიზიკური შრომა არასოდეს არ ყოფილა პატრიარქალური მონური მორჩილება. საზოგადოებრივი და სოციალური წყობის შედეგად ქალსა და მამაკაცს შორის უფლება-მოვალეობები მეტ-ნაკლებად თანასწორად იყო გადანაწილებული. ბევრი ტრადიცია, ყოველდღიური ყოფითი თუ რელიგიურ-სადღესასწაულო, ეყრდნობა სწორედ გენდერულ გადანაწილებას, ქალებსა და მამაკაცებზე დაკისრებულ როლებს სხვადასხვა სამეურნეო საქმიანობასა თუ წეს-ჩვეულებების შესრულების დროს.

ქალების მნიშვნელოვან როლსა და ფუნქცია-მოვალეობებზე ქართულ ეთნოგრაფიულ ლიტერატურასა და წყაროებში ბევრი საინტერესო ცნობა მოიპოვება. მე-19 ს-ის ბოლოსა და მე-20 ს-ის 20-30-იანი წლების ეთნოგრაფიული ჩანაწერების მიხედვით, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ქალები აქტიურად იყვნენ ჩართული საზოგადოებრივ და საგანმანათლებლო საქმიანობაში, თავისუფლად იბრძოდნენ ყოველგვარი ძალადობის წინააღმდეგ. ესწრებოდნენ სასოფლო კრებებსა და თავიყრილობებს. სვანეთში ქალების საბჭოც კი არსებობდა, რომელიც ქალთა უფლებების დაცვასა და სხვადასხვა პრობლემის მოგვარებას ცდილობდა. 1927 წელს ეცერის თემში ჩატარებული ქალთა საბჭოს სხდომის ოქმის ჩანაწერებით ვიგებთ, რომ განუხილავთ ადგილობრივი მცხოვრების რადიმზან კვიციანის საჩივარი მოძალადე ქმრის წინააღმდეგ, რომელიც კრების განჩინებით სათანადოდ დასჯილა. ამავე ოქმში ჩაუწერიათ, რომ „ქალებს არაფრით ნაკლები უფლებები არ გაგვაჩინა კაცებზე, ყველა ღმერთმა გაგვაჩინა და თანასწორნი ვართ“ - (კოჟევნიკოვა, 1927: 43)

ეთნოგრაფიულ ყოფაში სქესობრივ-ასაკობრივი დიფერენციაცია, უპირველეს ყოვლისა, კარგად ჩანს საცხოვრებელი სახლის ინტერიერის მოწყობაში. კერასთან მკვეთრად გამიჯნული სამამაკაცო და საქალებო ადგილებს გარდა, რომელიც ოჯახის წევრთა განსხვავებულ საქმიანობას უკავშირდება, სარწმუნოებრივი თვალსაზრისითაც ქალებისათვის ცალკე იყო მოწყობილი ადგილი საწესო რიტუალების ჩასატარებლად. მაგალითად, სვანეთში ქალები ძირითადად კერასთან აღასრულებდნენ სახლის მფარველი ანგელოზისადმი და მიწის ღვთაებისადმი მიძღვნილ ლოცვებს, მამაკაცებისათვის კი ასეთი ადგილი იყო აღმოსავლეთის მხარეს ამოქრილი სარკმელი. საწესო-სარიტუალო ლოცვებიც ხშირ შემთხვევაში განსხვავებით სრულდებოდა. თუ მამაკაცები ზევით, ცისკენ ასრულებდნენ ვედრებას, ქალები, პირიქით, ქვევით, მიწისკენ დახრილები აღავლენდნენ ლოცვებს. აღსანიშნავია, რომ ქალები თითქმის ყველა საოჯახო თუ სათემო დღესასწაულში მონაწილეობდნენ, თუმცა იყო ისეთი საკრალური ადგილები, სადაც ქალებს ეკრძალებოდათ მისვლა და დღესასწაულზე დასწრება, ამ შემთხვევაშიც საკულტო ძღვენს – შესანირს,

სარიტუალო პურებს ქალები ამზადებდნენ. მათ ამავე დროს საკუთარი სალო-ცავებიც გააჩნდათ, სადაც საიდუმლო ლოცვებს მამაკაცებისაგან ფარულად აღავლენდნენ. ქალების სალოცავების სიმრავლით გამოირჩევა სვანეთი, ფშა-ვი, ხევი, სადაც ქალი დეკანოზებიც კი მსახურობდნენ. თეთრ სამოსში გამოწყობილნი ლოცვებს აღავლენდნენ და იქ მყოფ მომლოცველებს ამწყალობინებდნენ. (ლამბაშიძე, 2018:100) დღესასწაულები, სადაც მხოლოდ ქალები მონაწილეობდნენ, ძირითადად გაზაფხულსა და ზაფხულში აღდგომის მომდევნო კვირიდან, კვირაცხოვლობიდან დაწყებული, სულინმინდის მოფენის დღემდე დაწესებულ დღეებში მოდიოდა. სვანეთში ქალების სალოცავები ძირითადად საქონლის და ადამიანთა გამრავლებისთვის იყო მიძღვნილი. ძველად თურმე კვირიკობის დღესასწაულს სვანეთში მარტო ქალები აღნიშნავდნენ, „ბოლოს კაცებიც გარეულან“ (ნიუარაძე, 1962: 32). „ქართველ ტომებში ვერ შეხვდებით ხალხურ დღეობათა ისეთ მკვეთრსა და თვალსაჩინო დაყოფას ქალებისა და კაცების დღეობებად, როგორიც სვანების ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში მოწმდება“ (ბარდაველიძე, 2006: 15).

საქალებო ავეჯი

ავეჯის სახეობებსა და ფორმებს, ძირითადად, საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურა და ინტერიერი განსაზღვრავდა. საქართველოს მთაში გავრცელებული დიდი ოჯახისთვის განკუთვნილი ორ-სამ სართულიანი ქვის საცხოვრებელი სახლები მრავალფეროვანი ავეჯის განვითარების შესაძლებლობას ქმნიდა. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის ეთნოგრაფიულ კოლექციებში ქართველი და კავკასიის ხალხთა ხის ავეჯის საუკეთესო ნიმუშებია დაცული. მათ შორის ქალებისათვის განკუთვნილი ავეჯიცაა წარმოდგენილი – საქალებო სასხდომი სკამები, სატრაპეზო მაგიდები, სხვადასხვა დანიშნულების სათავსებელი ავეჯი – კიდობნები, სკივრები, საწვრილმანე ყუთები.. ეთნოგრაფიულ ყოფაში გავრცელებული საქალებო ავეჯის ნაირგვარი სახეობები საოჯახო და სამეურნეო საქმიანობაში ქალების მრავალმხრივ ჩართულობაზე მიუთითებს. ოჯახის წევრთა საქმიანობის განაწილებას საცხოვრებლის ცენტრში მდებარე კერა აწესრიგებდა. ყველა საქმე სახლში უფროს-უმცროსობის წესის დაცვით სრულდებოდა. საქალებო მხარე კერის შიგნით მარცხენა მხარეს იყო, სადაც მოთავსებული იყო დიასახლისისა და დანარჩენი მანდილოსნებისთვის გამოსაყენებელი ავეჯი და სამეურნეო დგამ-ჭურჭელი. კერის პირას იდგა უფროსი დიასახლისის უზურგო, მთლიან ხეში ამოჭრილი, ნავისებური ფორმის გრძელი სკამი – სადიაცო მერხი (აღმ. საქართველოს მთიანეთი), ბანდარ (სვანეთი), რომლის თავშიც სანაყის (ფილი) ან რაიმე ჭურჭლის ჩასადგმელი იყო ამოკვეთილი. უფროსი დიასახლისი ფილის ჩასადგმელთან, სკამის თავში იჯდა და ისე საქმიანობდა. აქვე მოთავსებული იყო სარიტუალო პურების მოსაზელი ვარცლი. ქალებისათვის განკუთვნილ საწესო დღეებში (მარიამბა, ბარბარობა, ამაღლება) სარიტუალო სუფრა სადიაცო სკამისა და ბანდარზე იშლებოდა. დიასახლისი ღვთისმშობლის, წმ. ბარბარეს ან სახლის ანგელოზის სახელზე ლოცვებს აღავლენდა. სვანეთში ძველად ბანდარ-ზე სამსხვერპლო შესაწირი ზვარაკის – ღორის

დაკვლის ჩვეულებაც ყოფილა გავრცელებული. (ჩართოლანი, 1961:85). ფშავ-ხევსურეთსა და ხევში მანდილოსნები დასაჯდომად იყენებდნენ აგრეთვე ტყავში გამოკრული მატყლის ან ბამპის ბალიშს – სასოფლო ან ქუთას. ძოგადად, ძირს ჯდომის წესი ქართული ეთნოგრაფიული ყოფისთვის არ იყო დამახასიათებელი. თუმცა ამ შემთხვევაში მისი გამოყენება ქალების პრაქტიკულ საქმიანობასთან იყო დაკავშირებული, კერძოდ, თიხის სადღვებლის ხმარებისას ან საქონლის მოწველისას.. ასეთივე პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდა სამფეხა საწველელ ხის სკამებს და საქსოვი დაზგის საფიაცო სავარელს.

მთიელი ქალი, საოჯახო საქმიანობის გარდა (პურის ცხობა, რძის ნაწარმის დამზადება, საჭმლის მომზადება), მემინდვრეობასაც ეწეოდა. მის მოვალეობაში შედიოდა ლენვა, მარცვლეულის გარეცხვა, გახმობა, წისქვილში და-საფქვავად წალება, მარცვლეულის მარაგის განაწილება და ხარჯვა. პური, ფქვილი, მარცვლეული – ყველაფერი ის, რაც საარსებოდ იყო საჭირო, ხის კიდობნებში ინახებოდა – ამიტომაც ეს ნივთი ოჯახში მნიშვნელოვანი იყო და საქალებო ადგილას, კერის უკან იდგა. ქართველის ცნობიერებაში ეს სათავსო მოსავლიანობის, სიუხვისა და ნაყოფიერების სიმბოლოს წარმოადგენდა. მონაწილეობდა ნაყოფიერებისადმი მიღვნილ რიტუალებში, დღესასწაულებში (ახალ წელს, შობას, კალოობის დღესასწაულებში (ბედუკიძე, 1965:30) მაგიური დანიშნულების გამო ხშირად სწირავდნენ ეკლესიებს. კიდობანი ოჯახის დია-სახლისის კუთვნილებას წარმოადგენდა, იგი ქალს მზითვში მოყვებოდა და გაყრის შემთხვევაში მასთან რჩებოდა.

კიდობნები, რომელებიც ერთმანეთისგან ფორმით და ზომით განსხვავდებოდა სხვადასხვა დანიშნულების იყო – მარცვლეულის, ფქვილის, საპურე კი-დობნები. სვანეთში ქალებს ცალკე ჰქონდათ მარცვლეულის შესანახი, მოულოდნელი ხარჯებისთვის გათვალისწინებული ე. წ. გადადგმული კიდობანი, აგრეთვე საუფლო დღესასწაულისთვის წმინდა ფქვილის შესანახი კიდობანი. ამ ფქვილისგან ნაყოფიერების ღვთაებებისადმი შესანირი პურები ცხვებოდა. ეთნოგრაფიული ცნობებით დასტურდება, რომ ადგილობრივი ხელოსნები ასე-თი კიდობნების ფასადებს ამკობდნენ საწესო-სარწმუნოებრივი, ასტრალური სიმბოლოებით და სხვადასხვა ჭრელებით. ქალისა და მამაკაცის სკივრის შემკულობა შინაარსით განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან. სვანი პატარძლის სკივ-რი შემკულია ცერად ნაკვეთი სამკუთხედებით, მზის გამოსახულებითა და ბორჯვალებით, მამაკაცისათვის განკუთვნილი სკივრის ელემენტებში ჯვარი სჭარბობს და მასთან ერთად მზის სემანტიკური გამოსახულებებიც. (ართილაყვა, 1965:28). მთიულეთ-გუდამაყარში ვარცლი და კიდობანი დიასახლისის უფლებების გამომხატველი ნივთი იყო და მას მამაკაცი ვერ გაეკარებოდა. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში საპურე კიდობნის გვერდით იდგა ორ განყოფილებიანი სატალავრე ანუ საბარევ კიდობანი, სადაც ქალისა და კაცის ტანსაცმელი ინახებოდა, ერთმანეთისგან გამოყოფილი. ტანსაცმლის მოვლა და გამზეურება ქალს ევალებოდა. ჭიისგან დასაცავად თამბაქოს და ანწლის

ფოთლებს დებდნენ. უფროსი დიასახლისის სიკვდილის შემდგომ ეს მოვალეობა უფროს რძალს ეკისრებოდა.

სვანეთში ტანსაცმლისთვის იყენებდნენ დიდი ზომის ხის სკივრს „ბაღ”, რომელშიც ჩამაგრებული იყო მცირე ზომის ხელყუთები „სატრ”. ასეთი ხელყუთების მსგავსი ნიმუშები დაცულია ს. ჯანაშიას საქართველოს მუზეუმის ხის ფონდში რაჭა-ლეჩხუმიდან, აჭარიდან. შედარებით მცირე ზომის ყუთებს ტანსაცმლის სკივრის მარჯვენა მხარეს ამაგრებდნენ და ნემსა და ძაფს, ფერუმარილს ინახავდნენ. უშგულის მუზეუმში დაცულია ლამარიის ეკლესის-თვის შენირული ასეთი სატრების კოლექცია, რომლებიც საინტერესოა მასზე გამოსახული ორნამენტის მხატვრული სემანტიკის თვალსაზრისით. ქართულ მითოსურ აზროვნებაში ეს ორნამენტი ასტრალურ-კოსმოგონურ რწმენებსა და ნაყოფიერების კულტს უკავშირდება. (ხიზანაშვილი, 2010: 39). ქალების-თვის იყო განკუთვნილი აგრეთვე კიდობნის კონსტრუქციის მცირე ზომის ზანდუკები, ტაგრუცები (ფშავ-ხევსურეთი), კროჭები (თუშეთი) – სამკაულებისა და ხელსაქმისათვის საჭირო ინვენტარის სათავსებელი.

განსხვავებული იყო სატრაპეზო ავეჯი. კერძოდ საკაცო და საქალო ტაბლებიც. ყქალების ტაბლა ხევსურეთში მოგრძო მოყვანილობის უფეხო სუფრა იყო, რომელთაც კერის თავის მოპირდაპირედ ხის საკიდლებზე კიდებდნენ. ტაბლაც ოჯახის სიწმინდედ ითვლებოდა. მისი ჩამოგდება და დამტვრევა დიდ ცოდვად ითვლებოდა.

ქართული ხალხური ხის ავეჯის შექმნა-ჩამოყალიბება საუკუნეების განმავლობაში მიმდინარეობდა და საოჯახო და სამეურნეო მოთხოვნილებებს შეესაბამებოდა. ფუნქციით და ფორმით მრავალფეროვანი ავეჯი ისეთ ძველ წეს-ჩვეულებებს და სოციალურ თემებს უკავშირდება, როგორიცაა უფროსის პატივისცემა, ოჯახის წევრთა, ქალის და მამაკაცის ადგილი და როლი დიდ ოჯახში, მათ შორის ფუნქცია-მოვალეობების გადანაწილება, ქორწინება, გაყრა, სარწმუნოებრივი რიტუალების შესრულება და სხვა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ართილაყვა ვ., XVII-XVIII სს-ის ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, განათლება, 1965
2. ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, თბილისი, 2006.
3. ბედუკიძე ლ. ხალხური ავეჯი ალმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, მეცნიერება, 1973
4. კოშევნიკოვა დ. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის არქივი, ფ.
5. ნიუარაძე, ბ. ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, თბილისი, 1962
6. ლამბაშიძე ნ., ალავერდაშვილი ქ., ალმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული კულტურა, თბილისი, 2018

7. ჩართოლანი მ. ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბილისი, 1961
8. ხიზანაშვილი მ. უშგულის მუზეუმის ეთნოგრაფიული კოლექციები, სემ, 2010
9. **Smith, L.** “Heritage, Gender and Identity”, in Brian Graham and Peter Howard (ed.), *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Ashgate Publishing Ltd, Aldershot, 2008 159-178
10. **Moghadam, V. and Bagheritari, M.** “Cultures, Conventions, and the Human Rights of Women: Examining the Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage, and the Declaration on Cultural Diversity”, in *Museum International*, 2007, 59:4, 9-18.7.

ნათია კვაჭაძე

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასისტენტ-პროფესორი

აკაკი ჯაში – თანამედროვე ბათუმის მხატვარი

წინამდებარე ნარკვევი ეხება XXI საუკუნეში მოღვაწე ბათუმელი მხატვრის, აკაკი ჯაშის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, მხატვარი ნაყოფიერად აგრძელებს მუშაობას შემოქმედებით ასპარეზზე, მისი მხატვრული აზროვნების დიაპაზონი ფართოა. იგი მუშაობს თეატრში, კინოში, ტელევიზიაში და მუდმივად ეძებს სიახლეებს, ახალ ფორმებს და მედიებს, რომ ნათლად გადმოსცეს თავისი სათქმელი.

აკაკი ჯაშის შემოქმედების გაცნობის შედეგად შესაძლებელია წარმოვაჩინოთ მხატვრისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური მხატვრული მანერა და განვითარების საინტერესო პროცესი სიახლეთა ძიებაში პარალელურად.

მხატვრის შემოქმედება ცხადყოფს, რომ მის ნამუშევრებს საფუძვლად უდევს ტრადიციული თემების თანამედროვე გადააზრება, მასალათა მიგნების მისეული ხერხები, გამორჩეული მხატვრული სტილი, შემოქმედის მიერ განცდილი და გააზრებული. სტატიის მიზანი მხატვრის თავისიერულებების წარმოჩენაა, მხატვრული წერის მანერის და მსოფლმხედველობის გარკვევა. სტატიაში განხილულია მხატვრის შემოქმედებითი ცხოვრების ეტაპები და მასში ასახული ცვლილებები.

თანამედროვე ხელოვნების შესაძლებლობების მრავალფეროვნებაზე დღეს ბევრს საუბრობენ, ასევე, ბევრს საუბრობენ თანამედროვე მხატვრის იმ საშუალებებზე, რომელიც დროსთან ერთად მუდმივად ცვალებადია. ნახატის იდეა გამოსახვის სხვადასხვა ხერხებით და საშუალებებით იქმნება. თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშის „მრავალპლანიანობა“, რომელიც საფუძვლიანი წაკითხვის და დასკვნების გამოტანის საშუალებას გვაძლევს, მის შინაარსში მდგომარეობს, მასში გარკვეული იდეაა ჩადებული, თანამედროვეობასთან სინთეზით კი იგი ჩვენი საუკუნის ესთეტიკურ ნიმუშად წარმოგვიდგება.

ძნელი სათქმელია, დღევანდელი მხატვარი საკუთარი შემოქმედების აღმოჩენა – შეცნობით საკუთარ თავში პოულობს იმ გზებს და საშუალებებს, რომლითაც ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხედვა უყალიბდება, თუ დროს მიყვება და დრო კარნახობს მას ყოველივეს. უდავოა, რომ ყოველი მხატვარი ინდივიდუალური შემოქმედია. არსებული მიმდინარე კულტურული პროცესები და პრობლემატიკა კი ყოველთვის ახდენს გავლენას მხატვართა შემოქმედებაზე.

ქართული კულტურის განვითარებაში აჭარის მხატვართა შემოქმედებას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. სხვადასხვა თაობის მხატვართა მიერ შესრულებული მხატვრული ტილოები ჩვენს წარსულს, აწმყოსა და მომავალს აკავშირებს და ნათელ წარმოდგენას უქმნის საზოგადოების წევრებს. ძირითა-

დი მიმართულება, რომელმაც აჭარის მხატვართა განვითარების გზა განსაზღვრა, რეალისტური საფუძველია.

გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება აჭარის სახვითი ხელოვნების აღმავლობა და განვითარების პერიოდი. მანამდე გაბატონებული სოცირეალიზმი შეიცვალა შედარებით თავისუფალი მხატვრული ენით. დღის წერიგში დადგა მხატვრული ფორმის, ფერადოვანი გამის სპეციფიკის ამოცანები, რამაც მხატვართა მომავალი შემოქმედებითი მიმართულებების და განვითარების გზა განსაზღვრა (ჯანბერიძე 2013:7).

აჭარის მხატვრობა თავისი ტრადიციებით გამოირჩევა. ძირითადი მიმართულება, რომელმაც მისი განვითარების გზა განსაზღვრა, რეალისტურ საფუძვლებს ემყარება. აჭარაში შესანიშნავი ოსტატები მოღვაწეობდნენ, ესენი იყვნენ: შოთა ხოლუაშვილი, შოთა ზამთარაძე, ხასან ინაიშვილი, ანტონ ფილიპოვი, ნიკოლაი იაკოვენკო, გენადი ტუღუში და სხვა. მათ დიდი ამაგი მიუძღვით აჭარის სამხატვრო სკოლის განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში. აქედან იწყება აჭარის თანამედროვე მხატვრობის ისტორია, რომელიც რეალიზმიდან ავანგარდული ხელოვნების არაერთ მიმართულებად განვითარდა. მანამდე გაბატონებული სოცრეალიზმი იცვლება ახალი მხატვრული ძიებებით. საფუძველი ეყრება ახალ მხატვრულ მიმდინარეობებს.

დღეს აჭარის მხატვრობა მეტად მრავალფეროვანია. ნეორეალიზმი, ჰიპერრეალიზმი, ექსპრესიონიზმი, აბსტრაქტული აზროვნება, ნეომოდერნიზმი და თანამედროვე ხელოვნების სხვა მიმართულებები აჭარის თანამედროვე მხატვართა სახვითი მეტყველების ხერხებია (ჯანბერიძე, 2013:7).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ახალი თაობის მხატვართა შემოქმედება. სწორედ ამ თაობას მიეკუთვნება მხატვარი აკაკი ჯაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ახალი თაობის მიერ განხორციელებული სიახლეები წინა თაობების შემოქმედებას ეყრდნობა.

ცნობები მხატვრის პერსონალური გამოფენების შესახებ შემდეგია: 2010 წელი, გალერეა „აკადემია+“ თბილისი, 2011 წელი – ბათუმი, აჭარის ხელოვნების მუზეუმი, 2012 წელი – თბილისი, კულტურის ცენტრი „მუზა“, ასევე 2012 წელს შედგა გამოფენა თბილისში, გალერეაში „აკადემია+“, 2014 წელს გამოფენა ბათუმში, „თბილის გალერეა“-ში, 2022 წელს – გამოფენა ბათუმში, – აჭარის ხელოვნების მუზეუმში და 2022 წელს გამოფენა „კახაბერის შოურუუმში“.

მხატვრის ადრეულ პერიოდში შესრულებული ნამუშევრები გამოირჩევა განსაკუთრებული სახასიათო შესრულებითა და კომპოზიციის ლაკონური გადაწყვეტით. მხატვარი სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმებით მეტყველებს, განაზოგადებს ფორმას და მასში ჩადებულ იდეას ემოციური განწყობით გვიზიარებს. აღსანიშნავია კოლორიტის მკვეთრი უდერადოვნება და კონტრასტული ურთიერთდაპირისპირება. ფერი ამ პერიოდის ნამუშევრებში ემოციის ძირითად წყაროს წარმოადგენს, რომელიც სიბრტყებრივი ფორმებითა და ალეგორიული მნიშვნელობით შესრულებულ ფიგურებს დრამატულ გამომსახველობას ანიჭებს.

მხატვრის შემოქმედებაში საინტერესო და საკმაოდ დამაფიქრებელია საწოლების სერია, რომელსაც, შინაარსიდან გამომდინარე, სხვადასხვა სახე-ლი აქვს. პირველი ნამუშევარი საწოლებთან დაკავშირებით არის „ჩემი სტუ-დენტობა“, იგი ასახავს სწორედ მხატვრისმიერ განვლილ რთულ პერიოდს, რთულ სტუდენტობას, რომელსაც მიუხედავად დიდი სიძნელისა გაუმკლავდა. ამის შემდეგ მხატვარი ამარტივებს ფორმებს და შინაარსიდან გამომდინარე ქმნის ნამუშევრებს სახელად „საქართველო“, „სიყვარული“, „აგვისტო 2008“, „სიყვარული-თეთრი ბრონეულები“. ეს სერია შემდგომში არტისტულ წიგნს დაედო საფუძვლად. „ვიბადებით და ვკვდებით საწოლში, ადამიანის მთელი ცხოვრება დაკავშირებულია საწოლთან, სიხარული, სიძულვილი, ტკივილი, ტანჯვა, სიყვარული“ – ამბობს მხატვარი. ნიშანდობლივია, რომ თითოეულ მათგანში ნაჩვენებ დრამატულ სურათს, მხატვარი ფერების კონტრასტული დაპირისპირებისა და ალეგორიულ ფორმათა პირობითი გამომსახველობის მეშვეობით აღნევს.

2010 – 11 წლებში მხატვარმა მთელი სერია მიუძღვნა რელიგიურ თე-მატიკას, ნამუშევრები მცირე ზომისაა- 13X16 სმ, ამიტომ სიმბოლურად მათ მინიატურები უწოდა. 2011 წელს მნახველმა, თბილისში, გალერეაში „აკადე-მია+“ იხილა მხატვარ აკაკი ჯაშის პერსონალური გამოფენა, სადაც წარმოდ-გენილი იყო მინიატურების მთელი სერია.

გამოფენა ჟანრობრივად რელიგიური და ფსიქოლოგიური შინაარსის ნახატებს მოიცავდა, რომელიც კომპოზიციური გადაწყვეტით საკმაოდ თამამი და დინამიურია. სხვადასხვა თემაზე შექმნილი, მხატვრისთვის დამასასიათე-ბელი, განსხვავებული მანერით შესრულებული კომპოზიციები მეტად საინტე-რესო, საერთო ხასიათის მქონე სურათს ქმნიდა. ეს არის მხატვრის სამყაროს მისეული ხედვა კონკრეტულ თემებზე, რომელიც განზოგადებული სახით არის მოცემული. შესრულების თვალსაზრისით, ექსპოზიცია გარკვეულწილად ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა. თვალსაზრისით მხატვრის დამოკიდებულე-ბა მასალასთან. ექსპოზიცია ნათლად ასახავდა მხატვრის შემოქმედებითი გზის ერთ საინტერესო ეტაპს. აკაკი ჯაშის მინიატურები სცდება იკონოგრა-ფიულ სქემებს, თუმცა პირველწყაროდ კომპოზიცია სწორედ იკონოგრაფიულ სიუჟეტს ეფუძნება. მინიატურების სერიიდან აღსანიშნავია „ჯვარცმა“, „ხარე-ბა“, „ლონგინოზი“, „წმ. გიორგი“, „ქრისტორები“, „ცოდვა“, ვალეს და ქორო-ლოს ტაძრის რელიეფების ინტერპრეტაციები, „საიდუმლო სერობა“, „ჯოვო-ხეთს შთასვლა“, „ბზობა“ და სხვა.

მხატვრის შემოქმედებაში ამ წლების ნამუშევრები ერთ-ერთი საინტე-რესო შემოქმედებითი ეტაპია, რომელიც გარემო ვითარებიდან გამომდინარე, შინაგანი ემოციური მზაობით იქნა შესრულებული. მხატვარი მუდმივად გვახ-სენებს კავშირს სახარებისეულ თემებთან და ცდილობს ყოველივე თანამედ-როვე ვიზუალური ხერხებით გამოიტანოს სამზეოზე.

სერია ანგელოზები – სრულიად ახალი ეტაპია მხატვრის შემოქმედება-ში, როგორც ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით, ასევე, მხატვრული ფორმის გაზრებით. ნამუშევრები ერთ სერიად არის გაერთიანებული. თემა-

ტურად კომპოზიციები ანგელოზებს წარმოგვიდგენს, სადაც მხატვარი მათ სახეებს ცხოვრებისეულ გზასთან აიგივებს, „დედამიწის ანგელოზები“ დაც-ლილია რელიგიური შინაარსისგან. შესრულების თვალსაზრისით, ნამუშევრები ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებს. ტექნიკური და მხატვრული ინტერპრეტი-რების საშუალებით შემოქმედი თავის სულიერ სამყაროში არსებულ განცდებს და ფიქრებს გვიზიარებს.

ა. ჯაშის შემოქმედება დროთა განმავლობაში ცვლილებებს განიცდის, ჩნდება ახალი მხატვრული იდეები. მხატვრის სერია „ანგელოზები“-ს საშემ-სრულებლო მანერა განსხვავებული და შთამბეჭდავია. ანგელოზები, რომლებიც საერთოდ არ გვანან ანგელოზებს. მხატვრისთვის ეს სერია გამოსახვაა ადამიანებისა, რომლებსაც თავიდან ჰქონდათ უცოდველობა, როგორიც გააჩ-ნიათ ანგელოზებს. დედამიწის ანგელოზები კი კარგავენ სხეულის სხვადასხვა ნაწილებს, რითიც იკარგება მათი უცოდველობა (ზოგს ფრთა არა აქვს, ზოგს თვალი, ზოგს ცალი ფრთა აქვს).

აღნიშნული ნამუშევრების ნაწილი მხატვარმა შეასრულა ლიეტუვაში, ქალაქ კაუნასის მხატვართა საერთაშორისო პლენერზე. ამ სერიის ნამუშევ-რები კიდევ უფრო მეტი სიბრტყობრიობითა და გამარტივებული სტრუქტუ-რული აგებულებით გამოირჩევა. აქ გვხვდება ანგელოზთა პირობითად გამო-სახული და ხშირად აბსტრაგირებული უცნაური ფორმები, რომლებიც არაერ-თვაროვანი სიუჟეტებითა და მეტად სპეციფიკური გამომსახველობით ავტო-რის ინდივიდუალურ მხატვრულ მანერას წარმოაჩენს. ამ პერიოდის ნამუშევ-რებში მხატვრის ფერთა გამა მეტად ძუნნია, მხატვარი სათქმელს არა ფერე-ბით, არამედ თავისი სიბრტყობრივი ფორმებითა თუ პერსონაჟთა ინდივიდუა-ლური ემოციური ჟესტიკულაციით გადმოგვცემს. ანგელოზების სახეები შთა-ბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ისინი ქვის ფაქტურისგან შექმნილი ქანდაკებე-ბია. კომპოზიციაში წარმოდგენილი სახეები არქაული პერიოდის ძველი ღვთა-ებების სახეებს მოგვაგონებს, რომელიც ტრანსფორმირდა და დედამიწაზე დამკვიდრებული სახე მიიღო.

სერია „დედამიწის ანგელოზები“ არის სიმბოლური სახე ადამიანებისა რომელთაც გააჩნია, ერთის მხრივ, უცოდველობა და მეორეს მხრივ მიწიერი ცოდვები. ამ სერიით სწორედ დუალისტური საზრისის წარმოჩენას შეეცადა მხატვარი.

2022 წელს მხატვარმა მიიღო მონაწილეობა თბილისის სამხატვრო აკა-დემიაში გამართულ სახვითი ხელოვნების საერთაშორისო კონკურსში არტის-ტული წიგნის დარგში. ა. ჯაშის ნამუშევარს მეორე ადგილი მიანიჭეს. მხატვა-რი კვლავ უბრუნდება საწოლების თემას და ქმნის არტისტულ წიგნს – „დაბა-დებიდან გარდაცვალებამდე“. ფორმა არსებითად იმეორებს დაზგური ნახატე-ბის კომპოზიციურ სტრუქტურას, ფორმატი კი მოერგო ნახატებიანი წიგნის ამბავს, სადაც ნაამბობია ადამიანის ცხოვრების გზა დაბადებიდან გარდაცვა-ლებამდე.

საწოლი, საგებელი – ერთგვარი სიმბოლური სახეა მატერიისა, რომელ-თანაც ადამიანი ყოველდღიურად ურთიერთობს. მასში იბადება, იზრდება და

მასშივე კვდება. გზა, რომელსაც ადამიანი გადის, სავსეა სიყვარულით, აღ-მაფრენით, ტკივილით, ფიქრითა და ვწებით.

წიგნში სიმბოლურ-ალეგორიული სახისმეტყველებით მოცემულია სტი-ლიზებული საწოლების კომპოზიციები, რომელსაც გარს შემოუყვება ზამბა-რების ხვეულები, ზოგჯერ გვირილებით ამოზრდილი, ზოგჯერ კი მსხმოიარე თეთრი ან წითელი ბრონეულებით. წიგნი არის ცხოვრების ერთგვარი ხატო-ვანი ილუსტრაცია.

არტისტული წიგნი XX ს-ის დასაწყისში საფრანგეთში ჩაისახა, რო-გორც ექსპერიმენტების, ტრადიციული წიგნის უარყოფისა და ახალი წიგნის კონცეფციის იდეა. ამ პროცესის შედეგად დამკვიდრდა წიგნის ახალი ესთე-ტიკა, რომელიც თანაბრად აერთიანებდა ვიზუალურსა და ვერბალურ ელე-მენტებს. ასეთი წიგნები ხშირად იქმნებოდა სტამბის გარეშე, ხელნაწერის ან კიდევ შტამპური სახით. მხატვარი წიგნის მთლიანი კონცეფციის ავტორად გვევლინება. არტისტული წიგნი წარმოადგენს მხატვრის შემოქმედების ნა-ყოფს. მხატვარი იყენებს წიგნის ფორმას, როგორც შთაგონების წყაროს და სხვადასხვა ხერხისა და ტექნიკის გამოყენებით ქმნის არტ ობიექტს, იყენებს წიგნის ტრადიციას, მაგრამ ქმნის ექსპერიმენტულ წიგნს (art.edu.ge).

კინო და თეატრი აკაკი ჯაშის ცხოვრებაში განმსაზღვრელია, თუმცა დასძენს, რომ „კინოში არ ვარ იმდენად თავისუფალი, რამდენადაც საკუთარ შემოქმედებაში, სწორედ ამიტომ ვარ, პირველ რიგში, მხატვარი და შემდეგ უკვე კინოსა და თეატრის მხატვარი“. სტუდენტობიდან მოყოლებული კავში-რი ჰქონდა გადასაღებ მოედანთან, მხატვარია შემდეგი ფილმებისა: „ომი და შვილობა“, ოთხი ფილმი, რომელიც ფირზეა გადაღებული: „ბექნუ“, „მედალი-ონი“, „ჯარისკაცი“, და „ბაბუ“. შემდეგ იყო სადიპლომო ნამუშევარი, სხვა-დასხვა ფილმებზე მუშაობა ჰედაგოგებთან ერთად. გ. მიქელაძესთან ერთად – მხატვრული ფილმი „სხვისი სახლი“, მხატვარ-ასისტენტად ითანამშრომლა. ყოველივე ეს მხატვრისთვის იყო დიდი გამოცდილების და პროფესიული ზრდის მომცემი.

ხელოვანის ცხოვრებაში იყო „ნამე“ და ზაზა ხალვაში. ფილმი, რომე-ლიც გადაღებულია ზაზა ხალვაშის მიერ. აკაკისთვის ამ ფილმზე მუშაობა კომფორტული იყო, რადგან იყო კავშირი – ნდობა მხატვარსა და რეჟისორს შორის. მუშაობის პროცესი ძალზედ საინტერესოდ წარიმართა, ჰქონდა სრუ-ლი თავისუფლება და შეეძლო ეკეთებინა ექსპერიმენტები. თავიდან ბოლომდე „ნამე“ მხატვრისთვის არის შემოქმედება. ზაზა ხალვაშის როლი აკაკის ცხოვ-რებაში დიდია, იყვნენ ახლო მეგობრები და თანამოაზრები. ინტერვიუში ა. ჯაში რეჟისორს ახასიათებს შემდეგნაირად: „ზაზა ძალიან საინტერესო ადა-მიანი და პიროვნება იყო. ადამიანი, რეჟისორი, რომელიც მხატვრული თვა-ლით უყურებდა სამყაროს და საინტერესო ხედვის მანერა ჰქონდა. იგი იყო უნიჭირები და ძალზედ განათლებული, თავისი საქმის და მხატვრობის უბად-ლო მცოდნე, მადლობა, რომ შემხვდა ცხოვრებაში“.

მოგვიანებით მხატვარი ზ. ხალვაშის ფილმ „ლოტოზე“ მუშაობს, რომე-ლიც რეჟისორის უკანასკნელი მემკვიდრეობაა. ორივე ფილმის „ნამეს“ და

„ლოტოს“ მხატვრობა აკაკი ჯაშისთვის არის ერთგვარი შემოქმედებითი ძიების გზა. ეს ძიებები დაზგურ ჩანახატებში დაგროვილი მასალის გამოაშეარავებად შეიძლება მივიჩნიოთ. მხატვარი თავისუფალი შემოქმედია და ეს თოთოეული მხატვრული დეტალის შეცნობის შედეგად ნათლად იკითხება.

რაც შეეხება თეატრის მხატვრობას, პროფესიული თვალსაზრისით დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. სტუდენტობის პერიოდში განახორციელა საინტერესო დეკორაციები, შექმნა თეატრალური ესკიზები: „თოლია“, დოსტოევსკის „მკვდარი სახლის ჩანაწერები“, „ვან გოგის წერილები“, „შექსპირი მეტროში“, და ა.შ. თუმცა დამოუკიდებელი დადგმა სცენოგრაფიაში ჯერ არ ჰქონია.

გარემოებას მხატვრისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. პატარა ჩანახატებიდან დიდ ტილომდე საინტერესო შემოქმედებითი პროცესი ყოველთვის დატვირთულია ემოციებით. მუშაობის პროცესი ეს არის ერთგვარი განვითარება, როგორც ტექნიკური თვალსაზრისით, ასევე, მხატვრულ-შემოქმედებითით.

ა. ჯაშის 2022 წლის დაზგური ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია „ლურჯი ჩიტი“, რომლის ზომებია 100X90 სმ. ნახატზე არსებული ჩიტის თავი პროფილში, ხოლო ტანი კი ფასშია წარმოდგენილი. ნისკარტი წაგრძელებული ფორმისაა, რომლითაც თეთრი გვირილა უჭირავს. ძალზედ საინტერესოა ჩიტის მზერა, რომელიც თითქოსდა ამაყად და დაუინებული მზერით გადმოგვყურებს, იგი თავისი თავის რეპრეზენტირებას აკეთებს და ცდილობს, გვამცნოს საინტერესო ამბავი. ის არის ილბლის და ბედნიერების სიმბოლო. ასევე, გამოვარჩევთ ნამუშევარს „ქვა“, რომლის ზომებია 100X90სმ. კომპოზიცია მონუმენტური ხასიათისაა და მთელს სასურათე სიბრტყეს მოიცავს. ცენტრში მოცემულია ქვა, ქვაზე ასახული ყვავილები ბაბუანვერებს მოგვაგონებს, რომლებიც ერთი სულის შებერვით ქრებიან და უსასრულობაში იკარგებიან.

აკაკი ჯაშის შემოქმედებაში ციფრული მხატვრობა სრულიად ახალი ეტაპია, რომელიც განსხვავებული და, ამავდროულად, ექსპერიმენტული ხასიათისაა. ციფრული ხელოვნება მხატვრის ცხოვრებაში მოგვიანებით შემოვიდა. ციფრულ მხატვრობაში შესრულებული ნამუშევრები ანიმაციური ხასიათისაა, ფიგურებს წაგრძელებული და უცნაური სხეულის ფორმები აქვთ. ხშირია უტრიორებული და დეფორმაციული ფორმებიც. ასევე ფერებიც, ყველა საგანს განსხვავებული ფერი გაჩნია. ფერები ლოკალური და ექსპრესიულია. ციფრული ხელოვნება (Digital Art) შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც იყენებს კომპიუტერულ პროგრამებს და ქმნის ხელოვნების ნიმუშს ციფრულ ფორმატში. ა. ჯაში სწორედ ამ ხერხს მიმართავს და ასრულებს ძალზედ საინტერესო ნამუშევრებს. მხატვრისა და ციფრული ხელოვნების ურთიერთობა 2007-2008 წელს დაიწყო. სადიპლომო ნამუშევარზე მუშაობდა, როცა ხელი მოიტეხა. რადგანაც მალე ჩასაბარებელი ქონდა ნამუშევარი, დაიწყო ჩანახატების გაკეთება ტელეფონში, ციფრულ პროგრამაში, პერიოდულად იგი მუდმივად იხსენებს ამ ტექნიკით მუშაობას, თუმცა სერიოზულ სერიებს უკვე მოგვიანებით 2021-22-23 წლებში ქმნის.

ციფრული ხელოვნება – ეს არის ექსპერიმენტული ხელოვნება, რომელიც ეხება ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებს ან პრაქტიკას, რომელიც იყენებს ციფრულ ტექნოლოგიას. აკაკი ჯაშის ციფრულ ხელოვნებაში საინტერესოა, თუ როგორაა განაწილებული ფიგურები და რა მხატვრული თავისებურებები ახასიათებს მათ. მისთვის სახასიათოა უცნაური პერსონაჟები, რომლებსაც სიურეალისტური ელფერი დაპკრავთ. პერსონაჟები გარკვეულწილად ანიმაციური ხასიათისაა, ფაქტურა რომელსაც ხელოვანისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, მოპოვებულია არსებული გარემოდან. ხშირად მხატვარი ექსპერიმენტულ პრაქტიკას მიმართავს, იღებს ფოტოს, სადაც საინტერესო ფაქტურაა ასახული და ზედვე ახატავს გამოსახულებას, ამრიგად, გამოსახულება და ფონი ერთი მთლიანი ნაწილი ხდება.

მხატვრის შემოქმედებათა ეტაპების, მრავალმხრივი მიმართულებების ნამუშევრების გაცნობის და მხატვრული ანალიზის საფუძველზე შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მხატვრის თვითმყოფადი სტილი შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე იქცევს ყურადღებას. ადრეულ ნამუშევრებშივე გამოვლინდა ა. ჯაშის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი ნიშნები. დაზგურ ნამუშევრებში არ გვხვდება მრავალფიგურიანი კომპოზიციები. გამოსახულებები მეტად გამარტივებული ფორმითაა ნაჩვენები. მხატვართან გარემო პირობითია, მასთან სივრცე თითქოს ნეიტრალიზებულია სიბრტყით. პირობითი გარემო ხშირად სურათის შინაარსის აქცენტირებას ემსახურება. კომპოზიციები ყოველთვის ლაკონური გადაწყვეტით გამოირჩევა. მხატვრის ადრეულ ნამუშევრებში ფერადოვანი გამა უფრო ინტენსიურია, შემდგომში კი უფრო მუქი და თავშეეავებული ხდება. თუმცა მონოქრომული სურათებიც კი მდიდარია შუქრდილოვანი ნიუანსებითა თუ ფაქტურული ეფექტებით, სადაც ცალკეული ეპიზოდების ამგვარი ფორმით გამოსახვის ტენდენცია იკვეთება.

ა. ჯაშის მხატვრულ მანერაში თვალნათლივ მულავნდება პირობითობისკენ სწრაფვა თუ სიბრტყობრივ-დეკორატიული საწყისების მომძლავრება. მხატვრის შემოქმედებაში ფერი ძირითადი გამომსახველობითი საშუალებაა. იგი მისთვის არა მხოლოდ კომპოზიციური მთლიანობისა და ემოციური მეტყველების უმთავრესი კომპონენტია, არამედ ალეგორიული მნიშვნელობითაც გამოირჩევა. მოვლენების ამგვარი გააზრება თავად ავტორის ინდივიდუალური განცდით არის განპირობებული, რაც მას თავისებური ხედვისა და ორიგინალური ხელწერის მქონე შემოქმედად წარმოაჩენს თანამედროვე ქართველ მხატვართა შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არსენიშვილი ი., – ქართული დაზგური ფერწერა, XVIII საუკუნის მეორე ნახევარი – XX საუკუნის 10-20-იანი წლები (მხატვრულ-სტილური საკითხისათვის) – თბილისი, 2017.
2. კინწურაშვილი ქ., – XX საუკუნის ხელოვნება, თბილისი, 2005.
3. ჩიბურდანიძე რ., – სამოცდაათიანელთა ფერწერა, გამომცემლობა „უნივერსალი“, თბილისი, 2015.

4. ჯანბერიძე გ., – აჭარის თანამედროვე მხატვრობა, გამომცემლობა შ.პ.ს „სეზანი“, ბათუმი, 2012.



სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება



ქეთევან გოგინოვი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი

ნატო ფაილოძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი

აბრეშუმის ქალალი- ინდივიდუალური და მრავალფუნქციური დეარჩატიული მასალა

ქალალდი იმდენად ახლობელი და ნაცნობი მასალაა ყველასათვის, რომ როდესაც ვეხებით და ვიყენებთ, არც კი ვფიქრობთ მის არსზე, წარმოშობაზე. აბრეშუმი კი სულ სხვა – იგი ყოველთვის იყო გარემოცული იდუმალი აურით. ახლა წარმოვიდგინოთ, რომ ქალალდი დამზადებულია ისეთი ძვირფასი მასალისაგან, როგორიცაა აბრეშუმი.

აბრეშუმის ბოჭკო ეს არის აბრეშუმის ჭიის ჯირკვლებიდან გამოსული ძაფები. აბრეშუმის ძირითადი შემადგენელი ნივთიერებებია ფიბრიონი და სერიცინი, ფიბრიონი აბრეშუმს ანიჭებს სიმაგრეს, ელასტიურობას, ელვარებას, სინაზესა და სხვა. სერიცინი ერთმანეთთან აკავშირებს ელემენტარულ ძაფებს. ჰაერთან შეხებისას ეს ძაფები მომენტალურად მყარდება და შემოხვევა ჭიის სხეულს. ფენა ფენა შემოხვევის შემდეგ წარმოიქმნება დამცავი პარკი. სწორედ ეს პარკი წარმოადგენს ნატურალური აბრეშუმის წარმოების ნედლეულს. გამოიყენება როგორც შინაური, ასევე, გარეული აბრეშუმის ჭიის პარკი. აბრეშუმის ფერმებში მათ კვებავენ თუთის ფოთლებით, რომელსაც აგროვებენ და აშენებენ მათვის. აბრეშუმის ჭიის ბოჭკოები კაშკაში თეთრია და უწოდებენ თუთის აბრეშუმხვევიას. მათი გარეული მოძმეების კვება გაცილებით მრავალფეროვანია და ისინი იკვებებიან მუხის ფოთლებითაც. აღნიშნულ ფოთლებში არსებული ტანინები, გაივლიან რა ჭიის საჭმლის მომნელებელ სისტემას, აძლევენ აბრეშუმის ბოჭკოს განსხვავებული დიაპაზონის შეფერილობას ღია შამპანურის ფერიდან-მუქი ჩაის ფერამდე. ველური აბრეშუმხვევიას პარკისაგან ამზადებენ ტუსის აბრეშუმს. მიუხედავად იმისა, რომ ტუსის აბრეშუმის სიბრწყინვალე და ბოჭკოს სიგრძე თუთის აბრეშუმზე უარესია, იგი აბრეშუმის ქალალდის მისაღებად უკეთეს მასალას წარმოადგენს და მისი ფერთა გამა გაცილებით მრავალფეროვანია. აბრეშუმის ძაფის მისაღებად საჭირო პარკებს თავდაპირველად ამუშავებენ ცხელი ჰაერით ან ორთქლით, რათა პარკის შიგნით მოკვდეს ჭუპრი და არ გაფუჭდეს პარკის ზედაპირი. შემდეგ აშრობენ. განეწვამდე ბოჭკოს ათავსებენ თბილ აბაზანაში,

რათა დარბილდეს და მოსცილდეს სერიცინი. ამის შემდეგ შლიან, წენავენ და ერთმანეთში ურევენ რამოდენიმე პარკის ძაფებს. სერიცინი მჭიდროდ აკავშირებს პარკის ძაფებს და ფორმირდება ხამი აბრეშუმის ძაფი.

აბრეშუმი საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა. ძველქართულად აბრეშუმს ჰიქნაური ერქვა. ისტორიული წყაროების თანახმად, ძველ კოლხეთში (დასავლეთ საქართველო) ჯერ კიდევ ძველი წელთაღრიცხვის XIV საუკუნეში იცოდნენ როგორც სელის, ასევე, აბრეშუმის ძაფის დამზადების საიდუმლო. საქართველო „აბრეშუმის გზის“ არეალში მდებარეობდა და ეს მე-აბრეშუმეობის განვითარებასაც უწყობდა ხელს. მას აბრეშუმის ქსოვილები უცხოეთშიც გაპქონდა, მაგრამ მტრების გამუდმებული თავდასხმებისა და ომების შედეგად აბრეშუმის ჭიის მოყვანა ორგანიზებული ხასიათის არ იყო. აბრეშუმი კუსტარულად მზადდებოდა. როგორც ცნობილია, XIX საუკუნეში, ქალაქ ბათუმიდან უცხოეთში 10.6 ტ გრენი (ჭიის თესლი) გაუტანიათ [1].

ქართული აბრეშუმი გამორჩეული თვისებებით ხასიათდებოდა, რის გა-მოც 1850 წელს ტუნისსა და 1862 წელს ლონდონში მოწყობილ საერთაშორისო გამოფენებზე მან მედლები დაიმსახურა. 1998 წელს კი თუთის აბრეშუმ-მხვევიას ქართული ჯიშების პარკიდან ცივად ამოხვეული ძაფით დამზადებულმა ქსოვილმა ესპანეთში მოწყობილ გამოფენაზე ევროპის ხარისხის კომი-ტეტის ჯილდო – პლატინის ვარსკვლავი მიიღო [2. გვ.45; 10. გვ.118].

აბრეშუმს მრეწველობის სხვადასხვა სფეროებშიც იყენებენ. ტექნიკაში საიზოლაციო მასალად, მაღალი ხარისხის საცრებად, მედიცინაში ქირურგიული ძაფებისა და სამედიცინო საფენების დასამზადებლად. და სხვა.

ჩვენ მიერ შემოთავაზებულ სტატიაში ვისაუბრებთ საზოგადოებისთვის ნაკლებად ცნობილ აბრეშუმის ქალალდზე. აბრეშუმის ქალალდის წარმოება ცნობილია უძველესი დროიდან . მისი წარმოშობა ჩინეთს უკავშირდება. ქა-ლალდი გამოგონილი იქნა ჩვენი წელთაღრიცხვით 105 წელს ჩინეთში ცაი ლუნის მიერ., რომელიც მოღვაწეობდა იმპერატორის ხე დის სასახლეში. უფრო ადრე, ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მე-2 საუკუნეში, ქალალდის გამოგონებამდე ჩინელები იყენებდნენ აბრეშუმს ოფიციალური წერილებისა და მნიშვნელოვანი სახელმწიფო დოკუმენტების დასაწერად, მაგრამ აბრეშუმი მეტად ძვირი იყო, ამიტომ ოსტატებმა იპოვეს მეთოდი და აბრეშუმის მასა გადამუშავეს ქალალდის მასად, რომელიც ძალზე თხელ ფენად დაიტანებოდა ჩარჩოზე და რიგი ოპერაციების შემდეგ მიიღებოდა ქალალდის მსგავსი მასალა, რომელსაც უწოდებენ აბრეშუმის ქალალდს.

იმის გათვალისწინებით, რომ დღესდღეობით აქტუალურია ორიგინალური და ინდივიდუალური ნაკეთობები, ჩვენც დავინტერესდით ამ უძველესი და ნაკლებად ცნობილი მასალით.

აბრეშუმის ქალალდის დამზადების ტექნოლოგია ძალზე მარტივია იმ მხრივ, რომ იგი არ საჭიროებს სპეციალურ ინსტრუმენტებსა და მოწყობილობებს. მისი დამზადება მოითხოვს დროის მინიმალურ რაოდენობას.

აბრეშუმის ქაღალდის დასამზადებლად შეიძლება გამოყენებული იქნას აბრეშუმის ბოჭკოს შემდეგი სახეობები:

სამი აბრეშუმი. იგი გამოიყენება აბრეშუმის წარმოებაში და გამოშვებულია ბობინების სახით. მისი გამოყენება შესაძლებელია აბრეშუმის ქაღალდის დასამზადებლად (თუმცა იგი ისევ შეიცავს სერიცინს), მაგრამ მიიღება ძაფები, რომლებიც გასუფთავებულია მწებავი ნივთიერებისაგან.

აბრეშუმის წარმოების ნარჩენები. ეს არის მოკლე აბრეშუმის ძაფები, რომლებიც რჩება სართავ დაზებულებები. დაურთავი ნარჩენები იმყოფება ხამ, შენებებულ მდგომარეობაში გორგლების სახით. დავარცხნის შემდეგ აბრეშუმი ხდება რბილი, მოცულობითი და ემსგავსება ბრწყინვალებით ბამბის ბოჭკოს. მას უწოდებენ **აბრეშუმის ტოპსს.** რაც უფრო გრძელია და კაშკაშა შეფერილობისაა ძაფები, მით მაღალია მათი ღირებულება. აბრეშუმის ტოპსებს, რომლებიც გაყიდვაშია, რთული აღნაგობა აქვთ. ისინი წარმოადგენენ აბრეშუმის ბრიკეტებს ან წვრილ გრძელ ლენტას, რომელსაც უწოდებენ აბრეშუმის ნართს.

აბრეშუმის ქაღალდის მისაღებად გამოიყენება ასევე ნაერთები: აბრეშუმის ბოჭკოს დავარცხნიან (ან შეავარცხნიან) სხვა ბოჭკოებთან ერთად. მაგ. სელის ბოჭკოსთან ან მერინოსის შალთან. აღნიშნული ნარევის შეღებისას გამოიყენება საღებრების ნარევი, რომელიც სხვადასხვაგვარად ღებავს ნაერთში შემავალ ბოჭკოებს, რის შედეგადაც მიიღება „მარმარილოს“ შეფერილობა. პარკის უფრო მოკლე, შიგა ბოჭკოები გადამუშავდება **აბრეშუმის ბამბად**, რომელიც ძირითადად გამოიყენება როგორც კარგი საიზოლაციო მასალა. აბრეშუმის პარკის იმ ფენას, რომელიც ყველაზე დიდი რაოდენობით შეიცავს სერიცინს და შეიცავს ყველაზე დიდი სიგრძის ძაფებს, უწოდებენ **წებოვან აბრეშუმს.**

აბრეშუმის ანავარცხნი. ეს არის ბოჭკო, რომელიც მიიღება პარკის შიგა ნაწილიდან, თუმცა იგივე თვისება აქვს, როგორც ხამ აბრეშუმს და აბრეშუმის ნაზავს.

დეპარტამენტის სასწავლო ლაბორატორიაში შევეცადეთ დაგვემზადებინა დეკორატიული აბრეშუმის ქაღალდი უძველესი ჩინური მეთოდით. თავდაპირველად, თანმიმდევრობით დავამუშავეთ აბრეშუმის პარკი, მივიღეთ აბრეშუმის ფთილა, შემდეგ შევღებეთ აბრეშუმის ფთილა მისთვის განკუთვნილი ქიმიური საღებავებით. თანაბრად დავაფინეთ აბრეშუმის ფთილა ბადეზე სტუდენტების მიერ შესრულებული ესკიზების მიხედვით. მიღებული ფენილი გავამაგრეთ, მოვახდინეთ მისი დამუშავება ქაღალდის წებოთი, შემდეგ კარგად გავაშრეთ და რიგი პაერაციების საშუალებით აბრეშუმის ქაღალდს მივეცით საბოლოო სახე.

აბრეშუმის ქაღალდს არაჩვეულებრივ კოლორიტს აძლევს ლენტები და საქარგავი ძაფები. ძაფებისა და ლენტების ნარჩენები მოვაბნიეთ აბრეშუმის ქაღალდის ზედაპირზე თელვის წინ. ამით ხდება მასალისათვის საჭირო შეფერილობის მინიჭება და ტექსტურის გამრავალფეროვნება. ალტერნატიულ ვარიანტს წარმოადგენს ნართის ფთილების დალაგება აბრეშუმის ქაღალდის

ზედაპირზე რაც გვაძლევს მოცულობით ეფექტს. თელვის სტადიაზე შეიძლება დალაგდეს შეუღებავ აპრეუმის ქაღალდზე სხვა სახის ბოჭკოები -ეს შეიძლება იყოს პრიალა ნეილონის ბოჭკო, რომელიც იძლევა თავისებურ „სეზონურ“ შეფერილობას და ტუსის აპრეშუმი, რომელსაც გააჩნია კრემისფერი მარმარილოსებური ნახატი თეთრ აპრეშუმზე.

აპრეშუმის ქაღალდზე შეიძლება დანამატის სახით გამოყენებული იქნას იგივე აპრეშუმის ბოჭკო შეღებილ მდგომარეობაში, რომელიც ქაღალდს განუმეორებელ სახეს ანიჭებს.

აპრეშუმის ქაღალდის ტექსტურა და ნახატი შეიძლება მნიშვნელოვნად გავამრავალფეროვნოთ, თუ მას დამზადების პროცესში დავუმატებთ ჩანართების სახით სხვადასხვა ფერის ყვავილების ფურცლებს, ფოთლებს, თესლებს, შეიძლება გამოყენებული იქნას როგორც ცოცხალი, ასევე, გამხმარიყვავილები.

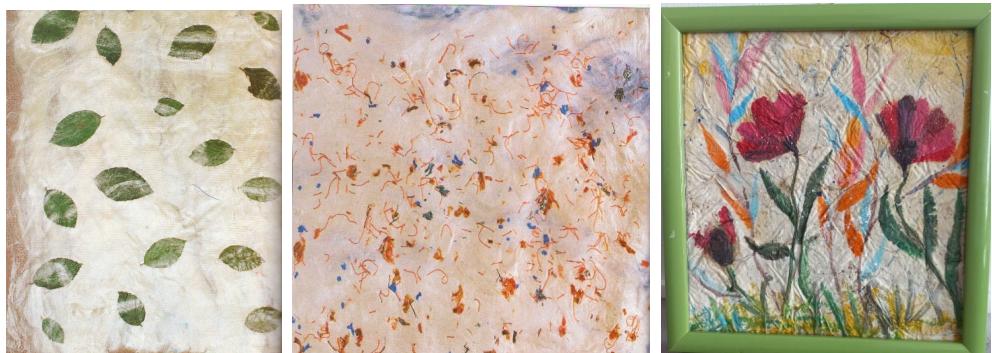
არაჩვეულებრივად გამოიყურება თეთრი ფერის აპრეშუმზე ცოცხალი ფოთლები წელიწადის დროების მიხედვით ღია მწვანე ფერიდან ყვითელ, წითელ და ოქროსფერ შეფერილობამდე.

აპრეშუმის ქაღალდის განმასხვავებელი თავისებურებაა მისი მრავალფუნქციონალურობა. იგი შეიძლება გამოყენებული იქნას როგორც ხატვისათვის, ასევე წერილების დასაწერად. მასზე შესაძლებელია ქარგვა. აპრეშუმის ქაღალდისაგან მზადდება წიგნებისა და ბლოკნოტების ყდები, მისალოცი ბარათები, სურათები. მისგან, ასევე, შესაძლებელია მოცულობითი ნივთების: ვაზების, ზარდახშების, აბაჟურების, ნიღბებისა და ინტერიერის სხვადასხვა დეკორის დამზადება, რის შემდეგაც, თითოეული ობიექტი გადაიქცევა უნიკალურ შედევრად. გარდა ამისა, აპრეშუმის ქაღალდი, ასევე, ექვემდებარება ისეთ დეკორატიულ გადამუშავებას, როგორიცაა ლამინირება, მოოქროვება, გასანთვლა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოცვაძე ს. მეაპრეშუმეობა საქართველოში. გამომც. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1964
2. ნიკოლეიშვილი გ., შ აფაქიძე ე., მეაპრეშუმეობა – შავი, კასპიის ზღვების და ცენტრალური აზიის რეგიონების ქვეყნების (BACSA) საერთო საზრუნავია. თბ., 2014.

ილუსტრაციები



თამარ მოსეშვილი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ინჟინერიის აკადემიური დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ფერორატიული პროცეს ხალიჩის ტაქნიკის ისტორიული ცხადები

ხალიჩა დეკორატიულ-გამოყენებითი ქსოვილების ერთ-ერთი უძველესი სახეობაა. მას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ადამიანის ყოფა-ცხოვრებაში. ხალიჩის ქსოვას ადამიანები საუკუნეების განმავლობაში ეწეოდნენ და დღე-საც საცხოვრებელი სივრცისა და ინტერიერის განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენს.

ხალიჩები რთული ნაქსოვი მოცულობრივი ქსოვილია, რომლის ქსელის ძაფებზე მტკიცედ და ურთიერთშორის მჭიდროდაა დამაგრებული ხაოს მომცემი სხვადასხვა ფერის ნართთა კვანძები. ხალიჩის ზედაპირზე განლაგებული კვანძები ფარავენ ქსელისა და მისაქსელის ძაფებს და ქმნიან ორნამენტულ სურათს.

დოკუმენტური მტკიცებულებების არარსებობის გამო უცნობია, თუ როდის და როგორ გაჩნდა ხალიჩა. ამ საკითხთან დაკავშირებით ექსპერტების აზრი ორადაა გაყოფილი. მკვლევართა უმრავლესობა თვლის, რომ თავდაპირველად ის წარმოიშვა იქ, სადაც მეცხვარეობა იყო განვითარებული და ადამიანებმა ისწავლეს ცხვრის მატყლისაგან ძაფის დართვა, საქსოვი დაზგების გამართვა და მასზე ქსოვილების მოქსოვა.

ხალიჩა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საფეიქრო ნაკეთობა იყო მომთაბარეტომებისათვის. თავდაპირველად მას მხოლოდ პრაქტიკული დანიშნულება ქონდა. ხალიჩა იცავდა ადამიანებს ატმოსფერული მოვლენებისაგან, არასასურველი კლიმატური პირობებისგან – სიცივისაგან, მწველი მზისაგან, უდაბნოს მტვრისაგან, მავნე მწერებისა და ქვეწარმავლებისაგან. მისით ფარავდნენ იურტებს, იცავდნენ საცხოვრებელს ქარისა და ქვიშისაგან, აფენდნენ მიწაზე, ხშირად ის იყო საწოლიც და ფარდაც, კარგი თავშესაფარი და საუკეთესო დამათბუნებელი, ამით ტიხრავდნენ კარვების სათავსოს. ხალიჩა წარმოადგენდა მაშინდელი ადამიანების ყოფა-ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს. დროთა განმავლობაში ის ე.ნ. „სახლის“ სიმბოლოდაც იქცა: მასზე სხდებოდა მთელი ოჯახი სატრაპეზოდ, მასზევე ეძინათ, სრულდებოდა მნიშვნელოვანი საკულტო რიტუალები (მოსეშვილი, 2017:168).

მეორე თეორიის მომხრეები თვლიან, რომ ნაქსოვი ხალიჩები უფრო ადრე შეიქმნა. კერძოდ, ხალიჩები მაშინ ერთდროულად ასრულებდნენ ორ ფუნქციას – უტილიტარულს და ესთეტიკურს. მუდმივი საცხოვრებლის ჩამოყალიბებამ პიძგი მისცა ხალიჩების დამზადების სფეროს – ისინი გამოიყენებოდა მნიშვნელოვანი სადღესასწაულო და ტრადიციული ცერემონიების გასაფორმებლად, შემდეგ კი ხალიჩები ხალხის ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა. დროთა განმავლობაში ხალიჩა არამარტო საცხოვრებელი გარემოს

მორთვის საშუალება იყო, არამედ ხაზს უსვამდა პატრონის სიმდიდრესა და სიძლიერეს.

ხალიჩური ქსოვის წესით შესრულებული ნაქსოვი ნახატების შესახებ პირველი საისტორიო მონაცემები ძველი წელთაღრიცხვის XVI-XI საუკუნეებით თარიღდება. მათი გამოსახულება ეგვიპტეში, ფარაონ ტუტმოს IV სამარხში იპოვეს. ძველი წელთაღრიცხვის მე-10 საუკუნის ბენი-ხასანის (ეგვიპტე) სამარხის ფრესკაზე გამოსახულია ხალიჩის დამზადების პროცესი (ნახ.1). აღსანიშნავია, რომ ქსოვის მაშინდელ და დღევანდელ ტექნიკასა შორის ფუნქციურად არანაირი განსხვავება არაა.



ნახ. 1. ბენი-ხასანის ფრესკა, ძვ. წ. აღ-ით მე-10 საუკუნე

ყველაზე უძველესი ხაოიანი ხალიჩა არქეოლოგების მიერ აღტაის მხარეში (რუსთი) პაზირიკის ყორდანშია ნაპოვნი. ის ძველი წელთაღრიცხვის მე-5 საუკუნით თარიღდება და ნამდვილი ხელოვნების ნიმუშია. მასზე მკაფიოდაა გამოსახული ანტროპომორფული და ზოომორფული ორნამენტები – 24 ჯვრის ფორმის ფიგურა, რომლებიც, თავის მხრივ, 4 სქემატიზირებულ ლოტოსის ბუტონს ქმნიან. ამ კომპოზიციას გარს ერტყმის ხალიჩის ბორდიური არნივისებრი ფრინველების გამოსახულებით. შემდეგ მოდის მეორე ბორდიური 24 მობალახე, გაშლილრქიანი ხალებიანი ირმით, ხალიჩის შუაგულში კი განთავსებულია 7 ცხენზე ამხედრებული ადამიანი. (ნახ..2). ხალიჩა ძირითადად შესრულებულია ყვითელი, ცისფერი და წითელი ფერის ძაფებით, და რაც საოცარ ფერთა გამას ქმნის. ხალიჩა შალის ძაფითაა მოქსოვილი., რომლებიც შეღებილია მცენარეთა ფესვებიდან, ფოთლების წვენიდან და გარკვეული მწერებიდან გამოწურული სალებავებით. მსგავსი სალებავები გამოიყენებოდა ძველ ეგვიპტესა და მესოპოტამიაში. ხალიჩამ დროის გამოცდას გაუძლო. მიზეზი მარტივია: პროდუქტი გაყინული იყო და ციმბირის მთების ყინულის ქვეშ იწვა. ითვლება, რომ ხალიჩის ასაკი 2500 წელზე მეტია. (მოსეშვილი, 2017:171).



ნახ.2. პაზირიკის ყორლანის ხალიჩა

პაზირიკის ხალიჩა საკმაოდ მკვრივია, დამზადებულია სიმეტრიული ორ-მაგი კვანძით (თურქული), 1 დეციმეტრ კვადრატზე 3600 კვანძი იკვრება ხე-ლით, ხოლო მთელ ხალიჩაზე 1,250,000-ზე მეტი კვანძია. არსებობს ვერსია ხალიჩის ირანულ წარმოშობაზეც, მაგრამ ასევე, ის შეიძლებოდა დამზადებუ-ლიყო შუა აზიაში, რომლის მეშვეობითაც ალტაელები ირანსა და ახლო აღმო-სავლეთს უკავშირდებოდნენ. ამ საკითხზე კვლევა ჯერ არ დასრულებულა.

მას შემდეგ, რაც ადამიანებმა დაიწყეს მუდმივი საცხოვრებელი ადგი-ლების მოწყობა, ხელთნაქსოვი ხალიჩების ორნამენტები თანდათან გართულ-და. გაიზარდა შეღებილი ძაფების ფერთა გამა, ჩამოყალიბდა ორნამენტის ეთნიკური მახასიათებელი ნიშნები.

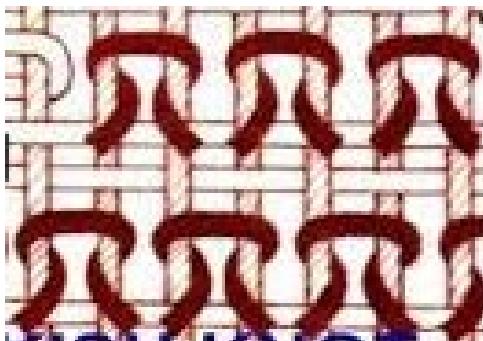
მაშინდელი ხელთნაქსოვი ხალიჩების ძირითად ცენტრად ირანი და თურქეთი მოიაზრებოდა. სეფიანთა ეპოქა (XVI-XVIII საუკ.) ირანული კუკლტუ-რის ოქროს ხანად მოიხსენიება. თავრიზული და ისპაჰანური ხალიჩები მთელს მსოფლიოში იყო განთქმული და დღესაც ამ ქალაქებში უძველესი ესკიზებითა და ორნამენტებით ქსოვენ უნიკალურ ხალიჩებს.



ნახ.3. ერთნახევრიანი კვანძი, ე.წ. საპრული კვანძი

ირანული ხალიჩები იქსოვება ერთნახევარი კვანძით და მას სპარსულ კვანძს უწოდებენ. ერთნახევრიანი კვანძი, ე.წ. სპარსული კვანძი, წარმოებს ორი ქსელის ძაფზე (წყვილზე), ისე რომ ხალიჩის ქსოვილის სახეზე კვანძის ძაფი დაეხვევა ერთი ქსელის ძაფს (ნახ.3.).

განსხვავებულია თურქული კვანძის ქსოვის ტექნიკა. ორმაგი კვანძი, ე.წ. თურქული კვანძი (ნახ.4) სიმეტრიულია. მიიღება ქსელის ყოველ მეზობელ ძაფზე კვანძის გამოხვევით და ბოლოების ხალიჩის სახეზე გამოტანით ისე, რომელ ეს მოცემულია სურათზე. ხალიჩის კარკასზე ორმაგი განასკვების დამაგრებისათვის კვანძების ყოველი მწკრივის შემდეგ ტილოს ხლართის წესით ატარებენ ორ მისაქსელს (Serhat Engül, 2022).



ნახ.4. ორმაგი კვანძი, ე.წ. თურქული კვანძი

ორმაგად გამონასკვული კვანძებით ქსოვა იძლევა გამძლე და მასიურ ხალიჩებს ხაოს მცირე (85 ათასამდე 1 მ² -ზე), საშუალო (90-140 ათასამდე 1 მ² -ზე) და მაღალი (144 ათასზე მეტი 1 მ² -ზე) სიმკვრივით. ამ ხლართით იქსოვება აგრეთვე გრძელებაობიანი ხალიჩები. თურქეთის სხვადასხვა ადგილებში იქმნებოდა სხვადასხვა ხასიათის ნამუშევრები, რომლებზეც დიდი მოთხოვნა იყო მთელ მსოფლიოში.



ჰანს გოლბეინ უმცროსი. მადონა (1526); იან ვერმეერი. მძინარე ქალიშვილი, (1657)

მაშინ, როდესაც ირანსა და თურქეთში ხალიჩების ქსოვა ასეთ მაღალ დონეზე იყო, ევროპაში ქსოვის ასეთ ტექნიკას საერთოდ არ იცნობდნენ. ხალიჩები ევროპაში ვენეციელმა ვაჭრებმა შეიტანეს და მალევე გახდა დიდებულთა სასახლეების მორთვისა, სიმდიდრისა და ფუფუნების მაჩვენებელი. მაშინდელი ფერმწერების მიერ შესრულებული დიდგვაროვანთა საოჯახო პორტრეტები თუ რელიგიური შინაარსის ეპიზოდები ხშირად ძვირფასი ხალიჩების ფონზე იხატებოდა (Serhat Engül, 2022).

ხალიჩების საქსოვი პირველი სანარმოები საფრანგეთში XVII საუკუნეში გაიხსნა. ეს იყო სავონერში ცნობილი ილუსტრატორის პიერ დიუპონის სანარმო. აქ შეიქმნა ხაოს რელიეფურად კრეჭის ტექნიკა. ესკიზებს ქმნიდნენ ეპოქის ცნობილი მხატვრები, ორნამენტები შესრულებული იყო ბაროკოს, როკოკოს სტილში. აღმოსავლური არაბესკები და ისლამური ორნამენტები შეუსაბამო იყო ფრანგული სასახლეების ინტერიერისათვის, ამიტომ ფრანგული ხალიჩების ორნამენტები გვხვდება დიდი ვარდებით, ფოთლებით, მითოლოგიური მოტივებით და სამეფო რეგალიებით (ნახ.5). ასე დაიწყო დეკორატიული ხელოვნების უნიკალური შედევრების შექმნა (Murray L.Eiland, 2022).

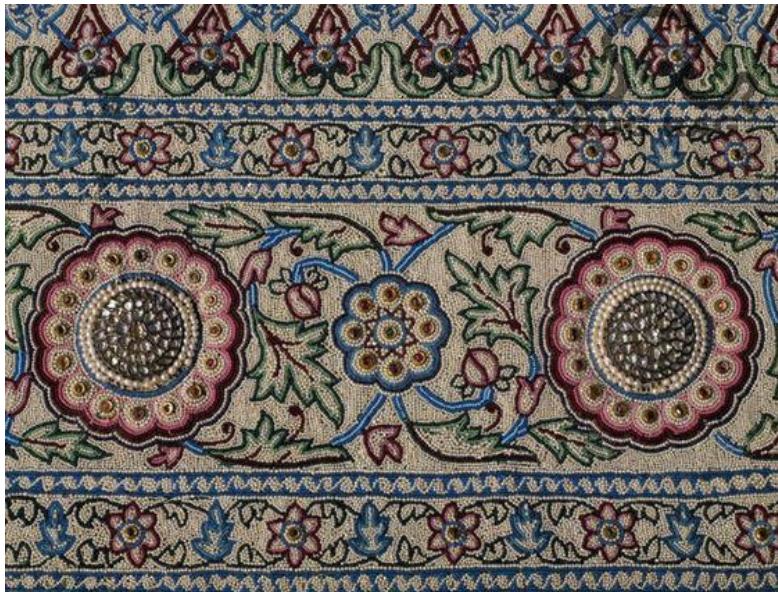


ნახ.5. სავონერის (ფრანგული) ხალიჩა

დღეს ძალზე დიდი მოთხოვნაა ხელთნაკეთ ხალიჩებზე. ბევრი მათგანი თავისი ქსოვითი სახითა და დამზადების ტექნიკით გინესის რეკორდების წიგნშია შეტანილი. მსოფლიოში ყველაზე დიდი ხალიჩა ფართობით შედარებულია ფეხბურთის მოედანთან. ის სპეციალურად არაბთა გაერთიანებულ საემიროებში შეის ზაიდის დიდი მეჩეთისათვის იყო ნაქსოვი. ეს არის სალოცავი ხალიჩა. წელიწადნახევრის განმავლობაში შედევრის შექმნაზე ათას ორასი მქსოველი მუშაობდა. ამ ხნის განმავლობაში მათ გამოიყენეს ოცდათვრამეტი ტონა პამპა და შალის ძაფი, რომელიც სპეციალურად ახალი ზელანდიდან

და ირანიდან იყო ჩამოტანილი. ამ უნიკალური ხალიჩის ღირებულება შვიდასი მილიონი დოლარია.

უნიკალურ ნაკეთობას წარმოადგენს "მარგალიტის ხალიჩა" – ასე ჰქვია მსოფლიოში ყველაზე ძვირად ღირებულ ძვირფასი ქვებით შემცულ ხალიჩას, რომელიც გაკეთდა 1860 წელს ინდოელი მმართველის ბრძანებით – ბრილიანტებით, საფირონებითა მარგალიტით და ზურმუხტებით მორთული აბრემუმის ხალიჩა უნიკალურია (ნახ.6.)



ნახ.6. მარგალიტის ხალიჩა. 1860 წ.

ხალიჩები ინტერიერის ერთერთ მნიშვნელოვან დეტალს წარმოადგენს. ძველი ხალიჩების ქსოვის კულტურა ძალზე დიდ ინსპირაციას აძლევს თანამდროვე ინტერიერის დიზაინერებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თ. მოსეშვილი და სხვები. დეკორატიულ გამოყენებითი ქსოვილების სამყარო. <https://www.scribd.com/document/484414262/studentis-saxelmdzgvanelodekoratiuli-ksovilebis-samkaro-pdf>
2. Murray L. Eiland. Rug and carpet <https://www.britannica.com/technology/rug-and-carpet/Design-execution>
3. Serhat Engül. History of Turkish Carpets, Rugs and Kilims. <https://istanbulclues.com/turkish-carpets-history/>

მერაბ დათუაშვილი

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

გზა ოსმალური „ელავიდან“ თანამედროვე ალასიარი სტილის „შილაზამდე“

მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში გავრცელებული ტრადიციების ჩამოყალიბების პროცესებში ბუნებრივი პირობების თავისებურებებთან ერთად, მნიშვნელოვანია ეთნიკური, სოციალურ-ეკონომიკური, სამეურნეო და ყოფითი ფაქტორები. ზემოხსენებული ფაქტორები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა კონკრეტულ რეგიონში გავრცელებული ტრადიციული სამოსის ფორმირებაში. აღნიშნული ზემოქმედების შედეგები განსაკუთრებით საინტერესო ფორმებს დებულობს ქალისა და მამაკაცის თანამედროვე კლასიკური სტილის სამოსის ფორმირების საკითხებში.

წარმოდგენილი კვლევის აქტუალობას თანამედროვე კლასიკური სტილის სამოსის (მამაკაცი, ქალი) ზოგიერთი ელემენტის ფორმირების წინაპირობების და კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიური დამუშავების თავისებურებების შესწავლა წარმოადგენს. თანამედროვე კლასიკური სტილის სამოსის ფორმირების საკითხებში, ძირითადად, დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში XVIII-XIX საუკუნეებში განვითარებულმა პროცესებმა ითამაშა. უდავოა ის ფაქტი, რომ აღნიშნულ საკითხებში მნიშვნელოვანი როლი ამ რეგიონში მცხოვრები ხალხების წეს-ჩვეულებებიდან გამომდინარე ფორმირებულ ტრადიციულ სამოსს განეკუთვნება. ტრადიციული სამოსის ფორმირების პროცესები შეუძლებელია განვიხილოთ რომელიმე ცალკე აღებულ რეგიონში მეზობელი ცივილიზაციების კულტურის ზეგავლენის გარეშე. არც ევროპის ქვეყნებში განვითარებული პროცესები მიმდინარეობდა სხვადასხვა ცივილიზაციების ზეგავლენის გარეშე, რომელთა შორის უდავოდ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს აღნიშნულ პერიოდში განვითარების ზენიტში მყოფი ოსმალეთის იმპერიაში ჩამოყალიბებული წეს-ჩვეულებები. სწორედ აღნიშნული ურთიერთზეგავლენის საკითხი წარმოადგენს ნაშრომში მოყვანილი კვლევის მიზანს თანამედროვე კლასიკური სტილის სამოსის მნიშვნელოვანი ელემენტის „შილაზამდე“ ფორმირების მაგალითზე.

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ტიპის სამოსი დასავლეთ ევროპაში XII-XIII საუკუნეებში გამოჩნდა, მისი პროტოტიპები ძველი სპარტელების, მაკედონელებისა და რომაელების საბრძოლო აღჭურვილობის ელემენტების სახით გაცილებით დიდი ხნით ადრე იყო ხმარებაში.

ისევე, როგორც ევროპის, ისე მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში შესაძლებელია შეხვდე შილეტის მაგვარი ფორმის სამოსის ასორტიმენტს. სხვადასხვა ხალხებს აღნიშნული ტიპის სამოსის თავისებური სახელწოდება გააჩნია. განსხვავებულია ასევე მათი ფორმების კომპოზიციური გადაწყვეტა, დეტალები და გაფორმების სახეც.

დასავლეთ ევროპაში პირველად „ჟილეტის“ ტერმინის ხსენება დაკავშირებულია საფრანგეთში, იარმარკებზე გამართულ წარმოდგენების პერსონალებთან-ბალაგურებთან. სწორედ ისინი ატებდნენ უსახელო, მოკლე მოსასხამებს, რომელსაც ისინი მშობლიურ ენაზე „ჟილს“ ეძახდნენ. დროთა განმავლობაში სამოსის აღნიშნული ელემენტი სხვადასხვა ხალხის ყურადღების ცენტრში ეცცევა. ძოგადად, კლასიკური სტილის ჟილეტის სამშობლოს ინგლისი წარმოადგენს, სადაც XVIII საუკუნეში, სამოსის აღნიშნულმა სახემ, მყარად დაიჭირა ადგილი მოდაში შემოსულ კამზოლთან ერთად. გამომდინარე იქედან, რომ ჟილეტის სახელწოდება შედარებით უფრო თანხვედრაშია ფრანგულ ენასთან, მის სამშობლოდ პირობითად საფრანგეთია მიღებული. ფრანგულად „ჟილეტის“ ტერმინის წარმოშობა შესაძლებელია დაკავშირებული იყვეს პორტუგალიურ jaleko-სთან, რაც პალტოს ნიშნავს ან კიდევ თურქულ yelek-თან, რომელიც უსახელო მოკლე მოსასხამს წარმოადგენდა. ოსმალური წარმოშობის უსახელო, წელის ხაზამდე სიგრძის „ელეკ“ არაბებმა ესპანეთში შეიტანეს, საიდანაც იგი საფრანგეთში ვრცელდება.

სწორედ აღნიშნული სტილის სამოსის ოსმალური წარმოშობის ვერსიას ეხება კვლევაში მოყვანილი მასალები.

XVI-XVIII საუკუნეებში, ოსმალეთის იმპერიის აყვავების პერიოდში, მისი ტერიტორია ცენტრალური აზიიდან ბალკანეთამდე იყო გადაჭიმული. ამ უზარმაზარ იმპერიაში მცხოვრები ხალხები: ბერძნები, სერბები, ალბანელები, ბულგარელები და ბოსნიელები, სომხები და ქართველები, სირიელები, ქურთები და ეგვიპტელები თურქებთან, მოქმედი კანონმდებლობის ფარგლებში, საქონლისა და ტრადიციების მუდმივ ურთიერთგაცვლის პროცესში იმყოფებოდნენ. რეგულაციები მოიცავდა საზოგადოების ყოფიერების ყველა სფეროს, მათ შორის გამონაკლისა არც ჩაცმულობა წარმოადგენდა. ჩაცმულობის რეგულირება ოსმალეთის იმპერიის მთელ ტერიტორიაზე მეპმედ სულთანის მმართველობიდან დაწყებული მოქმედი კანონმდებლობის საფუძველზე ხორციელდებოდა.¹ რეგულაციები, გამოყენებულ ქსოვილებთან ერთად, საზოგადოების სხვადასხვა სოციალური ფენებისათვის მხატვრულად, კონსტრუქციულად და ტექნოლოგიურად განსხვავებულად დამუშავებული სამოსის მოხმარებას გულისხმობდა.

კვლევის კონტექსტიდან გამომდინარე, სხვადასხვა მიზნობრივი ობიექტებიდან ჩვენი ყურადღება გამახვილდა ჰარამხანებში გავრცელებულ ქალის, წელის ხაზამდე სიგრძის უსახელო მოსასხამზე, რომელსაც ელეკს ეძახდნენ (სურ.1).

¹ Реальное время, ОБЩЕСТВО, «Их нравы»: кому из подданных повелителя османов позволяли щеголять в мехах и шелках, 23.09.2017, ხელმისაწვდომია ბმულზე – <https://realnoevremya.ru/articles/77338-istoriya-odezhdy-v-osmanskoj-imperiij>, ბოლო ნახვა 16.06.2023.



სურ.1. ოსმალური ჰარამხანის ილუსტრაცია

ელეკი (თურქ. elek) – ნაქარგობებით შემკობილ მოკლე, უსახელო მოსახვამს წარმოადგენს, რომელსაც ქალბატონებთან ერთად, საკმაოდ ინტესიურად, მამაკაცებიც იყენებდნენ. ზოგ შემთხვევაში ელეკს იატაკამდე სიგრძის სახელოები გააჩნდა, რითაც იგი, ფაქტობრივად სამოსის სხვა სახედ-ენტარად გადაიქცეოდა. ელეკის ნებისმიერი ფორმით წარმოდგენილი ნიმუშები გამოირჩეოდა გამოირჩეოდა ფიგურაზე მკვეთრი გამოყვანით და გააჩნდა ერთმანეთთან ახლოს განლაგებული მცირე ზომის ღილები მკერდის ხაზიდან წელის ხაზამდე, ან კიდევ მასზე ოდნავ ქვემოთ.

„ელეკის“ ტიპის სამოსი, ისევე, როგორც ოსმალური ცივილიზაციის მრავალი სხვა ასპექტი, ნებსით თუ უნებლიერთ წარმატებით ვრცელდებოდა როგორც ამ უზარმაზარ იმპერიაში შემავალ ხალხებზე, ისე მის მეზობლებზე. გამონაკლისს ამ შემთხვევაში არც ჩვენი ქვეყანა წარმოადგენდა, თუ თედო სახოკიას დაგვესესხებით მე-19 საუკუნეში აჭარაში მცხოვრებთა ჩაცმულობის სტილის შესახებ „აჭარელს, ყველაფერი რაც აცვია, მოკლეა და ტანზე მჭიდროდ დამდგარი.¹ ჩოხას ქვემოთ ზუბუნი (სახელოებიანი ჟილეტი) აცვიათ. ზუბუნი ჩითისაა და საზამთროდ დაბამბულია, ხოლო საზაფხულოდ იგივე ზუბუნი უსახელო და დაუბამბავია, სახელად ელეგი ჰქვია.

ზოგადად, სამოსის სახე, რომელსაც საქართველოში ელეგს (თურქ. elek) უწოდებდნენ, წარმოადგენს „კაცისა და ქალის მოკლე ზედატანს, რომელიც გავრცელებული იყო უმთავრესად გურიაში, აჭარასა და ლაზეთში, ხოლო როგორც ქალის ტანსაცმელი – სამეგრელოში, რაჭა-ლეჩხუმშა და აფხა-

¹ სახოკია, თ., მოგზაურობანი გურია აჭარა სამურზაყანო აფხაზეთი სახელგამი, თბილისი, 1950.

ზეთში. მამაკაცის ელეგი დასავლურ ქართულ ჩაქურას კომპლექსში შემავალი ერთ-ერთი ელემენტი იყო, ჩოხის ქვეშ და ახალუხის (ზუბუნი) ზემოდან იცვამდნენ. ელეგის თარგი შეიცავდა წინა ორ კალთას, ზურგს, სახელოებს და საყელოს (ზოგჯერ უსახელოდაც ამზადებდნენ), ქალისა ხშირად ყაითნით განყობილი და ნაქარგობით შემკული იყო. მისი გამოყენება XX საუკუნის 30-იან წლებამდე დასტურდება.¹

როგორც კვლევის საწყის ეტაპზე გაუღერდა, არსებობს ვერსია იმის შესახებ, რომ ოსმალური წარმოშობის „ელეკი“ არაბებმა ესპანეთში შეიტანეს, საიდანაც იგი საფრანგეთში ვრცელდება. აღნიშნულ ვერსიას აქვს საფუძველი და მას ამყარებს ის ფაქტი, რომ ესპანეთში ნამდვილად არსებობს „ელეკის“ ანალოგიური სამოსის სახე (ტორეადორების სამოსი). აღნიშნული ტიპის სამოსის გავრცელების არეალის ანალიზმა აჩვენა მისი ანალოგიური ფორმებისა და სახელწოდების დასავლეთ ევროპაში გავრცელების ალტერნატიული ვარიანტი.

ჩვენი ყურადღება გამახვილდა ოსმალეთის იმპერიის დასავლეთში განალაგებულ ქვეყნებში მცხოვრები ხალხების ტრადიციული სამოსის ფორმებსა და სახელწოდებებზე. როგორც ირკვევა, ბალკანეთის ნახევარკუნძულზე მცხოვრები ხალხები (სერბები, ხორვატები, ბოსნიელები) თავიანთ ტრადიციულ სამოსში გამოიყენებენ „ელეკის“ ანალოგიური ფორმის სამოსს, რომელსაც ისინი ჟელეკს ეძახიან (*jelek*).

აღნიშნული სტილის სამოსის ბალკანური ვერსია ასე გამოიყერება: ჟელეკი – წარმოადგენს ზონარით (გაიტანი) გაფორმებულ მოკელე უსახელო, უილეტის ტიპის შალის, მაუდის, ბარხატის ან კიდევ სატინის ნედლეულისგან დამზადებულ სამოსს (სურ. 2). ქალის ჟელეკი მოქარგულია ოქროს ან კიდევ კაშკაშა წითელი ფერის ძაფებით, რომელიც გარკვეულ სიმბოლურ დატვირთვასაც ატარებს. გაუთხოვარი ქალებისათვის ჟილეკი კორსაჟის ფუნქციას ატარებდა და მისი გულისპირი უფრო ღრმად იყო მოჭრილი, ვიდრე გათხოვილი ქალბატონებისთვის. მამაკაცების ჟელეკი შედარებით ნაკლებად მორთულ სამოსს წარმოადგენდა და ზოგ შემთხვევაში მისი კალთები ერთმანეთზე გადადიოდა. გამოყენებული გასაფორმებელი ზონარის რაოდენობა მფლობელის მატერიალურ მდგომარეობაზე მიუთითებდა. ბოსნიელები მამაკაცის ჟელეკს ზოგჯერ ფერმენსაც ეძახდნენ.²

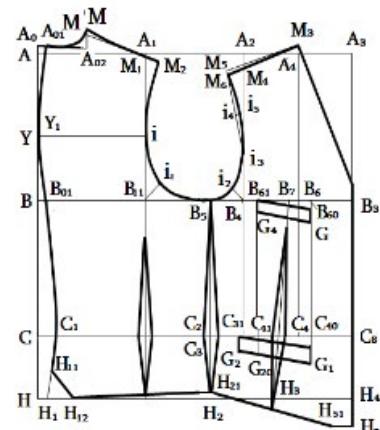
¹ ბეზარაშვილი ც., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტომი 4, გვ. 86, თბილისი, 1979.

² Фермен Архивная копия от 3 ноября 2020 на Wayback Machine. Путеводитель по Боснии и Герцеговине, Елена Арсениевич, CC BY-SA 3.0



სურ.2. ბალკანელი ხალხების ტრადიციული სამოსი: а-ხორვატები; б-სერბები

XIX საუკუნის ბოლო პერიოდში ევროპა ნამდვილმა „ჟილეტის“ ბუმმა მოიცვა. ჟილეტის სახე, მასალები და დეტალების გაფორმება მუდმივ ცვლილებას განიცდის. საუკუნის ბოლოს აღნიშნულმა სამოსმა ერთთეროვანი სახე (ძირითადად, შავი ან თეთრი) დაიმკვიდრა, რომლის ერთადერთ გასაფორმებელ ელემენტად ოქროს ჯაჭვზე დამაგრებული საათი წარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში შავი ფერის ჟილეტი მამაკაცის კლასიკური სამეულის განუყოფელ ელემენტად გადაიქცა. XX საუკუნის ბოლოდან თეთრი ფერის ჟილეტი მხოლოდ თეატრალური დანიშნულებით გამოიყენება. ჟილეტი ქალბატონების გარდერობის შემადგენელ ნაწილად XIX საუკუნის შუა პერიოდიდან, მოკლე ბოლეროს სახით მოგვევლინა, რომელთა გაფორმების სახე და გამოყენებული მასალების ასორტიმენტი გაცილებით მდიდრულია, ვიდრე მამაკაცების შემთხვევაში.



ამრიგად, ოსმალური ტრადიციული სამოსის „ელეკისა“ და კლასიკური სტილის „შილეტის“ წარმოშობისა და ევოლუციური პროცესების ანალიზმა აჩვენა მათ შორის როგორც ტერმინოლოგიური, ისე დამუშავების კონსტრუქტორულ-ტექნოლოგიური პროცესების თანხვედრა. კვლევის პროცესში შესწავლილ იქნა „შილეტის“, როგორც კლასიკური სამოსის მნიშვნელოვანი ელემენტის წარმოშობის, სახელწოდების ჩამოყალიბებისა და ფორმირების პროცესები. აღნიშნული კლასიკური სტილის სამოსის ჩამოყალიბების წინაპირობების არსებულ ვერსიებთან ერთად, კვლევის შედეგების საფუძველზე გაკეთებული დასკვნები უურადსალები უნდა გახდეს თანამედროვე სამოსის ფორმირების პროცესებით დაინტერესებული საზოგადოებისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერიძე ვ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1974.
2. სახოვია, თ., მოგზაურობანი გურია, აჭარა, სამურზაყანო, აფხაზეთი, სახელგამი, თბილისი, 1950.
3. შოშიაშვილი ნ., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტომი 11, თბილისი, 1987.
4. ჩხატარაიშვილი ქ., ჯიჯეიშვილი მ., სურგულაძე ა., ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. საქ. სსრ, თბილისი.
5. Реальное время, ОБЩЕСТВО, «Их нравы»: кому из подданных повелителя османов позволяли щеголять в мехах и шелках, 23.09.2017, xelmisawvdomia.bmulze – <https://realnoevremya.ru/articles/77338-istoriya-odezhdy-v-osmanskoj-imperii>
6. THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY DIGITAL COLLECTIONS, ALBUM OF TURKISH COSTUME PAINTINGS, xelmisawvdomia.bmulze – <https://digitalcollections.nypl.org/collections/album-of-turkish-costume-paintings#/?tab=about>

ნინო დოლიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი
პროფესორი

ქეთევან ჩირგაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ინჟინერიის დოქტორი

ფშავის ტრადიციული სამოსის პონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმვების განსაზღვრულობები

სტატიაში განხილულია ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსის კომპლექტაცია და წარმოდგენილია მისი ძირითადი ელემენტების კონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმვების სექტები. ჩატარებული კვლევის შედეგები მნიშვნელოვანია მომავალი თაობებისათვის ფშავური ტრადიციული სამოსის უცვლელი სახით გადაცემისა და ქართული ტრადიციული სამოსის პოპულარიზაციისათვის.

ქართული ეროვნული სამოსის ორიგინალობას და თვითმყოფადობას სხვა მრავალ ფაქტორთან ერთად განაპირობებს სამოსის კონსტრუქცია, რომელიც ხაზს უსვამს ადამიანის ფიგურის სილამაზეს და წარმოაჩენს მას დახვენილს და ნატიფს. წარმოდგენილ სამეცნიერო სტატიაში განხილულია ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსი, მისი კომპლექტაცია და კონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმვების განსაკუთრებულობები. ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსი საკმაოდ განსხვავდებოდა ეთნოკულტურული მეზობლების-ხევსურებისა და მოხევების სამოსისაგან, თუმცა ის მოიცავს როგორც ხევის, ასევე, ხევსურული სამოსის ელემენტებს. ფშავურ ტრადიციულ სამოსში შემოდის ახალი ელემენტი „ფასტამალი“. ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსის ძირითადი ელემენტი იყო ნაოჭიანი, საკმაოდ განიერი და არშია მიკერებული წითელი ან ლურჯი ფერის კაბა. კაბაზე იფარებდნენ შავი სატინის წინსაფარს „ფასტამალს“, რომლის ბოლო ფერადი ძაფების ჯვრისა და ვარსკვლავის გამოსახულებებით იყო შემკული. „ფასტამალს“ ბოლოში მიკერებული ჰქონდა ნაოჭიანი არშია და გაფორმებული იყო ლილებით და ფერადი მძივებით. კაბაზე იკრავდნენ ვერცხლის ბალთიან ქამარს. კაბის შიგნით ფშაველი ქალები ატარებდნენ გვერდებჩაჭრილ ფერად პერანგს, რომელსაც გულზე ფერადი აბრეშუმის „სამხრე“ ჰქონდა დაკერებული. პერანგის საყელო ფერადი ძაფით იყო მოქარგული, ნაპირზე გრეხილი ჰქონდა შემოვლებული და წინ ჯვარედინად იყო გაფორმებული ლილებითა და ვერცხლის ფულებით. პერანგი ძირითადად წითელი სატინისაგან ან აბრეშუმისაგან მზადდებოდა და მასზე ეცვათ გრძელსახელოებიანი „საგულე“ შავი სატინის ქსოვილისაგან, რომელიც შემკული იყო ფერადი მძივებით და ვერცხლის ფულებით. განიერი და

გრძელი სარტყელით და ღვედზე (ტყავზე) ასხმული ვერცხლის ნაწილებიანი ე. წ. გუმბათიანი ქამრით. თავსაბურავი შედგებოდა „თავჩითას“, „ჩიქილას“ და ქიშმირის მოსახვევისაგან. თავჩითას ამკობდნენ მძივებითა და თეთრი ფულებით. „ჩიქილა“ სამკუთხა ფორმის იყო და ბოლოში შემოვლებული ჰქონდა „ფესვი“ (ფოჩი). ჩიქილაზე იხვევდნენ ხელსახოცს, ხოლო დღესასწაულის დღეებში ქიშმირის შალს (ნახ.1) (1 დოლიძე, 2017:137).

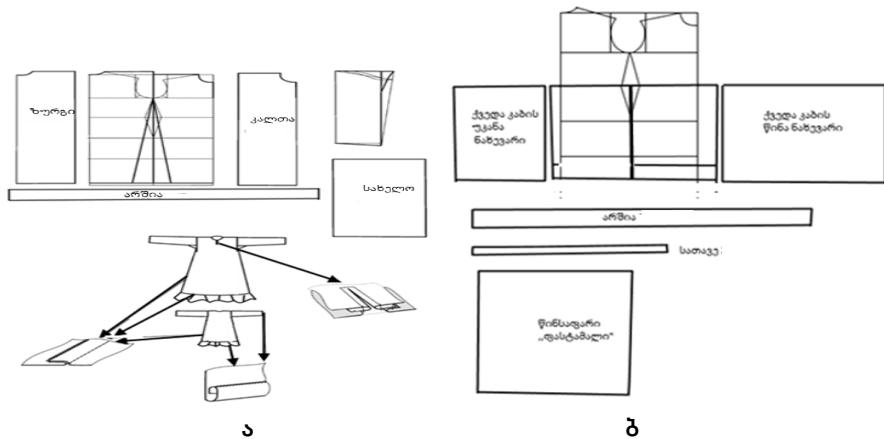


ნახ.1. ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსი

მომავალი თაობებისათვის ტრადიციული სამოსის გადაცემის პროცესში, მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენს მისი კონსტრუქტორული განსაკუთრებულობების შესწავლა. დღეისათვის ძალიან ხშირად შეინიშნება ეროვნული სამოსის ფორმისა და დაგეგმარების მეთოდების ცვლილება და აქტიურად ხდება მისი სტილიზაცია. რის შედეგს წარმოადგენს ის, რომ თანდათან იცვლება კოსტუმის სახე და ის თანდათან ცილდება ორიგინალს. ეს საკითხი ხდება უფრო და უფრო აქტუალური იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ეროვნული სამოსის სამუზეუმო ექსპონატების დიდი ნაწილი დაზიანებულია, მრავალჯერ რესტავრირებულია და შესაბამისად, მათთან კონტაქტი საკმაოდ შეზღუდულია. (2. დოლიძე ჩ. 2017: 2017).. მომავალი თაობისათვის ფშაველი ქალის სამოსის უცვლელი სახით გადაცემისათვის შესწავლილი იქნა ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსის კომპლექტაცია და განვახორციელეთ მისი შემადგენელი ელემენტების კონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმარება დაგეგმარების თანამედროვე მეთოდების გამოყენებთ (3. დოლიძე, 2017: 56).

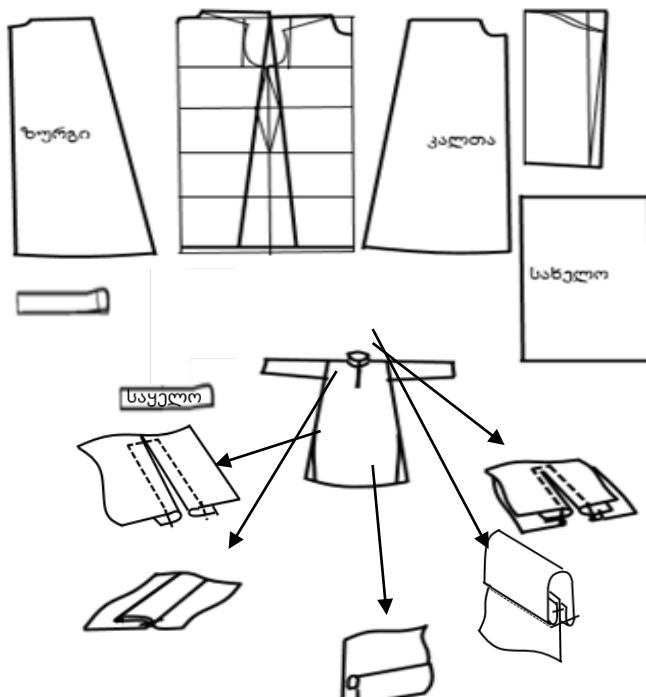
საინტერესო კონსტრუქციით გამოირჩევა ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსის შემდეგი ელემენტები: კაბა, წინსაფარი „ფასტამალი“, პერანგი, შარვალი და. მოკლე ზედატანი, ფაფანაკი (4. დოლიძე, 2017: 68).

ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსის ძირითადი ელემენტი იყო განიერი, ტრაპეციული სილუეტის, ბოლოში არშია მიკერებული კაბა, რომლის სწორი, განიერი სახელო იღლის არეში მუშავდება ტრაპეციის ფორმის შედგმულით, „ბარტყი“ (ნახ. 2. ა).



ნახ. 2. ფშაველი ქალის კაბის (ა), ქვედა კაბისა და წინსაფრის „ფასტამალი“ (ბ) კონ-სტრუქცია და ტექნოლოგიური დამუშავების სქემა

ფშაველი ქალის ქვედა კაბა არის სწორი სილუეტის, განიერი, წელის ხაზზე მუშავდება ნაოჭით. წინსაფარი „ფასტამალი“, ფშაველი ქალის სამოსის დამახასიათებელი და მნიშვნელოვანი ელემენტია, რომელსაც ბოლოში მიკერძებული ჰქონდა ნაოჭასხმული არშია და გაფორმებული იყო ლილებით და ფერადი მძივებით. (ნახ.2 ბ).

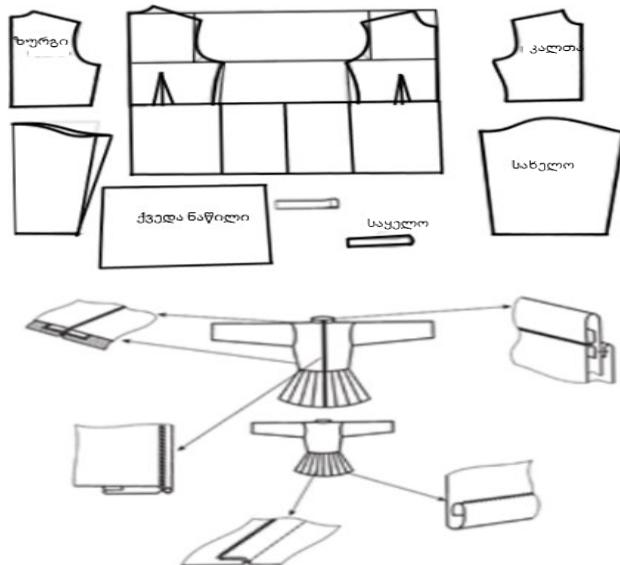


ნახ. 3. ფშაველი ქალის პერანგის კონსტრუქცია და ტექნოლოგიური დამუშავების სქემა

როგორც ტექნოლოგიური სქემიდან ჩანს, კაბის დამუშავების დროს გა-
მოყენებულია ძირითადად შემაერთებელი და ნაპირა ნაკერები. კაბის გვერ-
დის განაჭერი ნაპირების შეხსნილი მუშავდება შემოქობვითი ნაკერით.

ფშაველი ქალები ატარებდნენ გვერდებჩაჭრილ პერანგს (ნახ.3), რომე-
ლიც მუშავდებოდა დგარის ფორმის საყელოთი. პერანგი იყო ტრაპეციული
სილუეტის, სახელო სწორი, ოთხკუთხედის ფორმის. ფშაველი ქალები პერან-
გზე ზემოდან ატარებდნენ გრძელსახელოებიან საგულეს და გრძელტოტა
სწორ შარვალს.

განსაკუთრებით საინტერესო კონსტრუქციით გამოირჩევა ფშაველი ქა-
ლის ტრადიციული სამოსის მოკლე ზედატანი „ფაფანაკი”, რომელიც არის
გამოწყობილი სილუეტის, გადაჭრილია ნელის ხაზზე და მისი ქვედა ნანილი
დამუშავებულია შემხვედრი ნაკეცებით (ნახ. 4.). აღნიშნული კონსტრუქცია
ხაზს უსვამს ფიგურის ვიწრო წელს და წარმოადგენს მას დახვეწილს და ელე-
განტურს.



ნახ. 4. ფშაველი ქალის ფაფანაკის კონსტრუქცია და ტექნოლოგიური დამუშავების სქემა

ფაფანაკის ტექნოლოგიური დამუშავების დროს გამოყენებულია შემა-
ერთებელი, ნაპირა და გასაფორმებელი ნაკერები.

ამრიგად, სამეცნიერო სტატიაში განხილულია ფშაველი ქალის ტრადი-
ციული სამოსის კომპლექტაცია და წარმოდგენილია მისი ძირითადი ელემენ-
ტების კონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმარების სქემები. ჩატა-
რებული კვლევის შედეგები მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს მომავალი თაო-
ბებისათვის ფშავური ტრადიციული სამოსის უცვლელი სახით გადაცემის საქ-
მეში და ამასთან, ხელს შეუწყობს ქართული ტრადიციული სამოსის პოპულა-
რიზაციას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი, ქუთაისი, 2017.
2. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის კონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმარება, ქუთაისი, 2017.
3. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის ტერმინთა განმარტებითი ლექსიკონი. ქუთაისი, 2017.
4. Долидзе Н., Датуашвили М., Проектирование традиционной мужской одежды Грузии, Киев, 2017.

ნინო მგალობლიშვილი
თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
კულტურის კვლევის დოქტორი
პროფესორი

**„მოდის აოცეპტი
საერთაშორისო სამაცნეო ობიექტების ველში“**

თანამედროვე ადამიანის ცხოვრება წარმოუდგენელია მოდის გავლენის გარეშე. თითოეულ ჩვენგანზეა დამოკიდებული, მივყვებით თუ არა ცვალებად ტენდენციებს ტანსაცმლის, ქცევისა და საყოფაცხოვრებო მოწყობაში. მაგრამ XXI საუკუნის დასაწყისში აქტიური სოციალური ცხოვრებით მცხოვრები ადამიანი, მისდაუნებურად, მაინც აკვირდება და მიჰყება ეპოქის ახალ ტენდენციებს.

მოდის ფენომენს აქვს მატერიალური რეალიზაცია: ტანსაცმელში, ინტერიერისა და ექსტერიერის დიზაინში, სხვადასხვა ლოგოტიპებში და ა.შ.; ასევე, აქვს გარკვეული მახასიათებლები. მაგალითად: ციკლურობა – ერთი ტენდენციის არსებობის ხანგრძლივობა, რომელიც შეესაბამება ამინდის სეზონების ციკლურ ცვლილებას (შემოდგომა-ზამთარი, გაზაფხული-ზაფხული). ეს გამორჩეული მახასიათებელი ყველაზე მეტად ვლინდება „მაღალი მოდის“ (haute couture) კოლექციების ჩვენებებში და, ტანსაცმლის კოლექციების განახლების სიხშირით, ბრენდის მაღაზიებში; ინტერგალი ერთი სეზონის დასრულებასა და მეორეზე გადასვლას შორის – პრაქტიკაში რეალიზდება, როგორც გაყიდვების პერიოდი. ზოგიერთი მკვლევარი ამ მოვლენას მიიჩნევს მოკლევადიან „მოდის სიკვდილის“ მომენტად; იერარქია, რომელიც პირდაპირ კავშირშია საზოგადოების კლასობრივ სტრუქტურასთან. იერარქიული თვალსაზრისით, მოდის ფენომენს აქვს შემდეგი სტრუქტურა: "მაღალი მოდა" – დიზაინერის საავტორო ფანტაზიის განსახიერება, რომელიც ხელმისაწვდომია მხოლოდ მაღალი ფენისთვის, თავისუფალია მარკეტინგული სტრატეგიისა და პაზრის ინტერესების დაცვისაგან. "მაღალი მოდის" ნივთები ინარმოება ერთ ეგზემპლარად და მორგებულია მომხმარებლის ზომაზე; პრეტ-ა-პორტე, ანუ "მზა კაბა" – სტანდარტული ზომის დიზაინერული ტანსაცმელი, ქარხნულ აღჭურვილობაზე წარმოებული, მაგრამ მცირე პარტიებით გამოშვებული, ხელმისაწვდომია საშუალო ფენისთვის; მასობრივი წარმოების ტანსაცმელი, რომელიც ინარმოება ქარხნულ აღჭურვილობაზე დიდი რაოდენობით და, დაბალი ღირებულების გამო, ხელმისაწვდომია ფართო მასებისთვის.

მეცნიერებაში არსებული აზრის თანახმად, ისტორიის მანძილზე იცვლებოდა მოდის ცნება და შესაბამისად, იცვლებოდა მოდის ფენომენიც. მეთხუთმეტე საუკუნეში მოდა არისტოკრატიის პრივილეგია იყო, XIX საუკუნეში მოდას მდიდრები მართავდნენ, XX-ე საუკუნეში მოდა უკიდურესად დემოკრატიული გახდა, რადგან ყველამ, განურჩევლად წოდებისა თუ იერარქიული სტა-

ტუსისა, მიიღო უფლება გამოიყურებოდეს მოდურად“ (Kawamura, 2005:16). მოდა დღეს – ინსტრუმენტია ადამიანების ინდივიდუალიზაციისთვის და არა სოციალური დისტანციის აღდგენისთვის (Lipovetsky, 2012:204). თუმცა, როგორც თანამედროვე ნორვეგიელი ფილოსოფოსი ლარს სვენდსენი წერს, “ეპოქის მიუხედავად, მაღალ საზოგადოებას ყოველთვის აქვს სუვერენული უფლება, დაადგინოს მოდის ტენდენციები – ქვედა ფენები სესხულობენ ზედა ფენების მოდას, ირლვევა სოციალური დისტანცია და ზედა ფენები სასწრაფოდ ადგენენ ახალ მოდას. ეს თამაში მუდმივია და მიმდინარეობს საკუთარი წესებით“ (Svendsen: 2006:140).

მდაგვარად, წლის განმავლობაში მოდის ტენდენცია "haute couture"-დან მასობრივ წარმოებაზე გადადის. მასობრივი წარმოების ტანსაცმლის წარმოებითა და გაყიდვით დაკავებულ კომპანიებს ხშირად არ ჰყავთ საკუთარი დიზაინერები, რომელებიც ქმნიან უნიკალურ კოლექციას. შთაგონების წყაროდ ისინი იყენებენ უახლესი "haute couture"-ის კოლექციის იმ ტენდენციებს, რომელებიც ყველაზე შესაფერისია ყოველდღიური ტანსაცმლისთვის. თანამედროვე მოდის ინგლისელი მკვლევარი ულრიხ ლემანი აღნიშნავს, რომ „როდესაც უნიკალური მაგალითი საქონელი ხდება, ის კარგავს თავის კულტურულ ღრებულებას“ (Lehmann, 2000:12)

მოდის ცვალებადი ბუნება შეიძლება აიხსნას ეკონომიკური, სოციალური და ფსიქოლოგიური ფაქტორებით. „ერთ-ერთი არსებული თეორიის მიხედვით, მოდა არის დიზაინერების, ქარხნებისა და მენარმეების შეთანხმების შედეგი, რომლის მიზანია პროდუქციაზე მოთხოვნის გაზრდა და გაყიდვების ბაზრის სტიმულირება“ (Kawamura, 2005: 5).

ულრიხ ლემანის აზრით, „მაღალი მოდის“ აყვავების პერიოდი პირდაპირ კავშირშია ეკონომიკურ ვითარებასთან და ბურჟუაზიის ჩამოყალიბებასთან. ეს მოვლენა, რომელიც შემდგომ ინდუსტრიად გადაიზარდა, აღნიშნავდა ორ საპირისპირო გაერთიანებას – სამომხმარებლო დამოკიდებულებას ტანსაცმლის პროდუქციის მიმართ და ხელოვნების ნიმუშის ექსკლუზიურობისადმი თრთოლვას (Lehmann, 2000) .

მოდის ფენომენზე მსჯელობენ ანტიკურ ეპოქაში პირველი ანარეკლებიდან მოდისადმი მიძღვნილ ინდივიდუალურ ნამუშევრებამდე (Simmel, 1904, Barthes, 1967, J. Bodrillard, 1993), (Svendsen, 2006 და სხვ.). ასე, მაგალითად, მცირე ხსენება მოდაზე (ტანსაცმელზე) გვხვდება ძველრომაელი ფილოსოფოსის კლავდიუს ელიანუსის „მრავალფეროვან მოთხოვნებში“ (III, 19.). იგი წერდა, რომ პლატონს არ მოსწონდა არისტოტელეს ქცევის მანერები და ჩაცმის წესები. პლატონს თურმე აღიზიანებდა ის, რომ არისტოტელე ზედმეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტანსაცმელსა და ფეხსაცმელს, იქრიდა თმას პლატონისგან განსხვავებით და უყვარდა თავისი მრავალრიცხოვანი ბეჭდების გამოფენა. XVIII საუკუნეში იწყება მოდის უფრო დეტალური განხილვა. ცალკეული მსჯელობები და თეორიული განცხადებები მოდის შესახებ გააკეთეს უანდელი ბრუნიერმა (XVII საუკ.), ენტონი ემლი კუპერი 3-ე გრაფი შეფტსბერმა,

ი. კანტმა, ა.სმიტმა, გ. ჰეგელმა, უან-ჟაკ რუსომ, ვოლტერმა და სხვ. ამ პერიოდის მოდის ესთეტიკის და გემოვნების საზრისში გამოყოფდნენ ისეთ თვისებებს, როგორიცაა მიბაძვა, ციკლურობა, შინაგანი მიზანდასახულობის ნაკლებობა და სოციალურობა. ამ კატეგორიების შესწავლა მოდასთან მიმართებაში განვითარდა შემდეგ კვლევებშიც. XIX საუკუნის შუა ხანებში წარმოიშვა სოციოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება. ამ დროიდან იწყება მოდისადმი უფრო სერიოზული მიდგომა (გ. ტარდი, გ. ზიმელი, ვ. ზომბარტი, თ. ვებლენი და სხვ.), თუმცა მოდაზე წარმოდგენები იკითხება მხოლოდ სხვა თეორიებისა და ფენომენთა სისტემაში და ფონზე (უფრო დეტალურად იხილეთ სტატიის ავტორის წიგნში "ვესტიმენტარული მოდა პოსტსაჭოთა საქართველოში"). იქნის უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის პროფესორი ნენსი თროის თქმით, ჯერ კიდევ „XX საუკუნის დასაწყისში ჰუმანიტარული მეცნიერებები მოდას შესწავლის საგნად არ თვლიდნენ. თავად მოდის კონცეფცია ინტერპრეტირებული იყო, როგორც ზედაპირული, წარმავალი ფენომენი, რომელიც მხოლოდ ქალებს აინტერესებს. (Troy, 2003:4). უფრო მეტიც, მაგალითად, XX საუკუნის 30-წლებში მოდა განიხილება, როგორც შემოქმედების ანტოპოდი, როგორც დაბრკოლება, რომელიც უნდა გადაღახოს მხატვარმა, მუსიკოსმა ან პოეტმა თავისი იდეის განსახორციელებლად. ახე, მაგალითად, საფრანგეთში მოღვაწე ცნობილი კომპოზიტორი და ხელოვნების თეორეტიკოსი ნ. მეტნერი ამტკიცებდა, რომ მოდა ყოველთვის არსებობდა ყველა სფეროში, მაგრამ მოდის მოდა ხელოვნებაში მხოლოდ ჩვენს დროში გაჩნდა. მეთნერის აზრით, „მოდის მოდა“ ხელოვნების დეგრადაციის მტკიცებულებაა, რაც იმას ნიშნავს, რომ მოდის კრიტიკა აუცილებელი პირობაა ადამიანის შემოქმედებითი საქმიანობისთვის (Metheer, 1935). თუმცა იმავე პერიოდის მოდის ისტორიკოსი ინგლისელი ჯეიმს ლავერი წერს, რომ მოდის მოვლენა გაცილებით მეტ ყურადღებას იმსახურებს, ვიდრე მას უთმობენ (Laver, 1937).

1990-2000-იან წლებში მოდისა და კოსტუმის საერთაშორისო სამეცნიერო დისკურსის ველში აქტუალურია მოდის თეორიული ასპექტებისა და თანამედროვე კონცეფციების შემუშავება. კერძოდ, ისწავლება მოდის ბუნება, მისი ფუნქციონირება, თანამედროვებზე მოდის გავლენა, 21-ე საუკუნეში მოდის ძალაუფლების პრობლემა და ა.შ. მოდის თეორია, როგორც თანამედროვე სამეცნიერო კვლევის სპეციფიკური მიმართულება, განთავსებულია თეორიასა და პრაქტიკას შორის, რადგან ის აღმოცენდა კულტურის, ხელოვნების, კოსტიუმის ისტორიებისა და მარკეტინგული კვლევისა და სტრატეგიების კვეთაზე (Конева, 2009).

თანამედროვე მოდაზე საუბრისას, შეიძლება ითქვას, რომ იგი განუყოფელი გახდა მედიის, შოუსა და კინოინდუსტრიისგან, ყოვლისმომცველი „ვიზუალური კულტურისგან“ და ა.შ. ამერიკელმა სოციოლოგმა დ. რისმანმა თავის ნაშრომში „მარტოხელა ბრბო“ (The Lonely Crowd) ზუსტად შეაფასა მოდის ადგილი და როლი საზოგადოებაში, როგორც „მოხმარების კულტი“. მისი აზრით, ადამიანებს სწრაფცვალებადი მოდა ხელმძღვანელობს. როგორც მოხ-

მარების ფორმა მოდა სულ უფრო და უფრო თვითმიზანი ხდება ადამიანის-თვის (Riesman, 2016).

მოდის, როგორც უნივერსალური და მრავალმხრივი ფენომენის, შესწავლა ფართო სფეროა სოციალური ფენომენების სხვადასხვა სფეროს სპეციალისტებისთვის: ფილოსოფოსების, ისტორიკოსების, ეკონომისტების, ფიქტოლოგების, კულტუროლოგების, სოციოლოგების. ასევე, თანამედროვე მეცნიერების თვალსაზრისით, მოდა, უფრო სწორად, მისი პრაქტიკული განხორციელება მოიცავს არა მხოლოდ ჰუმანიტარულ, ხელოვნებასა და ხელოსნობას, არამედ ეკონომიკურ დისციპლინებსაც.

ამავდროულად, მოდის შინაარსის ძიება რთულდება იმით, რომ უმეტესწილად იგი ეფუძნება განსხვავებული, არასისტემური, სპონტანურად გაჩენილი იდეების ანალიზს მოდის შესახებ, რომლებიც ჩამოყალიბებულია სპეციალური თეორიების შესაბამისად. მიუხედავად გასული ათწლეულების განმავლობაში დაგროვილი თეორიული და პრაქტიკული კვლევების დიდი რაოდენობისა, თავს იჩენს გამაერთიანებელი კონცეპტუალური ჩარჩოს პოვნის პრობლემა. ამ პრობლემის ერთ-ერთი მიზეზია – თითოეულ ზემოხსენებულ სფეროს აქვს კვლევის საკუთარი ობიექტი და ამიტომ თავისებურად განსაზღვრავს „მოდის“ ცნებას. აქედან მოდის იდეების ბუნდოვანება.

მეტი კონკრეტიკისათვის. ფილოსოფოსები მოდაზე ძირითადად ფიქრობენ სხვა ამოცანების გადაჭრის მიზნით (სოციალურ-კულტურული რეალობის, ინდივიდუალიზმის, ცრურწმენების კრიტიკის და ა.შ.), რომლებიც არ უკავშირდება მოდის, როგორც ცალკე ფენომენის შესწავლას. სოციალურ-ფიქროლოგიური მიდგომის ფარგლებში მოდა აისწნება კომუნიკაციის და მასობრივი ქცევის ფიქროლოგით (ა. სმიტი, ი. კანტი, გ. ჰეგელი, ჰ. სპენსერი). ამ თვალსაზრისით, მოდის ფენომენი აღნერილია, როგორც სოციალური განწყობის, გატაცების ფორმა, და ზოგიერთ შემთხვევაში, როგორც სოციალური ეპიდემია, მანია. ამ გაებით, მოდური ქცევა ხასიათდება როგორც "მეტოქობა", "მსგავსება", "განცალკევებულობა", "ჩაგონება", "იმიტაცია", "ენთუზიაზმი".

სოციოლოგიაში (გ. სპენსერი, ე. ბოგარდუსი) მოდა განიხილება ადამიანის ქცევის სოციალური რეგულირებისა და თვითრეგულირების ერთ-ერთ „ფორმად, ერთ-ერთ მექანიზმად: ინდივიდუალურობის, ჯგუფურისა თუ მასობრივ...“. მოდა ახალი სოციოკულტურული ფორმების დანერგვის საშუალებად გამოცხადდა. მოდის სოციოლოგიური ინტერპრეტაცია ფოკუსირებულია მოდის ფენომენის გარეგნულ ასპექტებზე, შინაგანი მახასიათებლებისა და კანონზომიერებების გათვალისწინების გარეშე (Гоффман, 2004:713) XX საუკუნის პირველ ნახევარში ამ პრობლემაზე მუშაობდა გამოჩენილი ამერიკელი სოციოლოგი ემორი ბოგარდუსი. მეცნიერის მიდგომა საინტერესოა დღევანდელი თვალსაზრისითაც. ე. ბოგარდუსი განიხილავს მოდის ფენომენს ადამიანის განვითარების სოციალური დეტერმინანტების თვალსაზრისით. იგი თვლის, რომ მოდა სოციალური აქტივობის, სოციალური მოტივების შედეგია – რისკის, განახლების, პროგრესის, უმაღლესი სტატუსის სურვილის. მეცნიერი

ხაზს უსვამს, რომ მოდის ფენომენის არსებობით „ადამიანი-საზოგადოების“ ფუნქციონირება უამრავ პრობლემას წარმოშობს. მაგალითად, ეკონომიკური ხარჯის ზრდას, დესპოტურ ძალაუფლებას ქალებზე (დღეს ამ კუთხით მამაკაცებიც გამოირჩევიან). ე. ბოგარდუსის თქმით, ლიდერობენ – საქმიანი ქალი და სპორტსმენი ქალი. მაგრამ პირველნი თავიანთი მამაკაცურობით, მეორენი კი ესთეტიკის უგულებელყოფით აზარალებენ მოდას. საბედნიეროდ, წერს მეცნიერი, იზრდება იმ ადამიანთა რიცხვი, რომლებიც სულით, გონივრული განსჯის თვალსაზრისით არიან პროგრესულები და ავლენენ კარგ გემოვნებას. მეცნიერი ირონიზირებს, – ყოველწლიურად ქალები ხარჯავენ უზარმაზარ ენერგიას, როდესაც აკვირდებიან ცვლილებებს ტანსაცმლის ფორმებსა და დეტალებში. ზუსტად იმდენს, რამდენიც საკმარისი იქნებოდა ერთა ლიგის სპორტულ შეჯიბრებებში წარმატებული და გრძელვადიანი გამოსვლებისთვის. მკვლევარი პრობლემას ხედავს მოდის ძალიან ხშირ ცვლილებაში: ნეგატიური ემოციები ძველ მოდასთან მიმართებაში ხელს უშლის ესთეტიკურ აღქმას. შედეგად, მოდური შეიძლება ვულგარული გახდეს. ასევე ო. ბოგარდუსის მიერ მონიშნულია მოდის ილუზორული ბუნება – მას შეუძლია ვიზუალურად მიანიჭოს პიროვნებას არარსებული მაღალი სტატუსი და ა.შ. ე. ბოგარდუსი აღნიშნავს, რომ ყველა მცდელობა დესპოტიზმისა და მოდის ტირანიის გასანეიტრალებლად უშედეგოა. ავტორი პირდაპირ კავშირს ხედავს მოდის ცვლილებებსა და სოციალური პროცესების დინამიკას შორის. მოდის ფუნქციონირების დაჩქარება, ე. ბოგარდუსის აზრით, ხდება კომუნიკაციის საშუალებების, კონკურენციის და მასობრივი წარმოების საშუალებების განვითარებას-თან ერთად (Bogardus, 1924).

სემიოტიკური მიდგომის მოსაზრება, რომ ტანსაცმელი ერთგვარი ტექ-სტია, ახალი არ არის. მაგალითად. ო.ბალზაკი "ევას ქალიშვილში" (1839) წერდა, რომ ქალისთვის ტანსაცმელი... არის ენა, სიმბოლო". სემიოტიკის მიდგომის გამოყენებით, მოდა მოქმედებს როგორც ნიშანთა ერთ- ერთი სისტემა. ასე აისახება მოდა ნაშრომებში კულტურის სემიოტიკაზე: რ. ბარტი თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „მოდის სისტემა“ (Barthes, 1967:328), იკვლევს მოდის ფენომენს, კერძოდ, ვესტიმენტური ანალიზის საფუძველზე განსაზღვრავს „მოდა – ტანსაცმელი – გარე სამყაროს“. რ. ბარტს შემოაქვს ცნებები „ტანსაცმელი - გამოსახულება“ და „ტანსაცმელი – აღწერა“, პირველს ასახელებს, როგორც პლასტიკურს, ვიზუალურად აღქმულს, ხოლო მეორეს, როგორც ვერბალურ სტრუქტურას. ორივე სტრუქტურის მეშვეობით არის მინიშნებები რეალურ ტანსაცმელზე, რომელიც აყალიბებს მესამე სტრუქტურას – ტექნოლოგიურს, კატეგორიას, რომელიც მატერიისა და მისი გარდაქმნების დონეზე არსებობს. ამ ტრიადაში რ. ბარტი უპირატესობას ანიჭებს „ტანსაცმელი-აღწერას“, რადგან მისი მიზანია ინფორმაციის გადმოცემა, სადაც „მოდა“ ძირითადი შინაარსია.. როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, „მოდის სისტემის შესასწავლად ეს მიდგომა პროდუქტიულია, მაგრამ კოსტიუმის, როგორც ვიზუალური გამოსახულების განვითარების ანალიზისთვის მნიშვნელოვანია

სწორედ „ტანსაცმლის-გამოსახულების“ საკულტო სტრუქტურა“ (Иконникова, 1998:313). ჟ. ბოდრიარი თავის ნაშრომში „სიმბოლური გაცვლა და სიკვდილი“ (Baudrillard, 1993:254) აღნიშნავს, რომ მოდა არაცნობიერისა და სურვილის მატარებელია. მის ნიშნებში აღარ არის შინაგანი დეტერმინიზმი და, შესაბამისად, ისინი იძენენ შეუზღუდავი ჩანაცვლებისა და გადანაცვლების თავისუფლებას. ამ უპრეცედენტო ემანსიპაციის შედეგად ისინი თავისებური ლოგიკით ემორჩილებიან არანორმალურად აუცილებელ გამეორების წესს.

ანთროპოლოგიური ინტერპრეტაცია ემყარება ადამიანის ბუნებას თან-დაყოლილი „ბუნებრივი“ მისწრაფებების ჰიპოთეზას: მრავალფეროვნების სურვილი და მუდმივობისადმი ზიზლი – ნორმიდან გადახრის მოდური ტენ-დენცია. მნიშვნელობის ძიება აისახება მოდის ცვლილებაში, იმ ადამიანების წყალობით, რომელიც მიეკუთვნებიან გარკვეულ კულტურულ ტრადიციას, მაგრამ სისტემატურად არღვევენ მის წესებს, სცილდებიან ზოგადად მიღე-ბულს. ამ დასკვნებიდან გამომდინარე, უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურული გარემოს მოდური განახლება ხდება ცვლილებების გზით, რომლებიც მარგი-ნალურ ფენებში წარმოიქმნება და შემდგომში ფართოდ გავრცელდება მოდის ტენდენციებში (Duglas, 2000). ანთროპოლოგიური ინტერპრეტაციითვე განი-საზღვრება ტანსაცმელი, რომელიც მოქმედებს, როგორც რიტუალური რო-ლის აუცილებელი დანამატი, წარმოადგენს ვიზუალური სიმბოლოების სისტე-მას და გამოხატავს სოციალური რიტუალების არსს, დაწყებული მკაცრად რე-გულირებული სოციალური ცერემონიებიდან პოპ კულტურის მოვლენებამდე. ანთროპოლოგების მიხედვით, მოდაში ცვლილება იწყება მაშინ, როდესაც მო-ნაწილეები რიტუალისთვის არიან ჩატმულნი, ხოლო აუდიტორია ადარებს და უპირისპირებს ამ იდეალურ სურათებს ყოველდღიურ რეალობას. თუ ეს გან-სხვავებები ძალიან აშკარაა, რიტუალი ხელს შეუწყობს მოდური ინდივიდუა-ლობის ახალი სახეებისა და მოდის ტენდენციების ჩამოყალიბებას (Гирц, 2004). ხელოვნების ისტორიაში მოდა განიხილება, როგორც შემოქმედების წინააღმდეგობა, როგორც დაბრკოლება, რომელიც უნდა გადაღახოს ხელო-ვანმა, მუსიკოსმა ან პოეტმა თავისი იდეის განსახორციელებლად. ამავე დროს აღინიშნება ისიც, რომ მოდის მექანიზმი დამოკიდებულია კულტურის იმ სფეროების შინაარსზე, რომლებშიც ის მოქმედდებს. ხელოვნებათმცოდნეო-ბაში ამ მოძრაობას ესთეტიკურ ინტერპრეტაციას უწოდებენ. მოდა ამ შემ-თხვევაში სხვადასხვაგვარად არის გაგებული: როგორც ესთეტიკური გემოვ-ნების გამოვლინება, სილამაზის კანონი, მხატვრული და ესთეტიკური აქტი-ვობა, როგორც ცნობისმოყვარეობა და მხატვრული გადაწყვეტის ძიება. ამ შეხედულების მიხედვით, მოდური ფორმების მონაცვლეობა მოდის ფასეულო-ბების ესთეტიკური ცვეთის შედეგად ხდება. ხოლო ახალი მოდა, თავისთავად, ესთეტიკურ საჭიროებებთან ასოცირდება.

კულტურულ კვლევებში მოდა უფრო ფართოდ განიხილება. კერძოდ, მოდას სწავლობენ სხვადასხვა კონტექსტში, არა როგორც სხვა საკითხების

გარკვევის სამუალებად, არამედ როგორც ცალკე დამოუკიდებელ ფენომენს. მოდა განიმარტება, როგორც ნიმუშების მიბაძვა, პერიოდული ცვლილება, "მოდელის იმიტაცია, სოციალური მხარდაჭერის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება, ვინაიდან მიბაძვასთან ერთად მოდა აკმაყოფილებს განსხვავებულობის მოთხოვნილებას, საერთო მასისგან განცალკევებას" (Иконникова, 1998:313). თანამედროვე კულტურული ცნებები პირდაპირ გავლენას არ ახდენენ მოდის პრობლემატიზე, მაგრამ კულტურის შესწავლის შემუშავებული სტრატეგიები საშუალებას იძლევიან მოხდეს ამ თემის ლეგიტიმაცია კულტურის ცოდნის სისტემაში.

ეკონომიკური მიდგომა იკვლევს მოდის პროდუქციის წარმოების, დისტრიბუციისა და მოხმარების პრობლემებს, ასევე, უმუშევრობის, ინფლაციის და საერთაშორისო ვაჭრობის პრობლემებს, რომლებიც წარმოიქმნება მოდის ფენომენის ფუნქციონირებიდან. მოდასა და ეკონომიკას შორის ურთიერთობა განხილულია ვ. ზომბარტის, პ. ნისტრომის და სხვ. ნაშრომებში. ბოლო დროს გაბატონებულია მოდისადმი მიდგომა, როგორც სოციალურ-კულტურული ფენომენისადმი. ამ კონტექსტში მოდა განმარტებულია, როგორც სოციალური, კულტურული და ფსიქოლოგიური რეგულირების მქეანიზმი; მოდა განისაზღვრება როგორც, გლობალურო მასშტაბის სოციალური და კულტურული ფენომენი, რომელიც ასახავს არა მხოლოდ კოსტიუმის, არამედ მთლიანად საზოგადოების ევოლუციას. არის ერთგვარი ინდიკატორი სოციალურ-კულტურული გარდაქმნებისა. როგორც საზოგადოების მნიშვნელოვანი კომპონენტი, მას შეუძლია განსაზღვროს მისი განვითარების დინამიკა. დავესესხებით გ. ბლუმერს და ვიტყვით, რომ მოდა არ შემოიფარგლება რაიმე იდეოლოგიური ბარიერით, მოდური ქცევის მოდელები არ არის დამოუკიდებული რაიმე განსაკუთრებულ მორალურ ან სოციალურ დამოუკიდებულებებზე, მოდა ისე-თივე თავისუფალია, როგორც იდეოლოგია. ჩვენი აზრით, თანამედროვე საზოგადოების განვითარებაში კულტურული ფასეულობების სწრაფი მოძველების გამო, სამეცნიერო დისკურსმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს საკომუნიკაციო არხის "მოდა – ღირებულება" ფუნქციონირების ანალიზს (აქ ვიყენებთ როლან ბარტის ტერმინოლოგიას).

საინტერესოა ნიუ-იორკის მოდის ტექნოლოგიების ინსტიტუტის პროფესორ იუნია კავამურას მსჯელობა მასზედ, რომ მოდის არსებული მახასიათებლები შედეგია იმისა, რომ საზოგადოებამ ტერმინს "მოდა" მოდის მნიშვნელობაზე მეტი შინაარსობრივი დატვირთვა მიანიჭა. მოდა არ არის კულტურული კონსტანტა, ამბობს მეცნიერი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს კულტურული კონცეპტი კაცობრიობას თან ახლავს ხუთას წელზე მეტი ხნის განმავლობაში, იგი ბუნებით ცვალებადია. არასტაბილურია მისი როლიც საზოგადოებაში, ასევე, ტანსაცმლის შერჩევის ტენდენციები. დამაფიქრებელია ი. კავამურას მოსაზრება მასზედ, რომ კვლევების უმეტესობა არ აკეთებს მკაფიო განსხვავებას ტანსაცმელსა და მოდას შორის. ი. კავამურა გვახსენებს, რომ ტანსაცმელი ხელშესახები პროდუქტია, ხოლო მოდა სიმბოლური კულტურული პროდუქტი, რწმენაა. ასევე, მეცნიერი არღვევს მითს "გენიალური დიზაინე-

რის" შესახებ და განმარტავს, რომ არსებობს ინსტიტუციური სტრუქტურა, რომელმაც ჩამოაყალიბა და წარმოქმნა მოდის ფენომენი, რომელიც მუშაობს დიზაინერების კრეატიულობის ლეგიტიმაციისთვის და შეუძლია მათ წარმატებულად აქციოს. ამ სისტემური სტრუქტურის გარეშე, მოდის კულტურა არ იარსებებს. ამის სენება რატომღაც არ სურთ მოდის მრავალი თეორეტიკოსს, წერს კავამურა. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ, პოსტმოდერნული ეპოქის კულტურული ფენომენების ინტერპრეტაციების მრავალმხრივობისა და ბუნდოვანების კონტექსტში კავამურა გვთავაზობს ახალი მეცნიერების – „მოდოლოგია“ (fashionology) – შემოღებას.

ამდენად, ინტერდისციპლინარული მოდის ფენომენი, ფაქტობრივად მსჭვალავს ადამიანის ცხოვრების ყველა სფეროს. ჩვენ შევეცადეთ შეძლების-დაგვარად გადმოგვეცა ყურადსალები დებულებების ინტერპრეტაცია. თუმცა ერთი სტატიის ფარგლებში რთულია ამომწურავად გაიმალოს დასახული თემა. ზუსტად დაახასიათა მცნებათა ეს პოლიფონია ამერიკელმა მეცნიერმა ჯორჯ სპროლსმა, როდესაც წერდა, რომ "ხელოვნებათმცოდნეები მოდას ეს-თეტიკურ იდეალად მიიჩნევენ. ეკონომისტები – როგორც საზოგადოების განახლების სურვილი. ფსიქოლოგები ამბობენ, რომ მოდა არის მიბაძვისა და შემოთავაზების მექანიზმი და ა. შ." როგორც ვხედავთ, მეცნიერთა ინტერესი მოდის ფენომენისადმი ისტორიული განვითარების პროცესში არათანაბარია. ცოდნის ყველა სფერო სწავლობს მოდას სხვადასხვა კუთხით, არ არსებობს მოდის ერთიანი დეფინიცია. უდავოა, რომ მეცნიერული შემუშავების სირთულე გამოწვეულია ამ წინააღმდეგობათა მრავალფეროვნებით (Sproles, 1974:463). თუმცა, მათი ინტერპრეტაციისას, შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე ზოგადი დებულება. უცხოური სამეცნიერო დისკურსი მოდას განსაზღვრავს, როგორც სოციალურ, ეკონომიკურ და სოციალურ-კულტურულ კონცეპტს, რომელიც პრაქტიკაში რეალიზდება, როგორც ფენომენი. ეს ფენომენი ხასიათდება მოკლევადიანი ცვალებადობით, გავლენას ახდენს საზოგადოებაზე და ასახავს ინდივიდუალურ თვისებებს სოციალურ ასპექტში. ასევე განსაზღვრულია ამ ფენომენის ანალიზის კონცეპტუალური ინსტრუმენტარიუმი. მეცნიერები იყენებენ ისეთ ცნებებს, როგორიცაა „ტრადიცია“, „მოდა“, „სტილი“, „კოსტიუმი“, „სტილის პროტოტიპები“, „პოლისტილიზმი“ და ა.შ.

ამრიგად, ენობრივ ცნობიერებაში დაფიქსირებული ვერბალური საშუალებებით მოდა, ძირითადად, გამოიხატება როგორც კულტურის მნიშვნელოვანი ფენომენი (Kawamura, 2005).

ზემოაღნიშნული კვლევების მნიშვნელოვანი მეცნიერული ღირებულების გათვალისწინებით, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩამოთვლილი მეცნიერებისა და სპეციალისტების მიერ წამოყენებული ზოგიერთი დასკვნა და დებულება საჭიროებს შემდგომ განვითარებას თეორიული და პრაქტიკული კუთხით; ასევე, რიგი სამეცნიერო დებულებები საჭიროებს კორექტირებას საზოგადოების მოძრაობის პროცესების ამჟამინდელი გაგებისა და დღევანდელ ეტაპზე მო-

დის განვითარების შეცვლილი სოციალურ-ეკონომიკური პირობების გათვალისწინებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Barthes, R. Systeme de la Mode / R. Barthes. – Paris: Editions du Seuil, 1967.
2. Baudrillard, J. Symbolic Exchange and Death, London: Sage Publications, 1993.
<https://symbolicexchange.wordpress.com/2008/01/06/baudrillard-and-symbolic-exchange/>
3. Bogardus, Emory S. Fundamentals of Social Psychology, Chapter 13: Fashion Imitation https://brocku.ca/MeadProject/Bogardus/1924/1924_13.html
4. Kawamura, Y. Fashionology: an introduction to fashion studies / Yuniya Kawamura. Oxford ; New York : Berg, 2005.
5. Laver J. Taste and Fashion: from the French Revolution to the Present Day. London, 1937.
6. Lehmann, U. Tigersprung:fashion in modernity/Ulrich Lehmann.Cambridge, Mass.:MIT Press,2000.
7. Sproles G.D. Fashion Theory: a Conceptual Framework // Advances in Consumer Resherch. 1974. Vol. 1, Is..
8. Riesman, David The lonely crowd.
https://is.muni.cz/el/fss/jaro2016/SOC757/um/61816962/Riesman_Lonely-Crowd.pdf
9. Simmel, G. Fashion. International Quarterly, 1904, 1 (22).
10. Svendsen, L. Fashion: A Philosophy. London, 2006
11. Simmel (1904), R. Barthes(1967), J. Baudrillard (1993)
12. Troy, N. J. Couture culture: a study in modern art and fashion / Nancy J. Troy. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.
13. Гирц К. Интерпретация культур / пер. с англ. М., 2004.
14. Гофман А.Б. Мода и люди: новая теория моды и модного поведения. – М.: Наука, 2004.
15. Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представлений об осквернении и табу / пер. с англ. Р. Громовой под редакцией С. Баньковской; вст. ст. и комм. С. Баньковской. М., 2000.
16. Иконникова С.Н. Очерки по истории культурологии. – СПб. : ИГУП, 1998.
17. Конева А.В. Мода в социальном бытии: от включенности к исключительности // Фундаментальные проблемы культурологии: сб. ст. по материалам конгресса. Т. 6: Культурное наследие: от прошлого к будущему / отв. ред. Д.Л. Спивак. М., 2009.
18. Метнер Н.К. Музы и мода: защита основ музыкального искусства, Paris, YMCA-Press, 1935

ნინო დოლიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

აკადემიური დოქტორი

პროფესორი

ხათუნა დარსაველიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ინჟინერიის დოქტორი

ქალის თანახუალოვა კოსტუმის კოლექციის დაგენერაცია ფაზური და სვანი ტრადიციული სამოსის ელემენტების გამოყენებით

სტატიაში განხილულია აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთის, კერძოდ, ქალის ფშავური და სვანური ტრადიციული სამოსის ელემენტების სტილიზაციის საკითხი თანამედროვე კოსტუმში. ფშავური და სვანური ტრადიციული სამოსის ელემენტების გამოყენებით დაგეგმარებული თანამედროვე კოსტუმის კოლექცია კიდევ ერთხელ გაუსვამს ხაზს ქართული ტრადიციული სამოსის ორიგინალობას და ხელს შეუწყობს მის პოპულარიზაციას ქართული მატერიალური კულტურით დაინტერესებული საზოგადოების ფართო ფენებში.

ქართული ეროვნული სამოსი წარმოადგენს ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ხელთუქმნელ ძეგლს. წლების მანძილზე, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩამოყალიბდა სამოსის სხვადასხვა, თუმცა ერთი საერთო ქართული ხასიათის მქონე ორიგინალური ფორმები. წარმოდგენილ სამეცნიერო სტატიაში განხილულია აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს მთის, კერძოდ, ქალის ფშავური და სვანური ტრადიციული სამოსის ელემენტების სტილიზაციის საკითხი თანამედროვე კოსტუმში. ფშაური და სვანური ტრადიციული სამოსით დაინტერესება გამოიწვია მათი ფორმებისა და დეკორატიული ელემენტების ორიგინალობამ და თვითმყოფადობამ, მათი გამოყენება თანამედროვე კოსტუმის კოლექციის დაგეგმარების დროს მნიშვნელოვანი და საინტერესო იქნება და დიდ როლს შეასრულებს ქართული ტრადიციული სამოსის პოპულარიზაციის საქმეში (Дарсавелиძე X. 2017, ქიევ).

ფშაური ტანსაცმელი მთიულურს წააგავს. თუმცა მნიშვნელოვნად განსხვავდება მისგან. ფშაველი ქალები ატარებდნენ გრძელ და გვერდებჩაჭრილ პერანგს. პერანგის საყელო იყო მაღალი და ნაპირზე შემოვლებული ჰქონდა გრეხილი. პერანგი გაფორმებული იყო ფერადი ღილებით და ვერცხლის მონეტებით. პერანგი იკერებოდა წითელი ან ალისფერი სატინისა და ატლასისაგან. მასზე ზემოდან ეცვათ საგულე- მოკლე და გრძელსახელოიანი ზედატანი, რომელიც აგრეთვე შემკული იყო ფერადი მძივებით და ვერცხლის წვრილი მონეტებით. საგულეზე იცვამდნენ მეორე მოკლე ზედატანს „პალტოს“, რომელიც წელში იყო გამოყვანილი, მუშავდებიდა სარჩულით და გრძელი სახე-

ლოებით. პალტოს ქვეშ იცვამდნენ წითელ ან ლურჯ წელში ნაოჭასხმულ კაბას, რომელსაც ქვემოთ არშია ქონდა მიკერებული. ფშაველი ქალის ტრადიციული სამოსის აუცილებელი ელემენტი იყო სატინის წინასფარი-, „ფასტამალი“, რომელსაც ქვემოთ მიკერებული ქონდა არშია და გაფორმებული იყო ფერადი ძაფით შესრულებული ვარსკვლავებისა და ჯვრის ორნამენტებით (2. დოლიძე, 2017, ქუთაისი). .

ფშავრი ტრადიციული სამოსის ორიგინალურ და ძალიან საინტერესო ელემენტს წარმოადგენს მოკლე და წელში გამოყვანილი „ფაფანაკი“, რომელიც წელის ხაზზე ნაკეცებით მუშავდებოდა. თავზე ქალები იხურავდნენ თავჩითას, ჩიქილას და ქიშმირის მოსახვევს. „თავჩითას“ ამკობდნენ მძივებითა და „თეთრი ფულებით“. „ჩიქილა“ სამკუთხა ფორმის იყო და ბოლოში შემოვლებული ჰქონდა „ფესვი“ (ფოჩი). (ნახ. 1).



ნახ.1. ფშაველები ტრადიციულ სამოსში

არსებითად განსხვავდება ფშავურისაგან სვანური ტრადიციული სამოსი, როგორც კონსტრუქციით, ასევე, გამოყენებული ქსოვილის ფერებით და შემკულობით.

სვანი ქალის კაბა ორი ნაწილისაგან შედგებოდა-„ჟიბე ტან“ (ზედა) და „ჩუბე ტან“ (ქვედა). წელის ხაზზე ნაოჭით.ზედატანი იყო გამოყვანილი სილუეტის, წინ ჩაჭრილი და ვერცხლისაგან დამზადებული „ხელკავებით“ შეკრული. მას „კუნტრუშკაის“ ეძახდნენ და აუცილებლად უნდა ჰქონოდა ფართო საყელო და გრძელი სახელოები. ახალგაზრდები ხშირად ხმარობდნენ აგრეთვე კუდიან კაბებს, რომელიც სვანეთში ლეჩუმ-იმერეთ-ქუთაისიდან შედიოდა. სვანი ქალის კაბა მზადდებოდა ნარმისაგან. ბამბის შემოტანის შემდეგ დაინყეს ბამბის ძაფისაგან ქსოვილის მოქსოვა და მისი ლილაში შეღებვა. კოჭებამდე გრძელ პერანგს ჰქონდა გრძელი და განიერი სახელოები და საყელო, რომელიც გვერდზე იბნეოდა. პერანგი მზადდებოდა ნარმისაგან და უსათუოდ

წითელი ფერის უნდა ყოფილიყო. ქალის ზამთრის კაბა წელის ხაზზე მომდგარი, გრძელი, ბოლოში გაფართოებული იყო. იგი მუშავდებოდა პატარა საყელოთი და სწორი, მხართან გაგანიერებული და ბოლოში დავიწროებული სახელოებით. კაბას ქიმებით აწყობდნენ, განაჭერ ნაპირებს, საყელოებს და სახელოს ბოლოს სირმებით აფორმებდნენ, ზოგჯერ ორომკედითაც დაამშვენებდნენ ხოლმე, კაბას იკრავდნენ წელამდე და წელს ქვემოთ გახსნილად ატარებდნენ. ქალის თავსაბურავს წარმოადგენდა ლეჩაქი, მანდილი და გაურჯელა, სვანი ქალის ტრადიციული სამოსიდან განსაკუთრებით საინტერესოა კაბა „ჩუბე ტან“ (ქვედა) და „უიბე ტან“ (ზედატანი), წინ ჩაჭრილი და ვერცხლისაგან დამზადებული „ხელკავებით“ შეკრული, აგრეთვე კაბის სარტყელი (3. დოლიძე, 2017, ქუთაისი).



ნახ. 2. სვანი ქალის ტრადიციული სამოსი



ნახ. 3. ქალის თანამედროვე კოსტუმის კოლექცია ფშავური და სვანური ტრადიციული სამოსის ელემენტების გამოყენებით.

ქალის თანამედროვე კოსტუმის კოლექციის დაგეგმარებისათვის გამოყენებულ იქნა ფშავური ტრადიციული სამოსის შემდეგი ელემენტები: ფშაველი ქალის მოკლე ზედატანი „პალტო“, გრძელი სახელოებით, აგრეთვე, კილიტებით და მონეტებით გაფორმებული გულისპირი. (ნახ. 3. ა) და ფშავური ტრადიციული სამოსის „ფაფანაკი“, კაბის გულისპირი და არშიაშემოვლებული კაბის ბოლო (ნახ.3.ე.).

ქალის თანამედროვე კოსტუმის კოლექციაში სვანი ქალის ტრადიციული სამოსიდან აღებული იქნა შემდეგი ელემენტები: უჯრედებიანი ქსოვილის სარტყელი და მანდილი (ნახ. 3. ბ); მანდილი, უჯრედებიანი ქსოვილის სარტყელი და არშიაშემოვლებული ქვედაკაბა (ნახ.3.გ); სვანური ტრადიციული სამოსის სარტყელი და გულისპირი (ნახ. 3. დ);

ამრიგად, ფშავური და სვანური ტრადიციული სამოსის ელემენტების გამოყენებით დაგეგმარებული თანამედროვე კოსტუმის კოლექცია კიდევ ერთხელ გაუსვამს ხაზს ქართული ტრადიციული სამოსის ორიგინალობას და ხელს შეუწყობს მის პოპულარიზაციას ქართული მატერიალური კულტურით დაინტერესებული საზოგადოების ფართო ფენებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Дарсавелидзе Х. Долидзе Н. Датуашвили. Проектирование современной одежды на основе грузинского национального костюма. Киев.2017.
2. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი, ქუთაისი, 2017.
3. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის ტერმინთა განმარტებითი ლექსიკონი. ქუთაისი, 2017.

ბინომცოდნეობა

გიორგი რაზმაძე

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
მკვლევარი

პოსტდიგიტალური ხალოვნება აინო „გაფართოვაბის“ შემთხვევა

1989 წელს „ცერნში“ (ბირთვული კვლევების ევროპული ორგანიზაცია – CERN) ერთ პროექტზე მომუშავე ინგლისელი მეცნიერი სერ ტიმ ბერნერს-ლი (Tim Berners-Lee) და ბელგიელი რობერტ კაიუ (Robert Cailliau) ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ქმნიან ჰიპერტექსტის გადაცემის პროტოკოლს – HTTP (Hypertext Transfer Protocol). მეცნიერები შემდგომში გაერთიანებული ძალის-ხმევით შექმნიან გლობალურ ქსელს, იგივე „მსოფლიო აბლაბუდას“ (World Wide Web), რომელიც 1993 წელს სწორედ „ცერნის“ მეშვეობით კაცობრიობის კუთვნილება გახდება (Veltman, 2006:xi).

მეცნიერები ინტერნეტის კომერციალიზაციის კატეგორიული წინააღმდეგნი იყვნენ. თუმცა ევროპის მთავრობების მიერ დაფინანსებული ტექნოლოგია, რომელიც მით უფრო ცივილიზაციის მონაპოვრად გამოცხადდა, 1995 წლიდან ბილ გეიტსის (Bill Gates) „მაიკროსოფტის“ სამიზნე ხდება. მისი კომპანია უშვებს ინტერნეტ ბრაუზერს და ქმნის ინფორმაციის გაცვლის კორპორაციულ სქემებსა და მოდელებს, ინტერნეტს კაპიტალის დაგროვების საშუალებად იყენებს.

„მაიკროსოფტის“ მრავალი სხვა ბრაუზერისა და საძიებო სისტემის გამოგონება მოჰყვება, მრავალ მათგანს შეისრუტავს დღეს უკვე ყველაზე უზარმაზარი ტექნოლოგიური კომპანია „ალფაბეტი“ (Alphabet), რომლის შვილობილიცაა კომპიუტერული ძებნის სისტემა „გუგლი“. დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ინტერნეტი იქცა უილიამ გიბსონის რომანებში გამოთქმული შეთქმულების განხორციელებულ მაგალითად. გიბსონის კიბერპანკი ბანკებისა და მსხვილი კორპორაციების შეთქმულებით მართულ მხატვრულ სამყაროში ვითარდება, რომელშიც ადამიანთა მართვისთვის კომპიუტერულ ქსელებს იყენებენ.

მაგრამ კომპიუტერული მეცნიერებები და, მათ შორის, კომპიუტერული სახელოვნებო მიმართულებები ამ სფეროს კომერციალიზაციამდე გაჩნდა. ისინი მეცნიერების პირმშოა და წლების განმავლობაში კვლევით ცენტრებსა და ლაბორატორიებში ვითარდებოდა. ალსანიშნავია, რომ კომპიუტერულ მეცნიერებებში 1950-იან წლებში გრაფიკის მიმართულება ჩნდება, რომელიც

ციფრულ ტექნოლოგიებსა და ხელოვნებას პირველად გააერთიანებს. ციფრული გარემო იყო, არის და დარჩება მეცნიერებისა და ხელოვნების ყველაზე მჭიდრო დამაკავშირებელ ხიდად, რამაც არათუ ხელოვნება, არამედ სამყარო შეცვალა. ცეცხლის გამოგონების შემდეგ კაცობრიობისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ნახტომად კიბერნეტიკა და ინტერნეტის გამოგონება შეიძლება მივიჩნიოთ.

კომპიუტერული მეცნიერებების ერთ-ერთი უმთავრესი ცენტრი ამერიკა იყო და კერძოდ, ტელეფონის გამომგონებლის ალექსანდერ გრეიამ ბელის (Alexander Graham Bell) კომპანიის, დღევანდელი AT&T კვლევითი ცენტრი „ბელის ლაბორატორიები“ (Bell Labs). მრავალი ტექნოლოგიური სიახლის პარალელურად, სწორედ აქ დაიწყეს კომპიუტერულ გრაფიკაზე პირველი ექსპერიმენტების ჩატარება, რისთვისაც ლაბორატორია სხვადასხვა არტისტსა და ექსპერიმენტული კინოს რეჟისორს იწვევდა.

მაგრამ კომპიუტერული ანიმაციის სათავეებთან ხელოვნებასთან პირდაპირი კავშირის არმქონე მეცნიერები იყვნენ და ამით კიდევ უფრო საინტერესო ხდება ახალი ხელოვნების დაბადება, რომელიც ტექნოლოგიური მოქნილობიდან გამომდინარე, მომავალში უმრავ ადამიანს მისცემს ხელოვნების კეთების საშუალებას სახელოვნებო განათლებისა თუ გამოცდილების გარეშე და, რაც მთავარია, ინსტიტუციებისგან დამოუკიდებლად – აკადემიური, ფინანსური, საგალერეო, საპროდიუსერო თუ სხვა.

უილიამ ფეტერი (William Fetter) პირველი კომპიუტერული გრაფიკის, მაშასადამე, ანიმაციის შემქმნელი გრაფიკული დიზაინერია, რომელიც ბელის ლაბორატორიაში მუშაობდა. 1964 წელს მან საავიაციო კომპანია „ბოინგის-თვის“ ადამიანის სხეულის პირველი 3 გრაფიკული მოდელი შექმნა – ადამიანის დიგიტალური ფიგურა. ფეტერი ანიმაციას „ადამიანის სხეული“ (Human Figure) ეწოდება და წარმოადგენდა კომპანიისთვის სიმულაციურ სავარჯიშოს (ეს ნამუშევარი ასევე ცნობილია „ბოინგის პილოტის“ სახელითაც – BoingMan).

კომპიუტერული ანიმაციის სათავეებთან იყო გრაფიკოსი მაიკლ ნოლიც (Michael Noll), რომელიც, ასევე, ბელის ლაბორატორიაში მუშაობდა. მისი სპეციალიზაცია კომპიუტერული ალგორითმებისთვის, რომლებსაც გრაფიკული გამოსახულება უნდა ეწარმოებინა, მხატვრული ელემენტებისა და ესთეტიკის მინიჭება იყო. ნოლის ადრეული ნამუშევარია „კომპიუტერული ბალეტი“ (Computer-Generated Ballet, 1965), რომელიც პირველ კომპიუტერულ ანიმაციად ითვლება.

ბელის ლაბორატორიაშივე მუშაობდა კენ ნოულტონი (Ken Knowlton), ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა კომპიუტერული გრაფიკის განვითარებაში. მან პირველმა დაიწყო ხელოვნებთან თანამშრომლობა. ბელის ლაბორატორიაში ნოულტონმა ავანგარდისტი რეჟისორი სტენ ვანდერბიკი (Stan VanDerBeek) მიიწვია. ერთად მათ პირველი სრულფასოვანი კომპიუტერული

ანიმაცია „პოემის ველი“ (Poem Field, 1964-7) შექმნეს, რომელიც 8 სერიისგან შედგებოდა.

ნოულტონი ვანდერბიკის შემდეგ მულტიმედიურ არტისტთან ლილიან შვარცთან (Lillian Schwartz) თანამშრომლობით ქმნის ციფრულ აბსტრაქტულ ფილმს „პიკსელიზაციას“ (Pixelation, 1970). ამ ნამუშევრით აღტაცებულმა, სალვადორ დალიმ გაიცნო არტისტი და სთხოვა გარდაცვლილი ძმის კომპიუტერით გენერირებული ნახატის შექმნა (Schwartz, 1986:15-22). შვარცი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელიც 1967 წელს დაფუძნებული ჯგუფის E.A.T.-ის (Experiments in Art and Technology – ქართ. ექსპერიმენტები ხელოვნებასა და ტექნოლოგიებში) წევრი იყო. ეს ჯგუფი ბელის ლაბორატორიებში ხელოვანებისა და გრაფიკოსების თანამშრომლობისთვის შეიქმნა. მას წინ უძლოდა ცნობილი ამერიკელი არტისტის რობერტ რაუშენბერგისა (Robert Rauschenberg) და მეცნიერის ბილი კლუვერის (Billy Klüver) იდეაზე დაფუძნებული პერფორმანსების სერია, რომელსაც „9 საღამო: თეატრი და ინჟინერია“ (9 Evenings: Theatre and Engineering) ერქვა და რომელზეც 9 უნიკალური კოლაბორაცია იქნა წარმოდგენილი.

„პიკსელიზაციაში“ ციფრულ აბსტრაქციას და გრაფიკულ გამოსახულებას თან ახლავს კომპიუტერით გენერირებული ხმაც, რომელსაც „9 საღამო: თეატრი და ინჟინერია“ (9 Evenings: Theatre and Engineering) ერქვა და რომელზეც 9 უნიკალური კოლაბორაცია იქნა წარმოდგენილი.

ბელის ლაბორატორიაში 1961 წელს პირველად მოხდება ადამიანის ხმის სინთეზირება გამოთვლითი მანქანის IBM 7094 მეშვეობით. ექსპერიმენტის ავტორები იყვნენ ჯონ კელი (John Larry Kelly) და კეროლ ლოკბაუმი (Karol Lockbaum), ჯოან მილერთან (Joan Miller) და ლუი გერშტმანთან (Louis Gerstman) ერთად. ძველ ინგლისურ სიმღერას „დეიზი ბელი“ (Daisy Bell) აკომპანემენტს უკეთებდა კომპოზიტორი მაქს მეტიუსი (Max Mathews). კომპიუტერის მეშვეობით არამხოლოდ მელოდიის, არამედ ადამიანის ხმის გენერირებაც მოხდა, რომელიც სიმღერის ტექსტს მღეროდა.

კომპიუტერული ანიმაციის პარალელურად მალევე ჩნდება ცნება „კომპიუტერული კინო“. ამ ცნების ჩამოყალიბება ამერიკელ არტისტ ჩარლზ ჩურის (Charles Csuri) უკავშირდება.

მის ყველაზე ცნობილ ადრეულ ნაწარმოებში „კოლიბრში“ (Hummingbird, 1967) მოცემულია ანალოგიური გამოსახულების დაშლისა და ახალ დიგიტალურ გარემოში ხელახლი რეორგანიზაციის პროცესი. ფიგურის დიგიტალური რეორგანიზების ექსპერიმენტებს ჩური უკანასკნელ ნამუშევრებშიც დაუბრუნდა. „ფრაგმენტულ მოგონებებში“ (Fragmented Memories, 2011-12) სათამაშო ჯარისკაცების ფიგურები ზუსტად იმავე დიგიტალურ ტრანსფორმაციას განიცდიან, რაც „კოლიბრში“ იყო წარმოდგენილი, თუმცა ტექნიკურად უფრო სრულყოფილად შესრულებულს.

„კოლიბრში“ კი გრაფიკულად იხატება ჩიტის გამოსახულება, რომელიც შემდგომში ხაზებად იშლება და მთლიან ეკრანს იკავებს, მაგრამ ფიგურა ნა-

წილდება არა ზედაპირის სიბრტყეზე, არამედ სივრცეში, აჩენს რა ეკრანის მესამე, დამატებით განზომილებას. მზადდება კინოს ორგანზომილებიანი სამყაროდან გამოთავისუფლების პროცესი.

1970-იანებში, ნეოლიბერალიზმის ზრდასთან ერთად მასმედიაც იზრდება. ტელევიზია ახალი მედიებით ინტერესდება და სწორედ აქედან იწყება ამ ახალი სახელივნებო მედიუმების კომერციალიზაციაც. ტელევიზია აქტიურად იყენებს კომპიუტერულ გრაფიკას, ასევე ეპატიუება ვიდეოარტისტებს, იგონებს ახალ ენას, რომლის მიზანიც „თანხმობის წარმოება“ და კომერციული მოგების მიღებაა.

ტელევიზიაში განსაკუთრებით პოპულარული ხდება კომპიუტერული გრაფიკის ერთგვარი ანალოგი და იმ დროისთვის შედარებით ხელმისაწვდომი სისტემა „სკანიმაცია“ (Scanimation). აღნიშნული სტერეოგრაფიის (Stereography) ნაირსახეობას წარმოადგენდა, კერძოდ, ბარიერული-ბადე ანიმაციას (Barrier-grid animation), რომელშიც 3D გამოსახულებისა და სივრცული მოძრაობის ეფექტი მიიღწევა გამოსახულებაზე ზოლების ბადის გადატარებით.

1970-იან წლებშივე ბელის ლაბორატორიებში დიგიტალური ხელოვნების ექსპერიმენტების ავტორებიდან რამდენიმე უკვე ფიქრობს ახალი ტექნოლოგიების ინდუსტრიის შექმნას.

ედვინ კეტმული (Edwin Catmull) 1972 წელს საკმაოდ მნიშვნელოვან ექსპერიმენტს აკეთებს და საფუძველს უყრის 3D ანიმაციის პირველ სახეობას – პოლიგონიურ მოდელირებას (Polygonal Modeling). ნამუშევარში „კომპიუტერით გაცოცხლებული ხელი“ (A Computer Animated Hand, 1972) კეტმული იგონებს ტექნიკას, რომლის მეშვეობითაც კომპიუტერულ სისტემაში სამი ან მეტი კოორდინატის შეტანით და ამ ნერტილების ხაზებით შეერთებით იქმნება პოლიგონები, იგივე მრავალკუთხედები, რომლებიც დამოუკიდებლად ან სხვა მსგავს პოლიგონებთან ერთად ქმნის ამა თუ იმ სივრცულ ფიგურას. ეს ტექნიკა ადრეული 3D ანიმაციის ბაზისი ხდება, კეტმული კი კინოკომპანია „ლუკასფილმის“ კომპიუტერული განყოფილების თავჯდომარე, შემდგომში ციფრული ანიმაციის სტუდია „პიქსარის“ თანადამფუძნებელი და ბოლოს, როდესაც ამ კომპანიას „დისნი“ შეისყიდის – ამ უკანასკნელის ხელმძღვანელი.

„პიქსარის“ დაარსებით კომპიუტერულ ანიმაციაში ექსპერიმენტული ეპოქა მეტწილად სრულდება და იწყება კომერციული ხანა, რომელიც ახლად დაბადებული მედიუმის სრულ ტრანსფორმაციას იწვევდა. მეინსტრიმული ძალებისგან და დისკურსებისგან თავისუფალი დიგიტალური სივრცე ხელოვნების დემოკრატიულ კეთებას გულისხმობდა. კომპიუტერს, როგორც რობოტს, ადამიანის შრომა უნდა გაემარტივებინა და ზოგ შემთხვევაში მიეცა ის უნარები, რისი შეძენაც ფიზიკურ სამაყაროში რთული ან შეუძლებელი იქნებოდა. თუმცა საბოლოოდ მივიღეთ ახალი ტექნოლოგიების ინდუსტრია, რომელიც მეცნიერთა მნიშვნელოვან მიგნებებსა და აღმოჩენებს ყიდის ზუსტად ისე, როგორც მავანნი ბენზინსა თუ შარვლის ქამრებს.

ტექნოლოგიური პროგრესი კაპიტალიზმის პერსპექტივით ინდივიდის ემანსიპაციას გამორიცხავს – ადამიანი არა მკეთებელი, არამედ მომხმარებელია. ამრიგად, ტექნოლოგიებიც პოპულარულ დისკურსებში წარმოდგენილია, როგორც ფეტიშიზაციის ობიექტი და არა კონკრეტული მიზნების მისაღწევი ქმედითი საშუალება. კრიტიკული თეორიის წარმომადგენლები პორკპაიმერი და ადორნო ტექნოლოგიურ პროგრესში ინდივიდის დაქვემდებარებასა და კონტროლს ხედავენ. ისინი წერენ: „ტელეფონი მოსაუბრეს ლიბერალურად ჯერ კიდევ აძლევდა საშუალებას ეთამაშა სუბიექტის როლი, რადიო კი, დემოკრატიულად, ყველას განურჩევლად, მსმენელებად აქცევს, რათა ისინი რადიოსადგურების ურთიერთმსგავს პროგრამებს ავტორიტარულად დაუქვემდებაროს“ (პორკპაიმერი, ადორნო, 2012:177).

ფიცრულ ხელოვნებაში პროგრესის გარეუნის პროცესთან ბრძოლა 1970-იანი წლებშივე დაიწყო. ახალ მედიებში მომუშავე არტისტები სულ უფრო მწვავე და გრძნობდნენ ინდუსტრიის იერიშს. როგორც ექსპერიმენტული კინოს მკვლევარი ჯონათან უოლი (Jonathan Walley) ამბობს, მაგალითად, ავანგარდულმა კინომ კინოინდუსტრიის წინააღმდეგ ახალი ბრძოლა წამოიწყო ინტერმედიურობით, რომელიც მედიუმის კონვენციური ფორმების სრულ უარყოფაში გამოიხატა. ინტერმედიურობა (რომელიც არ უნდა აგვერიოს სათეატრო მცირე ზომის ნაწარმოებში) ფლუქსუსში დაბადებული ხელოვნების თეორიაა, რომლის ავტორიც დიკ ჰიგინსი (Dick Higgins) იყო. ინტერმედიურობა სხვადასხვა მედიუმის შერწყმის პროცესია. ინტერმედიურობას სწავლობდა ექსპერიმენტული კინოს მკვლევარი ჯინ იანგბლუდიც (Gene Youngblood), რომლის ფუნდამენტურ წიგნში „გაფართოებული კინო“ (Expanded Cinema, 1970) ვიდეო ხელოვნების ახალ ფორმად განიხილება. სწორედ ამ ნაშრომიდან იბადება ვიდეოარტი. იანგბლუდის აზრით, ახალი მედიების გაჩენისთვის, საჭირო იყო სააზროვნო კატეგორიების გაფართოება და იმ საზღვრების მოშლა, რომელსაც დომინანტური (კომერციული) კულტურა აწესებდა, ამ შემთხვევაში, ხელოვნების დარგებს შორის (Youngblood, 1970:47). ფლუქსუსის ტრადიცია ინტერმედიურულობაზე, იგივე სინკრეტულ ხელოვნებაზეა დაფუძნებული.

უოლი კინოს ინტერმედიურობის პირველ გამოვლინებად ენტონი მაკოლის (Anthony McCall) ნამუშევარს „გრძელი ფილმი ატმოსფერული სინათლის-თვის“ (Long Film for Ambient Light) მიიჩნევს, რომლის „პრემიერაც“ 1975 წლის 18 ივნისს შედგა (Walley, 2020:4). მაკოლიმ ნიუ-იორკის ერთ-ერთ მიზოვებულ ინდუსტრიული შენობის სივრცეში ფანჯრებზე ამრეკლავი ქალალდი გააკრა, რომლებსაც მხოლოდ ერთი ნათურა ანათებდა. სივრცეში არ იყო არც პროექტორი, არც ეკრანი, არც ფირი და თავისთავად, არც ფილმი. მაკოლის ექსპერიმენტით, კინო ამ სივრცეში გამოცდილების სახით იქმნებოდა, რისთვისაც მხოლოდ ფუნდამენტური ელემენტების – სინათლისა და სიბნელის, აგრეთვე მაყურებლის არსებობა იყო საკმარისი. ადამიანები გარკვეული დროის განმავლობაში გადაადგილდებოდნენ ამ სივრცეში და სინათლესთან კონტაქტით იძენდნენ გამოცდილებას, რომელსაც თავადვე ქმნიდნენ.

კინოს მედიუმის კონვენციური საზღვრებიდან გამოსვლა და ახალ ველზე გაფართოება არათუ ისტორიული, ცენტრალური მოვლენაა, რომელიც კინოში ხმის მოსვლას უტოლდება, შინაარსობრივად კი უფრო მეტ დატვირთვას ატარებს. ამ ისტორიულ ეტაპამდე იყო ენდი უორჰოლის ექსპერიმენტები, რომლებშიც კონვენციური კინოს პარადიგმის ცვლილება იწყებოდა – უორჰოლი მაყურებელს გამოცდილებას სთავაზობდა სიუჟეტის განვითარებისა და სამსახიობო შესრულებით ტებობის ნაცვლად, მაგრამ ტექნიკურად და ტექნოლოგიურად კვლავ კონვენციურ საზღვრებში რჩებოდა. ამრიგად ჯონათანა იულოს შემოთავაზებული მოდელი, რომლის მიხედვითაც კინოს პირველ გაფართოებად მაკოლის ექსპერიმენტი ითვლება, გამართლებულია, თუმცა არა ბოლომდე ზუსტი.

როგორც ზემოთ გამოჩნდა, კინოს გაფართოება ციფრული ეკოლოგი-დან დაიწყო. ნიულტონი-ვანდერბიკის 1964 წლით დათარიღებული პირველი კომპიუტერული ანიმაცია სწორედ ამ პროცესის დასაბამი იყო. ციფრული გრაფიკა კინოსგან სწორედ ფუნდამენტურ ელემენტებს იღებდა, როგორიცაა სინათლე-სიბნელის მონაცვლეობა და მოძრაობის ასახვა და არა სიუჟეტი, თხრობა, დრამატურგია და სხვა – რაც კინოს სხვა მედიუმებისგან ერგო. ეს გარემოება მნიშვნელოვანია, რადგან ენტონი მაკოლის ექსპერიმენტშიც, კინოს მხოლოდ ონგრედული კანონზომიერებები მონაწილეობდნენ.

1970-იან წლებში მსგავსი პრაქტიკა გვხვდება სხვა ხელოვანებთანაც, მაგალითად მოძრაობა „ლაივ სინემაში“ (Live Cinema), რომელშიც კინო გაფართოებული იყო ინსტალაციამდე. თუმცა ძირითადი მიმართულება მაინც კიბერსივრცე იყო.

დიგიტალიზაციის პროცესით პირველი ალტაცების შემდეგ დგება მეორე გაფართოების ეტაპი, რომელიც 1990-იან წლებზე მოდის. ხელოვანები და თეორეტიკოსები ახალ კითხვებს სვამენ. თუკი მანამდე მედიუმების ციფრულ გარემოში შესწავლა მიმდინარეობდა, პოსტდიგიტალურ ერაში თავად ამ დიგიტალური გარემოს განსაზღვრა ხდება ამოსავალი წერტილი.

მეორე გაფართოების პროცესში კინო, ისევე როგორც სხვა დარგები, ხდებიან ინსტრუმენტები, რომლებითაც კიბერსივრცის გამოკვლევა ხდება. ჩნდება ვირტუალური რეალობა, რომელიც მეტწილად კინოგამოცდილებას ეფუძნება და გვთავაზობს კინოს ახალ მოდელს. ვირტუალურ რეალობაში მაყურებელი ხდება ვირტუალური სივრცის პროტაგონისტი-დამკვირვებელი. ვირტუალურ რეალობაში შეიძლება გვხვდებოდეს ან არ გვხვდებოდეს სიუჟეტი, გრაფიკული გამოსახულება, პერსონაჟები და სხვა ელემენტები, მაგრამ კიბერსივრცე მაინც იარსებებს. ვირტუალურ რეალობაში ერთადერთი გარემოებაა ფუნდამენტური – მაყურებლის ციფრული სხეული, რომლითაც ის ხელოვნებასთან კონტაქტის გამოცდილებას მიიღებს.

ტერმინი „ხელოვნური რეალობა“, რომლის ავტორი ამერიკელი კომპიუტერული ხელოვნების არტისტი მაირონ კრუგერი (Myron W. Krueger) იყო, ქმნის გარემოს, რომელშიც ტექნოლოგიები საშუალებას გვაძლევენ დომინანტური იერარქიებისგან დამოუკიდებლად მოხდეს საზოგადოების, ურთიერთო-

ბების, კავშირებისა და საკომუნიკაციო არხების მოდელირება (Krueger, 1991:xii). ვირტუალური რეალობა იმეორებს, ბაძავს ფიზიკურ სამყაროს, მაგრამ, ამავდროულად, მის „მეტა“ ვერსიას ქმნის, რაც საბოლოოდ გაფართოებულ რეალობას (*augmented reality*) წარმოადგენს.

კრუგერი ვირტუალური რეალობის შექმნაზე 1979-85 წლებში მუშაობდა. კონექტიკუტის უნივერსიტეტში მან „ხელოვნური რეალობის“ პირველი ლაბორატორია დააფუძნა, რომელსაც „ვიდეოპლეისი“ ანდა ქართული თარგმანით „ვიდეოადგილი“ (VIDEOPLACE) უწოდა. ოთახი აღჭურვილი იყო პროექტორებით, კამერებით, ხელთათმანებით და სხვა სპეციალური მოწყობილობებით. მათი მეშვეობით ადამიანის გამოსახულება (სილუეტი) ინტერაქციული გარემოს ეკრანზე ხვდებოდა. ექსპერიმენტის მონაწილის ფიცრული გამოსახულება ეკრანზე ხატავდა, ხელში იღებდა გრაფიკულ საგნებს და ურთიერთქმედებდა გარემოსთან და ეს ყველაფერი რეალურ დროში მიმდინარეობდა. „ვიდეოპლეისის“ ლაბორატორიის მუშაობის შედეგები მაირონ კრუგერის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ხელოვნური რეალობა“ (Artificial Reality) აისახა, რომელიც 1983 წელს დაისტამბა და 1991 წელს ახალი გასწორებული რედაქციით გამოიცა.

კრუგერის იდეა კიბერნეტიკულ სივრცესთან ინტერაქციული კავშირის შექმნაში მდგომარეობდა. მას სურდა ადამიანის ელექტრონულ გარემოში ყოფნა უკუკავშირზე დამყარებული გაეხადა. როგორც ფიზიკურ სამყაროში ადამიანი ინტერაქციაში შედის ნივთიერ საგნებთან, ასევე უნდა მომხდარიყო კიბერსივრცემი. ეს პროცესი კი ხელოვნებას წარმოადგენს, ხელოვნების ახალ ფორმას. კლუგერი წერს, რომ „ხელოვნური რეალობა გამოცდილების მედიუმია, რომელიც უფრო ახლოს დგას კინოსა და ტელევიზიოსთან, ვიდრე კომპიუტერის მეინფრეიმთან (პროცესორი, სერვერი – გ.რ.)“ (Krueger, 1991:xii).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კინო დიგიტალურ და პოსტდიგიტალურ პერიოდში სრულიად იცვლის სახეს და ახალ ინტერმედიურ ფენომენად ყალიბდება. კინო ერთ-ერთი მთავარი მოდელია, რომელსაც კიბერნეტიკული ხელოვნება და ვირტუალური რეალობა ეფუძნება. კინოს მესამე გაფართოება შესაძლოა ინტერაქციული კინოს შექმნას გულისხმობდეს. მომავალში უნდა ველოდოთ კონვენციური კინოს კონსერვაციას და დიგიტალური კინოს დამოუკიდებელ განვითარებას. ორივე ფორმა პარალელურად იარსებებს, ისე როგორც კლასიკური და ელექტრო-აკუსტიკური მუსიკა არსებობს გვერდიგვერდ, მაგრამ საერთო თითქმის არაფერი აქვთ. ქართულ სივრცეში ხელოვნების დიგიტალური გაფართოება აგვიანებს და ძალიან შეზღუდული მასშტაბით მიმდინარეობს. სახელმწიფო მხარდაჭერის გარეშე ქართული ფიცრული ხელოვნება არ იარსებებს და ამ მნიშვნელოვანი მიმართულებით გვექნება უზარმაზარი სიცარიელე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჰორკჴჰერი მ., ადორნო თ., განმანათლებლობის დიალექტიკა. ფილოსოფიური ფრაგმენტები, თბილისი, 2012.
2. Krueger W. M., Artificial Reality II, Boston, 1991.
3. Schwartz L., Unpublished memoir, March 1986, chap. 5, 15–22, in Lillian Feldman Schwartz Collection of the Ohio State University Libraries.
4. Veltman K. H., Understanding New Media Augmented Knowledge and Culture, Calgary, 2006.
5. Walley J., Cinema Expanded: Avant-Garde Film in the Age of Intermedia, New York, 2020.
6. Youngblood G., Expanded Cinema, New York, 1970.

მარიამ ახალკაცი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

ახალგაზრდა გმირი ჩახატიშვილ სივრცეში

თანამედროვე კინემატოგრაფის სოციალური მნიშვნელობა, ესთეტიკურ ცნობიერებაზე მის მასობრივ გავლენაშია. გავლენა კი ვრცელდება ყველა-ფერზე, დაწყებული სულიერი იდეალებით, მორალით, ეტიკეტით, განწყობებითა და სხვა. ხელს უწყობს ავტონომიურ ღირებულებათა კონცეპტებისა და ნორმატივების ფორმირებას.

XX-XXI საუკუნეების გასაყარზე, თვალსაჩინო გახდა, რომ აუდიოვიზუალური ხელოვნება, ინფორმაციის ფიქსაციისა და ტრანსლაციის ერთ-ერთი პირველადი საშუალებაა, რომელმაც მნიშვნელოვნად ჩაანაცვლა ინფორმაციის გადაცემის ვერბალურ-დამწერლობითი ხერხები და თავად იქცა ინფორმაციის გაცემისა და მასებზე გავლენის ძირითად საშუალებად.

კინემატოგრაფი მუდმივ გავლენას ახდენს სოციალურ-კულტურული სიტუაციის ცვლილებაზე, ეს კი აიხსნება კინოს დროით-სივრცული ბუნებითა და იმით, რომ ის ჩამოყალიბდა ხელოვნების მანამდე არსებული სხვა დარგების საფუძველზე და სინთეზით. ჩხადია, მისი, როგორც პროცესების ამსახველი საშუალებისა და, ფორმირების მიზეზიც. კომუნიკაციის კინემატოგრაფიულმა ფორმამ, აზროვნების ახალი ტიპის ჩამოყალიბება და რეალობის ახლებური აღქმა გამოიწვია. ეს კი შესაძლებელი გახდა აუდიოვიზუალური მედიატექ-სტებით, რაც გულისხმობს გამოსახულების, ხმოვანი და ვერბალური შინაარ-სების ნიშანთა ანსამბლებს.

2017 წელს, რეჟისორმა ზაზა ხალვაშმა, პოეტური კინოს ნიმუში შექმნა, ფილმი „ნამე“, რომელიც საერთაშორისო კინოფესტივალზე არაერთგზის პრიზით აღინიშნა. სიუჟეტი აჭარაში, მაღალმთიან, რეალობას და ცივილიზაციას ნაწილობრივ მოწყვეტილ სოფელში ვითარდება, სადაც სოფლის უხუცესს, ოთხი შეილის მამას, რწმენისა და ფასეულობათა სისტემის თანახმად, გრძე-ული თევზის მოვლა-პატრონობის დავალება, უბიწო ქალიშვილისთვის უწევს.

კინოში არსებული იდეები, რომლებსაც მაყურებელი მეტად თუ ნაკლებად აღიქვამს, მის ცნობიერებაში ისადგურებენ და, პიროვნების მორალური განწყობების მეტყველ ფაქტორად გვევლინებიან. თანამედროვე კინემატოგრაფი იყენებს მასობრივი კომუნიკაციის ფუნქციათა სრულ სპექტრს, რომლებიც ხაზს უსვამენ ამ კომუნიკაციის მნიშვნელობას. მაგალითად, ამ შემთხვევაში, შესაძლებელია გავიხსენოთ ინფორმირების ფუნქცია, რომელზეც დამოკიდებულია აუდიოტორიაში, მსმენლის ინფორმაციული ცოდნის ზრდა.

„...სოფელში ახალი კაშხლის მშენებლობას იწყებენ. ზაზა ხალვაშის კინო სრულიად განსხვავებულია უკანასკნელ ათწლეულში შექმნილი ქართული ფილმებისგან. პოეტური კინოენით გადმოცემული მისტიკური ისტორია, სრუ-

ლიად უნიკალურ, ფერწერულ კინოსანახაობას ქმნის. რეჟისორს, საათნახევრით, მაყურებელი იმ ზღაპრულ სამყაროში გადაჰყავს, სადაც ბუნება და ადამიანი ერთ ჰარმონიულ გარემოს ქმნიან და, რომელსაც თანამედროვე ცივილიზაცია ტრაქტორის გრუხუნით არღვევს. ეს არის ფილმი, სადაც გამოსახულება იმაზე მეტს ამბობს, ვიდრე სიტყვა, პერსონაჟი თუ ამბავი".¹

„ნამე“ ქმნის რეალობას, რომელშიც კონკრეტულ კულტურულ ჯგუფს, სიმბოლოს, ოჯახურ ერთობას და ამ ერთობის დაშლილ მოდელს უწევს ცხოვრება. ეკრანზე ვხედავთ კონკრეტული კულტურის ფსიქოლოგიზმსა და ცნობიერებას. ასეთი ხელოვნების ინტერესის მიხედვით არის ბუნების, ყოფის, შემეცნებისა და საზოგადოების ესა თუ ის მოვლენა.

„ნამე“, როგორც კინემატოგრაფიული, ასევე, კულტურული ასპექტითაც საინტერესოა, ვინაიდან მისი დანიშნულება ამ მოვლენების მხატვრული განზოგადებაა, რასაც ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებისთვის.

ზაზა ხალვაშის ფილოსოფიური ხედვა და აზრი მოვლენების ირგვლივ, სახიერად ვრცელდება სამყაროსთვის გასაგებ და მისაღებ სინამდვილეზე, რომელშიც, რა თქმა უნდა, შედის ხელოვნების განზოგადებული და, შექმნილი სინამდვილეც.

„ნამე“, თითქოს უარყოფა და სიმბოლური გამოხატულებაა ადამიანის ერთიანობისა და უნიკასთან, სიბრძნესთან, ინსტინქტთან. მანამდე გადაღებულ ქართულ ფილმებში, სოციალური პრობლემატიკა და სივრცე ბევრად უფრო კონკრეტულია.

„...ბოლო წლების ქართულ კინემატოგრაფში შეინიშნება მითოლოგიური სიმბოლიზმით დაინტერესების ტენდენცია. კინოერანებზე გამოჩენდა არაერთი ფილმი, რომლის სიუჟეტური ხაზი პირდაპირ თუ ქვეტექსტის დონეზე მოგვითხრობს სამყაროს აღქმის არქაული, მითოსური მოდელის დაპირისპირებაზე თანამედროვე რეალობასთან. თითოეული ფილმის ინდივიდუალური მახასიათებლების გარდა, საერთო რაც მათ სრულ უმრავლესობას აქვს, ბუნებასთან შეზრდილი დასახლების, ცრურწმენებზე დაფუძნებული ტრადიციების მატარებელი მაცხოვრებლებისთვის ავთენტურ ტერიტორიაზე ტექნიკური პროგრესის უხეში შექრა და მისი ნარცულში დატოვების მცდელობის ჩვენებაა. ზაზა ხალვაშის ფილმში „ნამე“ სწორედ ამ დაპირისპირების ასახვას ვხვდებით, როდესაც სასწაულებრივი უნარებით დაჯილდოებული თევზი – აჭარის მაღალმთან სოფელში მცხოვრები ადამიანებისთვის საკრალური მნიშვნელობის სიმბოლო – მას შემდეგ იწყებს საკუთარი უნარების დაკარგვას, რაც სოფლისთვის ავთენტური ლანდშაფტის უხეში ხელყოფის გზით, ადგილობრივ მინებზე ინდუსტრიული პროცესები იწყება. მითოსი "მარცხდება" თანამედროვეობასთან, "პროგრესი" შთანთქავს ტრადიციას, თანამედრო-

¹ ნინია კაკაბაძე, თბილისი. <https://jam-news.net/ge/ბოლო-10-წლის-10-საუკეთესო-ქარტული-ფილმი-მატტვის-უისაც-აინტერესებს-რა-კჰდება-ტანამედროვე-ქარტულ-კინოს-ჰი/ 29.01.2021>

ვე რეალობაში გადასვლის იძულებითი გარდაუგალობა კი იწირავს რაღაც საკრალურს”¹ – წერს კინომცოდნე ბესო დარასელია.

საინტერესოა, პირველ რიგში ის, თუ როგორ აღიქმება პროგრესი და თანამედროვეობა ამგვარი სიმბოლური კინოაზროვნების შრეში და რამდენად ზრდის ეს მოვლენა თანამედროვე ადამიანის შემეცნებით დიაპაზონს.

უფა ბერიას ფილმის – „უარყოფითი რიცხვები“ (2019 წელი) სიუჟეტი არასრულწლოვანთა კოლონიაში ვითარდება. მთავარი გმირი ნიკა, სასჯელს ძმის დანამაულის გამო იხდის. ეს არის პირველი ქართული ფილმი ციხეზე, რომელიც მინიმალურადაც კი არ ახდენს კრიმინალური სამყაროს რომანტიზებას. „უარყოფითი რიცხვები“ არიან ახალგაზრდები, რომლებიც მონათლეს, როგორც უარყოფითი ადამიანები. ისინი თავისუფლები არიან იზოლირებულ, ჩაკეტილ სივრცეში. ნათლად ჩანს, რა ხდება ციხეში, გისოსებს მიღმა, როგორია ჩაკეტილ სამყაროში ყოფა თითოეული ახალგაზრდისთვის.

კულტურული მიდგომა კინემატოგრაფთან გულისხმობს მის განხილვას, იდეურ-საზრისობრივი და შემოქმედებითი ორგანიზების სისტემად, რომელშიც აირეკლება ცხოვრება და რომლის შემადგენელ ნაწილსაც ის წარმოადგენს.

ციხეს თავისი კანონები აქვს და ისინი ყველამ უნდა დაიცვას. ნიკა, რომელსაც აქვს ავტორიტეტი, მუდმივად სხვების დაკვირვების ქვეშაა. მან შეცდომა არ უნდა დაუშვას, რადგან, ერთხელ თუ დაკარგა გავლენის ძალა, თავიდან მოპოვება შეუძლებელია.

ალბერ კამიუ – „სიზიფეს მითში“ საუბრობს სიზიფეს დამოკიდებულებაზე ღმერთებთან. მისგან განსხვავებით, ნიკა ებრძვის ბედისწერას, დანესებული ცხოვრების ნორმებს. არ ნებდება და დაუოკებელი სურვილი აქვს, შეინარჩუნოს არჩევანის თავისუფლება.

ლევან აკონის – „და ჩვენ ვიცეკვეთ“, 2019 წლის შვედურ-ქართული ფილმია ახალგაზრდა მოცეკვავეზე, მერაბზე. მასში მოვლენები საქართველოს მნიშვნელოვანი, უნიკალური კულტურული მემკვიდრეობის – ქართული ცეკვის გარშემო ვითარდება.

რეჟისორი ქართული წარმოშობის, შვედეთში გაზრდილი ხელოვანია. მისი კავშირი ქართულ ფესვებთან უდავოა, ისევე, როგორც მისი ევროპული ხედვები და პიროვნული განვითარების დასავლური სივრცე. სცენარი, გადაწყვეტის ხერხები და კინოს სხვა მრავალი კომპონენტი, ნათელს ხდიან, რომ „და ჩვენ ვიცეკვეთ“, როგორც პროდუქტი, შექმნილია ევროპული სტანდარტებითა და ხარისხით, თან არ კარგავს კავშირს ქართულ საზრისებსა და ფესვებთან.

ფედერიკო ფელინის აზრით, კინო არა მხოლოდ ემპირიული დაკვირვების საშუალება და რეალობის ასახვაა, არამედ აზროვნების შეცვლისა და ახალი სტრატეგიის შემუშავების „პროგოცირების“ შესაძლებლობაც. ხელოვნე-

¹ დარასელია ბ. ფოლკლორული „სიზმარი“, როგორც ბავშვობის დასასრული, 16 დეკემბერი, 2021, <https://cinexpress.ge/2021/12/16/watchers2/>

ბას, ამ შემთხვევაში ცეკვას, შეუძლია სტერეოტიპების გარღვევა და მასთან ურთიერთქმედების პროცესში, იდეებით გამდიდრებული პირი, რეალობასთან დამოკიდებულებაში, ახალ ფორმებს აყალიბებს. მას შეუძლია რეალობის ობიექტები, ან, თუნდაც მოვლენები, განსხვავებული პოზიციიდან დაინახოს, აღმოაჩინოს ახალი, გაუჩნდეს ახალი დამოკიდებულება უკვე ცნობილის და ფართოდ დამკვიდრებულის მიმართ. შედეგად, ადამიანის სოციალური და კულტურული გამოცდილება ფართოვდება, რაც თავისთავად აისახება კულტურის განვითარებაში. „და ჩვენ ვიცეკვეთ“ არის ქართული კულტურის არსისა და გლობალური სივრცის კონტექსტში მისი ჩართულობის კვლევა.

კრიტიკოსი გურამ ასათიანი, წიგნში, „სათავეებთან“, იკვლევს ეროვნული ფსიქოლოგისა და ესთეტიკური ბუნების სიღრმეებს, რომელთაც არსებითი მნიშვნელობა აქვთ საქართველოს თვითშემცნებისთვის: „ბევრი რამ უნდა ვისწავლოთ, ბევრი რამ უნდა გადმოვიდოთ მათგან, ვინც ჩვენზე წინ წავიდა ცივილიზაციის თანამედროვე გზაზე – სიბეჭითეც, მომჭირნეობაც, გამჭრიახობაც, ყაირათიც, მაგრამ ისე, რომ სხვის ორეულად არ ვიქცეთ, ისე რომ ჩვენი არსი არ შეიძლალოს – არამხოლოდ გარეგანი იერი, არამედ უწინარეს ყოვლისა, არსი ბუნებისა, შინაგანი კონსტიტუცია“.¹

„და ჩვენ ვიცეკვეთ“ სწორედ ის ვიზუალური კვლევითი „ნაშრომია“, რომელიც ირიბად გვთავაზობს გარკვეულ სტრატეგიებს, რა მიმართულებით უნდა განვითარდეს კულტურა, რეფლექსის შედეგად.

ფილმში ნაჩვენებია სირთულეები, რომლებიც შესაძლოა, თანმდევი იყოს ახალგაზრდა კაცისთვის. დასანყისშვე ვხვდებით მოცეკვავეს ბათუმიდან, რომელიც აჭარულ ცეკვაში იკავებს მერაბის ადგილს და სწორედ აქ იწყება ორი მთავარი გმირის ურთიერთობა, ლტოლვა მათ შორის და კონფლიქტი, მიუღებლობა, ჩაკეტილობა საზოგადოების მხრიდან.

„და ჩვენ ვიცეკვეთ“ მერაბთან ერთად, ორი ახალგაზრდა კაცის შესახებაა. მერაბს უნდა და ურჩევნია იყოს ის, ვინც არის, იმის მიუხედავად, რომ იცის, საზოგადოება მის დასჯას შეეცდება. მეორე – მერაბის ძმა დავითია (მსახიობი გიორგი წერეთელი). ტიპური ახალგაზრდა, განსხვავებული ადამიანების მიუღებლობითა და გარემოს გავლენის ძალის მორჩილი, სანამ საქმე ძმისა და ოჯახის დაცვამდე არ მიდის. ჩაგრულის დაცვაც ქართული ტრადიცია იყო, ოჯახის წევრისთვის თავგანწირვაც. დავითი მთავარ მცველად და მთავარ პროტაგონისტად იქცევა და მთავარი ტვირთის საკუთარ თავზე მიმღებ პერსონად. მესამე ცენტრალური პერსონაჟი „კონფორმისტი“, ქარიზმატული და მაგიურ ღიმილიანი ირაკლია (მსახიობი ბაჩი ვალიშვილი). ასეთი ადამიანების არსებობა, ალბათ, ყველაზე სევდიანი და დრამატულია ფილმშიც და რეალობაშიც. საზოგადოების გავლენებსა და მოთხოვნებთან დაპირისპირების უნარის არქონა აქცევს ირაკლის ლალი, თამამი, საყურიანი ახალგაზრდისგან საკუთარი თავით შეშინებულ, მოწესრიგებულ და, ცალყბად მომღიმარე ადამიანად, ყველა ღილზე შეკრული პერანგით.

¹ ასათიანი გ., სათავეებთან, თბ., 1983

ფილმის ფინალურ სცენაში, მერაბი ქასთინგზე გადის. ერთ-ერთ ილეთს წარუმატებლად ასრულებს და ეცემა, უიურის წევრები ეუბნებიან, რომ შეუძლია ცეკვა შეწყვიტოს, თუმცა ის გაჩერებას არ აპირებს. ასეთი სცენა ფილმში ადრეც გათამაშდა, თუმცა მაშინ მერაბი დაემორჩილა ბრძანებას. ახლა კი, აღარ დანებდება. გადაწყვეტს, ბოლომდე იცეკვოს, როგორც უნდა და იმპროვიზებას იწყებს.

ხისტი და ენერგიული ილეთები და მოძრაობები, რითაც ტრადიციულ მოტივებს გადაათამაშებს, ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორიც ყველაფერი სხვა, რაც მანამდე ვიხილეთ და მერაბმა განიცადა. გამოღვიძება, ახლებური სიყვარულით აღტაცება, იმედი, იმედგაცრუება, სასოწარკვეთა – თითოეული ყურადსალები ნიუანსი, სწორედ სხეულისა და კამერის მოძრაობის ტანდემმა უნდა შეაჯამოს, გარდაქმნას და გადალახოს. სანაცვლოდ, „და ჩვენ ვიცევ-ვეთ“ ამ ყველაფერთან საზოგადოების მხრიდან დაუკავშირებელ, მასზე თავ-სმოხვეულ იდეოლოგიურ ფორმულას აჩვენებს. გამბედაობა, თვითგამოხატვა და გათავისუფლება, ცხადჰყოფენ ამ ფორმულის სიცარიელესა და ჩაკეტილ წრეს, რომელსაც ის ქმნის. მოძრაობები, რომლებითაც მერაბი თავის შინაგან მდგომარებას, განცდებს გამოხატავს, არაფერს ნიშნავს იმის გარდა, რასაც ნიშნავს. გამბედაობა გამბედაობას ადასტურებს. განთავისუფლება იმისთვისაა საჭირო, რომ ითქვას, მერაბი განთავისუფლდა. ფილმს ხსნის მხოლოდ ეს გზა და რეცეპტი აქვს.

ფინალური ცეკვის დროს, კონსერვატორულ და დოგმებით მაცხოვრებელი სოციუმის საჩვენებლად, კამერა გადადის უიურის წევრებზე, რომელთა უმეტესობაც დარბაზს ტოვებს და აცხადებს, რომ რასაც მერაბი აკეთებს, ქართული ცეკვისთვის მიუღებელია. ამ გარემოში გმირი მსხვერპლი ხდება და ეს ერთგვარი ფარია, მისი ლეგიტიმაციის გარანტია.

პერსონაჟები მონოლოგებით განმარტავენ, რას აკეთებენ და, რისთვის. ფილმის დინამიკა ვერბალური სიცხადის საზღვრებში ემწყვდევა. „და ჩვენ ვიცევ-ვეთ“ სიყვარულზეა, იმედგაცრუებაზე, მეგობრობასა და პროფესიის ერთგულებაზე. საერთოდ, ერთგულებაზე და თანადგომაზე.

ფილმის თვალსაჩინო მხატვრული მიგნება და არასტანდარტული მეტა-ფორა შესარჩევ ტურში მერაბის ცეკვაა. ცეკვავს კინტაურს, რომელშიც მისი კერძის, ვახტანგ ჭაბუკიანის მოძრაობების ინტერპრეტაციას ახდენს. ქართული ცეკვის ბრწყინვალება მისთვის სწორედ ჭაბუკიანია, მისი მეამბოხე სული. ნამდვილი ტრადიციაა ჭაბუკიანის პოსტერები კედელზე და ძველი ვიდეო ჩანაწერები, მაგრამ ქორეოგრაფები, რომლებიც ახალგაზრდა კაცის ცეკვას აფასებენ, ვერც კი სცნობენ შთაგონების წყაროს და ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიულ ილეთებს.

ფილმში ქართული პოლიფონია და ცეკვა წარმოდგენილია, როგორც ყოველდღიური ცხოვრების ნაწილი და, საკომუნიკაციო ენა.

„აკინის ფილმი – ეს არის ტიპური ისტორია, რომელიც კონსერვატიულ გარემოში მუდამ მეორდება. ასეთ გარემოში სწორედ ბარიერების გადალახვით აღწევენ სიმტკიცეს და საკუთარ თავთან ჰარმონიას. რეჟისორი ახერ-

ხებს, რომ ეს ერთი შეხედვით ნაცნობი ისტორია მომნუსხველად ავთენტურად აქციოს. მერაბის მდგომარეობა გამოხატავს სიღარიბით დაზარალებულ საზოგადოებაზე რელიგიური, პოსტსაბჭოთა ზეგავლენის გარდაუვალობას, რომელსაც თან ახლავს პრევერსიული ტოქსიკური მასკულანობა, რომელიც ყველგან აღწევს. მეორე მხრივ კი, ვხედავთ პროგრესისადმი სწრაფვას, განსაკუთრებით ახალგაზრდებში, რომლებიც უფრო ღია და ლიბერალური ცხოვრებისკენ მიიღითვიან. ფილმის ყველა სცენა ამ შინაგან ბრძოლას მძაფრად და ემოციურად გამოხატავს".¹

ვაჟა-ფშაველა წერილში „რა არის თავისუფლება“, აღნიშნავს: „თავისუფლება ცოცხლებისთვისაა ხელსაყრელი და არა მკვდრებისთვის. იგი გამოიხატება ადამიანის ნდომა-მისწრაფებაში; თავისუფლება მოქმედებაა, განხორციელებაა ნებისა, აზრისა, გრძნობისა და არა განსვენება, უქმად ყოფნა. თავისუფლება პიროვნებისა და ერისა ერთიერთმანეთთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული. სადაც არაა პიროვნება თავისუფლალი, იქ ერი დამონებულია და დამონებულ ერში, რა თქმა უნდა, პიროვნებაც მონაა, უთავისუფლო, სხვის ხელში სათამაშო ნივთი“.²

თავისუფლალი ადამიანი ნებისმიერ გარემოში შეიძლება განთავისუფლდეს და ნებისმიერ ვითარებაში იყოს, ან იბრძოლოს თავისუფლებისთვის. ისწრაფვოდეს იმისკენ, რაც კაცობრიობის მთავარი მიზანი და ცხოვრების არსის მთავარი პოსტულატია. საზოგადოება, გარემო, ეპოქა, ადამიანების მიერ დაწესებული შეზღუდვები, ჩარჩოები, დოგმები, პირველ რიგში, პიროვნების და შემდეგ, მთლიანად საზოგადოების განვითარებას, სრულფასოვნების მიღწევის ნებისმიერ მცდელობას უშლიან ხელს, წინ ეღობებიან.

ქართული ხელოვნება, ქართული კინო ყოველთვის, თვით ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებშიც კი, ყველა საშუალებით, შეძლებისდაგვარად ცდილობდა, განემტკიცებინა თავისუფლების, დემოკრატიისა და სამართლიანობის იდეა და ყველაფერზე უპირატესად ეღიარებინა, რადგან თვითონ ქვეყანა და საზოგადოება იყო თავისუფლების სურვილით მუდამ ატაცებული და შესყრბილი.

ამავე დროს, იგივე საზოგადოება, იგივე ხელოვნება, იგივე კინო, საპირისპიროს ამტკიცებდა და ქართველ ერსაც ორ პარალელურ გარემოში უხდებოდა და დღესაც უწევს ცხოვრება.

დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ სოციუმისა და კულტურის ორ საპირისპირო „ძალას“ შორის წინააღმდეგობა სოციალური „ცენტურით“, ეკონომიკური პრობლემებითა შეცვლილი. თავისუფლების ცნებაც თითქოს შეცვლილია და წინააღმდეგობა ოპონენტ „ბანაკებს“ შორის ცრუ ფასეულობების, ფსევდო ტრადიციების მცველთა „მორალსა“ და ეროვნული იდენტობის ნამ-

¹ ახალაია ლ., რეცენზია „ლონდონ ეკონომიკმა“ გამოაქვეყნა, <https://1tv.ge/news/filmis-da-shemdeg-chven-vicekvet-�ეცენზია-გამოცემა-ლონდონ-ეკონომიკმა-გამოაქვეყნა/15.10.2019>

² ვაჟა-ფშაველა, რა არის თავისუფლება, <https://poetry.ge/poets/vazha-pshavela/essay/28-რა-არის-ტავისუფლება>

დვილ მატარებელთა და გამომხატველთა, თავისუფლების იდეით მცხოვრებ-თა „დაპირისპირებით“ გრძელდება.

მოხსენებაში მოკლედ განხილულ და დახასიათებულ ფილმებში, საზოგა-დოებაში დღეს, XXI საუკუნის პირველ ოცნლეულში მიმდინარე პროცესები სწორედ ზემოხსენებულ ჭრილშია ასახული. მთავარი გმირები ის ახალგაზ-რდები არიან, რომლებიც, სხვადასხვა გარემოსა და მიზიზით, იზოლირებული, ჩაკეტილები არიან, მაგრამ ადამიანური არსებობის უმთავრეს იდეებს ატარე-ბენ, რომლებიც ანტიკური ტრაგედიის „კანონების“ მიხედვით, გმირებად მას შემდეგ იქცევიან, როდესაც მოქმედებას იწყებენ, როდესაც უპირისპირდებიან „ღმერთების ნებას“ და მორალურად და ზნეობრივად იმარჯვებენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი გ, სათავეებთან, თბილისი, 1983;
2. ახალაია ლ., რეცენზია – გამოქვეყნებულია „ლონდონ ეკონომიკის“ მიერ <https://1tv.ge/news/filmis-da-shemdeg-chven-vicekvet-recenzia-gamocema-london-ekonomikma-gamoaqveyna>
3. დარასელია ბ. ფოლკლორული „სიზმარი“, როგორც ბავშვობის დასასრული, 16 დეკემბერი, 2021, <https://cinexpress.ge/2021/12/16/watchers2/>
4. ვაჟა-ფშაველა, რა არის თავისუფლება, <https://poetry.ge/poets/vazha-pshavela/essay/28-ra-aris-tavisufleba>
5. ნინია კავაბაძე, თბილისი. <https://jam-news.net/ge/bolo-10-wlis-10-sauketeso-qartuli-filmi-mattvis-visac-ainteresebs-ra-khdeba-tanamedrove-qartul-kinoshi/29.01.2021>

ნინო ქავთარაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

**ესანსიაციისა და ექსპლუატაციის ზღვარზე
ფეხინისტური თაორიენაბის გავლენა თანამედროვე ქართულ აინოში**

„ქალებად არ იბადებიან, ქალები ხდებიან“- ამ ფრაზას ფილოსოფოსი სიმონ დე ბოვუარი 1949 წელს დაწერს მაგნუმ ოპუსში, „ფემინისტების ბიბლიად“ წოდებულ „მეორე სქესში“. წიგნი ფემინიზმის მეორე ტალღის ათვლის წერტილი გახდა და ფრანგი ავტორი მაგისტრალურ და, მე ვიტყოდი, ეგზისტენციალურ კითხვას სვამს ფემინისტურ თეორიაში: რას ნიშნავს ქალად ყოფნა? დე ბოვუარი ერთ-ერთი პირველი იყო ვინც ფემინისტურ დღის წესრიგში გენდერის ცნება შემოიტანა, რის შემდეგაც ქალად ყოფნა სქესის სახით არ-სებულ ჩარჩოს გასცდა და სოციალურად კონსტრუირებულ მოცემულობად იქცა, რომელსაც ისტორიულ-კულტურული გარემო პირობები აყალიბებენ. ფემინისტი ფილოსოფოსი აკრიტიკებს ქალის სოციალურ როლებსა და საზოგადოებაში დამკვიდრებულ მოდელებს ეკონომიკურ, პოლიტიკურ სექსუალურ თუ კულტურულ დისკურსში. (De Beauvoir, 1956) კულტურის ისტორიას თუ გადაეხედავთ, პატრიარქალური სამყარო ბიოლოგიურ განსხვავებას იერარქიული საზოგადოების შესაქმნელად იყენებდა, „გენდერის დაბადებით“ ფემინისტურმა თეორიებმა ეს ყოველივე ძირებულად შეარყიეს.

თუმცა, სანამ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში „მეორე სქესი“ შეიქმნებოდა და ქალები საკუთარ „ყოფნა-არყოფნაზე“ ახლებური პერსპექტივით დაიწყებდნენ ფიქრს, ფემინისტურმა მოძრაობამ დიდი და რთული გზა განვლო.

ფემინიზმი, როგორც მოვლენა XIX საუკუნის მიწურულს დაიბადა. სუფრაჟისტების მოძრაობა ქალთა საარჩევნო ხმის უფლებისთვის იბრძოდა. 1850 წელს დაწყებული პროცესი, 1920 წელს ქალების გამარჯვებით დასრულდა! სუფრაჟისტების შემდეგ არაერთმა პოლიტიკურმა თუ საზოგადო მოღვაწემ სცადა ქალთა ეკონომიკური, პოლიტიკური თუ სოციალური ემანსიაცია, იქნებოდა ეს ავგუსტ ბებელი, კლარა ცეტკინი თუ ალექსანდრა კოლონტია. დღევანდელი პერსპექტივიდანაც კი, ქალის სექსუალური თავისუფლების ანალიზის თვალსაზრისით, პირველი საპჭოთა ელჩი ქალის- კოლონტაის რევოლუციური იდეები შოკისმომგვრელია. ის თვლიდა, რომ სექსი არც ცოდვაა და არც სამარცხვინო რამ, არამედ – ადამიანური ურთიერთობის უმაღლესი ფორმა. ამასთან, იგი სექსუალური ექსპერიმენტების მომხრე იყო. რევოლუციონერი ბოლშევიკი ქალებს მოიაზრებდა არა როგორც ობიექტებს, არამედ როგორც -პოლიტიკურ სუბიექტებს, რომელთა გადაწყვეტილებებსა და ქმედებებზეც იყო დამოკიდებული ქვეყნის კულტურული რევოლუციის ბედი და საკუთარი მდგომარეობა საზოგადოებაში. (საბედაშვილი თ. 2006:39) კოლონ-

ტაის იდეების კინემატოგრაფიულ გამოხატულებად გვევლინება აპრაამ რომის ფილმი „მეშჩანსკაიას სამი“ („სამთა სიყვარული“ 1927). ქალების მოჩვენებითი ემანსიპაცია და „ახალი ქალის“ შექმნა ეკრანზე, ისევ და ისევ საბჭოთა ბოლშევიკური იდეოლოგიის განმტკიცებას ემსახურებოდა, ამ უკანასკნელმა ქალი ჩამოაყალიბა სამუშაო ძალად, რომელიც მამაკაცს ტოლს არ უდებდა საშინაო თუ საგარეო შრომაში.

საბჭოთა რევოლუციური კინოსგან განსხვავებით, დასავლელი თეორეტიკოსები და კინომცოდნები ცდილობდნენ 1920-იანი წლების ფილმებში ქალი პერსონაჟები სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური უთანასწორობის პერსპექტივიდან გაეანალიზებინათ. დევიდ გრიფიტის ფილმში „ქარიშხლის ობლები“ (1921) ლილიან გიშის უსინათლო პერსონაჟი, ომგამოვლილი ამერიკელი ქალებისთვის ემპათიისა და იდენტიფიკაციის ობიექტს წარმოადგენდა. ობიექტს და არა სუბიექტს, რადგან კამერის უკან მამაკაცი და მისი მზერა იდგა (ლორა მალვი). უსინათლო ქალ პერსონაჟს ვხვდებით ჩარლი ჩაპლინის ფილმში „დიდი ქალაქის ჩირალდნები“ (1931). მოგვიანებით, ფემინისტი კრიტიკოსები, უხმო კინოს კვლევისას აღნიშნავენ, რომ ფილმებში უსინათლო ქალების გამოჩენა სიმპტომატურია: ისინი არა მხოლოდ უსუსურ პერსონაჟებს განასახიერებენ, არამედ მათ რეჟისორი, კინოკამერა, პატრიარქალური კულტურა ართმევს მთავარს- ყურების, დანახვის უფლებას. აქ ორმაგი ფაქტორი მოქმედებს: ქალი ეკრანზე მამაკაცის მზერის ქვეშ არის მოქცეული და როცა პერსონაჟი ბრმაა, თვალთვალის, ვუაიერიზმის ვნება მატულობს. უხმო კინოში, სადაც ხმა საერთოდ არ არის, ვიზუალური რიგი კი ორმაგად ძლიერია, ნარატივი, მონტაჟი, დრამატურგია აგებულია მთლიანად გამოსახულებაზე, ქალი გმირებისთვის ხედვის უფლების წართმევას ვიზიონერიზმის პრობლემასთან მივყავართ.

ინგლისელი ფემინისტი, კინოს თეორეტიკოსი და მკვლევარი ლორა მალვი ფუნდამენტურ ნაშრომში „ვიზუალური სიამოვნება და ნარატიული კინემატოგრაფი“ (1975) სწორედ ყურების, თვალთვალის, ვუაიერიზმის პრივილეგიასა და დომინანტურ ფუნქციას აღნიშნავს, ამ ყოველივეს – კინოს მთავარ იდეას უკავშირებს. მალვიმ წამოჭრა კინოში სექსუალური სიამოვნების საკითხი. თუ ფრონდი, როგორც ფსიქოანალიზის ფუძემდებელი ამბობს, რომ ქალების შესახებ ნარატივებს მამაკაცთა ფანტაზიები განსაზღვრავს, რომლებიც ოიდიპალურ კასტრაციის შიშში იღებს სათავეს, ფემინისტი თეორეტიკოსი ქალს და კაცს ერთმანეთისგან მიჯნავს, როგორც „იმიჯს“-სურათს და „მომზირალს“. კინემატოგრაფი მისთვის სტრუქტურირებული ინდუსტრიაა, სადაც კაცები დომინირებენ და მათი სურვილების გამოხატულებად სკოპოფილია გვევლინება, სადაც „მამაკაცს სურს მზერით დაიპყროს ქალი, რა დროსაც კინოპარატი და კამერის მიღმა მყოფი კაცი ქალებისკენ ორი ტიპის მზერას მიმართავს: სადისტურ ვუაიერისტულსა და ფეტიშისტურ-სკოპოფილურს“ (Mulvey, 1975).

ცხადია, ფემინიზმისა და კინემატოგრაფის ურთიერთკავშირი, ამ ორი მოვლენის არსებობის მანძილზე სიმულტანურ რეჟიმში არ დაწყებულა. XX

საუკუნის მეორე ნახევრიდან მთელი რიგი ფემინისტი ავტორების ნაშრომებში ქალისა და მამაკაცის ვიზუალური რეპრეზენტირების ანალიზისას სულ უფრო ხშირად მოიხმობდნენ კინოს. საწყის ეტაპზე ეს ანალიზი მხოლოდ ჰოლივუდის კლასიკურ ფილმებს ეხებოდა, მოგვიანებით დღის წესრიგში დადგა უან-რული კინო, მეინსტრომენტი ნაწარმი, სერიალები... კონსუმერულ საზოგადოებაში წარმოქმნილ გენდერულ არტეფაქტებსა თუ სახე-ხატებს ხშირად საავ-ტორო კინოს კონტექსტში მიმოიხილავდნენ (პირკოკი, ბუნუელი). მკვლევრები მიხვდნენ, რომ ფემინისტური თეორიებით ფილმების გაანალიზება ზუსტად ისევე შეიძლებოდა, როგორც მანამდე ალთუზერის, სისიურისა და ლაკანის „მემარცხენე ტრიუმვირატის“ პერსპექტივიდან ხდებოდა. სოციოლოგია, სტრუქტურალიზმი და სემიოტიკა, როგორც ფილმის აღქმისა და ანალიზის ძირითადი ინსტრუმენტები, წარმატებით „ჩაანაცვლეს“, თუმცა, კიდეც გააერთიანეს ფემინისტურმა თეორიებმა. ავტორები, ათწლეულების განმავლობაში, ფილმებზე მსჯელობისას აქტიურად იყენებდნენ ფსიქოანალიზს, როგორც დომინანტურ პარადიგმას.

ფრონტის ფსიქოანალიტიკურმა თეორიამ პიროვნების ცენტრში მოაქცია ბიოლოგიური სქესი. მან პირველმა ახსნა პიროვნების სქესობრივი იდენტიფი-კაციისა თუ სქესობრივი სხვაობების ჩამოყალიბების პროცესი. გენდერული იდენტობებისა და საზოგადოებაში გენდერული როლების კვლევისას ფრონტი ოდიპოსის კომპლექსთან მიღის, მის საპირზონედ ფემინისტმა თეორეტიკო-სებმა ერთგვარი „ანტიოდიპოსის“ თეორია შექმნეს (ამ უკანასკნელის ყველაზე მკაფიო გამოხატულებად პედრო ალმოდოვარის კინო გვევლინება). ანტიკური მითის ფსიქოანალიტიკური ინტერპრეტაციის გარდა, ფემინისტების მხრიდან ფრონტის კრიტიკის საგანი ქალისა და ქალურობის ფენომენის მისეული გაგება გახდა. ფემინისტები თვლიდნენ, რომ ფრონტის დამოკიდებულებათა მთელი კასკადი ქალების მიმართ ვიქტორიანული ეპოქის შეხედულებების ასახვა იყო და სხვა არაფერი. ყველაზე მძაფრი კრიტიკა „პენისის შურის“ ფრონტისეულმა თეორიამ დაიმსახურა. ამერიკელი ფემინისტი ფსიქოანალიტიკოსი კლარა ტომფსონი წერდა, რომ შესაძლოა გოგონებს შურდეთ ბიჭების, მაგრამ ეს შური ქალების ბიოლოგიური არასრულფასოვნებით კი არა, არამედ იმ პრივილეგიებით არის გამოწვეული, რომლითაც პატრიარქალურ კულტურაში სარგებლობენ მამაკაცები. (Garnder , 2006 :53)

ფრონტისგან განსხვავებით, მისი „მემკვიდრე“ ლაკანისთვის გენდერი სოციალური კონსტრუქტია და მის ჩამოყალიბებაში ოდიპოსის კომპლექსი არსებით როლს თამაშობს. მიუხედავად იმისა, რომ უაკ ლაკანის თეორია კლასიკური ფსიქოანალიზის ინტერპრეტაციას წარმოადგენს და ფრონტის პერსონა ამოსავალი წერტილია, მასთან გენდერი ვერ აიხსნება მხოლოდ ბიოლოგიური ტერმინებით. ლაკანი ამ ყოველივეს რადიკალურ მოდიფიკაციას ახდენს ნაშრომში „ფალოსის მნიშვნელობა“: „მაშინ როცა დედა სურვილის ობიექტად (Object of desire) გადაიქცევა, ჩვილი განიცდის დედის დაკარგვით გამოწვეულ დანაკლისს, რომელსაც მამა უნაცვლებს ენით“ (Lacan, 1982:15) ენა

ხდება ლაკანის ფსიქოანალიტიკური თეორიის ქვაუთხედი და ავტორს შემო-აქვს აღმნიშვნელის (Signifier) და აღსანიშნის (Signified) ცნებები.

სწორედ ენას მიიჩნევს გენდერული იდენტობის ჩამოყალიბების პროცესში მთავარ ხელისშემსლელ ფაქტორად ფრანგი მწერალი და ლესბოსური ფე-მინიზმის თეორეტიკოსი მონიკ ვიტიგი. „ენა რეალობით ბოჭავს სოციალურ სხეულს“ ვიტიგის ეს სიტყვები სრულად გამოხატავს 1960-იან წლებში ჩამოყალიბებულ მის თეორიულ მოძღვრებას. ვიტიგი გენდერის, როგორც სოციალური კონსტრუქტის ანალიზს გვთავაზობს სტრუქტურალისტურ და რიგ შემთხვევებში სემიოტიკურ ჭრილშიც. ის სვამს კითხვას: თუ როდის ხდება ადამიანი გენერირებული სუბიექტი? მის თეორიულ ნაშრომებში მთავარი აქ-ცენტი ჰეტერონორმატიულობის კონსტრუირებული გენდერული როლებისა და ენაში პატრიარქალური გამოვლინებების კრიტიკაზე კეთდება. ფრანგი ფე-მინისტრის თქმით: „ქალები მეტყველების საშუალებით შორდებიან გენდერს, შესაძლოა მივიჩნიოთ, რომ სოციალური სახეები ნილბავს ან ამახინჯებს წინა-რე ონტოლოგიურ რეალობას, რომელიც გულისხმობს სქესით მარკირებამდე არსებულ თანაბარ შესაძლებლობებს ყველასთვის, რომ ენა სუბიექტურობის გასამტკიცებლად გამოიყენონ“ (ბატლერი, 2017:59)

ამერიკელი პოსტსტრუქტურალისტი ფილოსოფოსი ჯუდით ბატლერი წიგნში – „გენდერზე მჟოთვა: ფემინიზმი და იდენტობის სუბვერსია“ წერს, რომ: ფუკოს გენერალოგიურმა კრიტიკამ შესაძლებელი გახადა ლაკანური და ნეო-ლაკანური თეორიების გაკრიტიკება, რომლებიც სექსუალობის კულტუ-რულად მარგინალურ ფორმებს – კულტურულად ჩაუწვდომლად წარმოაჩენ-დნენ. ის თვლიდა, რომ გენდერი, როგორც ქალისა და კაცის განსხვავება და გენდერული იდენტობა, „ნამდვილი“ კი არ არის, არამედ პატრიარქალური და ჰეტეროსექსისტული დისკურსის კონსტრუქტია.

ამერიკელი ნენსი ჩოდოროუ, სოციალური ფემინიზმის ერთ-ერთი ფუ-ძემდებელი, ფრონდისეულ თეორიას ავითარებს ფემინისტურ ტექსტებში, მა-შინ როცა ფრანგი ფემინისტი ფილოსოფოსები ლუსი ირიგარე და იულია კრისტევა ლაკანისეული რეინტერპრეტაციის გავლენის ქვეშ არიან. ისინი აქ-ცენტს აკეთებენ პრეონდიპალურ ფაზაზე, სადაც ძირითადი მზრუნველის რო-ლი ქალს, დედას ენიჭება. ფემინისტი ფსიქოანალიტიკოსების თეორიულ ნაშ-რომებში ქალისა და მამაკაცის გენდერული იდენტობების კონსტრუირებისას დედის ფიგურა ცენტრალური ხდება, სწორედ ამიტომ გოგონა დედისგან არასდროს გაიმიჯნება და შვილის გენდერული იდენტობის ფორმირებაც მი-სით იწყება. (Gardner, 2006)

კულტურასა და სოციუმში მასკულინური და ფემინური სივრცეების ანა-ლიზისას „მარადიული დიქოტომიის“ ამგვარ სქემატურ მოცემულობას ვან-ყდებით: მასობრივი კულტურა = გართობა + ფემინურობა; მაღალი კულტურა = ხელოვნება + მასკულინობა (ასათიანი, 2006).

მნიშვნელოვანია, რომ ფემინისტური თეორიებით კინემატოგრაფის ანა-ლიზისას ცენტრალური ადგილი ეთმობა მაყურებლის ფენომენს. ფილმის ყუ-რებისას ადამიანი ორი ტიპის სიამოვნებას განიცდის : სკოპოფილურს და

ნარცისულს (ფროიდი) პირველი ჭვრეტით, სხვისი თვალთვალით მიღებული სიამოვნებაა და ეს უკანასკნელი კინოში ალფრედ ჰიჩკოკმა დაამკვიდრა ვუა-იერიზმის სახით; მეორე კი, თვითიდენტიფიცირებისგან მიღებული – კინოს ყურების პროცესში. აქ უკვე ასპარეზზე ლაკანი შემოდის მისი ცნობილი „სარკის სტადიით“, რომელიც წარმოსახვითი წესრიგის შემადგენელი ფაზაა და თუ ამ თეორიას კინოში გადმოვიტანთ, ფილმის ყურების პროცესში ეკრანი გახდება სარკის ალტერნატივა, სადაც მაყურებელი ფილმის გმირში არეკ-ლილ „იდეალურ მეს“ ამოიცნობს.

ფემინისტურმა თეორიებმა კინოში მაგისტრალური კითხვა დასვეს: როგორია მამაკაცის თვალით დანახული ქალი? და როგორია ქალის მიერ შექმნილი ე.ნ. ქალების კინო? სწორედ ამიტომ, ნლებთან ერთად, სხვა პერსპექტივით გადაიხედა ისეთი თეორიები და ცნებები, როგორებიცაა: ვუაიერიზმი, სკოპოფილია, ფეტიშიზმი და ნარცისიზმი.კინოს ფემინისტი ავტორები: უერმენ დელაკი, ანიეს ვარდა, ჩანტალ აკერმანი, სალი პოტერი, ჯეინ კემპიონი – თავიანთ ფილმებში ცდილობენ სწორედ ამ „მამაკაცური მზერისგან“ თავისუფალი ქალების რეპრეზენტირებას, ან, პირიქით, „მამაკაცური მზერის“ კრიტიკას. ლორა მალვი ფილმებში ქალი პერსონაჟის მიმართ სამი ტიპის მზერაზე საუბრობს: კამერის, მამაკაცი გმირისა და მაყურებლის. ეს უკანასკნელი კი, თავს მოთვალთვალე მასკულინური კამერის მზერასთან აიგივებს. (Mulvey, 1975)

პატრიარქალური კულტურის კლასიკურ სქემაში მამაკაცი ცენტრია, ვერტიკალი, ხოლო ქალი დაფარული და „უხილავი პერიფერია“. ეროვნულ კინემატოგრაფში ქალების სელა „ნაპირიდან ცენტრისკენ“ უახლესი ქართული კინოს მაგალითზე მნიშვნელოვან პროცესად გვევლინება. თუ კინომემკვიდრეობის საბჭოთა გამოცდილებას გავაანალიზებთ მეოცე საუკუნის კონტექსტში, დავინახავთ, რომ ისტორიულ-ქრონოლოგიური ჩარჩო ქართულ კინოს ყოველთვის არსებული რეჟიმის, იდეოლოგიის „მსხვერპლად“ აქცევდა. სადაც, მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისების სახით გამოდიოდნენ ქალი ავტორები ასპარეზზე და ე.ნ. „ქალური პერსეპტივიდან“ ცდილობდნენ რეალობის მხატვრულ კონსტრუქტორებას. ასეთი იყო 1920-იან წლებში მოღვაწე პირველი ქართველი ქალი რეჟისორი ნუცა ღოღობერიძე და ასეთია მისი შვილი, ქართული კინოს კლასიკოსი ლანა ღოღობერიძე. ის 1960-იან წლების საავტორო კინოში პირველი ინტერესდება ქალის თემით, მისი სოციალური ფუნქციით, გენდერული იდენტობის ანალიზით.

სიმპტომატურა, რომ 1920-იანი წლების ქართულ კინოში ქალის სახელი პროცენტულად ყველაზე მეტ ფილმს ჰქვია, ეს ცხადია „საბჭოთა ფემინიზმის“ გამოვლინებად ვერ ჩაითვლება, უფრო მეტიც აქ „პოზიტიურ დისკრიმინაციასთანაც“ კი გვაქვს საქმე. მამაკაცური მზერის ქვეშ „მომწყვდეული“ ქალები სხვადასხვა ათწლეულში იდეოლოგიასაც გამოხატავდნენ და რეჟისორთა მხრიდან ერთგვარი ობიექტივაციის მსხვერპლნიც ხდებოდნენ. „ქრისტინეს“(1917) შემდეგ 1920-იან წლების პირველ ნახევარში მრავლად ვხვდებით ქალი პროტაგონისტებით გადაღებულ ფილმებს, („არსენა ყაჩა-

ლი“ (1923) „მამის მკვლელი“ (1923) „სამი სიცოცხლე“ (1925) „ვინ არის დამნაშავე“ (1925) „ნათელა“ (1926)...)) სადაც ქალები არაქართველი ავტორების (ვლა-დიმერ ბარსკი, ივანე პერესტიანი, ამო ბეკ-ნაზაროვი) ორიენტალისტური მზე-რის ქვეშ ექცევიან. ეგზოტიზაციის რომანტიულ საბურველში გახვეული ფე-მინური პერსონაჟები ჩაგრული, უსუსური, უუფლებო, ცარისტული იმპერიის-გან პატივაყრილი ქალის სახე-ხატს ქმნიდნენ.

საბჭოთა იდეოლოგიის ცვლასთან ერთად, ქართულ კინოში ქალის ეკრა-ნული სახეებიც იცვლება. „პოსტსტალინურმა“ ლიბერალიზაციამ 1960-იანი წლების ფილმებში ახალი გმირები და თემები მოიტანა. მეტაფორულ-იგაუური კინოს ვიზუალურ ჩარჩოში, ფილმებში ერთგვარი არქეტიპების ფორმირება იწყება. ამის ყველაზე ნიმანდობლივი და მკაფიო გამოხატულება თენგიზ აბუ-ლაძის კინოტრილოგიაა, რომელშიც კეთილისა და ბოროტის მარადიული და-პირისპირება წმინდანის, უფრო ზუსტად კი – თეთრი ქალწულის არქეტიპის სახით ვლინდება. ქალი პერსონაჟი, ფილმში გამოხატავს უცოდველი პირველ-ქმნილი საწყისის იდეას, მსხვერპლს რომელსაც ბოროტი ძალა ეპატრონება და ეს მარადიული დიქოტომია ჩარჩო-მოცემულობის სახით ფილმიდან-ფილ-მში მონაცვლეობს. („ვედრება“ (1967) „ნატვრის ხე“ (1976) „მონანიება“ (1984))

თუ ქართულ კულტურაში ქალის სოციალურ ფუნქციასა და გენდერულ როლს ისტორიულ პრიზმაში გავაანალიზებთ, დედის (დედაკაცის) სახეც ქარ-თული კინოს არქეტიპულ პანთეონს უერთდება (ოთარაანთ ქვრივი, მაგდანა). ცხადია, უანრული კინო, ამ სიტყვის კლასიკური გაებით ქართულ კინემა-ტოგრაფში არ განვითარებულა, თუმცადა გენდერული არქეტიპების ფორმი-რების პროცესში მნიშვნელოვანია ე.წ. „საბედისნერო ქალის“ ეკრანული სახე თენგიზ აბულაძის ფილმიდან „სხვისი შვილები“ (1958) ახალგაზრდა ქალი მა-მას დილემის წინაშე აყენებს, რომელიც საბოლოოდ მცირენლოვან შვილებს ტოვებს და მას მიჰყება. არქეტიპული ვარიაციები ქართულ კინოში ქალი პერსონაჟების არაერთმნიშვნელოვან და საინტერესო სახეებს ქმნის, რომე-ლიც ძირითადად წმინდა ქალწულის და დიდი დედის მოცემულობამდე დაიყ-ვანება. (მირცხულავა რ., კუჭუხიძე ი., 2009.)

თანამედროვე ქართულ კინოში, სადაც ბოლო რამდენიმე წელია ქალი ავტორები ერთგვარ ტრენდს ქმნიან (განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ეს ტენ-დენცია დოკუმენტურ კინოში). გამოსახულება, ტექსტური იკონოგრაფია და ნარატიული ხერხები ფერმინისტური პერსპექტივიდანაა დანახული და აღქმუ-ლი. ეს არის ქალების კინო, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში ხდება კიდეც „ქალთა კინო, როგორც კონტრკინემატოგრაფი“. (სალომე ჯაშის „მოთვინიე-რება“ 2021)

ლორა მალვის თეორიის კინემატოგრაფიული გამოხატულებაა რუსუდან ჭყონიას ფილმი „გაილიმეთ“ („Keep Smiling“ 2012) „ქალთა ბრძოლა საკუთარ სხეულზე უფლებების მოსაპოვებლად, არ შეიძლება გავაცალკეოთ მათი რეპ-რეზენტაციის საკითხისაგან“ მალვის ეს ფრაზა ფილმის ზოგად დრამატურგი-ულ-სტრუქტურულ ჩარჩოში ზუსტად ეწერება. „ვიზუალური სიამოვნების

პროცესში“ ათი ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული ქალი პერსონაჟის მიმართ მამაკაცის მზერაა მიმართული, რაც ფილმის მსვლელობისას ხილული და „მტკივნეული“ ხდება.

სოსო ბლიაძის ფილმი „ჩემი ოთახი“ (2022) ვირჯინია ვულფის ფემინისტური ტექსტების, უფრო ზუსტად კი- „საკუთარი ოთახის“ (1929) გამოძახილია. „ქალს საკუთარი ოთახი, 500 გირვანქა წლიური შემოსავალი, მიეცით საშუალება ხშირად გაანძრიოს ტვინი და სულ მაღვე ის შექმნის უკეთეს ნანარმოებს“ (ვულფი, 2023) ინგლისელი მწერლის ეს ფრაზა ქალის ეკონომიკურ სტატუსა და მისი შემოქმედებითი ნიჭის პროგრესზე აკეთებს აქცენტს, რაც სხვადასხვა დროის კულტურასა და სოციუმში ქალის იდენტიფიკაციის და გენდერული სოციალიზაციის მთავარ საკითხად რჩებოდა. ფილმში „ჩემი ოთახი“ რეჟისორი ახალგაზრდა ქალის იდენტობას იკვლევს ჩაკეტილ სივრცეში, იმას თუ როგორ იცვლება მისი გენდერული როლი დასახურისიდან-ფინალამდე, რა გამოწვევების წინაშეა, როგორ პოზიციონირებს მიკროსოციუმის, პარტნიორის თუ საზოგადოების კონტექსტში.

კინოსა და ფემინისტური თეორიის კავშირი, ან თუ გნებავთ ფემინისტური პერსპექტივიდან ტექსტის „წაკითხვის“ კლასიკური ნიმუშია ელენე ნავერიანის ფილმი „შაშვი, შაშვი მაყვალი“ (2023), თამთა მელაშვილის რომანის მიხედვით შექმნილი კინოსურათი „ინტუიციური ფემინისტის“ - ეთეროს ლიტერატურულ პერსონაჟს ეკრანზე აცოცხლებს. მწერალთან ერთად ახლა უკვე რეჟისორი იწყებს ქალის უჩინარი, ფარული ტკივილითა და ჩუმი სიხარულით სავსე ტერიტორიის შესწავლას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი მ., კულტურის სოციოლოგია, სოციალურ მეცნიერებათა სერია, თბილისი, 2006.
2. ბატლერი ჯ. თარგმანების კრებული, ქალთა ფონდი საქართველოში, ახალგაზრდა მწვანეები, თბილისი, 2017.
3. ვულფი ვ. საკუთარი ოთახი, მილანი, 2023 .
4. მირცხულავა რ., კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი. 2009.
5. საბედაშვილი თ., ქალთა უფლებების ისტორიული ასპექტები, სოციალურ მეცნიერებათა სერია. 2006.
6. De Beauvoir Simone., The Second Sex, Translated And Edited By H.M.Pashley, Jonathan Cape Thirty Bedford Square London, First Published in Great Britain 1953, Reprinted 1956.
7. Garnder C. V., Historical Dictionary of Feminist Philosophy, The Scarecrow Press Inc,2006.
8. Kristeva J. Desire in language: a Semiotic Approach to Literature and Art. New York: Columbia University Press, 1980

9. Lacan J., Feminism and the Problem of Gender Identity, The Johns Hopkins University Press, 1982.
10. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, Volume 16, Issue 3, Autumn 1975
11. Stam R., Film Theory: An Introduction, Department of Cinema Studies, New York University, Blackwell Publishers, 2010.
12. Thornham S., Feminist Film Theories a reader, New York University Press, 1999
13. Wittig M., Straight Mind and Other Essays, Boston, Massachusetts, Beacon Press, 1992.
14. Колонтай А., Дорогу Крылатому Эросу. Москва, 1923
15. <https://www.jstor.org/stable/3684310?origin=crossref>- უკანასკნელად გადამოწმდება 01.06.2023.

თამთა თურმანიძე

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

ვესტერნის ჟანრის ტრანსფორმაცია ტარანტინოსთან

სტივენ სპილბერგის ჯერჯერობით ბოლო და უაღრესად პირადული ფილმის „ფაბელმანების“ ფინალში, მომავალი რეჟისორი ჰოლივუდის ყველაზე დიდ რეჟისორს ხვდება და მათ შორის საინტერესო დიალოგი იმართება. ასაკოვანი რეჟისორი ბიჭს თხოვს კედელზე დაკიდებულ სურათებთან მივიდეს და აღწეროს, თუ რას ხედავს. ანერვიულებული ბიჭი ენის ბორძიკით რაღაცის აღწერას იწყებს, მოხუცი მევეთრად აჩერებს და კონკრეტულ კითხვებზე გადადის: „ხედავ იმ სურათს? მითხარი, აბა, სად არის ჰორიზონტი?“ „ჰორიზონტი? ქვემოთ“ - პასუხობს დაბნეული ბიჭი. „მართალია! ეხლა იმ სურათთან მიდი და მითხარი, სად არის ჰორიზონტი?“ „სურათის ზემოთ“ - ისევ გაუბედავად ამბობს ბიჭი. „ეხლა ჩემთან მოდი და დაიმახსოვრე, როცა ჰორიზონტი ქვემოთაა, ეს საინტერესოა, როდესაც ჰორიზონტი ზემოთ არის, ეს საინტერესოა, და როდესაც ჰორიზონტი შუაშია ეს საშინლაად მოსაწყენია, ეხლა კი, აქედან გაეთრიე და მეორედ აღარ დამენახო!“

ეს მხცოვანი რეჟისორი სხვა არავინ არის, თუ არა ლეგენდარული ჯონ ფორდი, კაცი, რომელმაც გამოიგონა და დაამკვიდრა ვესტერნის წესები და კანონები, მისი ფილმების ჰორიზონტის ხაზმა კი, ჟანრს ეპიკურობა მიანიჭა და ამერიკული ისტორიის განუყოფელ ნაწილად აქცია.

ალბათ, არცერთი სხვა კინოჟანრი არ არის მიჯაჭვული კონკრეტულ ქვეყანას ისე, როგორც ვესტერნი. ის ამერიკის ისტორიის ერთგვარი მემატიანება, რომლის ჟანრობრივ მახასიათებლებში ახალი სამყაროს განვითარების და „ველური დასავლეთის“ დაპყრობის თითქმის ყველა კოლიზია აისახა. ვესტერნი ამერიკული სულის განსახიერებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან მისი გმირი ის ძლიერი ძალაა, რომელმაც დასავლეთის მინების ასათვისებლად დაძრულ ახალმისახლეებს უდიდესი სახელმწიფოს შექმნის საშუალება მისცა. სწორედ ვესტერნში მოიყარა თავი ამერიკული ისტორიის ყველა მითმა თუ რეალობამ.

ვესტერნის, როგორც ისტორიულ-სათავეადასავლო ჟანრის ამერიკული ვარიანტის, ჩამოყალიბებაში კინემატოგრაფიამდე საგრძნობი როლი ამერიკულმა მხატვრულმა ლიტერატურამ ითამაშა, რომლის დამსახურებით მკითხველმა მიიღო ალეგორიული სტრუქტურის ეპოსი, რომლის მთავარი გმირი ხან მარტოხელა მონადირეა, ხან მოხეტიალე კოვბოი, ხან მუყაითი ფერმერი, ხანაც კი არმიის ოფიცერი. იგი მედგრად ებრძვის ბოროტების ყოველგვარ გამოვლინებას, ხელს უმართავს პიონერებს და ა.შ. მხატვრული სიტყვის ოსტატების: ჯეიმს ფენიმორ კუპერის, ვაშინგტონ ირვინგის, მარკ ტვენის, ჯე

ლონდონის, ჰორასიო ალჯერისა და სხვათა ნაწარმოებებში რეალისტურ ფერებში გადმოიცა „ფრონტირის“ ზნე-ჩვეულებები, სადაც დღეები, ინდიელებთან შეტაკებები თუ თვალწარმტაცი პეიზაჟი.

„ამერიკელებმა მოიმარაგეს ბრწყინვალე, მდიდარი, რომანტიკული და თითქმის უმწიკვლო წარსული, რომელშიც იყვნენ მხოლოდ გმირები და გამარჯვებები, წარსული, რომელიც ამერიკის ამომავალ დიდებას პროლოგის მაგივრობას უწევდა“ - ასე განსაზღვრა ისტორიკოსმა ჰენრი ქომეიჯერმა ამ საგანგებოდ შექმნილი იკონოგრაფიის მნიშვნელობა. (Brogan D.W, 1944:16)

არსებობის მანძილზე ვერსტერნმა არაერთხელ განიცადა სახეცვლილება და შესაძლოა სწორედ ამ ტრანსფორმაციებმა განაპირობა ამ უძველესი კინოუნრის სიცოცხლისუნარიანობა. რისგან შედგება კლასიკური ვესტერნი და რატომ არ ტოვებს ეს უანრი ასე დიდხანს ეკრანს? საინტერესოა თვალყური მივადევნოთ, განვითარების რა ეტაპები გაიარა ვესტერნმა და როგორ იცვლებოდა მისი კანონები თუ გმირები დროსთან ერთად.

მაშინ, როდესაც ყველა ტრადიციული უანრი თავად ირჩევს მოვლენების განვითარების ადგილსა და დროს, ვესტერნი თავიდანვე მჭიდროდ იყო მიჯაჭვული ფრონტირის ტერიტორიას და ახალმოსახლეების მიერ დასავლეთის მიწების ათვისებას, სადაც XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან თავს იყრიდა ყველა ჯურის ბედის მაძიებელი, რომელთაც აერთიანებდათ ახალი ცხოვრების დაწყების იმედი და თავისუფლების წყურვილი. ვესტერნის შემქმნელები ახდენდნენ ამერიკის ისტორიის თითოეული ელემენტის მითოლოგიზაციასა და ჰეროიზაციას.

ლანდშაფტმა დიდწილად განაპირობა ვესტერნის ესთეტიკა - უდაბნოში გაშენებული ხრიოკი ქალაქები, დაცარიელებული ქუჩები, სალუნები, დუელები ქუჩაში, დაძაბული სიჩუმე, როდესაც შუადლისას, ქალაქის მთავარ მოედანზე სიკეთისა დაა ბოროტების ორი მთავარი პროტაგონისტი უპირისპირდება ერთმანეთს და არსაიდან მოსული ეული გმირი, რომელიც ხშირად მარტო აღასრულებს სამართალს უკანონი მიწაზე. სწორედ ასე წარმოუდგენია ადამიანთა უმეტესობას ვესტერნის სამყარო, მაგრამ ეს უანრი მთლად ასე მარტივიც არ არის.

ვესტერნის ათვლის წერტილად 1903 წელი ითვლება, როდესაც ეკრანებზე გამოვიდა ედვინ პორტერის ფილმი „მატარებლის დიდი გაძარცვა“, სადაც ველურ დასავლეთში მრავალჯერ მომხდარი ძარცვებიდან ერთ-ერთის ამბავია მოთხრობილი. უკვე ამ ჰირველ ვესტერნში, მიუხედავად მისი გულუბრყვილობისა და გარკვეული პრიმიტიულობისა, გამოჩნდა შემდგომში ამ უანრისათვის დამახასიათებელი დინამიკა და პარალელური მონტაჟით შექმნილი დაძაბულობა. ფილმის ბოლოს, დამნაშავის მიერ ჰირდაპირ მაყურებლისკენ მიმართული იარაღის ლულა კი, კინოსათვის ერთ-ერთ ჰირველ მსხვილ ხედად იქცა.

„მატარებლის დიდი გაძარცვის“ შემდეგ ვესტერნის უანრმა ძალიან სწრაფად დაიწყო განვითარება და, რაც განსაკუთრებით ხაზგასასმელია, ამე-

რიკელებს მისცა ეროვნული გმირი, რომელიც ასე ესაჭიროებოდა არც ისე დიდი ხნის ისტორიის მქონე ქვეყანას.

პირველ ვესტირნებს საკმაოდ მარტივი და, გარკვეულწილად, სქემატური დრამატურგიული კონსტრუქცია ჰქონდა. მათში ხშირად წარმოჩნდებოდნენ ერთი და იგივე პერსონაჟები, ვისაც ადვილად გამოიცნობდით კოსტიუმით, ქცევით თუ ხასიათის შტრიხებით. ამის მშვენიერი კლასიფიკაცია შეადგინა კრიტიკოსმა რობინ ვუდმა 1) გმირი-ძლიერი, წყნარი დაუმარცხებელი 2) გმირის ძმაკაცი – ბევრი ნაკლის მქონე სუსტი, რომელსაც ლალატიც შეუძლია (შიშით, შურით და ა. შ.) 3) მსუბუქი ყოფაქცევის ქალი-მუშაობს ან მღერის სალონში, აზარტულად თამაშობს ბანქოს და გმირის გადარჩენის მიზნით, შესაძლოა, დაიღუპოს კიდევ. 4) მოქალაქეობრივი მოვალეობის გრძნობით სავსე, სასიამოვნო გარეგნობის ახალგაზრდა ქალი, პროვინციელი სტილის პედაგოგი ან ფერმერის ქალიშვილი, რომელიც გაჰყვება გმირს, როცა ეს უკანასკნელი მისთვის მოიცლის. 5) გმირის თანაშემწე – მოლაყბე და ლოთი; 6) მომღერალი კოვბოი, რომელიც მუდამ გიტარაზე უკრავს; 7) მექსიკელი – კომიკი, მშიშარა, ბევრს უესტიკულირებს . (La Revue du Cinema, 1969:24).

არც თუ სახარბიელო როლი ერგო ვესტირნში ამერიკის ძირძველ მოსახლეობას – ინდიელებს. ხშირად სწორედ ისინი განასახიერებდნენ ბოროტ ძალას, რომელიც თითქოსდა ყოველგვარი მიზეზის გარეშე ესხმოდა თავს მშვიდობიან ახალმოსახლეებს. კადრს მიღმა რჩებოდა ის ფაქტი, რომ სინამდვილეში მოძალადეები შეიძლება სწორედ ეს ახალმოსახლეები – გადახურულ ოთხთვალებში მსხდომი ქალები, ბავშვები და მოხუცები იყვნენ, რომელთა მიზანსაც ახალი ტერიტორიების ათვისება წარმოადგენდა, იმისდა მიუხედავად, რომ ამ მიწებს უკვე საუკუნეების მანძილზე ფლობდა ესა თუ ის ტომი. სინამდვილეში ინდიელები არასოდეს დაინტერესებულან თეთრკანიანებთან ფიზიკური კონფლიქტით, მათ რეალურ პრობლემას წარმოადგენდა შეუბოვარი ბრძოლა შიმშილთან და „იანკების“ ცივილიზაციასთან, რომელთან ასიმილაციაც ჩაყლაპავდა მათ კულტურასა და ტრადიციებს.

„მე მოვკალი უფრო მეტი ინდიელი, ვიდრე კასტერმა, ბიჩერმა და ჩივინგტონმა ერთად. „ჩვენ მათ ცუდად აღვწერთ – ესაა ლაქა ჩვენს ფარზე, ვატყუებს, ვძარცვავთ, ვხოცავთ“. (Bogdanovich P. 1978:164) ეს ფრაზა ჯონ ფორდს ეკუთვნის, უანრის პატრიარქს, რომლის ფილმოგრაფიაზე თვალყურის მიდევნება თავად ვესტირნის განვითარების ისტორიის წაკითხვის ტოლფასია. ამ ისტორიის მანძილზე კი, ინდიელებისადმი და მათი პრობლემებისადმი დამოკიდებულება იცვლებოდა, როგორც ეკრანზე, ასევე, მის მიღმა. თავის ბოლო შედევრში „ჩეიენების შემოდგომა“ (1964) დიდმა რეჟისორმა ერთგვარად „მოუბოდიშა“ ინდიელებს ადრინდელ ნამუშევრებში გამოხატული, ცალმხრივი დამოკიდებულების გამო. „დიდხანს მსურდა გამეკეთებინა ისეთი კინოსურათი, რომელიც სიმართლეს მოვითხოვდა მათზე და არა ისეთი, სადაც მათ მხოლოდ კავალერია დასდევს. ვფიქრობ, ეს შევძელი“ – ამბობდა რეჟისორი (Films in Review 1964:324).

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ვესტერნი იცვლებოდა დროსთან და ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად. კინოში ხმის შემოსვლამ თავისი კორექტივები ამ უანრშიც შეიტანა – გაჩნდა მუსიკალური ვესტერნები. ვესტერნის ვარსკელავებიდან პირველად კენ მეინარდმა იმღერა ფილმში „მესაზიდრე“ (1929) შემდეგ მას სხვებიც მიყვნენ და ეკრანი ე.წ. „მომღერალმა კოვბოებმა“ დაიკავეს, რომლებიც აღჭურვილნი იყვნენ გიტარით, ცხენით და „ქანთრი ენდ ვესტერნის“ სიმღერებით.

30-იანი წლებიდან ვესტერნების რაოდენობა განუწყვეტლივ იზრდებოდა. ეს უკვე ჩამოყალიბებული კანონების მქონე უანრია. მაგრამ 1939 წელს ჯონ ფორდის ფილმმა „დილიჟანსი“, სრულიად შეცვალა ვესტერნისადმი დამკიდებულება.

ფილმს საფუძვლად დაედო ერნესტ ჰეიკოქსის მოთხრობა „კარეტა ლორდბურგისაკენ“, რომელსაც თავის მხრივ გი დე მოპასანის „ფუნჩულას“ გავლენა დაჰკრავს. ეს იყო პირველი ნამუშევარი, სადაც ფორდმა გამოიყენა არიზონასა და იუტას შტატების საზღვარზე, ნავახოს ტომის ინდიელთა რეზერვაციის მახლობლად მდებარე დიდებული მონუმენტ ველი, რომელიც შემდეგში ვესტერნის უანრის ფილმების დამახასიათებელ ფონად იქცევა.

„დილიჟანსში“ თავმოყრილ ადამიანთა ჯგუფი ნარმოადგენს რეჟისორის მინიატურულ შეხედულებას საზოგადოებაზე. მკვლევრებმა ჯოზეფ მაკ-გრაიდმა და მაიკლ უილმინტონმა ასე ახსნეს რეჟისორის ჩანაფიქრი. „კარეტა ამერიკა-ნინაალმდეგობებით და ურთიერთსანინაალმდეგო ფრაქციებით გახლეჩილი, განდევნილების ერი, ინდიელები – ბუნების ველური ძალებია, ფეხმძიმე ქალი-თავისუფლება, ბანკირი – გარევნილი რესპუბლიკური ისტებლიშმენტია, სულელური ინდივიდუალიზმის ნარმომადგენელი, კეთილმოსურნე შერიფი რუზველტია, პლამერთა ბანდა – ნაჯახის ძალაუფლება, მეეტლე ბაკი და მისი მექსიკელი მეუღლე ეთნიკური ნასკვებია, რაც დემოკრატიულ ხასიათს აძლევს ქვეყანას“ (McBride. 1975: 55).

მეორე მსოფლიო ომის დასასრულისთვის ვესტერნმა უკვე გაიარა ექსპერიმენტების მთელი სერია და მტკიცე პოზიცია დაიკავა ამერიკული კულტურის გიგანტურ პანორამაში. თუკი ჰოლივუდური კომედიები, მელოდრამები და განგსტერული ფილმები ხშირად იცვლებოდნენ, ჰქონდათ ჩავარდნები, ვესტერნი მყარად იდგა თავის პოზიციაზე და „არ ბერდებოდა“, თუმცა ახალი თემებისა და პრობლემატიკის შემოტანით განაგრძობდა ტრანსფორმაციას.

1947 წელს კინგ ვიდორის მიერ გადაღებულ იმ დროისთვის ყველაზე ძვირადღირებულ ვესტერნში (მისი ნარმოება დაჯდა 7 მილიონ დოლარამდე) „დუელი მზეზე“ საფუძველი ჩაეყარა ამ უკიდურესად მასკულინურ უანრში მთავარ პერსონაჟებად ქალების ნარმოჩენის თამამ ტენდენციას. ამ პერიოდშივე ქმნის ჯონ ფორდი თავის ე.წ. „კავალერისტული ვესტერნის ტრილოგიის“ ფილმებს: „ფორტი აპაჩი“, „ის ატარებდა ყვითელ ბაფთას“ (1949) და „რიო გრანდე“ (1950). რეჟისორს სურდა ყველგვარი აპოლოგიისა და ორაზროვნების გარეშე ეჩვენებინა, რა როლი მიუძლოდათ სამხედროებს დასავლეთის ათვისებაში. ფილმში „ფორტი აპაჩი“ ნაკლები ყურადღება მიექცა პოლი-

ტიკურ მხარეს და მეტი – დრამატულ კონფლიქტს აშშ-ის კავალერიის საზოგადოებაში. ამ ფილმში მოამზადა ნიადაგი ვესტერნის გადასაქცევად პოზიტიურიდან კრიტიკულ და მამხილებელ ჟანრად.

ჟანრის კანონები და დამკვიდრებული სახეები დროთა განმავლობაში ცვდება, განმეორებადი სიუჟეტი კი მოსაწყენი ხდება. მაგრამ ვესტერნი, მიუხედავად მთელი თავისი მონუმენტურობისა და ამერიკის ისტორიასთან მჭიდრო კავშირისა, არასდროს ყოფილა სტატიკური ჟანრი და დროის ცვალებადობასთან ერთად მისი კანონებიც გარკვეულ ტრანსფორმაციას განიცდიდა. ყოველი ათწლეული ამ უძველესი კინოჟანრის ახალ ინტერპრეტაციას იძლევა და თითქოსდა უკვე წარსულს ჩაბარებული სქემატური პერსონაჟები და ვიზუალური გადაწყვეტა ყოველ ჯერზე ხელახლა ჩნდება ეკრანზე. ისედაც 60-70-იანი წლების მსოფლიოში, ვიეტნამის ომის, რასობრივი სეგრეგაციის წინააღმდეგ ბრძოლის და როკ ენ როლის ფონზე თითქოს აღარ იყო ადგილი ძველი ვესტერნების კეთილშობილი შერიფებისა თუ მარტოხელა შურისმაძიებელი გმირებისთვის.

60-იანი წლებისთვის მკაფიოდ ამოიზარდა ახალი მიმდინარეობა – ანტივესტერნი, რომელმაც ყველაფერი უკულმა დააყენა: „კლასიკური გმირის ნაცვლად ფილმებში გამოჩენდა ანტიგმირი – ფსიქოლოგიურად და ფიზიკურად სუსტი ადამიანი, ცივსისხლიანი, ვისტვისაც კაცის კვლა აღარ არის გამოუვალი მდგომარეობიდან ერთადერთი გამოსავალი ან სხვადასხვა ურთულესი გარემოებების შედეგად მიღებული გადაწყვეტილება, არამედ გასართობად მოწყობილი სანახაობაა ან უსუსურის წინააღმდეგ განხოციელებული დამსჯელი ღონისძიება გონების, აზრის, თვალისა თუ ხელის სისწრაფისა და მიზანში აუცდენლად სროლის დასამტკიცებლად“ (დოლიძე, 2008:121).

სწორედ ამ დროს აპენინის ნახევარკუნძულზე ყალიბდება ე.ნ. „სპაგეტი ვესტერნის“ ჟანრი, რომელიც მიუხედავად ვიზუალური მსგავსებისა და თითქოს ნაცნობი სქემისა, აბსოლუტურად განსხვავებული იდეოლოგიის მატარებელი იყო. „იტალიურმა ვესტერნებმა თამამად გაარღვიეს ჟანრის დადგენილი ნორმები, სამართლიანი რაინდი ანტიგმირით შეცვალეს, იდილიური სურათების საპირისპიროდ დაამტკიცეს, რომ ცხოვრებაში პრობლემებიც არსებობს და მათი გადაჭრა უბრალო საქმე არაა“ (დოლიძე, 2008:134)

სპაგეტი-ვესტერნის პატრიარქი, რეჟისორი სერჯო ლეონე ალნიშნავდა: „ბევრი ვესტერნი მინახავს, მაგრამ მათი უმრავლესობა არ მომწონს. რამდენიმე საინტერესო ოპტიმისტური შტრიხი აღმოვაჩინე ფორდის ადრეულ ფილმებში, მე კი ვესტერნს პესიმისტურად უუდგები“ (Jonstone I. 1981:39). სწორედ მისი „დოლარების ტრილოგიით“ იწყება ამ ახალი ჟანრისა თუ ქვეუანრის ისტორია. ტრილოგიაში შემავალ ფილმებში: „ერთი მუჭა დოლარისთვის“ (1964), „რამდენიმეთი მეტი დოლარისთვის“ (1965), „კარგი, ცუდი, ბოროტი“ (1967), ლეონე შეეცადა ჟანრის საძირკვლიდან ამოეგდო ორი ძირითადი ქვაკუთხედი: „სამართლიანობა აუცილებლად დღესასწაულობს“ და „მთავარი გმირი კარგი ადამიანია, ვისტვისაც სამართლიანობის დაცვა ყველაფერზე მაღლა დგას“. რეჟისორმა პერსონაჟებს დაუდგინა ახალი, „რკინისებური კანონი“ – „არავის

ენდო და არავის მიუშვირო ზურგი“, ეს კი უფრო მეტია, ვიდრე ქცევის ნორმა, ეს ცხოვრებისეული ფილოსოფიაა. (Карцева Е, Долинский М. 1972:105)

დღეს კლასიკური ვესტერნის გადაღება თითქოს წარმოუდგენელია, თუმცა მის სიკვდილზე საუბარი ნამდვილად ნაადრევია. ვესტერნის ესთეტიკისა და კანონების გადათამაშება ხანდახან ისეთ თითქოსდა რადიკალურად განსხვავებულ ჟანრებში ხდება, როგორიც არის სამეცნიერო ფანტასტიკა „ვარსკვლავური ომების“ საგის სახით, თუ ჯომ ჯარმუშის პოსტმოდერნისტული „გარდაცვლილი“ (1995). „ველური დასავლეთის სულმა“ ანიმაციაშიც შეაღწია და ამის კარგი მაგალითია ფილმი „რანგო“ (2011), რომელიც ზუსტად იმეორებს კლასიკური ვესტერნის სქემას. მისი მთავარი გმირი კი, ჯონი დეპის მიერ გახმოვანებული რეპტილია ოცნებობს გახდეს სწორედ ის მარტოხელა გმირი, რომელიც არსაიდან ჩნდება და მთელ ქალაქს იხსნის განსაცდელისგან.

თანამედროვე ფილმები ხშირად იმდენ მინიშნებას, ალუზიასა თუ რემინისენსიას შეიცავს, რომ ზოგჯერ ჩნდება შთაბეჭდილება, რომ სპეციალური გზამკვლევის გარეშე მათი ყურება შეუძლებელია. განსაკუთრებით აქტუალური ეს პოსტმოდერნიზმის დაუღალავი ვუნდერკინდის კვენტინ ტარანტინოს შემთხვევაშია. მისი ფილმები ერთგვარი ჯადისური ყუთებია ორმაგი ფსკერით, სადაც ზედაპირზე რეჟისორისთვის დამახასიათებელი ეფექტური დიალოგები და სისხლით უხვად შეზავებული, აგრესისგან დაცლილი, ლამის კომიკურად ქცეული ძალადობის სცენებია. ამ ფერადოვანი, დინამიური და მასობრივი მაყურებლისთვის მომზიპვლელი ზედაპირის მიღმა კი, მსოფლიო კინოს მთელი ისტორია იმაღება, მრავალრიცხოვანი ციტირებებითა და გადაძნელებით კინოს კლასიკურ ნიმუშებთან.

ბუნებრივია, რომ ტარანტინოს მსგავსი სინეფილი გვერდს ვერ აუვლიდა ამერიკული კინოსთვის ისეთ ფუნდამენტურ ჟანრს, როგორც ვესტერნია. ვესტერნის ტარანტინოსეული ინტერპრეტაციების განხილვა, უბრალო დასახელებებით დავიწყოთ. 2012 წელს რეჟისორი იღებს ფილმს „ჯანგო გათავისუფლებული“, რომელიც ამერიკის ისტორიის ყველაზე ბნელ ლაქას, მონათმფლობელობას ასახავს. ამ ფილმის სახელი პირდაპირი გადაძახილია 1966 წელს რეჟისორ სერჯო კარბუჩის მიერ გადაღებულ სპაგეტი-ვესტერნთან „ჯანგო“. ამ ალუზიას ის ფაქტიც აძლიერებს, რომ იტალიურ ფილმში მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი ფრანკო ნერო, ეპიზოდურ როლში ჩნდება ტარანტინოს სურათში. თავად სერჯო კარბუჩის კი, ტარანტინოს ფილმში „ერთხელ პოლივუდში“, სპაგეტი-ვესტერნის მეორე რეჟისორად მოიხსენიებს ერთ-ერთი პერსონაჟი, სერჯო ლეონეს შემდეგ. თუმცა, პოსტმოდერნიზმის ვუნდერკინდმა არც ლეონეს დაწყვიტა გული და მცოდნე მაყურებელს აუცილებლად გაახსენდება იტალიელი რეჟისორის ფილმის „ერთხელ ველურ დასავლეთში“ სახელწოდება ტარანტინოს ბოლო ფილმის „ერთხელ პოლივუდში“ საენებისას. 2015 წელს გადაღებული ტარანტინოს „საძაგელი რვიანის“ სახე-

ლი კი, ჯონ სტარჯესის „შესანიშნავი შვიდეულის“ (1960) ერთგვარ ირონიულ პერიფრაზს წარმოადგენს.

მაგრამ სახელწოდებების გარდა, ამერიკულ კლასიკასთან ტარანტინოს ფილმებს კიდევ ბევრი რამ აკავშირებს. დრამატურგ ფრენკ გრუბერის აზრით არსებობდა ვესტერნის სიუჟეტის განვითარების შვიდი ვარიანტი: 1. ბრძოლა ინდიელების წინააღმდეგ. 2. ბრძოლა ბუნებასთან (ხშირად რკინიგზებისა და ქალაქების მშენებლობა). 3. კონფლიქტი კოვბოებსა და ახალმოსახლეობას შორის. 4. კანონი უკანონობის წინააღმდეგ. 5. განდევნილის ან ბოროტმოქმედის ამბავი. 6. შურისმაძიებლის თემა. 7. აღმშენებლის, ვის ქმნილებასაც მოსპობა ელის, თავგადასავალი (Gruber F. 1967:4). საინტერესოა ტარანტინოს ფილმები განვიხილოთ ამ მოსაზრების და ადრე კრიტიკოს რობინ ვუდის მიერ ჩამოყალიბებული ვესტერნის პერსონაჟების კლასიფიკის პრიზმაში.

პირველ რიგში, ეს რა თქმა უნდა, მარტოხელა შურისმაძიებელია, რომელიც მზად არის მთელ სამყაროს დაუპირისპირდეს, გადალახოს ყველა წინააღმდეგობა და აღასრულოს საკუთარი მისია. სწორედ ასეთია ჯანგო, რომელიც არაფერზე იხევს უკან თავისი ცხოვრების სიყვარულის დასაბრუნებლად. მის გვერდით კი, ცოტა გროტესკული ქრისტოფ ვალცის გმირია, რომელსაც შეუძლია მშვიდად მოკლას შვილის თვალწინ მამა, მაგრამ ამას მხოლოდ კანონის სახელით აკთებს, რადგან გაქცეულ დამნაშავეებზე ნადირობს და სამართალს აღასრულებს. ამგვარად, ვესტერნის კლასიკური სქემა “კანონი უკანონობის წინააღმდეგ”, ტარანტინოსთან საკმაოდ ირონიულ ხასიათს იღებს, თავად ფილმი კი, სპაგეტი ვესტერნისკენ უფრო იხრება, სადაც დადებითი გმირი, პრაქტიკულად, არ არსებობს.

ვესტერნი დამახასიათებელი თემებისა და გმირების გარდა, ის განსაკუთრებული ესთეტიკაც არის, რომელიც არსებობის მანძილზე გამოიმუშავა ამ ჟანრმა და რომელიც ძნელია რომელიმე სხვაში აგერიოს. კვენტინ ტარანტინო ამ განსაკუთრებული ვიზუალური მხარის გადათამაშებასაც ახდენს. “ჯანგო გათავისუფლებულში” მთავარი გმირის წვრთნის ეპიზოდებში ნაჩვენებია, ვესტერნისთვის დამახასიათებელი თვალუწდენელი პეიზაჟები, ჰორიზონტის დაბალი ხაზით, რომელიც ასე უყვარდა ჯონ ფორდს. ასეთ გაშლილ სივრცეში გმირები სამყაროსაგან განსაკორებით განცალკევებულად და მარტოხელებად გამოიყურებან და გარკვეულ მონუმენტურობასაც იძენენ.

უცნაურია, მაგრამ ფილმში “ერთხელ ჰოლივუდში”, რომელიც 60-იანი წლების ბოლოს, ჰიპების ეპოქის დასასრულს ასახავს, ყველაზე მეტი გადაძახილია ვესტერნის ჟანრთან, უფრო სწორედ მის კრიზისთან, რომელსაც თან მთავარი გმირის შუა ხნის ასაკის კრიზისიც ერთვის.

ფილმის დასაწყისში ლეონარდო დი კაპრიოს პერსონაჟს, მეორეხარისხოვანი ტელევესტერნების მსახიობს, ხვდება აგენტი, რომელიც მას იტალიაში სპაგეტივესტერნში გადაღებას სთავაზობს, რასაც დი კაპრიო კარიერის დასასრულად აღიქვამს და შეხვედრის შემდეგ ცრემლებს ვერ იკავებს. ტარანტინოსეულ ინტერპრეტაციაში მასკულინობის კრიზისი დი კაპრიოს გმირთან, ეხმიანება როგორც 60-იანი წლების ბოლოს გმირის კრიზისს, ასევე, თავად

ჟანრის კრიზისს და მასში მომხდარ ცვლილებებს. თავად ვესტერნი კი, რომელშიც დი კაპრიოს გმირს იღებენ, ვიზუალურად ზუსტად იმეორებს ჟანრის მიერ დამკვიდრებულ კლიშეებს და გადაღების მანერას, როდესაც კამერა ზურგიდან მსხვილი ხედით აჩვენებს პერსონაჟს, რომლის ხელიც უნებლიერ იარაღისკენ მიიწევს და მაყურებლის ყურადღება მის დაძაბულ მაჯაზე ფიქ-სირდება. ტარანტინო ხომ სტილიზაციის და კლასიკურ კინოსთან გადაძახილის შექმნის უდიდესი ოსტატია. “საძაგელ რვიანშიც” მისი გმირები, ფორდის “დილიშანსის” მსგავსად, ჩაკეტილ სივრცეში აღმოჩნდებიან და კვლავ ფორდის ფილმის მსგავსად ამერიკული საზოგადოების სხვადასხვა ფენას წარმოადგენენ, ოღონდ ერთგვარად ამოტრიალებულს, თითქოს მრუდე სარკეში ასახულს. ფილმის ბოლოს აღმოჩნდება, რომ არცერთი პერსონაჟი არ არის ნამდვილი და ყველა მათგანი გარკვეულ ნიღაბს ირგებდა, იქნება ეს სამხრეთელების არმიის პატივცემული პოლკოვნიკი თუ ზედმეტად კულტურული გარეგნობის ევროპელი. აბრაამ ლინკოლნის ნერილიც კი, რომლითაც ასე ამაყობს ერთ-ერთი პერსონაჟი ყალბი აღმოჩნდება.

ტარანტინოს ვესტერნი ერთდროულად არის კლასიკურის გადათამაშებაც და სპაგეტი ვესტერნის ელემენტების მატარებელიც. რეჟისორი არ შედის სილრმეებში, არ ცდილობს რაიმე ახლის გამოგონებას ან ჟანრის კანონების შეცვალს. მის ინტერპრეტაციაში ვესტერნი უფრო თამაშია კინოს ისტორიასთან და თავად ჟანრთან, მაგრამ არა დაცინვა ან ირონია, არამედ დაფასება და პატივისცემა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დოლიძე ზ., ვესტერნი: ისტორია და ფილმი, თბილისი, 2008
2. Карцева Е, Долинский М. Хороший, плохой, злой. сбор. «На экранах мира». Москва. «Искусство» 1972
3. Bogdanovich Peter. John Ford. Berkeley: University of California Press, 1978
4. Brogan D W. The American Character. New York: Knopf, 1944
5. Films in Review 1964. #6
6. Gruber Frank. The Pulp Jungle. Los Angeles: Sherbourne Press 1967
7. Jonstone I. The Man with no Name. London: Boomk Club Associates. 1981
8. La Revue du Cinema, 1969, Avril
9. McBride. Joseph and Michael Wilmington. John Ford. New York: DeCapo Press. 1975

ლელა ოჩიაური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი

ტანახესილი და „თამამი“ უასლესი ქართული ჟინო

ყველა დროში და დღესაც, ლიტერატურაში, თეატრში და რა თქმა უნდა, კინოში, არსებობს მარადიული და თანადროული პრობლემატიკის შემცველი ნაწარმოებები, უკვე ნათქვამი და განსჯილი და დროის კონტექსტში გააქტიურებული. და, რა თქმა უნდა, არსებობს „ტაბუირებული“ თემები, რომლებსაც, გარკვეული დროითა და დრომდე (და ზოგჯერ, უსასრულოდ), ამა თუ იმ მიზეზითა და ვითარებიდან გამომდინარე, არავინ ეხებოდა და ეხება.

ქართული კინოს ისტორიიდან არაერთი ასეთი შემთხვევაა ცნობილი. საბჭოთა პროპაგანდისა და იდეოლოგიის, „პოლიტკორექტულობის“, სახელმწიფო, რელიგიური, ეროვნული ტრადიციების გავლენის, საზოგადოების მხრიდან მორალურ/ზნეობრივი ცენზურის, არაიშვიათად, ავტორების თვითცენზურის მიზეზითა და სენსიტიური თემების წინაშე სიფრთხილის გამო. როდესაც დრო, სოციალური, პოლიტიკური, მენტალური ვითარება და რეალობა იცვლება, იცვლება მათი გავლენა კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესებზე, ტენდენციებსა და ცალკეულ შემთხვევებზე. შესაბამისად, რეჟისორების პოზიცია და სათქმელი, ფილმებში ნამოქრილი საკითხებიცა და მხატვრული ფორმებიც სახეს იცვლიან.

ამ სხივების ნათება და ბარიერების ნგრევის პირველი და მთავარი ეტაპი XX საუკუნის 50-60-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო, სტალინის კულტის დამხობისა და ნიკიტა ხრუშჩოვის ეპოქის „დათბობის“ პერიოდის დადგომასთან ერთად. მართალია, არც ეს თავისუფლება იყო ნამდვილი და სრულყოფილი, საბჭოთა იმპერია კვლავ (კიდევ დიდხანს) მძლავრ „დერჟავად“ რჩებოდა, მაგრამ პოლიტიკური კლიმატის ოდნავ შეცვლამ გარკვეული ცვლილებები გამოიწვია და „ჭურვის ქროლვის“ (ანდრეი ზამიაზინის ფორმულირება) სისწრავეც ოდნავ შენელდა. მის შიგნით ახალი მოძრაობები და გადაადგილებები დაიწყო.

ერთი მხრივ, კომუნიზმის დიქტატურასთან დაპირისპირების, მოქალაქეობრივი პოზიციისა და ახალი მხატვრული აზროვნების დაუზინებით, თუმცა შეფარვით გამოხატვისკენ სწრაფვამ და ამავე დროს, ევროპაში დაწყებულმა ახალგაზრდულმა მოძრაობამ, ძველის „ნგრევისკენ“ მიმართულმა საპროტეტო გამოსვლებმა, ახალი თაობების მიერ აზლებურად შეფასებულმა სამყარომ, ახალმა იმედებმა, ახალმა ტალღებმა ქართველ ხელოვანთა რიგებშიც, შეიძლება პირდაპირი არა, მაგრამ უხილავი – პასიონალური კავშირები დაამყარა. სწორედ 50-60-იანი წლების მიჯნაზე გაჩნდა ახალი, „მეამბოხეთა“ ხელოვნება, რომელმაც ყველასა და ყველაფერს სათანადო ადგილი მიუჩინა.

„თანამედროვე ქართული კინოს განსაკუთრებული ყურადღება ზნეობრივი კოლიზიებისადმი ადვილი დასანახია. ამ გზაზე მას დიდი წარმატებები სდევდა თან. დღეს, ალბათ, სასურველია (და აუცილებელიც), რომ თანამედროვე ადამიანის გაგება კიდევ უფრო გაფართოვდეს და მეტი ცდები გაკეთდეს, რათა ხასიათი განიხილებოდეს, როგორც ადამიანის სოციალურ ფუნქციათა სტრუქტურა“, – წერს ირინა კუჭუხიძე რუს/საბჭოთა კინოკრიტიკოსიური ბოგომოლოვის, თავის დროზე გახმაურებული სტატიის (რომელიც 1979 წელს საბჭოთა უურნალ „ისკუსსტვო კინოში“ გამოქვეყნდა და რომელშიც ქართული კინო მწვავედაა გაკრიტიკებული) პასუხად. (კუჭუხიძე, 1980:177).

სწორედ ამ პერიოდიდან, პროტესტი და სათქმელის (როგორც იდეურ-პრობლემატიკის, ასევე, ახალი ფორმების მხრივ) მხატვრულ სინამდვილეში მოქცევის გზების ძიება იქცა ქართული კინოს საფუძვლად. ამ ძიებებმა და აღმოჩენებმა არამხოლოდ შინაარსი, სათქმელი, არამედ ფორმა და სტილი განსაზღვრეს, ჩამოაყალიბეს ახალი შემოქმედებით აზროვნება და ახალ შემოქმედებით ხედვას დაუდეს სათავე. საფუძველი ჩაეყარა ახალ ქართულ კინოს, ახალგაზრდა რეჟისორების მონანილეობით, რომლებმაც, 20-იანი წლების კინემატოგრაფის მთავარი მახასიათებლების აღორძინება დაიწყება.

აკაკი ბაქრაძე წერს: „ოთარ იოსელიანი კიდევ ერთხელ გვახსენებს – სიკეთე ადამიანის თვისებაა, მაგრამ ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ბოროტება ადამიანის თვისება არ იყოს. ისიც ადამიანის თვისებაა. ამიტომ არის ძნელი მის წინააღმდეგ ბრძოლა, ამიტომ ვხედავთ ჩვენ ყოველთვის სიკეთის პარალელურად ბოროტებას. ეს არსებობის კანონზომიერებაა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხშირად ადამიანებს არ სურთ დაიჯერონ, რომ ცხოვრების ჰარმონიას და მშვენიერებას წონასწორობა ქმნის. წონასწორობა სიცოცხლისა და სიკვდილისა, კეთილისა და ბოროტისა, კარგისა და ავისა, დღისა და ღამისა, მდედრისა და მამრისა. ვისაც ამ წონასწორობისა არ სჯერა, ის ან უსაფუძვლო ოპტიმიზმს ეძლევა, ან უსაფუძვლო პესიმიზმს. ერთიცა და მეორეც უარსაყოფია. უსაფუძვლო ოპტიმიზმი მუდამ პირმცინარ ჩიტირეკიებს წარმოშობს, უსაფუძვლო პესიმიზმი კი – პირქუშ ბოროტმოქმედთ. უმთავრესი ის არის, რომ ადამიანმა ირწმუნოს – არსებობის კანონი ბუნებაში არსებული წონასწორობის შენარჩუნებაა. თუ იგი დაირღვა, კატასტროფა მაშინ არის მოსალოდნელი“. (ბაქრაძე, 1989:206).

ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმები, რომლებიც, ძირითადად, იგავის თავისებურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენენ, მთლიანად „ემორჩილებიან“ სამყაროს წონასწორობის კანონებს და ასახავენ სამყაროს, რომელსაც რეჟისორი გაუცხოების საფუძველზე აგებს. „რეალური“ ეკრანული ატმოსფეროს შექმნისას, იგი იყენებს მხატვრული გარდასახვის არაორდინალურ ენას და ეძებს ადამიანის ამქვეყნიური ყოფის არსს, ფილოსოფიური კუთხით ჭვრეტს მის ბუნებასა და ცხოვრებისეულ დანიშნულებაზე მიგვითითებს. ქმნის იგავებს ბედისწერაზე და ადამიანის არჩევანის შესახებ გვიამბობს.

როგორ უნდა მოიქცეს ფილმის ავტორი, რომელიც ისწრაფვის თანამედროვე სინამდვილის ხორცშესხმისკენ და ამავე დროს, კანონის, პოეტიკის

დამტკიცებას ცდილობს? ჩნდება წინააღმდეგობა, რომლის გადალახვა შეუძლებელია, თუ „სკოლის“ პრინციპებზე უარს არ იტყვის, ან არ ეცდება აღეგორიისა და იგავის პოეტიკის გართულებას, მის აფეთქებას შიგნიდან? და ალექსანდრე რეხვიაშვილი ართულებს იგავის პოეტიკას, მის ახალ ენას და გამომსახველ გზებს იგონებს, უამრავ ნაღმს აფეთქებს და ახალი ეკრანული სინამდვილის გამოგონებას ახალი სისტემების აწყობით ახერხებს.

სამყაროში, სადაც ძალადობა ბატონობს და ფასეულობათა შელახვა გარდაუვალია, სადაც დროსა და რეალობას ულმობლად მიაქვს ღირებულებები, რითაც ადამიანები ცხოვრობდნენ და სამყაროს ავსებდნენ – არსებობით, ტრადიციებით, წეს-ჩვეულებებით, ურთიერთობებით, მიწასთან, ბუნებასთან, ურთიერთსიახლოვით – ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. დროის მსვლელობასთან ერთად, მათ მრავალი ქარიშხალი გადაუვლის და ყველაფერი წარსულს ბარდება. ესეც სამწუხარო რეალობაა, მაგრამ ამ ვითარებაში, „საყოველთაო ნგრევის ჟამს“ ფასეული ხდება, თუ როგორ უფრთხილდება საზოგადოება იმას, რაც ხელიდან უსხლტება, რაც იყარგება, რაც უნდა გაქრეს. და მნიშვნელობას იძენს, თუ როგორ ახერხებენ ისინი, კვლავ ადამიანებად, პროცესების წარმმართველად დარჩენას; რეალობას, დროის გავლენას, წინააღმდეგობების გაძლებას; დაუმორჩილებლობას და მასზე ამაღლებას.

1982 წელს (ახალი სახელმწიფო კურსის – „გარდაქმნა“ და საზოგადოებრივ-იდეოლოგიური პოლიტიკის – „საჯაროობა“ – ოფიციალურად გამოცხადებამდე) თენგიზ აბულაძე იწყებს ფილმის „მონანიება“ გადაღებას (რომელიც შემდეგ სწორედ „პერესტრიოკის“ „სიმბოლოდ“ და მსოფლიო მასშტაბით ყველაზე პოპულარულ საბჭოთა ფილმად იქცა) და 1984 წელს ასრულებს მას. ფილმი საქართველოს ცენტრალური კომიტეტის მდივან ედუარდ შევარდნაძის პატრონაჟით შეიქმნა. (ვარაუდობენ, რომ „მონანიება“ იმ დროისთვის უკვე დაგეგმილ-გადაწყვეტილი „გარდაქმნის“ ერთ-ერთი პირველი ნიშანი იყო).

„მონანიება“ თავიდან არალეგალურად, ვიდეოჩანანერებით გავრცელდა. ეკრანებზე ოფიციალური გამოსვლისას კი, 1987-ში, ჩვენებებზე, კინოთეატრებს მილიციის ცხენოსანი რაზმები და გაძლიერებული კორდონები იცავდნენ.

საზოგადოება უკვე „მზად“ იყო, „ოფიციალურად“ და უშიშრად ენახას ის, რაზეც საუბარს ათეული წლების განმავლობაში ერიდებოდა და რაც კატეგორიულად ეკრძალებოდა. მანამდე წარმოუდგენელი იყო 30-იანი წლების რეპრესიების, სტალინის, ბერიას, სხვა საბჭოთა ლიდერებისა და მათი მრავალირცხვანი მსხვერპლის ეკრანზე გაცოცხლებული ისტორიების კრიტიკულად და რეალური ფაქტების ჩვენება-ნახვა.

ფილმში, საბჭოთა კინოს ისტორიაში პირველად, თენგიზ აბულაძემ პირდაპირ და შეუფარავად აჩვენა საბჭოთა რეპრესიების კოშმარი, წითელი ტერორის ყველა ხერხი თუ გზა, რომლებსაც კომუნისტური პარტიის ჯალათებადქცეული ლიდერები მიმართავდნენ და ათასობით რეპრესირებული ადამიანის ბედი მეტაფორულად ასახა. იმის მიუხედავად, რომ „მონანიება“ ყველა დროის დიქტატორს „ეძღვნება“ სამყაროს ნემისმიერ კუთხეში, აშკარად

თვალშისაცემი იყო, ვინ იყვნენ მისი გმირების პროტოტიპები და პირველ რიგში, რა ამბავს, რომელ ისტორიულ მოვლენებს, რომელ კონკრეტულ ფაქტებს ასახავდა კინოსურათი, იმ დროისთვის, შემზარავი და მოურიდებელი გულახდილობით.

„საბჭოთა ქართული „პოეტური კინემატოგრაფის“ ერთგვარ სიმბოლოდ და ამავე დროს, მისი „დროის რეკვიემის“ ავტორად შეიძლება თენგიზ აბულაძე მივიჩნიოთ. რომლის ტრავმები უფრო არქეტიპულ-ლიტერატურულ-ფერწერულია, ვიდრე სოციალურ-პოლიტიკური. თენგიზ აბულაძე პოეტური ხილვებისა და სივრცის რეჟისორია, ერთგვარი კინოფერმწერი, რომლის ფილმებში დრო ფხიზელი „დარაჯისა“ თუ დაუნდობელი „მსაჯულის“ როლს უფრო ასრულებს“. (ბუხრიკიძე, 2021:16).

ისიც უნდა ითქვას, რომ „მონანიების“ პარალელურად და ცოტა უფრო ადრეც, საქართველოში იღებენ ანალოგიური ან მიახლოებული თემატიკის კინოსურათებს. შეიძლება უფრო პირობითი ფორმით, შეფარვით, ალეგორიულად, განზოგადებული კონტექსტითა და კონცეფციით, მაგრამ ეს არსს არ ცვლის. მთავარია, მათში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და ადამიანების, საზოგადოების ტრაგიკულ ბედზეა საუბარი. იმ ძალადობის, ბოროტებისა და ტირანიის შესახებ, რომელიც კაცობრიობას საბჭოთა კავშირისა და კომუნისტური პარტიის სახით მოევლინა. სისტემის, რომელმაც მრავალი ათასი ადამიანი გაანადგურა, მოსპონ თაობები, ერები, ეროვნულობის – ინდივიდუალობის წამლას შეეცადა, თავისუფალი არსებობისა და აზროვნების უნარი წართვა ყველას და პროლეტარიატის დიქტატურა დაამყარა.

ირაკლი კვირიკაძის „მოცურავე“ (1981) სამი ნოველისგან შედგება, სამ სხვადასხვა დროში (რევოლუციამდელი პერიოდიდან თანამედროვეობამდე) ვითარდება და საფუძვლად ერთი ოჯახის ისტორია უდევს – პაპას, შვილსა და შვილიშვილს ერთი მემკვიდრეობა, ერთი მიზანი აქვთ – გადაცურონ ათეულობით კილომეტრი საქართველოს ორ ზღვისპირა ქალაქს შორის. მოქმედების დრო ცენტრალურ/შუა ნოველაში 30-იანი წლების რეპრესიებს ემთხვევა და მისი გმირიც, სწორედ სარეკორდო გადაცურვის წინ, მეგობრის დასმენის შედეგად, სხვა რეპრესირებულების მსგავსად, ქრება (აპატიმრებენ) და შინ აღარასოდეს ბრუნდება. ალბათ, პირველ რიგში, სწორედ ამ თემის ჩვენება იყო „მოცურავის“ გადაღებისას, ირაკლი კვირიკაძის უმთავრესი მიზანი.

მერაბ კოკოჩაშვილი, ფილმში „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ (1981) ისტორიული მოვლენების ფონზე, როდესაც საზოგადოებამ გადაწყვეტილება უნდა მიიღოს და იმოქმედოს – შიფრავს მარადიულ და ქართულ კინოში არა-ერთხელ წამოჭრილ პრობლემებს – ზნეობის, მორალური ღირებულებების, არსის ამოხსნის, მათვეის ბრძოლისა და პირიქით, ნიღბაფარებული, ჩაკეტილი საზოგადოების გულგრილობის საბედისწერო შედეგებს.

გიორგი შენგელაიამ ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ (1984, ოთარ ჩხეიძის რომანის „ბორიაყი“ მიხედვით) ტოტალიტარულ სახელმწიფოში ძალადობის ჩვენებით, წარმოადგინა, თუ როგორ აყალიბებს ან სპობს ადამიანს ეპოქა, პოლიტიკური ვითარება, წინააღმდეგობები თავისუფ-

ლებისა თუ მორჩილებისკენ მიმავალ გზაზე. რეჟისორი ისტორიზმს, ცხოვრებისეულ კატაკლიზმებს, ძალადობასთან ბრძოლისა და დამონებული ერის ბედ-ილბლის თემებს ოკუპირებულ საბჭოთა საქართველოს უკავშირებს და თანამედროვეობის მეტაფორად აქცევს.

ელდარ შენგელაიას ფილმის „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ (1983) პერსონაჟებიც ჩაკეტილ სივრცეში არსებობენ. მყარი კედლით გაყოფილი, ერთმანეთისა და, საზოგადოდ, ცხოვრების მიმართ გულგრილი ადამიანების ცხოვრება ერთ ლოკალურ გარემოში მდორედ და უღიმლამოდ მიედინება, „მონესრიგებული ქაოსის“ დიდი წრებრუნვის მარადიული ციკლის პირობებში. როდესაც დრო, სეზონები, წლები გადიან და არაფერი იცვლება. მას შემდეგაც კი, როდესაც ეს მოჩვენებითად მყარი სამყარო ინგრევა, ის ახალ წრეზე იწყებს ერთეროვან ტრიალს, დაუსრულებლად.

ადამიანის ბედისა თუ უილბლობის ამბებით, რომლებიც ისტორიული, პოლიტიკური, ყოფითი რეალიებითაა გამოწვეული, თავიანთ პირველ ფილმებში, 80- იანელების თაობის წარმომადგენლებიც ინტერესდებიან.

ნანა ჯორჯაძის „რობინზონიადა ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ (1986) გასაბჭოების, სამოქალაქო ომის შემდეგ, ბოლშევიკების მსხვერპლი ინგლისელი ინჟინრისა და მისი ქართველი შეყვარებულის ტრაგიკულ ისტორიას ასახავს. ნაჩვენებია, თუ როგორ გაანადგურა საბჭოთა ხელისუფლებამ ქვეყანა, როგორ წაართვა 2 ადამიანს (ბევრ ადამიანს) ცხოვრებისა და სიყვარულის უფლება და როგორ მოახდინა გავლენა მათ შთამომავლებზე საქართველოში წითელი არმიის შემოსვლის პირველ წლებში განვითარებულმა მოვლენებმა.

ტატო კოტეტიშვილის „ანემიას“ (1987) გმირიც თითქოს აგრძელებს თავისი თაობის რეჟისორების პერსონაჟების ბედსა თუ გზას. იგივე პრობლემები აწუხებს და აფორიაქებს. ვერც ის ეგუება გარემოს და ახალი თავგადასავლების საძებნელად მთის მიყრუებულ სოფელში მიდის. თავისიუფლების ნაცვლად ხაფანგში აღმოჩნდება, საიდანაც გასაქცევი არსადაა. შექმნილია საბჭოთა ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიკრომოდელი, თავისი სტრუქტურით, მართვის სისტემით, ძალადობისა და ადამიანების დათრგუნვა-რეპრესირების მეტაფორა.

და თუ „ანემიას“ ეს ყველაფერი შეფარული, პირობითი და ალეგორიული ხასიათისაა, ლევან თუთერიძის „ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ (1988) უკვე პირდაპირ და ყოველგვარი ქვეტექსტის გარეშე აჩვენებს საბჭოთა ტირანიის რეალურ სახეს.

„ნაზარის უკანასკნელი ლოცვა“ პირველი ქართული ფილმია, რომელიც სასულიერო პირს, ერის სულიერ ნინამძღოლს, რეალურ ისტორიულ პიროვნებას, მიტროპოლიტ ნაზარს მიეძღვნა. ის აჩვენებს ადამიანის ამბავს, რომელიც ბოლშევიკებმა შეიპყრეს და როდესაც მისი სიმტკიცე ვერ გატეხეს, ვერ დააშინეს და მორალურად ვერ დაამარცხეს, სიკვდილით დასაჯეს.

ზაზა ილურიძის ფილმმა „უამი“ (1990, თამაზ ბიბილურის რომანის საფუძველზე) თითქოს გაუსწრო დროს და ის ვითარება ასახა, რომელიც შემდგომი პერიოდის საქართველოში განვითარდა. ბრძოსა და ლიდერის ურთი-

ერთობა ბევრ ნაცნობ ინფორმაციას ატარებს, სხვადასხვაგვარ ასოციაციასაც აღძრავს და ერთმნიშვნელოვნად არ იკითხება. ესაა ფილმი იმის შესახებ, რომ როდესაც ადამიანები ძარცვის, მოხვეჭის სურვილით არიან შეპყრობილნი, მზად არიან პიროვნული თავისუფლება დათმონ და სხვის ნებას დამორჩილებულმა იცხოვრონ. ასეთ ხალხს, როგორც გინდა, ისე მართავ. როდესაც საზოგადოება უსახო მასად იქცევა, მას ნებისმიერი მმართველი, საითაც უნდა, იქით წაიყვანს.

„თამაზ ბიბილური რომანში „უამი კითხულისა“ მოგვითხრობს შიშის ლაბირინთში ჩაკარგულ ადამიანებზე, რომელთაც დახშვიათ სულიერი თვალყური და მატერიალურ სამყაროს მიჯაჭვულნი ბრმად მიჰყვებიან გზას უფსკრულისაკენ. „გზაი მშვიდობისაი არა იცნეს. არა არს შიში ღმრთისაი წინაშე თუალთა მათთა (რომ. 3. 10–18). ძველი ალთქმის (დაბადება, სოლომონის იგავნი, ფსალმუნები) წიგნებიდან გამოკრებილი ციტატებით პავლე მოციქული წარმოაჩენს ადამიანებს, რომელთაც ღვთის შიში დაუკარგავთ. ეს ინვევს არა მხოლოდ მათ სულიერ გაპარტახებას, არამედ ქვეყნის (და სამყაროს) დაშლასა და დანგრევას. ღვთის შიში „სიცოცხლის წყაროა“ (იგავნი, 10. 27), სიცოცხლე კი გამუდმებული სწრაფვაა სულის სისრულისა და სრულყოფილებისაკენ. ღვთის შიში ღვთის სიყვარულს წარმოშობს და ათავისუფლებს ადამიანს კერპების (ხორციელი თუ სულიერი) მონობისაგან. თუ არ არის ეს შიში და სიყვარული, მაშინ ადამიანი დაიკარგება სხვაგვარი შიშის ლაპირინთში. ამ შიშს ახლავს არა სიყვარული, არამედ ბოროტება, სულიერი სიძაბუნე, სიცარიელე და სიკვდილი“ (ჯალიაშვილი, 2019).

პროსპერ მერიმეს „მატეო ფალკონეს“ მოტივებზე, მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“ (1991) ამავე ხაზს აგრძელებს და ერთი მხრივ, საქართველოში წითელი არმის შემოსვლას, სამოქალაქო ომს, ორად გახლეჩილ საზოგადოების მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებს ასახავს, მეორე მხრივ და, უმთავრესად, სახელმწიფო გადატრიალებას ეხმიანება, ეროვნული ხელისუფლების დამხობას 1990-იანი წლების დასაწყისში; იმ რეალობის პანორამად იშლება, რაც საქართველოში მაშინ იყო, როდესაც ფილმი შეიქმნა და რომელიც „თბილისის ომის“ სახელითაა ცნობილი.

„თუ, მართლაც, დასასრულშია მიზანი და არა უსასრულო და, ამდენად, უმიზნო პროგრესში იგი უფრო დასასრულის მომასწავებელ „კატასტროფულ“ დღეებში უნდა გამოჩნდეს, ვიდრე კეთილდღეობის ხანაში. ასეთი დღეები, როცა ადამიანი „შერისხული“, მაგრამ მართალი იობივით ახლოს დგას ღვთის საიდუმლოს წინაშე, წუთისოფლის წინასწარი სასჯელია, როგორც ჩრდილი განკითხვის დღისა, რომელიც მომავლიდან ისვრის შეფეხს. და თუ საბოლოო მიზანს უშუალოდ ვერ ვწვდებით ჩვენი დროუამული დასაზღვრულობის გამო, ამ სასჯელის განცდა ხომ შეგვიძლია, რადგან ადამიანი (ასეთია კაცობრიობის ერთადერთი ისტორიული გამოცდილება) არ შეიძლება არ იმსახურებდეს სასჯელს. ეს კი კვლავ უკანასკნელი დღისა და საბოლოო, არა კაცთაგან მოგონილი მიზნის რეალობაში გვარწმუნებს“. (კიკნაძე, 2022)

ბოლო ათწლეულის ქართულ კინოში რამდენიმე ახალი თემა, ახალი ტიპის გმირი და ან უკვე ასახული რეალობის მიმართ, განსხვავებული პოზიციის შემცველი ფილმები შეიქმნა და ძირითადად, ახალი თაობის, ახალგზრდა რეჟისორობის ავტორობით.

ეს რეჟისორები, ფილმები და თემებია: სოციალური ულერადობის – მწვავე სატირა ძალადობის, მოძალადე და გულგრილი საზოგადოების შესახებ, გიგა ლიკლიკაძის „ღორში“ და დრამა ლაშა ცქვიტინიძის ფილმებში: „მე ვარ ბესო“ და „გელი“ და ელენე ნავერიანის „შაშვი შაშვი მაყვალი“; ახალგაზრდა პატიმრების ცხოვრება უტა ბერიას „უარყოფით რიცხვებში“.

მათ გვერდით, რაოდენობრივად ლიდერობენ კინოსურათები ქვიარ თემის ნარმოადგენლებზე: ლევან აკინის „და ჩვენ ვიცეკვეთ“, თამარ შავგულიძის „კომეტები“, ელენე ნავერიანის „სველი ქვიშა“, იოსებ ბლიაძის „ტრადიცია“ და „ჩემი ოთახი“, გიგიშა აბაშიძის „უხერხემლო“ და სხვა.

„2019 წელი, გარკვეული თვალსაზრისით, ქართული ქვიარ კინოსთვის თვითგამორკვევის ახალ ფაზადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. მაყურებელმა ქართულ კინოთეატრებში სამი ისეთი ფილმი იხილა, რომლებშიც ცენტრალური პომოსექსუალური ურთიერთობაა („და ჩვენ ვიცეკვეთ“, „კომეტები“, „ტრადიცია“). ამას გარდა, თბილისის საერთაშორისო კინოფესტივალზე გამარჯვებული ფილმის („ჩაისუნთქეთ-ამოისუნთქეთ“) ერთ-ერთი საკვანძო პერსონაჟი ტრანსგენდერი ქალია. მეტიც, მაყურებელთა და კინოკრიტიკოსთა ნაწილმა პომოეროტიკული ნიშნები გიგა ლიკლიკაძის „ღორშიც“ ამოიკითხა.

...ქვიარ კინოს განვითარების დრამატურგია თითქმის ყველა დასავლურ ქვეყანაში ერთნაირია. ის ყოველთვის სტერეოტიპული და კარიკატურული რეპრეზენტაციით იწყება.

ამ მხრივ, არც საქართველოა გამონაკლისი. მაგალითად, XXI საუკუნის ერთ-ერთი პირველი პომოსექსუალი პერსონაჟის ეკრანული სახე 2004 წლის მინისერიალ „მტკრის გემოში“ გამოჩნდა ეგზოტიკური გარეგნობის მოძალადე პედოფილი. მას, სერიული მკვლელი წლების წინათ ჩადენილი დანაშაულის გამო საკვდილით სჯის. ალბათ მოკლე სიუჟეტური აღნერაც თავად მეტყველებს, თუ რა ფაზაში იყო იმდროინდელი ქვიარ რეპრეზენტაცია. თუმცა გარკვეული ადამიანებისთვის პომოსექსუალობა და პედოფილია დღემდე სინონიმებია ან ცდილობენ, ასეთად აქციონ. თბილისის კინოფესტივალზე, საპროტესტო აქციის ფონზე, უჩვენეს თამარ შავგულიძის „კომეტებიც“, რომელიც ორი ქალის 1980-იან წლებში დაწყებული და დაუსრულებელი სიყვარულის ისტორიას მოვითხრობს. რადგან ლესბოსელი ქალები კინოში ხშირად კაცური ფანტაზიების დასაკმაყოფილებლად, სექსუალურ ობიექტებად არიან ნარმოდგენილნი, რეჟისორმა ფილმი ისე გადაიღო, რომ ფეტიშისტური კაცური მზერა სიამოვნებას ვერ მიიღებს“. (მგალობლიშვილი. 2021:145).

ლევან აკინის „და ჩვენ ვიცეკვეთ“ (2019) XXI საუკუნის ქართული კინოს უკვე ნაცნობი სიტუაციის, აქტიური თემების, პრობლემების, უახლესი ქართული ისტორიის ახალი ვარიაციაა. სხვა რაკურსში, კონტექსტსა თუ თემა-პრობლემით განსხვავებულად წარმოდგენილი. ახალი სურნელით, ახალი

ხედვითა და სითამამით. გიუური სითამამითაც. სამსახიობო გუნდთან და სა-დადგმო ჯგუფთან ერთად. სითამამე და გამბედაობა კი, როგორც ვიცით, უმეტესად, ჯილდოვდება. მოვლენების ეპიცენტრში ორი ახალგაზრდა კაცის სიყვარულის ამბავია. პირველი დანახვის, მზერის ობიექტად ქცევის, დაკვირვების, აღმოჩენის, შეყვარების, ვნების დაბადების, ურთიერთობის (თუმცა ხანმოკლე) არაჩვეულებრივი პროცესის მომსწრებად ვიქცევით, სრულიად არაჩვეულებრივი და დაუჯერებელიც კი, სამყაროში, რომლის „მთავარი გმირები“ – ნაციონალური ანსამბლის მოცეკვავები არიან. ასე გახსნილად და ასე თავისუფლად ამ, „დახურულ“, ბევრი მიზეზით „საფრთხილო“ – „ქვიარ“ – თემაზე ქართულ კინოში დღემდე არავის უსაუბრია და მით უმეტეს, ასე „აშკარად“ არ უჩვენებია. პირველი ნინააღმდეგობები დაძლეულია, პირველი ნაბიჯი გადადგმული. ამ სამყაროში პირველი კარი შეღებულია და მასში არაერთი აღმოჩენის გაკეთებაცაა შესაძლებელი. თუმცა, ეს თემა, ეს ხაზი მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებულია, მაგრამ არაა ერთადერთი და მთავარი.

უახლესი კინოს ერთ-ერთი ცენტრალური თემა აფხაზეთი ომი და მისი შედეგებია. ამ თემაზე რამდენიმე ფილმია გადაღებული (გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“, „სიმინდის კუნძული“; ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბალში“). მათ გვერდით გამორჩეულ ადგილს იკავებს ნანა ჯანელიძის კინოსურათი „იარე, ლიზა“ (სამხედრო ჟურნალისტ ლია ტოკლიკიშვილის სცენარზე და ქართველ, აფხაზ მწერლებისა და მეომრების დღიურების მიხედვით), რომელიც სხვა ფილმებისგან იმით განსხვავდება, რომ აფხაზეთის ომსა და არსებულ პრობლემას სრულიად ახალ რაკურსში, ახალი მიღებით წამოჭრის და არა მხოლოდ მხატვრულ სინამდვილეს ქმნის, არამედ ისტორიულ, პოლიტიკურ, ზნეობრივ ანალიზს უტარებს მოვლენებს.

„ფილმის მთავარი პერსონაჟი ჟურნალისტი ქალია, ლიზა... რომელსაც ზურგს უკან ქართულ-აფხაზური კონფლიქტის დროს ომის რეპორტიორის გამოცდილება აქვს და ეს გამოცდილება მის ცხოვრებას გამჭოლ ხაზად გას-დევს. თუმცა არა მხოლოდ რეპორტიორის თვალით დანახულმა ამბებმა დაამ-ჩნია მის ცხოვრებას ღრმა კვალი – აფხაზეთის მიწაზე დარჩა მოუმუშებელი პირადი დრამაც და სანუკეარი მოგონებაც, დარჩა ომში დაღუპული მეგობრის დღიური, რომელიც კიდევ სხვა თვალით აიძულებს შეხედოს ამ ომს. ეს გა-მოცდილება არ ასვენებს მას, მთელი ცხოვრება აიძულებს, ეძებოს სიმარ-თლე. (ლევაბორაშვილი, 2023).

სწორედ სიმართლის ძიება და დღემდე პასუხებულებელ კითხვებზე, დღემდე მრავალმხრივ შეუფასებელ და გაუმხელელ და გამულავნებულ ფიქ-რებზე ნანა ჯანელიძის ფილმი, რომლითაც რეჟისორი ქართული საზოგადოების სახელით, ერთგვარ აღსარებას აპარებს, რომელიც დაგვიანებული ჯერ კიდევ არაა.

„ისიც შევიტყვე ამ მზისქვეშეთში, რომ მკვირცხლთა ნებაზე არაა რბოლა, არც მამაცთა ნებაზეა ომი, არც ბრძენთა ნებაზეა პური, არც გონიერთა ნებაზეა სიმდიდრე, არც მცოდნეთა ნებაზეა მადლი; რადგან დრო და შემ-თხვევა განაგებს ყველაფერს“. (ძველი აღთქმა, ეკლესიასტები).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი გ., საუკუნის პოეტები, თბ., „მერანი, 1988
2. ბაქრაძე ა., თეატრი. კინო, „ხელოვნება“, თბ., 1989
3. ბუხრიკიძე დ., დროისა და სივრცის ტრანსფორმაცია პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში – ისტორიული და თანამედროვე კონტექსტი“, ქართული კინო. დამოუკიდებლობის 30 წელი, „კენტავრი“, თბ., 2021
4. კუჭუხიძე ი., ეკრანი და დრო, თბ., „კენტავრი“, 2009
5. მგალობლიშვილი ბ., გამოსვლა კარადიდან, ქართული კინო. დამოუკიდებლობის 30 წელი, „კენტავრი“, თბ., 2021
6. კუჭუხიძე ი., კამათი გრძელდება, ალმანახი „კინო“, თბ., 1980, გვ.177-189
7. კიკნაძე ზ., კატასტროფული დღეები, <https://apinazhi.ge/journal/387>, 2022
8. ლეკბორაშვილი მ., ლიზას გზა, <https://gfr.ge/>, 2023, მაისი.
9. ჯალიაშვილი მ., შიში, როგორც პერსონაჟი, 2019, 22 მარტი, <http://mastsavlebeli.ge/?p=20963>
10. ძველი აღთქმა, ეკლესისტე, 9,11, http://www.orthodoxy.ge/tserili/biblia_sruli/dzveli/eklesiaste/eklesiaste-9.htm
11. John Kennedy's inauguration speech, <https://alphahistory.com/vietnamwar/john-f-kennedy-inauguration-speech-1961/>

მაია ლევანიძე

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

პოსტკანცემიური ქართული აიროს ძირითადი ნარატივები

2020 წელს დაწყებულმა პანდემიამ ადამიანები ერთ დიდ, ვირტუალურ სივრცეში გამოკეტა, ცხოვრება თითქოს შეჩერდა და ეს ცვლილება საზოგა-დოების უმეტესი ნაწილისთვის საკუთარ თავში ჩაღრმავების, ღირებულებების გადაფასების საშუალებად იქცა. გარკვეულ ნაწილში გაჩნდა განცდა იმი-სა, რომ პოსტკანცემიური საზოგადოება მეტად ჰუმანური, მიმტევებელი, სენსიტური გახდებოდა, ხელოვნებაში ახალი ფორმების, ახალი ხედვის და მსოფლმხედველობის დაფიქსირებით დაიწყებოდა ახალი პოსტკანცემიური ერა.

მსოფლიო პანდემიას არაერთი ფსიქოლოგი, ფილოსოფოსი თუ კულტუ-როლოგი გამოეხმაურა, გაჩნდა სხვადასხვა მოსაზრება პანდემიის წარმოშობის და მისი გავრცელების, სახელმწიფოსა და საზოგადოების, მენტალური ცვლილებებისა და ამ მიმართულებით მომავალში შესაძლებელი საფრთხეების შესახებ. მკვლევრები თამამად პროგნოზირებდნენ ახალი წესრიგის დამყარების პერსპექტივას. მათ შორის იყო სლავონი ჟიუჟეკი, რომელმაც პანდემიის პერიოდშივე გამოაქვეყნა ესსები პანდემიის შესახებ. სლავონ ჟიუჟეკი წერდა, რომ პანდემიამ მოიტანა ადამიანებს შორის დისტანცირების მომენტი, რომელიც მეტად გვაგრძნობინებდა თითოეულ ჩვენგანს თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ერთი ადამიანი მეორისთვის. ჟიუჟეკი აღნიშნავდა, რომ მიუხედავად ლი-რებულებათა გადაფასების პროცესისა, ადამიანებში გარდაქმნის მოთხოვნილება იმდენად ძლიერი არ იყო, რომ რეალობაში რადიკალური ცვლილებები მოეხდინათ. პანდემიის დროს საზოგადოება მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ადა-მიანს „განსაკუთრებული მნიშვნელობა არ გააჩნია“¹ ანუ მოხდა ადამიანის მიერ თვითგაუფასურების მომენტი, რის ფონზეც უფრო გამოიკვეთა, თუ რამდენად მართული, სხვაზე დამოკიდებული და მარტოსული გახდა ის. მენტალური ცვლილებების ფონზე „ნორმალური ცხოვრება ალარასაოდეს დაბრუნდება, ჩვენ მოგვინევს ჩვენი ძველი ცხოვრების ნაგრევებზე ახალი „ნორ-მალური“ ავაშენოთ ან აღმოვჩნდეთ ახალ ბარბაროსებში, რისი ნიშნებიც უკვე იკვეთება“². პანდემიის დროს ადამიანებში წარმოქმნილი ვირუსის შიშმა უკან დაიხია, ეტაპობრივად სადღაც გაქრა, მინელდა, რადგან სამყაროში ინ-დივიდის როლის გაუფასურების გრძნობით ადამიანი, როგორც სოციალური

¹ ჟიუჟეკი, ს. პანდემია! COVID-19-მა მსოფლიო შეძრა, არეტე, 2020

² ჟიუჟეკი, ს. პანდემია! COVID-19-მა მსოფლიო შეძრა, არეტე, 2020

არსება უბრალოდ ვერ იარსებებდა, გაჩნდა შინაგანი აგრესია, წარსულის შეფასებისა და გადაფასების ტენდენცია. როგორ აისახა ეს მენტალური ცვლილებები ხელოვნებაში? ქართულმა თეატრმა ალტერნატიური სივრცეების ათვისება დაიწყო, ვინაიდან კომუნიკაცია ღია ცის ქვეშ უფრო მეტად ათავისუფლებდა მაყურებელსაც და შემსრულებელსაც ვირუსის, ადამიანებთან ურთიერთობის შიშისგან. გარეთ გამოვიდა ხელოვნების სხვა დარგებიც, გაჩნდა ღია სივრცეებში ჩატარებული სხვადასხვა ფესტივალები, პერფორმანსები, რომლებიც საზოგადოებაში არსებული ემოციური ფონის განმარტების, გაგების შესაძლებლობას იძლეოდა. გაჩნდა ტრადიციული ტექსტების ახლებურად წაკითხვის ახალი ფორმების გაზიარების სურვილი. რა მოხდა ქართულ კინოში? პოსტპანდემიურ ქართულ კინოში ავტორები საუბრობენ საზოგადოებაში დაგროვილ ფარულ აგრესიაზე, ინსტიტუციების, ლირებულებების რღვევაზე, ესაუბრათ თავისუფლებასა და ომზე, დაეწყოთ მისი ობიექტური შეფასების და გადაფასების პროცესი.

1990-იანი წლებიდან დღემდე საქართველომ არა ერთი ომი/კონფლიქტი გამოიარა, სწორედ ამიტომ, რა თქმა უნდა, ეს თემა ქართულ კინოში აქტუალური იყო და არის დღესაც, მაგრამ ეს პრობლემა უფრო მწვავე გახდა უკრაინაში განვითარებული მოვლენების ფონზე. პანდემიით გამოწვეულ სტრესს დაემატა მესამე მსოფლიო ომის დაწყების, ბირთვული კატასტროფის შიში. მსოფლიო ერთ დიდ ქაოსსა და გაურკვევლობაში ჩაიძირა. რატომ მივიდა კაცობრიობა დღეს არსებულ სიტუაციამდე? იქნებ იმიტომ, რომ ადამიანებმა მართლაც ვერაფერი ვერ ისწავლეს ისტორიიდან ან/და იმიტომ, რომ როგორც ჭეშმარიტმა პოსტმოდერნულმა საზოგადოებამ, აგრესიასა და ძალადობას მიჩვეულმა, ჯიუტად გააგრძელა საკუთარი სიმართლის დაცვა. ასე თუ ისე, ქართულ კინოში ომის თემა ჯერ კიდევ სენსიტურ და, შეიძლება ითქვას, ჯერ კიდევ აუთვისებელ თემად რჩება. 1990-იანი წლებიდან ხდება ფაქტების კონსტატირება და არა გააზრება-გადაფასების პროცესი. ამ პერიოდის ფილმებისგან განსხვავდება 2022 წელს გადაღებული ნანა ჯანელიძის ფილმი „იარე ლიზა“. ფილმის გმირის, ლიზას მსვლელობა ისტორიულ წარსულში მოგზაურობაა თვითმხილველების მოვონებებთან ერთად.

ფილმში მოვლენების სუბიექტურ აღქმაში ეტაპობრივბად იკვეთება რეალური ისტორიები, ფაქტები. ანიმაციური, დოკუმენტური კინოს ელემენტების მხატვრულ ქსოვილში ბუნებრივი ჩართვა ეკლექტურს და, ამავდროულად, ემოციურს ხდის ფილმს. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნანა ჯანელიძის ბოლო პერიოდის ფილმებში ყოველთვის რაციონალურს სჭარბობს რეალობის ემოციური შეფასება, რაც ადექვატურ ასახვას პპოვებს მაყურებელში.

ქართველი და აფხაზი მეომრების პირადი დღიურის მიხედვით აგებული ანიმაციური ეპიზოდები ავტორს საშუალებას აძლევს, უფრო მწვავედ გადმოსცეს ომის აბსურდული, ქაოტური გარემო. ის არ ეძებს დამნაშავეებს, მას ურჩევნია მაყურებელს მიანდოს საბოლოო დასკვნები და ორი ადამიანის პირადი დღიურის საფუძველზე მოგვითხროს ისტორიის იმ მონაკვეთის შესახებ, რომელიც საქართველოს დღესაც ღია ჭრილობად აქვს. ფილმის ძირითადი

პათოსია: ძალადობა წარმოქმნის ძალადობას, აგრესია აგრესიას და ამ მუდ-მივ ჯაჭვში რთულია გაარჩიო დამნაშავე, ვინაიდან ორივე მხარე ერთდღოულად არის დამნაშავეც და მსხვერპლიც. ყველას და ყველაფერს ჭირდება გა-აზრება, შეფასება და წარსულისგან გათნავისუფლება, ვინაიდან მომავალი სხვაგვარად არ იქმნება. ლიზას ცხოვრებაშიც აფხაზეთი მივიწყებული მოგონებაა, მაგრამ მხოლოდ იქამდე, სანამ ის რეალური გმირის სახით არ ცოცხლდება. ოდესლაც აფხაზი მეგობრის მიერ ჩადენილი საქციელი დღეს ძველი ურთიერთობის დაბრუნების იმედს იძლევა, თუმცა რამდენად მზადაა ქართული საზოგადოება მოისმინოს, გაიგოს კონფლიქტის დაწყების რეალური მიზეზები? რამდენად შეუძლია მას თამამად ჩაიხედოს სარკეში? ფილმის გმირის სურვილს გაიგოს სიმართლე ენინაალმდეგება არა მხოლოდ ოჯახი, არამედ ყველა ის ადამიანი, ვინც უშუალოდ მონანილეობდა ამ კონფლიქტში, ახალგაზრდა თაობას კი საერთოდ არ აღელვებს მომხდარი, მას აქვს სხვა „სიმართლე“, სხვა „სამყაროდან“ დანახული „სხვისი“ ომის შეფასების შესაძლებლობა, ამ შეფასებაში დაკარგულია პატრიოტული გრძნობები, მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობები. მომავალი თაობისთვის ამ თემამ თითქოს დაკარგა სენ-სიტიურობა. საბოლოო ჯამში ხვდები, რომ საზოგადოებას ჯერ კიდევ არ სურს გაიაზროს რეალური მოვლენები, ექსტრემალურ გარემოში მიღებული უარყოფითი გამოცდილების მიუხედავად, მას სურს სჯეროდეს საკუთარი სიმართლის, თუმცა ცხოვრების გასაგრძელებლად აუცილებელია დაიწყოს უახლოესი წარსულის გადაფასება – შეფასების პროცესი.

საქართველოში ბოლო ათწლეულებში წარმოებულმა ომმა საზოგადოებაში ჩამოაყალიბა ურთიერთობის, ცხოვრების სტილი., რომელშიც სულ უფრო მეტად ვლინდება ღია თუ ჩუმი აგრესია. ის მოლოდინი, რომ პანდემიური წამიერი შესვენება ჰუმანიზმის გავრცელებას შეუწყობდა ხელს, ილუზია აღმოჩნდა.

შიდა და გარე კონფლიქტები, ომი, საზოგადოების მენტალურ აზროვნებაზე ეტაპობრივად ახდენს გავლენას, საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებული მორალუ-ზნეობრივი კოდექსების სახეცვლას. ომის შემდგომ „სულიერად დაავადებულ“ საზოგადოებზე მოგვითხრობს ლევან თუთხერიძე ფილმში „სამურაი მოცალეობის უამნს“. ფილმის მთავარი გმირები ბავშვობის მეგობრები არიან. მათი კეთილგანწყობების ქვეშ ოსტატურად იმაღლება ღალატი, გულგრილობა, გაუტანლობა, გაუცხოვება, საკუთარ, პირად ინტერესების არეალში, ნაჭუჭში ჩაკეტის ტენდენცია. ფილმში, პარალელურად, მოთხრობილია ორი ისტორია, რომლებიც შემთხვევითობის პრინციპით ერთიანდებიან. ერთისტორიაში-სამურაი ანტიკვარული ნივთია, რომლის გამოც ხდება მკვლელობა, ხოლო მეორეში ნილბის ქვეშ დამალული ყოფილი, შეშლილი მეომარი, რომელიც, საბოლოოდ, მკვლელი ხდება. ჯერ კიდევ ომის შემზარავი შთაბეჭდილებების ქვეშ „სამურაი“ წარმოსახვით მტრებს კეთილშობილი დონ კიხოტივით ებრძვის და ამ ომში საბოლოო კლავს საყვარელ ადამიანს, როგორც სამყაროს აგრესიის პროდუქტი, ძალადობით დაღლილი ჯარისკაცი ვოიცეკი. ეს ორი ისტორია ფინალში ერთიანდება. ერთდროულად ორი ამბის თხრობის

ტენდენცია შეინიშნება ლევან თუთბერიძის ფილმშიც „უშენოდ მგონი მოვკვდები”, თუმცა ამ ფილმისგან განსხვავებით „სამურაიში” ორი დამოუკიდებელი ისტორია უფრო ორგანულად ერწყმის, ამავდროულად, დინამიკურად ვითარდება და ლოგიკურად იკვრება ფინალში. საერთო ჯამში, ლევან თუთბერიძის გმირები ყალბი ღირებულებებითა და შინაგანი გარყვნილებით თვითგანადგურებისკენ მიდიან. და თუ სადმე არსებობენ სამართლიანობისთვის მებრძოლი გმირები, ისინი ილუზიაში გამოკეტილები, ინერციით, „შემთხვევით” ანადგურებენ გარშემომყოფთ.

საზოგადოების ინდივიდზე, აგრესის განსხვავებულ ფორმაზე საუბრობს ფილმი „დიდი შესვენება.” ბულინგის პრობლემა საქართველოს სკოლებში ბოლო ათწლეულების მანძილზე ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად იქცა, რა თქმა უნდა ეს პრობლემა არსებობდა ყოველთვის, მაგრამ განსაკუთრებულ მასშტაბებს მან ბოლო პერიოდში მიაღწია. სწორედ ამ თემას ეხება დავით ფირცხალავას ფილმი „დიდი შესვენება”. თუმცა არა სკოლის, თინერჯერობის ასაკს. ეს უკვე შედეგებია, ის რაც ბავშვობის ტრამვების შემდეგ დარჩა თითოეულ გმირს. ერთი დღე წარსულთან შესახვედრად სკოლის კედლებში, ერთდროულად აღვიძებს მოგონებებს, ბავშვურ შიშებს. ბულინგის მსხვერპლ კლასელებს სურთ შიში ჩაუნერგონ მჩაგვრელს, გაუსწორდნენ ისევე, როგორც ის ექცეოდა მათ, თუმცა, საბოლოო ჯამში, ტრამვული მოგონებების იმავე სიმწვავით გაცოცხლება ვერ მოხერხდა. გუგას ავადმყოფობა ერთგვარად თანაბარს ხდის მათ, ჩნდება მიტევების, კათარზისის გრძნობა, თითქოს თითოეული მათგანი თავისუფლდება იმ სიმძიმისგან რასაც ბავშვობის მოგონებები ინახავს. ფილმის მოქმედება ჩაკეტილ სივრცეში ვითარდება, რაც ქმნის პრობლემიდან გამოუვალობის შეგრძნებას, ეს მომენტი უფრო მწვავდება მაშინ როცა ხვდები, რომ ფილმის გმირები ერთდროულად მსხვერპლიც და მჩაგვრელებიც არიან, ზოგი მორჩილების, ზოგიც მიმპაძველობის გამო.

პანდემიის პერიოდში შეიქმნა სოსო ბლიაძის „ჩემი ოთახი”. ფილმის მთავარი გმირისთვის, თინასთვის ნაქირავები ოთახი ის სივრცეა, სადაც ახალგაზრდები საკუთარ რეალურ ყოფასა და სურვილებში დამოუკიდებლად იკვლევენ გზას, რუტინული ცხოვრებიდან თავის დასალნევად ცდილობები მოძებნონ ახალი პერსპექტივები. თინას გარემო სტერეოტიპებით, დრომოქმული ტრადიციებითა და შეხედულებებით შეზღუდული გარემოა, სადაც განსხვავებული ცხოვრების სტილი მიუღებელია. ღალატის გამო დანგრეული მისი ოჯახი საკუთარი მშობლებისგან მოკვეთის საბაზი ხდება, ამის გამო კარგავს ის საყვარელ კაცსაც და სრულიად მარტო რჩება. ამ ერთგვაროვან სამყაროში ადამიანები კარგავენ ბედნიერების პერსპექტივას საზოგადოების მხრიდან გაკიცხვის, მიუღებლობის შიშით. თუმცა თინა ცდილობს არ დაემორჩილოს სხვათა ნებას. ამ რუტინულ ყოფას გაურბის და უპირისპირდება მეგიც. ამ ორ გმირს შორის არის ერთი განსხვავება: თინას თავისუფლება მის ირგვლივ თითქოსდა გაუთვითცნობიერებლად განვითარებული მოვლენების შედეგია, შემთხვევით მოპოვებულია, ხოლო მეგისთვის ოჯახისგან დაშვებული ჩვეუ-

ლებრივი ცხოვრების სტილი. ის თავისუფალია, მაგრამ მას უკვე აღარ აქმა- ყოფილებს ჩვეული გარემო, სადაც თავისუფლება პირობითია და სწორედ ამიტომ გარბის.

ფილმის სიუჟეტის განვითარების პარალელურად იცვლება თინას შინა- განი სამყარო, იმსხვრევა მისი იმედები, დედის გარდაცვალებასთან ერთად საბოლოოდ წყდება ოჯახური კავშირები, მაგრამ დაკომპლექსული, სხვაზე დამოკიდებული ადამიანისგან ის ყალიბდება ინდივიდად, რომელსაც შეუძლია იცხოვროს დინების საპირისპიროდ. სწორედ ამიტომ ფინალურ კადრში მეგის მაგივრად უკვე თინა იღებს ახალ მეზობელს, თითქოს უკვე ის ხდება მეგზუ- რი ახალი ცხოვრების დასაწყისში, როგორც თავიდან მეგი.

საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, რომ პოსტპანდემიურ ფილმებში ყველგან ავტორები საუბრობენ ტრადიციებზე, ყალბ მორალურ ღირებულე- ბებს ამოფარებულ აგრესიულ საზოგადოებაზე, რომელიც ანადგურებს ინდი- ვიდებს და რომელსაც განვითარების პერსპექტივა ბუნდოვანი აქვს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. უიკეი ს., პანდემია COVID-19-მა მსოფლიო შეძრა, თბილისი 2020
2. Жан Бодрийяр. Симулякры и симуляция изд . Постум. 2017
3. Герберт Маршалл Маклюэн Понимание медиа: внешние расширения человека» 2027

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

**ბლოკბასტერის ფენომენის საკითხებისთვის –
შანო თუ მალტიმედიანი პროექტი**

ტერმინი “ბლოკბასტერი” სამხედრო წარმოშობისაა. ის პირველად ჩნდება 1943 წელს დიდი დამანგრეველი ძალის ბომბის მეტსახელად. ტერმინი მე-დიაშიც ვრცელდება. ფილმთან მიმართებაში ყველაზე ადრეული გამოყენება ფიქსირდება იმავე, 1943 წელს, როცა სარეკლამო განცხადებებში ფილმი “ბომბარდირი” მოხსენიებულა როგორც “ბლოკბასტერი”.

ამ შემთხვევაში ეს მეტაფორული გამოთქმა იყო, რადგან ეხმიანებოდა თავად ფილმის სიუჟეტს, თუმცა 1940-1950-იან წლებში, როცა კვლავ ვევდებით ამა თუ იმ კინოსურათის მოხსენიებას ბლოკბასტერად, ამ დროს უკვე იგულისხმება მაღალბიუჯეტიანი ფილმი, რომელსაც შეუძლია “ააფეთქოს” აუდიტორია, მოიტანოს დიდი კომერციული წარმატება. ამ თვალსაზრისით, სახელდება ბლოკბასტერებად, მაგალითად, სესილ დე მილის “ათი მცნება” (1956), მაიკლ ანდერსონისა და ჯონ ფეროუს “80 დღე მსოფლიოს გარშემო” (1956), დევიდ ლინის “ხიდი მდინარე კვაიზე” (1957) – ფილმები, რომლებიც სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისან უანრის, თემატიკის, სტილის მხრივ. (Hall, 2014: 147-166).

1970-იან წლებიდან ბლოკბასტერი კიდევ ერთხელ იცვლის მნიშვნელობას და ხატოვანი გამოთქმიდან ან მაღალბიუჯეტიანი და მაღალშემოსავლიანი ფილმის სინონიმიდან (სინონიმთან ერთად) სტუდიების სტრატეგიად იქცევა. იწყება „ბლოკბასტერების ერა“.

ამ ეპოქის პირველ ფილმად სტივენ სპილბერგის “ყბები” (1975) მიიჩნევა – ახალი კულტურული ფენომენი – გასართობი ფილმი, დააბული სიუჟეტით, მაღალი ხარისხით, რომელიც ჯერ კიდევ ეკრანებზე გამოსვლამდე იქცა საყველაო მოლოდინის საგნად და რომლის ერთხელ მაინც ნახვა კინოუდიტორიის თითოეული წევრისთვის თითქოს “სავალდებულო” გახდა. ამის მიღწევა ფილმმა არა მხოლოდ მაღალი ბიუჯეტით და ეფექტური სცენებით შეძლო. დიდი როლი ითამაშა აგრესიულმა რეკლამამ, როგორც ჩვეული საკომუნიკაციო ხაზების (კინემატოგრაფი, პრესა, გარე რეკლამა), არამედ კინემატოგრაფის პირდაპირი კონკურენტის – ტელევიზიის ფართოდ გამოყენებითაც (ამ პერიოდისთვის “ყბებს” ყველაზე მძლავრი სატელევიზიო მხარდაჭერა ჰქონდა).

ახალი სტრატეგიის მიხედვით, რეკლამაზე დახარჯული თანხები მკვეთრად იზრდება. იცვლება დიდ მოგებაზე გათვლილი ფილმის დემონსტრირების

ტაქტიკაც: პრემიერის დრო ზაფხულის პერიოდში გადადის (Summer hit) და ფილმი ერთდღოულად გამოდის მრავალ ეკრანზე (მაგალითად, „ყბები“ ერთდღოულად 400 ეკრანზე გამოვიდა. საინტერესოა, რომ ეს კინოჩვენების წესის რადიკალური შეცვლაა, რადგან დემონსტრირების ამგვარი ტაქტიკა აქამდე, პირიქით, „ბი კატეგორიის“ ფილმების შემთხვევაში გამოიყენებოდა.

1977 წელს ეკრანებზე იგივე სტრატეგიის გამოყენებით გამოდის „ვარსკვლავური ომები“ (რეჟ. ჯორჯ ლუკასი), რომელიც ხსნის „ყბების“ რეკორდს. ასეთი წარმატების შემდეგ ბლოკბასტერების რიცხვი მკვეთრად იზრდება. 1976-1980- 13; 1981-1985 – 17; 1986-1990 – 30. (Schatz, 2003:32), რადგან უკვე სამოციანებიდან სტუდიების უმეტესობა ფინანსური კონგლომერატების შემადგენლობაში აღმოჩნდა, მსხვილბიუჯეტიანი ფილმების ასეთი მნიშვნელოვანი ზრდა შესაძლებელი გახდა, მაღალი დაფინანსება პრობლემას აღარ წარმოადგენდა. მთავარი ხდება უზრუნველყოფილი ზემაღლალი შემოსავალი.

პირველი პერიოდის ბლოკბასტერებიდან შეიძლება ჩამოვთვალოთ: „უცხო“ (1979) და მისი გაგრძელება „უცხოები“ (1986), „ინდიანა ჯონსის“ პირველი სამი ფილმი (1981, 1984, 1989). „უცხოპლანეტელი“ (1982), ტრილოგია „უკან მომავალში“ (1985, 1989, 1990), „კერკეტი კაკალი“ (1988) და სხვა.

როგორც აღინიშნა, თუმცა თავიდან „ბლოკბასტერის“ განსაზღვრებაში მთავარი იყო აუდიტორიაზე მისი ზემოქმედების სიმძლავრე, თანდათან აქცენტი მასობრივ აუდიტორიაზე გათვლილი პროექტის მაღალბიუჯეტიანობაზე და მოგების მისაღებად დახარჯულ ძალისხმევაზე გადავიდა. სხვანაირად რომ ვთქვათ, გაყიდვის ხელოვნებაზე. ამიტომ არის, რომ ისეთი ფილმი, როგორიც „გოძილაა“ (1998) შეიძლება ინოდებოდეს ბლოკბასტერად, თუმცა ეკრანებზე გამოსვლისთანავე მან დაიმსახურა უარყოფითი გამოხმაურებები; მოგება, მართალია, იყო (379 მილიონი დოლარი მსოფლიო გაქირავებაში დახარჯული 130-150 მილიონი დოლარის ბიუჯეტისა და 80 მილიონი მარკეტინგული დანახარჯების საპირისპირო), მაგრამ ის ფინანსურ მარცხად იქნა აღიარებული, გაგრძელებები შეჩერდა და მის ნაცვლად გადაიღეს ანიმაციური სერიები (Aiken, Keith, 2015).

კინობიზნესი, ისევე, როგორც ყველა სხვა ბიზნესი, საქმეში დებს ფულს იმისთვის, რომ ნახოს მოგება და თან, მაქსიმალურად დიდი. ამისთვის ყურადღებით მუშავდება მოქმედების გეგმა, რომელსაც ბლოკბასტერის სტრატეგია ეწოდა.

პირველ რიგში, დიდი ბიუჯეტი იდება უკვე გამოცდილ პირველწლიაროში, რომელმაც აუდიტორიაში უკვე დაიმსახურა ინტერესი და მოწონება. ეს შეიძლება იყოს ბესტსელერად აღიარებული წიგნი, კომიქსი, ანიმაციური ფილმი, მოგვიანებით მათ რიცხვს ვიდეოთამაშებიც დაემატება.

შემდეგი ნაბიჯია პროექტის მიმდინარეობის ყოველი ეტაპის ფართო გაშუქება ყველა შესაძლებელი კომუნიკაციის არხით, იქნება ეს პრესა, რადიო, ტელევიზია, აფიშები და სარეკლამო დაფები. მრავალფეროვანია არა

მხოლოდ ინფორმაციის გავრცელების არხები, არამედ – სახეებიც, დაწყებული მოკლე შეტყობინებებით, ანონსებით და ინტერვიუებით და დამთავრებული – სკანდალური ცნობებით და ჭორებით ფილმის მსახიობების, ავტორების თუ კულისებში მიმდინარე ამბების შესახებ. დღევანდელ დღეს ტრადიციულ არხებს ემატება ინტერნეტი და სოციალური მედია. იქმნება ფილმის გვერდები, რომელებიც ათეულ და ასეულ ათასობით გულშემატკივრებს აგროვებს, აქ დადებული “სიახლეები” მათ მიერ მყისიერად ვრცელდება სოციალური მედიასივრცის საზღვრებს გარეთაც. მომავალი ფილმის ირგვლივ იქმნება ერთგვარი ხმაური (movie buzz), მოლოდინი, რომელიც, სოციოლოგების კვლევით, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ბლოკბასტერის წარმატებაში.

რა თქმა უნდა, მხოლოდ გარეშე ფაქტორები ვერ უზრუნველყოფს ფილმის გარანტირებულ წარმატებას მაყურებლებში და, შესაბამისად, დიდ ფინანსურ მოგებასაც. კვლავ უმნიშვნელოვანესია აუდიტორიის მოზიდვის წლების განმავლობაში გამოცდილი ხერხები: ვარსკვლავების მონაწილეობა, მძაფრი, პერიპეტიებით დატვირთული და დინამიკურად განვითარებადი სიუჟეტი, სასპენსის აქტიური გამოყენება (და წლებთან ერთად მისი გაძლიერება და გავრცობა ყველა თემის და ჟანრის ფილმებში), სპეცეფიტების სულ უფრო მზარდი რიცხვი და მზარდი გრანდიოზულობა, ატრაქციონების სიუხვე, ფილმის ფერადოვნება, შთამბეჭდავი გამოსახულება და თავბრუდამხვევი მონტაჟი... რაც სულ უფრო იხვეწება და თავბრუდამხვევი ხდება ტექნოლოგიების განვითარებასტან ერთად. ხშირად გამოითქმება მოსაზრება, რომ თანამედროვე ბლოკბასტერების ინდუსტრიაში წარმოდგენა, სპექტაკლი ხდება წარმყვანი ტენდენცია ნარატივის საპირისპიროდ, რომელიც ხშირად ამ ტენდენციის მსხვერპლი ხდება.

და მაინც, კინოინდუსტრია დამატებითი საშუალებებით კვლავ აგრძელებს ჩადებული ფინანსების დაზღვევას. ეს ზემოთ უკვე ხსენებული გაყიდვის ხელოვნება (merchandising), როდესაც გასაყიდი საქონელი არა თვითონ ფილმია, არამედ ფილმთან დაკავშირებული პროდუქტები. ეს შეიძლება იყოს სათამაშოები, წიგნები, მაისურები, სუვენირები და ა.შ. ეს გაყიდვები მნიშვნელოვნად ზრდის ფილმის მოგებას, უფრო მეტიც, ის შეიძლება მის ბიუჯეტსაც შეეხიდოს, რადგან ამ პროდუქტებზე უფლებების დაახლოებით 40% ფილმის გამოსვლამდე იყიდება. ამავე დროს, ამგვარი პროდუქტები, თავის მხრივ, ხელს უწყობს ფილმის რეკლამირებას და არცთუ უმნიშვნელო წვლილი შეაქვს მომავალ ფინანსურ მოგებაში.

თანამედროვე ბლოკბასტერის სტრატეგიის განუყოფელი ნაწილი გახდა “მტრების მოყვარებად ქცევის” ტაქტიკაც. ეს იწყება მაშინ, როცა კინემატოგრაფს ჯერ კიდევ მხოლოდ ერთი კონკურენტი ჰყავს: ტელევიზია. ხანმოკლე მწვავე “ბრძოლების” და გამარჯვების ხერხების ძიების შემდეგ გუშინდელი მტრები მეგობრები ხდებიან: ტელევიზია კინოს რეკლამირების ერთ-ერთი და იმ დროისთვის უმნიშვნელოვანესი არხი ხდება, ამავე დროს, კინოთეატრების რესურსის ამონურვის შემდეგ ფილმის ჩვენების უფლებები იყიდება ტელევიზიებში და ის გადადის “მცირე ეკრანზე”.

ანალოგიური პროცესები გაგრძელდა შემდეგაც: ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად კინოს სულ ახალი და ახალი კონკურენტები უჩნდება, მაგრამ მოკლე ხანში ისინი კინემატოგრაფის ფინანსურ სტრატეგიებში ერთვებიან. ვიდეო სისტემების დანერგვამ სახლის პირობებში კინოთეატრების სიკვდილის წინასწარმეტყველები გააჩინა, მაგრამ ცოტა ხანში აღმოჩნდა, რომ ვიდეო კასეტების გაყიდვა დამატებითი და არცთუ უმნიშვნელო შემოსავალია კინობიზნესისთვის. იგივე მოხდა ციფრული ტექნოლოგიების, ინტერნეტის შემთხვევაშიც. დღეს დისკების გაყიდვიდან, ფილმების საკაბელო ტელეარხების, ტელე და ინტერნეტარხების მეშვეობით გავრცელებისგან მიღებული შემოსავალი ძალზე მნიშვნელოვანია საერთო მოგების წილში, იმდენად მნიშვნელოვანი, რომ ზოგჯერ ჩნდება სარკასტული კითხვა: ხომ არ არის ფილმი მხოლოდ მეორეხარისხოვანი რგოლი ამ რთულ ჯაჭვში?

რისკების დაზღვევის და სიფრთხილის პოლიტიკა კარგია ბიზნესისთვის, მაგრამ არა ხელოვნებისთვის. ბლოკბასტერის სტრატეგიის გვერდით ხშირად ჩნდება ტერმინი “ბლოკბასტერის მენტალიტეტი”, რომელიც გამოკვეთს ამ სტრატეგიის უარყოფით გავლენას ხელოვნებაზე. კინობიზნესის სურვილს, ამოიღოს ჩადებული ფინანსები და თან რაც შეიძლება დიდი მოგებით, სხვა არხებით დაზღვევასთან ერთად თან ახლავს ფრთხილი დამოკიდებულება თავად ფილმების წარმოების შემოქმედებით სფეროში. ფილმი უნდა მოეწონოს რაც შეიძლება მეტ ადამიანს, სასურველია – ყველას; მაყურებელს უყვარს ეფექტური სანახაობა, ადრენალინის უსაფრთხო გამოყოფა – აქედან მაქსიმალურად დაძაბული, დინამიური, პერიპეტიკით დატვირთული, მაგრამ, ამავე დროს, მარტივი სიუჟეტი და ა.შ. და ა.შ. და ამ სქემებში ორიგინალური შემოქმედებითი ძიებების, თამამი გადაწყვეტილებების, სიღრმისეული სიახლეების ადგილი აღარ რჩება.

ერთ-ერთი ასეთი დებულება – მაყურებელს უყვარს “შველ ნაცნობებთან” შეხვედრა, საფუძვლად დაედო კინოწარმოებისთვის უკვე ნაცნობ ტაქტიკას – მიღწეული წარმატებების გამეორება, სიახლეების მინიმალური დოზით შესარება. ამ ტაქტიკამ დაბადა მოვლენა, რომელსაც ურენჩაიზინგი ეწოდება და გულისხმობს ფილმების სერიას საერთო გმირებით და საერთო სამყაროთი. დღევანდელობაში ეს ტერმინი მყარად ეჯაჭვება ბლოკბასტერს და სარგებლობს რა “ფანების” მდგრადი ლტოლვით, თვალი მიადგენონ საყვარელი გმირების თავგადასავლებს, კინობიზნესი ქმნის უსასრულო გაგრძელებებს, რომელმაც მრავალფეროვანი სახე შეიძლება მიიღოს. თანამედროვე კინოპროცესში ყოველდღიურად ჩნდება და მკვიდრდება ახალ-ახალი ტერმინები: რიმეიქი, სიქველი, პრიქველი, რებუტი, სპინ-ოფ თუ კროსოვერი (Remake, Sequel, Prequel, Reboot, Spin-off, Crossover).

ერთი შეხედვით, რა არის იმაში ცუდი, როცა ინდუსტრია ითვალისწინებს აუდიტორიის ინტერესს, გემოვნებას, მას არგებს თავისი პროდუქციის სახეს, როცა კმაყოფილია ორივე მხარე. მაგრამ ამ ინტერესის უპირობო გათვალისწინება აზიანებს კინოს, როგორც ხელოვნებას, რადგან ეხება არა მხო-

ლოდ მისი წარდგენის და გავრცელების მხარეს, არამედ ფილმის ესთეტიკურ მხარესაც. წინასწარ გათვლებში ჩადებულია სიუჟეტის გაგრძელების პოტენ-ციალი, გმირის სახეს განსაზღვრავს ხასიათის დამუშავების კარგად ნაცადი ხერხები, სიუჟეტს – ასევე, გამოცდილი სქემები გარკვეული დამაინტრიგებე-ლი სიახლეებით. დაუსრულებელი გაგრძელებები, როგორც წესი, მექანიკური ხდება. ეფექტურობის მოთხოვნები ასევე, ერთგვარი სტანდარტიზაციისკენ უბიძგებს კადრის გამომსახველობასაც. სხვა მედია არხებით ფილმის გავრცე-ლების სტრატეგია განაპირობებს “მცირე ეკრანის” მოთხოვნების გათვალის-წინებას მონტაჟში, კამერის მოძრაობაში, კადრის კომპოზიციაში. მაგ. ჩარჩო ჩარჩოში, ცენტრალური გამოსახულება. თვალსაჩინო მაგალითია ჯერ კიდევ 1962 წელს, ამერიკელი ოპერატორების საზოგადოების კვლევისა და განათ-ლების კომიტეტმა მიიღო გადაწყვეტილება, რომელიც დღემდე მოქმედებს. ის განსაზღვრავს ე.წ. “მოქმედების უსაფრთხო სივრცეს”, რომელშიც უნდა მიმ-დინარეობდეს მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოქმედება, რათა ის სრულად (ან მეტწილად სრულად) იყოს გამოცემული “მცირე ეკრანზე” (King, 2002: 235). რა თქმა უნდა, ეს არ არის “მკაცრი კანონი, მაგრამ არის რეკომენდა-ცია, რომელსაც ითვალისწინებენ ავტორები (ან ფილმის დამფინანსებლები), თუ მათ სურთ ფილმა კინოეკრანების მიღმაც გააგრძელოს სიცოცხლე.

ამრიგად, ბლოკბასტერის დომინანტა ხდება წარმოების და პრეზენტი-რების ხერხი. მისი ფუნქციონირების პროცესში კინემატოგრაფი მხოლოდ საწყის წერტილად გვევლინება, რომელსაც მნიშვნელობით თითქმის უტოლ-დება სხვა მედიაარხები, რომლის მეშვეობითაც ბლოკბასტერი ეკრანის მიღ-მაც აგრძელებს არსებობას. ამდენად, ბლოკბასტერს თამაშად შეიძლება ვუ-წოდოთ არა იმდენად ფილმი, რამდენადაც მულტიმედიური პროექტი, რო-მელშიც კინოხელოვნების პრინციპები დაქვემდებარებულია პროექტის მიზან-დასახულებაზე მოგებაზე.

ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ რიგითი მაყურებელი ბლოკბასტერს ხშირად მოიხსენიებს, როგორც უანრს, და ასევე, არცთუ იშვიათად, ის იგივ-დება მძაფრსიუჟეტიან (Action) უანრის ფილმებთან, უფრო მეტიც, გამოიყენე-ბა მის სინონიმად. და არა მხოლოდ მაყურებელი, მის უანრად მოხსენიება ზოგჯერ კინოკრიტიკოსებთანაც გვხვდება (მაგალითად Neale, 2003:48-50).

თუ გავაანალიზებთ ამა თუ იმ ტიპის ფილმების უანრად ჩამოყალიბე-ბის, უანრად აღქმის, უანრად განხილვისათვის აუცილებელ პირობას – ნების-მიერი განმარტებით და ნებისმიერი მიდგომით – აშკარაა, რომ ამისთვის აუ-ცილებელია საერთო ნიშნები: თემატური, კომპოზიციური, სტილისტური თუ სხვა, და ეს ყველაფერი ორგანიზებული მთავარი, დომინანტური ნიშნის ირ-გვლივ. ამ თვალსაზრისით ბლოკბასტერის კვლევისას, საერთო ნიშნების აღ-მოჩენა უდავოდ შეიძლება. ოღონდ ბლოკბასტერის ძირითადი და კატეგორიის განმსაზღვრელი (დომინანტური) ნიშნები განლაგებულია ან წარმოების, ან რეკლამირების, ან აღქმის სფეროში. რაც შეუძლებელია განვიხილოთ, რო-გორც უანრული ნიშანი.

მაყურებლის წარმოდგენაში ბლოკბასტერის და მძაფრსიუჟეტიანი ფილმის დაკავშირების მიზეზი შეიძლება ვეძიოთ იმ ფაქტში, რომ სწორედ 1970-იან წლებში პოლივუდის წარმოებაში მყარად იყიდებს ფეხს მძაფრსიუჟეტიანი ფილმები, რომელიც სულ მაღვ უანრად ჩამოყალიბდა. ამავე დროს ბლოკბასტერების ძირითადი მასა სწორედ ამ უანრს წარმოადგენდა სამეცნიერო-ფანტასტიკასთან და საკუთრივ სათავგადასავლო ფილმთან ერთად. თუმცა თანამედროვე ბლოკბასტერმა მნიშვნელოვნად გააფართოვა უანრული სივრცე. დღეს ბლოკბასტერების სტრატეგიით იქმნება და რეპრეზენტირდება მასშტაბური ისტორიული ფილმები, ფენტეზი, კატასტროფისა და საშინელებათა ფილმები, მიუზიკლები და ა.შ.

მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ძირითადად დღევანდელი ბლოკბასტერების უმეტესობა, მიუხედავად უანრული კუთვნილებისა, უანრულ ნიშნებთან ერთად ხასიათდება მძაფრსიუჟეტიანი ფილმებისთვის აუცილებელი ნიშნებით: სიუჟეტის განვითარების მაღალი ტემპით, სუპერ გმირით, მოქმედების პრიმატით, ეფექტური გამოსახულებით, სპეცეფექტებით, შესაბამისი დასასრულით (კეთილმა სძლია ბოროტსა) და სხვა, რაც აუდიტორიის საზღვრების გაფართოების მიზანს ემსახურებოდა და დღესაც ემსახურება. ამდენად, მაყურებლის წარმოდგენაში ბლოკბასტერის ამ უანრთან ასოცირება ლოგიკურად გამოიყურება. თუმცა, ასევე, ლოგიკურია იმის გაცნობიერება, რომ დღეს ყველა მძაფრსიუჟეტიანი ფილმი იგეგმება და ხორციელდება, როგორც ბლოკბასტერი, მაგრამ ყველა ბლოკბასტერი არ არის მძაფრსიუჟეტიანი ფილმი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Aiken, Keith (May 31, 2015). "Godzilla Unmade: The History of Jan De Bont's Unproduced TriStar Film – Part 4 of 4". <https://www.scifijapan.com/godzilla-toho/godzilla-unmade-the-history-of-jan-de-bonts-unproduced-tristar-film-part-4-of-4>
2. Hall, Sheldon. Pass the Ammunition : a short etymology of "Blockbuster". In: ELLIOTT, Andrew B.R., (ed.) The Return of the Epic Film. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, 147-166. [http://shura.shu.ac.uk/6809/3/Hall_Etymology_of_Blockbuster_\(rev\).pdf](http://shura.shu.ac.uk/6809/3/Hall_Etymology_of_Blockbuster_(rev).pdf)
3. King, Geoff. New Hollywood Cinema. an introduction, 2002
4. Neale, Steve. "Hollywood Blockbusters: Historical Dimensions." Ed. Julien Stinger. Hollywood Blockbusters. London: Routledge, 2003..
5. Schatz, Thomas The New Hollywood. In: Movie Blockbusters in: Movie Blockbusters. Edited by Julian Stringer, 2003, 47-61
6. Wexman, Virginia. History of Film. 2006

ოლდა ულენტი

პათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ორსონ ჯელსის “საშიში მოგზაურობა” ბათუმში

1943 წელს ორსონ უელსი მიმართავს ინგლისელი მწერლის ერიკ ემბლერის ჯაშუშური დრამის ეკრანიზაციას სახელწოდებით „საშიში მოგზაურობა“ (*Journey into Fear; მოგზაურობა შიშის ქვეშ*). კინოსატირად და „დრამა-კომიქსად“ აღიარებული საკულტო ფილმის – „მოქალაქე კეინის“ ახალგაზრდა რეჟისორისთვის, ამჯერად, ინსპირაციის წყარო ხდება მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისში შექმნილი გეოპოლიტიკური სიტუაცია და ნაცისტური გერმანიის წინააღმდეგ ამოქმედებული სამი ქვეყნის (საბჭოთა კავშირი, აშშ, ბრიტანეთი) სამოკავშირეო სტრატეგიის გეგმა.

იმ დროისთვის ორსონ უელსი ამერიკის პრეზიდენტის – ფრანკლინ დელანო რუზველტის ნდობით ალქაროვილ და ადმინისტრაციასთან დაახლოებულ პირად ითვლება; „საშიში მოგზაურობის“ პარალელურად, იგი აქტიურად არის ჩართული ლათინოამერიკულ პროექტში, რომლის განხორციელება, უპირველესად, სახელმწიფო დეპარტამენტის ინტერესებში შედის, აქედან გამომდინარე, სახალხო დიპლომატიის მნიშვნელობას იძენს; კეთილი ნების ელჩის სტატუსით მივლენილი რეჟისორი კინოექსპედიციას აწყობს იმ ქვეყანაში, რომელიც ნაცისტური გერმანიის მიმართ ლოიალური განწყობით გამოირჩევა. კეთილმეზობლური ურთიერთობის საილუსტრაციოდ უელსი გადაიღებს ფიქსევ-დო დოკუმენტაციურ ფილმს *It's All True*, სადაც ბრაზილიური კარნავალის ფენომენის გახსნას, ეგზოტიკური საფარველის ჩამოხსნით შეეცდება, თუმცა, მოგვიანებით, პოლივუდის ეს პროდუქცია რასისტული დისკრიმინაციის მოტივით გააკრიტიკეს და მისი ეკრანებზე გაშვება საერთოდ აიკრძალა.

„საშიში მოგზაურობის“ პარალელურად უელსი, მუშაობს ფილმზე „ბრნენვალე ამბერსონები“ (ბუჭ ტარკინგტონის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით), რომლის სამონტაჟო პროცესი ჰოლივუდის სტუდიის მძიმე წეებს ვერ აცდება. საერთო ჯამში, ზემოთ მოხსენიებულ სამივე კინოპროექტზე მუშაობა, პირადად უელსი, საკმაოდ გადატვირთულ გრაფიკში მოუწევს, ამას თან ერთვის არახელსაყრელი, ექსტრემალური და დამთრგუნველი პირობები – ჰოლივუდის კორპორატიულ სისტემასთან და კინოინდუსტრიის უზარმაზარ მანქანასთან შეჭიდებულ „მოქალაქე უელსს“ საავტორო უფლებებისა და საკუთარი ავტონომიის შესანარჩუნებლად თავდაუზოგავი ბრძოლა მოუწევს და ეს მძიმე განწყობა თავის მხრივ, აისახება კიდეც ფილმის „საშიში მოგზაურობა“ – სახვითი გადაწყვეტის თავისებურებაზე. კომერციული ინტერესებიდან გამომდინარე, პოლივუდმა უკვე მიზანში ამოიღო „თვითმოქმედი“ რეჟისორი და მის შევიწროებას ეტაპობრივად, მიზანდასახულად ახორციელებს. გამუდმებული კონფლიქტები თუ ცენზურის მხრიდან დაწესებული

შეზღუდვები, საბედისნერო, დესტრუქციულ ზეგავლენას ახდენს მხატვრული კინონაწარმოების ცალკეულ კომპონენტზე თუ მხატვრული გადაწყვეტის ერთიან კონცეფციაზე – სცენარით დაწყებული მონტაჟით და ტიტრებით დასრულებული. ვითარება სულ უფრო საშიში და დაძაბული ხდება.....

„საშიში მოგზაურობა“ არ მიეკუთვნება იმ ფილმებს, რომლებშიც ორსონ უელსის, როგორც გენიალური მისტიფიკატორის და მითოშემოქმედის უნარები წარმოჩნდება. მიზეზთა გამო ეს ფილმი ნაკლებად იპყრობს კინოს ისტორიკოსებისა და კრიტიკოსების ყურადღებას, თუ არ ჩავთვლით ცალკეულ შეფასებებს და მოსაზრებებს, რომლის თანახმად, ეს ანტიფაშისტური ჯაშუშური დრამა პოლივუდის შავ-თეთრი ნუარისა და გერმანული ექსპრესიონიზმის სტილისტურ კომბინაციას წარმოადგენს. ყველა დროის შედევრად აღიარებული „მოქალაქე კეინისგან“ განსხვავებით, „საშიში მოგზაურობა“ არც ორიგინალური ვიზუალური ეფექტებით, არც ოპტიკური ტრიუკებით თუ ნოვატორული კინემატოგრაფიული ძეებებით, არც თხრობის ვირტუოზული მანერით თუ ფლეშბექების სიმრავლით, არც პლასტიკურად გამომსახველი მიზანსცენებითა თუ დადგმის მასშტაბურობით, არც თავბრუდამსხმელი რიტმითა და კიტჩისთვის დამახასიათებელი კოლაჟის ორიგინალური ტექნიკით გამოირჩევა, პირიქით, კინოთხრობა მდორედ, შენელებული რიტმით და სწორხაზოვნად მიედინება, მოქმედება დროში ხაზგასმით განელილია; ჯაშუშებით გარშემორტყმული პროტაგონისტი კი „უმოქმედობით“ იტანჯება, მას არ აქვს ექსტრემალურ სიტუაციაში მოქმედების უნარი და ამიტომაც საკუთარ უმწეობას უჩივის. შავ-თეთრის კონტრასტული გამოსახულება, პერსონაჟთა სიბნელეში გაუჩინარების ეფექტი, ფატალური განწირულობის, განგაშის განცდა და სიკვდილის მიმართ ეგზისტენციალური შიში, ფილმი ნუარისთვის დამახასიათებელ ატმოსფეროს ქმნიდა, რაც, თავის მხრივ, მეორე მსოფლიო ომის საერთო ვითარებას ასახავდა. უელსის წინამორბედი ფილმებისგან განსხვავებით, დროისა და მოქმედების ერთიანობის ხაზი ფილმში შედარებით დაცულია. წანარმოების კინემატოგრაფიული ენა უელსმა მნიშვნელოვნად გაამარტივა და განტვირთა, იმ ენერგიის მარაგიც დაზოგა, რაც მან „მოქალაქე კეინის“ საკმაოდ ავანტიურულ პროექტს ასე უშურველად დაახარჯა... თანამედროვე დისკურსის საგანს ორსონ

უელსის სხვა – საეტაპო მნიშვნელობის კინონაწარმოებები ან მისი დაუსრულებელი თუ განუხორციელებელი კინოპროექტები უფრო მეტად წარმოადგენს, ვიდრე კლასიკური ინგლისური ჯაშუშური დრამის „სუსტი“ ეკრანიზაცია, მითუმეტეს, რომ უელსის ნაცვლად რეჟისორად ფილმის კრედიტებში ნორმან ფოსტერი სახელდება, სცენარის ავტორად კი – უოზეფ კოტენი – უელსის ერთ-ერთი ფავორიტი მსახიობი „მერკური-თეატრიდან“ (ფილმი „მერკური ფროდაქშენისა“ და RKO-ს ერთობლივ პროდუქციას წარმოადგენდა, მასში ორსონ უელსის „თეატრი მერკურის“ მსახიობთა დასი მონაწილეობდა).

დიდი ამერიკელი რეჟისორის ვრცელ ფილმოგრაფიაში მოხსენიებული „საშიში მოგზაურობა“, ხშირ შემთხვევაში, ყურადღების მიღმა რჩება; იგი

„მხოლოდ უელსის მიერ განსახიერებული „პარადოქსული“ და ოდიოზური პერსონაჟით – თურქი პოლკოვნიკი ჰაკით შეიძლება იყოს აღსანიშნავი, თავად ფილმის მითონარატიული კონტრუქტების განმსაზღვრელი.

ციფრული ტექნოლოგიების ეპოქაში, როცა კინემატოგრაფი კარგავს თავის მაგიურ ხიბლს და მუდმივი ტრანსფორმირების რეჟიმში იმყოფება, როცა თანამედროვე მსოფლიოში სულ უფრო აქტიურდება უსაფრთხოების, გლობალური ტერორიზმისა და ბირთვული შეიარაღების დისკურსი, სამყარო კი შიშს, სკეპტიკიზმს მოუცავს – ატომური საფრთხის მოლოდინში, კაცობრიობის მომავალი ჯერ კიდევ გაურკვეველია.

ვფიქრობთ, უელსის ეს მივიწყებული და „არადისკურსიული“ დრამა თანამედროვე მიდგომების პოზიციიდან განხილვას და გაანალიზებას საჭიროებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის „საშიში მოგზაურობა“ ტიტრებიდან კინოს გენიად აღიარებული რეჟისორის სახელი და გვარი ამოილეს (უელსის მხოლოდ მსახიობის სტატუსი შეუნარჩუნდა, ისიც, ფილმის პერსონაჟთა გრძელი სიის ბოლოში). მიუხედავად ამისა, ამ ერთი შეხედვით სქემატურ და მოსაწყენ ჯაშუშურ დრამაში მკაფიოდ რეჟისორებული ტექსტი იკითხება. მასში ვლინდება დიდი რეჟისორისა და დიდი ამერიკელის – ორსონ უელსის მისტიფიკატორული ნიჭი და ორიგინალური კინემატოგრაფიული ხელწერა.

ორსონ უელსი ინგლისელი ავტორის – ერიკ ემბლერის ლიტერატურული ტექსტის დეკონსტრუირებას და კლასიკური დეტექტივის უანრობრივ ტრანსფორმაციას ახდენს, მაგალითად, მთავარი გმირი – ინგლისური კომპანიის წარმომადგენელი – სამხედრო ინჟინერი ჰოვარდ გრემი (უოზეფ კოტენი), ფილმში ამერიკელი პერსონაჟით შეიცვლება. იგი, თავის მხრივ, სახელმწიფო ინტერესებს იცავს და როგორც იარაღის ექსპერტი, პოლიტიკურად ნეიტრალური თურქეთის ტერიტორიაზე საარტილერიო იარაღით აღჭურვის საქმეს თაოსნობს. ფილმი-მოგზაურობის („როუდ მუუვი“) უანრული მოდელი გამორიცხავს მოქმედების აქტივიზაციას, თხრობის აჩქარებულ დინამიკას, მძაფრად პროვოკაციულ სიტუაციებს, ასევე, სუპერ გმირებთან ასოციირებულ დრამატულ და სათავეგადასავლო პერიპეტიებს, დაძაბული შოკის გამომწვევ მოვლენათა თავბრუდამსხმელ კასკადს. ყოველივე ეს სახიერად წარმოადგენს 1930-იანი წლების პოლივუდის უანრულ სპექტრს და პარადიგმულ სისტემას (კრიმინალური, განგსტერული, საშინელებათა დრამების სპეციფიკას); თუმცა მეორე მსოფლიო ომის დროს შექმნილი სიტუაცია სტერილური ამერიკული კინოჟანრების რლვევას და ნუარის სტილის (შავი ფილმების) ფორმირებას პროვოკირებს. რობერტ ოტონის მოსაზრებით ნუარის სტილის ფორმირება მეტწილად ომის დროს არსებულმა მძიმე ფსიქოლოგიურმა განწყობამ განაპირობა. ნუარის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად კი იგი უელსის „მოქალაქე კეინს“ ასახელებს, რომელშიც მკაფიოდ ვლინდება გამძაფრებული ინტერესი ფრონიდისტული ფსიქოანალიზის მიმართ.

ინგლისური რომანის („საშიში მოგზაურობა“) ავტორისეული ნარატიული თხრობა სტამბოლისა და ხმელთაშუა ზღვის გეოგრაფიულ არეალს მოიცავს:

ნაცისტური გერმანის აგენტურა ბრიტანეთიდან თურქეთში სპეციალური და-ვალებით მივლენილი საზღვაო არტილერიის ინჟინრის ლიკვიდაციას გეგმას; ბრიტანელი ექსპერტის ლონდონში უსაფრთხო დაბრუნებას თურქეთის საიდუმლო დაზვერვის ხელმძღვანელი – პოლკოვნიკი ჰავი პირადად უზრუნველყოფს; ინჟინერ გრემის მოგზაურობის მარშრუტი სტამბოლიდან ბრიტანეთის მიმართულებით მისივე ინსტრუქციით შედგება: ჯაშუშებისთვის გზის ასარევად, თურქეთის დაზვერვა – ჰავის სახით, ინჟინერ გრემს აიძულებს წინასწარ დაგეგმილი სარკინიგზო მარშრუტი შეცვალოს და სტამბულიდან ბრიტანეთის მიმართულებით იტალიური გემით გაემზავროს. ამ იძულებით მარშრუტში – საბერძნეთი, იტალია და ბოლო გაჩერების პუნქტი – გენუის სანაპირო შედის.

ფილმის სცენარზე მუშაობისას ორსონ უელსი კარდინალურად შეცვლის მოგზაურობის “გეოგრაფიას” და მთავარი პერსონაჟის გადაადგილების მარშრუტს, მაგალითად, ლიტერატურულ პირველწყაროში მინიშნებული ხმელთაშუა ზღვის ნაცვლად იგი გაცილებით უსაფრთხო (როგორც ამას პოლკოვნიკი ჰავი თავად ადასტურებს) შავი ზღვის ეკვატორიას აირჩევს, იტალიურ გემს კი ბერძნულით შეცვლის, რომელმაც მგზავრები დანიშნულების ადგილას – ბათუმში უნდა ჩაიყვანოს. მასობრივი მაყურებლის ცნობიერებაში – ბათუმი უცხო და იდუმალი ქალაქის ილუზიას იწვევს, რაც კიდევ უფრო მისტიკურ საბურველში ახვევს ფილმ-მოგზაურობას. სატვირთო დანიშნულების გემი, რომელმაც მგზავრებთან ერთად შინაური ცხოველებიც უნდა გადაიყვანოს, სხვადასხვა ენაზე მოსაუბრე ადამიანებისგან და განსხვავებული იდეოლოგიური სპექტრის მულტიკულტურული ჯგუფისგან (ამერიკელი, ესპანელი, ბერძენი, იტალიელი, თურქი, გერმანელი) შედგება. მეორე მსოფლიო ომის გეოპოლიტიკურ კონტექსტში, შავი ზღვის საპორტო ქალაქისკენ მიმავალი გემი სიმბოლურად აპოკალიფსური ჟამის მოახლოებას მიანიშნებდა, რაც კიდევ უფრო ამძიმებდა ომის ვითარებიდან გამომდინარე შიშისა და განგაშის ატმოსფეროს.

ამგვარად ხმელთაშუა ზღვისპირა ლოკაციების ნაცვლად ორსონ უელსის არჩევანი კავკასიურ რივერაზე – თურქეთის მოსაზღვრე, საბჭოთა ხელი-სუფლების მიერ კონტროლირებად ტერიტორიაზე – ქალაქ ბათუმზე შეჩერდა; მისი არჩევანი ისევ პოლიტიკური ასპექტით აიხსნება: იმ წელს, როცა უელსი ფილმ „საშიშ მოგზაურობას“ იღებს (რეჟისორის არაოფიციალური სტატუსით), ქალაქი ბათუმი სამი ქვეყნის – საბჭოთა კავშირის, ბრიტანეთისა და ამერიკის პრეზიდენტების შეხვედრის ადგილად მოიაზრება (დაუზუსტებელი ინფორმაციით), შესაბამისად, იგი სახელმწიფო დეპარტამენტისა და სადაზვერვო სტრუქტურების მხრიდან განსაკუთრებული დაკვირვებისა და მოკვლევის ობიექტს წარმოადგენს; ოფიციალური ცნობით კი „დიდი სამეულის“ შეხვედრის ერთ-ერთ ლოკაციად სამხედრო თვალსაზრისით ჯერ კიდევ ნეიტრალური ქვეყანა – თურქეთის დედაქალაქი, სტამბოლი სახელდება. ორსონ უელსი, როგორც აშშ ადმინისტრაციასთან დაახლოებული და რუზველტის ნდობით აღჭურვილი პირი, ინფორმირებული იქნებოდა უმაღლეს დონეზე დაგეგმილი შეხვედრების დეტალებზე. უელსი, ასევე, ინფორმირებული იქნებო-

და ბათუმში მოქმედი თურქეთის რესპუბლიკის საკონსულოს შესახებ და ეს დიპლომატიური ფაქტორი, როგორც დრამატურგიული რეზერვი, ჯაშუშური დრამის კანონთან შესაბამისობაში აამოქმედა: საიდუმლო შეტყობინება, რომლის ადრესატი პოლკოვნიკი ჰაკია, სწორედ, ბათუმში მოქმედი თურქეთის საკონსულოს მეშვეობით იგზავნება, ამასთანავე, ბათუმი სიმბოლურად განასახიერებს იმ ტოტალიტარული სისტემის ქვეყანას, საიდანაც მისი ლიდერი, ხალხის ბელადი – იოსებ სტალინი გახლდათ. საბჭოთა კავშირი იმ ანტიფაშიტური კოალიციის შემადგენლობაში შედის, რომელიც ერთ-ერთ გადამწყვეტ როლს თამაშობს ნაციისტური რეჟიმის დამარცხებაში; ამით უნდა აიხსნას საკვანძო და ფინალური ეპიზოდების „ევაკუირება“ ბათუმში – სანაცვლოდ რომანში მინიშნებული იტალიური რივიერისა. ბუნებრივია, რომ ფილმის „საშიში მოგზაურობის“ მიმართ ფართო ინტერესს კონკრეტულ გეოგრაფიულ არეალში (სტამბოლი, ბათუმი) ამოქმედებული ავანტიურული სიუჟეტი და მისი განვითარების ხაზი ინვევდა. მიმდინარე საერთაშორისო მოვლენების ფონზე, ფილმი კომერციული თვალსაზრისითაც მომგებიან პოზიციას დაიკავებდა, თუმცა, საბოლოო გადაწყვეტილებით “დიდი სამეულის” მასპინძლის სტატუსი, სტამბულის ნაცვლად ირანის დედაქალაქმა – თეირანმა მოიპოვა; საყურადღებოა, რომ ფილმი „საშიში მოგზაურობა“ ეკრანებზე ერთი წლის დაგვიანებით – 1943 წელს გამოდის; ამის მიზეზი ისევ არასტაბილური პოლიტიკური გარემოა, რაც გავლენას ახდენდა სიუჟეტის ფორმირებაზე – ლოკაციები პოლიტიკური კლიმატის მიხედვით იცვლებოდა.

შავიზღვისპირა სუბტროპიკული ქალაქის – ბათუმის შესახებ ინფორმაცია უელსს, ალბათ, იგივე ემიგრანტებისგან უნდა მიეღო (ჰოლივუდში მრავლად იყო რუსული ემიგრაციის წარმომადგენლები); ამ ქალაქისთვის სრულიად შეუფერებელი და არასპეციფიკური გარემო რეჟისორმა ჰოლივუდის სტუდიის პავილიონებში გააცოცხლა... როგორც ფილმის ფინალური კადრები მოწმობს, უელსი სრულებითაც არ დაინტერესებულა იგივე ბათუმის შესახებ ფოტო-ქრონიკალური, ისტორიული ან ეთნოგრაფიული მასალები მოეპოვებინა, რაც მას საბჭოთა კავშირი-ამერიკის კეთილმეგობრული და სამოკავშირეო ურთიერთობის ფონზე ნამდვილად არ გაუჭირდებოდა, მითუმეტეს, რომ ჰოლივუდის განწყობაც ბოლშევიკური საბჭოთას მიმართ ჯერ კიდევ ლიოალურია და კეთილგანწყობილი (აშშ-საბჭოთა კავშირს შორის დაბალანსებული, მშვიდობიანი ურთიერთობა მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ დაირღვა და „ცივი ომით“ გამოწვეულ კონფრონტაციაში გადაიზარდა).

იცავს რა კინოკომიქსის უანრულ კანონს და კიტჩის „ანტიესთეტიკას“, ორსონ უელსი ბათუმის, როგორც ანონიმური ქალაქის, პირობით მოდელს აყალიბებს. უსახური, გრაფიკულად მონიშნული გეომეტრიული შენობები და ჭუჭყიანი ქუჩების ქაოტური წყობა მხოლოდ ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის ქალაქზე; მდარე გემოვნების იაფთასიანი დეკორაციები (კავკასიური დუქნები, საბჭოთა სასადილოები, ღარიბული ყოფის ამსახველი ინტერიერები) და ბოლშევიკური რიტორიკის შემცველი ლოზუნგები, რუსულ-კავკასიური ეგზოტიკის

ელემენტები, საერთო ჯამში, ეკლექტურ ლანდშაფტს და მსუბუქი ირონიით შეფერილ კოლორიტულ გარემოს ქმნის.

ორსონ უელსის ბათუმი მხოლოდ პირობითად მიანიშნებს შავიზღვისპირა საპორტო ქალაქის გეოგრაფიულ მდებარეობას; მინიატურული ნავსადგურის ორიოდე დაბალი და უსახური შენობა, ასევე, ირონიული მინიშნებაა საზღვაო დანიშნულების პუნქტზე, სადაც გერმანელი ჯაშუშები არც თუ ისე საიდუმლოდ მოქმედებენ – ისინი ქუჩებში ავტომობილით თავისუფლად გადაადგილდებიან და მასობრივი ყურადღების ეპიცენტრშიც აღმოჩნდებიან. მათი აგენტურული საქმიანობა არც ადგილობრივი საბჭოთა ხელისუფლების მხრიდან იწვევს რაიმე ეჭვს (საერთაშორისო დაზვერვის ფუნქცია მხოლოდ პოლკოვნიკ ჰაკის – თურქეთის დაზვერვის სამსახურის უფროსს ენიჭება). ერთადერთი დეტალი, რომელიც პერსონაჟების რეალურ ადგილსამყოფელზე მიგვითითებს, ეს აბრაზე რუსული ასოებით გამოყვანილი პრიმიტიული წარწერა – „ბათუმის პორტი“ - ა. სტუდიის ჩახუთულ და უპაერო სივრცეში ზარტად ამოძრავებული კინოკამერა საერთო ხედით (ზედა რაკურსით) გვაჩვენებს მოუკირწყლავ, ატალახებულ და მოუწესრიგებელ ქუჩებს, სადაც ხალხის მასა მექანიკურად და სამხედრო მარშის ტემპში გადაადგილდება; ტალახში ჩაფლული ორთვალა ცხენის დროგები რუსული ტიპაჟის მედროგებით, საბჭოთა ფილმებში ასახული ტიპიური რუსული პროვინციული ქალაქის ილუსტრირებას ახდენს. პროვინციელების ჯგუფს კი ძირითადად ქუჩის მოზარდების „მოხულიგნო“ ელემენტები, მკაცრი, პირქუში და ნალვლიანი გამომეტყველების ადამიანები (პირობითად ბათუმელები), ლოთი და მოხეტიალე მეზღვაურები, რამდენიმე წითელარმიელი და საბჭოთა მილიციელი თუ წარმოადგენს – საერთო ჯამში, ბათუმი ნახევრად გასამხედროებული ციხე-ქალაქია, რომელიც უპაერო, სინათლისგან დახშულ, კლაუსტროფობიულ სივრცეშია ჩაკეტილი – ასეთ გარემოში მზის სხივიც ვერ აღწევს (რეჟისორი შეგნებულად არ მიმართავს დღის განათებას და ბუნებრივი შუქის ეფექტებს); „ციხე-ქალაქის“ ბუტაფორიული მოდელი გეომეტრიული და გრაფიკულად სქემატური შენობების (ჩრდ. იტალიის არქიტექტურული სტილის უხეირო იმიტაცია) უსისტემო კომპლექსია, რომელშიც ბელადის პლაკატები – იოსებ სტალინის პორტრეტები დომინირებს. ხალხის მასაში უფრო მეტად რუსული ეთნოსის – სლავური გარეგნობის ტიპაჟები (პოლივუდის სტუდიის მიერ მიწვეული სტატისტები) ჭარბობენ; რუსული ყოფის ატრიბუტიკას კი სამოვარი – ამერიკულ კინოში მტკიცედ დამკვიდრებული ეს სტერეოტიპი წარმოადგენს. საბჭოთა რივიერის – ბათუმის იერსახეს ვერ ქმნის შენობის ფასადზე გამოკრული აბრა წარწერით: „კავკასიური სამზარეულო“, ვერც ე. წ. „ოტელ ოდესის“ კარიკატურული შენობა, ვერც ე. წ. ფოსტის შენობის პირობითად აღნიშნული ობიექტი; ბათუმის არქიტექტურისთვის არატიპიური შენობები ზღაპრულ-კომიქსურ ნახატს უფრო მოგვავონებს.

ქალაქის ერთადერთი სავიზიტო ბარათი – „ბურჟუაზიული“ ფუფუნების გამომხატველი, ევროპული ყაიდის „გრანდოტელის“ სასტუმროს შენობაა – კლასიცისტური სტილის თეთრი, მასიური და მაღალი ნაგებობა; მის არქიტექ-

ტურულ მოდელად ვერც ბათუმის ცნობილი „ინტურისტის“ შენობას (1939 წ.) დავასახელებდით, რომელიც საბჭოთა კონსტრუქტივიზმის თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს და რომლის პროექტი ცნობილ რუს და საბჭოთა არქიტექტორს, აკადემიკოს ალექსი შჩესევს ეკუთვნის.

„გრანდოტელის“ შენობის არქიტექტურული ესკიზი, ე. წ. ჰიჩკოკისეული სასპენსის – დაძაბული ატმოსფეროს შექმნას უფრო ემსახურება, ვიდრე, რეალური გარემოს მექანიკურ იმიტაციას: სიმაღლის შიშით შეპყრობილი „დრამა-კომიქსის“ პერსონაჟები სასტუმროს ბოლო სართულზე, ექსტერიერის ლავგარდანზე (იგივე კარნიზზე) მოძრაობები – ღამის სიბნელე და კოკისპირული წვიმა საგრძნობლად აფერხებს ნაცისტების ჯაშუშური გეგმის განხორციელებას – დეკორატიულ კოლონადებს შეჭიდებული, ცოცვით გადაადგილდებიან.

ანალოგიურ სცენას – შენობის სიმაღლეზე პერსონაჟთა საბედისწერო ორთაბრძოლას, – ორსონ უელსი მოგვიანებით გაათავაშებს ფილმის „უცხო“ (*The Stranger; 1946*) ფინალურ ეპიზოდში: ნაცისტი და კრიმინალური დამნაშავე, – ფრანც ქინდლერი – პროვინციული ქალაქის საათიან კოშეს შეაფარებს თავს და მთელი რიგი ტრიუვებით ცდილობს ხელიდან დაუსხლტეს მდევარდეტექტივს; დრამატულ მომენტში, მასიური საათის ისრებს შეჭიდებული ქინდლერი (ფარული ირონია ქარის ნისქვილებთან შერკვინებულ დონ კიხოტთან), საათის საბედისწერო მექანიზმს ემსხვერპლება (საათის დეტალი ფატალიზმის, დროის დაუნდობლობისა და შურისძიების სიმბოლოდ აღიქმება); ანალოგიური კინოტრიუკი გამოყენებულია კრიმინალურ დრამაში – „დივერსანტი“ (*Saboteur, 1942*). აღნიშნული ეპიზოდის გადაღებას, „სასპენსის“ დიდოსტატი ალფრედ ჰიჩკოკი, ფილმის „საშიში მოგზაურობის“ გადაღების პარალელურად აწარმოებს, თუმცა, ექსტრემალური სიტუაციის პროვოცირებას იგი ნიუიორკის ლანდშაფტში მიმართავს. საბედისწერო კონფლიქტის ადგილი, მეგაქალაქის სავიზიტო ბარათი – „თავისუფლების ქანდაკება“ ხდება – გრანდიოზული ძეგლი-მონუმენტის თავზე სასიკვდილო ტრიუკი ეწყობა. „სასპენსის“ ელემენტებით დამუხტული ეს ფინალური სცენა ანტისახელმწიფო „ელემენტის“ განეიტრალების და დივერსანტის ლიკვიდაციის აქტს წარმოადგენს; პატრიოტული რიტორიკით გამსჭვალული ეს აქტი ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების დემონსტრირებას, მტრულ გარემოცვაში დემოკრატიული და თავისუფალი ქვეყნის პოზიციონირებას ახდენს.

ერთადერთი ატრიბუტი, რითაც შესაძლებელია „საშიში მოგზაურობის“ მაყურებელმა ბათუმთან, როგორც კონკრეტულ გეოგრაფიულ ადგილთან იდენტიფიკაცია მოახდინოს, ეს ტროპიკული წვიმა – საყურადღებო დეტალი, რომელსაც „მოქალაქე კეინის“ შემდეგ განსაკუთრებული გამომსახველობითი ფუნქცია მიენიჭა. ნუარის სტილის ინდიკატორი სწორედ ეს დრამატურგიული და პლასტიკურად გამომსახველი მოტივი ხდება; წვიმა მნიშვნელოვნად აცოცხლებს, მუსიკალურ ტონალობას ანიჭებს ხმოვანი რიგის „პალიტრას“. ფინალურ ეპიზოდში, ამერიკელ ინჟინერზე საბედისწერო ნადირობა კოკისპირული წვიმის სიტუაციაში იმართება. წვიმიმიანი მიზანსცენის მხატვრული გადაწინააღმდეგობის მიზანის სამართებელი გადადგილდებიან.

ყვეტის სტრატეგია ორსონ უელსის ნოვატორულ კინემატოგრაფიულ მიგნებად შეიძლება ჩაითვალოს (უელსის ფილმებში წვიმის სახვითი გადაწყვეტის ნოვატორულ ხერხს ფრანსუა ტრიუფო დეტალურად განიხილავს თავის ცნობილ სტატიაში „ორსონ უელსი. „მოქალაქე კეინი“ – მყიფე გოლიათი“).

„მოქალაქე კეინის“ შემდეგ „საშიში მოგზაურობის“ რეჟისორი – კვლავ „დრამა- კომიქსის“ ერთგული რჩება, რაც განსაკუთრებით, ინგლისური რომანის პერსონაჟთა თავისებურ მეტამორფოზებში გამოიხატება, მაგალითად, უელსი თამამად მიმართავს მეორე პლანის „უმოქმედო“, „უხილავი“ პერსონაჟების გააქტიურებას და მათი მანიპულირების მეთოდს (ამგვარი მანიპულირების ხერხი ბათუმის ეპიზოდებში დრამატურგიული კვანძის გახსნას და კულმინაციას პროვოკირებს), მაგალითად, რომანის „უჩინარი“ და სრულიად პასიური პერსონაჟი – ამერიკელი ინჟინრის მეუღლე -ქალბატონი გრემი, უელსისთვის დრამატურგიულ „რეზერვად“ იქცა. მაყურებლისთვის მოულოდნელად იგიჭილმის პროლოგში ჩნდება – პოლკოვნიკი ჰაკის (ორსონ უელსი) ინსტრუქციით მას თავის მეუღლეს – მისტერ გრემს იძულებით დააშორებენ და ერთმანეთს მხოლოდ ფილმის ეპილოგში – ბათუმის „გრანდოტელში“ შეახვედრებენ. პერსონაჟთა მანიპულირების ეს ხერხი – ორსონ უელსს პოლივუდის სტერეოტიპული ფორმულის – „ჰეფთი ენდის“ გაშარებისთვის და რომანტიკული დრამის უანრული კონსტრუქტების ირონიზირებისთვის ესაჭიროება. ჭილმის ფინალში – ამერიკელი ინჟინერი, ხანგრძლივი განშორების შემდეგ თავის ერთგულ მეუღლეს შეეყრება. თუმცა, აღმოჩნდება, რომ ქალბატონ გრემს პოლკოვნიკ ჰაკისთან სავახშმოდ მიეჩქარება... დაკვირვებული მაყურებელი ადვილად მიხვდება ფილმის ავტორის დაუნდობელ ირონიას და სიტუაციის ტრაგიკომიზმს: მეუღლის ერთგული – ქალბატონი გრემი, პოლკოვნიკი ჰაკის – იგივე ორსონ უელსის მაგიური ზემოქმედების ტყვეობაში მოექცა და ამ ქარიზმატული პიროვნების მიმართ გულგრილი ვერ დარჩა. ახალი სიუჟეტური ხაზის განვითარება ლოგიკურად რომანისგან განსხვავებულ ფინალურ გადაწყვეტას მოითხოვს. თურქეთის საიდუმლო დაზვერვის ხელმძღვანელი – პოლკოვნიკ ჰაკი მაყურებელს სწორედ ფილმის ფინალში ეცხადება. იგი ერთი ხელის მოსმით ანადგურებს ჰიტლერის ჯაშუშურ ქსელს და მის სრულ ლიკვიდაციას ახდენს (რომანში კი ამ რთული და ავანტიურული მისის შესრულება ინგლისელ ინჟინერ გრემს დაეკისრება, თანაც, სრულიად სხვა სიტუაციაში და სხვა ტერიტორიაზე). ამგვარად, სადაზვერვო ოპერაცია წარმატებით დასრულდა – პოლკოვნიკი ჰაკის – ამ მომზიბელელი „მონსტრისა“ და ნახევრად მითოლოგიური პერსონაჟის მაგიური ზემოქმედების უნარი არამხოლოდ ჯაშუშებთან ბრძოლაში, არამედ – სუსტი სქესის წარმომადგენლებთან ფარულ ტრფიალშიც ვლინდება.

უელსი არ ღალატობს თავის ეგოცენტრულ მისწრაფებას, აქტიურად ჩართოს საკუთარი პიროვნება ფილმში „მოგზაურობა შიშის ქვეშ“, მაქსიმალურად გამოიყენოს და „დახარჯოს“ მისი სამსახიობო რესურსი და პლასტიკურად გამომსახველი მდიდარი ჰალიტრა. მაგალითად, პოლკოვნიკი ჰაკი – „ულვაშიანი მონსტრი,“ სამხედრო უნიფორმაში, შინელსა და მაღალ ბოხობში,

უელსმა, როგორც მითოშემომქედების დიდოსტატმა, საბჭოთა კავშირის ბელადს, მარშალ – იოსებ სტალინს მიამსგავსა; მისი სამუშაო ოთახის დიზაინიც კი კრემლის კაბინეტის აღუზიას იწვევს, რომლის ინტერიერში გადაღებული “ულვაშა ბიძა ჯოს” ფოტოები, უხვად იყო ტირაჟირებული ლია ბარათებისა თუ პლაკატების სახით. შესაძლოა ამანაც გარკვეული იმპულსი მისცა ორსონ უელსს თავისი პერსონაჟის „გამოძერწვისთვის”, თუმცა, თავისი ხასიათით და ქცევის მანერებით (რაც განსაკუთრებით ქალთან ურთიერთობაში ვლინდება), უშიშროების დაზვერვის ხელმძღვანელის – პოლკოვნიკი ჰაკის პორტრეტი, ლავრენტი ბერიას ფსიქოტიპს უფრო მეტად მიესადაგება; აქედან გამომდინარე ფილმი პოლიტიკური პამფლეტის მკაფიო ნიშნებს შეიცავს. ჯაშუშური დრამისა და კლასიკური დეტექტივის უანრული კონსტრუქციის შესუსტების ხარჯზე, უელსი კომიქსის, სატირისა და შარუს ელემენტებს აძლიერებს და ახლად კანონიზირებული – ამერიკული ფილმი-ნუარის, როგორც პოლივუდის სტერილური სტილის, პაროდირების ხერხესაც არ ერიდება.

როგორც ცნობილია, ნუარის ფილმების სახასიათო მოტივი – წვიმაა, რომელსაც უელსი, როგორც დრამატურგიულ და სახვითი გადაწყვეტის რეზერვს, მაქსიმალურად იყენებს ფილმში „საშიში მოგზაურობა“, ისევე, როგორც „შავი ფილმების“ (იგივე ნუარის) სტილისტიკის განმსაზღვრელ ლოკაციებს და შავი ზღვის ატმოსფეროს – პორტს, ნავსადგურს, დოკერებსა და მეზღვაურებს.

ასეთია დრამა-კომიქსის მოგზაურობის ტრაექტორია, რომლის ერთ-ერთ „პერსონაჟად“ ორსონ უელსისთვის კავკასიური რივიერა, კერძოდ კი ბათუმი იქცა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ულენტი ო., კინოკომიქსის უანრულ-სტილისტური თავისებურება და მასობრივი კულტურა”, უურნალი „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“ #3 (32), 2007
2. Bogdanovich P., The Cinema of Orson Welles; The Museum of Modern Art; printed in the USA 1961
3. Naremore J., The Magic World of Orson Welles; University of Illinois Press, 2015
4. უელსი უ. სტატია. ინტერვიუ. სცენარი. მისტერიალისტი (რომან); Радуга; 1990
5. Ottoson R., Reference Guide to the American Film Noir 1940—1950; Scarecrow Press; 1981
6. Castro D.... Film Noir Review: Journey into Fear (1943); January 28, 2018; <http://www.classicmoviehub.com/blog/film-noir-review-journey-into-fear-1943/>

მუსიკის მცოდნეობა



გვანცა ლვინჯილია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ქართველი მუსიკის რესული მუსიკის მცოდნეობის სათავეებთან

ვფიქრობ, მცირერიცხოვანი ერისთვის ყოველი ქართველის მოღვაწეობას განსაკუთრებული ფასი აქვს და სასიცოცხლოდ აუცილებელია ერის ორგანიზმისთვის. იმ ქართველებთან დაკავშირებით, კი, რომელთაც ბედმა არგუნა საზღვარგარეთ გადახვენა, ემიგრაციაში წასვლა, ან, უბრალოდ, გადაასახლეს, სიტუაცია უკვე დრამატული და მთელ რიგ შემთხვევებში მათვის და საქართველოსთვისაც შესაძლოა ტრაგიკულიც კი იყოს. ბოლო საუკუნეებში ემიგრაციით, გადასახლებების პრაქტიკით საქართველომ უზარმაზარი გონებრივი პოტენციალი დაკარგა, რომელიც, შესაძლოა, ჩვენს ქვეყანას მოხმარებოდა ხელშემწყობი პირობების შემთხვევაში. მეორე საკითხია, რამდენად შეძლებდნენ იგივე პიროვნებები საქართველოში იმის მიღწევას, რაც ემიგრაციაში შეძლეს. სამშობლოს მიღმა სხვადასხვა მიზეზით აღმოჩენილი ქართველები და მათი შთამომავლები, რომელთაც მშობლიური ენაც კი ავინყდებოდათ, მთელ რიგ შემთხვევებში, მაინც აქტიურად განიხილავდნენ საკუთარ თავს ქართული სამყაროს ნაწილად; და ეს იმ დროს, როდესაც მათ სხვისი კულტურის, მეცნიერების, მედიცინის, განათლების, ინჟინერიის, ავიაციის და სხვა სფეროებში შეიტანეს წვლილი. მტკიცნეულია იმის აღიარება, რომ სამშობლოს მიღმა მოღვაწე ქართველები, მცირე გამონაკლისის გარდა, განიხილებიან მხოლოდ საქართველოს ისტორიის ნაწილად და არა ქართული კულტურის, მეცნიერების და მოღვაწეობის სხვა სფეროების საკუთრებად.

ერთ-ერთი ასეთი საინტერესო ფიგურაა მე-19 საუკუნის ქართველი მუსიკის მცოდნე, პიანისტი, კომპოზიტორი, ლიტერატორი და მუსიკალური კრიტიკოსი – ალექსანდრე რაზმაძე. ამ მრავალმხრივი პიროვნების შესახებ მნირი ინფორმაციაა შემორჩენილი. იგი დაიბადა პენზაში, 1832 წლის შეთქმულების ყველაზე ახალგაზრდა მონაწილის, სამშობლოსგან იძულებით გადასახლებული რომანტიკოსი პოეტის, სოლომონ რაზმაძის ოჯახში. მუსიკალური განათლება მიიღო ლაიფციგის კონსერვატორიაში მორიც გაუპტმანის (თეორია) და იოჰან მოშელესის (ფორტეპიანო) ხელმძღვანელობით. რუსეთში დაბრუნების შემდეგ, როგორც მუსიკალური კრიტიკოსი, მუშაობდა სხვადასხვა გაზეთსა და უურნალში (Ямпольский, 2005:1). ლადო დონაძე წერდა – „კრიტიკულ წე-

რილებსა და ფელეტონებში ა. რაზმაძე ლრმა ცოდნასთან ერთად პროგრესულ დემოკრატიულ განწყობილებას ამჟღავნებდა. მისი კრიტიკა ყოველთვის მახვილგონივრულ და პრინციპულ ხასიათს ატარებდა“ (დონაძე, 1990: 83). გარდა იმისა, რომ რაზმაძე სხვადასხვა სამუსიკისმცოდნეო ნაშრომების ავტორია, გარკვეული პერიოდი გი დე მოპასანის ნაწერების თარგმნითაც იყო გატაცებული. დასანანია, რომ დაიკარგა ან სულაც გამიზნულად განადგურდა ალექსანდრე რაზმაძის არქივი მამის ლექსებთან და სხვა ლიტერატურულ მასალებთან ერთად. ამის მტკიცების საფუძველს ისიც გვიმყარებს, რომ როგორც ცნობილია, სოლომონ რაზმაძეს თავად მოუწია საკუთარი ლიტერატურული თხზულებების განადგურება, რადგან მათში ალეგორიული ფორმით იყო გადმოცემული რუსეთის წინააღმდეგ შეთქმულთა წრის პოლიტიკური, ანტიცარისტული შეხედულებები, შეთქმულების დეტალების მამხილებელი საეჭვო სენტენციები. მალევე ნ. რუბინშტეინმა რაზმაძე მოსკოვის კონსერვატორიაში პედაგოგად მიიჩვია, რადგან მანმადე ქიუნიჰსბერგში (Königsberg) გაცნობილმა ქართველმა მუსიკოსმა ინტელექტით, განათლების დონით და აზროვნებით მოხიბლა. ნ. რუბინშტეინმა რაზმაძეს თავდაპირველად ფორტეპიანოს, შემდეგ კი სხვა დისციპლინების პედაგოგის ადგილი შესთავაზა (Кашкин, 2010:1). 1870-1875 წლებში რაზმაძე უკვე უძლვებოდა მუსიკის ისტორიის, პარტიტურის კითხვის კურსებს. 1870 წლიდანვე ხელმძღვანელობდა მუსიკის ისტორიის კათედრას, გახლდათ კონსერვატორიის პროფესორი, სამსატვრო საბჭოს წევრი. საგულისხმოა და საამაყოც, რომ მოსკოვის კონსერვატორიაში რაზმაძემ, მსოფლიო მუსიკის ისტორიის კურსის პედაგოგი, უდიდესი მუსიკოსი გერმან ლაროში ჩაანაცვლა (Кашкин, 2010:1). სწორედ ევროპული მუსიკის ორ სემესტრიანი სალექციო კურსის საფუძველზე დაწერა რაზმაძემ მსოფლიო მუსიკის ისტორიის პირველი რუსულენოვანი სახელმძღვანელო რუსეთში, რომელიც წარმოადგენს როგორც მკვლევრის განათლების დონის, მსოფლიმედველობის, განათლების, ისე მისი პიროვნული სულისკვეთების მსაზღვრელ წყაროს.

ძალზე საყურადღებო და მრავალმნიშვნელოვანი ფაქტია ის, რომ რუსეთის მუსიკალურ ყოფას რაზმაძე მხოლოდ რუსული საოპერო თეატრის შესახებ დაწერილი ნარკვევებით გამოხმაურა, სახელმძღვანელოს თემად კი მსოფლიო მუსიკა აირჩია. ძალზე დასანანია, რომ მსოფლიო მუსიკის შესახებ პირველი სახელმძღვანელო ქართველი მუსიკოსის მიერ დაიწერა არა საქართველოში, არამედ რუსეთში რუსულ ენაზე, მაგრამ ა. რაზმაძე არც პირველი და არც უკანასკნელი ქართველი იყო, რომელიც ცარიზმის ეპოქის დროს საქართველოდან გადასახლებული ქართველი პატრიოტის ოჯახში დაიბადა და განგებამ რუსეთის იმპერიის სამსახურში ყოფნა არგუნა.

საგულისხმოა, რომ ევროპული ტიპის სამუსიკისმცოდნეო მეცნიერების ჩამოყალიბების პროცესები საქართველოშიც ინტენსიურად მიმდინარეობდა. ცხადია დაზუსტებას მოითხოვს ის ფაქტი, რომ საუბარია მუსიკისმცოდნეობაზე, როგორც ცალკე დისციპლინაზე და არა სამუსიკო თეორიულ აზრზე; ევროპული ტიპის მუსიკისმცოდნეობა, როგორც დარგი, საქართველოში მე-20

საუკუნეში ჩამოყალიბდა, თუმცა ეროვნული სამუსიკო თეორიული აზრის განვითარებას დიდი ხნის ისტორია აქვს. გარკვეული მოსაზრებანი ქართული მუსიკის ირგვლივ ჯერ კიდევ ქრისტიანული ნეოპლატონიზმის წარმომადგენლის პეტრე იბერის, შემდგომ იოანე ბაგრატიონის და დავით მაჩაბლის ნაშრომებში გვხვდება. ახალი ქართული პროფესიული საკომპოზიტორო ხელოვნების წანამძღვრებიც სწორედ გარკვეულ თეორიულ აზრს დაეფუძნა, რაც ევროპეიზმის გამოვლინებაა. „ამ ეპოქაშიც მუსიკალურ-ესთეტიკური კულტურის აღმავლობას თეორიული აზრი უძლოდა წინ“ (ბახტაძე, 2001: 254). მე-19 საუკუნის სამოციანელთა იდეოლოგიაში გამოხატული ეპოქის მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ჭეშმარიტად ევროპულ ღირებულებებზე იყო ორიენტირებული, ისევე, როგორც ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლა შემდგომ. ი. გოგებაშვილი წერდა, რომ საქართველოში ევროპეიზმის საფუძველი იყო „ევროპული განათლება, ევროპული მეცნიერება და საუკეთესო მხარენი ევროპის პოლიტიკურის და სოციალურის იდეალებისა... ახალი საქართველო მოქცეულ უნდა იქნას არა უკან, აზიისაკენ, არამედ წინ, ევროპისაკენ“ (გოგებაშვილი, 1952: 374). ამ ყოველივეს მიუხედავად, ი. ჯავახიშვილამდე ქართული მუსიკის თეორიის და ისტორიის საკითხების მეცნიერული კვლევა არასისტემატიზებულ, ეპიზოდურ ხასიათს ატარებდა და არ ემყარებოდა შესაფერის მეთოდოლოგიას. ი. ჯავახიშვილმა დავით მაჩაბლის, პოლიევეტოს კარბელაშვილის, დიმიტრი არაყიშვილის, ზიგფრიდ ნადევლის ღვაწლის გათვალისწინებით, 1938 წელს შექმნა ქართული მუსიკის ბრწყინვალე სახელმძღვანელო, რითაც გზა გაუკვალა ქართველი მუსიკისმცოდნების მონოგრაფიულ ნაშრომებსა თუ სახელმძღვანელოებს. სწორედ ამ პროცესის ფონზე კიდევ ერთ ქართველს უკვე 1888 წელს პქონდა დაწერილი მსოფლიო მუსიკის ისტორიის უზარმაზარი სახელმძღვანელო (800 გვერდამდე), რომელიც ნათელს ფენს იმ ოჯახურ ღირებულებებს, სულისკვეთებას, ევროპული შრომის კულტურას, რაც რაზმაძემ სოლომონ რაზმაძის ოჯახში შეიძინა. წიგნი მკაფიო წარმოდგენას გვიქმნის იმის თაობაზეც, თუ რა განათლება მიიღო რუსეთში და რა პროფესიულ ჩვევებს დაეუფლა გერმანიაში. სახელმძღვანელო ცხადყოფს, რომ რაზმაძე ფართო პლანში მოიაზრებდა მუსიკის, როგორც აზროვნების პროცესის ისტორიას. მეცნიერს მკაფიოდ აქვს გავლებული სადემარკაციო ხაზი მუსიკის ისტორიის უმთავრეს და მეორეხარისხოვან კომპოზიტორებს, ასევე მუსიკალურ-სტილურ პროცესებს შორის, რომელიც დღესაც არ გვაძლევს ცდომილებას. ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ რუსეთში არსებობდა ერთგვარი საინფორმაციო ვაკუუმი არაევროპული ქვეყნების, ევროპული შუა საუკუნეების და რენესანსის მუსიკის ირგვლივ, რომელიც სახელმძღვანელოს შესაბამისი თავების საფუძვლიანი კვლევის საგანი გახდა. გარდა თავისთავადი საგანმანათლებლო ფუნქციისა, დიდია ნაშრომის ისტორიული მნიშვნელობაც; იმხანად მოსკოვის კონსერვატორიაში (საშემსრულებლო ფაკულტეტი) ასწავლიდნენ კომპლექსურ საგანს – ენციკლოპედიას, რომელიც კომბინირებულად მოიცავდა მუსიკის თეორიის, ისტორიის, კონტრაპუნქტის, ორკესტრობის საკითხებს. ამ სახელმძღვანელოს გამოცემის შემდეგ კი მოსკოვის

კონსერვატორის სწავლების სისტემაში მუსიკის ისტორია საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ცალკე დისციპლინად. მიუხედავად ამისა, სახელმძღვანელო არ არის ცალმხრივი ცოდნის წყარო, მასში გარდა მუსიკის ისტორიის ფურცლებისა, კომპლექსურად არის წარმოჩენილი სხვადასხვა ქვეყნების და ეპოქების მუსიკალური ცხოვრების მთელი სპექტრი. წიგნის მრავალპლანურობაზე მეტყველებს თეორიის, ორკესტრობის, პოლიფონიის საკითხების კომპლექსური მიმოხილვა, რომლის ბაზაზეც ხდება ისტორიული ფაქტების განზოგადება. გლობალური მუსიკოლოგია დღევანდელი მუსიკოლოგიური აზრის ერთ-ერთი ნოვატორული მიმართულებაა და აი, რაზმადე სწორედ გლობალურ კონტექსტში აანალიზებს მსოფლიო მუსიკალურ პროცესებს. მხატვრულ-სტილური პროცესების ანალიზი, ისტორიული ცნობების, წყაროების დამონტების თანმიმდევრობა შესრულებულია ისტორიზმის პრინციპის დაცვით და ეფუძნება მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების ლოგიკას.

სახელმძღვანელო დაყოფილია მონაკვეთებად იმ გლობალური პროცესების მიხედვით, რომლებიც ევროპული მუსიკალური აზროვნების მენტალური ცვლილებების ფაზებს ასახავენ. ასე, მაგალითად, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საოპერო ჟანრის წარმოქმნამდე პროფესიული ევროპული მუსიკა რელიგიურ ორიენტირებს და საეკლესიო კანონიკას მეტ-ნაკლებად ეფუძნებოდა, იმ დროს როდესაც ოპერამ სრულიად ახალი „ჟანრული ეკო-სისტემა“ წარმოშვა და ყველა სხვა ჟანრშიც დაამკიდრა თეატრალური დრამატურგიის კანონები.

წიგნში გვხვდება მრავალი მუსიკოსის გვარი, ტერმინი, სახელწოდება, უნიკალური ბიოგრაფიული მონაცემი, რომლებიც შემდგომი თაობის მკვლევრების ნაშრომებში უკვე ან იყარება ან ბუნდოვნად არის წარმოდგენილი. ამ კუთხით რაზმადის წიგნი საარქივო მასალადაც კი შეიძლება აღვიქვათ, რადგან ავტორმა, მისი თანამედროვე კომპოზიტორების შესახებ მასალები და დოკუმენტები მათ მოწაფებთან პირადი საუბრებიდან ან უშუალოდ, პირველწყაროებიდან მოიპოვა; პირველი 20 ლექცია (მასალის მესამედი) მომზადდა და ლაიფციგსა და მიუნხენში, სადაც რაზმადეს, პრაქტიკულად, ყველა აუცილებელ მასალაზე მიუწვდებოდა ხელი. სახელმძღვანელოს I ნაწილში მიმოხილულია უძველესი ცივილიზაციების მუსიკა, II ნაწილი ეთმობა დასავლეთ ევროპის მუსიკას საოპერო სტილის ჩამოყალიბებამდე, III ნაწილში გაანალიზებულია საოპერო სტილი და მუსიკის განვითარება მე-18 საუკუნის ჩათვლით, IV ნაწილი ეთმობა ვენის კლასიკოსებისა და პირველი თაობის რომანტიკოსების შემოქმედებას, საოპერო ჟანრს. წიგნის ყოველი თავი წინა თავის პრობლემატიკიდან ამოზრდილი საბაზისო დებულებით იწყება, დასკვნით განმაზოგადებელ დებულებაში კი საკითხის შემდგომი პერსპექტივებია გამოკვეთილი. სახელმძღვანელოს თავებს თან ერთვის მეთოდოლოგიური სიცხადით და გამიზნულობით შედგენილი დანართები, რომლებიც წარმოადგენს სანოტო მაგალითებსა და მათ თეორიულ ანალიზს, ერთგვარ ვიზუალურ ინსტრუქციას. მსჯელობის პროცესში საკუთარი კონცეფციის უფრო მკაფიოდ წარმოსაჩენად, ავტორი ხშირად იმოწმებს ციტატებს წმიდა მამათა წერილებიდან და კომპოზიტორების ნააზრევიდან, რომლებიც მსჯელობის პროცესში იმდენად

ორგანულადაა ჩართული, რომ ნაშრომის მაგისტრალური ხაზის შეგრძნება არსად იკარგება.

ყურადღებას იპყრობს ინფორმაცია საორკესტრო პრინციპების განვითარების შესახებ. ავტორი განმარტავს, თუ როგორ იწვევდა ახალი მხატვრულ-სააზროვნო სისტემა ინსტრუმენტული ულერადობის განახლებას. იგი მოიხმობს ციტატებს საკარავიერი მუსიკის შესახებ დაწერილი ტრაქტატებიდან, რომლებიც შეიცავენ ინსტრუმენტებზე დაკვრის რეკომენდაციებსა და ინფორმაციას აპლიკაცურის შესახებ. ვრცელი მონაკვეთები ინსტრუმენტული მუსიკის შესახებ განაპირობა, ერთის მხრივ მოსკოვის კონსერვატორიის სწავლების მაშინდელმა ინტერდისციპლინურმა სისტემამ, მეორეს მხრივ კი იმანაც, რომ რაზმაძის პედაგოგი გახლდათ გერმანელი მევიოლინე, კომპოზიტორი და თეორეტიკოსი მორიც ჰაუპტმანი. ამ უკანასკნელმა საშემსრულებლო და საკომპოზიტორო განათლება ლეგენდარული მევიოლინის, დირიჟორის და კომპოზიტორის ლუდვიგ შპორის ხელმძღვანელობით მიიღო. იგი ფლობდა უნიკალურ ინფორმაციას სიმებიანი საკარავების შესახებ, რაც სწორედ ლ. შპორის თაობიდან თაობისთვის გადაცემული ცოდნისა და გამოცდილების ანარეკლია.

მეცნიერული სიზუსტით გამორჩეული სახელმძღვანელოს ავტორი ესთეტი მკულევარიცაა. ნაწარმოებების ანალიზისას სილამაზის კატეგორია მუდმივად არის მსჯელობის საგანი.

ვინაიდან ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს სახელმძღვანელოს ცალკეული თავების დეტალური აღწერა, მხოლოდ გარკვეულ საინტერესო დებულებებზე გავამახვილებთ ყურადღებას, რომლებსაც დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა ან ორიგინალობა. ალექსანდრე რაზმაძე თვლის, რომ ქრისტიანული მუსიკის ჩამოყალიბებაში უდიდესი როლი ითამაშა ეპრაულმა სინაგოგურმა გალობამ. მისთვის პირველი ქრისტიანების სისხლში მუსიკისადმი ეპრაული და არა რომაული დამოკიდებულება გამოსჭვივის და ეს ისტორიული შეცდომა ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გასწორდეს. რაზმაძე ძალზე ტევად ინფორმაციას გვაწოდებს ეპრაული წარმომავლობის კომპოზიტორების გენერალოგიის შესახებაც. მე-19 საუკუნის გერმანიის პოლიტიკური პროცესების კონტექსტის გათვალისწინებით, ა. რაზმაძის მხრიდან ეს მართლაც რევოლუციური ნაბიჯი იყო.

ქრისტიანული მუსიკალური მეტყველების თავისუფლების ხანის დასაწყისს მკულევარი უკავშირებს პაპი გრეგორი VII-ს მიერ დამკვიდრებულ გალობას, რომელმაც აღადგინა და განავრცო წინამორბედის – ამბროსი მედიოლანელის საგალობლების სტილის საუკეთესო ნიშნები და მსახურებიდან ამოღბული გალობის ეს ტრადიცია მივიწყებას გადაარჩინა.

კიდევ ერთი საინტერესო მოსაზრება; ავტორი საფუძველშივე გამორიცხავს საოპერო ჟანრის წარმოშობას მადრიგალიდან, რომელიც ოპერის წანამდღვრებად მიაჩინათ ხოლმე. მისი აზრით, მადრიგალის, როგორც პოლიფონური წანარმოების ნებისმიერი ხმა სათქმელს მხოლოდ სხვა ხმებთან კომპლექსში გამოხატავს. მადრიგალის ნებისმიერი ხმა, როგორც არ უნდა გამოე-

ყოს კონტექსტს და ცალკე იმღერებოდეს, ვერასოდეს გახდება დამოუკიდებელი, რადგან იგი კონტექსტურია. ოპერის დაბადებისთვის კი საჭირო იყო მუსიკას ჭეშმარიტი მონოდიურობის სტადიისთვის მიეღწია.

ავტორი აღნიშნავს, რომ გლოუკმა და მოცარტმა ოპერის იტალიური მოდელის კრიზისი ამავე მოდელის ძლიერი მხარეებითვე დაძლიეს – გლოუკმა დრამის და მუსიკის ორგანული სინთეზით, მოცარტმა კი, ამ სინთეზის გარდა, იტალიური მელოსის სილამაზითაც.

ძალზე ხატოვნადაა დახასიათებული ის პროცესი, თუ როგორ ჩამოაცილა გარემომცველი სამყარო ბეთჰოვენს სიყრუემ. რაზმადე აღნიშნავს, რომ კომპოზიტორმა სიმფონიებით უფრო დიდი სათქმელი გაგვიზიარა, ვიდრე თვით თავად სიმფონიის უანრმა, როგორც ასეთმა. მკვლევარმა გაგვაცნობეთჰოვენთან დაახლოებული პირის – იგნაც მოშელესის მოსაზრება, რომლის თანახმად, ღმერთის მიერ კაცობრიობის განკარგულებაში გადმოცემული ყველა ნიჭი ბეთჰოვენის ტვიზში აღმოჩნდა, რის გამოც რომანტიზმის პერიოდში რომანტიკოსების მოღვაწეობის შეფასებისას ათვლის წერტილი სწორედ ბეთჰოვენის მუსიკა იყო. საგულისხმოა მოსაზრება როსინის, დონიცეტის და ბელინის ოპერების შესახებ, რომელთაც დაასრულეს ფრანგული და გერმანული გავლენებისგან “განთავისუფლებული” იტალიური ოპერის ეპოქა, ხოლო ვერდის ოპერებს აფასებს, როგორც მაიერბერის და ვაგნერის ზეგავლენით სახეცვლილ იტალიურ მოდელებს. პედაგოგიური ალლოს წყალობით რაზმადე ინფორმაციას ძალზე მარტივი ენით გადმოსცემს, რათა გაუადვილოს სტუდენტის ზღვა მასალის ათვისება.

ნაშრომის დამამთავრებელ მონაკვეთში (დასკვნები) არგუმენტირებულია სახელმძღვანელოს დაწერის მოტივაცია და აუცილებლობა. ავტორი დარწმუნებულია, რომ წიგნი აუცილებლად გამოიწვევს პოლემიკას, რასაც წინასარ უპირისპირებს კონტრარგუმენტებს. ასე მაგ. მან დაამსხვრია გარკვეული სტერეოტიპი, რომელიც უკავშირდებოდა მუსიკის ისტორიის კურსის დაწყების ტრადიციას რენესანსიდან. მის მიერ შემოთავაზებული კურსი მოიცავს მუსიკალური ხელოვნების მიერ განვლილ ისტორიულ პროცესს უძველესი ცივილიზაციებიდან დაწყებული მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის მუსიკის ჩათვლით. „მუსიკალურ ხელოვნებას ამ ეპოქებისა რაზმადე განიხილავს შინაგანი ისტორიული განვითარების პროცესში, საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან, მხატვრულ კულტურასთან, ამა თუ იმ ერის ნაციონალური ფსიქიკის თავისებურებებთან კავშირში“ (Хуриშვili 1984:171). რაზმადე საკუთარ გადაწყვეტილებას ამყარებს უდიდესი ავტორიტეტის, აუგუსტ ამპროსის სახელმძღვანელოს დამოწმებით (Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, ლაიფციგი, 1865), რომელიც იმავე ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოიაზრებს მუსიკის ისტორიის კურსს. რაზმადე ასაბუთებს, რომ არ განიხილავს აღმოსავლეთ საქრისტიანოს საეკლესიო მუსიკას, რადგან აღმოსავლეთ ეკროპის საეკლესიო გალობის კურსი, მსოფლიო მუსიკის ისტორიის კურსის პარალელურად, უკვე იკითხება და კურსისთვის სპეციალური სახელმძღვანელოც არის დაწერილი. ავტორი განმარტავს იმ ფაქტსაც, თუ რატომ სრულდება ნაშრომი

შუმანის შემოქმედებით და რატომ არ არის დეტალურად მიმოხილული შემდეგი თაობის კომპოზიტორების – ლისტის, ვაგნერის, ბერლინზის, მისი თანამედროვე რუსი კომპოზიტორების მუსიკა; რაზმაძე თვლის, რომ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკა უნდა გაემიჯნოს მუსიკის ისტორიის კურსს, როგორც უახლესი მუსიკა. ამასთან, მსოფლიო მუსიკის სახელმძღვანელოს სივრცეში მოსახვედრად ეს მუსიკა უნდა „მომწიფდეს“ მსმენელის გონებაში და სახელმძღვანელოს ქრესტომათიულ მასალად ქცევამდე უნდა გაიაროს კრიტიკული ანალიზის, სორტირების თუ ფილტრაციის პროცესი. მეცნიერს გაცნობიერებული ჰქონდა, რომ სახელმძღვანელო არ არის ვისიმე ექსპერიმენტული მოსაზრებების გამოხატვის სივრცე. რაზმაძისთვის სახელმძღვანელოს მეთოდოლოგიური მართებულობა იმასაც გულისხმობდა, რომ მასში მხოლოდ ის ნანარმოებები მოხვედრილიყო, ისტორიული გადაფასების მტკივნეული პროცესები უკვე რომ გაიარეს. ნაშრომი ბოლოვდება რომაელი კონსულების საანგარიშო ტექსტით, რომელსაც რომაელები უფლებამოსილების სხვა პირზე გადაბარებისას წარმოთქვამდნენ ხოლმე – „მე გავაკეთე ყველაფერი რაც, შემეძლო, დაე იმათ, ვისაც ხელეწიფება, უკეთესად გააკეთონ ეს“ (Размадзе, 1888: 740). ალექსანდრე რაზმაძის მოლგანეობის სტილიც, ცხოვრების წესიც ამ დირექტივას პირუთვნელად მისდევდა.

სახელმძღვანელოს კონცეფცია, მეთოდოლოგია და სტილი შენარჩუნდა შემდგომი თაობის რუსი მკვლევრების ნაშრომებში (მ. ივანოვ-ბარეცკი, რ. გრუბერი, ი. სოლერტინსკი, ტ. ივანოვა), რომელთაც ერთგვარ მეთოდოლოგიურ წყაროდ ამ წიგნსაც მიმართეს. რუსი მუსიკისმცოდნების ნაშრომები კი ქართული მუსიკისმცონეობისთვის, მისი ჩამოყალიბების პროცესში, პრაქტიკულად ერთადერთი დასაყრდენი წყარო აღმოჩნდა. ამგვარად, ალექსანდრე რაზმაძემ, პირდაპირი თუ ირიბი გზით, ქართული სამუსიკისმცოდნეო აზრის განვითარებაზეც მოახდინა გავლენა. სასარგებლო იქნება, თუ ა. რაზმაძის სახელმძღვანელო ქართულ ენაზე იქნება ხელმისაწვდომი ახალი თაობისთვის. ეს ვრცელტანიანი კაპიტალური ნაშრომი უდავოდ საინტერესოა მასში მოყვანილი უამრავი დოკუმენტის, ციტატის, დღესაც კი აქტუალური დებულებების გამო, თუმცა ყურადღებას ნაშრომის კიდევ ერთ დანიშნულებაზე გავამახვილებდი. იგი მუდმივად შეგვახსენებს იმას, რომ იმპერიის წინააღმდეგ ჯანყის შემთხვევაში, ქართველს ელოდა გადასახლება რუსეთში და შემდეგ ასეთი ოჯახის შთამომავლების ინტელექტი, გონება, შესაძლებლობები საბოლოო ჯამში რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა სფეროს წინსვლას ხმარდებოდა, რაც საქართველოს კიდევ ერთ დიდ უილბლობად მესახება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბახტაძე ი, ქართული კულტურა-დასავლეთი, თბილისი, 2001
2. გოგებაშვილი ი, თხზ., ტ.1., თბილისი, 1952

3. დონაძე ლ, ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ისტორიული წანამ-ძღვრები წიგნში “ქართული მუსიკის ისტორია”, თბილისი, 1990
4. Кашкин Н, «Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне» 2010:1, <http://www.mosconsv.ru/tu/book.aspx?id=127832&page=127834>
5. Размадзе А, Очерки истории музыки древнейших времён до половины XIX века, в четырёх частях с двенадцатью нотными приложениями, Москва, 1888
6. Хорошвили Т, А. С. Размадзе, в сб.: Пути интернационализации музыкальной культуры, Русско-грузинские музыкальные связи, Тбилиси, 1984
7. Ямпольский И, Размадзе А, С, 2005, http://mirslovarei.com/content_music/razmadze-a-s-66325.html

გიორგი კრავეიშვილი
ფონდ „ჰერიამო“-ს თანადამაარსებელი, დირექტორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

გიორგი ალიმბარაშვილი
ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაგისტრი
ცეკვის მასწავლებელი

**ლაზათის, ტაოს, გავათისა და ჟაფარათის ხალხური ცეკვა და მუსიკა
2022 წლის საექსაციის მასალის მაგალითზე**

კვლევა განხორციელდა „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით ფუნდამენტური კვლევებისათვის სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტის 2021 წლის კონკურსის ფარგლებში (FR-21-11362). საექსპედიციო ჯგუფის ხელმძღვანელია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი – ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი; მკვლევარის პოზიციაზე დასაქმებულია ქორეოგრაფიული ხელოვნების მაგისტრი გიორგი ალიმბარაშვილი, კოორდინატორი კი არის თამაზ კრავეიშვილი. სწორედ ეს სამკაციანი ჯგუფი სოფელ-სოფელ და მოხუც-მოხუც იწერდა ლაზურ, ტაოურ, შავშურ და კლარჯულ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ნიმუშებს. თუკი გიორგი და თამაზ კრავეიშვილები თურქეთის ქართველებს წინა წლებშიც არაერთხელ სწვევიან, გიორგი ალიმბარაშვილი პირველი ქორეოლოგია, რომელიც საკუთარი საექსპედიციო მასალის საფუძველზე ქორეოგრაფიულად შეისწავლის ლაზეთის, შავშეთის, ტაოსა და კლარჯეთის კულტურას.

ზემოდხსენებულ მხარეებში არსებული მრავალი ცეკვა არა თუ პირველად დავაფიქსირეთ, არამედ შევისწავლეთ შესრულების ფორმები (წრიული, სწორხაზოვანი, ნახევარწრიული, ე. წ. „თექ ოინი“), ხელის მოძრაობა-მდგომარეობები – ხელიხელჩაკიდება მტევნებით, ნეკებით, ხელკავი, ხელიხელგადახვეული და სხვ. დავაფიქსირეთ მათი საცეკვაო ლექსიკა, ტერმინოლოგია. მოპოვებული ქორეოგრაფიული მასალა მეტად საინტერესო იყო სანახაობრივი კუთხითაც (ძაფის დართვის იმიტაცია, კომიკური ხასიათის ქათამთან ასოცირებული მოძრაობები, მხრების კანკალი და ა. შ.). ნიმუშთა უმრავლესობას თანხლებას აკორდეონი ან ჭიბონი უწევდა (რომელიც ხან ფერხულის შიგნით იდგა და ხან გარეთ). აგრეთვე დავაფიქსირეთ მხოლოდ სიმღერით შესრულებული ფერხულებიც.

ლაზეთში გვხვდება, ძირითადად, წრიული ფორმის ჰორონები, თუმცა მოცეკვავეთა სიმცირის გამო შეიძლება შეასრულონ „დუზი“ (სწორხაზოვანი) და ნახევარწრიული ჰორონებიც. ლაზურ ქორეოკულტურაში „თექ ოინები“ (ერთი კაცის ან წყვილთა ცეკვა) არ დასტურდება, თუმცა საინტერესოა საფერხულო სიმღერა „სივა სორენ ვაჟაპაში“, რომლის შუა ნაწილის დროს მოცეკვავეთა რიგს გამოეყოფა ნეფე-დედოფალი და წრის შიგნით უძრავად დგანან, ან სიძეს, წრეში სკამზე დაბმულს უმღერიან. მათ გარშემო ხალხი ჩაი-

მუხლება და ტაშისკვრით გრძელდება ნიმუში, შემდეგ ისევ ადგებიან და ფერ-ხული განახლდება.

ლაზურ პორონებს ასრულებენ ცალკე მამაკაცები, ცალკე ქალები და ერთად, შერეული სახით. მამაკაცების მიერ შესრულებული ცეკვები გამოირჩევა შედარებით ხისტი, მკვეთრი და დინამიური საცეკვაო ლექსიკით, სადაც დომინირებს ტერფდაკვრითი, ხელების, მხრებისა და ზეტანის აქტიური მოძრაობები. პორონებში შესრულებული ცალკეული ილეთები გამოხატავენ როგორც საბრძოლო ხასიათს, ასევე მათში იკითხება ზღვის ტალღების, თევზის ფართხალის და ნავის მართვის იმიტაცია. მხრების რხევა-თრთოლვით მოძრაობებს, რომელსაც უფრო მეტად რიზესა და ტრაპიზონში გავრცელებულ პორონებში ვხვდებით, ლაზები „ოთირთირონს“, თურქები კი „თითრემეს“ უწოდებენ.

მამაკაცებისგან განსხვავებით, ქალების მიერ შესრულებული ლაზური პორონები, საშუალო ტემპში და შედარებით რბილი მოძრაობებით სრულდება. ქალებს არ ახასიათებთ მხრების აქტიური და მკვეთრი ტერფდაკვრითი მოძრაობები.

ექსპედიციის მნიშვნელოვან მონაპოვრად მიგვაჩნია არჟავის რაიონის სოფელ კამპარნაში ჩანერილი იშვიათი და ჩვენთვის უცნობი ქალთა საფერხულო ნიმუში „თირინი ნანიდა ნანინო“, რომელიც მხოლოდ სოფელ კამპარნაში გავრცელებულ ნიმუშს წარმოადგენს და სხვაგან არ სრულდება. ქალთა პორონი წრიული ფორმისაა, რომელსაც სამპირული რესპონსორული ფორმის (ორი სოლისტი და გუნდი) სიმღერის და გუდასტვირის მუსიკალური თანხლებით ცეკვავენ. შესაძლებელია ასევე ცალკე სიმღერით შესრულებაც. წრიულად განლაგებულ მონაწილეებს იდაყვის სახსარში მოხრილი ხელიხელჩაკიდებული მტევნები მიმართული აქვთ წრის ცენტრისკენ და ისე მოძრაობენ მარჯვენა (წალმა) მიმართულებით.

თანამედროვე პერიოდში ლაზურ პორონებს ქალ-ვაჟები, ძირითადად, შერეული სახით ასრულებენ. ეთნოფონორების ინფორმაციით შესრულების ამგვარი ფორმა წინად ნაკლებად იყო გავრცელებული.

ლაზები ცეკვის წინამდლოლს „ხორონჯიბაშს“, „ხორონბაშს“ (პორონის თავი), „ან „კომუთს“ ეძახიან. სამივე ტერმინი თურქულია. მამაკაცების პორონში წინამდლოლი კაცია, ქალებისაში ქალი. თანამედროვე პერიოდში კი შერეულ პორონებში ორივე სქესის წარმომადგენელს შეუძლია „წინამდლოლბა“, მაგრამ პრიორიტეტი მაინც მამაკაცებს ენიჭებათ. „ხორონბაში“ თავადაც მონაწილეობს ცეკვები. მას ასევე პერიოდულად შეუძლია შევიდეს ფერხულის ცენტრში და იქიდან უხელმძღვანელოს ცეკვას. ლაზურ პორონებში „წინამდლოლი“ მოცეკვავებს თურქულ ენაზე მიმართავს, შესაბამისად, საცეკვაო ტერმინოლოგიაც თურქულია. „წინამდლოლის“ ნიშანზე ერთი ან რამდენიმე მოცეკვავე სინქრონულად ასრულებს ხმამაღალ შეძახილს „იიიი, ჰუ ჰუ ჰუ...“ ცეკვაში შეძახილს ლაზები სხვადასხვა რაიონში სხვადასხვა სახელს უწოდებენ: „ობიჯღუ“/„ოხოყურუ/გამაყურუ“/„გამიურახტე“/„ოკრიონუ“/„ოკიონე“...

ლაზურ პორონებს, ძირითადად, იმ რაიონისა თუ სოფლების სახელები ჰქვია, სადაც ისინი სრულდება. ნიმუშები, ძირითადად, გუდასტვირის მუსიკა-ლური თანხლებით სრულდება, რომელსაც თურქულად „თულუმ“, „ლაზურად კი „გუდა“ ჰქვია. მასზე დამკვრელს კი „თულუმჯის“ ეძახიან.

ლაზური გუდა შედგება ორი სალამურისგან და თითოეულ სალამურზე ამოჭრილია 5/5 თვალი. ძველად თურმე ერთ სალამურზე 2 თვალს სანთლის ცვილით ანდა იზოლენტით დახურავდნენ. ამ მეთოდით სხვადასხვა დამკვრე-ლისგან შევძელით 10-მდე ნიმუშის ჩაწერა. თუკი ლაზურ საჭიბონე დასაკრა-ვებზე ორხმიანობა წყვეტილი იყო და ერთხმიანობა დომინირებდა, თვლების დახურვამ ორხმიანობა გაბმული გახადა, რამაც მასზე აუღერებული ნიმუშები დაუახლოვა საქართველოს სხვა კუთხებში გავრცელებულ დასაკრავებს. შა-მაგიეროდ, სიმებიან-ხემიან საკრავ ქამანჩაზე აუღერებულ ნიმუშებს დაღმავა-ლი კვარტული პარალელიზმი ახასიათებს, რის გამოც ის ქართულ მუსიკას შორდება.

მართალია ლაზური მუსიკალური ფოლკლორი ჟანრულად მრავალფე-როვანია, მაგრამ ბავშვთა რეპერტუარი ჩაწერილი იყო მხოლოდ სარფის ქარ-თულ ნაწილში. შარშანდელმა ექსპედიციამ კი ჩაიწერა აინონა-დაინონაზე შე-სასრულებელი „კიკილიკი“ და „ნიწი-კვაკვა“, რომელიც სარფში გამქრალია. თამაშის არის მდგომარეობს შემდეგში: ბიჭები და გოგოები ერთმანეთს ფრჩხილებით მაჯებს ჩავლებენ და ზევით-ქვევით აქანავებენ, სიმღერის დამ-თავრების შემდეგ კი ულიტინებენ. აკვნის ნაწები და ტირილები ძირითადად სარფში იყო ჩაწერილი, სამაგიეროდ ეს ხარვეზიც თურქეთის ლაზეთში ამოვ-სებულ იქნა. სხვადასხვა ჟანრის სიმღერები და საბავშვო საკრავები წინათაც დაფიქსირდა და ახლაც.

ლაზური სიმღერა ერთხმიანია. საქართველოს სარფის 2-3 ხმიანი სიმ-ღერები კი მუსიკის მასწავლებლების მიერ არის გამრავალხმიანებული. შამ-წუხაროდ, მრავალხმიანობის ნასახი არც ლაზეთის მაღალმთიანეთმა შემოინა-ხა.

ტაოელები ცეკვას „ფერხულს“ უწოდებენ. მას სხვაგვარად „იალნალსაც“ ეძახდნენ. ადგილს, სადაც ფერხულები სრულდება – „კალო“ ჰქვია. ფერხუ-ლის თავს „ყომუჩის“ (კომუთი), „ყუმანდარჯვს“ უწოდებენ, თუმცა ამ თურქუ-ლი სიტყვების გარდა, გვხვდება „მეფერხულე თავადი“. ის მეფერხულებს უმეტესად თურქულ ენაზე მიმართავს, აქედან გამომდინარე, საცეკვაო ტერ-მინოლოგიაც თურქულია. ცეკვისას ხმამაღალ შეძახილს ტაოელი მამაკაცები „დაჭიხვინებას“ უწოდებენ.

ტაოშიც ფერხულებს ასრულებენ ცალკე მამაკაცები, ცალკე ქალები და შერეული სახით (ეს უკანასკნელი ახალი დროის პროდუქტია). მამაკაცების შესრულებულ ფერხულებში ვხვდებით ტერფდაკვრით მოძრაობებს, მუხლის იატაკზე დადებას, ბუქნს, მხრის და წინამხრის მცირე რჩევებს და ზეტანის უკან გადახრას. ქალები საცეკვაო მოძრაობებს ზომიერ ტემპში, შედარებით მსუბუქად და ჰაეროვნად ასრულებენ. მათი საფერხულო რეპერტუარი დიდად არ განსხვავდება მამაკაცებისგან. არ ასრულებენ მხოლოდ იმ მოძრაობებს

(ბუქნი, მუხლილეთი...), რაც ტექნიკურად რთული და მიუღებელია ქართველ ქალთა საცეკვაო კულტურისათვის.

ტაოური ცეკვები წრიული ფორმის მასობრივი ფერხულებია, მოძრავი ორივე მიმართულებით (მეტნილად, მარჯვნივ). სწორხაზოვან ან რკალისებრი ფორმის ფერხისებს ასრულებენ მხოლოდ მაშინ, როდესაც არასაკმარისი მონაწილეები არიან.

სოლო და წყვილთა ცეკვის ელემენტები იკვეთება ტაოელების ძველ ხალხურ თეატრალურ სანახაობა „ყადობაში“ („ბერიკაობა“) და იქ შესრულებულ ფერხულებში. „ბერიკული“ წარმოდგენა ზამთარში იმართებოდა.

ტაოელები ფერხულებს გუდასტვირის (მას ტიკს ეძახიან) და ერთხმიანი სიმღერების მუსიკალური თანხლებით ასრულებენ. მეგუდასტვირე („მეტიკე-ჯი“) მამაკაცია. ის ძირითადად ფერხულის ცენტრში დგას და ისე უკრავს. მხოლოდ მაშინ დაუკრავს წრის გარეთ, როდესაც წრე მჭიდროდაა შეკრული.

ტაოელთა ცეკვებში, ძირითადად, ვხვდებით ხელიხელჩაკიდებას. იშვიათად გვხვდება (შერეულ ფერხულებში) ნეკა თითებით (პატინაი თითი) დაბმა. ასევე, გვხვდება ხელების ერთმანეთის მხრებზე გადახვევა (ფერხულში „ქობა-ქი“), ხელების „კოშკურა“ მდგომარეობაში აღმართვა (ფერხულში „თითრამა“) და სხვ.

შემოდგომაზე, ოქტომბერში, მოსავლის აღებისას, ტაოს სოფლებში ძველად „შენლიგობა“ (ზეიმი, სანახაობა) იმართებოდა. მას „ქაღლუ ფესტივალს“, ანუ შემოდგომის ზეიმს უწოდებდნენ, რომელსაც ადგილობრივები სიმღერებით, ფერხულებითა და ხალხური შემოქმედების სამშვენისებით აღმაზებდნენ. 100 წლის წინ კი ექვთიმე თაყაიშვილის ცნობით რთველის ფერხულობისას ყურძნის მტევნებს იკიდებდნენ [თაყაიშვილი, 1960:83].

„თითრამა“ ყველაზე გავრცელებული ფერხულია. ეს სიტყვა თურქული „თითრემე“-დან მოდის და მხრების რხევა/თრთოლვას ნიშნავს. ტაოელები მას „ცხრილვასაც“ (ცხრილი – მარცვლეულის საცხრილავი მრგვალი ფორმის ხის საცერი) უწოდებდნენ, რომელსაც ადრე მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ.

ასევე გავრცელებული ფერხულია „ქობაქი“. მას ქართულენოვანი ტაოური სოფლის სახელი ჰქვია. ფერხული არა მხოლოდ ადგილობრივებში, არამედ თურქეთში მცხოვრებ „ჩვენებურებშიც“ მეტად პოპულარულია.

ტაოში ჩაწერილ ცეკვებს შორის გამოვარჩევდით ფერხულ „ჩაყარეს“, რომელიც ჩვენთვის უცნობი იყო და თავად ადგილობრივებისთვისაც იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. მასში მონაწილეობენ მამაკაცებიც და ქალებიც. ფერხული წინასწარ ეწყობა წრეზე. ერთმანეთის გვერდით მჭიდროდ მდგომ მონაწილებს ხელები ნეკა თითებით აქვთ ჩაკიდებული და უკუსვლით მოძრაობენ ჯერ წრის გარეთ, შემდეგ წინსვლით ცენტრისკენ. წრე არ ბრუნავს. ფერხული სრულდება გუდასტვირის (ტიკის) მუსიკალური თანხლებით, თავიდან ნელ ტემპში და თანდათან ჩქარდება. „ჩაყარეს“ ფეხის მოძრაობათა კომპლექსს ინფორმატორი უწოდებს: „ორი უკნისკენ, ორი წინისკენ“. უკუსვლის დროს ხელები ზეგანმკლავში აიწევს, წრის ცენტრის მიმართულებით სვლისას კი ქვედაშვებულია.

ტაოური ცეკვები სრულდება ტიკის თანხლებით რომელსაც უმეტეს შემთხვევაში თან სდევს თურქულენოვანი სიმღერა.

თუკი 2014 წელს ჩაწერილ ერთადერთ მეტიკეჯის ორივე სალამურზე 5 თვალი ღია ჰქონდა, შარშან ჩაწერილმა დამკვრელებმა, ჩვენი თხოვნით, გუდასტყვირის ხან 2 ხან კი 4 თვალი დახურეს და ისე დაუკრეს. შესაბამისად აუღერდა 3/5 და 1/5 თვლიანი ძველი ტიკი და ლაზეთ-შავშეთის მსგავსად, ორხმიანობა აქაც გაბმული გახდა.

საფერხულო ნიმუშების გარდა პირველად ჩავიწერეთ პატარძლის სახლიდან გამოყვანის („გელინ ჩიქარმა“) და გზის ჰანგი, („იოლ ყაიდე“) ჰანგი რომელიც სიძის სახლში პატარძლის შესვლისას სრულდებოდა. ასევე, მოვახერხეთ საქორნილო სუფრაზე სურსათ-სანოვაგის მოსათხოვი სიმღერა „ელესას“ ფიქსირება, რომლის შესრულების დროს მოთხოვნილ სანოვაგეს სუფრაზე შემოიტანდნენ. პირველად ჩავიწერეთ საახალწლო სიმღერა „ენი გელდი ილბაში – ენგა გომო კარში“, რომელიც ახალი წლის დადგომისას სრულდებოდა ყადობის დღესასწაულის ფარგლებში. აღსანიშნავია, რომ ეს სიმღერა სრულდებოდა სოფელ ქობაქში და მასზე მეზობელ სოფელ ხევეკში უმრავლესობას არაფერი სმენია. სხვა უანრების სიმღერები და საბავშვო საკრავები კი ადრეც ჩავიწერეთ და ახლაც.

შავშეთი გამორჩეულია თავისი მრავალფეროვანი ქორეოგრაფიული ფოლკლორით. შავშეთში „სამა“, ზოგადად, ცეკვის აღმნიშვნელი ტერმინია (იშვიათად გვხვდება „თამაში“/„თამაშობა“), ხოლო „ცეკვაი“/„ცაკვაი“ ერთი კონკრეტული საცეკვაო ნიმუშის სახელწოდებაა. რაც შეეხება ტერმინს „ხორუმი“/„ხორომი“, იმერხევში ის „ფერხულის“ სინონიმია და გუნდურ, წრიულ ცეკვას აღნიშნავს. შავშელი „ჩვენებურები“ იტყვიან მაგ: „ცაკვაი“ ვისამოთ, ან „დელი ხორომი“/„დუზ ხორომი“ ვისამოთ. სიტყვა „ფერხული“ უცხოა მათთვის. ცეკვისთვის განკუთვნილ სწორ – ვაკე ადგილებს მექართულე შავშეთში „კალოს“ ან „სასამურს“ უწოდებენ.

შავშების მრავალფეროვან საცეკვაო ხელოვნებაში ვხვდებით, როგორც საფერხულო წყობის წრიული ფორმის მასობრივ „ხორუმებს“/„ხორომებს“, მოძრავს ორივე მიმართულებით, ასევე, ფერხისის ტიპის რკალისებრი (იშვიათად სწორხაზოვანი) ფორმის გუნდურ ცეკვებს, რომელსაც „ბარებს“ უწოდებენ. მაგ: „დიობნური ბარი“, „ჩიხისხეური ბარი“, „თავუკ ბარი“ და ა. შ. ბარები ბრუნავს, ძირითადად, მარჯვენა (ნაღმა) მიმართულებით. იმერხევლები ცეკვავენ სოლო, წყვილთა და ჯგუფურ ცეკვებსაც. მათ „თექ ოინებს“, „თექ/თექლი სამებს“ (ერთის თამაში/ცალად ცეკვა) უწოდებენ.

იმერხევლების ცეკვები სრულდება ცალკე მამაკაცების, ცალკე ქალების მიერ და შერეული სახით. ვაჟთა ცეკვებში ჭარბობს სხარტი მოძრაობები, ღრმა ბუქნები, მცირე წახტომები, ზეტანის მცირედ წინ გადახრა და ქვედა კიდურებში ჩამჯდარი მოძრაობები, „მუხლის ტეხვა“, გავანელი-თექოების რხევა, „ქუსლურა სვლა“ და სხვ.

ქალთა ცეკვები სრულდება საშუალო ტემპში. მათ მიერ შესრულებული ხორუმები ძირითადად „წინამძღვრის“ და შეძახილების გარეშე სრულდება.

აგრეთვე ქალთა ხორუმებში მონაწილეები ხელებს თავს ზემოთ ზეგანმკლავში არ წევენ (გამონაკლისია მხოლოდ „კოშურა“ მდგომარეობა). სოლო და წყვილთა ცეკვებში ისინი ასრულებენ „განდაგანასთვის“ დამახასიათებელ ზე-და კიდურების ერთ, ორ და სამსახსროვან მოძრაობებს, „ფეხმიდვმით“ სვლებს... ბოლო პერიოდში დაიწყეს მამაკაცების მსგავსად ქალებმაც ღრმა ბუქნში ჩაჯდომა და სხარტი მოძრაობები, რაც, ჩვენი რესპონდენტების თქმით, შერეული ფორმით შესრულებული ცეკვების მსგავსად, მიუღებელი და არატ-რადიციულია.

ხორუმის და ბარის „ნინამძღოლს“, მექართულე შავშეთშიც „კო-მუთს“/„ყომუჩს“, იშვიათად „ბაშ ოინჯის“ (თამაშის თავი) ანდა „ეკიპ ბაშს“ უწოდებენ. ბარის „ნინამძღოლს“ ასევე „ბარ ბაშსაც“ ეძახიან, რომელსაც ცეკვისას თავისუფალ მარჯვენა ხელში ხშირად მანდილი, ჯოხი, ქამარი ან ქუდი უჭირავს (შეიძლება ბოლო მონაწილემაც დაიჭიროს მარცხენა ხელში). „ხორომის მოთავეს ქართულად „მსამებელს“ ვეძახით,“ – გვითხრა თურან თურანმა ვიწროათმა (დაბ. 1950 წ. ზაქიეთი). 1970 წელს თურქეთში ქორეოგ-რაფ ბესიკ სვანიდის მიერ დაფიქსირებული სიტყვა „თავმოსამე“ შავშელთათ-ვის უცნობია. „ნინამძღოლს“ ცეკვა ძირითადად თურქული ტერმინოლოგით მიჰყავს. იშვიათად, აქა-იქ თუ გამოურევს ქართულს. ხორუმებში „ნინამძღოლის“ მითითების შემდეგ მონაწილეები ერთხმად ან ინდივიდუალურად ასრუ-ლებენ შეძახილს, რომელსაც ისინი „დაკიჯინება“/„დაკიუნინებას“ უწოდებენ.

შავშეთში ხალხურ დღეობებს შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი „მარიო-ბის“ დღესასწაულია, რომელიც აგვისტოს დასაწყისში იმართებოდა და შეიძ-ლება მთელი კვირა გაგრძელებულიყო. სხვადასხვა სოფლებიდან გართობის მიზნით (გართობა – სეირნობას, თავშეყრას იმერხევლები „ჯუმბუშო-ბას“/„შენლიგობას“ ეტყვიან) ტრადიციულ კოსტიუმებში გამოწყობილი მოსახ-ლეობა სიმღერით და ცეკვით მიემართებოდა მთაში იალაღებზე, სადაც ხალ-ხური შემოქმედების ნამდვილი ზემინი იმართებოდა. ცეკვა-სიმღერასთან ერ-თად, იაილაზე სრულდებოდა უძველესი ეროვნული ხალხური სანახაობა „ბე-რობანა“ („ბერიკაობა“), ხარების „დაჭიდება“, სხვადასხვა სპორტული ასპარე-ზობები და ა. შ.

„დელი ხორომი“ ჭოროხის აუზის ქართულ „ქვეყნებში“ დღემდე ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ცეკვად ითვლება. მას სხვაგვარად „ჩენენებურები“ „ლეჩი ხორომისაც“ ეძახიან. „დელი“ – თურქულ ენაზე „გიუს“ ნიშნავს. ალნიშ-ნულ ნიმუშს მამაკაცები „ბუქნით“ ასრულებენ.

იმერხევში ექსპედიციამ დააფიქსირა აჭარაში გავრცელებული „ო ჰონი ნანოს“ მსგავსი ნიმუში „თავუქ ბარი“ („ქათმის ბარი“). ჩამნკრივებულ მამაკა-ცებს წინ მიუძღვის „ბაშ ბარი“ („ნინამძღოლი“). მას ხელში ჯოხი ან ქამარი უჭირავს. „ნინამძღოლი“ რა მოძრაობებსაც შეასრულებს, თუ იგივე არ გაიმე-ორეს მონაწილეებმა, ან მის მითითებებს არ დაემორჩილნენ, „ბაშ ბარი“ მათ ჯოხის (ქამრის) ცემით დასჯის.

„ქალთა ხორომებს“ „კიზ ხორომებს“ უწოდებენ. მათ ძირითადად მსგავ-სი საფერხულო მოძრაობათა კომპლექსი აქვთ და სხვადასხვა დასახელების

სიმღერებსა თუ მუსიკალურ მელოდიებზე სრულდება. ქალების „ხორუმის“ ჩვენთვის უცნობი ნიმუში „წადგომილად“ ჩავიწერეთ სოფელ უბეში.

„თექი სამებით“ მდიდარია შავშური ქორეოგრაფიული ფოლკლორი. ესენია: „ჭიყლიყოყო“/„ჭიყლიყემო“-მოცეკვავე მამაკაცი ასრულებს მოძრაობას, რომელსაც „მიჯრეხილაი“ ეწოდება. („განდაგანას“ ერთ-ერთი მოძრაობის, „მუხლის ტეხვის“ მსგავსი); „შემორბენილაი“ – ერთი ან ორი მამაკაცი ჩქარ ტემპში ჯერ წრეზე იცეკვებს, შემდეგ ერთმანეთის პირისპირ ასრულებენ გასმების და ბუქნების კომბინირებულ მოძრაობებს. „დართულაი“ – რომელსაც სამობს 1 ან 2 კაცი ანდა ქალი და კაცი. მონაწილე შემოუვლის წრეს, შემდეგ მუხლის სახსარში მცირედ მოხრილი, წახტომით ასრულებს „საგანდაგანო მიღვით გვერდზე სვლას“ და პარალელურად ხელებით ოსტატურად აკეთებს მატყლის – ხერტალით ძაფის დართვის იმიტაციას. პერიოდულად, ვითომ ჯიბიდან ამოიღებს სარკეს, სავარცხელს და თმას-ულვაშს ივარცხნის, რაც მაყურებელში ლიმილს და მხიარულებას იწვევს. „გაზრომილაი“ – ხელიხელჩაკიდებული (ნეკა თითებით) ქალთა წყვილები ერთმანეთის პირისპირ („კარშიბერ“) მოშორებით დადგებიან და (ნელი ტემპით) „ტერფულა წინსვლით“ დაიწყებენ ერთმანეთისკენ მოძრაობას. ერთი წყვილი ჩაკიდებულ ხელებს ზეალმართავს, მოპირდაპირე მხარეს მდგომი წყვილი კი წელში მოიხრება და გაძვრებიან ზეალმართულ ხელებში. კვლავ შებრუნდებიან სახით ერთმანეთისკენ და შემდეგ მეორე წყვილი გაძვრება მოპირდაპირედ მდგომი მონაწილეების ზეანეულ მკლავებში და ა. შ; მამაკაცების ცეკვა „შეხტომილაი“ – სამწუხაროდ, იმერხევში თითქმის მივიწყებული აქვთ. ეთნოფორების ნაწილს მხოლოდ სახელწოდება ახსოვდათ. საბედნიეროდ მოვახერხეთ მისი გადაღება. „ხელგაშლილაი“ – მექართულე შავშებში მეტად პოპულარული ქალთა ცეკვაა („თექ ოინი“). მას „ყოლსარმა“/„კოლსარმასაც“ უწოდებენ, რომელსაც 1 ან 2 ცეკვავს.

აღსანიშნავია, რომ ცეკვების ნაწილი („გაზრომილაი“, „თავუქ ბარი“, „შემორბენილაი“) უსიმღეროდ სრულდება (აკორდეონის ან ჭიბონის თანხლებით). დანარჩენ ცეკვებში კი სიმღერა ყოველთვის საკრავთან ერთადაა წარმოდგენილი.

ყველაზე დიდი სიახლეები დაფიქსირდა ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროში. მექართულე შავშეთში გავრცელებულია ჭიბონი და აკორდეონი, მეთურქულეში კი ჭიბონი და დაულ-ზურნა, რომელიც ერთხმიანია. მართალია, ჭიბონი ტრადიციული შავშური საკრავია, მაგრამ თუკი 60-70 წლის წინ მექართულე შავშეთში გავრცელებული იყო ჭიბონი და შედარებით ნაკლებად იყო წარმოდგენილი აკორდეონი და, მით უფრო, გარმონი, დღეს ძირითადი საკრავი აკორდეონია, ჭიბონი იშვიათად ჟღერს, ხოლო გარმონზე კი აღარავინ უკრავს. საცეკვაო საკრავიერი რეპერტუარი ადრეც დაფიქსირდა, თუმცა შარშან პირველად ჩავიწერეთ „ჭიყლიყოყოს“, „წარდგომილას“ და „თავუქ ბარის“ მუსიკალური ნაწილი. მართალია, დღეს ცეკვის (სამის) დროს სიმღერებსაც ასრულებენ (მაგ. „ეპლოჯან“, „თაზე მიმყავს ორი ხბო“ და ა. შ.), მაგრამ ცეკვა ძველად სიმღერის გარეშე ყოფილა.

თუკი დღევანდელ ჭიბონებს ორივე სალამურზე წყვილად 5/5 თვალი აქვთ ამოჭრილი, ძველ შავშურ ჭიბონზე ამოჭრილი იყო 3/5 ანდა 1/5 თვალი. ლაზეთისა და ტაოს ანალოგიურად შავშეთშიც ერთ სალამურზე ამოვაქოლინეთ 2 ან 4 თვალი და კვლავ აჟღერდა 1/5 და 3/5 თვლიანი ჭიბონი. მრავალ-ხმიანობა ამ შემთხვევაშიც გაბმული გახდა. ექსპედიციის სიახლე იყო ჩასაბერ ერთხმიან კავალზე ფიქსირებული საცეკვაო ნიმუშებიც. როგორც ექსპედიციამ აჩვენა, კავალზე მწყემსური ჰანგები არ სრულდებოდა.

შარშანდელმა ექსპედიციამ დააფიქსირა ყანაში ბალახის მოთიბვისას ქალთა მიერ სამღერი თურქულენოვანი სიმღერა. ასევე პირველად დავაფიქ-სირეთ სათამაშო ჰანგი „წი წი წიპოლია“/„წი წი წიპუნია“ – ლაზური „წიწი კვაკვას“ იდენტური თამაში. სხვა უანრის სიმღერები და საბავშვო საკრავები კი წიწაზეც დაფიქსირდა და ახლაც.

შავშური მრავალხმიანი სიმღერა გამქრალია, მაგრამ თურმე მაღალ ხმას შავშეთში „წმინდა ხმას“ უწოდებენ, დაბალს კი „მსხვილ ხმას“.

კლარჯები ცეკვას სხვადასხვა სოფლებში სხვადასხვა ტერმინს უწოდებენ. მურღულის რაიონში მასობრივი ცეკვის სინონიმი ძირითადად „ფერხულია“, სოლო ან წყვილთა ცეკვებს კი „ქოჩეგს“ ეძახიან. მაგ: „დელი ხორომი“ – „ათა ბარი“ ვიფერხულოთ, ან „შეიხ შამილის“ ქოჩეგობა ვქნათ. სოფელ ბინათსა და ბორჩხის რაიონის სოფლებში კი „სამა“ ეწოდება.

კლარჯების საცეკვაო ხელოვნებაში ვხვდებით წრიული ფორმის მასობრივ „ფერხულებს“, მბრუნავს ორივე მიმართულებით (ძირითადად, მარჯვნივ (წალმა)). ასევე „ბარებს“, რომლებსაც რიგ სოფლებში „ფერხულს“ ან „სამას“ უწოდებენ და რკალგვარად (სოფ. ბინათში წრიული ფორმით) ასრულებენ. სოლო, წყვილთა ან ჯგუფურ ცეკვებს – „ქოჩეგს“, ხოლო გუნდური, წრიული ფორმის საფერხულო ტიპის სანახაობას („სოილერუმ იანა იანა“, „იენი გელდი ილბაში“), რომელიც ნელი ტემპის სიმღერის მუსიკალური თანხლებით სრულდება – „დონმეს“ უწოდებენ.

კლარჯეთშიც, ასევე, ცეკვავენ ცალკე მამაკაცები, ცალკე ქალები და ბოლო დროს – შერეული სახით. მამაკაცები ცეკვებს, ძირითადად, ჩქარ ტემპში ცეკვავენ, სადაც გვხვდება ისეთი საცეკვაო მოძრაობები, როგორიცაა: „ბუქნა“, მუხლის სახსარში მოხრილი ფეხებით „მუხლკეცილი ზეხტომი“, „ტერფდაკვრა“, „სარჩევი“... ქალთა ცეკვები შედარებით ნელია, სადაც გვხვდება ისეთი მოძრაობები, როგორიცაა: „საფერხულო წინ ჩაკვრა“, „სარჩევი“, „ტერფგაკვრა“, „ტერფულა სვლა“ და სხვ. შერეული ფორმით შესრულებულ ცეკვებს კი ზომიერ ტემპში ცეკვავენ, რომელიც ბოლო პერიოდში დამკვიდრებულა.

კლარჯეთში ახალ წელს, 13 იანვრის ღამეს – „ილბაშობას“, ნიღბების ძველი ტრადიციული ხალხური იმპროვიზირებული სანახაობა „ყადობა“/„ბერობანა“/ „ბერიკაობა“ იმართებოდა. სანახაობას თან ახლდა საახალწლო ორპირული სიმღერა „იენი გელდი ილბაში“. აღნიშნულ სიმღერას წრეზე ნელ ტემპში საფერხულო მოძრაობების თანხლებით კარდაკარ ასრულებდნენ, რო-

მელსაც „დონმეს“ უწოდებენ (თურქულად დონმე – ტრიალს, ბრუნვას ნიშნავს).

ქალთა საფერხულო რეპერტუარით, შავშეთის მსგავსად, კლარჯეთიც გამოირჩევა. აქ გვხვდება ისეთი ქალთა საფერხულო ნიმუშები, როგორიცაა: თურქეთის შავიზღვისპირეთში და ჭოროხის აუზში მცხოვრებ „ჩვენებურებში“ გავრცელებული „ჯილველო“, ასევე „გელინო“, „უუუნელა“, „თირილამა“, „ნარინო“ და სხვ. ექსპედიციებმა გვიჩვენა, რომ ჩამოთვლილი ნიმუშები („ჯილველოს“ და „გელინოს“ გარდა) თითქმის უკვე დავიწყებული აქვთ. თუმცა ფრაგმენტულად ჩვენ მაინც მოვახერხეთ „უუუნელას“ და „თირილის“ სიმღერისა და მოძრაობათა კომპლექსის გადაღება.

კლარჯეთში გავრცელებულ „ქოჩეგის“ ტიპის ცეკვებიდან აღსანიშნავია: „ონდორთლი“ („თოთხმეტი“, ცეკვაში სრულდება ზედიზე 14 სრული ბუქნი); „ყარაბალი“/„კარაბაგი“; „სარი ჩიჩეკი“ („ყვითელი ყვავილი“); „შეიჳ შამილი“ („შეიხი შამილი“) და სხვ.

კლარჯული სიმღერები ერთ და ორხმიანია. ორხმიანი სიმღერები შემორჩენილია მურღულის ხეობასა და მურღულიდან 1877-1914 წლებში წასულ მუჰაჯირებში, თუმცა შარშანდელმა ექსპედიციამ დაადასტურა, რომ ისტორიულ კლარჯეთში ორხმიანობა, ფაქტობრივად, უკვე დავიწყებულია. კლარჯული ორხმიანობისთვის დამახასიათებელია სეკუნდების დაღმავალი პარალელიზმი, რითაც იგი შორდება საქართველოს სხვა კუთხეების მუსიკალურ ფოლკლორს, მაგრამ დიდ კავშირს ავლენს ბალტიისპირეთის სამივე ქვეყანასთან, ალბანეთთან და ბალკანეთთან.

მუჰაჯირ კლარჯებში დაფიქსირებული იყო ლაზური „წინი-კვაკვას“ მსგავსი თამაში „წი წი წიპოლიას“ სახელწოდებით. შაბედნიეროდ, შარშანდელმა ექსპედიციამ დაადასტურა ამ თამაშის არსებობა ისტორიულ კლარჯეთშიც. სხვა ჟანრების სიმღერები და საბავშვო საკრავები კი წინათაც დავაფიქსირეთ და ახლაც.

შამწუხაროდ, ამ კუთხეში გუდასტვირი გავრცელებული არ არის. კავალი კი, რომელიც 5-7 თვლიანია, ნაკლებად გვხდება და მასზე მწყემსურ ჰანგებს არ ასრულებენ.

ამრიგად, დედასამშობლოსთან თითქმის ხუთსაუკუნოვანი იძულებითი განშორების, მათზე უცხო ეთნიკურ-რელიგიური კულტურების უარყოფითი ზეგავლენების და ეროვნული მუსიკალური და საცეკვაო ხელოვნებისთვის არატრადიციული, მიუღებელი მუსიკალურ-საცეკვაო ლექსიკის მიუხედავად, ლაზური, ტაოური, შავშური და კლარჯული მუსიკალური და ქორეოლოგიური დიალექტები, ქართული კულტურის ერთიანი, მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილია.

კრებულს თან ერთვის დისკი აუდიომაგალითებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კრავეიშვილი გ. საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები. თბილისი: აკადემიური წიგნი. 2020.
2. თაყაიშვილი ე. 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში. თბილისი: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია. 1960.
3. ცხადაძე ბ. სამა, სამაია (სამაი, სამანა) და ტაო-კლარჯული თავმოსამე ლექსემათა წარმომავლობისათვის. თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო მრომების კრებული. 2004. II ტომი.

ვიდეოდანართი – ბმულები

ლაზეთი

<https://www.youtube.com/watch?v=KAmDK5QvsAo>
https://www.youtube.com/watch?v=jqR1vd_gk8o
<https://www.youtube.com/watch?v=-CQxHFRM2Oc>
<https://www.youtube.com/watch?v=YJ6HaLVGr04>
<https://www.youtube.com/watch?v=P5XDLFAMXLk>

ტაო

https://www.youtube.com/watch?v=5mfI_miM9s0
https://www.youtube.com/watch?v=ua_8iELpa0Q
<https://www.youtube.com/watch?v=wI2OvJJ4JV8>

შავშეთი

<https://www.youtube.com/watch?v=0bIfdjG3R4k>
<https://www.youtube.com/watch?v=EpJcqrx9oMA>
<https://www.youtube.com/watch?v=1LJJPk6tRzo>
https://www.youtube.com/watch?v=eXlnFb_gZ2M
https://www.youtube.com/watch?v=Yb6Kq5f_qk
<https://www.youtube.com/watch?v=Be5tMi7Kk6w>
<https://www.youtube.com/watch?v=sxDbEpPAaNg>
<https://www.youtube.com/watch?v=jgj7RoUzW6A>

კლარჯეთი

<https://www.youtube.com/watch?v=exTVk1vqLF0>
https://www.youtube.com/watch?v=xD-fDGON_vM
<https://www.youtube.com/watch?v=iNnXXqFMCSw>
<https://www.youtube.com/watch?v=vgV77HJgCNQ>

აუდიოდანართი

ლაზეთი

ჰა ნანი – ასრულებს შაპინაზ მარშანი. დაბადებული არჲავის რაიონის სოფელ კამპარნაში.

ჰეიამო (თოხნის) – ასრულებს ბაჲრი ფიტოზი. დაბადებული არჲავის რაიონის სოფელ უილენი პოტოჯურში.

ქალე ბოზო სონი რე (საქორწინო) – ასრულებს ხასან კარატაში. დაბადებული არჲავის რაიონის სოფელ ჯილენი პოტოჯურში.

წინი-კვაკვა (სათამაშო) – ასრულებს მერალ კარაპასანი. დაბადებული ხოფის რაიონის სოფელ აზლალაში.

დატირება – ასრულებს ზელიხა შიშმან-ნარაკიძე. დაბადებული ხოფის რაიონის სოფელ სარფში.

რიზეს ჰორონი – თვალებამოქოლილ გუდაზე ასრულებს ჰავი სერინი – დაბადებული ჩამლიპემშინის რაიონის სოფელ მეკალე-სქირითში.

ხოლოთი ქოგოლალი (სატრაფიალო, დესტანი) – თვალებამოქოლილ გუდაზე ასრულებს შანლი ინჯე და მასთან ერთად მღერის ორჲან ოზილდიზი სოფელ წალენი ფიცხალადან.

ტაო

ნანი ნანი – ასრულებს ხაჯერ გულმეზი. დაბადებული იუსუფელის რაიონის სოფელ პატარა ხევეკში.

ილბაში დურ ილბაში (მოვიდა ახალი წელი) – ასრულებს ჰიჯრი ფესტილ. დაბადებული იუსუფელის რაიონის სოფელ ქობაქში.

ნანი ნანი – ასრულებს მაინურ ენიდუია. დაბადებული იუსუფელის რაიონის სოფელ ქობაქში.

ჩიფთე აღა (Çift ayak საფერხულო) – თვალებამოქოლილ ტიკზე ასრულებს შაპინ ქეჩეჯი-ყაჭიშვილი. დაბადებული იუსუფელის რაიონის სოფელ პატარა ხევეკში.

პატარძლის გამოსაყვანი თვალებგახსნილ ტიკზე. ასრულებს შაპინ ქეჩეჯი-ყაჭიშვილი. დაბადებული იუსუფელის რაიონის სოფელ პატარა ხევეკში.

შავშეთი

დატირება – ასრულებს ნაზმიე აითექინ-მოლიენთი. დაბადებული შავშათის რაიონის სოფელ უსტამისში.

ძროხის წველის – ასრულებს ფატყიმე ალთუნი. დაბადებული შავშათის რაიონის სოფელ უსტამისში.

ბუ გეჯე ილბაშიდურ (მოვიდა ახალი წელი) – ასრულებს ალი თორუნ-გამეშიძე. დაბადებული შავშათის რაიონის სოფელ ბაზგირეთში.

ტლიპო (საცეკვაო) თვალებამოქოლილ ჭიბონზე – ასრულებს ისმაილ ილმაზ-გამეშიძე. დაბადებული შავშათის რაიონის სოფელ ბაზგირეთში.

კლარჯეთი

ვაჰოპოი (საფერხულო) – ასრულებს ჰაირეტინ სულიალა-ფალიაშვილი. დაბა-დებული მურღულის რაიონის სოფელ ბაშქოიში.

წიპოლია (სათამაშო) – ასრულებს ყადემ გორმიშ-ხაჯიშვილი. დაბადებული მურღლის რაიონის სოფელ ერეგუნაში.

სოილერუმ იანა იანა (საშაირო) – ასრულებენ იუსუფ ვეზიროლლუ ჩხეიძე (დამწყები და ტექსტის წარმმართველი) და მუხამედ თურანი. დაბადებული მურღლის რაიონის სოფელ ქურაში.

ე ე გოგიჩანსა (სათამაშო) – ასრულებს ზეპრა ყავაზოლლი-მიქელაძე. დაბა-დებული ბორჩხის რაიონის სოფელ არხვაში

ნია ბარაბაძე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
დოქტორანტი

ალექსალი აორიას პროექტი KORDZ X SAKAMOTO, ლაიზ ალექტონიასა და ანსამბლის სინთეზი

მე-20 საუკუნის უმნიშვნელოვანესი რევოლუციური იდეები, ავანგარდის წიაღში დაბადებული და მოგვიანებით კი მასობრივ მოძრაობად ქცეული ელექტროაკუსტიკური მუსიკა მრავალი მიმართულებით განვითარდა. დღეს ფაქტობრივად აღარ დარჩა უანრი, რომელშიც ის არ არის ინტეგრირებული. ყოველი ნოვატორული ცვლილება გზას უსსნის ახალ მხატვრულ შესაძლებლობებს, რომელიც ჩვეული სტანდარტული გზიდან გადახვევას გულისხმობდა და ცალკეული ინდივიდუალურად მომუშავე კომპოზიტორის შთაგონების წყარო ხდებოდა.

თანამედროვე ქართული მუსიკალური სამყარო სავსეა ელექტრონული მუსიკის პროდიუსერებით. ჩემთვის ერთ-ერთი საინტერესო ნაწილია ლაივ ელექტრონიკისა და ანსამბლის/ორკესტრის აკუსტიკური ულერადობის შერწყმა. სწორედ ამიტომ, წინამდებარე კვლევის ობიექტია ახალგაზრდა კომპოზიტორი, ალექსანდრე კორძაია Kordz, კერძოდ კი მისი პროექტი Kordz x Sakamoto. როგორია პროექტის კონცეფცია, რა ფორმას და ესთეტიკას ირჩევს კომპოზიტორი თავისი მხატვრული ჩანაფიქრის განსახორციელებლად? როგორია ამ შემთხვევაში ლივე ელექტრონიკის როლი და სად გადის ზღვარი იმპროვიზაციასა და ფიქსირებულ ტექტს შორის?

ალექსანდრე კორძაია – ელექტრონული მუსიკის პროდიუსერი, შემსრულებელი და კომპოზიტორია, რომელიც 1993 წელს თბილისში დაიბადა და მუსიკოსების ოჯახში საქართველოსა და შვეიცარიაში იზრდებოდა. ალექსანდრე ბავშვობიდან უკრავდა ფორტეპიანოზე, მაგრამ პირველი იმპულსი რაიმე შეექმა, დაენერა, სინთეზატორმა გამოიწვია. მას ჰქონდა განცდა, რომ აკუსტიკური ინსტრუმენტები მხოლოდ სამეცადინოდ იყო.

თავის შესრულებებსა და კომპოზიციებში, კორძის ყურადღება ფოკუსირებულია ელექტრონული და აკუსტიკური ინსტრუმენტების შერწყმის ხელოვნებაზე. მისი იდეაა, რომ ელექტრონიკა ორკესტრის ნაწილად, გაგრძელებად იქცეს, იყოს დამატებითი ინსტრუმენტი და არა ცალკეული ელემენტი. კორძი შთაგონების წყაროს პოულობს როგორც კლასიკურ კომპოზიტორებში, როგორებიც არიან: მორის რაველი და სტრავინსკი, ასევე, ისეთ მუსიკოსებში, როგორებიც არიან – პრინცი, ჯეიმს ბრაუნი, რიუიჩი საკამოტო და ელექტრონული მუსიკის ავანგარდისტები, მაგალითად ბერნარდ პარმეჯანი. „ეს ერთგვარი ოცნებაა: გქონდეს ისეთი არტისტის სახე, რომელიც რეალურად არ არის მოქცეული ელექტრონულ თუ კლასიკურ ჩარჩოში. მაგრამ ამასთანა-

ვე არ არის მიჩნეული „crossover” არტისტად”. მისი კომპოზიციები გამოირჩევა რიტმული ენერგიულობით, რომელიც, პირველ რიგში, ასოცირდება ელექტრონულ მუსიკასთან. რაველის და სტრავინსკის პარტიტურების გავლენაა მის შემოქმედებაში დეტალების მიმართ სიყვარული. ამრიგად, კორძი უკან იტოვებს ტერმინს „crossover” და პოულობს თავის მუსიკალურ ენას.

ლაივ-ელექტრონიკისა და ორკესტრისთვის შექმნილი მუსიკის ნოტაცია კომპოზიტორებს საკმაოდ რთული საკითხის წინაშე აყენებს. როგორც წესი, ელექტრონული მუსიკის ნოტაცია არ ხდება, მაგრამ ლაივ-ელექტრონიკის ორკესტრთან კოორდინირებისთვის, ჩნდება ჩანერის აუცილებლობა. საინტერესოა, ლაივ-ელექტრონიკის ნოტაციის რა სტანდარტები არსებობს? რა შემთხვევაში ეძებენ კომპოზიტორები თავიანთ ინდივიდუალურ გზებს ნოტაციის შექმნისა? სად არის ზღვარი იმპროვიზაციასა და ფიქსირებულ ტექსტს შორის?

კორძი თავის ბოლოდროინდელ ნაწარმოებებში აქცენტს აკეთებს ელექტრონული და აკუსტიკური ინსტრუმენტების კომბინაციაზე. როგორც წესი, ალექსანდრე თავად უკრავს ხოლმე ლაივ-ელექტრონიკის ნაწილს თავის საორკესტრო ნაწარმოებებში და სწორედ ამის გამო ხშირ შემთხვევაში ის ძალიან მარტივი სახით იწერს ტექსტს, მაგრამ ბოლო დროს ცდილობს, რაც შეიძლება მაქსიმალური სიზუსტით ჩანეროს სანოტო ტექსტი. კორძი უარს ამბობს დიდ ლეგენდებზე, რომელშიც მოცემულია შესრულების ინსტრუქციები.

მუსიკა არ არის მხოლოდ დროში განვითნებო ფორმა, არა-მედ, ასევე, წერილობითი ფიქსაციაა. განვითარების პროცესში ნოტაციის ფუნქციაც გაფართოვდა. საქმე არ ეხება მხოლოდ იმის დამახსოვრებას და გახსენებას, თუ სად რომელი ნოტი უნდა დავუკრათ. შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ ხშირ შემთხვევაში კომპოზიციები თავის პირველ შესრულებამდე ნოტების სახით არსებობს ფურცელზე. აქედან გამომდინარე, ნოტაცია გახდა ბუკვალური გაგებით წესი.

2021 წელს, 3-27 ივნისის ჩათვლით ამსტერდამში, ჰალანდის ფესტივალი ჩატარდა, რომლის პროგრამაში KORDZ ეწერა. ალექსანდრეს მიერ სპეციალურად ამ ფესტივალისთვის შექმნილი მუსიკა, ფაქტობრივად, საკამოტო-სადმი tribute-ია. მიზანი და ამოცანა ალექსანდრესთვის იყო საკამოტოს მუსიკისგან გაეკეთებინა ის, რაც თვითონ მოსწონს და რაც, ამავდროულად, მისიც იქნებოდა. ამ თითქმის ერთ საათიან პროგრამაში საკამოტოს და ალექსანდრეს ფრაგმენტები ერთმანეთს უერთდება, რაღაც მომენტებში რთული სათქმელია, სად გადის ზღვარი ამ ორი კომპოზიტორის მუსიკას შორის.

საკამოტოს კომპოზიციებით შთაგონებული პროგრამა სპეციალურად ჰალანდიური ანსამბლისთვის Asko|Schönberg შეიქმნა. ასევე ალსანიშნავია, რომ სცენოგრაფმა ბორის აკეტმა აუდიო-ვიზუალური მხარე მოამზადა კონცერტისთვის. ეს იყო 3D გამოსახულება, სადაც განათება და ვიზუალური ეფექტები ხაზს უსვამს საკამოტოს თემებს. ვიზუალი ეხმარება ერთი მუსიკალური ნაწარმოებიდან მეორეზე გადასვლას. ტრადიციულად, კორძი თავად

უკრავდა სინთეზატორებზე. რაც შეეხება საკამოტოს აზრს ალექსანდრეს შესახებ – „შესანიშნავი იქნება იმის მოსმენა, თუ რას ამზადებს ის ჩემს მასალასთან ერთად!“

რიუიჩი საკამოტო (1952-2023 წელი, ტოკიო) – კომპოზიტორი და მუსიკოსი, რომელმაც თავისი შემოქმედების მანძილზე არაერთი მუსიკალური ცხოვრებით იცხოვრა და მომავალი თაობის მუსიკოსებზე და არაერთ უანრზე უდიდესი გავლენა იქონია. 70-80 იან წლებში მოღვაწეობდა, როგორც keyboard player და მუსიკის ავტორი Yellow Magic Orchestra-ში, მან საფუძველი ჩაუყარა ტექნო-პოპის სცენის ჩამოყალიბებას. მის სოლო ექსპერიმენტებში გლობალური უანრების და კლასიკური იმპრესიონიზმის შთაგონებაა გაერთიანებული. წლების მანძილზე მას დაახლოებით 40 ფილმისთვის აქვს დაწერილი მუსიკა.

საკამოტოს მუსიკის მნიშვნელობისა და იმის ხაზგასასმელად, რომ ეს მუსიკა დროს გაუძლებს, ალექსანდრე კორძაიამ, tribute მოამზადა ჰოლანდიის ფესტივალისთვის. Kordz x შაკამოტო საკონცერტო პროგრამა აერთიანებს როგორც მეტნაკლებად ცნობილი, ისე საკამოტოს შედარებით უცნობი კომპოზიციების ახალ არანუირებას. კორძი სიმღერების დეკონსტრუქციას ახდენს და საკუთარ სტილში აქცევს კომპოზიციებს, რომელსაც ჰოლანდიურ ანსამბლ Askol Schöenberg-თან ერთად, თავად ასრულებდა სინთეზატორსა და ფორტეპიანოზე, ამასთანავე „დირიჟირობდა“ კოლექტივს. (ჰოლანდიის ფესტივალზე პირველი შესრულების შემდეგ, პროექტი თბილისშიც შესრულდა).

ფესტივალისთვის კორძის მიერ მომზადებულ პროგრამას კოლაჟის ფორმა აქვს. ალექსანდრეს სურვილი და მიზანი იყო საკამოტოს შემოქმედება თავისებურად გაეაზრებინა და გამოეხატა სემპლერებისა და ვოკოდერის მეშვეობით. ანსამბლი განიხილება, როგორც loop station, განმეორებადი მუსიკალური მოდულებით, რომელიც ლაივში პერიოდულად ირთვება და ითიშება. ამ პერფორმანსისთვის კორძმა ფართო სპექტრის sound შექმნა, რომელიც ერთმანეთს კარგად ერწყმის. მთლიანი პროგრამა 8 track-ისგან შედგება, ნანილში არის ხმოვანი ლანდშაფტები, რომელშიც საბოლოო ჯამში ამოტივტივდება/ჩნდება საკამოტოს მუსიკიდან ფრაგმენტები, სხვა შემთხვევებში კი უფრო ვრცელი სახით ჟღერს რიუიჩი საკამოტო. იგრძნობა იმის მოთხოვნილება, რომ კორძი ცდილობს საკამოტოს მუსიკის მრავალფეროვნება აითვისოს და გამოიყენოს შთაგონებად. ვფიქრობ, სწორედ ეს არის იმის მიზეზი რომ ამ პროგრამაში ვხვდებით მთელ სპექტრს, ექსპერიმენტული ხმოვანი მასალიდან დაწყებულს, დამთავრებულს საცეკვაო დისკო ტრეკებით. ისე გამოვიდა, რომ ეს მრავალფეროვნება დამახასიათებელია კორძაიას შემოქმედებითვის. მის-თვის თანაბრად კომფორტულია როგორც ორკესტრთან მუშაობა, ასევე DJ live-set. როგორც ალექსანდრესთვის საყვარელი და საკულტო კომპოზიტორი, საკამოტო არ იზღუდება უანრული თვალსაზრისით, ასევა მის შემთხვევაშიც.

უშუალოდ Kordz x Sakamoto პროექტზე რომ გადავიდეთ, ის მოიცავს 8 ნაწილს, თითოეულს საკამოტოს იმ კომპოზიციის სახელი ჰქვია, რომლის მე-

ლოდია ან სხვა მუსიკალური მასალა უდერს კორძის შემოთავაზებულ ვერსია-ში. Pt.1 Happy End; Pt.2 Tibetan Dance; Pt.3 Kordz Version G.T; Pt.4 Ballet Mechanique; Pt.5 Venezia; Pt.6 Grasshoppers; Pt.7 Menuett in the name of Sakamoto; Pt.8 1000 Knives.

ამ მასალის ანალიზისას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი დავიჭირე – ორივე კომპოზიტორს ერთი და იგივე კომპოზიციის მრავალი ვერსია აქვს გა-კეთებული. ანსამბლის შემადგენლობა ასე გამოიყურებოდა: ფლეიტა, კლარ-ნეტი, ბას კლარნეტი, დასარტყამი ინსტრუმენტების ორი ჯგუფი (Glockenspiel, ვიბრაფონი, ქსილოფონი, დაირა (tambourine), temple blocks, ორი დრამ სეტი, castanets, ხის ჯოხი...) არფა, ფორტეპიანო, სინთეზატორი, ჩე-ლესტა, სემპლერი, 2 ვიოლინო, ალტი, ვიოლონჩელო, კონტრაბასი.

„კომპოზიტორები სულ ეძებდნენ რაღაც ახალ ინსტრუმენტებს, რომ-ლისთვისაც დაწერდნენ მუსიკას, იმდენი ახალი სინთეზატორი და ელექტრონიკაა, ამ საუკუნის მთელი ხიბლი მგონი ეგ არის, რომ ფაქტიურად ყველაფერი შეგიძლია დაწერო და გამოიყენო შენს მუსიკაში.“ სინთეზატორების პარტიები ჩვეულებრივად არის ფიქსირებული პარტიტურაში ნოტების სახით, მაგრამ არ არის მითითებები კონკრეტულად რა preset-ით უნდა შეასრულოს. ამ შემთხვევაში, შემსრულებელს ეძლევა არჩევანის თავისუფლება, თუ რა sound-ით დაუკრას. მაინცდამაინც წინასწარ მკაცრად არ არის ეს საკითხი განსაზღვრული, მაგრამ ბოლო პერიოდია კომპოზიტორმა დაიწყო ხმოვანი მაგალითების გაკეთება იმისთვის, რომ რეპეტიციაზე ნაკლები დრო დაიკარგოს და მუსიკოსებმა წინასწარ იცოდნენ, დაახლოებით რა უდერადობა აქვს წარმოდგენილი ავტორს. არის რაღაც პარამეტრები, რაც იმპროვიზაციას ექვემდებარება და ამისთვის საკმარისი სივრცე რჩება შემსრულებელს.

პროგრამის ყველა ნაწილი განსხვავებულია ერთმანეთისგან, ზოგ ნაწილში ძალიან ნათელი ორკესტრაციაა, ფაქტობრივად, საკამოტოს ნაწარმოების გაორკესტრებული ვერსიაა. რამდენიმე კი ისეთია, რომ ორიგინალი თუ კარგად არ გაქვს ყურში გამჯდარი, შეიძლება ვერც კი იცნო. მომენტებში რთული განსასაზღვრია, სად არის ზღვარი საკამოტოსა და კორძის მუსიკას შორის. ფორმასაც რომ შევეხოთ, რეალურად საკამოტოს მუსიკის მიხედვით შეარჩია ფორმები, რომელშიც დაწერილია თითოეული ნაწილი. მაგალითად, ერთ-ერთ ნაწილზე შეიძლება პირობითად რონდო ვთქვათ, ვხვდებით ვარიაციებსაც, Song Structure არის რამდენიმე ნაწილში, ზოგადად, საკამოტოს ნაწარმოებებშიც ხშირადაა დასაწყისში რაღაც A თემა, მერე მეორე თემა, რომელიც jam-ს წააგავს, შემდეგ B ნაწილი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „მისტიური მელოდია“ ვუწოდოთ. ეს სამნაწილიანი სტრუქტურა ალექსანდრემ გამოიყენა თავის ინტერპრეტაციაში, მაგრამ ხან ერთს მოაშორა მელოდია, ხან რიტმი შეცვალა... რაც შეეხება პროგრამაში გამოიყენებულ სემპლებს, ყველა მისია. თავისივე ჩანერილი ბითბოქსის sound-ები აქვს მრავლად.

Kordz x Sakamoto პროგრამის პირველი ნაწილია Happy End. Yellow Magic Orchestra ორიგინალ ტრექში მელოდიური ხაზი ისმის დასაწყისიდანვე, მაგრამ

მოგუდულად, შორიდან. ამ ნაწილს პირობითად შეიძლება a-b-a1 ფორმა და-ვარქვათ. BGM ალბომი, ეს არის ჯგუფ Yellow Magic Orchestra-ს რიგით მე-4 ალბომი, რომელიც 1981 წლის 21 მარტს გამოვიდა და სწორედ ამ ალბომშია შესული Happy End. სახელი ნიშნავს „ფონურ მუსიკას“ („background music“), ეს ჯგუფი პირველი იყო მათ შორის ვინც Roland TR-808 Rhythm Composer და პროგრამირებადი დრამ მაშინები გამოიყენა 80-იანი წლების დასაწყისში. ეს იყო მათი პირველი სტუდიური ალბომი Roland MC-4 Microcomposer და TR-808 გამოყენებით. (რუჩი საკამოტო – Keyboards, Vocoder).

ამ კომპოზიციის კორძისეულ ვერსიაში დასაწყისში სიმებიანების მინიმა-ლისტური შესავალი ჟღერს. სიმებიანი ინსტრუმენტები გატერებულია ვოკო-დერში, რაც მითითებულია პარტიტურაშიც. დაახლოებით 1:20-მდე გრძელდე-ბა შესავალი, მოლოდინს გვიქმნის, ნელ-ნელა ემატება ხმები, ძლიერდება და თითქოს უფრო გარკვევით გვესმის. შორიდან საკამოტოს მელოდიაც ჩნდება, სიმებიანების ხმა კვლავაც ფონად გასდევს და ირევა ერთმანეთში. ჟღერს ჩა-ნერილი beatbox, კორძს ასევე გამოყენებული აქვს ოთხნაირი clap sample, ესეც ტექსტშია მითითებული. რეალურად, მთელ ამ ნაწილში ერთი მელოდი-ური ხაზია წარმოჩენილი.

შემდეგი ნაწილი არის Tibetan Dance. ამ კომპოზიციის ორიგინალში ძა-ლიან საინტერესოდაა ინსტრუმენტების შემადგენლობა შერჩეული. სტილის-ტურადაც მრავალფეროვანია. ბასს გრუვი უჭირავს, ელექტრონული ნაწილი საცეკვაო მუსიკაა უდაოდ. Funk მელოდია და ხასიათი, რომელიც შუა ნაწილ-ში ჟღერს, ერთ-ერთ პოპულარულ ჯგუფს Daft Punk-ს მახსენებს, მათ მუსი-კას სწორედ 80-იანი წლების გავლენა ეტყობა. მელოდიას დაკრავს აღმოსავ-ლური ელფერი, სინთეზატორის ეფექტები და ბიტი funk არის. კორძის ინ-ტერპრეტაციაში საკამოტოს მელოდია აჩქარებულია, შესავალი კი ბევრად სა-და და ნაკლებად დატვირთულია ინსტრუმენტების თვალსაზრისით. ვფიქრობ, ამ ნაწილში ყველა ინსტრუმენტის შესაძლებლობა სტანდარტულად არის წარ-მოჩენილი იმ თვალსაზრისით, რომ თითოეული მათგანი ჟღერს მისთვის და-მახასიათებელ რეგისტრში, ასრულებს მისთვის ჩვეული შტრიხებით და ასე შემდეგ. საბოლოო ჯამში კი კორძი ამაღლებულ განწყობას გვიქმნის და ამ ნაწილის მოსმენისას აუცილებლად გინდება ფეხი ააყოლო მუსიკას.

მესამე ნაწილია G.T., ეს სიმღერა რუჩი საკამოტოს 1986 წელს გამოცე-მულ ალბომში სახელწოდებით „Futurista“ შედის. ამ კომპოზიციის მოსმენისას საბოლოოდ დავრჩნენდებით იმაში, თუ რამხელა გავლენა აქვს ამ ადამიანის და ზოგადად 80-იანი წლების მუსიკას დღევანდელ მუსიკალურ პროდუქტზე. საკამოტოს მუსიკის მრავალუანრულობა ახალი არ არის ჩვენთვის, მაგრამ მა-ინც ჩამოვთვლი რამდენიმეს, რაც ერთი მოსმენითაც შეიძლება ამოვიცნოთ მის მუსიკაში – synthpop, ელექტრო პოპი, dance-pop, ელექტრონიკა და სხვა. საკამოტოს ორიგინალი track თავიდანვე ინტენსიურად იწყება, ინსტრუმენტა-ლის ფონზე ვოკოდერში გატარებული ხმა გვესმის, რომელიც პლანეტის სახე-

ლებს თვლის – მერკური, ვენერა, მარსი, იუპიტერი, სატურნი, ურანი, ნეპტუნი, პლუტონი. მთელი კომპოზიციის მანძილზე არაერთი სემპლი და ეფექტი ჟღერს. ბასის გრუვი, სინთეზატორი, ბიტი და გიტარა – ეს არის ამ სიმღერაში წამყვანი სექცია, რომელსაც მთელი კომპოზიციის მანძილზე ერთი ხასიათი უჭირავს. სიმღერის ტექსტი, ვფიქრობ, ორაზროვანია, თუ დავაკვირდებით, ცოტა სევდანარევიც კი მოგვეჩვენება, მაგრამ საბოლოო ჯამში მაინც პოზიტიურია, ისევე როგორც საკამოტოს მუსიკა. არაამქვეყნიური, იმ დროისთვის აქტუალური კოსმოსის თემატიკით, ვარსკვლავებისკენ სწრაფვით და იმ სამყაროს აღმოჩენით, რომელიც ჩვენგან შორს არის და არავინ იცის, როგორია.

კორძის შესავალი უფრო დიდია, თავიდან მხოლოდ სიმებიანები უკრავენ პიციკატოს, ალექსანდრესაც ვოკოდერში გატარებული ხმა აქვს გამოყენებული. ცოტა გულის გამანვრილებელი, მისტიური ჟღერადობა გვესმის დასაწყისში. პირველ ნახევარში აქცენტი ძირითადად ჰარმონიაზეა, კომპოზიციის მეორე ნაწილში კი, უცებ პატარა პაუზა ჩნდება, შემოდის მისამღერის ტექსტი, კვლავაც პლანეტების ჩამოთვლა, რომელიც ისე ჟღერს, თითქოს გაჩერების დასახელებები იყოს – ბითბოქსის სემპლიც მასიურად იკვეთება. ეს ნაწილი ჰიპ-ჰოპ ელემენტებით არის გაჯერებული. მელოდიური ნაწილი, რომელიც სწრაფვაა სინათლისკენ, ცოტა სევდანარევია, მაგრამ იმედით სავსე. საბოლოოდ კი ეს განმეორებითი მელოდია წამიერი პაუზის შემდეგ ჰიპ-ჰოპ ელემენტებით გაჯერებულ დასკვნით ნაწილში გადაიზრდება. ვფიქრობ, ეს ნაწილი ალექსანდრეს ისეთი ინტერპრეტაციით აქვს წარმოდგენილი, ორიგინალი თუ არ იცი, რთულია მიხვდე, რა არის წყარო. მთავარი განმასხვავებული კი, რაც ერთი მოსმენითაც ცხადია, ხასიათია. საკამოტოს სიმღერაში, ერთი ემოციაა გაბატონებული, მსგავსი რამ ახასიათებს Prince და James Brown-ის სიმღერებს, ეს ორი მუსიკოსიც კორძის საყვარელი არტისტების რიცხვში შედის, მათთან ხშირ შემთხვევაში არ არსებობს ნაწილები, ერთიანი ენერგიაა. ი, კორძთან კი იცვლება ემოციები.

Kordz x Sakamoto პროგრამის მე-4 ფრაგმენტია Ballet Mecanique, ეს კომპოზიციაც ალბომში „Futurista“ შედის. ორიგინალ სიმღერაში პატარა შესავლის შემდეგ, მალევე იწყება მელოდია, ცოტა რომანტიული/ნოსტალგიური ელფერის მქონე, Song Form შეიძლება დავარქვათ. კორძის ვერსიაში ისმის მთავარი მელოდია, მაგრამ ბევრად სერიოზული განწყობით იწყება. შემდეგ კი ამაღლებულ ხასიათს იძენს, ფაქტობრივად ამ ნაწილში გაორკესტრებას გვთავაზობს, რომელიც საკმაოდ საინტერესოდ ჟღერს. ეს ფრაგმენტი შეიძლება ვარიაციულ ფორმას შევადაროთ. მუსიკალურ მოგზაურობას ჰგავს ერთი მელოდიიდან მეორეში, თემები ერთმანეთს ენაცვლება.

მე-5 ნაწილია Venezia, სიმღერის ორიგინალი სემპლებზეა აწყობილი, ბასი დიდი ალბათობით დაკრულია. დრამატურგიულად მთელი სიმღერის მანძილზე დიდად არაფერო იცვლება, მარტივი მელოდიური ხაზია, განწყობაც არ იცვლება, ცოტა მონოტონურიც არის. ეს საკამოტოს ადრეული კომპოზიციაა,

რომელშიც მინიმალიზმის გავლენა იგრძნობა, ჭარბობს განმეორებითი მელოდიური ნახაზები სემპლების სახით, beat-იც არ გამოირჩევა მრავალფეროვნებით. რაც შეეხება კორდის ინტერპრეტაციას, შესავლით იწყება, რასაც მოსდევს ჩელესტას პარტიაში გაუღერებული მელოდია. ამ ფრაგმენტზე ბევრს არ ვისაუბრებ, რადგან აქაც მთელი აქცენტი თემის გაორკესტრებისკენაა მიმართული და ვარიაციების მსგავსი პრინციპით არის აგებული. მთელი კომპოზიციის მანძილზე ხასიათიც არ იცვლება.

მე-6 ფრაგმენტია Grasshoppers, საკამოტოს სხვა მანამდე მოსმენილი და გამოყენებული track-ებისგან განსხვავდება. იწყება სოლო ფორტეპიანოს მელოდიით და მალევე საინტერესოდ ერწყმის ელექტრონული ჟღერადობები. ცოტა რომანტიკული ხასიათიც აქვს, რამდენიმე თემა უწყვეტად გადადის ერთმანეთში, ჯაზური ელემენტებიც იგრძნობა – ჰარმონიული თვალსაზრისით, პირველ რიგში და პლიუს ბასის პარტია. კორდი თავის ინტერპრეტაციაში, დასაწყისში ცოტათი სახეცვლილ მელოდიას გვთავაზობს, ისიც ფორტეპიანოთი იწყებს, შემდეგ ნელ-ნელა ემატება ინსტრუმენტები და ეტაპობრივად იყენებს მათ შესაძლებლობებს, ტემპრალურ რესურსს. Track-ის მეორე ნახევრიდან უკვე ბითი, ელექტრონიკა შემოდის, ბითბოქსი და კორდის ხასიათი კარგად ჩანს. ამ ნაწილშიც იყენებს ტაშის სემპლებს, დრამის ლუპს... ნელ-ნელა მძლავრდება და დიდ მასშტაბებს იძენს ამ ნაწილის მელოდიური ხაზი და უცრად სრულდება.

მე-7 ფრაგმენტის დროც დადგა, In the name of S-A-K-A-M-O-T-O ეს ის ნაწილია, სადაც ალექსანდრემ საკამოტოს სახელის მიხედვით ასოებს მნიშვნელობა მიანიჭა და ნოტებს შეუსაბამა. საქმე გვაქვს სახელში დაშიფრულ კრიპტოგრამასთან – მუს. ანაგრამის გამოყენებასთან, რომელსაც მუსიკალურ ხელოვნებაში საუკუნეების მანძილზე იყენებდნენ, მათ შორის – ბაზი, ლისტი, შუმანი, შოსტაკოვიჩი, შნიტკე და სხვები. სიმებიანების პარტია, რომელიც აკომპანიმენტის ფუნქციას ასრულებს, მთელი ამ ფრაგმენტის მანძილზე უფრო წინა პლანზეა წამოწეული, ვიდრე მელოდია. ერთმანეთში გადადის ყველაფერი, ისე როგორც უწყვეტ სეტში ხდება, ერთი ნაწილი მეორეში, მეორე მესამეში და ასე დაუსრულებლად.

Kordz x Sakamoto პროგრამის ბოლო ფრაგმენტია 1000 Knives, საკმაოდ მძიმე, პირქუში ბიტით იწყება, ამ შემთხვევაშიც მრავლად არის სემპლები გამოყენებული. კორდის ვერსიაში თავიდანვე პოზიტიური განწყობაა, ცოტათი სახეცვლილი მელოდია ჟღერს, რომელიც მალევე იცვლება მთავარი მელოდიით, მერე კი ერთმანეთში გადადის თემები. პირობითად რონდოს ფორმას შეიძლება შევადაროთ, რეფრენი საკამოტოს თემა გამოდის ამ შემთხვევაში, ხოლო ერთმანეთისგან განსხვავებული ეპიზოდები მათ შორის არსებული „ახალი მუსიკალური“ მასალაა. უწყვეტი განვითარების შთაბეჭდილება რჩება მოსმენისას. კომპოზიციის მეორე ნახევრიდან აქტიურად ერთვება ელექტრონიკა, ამაღლებული განწყობა, კორდის Happy მუსიკა და ანსამბლის ტემპრალური მრავალფეროვნების კიდევ ერთხელ, კარგად წარმოჩენა. ბოლოსკენ კომპოზი-

ცია დისკო beat-ში გადადის და ამაღლებულ განწყობაზე სრულდება. ჩემი აზ-რით, რაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია, ალექსანდრეს ხელწერა „ისმინება“.

როგორც წესი, თანამედროვე ხელოვნებაში ხშირად გვაქვს საქმე ისეთ ფენომენთან, როცა კონცეფცია ბევრად საინტერესო ჩანს, ვიდრე რეალური შედეგია. კორძის შემთხვევაში, შეიძლება ითქვას, საქმე პირიქითაა. ალექსანდრეს განსაკუთრებული კონცეფცია ამ პროექტზე მუშაობისას არ ჰქონია, მისი ამოცანა და სურვილი იყო საკამოტოს კომპოზიციების ინსპირაციით ისეთი მუსიკალური პროდუქტი შეექმნა, რომელიც მისი იქნებოდა და კომპოზიციაში საკამოტოს იმ სახის ამოცნობა იქნებოდა შესაძლებელი, რომელიც თავად უყვარს და მოსწონს.

საკამოტო თავად პიანისტი იყო, სინთეზატორებს მის მუსიკაშიც უდიდესი როლი აქვს, ალექსანდეს განუსაზღვრელი სიყვარული ფორტეპიანოსა და სინთეზატორების მიმართ აქამდეც ცხადი იყო მის შემოქმედებაზე დაკვირვების შედეგად, მაგრამ არ მგონია, რაიმე განსაკუთრებულობას წარმოადგენდეს ამ შემთხვევაში მისი არჩევანი ლაიკ-ელექტრონიკაზე და ანსამბლზე. ლაიკ-ელექტრონიკა და ანსამბლი ან ორკესტრი ალექსანდრე კორძაიას ერთგვარ სავიზიტო ბარათადაც იქცა, ამ მუსიკოსს აქვს იმის ფუფუნება ლაივ აქტი ისე წარმართოს, რომ მსმენელი ბოლომდე დაიჭიროს, შეუძლია თავი გაართვას ანსამბლებისთვის წერასაც და შესაბამისად, მისი სურვილი, გააერთიანოს აკუსტიკური და ელექტრონული ფენომენი თავის მუსიკაში, სრულფასოვნად ხორციელდება. Kordz x Sakamoto სუფთა აკუსტიკური თვალსაზრისით, ცოცხალი შესრულების მოსმენისას ერთიანი ორგანიზმის შთაბეჭდილება დამიტოვა მთლიანმა კოლექტივმა. კორძი არ იყო სოლისტი, რომელიც უკრავდა სინთეზატორზე და ფორტეპიანოზე, ის იყო ანსამბლის წევრი, რომელსაც თავისი ფუნქცია აქვს და ისეთი პალიტრა აქვს ხელთ ელექტრონიკის სახით, რაც არცერთ სხვა ინსტრუმენტს არ გააჩნია. აქედან გამომდინარე, მარტივი გასაგები უნდა იყოს, რომ ლაიკ-ელექტრონიკის და სინთეზატორების არსებობა კომპოზიტორის უაზრო ახილება არ არის, სწორედ მათი არსებობით არის შესაძლებელი თუნდაც დისკო ჟღერადობის მიღება, რაც ასეთი დიდი დოზით იგრძნობა ალექსანდრეს მუსიკაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარაბაძე ნია, სამაგისტრო ნაშრომი „ელექტროაკუსტიკური მუსიკის რეტ-როსპექტივა და თანამედროვე ქართული რეალობა ალექსანდრე კორძაიას შემოქმედების მაგალითზე“, (2021)
2. Essl Karlheinz, *Wandlungen der elektroakustischen Musik* in book: Zwischen Experiment und Kommerz. Zur Ästhetik elektronischer Musik (pp.37-84) Edition: ANKLÄNGE. S.1-9. (2007)

3. Roads Curtis, *Composing electronic music a new aesthetic*, Oxford university press (2015)
4. Luigi Russolo,*Die kunst der Geräusche*, hrsg. von Johannes Ullmaier, Mainz 2002, ð.12.
5. <https://pitchfork.com/reviews/albums/yellow-magic-orchestra-bgm/>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=wgkj7-VCmEw>
7. <https://rolandcorp.com.au/blog/what-is-a-vocoder>
8. <https://www.hollandfestival.nl/nl/>
9. <https://www.youtube.com/watch?v=fQjTU1gFg-M>

ეკა ჭაბაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

**ხეოვანი ეკო-სისტემა საქართველოს ურბანულ და არაურბანულ გარე-
მოში და „ხეოვანი ოაზისები“**

2023 წლიდან თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის მკვლე-
ვარ-კომპოზიტორთა ჯგუფი, საქართველოს შოთა რუსთაველის ეროვნული
სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით, ატარებს ფუნდამენტურ
კვლევას "ეკომუსიკოლოგიის კვლევის მეთოდოლოგიის დანერგვა ქართული
მუსიკის ეკოსისტემის შესწავლისთვის" [FR-22-8174]. მიმდინარე კვლევის
ფარგლებში ამავე ჯგუფის მიერ ხორციელდება მხატვრული კვლევა "ურბა-
ნული და არაურბანული გარემოს 'ხეოვანი ოაზისები' და ეკო-მუსიკის საკომ-
პოზიციო მეთოდი";

მუსიკა ოდითგანვე ადამიანის ცხოვრების მნიშვნელოვანი თანამგზავრი
იყო და მრავალი ფილოსოფოსი სამყაროს საიდუმლოებების ამოხსნას მისი
მეშვეობით ცდილობდა. ადრეულ კულტურებში მუსიკა ხშირად მოაზრებოდა
სხვადასხვა დარგების შემადგენელ ნაწილად, ამიტომაც დღემდე გვხვდება
სამკურნალო დანიშნულების მუსიკალური ნიმუშები სხვადასხვა ერების ხალ-
ხურ შემოქმედებაში. შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსი ტრადიცია დღემდე
გრძელდება მუსიკის თერაპიის სახით. ჯერ კიდევ 2500 წლის წინ, ანტიკურ
საპერძეოში პითაგორა ამტკიცებდა, რომ მიწიერი მუსიკა სფეროთა ანუ
პლანეტათა კოსმიური ჰარმონიის გამოხატულებას, მის მიწიერ ანარეკლს
წარმოადგენს. მისი აზრით, სწორედ ამ მიზეზით ადამიანის მიერ შექმნილ,
ამაღლებულ მუსიკას შეუძლია ისეთივე ჰარმონია შექმნას ადამიანის შინაგან
სამყაროში, როგორსაც „სამყაროს მუსიკა“ ქმნის კოსმოსში. რომაულ ლიტე-
რატურაში პითაგორასეულ სამყაროს ჰარმონიის იდეებს ავითარებდა ციცე-
რონიც და პლატონის მსგავსად, ამბობდა, რომ ზეციურ ბერთარიგშიც 8
ბერთა – 8 ციცერი მნათობის შესაბამისად. სამყაროს ჰარმონიის იდეამ განაგ-
რძო არსებობა შუასაუკუნეების მანძილზეც. ხოლო მე-17 საუკუნეში სფერო-
თა მუსიკის კონცეფცია კიდევ უფრო განვითარა გერმანელმა მათემატიკოს-
მა და ასტრონომმა, იოჰან კეპლერმა თავის ტრაქტატში "სამყაროს ჰარმონია" (Harmonices Mundi), სადაც ის აყალიბებს აზრს, რომ "დედამიწა მღერის ბე-
რებს – მი, ფა, მი;"¹ (Schoot, A., 2001:65)

დღეს ჩვენ უკვე გვაქვს იმის საშუალება, მოვისმინოთ, რას მღერის დე-
დამიწა და სხვა პლანეტებიც მზის სისტემაში, რადგან მაგნიტური სიხშირეე-

¹ "The Earth sings Mi, Fa, Mi."

ბის აკუსტიკურ სიხშირეებად ტრანსფორმირების შედეგად შეგვიძლია ის გა-ვაჟღეროთ.

ერთია, რომ დედამიწის „სიმღერა“ მოისმინო კოსმოსიდან, მაგრამ მეორეა, დედამიწის უღერადობა მოისმინო და შეისწავლო თვით პლანეტაზე; ეს არის დაუსრულებელი მუსიკა, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ და რომელიც ჩვენი ყოფიერების თანხლებას წარმოადგენს. ამ უღერადობაში ყველაფერი ორკესტრირებულად მონაწილეობს, რაც კი დედამიწაზეა, მათ შორის, ჩვენს მიერ შექმნილი ცივილიზაციის თანმხლები ხელოვნური ხმებიც.

სსენებული ფუნდამენტური კვლევა ითვალისწინებს საქართველოში ეკომუსიკოლოგიის დანერგვას და ამ მიმართულებით სამეცნიერო და მხატვრული კვლევების ჩატარების ხელშეწყობას.

მიზნის მისაღწევად სამი ამოცანა დავსახეთ, რომ ავხსნათ:

1. რას სწავლობს ეკომუსიკოლოგია (მეთოდები და მიმართულებები);
2. რა მეთოდებით ვიკვლიოთ ქართული მუსიკის ეკო-სისტემა, არსებულ (ძველ, ახალ და უახლეს) მუსიკაში;

3. რა სახის ეკომუსიკოლოგიური პრობლემა შეგვიძლია დაგაყენოთ, როგორც მხატვრული კვლევის საკითხი, და როგორ გადავჭრათ პრაქტიკულ ხელოვნებაზე დაფუძნებული გზით. (ეკო-მუსიკა და ხმოვანი ოაზისები, როგორც მუსიკის ახალი მიმართულება).

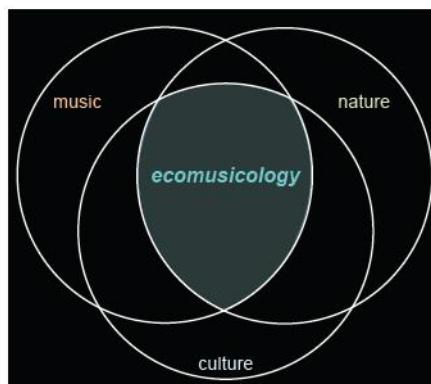
ფუნდამენტური კვლევის პირველი ამოცანის განხორცილებისთვის ჩნდება კითხვები:

რაში მდგომარეობს ეკომუსიკოლოგიის არსი და მნიშვნელობა?

რა სახის კვლევის პრობლემებს აყენებს ეკომუსიკოლოგია და როგორ გამოვიყვლიოთ იგი?

რა არის ეკომუსიკოლოგიის კვლევის მეთოდოლოგიის ძირითადი პრინციპები?

XXI საუკუნის 10-იან წლებში ამერიკელი მკვლევარი მუსიკოლოგი აარონ ალენი აფუძნებს ახალ მიმართულებას და ტერმინს ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში – ეკომუსიკოლოგია, რომელიც განიხილავს მუსიკის, კულტურისა და ბუნების ურთიერთეკავშირს და სწავლობს მუსიკის – საზოგადოების – გარემოს ურთიერთექმედების პროცესებს.



ეკომუსიკოლოგია არ შეისწავლის მხოლოდ მუსიკალურ პრობლემებს, რადგან კვლევის პრობლემის დასმის ძირითადი არსი მდგომარეობს სწორედ მუსიკისა და ხმოვანების საკვლევი საკითხის ეკოლოგიასთან მიმართებით განხილვაში, ანუ აუცილებელი პირობაა, რომ კვლევის პრობლემა დაკავშირებული იყოს ეკოლოგიასა და მუსიკასთან (რომელშიც მოაზრებულია არ მჟღერი კატეგორიაც);

ამგვარად, ეკომუსიკოლოგიური კვლევა ყოველთვის მოიაზრება, როგორც ინტერდისციპლინური, სადაც მუსიკა ერწყმის ეკოლოგიას, რომელიც სწავლობს ჯანსაღი და ტოქსიკური გარემოს პრობლემებს; მაგრამ აქ ჩნდება კითხვა: არის თუ არა მუსიკაში კრიტერიუმები, რომელიც რაიმე მაჩვენებლებით მიგვითითებს და განსაზღვრავს, რომელი მუსიკალური ნიმუშია ეკოლოგიურად სუფთა და რომელი ტოქსიკური?

ნუთუ შეგვიძლია ჩვენ დავასკვნათ, რომ ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის მე-9 სიმფონია ეკოლოგიურია, ხოლო როკ-ანსამბლ “Pink Floyd”-ის ალბომი “The Wall” ტოქსიკური? არა, არ შეგვიძლია, რადგან, თავისმხრივ, ორივე მათგანი მუსიკალური კულტურის საუკეთესო ნიმუშია. მაშინ ჩნდება კითხვა, აბა რას, ანდა როგორ ვიკვლევთ მუსიკას ეკოლოგიასთან ერთად?

აქ უკვე, საკვლევ საკითხთან მიმართებაში, ჩნდება მესამე ან რამდენიმე სამეცნიერო სფერო, რაც ხსნის იმ კონტექსტს, რომელშიც მუსიკა და ეკოლოგია იქნება დაკავშირებული. სწორედ საკვლევი საკითხი განსაზღვრავს იმას, თუ კიდევ რომელი სფერო იქნება დაკავშირებული კვლევასთან; ხოლო დაკავშირებული სფეროები განსაზღვრავს კვლევის მეთოდოლოგიას;

ეკომუსიკოლოგიური კვლევის საკითხი ყოველთვის კომპლექსურ, ინტერდა მულტი დისციპლინურ მიდგომას ეყრდნობა კვლევის პროცესში, ამიტომ ეკომუსიკოლოგიის მკვლევრები საკითხების სრულფასოვანი კვლევისთვის ხშირად მიმართავენ ისეთ დარგებს, როგორიცაა ანთროპოლოგია, ბიოლოგია, ეკოლოგია, გარემოსდაცვითი კვლევები, ეთნომუსიკოლოგია, ისტორია, ლიტერატურა, მუსიკათმცოდნეობა, საშემსრულებლო კვლევები, ფსიქოლოგია და ა.შ.

სამეცნიერო დარგების გაერთიანება ყოველი გამოკვლევისთვის განსაზღვრავს კვლევის მეთოდებს და ასევე ეკომუსიკოლოგიის მიმართულებას. მაგალითად, ჩვენს მხატვრულ კვლევაში საკვლევი პრობლემის გადაჭრისა და კვლევის მეთოდებისთვის მივმართავთ შემდეგ მეცნიერებებს და მათ განშტოებებს: ხმოვანი ლანდშაფტის ეკოლოგია, ბგერითი ეკოლოგია, კლიმატოლოგია, აკუსტიკური ეკოლოგია, გეოგრაფია, ზოომუსიკოლოგია, სპელეოლოგია, არქიტექტონიკა და ა.შ.

თუ გავიაზრებთ, რომ სამყარო აგებულია მუსიკისგვარად, რადგან ისიც სიხშირეების კომპლექსია (ან პირიქით, მუსიკაა სამყაროს აგების მოდელი), ეს ნიშნავს, რომ მუსიკა ყველგან არის და ყველაფერი შედის მუსიკაში. ამიტომ ეკომუსიკოლოგიური საკვლევი პრობლემის დაყენებისას მუსიკა ყოველთვის იპოვის გადაკვეთის წერტილს სხვა დარგებთან და დააკავშირებს სხვადასხვა

დარგს ერთმანეთთან; კვლევისას, მათ შორის ურთიერთქმედების მეშვეობით, ყოველთვის მოიძებნება საკვლევი პრობლემის გადაჭრის შესაფერისი გზები.

ფუნდამენტური კვლევის მეორე ამოცანის განხორცილებისთვის წარმოქმნილ კითხვაზე, – რა მეთოდებით ვიკვლიოთ ქართული მუსიკის ეკო-სისტემა? – ნაწილობრივ გაცემულია პასუხი ზემოთ მოყვანილ მსჯელობაში, მაგრამ ჩნდება ახალი კითხვა – რა არის მუსიკის ეკოსისტემა?

მუსიკის ეკოსისტემა – ერთი მხრივ, არის ის გარემო, სადაც მუსიკა შეიქმნა და მეორე მხრივ, არის ის გარემო, რომელსაც მუსიკა ქმნის.

უფრო კონკრეტულად რომ შეგხედოთ საკვლევი საკითხების წარმოშობისთვის რა რესურსი გააჩნია ქართულ მუსიკას, შეგვიძლია ისტორიული რა-კურსით განვიხილოთ იმ გარემო პირობების ზოგადი და მიკრო კლიმატი, რაც მუსიკის შექმნისთვის არსებობდა სხვადასხვა პერიოდში; და თუ ამ თვალსაზრისით მუსიკალური კულტურის მემკვიდრეობის პერიოდიზაციას მოვახდენთ, ნათლად დავინახავთ იმ სფეროებს, რომლებიც ეკომუსიკოლოგიურ კვლევებში პოტენციური მონაწილეები იქნებიან, ესაა ანთროპოლოგია, პალეონტოლოგია, აკუსტიკა, პოლიტიკა, თეოლოგია, გეოგრაფია, ბიომუსიკოლოგია, სოციალურ-ფსიქოლოგიური სწავლება და ა.შ.;

ქართული მუსიკის ეკო-სისტემის პერიოდიზაცია:

1. ფოლკლორი
2. შუასაუკუნეების ტრადიციული პროფესიული მუსიკა
3. ევროპული მუსიკის შემოსვლის პერიოდი – დამოუკიდებელი | რესპუბლიკა (1917-1921)
4. საბჭოთა მუსიკა – ავტორიტარული/დიქტატორული, რეპრესიების და II მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდი.
5. საბჭოთა მუსიკა – უძრაობის პერიოდი კომფორმისტული და არაკომფორმისტული მუსიკა (60-80-იანი წლები).

6. თანამედროვე მუსიკა (დამოუკიდებელი საქართველო 90-იანებიდან დღემდე) და ბერითი ეკოლოგია (ნ.მამისაშვილი).

ქართული მუსიკის ეკო-სისტემის საკვლევი საკითხები შეიძლება ამოიზარდოს ისეთ სამეცნიერო დარგებთან კონტექსტში, როგორიცაა

ა) მუსიკოლოგია, გეოლოგია, აკუსტიკა, და ბუნების შემსწავლელი მეცნიერებები (ბიო, ზოო და გეოგრაფიულ ჭრილში);

ბ) ისტორია, ანთროპოლოგია, ფსიქოლოგია, სოციოლოგიურ-ეკონომიკური და გეო-პოლიტიკური სწავლება;

გ) განათლება, ტექნოლოგიები და ტურიზმი.

დ) თეოლოგია და ფსევდომეცნიერული სწავლებებიც კი.

კვლევის სავარაუდო მეთოდები შესაძლოა დაკავშირებული იყოს:

- აკუსტიკურ სისტემებსა და მასზე ხმოვანი ლანდშაფტის ზემოქმედებასთან;

- ფსიქოლოგიური, სოციალური და რელიგიური გარემოს კვლევასთან;

- პოლიტიკური და ეკონომიკური გარემოს კვლევასთან;

- და სხვა მრავალი.

ჩამოთვლილ სფეროებში, და არა მარტო მათში, არსებული საკვლევი პრობლემა აუცილებლად პოულობს მუსიკალურ ხელოვნებაში ასახვას; ხშირად გარემოს ზეგავლენა განაპირობებს უღერადობასა და მუსიკალურ შინაარსს, საკონცერტო სივრცეებსა და შესრულების ტექნიკას; სწორედ ამ სახით პრობლების განსაზღვრა და ინტერდისციპლინური კვლევის მეთოდით პრობლემების გადაჭრის გზების ძიება ხელს უწყობს კვლევის ახალი მიდგომით ჩატარებას და ახალი კომპლექსური ხედვით დასკვნების გამოტანას.

ზემოთ ჩამოთვლილი რესურსი არ ამონურავს საკვლევი საკითხების რაკურსს, როგორც სამეცნიერო ქრილში, ისე მხატვრული კვლევის თვალსაზრისით; ეკომუსიკოლოგიური კვლევა შეიძლება განვითარდეს მრავალი მიმართულებით, რადგან მოიცავს ინტერესთა ფართო სპექტრს, რაც დაკავშირებულია კვლევის საკითხის ინტერპრეტაციასთან და განპირობებულია კვლევის კრიტერიუმებისა და პრინციპების მრავალფეროვნებით.

ფუნდამენტური კვლევის მესამე ამოცანის განხორცილებისთვის გადავწყვიტეთ თავად ჩაგვეტარებინა მხატვრული კვლევა სახელწოდებით “ურბანული და არაურბანული გარემოს 'ხმოვანი ოაზისები'” და ეკო-მუსიკის საკომპოზიციო მეთოდი”, რომლის მთავარი საკვლევი საკითხია – როგორ შევქმნათ ეკოლოგიური მუსიკა? რისთვისაც უნდა დავადგინოთ კრიტერიუმები, რა შემთხვევაშია მუსიკა ეკოლოგიური და რა პარამეტრები განსაზღვრავს მის ეკოლოგიურობას; და ბოლოს, რა საკომპოზიციო მიდგომების და მეთოდების გამოყენებით იქმნება ეკო-მუსიკალური ნიმუშები.

ეკომუსიკოლოგიური მიდგომა მხოლოდ მუსიკის ტრადიციული სმენადი წყაროს კვლევით არ შემოიფარგლება, რაც განპირობებულია თანამედროვე მუსიკის მზაობით, ნებისმიერი ვიბრაცია მუსიკის ნაწილად აქციოს, თუ ამ ვიბრაციის დანიშნულება გააზრებულია მუსიკალური აზროვნების პრიზმაში; ამგვარად ეს ნიშნავს, რომ დღესდღობით მუსიკა შეიცავდეს არა მხოლოდ აკუსტიკურ სიხშირეებს, არამედ შეიცავს, ასევე, არა აკუსტიკურ სიხშირეებსაც; ეს კი ხელს უწყობს ეკომუსიკოლოგიის საკვლევი პრობლემების დასახვის საკმაოდ ფართო არეალის შექმნას, ვიდრე მხოლოდ ხმოვანი წყაროს კვლევაა. ამიტომ ეკო მუსიკის შექმნის პარამეტრები ცდება მხოლოდ მუღლერ კატეგორიას და ითავსებს ელექტრომაგნიტურ სიხშირეებს, ბიო-ვიბრაციას, გარემოს აკუსტიკურ მონაცემებს და სხვადასხვა სარეზონატორო კომპინაციებს, რაც ნაწარმოების შექმნისას კონკრეტული პარამეტრია მის ასაჟღერებელად და ა.შ.

ზემოთ აღნერილი მხატვრული კვლევის პირველ ეტაპზე მიზნად დავისახეთ საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული ხმოვანი ეკო-სისტემის შესწავლა განსაკუთრებული აკუსტიკური მონაცემების მქონე ადგილების აღმოსაჩენად, სადაც ისეთი უღერადი გარემო იქნება, რომელიც კლიმატის თუ სხვა პარამეტრების ცვლის მიუხედავად, საინტერესო ხმოვან რესურსს შეინარჩუნებს. ამავდროულად, შერჩეულ ლოკაციას აღტერნატიული საკონცერტო სივრცისთვის შესაფერისი მდებარეობა უნდა ქონდეს, რათა შესაძლებელი იყოს ისეთი კონცერტის ჩატარება, როდესაც რეპერტუარი ითვალისწინებს

ხმოვან პანორამასთან ინტერაქციას. გადავწყვიტეთ ამგვარი მონაცემების მქონე ლოკაციებისთვის მიგვენიჭებინა “ხმოვანი ოაზისის” სტატუსი.

„ხმოვანი ოაზისების“ აღმოსაჩენად ჩამოვაყალიბეთ ზოგიერთი პარა-მეტრი, რომლებიც შერწყმული იქნება „ეკო-მუსიკის“ კომპოზიციური ტექნი-კის პრინციპებთან, რაც ნიშნავს, რომ შერჩეული ლოკაციებისთვის კონკრე-ტულად შეიქმნება მუსიკა, ანდა უკვე შექმნილი მუსიკა ისე შესრულდება, რომ ლოკაციის ჟღერად და აკუსტიკურ მონაცემთან ჰარმონიულ ერთიანობას შექმნის.

რადგან მხატვრული კვლევის საკითხი ეკომუსიკოლოგიურია, „ხმოვანი ოაზისების“ კვლევის მეთოდოლოგიაც, შესაბამისად, ინტერდისციპლინურ მიდგომას საჭიროებს, ამ მხრივ, კვლევაში ჩართულია შემდეგი სფეროები: მუსიკოლოგია-საკომპოზიციო ტექნიკა, ხმოვანი ლანშაფტის ეკოლოგია, აკუსტიკა, ფიზიკური და ბიო-გეოგრაფია, ზოომუსიკოლოგია, ბგერითი ეკო-ლოგია, კარტოგრაფია, კლიმატოლოგია და ა.შ., რაც გულისხმობს, რომ კვლევის მეთოდებიც შესაბამისად ამ სფეროებთან არის დაკავშირებული და საკვლევი საკითხი მულტი და ინტერდისციპლინურ კონტექსტში განიხილება. ჩვენი კვლევის ეკომუსიკოლოგიური მიმართულებაც სწორედ ამ სფეროთა ერთობლიობის კონტექსტით ვლინდება, სადაც დომინირებს ხმოვანი ლანშაფ-ტის ეკოლოგია.

მხატვრული კვლევა ითვალისწინებს პრაქტიკაზე დაფუძნებული მეთო-დების გამოყენებას, ამიტომ ძირითადად ექსპედიციებისა და ექსპერიმენტების ჩატარებას ვგეგმავთ; ექსპედიციების დროს საკვლევ ობიექტზე, ერთი მხრივ, მოხდება დაკვირვება და აღწერა; რაც გულისხმობს შერჩეულ ადგილზე ლო-კაციის სხვადასხვა წერტილებიდან გარემოს პერსონალურ შესწავლას:

- ა) აკუსტიკური მაჩვენებლების ჩამონერა;
- ბ) სტაბილური და მობილური ხმოვანი ობიექტების დაფიქსირება, დროსა და სივრცეში მათი განლაგების გრაფიკული მონახაზის გაკეთება;
- გ) ტემპორული და რეგისტრული მახასიათებლების აღნიშვნა;
- დ) დინამიკისა და ტემპის დიაგრამის გაკეთება;
- ე) რიტმული ნახაზისა და პლასტიკის მონახაზი;
- ვ) კონტრაპუნქტული ხაზების გამოკვეთა და ხმის პანორამული მოძრა-ობის ტრაექტორიის ნახაზი.

მეორე მხრივ, საკვლევად შერჩეულ ადგილზე ლოკაციის სხვადასხვა წერტილებიდან აუდიო რეკორდერებისა და ვიდეო კამერების მეშვეობით გა-კეთდება ჩანაწერი; ხმის და გამოსახულების ჩამწერი აპარატურა განლაგდება წინასწარ შედგენილი ლოკაციისთვის შესაფერისი სპეციალური სქემის მიხედ-ვით;

დაფიქსირებული მასალის პროგრამულად დამუშავება/გაშიფრვა, სპექ-ტრული და სხვა სახის ანალიზი განხორციელდება სტუდიურ ფორმატში.

შეგროვილი მონაცემების საფუძველზე კი დავადგენთ ეკო-მუსიკის შექმნის პარამეტრებს და საკომპოზიციო ტექნიკის კრიტერიუმებს შევიმუშა-ვებთ.

კვლევის საბოლოო პროდუქტი იქნება ინტერაქციული კონცერტი და ეკო-მუსიკალური ნაწარმოებები. ხოლო მონიტორინგი დამსწრე საზოგადოების ჩართულობა და მათი შთაბეჭდილებების გაზიარება სოციოლოგიური გამოკითხვის დროს.

ჩვენთვის უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა დავიცვათ ულერადობის ეკოლოგია, და თავიდან ავირიდოთ:

1. ულერადობა, რომელიც ქმნის ტოქსიკურ გარემოს.
2. ტოქსიკური გარემო, სადაც ულერს და/ან იქმნება მუსიკა.

კვლევის მოცემულ ეტაპზე ვგეგმავთ ექსპედიციებს რამდენიმე ლოკაციაზე. მოპოვებული ხმოვანი პანორამის შესწავლის შედეგად შევარჩევთ 3 ლოკაციას – ურბანულ, არაურბანულ და ერთიც შერეულ გარემოში, რომელსაც გამოკვლევის შემდგომ მივანიჭებთ “ხმოვანი ოაზისების” სტატუსს;

პირველ რიგში, ხმოვანი და აკუსტიკური რესურსის მიხედვით შევადგინეთ სავარაუდო ლოკაციების ჩამონათვალი, თუ სად უნდა გვეძებნა “ხმოვანი ოაზისები”.

ურბანული ლოკაციები	არაურბანული ლოკაციები	შერეული ლოკაციები
გვირაბები, ხიდები, მოედნები, ავტომაგისტრალი, აეროპორტი, მეტრო/რკინიგზა, სავაჭრო ცენტრები, ინდუსტრიული გარემო (ქარხანა/ფაბრიკა).	გამოქვაბული, ჩანჩქერი, წყარო, ზღვა, მდინარე, ტყე, მინდორი, უდაბნო.	სკვერები, ნაკრძალები, მუზეუმები.

შემდეგ დავადგინეთ ალტერნატიულ საკონცერტო სივრცეებად შერჩევის პარამეტრები:

1. როგორია ბგერის გავრცელების არეალი, ანუ რა თავისებური აკუსტიკური მონაცემებით გამოირჩევა;
 2. თუ აქვს საკონცერტო სივრცისთვის შესაფერისი გეოგრაფიული მდებარეობა; და რა კლიმატური თავისებურებები ახასიათებს;
 3. როგორ აკუსტიკურ მიკრო-კლიმატს ქმნის ჰაერის მოძრაობის დერეფნები და როგორი სარეზონატორო მონაცემები აქვს;
 4. ხმოვანი რელიეფის რა სავარაუდო მაჩვენებელი შეგვიძლია გამოყოთ:
 - (ა) ხმოვანი სტაბილური რესურსის სახით;
 - (ბ) ხმოვანი მობილური რესურსის სახით;
- და სხვა წვრილმანი თავისებურებები;

ამგვარად, წარმოგიდგინეთ ექსპედიციის მასალების მოსაპოვებლად და-გეგმილი კვლევის მეთოდოლოგია, “ხმოვანი ოაზისების”, როგორც ალტერნა-ტიული საკონცერტო სივრცეების შერჩევის პარამეტრები, რომლის მეშვეო-ბით შეგროვილი და შესწავლილი მასალა შემდგომი საკომპოზიციო და საშემ-სრულებლო ექსპერიმენტებისთვის ერთგვარ მონაცემებს ქმნის და ზემოქმე-დებას ახდენს მსგავსი სივრცეებისთვის საკონცერტო რეპერტუარის შერჩევის პრინციპისა და ეკო-მუსიკის შექმნის კრიტერიუმების შემუშავებაზე.

დასკვნა

მიგვაჩინა, რომ ეკომუსიკალური ნაწარმოებების შექმნა და მათი შესრუ-ლება ალტერნატიულ საკონცერტო სივრცეებში ეკომუსიკოლოგიის პრაქტი-კული განხორციელებაა და მოიაზრება, როგორც ეკომუსიკოლოგიის პრაქტი-კული მიმართულება. ამ სახით გვსურს ჩვენი წვლილი შევიტანოთ გარემოზე ზრუნვის საქმეში; დიდი იმედი გვაქვს ასეთი ინტერაქციული ღონისძიებების მეშვეობით დროდადრო ადამიანები მოწყდებიან ცხოვრების გიუურ რიტმს, გაიხსენებენ, რომ ტექნოლოგიების მიღმაც არსებობს სამყარო და ეკოლოგი-ურ, გენეტიკურად ბუნებრივ გარემოში დაბრუნდებიან; ერთიან ფერხულში ჩაბმული ადამიანები ენერგიით დაიმუხტებიან და შეიმსუბუქებენ ინდუსტრი-ული სამყაროდან მიღებულ სტრუქტურების. ეს კი ეკოლოგიურად განათლებულ ახალ თაობას გაზრდის, რომელიც ვალდებულებას აიღებს ინდუსტრიულ სამყაროს ისეთი ფორმა მოუძებნოს, რაც ჩვენს სამყოფელს არ გაანადგურებს, რად-გან:....

როცა პლანეტარული სამყარო დაყურებს დედამიწას, ალბათ ისინი ფიქ-რობენ რომ დედამიწა დაავადებულია ბიო სამყაროთი (ფლორა და ფაუნით); ანუ პლანეტების თვალში ჩვენ გამოვიყურებით, როგორც პარაზიტები, ბაქტე-რიები, ვირუსები და ა.შ. ფაქტია, ისევე როგორც ჩვენს ორგანიზმში ბინად-რობენ მიკრო არსებები, ჩვენც ასევე ვბინადრობთ დედამიწაზე და ვიკვებე-ბით მისი რესურსით. ალბათ, ჩვენ, ქართველები ამიტომაც ვუძახით ჩვენს პლანეტას დედა-მიწას. და თუ ატომები არიან საკომუნიკაციო რადარები, რომლებიც ყველას უზიარებენ ინფორმაციას, მთელმა კოსმოსმა იცის, რომ ინდუსტრიალიზაციის შემდეგ დედამიწა გამოიყურება, როგორც სიმსივნით დაავადებული არსება. მთავარია ეს სიმსივნე არ იქცეს ავთვისებიან მომაკ-ვდინებელ დაავადებად დედამიწისთვის და ინდუსტრიალიზაციის მიერ წარ-მოქმნილი მეტასტაზიზები დროულად მოიკვეთოს, ან თუნდაც დაკონსერვდეს.



და მაინც პასუხებაუცემელი რჩება კითხვა:

რა არის ეკოლოგიური გარემო? მათ შორის, ხმოვანების ეკოლოგია;

ეკოლოგია – ეს ნუგეშია დედამიწისთვის, თუ ჩვენთვის – კაცობრიობის-თვის, ალბათ, უფრო თანაცხოვრების პირობაა, მაგრამ საკითხავია, ადამიანური ბუნება, რომელიც მუდმივად კომფორტის შექმნისკენაა მიმართული, დათმობს მას ეკოლოგის სახელით, თუ ეს საჭიროებამ მოითხოვა? თუ ადამიანს თვითკმაყოფილება ამ ნაბიჯის გადადგმაზე ბოლო მომენტამდე უარს ათქმევინებს?

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Allen, A. S., Kevin D., Current Directions in Ecomusicology, New York: Routledge, 2016.
2. Shoot, A., Kepler's search for form and proportion. Renaissance Studies: Journal of the Society for Renaissance Studies, *Renaissance Studies* 15, no. 1 (2001): 59–78. <http://www.jstor.org/stable/24413268>.

ეკატერინე ბუჩქური
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
მუსიკოლოგიის დოქტორი

მოხსენება ეძღვნება იოსებ ბარდანაშვილის დაბადებიდან 75 წლისთავს

**ქართული საკომიტეტო კონკრეტული საოცნების ფარგლებს გარეთ
(იდენტობის ძიებაში – იოსებ ბარდაშვილის 70-იანი წლების შემოქმედება)**

თანამედროვე დიასპორები, რომლებიც ბუნებრივად ღიაა კულტურული ურთიერთდაკავშირებისთვის, მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მათი ეთნიკური მახასიათებლებისა და ურთიერთჩართულობის გამო; ეთნიკური ან კულტურული კუთვნილების გამოყენების შესაძლებლობა ძალზედ საინტერესო შედეგებს იძლევა, განსაკუთრებით იმ შემთხვევებში, როდესაც ხელოვანს აქვს სხვადასხვა ფესვების არჩევანის ან ერთდროულად გამოყენების შესაძლებლობა.

ბევრი კომპოზიტორისთვის ემიგრაციის შემდეგ ახალი იდენტობის შექმნის პრობლემა მხატვრულ ამოცანად იქცევა და არანაკლებ მნიშვნელოვნად, ვიდრე საკუთარი სტილის შექმნა ან შენარჩუნება. ზოგი, ახალ პირობებში მოხვედრისას, წინა კულტურული და საგანმანათლებლო გამოცდილების უარყოფით, ახალ გარემოსთან შერწყმას ცდილობს. თუმცა, სამშობლოში მოწიფული, სრულად ჩამოყალიბებული კომპოზიტორები, სხვა ქვეყანაში გადასვლისას, იშვიათად იცვლიან შემოქმედებით სტილს.

ამ მხრივ, კიდევ უფრო საინტერესოა ქართულ-ებრაული კულტურული ურთიერთობები თავისი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიით.

ქართველთა და ებრაელთა ხანგრძლივი თანაცხოვრების ტრადიცია, ორი ეთნოსის მჭიდრო კულტურულ კავშირებთან ერთად, საუკუნეების განმავლობაში საქართველოს ისტორიის შემადგენელ ნაწილად იქცა. ებრაულმა გალუთმა საქართველოში, მართალია შეინარჩუნა ანთროპოლოგიური ტიპი, ბიბლიური ებრაული, მაგრამ ამავდროულად შეისისხლხორცა ქართული ენა და საქართველო მეორე სამშობლოდ მიიღო. ეს ისტორია ცალკეული ეპოქებისა და ადამიანებისგან შედგება, რომელთაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს ქართულ-ებრაული ურთიერთობების განვითარებაში და თავიანთი განსაკუთრებული კვალი დაამჩნიეს ებრაელთა ქართველებთან თანაცხოვრებას.

მოხსენებაში აღნიშნული თემა განხილულია იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედების ეროვნული იდენტობის საკითხი „ქართული პერიოდის“ 70-იანი წლების შემოქმედების მაგალითზე მისი საკომპოზიტორო სტილის ევოლუციის კონტექსტში.

იოსებ ბარდანაშვილი, დღესდღეობით ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ისრაელელი კომპოზიტორი და მრავალი ჯილდოს მფლობელი, დაიბადა და გაიზარდა ბათუმში, უკვე აღიარებულმა კომპოზიტორმა საქართველო 1995 წელს

დატოვა. „ქართველი კომპოზიტორი, ქართველებისთვის დამახასიათებელი არტისტულობითა და ტემპერამენტით, მაგრამ, შესაძლოა, სამყაროსადმი ებრაული ხედვით“ – ასე ახასიათებს ის საკუთარ თავს. საქართველოში დაბადებულ-გაზრდილი ხელოვანი ქართულად მეტყველებს, ქართული საკომპოზიტორო სკოლის აღზრდილია, ქართველებისთვის დამახასიათებელი არტისტულობითა და ტემპერამენტით, მაგრამ სამყაროსადმი ებრაული ხედვით.

იოსებ ბარდანაშვილს შემოქმედების ფართო სპექტრი გააჩნია, რაც მისი მრავალმხრივი ინტერესებიდან მომდინარეობს ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებიდან რომ იჩინა თავი; ადრეული პერიოდიდანვე დაინტერესებული იყო ფერწერით, პოეზიით, ლიტერატურით, რელიგიით და ფილოსოფიით.

უფრო მოგვიანებით ინტერესთა სფერო გაფართოვდა, ის გატაცებით ასწავლის ახალგაზრდებს კომპოზიციასა და მუსიკალურ-თეორიულ დისციპლინებს ბათუმის სამუსიკო სასწავლებელში, გვევლინება არაერთი მუსიკალური წამოწყების ორგანიზატორად. საქართველოდან გამგზავრებამდე რამდენიმე წლის მანძილზე ხელმძღვანელობდა ბათუმის სამუსიკო სასწავლებელს, იყო აჭარის კულტურის მინისტრის მოადგილე. 1995 წელს დასრულდა მისი მოღვაწეობა საქართველოს ფარგლებში და ამ პერიოდიდან იწყება ისრაელში ცხოვრებისა და აქტიური საკომპოზიტორო მოღვაწეობის ეტაპი, რომელიც დღესაც წარმატებულად მიმდინარეობს, თუმცა საქართველოსთან მჭიდრო კავშირი შენარჩუნდა. მისი მოღვაწეობის დღემდე არსებული გზა ორ ეტაპად იყოფა: I – 1995 წლამდე ქართული და 1995 წლიდან დღემდე – ისრაელის პერიოდები. პირველი, თავის მხრივ, ორად იყოფა, მათგან ადრეული – შემოქმედებითი ძიებების ეტაპია. სწორედ აյ ხდება მისი სტილის ძირითადი ნიშნების ფორმირება. ამ პერიოდში იკვეთება მისი შემდგომი მოღვაწეობისათვის განმსაზღვრელი ნიშან-თვისებები. ეს არის პირველი ნოვატორული განაცხადების, იმ ტექნიკური სიახლეების ათვისების ხანა, რომელმაც XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქართული მუსიკალური ხელოვნების წიაღში იჩინა თავი – იდენტობის, საკუთარი ფესვების ინტენსიური ძიების პერიოდი.

„იმისთვის, რომ ჩემი ენა გასაგები იყოს სხვებისთვის, ის უნდა იყოს უნივერსალური. ინდურ ცეკვაში ყველა ხედავს უბრალოდ ცეკვას, ინდოელის-თვის კი ეს მოთხოვთა, სადაც ყოველი მოძრაობა რაღაცას ნიშნავს. აი, ასეთ ეროვნულ კულტურას მინდა მეც ვეკუთვნოდე, რომ ყველა აღტაცებული იყოს მისი მშვენიერებით, ჩვენ კი გვესმოდეს, რომ ამაში ჩვენი ისტორია, ჩვენი ფოლოსოფია, ხუმრობა და ტკივილია“. (ქავთარაძე, 2010:125).

70-იანი წლებიდან ბარდანაშვილი თავის შემოქმედებაში ამკვიდრებდა მის მიერ „აღმოჩენილი“ ქართველი ებრაელების სინაგოგური მუსიკის და ლოცვითი მედიტაციის ელემენტებს. თანდათან კომპოზიტორის მუსიკალურ ენაში ჩნდება ერთი შეხედვით განსხვავებული კულტურების მრავალფეროვანი სტილისტიკა, უანრული და ეთნოგრაფიული წყაროები, რაც, ერთის შეხედვით, ეკუმენიზმისკენ სწრაფვას ჰქონდა, „ახალი ეკლექტიკითა“ და პოლისტიკით. ის საკუთარ პრიზმაში ატარებს მსოფლიოს მუსიკალურ ტრადი-

ციებს, რომლებიც პერესტროიკის დაწყების შემდეგ განსაკუთრებულად მიმზიდველი, და, რაც მთავარია, ხელმისაწვდომი გახდა.

რელიგიურ-ფილოსოფიური ხაზი ბარდანაშვილის შემოქმედებაში თავიდანვე მკაფიოდ იკვეთება. გარდა რელიგიური, ბიბლიური თემატიკისა მისი შემოქმედების, მუსიკალური წარმოსახვების, ინტერესების სფერო დაკავშირებულია პიროვნების თემასთან, რომელიც კომპოზიტორისათვის საინტერესოა თავისი ინდივიდუალური დამოკიდებულებით გარე სამყაროსადმი, ცხოვრებისეული მოვლენებისადმი. პიროვნებისა და სამყაროს ამგვარი, ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემა საფუძველს გვაძლევს ვიმსჯელოთ იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედების ნეორომანტიკულ მიმართებაზეც.

ბარდანაშვილის შემოქმედებაში ორგანულად არის შერწყმული თანამედროვე მუსიკალური ენა ქართულ და ებრაულ ეროვნულ საწყისებთან. მისი ნაწარმოებები ყველთვის იდეური სიღრმით გამოირჩევა. ჩანაფიქრის, იდეისა და აზრის წინა პლანზე წარმონება დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას წარმოადგენს კომპოზიტორის მთელი შემოქმედებისათვის. ინტელექტუალური საწყისებისადმი ინტერესი გამოხატულებას პირვებს არა მარტო თემატიკაში, არა-მედ მუსიკალური ჟანრებისა და ფორმების არაორდინალურ გააზრებაშიც. პირველწყაროები, რომელსაც იგი მიმართავს, მიგვანიშნებს მისივე ინტერესების ფართო სპექტრზე. ბარდანაშვილის ნაწარმოებების პირველწყაროდ გვევლინება როგორც თანამედროვე პოეტების პოეზია, ასევე, წარსულის მოაზროვნეთა – მარკუს ავრელიუსის, მიქელანჯელოს ქმნილებები, ძველ ებრაული პოეზია.

90-იან წლებში ქვეყანაში არსებული იმ დროის მძიმე საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ვითარების გამო საქართველოდან ემიგრაციის საკითხი ერთ-ერთ მწვავე პრობლემად იქცა. „არაერთმა კომპოზიტორმა და მუსიკისმცოდნებმ დატოვა ქვეყანა. ზოგი უცხოეთში მატერიალური პირობების გასაუმჯობესებლად გაემგზავრა, ზოგსაც ამისკენ „თავისუფალ“ სამყაროში თვითდამკვიდრების სურვილი ამოძრავებდა. ი. ბარდანაშვილის საქართველოდან ნასვლის მიზეზი არც ერთი ყოფილა და არც მეორე. მან თავისი აღმზრდელი სამშობლო – საქართველო დატოვა, რათა ისტორიულ სამშობლოს – ისრაელს დაბრუნებოდა“. (ქავთარაძე, 2010) მისი შემოქმედება ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია იმ მოვლენისა, რასაც ჩვენ ქართველ ებრაელთა კულტურას ვუწოდებთ.

საქართველო – ისრაელის მოღვაწეობის პერიოდებს შორის გარკვეულ მიჯნას ბარდანაშვილის ბალეტი „მოხეციალე სული“ ქმნის, რომელიც ბიბლიური ლეგენდებით არის შთაგონებული. მისი საორკესტრო სუიტის ფრაგმენტები შესრულდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის IX პლენუმის კონცერტზე. ეს იყო ბარდანაშვილის ბოლო ნაწარმოები, რომელიც ისრაელში წასვლამდე თბილისში აჟღერდა. ბალეტი, რომლის ლიბრეტო თავად კომპოზიტორს ეკუთვნის, ძველი აღთქმის ლეგენდების მიხედვით დაიწერა. ძველი აღთქმა – ებრაულად „თორა“ ებრაელთათვის ისეთივე წმინდათანაბრძოლა იყო, როგორც მუსლიმანებისათვის ყურანი, ქრისტიანებისათვის ბიბლია, ინდუიზ-

მის მიმდევართათვის მაჰაბჰარატა და რამაიანა, ბუდისტებისათვის მაჰაიანას წიგნები.

ბალეტი „მოხეტიალე სული“ თავისი არსით კომპოზიტორის მსოფლმხედველობრივ – რელიგიურ-ფილოსოფიური მრნამსის ერთ-ერთი ნათელი გამოხატულებაა, რომელიც გამოვლინებას ჰპოვებს ბარდანაშვილის თითქმის ყველა უანრის ნაწარმოებში. ბალეტის დრამატურგია ისეა აგებული, რომ იგი სამყაროს შექმნით, დაბადებით იწყება და აპოკალიფსით, სამყაროს განადგურებით და ასალი ადამიანის დაბადებით მთავრდება. ბალეტში წინა პლანზე წამოწეულია პიროვნების პრობლემა, რომელიც არჩევანის წინაშე დგას – ღვთიურ გზასა და ამქვეყნიურ ცდომილებას შორის; პიროვნების ბედი გაიგოვებულია ერის ბედთან. კომპოზიტორის აღნიშვნით, ძირითადი იდეაა – ერის სულის გამოხატულება პიროვნებაში. მნიშვნელოვანია, რომ ლიბრეტო წარმოადგენს არა „ძველი აღთქმიდან“ აღებული შინაარსის „თხრობას“, არამედ ეს არის მცდელობა, ბიბლიის მარადიული იდეების გათანამედროვება დროის დისტანციის შექმნით, რაც ესოდენ დამახასიათებელია ბარდანაშვილის შემოქმედებისათვის.

ბარდანაშვილის შემოქმედების ქართულ პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებებიდან უნდა აღინიშნოს სტუდენტური წლების საფორტეპიანო კვინტეტი (1973 წ.), რომელიც პირველი პერიოდის ერთ-ერთი ყველაზე რეპერტუარული ოპერა, ასევე, პოემა-დიალოგი (1975) ჩელოს, ოთხი ვალტორნისა, ფორტეპიანოს და გიტარისათვის, საფორტეპიანო ტრიო “ბიზეს ხსოვნას” (1976), “რომანტიკული” სიმფონია, რომელიც, ფაქტობრივად, მისი შემოქმედების პირველი ეტაპის დაგვირგვინებას წარმოადგენს (1980 წ.). შემდგომი პერიოდის ნაწარმოებებიდან განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად სერენადა-კონცერტს ვიოლინოსა და სიმებიანი ორკესტრისათვის (1983), სიმებიან კვარტეტს, რომელიც მტკიცედ დამკვიდრდა საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანი კვარტეტის რეპერტუარში (ამ ორი ნაწარმოებით კომპოზიტორი 1987 წ. ზ. ფალიაშვილის პრემიით დაჯილდოვდა) და მე-2 საფორტეპიანო სონატა (1984 წ.).

მოხსენებაში გაცხადებულ პრობლემასთან მიმართებით უნდა საგანგებოდ გამოვყოთ ბარდანაშვილის საგუნდო ციკლი “ოთხი მინიატურა ებრაული პოეზიიდან”, რომელიც შეიქმნა 1978 წელს, შუა საუკუნეებში ესპანეთში მოღვაწე ებრაელი პოეტების ნაწარმოებების მიხედვით. ციკლი პირველად შესრულდა 1979 წ. 21 ოქტომბერს, თბილისში, საქართველოს სახელმწიფო კაპელის მიერ (დირიჟორი მ. მუნჯიშვილი).

პირველწყაროს არჩევანი განპირობებული იყო იმით, რომ სწორედ ამ პერიოდში პირველად პერიოდულ პრესაში გამოჩნდა, ხოლო შემდეგ ცალკე კრებულადაც დაისტამბა ჯემალ აჯიაშვილის ებრაული პოეზიის პრწყინვალე თარგმანები. (აჯიაშვილი, 1977)

ესპანური პერიოდის (X-XIV) ებრაული პოეზია შუა საუკუნეების და, საერთოდ ებრაული პოეზიის ისტორიის ოქროს ხანად არის მიჩნეული. ესპანური სკოლის პოეტთა შემოქმედება ბიბლიური ლიტერატურის ფესვებზე აღმო-

ცენტა. ეს თავისითავად მოხდა, იმ დროინდელი მკითხველისთვის ბიბლიას არ ჰქონდა დამოუკიდებელი ლიტერატურული ღირებულება. იყო იყო ებრაელთა რელიგიური ცხოვრების დასაყრდენი, ფილოსოფია, ისტორია, მორალური კოდექსი. (აჯიაშვილი, 1977: 5)

მაგრამ, მხოლოდ ბიბლიური პირველწყაროები როდი განაპირობებენ შეუასუკუნების ებრაული პოეზიის თავისებურებებს. იყო მეორე ფაქტორიც. ეს იყო არაბული კულტურის ცხოველმყოფელი გავლენა. ებრაელებისთვის განსაკუთრებით ილბლიანი გამოდგა ესპანეთში არაბთა ბატონობის ხანგრძლივი პერიოდი (VIII-XIII ს.ს.), როცა მათ მინიჭებული ჰქონდათ რელიგიური და მოქალაქეობრივი უფლებები. მონინავე არაბულ ცივილიზაციასთან მჭიდრო კონტაქტში მყოფი ებრაელები, ხარბად ენაფებოდნენ ისლამური კულტურის მონაპოვარს. სასაუბრო ენაც, მეტწილად, არაბული იყო. არაბული ფილოსოფიის გავლენით ებრაელებმა ახალი ელემენტი შემოიტანეს იუდაიზმის მოძღვრებაში, ესპანეთი იყო ერთადერთი ქვეყანა, სადაც ერთდროულად მომზიფდა მუსლიმური, ებრაული და ქრისტიანული რენესანსი. კულტურული ძვრების ეპიცენტრში მოქცეულმა ებრაელებმა გაითავისეს სამი დიდი ცივილიზაციის მონაპოვარი და ორგანულად შეაზავეს თავიანთ პოეტურ ქმნილებებში. ამ პერიოდის უდიდესი ებრაელი პოეტების იეჰუდა ჰალევის, შამუელ ჰანაგიდის, მოშე იბნ ეზრას პოეტური ნაწარმოებების მიხედვით არის შექმნილი იოსებ ბარდანაშვილის საგუნდო მინიატურები (თარგმანი ჯ. აჯიაშვილისა).

ციკლი ოთხი მინიატურისაგან შედგება: I. „სარწყულს ვავსებდი“ (იეჰუდა ჰალევი), II – „საით ილტვიან სოფლის მდგმურები“ (მოშე იბნ ეზრა), III – „ვინ არის ვინა“ (მოშე იბნ ეზრა), IV. „ცხოვრების გზა“ (შამუელ ჰანაგიდი).

ლექსების არჩევანი შემთხვევითი არ არის, რაც განპირობებულია ერთიანი იდეური მიმართებით. თითოეული მათგანი სხვადასხვა ფორმით ერთი და იგივე მარადიულ ფილოსოფიურ პრობლემაზე მოგვითხრობს, იქნება ეს ჰალევის „სარწყულს ვავსებდის“ ადამიანის ღმერთისადმი მარადიული სწრაფვა, მოშე იბნ ეზრას „საით ილტვიან სოფლის მდგმურების“, დროის, სიცოცხლის სწრაფმავლობა, ეზრას „ვინ არის ვინას“ ამბოხებული სული თუ ჰალევის „ცხოვრების გზის“ ადამიანური ტრაგედია. თითოეული მათგანი თავისებურად გადმოგვცემს ერთ იდეას, რომელიც წითელ ზოლად გასდევს მთელ ციკლს. ეს არის ბიბლიური სევდა წუთისოფლის რაობაზე ჩაფიქრებული ადამიანისა, რომელიც ამქვეყნიური მოჩვენებითი სწრაფმავალი დიდების მიღმა საწუთოს ამაოების, ადამიანური ყოფის ტრაგედიას ჭვრეტს.

ტექსტის ლაკონურობა განსაზღვრავს მუსიკალური ენის ლაკონურობას, კონკრეტულობას. ძუნწი, მაგრამ არაჩვეულებრივად გამომსახველი მუსიკალური ხერხების გამოყენებას პოეტური სიტყვის ზუსტად მოძებნილი შესატყვისი მუსიკალური ჟღერადობა – (ფსალმოდია I, მოქნილი მელოდიკა II – გამომსახველი რეჩიტაცია III) ამ მინიატურების განმსაზღვრელი, დამახასიათებელი თვისებაა. ყველაფერი ეს მკვეთრ ემოციურ, ტემპრულ კონტრასტებს ქმნის ციკლის ცალკეულ ნაწილებს შორის. მაგრამ ამის გამო ციკლი არ არის

მოკლებული ერთიანობას და ცალ-ცალკე აღებული სხვადასხვა ხასიათის მინიატურების შემთხვევით ერთიანობას არ წარმოადგენს.

ციკლის ერთიანობას, უპირველეს ყოვლისა, ხელს უწყობს ინტონაციური მასალის ერთიანობა. ამასთანავე ერთი და იგივე მუსიკალური მასალის განმეორება ციკლს სხვადასხვა მინიატურებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია IV მინიატურის განმაზოგადოებელი მნიშვნელობა. ეს იგრძნობა როგორც პოეტურ ტექსტში, ასეთე ინტონაციურ წყობაში. აქ თავმოყრილია თითქმის ყველა ის მუსიკალური ხერხი და საშუალება, რომელიც თითოეული მინიატურის ინდივიდუალურ სახეს ქმნის. გამოყენებულია ფსალმოდირება. მოქნილი მელოდიკა, რეჩიტატია და ბოლოს ხდება პირველი მინიატურის მუსიკალური მასალის თითქმის ზუსტად გამეორება. ასე იკვრება თაღი პირველ და ბოლო მინიატურას შორის.

ციკლში განსაკუთრებით საინტერესოა კომპოზიტორის დამოკიდებულება ებრაული საწყისებისადმი, ასევე საგუნდო ჰორიზონტალის და ვერტიკალის ურთიერთობის საკითხები. ჰორიზონტალში აშკარად იყითხება ებრაული მუსიკის ცხოველმყოფელი გავლენა. გამოყენებულია ებრაული მელოდიების მსგავსი მუსიკალური მოტივები, დამახასიათებელი კილური ბრუნვებით და საქცევებით. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია, როცა კომპოზიტორი საგუნდო ერთხმიანობის ან რომელიმე ერთი ხმის ცალკე უღერადობის ხერხებს მიმართავს. ყველაზე მეტად ამ მომენტებში იგრძნობა ებრაული მუსიკის სული, რასაც, უეჭველია ერთხმიანობის ეფექტიც გამოჰყოფს. ებრაული სასულიერო მუსიკა – მიუხედავად იმისა, რომ იგი სხვადასხვა ქვეყნებში გაფანტულმა ებრაელობამ ხშირად ნებით თუ უნებლიერ ადგილობრივ მუსიკალურ კულტურას მიუახლოვა, ისევე, როგორც უძველეს დროში მონოდიურ სააზროვნო სისტემას ეფუძნება: ამიტომ მოტივებს, რომლებსაც ებრაული მუსიკის კვალი ემჩნევათ, კომპოზიტორი, ძირითადად, ერთიანობის კონტექსტში იყენებს. ხოლო რაც შეეხება ვერტიკალს, მის ჰარმონიულ ენას, აქ სხვა სააზროვნო სისტემასთან გვაქვს საქმე. თავიდანვე ალნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ მინიატურები დაწერილია აკაპელა გუნდისთვის. აქ თავისდაუნებურად ჩნდება პარალელები ქართული მრავალხმიანი საგუნდო კულტურის ტრადიციებთან. კომპოზიტორმა მიმართა ქართულ მრავალხმიან საგუნდო მუსიკას, რომელშიც ყველაზე მეტად გამოვლინდა ქართველი კაცის ნიჭი და გენია და ამ ნიადაგზე დააშენა ებრაული ფსალმოდირების, გაღლობის ტრადიციები. ვერტიკალის ჰარმონიულ ენას ქართული მრავალხმიანი მუსიკის გავლენის კვალი ემჩნევა. ვერტიკალში, გარდა კლასტერის ტიპის აკორდებისა, გვხვდება ქართული აკორდები, რომლებიც უმეტესად გაბმული ფონის ფუნქციას ასრულებენ. აი, ასეთი მულერადი ფონი ედება საფუძვლად ებრაულ მოტივებს. ამგვარად, იქმნება მეტად უჩვეულო სიმბიოზი ქართული და ებრაული მუსიკალური სტილებისა, რომელშიც ორივე, მისთვის ჩვეულ “პირობებშია” გამოყენებული: ებრაული ფსალმოდირების ტრადიცია, ხმების ანტიფონური დაპირისპირების პრინციპი, ვერტიკალის ქართული მრავალხმიანი უღერადობა. კომპოზიტორი თანამედროვე მუსიკალური ენის მთელ არსენალს იყენებს დაწყებული კლას-

ტერის ტიპის აკორდებიდან, დამთავრებული სონორული ეფექტებით და საგუნდო აკაპელას პრინციპით. უკვალოდ არ ჩაუვლია ბარდანაშვილისათვის იმ შემოქმედებით გამოცდილებას, რომელიც მის მიერ გ. ყანჩელის, ი. კეჭაყმაძის შემოქმედებისათვის (და, საერთოდ, თანამედროვე საკომპოზიტორო აზროვნებისათვის) ტიპიური, სონორული ხერხებით სივრცული ფონის შექმნის პრინციპების ათვისებასთან არის დაკავშირებული.

ამგვარად, იოსებ ბარდანაშვილის შემოქმედების ადრეულ პერიოდში უკვე მკაფიოდ ჩანს თუ როგორ პჰოვებს გაგრძელებას ახალ ისტორიულ ვითარებაში ტრადიცია, რომელიც დასაბამს საუკუნეთა წიაღში იღებს. ეს თავისებურება მის შემოქმედებაში ორი სხვადასხვა კულტურის შეღწევადობის და “მშვიდობიანი” თანაარსებობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება, რაც ნიმანდობლივი ხდება მთელი მისი შემდგომი მოღვაწეობისათვის.

მართალია, 1995 წლიდან საქართველოში აღიარებულმა კომპოზიტორმა მოღვაწეობა ისრაელში განაგრძო, მაგრამ საქართველოსთან კავშირი მას არცერთი წუთით არ გაუწყვეტია, ქართული კულტურის ბევრ ძალიან მნიშვნელოვან პროექტში იღებს მონაწილეობას და საქართველოს ხშირი სტუმარია. ეს კავშირი კარგად ჩანს ისრაელის პერიოდის მის შემოქმედებაშიც, რომელშიც „ქართული გენი“ ნათლად იკითხება, ასე რომ გამოარჩევს მას სხვა კომპოზიტორებისაგან ისრაელში.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ქავთარაძე მ., – სტილი, როგორც ნიშანთა სისტემა პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში <https://semioticsjournal.wordpress.com/tag> (ნანახია 30.05.2023)
2. ქავთარაძე მ., ჩემი მუსიკალური ენა ნიშანთა ენა/ მუსიკოლოგიური ძიებანი №1 (1), თბილისი, 2010
3. შუა საუკუნეების ებრაული პოეზია (ებრაულიდან თარგმნა ჯემალ აჯიაშვილმა), თბილისი, 1977
4. Рыцарева М., Иосиф Барданашвили: жизнь в трех измерениях (3D). Беседы с композитором. Тель-Авив, 2016

თამარ წულუკიძე

ზაქარია ფალიაშვილის მემორიალური სახლ-მუზეუმი
თბილისის მერიის მუზეუმების გაერთიანება
მუსიკოლოგიის დოქტორი

„დაისის“ ახალი ცარმოდგენი ფალიაშვილის ოპერის დადგენის ისტორიის კონტექსტში

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების „აბესალომ და ეთერისა“ და „დაისის“ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე დადგმულ წარმოდგენებს უკავშირდება ქართული საოპერო რეჟისურის დასაპამი. ჩვენამდე მოაღწია ამ ოპერების დადგმის ტრადიციის ცნებამ. ამჟამად ყოველივე ეს ქართული მუსიკალურ-თეატრალური ხელოვნების ისტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილია.

დღეს, შეიძლება ითქვას, რომ დადგა ახალი ეტაპი ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისის“ სცენურ ცხოვრებაში. ვეულისხმობთ ახალ წარმოდგენას თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში. თავისთავად, ძალიან მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ათეული წლების შემდეგ შედგა ამ ოპერის ახალი სცენური ხორცშესხმა. იგი წარმოადგენს „დაისის“ დადგმის ტრადიციისგან სრულიად განსხვავებულ ვერსიას, რამაც, შეიძლება ითქვას, და ალბათ ბუნებრივიცაა, რომ არაერთმნიშვნელოვანი რეაქციები გამოიწვია.

რა იგულისხმება „დაისის“ დადგმის ტრადიციაში და რაში მდგომარეობს მისი საპირისპირო, ახლებური ინტერპრეტაცია ?

თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე აქამდე, ფაქტობრივად, „დაისის“ სამი დადგმა განხორციელდა: I – 1923 წ. – (რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი), მას უკავშირდება ნაწარმოების პირველი გამარჯვება. ეს იყო „დაისის“, როგორც ლირიკულ-დრამატული ოპერის, პირველი წარმოსახვა. II – 1932-1936 წ.წ. (რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა) – დგება ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპი „დაისის“ სცენურ ცხოვრებაში. რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ კომპოზიტორისაგან მოითხოვა ოპერის გაზრდა- გაფართოვება. ამის შედეგად, ოპერაში გაიზარდა ჟანრული საწყისის ხვედრითი წონა. სპექტაკლში გაძლიერდა გმირული საწყისის როლიც, რომელიც გაუთანაბრდა ლირიკულ პლასტს. წინა პლანზე წამოინია რეალისტურ-სანახაობრივმა პლანმა. წუწუნავასეული სპექტაკლი იყო „სახალხო წარმოდგენა“ (წულუკიძე, 2009: 111). III – 1957 წ. – (რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი) რეჟისორული ინტერპრეტაცია, ერთი მხრივ, დაფუძნებული იყო წუწუნავას დადგმაზე, მაგრამ განსხვავდებოდა გმირული პლასტის დომინირებით. მიუხედავად სპექტაკლის ღირსებებისა, საზოგადოებაში წარმოიშვა კრიტიკული აზრი, რომელიც არ ეთანხმებოდა რეჟისორის პოზიციას. ეს დამოკიდებულება გამოთქმულ იქნა პრესაშიც – დაიბეჭდა სტატია (ავტორი ვ. ჩინჩალაძე) სათაურით „აღადგინეთ „დაისის“ წუწუნავასეული დადგმა“ (წულუკიძე, 2006: 179). ფაქტია, რომ 1977 წელს კვლავ აღადგინეს „დაისის“ წუწუნავასეული ინტერპრეტაცია (რეჟისორები ზურაბ და ჯემალ ანჯაფარიძეები), რომელიც თბილისის ოპერის სცენაზე იდ-

გმებოდა 2010 წლამდე, ვიდრე თეატრი არ დაიხურა დროებით, სარემონტო სამუშაოს გამო.

ამგვარად, წუწუნავას დადგმა მიჩნეული იყო ოპერის კლასიკურ ინტერპრეტაციად და როდესაც ლაპარაკია „დაისის“ დადგმის ტრადიციაზე, უნინარესად, იგულისხმება წუწუნავას რეჟისორული ინტერპრეტაცია. რაც მთავარია, დღესაც ახალ სპექტაკლს განიხილავთ ამ ტრადიციასთან, ანუ წუწუნავას დადგმასთან მიმართებაში. აქვე განსაკუთრებით საგულისხმოდ მივიჩნევთ სწორედ ახალი სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის, გორჩა კაპანაძის სიტყვებს, რომელიც მან ჩვენთან საუბრისას წარმოთქვა: „წუწუნავას დადგმა კლასიკურია, საავტოროა, ეს ლაკონიზმი და უბრალოება ყველაზე ძნელი მისალწევია. ყველა პოზიცია გათვლილია, თითოეული მიზანსცენა მუსიკალური დრამატურგიიდან გამომდინარეობს. მე როდესაც დავიწყე ოპერაზე მუშაობა, ამოცანად დავისახე, რომ არ განვმეორებულიყავი, ასეთ შემთხვევაში აუცილებლად დავმარცხდებოდი, ჩემი სურვილი იყო კი არ აღმედგინა, არამედ თავიდან დამედგა, ამიტომაც მომინია მხატვრულ-სცენოგრაფიული სივრცის შეცვლა“.

მართლაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ახლანდელი სპექტაკლი უპირისპირდება „დაისის“ დადგმის აქამდე არსებულ ტრადიციას, სახელდობრ, ოპერის რეალისტურ, ყოფით წარმოსახვას, „სახალხო წარმოდგენას“. რეჟისორის ჩანაფიქრი დაფუძნებულია ნაწარმოების პირობით, მეტაფორულ გააზრებაზე. ლირიკული საწყისი სიმბოლოების სახით გასდევს მთელ სპექტაკლს, ხოლო გმირულ-დრამატული პლასტი ტრაგიკულ პრიზმაშია გადაწყვეტილი.

სიახლეს წარმოადგენს რეჟისორის კონცეფციის ერთ-ერთი ამოსავალი – „დაისის“ შექმნის ისტორიასთან დაკავშირებული მოვლენა, რომელიც საბჭოთა ეპოქაში ტაბუდადებული იყო. კერძოდ ის, რომ ოპერის ინსპირაციის ერთ-ერთ წყაროდ იქცა საქართველოს ანექსია. ეს ფაქტი თავად კომპოზიტორისაგან გამხდარა ცნობილი, მასვე აღუნიშნავს, რომ ნაწარმოების მთავარი გმირის, მაროს სახელი უშუალო კავშირში იყო 1921 წელს წითელარმიასთან პრძოლაში დალუბულ ქართველ იუნკერთან, მარო მაყალილთან (ჯერვალიძე, 2012:30). ისიც ცნობილი იყო, რომ „დაისში“ განვითარებული საბრძოლო, საომარი პლანი ამ მოვლენის წარმოსახვას გულისხმობდა. ცხადია, აქამდე, საბჭოთა იდეოლოგიის ფარგლებში ამის ხაზგასმა ყოვლად დაუშვებელი იქნებოდა. პირველი პრეცედენტი სწორედ რეჟისორმა გორჩა კაპანაძემ დაუშვა „დაისის“ დადგმაში ბათუმის თეატრის სცენაზე, სადაც მთელი სპექტაკლი ამ მოვლენის გარშემო იქნა გათამაშებული და თავისებური, სრულიად ორიგინალური კონცეფცია გადმოიშალა. თბილისის სპექტაკლში ეს თემა ხაზგასმულია, მაგრამ წარმოადგენს ერთ-ერთ იდეურ-მხატვრულ ხაზს. ამის ილუსტრაციაა წითელი ფერის დომინირება, მასობრივი სცენების უმეტესწილად წითლად შეფერვა. ძალიან მნიშვნელოვანია, რომ სწორედ ამ თემის გასაშლელად, რეჟისორმა სპექტაკლში დააპრუნა ოპერის მესამე მოქმედების დასაწყისი – „ინტერმეცო“. ეს მუსიკალური ნომერი ჯერ კიდევ 1936 წელს, მოსკოვის დეკადაზე ჩვენების შემდეგ იქნა ამოღებული, რასთან დაკავშირებითაც სხვადას-

ხვა მიზეზი სახელდებოდა. მას შემდეგ, წლების განმავლობაში ოპერა მის გარეშე იდგმებოდა. ამჯერად კი, რეჟისორმა სწორედ „ინტერმეციას“ ფონზე წარმოსახა სასაკლაოს სცენა და ხაზი გაუსვა ოპერის გმირების ამ კონკრეტულ მოვლენასთან უშუალო კავშირს.

„დაისის“ ახალი სპექტაკლის კონცეფციის ერთ-ერთ ცენტრალურ საკითხს წარმოადგენს ბედისწერის თემაც, რაც გადმოცემულია სანთლებაპყრობილი და შაოსანი ქალების გაელვებით და რაც მთავარია, უტყვი პერსონაჟის, ცისფრად შემოსილი ქალის სახით, რომელიც ოპერის დასაწყისშივე გვევლინება მანდილით ხელში.

აღსანიშნავია, რომ სპექტაკლში ბედისწერის საკითხის წამოწევამ ზოგიერთ მაყურებელში ძალაუნებურად გამოიწვია „აბესალომის“ დადგმის (2016წ. რეჟისორი გიზო უორდანია, მხატვარი გოგი ალექსი-მესხიშვილი) ასოციაცია, რომელიც ახლა მიდის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე და ერთგვარი დაბნეულობაც წარმოქმნა.

თავდაპირველად, ბედისწერის მოტივი „აბესალომ და ეთერში“ გაათამაშა მიხეილ თუმანიშვილმა (1986 წ.მხატვარი გოგი მესხისვილი). მან ოპერა წარმოადგინა, როგორც ანტიკური ტრაგედია, ბედისწერის საკითხის ხაზგასმა გამოიხატა ქოროს როლის გააქტიურებით. ამასთან ერთად, რეჟისორმა ეს თემა ხილული გახადა, უტყვი პერსონაჟის, მოირას შემოყვანით. იმთავითვე დიდი ვნებათალელვა მოჰყვა ამ ფაქტს, იმდენად, რომ მიხეილ თუმანიშვილს თავდასხმის მოგერიება და პრესაში არგუმენტირება მოუხდა... მაშინ საერთოდ თავსმოხვეულადაც მიიჩნევდნენ „აბესალომში“ ბედისწერის თემის არსებობას. იყო საუბარი იმაზე, რომ ბედისწერის საკითხი მითოსურ სამყაროსთან არის დაკავშირებული, ოპერა „აბესალომი“ კი თავისი უანრული ბუნებით წარმოადგენს ლეგენდას და არა მითს... მაშინ, ჯერ მზის შექი არ ჰქონდა ნანახი მუსიკოლოგ ლადო დონაძის გასული საუკუნის 40-იან წლებში დაწერილ ნაშრომს „აბესალომ და ეთერი, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“, სადაც ის წერდა: „ბედისწერა „აბესალომ და ეთერის“ უხილავი პერსონაჟია, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა ძველბერძნულ ტრაგედიაში“ (დონაძე, 2006: 57).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბედისწერა ცენტრალურ თემად იქცა „აბესალომის“ ბოლოდროინდელ დადგმაშიც. რეჟისორმა გიზო უორდანიამაც წინ წარმოსნია ბედისწერის საკითხი და შეიძლება ითქვას, მკაფიოდ გამოკვეთა ამ თემის წარმოსახვის ოპერის პარტიტურაზე დაფუძნება. ეს ფატალური თემა, შაოსანი, მაშეალებაპყრობილი ქალების სახით ლაიტსიმბოლოდ გასდევს „აბესალომის“ ამ წარმოდგენას. ამ დროისათვის მაყურებელი უკვე შეგუებული და მომზადებული იყო საამისოდ და ამიტომ, წინა სპექტაკლისაგან განსხვავებით, ამგვარ გადაწყვეტას ნაკლებად მოჰყვა უარყოფითი რეაქციები.

„დაისის“ ინტერპრეტაციის შემთხვევაში კვლავ ბედისწერის თემის დომინირების გამო, შეიძლება ითქვას, გაჩნდა ერთგვარი კითხვის ნიშანი... ალბათ, ამის მიზეზი ისიც არის, რომ იმთავითვე დამკვიდრდა ფალიაშვილის ორი ოპერის -„აბესალომ და ეთერისა“ და „დაისის“, როგორც ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული ნაწარმოების აღქმა. ამის ერთ-ერთ საფუძველს იძ-

ლეოდა თვით კომპოზიტორის განაცხადი: „დაისისა“ და „აბესალომის“ მუსიკის ერთმანეთთან შედარება და პარალელის გაყვანა ზოგიერთი მუსიკოსთა და მუსიკის მოყვარულთა მიერ, ჩემი შეხედულებით მცდარი აზრია... როცა მე „დაისს“ ვწერდი, სრულიად შეგნებულად გადაცუხვიე იმ სტილს წერისას, რომლითაც მე ვხელმძღვანელობდი „აბესალომის“ შეთხვის დროს.. (კაშმაძე, 1948:78). მართალია, აქ კომპოზიტორი ძირითადად საუბრობს ნაწარმოებთა მუსიკალურ სტილზე, მაგრამ ფაქტია, რომ მან ამ ოპერებში განსხვავებული მიდგომა გამოამჟღავნა დრამატურგიული, იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისითაც და ამიტომ დამკვიდრდა მათდამი, როგორც ურთიერთგანსხვავებული ნაწარმოებებისადმი დამოკიდებულიერა.

ოპერა „დაისის“ ახალი წარმოდგენის დამდგმელი რეჟისორის, გოჩა კაპანაძისეული კონცეფციის მიხედვით, ერთი და იგივე ძალა წარმართავს „აბე-სალომისა“ და „დაისის“ პერსონაჟებს. აღსანიშნავია, რომ ამის შესახებაც დაწერილა ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, ვგულისხმობთ გვანცა ღვინჯილიას საინტერესო მოსაზრებას, თუ როგორ აერთიანებს სწორედ ბედისწერის თემა „აბესალომისა“ და „დაისის“ და საერთოდ, ფალიაშვილის შემოქმედებას: „ფალიაშვილს, ვერდის მსგავსად, სტანჯავდა ბედისწერის ულმობელობის განცდა. როგორ გადმოსცა ეს კომპოზიტორმა? „აბესალომის“ გარეგნულ სტატიკურობაში ბედისწერისადმი მორჩილებაა სიმბოლიზებული, მინაგან დინამიკურ განვითარებაში კი მისი გადალახვის მცდელობა... „დაისში“ სახალხო დღესასწაულების ფონზე შემოჭრილი განსაცდელი კიდევ უფრო სახიერს ხდის ბედისწერის ბუნებას...“ (ღვინჯილია, 2017: 72).

„დაისის“ ახალ სპექტაკლში სიახლეს წარმოადგენს ოპერის ინტერპრეტაციის ქარგა, რომელიც სიმბოლოთა წარმოსახვაზეა აგებული. ზემოთ აღვნიშნეთ, ბედისნერის განმასახიერებელი პერსონაჟი ოპერის დასაწყისშივე გვევლინება მანდილით ხელში. მანდილიც, ჰიპერტროფირებული, გაზრდილი, სპექტაკლის ერთ-ერთ სიმბოლოდ იქცევა. იგი ფიგურირებს ოპერის ყველა საკვანძო მომენტში: გმირების პირველი შეხვედრისას, მალხაზის მწუხარე არის „თავო ჩემოს“, კიაზოს მოზღვავებული განცდებით აღსავს არის „სულო ბოროტოს“, მაროს ნომრების – „შუქურვარსკვლავისა“ თუ „ტირილის“ აუდერებისას. უმეტესწილად, მანდილი ბურუსიდან, კვამლიდან გადმოდის და ბოლშივი ახვივს პერსონაჟებს.

სპექტაკლის სცენოგრაფიის სრულიად ახალი კომპონენტია ნატვრის ხე. ამ ზღაპრულ-ფანტასტიკური სამყაროდან გადმოსულმა ელემენტმა, შეიძლება ითქვას, სხვა მიმართულება მისცა ნაწარმოების წარმოსახვას. ნატვრის ხე ფიგურირებს როგორც წარმოდგენის დასაწყისში, ასევე სპექტაკლის დასასრულს. იგი, როგორც ნატვრის, ოცნების ახდენის სიმბოლო, არის ერთ-ერთი მანიშნებელი, რომ რეჟისორს გამოჰყავს პერსონაჟები აქამდე არსებული რეალისტური, ყოფითი არეალიდან და მათ ურთიერთობას ამაღლებულ განზომილებას მიაკუთვნებს. ესეც ერთ-ერთ იმ ფაქტორად იკვეთება, რომელიც ოპერის ინტერპრეტაციას აქამდე არსებული ტრადიციისაგან განსხვავებულ სახეს ანიჭებს.

„დაისის“ წარმოდგენას ახალი, მანამდე უჩვეულო ეპიზოდები და ახალი უტყვი პერსონაჟები შესძინა რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმაც თავის დადგმაში. მაგალითად, 1 აქტში შემოიყვანა სახლის პატრონი, 11 აქტში-ცხრა ძმა ხერხეულიძე და ეპისკოპოსის მიერ დალოცვის რიტუალი (წულუკიძე, 2006:179), ეს უკანასკნელი გადაწყვეტა ხომ იმ დროისათვის დიდ რისკფაქტორთან იყო დაკავშირებული, მაგრამ მაყურებელზე ძლიერი ზემოქმედება მოახდინა.

აღსანიშნავია, რომ სიმბოლოების წარმოსახვის პრინციპით არის წარმართული „აბესალომის“ ბოლოდროინდელი დადგმაც (2016 წ.) და მაყურებლის მხრიდან ამის პოზიტიურ მიღებას (თუმცა, ზოგისთვის აქაც შეიძლება იყო სადაცო მომენტები) ხელი შეუწყო იმ გზამ, რომელიც ამ ოპერის ინტერპრეტაციამ გამოიარა თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე. ვგულისხმობთ იმ მოვლენებს, რომელიც „აბესალომის“ დადგმის ტრადიციის საპირისპიროდ წარიმართა. როგორც ერთ-ერთი პოლემიკის დროს მუსიკისმცოდნე პავლე ხუჭუამ აღნიშნა: „სიახლითა და ორიგინალობით გატაცება დაიწყო „აბესალომის“ 1953 წლის დადგმიდან (ოპერის რიგით მეშვიდე დადგმა, რეჟისორი იოსებ (ბება) თუმანიშვილი, მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე)“ (ხუჭუა, 1966:18), აქედან დაიწყო დაპირისპირება „აბესალომის“ დადგმის ტრადიციასთან, რაც „წუწუნავა-აღსაბაძის“ ტრადიციის სახელით გახდა ცნობილი (წულუკიძე, 2009, 102) და ეს მეტ-ნაკლებად გაგრძელდა ბოლომდე, რიგით მეცამეტე დადგმამდე.

„დაისის“ ახალი წარმოდგენა წინა სპექტაკლებისგან განსხვავებულია კიდევ ერთი პრინციპული საკითხის – იდენტობის გადაწყვეტასთან მიმართებაში. ამ ოპერის დადგმის ტრადიცია აქამდე გულისხმობდა ეროვნული იდენტობის წინ წარმონევას, ამასთან, ეროვნული რიტუალური მხარის დეტალურ დამუშავებასა და სიზუსტეს. დღევანდელი სპექტაკლის რეჟისორს, გორჩა კაპანაძეს განსხვავებული პოზიცია აქვს, რაც თვალსაჩინოა მასობრივ, საცეკვაო სცენებში. ეს განსაკუთრებით ეხება ფინალს, რომელიც ქორეოგრაფიული ეპიზოდითაა გადაწყვეტილი. რეჟისორი თავად აცხადებს: „სპექტაკლი კოსმოპოლიტურია. მე ხაზგასმით არ მინდოდა ფოლკ-ელემენტების გამეორება და ამის ხარჯზე ეროვნულობის ხაზგასმა, ეროვნულობა მუსიკაშია გამძაფრებული და სცენურმა კომპონენტებმა არ უნდა დაამძიმოს აღქმა...“. საყურადღებოა რეჟისორის მონათხოვიც იმის შესახებ, რომ მას ამ სკითხებთან დაკავშირებით, სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში დავა ჰქონდა დირიჟორ რევაზ ტავიძესთან, რომელიც აუცილებლად მიიჩნევდა რიტუალების სიზუსტეს.

აღსანიშნავია, რომ „აბესალომის“ ერთ-ერთ დადგმაზე უმოწყალო, უპრეცედენტო თავდასხმისას (1966წ. რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი, მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი), რაც უურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა, გამოიკვეთა კრიტერიუმები, რომლებსაც საზოგადოებრივი აზრი უყენებდა ოპერის დამდგმელებს („საბჭოთა ხელოვნება“, 1966:15-25). აქ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად დასახელებულ იქნა სწორედ ეროვნულობის ხაზგასმა და რიტუალების მიმართ დამოკიდებულება. ეს ტენდენციაც (რეჟი-

სორის მიერ ნაწარმოებისადმი მეტნაკლები თავისუფალი მიდგომა, რაშიც იდენტურობის ხაზგასმა და რიტუალური მხარეც იგულისხმებოდა) დაიწყო სწორედ ხსენებული, რიგით მეშვიდე, 1953 წლის, იოსებ თუმანიშვილს დადგმიდან და გაგრძელდა შემდგომ დადგმებშიც (1964 წ. რეჟისორი ვახტანგ ტაბლიაშვილი, მხატვარი ივანე ასკურავა, 1966წ. – უკვე ხსენებული დადგმა, რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი, მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი, 1971 წ. რეჟისორი გურამ მელივა, მხატვარი სოლიკო ვირსალაძე, 1977 წ. – რეჟისორი გიზო უორდანია, მხატვარი მამია მალაზონია...). საგულისხმოა, რომ „აბესალომის“ თითქმის ყველა ამ დასახელებული სპექტაკლის შემდეგ აზვირთებულა კრიტიკული აზრი და მიუხდავად ამ დადგმების ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული კონცეფციისა, სტილისტიკისა, მსგავსება იყო მათ მიმართ გამოთქმულ კრიტიკულ მოსაზრებებში და ერთ-ერთი მთავარი შენიშვნა ეროვნული საწყისის გამოკვეთას უკავშირდებოდა. მაგალითად, ერთი სპექტაკლის შესახებ, სტატიაში “ასე არ შეიძლება ოპერის დადგმა“ ნათქვამია: „ოპერის ახალი რეჟისორული გადაწყვეტისა და სცენაზე განხორციელების ნაკლი ის არის, რომ იგი ნაკლებად გამომდინარეობს ქართული ხალხური ეპოსიდან...“ (ჩინჩალაძე, 1964:3) სხვა დადგმის შესახებ, სტატიაში „გავუფრთხილდეთ ერის საუნჯეს“ დაიწერა: „ოპერის დამდგმელთა ძირითადი ნაკლი ის არის, რომ მათ სპექტაკლის შექმნისას ზურგი აქციეს ქართულ ხალხურ ეპოსს, რამაც სრულიად საწინააღმდეგო მდგომარეობაში ჩააყენა ოპერის მსვლელობის გარემო, ამ მიზეზმა კი იგი გამიჯნა ქართული ხასიათისგან“... (ჩინჩალაძე, ჩიჯავაძე, 1978:4).

აღსანიშნავია, რომ „აბესალომის“ როგორც ბოლოსწინა (1986 წ. რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, მხატვარი გოგი ალექსი-მესხიშვილი), ასევე ბოლო (2016 წ. რეჟისორი გიზო უორდანია, მხატვარი გოგი ალექსი-მესხიშვილი) წარმოდგენების შემდეგ კვლავ ედავებიდნენ დამდგმელებს ეროვნული საწყისის უგულებელყოფაში, მაგრამ ამ ორივე სპექტაკლის ავტორები ამტკიცებდნენ თავიანთი ნამუშევრის ეროვნული საფუძვლის არსებობას და სცენოგრაფიული ინტერპრეტაციის სათავედ ასახელებდნენ შორეული წარსულის ძეგლებს, მაგალითად, ბოლო სპექტაკლის შემთხვევაში XII- XIII სს-ების ქართულ კედლის მხატვრობას (ვარძიის, ბეთანიის ყინწვისის მონასტრებს)...

ოპერა „დაისის“ ახალი დადგმის მიმართ კრიტიკული მოსაზრებები საჯაროდ, შეიძლება ითქვას, არ გამოთქმულა, მაგრამ კულუარულად გამოხატულმა რეაქციებმა გაგვიცოცხლა ის ვნებათაღელვა, რომელიც ათეული წლების განმავლობაში ახლდა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერების, განსაკუთრებით კი „აბესალომ და ეთერის“ პრემიერებს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე. სწორედ ის შენიშვნები, რასაც კრიტიკოსები უყენებდნენ ამ სპექტაკლების დამდგმელებს, კვლავ წარმოიქმნა ოპერა „დაისის“ ახალი წარმოდგენის შემდეგ. დღეს ეს მოვლენები ქართული საოპერო ხელოვნების, ქართული საოპერო რეჟისურის ისტორიის მნიშვნელოვან ფურცლებად წარმოგვიდგება. ამ გადასახედიდან კი უფრო საინტერესოდ და მნიშვნელოვნად

მიგვაჩნია „დაისის“ ახალი წარმოდგენა და მეტად ვრწმუნდებით, რომ ეს არის ახალი გზა ოპერის სცენურ ცხოვრებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დონაძე ვ., „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგე-დია, კრ. „ზაქარია ფალიაშვილი“, თ. ს. კ. , თბილისი, 2006.
2. კაშმაძე შ., „ზაქარია ფალიაშვილი“, თბილისი, 1948.
3. ღვინჯილია გ., „ზაქარია ფალიაშვილის საოპერო სემოქმედების ეროვ-ნულ-ევროპული კონტექსტი“, კრ. „ზაქარია ფალიაშვილი“, თბილისის მუ-ზეუმების გაერთიანება, 2017.
4. ჩინჩალაძე ვ. , „ასე არ შეიძლება ოპეროს დადგმა“, გაზ. „ლიტერატურუ-ლი საქართველო“, 13.11.1964.
5. ჩინჩალაძე ვ. ჩიჯავაძე ო., „გავუფრთხილდეთ ერის საუნჯეს“, გაზ. „სა-ხალხო განათლება“, 04.10.1978.
6. წულუკიძე თ., „ალექსანდრე წუწუნავას საოპერო რეჟისურა“, სადისერტა-ციონ ნაშრომი, თბილისი, 2009.
7. წულუკიძე თ., „ოპერა “დაისის“ რეჟისორული ინტერპრეტაციების შესა-ხებ“, კრ. „ზაქარია ფალიაშვილი“, თ. ს. კ. , თბილისი, 2006.
8. ხუჭუა პ., „დიდ ქმნილებას დიდი ყურადღება სჭირდებოდა“, ჟ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, 12.
9. ჯერვალიძე ც., „პარიზიდან ვაშინგტონამდე საქართველოზე ფიქრით“, თბილისი, პეგასი, 2012.

მაია ტაბლიაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ფაქტურის გამომსახველობა
ლევან გომალურის ანსამბლი „სოფლის მამანაზლები“

საანსამბლო ნანარმოებებში, ზოგადად, საინტერესოა მუსიკალური მა-სალის ფაქტურული გაშლა როგორ შინაარსობრივი გამომსახველობას იძენს. აღნიშნულ პროცესში მნიშვნელოვანია, ასეთის არსებობის შემთხვევაში, პროგრამული კონკრეტიზების ფაქტორიც. ამ თვალსაზრისით, ყურადღება მიიპყრო კომპოზიტორ ლევან გომელაურის მიერ 2011 წელს შექმნილმა საან-სამბლო კომპოზიციამ „სოფლის მაშენებლები“ ინსტრუმენტული თეატრისათ-ვის. სათაურიდანვე ცხადი ხდება, რომ ნანარმოები დაწერილია სულხან საბა ორბელიანის ამავე სახელწოდების იგავ-არაკის მოტივებზე. (Gomelauri, 2018:21).

აღნიშნული თემისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ 60-იან წლებში ვლინდება ქართულ საკომისიოტორო ხელოვნებაში. მხედველობაშია კომპოზიტორ ნო-დარ გაბუნიას მართლაც რომ შედევრი – ვოკალურ-ინსტრუმენტული თხზუ-ლება „იგავე“ (1964), რომელმაც იუნესკოს საერთაშორისო მუსიკალური კონ-კურსის გრან-პრი მოიპოვა (1973). აქვე შეიძლება გავიხსენოთ ამ თემის სრუ-ლიად სხვა უანრული გამოვლენა – მულტფილმი „ტყის კვარტეტი“ (1984, მუ-სიკის ავტორი- ა.ბასილაია).

საინტერესოა, რომ ლ.გომელაურის ნანარმოების შექმნის შემოქმედები-თი იმპულსები დაკავშირებულია ხსენებული იგავის სიუჟეტის მქონე მულ-ტფილმთან, როგორც ერთგვარ ბავშვობის მოგონების გაცოცხლებასთან.

მოკლედ, ნანარმოების შექმნის შესახებ: თანამედროვე კომპოზიტორის ლევან გომელაურის მიერ ინსტრუმენტული თეატრი „სოფლის მაშენებლები“ დაწერილია 2011 წელს **Young Euro Classic**-ის დაკვეთით და ერნსტ ფონ სი-მენსის მუსიკალური ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით; შესრულებულია ბერ-ლინში. ხოლო პარტიტურა გამოცემულია 2018 წელს ფრანკფურტის წიგნის გამოფენის ფარგლებში სერიით „XXI საუკუნის ქართული პროფესიული მუსი-კა“.

დამკვეთის მიერ ავტორის წინაშე ასეთი მოცემულობა შეიქმნა: დასაწე-რი იყო საანსამბლო ნანარმოები, წინასწარ შემოთავაზებული ინსტრუმენტუ-ლი სპექტრიდან შემადგენლობის არჩევა კი კომპოზიტორის იდეასთან, კონ-ცენტრიდასთან, ჩანაფიქრთან უნდა მოსულიყო რეზონანსში, უანრული აქცენ-ტების გათვალისწინებით.

იგავ-არაკის ლირიკულ-ეპიკური უანრის, ზნეობრივ-დამრიგებლური ხა-სიათის კვალდაკვალ, ალეგორიული პერსონაჟების გათვალისწინებით იქმნება

კომიტურ პიესა; თავის მხრივ, „ყეფა-ყივილით“ სოფლის აშენების აბსურდულობით.

პერსონაჟებს კომპოზიტორი ტემპრულად ფრიად ორიგინალურ სიცოცხლეს სძენს. კვინტეტში შეხამებულია ვიოლინო (ძალლი), ვალტორნა (მამალი), ფლეიტა (მელა), პიკოლო ფლეიტა (კატა) და ფორტეპიანო (სოფელი); გამომსახველობითი თვალსაზრისით, თითქოს პერსონაჟისთვის შეუთავსებელი ტემპრისა და სახასიათო ინტონაციის ორგანული ალიანსი ვლინდება. ფაქტურა მინიმალისტური, გამჭვირვალე, ჰეროვანია, სოფლის პერიზაჟისამებრ. ინტონაციური გადაძახილები, დიალოგურობა ინსტრუმენტული თეატრის მეშვეობით კიდევ უფრო აქცენტირებული ხდება.

კომპოზიციის სიუჟეტი ხუთ ერთმანეთში უწყვეტად გარდამავალ ნაწილად/ ფრაგმენტად არის გადმოცემული: იგავ-არაკის თანახმად, მთავარ პერსონაჟებად გვევლინებიან მამალი, ძალლი და მელა. თუმცა ანსამბლში მულტფილმიდან შემოყვანილია, ასევე, ცბიერი კატა. საინტერესოა კიდევ ერთი „პერსონაჟი“ სოფელი – ბრძენი ხალხის სახე, რომელიც გვევლინება როგორც მოვლენათა კომენტატორი და შემფასებელი, ასრულებს რა ჭეშმარიტების მღალადებლის როლს.

ლ. გომელაურის ნაწარმოებში „სოფლის მაშენებლები“ ყურადღებას იქცევს ანსამბლის ფაქტურული გამომსახველობა შინაარსთან, კომპოზიციურ გადაწყვეტასთან, ინტონაციურ, ტემპრულ-რეგისტრულ, კონტრაპუნქტულ მხარეებთან კონტექსტში.

საანსამბლო კომპოზიციის ნაწილები/ფრაგმენტები ამგვარია:

1. პერსონაჟების გაცნობა და სოფლის შენობის პირველი სიმღერა;
2. მელიასა და კატის შეთქმულება და სოფლის შენების მეორე სიმღერა;
3. სოფლის შენების ცეკვა;
4. უთანმოება და შეთქმულების დასასრული (ძალლი მისდევს კატას, მელა იპარავს მამალს, კატა ადის ხეზე, ძალლი უტევს მელას);
5. სოფელი აშენდა (კატა და მელა: „აშენებულა სოფელი?“ მამალი და ძალლი: „ახალი სოფელი ავაშენოთ“)

მოვლენების ფრაგმენტებად განვითარება ასოცირდება ამბის თხრობასთან. ინსტრუმენტთა ურთიერთმიმართების დინამიკა პირდაპირპროპორციულ კავშირშია მუსიკალური აზრის პროცესუალურ განვითარებასთან. ინსტრუმენტ-პერსონაჟების მიხედვით მოვლენათა განვითარება შემდეგნაირია:

პირველი ფრაგმენტი დიალოგურობით გამოირჩევა. პერსონაჟი-ინსტრუმენტები წყვილ-წყვილად ჩნდებიან, ჯერ კატა და მელა ფლეიტების გადაძახილით, შემდეგ ძალლი და მამალი ვიოლინო-ვალტორნას კითხვა-პასუხით, ბოლოს კი – სოფელი/ფორტეპიანო, ძალლისა და მამლის კონტრაპუნქტთან ერთად. სწორედ ასე თანმიმდევრულად ხდება პერსონაჟთა ექსპონირება.

მეორე ფრაგმენტში უკვე წინა პლანზეა ნამოწეული პერსონაჟთა კონტრაპუნქტები, კვლავაც შემორჩენილი ცალკეული გადაძახილებით. განერიდება რა მალევე კატა სიტუაციას, მელას უთმობს ასპარეზს ძალლსა და მა-

მალთან საბაასოდ. თანდათან მატულობს რიტმულ-ინტონაციური სიმძაფრე და განვითარების დინამიკა.

მესამე ფრაგმენტის დასაწყისშივე ჩნდება დინჯი და ბრძენი პერსონაჟი სოფელი/ფორტეპიანოს ტემპრის სახით. მელას, მამლისა და ძალლის კონტრა-პუნქტი სოფლის სკერცოსებური კომენტარის ფონზეა გამლილი; აქ თითქოს სოფელიც ერთვება აქტიურ დიალოგში. მუსიკალური ქსოვილი თანდათან ინტენსიური ხდება, ხმები, ინსტრუმენტები კომპლემენტარულად ეხამება ერთმანეთს.

სიუჟეტის კვალდაკვალ, **მეოთხე** ფრაგმენტი დინამიკურობით გამოირჩევა. საანსამბლო ნაწარმოებში აღნიშნული მონაკვეთი ინტონაციურ-რიტმულად ყველაზე მეტი შინაგანი „დაძაბულობის“ მქონეა; ბუნებრივია, ეს ყოველივე მოიაზრება უანრული ფონის გათვალისწინებით. ისევ და ისევ სოფლის/ფორტეპიანოს ყველაზე ვრცელი „სიტყვა“ ამ ფრაგმენტის ბოლოსაა მოცემული. პერსონაჟისთვის ჩვეული სეკუნდების სიუხვე სადღაც ქრება და ადგილს უთმობს სექსტების დინჯ სვლას. სწორედ ამ ფრაგმენტში მიიღწევა კვანძის გახსნა.

ბოლო, **მეხუთე** ფრაგმენტი ერთგვარ რეპრიზულობის ნიშნებს ატარებს. კატა-მელიის, იგივე ფლეიტების დიალოგს უმაღლ მოჰყვება ძალლისა და მამლის პარალელური მოძრაობით გამოხატული „შეხმატკბილებული“ ინტონირება. აშენებული სოფელი აგვირგვინებს ამ ერთდროულად დიდ და პატარა ამბავს.

ფორტეპიანოს ტემპრს, ფაქტობრივად, ფორმაქმნადი ფუნქცია ენიჭება, გვევლინება რა ყველა პროცესუალური ეტაპის შემაჯამებლად, დამაგვირგვინებლად. ფორტეპიანო/სოფლის მნიშვნელობა, დატვირთვა მზარდია, რომელიც საერთო ფაქტურულ დინამიკას, მუსიკალური ქსოვილის ინტენსიურობის ტალღას მიჰყება.

მთლიანობაში, მუსიკალური მასალის ინტონაციური განვითარება ძირითადად ფართო სვლების მქონე მოტივებსა და ფრაზებს ეყრდნობა. რიტმული იერსახე კი პროცესის ინტენსივობის პროპორციულია. საოცრად გამჭვირვალე ფაქტურაში რამდენადმე ფუგირებული განვითარების ილუზია იქმნება. მუსიკალურ ქსოვილში საინტერესოა ორი პრინციპი: ერთდროულობა და დიალოგურობა, რომელთა მონაცვლეობა მუსიკის თხრობის შესაბამისია. ერთი მხრივ, ინტონაციურად იდენტური, მსგავსი, მეორე მხრივ, კი განსხვავებულვარიანტული გადაძახილები იქმნება. ზოგადად, ნაწარმოები არც თუ მკაფიონდ ექსპრესიულია; ეს მხოლოდ ნატიფ დონეზე რიტმული ინტენსიფიცირების გზით ხდება. ამ ყოველივეში მნიშვნელოვანია ფაქტურული დატვირთვა. ინსტრუმენტების პერსონიფიცირება „აბსურდული“ ტემპრული შეხამებით კომიკურ ელფერს სძენს ანსამბლს. ნაწარმოებში გაბატონებული ტემპრულ-რეგისტრული თამაში ორგანულად ეხმიანება უანრულ საწყისს. ფორტეპიანოს ასოცირება სოფელთან, ხალხთან, მასასთან და სხვა პერსონაჟებისა შესაბამის ინსტრუმენტებთან პირდაპირი გამომსახველობით გამოირჩევა. ცალკე საყუ-

რადლებოა ინსტრუმენტთა შტრიხები, რომელთაც თავისი ფერადოვნება შემოაქვთ.

ერთი შეხედვით, პარალელებს თუ გავავლებთ ნ. გაბუნიასა და ლ. გომელაურის ერთი სიუჟეტის მქონე ნაწარმოებებთან, სურათი ასეთია: ნ. გაბუნია „იგავში“ სიუჟეტურად და პერსონაჟების თვალსაზრისით ეყრდნობა იგავარაკის ვერსიას, შემოყვანილია მთხოვბელი; უანრულად სატირულ-იუმორისტულია. კომპოზიტორმა „იგავის“ რედაქციები შექმნა, თუმცა თავდაპირველი იყო ვოკალურ-ინსტრუმენტული შემადგენლობით. ლ.გომელაურის „სოფლის მაშენებლებში“ კი ძირითადი სიუჟეტი ანალოგიურია, თუმცა მულტფილმიდან დამატებულია ცბიერი კატის პერსონაჟი; ასევე პერსონიფიცირებული ხალხი, იგივე სოფელი; უანრულად კი კომიკურია. საანსამბლო ნაწარმოები ინსტრუმენტული თეატრის სახითაა გააზრებული.

ლევან გომელაურის კვინტეტი „სოფლის მაშენებლები“ ინსტრუმენტულ თეატრს წარმოადგენს, რომლის პროცესუალობა ფაქტურის გამომსახველობას აყალიბებს. გამოიჩინევა რა გამჭვირვალებით, სისადავით, გმირთა ტემპრული შეუთავსებლობის შეთავსებით, თუნდაც აბსურდულობის რეალურობით, თითქოსდა მიუღებლის მისაღებად წარმოჩენით. ამ მინიატურის მხიარული ამბავი ჰაეროვნად შემოიჭრება ინსტრუმენტთა თამაშ-თამაშით და მალევე ქრება სამყაროს ხმოვანებაში. დაბოლოს, რა მივიღეთ? აქ სატირის ადგილი ნამდვილად არ აღმოჩნდა და დაიბადა ალეგორიულობით შემკული კომიკურ-იუმორისტული პიესა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1.Gomelauri L., Composer's notes from music score edition “Georgian professional music of the 21st century”. Warszawa, 2018.

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი

მეცნიერებული მუსიკის მაგალითზე
(ქართული მუსიკის მაგალითზე)

XX საუკუნის მეორე ნახევრის და XXI საუკუნის დასაწყისის მრავალფეროვან ტენდენციებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სპეციფიკური ტიპის კომპოზიციებს, რომელსაც მედიტაციურობას უკავშირებენ, ვინაიდან შინაარსობრივად ამ კომპოზიციების სპეციფიკა ფილოსოფიური ჭვრეტით, რეფლექსით, თვითჩაღრმავებით ხასიათდება.

ტრადიციულად მის წარმოშობას აღმოსავლეთს მიაწერენ, რადგან მედიტაციურობა განიხილება აღმოსავლური აზროვნების განსაკუთრებულ თვისებად, რომელიც განსაზღვრავს მის მხატვრულ ლოგიკას; მედიტაციური აზროვნების „აღმოსავლურობის“ უპირობოდ აღიარება დამახასიათებელია მრავალი ნაშრომისთვის, რომელიც ეხება ამ საკითხს (M. Kerkel, G. Kezwer, D.Pinkerton, B.S Rajneesh, T. Johnson. S. Debabrata და სხვ.), თუმცა მედიტაციურობის ფენომენი ბევრად უფრო რთული და მრავალმხრივია, ვიდრე ეს ერთი შეხედვით სჩანს. აღმოსავლეთის ტრადიციული მუსიკაში, მართლაც, მრავლად გვხვდება მისი მენტალობისთვის დამახასიათებელი ჩაღრმავებულინ-ტროვერტული აზროვნების ნიმუშები, რომელთათვისაც სულიერისა და ფსიქურის ერთობა ყოველთვის ითვლებოდა უმაღლესი დონის რეალობად.

თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ დასავლეთმა მსოფლიოს მისცა მედიტაციურობის საკუთარი მოდელი, რომლის სათავეები ევროპული კულტურის უძველეს შრეებშია. პლატონის, ნეოპლატონიკოსების ჭვრეტის ფილოსოფიური არსი, რომელიც იწვევს ყოფიერების სისავსის, ჰარმონიის, მთლიანობის ტრანსცენდენტურობის განცდას, ფაქტობრივად, ევროპული მედიტაციური ტრადიციის დასაბამია. შემდგომშიც მედიტაციურობის გამოვლინებებით გაჯერებულია ევროპული კულტურის განვითარების ცველა ეტაპი, რაც მოწმობს ამ ისტორიული და კულტურული ტრადიციის უწყვეტობას, ევროპულ კულტურაში მისი გამოვლინების მუდმივობას, სტაბილურობას. სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში, კონცენტრაციის სხვადასხვა ხარისხით, მედიტაციურობის დასავლური ტრადიცია მუსიკალურ შემოქმედებაშიც ვლინდება. ის აღინიშნება XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზეც, რიგი კომპოზიტორების შემოქმედებაში (კ. დებიუსი, ა. სკრიაბინი, ჩ. აივზი, გ. მალერი, ა, ბრუკნერი და სხვ.), რომელთა ნანარმოებებში ყალიბდება ფუნდამენტური ენობრივი და კომპოზიციური სიახლის ნიშნები და იბადება დრამატურგიის სპეციფიკური ტიპი, რომელიც შემდგომში განმსაზღვრელი გახდება მრავალი კომპოზიციისთვის.

XX საუკუნის მეორე ნახევარი მუსიკალური მედიტაციის კონცეფციის დაწერგვის ყველაზე ფართო კულტურულ არეალს მოიცავს. კერძოდ, ამ პერიოდში ჩაეყარა საფუძველი დრამატურგიის პროცესუალური ტიპის საპირისპიროდ სტატიკურ კომპოზიციას, რასაც არაევროპულ კულტურათა გავლენას მიაწერენ: აღმოსავლური მუსიკალური მედიტაციის დამახასიათებელ თვისებებს – მის განსაკუთრებულ სტატიკას, მიკროქრომატიკას, ბეგრის ბუნების სპეციფიკურ გაგებას, ეზოთერული ვერბალური კომპონენტების გამოყენებას, რთულ მისტიკურ და მითოლოგიურ ცნებებს. როგორც ცნობილია, მომავალში, მეორე მუსიკალური ავანგარდის ეპოქაში და მის ფარგლებს გარეთაც, სტატიკური ფორმა ხდება მრავალი მედიტაციური კომპოზიციის მნიშვნელოვანი კონსტრუქციული ღერძი.

მედიტაციური აზროვნების საკითხები მუსიკოლოგიაში კვლევის ობიექტი გახდა მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში. ამ პროცესის საწყისი ეტაპი უკავშირდება მუსიკაში მედიტაციურობის, როგორც აღმოსავლური ფილოსოფიის და ესთეტიკის კონცეფციის განხილვას. ამის პარალელურად ყალიბდება მედიტაციურობის განსხვავებული გაგება – როგორც მუსიკალური თანამედროვეობის უნივერსალი, რომელსაც არა მხოლოდ აღმოსავლური, არამედ ეპროპული ფესვები აქვს, ხოლო 60-იანი წლებიდან უკავშირდება პოსტმოდერნისტული კულტურის რიზომატულობას¹.

დასავლურის მსგავსად, მე-20 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მუსიკალური კულტურა გაჯერებულია მედიტაციურობით, რაც დიდწილად განსაზღვრავს ეპოქის კულტურის სახეს. მუსიკალური მოვლენები, რომლებიც განსხვავებულ ისტორიულ, კულტურულ, ესთეტიკურ და სტილისტურ ტრადიციებს მიეკუთვნება, გაერთიანებული აღმოჩნდნენ მედიტაციურობის იდეით. მედიტაციურობა ნაწარმოებში ნაკლებად ექვემდებარება ანალიტიკურ განსჯას. მისი თანდაყოლილი „მეტაფორული ბუნების“ გამო, რის გამოც კონცეფცია ხანდახან ძნელად ექვემდებარება ინტელექტუალურ რეფლექსიას და რთულად ასახსნელია ტრადიციული მუსიკოლოგიის თვალსაზრისით.

შედეგად, ტერმინი „მედიტაციურობა“ წარმოადგენს ერთგვარ უნივერსალურ კლიშეს, რომელსაც შეუძლია ახსნას ხშირად ძნელად განსასაზღვრი მრავალდონიანი და შეუთავსებელი შრები. ასე რომ, ერთ, შინაგანად არასტრუქტურირებულ ტერმინოლოგიურ სფეროში, ხანდახან ხვდება ერთმანეთისგან განსხვავებული მხატვრული მოვლენები, როგორიც არის გ. ყანჩელის ან მ. შუღლიაშვილის, ს. ნასიძის, ნ. მამისაშვილის ან ე. ჭაბაშვილის და სხვათა კომპოზიციები.

მედიტაციურობა, როგორც მუსიკალური აზროვნების თვისება, ვლინდება სხვადასხვა სახით, მუსიკალური კომპოზიციის და მუსიკალური ენის დონეზე.

¹ რიზომე (ფრანგ. რჰიზომე) არის პოსტმოდერნული მეტაფორა პოტენციურად უსაზღვრო, ღია სტრუქტურების აღწერისათვის; მისი სპეციფიკური პროცესუალური ბუნება მდგომარეობს თვითორგანიზაციის ახალი ვერსიების მუდმივ წარმოქმნაში.

ზოგადად აღიარებულია, რომ XX საუკუნის ხელოვნებაში მედიტაციურობა არის დომინანტური სტილისტური თვისება, რომელიც ავტორის აზროვნების კონცეპტუალურ ლოგიკას გამოხატავს. თითოეული კომპოზიტორის შემოქმედებაში მედიტაციას აქვს თავისი სპეციფიკა, შემოქმედების მხატვრულ და ეთიკურ-ფილოსოფიურ კონცეფციებში განსხვავებულობის გამო და ამავ-დროულად, გარკვეულ საერთო მახასიათებლებსაც ავლენს. ხანდახან ავტორებს აქვთ მუსიკალური იდენტობის საერთო ნიშნები, რაც აისხება მათი ხელოვნების მჭიდრო კავშირებით ერთ კულტურულ სივრცესთან, მათი ჩართვით ერთ კულტურულ მეტატექსტში. მნიშვნელოვანია არა იმდენად ამ კომპოზიტორების ერთი ტრადიციის მქონე გეოგრაფიული არეალი, არამედ განსაზღვრულ დროში ნეირომეცნიერულად დადასტურებული ინტეგრირების ხარისხი, რომელიც აერთიანებს მათ გარკვეული მუსიკალური „კოლექტიური არაცნობიერის“ წიაღში. (Ricard, Lutz, Davidson, 2014: 322)

„ნელი მუსიკის“ ერთგვარი ისტორია რომ დაიწეროს, ჩვენ მივიღებდით უნიკალურ და გასაოცარ შესაძლებლობას, თვალყური მიგვედევნებინა მუსიკალური კულტურის განვითარებისათვის „შიგნიდან“, ფსიქოლოგიური წიაღიდან, რამაც შეცვალა მისი ფორმები, მაგრამ არსად დაკარგა თავისი არსი. ეს „ისტორია“ შესაძლებელს გახდიდა დამყარებულიყო ახალი კავშირი სხვადასხვა სახის სულიერ ქმედებას შორის – მაგალითად, ფილოსოფიურ და მუსიკალურ ჭვრეტას შორის – მხატვრულ განცდასა და სულიერების სპეციფიკურ გამოსახულებას შორის..

მუსიკაში მედიტაციურობის გამოვლინების მრავალფეროვნება შეიძლება გაერთიანდეს მედიტაციის, როგორც სულიერი და ფსიქიური გამოცდილების თვისებებზე დაფუძნებულ სტაბილურ თვისებებში: ცნებების უნივერსალურობა, არქეტიპულობა, რიტუალიზმი, სიმბოლიზმი, ინტროვერსია, გამოხატვის მონოლოგურობა, სტატიკა, მასალის ერთგვაროვნება. ამ ტიპის აზროვნება ხასიათდება ფარული გამოუთქმელობით, ინტეგრალურობითა და უწყვეტობოთ. მედიტაციის ეს თვისებები, როგორც ავტორების მუსიკალური აზროვნების თვისება ავლენს უნივერსალურობას და მხატვრული არსის რზომატულ ბუნებას, რასაც მოწმობს სრულიად განსხვავებული ავტორების შემოქმედება, როგორიცაა მესიანი, ლიგეტი, გლასი, პიარტი, სილვესტროვი და სხვ. თითოეული მათგანის მუსიკალური მედიტაციის ინდივიდუალური სახე სხვადასხვა რამითა ინსპირირებული აღმოსავლური რიტუალიდან დაწყებული დასავლური რელიგიური ჭვრეტით დამთავრებული (პირდაპირი კავშირის გარეშე რამე რელიგიურ გამოცდილებასთან). მედიტაციური იდეის გადამწყვეტი გავლენა სენებული ავტორების ესთეტიკურ, სტილისტურ და კონცეპტუალურ დონეზე გამოიხატება მასალის განსაკუთრებული ტიპის არჩევანში, კონკრეტული კომპოზიციური და დრამატული გადაწყვეტისაკენ სწრაფვაში, რაც მუსიკალური მედიტაციის სახეობათა დიდ სხვაობას განაპირობებს (Лонъкина).

თავის მხრივ, მედიტაციურობის ფენომენი მუსიკალურ შემოქმედებაში შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც მითოლოგიური აზროვნების ერთ-ერთი „სახეობა“.

თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშები, უფრო ხშირად, ვიდრე ოდესმე ის-ტორიაში, ახდენენ სამყაროს პირველქმნილი მოდელის რეპროდუცირებას და მისი მარადიული კონტექსტის სიღრმეში ჩაძირვას და ასეთ კონტექსტში, ცხადია, უნდა იყოს ყველაზე უნივერსალური, პირველადი ელემენტები, არქეტიპები, რომლებიც ქმნიან კულტურის საფუძველს. (კატუჯან, 2004: 25) ამდენად, ენის პრობლემა, რომელიც არის გაგების, კომუნიკაციისა და ნიშნებით მოქმედების საშუალება, ჩვენი ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდება. ნიშანი შეთანხმების შედეგია, ანუ ასო, რიცხვი, ფერი აღნიშნავს ამასა და ამას. სემიოტიკის თანახმად ხომ ნიშნების სისტემების შედარების, მათში ცოცხალი მსგავსების დანახვის უნარი სიმბოლურად აზროვნების უნარია.

მაგალითად, გერმანული, ინგლისური, რუსული, ქართული მეტყველების გამოყენება გია ყანჩელის „სევდა ნათელში“ ან „Don't Grieve“-ში“ ან ცალკეული, მნიშვნელობას მოკლებული სიტყვები „Styx“-ში, ქართული ლიტურგიის ლოცვის რეპროდუცირება მისივე „Magnum ignatum“-ში“ არ არის მხოლოდ ხარჯის გაღება სიტყვის ემოციური გამომსახველობისადმი ან მათი ეტიმოლოგიური ფესვების ძებით ნაკარნახები. ასეთი ფენომენი წარმოიქმნება თანამედროვე კულტურაში იმპულსით – აღმოაჩინოს ენის პირველადი ელემენტების საწყისი მუხტი და გამოიყენოს მათი პირდაპირი კავშირი ბუნებასთან. (ქავთარაძე, 2012: 95-102). იმავე მიზანს ემსახურება მანტრები ინდუიზმსა და ბუდისტურ ტრადიციაში. მანტრიკული ბერები, როგორც არქეტიპული ბერის სიმბოლოები, გადასცემენ ვიბრაციას, რამაც შეიძლება გავლენა მოახდინოს ჩვენს ცნობიერებაზე, აზროვნებაზე, სულიერ მდგომარეობაზე. მანტრიკულში, ისევე, როგორც, მედიტაციურ პრაქტიკაში, ჩვენ ვაწყდებით ინტუიციური რიზომატიკის და არა თანმიმდევრული ტიპის ცნობიერებას.

გია ყანჩელის მედიტაციურობა, ერთი შეხედვით, სათავეს ლოცვის მედიტაციური ტრადიციიდან, „ახალი საკრალურობიდან“ (ქავთარაძე, 2017:337) იღებს; მუსიკის მეშვეობით უმაღლეს სუბსტანციასთან ზიარება, ყანჩელის-თვის ხომ ჭფართო გაგებით „მუსიკა თავადაა რელიგია“. მედიტაცია აქ ხორციელდება როგორც სულიერ, ისე მხატვრულ დონეზე – როგორც ინდივიდუალური სტილისა და ზედროითი საწყისის შერწყმა (ენის არქეტიპული ელემენტები), რაც მეტყველებს მედიტაციური აზროვნების ღრმა ფესვებზე ყანჩელის შემოქმედებით გონებაში. მედიტაციურობითაა აღბეჭდილი „დინამიკური სტატიკა“ (ზეიფასი, 2005) მის ნანარმოებებში „ქარით დატირებული“, „ქარის მერე“, „სევდა ნათელი“, „დამის ლოცვები“, „Magnum ignatum“, სიმფონიები. ყანჩელის ნეორომანტიულ სტილში მედიტაციურობა რეალიზებულია ევროპული რეფლექსის სფეროს მეშვეობით. ყანჩელის შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესში სულ უფრო აშკარა ხდება, რომ ეს კომპოზიტორის სტილისტური

ევოლუციის განმსაზღვრელი ფაქტორია, რომელიც მიმართულია ჭეშმარიტების ძიებიდან უმაღლესი სიბრძნის გაგებამდე.

მედიტაცია, ასევე, განსაზღვრავს თითოეული კომპოზიტორის შემოქმედების სულიერ და ეთიკურ მხარეს. მაგ. სულხან ნასიძის ვოკალურ ციკლში „ქართული ხალხური პოეზიდან“ ადამიანის თვითშემეცნების პროცესი სუბიექტურ პრიზმაში გატარებული ნარატივის მთავარ ფაზულად იქცევა. კომპოზიტორის ძირითადი თემატიკა მედიტაციური ჩაფიქრება ყოფიერების არსის, წუთისოფლის წარმავლობისა და სიცოცხლის მუდმივობის შეცნობის შესახებ. ნასიძე ქმნის წანარმოებებს, რომლებიც გამოდის ლირიკული ციკლის ტრადიციული ჩარჩოებიდან და ყოფიერების ამ მარადიული პრობლემების ფილოსოფიური თვითჩაღრმავებით მათი განზოგადებისკენ მიისნრაფვის. ეს ყველაფერი მედიტაციას ამაღლებს არქაულ, ზეისტორიულ სულიერ გამოცდილებამდე, ზედროულ განცდამდე. ანალოგიურად, ნასიძის საგუნდო პოემა „ვედრებაში“ „სტატიკური დრო, გაფართოებული დრო, მონომეტრული დრო, ღია დრო და ა.შ., მედიტაციური მუსიკის სივრცეში ვლინდება, რადგან მედიტაცია არის მდგომარეობა, რომელშიც ადამიანი რეალური დროის პარამეტრის მიმართ გაუცხოვების გარეშე ვერ მოხვდება. ამგვარად, ყველაზე ნათლად დროის სახეცვლილება მედიტაციურ მუსიკაში ვლინდება“ (ქავთარაძე, 2018: 46)

მიხეილ შუღლიაშვილის „მედიტაციურ მინიმალიზმად“ (Leah Dolidze) წოდებული კომპოზიციები, არვო პიარტის ტინტინაბულას ტექნიკის მსგავსად, ფართო გაგებით კომპოზიციის უნიკალური ალგორითმული სისტემაა, რომელიც მიზნად ისახავს მუსიკალური საშუალებების უმკაცრეს ორგანიზებას. „ერთის მხრივ, მეცნიერული პოზიტივიზმის, მეორე მხრივ კი ინფორმაციის თეორიისა და სტრუქტურირება, მათ შორის, დროის ორგანიზება რიცხვთა სტიქით ხდება; მისი სტრუქტურირება, მასალის დროში ორგანიზება ისე, რომ უსასრულო პროცესად იქცეს. „ეს იყო მისი კომპოზიციის კვინტესენცია. არითმეტიკული მიმდევრობები, „პროგრესიებად“ წოდებული, დიდ სტრუქტურულ აჩელერადნოებს და რიტარდანდოებს რომ განაპირობებენ; სხვადასხვა სიგრძის პულსები, ერთმანეთზე დადებული და ცნება „პოლიქრონიად“ ტერმინირებული..“ (Kiknadze). არც ერთი მისი თხზულება არ იქმნება ყველა პარამეტრის მკაცრად გააზრებული საორგანიზაციო სქემის გარეშე, ამასთან დრო, რიტმი, ღია ფორმა ნაწარმოების დრამატურგიის განმსაზღვრელი მთავარი საფუძველი ხდება და ერთნაირად კარგად ეწყობა ნებისმიერ ბერწყობას, გინდ უბრალო ქრომატიკული გამა იყოს და გინდ შოპენის რომელიმე ჰიბერციტატა.

მედიტაციურობის, როგორც მუსიკალური აზროვნების თვისების გაგება დამახასიათებელია მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულების მუსიკალურ-კულტურული რეალობისათვის და ხსნის ფართო პერსპექტივებს ამ ტიპის კომპოზიციებისთვის, რაც გამოიხატა მისი, როგორც მუსიკალური აზროვნების განსაკუთრებული თვისების მრავალფეროვან გამოხატულებაში.

იმისდა მიუხედავად, რომ მუსიკალური აზროვნება ბოლო დროს სულ უფრო მეტად მიისწრაფვის მუსიკაში მედიტაციურობის დამკვიდრებისაკენ,

მეცნიერებას ჯერ არ განუვითარებია ამ ფენომენის ჰოლისტური ხედვა, მიუ-სედავად იმისა რომ დღეს მან თავისი ნიშა დაიკავა მუსიკალურ ხელოვნებაში. მიდგომა, რომელიც მედიტაციას განიხილავს, როგორც მუსიკალური აზროვ-ნების განსაკუთრებულ თვისებას, ვლინდება სხვადასხვა ისტორიულ პერიო-დებში და ფლობს გამომსახველობითი თვისებების დამახასიათებელ კომ-პლექსს. ინტროვერტული მუსიკის, როგორც სტატიკური კომპოზიციის აღწე-რა – მხოლოდ ამ მოვლენის ფორმალურ მხარეს, მის გარეგნულ იერს აღწერს და არ ახასიათებს მის არსებით თვისებებს. მედიტაციურობის, როგორც მუ-სიკალური აზროვნების თვისების გააზრება, აერთიანებს როგორც განსაკუთ-რებული სახის შინაარსს, ასევე, სპეციფიკურ კომპოზიციურ ასპექტებს. მე-დიტაციურობის კორელაცია აზროვნების იმ კონცეფციასთან, რომელიც ფი-ლოსოფიის კატეგორიებსა და პრობლემებს ეხება, გზას უხსნის მუსიკალური მედიტაციის ინტერპრეტაციას როგორც ინტუიციურ-სიმბოლური აზროვნების განსაკუთრებულ ფორმას.

ცხადია, მუსიკალური მედიტაციის განხილული მაგალითებით არ ამოი-ნურება მედიტაციურობის შესაძლო ვარიანტები – მისი რეალიზაცია ხდება სხვადასხვა ფორმით თანამედროვე მუსიკაში. ამ მცირე კვლევაში კი ქართულ მუსიკასთან მიმართებით გთავაზობთ მხოლოდ პირველ ნაბიჯებს ამ მიმარ-თულებით. ამ ფენომენის სისტემატიზაცია ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქავთარაძე, მ. (მარინა), გია ყანჩელის მუსიკა კულტურათა დიალოგის ჭრილში, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „კულტურათა დიალოგი მე-20 საუკუნის ქართულ ხელოვნება-ში“, თბილისი, 2017.
2. ქავთარაძე მ. (მარინა), „მრავალენობრიობა, როგორც სტილური კატეგო-რია და მხატვრული ხერხი XX საუკუნის მუსიკალურ ხელოვნებაში“// ელექტრონულ სამეცნიერო ჟურნალში „მუსიკისმცოდნეობა და კულტუ-როლოგია“, 2012 №1.

http://www.gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz

3. ქავთარაძე, მ. (მეკო), „დროის ფაქტორი“ XX საუკუნის საგუნდო მუსიკაში (გ.ლიგეტის „Requiem“-ისადა ს.ნასიძის „ვედრები“-ს შედარებითი ანალი-ზის მაგალითზე), ელექტრონულ სამეცნიერო ჟურნალში „მუსიკისმცოდნე-ობა და კულტუროლოგია“, 2018, №2, 46-62

https://gesj.internet-academy.org.ge/ge/list_artic_ge.php?b_sec=muz&issue=2018-12

4. Debabrata S. Indian Philosophy at the Crossroads of Self-understanding // Indian Philosophy: Past and Future. Delhi, 1983

5. Dolidze L., “Shugliashvili, Mikhail”, The New Grove Dictionary, 2001

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43452>

6. Kerkel M. Meditationsmusik gestern und heute. In: Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. – Wien – Graz, 1981
7. Kezwer G. Meditation. New-Delhi, 1996
8. Kiknadze R., Micheil Shugliashvili: Ein persönlicher Blick auf den „georgischen Xenakis“
https://www.reso-kiknadze.de/text/rezo%20kiknaZe_Shugliashvili_v04.pdf
(ð.6. 30.06.2023)
9. Johnson, T., Meditate on Sound, Village Voice, May 24. 1976
10. Pinkerton D., E. Minimalism, the Gothic style, and tintinnabulation in selected works of Arvo Part // A thesis for the degree of Master of Music in Theory/Composition. Pittsburgh, Pennsylvania, 1996
11. Rajneesh B.S. Meditation: The Art of Ecstasy. New York, 1976
12. Von Gundun, H., The Music of Pauline Oliveros. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press. 1983
13. Ricard M., Lutz A., Davidson R. J. Neuroscience Reveals the Secrets of Meditation’s Benefits // Scientific American. 2014. Vol. 311, Iss. 5
14. Катунян М. И., Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции. Новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст. Московск. консерватория. М., 2004
15. Зейфас Н., () .Динамическая статика Гии Канчели, ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА, MockBa, 2005, с. 350-369
16. Лоныкина Т. МЕДИТАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ О. МЕССИАНА
<https://www.gramota.net/materials/3/2013/4-3/26.html> (ð.6. 30.06.2023)

ნატალია ზუმბაძე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი

აჩარელ ქალთა ტრადიციული რაცონტურის შესრულისათვის (ახალი საექსპედიციო მასალის საფუძველზე)

აჭარელ ქალთა ტრადიციული სიმღერები ქართველ ქალთა რეპერტუარის განუყოფლი ნაწილია. ზოგადქართულთან ერთად, მხოლოდ აჭარული მუსიკისთვის დამახსაითებელი სპეციფიკური ნიშან-თვისებები ამ სიმღერებს დანარჩენი კუთხეების ნიმუშებისგან გამოარჩევს. თუმცა, მრავალი ღირსების მიუხედავად, აჭარელ ქალთა სასიმღერო შემოქმედება სათანადო ყურადღების საგანი ჯერ კიდევ არ გამხდარა. რეპერტუარის ნაკლებად მრავალფეროვნებისა და ნაკლებად განვითარებულობის გარდა, ამისი მიზეზი მუსლიმან ქალთა შეზღუდული უფლებებიც იყო, რომლებიც მამაკაც ჩამწერებს მათთან მუშაობას უკრძალავდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ქალთა ტრადიციული სიმღერები დროულად არ იქნა ჩანსერილი და ძირფესვიანად შეცვლილ სოფლის ყოფას ზოგი უკვე აღარ ახლავს, ისინი ხალხის მეხსიერებამ მაინც შემოინახა. ამას მოწმობს ხულოს მუნიციპალიტეტში ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის 2022 წლის ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიცია, რომელსაც მევხელმძღვანელობდი. საერთო ქართულ სივრცეში გავრცელებული რეპერტუარიდან ახალ აჭარულ ჩანაწერებში გვხვდება ძროხის მოსაფერებელი ჰანგი და ბავშვის დასაძინებელი ნანა, დატირება და ამინდის შესაცვლელი სიმღერა. სწორედ მათზე ვისაუბრებ წინამდებარე სტატიაში.

რა სახით შემორჩა ხალხის მეხსიერებას დასახელებული ნიმუშები? რით ჰეგას ამავე სახელწოდების ძველად ჩანსერილ ნიმუშებს და რით განსხვავდება მათგან? დასმულ კითხვებზე პასუხის გასაცემად ერთადერთი გზა შედარებითი კვლევაა, მხოლოდ მისი საშუალებით შეიძლება აჭარელ ქალთა სასიმღერო ტრადიციის ცვლილება-უცვლელობისთვის თვალყურის მიღევნება. ამ მხრივ ჩემთვის განსაკუთრებით ძვირფასია სხვადასხვა პერიოდში ხულოს რაიონში ჩანსერილი მასალა, თუმცა სხვა რაიონებში ჩანსერილსაც ვითვალისწინებ, მით უფრო, რომ ცალკე მაზრად ჩამოყალიბების დღიდან, 1924 წლიდან 1952 წლამდე ხულას მაზრა (1930 წლიდან – ხულას რაიონი, 1940 წლიდან – ხულოს რაიონი) მოიცავდა შუახევსაც (ჰეტეროული კონკრეტული სახელმწიფო და მუნიციპალიტეტი). ხმოვან წყაროებთან ერთად, შესადარებლად ვიყენებ ნოტირებულსაც. ისინი განსაკუთრებით ღირებულია აუდიოჩანანსერების არარსებობისას.

დღემდე ცნობილ ძირითად აუდიო და სანოტო წყაროებში ქალთა ტრადიციული სიმღერების რაოდენობა მცირეა – აჭარული მუსიკა, უმთავრესად,

საკრავიერი ჰანგებით, სასიმღერო შემოქმედებიდან კი მამაკაცთა რეპერტუა-რით და საბჭოური სტილის ნიმუშებით არის წარმოდგენილი.

შ. მშველიძის მიერ ხულოს რაიონის სოფლებში – დიდაჭარასა და გურ-ძაულში 1932 წელს ჩანერილი და მის მიერვე ნოტირებული 2 აჭარული ნანა შეტანილია კრებულში „აკვნის ნანა“ (აკვნის ნანა, 2000:109, 111). პირველი ნიმუში (№40) ერთხმიანია, მეორე (№52) – ორხმიანი. კომპოზიტორის ცნობით, ორხმიანი ნიმუში მისთვის კაცებს უმღერიათ, როგორც ქალთა სიმღერა, ნანა, რადგან ადგილობრივი წეს-ჩვეულებების მიხედვით, მას (მამაკაცს – 6.ზ.) ქალების ნახვის უფლება არ ჰქონდა (აკვნის ნანა, 2000:55). საყურადღებოა, რომ შ. მშველიძის 1932 წლის ჩანაწერები შესულია აუდიოგამოცემაში „ხმები წარსულიდან, ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილ-ვაკებიდან“, თუმცა მათ შორის ნანა არ არის (ხმები წარსულიდან..., 2007).

მოთქმით ტირილის 2 ნიმუში („ჩემო ჯელალიკ“ და „ჩემო ნენევ“), ჩანერილი ალ. მსხალაძის მიერ 1964 წელს ბათუმის რაიონის სოფ. ქედქედში, წარმოდგენილია წიგნში „აჭარის საოჯახო საწესენებები პოეზია“ (მსხალაძე, 1969:147).

ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის ორი უმთავრესი ჟანრის – აკვნის ნანასა და დატირების საინტერესო ნიმუშები ჩანერილი აქვს მ. უორდანიას თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქობულეთის რაიონის 1972 წლის ექსპედიციაში (თსკ ელა, ფირზ 213ბ). მათგან „რურუ ნანასა“ და მოთქმით ტირილის ჩანაწერები შესულია აუდიოგამოცემებში „ქართული ხალხური მუსიკა, დასავლეთ საქართველო“ (2008, დისკი VI-14) და „აჭარული ტრადიციული მუსიკა“ (2016, CD II-5).

ქალთა ტრადიციულ სიმღერებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის 2022 წლის საექსპედიციო მასალაში. ეს შემთხვევითი არ არის: როგორც პროფესიონალი, მით უმეტეს, ქალთა რეპერტუარის შემკრები, მკვლევარი და შემსრულებელი, ქალებთან შეხვედრით და მათი ნაკლებად ცნობილი რეპერტუარის გამოვლენა-ჩანერით განსაკუთრებით ვიყავი დაინტერესებული.

ჩემი თხოვნით, ქალებმა გვიმღერეს **ძროხის მოსაფერებელი ჰანგები**, ერთგან – უშუალოდ წველის პროცესში. ყველაზე საყურადღებო აღმოჩნდა სოფ. ვერწებში, საციხურსა და რიყეთში ჩანერილი წიგნშები.

„ჩამოყარე ლამაზანამ“ (ვერწები) ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს ჰანგია. ამ შთაბეჭდილებას ქმნის +2 კილოს მეორე და მესამე საფეხურებს შორის (აუდიომაგ. 1).

საფერხულო სამწილადობა ახასიათებს ნიმუშს „ჩამოყარე, ჩემო დიდა“ (საციხური), რომელიც დასაწყისით სამკურნალო სიმღერის, „იავნანას“ მელოდიას მოგვაგონებს (აუდიომაგ. 2).

განსხვავებულია რიყეთში ჩანერილი „ჩემო ჭრელა, ჩამოყარე“ და „დედაÁ, დედაÁ, ჩამოყარე“. პირველი ორნილადი ზომის მქონე სამბგერიანი ჰანგია, რომელიც მეორე ნახევარში მეტყველებაში გადადის (აუდიომაგ. 3); ხო-

ლო მეორეს, კვარტის დიაპაზონისას, სამწილადობა ახასიათებს (აუდიომაგ. 4).

სამწუხაროდ, ძროხის მოსაფერებელი ჰანგების სხვა აჭარული ნიმუშები (აუდიო, ან ნოტირებული) ჩემთვის უცნობია, ამიტომ 2022 წლის ჩანაწერებს ვერაფერს ვადარებ.

აკვინის სიმღერები ხულოს მუნიციპალიტეტის სოფლებში იციან როგორც ქალებმა, ისე მამაკაცებმა. განვიხილავ სოფ. ვერნებში, ხიხაძირში, საციხეურსა და უჩხოში ჩაწერილ ნიმუშებს.

ვერნებში ერთმა შემსრულებელმა დროის მცირე მონაკვეთში ნანა განსხვავებულ მელოდიებზე დაამღერა: ერთი, „ჩემი გულის დერმანი ხარ“ ქალაქური ფოლკლორის დასავლური შტოს ჰანგია, რომელიც სამხმიანი სიმღერის შუა ხმას შეესაბამება (აუდიომაგ. 5), ხოლო მეორე, „ნანაÁ, ნანაÁ“ ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლურ შტოს განეკუთვნება (აუდიომაგ. 6).

კილოს დაბალი მეორე საფეხურის, ქართულისთვის უჩვეულო ინტონაციური საქცევებისა და ვიბრატოთი შესრულების გამო, ხიხაძირში ჩაწერილი „ნანაÁ“ აღმოსავლური (თურქული) ჰანგის შთაპეჭდილებას ტოვებს (აუდიომაგ. 7). ასეთივე სტილისაა ამავე სოფელში, ერთი და იმავე შემსრულებლის მიერ ნამღერი, ორი ნანადან ერთი, „ნაცრისფერი ჩიტი ხარ“, თუმცა მისი აღმოსავლურობა ქართული ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს ფარგლებს არ სცილდება (აუდიომაგ. 8). რაც შეეხება მეორე ნანას, „დაიძინე, პანაწინა ჩემო წიწილო“, ის „იავნანას“ ჰანგზეა დამღერებული (აუდიომაგ. 9).

„იავნანას“ მონათესავე ჰანგი აქვს საციხეურში ჩაწერილ ნანას „გაპუტულო გლეხის შვილო“ (აუდიომაგ. 10).

იგივე ჰანგი უდევს საფუძვლად უჩხოში მამაკაცის მიერ ნათქვამ „რურუÁ, ნანა, იავნანასაც“ (აუდიომაგ. 11).

მცდელობის მიუხედავად, ვერსად მივაკვლიეთ შ. მშველიძის მიერ ჩაწერილის მაგვარ ორხმიან ნანას.

ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის კიდევ ერთი უანრი, **დატირება** აჭარელთა ყოფაში ნაკლებად გვხვდება, თუმცა, ჩვეულებრივ, აქაც იციან და ჩავნერეთ სამ სოფელში, მათ შორის, ფუშრუკაულსა და ხიხაძირში – სასაფლაოზე.

ფუშრუკაულში ჩაწერილი ნიმუში ინტონაციურად ტიპურ ქართულ დატირებას წარმოადგენს (აუდიომაგ. 12).

აღმოსავლური მუსიკის გავლენა აშკარაა ვერნებსა (აუდიომაგ. 13) და ხიხაძირში ნათქვამ დატირებებში, რომლებშიც კილოს მეორე და მესამე საფეხურებს შორის არსებული +2-ა ხაზგასმული.

ხულოს მუნიციპალიტეტის სოფლებში დღემდე ახსოვთ **ამინდის შესაცვლელი სიმღერები**. ჩვენმა ექსპედიციამ ბევრი საინტერესო ნიმუში ჩაწერა, თუმცა წინამდებარე სტატიაში მათზე არ შევჩერდები, რადგან ცალკე მოხსენებაში ვეხები.

ზემოთ განხილულ საერთოქართულ ნიმუშებთან ერთად, ექსპედიციაში ჩავწერეთ მხოლოდ აჭარელ ქალთა ტრადიციული რეპერტუარისთვის დამახა-სიათებელი სიმღერებიც: მატყლის სამუშაოების თანმხლები „ნადური“ (ხიხაძი-რი, ვერნები, სხალთა, ხულო), „ნაÁ-ნაÁ“ და „ნარდანინა“ (ხულო), „წყალს ნა-ფოტი ჩამოჰქონდა“ (ვერნები), „ეგ ლამაზი ბაჩუჩები“ (ქვემო ვაშლოვანი), „ჩე-ლა, ჩელა, საჩეჩელა“ (საციხური). დასახელებული ნიმუშები უფრო მეტად ფოლკლორული ჯგუფების რეპერტუარშია გავრცელებული, თუმცა ყოფაშიც მღერიან.

ქალთა მონაწილეობით, შერეულადაც სრულდება შაირი, რომელიც სოფლური ფოლკლორის სასიმღერო უანრებიდან აჭარაში განსაკუთრებით პოპულარულია.

ქალები მამაკაცებთან ერთად მღერიან ხულოს მუნიციპალიტეტში გავ-რცელებულ ქალაქური ფოლკლორის ნიმუშებსაც, რომლებიც ხშირად დასავ-ლური შტოს ცნობილი სიმღერების მეტ-ნაკლებად სახეცვლილ ვერსიებს წარ-მოადგენს განსხვავებული ვერბალური ტექსტებით.

ფოლკლორულ ჯგუფებში ჩაბმული ქალები უკრავენ ამჟამად აჭარაში პოპულარულ აღმოსავლურქართულ ფანდურზე (მათ შორის, ქრომატიულზე), მონაწილეობენ საკრავთა არატრადიციულ ანსამბლებში (ფანდური და აკორ-დეონი; ფანდური, აკორდეონი და დოლი).

დასკვნა

2022 წლის ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიციის ფონოჩანაწერები წარ-მოაჩინს ხულოს მუნიციპალიტეტში ქალთა სასიმღერო შემოქმედების ფუნ-ქციონირების დღევანდელ სურათს, რომელიც მრავალფეროვანია, მაგრამ არც ისე სახარპიელო:

1. ტრადიციული რეპერტუარის ზოგადქართული უანრების – ძროხის მოსაფერებელი ჰანგის, აკვნის ნანას, დატირებისა და ამინდის შესაცვლელი სიმღერის ნიმუშებს სოფლის ყოფაში დღემდე შეიძლება მიაკვლიო;

2. წველის პროცესში ძროხას ეფერებიან სხვადასხვა ტიპის – ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს, „იავნანასა“ და უმარტივესი ნახევრადსა-მეტყველო ჰანგზებით;

3. აკვნის ნანას მღერიან „იავნანასა“ და მის მონათესავე მელოდიებზე, ქალაქური ფოლკლორის როგორც აღმოსავლური, ისე დასავლური შტოს ჰან-გებსა და არაქართულ ჰანგზეც კი;

4. დატირებებს შორის ვხვდებით როგორც ტიპურ ქართულ, ისე აღმო-სავლური მუსიკის გავლენის მქონე ნიმუშებს;

5. 2022 წელს ჩანერილი ნანებისა და დატირებების შედარება 1930-იან, 1960-იან და 1970-იან წლებში ჩანერილებთან ცხადყოფს, რომ ძველ საექსპე-დიციო ჩანაწერებში ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის ამ ორი უმთავრესი უანრის ნიმუშები მთლიანად ქართული მუსიკალური ენის ინტონაციურ ფონდს და მისი აჭარული შტოს თავისებურებებს ეფუძნება და აღმოსავლური მუსიკის გავლენისგან თავისუფალია. ახალ ნანებში დაკარგულია მათი აჭარ-

ლობის (ზოგ შემთხვევაში, ასევე, ქართულობის) მაიდენტიფიცირებელი მუსიკალური ნიშან-თვისებები, რომლებიც განსაკუთრებით მკაფიო იყო 1930-იანი წლების ჩანაწერების მეტრულ-რიტმულ მხარეში.

2022 წლის ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიციის ჩანაწერები მნიშვნელოვანი შენაძენია აჭარელ ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის შესწავლისათვის. ახალი საექსპედიციო მასალა საშუალებას გვაძლევს, თვალი გავადევნოთ აჭარული სამუსიკო ტრადიციების სახეცვლას, რომელიც ქართული მუსიკალური კულტურის გაღარიბებითა და მასში უცხო ელემენტების ჩანაცვლებით ვლინდება.

აუდიომაგალითები

1. **ძროხის მოსაფერებელი** („ჩამოყარე ლამაზანამ“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. ბერიძე, სოფ. ვერნები.
2. ძროხის მოსაფერებელი („ჩამოყარე, ჩემო დიდა“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: უ. ფასანიძე, სოფ. საციხური.
3. ძროხის მოსაფერებელი („ჩემო ჭრელა, ჩამოყარე“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: შ. გორგაძე, სოფ. რიყეთი.
4. ძროხის მოსაფერებელი („დედაÁ, დედაÁ, ჩამოყარე“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: გ. ხოზრევანიძე, სოფ. რიყეთი.
5. **ბავშვის დასაძინებელი** („ჩემი გულის დერმანი ხარ“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. ბერიძე, სოფ. ვერნები.
6. ბავშვის დასაძინებელი („ნანაÁ, ნანაÁ“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. ბერიძე, სოფ. ვერნები.
7. ბავშვის დასაძინებელი („ნანაÁ“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ს. ხალვაძი, სოფ. ხიხაძირი.
8. ბავშვის დასაძინებელი („ნაცრისფერი ჩიტი ხარ“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. ხალვაძი, სოფ. ხიხაძირი.
9. ბავშვის დასაძინებელი („დაძინე, პანაწინა ჩემო წიწილო“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. ხალვაძი, სოფ. ხიხაძირი.
10. ბავშვის დასაძინებელი („გაპუტულო გლეხის შვილო“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: უ. ფასანიძე, სოფ. საციხური.
11. ბავშვის დასაძინებელი („რურუÁ, ნანა, იავნანა“). ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ი. დეკანაძე, სოფ. უჩხო.
12. **დატირება.** ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. აბულაძე, სოფ. ფუშრუკაული.
13. **დატირება.** ფრაგმენტი. შემსრულებელი: ნ. ბერიძე, სოფ. ვერნები.

ყველა ნიმუში ჩანერილია ა. ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ხულოს მუნიციპალიტეტის 2022 წლის ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიციის მიერ (ხელმძღვანელი: ნ. ზუმბაძე).

კრებულს თან ერთვის დისკი აუდიომაგალითებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კალანდაძე-მახარაძე – ნ., (შემდგენელი) აკვნის ნანა, –. თბილისი, 2000.
2. მსხალაძე ალ., აჭარის საოჯახო საწესრიცხულებო პოეზია. ბათუმი, 1969.
3. აჭარული ტრადიციული მუსიკა, CD II. თბილისი-ბათუმი, 2016.
4. ქართული ხალხური მუსიკა, დასავლეთ საქართველო, დისკი VI. პროექტი „ქართული ხალხური სიმღერის ასაღორძინებლად“. თბილისი, 2008.
5. ქობულეთის რაიონის 1972 წლის ექსპედიციის ფონოჩანაწერები (ექსპედიციის ხელმძღვანელი: მ. უორდანია). თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ეთნომუსიკოლოგიის ლაბორატორიის არქივი, ფირმა 213ბ.
6. ხმები წარსულიდან, ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფიის ცვილის ლილვაკებიდან. თბილისი, 2007.
7. ხულოს მუნიციპალიტეტის 2022 წლის ეთნომუსიკოლოგიური ექსპედიციის ფონოჩანაწერები (ექსპედიციის ხელმძღვანელი: ნ. ზუმბაძე). ანზორ ერქომაიშვილის სახელობის ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი.
8. https://ka.wikipedia.org/wiki/ხულოს_მუნიციპალიტეტი (პოლო ნახვა: 31.05.2023).

ქეთევან ბოლაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
პროფესორი

„ახალი მუსიკა“ იტალიაში: ფუტურიზმიდან ავანგარდისაკან

XX საუკუნის დასაწყისის დასავლეთ ევროპის ქვეყნების ხელოვნება მსგავსი თვისებებით ხასიათდება: მხატვრული მიმდინარეობების, ინდივიდუალური შემოქმედებითი სტილების და იდეების, მხატვრულ-ესთეტიკური მანიფესტების მრავალფეროვნება. თუმცა, ეს პროცესები სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა ინტენსივობით წარიმართა. მიმდინარე პროცესების მრავალფეროვნების წარმოსაჩენად ავირჩიეთ XX საუკუნის დასაწყისის იტალიის მუსიკალური კულტურა, ვინაიდან საუკუნეების მანძილზე, ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, სწორედ იტალიაში მკვიდრდებოდა ახალი იდეები მუსიკალურ ხელოვნებაში და შემდეგ ვრცელდებოდა დანარჩენ ევროპაში. დავასახელებთ რამდენიმე მაგალითს: იტალიაში, უფრო ზუსტად, რომში, დადგინდა ევროპული პროფესიული მუსიკის ფუნდამენტის, გრიგორისეული ქორალის კანონზომიერებები, იტალიამ აჩუქა კაცობრიობას მუსიკალური დამწერლობა, იტალიიდან გავრცელდა რენესანსის იდეები, ჩამოყალიბდა ბაროკოს ძირითადი მუსიკალური იდიომები და სხვა. ამ, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მხატვრული მოვლენების ფონზე, XX საუკუნის დასაწყისის იტალიური მუსიკა, სხვა ევროპული ქვეყნებისგან განსხვავებით (იგულისხმება ავსტრია, საფრანგეთი, გერმანია), თითქოს მეტი კონსერვატიზმით ხასიათდება, რადგან, უმთავრესად XIX საუკუნეში დაბადებული პრინციპების მემკვიდრეობითობას ავლენს. აქ, რა თქმა უნდა, უნინარესად იგულისხმება იტალიური ოპერა, ვერდის მომდევნო თაობის კომპოზიტორების შემოქმედება, ვერიზმი და მისი განვითარება პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში. ამ პერიოდის იტალიური მუსიკა, ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავებით, არ ხასიათდება მკვეთრი რადიკალიზმით და განსაკუთრებული შემოქმედებითი ინდივიდუალიზმის მქონე ავტორებით.

ამ მოკლე მიმოხილვიდან გამომდინარე ჩამოვაყალიბებთ ჩვენი კვლევის მიზანს: იტალიაში რადიკალურად ახალი მუსიკალური იდეების დაბადების წარმოჩენა.

მოხსენების ამოცანები დაკავშირებულია შემდეგ საკითხებთან:

- XIX-XX საუკუნეების მიჯნის იტალიური მუსიკის ზოგადი დახასიათება

• ფუტურიზმის იდეების დაბადება მანიფესტებში, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება რომანტიზმისა და ვერიზმისგან;

• ფუტურიზმის იდეების როლი და მნიშვნელობა იტალიური მუსიკის თვის და მის ფარგლებს გარეთ გავრცელება;

- ფუტურიზმის მხატვრული იდეალების გარდასახვა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ ავანგარდში და ა.შ.

ნაშრომი ფოკუსირებულია შედარებით ნაკლებად ცნობილ ფიგურებზე: ლუიჯი რუსოლოზე, მის „ხმაურის მუსიკასა“ და ახალ მუსიკალურ ინსტრუმენტზე, რომლებმაც იწინასწარმეტყველეს *musique concrète*. ფაშიზმის ბატონობის პერიოდის იტალიური მუსიკალური კულტურის თავისებურებების მოკლე მიმოხილვის შემდეგ, ყურადღებას გავამახვილებთ ახალ თაობაზე და მის ლიდერზე, კომპოზიტორსა და დირიჟორზე ბრუნო მადერნაზე და ნანილობრივ, მის თანამოაზრებსა და მეგობრებზე – ლუიჯი ნონოზე და ლუჩიანო ბერიოზე.

* * *

ტრადიციული აზროვნების ინერციის გადასალახავად და ზოგადევრობული პრინციპების დამკვიდრების და გავრცელების მიზნით, საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნებულმა ალფრედო კაზელამ (Alfredo Casella, 1883-1947) 1917 წელს ჩამოაყალიბა Società Italiana di Musica Moderna (თანამდროვე მუსიკის იტალიური საზოგადოება) და სათავეში ჩაუდგა. საზოგადოების მიზანი იყო იტალიაში იმგვარი შემოქმედების გავრცელება და მხარდაჭერა, რომელიც იქნებოდა არა მხოლოდ იტალიური, არამედ, იმავდროულად, ევროპული თავისი არსით და პოზიციით. მართალია, პირველი მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ ამ საზოგადოებამ და მის მიერ დაარსებულმა Ars Nova შეწყვიტეს არსებობა, უდიდესი იყო მათი გავლენა ახალგაზრდა იტალიელი კომპოზიტორების შემოქმედებაზე და მთლიანად, მუსიკალურ ცხოვრებაზე. მოგვიანებით, 1922 წელს, კაზელამ, გაბრიელე დ'ანუნციოსთან (Gabriele D'Annunzio, 1863-1938) ერთად, დაარსეს Corporazione delle Nuove Musiche (ახალი მუსიკის კორპორაცია), რომლის მიზანი კაზელამ განსაზღვრა, როგორც იტალიური მუსიკისთვის უახლესი გამომსახველობის და თანამედროვე მუსიკალური ხელოვნების კვლევის საშუალება. აქვე დავამატებთ, რომ კაზელას სახელს უკავშირდება, ასევე, თანამედროვე მუსიკის საერთაშორისო ფესტივალის დაარსება ვენეციის ბიენალეს ფარგლებში).

მართალია, ალფრედო კაზელას მოღვაწეობამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა იტალიაში „ახალი მუსიკის“ მხატვრულ-ესთეტიკური და საკომპოზიციო-ტექნიკური პრინციპების გავრცელებაში, იმდროინდელი იტალიელი კომპოზიტორების უმეტესობა, მათ შორის, კაზელაც, ძირითადად, ნეოკლასიციზმის მიმართ ავლენენ ინტერესს. დავასახელებთ ამ პერიოდის ყველაზე ცნობილ კომპოზიტორებს-ნეოკლასიცისტებს: ფერუჩიო ბუზონი (Ferruccio Busoni, 1866-1924) – კომპოზიტორი, პიანისტი და ნეოკლასიციზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი¹; ოტორინო რესპიგი (Ottorino Respighi, 1879-1936)

¹ იხ. ბუზონის საპროგრამო მანიფესტი მუსიკის ახალი ესთეტიკის ესკიზი. Busoni, F. (1907; 2017). Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig.

– კომპოზიტორი; ალფრედო კაზელა – კომპოზიტორი, პიანისტი, დირიჟორი; ჯან ფრანჩესკო მალიპერი (Gian Francesco Malipiero, 1882-1973) – კომპოზიტორი, მუსიკოლოგი; გოფრედო პეტრასი (Goffredo Petrassi, 1904-2003) – კომპოზიტორი და სხვ. და მაინც, კომპოზიტორების სიმრავლის მიუხედავად, XX საუკუნის პირველი ნახევრის იტალიური მუსიკა საკუთარი დამოუკიდებელი მიღწევებით არ გამოირჩეოდა და რადიკალური სიახლისკენ დაუოკებელ სრაფვაში პირველობას ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლებს უთმობდა. აქ არ შეიძლება არ ვახსენოთ იტალიელი მწერალი, პოეტი, დრამატურგი, ჟურნალისტი, პოლიტიკური და სამხედრო მოღვაწე, იტალიური დეკადანსის¹ სიმბოლო გაბრიელე დ'ანუნციო და პოეტი ფილიპო ტომაზო მარინეტი (Filippo Tommaso Marinetti, 1876-1944), რომლის *Manifesto del Futurismo* (ფუტურიზმის მანიფესტი) მოდერნიზმის ერთ-ერთი საპროგრამო ტექსტია, აღიარებული ახალი ხელოვნების პრინციპების დეკლარაციად. მანიფესტში მარინეტი მოუწოდებს ძველის ნერვების და ახლის შექმნისკენ, რადგან ძველ ხელოვნებას არა აქვს განახლების უნარი. მანიფესტის თეზისები, მათი უკიდურესი რადიკალიზმის და აგრესიულობის მიუხედავად, სწრაფად გავრცელდა ხელოვანთა შორის. ფუტურიზმის იდეებს მრავალი მიმდევარი გაუჩნდა იტალიაშიც და მის საზღვრებს გარეთაც და მსგავსი მანიფესტების შექმნას მისცა ბიძგი. განსაკუთრებული წარმატება ჰქონდა ფუტურისტის რუსეთში.

ფუტურიზმის ლიდერებს შორის, მწერლებთან და მხატვრებთან ერთად, იყო ორი იტალიელი კომპოზიტორი – ლუიჯი რუსოლო (Luigi Russolo, 1885-1947) და ფრანჩესკო ბალილა პრატელა (Francesco Balilla Pratella, 1880-1955).

მუსიკოსების ოჯახში დაბადებული კომპოზიტორი, მხატვარი და პოეტი ლუიჯი რუსოლო ფუტურისტების მოძრაობას 1910 წელს შეუერთდა, თავდაპირველად როგორც მხატვარი. რუსოლო-კომპოზიტორის შთაგონების წყაროდ იქცა პრატელას მანიფესტი *Musica futurista* (ფუტურისტული მუსიკა), რომლის ზეგავლენით შექმნა საკუთარი – *L'arte dei Rumori* (ხმაურის ხელოვნება). რუსოლო გატაცებული იყო მანქანების, მექანიზმის მოძრაობით, რასაც გრაფიკულად გამოსახავდა თავის ფერწერულ ტილოებზე, ხოლო მათ მიერ გამოწვეულ ხმაურს – პირდაპირ, იმიტაციის გარეშე, იყენებდა მუსიკაში. ამგვარი ჟღერადობების მისაღწევად რუსოლომ, თავის ასისტენტ უგო პიატისთან (Ugo Piatti, 1888-1953) ერთად 1913-1921 წლებში შექმნა ე. წ. ინტონარუმორი (*intonarumori* – ხმაურის მოდულატორები), ინსტრუმენტები, რომელთა დახმარებით ხორცი შეისხა საკუთარ ჩანაფიქრს. 1913 წლიდან მოყოლებული რუსოლოს და პიატის მიერ შექმნილი სხვადასხვაგვარი ხმაურის მწარმოებებას.

¹ ტერმინი დეკადანსი (décadentisme) აღნიშნავს საუკუნეების მიჯნის, ე. წ. fin de siècle-ს მხატვრულ მოვლენებს ევროპაში და აშშ-ში. ფართო საზოგადოებრივი იგი ასოციირდებოდა დადგენილი მსატვრული პრინციპების და საზოგადოებრივი ცხოვრების ნორმების უარყოფასთან. დეკადენტური მიართულების მხარდამჭერები და მიმდევრები ხაზს უსვამდნენ სწრაფვას თვითგამოხატვის ახალი ფორმებისკენ, ხელოვნების მატერიალიზმისგან განთავისუფლებისკენ, ყველა იმ არსებული ნორმების ნგრევისკენ, რომლებიც ბოჭავდნენ ადამიანის სულის თავისუფალ ნებას.

ლი მანქანა დემონსტრირებული იყო ჯერ იტალიის სხვადასხვა ქალაქში (მო-დენა, მილანი, გენუა), შემდეგ ლონდონში და პარიზში. სამწუხაროდ, რუსო-ლოს არც ერთი ნაწარმოების ტექსტს არ მოუღწევია ჩვენამდე, თუმცა ცნო-ბილია, რომ ხმაურის მუსიკის ნიმუშები ჩაწერილი იყო მათთვის სპეციალუ-რად შემუშავებული გრაფიკული ნოტაციით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 1921 წელს პარიზში გაიმართა სამი კონცერტი, რომლის პროგრამა შედგენილი იყო ლუიჯი რუსოლოს, მისი ძმის – ანტონიო რუსოლოს (Antonio Russolo, 1877-1943) და ნუჩიო ფიორდას (Nuccio Fiorda, 1894-1975) ნაწარმოებებისგან. ნა-წარმოებების შესრულებაში მონაწილეობდა 27 ინტონარუმორი და დიდი სიმ-ფონიური ორკესტრი. პუბლიკის რეაქცია არაერთგვაროვანი იყო, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ კონცერტებმა დიდი შთაბეჭდილება და გარკვეუ-ლი გავლენა მოახდინა ისეთ კომპოზიტორებზე, როგორებიცაა კაზელა, დე ფალია, ონეგერი, ვარეზი, ნაწილობრივ სტრავინსკი.

20-იან წლებში რუსოლომ კიდევ რამდენიმე ახალი ინსტრუმენტი შექ-მნა, კერძოდ, arco enarmonico (ენპარმონიული ხემი), რომელიც ტრადიციული სიმებიანი საკრავების ულერადობას უჩვეულოს ხდიდა; ასევე rumorarmonio, ანუ russolofono – რამდენიმე ინტონარუმორის და მარტივი კლავიშებიანი საკ-რავის კომბინაცია; piano enarmonico (ენპარმონიული ფორტეპიანო), სადაც ბგერა იწარმოებოდა კორპუსის შიგნით განთავსებული უზარმაზარი ხემით. დღეს არსებობს მხოლოდ რეკონსტრუირებული საკრავები, რადგან მათი ერ-თი ნაწილი განადგურდა მეორე მსოფლიო ომის დროს, ხოლო სხვების კვალი დაკარგულია.

რუსოლოს ახალმა საკრავებმა სწრაფად დაკარგეს პუბლიკის და პრო-ფესიონალების ინტერესი, კომპოზიტორმა კი ინტერესი მუსიკის მიმართ და სიცოხცლის ბოლო რამდენიმე ათწლეული მხოლოდ ფერწერას დაუთმო.

აღსანიშნავია, რომ რუსოლოს მიღწევების მიმართ ინტერესი აღორძინ-და მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ და *musique concrète*-ს (კონკრეტული მუსი-კის) შემქმნელებმა შეაფასეს მისი როლი და მნიშვნელობა.

* * *

XX საუკუნის იტალიურ მუსიკაზე სრული წარმოდგენა ვერ შეგვექმნება, თუ არ შევეხებით 30-40-იანი წლების პოლიტიკურ მოვლენებს.

იტალიაში, ისევე, როგორც გერმანიაში, სახელმწიფოს სათავეში მო-სულმა ფაშისტურმა ხელისუფლებამ კულტურის სისტემატური მკაცრი კონ-ტროლი დაიწყო. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იტალიის ხელისუფლება, მესამე რაიხის ხელისუფლების მსგავსად, დევნიდა ე. წ. მოდერნისტებს, თუმცა ცან-ზურა ნაკლებად სისტემატური და თანმიმდევრული იყო. პოლიტიკურ ნიადაგ-ზე დევნილ იტალიელ მუსიკოსებს შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ყველა დროის უდიდესი დირიჟორი არტურო ტოსკანინი (Arturo Toscanini, 1867-1957), რომელიც ღიად აცხადებდა თავის ანტიფაშისტურ პოზიციას და 1929 წელს ლა საკაში ფაშისტების ჰიმნის *Giovinezza*-ს (ახალგაზრდობა) შეს-

რულებაზე უარის თქმის შენდეგ, 1931 წელს, ბოლონიაში, ოპერის მახლობლად სასტიკად სცემეს, რის შემდეგ იგი იძულებული გახდა დაეტოვებინა სამშობლო და აშშ-ში წასულიყო ემიგრაციაში. აღსანიშნავია, რომ იტალიაში ფაშისტური რეჟიმის დამხობის შემდეგ, მუსიკას არ გაუწყვეტია კავშირი პოლიტიკასთან: რადიკალურად მემარჯვენე რეჟიმმა ახალგაზრდა თაობის ხელოვანებს მისცა მძლავრი საპროტესტო ბიძგი და დააკავშირა იტალიის რადიკალურად მემარცხენე კომუნისტურ პარტიას, რომელიც მხარს უჭერდა ავანგარდისტულ ხელოვნებას.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იტალია „აივსო“ კომპოზიციის 12-ტონიანი მეთოდის ერთგული კომპოზიტორებით. ეს ინტერესი ნაწილობრივ დაკავშირებული იყო ლუიჯი დალაპიკოლას (Luigi Dallapiccola, 1904-1975) სახელთან, რომელიც ომის წლებში ახალი მუსიკის ყველა მიღწევის აკრძალვის, მინიმალური ინფორმაციის, პარტიტურების უქონლობის და კოლეგებთან ურთიერთობის დეფიციტის პირობებში, ფაქტობრივად, დამოუკიდებლად მიაგნო მუსიკალური ქსოვილის 12-ტონიანი ორგანიზების პრინციპებს. მართალია, დალაპიკოლა არასოდეს დაინტერესებულა ტოტალური სერიალიზმით, მაგრამ მან უდიდესი გავლენა მოახდინა ომის შემდგომი პერიოდის იტალიელი ავანგარდისტი კომპოზიტორების – ბრუნო მადერნას, ლუიჯი ნონოს, ლუჩანო ბერიოს და სხვათა შემოქმედებაზე.

* * *

XX საუკუნის მეორე ნახევრის იტალიელი ავანგარდისტი კომპოზიტორებიდან ყურადღებას გავამახვილებთ ერთ მათგანზე. ესაა ამ პერიოდის გამოჩენილი იტალიელი კომპოზიტორი და დირიჟორი ბრუნო მადერნა (Bruno Maderna, 1920-1973), რომლის შემოქმედება მისივე სადირიჟორო მოღვაწეობამ დაჩრდილა: მადერნას სახელი, უპირველესად, ევროპელი ავანგარდისტი კომპოზიტორების, ე. წ. დარმშტადტის სკოლის წარმომადგენლების შემოქმედების ფართო აუდიტორიისთვის გაცნობასთან ასოცირდება. აქვე დავამატებთ, რომ ავანგარდისტი კომპოზიტორების წარმომებების შესრულების გარდა, ანტონიო გვარნერის და პერმან შერხენის მოსწავლემ, ბრუნო მადერნამ კრიტიკის და პუბლიკის განსაკუთრებული შეფასება დაიმსახურა, როგორც მალერის სიმფონიების ინტერპრეტატორმა.

დარმშტადტის საზაფხულო კურსების თავისებური სიმბოლოს, ბრუნო მადერნას შემოქმედება ორიგინალურია და განსხვავდება მისი კოლეგების და თანამოაზრების შემოქმედებითი პრინციპებისგან. მასთან გვხვდება:

• მუსიკალური ქსოვილის ინტეგრაციის და დეტერმინირების უკიდურესად ინდივიდუალური პრინციპები;

• „ლია წარმოების“ კონცეფციის და მობილური ფორმის თავისებური ინტერპრეტაცია;

• შენარჩუნებულია მელოდიური ხაზის მნიშვნელობა, ურთულეს ფაქტურულ კომპლექსებშიც კი.

მადერნას საკომპოზიტორო სტილი საქმაო მრავალფეროვნებით ხასიათ-დება, განსაკუთრებით შემოქმედების ადრეულ პერიოდში, როდესაც ახალ-გაზრდა მუსიკოსი საკუთარი სტილის ძიების სტადიას გადიოდა. მალიპე-როსთან ურთიერთობამ გამოიწვია მისი ინტერესი ნეოკლასიციზმის მიმართ, რაც, უმთავრესად, მოდალობის გამოყენებაში იჩენს თავს. შემდეგ მისი ყუ-რადღება ვენის ახალმა სკოლამ მიიპყრო და მადერნას ნაწარმოებებშიც ატო-ნალობა, დოდეკაფონია და, ასევე, ექსპრესიონისტული ესთეტიკის პრინციპე-ბი წამოიწვეს წინა პლანზე. ინდივიდუალური სტილის ფორმირების ეტაპზე მის ყურადღებას იპყრობს ბარტოკის შემოქმედებითი პრინციპებიც, რომელ-თა ზეგავლენა ვლინდება 1948 წელს დაწერილ კონცერტში ორი ფორტეპია-ნოს, დასარტყეამების და 2 არფისთვის.

40-იანი წლების ბოლოს – 50-იანების დასაწყისში, ადრეული ნაწარმოე-ბების შემოქმედებითი მიღწევების და დარმშტადტში შეძენილი ახალი თვისე-ბების საფუძველზე, საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მადერნას ინდივიდუალური სტილი, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც „მუსიკალური სტრუქ-ტურალიზმი“: თავისებურად გააზრებული ტოტალური სერიალიზმი, რომელ-შიც ბატონობს პროლიფერაციის¹ მეთოდი. ამით მისი სტილი განსხვავდება თანამედროვეების – შტოკპაუზენის, ბულეზის, ნონოს სტილისგან.

ტოტალური სერიალიზმის პრინციპების ინდივიდუალურ ინტერპრეტა-ციასთან ერთად, მადერნასთან ეხვდებით, ასევე, ალეატორიკის პრინციპების თავისებურ გამოყენებას, თანაც, ბულეზსა და შტოკპაუზენზე ადრე. მის პო-ბოის კონცერტში № 1, სანოტო ტექსტის ფრაგმენტების ზუსტი კოორდინა-ცია არა მითითებული პარტიტურაში და დირიჟორი თავად განსაზღვრავს მათ თანმიმდევრობას და დროს. ამ და მომდევნო ალეატორულ ნაწარმოებებ-ში მთლიანს კომპოზიტორი გაიაზრებს, როგორც ცალკეული მონაკვეთების, ფრაგმენტების ერთობლიობას, რომლებიც მნიშვნელოვანნილად დამოუკიდებ-ლები არიან ერთმანეთისგან.

ახალი ჟღერადობების ალმოჩენით ხასიათდება მადერნას ელექტრო-აკუსტიკული ნაწარმოებები. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მადერნა იყო პირვე-ლი კომპოზიტორი, რომელმაც მოახდინა „ცოცხალი“ შესრულების და ფირზე ჩაწერილი კომპინირება (*Musica su due dimensioni*).

მადერნას სტილი, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ავანგარდიზმის ყველა ძირითად ესთეტიკურ და ტექნიკურ პრინციპის იზიარებს, არსებითად ლირი-კულია. ამ თვისებამ განაპირობა მისი ინტერესი პორიზონტალის, მელოდიუ-რი საწყისისადმი და წმინდა მელოდიური ინსტრუმენტებისადმი, მაგალითად, მადერნას საორკესტრო და საანსამბლო ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება პო-ბოის, ან ფლეიტის სოლო. ამის მაგალითებია სამი კონცერტი პობოისთვის, კონცერტი ფლეიტისთვის, ნაწარმოებების სერია, სახელწოდებით *Dimensioni* (კერძოდ, III და IV) სხვადასხვა სოლისტის და ორკესტრისთვის და სხვ.

¹ პროლიფერაცია (ფრ. prolifération) – სწრაფი ზრდა, გამრავლება.

კომპოზიტორის ლირიკული ბუნება თავს იჩენს მის ინტერესში ფრიდ-რის ჰიპერიონის ჰიპერიონის (*Hyperion*) მიმართ. შემოქმედებითი გზის მანძილზე მადერნამ ამ ნაწარმოების რამდენიმე ვერსია შექმნა. ყველაზე ადრეულის ქვესათაურია *lirica in forma di spettacolo*¹. იგი წარმოადგენს მადერნას რამდენიმე ელექტრო-აკუსტიკური (*Le rire* და *Dimensioni II*) და აკუსტიკური ნაწარმოების (*Dimensioni III*-ს [ფლეიტის და ორკესტრისთვის] სამი ნაწილი და არის [სოპრანოს და ფლეიტისთვის] ჰიპერიონი ნაწილი) ჯამს, რომლებიც პოეტის და საზოგადოების რთული ურთიერთობის დრამატული იდეითაა გაერთიანებული. მოგვიანებით, მადერნა ისევ მიუბრუნდა ჰიპერიონს და დაამატა ორი საორკესტრო მონაკვეთი – *Entropia II* და *Stele per Diotima*, ხოლო 1969 წელს ნაწარმოების ბერლინში შესრულებისთვის კიდევ ორი საგუნდო ეპიზოდი და ამ ვარიანტს უწოდა სუიტა ოპერიდან ჰიპერიონი (*Suite aus der Oper Hyperion*). აღსანიშნავია, რომ ყველა ამ ვერსიაში შემავალი ეპიზოდები შესაძლებელია, შესრულდეს როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოებები.

მუსიკალურ-თეატრალური უანრი მადერნას შემოქმედებაში, ტრადიციასთან მიახლოებული ოპერის გარდა (აქ იგულისხმება ჰიპერიონი, რომელიც თავდაპირველად სცენურ ნაწარმოებად მოიაზრებოდა და, რა თქმა უნდა, დაუსრულებელი სატირიკონი), მას შექმნილი აქვს რამდენიმე რადიოფონური ოპერა (ან რადიოდრამა), კერძოდ: *Don Perlimplin* (დონ პერლიმპლინი), *Il mio cuore è nel sud* (ჩემი გული სამხრეთშია), *Ritratto di Erasmo* (ერაზმუსის პორტრეტი) და *Ages*, რომლებსაც უწოდებდა „თეატრს მოსმენისთვის“. აქვე დავამატებთ, რომ ანალოგიური ქვესათაური აქვს ლუიჯი ნონის *Prometeo*-ს (პრომეთე) – *tragedia dell'ascolto*, ანუ მოსასმენი ტრაგედია.

საინტერესო ტემპრული მიგნებებით ხასიათდება მადერნას საორკესტრო შემოქმედება. მის საუკეთესო საორკესტრო ნაწარმოებებში – *Aura*, *Biogramma*, *Quadrivium 4* დასარტყამის და ორკესტრისთვის, სადაც ორკესტრის მთელი შემადგენლობა დაყოფილია ჯგუფებად, მცირე ორკესტრებად. რა თქმა უნდა, იბადება ანალოგია შტოკპაუზენის *Gruppen*-თან, ქსენაკისის *Duel*, ან *Stratégie*-სთან, მაგრამ ეს მსგავსება გარეგნულია: შტოკპაუზენისთვის და ქსენაკისისთვის რამდენიმე საორკესტრო ჯგუფის გამოყენების მთავარი მიზანია იმ დაპირისპირების წარმოჩენა და ხაზგასმა, რომელიც მათ შორის იქმნება, მადერნასი კი, ჰიპოქიოთ – ბგერის სხვადასხვა წყაროებს, განსხვავებულ ტემპრულ ჯგუფებს და სხვადახვევგვარ ფაქტურებს შორის მაქსიმალური ბალანსის მიღწევაა მიზანი. ამგვარ პრინციპზე დამყარებული ნაწარმოების საუკეთესო მაგალითია მისი *Aura*, რომლის პრემიერისთვის კომპოზიტორის მიერ დაწერილ მოკლე განმარტებაში კვითხულობთ: „ნაწარმოების სახელწოდება უკავშირდება ყველა შესაძლებელ გამოსხივებას, რომელიც ამოიფრევევა მთავარი მუსიკალური ობიექტიდან“ (Dalmonte, 2020).

¹ პრემიერა: ვენეციის ბიენალე, 1964.

ბრუნო მადერნას შემოქმედების ამ მოკლე მიმოხილვას დავასრულებთ მისი მეგობრის, ლუიჯი ნონოს სიტყვებით, ფრაგმენტით ნეკროლოგიდან: „ბრუნო მადერნა იყო უკიდურესი სულგრძელობის განსახიერება. ეს გამოვლინდა მის თავდაჯერებულ გამბედაობაში, მის სიცოცხლის სიყვარულში <...>, მუსიკის ერთგულებაში, იმაში, თუ როგორ შეეძლო ყველას ჩართვა მუსიკაში. მუსიკასთან ერთად ის იყო უაღრესად სხარტი გონების ადამიანი, რომელსაც ახალი პერსპექტივების გახსნის უნარი ჰქონდა, ისეთების, რომლებიც ამდიდრებენ მუსიკას ახალი ტექნიკური და გამომსახველი ხერხებით, კომპოზიციის ახალი მეთოდებით. ასეთი რამ მაშინ ხდება, როდესაც ადამიანი ცხოვრობს, როგორც თავისი დროის სუბიექტი <...>.

მისი ბუნება განვითარების სტიმულს აძლევდა თანამედროვე მუსიკას, პროვოცირებდა, აქეზებდა მას. მუდამ შთააგონებდა ახალგაზრდებთან ურთიერთობა <...> მუსიკის სწავლების დროს ის თავის მონაფეებთან ერთად ხელახლა აღმოაჩენდა მას თავისთვის. იგი, ასევე, იმ გამორჩეულ შემსრულებელთა რიგს ეკუთვნოდა, რომლებისთვისაც მუსიკა <...> მათი არსებობის მიზეზია“. (Ricordi: Universal Music Publishing Group, 2020).

* * *

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე მკაფიოდ ჩანს, რომ იტალიაში ე. ნ. „ახალი მუსიკის“ იდეების გავრცელებამ რამდენიმე სტადია გაიარა ზომიერი ნოვატორობიდან რადიკალურამდე. ამასთან, ტრადიციაზე ორიეტირებული და მკვეთრად რევოლუციური იდეების მხატვრული განხორციელება, ხშირ შემთხვევაში, თანაარსებობს ცალკეული კომპოზიტორის შემოქმედებაში. გამონაკლისია ლუიჯი რუსოლო, რომელსაც, ტრადიციული გაგებით, კომპოზიტორსაც კი ვერ ვუწოდებთ. უფრო სწორი იქნება, ალბათ, მას თუ მუსიკალურ გამომგონებელს დავარქმევთ. აქვე დავამატებთ, რომ მისი და სხვა ფუტურისტი ხელოვანების იდეების უკიდურესი რადიკალიზმის გამო, მათი შემოქმედება, შესაძლებელია, ავანგარდისტულად განვსაზღვროთ, რომელიც მოდერნიზმის ფარგლებში არის მოქცეული. ამავე დროს, ვფიქრობთ, რომ არაა მიზანშეწონილი ტერმინის „ავანგარდი“, ან „პირველი ავანგარდი“ გამოყენება ამ უკიდურესად ლოკალური მოვლენის მიმართ. ტერმინი „ავანგარდი“ რეალურად აღწერს მხოლოდ იმ ხელოვანების შემოქმედებას, რომლებიც თანმიმდევრულად დეკლარირებენ და ახორციელებენ კავშირის განყვეტას ტრადიციასთან და რეალურად არიან ორიენტირებულნი სიახლესა და განუმეორებლობაზე, სტილის სტერილურ სიწმინდეზე, პუბლიკის ეპატაჟზე. ამასთან, ყურადღებით თუ დავაკვირდებით ბრუნო მადერნას და მისი თანამედროვეების და თანამოაზრების შემოქმედებას, აღმოვაჩენთ, რომ ტრადიცია მათ მიერ არაა სრულად უგულებელყოფილი. მეტიც, ისინი ტრადიციიდან, უფრო ზუსტად, იტალიური ტრადიციიდან ამოიზრდებიან. მაგალითად, იტალიელი ავანგარდისტების შემოქმედებაში, სხვებთან შედარებით, ბევრად მკაფიოდ ჩანს განსაკუთრებული ინტერესი ვოკალური მუსიკის მიმართ. ამის მაგალითებს ვხვდებით არა მხოლოდ დალაპიკოლას და მალიპიეროს შემოქმედებაში,

რომელთა შემოქმედებაში ცინტრალური ადგილი ოპერას უკავია, არამედ, ასევე, მადერნასთან და განსაკუთრებით ნონოს და ბერიოს შემოქმედებაში. იტალიელი ავანგარდისტები დიდ ყურადღებას უთმობენ ტემპრულ და აკუსტიკურ თანაფარდობებს, ინსტრუმენტების ბალანსს, მათ სპეციფიკურ განლაგებას, რაც, ჩვენი აზრით, სწორედ იტალიურ, უფრო ზუსტად, რენესანსის ხანის ვენეციურ საკომპოზიტორო სკოლასთანაა დაკავშირებული.

ამდენად, იტალიაში „ახალი მუსიკის“ პრინციპების, იდეების და ესთეტიკის გავრცელება ხასიათება როგორც ზოგადევროპული, ისე კონკრეტული ეროვნული თვისებებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

Dalmonte, R. (2020). *Maderna [Grossato], Bruno [Brunetto]*. (Oxford University Press) Retrieved Nov 30, 2020, from Grove Music Online: 2.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17392>

Ricordi: Universal Music Publishing Group. (2020, May 04). Retrieved Nov 26, 2020, from Maderna: 100 years: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2020/05/Maderna-100.aspx>

მაკა ვირსალაძე
(ავტორი)

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ალექსანდრე ჭოხონელიძე
(თანაავტორი)

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
დოქტორანტი

სახალისი ზარების როლი თბილისის აკადემიურ ლანდგაფტში

საქართველოს დედაქალაქი – თბილისი ცნობილია თავისი მდიდარი ისტორიით, მრვალფეროვანი კულტურით. არქიტექტურულ-ვიზუალური მომხიბვლელობის გარდა, თბილისი, ასევე, საინტერესოა თავისი სპეციფიკური ხმოვანი ლანდშაფტით.

ხმაურიანი ქუჩები ცოცხლობს ფეხის ბაკუნით, ქართული და არაქართული საუბრით. მსუბუქი, ასევე, სატვირთო მანქანების, მოტოციკლების ხმები ისმის ვიწრო ჩიხებსა და გამზირებზე და ქმნის ურბანული მოძრაობის სიმფონიას. რუსთაველის გამზირს ხშირად თან ახლავს ქუჩის მუსიკოსების ჰანგები, რაც ურბანულ უღერადობას დამატებით ელფერს მატებს.

თბილისი დაჯილდოებულია უხვი გამნვანებით, როგორიცაა მთაწმინდის, ვაკის პარკი და სხვა პარკები. აქ ჩიტების ჭიკჭიკი, ფოთლების შრიალი ქმნის დამამშვიდებელ ფონს დასვენებისა და ფიქრისათვის.

თბილისის ხმოვანი პეიზაჟი არის ქალაქის კულტურული მრავალფეროვნების ასახვა, რომელიც აერთიანებს ძველსა და ახალს, ტრადიციულსა და თანამედროვეს. ეს არის ერთგვარი მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც აერთიანებს ქალაქის სულს, ტრადიციებსა და თანამედროვეობას.

თბილისში არის მრავალი ეკლესია და ტაძარი, თითოული თავისი განსხვავებული ზარებით. მაგალითისათვის, თვალსაჩინო რელიგიური ადგილებია თბილისის სამების საკათედრო ტაძარი, რომელიც საყოველთაოდ ცნობილია, როგორც სამება, ასევე ანჩისხატის ბაზილიკა, ქალაქის ერთ-ერთი უძველესი ეკლესია და მრავალი სხვა. ამ დიდებულ ნაგებობებში კი განთავსებულია განცალკევებული, ან ინტეგრირებული სახით, სამრეკლოები ზარებით. საეკლესიო ზარების ხმა თბილისში მრავალ დანიშნულებას ემსახურება. უპირველეს ყოვლისა, ინვევენ მორნმუნებს ლოცვის, თაყვანისცემისა და ჭვრეტისათვის. რეზონანსული ტონები კი მთელ ქალაქში იფრქვევა.

ქალაქის ხმებს კი ისევე, როგორც ბუნებაში წარმოქმნილ ხმებს და, ზოგადად, მუსიკის, კულტურისა და გარემოს ურთიერთობას იკვლევს გასული

საუკუნის ბოლოდან აღმოცენებული მეცნიერების ინტერდისციპლინური დარგი – ეკომუსიკოლოგია. ეკომუსიკოლოგიის ქრილში ბუნების, ასევე ქალაქისა თუ სოფლის ხმოვანი ლანდშაფტის შესწავლა ერთ-ერთი აქტუალური თემა ხდება. საეკლესიო ზარების ხმოვანება კი თავის მხრივ გარემოს ხმოვანი ლანდშაფტის მნიშვნელოვანი ნაწილია სხვადასხვა ქვეყანაში, მათ შორის, საქართველოშიც. საეკლესიო ზარებს აქვს გრძელი და მომხიბლავი ისტორია, რომელიც ათასობით წლით თარიღდება უძველესი ცივილიზაციებიდან ჩინეთში, საბერძნეთსა და რომში. ბევრ კულტურაში ზარები განიხილებოდა, როგორც ძალაუფლებისა და ავტორიტეტის სიმბოლო. ზარებს ხშირად იყენებდნენ რელიგიურ და საზეიმო კონტექსტში.

საეკლესიო ზარების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფუნქციაა ყოველდღიური საეკლესიო მსახურებისადმი ხმოვანი მოწოდება, ასევე მნიშვნელოვანი რელიგიური მოვლენების აღნიშვნა, როგორიცაა ქორწილები, დაკრძალვები და ნათლობები. შეიძლება იყოს საფრთხის მოახლოების სიგნალი და მრავალი სხვა.

ქართველი კომპოზიტორი და მკვლევარი ნოდარ მამისაშვილი ქართული საეკლესიო ზარის შენადნობის ფორმულის და აკუსტიკის შემდგენელ-გამომთვლელია. მისი ავტორობითა და ხელმძღვანელობით გერმანიის ქალაქ ჰაილბრონში თბილისის სამების საკათედრო ტაძრის ზარების კომპლექსი ჩამოისხა.

ეკომუსიკოლოგიის თვალთახედვიდან, ვკითხულობთ რა ნოდარ მამისაშვილის ზარების შესახებ დაწერილ სტატიებს, ვეცნობით კვლევებს, ურნალგაზეთებისათვის გაცემულ ინტერვიუებს, ვრწმუნდებით, რომ მისთვის საეკლესიო ზარები არა მხოლოდ გარემოს ხმოვან ლანდშაფტში არსებული ერთ-ერთი ხმა იყო, არამედ შენადნობის ფორმულიდან დაწყებული, ჩამოსხმითა და რეკვით დამთავრებული, ერთი დიდი რიტუალია ბუნებასთან ადამიანის ჰარმონიულად შერწყმისა. ნოდარ მამისაშვილის მიერ ზარების შესახებ დაწერილ ერთ-ერთ წერილში ვკითხულობთ: „საქართველო მდიდარია ფრაქტალური, ანომალური, გეოპათოგენური ზონებით, მღვიმეებით, ულამაზესი კანიონებით, კლდეში ბუნებრივად არსებული სილრმითი „სასახლეებით“, რომლებიც უნიკალურ ვიბრაციულ ექოთა ერთიან ველს ქმნის. ამიტომ საეკლესიო ზართა გადაძახილსაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა“.

იქვე ის საუბრობს ზართა ჩამოსხმის ქართული რიტუალის შესახებ, რომელიც ერთ მთლიან ეკოსისტემაში მოიაზრებს ადამიანს და მის ყოველ ქმედებას. ამ რიტუალის მიხედვით: „ 1. ზარის ჩამოსახმელად გამზადებულ ღრმულში სიმბოლურად ხორბლის, ფეტვის, ქერის მარცვალს ყრიდნენ, როგორც სიუხვის სიმბოლოს 2. ყალიბში ჩასახმის წინ გამდნარ ლავაში მარადმწვანე სოჭის ნერგს აყოლებდნენ, როგორც მარადიულობის სიმბოლოს. 3. დიდი ზარის ჩამოსხმის დროს გამდნარ ბრინჯაოში სულის სიმშვიდისათვის „მზისა“ და „მთვარის მინერალებს“ აყოლებდნენ. 4. ზარის ენა უნდა ყოფილიყო ოდნავ დრეკადი რკინისა, რაც შედარებით მყიფე ბრინჯაოზე დარტყმის სიმკვეთრეს დააბრკოლებდა“.

უძველესი რიტუალის დეტალების გათვალისწინების გარდა, ნოდარ მა-
მისაშვილმა შეიმუშავა ახალი ჰარმონიულ-აკუსტიკური პრინციპები. შეარჩია
9 ზარის ტონთა ქართული, ორიგინალური მატრიცა:ზარების ტონთა ჰორი-
ზონტულურ ვიბრო-ჰარმონიკას საფუძვლად დაედო ქართული მართლმადი-
დებლური საგალობლის ფუძისეულ ტონთა მიზიდულობა და მათი კილოებრი-
ვი ინტონირების ბერითი ველი. ცხრა ზარის კომპლექსი გადანაწილდა ფუნ-
ქციური დატვირთვის შესაბამისად. სახელდობრ:

				ცენ- ტრში				
ლოცვის, გალობის, მიმტევებ- ლობის ზარები				დედო ზარი	მონანიების ზარე- ბი		მჭახე ხმოვა- ნების მოხმო- ბის ზარები	
III	IV	V	VI	IX	VII	VIII	I	II
				შეიძლება გა- დაინაცვლონ ლოცვის ზა- რების წინ				

ზარის კორპუსის ფორმას საფუძვლად დაედო ქართულ მინანეარში შეს-
რულებული ნაკეთობა „, სულთმოფენობა“ (XII საუკუნე). კერძოდ, ზარს აქვს
ელიფსური მოხაზულობა და გუმბათის ფორმა. დღის განმავლობაში ლოცვის
დროის, ასევე კომპოზიციური ფორმის მიხედვით, (თუ როდის უნდა შეს-
რულდეს, მაგალითად, პატრიარქის დილის მობრძანების, თუ რომელიმე დღე-
სასწაულის დროს უნდა შესრულებულიყო) მიესადაგა ფერი, საწყისი ტონი,
სიხშირე ჰერცებში. ფერის მითითებისას, იგულისხმება ლითონის ელფერი,
რომელიც გადაჰქირავს ზარს. სასურველი ელფერის და ხმოვანების მისაღებად
გამოყენებულია შესაბამისი მინერალი.

სხვა ნაშრომში (ქართველოლოგია, 2008-1) ნოდარ მამისაშვილი უფრო
დეტალურად აღნიერს რვა საიდუმლოს, რომელსაც ის ეყრდნობა ზარების ლი-
თონის შენადნობისა და აკუსტიკური ფორმულის გამოთვლისას. საიდუმლოე-
ბანი ეფუძნება ძველ ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენებს. ეს წარმოდგენე-
ბი კი, თავის მხრივ, ფილოსოფიურ-კოსმოლოგიური ხასიათისაა, დედამინას,
ადამიანსა და მის საქმიანობას კოსმოსთან შეხმატკბილებულ კონტექსტში გა-
ნიხილავს და ზარებიც ყველა თავისი რიტუალით სამყაროს ჰარმონიულ
ორომტრიალშია მოქცეული. ამ თვალსაწიერიდან ნოდარ მამისაშვილი და მი-
სი ხელმძღვანელობით ჩამოსხმული ზარები ქართული ეკომუსიკოლოგიის და-
საბამად შეიძლება მივიჩნიოთ. მოვიყვან ზოგიერთ მაგალითს ამ საიდუმლოე-
ბებიდან: მამისაშვილის ზარების პირველი საიდუმლო შენადნობის ფორმულის
სამი მინერალით გამდიდრებაში მდგომარეობს. სახელდობრ, არსენოპირიტი,
რეალგარი და აურიპიგმენტი ზარის ძირითად მასალას-ბრინჯაოს ემატება. ამ

მინერალების დამატება კი დღე-ღამის ციკლის, უფრო ზუსტად კი მთვარის გაცილების და მზის შეგებების რიტუალს უკავშირდება.

თბილისი ცნობილია თავისი რელიგიური მრავალფეროვნებით. ამ შემთხვევაში, ქართული მართლმადიდებლური საეკლესიო ზარების გარდა, რუსულ მართლმადიდებლურ საეკლესიო ზარებს განვიხილავთ.

მოგხესენებათ, თბილისის რუსული მართლმადიდებლური ტაძრებია: ოთანე ღმრთისმეტყველის ტაძარი ვერაზე, ლურჯი მონასტრის მახლობლად, მიქაელ ტვერელის სახელობის ტაძარი მთაწმინდაზე, ალექსანდრე ნეველის სახელობის ტაძარი ჯავახიშვილის ქუჩაზე (გრატიაშვილი, 2020:9) (საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი, ხელნაწერის უფლებით დიანა გრატიაშვილი).

საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის ზარები და რუსული მართლმადიდებლური ეკლესიის ზარები განსხვავებულა ერთმანეთისგან დოზაინის, ხმოვანების და კულტურული მნიშვნელობის თვალსაზრისით. სტატიაში მოცემულია რამდენიმე ძირითადი განსხვავება ამ ორს შორის: ფორმის მხრივ ქართული ზარებს წაგრძელებული, ზემოდან კი გუმბათის მსგავსი მოყვანილობა აქვს, რუსული კი ფართოდ გაშლილი ფორმით ხასიათდება. რუსული ზარები, ზოგადად, დიდი და მძიმეა, ვიდრე ქართული. განსხვავებულია ხმოვანებაც, ქართულ ზარებს აქვთ მყაფიო, მაგრამ შედარებით რბილი, მდიდარი რეზონანსით, რომელიც ითვლება ჰარმონიულად და დამამშვიდებლად. რუსული ზარები, მათი დიდი ზომისა და წონის გამო, გამოსცემს უფრო მკვეთრ, ძლიერ ხმას და შესაძლოა ამ სიმძლავრემ დამთრგუნველადაც იმოქმედოს.

ნოდარ მამისაშვილის ინტერვიუში ვკითხულობთ (მამისაშვილი, 2018): რუსული ზარები, ფარფლებიან „შლაპას“ წააგავს, ხოლო ქართული- გუმბათს და თითქოს პატარა გუმბათი გადაძახილშია ეკლესიის დიდ გუმბათთან.

წინამდებარე კვლევის ფარგლებში ალექსანდრე ჭოხონელიძემ განახორციელა სამების საკათედრო ტაძრის ზარების და თბილისის ალექსანდრე ნეველის სახელობის ტაძრის ზარების ხმოვანების შედარებითი სპექტრალური ანალიზი.

სპექტრული ანალიზისთვის გამოიყენა ლონდონის დედოფალ მერის უნივერსიტეტის პროგრამა -Sonic Visualizer-i. შეადარა ორი აუდიო ჩანაწერი WAV ფორმატში-1) სამების ტაძრის ზარების და 2) ალექსანდრე ნეველის ეკლესიის ზარების ხმების. შედარებითი სპექტრული ანალიზი ეყრდნობა სპექტროგრამების შექმნას და მათ განხილვას შრეების სტრუქტურის მიხედვით.

ალექსანდრე ნეველის სპექტროგრამა (იხ. ფიგურა NN-1) ქაოსური აუდიო რელიეფით გამოირჩევა. საკუთრის ზარების ხმა არის ძალიან ერთგვაროვანი ტალღა, რომელში არ გვაქვს მუსიკალური შრეები. ამის გამო, ხმოვანება გარკვეულწილად აკუსტიკურად დამთრგუნველი შეიძლებოდა ყოფილიყო, რადგანაც ერთი და იგივე მონაკვეთი მეორდება ბევრჯერ. თუმცა გარემო მისე შექმნილი აკუსტიკური შრე (ხალხის საუბარი, მანქანების და მობილურის ხმები) ძალიან კარგად ჯდება მთლიან ხმოვან სპექტრში და საინტერესო ტემბრს ქმნის.

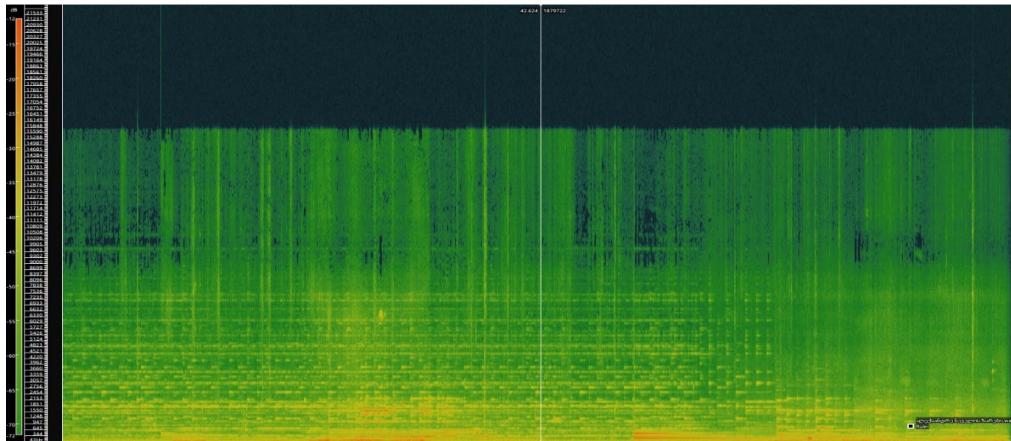


Figure 1

ძალიან არეული და მოუწესრიგებელია მელოდიური დიაპაზონის სპექტროგრამა (იხ. ფიგურა №2). როგორც ვხედავთ, ზარების მელოდია და მანქანების-ქალაქის გარემოს ამბიენტური ხმოვანება -ორივე განათებული იისფერით მოჩანს. სპექტროგრამაში ორივე იძენს მელოდიის ბუნებას მათი არსის მიუხედავად. აუდიო სურათი არეულია და უსწორმასწორო ბუნებისაა.

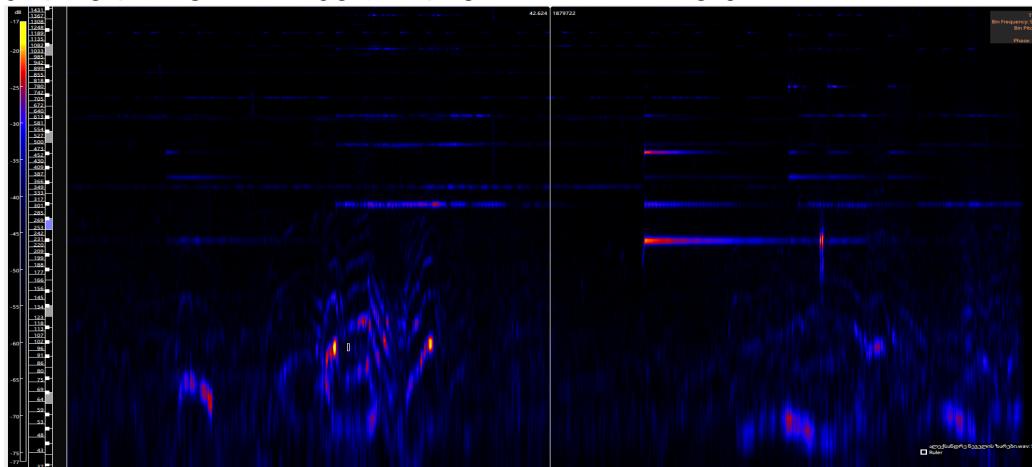


Figure 2

სამების ზარების ხმოვანების სპექტროგრამა (იხ. ფიგურა №3) განსხვავებულია. აქ არ გვაქვს ეკოშრე, რომელიც შედგება გარემოს ხმებისგან. მთლიანი აუდიო მხოლოდ ზარების აკუსტიკას მოიცავს. სპექტროგრამაში აშკარად მოჩანს სხვადასხვა ზარების რეგისტრების სიხშირეები.

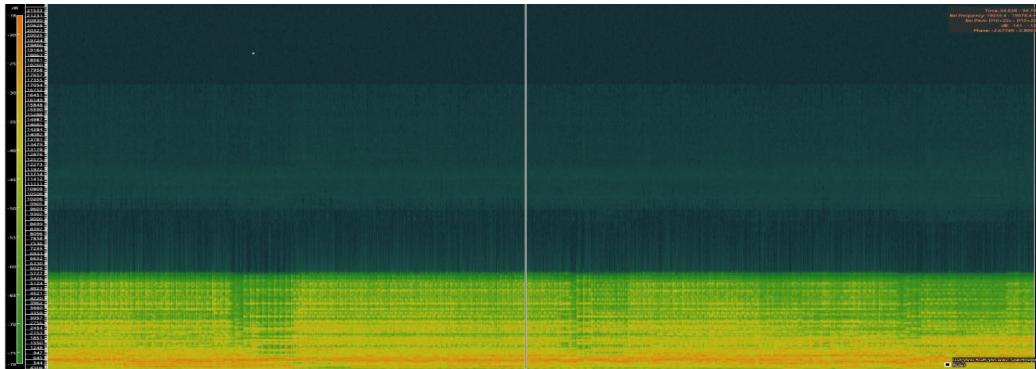


Figure 3

სრული სურათისათვის უნდა შევხედოთ მელოდიური დიაპაზონის სპექტროგრამას (იხ. ფიგურა №4).

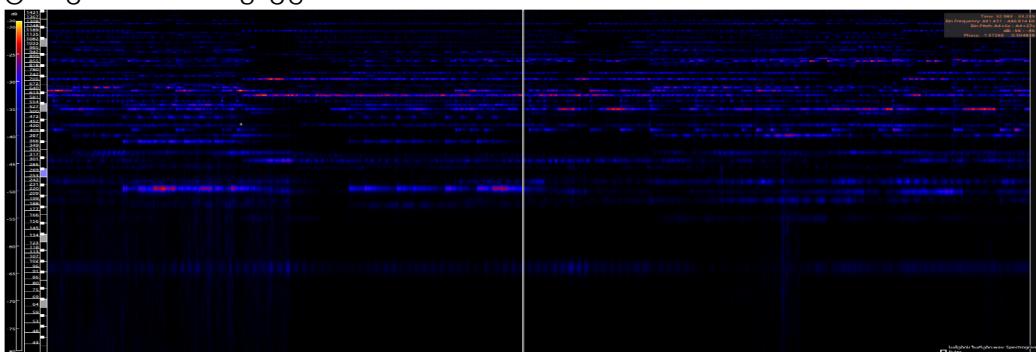


Figure 4

თუკი ნეველის საეკლესიო ზარების მელოდიური დიაპაზონის და სტანდარტული სპექტროგრამაც ქაოსურია, აյ სამების ტაძრის მაგალითში, პირიქით -სპექტროგრამა და მელოდიური დიაპაზონის სპექტროგრამა უკიდურესად მოწესრიგებულია და მუსიკალურ კომპოზიციასთან ახლოს დგას. ფაქტობრივად აუდიო რელიეფი საორკესტრო ნაწარმოებების პარტიტურას გავს და შრებიც კი ჩანს. მომავალი ეკოკვლევებისათვის საინტერესო იქნებოდა სხვადასხვა ტიპის საეკლესიო ზარების ხმოვანების უფრო ვრცელი ანალიზი სპექტრული მეთოდის მეშვეობით, რომ გამოვლინდეს ამ ფაქტიურად „ამბიენტური საუნდსქიფის“ კანონზომიერებები და უნიკალური თვისებები. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საეკლესიო ზარები ქალაქის ხმოვანი ლანდშაფტის განუყოფელი ნაწილია. ზარების ხმა გვახსენებს იმ მუდმივ რელიგიურ ტრადიციებს, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე ქმნიდნენ ქართულ კულტურას. რელიგიური მნიშვნელობის გარდა, თბილისის საეკლესიო ზარების ხმები ერწყმის ქალაქის რიტმს, მის დინამიურ ენერგიას და ქმნის ცხოვრების უნიკალურ ხმოვან სიმფონიას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გრატიაშვილი დ., რუსული ტაძრები თბილისის არქიტექტურაში, დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წადგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (არქიტექტურათმცოდნეობა), თბილისი 2020, ინტერნეტმისამართი:
[https://gtu.ge/Arch/News/diana%20gratiashvili%20avtoreferati.pdf](extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/)
2. მამისაშვილი ნ., რა ინფორმაციულ კოდს დებდნენ ჩვენი წინაპრები ქართულ ზარში და რატომ ყრიდნენ ისინი ზარის დასამზადებელ ცხელ მასაში ფეტვს, თბილისი Post, 2019, ვებ-გვერდზე :<https://tbilisipost.ge/news/ra-informaiul-kods-debdnen-chveni-tsinaprebi-qartul-zarshi-da-ratom-yridnen-isini-zaris-dasamzadebel-khel-masashi-fetvs/3862>
3. მამისაშვილი ნ., ქართული საეკლესიო ზარის საიდუმლოებანი, უურნალი-ქართველოლოგია, 2008-№1
4. მამისაშვილი ნ., ციდან ჩამოესმა რეკა, უურნალი-მუდმივი კავშირის სამყარო, 2005-2(26).
5. Eka Chabashvili E., Georgian Medieval Church Bell, Uppsala, 2022, on the weblink: <http://www.farig.org/research>;

თეონა უგულავა
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის
დოქტორანტი

**სონორული სისტემის გამოვლენის
თავისებარებაზე იოსებ აკაციაშვილის შემოქმედებაზე
(აკაპელა საგუნდო ციკლის „ფშაური იდილიები“ და
გუნდ „ეგზერსის“ მაგალითზე)**

ქართული საგუნდო მუსიკა ერთ-ერთია იმ ნიშან-თვისებებისა და მახა-სიათებლების ნუსხაში, რომელიც ორგანულად აღწერს ერის ეროვნულ კულ-ტურულ გენოტიპს. მრავალმიანი მღერის მრავალსაუკუნოვანმა ისტორიამ ბუნებრივად ჰქოვა ასახვა პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში.

იოსებ კეჭაყმაძე XX საუკუნეში ქართული საგუნდო მუსიკის კორიფეუ. ნიკო სულხანიშვილის გზა სწორედ მის შემოქმედებაში განვითარდა და შეიძინა უაღრესად გამორჩეული ინდივიდუალიზმი. ტრადიციასთან მჭიდრო კავშირით და თანამედროვე მუსიკალური ენის მახასიათებლებით ჩამოყალიბდა კე-ჭაყმაძის საკომპოზიტორო ხელწერა, რომელიც სწორედ ტრადიციისა და ნო-ვაციის შერწყმას საუცხოოდ ახერხებს. სამოციანელთა თაობის წარმომადგე-ნელი მეტად საინტერესო პერიოდში გამოდის სამოღვაწეო ასპარეზზე. საყო-ველთაოდ ცნობილი პოლიტიკურ-ფორმაციული მოვლენების გამო, ქართული მუსიკა სწორედ ამ პერიოდიდან ეზიარა XX საუკუნის დასავლური მუსიკის ტენდენციებს, რამაც გავლენა მოახდინა ქართული მუსიკის სტილურ-ინტონა-ციურ სამყაროზე.

მიუხედავად იმისა, რომ იოსებ კეჭაყმაძე ქართულ კულტურულ სივრცე-ში ყოველთვის აღიარებული ფიგურა იყო, რიგი მიზეზების გამო მისი შემოქ-მედება ნაკლებად იყო შესწავლის საგანი. აღსანიშნავია, რომ დღემდე კომპო-ზიტორი შემოქმედების შესახებ არ არსებობს ფუნდამენტური ნაშრომი. ბო-ლო წლების მანძილზე ამ კომპოზიტორის შემოქმედების მიმართ ინტერესი გააქტიურდა და კვლევა დაიწყო.

სონორული ტექნიკა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან წარმოიშვა. სწო-რედ გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში გამოდის იგი წინა პლანზე და მსოფლადების, რეაგირების, გამოხატვის ახლებურ ენას ქმნის. სონორული ტექნიკა ბეგრის ფიზიკურ ბუნებაზე ამახვილებს ყურადღებას, მის მრავალ-ფეროვან უღერად სახეებზე. სონორული ტექნიკის ჩამოყალიბებას გასული საუკუნეებიდან მნიშვნელოვანი წინაპირობები ახლავს თან. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც უღერადობის კოლორისაფულმა ბუნებამ წამოინია წინა პლანზე, ტემპერატურული მიენიჭა უმნიშვნელოვანესი ფუნქცია, როგორც ფერის ინდივიდუა-ლიზმის სახეს. ბეგრისადმი განსაკუთრებული ინტერესი და დამოკიდებულება ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იმპრესიონისტ კლოდ დებიუსის შემოქმედებაში იღებს სათავეს. სწორედ ამ პერიოდიდან იდენს განსაკუთრებულ მნიშვნელო-

ბას ტერმინ კოლორისტიკის მცნება, რომელიც შეფერადებულ ჰარმონიას გულისხმობს. მას შემდეგ ჰარმონიული ენის განვითარება, სწორედ უამრავი ახალი შრის პოვნას, მასში შეღწევას და ზედაპირზე გამოტანას ისახავს მიზნად. ამ გზის შესაბამისად კი კოლორისტიკის იდეა სონორულმა ტექნიკამ შეითვისა და დამატებით მეტი სიღრმისეული არსი, ფუნქცია, თუ მნიშვნელობა მიანიჭა. სონორულ ტექნიკაში შექმნილი ნაწარმოები, საბოლოო ჯამში, სწორედ რომ განსხვავებულ ფერთა გრადაციას, მათ მოძრაობას გულისხმობს.

საგუნდო მუსიკა თავისთავად გულისხმობს ტემბრული მრავალფეროვნების სახეს, რომელიც უსაზღვრო, მრავალფეროვან შესაძლებლობებს მოიაზრებს საკუთარ თავში. ტემბრული, რეგისტრული, არტიკულაციური, დინამიური თუ სხვა პარამეტრების მეშვეობით იქმნება ის ინდივიდუალური ნიშა, რომელსაც განსაკუთრებული ოსტატობით ინსტრუმენტი – ადამიანის ხმა – წარმოქმნის. სონორული ტექნიკა საგუნდო მუსიკაში მრავალ ნიმუშს და მათ გამორჩეულ მხატვრულ ღირებულებას გულისხმობს.

იოსებ კეჭაყმაძის საგუნდო მუსიკა აკაპელა საგუნდო ხელოვნების გამორჩეულ ნიმუშებს ითვლის, რომელთა მხატვრული ფასეულობა უმაღლეს საფეხურზე დგას. კომპოზიტორის განსაკუთრებული ოსტატობა მრავალ მიზეზთაგან იმ მნიშვნელოვან მახასიათებელში მდგომარეობს, რომ მის შემოქმედებაში ეროვნული ფოლკლორული ტრადიციების მკვეთრი კვალი საოცრად ერწყმის ევროპულ პროფესიულ საგუნდო აზროვნებას და ყოველივე ეს თანამედროვე მუსიკალური ენით მკაფიოდ გადმოიცემა. კეჭაყმაძის აკაპელა საგუნდო ნაწარმოებები საქმაოდ მრავალფეროვანი და მრავალმხრივია შინაარსობრივი, მუსიკალური ენის, მუსიკალური ფორმის თუ საშემსრულებლო რაკურსით. „იოსებ კეჭაყმაძემ საგრძნობლად გააფართოვა საგუნდო ხელოვნების ჟანრების, ფორმებისა და იდეების, გამომსახველობითი ხერხებისა და საშუალებების, მაღალმხატვრული მელოდიური სახეების წრე. მან ახალი სიცოცხლე შთაბერა საგუნდო ბერნერის მრავალხმოვან სამყაროს, რომელიც საორკესტრო უღერადობითაც გაამდიდრა. ყოველივე ამაში ჩააქსოვა გამომგონებლობა და ფანტაზია, გამოავლინა საგუნდო ინსტრუმენტობისა და სონორული ტექნიკის, მრავალფეროვანი აკუსტიკური ეფექტებისა და ვერბალური ნიუანსების ვირტუოზული ფლობა“. მანანა ახმეტელის ამ სიტყვებში ნათლადაა ასახული კომპოზიტორის ის მრავალმხრივი, ფართო არეალი, რომლითაც მისი მუსიკა გამორჩეული და განსაკუთრებულია.

იოსებ კეჭაყმაძეს შექმნილი აქვს რამდენიმე აკაპელა საგუნდო ციკლი, მათ შორის კი ერთ-ერთი გამორჩეულია „ფშაური იდილიები“. იგი შექმნილია 1970-72 წლებში, სადაც კომპოზიტორი ანა კალანდაძის პოეზიას მიმართავს. ციკლი 5 ნაწილისაგან შედგება:

- 1) „რომ ავყოლოდი გულის თქმას“;
- 2) „ვაჟაო, დილის მზის სხივო“;
- 3) „ლაშარის გზაზე“;
- 4) „რატომ შეშალე ბილიკი“;
- 5) „ყველაფერ ტყუილ ყოფილა“.

ციკლში სონორული ტექნიკის მახასიათებლები მრავალფეროვან ასახვას ჰქონებს, მათ შორის, ტემპრული კოლორიზაციის სახით, მუსიკალური გამომ-სახველობითი ხერხებით, ფაქტურასა და ჰარმონიულ ენაში მისი გამოვლინებით.

პირველი ნაწილი „რომ ავყოლოდი გულის თქმას“ ერთგვარი პროლოგია, სადაც პირველად იჩენს თავს სონორული ტექნიკის მახასიათებლები. აღსა-ნიშნავია, რომ კომპოზიტორი ამ ნაწილში ტემპრს უმნიშვნელოვანეს ფუნქცი-ას ანიჭებს, სამანანილიან კომპოზიციაში მხოლოდ ბოლო მონაკვეთში გვჩვდება 4 ხმიანი სრული ვერტიკალი. სხვა მონაკვეთებში ხმათა ბუნებრივი ბალან-სის მეშვეობით ქალთა ხმები სეკუნდური დაშრევებითაა მოცემული, რომელ-თაც იმავე რეგისტრში ბურდონული ტენორის ტემპრი უერთდება. ქალთა ტემპრებში კომპოზიტორი მეტნილად შერეულ ტემპრებს მიმართავს, ტენორი კი სუფთა ტემპრის სახითაა წარმოდგენილი. ბოლო მონაკვეთში, სადაც ოთ-ხივე ხმა ერთდროულად უდერს, ვერტიკალი მეტად გამჭვირვალე და გამოკ-ვეთილია. ეს ნაწილი სონორული ტექნიკის მცირე ჩანასახია, სადაც ინტერვა-ლური დაშრევებით მიღებული კლასტერული უდერადობები განსაკუთრებულ ფონურ ფუნქციას იძენებ.

მეორე ნაწილი განსხვავებულ ტემპრულ დრამატურგიას გვთავაზობს კომპოზიტორი. მეორე ნაწილი ორი მონაკვეთისაგან შედგება, სადაც პირველ მონაკვეთში შერეული ტემპრი უკვე, ერთის მხრივ, სოპრანოსა და ტენორის ხმებს აერთიანებს, მეორეს მხრივ კი ალტისა და ბანის ბურდონულ ოქტავურ ფონს ქმნის. სონორული ტექნიკის სახეს ამ ნაწილში ნაკლებად ვხვდებით.

მესამე ნაწილი ციკლის ცენტრია, ამავდროულად მასში ყველაზე მკაფი-ოდ და მრავალფეროვნადა მოცემული სონორული ტექნიკის ნიშან-თვისებები. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს ის, რომ ვერბალური ტექსტის შინაარ-სობრივი და ფონური ფუნქცია თანაბრად მნიშვნელოვანია. გამორჩეულ ფო-ნურ ეფექტს იძლევა ისეთი სვლები, როგორიცაა ცალკეული თანხმოვნების გამღერება, სისინა და შიშინა ბგერების აკუსტიკური ბუნების გაშლა. ეს არის ნაწილი სადაც სონორული და სონორისტიკული მახასიათებლები ერწყმის ერ-თმანეთს. ვერბალური მარცვლების მრავალგვარი გაუღერება ზოგჯერ გან-საზღვრული სიმაღლის მქონეა, ზოგჯერ კი მისი ბგერათსიმაღლებრივობის დადგენა შეუძლებელია და მას მხოლოდ რიტმული და ფერადოვანი ფუნქცია აქვს. ამ მხრივ გამორჩეულია 147-ე ტაქტიდან ნაწილის ბოლომდე მონაკვეთი. მთელ საგუნდო ვერტიკალში გვაქვს განსაზღვრული სიმაღლის არ მქონე ფო-ნური დატვირთვის მარცვლები, ცენტრში კი ჯერ სოპრანოს ხმაში, შემდეგ კი ალტში უდერს დო დიეზი, კილოს ძირითადი ტონი.

ციკლის მეოთხე ნაწილი სონორული ტექნიკის გამოკვეთილი ნიმუშია, რომელიც უდერადობასა და ფაქტურულ ნიშან-თვისებებში ვლინდება. იმიტა-ციური ტექნიკის გამოყენებით ფაქტურაში გვაქვს მიეროპოლიფონია, რომე-ლიც კლასტერული უდერადობების ხმებში თანდათან დაშრევებით მიიღწევა. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ ნაწილში ვერბალური ტექსტი შინაარსობ-რივი ფუნქციით გამოიყენება, მიკროპოლიფონიაში იგი მეტნილად ფონურ

იერსახეში გადადის. ტემპრთა დრამატურგიას საინტერესოდ ავითარებს კომპოზიტორი. წინა ნაწილების მსგავსად, აქაც მისთვის მნიშვნელოვანია ერთი ხმის დაყოფით მიღებული შრეები, რომლებიც თანდათან იზრდება. მზარდი ხმათა ჩართვის არქიტექტონიკა ერთის მხრივ მეტად მკვრივ და მასიურს ხდის კლასტერს, მეორეს მხრივ კი მიკროპოლიფონია კიდევ უფრო მეტ შრეზე ნაწილდება. კომპოზიტორი აქაც მეტწილად შერეულ ტემპრებს მიმართავს, ამის მაგალითად ალტისა თუ სოპრანოს ხმას 3 და 4 ნაწილად ჰყოფს. ტენორი ისევ სუფთა ტემპრის სახითაა წარმოდგენილი.

მეხუთე ნაწილია „ყველაფერ ტყუილ ყოფილა“ ციკლის დრამატული ფინალია. მსგავსად ციკლის მეორე ნაწილისა, ფინალშიც სონორული ტექნიკა ნაკლებად იჩენს თავს. ეს ნაწილი ტემპრული დრამატურგითაა გამორჩეული. კომპოზიციის დრამატული თემა ალტის ტემპრშია მოცემული, რომელსაც გარკვეულ მონაკვეთებში შერეული ტემპრის სახით ბანის ხმაც უერთდება ოქტავის გაორმაგებით. სოპრანოსა და ტენორის ხმები მეტწილად ფონური მნიშვნელობით გამოირჩევია. უმნიშვნელოვანესია აღნიშნულ ნაწილში ვერბალური ტექსტის მკვეთრი შინაარსობრივი მხარე, ამიტომ ფონურ სოპრანოსა და ტენორს ძირითადად მოკუმულ პირზე აქვთ მუსიკალური მასალა. აუცილებელია გამოიყოს ბოლო მონაკვეთებში, როდესაც იმიტაციური ტექნიკის გამოყენებით შრეთა რაოდენობა იზრდება, ფერი კიდევ უფრო წინა პლანზე გამოდის.

ანალიზმა ცხადყო, რომ ციკლის გარკვეულ ნაწილებში სონორული ტექნიკის მახასიათებლები სხვადასხვა სახითაა წარმოდგენილი, ზოგან მეტად, ზოგან კი ნაკლებად. უმნიშვნელოვანესია, რომ ტემპრს, კომპოზიტორი ყველან განსაკუთრებული მნიშვნელობითა და ფუნქციით გამოჰყოფს, ეს კი მთლიან კომპოზიციაში ერთგვარ ტემპრულ დრამატურგიას ქმნის. ასე, მაგალითად, ძირითად ნაწილებში ქალთა ხმების სოლირება მეტწილად შეინიშნება, მამაკაცთა ხმები კი მეტად ფონურ დატვირთვას იძენს. საინტერესოა მათგან წარმოებული შერეული და სუფთა ტემპრები.

ცალსახაა, რომ აღნიშნულ ციკლში, ძირითადად, სონორიკა გვხვდება, სონორისტიკის მონაკვეთებს ერთეულად შეინიშნებოდა მხოლოდ ციკლის მესამე ნაწილში. ევროპის პროფესიულ მუსიკაში სონორული ტექნიკის მაგალითები საგუნდო მუსიკაში მრავლად გვხვდება. აუცილებელია აღინიშნოს დიორდ ლიგეტისა და ქშიშტოფ პენდერეცკის საგუნდო თხზულებები, რომელთა შემოქმედება სონორული ტექნიკის ქრესტომათიულ ნიმუშებს წარმოადგენს.

1966 წელს შექმნილი აკაპელა საგუნდო წარმოები „ლუს აეტერნა“ ეკუთვნის გენიალურ პოლონელ კომპოზიტორ დიორდ ლიგეტის. აღნიშნული კომპოზიცია გამორჩეული ნიმუშია იმისა, თუ როგორ გამოიყენება და ვითარდება სონორული ტექნიკა საგუნდო მუსიკაში. როგორც ორი აკაპელა საგუნდო წარმოების ნიმუში, შეგვიძლია დავინახოთ მნიშვნელოვანი კავშირები ლიგეტისა და კეჭაყმაძის კომპოზიციებს შორის. კეჭაყმაძის წარმოები ციკლური კომპოზიციაა, ლიგეტის მუსიკა ერთნაწილიანი ვრცელი ქმნილებაა, რომელიც მონაკვეთებად დაყოფას ექვემდებარება. კეჭაყმაძის ციკლში არა-

ერთ ნაწილში შეგვხვდა მიკროპოლიფონის გამოვლინება, ლიგეტის კომპოზიცია სწორედ მიკროპოლიფონის ნიმუშია. „ფშაური იდილიების“ მეოთხე ნაწილი ფაქტურული მახასიათებლებით მსგავსია ლიგეტის მუსიკისა. ორ ნაწარმოებს შორის უმნიშვნელოვანესი კავშირი მდგომარეობს ტემპრული დრამატურგის განვითარების მხრივ. ისევე როგორც, ლიგეტი, ასევე კეჭაყმაძეც თითოეულ ხმაში დაყოფების შედეგად იღებს რამოდენიმე შრეს, რომელიც თანდათან რაოდენობით იზრდება და შესაბამისად, კლასტერის მოცულობაც იმატებს.

„ეგზერსისი“ კეჭაყმაძის ერთ-ერთი გამორჩეული გუნდია, რომელიც ყველა მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს სონორული ტექნიკის გამოვლენისა. კომპოზიტორი საგუნდო, აკაპელა მუსიკით ტექნიკის სხვადასხვა ხერხებს გვთავაზობს. კომპოზიცია ქალთა გუნდისთვისაა შექმნილი, სადაც 8 ხმიანი შემადგენლობა გვაქეს. ნაწარმოებში ვერბალური ტექსტი აზრობრივი კატეგორიით არ გვხვდება, მხოლოდ ერთეული ხმოვნებითა და თანხმოვნებით გამოყოფილია კლასტერის, როგორც, ფერის, უდერადი კომპონენტის ფუნქცია და მნიშვნელობა. სწორედ ამ კლასტერთა ფორმირებაზე აიგება კომპოზიცია. როგორც სათაურშიც აღნიშნავს კომპოზიტორი, ეგზერსისი არის ნაწარმოები, სადაც სიტყვის განმარტებას მუსიკა მკაფიოს და ნათელს ხდის. როგორც საგუნდო აკაპელა ნაწარმოებში მოცემული სხვადასხვა ვოკალური ტექნიკა, მისი მრავალფეროვნებით, სხვადასხვა ხერხებითა და მათი მონაცემებით, უკავშირდება სიტყვა ეგზერსის, როგორც სავარჯიშოს იდეას. თუმცა აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ნაწარმოების მხატვრული ფუნქცია და მნიშვნელობა ნამდვილად სცდება სავარჯიშოს საზღვრებს და მკაფიო სახეობრიობას ქმნის.

როგორც ნაწარმოების ანალიზის პროცესში ცხადჰყო, სონორულობა აღნიშნულ კომპოზიციაში საკმაოდ მრავალფეროვან სახედ გამოვლინდა. ბერის წარმოქმნის და მისი ფორმირების სხვადასხვა საშუალებებმა სრულად შექმნა ის ატმოსფერო და ბუნება, რაც აღნიშნული საკომპოზიციო ტექნიკის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია. აუცილებელია აღინიშნოს, თუ როგორ ოსტატურად უწყობს ერთმანეთს კომპოზიტორი ფოლკლორულ კილოურ ბერ-რათრიგსა და ამ ბერათრიგის თანამედროვე საკომპოზიციო ენით აუდერებას.

ორი ნაწარმოების გაანალიზების შედეგად გამოვყავით და განვაზოგადეთ ყველა ის ძირითადი მახასიათებლები, თუ რა ვლინდება სონორული ტექნიკის ნიშან-თვისებებიდან. საგუნდო მუსიკისთვის სონორული ტექნიკის ნიშან-თვისებები ბუნებრივი და არსობრივია. ადამიანის ხმის შესაძლებლობების განუსაზღვრელი სივრცე აღნიშნული ტექნიკის გამომსახველობითი ხერხებით ვრცელ სარბიელს ქმნის. კეჭაყმაძე მუდმივი ძიებისა და ექსპერიმენტების შემქმნელი კომპოზიტორია, რომელმაც თავის შემოქმედებაში ტრადიციისა და ნოვაციის თვალნათელი შერწყმა განახორციელა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- 1) აბრახამია. შ. „ფშაური სასიმღერო ფოლკლორი პროფესიულ საგუნდო მუსიკაში“. ქურნალი „მუსიკა“ (2014 №3);
- 2) აბრახამია. შ. „სიტყვის მნიშვნელობა და მისი მუსიკალური მოდიფიკაციები ქართულ კინო-სათეატრო მუსიკაში (იოსებ კეჭაყმაძის მუსიკის მაგალითზე). GESJ: Musicology and Cultural Science 2021 | No. 2 (24);
- 3) კორძაია. მ. „აქედან და შენამდე“ (ეძღვნება იოსებ კეჭაყმაძის დაბადებიდან 75 წლისთავს). ქურნალი „მუსიკა“ (2014 №3);
- 4) მოისწრაფიშვილი. ნ. „საგუნდო მუსიკის დიდოსტატი“ . გაზეთი „მუსიკა“ (1995)
- 5) Maslowiec. A. “*Sonorism and the Polish Avant-Garde 1958-1966*”. Conservatorium of Music. The University of Sydney .2008

კულტურის პალეონ და მართვა



მარაშაბიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ტექნიკის მეცნიერებათა დოქტორი
პროფესორი

დაგავათის გემოვნება – დიზაინერული პროექტის ესთეტიკი ისახების გამოსაზღვრულობის უმიზვნელოვანები ფაქტორი

დიზაინერული პროექტი დიზაინერის შემოქმედებითი აზროვნების, პრაქტიკული გამოცდილებისა და რაციონალური ანალიზის შედეგია. ამდენად, პროექტის ესთეტიკური იერსახის განმსაზღვრელი მთავარი სუბიექტი სწორედ დიზაინერია. თუმცალა, დიზაინერული საქმიანობისას აუცილებელია იმის გათვალისწინება, რომ ამ პროცესში უმთავრეს პირობას დამკვეთზე ორიენტირებულობა წარმოადგენს. თუ დიზაინერი პროექტს დამკვეთისთვის ასრულებს, პროექტზე მუშაობისას აუცილებელია უმნიშვნელოვანესი მოცემულობის – დამკვეთის სურვილებისა და მოთხოვნილებების ყურადღებით გაცნობა, გაანალიზება და გათვალისწინება. როგორც წესი, დამკვეთის სურვილებისა და მოთხოვნილებების განმსაზღვრელი მთავარი ფაქტორი მისი გემოვნებაა. ამდენად, დამკვეთის გემოვნება დიზაინერული პროექტის ესთეტიკური იერსახის განმსაზღვრელი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია. ცნობილი გამოთქმაა, რომ გემოვნებაზე არ დაობენ. მართალია, გემოვნება სოციალური ფერმენტია, მაგრამ არ დაობენ, ვინაიდან საერთო პირობებშიც კი – სხვადასხვაგვარად ყალიბდება და ვლინდება, რადგან კონკრეტული ინდივიდისთვის სუბიექტური ფაქტორების მთელი რიგი (სოციალური მდგომარეობა, გენეტიკა, კულტურისა და განათლების დონე და ა.შ.) მოქმედებს.

წარმოდგენილი სამუშაოს მიზანია დამკვეთის გემოვნების ზეგავლენის ჩვენება დიზაინერული პროექტის საბოლოო ესთეტიკურ იერსახეზე ანსუ „ინტერიერისა და ტექსტილის დიზაინის“ საბაკალავრო პროგრამის სტუდენტის ელმირ ბაირამოვის მიერ რეალური დამკვეთისათვის საკურსო სამუშაოს ფარგლებში შესრულებული ქორწინების რეგისტრაციის დარბაზის ინტერიერის დიზაინერული პროექტის მაგალითზე. ჩვენ მიერ განხილული და შეფასებულია დამკვეთის გემოვნება მის მიერ გამოთქმული სურვილებისა და მოთხოვნების გათვალისწინებით. აღნიშნულის საფუძველზე დიზაინერული პროექტისთვის შერჩეულია სათანადო სტილი, შეთავაზებულია დიზაინერის რეკომენდაციები და შესრულებულია პროექტის საბოლოო ვერსია დამკვეთის მოთხოვნის შესაბამისად.

XX საუკუნის ცნობილი ფრანგი სოციოლოგი, ფილოსოფოსი და პუბლიცისტ პიერ ბურდიე თავის ნაშრომში „განსხვავება“ (1979 წ.) აღნიშნავს, რომ

გემოვნება თავისი ბუნებით სოციალური და საზოგადოებრივია (ბურდიე: 1992:87-95). ამასთან, გემოვნებითი უპირატესობების კვლევებში მას ორი ურ-თიერთდაკავშირებული ველი აქვს განხილული. ესენია კლასობრივი ურთიერ-თობები და კულტურული ურთიერთობები.

საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ბურდიე „კლასის“ ცნებას არა მხო-ლოდ ეკონომიკური ნიშნით განმარტავს, არამედ მკაფიოდ გამოყოფს კულ-ტურულ ნიშანსაც. პ. ბურდიე გამოჰყოფს გემოვნების სამ ტიპს. ესენია ლე-გიტიმური გემოვნება, საშუალო გემოვნება და პოპულარული გემოვნება – დაბალი ფენის წარმომადგენლების „ესთეტიკა“. ბურდიე ლეგიტიმური გემოვ-ნების განმსაზღვრელ გაბატონებულ კლასში ერთმანეთისაგან განასხვავებს ინტელექტუალებსა და ბურჟუაზიას. ამ უკანასკნელთათვის – ბურჟუაზიი-სათვის უმთავრესი, უპირატესი და პრესტიული მოხმარებაა. შესაბამისად, მსოფლმხედველობა და ცნობიერებაც მომხმარებლურია. მათთვის „საგნობრი-ვი“ საფუძველი, მატერიალური სიმდიდრე უფრო ღირებულია, ვიდრე თუნდაც საშუალო დონის განათლება. ინტელექტუალისათვის კი – პირიქით, უპირატე-სი და მთავარია განათლებაზე ორიენტირება. საშუალო და პოპულარული გე-მოვნების მქონე ჯგუფებისათვის განმსაზღვრულია ნატურალური და რეალუ-რი გამოხატულებები (ბიბკოვი, 2009:228-230).

ვალენტინა კაზარინოვა თავის ნაშრომში „მშვენიერება, გემოვნება, ეკო-ნომიკა“ ავითარებს ბურდიეს თეორიას და გამოჰყოფს გემოვნების სამ სახეს: არისტოკრატულს, ვაჭრულსა და მეშჩანურს. ავტორი მიიჩნევს, რომ გემოვნე-ბის ჩამოყალიბების ძირითადი განმსაზღვრული ფაქტორია სოციალური გარე-მო – შინაგანი კულტურა და მატერიალურ-ეკონომიკური რესურსები. დამკვე-თის მოთხოვნილებების ანალიზის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ კაზა-რინოვას კლასიფიკაციით, მას ვაჭრული გემოვნება აქვს. ვაჭრული გემოვნება ახასიათებს ადამიანებს, რომლებიც არ ცდილობენ საკუთარი მატერიალური რესურსების დამალვას, არამედ, პირიქით, ისწრაფვიან წარმოაჩინონ თავისი სიმდიდრე, რათა გააოცონ ყველა. ასეთი გემოვნება ყალიბდება შეზღუდული, ჩაკეტილი, სულიერებას მოკლებული, მხოლოდ მომხვეჭელობასა და მატერია-ლურ სიმდიდრეზე აქცენტირებული და დაფუძნებული ცხოვრების წესით. ასეთ გემოვნებას უკავშირდება გარემო, სადაც გადაჭარბებულად არის წარ-მოჩენილი და დემონსტრირებული სიმდიდრე და ფუფუნება (კაზარინოვა, 1985:53-56).

დამკვეთთან გასაუბრებისას დიზაინერმა უნდა შეძლოს მისი გემოვნების განსაზღვრა და პროექტზე მუშაობის პროცესში უცილებელი გათვალისწინე-ბა.

წარმოდგენილ სამუშაოში განხილულია ანსუ „ინტერიერისა და ტექსტი-ლის დიზაინის“ სტუდენტის ელმირ ბაირამოვის მიერ საკურსო დიზაინერულ პროექტზე მუშაობისას აღნიშნული თეორიის პრაქტიკული გამოყენების მაგა-ლითი. დავალება დავალება შესრულდა რეალური კონკრეტული დამკვეთი-სათვის, რომელსაც განზრახული აქვს მის კუთვნილ შენობაში მოაწყოს ქორ-ნინების რეგისტრაციის დარბაზი.

შენობის ძირითადი მახასიათებლებია: შენობა ერთსართულიანია, საერთო ფართობით 127 მ²; ჭერის სიმაღლეა 3,75 მ²; შიგა სივრცე დანაწევრებულია და შედგება ერთმანეთში გამავალი ოთხი ზონისაგან, რომელთა ფართობებია: 40 მ², 40 მ², 30 მ², 30 მ²; შენობას აქვს 2 დიდი (3,95 მ X 2,3 მ) და 5 პატარა (2,2 მ X 1,6 მ) ზომის ფანჯარა; შენობაში შესრულებულია პირველადი სამშენებლო სამუშაოები, დატანილია ნალესის პირველი უხეში შრე. შენობის ფასადის სავარაუდო იერსახე ნაჩვენებია სურათებზე 1.

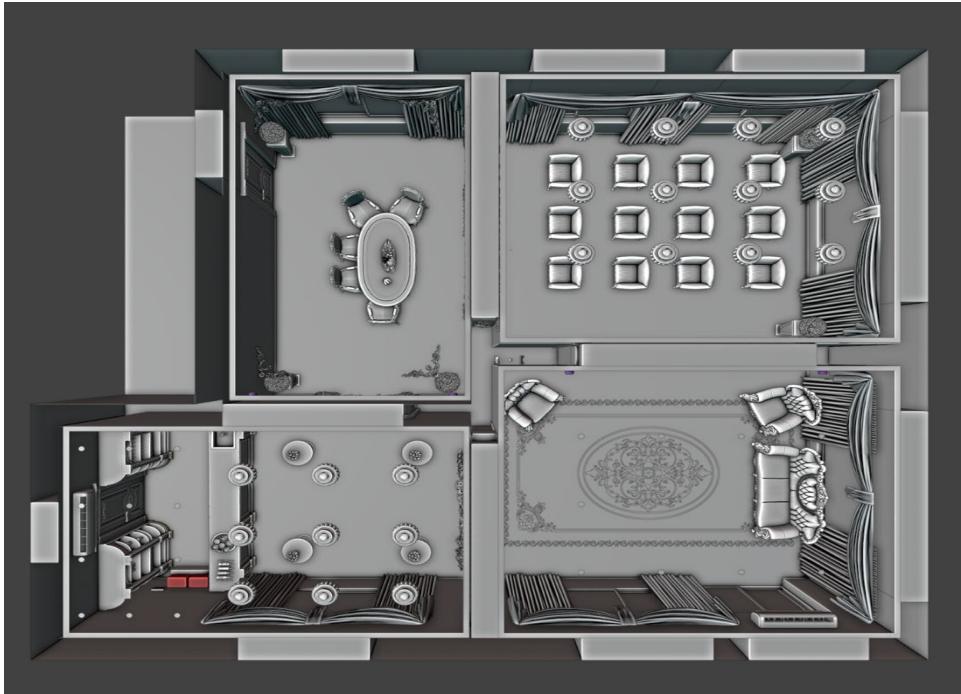


სურათი 1. დასაპროექტებული ინტერიერის შენობის ფასადის სავარაუდო იერსახე.

დამკვეთთან გასაუბრებისას გამოიკვეთა შემდეგი მოთხოვნილებები:

- დამკვეთის სურვილია დარბაზი იყოს სადღესასწაულო, საზეიმო, მდიდრული და მკაფიოდ გამოკვეთილი ფუფუნების ნიშნებით, ძვირფასი მასალებითა და ინვენტარით;
- სასურველია ინტერიერში იყოს ქანდაკებები, კოლონები, ჩუქურთმები და ორნამენტები;
- შენობაში უნდა განხორციელდეს ქორწინების რეგისტრაციის პროცედურა და მილოცვა სტუმრების მხრიდან;
- სტუმრების მაქსიმალური რაოდენობაა 12 კაცი.

დიზაინერულ პროექტზე მუშაობის პირველ ეტაპზე მოვახდინეთ ინტერიერის ზონირება ფუნქციური დანიშნულების მიხედვით და მოცემულ ინტერიერში ერთმანეთთან ოთხკუთხა თაღებით – ღიობებით დაკავშირებულ ოთხ ზონაში გამოვყავით შემდეგი ფუნქციური ზონები: შესასვლელი – მოსაცდელი დარბაზი, სტუმრების განთავსების დარბაზი, ხელისმონერის ცერემონიის დარბაზი, მილოცვების დარბაზი. ინტერიერის ფუნქციური განაწილება ნაჩვენებია დიზაინერულ გეგმაზე (სურათი 2).



სურათი 2. ინტერიერის დიზაინერული გეგმა.

მოსაცდელ დარბაზში ახლადდაქორწინებულებსა და სტუმრებს შეეძლებათ მოიცავონ ცერემონიის დაწყებამდე, მონესრიგდნენ ან თავი შეაფარონ ცუდი ამინდის შემთხვევაში. მოსაცდელ დარბაზში გავითვალისწინეთ დივანი, სავარძლები, კედელზე სარკეები.

სტუმრების განთავსების დარბაზში იდგმება 12 სკამი სტუმრებისთვის, რათა მათ კომფორტულად და მოხერხებულად ადევნონ თვალყური ხელისმონერის ცერემონიას. ინტერიერის დეკორატიული გაფორმების მიზნით და ყვავილების ლარნაკის დასადგმელად შევარჩიეთ კვარცხლბეჭის ტიპის 2 ტუმბო.

ხელისმონერის ცერემონიის დარბაზში დადგმულია ოვალური ფორმის მაგიდა, 5 სკამი მაღალი საზურგით, 3 კვარცხლბეჭი – ტუმბო ყვავილების ლარნაკისთვის.

მილოცვების დარბაზში გათვალისწინებულია ბარის ზონა – დახლი, 2 კარადა სადღესასწაულო ფუჟერების, სასმელებისა და ბომბონერებისთვის და ტუმბო მუსიკალური ცენტრისთვის. დადგმულია მრგვალი ფორმის 5 მაღალი მაგიდა.

ინტერიერის სტილის შერჩევისას უმნიშვნელოვანესია დამკვეთის გემოვნების გათვალისწინება. დამკვეთთან გასაუბრებისას და მისი სურვილების გაცნობის შემდეგ ცხადი გახდა, რომ დამკვეთი არის დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ წარმოქმნილი მატერიალურად შეძლებული, მდიდრების კლასის, ე.წ. ახალი ელიტის წარმომადგენელი. დამკვეთის მოთხოვნილებების ანალიზის საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ კაზარინოვას კლასიფიკაციით,

მას ვაჭრული გემოვნება აქვს. ვაჭრული გემოვნება ახასიათებს ადამიანებს, რომლებიც არ ცდილობენ საკუთარი მატერიალური სიმდიდრის დამალვას. პირიქით, ისწრაფვიან წარმოაჩინონ თავისი სიმდიდრე, რათა გააოცონ ყველა. ასეთი გემოვნება ყალიბდება შეზღუდული, ჩაკეტილი, სულიერებას მოკლებული, მხოლოდ მომხვეჭელობასა და მატერიალურ სიმდიდრეზე აქცენტირებული და დაფუძნებული ცხოვრების წესით. ასეთ გემოვნებას უკავშირდება გარემო, სადაც გადაჭარბებულად არის წარმოჩენილი და დემონსტრირებული სიმდიდრე და ფუფუნებული ა. აღნიშნული მსჯელობისა და ანალიზის საფუძველზე ჩამოვაყალიბეთ მოსაზრება, რომ წარმოდგენილი პროექტის დამკვეთის გემოვნებას საუკეთესოდ მიესადაგება რენესანსი, ბაროკოსა და როკოკოს სტილი. თუმცადა, თანამედროვე პირობებში და ახალდაქორწინებულთა ასაკის გათვალისწინებით, რენესანსი, ბაროკო და როკოკო გადაჭარბებულად პომპეულ და თეატრალურ სტილს წარმოადგენს. ამიტომ მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ უფრო დახვეწილი, ელეგანტური და მსუბუქი გარემოს შექმნა კლასიციზმის სტილში, სადაც ავეჯსა და დეკორში გამოყენებული იქნება ბაროკოს ელემენტები. კლასიციზმი საშუალებას იძლევა ინტერიერში წარმატებით შეიქმნას სადღესასწაულო, საზეიმო, სამეჯლისო გარემო, რომელიც სასიამოვნო და მისაღები იქნება ახალდაქორწინებულთათვის და დაკამაყოფილებს დამკვეთის მოთხოვნილებებს.

ინტერიერისათვის ძირითად ფერად შევირჩიეთ კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი ჰაეროვანი, ბასტელური, მსუბუქი ბეჟი. ბეჟი ფერი ყვითლისა და ყავისფერის ნაზავია. ყვითელი თბილი, ხალისიანი, გასხივოსნებული, სიხარულის, სიმდიდრისა და თავისუფლების ფერია, ყავისფერი – სიმშვიდის, სტაბილურობის, საიმედოობის, ოჯახური ტრადიციებისადმი ერთგულების ფერია. ყვითლისა და ყავისფრის ნარევი ბეჟი ფერი თავისი შინაარსით ზემოთ ჩამოვლილი ყველა თვისების მატარებელია და ამდენად, სრულად შეესაბამება ჩვენი ინტერიერის ფუნქციურ დანიშნულებას. ყვითელი, როგორც ოქროსა და სიმდიდრის სიმბოლო, გამოყენებული გვაქვს კედლისა და ჭერის ნაძერწებსა და ავეჯის ორნამენტებში. ინტერიერში მეორე ძირითად ფერად შევარჩიეთ თეთრი (ავეჯი, ტექსტილი). იგი ასოცირდება სისპეტაკეს, სიწმინდესა და სისუფთავესთან და სრულყოფილებისა და სისავსის, მთლიანობის ფერია. ამიტომ თეთრი ფერიც სრულად აკმაყოფილებს ჩვენი ინტერიერის შინაარსს. ინტერიერში აქცენტების სახით გამოვიყენეთ ვარდისფერი (ყვავილები, ფარდის ლამბერკენი). ვარდისფერი გამოვიყენეთ ქორწინების რეგისტრაციის ოთახში, ვინაიდან იგი ღამაზი ოცნებებისა და რომანტიზმის ფერია.

ინტერიერში გამოყენებულია კლასიციზმისათვის დამახასიათებელი მარტივი ხაზები, სწორი გეომეტრიული ფორმები, სიმეტრია და სიმარტივე. კლასიციზმის სტილშია შესრულებული ცერემონიისა და მილოცვების დარბაზებში კარებები. დამკვეთის სურვილის გათვალისწინებით, ღიობებში გავითვალისწინეთ პერიოდისტილის მასალის კლასიკური იონიკური ფორმის კოლონები. დარბაზისათვის სადღესასწაულო იერსახის მისანიჭებლად და ახალდაქორწინებულებსა და სტუმრებს შორის ამაღლებული და საზეიმო განწყობის შესაქ-

მნელად, მოსაცდელი დარბაზის იატაკსა და ხელისმოწერის დარბაზის ჭერში (ხელისმოწერის მაგიდის ზემოთ) გავითვალისწინეთ ბარკოს სტილში შესრულებული მხატვრული ორნამენტი.

იატაკისათვის შევირჩიეთ მარმარილოს ფილები. გამოყენებულია მარგალიტისფერი და მოყვითალო – ყავისფერი მარმარილო. კედლები გალესილი, შებათქაშებული და შეღებილია წყლის ემულსიის საღებრით. ღიობების დეკორირებისთვის გამოყენებულია თეთრი და ოქროსფერი პენოპოლისტიროლი მასალის ნაძერწები – ორნამენტები. ჭერი გალესილი და შებათქაშებულია. მხატვრული ორნამენტის შესასრულებლად გამოყენებულია პენოპოლისტიროლი მასალის თეთრი და ოქროსფერი ნაძერწები. ავეჯი მერქნული მასალისაა.

დამკვეთის სურვილებისა და გემოვნების გათვალისწინებით, ინტერიერში სადღესასწაულო, საზეიმო და მდიდრული გარემოს შესაქმნელად, შევირჩიეთ ბარკოს სტილის თეთრი ფერის ავეჯი ოქროსფერი დეკორით და ბარკოსთვის დამახასიათებელი მოხრილი, კლაკნილი და მრუდე ხაზებითა და მასიური, გაბერილი და მუცლიანი ფორმებით.

ფარდები დამზადებულია ხელოვნური აბრეშუმის ქსოვილისგან. რბილი ავეჯისა და სკამების ტექსტილი დამუშავებულია წყლისა და ჭუჭყის გამზიდი, ცვეთამედეგობისა და სიმტკიცის მიმნიჭებელი სპეციალური პრეპარატების გამოყენებით.

ინტერიერის ფუნქციურ ზონებს შორის არსებულ ღიობებში გამოყენებულია ყვავილების დეკორატიული თაღი. ყვავილების თაღები ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე საქორნილო რიტუალებში. მათი ფორმა და რაოდენობა სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს. მრგვალი ფორმის თაღი ცხენს უკავშირდება (ცხენის ნაღს – ავი თვალისგან დამცავ ავგაროზს განასახიერებს) და ძველი რწმენით, ბედნიერება მოაქვს. ოთხკუთხა ფორმის თაღი კეთილდღეობის სიმბოლოა. რამდენიმე თაღი ოჯახური ბედნიერებისა და ხანგრძლივი ოჯახური ცხოვრების სიმბოლოა. ჩვენ გამოყენებული გვაქვს მართკუთხა ფორმის მომრგვალებული სამი თაღი. ეს სამეული, სიმბოლურად, თაღების ზემოთ ჩამოთვლილ ყველა ვარიანტს აერთიანებს და ამიტომ მასში გავლით წყვილს ვუსურვებთ ავი თვალისგან დაცვას, კეთილდღეობას, ოჯახურ ბედნიერებას და ხანგრძლივ ოჯახურ ცხოვრებას. ამასთან, თაღის გავლით შედიან ახალდაქორნინებულები ხელისმოწერის ცერემონიის დარბაზში და მილოცვების მისაღებად და ყვავილების თაღის გავლით გამოდიან მილოცვების დარბაზიდან ახალი ცხოვრების დასაწყებად.

სიმბოლურად არის შერჩეული განათების საშუალებებიც. ხელისმოწერის დარბაზის ჭერში, მაგიდის ზემოთ, დაკიდებულია ოქროსფერი მეტალისა და ბროლის მძივების ჭაღი, როგორც ზეციური გვირგვინის, მზის, სავსე თასის სიმბოლო. ცერემონიისა და მილოცვების დარბაზებში სტუმრებისთვის განკუთვნილი ადგილების თავზე დაკიდებულია ასევე დეკორატიული, მძივებიანი სპოტები, ხოლო მოსაცდელ დარბაზისა და ბარის ზონაში ვარსკვლავების ფორმის ჭერში ჩასმული მრგვალი სპოტები.

მოსაცდელ დარბაზში, ღიობის გასწვრივ, კედელზე დავკიდეთ კლასიკური სტილის ორი სარკე.

ხელისმონერის მაგიდაზე მოთავსებულია ყვავილების კომპოზიცია, ბეჭდების დეკორატიული ჩასადები „ნიჟარა“, დეკორატიული საწერკალმები.

ცერემონიის დარბაზის კუთხეებში ტუმბო – კვარცხლბეკზე მოთავსებულია ლარნაკები ყვავილებით. მილოცვების დარბაზის მაგიდებზე ყვავილები მოთავსებულია ტიტის ფორმის ლარნაკებში. ქორწინების რეგისტრაციის დარბაზის ხედები ნაჩვენებია სურათებზე 3-5.



სურათი 3. მოსაცდელი დარბაზის ხედები.



სურათი 4. სტუმრებისა და ხელისმონერის ცერემონიის დარბაზების ხედები.



სურათი 5. მილოცვების დარბაზის ხედები.

პროექტის სტილის შესაბამისად, მოსაცდელი დარბაზის უფრო ელეგანტური, მსუბუქი, დახვენილი ინტერიერის შესაქმნელად, მიზანშენონილად მიგვაჩინა ბაროკოს სტილის მასიური, დიდი ზომის, ჩუქურთმებით და ორნამენტებით დამძიმებული სამეული ჩავანაცვლოთ უფრო მსუბუქი ელეგანტური მარტივი და დახვენილი კონსტრუქციის სამეულით. დივანი ნაჩვენებია სურათზე ქვემოთ, ხოლო სავარძლებად შეიძლება გამოვიყენოთ სტუმრებისვის შერჩეული სავარძლები (სურათი 6). ასევე, მთელს ინტერიერში მეტი სიმსუბუქისა და ჰაეროვნების მისაღებად უმჯობესი იქნება მარტივი დაშვებული ფარდების გამოყენება ლამბერკუნების გარეშე.



სურათი 6. დიზაინერის მიერ შეთავაზებული დივანი მოსაცდელი დარბაზისთვის.

ამრიგად, დიზაინერს პროექტზე მუშაობის პროცესში კომპრომისული ამოცანის გადაჭრა უხდება, რაც სტილური და ფუნქციური დანიშნულების მიმზიდველი და ეფექტური ინტერიერის შექმნის პროცესში დამკვეთის გე-მოვნების რაციონალურად და ოპტიმალურად გათვალისწინებას ითვალისწინებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Бурдье, Пьер; Вакван, Лоик (1992). Приглашение к рефлексивной социологии. Polity Press.
2. Бикбов, Александр. П. Бурдье / Современная западная философия. Энциклопедический словарь // под ред. О. Хеффе, В. С. Малахова, В. П. Филатова при участии Т. А. Дмитриева. Институт философии РАН. — М.: Культурная революция, 2009.
3. В.И. Казаринова. Красота, вкус, экономика. Москва, «Экономика», 1985. ст. 53-56

დოდო ჭუმბურიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნების მენეჯმენტის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ჟულტურის სფეროს ორგანიზაციების პრომოუშენი და პოზიციონირება

კულტურის სფეროს ორგანიზაციების იმიჯის ფორმირებაში მნიშვნელოვანია ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციების როლი და მნიშვნელობა. აღნიშნული თანხვედრაში უნდა იყოს ორგანიზაციის მისიასთან, ღირებულებებთან, სტრატეგიულ ხედვასთან და განვითარების შესაძლებლობებთან.

„კულტურის ორგანიზაციის მისია უნდა ჩამოყალიბდეს მისი მუშაობის შინაარსისა და დანიშნულების ობიექტურ, მოკლე და სასურველია, შთამაგონებელ ფორმულად. იგი უნდა პასუხობდეს კითხვას, რისთვის სჭირდება ადამიანებს (ამ შემთხვევაში იგულისხმება მიზნობრივ ჯგუფები, კერძოდ, მომსმარებელი, დამთვალიერებელი, მაყურებელი) ეს ორგანიზაცია? მისიის ფორმულირება გვაიძულებს ჩავულრმავდეთ ორგანიზაციის არსებობის აუცილებლობას და მისი პერსპექტივების საკითხს. მისია, ასევე, წარმოადგენს ორგანიზაციის გრძელვადიანი პოლიტიკის საფუძველს“¹.

ორგანიზაციის წარმატებულად პოზიციონირებისთვის სტრატეგიული დოკუმენტის შესაქმნელად, მნიშვნელოვანია სიტუაციური ანალიზის მეთოდის სწორად შერჩევა.

აღნიშნული ამარტივებს ორგანიზაციის მისიას, მიზნების, ამოცანების და სამოქმედო გეგმის შემუშავების პროცესს. სიტუაციური ანალიზის ერთ-ერთი გავრცელებული მეთოდია SWOT ანალიზი², რომელიც დაკავშირებულია ორგანიზაციის შიგნით და გარეთ არსებული სიტუაციის სილრმისეულ შესწავლასთან. აღნიშნული მეთოდი, კომპლექსურად აფასებს შიდა და გარე ფაქტორებს, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელია ჩამოყალიბდეს ორგანიზაციის განვითარების ხედგა. SWOT³ ანალიზის მეთოდი მოიცავს როგორც შიდა, ისე გარე ცვლადების ანალიზს. ორგანიზაციის ძლიერი და სუსტი მხარეების ცოდნასთან ერთად, შესაძლებლობებისა და საფრთხეების ანალიზი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ორგანიზაციის საკომუნიკაციო სტრატეგიის ჩამოყალიბებაში, პოზიტიური იმიჯის ფორმირებაში და მიღწეული შედეგების შენარჩუნებაში.

¹ ბ. ლორდი, გ. დ. ლორდი, სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, თბილისი, 2006, გვ. 7.

² <https://www.managementstudyguide.com/swot-analysis.htm>

³ ტერმინი SWOT 1963 წელს პირველად გამოყენა კენეტ ენდრიუსმა (Kenneth Andrews)

კულტურის სფეროს ორგანიზაციების წარმატებული პოზიციონირება, სხვა სფეროში მოქმედი ორგანიზაციების მსგავსად ეფუძნება საკომუნიკაციო სტრატეგიას, რომელიც წინასწარი მოკვლევის საფუძველზე მუშავდება ორგანიზაციის პოზიციების გასაუმჯობესებლად.

ორგანიზაციის იმიჯი წარმატებულ პოზიციონირებაზე სწრაფვა, ორგანიზაციის შიდა და გარე ცვლადების სიტუაციურ ანალიზს ეფუძნება, რომელიც ღირებული შეთავაზებასთან უნდა იყოს თანხვედრაში. ღირებულ შეთავაზებაში იგულისხმება კულტურის სფეროს პროდუქტი, რომელიც იმავდროულად რთული პროდუქტის განსაზღვრებასაც იტევს.

„რთული პროდუქტი – პროდუქტის სირთულე შეიძლება მნიშვნელოვნად შეიცვალოს მისი (პროდუქტის) სპეციფიკური თავისებურებებიდან, მომხმარებლის მიერ მინიჭებული მახასიათებლების ან თვით პროდუქტისთვის დამახასიათებელი თვისებებიდან გამომდინარე. ზოგიერთი პროდუქტი მიიჩნევა უფრო რთულად, მათი ტექნიკური სპეციფიკის გათვალისწინებით, რადგანაც მომხმარებლისაგან მოითხოვს მნიშვნელოვან ძალისხმევას – აღიქვას და შეაფასოს პროდუქტის თავისებურებანი. მაგალითად, გამოუცდელი მყიდველი, რომელიც პირველად იძენს პერსონალურ კომპიუტერს, ანყდება ტექნიკურ სირთულებს, რაც იწვევს კომპიუტერის შეძენასთან დაკავშირებულ ემოციურ დაძაბულობას. ახალი მანქანის შეძენამდე მომხმარებელს შეუძლია რჩევა ჰქითხოს მეგობრებს, ვინაიდან მათი აზრი მნიშვნელოვანია შერჩევის რთულ პროცესში. იგივე მომხმარებელი სხვა „ჩვეულებრივ ან მარტივ“ პროდუქტს ავტომატურად შეიძენს, როგორც ეს ხდება ყოველდღიური მომხმარების საქონლის უმრავლესობის შეძენის დროს, ყველანაირი დაძაბულობისა და ჩარევის გარეშე.“¹ აღნიშნულისგან განსხვავებით სპეციფიკური დამოკიდებულება მოეთხოვება კულტურის სფეროს პროდუქტის მომხმარებელს გადაწყვეტილების მიღებისას.

ორგანიზაციის კონკრეტული პროდუქტის ან პროექტის საკომუნიკაციო სტრატეგიაზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლი. „პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლი შედგება ოთხი ეტაპისგან: წარდგენა, ზრდა, გაჯერება და კლებადობა. თუმცა რთულია ზუსტად მივუთითოთ, თუ რომელ სტადიაზე აღმოჩნდება პროდუქტი ამა თუ იმ დროს. ყველა ფაზას აქვს განსაზღვრული მახასიათებელი.“

გამოთქმა „პროდუქტის სასიცოცხლო ციკლი“ უნდა გამოვიყენოთ ყველაზე ფართო გაგებით. ეს გაგება შეიძლება ხებოდეს ბაზარზე შემოთავაზებულ პროდუქტების ჯგუფს ან ბრენდს. საერთოდ, ბაზრის სასიცოცხლო ციკლი შედგება პროდუქტების სასიცოცხლო ციკლებისგან, რაც ფარავს ერთმანეთს და რაც, თავისთავად, შეადგენს ერთმანეთს გადაფარული ბრენდის სასიცოცხლო ციკლებს.“²

¹ სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, თბილისი, 2019

² კოლბერი ფ., კულტურის და ხელოვნების მარკეტინგი, თბილისი, 2017

ორგანიზაციის შესახებ ინფორმაციის შექმნა-შეთავაზება საკომუნიკაციო სტრატეგიის ნაწილია, რომელიც ეყრდნობა მიზნობრივი აუდიტორიის ინტერესებსა და შესაძლებლობებს. ადეკვატური მოლოდინების ჩამოყალიბებას და მოთხოვნილების მოთხოვნად გარდაქმნის შესაძლებლობას.

კულტურის სფეროს ორგანიზაციაში, სხვა სფეროში მოქმედი ორგანიზაციების მსგავსად, საკომუნიკაციო სტრატეგია მუშავდება მენეჯმენტის ფუნქციების ფარგლებში.

„მენეჯმენტის ოთხი ფუნქცია მოიცავს შემდეგ კომპონენტებს:

- დაგეგმვა – ეს არის იმის გადაწყვეტა თუ რა უნდა გაკეთდეს;
- ორგანიზება არის იმის გადაწყვეტა თუ, როგორ უნდა გაკეთდეს და ვის მიერ;

• გაძლიერება ნიშნავს იმის გადაწყვეტას თუ სხვები, როგორ უნდა ჩაერთონ პროცესში და შეასრულონ საქმე.

• კონტროლი არის გადაწყვეტილების მიღება, თუ რა უნდა გაკეთდეს, ასევე, რა უნდა მოვიმოქმედოთ იმ შემთხვევაში, თუ საქმე არ სრულდება.“¹

მართვის პროცესში საგულისხმოა ორგანიზაციის რესურსები, კერძოდ, კულტურის სფეროს კონკრეტულ დარგში მოქმედი გუნდის წევრების მიერ დაგროვილი გამოცდილება. მავდროულად, კულტურის სფეროს მენეჯერის მართვის სტილი და თანამშრომელთა მოტივაცია. აღნიშნულის თანმდევად პრომოუშენი (წინააღმდეგა)

„მენეჯმენტი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც წარმოებისა და მომსახურების ორგანიზაციის, მეთოდების, ტექნიკის და ტექნოლოგიის, ადამიანთა ურთიერთობათა განვითარების კანონზომიერებათა შესახებ ცოდნის სისტემა, რომელიც ოთხი ძირითადი ელემენტისაგან შედგება, ესენია:

- მენეჯმენტის თეორია;
- მენეჯმენტის მეთოდები;
- მენეჯმენტის ორგანიზაცია;
- მენეჯმენტის ტექნიკა და ტექნოლოგია.“²

კულტურის სფეროში მოქმედმა კომერციულმა ორგანიზაციებმა კულტურის სფეროში სამეწარმეო იდეების ჩამოყალიბება, განვითარება და გადარჩენა უნდა უზრუნველყონ ღირებული შეთავაზების საფუძველზე. მათ უნდა მოიმხრონ და შეინარჩუნონ მიზნობრივი ჯგუფები. კულტურის სფეროს ერთგული მომხმარებლის ფსიქოტიპაჟი ხასიათდება გამოცდილებით, დაკვირვებით და კრეატიულობით.

კულტურის სფეროს კომერციული ორგანიზაციის მართვისას მენეჯერი კარგად უნდა იყოს გარკვეული მარკეტინგის საკითხებში, მან უნდა უზრუნველყოს საკომუნიკაციო სტრატეგიის აგება მომხმარებლის ინტერესების და საჭიროებების გათვალისწინებით, რათა, კონკრეტული შეთავაზების მიღმა,

¹ Byrnes W.J., Management and the Arts, 2009, p. 16

² ბარათაშვილი ე., გალახვარიძე ნ., ნასარაია, ეთნომენეჯმენტი, თბილისი, 2023.

მომხმარებელი გრძნობდეს მის წილ სარგებელს. გადაწყვეტილების მიღების პროცესი მოიცავს რისკების გათვლას და გადაზღვევას.

„გადაწყვეტილების მიღების პროცესები – მარკეტინგის მენეჯერისთვის საკმაოდ მნიშვნელოვანია განსაკუთრებით იმ პროცესების გარკვევა, რომლითაც ხელმძღვანელობენ მომხმარებლები პროდუქტის შეფასებისას. რაც უფრო კარგად ესმის მენეჯერს ეს საკითხები, მით უკეთესია კომპანიის მარკეტინგული სტრატეგია. გადაწყვეტილების მიღების პროცესები დამოკიდებულია შემდეგ ფაქტორებზე:

- დამოკიდებულება;
- შემეცნებითი პროცესი;
- მეორეხარისხოვანი პროცესი;
- ემოციური პროცესი;
- ჩვევა;
- იმპულსური შენაძენი;
- ეკონომიკური კლიმატი;
- ადგილი;
- პერიოდი.“¹

კულტურის სფეროს ორგანიზაციის წინაშე არსებულ გამოწვევებში მოაზრება კომერციული ინტერესების და ღირებულებების შესაბამისობა. კულტურის სფეროს პროდუქტის აღნიშვნის სინონიმად შესაძლოა ვაქციოთ, ღირებული შეთავაზება. ორგანიზაციის ყოველშეთავაზების მიმართ მოლოდინების შექმნას უზრუნველყოფს საკომუნიკაციო სტრატეგია, რომელსაც ეფუძნება კულტურის სფეროს კონკრეტული პროდუქტებისადმი არსებული დამოკიდებულების მართვა.

მომხმარებელთან მამოტივირებელი დამოკიდებულების შესანარჩუნებლად კულტურის სფეროს ორგანიზაციის მენეჯერმა დაგეგმვა-ორგანიზების ეტაპზე უნდა უზრუნველყოს საკომუნიკაციო სტრატეგიის შემუშავება, ორგანიზაციის არსის და მიზნობრივი ჯგუფების განსაზღვრის თანამდევად.

კულტურის სფეროს მენეჯერისთვის მნიშვნელოვანი გამოწვევაა მიზნობრივ ჯგუფებთან შედეგზე ორიენტირებული საკომუნიკაციო სტრატეგიის შემუშავება.

შედეგზე ორიენტირებული მიზანის განხორციელება მენეჯერის და გუნდის წევრების კულტურის სფეროს კონკრეტულ დარგში დაგროვილი გამოცდილების შესწავლა-გადააზრებას ეფუძნება.

კულტურის სფეროს ორგანიზაციია თუ არაკომეციულ, არამომგებიან პირად არის რეგისტრირებული ის პასუხისმგებელია დელეგირებული თანხების მიზნობრივ ხარჯვაზე, ეფექტურობა განისაზღვრება შედეგით, სადაც თანხვედრაშია ორგანიზაციის ღირებულებები, მიზნობრივი ჯგუფების საჭიროე-

¹ Colbert F., „Marketing culture and the Arts“. Third Edition. Canada, 2007, ISBN 978-9808602; p. 103.

ბები, კონკრეტული პროექტის მიზნები და ამოცანები. კულტურის სფეროში განხორციელებული წარმატებული პროექტი გრძელვადიან პერსპექტივაში პოზიტიურ ასახვას ჰქოვებს როგორც კულტურის, ისე განათლების სფეროს განვითარებაში. კულტურის სფეროში მოქმედი კომერციული ორგანიზაცია, არაკომერციული ორგანიზაციისგან განსხვავებით, მძლავრად გრძნობს ბაზრის ხმას და მუდმივად უნდა უზრუნველყოს კონკურენტებიდან დისტანცირება.

„კულტურის პროდუქტის ცნება – ეკონომისტების, მარკეტინგისა და ბაზრის კვლევის სპეციალისტების განმარტებით, პროდუქტი არის – სარგებლის წაკრები მყიდველის თვალსაზრისით. პროდუქტის აღწერა მისი ტექნიკური პარამეტრების ან სიმბოლური ფასეულობის მიხედვითაა შესაძლებელი, რაც, საბოლოოდ, რეალური ან წარმოსახვითი სარგებლის წაკრებს წარმოადგენს. მომხმარებლები იყენებენ თავიანთ ფინანსებს ცალკეული პროდუქტის შესაძლენად საკუთარი სურვილებისა და საჭიროების შესაბამისად.“¹

მიზნობრივი ჯგუფებისადმი დამოკიდებულება არაერთგვაროვანია. ეს განპირობებულია როგორც კულტურის სფეროს ორგანიზაციაზე, ისე კონკრეტულ პროდუქტზე, მოკლევადიანი და გრძელვადიანი შედეგის ურთიერთკავშირზე.

პრომოუშენის სტრატეგიის არსი დაინტერესებული მხარეების და მიზნობრივი ჯგუფების დამოკიდებულებასაც ითვალისწინებს.

პრომოუშენის სტრატეგიის თანახმად, ორგანიზაციამ მიზნობრივი აუდიტორიის განსაზღვრის თანმდევად უნდა უზრუნველყოს მომხმარებელთა მოზიდვა, ინტერესის აღძვრა და გადაწყვეტილების მიღება კონკრეტულ პროდუქტთან მიმართებაში. კულტურის სფეროს ორგანიზაციების მართვაშიც საგულისხმოა ორგანიზაციის კონკურენტებისგან დისტანცირების უზრუნველყოფა.

„არ არსებობს ისეთი ბიზნესი, როგორიცაა შოუ-ბიზნესი“ ესება მოტივს, რომელიც ამ თანმიმდევრობით ფულისა და სიამოვნების კომბინაციის მიღმა დგას. ხელოვნების მენეჯერმა ეს კომბინაცია მუდმივად უნდა იქონიოს მხედველობაში. ხელოვნების მენეჯერებს, რომელსაც პირველ რიგში აინტერესებს დიდი მოგება, ვურჩევთ თავისი ბედი კულტურის სფეროს მიღმა ეძებონ. გერმანიის ერთ-ერთი თეატრის რეჟისორმა ფულისა და სიამოვნების კომბინაცია შემდეგნაირად წარმოგვიდგინა: ჩვენ ამას ვაკეთებთ სიამოვნებისთვის და არა ფულისთვის, მაგრამ იმისთვის, რომ მივიღოთ სიამოვნება, გვჭირდება ფული.“²

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, ორგანიზაციების წინწანევა ეფუძნება ორგანიზაციის სტრატეგიულ ხედვას, რომელიც მოიცავს საკომუნიკაციო

¹ სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, თბილისი, 2019, გვ. 79

² ჰაგორმატი ჰ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტეპრენიორული სტილი, თბ., 2013, გვ. 26

სტრატეგიას, საკომუნიკაციო არხების სწორად შერჩევას, მიზნობრივ ჯგუფებთან და დაინტერესებულ მხარეებთან ორმხრივ სარგებელზე დაფუძნებული ურთიერთობის ჩამოყალიბებას.

პრომოუშენის სტრატეგია მნიშვნელოვან როლს ასრულებს როგორც ორგანიზაციის იმიჯის ფორმირება-წარმოჩენაში, ისე ბრენდის ტიტულის შენარჩუნებაში. აღნიშული ითვალისწინებს ძველი მომხმარებლის შენარჩუნებას, პოტენციური მომხმარებლის მომხრობას და ახალი მომხმარებლის შეძენას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარათაშვილი ე., გალახვარიძე ნ., ნასარაია, ეთნომენეჯმენტი, თბილისი, 2023
2. კოლბერი ფ., კულტურის და ხელოვნების მარკეტინგი, თბილისი, 2017.
3. სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, თბილისი, 2019,
4. ჰაგორტი, ჰ., სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტეპრენიორული სტილი, თბილისი, 2013.
5. Byrnes W.J., Management and the Arts, 2009
6. Colbert F., Marketing culture and the Arts, Canada, 2007.
7. <https://www.managementstudyguide.com/swot-analysis.htm>

ნინო სულავა

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი

კულტურის პალეოლიტიკური მუზეუმის მუნიციპალიტეტი (ლეჩებუმი, ცაგერის მუნიციპალიტეტი)

კულტურის კვლევას და მართვას, რაც თავისთავად რთული პროცესია, უპირველეს ყოვლისა, ჭირდება კულტურის ფერმენტის გაგება, მისი როლის გაცნობიერება საზოგადოების ყოფა-ცხოვრებაში. კულტურის კვლევები (Cultural Studies) სპეციალურ საგნადაც ისწავლება. ვფიქრობ, რეგიონული მუზეუმებისათვის, რომლებსაც თავისი სპეციფიკური სირთულეები აქვთ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ამ დარგის სპეციალისტების მომზადებას, ძირითადი მეცნიერული უნარების განვითარებას, კვლევის თანამედროვე მეთოდების შესწავლას. ასევე, დიდი მნიშვნელობა აქვს რეგიონების მოსახლეობაში მუზეუმების კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობის დანერგვას, როგორც სხვადასხვა თემაზე სალექციო კურსების მომზადებით, ასევე, მოსახლეობაში მუზეუმებისადმი, როგორც სიძველეთა დაცვისა და გამომზეურებისადმი დამოკიდებულების ჩამოყალიბების თვალსაზრისითაც.

რეგიონული მუზეუმების სპეციფიკური სირთულეები, უპირველეს ყოვლისა, ამ საქმისათვის მომზადებული კადრების არარსებობაში მდგომარეობს. ამიტომ ძალიან ბევრია დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად დაინტერესებული და ჰუმანიტარული განათლების მქონე კადრი მოხვდება მუზეუმში, რამდენად აუღებს ალლოს სამუზეუმო საქმეს, რაც საკმაოდ რთულია.

ამ პრობლემების განხილვას გთავაზობთ ლეჩებუმის (ცაგერის მუნიციპალიტეტი) ორი მუზეუმის მაგალითზე.

როგორც მოგეხსენებათ, ქართული კულტურის ერთ-ერთ, მაგრამ უმნიშვნელოვანეს საფუძველს არქეოლოგიური მონაპოვარი ქმნის; საკმარისია გავიხსენოთ პირველი – ევროპელი, ღვინო, უძველესი მეტალურგია.

არქეოლოგიური მონაპოვარი ორი სახისაა – არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული მასალა და შემთხვევითი აღმოჩენები.

გათხრების შედეგად მოპოვებული მასალის განთავსება ყოველთვის მუზეუმის საცავებში ხდება და მიღებული სამეცნიერო მეთოდოლოგიის მიხედვით დარგის სპეციალისტების კვლევის საგანია.

შემთხვევითი აღმოჩენები კი მხოლოდ აღმომჩენის კეთილსინდისიერებასა და მუზეუმის ფინანსურ შესაძლებლობებთან (მუზეუმის მიერ ნივთის შეძენის შესაძლებლობა) არის დაკავშირებული. თუმცა მუზეუმში მოხვედრილი ასეთი მასალა ისეთივე პროფესიულ კვლევას ექვემდებარება, როგორც სამეცნიერო მეთოდების გამოყენებით აღმოჩენილი მასალა; მაგრამ ასეთი მასალის კვლევას ართულებს ის, რომ ხშირად დაკარგულია სამეცნიერო კვლევისათვის აუცილებელი მონაცემები; ამიტომ აუცილებელია, რომ მუზეუმის თანამშრომელმა იცოდეს თუ როგორ უნდა გამოკითხოს ნივთის მომტანი, რომ სამუზეუმო დავთარში ნივთის შესახებ მაქსიმალურად სრული ინფორმაცია ჩაიწეროს.

ქართული კულტურის ერთ-ერთი, მაგრამ ასევე უმნიშვნელოვანესი სა-ფუძველია ეთნოგრაფიული მასალები, რომელთა მოპოვებაც მუზეუმისათვის მოსახლეობის დაუხმარებლად წარმოუდგენელია.

საქართველოს არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მასალის უმნიშვნელოვანესი საცავია რეგიონული მუზეუმები, რომელთა შექმნის ისტორია მეტ-ნაკლებად მსგავსია. ისინი იქმნებოდა და ყალიბდებოდა ქვეყნის წარსულის მოამაგე და თავდადებული ადამიანების ძალისხმევით და იგივე დამოკიდებულება გრძელდება დღესაც.

ცაგერის მუნიციპალიტეტის ორი მუზეუმის – ვარლამ მახარობლიძის სახელობის ცაგერის ისტორიული მუზეუმისა და ახლადშექმნილი დეხვირის არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის მაგალითზე გვინდა წარმოვადგინოთ კულტურის კვლევა და მართვა საქართველოს რეგიონულ მუზეუმებში.

ვარლამ მახარობლიძის სახელობის ცაგერის ისტორიული მუზეუმის შექმნის ისტორია გარკვეულწილად იზიარებს საქართველოს რეგიონული მუზეუმების შექმნის ისტორიას, რაც დაწვრილებით არის გადმოცემული „ცაგერის ისტორიული მუზეუმის შრომების“ კრებულში. ვარლამ მახარობლიძის სახელობის ცაგერის ისტორიული მუზეუმი დაარსებულია ურთულეს დროს – 1937 წელს, შესანიშნავი პიროვნების, მრავალმხრივი ცოდნითა და ნიჭით დაჯილდოებული პედაგოგისა და მხატვრის, ადგილობრივი მაცხოვრებლის ვარლამ მახარობლიძის მიერ (ჭაბუკიანი, კოპალიანი, 2014: 5-11). რეგიონული მუზეუმების შექმნისას სამუზეუმო საქმის სპეციალისტებისა და განათლებული ადამიანების ნაკლებობას თავის თავზე იღებდნენ პატრიოტი, საქართველოს ისტორიისათვის სიძველების მნიშვნელობის მცოდნე ადამიანები. ისინი არამარტო აგროვებდნენ არქეოლოგიურ და ეთნოგრაფიულ სიძველეებს, არამედ მათ სამუზეუმო აღნუსხვასაც აკეთებდნენ, რასაც ეძღვნება ნაშრომი ცაგერის ისტორიული მუზეუმის კოლექციების ისტორიის შესახებ (სალინაძე, კოპალიანი, 2014: 23-27). ვარლამ მახარობლიძეს ეკუთვნის მუზეუმის ისტორიული განყოფილების სასაუბრო ტექსტი, რომელიც გზამკვლევის როლს ასრულებდა წლების განმავლობაში და მას პროფესიონალ ისტორიკოსად წარმოგვიდგენს (მახარობლიძე, 2014: 11-23).

რეგიონული მუზეუმები ყოველთვის წარმოადგენდნენ იმ სახის დაწესებულებებს, სადაც მუშაობა – კოლექციების პატრონობა, სტუმრების მიღება და მხარის წარსულის მათვის გაცნობა პრესტიულ საქმიანობად ითვლებოდა.

ცაგერის ისტორიული მუზეუმის ბედი საკმაოდ მძიმეა, რადგან 2007 წელს მომხდარი ხანძრის გამო მუზეუმის ერთი ფლიგელი დაინვა. და რომ არა, მუზეუმის თანამშრომლების თავდადება, რომლებიც ჩამწვარი სართულის ფერფლში ეძებდნენ ნივთებს, დღეს მუზეუმი აღარ იარსებდა.

რეგიონულ მუზეუმებში კულტურის კვლევას და მართვის მეთოდების გაზიარებას და დანერგვას, რაშიც იგულისხმება დახმარება ფონდების მოწესრიგებაში, გამოფენების მოწყობა, კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობა, ყოველთვის კურირებდნენ ჩვენი ქვეყნის დიდი მუზეუმების თანამშრომლები.

ასე იყო ლეჩებუმის ორივე მუზეუმის შემთხვევაშიც.

ცაგერის ისტორიულ მუზეუმს დახმარება გაუწიეს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის თანამშრომლებმა კულტურის სამინისტროს თანადაფინანსებული პროექტით – „ცაგერის ისტორიული მუზეუმი: ლეჩებუმის კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრი (ფონდები, გამოფენისა და აღბომის მომზადება, საგანმანათლებლო პროგრამა)“. როგორც პროექტის სათაურიდან ჩანს, მუზეუმის თანამშრომლებთან ერთად, მოწესრიგდა ფონდები (გამოიყო კოლექციები), გაკეთედა ექსპოზიცია, შეიქმნა აღბომი და გამოიცა, შეგროვდა წიგნები და შეიქმნა სივრცე ბიბლიოთეკისათვის და ლექციებისათვის, გაკეთდა საგანმანათლებლო პროგრამა, რომლის მიხედვითაც მუზეუმში მთელი რიგი აქტივობები დაიგეგმა (მოხსენებები, როგორც ადგილობრივი კადრების, ასევე, ჩამოსული მეცნიერების მონაწილეობით, სკოლების მონაწილეობა მუზეუმის ცხოვრებაში).

დეხვირის არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი¹ თავიდან ცაგერის ისტორიული მუზეუმის შემადგენლობაში მოიაზრებოდა. ამჯერად ის ცალკე ერთეულია, მაგრამ ეს ორი მუზეუმი ბუნებრივად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან, რადგან ცხეთა-დეხვირის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი არტეფაქტები შესულია ცაგერის ისტორიული მუზეუმის კოლექციებში (ცხეთის ნასახლარზე და ცხეთის სამაროვანზე მოპოვებული მასალები, შემთხვევითი აღმოჩენები (სულავა, 1996; სახაროვა, სულავა 2014: 67-87; რამიშვილი, 2014: 60-67; სულავა 6. 2021: 111-117)).

დეხვირის არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი თავისი პოტენციალით (მდებარეობა, არქეოლოგიური ძეგლები, ეთნოგრაფიული სივრცის მოწყობის შესაძლებლობა) უაღრესად საინტერესო პერსპექტივას შლის. მუზეუმისათვის ჩვენს მიერ შექმნილი პროექტების განხორციელებით² – დაცული იქნებოდა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლები, მუზეუმი პოპულარული და მიმზიდველი გახდებოდა ტურისტებისათვის და აქტიურად ჩაებმებოდა ტურის-

¹ დეხვირის არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი 2013 წელს დაარსებულია, ასევე, ადგილობრივი მაცხოვრებლის, მრავალმხრივი ინტერესების მქონე და კუთხის სასიკეთოდ მოფიქრალი ადამიანის გიორგი გასვიანის ინიციატივით. ამ მუზეუმის დაარსების იდეა ჩვენი კონსულტაციის საფუძველზე ჯერ კიდევ 2012 წელს გაჩნდა, რადგან ცხეთა-დეხვირის ტერიტორია მდიდარია არქეოლოგიური ძეგლებით და სანახაობითი ბუნებით. სამომავლო გეგმა კი არის ეთნოგრაფიული კარმიდამოს მოწყობა – საცხოვრებელი და საყოფაცხოვრებო ნაგებობებითა და ადგილობრივი ხორბლეულის (მასა, ზანდური) ყურძნისა (უსახელშეური, ცოლიკოური, ოჯალეში) და ხილის ჯიშების საჩვენებელი ნაკვეთებით. აღსანიშნავია, რომ მუზეუმის თანამშრომელმა ლ. ხაბულიანმა საგანგებო მომზადება გაიარა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში თუ როგორუნდა გამოკითხოს ნივთის მომტანი, რომ სამუზეუმო დავთარში ნივთის შესახებ მაქსიმალურად სრული ინფორმაცია ჩაიწეროს და საფონდო საქმიანობაში.

² „ცაგერის ისტორიული მუზეუმის დეხვირის ლია ცის ქვეშ მუზეუმის პრევენციული სამშაოები, ინფრასტრუქტურული ელემენტები და ადგილობრივი მოსახლეობის როლი“ (ხელმძღვ. ნ. სულავა), 2015.

ცაგერის ისტორიული მუზეუმის დეხვირის ლია ცის ქვეშ არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის პრევენციული სამუშაოები (შუასაუკუნეების მარანი და ეკლესია) (ხელმძღვ. ნ. სულავა), 2017.

ტულ მარშრუტში; ადგილობრივი სკოლებისათვის შესაძლებელი იქნებოდა ლია გაკვეთილების (საკვირაო სკოლა), სპორტული თამაშებისა და კოსტუმირებული ეთნოგრაფიული ხასიათის ფესტივალების მოწყობა, რაც აამაღლებს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლისადმი მოსახლეობის დამოკიდებულებას; ადგილობრივი მოსახლეობა დასაქმდებოდა როგორც მუზეუმის სამშენებლო სამუშაოებსა და სუვენირების წარმოებაში, ასევე ადგილობრივი პროდუქტის მიწოდებაში ტურისტებისათვის, რითიც გაიზრდებოდა მათი შემოსავლის წყარო; ყველაფერი ეს – მუზეუმის ძეგლების პრევენცია, ადგილობრივი ახალგაზრდობის ჩართვა ამ საქმიანობაში, მოსახლეობის დასაქმება, ტურისტულ მარშრუტში აქტიურად ჩართულობა, კი დიდ სამსახურს გაუწევდა ჩვენს ქვეყანას და აა-მაღლებდა რეგიონის კულტურულ-სოციალურ-ეკონომიკურ დონეს.

კოვიდპანდემიამ, რა თქმა უნდა, თავისი დაღი დაასვა სამუზეუმო ცხოვრებას, რაც განსაკუთრებული აისახა რეგიონული მუზეუმების მუშაობაზე. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც განაგრძობენ არსებობას და ახალი პროექტების წარმოდგენით ცდილობენ სამუზეუმო ცხოვრების გააქტიურებას რეგიონში.

ცაგერის ისტორიული მუზეუმის აქტივობებში აღსანიშნავია მისი და მის შემადგენლობაში შემავალი მუზეუმების არქივების და სხვა მასალების გაციფრულება. განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მუზეუმში დაცული მასალების შეჯერებას, რაშიც აქტიურად არიან ჩართულები მუზეუმის თანამშრომლები, გაკეთდა და ჩაფიქრებულია რამდენიმე მნიშვნელოვანი პროექტი, რომელიც ემსახურება რეგიონის საზოგადოებისათვის, უპირველეს ყოვლისა, სკოლებისათვის, მუზეუმის მასალების გაცნობას და საგანმანათლებლო საქმიანობას. ასეთია პროექტი¹, რომლის მიზანიც არის ლეჩებუმის სკოლის მოსწავლეებს შორის „ვეფხისტყაოსანის“ პოპულარიზაცია, რაც განხორციელდება ცაგერის ისტორიულ მუზეუმში საქართველოს ეროვნულ ბიბლიოთეკაში და ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული „ვეფხისტყაოსანის“ უნიკალური ეგზიმპლარების გამოფენით და ლეჩებუმის სკოლებში ჩვენი წამყვანი მეცნიერებისა და მწერლების ლექციების ციკლით. აღსანიშნავა ის, რომ მუზეუმში პირველად ჩატარდა რეგიონული კონფერენცია – „მთიანი კოლხეთის ისტორიული წარსულიდან“, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს მუზეუმის თანამშრომლებმა და მკვლევარებმა ლენტეხიდან, ონიდან, თბილისიდან².

დეხვირის არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში აქტივობიდან არ არის მოხსნილი საკითხი იმ პროექტებისათვის³ დაფინანსების მოპოვების შესახებ, რომლებზეც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, და რომელიც სასიცოცხლო

¹ „ლეჩებუმის სკოლის მოსწავლეებში ვეფხისტყაოსანის პოპულარიზაცია“ – პროექტის ხელმძღვანელი: ნ. ზაქარიაძე, ცაგერის ისტორიული მუზეუმის დირექტორი, პროექტს აფინანსებს ბანკი „ლიბერთიანისათვის“. ცაგერის ისტორიული მუზეუმის დირექტორი, პროექტს აფინანსებს ბანკი „ლიბერთიანისათვის“.

² იხ.: ვარლამ მახარობლიდის სახელობის ცაგერის ისტორიული მუზეუმის რეგიონული კონფერენცია – „მთიანი კოლხეთის ისტორიული წარსულიდან“, 19.05.-20.05.2023. პროექტს აფინანსებს ცაგერის მუნიციპალიტეტი.

³ იხ.: სულავა, ესვანჯია 2021: 257-261; სულავა, ოქრუაშვილი 2021: 262-265.

მნიშვნელობისაა მუზეუმისათვის. ხოლო მუზეუმის შენობის პრობლემის მოგვარების შემდეგ სამეცნიერო კონფერენციების (ადგილობრივი, რესპუბლიკური, საერთაშორისო) მოწყობა აქაც შესაძლებელი იქნება რამდენიმე თემაზე, რის საფუძველსაც იძლევა ამ ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მასალები. ამ კონფერენციების კონცეფცია შეიძლება იყოს დაკავშირებული მეტალურგიასთან, კოლხური ბრინჯაოს კულტურისა და ანტიკური ხანის თემებთან.

ამგვარად, საქართველოს რეგიონების მუზეუმები, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი რიგი პრობლემების წინაშე დგანან, ძალ-ლონეს არ იშურებენ, რომ გაუტოლდნენ ქვეყნის საუკეთესო მუზეუმებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჭაბუკიანი ო., კოპალიანი ნ., ცაგერის ისტორიული მუზეუმის დაარსების ისტორია და ვარლამ მახარობლიძე, ციმშ Ⅰ, თბილისი, 2014.
2. მახარობლიძე ვ. ისტორიული განყოფილების სასაუბრო ტექსტი, ციმშ Ⅰ, თბილისი, 2014.
3. რამიშვილი ქ. კოლხური ცული ცხეთიდან, ციმშ Ⅰ, თბილისი, 2014.
4. სალინაძე თ., კოპალიანი დ., ცაგერის ისტორიული მუზეუმის კოლექციების ისტორია, ციმშ Ⅰ, თბილისი, 2014.
5. სახაროვა ლ., სულავა ნ. ცხეთის ნასახლარი (ლეჩხუმის 1970-71 წწ არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები), ციმშ Ⅰ, თბილისი, 2014.
6. სულავა ნ. უძველესი სამთო მეტალურგიიდან ბრინჯაოს მხატვრული ხელოსნობის არტეფაქტებამდე (ლეჩხუმი – ცხეთა-დეხვირის მასალების მიხედვით), V საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში” მასალები, ბათუმი, 2021.
7. სულავა ნ., ესვანჯია ი. ექსპოზიციის იდეა – ანტიკური ხანის ცხეთის სამაროვნის რეკონსტრუქცია ლია ცის ქვეშ (კულტურული ტურიზმი), „მუზეუმი და გლობალიზაცია”, საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, ბათუმი, 2021.
8. სულავა ნ., ოქრუაშვილი. კონცეფცია-, „დეხვირის არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ლია ცის ქვეშ” პრევენციული სამუშაოები და ადგილობრივი მოსახლეობის როლი, „მუზეუმი და გლობალიზაცია”, საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, ბათუმი, 2021.

შემოკლებათა სია

ციმშ – ცაგერის ისტორიული მუზეუმის შრომები

ნინო მინდიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ფილოლოგიის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ტრავალი აონცეაზები ეჯაბარის ტოზონიდის რომანში „შენ-შინ“

თანამედროვე ქართული რომანისტიკა ბევრი სიახლით ხასითდება თემა-ტურ, უანრობრივ თუ კონცეპტუალურ კონტექსტში. მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა, რაც ერთი მხრივ, ეპოქალური კატაკლიზმებით, ხოლო მეორე მხრივ, კულტურული პროცესებით იყო განპირობებული. ლიტერატურულ სარბიელზე მოსულმა თაობამ ახალი ხედვა, მოვლენებისადმი ორიგინალური დამოკიდებულება, გამოხატვის არაერთგვაროვნება, ეპატაჟი თუ პიროვნული ინტერპრეტაციები დაამკიდრა, რამაც კიდევ უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი გახადა თანამედროვე ლიტერატურული პროცესი, რაც სხვადასხვა დარგის მეცნიერთა კვლევის საგანია, იმდენად, რამდენადაც მასში არეკლილია ერთი მხრივ, ეპოქალური მოვლენები, ხოლო, მეორე მხრივ, ის კონცეპტუალური პარადიგმები, რომელთა გააზრებაც კულტურულ-ლიტერატურული კვლევების თვალსაზრისით, ბევრი საინტერესო დასკვნის გაკეთების საშუალებას იძლევა. პოსტსაბჭოთა ქართული ლიტერატურა ერთგვარი ნარატივია, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის ეპოქალური რეფლექსიები თუ ტრავმული კონცეპტები, რომელთა გააზრება მნიშვნელოვანია კოლექტიური მეხსიერების კონტექსტში.

კონფლიქტებისა თუ სხვა ტრავმული მოვლენების ლიტერატურული რეფლექსია მწერალთა მხრიდან, მათი სუბიექტური ხედვების გათვალისწინებით, არაერთგვაროვანი მიდგომებით ხასიათდება. საბოლოო ჯამში კი, ლიტერატურული ტექსტების საფუძველზე შესაძლებელი ხდება ტრავმული კონცეპტების გამოკვეთა და შესწავლა.

ჩვენი კვლევის **საგანია** ეკატერინე ტოგონიძის რომანი „შენ-შინ“, რომანში ავტორი არაერთ ტრავმულ პარადიგმასთან ერთად, საინტერესოდ წარმოაჩენს დევნილის, როგორც ტრავმირებული ობიექტის სახე-ხატს. მთავარი პერსონაჟის, ნიას ქმარი, აფხაზეთიდან დევნილია, შესაბამისად, კოლექტიური ტრავმისა და სტიგმის მატარებელი. მწერალი, ერთი მხრივ, ქართული საზოგადოების დევნილებისადმი დამოკიდებულების ინტერპრეტაციებს, ხოლო, მეორე მხრივ, დევნილის სოციუმში რთულად დამკვიდრების ქრონოლოგიას ასახავს.

ჩვენი კვლევის **მიზანია** რომანის საფუძველზე წარმოვაჩინოთ:

1. ეპოქალური მოვლენების ლიტერატურული რეპრეზენტაცია;
2. დევნილობის, როგორც კოლექტიური ტრავმის, კონცეპტები;
3. ტრავმის, როგორც პარადიგმის ავტორისეული ინტერპრეტაცია.

აღნიშნული რომანის განხილვა რელევანტურია პოსტკოლონიალიზმის, დევნილობის, გამარჯვებისა და კოლექტიური ტრავმის თეორიული ჩარჩოს კონტექსტში, ავტორი მძაფრი ემოციური პასაუებით ახერხებს პიროვნული ტრავმების ფონზე, დევნილობის, როგორც კოლექტიური ტრავმის, მარკერების გამოკვეთას.

კვლევისთვის განვსაზღვრეთ კომპარატივისტული და შედარებითი ანალიზის **მეთოდები**, ასევე ვიყენებთ კომპლექსურ ლიტერატურათმცოდნეობით მიღვიმას.

როგორც აღვნიშნეთ, პოსტსაბჭოთა საქართველოში განვითარებული პროცესები ქართულ ლიტერატურულ ნარატივშია წარმოჩენილი. ეპოქის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია საკმაოდ მსუსე მასალას იძლევა და თეორიულ დისკურსში წარმოჩენილი კოლექტიური ტრავმის ნიშნებს ავლენს. ამ ტიპის ტექსტები, რომლებსაც, პირობითად, „ტრავმის ლიტერატურა“ შეგვიძლია ვუწოდოთ, „ტრავმული მეხსიერების თეორიის“ ფარგლებში საინტერესოდ წარმოჩინდება, ლიტერატურულ ნარატივში ეპოქალური ტრაგედიები მწერლის სუბიექტური დამოკიდებულებით არის წარმოჩენილი. მსოფლიოში მიმდინარე ომებმა და კონფლიქტებმა მილიონობით ადამიანი დევნილად აქცია, რამაც მათ ჯგუფურ ცნობიერებას წარუშლელი დაღი დაასვა. ერთი მხრივ, ტრავმის შემცველმა მოგონებებმა და, მეორე მხრივ, სრულიად ახალმა გარემომ, რომელმაც ვერ გააქარწყლა დევნილობით გამოწვეული სტიგმა, განსხვავებული, უჩვეულო ვითარება შექმნა. ცნობილი ამერიკელი მკვლევარი, ტრავმის თეორიის ერთ-ერთი ავტორი, ჯეფრი ალექსანდერი, ავითარებს მოსაზრებას, რომ XX საუკუნეში მიმდინარე ომებმა აუცილებელი გახადა ტრავმის შემცველი მოგონებების გააზრება და მათ წინააღმდეგ ბრძოლა (Alexandr, 2012).

ტრავმული მეხსიერებისა და პოსტკოლონიალიზმის თეორიებს დაეფუძნა ცნობილი ფრანგი მკვლევრის – კლაირ გალიენის თეორია დევნილების შესახებ, რაც გულისხმობს მხატვრულ ლიტერატურაში დევნილის, როგორც ტრავმირებული ობიექტის, სახე-ხატის გააზრებას. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით სამეცნიერო დისკურსში არაერთი მეცნიერი გამოხატავს თავის მოსაზრებას, მათ შორის განსაკუთრებით საინტერესოა კლაირ გალიენის, მარი-ანჯელა პალადინოს, ფრედერიკ დეტუეს, მელისა ჩაპლინის, ბენედიქტ ლეტელიეს, ოლივერა ჯონის, ვალერია ანიშჩენკოვას, კორინა სტენის კვლევები (მინდიაშვილი, კუცია, 2021).

„გამარჯვების ტრავმის“ (ტერმინის ავტორი – პ. შტომპკა) თეორია საინტერესოდ მიგვაჩნია რომანის სრულყოფილად გასააზრებლად. როდესაც საზოგადოება გლობალური მიზნის მისაღწევად თავდაუზოგავად იბრძვის, კოლექტივი ერთიანდება, ლახავს უამრავ, ერთი შეხედვით, დაუძლეველ წინააღმდეგობას, მიაჩნია, რომ ქვეყნის კეთილდღეობისთვის ერთადერთი სწორი სტრატეგია სწორედ იმ მიზნისკენ სწრაფვაა (მაგალითად, დამოუკიდებლობის მოპოვება), რთული პერიპეტიების შედეგად მოპოვებული გამარჯვება ტრავ-

მად ყალიბდება, რადგან სოციალური კატაკლიზმები საყოველთაო ნიპილიზმის საფუძველი ხდება (Sztompka, 2000).

ხაზგასასმელია ის გარემოება, რომ ომი და დევნილობა არამარტო ქართული ლიტერატურისთვისაა აქტუალური თემა. ცნობილი ფრანგი მკვლევარი, კლაირ გალიენი მიიჩნევს, რომ დევნილის მხატვრული სახე ამა თუ იმ ქვეყნის ლიტერატურაში ეპოქალური ნიშნების მატარებელია და მისი შესწავლა აუცილებელია სხვადასხვა რაკურსით, განსაკუთრებით კი, პოსტკოლონი(ალ)ური თეორიების გათვალისწინებით (Gallien, 2018), სწორედ ამიტომ დევნილების შესახებ შექმნილი ლიტერატურა სულ უფრო პოპულარული ხდება მთელ მსოფლიოში და ცალკე რუბრიკადაც ყალიბდება, რაც, ვფიქრობთ, განაპირობებს ჩვენ მიერ წარმოჩენილი თემის აქტუალურობას.

ისიც უნდა ითქვას, რომ მე-20 საუკუნის 90-იანი წლებიდან საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკურმა პროცესებმა განსაზღვრა ქართული ლიტერატურის თემატური ინტერპრეტაციები, დევნილთა ლიტერატურა კი სულ უფრო მასშტაბურად აისახა მხატვრულ დისკურსში (თეონა დოლენჯაშვილი, ეკატერინე ტოგონიძე, გიორგი სოსიაშვილი, გურამ ოდიშარია, ზეინაბ მეტრეველი, რეზო თაბუკაშვილი...) ჩვენთვის საინტერესოა ეკატერინე ტოგონიძის აღნიშნული რომანი, რომელშიც სხვა საკითხებთან ერთად, დევნილობის ტრავმა განსაკუთრებით რეალისტურად არის წარმოჩენილი და სხვადასხვა ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა.

ეკატერინე ტოგონიძის რომანის გმირი, ნია, პოსტსაბჭოთა საზოგადოების წევრია, რომელმაც საკუთარ თავსა და ოჯახზე ინვნია კოლექტიური ტრავმის ყველა გამოვლინება, ალბათ, ნიშანდობლივია ისიც, რომ ბუნებრივმა კატაკლიზმამ (მიწისძვრა) რადიკალურად შეცვალა მისი ცხოვრება, ერთადერთი შვილის გაურკვეველი ბედი კიდევ უფრო ამძაფრებს, ისედაც ტრავმით დაღდასმული ნიას ხვედრს, რომელიც იმედითა და სასოებით შესცემის მომავალს, რომელიც იმაზე უფრო ბუნდოვანია, ვიდრე ნია ხედავს.

ჯეფრი ალექსანდერი თავის ცნობილ კონცეფციაში კოლექტიური ტრავმის შესახებ აღნიშნავს, რომ კულტურული ტრავმა წარმოიშობა მას შემდეგ, როდესაც საზოგადოების წევრები იაზრებენ, რომ იძულებით გადაიტანეს საშინელი მოვლენები, რომელთა მეხსიერებაში ჩაბეჭდვამ სამუდამოდ და ძირფესვიანად შეცვალა მათი ცნობიერება (Alexander, 2004: 79).

„ადამიანები ორად იყოფიან:

ომგამოვლილებად და ომგამოუვლელებად,

თუმცა, მათ შორის არიან სხვებიც,

ომსა და მშვიდობას შუა გადებული ბეწვის ხიდები,

დროის საქანელები“ (ტოგონიძე, 2001, გვ. 3)

ამ ეპიგრაფით იწყება ეკატერინე ტოგონიძის რომანი „შენ-შინ“ და იმთავითვე განაწყობს მკითხველს რთული, ემოციური და დამთრგუნველი ნარატივისთვის, ომგამოვლილი თუ ომგამოუვლელი, ბეწვის ხიდი თუ დროის საქანელა მკითხველის ემოციურ განწყობას განსაზღვრავს, რამეთუ ტექსტი თავად

ახერხებს მკითხველთან ემოციურ ბმას. რომანის ძირითადი ნარატორი ნიაა, რომელიც, ერთი მხრივ, თავის ურთულეს განცდებსა და ემოციებს, ხოლო, მეორე მხრივ, საზოგადოების ყოფასა თუ მომხდარ ამბებს უზიარებს მკითხველს, როგორც მკვლევართა ჯგუფი, თავის არაჩვეულებრივ მონოგრაფიაში „საქართველო: ტრავმა და ტრიუმფი დამოუკიდებლობისკენ მიმავალ გზაზე“ აღნიშნავს „ადამიანი, ბუნებით, მთხოობელი არსებაა. თხრობა, აღწერასთან ერთად, ინტერპრეტაციას გულისხმობს. გამიზნულად თუ გაუაზრებლად, მნიშვნელობა ენიჭება საგნებს, ფაქტებს და ნარსულში მომხდარ მოვლენებს“ (ჩიქოვანი, კავიტელაშვილი, ჩხაიძე, წერეთელი, & ეფაძე, 2022), ნიას წარსული ისეა გადაჯაჭვული აწყოსთან, რომ ხშირად, რთულია მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის განსაზღვრა, თუმცა ცხადია, რომ პერსონაჟი იმ სოციუმში „დაღალა“ რომლის ღირსეული წევრი თვითონაც არის და ხშირად, ავადმყოფი შვილისადმი მიმართულ დიალოგებში წარსულისა თუ თანამედროვე მოვლენების ამსახველ ნარტის აყალიბებს, მკვლევარი, ალეიდა ასმანი მიიჩნევს, რომ „თუ მოვლენის ამსახველი ტექსტები არ შეიქმნა, როგორი ტრაგიკულიც არ უნდა იყოს იგი, კოლექტიურ ტრავმად არ ჩამოყალიბდება, რადგან თანამედროვე საზო გადოებაზე ზემოქმედებას ახდენს არა წარსული თავისთავად, არამედ წარსულის მოვლენათა რეპრეზენტაცია, რომელიც იქმნება, ვრცელდება და მიიღება სპეციფიკურ კულტურულ ჩარჩოსა და პოლიტიკურ სიტუაციაში“ (ჩიქოვანი, კავიტელაშვილი, ჩხაიძე, წერეთელი, & ეფაძე, 2022)

მწერალი „ომგამოუვლელი“ ნიასა და „ომგამოვლილი“ დემნას საშუალებით ამბობს სათქმელს, დემნა სხვანაირია, რადგან-ომგამოვლილია, ასე ესმის ნიას, „დემნა არავის ჰგავს“ (ტოგონიძე, 2001), „დემნას დუმილი ერჩივნა, ცუდი ამბების თავისთვის დატოვება, არც მე ვაძალებდი“, ცუდი ამბები კი ომს, დევნილობასა და კოლექტიური ტრავმის მატარებელ საზოგადოებაში ცხოვრებას უკავშირდება. მწერალი რომანში მოქმედებას ავითარებს სამი პერსონაჟის კონტექსტში. დემნა დევნილის პარადიგმული მოდელია ტექსტში, რომელსაც მწერალი სხვადასხვა რაკურსით წარმოაჩნის. ჩვენი აზრით, ასევე, მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ არაპირდაპირ ომი რომანის ერთ-ერთ მთავარ თემად მოიაზრება. ომი კი დასრულდა, თუმცა წარსული „უარს ამბობს წასვლაზე და კვლავ იჭრება აწმყოში,“ იგი ბრუნდება და „ისე განიცდება, თითქოს გუშინ მოხდა.“ (ჩიქოვანი, კავიტელაშვილი, ჩხაიძე, წერეთელი, & ეფაძე, 2022).

წარმოდგენილი თეორიული ნარატივი რომანის კონცეპტუალური ჩარჩოა: ნიასა და დემნას ოჯახში უბედურება ხდება, მათი ერთადერთი შვილი, გაბრიელა, მინისძვრის შედეგად კომაში ვარდება, ნია მომხდარში ქმარს ადანაშაულებს, რომელიც იმ მომენტში შვილის გვერდით არ იყო.

ნიასთვის ახალი ცხოვრება იწყება-ავადმყოფ შვილთან დემნას გარეშე...

ნია, თავდაპირველად, თავდაცვით რეპრეზენტაციაშია როგორც გ. ჰირშბერგერი აღნიშნავს, „თავდაცვითი რეპრეზენტაციის ყველაზე უკიდურესი ფორმა თავად ტრავმული მოვლენის არსებობის უარყოფაა – ასეთ შემთხვე-

ვაში არც მსხვერპლი არსებობს“ (ჩიქოვანი, კავიტელაშვილი, ჩხაიძე, წერეთელი, & ეფაძე, 2022), თუმცა, ეტაპობრივად, იძულებულია სიმართლეს თვალებში ჩახედოს და მიიღოს. დემნა (ნიას გაგებით დამნაშავე), ერთი მხრივ, არ ეთმობა, ხოლო, მეორე მხრივ, კომუნიკაციაც უჭირს.

რომანის ნარატივში ხშირად, არასიუჟეტურ ელემენტებად, წარმოდგენილია დემნას ცხოვრების გზა სოხუმიდან დევნილობამდე, რომელიც ურთულესი მორალურ-ფსიქოლოგიური და სოციალური ასპექტებით ხასიათდება. პროცესი, ხშირად, ნიას ქვეცნობიერშია წარმოჩენილი, რაც, იმის მანიშნებელია, რომ ნიამ, შინაგანად იცის დემნას ფასი, თუმცა ამის გასააზრებლად მასაც ბევრი სირთულის გადალახვა უწევს.

საკვანძო მომენტი ის მთავარი როლია, რომლსაც ნია მთელი ცხოვრება ელოდა, როლი, რომელიც ეხმარება ყველაფრის გააზრებასა და გადახარშვაში, ნია კათარზისს გადის, რაც, პირველ რიგში, საკუთარ თავს აღმოაჩენინებს. აღმოაჩენს დემნასაც, რომელიც, სინამდვილეში, მთელი ამ დროის განმავლობაში, მის გვერდით იყო.

„ეკრანზე ანას სახე ძალიან ახლოდან ჩანს, ნეტარებით იმზირება სივრცეში, დიდ მეტყველ თვალებში საოცარი სიმშვიდე უდგას, რეჟისორი მონუსხული უყურებს მონიტორს....“ (ტოგონიძე, 2001)

მწერალი უმძაფრესად აღწერს ფილმის ფინალური სცენის გადალების მომენტს, რომელიც, რომანის კულმინაციადაც უნდა მივიჩნიოთ: „ანა უდელტეხილზე დგას, რომლის იქითაც აფხაზეთია, სითეთრეში იყურება, რომლის მიღმაც მისი დაკარგული შვილი და მთელი დაკარგული სამყაროა...გრძნეულივით იყურება, უჩვეულოდ ხნიერიცა და ახალგაზრდაც“ (ტოგონიძე, 2001)

ნიას მიერ შესრულებული მთავარი როლის პერსონაჟის ბოლო სიტყვები, განსაკუთრებული ემოციით აღიქმება:

„-მაპატიე, დამიბრუნდი

სიჩუმეა, არავინ აცხადებს დუბლს დასრულებულად.....“

რეჟისორი „ფეხზე წამოდგება, -ბრავო!

-ბრავო! იმეორებს ნაირაც, რაციაში სტოპის ნაცვლად ამ სიტყვებს გაჰყვირის.

ყველა ტაშს უკრავს. ფილმის ფინალი გადალებულია“ (ტოგონიძე, 2001)

მთავარი როლი ნიას საშუალებას აძლევს ის გზა გაიაროს, რომელიც დემნამ გაიარა, ტრავმული მეხსიერება სრულად არის აღბეჭდილი ნიაში, დემნა მისთვის სხვანაირია, გმირია, ამიტომაც, ნიას ცნობიერშიცა და ქვეცნობიერშიც ყველაფერი ლაგდება.

„მე თქვენ კარგად გხედავთ“ (ტოგონიძე, 2001), დემნასთვის მიწერილ ამ ფრაზაში ავტორი ნიას დამოკიდებულებას გამოხატავს.

„დემნას ბავშვი ეტლიდან ამოუყვანია და გულში ჩაუკრავს. ასე დგას მთელი თავისი უტეხი სიმშვიდით, შვილთან განუყრელი ერთიანობით. დგას და ბინდისფერ კაბადონს ასცექრის. ილიმება. თითქოს მარტო ნიას კი არა, ცასაც ულიმის“ (ტოგონიძე, 2001)

დემნამ გაიმარჯვა, მასთან ერთად ნიამაც, მათი სიყვარულის ნაყოფ-საც აძლევს ავტორი სიცოცხისა და ბედნიერების უფლებას, დემნას პასუხი ამის თქმის საშუალებას იძლევა.

„მეც“

მე შენ მუდამ კარგად გხედავ“

დემნას მიერ წარმოთქმული რომანის ფინალური სიტყვები, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს დემნას სიძლიერეს.

როგორც აღვნიშნეთ, რომანის მთავარი ნარატორი ნიაა, თუმცა, ეკატერინე ტოგონიძე დიდი ოსტატობით ახერხებს დემნას, როგორც კოლექტიური ტრავმის მატარებელი დევნილის, სახის გამოკვეთას.

წარმოდგენილი დისკურსის კონტექსტში საინტერესოდ გვეჩვენება თეონა დოლენჯაშვილის რომანი „ჩიტი არ გამოფრინდება“, რომელიც ეპოქალური მნიშვნელობის ტექსტია, წარმოჩენილია საქართველოში განვითარებული მოვალეობის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია, სირიაში განვითარებულ მოვალეობზე აქცენტირება რომანის ზოგადსაკაცობრიო კონტექსტში განხილვის საშუალებას იძლევა. სახეზეა კოლექტიური ტრავმის, გამარჯვების ტრავმის, დევნილთა და პოსტკოლონიალიზმის თეორიების ლიტერატურული ინტერპრეტაციები, რაც რომანს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს. დევნილობის ტრავმა კი გააზრებულია სამუდამო სტიგმად, რომლის დაძლევაც, ავტორის შეფასებით, შეუძლებელია. ტექსტში ჩამოყალიბებული ომის პარადიგმა გლობალურ კონტექსტშია გაანალიზებული და აღქმულია კაცობრიობის ყველაზე დამანგრეველ მოვლენად, რომელიც აიძულებს ადამიანებს, გადაიტანონ ტრაგიული მოვლენები, რაც მათ მენტალურ გადასხვაფერებას იწვევს.

კომპლექსური ლიტერატურათმცოდნეობითი მიდგომით, კომპარატივისტული და შედარებითი ანალიზის მეთოდებით შესწავლილი მასალის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ეკატერინე ტოგონიძის რომანი, „შენ-შინ“, ასევე ეპოქალური მნიშვნელობის ტექსტია, რომელშიც, მართალია პირდაპირ არ არის ომის თემა გაშლილი, თუმცა, ეპიგრაფიდანაც ცხადი ხდება ავტორისეული ქვეტექსტები, რომანის შიდა შრეები სწორედ ომგადარჩენილი ადამიანების წარმოჩენას ემსახურება და პოსტსაბჭოთა ეპოქის ლიტერატურული რეპრეზენტაციაა, მწერალი დევნილის პარადიგმის განსხვავებულ მოდელს გვთავაზობს, მიუხედავად იმისა, რომ დემნა ეპოქის ლირსეული შვილია, ნატასგან განსხვავებით, ახერხებს დევნილობის სტიგმისგან გათავისუფლებას. რომანში წარმოჩენილია კოლექტიური მეხსიერების ტრავმული მოდელები, რაც მის მნიშვნელობას განაპირობებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მინდიაშვილი ნ., დევნილის პარადიგმა ეპოქალური დისკურსის კონტექსტში, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის, 2019.
2. დოლენჯაშვილი თ., „ჩიტი არ გამოფრინდება“ თბილისი, 2020.
3. ტოგონიძე ე., „შენ-შინ“, თბილისი 2021.

4. ჩიქოვანი ნ., კაკიტელაშვილი ქ., ჩხაიძე ი., წერეთელი ი., ეფაძე ქ., საქართველო: ტრავმა და ტრიუმფი დამოუკიდებლობისკენ მიმავალ გზაზე, თბილის, 2022.
5. Alexandr, J. (2012). *Trauma A Social Theory*. Cambridge, USA: Polity Press.
6. BIBLIOGRAPHY Gallien, C. (2018). “Refugee Literature”: What postcolonial theory has to say. *Journal of Postcolonial Writing, Volume 54, Special issue: Refugee Literature*.
7. Mindiashvili, N., & Kucia, N. (2021). *COLLECTIVE TRAUMA IN REFUGEE LITERATURE*. International Journal .
8. Palladino, M. (2019). Creative engagement with migration. *Journal of Migration and Culture*, 5.
9. Sztompka, P. (2000). *The Ambivalence of Social Change Triumph or Trauma?* Polish Sociological Association.
10. Лефтери, К. (2020). *Хранитель пчел из Алеппо*. Переводчик: Юлия Бабчинская: Азбука.

კულტურული ტურიზმი

გენად შავაძე

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

დოქტორანტი

კულტურული ტურიზმი

შესავალი

კულტურული ტურიზმი ადამიანთა მოგზაურობასა კულტურული ღირ-სშესანიშნაობების მიმართულებით (ისტორიული მემკვიდრეობის ძეგლები, ხე-ლოვნებისა და კულტურული მახასიათებლები, ხელოვნების ნიმუშები, ფრეს-კები) მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქში, ახალი ინფორმაციისა და გამოცდილე-ბის მიღებისა და კულტურული საჭიროებების დაკმაყოფილების მიზნით.

თავის მხრივ, კულტურული ტურიზმი სხვადასხვა სახეობას მოიცავს. თუმცა ყველა მათგანი დაკავშირებულია კონკრეტული ქვეყნის ან კუთხის კულტურასთან. ტურიზმის ეს სახე მათვისაა, ვინც ინტერესდება მსოფლი-ოს ხალხების ხელოვნების, ტრადიციების, ზნე-ჩვეულებებისა და საზოგადო-ებრივი ყოფის უნიკალური თავისებურებებით. კულტურული ტურიზმი მოი-ცავს მოგზაურობას ისტორიული ქალაქების კულტურის დაწესებულებებში, როგორებიცაა მუზეუმები, და თეატრები. ის, ასევე, მოიცავს მოგზაურობას სასოფლო რეგიონებში მკვიდრი მოსახლეობის ტრადიციულ ღონისძიებებზე (მაგ. ფესტივალებზე, რიტუალებზე, სახალხო დღესასწაულებზე) დასასწრე-ბად და მონანილეობის მისაღებად. როცა თქვენ უყურებთ როგორ ქსოვენ ხე-ლოსნები ხალიჩას და უსმენთ მათ მონათხრობს ტრადიციული ჩაცმულობის შესახებ, თქვენ კულტურულ ტურიზმში მონანილეობთ. კულტურული ტურიზ-მი მიმღები ქვეყნისთვის საქმაოდ შემოსავლიანად ითვლება. ცნობილია რომ კულტურული მიზნით მოგზაური ტურისტები სხვებზე გაცილებით მეტს ხარ-ჯავენ და ქვეყნისთვის დიდი სარგებლის მოტანა შეუძლია. კულტურული ტუ-რიზმი ქმნის სამუშაო ადგილებს და შემოსავლებს ინვესტიციისთვის, ამცი-რებს სასოფლო მიგრაციას, იცავს კულტურულ აზროვნებას და ზრდის ეროვ-ნულ ემოციურ შეგრძნებას. (<https://geoeconomics.ge>) [1]

კულტურულმა ტურიზმმა, უკანასკნელ წლებში, უპრეცედენტო ზრდა განიცადა. მისი პოპულარობა დღითიდღე იზრდება და მნიშვნელოვნად აღემა-ტება ტურიზმის სხვა სეგმენტებსა და მსოფლიოში არსებულ ზრდის ტემპს. (მ. სენიაშვილი, 2016) [2]

კულტურული ტურიზმი იყოფო ორ კატეგორიად: მატერიალურ და არა-მატერიალურ კულტურულ ტურიზმად. მატერიალური კულტურული ტურიზ-მი, თავის მხრივ, კიდევ ორ, მოძრავ და უძრავ მიმართულებებს მოიცავს. უძ-რავ კულტურულ ობიექტებად მიიჩნევიან: ისტორიული ნაგებობები, ძეგლები,

ბალები და ა. შ. მოძრავში კი ერთიანდებიან: წიგნები, ნახატები, და ხელოვნების ნიმუშები. იუნესკოს მიერ “არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა” განმარტებულია, როგორც გამოცდილება, წარმოდგენები, გამოხატულებები, ცოდნა და შესაძლებლობები, აგრეთვე ინსტრუმენტები, საგნები, არტეფაქტები და კულტურული სივრცეები, რომლებიც დაკვშირებულია საზოგადოებასთან, ჯგუფებთან და ზოგიერთ შემთხვევაში, ინდივიდებთან. (<https://www.123helpme.com>) [3]

კულტურული ტურიზმი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და სწრაფად განვითარებადი გლობალური ტურისტული ბაზარია. კულტურული ასპექტების მზარდი სფერო დაკავებულია მრავალფეროვნებით და საბაზრო რეგიონებით, ხოლო კულტურისა და მარაგის გაფართოება საბაზრო მიმართულებებისთვის, რადგან ის ქმნის უნიკალურობას ხალხმრავალ გლობალურ ბაზარზე. (<https://www.oecd.org>) [4]

კულტურული ტურიზმის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი სეგმენტი არის ხელოვნება. ხელოვნება და კულტურა სწავლისა და გამოცდილების მძლავრი ინსტრუმენტია. სხვადასხვა კულტურული ვარიანტებითა და ატრაქციონებით, როგორიცაა ოპერები, სიმფონიები, სამხატვრო გალერეები, მუზეუმები, თეატრები და რესტორნები. ის, ასევე, იძლევა დიქტორულ და პიროვნულ ხერხს ადამიანის ხასიათის გამოხატვის, გაზიარებისა და ჩამოყალიბების მიზნით. ეს საშუალებას აძლევს ყველას გამოიკვლიოს შინაგანი პოტენციალი და გააცნობიეროს, თუ როგორ ახდენენ ადამიანები კონცეპტუალიზაციას და იყენებენ სხვადასხვა საშუალებებს ერთმანეთთან ურთიერთობის-თვის. (<https://company-omatsuri.japan.com>) [5]

თეორიული ჩარჩო

თეორიული ჩარჩო წარმოადგენს წინამორბედების, წინა კვლევებისა და თეორიული მოსაზრებების კრებულს, რომლებსაც ემყარება კვლევითი პროექტი, ანალიზი, ჰიპოთეზა ან ექსპერიმენტი.

თეორიული ჩარჩო წარმოადგენს იმ ცნობების თეორიულ, კონტექსტურ ან იურიდიულ მხარდაჭერას, რომლებიც გამოყენებულ იქნა კვლევაში პრობლემის წამოსაყენებლად.

ინფორმაციის ამ კრებულის საშუალებით (კვლევითი პროექტი) დემონსტრირდება სამეცნიერო სიახლე, რომელიც შეიტანება ცოდნის შესაბამის სფეროში.

კვლევის მეთოდები

თანამედროვე კვლევის მეთოდად გამოიყენება ლიტერატურის მიმოხილვა, კულტურული ტურიზმის განვიარების ტენდენციები საქართველოში. კვლევაში არსებული ტენდენციის ანალიზაციისთვის დავეყრდნობი როგორც თვისებრივ, ისე რაოდენობრივ მეთოდების გამოყენებას.

ჰიპოთეზა

კულტურული ტურიზმის ძირითადი მიმართულებები და თანამედროვე გამოწვევები, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს საქართველოს ხელოვნების დარგის პოპულარიზაციასა და განვითარებას, რაც ერთმნიშვნელოვნად აისახება

ქვეყნის ხელოვნების და კულტურის ცივილიზაციის წარმოჩენაზე მსოფლიოს წამყვანი კულტურების გვერდით.

კვლევის ობიექტი

კვლევის ობიექტად განვსაზღვრეთ, კულტურული ტურიზმი თანამედროვების გამოწვევების წინაშე პოლო წლებში.

ხელოვნების დარგში თანამედროვე გამოწვევები მნიშვნელოვნად გაიზარდა, ამისთვის საჭიროა სახელმწიფოს რეგულირებისა და მხარდაჭერის ღონისძიებების გატარება კულტურის სექტორის სტიმულირებისათვის.

კვლევის საგანი

კვლევის საგანს წარმოადგენს კულტურული ტურიზმის პრობლემები და თანამედროვე გამოწვევები და მათი განვითარების შესაძლებლობები და პერსპექტივები.

საქართველოში კულტურული ტურიზმის განვითარების პერსპექტივები

კულტურული ტურიზმის პროგრამას ორი ძირითადი ასპექტი განსაზღვრავს:

1. კულტურული ტურიზმის ეკონომიკა (ბაზრის შესწავლა, დაგეგმვა, სტრატეგია, ანალიზი)

2. შინაარსობრივი (შემეცნებითი მოგზაურობებისათვის ფორმების, სახეების, თემატიკის, სამოგზაურო მარშრუტების და ექსკურსიების შედგენა)

კულტურული ტურიზმის ტურისტული პროდუქტის – კულტურული ტურის კონკურენტუნარიანობა დამოკიდებულია საჩვენებელი ობიექტების ღირსებებზე და იმ ინფრასტრუქტურაზე, რაც უმრავლეს შემთხვევაში ძეგლების, როგორც მთავარი საჩვენებელი ობიექტის, გარშემო არსებობს. ამდენად, საქართველოში კულტურული ტურიზმის განვითარება უნდა დაიგეგმოს ისტორიული ძეგლების ისტორიულ-ხუროთომოძრვრულ ღირსშესანიშნაობებზე და მათ გარშემო არსებული ინფრასტრუქტურის გათვალისწინებით.(ნ. კვარაცხელია, 58 გვ. 2009) [6]

სახელმწიფო ხელშეწყობა კულტურული ტურიზმის განვითარებაში განსაკუთრებით უნდა მოხდეს მიზნობრივი რეკლამისა და საინფორმაციო საშუალებების გამოყენების გზით. ამ მიზნით, უნდა გაპირდეს საქართველოს ხელოვნება, კულტურა, ტრადიციები, როგორც ტურიზმის ერთ-ერთი უძველესი კულტურული ქვეყანა. უნდა გაძლიერდეს გაცნობიერების სფერო ძირითად პოტენციურ ბაზრებზე, რაც ხელმიუწვდომელია კერძო სექტორისათვის, შემდეგი საშუალებების გამოყენებით: მონაწილეობა საერთაშორისო ტურისტულ ბაზრობებზე და გამოფენებზე, უცხოელი უურნალისტების საქართველოში მოწვევა, უცხოეთის პრესაში და ინტერნეტ ქსელში საქართველოს ტურიზმზე ინფორმაციის გავრცელება, თემატური კონფერენციების ორგანიზება და სხვა.(ნ. კვარაცხელია, 58-59 გვ. 2009) [7]

კულტურული ტურიზმი მოიცავს ურბანულ ტურიზმს, ისტორიულ ან საინტერესო ქალაქების მონახულებასა და მათი კულტურული მემკვიდრეობის გამოცდილებას. ამ ტიპის ტურიზმი შეიძლება, ასევე მოიცავდეს სპეციალიზებულ კულტურულ გამოცდილებას, როგორიცაა: მუზეუმის ტურიზმი, სადაც

ტურისტი სტუმრობს ხელოვნების ბევრ მუზეუმს ტურის განმავლობაში, ან საოპერო ტურიზმი, სადაც ტურისტი ხედავს ბევრ ოპერას ან კონცერტს ტურის განმავლობაში.(<https://www-123helpme-com>) [8]

დღევანდელი გლობალური კონკურენცია მოითხოვს ქვეყანას შეუნარჩუნოს ნამდვილი იდენტობა. კულტურა ხდება ძირითადი ასპექტი, რომელიც უნდა შენარჩუნდეს, რადგან კულტურის არსებობა გავლენას ახდესნს იმაზე, რამდენად მჭიდროდ მოქმედებენ ადამიანები და იყვნენ მეგობრულები.(<https://www.icomos.org>) [9]

კულტურული ტურიზმი არის ქვეყნის ერთ-ერთი ძირითადი სავიზიტო ბარათი, რომელიც ასახვს მის გავლილ საუკუნეებს, ეპოქათა შორის გარდა-მავალ ცვლილებებს, ადამიანთა კლასობრივ და კულტურულ ღირებულებებს. კულტურა და ხელოვნება ეს არის, შეიძლება ითქვას საუკეთესო მემატიანე, რომელიც გადმოგვცემს და აღგვინერს კონკრეტული ეპოქების შინაარსს და სულისკვეთებას, რომელიც ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა სხვადასხვა მი-მართულებებით საუკუნეების განმავლობაში, და ეს გრძელდება თანამედროვეობის პირობებში დღესაც.

მსჯელობა და შედეგები

ცივილიზაციისა და წარსულის პერიოდის განმავლობაში ადამიანებმა ჩა-მოაყალიბეს მრავალფეროვანი და უნიკალური საზოგადოება, ადამიანთა ჯგუფი, საკუთარი ინდივიდუალური მახასიათებლებით, კულტურებით და ფილო-სოფიებით, რომელშიც ყოველთვის შემოდის ყველა სახის განსხვავებული იდეა, აზრი და მოსაზრება. უშუალოდ საიდანაც წარმოიშვა კულტურა, ამ პერიოდის მოვლენები და ემოციები აისახა ან პირდაპირ ჩაინერა სურათების, ან წარსულის ნახატებში, რომელიც გვამცნობს ხალხის გამოცდილებასა და მოვლენებს წარსულ ისტორიულ პერიოდებში. საბოლოო ჯამში, ისტორია არის განვითარების ჩანაწერი და იმის შესახებ, თუ როგორ განვითარდით, როგორც ადამიანები ერთად საზოგადოებაში. ისტორია შეიძლება გამოიხატოს და აისახოს სხვა-დასხვა სახის მუსკაში, ქანდაკებაში, ძეგლებში, ასევე, ფერწერაში. არსებობს ხელოვნების რამდენიმე სხვადასხვა პერიოდი. თითოეულმა თავისი წვლილი შეიტანა როგორ ჩამოყალიბებულიყო საზოგადოება. ხელოვნებას, როგორც წესი, იყენებდნენ ისტორიკოსები, როგორც ისტორიის ერთ-ერთ საშუალებას, მის სა-ილუსტრაციოდ და გასანათლებლად. რადგან, მათ შეუძლიათ აღიარონ, რომ ხელოვნების ზოგიერთ სახეობას შეუძლია დაეხმაროს მათ ისტორიის საზოგა-დოებებისა და პერიოდების ბუნების ამოცანების ახსნაში. ხელოვნება და საზო-გადოება ეწინააღმდეგებოდა თითოეულ სხვადასხვა ტიპს, რამაც მრავალი თა-ობისთვის ახალი ხელოვნება და ახალი საზოგადოებები შექმნა.

მოსალოდნელი შედეგების მისღებად სტრატეგია შემდეგნაირად ჩამო-ყალიბდა მდგრადი კულტურული ტურიზმის განვითარებისა და პოპულარიზა-ციის თვალსაზრისით თანამედროვეობის კონტექსტში:

1. კონკურენტული უპირატესობების და შესაძლებლობების რეალიზება;

2. თანამშრომლობა მუზეუმებსა და კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტებს შორის;
3. ხელოვნება და კულტურა თანამედროვე პირობებში;
4. შუა საუკუნეების მემკვიდრეობა და არქეოლოგია;
5. ციფრულიზაცია კულტურულ ტურიზმში, ჭკვიანი მიმართულებებისკენ;
6. ნაციონალური თემატური ტურისტული პროდუქტები, ქვეყნის შიგნით კულტურული მარშრუტები (რომელიც მოიცავს საქართველოს ყველა რეგიონს);
7. საქართველოს ეროვნული მემკვიდრეობის ილუსტრაცია და მისი ტრანსაციონილიზაცია (საერთაშორისო აღიარება და პოპულარიზაცია)

თანამედროვე ტურიზმის სახეობების ყველაზე სრულყოფილი კლასიფიკაციის მისაცემად, აუცილებელია გამოვიყენოთ ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიშნები, რომლებიც ახასიათებს ტურიზმის კონკრეტულ სახეობას, კერძოდ: ტურიზმის ეროვნულობას, ძირითადი საჭიროება, რომლის დაკმაყოფილებაც განსაზღვრავს ტურისტულ მოგზაურობას, სატრასპორტო საშუალებებს, მოგზაურობის ხანგრძლივობას, ორგანიზაციულ ფორმებს, ტურისტული პროდუქტის ფასის დადგენის ძირითად პრინციპებს და ა. შ. (<https://www.hisour.com>) [10]

კულტურული ტურიზმის განვითარების სტრატეგიული მიზნები და კონცეფციები ალექს დრეიერმა ეს საშუალება გამოიყენა და შექმნა სტანდარტული ნაშრომი კულტურული ტურიზმის თემაზე. ექსპერტთა ნაწილი ამბობს, დაწყებული კულტურული ტურიზმის საფუძვლებიდან, მისი სხვადასხვა ფორმებით, მარკეტინგისა და მენეჯმენტის სპეციალურ საკითხებამდე და იურიდიული პრობლემის ანალიზს თავიანთ წიგნებში. ალექს დრეიერი კვეთს აქტუალურ მაგალითებს პრაქტიკიდან, განსაკუთრებით კულტურის მენეჯმენტის თემაზე. (<https://www.amazon.de>) [11]

საქართველოში კულტურული ტურიზმის განვითარება მოიცავს ტურიზმის ყველა იმ მიმართულებას, რომელიც დაკავშირებულია ერის ისტორიის, კულტურის, ეთნოგრაფიის, მატერიალური და სულიერი მემკვიდრეობის პოპულარიზაციასთან.

საერთაშორისო ტურიზმის ექსპერტთა დასკვნის თანახმად, რომელიც გაკეთდა კომპანია „კუპერის და ლიბრანდტის“ საქართველოში ტურიზმის სახეების განვითარების მხრივ, კულტურულ ტურიზმს ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უჭირავს. (ნ. კვარაცხელია, 60 გვ. 2009) [12]

კულტურული ტურიზმის პოტენციალის პრომოუშენის, რეგიონის ცნობადობის ამაღლებისა და პოპულარიზაციის მიზნით დაგეგმილი კულტურის ღონისძიებათა ორგანიზება ითვალისწინებს წლის განმავლობაში სხვადასხვა მიმართულების ფესტივალების ორგანიზების ხელშეწყობას, რომელიც ხელს შეუწყობს ტურიზმის მდგრად განვითარებაში კულტურის ეკონომიკური პოტენციალის ნარმოჩენას. დაფინანსდერბა ღია კონკურსის წესით შერჩეული საერთაშორისო, რეგიონული, ადგილობრივი ფესტივალები, რომლებიც მიზ-

ნად ისახავს უნიკალური, ავთენტური, საერთაშორისო მასშტაბით კონკურენტუნარიანი ტურისტული შთაბეჭდილების შექმნას, ასევე, ხელს შეუწყობს მსოფლიო კულტურულ სივრცეში მიმდინარე კრეატიული აზროვნების, გამოცდილების, ახალი ტექნოლოგიების, მუშაობის თანამედროვე მეთოდოლოგიის გაცნობა-გაზიარებას ახალგაზრდა თაობაში და ადგილობრივი არტ ბაზრის განვითარებას.

რეკომენდაციები

საქართველოს კულტურული ტურიზმის სისტემის წარმატებას განაპირობებს სხვადასხვა ფაქტორი:

- კურორტები, საქართველო მრავალფეროვანია სეზონების მხრივ ;
- მიმზიდველი ქალაქების კულტურული შედევრების თავმოყრა , ანუ განსაკუთრებული ქალაქების სხვადასხვა ეპოქების ვიზუალიზაცია;
- სამოგზაურო ტურები (კულტურული ძეგლები და ა.შ.);
- ბუნებრივი ლანდშაფტი, ფლორა და ფაუნა;
- ქართული სამზარეულო (ხინკალი, ხაჭაპური და ა. შ.);
- ქართული დამწერლობა, ლიტერატურა და ისტორია;
- სავაჭრო ცენტრები, ეკონომიკური ღირებულების მქონე ობიექტები);
- დასვენების და გართობის მრავალფეროვანი შესაძლებლობები (მუზეუმები, თეატრები, მღვიმეები, კანიონები, ძეგლები, უნივერსიტეტები, ბიბლიოთეკები, ღამის კლუბები, კაზინოები, სპორტული მოედნები, რესტორნები, კაფე-ბარები, კულტურული ფესტივალები და ა. შ. ;
- ქართული ტრადიციები (სტუმართმასპინძლობა, ეროვნული დღესასწაულები და ა. შ.)

ტურისტული ინდუსტრიის განვითარება და პოპულარიზაცია არის ქვა-კუთხედი ქვეყნის ცნობადობის გაზრდის, ეკონომიკური სტაბილურობისა და მსოფლიოს კულტურის დიდ ოჯახში დასამკვიდრებლად. ამისთვის საჭიროა:

- ტურისტული და რეკრეაციული რესურსების ხელმისაწვდომობა;
- კვალიფიციური კადრების არსებობა;
- ტურიზმის სახელმწიფო მხარდაჭერა;
- დემოგრაფიული და სოციალური ფაქტორები;
- რისკის ფაქტორები;
- მიგრაციის შემცირება;
- პოლიტიკური და ეკონომიკური ფაქტორები;
- სამეცნიერო და ტექნოლოგიური პროგრესი;

დასკვნა

საბოლოოდ, შეიძლება დავასკვნათ, რომ როგორც კულტურული ტურიზმის პრაქტიკა, ასევე, კვლევის შედეგები ამ სფეროში სხვადასხვა დროს ჩატარებული ცნობიერების საგრძნობლად დაბალ დონეს ავლენს ხელოვნება

და კულტურა საქართველოში. დასკვნით ნაწილში დავადასტურეთ ჩვენ მიერ შემუშავებული პიპოთება და დავასკვნით, რომ კულტურული ტურიზმის თანამედროვე გამოწვევების როლი გლობალურ პოლიტიკაში განპირობებულია მისი ისტორიული და ეკონომიკური რესურსების მნიშვნელობით, რაც რეგიონული კულტურის პრინციპების დანერგვის თვალსაზრისით ერთ-ერთი ძლიერი ინდიკატორია ეკონომიკის სტაბილურობისა და განვითარებისთვის.

აღნიშნული თეორიების და პრინციპების გათვალისწინებით, ცნობილი მეცნიერების მოსაზრებით, კულტურული ტურიზმი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგია, როგორც ქვეყნის ეკონომიკის წარმატებაში, ასევე, მისი იდენტობის გამოვლინებაში. კულტურული ტურიზმი აცოცხლებს ეპოქას სხვადასხვა მიმართულებით, ისტორიული ძეგლები, ეთნიკური და რელიგიური მრავალფეროვნება, სახალხო დღესასწაულები, ეკონომიკური ტურიზმი, აგროტურიზმი და ა.შ.

დასკვნით ნაწილში წარმოვაჩინეთ, დაგროვებული ფაქტობრივი და ანალიტიკური მასალის სინთეზს, რომლის საფუძველზე შევიმუშავეთ პრაქტიკული რეკომენდაციები განვითარების სხვადასხვა სცენარისთვის, რომელიც უზრუნველყოფს კულტურის და ხელოვნების თანამედროვეობის ასპექტების განვითარებას.

კულტურული ტურიზმის განვითარების ძირითადი მიმართულებების ხელშეწყობა, განაპირობებს ქვეყნის ეკონომიკის სტაბილურობას. ცვეყნის შიგნით კულტურული ტურიზმის განვითარება კონცეპტუალურად მნიშვნელოვანია, რაც განაპირობებს ქვეყნის ცნობადობის გაზრდას და მის პოპულარიზაციას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მანანა სეხნიაშვილი “ინოვაციური გაკვეთილი გეოგრაფიაში” – ტურიზმის პერსპექტივები, თბილისი, 2016
2. ნიკო კვარაცხელია – “კულტურული ტურიზმი” 58 გვ. თბილისი, 2009
3. <https://www-123helpme-com.translate.goog/essay/Essay-On-Cultural-Tourism>
4. <https://www.oecd.org/newsroom/43125523.pdf>
5. <https://company-omatsurijapan-com>
6. <https://www-123helpme-com.translate.goog/essay/Essay-On-Cultural-Tourism>
7. <https://www.icomos.org/en/89-english-categories/home/118410-the-new-icomos-international-charter-for-cultural-heritage-tourism-supports-a-more-responsible-and-sustainable-tourism-management>
8. <https://www.hisour.com/ru/cultural-tourism-38652>
9. <https://www.amazon.de/Kulturtourismus-Handb%C3%BCcher-Tourismus-Verkehr-Freizeit/dp/3486582585>
10. <https://geoeconomics.ge/?p=13699>

Krasimir Levkov

*University of Agribusiness and Rural Development,
Plovdiv, Bulgaria*

PhD

Professor

MARKETING TOURIST REGIONS IN BULGARIA. STATE AND PROBLEMS

Abstract:

The **purpose** of the study is to clarify the current state and problems in the development of the marketing tourist regions in Bulgaria.

Sources: Ministry of Tourism, management organizations of the tourist regions, publications on the subject in the Bulgarian press, previous author's research.

Methods: comparative analysis, statistical processing and graphical presentation of the results.

Results:

1. The territorial differences in the distribution of the accommodation base and the specialization of the regions in the service of Bulgarian and foreign tourists have been clarified.

2. A critical analysis of the management organizations of the tourist regions was made.

3. Recommendations were made to the Ministry of Tourism for more effective support in the creation and promotion of new regional tourism products and programs.

Keywords: *concept, marketing tourist region.*

Introduction:

Bulgaria have an established image of an international tourist destination. It mostly specializes in two main types of holiday tourism:

1) summer tourism in the large tourist complexes along our Black Sea coast (Levkov, Meskhia, 2021);

2) winter ski tourism in the mountain resorts of South and South-West Bulgaria.

This explains the high seasonality of Bulgarian tourism but it is also one of the reasons why many diverse resources remain unused, especially for the alternative types of tourism – cultural, rural, ecological, etc., as well as why the existing tourist infrastructure in a large part of the national territory remains unused.

In 2015 the Minister of tourism approved the Concept of Tourist Zoning of the Country that aims at managing and branding the tourist regions. Its purpose is to serve in the marketing of the destinations at the regional level and as a basis for the formation of organizations for the management of the tourist regions. (Concept for tourism zoning of Bulgaria. Ministry of Tourism, Sofia, 2015)

In accordance with the concept, 9 marketing tourism regions were identified (Fig. 1). Their management is related to the performance of activities in three main directions:

- creation of regional tourist products;
- implementation of regional marketing and advertising;
- coordination and management of tourism at the regional level. (Concept for tourism zoning of Bulgaria. Ministry of Tourism, Sofia, 2015)



Figure1. Marketing Tourist Regions in Bulgaria

Source: <https://bulgariatravel.org/destinations/tourist-regions/>

Results.

The process of formation of the marketing tourist regions in Bulgaria has been proceeding slowly and hesitantly. The establishment and the registration of Management Organizations of the Tourist Regions (MOTR) took an unreasonably long time – from 2017 to 2019. (National Tourist Register of Bulgaria.)

The scope of activity of MOTR includes the creation and maintenance of a database for tourism in the area as part of the Unified System for Tourist Information. Unfortunately, National Statistical Institute and the Ministry of Tourism publish statistics on tourism about the municipalities, the regions and the resort complexes, but not about the tourist regions. That complicates the research work and the study of the state of the tourist regions in the country.

Our previous research in the years before the COVID pandemic established the presence of large regional disparities according to all of the main indicators: number of tourist arrivals, overnight stays and revenues from them. (Levkov, 2018)

The crisis during the pandemic years (2020 – 2022) affected all regions. A significant part of the tourist sites in the country stopped their work for different periods of time. The bustle in the current year of 2023 is again the strongest in the established regions of sea and winter ski tourism. At the same time, some of the regions continue to market a limited range of tourism products that are specific for them.

We will illustrate the above with a brief presentation of the 9 tourist regions.

Danube Tourist Region

The region occupies the northernmost part of the country (Fig. 1). It covers 21% of the national territory, but it has at its disposal only 6% of the accommodation establishments and 3% of the beds, realizing 3% of the revenue from overnight stays in the country (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization is in the fields of cultural and cruise tourism. (Concept for tourism zoning of Bulgaria. Ministry of Tourism, Sofia, 2015)

The center of MOTR and a prominent destination of cruise tourism on the Lower Danube is Ruse; sporadic visits are made to the port cities of Vidin, Lom, Kozloduy, Svishtov and Silistra. Ruse is also an important object of excursion visits and a transit point for Romanian tourists through Bulgaria.

In the interior of the region, the main center of urban cultural tourism is Pleven, complemented by Targovishte and Razgrad. Unique resources for cultural and historical tourism are the two sites from the World Cultural Heritage List: the Thracian tomb near the village of Sveshtari and the medieval rock churches near the village of Ivanovo.

Important objects of adventure tourism and ecotourism are Rusenski Lom and Persina nature parks.

The resources of wine and culinary tourism are diverse, but insufficiently developed.

Stara Planina tourist region

The area covers the main part of the mountain range of the same name (Fig. 1). Although it has 10% of the accommodation establishments, it has at its disposal only 5% of the beds and realizes 4% of the revenue from overnight stays (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization in mountain and ecological tourism is based on the significant natural diversity and the presence of a large number of protected areas. Among them are the Stara planina National Park and the natural parks Vrachanski Balkan and Bulgarka.

At the current stage, the resources of cultural and historical tourism are better utilized. The center of MOTR and a leading urban destination here is the old Bulgarian capital Veliko Tarnovo (12th-14th century) with over 1/3 of the revenue from overnight stays and a large part of the foreign tourists in the area. The architectural reserve Arbanasi and a large number of Bulgarian monasteries are located in the immediate vicinity of Veliko Tarnovo.

Other significant centers with complex functions in the area are Troyan and Gabrovo.

Montana, Vratsa and Lovech mainly develop cultural and historical tourism, while Teteven, Tryavna and Elena combine cultural tourism with rural and ecological tourism.

Rose Valley Tourist Region

The region occupies a series of valleys and low mountains in the central part of Bulgaria (Fig. 1). It is the smallest in area and realizes only 3% of the beds and of the revenue from overnight stays in the country (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization is in health and cultural tourism. Balneological tourism here is based on the numerous warm mineral springs and it has inherited the traditions of the Thraco-Roman and of the subsequent civilizations. This is also the basis of cultural and historical tourism. Among its main sites are the Thracian tombs near Kazanlak (part of the world heritage list) and Starosel.

Leading health destinations in the region are the towns of Hisarya and Pavel Banya. The centers of cultural tourism are Sliven, Kazanlak (MOTR center), Karlovo, Koprivshtitsa, Panagyurishte, etc.

The ecotourism resources are primarily associated with sites such as Sinite Kamani Nature Park and parts of Stara Planina National Park.

Thrakia Tourist Region

The region occupies the central part of southern Bulgaria (Fig. 1). It has 7% of the accommodation establishments in the country and forms 4% of the number of beds and of the revenue from overnight stays (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization is in cultural and wine tourism. The leading destination in both spheres is Plovdiv – the center of MOTR and European Capital of Culture 2019, followed by Stara Zagora.

The centers of cultural and historical tourism and main centers for wine routes are Pazardzhik, Haskovo and Yambol.

Svilengrad has established itself as a transit point and a center of gambling tourism for visitors from Turkey.

Rodopes Tourist Region

The region occupies the mountain massif of the same name in the southern part of the country (Fig. 1). It has 14% of the accommodation establishments but forms only 7% of the number of the beds and 8% of the revenue from overnight stays (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization is in mountain and rural tourism, complemented by balneological tourism. The leading centers of health tourism are Velingrad (called The spa capital of the Balkans) and Devin, and of mountain tourism are Smolyan (MOTR center) and Chepelare. Near the last two cities is the ski resort Pamporovo – one of the largest in the country, popular mainly among Bulgarian tourists.

Kardzhali, Asenovgrad and Zlatograd are specialized in cultural and historical tourism and ecological tourism.

Rila – Pirin Tourist Region

The area covers the two highest mountains in Bulgaria (Fig. 1). It disposes of 11% of the accommodation establishments. It forms 9% of the number of beds and 12% of the revenue from overnight stays in the country (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization is in mountain and religious tourism. There are also significant resources for eco and adventure tourism. Two of our three national parks (Rila and Pirin) and two nature parks (Rila Monastery and Belasitsa) are located on its territory. Rila Monastery – the largest monastery in Bulgaria, is part of the world cultural heritage list.

The leading destinations for ski tourism, specialized mainly in serving foreign tourists, are Bansko, Razlog and Samokov with the resort complex Borovets, and for balneological tourism – Sandanski and Sapareva Banya.

The center of MOTR Blagoevgrad has complex tourist functions.

Sofia Tourist Region

The region covers the parts of Western Bulgaria that are adjacent to the capital city of Sofia (Fig. 1). It has 6% of the accommodation establishments and of the beds but forms 10% of the revenue from overnight stays in the country (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization in business and cultural tourism stems from the dominant position of Sofia in the economic, political and cultural life of Bulgaria. It is also the center of MOTR.

Notable destinations in the immediate vicinity of Sofia are Vitosha nature park – the oldest one in the Balkans (1934), the National History Museum, as well as Boyana Church which is a world cultural heritage site. There is a large number of monasteries there that are known by the nickname Sofia's Holy Mountain.

Kyustendil develops cultural and balneological tourism. Pernik is famous for the festival Surva – part of the intangible cultural heritage.

Varna (North Black Sea) Tourist Region

The region covers the northern Black Sea coast and parts of Northeastern Bulgaria (Fig. 1). It forms 18% of the accommodation establishments and over 1/4 of the beds and of the revenue from overnight stays in the country (Fig. 2, Fig. 3). Its main specialization is in marine and sports tourism.

The main sea destinations are Varna (MOTR center) and Balchik together with some of the largest seaside resort complexes in our country – Golden Sands and Albena. The inland district towns of Shumen and Dobrich specialize mainly in cultural tourism. Frequently visited transit destinations are the old Bulgarian capitals of Pliska (7th-9th century) and Veliki Preslav (9th-10th century). An object from the UNESCO list and a global symbol of Bulgaria is the rock relief Madarski Konnik.

There are resources for ecotourism in the Golden Sands and Shumensko Plateau nature parks.

Burgas (South Black Sea) Tourist Region

The region covers the southern Black Sea coast and parts of Southeastern Bulgaria (Fig. 1). It forms 1/4 of the accommodation establishments and more than 30% of the beds and of the revenue from overnight stays in our country (Fig. 2, Fig. 3). According to these indicators, it ranks first in the country.

Its main specialization is in maritime and cultural tourism. The leading destinations are Burgas (MOTR center) and Nessebar with Bulgaria's largest resort complex Sunny Beach. An important object of cultural tourism is the old town of Nessebar, recorded in the UNESCO list.

Pomorie, Sozopol, Primorsko and Tsarevo are important destinations for sea tourism.

A resource for ecotourism and rural tourism is Strandzha Nature Park.

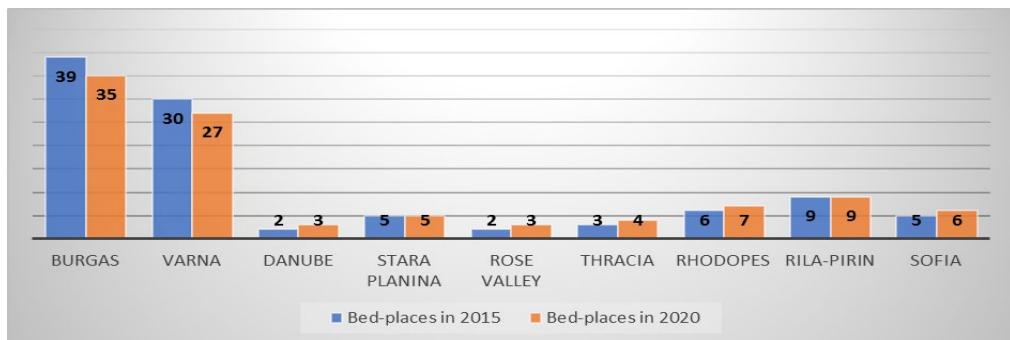


Figure 2. Share of the tourist regions according to the number of beds in the accommodation establishments, 2020 (%)

Source: author's calculations based on data from the National Statistical Institute of Bulgaria

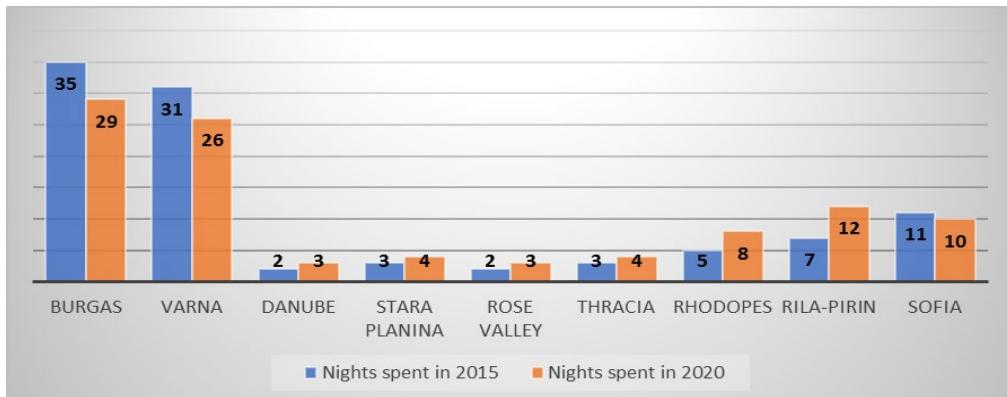


Figure 3. Share of the tourist regions in the revenues from nights spent, 2020 (%)

Source: author's calculations based on data from the National Statistical Institute of Bulgaria

Conclusions.

1. The territorial differences in the distribution of the accommodation establishments and in the specialization of the regions in the service of Bulgarian and

foreign tourists continue to be very pronounced. The dominance of the two regions specialized in sea vacation tourism and in serving foreign tourists continues.

2. The work of the management organizations of tourist regions (MOTR) is characterized by low efficiency in terms of the main directions of their activity. In the creation of tourism products, in the implementation of marketing and advertising and in the coordination and management of tourism, the regional level is almost completely absent.

3. We recommend to the Ministry of Tourism to provide MOTR with more effective financial support in the creation and promotion of new regional tourism products and programs.

Sources:

1. Levkov, K. (2018) Territorial disproportions in the distribution of tourist superstructure between the marketing tourist regions in Bulgaria. VIII.International Balkan and Near Eastern Social Sciences Congresses Series – Plovdiv/Bulgaria, 2018. ISBN 978-619-203-225-8, pp. 14-24. <http://www.ibaness.org>.
2. Levkov, K, E. Meskhia. (2021) Positioning of Bourgas and Batumi among the leading Black sea tourist destinations. V International Scientific Conference „Culture and Art in Contemporary Context. Conference Proceedings, pp. 543 – 553. ISBN 978-9941-9519-2-3. Batumi 2021. www.batu.edu.ge.
3. Concept for tourism zoning of Bulgaria. Ministry of Tourism, Sofia, 2015. <https://www.tourism.government.bg/sites/tourism.government.bg/files/uploads/raionirane/koncepcia.pdf>. Last retrieved on 15.05.2023.
4. National Statistical Institute of Bulgaria. <https://www.nsi.bg/bg>. Last retrieved on 25.05.2023.
5. National Tourist Register of Bulgaria. <https://ntr.tourism.government.bg/TUnionsV2.nsf/orgmanagement.xsp>. Last retrieved on 15.05.2023.
6. <https://bulgariatravel.org/destinations/tourist-regions/>. Last retrieved on 25.05.2023.
7. <https://www.tourism.government.bg>. Last retrieved on 25.05.2023.

სახელოვნებო განათლება



ერმილე მესხია

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
პროფესორი

დისტანციური სწავლება და სახელოვნებო განათლების გამოწვევები

დისტანციური სწავლება უცხოეთის საგანმანათლებლო სისტემაში რამ-დემიმე ათეული წელია დამკვიდრდა და მიღებული გამოცდილება სპეციალისტების კვლევისა და ანალიზის საგანი გახდა. რაც შეეხება ეროვნულ განათლებას, დისტანციური სწავლების შესახებ მსჯელობა მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევაში მიმდინარეობდა, ხოლო როგორც სწავლების ერთ-ერთი ალტერნატიული ფორმა, არც კი ყოფილა მისი პრაქტიკაში დამკვიდრების მცდელობა. უფრო მეტიც, აკადემიურ სფეროში აღნიშნულ თემაზე დისკუსიაც კი არ გამართულა.

კოვიდ პანდემიამ ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა უმაღლესი სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებები, რაც მათი მზაობისა და სიმტკიცის ერთგვარი გამოცდა აღმოჩნდა მოულოდნელ საფრთხეებთან გასამკლავებლად.

საწყის ეტაპზე აღმოჩნდა, რომ ამ მასშტაბის საფრთხეების დასაძლევად და განსხვავებული ფორმატით სწავლებისათვის მზად არ იყო საგანმანათლებლო დაწესებულებები, როგორც მატერიალური, ისე ადამიანური ფაქტორების გათვალისწინებით. ობიექტურობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველო გამონაკლისი არ ყოფილა, მსგავსი ვითარება იყო ევროპის ზოგიერთ ქვეყანაშიც (Claudiu Coman, Laurent).

კოვიდ-პანდემიამ და მასთან დაკავშირებულმა შეზღუდვებმა მნიშვნელოვნად შეცვალა სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებების სწავლების შინაარსი და ფორმები. განსაკუთრებით მძიმე იყო სასწავლო პროცესის დისტანციურ სწავლებაზე გადატანის პირველი პერიოდი – 2020 წლის გაზაფხულის სემესტრი.

უმაღლეს საგანმამანათლებლო დაწესებულებებს შორის ყველაზე მეტად კრიტიკული მდგომარეობა შეიქმნა სახელოვნებო საგანმანთლებლო დაწესებულებებში, რაც რამდენიმე მიზანით იყო განპირობებული:

- ტექნიკური უზრუნველყოფის პრობლემები;
- სტუდენტებისა და პერსონალის მოუმზადებლობა ახალ პირობებში სწავლა/სწავლებისათვის;
- ✓ ● ელექტრონული არასაკმარისი სასწავლო ლიტერატურა;

- ✓ • სუსტი სამართლებრივი რეგულაციები;
- ✓ • დანესებული შეზღუდვებით გამოწვეული ფინანსური პრობლემები;
- ✓ • ცნობიერების დაბალი დონე და სხვა.

აღნიშნულის გამო, პირველ ეტაპზე, შეფერხებებით წარიმართა საშემ-სრულებლო მიმართულებით სასწავლო პროცესი, რაც შეეხება თეორიული მიმართულების საგანმანათლებლო პროგრამებს, სასწავლო პროცესი, გარდა ტექნიკური ხასიათის სიძნელეებისა, შედარებით უმტკივნეულოდ გაგრძელდა.

სტატიაში განხილულია თითოეული მიზეზის დაძლევის და სასწავლო პროცესის შეუფერხებლად წარმართვასთან დაკავშირებული ორგანიზაციული ღონისძიებები:

- ✓ • აკადემიური და ადმინისტრაციული პერსონალის, სტუდენტების დისტანციურ სწავლებაზე გადაყვანისათვის განხორციელებული ტექნიკური და მეთოდური ტრენინგები;
- ✓ • სწავლების მონიტორინგი ახალ პირობებში;
- ✓ • სწავლების განსხვავებული ფორმები და მეთოდები.

უმაღლეს სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებაში, ისევე, როგორც სხვა უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში, ონლაინ სწავლების პროცესში ლექციებისა და პრაქტიკული მეცადინეობების დროს სხვა მეთოდებთან ერთად უფრო აქტიურად გამოიყენებოდა დემონსტრირების მეთოდი, თანამშრომლობის ფორმაზე აგებული სწავლება, პროექტების ონლაინ წარდგენა, ონლაინ დისკუსიები და სხვა.

დისტანციური სწავლების პირველ ეტაპზე მნიშვნელოვან გამოწვევას წარმოადგენდა სტუდენტების მოტივაცია და ონლაინ სასწავლო პროცესში ჩართვა. შემაფერხებელ გარემოებებს შორის იყო ტექნიკური ხასიათის პრობლემები: კომპიუტერი, ინტერნეტთან წვდომა, უკუკავშირი სტუდენტსა და პედაგოგს შორის განსაკუთრებით დავალებების შესრულებისა და მიწოდების დროს.

ცალკე უნდა შევეხოთ ონლაინ სწავლებასთან დაკავშირებით წარმოშობილ ახალ გარემოებას, რომელიც განსაკუთრებით პერსონალის ცნობიერების პრობლემებს უკავშირდება.

საქართველოში „მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო დროს მოხდა დისტანციური განათლების „აფეთქება“ (Beth H. Chaney, Ph.D., CHES), „დისტანციური სწავლების პრინციპი და პრაქტიკა მსოფლიოსათვის ახალი არ არის... ჩვენი ქვეყნისათვის ეს შედარებით ნაკლებად აპრობირებული თეორია და პრაქტიკა“ (დისტანციური სწავლების მართვა, 2021:4).

უფრო მეტიც, აკადემიური საზოგადოების ნაწილში სწავლების ამ ფორმისადმი მკვეთრად ნეგატიური დამოკიდებულებაც გამოვლინდა. ცხადია, ამის მიზეზი დისტანციური სწავლების შესახებ არასაკმარისი ინფორმაცია იყო. ზოგიერთმა კოვიდ პანდემიის შემდეგ შეიტყო სწავლების ამ ფორმის არსებობის შესახებ, რასაც ადასტურებს „აშშ-ის ეროვნულ დემოკრატიული ინსტი-

ტუტის“ [ND NDI-ის] მიერ 2021 წელს ჩატარებული ერთ-ერთი კვლევაც (netgazeti.ge).

მეორე პრობლემა დისტანციური სწავლების მატერიალურ რესურსებთან იყო დაკავშირებული. ამ მხრივ, უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებები შედარებით უკეთ მომზადებული აღმოჩნდნენ, ვიდრე აკადემიური პერსონალი და სტუდენტები.

მესამე პრობლემა სასწავლო რესურსებს უკავშირდება. დისტანციური სწავლების პროცესზე გადასვლის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ საბიბლიოთეკო სასწავლო ელექტრონული რესურსები სრულად არ იყო მზად. ლიტერატურის დიდი ნაწილი მხოლოდ ბეჭდური სახით არსებობს, ხოლო შესაბამისი ელექტრონული რესურსები მცირე რაოდენობით მოიპოვება. არათუ სტუდენტებს, აკადემიური პერსონალის ერთ ნაწილს ხელი არ მიუწვდებოდა ლიტერატურის ელექტრონულ რესურსებზე და შემდეგ დაიწყო ამ რესურსების მომზადება.

მეოთხე პრობლემა იყო დისტანციური სწავლების პლატფორმების მოპოვება და მისი გამოყენება. უნდა აღინიშნოს, რომ სწავლების პირველ ეტაპზე, ვიდრე უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებები მოახდენდნენ სწავლების ელპლატფორმების შეძენას, გამოიყენებოდა Facebook-გვერდები და მესენჯერი. თუმცა ამ პლატფორმების გამოყენებაც სირთულეებით მიმდინარეობდა პერსონალის ერთი ნაწილის მოუმზადებლობის გამო, ხოლო რაც შეეხება მოგვიანებით უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მიერ შეძენილ ZOOM-ის აპლიკაცია-ს, საჭირო გახდა პერსონალის შესაბამისი მომზადებისათვის ღონისძიებების დაგეგმვა. თუ სტუდენტებში ტექნიკის გამოყენება ბუნებრივი პროცესია, აკადემიური პერსონალის გარკვეული კატეგორიისათვის დაბრკოლებებთან არის დაკავშირებული და „მათში არაკომპეტენტურობის განცდას იწვევს“ (კაპანაძე, ცაგარეიშვილი, 2021:119).

მეხუთე პრობლემა დაკავშირებული იყო დისტანციური სწავლების დანერგვის შესახებ შესაბამისი ნორმატიული აქტების მომზადებასა და მიღებასთან, რაც შედარებით მოკლე დროში გადაწყდა. თუმცა მიღებული რეგულაციების დამკვიდრებას და აკადემიური საზოგადოების თითოეულ წევრამდე დაყვნას გარკვეული დრო დასჭირდა.

საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრომ დროულად მოახდინა „უმაღლესი განათლების შესახებ“ საქართველოს კანონში შესაბამისი ცვლილებების შეტანა. კანონში გაჩნდა ტერმინი „დისტანციური სწავლება“, სწავლების ახალი ფორმისთვის სამართლებრივი საფუძველის შექმნის მიზნით. კანონი ასევე განმარტავს ელექტრონული სწავლების ცნებას (<https://matsne.gov.ge/ka/document>). ორივე მათგანი მიუთითებს შერეული ფორმით სწავლებაზე. სპეციალისტების ნაწილი გაუგებრად თვლის „ორი მსგავსი მნიშვნელობის მქონე ტერმინის არსებობას კანონში“ (ბაქრაძე, 2020: 27). მიმართია, რომ შესაძლებელია სწავლების ამ ორი ფორმის განმარტების გაერთიანება, მაგრამ ტერმინების დეფინიცია ცალკე უნდა დარჩეს.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ონლაინ სასწავლო პროცესთან დაკავშირებული მეთოდური, ორგანიზაციული და სხვა ღონისძიებების თითოეულ სტუდენტამ-დე და პერსონალამდე დაყვანის პრობლემები.

კოვიდპანდემიით გამოწვეული სწავლების სირთულეები ყველაზე მეტად მტკიცნეული აღმოჩნდა იმ საგანმანათლებლო პროგრამებზე, რომლებიც ძირითადად აგებულია საშემსრულებლო და პრაქტიკულ სასწავლო კურსებზე. სრული „ლოქდაუნის“ გამოცხადების პირობებში სასწავლო პროცესი საშემსრულებლო მიმართულების საგანმანათლებლო პროგრამებზე აღმოჩნდა ჩაშლის საფრთხის წინაშე. აკადემიური პერსონალის დიდი მცდელობით შესაძლებელი გახდა ონლაინ ფორმით კომუნიკაციის დამყარება სტუდენტებთან და „სავარჯიშოების“ მიწოდება, მაგრამ უკუკავშირი იყო არაეფექტური, რადგან ტექნიკური ხარვეზები (ზოგჯერ ინტერნეტთან წვდომის, უშუქობის, „ნოუთბუქების“ არ ქონის და სხვა მიზეზები) არ იძლეოდა ლექციებისა და რეპეტიციების უნაკლოდ ჩატარების შესაძლებლობას. არაფერს ვამბობთ ონლაინ რეპეტიციებისადმი პედაგოგებისა და სტუდენტების სუბიექტურ დამოკიდებულებაზე, შემეცნებით და ფსიქოლოგიურ ფაქტორებზე.

დისტანციური სწავლების შედეგების შესწავლისა და ანალიზის გარკვევის მიზნით დაიგეგმა სტუდენტების გამოკითხვა უმაღლეს სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებებში. ჩვენი მიზანი იყო დისტანციური სწავლებისადმი სტუდენტების დამოკიდებულებით გაგვერკვია, რამდენად ორგანიზებულად, ეფექტურად და ხარისხიანად წარიმართა სასწავლო პროცესი, რა სახის ნაკლოვანებები და რისკები გამოიკვეთა, ვინაიდან სტუდენტების შეფასება არის უმნიშვნელოვანესი ბარომეტრი სასწავლო პროცესის მართვისა და სწავლების ხარისხის შესაფასებლად.

თითოეული სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებიდან შეირჩა სტუდენტების თანაბარი ოდენობა. მართალია, გამოკითხა სტუდენტების მცირე რაოდენობა (თითოეულიდან 10), რომელიც, შესაძლოა, სრუათის შექმნის შესაძლებლობას არ იძლეოდეს, მაგრამ უსათუოდ მიგვანიშნებს იმ ტენდენციებზე და გამოწვევებზე, რომელიც დისტანციური სწავლების პროცესს ახლდა თან.

დისტანციური სწავლების დროს უმეტესად გამოიყებოდა როგორც სინქრონული, ისე ასინქრონული მეთოდი (57.5 %), გამომდინარე სწავლების საჭიროებებიდან და ტექნიკური შესაძლებლობებიდან.

გამოკითხული სტუდენტების 75 %-ის აზრით, საგანმანათლებლო დაწესებულებების ადმინისტრაციამ, მიუხედავად არსებული სიძნელეებისა, დროულად უზრუნველყო დისტანციური სწავლების პროცესის დაგეგმვა, განხორციელება და ტექნიკური საშუალებებით აღჭურვა და შესაბამისი ელექტრონული პლატფორმების გამოყენება. გამოკითხულთა 7.5 % თვლის, რომ აღნიშნული პროცესი დაგვიანებით წარიმართა, 12.5 %-ის აზრით კი – შეფერხებით. იგივე სურათი გვაქვს სასწავლო ცხრილის მიხედვით დისტანციური სწავლების პროცესში სტუდენტთა ჩართულობის (75 %) მხრივ, ოდნავ გან-

სხვავებულია აკადემიური პერსონალის მიერ ონლაინ პლატფორმის ლინკის მიწოდების (82.5 %) შედეგები.

მიუხედავად ამისა, სტუდენტთა მხოლოდ $\frac{3}{4}$ ერთვებოდა დისტანციურ სწავლებაში, ხოლო 25 % ჩართვას ახერხებდა ხანგამოშვებით. დისტანციურ სწავლებაში ჩართვის ხელისშემსლელ ფაქტორებს შორის სტუდენტები ასახელებენ რამდენიმე მიზეზს, მათ შორის “ინტერნეტთან წვდომის პრობლემები – 35 %; უშუქობა – 22.5 %; კომპიუტერის არ ქონა – 15 %.

აღსანიშნავია, რომ საქართველოს 2019 წლის მონაცემებით, კომპიუტერით უზრუნველყოფილია საქართველოს მოსახლეობის 62%. ეს დამეთანხმებით, სასწავლო პროცესის უმტკივნეულოდ გაგრძელებას ნამდვილად შეუშლიდა ხელს. ამ პროცესში თვალსაჩინო გახადა სოციალურ ფენებს შორის დიფერენცირება (ინტერნეტის ხელმისაწვდომობისა და გამოყენების ტენდენციები საქართველოში, 2020:3). გაეროს ბავშვთა ფონდის და საერთაშორისო სატელეკომუნიკაციო კავშირის ანგარიშის მიხედვით, საქართველოში სასკოლო ასაკის ბავშვების 15 პროცენტს არ აქვს სახლში ინტერნეტზე წვდომა. ეს მაჩვენებელი ანალოგიურია 15-დან 25-წლამდე ასაკის ახალგაზრდებშიც – 759 მილიონ ახალგაზრდას, ანუ 63 პროცენტს, არ აქვს სახლში ინტერნეტკავშირი (<https://edu.aris.ge/news/saqartveloshi-saskolo-asakis-bavshvebis>).

დისტანციური სწავლების დროს ხელისშემსლელ ფაქტორებს შორის ასევე დასახელებულია სხვაგან მუშაობა და ონლაინ ჩართვის საათების დათხვევა – 22.5; სხვა მიზეზები – 5 %. როგორც ვხედავთ, სტუდენტებისაგან დამოკიდებელი ტექნიკური ხასიათის ხელისშემსლელი პრობლემები იყო ერთერთი მნიშვნელოვანი გამოწვევა დასტანციური სწავლების პროცესში, რომელიც გრძელდებოდა მთელი სასწავლო წლის განმავლობაში.

კვლევამაც დაადასტურა, რომ, გარდა აღნიშნული პრობლემებისა, დისტანციურ სწავლებაზე გადასვლამ სიძნელეები შეუქმნა სტუდენტებს სასწავლო რესურსების მიწოდების მხრივ. კვლევაში მონანილე სტუდენტებიც ადასტურებენ, რომ უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ბიბლიოთეკებს არ გააჩნდათ ყველა სავალდებულო ლიტერატურის ელვერსია. ცხადია, ამის მიზეზები მხოლოდ ბიბლიოთეკებში არ უნდა ვეძებოთ. აკადემიური პერსონალი ყოველთვის როდი ახერხებდა გამოყენებული ლიტერატურის ელვერსიების მომზადებას, რასაც შესაბამისი დეპარტამენტები და ფაკულტეტები არ უწევდნენ სათანადო ადმინისტრირებას. ამ პრობლემებმა განსაკუთრებით იჩინა თავი სწავლების დისტანციურ რეჟიმში გადაყვანის შემდეგ. როგორც მოსალოდნელი იყო ეს შედეგები აისახა კიდეც სტუდენტთა გამოკითხვებში. 40 % თვლის, რომ სასწავლო ლიტერატურის ელფორმით მიწოდება სტუდენტებისათვის განხორციელდა შეფერხებით, მხოლოდ 47.5 %-მა მიუთითა, რომ სასწავლო ლიტერატურა მიეწოდებოდა დროულად. აღნიშნული მიზეზების გამო, სტუდენტთა 62.5 % აღიარებს, რომ იძულებული იყვნენ ინტერნეტრესურსებით ესარგებლათ.

ვინაიდან საქართველოს განათლების სისტემაში სწავლების ონლაინ ფორმა არ იყო აპრობირებული, აკადემიურ სივრცეს მისი გამოყენების გა-

მოცდილება თითქმის არ გააჩნდა, ცალკეული გამონაკლისის გარდა. უმაღლესი საგანმანთლებლო დაწესებულებები მოუმზადებელნი შეხვდნენ სწავლების განსხვავებულ ფორმატს. არც არის გასაკვირი, რომ გამოკითხული სტუდენტების დიდმა ნაწილმა (75 %) არაეფექტურად ჩათვალა დისტანციური სწავლების ფორმატი.

დისტანციური სწავლების დროს გასათვალისწინებელია სტუდენტებში სოციალური იზოლაციის განცდისა და მოტივაციის ფაქტორები, სხვა უარყოფითი გავლენები. ეს პრობლემები, ცხადია, უარყოფით გავლენას ახდენდა სწავლისადმი სტუდენტის მოტივაციაზე. ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ გამოკითხულთა 80 %-ის აზრით, დისტანციური სწავლება უარყოფით გავლენას ახდენს სწავლისადმი სტუდენტის მოტივაციაზე.

ბუნებრივია, აღნიშნული პრობლემები უარყოფითად აისახა დისტანციური სწავლების ხარისხზე. გამოკითხული სტუდენტების 77.5 % უკმაყოფილოა დისტანციური სწავლების ხარისხით, ძალიან უკმაყოფილოა 5 %, მხოლოდ 17.5 კმაყოფილია აღნიშნული ფორმით სწავლების ხარისხით. როგორც მკვლევრები აღნიშნავენ, მსგავსი ვითარება იყო სხვა უმაღლეს საგანმანთლებლო დაწესებულებებშიც: „ხარისხიანი განათლების მიღების შესაძლებლობები მკვეთრად შეიზღუდა“ (ჯალალონია, 2020:48).

დისტანციურ სწავლებას, მიხედავად სიძნელეებისა, უკვალოდ არ ჩაუვლია. აკადემიურმა სივრცემ კარგი გამოცდილება მიიღო და აუცილებლობის შემთხვევაში მისი გამოყენება, ან როგორც სწავლების ალტერნატიული ფორმის ჩართვა განათლების სხვადასხვა საფეხურზე, განსაკუთრებით კი თეორიული მიმართულების დისციპლინებში და საგანმანთლებლო პროგრამაზე სავსებით შესაძლებელია. გამოკითხული სტუდენტების დიდი უმრავლესობაც – 90 % თვლის, რომ სტუდენტებმა უფრო მეტი გამოცდილება მიიღეს და საჭიროების შემთხვევაში უფრო ადვილად შეძლებენ ასეთი ფორმატით მუშაობას, 77.5 % თვლის, რომ დისტანციური სწავლებისთვის შესაბამისი პროგრამების ფლობა მომავალში გახდება სავალდებულო უნარი სტუდენტებისთვის.

დისტანციური სწავლების კიდევ ერთ დადებით შედეგად უნდა მივიჩნიოთ აკადემიური პერსონალის მიერ მიღებული გამოცდილება. ეს კარგად შეამჩნიეს სტუდენტებმაც. გამოკითხულთა 90 % თვლის: „ამ მდგომარეობამ გამოაძექარავა იმის აუცილებლობა, რომ პროფესორ-მასწავლებლები უნდა იყვნენ მზად, ასწავლონ მრავალფეროვან ფორმატში – პირისპირ თუ დისტანციურად“. ყველა გამოკითხული სტუდენტი ერთხმად აღიარებს: „პროფესორ-მასწავლებლებმა უცებ აღმოჩინეს, რომ ტექნოლოგიების არა მხოლოდ ზოგადად ცოდნა სჭირდებათ, არამედ განათლებაში მისი კარგად გამოყენების უნარიც“.

საინტერესოა გამოკითხულ სტუდენტთა მოსაზრება დისტანციური სწავლებისადმი, რომელიც მიანიშნებს იმ ტენდენციებზე, რაც სწავლების ამ ფორმაზ მოიტანა უმაღლეს სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებებში:

ერთ-ერთი სტუდენტი აღნიშნავს „არსებულმა ვითარებამ და ონლაინ სწავლების მეთოდმა ნათლად დაგვანახა როგორც სტუდენტებს, ასევე, უნივერსიტეტების პერსონალს, რომ აუცილებელია ტექნოლოგიების ცოდნა (არა აქვს მნიშვნელობა ასაკს), თუმცა მეორე მხრივ, ონლაინ სწავლებამ, ჩემი აზრით, ცოტათი შეაფერხა სტუდენტებისათვის ხარისხიანი ცოდნის მიღება, ისე როგორც ხდება აუდიტორიაში სწავლებისას, იმიტომ რომ ჯგუფში არსებული სტუდენტების რაოდენობრივი სიმრავლის გამო კომუნიკაცია ხდებოდა ნაკლები, ეს გამოოწვეული იყო ინტერნეტის ცუდი ხარისხის გამო, ან თუნდაც არსებული სასწავლო მასალის კარგად ვერ აღემის გამო“. მეორე სტუდენტის დაკვირვებით, „ონლაინ სწავლების დროს მიღებული ცოდნა ნაკლებად ხარისხიანია, ვიდრე ხდებოდა პირდაპირი კომუნიკაცია ლექტორსა და სტუდენტს შორის აუდიტორიაში“. უფრო რადიკალურია მესამე სტუდენტის დაკვირვება: „საშემსრულებლო მიმართულებით სწავლების ეს ფორმატი არ მიმაჩნია მისაღებად“. მეოთხე სტუდენტი აღნიშნავს: „ონლაინ სწავლებამ აჩვენა, რომ ინფორმაციის და ცოდნის მიღება ძალიან მარტივია და ნებისმიერ საკითხზე, ნებისმიერ დროს შეუძლია სტუდენტს მიიღოს ამომწურავი ინფორმაცია.“

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კოვიდპანდემიამ დააჩქარა საქართველოს განათლების სისტემაში დისტანციური სწავლების დამკვიდრება, რომელსაც უცხოეთში ათეულობით წლების პრაქტიკა გააჩნია.

მიუხედავად არსებული სიძნელეებისა, მთავარ მიღწევად უნდა მივიჩნიოთ, რომ საზოგადოებამ გააცნობიერა დისტანციური განათლების, როგორც სწავლების ალტერნატიული ფორმის მნიშვნელობა. განვლილმა რამდენიმე წელმა კარგი გამოყიდვებაც შესძინა საგანმანათლებლო დაწესებულებებს, რომელიც სამომავლოდ, შესაძლებელია, გამოყენებულ იქნას არამხოლოდ მსგავსი რისკების, არამედ ჩვეულებრივი სწავლების პროცესშიც. რაც შეეხება უმაღლეს სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებებს, დისტანციური სწავლების გამოყენების შემთხვევაში უნდა გავითვალისწინოთ, განსაკუთრებით საშემსრულებლო მიმართულებით, სწავლების სპეციფიური ხასიათი, აკადემიური საზოგადოებისა და სტუდენტების ინტერესები და შემდეგ მივიღოთ გადაწყვეტილებები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე ლ., ახალი საგანმანათლებლო რეალობა. ტერმინი, გამოწვევები, რეკომენდაციები, თბ., 2020
2. კაპანაძე, ნ., ცაგარეიშვილი ს., ფსიქოლოგის რჩევები დისტანციური სწავლების პროცესში – გამოწვევები და ბარიერები, კრებული „დისტანციური სწავლების მართვა, პრაქტიკული სახელმძღვანელო სკოლის ადმინისტრატორებისათვის“, თბ., 2021
3. დისტანციური სწავლების მართვა, პრაქტიკული სახელმძღვანელო სკოლის ადმინისტრატორებისათვის, თბ., 2021

4. ინტერნეტის ხელმისაწვდომობისა და გამოყენების ტენდენციები საქართველოში, თბ., 2020
5. „უმაღლესი განათლების შესახებ“ საქართველოს კანონი <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32830?publication=97>
6. ჯალალონია დ., პაპასქუა ი., პანდემიის პირობებში უმაღლესი საგანმანათლებლო სისტემის უწყვეტი ფუნქციონირების უზრუნველყოფის პერსპექტივა, კრებული, ბიზნესი და კანონმდებლობა, ივლისი, 2020
7. Beth H. Chaney, Ph.D., CHES, History, Theory, and Quality Indicators of Distance Education: A Literature Review, <https://www.eurashe.eu/library/modernising-phe/mobility/virtual/WG4%20R%20distanceed>
8. Claudiu Coman, Laurent, iu GabrielT, îru , Luiza Meses, an-Schmitz, Carmen Stanciu and Maria Cristina Bularca, Online Teaching and Learning in Higher Education during the Coronavirus Pandemic: Students' Perspective, <https://www.mdpi.com>
9. WWW.netgazeti.ge, 12.08.2021
10. <https://edu.aris.ge/news/saqartveloshi-saskolo-asakis-bavshvebis>
11. https://edu.aris.ge/news/saqartveloshi-saskolo-asakis-bavshvebis-15-s-ar-aqvs-saxlshi-internetze-wvdoma-iunisefisa-da-saertashoriso-satelekomunikacio-kavshiris-axali-angarishi.html?utm_source=Education+News+Weekly+Digest++edu.aris.ge&utm_campaign=b07ae63e4c-303122020-DIGEST&utm_medium=email&utm_term=0_9222017f08-b07ae63e4c-372967381

თამრიკო მესხია

პათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი

მაგისტრი

პრაქტიკის ხელმძღვანელი

პრაქტიკის როლი აჯადებით განათლებაში

სპეციალისტები აკადემიურ განათლებაში მნიშვნელოვან როლს აკისრებენ საწარმოო და სასწავლო პრაქტიკას. ვიდრე ძირითადი საკითხის განხილვას შევუდგებოდე, მიზანშენონილად მიმაჩნია ტერმინი „პრაქტიკის“ განმარტება.

ქართული ენციკლოპედიით სიტყვა „პრაქტიკა“ მომდინარეობს ბერძნულიდან, რომელიც სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „აქტიური, მოქმედი“ (ქსე, 1964:180).

ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონით პრაქტიკა არის „თეორიული ცოდნის გამოყენება და საქმეში განმტკიცება, როგორც სასწავლო პროცესის შემადგენელი ნაწილი“ (ლექსიკონი, 1986:372).

უცხო სიტყვათა განმარტებით ლექსიკონში სიტყვა „პრაქტიკის“ 4 სხვა-დასხვა მნიშვნელობის განმარტება არსებობს. ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ერთ-ერთი განმარტება, რომელიც სიტყვა-სიტყვით პასუხობს განსახილველ საკითხს. კერძოდ, აღნიშნული ლექსიკონის მიხედვით, პრაქტიკა არის „სტუდენტის, მოსწავლის და სხვ. მიერ თეორიული ცოდნის გამოყენება და საქმეში განმტკიცება, როგორც სასწავლო პროცესის შემადგენელი ნაწილი. მაგალითად, სტუდენტთა პედაგოგიური პრაქტიკა, საწარმოო პრაქტიკა“ (ჭაბაშვილი, 1989:63).

დაახლოებით იგივე მნიშვნელობით არის „პრაქტიკა“ განმარტებული ქართულ ლექსიკონში: „თეორიული ცოდნის გამოყენება ცხოვრებაში, კონკრეტულ საქმეში“ (<https://www.ganmartebeba.ge>).

ერთი სიტყვით, პრაქტიკა სასწავლო პროცესის ნაწილია, „რომელიც გულისხმობს თეორიული ცოდნის გამოყენებას, განმტკიცებას საქმეში (შესაბამის ორგანიზაციაში, ველზე და სხვა). სტუდენტური პრაქტიკა. საველე პრაქტიკა“ (<https://www.ganmartebeba.ge>).

გასული საუკუნის 90-იან წლებში განათლების სისტემაში მიმდინარე ნებატიურმა პროცესებმა პრაქტიკის როლი დააკინა. საგანმანათლებლო დაწესებულებები ხშირად ფორმალურად ეკიდებოდნენ სწავლების ამ მნიშვნელოვან ფორმას. შედეგებმაც არ დააყოვნა: მიუხედავად იმისა, რომ კურსდამთავრებულთა ნაწილი თეორიულ სფეროში კარგ ცოდნას ღებულობდა, პრაქტიკული უნარები ნაკლებად ან საერთოდ არ ჰქონდათ გამომუშავებული. ეს კი ხელს უშლიდა მიღებული კვალიფიკაციით კურსდამთავრებულთა დასაქმებას.

ბოლო წლებში საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციისა და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ავტორიზაციის ახალმა სტანდარტებმა მთლიანად შეცვალა პრაქტიკის კომპონენტისადმი აკადემიური

სფეროს დამოკიდებულება. საწარმოო და სასწავლო პრაქტიკა გახდა პროგრამებისა და ინსტიტუციის შეფასების ერთ-ერთი კრიტერიუმი.

პრაქტიკის როლის გაზრდას ხელი შეუწყო, აგრეთვე, საგანმანათლებლო პროგრამების დარგობრივი მახასიათებლის შემუშავებამ, რომელმაც განსაზღვრა თითოეულ პროგრამაზე პრაქტიკისათვის გამოყოფილი მინიმალური კრედიტების ოდენობა.

საწარმოო პრაქტიკის სამართლებრივ საფუძველს წარმოადგენს ნორმატიული აქტებით დამტკიცებული ზემოაღნიშნული დოკუმენტები: უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ავტორიზაციის სტანდარტები; უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტები; ეროვნული კვალიფიკაციების ჩარჩო; უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების დარგობრივი მახასიათებლები; უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მარეგულირებელი დოკუმენტები და მეთოდური მითითებები.

უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტის 2.2 ქვესტანდარტით „პრაქტიკული, სამეცნიერო/კვლევითი/საშემსრულებლო და ტრანსფერული უნარების განვითარება“ განსაზღვრულია, რომ „პროფესიული პრაქტიკა პროგრამის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს. მისი მიზანია, საუნივერსიტეტო განათლების თეორიული ცოდნის ტრანსფერის საფუძველზე, ხელი შეუწყოს სტუდენტებს განავითარონ პრაქტიკული უნარები, რაც, თავის მხრივ, წარმატებული პროფესიული საქმიანობის წინაპირობაა“ (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სახელმძღვანელო).

აკრედიტაციის სახელმძღვანელოში მაგალითისთვის მოტანილია უცხოური გამოცდილებაც, სადაც „პრაქტიკის განხორციელების არაერთი მოდელი არსებობს“, რომელთაგან განხილულია სამი მოდელი:

- I. პრაქტიკა დამოუკიდებელი კურსის/კურსების სახით;
- II. თეორიულ კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკა;

III. პრაქტიკის შერეული მოდელი, რომელიც გულისხმობს პრაქტიკის პირველი და მეორე მოდელის გათვალისწინებას საგანმანათლებლო პროგრამაში.

საქართველოს უმაღლეს საგანმანათლებლო პროგრამებში ძირითადად არსებობს პრაქტიკის 2 სახე:

- პრაქტიკა დამოუკიდებელი კურსის სახით;
- პრაქტიკის შერეული მოდელი: სასწავლო კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკა და პრაქტიკის დამოუკიდებელი კურსი.

სასწავლო კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკა გულისხმობს სასწავლო კურსის შემადგენელ ნაწილს და მოიცავს იმ თემატიკას, რომელიც გათვალისწინებულია შესაბამისი სასწავლო კურსის შინაარსით.

საწარმოო პრაქტიკის დამოუკიდებელი კურსი კი აერთიანებს სტუდენტის მიერ მიღებულ ცოდნასა და ელემენტარულ უნარებს, რომელსაც იგი დაეუფლა სასწავლო კურსებისა და კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკის გავლის

დროს. დამოუკიდებელი საწარმოო პრაქტიკის კურსში საკონტაქტო საათების რაოდენობის უფრო მეტი წილი ეთმობა სტუდენტის მიერ დამოუკიდებლად ან პრაქტიკის ობიექტის მიერ გამოყოფილი პრაქტიკის ხელმძღვანელის თანამონაწილეობით განხორციელებულ აქტივობებს.

ზოგიერთ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში გათვალისწინებულია საწარმოო პრაქტიკის ორი დამოუკიდებელი კურსი: პასიური და აქტიური პრაქტიკა, ან ორივე ერთდროულად ერთი დამოუკიდებელი საწარმოო პრაქტიკის კურსში.

პასიური პრაქტიკის დროს პრაქტიკანტი პრაქტიკის ობიექტზე აკვირდება სამუშაო პროცესს. სასწავლო კურსის გეგმით ამ დროს არ არის გათვალისწინებული პრაქტიკანტის მიერ პრაქტიკის კომპონენტში ჩართული მხარეების თანამონაწილეობით აქტივობების განხორციელება. პრაქტიკანტი არის დამკვირვებელი; აგროვებს გარკვეულ ცნობებს; აკეთებს ობიექტზე დაკვირვებისა და მიღებული ინფორმაციის ანალიზს. გაიაზრებს სრულ პროცესს პასიურ პრაქტიკაზე მიღებული შთაბეჭდილებებისა და ანალიზის სახით.

აქტიური პრაქტიკის შემთხვევაში, პრაქტიკანტი დაწესებულებიდან გამოყოფილი ხელმძღვანელის მითითებითა და თანამონაწილეობით ასრულებს გარკვეულ დავალებებს/მარტივ ოპერაციებს ან ჩართულია სხვადასხვა აქტივობაში.

ცხადია, სასწავლო კურსში ჩაშენებული პრაქტიკის ან პასიური და აქტიური პრაქტიკის დამოუკიდებელი სასწავლო კურსების ხანგრძლივობა, შესასრულებელი ოპერაციების/აქტივობების შინაარსი განსხვავდება უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების სახეებისა და პროგრამების მიხედვით.

უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი პროგრამის შემმუშავებელი სუბიექტებისაგან მოითხოვს, პროგრამის პრაქტიკული კომპონენტი ორგანიზებული და დაგეგმილი იყოს პროგრამის სწავლის შედეგების შესაბამისად და უნდა შეესაბამებოდეს სწავლების საფეხურს (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი).

სტანდარტი, ასევე, ავალდებულებს უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებას, პრაქტიკის გავლის დროს სტუდენტს ხელმძღვანელობას უწევდეს სფეროს კვალიფიციური პირი, რომელსაც შეუძლია შეაფასოს სტუდენტის საქმიანობა პრაქტიკის გავლის დროს (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი).

ამასთანავე, მნიშვნელოვანია, რომ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებას პრაქტიკის ობიექტებთან, დამსაქმებლებთან გაფორმებული ჰქონდეს ხელშეკრულებები/მემორანდუმები, ან მათი დანართები, რომელშიც გათვალისწინებული იქნება პრაქტიკის ობიექტზე სტუდენტების რაოდენობა, ასევე, პრაქტიკის მიზანი, შედეგი და ხანგრძლივობა. პრაქტიკის ობიექტზე უნდა იყოს ისეთი პირობები, რომელიც ხელს შეუწყობს სტუდენტებს პროგრამით გათვალისწინებული სწავლის შედეგების მიღწევაში (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი).

საგანმანათლებლო პროგრამის სტანდარტთან შესაბამისობისა და პროგრამაში პრაქტიკის კომპონენტის გათვალისწინების მნიშვნელოვან საფუძველს წარმოადგენს, აგრეთვე, საგანმანათლებლო პროგრამების დარგობრივი მახასიათებლები, რომლებიც შემუშავებულია დარგის სპეციალისტებისა და აკადემიურ სფეროში დასაქმებული შესაბამისი დარგის ჰერსონალის მიერ.

ამავე პრინციპით მომზადდა ტურიზმის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მახასიათებელი. აღნიშნული დოკუმენტის პროექტი შემუშავდა სსიპ – განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრის დირექტორის ბრძანებით დამტკიცებული ტურიზმის დარგში დასაქმებული კვალიფიციური პერსონალისა და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ტურიზმის საგანმანათლებლო პროგრამების განმახორციელებელი აკადემიური პერსონალისაგან შემდგარი ჯგუფის მიერ. დარგობრივი მახასიათებლის პროექტი პროგრამით დაინტერესებულ მხარეებთან რამდენიმეჯერ განხილვისა და დისკუსიების შემდეგ ჩამოყალიბდა საბოლოო სახით და დასამტკიცებლად წარედგინა განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნულ ცენტრს, რომელიც დამტკიცდა ცენტრის დირექტორის 2021 წლის 30 სექტემბრის ბრძანებით.

ტურიზმის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მახასიათებელი, მართალია, სარეკომენდაციო ხასიათის დოკუმენტია, მაგრამ მისი გათვალისწინება საგანმანათლებლო პროგრამების მომზადებისას მნიშვნელოვანია.

დარგობრივ მახასიათებელში განმარტებულია, რომ „სასწავლო პროგრამა უნდა ითვალისწინებდეს სტუდენტის ჩართულობას პრაქტიკულ საქმიანობაში. ეს შეიძლება იყოს: დარგში მუშაობის პერიოდი, ან სწავლა მუშაობასთან ერთად, მათ შორის მოხალისეობა გამოცდილების შესაძენად; სწავლის შესაძლებლობა სპეციალიზებულ ობიექტებში შესაბამისი აღჭურვილობის გამოყენებით (მაგალითად, სასწავლო სამზარეულო და რესტორნები, სპორტული, დასასვენებელი ობიექტები, ღონისძიებების დარბაზები, გამოფენები და სხვ.); პროფესიულ ასოციაციებთან მუშაობა (საველე, ან სხვა აქტივობები, „ცოცხალი ქეისების“ შესწავლა, ვიზიტები პროფესიონალებთან); სიმულირებული გარემო, მათ შორის ვირტუალური ტექნოლოგიებით შექმნილი; შესაბამისი გამოყენებითი საინფორმაციო ტექნოლოგიები სისტემების ხელმისაწვდომობა და ა.შ.“ (ტურიზმის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მახასიათებელი). დარგობრივი მახასიათებლით ტურიზმის უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების პრაქტიკის კომპონენტი უნდა შეადგენდეს მინიმუმ 5 კრედიტს.

პრაქტიკის დაგეგმვის, განხორციელებისა და შეფასების კომპონენტები და კრიტერიუმები გათვალისწინებულია უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების სასწავლო პროცესების მარეგულირებელ დოკუმენტებში და პრაქტიკის დებულებაში.

პრაქტიკის მიმდინარეობისა და შედეგების გასაანალიზებლად განხილული გვაქვს ხელოვნების უნივერსიტეტის ტურიზმის საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამაზე პრაქტიკის განხორციელების გამოცდილება.

ტურიზმის საგანმანათლებლო პროგრამაში აკრედიტაცია გაიარა 2019 წელს. 2022 წელს პროგრამა შესაბამისობაში მოვიდა ტურიზმის უმაღლესი

განათლების დარგობრივ მახასიათებელთან. პროგრამის მომზადებისა და დარგობრივ მახასიათებელთან შესაბამისობაში მოყვანის ეტაპზე გათვალისწინებულ იქნა პროგრამის დაინტერესებულ მხარეებთან შემდგარი საკონსულტაციო შეხვედრები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო კურსდამთავრებულებისა და პრაქტიკის ობიექტების, ასევე პოტენციური დამსაქმებლების მოსაზრებები და წინადადებები პროგრამაში პრაქტიკის კრედიტების განსაზღვრაში.

სწორედ კურსდამთავრებულთა და პრაქტიკის ობიექტების წარმომადგენელთა წინადადებით პრაქტიკის კრედიტების ოდენობა 5 კრედიტიდან გაიზარდა 10 კრედიტამდე. პრაქტიკა გაიყო ორ ნაწილად: პრაქტიკა 1, პრაქტიკა 2, რომელიც შესაბამისად გათვალისწინებულ იქნა მე-7 და მე-8 სემესტრებში. პრაქტიკის ობიექტიდან გამოყოფილი პერსონალისათვის გათვალისწინებულია შესაბამისი საათობრივი ანაზღაურება. გარდა ამისა, პრაქტიკისათვის საათები გამოყოფილია ზოგიერთ სასწავლო დისკიპლინაში (ექსკურსიათმცოდნეობა და გიდის ხელოვნება; კულტურული ტურიზმი; არჩევით კურსში მუზეუმის მენეჯმენტი და სხვ.). ერთობლიობაში ეს ხელს უწყობს კურსდამთავრებულებში პრაქტიკული უნარების გამომუშავებას.

ხელოვნების უნივერსიტეტში, პრაქტიკის დებულების საფუძველზე, სტუდენტთა ინტერესებიდან გამომდინარე, გათვალისწინებულია საწარმოო პრაქტიკის გავლა სტუდენტის საცხოვრებელი ადგილის მიხედვით მის მიერ შერჩეულ ობიექტზე.

მნიშვნელოვანია, რომ პრაქტიკის დებულებით, ასევე, გათვალისწინებულია საგანმანათლებლო პროგრამის პროფილით დასაქმებული სტუდენტების ინტერესებიც. სტუდენტს უფლება აქვს მუშაობის პერიოდი ჩაეთვალოს პრაქტიკაში, იმ შემთხვევაში, თუ ნარმოადეგენს ანგარიშს დაწესებულებაში დაკავებულ პოზიციაზე შესრულებული სამუშაოს შესახებ და დახასიათებას ხელმოწერილს დაწესებულების ხელმძღვანელის ან უფლებამოსილი პირის მიერ. საგანმანათლებლო პროგრამის პროფილით დასაქმებული სტუდენტის მიერ პრაქტიკის დებულებით გათვალისწინებული დოკუმენტების წარდგენის შემთხვევაში კომისიას შეუძლია პრაქტიკის დაცვაზე დაუშვას სტუდენტი და შეაფასოს სილაბუსით გათვალისწინებული შეფასების მოქმედი სისტემით (ხელოვნების უნივერსიტეტის დებულება პრაქტიკის შესახებ).

უნივერსიტეტის „კულტურული ტურიზმის“ საბაკალავრო საგანმანათლებლო პროგრამაზე მხოლოდ 3 კურსია. საგანმანათლებლო პროგრამით საწარმოო პრაქტიკა გათვალისწინებულია მე-7, მე-8 სემესტრში. მომავალ სასწავლო წელს საშუალება გვექნება შევისწავლოთ პრაქტიკის შედეგები და გამოვალინოთ ის გამოწვევები, რომელიც პრაქტიკის უკეთესად დაგეგმვასა და განხორციელებაში დაგვეხმარება. რაც შეეხება სასწავლო კურსებში „კულტურული ტურიზმი“, „ექსკურსიათმცოდნეობა და გიდის ხელოვნება“ ჩასმულ პრაქტიკის კომპონენტს, სტუდენტებმა კარგად მიიღეს მცირე პრაქტიკა. ქალაქის ტერიტორიაზე ჩატარებულმა საცდელმა ექსკურსიებმა და დაგეგმილმა ტურებმა გამოავლინა როგორც დადებითი შედეგები, ასევე მომავალში პრაქ-

ტიკის დაგეგმვისას სტუდენტთა ორგანიზებულობის გაზრდის აუცილებლობა, რომ მეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდონ პრაქტიკის წინ მოსამზადებელ მასა-ლას და გამოყენებას პრაქტიკის პროცესში.

პრაქტიკის შედეგი ის არის, რომ სტუდენტები დადებითად აფასებენ პრაქტიკის მიმართ გაზრდილ ყურადღებას. აცნობიერებენ, რომ კარგად და-გეგმილი და განხორციელებული პრაქტიკა უდაოდ იქონიებს დადებით გავლე-ნას სტუდენტთა პროფესიულ მომზადებაში და კურსდამთავრებულებს ხელს შეუწყობს კვალიფიკაციის მიხედვით დასაქმებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სახელმძღვა-ნელო, <https://eqe.ge/res/docs.pdf>;
2. უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი, <https://eqe.ge/res/NewFolder%207/NewFolder/NewFolder.pdf>;
3. ქართული ლექსიკონი, <https://www.ganmarteba.ge>;
4. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 8, თბ., 1964;
5. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ერთტომეული, თბ., 1986;
6. ტურიზმის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მახასიათებელი, <https://eqe.ge/res/.pdf>;
7. ხელოვნების უნივერსიტეტის დებულება პრაქტიკის შესახებ, <http://batu.edu.ge/pdf;WabaSvili, m., ucxo sityvaTa leqsikoni, Tb., ganaTleba, 1989, http://www.nplg.gov.ge;>

თინათინ მშვიდობაძე
გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი
პროფესორი

თანამედროვე ხალხობრივი ციფრული კონფიდენციალურობის პრინციპები

შესვალი

ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლება ინტერდისციპლინარული სფეროა, რომელიც აერთიანებს ინტერნეტ ტექნოლოგიებსა და მხატვრულ ინოვაციებს.

ციფრული ეპოქა ხელს უწყობს ხელოვნების ახალ რეფორმას. ხოლო მედიახელოვნების დიზაინის განათლების ახალი ორიენტაცია გახდა კულტურის, ეკონომიკისა და ხელოვნების მთავარი ძალა.

ბოლო წლებში ონლაინ სასწავლო პროექტების შეფასებისას აღმოჩნდა, რომ სტუდენტების სწავლის დონე ბევრად აღემატება ტრადიციული სწავლებისას. ამდენად, ციფრული მედიასა და ქსელური ტექნოლოგიების გამოყენება გადაცემისა და გავრცელებისათვის, გახდა განათლების ინოვაციური აზროვნების გავითარების გასაღები.(Thomas, 2020:270).

ამჟამად, ინტერნეტში მობილური აპლიკაციების ზრდასთან ერთად, ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის სწავლების მეორე გზა გაიხსნა. ნაშრომში განხილულია გრაფიკული დიზაინის პროგრამა *Processing*, რომელსაც *Photoshop*-თან, *Core DRAW*-თან და სხვა გრაფიკული დამუშავების პროგრამებთან შედარებით გააჩნია თანამედროვე კოდის გენერირების ინსტრუმენტები. დიზაინის ეს მეთოდი უფრო ხელსაყრელია დიზაინერებისათვის, ტრადიციულ სწავლებაში გამოყენებულ პროგრამულ უზრუნველყოფასთან შედარებით.

ნაშრომში განხილულია "მედიახელოვნების" განვითარებადი პროფესიული სფერო და ახალი ტექნოლოგიების გამოყენების გზები.

დასკვნები/რეკომენდაციები მიუთითებს იმაზე, თუ როგორ უწყობს ხელს ტექნოლოგიების გამოყენება, აქტიურ სწავლას და როგორ შეიძლება ახალი ტიპის პროგრამული უზრუნველყოფის გამოყენება ამ პროცესის საილუსტრაციოდ და წახალისებისთვის.

ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლების ანალიზი

ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლება არის ინტერდისციპლინარული სფერო, რომელიც აერთიანებს ინტერნეტ ტექნოლოგიებსა და მხატვრულ ინოვაციებს. ამ პროცესში ქსელი ხდება განათლების ინოვაციური აზროვნების ბირთვი, განსაკუთრებით „ინტერნეტ + მიკრო ეპოქის“ ამჟამინდელ გარემოში. სწავლების ძირითადი მიმართულება მიღრეკილია ქსელური

სწავლების დიზაინსა და მართვაზე, ასევე, ქსელური ხელოვნების დიზაინის სასწავლო შინაარსის ინტელექტუალურ მართვაზე.

ციფრული მედიახელოვნების დიზაინში, არტ დიზაინის გამოხატვის ფორმა დაკავშირებულია ხელოვნების აბსტრაქციის შემეცნებასთან და ხელოვნების ესთეტიკურ გაგებასთან. როდინის მიხედვით, „თუ სწავლა დაკარგავს მოცულობას და პროპორციას, ისევე, როგორც ფორმას, შთაგონების ძალაც დაიკარგება და ძლიერი ემოციები პარალიზდება“ (Rodin, 1998:27). მოსწავლეებმა უნდა აითვისონ და გაიგონ წესები, მახასიათებლები და ატრიბუტები, აგრეთვე შემოქმედების გამოხატვის ტექნიკა, სხვაგვარად ისინი ვერ შეძლებენ გამოხატონ თავიანთი გრძნობები და კონცეფციები მხატვრული ნაწარმოებების მიმართ.

ჯინის მიხედვით „ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის სფეროში მხოლოდ უწყვეტი პრაქტიკითა და მეტი მომზადებით შეიძლება შეიქმნას მხატვრული გამოხატვის ახალი ფორმები“ (Jin, 2010:13).

პრობლემები ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლებაში

1. ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის საკლასო განათლების მოდელი ქაოსშია. იმის გამო, რომ დღევანდელი ქსელური განათლების რესურსები ძალიან ქაოტურია, ხელოვნების დიზაინის პროფესიონალური დონის ცოდნის გავრცელება არათანაბარია. თუმცა, სკოლები ხშირად უგულებელყოფენ მოსწავლეთა შეზღუდვებს მხატვრული შემოქმედებისა და თავისუფალი აზროვნების წარმოსახვის შესახებ და ვერ ქმნიან ინოვაციის ახალ წყაროებს. მაშასადამე, მეცნიერებისა და ტექნოლოგიების რეჟიმისა და ხელოვნების განათლების რეჟიმის კომბინაციის სწავლების გამოყენება წარმოადგენს ინოვაციური აზროვნების ქვეშ ახალი ხელოვნების კულტივირების საფუძველს (Wang, 2015:25).

2. ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის ცოდნის სისტემა არასაკმარისია და ინოვაციური აზროვნება სუსტია. გონივრული ცოდნის სისტემის არარსებობის გამო, ხელოვნების შემოქმედებითი აზროვნების უნარი წინ ვერ მიდის. მაგალითად, ტრადიციული წიგნის სწავლება არის სენსორული სისტემური სწავლება, რომელიც ეფუძნება მოსწავლეთა ცოდნის ვიზუალურ და მხატვრულ მიღწევებს. თუმცა, ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლებაში ინოვაციების განსახორციელებლად აუცილებელია სტუდენტების სენსორული ფუნქციების გაძლიერება და მათი შემოქმედებითი შთაგონება ხელოვნებისადმი. ციფრული მედიახელოვნების დიზაინთან დაკავშირებულ ცოდნის სისტემა მოიცავს ცოდნის ფართო სპექტრს, რაც იწვევს სწავლების პროცესში სამეცნიერო და ტექნოლოგიურ ცოდნასა და ხელოვნების დიზაინს შორის კავშირის აუცილებლობას.

3. ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის საგანმანათლებლო კურიკულუმის შინაარსი დაძველებულია. სასწავლო გეგმის რეფორმის გაღრმავებისა

და „ინტერნეტ + მიკრო ეპოქის“ დადგომასთან ერთად, ხელოვნებისა და დიზაინის განათლება ელექტრონული წიგნების ახალ ეტაპზე შედის. ტრადიციული ქაღალდის წიგნები ვერ აკმაყოფილებს თანამედროვე ციფრული მედიის სწავლების სიტუაციას და სწავლების საჭიროებებს. დღეისათვის არსებობს დიდი რაოდენობით ელექტრონული წიგნები, რომლებიც დაკავშირებულია ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლებასთან და სულ უფრო მეტი სამხატვრო გალერეა და მათი გამოფენები იმართებაა ინტერნეტ მულტიმედიის საშუალებით. მედიატექნოლოგიების ცვლილების პერსპექტივიდან, ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლება საჭიროებს ხმის, ტექსტის, გამოსახულების, ინტერაქციის და სხვა ინტეგრირებული სწავლების რეჟიმების ინტეგრირებას, რათა მიაღწიოს განათლების თავსებადობას, სოციალურობას და გავრცელებას. სოციალური ფორმის პერსპექტივიდან კი იგი არის კავშირი მხატვრულ შემოქმედებასა და სოციალურ კულტურას შორის.

ციფრული მედიის პროგრამული უზრუნველყოფის გამოყენების გაძლიერება

ამჟამად, ინტერნეტში მობილური აპლიკაციების ზრდასთან ერთად, ხელოვნების დიზაინის პროგრამული უზრუნველყოფა თანდათან გადავიდა მობილურ ტერმინალურ ალტურვილობაზე და განათლების რეჟიმი გაფართოვდა ინოვაციური ლოგიკური აზროვნებიდან განსხვავებულ აზროვნებამდე. მარტივი და პორტატული გზა საშუალებას აძლევს სტუდენტებს იურთიერთონ წიგნებთან სასწავლო პროცესში, ხოლო პროგრამული უზრუნველყოფა აუმჯობესებს სტუდენტების პრაქტიკულ სავარჯიშოებს და ინოვაციის უნარს.

მიმდინარე 5G, 4G, WIFI, GPRS და სხვა მობილური ქსელის მხარდაჭერით, მობილურ მოწყობილობებთან ერთად საკლასო სწავლების ინსტრუმენტებში, სასწავლო კურსის თემების პრეზენტაციის ეფექტი თანმიმდევრულია. (Wang, 2019:15).

რეკომენდაცია 1 – დაარეგულირეთ სწავლებისა და პრაქტიკის პროპორცია, რათა განავითაროთ სტუდენტების ხელოვნების დიზაინის ყოვლის-მომცველი უნარი. მასწავლებლები იყენებენ ციფრულ მედიატექნოლოგიას ხელოვნების დიზაინის სწავლებაში, რათა მოსწავლეებმა ღრმად გააცნობიერონ, რომ მხატვრული შემოქმედება შეუძლებელია ამის გარეშე. ტექნოლოგიებისა და ხელოვნების ინტეგრირება ასევე გავლენას ახდენს სტუდენტების ინოვაციურ აზროვნებაზე და მის ნიმუშებზე.

რეკომენდაცია 2 – მხატვრული ეფექტის შესაქმნელად, მასწავლებლებს შეუძლიათ გამოიყენონ მობილური ტერმინალები და ონლაინ ვიდეო და სხვა აპლიკაციები, რათა დაეხმარონ მოსწავლეებს ტექნიკური პრობლემების გადაჭრაში, რათა გააძლიერონ კომუნიკაცია, ინტერაქცია და დისკუსია მოსწავლეებთან და გააუმჯობესონ ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის სწავლების ეფექტურობა, მაღალი დონის შემოქმედებითობის მისაღწევად, რათა შექმნას ხელოვნების ნიმუშები მაღალი ხარისხით.

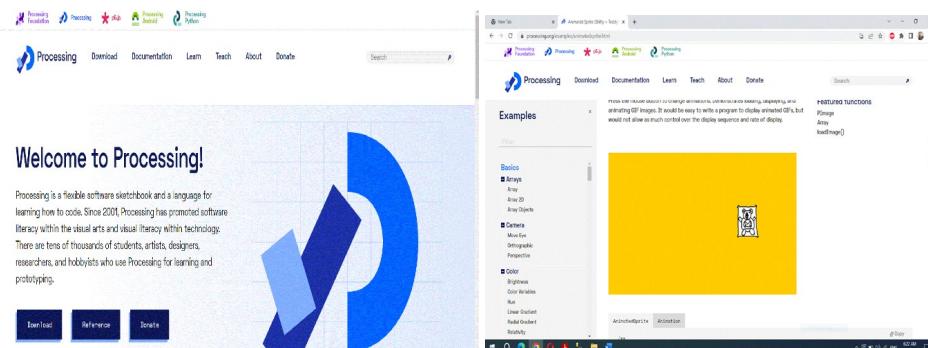
გრაფიკული, სიმულაციური და ანიმაციური დიზაინი

ტრადიციული გრაფიკული დიზაინის პროგრამულ უზრუნველყოფასთან შედარებით, თანამედროვე კოდის გენერირების გრაფიკული დიზაინის მეთოდი უფრო ადვილი და ხელმისაწვდომია მხატვრული შემოქმედებისათვის.

განვიხილავთ პროგრამა *Processing*, რომელიც ახორციელებს მონაცემთა ვიზუალურ დიზაინს და ასრულებს საინფორმაციო გრაფიკისა და ვიზუალური სქემების წარმოებას. იგი შეიქმნა 2000-იანი წლების დასაწყისში, როგორც ციფრული ჩანახატების წიგნი, სადაც შესაძლოა ინტერაქტიული გრაფიკის გამოყენება სხვადასხვა ინსტრუმენტებით.

Photoshop-თან, Core DRAW-თან და სხვა გრაფიკული დამუშავების პროგრამებთან შედარებით, *Processing*-ს შეუძლია დიზაინერები უფრო მოქნილი და თავისუფალი გახადოს 2D ან 3D გრაფიკის გამოყენების პროცესში. მას, ასევე, შეუძლია მიზანმიმართულად შექმნას გრაფიკა დიზაინერის იდეის მიხედვით, რამაც მნიშვნელოვნად გაამდიდრა ვიზუალური ხელოვნების შესრულება.

გთავაზობთ პროგრამა *Processing*-ში ნაშრომის ფარგლებში შესრულებულ ანიმაციებს¹. მარტივი ინტერფეისისა და ინსტრუმენტების საშუალებით მოსწავლეებს თავად შეუძლიათ შექმნან სხვადასხვა ანიმაციები, რაც ავითარებს მათი ვიზუალურ-ტექნიკური წარმოსახვის დონეს. (სურ. 1-2).



სურ. 1. საიტის მტავარი გვერდი – **Processing**.

სურ. 2. ანიმაციის მაგალითი.

პროგრამა ახორციელებს ანიმაციის ეფექტს თანმიმდევრული გრაფიკის იმპორტით და იყენებს საკუთარ ფუნქციებს 2D ან 3D გრაფიკული ანიმაციის რენდერის დასასრულებლად. ასეთი ანიმაციები ამატებენ ინტერაქტიულ მოქმედებებს ან შემთხვევით ცვლილებებს. მას ასევე შეუძლია შექმნას ინტერაქტიული საინსტალაციო ხელოვნების ნიმუშები, შეუძლია ხელი შეუწყოს ციფ-

¹ <https://processing.org/examples/animatedsprite.html>

რული მედია ხელოვნების დიზაინის სწავლებას და წარმოადგენს მხატვრული გამოხატვის ახალ გზას ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის სწავლებაში.

დასკვნა

შეჯამებისთვის, ციფრული მედია ხელოვნება არის მეცნიერებისა და ტექნოლოგიების და ხელოვნების ინდუსტრიის ერთობლიობა. იგი იყენებს სხვადასხვა ტექნიკურ საშუალებას ხელოვნების შესაქმნელად, წარმოების-თვის და გასავრცელებლად. ხოლო მისი მოხმარების ფორმები გავლენას ახდენს კულტურისა და სოციალური ეკონომიკის განვითარებაზე. მაგალითად, ანიმაციური ხელოვნება, კინოხელოვნება, თამაშის ხელოვნება, ფოტოხელოვნება, ციფრული მუსიკალური ხელოვნება და ასე შემდეგ, ინტეგრირებულია ადამიანების ცხოვრებაში. ამიტომ, ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის განათლების ინოვაცია გარდაუვალია.

ამჟამად, ინტერნეტ ვირტუალური კლასისა და ოფლაინ საკლასო სწავლების ინტეგრაციის გზით, სტუდენტები იყენებენ ინტერნეტ მოწყობილობებს ოფლაინ სწავლის დროის გასათავისუფლებლად, რაც სტუდენტებს უქმნის საფუძველს, დაეუფლონ ციფრული მედიახელოვნების დიზაინის წარმოების ტექნოლოგიას. ინტერნეტ საინფორმაციო განათლების რეჟიმი არის ცოდნის გავრცელება მოქნილობით და მაღალი ეფექტურობით, რომელიც მოიცავს ცოდნის გლობალურ გაცვლას და არღვევს რეგიონალური და ტრადიციული განათლების მოდელების შეზღუდვებს. ამჟამად, ბევრი ინტერნეტ სერვისის პროვაიდერი უზრუნველყოფს უფასო კომუნიკაციისა და ინფორმაციის შესანახა ადგილს ინდივიდუალურისთვის, რაც საშუალებას აძლევს სტუდენტებს შეეჯახონ მხატვრული დიზაინის იდეებს და ჩამოიყალიბონ ინოვაციური აზროვნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Géridan. J. and Lafargue J., " *Software Processing* ", Published August 2020. Dunod. 320 pages.
2. Jin, D. B. (2010). In the Internet Age, Newspapers Should Seek New Reporting Models. *News Communication*, No. 7, 13;
3. Rodin A., 1998. *Eclairs de pensée. Ecrits et entretiens*, Paris, Editions Olbia;
4. Thomas, E. (2020). Student Engagement and Learning in a Community-Based Arts Classroom. *Teachers College Record*, The White House 109(3), pp. 770-796;
5. Wang, Z. M. (2015). A Brief Analysis on the Regional Characteristics of Digital Media Art Talent Training in Colleges and Universities in Western Hunan. *Asia Pacific Journal of Education*, 25;
6. Wang, Y. X. (2019). Research on Innovative Thinking and Development Trend in Digital Media Art Design Education. *Art Studies*, 1, 1-15.

რუსუდან თაყაიშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრი
პედაგოგიკის აკადემიური დოქტორი
მუსიკის ექსპერტ-კონსულტანტი

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტები პროექტები
პალეოგიას მიმღებადით
პალეომისა და პოსტ-პალეომის პარალელური
(დოქტორანტურის საფეხური)

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტურის საფეხურის სტუდენტები პირველ კურსზე გადიან სასწავლო კურსს “პედაგოგიკის ტრადიციული და ინოვაციური ტექნოლოგიები”, რაც ჯგუფური მეცანონების სახით ტარდება. ერთ-ერთ თემას პროექტის შესწავლა წარმოადგენს და კურსის ფინალური შეფასებაც სწორედ ერთობლივი პროექტის სახით მიმდინარეობს. პროექტი (ჭესტლანდ) შემაჯამებელ დავალებად იქცევა, ვინაიდან მოითხოვს კურსში გავლილი თემებისა და განვითარებული უნარების ერთობლივ გამოყენებას, თანაკურსელების თანამშრომლობას და მათი, როგორც მუსიკოსების, საბოლოო მისის რეალიზებას – აუდიტორიასთან ურთიერთობასა და მის აღზრდას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა პროექტებმა, მათმა თემატიკამ და ფორმატმა (თაყაიშვილი, 2015, ნეროძე, 2011), და, ზოგადად, პედაგოგიკის კურსმა პანდემიისა და პოსტ-პანდემიურ პერიოდებში. 2021-2022 წლებში, განცალკევების, ერთგვარ ასოციალურ გარემოში, ონლაინ ფორმატში მიმდინარე სალექციო თავყრილობები სტუდენტთა გაერთიანების, დაახლოების საუკეთესო გზად ჩამოყალიბდა.

გასათვალისწინებელია, რომ პანდემიის პერიოდში ბევრმა, უკვე შემდგარმა, ადგილობრივი თუ საერთაშორისო აღიარების მქონე მუსიკოსმა გადაწყვიტა შემოქმედებითი კარიერის იძულებითი შეწყვეტა და მოღვაწეობის დეფიციტი მის სფეროში კვლევის წარმართვით, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პროფესიაში ჩაღრმავებით აენაზღაურებინა. შესაბამისად, ეს ლექციები ზრდასრული მუსიკოსების, ქართული პროფესიული მუსიკის მოქმედ და მომავალი თაობის წარმომადგენლებს აერთიანებდა და საჭიროობოტო დისკუსიებს განაპირობებდა. დირიჟორი თამარ ბუაძე ამ სალექციო შეკრებებს¹ “შემოქმედებით ლაბორატორიად” იხსენიებს, სადაც განიხილებოდა და ყალიბდებოდა მრავალი თემა და იდეა. ამ „ლაბორატორიული“ მუშაობის ლოგიკურ დასასრულად კი სამი ჯგუფური პროექტი წარმოჩნდა:

1. ვიდეოკონცერტი მუსიკის მასწავლებლებისათვის, 2021, 22 ივნისი

¹ ლექცია 21:30 იყო დანიშნული, კომენდანტის საათის დროს, რათა ყველას ჰქონდა მასზე დასწრების საშუალება.

2. ვორქშოფი და კონცერტი ქედელის თემი, სოციალური თერაპიის სახლი შეზღუდული შესაძლებლობების მოზრდილებისათვის, 2022, 9 თებერვალი

3. დოქტორანტთა პროექტი ლექცია და კონცერტი ფასანაურის სამუსიკო სკოლა, 2022, 11 ივლისი.

წინამდებარე სტატიაში დავისახე ამ პროექტების მიზნების, თემატიკისა და განხორცილების პროცესის წარმოჩენა და მათი შედეგების შეჯამება საკუთარი, როგორც ხელმძღვანელის დაკვირვების და მონაწილეთა და სამიზნე აუდიტორიის წარმომადგენლებთან ინტერვიუების საფუძველზე.

პირველი პროექტის იდეას ლოქდაუნის პერიოდში მუსიკის მასწავლებლების მხარდაჭერა, მათი გამხნევება და პროფესიულ განვითარებაზე ზრუნვა წარმოადგენდა¹, რასაც ინტერესით მოეკიდნენ ორი ინსტიტუციის – მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრისა და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის თანამშრომლები, კონსერვატორიის ისტორიის მუზეუმი, სადაც ჩატარდა კონცერტი, ცენტრის სტანდარტებისა და პროგრამების განვითარებისა და დანერგვის, საზოგადოებასთან ურთიერთობის სამსახურები. კონცერტი (educationhouse.ge) მუზეუმში და, ასევე, კოვიდ რეგულაციებიდან გამომდინარე, დიდი დარბაზის ფოიეში გაიმართა, სადაც მოყვარულთა ახალგაზრდულმა გუნდმა “თუთარჩელამ” თამარ ბუაძის ხელმძღვანელობით შეასრულა აფრიკული და უკრაინული სიმღერები და ი. კეჭაყმაძის “მრავალუამიერი”. აქვე აღვნიშნავთ, რომ მონაწილეები შესრულებამდე თავად აცნობდნენ მსმენელს თავიანთ რეპერტუარს. მაგალითად, მომღერალმა სოფიო გორდელაძემ ჯ. პუჩინის ოპერიდან “ბოჰემა” მიუზეტას ვალსის შესრულებამდე დაახასიათა თავისი პერსონაჟი, როგორც ქარაფშუტა, კეკლუცი ახალგაზრდა ქალი. ცოცხალ საკონცერტო შესრულებას დაემატა ორი ვიდეოჩანაწერი: თსუ-ის კაპელის საკონცერტო ნომერი მისი ხელმძღვანელის, დოქტორანტ ლაშა მიროტაძის დირიჟორობით, ასევე, ცნობილი ქართველი მეცო-სოპრანოს ქეთევან ქემოკლიძის მიმართვა ესპანეთიდან და კარმენის ხაბანერა.

კონცერტის ჩანაწერი განათლების ციფრული სახლის education.house.ge (educationhouse.ge) რესურსებშია განთავსებული და ხელმისაწვდომია ყველა მასწავლებლისათვის. როგორც ანოტაციაში ვკითხულობთ, მასწავლებლებს ამ რესურსის გამოყენება სხვადასხვა სახით შეუძლიათ სწავლების დროს:

1. მუსიკის მოსმენის, ესთეტიკური სიამოვნების მიღების უნარის გასანვითარებლად საკონცერტო ჩანაწერის ერთიანად ან რამდენიმე ნაწილად მოსმენა

2. თანამედროვე ქართული საშემსრულებლო სკოლის ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლელთა გაცნობა

3. სხვადასხვა ჟანრის ცნობილი ნიმუშების გაცნობა, მათ შორის, ცნობილი მომღერლის, მარიკა მაჩიტიძის მიერ ჩ. აივზის “ნანის” საპრემიერო შესრულება თბილისში.

¹ როგორც აღინიშნა, პროექტი იგეგმება და ხორციელდება სასწავლო კურსის დამამთავრებელი ჯგუფის, ე. წ. მეორე სემისტრის სტუდენტების მიერ მათი შემაჯამებელი დავალების სახით, თუმცა პანდემიის გარემოებების გათვალისწინებით, შეთავაზება მიიღო დოქტორანტთა პირველი სემისტრის ჯგუფმაც, რომლის რამდენიმე წარმომადგენელი სიამოვნებით ჩაერთო ამ პროცესში.

დასახელებულთა გარდა, წარმოდგენილ აფიშაზე პროექტის მონაწილეთა-გან – პიანისტები სოფიო ოდიშარია, საბა დამენია, პიანისტი და კონცერტის წამყვანი დავით ალადაშვილი, პიანისტი-კონცერტმაისტერი ეკატერინე გოგოლიძე, ბოლო ორი დატვირთული იყო პროექტის განხორციელების საკითხებითაც, გარდა იმისა, რომ თითოეული მათგანი ამზადებდა თავის ‘მცირე პროექტს’ საკონცერტო გამოსვლის სახით.¹ საბოლოოდ, კონცერტი, რომელიც მუსიკის მასწავლებლებს მიეძღვნა, დღესაც ამართლებს თავის დანიშნულებას და ხელმისაწვდომი და საჭირო რესურსია.

მეორე პროექტის მონაწილეთა ჯგუფი გაემგზავრა სიღნაღის მუნიციპალიტეტის თემ ქედელში სოციალური თერაპიის სახლში შეზღუდული შესაძლებლობების მოზრდილებისათვის (<https://www.facebook.com/QedeliCommuni>), სადაც ერთი დღის განმავლობაში ჩატარდა 1) ვორქშოფი



ბენეფიციარებისათვის თამარ ბუაძისა და მასწავლებლის მომზადების საგანმანათლებლო პროგრამის სტუდენტების მარიამ ნერგაძისა და ნინო გაბუნიას მიერ და საკონცერტო ნაწილი საბა დამენიას, მარიკა მაჩიტიძის, ომარ ბურდულის მონაწილეობით, ასევე, ნაჩვენები იყო ვიდეომიმართვები და ჩანა-

¹ კონცერტის პროგრამა ჩანაწერშია გამოცხადებული და ზოგადსაგანმანათლებლო/სამუსიკო სკოლის მასწავლებელმა ერთ-ერთ დავალებად კონცერტის პროგრამის შექმნა და შესაბამის ფორმატში მოყვანა შეიძლება დაუსახოს მოსწავლეებს. შემდგომი ეტაპი კი აფიშის გაფორმება შეიძლება გახდეს.

წერები პიანისტ დავით ალადაშვილის, კლარნეტისტ დავით ჯიშვარიანისგან, კომპოზიტორ ოვანეს ამბარცუმიანისგან,¹ რომელიც ონლაინ ჩაერთო შეხვედრაში: “ამ ტიპის წამოწყებები, პროექტები და იდეები ყოველთვის საინტერესოა. განსაკუთრებით კი როდესაც შეხება გვაქვს არასტანდარტულ და განსაკუთრებული საჭიროების ადამიანებთან. მიმაჩინა, რომ ეს იდეა საჭიროებს სტაბილურ გამეორებას. ვიმედოვნებ, ფიზიკურად საქართველოში ყოფნისას შევძლებ უფრო სრულყოფილად მონაწილეობას.”

“ძალიან შთამბეჭდავი იყო ქედელში გატარებული ფლე: მათი (ბენეფიციარების) დამოკიდებულება კლასიკურ მუსიკასთან, სრულიად განსხვავებული შეგრძნება გაგვიჩნდა, დიდი გამოცდილება იყო” (მარიკა მაჩიტიძე, მომღერალი). მის მიერ ო. თაქთაქიშვილის რომანსის “მზეთამზის სახეო” შესრულებისას ერთ-ერთი მსმენელი ატირდა. “ისინი სამყაროს პირდაპირ აღიქვამენ, უშუალოდ, გულუბრყვილოდ და ამჯერადაც მუსიკის, საზოგადად, ხელოვნების ზეგავლენა აშკარად გამომჟღავნდა” (საბა დამენია, პიანისტი). ამასვე მოწმობს ქედელის ხელმძღვანელის ლალი ხანდოლიშვილის ნაამბობი, რომლის მიხედვითაც ბენეფიციარზე ასეთივე ზეგავლენა მოახდინა სიღნაღის თეატრის დრამატულმა სპექტაკლმა, კრეძოდ, მისმა ფრაგმენტმა, რომელიც დიდი შინაგანი (არა გარეგნული) განცდით გამოირჩეოდა და სავარაუდოდ, მსახიობის ხმამ, მასში გამოხატულმა ემოციამ იმოქმედა.

ქედელის მოსახლეები ხშირად სტუმრობენ სხვადასხვა კულტურულ ღონისძიებას სიღნაღსა თუ თბილისში, ნამყოფები არიან ოპერაშიც და თავადაც შესანიშნავად მღერიან. ²

სწორედ ეს მოცემულობა – ბენეფიციარებისათვის მაღალი კლასის შემოქმედების საჭიროება – იქცა ამ პროექტის განხორციელების ნიშნად. ლალი ხანდოლიშვილი (<https://www.facebook.com/watch/live>) თავადაც გუნდის დირიჟორია: “მუსიკას ძალინ დიდ ადგილი უკავია ჩვენს ცხოვრებაში. ჩვენ პრაქტიკაში უკვე დაინერგა თქვენ ვორქშოფზე შესრულებული აქტივობები. ასეთი შეხვედრები გულითადი მეგობრების სახით გვხენს ბევრ ადამიანს, ვინც შეიძლება ჩვენზე ფიქრობდეს. ასეთი ურთიერთობები ძალიან მნიშვნელოვანია როგორც უშუალო კომუნიკაციის მომენტში, ასევე შემდეგ და საზოგადოებისათვის ჩვენ გასაცნობადაა მომართული”.

მართალია, სასურველია, სტუდენტებმა თავად გამოკვეთონ მათთვის აქტუალური საკითხი (თაყაიშვილი, 2015) და შეარჩიონ პროექტის თემა, საჭიროების შემთხვევაში, სასწავლო კურსის ხელმძღვანელ ეხმარება მათ იდეების ჩამოყალიბებაში. მაგალითად, პედაგოგის ინიციატივის შედეგად ერთ ღონისძიებაში გაერთიანდა სამი განსხვავებული მიმართულების დოქტორანტი, რამაც ღონისძიება უფრო მრავალფეროვანი და არაორდინარული გახდა: მონოზონი ნინო სამხარაძე – საეკლესიო გალობა, ნია ბარაბაძე – ელექტრონული

¹ ოვანეს ამბარცუმიანი სადოქტორო პროგრამაზე სწავლის პარალელურად, სწავლობს და მუმაბის გერმანიაში, მიუნხენსა და დრეზდენში.

² პროექტის იდეა მოგვაწოდა თამარ ბუაძემ.

მუსიკა, თამარ ლიჩელი – საფორტეპიანო ხელოვნება. მათი ერთობლივი შეხვედრა-კონცერტი ფასანაურის სამუსიკო სკოლის მოსწავლეების, მასწავლებლებისა და სტუმრებისათვის რაიონული მასშტაბის კულტურულ ღონისძიებად ჩამოყალიბდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფასანაურის სამუსიკო სკოლის მნიშვნელობა, დატვირთვა გაცილებით ფართოა და იგი კულტურის ცენტრადაა მოაზრებული რაიონში, ამ კერას ხუთი ფილიალი აქვს მეზობელ სოფლებში და სამუსიკო განათლებას ავრცელებს ჭართლში, პავლეურში, ანანურში, ქვეშეთსა და ციხისძირში, სადაც დირექტორი – ბატონი თამაზ მელინკაური თავად ჩადის გაკვეთილების ჩასატარებლად. “შეხვედრა თავისი სამეცნიერო და საკონცერტო განყოფილებებით დიდი მნიშვნელობისა იყო ჩვენი აუდიტორიისათვის: ამდენი სიახლე, მათ შორის, უძველეს პროფესიულ მუსიკაზე, უახლეს მიმდინარეობებზე და გვირგვინად – ასეთი შესრულება!” თამაზ მელინკაური¹ – მევიოლინე, მუსიკოსია, რომელსაც თავისი განსხვავებული მეთოდური მიდგომები აქვს ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ასევე, თეორიული საგნების სწავლებისას. სკოლა, რომელიც 1974 წლიდან ფუნქციონირებს და დღეისათვის 50 მოსწავლემდე ითვლის, ჰყავს ადგილობრივი და უცხოელი წევრებისგან შემდგარი მეგობართა საბჭო.

პროექტი სწორედ ამ სკოლის მხარდაჭერას ითვალისწინებდა და მიზნად დაისახა სასკოლო საზოგადოებისათვის თანამედროვე ქართულ მუსიკაში მიმდინარე კვლევებისა და მოვლენების წარდგენა. ღონისძიებას დაესწრნენ და დისკუსიაში მონაწილეობდნენ დუშეთის მუნიციპალიტეტის კულტურის სამსახურის, საზოგადოების, მეგობართა საბჭოს წარმომადგენლები (<https://www.facebook.com/dusheti.gov.ge>).



¹ ფასანაურის სამუსიკო სკოლას 1995 წლიდან უდებას სათავეში აკადემიური განათლებითა და მაღალი სამოქალაქო შეგნებით გამორჩეული მუსიკოსების, მელინკაურების ოჯახი, რომელმაც 90-იანი წლებიდან მოყოლებული ურთულეს გარემოებებში საკუთარი ძალისხმევით შეძლო დაბის ცენტრში მდებარე ორსართულიანი შენობის შენარჩუნება სკოლისათვის, სადაც მძიმე საყოფაცხოვრებო პირობებების მიუხედავად, დღემდე არ შეწყვეტილა მუსიკალურ-საგანმანათლებლო პროცესი.

თამარ ლიჩელი აუდიტორიას ესაუბრა მის მიერ დაარსებული, თ. ამირე-ჯიბის სახელმძიმელოს ფესტივალისა და კონკურსის შესახებ. დასკვნით საკონ-ცერტო განყოფილებაში კი დიდი წარმატებით შესარულა ფ. ლისტის მეფის-ტო-ვალსი და უნგრული რაფსოდია: “ზოგადად, საქართველოს რეგიონებში დაკვრა და ადგილობრივ მუსიკოსებთან შეხვედრა ძალიან მიყვარს, მაგრამ ეს პროექტი განსაკუთრებული აღმოჩნდა. წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ამ სკოლის წარმომადგენლებთან და აუდიორიასთან შეხვედრამ, საუბარმა და იმ სითბომ, რომელიც გამოავლინეს ჩვენ მიმართ.” მონოზონი ნინოს აზრით, “პროექტმა გარკვეული პედაგოგიური გამოცდილება შეგვძინა, რადგან შეხ-ვედრას ჰქონდა არა მოხსენებითი ან სალექციო ხასიათი, არამედ უფრო გაკ-ვეთილის ფორმატი. ამასთან, დარბაზში შეკრებილი იყვნენ სხვადასხვა თაო-ბისა და პროფესიის წარმომადგენლები, რაც გასათვალისწინებელი იყო. შერ-ჩეული თემა ინფორმაციული, ახალი და საინტერესო უნდა ყოფილიყო, რაც მთავარია, მარტივად და გასაგებად უნდა მიგვენოდებინა მსმენელისათვის. ამ პროცესმა კი, რაღა თემა უნდა, ჩვენი ცოდნის თვალსაწინერი გააფართოვა და გამოცდილებაც შეგვმატა.” მონაწილე-სტუდენტთა აზრით, პროექტი შედგა და მას უპირობოდ ჰქონდა საგანმანათლებლო ფუნქცია¹, რაც მსმენელთა ინ-ტერესმა და დისკუსიაში ჩართულობამ წარმოაჩინა.

ვფიქრობ, წარმოდგენილი მონაცემები ადასტურებს პროექტის, როგორც სასწავლო მეთოდის აქტუალობას სწავლების ამ საფეხურზე და კურსის გავ-ლის შემდეგ სტუდენტთა შესაძლებლობების გამოვლენის შეჯამებად გვევლი-ნება.

აღნიშნული პროექტები ხელს უწყობს სტუდენტთა ჩართვას მრავალ-მხრივ და მრავალფეროვან სამუშაოში, უვითარებს მათ თანამშრომლობის, დაგეგმვის, საორგანიზაციო, შემოქმედებით, კვლევით უნარებს (თაყაიშვილი, 2015, წეროძე, 2011). ამავე დროს, აღნიშნული პროექტები მათი საქმიანობის ძირითად დანიშნულებას ასრულებს, რაც აუდიტორიის შეძენასა და მის აღ-ზრდაში გამოიხატება.

ზემოთ აღნიშნულ პროექტებში დოქტორანტების, როგორც მუსიკოსების პროფესიონალიზმი გარკვეული გეზით მიემართება კონკრეტული აუდიტორი-ისაკენ, რომლის საჭიროებას და პრობლემის გადაჭრას/შემსუბუქებას ემსახუ-რება: მხარდაჭერა, ახალი იდეებისა და ახალი რესურსების მიწოდება, ვორ-ქშოფის, ჩატარება, ლექციის, სამეცნიერო სესიისა და საკონცერტო განყოფი-ლების შეთავაზება და, რაც მთავარია, მორალური მხარდაჭერა. პროექტების მხარდაჭერი ფუნქცია თითოეული აუდიტორიისათვის გააძლიერა პანდემიისა და პოსტკანდემიურმა პერიოდმა, ხოლო სტუდენტებისთვის კი დიდ სტიმუ-ლად, თვითშეფასების ამაღლების გზად იქცა, რადგან ნათლად გამოჩენდა მა-თი მნიშვნელობა და საჭიროება საზოგადოებისათვის.

¹ ერთ-ერთმა დამსწრემ, პროფესიით ექიმმა, მორიდებით ითხოვა მიქაელ მო-დრეკილის ხელნაწერის ფოტო საჩუქრად, ეს რა განძი გვქონია, კაბინეტში დაკვიდებ, რომ დროდადრო შევხედოო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თაყაიშვილი რ. მუსიკალური პროექტი, როგორც კულტურის განვითარებისა და მართვის საშუალება, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2015
2. წეროძე ა. პროექტით მუშაობის როლი უცხოური ენის გაკვეთილზე სკოლის მესამე საფეხურსა და უმაღლეს სასწავლებელში. თსუ, 2011
3. სტუდენტ-დოქტორანტთა კონცერტი educationhouse.ge/open_news/1125
4. სილნალის მუნიციპალიტეტის თემი ქედელის ფბ-გვერდი <https://www.facebook.com/QedeliCommunity>
5. ლალის საცხოვრისში, დროების ტელეგადაცემა, თემა ქედელის მმართველ ლალი ხანდოლიშვილზე https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=294857116202458
6. ლონისძიება ფასანაურის სამუსიკო სკოლაში <https://www.facebook.com/dusheti.gov.ge/posts/pfbid02uMLW1fXr7SLWW98T57RmjJVAsYafctiDSrSfJqJE6xv8pUBphsn6LAg6ZyHcfiynl>
7. Jason Westland, GEO Project Management Guidebook www.Method123.com

Ekaterina Kenigsberg
Belarusian State Academy of Arts
Dr. in Art history
Associate Professor

UNLOCKING THE POTENTIAL OF A PLACE THROUGH CONTEMPORARY ART

Each region forms its own unique culture based on the peculiarities of its local climate, natural topography, ancient traditions and history. The cultural development of an area is linked to a number of social, economic, political and even geographical conditions. Contemporary art is one of the ways to promote regional sustainable development and unlock the potential of a place.

In Japan, as in many other advanced industrialised countries, some regions are experiencing a shrinking and ageing population. This is especially true of the relatively inaccessible areas, in particular the islands of the Seto Inland Sea. One such island is Naoshima in Kagawa Prefecture. The island has an area of just over 14 square kilometres. The first idea for transforming the island into a contemporary art location came in 1985 during a meeting between Chikatsugu Miyake, the mayor of Naoshima, and Tetsuhiko Fukutake, the founding president of Fukutake Publishing. The former wanted to create a cultural and educational cluster on the island, the latter dreamed of an international children's camp. This is how Benesse Art Site Naoshima came into being [1].

Four years later, in 1989, the first Naoshima International Camp was held, the Benesse House Museum opened in 1992, and in 1996 the first site-specific works were created.

In 1998, the Art House Project was launched in the port city of Honmura on the south-eastern coast of Naoshima. The project is based on the concept of the coexistence of nature, architecture and art on the island of Naoshima. The idea behind the project was to preserve the island's past and reinterpret it through contemporary art.

As there are many empty buildings left in the city's picturesque historical centre, the decision was made to use them. The artists were invited to turn these houses into works of art, drawing on local history and the memories of local residents and former owners of the buildings. This is how art installations, objects and other works of art have appeared in abandoned houses, on the site of a former temple and in an ancient Shinto shrine. The synthesis of the historical architecture of the buildings and the work of contemporary artists, who have symbolically or literally incorporated the environment into their works, has given each place its own unique character; yet outwardly none of them has changed much, retaining its traditional Japanese appearance.

The new creative locations created by the artists have become points of attraction, and an art route through the Honmura district has been formed. Viewers, moving from one point to the next, explore both works of art and ordinary everyday life. In this way, they are not only introduced to works of art, but also read the chronological and historical layers of the area. The Art House Project has become a

catalyst for cooperation between local residents, members of the international art community and visitors from around the world [1].

Seven locations have been created over the 25 years of the project's existence. The first of these, *Kadoya*, was conceptualised by the Japanese artist Tatsuo Miyajima in 1998-1999. Three works by the artist can be seen in the restored salt merchant's house with its adjoining traditional warehouse: *Sea of Time '98* (1998 / 2018), *Naoshima's Counter Window* (1998) and *Changing Landscape* (1999). The *Sea of Time '98* installation was created in collaboration with local residents. In the water of the swimming pool, specially built into the house, are immersed displays of digital counters that resemble clocks. Each local resident set their own time on the counter and set a personal pace for the changing digits from 1 to 9. A number of counters are placed near the swimming pool. Multicoloured flashing time signals, numbers running at arbitrary speed form a kind of luminous constellation, visually representing the passage of time. In 2018, the islanders were given the opportunity to reset and restart all 125 counters [5].

The *Naoshima's Counter Window* installation (1998) is mounted in a window opening. On the white liquid crystal display, black numbers run alternately. The resulting window material is opaque, but the numbers let in light, creating an allusion to traditional Japanese translucent windows. Tatsuo Miyajima *Naoshima's Counter Window* [5].

Changing Landscape (1999), located in the vault, is a 19th century scroll depicting a landscape painted by Toyohiko Okamoto. The artist applied images of numbers to the scroll, the landscape barely showing through [5].

One of the three concepts written by Tatsuo Miyajima states: "Everything changes. Nothing could be permanently fixed. Whatever it is, however long it takes, everything changes. Art should accept such changes positively and represent them in its own ways. Immutability has been a key word for the definition of art. A work of art would be treated as worthless if it were mutable. In our real life, however, things keep changing. Art should be a reflection of the reality in one sense or the other, and hence, should be continuously changing. It would be able to give people a tip of wisdom" [5]. This concept is clearly reflected in the artist's work on the island of Naoshima.

Minamidera (1999), a large black rectangular structure, is the result of a collaboration between the Japanese architect Tadao Ando and the American artist James Turrell [2]. The building was built on the ruins of an ancient Buddhist temple, which the locals called the Southern Temple, Minamidera in Japanese. Tadao Ando works with concrete, which is his favourite material, but here the architect chose charred wood as the main material in order to maintain Honmura's visual identity. The building houses James Turrell's installation *Backside of the Moon* (1999) from the *Aperture* series [2]. The artist, as usual, uses light, in this case emanating from a large horizontal opening, resembling an elongated rectangular painting or an LED screen. The "session" lasts about 10 minutes. The staff members escort a strictly limited number of visitors into an unlit room and seat them on benches. In the pitch-black darkness, a blue-light-emitting rectangle emerges, becoming a guide to the limitless, light-filled space beyond. Curiously, this immersive installation, where light plays a

major role, does not use electricity. *Backside of the Moon*, designed for passive meditative contemplation, offers the viewer a unique and unexpected experience of perceiving space through light.

Kinza is a small 200-year-old building that houses an immersive installation *Being Given* (2001) by the Japanese artist Rei Naito. Presumably, this building served as a shelter for fishermen, and then a local family lived in it. Since 1996, the house remained empty and abandoned. During the three-year renovation, the traditional structure of the house, the original roof, beams and pillars were preserved at Rei Naito's request, with much of the work being done by the artist herself.

Only one viewer is allowed into the space of the installation, which is embedded in the building in such a way that it has become part of it. The duration of the visit is limited to 15 minutes. The viewer enters the dark and cramped room through a low, just over a metre high door. The movement area is also very small and is bounded by a special line, making the feeling of enclosed space even stronger. There are no windows in the room, but there seems to be daylight, and it does not come from the top, but quite illogically from the floor. The installation is full of small elements (balls, strings, discs), but they are not eye-catching. Sounds from the street are extremely muffled, the visitor finds him or herself in a kind of vacuum, not knowing what is the main thing in this work: the signs or ghosts of past lives, the minimalism of impressions or the minimised nature of time flowing here at a different, slower speed.

At the *Go'o Shrine* in 2002, the Japanese artist Hiroshi Sugimoto created the work *Appropriate Proportions*. The artist restored the Shinto temple in wood, arranging it around a 24-ton flat granite stone and installing a staircase with glass steps in the centre. This staircase, symbolising the union of heaven and earth, leads from the worship hall to an underground chamber which visitors can only access through a narrow side entrance. The staircase has no utilitarian function; there is no way of getting anywhere, but it is a source of light – through the glass steps, light enters the underground chamber. On rainy days, the water running down the steps forms little pools and waterfalls, and the staircase seems to have no beginning and no end.

Ishibashi, the former home of a salt merchant with more than a century of history, is home to two works by Hiroshi Senju – *The Falls* (2006) and *The Garden of Kū* (2009). *Ishibashi* is the surname of the house owners, who lived here until 2001 and were one of the richest families on the island. The house is very large, possibly the largest on Naoshima, as salt production was a lucrative occupation before the industrialisation of Japan. The renovation of the building was done very carefully, preserving the traditional components. The main room houses *The Garden of Kū* – abstract landscapes of varying sizes. The former warehouse, which is connected by corridors to the main building, has a full-length wall of *The Falls* reflecting in the floor panels. The work is at once reminiscent of both streams of water and streams of salt flowing down from above. Located in the courtyard, the miniature stone bridge symbolically unites both of Hiroshi Senju's works and at the same time recalls the house's past – *Ishibashi* means "stone bridge" in Japanese.

The name *Gokaisho* translates as "the place to play the game of go". It is believed that the island used to have a custom of meeting here to play go. The

windowless building, transformed into an artistic space, is clad in charred, weather-resistant cedar planks. You can only get in through a small opening. To the right and left of the entrance are rooms separated by barriers. In one of the rooms, five-coloured camellia flowers are arranged on traditional tatami. There are exactly 24 flowers and their composition corresponds to that of Hayami Gyoshū's *Camellia Petals Scattering* (1929, two folding screens, 167.9 x 169.6 cm each, painted in gold on paper), recognised as an important cultural property in Japan. [Hayami Gyoshū *Camellia Petals Scattering* Important Cultural Property] [3]. The flowers are carved from five-coloured Japanese camellia wood and hand-painted. The second room is empty, but the barriers that prevent access to the inside are expertly carved from the same camellia wood. The typical courtyard has a large rock garden and a Japanese camellia tree which blooms in five different shades from December to February. Taken together, this is a work by the Japanese artist Yoshihiro Suda, *Tree of Spring* (2006), reflecting on the oppositions of symmetry and disorder, light and shadow, image and reality.

Haisha House (haisha translates as “dentist”) once housed the dentist’s office and the dentist’s living quarters. Since 2006 it has housed Shinro Ohtake’s *Dreaming Tongue / BOKKON-NOZOKI* project, a kind of kitsch museum covered outside with rusted metal sheets and fantastically filled with all kinds of installations, collages, and objects: bright neon signs, wood and metal elements from abandoned houses and shipyards, a scaled-down replica of the Statue of Liberty, inscriptions, fragments of books and letters, etc. Images of teeth can be found in various places in the house, referring to the original purpose of the building.

The Art House Project has its own archive, located in the Honmura Information Centre. The archive contains materials about the artists and architects involved in the project, and about the buildings included in the project. It should be noted that all Art House Project sites are located close to each other, making it possible to view them in one day.

Speaking at the 2022 Setouchi Asia Forum, the renowned Japanese curator Fram Kitagawa, who also runs the Setouchi Triennale on the Seto Inland Sea islands, said: “The artists choose their site, discover its potential and exhibit their creative artwork. The process of creating an artwork from cleaning the site, collecting materials, inheriting the history and legacy of the place, to helping its production, involves supporters from worldwide and islanders. It not only reveals the attractiveness of the region, but also opens the region, linking the neighborhood, others and outside world.” [4, p. 5].

The Art House Project has become a place for the application of artists’ and architects’ ideas. These ideas, brought to life, have transformed the Honmura district, redefining the boundaries of private and public, museum and home, sacred space and art installation. The art objects, which have become an integral part of everyday life, attract visitors, contribute to the cohesion of the local community and unlock the potential of the island of Naoshima.



References

1. Benesse Art Site Naoshima. – <https://benesse-artsite.jp/en/>
2. James Turrell. – <https://jamesturrell.com/>.
3. Japanese art and Hayami Gyoshū (1894-1935): Camellia Petals Scattering. – <https://moderntokyotimes.com/japanese-art-and-hayami-gyoshu-1894-1935-camellia-petals-scattering/>
4. Kitagawa, F. Foreword. Setouchi Asia Forum 2022 Report. – Setouchi Triennale Executive Committee, 2023.
5. Tatsuo Miyajima. – <https://tatsuomiyajima.com>

გელია



ლაშა ზარგინავა

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
საზოგადოებრივი მაუნიკებლის აჭარის ტელევიზია
სოციალურ მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი

კონფლიქტები და კართული ელია: როგორ განვსაზღვროთ საზოგადოების ინტერესები?

საკვანძო სიტყვები: კონფლიქტი, მედია, სწავლება, გაშუქება, სამშვიდობო
ურნალისტიკა, საქართველო რუსული საინფორმაციო ომის პირისპირ

რუსეთის ხელისუფლების ერთ-ერთი მთავარი და ეფექტური იარაღი,
რომლითაც ის სხვადასხვა ქვეყანაში საკუთარი ინტერესების გატარებას ცდი-
ლობს, პროპაგანდა და საინფორმაციო ომია.

რეალობა გვიჩვენებს, რომ ბრძოლა მიმდინარეობს არა 3, არამედ 4 სივ-
რცეში: ხმელეთზე, ჰაერში, ზღვაში და საინფორმაციო ველზე. რუსეთის ფე-
დერაციის განსაკუთრებული სამიზნე ამ მხრივ, საბჭოთა კავშირის დაშლის
შემდეგ, ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკები აღმოჩნდა, სადაც ის გავლენების
შენარჩუნებასა და გავრცელებას ცდილობს.

რუსეთი, პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნებსა და სეპარატისტულ რეგიო-
ნებში, კონფლიქტების პროვოკირების სხვადასხვა მეთოდს იყენებს, მათ შო-
რის საინფორმაციო ომს. დღევანდელ რეალობაში ომის წარმოების კონცეფ-
ცია თვისებრივად შეცვლილია. ინფორმაციულ ეპოქაში ძალიან მნიშვნელოვა-
ნია ფლობდე ინფორმაციას სამიზნე აუდიტორიის განწყობებისა და დამოკი-
დებულებების შესახებ. თანამედროვე მსოფლიოში ერთი სახელმწიფოს მიერ
მეორე სახელმწიფოს მოსახლეობის მართვა და მანიპულირება ინფორმაციუ-
ლი ომის მეშვეობით ხორციელდება, რომლის მიზანიც რწმენისა და ლირებუ-
ლებით სისტემაზე გავლენის მოხდენაა.

მტრულად განწყობილი რუსეთის მხრიდან, ჰიბრიდული ომი საქართვე-
ლოსთვის, სხვა არაერთ პრობლემასთან ერთად, უმნიშვნელოვანეს პრობლე-
მას წარმოადგენს და შეიძლება ითქვას, რომ მისგან სოციალურ-პოლიტიკური
სივრცე სრულიად დაუცველია.

განსაკუთრებით სავალალოა მდგომარეობა საქართველოს ოკუპირებულ
რეგიონებში, სადაც რუსეთი სულ უფრო ეფექტურად იყენებს პროპაგანდას,
როგორც იარაღს. მანიპულაციური მიზნების მისაღწევად კრემლის მიერ პრო-
პაგანდის გამოყენება არ არის ახალი მოვლენა, თუმცა, მისი ხარისხი და მას-
შტაბები ბოლო წლების გამავლობაში განსაკუთრებულად თვალშისაცემია.

რუსეთი, მის მიერ ოკუპირებულ ტერიტორიებზე, როგორც დანარჩენ
სამიზნე ქვეყნებში, აქტიურ ანტიდასავლურ კამპანიას აწარმოებს და ამას
აკეთებს, ყოველგვარი შელამაზების გარეშე, პირდაპირი აგიტაცია-პროპაგან-

დის ფორმით. იყენებს ძველ და ახალ მეთოდებს, იშველიებს რელიგიურ, ტრადიციასთან დაკავშირებულ ნარატივებსა, ეკონომიკურ ფაქტორებს და სხვა. შესაბამისად, რუსული პროპაგანდა დღითიდლე უფრო აქტუალური და რთულად გადასაჭრელი პრობლემა ხდება მთელი მსოფლიოსთვის.

ცივილური სამყარო დიდი ხანია შეთანხმდა, რომ პუტინის რეჟიმის საინფორმაციო ომი დემოკრატიული ლირებულებებისა და, ზოგადად, დემოკრატიის წინააღმდეგაა მიმართული. ამ მოცემულობაში, აღნიშნული საკითხი, განსაკუთრებით მწვავედ დგას საქართველოში, პოსტსაბჭოთა სივრცის დანარჩენი ნაწილის მსგავსად. თუმცა, რუსული პროპაგანდისა და საინფორმაციო ომის პრობლემა, დიდი ხანია გასცდა პოსტსაბჭოთა სივრცეს და ევროპისა და აშშ-ს უსაფრთხოების საკითხების ყოველწლიურ ანგარიშებში, მიჩნეულია, როგორც მწვავე პრობლემა.

აღნიშნული გამოწვევების ფონზე, საინტერესოა, რას აკეთებს საქართველოს სახელმწიფო, უსაფრთხოების სამსახური და, ზოგადად, სამოქალაქო საზოგადოება, მათ შორის, მედია ამ ყველაფრის შესაჩერებლად. სუს-ის 2021 წლის ანგარიშში ნათქვამია, რომ საანგარიშო პერიოდში სახელმწიფო უსაფრთხოებისთვის მნიშვნელოვან გამოწვევას ნარმოადგენდა ცალკეული ქვეყნებისა და მათი სპეციალური სამსახურების მხრიდან საქართველოს წინააღმდეგ მიმართული „ჰიბრიდული საფრთხეები“.

„აღნიშნული აქტორები, საკუთარი გეოპოლიტიკური თუ ეკონომიკური მიზნების მისაღწევად, განაგრძობდნენ ე.ნ. რბილი ძალის, ფარული ოპერაციების და ე.ნ. საინფორმაციო ომის ინსტრუმენტების კოორდინირებულ და ხშირ შემთხვევაში, ერთობლივ გამოყენებას“, - ნათქვამია სუს-ის 2021 წლის ანგარიშში.

სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახურის ანგარიშში ნათქვამია, რომ დეზინფორმაციამ და პროპაგანდამ 2021 წელს კიდევ უფრო მასშტაბური გამოწვევის სახე მიიღო, ისევე, როგორც ცალკეული ქვეყნების მიერ წარმოებულმა საინფორმაციო ომმა. ამავე ანგარიშის მიხედვით, დეზინფორმაციასა და პროპაგანდასთან დაკავშირებული საკითხები რიგ შემთხვევაში, მსოფლიო დონეზე, სახელმწიფოთაშორისი ურთიერთობების დღის წესრიგსაც განსაზღვრავდა.

სუს-ი თავის ანგარიშში ამბობს, რომ ცალკეულმა აქტორებმა კიდევ უფრო დახვეწეს საინფორმაციო ოპერაციებისა და ფსიქოლოგიური ზეგავლენის ტექნიკულოგიები. დეზინფორმაციის გავრცელების მიმართულებით, ტრადიციულ მედიასაშუალებებთან ერთად, უცხო ქვეყნების სპეციალური სამსახურების მიერ სუს უფრო აქტიურად გამოიყენებოდა სოციალური ქსელები და ცალკეული მობილური აპლიკაციები.

2021 წელს აღნიშნული დეზინფორმაციული კამპანიების მთავარ სამიზნეს კვლავ ქვეყნის საგარეო პოლიტიკური კურსი და ევროპულანტიკურ სივრცეში ინტეგრაციის საკითხი წარმოადგენდა. ყალბი ამბებისა და გამოგონილი ისტორიების გავრცელებით, მიმდინარეობდა საქართველოს მოსახლეობა-

ში ქვეყნის სტრატეგიული პარტნიორებისა და მოკავშირეების დისკრედიტების მცდელობები.

ახალი კორონავირუსის პანდემიის პირობებში, 2021 წელს კვლავ აქტუალური იყო მოსახლეობის ჯანმრთელობის საკითხებით მანიპულირება, რომელსაც აქტიურად აწარმოებდნენ ცალკეული სახელმწიფოები და მათი გავლენის ქვეშ მყოფი პირები.

სუს-ის ანგარიშში არაფერია ნათქვამი, რა გააკეთა სახელმწიფომ ამის წინააღმდეგ და რა ზომები გატარდა ქვეყნის ტერიტორიაზე დეზინფორმაციის გავრცელების აღსაკვეთად. ამასთან, არ არის დასახელებული ის „ცალკეული სახელმწიფოები“, რომელიც მსგავსი მეთოდებით ცდილობს მოსახლეობაზე მანიპულირებასა და დანაშაულებრივი ქმედებების განხორციელებას ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე.

სუს-ის ანგარიშში ბუნდოვნადაა მინიშნებული, რომ საანგარიშო წლის განმავლობაში სამსახურის მიერ მუდმივ რეჟიმში ხორციელდებოდა ე.წ. საინფორმაციო ომის ფარგლებში მიმდინარე პროცესების მონიტორინგი, აღნიშნულ კამპანიებში ჩართული პირებისა და ორგანიზაციების, ასევე, მათი დაფინანსების წყაროების გამოვლენა, სხვადასხვა აქტიორებს შორის ურთიერთკავშირისა და გამოყენებული მეთოდების დადგენა, მოსალოდნელი რისკების შეფასება და კანონმდებლობით გათვალისწინებული ლონისძიებების გატარება.

„საქართველოს ტერიტორიაზე სამსახური ოპერატიულ რეჟიმში აკონტროლებდა იმ სუბიექტებს, რომლებიც მსგავს დეზინფორმაციულ და პროპაგანდისტულ აქტივობებს უწყობდნენ ხელს.

აღნიშნული საკითხის რთულად პროგნოზირებადი და მრავალმხრივი საფრთხის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ეროვნულ დონეზე მიმდინარეობდა აქტიური უწყებათაშორისი კოორდინაცია და აღნიშნული საფრთხეების სხვადასხვა გამოხატულების თაობაზე ინფორმაციის გაზიარება“ - ვკითხულობთ სუს-ის ანგარიშში.

დეზინფორმაცია და რუსული პროპაგანდის წინააღმდეგ ბრძოლა, ნომერ პირველ პრობლემა უნდა იყოს უსაფრთხოების მიმართულებით, -ასე ფიქრობენ ექსპერტები.

ბუნებრივია, სახელმწიფოს მიერ საფრთხედ აღიარებული გარემოებების მიმართ, მგრძნობელობა უნდა ჰქონდეს მედიასაც, რომელიც საქართველოს შემთხვევაში, ფრაგმენტული და ზედაპირულია. იშვიათად გვხვდება, სილრმისეული და ანალიტიკური მედიაპროდუქტი, რომელიც ამ მიმართულებით მომზადდა. აღნიშნულის ანალიზს, ისევ კვალიფიკაციის ნაკლებობასთან, ან ურნალისტურ გულგრილობასთან მივყავართ, რაზეც მეტყველებს ჩვენს მიერ ჩატარებული რაოდენობრივი კვლევა, რომელსაც ქვედა თავებში გაგაცნობთ.

კონფლიქტების გაშუქება ქართულ მედიაში

კონფლიქტების გააზრებისა და მისი შედეგების გაანალიზების კუთხით, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება მედიას. თემების სილრმისეული გაშუქებისას, მედია ასევე, გვეხმარება, მოვახდინოთ სიტუაციური ანალიზი და შედარებები,

თუ რა ფორმით ტრანსფორმირდება კონფლიქტები და კონფლიქტებით გამოწვეული შედეგები.

მედიის პასუხისმგებლობის ნაწილია, მნიშვნელოვანი როლი ითმაშოს კონფლიქტების მშვიდობიანი მოგვარებისა და კონფლიქტის შედეგების შემსუბუქებაში.

სტატიაზე მუშაობისას, ჩვენ დავინტერესდით, რამდენად შეცვალა მედიამ მიდგომები საქართველოს ოკუპირებული რეგიონების ამბების გაშუქებასთან დაკავშირებით და რამდენად არის მათი ინტერესის საგანი დევნილთა საკითხები.

რაოდენობრივ კვლევაში, რომელიც სპეციალურად ჩატარდა სტატიის მომზადების პერიოდში, 122-მა აქტიურმა უურნალისტმა და მედიაში დასაქმებულმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. გამოკითხვაში მონაწილე ადამიანები წარმოადგენენ პირებს, რომლებიც ან ქმნიან მედიაპროდუქტს ან განსაზღვრავენ სარედაქციო პოლიტიკას.

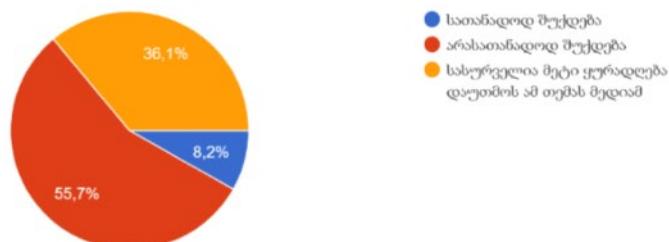
გამოკითხვის შედეგებმა აჩვენა, რომ ოკუპირებული ტერიტორიები და დევნილთა საკითხები არ არის მედიის ფოკუსში. კვლევის კითხვარი შედგენილი იყო 22 კითხვისგან და ითხოვდა პასუხებს ისეთ საკითხებზე, რომელიც სრულ და მკაფიო წარმოდგენას შეგვიქმნიდა ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა მედიის ინტერესი ოკუპირებული ტერიტორიებისა და დევნილთა საკითხების გაშუქებასთან დაკავშირებით.

კითხვაზე, სათანადოდ შუქდება თუ არა საქართველოს შეიარაღებულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემები ქართულ მედიაში? გამოკითხულთა მხოლოდ 8.2% გვპასუხობს დადებითად. გამოკითხვაში მონაწილეთა სრული უმრავლესობა 55.7% მიიჩნევს, რომ კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემები ქართულ მედიაში არასათანადოდ შუქდება, ხოლო 36.1% მიიჩნევს, რომ სასურველია მეტი ყურადღება დაუთმოს ამ თემას მედიაში.

დიაგრამა #2

თქვენი დაკვირვებით, სათანადოდ შუქდება თუ არა საქართველოს შეიარაღებულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემები ქართულ მედიაში?

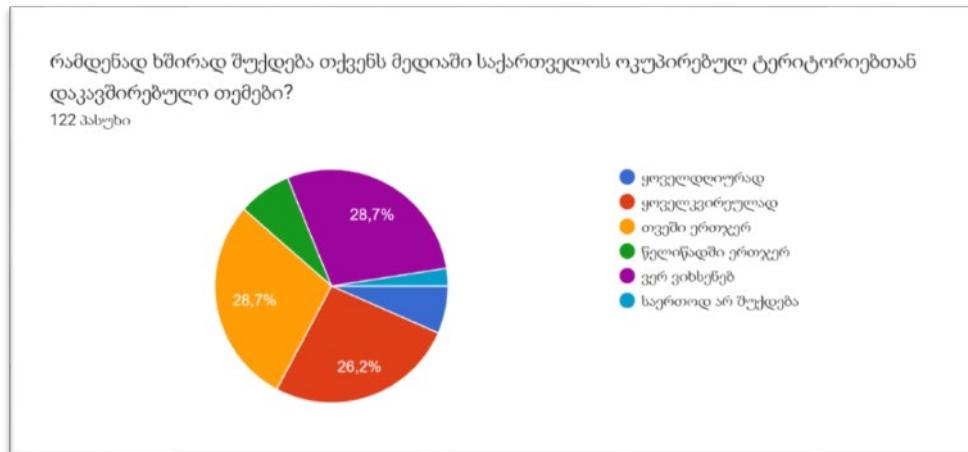
122 პირი



გამოკითხვაში მონაწილე მედიამუშაკების მხოლოდ 5.7% თვლის, რომ მედიაში, სათანადოდ შუქდება ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემები. მათი 34.4% თვლის, რომ მეტი ყურადღება უნდა დაუთმონ ამ თემას უურნალისტებმა. ხოლო 59.8% დარწმუნებულია, რომ მედია არასათანადოდ აშუქებს ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებულ თემებს.

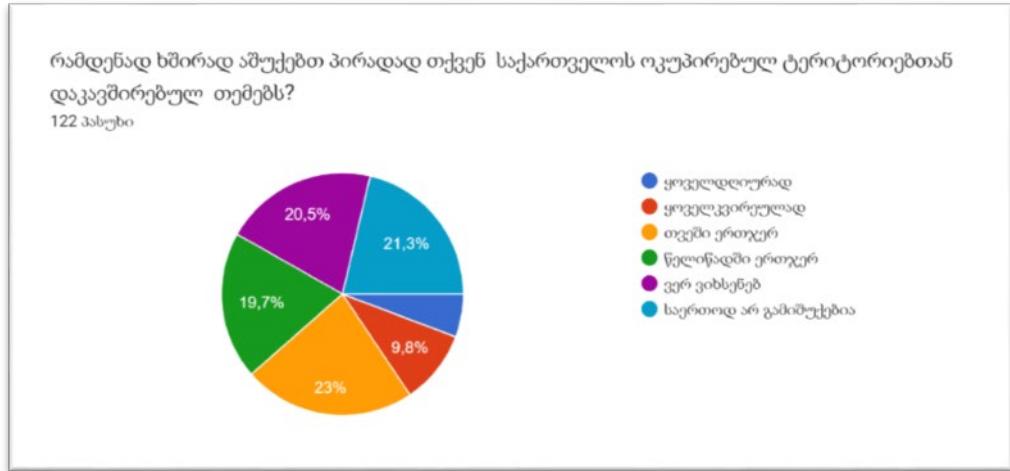
კვლევაში მონაწილე რესპონდენტებს, ასევე ვკითხეთ, რამდენად ხშირად აშუქებენ ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებულ თემებს მათი მედია-საშუალებები. გამოკითხვის შედეგებმა აჩვენა, რომ თემას ყოველდღიურად მხოლოდ 6.6% მედიასაშულება აშუქებს. 28.7% ვერ იხსენებს, როდის გაშუქდა მის მედიასაშუალებაში, ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემები, ხოლო 2.5% გვპასუხობს, რომ ეს თემა მის მედიასაშუალებაში საერთოდ არ შუქდება. გამოკითხულთა 28.7% ამბობს, რომ თემა მის მედიასაშუალებაში თვეში ერთჯერ შუქდება, ყოველკვირეულად აშუქებს 26.2%, ხოლო 7.4% გვპასუხობს, რომ ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემები მის მედია საშუალებაში წელიწადში ერთჯერ შუქდება.

დიაგრამა №3



ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემების გაშუქებასთან დაკავშირებით, უურნალისტების ინდივიდუალური პასუხები, განსხვავებული არ არის იმ შედეგისგან, რომელიც მთლიანობაში მედიასაშუალების თემისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს. უურნალისტების უმრავლესობა 21.3% კითხვას პასუხობს, რომ მათ საერთოდ არ გაუშუქებიათ ეს თემა. 23% აშუქებს თვეში ერთჯერ, 19.7% წელიწადში ერთჯერ, ხოლო 20.5% ვერ იხსენებს, როდის გააშუქა ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემატიკა. გამოკითხვაში მონაწილეთა 9.8% აშუქებს თემას ყოველკვირეულად და მხოლოდ 5.7% ყოველდღიურად.

დიაგრამა №4



რაოდენობრივად კვლევამ აჩვენა, რომ მედიისთვის პრიორიტეტული არ არის შეიარაღებულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემები. უურნალისტებისა და მედიაში დასაქმებულების გამოკითხვის შედეგად გამოვლენილი შედეგებით, 36.1% ვერ იხსენებს, როდის გაშუქდა მათ მედიაში ეს საკითხი. 26.2% თემას აშუქებს თვეში ერთჯერ, 21.3% ყოველვიორეულად, 6.6% წელიწადში ერთჯერ, 1.6% გვპასუხობს, რომ საერთოდ არ შუქდება და მხოლოდ 8.2%-მა გვიპასუხა, რომ მათ მედიასაშუალებებში, კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემები ყოველდღიურად შუქდება.

ის, რომ საქართველოს ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებით, ქართულ საზოგადოებაში ინფორმაციული ვაკუუმია, მოწმობს კიდევ ერთი რაოდენობრივი კვლევა, რომელიც 2022 წლის 15 ოქტომბრიდან 15 ნოემბრის პერიოდში ინტერნეტის გამოყენებით ჩავატარეთ. სხვა აქტუალურ საკითხებთან ერთად გამოკითხვაში მონაწილე 420 ადამიანიდან, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა 408 მათგანმა მოისურვა. გამოკითხვა ანონიმური იყო და მასში მონაწილე რესპონდენტებს საშუალება ჰქონდათ საკუთარი პოზიცია 5 სავარაუდო პასუხიდან დაეფიქსირებინათ. გამოკითხვამ მოიცვა ქართული საზოგადოების სხვადასხვა სეგმენტი, გენდერული და ასაკობრივი ჯგუფი.

ჩვენს კითხვაზე, რამდენად ხართ ინფორმირებული, საქართველოს ოკუპირებულ რეგიონებში არსებულ ვითარებაზე? გამოკითხულთა მხოლოდ 18.4%-მა გაგვცა დადებითი პასუხი. გამოკითხულთა 56.6% მეტნაკლებადაა ინფორმირებული, ხოლო 19.1% საერთოდ არ არის სეპარატისტულ რეგიონებში არსებულ ვითარებაზე ინფორმირებული. მცირე, მაგრამ დამაფიქრებელია გამოკითხულთა 5.6%-ის პოზიცია, მათ საერთოდ არაფერი იციან, თუ რა ხდება ოკუპირებულ ტერიტორიებზე. გამოკითხული 408 პირიდან, მხოლოდ ერთმა აღნიშნა, რომ თავად ცდილობს, მოიძიოს ამ კუთხით ინფორმაცია.

იგივე შეკითხვა, რაოდენობრივი კვლევის მეთოდების გამოყენებით, ჩვენს რესპონდენტებს 2021 წლის 15 ივნისიდან 15 ივლისამდე პერიოდშიც დავუსვით. კვლევის განმეორება განპირობებულია, უკრაინაში ომის დაწყების

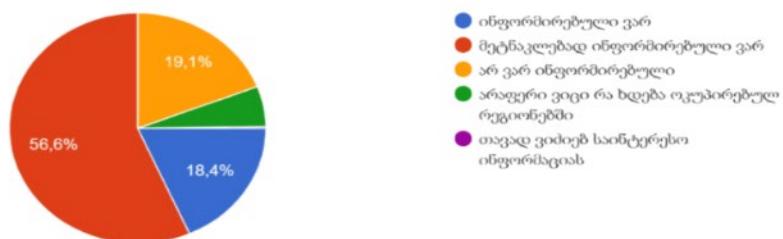
ფონზე, საქართველოს კონფლიქტების საკითხისადმი საზოგადოების დამოკიდებულებით. მიუხედავად იმისა, რომ პოლიტიკური პარტიები საკითხთან დაკავშირებით საჯარო სივრცეებში მუდმივად აპელირებენ, საზოგადოების დამოკიდებულება ამ ერთი წლის განმავლობაში, დიდად არ შეცვლილა.

2022 წლის კვლევის შედეგების შემდეგ, გთავაზობთ 2021 წლის გამოკითხვის შედეგებს, რომელიც ოკუპირებულ ტერიტორიაზე არსებული ვითარებისადმი საზოგადოების ინტერესს გამოხატავს.

დიაგრამა №5

რამდენად ხართ ინფორმირებული, საქართველოს ოკუპირებულ რეგიონებში არსებულ ვითარებაზე?

408 აასუხა

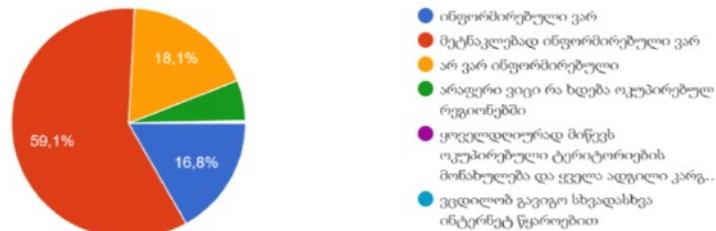


გამოკითხვის შედეგები ცხადყოფს, რომ უკრაინის ომის პარალელურად, საზოგადოების ინტერესი, შესაბამისად, ინფორმირების დონე, ოკუპირებულ ტერიტორიებზე არსებულ ვითარებასთან დაკავშირებით 1.6% გაიზარდა. 2.5% იკლო იმ ადამიანების რიცხვმა, ვინც მეტნაკლებადაა ინფორმირებული, ფაქტობრივად იგივე დარჩა და მხოლოდ 0.1% შემცირდა საზოგადოების იმ ნაწილის რიცხვი, ვინც საერთოდ არაფერი იცის, თუ რა ხდება ოკუპირებულ ტერიტორიებზე. 1% არის გაზრდილი იმ ადამიანთა რიცხვი, ვინც აფიქსირებს, რომ არ არის ინფორმირებული ამ კუთხით. დანარჩენ კითხვებზე ერთი წლის წინ ჩატარებული გამოკითხვის იდენტური პასუხები დაფიქსირდა(იხ. დიაგრამა №7).

დიაგრამა #6

რამდენად ხართ ინფორმირებული, საქართველოს ოკუპირებულ რეგიონებში არსებულ
ვითარებაზე?

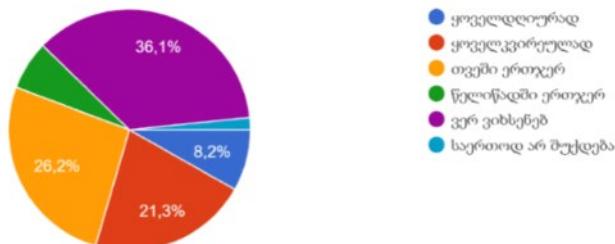
530 პისტი



დიაგრამა #7

რამდენად ხშირად შუქდება თქვენს მედიაში საქართველოს შეიარაღებულ კონფლიქტებთან
დაკავშირებული თემები?

122 პისტი



კვლევის ერთ-ერთი კითხვა ეხებოდა იმას, თუ რით არის გამოწვეული ქართულ მედიაში, საქართველოს ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემების სიმწირე. გამოკითხულთა უმრავლესობა 26.2% პასუხობს, რომ მსგავსი თემები არ არის რეიტინგული, რაც იწვევს მედიის ნაკლებ ინტერესს. 23.8% თვლის რომ მედიას არ ჰყოფნის კომპეტენცია, მსგავსი თემების მოსამზადებლად, 23% თემასთან დაკავშირებული ინფორმაციის ხელმისაწვდომობას მიიჩნევს პრობლემად, 3.3% თვლის, რომ ეს თემა არ არის საინეტერესო აუდიტორიისთვის. რესპონდენტთა დეფიციტს მიიჩნევს მიზეზად 6.6%, მედიაში ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემების სიმწირეს სხვა პრობლემებით ხსნის 17.2%. თუმცა რა იგულისხმება „სხვა პრობლემებში“, ისინი არ აკონკრეტებენ.

დიაგრამა №8

თქვენი აზრით, რით არის გამოწვეული ქართულ მედიაში, საქართველოს ოკუპირებულ
ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემების სიმწირე?

122 პისტო

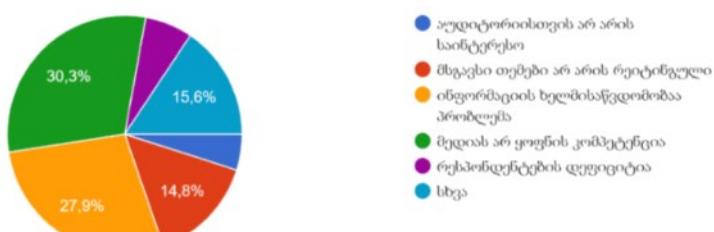


მკვეთრად განსხვავებული სურათი არ იკვეთება, როდესაც საქმე ეხება შეიარაღებულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემების სიმწირეს ქართულ მედიაში. გამოკითხვაში მონაბილეთა 30.3% თვლის, რომ ეს გამოწვეულია კომპეტენციის ნაკლებობით, 27.9% მიზეზად ინფორმაციის ხელმისაწვდომობას მიიჩნევს, 14.8% თვლის, რომ ეს თემის არარეიტინგულობითაა განპირობებული, მხოლოდ 4.9% მიიჩნევს, რომ ეს თემა აუდიტორიისთვის არ არის საინტერესო, 6.6% კი, პრობლემას რესპონდენტების დეფიციტში ხედავს. მედიაში, საქართველოს შეიარაღებულ კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემების სიმწირეს სხვა მიზეზებით ხსნის გამოკითხულთა 15.6%, თუმცა რას მოაიზრებენ „სხვა მიზეზებში“, არ აკონკრეტებენ.

დიაგრამა №9

თქვენი აზრით, რით არის გამოწვეული ქართულ მედიაში, საქართველოს შეიარაღებულ
კონფლიქტებთან დაკავშირებული თემების სიმწირე?

122 პისტო



კონფლიქტებისა და ოკუპირებულ ტერიტორიებთან დაკავშირებული თემების სიმწირეს, მკვლევარი გიორგი შაიშმელაშვილი დადებით კონტექსტში უყურებს და ამბობს, რომ:

„ბოლო პერიოდში ჩვენ ვხედავთ, რომ ამ საკითხმა ტოპ-თემებიდან ჩამოიწია, არამარტო მედიაში და პოლიტიკური პარტიების საარჩევნო პროგრამებიდან. ამას ვხედავთ იგივე სოციოლოგიურ გამოკითხვებში, სადაც წინა პერიოდში კონფლიქტები და ოკუპირებული ტერიტორიები მოწინავე პოზიციაზე დომინირებდა, ახლა კი მეორე და უფრო დაბალ პოზიციებზე ფიქსირდება.“

არის თუ არა ეს ხელისშემშეღელი კონფლიქტების დარეგულირებისათვის? პარადოქსულ რამეს ვიტყვი, რომ არ არის. მსგავსი კონფლიქტები მშვიდობიანი დარეგულირებით დიდხანს გრძელდება და ვთვლი, რომ რაც უფრო ნაკლები საზოგადოებრივი წესები ამ თემაზე პოლიტიკოსებზე, ეს აძლევს მეტ მოქნილობას პოლიტიკოსებს, რომ ანარმონონ გრძელვადიანი გააზრებული პოლიტიკა. ის რაც ხშირად საზოგადოებრივი დაკვეთა გვგონია, შეიძლება გახდეს მედიამანიპულაციების მიზეზი“.

მკვლევარი იხსენებს „ნაციონალური მოძრაობის“ ხელისუფლებაში ყოფნის პერიოდს, როდესაც მედია ხშირად იყენებდა მანიპულაციების მეთოდს, პოლიტიკოსების დახმარებით და მუდმივი რეტრამვატიზაცია ხდებოდა, იგივე დევნილების თემით. გიორგი შაიშმელაშვილი თვლის, რომ „ნაციონალიზმის კარტის გათამაშება“ ყველა ქვეყანაში სახითათოა, მითუმეტეს ისეთ მოწყვლად ქვეყანაში, როგორიც საქართველოა.

საომარი მოქმედებების დროს სანდო და გადამოწმებული ინფორმაციის გავრცელების გარდა, მედიას, როგორც მთავარ მედიატორს, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება, კონფლიქტის შემდგომი პერიოდის ობიექტური გაშუქებისა და ნდობის აღდგენის მიმართულებით.

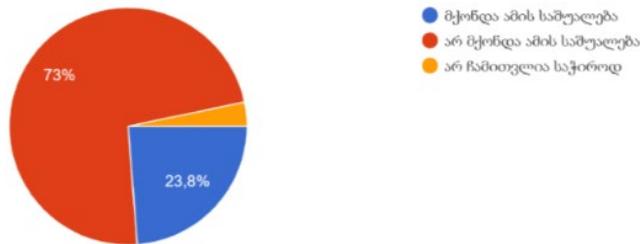
გამომდინარე იქიდან, რომ სამხრეთ კავკასიაში რეგიონული და გეოპოლიტიკური თვალსაზრისით მუდმივად ცვალებადი და სულ უფრო მეტად დაძაბული ვითარებაა, რაც ცხადად გამოჩნდა მთიან ყარაბაღში საომარი მოქმედებების განახლების შემთხვევაშიც, სადაც კონფლიქტის ტრანსფორმაციის კუთხით მუშაობა ძალიან გართულებულია. ასეთი ვითარება კონფლიქტის მხარეებს შორის არსებული დიალოგის შესაძლებლობებს ზღუდვს და მხარეებს შორის მეტ გაუცხოებას წარმოშობს. ხშირად, ამ გაუცხოებას თან ახლავს ინფორმაციული ვაკუუმი, რაც პროპაგანდას და ცრუ ინფორმაციას (ფეიკ ნიუსებს) უხნის გზას და არსებული სიტუაციის კიდევ უფრო დრამატიზების მიზეზი ხდება.

კონფლიქტების გაშუქება, როგორც დისციპლინა, უმაღლესი სასწავლებების უმრავლესობაში არ ისწავლება. ამაზე მოწმობს ჩვენს მიერ გამოკითხული ჟურნალისტების პასუხები. რაოდენობრივი კვლევის ფარგლებში, ჟურნალისტებსა და მედიაში დასაქმებულ ადამიანებს ვკითხეთ-გქონდათ თუ არა საშუალება უმაღლეს სასწავლებელში მიგეღოთ კონფლიქტების გაშუქებასთან დაკავშირებული თეორიული/პრაქტიკული ცოდნა? გამოკითხული 122 ადამიანიდან, მხოლოდ 29-ს, ანუ რესპონდენტების 23.8%-ს ჰქონდა ასეთი შესაძლებლობა. 89 მათგანმა, ანუ 73%-მა კითხვაზე გვიპასუხა, რომ ამის საშუალება არ მიეცა, ხოლო განათლების ამ კუთხით მიღების საჭიროება ვერ დაინახა 4-მა ადამიანმა, რაც პროცენტებში 3.3 შეადგენს.

დიაგრამა №10

გქონდათ თუ არა საშუალება უმაღლეს სასწავლებელში მიგეღოთ კონფლიქტების გაშუქებასთან
დაკავშირებული თეორიული/პრაქტიკული ცოდნა?

122 პირი

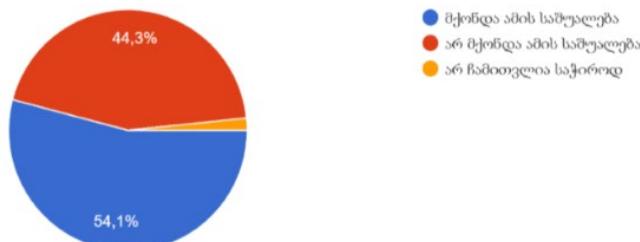


კვლევის მიმდინარეობისას, ასევე, დავსვით კითხვა, თუ უმაღლეს სასწავლებელში არა, მიეცათ თუ არა მედია ორგანიზაციებში დასაქმების შემდეგ ცოდნის გაღრმავების საშუალება სპეციალურ სემინარებსა და ტრენინგებზე. გამოკითხვაში მონაწილეთა 44.3% პასუხობს, რომ ამის საშუალება არ ჰქონია, ტრენინგ/სემინარები ამ მიმართულებით გავლილი აქვს, ჩვენს მიერ გამოკითხული პირების 54.1%-ს. კითხვაზე უარყოფითი პასუხი გაგვცა 2.5%-მა, რომლებიც აფიქსირებენ, რომ ამის საჭიროებას ვერ ხედავენ.

დიაგრამა №11

გქონდათ თუ არა საშუალება მონაწილეობა მიგეღოთ ტრენინგ/სემინარებში, რომელზეც
კონფლიქტების გაშუქებასთან დაკავშირებულ თეორიულ/პრაქტიკულ ცოდნას მიიღებდით?

122 პირი



ჩატარებული კვლევები აჩვენებს, რომ მედიის ფორუსში და პრიორიტეტებში დღეისთვის არ არის კონფლიქტების გაშუქება. მიზეზები, რომელიც სახელდება ამ გარემოების საპირნონედ, ცხადყოფს, რომ ერთი მხრივ, მედიას არ აქვს კონფლიქტების თემა პრიორიტეტულ საკითხთა ნუსხაში შეყვანილი და მეორე მხრივ, მას არ ჰყოფნის კომპეტენცია მსგავსი თემატიკა გააშუქოს.

საერთაშორისო ურთიერთობათა სპეციალისტი შორენა ლორთქიფანიძე ფიქრობს, რომ ქართული უურნალისტიკა დღეს, კონფლიქტების მოგვარების გზაზე სამშვიდობო როლს ვერ ასრულებს.

„მედია, მთავარი აქტორია. ის არ არის მხოლოდ მედიუმი საზოგადოება-სა და პოლიტიკურ სისტემას შორის. ის თავისი როლით მკვიდრდება. ცოტა უფრო დიდი როლი აქვს დღეს მას. მედიამ ეს როლი მისია კუთრა, თუ ასე გა-მოვიდა, თუ ასე უნდა იყოს, ეს სხვა საკითხია, მაგრამ ჩვენ ვხედავთ, რომ სამშვიდობო უურნალისტიკა და უურნალისტიკის როლი მშვიდობის მშენებ-ლობაში, ამ როლს მედია ისე ვერ ასრულებს, როგორც თეორიაში წერია. ფაქტიურად, ძნელია ამ როლის შესრულება“.

შორენა ლორთქიფანიძე საკუთარი პოზიციის გასამყარებლად იოპან გალტუნგის მაგალითს იშველიებს.

ნორვეგიელმა მათემატიკოსმა, სოციოლოგმა, პოლიტიკის მეცნიერმა, მშვიდობისა და კონფლიქტების კვლევის აკადემიური დისკიპლინის დამფუძ-ნებელმა იოპან გალტუნდმა ტერმინი „ომის უურნალისტიკა“ პირველმა გამო-იყენა. აკადემიური დისკიპლინის შექმნა, მეორე მსოფლიო ომის დროს შექ-მნილმა მდგომარეობამ განაპირობა. გალტუნგის თეორიით, უურნალისტებს არსებითად გადამწყვეტი როლი აქვთ კონფლიქტის დროს. მათ შეუძლიათ როგორც სიტუაციის დამძიმება, ისე – სამშვიდობო პროცესების წარმოება.

საომარი ვითარების დროს ომის გაშუქება განსაკუთრებულად რთულია. მით უფრო, თუ უურნალისტი კონფლიქტში ჩართული ქვეყნის წარმომადგენე-ლია.

სტატიაში იკვლევებით დადასტურდა, რომ მედიის პასუხისმგებლობის ნა-ნილია, მნიშვნელოვანი როლი ითმაშოს კონფლიქტების მშვიდობიანი მოგვა-რებისა და კონფლიქტის შედეგების შემსუბუქებაში.

კვლევამ აჩვენა და დადასტურდა ჰიპოთეზა, რომ კონფლიქტები, ოუ-პირებულ ტერიტორიებზე არსებული ვითარება და დევნილთა საკითხები არ არის ქართული მედიის ფოკუსში. ამის რამდენიმე მიზეზი დასახელდა, მათ შორის გამოსარჩევია კომპეტენციის ნაკლებობა, მსგავსი თემების არარეი-ტინგულობა, რესპონსენტების ხელმისაწვდომობა და საზოგადოების დაკვეთა.

დასკვნა:

1) უმაღლესი სასწავლებლები ვერ უზრუნველყოფენ მომავალი უურნა-ლისტებისთვის შესაბამისი განათლების მიცემას, რომელიც მათ დაეხმარება, დასაქმების შემდეგ სილრმისეულად გააშუქონ კონფლიქტების შედეგები და კონფლიქტების შედეგად დევნილი მოსახლეობის პრობლემები;

2) ქართულ მედიის არ გააჩნია პროფესიული უნარები და მზაობა, სილ-რმისეულად გააშუქოს შეიარაღებული კონფლიქტები და მათი მოგვარების გზებზე იმსჯელოს. მედიაში დასაქმებული ადამიანების უმრავლესობაში, გა-მოცდილებასთან ერთად არ არსებობს დაინტერესება, ხშირად გააშუქონ კონ-ფლიქტების შედეგად დაზარალებული მოსახლეობის სოციალური, ეკონომი-კური და ფსიქოლოგიური პრობლემები;

3) მედია, რომელიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კონფლიქტების მოგვარებისა და მშვიდობის მშენებლობის საქმეში, საჭიროებს კვალიფიკაციის ამაღლებას. მედიასაშუალებებში გადაწყვეტილების მიმღებმა პირებმა უნდა გაიაზრონ, რამდენად მნიშვნელოვანია კონფლიქტების, ოკუპირებული ტერიტორიებისა და დევნილთა საკითხების სიღრმისეული გაშუქება.

4) უმაღლესმა სასწავლებლებმა უნდა უზრუნველყონ მომავალი უურნალისტების მომზადება, კონფლიქტების გაშუქების მიმართულებით, ხოლო უკვე დიპლომირებული უურნალისტებისთვის, საერთაშორისო და ადგილობრივმა პროფესულმა ორგანიზაციებმა უნდა უზრუნველყონ ტრენინგ-სემინარები, რომელზეც მედიის წარმომადგენლები შესაბამის ცოდნას შეიძენენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კისინჯერი ჰ., „დიპლომატია“, გამომცემლობა Simon and Schuster N.Y., 1995 ;
2. ტალბოტი ს., „რუსეთის ხელი“, გამომცემლობა Random House N.Y., 2002;
3. ჭანკვეტაძე ნ., ბურსულაია გ., მურუსიძე ქ., „მშვიდობის და კონფლიქტების სწავლება: საბაზისო სახელმძღვანელო“, ჰაინრიჰ ბიოლის ფონდის თბილისის ოფისი, 2020 წ
4. Weber T. Gandhian Philosophy, Conflict Resolution Theory and Practical Approaches to Negotiation, Journal of Peace Research, Vol. 38, No. 4 (Jul., 2001), pp. 493-513
5. სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახური, საქართველოს სახელმწიფო უსაფრთხოების სამსახურის ანგარიში 2021 წელი, <https://ssg.gov.ge/page/info/reports>
6. კონფლიქტის ახალი ფორმა – ჰიბრიდული ომი, <http://yata.ge/ge/?p=691>
7. „კონფლიქტის გაშუქებისას საკუთარი როლის გაცნობიერებაა მთავარი“, ინტერვიუ ჯანეტ ანდერსონთან, <https://www.mediachecker.ge/ka/interviu/article/48393-janet-andersoni-konfliktis-gashuqebisas-sakuthari-rolis-gacnobierebamthavari>
8. მშვიდობის გაშუქების ექვსი სავალდებულო წესი უურნალისტებისთვის, „ომისა და მშვიდობის გაშუქების ინსტიტუტი“ IWPR, <https://reporter.ge/wp-content/uploads/2014/08/IWPR-Guidlines-for-Peace-Reporting-6-Duties-GEO1.pdf>

მაკა დოლიძე

დავით აღმაშენებლის სახელობის უნივერსიტეტი (სდასუ)
უურნალისტიკის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

ჟულტურის საკითხები კართულ პროგრამი

საუკუნეების მანძილზე ადამიანები თავიანთი თვითმყოფადობის შენარჩუნებას საკუთარი ეროვნული კულტურის განმტკიცების ფასად ახერხებდნენ. ეროვნება და ეროვნული კულტურა თითქმის გაიგივებულ ცნებებად აღიქმებოდა და პიროვნება მაშინ ითვლებოდა გარკვეული ეროვნების წარმომადგენლად, როცა ამავე ეროვნული კულტურის მატარებელი იყო.

საქართველო ძველთაგანვე იყო ბუნებრივი ნაწილი ევროპული სიკრცისა, მაგრამ მას გააჩნდა თავისი ეროვნული იდენტობა – საკუთარი კულტურა.

კულტურას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს საზოგადოებისთვის, საზოგადოებისათვის მთავარი და გადამწყვეტია მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მიღება სხვადასხვა კულტურული ღონისძიების შესახებ. ამ საქმეში კი დიდი პასუხიმგებლობა აკისრია საინფორმაციო სამუალებებს. მათი მოვალეობაა აუდიტორიის გემოვნების დახვეწა და თვალსაწიერის გაფართოება.

კულტურის საკითხების გაშუქების მნიშვნელობაზე BBC World Service - ის წარმომადგენელი სერ ჯონ ტუსა აღნიშნავს: „მედიის მიერ კულტურისა და ხელოვნების გაშუქება აყალიბებს საზოგადოების დისკურსს ერთს მომავალზე. ისეთ ტრადიციულ ქვეყანაში, როგორიც საქართველოა და რომელიც ახალი ვითარებისა და რთული გამოწვევების წინაშე დგას, მედიის მიერ კულტურაზე ლაპარაკი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, სულ ერთია შუქდება მასობრივი, მაღალი თუ დაბალი კულტურა“... (<https://www.culturepartnership.eu/ge/article/media-plays-important-role-in-the-development-of-creative-industries>)

პირველივე პერიოდული გამოცემები თავიანთ გვერდებზე დიდ ადგილს უთმობდნენ კულტურის, მეცნიერების, ხელოვნების საკითხებს. ეს არ იყო მხოლოდ ინფორმაციული სახის მასალები. ბეჭდური მედია აშუქებდა ამა თუ იმ კულტურულ მოვლენას. პრესაში ქვეყნდებოდა სხვადასხვა ჟანრის პუბლიკაციები კულტურის საკითხებზე.

მაგ: პირველ ქართულ გაზეთში „საქართველოს გაზეთ“ იბეჭდებოდა ინფორმაციები იმ პერიოდის საქართველოს კულტურული ვითარების შესახებ. ქვეყნდებოდა მოთხოვნები, ნაკვესები. გაზეთი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ქართული კულტურის ისტორიაში.

„ტიფლისსკიე ვედომოსტის“ 1828 წლის 12 სექტემბრის ნომერში დაიბეჭდა პუბლიკაცია, რომელშიც ერთ-ერთი რუსი პუბლიცისტი წერს, „პირველი მეჯლისი, ანუ უკეთესად თუ ვიტყვით, სადილი ცეკვებით. სპარსეთში ჩვენი სრულუფლებიანი მინისტრისა ა.ს. გრიბოედოვის თავადის ასულ ნ.ა.

ჭავჭავაძეზე დაქორწინებასთან დაკავშირებით 24 აგვისტოს გაიმართა... ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ქართველი ქალები მგზნებარე მელო-დიების თანხლებით ქართულ ცეკვას - ლეკურს ცეკვავდნენ. შესანიშნავმა მოძრაობებმა, სიმკვირცხლემ, რასაც აღმოსავლეთის ლამაზმანები ამ ცეკვაში ავლენდნენ, თითოეულ მაყურებელს ჩვენი მგზნებარე კოტილიონი და მაზურ-კა დაავიწყა...” აქვე ვკითხულობთ „დამსწრეთა ყურადღება მიიპყო კვარტეტ-მა, რომელიც თბილისელმა ვირტუოზებმა დიდი ხელოვნებით შეასრულეს და რომელმაც მუსიკის ყველაზე მკაცრი შემფასებლებიც კი დიდად კმაყოფილი დატოვა.”

1846 წელს, თბილისში დაარსდა რუსულენოვანი გაზეთი „კავკაზი“, რო-მელშიც იბეჭდებოდა როგორც რუსი, ასევე ქართველი პუბლიცისტების ნა-წარმოებები საქართველოს ისტორიასა და ქართულ კულტურაზე.

უურნალმა „ცისკარმა“, რომელიც 1852 წელს გამოვიდა, წარუშლელი კვალი დატოვა ქართული კულტურის ისტორიაში. უურნალში ძირითადი გან-ყოფილება იყო „სწავლა და ხელოვნება“. იბეჭდებოდა ისეთი მასალები, რომ-ლებიც ხელს უწყობდა განათლებას, აცნობდა მკითხველს ქართველი ხალხის ზნე-ჩვეულებას, ქართული თეატრის მნიშვნელობას.

XIX ს-ის უურნალ-გაზეთებმა – „საქართველოს მოამბემ“, „მნათობმა“, „ივერიამ“, „იმედმა“, „მოამბემ“, „თეატრმა“ და სხვებმა დიდი როლი ითამაშეს კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაში.

„სწორედ პერიოდული პრესის საშუალებით შეიძინა სახელოვნებო პუბ-ლიცისტიკამ გამორჩეული მნიშვნელობა ქართული საზოგადოების აზროვნე-ბის ფორმირებაში. უფრო მეტიც, სახელოვნებო პუნლიცისტიკა აყალიბებდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ეროვნულ-განმათავისუფლებელ იდეებს და პატრიოტულ სულისკვეთებას. სახელოვნებო უურნალისტიკა და პუბლიცის-ტიკა გახდა უურნალისტიკის აუცილებელი ნაწილი და ასევე აგრძელებს არ-სებობას დღემდე.“ (ჩართოლანი, 2008:201)

საინტერესოა, რამდენად ობიექტურად აშუქებენ თანამედროვე საინფორ-მაციო საშუალებები კულტურის საკითხებს და რა როლი აკისრია მედიას კულტურის განვითარების საქმეში.

როგორც ცნობილია, 2022 წლის დეკემბერში ვაშინგტონში გაიმართა ღონისძიება "Embassy Chefs Challenge" (საელჩოს შეფების გამოწვევა), რომელ-შიც 40 ქვეყნის აკრედიტებული საელჩოს შეფმზარეული მონაწილეობდა, მათ შორის იყო საქართველოს საელჩოს აღმასრულებელი შეფი უჩა მამულაშვი-ლი. „არაფერია იმაზე სასიამოვნო და ამაღლვებელი, როგორიც შენი ქვეყნის სახელით შენი კულტურის საერთაშორისო ასპარეზზე გატანა. კულინარია ხომ ხელოვნებაა, ერის იდენტობა“, – ამბობს უჩა მამულაშვილი. (გაზ. „კვირის პალიტრა“ 19.12. 2022)

ინტერვიუერი ცდილობს მკითხველს გააცნოს ღონისძიება. წარმოგვიჩი-ნოს ქართული ტრადიციული კერძები, სტუმარმასპინძლობის ტრადიცია. „კუ-ლინარია ამოუწურავი მადანია, იმპროვიზაციის ხარჯზე გაძლევს საშუალე-

ბას, იპოვო ზღვარი ტრადიციულსა და მოდერნისტულს შორის.“-ვკითხულობთ პუბლიკაციაში.(გაზ.„კვირის პალიტრა“19.12. 2022)

ჟურნალისტი გვიხატავს შეფეხულის სახეს, გვესაუბრება მისი პროფესიის შესახებ და გვიჩვენებს მის დამოკიდებულებას ოჯახთან და საზოგადოებასთან. „უცხოელ სტუმრებს განსაკუთრებით მოსწონთ ხაჭაპური, ნიგვზიანი ბადრიჯანი და ბაუე. ძალიან მიხარია, რომ ხაჭაპურს ეძახიან და არა „ქართულ პიცას“. თავისუფალ დროს ოჯახთან ერთად საინტერესო ადგილების დათვალიერებას ვცდილობ, სხვადასხვა შტატში ვმოგზაურობთ.“-ამბობს უჩა მამულაშვილი(გაზ.„კვირის პალიტრა“19.12. 2022)

პუბლიკაციაში განსაკუთრებით საყურადღებოა შეფეხულის საქმიანობა და საზოგადოება. მის პრიორიტეტად განისაზღვრა კულინარიული მრავალფეროვნება და უძველესი კულტურა, რომელიც ყველას აღაფრთოვანებს.

გაზეთ „კვირის პალიტრაში“ დაიბეჭდა ნინო ცხვარაშვილის ინტერვიუ „ყველაზე მაგარი მევიოლინე ბიბლიოთეკარებს შორის და ყველაზე მაგარი ბიბლიოთეკარი მევიოლინეებს შორის“. (გაზ. „კვირის პალიტრა“, 27.02.2023)

ავტორი გვაცნობს ვიოლონჩიელისტ გვანცა ჩხეიძეს, რომელიც ამავე დროს მწვანე სკოლის ბიბლიოთეკარია. როგორც ინტერვიუდან ჩანს, მუსიკოსი ინსტრუმენტს 18 წლიანი განმორების შემდეგ დაუბრუნდა.

პუბლიკაციიდან ვიგებთ, რომ გვანცა ჩხეიძემ ელექტრო მუსიკის შესწავლა დაიწყო. გაიარა Ableton live-ის კურსი და სკოლაში ბავშვებს ელექტრო მუსიკას ასწავლის.

ბევრს დაებადება კითხვა „ვინ არის გვანცა ჩხეიძე და რატომ გადაწყვიტა ინტერვიუერმა მასთან დიალოგი?“ ეტყობა, სწორედ ამ მიზეზით ნინო ცხვარაშვილი დამატებით კითხვას სვამს „გარდა ვიოლინოსი, ზოგადად მუსიკისა, კიდევ რა „ამბებით“ არის სავსე თქვენი ცხოვრება? ვინ არის გვანცა ჩხეიძე?“ ამ კითხვით პუბლიკისტი ცდილობს საზოგადოების წინაშე უფრო კარგად წარმოაჩინოს რესპონდენტი.

ამ კითხვას მუსიკოსი შემდეგნაირად პასუხობს: „ერთ დღესაც გავპედე და მათთან ერთად დავიწყე საღამოს გაფორმება. ეს იყო ბითლზის კომპოზიციები. მეგობრების წრის იქით დაკვრას ვერ წარმოვიდგენდი, თუმცა მოხდა ისე, რომ მეგობარი პიანისტი შემომიერთდა და გავაკეთე დუეტი. უფრო გამრავალფეროვნდა ჩემი პროგრამა და თანდათან უცხო მსმენელებთან დავიწყე დაკვრა“ (გაზ. „კვირის პალიტრა“, 27.02.2023).

ჟურნალისტი ცდილობს მკითხველისთვის გასაგებად და საინტერესოდ წარმართოს საუბარი. ამავე დროს რესპონდენტიც ხედავს, რომ ინტერვიუერი კარგად ერკვევა სასაუბრო თემაში და ეს მას აძლევს სტიმულს უფრო გულწრფელად უპასუხოს მას.

გვანცა ჩხეიძე საუბრობს მუსიკასა და ხელოვნებზე, როგორც ცხოვრების აქსესუარზე, სწავლის პროცესზე, რაც ეხმარება ბავშვს სხვადასხვა უნარის განვითარებაში, მშობლის მუსიკისადმი გააზრებულ განწყობასა და დამოკიდებულებაზე.

გაზეთში „ქრონიკა+“ დაიბეჭდა გიორგი საკარულის ინტერვიუ „როცა „სუხიშვილებიდან“ წამოვედი, ერთი წლის განმავლობაში არცერთ კონცერტს არ დავსწრებივარ“. (გაზ. „ქრონიკა+“, 27.02.2023)

გიორგი საკარული ესაუბრება ანსამბლ „სუხიშვილების“ ერთ-ერთი მოცეკვავეს, პუსკა გამსახურდიას. მასალაში კარგად ჩანს რესპონდენტის მოღვაწეობა, სიყვარული ცეკვისა და პროფესიის მიმართ. „როცა ანსამბლში მივედი, სრულფასოვნად ვიმუშავე, მომეცა ამის საშუალება ჩემი სტილით, მანერით, პროფესიონალიზმით და კიდევ ერთხელ ვამბობ, – გამიმართლა კიდევაც ამ ყველაფერში. ვიყავი ერთ-ერთი წარმატებული მოცეკვავე და ჩემი შემოქმედების ზენიტში დავასრულე მოღვაწეობა.“

შურნალისტი მოცეკვავეს შემდეგ კითხვას უსვამს: „ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობთ, რომ თუ შენი საქმე ფანატიკურად არ გიყვარს, გამორიცხულია, „სუხიშვილებში“ გაძლოო.“ რესპონდენტი პასუხობს: „ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე, დავინიჭოთ იქიდან, რომ ნინო რამიშვილიდან მოყოლებული, გაგრძელებული თენგიზ სუხიშვილით, ინგა თევზაძით (მისი მეუღლე), ილიკო სუხიშვილით, ნინო სუხიშვილით – მათ თავინთი საქმე უყვართ ფანატიკურად. ყველაფერს გადადებენ საქმის გამო და იგივეს გთხოვენ შენც.“

ინტერვიუში მთავარი აქცენტი იმ ფაქტზეა გადატანილი, რომ პუსკა გამსახურდია ბავშვობიდან ცეკვავს. მისი მიზანი და ოცნება „სუხიშვილებში“ მოხვედრა იყო და დღესაც, ისევ ცეკვასთან და „სუხიშვილებთან“ აქვს შეხება.

საქართველოში ჩატარებული კულტურული ღონისძიებებიდან, ყოველთვის დიდ ყურადღებას იწვევს ლიტერატურული პრემია „საბა“. სხვადასხვა დროს ეს პრემია მიღებული აქვთ მწერლებსა და პოეტებს, რომელთა სახელები ქართული პროზისა და პოეზიის მშვენებაა. ამ ღონისძიების შესახებ პუბლიკაციები შეგვიძლია ჭარბად მოვიძიოთ ქართულ პრესაში. „საბას“ ისტორია 2002 წელს, თიბისისა და პოეტ რატი ამაღლობელის მიერ ლიტერატურული პრემია „საბას“ დაარსებით იწყება. კონკურსის კვალდაკვალ 2012 წელს შეიქმნა ელექტრონული წიგნების სახლი „საბა“, რომელიც აერთიანებს მრავალფეროვან ლიტერატურას – კლასიკურ და თანამედროვე, ქართულ და უცხოურ მხატვრულ ტექსტებს. – ვკითხულობთ გაზეთში „ალია“ (გაზ. „ალია“, 8.05.2023)

ამ ინფორმაციით გაზეთი ცდილობს გაგვაცნოს საბა 2023 ახალი ნომინაცია – „მკითხველის საბა“. გვაწვდის ცნობას იმის შესახებ, როგორ გავხდეთ საქართველოში ყველაზე დიდი ლიტერატურული პრემიის ჟიურის წევრი.

ქართულ პრესაში იბეჭდება პუბლიკაციები, რომლებიც ეხება შოუბიზნესს, ცნობილი სახეების ყოველდღიურობას, მათ გარდერობს, გართობის წესს, პირად ცხოვრებას და ა.შ.

ხშირია შემთხვევა, როდესაც პირადი ცხოვრების დეტალია სათაურში გამოტანილი. გაზეთისაგან განსხვავებით, შურნალში დაბეჭდილ პუბლიკაციებს ახასიათებს რადიკალური და სკანდალური სათაურები.

ჟურნალ „თბილისელებში“ დაბეჭდილ ინტერვიუს საკმაოდ დამაინტრი-გებელი და სკანდალური სათაური აქვს: „როგორ დაიწყო ნუცა ბუზალაძემ სიმღერა პედიატრის შიშით და რა საჩუქარი გაუკეთა მას ალა პუგაჩოვას კომპოზიტორმა რუსეთში“.

ნონა დათეშიძე ესაუბრება ნუცა ბუზალაძის დედას ნინო კანკავას, გვაცნობს ნუცას ბავშვობას, როდის ამღერდა პირველად ნუცა, როგორი ენერგეტიკული კავშირი აქვს მას დედასთან და რის გამო არ რეაგირებს ის ჭირებზე. საუბარი საინტერესოდ ვითარდება, რასაც ჟურნალისტის კითხვე-ბიც ხელს უწყობს. ჟურნალისტი ცდილობს მიიღოს კონკრეტული პასუხი კითხვებზე, რაც ეხმარება ინტერვიუს სწორად წარმართვაში. (ჟურნ.„თბილი-სელები“, 14.07.2021)

მოგვიანებით, ერთ-ერთ ინტერვიუში ნინო კანკავა საუბრობს ნუცას „ამერიკული ისტორიის“ შესახებ და ამბობს, რომ უკვე ერიდება შვილზე საუ-ბარი, არც ამხელა ყურადღებას არის მიჩვეული, მაგრამ მადლიერია მთელი საქართველოსი და ქართველი ემიგრანტების, რომლებიც მისი შვილის გულ-მხურვალე მხარდამჭერები არიან.

ინტერვიური ცდილობს რაც შეიძლება მეტი ინფორმაცია მოიპოვოს ქართველი მომღერლის შესახებ. ჟურნალისტის კითხვები საუბარს დინამიურს და საინტერესოს ხდის. შეკითხვები კონკრეტულია და ჩანს ინტერესი საკითხის მიმართ. ჟურნალისტი ცდილობს ისეთი კითხვები დასვას, რომ ჩაუღრმავ-დეს მკითხველისთვის საინტერესო საკითხს.

- ქალბატონონ ნინო, გარდა მხარდაჭერისა, მის მიმართ ისმის კრიტიკუ-ლი მოსაზრებებიც. ადამიანების ნაწილი სოციალურ ქსელში ახსენებს, რომ ის რუსეთშიც გამოდიოდა კონკურსზე.

ეს შეკითხვა საშუალებას აძლევს რესპონდენტს ისაუბროს თავის მო-საზრებებზე და თავი უკეთ გააცნოს მკითხველს.

- მე კრიტიკა არ შემხვედრია. არ ვრეაგირებ ამაზე, ყველა საღად მოაზ-როვნეს უხარია ეს ამბავი, თუ ვინმეს განსხვავებული აზრი აქვს, მე ყველას აზრს ვცემ პატივს.

ჟურნალისტი ყურადღებას ამახვილებს დეტალებზე და ცდილობს მკით-ხველი საუბრის არსში გაარკვიოს. არ ამჟღავნებს ტენდენციას და საკითხიც აქტუალობის მიხედვითაა შერჩეული. (გაზ. „კვირის პალიტრა“, 20.04.2023)

როგორც ვხედავთ, კულტურის საკითხებზე იძებლება პუბლიკაციები, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ამ სფეროს გაშუქებას თანამედროვე პრესა სათა-ნადო ყურადღებას არ უთმობს. ქვეყანაში არსებული სოციალური ფონისა და პოლიტიკური დაძაბულობის გამო, კულტურულ სიახლეებს დიდი დრო არ ეთმობა. გაზეთებში გამოქვეყნებული მასალები უფრო ინფორმაციული ხასია-თისაა. ძირითადად, გვხვდება ინფორმაციული შენიშვნები და ინტერვიუები. პორტრეტული ნარკვევი უფრო ყვითელი პრესისთვის არის დამახასიათებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაზეთი „კვირის პალიტრა“, 2023 წლის 20 აპრილი; „ბევრჯერ ამიღო ნუ-ცამ ბილეთი და უკან დავაბრუნე... ოჯახმა ვიცით, რამხელა შრომა დას-ჭირდა, რომ...“ – როგორ მიაჩვია ნუცა ბუზალაძე დამოუკიდებლობას დე-დამ და რას ამბობს შვილის წარმატებაზე?
2. გაბრიჭიძე მ. „არაფერია იმაზე სასიამოვნო, როგორიც შენი კულტურის საერთაშორისო ასპარეზზე გატანა“, გაზ. „კვირის პალიტრა“, 2022 წლის 19 დეკემბერი;
3. დათეშვიძე ნ., როგორ დაინყო ნუცა ბუზალაძემ სიმღერა პედიატრის ში-შით და რა საჩუქარი გაუკეთა მას ალა პუგაჩოვას კომპოზიტორმა რუ-სეთში, უურნ. „თბილისელები“, 2021 წლის 14 ივლისი;
4. მკითხველის „საპა“ – ახალი ნომინაცია, გაზ. „ალია“, 2023 წლის 8 მაისი;
5. მედია მნიშვნელოვან როლს თამაშობს კრეატიული ინდუსტრიების განვი-თარებაში <https://www.culturepartnership.eu/ge/article/media-plays-important-role-in-the-development-of-creative-industries>
6. საკარული გ. „როცა „სუხიშვილებიდან“ წამოვედი, ერთი წლის განმავლო-ბაში არც ერთ კონცერტს არ დავსწრებივარ“. გაზ. „ქრონიკა+“, 2023 წლის 27 თებერვალი;
7. ცხვარაშვილი ნ. „ყველაზე მაგარი მევიოლინე ბიბლიოთეკარებს შორის და ყველაზე მაგარი ბიბლიოთეკარი მევიოლინეებს შორის“. გაზ. „კვირის პა-ლიტრა“, 2023 წლის 27 თებერვალი;
8. ჩართოლანი გ. ტელე-რადიო ჟურნალისტიკა. თბილისი, 2008;
9. გაზეთ „Тифлисские ведомости“, 12 сентября 1828 г.
10. [https://www.culturepartnership.eu/ge/article/media-plays-important-role-in-the-development-of-creative-industries\)](https://www.culturepartnership.eu/ge/article/media-plays-important-role-in-the-development-of-creative-industries)

ნინო გელოვანი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორი
ასისტენტი

სახალივისი გადაცემაზე კულტურული მოდელის მრავალფეროვნება

შესავალი

კულტურულ და ინტელექტუალურ ელიტას, რომელიც საზოგადოების უმნიშვნელო პროცენტს შეადგენს, მაგრამ მისი იდეების პარადიგმას განსაზღვრავს, საკმაოდ ნეგატიური დამოკიდებულება აქვს ტელევიზიის მიმართ. საინტერესოა, რომ ფრანგ კულტუროლოგსა და ფილოსოფოსს ჟ. ბოდრიარს, რომელიც თანამედროვე ყოველდღიურობას ახასიათებს, უბრალოდ დაავინაყდა “საგანთა სისტემაში” შავი ყუთი და მისი მნიშვნელობა. ჟ.ბოდრიარის იდეა არალინეალურია, მას შემდეგ, რაც პრინციპული ცვლილებები მოხდა თანამედროვე ადამიანის სახლის სივრცეში, რომელსაც ნამდვილად აქვს მრავალფუნქციურობა, ტელევიზორი დომინანტია, სკამები მოთავსებულია ისე, რომ მოსახერხებელი იყოს ტელევიზორის ყურება, ეკრანისაკენ მიბრუნებულია ყველაფერი, რაც ტელევიზორის ყურებას ხელს უშლის – განზე დგას, მოთავსებულია კუთხეებში და ა.შ.

უან ბოდრიარმა ნაშრომში: “კომუნიკაციის ექსტაზი” ტელევიზია კულტურის ერთგვარ ფორმად აღიარა და ის თანამედროვე დასავლურ კულტურაში სიმულაციური რეჟიმის მეტაფორად გამოიყენა: “თუ წინა ეპოქები მოითხოვდნენ და გადმოსცემდნენ ურთიერთდაკავშირებულ და ეკვივალენტურ კონტრასტებს პირად და საჯარო ცხოვრებას, სუბიექტურ მე-სა და ობიექტურ სამყაროს შორის, ჩვენს დროში ეს ურთიერთობები განეიტრალირებულია ისე, რომ პიროვნების ცნებამ, როგორც ობიექტებზე საკუთარი თავის პროექციის, საკუთრების ურთიერთობის შექმნის (როგორც სტატუსის სიმბოლოების, სახლების, მანქანების და ა.შ. შემთხვევაში) ადგილი დაუთმო სუბიექტისა და ობიექტის ბრტყელ ურთიერთშემცვლელ ეკვივალენტობას. ბოდრიარისთვის ტელევიზია არის “მოჩვენებითობის” აფეთქების განსახიერება, რომელიც დაურედაქტირებულ რეპორტაჟებში “უხამსობაში” გადადის: “უხამსობა იწყება ზუსტად მაშინ, როცა აღარ არის სანახაობა, აღარ არის სცენა, როცა ყველაფერი ხდება გამჭვირვალე, უშუალოდ ჩანს, როცა ყველაფერი ინფორმაციისა და კომუნიკაციების მკვეთრ შუქზე გამოდის” (Baudrillard J, 1987, 129)

წარმოდგენილ სტატიაში მიზნად დავისახეთ გაგვეანალიზებინა, თუ როგორ მიმართავდნენ ინტელექტუალური კულტურის მეტრები ტელევიზიას, როგორც მასალის წყაროს მათთვის საინტერესო სამეცნიერო პრობლემების შესასწავლად (მაგ., ჟ. ლაკანის, დ. ბელი, რ. უილიამსი და სხვ.). აქ, როგორც ჩანს, ანალოგიის კანონმა იმოქმედა: ახალი აღიქმება უკვე ცნობილი, წარსუ-

ლის მიმღების მეშვეობით. აზროვნება იბადება შეჯახებისას და არა მეზობელი ჩარჩოების თანაცხოვრებაში. კონფლიქტი ხელოვნებაში წარმოშობს განსაკუთრებული ტიპის ემოციურ ჩართულობას, რომელსაც შეუძლია მაყურებლის გამოყვანა რეკრეაციული მდგომარეობიდან. ტელევიზია ძალიან ახალგაზრდა კულტურული ფენომენია, რომელიც დაარსებისთანავე უნდა ინტეგრირებულიყო უკვე არსებულ “საგანთა სისტემაში” და რაც მთავარია, ტელემაუწყებლობა რაღაც სრულიად ახალს აჩვენებდა.

ლიტერატურის მიმხილვა

ნაშროში გამოყენებულია პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებული რამდენიმე სტატია. აგრეთვე, ვეყრდნობი დამხმარე ლიტერატურას, სხვადასხვა ტიპის ცნობებსა და სხვ. იმ მასალებს, რომლებიც მედია-სივრცეში არსებობდა.

რასაკვირველია, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია სატელევიზიო გადაცემების კულტურული მოდელის მრავალფეროვნების ანალიზის ემპირიული კვლევისას არაქართულენოვანი პუბლიკაციები. ყოველივე ზემოთქმული განსაზღვრავს კვლევის აქტუალობას.

მეთოდოლოგია

ჟანრისა და პერიოდის გათვალისწინებით დავამუშავე მედიისა და აუდიოვიზუალური სკოლების ის ძირითადი ავტორები, თემები და გამოცემები, რომელთა საშუალებით თხრობისას შესაძლებელი ხდება მოვლენათა ნაწილის ნინ წამოწევა. მიღებული ნარატივი თვისობრივი კვლევის მეთოდებსაც ეთმობა. სტატიებისა თუ მონოგრაფიების სტრუქტურული ანალიზით შევეცადე მოვლენათა ახსნას, მათი ბუნებისა და ხასიათის განსაზღვრას. ნაშრომში განხილული მასალები და ასპექტი განვაზოგადე ტელევიზიის ისტორიის სპეციფიკით, რამაც კვლევის პროცესში ეს კონტექსტი, ანუ ზოგადი ფონი კიდევ უფრო გასაგები გახადა. ხელოვნებისა და ესთეტიკის დანიშნულების შეცვლამ ხარისხობრივად სრულიად განსხვავებული წესრიგისადამიანებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების ძირეული ცვლილებები გამოიწვია.

დისკუსია

რადიოს გაჩენისთანავე (1895, ვ. პოპოვი) ულერადობის მოდელი-პროტოტიპი ადამიანის მეტყველება გახდა, მოგვიანებით კი მოწესრიგებული ბერების ხელოვნება-მუსიკის ულერადობა. ბუნებრივია, ეს ფაქტორები დაკავშირებული იყო ადამიანის კულტურის საწყისთან. კინოს ჩასახვისას (1895, ძმები ლუმიერები, ჟ.მელიესი) მისი პროტოტიპი-მოდელები იყვნენ თეატრი (ევროპული ტრადიცია ძვ.წ. V საუკუნის უძველესი თეატრიდან იწყება) და ფოტოგრაფია (1839, ფუძემდებლები – გამოგონებლები ლ.ჟ.მ. დაგერი, ჟ.ნ. ნიეპსი საფრანგეთი; 1840-1841, უ.გ.ჟ. ტოლბოტი, ინგლისი). ფოტოგრაფიას, თავის მხრივ, პროტოტიპად ჰქონდა მხატვრობა (წარმოშვა დაახლ. ძვ.წ. 40000 წელს). „სინათლით წერის“ დარგის საშუალებით კინო უკვე მიუახლოვდა “ტელევიზიის ეფექტს“.

თავიდანვე ტელევიზია ეყრდნობოდა არა უძველეს მოდელებს, არამედ რადიოს და კინოს, ანუ უახლეს ფენომენებს, რომლებიც ჯერ კიდევ თავად

არ იყვნენ საკმარისად ათვისებული კაცობრიობის მიერ (დამატებით: გაზეთი – უფრო ძველი მოდელი). მოგვიანებით იგივე ეფექტი განმეორდა კომპიუტერული კულტურის (კერძოდ, ინტერნეტის) გაჩენისას, სადაც პირველსახედ აუცილებელია ტელემაუნიკებლობის დასახელება. უახლესი მოდელების პრიზმიში უძველესი და თუნდაც ახალი ტექნოლოგიები მხოლოდ ისტორიული თვალსაზრისით განიხილება რეალური გაცნობიერების მიღმა და ეს არის ის ახალი, რაც ჩამოყალიბდა კულტურაში ტელევიზიის გაჩენისას. სწორედ პროტოტიპური მოდელების განახლებამ, რასაც ადგილი ჰქონდა XX საუკუნის კულტურაში, შეიძლება ახსნას, თუ რატომ რჩება ტელევიზიის არსი არასაკმარისად გამოვლენილი. უახლესი მოდელები ჯერ კიდევ არ არის სრულად ათვისებული, რაც უფრო ძლიერი საფუძვლის (ანუ უფრო ნაცნობის) ძიების აუცილებლობას იწვევს. აქედან მოდის ტელევიზიის, როგორც ხელოვნების ახალი ფორმის, კონცეფცია. ტელევიზიის ფარული მნიშვნელობა მდგომარეობს ანალოგიაში. ტელევიზიას (ახალ კულტურას) და ხელოვნებას (ძველი, დაუფლებული, კულტურულად გასაგები) შორის, ამ ამ ანალოგის კრიტიკაში. არსებობს მრავალი მტკიცებულება, რომლებიც ადასტურებენ, რომ ტელევიზია არის ხელოვნების (ან, უფრო ფართოდ, მხატვრული კულტურის) განსაკუთრებული ფორმა. ამ შემთხვევაში, ზოგადი თეზისის მიღების შემდეგ, აუცილებელია ტელევიზია ხელოვნების (მხატვრული კულტურის) სხვადასხვა სახეობას შევადაროთ. მიუხედავად იმისა, თუ როგორ გამოიკვეთება ტელევიზიის მხატვრული შესაძლებლობების სპეციფიკა, წინა პლანზე აუცილებლად გამოვა მისი მეორესარისხოვნება და მრავალმილიონიან აუდიტორიაზე ორიენტაცია, ანუ მასობრივი მხატვრული კულტურის ნიშნები. როგორც ჩანს, ამან განაპირობა ტელევიზიის, როგორც მასობრივი კულტურის ფორმის, ტრადიციული იდეა. უკვე აღვნიშნეთ, რომ „მასობრივი კულტურის“ ცნება ნეგატიურ ტონებშია დახატული, აქედან გამომდინარე, სავსებით ლოგიკურია ამ ემოციის გადატანა ტელევიზიის კონცეპტუალურ ინტერპრეტაციაზე.

ტელევიზია, მიუხედავად მასობრივ მხატვრულ კულტურასთან გარეგნული მსგავსებისა, განსხვავებულ როლს ასრულებს, იმდენად ახალს, რომ მისი მარტივად განსაზღვრა ანალოგით შეუძლებელია და საგანგებო შესწავლას მოითხოვს.

ტელევიზიის როლი მრავალფუნქციურია. თუმცა, კონკრეტული ფუნქციების სიმრავლეში ორი ფუნდამენტური ფუნქცია გამოირჩევა, რაც საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ ტელევიზიის ბიპოლარულ ფუნქციონირებაზე. პასუხის სიმარტივე, თუნდაც ტრივიალურობა, ამ შემთხვევაში მოჩვენებითა.

ფუნქციების შინაარსი (საინფორმაციო, რეკრეაცია-დასვენება და სხვა) ისტორიულად იცვლებოდა და, ცხადია, მომავალშიც შეიცვლება. ისტორიულ-თეორიული მეცნიერული მიდგომა, რომლის მიხედვითაც კვლევის ტერმინოლოგიის შინაარსი შეიძლება შეიცვალოს სხვადასხვა ისტორიულ ეტაპზე, აქ მაქსიმალურად აქტუალურია. საინფორმაციო ფუნქცია არის ტელევიზიის, როგორც კულტურული ფენომენის, ძირითადი მახასიათებელი. მარტივად შეგვიძლია შევადაროთ მხატვრული ფილმის ჩვენება კინოთეატრში და ტელე-

ვიზით. კინოში, რაც არ უნდა ცუდად იყოს ტექნიკურად აღჭურვილი, ვხვდებით ხელოვნების ნიმუშს, ეს არის მისი არსებობის ფორმა. ამის საპირისპიროდ, ტელევიზით ნაჩვენები ფილმი, თუნდაც საუკეთესო ხარისხით, არის მხოლოდ ინფორმაცია ხელოვნების ნიმუშზე (ისევე, როგორც ლეონარდო და ვინჩის „ჯოკონდა“, რომელსაც ვხედავთ ილუსტრირებულ ჟურნალში ან წიგნში, არის მხოლოდ ინფორმაცია ლუურში მდებარე ნახატის შესახებ).

თავდაპირველად ტელევიზით მიწოდებული ინფორმაცია შეესაბამებოდა რადიოს მიერ მიწოდებულ პროტოტიპ მოდელებს (რადიოსთვის, თავის მხრივ, ასეთი პროტოტიპის მოდელი გაზეთი იყო). ასეთი ინფორმაციის ძირითად შინაარსს წარმოადგენს ქვეყნისა და მსოფლიოს უახლესი ამბები და მოვლენების ანალიზი, ჩვეულებრივ, ხანმოკლე და გრძელვადიანი პერიოდის (კვირა, თვე, წელი). ძირითადი ფორმა არის ახალი ამბების მაუნიკებლობის უანრები. ეს ეხება როგორც მრავალპროფილურ გადაცემებს, მაგ., ახალი ამბების გამოშვებებს, ისე სპეციალიზებულ გადაცემებს, მაგ., „კულტურის სიახლეები“ და ა.შ. ფორმატი – 10 წუთიდან 1 საათამდე. უფრო ადრე, საბჭოთა ტელევიზით ფართოდ იყო წარმოდგენილი პარტიულ კონგრესებზე მოხსენებების წაკითხვა და პარტიისა და მთავრობის სხვა დოკუმენტები, რაც ხშირად აღემატებოდა დროის დასახელებულ ზღვარს (ეს გადაცემები ასევე შეიძლება კლასიფიცირდეს როგორც ახალი ამბების ბლოკი). ყველაზე გავრცელებული ვიდეო ფორმაა „მოლაპარაკე თავი“ (სტუდიაში მაგიდასთან მჯდომი დიქტორი ან წამყვანი) ადგილზე გადაღებული მასალების ჩანართებით (რეპორტაჟი, ინტერვიუ, ესე და სხვ.). ახალი ამბების ბლოკები შეიძლება განმეორდეს მოკლე ინტერვალებით (ეკრანიუსის ვარიანტი). სხვა მედიისგან განსხვავება მდგომარეობს მეტ ეფექტურობაში (ბეჭდურთან შედარებით), ვიდეო თანმიმდევრობის არსებობაში (რადიომაუნიკებლობასთან შედარებით). ტელევიზიის საინფორმაციო ფუნქცია ასევე წარმოდგენილია პოპულარული სამეცნიერო და საგანმანათლებლო პროგრამების ბლოკით, რომლებიც საგანმანათლებლო ფუნქციას ასრულებენ. ამრიგად, საგანმანათლებლო ფუნქცია შთანთქმულია საინფორმაციო ფუნქციით, მოქმედებს როგორც მისი დაკონკრეტება. სატელევიზიო მაუნიკებლობის განვითარების ახალ ეტაპზე (ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებში პერესტროიკის შემდეგ, დასავლეთში – ბევრად უფრო ადრე) ტელევიზიის საინფორმაციო ფუნქცია ძირებულად შეიცვალა შინაარსით (და, შედეგად, ფორმებით), რადგან შეიცვალა თავად სატელევიზიო ინფორმაციის იდეა.

საინფორმაციო-საგანმანათლებლო (მკვეთრად გამოხატული იდეოლოგიური ორიენტაციის) საბჭოთა ტელევიზიის გადაცემებზე აღზრდილი მაყურებელი გაოცებული იყო ტელევიზიაში კომერციული რეკლამის გამოჩენით. თავიდან დასავლური მოდელების მიმბაძველი, მერე უფრო და უფრო მაღალი ხარისხის, ნიჭირად გაკეთებული, რეკლამა დაუინებით ჩაერთო მაუნიკებლობის ქსელში. რაც საბჭოთა მაყურებელში სიცილს იწვევდა, რომელიც კინოთეატრებში უყურებდა პაროდიულ კომედიას „ლიმონათი ჯო“ (ჩეხოსლოვაკია, 1964, რეჟ. ო.ლიპსკი), სადაც ფილმის თხრობა ამერიკული სატელევიზიო რეკლამის პაროდიით წყდებოდა, თავად რეკლამა კი ყოველდღიურ რეალ-

ბად იქცა. სატელევიზიო რეკლამის დამახასიათებელი თვისებაა მიმდინარე გადაცემის (ფილმი, კონცერტი, თოქ-შოუ, სპორტული მატჩი, ახალი ამბები და ა.შ.) შეწყვეტა, ე.ნ. “სარეკლამო პაუზა” ტელემაუწყებლობის არსებული ფორმატის სტანდარტი მკაცრად განსაზღვრულია: 13, 26, 52 წუთი. ფაქტობრივად, ეს არის მაუწყებლობის მეოთხედი, ნახევარი და სრული საათი, მაგრამ ხდება დროს გათვალისწინება, რომლის განმავლობაშიც მაყურებელს შეუძლია მოითმინოს სარეკლამო ჭრები. ფსიქოლოგების მიერ გამოთვლილი სასაათე ზონის სარტყელი ასეთია: 15 წუთი – 2 წუთი, 30 წუთი – 4 წუთი, 1 საათი – 8 წუთი. ტელემაუწყებლობის ეს სქემა დასავლური ცივილიზაციის პირმშოა. ძირითადი რეკორდები შეერთებულ შტატებს ეკუთვნის, რაც ხაზს უსვამს რეკლამის პრიორიტეტის კონსტიტუციურობას ტელევიზიის “ამერიკული მოდელში”. სატელევიზიო ახალი ამბების წამყვანების ანაზღაურება და სატელევიზიო რეკლამის ლირებულება მასშტაბით ურთიერთმიმართებაშია, რაც აჩვენებს, რომ რეკლამა “შეეზარდა” საინფორმაციო ახალ ამბებს და ერთგვაროვანი პროდუქტი შეიქმნა. გარდა რეკლამისა, სატელევიზიო ინფორმაციის ბუნებას განაპირობებს თანამედროვე ფენომენები: “პიარი” და “პრომოუშენი”, “მენეჯმენტი”, “მარკეტინგი”, “იმიჯი”, რომელიც სარეკლამო ინფორმაციად გადაქცევისას სტრუქტურას იცვლის. სენსაციურობა, როგორც თანამედროვე ტელევიზიით ინფორმაციის წარდგენის პრიციპი, დამაკავშირებელ ხიდად გვევლინება ტელევიზიის ძირითადი ფუნქციების – საინფორმაციო და დასვენების ბიპოლარობაში.

ტელევიზიის სამყაროს დახრილი დემოგრაფია არც ისე უცნაური და რეპრესიულია, როგორც კი ვალიარებთ, რომ ეს ყველაფერი ხდება საზოგადოებრივი აზრის დრამატული ლოგიკის ნაწილი. კონკრეტულად ტელევიზიაში, კითხვების დასმა ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც მათზე პასუხის გაცემა. ანუ, თანაბრად მნიშვნელოვანია აუდიტორიის გაცნობა სქესობრივი დისკრიმინაციის ირგვლივ არსებული პრობლემების შესახებ, როგორც ეს არის ეპიზოდის ტრადიციულად დასრულება. მართლაც, გასაოცარი იქნებოდა ვიფიქროთ, რომ მასობრივი საზოგადოების ძირითადი ტექსტები აქვარად დაუპირისპირდება დომინანტურ იდეებს. აქვე, საუკეთესოა, როგორც სატელევიზიო ტექსტი ან როგორც სოციალური კომენტარი. მართლაც, ჩვენი აზრით, ცალკეულ ეპიზოდებზე, სერიალებზე, ან თუნდაც ჟანრებზე ნებისმიერი აქცენტი არ ტოვებს ფორუმის კონცეფციის ცენტრალურ აზრს. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეულს შეუძლია წარუდგინოს აუდიტორიას წარმოუდგენლად შერეული იდეებით, ”შეფუთული“ სატელევიზიო პროდუქტი. ეს არის ტელევიზია, როგორც მთლიანი სისტემა, რომელიც მასობრივ აუდიტორიას აჩვენებს კულტურის და იდეოლოგიის სპექტრის მრავალფეროვნებას. იმისათვის, რომ სრულად გავიგოთ ტელევიზიის როლი ამ კულტურაში, ჩვენ უნდა გამოვიკვლიოთ სხვადასხვა ანალიტიკური ფოკუსები. ცხადია, ჩვენი აქცენტი კეთდება საკითხების განხილვაზე, ვაღიარებთ ანალიტიკური სტრუქტურების მართებულობას, რომლებიც ხაზს უსვამენ ტელევიზიის დამახინჯებულ დემოგრაფიულ შაბლონებს, მის კონკრეტულ სოციალურ აბერაციას ან სხვა “ურეალისტურ დამახინჯებებს”, მაგრამ

ჩვენ, ასევე, ვალიარებთ, რომ ამ სტრუქტურებისა და შაბლონების გაგების მიზნით, მკვლევრები ისევ და ისევ უბრუნდებიან ამ სატელევიზიო სამყაროს „მნიშვნელობას“, ინტერპრეტაციის პროცესებსა და პრობლემებს.

დასკვნა

არისტოტელე ორი ათასი წლის წინ აღნიშნავდა, რომ კომუნიკაციის პროცესი მოიცავს სამ კომპონენტს: წყაროს, შეტყობინებას და ადრესატს. თუკი არ არსებობს თუნდაც ერთი შემადგენელი ნაწილი, კომუნიკაცია ვერ შედგება. კულტურა არ შეიძლება იყოს სრულად გაგებული და ჩართული ადამიანის საქმიანობაში, იქნება ეს ინდივიდი თუ საზოგადოება. თეზაურუსი არის იდეების სისტემატიზებული ნაკრები მსოფლიო კულტურის იმ ნაწილის, რომლის დაუფლებაც სუბიექტს შეუძლია. თეზაურუსი (როგორც სუბიექტის მახასიათებელი) იგება არა ზოგადიდან კონკრეტულისკენ, არამედ საკუთარი-დან სხვისკენ. საკუთარი მოქმედებს როგორც საერთოს შემცვლელი. რეალუ-რი ზოგადი ჩაშენებულია საკუთარში და თეზაურუსის სტრუქტურაში კონ-კრეტულ ადგილს იკავებს. თეზაურუსის პირამიდა ხსნის იმ სიტუაციას, რო-მელიც მსოფლიო ტელემაუნყებლობაში შეიქმნა. თუ მასობრივ აუდიტორიას განვიხილავთ, ის აუცილებლად პირამიდის სახით წარმოდგება: “ქვედა”პრობ-ლემები თითქმის ყველას შეეხება, “ზედა”კი შედარებით ცოტას. დეტექტივი პროფესორსაც გაიტაცებს, რადგან ამ უანრში წამოჭრილი სიცოცხლისა და სიკვდილის, გადარჩენის პრობლემები ყველას წინაშე დგას, მაშინ როდესაც ნაკლებად სავარაუდოა, დიასახლისი ბეთჰოვენის პოლიფონიაზე გადაცემამ დააინტერესოს, უფრო მოსალოდნელია, რომ ის გადართავს და აირჩივს მე-ლოდრამატულ სერიალს. ნიშანდობლივია, რომ ტელევიზიამ დაიკავა ნიშა, რომელიც შეესაბამება ადამიანის ოპერატიულ მეხსიერებას: ახალი ამბავი სა-ტელევიზიო ინფორმაციის მთავარი ერთეულია, მისი გაუღერება მხოლოდ ერ-თხელ ხდება, თუ მეორდება, ის უკვე ახალი ამბავი აღარ არის. მიუხედავად იმისა, რომ სატელევიზიო მაუწყებლობის პროდუქტები ათწლეულების გან-მავლობაში ინახება ვიდეო ჩანაწერებში, ეს ჩანაწერია და არა ეთერში მიმდი-ნარე გადაცემა, რომელიც ქრება ტელევიზორის ეკრანზე გამოჩენისთანავე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Baudrillard J. The Ecstasy of Communication. 1987
2. Багиров Э., Кацев И. Телевидение XX век, 1968
3. Лакан Ж. Телевидение , 2000
4. Littlejohn S, Foss K. Encyclopedia of Communication Theory, 2009
5. Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; London, 1992
6. Kroker A, Cook A. The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. N. Y. 1986

ნინო ჭალაგანიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ქურნალისტიკის დოქტორი
ასოცირებული პროფესორი

საინფორმაციო პროგრამის წამყვანის როლი
ტელესიმუზიკის ეკრანის მოდელირების პროცესში
(საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის მაგალითზე)

საკვანძო სიტყვები: ტელევიზია, ტელეწამყვანი, აუდიტორია, შემოქმედება,
ახალი ამბების ჟურნალისტიკა

ტელეწამყვანის, როგორც შემოქმედებითი პროფესიის მქონე ადამიანის საქმიანობა მრავალმხრივია. მისი ინდივიდუალიზმი ასახვას ჰქოვებს ეკრანულ სახეში, რომელიც ვარსკვლავური გარეგნობით კი არა, კომუნიკაციური მახასიათებლებით (ხმის ტემპი, დიქცია, საუბრის მანერა, დამაჯერებლობა, სანდოობა და სხვ.). ხდება ტელემაყურებლისთვის მისაღები.

ზეპირმეტყველება ტელეწამყვანისთვის იმდენადვე მნიშვნელოვანია, როგორც მისი გარეგნობა, რადგან სწორედ ამ ორი მახასიათებლით ხდება შესაძლებელი, მაყურებელმა შეიცნოს წამყვანის ფსიქომოციური და ინტელექტუალური მდგომარეობა.

ასახვის მეთოდის სპეციფიკა ტელეეკრანზე მჭიდროდაა დაკავშირებული კომუნიკაციონურთან, ვინაიდან მისი პირველი ასახვის რეალიზებასთან კავშირში განიხილება.

სწორედ ტელეწამყვანი წარმოადგენს თავისი კოლეგების საქმიანობის პროდუქტიულობასა და შედეგს.

როგორც ალვინიშნეთ, ტელევიზია, უნინარეს ყოვლისა, ურთიერთობის უნივერსალური ინსტრუმენტია, მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებაა და იგი უპირობოდ მოითხოვს კომუნიკაციონის როლში კონკრეტული ინდივიდის, პირველების არსებობას, რომელიც კადრში თუ კადრგარეთ მაყურებელს დაუკავშირდება. (E Nerland – The Image of the Journalist in Popular Culture, The Image of the Local Television News Anchor in Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, <https://www.ijpc.org/uploads/files/IJPC%20Journal%20-%20Image%20of%20the%20Local%20Television%20News%20Anchor%20in%20Anchorman%20The%20Legend%20of%20Ron%20Burgundy.pdf> ბ. 6..03.05.2023)

თეორეტიკოსთა აზრით, კომუნიკაციის საჭიროებას სამაუწყებლო მედიაში აძლიერებს სიტყვის ზეპირი ფორმით არსებობა, რადგანაც სწორედ ზეპირმეტყველება, საუბარი არის კომუნიკაციის უპირველესი საშუალება. ამიტომაცაა, რომ ნებისმიერი ვერბალური ინფორმაცია ტელეეკრანიდან და რადიოეთერშიც მხოლოდ რეალური ადამიანის, მედიაპერსონაჟის მეშვეობით გადაიცემა.

ჟურნალისტების სისტემატური გამოსვლა ეთერში მათი ფუნქციებითა და პროფესიული თვისებებით: შემოქმედებითი ინდივიდუალურობით, იმპრო-ვიზაციითა და საჯარო აზროვნების უნარით, ასევე მოქალაქეობრივი პოზიციით და, რიგ შემთხვევებში, მიმდინარე მოვლენებისადმი საკუთარი დამოკიდებულებებითაა განპირობებული. ამდენად, “ტელეპროგრამები სწორედ წამყვანის “ხარჯზე” არსებობს და მისი პიროვნების ინდივიდუალურობას ემყარება”. (იბერი ე., “რადიოჟურნალისტიკა”, თბ. 1996, გვ. 97).

სატელევიზიო სტრუქტურის ფორმირებაში სატელევიზიო პერსონაჟი, ანუ ეკრანზე მიკროფონთან მყოფი პიროვნება, გამორჩეულ როლს ასრულებს. ტოტალიტარულ ეპოქაში ამ ფუნქციების ნაწილს დიქტორი ასრულებდა, ხოლო წამყვანის გამოჩენამ ახალი რეალობის წინაშე დააყენა მასობრივი კომუნიკაციების სისტემა. ეს სატელევიზიო მსოფლმხედველობის შეცვლას ნიშნავდა და ტელევიზიოს განვითარებით იყო განპირობებული. “ისტორიულად მის საფუძველს წარმოადგენდა ავტორისეული საწყისების გაძლიერება საერთოდ ჟურნალისტიკაში და კერძოდ – ტელევიზიაში.” (ლეონიძე გ., ‘ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა’, თბილისი, 2002, გვ. 126).

არსებითად, ტელევიზიამ სწორედ მაშინ შეიცნო თავი, როცა აუდიტორიას კონკრეტული პიროვნების სახით მოევლინა, რომელსაც აქვს პრინციპები და დამოკიდებულებები ეკრანზე წარმოდგენილი ფაქტებისა და მოვლენების მიმართ.

წინამდებარე კვლევა თეორიულ ჩარჩოდ მოიაზრებს მკვლევრების: დენიელ ჰალინისა და პალლო მანჩინის თეორიას მედიასისტემების შესახებ, რომელიც ზემოაღნიშნულს ეხმიანება. (ჰელინი დ., მანჩინი პ., მედიასისტემების შედარება: მედია და პოლიტიკური სისტემების სამი მოდელი”, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2015).

კვლევა მკითხველს აცნობს მედიასისტემებისა და მოდელების შედარებითი ანალიზის აქტუალურ მეთოდოლოგიურ პრობლემებს, რომელიც თანამედროვე გლობალიზებულ კომუნიკაციისტში აქტიურად განიხილება.

მონოგრაფიაში ავტორებმა წინ წარმონიერ სოციოკულტურული პარამეტრები და სოციალური განვითარების მატრიცები. ისინი წერენ, რომ ისტორიული მოცემულობების კვალდაკვალ მედიასისტემებიც ცვლილებას განიცდის. განსაკუთრებით ასეთი შემთხვევები პოლიტიკური და სოციალური რეევების უამს, გლობალიზაციისა და საკუთრების ფორმების ცვლილებისას შეინიშნება.

კიდევ ერთი თეორია, რომელსაც წინამდებარე კვლევაში ვეყრდნობით, დღის წესრიგის ფორმირებას (Agenda setting theory) უკავშირდება. ესაა პოზიტიური თეორია, რომლის თანახმადაც მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, გასაშუქრებლად შერჩეული კონტენტის მიხედვით ახდენენ გავლენას საზოგადოებაზე.

თეორია გულისხმობს ფართო აუდიტორიაზე ზემოქმედების მიზნით შემუშავებული საინფორმაციო გზავნილების საჭიროებას, რომელებიც, თანამედროვე ტექნოლოგიური მოწყობილობების საშუალებით პროფესიონალი კომუნიკატორების მიერ იქმნება.

სევე, მნიშნელოვანია ჩვენთვის პრიტანელი მკვლევრის – დენის მაკეუ-ილის ნორმატიული მედიათეორია, რომელიც მასმედიას სოციალურ ინსტიტუ-ტად, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფენომენად განიხილავს.

მაკეუებილის ნდობის მოდელის მიხედვით, მედიის მიზანი მასობრივი კო-მუნიკაციის საშუალებებსა და აუდიტორიას შორის მჭიდრო კავშირის დამყა-რება და სამოქალაქო ცნობიერების ამაღლებაა. აღნიშნული სამოქალაქო დია-ლოგის ინიცირებაში არსებით როლს თამაშობს. შესაბამისად, ჟურნალისტებ-მა წინ უნდა წამონიონ ის ამბები, რომელთა შესახებაც მოქალაქეთა ინფორ-მირება აუცილებელია.

ახალი ამბების წამყვანი, რომელსაც ფორმატის მიხედვით არ ევალება პირადი შეხედულებების ტირაჟირება, მანც გარკვეული სოციალური სტატუ-სის მატარებელია და საზოგადოებრივი აზრის გამომხატველიც. სწორედ ამი-ტომ სჭირდება მას ისეთი პროფესიული თვისებები, როგორიცაა საჯაროდ აზროვნების ნიჭი, კორექტულობა, რთულად პროგნოზირებადი სიტუაციების წინდანინ განჭვრეტისა და მყისიერი რეაგირების უნარი. ყოველივე ეს კი თა-ნამედროვე ტელევიზიონური ასახვის მეთოდის განუყრელ და მისი ადეკვატურო-ბის დამადასტურებელ კომპონენტებადაა ქცეული.

ტელენამყვანის პირადი იმიჯი დიდწილად განსაზღვრავს აუდიტორიას-თან კომუნიკაციის ეფექტიანობას: რამდენად შეესაბამება ერთმანეთს მეტ-ყველება, უესტები, განწყობა, კადრში თავდაჭერისა და ქცევის უნარი. ყოვე-ლივე აღნიშნული ქმნის სოციალურ განწყობას და განაპირობებს გადაცემისა და მთლიანად ტელეარხის წარმატებას. (SM Barkin – American **television news**: The media marketplace and the public interest, 2003)

https://books.google.ge/books?hl=en&lr=&id=7sQXY2OP_GsC&oi=fnd&pg=P R11&dq=anchorman+tv+news&ots=- FTT2vxIqF&sig=rhTcgIw0e_6Z5Sg6qWrYGdOVIPo&redir_esc=y#v=onepage&q=anchorman%20tv%20news&f=false პ. ნ.: 02.04.2023).

წინამდებარე წამონი მიზნად ისახავს შევისწავლოთ სატელევიზიო ახა-ლი ამბების წამყვანთა ქცევა, პერსონიფიკაციის ხარისხი და სოციალური ურ-თიერთობის უნარი. შესაბამისად, წამრომის მიზანია საინფორმაციო გადაცე-მების მაყურებლების აღქმაში ტელენამყვანის განზოგადებული იმიჯის სტრუქტურის შესწავლა.

კვლევის მიზნიდან გამომდინარე, ჩამოვაყალიბეთ შემდეგი ამოცანები:

- საინფორმაციო გამოშვების წამყვანთა ქცევის, მათი უნარებისა და მი-ზანდასახულობის შესწავლა;
- საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის საინ-ფორმაციო პროგრამა „მოამბის“ დღის სხვადასხვა მონაკვეთის გამოშ-ვებათა წამყვანების ქცევაზე დაკვირვება და მათი შედარება სხვა მე-დიაარხების საახალამბებო გამოშვებათა წამყვანებთან.

აღსანიშნავია წამრომის კვლევის მეთოდოლოგია, რომელშიც ვიყენებთ ნახევრადსტრუქტურირებული სილრმისეული ინტერვიუს მეთოდს. ესაა თვი-

სებრივი კვლევის ერთ-ერთი ფორმა, რომლის დროსაც მკვლევარი შეიმუშავებს კითხვარს. გამოკითხვა იწყება ზოგადი თემებით, რათა რესპონდენტთან დამყარდეს ახლო ურთიერთობა. მომდევნო კითხვები უფრო სიღრმისეულია და რესპონდენტებისგან მაქსიმალურ გულახდილობას მოითხოვს.

სიღრმისეული ინტერვიუს მეთოდს ვიყენებთ იმისათვის, რომ მივიღოთ დეტალური ინფორმაცია რესპონდენტის დამოკიდებულებისა და მოსაზრებების შესახებ. რესპონდენტები თავისუფლად გამოხატავენ თავის მოსაზრებებს, ემოციებს, დამოკიდებულებებს, რაც მკვლევარს ეხმარება მდგომარეობის უკეთ აღქმასა და შეფასებაში.

წინასწარ საგანგებოდ შერჩეულ რესპონდენტებთან: მკვლევრებთან, დარგის ექსპერტებსა და პრაქტიკოს უურნალისტებთან (სულ, 10 რესპონდენტი) დაგზავნილი კითხვარების შინაარსობრივი ანალიზის მეშვეობით ვადგენთ ტელეწამყვანების სასურველ მახასიათებლებს.

კვლევის დაწყებამდე შევიმუშავეთ რამდენიმე ვარაუდი, რომლებიც დაგვეხმარა კვლევის სამუშაო ჰიპოთეზის ფორმულირებაში.

ჰიპოთეზა მეცნიერული ვარაუდია, რომელიც წამოყენებულია გარკვეული მოვლენების ასახსნელად და მოითხოვს დამონმებას. მისი საშუალებით, გარკვეული ფაქტების საფუძველზე, ჩვენ საშუალება მოგვეცა, გაგვეკეთებინა ცალკეული ობიექტის, კავშირის და მოვლენის მიზეზის შესახებ დასკვნები.

H 1 - ტელეწამყვანს მასობრივი კომუნიკაციის სისტემაში განსაკუთრებული პოზიცია უკავია, ვინაიდან ჰიროვნების ტელემედიასთან ურთიერთქმედება კომუნიკატორის ჰიროვნებითაა განპირობებული. ის, როგორც ტელეკრანის მთავარი მოქმედი გმირი, ურთულეს მოთხოვნებს ასრულებს, რომელთა შორის მთავარია პროფესიონალიზმი, ზნეობისა და ეთიკის დაცვა, ტელემაყურებლის საჭიროებების დაკმაყოფილება ინფორმირების, გართობისა და განათლების თვალსაზრისით.

გლობალიზაციის საყოვლთაო გავრცელებასთან დაკავშირებული ტრანსფორმაციული პროცესები ჩვენს საზოგადოებაში, კულტურასა და ტელევიზიაში, კომუნიკატორის ფუნქციათა სახეცვლილებას იწვევს: ზოგიერთი მათგანი უკანა პლანზე გადადის (აღზრდა), მეორე ნაწილი ქრება (განათლება), ჩნდება ახალი გამოწვევები (მანიპულირება და სხვ.).

აღნიშნული, ძირითადად, უარყოფითად აისახება მაყურებლის კეთილდღეობაზე: ზრდასრული აუდიტორია ღირებულებათა დაკნინებას განიცდის, ახალგაზრდა თაობას კი სოციალიზაციის პრობლემები ექმნება.

ჩვენი საკვლევი ობიექტი საქართველოს საზოგადოებრივი მაუნიკებლის პირველი არხის საინფორმაციო სამსახურია.

ტელეკომპანიის ოფიციალურ ვებგვერდზე ვკითხულობთ: “ყოველდღე 10:00, 12:00, 15:00, 18:00, 21:00, საქართველოს ჰირველი არხის ეთერში, „მოამბე“ ტელემაყურებელს აწვდის ამომწურავ, ობიექტურ ინფორმაციას საქართველოსა და მის ფარგლებს გარეთ მიმდინარე მოვლენების შესახებ.

დილიდან გვიან ლამემდე ეთერში ყოველდღიურად „მოამბის“ რამდენი-
მე გამოშვება გადის, მათ შორის, პრაიმ-თაიმში დღის მთავარი საინფორმა-
ციონ გამოშვება, „მოამბე“ 21:00 საათზე.

„მოამბე“ საინტერესო ფორმით გაწვდით ინფორმაციას ყველაფერზე,
რაც მნიშვნელოვანია საზოგადოებისა და თითოეული მოქალაქისათვის.” (სა-
ქართველოს საზოგადოებრივი მაუნიებლის პირველი არხი,
<https://1tv.ge/show/moambe/> ბ. 6.: 12.05.23).

ქართული ტელევიზიის საინფორმაციო სამსახურის განვითარებასა და
მის თანამედროვე ტრანსფორმაციაზე საუბარი შეუძლებელია ისტორიული
მიმოხილვის გარეშე. უერ კიდევ პირველ პერიოდში (1957-1964 წწ.), როცა
თბილისის ტელესტუდია ჩამოყალიბდა, როგორც მასმედის ახალი საშუალება
და ხელოვნების ტრანსლატორიდან უურნალისტიკის სახეობად იქცა, მან შეი-
ძინა მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქციები. უკვე მაშინ “სატელევიზიო
პროგრამაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა საინფორმაციო გამოშვებებმა,
დაიწყო სატელევიზიო პუბლიცისტიკის უანრების (რეპორტაჟი, ნარკვევი, ტე-
ლეურნალი) და საგანმანათლებლო-სასწავლო მაუნიებლობის პირველი ფორ-
მების (ტელეუნივერსიტეტი, ტელეეჭორიუმი, ტელეგაკვეთილი) ჩამოყალიბე-
ბა.” (იბერი ე., „საქართველოს ტელევიზიის ისტორია“, თსუ-ს გამომცემლობა,
2016).

უკვე დღევანდელი სატელევიზიო ეთერის მრავალფეროვნებამ და, რაც
მთავარია, ინტერნეტის ეპოქამ თანდათან შეამცირა ტელემაუნიებლობის აუ-
დიტორია და შეარყია ტელევიზიის, როგორც საინფორმაციო არხის, მანამადე
გაბატონებული მდგომარეობა.

ამდენად, 1958 წელს დაწყებული რამდენიმე მცდელობა ინფორმაციუ-
ლი ხასიათის მასალების შეგროვებისა, იმხანად წარუმატებლად დამთავრდა,
რადგან ფოტოგადაღებები ოპერატორულობას მოკლებული იყო, ხოლო “სან-
დაზმული” ფაქტი თავის მნიშვნელობას კარგავდა. მაგრამ, მიუხედავად ამისა,
შეიქმნა ყველა წინაპირობა ინტენსიური მუშაობის გაგრძელებისთვის. სწო-
რედ ასე შეიქმნა “უკანასკნელ ცნობათა” რედაქცია, რომელიც არარეგულა-
რულად, მაგრამ გარკვეული ინტერვალის დაცვით საინტერესო ცნობებს აწ-
ვდიდა მაყურებელს როგორც ფირით, ისე ფოტომასალითა და ზეპირსიტყვიე-
რადაც.

“უკანასკნელი ცნობები” შეცვალა “მოამბემ”, გასული საუკუნის 90-იან
წლებში საინფორმაციო პროგრამის სახელდება გახდა “მაცნე”, თუმცა მოგვი-
ანებით, სახელმწიფო ტელე-რადიოკორპორაციის საზოგადოებრივ მაუნიებ-
ლად გარდაქმნის შემდეგ, იგი კვლავ ძველ სახელს დაუბრუნდა და დღემდე
“მოამბედ” იწოდება.

პროგრამა დღეში ხუთჯერ მაუნიებლობს და დღის ყოველი მონაკვეთის
გამოშვებას, აუდიტორიის ინტერესებსა და სასურველ დროზე მორგებით, თა-
ვისი დატვირთვა აქვს. დღის სხვადასხვა მონაკვეთის საინფორმაციო გამოშ-
ვებას თავისი წამყვანები ჰყავს, რომლებიც ეთერში მონაცვლეობით მუშაო-
ბენ.

კვლევის ინსტრუმენტად, როგორც აღინიშნა, გამოვიყენეთ ანკეტა-კითხვარი, რომელიც რამდენიმე ბლოკს მოიცავდა და შესაძლებლობა მოგვე-ცა, მოგვეპოვებინა ინფორმაცია ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა ღირებულე-ბითი ორიენტაციები, ტელეწამყვანის პირადი და პროფესიული თვისებები, მისი როლი სატელევიზიო პროგრამის შექმნის პროცესში, პროფესიის სტატუ-სი, პრიორიტეტები საქმიანობაში, მანიპულაციური გავლენა აუდიტორიაზე და მისი გავლენის ხარისხი მედიაკონტენტზე. კვლევა, უპირატესად, საქარ-თველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის საინფორმაციო პროგრამა „მოამბის“ წამყვანებს შეეხო.

კითხვარი იყო კვოტური, სტრატიფიცირებული და შედგენილი იყო შემ-დეგი ფაქტორების გათვალისწინებით: ასაკი, განათლება, კვალიფიკაცია, სტაჟი.

გამოკითხვის შედეგად მიღებულ იქნა შემდეგი მონაცემები:

როგორც გაირკვა, ტელეწამყვანის პროფესია საზოგადოებაში პრესტი-ჟულად ითვლება. გამოკითხულთა 37%-ის აზრით, მისი სტატუსი თანამედროვე რეალობაში საკმაოდ მაღალია. მიუხედავად ამისა, გამოკითხულთა მესა-მედზე მეტი (32%) მიიჩნევს, რომ უფრო მაღალი სტატუსის მატარებელი თა-ნამედროვე ტელევიზიის ისეთი ფიგურებია, როგორიცაა: რეჟისორი, პროდი-უსერი, სატელევიზიო არხის მფლობელი. პოზიციების იერარქიული სტრუქ-ტურის გათვალისწინებით, ეს მოსაზრება ლოგიკურია.

არის სხვა პოზიციებიც. გამოკითხულთა 8%-ის აზრით, თავად ტელე-წამყვანის პროფესიის სტატუსი დაბალია. აღნიშნული მოსაზრების განმსაზ-ლვრელი ფაქტორი პროფესიის წარმომადგენელთა პოზიციების ოდენობას უკავშირდება. პასუხის გაცემა გაუჭირდა გამოკითხულთა 13%-ს.

არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც: ამ შემთხვევაში ტელეწამყვანის პროფესიის სტატუსი განიხილება არა ეკონომიკური პარამეტრით, არამედ მი-სი მნიშვნელობით სატელევიზიო პროგრამის შექმნის პროცესში.

გამოკითხულთა ნახევარზე მეტს (51%) სჯერა, რომ სატელევიზიო ახა-ლი ამბების წამყვანი პროგრამის საკვანძო ფიგურაა, მთავარი გმირია, რომე-ლიც განსაზღვრავს მის პოპულარობას და აღიარებას პპოვებს აუდიტორიაში.

გამოკითხულთა კიდევ ერთი ნაწილი (42%) უფრო მოკრძალებულად აფასებს ახალი ამბების წამყვანთა შესაძლებლობებს და დარწმუნებულია, რომ იგი ნაკლებად არის ჩართული პროგრამის შექმნის პროცესში. გამოკით-ხულთა 4%-ს ამ საკითხთან დაკავშირებით პოზიცია არ გამოუხატავს.

ამრიგად, რესპონდენტთა მოსაზრებები აღნიშნული საკითხის ირგვლივ გაიყო. სინამდვილეში ტელეწამყვანი უურნალისტების შემოქმედებითი გუნდის მაყურებლისთვის ხილული და თვალსაჩინო ერთადერთი წევრია.

მიუხედავად იმისა, რომ ახალი ამბების წამყვანი არ არის და ვერც იქ-ნება ცველა ნიუსის ავტორი, მისი დატვირთვა უდიდესია, რადგან სწორედ წამყვანის პროფესიონალიზმსა და მასალის მოწოდების ოსტატობაზეა დამო-კიდებული პროგრამისა და მთლიანად, არხის წარმატებაცა და, პირუკუ – წა-რუმატებლობაც.

ამრიგად, ჩვენი პიპოთება დადასტურდა. კვლევა იძლევა მყარ მტკიცებულებას, რომ აუდიტორიის კმაყოფილება, დიდწილად, სწორედ წამყვანის პიროვნებაზე, მის პროფესიულ თვისებებზე, მორალურ-ეთიკური სტანდარტების დაცვის ხარისხზე, სანდოობასა და შინაგან კულტურაზეა დამყარებული. მაყურებლისთვის მისაღები და ახლობელი ხდება იმდენად არა კომუნიკაცელური და ქარიზმატული ტელეწამყვანი, რამდენადაც ტელეჟურნალისტი, რომელსაც აუდიტორიასთან დიალოგის, მეგობრული და გულწრფელი კომუნიკაციის უნარი შესწევს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. E Nerland – The Image of the Journalist in Popular Culture, The Image of the Local Television News Anchor in Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, <https://www.ijpc.org/uploads/files/IJPC%20Journal%20-Image%20of%20the%20Local%20Television%20News%20Anchor%20in%20Anchorman%20The%20Legend%20of%20Ron%20Burgundy.pdf> ბ. 6.: 03.05.2023;
2. იბერი ე., „რადიოჟურნალისტიკა“, თბ. 1996, გვ. 97;
3. ლეონიძე გ., „ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა“, თბილისი, 2002, გვ. 126;
4. ჰელინი დ., მანჩინი პ., მედიასისტემების შედარება: მედია და პოლიტიკური სისტემების სამი მოდელი”, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2015;
5. SM Barkin – American **television news**: The media marketplace and the public interest, 2003
https://books.google.ge/books?hl=en&lr=&id=7sQXY2OP_GsC&oi=fnd&pg=PR11&dq=anchorman+tv+news&ots=-FTT2vxIqF&sig=rhTcgIw0e_6Z5Sg6qWrYGdOViPo&redir_esc=y#v=onepage&q=anchorman%20tv%20news&f=false b. n.: 02.04.2023);
6. საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი, <https://1tv.ge/show/moambe/> ბ. 6.: 12.05.23);
7. იბერი ე., “საქართველოს ტელევიზიის ისტორია”, თსუ-ს გამომცემლობა, 2016.

მარიამ მხითაროვა
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

**პოლიტიკური ნარატივი გასართობ-იუმორისტულ ტოაზონებში
(“ლამის შოუ გიორგი გაბუნიასთან ერთად”)**

მედიისა და პოლიტიკური კომუნიკაციის ურთიერთობა მნიშვნელოვნად შეიცვალა ბოლო ათწლეულის განმავლობაში და პოლიტიკური ნარატივი შემოიჭრა მთელ სამაუწყებლო ბადეში. ამასვე მოწმობს ის ფაქტიც, რომ დღეს ჩვეულებრივ მოვლენად გადაიქცა პოლიტიკოსებისა და პოლიტიკური პროცესების რეპრეზენტაცია პოპულარულ ტოკშოუებში, რაც სტრატეგიულ მნიშვნელობას იძენს, რადგან პოლიტიკური ნარატივი გასართობ-იუმორისტულ ტოკშოუებში მეტად დასამახსოვრებელი ხდება, პოლიტიკოსები კი უკეთ არიან აღქმული, ვიდრე ტრადიციულ საინფორმაციო გადაცემებში (viliams; Carpinis, 2011).

პოლიტიკური კომუნიკაციის განვითარებასთან ერთად საჭირო გახდა საზოგადოებას პოლიტიკოსები განსაკუთრებული რაკურსით გაეცნო, ამომრჩეველს აინტერესებს არა მხოლოდ პოლიტიკური სლოგანები, არამედ კონკრეტული სუბიექტები და პოლიტიკური პარტიების კომუნიკაციაში გაჩნდა სრულიად ახალი მედიაპროდუქტები. შესაბამისად, პოლიტიკოსებმა დაიწყეს გასართობ ტოკშოუებში სტუმრობა, რაც დღეს მათ აძლევს საშუალებას არა მხოლოდ გადასცენ აუდიტორიას მათვის მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მესიჯი, არამედ წარმოაჩინონ საკუთარი პიროვნება პოლიტიკის მიღმა.

ამასთან ერთად, გასართობ-იუმორისტული ტოკშოუების განვითარების გზაზე, აღნიშნული პლატფორმა ხშირად გამოიყენებოდა საზოგადოებაში ხელახლა ინტეგრაციისა და იმიჯის აღდგენისათვის. მაგალითად, ვიცე-პრეზიდენტის, ელ გორის, ვიზიტი გასართობ გადაცემაში. აღსანიშნავია, რომ ამავე პერიოდში პოლიტიკოსი არ სარგებლობდა პოპულარობით, მას მოსაწყენ ადამიანად მიიჩნევდნენ და საწყენი მეტსახელითად მოიხსენიებდნენ, ამიტომ გადაწყვიტა საკუთარ თავზე თვითონ ეხუმრა. 1993 წელს დევიდ ლეტერმანის გადაცემაში მან წამყვანს ჰკითხა – როგორ შეიძლება იპოვოთ ელ გორი ოთახში, რომელიც სავსეა საიდუმრო სამსახურის აგენტებით? რომელსაც თავადვე უპასუხა: ის ყველაზე შეუმჩნეველია. მან ასევე გამოამჟღავდა საკუთარი დამოკიდებულება ბიუროკრატიისადმი, წამყვანთან ერთად გაიკეთა სპეციალური სათვალე და გატეხა ორი საფერფლე, რითიც ახსნა თუ როგორ ამოწმებენ უსაფრთხოებაზე შესვების საგნებს თეთრ სახლში. აღნიშნული გადაცემა დაეხმარა პოლიტიკოსს განსხვავებულად წარმოეჩინა თავისი შეხედულებები, დაახლოებულიყო საზოგადოებასთან და ესაუბრა იუმორით ისეთ თემებზე, რაც მოსახლეობას აწუხებს. (phillips, 2008)

დღესდღეობით უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გასართობ-იუმორისტულ ტოკშოუებში პოლიტიკოსთა სტუმრობა აუცილებლობას წარმოადგენს, რადგანაც ამ ტიპის გადაცემები მათ სთავაზობს: მეტ ცნობადობას; არაფორმალური საუბრითა და იუმორით კი თავისი ძლიერი მხარეების წინ წამოწევას – ენამოსწრებულობა, სისხარტე და გონიერამახვილობა, ასევე, საკუთარი თავის შესახებ ნეგატიური წარმოდგენების დამსხვრევის შესაძლებლობას; ამას გარდა, პოლიტიკური პროცესების არასტანდარტულ რეპრეზენტაციას, კონკურენტებზე ხუმრობას, სასურველი დღის წესრიგის წარმოჩენას, ნებისმიერი სოციო-კულტურული საკითხისადმი სასურველი აღქმების ჩამოყალიბებას.

არ უნდა დავივინყოთ, რომ პოლიტიკური კომუნიკაციის წარმართვისათვის აუცილებელია ფართო აუდიტორია, რადგან ამ შემთხვევაში მნიშვნელობა ენიჭება საზოგადოების უმეტესობას. აქედან გამომდინარე, აუცილებელი გახდა ისეთი სატელევიზიო პროდუქტის შერჩევა, რომელსაც თვალს ადევნებს ისეთი მაყურებელიც, ვისაც ახალი ამბები მეტად მოსახეზრებლად ან დამლელად მიაჩნია. ასეთ დროს გასართობ-იუმორისტული გადაცემები გახდა ის სატელევიზიო პროდუქტი, საიდანაც პოლიტიკურ ინფორმაციას იღებს დასახელებელი აუდიტორია. ამასვე ადასტურებს ამერიკის შეერთებულ შტატებში სატელევიზიო ბაზრის კვლევა, რომელიც ცხადყოფს, რომ გასართობ გადაცემებს, რომელიც პოლიტიკას კომედიურ პრიზმაში გვიჩვენებს, დღესდღეობით ჰყავს გაცილებით ფართო აუდიტორია, ვიდრე ახალ ამბებს. (sralew, 2012:110)

გასართობ-იუმორისტული ტოკშოუების გავლენას პოლიტიკაზე იკვლევენ თავის ექსპერიმენტში პროფესორები (2009) ქსენონი და ბეკერი, რომელთა ჰიპოთეზის მიხედვით, ადამიანებს, რომლებსაც არ აქვთ ინტერესი პოლიტიკური პროცესების მიმართ, ადვილად იღებენ, ითვისებენ და უპირატესობას ანიჭებენ იოლად ხელმისაწვდობ ინფორმაციას როგორც ეს გასართობ გადაცემებშია. მას გარდა, ავტორები ამტკიცებენ, რომ ამ ტიპის ინფორმაცია უფრო მარტივად გვამახსოვრდება და მეტად გვიღვივებს ინტერესს განხილული (გაშარებული) თემის მიმართ. წარმოდგენილი თემისი კი ექსპერიმენტით მყარდება: სტუდენტთა ორმა ჯგუფმა ნახა იუმორისტული ვიდეოები და სერიოზულად განხილული ამბების ჩანაწერიც. შემდეგ ექსპერიმენტის მონაწილეები გადიოდნენ ტესტს თუ როგორ დამახსოვრდათ ნანახი ან როგორ მოძებნეს ამბავი ინტერნეტში. რის შედაგადაც დადგინდა, რომ გასართობი ტოკ-შოუები პოლიტიკის შესახებ არა მხოლოდ ზრდის ინტერესს გადმოცემული ამბის შესახებ, არამედ ხელს უწყობს მის უკეთ დამახსოვრებას. ამავე თემას კიდევ უფრო ულრმავდებიან მკვლევრები და ეხებიან ადამიანის ცნობიერებაზე ღრმა გავლენას, რომელსაც ახდენს იუმორისტული ფორმით გადმოცემული ინფორმაცია. ამ დროს მნიშვნელოვან ფაქტორად გამოყოფენ, კოგნიტურ ენერგიას, რომელიც მეტია ვიდრე ახალი ამბების ყურებისას, რადგან მაყურებებს უწევს მეტად გარჯა იმისათვის, რომ გაიგოს ხუმრობა და აღიქვას მისი კონტექსტი. რაც თავისთავად ასტიმულირებს გონიერაში მის დეტალურ

დამუშავებას, რაც ჯამში გვაძლევს იმას, რომ მიღებული ინფომრაცია უკეთ ილექტური ჩვენს გონიერებაში. (Xenos; Becker, 2009:320)

ინფორმაციის მიღებასთან და დამახსოვრებასთან ერთად მნიშვნელოვანია პოლიტიკოსებისა და მათთან დაკავშირებული პოლიტიკური პროცესების დადებით ჭრილში წარმოჩენა. სწორედ ამ დროს გასართობი ტოკშოუები საუკეთესო გამოსავალია, რადგანაც პოლიტიკოსების პოზიტიური წარმოდგენა დადებითად აისახება ხალხის შეფასებაზე და, შესაბამისად, იმაზეც, თუ რამდენად ენდობიან მათ. გასართობ შოუებში ხუმრობების ეფექტი გადადის პოლიტიკური სუბიექტების ზოგად შეფასებებსა და ნდობაზე.

აქედან გამომდინარე, პოლიტიკოსები მუდმივად ცდილობენ გამოიყენონ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები კომუნიკაციის წარმართვისათვის, ხოლო ტოკშოუების განვითარებისა და მისი შესაძლებლობების წარმოჩენის შემდეგ პოლიტიკოსებს ხშირად შევხვდებით ქართულ გასართობ-იუმორისტულ გადაცემებში. ერთ-ერთი ასეთია “ლამის შოუ გიორგი გაბუნიასთან ერთად,” რომელიც ტელეკომპანია “იმედის” ეთერში გადის. ჩვენი საკვლევი პერიოდი კი მოიცავს 2021-2022 წლებს, შესაბამისად, 125 სრულ გადაცემას. ყოველი მათგანი რამდენიმე ბლოკადა დაყოფილი, რომელიც მოიცავს წამყვანის მონოლოგს, სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლების სტუმრობას სტუდიაში და მუსიკალურ ნომრებს.

დაკვირვების შედეგად შეგვიძლია რამდენიმე ძირითადი თემა გამოიყოს, რომელსაც “ლამის შოუ გიორგი გაბუნიასთან ერთად” ყველაზე ხშირად შეეხება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პოლიტიკური წარატივი გადაცემაში ყველა მიმართულებით ძალიან დიდ ადგილს იკავებს – დაწყებული წამყვანის მონოლოგიდან, სტუმრების შერჩევითა და მათთან საუბრით დასრულებული.

გიორგი გაბუნია საკუთარ მონოლოგებში უსათუოდ ეხმიანება ქვეყნაში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებს, მისთვის დამახასიათებელია რომელიმე პოლიტიკოსის მიერ გამოთქმულ აზრზე ირონიული კომენტარის გაკეთება, მათი გაშარქუება და საკუთარი შეხედულების დაფიქსირება. მაგალითად, ერთ-ერთი ინტერვიუს დროს ყოფილმა პრეზიდენტმა, მიხეილ სააკაშვილმა, არასწორედ მოიცავა ციტირება იგავ-არაკიდან, რაც გიორგი გაბუნიამ შენიშნა და დასძინა, “დიდი გამოხმაურება მოჰყვა მიშას და პოზიტივული შერკინებას, ხალხმა თქვა, ლექსი როგორ შეებალა, წაცემა – რა კარგად ახსოვს ქართულიო, მაგრამ კიდევ კარგი ისევ ესენი არ არიან ხელისუფლებაში, თორემ განათლების მინისტრი ამ ფორმით შეიტანდა იგავს სახელმძღვანელოებში.” მისი პოზიცია სწორედ სხვადასხვა რეპლიკების ინტერპრეტაციაში გამოიხატება, მაგალითად, ევროპარლამენტარმა, ანდრიუს კუბილიუსმა, თქვა, რომ მიხეილ სააკაშვილის ჩამოსვლა საქართველოში კრიზისს კიდევ უფრო გააღრმავებს, წამყვანმა კი განმარტა, რას გულისხმობდა სინამდვილეში უცხოელი: “რადგან დიპლომატია და თავაზიანია, ასე კი გვითხრა, რაც ჩვენ ენაზე ნიშნავს ჯვარი გნერიათო.” აქედან გამომდინარე, წამყვანის ამ ტიპის რეპლიკების გაუღერების შემდეგ შეგვიძლია დავასკვნათ რომელი პოლიტიკოსი ან პარტია უფრო მისაღებია მისთვის, რომლისკენ იხრება, რომელს დასცინის ან აკრიტიკებს.

ტოკშოუს პოლიტიკურ ნარატივში საკმაოდ დიდი ადგილი უკავია ოპოზიციური ძალების დაქსაქსულობის წარმოჩენას, ამავე პერიოდში ოპოზიციამ რამდენჯერმე სცადა გაერთიანება, წამყვანს კი არც შიდა პარტიული და არც მთლიან ოპოზიციაში მიმდინარე სიახლეები გამოჰქმდებია. მაგალითისათვის, გიორგი გაბუნია გვეუბნება, რომ “მთლად კარგად არც ევროპულ საქართველოში” მიდის საქმეები. გიგა ბოკერიას, გიგი უგულავასა და დავით ბაქრაძეს აერიათ ურთიერთობა. რა უცნაური ხალხია საკუთარ პარტიაშიც ვერ ძლებენ არეულობის გარეშე.” რამდენიმე გადაცემაში კი ეთერი ამ სიტყვებით გახსნა: “მე კი მოგეხსალმებით, მაგრამ უგულავა და ბოკერია დაშორდნენ ერთმანეთს, უგულავამ განაცხადა, გიგა ბოკერიასთან ერთად ერთ პარტიაში ყოფნა შეუძლებელი გახდა. რა არის ეს ბედერული ქართული პოლიტიკა უგულავა და ბოკერია დაშორდნენ, მიშა და გუბაზი ერთად არიან, სასწაულია. თუმცა ოპოზიციაში შესაძლოა განშორებები გაგრძელდეს, ამბობენ, რომ თაკო ჩარკვიანი “სტრატეგია აღმაშენებელს” ტოვებს, ასეთი კარგი სტრატეგია თაკოს ჯერ არ ჰქონია.” ცხადია, ტოკშოუში გიორგი გაბუნიას მონოლოგებში ერთ-ერთი აქტუალური თემა ოპოზიციის შორის განხეთქილებაა, რითიც ხაზი ეს-მევა ოპოზიციურ სპექტრს როგორც არასტაბილურსა და არამყარს.

ამასთან ერთად, ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს ოპოზიციონერთა დაბალი რეიტინგი, რაც რამდენიმე პოლიტიკოსის შემთხვევებიში მეტად აქტუალურია. მაგალითად, როდესაც ქვეყანაში თვითმართველობის არჩევნებამდე კომპანია ”ედისონ რისერჩმა” კვლევა ჩაატარა და პოლიტიკოსთა ნაწილი შედეგებით უკმაყოფილო დარჩა, წამყვანმა კვლევას ობიექტური უწოდა. ერთ-ერთი ასეთი, ვინც კვლევას ნდობა არ გამოუცხადა დავით ბაქრაძე იყო, წამყვანი სწორედ აქ შეჩერდა და სტუდიაში მსხდომი აუდიტორიის რეაქციას დაელოდა, შემდეგ კი განმარტა “ხალხი ვერც კი მიხვდა ვინაა დავით ბაქრაძე, ამიტომ, ბატონო დავით”, – მიმართავს ის პოლიტიკოსს, “კვლევამ ზუსტად ასახა შედეგები და ტყუილად გაბრაზდით, კი მაგრამ საერთოდ იცით რომ გქონდათ რეიტინგი? აბა სად წავიდოდა”, -გიორგი გაბუნიას თქმით, ერთი ცხადია “გიგა ბოკერიას არ აუღია”, რადგან მასაც არ აქვს რეიტინგი.

როგორც ვიცით, ოპოზიციურმა სპექტრმა ამავე პერიოდში აქცია არა-ერთხელ დააანონსა. “ლამის შოუში” “ნაციონალური მოძრაობის” მიერ ნების-მიერი აქცია პოზიციონირებდა, როგორც შეუმდგარი და აუხდენელი ისტორია. როგორც კი აღნიშნული პარტიის რომელიმე ლიდერი აქციის დაანონსებას გადაწყვეტდა, იმავე კვირის მიწურულს გიორგი გაბუნია აუცილებლად შეეხებოდა ამ საკითხს. მაგალითად, 2021 წლის 15 მაისს ხატია დეკანონიძემ მასშტაბური აქცია დაგეგმა ვადამდელი არჩევნების მოთხოვნით, ხოლო გადაცემაში მარტის ბოლოიდან უკვე აქტიურად მოისმენდით ამაზე ხუმრობებს, ერთ-ერთი ასეთია, რომ “ოპოზიციაში შეკრება იმდენი ხნის მერე დანიშნა, მეხსიერების პრობლემა თუ გაქვს ვერ მიხვალ, ხოლო თუ არ გაქვს, წაცების აქციაზე რატომ უნდა მიხვიდე.” ამ საკითხე პარალელის გავლება, სხვადასხვა კონტექსტში პოპულარულია, მაგალითად, “აღდგომას ქალაქი ისეთი დაცარიელებული იყო თავი ოპოზიციის აქციაზე გეგონებოდა.” ხოლო რაც უფ-

რო ახლოვდებოდა დაანონსებული თარიღი მით უფრო არ სჯეროდა წამყვანს მისი და 15 მაისის მომდევნო გადაცემა გახსნა ფრაზით: “მოგესალმებით ყველას, მაგრამ ვერ ვარ კარგ ხასიათზე, კვირას დაგეგმილი აქცია არ შედგა. ნათესავები, მეზობლები და ნაცეპი რეკავენ თხოვნით, რომ უბრალოდ აქცია არ ვთქვათ და გამოვაცხადოთ, ასიათასიანი მიტინგი არ შედგა, ეჭ, არადა ქუდზე კაცი უნდა გამოსულიყო და კაციშვილი არ მოვიდა.”

ნიშანდობლივია, სწორედ ამ ე.ნ. მესიბოქსების გამტარებელია ხშირად სახელისუფლებო გუნდი. ეს შეეხება, როგორც ოპოზიტის დაბალი რეიტინგის დაცინვას, მათ დაქსაქსულობას, ასევე ფუჭ აქციებს, რომელზეც მოსახლეობა არ დადის. როგორც დავინახეთ, სწორედ აღნიშნული რიტორიკის გამტარებელია “ლამის შოუ გიორგი გაბუნიასთან ერთად,” და მისი პოლიტიკური ნარატივი ემთხვევა ქვეყნის მმართველი ძალის გამოძახილს.

ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს ტოკშოუების მნიშვნელოვანი ნაწილი – სტუმრის ბლოკი. როგორც ერთ-ერთმა ცნობილმა წამყვანმა, დევიდ ლეტერმანმა ერთხელ განაცხადა – გზა თეთრი სახლიკენ ჩემზე გადის. (Baumgartner; Morris, 2007) შეიძლება ითქვას, რომ ლეტერმანი არც ცდებოდა, რადგან ამ ტიპის გადაცემებში დიდ როლს თამაშობს წამყვანის ფენომენი, რადგან სწორედ მას აკისრია პასუხისმგებლობა, პოლიტიკოსი სტუმარი ახალი კუთხით გააცნოს მაყურებელს. ტოკშოუს წამყვანი ცდილობს გაართოს თავისი აუდიტორია, ამიტომაა, რომ მისი საუბრის ტონი უფრო მსუბუქი, პოზიტიური, არაკრიტიკული და მეგობრულია, რაც საბოლოო ჯამში უშუალო გარემოს ქმნის. (auerbach, 2007) წამყვანი სტუმარს, მათ შორის, პოლიტიკოს სტუმარს, საშუალებას აძლევს ისაუბროს ხანგრძლივად. მათი დიალოგი მეგობრების საუბარს ჰგავს და ამ დროს წამყვანი პოლიტიკოსის თანამოაზრე ხდება, სწორედ ასეთია გიორგი გაბუნიას ფენომენი და გადაცემის წაყვანის სტილი, თუმცა, ამავდროულად, არ რჩება დამკვირვებლის რანგში და ადვილი შესამჩნევია მისი პოზიცია სტუმრებთან კომუნიკაციის დროსაც. აქვე ნიშანდობლივია, რომ გადაცემის არც ერთ გამოშვებაში სტუმრის რანგში არ გველინებოდნენ ოპოზიციონერი პოლიტიკოსები, გარდა იმ ნაწილისა, რომლებიც საბოლოოდ პარლამენტში შევიდნენ, მაგალითად, ალეკო ელისაშვილი, იაგო ხვიჩია, ვახო მეგრელიშვილი. თუკი ოპოზიციის პროტესტის დროს გიორგი გაბუნია მათ დასცინოდა, მისი რიტორიკა შეიცვალა, რაც მათ პარლამენტის მანდატები მიიღეს. თუმცა, ამას გარდა, “ლამის შოუს” ეთერს სტუმრობდნენ მხოლოდ ხელისუფლების წარმომადგენლები, მაგალითად, თეა წულიკიანი, მამუკა მდინარაძე, ირაკლი კობახიძე. ამავე პერიოდში ქვეყანაში თვითმმართველობის არჩევნები ტარდებოდა და გადაცემაში მხოლოდ “ქართული ოცნების” მერობის კანდიდატებს ვნახავდით მოწვეულთა რანგში. მათი სტუმრობის დროს გიორგი გაბუნია სტუმრებს წარმოაჩენდა როგორც საუკეთესო კანდიდატებსა და უკვე გამარჯვებულებსაც კი.

აღსანიშნავია თეა წულიკიანის სტუმრობა, რომელიც მისი პირველი სატელევიზიო ეთერი იყო საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ახალგაზრდობის მინისტრის რანგში. თუმცა საზოგადოებაში დროითი პერიოდის ხან-

გრძლივობის გამო ჯერ კიდევ იუსტიციის მინისტრად აღიქმებოდა, შესაბამისად, სრულიად სხვა თანამდებობაზე მისი მოვლენა განხილვის საგანი გახდა, ამიტომ საჭირო იყო მისი გოროზი და მკაცრი იმიჯიდან გამომდინარე მინისტრის სხვა კუთხით წარმოჩენა, რაც, სავარაუდოდ, იყო კიდეც “ლამის შოუში” სტუმრობის მიზანი. დასაწყისშივე წამყვანმა თეა წულიკიანს ახალ თანამდებობაზე დანიშვნა მულოცა და აღნიშნა, “დარწმუნებული ვარ ამ საქმესაც ისევე წარმატებით გაართმევთ თავს, როგორც სხვა დანარჩენს.” ამის შემდეგაც გიორგი გაბუნიამ რამდენჯერმე ახსენა როგორი რთული საქმე ელის მინისტრს, მაგრამ “შეძლებს”, ”თავს გაართმევს”, ”გაუძლებს”, ”არაერთი სიმაღლე დაუპყრია პოლიტიკაში”, შესაბამისად, მალევე ცხადი ხდება, წამყვანის დამოკიდებულება სტუმრის მიმართ. საკუთარ თავზე ხუმრობა და თვითირონია, ამ ტიპის გადაცემების ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია – მოწვეული სტუმრები თავად ცდილობენ საკუთარ თავზე იხუმრონ, რათა სხვას ამის ასპარეზი აღარ დაუტოვონ, სწორედ ასე გაიხსენა თეა წულიკიანმა თუ როგორ ეძახა ერთ-ერთმა ცნობილმა მხატვარმა უკულტურო და ახსენა, რომ “მწვერვალზე ასვლა მისნაირი ადამიანებისთვის ძალიან კარგი განცდაა, რადგან ცხოვრებაში ერთხელ ვიღაცას ზემოდან უყურებ.” შესაბამისად, ხაზგასმულია მისი ენამოსწრებულობა, სისხარტე და კარგი რეაქციები, სწორედ აქ შეეხება საუბარი მისი ენით დაკოდილ პოლიტიკოსებს, ხოლო წამყვანი აქაც უდასტურებს რომ ძალიან ზუსტი სამიზნე აქვს, მაგრამ არაუშავს ქორწილამდე გაუვლით მის ოპონენტებს ან უფრო ფრთხილად იქნებიან. სტუმრობისას თეა წულიკიანის პიროვნება რამდენიმე მიმართულებით წარმოჩინდა და მაყურებელმა იგი განსხვავებული რაკურსით გაიცნო: კარგი იუმორის გრძნობის მქონე პოლიტიკოსი, გამოკვეთა მისი სიყვარული თავისი კუთხისადმი, სვანური მტკიცე ხასიათი, მისი წარსული მიღწევები უცხოეთში და სწავლა განათლება, ფიზიკური მომზადება და სროლისადმი სიყვარული. შესაბამისად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეა წულიკიანის სტუმრობამ “ლამის შოუში გიორგი გაბუნიასთან ერთად” მისი პიროვნება განსხვავებული, დადებითი კუთხით წარმოაჩინა და საზოგადოებას იგი სხვა თვალით დაანახა.

თუკი ტოკშოუს განუყოფელი ნაწილი ოპოზიციის გაშარუება და ირონიული მოხსენიებაა, ამავდროულად, წამყვანი ქვეყნაში მიმდინარე სიახლეებს სიამაყით აცხადებს და დადებით ჭრილში წარმოაჩინას. მაგალითად, ახალი ტრანსპორტის შემოყვანა, სამეგრელოში ერთნახევარი მილიონი ევროს ინვესტიციით ლოკომინის ხორცის გადამამუშავებელი საწარმო გაიხსება, უსაფრთხო ადგილები ვაქცინირებულებისათვის, მთავრობის გადაწყვეტილებით, ტოკიო 2020-ის ოლიმპიური ჩემპიონები ჯილდოდ სახელმწიფოსგან ერთ მილლიონ ლარს მიიღებენ, საქსტატის მონაცემებით გასულ წელთან შედარებით ქვეყანაში კარტოფილის ექსპორტი რვაჯერ გაიზადა. შესაბამისად, თუკი საზოგადოების ნაწილმა ვერ მოისმინა აღნიშნული სიახლეები ახალ ამბებში, იგი მათ აუცილებლად გაიგებს “ლამის შოუს” ეთერიდან.

შეჯამებისათვის უნდა ითქვას, რომ იუმორისტულ-გასართობი გადაცემა “ლამის შოუ გიორგი გაბუნიასთან ერთად” განმსჭვალულია პოლიტიკური წა-

რატივით. ადვილი მისახვედრია როგორც წამყვანის რიტორიკის მიხედვით, ისე მოწვეულ სტუმრების სტატუსითა და პოლიტიკური მიკუთვნებულობით ტოკშოუს პოლიტიკური ხასიათიც. ემპირიული ველის დაკვირვებისა და გაანალიზების შედეგად ცხადია, რომ გიორგი გაბუნია უარყოფით ჭრილში წარმოაჩენს ოპოზიციურ სპექტრს და ოპოზიციონერ ლიდერებს, ყველა მათი წამოწყება იქნება ეს მსხვილმასშტაბიანი აქცია, ვადამდელი არჩევნების მოთხოვნა, თუ მაღალ რეიტინგზე საუბარი, გადაცემაში წარმოჩენილია როგორც არარეალური, სასაცილო და აუხდენელი. სამაგიეროდ, თვითმმართველობის არჩევნების პერიოდში და მანამდე ტოკშოუში შეიმჩნეოდა ხელისუფლების გუნდის ლიდერების სტუმრობა, რომელთა ერთადაც წამყვანი მეგობრულად, უშუალოდ და იუმორით საუბრობდა. ერთად განსჯიდნენ ოპოზიციონერ ლიდერებს, დასცინოდნენ და აშარჟებდნენ კიდეც. ამას გარდა, აღსანიშნავია არა მხოლოდ პოლიტიკოსების სტუმრობა, არამედ სახელისუფლებო გუნდის მომხრე საზოგადო მოღვაწეებისა, მაგალითად, რეჟისორი გოგა ხაინდრავა, რომელიც ცნობილია თავისი მძაფრი პოლიტიკური გამონათქვამებითა და სიმპათიებით. ვფიქრობ, წამყვანი არ ერიდება საკუთარი შეხედულების ღიად დაფიქსირებას, რაც მას ართმევს შესაძლებლობას დარჩეს ობიექტური, იხუმროს ყველა პოლიტიკურ ძალაზე თანაბრად, წარმოაჩინოს ისინი მსგავსი იუმორისტული ნარატივით. თუმცა ამგვარი ხასიათი “დამის შოუს” ეთერიდან ვერ დავინახეთ, შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აღნიშნულ ტოკშოუში გიორგი გაბუნიას წამყვანობით მთლიანად გადატანილია ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესები და მისი პოზიცია გადახრილია კონკრეტული პოლიტიკური ძალის მიმართ, ხოლო ოპოზიციური სპექტრი ირონიული ხასიათითაა წარმოჩენილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Baumgartner, J., Morris, S. Laughing Matters: Humor and American Politics in the Media Age. NY: Routledge, 2007.
2. Baym, G. Crafting new communication models in the televisual sphere: Political interviews on The Daily Show. *The Communication Review*, 2007.
3. Gabler, N. Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality. New York: Random House, 1998.
4. Golan, G. J.. Political Public Relations, News Management, and Agenda Indexing, 2011.
5. McCombs, M. Setting the Agenda: Mass Media and Public Opinion, 2014.
6. Peterson, R. L. Strange Bedfellows: The Politics of Late-Night Television Comedy, 2005.
7. Timberg, B.. Television Talk. A History of the TV Talk Show. University of Texas Press, 2002. Phillips, D. The Clinton Charisma: A Legacy of Leadership. NY: St. Martin's Griffin, 2008.

8. Williams, B. A., Carpin, M. X. After broadcast news: Media regimes, democracy, and the new information environment. New York, 2011.
9. Esralew, S. The Influence of Parodies on Mental Models: Exploring the Tina Fey-Sarah Palin. *Communication Quarterly*, 110.10.1080/01463373.2012.688791, 2012. ბოლო ნახვა: 16 მაისი
10. Lauerbach, G.. Argumentation in political talk show interviews. *Journal of Pragmatics*. DOI: 10.1016/j.pragma.2007.04.004, 2007. ბოლო ნახვა: 20 მაისი
11. Xenos, M. A., Becker, A. B. Moments of Zen: Effects of The Daily Show on Information Seeking and Political Learning. *Political Communication*. <https://doi.org/10.1080/10584600903053569>, 2009. ბოლო ნახვა: 18 მაისი

ეკატერინე ჭალაგანიძე
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

**სოციალური რეალიტის ეპოლუცია:
რეარმენისა და მართული რეალობა**

რეკლამის არაერთი კლასიფიკაცია არსებობს. რეკლამის ისტორიაში არ-სებობდა პერიოდები, როდესაც თავად ტერმინი კომერციასა და ვაჭრობასთან ასოცირდებოდა. საქართველოში მიღებული ტერმინი - "სოციალური რეკლამა" მსოფლიოში გამოიყენება, როგორც „არაკომერციული“ და „საზოგადოებრივი“ რეკლამა.

სოციალური რეკლამის შექმნა უკავშირდება სახელმწიფოებრივი პოლი-ტიკისა და პოლიტიკური რეკლამის წარმოშობას. ის ასპარეზზე მაშინ გამოჩნდა, როდესაც სახელმწიფო გარჩნდა და ხელისუფლებისთვის აუცილებელი გახდა მოსახლეობასთან კომუნიკაცია, წესრიგის დამყარებისა და ჯარის მო-ბილიზების მიზნით. ხელისუფლებისთვის მოსახერხებელ ინსტრუმენტად იქცა მოქალაქეთა ქცევაზე ზემოქმედება სოციალური ხასიათის გზავნილების დახ-მარებით.

რთულია სოციალური რეკლამის გამოყოფა სხვადასხვა ტიპისა თუ ქვე-ტიპის კომერციული და პოლიტიკური რეკლამისგან, მისი მიზნები და ამოცა-ნები ხშირად იჭრებოდა სხვა ტიპის რეკლამის მიზნებში. მაგალითად, მოსახ-ლეობის მობილიზაცია სამხედრო მოქმედებების დროს და შემოწირულობების შეგროვება შესაძლოა მივაკუთვნოთ, როგორც პოლიტიკურ, ასევე, სოცია-ლურ რეკლამას.

ოფიციალურად, სოციალური რეკლამის მაგალითები XX საუკუნიდან გვხვდება. 1906 წელს „ამერიკულმა სამოქალაქო ასოციაციამ“ პირველი სო-ციალური გზავნილი შექმნა, რომელიც მოუწოდებდა მოსახლეობას ენერგეტი-კული კომპანიების მიერ მიყენებული ზარალისგან დაეცვათ ნიაგარას ჩანჩქე-რი.

სოციალური რეკლამის მნიშვნელობა და დანიშნულება განსაკუთრებუ-ლად იზრდებოდა კრიზისულ სიტუაციებში, ომის პერიოდებში. პირველი მსოფლიო ომის დროს, 1917 წელს, ამერიკის შეერთებულ შტატებში განსა-კუთრებული პოპულარობა შეიძინა ჯ. ფლეგის პოსტერმა „შენ სჭირდები ამე-რიკულ არმიას“, აღნიშნულ პოსტერზე ბიძია სემი ჯარში უხმობდა ახალწვეუ-ლებს. მსგავსი იდეისა და კომპოზიციის პოსტერი გავრცელდა დიდ ბრიტა-ნეთში სლობანით „შენს ქვეყნას სჭირდები“, ხოლო 20-იან წლებში საბჭოთა კავშირში გამოჩნდა დ. მორის ცნობილი პოსტერი „შენ ჩაეწერე მოხალისედ?“. არსებობს ვარაუდი, რომ საბჭოთა დროის პოსტერი აკოპირებდა დასავლურ ვარიანტებს. ყველა ზემოთ ხსენებული მაგალითი შესაძლოა ჩათვლილიყო მხოლოდ პოლიტიკური სახეობის რეკლამის ისტორიულ მაგალითებად, თუმცა

აშეკარაა მათში სოციალური რეკლამისთვის დამახასითებელი გზავნილი (Николайшвили, 2008).

პირველი მსოფლიო ომის წლებში აშშ-ს მთავრობამ შექმნა საზოგადოებრივი ინფორმაციის კომიტეტი, რომლის დახმარებითაც ხდებოდა მოსახლეობასთან მუშაობა, აქ განმარტავდნენ რა მოქმედებები ჩატარდა და რა მიზნით, რა იყო ომის მიზეზი და მოტივი და რატომ იყო აუცილებელი ომის მოგება. ავრცელებდნენ ინფორმაციას სამხედრო აღლუმების, სახელმწიფო ობლიგაციების გაყიდვების, ჯარში სამსახურის შესახებ. 1942 წელს აშშ-ში შეიქმნა სარეკლამო საბჭო. ომის პერიოდში ის ასრულებდა ახალწევეულების დაინტერესებისა და მოზიდვის ფუნქციას, გამარჯვების პარკების მშენებლობასა და ომის დროს საფოსტო გზავნილების წახალისებას. ომის დასრულების შემდეგ კი სარეკლამო საბჭომ აიღო სოციალური რეკლამის კოორდინაციის როლი. 50-60-იან წლებში საბჭომ გააფართოვა მოქმედების არეალი, მან დაიწყო მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემების გადაჭრა-ხელს უწყობდა გზებზე უსაფრთხოების გაზრდას, ტყის ხანძრების პროფილაქტიკას. სწორედ სარეკლამო საბჭომ წამონია პირველად ამერიკელების გაუნათლებლობის და ბავშვებზე ძალადობის პრობლემები. არსებულ მიმართულებას შეუერთდა არაერთი სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ორგანიზაცია: ემიგრაციის სამსახური, კავშირგაბმულობის სამინისტრო, ჯანმრთელობის დაცვის სამინისტრო. დღეს არა მხოლოდ აშშ-ში, არამედ მთელ მსოფლიოში იყენებენ სოციალურ რეკლამას სხვადასხვა არაკომერციული ინსტიტუტები: ეკლესიები, სკოლები, საავადმყოფოები, უნივერსიტეტები, სხვადასხვა ასოციაციები და ა.შ. აშშ-ში ყველამ კარგად იცის სლოვანი "ეს სიცოცხლისა და სიკვდილის საკითხია", რომელსაც აშშ-ს ფილტვების ასოციაცია ატარებს. მისი ყოვენლიური ბიუჯეტი 10 მლნ აშშ დოლარს შეადგენს. ასოციაცია სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანდ მიიჩნევს, მოწვევისგან მიღებული ზიანის შესახებ საზოგადოების ინფორმირებას. დრო და სივრცე მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებში ასოციაციას უფასოდ გადაეცემა.

უამრავი ასოციაცია მიმართავს მასმედიას თხოვნით, რათა გამოუყონ უფასო სივრცე სოციალური სარეკლამო გზავნილის განსათავსებლად. მზარდი მოთხოვნის გამო, მასმედია იძულებული გახდა შეემცირებინა უფასო დრო ეთერში და სხვა სარეკლამო სივრცეში. აქედან გამომდინარე ყველანაირი სოციალური რეკლამა არ არის უფასო. არაკომერციული ინსტიტუტების მიერ წარმოებული კამპანიები ხშირად იხდიან ფულს სოციალური რეკლამის განთავსებაში, თუმცა დიდი ფასდაკლებით სარგებლობენ. (Иконникова, 2017)

მოცემული მაგალითებით ჩანს სოციალური, პოლიტიკური და კომერციული რეკლამის ურთიერთკავშირი. სოციალური რეკლამის მიზნები შესაძლოა დაემთხვეს პოლიტიკური და სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკური რეკლამის მიზნებს, როგორც ეს ხდებოდა ომის პერიოდების დროს. თუმცა, ისტორიაში არსებობს მაგალითები თუ როგორ იწარმოებოდა სოციალური რეკლამა, როგორც სახელმწიფოებრივი სარეკლამო კამპანიის განსაკუთრებული კომპონენტი.

1987 წელს აშშ-მ დაიწყო ყველაზე ცნობილი და მაღალბიუჯეტიანი სო-ციალური კამპანიები: „იყავი ფხიზელი საჭესთან”, „შიდსი. ეს შეიძლება შენც დაგემართოს”, „უბრალოდ თქვი: არა” (არა ნარკოტიკს). ნარკოტიკების თემაზ მოგვიანებით შეიძინა სახელმწიფო პრობლემის სტატუსი და მასშტაბურ PR-აქციად იქცა. აქცია გამოიხატებოდა ასობით პუბლიკაციით გაზეთებსა და ჟურნალებში, ტელევიზიასა და რადიოში განთავსდა 50-მდე სარეკლამო გზავნილი, საეთერო დრომ კი შეადგინა 500 მლნ. აშშ დოლარი წელიწადში, რომელიც მასობრივი კომუნიკაციების საშუალებებმა უფასოდ გამოუყო სოციალურ კამპანიას.

სოციალური რეკლამის განვითარება და ავტორიტეტი დღევანდელ დღეს იმდენად მაღალია, რომ უმსხვილესი კომერციული ინსტიტუტები თავად აწარმოებენ სოციალურ სარეკლამო კამპანიებს. ასეთია, მაგალითად, კომპანია Avon-ის მიერ წარმოებული კამპანია მკერდის კიბოს წინააღმდეგ. დასავლეთში უკვე დიდი ხანია აღიარებულია პრინციპი, რომ თუ კი თავს იჩენს სერიოზული პრობლემა, მისი გადაწყვეტისთვის აუცილებელია სოლიდური და ძვირადღირებული სარეკლამო კამპანიის ჩატარება. ამიტომ სახელმწიფო არაკომერციული და საზოგადოებრივი ორგანიზაციები არ იშურებენ ფინანსურ რესურსს, შესაბამისი პროდუქტის შესაქმნელად. მათ კარგად აქვთ გააზრებული, რომ სოციალური რეკლამის გარეშე, რომელიც მოქალაქეებს სწორი მოქმედებისკენ უბიძებს, დანაკარგები გაცილებით სოლიდური იქნება.

საბჭოთა დროში სოციალურ რეკლამას სარეკლამო სივრცის დიდი წილი ჰქონდა დაკავებული. თუმცა ის ოდნავ განსხვავებული სახით გვევლინებოდა, ვიდრე ამდროინდელი რეკლამა. აღსანიშნავია, რომ საბჭოთა დროის სახელმწიფო რეკლამა ძირითადად სახელმწიფო პოლიტიკის ანარეკლს წარმოადგენდა. თუკი გადავხედავთ საბჭოთა დროის სოციალური რეკლამის მაგალითებს, შევძლებთ პირობითად გამოვყოთ ძირითადი თემები, რაც აღელვებდა სახელმწიფო ხელისუფლებას:

-ომი და სამხედრო თემატიკა. გამოიცემოდა პოსტერები ადვილად დასამახსოვრებელი ლოზუნებით. ასეთი რეკლამა ორ ტიპად იყოფოდა სახელმწიფოებრივ- სოციალური და სამხედრო. მონოდებები გამოიხატებოდა დაჭრილი სამხედროებისა და მათი ოჯახების დახმარების მიმართულებით;

- ბრძოლა სხვაგარად მოაზროვნების წინააღმდეგ;
- მოშიმშილეთა და ავადმყოფთა დახმარება;
- ჯანმრთელი ცხოვრების წესისადმი მონოდება;
- კომუნისტური ფასეულობების დიდება.

სოციალური რეკლამა მიმართულია საზოგადოების ცნობიერების შეცვლაზე. საბჭოთა დროს, მთავრობა ცდილობდა „სწორი“ აზროვნების ჩამოყალიბებას მოსახლეობაში. აქეზებდა თამამი და საზოგადოებისთვის საჭირო საქმიანობის განვითარებისთვის, მაგალითად, ახალ მიწებზე დასახლება „მოვიწიოთ ყამირზე უხვი მოსავალი!“, სადაც პოსტერზე მზემოკიდებული, ჯანმრთელი გოგონას ფონზე კომბანიდან ხორბლის მარცვალი იყრება. საბჭოთა დროის სოციალური რეკლამა დასამახსოვრებელი და ფერადი იყო, მისი სლო-

განები ფრთიან ფრაზებად იქცეოდა. 50-იანი წლების ბოლოს, რეჟიმის შესუსტება სოციალური რეკლამის ტონის შეცვლით გამოიხატება. ის ხდება ნაკლებად იდეოლოგიზებული, იგრძნობა აქცენტი არამხოლოდ პარტიის, არამედ მოქალაქეთა საჭიროებებზე და იმატებს არაპოლიტიკური რეკლამა. თემები შეეხო ფიზ.კულტურას, სპორტს, ცხოვრებას ჯანსაღ წესს. ზოგჯერ სოციალური რეკლამა გვევლინებოდა სიმღერისა და კინოფილმების სახით. მაგალითად სიმღერა: „დაე ყოველთვის იყოს მზე /Пусть всегда будет солнце“, შეიძლება მივაკუთვნოთ სოციალურ რეკლამას, ასევე, კინოფილმები „ სიმაღლე/Высота“ და „გოგონები/Девчата“, სადაც ხდება ახალი პროფესიების და საბჭოთა ადამიანის ხასიათისა და ფასეულობების რეკლამა. (<http://cccp2.mirtezen.ru/blog/43020682401/NAZAD-V-SSSR.-Sotsialnaya-reklama-v-Sovetskoy-Soyuze>)

საბჭოთა დროის რეკლამა არ იყო მრავალფეროვანი, თუმცა სპეცილისტების შეფასებით მაღალი ხარისხის იყო. საბჭოთა სოციალური რეკლამა ასრულებდა მნიშვნელოვან ფუნქციებს:

ინფორმაციული (მიპქონდა მოქალაქესთან მნიშვნელოვანი ინფორმაცია), კომუნიკაციური (წარმოადგენდა დამაკავშირებელ რგოლს მოქალაქესა და სახელმწიფოს შორის, თუმცა ნაკლებ ეფექტურად, რაც უკუკავშირის არქონით გამოიხატებოდა, რადგან უკუკავშირი არ იყო გათვალისწინებული აღნიშნულ კომუნიკაციაში).

საიმიჯო (უზრუნველყოფდა სახელმწიფოს პოზიტიურ იმიჯს, რაც თანამემამულებზე მუდმივი ზრუნვით გამოიხატებოდა). აქვე უნდა გამოიყოს პროპაგანდისტული და აღმზრდელობითი ფუნქციები, რაც საბჭოთა დროის სოციალური რეკლამის მთავარ ფუნქციებად შეიძლება ჩაითვალოს.

1980-იანი წლებიდან სოციალური კინორეკლამის ჩვენებას გარდა კინოთეატრებისა, ტელევიზიოთაც გადმოსცემდნენ. ძირითადი გზავნილები ეხებოდა მოძრაობის წესების დაცვას, ენერგორესურსების ეკონომიურად ხარჯვას. მოცემული თემატიკით „აპა, დამაცადე“-ს მულტფილმის გმირები, მგელი და კურდელი მონაწილეობდნენ. საზოგადო სასადილოებში განთავსებული იყო პლაკატები სლოგანით – „საკებები ღეჭვებული ხარისხით, შენ დაეხმარები საზოგადოებას“. სამუშაო ადგილებზე კი ეკიდა პლაკატები სლოგანით – „სინდისი საუკეთესო მაკონტროლებელია“. პლაკატები მაღალი ხარისხით იყო შესრულებული, სახასიათო ხალხური პერსონაჟებით, თემიდან გამომდინარე, ირონიით და იუმორით გადმოცემული: „გზატკეცილი კოსმოსი არ არის“, „დაზოგედო და სიცოცხლე“ (საგზაო უსაფრთხოება).

„საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის არქივში საკავშირო მნიშვნელობის სოციალური რეკლამის ორი ნიმუშია წარმოდგენილი“. (ზუბაშვილი, 2015) ესტონეთის „რეკლამფილმის“ საგზაო უსაფრთხოების რგოლების ნაკრები, რომელიც საბჭოთა ტელევიზიით გადაიცემოდა (მათ შორის, საქართველოს სატელევიზიო ეთერით) და საბჭოთა კავშირის ჯანდაცვის სამინისტროს 8 წუთიანი ფილმი თამბაქოს მავნებლობასთან დაკავშირებით (გვიჩვენებს და-

ზიანებული ფილტვების ექსპონატებს ქილებში), პასიური მოწევის საფრთხეები ბავშვებსა და ორსულებში, ასევე საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებში. (ზუბაშვილი, 2015)

ჩვენს ქვეყანაში სოციალური რეკლამის შესახებ 90-იან წლებში გავიგეთ. სოციალური რეკლამა ჯერ ისევ ახალი და გამოუკვლეველი ცნებაა საქართველოში. მიუხედავად ამისა, მას საკმაოდ დიდი ისტორია აქვს. 90-იან წლებში სახე შეიცვალა მანამდე დამკვიდრებულმა „სოციალური თანასწორობის“ ფასეულობამ და თავი იჩინა ახალმა სოციალურმა ვითარებად- მდიდრებად და ღარიბებად დაყოფა, არასტაბილური და კრიმინალური გარემო, გაუცხოება. იცვლება პროფესიათა პრესტიჟი. ექიმი, მასწავლებელი, მეცნიერი არაპრესტიული ხდება, ხოლო ბანკირი, მეწარმე, მცველი მეტად მოთხოვნადი.

საქართველოს ტელევიზიით პროგრამათა შორის ჩნდება ეროვნული იდენტობის გამომხატველი, შემეცნებითი რგოლები.

„თბილისი ძველად“ – XIX საუკუნის თბილისის ქუჩებისა და მოედნის ხედები და საზოგადოების წარმომადგენელთა ფოტოები ენაცვლებოდა ერთმანეთს, არღნის ერთ-ერთი ტიპიური მელოდიის ფონზე.

„თბილისის ამქრები“ - ხელოსანთა და სახელოსნო რიგების დუქნების ფონზე ჩანან იმდროინდელი პროფესიების წარმომადგენლები თბილისური არღნის თანხლებით. ფოტოები მოძრავია.

„ტაძრები თბილისში“- სხვადასხვა ფენის ოჯახური და ჯგუფური ფოტოები სიმებიანი კვარტეტის მუსიკის თანხლებით.

„საქართველოს ეკლესია-მონასტრები“- ასახავდა ისტორიული ძეგლების არქიტექტურასა და პარმონიას ლანდშაფტთან და ბუნებასთან.

„ვაზის ისტორია -ასახავდა ვაზის ჯიშებსა და ღვინოსთან დაკავშირებულ არქეოლოგიურ კულტურის ნიმუშების ასოციაციურ ხატოვან მონტაჟს“.

„ქართული ფულის ისტორია“ – რგოლში გამოყენებლია განმარტებითი შესავალი ტექსტი, ნაჩვენებია ეპოქათა მიმდინარეობა, მონეტების ფორმა და დიზაინი. კოლექტური თეთრი, სტეფანოსის დრაპება, ქართული ფული (ქართულ-რუსული ფული).

„თბილისური რეკლამა“- საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილების ფოტოები, სადაც ვხედავთ სარეკლამო პლაკატებს „ვან-გუტენის კაკაო“, „ნამდვილი საკერავი მანქანა ზინგერია“. ამავე პერიოდს მიეკუთვნება სოციალური ვიდეოჩანახატების სერია - „შეინარჩუნე საქართველო მშვენიერი“, ბუნების, შრომისა და ყოფის ამსახველი სარეკლამო რგოლები. მოგვიანებით ამ რგოლების სერია დაამუშავა კომპანია „მაგთი ჯი ეს ემ-მა“ და კომპანიის საიმიჯორეკლამად აქცია, რაც კომერციული და სოციალური რეკლამის სინთეზის ერთ-ერთ პირველ მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს.

1997 წელს „ქართულ ტელეფილმში“ გადაიღეს სოციალური სარეკლამო რგოლები (ავტორი და რეჟისორი მ.ბასინოვი) "ჩვენ დავბრუნდებით"- აფხაზეთში დევნილთა დაბრუნების იმედის შენარჩუნებაზე მიმართული გზაგნილი, „გავუფრთხილდეთ ძველ თბილისს"- ყურადღება გამახვილებულია თბილისის ძველი უბნების არქიტექტურაზე, აივნებსა და მოაჯირებზე, სადაც ჩანს და-

ზიანებები, ჩამორეცხილი ბარელიეფები, კედლებში ნაპრალები, რაც მიანიშნებს მაყურებელს უძველესი ქალაქის განადგურების საფრთხეზე და მოუწოდებს გაუფრთხილდეს ქალაქს.

მოგვიანებით, 90-იანი წლების ბოლოს, ვხვდებით პოლიტიკური რეკლამის სტილში გადაწყვეტილ სოციალურ სააგიტაციო სარეკლამო რგოლებს: „უერთგულე საქართველოს- გააკეთე არჩევანი“- სადაც დოკუმენტური ჩანახატების სტილში გაკეთებულ ვიდეო-რგოლები ვხედავთ საზოგადოებისათვის პატივსაცემ ადამიანებს. სხვადასხვა პროფესიისა და სოციალური ჯგუფის წარმომადგენლები (მსახიობი, პოეტი, ჯარისკაცი, დიასახლისი, უმუშევარი, სტუდენტი) საკუთარი არგუმენტებით ასაბუთებენ, თუ რატომ არის აუცილებელი არჩევნები მონაწილეობის მიღება. „მოცემული სარეკლამო რგოლი საქართველოს ელექტორატის დარწმუნების და ქცევის შეცვლისკენ არის მიმართული. სოციალური კამპანიის მონაწილენი ცდილობენ გადალახონ პოლიტიკური და სოციალური ნიჭილიზმი და ამომრჩეველთა ინერტულობა საკუთარი მაგალითითა და მოწოდებებით“. (ზუბაშვილი, 2015)

საქართველოში, ისევე როგორც სხვა ქვეყნებში, სოციალური პრობლემების აღმოფხვრის მიზნით ტარდება სხვადასხვა ტიპის კვლევა და იგეგმება შესაბამისი კამპანიები. მათი უმრავლესობა ადასტურებს, რომ ქვეყნის მთავარი პრობლემა უმუშევრობაა, რაც განაპირობებს სიღარიბეს. პრობლემის განსაზღვრისას გამომწვევი მიზეზებია: პოლიტიზირებული გარემო, ასაკობრივი დისკრიმინაცია, სექსიზმი, გლობალიზაციის გავლენა, ფინანსური კრიზისი და ა.შ.

სხვა სოციალურ პრობლემასთან ერთად აღსანიშნავია ოჯახში ძალადობის მაჩვენებლის საგრძნობი ზრდა, ეკოლოგიური პრობლემები. კვლევები გვიჩვენებს, რომ საქართველო მოწინავე ადგილზეა მსოფლიოში ჰაერის დაბინძურების მაჩვენებლით. ზემოაღნიშნული პრობლემები მოითხოვს საგანგებო შესწავლას და მდგომარეობის ოპტიმიზაციისკენ მიმართული კამპანიების ჩატარებას. (ქარქაშაძე.ნ, 2017)

მოსახლეობის სამოქალაქო შეგნების ამაღლების ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტიანი საშუალება სოციალური გზავნილების გავრცელებაა. მოქმედი კანონმდებლობის მიხედვით, „სოციალური რეკლამა ემსახურება საზოგადოებრივი სიკეთის ხელშეწყობას, საქველმოქმედო მიზნების მიღწევას, საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებას. საზოგადოების ქცევის პოზიტიურად შეცვლისკენ მიმართული რეკლამა არ არის კომერციული ხასიათის რეკლამა და არ წარმოადგენს სახელმწიფო ან მუნიციპალიტეტის ორგანოს მიერ განეული მომსახურების რეკლამას“ (საქართველოს კანონი რეკლამის შესახებ, მე-12 მუხლის პირველი პუნქტი).

„სოციალური რეკლამის, როგორც რეკლამის ერთ-ერთი სახეობის მაუწყებლის მიერ გავრცელება უნდა ემსახურებოდეს საზოგადოებრივი სიკეთის ხელშეწყობასთან, საქველმოქმედო მიზნების მიღწევასთან, მნიშვნელოვან საზოგადოებრივ საკითხებზე საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებასთან ან/და საზოგადოების ქცევის პოზიტიური თვალსაზრისით შეცვლის ხელშეწყობას-

თან დაკავშირებული იდეებისა და წამოწყებებისადმი ინტერესის ფორმირება-სა და შენარჩუნებას, ანუ ასეთი იდეებისა და წამოწყებების თაობაზე ინფორ-მაციის გავრცელებას." ("სოციალური რეკლამის სამაუწყებლო ბადეში გან-თავსებასთან დაკავშირებული საზოგადოებასთან ურთიერთობის საფუძვლე-ბი").

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Broom, G. M. (2013). Cutlip and Center's Effective Public Relations .
2. Denis L. Wilcox, G. C. (2015). Public Relations, Strategies and Tactics. Global Edition; .
3. <http://altfast.ru/1000072157-socialnaya-reklama-vremen-sssr.html> . (n.d.).
4. <http://cccp2.mirtesen.ru/blog/43020682401/NAZAD-V-SSSR.-Sotsialnaya-reklama-v-Sovetskoye-Soyuze> . (ნ.დ.).
5. Астахова, Т. (n.d.). "Хорошие идеи в Америке рекламируют".
6. Иконникова, М. (2017). "Социальная реклама на Западе и в России".
7. институтов, Е. К. (n.d.). Социальная реклама государственных институтов.
8. Колупаева, Ю. (n.d.). "Социальная реклама Советского периода и в современной России".
9. Николайшили, Г. (2008). Социальная Реклама. Аспект Пресс.
10. рекламы", А. К. (n.d.).
11. Русаков, А. (n.d.). "Романтизм и pragmatism социальной рекламы".
12. ზუბაშვილი, ვ. (2015). სარეკლამო სახე/ხატის შექმნის აუდიო-ვიზუალური ტექნოლოგიები. http://www.tafu.edu.ge/files/pdf/Disertacia/vaja_zubashvili-disertavia.pdf тბილისი.
13. ლივიერება-ტანსკა, ი. ტ. (2004). საზოგადოებასთან ურთიერთობის საფუძ-ვლები.
14. მალრაძე, კ. (2019). პიარის გზამკვლევი სამოქალაქო საზოგადოების ორ-განიზაციებისთვის;
15. ნატროშვილი, ლ. (2012). საქართველო;- „სოციალური რეკლამა თუ წინა-საარჩევნო ხრიკი?".
16. ნაშრომი, ს. რ. (2019). თეთვაძე, გ. <https://comcom.ge/ge/regulation/broadcasting/broadcasting-sakonsultacion-dokumentebi-da-sxva-masalebi/socialuri-reklamis-samauwyeblo-badeshi-gantavsebastan-dak>.
17. ქარქაშაძე. გ. (2017). სოციალური რეკლამის მნიშვნელობა და ეფექტურობა თანამედროვე საქართველოში;
18. შესახებ, ს. კ. საქართველოს კანონი რეკლამის შესახებ, მე-12 მუხლის
19. პირველი პუნქტი. საქართველო.

SUMMARIES

Theatre Studies

Tamar Paichadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Doctor of Philology

Professor

Dramaturgical and scenic representation of the biblical text with worldview accents

In public cognition, concepts have certain fundamental essences, and as time passes, they form and appear in different historical discourses, interpretations and analytics. In this sense, specific image binaries related to the so-called “cognition of the origins” are essential under the world culturological development and civilization. The Biblical text and Biblical character appear among these kinds of various analogs; they have become an inspiration for creative processes at different historical stages many times.

Among many other analogies, in the given context, we must mention Salomea – an empiric character of the Old Testament who is not the main character but a very expressive, dynamic and controversial character.

Salomea’s image has many times become a challenge to the world’s cultural processes, especially in fine arts and literature. However, Salomea, as a fatal woman and the password of specific duplicative cognition, is specially outlined in modernist fiction texts.

Georgian literature in the 1920s reflected the mentioned challenge. The reason for the inspiration must be looked for in Oscar Wilde’s Salomea, translated during the same period by two celebrated Georgian writers – Paolo Iashvili and Grigol Robakidze. The fact itself shows that considering the name and image of the authors, we are facing a very extraordinary case. Two “binaries” – Biblical and Wilde’s – are considered the basis for both translations.

Despite the identity of the worldview and creative choices of the mentioned two celebrated writers, those texts are two different ones with expressive individual marks and separate from each other with their creative forms.

Tamar Kutatladze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Doctor of Arts

Main researcher

Theater = school, temple, battlefield ... crisis.

The conference paper "Theatre = school, temple, battlefield ... crisis", discusses the stated points on the cases of exceptionally crucial Georgian plays (mainly staged in the capital, including student productions) performed in the last period. First of all, I would like to mention that the work of the 60s, the main line marked by them, played a

significant role in determining the principal trend of Georgian theater. Motherland, Language, Faith, theater as a school and temple became their main slogan.

It should also be noted, that both Ilia and Akaki had great opponents (G. Orbeliani, B. Jorjadze and others) who accused them of distorting the "Rustaveli language" and making the Georgian language ugly. However, the popularization of the Georgian language by Ilia and Akaki played a certain role in making literature and theater art understandable and attractive to the masses. The main emphasis of the repertoire was directed at the national-patriotic drama and they tried to mobilize the society to fulfill the great goal, which can be called "my icon is the motherland". It means, that religion and the battlefield were embodied on the stage.

At the beginning of the 20th century, another crisis emerged in the theater. People visited the theater less and less and demanded reforms. Among the opponents of Ilia-Akaki's theatrical aesthetics, M. Javakhishvili's letter under the pseudonym "Free Slave" is exceptional. The author believed that the liberation of the country was possible only by forming a free person. It became necessary to update the repertoire, there was a strong interest in Ibsen's dramaturgy and new drama in general, which was categorically opposed by Ilya, although the process turned out to be irreversible. At the modern stage, another so-called crisis is noteworthy. It is still noticeable that the Georgian language is still "littered" with barbarisms, street slang, and the broken-down vocabulary of the absurd dramaturgy. The actor's body, the spectacular side, became the main speech form. The language and aesthetics of the theater became complicated. This time, the daily speech form became the object of criticism. It was understood that the theater is an area of artistic production, which should reflect the most vicious processes existing in our reality with a magnifying glass, in intense, artistic forms, fight for positive results, and become a battlefield, a state institution.

Tamar Tsagareli
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts
Associate Professor

Tradition and modernity of Japanese theater (the case of Noh Theater)

The tradition of Japanese theatre is rich and fascinating. Among various forms, three of them are most appreciated: kabuki, with a lively representation of emotional stories; noh, popularized by its unique expressive masks; and bunraku, or puppet theatre.

Years of training are required to become a performer: dances and movements are complex and fascinating; emotions are conveyed through music, masks, and costumes; and operating a puppet requires plenty of skills. Assisting in a Japanese play is an experience that stimulates all senses.

Noh (skills) originated in the 14th century as a complex form of theatre involving music, dance, and drama. Noh plays are performed throughout the day, with comedy interludes called kyogen. They follow a five-act structure identical to kabuki.

The current repertoire of Noh consists of nearly 240 plays. Stories can be divided into three categories: genzai, with human characters and a linear timeline; mugen, involving supernatural worlds; and *ryokake*, a hybrid of the two. One or two masked characters appear at a time. Major themes are the retelling of a shrine's history; allegories from the Buddhist underworld; women's lives; etc. A program of five acts will present a miscellany of different themes.

Noh performers start their training at 3 years of age. Their apprenticeship is a never-ending process. The roles can be divided into 4 categories:

- Shi-te: the leading role
- Waki: the antagonist
- Kyogen: the comic relief during the interludes
- Hayashi: instrumentalists, playing flute, hip-drum, shoulder-drum, and stick-drum.

A noh play is performed on a square stage with a roof, and masks are one of its key features, portraying characters in different ways. Costumes are quite complicated, with multiple layers creating imposing figures. To boost expressiveness, actors embellish their movements with folding fans.

The National Theatre in Tokyo is an excellent place to watch a good *noh* play. Osaka has a famous theatre exclusively dedicated to *noh*, the Otsuki Noh Theatre. For a unique experience, you can try to assist in a play performed at the Miyajima's Itsukushima Shrine, with the stage standing on pillars in the sea.

Irma Dolidze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts

About Dimitry Tavadze's Scenography Heritage

Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, as the Institute of Theatrical Art, was founded in 1923, based on the drama studio founded by Akaki Paghava. In 1926, the institute ceased to exist, and on September 1, 1939, it was restored under the leadership of Akaki Khorava and Akaki Paghava.

Like in 1926, in 1939 too, the University continued its presence at the Rustaveli Theater building. The museum, located in the University, preserves sketches illustrating the artistic decorations of performances since that time. They were made by artists with distinctive handwritings in the theatrical-decorative painting of the 20th century: Ir. Camrekeli, Ir. Stenberg, D. Tavadze, S. Virsaladze, Al. Tevzadze, Iv. Askurava, etc.

These performances were staged by Ak. Khorava, Ak. Paghava, Ak. Vasadze, D. Aleksidze, L. Yoseliani, M. Tumanishvili, G. Lortkipanidze and other famous actors and directors.

The earliest samples of the collection kept in the museum belong to Dimitri Tavadze (1901-1990). Those are sketches created in 1940 for the play staged by A. Vasadze – “Pavle Grekov” By B. Voitekhov and L. Lenchi. D. Tavadze graduated from the Tbilisi Art Academy in 1930 and he was a scenographer of the Rustaveli

Theater too at that time. From the 1970s until the end of his life, he was the main scenographer.

According to the sketches preserved in the University Museum of the Theatre and Film Georgia State University, D. Tavadze performed performances from 1940 to 1978 years. Their number reaches four dozen. The artist's career was especially fruitful in the 50s. At this time sketches were created for performances: A. Tsagareli's "Khanuma" (1952), P. Kakabadze's "Kvarkvare Tutaberi" (1953), K. Goldoni's "Servant of Two Masters" (1954), U. Shakespeare's "Twelfth Night" (1955), Shirvanzade's "For Honesty" (1955). A. Tsagareli's "Siberian" (1956) and others.

The purpose of the mentioned research is to study the stenographic legacy of Dimitri Tavadze's works at the Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University.

D. Tavadze performed more than 170 performances in twenty different theaters both in Georgia and abroad (Moscow, Kirovabad). He cooperated with almost all famous directors of Georgian theater: A. Akhmeteli, D. Aleksidze, M. Tumanishvili, R. Sturua, etc.

Most of his productions are related to the Rustaveli Theater. His work was also very intensive at the Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University. The painter organized performances here with famous artists like A. Vasadze, S. Chelidze, and A. Dvalishvili.

Sketches made by Dimitri Tavadze at the Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University are an integral part of his work, unknown to specialists and the general public. Without this, it is impossible to make the reconstruction of the full picture of Tavadze's stenographic legacy.

Lela Tsiphuria

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

PhD in Arts

Assistant-Professor

The Action Diagrams of the Characters of William Shakespeare in Contemporary Theater Arts

William Shakespeare's tragic and comic characters, with different emotional natures, biographies and aspirations, together create a unique gallery of characters, whose embodiment on a stage is a dream of every actor. The difference in genre leads to the difference in the diagram of the actions of the characters. It is often the embodiment of the same character in a radically opposite genre or style due to different interpretations of the same play.

The topic of the article is the analysis of performances of Shakespeare's plays staged by twenty-first-century directors – their variations when directors change the nature of feelings of Shakespeare's characters "inhabited" in different eras.

"Radio Macbeth" staged by Ann Bogart and Darion L. Watts is the original version of Shakespeare's "Macbeth". The style of "Radio Macbeth" is mainly determined by words, text, sound, and sound effects, because the play is inspired by Orson Welles' radio play.

"The Tempest" is the last play of the genius playwright and is called the last will of Shakespeare. "The Tempest" is in the repertoire of many contemporary theaters. Tbilisi International Festival of Theatre presented the interpretation of William Shakespeare's "The Tempest" by Silvio Purcarete.

No one expected that Silvio Purcarete would present a performance in a standard solution or a vision. Purcarete adapted the play of Shakespeare himself. The Romanian's performance was an example of Anti-Shakespeare and at the same time highly Shakespearean simultaneously. The last play of Shakespeare, which was staged in the National Theatre of Craiova, is a tragicomedy. However, I must say that the comic was too little in the performance. The most important thing in the visual solution is the representation of the storm by the director and the designer; the storm or a tempest is the title of Shakespeare's play and everything happens because of it. On the stage, a strong flow of air stormed from the depth of the door time by time, followed by numerous streams of paper and dust. Storm covered the space of the stage with Prospero's books. Because of that magical story, Prospero became the mag.

The most Anti-Shakespeare passage was the symbiosis of wonderful Miranda and wild Cannibal. It is a very controversial solution, which has caused mixed feelings in the audience and among the critics. The paper analyzes the different opinions about the interpretation.

Maia Kiknadze
*Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts
Associate Professor*

Kote Marjanishvili's works in Ukraine (Dedicated to Georgian-Ukrainian theatrical relations)

Georgian-Ukrainian theatrical relations began even before the establishment of the Giorgi Eristavi Professional Theater.

In 1845, a Russian-Ukrainian troupe from Stavropol under the leadership of Yatsenko started work in Tbilisi. In addition to Russian plays, the troupe included plays by a famous Ukrainian playwright. Among them, I.P. Kotlyarevski's play "Natalka Poltavka" was especially popular. In this play, Georgians for the first time found the poetic face of a proud and courageous Ukrainian peasant woman. Folk traditions, vitality of the peasantry, optimism, and bloody humor could be seen here.

In the 10s of the 20th century, many Georgians studied in Ukraine. The works of Nikoloz Baratashvili, Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli and other Georgian figures were published in Ukrainian newspapers.

In Kyiv, there was a troupe of stage lovers consisting of Georgians, who were staging various kinds of performances and events. Georgian theater director Kote Marjanishvili was a frequent guest of this troupe. He was in Kyiv at that time, helping Georgian students in the events' organization.

Kote Marjanishvili's theatrical life in Ukraine relates to the Russian theaters of Kharkiv (1906-1907), Kyiv (1907), Odesa (1908), where he was invited to work as an outstanding artist.

The period of working in Ukraine was interesting in his life from different points of view. This concerns both his directing experience and the formation of his artistic taste, as well as his interests in new dramaturgy (A. Chekhov, G. Hauptmann, L. Andreev, H. Ibsen, M. Maeterlinck). Marjanishvili worked in Ukraine even when his art was in the process of formation and later, when he already had the name of an independent theater director. Here he staged many plays of different styles and directions, symbolic, naturalistic, realistic, where his artistic taste, directorial aesthetics and the process of his art development were clearly visible. At various times in Ukrainian theaters, he performed: "Ghosts" by Henrik Ibsen, "Hannele" by Gerhard Hauptman, "Three Sisters" by Anton Chekhov, "Life of a Man" by Leonid Andreev, etc.

In 1919 Kote Marjanishvili staged the famous Spanish playwright's play "Sheep Spring" in Kyiv. These were difficult years of transformation, political changes, civil war and revolutions. Marjanishvili was also involved in this struggle and stood at the vanguard of a new life with his creativity. Thus, he wanted to stage such a play that would correspond to the era, the revolutionary mood. The play caused great resonance in Ukrainian society since its idea was to fight against violence and tyranny.

Marjanishvili's work in Ukraine was one of the most fruitful creative periods. These were the years of theatrical experiments and the development of his creativity.

Marine (Maka) Vasadze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts
Associate Professor

Interpretations of Beckett's plays on the newest Georgian stage (*Endgame*, *Happy Days*)

Samuel Beckett's dramatic works, like those of all great authors, allow for many interpretations. That is why his plays are staged with such frequency even today. Especially *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *Happy Days*...

The *Endgame* of the Rustaveli Theater is, of course, implemented by Sturua's theatrical language, style, and form. Regardless of the rearranging of texts and phrases, inserts, and cuts, Sturua created deep, philosophical-existential farce, morality in Beckett's style, and sometimes a carnival atmosphere on stage. In terms of meaning, form and structure, there are not so many such productions of Beckett in the world theatrical space. While making the changes, Sturua retained the rhythm, musicality, and rhythmic sound of Beckett's text. In the performance, the same texts, and the same actions are not repeated as often as in Beckett's play. In the performance, Sturua emphasized, even more, the heartbreaking, hopeless, endless situation that exists in the play, and the feeling of destruction and apocalypse of the world surrounded by darkness became more vivid and terrifying.

Georgy Abkhazava staged an interpretation of Beckett's *Happy Days* in a chamber theater founded by him. The performance is a kind of a mixture of Beckett's handwriting and the fairy mood of the so-called "street theater", which agrees with the

opinion of the researcher Martin Esslin, that the theater of the absurd, starting from the ancient period, uses all genres, forms, methods. Giorgi Abkhazava shortened and edited the text, bringing to life some of the characters mentioned in the play on the stage. Nevertheless, he retained Beckett's main point. Beckett's *Happy Days* (like his other plays) is about a man's search for his place in the world. "Thrown into the world", lost without a trace, lonely, devoid of the meaning of existence and being, searching for his place and unable to find it Homo Sapiens is the main idea of the "nihilists" absurdists, including Beckett. Despite these "depressing" searches, Beckett always uses sarcastic humor. This technique "makes it easier" for a reader or spectator to perceive the absurd sense of the world. While interpreting Beckett's text as a stage one, Robert Sturua and Giorgi Abkhazava picked out humor from humor saturated with sarcasm, combined it with the "carnival" techniques of street theater and created fairy spectacles.

Lasha Chkhartishvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Doctor of Arts

Associate Professor

What is „Online Theater“?

"When the quarantine is over, the world will change forever ..." said Microsoft founder Bill Gates.

Whether the challenges and changes caused by the pandemic are reflected in the further development of art, particularly theatrical art, will become clearer after the end of the pandemic, although we are already witnessing the emergence of new hybrid art. The pandemic that suddenly struck the world has dramatically changed the world's agenda. New regulations were imposed, the usual way of life was broken, and the world was unprepared to face many difficulties. Before scientists and researchers could devise ways and methods to fight the coronavirus (more precisely, called COVID-19), humanity moved to a familiar, but not basic, remote format of communication.

The World Health Organization declared the pandemic on March 11, 2020. The World theaters celebrated International Theater Day – March 27 – in closed, darkened halls and in silence.

Theaters did not stop working even during the First and Second World Wars, but the pandemic forced them to stop. Theater – a synthetic and living field of art, entered a dead end and found itself on the verge of death-life. In the theatrical art industry, for some time, another period of crisis came.

Due to the pandemic, art, like almost every field of industry, was forced to adapt to new rules of the game and find ways to survive and then develop. Performing arts are the only ones based on live communication with the audience between new and old fields of art. A living relationship is one of its main strengths. The live communication platform was taken away from the theater by the pandemic.

Twenty-six centuries ago, the professional, verbal, Aristotelian theater of the European model, established in Greece over centuries of development, showed that it

has a unique resource and feature of self-renewal, self-preservation. The suspicion of the disappearance of the theatrical art in a deadlock, in extreme crisis, has arisen many times throughout history.

The main thing lost in online theater is the process of energy exchange. This unique moment of the theater, or in this new kind of cinema, is lost. It is impossible to select a perspective because the director and the cameraman offer the perspective, and the viewer is forced to accept the offer, who cannot express emotion and feedback live because he too has moved into virtual space.

What will happen tomorrow? It is hard to say. Time will tell. However, we have another type of combination of theater and cinema called online theater.

Ana Mirianashvili
Nodar Dumbadze Tbilisi Youth Theater
Doctor of Arts

Theatre for the very young

The modern era brings new problems and challenges, especially in those fields of art, that concern children and new generations. As we know, professional theater for children or TYA (Theatre for a Young Audience) originated and developed in Europe, the USA, and Russia at the beginning of the twentieth century, and later in the entire Soviet Union. Theater for the very young is a relatively new direction created about three decades ago and is a purely European phenomenon. This type of theater has developed well in many European countries and is gradually gaining popularity in independent troupes in large cities of Russia and the post-Soviet space.

The theorists and practitioners of contemporary TYA divide the audience of early childhood into age groups of 0-3 and 3-6 years. In different countries, this age division may vary in different ways, but it does not go beyond the framework of 0-6 years. It is significant that even in the first decade of the 21st century, performances created for this age group caused a kind of skepticism of the theater troupes themselves and some part of the adult audience, although today this type of theater is no longer a surprise to anyone.

From birth, a child is a small person with feelings, emotions, ability to know the world and perceive beauty, different from adults. To create art for the youngest child, one must first perceive him as a person – this is the starting point for creators who stage performances for this age group. A necessary condition for performances intended for very young audiences is privacy, and the proximity of the audience and performers, such kind of a performance cannot be attended by a large number of children. Based on these features, this kind of theater develops in different ways in different countries – theater for early ages is trendy and widespread in countries with a high level of social security and educational system, where the state supports parents with long-term paid leave, daycare centers, and nurseries.

In the research process, several interesting aspects were revealed: artistic features characteristic of European children's theater for the very young, the specificity of dividing the audience into age groups, financial, social, organizational, and legislative issues, the importance of professional studies, and many more. Theatre for the very

young is an integral part not only of culture but also of the country's politics and educational system. Caring for a child begins from the moment of its birth, and it is manifested not only in meeting its physiological needs but also in recognizing the rights and freedoms of the child as an individual and providing corresponding services (including educational and artistic).

The theater for the very young is one of the logical stages in developing TYA in the world. The process of refinement and development of art forms will continue in the future and will be even more interesting for professionals interested in this field, as well as for the direct addressee of these performances – the children's audience.

Nino Davitashvili
Batumi Art State Teaching University
Doctor of Theater Arts
Assistant

For the first-year students of the Faculty of Acting
Reflection on the topic – the initial stages of the acting skills

The first years of professional education in acting art are the most important and the hardest in the student's life. These years are a living creative process for both the master teacher and the student. The norms of aesthetics are dynamic and change over time, but the consistent method of raising an actor is not. The Georgian Theater Performing School exists and will continue to exist in the future. That is why if the process of raising an actor is violated from the very beginning and important stages of work on trainings and studies are missed, students will not understand what it means to believe in a given situation. It cannot reflect the mental state of the hero with its psychotechnical means.

The stage of mastering the art of acting is saturated with a systematic training program from the very first year, in which theoretical subjects are organically combined with practical lessons in acting skills. The central task is to present the moral, creative and professional individuality of each student, taking into account their uniqueness and peculiarities. Such an approach helps to unite all students in a group for one common creative idea, which is a prerequisite for the development of common team moral norms. Therefore, it is necessary for the student to continuously, consistently and systematically go through all the moments of the actor's education, and develop psychophysics to the highest level, which will help to become an active, charming, thoughtful actor. A virtuoso owner of internal and external acting techniques, which is an unmistakable sign of his future successful creative career.

Tamar Beridze

Batumi Art Teaching University

Doctor of Theatre Arts

Assistant-professor

Importance of Synthesis of Text, Rhythm and Motion in Acting Arts

In acting art, the action represented in a verbal form must necessarily be textually expressive, and dynamic. The thought woven into it should be distinguished by brevity, concreteness and rhythmic arrangement.

Any author wants his work to be read in one breath, and for this, in addition to interesting content, the text needs to be rhythmic. Rhythmic text is much more pleasant and easy to read. As per drama works, the text represents an integral part of the whole theatrical performance combining visual and acoustic elements. Speech and movement are a joint tempo-rhythmic process and they coexist in a specific, logical context. The actor's body movement and speech should be cohesive, that is, the verbal and thought actions should comply with one common tempo-rhythm. The more complete, diverse and strong the connection between the verbal and motion function is, the more easily, productively, and expediently the creative process proceeds and the actor is closer to the goal.

Manana Khelaia

Batumi Art State Teaching University

PhD Student

Assistant

Puppet-Human Hand – a Single Contrasting Whole

In a puppet theater, an actor always plays the role of a magician, who makes alive an inanimate object or a puppet, with one touch of his hand. The plastic movement of the puppeteer's hand and fingers determines the action, pose, gesture and mine of any type of doll – a glove doll, a doll with a cane, a Sicilian-parquet doll, a marionette, or a shadow puppet. A doll is simply a beautiful creation, a model of art. It is absolutely lifeless, until the actor touches it with his hand, gives it his energy, sensations and emotions. Only then does it come alive and transform puppet-person, puppet-character, with the trait and character that a human has.

Teimuraz Kezheradze
Batumi Art State University
Doctor of Art History and Theory
Professor

Euripides' "Medea" in Brecht's Theater

"Medea – it is unlikely that any name can cause such admiration and horror at the same time. No other ancient mythological story has had as many interpretations and adaptations over the centuries as the myth of Medea."

Medea – passionate lover;
Medea – humiliated victim;
Medea – ruthless avenger."

How clearly the stage concept of Euripides' "Medea" implemented by the director Michael Thalheimer in the Berliner Ensemble can be seen in the above quote from Sybil Bashung (drama advisor of the Berliner Ensemble), and what made Medea so cruel?

According to Greek philosophy (Pythagoras of Samos even wrote about it), a person who does not understand the cosmic laws, upsets the balance and awaits disaster, because he has violated the supreme right order. When did Medea break the cosmic balance, when she stole Jason's golden fleece, killed his brother, moved from his homeland, or when he became a foreign, non-Greek, barbarian citizen to Corinth?

As we mentioned, "Medea" by Euripides, a genius Greek poet of the ancient era, was put on the stage of the Berliner Ensemble in 2013 by director Michael Thalheimer. Staging an ancient Greek tragedy in Bertolt Brecht's theater based on the theory of Aristotelian drama was quite an interesting experiment and challenge for the theater, the director, and the company of artists.

And, most importantly, Brecht's theater did not turn Brecht's teaching about epic drama and theater into an aesthetic theatrical dogma (as many "orthodox" Brechtians did), which is evidenced by the diversity of the theater's repertoire. "Medea" by Euripides is the best proof of this.

Art Criticism

Ketevan Ochkhikidze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student
Assistant

Eschatological scenes on the Tsughrughasheni and Jegeta reliefs

In medieval Georgian facade sculptures still preserve the images of the resurrection of the dead and punishment of the sinners, which are included in the iconography of the Last Judgement. There are reliefs from Tsughrughasheni church (XIIIth c.) and Jegeta (Xth c., Khobi region). Till now there was no deep ideological-

substantive research of the above-mentioned examples and the review of them in the whole context of the Georgian Last Judgement' reliefs.

In Tsughrugashni, the tiles included in the decorative design of the window of the south facade, the lion and other animals have a human figure in their mouths. And on the relief of Jegeta, a snake is poisoning a person caught between the teeth of a lion. The mentioned episodes are spread in the art of Christian countries from the ninth century (Ivory plates from V&AM, IXth c., painting of the church of Mustair (Switzerland) IXth c., painting of Sant'Angelo In Formis XIth c., manuscripts (illustrations, etc.)) describing the moments from the Holy Scriptures and other religious literature that will take place at the Last Judgement.

Following the formation of the iconography of the "Judgement Day" in Georgian medieval sculpture, creatively reworked indigenous artistic samples of this theme are created, forming a multifaced sculptural gallery.

Tamar Gogoladze
Gori State University
Doctor of Philology
Professor

Associations on Olimpia by Edouard Mane in Paolo Iashvili's Poem

From the second half of the 19th century, a new literary direction – Impressionism – began to invade literature and art. The beginning of impressionism as a new form of culture is connected with painting (K. Monet, K. Pissarro, P. Sisley, etc.). It somehow created a vision with an unusual perspective, foreign compositions, a new technique of illuminating complex tones with pure colors, which leaked into artistic creativity with literary techniques. Poets and painters were captivated by the art of portraying personal random impressions. This case also appeared in Georgian literature. The associative imagination in poetry of the impressions received from the art aroused interest in the presented article.

Since 1863, Olympia by Edouard Manet has become the cause of scandalous indignation in Paris society; Instead of mythical creatures, and nymphs, the artist depicted an ordinary, earthly woman's naked figure in a usual pose. The painting kept silent for almost 20 years under "house arrest", had the opportunity to be presented again in front of the audience in the Louvre.

In 1913-1915, the Georgian poet Paolo Iashvili (1894-1937) went to Paris to study painting, where he met the so-called "Babylon" of impressionists-expressionists, and symbolists. After getting to know the environment there, he comes back to his homeland and turns to poetry. In spring, 1915, the speech of the group of Georgian symbolists -"Tsiperkantseli" in Kutaisi was soon followed by the magazine of the same name, in which Paolo Iashvili's poem "I took off my last clothes" was published.

The purpose of the article is to show how the impression after seeing Edouard Manet's "Olympia" influenced the creation of the above-mentioned poem and how the transformation/decoding of the impression was carried out in the poetic creation. Attention is also drawn to the caricature transformation of the mentioned poem in a humorous magazine designed by Oscar Schmerling. The results of the research reveal

and justify a kind of diversity of Georgian symbolist poetry, which is presented as a poetic transformation of an impression, even a sample of a painting.

Gulnara Kvantidze

Georgian National Museum

Doctor of History

Eka Berelashvili

Georgian National Museum

Doctor of Culture Research

Dining room furniture as a component of a sacred space

In the article, the furniture, in particular, the three-legged low table, confirmed in the Svan ethnographic existence, is considered one of the essential attributes of the sacred space. The meaning and function-designation of the pinecone is conveyed both on statutory and calendar holidays, as well as in the rituals of commemorating the soul of the dead.

The research object is the Tabla-tables preserved in the wooden fund of the Simon Janashia Georgian Museum of the National Museum of Georgia. Some samples of furniture preserved in regional and private museums of Georgia, were used to fill the materials. As a parallel material, the function, purpose and symbolic characteristics of Tabla-tables confirmed in the ethnographic existence of the North Caucasus are shown.

In the topic, dining room furniture is characterized by its size, material, manufacturing technique and artistic decoration. Tables are separated according to gender and social affiliation.

Irma Matiashvili

Tbilisi State Academy of Arts

Doctor of Arts

Secular Art in the Life of Constantinople (Based on historical sources of the Middle Byzantine period)

The diversity of secular art is conditioned by the diversity of cultural traditions in Constantinople and the Byzantine state. The multi-ethnic empire is in active political, diplomatic and military contacts with the countries of the Islamic East and the Christian West. These types of relationships serve as channels for sharing information and cultural influence. The visit of a secular hierarch and a diplomatic person on a political mission, bilateral diplomatic gifts, entering the territory of a defeated enemy and bringing booty are examples of how the cultures interacted with each other. These forms of relationships create an impulse to add novelty to the tradition. The influences received through these means are reflected both in small forms and monumental art (architecture, wall painting). Monumental secular art, with its tendency to narrate historical sources, primarily has a purpose determined by the cult of the emperor. Palace wall paintings, pictorial portraits of emperors and statues placed on the squares are one of the ways to glorify the Basileus of Byzantium.

The second aspect of the secular art appears in the emblematic nature of the image – the statue, as a symbol of the country or city, a sign of its eternity, special mission and power. Ancient art continues to play a significant role in the cultural life of Constantinople in the middle Byzantine period.

Statues of Greco-Roman origin are abundantly represented on the streets and squares of the capital. They are mainly a reminder of the glorious past of the empire, but at the same time, they shape the aesthetic perception of modern people and not infrequently have a new symbolic meaning.

Mariam Gabashvili

*G. Chubinashvili National Researcher Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation
Doctor of Arts
Senior researcher*

The Inhabited Scrolls in the Medieval Georgian Stone Sculpture

The study of the “Inhabited Scrolls” involves a long history. Academic papers devoted to them are published by foreign researchers, Significant samples of this kind of ornaments are kept in the repertoire of medieval Georgian stone carving. The principal design of the “Inhabited Scrolls” is defined by zoomorphic, anthropomorphic, and stylized floral images that are “inhabited” within the floral or geometric pattern scrolls. Before the Middle Ages in Georgia, the motifs of the "Inhabited Scrolls" are recorded in the archaeological site of Dzalisi, particularly on the floor mosaic of the triclinium. The site refers to the Roman period and the mosaic floor dates back to the 2nd or 3rd century. Particular examples of this ornamental type have also survived in the Georgian Medieval stone sculpture repertoire. The “Inhabited Scrolls” are carved mainly on the facades of churches, where they decorate such constructive elements as tympani, cornices, basis, or capitals of pillars and pilasters. They occur on window frames as well. The “Inhabited Scrolls” are also found on small architectural units such as templons and stelae of early Medieval stone crosses. In addition to their purely decorative value, they were also accompanied by specific semantic meanings. The motif of the "Inhabited Scrolls" carries with it a global context and Medieval Georgian artistic approaches have taken their individual place in it.

Mariam Marjanishvili

*Kutaisi State Historical Museum
Doctor of Philology
Researcher*

Creative Adventures of Georgian Artists in South America

After the occupation of Georgia, due to the new regime in 1921-1930, many Georgians of different ages, professions and political affiliations left their homeland in different ways to join the immigrants who had left before the occupation and scattered in foreign countries.

Immigrants scattered in Europe once again had to seek refuge after the Second World War, and a large part of them emigrated to America, most of whom settled in South America, namely, Argentina.

In 1951, they founded the Community of Georgian Immigrants in Buenos Aires and the magazine "Mamuli".

Vladimir Saakadze, known as Iashvili, made the title of the magazine. This fact is confirmed by the following note on page 32 of the first issue of "Mamuli": "The first title of the magazine was made by the artist Lado Saakadze".

The headlines of the rubrics belonged to the Parisian artist Felix Varlamishvili known as "Varla" in the Western art world. His reproductions were printed in almost every issue of the magazine.

Lado Saakadze lived and worked in Argentina for 40 years, where he created many canvases, and his works continue to live in foreign land today. In addition, with the great efforts and care of Professor Guram Sharadze, the art museum can now boast several of his paintings.

Argentina was also home to the scientist, poet and graphic artist Leo Cheishvili who lived and worked here. He illustrated the books of Akaki and Tamar Papava, published in South America. His graphic works are still preserved in private collections, including those in Tbilisi.

Leo Cheishvili's eldest daughter Nino inherited her father's talent and passion for fine arts. She is a professional artist and the author of many exhibitions in Argentina. She illustrated the Spanish translation of *The Knight in the Panther's Skin* by Gustavo de la Torre, published in Santiago de Chile.

So, the creativity of all four artists was determined by the protection and promotion of the interests of Georgia.

Marika Mshvildadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Doctor of Historical Sciences

Associate Professor

Glyptic monuments as the most important historical source

Seals provide meaningful information about the identity, social status, religious beliefs and activities of its owner, and the portrait gemas on the owner's appearance as well. An important load is given to the study of cut stones related to state institutions and the discussion of the state officials on them in the historical context. In the paper, the gemas found on the territory of Georgia with inscriptions confirming the existence of the Pityakhshi Institution and the depiction of historical personalities are studied and analyzed, which allows us to determine the iconographic appearance of the Kartli Pityakhshi with the accuracy of the portrait.

As a result of the research, it is established that among the glyptic samples found on the territory of Georgia, there are two such gemas: 1. An oval-shaped carnelian intaglio gold ring found in a tomb №1 of Armaziskhevi, the tomb of Aspavruk Eristavi, in 1940. On the face of the intaglio, there is a portrait of Aspavruk Pitiakhsh in a right face profile up to the chest. (inv. №837, end of the 2nd century AD) with the

negative inscription ΑΣΠΑΥΡΟΥΚΙΣ ΠΙΤΙΑΞΗΣ – Ασπαυρούκις πιτιάξης – „Aspavruk Pitiakhsh“ and 2. preserved in the Department of Coins, Medals and Antiquities of the National Library of France. An oval-shaped tricolor sardonyx portrait gema (a profile portrait of a man) found in Georgia with the Greek inscription ΟΥΚΑΚ ΠΙΤΙΑΞΗ ΙΒΗΡΩΝ ΚΑΡΧΗΔΩΝ – „Usha Pitiakhsh Karkhed Iberta“ (inv. №58, III-IV centuries AD). From the mentioned point of view, another intaglio oval-shaped and dark-colored pyrope (garnet) found in a tomb №1 of Aspavruk Eristavi, which holds a golden buckle encrusted with stones, is also of interest to us. The face features the busts of a woman and a bearded man facing each other in a profile (inv. №834, 2nd century AD). Along the woman's portrait an inscription ΖΕΥΑΧΗ ΖΟΗ ΜΟΥ ΚΑΡΠΑΚ – is cut – „To Zevakh my life, Karpak“ is carved. In the inscription, part of the woman's name is carved negatively, and part of it is mixed. The item should be Karpak's seal (his name is cut out in negative).

From the prevailing point of view, Karpak and Zevakh were spouses and parents of Aspavruk Eristavi. And if it is really so, which is indicated by the fact that the belt buckle with an intaglio depicting Karpak and Zevakh was recorded in the tomb of Aspavruk, which adds to the hereditary nature of the Pithiakhsh Institute. Even though the intaglio is not Zevakh's personal seal, the mentioned intaglio helps us to get familiar with the iconographic image of yet another Kartalian Pitiakhsh. It is noteworthy, that all three gemas are considered to be part of the school of Iberian stone cutters.

Marine Puturidze
Tbilisi State University
Doctor of Historical Sciences
Associate Professor

The Peculiarity of the Representation of the Inlaid Ornamentation On a Jewelry of the Trialeti Culture

In the 21st century BC, in the South Caucasus appeared a new socio-cultural unit titled Trialeti culture of brilliant kurgans characterized by the multiplicity of innovations, especially in the gold working field.

The presented article discusses the ornamentation of a distinguished piece of jewelry – an agate pendant of a necklace consisting of fourteen beads. The pendant is created with various technical methods: inlay, granulation and filigree, making a harmonious stylistic entirety.

Special attention is given to the variety of a design of the inlaid ornamentation modeled on different areas of the pendant's surface by the carnelians and agate. They create a rich and complicated ornamental scheme of the mentioned valuable pattern.

The central part of the unique necklace takes a pendant consisting of two pieces of flat agate plaques. To cover the edges of this semiprecious stone, the jeweler applied for vertical and narrow gold band decorated with three carnelian stones of spherical shape.

For the ideal representation of the central detail, the craftsman fit the agate in a thick golden frame. The golden frame itself is decorated by carnelian stones in three

different parts of its surface: in the center -vertically and at the edges triangularly. In this way, the jeweler keeps the principle of proportionality and at the same time enriches the polychromies of the agate pendant with different colors.

Polychromies seem the essential peculiarity of the Trialetian gold developed in the Middle Bronze Age, relating to Sumerian artistic craft.

Mzia Chikhradze

*G. Chubinashvili National Researcher Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation*

*Doctor of Arts
Senior researcher*

Transformations, the Artist's Way – Batu Sikharulidze

The contemporary art of Georgia is closely related to our country's latest history. A striking example of this is way of life and creative development of Georgian artists. Among them, the sculptor Batu Sikharulidze is one of those who passed a difficult and exciting path as a person and an artist. The paper discusses the influence of the artistic environment in Tbilisi on Batu's art, the artists who created the foundations of his art, and how the artist developed in Georgia. The historical and political circumstances that determined his emigration from his homeland are also overviewed.

The artist will be presented as a teacher and sculptor, showcasing his creative achievements in the United States, where he still lives and works. I will analyze the development of his sculpture and show how his art fits into the context of modernity. We will also talk about Batu Sikharulidze's contribution to the education of young artists. In the study, we will touch upon the issue of Georgian-American cultural integration, the creation of the principles of contemporary sculpture and a specific language of artistic expression, which is deeply connected with the Georgian soil and at the same time is an integral part of the contemporary Western art.

Nana Gelashvili

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

*Doctor of History
Professor*

Development Stages of Japanese Fine Art

Japanese fine art takes its roots in the distant past. Several stages are distinguished in the history of its development, and each of them is characterized by original and distinctive specific features. As a whole, Japanese painting covers a wide range of genres and directions. This paper discusses and analyzes the main directions of Japanese art and its characteristics chronologically from ancient times to the second half of the 19th century until Meiji Restoration (1867/1868). Issues of mutual influence on fine arts and the specificity of works by individual outstanding artists are discussed as well.

In the initial stage, Japanese fine art was strongly influenced by the achievements and experiences of the continental civilization, namely, the Chinese. This influence was related to the spreading of Buddhism from China to Japan (via Korea) in the VI century. Accordingly, the oldest examples of painting in Japan are preserved in Buddhist temples built in the VI-VIII centuries in the form of wall murals, on which various episodes of Buddha's life are depicted. From the 10th century, specific national features and new technical tools appeared in paintings, on which the independent style of Japanese painting Yamato-e (meaning – Japanese picture) was created. From this period, the innovative processes began intensively in Japanese fine art, the emergence of various currents, the opening of art schools in large cities, etc. Therefore, the theme of paintings became comprehensive. Generally, these were religious, everyday life, portrait images, royal palace, tea house ceremonies, and theatrical world paintings. The theme of women's faces is distinguished by its special plasticity and airiness. Genres such as "mountains and rivers", "animals and birds", and "birds and flowers", as well as the depiction of landscape and various natural phenomena were also very popular.

From the second half of the 16th century, the appearance of Europeans on the Japanese archipelago revealed the Western influence on Japanese fine art. As a result of getting acquainted with Western art, Japanese artists began to imitate European artistic styles, using new technical means. However, it is notable that despite the assimilation of some foreign experiences, Japanese art has always preserved its individuality and original handwriting along with the original style typical only for itself.

Nana Shervashidze
Georgian National Museum
Doctor of Arts

Kirill Zdanevich – 1917 Exhibition at 'Blanc et Noir'

Kirill Zdanevich – the discoverer of the brilliant Niko Pirosmanishvili and explorer of his art – was better known to the public for this than for himself being a highly talented Georgian artist who defined the vector of extremely left-wing, avant-garde art within Georgian Modernism. It is not surprising if we consider the political and cultural space in which Kirill Zdanevich was obliged to live and work. Though the artist himself wrote that to be known as Pirosmani's discoverer would be enough for one person, this was undoubtedly his life's tragedy.

A personal exhibition of Kirill Zdanevich's work took place in 1917 in the shop *Blanc et Noir*, the catalog for which was written by Aleksey Kruchenykh and Eli Eganburi. The artist exhibited his work from Tiflis, Moscow, St. Petersburg, and Paris, together with a cycle of the sketches he had produced in the trenches and dugouts of the First World War. It is noteworthy that there are no distinctly demarcated chronological boundaries discerned in the interchange of artistic styles in Kirill Zdanevich's work; the artist instead created works of various forms in the same period, working simultaneously and with equal enthusiasm with Impressionism and Fauvism, Realism, Primitivism, and Cubo-Futurism. Kirile's art is not a conglomeration of independent experiments, however, but a considered aspiration on the artist's part to

unite a diversity of styles in a single composition, a precondition for the creation of a new system of painting logically realized in the principal innovation displayed at the exhibition in 1917 – *Orkestruli Avtoportreti* (“Orchestral Self-Portrait”).

In 1920 Kirill traveled from an independent Georgia to Paris. In 1921, he returned to a homeland annexed by Bolshevik Russia. His brilliant creative experiment continued in scenography for a short time, and after that entirely different life began.

Nato Gengiuri
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts
Professor

Political Context of the 19th-Century Church Architecture in Georgia

It is a well-known fact, that Russia, based on its aggressive policy, used to define the church architecture in the 19th century Georgia. However, an interest in – and even a desire to become acquainted with – Georgian architectural heritage as something different was also present (e.g. David Grimm’s illustrated publications about Georgian and Armenian architectures). In some cases, enchanted by Georgian architecture, Russians tried to imitate or interpret it (for example, Alexander Nevsky Church in Abastumani, personally commissioned by Grand Duke George Romanov and inspired by the Zarzma and Sapara Churches). Elements inspired by various Georgian houses of worship, are also found in several buildings constructed outside Georgia throughout the period in discussion (so-called Georgian style).

At the same time, the local environment and traditional spirit were typically ignored. The construction of so-called Russian-style churches became commonplace. By mirroring medieval Russian architecture, churches with onion domes and other characteristic details were erected in various Georgian regions and Tbilisi (for example, Alexander Nevsky and John the Theologian Churches, the church in the village of Samreklo, and others).

Building churches to mark political events was not uncommon in 19th-century Russia. Suffice it to say that Alexander Nevsky Army Church, also known as Sobor, was built on Rustaveli Avenue (then Golovin Avenue), Tbilisi, to celebrate the conquest of the Caucasus.

Some of the architectural examples surviving from that period are directly or indirectly linked to Russia’s goal of gaining a foothold in the Caucasus, as they come across as illustrations of its covert policy, meaning that some of the surviving churches in the country’s mountain areas that, albeit built in the 19th century, resemble medieval Georgian houses of prayer in terms of architectural type and other characteristics. Such churches are found in Khevi (the church in the village of Kobi), Tusheti (the church in Shenako Village), also in the presently Russia-occupied Shida Kartli mountainous area (the churches in Shambiani and Nakalakevi villages), and others.

Based on literary sources and various material data studied, and on the artistic analysis of churches, it becomes clear that these churches are linked to the work of the Society for the Restoration of Christianity in the Caucasus, an organization established

by order of the Russian emperor and designed to encourage ethnic Ossetians to settle in these areas, and also to win over mountain populations, on the other. It was one of the crucial factors in fulfilling Russia's political objectives in 19th-century Georgia, and their traces, in some ways, continue to reflect in our contemporary developments.

Nino Metreveli

Shalva Amiranashvili State Museum of Arts

Master Student

Mariam Dadiani as a Patron of Georgian Culture and Her Role in the Protection of Cultural Heritage

The article analyzes the role of the Queen of Kartli, Mariam Dadiani, in protecting and preserving the national culture and art in the 1730s-60s.

Queen Maria had to live and work in Kartli during the most difficult political situation. Against the background of such a situation, it is clear that his cultural-political activity was essential. The Queen considered it her duty to take special care of preserving the Georgian language, culture, and past of Georgia.

Queen Maryam's contribution to metalwork, as well as the development of church embroidery, is crucial. Sh. Amiranashvili State Museum of Art preserves a rich collection of artistic embroideries for church purposes, including several church items distinguished by high artistry and richness donated by Mariam Dadiani. It is worth noting the great merit and contribution of Queen Mariam in the reproduction and restoration of Georgian manuscripts. Some valuable manuscripts, bought by Mariam Dadiani from the enemy, have also survived.

With the coronation of Mariam Dadiani in Kartli, her career began, a unique event in the history of late medieval Georgia, when she took the lead in the development of Georgian culture, art and literacy.

Nino Dzneladze

Batumi Archeological Museum

Doctor of History

Products of Aeschines Painter's Workshop from the Pichvnari (Kobuleti) Greek Necropolis of the Classical Period

As a result of many years of archaeological research of the Pichvnari (Kobuleti) cemetery, a rich collection of Attic ceramic pottery was gathered in the Batumi Archaeological Museum. There are both simple-ornamented samples of mass production and individually painted ones. Tamar Sikharulidze has already identified some of them as the production of the workshops of Niobid, Shuvalov and other Painters. The article presents the materials attributed to the Aischines Painter, the master of the second quarter of the fifth century BC.

Nino Silagadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Doctor of Arts

Associate professor

Natela Jabua

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Doctor of Arts

Associate professor

Alexander Nevsky Church in Abastumani in the Context of Historicism

In the 19th century, during the era of activation of historical styles, the Neo-Byzantine style became popular throughout Europe, especially in the Russian Empire. Churches in this style were built in Georgia as well. Among them, the Abastumani church, named after the Russian saint and protector of its military forces, Alexander Nevsky, deserves attention. Its prototype is the large cathedral of Zarzma Monastery.

The ancient tradition of Medieval Georgian architecture has significantly influenced the Abastumani church (the structure of the building, its proportions, decorations system, etc.). From this point of view, Abastumani Church is much different from other Neo-Byzantine buildings in Georgia. Among them are the Tbilisi and Poti cathedrals, in which the Neo-Byzantine style is primarily perceived as an expression of the ideology of the Russian Empire.

A review of the Abastumani church in the context of historicism clearly shows its architectural and artistic peculiarity. It is obvious, that this monument unlike the other neo-Byzantine buildings, has little proximity to the main trends of this style. Despite the Neo-Byzantine appearance of the Abastumani church mainly expressed in the alternating rows of colored stones on the facades, the building is closely related to Georgian architectural traditions of the Middle Ages.

Manana Khizanashvili

Georgian National Museum

Simon Janashia Museum of Georgia

Master Student

Curator of the Georgian National Museum

Gender Relations and Tradition in Georgia Furniture for Women

Gender relations play an important role in protecting and preserving cultural heritage, which is essential to creating and disseminating public values or norms. World cultural heritage organizations that strive to protect fundamental human rights constantly and actively discuss and analyze the issue of gender equality.

This article overviews the interrelationships that highlight the role and involvement of men and women in the tangible and intangible cultural heritage of Georgia, through society and religious life.

Gender and age differentiation in the ethnography of Georgia is well-illustrated in the planning and space arrangement of the interiors in the residential houses in different parts of the country. Strictly separated male and female living spaces with proper furniture and dishes were connected with various activities and roles of each member of the family.

The article presents household furniture typical for the 18th and 19th centuries – tables, chairs, chests, cupboards and cabinets, trinket boxes, etc., preserved in the ethnographic collection of the Simon Janashia National Museum of Georgia. Previous ethnographic studies on this subject are also highlighted and discussed.

Natia Kvachadze
Batumi Art Teaching University
Doctor of Arts
Assistant-professor

Akaki Jashi – contemporary artist from Batumi

The present article is about the life and work of Akaki Jashi, an artist from Batumi working in the 21st century. The artist continues to work productively in the creative industry. The range of his artistic ideas is wide. He works in theater, cinema, and television and is constantly looking for innovations, new forms and media to convey his message. As a result of getting to know the work of Akaki Jashi, it is possible to show the individual artistic manner characteristic of the artist and the interesting process of development in parallel with the search for innovations. The artist's creativity reveals that his works are based on a modern rethinking of traditional themes, new ways of finding materials, and a distinctive artistic style experienced and understood by the creator. The purpose of the article is to present the features of the artist, clarify the manner and worldview of artistic writing. It discusses the stages of the artist's creative life and the changes reflected in it. The presented article represents the first attempt at scientific understanding from the point of view of artistic research.

Visual and Applied Arts

Ketevan Goginovi

Akaki Tsereteli State University

Academic Doctor

Nato Pailodze

Akaki Tsereteli State University

Academic Doctor

Silk Paper- individual and multifunctional decorative material

Paper is a very familiar material for everyone, and when we touch and use it, we do not even realize its origin and meaning. Silk is very different- it was always mysterious and unrecognizable with its aura. Now imagine a paper made with precious material such as _SILK.

We all know that Silk paper production started centuries ago. The Paper was invented by Cai Lun in 105, China. However, before that, the Chinese were already using silk for official documents. The silk was expensive, so masters found a method and started to process the silk into paper mass, placed, on the frame. After some stages, silk paper was made. As the matter, that individual products are very popular and original nowadays, we were especially interested in that ancient and less known product.

We produced silk with its old Chinese techniques and our modern view, both dyed and undyed natural silk. It is very easy to produce silk paper. It needs minimal time and it is eco-friendly.

Silk paper is multifunctional. We can use it not only for letters but also for making embroidery and book covers. Also, we can make greeting cards, larks, chests, masks, and other decorative things. In addition, silk paper is subjected to various decorative processing: lamination, gilding, and counting.

Tamar Mosesvili

Akaki Tsereteli State University

Doctor of Engineering

Associate Professor

Historical stages of the development of the decorative carpet weaving technique

Carpet is one of the oldest types of decorative-applied fabrics. People have practiced carpet weaving for centuries. It still stays an inherent part of the living space and interior. Carpets are complex woven voluminous fabrics on the warp threads of which the pile forming knots of different colors of the yarns are fixed firmly and tightly to each other.

Most researchers believe it dates back to when sheep farming developed, and people learned to spin yarn from sheep wool, set up weaving looms, and weave fabrics from it. Carpet was an integral part of people's lives at that time. Over time, it also became a symbol of the so-called "home": the whole family sat on it for meals, slept on it, and carried out important religious rituals.

The proponents of another theory believe that woven carpets were created even earlier. In particular, carpets performed two functions – utilitarian and aesthetic. The establishment of permanent residences gave impetus to the field of carpet-making – they were used to decorate important celebrations and traditional ceremonies, and then carpets became an integral part of people's lives.

The first historical information about the woven patterns made by the method of carpet weaving dates back to the XVI-XI centuries BC. Their images have been found in the tomb of Pharaoh Thutmose IV in Egypt. It should be noted that there is no functional difference between old and present weaving techniques.

After people began to build permanent dwellings, the ornaments of the handwoven carpets gradually became more complex. The palette of dyed threads grew, and the ethnic characteristic features of the ornament were formed.

Today, the carpet is an inherent part of the modern interior. It should be emphasized that there is no functional difference between the then and present weaving techniques.

Merab Datuashvili
Akaki Tsereteli State University
Associate Professor

The path from the Ottoman “Elek” to the modern classic style “Gilet”

The relevance of the presented research is the study of the prerequisites for the formation of some elements of modern classical-style clothing, the features of construction and technological processing. The research on the issues of the influence of various civilizations in the formation of classical style clothes is the overall goal of the given paper, on the example of the development of a significant element of the ensemble “Gilet”.

Although England is the homeland of the classic style “Gilet”, due to the similarity of the name with the French language, France is conventionally accepted as its homeland. The origin of the French term “Gilet” may be related to the Portuguese jaleko, which means a coat, or to the Turkish yelek, which was a short cloak without sleeves.

In the research process, the waist-length sleeveless cloak of Ottoman origin – “Elek” was studied successfully spread within this huge empire and its neighbouring countries. The analysis of the origin and evolutionary processes of the “Elek” and the classic style “Gilet” showed the convergence in terms of both terminological and constructive-technological processing. Along with the existing versions of the “Gilet” of the mentioned classical style, the article overviews various versions.

Nino Dolidze

Akaki Tsereteli State University

Academic Doctor

Professor

Ketevan Chirgadze

Akaki Tsereteli State University

Doctor of Engineering

Peculiarities of constructive and technological planning of Pshavian traditional clothing

The originality and individuality of the Georgian national dress, along with many other factors, are determined by the sophisticated construction of the dress, which emphasizes the beauty of the human figure and presents it as refined and delicate. The presented scientific article discusses the traditional clothes of the Pshavian woman, its composition and the specific features of constructive and technological planning. Unfortunately, in recent years, the stylization process of national clothing has been established, and therefore, traditional clothing forms are gradually lost. To transfer Pshavian women's clothes to the next generation in an unchanged form, we studied some traditional clothes of Pshavian women and carried out the constructive and technological planning of its constituent elements using modern planning methods.

The results of the conducted research will make a significant contribution to the transfer of Pshavian traditional clothes to future generations in an unchanged form, and also contribute to the popularization of Georgian traditional clothes.

Nino Mgaloblishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts

Doctor of Culture Research

Professor

The concept of Fashion in the field of international scientific discourse

Great thinkers were interested in fashion issues even in the XVII-XVIII centuries. Each theory has its advantages and disadvantages. But more importantly, these works gave rise to modern fashion theories. Despite the heuristic value of these theories created in this period, it is still too early to talk about the creation of theoretical concepts of fashion. Today, there is still no unified definition of the concept of Fashion. Fashion definitions are subject to different interpretations, sometimes contradictory.

The author believes that the determination of a single concept of "Fashion" is hindered by the semantic and content-theoretical abundance of definitions, which is the result of the multi-functionality of Fashion.

Nino Dolidze

Akaki Tsereteli State University

Academic Doctor

Professor

Khatuna Darsavelidze

Akaki Tsereteli State University

Doctor of Engineering

Planning a collection of contemporary women's clothing using elements of Pshavian and Svan traditional clothing

Georgian national clothes are a hand-made monument of the material culture of the Georgian people. Over the years in different parts of Georgia, various original forms of clothing with a Georgian character have been formed. The presented scientific article discusses the issue of stylization of elements of traditional Pshavian and Svan women's clothing in modern costume.

The originality and uniqueness of the forms and decorative elements of Pshavian and Svan Traditional clothes arouse interest. Applying them while planning a modern costume collection will be essential and engaging and will play a big role in popularizing Georgian traditional clothing.

Film Studies

Giorgi Razmadze

Scientific Research Institute of

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Doctor of Arts

Researcher

Post-digital Art Cinema after "Expansion"

The new art and the new cinema refuse Aristotelian catharsis – because purification through spectacle does not guarantee a change in the world. On the contrary, we can see catharsis as a method of emptying the world of energy needed for change, which creates the illusion of change for the viewer through emotional manipulation. The vicissitudes of the story, the tying of the knot, or the climax takes the viewer on an emotional serpentine in such a way that in the finale it creates the illusion of emptying, letting go and renewing, and that's all.

The art embodied in modernism, namely, Dadaism, tried to create a radically new model of art, which, according to Marx, would not describe the world, but would fight to change it. This line continues into the 1960s when Neo-Dadaism begins and is later called "Fluxus". It is in fluxus, in this radical movement of art renewal, that new media appear, thanks to Nam June Paik – video art.

The "first expansion" in audio-visual art began in this period when cinema was looking for new mediums, new forms and means of expression. The video system was

soon followed by the development of digital technologies, which led to the emergence of digital art. The "second extension" refers to the transition of art into virtual reality, which is developing so rapidly today that there is already talk of the end of the post-digital art nation and the beginning of a new stage.

Today, in the post-digital era, cinema is the most distant from its origins and offers us experiments that completely cancel the classical paradigms. After the ``second expansion'', which is related to the post-digital era, it is the turn of the third expansion, which we are witnessing now. In this paper, for the first time, the study of expanded cinema in the Georgian language and the overview of the prerequisites of the current process are carried out.

Mariam Akhalkatsi
*Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student*

Young character in a closed space

Continuous dialogue between cinema and society is an important aspect of cultural studies, expressing social and public relations. An important issue is the influence of modern cinema on the interests, spiritual and mental values of the young generation.

It is essential to observe the problems of modern society, the situation of young people in its environment, internal and qualitative screen portraits depicted in the latest Georgian cinema. Because cinema is a means of communication and because it controls the emotional space, it has a strong influence on the worldview of young people.

In general, the process is considered chronologically, according to eras, against the background of the development of Georgian cinema and changes in worldview. The problems of the heroes of the new generation (along with the emphasis on personalization and individualism) in the latest Georgian cinema are also developing in other directions, from passive protest to active, from the theme of existential search to adaptation and others.

In the report, I will discuss the Georgian films made in recent years, which, despite the sharp (plot, style, genre, form) differences, are united by one main line – in the modern world, depending on various reasons and factors, from the society's side, an individual, a sharply individual person and an individual world, lifestyle, ignorance of wishes, non-acceptance.

These films are Uta Beria's "Negative Numbers", Zaza Khalvashi's "Name" and Levan Akin's "And We Danced", which show the spiritual and moral essence of young people, their isolation from themselves or their environment, their struggle against dogmas and false values, their differences. It is a dignity and the source of problems, loneliness, and isolation.

What are the reasons for the contradictions faced by young people? How do they deal with it? How do they search for their own function, place, and themselves?

Nino Kavtaradze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

PhD Student

On the Verge of Emancipation and Exploitation the Influence of Feminist Theories on Modern Georgian Cinema

Feminism as a phenomenon was born by the end of the 19th century. The suffragist movement fought for women's rights to vote. The process that started in 1850 and ended with the victory of women in 1920! This fact is considered as the first wave of feminism. After the suffragists, several political and social figures tried to achieve economic, political, and social emancipation of women, e.i. August Bebel, Clara Zetkin, or Alexandra Kolontai. The latter's theoretical works about female sexual freedom, even considering the revolutionary pathos of the 1920s, are shocking.

The relationship between feminism and cinematography during the existence of these two phenomena did not start simultaneously. It should be noted that even in Griffith's early films, Western theorists and film scholars tried to analyze Lillian Gish's characters from the perspective of social, political, and economic inequality, but this was not film criticism applying feminist theories.

Actually, the connection between cinema and feminism began in the second half of the 20th century. The researchers realized that films could be analyzed through feminist theories in the same way as before, from the perspective of Althusser, Saussure and Lacan's "Left Triumvirate". Sociology, structuralism, and semiotics, as the main tools of film perception and analysis, have been successfully "replaced" but also combined by feminist theories. For decades, feminist authors have actively used psychoanalysis as the dominant paradigm for film analysis.

The methodological and theoretical influence of feminism on film analysis has been gaining strength over the years. In the film analysis, women's gender identity has become the most important factor. Before, if biological and sexual identity were determined by nature, feminists have brought the concept of gender to the agenda as a social construct shaped by cultural-historical environmental conditions.

Modern film feminism, (like feminism in general) is rooted in early feminist literature. Virginia Woolf's Magnum Opus, "A Room of One's Own" will resonate in the theoretical works of many authors in the 20th century.

The theoretical-analytical work called the "feminists' bible", has not lost its relevance since the 1950s. In the words of a French feminist: "One is not born a woman, but become a woman" and the patriarchal world uses biological differences to create a hierarchical society.

After Simone de Beauvoir, in the 1960s, feminist authors such as Betty Friedan, Nancy Chodorow, Kate Millett, and Luce Irigaray created important feminist theoretical works emphasizing the connection between feminism and cinema.

In the 1970s, Laura Mulvey created the magisterial work on film feminism, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in which she talks about three types of gazes towards the female character: the camera, the male protagonist, and the audience. The latter equates itself with the gaze of a masculine surveillance, masculine camera.

In their films, feminist authors, such as Germaine Dulac, Agnès Varda, Chantal Akerman, Sally Potter, and Jane Campion – try to represent free women from this "male gaze" or, on the contrary, to criticize the "male gaze".

What do feminist theories look like in modern Western cinema today? How often do female authors and characters find themselves on the brink of emancipation and exploitation? How have feminist criticism and theory changed from Simone de Beauvoir to the modern digital age? What is on the agenda in contemporary feminist film theories: image, textual iconography, narrative techniques, or all three? etc. My conference paper includes the answers to these questions and an analysis of the issues.

Tamta Turmanidze
*Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts
Assistant-professor*

Transformation of the Western Genre with Tarantino

Throughout its existence, the Western has undergone many changes, and probably, these transformations have contributed to the vitality of this ancient film genre.

It is interesting to analyze what the classic Western is and why this genre does not leave the screen for so long. The article considers the stages of the development of the Western genre and how its laws have changed over time.

In terms of setting and time, the Western was bound to the frontier era from the beginning. Its creators heroized and mythologized American history.

But each new decade brought changes to this traditional genre. The "Great Depression", the Second World War, the McCarthyism era – all social and political changes left their traces in the character of the Western. And since the 60s and 70s, Italian Spaghetti Westerns have been added to the American classics, with their open border between good and evil.

Filming a classic Western today is almost unimaginable. Characteristics of this genre are so hidden in the depth of the film that their discovery requires considerable observation and thorough knowledge of the history of cinematography. However, it was not difficult for the audience to recognize the signs of the Western in the works of Quentin Tarantino, where there are plenty of allusions and echoes of both the classic examples of the genre and the Spaghetti Western. One of the cult directors of modern cinema played with this genre, which has become part of the American epic, with his usual courage.

Lela Ochiauri

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Doctor of Arts

Professor

Taboo-Free and "Daring" Newest Georgian Cinema

All times and even today, in literature, theatre, and, of course, in cinema, some works contain eternal and contemporary problems, already uttered and judged and activated in the context of time. And, of course, there are taboo topics that, for a specific time and to a specific time (and sometimes, indefinitely), for one reason or another, no one has touched and does not do so now either.

Many such cases are famous from the history of Georgian cinema due to the influence of Soviet propaganda and ideology, political correctness, state, religious, national traditions, moral censorship on the part of society, self-censorship and caution toward sensitive topics.

Of course, when the time, social, political, mental situation, and reality change, their influence on the processes, trends and individual cases in cinematography change too. Accordingly, the directors' positions and viewpoints, the issues raised in the films and the artistic forms are changing.

For example, in the 1980s, themes about Soviet repressions, whether in a literal or allegorical/metaphorical form, are the films – Several Interviews on Personal Matters by Lana Ghoghoberidze, The Swimmer by Irakli Kvirikadze, Robinsonada or My English Grandfather by Nana Jorjadze, Nazar's Last Prayer by Levan Tutberidze and Repentance by Tengiz Abuladze.

In the Georgian cinema of the last decade, several new themes, new types of heroes and/or films with a different position about the already depicted reality were created, mostly by the authorship of the new generation, young directors.

These directors, films, and themes are a sharp satire of social-sounding, violent and indifferent society by Giga Liklikadze in "Pig" and drama in Lasha Tskvitinidze's films "I'm Beso" and "Field" and Elene Naveriani's "Blackbird, Blackbird, Blackberry"; young prisoners in Uta Beria's "Negative Numbers."

Next to them, films about representatives of the queer community lead in quantity: "And We Danced" by Levan Akin, "Comets" by Tamar Shavgulidze, "Wet Sand" by Elene Naveriani, "My Room" by Soso Bliadze, "Spineless" by Gigisha Abashidze and others.

A prominent place is taken by Nana Janelidze's film "Liza, Go On," which differs from other films created on this topic. It presents the topic of the war in Abkhazia and the current problem from a completely new perspective, with a new approach and not only creates an artistic reality, but also conducts a historical, political and moral analysis of the events. On behalf of the Georgian society, it gives a kind of confession, which is not too late.

Maia Levanidze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Doctor of Arts

Associate Professor

The main narratives of the post-pandemic Georgian cinema

The pandemic that began in 2020 locked people in one big virtual space with a sense of uncertainty and fear of the future. Life seems to have stopped, and this change has become a way for the largest part of society to delve into themselves and reevaluate their values. Some people felt that the post-pandemic society would become more human, forgiving and sensitive.

Many culturologists responded to the world pandemic, studying the general state of society and boldly predicting the establishment of a new order. The feeling of fear that appeared in people's minds during the pandemic, along with the retreat of the virus, slowly disappeared somewhere and faded away. Of course, this mood, with a significant impact on the individual's psyche, was reflected in modern art in a certain way. What is happening in this regard in Georgian cinema?

In the post-pandemic Georgian cinema, there was a desire to tell about the breakup of the family institution and the search for freedom, personal, spiritual catharsis, evaluation and reevaluation of the war. Nana Janelidze's "Keep Going, Lisa", Soso Bliadze's "My Room" and Davit Firtskhalava's "Big Break" will be analyzed in this topic.

Manana Lekborashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts
Associate Professor

Blockbuster – Genre or multimedia project

The term blockbuster has a military origin. It was first used in 1943 as a nickname for a heavy explosive shell. The press started to use this term. In the 1940s and 1950s, the term referred to high-cost films designed for high earnings.

Since the 1970s, the blockbuster has been transformed from a figurative expression into a film studio strategy. Since that time, the Blockbuster Era has begun.

Blockbuster Strategy aims at providing a return on invested funds with a large profit. Several strategies are used to minimize risk. One of the most crucial features of many blockbusters is that they are “presold” based on best-selling books, stage plays, well-known historical events, comic book characters, classic television shows, etc.

Another important part of the strategy – an effective film promotion campaign combines numerous methods to attract an audience: significant change from the traditional release patterns, widespread opening and saturation television advertising, and advertising campaign through all possible media channels, licensed merchandise – including toys, T-shirts, soundtrack CDs, book tie-ins and lunchboxes, video or computer games. The last one brings as much attention to a film as a commercial or poster. While ancillary products like and toys do not contribute directly to box-office dollars, they are indirectly crucial to success.

The methods tested over the years remain in force also: the participation of famous stars, a twisted plot, active use of suspense, the ever-increasing number and scale of special effects, stunning visuals, and skillful editing.

Such strategies are good for business, but focusing on creating blockbusters can undermine the diversity and artistry of films. More and more film theorists criticize the predominance of the Blockbuster Mentality. Production companies do not want to take risks; they watch what the audience likes and dislikes and create formulaic productions with a high budget, not always rich in a cinematographic sense. The result of this mentality is a film franchise. In the modern film process, new and new terms appear every day: remake, sequel, prequel, reboot, spin-off, crossover.

It should be noted that mass viewers (and not only) often call a blockbuster genre, and it becomes synonymous with an action film genre.

Olga Zghenti
Batumi Art Teaching University
Doctor of Arts
Associate Professor

Batumi in Orson Welles' drama "Journey into Fear"

In 1943, the famous American film director Orson Welles made the spy drama – Journey into Fear, based on the novel of the same name by Eric Ambler.

In the adapting process of the novel, Welles will apply a free interpretation of the literary text and offer the Hollywood studio a radically different, alternative American version of the English novel.

Later, the director's name and surname will disappear from the credits of the film. The final shots of the film will be under the pressure of censorship – the film editing will occur against the will of the director. Nevertheless, the film reveals the wide range of Welles's artwork and the magical power of the black-and-white artistic image.

The film Journey into Fear continues the line of fine exploration of Welles' previous work – the cult film "Citizen Kane" (1941). He radically changes the travel route presented in the novel and moves the action to the Black Sea equator instead of the Mediterranean Sea, and Batumi instead of the Italian city of Genova.

Orson Welles creates a mockumentary cinematic model of Batumi as a city, which he suits to the newly formed Noir style detective.

The author of the article addresses the discursive analysis of the film 80 years after its filming – in the geopolitical context of the Second World War.

Music Studies

Gvantsa Ghvinjilia
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire
Doctor of Arts
Associate Professor

Georgian musician at the origins of Russian musicology

The paper refers to Georgian musician Alexander Razmadze considered to be at the origins of Russian musicology. A. Razmadze was a musicologist, music critic, pianist, composer, and writer who graduated from the University of Music and Theatre in Leipzig. He used to teach piano, music history, and score reading at the Moscow Conservatory. Razmadze is the author of the first Russian language textbook about European music history, which was prepared based on a two-year course of lectures delivered by him at the Moscow Conservatoire. Besides an educational function, this textbook has historical importance too; due to this work, music history has finally been established as a separate discipline, and combined the issues of music theory, history, counterpoint, and orchestra.

A. Razmadze has broken a certain stereotype about the truthfulness of the fragmental course of music history. He offered a course that covers the entire historical process passed by music art from ancient civilization to modern music portraying ancient music of non-Christian countries and Christian music in a uniform historical perspective of this branch of art. In his textbook, the author does not touch on the creative works of modern European and Russian composers because he believes that this music was not historically mature enough to find its place in the textbook.

The methodology of a textbook provides for including only musical materials approbated in the educational process that has passed through painful processes of a historical reassessment. The concept, methodology, and style of this textbook have been maintained by Russian researchers of successive generations, who referred to this work as a model of world music history and a monographic book written about European composers. The works by Russian musicologists appeared to be the only source for Georgian musicology established a little bit later.

Thus, directly or indirectly, A. Razmadze exerted influence on the development of Georgian musicological opinion. His capital textbook is undoubtedly interesting because of the numerous documents, quotations, and even today's relevant provisions, but I would like to focus on one more significant detail. This book will constantly remind us that in case of a rebellion against the empire, Georgians were resettled in Russia, and then the intelligence, mind, and abilities of the descendants of such a family were ultimately used for the advancement of various spheres of the Russian empire, which I consider to be another great misfortune of Georgia.

Giorgi Kraveishvili
Director, Co-founder of the Heiamo Fund
Doctor of Arts

Giorgi Alimbarashvili
Master of Choreographic Arts
Dance Teacher

Folk dance and music of Lazistan, Tao, Shavsheti and Klarjeti on the example of the 2022 expedition materials

The article refers to the dances and songs recorded in Turkey's Georgia (Lazistan, Tao, Shavsheti and Klarjeti). The main dances are listed. All the main issues related to dance movements are discussed (dance form, holding hands, gender regulation of dancers, name of the dance director, etc.). Songs recorded for the first time take a lot of space. It is especially important to fix the children's repertoire because, together with cult songs, there are the rarest examples of this genre in Georgia and Turkey. The article reviews for the first time the old model of Chiboni (1/5th, 3/5th) and the tunes played on it. Unfortunately, we could not record Georgian vocal polyphony.

Nia Barabadze

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

PhD student

**Aleksandre kordzaia's project – Kordz x Sakamoto
Synthesis of live electronics and ensemble**

The most crucial revolutionary ideas of the 20th century, electroacoustic music, born in the womb of the avant-garde and later turned into a mass movement, developed in many directions. Today, there is virtually no genre left in which it is not integrated. Each innovative change opened the way to new artistic possibilities, deviating from the usual standard path and becoming a source of inspiration for the individual composer.

The modern Georgian music world is full of electronic music producers. One of the interesting parts for me is the combination of live electronics and the acoustic diversity of the ensemble/orchestra. That is why the object of the present study is a young composer, Alexander Kodzaia Kordz, and in particular, his project – Kordz x Sakamoto. The music specially written by Alexander for the Dutch festival is a tribute to Sakamoto. In this almost one-hour program, which consists of 8 tracks, fragments of Sakamoto's and Alexander's music are combined. It is difficult to tell where the line is drawn between the two composers' materials. In the paper, I will try to answer the following questions: What is the concept of the project, and what form and aesthetics does the composer choose to implement his artistic idea? What is the role of live electronics in this case and where is the line between improvisation and fixed text?

The notation of music for live/electronic and orchestral music presents composers with a difficult task. As a rule, electronic music is not notated but coordinated with a live electronic orchestra, where the notion of recording is necessary. It is interesting what the notation issues are in the case of Alexander Kordzaia.

Eka Chabashvili

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Doctor of Musical Arts

Associate Professor

**Sound Eco-System in Urban and Non-urban Environment
of Georgia and "Sound Oases"**

TSC researcher-composers conduct fundamental research "Implementation of Eco-musicology Research Methodology for the Study of the Georgian Music Ecosystem" [FR-22-8174] for the implementation of ecomusicology in Georgia. The project is supported by the Shota Rustaveli National Scientific Foundation of Georgia. Within the framework of the current research, the same group is conducting artistic research 'Sound Oases' of urban and non-urban environments and the composition methods of eco-music. The research aims to study the sound eco-system in Georgia to find places with special acoustic parameters, which will preserve an interesting sound resource despite climate change or other parameters. At the same time, the selected location will have a suitable territory for an alternative concert space and make it possible to hold a concert where the repertoire includes interaction with the

soundscape. We decided to assign the status of "Sound Oasis" to the location with the mentioned parameters.

The paper presents the research plan and methodology of the expeditions; Also, the criteria for choosing "Sound Oases" as an alternative concert space.

Ekaterine Buchukuri

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Doctor of Musicology

The article is dedicated to Ioseb Bardanashvili's 75th anniversary

The Georgian School of Composition Abroad (searching the identity_Ioseb bardanashvili's works in the 70s)

Modern diasporas, naturally open to cultural interaction, are not only important for their ethnicity and interconnectedness; the possibility of using ethnic or cultural identity yields very interesting results, especially when the artist can choose or use different backgrounds simultaneously.

For many composers, the problem of creating a new identity after emigration becomes an artistic challenge and no less important than creating or maintaining one's own style. Some, finding themselves in a new environment, abandon their previous cultural and educational experience and try to blend into the new environment. However, mature composers established in their home country rarely change their creative style when they move to another country.

Georgian-Jewish cultural ties with their centuries-long history are even more interesting in this respect. A large role in this history is played by individuals who have left a special mark on the longstanding coexistence of Georgians and Jews.

The report examines the peculiarities of the Georgian composer school outside the country through the example of the work and creativity of Georgian-Jewish composer Ioseb Bardanashvili, who celebrates his 75th birthday this year.

Ioseb Bardanashvili, one of Israel's best-known composers today and the recipient of many awards, was born and raised in Batumi, already an acclaimed composer who left Georgia in 1995. "A Georgian composer, with the artistry and temperament typical of Georgians, but perhaps with a Jewish view of the world," is how he describes himself.

The paper examines Bardanashvili's identity in the context of the evolution of his creative style.

Tamar Tsulukidze

Zakaria Paliashvili Memorial House Museum

The Union of Tbilisi Museums

Doctor of Musicology

The New Performance of "Daisi" in the Context of the History of Stagings of Paliashvili's Operas

The beginning of Georgian opera directing is linked to Zakaria Paliashvili's operas, such as "Abesalom and Eteri" and "Daisi". The tradition of staging these operas has survived to this day. Nowadays, it represents an important part of the history of the Georgian musical and theatrical arts.

The work is dedicated to the new staging of "Daisi", presented in the Tbilisi Zakaria Paliashvili Opera and Ballet Theater (conductor – Revaz Takidze, director – Gocha Kapanadze, artist – Giorgi Aleksi-Meskishvili). The emphasis is on the directional interpretation of the opera conceptualized in the context of staging Paliashvili's operas.

The new staging of "Daisi" is regarded as a milestone in the life of Georgian opera, and this work outlines the basis of this claim.

The tradition of staging "Daisi" is explained: Before this, "Daisi" was practically performed three times in the Tbilisi Opera and Ballet theater: 1923 – directed by Kote Marjanishvili, 1932 – directed by Aleksandre Tsutsunava, 1957 – directed by Vakhtang Tabliashvili. In 1977, Tsutsunava's version of "Daisi" recognized as a classic interpretation, was renewed. It was performed on Tbilisi opera stage until 2010. Even today, the audience perceives "Daisi" within these traditional interpretation standards.

The tradition of staging "Daisi" is regarded as a realistic visual depiction of opera, whilst in contemporary staging the director's thinking is based on an abstract, metaphoric understanding of opera.

The new version revoked reactions that touch on the stage life of "Abesalom and Eteri". The work outlines the reservations brought up by critics during decades towards the directors of "Abesalom and Eter". Today, these events belong to important pages of the history of Georgian opera directing. Similar criticism was voiced after the new staging of "Daisi". From this point of view, the new performance of "Daisi" seems even more interesting and important. All these lead us to the conclusion that this is a new path in the stage life of the opera.

Maia Tabliashvili
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire
Doctor of Arts
Associate Professor

Representation of the texture in Levan Gomelauri's ensemble "Village Builders"

In musical ensemble works, in general, it is interesting what meaningful expression the textural unfolding of the musical material texture acquires. In the mentioned process, the factor of program concretization is also important. From this point of view, composer Levan Gomelauri's composition "Village Builders" for the Instrumental Theater (2011) attracted attention. The title shows that the musical ensemble is based on the motifs of Sulkhan-Saba Orbeliani's fable of the same name.

The creative impulses of the creation of the work are related to the cartoon based on the story of the mentioned fable, as a kind of reviving of childhood memories. The work was commissioned to the composer (also for Young Euro Class). The author had to create a musical ensemble. From the pre-suggested instrumental spectrum, the selection of the composition had to resonate with the composer's idea, concept, and genre accents. Following the moral-instructive character of the lyrical-epic genre of the fable, a comic play was also born, taking into account the allegorical characters.

From a timbral point of view, the composer gave a very original life to the characters. The quintet combines violin (dog), horn (rooster), flute (fox), piccolo flute (cat), and piano (village);

From the expressive point of view, it seems as if an organic alliance of timbre and characteristic intonation incompatible with the characters was formed. The texture is minimalist and transparent. Intonational echoes and dialogicity are more emphasized through instrumental theatre. The scientific paper is dedicated to L. Gomelauri's work "Village Builders", in particular, to the textural expression of the ensemble – in context with the content, compositional solution, intonation, timbre, and contrapuntal aspects.

Marina Kavtaradze
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire
Doctor of Arts
Professor

The phenomenon of meditation in music (the case of Georgian music)

Among the diverse innovations of the turn of the XX-XXI centuries, a special place takes the idea of meditation as a specific phenomenon of compositional thinking. In terms of content, it belongs to the sphere of reflection, self-immersion, philosophy and contemplation.

According to the generally accepted opinion, the birth of such compositions in the West is associated with the idea of "the East", as meditative is considered an essential feature of Eastern thought that determines the specific artistic logic as a peculiar model of longing for "the East".

Eastern traditional music is indeed an example of the introverted style of thinking characteristic of the Eastern mentality, for which spiritual and psychic reality has always been considered the highest expression. However, it should be noted that the West gave the world its model of meditation, originating in the most ancient strata of European culture.

The study aims to identify meditation as a feature of modern musical thinking, discussed in the example of contemporary Georgian music.

Natalia Zumbadze

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Doctor of Arts

Professor

For Studying the Traditional Repertoire of Adjarian Women (Based on the New Expedition Materials)

Adjarian women's songs are an integral part of Georgian women's repertoire. The lack of interest from folk music collectors in these songs can be attributed to their limited variety and development compared to the repertoire of men and, on the other hand, restricted women's rights caused by religion.

Although many samples could not be recorded in time, Adjara villages still preserved traditional women's songs. This is evidenced by the material obtained during the 2022 ethnomusicological expedition conducted by the Anzor Erkomaishvili Folklore State Centre in Khulo municipality.

Common Georgian repertoire includes songs for lulling a child to sleep, changing the weather, caressing a cow and, laments. Comparing them with the records of the old expeditions shows the changes in the singing tradition of Adjarian women.

Ketevan Bolashvili

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Doctor of Arts

Professor

The "New Music" in Italy: From Futurism to the Avant-Garde

The paper aims to show the birth of radically new musical ideas in Italy. The main topics of the paper are:

General characterization of Italian art at the turn of the 19th-20th century;

The birth of the futurism ideas in manifestos, which is sharply different from previous eras of romanticism and verism;

The role and importance of futurism ideas on Italian music and outside;

The transformation of artistic ideals of futurism to the post-WW II avant-garde, etc.

The paper is focused on relatively unknown persons: Luigi Russolo, his "noise music" and new musical instruments, that predetermine the forming of *musique concrète*. After a brief review of the peculiarity of Italian musical culture during the

fascism time, the article discusses the new generation and its leader, composer and conductor Bruno Maderna, as well as his like-minded composers and friends – Luigi Nono and Luciano Berio.

Maka Virsaladze

(author)

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Doctor of Musical Art

Associate Professor

Alexandre Chokhonelidze

(co-author)

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

PhD student

The function of church bells in the acoustic landscape of Tbilisi

Ecomusicology is the study of the relationship between music and the natural environment, including how soundscapes are shaped by human and non-human interactions. Church bell soundscape is an important subject to study since it played a significant role in Tbilisi, the capital of Georgia. The ringing of church bells has been a vital part of the city's auditory scenery for centuries, shaping the way people experience their surroundings and marking the rhythm of daily life.

For analyzing the data regarding the acoustic landscape of church bells, we'll use spectral analysis and research data of Nodar Mamisashvili – the prominent composer and scientist, the creator and restorer of Georgian church bells. We shall also review the bells restored for Tbilisi cathedrals by him, as part of the acoustic landscape study. Nodar Mamisashvili came up with his unique formula for church bell engineering and analyzing the audio data via spectrogram (to see the acoustic picture of this project) would yield interesting results.

Teona Ugulava

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

PhD Student

Peculiarities of sonorous system detection in Ioseb Kechakmadze's works (in the cases of the choral cycle "Pshavian Idylls" and choir "Exersis")

In Georgian professional music, Ioseb Kechakmadze is one of the outstanding composers. National choral music has undergone significant formation and development in his works. His field of activity started in the previous century. Being a composer deeply connected to his national roots, he combines modern musical language with centuries-old traditional ways of musical thinking and creates individual compositional handwriting.

The article discusses Ioseb Kechakmadze's choral cycle – "Pshavian Idylls" (based on poems by Ana Kalandadze). This opus sharply reveals the diverse palette of

modern composing techniques as well as interaction with the national traditional choral polyphony.

In this article, I will focus on the peculiarities of the manifestation of the sonorous technique in Kechakmadze's music. Sonority has a diverse variety of examples in choral music. Development of the respective technique in European professional music dates back to the 60s of the last century, although its features can be found in the Renaissance. The formation of the sonorous system is linked to a rich tradition in European professional music. The term "sonorous" refers to audio or sound phenomena. It, as a technique, focuses on the physical nature of sound and promotes its colorful perception.

Ioseb Kechakmadze's choral cycle "Pshavian Idylls" reflects the characteristics of sonorous technique in various ways, including in the form of timbre coloring, musical expressions, texture and its manifestation in harmonious language. According to the principle of comparative analysis, this cycle will be discussed together with the choral works of György Ligeti and Krzysztof Penderecki, who authored some of the best chrestomathic specimens of the sonorous system.

Culture research and management

Maia Sharabidze

Akaki Tsereteli State University

Doctor of Technical Sciences

Professor

The customer's taste – the most important factor determining the aesthetic appearance of the design project

A design project is the result of the designer's creative thinking, practical experience and rational analysis. Therefore, the principal entity determining the aesthetic appearance of the project is the designer. However, during the design activity, it is necessary to consider customer orientation as the main condition in this process. If the designer performs the project for the customer, it is necessary to familiarize, analyze and count the wishes and needs of the customer carefully.

As a rule, the main factor determining the wishes and needs of the customer is his taste. Thus, the customer's taste is the most important factor determining the aesthetic appearance of the design project. It is a well-known saying that taste can not be disputed. Taste is a social phenomenon, because even under common conditions, it is formed and manifested in different ways. Several subjective factors (social status, genetics, level of culture and education, etc.) are different for a specific individual.

The presented work aims to show the influence of the customer's taste on the final aesthetic appearance of the project, on the example of the interior design project of the marriage registration hall performed by Elmira Bairamova, a student of the bachelor's program "Interior and Textile Design" of ATSU, for a real customer. The taste of the customer is considered and evaluated by us, taking into account the wishes and requirements expressed by him. Based on the above, the appropriate style was selected for the design project, the designer's recommendations were offered, and the final version of the project was executed based on the customer's request.

Dodo Tchumburidze

Shota Rustaveli theatre and Film

Georgian State university

Ph.D. in Art Management

Associate Professor

Promotion and positioning of organizations in the cultural sphere

The article discusses the promoting and positioning of organizations in the cultural sphere and the role and importance of integrated marketing communications in the formation of the image of organizations in the cultural sphere.

Successful positioning of organizations in the cultural sphere, like organizations operating in other fields, is based on a communication strategy. The communication strategy itself is based on a situational analysis consistent with the organization's mission, priorities, and vision of society.

Creating/offering information about the organization is part of a communication strategy based on the interests and capabilities of the target audience. The promotion strategy of the organization creates the motivation to transform needs into demands.

In the management process, the organizational resources are crucial, namely, the accumulated experience of the manager and team members in a specific field of the cultural sphere, and also management style and employee motivation of managers of the cultural sphere. The organization's image is based on a situational analysis of the internal and external variables of the organization, which should be aligned with the value proposition.

The article also overviews the importance of the promotion strategy while forming and presenting the organization's image and maintaining the brand image. In the management process providing the distance between the organization and its competitors is also important.

Nino Sulava
*Georgian National Museum
Doctor of History*

Cultural heritage research and management in regional museums of Georgia (Lechkhumi, Municipality of Tsageri)

Archaeological artifacts present one of the most important foundations of Georgian culture (first – European hominin, ancient wine, and archaeometallurgy). There are two kinds of archaeological findings – discovered by archaeological excavations and accidental findings. The artifacts obtained by archaeological excavations are always kept in museum collections and are the subject of research by specialists in the field according to the accepted methodology.

The disadvantage of the accidental findings is that they contain little information or no information at all about the place and situation of discovery. This data necessary for scientific research is often lost.

However, both types of artifacts presented in museums are subject to professional research using scientific methods. The locals play a main role in collecting ethnographic material.

Regional museums are the most important repository of archaeological and ethnographic material in Georgia. The establishment history of the museums is more or less similar. Regional museums were created and formed by the patriot people of the cultural heritage, and the same attitude continues today.

The presented works deal with methods of research and management of material culture preserved in two museums of Tsageri municipality – Varlam Makharoblidze Tsageri Historical Museum, and Dekhviri Archaeological-Ethnographic Museum.

Nino Mindiashvili
Caucasus International University
Doctor of Philology
Associate Professor

Traumatic concepts in Ekaterine Togonidze's novel "Shen-shin"

Modern Georgian literature is the subject of research by scientists of various fields, to the extent that it reflects, on the one hand, epochal events, and, on the other hand, those conceptual paradigms, the understanding of which from the point of view of cultural-literary studies, allows to draw many interesting conclusions. Post-Soviet Georgian literature is a kind of narrative combined with epochal reflections and traumatic concepts important to understand in the context of collective memory.

Literary reflection of conflicts or other traumatic events by writers, taking into account their subjective views, is characterized by different kinds of approaches.

In conclusion, based on literary texts, it becomes possible to outline and study traumatic concepts. In this context, the novel "Shin-Shen" by the modern Georgian writer Ekaterine Togonidze seems interesting.

In the novel, the author, together with many traumatic paradigms, interestingly presents the image of the refugee as a traumatized object. The husband of the main character Nia, is exiled from Abkhazia. Therefore, he is the bearer of collective trauma and stigma. The writer, on the one hand, reflects the interpretations of Georgian society's attitude towards the refugees, and on the other hand, the chronology of the difficult establishment of the refugees in the society.

The text is understood in the light of collective trauma (Jeffrey Alexander) and victory trauma (Pioter Stompka) theories.

Cultural Tourism

Genad Shavadze
Caucasus International University
PhD Student

Cultural Tourism

Cultural tourism includes all the directions of tourism related to the promotion of the nation's history, culture, value, ethnography, material and spiritual heritage. The mentioned factors are carriers of vital and important economic and political interests. The existence of modern challenges of cultural tourism and their abundance prevent the formation of a stable political system of culture, and influence the internal economic and political processes of countries.

The sustainable economic development and growth of culture, with continuous technological progress, is directly related to the industrial revolution of cultural tourism. Modern challenges and the analysis of cultural tourism, in general, reveal that one of the important roles for the improvement of cultural theories is given to actively functioning resort markets. Cultural tourism is especially characterized by the organization of large-scale educational tours.

Due to the urgency of the issue, the main topic became the identification and analysis of the risks of various cultural tourism tools and facilities, as well as the determination of the priorities necessary for the management of these risks. Culture and art in the context of modernity imply the interest of the visitors and hence form a concept that will become the business card of tourism.

Krasimir Levkov

University of Agribusiness and Rural Development,

Plovdiv, Bulgaria

PhD

Professor

Marketing Tourist Regions in Bulgaria. State and Problems

The purpose of the study is to clarify the current state and problems in the development of the marketing tourist regions in Bulgaria.

Sources: Ministry of Tourism, organizations for the management of the tourist areas, publications on the subject in the Bulgarian press, and author's previous research.

Methods: Comparative analysis, statistical processing and graphical presentation of the results.

Results:

1. The territorial differences in the distribution of the accommodation base and the specialization of the regions in the service of Bulgarian and foreign tourists have been clarified.

2. A critical analysis of the work of the organizations for the management of the tourist areas was made.

3. Recommendations were made to the Ministry of Tourism for more effective support in the creation and promotion of new regional tourism products and programs.

Artistic Education

Ermile Meskhia

Batumi Art Teaching University

Doctor of History

Professor

Challenges of distance learning at higher art educational institutions

The Covid-19 pandemic and related restrictions have significantly changed teaching content and forms at art educational institutions.

At first, it became obvious that educational institutions were not ready to deal with such threats and different, new format teaching in terms of material as well as human factors.

Despite existing difficulties, the main achievement is that society realized the importance of distance learning as an alternative form of teaching. In case of applying

distance learning, the specific character of teaching and interests of academic society and students must be considered, especially in the performing direction.

Tamriko Meskhia
Batumi Art Teaching University
Master Student
Practice Head

The practice role in academic education

Specialists in academic education assign an important role to production and teaching practice. In the 90s of the last century, the negative processes in the education system diminished the role of practice. Educational institutions often took a formal approach to this important form of teaching. The results did not delay: although some of the graduates obtained good knowledge in the theoretical field, they had developed little or no practical skills. This hindered the employment of graduates with received qualifications.

In recent years, new standards for accreditation of educational programs and authorization of higher education institutions have completely changed the attitude of the academic field to the practice component. Production and training practices have become one of the criteria for evaluating programs and institutions. The development of the sectoral characteristics of educational programs, which determined the number of minimum credits allocated to each program for practice, helped to increase the role of practice.

At the tourism educational program of the University of Arts, 10 credits are allocated for practice, which is planned to be carried out in the VII and VIII semesters. Appropriate hourly remuneration is provided for personnel separated from the practice facility. In addition, practice hours are allocated in some academic disciplines.

As the research has shown, students positively appreciate the increased attention to practice.

Tinatin Mshvidobadze
Gori State University
Academic Doctor
Professor

Contemporary art from the perspective of the digital age

The paper analyzes the impact of digital media art and current problems in contemporary art design education. Modern education is created in the background of traditional and innovative challenges. In this context, digital media art design education is in a stage of adjustment. Based on the current situation, the paper analyzes the influence of digital media art and the existing problems in the development of modern art design, including the disruption of the teaching regime, the deficiency of the knowledge-building system, and the aging of the course content.

The advent of digital media technologies has created a new way for artistic design and creation, and art design works have become effective through the

integration of digital media technologies. Some countermeasures and suggestions are given from the perspective of innovative thinking education.

The paper shows a sample of the simulation performed in the program processing using various tools for the effective teaching of the design of digital media art.

Rusudan Takaishvili

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

National Center for Teacher Professional Development

Doctor of Pedagogy

Expert-consultant in Music

Tbilisi State Conservatoire Student Projects in the Pedagogical Field in Pandemic and Post-pandemic Periods (The Doctoral Studies)

The report discusses the projects implemented by doctoral students within the pedagogy course of the Tbilisi State Conservatory in the pandemic and post-pandemic periods. It also describes some characteristics of their organization, course, environment and goals. The conclusion is drawn about the importance of the project as a teaching method in the educational process.

The projects implemented during the pandemic and post-pandemic periods are the following: 1) a video-concert in cooperation with the Tbilisi State Conservatory and the National Center for Professional Development of Teachers, which was aimed at supporting music teachers during the lockdown period; 2) a workshop and concert held in a residence for people with mental needs in Sighnagi Municipality, Kedeli, which was equally useful and important for the beneficiaries and students; 3) a lecture-concert at the Pasanauri music school as a support of this cultural center.

The presented projects and their results confirm the relevance of the project as a teaching method for students of the Higher Educational Institution of Arts – which leads to the involvement of students in multifaceted and diverse work, and develops their cooperation, planning, organizational, creative, and research skills. At the same time, it is shown that the mentioned projects correspond to the main goal of the activity of doctoral students and serve to establish a relationship with the audience, to attract, acquire, educate and support it.

Dr. Ekaterina Kenigsberg

Belarusian State Academy of Arts

Dr. in Art history

Associate Professor

Unlocking the Potential of a Place through Contemporary Art

Each region forms its own unique culture based on the peculiarities of its local climate, natural topography, ancient traditions and history. The cultural development of an area is linked to a number of social, economic, political and even geographical

conditions. Contemporary art is one of the ways to promote regional sustainable development and unlock the potential of a place.

In Japan, as in many other advanced industrialized countries, some regions are experiencing a shrinking and aging population. This is especially true of the relatively inaccessible areas, in particular the islands of the Seto Inland Sea. One such island is Naoshima in Kagawa Prefecture. The island has an area of just over 14 square kilometers. The first idea for transforming the island into a contemporary art location came in 1985 during a meeting between Chikatsugu Miyake, the mayor of Naoshima, and Tetsuhiko Fukutake, the founding president of Fukutake Publishing. The former wanted to create a cultural and educational cluster on the island, and the latter dreamed of an international children's camp. This is how Benesse Art Site Naoshima came into being.

Four years later, in 1989, the first Naoshima International Camp was held, the Benesse House Museum opened in 1992, and in 1996 the first site-specific works were created.

In 1998, the Art House Project was launched in the port city of Honmura on the southeastern coast of Naoshima. The project is based on the concept of the coexistence of nature, architecture and art on the island of Naoshima. The idea behind the project was to preserve the island's past and reinterpret it through contemporary art.

As there are many empty buildings left in the city's picturesque historical center, the decision was made to use them. The artists were invited to turn these houses into works of art, drawing on local history and the memories of local residents and former owners of the buildings. This is how art installations, objects and other works of art have appeared in abandoned houses, on the site of a former temple and in an ancient Shinto shrine. The synthesis of the historical architecture of the buildings and the work of contemporary artists, who have symbolically or literally incorporated the environment into their works, has given each place its own unique character; yet outwardly none of them has changed much, retaining its traditional Japanese appearance.

The new creative locations created by the artists have become points of attraction, and an art route through the Honmura district has been formed. Viewers, moving from one point to the next, explore both works of art and ordinary everyday life. In this way, they are not only introduced to works of art but also read the chronological and historical layers of the area. The Art House Project has become a catalyst for cooperation between local residents, members of the international art community and visitors from around the world.

Media

Lasha Zarginava

*Batumi Art Teaching University
Public Broadcaster Ajara TV
Doctor of Social Sciences*

Conflicts and Georgian media: how to determine the interests of society?

The coverage of conflicts in the Georgian media is an issue on which critical opinions and appropriate recommendations have been heard from experts for years, however, the fact is that the current situation is thought-provoking.

In many cases, apart from rare exceptions, the Georgian media covers events that do not provide a complete picture of the conflict regions.

The audience does not have full and complete information about what is happening in the occupied regions, or what is the attitude of the state or international organizations about these regions.

One of the reasons for the problem is that it is not taught as a main subject in higher education institutions, except for rare cases. Consequently, journalists do not have appropriate theoretical and ethical education in case of reporting it.

Researching/teaching of peace and conflicts began in a systematic form in the second half of the twentieth century. For example, in 1957, the Journal of Conflict Resolution was established at the University of Michigan, and the Center for Research of Conflict was founded in just two years. Also in 1959, the Oslo Peace Research Institute was established, and in 1964 – the Journal of Peace Research. It was during this period that an article on the existence of "positive" and "negative" ideas of peace was written by Johann Galtung, and one of the first articles in peace research, *Teaching Peace and Conflict: A Basic Guide to Academics and Interdisciplinarity* by Hermann Schmitt. Although the systematic study of peace and conflicts has been active since the second half of the twentieth century, one of the first undergraduate modules in the direction of teaching peace and conflicts was created in 1948, in the United States, at the University of Manchester.

The academic discipline of conflict analysis and peace studies is gradually developing in Georgia, therefore, it is very important in this process to correctly assess the role of the media in conflict coverage and to follow the education system of the developed countries of the world.

In this process, it is also important to determine the purpose of teaching, in particular, what purpose the research or teaching process serves, what specific problem it aims to critically analyze and solve. What results can be received in the direction of professional growth.

Maka Dolidze

Davit Aghmashenebli University

Doctor of Journalism

Associate Professor

Culture Issues in Georgian Press

Among the functions of journalism to provide the public with the news, the spreading of culture also plays a significant role. Thus, creating cultural-recreational content and passing it to the mass media is a really significant task.

The given work discusses the role of media in culture. The topic overviews the standards and violations observed in Georgian media. My goal was to recall Georgian media and analyze its connection to culture.

The thesis aims to study how active media is and how the development trends have changed. We have undertaken a study with a qualitative analysis, which helped us in our work. Practical examples and theoretical analysis consider signs and the characteristics of the role of media in culture. Some examples presented are from Georgian media.

Finally, according to the publications, we may conclude that the media pays attention to culture. Lately, changes for the better have been observed in this direction. But it is not enough. More material should be printed in the media and it should systematically cover current cultural problems. The role of media in culture requires more attention.

Nino Gelovani

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

PhD

Assistant

Diversity of the cultural model of television programs

Communication is a symbolic process in which reality is revived, tamed, coupled and transformed. We hardly know the basis of the diversity of cultural model analysis of television programs, and we assume that such an approach is completely new, or perhaps we do not share the assumptions of others. In contrast, we find a growing awareness of the nature of symbolic thought, communication, and action in many disciplines, and we see efforts to understand what television is; it is rapidly emerging and developing from these shared concerns. His own model of television as a forum is based on the study of the cultural role of entertainment. As well as on all the different textual levels and forms of the content of the television program that it combines. We often focus on the collective, iconic vision of construction and negotiation of reality, creating what sociologist Kerr refers to as public thought. In short, almost any version of the teletext functions as a forum in which important cultural themes can be discussed in their own right. We show this not with modern programming, where problems almost present themselves on the surface of the show, but in an episode, in a series. In essence, this is exactly the kind of television program reproducing a

dominant ideology by transporting its audience into a dream world where the “status quo” is the only status.

Through this type of research, we will be able to define more precisely the boundaries of the cultural forum. For example, we know that increased concerns from special interest groups are directly and/or indirectly related to the television industry's creative, institutional responses to the public. Whether such time is “good” or “necessary,” it indicates that the forum extends beyond the screen. The issue of televised violence, which also deserves close study, is more mixed and changes from year to year. However, the impact of television viewership studies, the dire consequences of murder and crime cannot be denied. Television and television programs do not exist in their own sphere, separated from the influence of citizens. Our goal is to cover as accurately as possible the ways in which different worlds interact.

This model of “diversity of the cultural forum of television programs” more accurately fits the experience of television, we suggest that it opens up a number of new questions and requires a reanalysis of old findings, both from a textual critical approach and from a mass communication research perspective.

Nino Chalaganidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Ph.D in Journalism

Associate Professor

Of the

Role of the Presenter (Anchor) of the News Program in the process of screen analog simulation of the television space (on the example of the Georgian Public Broadcaster – First Channel)

Efficacy of the television production is associated with the personified character of information and is revealed in different forms of professional expression (correspondent, anchorman, reporter, showman, moderator, commenter and others).

The present article is devoted to identifying the role of a News Anchor which, for the last years has been constantly modifying in the process of screen analog simulation of the TV space. A contemporary News Anchor formulates an agenda, manages thematic blocks, and adjusts fragmentation characteristics for media space.

Even though internet broadcasting has caused analog simulation of the media environment and activation of new trends, a News Anchor remains the most popular and recognized person. Internet is a kind of experimental platform for the implementation of new forms of operation of journalists; however, against the background of such challenges, the presenter continues the creation of fragmental “material” of “TV mosaic” and for this purpose applies creational potential and new ways.

As a result of the research, it was detected that TV Presenters, in their professional activity, make their efforts to satisfy viewer's requirements for informing and entertaining much more than enhance their education and development.

As for the information activity, the audience requires from the TV Presenter personal (broad thinking, charisma, charm, skill of persuasion) as well as professional skills (academic speech, creative view ...).

Mariam Mkhitarova
Caucasus International University
PhD Student

**Political Narratives in Entertainment-Comedy Shows
("The Night Show with Giorgi Gabunia")**

In the 21st century, the media has taken a new place in political communications, and entertainment talk shows have received an additional load, and political content is more and more often found in these types of programs. It's interesting if entertainment-comedy talk shows are a deliberate conduit for political narratives or if the media still trying to maintain its role as an objective observer.

The raised issue is conditioned by many aspects: the political structure of the country, the political sympathies of the TV channel managers, or the television agenda. It is clear that political communication has invaded the broadcast network and the presentation of politicians on popular talk shows has even become necessary. This is of strategic importance because the political narrative is more memorable in entertainment-comedy talk shows, and politicians are better perceived by viewers than in traditional news programs.

The purpose of TV political humor is to achieve solidarity in society and to form a team identity; to unite the audience around a common idea and, on the other hand, to deride/caricature specific individuals or political forces with a negative connotation.

This paper is an attempt to analyze the fusion of political communication with entertainment-comedy talk shows. For this purpose, we discuss the TV show "The Night Show with Giorgi Gabunia" and show how much the said talk show carries a private political narrative. The presented issue has not yet been studied, which gives additional value to it: in a constantly tense political situation, society faces the threat of deliberate manipulations, and it is at this time that the role of the media grows exponentially, which in turn is a guarantor of the development and democratization of the state.

Ekaterine Chalaganidze
Caucasus International University
PhD Student

Evolution of social advertising: retro perspective and Georgian reality

The paper focuses on the source of social advertising and stages of development, on the study of the essence, goals, directions, functions and current state of social advertising.

Advertising classifications, periods of advertising history when the term was associated with commerce and trade are discussed, and the term "social advertising" adopted in Georgia is used in the world as "non-commercial" and "public" advertising.

The content analysis in the paper clearly presents the history of social advertising creation and its necessity for society, describes the origin of state policy and political advertising, and how it became a tool for the government to influence the behavior of citizens with the help of social messages.

სარჩევი

თეატრმცოდნეობა

1. თამარ პაიჭაძე	4
ბიბლიური ტექსტის დრამატურგიული და სცენიური რეპრეზენტაცია მსოფლიშედველობრივი აქცენტებით	
2. თამარ ქუთათელაძე	11
თეატრი = სკოლა, ტაძარი, ბრძოლის ველი ... კრიზისი	
3. თამარ ცაგარელი	20
იაპონური თეატრის ტრადიცია და თანამედროვეობა (ნოო-ს თეატრის მაგალითზე)	
4. ირმა დოლიძე	26
დიმიტრი თავაძის სცენოგრაფიული მემკვიდრეობის შესახებ	
5. ლელა წიფურია	33
უილიამ შექსპირის პერსონაჟთა ქმედების დიაგრამები თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში	
6. მაია კიკნაძე	40
კოტე მარჯანიშვილის მოღვაწეობა უკრაინაში	
7. მარინე (მაკა) ვასაძე	50
ბეკეტის პიესების ინტერპრეტაციები უახლეს ქართულ სცენაზე	
8. ლაშა ჩხარტიშვილი	57
რა არის „ონლაინ თეატრი“?	
9. ანა მირიანაშვილი	63
ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრი ანუ თეატრი ყველაზე პატარებისთვის	
10. ნინო დავითაშვილი	69
სამსახიობო ფაკულტეტის პირველკურსელთათვის რეფლექცია თემაზე – მსახიობის ოსტატობის საწყისი ეტაპები	
11. თამარ ბერიძე	74
ტექსტის, რიტმისა და მოძრაობის სინთეზის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში.	
12. მანანა ხელაია	79
თოჯინა-ადამიანის ხელი – კონტრასტული მთლიანობა	
13. თეიმურაზ კეჟერაძე	85
ევრიპიდეს „მედეა“ ბრეჟტის თეატრში	
 ხელოვნებათმცოდნეობა	
14. ქეთევან ოჩივიძე	91
ესქატოლოგიური სცენები წულრულაშენისა და ჯეგეთას რელიეფებზე	
15. თამარ გოგოლაძე	99
ედუარდ მანეს „ოლიმპიას“ ასოციაციისათვის პაოლო იაშვილის ლექსში	
16. გულნარა კვანტიძე, ეკა ბერელაშვილი	105

სატრაპეზო ავეჯი, როგორც საკრალური სივრცის შემადგენელი კომპონენტი	
17. ორმა მათიაშვილი	111
საერო ხელოვნების ასპექტები კონსტანტინოპოლის კულტურაში (შუაბიზანტიური პერიოდის საისტორიო წყაროების მიხედვით)	
18. მარიამ გაბაშვილი	119
გრაგნილისებრი ორნამენტები შუა საუკუნეების ქართულ ქვაზეკვეთილობაზე	
19. მარიამ მარჯანიშვილი	126
ქართველ მხატვართა შემოქმედებითი პერიპეტიები სამხრეთ ამერიკაში	
20. მარიკა მშვილდაძე	130
გლიპტიკური ძეგლები, როგორც უმნიშვნელოვანესი ისტორიული წყარო	
21. მარინე ფუთურიძე	139
ინკუსტირებული ორნამენტაციის რეპრეზენტირების თავისებურება თრიალეთის კულტურის ერთ სამკაულზე	
22. მზია ჩიხრაძე.....	146
ტრანსფორმაციები, ხელოვანის გზა – ბათუ სიხარულიძე	
23. ნანა გელაშვილი	153
იაპონური სახვითი ხელოვნების განვითარების ეტაპები	
24. ნანა შერვაშიძე	164
კირილე ზდანევიჩი – 1917 წლის გამოფენა “lanc et Noir” - ში	
25. ნატო გენგიური	175
XIX საუკუნის საეკლესიო არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი	
26. ნინო მეტრეველი	184
მარიამ დედოფალი, როგორც ქართული კულტურის ქომაგი და მისი როლი ქართულ ხელნაწერთა დაცვაში	
27. ნინო ძნელაძე	190
ესქინეს მხატვრის სახელოსნოს ნაწარმი ფიჭვნარის კლასიკური ხანის ბერძნული სამაროვნიდან	
28. ნინო სილაგაძე, ნათელა ჯაბუა	194
აბასთუმნის წმ. ალექსანდრე ნეველის ეკლესია ისტორიციზმის კონტექსტში	
29. მანანა ხიზანაშვილი	203
გენდერული ურთიერთობები და ტრადიცია საქართველოში საქალებო ავეჯი	
30. ნათია კვაჭაძე	210
აკაკი ჯაში – თანამედროვე ბათუმელი მხატვარი	

სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება

31. ქეთევან გოგინოვი, ნატო ფაილოძე.....	218
აპრეშუმის ქაღალდი- ინდივიდუალური და მრავალფუნქციური დეკორატიული მასალა.	
32. თამარ მოსეშვილი	223
დეკორატიული ქსოვის ხალიჩური ტექნიკის ისტორიული ეტაპები	
33. მერაბი დათუაშვილი	229
გზა ოსმალური „ელეკიდან“ თანამედროვე კლასიკური სტილის „შილეტამდე“	
34. ნინო დოლიძე, ქეთევან ჩირგაძე	235
ფშაური ტრადიციული სამოსის კონსტრუქტორული და ტექნოლოგიური დაგეგმარების განსაკუთრებულობები	
35. ნინო მგალობლიშვილი	240
მოდის კონცეპტი საერთაშორისო სამეცნიერო დისკურსის ველში.	
36. ნინო დოლიძე, ხათუნა დარსაველიძე	249
ქალის თანამედროვე კოსტუმის კოლექციის დაგეგმარება ფშავური და სკანური ტრადიციული სამოსის ელემენტების გამოყენებით.	

კინომცოდნება

37. გიორგი რაზმაძე	253
პოსტდიგიტალური ხელოვნება კინო „გაფართოების“ შემდეგ	
38. მარიამ ახალკაცი	261
ახალგაზრდა გმირი ჩაკეტილ სივრცეში	
39. ნინო ქავთარაძე	268
ემანსიპაციისა და ექსპლუატაციის ზღვარზე ფემინისტური თეორიების გავლენა თანამედროვე ქართულ კინოში	
40. თამთა თურმანიძე	276
ვესტერნის უანრის ტრანსფორმაცია ტარანტინოსთან	
41. ლელა ოჩიაური	284
ტაბუახსნილი და „თამამი“ უახლესი ქართული კინო	
42. მაია ლევანიძე	293
პოსტპანდემიური ქართული კინოს ძირითადი ნარატივები	
43. მანანა ლევანორაშვილი	298
ბლოკბასტერის ფენომენის საკითხისთვის – უანრი თუ მულტიმედიური პროექტი	
44. ოლღა ულენტი	304
ორსონ უელსის „საშიში მოგზაურობა“ ბათუმში	
მუსიკისმცოდნება	
45. გვანცა ლვინჯილია	313
ქართველი მუსიკოსი რუსული მუსიკისმცოდნების სათავეებთან	

46. გიორგი კრავეიშვილი, გიორგი ალიმბარაშვილი.....	321
ლაზეთის, ტაოს, შავშეთისა და კლარჯეთის ხალხური ცეკვა და მუსიკა 2022 წლის საექსპედიციო მასალის მაგალითზე	
47. ნია ბარაბაძე	333
ალექსანდრე კორძაიას პროექტი Kordz x Sakamoto, ლაივ ელექტრონიკისა და ანსამბლის სინთეზი	
48. ეკა ჭაბაშვილი	342
ხმოვანი ეკო-სისტემა საქართველოს ურბანულ და არაურბანულ გარემოში და “ხმოვანი ოაზისები	
49. ეკატერინე ბუჩუკური.....	351
ქართული საკომპოზიტორო სკოლა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ (იდენტობის ძიებაში – იოსებ ბარდაშვილის 70-იანი წლების შემოქმედება)	
50. თამარ წულუკიძე	358
„დაისის“ ახალი წარმოდგენა ფალიაშვილის ოპერების დადგმების ისტორიის კონტექსტში	
51. მაია ტაბლიაშვილი	365
ფაქტურის გამომსახველობა ლევან გომელაურის ანსამბლში „სოფლის მაშენებლები“	
52. მარინა ქავთარაძე	369
მედიტაციურობის ფენომენი მუსიკაში (ქართული მუსიკის მაგალითზე)	
53. ნატალია ზუმბაძე	376
აჭარელ ქალთა ტრადიციული რეპერტუარის შესწავლისათვის (ახალი საექსპედიციო მასალის საფუძველზე)	
54. ქეთევან ბოლაშვილი	382
„ახალი მუსიკა“ იტალიაში: ფუტურიზმიდან ავანგარდისკენ	
55. მაკა ვირსალაძე, ალექსანდრე ჭოხონელიძე	391
საეკლესიო ზარების როლი თბილისის აკუსტიკურ ღანშაფტში	
56. თეონა უგულავა.....	398
სონორული სისტემის გამოვლენის თავისებურებები იოსებ კეჭაყმაძის შემოქმედებაში (აკაპელა საგუნდო ციკლის „ფშაური იდილიები“ და გუნდ „ეგზერსისის“ მაგალითზე)	
კულტურის კვლევა და მართვა	
57. მაია შარაბიძე	404
დამკვეთის გემოვნება – დიზაინერული პროექტის ესთეტიკური იერსახის განმსაზღვრელი უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი	
58. დოდო ჭუმბურიძე	413
კულტურის სფეროს ორგანიზაციების პრომოუშენი და პოზიციონირება	
59. ნინო სულავა	419
კულტურის კვლევა და მართვა საქართველოს რეგიონულ მუზეუმებში (ლეჩიშუმი, ცაგერის მუნიციპალიტეტი)	

60. ნინო მინდიაშვილი	424
ტრავმული კონცეპტები ეკატერინე ტოგონიძის რომანში „შენ-შინ“	
კულტურული ტურიზმი	
61. გენად შავაძე	431
კულტურული ტურიზმი.	
62. კრასიმირ ლევკოვ	438
ტურისტული რეგიონების მარკეტინგი ბულგარეთში. სახელმწიფო და პრობლემები	
სახელოვნებო განათლება	
63. ერმილე მესხია	445
დისტანციური სწავლება და სახელოვნებო განათლების გამოწვევები	
64. თამრიკო მესხია	453
პრაქტიკის როლი აკადემიურ განათლებაში	
65. თინათინ მშვიდობაძე	459
თანამედროვე ხელოვნება ციფრული ეპოქის პერსპექტივიდან	
66. რუსუდან თაყაიშვილი	464
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტური პროექტები პედაგოგიკის მიმართულებით პანდემიისა და პოსტ-პანდემიურ პერიოდში (დოქტორანტურის საფეხური)	
67. ეკატერინა გენინსბერგ	471
ადგილის პოტენციალის განვითარება თანამედროვე ხელოვნების საშუალებით	
მედია	
68. ლაშა ზერგინავა	476
კონფლიქტები და ქართული მედია: როგორ განვსაზღვროთ საზოგადოების ინტერესები?	
69. მაკა დოლიძე	489
კულტურის საკითხები ქართულ პრესაში	
70. ნინო გელოვანი	495
სატელევიზიო გადაცემების კულტურული მოდელის მრავალფეროვნება	
71. ნინო ჭალაგანიძე	501
საინფორმაციო პროგრამის წამყვანის როლი ტელესივირცის ეკრანული მოდელირების პროცესში (საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის მაგალითზე)	
72. მარიამ მხითაროვა	508
პოლიტიკური ნარატივი გასართობ-იუმორისტულ ტოკშოუებში („ლამის შოუ გიორგი გაბუნიასთან ერთად“)	
73. ეკატერინე ჭალაგანიძე	516
სოციალური რეკლამის ევოლუცია: რეტროპერსპექტივა და ქართული რეალობა	

CONTENT

Theatre Studies

1. Tamar Paichadze	523
Dramaturgical and scenic representation of the biblical text with worldview accents	
2. Tamar Kutateladze	523
Theater = school, temple, battlefield ... crisis.	
3. Tamar Tsagareli	524
Tradition and modernity of Japanese theater (the case of Noh Theater)	
4. Irma Dolidze	525
About Dimitry Tavadze's Scenography Heritage	
5. Lela Tsiphuria	526
The Action Diagrams of the Characters of William Shakespeare in Contemporary Theater Arts	
6. Maia Kiknadze	527
Kote Marjanishvili's works in Ukraine	
7. Marine (Maka) Vasadze	528
Interpretations of Beckett's plays on the newest Georgian stage	
8. Lasha Chkhartishvili	529
What is „Online Theater“?	
9. Ana Mirianashvili	530
Theatre for the very young	
10. Nino Davitashvili.....	531
For the first-year students of the Faculty of Acting; Reflection on the topic – the initial stages of the acting skills	
11. Tamar Beridze	532
Importance of Synthesis of Text, Rhythm and Motion in Acting Arts	
12. Manana Khelaia	532
Puppet-Human Hand – a Single Contrasting Whole	
13. Teimuraz Kezheradze	533
Euripides' "Medea" in Brecht's Theater	

Art Criticism

14. Ketevan Ochkhidze.....	533
Eschatological scenes on the Tsughrughasheni and Jegeta reliefs	
15. Tamar Gogoladze.....	534
Associations on Olimpia by Eduard Mane in Paolo Iashvili's Poem	
16. Gulnara Kvintidze, Eka Berelashvili.....	535
Dining room furniture as a component of a sacred space	

17. Irma Matiashvili	535
Secular Art in the Life of Constantinople (Based on historical sources of the Middle Byzantine period)	
18. Mariam Gabashvili.....	536
The Inhabited Scrolls in the Medieval Georgian Stone Sculpture	
19. Mariam Marjanishvili.....	536
Creative Adventures of Georgian Artists in South America	
20. Marika Mshvildadze	537
Glyptic monuments as the most important historical source	
21. Marine Puturidze	538
The Peculiarity of the Representation of the Inlaid Ornamentation On a Jewelry of the Trialeti Culture	
22. Mzia Chikhradze	539
Transformations, the Artist's Way – Batu Sikharulidze	
23. Nana Gelashvili	539
Development Stages of Japanese Fine Art	
24. Nana Shervashidze	540
Kirill Zdanovich – 1917 Exhibition at ‘Blanc et Noir’	
25. Nato Gengiuri	541
Political Context of the 19th-Century Church Architecture in Georgia	
26. Nino Metreveli	542
Mariam Dadiani as a Patron of Georgian Culture and Her Role in the Protection of Cultural Heritage	
27. Nino Dzneladze	542
Products of Aeschines Painter's Workshop from the Pichvnari (Kobuleti) Greek Necropolis of the Classical Period	
28. Nino Silagadze, Natela Jabua	543
Alexander Nevsky Church in Abastumani in the Context of Historicism	
29. Manana Khizanasvili.....	543
Gender Relations and Tradition in Georgia Furniture for Women	
30. Natia Kvachadze	544
Akaki Jashi – contemporary artist from Batumi	

Visual and Applied Arts

31. Ketevan Goginovi, Nato Pailodze.....	544
Silk Paper- individual and multifunctional decorative material	
32. Tamar Moseshvili	545
Historical stages of the development of the decorative carpet weaving technique	
33. Merab Datuashvili	546
The path from the Ottoman “Elek” to the modern classic style “Gilet”	

34. Nino Dolidze, Ketevan Chirgadze	546
Peculiarities of constructive and technological planning of Pshavian traditional clothing	
35. Nino Mgaloblishvili	547
The concept of Fashion in the field of international scientific discourse	
36. Nino Dolidze, Khatuna Darsavelidze	547
Planning a collection of contemporary women's clothing using elements of Pshavian and Svan traditional clothing	

Film Studies

37. Giorgi Razmadze	548
Post-digital Art; Cinema after "Expansion"	
38. Mariam Akhalkatsi	548
Young character in a closed space	
39. Nino Kavtaradze.....	549
On the Verge of Emancipation and Exploitation; the Influence of Feminist Theories in Modern Georgian Cinema	
40. Tamta Turmanidze.....	550
Transformation of the Western Genre with Tarantino	
41. Lela Ochiauri	551
Taboo-Free and "Daring" Newest Georgian Cinema	
42. Maia Levanidze	552
The main narratives of the post-pandemic Georgian cinema	
43. Manana Lekborashvili	553
Blockbuster – Genre or multimedia project	
44. Olgha Zghenti	554
Batumi in Orson Welles' drama "Journey into Fear	

Music Studies

45. Gvantsa Ghvinjilia	554
Georgian musician at the origins of Russian musicology	
46. Giorgi Kraveishvili, Giorgi Alimbarashvili.....	555
Folk dance and music of Lazistan, Tao, Shavsheti and Klarjeti on the example of the 2022 expedition materials	
47. Nia Barabadze	556
Aleksandre kordzaia's project – Kordz x Sakamoto Synthesis of live electronics and ensemble	
48. Eka Chabashvili	556
Sound Eco-System in Urban and Non-urban Environment of Georgia and "Sound Oases"	

49. Ekaterine Buchukuri	557
The Georgian School of Composition Abroad	
(Searching the identity – Ioseb Bardanashvili’s works in the 70s)	
50. Tamar Tsulukidze	557
The New Performance of "Daisi" in the Context of the History of Stagings of	
Paliashvili's Operas	
51. Maia Tabliashvili	558
Representation of the texture in Levan Gomelauri's ensemble “Village Builders”	
52. Marina Kavtaradze	559
The phenomenon of meditation in music (the case of Georgian Music)	
53. Natalia Zumbadze	559
For Studying the Traditional Repertoire of Adjarian Women	
(Based on the New Expedition Materials)	
54. Ketevan Bolashvili	560
The "New Music" in Italy: From Futurism to the Avant-Garde	
55. Maka Virsaladze, Alexandre Chkhonelidze	560
The function of church bells in the acoustic landscape of Tbilisi	
56. Teona Ugulava	561
Peculiarities of sonorous system detection in Ioseb Kechakmadze's works	
(in the cases of the choral cycle "Pshavian Idylls" and choir “Exersis”)	

Culture research and management

57. Maia Sharabidze	562
The customer's taste – the most important factor determining the aesthetic	
appearance of the design project	
58. Dodo Tchumburidze	562
Promotion and positioning of organizations in the cultural sphere	
59. Nino Sulava	563
Cultural heritage research and management in regional museums of Georgia	
(Lechkhumi, Municipality of Tsageri)	
60. Nino Mindiashvili	564
Traumatic concepts in Ekaterine Togonidze's novel "Shen-shin"	

Cultural Tourism

61. Genad Shavadze.....	564
Cultural Tourism	
62. Krasimir Levkov	565
Marketing Tourist Regions in Bulgaria. State and problems.	

Artistic Education

63. Ermile Meskhia	565
---------------------------------	------------

Challenges of distance learning at higher art educational institutions	
64. Tamriko Meskhia	566
The practice role in academic education	
65. Tinatin Mshvidobadze	566
Contemporary art from the perspective of the digital age	
66. Rusudan Takaishvili	567
Tbilisi State Conservatoire Student Projects in the Pedagogical Field in Pandemic and Post-pandemic Periods (The Doctoral Studies)	
67. Ekaterina Kenigsberg	567
Unlocking the Potential of a Place through Contemporary Art	

Media

68. Lasha Zarginava	569
Conflicts and Georgian media: how to determine the interests of society?	
69. Maka Dolidze	570
Culture Issues in Georgian Press	
70. Nino Gelovani.....	570
Diversity of the cultural model of television programs	
71. Nino Chalaganidze	571
Role of the Presenter (Anchor) of the News Program in the process of screen analog simulation of the television space (on the example of the Georgian Public Broadcaster – First Channel)	
72. Mariam Mkhitarova.....	572
Political Narratives in Entertainment-Comedy Shows ("The Night Show with Giorgi Gabunia")	
73. Ekaterine Chalaganidze	572
Evolution of social advertising: retro perspective and Georgian reality	