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

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

კონფერენციის მასალები

14-15 ნოემბერი - November 14-15

International Conference
“Culture and Art: Research and Management”

Conference materials

ბათუმი - BATUMI
2015

რედაქტორი: სოფიო თავაძე

სარედაქციო საბჭო:

ერმილე მესხია

მაია ჭიჭილეიშვილი

რეზო კიკნაძე

მარიკა ნადარეიშვილი

თამარ ჩხეიძე

თამარ სირაძე

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

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

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2015

ISBN 978-9941-9404-4-6

ჯრებული დაიბეჭდა
გამომცემლობა „უნივერსალის" სტამბაში, 2015

თბილისი, 0179, ი. ჭავჭავაძის გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 5(99) 17 22 30
E-mail: universal@internet.ge

ხელოვნებათმცოდნეობა, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა

თამარ ხუნდაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ასოცირებული პროფესორი საქართველო

წმ. იოანე ნათლისმცემლის რელიეფი ლეჩხუმის საირმიდან[1]

ლეჩხუმში, სოფელ ზედა საირმის (ცაგერის რაიონი) მკვიდრის, ვლადიმერ ალავიძის ოჯახში ინახება სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებისთვის უცნობი შუა საუკუნეების რელიეფი ფიგურული გამოსახულებითა და ასომთავრული წარწერით (სურ. 1)[2]. მოვარდისფრო ტონის კირქვის ფილის (44X37X16 სმ.) ცენტრში ფრონტალურად მდგარი შარავანდმოსილი მამაკაცის ფიგურაა გამოკვეთილი. მას გრძელი, მკერდზე დაფენილი წვერი და მოგრძო, ბოლოში დატალღული თმა ამშვენებს. ტანთ მოსავს კოჭებამდე დაცემული, ფართო კვართი, რომლის ქობა ტალღოვანი ვიწრო ზოლითაა აღნიშნული. სამოსის ქვემოდან ერთ მხარეს მიმართული ტერფები მოუჩანს. მარჯვენა ხელში მას მხარზე გადებული გრძელტარიანი წალდი უპყრია, მარცხენა კი, მკერდზე აქვს მიდებული. ფიგურა გარდამავალი ხანისა და X-XI სს-ის მაარქაიზებელი, პირობითი სტილის ქართული რელიეფებისთვის დამახასიათებელი დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციისაა – დიდი თავით, მოკლე, ბრტყელი სხეულითა და პატარა ტერფებით. გამოსახულება დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, ფონიდან მხოლოდ 5 მმ.-ის სიმაღლეზე ამოწეული. ფიგურის ორსავ მხარეს, საგანგებოდ დატოვებულ არეებზე ამოკვეთილია ასომთავრული სავედრებელი შინაარსის წარწერა.

გაირკვა, რომ ეს რელიეფი ჯერ კიდევ 1981 წელს ისტორიკოს დევი ბერძენიშვილსა და არქიტექტურის რესტავრატორ იოსებ ბანძელაძეს უნახავთ, წარწერაც წაუკითხავთ, მაგრამ არ გამოუქვეყნებიათ. მათ მიერ წაკითხული წარწერის მხედრული ვარიანტი რელიეფის ამჟამინდელ მფლობელებს ამ ქვის ხატის გვერდით, კედელზე აქვთ გაკრული – "მთავარანგელოსო წმინდაო იოანე შეიწყალე ქორთვა მეოხ-ექმენ სულსა მისსა წინაშე ღმერთისა". რამდენადმე განსხვავებულად კითხულობს ამ წარწერას ისტორიკოსი თემურ ჯოჯუა. მისი ვერსიის მიხედვით, წარწერა უჩვეულოდ, მარჯვნიდან იწყება და მარცხენა მონაკვეთზე გრძელდება – "წ(მიდა)ო | ი(ოვა)ნ[ე] || მთ|სო || შ(ეიწყალ)ე ქო|რთ(უ)|ვა. | მე(ო)ხ || ექ|მ(ე)ნ | ს(უ)ლ|სა | მის{სა} | წ(ინაშ)ე | ღ(მრ)თ(ი)|სა"[3]. წარწერის ტექსტის ორივე ვერსიის მიხედვით, კონკრეტული პი-

როვნება (ქტიტორი ან ოსტატი), ვინმე ქორთვა, შეწყალებასა და ღმრთის წინაშე მეოხებას შესთხოვს წმ. იოანეს, რომელსაც რელიეფზე წარმოდგენილი ფიგურა განასახიერებს. სავარაუდოდ, ის წმ. იოანე ნათლისმცემელი უნდა იყოს. ამის გამოთქმის საფუძველს უპირველეს ყოვლისა გვაძლევს წარწერის ტექსტი, რომელშიც გადმოცემულია ვედრება მეოხებაზე, შუამდგომლობაზე ღვთის წინაშე. ცნობილია, რომ ნათლისმცემელი, როგორც ადამიანთა სულის ხსნისათვის უფლის წინაშე მავედრებელი, იერარქიულად მეორე საფეხურზე დგას ღმრთისმშობლის შემდეგ. მართლმადიდებლურ ღვთისმსახურებაში, შუამდგომლობის, მეოხების ლოცვებში იოანე ნათლისმცემლის სახელი ღმრთისმშობლის შემდეგ იხსენიება. სახვითად ამ აზრის გამომხატველი ესქატოლოგიური შენაარსის ე.წ. "ვედრების" კომპოზიციაა, რომელშიც ხსნის დოგმატი მკაფიოდ და ლაკონიურადაა წარმოდგენილი უფლისკენ ვედრებით მიმართული ღმრთისმშობლისა და ნათლისმცემლის გამოსახულებებით[4]. "ვედრების" სცენასთან ერთად ზოგჯერ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებსაც ვხვდებით, რომლებიც უფლის წინაშე მეოხების თხოვნით მიმართავენ ღრმთისმშობელსა და ნათლისმცემელს. შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში ამის თვალსაჩინო მაგალითია ოშკის იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის სამხრეთი ფასადის, სამხრეთ-დასავლეთ კარიბჭის რვაწახნაგა ბურჯისა და მემორიალური სტელების რელიეფები და მათი თანმხლები წარწერები[5]; ხახულის კარედი ხატის ერთ-ერთი მინანქარის მედალიონის (XI ს.) კომპოზიციაში (სურ. 2) კი, დედოფალი მეოხებისთვის ვედრებით მხოლოდ იოანე ნათლისმცემელს მიმართავს[6]. ბუნებრივია, რომ ლეჩხუმის საირმის რელიეფის წარწერაში მოხსენიებული ქორთვაც სულის ხსნისთვის ღვთის წინაშე შეწევნას ერთ-ერთ მთავარ მეოხს – იოანე ნათლისმცემელს შესთხოვდეს.

წინამორბედის იკონოგრაფიულ ტიპს შეესაბამება საირმის რელიეფზე წარმოდგენილი მამაკაცის გარეგნობაც – ასკეტური, მოგრძო სახე, გრძელი, წვერითა და ხშირი, გრძელი, ბოლოში დახვეული თმით. მეუდაბნოის შესაფერისია მისი კოჭებამდე დაცემული, ფართო, დრაპირებული შესამოსელიც. საინტერესოა საირმის რელიეფის ფიგურის ატრიბუტი – მხარზე გადებული საკმაოდ წაგრძელებული ფორმის წალდი – ტრადიციული ხეზე სამუშაო იარაღი, რომელსაც ზედმეტი ტოტების მოსაჭრელად და ვაზის გასასხლავად იყენებენ. წალდის გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვა ნიმუშებშიც გვხვდება, მაგ., ამგვარი წალდი უჭირავს ხელში სხვავას (რაჭა) X ს.-ის რელიეფზე ერთ-ერთ ოსტატს – ხითხუროს[7], მაგრამ ასეთი ატრიბუტით იოანე ნათლისმცემლის გამოსახვა უჩვეულოა. მას უმეტესწილად, ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხი და გაშლილი გრაგნილი უჭირავს ხოლმე[8]. ამავდროულად, ნათლისმცემლის ფიგურასთან, როგორც დამატებით მოტივს, ზოგჯერ ვხვდებით ხისა და მის გვერდით ნაჯახის ან ცულის გამოსახულებებს[9], რაც წინამორბედის სიტყვების – "რამეთუ აწვე, ესერა, ცული ძირთა თანა ხეთასა ძეს. ყოველმან ხემან რომელმან არა გამოიღოს ნაყოფი კეთილი, მოეკუეთოს და ცეცხლსა დაედვას" (მათე, 3, 10; ლუკა, 3, 9) ხატოვან დადასტურებას წარმოადგენს. ვფიქრობ, რომ საირმის რელიეფზე გამოსახული წალდი წმ. იოანეს ხელში ლეჩხუმელი ოსტატის თავისუფალი ინტერპრეტაციით უფრო ლაკონიურად იგივე აზრის გადმოცემას ემსახურება[10]. საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი – რელიეფზე გამოსახულ წალდზე კარგად ჩანს ღარები, რაც ჩვეულებრივ, სასოფლო-სამეურნეო იარაღს არ გააჩნია. ღარი ძირითადად, საბრძოლო იარაღს უკეთდებოდა[11], რომე-

ლიც ადამიანის მოსაკვდინებლად იყო განკუთვნილი. შესაძლოა, ამ დეტალის დამატებით წმ. იოანეს ატრიბუტზე, რელიეფის ოსტატმა წინამორბედის მოწამეობრივ აღსასრულზე, მის თავის კვეთაზე (მათე, 14, 10-11; მარკოზი, 6, 27-28) მიგვანიშნა[12].

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ რელიეფზე გამოსახული ფიგურა წმ. იოანე ნათლისმცემელს განასახიერებს, მაგრამ როგორ მიემართება მას რელიეფის თამხლები წარწერის პირველწამკითხველთა თანახმად, პირველი სიტყვა – "მთ(ავარანგელო)სო"? როგორც ცნობილია, წმ. იოანე ნათლისმცემელს, უამრავ სახელთან თუ ეპითეტთან ("წინამორბედი", "ცისკრის ვარსკვლავი", "წინასწარმეტყველი", "ხმა მღაღადებლისა უდაბნოში" (მარკ. – 1, 3), "უდაბნოს მოქალაქე" (ტროპარი), "მერცხალი", "იადონი", "გვრიტი" (კონდაკი) და სხვ.) ერთად, "უდაბნოს ანგელოზსაც" უწოდებენ. ეს სახელდება სათავეს იღებს წმინდა წერილის ტექსტიდან – "რამეთუ ესე არს, რომლისათვის – იგი წერილ არს: აჰა, ესერა, მე წარვავლინო ანგელოზი ჩემი წინაშე პირსა შენსა, რომელმან განმზადნეს გზანი შენნი წინაშე შენსა" (მალაქია – 3, 1; ლუკა – 7, 27; მათე -11, 10; მარკ. – 1, 2). თავად უფლის მიერ თქმული ეს სიტყვები საფუძველი გახდა იოანე ნათლისმცემლის ფრთებით გამოსახვისა, რაც XIII ს.-დან, უმეტესწილად, კი, გვიანი შუა საუკუნეების ხატებზე გვხვდება[13]. XIV ს.-დან მას ზოგჯერ, ანგელოზთა რიგში გამოსახავენ[14]. მაშასადამე, ანგელოზად იოანე ნათლისმცემლის მოხსენიება ან გამოსახვა, სახარებისეული ტექსტიდან გამომდინარე სავსებით დასაშვებია, თუმცა, მთავარანგელოზად მისი სახელდება, რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, საღვთისმეტყველო ლიტერატურაში არ უნდა იყოს დაფიქსირებული. მიუხედავად ამისა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ თავად იესო ქრისტეს მიერ წინასწარმეტყველზე უფრო აღმატებულად შეფასებული (მათე – 11, 9; ლუკა – 7, 26), მესიის მოსვლის მაუწყებელი და გზის განმამზადებელი, უფლის ნების აღმსრულებელი წმ. იოანე ნათლისმცემლის მთავარანგელოზთა დასისადმი მიკუთვნება არ უნდა იყოს სრულიად გამორიცხული. თუმცა, ეს საკითხი ჩვენი კონპეტენციის სფეროს ცილდება და სხვა მეცნიერების კვლევის საგანს წარმოადგენს. შესაძლოა, საირმის რელიეფის წარწერის შემთხვევაში, იოანე ნათლისმცემლის მთავარანგელოზად მოხსენიება, საქართველოს მთიანეთში (სვანეთი, რაჭა-ლეჩხუმი) გავცელებული მთავარანგელოზთა ძლიერი კულტის გავლენითაც იყოს განპირობებული. საგულისხმოა ისიც, რომ საირმესთან ახლოს ლაბეჭინის მთავარანგელოზთა სახელობის ტაძარია, ხოლო თავად საირმეში, ე.წ. უდაბნოს მონასტერი[15]. სავარაუდოდ, შუა საუკუნეებში დაარსებული საირმის უდაბნოს მონასტერი XVIII ს.-ში განუახლებიათ, XX ს.-ში კი, კვლავ დანგრეულა[16]. ვფიქრობ, ალავიძეების ოჯახში დამკვიდრებული რელიეფი, თავდაპირველად, სწორედ საირმის უდაბნოს ძველი, შუა საუკუნეების მონასტრის ერთ-ერთი ნაგებობის (შესაძლოა, ნათლისმცემლის სახელობის ეკლესიის) კუთვნილება უნდა ყოფილიყო. მასზე გამოსახულ წმ. იოანეს კი, როგორც "უდაბნოს ანგელოზს", პირველ მეუდაბნოეს, მონასტერთა და ბერ-მონაზონთა მფარველსა და შემწეს, აღმატებულად, მთავარანგელოზი უწოდეს. როგორც ჩანს, ამგვარი "ცდომილებები" დასაშვები იყო პერიფერიული რეგიონების ხელოვნებაში და დამკვეთისა თუ ოსტატის თავისუფალ ინტერპრეტაციას გამოხატავდა.

ასევე უჩვეულოა, ამ რელიეფის წარწერის სიტყვაში –“მთავარანგელოსო”, ასო “ზ”-ს ნაცვლად, ამ სიტყვის ბერძნული ფორმის მსგავსად, ასო “ს”-ს გამოყენება. ქართულ ლაპიდარულ წარწერებში ძირითადად, მხოლოდ “ანგელოზი” და “მთავარანგელოზი” გვხვდება, თუმცა, ლეჩხუმის მომიჯნავე რაჭის რეგიონში, ჯოისუბნის ე.წ. “მცხეთის წმ. გიორგის” ეკლესიის (X ს.) სამხრეთ ფასადის რელიეფზე გაბრიელ მთავარანგელოზის განმარტებით წარწერაში “გაბრიელ ანგელოსი” იკითხება[17].

როგორც აღინიშნა, მხატვრული შესრულებით, საირმის რელიეფი ზოგადად შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის, მეტადრე VIII-X სს-ის რელიეფების პირობითი, სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილით ხასიათდება. ამასთანავე, საერთო ხასიათით, ის მეტ სიახლოვეს სწორედ ლეჩხუმურ ნიმუშებთან – ჭაშლეთისა (X-XI სს.)[18] და გონის (XI ს.)[19] კანკელების გამოსახულებებთან (სურ. 3, 4) იჩენს. ეს სიახლოვე უპირველესად, ამ რელიეფების ფიგურათა სახის ტიპის მსგავსებაში გამოიხატება. სამივე ნიმუშის გამოსახულებებს წაგრძელებული ასკეტური სახეები და საოცრად მეტყველი, შთაგონებული მზერა აქვთ. მზერის ასეთ გამომსახველობას განაპირობებს თვალების საგანგებო აქცენტირება, რაც ღრმად ჩაბურღული გუგების, მათ გარშემო ორმაგი წრისა და გარედან ნუშისებურად მოხაზული ფორმის საშუალებით იქმნება. დაუზიანებლად შემორჩენილიხელებიც ერთნაირი, ხაზგასმულად გრძელი, ნატიფი თითებით გამოირჩევა. მსგავსება ჩანს ასევე, გამოსახულებათა რელიეფური ზედაპირის გრაფიკულად ჩაჭრილი და ცერად ჩაკვეთილი ზოლებით დეკორატიულ დამუშავებაში, მაგ., გონის კანკელის გამოსახულებათა (სურ. 4) მსგავსია საირმის ნათლისმცემლის თმაწვერის დამუშავება (სურ. 1) – წვერი მსუბუქად ჩაჭრილი, წვრილი, პარალელური, დენადი, მოქნილი ხაზებითაა დაფარული, თმა კი, ბოლოში, გონის მახარებლის კულულების მსგავსად, გრაფიკულად ჩაჭრილი წრეებით გადმოიცემა; წინამორბედის სამოსის დრაპირება ცერად და ღრმად ჩაკვეთილი პარალელური ხაზებით გადმოიცემა, რითიც უფრო მეტად, ჭაშლეთის რელიეფების (სურ. 3) სამოსის დამუშავებას უახლოვდება. მსგავსებასთან ერთად, ადვილი შესამჩნევია, რომ საირმის რელიეფის სტილური შესრულება მეტი პირობითობით ხასიათდება – ფიგურა ხაზგასმულად დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციისაა, სახე და სხეული უფრო ბრყელი და ხისტია. აქედან გამომდინარე, ვფიქრობ, ის გონისა და ჭაშლეთის რელიეფებზე ადრე უნდა იყოს შექმნილი. საირმის ფიგურის ბლოკურობა, შებოჭილობა, დისპროპორცია, ფორმათა დაბალი რელიეფით გამოკვეთა, განზოგადება და სიბრტყობრივობა X ს.-ის პერიფერიულ რელიეფებთან (მაგ., ჯოისუბნის, სხიერის კანკელის, ურავლის აგარის, ბრეძის, აზავრეთის, იჯარეთის, შეპიაკისა და სხვა რელიეფთა გამოსახულებები) აახლოვებს მას. ამასთანავე, რელიეფის დათარიღებაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს წარწერის პალეოგრაფიული მახასიათებლებიც. საირმის რელიეფის წარწერა მოზრდილი ზომის, ღრმადჩაკვეთილი, ლამაზად გამოყვანილი კიდურწაისრული გრაფემებითაა გადმოცემული. კიდურწაისრულობა გრაფემებზეც და ქარაგმებზეც მსუბუქადაა გამოვლენილი, რაც X-XI სს-ის მიჯნის პალეოგრაფიას ახასიათებს. ყოველივე ამის გათვალისწინებით, ლეჩხუმის საირმის რელიეფი შეიძლება X ს.-ის მიწურულის ან X-XI სს-თა მიჯნის მაარქაიზებელი სტილის ნიმუშად მივიჩნიოთ.

საინტერესოა, საირმის რელიეფის თავდაპირველი ადგილმდებარეობა ტაძარში. მიუხედავად ქვის ზომის სიმცირისა, ნაკლებად სავარაუდოა, რომ ის კან-

კელის შემადგენელი ნაწილი ყოფილიყო. ვფიქრობ, საირმის რელიეფი კედლის საფასადე წყობაში იქნებოდა ჩართული, რაზეც მეტყველებს ქვის სისქე – 16 სმ., მაშინ, როცა ჭაშლეთის კანკელის ფილები მხოლოდ 4-5 სმ.-ია. რელიეფის შორი მანძილიდან აღქმას შეესაბამება ფიგურის მონუმენტური, განზოგადებული ფორმები, ღრმა კვეთა და მსხვილი, ღრმადჩაჭრილი გრაფემებით შესრულებული წარწერა. ასეთი ვრცელი სავედრებელი წარწერის კანკელზე განთავსებაც საეჭვოა – მსგავსი წარწერები უფრო საფასადო რელიეფებისთვისაა დამახასიათებელი.

ამგვარად, ლეჩხუმის საირმის რელიეფის სახით, შუა საუკუნეების ქართული ქვის პლასტიკის მემკვიდრეობას კიდევ ერთი საინტერესო ნიმუში შეემატა. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ თავისი ორიგინალური შინაარსობრივი ინტერპრეტაციით უნიკალური ეს რელიეფი, ამდიდრებს წმ. იოანე ნათლისმცემლის არა მხოლოდ ქართულ, არამედ ზოგადქრისტიანულ იკონოგრაფიას.

შენიშვნები:

1. სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის - „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება" - ფარგლებში;
2. ამ რელიეფის არსებობის შესახებ ინფორმაცია არქიტექტორ-რესტავრატორმა ბატონმა იოსებ ბანძელაძემ მოგვაწოდა, რისთვისაც დიდ მადლობას მოვახსენებ მას;
3. მადლობას ვუხდი თემურ ჯოჯუას წარწერის წაკითხვისთვის;
4. ნ. ბურჭულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბილისი, 2006, გვ. 91, 173 (იხ. წიგნში მითითებული ლიტერატურა "ვედრების" კომპოზიციის წარმოშობის შესახებ);
5. ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ. 2007 (პირველი გამოცემა - W. Jobadze, Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjeti and Shavsheti, Sttutgart - 1992), გვ. 135-138, ილ. 154, გვ. 127-129, ილ. 145, 146; ვ. სილოგავა, ოშკი – X ს. მემორიალური ტაძარი, თბილისი, 2006, გვ. 74-84, ილ. 24;
6. ლ. ხუსკივაძე, ხახულის კარედი ხატი, თბილისი, 2007, გვ. 14, ილ. 9 b);
7. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, შენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბილისი, 2012, გვ. 107, სურ. 81;
8. LCI -7, Freiburg, 1994, გვ. 167;
9. იქვე, გვ. 169;
10. საინტერესოა, რატომ გამოსახა ოსტატმა სწორედ წალდი და არა ცული, ან რომელიმე სხვა ტრადიციული ხის საჭრელი იარაღი? ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია, რომ მეგრულად წალდს "ბურჭული" ეწოდება, ხოლო, "ბურჭი" ბერწს, უნაყოფოს ნიშნავს (გ. ელიავა, მარგალურ-ქორთული ლექსიკონი, 1997). შესაძლოა, როგორც ზედმეტი ტოტებისა და ყლორტების მოსაშორებლად გამოსაყენებელ, სასხლავ იარაღსაც ეს სახელი სწორედ მისი დანიშნულების გამო უწოდეს. ხომ არ შეიძლება ამას გარკვეულწილად კავშირი ჰქონდეს სახარებისეულ "უნაყოფო ხის მოჭრასთან"?
11. კ. ჩოლოყაშვილი, მ. ქაფიანიძე, ქართული საჭურველი, ეთნოლოგიური ძიებანი, ტ. IV, თბილისი, 2010, გვ. 61; ა. რეხვიაშვილი, ცივი იარაღის დამამზადებელი ოსტატები (თომა ჯიქია, ფილუ ძაძამიძე), ხაშურის მუზეუმის მოამბე, IV, ხაშური, 2012, გვ. 135;
12. ჰეროდეს მიერ იოანე ნათლისმცემლის მოკვდინების ამბავს მოგვითხრობს I ს.-ის ებრაელი ისტორიკოსი იოსებ ფლავიოსიც, Иосиф Флавий, Иудейские древности, книга 18, гл. 5, 2 (2002);
13. LCI-7, გვ. 166;
14. იქვე, გვ. 173;

15. დ. ბერძენიშვილი, ი. ბანძელაძე, მ. სურამელაშვილი, ლ. ჭურღულია, “ლეჩხუმი”, თბილისი, 1983, გვ. 46-49;
16. იქვე, გვ. 72;
17. ლაპიდარული წარწერები II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები (IX-XIII სს), შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვალერი სილოგავამ, თბილისი, 1980, გვ. 44, სურ. 20;
18. ი. ბანძელაძე, რელიეფები ჭაშლეთის ეკლესიიდან, ძეგლის მეგობარი, 56, თბილისი, 1981, გვ. 22-29; დ. ბერძენიშვილი, ი. ბანძელაძე... გვ. 38, 53-55, ტაბ. XXXI;
19. იქვე, გვ. 38-43, სურ. 14, ტაბ. XIX-XXII.

სურ.1. ლეჩხუმის საირმის რელიეფი

სურ.2. ხახულის კარედი ხატის მინანქრის მედალიონი

სურ.3. ჭაშლეთის რელიეფი

სურ.4. გონის კანკელის ფილა

ირმა მათიაშვილი
თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

სამეუფო ნიშნები შუა საუკუნეების ქართულ ზოომორფულ რეპერტუარში

შუა საუკუნეების ქართული ზოომორფული რეპერტუარისათვის, გარდა გამოსახვის წესში არსებული საერთო პრინციპებისა, სახასიათოა გარკვეული ხასიათის ატრიბუტები, რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში სამეუფო სიმბოლიკის სახელითაა ცნობილი (ჯობაძე, 2007:140; კომპარეტი, 2009:28). კისერზე შებმული გაფრიალებული ბაფთა (ხანდახან გაბანტული ფორმითაც) და ძვირფასი სამკაულის იმიტაცია, მოგრძო ფორმის, საყურის მსგავსი საკიდი ის ნიშნებია, რომლებიც ახასიათებს როგორც საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ზოომორფულ რელიეფებს, ასევე ძვირფასი ქსოვილების, კერძოდ კი აბრეშუმის დეკორისათვის გამოყენებულ ამდაგვარ სახეებს და კერამიკულ ნაკეთობებს.

ძველი აღმოსავლეთის კულტურასთან დაკავშირებულ ამ სიმბოლიკას ქართულ ხელოვნებაშიც დიდი ტრადიციები აქვს. ირანული წარმომავლობის ბაფთა – სამეფო თავსაკრავი, როგორც საერო იერარქის კუთვნილი ფორმა, ჩანს უკვე წინაქრისტიანულ პერიოდში (მაჩაბელი, 1983:ტაბ.48,52,59). ეს თავსაკრავი დიადემაა, რომელიც სასანური გვირგვინის წინამორბედი ფორმაა, შემდგომში კი მისი შემადგენელი ნაწილი. მეფის გვირგვინი გაფრიალებული ლენტებით ხელში უკავიათ აჰურამაზდას, მითრას და ანაჰიტას, ან ნისკარტით უჭირავთ არწივებს, ხოხბებსა და სხვა ფრინველებს, როგორც ამ ღვთაებათა სიმბოლურ განსახიერებებს (მაჩაბელი, 1983:ტაბ.72,73; ტოლი, 1929:304). მიუხედავად წინაქრისტიანული ტრადიციებისა, ქართულ კულტურაში ეს ნიშნები ფართო კონტექსტითა და მრავალფეროვნებით წარმოდგენილია სწორედ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ლენტიც და საკიდი-სამკაულიც აღმოსავლური კულტურიდან მიღებული ის მემკვიდრეობაა, რომელთა სიმბოლური მნიშვნელობის ხელახალი გააზრება და ქრისტიანიზება ახალი კულტურის დამკვიდრების საწყის ეტაპზევე მოხდა. მიუხედავად მცირერიცხოვანებისა, ამ ეპოქის ხუროთმოძღვრული რელიეფი კუთვნილების ხასიათთან ერთად წარმოადგენს უძველესი სამეუფო სიმბოლიკის ახალ რწმნასთან შეთავსების პროცესსაც.

ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში აღნიშნული ტიპის ატრიბუტებს ვხვდებით V-VI საუკუნეთა ძეგლებზე. ბოლნისის სიონის ინტერიერის რელიეფებში გამორჩეული მნიშვნელობის მქონე საკურთხევლისწინა პილასტრის კაპიტელის ორფრიზიან სიბრტყეზე, ზედა ნაწილის კომპოზიციაში სიმეტრიულად გამოსახულ, ჰერალდიკური ხასიათის ლომებს დეკორატიულად დამუშავებული ფაფრის ქვემოთ, კისრის არეზე მონიშნული აქვთ ასევე დეკორატიულად დამუშავებული ლენტები. ამავე ტაძრის სანათლავის რელიეფზე წყვილი ფარშევანგის გამოსახულებით ეს ლენტები უფრო რეალური ხასიათითაა წარმოჩენილი. კისრის გარშემო შემოტარებულები, ისინი ფარშევანგების ტანის მიმართულებითაა გაფრიალებული. ბოლნისის სიონის ამ ორ რელიეფზე ლომებისა და ფარშე-

ვანგების კისერზე შებმული ბაფთა იმ პერიოდში ფართოდ გავრცელებული ირანული ატრიბუტია, რომლის მნიშვნელობა უკავშირდება სამეფო ღირსებასა და ღვთაებრივ უფლებას. გიორგი ჩუბინაშვილი ასეთივე შინაარსის მქონე სამეუფო თავსაკრავებად განიხილავს ამავე ტაძრის მცენარეულ ორნამენტებში არსებულ ლენტებსაც (ჩუბინაშვილი, 1940:167). სასანურ კულტურაში არსებული ეს დეტალი, როგორც უკვე ითქვა, ზოროასტრიზმს უკავშირდება და სხვა ფიგურასთან მისი დაკავშირება ღვთაებასთან თანაზიარობას გამოხატავს. იგი ქართლში ხელახლა V-VI სს. ვრცელდება და ირანთან აქტიური პოლიტიკური და კულტურული ურთიერთობის შედეგია.

ამავე საუკუნეებით დათარიღებული სათხის რელიეფი კი წარმოადგენს საკიდ-სამკაულს, რომელიც ფარშევანგს უკავია ნისკარტით. მას ყურძნის ფორმა აქვს, მაგრამ ტრადიციების და თანადროული იკონოგრაფიული მოტივების გათვალისწინებით ეს ფორმები საკიდებს უნდა წარმოადგნდეს, რომელიც ძველი აღმოსავლეთისათვის სახასიათო სამეფო სიმბოლოა. სასანურ ირანში კი ის ღვთიურ მფარველობას უკავშირდება (კომპარეტი, 2006:191). იმ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში არსებული ეს ნიშანიც ირანული გავლენის შედეგია და უმაღლეს ღირსებას ასახავს. ქართული ქრისტიანული კულტურის ადრეულ ეტაპზევე დადასტურებული მაზდეანური ირანის უზენაესი ატრიბუტები ამ კულტურის ფართო გავლენის მაჩვენებელია. ამავე ეპოქასთნ დაკავშირებული წილკნის ჯვარი, რომელიც ასევე გაფრიალებული ლენტებითაა შემკული, დამაჯერებელი დასტურია იმისა, რომ ძველი ირანული სიმბოლიკა ახალი რწმენითაა გათავისებული და მას უკვე ქრისტიანული შინაარსი აქვს. შემდგომი პერიოდების საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ასეთი ფორმით გამშვენებული ჯვარი ტიპიური მოვლენა ხდება (მაგ: კირბის სამების ეკლესიის თავსართი VII-IX სს; ტაძრისის წმ. გიორგის ეკლესიის სარკმლის თავსართი X ს. (ელიზბარაშვილი, 2005:სურ.4).

ამგვარად, ადრექრისტიანული პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში არსებული მაზდეანური ატრიბუტები აღინიშნება ემბლემატურობით სახასიათო ფიგურებზე (ლომი, ფარშევანგი), რომელთა სიმბოლური მნიშვნელობა, წინაქრისტიანული საწყისებითაც და ქრისტიანული განმარტებითაც, განისაზღვრება სამეუფო შინაარსით. შემდგომში კი სამეფო თავსაკრავი ქრისტიანული სარწმუნოების უმთავრესი სიმბოლოს – ჯვრის გამოსახულებაში ტიპიურ კომპოზიციურ ელემენტადაც იქცა.

ქართლში სასანური ირანის პოლიტიკური და კულტურული გავლენის შედეგად დამკვიდრებული ეს ორი სიმბოლური ნიშანი ფართო სპექტრით გვხვდება X ს-ის II ნახევრისა და XI ს-ის დასაწყისის ხუროთმოძღვრულ რელიეფში. ამავე ეპოქიდან შემორჩენილი, როგორც ბიზანტიური, ანტიოქიური და სპარსული, ასევე ქართული ნაწარმის ძვირფასი აბრეშუმის დეკორიც ნიმუშთა მრავალფეროვნებას გვიჩვენებს (კეცხოველი, 1988:15,17,23,24). აღნიშნული პერიოდიდან ქართული კულტურის განვითარების ორიენტირი შეცვლილია. იგი მიმართულია კონსტანტინოპოლისაკენ. თუმცა მკაფიოდ აღმოსავლური სემანტიკის მქონე ეს ნიშნები ამ დროიდან ინტენსიურობითა და კონტექსტუალური მრავალფეროვნებით ჩნდება. უმაღლესი ღირსებისადმი კუთვნილი სიმბოლიკა ჩანს როგორც თემატური ხასიათის, ასევე ერთფიგურიან გამოსახულებებში და გვხვდება ზოომორფული რეპერტუარის ორივე – ცხოველთა და ფრინველთა ფიგურებზე. თუ

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ეს ატრიბუტები უკავშირდება სამეუფო შინაარსით გამორჩეულ ზოომორფულ ტიპებს (ლომი, ფარშევანგი), აღნიშნული ეტაპიდან კუთვნილების სფერო გაფართოებულია და ამ რეპერტუარში რეალურ სახეებთან ერთად ვხვდებით ფანტასტიკურ არსებასაც, როგორიცაა გრიფონი, და რაც უფრო საინტერესოა, ისეთ ფრინველებზე, რომლებიც დასახელებულთაგან განსხვავებით არ გამოირჩვა სამეუფო ხასიათით (მაგ: ქათმის მამალი). სასანურ ატრიბუტთა მიკუთვნების თვალსაზრისით, გარკვეულწილად უნივერსალურ ზოომორფულ ტიპს წარმოადგენს გრიფონი, რომელიც ხსენებულ ორივე ატრიბუტს ითავსებს – სამეუფო ლენტსაც და საკიდ-სამკაულსაც.

უზენაესი კუთვნილების სიმბოლიკა ფართოდაა წარმოჩენილი ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ რელიეფში, რაც პირდაპირი შესატყვისია გაძლიერებული ქართული სამეფოს მესვეურთა პოლიტიკური, კულტურული და სულიერი მიზნებისა (ხუნდაძე, 2007:50-51; მათიაშვილი, 2012:100-101; გივიაშვილი, 2004:173).

X ს-ის II ნახევრის ხახულის საფასადო რელიეფში, სამხრეთი პორტალის დეკორში გრიფონის ფიგურას "ალექსანდრე მაკედონელის ამაღლების" თემატურ სცენაშიც და ერთფიგურიან კომპოზიციაშიც სამეუფო ატრიბუტი – კისერზე ფართოდ შემოტარებული და ქვემოთ დაშვებული ლენტი ამკობს.

ადრექრისტიანულ ეპოქაშივე დამკვიდრებული ფანტასტიკური არსების ეს ფორმა, ფარშევანგის ანალოგიურად, მკვდრეთით აღდგომისა და სიცოცხლის განახლების სიმბოლო იყო. გრიფონი ანუ ფასკუნჯი საშუალო სპარსული განმარტებით "საოცრება, საკვირველება და საიდუმლოებაა", მას უკავშირდება ასევე სიბრძნე, წინასწარმეტყველება და ზებუნებრივი ძალა (ბუიანერი, 2005:30). ასეთი ხასიათის გამო, სასანური სამეფო თავსაკრავები პირდაპირ შეესატყვისება ამ ზოომორფულ სიმბოლოს. ამავე პორტალის ერთი რელიეფი კი აღნიშნულ ატრიბუტს ახალ კონტექსტში წარმოადგენს: ქათმის მამლის ტიპის ფრინველს კისერზე გაბანტული ლენტი აქვს შემოტარებული ისე, რომ ეს უკანასკნელი კისერთან და კედლის სიბრტყესთან პარალელური მდებარეობით ფრონტალურადაა გაშლილი. ასეთი ხერხით იგი აშკარა მხატვრულ და სემანტიკურ მახვილს ქმნის.

სამეუფო ატრიბუტები სახასიათო ელემენტად ჩანს ოშკის (963-973 წწ.) რელიეფებში, სადაც ის გაბნეულია მდიდარ ზოომორფულ რეპერტუარში. ტაძრის საფასადო გამშვენებაში ისინი სხვადასხვა არსებას უკავშირდება: დასავლეთ ფასადზე, სარკმლის საპირის გრიფონთა წყვილს ნისკარტებით საკიდები უკავიათ. ამდაგვარადაა წარმოდგნლი ეს ატრიბუტი სამხრეთი ფასადის დეისისის კომპოზიციაში ჩართული დავით მაგისტროსის ქლამიდის დეკორში. აქ სამკაული ნისკარტებით უკავიათ წრეში ჩაწერილ არწივებს. ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრების შესახებ არსებულ ფუნდამენტურ კვლევაში ვახტანგ ჯობაძე ყურადღებას უთმობს ამ დეტალს და აღნიშნავს, რომ "სასანურ ქსოვილებზე ჩვეულებრივია მოტივი ფრინველისა მომარგალიტებულ მედალიონში" და შემდეგ განაგრძობს: "ფრინველთა სასანურ მოტივს კარგად იცნობდნენ სომხეთსა და საქართველოშიც. ზოგჯერ, ოშკის მსგავსად, ნისკარტიდან გადმოკიდებულია ყელსაბამი სადაფის სამი "წვერითურთ" ან სხვა საკიდი" (ჯობაძე, 2007:140). ასევე, არწივის ფიგურას უკავშირდება სამხრეთი ფასადის ორფიგურიან ჰორელიეფში არწივისა და ხარის გამოსახულებით, კისერზე შემოვლებული მარგალი-

ტის სამკაული. ამ კომპოზიციაში ეს მოტივი სამეფო ძალაუფლების დადასტურებაა (ჯობაძე, 2007:143) და აგრძელებს უკვე განხილულ ნიშანთა თემას. იგი სასანური სიმბოლოს ერთ ელემენტს წარმოადგენს საკიდისა და გაფრიალებული ლენტების გარეშე.

ყველა აღნიშნულ შემთხვევაში მაღალი ღირსების გამომხატველი ატრიბუტი დაკავშირებულია საკრალური და იერარქიული ემბლემატურობით გამორჩეულ ფიგურებთან (ვაგნერი, 1962:87). თუმცა, ამავე ტაძრის სამხრეთი მკლავის სარკმლის მორთულობა წარმოადგენს მცირე ზომის, მტრედის მსგავს ფრინველებს ნისკარტში ასეთივე სამკაულებით. ეს ფრინველები ადრექრისტიანული იკონოგრაფიის სამოთხს ფრინველებს უფრო ჰგავს და ამ ატრიბუტებით ისინი სასუფევლის ხატის შინაარსს იძენენ.

ხახულისა და ოშკის საფასადო დეკორში განახლებული სამეუფო მოტივები ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე ვრცელდება როგორც ტაო-კლარჯეთის, ასევე სხვა ქართული ხუროთმოძღვრული სკოლების რელიეფებში (იმერეთი, რაჭა, სამეგრელო, ქართლი). ეს ნიშნები სახასიათოა რეალური და ფანტასტიკური წარმომავლობის ემბლემატური ფიგურებისათვის. ისინი ჩართულია როგორც ჰერალდიკური ხასიათის, ასევე თემატურ კომპოზიციებში. საკიდი სამკაულები ნისკარტებით უკავიათ ამავე პერიოდის პარხლის ფასადზე შეწყვილებულად წარმოდგენილ ფარშევანგებს, ბაგრატის ტაძრის კაპიტელის ორფიგურიან კომპოზიციაში წარმოდგენილ გრიფონსა და ასევე ნიკორწმინდის სხვადასხვა ადგილზე განთავსებულ რელიეფურ გრიფონებს. ძველი ირანული სამეფო თავსაკრავი კი, რომელიც კისერზე შემოხვეული და ბოლოებდაშვებული ლენტის სახით ტრანსფორმირდა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ახასიათებს განსხვავებულ კონტექსტში წარმოდგნილ ჰერალდიკურ ტიპებსაც (ნიკორწმინდა, სამთავისი) და ქრისტიანული იკონოგრაფიის კომპოზიციებში ჩართულ ფიგურასაც (მარტვილი). X ს-ის ბოლოდან სხვადახვა ქართულ რეგიონში გამოსახული გრიფონებისათვის კისერზე შებმული გაბანტული ლენტი, რომელიც გაფართოებული ბოლოებით ეშვება ქვემოთკენ, ის სახასიათო ატრიბუტია, ტიპოლოგიურ ერთიანობასთან კავშირში, ტაო-კლარჯეთის გრიფონის ფიგურებთან რომ ამჟღავნებს მსგავსებას.

ამ ნიშნით ეს უკანასკნელი განსხვავდება რუსული და დასავლეთევროპული ფიგურებისაგან და მსგავსია ბიზანტიურისა (XI-XII ს-ის ძეგლები იტალიაში: მანტოვა, ბიტონტო, ოტრანტო, რავენა, 967 წლით დათარიღებული სინური ხელნაწერი). ლენტის მოტივს და მარგალიტებით შემკულ ყელსაბამს ვხვდებით სომხურ ხელოვნებაშიც. X ს-ის ახთამარის წმინდა ჯვრის ტაძრის სამხრეთი ფასადის რელიეფზე ისინი უკავშირდება ვერძისთავიანი სენმურვის გამოსახულებას (კომპარეტი, 2009:31). ნათელია, რომ მაზდეანური ატრიბუტები სახასიათოა იმ ქვეყნების ხელოვნებისათვის, რომელთაც უშუალო და ტრადიციული ურთიერთობა ჰქონდათ ირანთან. ქართული ხელოვნების მაგალითები ადასტურებს, რომ ამ ურთიერთობით შეძენილი უძველესი გამოცდილება ადგილობრივ ნიადაგზე ბუნებრივად გათავისდა და წინაქრისტიანულ კულტურაში არსებული ნიშნები, საკრალური ბუნების შენარჩუნებით, ქრისტიანული იდეის სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა.

სამეუფო ნიშნების მქონე ზოომორფულ ტიპებს ქართულ ხელოვნებაში ახასიათებს კიდევ ერთი ნიშანი. ცხოველის ტანის მქონე რეალურ თუ ფანტასტიკურ არსებებს (ლომი, გრიფონი) ხშირად კუდების დაბოლოება მცენარეული ფორმის აქვთ. ზემოთ აქნეული, ლომისათვის სახასიათო კუდები ნახევარპალმეტით სრულდება. ადრეული ნიმუშები ამ შემთხვევაშიც ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ სკოლაში გვხვდება (ხახული, ოშკი), შემდგომში კი ამ ხასიათის ნიშნებთან ერთად, მისაბაძი ხდება სხვა სკოლათა ოსტატებისათვის, როგორც ქვის პლასტიკაში (ვალე (X ს.), ბაგრატი (1003 წ.), ნიკორწმინდა (1014 წ.), სამთავისი (1030 წ.), ასევე ლითონზე ჭედური ხატშიც (წმ. მამაᲘს ტონდო, XI ს.).

ზოომორფულ ტიპში მცენარეული მოტივებით დაბოლოებული კუდებიც ირანული წარმომავლობისაა. მ. კომპარეტის კვლევით, ვეგეტატიური ფორმის დაბოლოება სახასიათოა ირანული სენმურვებისთვის. ამ ზოომორფული ტიპის უძველესი ნიმუშების ბოლო თევზისფარფლიანი ანდა ფარშევანგის ბუმბულიანი ფართო კუდის სახითაა წარმოდგნილი. შემდგომი პერიოდის ვარიაცია უკვე ფართოდ გაშლილი მცენარეული მოტივით იცვლება, ეს ნიშანი ზოროასტრულ კულტურაში ღვთიური დიდების წარმოდგენაა (კომპარეტი, 2006:193). ასეთი ფორმის, დეკორატიულად დამუშავებული კუდები სახასიათოა ქართული სენმურვებისთვისაც (ატენი (VII ს.), მარტვილი (X ს.), ოშკი (963-973 წწ.). ვფიქრობ, რომ შუა საკუნეების ქართულ ხელოვნებაში სამეუფო შინაარსით დატვირთულ ზოომორფულ სიმბოლიკაში არსებული კუდის ნახევარპალმეტური დაბოლოება სასანური ტიპის შემდგომი, ვარიაციული ფორმა უნდა იყოს. თუმცა, მიუხედავად უძველესი კულტურული კავშირებისა, ქართულ ხელოვნებაში იგი X ს-ის II ნახევრდან გვხვდება და ტაო-კლარჯეთის სკოლისათვის სახასიათო მრავალფეროვანი სამეუფო ატრიბუტებისა და ინსიგნიების მთლიანი სისტემის ნაწილს წარმოადგენს.

ლიტერატურა:

1. გივიაშვილი ი., კოპლატაძე ი., ტაო-კლარჯეთი, თბილისი, 2004;
2. ელიზბარაშვილი ი., ახალაია ლ., ბოჭოიძე მ., ტაძრისის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიაზე ჩატარებული გაწმენდით-სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები, “საქართველოს სიძველენი”, 7-8/2005, 81-99;
3. კეცხოველი მ., შუა საუკუნეების დეკორატიული ქსოვილები სვანეთიდან, თბილისი, 1988;
4. მათიაშვილი ი., გრიფონის სიმბოლო ოშკის საფასადო რელიეფებში, “საქართველოს სიძველენი”, 15/2012, 96-107;
5. მაჩაბელი კ., ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბილისი, 1983;
6. ხუნდაძე თ., ალექსანდრე დიდის ამაღლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე, “საქართველოს სიძველენი” 10/2007, 47-63;
7. ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბილისი, 2007;
8. Вагнер К.Г. Грифон во владимиро-суздальской фасадной скульптуре, Советская археология, 3/1962, 79;
9. Толль Н.П. Заметки по иконографии сасанидских тканей, Прага, 1929;
10. Чубинашвили Г.Н. Болниси. Тбилиси, 1940;

11. Buyaner D. On the Etymology of Middle Persian *BAŠKUČ* (Winged Monster), Studia Iranica, tome 34, fascicule 1,2005, Paris, 19-30;
12. Compareti M. The So-Colled Senmurv in Iranian Art: A Reconsideration an Old Theory, Loquentes linguis. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti (Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti), eds. Pier Giorgio Borbone, Alessandro Mengozzi, Mauro Tosco, Wiesbaden, 2006, 185-200;
13. Compareti M., "Holy Animals" in Iranian Arts:Ram, Eagle and dog.Name-ye Iran-e Bastan, 9/1-2, 2009, 26-42.

ილუსტრაციები:

კაპიტელი. ბოლნისის სიონი. V ს.

ფრინველები საკიდი-სამკაულით. ოშკი. სამხრეთი ფასადი. სარკმლის თავსართი. 963-973 წწ.

გრიფონები და სენმურვი. ოშკი. დასავლეთი ფასადის სარკმლის საპირე. 963-973 წწ.

ეკატერინე კვაჭატაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

წმ. გიორგის რელიეფი ნიაბიდან[1]

წმიდა დიდმოწამე, ძლევაშემოსილი და საკვირველთმოქმედი გიორგი კაბადოკიელის ხატის იკონოგრაფიული მრავალფეროვნება თუ წმინდანის ცხოვრების ამსახველ სცენათა ფართო გავრცელება, საზოგადოდ საქრისტიანოში (ფაქტობრივად IV საუკუნიდან დღემდე), მისი განსაკუთრებული პოპულარობითა და მისდამი აღმატებული თაყვანისცემითაა განპირობებული. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში წმ.გიორგისადმი გამორჩეული დამოკიდებულება და სიყვარული საუკუნოვანი ტრადიციითაა შემტკიცებული, რაც არა მხოლოდ შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრული მრავალი ძეგლის წმ.გიორგისადმი მიძღვნით და სახვით ხელოვნებაში მისი ხშირი ასახვით, არამედ წმინდანის შესახებ ჩვენში გავრცელებული მრავალრიცხოვანი წერილობითი წყაროებით, ლეგენდებით, "ცხორების" სხვადასხვა რედაქციათა თარგმანებით, ზეპირსიტყვიერი გადმოცემებითა თუ პოეზიით, ხალხურ-მითოლოგიური წარმოდგენებით დასტურდება.

კასპის მუნიციპალიტეტში მდებარე ნიაბის წმ.გიორგის სახელობის X ს. დარბაზული ეკლესიის რესტავრაციის დროს (2003 წ., გ.გაგოშიძე, თ.გაბუნია) მიწაზე ჩამოცვენილ ქვებს შორის აღმოჩნდა რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც წმ. გიორგის "ლასია ქალაქის მოქცევის სასწაულს" ლაკონიურად გადმოგვცემს. რესტავრაციისას რელიეფური ფილა ტაძრის დასავლეთ ფასადზე, ნიკოლოზ მაღალაძის თაოსნობით 1682 წელს აგურით აღდგენილი[2] ტაძრის ზედა ნაწილში მოთავსდა.

სწორკუთხა ფილაზე მჭიდროდ შევსებული რელიეფური კომპოზიცია წარმოგვიდგენს (სურ. 1) ცხენზე ამხედრებულ, გველეშაპის შუბით მლახვრელ წმ.გიორგის, ცხენის წინ მდგომ მეფის ქალიშვილს, რომელსაც ხელში სარტყელი უჭირავს, ხოლო უკან, სავარაუდოდ, ცხენზე მჯდომ (უხეიროდ გამოსახვის გამო, თითქოს, ცხენს უკან ამოფარებულ) ყრმა ბიჭს, რომელსაც ჩვენ წმ.გიორგის სხვა, "ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლების" სასწაულიდან ამოვიცნობთ. რელიეფიან ფილას გარშემოსდევს ფონიდან 1,5 სმ-დე სიბრტყობრივად ამოღებული ფიგურების დონეზე ამოჭრილი, ბრტყელი ჩარჩო. კომპოზიციაში თავისებურ რიტმულ აქცენტებს სვამს ფილის მარჯვენა,ზედა ნაწილში დეკორატიული, ზიგზაგისებური ელემენტით გაფორმება, რაც, საშუალებას იძლევა, ისედაც, ფიგურებით "გაჭედილ" ფილაზე სამკუთხედისებრ რელიეფურად ამოჭრილ არეებში წმ.გიორგისა და მეფის ასულის თავები მოხერხებულად განთავსდეს. კომპოზიცია ნაწილობრივ დაზიანებულია, რის გამოც საერთოდ აღარ იკითხება ცხენის უკან ბიჭის მხრებამდე ფიგურის სახე, ხოლო წმ.გიორგისა და ქალიშვილის სახის ნაკვთები არამკაფიოა, იმდენად, რომ ქალიშვილის სახეს უჩვეულო გამომეტყველებაც კი აქვს. ერთგვარი "ხალხური" ტიპაჟითა და მომცრო ფიგუ-

რით წარმოდგენილი წმ.გიორგი საკმაოდ მოზრდილ ცხენზეა ამხედრებული. იგი კომპოზიციის მიმართ დიაგონალურად გავლებული გრძელი შუბით, ტრადიციისამებრ, ცხენის ფლოქვებქვეშ დამარცხებულ, განასკვით გადახლართულ გველეშაპს განგმირავს. წმ.გიორგის ამ კონკრეტული სასწაულის თითქოს მეტად გასამახვილებლად, მეფის ასულის ფიგურა დისპროპორციულად დიდი ზომითაა გადმოცემული.ამ განზოგადებული კომპოზიციისთვის თვალშისაცემია მეფის ასულის სამოსის "დეტალების" წარმოჩენა: შიდა, ტრაპეციისებრი, მუხლქვემომდე, შედარებით გრძელი კაბის ზემოდან, მთელს სიგრძეზე წინ ჩახსნილი, მოკლე მოსასხამი, მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელები, რომელიც განზე დგომით ნაჩვენებ ფეხებზე მკაფიოდ იკითხება. დაზიანების გამო ზუსტად ვერ განირჩევა ქალიშვილის თავსაბურავი თუ გვირგვინი. ღრმად ჩაჭრილი, თანაბარზომიერი სხივებით ასევე გულმოდგინედაა გამოვლენილი ცხენის ფაფარიც. რელიეფი გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი, რამდენადმე ოსტატობანაკლული, ოდნავ მოუხეშავი, მოუქნელი, სიბრტყობრივ-სქემატური მანერით არის შესრულებული, თუმც მასში, მაინც მჟღავნდება ცხენოსანი წმ.გიორგის მრავალგზის "აპრობირებული", ტრადიციადქცეული კომპოზიციის ფორმათგრძნობა, თავისებური "სკულპტურული" ფორმების გამოვლენის, ერთგვარი მოძრაობის შექმნის სურვილი. კომპოზიცია, თავისი აღნაგობით მაინც მწყობრი და ტექტონიკურია. ვფიქრობ, რელიეფი ჩრდილოეთ ფასადზე მოთავსებული რელიეფური კომპოზიციის თანადროულია[3] და, ამდენად, XVII საუკუნით უნდა დათარიღდეს.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ის მცირე "ლაფსუსი", რომელიც, უთუოდ, გვიანი შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელ "დაუდევრობას" უნდა მივაწეროთ: ნიაბის კომპოზიციაში მეფის ასულს ხელში უჭირავს სარტყელი, რომელიც ცხენზეა გამობმული და არა გველეშაპზე, როგორც ეს ამ სცენის იკონოგრაფიაშია დამკვიდრებული და ილუსტრირებს ხოლმე წმინდანის სასწაულების (წმინდანის პირველ სასწაულად მიჩნეულ) კანონიკურ ტექსტს. ამ ლიტერატურული წყაროს თანახმად, ქალაქ ლასიას[4] მახლობლად ტბას დაპატრონებული ყოფილა გველეშაპი, რომელიც ქალაქის მაცხოვრებლებს ანადგურებდა. როდესაც ჯერი მეფის ასულზეც მიმდგარა, ქალიშვილს მხსნელად წმ.გიორგი მოევლინა. წმ.გიორგი ლოცვითა და ჯვრის ძალით იმორჩილებს გველეშაპს, რომელიც ქალიშვილს საკუთარი სარტყლით ყელზემობმული შეჰყავს წარმართულ ქალაქში, სადაც სულისშემძვრელი სასწაულის შემყურე ქალაქის მთელი მოსახლეობის ქრისტიანობაზე მოქცევა მოჰყვა. ნიაბის კომპოზიციაში შესანიშნია კიდევ ერთი დეტალიც, რომელიც, ვფიქრობ, სწორედ, ერთ დროს საზარელი ძალის მქონე გველეშაპის დაკნინებულ, დამორჩილებულ მდგომარეობას გამოხატავს: მეფის ასულს ფერხთით დანარცხებული გველეშაპის ხახაში სრულიად უვნებლად და უშიშრად აქვს ფეხი ჩადგმული.

ამგვარად, ნიაბის წმ.გიორგის სახელზე აგებული ეკლესიის პატრონისადმი მიძღვნილ ამ სკულპტურულ სცენაში, შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში საკმაოდ გავრცელებულ, წმ.გიორგის ორი სასწაულის ("ლასია ქალქის მოქცევა" და "ყრმის ტყვეობიდან განთავისუფლება") გამამთლიანებელ სინთეზურ, ე.წ. "შერეულ" ვარიანტს ვხედავთ.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში წმ.გიორგის გამოსახულებანი ადრე შუა საუკუნეებიდანვე იქმნება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მთელს ქრისტიანული აღმოსავლეთის რეგიონში, სწორედ შუა საუკუნეების ქართულ სახვით

ხელოვნებაში გაედევნება თვალი წმ.გიორგის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ გამოსახულებებს, წმინდანის იკონოგრაფიული ტიპის შემუშავების პროცესს და, ამავდროულად, მის ორიგინალურ ქართულ რედაქციებსაც. საქართველოში წმინდანის გამოსახულების პირველი ნიმუშები ქვის რელიეფურ სკულპტურაში მოიპოვება (მაგ., ხოჟორნის ქვასვეტი, VI ს.; ბრდაძორის დიდი ქვაჯვარა, VI ს.; მარტვილი, VII ს.; წებელდის კანკელი, VII-VIII სს.; ჯოისუბანი, Xს.; ვალე, Xს.; ნიკორწმინდა, XI ს. და სხვ.). შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში წმ.გიორგი, უმეტესად, დიოკლეტიანეს ან გველეშაპის მლახვრელი წმინდა მხედრის სახით გამოისახება, თუმც ხშირად გვხვდება, აგრეთვე, შუბით ხელში ფეხზე ფრონტალურად მდგომი, ხოლო ჭედურ ხელოვნებასა და კედლის მხატვრობაში მისი სასწაულებისა და მარტვილობის ნარატიული ციკლებიც მრავალრიცხოვანია (მესტიის, XI ს., სადგერისა, XVს. და გორისჯვრის, XVI ს. საკურთხევლისწინა ჯვრები, ადიშის, XIს.; ბოჭორმის, XI ს.; ნაკიფარის, XII ს.; ფავნისის, XII ს.; იკვის, XII ს.; აჭის, XIII ს.; უბისის XIV ს. მოხატულობები, სადაც აგრეთვე წმ.გიორგის "ლასია ქალაქის სასწაულის" კომპოზიციებსაც ვხვდებით, ამ სცენას ვხედავთ XV ს. მინანქრულ ხატზეც)[5].

ნიაბის წმ.გიორგის "ლასია ქალაქის მოქცევის" სასწაულის ამსახველი რელიეფური კომპოზიცია კი შუა საუკუნეების ქართულ ქვის სკულპტურაში ძალზე იშვიათ სცენას განეკუთვნება და, ისიც, დღეისათვის მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეების სულ რამდენიმე მაგალითითაა ცნობილი.

ამ სცენის გენეზისის კვლევისას, ავტორთა მრავალრიცხოვან ნაშრომებში აზრთა სხვადასხვაობას ვხედავთ. როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, წმ.გიორგის კულტი აღმოცენდა მცირე აზიაში: კაპადოკიაში, პალესტინაში IV-V საუკუნეებშივე (წმინდანი აღესრულა 303 წ. 23 ნოემბერს). იგი მაშინათვე გავრცელდა სირიაში, ეგვიპტეში, საქართველოში, სომხეთში, ოდნავ მოგვიანებით ბიზანტიაში, ბალკანეთში, რუსეთში და სხვ. საქართველოში წმინდანის "ცხორების" უძველესი თარგმანები X საუკუნეს განეკუთვნება[6]. მართალია, ცნობილია უფრო ძველი ხელნაწერებიც[7]. რაც შეეხება წმინდანის სასწაულთა გადმომცემ ტექსტებს, კერძოდ კი, ჩვენთვის საინტერესო, "გველეშაპის სასწაულს", იგი მოგვიანებით, XII საუკუნის ხელნაწერებში ჩნდება. თუმც, ქრ.ვოლტერი წმ.გიორგის "ლასია ქალქის სასწაულის" ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების პირველ ნიმუშად ქართული XI საუკუნის ხელნაწერს (იერუსალიმის საპატრიარქოს ბიბლიოთეკა, cod.2) მიიჩნევს[8]. ამდენად, მკვლევართა წინაშე, სწორედ აქ იჩენს თავს დროითი წინააღმდეგობა გველეშაპის მლახვრელი წმ.გიორგის უკვე VI საუკუნიდან არსებულ გამოსახულებებსა და მოგვიანო ხანაში შექმნილ მის ლიტერატურულ, ჰაგიოგრაფიულ წყაროებს შორის. ამასთან დაკავშირებით მეცნიერებს თავისი ვარაუდები აქვთ. მაგ., ვ.ლაზარევი გველეშაპის დამთრგუნველი წმ.გიორგის გამოსახულებას ქალაქ ლასიაში მომხდარი სასწაულის მოკლე რედაქციად თვლის, ხოლო "ლასიას სასწაულის" პოპულარობას შემორჩენილ ლიტერატურულ ფორმაზე ადრეულ, VIII ს. ზეპირსიტყვიერ წყაროებს მიაწერს[9]. გ.ჩუბინაშვილის აზრით, რომელსაც ე.პრივალოვა და თ.დადიანიც[10] ეთანხმებიან, გველეშაპის მლახვრელი მხედარი წმ.გიორგის გამოსახულება შეიძლება ლასიას სასწაულის ნარატივისგან სრულიად დამოუკიდებელ სცენად ვიგულვოთ, როგორც ქრისტიანული მსოფლმხედველობით განპირობებული, წმინდანის მიერ ბოროტ, წარმართულ ძალად პერსონიფიცირებული გველეშაპის დათრგუნვა.

ამას გარდა, გ.ჩუბინაშვილი მიუთითებს წმ.გიორგის ცხოვრებაში კიდევ სხვა ადგილას მოხსენიებულ გველეშაპზეც (“მოექცა მას დიოკლეტიანე ვეშაპი”), რაც, ვფიქრობთ, ამ აზრის შემამტკიცებელი, დამაჯერებელი არგუმენტია. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეცნიერები წმ.გიორგის იკონოგრაფიული ტიპის წარმოშობის სათავეების კვლევისას მის არქეტიპებს წინაქრისტიანულ, აღმოსავლურ (ირანულ, სასანურ, ანტიკურ და სხვ.) ხელოვნებაშიც ხედავენ[11]. მართლაც, წმ.გიორგის მიერ გველეშაპის განგმირვის აქტს, უპირველესად, ერთგვარი კოსმოგონიური მნიშვნელობაც ენიჭება და სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვების ტრანსცენდენტურ-სიმბოლურ, ქრისტიანულ-ტრიუმფალურ ხატს ქმნის, ამ თვალსაზრისით იგი, ერთგვარად, ეხმიანება ჩრდილოეთი ფასადის “შესაქმეს” ეპიზოდის ამსახველ რელიეფურ კომპოზიციას.

ნიაბის წმ.გიორგის “ლასია ქალაქის მოქცევის” სასწაულის ამსახველი რელიეფის გარდა შუა საუკუნეების ქართულ ქვის სკულპტურაში კიდევ სამ ნიმუშს ვიცნობთ. მერენიის წყაროს (ჯავახეთი, გვიანი შუა საუკუნეები, სურ. 2), მრავალძალისა (რაჭა, XIX ს., სურ. 3) და ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში დაცულ (XVIII ს., სურ. 4) რელიეფებს. ეს კომპოზიციები, განსხვავებით ნიაბის რელიეფისგან, აშკარად ასახავენ საქართველოში თანადროული ეპოქის დასავლური, რუსული, ბულგარული, ბერძნული გამოსახულებების ასე მომძლავრებულ გავრცელებას, პოპულარიზაციას და რამდენადმე მათ სტილისტურ-იკონოგრაფიულ გავლენებსაც. ეს გამოსახულებები ერთგვარ ნიმუშისეულობაზე, სავარაუდოდ, რომელიმე დასავლური ძეგლის რეპლიკაზეც შეიძლება მიუთითებდეს. ამავდროულად, მათში გვიანი შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ეპოქისეული ტენდენციაც: სიუჟეტის ნარატიული თხრობის, მეტი დეტალიზაციის ჩვენების სიყვარულიცაა გამჟღავნებული.

ამგვარად, ნიაბის წმ.გიორგის “ლასია ქალაქის მოქცევის სასწაულის” ამსახველი რელიეფი გვიანი შუა საუკუნეების სკულპტურის თემატური და იკონოგრაფიული რეპერტუარის შერჩევის თავისებურ “სიცოცხლისუნარიანობას” და, ამავე დროს, წმ.გიორგის იკონოგრაფიის შემოქმედებითი აქტივობის ტრადიციის უწყვეტობას ცხადყოფს.

შენიშვნები:

1. სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის: “შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება”-ს ფარგლებში;
2. ამას მოწმობს ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადზე შემონახული მხედრული წარწერა: “ადამს აქეთ შვიდი ათას ას ოთხმოცდა ათსა:• აღვაშენე:• მეორედ:• საყდარი:• ესე ნიაბს წმიდის გიორგისა მე მაღალაძემ:• მღუდელ მონაზონმან ნიკოლოზ:• შენდობა ბრძანეთ ჩემის სახლთ ხუცის პაპუასთვს:• და დედის ელენესა:• ქკს ტ ო:•”. (ტ ო = 1682 წ.). წარწერა წაიკითხა გიორგი გაგოშიძემ;
3. ე. კვაჭატაძე, ნიაბის ეკლესიის 1682 წლის რელიეფი, საქართველოს სიძველენი, თბ., 2005, №7-8, გვ. 306-314;
4. წმინდანის ცხოვრების ზოგიერთ წყაროებში ქალაქი ლასია გამოგონილ ქალაქად სახელდება, სლავურ რედაქციებში ეს ქალაქი ბეირუთად ან სილენად (ლიბიაში) მოიხსენიება: ინტერნეტ საიტი ვიკიპედია, წმ.გიორგი და გველეშაპი (ინგლისურ ენაზე);
5. Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959; Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М.,1977; Е.И. Привалова, Павнисн, Тб.,

1977; ი.ლორთქიფანიძე, წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი უბისის კედლის მხატვრობაში. საქართველოს სიძველენი, 2004 წ.№4, გვ. 147-163; LCI, B. 6, Freiburg 1994, გვ. 366-390;

6. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. II, თბ., 1945; წმ.გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში, შეადგინა, გამოსაცემად მოამზადა, შესავალი, ლექსიკონი და კომენტარები დაურთო ენრიკო გაბიძაშვილმა,თბ., 1991;
7. მაგ., IV-V საუკუნეების წმ.გიორგის უძველესი ჰაგიოგრაფიული თხზულების ფრაგმენტები, რომელიც ვენის პალიმფსესტურ ფრაგმენტებშია დაცული, იგი წმინდანის აპოკრიფულ ლიტერატურულ წყაროდ ითვლება. ე.გაბიძაშვილი აღნიშნავს, რომ საქართველოში წმ.გიორგის ადრეული, V საუკუნის აპოკრიფული რედაქციებიც იყო ცნობილი, ე.გაბიძშვილი, დას.ნაშ., გვ. 13;
8. Ch. Walter, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, Ashgale, 2003;
9. В.Н. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. Русская средневековая живопись, М., 1970;
10. თ. დადიანი, წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIIIსს.), საქართველოს სიძველენი, №12, 2008, გვ.316-341;
11. В.Н. Лазарев, დას. ნაშ., გვ. 75; თ.დადიანი, დას. ნაშრომი, გვ.319-320.

სურ.1. ნიაბი, XVII ს.

სურ. 3. მრავალძალი, XIX ს.

სურ.2. მერენია, გვიანი შუა საუკუნეები

სურ.4. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი, XVIII ს.

თამარ დადიანი
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის
მეცნიერ-თანამშრომელი,
თბილისის აპ. ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
საქართველო

წმინდა თევდორეს იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში[1]

საქართველოში წმინდა მეომართა იკონოგრაფიაში წმ.გიორგის შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი წმ.თევდორეს უჭირავს. ქრისტიან მოწამეთა ისტორიაში ამ სახელით ორი მეომარი არის ცნობილი – წმ.თევდორე ტირონი (ე.ი. ახალწვეული ჯარისკაცი) და წმ.თევდორე სტრატილატი (Walter, 2003:44). წმ. თევდორე ტირონის ჰაგიოგრაფიული ტრადიცია მისი სახელობის ტაძარში წმ.გრიგოლ ნოსელის მიერ წარმოთქმულ ჰომილიას უკავშირდება (IV საუკუნის მიწურული). შემდგომ საუკუნეებში ჰაგიოგრაფებმა განავრცეს წმინდანის ცხოვრება: მისი უადრესი მარტვილობა X-XI საუკუნეების ხელნაწერშია დაცული (BHG, 1764), რომელსაც სასწაულთა ციკლიც ახლავს და ქ. ვალტერის აზრით, სავარაუდოდ VIII საუკუნით თარიღდება (იქვე:46). ზემოხსენებული მარტვილობის ტექსტში პირველად ჩნდება წმ.თევდორეს მიერ გველეშაპის მოკვლის სასწაულიც. წმ.თევდორე სტრატილატი წერილობით წყაროებში მხოლოდ IX საუკუნიდან ჩნდება, მისი პირველი გამოსახულებები კი უფრო გვიან ეპოქას, XI საუკუნეს მიეკუთვნება (იქვე:59).

საქართველოში წმ.თევდორეს ცხოვრების ტექსტის უადრესი თარგმანი X საუკუნიდანაა შემორჩენილი. ერთი ადრეული "ცხორება" აღწერილია ა. ხახანაშვილის 1902 წელს ათონიდან წამოღებულ ქართული ჰაგიოგრაფიის ძეგლებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში – ხელნაწერთა კრებულში შესული ტექსტი წმ.თევდორეს, ახალი სტრატიოტის ცხოვრებას აღწერს და ორივე წმინდანის (ტირონისა და სტრატილატის) ბიოგრაფიებს აერთიანებს (Хаханов, 1910). ტფილისის საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერთა კრებულში შესულია წმ.თევდორე ტირონისადმი მიძღვნილი წმ.გრიგოლ ნოსელის ჰომილიის ქართული თარგმანის ნაწყვეტი (XII-XIII სს.; ხელნაწერი №388) (Жордания, 1903:380-381).

ბიზანტიურ ხელოვნებაში წმ.თევდორე ტირონის უძველესი გამოსახულებები გვხვდება სინას ენკაუსტიკურ ხატზე (წმ.ეკატერინეს მონასტერი; VI ს.) (Kleiner, 2006:9-18), წმ.კოზმასა და დამიანეს ეკლესიის მოზაიკაზე (VI ს.; რომი) (Walter, 2003:55), რომელზედაც წმინდანი მოწამის სახით ქლამიდაში გამოწყობილი არის გამოსახული, ორ საბეჭდავზე ჯ. ზაკოსის კოლექციიდან (VIII ს.) – ერთერთზე ფეხზე მდგარი წმინდა მეომარი გველეშაპს გმირავს (იქვე:51, 23), ვინიცა კალეს თიხის ფირფიტაზე ვეშაპის მლახვრელი ამხედრებული წმინდანით (მაკედონია; არა უგვიანეს VIII საუკუნისა) (იქვე:51-52, 25) და ა.შ. ზემოხსენებულ ძეგლებზე კარგად ჩანს წმ.თევდორეს ამ პერიოდისათვის უკვე სრულიად ჩამოყა-

ლიბებული იკონოგრაფიული ტიპი ხშირი თმებითა და მოგრძო კონუსისებრი წვერით (იქვე:55).

წმინდა მოწამის გამოსახულებები მრავლადაა შემონახული ჭედურ ხატებსა და ფრესკებზე, ქვის რელიეფებზე, რომლებიც მარტვილს მისთვის ტრადიციული, კანონიკური იკონოგრაფიით წარმოგვიდგენს. ქართულ ქვის პლასტიკაში წმინდანი მხოლოდ აბჯრიანი შეიარაღებული მეომრის (და არა ქლამიდით მოსილი მოწამის) სახით გამოიხატებოდა. სამწუხაროდ, ზოგ ადრეულ ფრესკასა თუ რელიეფზე შემორჩენილი გამოსახულებების ზუსტი იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება ძეგლთა დაზიანებულობისა თუ განმარტებითი წარწერების უქონლობის გამო. მაგალითად, გველდესის კანკელზე (IX ს.) (Шмерлинг, 1962:5) გამოსახული ფეხზე მდგარი გველეშაპის მლახვრელი წვერიანი წმინდანი (სურ. 1). თუმცა ზემომოყვანილი ბიზანტიური საბეჭდავის იკონოგრაფიის გათვალისწინებით, გველდესის კანკელზე წმ.თევდორეს ერთ-ერთი ადრეული "პორტრეტი" უნდა ვიგულისხმოთ.

ცალკე ჯგუფს წარმოადგენს წმ.თევდორეს ცხენოსანი გამოსახულებები წმ.გიორგის თანხლებით. წყვილედ წმ.მხედართა ჰერალდიკური კომპოზიციები ფართოდაა გავრცელებული შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობასა (Шевякова, 1983:28) და ქვის რელიეფში. თუმცა, ზოგი ადრეული ძეგლი, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მოკლებულია წმინდანის სახელის აღმნიშვნელ წარწერას. მაგალითად, მარტვილის ტაძრის დასავლეთი ფრიზის რელიეფზე (VII ს.) (Аладашвили, 1977:55) წარმოდგენილ წვეროსან პერსონაჟს წმ.თევდორეს დარწმუნებით ვერ დავუკავშირებთ. იგივე პრობლემა დგება წებელდის კანკელის (VII-VIII სს.) (Шмерлинг, 1962:1) გამოსახულებათა იდენტიფიკაციისას – გველეშაპისა და ადამიანის ფიგურების მლახვრელ წმინდანებში ჩვენ წმ.გიორგი და წმ.თევდორე უნდა ვივარაუდოთ, რადგან უფრო გვიანი ხანის წარწერიანი კომპოზიციები თითქმის უგამონაკლისოდ ზუსტად ამდაგვარ იკონოგრაფიულ სქემას გვთავაზობს. გვირგვინოსნის დამთრგუნველი წმ.გიორგისაგან განსხვავებით, წმ.თევდორე ყოველთვის გველეშაპის მლახვრელად წარმოგვიდგება. ამის მრავალი მაგალითი X საუკუნის ხატებზე მოიძებნება – მრავალძალი, ჩუკული, ჩიხარეში, საყდარის ჯვარი (Чубинашвили, 1959:37, 45-47, 38-41). ქვის პლასტიკაში ჰერალდიკურ სცენათა წარწერიანი ნიმუშები გვაქვს ჯოისუბნის საფასადო რელიეფზე (X ს.; ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი) (რაჭა. 1991, 2008:168-169), იყალთოს ტრაპეზის ქვაზე (X-XI სს.; თელავის ისტორიული მუზეუმი) (Iamanidzé, 2010:75), ვალეს დასავლეთი პორტალის ტიმპანზეც (X ს.) (Аладашвили, 1977:94) წმ.თევდორესა და წმ.გიორგის გამოსახულებები უნდა იყოს ამოკვეთილი, წყვილედ წმ.ცხენოსანთა ამსახველი ორი კომპოზიცია განთავსებულია ნიკორწმინდის ტაძრის (XI ს.) აღმოსავლეთ ფასადსა და დასავლეთ პორტალში (იქვე:149-150, 156). ვეშაპის განგმირავი ფეხზე მდგარი წმ.თევდორეს გამოსახულება გვაქვს მრავალძალის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე (XI ს-ის დასაწყისი) (რაჭა. 1991, 2008:176).

ჯოისუბანში (სურ. 2) წმ.თევდორეს გამოსახულება ბიზანტიურ ნიმუშებთან შედარებით გამარტივებულია, არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი წმინდა მოწამის ვარცხნილობა, წვერი მომრგვალებული ფორმისაა. იყალთის ფილის ფიგურები დაზიანებულია და წმინდანის იკონოგრაფიული ნიშნები არ იკითხება,

ჩვენ მას მხოლოდ ძირს განრთხმული გველეშაპის გამოსახულებისა და განმარტებელი წარწერის საშუალებით ვცნობთ. ასევე არ განირჩევა ვალეს წმინდანთა გარეგნობის დეტალები. წმ.თევდორეს სრულიად კანონიკური იკონოგრაფიული ტიპი მოცემულია ნიკორწმინდის რელიეფებზე – დასავლეთი ტიმპანის კომპოზიციაში წმინდა მეომარი მოგრძო ხუჭუჭა თმებითა და წაგრძელებული წაწვეტებული წვერით არის ამოკვეთილი (სურ. 3), აღმოსავლეთი ფასადის სცენაც წმინდანის გამოსახულების ტრადიციული იკონოგრაფიული გადაწყვეტით გამოირჩევა.

ზემოგანხილულ რელიეფებისაგან განცალკევებით დგას მრავალძალის რელიეფური კომპოზიცია (სურ. 4), რომელიც იკონოგრაფიულად გველდესის კანკელს უახლოვდება. საინტერესოა წმ.მეომრის გაორებული წვერი, რომელიც წმ.თევდორე სტარტილატის დამახასიათებელ იკონოგრაფიულ დეტალად არის მიჩნეული (Walter, 2003:60). თუმცა, ქართულ ძეგლებზე შემონახულ წარწერებში წმინდანი ზოგადად თევდორეს სახელით მოიხსენიება ხოლმე, იკონოგრაფიული დიფერენციაცია არც მის გამოსახულებებში ჩანს.

საკმაოდ საინტერესოა წყრუთის (სამცხე) რელიეფური კომპოზიცია (X ს.) (სურ. 5) (თოთიბაძე, 1986:25-27). ქვაზე ამოკვეთილი წმ.მხედარი წმ.თევდორეს ყველა იკონოგრაფიული ნიშნით არის წარმოდგენილი – მოგრძო თმა, კონუნისებრი წვერი, ცხენის ფეხებთან განრთხმული გველეშაპი – თუმცა გამოსახულების თანმხლებ წარწერაში წმ.გიორგი არის მოხსენიებული. ძნელი სათქმელია, მსგავსი უზუსტობა რით შეიძლება აიხსნას. გაურკვეველი მიზეზების გამო, ოსტატს წმ.გიორგის გამოსახვისას წმ.თევდორეს იკონოგრაფიული ტიპი გამოუყენებია. შეიძლება წმ.თევდორეს გამოსახულებას შეცდომით (ან სხვა მიზეზით) წმ.გიორგის სახელი მიუწერიათ, რომლის კულტის სახელგანთქმულობა საქართველოში მეტად აღემატებოდა წმ.თევდორეს პოპულარობას.

როგორც ზემოგანხილული მასალიდან ჩანს, წმ.თევდორეს კულტი და "ცხორება" ადრეულ ეპოქიდანვე (სავარაუდოდ, უკვე IX საუკუნიდან) ფართოდ შემოვიდა ქართულ შუასაუკუნებრივ კულტურასა და ხელოვნებაში. ქართველი ოსტატები კარგად იცნობდნენ წმინდა მოწამის ბიზანტიაში ჩამოყალიბებულ კანონიკურ იკონოგრაფიას. საგულისხმოა ისიც, რომ "ცხორების" ტექსტიდან გამომდინარე წმინდა მეომარი ყოველთვის ვეშაპის განგმირავად გამოიხატებოდა, მისი იკონოგრაფია კი ზუსტად მისდევდა ბიზანტიაში შემუშავებულ სქემებს. ამასთანავე, კარგად გამოჩნდა წმ.თევდორეს ადგილი X-XI საუკუნეების ქართულ იკონოგრაფიულ პროგრამებში – ის ყოველთვის წმ.გიორგის გვერდით, მასთან კავშირში არის წარმოდგენილი.

შენიშვნები:

1. სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ფონდის მიერ დაფინანსებული პროექტის ("შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება") ფარგლებში.

ლიტერატურა:

1. თოთიბაძე ვ., სარკმლის თავსართი სოფ. წყრუთიდან. ძეგლის მეგობარი, 1, 1986.
2. რაჭა. 1991. მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, 2008.

3. Iamanidzé N., Les Installations Liturgiques Sculptées des Églises de Géorgie (VIe-XIIIe siécles). Bibliothéque de L'antiquité Tardive, 15, 2010.
4. Kleiner F.S., Gardner's Art Through the Ages: the Western Perspective, 2006.
5. Walter Ch., The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, 2003.
6. Жордания Ф., Описание рукописей Тифлисского церковного музея, 1903.
7. Хаханов А.С., Материалы грузинской агиологии по рукописям X века, 1910.
8. Шевякова Т.С., Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, 1983.
9. Шмерлинг Р.О., Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, 1962.

სურ. 1. გველდესის კანკელი

სურ. 2. ჯოისუბანი

სურ. 3. ნიკორწმინდა (დას. პორტალი)

სურ. 4. მრავალძალი

სურ. 5. წყრუთი

Annegret Plontke-Luening
Professor of Friedrich Schiller University Jena, Germany

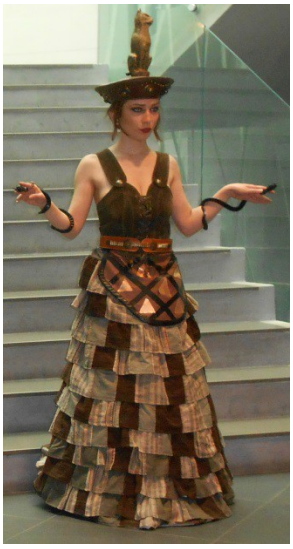
THREE MILLENNIA OF FASHION IN ANTIQUITY EXPERIENCES OF A COURSE FOR SRUDENTS OF TEXTILE DESIGN

Textiles were of very high importance in the Ancient world: the production of textiles was one of the basic branches of production, and clothes were a significant marker of social state. But textiles are highly vulnerable objects, and only few fragments survived. That is the reason that textiles were for a long time rather underestimated in the history and archaeology of Antiquity. But even the scarce remains found in graves and especially in different contexts in Egypt but also in Syria and Northern Europe give an impression of the great role of this craftsmanship and its high development in Antiquity. New methods of preservation and research of textile findings developed in the last decennies facilitate a much more detailed understanding of the sophisticated and manifold technics of dying and weaving in Antiquity (Aspects, 1996; Toga, 2013).

However, we know Ancient garments and textiles in a broader sense mostly from contemporary representations in sculpture, relief and painting which give us an understanding of the appearance and wearing of the garments (Houston, 1947; Cleland, 2007). Literary and epigraphical sources offer an understanding of the social and cultural connotations of textiles, and also of more practical questions like names of the clothes, colours, materials and quality, and prices.

In a course about fashion in antiquity with students of the Department of Textile design of Batumi State Art Teaching university in spring semester 2015 we had a look to ancient literary sources, to works of art of different genres and to remains of textiles from different places in the ancient world for getting an understanding of dresses in Antiquity. The students, future dress designers for film, theatre and opera, were very interested in the varying cloth qualities, colours, shapes, and accessories.

The theoretical informations were the basis to make more than 30 ancient costumes which gave an idea of fashion in nearly three millenia. The dresses were designed by the students in dependence on works of Ancient art. The students were dedicated to this job with great pleasure, diligence and imagination. A great fashionshow offered the results of their work to the public. In this fashionshow also participated students of the department for theatre and film-TV. For all students it was a completely new experience to understand the way to wear the dresses, and to keep the draped clothes in the right way.



1. Minoan Snake

2. Minoan

We started with the Minoan snake goddess of the middle of 2nd millennium BC found in the Knossos palace in Crete characterized by tight fitted bodice and broad flounce skirt with accentuated waist which is fully contrary to the draped clothes of Classical Antiquity. The more practical dress were tunics adorned with precious borders.

Then we presented Archaic greek maidens with their beautiful and rich adorned dresses: the eldest sculptures wear sumptuous *chitons*, the later – the *peplos* for the Attic ladies, the precious *chiton* and *diploidion*, a small plaid, for the more luxurious Ionic ladies. The ornaments preserved on archaic *kora* sculptures were painted by Nato Zazashvili.

3. 'Dame d'Auxerre 4. 'Phrasikleia'

5. 'Peplos kora' 6. 'Chios kora'

Men of Classical Greece were represented by the Delphian charioteer in his splendid *chiton*, an Athenian citizen in *chiton* and *himation*, an quadrangular plaid and an *ephebos*, an Athenian youth doing his military, in short *chiton* and *chlamys*, with the *petasos*, a felt hut against the sun.

7. 'Charioteer'

8. Athenian citizen

9. Ephebos

Our women of Classical Greece in *chiton* and *himation*, the normal outdoor dress, imitated the sculptures of the well-known Herculane ladies which remained very popular also during Roman time, and the continuity of the female dress was represented by a simulation of a Tanagra statuette.

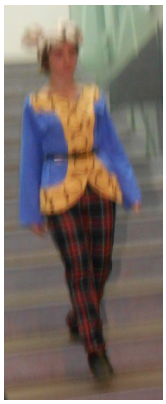
10. 'Herculane ladies'

11. 'Lady in blue'

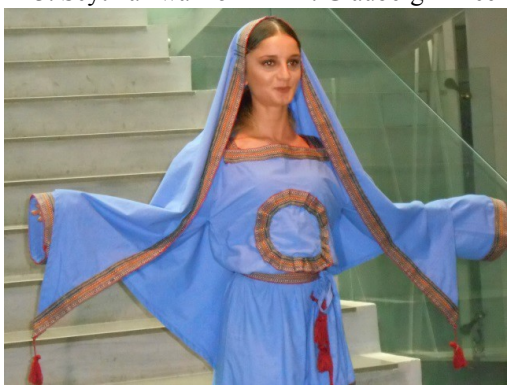
Also neighbours of the Greeks appeared: an Etruscan priest wearing the *tebenna*, forerunner of the Roman *toga*, and Celtic aristocrats whose dresses were reconstructed based on textile remains in their graves. A Scythian warrior in his carefully fitted leather dress also appeared.

12. Etruscan

13. Scythian warrior



14. Glauberg Prince



15. Celtic lady

The *toga* was the sign of the citizen of Rome and had to be worn at all official events but nevertheless this social marker was rather uncomfortable and unpopular, and our models had a hard job to present it.

16.‘Arringatore’ toga

17. Augustan toga

Reputable Roman married ladies should wear as a sign of their pudicity a *stola*, a kind of pinafore dress, over her *chiton* resp. *tunica*, and only then the *himation* resp. *palla*. But this dress was not popular and disappeared quite soon.

Much more whealthy Romans liked precious transparent silk clothes imported from the East, although Roman moralizers like Seneca complained the demoralization brought by such dresses to the puritanic Roman society – the triumph of silk continuated, and the Byzantine culture would be incomplete without the great impact of silk production in Constantinople.

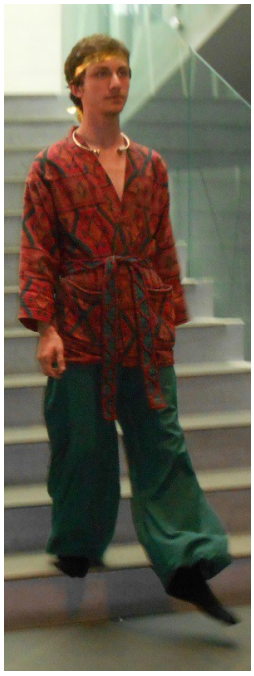
18.Roman lady with *stola*

19.Lady in light silk

20.Cloaks worn by Romans: *paenula* and *cucullus*

More practical clothes were cloaks of different shape adopted by the Romans from different peoples: the circular *paenula* came from Sicily, the *cucullus* with hood from Gallia.

Neighbours of the Romans we represented with simulations of the Parthian Prince of Sham-Izeh and of a sculpture of king Sanatruq of Hatra, the recently maltreated unique Parthian city in Iraq, showing the long-living Iranian dress with broad trousers and long-sleeved girded *kaftan*.



21.,Prince of Sham-Izeh‘

22.,King Sanatruq ofHatra‘

23,,Winter“ of the Dzalisa mosaic

24, 25 ‘King Tzathes of Lazica’

The Winter personification of the Dzalisa mosaic and a reconstruction of the clothes of the Lazian King Tzath described in Early byzantine sources represented two ancient dresses of Georgia.

An idea of the rich adorned Late antique clothes preserved in the desert climate of Egypt we conveyed with a youth tunica decorated with different borders.

26.,Egypt Late antique tunica‘

Finally the Early Byzantine Imperial couple Justinian and Theodora depicted in the famous mosaics in Ravenna’ San Vitale church arised with small entourage.

27. Justinian and Theodora with suite

28. Imperial details

29. Byzantine lady

30. ‘David Kouropalat’

A lady in Middle byzantine dress, made after the personifications on the Bamberg silken ‘Gunthertuch’ and an interpretation of the sculpture of Prince David Kouropalat of Tao at Oshki cathedral completed the walk around nearly three millenia of fashion in Antiquity.

The students obtained an as spacious and diachronic as living idea of clothes and accessories in Antiquity which will be a very useful basis for their future work, especially in historic contexts. We had a very fruitful and pleasant time of work which seems to have been much too short.

ნინო დოლიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი
ირინა უგრეხელიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო
ისტორიული მუზეუმი
საქართველო

ქართველთა სამოსი უცხოურ წერილობით წყაროებში

ქართულ ტრადიციულ სამოსს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ჩვენი ერის მხატვრულ-ესთეტიკურ ფასეულობებში. კულტურული მემკვიდრეობის სახით შემონახული უძველესი მასალები ხელთნაკეთი სამოსის და თავსაბურავისა, უფაქიზესად, დახვეწილი გემოვნებით შემკული ოქრომკედითა და ზეზით – ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშებს წარმოადგენენ.

ქართველები ოდითგანვე გამოირჩეოდნენ ორიგინალური ჩაცმულობით, რითაც დიდ აღტაცებას (ხშირად განცვიფრებასაც) იწვევდნენ უცხოელ მნახველში. უძველეს ქართულ წერილობით ძეგლებში სამწუხაროდ არ მოგვეპოვება ინფორმაცია ჩვენი წინაპრების სამოსის შესახებ, მხოლოდ უცხოელ ავტორთა ცნობების საშუალებით არის შესაძლებელი გარკვეული წარმოდგენა ვიქონიოთ ქართველური ტომების (კოლხების, ხალიბების, იბერების, მოსინიკების) ჩაცმულობაზე. ამ მხრივ მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს ანტიკური პერიოდის ბერძენი და რომაელი, ასევე ქრისტიანობამდელი და ადრექრისტინული პერიოდის ბიზანტიელი ისტორიკოსების მატიანეები. უფრო მოგვიანებით, შუა საუკუნეების არაბი, სპარსი, იტალიელი და ფრანგი მოგზაურების ჩანაწერები; მისიონერების, მწერლების, ელჩების, ისტორიკოსებისა და სხვათა თხზულებანი[1].

უძველესი კოლხეთი ანტიკურ ცივილიზებულ სამყაროში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა არა მარტო რკინის დამუშავების საიდუმლოების ფლობით და ოქროს მოპოვებით, არამედ სამოსისათვის საჭირო ქსოვილების დამზადების ტრადიციით. სამოსისათვის მასალად ძველთაგანვე გამოიყენებოდა ცხოველური (ტყავი, მატყლი) და მცენარეული (სელი, ბამბა, კანაფი, ჭილი, ჭინჭარი) წარმოშობის ნედლეული. ჩვენი ქვეყნის კლიმატი ხელსაყრელი გარემოს წარმოადგენდა დართვა-ქსოვა-კერვისათვის საჭირო მცენარეული კულტურების მოსაყვანად და შინაური ცხოველების (ცხვარი, თხა) მოსაშენებლად.

პირველი ცნობები ქართველთა სამოსისა და მის დასამზადებლად საჭირო მასალების შესახებ გვხვდება ანტიკური პერიოდის როგორც ლიტერატურულ, ისე ისტორიულ ძეგლებში. ასეთი ძეგლებიდან უძველესია ბერძენი პოეტის პინდარეს (ძვ. წ. VI ს.) თხზულება, სადაც ავტორს დახასიათებული ჰყავს კოლხები, როგორც სელის კულტურის მომყვანი და სამოსისათვის მაღალხარისხიანი ქსოვილის – ტილოს მწარმოებელ ტომი: „... აქვთ სელი („კალამე“) და ქსოვენ ტილოს, ისეთივეს, როგორც ეგვიპტელები” (საქ. ისტ. ნარკ., 1970:222).

ასევე უძველესია „ისტორიის მამად“ წოდებული ბერძენი ჟამთააღმწერის ჰეროდოტეს (ძვ.წ. V ს.) “ისტორიაში” მოცემული ცნობები. თხზულების I წიგნში

– „კლიო“, – ავტორი წერს: „...მრავალი სხვადასხვა ტომი ცხოვრობს კავკასიის მთებში და მთელი ეს ხალხი იკვებება გარეული მცენარეებით. ამბობენ, რომ ამ ხეებს ფოთლები თავისებური მოყვანილობისა აქვთ. ამ ფოთლებს ნაყავენ, ურევენ წამალს და ამით ხატავენ ტანსაცმელს, ხოლო ეს ნახატები კი არ ხუნდება, არამედ ცვდება დანარჩენ შალთან ერთად, თითქოს თავიდანვე ჩაქსოვილია მასში“ (ჰეროდოტე, 1975:31); II ნაწილში, კოლხების შესახებ თხრობისას, ავტორი მათ გამოარჩევს, როგორც სელის წარმოებაში დახელოვნებულ ტომს და აქ დამზადებულ სელს ხარისხითა და დამუშავების ტექნოლოგიით ეგვიპტურს უთანაბრებს: „მხოლოდ კოლხები და ეგვიპტელები ამუშავებდნენ სელს ერთნაირად. კოლხურ სელს ელინები სარდონულს უწოდებენ, ეგვიპტიდან შემოსულს – ეგვიპტურს” (ჰეროდოტე, 1975:45). კოლხური სელის ქსოვილის მაღალი ღირსებისა და სახელგანთქმულობის შესახებ მსგავსი ცნობები ანტიკური პერიოდის ბერძენ პოეტ კალიმაქესთანაც (ძვ. წ. IV ს.) არის შემონახული.

რიგი ცნობებისა კოლხთა ჩაცმულობის შესახებ დაცულია ბერძენი ისტორიკოსისა და მწერლის ქსენოფონტის (ძვ.წ. V-IV სს.) თხზულებაში – “ანაბასისი“. ავტორი ახასიათებს ქართველური მოსახლეობის ერთგვარ სელის სამოსს, რომელსაც ამავდროულად აბჯრის დანიშნულებაც გააჩნდა: „ხალიბები ხელჩართულ ბრძოლაში ებმებოდნენ ელინებთან. მათ ემოსათ სელის აბჯრები, რომლებითაც მუცლის ქვედა ნაწილებამდე იყვნენ დაცული, აბჯარს კალთების ნაცვლად მჭიდროდ დაგრეხილი თოკები ჰქონდა. ისინი ატარებდნენ აგრეთვე საბარკულებსა და მუზარადებს”. მოსინიკი მებრძოლის შესახებ იგივე ავტორი წერს: „ყოველ მეომარს ხელში ეკავა სუროს ფოთლის მსგავსი ფარი, ხარის თეთრბეწვიანი ტყავით დაფარული. მათ ეცვათ ტილოს სიმკვრივის მოკლე ქიტონები, რომელნიც მუხლებს ვერ სწვდებოდა. თავზე ეხურათ პაფლაგონურის მსგავსი ტყავის მუზარადები. ქსენოფონტი ელინთა და ტაოხების ბრძოლის აღწერისას საგანგებოდ უსვამს ხაზს ერთ-ერთი ტაოხელი მამაკაცის ჩაცმულობას: „ლოხაგოსმა ენეოს სტიმფალიოსელმა დაინახა ლამაზ ტანსაცმელში გამოწყობილი მამაკაცი, უფსკრულში გადასავარდნად რომ მიისწრაფოდა, ეცა მას შესაჩერებლად, მაგრამ მან თან წარიტაცა იგი და ერთიცა და მეორეც გადაეშვნენ კლდიდან და დაიღუპნენ“ (გეორგიკა, 1960:81-101).

ბერძენი გეოგრაფი და ისტორიკოსი სტრაბონი (ახ. წ. I ს.) პომპეუსის ქართლში ლაშქრობისა და იბერებთან ბრძოლაზე თხრობისას აღნიშნავს, რომ „იბერები ტყავის მუზარადებს ხმარობენ“ (ჯავახიშვილი, 1968:21).

რომაელი ისტორიკოსი ელიუს სპარტიანი, რომის იმპერატორის – ადრიანეს ცხოვრების აღწერაში მოიხსენიებს, რომ 128 წ. ქართლის მეფე ფარსმან II ქველმა იმპერატორ ადრიანეს საჩუქრად ძვირფასი ოქროქსოვილის 300 მოსასხამი (ქლამიდა) გაუგზავნა (Властелины Рима, 1992:51).

უცხოურ წყაროებში დაცული ცნობების თანახმად, ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში წარჩინებული ფენის ჩაცმულობა დიდად განსხვავდებოდა ხალხური ჩაცმულობისგან, რადგან პრივილეგიერებული ფენებისათვის მიღებული იყო მეზობელი ძლიერი სახელმწიფოების (ბიზანტია, სპარსეთი) სამეფო კარის მოხელეთა მდიდრული სამოსის ტარება. რომაელი ისტორიკოსისა და მწერლის ამიანე მარცელინეს (IV ს.) თხზულებაში მოთხრობილია, რომ 361 წელს რომის იმპერატორმა სომეხთა და იბერთა მეფეებს “ბრწყინვალე სამოსელი და

მრავალგვარი საჩუქრები” გამოუგზავნა მათი მიმხრობის განზრახვით (Марцеллин, 1970:67).

ბიზანტიურ წყაროებში დაცულია V-VI ს-ის ქართველ მეფეთა ჩაცმულობის აღწერილობა. აქ ვხვდებით ცნობას V ს-ის 60-იან წლებში კონსტანტინოპოლში ჩასული ლაზების მეფის – გუბაზის ჩაცმულობის შესახებ, რომლის მიხედვითაც ის ირანული სტილის ტანსაცმელში ყოფილა გამოწყობილი (გეორგიკა, 1960:106); ასევე VI ს-ის ქართველი მეფის – წათეს ჩაცმულობის შესახებ. აღნიშნულ ცნობებს ავტორები – იოანე მალალა, აგათია სქოლასტიკოსი და თეოფანე ჟამთააღმწერელი (გეორგიკა, 1941:78) იძლევიან. იოანე მალალა წერს, რომ გაქრისტიანებულ წათეს “ემოსა... თეთრი წმინდა აბრეშუმის ქლამიდი, რომელსაც ძოწეული ზოლის ნაცვლად ჰქონდა ოქროს სამეფო ზოლი, სადაც შუაში სურათი იყო, თვით იუსტინე მეფის გამოსახულებით. აგრეთვე თეთრი სტიქარი პარაგავდი, ოქრომკედით ნაქსოვი... მისი სარტყელი მარგალიტებით იყო შემკული” (გეორგიკა, 1960:94). მსგავსად აქვთ დახასიათებული წათეს ჩაცმულობა აგათია სქოლასტიკოსსა და თეოფანე ჟამთააღმწერს.

უცხოურ წერილობით წყაროებში არსებული ცნობების ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს საქართველოს ტერიტორიაზე არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგად არაერთგზის აღმოჩენილი უძველესი არტეფაქტები – სამოსის, ძაფისა თუ ნართის ფრაგმენტების სახით, ასევე მათ დასამზადებლად საჭირო სხვადასხვა იარაღები (ნემსები, თითისტარები, კვირისტავები) და მოწყობილობათა (საქსოვი დაზგები, საბეჭურები, დგიმ-სავარცხლები) ნაშთები. ქსოვილთა ნაშთებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმერეთში, ჭიათურასთან, ძუძუანას მღვიმეში აღმოჩენილი, ხელით დართული სელის ბოჭკო (ასაკი 31000 წელი) (ჩაგელიშვილი, 2014:), ქვემო ქართლში „გადაჭრილი გორის“ ნამოსახლარის გათხრისას აღმოჩენილი, საქსოვ დაზგაზე დამზადებული, უძველესი სელის ქსოვილის პატარა ფრაგმენტი (ასაკი 8000 წელი). ის ცვილით იყო დაფარაული, რამაც იხსნა სრული განადგურებისაგან (სურ. 1).

სურ. 1. უძველესი სელი **სურ. 2. ვერცხლის რიტონი**

განსაკუთრებით მაღალხარისხოვანი და მოხდენილი ტანსაცმელის გამოყენებას გვიდასტურებს ძვ. წ. VI-IV საუკუნეებში ანტიკური პერიოდის ვანის მდიდრულ სამარხში აღმოჩენილი რკინის კერპის ოქროს კილიტებითა და ოქრომკედით მორთული ტანსაცმლის ნაფლეთები (Хоштариа, 1962:249).

სატანსაცმლე მასალების დამზადების ტრადიციის დამადასტურებელია ქარელის მახლობლად, დედოფლის გორაზე ანტიკური ხანის ქართველ მეფეთა

სასახლის ნანგრევების გათხრისას აღმოჩენილი უძველესი საფეიქრო სახელოსნო (ძვ.წ. II – ახ.წ. I სს.), სელის, კანაფისა და ჭილის ქსოვილების ნაშთებით („ონლაინ არქეოლოგია“, 2013:28).

მნიშვნელოვან დამადასტურებელ მასალას წარმოადგენს მცხეთის არმაზიხის ტერიტორიაზე ახ. წ. II ს-ის სამარხში აღმოჩენილი ე.წ. „სახიანი ქსოვილის“ ფრაგმენტი. მისი გამოკვლევით დადგინდა, რომ ის დამზადებული იყო ორი სხვადასხვა ფერის ერთად შეგრეხილი მატყლის ნართისაგან. 1800 წელი მიწის საფარქვეშ ყოფნის მიუხედავად, ფერები ახლადშეღებილივით ჰქონდა შენარჩუნებული. ეს მასალა კარგად ესადაგება ჰეროდოტეს გადმოცემას – კავკასიაში მოსახლე ტომების მიერ ღებვის განსაკუთრებული ტექნიკის ფლობის შესახებ.

უცხოელ ავტორთა ცნობებს, სამოსის ფრაგმენტების გარდა, ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე მოპოვებული სხვა მატერიალური მასალაც ავსებს. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა ქუთაისის მუზეუმში დაცული ვერცხლის რიტონი, ზემო რაჭის სოფ. გომიდან, რომელიც ძვ. წ. III-II სს-ით (სავარაუდოდ უფრო ადრეულითაც) თარიღდება (სურ. 2). მასზე მაღალი რელიეფით გამოსახულია 2 წყვილი მეომრის ორთაბრძოლა, რომელთაც მოკლე სამოსი აცვიათ. ვერტიკალური ხაზებით გამოსახული ტანსაცმელი მენჯს ქვემოთ ფარავს სხეულს. პირველ და მეორე მეომარს თითქოს ზემოდან უსახელო სამოსიც მოსავს. პირველ და მესამე მეომარს წელზე ქამრები აქვთ. მესამე მეომარს შარვალიც აცვია, რაც ანტიკურ პერიოდში აღმოსავლური სამყაროსთვის დამახასიათებელი ელემენტია. გამორიცხული არაა, რომ მებრძოლებს სელის აბჯარი (როგორც სტაბონი მოგვთხრობს) ეცვათ. მეომრების თავსაბურავები სავარაუდოდ, ტყავის მუზარადებია. გამოსახულებათა სქემატურობის გამო დაბეჯითებით რაიმეს მტკიცება შეუძლებელია. ზემოხსენებული ბერძენი მწერლები – ქსენოფონტი და სტრაბონი სწორედ ასეთ სამოსსა და თავსაბურავს აღწერენ: “...ემოსათ სელის აბჯრები, რომლებითაც მუცლის ქვედა ნაწილებამდე იყვნენ დაცული, აბჯარს კალთების ნაცვლად მჭიდროდ დაგრეხილი თოკები ჰქონდა”, “...ეცვათ ტილოს სიმკვრივის მოკლე ქიტონები”, „იბერები ტყავის მუზარადებს ხმარობენ“.

ძალზე საყურადღებო და საინტერესო მასალაა მცხეთის არმაზისხევის არქეოლოგიური კვლევისას აღმოჩენილი საერისთავო სარტყელის ბალთა (II-IV სს.) ქალისა და მამაკაცის – კარპაკისა და ზევახის ფიგურებით (სურ. 3). ქალს კისერთან შიგა ტანსაცმელი უჩანს, რომლის გულისპირი გეომეტრიული კუთხოვანი ორნამენტითაა გაფორმებული. მხრებიდან დაშვებული ნაოჭები მოსასხამის ტალღები უნდა იყოს. ასეთივე ნაოჭებით და მარცხნივ, მხარზე საკინძით შეკრული მოსასხამითაა წარმოდგენილი მამაკაცი – ზევახი. სწორედ ასეთი მოსასხამები უნდა ვიგულისხმოთ ელიუს სპარტიანის მიერ გადმოცემულ ცნობაში – ქართლის მეფე ფარსმან II ქველის მიერ რომის იმპერატორისათვის ოქროქსოვილის მოსასხამების გაგზავნის შესახებ. სავარაუდოდ ასეთივე მოსასხამს წარმოადგენდა იბერიელი დიდებულის ასპარუგ ერისთავის ოქროქსოვილის, მრავალგვარი ოქროს სამკაულით დამშვენებული ძვირფასი სამოსი. ამ ფაქტს ადასტურებს მცხეთაში, მისი სამარხის გათხრისას, ოქროს ნივთებსა და ძვირფასთვლებიან სამკაულებთან ერთად აღმოჩენილი უამრავი ოქროს კილიტები, საკიდები და ოქრომკედის ნაწყვეტები (II-III სს.).

სურ. 3. არპაკი და ზევახი **სურ. 4. ძალისას იატაკის მოზაიკა**

ქართველ დიდგვაროვანთა ადრეული პერიოდის სამოსის შესახებ გარკვეულ წარმოდგენას გვაძლევს მუხრანის ველზე სოფელ ძალისას მიდამოებში, ანტიკური პერიოდის სასახლის კომპლექსში შემავალი ე.წ. "დიონისეს სახლის" აბანოს იატაკის მოზაიკის გამოსახულება (სურ. 4), რომელიც ახ.წ-ის II-III სს. თარიღდება.

ყოველივე ზემოაღნიშნული საშუალებას იძლევა დავასკვნათ, რომ უძვლეს უცხოურ წერილობით წყაროებში არსებული ცნობები ქართველთა სამოსისა და ქართველი ტომებში მაღალგანვითარებული ქსოვა-ფეიქრობის ტრადიციების შესახებ, რეალობას შეესაბამება.

შენიშვნები:

1. სტატიაში განხილულია უძველესი პერიოდის წერილობითი ძეგლები (ძვ.წ. VIს.–ახ.წ. VIს.).

ლიტერატურა:

1. ჩაგელიშვილი თ., პირველი ქსოვილის ისტორია, ჟურნალი "National Geographic საქართველო", აგვისტო, 2014; http://www.nationalgeographic.ge/wm.php?page=magazine&category=193&id=279&fotocat=194
2. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია ტ. I, "მეცნიერება", თბ., 1968;
3. ჰეროდოტე, ისტორია, თბ., 1975;
4. გეორგიკა, ბიზანტიელ მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, ტ. III, 1960.
5. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I. საქართველო უძველესი დროიდან ახ. წ. IV საუკუნემდე, "საბჭოთა საქართველო", თბილისი, 1970.
6. Властелины Рима, жизнеописание адриана Перевод С.П. Кондратьева М., Наука, 1992.

7. Марцеллин Аммиан, Деяния. Пер. с лат. Я. Н. Любарского // Историки Рима. М., 1970.
8. Хоштариа Н.В., Археологические раскопки в Вани, „კავკასიურ-ახლოაღმოსავ-ლური კრებული“, თბ., 1962.
9. “ონლაილ არქეოლოგია“ 2013 წ. N5. ინტერვიუ საქართველოს ეროვნული მუ-ზეუმის არქეოლოგიის ცენტრის უფროსთან – ზურაბ მახარაძესთან, http://heritagesites.ge/files/Axali%20Jurnali%205%20nomeri/Jurnali-5%20Georgian.

ნანა თხელიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
საინჟინრო მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი
მაია გრძელიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი,
ტექნიკურ მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი
საქართველო

ბიზანტიური კოსტიუმის კონსტრუქციის თავისებურებანი

თავისი არსებობის მანძილზე ბიზანტია ერთ-ერთ უძლიერეს ეკონომიკურ, კულტურულ და სამხედრო სახელმწიფოდ ითვლებოდა ევროპაში. ბიზანტია გარკვეული პერიოდის განმავლობაში მნიშვნელოვან ტერიტორიებს კარგავდა, ეს ძირითადად გამოწვეული იყო რომაულ-სპარსული და ბიზანტია-არაბეთის ომებით. სპარსეთის და არაბეთის დასუსტების შემდეგ ბიზანტია აღმასვლას იწყებს. მაკედონელთა დინასტიის მმართველობის პერიოდში ბიზანტია დომინანტი ხდება მთელს აღმოსავლეთ ხმელთაშუაზღვისპირეთში.

ბიზანტიის მცხოვრებლები გამოირჩეოდნენ შესანიშნავი ფარჩის, შალის, აბრეშუმისა და სხვა ქსოვილების დამზადებით. მათი ფაქტურა იყო მრავალხაზობრივი, მაგრამ ჭარბობდნენ მკვრივი, მძიმე, არაელასტიური ქსოვილები, ამოქარგული ან ამოქსოვილი ლითონის ძაფებითა და ძვირფასი ქვებით (სურ. 1).

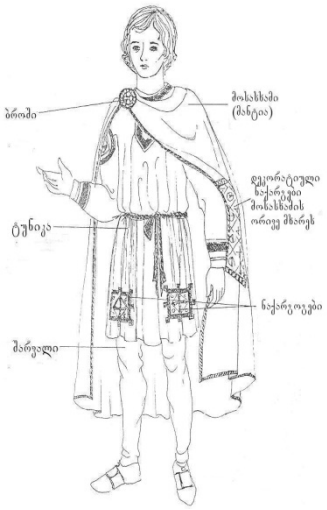
ოქროთი მორთული ფარჩა და მთლიანად მოოქროვილი **ალტაბასი** წარმოადგენდნენ ყველაზე ძვირფას ოქროს ქსოვილებს.

ახალმა წარმოდგენებმა სილამაზეზე, არაელასტიური, მსხვილი, სიბრტყითი ორნამენტით მორთული ქსოვილების გამოყენებამ განაპირობა კოსტიუმში ფორმების წარმოშობა, რომელშიც გაბატონებული იყო ე.წ. **ფუტლარი.** უბრალო, თავის შეკერილობით ის ხაზს უსვამდა ფიგურას, ამ ფორმამ რომის იმპერიის პერიოდში წარმოშვა ბიზანტიის ძირითადი კოსტიუმი, რომელიც ღებულობს თავის შემდგომ განვითარებას.

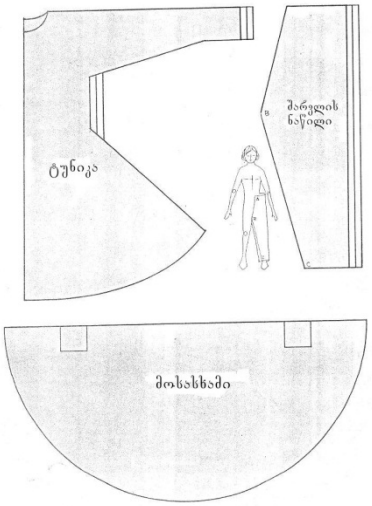
სურ.1 ბიზანტიური სამოსი

კონსტრუქციის დახასიათება: ბიზანტიის კოსტიუმის მძიმე, მასიური მართკუთხა სილუეტი, როგორც მამაკაცის, ასევე ქალის, აგებულია სწორ მართკუთხა სილუეტებზე, რომელიც ფარავს წელის ხაზს და სხეულის სხვა ბუნებრივ ფორმებს, შეფარდება ქსოვილის განისა და სხეულის სიმაღლესთან 1/3, ეს შეფარდება აძლევს კოსტიუმს მდგრადობას, რომელიც ხაზგასმულია მორთულობის დეკორატიული ხაზებით და განსხვავებული საყელოთი.

მამაკაცის კოსტიუმის ძირითადი სახეებია: **ტუნიკა, შარვალი, პენულა,** კოსტიუმიდან თანდათან გაქრა დრაპირება, მაგრამ სადაც ის დარჩა ანტიკური სირბილე და პლასტიკა შეიცვალა მძიმე ცილინდრისებული ფორმის კალთითა და ზურგით. **ტუნიკა** მოგვაგონებდა გვიანდელი რომის ტუნიკას გრძელი, ქვევით შევიწროვებული სახელოებით. შარვალი გადმოღებული იყო აღმოსავლეთიდან, მისი სიგრძე იყო სხვადასხვა: მუხლამდე, კოჭებამდე.



ბიზანტიური სამოსი



ბიზანტიური სამოსის კონსტრუქცია

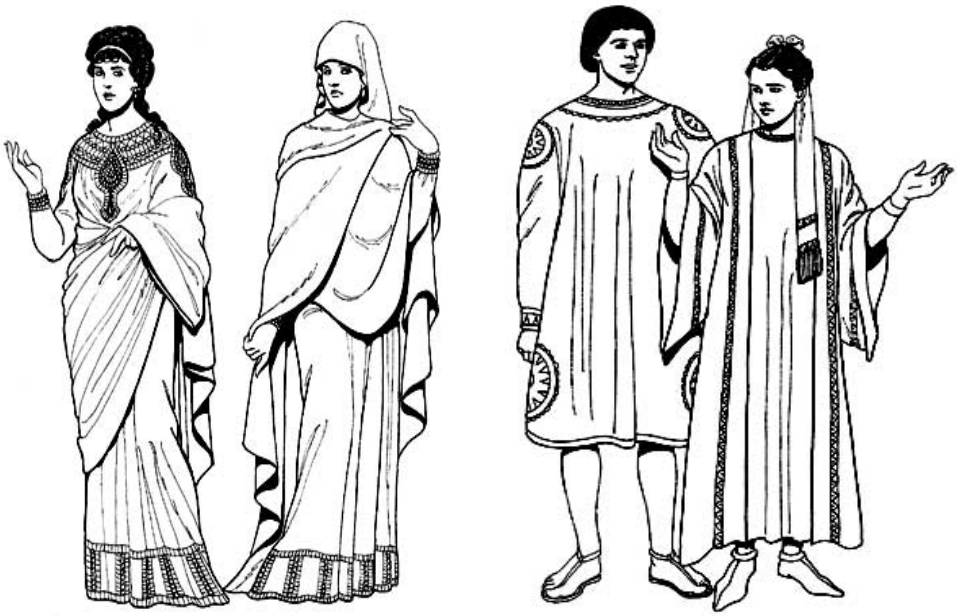
ნახ. 1

ტუნიკა (ნახ. 1) – თავისუფალი სილუეტის, წელში გადაუჭრელი. ბოლოში ტრაპეციის ფორმის, ყელის განაჭერი მრგვალი ფორმის, სახელო კალთასთან ერთად აჭრილი. გრძელი, ტუნიკა წელში იბნევა ქამრით, რომელიც იყრის ნაოჭს.

შარვალი – სწორი, თავისუფალი სილუეტის, წინა და უკანა განაჭერი სწორი ფორმის, მაგრდება ფიბულებით. მანტია მაგრდებოდა მარჯვნივ ბეჭებზე ან კისერთან შესაბნევი ფიბულით (ბროში). მანტია მორთული იყო დეკორატიული ნიშნებით, ნაქარგობებით და ა.შ. იმპერატორის კოსტიუმის განუყრელ ნაწილად რჩებოდა ოქროს გრძელი ფართო შარფი, მორთული ძვირფასი ქვებით. მისი სიგრძე 4-5 მეტრი, ხოლო სიგანე 15-25 სანტიმეტრია.

ქალის ტანსაცმლის ძირითადი სახეები იყო: **ტუნიკა, სტოლა, პენულა და ლაბადა-მანტია.** ისევე როგორც მამაკაცის კოსტიუმი, ქალის კოსტიუმის სი-

ლუეტი მიისწრაფოდა ცილინდრული ფორმისაკენ, რომელიც ფარავდა სხეულს (სურ. 2).



ქალის ტუნიკა **სტოლა** **პენულა**

სურ. 2

გრძელ **სტოლასთან** ერთად ქალებს მოსასხამი აძლევდა ფიგურის ასკეტურ სახეს. ეს კოსტიუმი იმდენად შეესაბამებოდა რელიგიას, რომ ის გახდა ხატწერაში წმინდანების მუდმივი ტანსაცმელი. ბიზანტიურმა კოსტიუმმა დიდი ზეგავლენა იქონია შუა საუკუნეების ევროპულ კოსტიუმზე, ასევე ძველ რუსულ კოსტიუმზე. ტანსაცმელი, რომელიც შეესაბამებოდა ქსოვილის ძირითად იდეებს, კიდევ დიდხანს არსებობდა დასავლეთ ევროპაში. ძვირფასი მხატვრულად მორთული ქსოვილები იყო მიბაძვის და დიდებულთა ტანსაცმლის დამზადების ნიმუში.

ამრიგად, დიდებული ბიზანტიელების ტანსაცმელი გვაძლევს თავისი მშვენიერებით, მრავალფეროვნებით, ორნამენტებით და ნაქარგებით მშვენიერების სახეს.

ანტიკური კოსტიუმის ისეთი სახეები, როგორიც იყო ტუნიკა, მანტია, პენულა, – ბიზანტიურ კოსტიუმში სათანადო ცვლილებების განცდის შემდეგ აღმოჩნდნენ დროის გამძლე შუა საუკუნეების ცხოვრებაში, მათ გამოხატეს პრინციპულად ახალი მიდგომა კოსტიუმისადმი, რომელსაც უნდა დაეფარა ადამიანის სხეულის ბუნებრივი ფორმები და პროპორციები.

ლიტერატურა:

1. თხელიძე ნ., კოსტიუმის კონსტრუქციის განვითარების ისტორია, აკ.წერეთლის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ქუთაისი, 2013.

ნონა ქარციძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასისტენტ-პროფესორი,
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო
ისტორიული მუზეუმი
ირინა უგრეხელიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
ნ. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
საქართველო

ნაქარგობის ისტორია უძველესი წერილობით წყაროების მიხედვით

ნაქარგობა ხელოვნების ერთ-ერთ საინტერესო და მსოფლიო მასშტაბით იშვიათ დარგს განეკუთვნება. ის ხელოვნებისა და მატერიალური კულტურის ისტორიკოსთა მხრიდან ყურადღებას საჭიროებს. უძველესი ნაქარგობა ერთგვარი სარკეა, რომლის საშუალებით შესაძლებელია წარმოდგენილ იქნას გარდასული ეპოქის კულტურისა და ხელოვნების ხასიათი. უამრავი არქეოლოგიური მასალა თუ ისტორიული წყარო ადასტურებს, რომ ხელსაქმის ამ სახეობას უძველესი დროიდან იყენებდა ადამიანი. მისი წარმოშობა ისეთ შორეულ წარსულში იღებს სათავეს, რომ დღეისათვის შეუძლებელია პასუხი გაეცეს შეკითხვას – მაინც როდის დაიბადა ქარგვის ხელოვნება? სავარაუდოდ ის ჩაისახა მაშინვე, როდესაც ადამიანმა პირველი გვირისტულა გააკეთა – მამონტის ტყავისაგან სამოსის შეკერვის მცდელობის დროს, როდესაც საკერავ ნემსად წვრილი ძვალი, ხოლო საკერავ ძაფად ნანადირევი ცხოველის ძარღვები გამოიყენა.

ქარგვისთვის საჭირო ძირითადი იარაღის – ნემსის გაუმჯობესებასთან ერთად (ძვლის ნემსი შეიცვალა ბრინჯაოს, ხოლო შემდეგ ფოლადის ნემსით) ადამიანმა ნაქარგობის შესრულების ახალ ხერხებსა და საშუალებებსაც მიაგნო. იმ უხსოვარ დროს ადამიანი უკვე ქმნიდა მარტივ სახეებს, პირობით ნიშან-სიმბოლოებს, რის საშუალებითაც გამოხატავდა გარემომცველი სამყაროს მისეულ აღქმას, მისთვის შეუცნობელ ბუნებრივ მოვლენებზე შეხედულებებს, თითოეულ ხაზსა და სიმბოლოს მისთვის გასაგებ დატვირთვას და აზრს აძლევდა.

საუკუნეების განმავლობაში, თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ქსოვილისა და სხვა ყოფითი ნივთების ნაქარგობით შემკობის ხელოვნება.

ხელოვნების ეს დარგი თავისი ხასიათით ძალზე დემოკრატიული აღმოჩნდა. ყველა ეპოქასა და ყველა ქვეყანაში სრულიად განსხვავებული ფენის წარმომადგენლები (როგორც მაღალი, ისე დაბალი) იყვნენ დაკავებულნი ამ საინტერესო და ლამაზი ხელსაქმით. ქარგავდნენ სამოსს, სხვადასხვა მოხმარების საყოფაცხოვრებო საგნებს, ღვთისმსახურებისათვის საჭირო ნივთებს, პანოებს, კედლის ხალიჩებს და სხვა. ქარგავდნენ სხვადასხვა ორნამენტებს – ყვავილოვანს, ზოომორფულს, მითიურ სიუჟეტებს, ბიბლიურ სცენებს, წმინდანებს, ხატებს.

ნაქარგობის აკვანი, ისევე როგორც ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვა დარგებისა, აღმოსავლეთში დაირწა. აზიაში ის გაცილებით ადრე იყო ცნობილი და აღორძინებული, ვიდრე საბერძნეთსა და რომში ეზიარებოდნენ. თუმცა მის გამოგონებას ბერძნები მინერვასა და ათინა-პალადას მიაწერენ.

უპირველესი წერილობითი წყარო, რომელშიც საუბარია ნაქარგობის შესახებ, ძვ. წ. XIX ს-ით დათარიღებული ჩინური ისტორიული დოკუმენტებისა და დებულებების (წესდება საზოგადოებრივი ქცევის შესახებ) წიგნი „შუცზინია" (იგივე „შანშუ"). წიგნის ჩანაწერების თანახმად, სპეციალური დადგენილებით დაკანონებული იყო – ოფიციალური და სადღესასწაულო სამოსი მორთული ყოფილიყო დახატული ყვავილებითა და ნაქარგობებით (Китайская вышивка, 2011).

ნაქარგობის შესახებ უძველეს წყაროს განეკუთვნება აგრეთვე ბიბლია. ბიბლიის წიგნებში: „გამოსვლათა" „ქებათა-ქება სოლომონის", „ეზეკიელი", „ფსალმუნნი" (ძვ. წ. XIII-V სს.) მრავალგზის არის საუბარი ნაქარგობის შესახებ. ასე, მაგალითად, წიგნში – „გამოსვლათა" აღწერილია - უფლის დავალებით როგორ მოაწყობინა მოსემ ძველი აღთქმის სავანე ისრაელ ხალხს, როგორ ამოარჩია უფალმა ბეცალიელი და იჰოლიაბ, აღავსო ისინი ღვთის სულით, სიბრძნით, გონებით და ყოველგვარი ხელოვნების უნარით, მათ შორის ქარგვის, ქსოვისა და ყველა სხვა ხელობის ცოდნით. ხელგაწაფული მარჯვე დედაკაცების (ვისაც თავისი ხელით რთვა შეეძლო) დახმარებით როგორ დაამზადეს ლურჯი, ძოწეული და ჭიაფერი ქსოვილებისა და ბისონისაგან (სელი) კრეტსაბმელი ტაძრისათვის, ეზოსათვის, სავანისა და ეზოს კარიბჭისათვის და შეამკეს ის ნაქარგობით: „აუვსო გული სიბრძნით (ღმერთმა) რომ ...ქარგონ ლურჯ, ძოწეულ და ჭიაფერ ქსოვილზე და ბისონზე" (გამოსვლათა თ.35.35) მრავალი (გამოსვლათა თ.36.8, თ.36.9, თ.38.18, თ.39.8, თ.39.24, თ.39.24, თ.39.29); წიგნში „ქებათ-ქება სოლომონის": „ტახტევანი გაიკეთა მეფე სოლომონმა ლიბანის ძელთაგან. სვეტები მისი ვერცხლისაგან შექმნა. სანიდაყვენი – ოქროსაგან, საყდარი – მეწამული ქსოვილისაგან, შიგნიდან სიყვარულით მოქარგეს იერუსალიმის ასულებმა" (ქებათ-ქება სოლომონის თ.3.9-10); წიგნში „ეზეკიელის წინასწარმეტყველება": „ეგვიპტური მოქარგული ზეზისა იყო შენი აფრები, რომ დროსად გქონოდა; შენი გადასახურავი ელიშას კუნძულთა ლურჯი და მეწამული ქსოვილისაგან იყო" (ეზეკიელის წინასწარმეტყველება, თ.27-7). ასევე, იქვე (ეზეკიელის წინასწარმეტყველება, თ.27.16, თ.27.24) [ბიბლია]; „ფსალმუნნი": „მოქარგული კაბით მოჰყავთ იგი მეფესთან" (ფსალმუნი 44.15) [ფსალმუნნი].

უძველესია ასევე ჩინეთის დასავლეთ ჯოუს დინასტიის (1046-770 წწ. ძვ. წ.) დროინდელი კლასიკური ტრაქტატი რიტუალებისა – „ჯოული", რომელშიც არაერთგზი არის ნათქვამი – „ნაქარგობა და ფერწერა განუყოფელია".

ნაქარგობა ხშირად გვხვდება ანტიკური პერიოდის ლიტერატურულ და ისტორიულ ძეგლებში.

ჰომეროსის (ძვ. წ. VII ს.) „ილიადასა" და „ოდისეაში" არაერთგზის არის საუბარი ნაქარგობის შესახებ.

„ილიადა": „ტურფად ნაქარგი მოსასხამი შემოენახა/ სიდონელ ქალთა ნახელავი ღვთაებრივ პარისს..." (ჰომეროსი „ილიადა", ქება 6); პარისმა ტროაში მოიყვანა ხელგაწაფული ქალები ტვიროსიდან და სიდონიდან, რომლებიც გან-

თქმული იყვნენ ორნამენტული ქსოვილების დამზადებით; იქვე აღწერილია ელენეს ხელსაქმე – „დიდ თეთრ ქსოვილს ქარგავდა“.

„ოდისეა“: აღწერილია ღვთაებრივი ულისეს ძვირფასი მოსასხამი, რომლის კალთები მდიდრულადაა მოქარგული (LEFEBURE, 1888:19).

ალექსანდრე მაკედონელის მემატიანე არისტობულუსი ბაბილონელთა მეფის კისიისის სამარხის აღწერისას აღნიშნავს, რომ ოქროს კუბოში ჩასვენებული მეფის სხეული ოქროს ტახტზე იდო, რომელზეც გადაფარებელი იყო ნაქარგობით უხვად შემკული ბაბილონური ქსოვილი (LEFEBURE, 1888:22).

ძველ რომაელ პოეტს ოვიდიუსს (ძვ. წ. I ს.) „მეტამორფოზაში“ მოთხრობილი აქვს ლეგენდა არახნეს შესახებ – მღებავი იდმონის ქალიშვილმა ქალღმერთ მინერვასაგან ისწავლა ქსოვა და ქარგვა და შეჯიბრის დროს კიდევაც აჯობა მასწავლებელს. განრისხებულმა მინერვამ არახნე ობობად გადააქცია.

ძველი რომაელი მწერალი პლინიუსი (ახ. წ. I ს.) თავის „ბუნების ისტორიის“ VIII წიგნში წერს, რომ რომაელები ქარგვის ხელოვნებას გაეცნენ ატალუს პერგამოელის მეშვეობით. პერგამუსის სამეფოს მმართველმა (II ს. ძვ. წ.) ატალუსმა აზიაში აღმოაჩინა ნაქარგობის ოქროს ძაფით შესრულების მეთოდი. გადმოცემის მიხედვით, ნაქარგობის ხელოვნება რომში პერგამოსიდან იქნა შეტანილი და ატალინურისური ეწოდა (აღმომჩენის ატალუსის პატივსაცემად) (Pliny, 2005:26).

ბერძენი ისტორიკოსი დიონისე ჰალიკარნასელი (ძვ. წ. I ს.) შრომაში „რომის სიძველენი“ აღნიშნავს, რომ რომში პირველად ტარკვინიუს პრისკუსი (ძველი) (ძვ. წ. VII-VI ს.) გამოჩნდა ოქროთი ნაქარგი მოსასხამით (Галикарнасский, 2005:17).

ბერძენი ისტორიკოსის სტრაბონის (ძვ. წ. I ს. - ახ. წ. I ს.) ცნობით (წიგნი XV, თ. I), ბერძნები ალექსანდრე მაკედონელის სპარსეთში ლაშქრობისას გაეცნენ აზიური ქვეყნების და მათი მმართველების უსაზღვრო ფუფუნებას. ისტორიკოსს აღწერილი აქვს ალექსანდრე მაკედონელის განცვიფრება და აღფრთოვანება სპარსეთში ოქროთი მოქარგული და ძვირფასი ქვებით მოოჭვილი ტანსაცმლის და ასევე ინდოეთში მდიდრულად და ნაირფრად მულინის ძაფებით მოქარგული უნაზესი ბადისებრი ინდური ქსოვილების ნახვისას. მაკედონელმა დარიუსის ძვირფასი კარვის ნაქარგობებით აღფრთოვანებულმა, გამოცდილ კვიპროსელ ოსტატებს დაუკვეთა მსგავსი ქსოვილის დამზადება უძვირფასესი მანტიისათვის.

ებრაელი ისტორიკოსი და მხედართმთავარი იოსებ ფლავიუსი (ახ. წ. I ს.) თხზულებაში „იუდეას ომი“ აღნიშნავს, რომ კრეტსაბმელი, რომელიც ჰეროდემ შესწირა ტაძარს, იყო ბაბილონური ლურჯად და წითლად მოქარგული ძვირფასი ქსოვილი კოსმოსისა და სხვა ორნამენტების გამოსახულებით.

ჩვენამდე მოღწეულ უძველეს ნაქარგობას განეკუთვნება ძვ. წ. VI–Vსს. აბრეშუმის ქსოვილზე ხამი აბრეშუმის ძაფით (ყაჭით), თმით, ოქროსა და ვერცხლის ძაფებით შესრულებული ჩინური ნაქარგობა. უძველესი ნაქარგობის ორნამენტს დრაკონებისა და ფენიქსების გამოსახულებები წამოადგენდა (რაც აღმოსავლური და კერძოდ, ჩინური სახვითი ხელოვნებისთვისაცაა დამახასიათებელი). უძველესია, აგრეთვე, ქ. სანკტ-პეტერბურგის სახელმწიფო ერმიტაჟში დაცული აბრეშუმის ქსოვილების ფრაგმენტები ნაქარგობებით, რომლებიც აღმოჩენილ იქნა რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების მონღოლო-ტიბეტის ექ-

სპედიციის მიერ, ნოინ-ულის მთებში სამარხების არეოლოგიური გათხრების დროს. აღნიშნული ნაქარგობები ძვ. წ. III ს. განეკუთვნება, მათზე აბრეშუმის ძაფით ძირითადად ჯაჭვური გვირისტით გამოსახულია სხვადასხვა ამორფული კომპოზიციები, სტილიზებული ყვავილები და მცენარეები და ზღაპრული დრაკონები (Лесниченко, 1961:34).

ამრიგად, უძველესი ნაქარგობები ჩინური ხელსაქმის ნიმუშებია, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ქარგვის ხელოვნება წარმოიშვა აღმოსავლეთში. აღნიშნულ ვარაუდს ზემოგანხილული უცხოური წერილობითი წყაროებიც გვიდასტურებს. ნაქარგობამ აღმოსავლეთიდან თანდათან გავრცელება ჰპოვა მთელ შუამდინარეთში, ეგვიპტეში, ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში. ის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ძველი ცივილიზაციის ყველა ქვეყანაში.

ლიტერატურა:

1. ბიბლია – ძველი აღთქმა – წიგნი გამოსვლათა, თბილისი, საქართველოს საპატრიარქო, 1990.
2. „ფსალმუნნი მეფისა დავითისა“ კანონი 6 http://www.sainttamar.org .
3. ERNEST LEFEBURE Embroidery and lace: their manufacture and history, LONDON:1888.
4. Pliny, Natural History, Book VIII
5. Дионисий Галикарнасский. Римские древности. / Пер. Н. Г. Майоровой и др. Серия «Историческая библиотека. Античная история». М.: Издательский дом «Рубежи XXI», 2005.
6. Китайская вышивка http://russian.cri.cn/941/2012/09/28/1s443435.htm
7. Лубо-Лесниченко Е. «Древние Китайские шелковые ткани и вышивки в собрании Государственного Эрмитажа»: Ленинград 1961.

ნატო ფაილოძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
საინჟინრო მეცნიერებათა დოქტორი
სოფიკო ვადაჭკორია
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ტექნიკის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო

ძველი ქართული ხელნაქსოვი, როგორც თანამედროვე ხელოვნება

ხალხურ ხელოვნებაში ჩაქსოვილია ღრმა დემოკრატიული იდეები, რომლებიც ასახავენ ხალხის ცხოვრებასა და მსოფლმხედველობას. სრულყოფისა და განვითარების შედეგად, ხალხურმა ხელოვნებამ საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენამდე მოიტანა თავისი საუკეთესო ტრადიციები. უძველესი დროიდან ქართველი ხალხის ნატურალური მეურნეობის განუყოფელი ნაწილი იყო ხელით ქსოვა.

ჩვენი მიზანია საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებში დღემდე შემორჩენილი ხელით ნაქსოვი ხალხური რეწვის ნიმუშების შესწავლა და მათი თანამედროვეობის საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთებზე გადმოტანა.

ძველისა და ახლის შერწყმის შედეგად მიიღება უნიკალური სინთეზი, რომლის საშუალებითაც ერთი მხრივ, თვალსაჩინო იქნება წარმოდგენილი ქართული ეროვნული ნაქსოვი ტანისამოსის სინატიფე და მეორე მხრივ, გათვალისწინებული იქნება თანამედროვე მოდის მოთხოვნები.

საქართველოს მატერიალური კულტურა განსაკუთრებულია თავისი ძეგლების თვითმყოფადობითა და განუმეორებლობით. ხალხურ ხელოვნებაში ჩაქსოვილია ღრმა დემოკრატიული იდეები, რომლებიც ასახავენ ხალხის ცხოვრებას და მსოფლმხედველობას. საუკუნეთა მანძილზე ხალხი ქმნიდა ზეპირპოეტური შემოქმედების, მუსიკალური კულტურის, სახვითი ხელოვნების განუმეორებელ ძეგლებს, რომლებიც გადმოსცემდა თავის შეხედულებას სილამაზეზე, მისწრაფებას მშვენიერებისადმი. სრულყოფისა და განვითარების შედეგად, ხალხურმა ხელოვნებამ საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენამდე მოიტანა თავისი საუკეთესო ტრადიციები.

ხალხური დეკორატიულ-გამოყენებითი ნიმუშების რაოდენობისა და ხარისხის მიხედვით, საქართველო წარმოადგენს ხელოვნების უნიკალურ მუზეუმს. ნიმუშები ხასიათდება ფუნქციონალური მიზანშეწონილობითა და ფორმათა ტექსტონიკით, ტექნოლოგიური სიმარტივითა და დიდი ესთეტიკური გამომსახველობით, მათში იგრძნობა დაუშრეტელი ცხოველმყოფელობა და ოპტიმიზმი.

ქართველ ხელოსნებს ჯერ კიდევ შორეულ ისტორიულ წარსულში მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ თავისი ხალხის ცხოვრებასთან.

ტრადიციულობა – ხალხური გამოყენებითი ხელოვნების აუცილებელი პირობაა. ტრადიციული ფორმებისა და გამოცდილების მემკვიდრეობითი გადაცემა კონკრეტულ დროში, შთამომავლობითი დახელოვნება, კანონიერი ტიპების არსებობა ქმნიდა საფუძველს ახალი ფორმაწარმოქმნისათვის, წინაპართა ცოდნისა და გამოცდილების საფუძველზე ხდებოდა ოსტატობის სრულყოფა.

უძველესი დროიდან ქართველი ხალხის ნატურალური მეურნეობის განუყოფელი ნაწილი იყო ხელით ქსოვა. ბამბისა და შალის ქსოვილები და ტანსაცმელი მუდმივი ექსპორტის საგანს წარმოადგენდა.

ხელით ქსოვის დროს მცენარეულ ბოჭკოებთან ერთად იყენებდნენ მატყლის ბოჭკოს. ცნობილი თუშური ჯიშის ცხვრის მაღალი ხარისხის მატყლისაგან ამზადებდნენ შალის ქსოვილებს, ხალიჩებს, ფარდაგებს. ფერადი შალის ნართი ფართოდ იყო გამოყენებული საცალო ნაწარმის დასამზადებლად (პაიჭები, ხურჯინები, ხელთათმანები, ყელსახვევები, წინდები და სხვა).

ხალიჩებს, ფარდაგებს და საცალო ნაწარმს ძირითადად ამზადებდნენ საქართველოს მთიან რაიონებში (ხევსურეთი, მთა-თუშეთი, თიანეთი და სხვა).

ქართველმა ხალხმა, თავისი არსებობის მანძილზე შექმნა ეროვნული სამოსის მრავალნაირი ფორმები.

ქალის სამოსელი დაქარგული იყო. წინსაფარი, პერანგის საყელო და სამაჯურები – მოჭრელებული. წინდის შესანახი ნაქსოვი კალათებიც იქარგებოდა მიუხედავად იმისა, შალის იქნებოდა ის თუ მატერიის.

მამაკაცის ჩოხა სირმითა და ბაწრით იყო გაწყობილი. ახალუხის შიგნით, საგულეს საყელოზე ამოქარგული ჰქონდა ყვავილები, ჯვრები, სწორი ხაზები და სამკუთხედები. ყველა ამ ნაქარგობას ჯერ შალეულზე ამზადებდნენ, შემდეგ კი ბამბისა და აბრეშუმის ქსოვილზე, კულტურისა და მრეწველობის განვითარების შესაბამისად. საგულის შიგნით ფშაველები ატარებდნენ მაჯებსა და საყელოზე დაქარგულ პერანგს. მამაკაცის პაიჭა სადა იყო, წინდა კი ჭრელი, დაშიბული. წინდის ქსოვაში ვლინდებოდა ქალის ხელოვნება.

ხელთათმანები ასევე დაშიბული იყო. კაცის ნივთებში შედიოდა ნაქარგი სათუთუნე. როგორც სათუთუნე, ასევე საფულე მძივებით იყო მოქარგული.

ფშაველი ქალებისა და მამაკაცების შალის ტანსაცმელი ადრეულ პერიოდში დიდად არ განხვავდებოდა ხევსურული ტანსაცმლისაგან. ალბათ მაინც ძნელია დაასახელო ხევსურებზე უფრო თავდაჭერილი და ამასთანავე შინაგანად მდიდარი კოსტიუმი. ღირსშესანიშნავია მისი ფერადოვნებისა და ორნამენტის დახვეწილობა – სახელდობრ, სიშავესთან მიახლოებულ ლურჯ ქსოვილზე ისე იყო დატანილი ნაირფერადოვანი ორნამენტი, რომ არსად იკარგებოდა ზომიერების უტყუარი გრძნობა, არსად ჩნდებოდა სიჭარბე, სიჭრელე, თუმცა ჟღერადობა აქტიურია, ცოცხალი, "თვალმისაპყრობი".

ხევსურული ტალავრის გულისპირი უფაქიზესად, "მინიატურისებრი" ზედმიწევნითობით არის მოოჭვილი. ესაა ნიუანსებით ამოუწურავი და თანაც მწყობრი ორნამენტული სისტემა, იშვიათი პოეტურობით რომ გამოირჩევა მოკუნწუნებული არშიების გარდა ადგილმიჩენის მხრივ. შეუდარებელი ტექტონიკურობით იქცევს გულისყურს საზურგეების ცხადად აღსაქმელი დეკორი, რომლის აგებულებას ბევრი აქვს საერთო დედაბოძის მორთულობასთან, თავისი "გაიშვიათება-თავმოყრის" შეწონასწორებით. ორნამენტში ხშირად გამოიყენება ჯვარი – როგორც საკრალური ნიშანი.

უაღრესად შთამბეჭდავი და ლაზათით აღსავსე გახლდათ ქართული კაბა. სწორებული, მოთოკილი "ხალისიანობა" გამოარჩევს აჭარულ კოსტიუმებს, რომლის აქტიური ფერადოვნება უაღრესად დადებით ემოციურ ტონუსს ჰბადებს ადამიანში.

საზოგადოდ, შესამოსელი ხომ ადამიანის “პირველგარსად” არის მიჩნეული. რის გამოც არსებითია, თუ რამდენად “თავისიანად” აქცევს მას ადამიანი. თუმცა იმავდროულად, თავად ტრადიციული შესამოსელიც, მისი სიმწყობრეც უკუგავლენას ახდენს და ჰკარნახობს ადამიანს ბუნებრივი თავდაჭერის პრინციპებსა და წესებს. ამ თვალსაზრისით, ძველებური ქართული კოსტიუმიც ხელშემწყობია მოწესრიგებული, ღირსეული ქცევის, თავად სხეულის ფლობისაც და საბოლოოდ, ის კულტურული იდენტურობის თავისებურ სიმბოლოდაც აღიქმება.

როგორც ისტორიული წყაროები მიუთითებენ, “რთვისა და ქსოვის კულტურას საქართველოს მიწაწყალზე დაახლოებით შვიდიოდე ათასი წლის ისტორია აქვს”.

ამავდროულად, ადამიანის თანდაყოლილ თვისებად ალბათ შეიძლება მივიჩნიოთ სილამაზისაკენ სწრაფვა. მდიდარს თუ ღარიბს ერთნაირად უნდა ლამაზი სამოსის ქონა.

გარდა ამისა, ეჭვგარეშეა, რომ ყოველი ჭეშმარიტი ქართველის გულში ნამდვილი ქართველიც სახლობს. ამიტომ ჩვენ ამოცანად დავისახეთ ქართული ხალხური მატერიალური კულტურის ნიმუშების დღევანდელ ყოფაში შემოტანა. ამ ბოლო დროს, სამწუხაროდ, ეთნოგრაფიულ მასალებთან ერთად ძალიან შემცირდა ხალხური ოსტატების რიცხვი და შესატყვისად, მათი ნახელავიც.

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

მხატვრული კონსტრუირების საფუძვლები ხალხურ შემოქმედებაში უნდა ვეძებოთ. ცნობილი დიზაინერის ჯორჯ ნელსონის აზრით, წარსულში “დიზაინერი მხოლოდ ინდივიდი კი არ იყო, არამედ ის იყო გამოცდოს, შეჩვევისა და უარყოფის მთელი სოციალური პროცესი”. დღესაც დიზაინერის პროდუქტი დიდი შემოქმედებითი კოლექტივის შრომის ნაყოფია.

აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ დღეს ჩვენ წარსულის ნიმუშებში ვეძებთ მხოლოდ მათ მხატვრულ ღირსებებს და ყურადღებას არ ვაქცევთ ფუნქციურ მნიშვნელობას. ეს ის ობიექტებია, რომლებიც მოითხოვენ კომპლექსურ შეფასებას. ეს კი შესაძლებელია მხატვრულ-კონსტრუქციული ანალიზის საშუალებით.

ორნამენტი, რომლითაც საგანი იყო დეკორირებული, ხაზს უსვამს მის დანიშნულებას, არ ეწინააღმდეგებოდა მის არქიტექტონიკას. ხალხური ფორმა თითქმის ყოველთვის ასახავდა ამ ფორმის შინაგან არსს. ეს კი, დიზაინერული ფორმაწარმოქმნის ერთ-ერთ უმთავრეს თვისებას წარმოადგენს.

სწორედ ხალხურ შემოქმედებაში უნდა ეძიოს დღეს დიზაინერმა ის რაციონალური მარცვალი, რომელიც მას ხშირად აკლია. ისევ და ისევ უნდა ითქვას, რომ ყოველივე ეს არ უნდა ატარებდეს ზედაპირულ და გამფორმებლურ ხასიათს.

ხალხური შემოქმედების ნიმუშების ანალიზისას გათვალისწინებული უნდა იყოს ფორმაწარმომქმნელ ფაქტორთა მთელი კომპლექსი, ყოველი ის მომენტი, რომელსაც შეხების წერტილი ექნება თანამედროვე დიზაინერულ პროექტირე-

ბასთან. ყოველივე ეს საფუძველს მოგვცემს, უფრო სწორად შევუხამოთ ტრადიცია თანამედროვეობას.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენს მიზანს წარმოადგენს როგორც ხალხური ოსტატობისა და ტრადიციების შესწავლა, აღრიცხვა, ფიქსაცია, ტექნოლოგიური პროცესის სრული აღწერილობა და დამუშავება, ასევე ლაბორატორიული მუშაობა, თეორიული კვლევა და რეკომენდაციების შემუშავება, ხალხური გამოყენებითი ხელოვნების პროპაგანდა.

ლიტერატურა:

1. ვადაჭკორია ზ., ქსოვილების ასორტიმენტი ტრიკოტაჟული ნაწარმისათვის, ქუთაისი, 1991;
2. ვადაჭკორია ზ., ნახატოვანი ხლართების ტრიკოტაჟი, ქუთაისი, 2008;
3. ბუაძე ე., მშვენიერი ქსოვილების სამყაროში, ქუთაისი, 1997;
4. ბუაძე ე., ქსოვილების მოხატვა, ბატიკა, ქუთაისი, 2009.

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

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის შენობა

ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი არა მარტო თავისი დანიშნულებით, არამედ ფსევდოგოთური სტილის არქიტექტურითაც კურორტის ისტორიის განუყოფელი ნაწილია, რომელიც რუსეთის იმპერიის, კერძოდ კი რომანოვების დინასტიის მმართველობის ხანას უკავშირდება.შენობა აიგო დიდი მთავრის მიხეილ რომანოვის დაკვეთით მამულების სამმართველო კანცელარიის განსათავსებლად მას შემდეგ, რაც იგი მაიორატის წესით იმტკიცებს კურორტს (აბულაძე, ზონენაშვილი, ქსე 1977:477-478). ბორჯომის მუზეუმის ცნობით, შენობის ავტორად ითვლება პეტერბურგელი არქიტექტორი, აკადემიკოსი, წარმომავლობით გერმანელი (ლუთერანი) ვლადიმერ ეგორის ძე შვეიერი, რომელიც მიხეილ რომანოვმა კავკასიის მეფისნაცვლად დანიშვნის (1862-1881წ.წ.) შემდეგ, მთავარი სამმართველოს ერთ-ერთ არქიტექტორად მოიწვია (Русскій біографическій словарь, 1905:637).

ბორჯომის განაშენიანებაში ვ. შვეიერის აქტიურ მონაწილეობას მოწმობს მისი პროექტით აგებული არაერთი შენობა. თუმცა მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის მიერ მითითებულ მამულების სამმართველო კანცელარიის აგების დროს, 1890 წელს, იგი უკვე დიდი ხნის გარდაცვლილი და 1874 წელს დაკრძალულია სანკტ-პეტერბურგში, უცხოელთათვის განკუთვნილ სმოლენსკის ლუთერანულ სასაფლაოზე. მუზეუმის ინფორმაციით, ვ. შვეიერის ავტორობა და შენობის აგების თარიღი საბჭოთა კავშირის პერიოდში, 1950-იან წლებში, ლენინგრადის არქივში ჩატარებული კვლევის შედეგად დადგინდა, მაგრამ ძველმა მმართველებმა საარქივო ჩანაწერები ხელს გააყოლეს და საბოლოოდ, არც გამოაქვეყნეს. დღესდღეობით, ამ ფაქტის დამადასტურებელი, ანდა უარმყოფელი ცნობები არ გაგვაჩნია. ჩვენთვის მიუწვდომელია ს.პეტერბურგის ბორჯომის არქივიც. თუმცა ერთგვარად ჰიპოთეტური ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას იძლევა ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული სანკტ-პეტერბურგის ბორჯომის არქივის საქმეების აღწერილობა, სადაც ყურადღებას იქცევს 1890 წელს ჩატარებული ბორჯომის სხვადასხვა ნაგებობათა ფართომასშტაბიანი სარემონტო და სარეკონსტრუქციო სამუშაოები. (Ц.Г.И.А.С-Петербурга Ф.547). მიუხედავად იმისა, რომ ნაგებობები მითითებული არ არის, დასაშვებია, რომ ეს სამუშაოები კანცელარიის შენობასაც შეხებოდა და მის არქიტექტურასთან დაკავშირებულ თარიღად აქედან გაჩენილიყო 1890 წელი. თუმცა პეტერბურგის არქივში დაცული ამ საქმისა და თავდაპირველი პროექტის მოპოვებამდე ცხადია, დანამდვილებით ამის თქმა ძნელია.

ამდენად შვეიერი შენობის სავარაუდო ავტორია, რომელსაც პროექტი უნდა შეესრულებინა თავის სიცოცხლეში, 1871-1874 წლებში, მას შემდეგ, რაც ბორჯომი მიხეილ რომანოვის ხელში გადავიდა და მამულების სამმართველო კანცელარიის ფუნქციონირება საჭიროებამ მოითხოვა. მაგრამ რატომ დაყოვ-

ნდა შენობის პროექტის განხორციელება ათეულ წელზე მეტი ხანი? ანდა სად და რა შენობაში იყო კანცელარია იქამდე განთავსებული? ამაზე პასუხს ვერც რუსეთის იმპერიის XIX-XX საუკუნეების საკმაოდ უხვად გამოცემული ბორჯომის ღირსშესანიშნაობების ამსახველი ლიტერატურა იძლევა. უფრო მეტიც, ავტორები გვერდს უვლიან გარეუბანში მდებარე მამულების სამმართველო კანცელარიას, რომელსაც თავისი რომანტიული არქიტექტურითა და ლირიული ფერადოვნებით მათი ყურადღება უნდა მიეპყრო.

XIXს-ის II ნახევრის ბორჯომის მხატვრულად ღირებული შენობები შუა საუკუნეების არქიტექტურისადმი რომანტიული დამოკიდებულებითაა გამსჭვალული. ასეთი იყო დიდი მთავრის საზაფხულო აგარაკი, აივნებიან-კოშკურიანი მიხეილის ხის სასახლე 1866წ.) წინ გაშენებული რეგულარული პარკით, რომელსაც ვ. შვეიერი ბორჯომში ჩამოსვლისთანავე აპროექტებს. სიწვანეში ჩაფლული შემოგარენის მყუდრო, პოეტური, მზოთ გაჯერებული "სამხრეთული" გარემო წარსული ეპოქების არქიტექტურით გატაცებულ ვ. შვეიერს ფსევდომავრიტანული აღმოსავლური სტილის გამოყენებისკენ უბიძგებს. 1968 წელს მომხდარი ხანძრის გამო განადგურებული შენობის ფოტოების დათვალიერებისას ყურადღებას იქცევს ტფილისის მეფისნაცვლის რეზიდენციის მსგავსად გადაწყვეტილი, სარკეებითა და სტუკოს ტექნიკით მორთული ინტერიერი. თუმცა ტფილისისგან განსხვავებით, ბორჯომის სასახლის სილუეტში გოთური სტილიზაციის ელემენტებიც იჩენს თავს, რაც სახურავის სიმაღლეს აცდენილ და აივნით გარშემორტყმულ საათის კოშკს შემოაქვს თავისი ძლიერად შვერილი ტეხილი ნაპირებითა და მაღალი შპილით დაგვირგვინებული კილისებრი გუმბათით (ილ.1). ვ.შვეიერის მიერ 1860-იან წლებშივე რეკონსტრუირებული მინერალური წყაროების არქიტექტურაც ხის მსუბუქი კონსტრუქციებით შეკრული, სიმაღლეში მონაცვლე ფანჩატურებისა და პავილიონების ქანობიანი სახურავებით დაფარული ანსამბლითაა წარმოდგენილი (იხ. ილ. http://oldcolor.livejournal.com/78268.htm). თავისი შემოქმედების ბოლო ეტაპზე, 1870-იანი წლების I ნახევარში, შვეიერი ბორჯომის საზოგადოებრივი ნაგებობების დაპროექტებითაა დაკავებული. სანიმუშოდ მოვიყვანთ 1872-1875 წლებში, ოლღას რკინის ხიდთან (1968წ.) აღმართულ ფოსტა-ტელეგრაფის კანტორას, რომლის არქიტექტურის კლასიცისტურ-ბაროკალური სახე რუსეთის იმპერიის საზოგადოებრივი ნაგებობებისთვის დამახასიათებელი ე.წ. "აგურის სტილის" ელემენტებითაა ნაზავი. წაკვეთილი პირამიდისებური ფორმის სახურავის მხარეს, სადაც ფასადი ბაროკალური პორტალით იხსნება, საარქივო ფოტოებზე ფიქსირდება ნაგებობის დანიშნულების გამომხატველი სიმბოლო – ფოსტის გერბიან პედესტალზე დასმული ფრთაგაშლილი მტრედის ლითონის ფიგურა (ილ.2).

ვ. შვეიერის ამ რამოდენიმე შენობის განხილვაც ცხადჰყოფს, რომ მათი არქიტექტურის ეკლექტური სახე მიმართულია მწვანე ლანდშტაფთან ერთად სანახაობრივად ეგზოტიკური და დასასვენებლად პოეტური გარემო შექმნას. ნაგებობის ხუროთმოძღვრულ ფორმაში გაერთიანებული ისტორიული სტილები გამოყენებულია შერჩევის გზით რელიეფის სპეციფიკიდან, არსებული ინფრასტრუქტურიდან და შენობის ფუნქციიდან გამომდინარე, რაც თავის მხრივ, იმპერიის მთელ ტერიტორიაზე გაბნეული კურორტებისა და ფართოდ გაჩაღებული სააგარაკო სახლების მშენებლობისას შემუშავებული შემოქმედებითი მეთოდი იყო.

ერთიანი არქიტექტურული ანსამბლის ჩამოსაყალიბებლად ამგვარი მიდგომა წარმოადგენდა ერთგვარ ხერხსაც, რომელიც დიდი მთავრის სამამულო მფლობელობაში კურორტის გადასვლის შემდეგ, ბორჯომის განაშენიანებისა და კეთილმოწყობის რეგულაციების წესებითაც მყარდება (Ц.Г.И.А.С-Петербурга Ф.547). ბორჯომსა და მის შემოგარენში სავარაუდოა, ამიტომაც იწვევენ მნიშვნელოვანწილად ისტორიულ სტილთა გამოყენებისკენ მიდრეკილ არქიტექტორებს, რომელთათვისაც ტიპიურია ადგილობრივი ხუროთმოძღვრული ტრადიციებით დაინტერესება. ამის ნათელი მაგალითია ვ.შვეიერის მიერ ჟურნალ "ზოდჩიში" გამოქვეყნებული სტატიების ციკლი კავკასიის არქიტექტურული ძეგლების აღწერილობების შესახებ.

მამულების სამმართველო კანცელარიის ნეოგოთური სტილის ნაგებობა კურორტის იმდროინდელი ინფრასტრუქტურის ორგანული ნაწილია (ილ.3), რომლის დაბალი სახლებით გაშენებულ პანორამაში იგი იმთავითვე გამოიყოფოდა ყოველი მხრიდან ამოზრდილი კოშკურების ვერტიკალებითა და სხვადასხვა მასალით მოპირკეთებული ფასადების ფერადოვანი შეხამებებით. სავარაუდოა, სტრატეგიული მოსაზრებით შეირჩა შენობის განთავსების ადგილი, ქალაქის განაპირა, უკიდურესი ჩრდ-დას. ნაწილის მთის ფერდი, რის შემდეგაც დასახლება წყდებოდა და კანცელარიის კოშკურებიანი ნაგებობა საზღვარზე აღმართულ სათვალთვალო "სიმაგრეს" ემსგავსებოდა. მის შორიახლოს იმართებოდა ქალაქგარეთა ბაზრობები. ამიტომ უნდა მიეღო ბაზრის სახელწოდება მდ. მტკვრის სანაპიროსკენ მთის სერის ჩაყოლებაზე გაკვალულ ქუჩას, რომელიც კანცელარიას წინ მოედანს ქმნიდა. შესაძლოა, სწორედ ქალაქის განაპირა მხარეს მდებარეობის გამო არ მოხვდა შენობა კურორტის ღირსშესანიშნაობებით დაინტერესებულ მოგზაურების ჩანახატებსა და ფოტოგრაფების ობიექტივში. ბორჯომის მუზეუმის საარქივო ფოტოებზე აღბეჭდილი და ჩვენამდე მოღწეული შენობის გამოსახულებათა შედარება ცხადყოფს, რომ რომანოვების მამულების კანცელარიის ნაგებობას თითქმის არ შეცვლია იერსახე და არც მყუდრო შემოგარენი. მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა პერიოდში ქალაქი ამ მხარესაც გაიშალა და ეს ადგილი სტილისტურად მრავალფეროვან მჭიდრო დასახლებად გადაიქცა. ბაზრის ქუჩაც დღეს წმ ნინოს სახელს ატარებს

მუზეუმის ფუნქციასთან ადაპტირების მიზნით, 1950-იან და 1970-იან წლებში ჩატარებული რეკონსტრუქციების მიუხედავად, ნაგებობა რჩება თავდაპირველი სწორკუთხა ფორმის საზღვრებში, 3/4-ზე მიდგმული გრძივი პორტიკით, წახნაგოვანი ერკერითა და სწორხაზოვანი კოშკურების ელემენტებით. იგი ინარჩუნებს მარტივად გადაწყვეტილ შიდა გეგმარებასაც: გრძივად და განივად, ერთმანეთის პერპენდიკულარულად განლაგებული ოთახებითა და მათ შუა მოთავსებული Г-ს ფორმის მომცრო დერეფნით, რომლის ბოლოში გამართული ვიწრო ვესტიბიული ნაგებობის სიმაღლეზე ასულ ორმარშიან კიბის უჯრედს უჭირავს.

ძველი წითელი („რუსული") აგურით ნაგები ცოკოლზე აღმართული არც თუ დიდი ზომის მანსარდიანი ორსართულიანი შენობა მაღალი რელიეფისკენ მიმართული დას. ფასადის გარდა, ყველა სართულით იხსნება სივრცეში. ქუჩისკენ მიბრუნებულ სამხ-ის მთავარ ფასადს კვლავინდებურად ამშვენებს წინ მიდგმული ცოკოლიანი თაღოვანი პორტიკი და რიკულებიანი ბალიუსტრადით შემოვლებული ვერანდა-აივანი. დას-ის კუთხეში ვერტიკალურად ჩადგმული წახ-

ნაგოვანი ერკერი და შუაწელიდან აღმ-სკენ გადაწეული სწორხაზოვნად ამოზრდილი მსუბუქად წინ გამოსული კოშკურა მოცულობა ფასადის კომპოზიციას ერთგვარ ასიმეტრიულობას ანიჭებს. ამავე დროს შენობის აზიდულ პროპორციებს სიმაღლეში ილუზორულად უფრო ზრდის. პორტიკის მრგვალი მასიური კოლონადა და კედელთან მიდგმული კუთხოვანი პილიასტრები (4-4), არქივოლტით გამახვილებული ნახევარწრიული თაღები და კარ-სარკმლის თაღოვანი ღიობები ნაგებობის რომანტიულ ხასიათს საზეიმო ელფერით ამდიდრებს. ამ მხრივ, წამყვან როლს ასრულებს ქვიშაქვის ნათელი ფილებით შემოსილი კედლები, რომელიც გაფორმებულია აგურის ორი რიგით შექმნილი მოწითალო კოზმიდების განივი ზოლებით. აგურის შიშველი წყობით გამოყვანილ არქიტექტურულ-დეკორატიულ ელემენტებს და ცოკოლის რუხი ბაზალტით მოპირკეთებას დამატებითი ნიუანსი შეაქვს ფასადის ხალისიან ფერადოვნებაში.

დას-დან აღმართული ერკერი, რომელსაც კუთხეებში მთელ სიმაღლეზე პილიასტრები აუყვება და საკმაოდ ციცაბო წახნაგოვანი გუმბათით გვირგვინდება, მთავარი ფასადის დომინანტად აღიქმება. შედარებით დაბალი სწორკუთხა კოშკის ორიგინალური გადაწყვეტა ზედა დონის მხატვრულ გამომსახველობას პორტიკზე არანაკლებად აძლიერებს. აგურის განიერი რელიეფური ჩარჩოთი შემოსაზღვრული მისი ფრონტონი და აგურითვე შემოტარებული ცრუ თაღის ფართო რკალი საგანგებოდ გამოყოფს ნათელი ქვიშაქვით მოგებულ არეზე გახსნილ სწორკუთხა სარკმელს, რომელიც მრგვალი პილიასტრით სიგრძეზე იყოფა და რუხი ბაზალტის საჭექი ქვებით აწყობილი ტრაპეციისებური ზღუდარით სრულდება. სარკმლის რაფის მასიური ბლოკის სიღრმეში ჩადგმული ჰორელიეფის ჰერალდიკური კომპოზიცია, სამეფო გვართან დაკავშირებული პეგასის მოტივით შენობის ლავგარდანის აგურის თაღნარითაა გარშემორტყმული და შორიდანვე მკაფიოდ იკითხება. საარქივო ფოტოზე სწორედ ამ კოშკურის სახურავის ნაპირზე მიმაგრებული ფიქსირდება აგურის რომბისებურ სიბრტყეზე ვენზელით გამოყვანილი მონოგრამა, რომლის წაკითხვა კადრის სიშორის გამო ჯერჯერობით ვერ ხერხდება. საარქივო მასალა კიდევ ერთ ცვლილებას გვიჩვენებს. პორტიკის შუაწელიდან დაშვებული მასიური პილონებით გამაგრებული ქვის პარადული კიბე 1950-იანი წლების რეკონსტრუქციისას გვერდზე გადაიტანეს და ის ცოცხალი რიტმი მოადუნეს, რომელიც მთავარი ფასადის მოცულობათა სიმაღლეში სვლას ხაზს უსვამდა.

რელიეფის დაქანებისკენ მოქცეული აღმ ფასადის შედარებით მოკრძალებულად გადაწყვეტილი კოშკურიანი ხედის მცირე ნაწილი მოგებულია მთავარი ფასადის მსგავსად, რასაც მეორე გვერდითა ფასადიც (დას.) სიმეტრიულად იმეორებს. სამომსახურეო სადარბაზო თავისივე ქვა-კიბით სწორედ ქვიშაქვა-კოზმიდებით გაფორმებულ სიბრტყეზე ხვდება და მის მნიშვნელოვანებას ამგვარად წარმოაჩენს. ბაზალტით მოპირკეთებული კედლის არეების დანაწევრების მხრივაც, ორივე გვერდითა ფასადი ასიმეტრიულობას ავლენს და მოკლებული არ არის იმ ცოცხალ რიტმსა და მხატვრულ გამომსახველობას, რომელიც მთავარი ფასადის განხილვისას გამოიკვეთა.

უკანა ჩრდ. ფასადი ერკერისა და პორტიკის ელემენტებით “დამძიმებულ” მთავარი ფასადის მხარეს ორი კოშკურა მოცულობით აწონასწორებს და აგურის კოზმიდების დეკორატიულ ზოლებს ბაზალტის ფონზე იკეთებს. თუმცა იმავ-

დროულად კედლის სიბრტყეების მწყობრი, სიმეტრიული დანაწევრებით არა მარტო მთავარ, არამედ გვერდითა ფასადებსაც უპირისპირდება.

ამ პრინციპით გამოცოცხლებულ შენობის კედლებს კრონშტაინებზე დაბჯენილი სახურავის შვერილი ასრულებს, რომლის ხის კოჭებზე დამყარებულ გადახურვის რთულ სისტემას (ოთხქანობა, ორქანობა, ქანობიანი, გუმბათური) ვ.შვეიერის საყვარელი მოტივი, შენობის ცენტრალური ნაწილის წაკვეთილი პირამიდის ფორმის სახურავი აერთიანებს.

რელიეფის კონტურების, შემოგარენის ფერადოვნებისა და ადგილობრივი საამშენებლო მასალის გათვალისწინებით აგებული ყოფილი კანცელარიის შენობა გარემოსა და არქიტექტურის ბუნებრივად შერწყმისაკენ მიმართულ ვ,შვეიერის შემოქმედებით მეთოდს ავლენს. ხუროთმოძღვრული ფორმის შერჩევისას მას გააზრებული აქვს შენობის ფუნქციაც, რომლის წარმოჩენა ნაგებობის გამახვილებული სილუეტით, პროპორციების სიმაღლისკენ სწრაფვით, სივრცეში მასათა განაწილებით, უპირველესად კი ფასადების ასიმეტრიულ-სიმეტრიული გადაწყვეტით წარმოქმნილი ცოცხალი რიტმით მიიღწევა.

ლიტერატურა:

1. აბულაძე ვ., ზონენაშვილი ჟ., ქსე. ტ-2, 1977.
2. Русскій біографическій словарь. Томъ XXII. Чаадаевъ – Швитковъ. Изданъ подъ наблюденіемъ А.А.Половцова, С-Петербургъ, 1905.
3. Ц.Г.И.А.С-Петербурга, Ф.547, оп.4, д.289.
4. Ц.Г.И.А.С-Петербурга, Ф.547, оп.2, д.1137

ილ.1. მიხეილის სასახლე

ილ.2. ფოსტა-ტელეგრაფი

ილ.3. მამულების სამმართველო კანცელარია

მზია ჩიხრაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

თანამედროვე ქართული ნახატი – განვითარების გზები და თავისებურებები

თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობა ნახატს დამოუკიდებელ შემოქმედებად განიხილავს და სახვითი ხელოვნების თითქმის ყველა სფეროს საფუძვლად მიიჩნევს. აქედან გამომდინარე, ნახატის განვითარების ანალიზი მრავალი მკვლევარის დაინტერესებას იწვევს. ჩვენც განვიხილავთ თანამედროვე ქართული ნახატის თავისებურებებს და მის ისტორიას დასავლური ნახატის განვითარების ფონზე.

დასავლეთში შემოქმედთა თაობები მე-19 საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ათწლეულების მანძილზე ეძებდნენ აუთენტურ, სისხლხორცეულად ბუნებრივთან დაკავშირებულ, მძაფრად გამომსახველ, დასავლურისგან განსხვავებულ ხელოვნებას. ამ ძიებებმა ისინი აფრიკულ, იაპონურ და ოკეანიის ხელოვნებებამდე მიიყვანა, რომლის გადამუშავება-ადაფტაციით საფუძველი ჩაეყარა მე-20 საუკუნის მრავალ თანამედროვე მიმდინარეობას. საქართველოში მე-19 და მე-20 საუკუნეთა მიჯნაზე ასეთი "ბუნებრივი", მძაფრად გამომსახველი, იმავდროულად მხატვრობის "სუფთა ენაზე" ამეტყველებული იყო ნიკო ფიროსმანის ხელოვნება. სწორედ მისი შემოქმედების ბუნებრივობამ, აუთენტურობამ, ხალხურობამ (თავისი საუკეთესო გაგებით) და იმავრდოულად, სამყაროს "მხატვრულ-ფილოსოფიურმა" გააზრებამ, მხატვრული ენის სისადავემ განსაზღვრა ის დიდი გავლენა, რაც მისმა ხელოვნებამ რუსულ ავანგარდზე და მე-20 საუკუნის თანამედროვე ქართველ მხატვრებზე მოახდინა.

როგორც კლემენტ გრინბერგი აღნიშნავს, მხატვრობის განვითარების მამოძრავებელი ძალა მის თვითკრიტიკულ ბუნებაში დევს, ანუ ის მუდამ ისწრაფვის ამეტყველდეს მხატვრობის "სუფთა ენაზე". ასევე მნიშვნელოვანია, მხატვრული ენა შეესაბამებოდეს და გამოსახავდეს ეპოქის მსოფლხედველობას, მხატვრის შინაგან სამყაროს და მისწრაფებებს. სწორედ ასეთ მოვლენას ასახავს საქართველოში მე-20 საუკუნის 10-იან წლებში მიმდინარე მხატვრული პროცესები და მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარი ცვლილებები. ერთი მხრივ, ფიროსმანის ფიგურამ და მეორე მხრივ, რუსეთსა და ევროპიდან შემოსულმა ახალმა მხატვრულმა ტენდენციებმა, იმავდრიულად, საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში მიმდინარე რევოლუციურმა ცვლილებებმა განაპირობა მხატვართა ერთი ჯგუფის თავისუფალი შემოქმედებითი ძიებები და მხატვრულ-გამომსახველობითი ენის ცვლილებები მოდერნულისაკენ. თუმც ეს პროცესები ხელოვნურად იქნა შეჩერებული. 1920-იანი წლების მეორე ნახევრიდან განვითარებულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა მკვეთრად შეცვალა ქართულ ხელოვნებაში საუკუნეების მიჯნაზე აღებული გეზი.

ამ დროს, კერძოდ, 1922 წელს თბილისში დაფუძნდა საქართველოს სამხატვრო აკადემია, რომელიც წარმატებით ამკვიდრებდა აკადემიურ ხელოვნე-

ბას, რაც თავის მხრივ, კარგად შეესაბამებოდა საბჭოთა იდეოლოგიას, მცირედ შეიცავდა თავისუფალი აზროვნებისა და შემოქმედებითი ძიებების ელემენტებს და შესაბამისად, ნაკლებ საშიში იყო საბჭოთა სახელმწიფოსთვის. ანუ თბილისის სამხატვრო აკადემიამ გვერდი აუარა ახალ, თანამედროვე ტენდენციებს და სწავლების მეთოდად აკადემიური ხატვა აირჩია.

საბჭოთა სისტემა უარყოფდა ყველაფერს დასავლურს, მათ შორის ხელოვნებაშიც. სახელდობრ, თანამედროვე მხატვრულ მიმდინარეობებს საბჭოთა კავშირში აღიქვამდნენ, როგორც ბურჟუაზიულსა და ფორმალისტურს. შესაბამისად, ის მხატვრები, რომლებიც თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ეზიარენ ცოდნას, ერთგვარად ჩამორჩნენ მსოფლიო პროცესებს. საბჭოური "რკინის ფარდა" მყარად "იცავდა" მათ "დასავლეთიდან მონაბერი ჰაერისაგან." მაგრამ შეუძლებელი იყო ამ პროცესების სამუდამოდ შეჩერება და 1950-იანი წლებიდან ქართველი ახალგაზრდა მხატვრები, რომლებიც ამ დროს აკადემიის სტუდენტები იყვნენ, სხვადასხვა გზით ახერხებენ დასავლეთში დიდი ხნის წინ ფესვგადგმული და ხშირ შემთხვევაში, უკვე დამთავრებული მოვლენების გაცნობას. განსაკუთრებული გატაცება შეინიშნებოდა იმპრესიონისტი მხატვრების შემოქმედებით. ზოგ შემთხვევაში ხდებოდა მათი მიღწევების სრულად ათვისება და ქართულ ნიადაგზე გადმოტანა, ზოგ შემთხვევაში კი იმპრესიონისტული ღირებულებების კრიტიკული გააზრება და მათი ნაწილობრივი მიღება-შეთვისება. თუმც მანამდეც ამ თაობის ზოგიერთი მხატვარი გრძნობდა აკადემიური ხატვის პრინციპების ნაკლოვანებას და გამოსავლის ძიებაში ისინი რენესანსულ ხელოვნებას დაეწაფნენ, მოგვიანებით კი ეზიარნენ ზემოთ ხსენებულ დასავლურ მხატვრულ ტენდენციებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ თბილისის აკადემიაში 1950-იან წლებამდეც იყვნენ ის შემოქმედებითი ძალები, რომლებიც სხვადსხვა გზით ცდილობდნენ გაქცეოდნენ "აკადემიზმის მოწყენილობას" და ინდივიდუალურ მხატვრულ ტენდენციებზე და ესთეტიკურ ღირებულებებზე დაყრდნობით, თუმც დაშვებული ლიმიტაციების ფარგლებში, მაინც შეექმნათ სპეციფიკური, სახვითად მეტყველი და არაშაბლონური მხატვრული სახეები.

იმ მხატველთა შორის, რომლებმაც უფრო აქტიურად სცადეს გვერდი აეარათ საბჭოთა რეალიზმისთვის დამახასიათებელი აკადემიურობისათვის და გამომსახველობის ახალი, სპეციფიკური ენის ძიებას მიყვეს ხელი, იყვნენ – ედმონდ კალანდაძე, გივი კასრაძე, ზურაბ ნიჟარაძე და დიმიტრი ერისთავიც. ისინი შემოქმედებით ასპარეზზე 50-60-იან წლებში გამოვიდნენ, მათი მხატვრობა ფესვებს სწორედ რუსული აკადემიზმიდან იღებს, შემდგომ ისინი ეზიარენ რენესანსულ მხატვრობას და პარალელურად აითვისეს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ევროპული მხატვრობის ახალი მიმდინარეობებიც. ამ საფუძვლებზე აღმოცენებული თითოეული მათგანის შემოქმედება თავისებურად ვითარდება და განსაკუთრებულ მხატვრულ სახეს იღებს. თითოეული მათგანის შემოქმედება თანამედროვე ქართული ნახატის განვითარების განსხვავებულ ტენდენციებს გვიჩვენებს, ხოლო ერთად ისინი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავენ დღევანდელი ქართული ნახატის სახეს.

ნახატი მხატვრის შინაგანი შემოქმედებითი პროცესის პირველადი სახვითი გამოვლინებაა და მას შეიძლება ჰქონდეს როგორც დასრულებული, დამოუკიდებელი ნამუშევრის, ისე მოსამზადებელი ჩანახატის სახე. ტექნიკურად ის არის ამა თუ იმ ფორმა-ფიგურის ერთი ფერით შესრულებული გამოსახულება

სახატავ სიბრტყეზე. თუკი ნახატი შესრულებულია რამდენიმე ფერით, მაშინ ფერს, როგორც სახვით საშუალებას ნაკლები მნიშვნელობა აქვს.

უძველესი გამოქვაბულების მოხატულობაში, ისე, როგორც ანტიკურ ბერძნულ-რომაულ მხატვრობაში, ძირითადი მხატვრული ხერხი მუქისა და ნათელის ურთიერთდაპირისპირებაა. მაგრამ თუკი გამოქვაბულის მხატვარი ინტიუტიურად იყენებს სიბრტყის ფსიქოლოგიური განცდის თვისებას, ბერძენმა მხატვარმა უკვე გააზრებულად იცის სიბრტყის აღქმის თავისებურებები, მისი კანონები, სახატავი სიბრტყის სპეციფიკა. შუა საუკუნეების მხატვრობა ანტიკურობისგან განსხვავებით სიბრტყობრივია, მაგრამ არა ეგვიპტური გაგებით, სადაც მოცულობა სრულიად უგულვებელყოფილია, არამედ აქ ის მხოლოდ ნიველირებულია. ეს გამომსახველობის სხვა ენაა, რომელიც შეესაბამება შუა საუკუნეების ოსტატის მიერ დასმულ ამოცანას – გამოხატოს "სულიერი და ამაღლებული".

აღორძინების ხანის ხელოვნებიდან მოყოლებული, საუკუნეების განმავლობაში საფუძველი ედება ნახატის შესახებ ახალ შეხედულებას. მეცნიერული საფუძვლებით გამყარებული ცოდნით მხატვრები ცდილობდნენ, რაც შეიძლება ახლოს მისულიყვნენ რეალობასთან და შეექმნათ მისი ზუსტი ასლი მხატვრობაში. საფიქრებელია, ხატვისადმი მეცნიერულმა დამოკიდებულებამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ შეიქმნა მრავალი მხატვრული სკოლა, სადაც ეს კანონები და მიდგომები როგორც საგანი, ისე ისწავლებოდა. მოგვიანებით, XVI საუკუნიდან ხატვის, ფერწერისა და ქანდაკების სასწავლებლად ფლორენციაში (1563 წ.), რომში (1577 წ.), პარიზსა (1648 წ.) და ვენაში (1692 წ.) დაარსდა პირველი სამხატვრო აკადემიები. რუსეთის სამხატვრო აკადემია, რომელიც 1757 წელს (პეტერბურგში) დაარსდა, პარიზის სამხატვრო აკადემიის ტრადიციებს გამგრძელებელი იყო. თანამედროვე ქართველი მხატვრები, რომლებიც ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენენ, სწორედ რუსულ აკადემიურ სწავლებას ეზიარნენ, რადგან თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხატვის სასწავლო მეთოდი რუსული კლასიკური ხატვის, ანუ ე.წ. ჩისტიაკოვის მეთოდს ეყრდნობოდა[1]. ეს ერთი მხრივ, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ისინი რასაკვირველია, იცნობენ ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს და გარკვეულწილად ცდილობენ მხარი აუბან მათ. მათთვის ჩისტიაკოვის აკადემიური ხატვის მეთოდი არაშემოქმედებითი და უსიცოცხლოა. ისინი ეძებენ გამომსახველობის სხვა გზებს, რათა თავი აარიდონ ამ მეთოდში ჩადებულ ნატურალიზმის საშიშროებას. ისინი გრძნობენ, რომ ხატვის ეს მეთოდი წინააღმდეგობაში მოდის შემოქმედებით საწყისთან, რომ რაღაც უფრო მეტია საჭირო, ვიდრე უბრალოდ რეალობის უსასრულო დევნა, რათა მხატვრულმა სახემ სიცოცხლისუნარიანობა და მაქსიმალური გამომსახველობა შეიძინოს.

ამ ფონზე თანამედროვე ქართული ნახატის განვითარების კვლევისათვის, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამოვყავით დაახლოებით ერთი თაობის მხატველთა ჯგუფი, რომლებსაც თითქმის ერთი და იგივე მხატვრული პრობლემების და ისტორიული პერიპეტიების გადალახვა მოუხდათ თავიანთი შემოქმედების მანძილზე. ამ მხატვრების ადრევე ჩამოყალიბებული ინდივიდუალური მხატვრულ-ესთეტიკური პრიორიტეტების მიუხედავად, მათ მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა საკმაოდ რთული და წინააღმდეგობრივი იყო.

კერძოდ, ზურაბ ნიჟარაძე გამომდინარეობს რა კვლავ აკადემიური ნახატიდან, მოცულობის, ფორმების შესაქმნელად შუქ-ჩრდილოვან მოდელირებას

მიმართავს, თუმცა გრძნობს, რომ მისი ნახატი ილუზორულობისკენ, ფოტოგრაფიულობისკენ იხრება. იმისთვის, რომ დააღწიოს თავი ამ ტენდენციას, ის სხვადსხვა მხატვრულ ხერხს ხმარობს. ამიტომ ჩნდება მის ნახატში ფორმების გამარტივება, სურათის ზედაპირის გაბუნდოვანება, ფიგურათა ნაწილობრივ მოცულობითი, ნაწილობრივ კი სიბრტყობრივი დამუშავება, მკვეთრი სილუეტების გამოყენება და ა.შ. მაგრამ ამ დროს ნიჟარაძე მაინც ცდილობს გაითვალისწინოს სახატავი სიბრტყის თავისთავადობა. შესაბამისად, მის მიერ შექმნილი გამოსახულება ტრანსფორმირდება ამ სიბრტყესთან მიმართებაში, რომელსაც სრულიად გამოხატული სახვითობა ახასიათებს. ე.ი. ნიჟარაძე ხატვის მეთოდად იყენებს შუქ-ჩრდილოვან მოდელირებას და ესთეტიზმის მისაღწევად მასში შეაქვს ნახატის სპეციფიკის გარკვეული ელემენტები, რითიც ის აყალიბებს მისთვის დამახასიათებელ ხატვის სტილს. სწორედ ეს სტილი არის საშუალება, რომ მხატვარმა მეტყველი გახადოს თავისი შემოქმედება, ეს არის მისი ნახატის ამეტყველების ხერხი და იმავ დროს გზა, რომ გაექცეს ფოტოგრაფიულობას და მიაღწიოს ნახატის მხატვრულ-ესთეტიურ გამომსახველობას.

დიმიტრი ერისთავის მხატვრული ძიება მასალის ამეტყველებასთან არის დაკავშირებული. ის თავის აკადემიურ, ილუზორულ ნახატს "აკეთილშობილებს" მასალის ხაზგასმით. შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით შექმნილ გამოსახულებაში ზოგან ხმარობს კონტურს ან შემოაქვს თეთრი ორნამენტული ხასიათის სტილიზებული ხაზები. მხატვარი მასალას იმითაც აჟღერებს, რომ ზოგან გამოკვეთილად ხმარობს შტრიხს, ასქელებს ხაზს, ექსპრესიული ხაზებით აჩვენებს მხატვრის ხელის მოძრაობას, ჯვარედინა შტრიხებით ცდილობს გადმოსცეს ფორმების სიმკვრივე და ა.შ. მხატვარს აღარ აკმაყოფილებს ტიპური კლასიკურ ხატვის მეთოდით შესრულებული გამოსახულება და სხვადასხვა მხატვრული ხერხის გამოყენებით ცდილობს, თავი დააღწიოს აკადემიზმს. ზოგჯერ, განსაკუთრებით, მრავალფუგურიან კომპოზიციებში, მისი ნახატი მოკლებულია მთლიანობას, რადგანაც შემოქმედი ყველა ელემენტს ცალ-ცალკე გამოსახავს და მათი გაერთიანებით უნდა რომ შექმნას მხატვრული ერთიანობა, ზოგ შემთხვევაში ის კონკრეტულობასაც კარგავს, მაგალითად როცა გამოსახავს შიშველ ფიგურებს, განსაკუთრებით რამდენიმე ფიგურას ერთად. ეს ფიგურები გარკვეულად სქემატურ ხასიათს ატარებენ და ზოგადი სხეულის გამოსახულებები უფროა, ვიდრე რომელიმე კონკრეტული ადამიანის ფუგურისა.

მიუხედავად ზემოთ აღნიშნული პრობლემებისა, მხატვარი მაინც ცდილობს დახვეწოს, წინ წაწიოს თავისი ოსტატობა, ის არ გაურბის შემოქმედებით ძიებებს და თავის საუკეთესო ნამუშევრებში აღწევს კიდეც მხატვრულ-ესთეტიური სახეების გამომსახველობას. მასთან არის ერთგვარი მისწრაფება განთავისუფლებისაკენ, ანუ მასალა ცდილობს, რომ მაქსიმალური გამომსახველობა შეიძინოს, "გაექცეს" მოდელს და თავისთავადი ესთეტიური დატვირთვა მიიღოს.

ასეთი მისწრაფება კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა კასრაძის ხელოვნებაში, რომელიც თავისი შემოქმედების საწყისს ეტაპზე იყენებს კლასიკური აკადემიური ხატვის მეთოდს და დეტალური შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით სკრუპულოზურად გადმოიხატავს ნატურის თითოეულ დეტალს და ქმნის თითქმის ფოტოგრაფიულ გამოსახულებას. მაგრამ მის მიერ შექმნილ მხატვრულ სახეებში შეინიშნება გარკვეული უზუსტობები, მხატვარს თითქოს "გაურბის" გამოსახულება და გამოხატული ნაკვთები დეფორმაციისკენ მიილტვიან, ხშირად

სხვადსხვა ნაწილებს შორის პროპორციული ურთიერთშეთანხმება დარღვეულია.

მოგვიანებით კასრაძის შემოქმედებაში დეფორმირება კიდევ უფრო ხაზგასმული ხდება და ის მხატვრულ ხერხად იქცევა. მხატვარს არ აკმაყოფილებს აკადემიური ნახატი, რომელიც მის შინაგან სამყაროს, დამოკიდებულებებს ვერ გამოხატავს და ამიტომ ის ეძებს გამომსახველობის ახალ ხერხებს. ანუ რასაც ადრე ის უნებლიედ, ინტუიტიურად აკეთებდა, ახლა უკვე მიზანმიმართულ ქმედებად აქცევს, რაც გამოსახულების სახასიათო ნიშნების გამოკვეთას ემსახურება, თანაც თავისი მხატვრული აზროვნების სისტემაში დეფორმაციის, როგორც მხატვრული ხერხის შემოტანით, შემოქმედი უფრო მეტად აამეტყველებს სასურათე სიბრტყეს და სახვითობას ჰმატებს მას. მაგრამ ეს გზა აკადემიური მეთოდით შესრულებული ფორმის მხოლოდ დეფორმაციაზე ვერ გაჩერდებოდა, ამიტომ ის უფრო შორს წავიდა. მაგალითად "მაკას" და "ლია ფიოლიას" პორტრეტებში მოცულობითი ფორმა თითქმის მთლიანად იკარგება და რჩება მხოლოდ ხაზოვანი მოხაზულობებით შექმნილი გამოსახულება, სადაც უკვე ყოველი ნაკვთი დეფორმირებულია. მთელი სასურათე სიბრტყე ესთეტიურად "ლამაზი" მოხაზულობებით და სტილიზებული რითმული ხაზების სისტემებით არის დაფარული, ანუ ასეთ კომპოზიციებში სიბრტყე, ხაზი, ლაქა მხატვრულად აჟღერებულია. მიუხედავად მძაფრი დეფორმაციისა, გამოსახულებები მაინც ინარჩუნებენ ნატურასთან მსგავსებას.

კასრაძე არც აქ ჩერდება, შემდეგ ის უკვე მოცულობითი ფორმების მოდელირებასაც აღარ მიმართავს, ის გამოსახავს ბრტყელ ფორმებს და მათ დენადი, ერთგვარად სტილიზებული ხაზებით შემოსაზღვრავს. ასე მიიწევს მხატვარი აბსტაქციისაკენ. აბსტრაქცია თავისთავად გულისხმობს, რომ მხატვარი უარს ამბობს საგანზე, მაგრამ კასრაძის შემთხვევაში, შემოქმედი ბოლომდე ვერ ემიჯნება საგნობრივობას. მის ნამუშევრებში აბსტრაქტული ლაქებითა და მოხაზულობებით შექმნილი კომპოზიციები კვლავაც ინარჩუნებენ სახასიათო ფორმებზე მინიშნებებს, ანუ მხატვრისთვის რეალობა ისევ შემოქმედების წყაროდ რჩება.

თანამედროვე რეალობის შემოქმედებითი გააზრება, მისი სიმძაფრის, უფაქიზესი ნიუანსების გადმოცემის სურვილი ამოძრავებს ედმონდ კალანდაძის მხატვრობასაც. მან ძალიან ადრე იგრძნო აკადემიური ნახატიდან გამოსავლის ძებნის საჭიროება. ამ ძიებამ ის პირველყოფილი ადამიანის ნახატებამდე და ანტიკურ ხელოვნებამდე მიიყვანა. დიდი ხნის განმავლობაში მხატვარი აანალიზებდა სხვადასხვა ეპოქის მხატვრობას და დაასკვნა, რომ ანტიკური ნახატი სრულიად სხვა პრინციპებზეა აგებული, ვიდრე ე.წ. აკადემიური ნახატი, სახელდობრ, ეს პრინციპები სიბრტყეზე მუქისა და ნათელის აღქმის კანონებს ემორჩილება და არა შუქ-შრდილოვან მოდელირებას.

კალანდაძე მთელი თავისი მხატვრობის განმავლობაში იბრძოდა, რომ შეექმნა სპეციფიკური ნახატის ენაზე ამეტყველებული მხატვრული სახეები. ამ გზაზე ის ცდილობდა, რომ ჩრდილ-სინათლე გადაეწია უკანა პლანზე, გონებაში წარმოიდგენდა დასახატი ობიექტის ფორმას და შემდეგ ეს ფორმა გადმოჰქონდა სიბრტყეზე ნათელისა და მუქის საშუალებით. აქ ის ჩრდილ-სინათლეს მხოლოდ დამხმარე საშუალებად ხმარობს, მხატვრული გარდასახვა შემოქმედის გონებაში ხდება და გამოსახულების მხატვრული იერსახე მთლიანად მხატვრის

ნებაზეა დამოკიდებული[2]. ამ ლოგიკის მიხედვით შესრულებული ნახატი უსაზღვრო მხატვრული ძიებების საფუძველს იძლევა, რადგანაც შემოქმედის მიერ აღქმული და შემდეგ მის გონებაში ტრანსფორმირებული ვიზუალური სამყარო ყოველთვის სუბიექტურ განცდასა და წარმოსახვაზეა დამოკიდებული, ე.ი. საბოლოოდ მიღებული მხატვრული სახე არის ყოველთვის ინდივიდუალური და შესაბამისად, განუმეორებელი.

ის, რომ ნახატი შემოქმედის შინაგანი ინტიმურობის გამოხატულება და მისი ფსიქოლოგიური ხატია, კარგად ჩანს ამ მხატვართა, როგორც ნახატის შესრულების მანერაში, ისე მათ მიერ არჩეულ თემატიკაში. ოთხივე მხატვრის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია პორტრეტს, შიშველ ნატურას. სხვა შემთხვევაში მათი გამოსახვის ობიექტები იცვლება. კერძოდ, ედმონდ კალანდაძის ენერგიული, მგზნებარე ბუნება და მისი შინაგანი ექსპრესიული ნატურა მიისწრაფვის მრავალფეროვანი თემატიკისკენ. მისთვის მტკივნეულია იმ სამყაროს პრობლემები, რომელშიც ის ცხოვრობს და მოღვაწეობს, ამდენად ის ყოველთვის მძაფრად აღიქვამს სხვადასხვა მოვლენასა და პრობლემას და მათ მეტ-ყველ მხატვრულ სახეებად აქცევს თავის შემოქმედებაში, სადაც ხშირად გვხვდება პოლიტიკური, სოციალური, ინტიმური თუ სხვა მისი თანამედროვეობისათვის მახასიათებელი თემები. სწორედ ამ თემებს ეძღვნება "დანი ჩემნი დაუვიწყარნი," "დახვრეტა," "მოგონილი გენერალი," "კოცნა," "ჯვარცმა," "მოროდიორი" და მრავალი სხვა ნამუშევარი.

სხვაგვარია ზურაბ ნიჟარაძის სამყარო. ის ირჩევს მშვიდ, ნეიტრალურ თემებს. მისი კომპოზიციები ზღაპრულ-მითიურ სცენებს უფრო ხშირად ასახავს, ვიდრე თანამედროვეობას. მის შემოქმედებაში არ არის სამყაროს მძაფრი, ემოციური აღქმა. მაშინაც კი როცა მხატვარი გამოსახავს ყოფით სცენას, ის ერთგვარ "რომანტიკულ" განწყობას ქმნის, მისი ასეთი კომპოზიციები მოკლებულია ყოფითობასა თუ დრამატიზმს.

ასევე მშვიდი, თითქოს ნეიტრალური სამყარო იხატება დიმიტრი ერისთავის ნამუშევრებში. მხატვარი ხშირად მიმართავს ქალაქის თემას. გამოსახავს თბილისის ქუჩებს, სახლებს, ყოფით სცენებს, სადაც ყოველთვის ინარჩუნებს თხრობით, მშვიდ ხასიათს. მას ასევე ხიბლავს ჯგუფური სცენები, სადაც შიშველი ქალებისა და მამაკაცების ფიგურებია წარმოდგენილი. მაგრამ მხატვარი უკვე სცილდება თხრობითობას. ის აქ ლირიულ, პასტორალურ სცენებს ხატავს, რომლებიც თითქოს მის გამოგონილ, ზღაპრულ სამყაროს წარმოგვიდგენენ.

გივი კასრაძე პორტრეტის და შიშველი ნატურის გარდა, ხშირად ხატავს ნატურმორტს. თავის შემოქმედებაში ის არ ცდილობს მოიცვას სხვადასხვა თემატიკა, არამედ ძირითადად კონცენტრირდება ამ კონკრეტულ გამოსახულებებზე და მისი ძიებებიც ფორმადქმნადობისა და მისი გამომსახველობის გაძლიერებისკენ არის მიმართული.

გივი კასრაძის, ზურაბ ნიჟარაძის, დიმიტრი ერისთავის და ედმონდ კალანდაძის პროფესიულ ჩამოყალიბებაში დიდი ღვაწლი მიუძღოდათ მათი სტუდენტობის დროს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მოღვაწე მხატველებს. ამ მიმართებით აღსანიშნავია სერგო ქობულაძის, თამარ აბაკელიას, დუდა და სოსო გაბაშვილების და სხვათა სახელები, რომელთაც დიდი ღვაწლი დასდეს ქართული თანამედროვე ნახატის განვითარებას და მხატველთა ახალი თაობის აღზრდას. ქართულ მხატვრულ რეალობაში განსაკუთრებით საინტერესო და მნიშ-

ვნელოვანი ფიგურა იყო თბილისში სამი ათეული წლის განმავლობაში მოღვაწე შემოქმედი, ვასილი შუხაევი, რომელსაც უდიდესი წვლილი მოუძღვის ახალგაზრდა მხატველთა მთელი თაობის აღზრდაში. თბილისში სწორედ მან მოაწყო პირველი გამოფენა, სადაც მხოლოდ ნახატები იყო წარმოდგენილი. ამ გამოფენას უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგანაც მან გავლენა იქონია ბევრი მხატვრის შემოქმედებაზე და კერძოდ, ჩვენი კვლევის ობიექტად აღებული მხატვრების შემოქმედებით მსოფლხედველობაზეც.

ბოლო ათწლეულების მანძილზე ქართულ ხალოვნებაში, ისე როგორც მთელ მსოფლიო ხელოვნებაში, მწვავედ დადგა საკითხი, საჭიროა თუ არა კლასიკური ნახატით შესრულებული მხატვრობა. დღეს თანამედროვე მხატვართა უდიდესი ნაწილი უარს ამბობს ასეთ ნახატზე. თუკი სრულდება აკადემიური ნახატი, მაშინ ის სახეცვლილი ფორმით არის წარმოდგენილი. ასეთი სახეცვლილება გამოვლინდა ამ ოთხი მხატვრის ნამუშევრების ანალიზის დროსაც. ისინი თავიანთ ნახატში მიმართავენ სხვადასხვა მხატვრულ ხერხს, რათა სახატავ სიბრტყეზე შექმნან გარკვეული ესთეტიკური გარემო და ეს ესთეტიკური ღირებულებები იყოს დამოკიდებული არა მხოლოდ მოდელზე, არამედ თავად სიბრტყეზე, რომელიც ნახატში ერთ-ერთ უმთავრეს მხატვრულ ელემენტს წარმოადგენს. სახატავი სიბრტყე, როგორც მხატვრული ელემენტი, მხოლოდ მე-20 საუკუნემ გაიაზრა და თანამედროვე მხატვრებმა დაიწყეს მასზე ფანქრით, კალმით ან ფუნჯით თავისუფალი ქმედება, როცა ნასმმა, ანუ მხატვრის ხელის მოქმედებამ მიიღო მხატვრული დატვირთვა. თუმცა მე-20 საუკუნემდეც ზოგიერთი გამორჩეული შემოქმედი გრძნობდა მასალის თავისთავადობის მნიშვნელობას ხელოვნებაში და განზრახ უსვამდა მას ხაზს (მაგ., მიქელანჯელო).

გივი კასრაძის, ზურაბ ნიჟარაძის, დიმიტრი ერისთავის და ედმონდ კალანდაძის მხატვრობის განხილვამ დაგვანახა, რომ თითოეული მათგანის შემოქმედებაში ნახატის განვითარება გარკვეულ შინაგან ლოგიკას ექვემდებარება, რომელიც ნახატის სპეციფიკიდან, მისი თავისებურებებიდან გამომდინარეა. ნახატი, რომელიც სიბრტყეზე ხაზებით, შტრიხებით, ლაქებით გამოსახულების შექმნას გულისხმობს, მიისწრაფის ამ სახვითი ელემენტების თავისთავადობის დამკვიდრებისკენ, ისე რომ მხატვრობის პირობითი ენა მაქსიმალურად ჟღერდეს. ამ თანამედროვე ქართველი მხატვრების შემოქმედებითი ძიებებიც აღნიშნული მიზნისკენ სწაფვას გამოხატავს. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული მათგანის მხატვრობა მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისგან, მათ ნახატში საერთო ტენდენციები მაინც შეინიშნება. კერძოდ, ოთხივე მხატვარს თითქმის ერთნაირი გზა აქვს გავლილი რუსული აკადემიური ნახატიდან თანამედროვე ნახატის მეთოდოლოგიამდე, რის შემდეგაც თითოეული მათგანი თავის განსაკუთრებულ გზას ირჩევს ნახატში და ქმნის საკუთარ, სპეციფიკურ მხატვრულ სისტემას, რომელიც თავის მხრივ, მათ შინაგან ესთეტიკურ აზროვნებას გამოხატავს.

ყოველივე ზემოთ თქმული გვაძლევს საფუძველს დავასკვნათ, რომ მათი ნახატი მუდმივ განვითარებაშია. მხატვრები შემოქმედებით ძიებაში არიან, ისინი განუწყვეტლივ მიისწრაფიან თავიანთი მხატვრული ენის სრულყოფისაკენ. უკვე შვიდი ათეული წლის მანძილზე მოღვაწე ეს მხატვრები (სამწუხაროდ, მათ რიგში აღარ არის ედმონდ კალანდაძე) განსხვავებულ მხატვრულ ამოცანებს ისახავდნენ. შესაბამისად, მიუხედავად რიგი საერთო ნიშნებისა, განსხვავებულია მათი შემოქმედებითი მიღწევები, მხატვრულ-ესთეტიკური სახე, თითოეუ-

ლი მათგანის მიერ შექმნილი მხატვრული სისტემა. ამ განსხვავებულ მხატვრობათა ერთიანობა ქმნის თანამედროვე ქართული ნახატის საინტერესო, მარავალფეროვან და იმავდროულად მნიშვნელოვან ნაწილს.

არის წარმოდგენა, რომ ნახატი მხოლოდ მოძველებულ ტექნოლოგიას წარმოადგენს, ზოგი მას "ხელის და თვალის ავადმყოფობასაც" კი უწოდებს (როი ოქსლეიდი). არააკადემიურ ნახატს კი ხშირად მიიჩნევენ, როგორც "ძიებას არა ანალიტიკური სიზუსტისათვის, არამედ ემოციური სიმართლისათვის"[3]. თუმცა მრავალი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ გზა "ახალი, უფრო აბსტრაქტული ან უფრო ინდივიდუალური ხატვის მანერისკენ" მხოლოდ აკადემიური ნახატის სიღრმისეულ შესწავლაზე გადის. იმისთვის, რომ "ხატო გრძნობების და არა ანატომიის მიხედვით"[4], აუცილებლად უნდა იცოდე ხატვა, რათა შეძლო შენი შინაგანი განცდების კონტროლი და მათი გადმოტანა ვიზუალურ ენაზე, მხოლოდ მაშინ შეძლებ, რომ მიხვიდე "უფრო მეტად თავისუფალ, უსაზღვროდ სიღრმისეულ და შეუდარებლად ცხოველხატულ"[5] ხელოვნებასთან.

ედმონდ კალანდაძის, დიმიტრი ერისთავის, ზურაბ ნიჟარაძისა და გივი კასრაძის შემოქმედება ცხადად მეტყველებს მხატვრობისადმი მათ დამოკიდებულებაზე, რომ მხოლოდ გარეგნული ნიშნების გადმოცემით ნახატი ვერ შექმნის ღირებულ მხატვრულ სახეებს. თუკი შემოქმედი რეალობის მშრალ გადმოხატვას შეეცდება, ის მართლაც ჩიხში შევა, რადგანაც, როგორც ამას მარტინ გაიფორდი ამბობს, ობიექტურ სიმართლეს ჩვენს გარემომცველ ვიზუალურ სამყაროზე ფოტოგრაფია ბევრად უფრო სრულყოფილად წარმოადგენს, ნახატი კი არის მხატვრული სახე, რომელმაც უნდა გაიაროს შემოქმედის თვალებში, გონებაში, წარმოდგენაში, უნდა გადამუშავდეს და შემდეგ ხელახლა შეიქმნას გაწაფული ხელის მიერ. ის დაასკვნის, რომ ფოტოგრაფია, რა თქმა უნდა არის ხელოვნება, მაგრამ ხელოვნება მხოლოდ მკაცრი ლიმიტაციებით, ის ვერ შეცვლის ნახატში განსახიერებულ შემოქმედებით ხედვას[6].

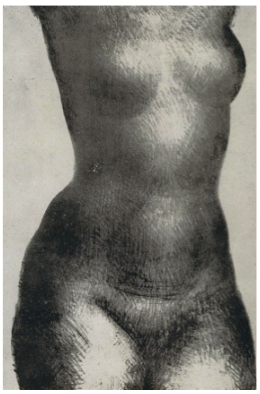
სწორედ შემოქმედებითად აღქმული რეალობა და მისი სახვით, მხატვრულად ცხოველხატულ ფორმაში გამოსახვის სურვილი[7] არის ის იმპულსები, რაც წარმართავთ ჩვენს მიერ არჩეულ თანამედროვე ქართველ მხატვრებს.

ნახატში გივი კასრაძის, ზურაბ ნიჟარაძის, დიმიტრი ერისთავისა და ედმონდ კალანდაძის მხატვრული ძიებები გვიჩვენებს, რომ ისინი ნამდვილად თანამედროვე შემოქმედნი არიან და მათ წინაშე დგას ის პრობლემები, რაც დღეს მთელი მსოფლიოს მხატვრებს აწუხებთ. ისინი ეპოქის ფერხულში არიან ჩაბმული, იღწვიან, რათა სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი დარგის, ნახატის განვითარების სწორი გზა მონახონ და იპოვონ თავიანთი "ნამდვილი სახე, ნამდვილი ნახატი, ნამდვილი ხატვის ოსტატობის ენა"[8].

შენიშვნები:

1. პავლე ჩისტიაკოვის სამხატვრო-პედაგოგიურმა სისტემამ უდიდესი როლი შეასრულა XIX საუკუნის II ნახევრის რეალიზმის განვითარებაში. მისი მოწაფეები იყვნენ: ვ.ვასნეცოვი, მ.ვრუბელი, ვ.პოლენოვი, ი.რეპინი, ვ.სეროვი, ვ.სურიკოვი (ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია);
2. ს. დანიელი თავის წიგნში "ხედვის ხელოვნება" ამბობს, "... გამოსახვის ხელოვნება განუყოფელია ხედვის ხელოვნებისგან. თუმცა მხატვარი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ხილვადით და ის არ ემსგავსება ფოტოაპარატს. როგორც მის აღქმაში, ისე გამოსახულებაში აისახება დაგროვილი გამოცდილება, რაშიც დიდ როლს მეხსიერება თამაშობს. ძალიან მნიშვნელოვანია ხედვითი შთაბეჭდილებები და ასევე მხატვარს შეუძლია წინ გაუსწროს თავად რეალობას, ანუ მას შესწევს უნარი თავის აზროვნებაში დაინახოს სახვითი სახეები და მხოლოდ შემდგომ გამოსახოს ისინი";
3. Gayford, Martin, The Unstrung Bow, Art Jurnal, Winter 1993, vol. 6, N4, p.36;
4. 1913 წელს ანრი მატისი წერდა, ახლა მე ვხატავ ჩემი გრძნობების და არა ანატომიის მიხედვით;
5. Gayford, Martin, The Unstrung Bow, Art Jurnal, Winter 1993, vol. 6, N4;
6. იქვე;
7. "ხელოვნება, განსაკუთრებით ხატვის დისციპლინა – ფილოსოფიის, ისტორიის და ლიტერატურის გვერდით – გვეხმარება, რომ ავხსნათ ჩენი გამოცდილებები ვიზუალურად, ემოციურად და ესთეტიკურად. როგორც ჩამოყალიბებული ადამიანები, ჩვენ ვცდილობთ შევქმნათ ჩვენში მთლიანობა; ზოგმა ამ მიზნის მიღწევის გზა შემოქმედებით პროცესში დაინახა და ვიზუალური მხატვრისთვის ნახატი ამ პროცესის ქვაკუთხედში დევს" და იქვე "ამას [ნახატს] ეწოდება ვიზუალური აზროვნება" (C.Betty, T.Sale, Drawing a Contemporary Approach, გვ. 4);
8. ანრი მატისი ტულუზ ლოტრეკის შესახებ.

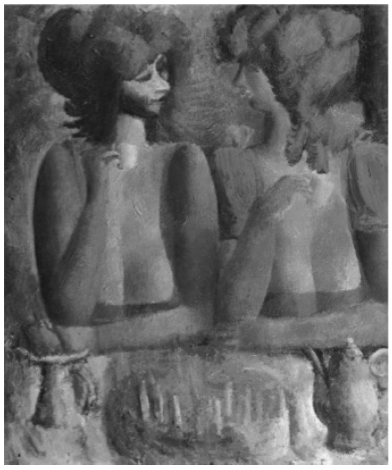
დ. ერისთავი. ცეკვა. 1976



დ. ერისთავი. ტორსი. 1973

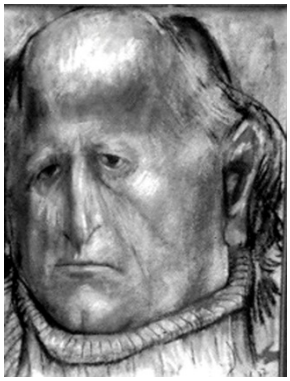
დ. ერისთავი. მ. მხეიძის პორტრეტი. 1975

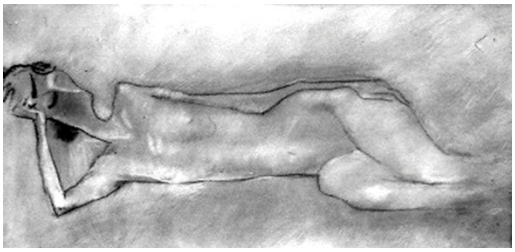
ზ. ნიჟარაძე. ნიუ. 1979



ზ. ნიჟარაძე. საუბარი. 1976

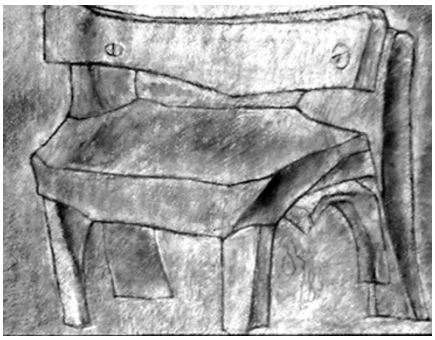
ზ. ნიჟარაძე. რ. კასრაძის პორტრეტი. 1982





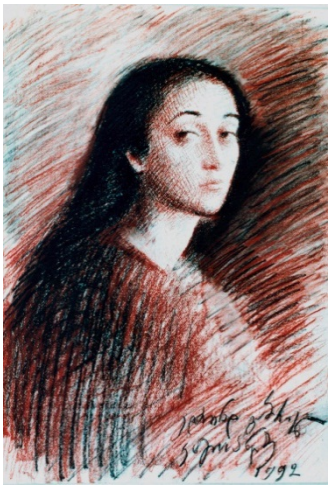
გ. კასრაძე. ჯ. დავითაიას პორტრეტი. 1977

გ. კასრაძე. შიშველი ია. 1977

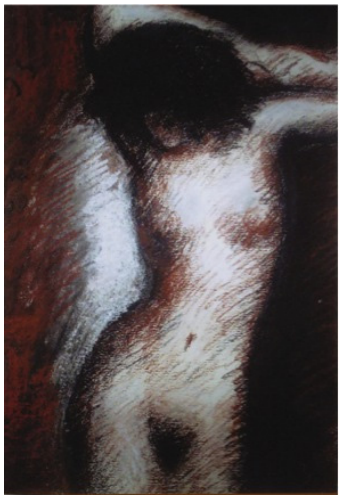


გ. კასრაძე. სკამი. 1984

ე. კალანდაძე. დანნი ჩემნი
დაუვიწყარნი. 1998



ე. კალანდაძე. მ. ჩიხრაძის პორტრეტი.
1992



ე. კალანდაძე. შიშველი ნატურა.
1994

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

ქრისტიანული თემატიკა და თანამედროვე ქართული მხატვრობის ზოგიერთი ტენდენცია

თანამედროვე ქართული კულტურის ერთ-ერთი მკაფიო მახასიათებელი „ქრისტიანული ხელოვნების“ სულ უფრო მზარდი ნაკადის არსებობაა, რომელიც მასშტაბური საეკლესიო აღმშენებლობის, მონუმენტური თუ დაზგური მხატვრობის, საკუთრივ ხატწერის თუ სახვითი ხელოვნების პრაქტიკულად ყველა სხვა დარგში იჩენს თავს. ნიშანდობლივია, რომ ქრისტიანული თემატიკით დაინტერესება ჯერ კიდევ საბჭოთა იდეოლოგიის არსებობის დროს, ე.წ. ოთხმოციანელთა თაობის ასპარეზზე გამოსვლისთანავე გახდა აშკარა და ღრმა კვალი დატოვა თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში. თუმცა, ჯერ კიდევ 50-იანელებისა და 60-იანელების ზოგიერთი წარმომადგენელი მიმართავდა საკუთრივ ქრისტიანულ სიუჟეტებს, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთი მნიშვნელობის მოვლენაზე, როგორიც ლადო გუდიაშვილის მიერ ქაშვეთის ეკლესიის საკურთხევლის მოხატვა იყო. თემო ჯაფარიძე საკმაოდ გახმაურებელი და, საუბედუროდ, დღეს მხოლოდ ფოტოების სახით შემორჩენილი „საიდუმლო სერობის“ უზარმაზარი კომპოზიციით ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც განსხვავებული ტექნიკით შესრულებული მოცულობითი, რელიეფისა და მხატვრობის ზღვარზე მდგარი იმ დროისათვის უჩვეულო ნამუშევარი იდეოლოგიზებული სოციალისტური ხელოვნების საპირწონედ აქცია, რითიც არა იმდენად შუასაუკუნეთა ხელოვნების „მხატვრული მიმდევრობის“ თუ მემკვიდრეობის საკითხს გაუსვა ხაზი, არამედ ამ ეულად მდგარი ნამუშევრის იდეურ მნიშვნელობას. ალექსანდრე ბანძელაძე კი დაახლოებით იმავე პერიოდში ახალი ექსპრესიონიზმის მხატვრულ ფორმას იკვლევს ტრადიციულ ქრისტიანულ სიუჟეტებზე მუშაობისას. ამიტომაც, მხატვრული აქტივობის ასეთ დიაპაზონში სწორედ 80-იანელთა, თუ უფრო ზუსტად ვიტყვით, „80-იანელთა პირველ დასში“ (ეს ტერმინი დიმიტრი თუმანიშვილს ეკუთვნის და გარკვეული სიცხადე შეაქვს ამ თავისთავად პირობითი ტერმინის მნიშვნელობაში) ანუ ირაკლი ფარჯიანის, გია ბუღაძის, ლევან ჭოღოშვილის და მათზე ოდნავ უმცროსი ქართველი მხატვრების შემოქმედებასთან მიმართებაში დაისვა მნიშვნელოვანი საკითხები ქრისტიანული და საერო ხელოვნების რაობის, ფორმისა და შინაარსის, ტრადიციისა და ინოვაციის ურთიერთმიმართების შესახებ.

XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში ოთხმოციანელთა შემოქმედება სოციალისტური რეალიზმის ცნობილი ფორმულის – „ფორმით ეროვნული, შინაარსით ინტერნაციონალური“ თავისებურ ვარიაციასაც წარმოადგენდა და, ამავე დროს, ამ ფორმულის პირდაპირი ოპოზიციაც იყო. თუ ინტერნაციონალურ შინაარსში მარადიულ, საკაცობრიო თემებს და პრობლემებს ვიგულისხმებთ, ხოლო ეროვნულ ფორმად ახალი თაობის მხატვართა „ქართულ ესთეტიკას“ მოვიაზრებთ, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ ხელოვნებისათვის შემოსაზღვრულმა ნიშამ უზომოდ გააფართოვა საკუთარი ფარგლები, ახალი

სიღრმე და ნამდვილი მნიშვნელობა შესძინა მას; ცხადი გახდა, რომ მოვიდა ახალი თაობა, რომელმაც ერთბაშად მიიპყრო ყურადღება. ეს თაობა ხელოვნების ასპარეზზე მხოლოდ განსხვავებული მხატვრული ხელწერით დამკვიდრებას კი არ ისახავდა მიზნად, არამედ სხვაგავარად იაზრებდა ხელოვნების დანიშნულებასა და მნიშვნელობას და ახალი მსოფლმხედველობის საძირკველზე აპირებდა საკუთარი სათქმელისათვის ახალი მხატვრული ფორმის მოძებნას. ეს კი ერთგვარი პროტესტი იყო საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ ხელოვნებისთვის შემუშავებული ფორმულის მიმართ, რომელიც მექანიკურად ხლეჩდა ერთმანეთისგან ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების, მეტიც, მხატვრული მოვლენის მთავარ არსს – მისი შინაარსისა და ფორმის ბუნებრივ კავშირს. ინდივიდუალური ხელწერის მკაფიო განსხვავების მიუხედავად თვალშისაცემია, რომ მათ ახალი მსოფლმხედველობა, ხელოვნების საგნის, დანიშნულებისა და ფუნქციის ახლებური გააზრება აერთიანებთ.

ახალი სამეტყველო ენის ძიებისას სავსებით ბუნებრივი და ალბათ პროგნოზირებადიც კი იყო ახალგაზრდა მხატვრების რელიგიური თემატიკით დაინტერესება და არა მხოლოდ დახვეწილი ესთეტიკის, არამედ მსოფლგანცდის, ძველისა და ახლის ურთიერთმიმართების და, რაც ყველაზე მთავარია, ღირებულებათა სისტემის თვალსაზრისითაც.

ახლა, რამდენიმე ათეული წლის გადასახედიდან, ცხადად სჩანს, რომ განსხვავებული გზებით მოსიარულე ამ მხატვრებმა უტყუარი ალღოთი მიაგნეს საზოგადოების მეხსიერებაში თითქმის სავსებით მინავლულ ხსოვნას ხელოვნების იმგვარი რაობის შესახებ, რომელიც ასეთად მხოლოდ იმას განიხილავდა, რასაც თანაბრად გააჩნდა მაღალი მხატვრული და ზნეობრივი ღირებულება. სწორედ ამიტომ, ირაკლი ფარჯიანის, გია ბუღაძის და ლევან ჭოღოშვილის შემოქმედებაში ქრისტიანული თემატიკა ვიზუალური ღვთისმეტყველების სახეს კი არ წარმოაჩენს, არამედ ისტორიული თუ ეთნიკური იდენტობის ფორმაცაა, რომელიც საბჭოთა იდეოლოგიით ნაშენი იმპერიის წიაღში საქართველოს როგორც ქვეყნის არსებობის სასიცოცხლო იმპულსს იძლეოდა. ამავე მიზეზთა გამო ერთიან კულტურულ- მსოფლმხედველობრივ ჭრილშია განსახილველი როგორც უშუალოდ ქრისტიანული სიუჟეტები, ასევე ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი მათი ნაწარმოებები. საბედნიეროდ, მათი ხელოვნება არა მხოლოდ უაღრესად კეთილშობილი განზრახვითაა ნასაზრდოები, არამედ ბუნებრივი ნიჭიერებისა და ინტელექტის, რწმენისა და თავდადებული შრომის ნაყოფს წარმოადგენს.

70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მოყოლებული სახარებების გადაწერა და მოხატვა, ქართლის ცხოვრების დასურათება, ქართველ მეფეთა და არისტოკრატთა პორტრეტების შექმნა იმ საერთო მხატვრულ-ისტორიული ველის არსებობას ნიშნავს, რომელიც ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების გარშემო იკრიბება, იმუხტება მათი ენერგიით და შემდგომ ათწლეულების განმავლობაში გადააქვს ამ ენერგიის ნაპერწკლები ქართული კულტურის მთელ არეალზე. რითი ხელმძღვანელობდნენ, რას ითვალისწინებდნენ და როგორ ქმნიდნენ ისინი იმ ახალ მხატვრულ ენას, რომელსაც ვიზუალური ფორმა უნდა მიეცა მათი სულიერი ინტერესებისათვის; იყო თუ არა მნიშვნელოვანი მათთვის, რას და როგორ ამოიკითხავდა საზოგადოება მეტ-ნაკლებად ნაცნობი შინაარსის მიღმა. წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით, სამივე მხატვარი აბსოლუტურად განსხვავებულ ენაზე მეტყველებს, თუმცა კი ცხადია, რომ ძველი თუ ახალი სახ-

ვითი ხელოვნების არსენალში მყოფი ხერხები – სიბრტყე და სივრცე, ჩრდილი და განათება, ხაზი და ფერი ყოველ მათგანთან განსხვავებულ დატვირთვას იძენს, იხსნება ახალი კუთხითა და სხვა წახნაგით.

ირაკლი ფარჯიანი ქრისტიანულ თემატიკას მიმართავს როგორც მისი მსოფლმხედველობის და რწმენის გაგრძელებას, რადგან მხატვრობა მისთვის აზროვნების და არსებობის ბუნებრივი ფორმაა. მხატვარი აქ არ იზღუდება რაციონალურად აგებული რაიმე კონცეფციით, არც ფორმის წინასწარ მოფიქრებული კონტურებით, არამედ მშვიდად მისდევს გულისთქმას, რომელიც ტილოზე ფორმადქცეულ არსს გამოხატავს. ისიც ხომ საგულისხმოა, რომ „ხარება" – რწმენის და იმედის სიმბოლური ხატი – ხდება მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მთავარი თემა. ოდნავ მოგვიანებით ჯვარცმის სიუჟეტი ასეთივე მნიშვნელობას შეიძენს მისთვის და ნიშანდობლივია, რომ ამ ტრაგიკული თემის ინტერპრეტაცია თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი დრამატული ნატურალიზმით ან პოსტმოდერნისტული ირონიით კი არ ხასიათდება (რაც, შესაძლოა, ერთი და იგივეცაა) არამედ მორწმუნის სიმშვიდით და ხსნის იმედით ავსებს მაყურებელს.

ირაკლი ფარჯიანი ქართული თუ ბიზანტიური მონუმენტური მხატვრობის და ხელნაწერი წიგნის გამომსახველობისა და ესთეტიკის თაყვანისმცემელია და ამასთან, ეს შთაბეჭდილებები, მდიდარი მხატვრული იმპულსების სახითაა გამჟღავნებული მის შემოქმედებაში. ამავე დროს, ის შინაგანი თავისუფლება, რომლითაც მხატვარი აგებს თითოეულ კომპოზიციას მარკოზისა და იოანეს სახარებებში, განურჩევლად იმისა, მისდევს თუ არა იგი სცენის ტრადიციულ იკონოგრაფიას, თუ ქმნის ახალს, უაღრესად თანამედროვე და აქტუალურია.

ამ თანამედროვეობის ერთ-ერთ ნიშნად ისიც გვევლინება, როგორ მისდევს მხატვრის გულისყური მახარებელთა თხრობის განსხვავებულ მანერას, ერთგან დინჯსა და მეორეგან ემოციურს, და კომპოზიციის დინამიკის, ფერის დრამატურგიის წყალობით მკითხველამდე მოაქვს თხრობის კილოცა და ენერგიაც. სახარებების მინიატურებსა და დაზგურ სურათებში ირაკლი ფარჯიანი იმ დროისთვის მეტად უჩვეულო მხატვრულ ხელწერას აყალიბებს, რომელშიც ტრადიციული მხატვრული ხერხები განსხვავებულ მნიშვნელობას იძენენ და თითქოს ერთმანეთთან აკავშირებს შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობასა და დასავლურ ტრადიციებს.

გია ბუღაძის სერია „ჯვრის ზიდვა" თანამედროვე საერო მხატვრობაში შუასუკუნეებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული სისადავისა და ერთგვარი ასკეზის იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს. უაღრესად ლაკონურია კომპოზიცია, რომელშიც მთავარი პერსონაჟი და ფონი თითქმის არაფრით გამოირჩევა ერთმანეთისგან. მაგრამ ჯვრის ზიდვის თემა მხატვარს რამდენიმე ნამუშევრის ერთიან ციკლში აქვს გაერთიანებული. ერთი შეხედვით მარტივი კომპოზიციის გამეორება, რაკურსის თუ რომელიმე დეტალის ცვლა, კადრის მოახლოება და დაშორება დრამატულ ჟღერადობას იძენს, ლამის ფიზიკურად საგრძნობს ხდის დათმენის გზაზე შემდგარი სულისა და ხორცის ჭიდილს. იმ ეპოქაში, როდესაც საზოგადოების დიდი ნაწილი ქრისტიანული რელიგიის ნარატივთა გაცნობას საჭიროებდა, ამგვარი ვიზუალური სახე-ხატები სულიერი ყავარჯნების მნიშვნელობას იძენდა და თანამედროვე ადამიანს სულიერი ღვაწლის სიღრმეზე მოუთხრობდა.

გია ბუღაძის შემოქმედების მკვლევართ არაერთხელ აღუნიშნავთ, რომ მისი მხატვრული სამყაროს ესთეტიკა რომანტიზმის ნიშნითაა დაღდასმული, ტერმინი „ნეორომანტიზმი“ აქა-იქ ისმოდა მთელი თაობის მისამართითაც. თუ რომანტიზმში ხილული ხატების მშვენიერებას ვიგულისხმებთ, შესაძლებელია ითქვას, რომ 80-იანელებმა ქართული მხატვრობისთვის დამახასიათებელი სილამაზე მშვენიერების დიდწილად ფილოსოფიური კატეგორიით ჩაანაცვლეს და, ამასთან ერთად, რწმენისა და მსოფლგანცდის ცნებები მაქსიმალურად დაუახლოვეს ერთმანეთს. ეს გარემოება უნდა ვიგულისხმოთ იმის მიზეზად, რომ ლევან ჭოღოშვილის ისტორიულ პორტრეტთა გალერეა, არსებითად ქართულ ეკლესიათა ქტიტორების მსგავსად, ასევე ხატ-სიმბოლოებად განიცდება ნებისმიერი თაობის მაყურებლის მიერ. საგულისხმოა, რომ მხატვარი ოთხმოციანი წლების დასაწყისში შუასაუკუნეების ქართული მხატვრობის შემსწავლელ ექსპედიციებში მონაწილეობდა რესტავრატორებსა და ხელოვნებათმცოდნეებთან ერთად, რასაც, რასაკვირველია, არ შეიძლება არ მოეხდინა გარკვეული ზეგავლენა მის შემოქმედებაზე. თუმცა, საბედნიეროდ, ეს შთაბეჭდილებები მხატვრული პრინციპების, მეტყველი თუ სახასიათო დეტალების, ზოგადად ესთეტიკის ქარგაში მოექცა და ასცდა უბრალო მიმსგავსების, სტილიზაციის სახიფათო გზას. ჩვენი ისტორიის ცნობილი თუ უცნობი ეპიზოდები, თავად დახატული პერსონაჟები, უაღრესად პირობითი მხატვრული ენის მიუხედავად, დოკუმენტური სიზუსტით აცოცხლებენ ეპოქას და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მხატვარი ყურადღებით სწავლობს და იყენებს ძველ ფოტოებს. ჩვენ ხომ ხშირად ვართ იმის მოწმენი, როგორ ერთნაირად ყალბია ისტორიული სიზუსტით აღდგენილი თუ სტილიზებული სამოსი და გარემო თუნდაც სპექტაკლებსა და პოპულარულ მხატვრულ სერიალებში, თუკი დრამატურგია და რეჟისურა ნამდვილ ამბად არ წარმოგვიდგენს მათ ფაბულას. სწორედ სინამდვილის და თანაგანცდის შეგრძნება ახასიათებს ერთმანეთისგან განსხვავებული ამ მხატვრების შემოქმედებას და რელიგიური განცდის ტოლფას ემოციას აღძრავს მაყურებელში.

საგულისხმოა ისიც, რომ რელიგიური მოტივები, ამა თუ იმ სახით, თავს იჩენს ამ თაობის ბევრი სხვა მხატვრის შემოქმედებაში. მაგალითად, ქეთი მატაბელის კოლაჟების დიდი ნაწილი ხშირად იწვევს ასოციაციას ხატთან, რასაც გამოყენებული ელემენტების ხასიათი, სიმბოლური მნიშვნელობა, ძველი, გაცრეცილი, ხშირად კიდეებდამწვარი ქაღალდის ფაქტურა განაპირობებს. ცხადია, რომ თანამედროვე მხატვრობაში ძველი ხელოვნების ფორმალური ნიშნების – სტილის, ფერწერული ტექნიკის ან სხვათა გადმოტანა ვერ ქმნის ახალ მხატვრულ ენას. თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ თანამედროვე მხატვრობისთვის აღარაფერია საინტერესო ამ სფეროში. შუა საუკუნეების ქართული მხატვრობის ზეგავლენა სავსებით ცხადად მჟღავნდება ქრისტიანული თემატიკით დაინტერესებულ თანამედროვე მხატვართა შემოქმედებაში, თუმცა მათი ხელწერისა და ესთეტიკის სხვადასხვაობა მათ მიერ არჩეული მხატვრული პრინციპების მხრივაც სხვაობს ერთმანეთისგან. დაზგურ სურათში ლევკასის გამოყენება, დაგრძელებულ-გათხელებული, უწონო ფიგურები დროჟამისგან ჩამქრალ-გადაქექილ ფრესკებს ჩამოჰგავს და მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედების ერთ-ერთ მიმართულებას წარმოადგენს. რომანტიკულ-ნოსტალგიური ინტონაცია, სილუეტთა გრაფიკული ორნამენტულობა მისი ხელწერის დამახასიათებელი თვისებაა. საინტერესოა, რომ სხვა მხატვრული ხელწერის მქონე მხატვარი შალვა მატუაშ-

ვილი „ხარებაში” მოულოდნელად დაახლოებით ასეთივე წაგრძელებულ და მსუბუქ ფიგურებს ასახავს. ისიც ნიშანდობლივია, რომ XX საუკუნის მიწურულს ყოველგვარი კანონიკისაგან თავისუფალი დაზგური ფერწერა არამიწიერის, არამატერიალურის გადმოცემას ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში კარგად ცნობილი მხატვრული საშუალებებით ცდილობს. ირაკლი სუთიძე კი ამ ხელოვნების პირობითობას- დეკორატიული გამომსახველობის გასაძლიერებლად იყენებს. მისი სურათების ზედაპირი ინტენსიური ყვითელია, ხოლო დისპროპორციული ფიგურები თითქმის ჭადრაკული წყობის მიხედვითაა მათზე განლაგებული. ამგვარად, შუა საუკუნეების მხატვრობის სპეციფიკურ-სტილისტურ ნიშანთაგან რომელიმეს გადმოტანა თანამედროვე დაზგურ მხატვრობაში სრულიად განსხვავებულ აზრს სძენს თავად ამ ხერხს, ხოლო სურათის საერთო კონტექსტში უფრო ვიზუალურ-ფერწერული ეფექტის როლი ეკისრება. რელიგიური ხელოვნების მძლავრი ნაკადი, რომელიც დღეს მონუმენტური მხატვრობის, ხატწერის, ხელნაწერთა დასურათების თუ ჭედური ხელოვნების ნიმუშთა სახით უხვად გვხდება საქართველოში, საკმაოდ ჭრელი და არაერთმნიშვნელოვანია. ხშირად ეს ფორმისა და შინაარსის პროფანირების სახეს იძენს ან მაღალმხატვრული ნიმუშიდან ასლის კეთების ფარგლებს ვერ სცდება, რაც, ბუნებრივია, იმთავითვე გამორიცხავს ღირებული მხატვრული ფასეულობის შექმნის შესაძლებლობას. ამას ბევრი მიზეზი განაპირობებს, რაც ცალკე მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს. ერთი რამ ცხადია: 80-იანელთა თაობის ის მხატვრები, ვინც არსებითად XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში ქრისტიანული თემატიკა და დაზგური საერო ხელოვნების ნაწარმოებში რელიგიური განცდა დააბრუნეს, იმ ბეწვის ხიდზე იდგნენ, რომელიც ჯერ კიდევ ილანდებოდა საზოგადოების ცნობიერებაში. მათ საკუთარი სულიერება, შემეცნების წყურვილი, სასოება და რწმენა ჩააქსოვეს მასში, თუმცა ვერ „შებედეს“ ეკლესიის კედელსა თუ ხატის ფიცარს. მათი აზრით, ამისთვის მხოლოდ ნიჭი და ოსტატობა არ იყო საკმარისი. მართებულად მიმაჩნია, ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედების თაობაზე ნათქვამი აქ ამ მხატვრების შესახებაც გავიმეორო: ისინი ქმნიდნენ საერო ხელოვნებას, რომელშიც თანამედროვე საეკლესიო ხელოვნებამაც უნდა ეძიოს აწ თითქმის დაკარგული შემოქმედებითი იმპულსი, რათა მხოლოდ ძველი ხელოვნების სპირიტუალურ ფორმათა ამარა არ დარჩეს, იმ იმედად, რომ მხოლოდ სიბრტყე-ხაზის ერთგულება გააღვივებს მასში მინავლულ ღვთაებრივ ნაპერწკალს.

ლიტერატურა:

1. თუმანიშვილი დ., წერილები, ნარკვევები, 2001;
2. ინწკირველი თ., “ხატმწერი – ხელოსანი თუ შემოქმედი? ირაკლი ფარჯიანი და ლევან ჭოღოშვილი”, ჟურნ. „გული გონიერი“, 12/2015;
3. კაკაბაძე დ., ხელოვნება და სივრცე, 1983;
4. კაჭარავა კ., ქართული ავანგარდი, ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1990;
5. ოქროპირიძე ა., „შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების „მხატვრული ენის“ თავისებურებისათვის“, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, 2001;
6. რჩეულიშვილი ლ., ახალი ქართული ხელოვნების საკითხები, 1998;

7. H.Belting, Die Moderne und Keine Ende. Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst des Gegenwart, 1996;
8. W.Welsch. The Birth of Postmodern Philosophy From the spirit of Modern Art, journal History of European ideas, 1992, vol 14, N 3.

გ. ბუღაძე. სერიიდან ჯვრის ზიდვა

გ. ბუღაძე. ჯვრის ზიდვა

ი. სუთიძე. წმ. გიორგი

ი. ფარჯიანი. განრღვეულის განკურნება

ი. ფარჯიანი. საიდუმლო სერობა

ი. ფარჯიანი. ბრმის განკურნება

ლ. ჭოღოშვილი. ქეთევან დედოფალი

ლ. ჭოღოშვილი. თეიმურაზ მეფე

ლ. ჭოღოშვილი. ქსნის არაგვის ერისთავის მოკვდინება

რატი ჩიბურდანიძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
საქართველო

თამაზ ხუციშვილის პორტრეტები (განვითარების გზა)

სამოცდაათიანელთა თაობის გამორჩეული ოსტატის თამაზ ხუციშვილის ხელოვნებამ თავისებური ელფერი შემატა უახლეს ქართულ ფერწერას. იგი იმ მხატვართა წრეს განეკუთვნება, რომლებიც ფერის ტონალურ შესაძლებლობათა სრულყოფილად გამოვლენისაკენ ისწრაფვიან და უშუალოდ აგრძელებენ ქართული რეალისტური ფერწერის შემოქმედებით ტრადიციებს. მისი მხატვრობა ხასიათდება ფერწერული ენის ორგანული შეგრძნებით, ტონალურად მდიდარი პალიტრა, დახვეწილი გამა, წერის თავისუფალი მანერა თუ ტილოს ზედაპირის მეტყველი ფაქტურა ხელოვანის საუკეთესო ნაწარმოებებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. თ. ხუციშვილის დაზგური ფერწერა მრავალ ჟანრს მოიცავს, თუმცა მისი ინდივიდუალური ხელწერა და შემოქმედებითი განვითარების გზა ყველაზე უფრო თვალსაჩინოდ მის პორტრეტებში იკვეთება.

1960-70-იან წლებში შესრულებულ საუკეთესო ნამუშევართა რიცხვს განეკუთვნება: "ფიროსმანი", "სადგურის მორიგე", "ავტოპორტრეტი" და სხვ. ტილოების ფერადოვანი სტრუქტურა თავშეკავებულია, მუქი კოლორიტი რამდენიმე ფერის ძუნწ ტონალურ გრადაციაზეა აგებული. მხატვარს იტაცებს ნაწარმოების საერთო გადაწყვეტის ექსპრესიული ხასიათი და წერის განზოგადებული მანერა. იგი უპირატესობას ანიჭებს მცირე ზომის პორტრეტულ კომპოზიციებს, რომლებიც ფართო ფერადოვანი ლაქებისა და ენერგიული პასტოზური მონასმების ეფექტური დაპირისპირებით იგება. ოსტატი მიმართავს თავისებურ კადრირებას მსხვილი ხედით, რის გამოც გამოსახულება სასურათო სიბრტყის უმეტეს ნაწილს იკავებს.

თ. ხუციშვილის ადრეული პერიოდის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშია "ფიროსმანი" (მ/ზ. 25X21. 1966). იგი კვადრატული ფორმატის ტილოა, რაც განსაზღვრავს მისი კომპოზიციური აგების სპეციფიკას. სასურათო სიბრტყის ცენტრში მოთავსებული ფართო პლანით გამოსახული პერსონაჟი პირობითად მონიშნულ მრუმე ინტერიერის ფონზეა წარმოდგენილი. მისი ფიგურის რაკურსი დინამიკური და გამომსახველია – სხეული მოცემულია პროფილში, თავი კი 3/4-ით არის მობრუნებული მაყურებლისაკენ; დამახასიათებელია ზურგის მკვეთრად მოხრილი სილუეტი და თავის დაყენება, რომელიც ოდნავ მარჯვნივ არის გადახრილი. პოზის ამგვარი პლასტიკური გადაწყვეტა ნამუშევარს საოცარ დინამიკურობას, გარკვეულ დაძაბულობას ანიჭებს, რაც ემსახურება მოდელის რთული, ემოციური სულიერი სამყაროს სრულფასოვან გადმოცემას. პერსონაჟის პოზა – სხეულისა და თავის მკვეთრად დაპირისპირებული მოძრაობა აქ გამოყენებულია, როგორც ემოციურობის ხაზგასმის ერთგვარი საშუალება. პიროვნების შინაგანი ხასიათის გამოვლენას ხელს უწყობს ნამუშევრის კოლორიტიც, რომელიც მიღებულია მუქი მოყავისფრო-მოწითალო, მორუხო-მოთეთრო ტონებით და გაცოცხლებულია ინტენსიური ჟღერადობის წითელი ლაქებით,

რაც სურათს თავისებურ დრამატულ ინტონაციას ანიჭებს. წერის თავისუფალი მანერა, ენერგიული პასტოზური მონასმები აცოცხლებს ტილოს ფერწერულ ზედაპირს და მას ექსპრესიულობას მატებს. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება სახის გადმოცემის სპეციფიკას, რომელიც მკვეთრად განათებული და ჩაბნელებული ადგილების, ნათელი და მუქი ტონების ცხოველხატული კონტრასტებით არის განხორციელებული. მოდელირების ამგვარი პრინციპი განაპირობებს მხატვრული სახის განწყობილების გამოვლენას, მისი თითქოსდა საკუთარი სულის სიღრმეში მიმართული მზერის ხაზგასმას.

"ფიროსმანი" არ არის რეპრეზენტაციული, მას ახასიათებს გარე სამყაროსაგან ერთგვარი იზოლირებულობა, თავის თავში ჩაკეტილობა. ფონის, გარემოს, ფიგურის ერთიან კოლორისტულ პლანში გამთლიანება იწვევს კამერულობის, სენტიმენტალურობის თავისებურ განცდას. აღსანიშნავია, რომ ამ ნამუშევარში ერთმანეთს ენაცვლება სიბრტყობრივი, განზოგადებული, პირობითი ფორმები და ცხოველხატული პასტოზური მონასმებით მიღებული უფრო მოცულობით-პლასტიკური დეტალები. ეს არის ერთგვარი მიზანმიმართული სინთეზი სიბრტყობრივ-პირობითი და პლასტიკური ფორმებისა, რაც სურათის მხატვრულ გამომსახველობას განაპირობებს. პერსონაჟის პოზა, სევდიანი გამოხედვა, სადა სამოსი – წითელი პერანგი, შავი ქურთუკი, მოთეთრო-მონაცრისფრო კაშნე, მოწითალო-მოყავისფრო ქუდი – კომპოზიციის ყველა დეტალი ემსახურება გმირის შინაგანი კეთილშობილების გამოვლენას, ფაქიზი სულის მქონე პიროვნების დახასიათებას. ფიგურა მოცემულია ინტერიერის კუთხის პირობით ფონზე, რომელიც თავისი სიმუქით შესაძლოა სარდაფის ასოციაციასაც იწვევდეს. ფონის განათებაც კონტრასტებზეა აგებული – სურათის მარჯვენა მხარეს არსებული კედლის მუქი მოყავისფრო ტონები, რომლებიც ალაგ-ალაგ მუქი მოწითალო პასტოზური მონასმებით არის გაცხოველებული, თავისებურად უპირისპირდება მარცხენა მხარეს წარმოდგენილი კედლის მკვეთრად განათებულ სიბრტყეს. აღსანიშნავია, რომ პერსონაჟის ერთგვარი გაუცხოების შეგრძნებას სწორედ ინტერიერის კუთხის ჩაკეტილი სივრცე, გარემო ამძაფრებს; იგი ხელს უწყობს მაყურებლის ყურადღების მაქსიმალურ კონცენტრაციას უშუალოდ პერსონაჟზე. ნიშანდობლივია, რომ აქ "ფიროსმანი" გამოსახულია ყოველგვარი დროითი კონკრეტიზაციის გარეშე, ავტორის მიერ გააზრებული თავისებური "ხატის" სახით.

თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში ფიროსმანის თემა პერიოდულად იჩენს თავს, რაც უპირველეს ყოვლისა ნათლად აისახება თ. ხუციშვილის ერთ-ერთი საყვარელი მხატვრის ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში, სადაც ფიროსმანის სერიას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. გარდა ამისა, ეს თემა თავის გამოხატულებას პოულობს გრიგოლ ჩირინაშვილის, კირილე ზდანევიჩის, ნათელა იანქოშვილის, გურამ ქუთათელაძის, ნიკოლოზ იგნატოვის და სხვა მხატვართა ნაწარმოებებში. ფიროსმანის პერსონაჟს უმთავრესად თან სდევს ერთგვარი მარტოსულობის, სიწმინდის, უშუალობის განცდა, რაც თ. ხუციშვილის ამ პორტრეტისათვისაც არის დამახასიათებელი. კომპოზიციური გააზრების თვალსაზრისით, ეს არის მხატვრის ძიებების ორიგინალური გადაწყვეტის ერთგვარი მაგალითი. პერსონაჟის დახასიათების, მისი სულიერი მდგომარეობის გადმოცემის, ფერწერული გადაწყვეტის, ფორმათა პლასტიკური თუ პირო-

ბითი დამუშავების ურთიერთშერწყმა ამ ნაწარმოების მხატვრულ ღირსებას განსაზღვრავს.

თ. ხუციშვილის ადრეულ ნაწარმოებებში ცხადად ჩანს მხატვრის ხელწერისათვის დამახასიათებელი ის ტიპური ნიშნები, რომლებსაც იგი 1960-70-იან წლებში მიმართავს. მოდელის გააზრება უპირატესად ემყარება სახასიათო ტიპაჟის ჩვენების მცდელობას, რაც პერსონაჟის განზოგადებული დახასიათებით, ზოგადი განწყობილების გადმოცემით მიიღწევა. კომპოზიციური გადაწყვეტა ერთგვაროვანია, განპირობებულია პერსონაჟის სახის აქცენტირებით, პლასტიკითა და ფერთა კონტრასტებით, რაც ამავდროულად პიროვნების ხასიათის გახსნას ემსახურება. ამ პასიურ პერსონაჟებს აერთიანებს ერთგვარი იზოლირებულობა, გაუცხოება, თვითჩაღრმავებისა თუ სიმარტოვის განცდა; ისინი ხასიათდებიან საკუთარი ღირსების გარკვეული შეგრძნებით, მაგრამ არა შინაგანი მნიშვნელოვანებით.

1980-90-იან წლებში შექმნილი ისეთი პორტრეტები, როგორებიცაა: "დოდო ჭიჭინაძის" (ტ/ზ. 93X123. 1981), "მარიკა დიდებულიძის" (ტ/ზ. 60X55. 1980), "მზია ჯანჯალიას" (ტ/ზ. 63X55. 1983) და სხვ., ნათელყოფენ მხატვრის ხელოვნებაში მომხდარ თავისებურ გარდატეხას. იზრდება ნამუშევრის ფორმატი, იცვლება კომპოზიციური სტრუქტურა, რომელიც უპირატესად ვერტიკალურ რიტმს ექვემდებარება, მხატვრული სახის განზოგადებული აღქმა ადგილს უთმობს რეალისტურ გამომსახველობით მეთოდს, რაც გამოსახულების ბუნებრიობისა და უშუალობის საწინდარი ხდება. ფერი კვლავაც მხატვრული სახის ემოციური ზემოქმედების უმნიშვნელოვანესი ფაქტორია, იგი აქტიურად ემსახურება პორტრეტირებულის ინდივიდუალური ნიშნებისა და მისი შინაგანი მდგომარეობის გადმოცემას. მხატვარი ფაქტიურად უარს ამბობს სქელ, პასტოზურ მონასმებზე, თუმცა მისი წერის მანერა ლაღი, თავისუფალი რჩება.

რეალისტური პორტრეტის პრინციპების სრულფასოვანი გამოვლენა და მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის ნიშნები ცხადად მჟღავნდება "ვერიკო ანჯაფარიძის პორტრეტში" (ტ/ზ. 80X67. 1983). კომპოზიცია ვერტიკალურ ფორმატზეა განაწილებული. სასურათო სიბრტყის წინა პლანზე გამოსახულია მსხვილი კადრით მოცემული სავარძელში მჯდომი ასაკოვანი ქალბატონი. სავარძლის უკან ინტერიერის ჩაკეტილ სივრცეში კიდევ ერთი პარალელური პლანია, სადაც იკითხება ავეჯის ფრაგმენტი, რომელზეც დიდი ლარნაკი დევს, მისი გადაჭრილი ფორმა ილუზორულად ზრდის სივრცეს კომპოზიციის ზედა ნაწილში. სურათის ფონს ქმნის კედელი, რომელიც მთლიანად კეტავს და აჩერებს კომპოზიციის სიღრმეში განვითარებას. ასეთი კომპოზიციური სტრუქტურის შედეგად ყურადღება მთლიანად კონცენტრირდება პიროვნებაზე. მსახიობის ფიგურა მოცემულია 3/4 ბრუნში, ფეხი-ფეხზე გადადებული მობრუნებული სხეულითა და ოდნავ მარცხნივ გადახრილი თავით, რომელიც მარჯვენა ხელს ეყრდნობა. მსახიობი თითქოს ისვენებს, იგი წარმოდგენილია მშვიდი, რამდენადმე თეატრალიზებული პოზით. მისი ახლო პლანით მოტანილი გამოსახულება იკითხება სურათის მარცხენა დიაგონალური კუთხიდან ქვემოდან ზემოთ, რაც პერსონაჟს აღმატებით ხარისხში წარმოაჩენს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს დიდი ზომის სავარძელი, მისი ყვავილებით მოჩითული ატლასის ზედაპირი, მოოქროვილი საზურგე თუ სახელურები, რაც როკოკოს სტილშია გადაწყვეტილი. იგი, ერთი მხრივ, გადმოსცემს მოდელის პოზის კომფორტულობას, მეორე მხრივ კი მისი მნიშვნე-

ლოვანების, ფიზიკური და სულიერი სილამაზის ხაზგასმას ემსახურება. ვერიკო გამოსახულია მოკლე ჭაღარა თმით, მისი მკვეთრად განათებული მრავლისმეტყველი სახე, მარჯვნივ, სივრცეში მიმართული გამჭრიახი მზერა ამჟღავნებს პიროვნების რთულ შინაგან სამყაროს, მის არაერთგვაროვნებას; მხატვარი დიდი დამაჯერებლობით გადმოსცემს არტისტის სულიერ სიმტკიცეს, ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, საკუთარი ღირსებისა თუ პროფესიონალიზმის შეგრძნებას. მსახიობის ელეგანტური სამოსი, შავი ალაგ-ალაგ გამჭვირვალე კაბა, ძვირფასი სამკაული (ძეწკვი, კულონი, სამაჯურები) ხაზს უსვამს სახალხო არტისტის განსაკუთრებულ როლსა და ადგილს საზოგადოებაში. გმირის ხასიათის წარმოჩენაში, როგორც წესი, ყველაზე მნიშვნელოვან დეტალს სახე წარმოადგენს. 1970-იანი წლების პორტრეტებისაგან განსხვავებით, აქ სახე გადმოცემულია მკვრივი და უფრო გლუვად დაწერილი პლასტიკური ფორმებით, რაშიც სწორედ წერის რეალისტური მანერა და მხატვრის დიდი ოსტატობა მჟღავნდება. აქაც, ისევე როგორც წინა პორტრეტებში, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სახის განათებას, რაც მკაფიოდ ავლენს მოდელის სახის პლასტიკას, მის ინტელექტუალურ ბუნებას. აღსანიშნავია, რომ თავად გარემო, ფიგურის აღქმის ხასიათი თუ პოზის ერთგვარი არტისტიზმი – ჯდომა, გამოხედვა, ხელების მდგომარეობა (ერთი მუხლზე თავისუფლად დადებული, მეორე სავარძელზე იდაყვდაყრდნობილი და თავთან მიბჯენილი) ამ სურათში ცხადად წარმოაჩენს პიროვნების თანაზიარობას თეატრის სამყაროსთან. ვერიკო თავის ამპლუაშია, მისი შთაგონება, შინაგანი სხივი თუ შემოქმედებითი აქტივობა იმდენად თვალშისაცემია, რომ იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს მსახიობი თავის ერთ-ერთ როლს თამაშობს.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ნაწარმოებში სახეზეა პიროვნების ერთგვარი "იდეალიზება", რაც თავისებურად ეხმიანება ქართული პორტრეტის იმ ტრადიციას, რომელიც ლ. გუდიაშვილის ნამუშევრებისათვის არის ნიშანდობლივი. თუკი ერთმანეთს შევადარებთ ვერიკო ანჯაფარიძის და თამარ ციციშვილის პორტრეტულ სახეებს თვალსაჩინო გახდება, რომ თ. ხუციშვილთან მოდელის გარკვეული იდეალიზება რჩება კონკრეტული პიროვნების, მისი ინდივიდუალურობის, ხასიათის მკაფიო გამოხატვის ფარგლებში, მაშინ, როცა ლ.გუდიაშვილთან მეტი ყურადღება ექცევა მხატვრული სახის გარეგნულ-წარმოსახვით ინტერპრეტაციას და არა მისი შინაგანი ბუნების წინ წამოწევას. თავისი მხატვრული მეთოდის თანახმად თ. ხუციშვილი ამ ნაწარმოებში მიმართავს წინა პლანზე გამოსახული მოცულობით-პლასტიკური ფორმებისა და უკანა პლანის განზოგადებული, რამდენადმე პირობითად შესრულებული ფონის ეფექტურ დაპირისპირებას; სურათის კომპოზიციური გაერთიანების ხერხს, როგორც ავტორს სჩვევია, ფერთა თავშეკავებული გამა და ნაწარმოების საერთო კოლორისტული გადაწყვეტა წარმოადგენს. უპირატესად იგი ეფუძნება ცივი მოლურჯო-მონაცრისფრო, მოყავისფრო-მოვარდისფრო ტონების ურთიერთშეთანხმებას, რომელზეც მკვეთრად გამოიყოფა სამოსის დიდი მოშავო ლაქა და კაბის ნაკეცების აღმნიშვნელი მოთეთრო-მოცისფრო რეფლექსები. მხატვარი ჩვეული ოსტატობით გადმოსცემს თხელი აბრეშუმის ქსოვილის გამჭვირვალე ფაქტურას, სავარძლის ატლასის პრიალა ზედაპირს, სამკაულის, მოოქროვილი ხის თუ სპილენძის ლარნაკის ელვარებას. თბილი ნახევარტონებით და მკვეთრი განათებით იძერწება სხეულის მოცულობით-პლასტიკური ფორმები, განსაკუთრებით სახე და ხელები. სურათის მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტა ექვემდებარე-

ბა რეალისტური ხერხების გადმოცემის პრინციპს, ფიგურის პლასტიკის წარმოჩენას და შესაბამისად ადამიანის ხასიათის გამომჟღავნებას. მხატვრული სახის გამომსახველობის, პიროვნების შინაგანი სიღრმის გამოაშკარავებისა თუ მახვილი დახასიათების კუთხით ეს თ. ხუციშვილის მიერ შესრულებული რეალისტური პორტრეტის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია, რომელშიც მთელი სისავსით ვლინდება მხატვრის უზადო ოსტატობა, როგორც რეალისტური ფორმის მოცულობით-პლასტიკური გადმოცემის, ისე მოდელის შინაგანი წვდომის თვალსაზრისითაც.

ამრიგად, 1980-90-იან წლებში შესრულებული სურათებისთვის ნიშანდობლივია პორტრეტირებულის ახლო პლანით გამოსახვა, მისი სულიერი თუ ფიზიკური ღირსებების წინ წამოწევა, მოდელის ერთგვარი უშუალო აღქმა, რაც პირველ რიგში ხაზგასმულია მაყურებლისაკენ მიმართული მზერით. ეს მხატვრული სახეები ძირითადად ინტერიერის ფონზე ყოფით გარემოში არიან წარმოდგენილნი, რაც მათ ერთგვარ კამერულ-ინტიმურ ჟღერადობასაც განაპირობებს. მხატვარი დამაჯერებლად წარმოაჩენს მოდელის სიმშვიდეს, შინაგან გაწონასწორებულობას, სულიერ სიფაქიზეს, ინტელექტს. ნაწარმოებთა მხატვრულ გადაწყვეტაში თვალსაჩინო ხდება ავტორის ხედვისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი, რაც სხვადასხვა გამომსახველობითი ხერხების ოსტატურ გადმოცემაში მჟღავნდება. კერძოდ ესაა: წერის ცხოველხატული ფერწერული მანერა, რეალისტური სიცხადე და დამაჯერებლობა, კომპოზიციის საერთო სტრუქტურის სისადავე, ფორმათა ძერწვის მოცულობით-პლასტიკური მეტყველება, თავშეკავებული კოლორისტული გამა და ა.შ.

1990-იანი წლებიდან თ. ხუციშვილის შემოქმედებაში არსებითი ცვლილებები შეინიშნება, რაც პირველ რიგში გამოხატულებას ჰპოვებს პორტრეტის უფრო აკადემიურ, “კლასიცისტურ” გააზრებაში. კერძოდ, მოდელის ფიზიკური მსგავსების ოსტატურ გადმოცემასთან ერთად მხატვარი დიდ ყურადღებას უთმობს გარეგნულ ეფექტებს, თვალნათლივ ავლენს პიროვნების მაღალ სოციალურ სტატუსს, საზოგადოებაში მის ერთგვარ დაწინაურებულ მდგომარეობას. შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს წინაშეა ახალი ფენის, თანამედროვე ბურჟუაზიის წარმომადგენელთა რეპრეზენტაციული პორტრეტები, რომლებიც ერთგვარი განყენებულობით და მანერულობით ხასიათდება. ასეთებია: “გია ჯოხთაბერიძის პორტრეტი” (ტ/ზ. 80X65. 2002), „მანანა შევარდნაძის პორტრეტი“ (ტ/ზ. 76X63. 1999), „მარგარიტას პორტრეტი“ (ტ/ზ. 128X95. 2004) და სხვ. ისევე როგორც ადრეულ ნაწარმოებებში, გ. ჯოხთაბერიძის პორტრეტში მოდელი მოცემულია მსხვილი ხედით 3/4 ბრუნში. პერსონაჟი წარმოდგენილია რთული პოზით, მისი მჯდომარე ფიგურა აღიქმება მარცხნიდან მარჯვნივ, ქვემოდან ზემოთ, მარცხენა ხელით იგი სავარძლის კიდეს ეყრდნობა. სახე და სხეული მოცემულია ფრონტალურად, ერთმანეთზე გადაჭდობილი ხელის მტევნები თითქოს ასრულებს კომპოზიციას. პოზის ამგვარი გააზრება თავისებურად უსვამს ხაზს პორტრეტირებულის მნიშვნელოვანებას, თავდაჯერებულობას. მკვრივად, შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით გადმოცემული სახის ნაკვთები, მაყუებლისაკენ მიმართული კონცენტრირებული მზერა მისი მტკიცე ხასიათის წარმოჩენას ემსახურება. ნიშანდობლივია, რომ პიროვნების რეპრეზენტაციულობის, ღირსების შეგრძნების, საკუთარი შესაძლებლობების რწმენის განმსაზღვრელი ფაქტორი აქ არის არამარტო პერსონაჟის მედიდური პოზა, არამედ მისი სადა, გემოვნე-

ბით შერჩეული სამოსი, მინიმალურად, მეტ-ნაკლები აქცენტირებით გადმოცემული აქსესუარი (მსხვილი ოქროს ძეწკვი, ძვირფასი საათი). ფიგურა გამოსახულია განყენებულ ნეიტრალურ ფონზე, რომლის ძირითადი შუა არე დამუშავებულია გლუვად დაწერილი მოყავისფრო-მონაცრისფრო-მომწვანო ტონებით, ხოლო კიდეები მოლურჯო-მოყავისფრო ჩრდილებით. კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილის განათებულ მოყავისფრო ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა პერსონაჟის სილუეტი, კერძოდ განზოგადებულად დაწერილი შავი ქურთუკი, რომლის ნაკეცები ასევე შავი ფერის, უფრო მუქი ტონებით არის მოდელირებული. არც ფონის, არც სამოსის და სახის დამუშავებაში მხატვარი ფაქტიურად აღარ იყენებს თავისუფალ პასტოზს, მათი გადმოცემისას პლასტიკური ფორმები გულმოდგინედ იწერება ფაქიზი ფერწერული და შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით, რაც მხატვრული ფორმების რეალისტურ სიცხადეს განაპირობებს. გლუვი, რეალისტური წერის პრინციპი რამდენადმე დარღვეულია ცისფერი პერანგის გადმოცემაში, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება ცივი მოლურჯო-მოთეთრო, მოცისფრო და მოვარდისფრო თავისუფლად დადებული ტონები. აღსანიშნავია, რომ ნეიტრალური პირობითი ფონისა და მოცულობით-პლასტიკური ფორმების ეფექტური დაპირისპირებით აქ კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება ილუზორულობა, გამოსახულების სამგანზომილებიანობა, რომელიც რეალისტური ფერწერული სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს ეფუძნება და დასავლეთ ევროპულ ხელოვნებაში XVII ს-იდან მომდინარეობს. კომპოზიციური სიცხადე, მუქი, თავშეკავებული კოლორიტი, წერის აკადემიური მანერა და გამოსახულების მკაფიოება ნამუშევარს ერთგვარ "კლასიცისტურ" სიმკაცრეს ანიჭებს.

ამდენად, ამ პერიოდში შესრულებული პორტრეტების მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპები ფაქტიურად ერთგვაროვანი ხდება და განისაზღვრება ხაზგასმული რეალისტურობისაკენ, ერთგვარი ნატურალიზმისაკენ სწრაფვით. მოდელის გარეგნულ ნიშნებს მხატვარი ზედმიწევნით ზუსტად, მთელი დამაჯერებლობით გადმოსცემს. რბილი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირებით, ფაქიზი ტონალური გადასვლებით იწერება სხეულის ფორმები, იძერწება საგნები. ნიშანდობლივია, რომ თ.ხუციშვილის მიერ 1900-2000-იან წლებში შესრულებული ნაწარმოებების დამახასიათებელ ნიშნებს წარმოადგენს კომპოზიციური მკაფიოება, სივრცული წყობა, ნეიტრალური ფონი, ეფექტური განათება, თავშეკავებული კოლორიტი და ა.შ.

თამაზ ხუციშვილის რეალისტური მხატვრული მეთოდი წლების მანძილზე განიცდის თავისებურ სტილისტურ ევოლუციას, რაც ნათლად ამჟღავნებს ავტორის შემოქმედებითი ძიებების მიმართულებებსა თუ სხვადასხვა ასპექტებს. კერძოდ, 1960-იანი წლების მეორე ნახევრისა და 1970-იანი წლების ექსპრესიული, პასტოზური მანერა კონტრასტულ ფერთა მთელი ემოციური ძალით წარმოჩენას და განზოგადებული მხატვრული სახის მაქსიმალურად მძაფრ გამოვლენას ემსახურება. 1980-90-იან წლებში წერის უფრო გლუვი მანერით შესრულებულ ნამუშევრებში უპირატესად რეალისტური მიდგომა იკითხება. ამ პერიოდის ქმნილებებისათვის ნიშანდობლივი მრავალფეროვანი ტონალური გრადაციები, მდიდარი ფერწერული გამა ორგანულ მთლიანობაშია მოყვანილი. მონასმის სირბილე, ეფექტური განათება, დახვეწილი ნახატი აკადემიური სიზუსტით შესრულებულ ამ ნაწარმოებებს ერთგვარი ლირიკული განწყობით აღავსებს. 1990-2000-იან წლებში შექმნილი ნიმუშების თავისებურებები – ფუნჯის "არტისტუ-

ლი” ფლობა, თხელფენოვანი წერის მანერა, პლასტიკური ფორმების გულმოდგინე დამუშავება, გრაფიკული ხაზის მეტყველება თუ განათების ეფექტები ე.წ. სალონური აკადემიზმის ნიშნებს ატარებს.

ლიტერატურა:

1. ანდრიაძე დ., ათწლეულების გზაგასაყარზე – თანამედროვე ქართული ფერწერა ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კონტექსტში, ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება“ №7,9,10, თბილისი, 1987; ჟურნალი “საბჭოთა ხელოვნება“ №5/6, თბილისი, 1988;
2. ხოშტარია გ., თამაზ ხუციშვილი, სამხატვრო ალბომის წინასიტყვაობა, თბილისი, 2006;
3. ჯანბერიძე ნ., ძიება და ტრადიცია, თბილისი, 1989.

ფიროსმანი

ვ. ანჯაფარიძე

გ. ჯოხთაბერიძე

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

ისტორიის რეცეფცია XX ს-ის ქართულ მხატვრობაში (ნაწილი III. გმირები)

გასული საუკუნის ქართულ სახვით ხელოვნებაში მკაფიოდ იკვეთება ისტორიის რეცეფციის ორი ეტაპი. პირველი უფრო ხანგრძლივი საბჭოთა პერიოდით, კონკრეტულად კი, 30-50-იანი წლებით შემოიფარგლება, ხოლო მეორე უფრო მცირე დროით ინტერვალს, 80-იანი წლების პირველ ნახევარს მოიცავს. ისტორიისადმი დამოკიდებულება ქართული ხელოვნების ამ ორ ეტაპზე არსობრივად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რაც ნათლად აისახება სახვით ხელოვნებაში ისტორიულ გმირთა სახეების ინტერპრეტირებისას და ეს მოხსენება სწორედ ამ განსხვავებათა ჩვენებას ისახავს მიზნად.

XX ს-ის ტოტალიტარულ კულტურებს (საბჭოთა კავშირისა და ნაცისტური გერმანიის) მრავალი საერთო ნიშანი აქვთ. მათ შორის ერთ-ერთი ე.წ. "გმირთა პანთეონის" შექმნაა.

საბჭოთა იმპერიის საკმაოდ ვრცელი და მრავალრიცხოვანი "გმირთა პანთეონის" კლასიფიკაცია ძალზე საინტერესო სურათს იძლევა.

გმირები ჰაერივით ჭირდება ტოტალიტარულ სახელმწიფოს, რათა მისი კულტურის საზრისმაწარმოებელი იდეის კონკრეტულში მატერიალიზაცია განახორციელოს და ამ გზით დაამკვიდროს ის ადამიანთა ცნობიერებაში (Иванов, 2010:239). ძალიან ხშირად ტრადიციონალისტურ საზოგადოებებში ამ იდეის განსახიერებად ადამიანი – ბელადი ან მონარქი განიხილება[1].

ბელადი, მასების აღქმით, თავის თავში მოიცავს უმაღლესი, თითქმის ღვთაებრივი სამართლიანობის იდეას; მისკენ, როგორც კეთილდღეობის წყაროსაკენ არის მიპყრობილი ადამიანთა იმედები და მისწრაფებები. იგი ამაღლებულია რეალობაზე, კანონზე და იმორჩილებს ყოველივეს მის გარშემო; იგი გმირია. ეს ჩვენთვის, იმ ადამიანებისათვის, ვინც საბჭოთა რეალობაში აღიზარდა, ნაცნობი დამოკიდებულებაა, რომლისგანაც დღემდე ვერ დაუღწევია ჩვენს საზოგადოებას თავი. ამის მატერიალიზაცია საბჭოთა პერიოდში ხდებოდა სწორედ ხელოვნების ნიმუშებში ბელადთა უზარმაზარი პორტრეტების საშუალებით, რომლებიც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე, საჯარო სივრცეებში, თუ სახელმწიფო დაწესებულებათა კედლებზე გვხვდებოდა.

ტოტალიტარულ კულტურებში ბელადთა პორტრეტებში ჩადებული იდეის დროსა და სივრცეში პროდუცირება ბელადთა ნების გამტარი ადამიანების საშუალებით ხდებოდა. მათი ფუნქცია, ბელადის მსგავსად, "ნათელი მომავლის" ასაშენებლად საკუთარი, თუნდაც მცირედი წვლილის შეტანა იყო, რითიც ისინი "პროგრესული" მამოძრავებელი ძალის თანამონაწილენი ხდებოდნენ. ამგვარი გმირები, როგორც წესი იყვნენ უბრალო ადამიანები – მუშები, გლეხები, სამხედროები და სხვ., რომლებიც "გმირთა პანთეონის" მეორე, საკმაოდ მრავალრიცხოვან ჯგუფს ქმნიდნენ. ეს იყვნენ ადამიანები, რომლებიც ქმნიდნენ "ახალ ეპო-

ქას” “ცარიელი ფურცლიდან”. ზოგჯერ ეს იყო კონკრეტულ ადამიანთა პორ-ტრეტები, ზოგჯერ კი, მათი განზოგადებული სახე იყო წარმოდგენილი ფერწე-რულ ტილოებსა თუ ქანდაკებებში.

მესამე ჯგუფში კი, რომელსაც “გმირთა პანთეონში” განსაკუთრებული ად-გილი ეჭირა, სხვადასხვა დროის ისტორიული გმირები ერთიანდებოდნენ. ნიშან-დობლივია, რომ თანამედროვე გმირების გვერდით, საბჭოთა სახემწიფოს “გმირთა პანთეონში” ისტორიული პირებისთვისაც მოიძებნა ადგილი. ესენი იყ-ვნენ ადამიანები, რომლებმაც სამშობლოს წინაშე განსაკუთრებული ღვაწლით, გმირული საქმეებით გამოიჩინეს თავი. ამგვარად, ”გმირთა პანთეონის” საკრა-ლურ სივრცეში თანამედროვეობასთან ერთად, ისტორიაც შემოდიოდა.

სამივე ამ ჯგუფისათვის დამახასიათებელი იყო პერსონაჟთა (ბელადების, უბრალო თანამედროვეების, თუ ისტორიული პირების) საგმირო საქმეთა პრო-პაგანდა, მათი ჰეროიკული სახის წარმოჩენის სურვილი; მთავარი იყო მათდამი რწმენა ადამიანთა მიერ აღქმული ყოფილიყო, როგორც ჭეშმარიტება.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა სწორედ მესამე ჯგუფი – ეროვ-ნული გმირები, რომელთა გამოსახულებები 1930-იანი წლების დასაწყისიდან ჩნდება საბჭოთა რესპუბლიკების ხელოვნებაში, მათ შორის საქართველოშიც.

ამ კონტექსტში, ალბათ, აუცილებელია რამდენიმე სიტყვა ვთქვათ საბჭო-თა იმპერიის მიერ გატარებული ე.წ. “ნაციონალური პოლიტიკის” თაობაზე. მცდარია აზრი იმის შესახებ, თითქოს საბჭოთა წყობილების პირობებში ხელი-სუფლება ახშობდა ყოველივე ეროვნულს (კიკნაძე, 2004:420). სულაც პირიქით, გარკვეული პერიოდიდან ადამიანის უფლებათა თანმიმდევრულად უარმყოფე-ლი ბოლშევიკები ძალზე აქტიურად და სრულიად შეგნებულად იცავდნენ ერები-სა და ეროვნებების უფლებებს, რასაც კონკრეტული მიზანი ჰქონდა[2]. “ნაციონა-ლური პოლიტიკის” ფუძემდებელი თავად ლენინი იყო, ხოლო მისი ერთგული მიმდევარი კი, სტალინი გახლდათ.

ოქტომბრის რევოლუციის პირველ წლებში და შემდგომაც საბჭოთა კავ-შირში მრავალი წლის განმავლობაში თავად პარტიულ ხელმძღვანელობაში მიმ-დინარეობდა ცხარე კამათი ე.წ. “ნაციონალურ საკითხზე” (Восьмой съезд..., 1959:46-48, 77-81); მაგრამ უკვე 30-იანი წლების დასაწყისიდან ეს საკითხი აღარ დგას კითხვის ნიშნის ქვეშ. ხოლო სამამულო ომის პერიოდში და შემდგომ “ნაცი-ონალური საკითხის” მიმართ ოფიციოზის დამოკიდებულება სრულიად ცალსახა ხდება: ხელისუფლებამ (ფაქტიურად კი სტალინმა) ოფიციალურად განმარტა, რომ კლასობრიობა მეორადია ნაციონალობასთან შედარებით და რომ ნაციონა-ლიზმის მხარდაჭერა მარქსიზმ-ლენინიზმის ურყევი პრინციპია (Slezkin, 1994:414-452).

1920-იანი წლების ე.წ. “რევოლუციურ კულტურას” არ აინტერესებდა ადა-მიანის კონკრული პიროვნულ-ინდივიდუალური თუ ეროვნული თვისებების ასახვა. ამ პერიოდის ოფიციალური ხელოვნება თავისი არსით ანტიინდივიდუა-ლისტური და ანტიეროვნული იყო. ის კონცენტრირებული იყო მასაზე და გამ-სჭვალული იყო სოციოლოგიზატორული სულით (Иванов, 2010:275). მისი გმირი კონკრეტული სახის არმქონე ადამიანი იყო, ზოგადად პროლეტარი. საბჭოთა პროპაგანდა უფრო შორსაც კი მიდიოდა ადამიანის უარყოფის გზაზე. ვინმე ნ.პუნინი იმასაც კი სთავაზობდა საზოგადოებას, რომ ადამიანების ძეგლების მა-

გივრად, მანქანების (ტექნიკის, დაზგების და ა.შ.) მონუმენტები დაედგათ (Пунин, 1919:2-3).

მაგრამ უკვე 30-იან წლებში საბჭოთა იმპერიაში სიტუაცია იცვლება. ტოტალიტარული კულტურები საკუთარი სიცოცხლისუნარიანობის შესანარჩუნებლად და განსამტკიცებლად ხშირად საჭიროებენ ტოტალიტარული მითის მუდმივ განახლებას, ერთგვარ ენერგეტიკულ "საკვებს". სწორედ ასეთ "საკვებად" იქცა საბჭოთა იმპერიისათვის თანამედროვე "გმირების" გვერდით ისტორიულ პერსონაჟთა – გმირთა ამოტივტივებაც, რათა ჰეროიზებულ აწმყოსთან ერთად, "ახალი ადამიანის" ცნობიერების ჩამოყალიბებაში ჰეროიკულ წარსულსაც მიეღო მონაწილეობა.

1936 წლის ნოემბერში კულტურის მუშაკთა ერთ-ერთ შეკრებაზე ერმიტაჟის დირექტორმა აკადემიკოსმა ი. ორბელმა პირდაპირ განაცხადა: "უნდა აღმოვფხვრათ ხალხის ჰეროიკული წარსულისადმი გულგრილი და ნიჰილისტური დამოკიდებულება. ხელოვნებამ ადამიანებში ეროვნული ღირსების გრძნობა უნდა გააღვივოს" (Громов, 1998:495).

1941 წლის 7 ნოემბერს (აღსანიშნავია, რომ სამამულო ომი უკვე დაწყებულია) სტალინის მიერ წარმოთქმულ სიტყვაში ნახსენებია "ჩვენი დიადი წინაპრების სახე-ხატები" (великие образы наших предков) და ჩამოთვლილია ალექსანდრე ნეველი, დიმიტრი დონსკოი, მინინი და პოჟარსკი, სუვოროვი და კუტუზოვი, რომელთა გამოსახულებები მალევე გაჩნდა მათივე სახელობის მოსკოვის მეტროს შემამკობელ ბარელიეფებზე (Иванов, 2010).

ეს ტენდენცია ამავე პერიოდის ქართული კულტურისთვისაც არის დამახასიათებელი. სწორედ სტალინის დაკვეთით გადაიღეს სამამულო ომის პერიოდში ქართული მხატვრული ფილმი "გიორგი სააკაძე". მომდევნო ათწლეულში კი საქართველოში ისტორიულ თემაზე ზედიზედ შეიქმნა კიდევ რამდენიმე მხატვრული ფილმი: "მაია წყნეთელი", "ბაში-აჩუკი", "მამლუქი" და სხვ.[3] 1930-40-იან წლებში კინემატოგრაფს არც ქართული სახვითი ხელოვნება ჩამორჩენია.

ჩვენ ამ შემთხვევაში არ შევეხებით ქართულ ქანდაკებას, რომელიც ძალზე მდიდარია ისტორიულ გმირთა გამოსახულებებით და მხოლოდ ფერწერით შემოვიფარგლებით.

ქართველი მხატვრები (ირ. თოიძე, აპ. ქუთათელაძე, ს. მაისაშვილი, კ. სანაძე და სხვ.) ქმნიან ქართველ ისტორიულ გმირთა მთელ გალერეას.

ამ ტიპის ნამუშევართა უმეტესობა დღეს აღარ არსებობს, თუმცა, შემორჩენილი მწირი მასალა გარკვეული მსჯელობისა და დასკვნების გამოტანის საშუალებას მაინც იძლევა.

ამ ნამუშევართა კომპოზიციური სტრუქტურა სხვადასხვაგვარია, მაგრამ ერთი ნიშანი ყველას ახასიათებს: თუ ირაკლი თოიძის ნამუშევრებში წინა პლანზე წამოწეულ გიორგი სააკაძესა და მაია წყნეთელს თითქმის მთელი სასურათო სიბრტყე უჭირავთ, ხოლო ფონსა და დანარჩენ პერსონაჟებს დაქვემდებარებული როლი აკისრიათ, აპოლონ ქუთათელაძის უზარმაზარ ნამუშევრებში ხან ცხენზე ამხედრებული და ხანაც ქვეითი გიორგი სააკაძის ფიგურა სცენების სიღრმეშია გადატანილი, მაგრამ ყველა შემთხვევაში იერარქიულად ზომით აქცენტირებული ისტორიული გმირი კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს. ყველაფერი დანარჩენი (ფონი, მეომართა ფიგურები) დამატებით ფუნქციას ასრულებს და მთავარი გმირის გამოკვეთას ემსახურება.

ფონი ყველა შემთხვევაში ბუნებრივ გარემოს ქმნის. უმეტესად ესაა პეიზაჟები. განსაკუთრებული ბუნებრივობით ხასიათდება აპ. ქუთათელაძის პეიზაჟები, რომლებიც არაფრით გამოირჩევა, არ იქცევს მნახველის ყურადღებას და მხოლოდ გმირისათვის ნეიტრალური გარემოს შექმნას ემსახურება. მაშინ როდესაც ირაკლი თოიძის სურათის "გიორგი სააკაძე" შორეულ პლანზე გამოსახული კონკრეტული ისტორიული ლანდშაფტი – თბილისის ხედი მტკვრითა და მეტეხის ტაძრით – ერთგვარი თეატრალური დეკორაციის ეფექტს ქმნის. თუმცა, ყველა შემთხვევაში ფონი მეტ-ნაკლებად (მხატვრის ოსტატობის შესაბამისად) სივრცის რეალისტურად გადმოცემას ემსახურება.

ამ სურათებზე საგანგებოდაა ხაზგასმული როგორც მთავარ გმირთა, ისე მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა ნაციონალური კუთვნილება. აქ წარმოდგენილი ადამიანების ტიპაჟიცა და ჩაცმულობაც ტიპიურად ქართულია. აპ. ქუთათელაძის გიორგი სააკაძე ჯაჭვის პარანგითა და ტიპიური ქართული მუზარადითაა წარმოდგენილი, ხოლო ირაკლი თოიძის "მაია წყნეთელში" მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები ზოგი ხევსურული სამოსითაა მოსილი, ზოგი კი – ჩოხა-ახალუხით, ზოგიც ჯაჭვის პერანგებითა და მუზარადებით. და ეს ყოველივე გულდასმით, სრულიად რეალისტურად, ეთნოგრაფიული სიზუსტითაა ამოხატული.

ერთი სიტყვით, ეს ტიპიური ქართველი ისტორიული გმირები არიან, რაც სრულიად შეესაბამებოდა სახელმწიფოს დაკვეთას. თუმცა, მთავარი აქ თავად ისტორიულ პირთა სახე-ხატების გადაწყვეტა-ინტერპრეტაციაა. წვერ-ულვაშიანი ბრგე, ახოვანი გიორგი სააკაძე, როგორც ირაკლი თოიძესთან, ისე, აპოლონ ქუთათელაძესთან, ძალასა და ნებას განასახიერებს. ძლიერი ნების ელემენტი განსაკუთრებით ხაზგასმულია ირაკლი თოიძის ნამუშევარში გმირის წინგაწვდილი, მბრძანებლური ინტონაციის შემცველი, ერთგვარი თეატრალურობით აღბეჭდილი ხელის ჟესტით. ხოლო ცხენზე ამხედრებული მაია წყნეთელის შემართული პოზა და ამაყად აწეული თავი პათეთიკური ჰეროიკულობითაა გამსჭვალული. ეს ჰეროიკულ-პათეტიკური სახე-ხატები არც თავისებურ რომანტიკულობასაა მოკლებული.

სოცრეალიზმის თეორია გარკვეულწილად უშვებდა სახე-ხატების რომანტიკულ იდეალიზაციას, რომელიც "სინამდვილეს" არ ეწინააღმდეგებოდა, გამომდინარეობდა ტიპიურის მხატვრული ხერხებით ხაზგასმის ტენდენციიდან (Гапошкин, 1934:8). ამ თემაზე საუბრობდა ბუხარინი მწერალთა პირველ ყრილობაზე:[4] "ჩვენ პირობებში რომანტიზმი, რომელიც ჰეროიკასთანაა კავშირში, სულაც არ არის ორიენტირებული ზეცაზე, არამედ – მიწაზე, ყველა თავისი გამოვლინებით: მტერზე გამარჯვება იქნება ეს, თუ – ბუნებაზე. სოცრეალიზმი იხელთებს განვითარების ძირითად ხაზს აწმყოში და მიემართება მომავლისაკენ, ამიტომ რომანტიზმის დაპირისპირება სოცრეალიზმთან ყოველგვარ აზრსაა მოკლებული" (Первый всесоюзный... , 1934:501).

ამგვარად, საბჭოთა ხელოვნებაში რომანტიკული საწყისის აბსოლუტიზაცია, "ზერეალურის", "ზეგმირულის", "ზეოპტიმისტურის" თეორიულად გამყარების მცდელობა მეთოდოლოგიურ ტენდენციად იქცევა, რომელსაც მითის ქმნადობამდე მივყავართ (Иванов, 2010:154-155).

სტალინურ ეპოქაში აწმყოში ჩართული იყო ყოველივე "საუკეთესო" და "მოწინავე", რაც კი წარსულ ეპოქებს ახასიათებდა, რათა "ბედნიერი მომავლისაკენ" სავალ გზაზე ადამიანებს ეგრძნოთ დროთა კავშირი. სწორედ ამ დროთა

კავშირის დამყარების მცდელობის გამოხატულება იყო ყოველგვარ ადამიანურ ნიუანსებს, ინდივიდუალიზაციას მოკლებული ეს ჰეროიკულ-პათეტიკური, ტიპიურობის კატეგორიაში გადასული ისტორიულ გმირთა ერთგვარად ლოზუნგური სახე-ხატები, რომლებიც რომანტიკულ საბურველში გახვეული გმირობის პროპაგანდას ემსახურებოდა.

ამგვარად, ამ ნამუშევრების განხილვა ცხადყოფს, რომ საბჭოთა იმპერიის კულტურის ხელში ისტორია და ისტორიული გმირები პოლიტიკის იარაღად იქცა და რომ ამ ცალმხრივ და არსობრივად მწირ პლაკატურ გამოსახულებებს რეალურ ისტორიასთან მხოლოდ ზედაპირული კავშირი ჰქონდათ.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გასულ საუკუნეში საკუთარი ისტორიისადმი ინტერესის გაღვიძების მეორე ტალღა 1980-იან წლებში ფიქსირდება. 1970-80-იანი წლების მიჯნა ქართულ მხატვრობაში გარდატეხის ხანად და ახალი ეტაპის დასაწყისად განიხილება. შემთხვევითი როდია, რომ სამეცნიერო, თუ პოპულარულ ლიტერატურაში გაჩნდა ტერმინი "80-იანელთა თაობა". ეს სწორედ ის თაობაა, რომელმაც მრავალი სიახლე შემოიტანა და ახალი სოციო-კულუტურული სივრცე შექმნა ქართულ მხატვრულ რეალობაში. ერთ-ერთი სიახლე კი, სწორედ საკუთარი წარსულისადმი ინტერესის გაჩენა და მისი ახლებურად გადააზრება იყო.

კარლო კაჭარავა ჯერ კიდევ 80-იანი წლების II ნახევარში ქართული მხატვრობის შესახებ წერდა: "ახალგაზრდა მხატვართა მიერ პირველად გაცხადდა, რომ მხატვრობა გაცილებით მეტია არსებულ, დოგმატურ ჩარჩოებში მოქცეულ წარმოდგენაზე მის შესახებ: პირველად გაჩნდა სურვილი მხატვრობის ენით, მისი მეშვეობით გაცილებით მეტის გამოსახვის, ვიდრე "ფერწერული" პრობლემატიკით მანიპულირება იყო" (კაჭარავა, 2006:176). და ეს "მეტი" სწორედ ისტორიის წიაღში დავანებული საკრალური, მარადიული ორიენტირები გახლდათ, რომელთა მოძიების და დამკვიდრების სურვილი ამ თაობამ გამოთქვა თავის შემოქმედებაში.

საქართველოს ისტორიისადმი ინტერესი და მისი გააზრების სურვილი პირველად გაცხადდა 80-იანელთა I თაობის მხატვრებთან ლევან ჭოღოშვილთან და გია ბუღაძესთან. მათ 1985 წელს მხატვრის სახლში მოაწყვეს გამოფენა სახელწოდებით "ისტორიიდან", რომელზეც ლ. ჭოღოშვილს წარმოდგენილი ჰქონდა კახეთის მეფეთა პორტრეტები, ხოლო გია ბუღაძეს კი – "ქართლის ცხოვრების" სერია.

აღსანიშნავია, რომ სტალინის გარდაცვალების შემდგომ ოფიციოზისთვის "ეროვნული საკითხი" უკვე აღარ იყო ისეთი აქტუალური, 1970-იან წლებში ის პრაქტიკულად დავიწყებას მიეცა. 1980-იან წლებში კი ისტორიის თემის ამოტივტივება მთლიანად ახალი თაობის შინაგანი ნების გამოხატულებად იქცა. ეს შემთხვევითი არაა, რადგან სწორედ ამ დროს ჩნდება ეროვნული მოძრაობის პირველი ნიშნები და ქართული მხატვრობაც ამ ტალღის ავანგარდში ეწერება. ამგვარად, თუ უფროსი თაობის მხატვართა ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული ნამუშევრები ძირითადად სახელმწიფოს დაკვეთით ან თუნდაც კონიუნქტურის გავლენით იყო შესრულებული, 80-იან წლებში ისტორიული თემისადმი ინტერესი თავად ქართული საზოგადოების წიაღში წარმოშობილ შინაგან მოთხოვნილებაზე მხატვართა მყისიერი რეაგირების შედეგად უნდა განვიხილოთ. ეს ფაქტიურად უკვე საზოგადოების დაკვეთა იყო. შესაბამისად, თავად განსხვავებული წანამ-

ძღვრები, შეცვლილი პოლიტიკური ვითარება და შესუსტებული სახელმწიფო წნეხი უკვე ქმნიდა იმის წინაპირობას, რომ ისტორია, წარსული ახალი კუთხით ყოფილიყო დანახული და გააზრებული.

ლ. ჭოღოშვილის მიერ 80-იანი წლების I ნახევარში შექმნილი ქართველ მეფეთა პორტრეტების სერია ამ ახალი მიდგომის ერთ-ერთი მაგალითია.

მეფეთა პორტრეტების სერიაში გამორჩეულია ქეთევან დედოფლის პორტრეტი, რომელიც ამ სერიის კვინტესენციად შეიძლება ჩაითვალოს. მთელი ტანით გამოსახული დედოფლის განყენებულ შავ ფონზე წარმოდგენილი ფიგურა გაჭედილია კადრში. აქ არ არის გარემო, არ არის სივრცე, როგორც ეს ზემოთ აღწერილ ნამუშევრებში იყო. აქ მხოლოდ ქეთევან დედოფალი "სუფევს", ფონის მცირე ზომის ყრუ შავი ნაწილებიდან მედიდურად "ამოზიდული". ერთი შეხედვისთანავე ყურადღებას იქცევს გვირგვინიდან დაშვებული სპეტაკი თეთრი ნაოჭიანი ქსოვილის ფონზე გამოსახული დედოფლის თითქოს დატეხილ-დეფორმირებული ფერმკრთალი არისტოკრატული სახე და მუქ მოყავისფრო სამოსის ფონზე მანათობლად ამოწერილი დახვეწილი, ნერვულად დატეხილი, უჩვეულოდ მცირე ზომის, თითქოს ბავშვურად უმწეო ხელის მტევნები. მკერდთან ძვირფასი თვლებით შემკული უხვნაოჭიანი, სქელი სამოსის ქვეშ სრულიად გამქრალა დედოფლის სხეული, თუმცა კი, ზედმიწევნით ამოწერილი სამოსის სიმკვრივე მონოლითურობას ანიჭებს მის ფიგურას; სიფრიფანა, ნაზი ქალისათვის უჩვეულო სიმყარესა და სიმტკიცეს სძენს მას. ერთი მხრივ, ზედმიწევნით ამოწერილი სამოსის თუ სამკაულის ცალკეული დეტალები, სახე და ხელის მტევნები და, მეორე მხრივ, სრული უსხეულობა არაამქვეყნიურ იერს ანიჭებს დედოფალს. მისი სახე-ხატი არაერთმნიშვნელოვანია, შეიძლება ითქვას პარადოქსულიც: ერთი მხრივ, მთელი მისი კადრში გაჭედილი სილუეტის მონოლითურობა და სიმყარე პერსონაჟის ურყევობასა და სიმტკიცეზე მიგვანიშნებს, მეორე მხრივ კი, მასში ქალურობა, სინაზე და უმწეობაც კი იგრძნობა. ამ ყოველივეს კი აგვირგვინებს ის ღვთაებრივი სიმშვიდე და მეფური ღირსების გრძნობა, რაც საბოლოოდ ქეთევან დედოფლის რთულ სამყაროს, მის წინააღმდეგობებით აღსავსე შინაგან მდგომარეობას გვიხსნის. ეს მრავალპლანიანი მხატვრული სახეა, რომელშიც ნიშანწყალიც კი არაა ზემოთ აღწერილი სოცრეალისტური ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი ჰეროიზმის და პათეტიკისა, ხოლო რომანტიკულობა სახის ლირიზმითა და დრამატულობითაა ჩანაცვლებული.

ლ. ჭოღოშვილის კახეთის მეფეთა პორტრეტების მთელი სერია მხატვრის მიერ სწორედ ამგვარ დრამატულ-ლირიკულ ჭრილშია გადაწყვეტილი. ერთი შეხედვით ეს საპარადო პორტრეტებია. ძვირფას სამეფო სამოსელში გამოწყობილი მეფეები საზეიმო, ამაღლებულ განწყობილებას ქმნიან, მაგრამ, ამავე დროს, თითოეული მათგანის სახეში, მეფურ ღირსებასთან ერთად, ერთგვარი სევდა და სიმძიმე იგრძნობა, ერთდროულად ლირიზმი და ტრაგიზმი გამოსჭვივის.

ლ. ჭოღოშვილის კახეთის მეფეთა პორტრეტებში არც სამოსის ეთნოგრაფიული დეტალებია იმ სიზუსტით ამოხატული და არც სახეებია ტიპიურად ქართული, როგორც ეს წინა თაობის მხატვართა ნამუშევრებში იყო, მაგრამ პერსონაჟთა ქართველობაში მნახველს ეჭვი არასდროს შეეპარება. ფართოსახიანი ქსოვილები, რომლებიც გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობებში დაცულ ქტიტორთა გამოსახულებებზე გვხვდება, ლ. ჭოღოშვილთან თავისებურ სტილიზებულ ტრანსფორმაციას განიცდის: ერთდროულად დედნის შესატყვის სიბ-

რტყობრივობასაც ინარჩუნებს და სხეულის ზოგ ნაწილებში ევროპული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ მოცულობასაც იძენს, რაც გამოსახულებას პირობითობისა და რეალობის ზღვარზე აქცევს და ამით ე.წ. მხატვრულ სინამდვილეს, დამაჯერებლობას სძენს ნამუშევარს.

როგორც ვხედავთ, ლ. ჭოღოშვილი ისტორიული გმირების სამყაროში სიღრმისეულ წვდომას ისახავს მიზნად. თუ უფროსი თაობის მხატვრები გარედან უყურებდნენ ისტორიულ გმირებს და მათ სახეებში მხოლოდ ერთი ასპექტის – ჰეროიკის ჩვენება აინტერესებდათ, ანუ გარკვეული თვალსაზრისით აღმწერები იყვნენ მხოლოდ, ლ. ჭოღოშვილი ძელბედობის ხანის კახეთის მეფეთა დრამის გადმოცემას ისახავს მიზნად, ოღონდ გარედან მაყურებლის როლში როდი რჩება, იგი თავისი გმირების თანამგრძნობად იქცევა. ეს სერია ფაქტიურად მხატვრის არსში, მისი თანაგრძნობის პრიზმაში გატარებული საქართველოს ბედ-იღბალს გადაჭდობილი თითოეული მეფის პიროვნული დრამაა. ეს დრამა-პორტრეტებია, თუ შეიძლება ასე ითქვას.

1980-იანი წლების პირველ ნახევარში შექმნილ გია ბუღაძის სერიაში "ქართლის ცხოვრება" ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს რამდენიმე კომპოზიციაში ვხვდებით, თუმცა, მათ პორტრეტებად ვერაფრით განვიხილავთ.

ამის ერთ-ერთი მაგალითია დიდი ზომის კომპოზიცია "მირიან მეფე". წინა პლანზე გამოსახულ შემაღლებაზე სურათის ცენტრში ორ ამხედრებულ, მნახველისკენ ზურგით გამოსახულ ფიგურას ვხედავთ, რომლებიც მათ წინ, სურათის სიღრმეში გადაშლილ შორეულ პეიზაჟს გასცქერიან. ფიგურებსაც და პეიზაჟსაც უჩვეული მაქმანისებური სითეთრე გადაჰკრავს, რომელიც თითქოს მანათობლობას ანიჭებს სურათის თითოეულ დეტალს და გათვითცნობიერებული მნახველი ხვდება, რომ თხოთის მთის მისტერია უკვე მოხდა, გმირის ტრანსფორმაცია უკვე განხორციელდა, მან იწამა ქრისტე და მისი ნათელი, რომელსაც მირიანის სულში დაუსადგურებია, პეიზაჟში გადმოღვრილა, ყოველივე მისით მოსილა. ჩვენს წინაშე ახალი თვალით დანახული გასხივოსნებული სამყაროა და თითქოს მნახველიც მირიანის თვალით დანახულ ამ სამყაროს უმზერს, თითქოს ისიც თავად მირიანია. საინტერესოა, რომ აქ არაა ასახული რეალური შუქი, არც წყარო სინათლისა (მიუხედავა იმისა, რომ ერთი შეხედვით ნამუშევარი რეალისტურია), თითქოს ყოველივე შიგნიდან ანათებს, ანუ აქ შინაგანი სინათლის, თაბორის ნათლის ასახვის მცდელობაა.

როგორც ვხედავთ, მხატვარს არც ისტორიული გმირის გარეგნობა, არც მისი სამოსი, არც მისი ეროვნული კუთვნილების გადმოცემა აინტერესებს. მისი გულისყური მხოლოდ გმირის შინაგან მდგომარეობაზეა მიპყრობილი და თავად ამ უმნიშვნელოვანესი ისტორიული მომენტის არსის გახსნას ემსახურება. არსის გახსნა კი სახვითი ხერხების (კომპოზიცია, ფერი, მონასმი, ფაქტურა, განათება და სხვ.) ამეტყველებით ხდება.

ანალოგიურ მიდგომას ვხვდებით სურათზე "ვახტანგ გორგასალი". ერთი შეხედვისთანავე სურათი თავისი აქტიური წითელი ფერადოვნების გამო დრამატულ განწყობილებას ქმნის. მეორე, რასაც მნახველი გრძნობს, ესაა არასიმყარის განცდა, რასაც სურათის მარჯვენა ნაწილში გამოსახული მობარბაცე ცხენისა და მასზე ამხედრებული თითქოს წონასწორობადაკარგული უსხეულო მხედრის გამოსახულება ქმნის. აქ არაფერია დეტალურად ამოხატული, ცხენი და მხედარი ერთ მთლიანობად იკითხება და მათი საზღვრების გარჩევაც კი

ჭირს; თითქოს თვალი მოსაჭიდს ეძებს და მას სურათის მარცხენა კიდეში სურათის საერთო ფერწერული სტილისტიკიდან ამოვარდნილ, გრაფიკულად მკაფიოდ გამოსახულ მოზიდულ მშვილდში პოულობს. ხისტი წვრილი წითელი ხაზი, რომელიც ისრის მიმართულებას აგრძელებს ცხენისკენ მიემართება და მნახველიც ხვდება, რომ ცხენი დაჭრილია და მისი შეგრძნება წონასწორობის დაკარგვისა სწორედ ამან გამოიწვია, რაც მხატვრის მიერ გამიზნული იყო. აქ კი იბადება განცდა, რომ ჩვენს წინაშე რაღაც გადამწყვეტი ისტორიული მომენტია ვახტანგ გორგასლის ცხოვრებიდან; და ეს ასეცაა. აქ ვახტანგის ოს გოლიათთან, ბაყათართან ბრძოლის ერთი ეპიზოდია ასახული, რომლის დროსაც ბაყათარმა ისრით დაჭრა ვახტანგის ცხენი, მაგრამ სანამ მობარბაცე ცხენი დაეცემოდა ვახტანგმა მოასწრო, ჰაერში კამარა შეჰკრა, ბაყათარს დააფრინდა, ხმალი მოიქნია და ოსი გოლიათი მხრიდან გულამდე გააპო. ჩვენ ბრძოლის მთელი ისტორია მოვყევით ახლა, მაგრამ თავად ნამუშევარში თხრობითობის ნასახიც კი არაა, აქ ძუნწი ნიშნებით კონკრეტული გარდამტეხი მწვავე და დრამატული ისტორიული მომენტის განზოგადებული ხატია მოცემული, მომენტისა, რომელმაც ვახტანგის ხელით საქართველოს ისტორიის ბედი გადაწყვიტა იმ ეტაპზე.

თუ ვახტანგ გორგასლის ამ სახეს უფროსი თაობის მხატვართა მიერ შექმნილ ზემოთ განხილულ გმირთა სახეებს შევადარებთ, ნათლად გამოჩნდება, რომ კონკრეტიკა და ეთნოგრაფიულობა, ჰეროიკა, რომანტიკულობა და მით უმეტეს პათეტიკა და თეატრალურობა გია ბუღაძის გმირებისთვის სრულიად უცხოა.

გ. ბუღაძე ეძებს არა გმირების კონკრეტულ სახე-ხატებს, არამედ იაზრებს მათ როლს საქართველოს ისტორიის კონტექსტში. ეს კი უკვე სრულიად ახალებური მიდგომაა, რომელიც ისტორიას, როგორც გარკვეულ მარადიულ ფასეულობათა საცავს განიხილავს და ამ საცავში გმირთა ფუნქციას განსაზღვრავს. გ. ბუღაძის პერსონაჟები ის გმირები არიან, რომლებიც ცვლიან და ქმნიან ჩვენი ქვეყნის ისტორიას და ჩვენ ვგრძნობთ, რომ მათ მიერ განხორციელებულ ამ ცვლილებებში, მათ საგმირო საქმეებში განგების ხელი ურევია (ამიტომაც გამორიცხულია მათ სახეებში ყოველივე პიროვნული და კონკრეტული), ანუ მხატვარი ცდილობს ისტორიის სიღრმისეულად, თუ შეიძლება ითქვას, არამიწიერი ლოგიკით გააზრებას.

ლ. ჭოღოშვილიცა და გ. ბუღაძეც, ისევე, როგორც სოცრეალისტი მხატვრები ცდილობენ დროთა მსვლელობაში ჩართვას, წარსულის აწმყოსა და მომავლის თავმოყრას და ამისათვის ისტორიას და ისტორიულ გმირებს იყენებენ, მაგრამ მათ სრულიად განსხვავებული ინტენცია აქვთ. სოცრეალისტებს ზემოდან თავსმოხვეული პოლიტიკური ნება ამოძრავებთ, ხოლო 80-იანელებს შინაგანი მოთხოვნილება ისტორიიდან გამოიხმონ დაკარგული მარადიული ფასეულობები, რათა სამომავლო საძირკველი ჩაყარონ. აქ ნათლად ჩანს სურვილი წარსულის გააზრებით ერის სამომავლო ორიენტირების გამოკვეთისა.

არისტოტელეს აქვს თეორია ე.წ. "ბუნებრივი ადგილების შესახებ", რომლის არსიც ასე შეიძლება განისაზღვროს: ყველაფერს, რამაც დატოვა თავისი ადგილი, აქვს ბუნებრივი მიდრეკილება, კვლავ დაბრუნდეს უკან (Аристотель, 1981:134). 80-იანელები ბრუნდებიან მომავალში.

შენიშვნები:

1. გავიხსენოთ ლუდოვიკო XIV-ის გამოთქმა – "სახელმწიფო მე ვარ".
2. იხ.: ა. კლდიშვილი, ისტორიის რეცეფცია XX ს-ის ქართულ მხატვრობაში (ნაწილი I. ტოპოსი საბჭოთა ხელოვნებაში), ACADEMIA, №5, 2015, გადაცემულია დასაბეჭდად.
3. აქ ყურადღება უნდა მიექცეს იმ ფაქტს, რომ ყველა ეს ფილმი საქართველოს ძნელბედობის ხანას ასახავს (გვიან შუა საუკუნეებს) და არც ერთი არ ეხება საქართველოს ოქროს ხანას.
4. ცხადია, ეს ყოველივე ხელოვნებაში თანამედროვეობის რომანტიზაციის საკითხს ეხებოდა, თუმცა, კომუნისტები არც წარსულის ხაზგასმულ რომატიზაციაზე ამბობდნენ უარს, რათა, იმის წარსულში არსებობა დაემტკიცებინათ რაც, მათი აზრით, აწმყოში ჯერ არ არსებობს, თუმცა მომავალში აუცილებლად იარსებებს და ამით მემკვიდრეობითობის ილუზია შეექმნათ.

ლიტერატურა:

1. კაჭარავა კ., სტატიები, ქართული ავანგარდი (80-იანი წლები), თბ., 2006;
2. კიკნაძე ზ., კრ. საქართველო ათასწლეულების მიჯნაზე, ილიას მამული, თბ., 2004;
3. Аристотель. Сочинения, т. 3, М., 1981;
4. Гапошкин В.К. К вопросу о социаписти́ческом реализме. Искусство, 1934, №2;
5. Громов Е.С. сталин: власть и искусство. М., 1998;
6. Иванов С.Г. Реакционная культура: от авангарда к большому стилю. СПБ, 2010;
7. Пунин Н.Н. О памятниках. Искусство коммуны, 1919, №14;
8. Восьмой съезд РКП(б): Протоколы. М., 1959;
9. Первый всесоюзный Съезд советских писателей. Репр. Воспроизведение издания 1934;
10. Slezkin Y. The USSR as a Communal Apartment, or How a Socialist State Promoted Ethnic Particularism, Slavic Review, Vol. 53, No. 2 (Summer 1994).

გ. ბუღაძე. აბეშურა

გ. ბუღაძე. მირიან მეფე

გ. ბუღაძე. ვახტანგ გორგასალი

ლ. ჭოღოშვილი. ქეთევან დედოფალი

ლ. ჭოღოშვილი. თეიმურაზ მეფე

ი. თოიძე. მაია წყნეთელი

ი. თოიძე. გიორგი სააკაძე

Светлана Арзуманян
Кандидат философских наук, доцент
Институт философии, социологии и права НАН РА
Ереванская государственная
академия художеств
Армения

НЕОДНОЗНАЧНЫЙ ХАРАКТЕР ПРОБЛЕМЫ НЕЗАВЕРШЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. ОДИН ИЗ ВОЗМОЖНЫХ АСПЕКТОВ

Одной из актуальных проблем, оказавшихся в центре внимания искусствознания и эстетики, начиная со второй половины XX века, стала проблема незавершенности художественных произведений. Она заинтересовала многих известных исследователей, которые обнаружили проявления этого феномена уже в искусстве средневековья и Возрождения. Но, как выяснилось, большие возможности для его развития предоставили барокко, романтизм, авангард, модернизм и постмодернизм. Хотя проблема была рассмотрена с различных сторон, нераскрытыми остались многие вопросы, что свидетельствует о ее сложном и противоречивом характере и о необходимости ее дальнейшего изучения. Из всех возможных аспектов ее рассмотрения мы в данном исследовании сосредоточились лишь на одном, а именно, попытались внести некоторую ясность в определения понятий, применяемых при исследовании феномена незавершенности в искусстве, так как считаем, что лишь в этом случае возможно приблизиться к пониманию проблемы в целом.

Заметим, что, несмотря на большое количество исследователей (философов, эстетиков, искусствоведов, литературоведов), обратившихся к феномену незавершенности в искусстве, до сегодняшнего дня не удалось выявить сущностные характеристики этого явления, определить его. На это с сожалением указал известный армянский эстетик Я.И.Хачикян, который, анализируя материалы IV (1960г., Афины) и V (1964г., Амстердам) Международных эстетических конгрессов, на которых рассматривался феномен незавершенности (“non finito”) в искусстве, пришел к заключению, что несмотря на то, что каждый из авторов в общих чертах попытался представить свое понимание сущности этого понятия, ни одному из них так и не удалось дать “его строгой формулировки” (Хачикян, 2014:9).

В чем причина этих “неудач”? Неужели невозможно выявить некий общий критерий для определения исследуемого феномена, применить общий подход к его пониманию, избежать терминологической синонимии, отказаться от практики отождествления различных понятий, наконец, просто прийти к согласию по поводу сущности некоторых из них?

Примечательно, что научный материал, накопленный нами по этой проблеме, свидетельствует о том, что некоторые исследователи убеждены в тщетности усилий в этом направлении. Так, по мнению итальянского эстетика Р.Франкини, всегда очень сложно понять, чего же не хватает произведениям, которые причисляются к

незавершенным, поэтому нужно обратиться “к методу разбора каждого отдельного случая и избегать опасного пути правил”, (Franchini, 1964-1968:237), т.е. отказаться от каких-либо обобщений, от возведения неких признаков на уровень общетеоретических положений. Похожая теоретическая платформа, представленная в несколько ином аспекте, характерна и для известного грузинского художника и искусствоведа О.Пиралишвили. Считая, что с одним и тем же мерилом нельзя подходить к разным видам искусства, он утверждает, что “проблема “нон-финито” не может быть должным образом изучена с позиций столь обобщающей науки, как эстетика или даже теория искусства. …. к проблемам “нон-финито” следует подходить с позиций каждой “частной” теории, с безусловным учетом достижений истории искусств и эстетики” (Пиралишвили, 1982:234).

Считая весьма интересными положения не только вышеуказанных, но и некоторых других исследователей (См.: Борев, 2003:268, 276; Абрамовских, 2007:21; Малышев, 2013:4, Михайлова, 2014:11), мы, однако, убеждены, что признание необходимости исследования каждого конкретного произведения в отдельности или же с позиций любой “частной” теории искусства, вовсе не исключает возможности формирования и некоторых общих подходов, установившихся при исследовании проблемы незавершенности, о чем недвусмысленно свидетельствуют непрекращающиеся попытки определения этого понятия. Конечно, не все из этих попыток мы признаем убедительными, но они интересны уже тем, что, сформулированные на основе исследования особенностей отдельных видов искусства (чаще всего изобразительного искусства и литературы), они все же обнаруживают общие черты, что свидетельствует о существовании некой общей их сущности, а значит, и плодотворности собственно эстетического подхода к проблеме. Предлагая исследователям вновь обратить внимание на важность роли четких определений, мы думаем, что при сравнении уже известных дефиниций таких родственных понятий, как незавершенность (incompleteness), незаконченность (unfinished), нон-финито (“non finito”), недосказанность (innuendo) и открытая форма (open form), можно выявить схожие черты. Своеобразным ориентиром для исследователя может стать и то, что, во-первых, каждое из этих понятий находится в диалектической связи со своим антонимом, процесс сравнения с которым проясняет многие нюансы, а во-вторых, то, что при их рассмотрении непременно возникают ассоциации (осознанно или подсознательно) с такими основополагающими понятиями, применяемыми при оценке художественных произведений, как “единство”, “целостность” и совершенство”.

Очевидно, что перед всяким исследователем, поставившим перед собой цель определить любое из перечисленных понятий, стоит нелегкая задача. Однако, рассматривая уже известные определения перечисленных понятий, мы обнаружили в них то общее сущностное содержание, которое почему-то было проигнорировано или же признано лишь слишком малым числом исследователей. Это прежде всего ясное понимание их не тождественности, что позволяет избежать терминологической путаницы, связанной, в частности, с отождествлением лексем “незавершенный” и “незаконченный”. Последние столь близки по смыслу, что часто употребляются как синонимы, о чем свидетельствуют многие словари синонимов

различных языков. Не удивительно, что это усложняет процесс их определения, ибо, например, когда для объяснения понятия незавершенность обращаются к понятиям незаконченность, недосказанность, нон-финито, и, когда ту же операцию с легкостью проделывают с каждым из перечисленных понятий, на самом деле может возникнуть недопонимание. Но, как отмечает О.Михайлова, “наличие абсолютных синонимов - явление в языке довольно редкое, противоречащее всей сущности языковой системы… Лексемы при их активном употреблении приобретают под влиянием контекста тонкие оттенки, которые в конечном счете ведут к различиям в значениях тождественных на первый взгляд слов” (Михайлова, 2014:11). Сравнивая рассматриваемые лексемы без частицы “не”, она приходит к выводу, что значение глагола *закончить* направлено на внешнюю сторону создаваемого объекта, на его форму, а глагол завершить своей семантикой ориентирует на сущностное содержание объекта. Завершить – это не просто создать объект необходимой формы, очертить его границы, но в процессе длительного труда придать этому объекту необходимое качество, сделать максимально полным его содержание…” (Михайлова, 2014:11).

Если ухватиться за этот, на первый взгляд, незначительный нюанс, то, как нам кажется, можно прийти к самой сущности данного явления. Во всяком случае по этому пути следует Е.Абрамовских, которая опираясь на положения М.Бахтина, разграничившего понятия архитектоническая и композиционная формы, утверждает, что именно в этом заключен критерий, позволяющий прояснить многое в проблеме незавершенного. Вопрос в том, что для М.Бахтина архитектоническая форма является неким внутренним качеством произведения, являющим собой эстетический объект в его чисто художественном своеобразии, а композиционная форма - лишь его внешнее материальное проявление. Архитектоническая форма определяет композиционную и реализуется с ее помощью. (Бахтин, 1975:21-22).

Это фундаментальное положение М.Бахтина стало основой для интересного вывода В.Тюпы, утверждающего, что архитектоническая форма подлинного художественного произведения, являясь формой “внутреннего произведения” (эстетического объекта), не знает становления и не может быть незавершенной. Что касается композиционной формы, как материала “внешнего произведения” (например, текста), то материализуя архитектоническую, она проходит процесс становления, который может и не завершиться, т.е. композиционная форма может быть незаконченной, что не будет препятствовать созданию подлинного эстетического объекта. (Тюпа, Тамарченко, 2003:10-13).

Итак, с пониманием необходимости выделения внутренней и внешней формы рождается убежденность, что понятия завершенность/незавершенность скорее всего должны быть связаны с качествами внутренней формы, с архитектоникой целого, а законченность/незаконченность - с внешней, композиционной формой. Именно такая установка обнаруживается и в предложенном Е.Абрамовских терминологическом аппарате, содержащем интересующие нас понятия.

Отсылая читателя к статье Е.Абрамовских, заметим, что *завершенность* определяется в ней как качество архитектонической формы, как целостность художественного произведения, а понятие *незавершенность* применяется для

характеристики произведения, не достигшего целостности. Однако сложность заключается в том, что понятие незавершенность наделяется и вторым значением: оно воспринимается как синоним “незаконченности”, т.е. выступает в качестве свойства композиционной формы. Что касается понятия *незаконченность,* то оно указывает на композиционную открытость текста, которая может быть присуща как завершенному, так и незавершенному произведению (Абрамовских, 2007, N21).

Интересно, что похожая точка зрения была выдвинута и в монографии О.Пиралишвили “Проблемы “нон-финито” в искусстве”, в которой утверждалось, что “к категории *“незаконченных”* следовало бы отнести произведения, которые в результате тех или иных причин технически не были доведены до конца. Им может быть свойственна внутренняя художественная целостность, т.е. в качественном смысле они могут быть завершенными и даже способными … подсказать пути доведения их до желаемой грани “законченности”. Незавершенным мы называем произведение, в котором его внутренняя идейно-художественная целостность, обусловленная авторским замыслом и сущностью самой идеи, не нашла достаточного выражения”. (Пиралишвили, 1982:22)[1].

И вновь мы убеждаемся в первостепенной значимости внутренней субстанции, но уже воспринятой как художественная идея произведения. Отсюда и понимание того, что внешне тщательно “отшлифованное” произведение может быть ущербным, незавершенным с точки зрения воплощения определенной художественной идеи. И наоборот, яркие и необычные художественные идеи, способные разбудить мысль реципиента, воздействовать на его эмоции, “заразить” его, призвать к сотворчеству, могут быть материализованы, на первый взгляд, в ущербной форме. Ведь в системе “внутреннее-внешнее” преобладающей всегда является внутренняя сторона, а именно идейно-художественная целостность произведения.

Единственную причину того, что столь глубокое по содержанию определение не получило широкого признания мы видим в том, что, утверждая, что эстетический подход не может быть плодотворным при изучении данного феномена, сам автор воспрепятствовал этому, ограничив сферу применения своих дефиниций лишь границами изобразительного искусства.

Заметим, что и западные эстетики нередко высказывали близкие по смыслу идеи. Так, в докладе “Художественная незавершенность в философии искусства”, прочитанном на IV Международном конгрессе по эстетике, Ф.Ковач указал на необходимость различения внутренней незавершенности от внешней, в каждой из которых он, в свою очередь, обнаруживал еще по две разновидности, не забывая при этом упрекнуть эстетиков в том, что они не обращают должного внимания на проблему, прокладывающую путь к лучшему пониманию искусства в целом (Kovach,1960:319-322).

Итак, несмотря на сложность выявления неких общих принципов при исследовании проблемы незавершенности в искусстве, нельзя считать, что эта попытка изначально обречена на неудачу. В любом случае исследователь обязан уточнить, какое содержание он вкладывает в применяемые понятия, так как известны существенно различающиеся их интерпретации[2].

Осознавая, что невозможно обнаружить неизменный критерий для определения степени завершенности (незавершенности) всех видов искусства всех времен и народов, тем не менее, обратим внимание на особую роль *эстетического идеала*, “принуждающего” творца следовать за системой определенных содержательных и формальных нормативов, которые должны быть соблюдены в процессе творчества. Именно он, (конечно, наряду с другими идеалами, лежащими в основе системы ценностей, составляющих духовную ауру любой культуры), постоянно трансформируясь, определял не только процесс развития искусства с древнейших времен до наших дней, но и неповторимый характер эстетического вкуса каждого конкретного времени. Поэтому можно заключить, что, несмотря на большое значение эмпирического подхода при исследовании феномена незавершенности в искусстве, сосредотачивающего внимание на каждом отдельном художественном произведении, общетеоретический, эстетический подход никак не может быть отменен. Именно он позволяет взглянуть на проблему с точки зрения конкретной социально-исторической ситуации, формирующей “духовный климат эпохи” и определенный эстетический идеал, регулирующий творческий процесс отдельных художников и конкретных художественных направлений.

Выделяя эстетический идеал в качестве одного из основных критериев определения незавершенности (завершенности) произведений искусства, мы тем самым признаем важность общетеоретического, эстетического подхода к исследованию проблемы. При этом, исходя из того, что сам эстетический идеал находится в процессе постоянной трансформации, мы одновременно отвергаем возможность существования неизменного критерия оценки искусства. Это утверждение лишь на первый взгляд может показаться противоречивым, в то время как более глубокий, эстетический подход подводит человека к пониманию той истины, что во все времена формируются представления о высшем критерии оценки искусства - эстетическом идеале, который, однако, не есть константа, а часто меняющий свои параметры воображаемый конкретно-чувственный “образ”.

В пользу общетеоретического подхода свидетельствует и то, что уже известные дефиниции некоторых понятий, сформулированные в результате исследования примеров из изобразительного искусства и литературы в отдельности, имеют много общего. Это в основном констатация необходимости четко различать понятия “незавершенный” и “незаконченный”, ибо первое связывается с качественными параметрами произведения, его подлинностью, в смысле адекватности нормам конкретного эстетического идеала, а второе – с композицией произведения, его открытостью, которая “может быть присуща как завершенному, так и незавершенному произведению” (Абрамовских, 2007, N21). Сложнее обстоит дело с “нон-финито”, которое по содержанию неопределеннее и в зависимости от контекста может быть отождествлено и с понятием незавершенный, и с понятием неоконченный, и даже совмещать в себе оба понятия (Пиралишвили, 1982:25).

Итак, мы считаем, что некоторые понятия, применяемые при исследовании феномена незавершенности в искусстве, уже получили вполне адекватные определения, раскрывающие его основные характерные черты. А это означает, что с их помощью проблема может быть всесторонне и достаточно глубоко изучена.

Однако исследователи все еще не пришли к согласию по поводу содержания даже некоторых из них. Серьезными преградами для этого, особенно в ситуации недооценки общетеоретического подхода к исследованию проблемы, на наш взгляд, стали терминологическая синонимия и игнорирование общей сущности понятий. Преодоление этих преград приведет к активному функционированию уже существующих и, возможно, к формированию новых, более точных дефиниций.

Примечания:

1. Хотя в исследовании О. Пиралишвили на первом плане фигурирует термин *нон-финито,* более распространенный в западноевропейской эстетике, фактически, он размышляет о понятиях “незавершенность” и “незаконченность”.
2. К примеру, понятие незавершенность понимается и как сугубо технический прием, и как родовое качество искусства.

Литература:

1. Абрамовских Е.В. Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения. Новый филологический вестник.2007, N21, Выпуск 2, том 5;
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975;
3. Борев Ю. Нон-финито. Недосказанность//Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М., 2003;
4. Абрамовских Е.В. Дефиниция понятий незаконченного и незавершенного произведения. Новый филологический вестник, 2007, N 21, вып. 2. Том 5;
5. Малышев И.В. Искусство и философия: от модерна к постмодерну. М., 2013;
6. Михайлова О.А. О семантике лексем незавершенный-незаконченный. //Феномен незавершенного. Екатеринбург, 2014;
7. Пиралишвили О. Проблемы “нон-финито” в искусстве, Тбилиси, 1982;
8. Тюпа В.И., Тамарченко Н.Д. Архитектоника //Дискурс.2003, 11;
9. Хачикян Я.И. К проблеме “нон-финито” в искусстве. Философско-критический анализ. Ереван, 2014;
10. Raffaello Franchini. L’opera incompiuta. //Proccedings of the Fifth International Congress of Aesthetics. Amsterdam, 1964. Mouton, 1968, p. 237;
11. *Francis J. Kovach.* Artistic Incompletion in the Philosophy of Art. Actes du IV congres international desthetique, Athenes 1960.

ნინო დოლიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი
ირინე ჩარკვიანი
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
აკადემიური დოქტორი
საქართველო

რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის დაგეგმარება ტრადიციული სამოსის ელემენტების გათვალისწინებით

ტანსაცმლის წარმოებას საქართველოში უძველესი ისტორია აქვს. ანტიკური ხანიდან მოყოლებული, ქართველთა ჩაცმულობა მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდიდა როგორც გამოყენებული მასალების, ისე კონსტრუქციული და ტექნოლოგიური დამუშავების თვალსაზრისით, მაგრამ მიუხედავად ამისა, მან თავისი განვითარების მრავალსაუკუნოვანი გზის მანძილზე შეძლო საკუთარი ტრადიციების, მხატვრული ინდივიდუალობისა და ქართული ხასიათის შენარჩუნება.

ქართული ეროვნული სამოსის, როგორც მატერიალური კულტურის უნიკალური ძეგლის შენარჩუნებისა და პოპულარიზაციის საქმეში მნიშვნელოვანია ქართული ქორეოგრაფიის წვლილი. ქართული ეროვნული ცეკვები ქართველი ხალხის კულტურის განუყოფელი ნაწილია, მისი ტრადიციებისა და მაღალი გემოვნების გამომხატველი. გრაციოზული და დახვეწილი მოძრაობებით, არაჩვეულებრივი გამომსახველობით ისინი ჭეშმარიტი ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენენ. საცეკვაო კოსტიუმები, როგორც წესი ქართული ეროვნული ტანსაცმლის საფუძველზეა შექმნილი. ამ მხრივ გამონაკლისს წარმოადგენს რაჭული საცეკვაო კოსტიუმი. იგი ძირეულად ემიჯნება ულამაზეს და მეტად ორიგინალურ ტრადიციულ რაჭულ სამოსს.

რაჭველ ქალთა ტრადიციული კოსტიუმი გამოირჩევა გამოყენებული მასალების, კონსტრუქციის, ტექნოლოგიისა და დეკორის განსაკუთრებულობით და ძირეულად განსხვავდება სხვა ეთნიკური კუთხეების ტრადიციული ტანსაცმლისაგან. ქალის რაჭული ტრადიციული სამოსისათვის დამახასიათებელია მნიშვნელოვნად განსხვავებული კომპლექტაცია, ტექნოლოგიური დამუშავების სირთულე, გამოყენებული მასალებისა და შესაბამისად ტანსაცმლის პაკეტის განსაკუთრებულობა. იგი მეტად ორიგინალური და განუმეორებელია და ერთი შეხედვით, თითქოსდა არაქართულიც.

,,ქალის რაჭული კოსტიუმი იყო გრძელი და გვერდებჩაჭრილი პერანგი, მასზე ეცვათ ფერადი, დაბამბული საგულე, რომელიც პერანგზე უფრო მოკლე იყო. ზემოდან ეცვათ ყურთმაჯიანი კაბა – ,,კაფთარა“, წელზე იკრავდნენ გრძელ სარტყელს და იფარებდნენ წინსაფარს, გულმკერდს იმკობდნენ ვერცხლის ღილებითა და ბალთებით, ღილებით, ,,ანგაროზებით“ და სხვა სამკაულებით, თავზე ეხურათ თეთრი მიტკლისაგან შეკერილი და უკან ირიბად ჩამოგრძელებული ,,ჩიქილა“, რომელსაც ქვემოთ შემოვლებული ჰქონდა ,,ფოჩი“ და ,,ჩიმჩიყი“. ჩიქილაზე იხვევდნენ თავშალს. რაჭული კოსტიუმების უმეტესი ნაწილი შავი სატინისაგან მზადდებოდა, თუმცა იყო ასევე ფერადი ფარჩა-ატლასი-

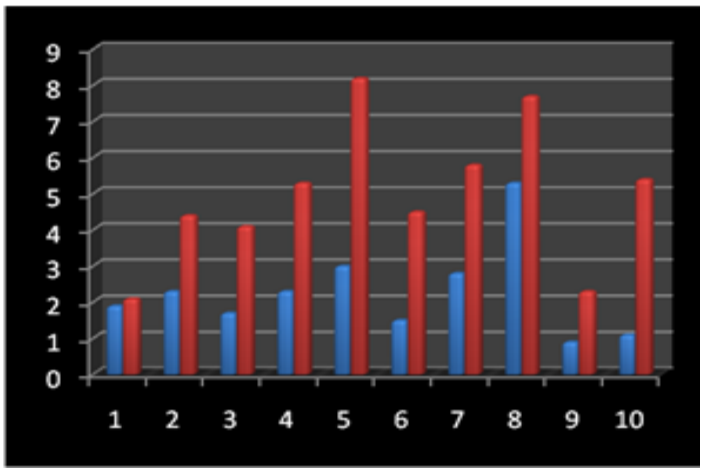
საგან შეკერილი და მდიდრულად მორთული კოსტიუმებიც“ (ნახ. 1-2; ბრაილაშ-ვილი, 1999:267; მაკალათია, 1987:98).

ნახ. 1. რაჭველი ქალები ტრადიციულ სამოსში

ნახ. 2. რაჭული ტრადიციული კოსტიუმის ელემენტები:
ა-პერანგი; ბ-ახალუხი; გ-კაფთარა

ჩატარებული კვლევების საფუძველზე დადგენილი იქნა, რომ რაჭველ ქალთა ზედა ტანსაცმლის კონსტრუქცია და სილუეტური ფორმა მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა მოძრაობის თავისუფლებასა და ტანსაცმლის გამოყენების მოხერხებულობას მთაში ცხოვრების პირობებში. მისი მრავალშრიანობა განაპირობებდა ნაკეთობის კომფორტულობას, ჰიგიენურსა და საექსპლოატაციო-ესთეტიკურ მახასიათებლებს, ტანსაცმლის შიგა სივრცის ნორმალური მიკროკლიმატის შექმნას. აღნიშნული კოსტიუმის ერთ-ერთი ელემენტის – კაფთარის სახელოს ტრადიციულისაგან განსხვავებული სახით გამოყენება გარკვეული პრაქტიკული მოსაზრებით იყო განპირობებული და მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა რაჭული ტანსაცმლის ერგონომიკულ მაჩვენებლებს. რაჭული კოსტიუმის კაფთარა და ახალუხი მამაკაცის ქართული ჩოხის მსგავსად არის აჭრილი, ასეთი კონსტრუქციის მქონე ახალუხი და კაფთარა უზრუნველყოფდა მოძრაობის თავისუფლებას და კოსტიუმის გამოყენების მოხერხებულობას.

ქართული ეროვნული ცეკვების წარმატებაში მნიშვნელოვანია საცეკვაო კოსტიუმების როლი. მოცეკვავის კომფორტულ მდგომარეობას, მის აქტივობას ცეკვის მანძილზე მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს მაღალი ერგონომიკული მაჩვენებლების მქონე კოსტიუმი. რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის დაგეგმარებისათვის ჩატარდა მნიშვნელოვანი კვლევები, განხორციელდა ტანსაცმლის პაკეტის ოპტიმალური პარამეტრების გამოვლენა ექსპერიმენტის დაგეგმარების მათემატიკური მეთოდების გამოყენებით. განსაზღვრულ იქნა ზომითი ნიშნები, რომლებიც განიცდიან მნიშვნელოვან ცვლილებებს საცეკვაო ილეთების შესრულების დროს და დადგენილ იქნა მათი დინამიური და ფარდობითი დინამიური ეფექტები (ნახ. 3; Коблякова, 1988:462).



ნახ. 3. ზომითი ნიშნების დინამიური ეფექტები:
ფარდობითი დინამიური ეფექტი; დინამიური ეფექტი

კვლევების შედეგების ანალიზის საფუძველზე დამუშავებულ იქნა რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის ესკიზი, რომლის მიხედვითაც რაჭული საცეკვაო კოსტიუმი შედგება პერანგისა და კაფტარისაგან, რომელთა კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიური დამუშავება და პაკეტის შემადგენლობა მას ხდის საკმაოდ მოხერხებულს ცეკვის მოძრაობების შესასრულებლად.

ჩატარებული ანთროპომეტრული და ანთროპოდინამიური კვლევებისა და მასალათა ოპტიმიზაციის მონაცემებისა და ანკეტური გამოკითხვის შედეგების ანალიზის საფუძველზე შემუშავებულ იქნა რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის ესკიზი, ტრადიციული რაჭული ტანსაცმლის ელემენტების გამოყენებით (ნახ. 4).

წარმოდგენილი მოდელის განმასხვავებელ განსაკუთრებულობას რაჭულ ტრადიციულ ტანსაცმელთან შედარებით წარმოადგენს შემდეგი:

- კომპლექტაცია – შედგება პერანგის, კაფტარის, წინსაფრის, თავსაბურავისა და საწვივეებისაგან;
- პერანგი დამუშავებულია მხრის ნაკერით;
- პერანგს არა აქვს სახელო;
- კაფთარა მუშავდება მხრის ნაკერით;

- კაფთარა მუშავდება ჩაკერებული სახელოთი;
- იღლიის ამოღებულობაში გვაქვს ერთი ძირითადი და მეორე – გასაფორმებელი სახელო;
- კაფთარა წელის არეში იკვრება დუგმით;
- კაფთარის ქვედა ნაწილი მუშავდება ნაოჭით;
- თავსაბურავი არის ერთნაწილიანი;

ნახ. 4. რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის ელემენტები: ა-პერანგი, ბ-კაფთარა, გ-წინსაფარი, დ-თავსაბურავი, ე-საწვივე

სამუშაოს შემდეგ ეტაპზე შემუშავებული იქნა რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის დამზადების ტექნოლოგია, რომელიც მოიცავს კოსტიუმის დამზადების კონსტრუქციულ-ტექნოლოგიურ გადაწყვეტას, ტექნოლოგიური დამუშავების მეთოდებსა და ტექნოლოგიური ოპერაციების ცნობარს.

ამრიგად, ჩატარებული კვლევების შედეგად რაჭული ტრადიციული კოსტიუმის საფუძველზე დაგეგმარებული იქნა მაღალი ერგონომიკული მაჩვენებლების მქონე რაჭული საცეკვაო კოსტიუმი, რომელიც უზრუნველყოფს მოცეკვავის მოძრაობის თავისუფლებას და კომფორტულ მდგომარეობას ცეკვის მთელი ხანგრძლივობის განმავლობაში.

ლიტერატურა:

1. ბრაილაშვილი ნ., ასეთი მახსოვს საქართველო – ეთნოგრაფიული ჩანახატები, თბილისი, 1999.
2. მაკალათია ს., მთის რაჭა, თბილისი, 1987.
3. Коблякова Е.Б. Конструирование одеждлы с элементами САПР. 1988.

მაია გრძელიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი,
ტექნიკურ მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი
ნანა თხელიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
საინჟინრო მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი
საქართველო

ქართული ეროვნული სამოსის სტილისტიკა თანამედროვე კოსტიუმში

საქართველოს მატერიალური კულტურის ისტორიის პრობლემატიკაში ქართულ ჩაცმულობას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ხალხურსა და საერთოდ, ეროვნულ ჩაცმულობას ხანგრძლივი განვითარების გზა აქვს გავლილი.

კოსტიუმის შექმნა უკავშირდება მის უტილიტარულ ფუნქციას. მისი უპირველესი დანიშნულება იყო ბუნების არასასურველი ზემოქმედებისაგან სხეულის დაცვა. ამის შემდეგ მრავალმა ასეულმა წელმა გაიარა, სანამ ადამიანი გაიაზრებდა კოსტიუმის ესთეტიკურ ფუნქციას. ჩაცმისათვის საჭირო მასალა, აჭრილობა, სილუეტი, ფერთა შეხამება, ჩაცმისა და ტარების წესი განპირობებული იყო კლიმატურ-გეოგრაფიული, სოციალურ-ეკონომიკური, სქესობრივ-ასაკობრივი, სამეურნეო-საყოფაცხოვრებო პირობებით. ზოგიერთი ამ ფაქტორთაგან (მაგ. სოციალურ-ეკონომიკური), პერიოდულად ვითარდებოდა და იცვლებოდა. ამის შესაბამისად იცვლებოდა ჩასაცმელიც. ეს ცვლილებები კარგად აისახა ეთნოგრაფიულ ყოფაში. დროთა განმავლობაში ევოლუციის პროცესი ისე აჩქარდა, რომ სამოსის უტილიტარულმა ფუნქციამ თითქოს მეორე პლანზე გადაიწია. წინ წამოვიდა კოსტიუმის, როგორც საზოგადოებაში პიროვნების ადგილის (მდგომარეობის) განმსაზღვრელი ფუნქცია. ამას მოჰყვა ცვლილებები, განვითარება, სიახლეები, ავანგარდი და ცნება „მოდა“.

მოდა არის დროებითი, ცვალებადი გამოვლენა ცხოვრებისეულ ყოფაში, საზოგადოებაში, ტანსაცმლის საფარში. მოდის კონკრეტულ სახეს გააჩნია პოპულარობის განსაზღვრული დრო, დიდი გავრცელება და უმრავლესობის აღიარება. მოდის ძირითად ხაზს არ ქმნის არავინ. ის იბადება, იზრდება და ვითარდება საზოგადოებასთან ერთად. ძნელია მოდის დაბადება დავუკავშიროთ რომელიმე განსაზღვრულ დროს ან პერიოდს. მისი დასაწყისი ისევე განუსაზღვრელია, როგორც მისი ბოლო.

მოდა – ეს სიახლეა, მიბაძვა, ზოგჯერ ძველისადმი, მაგრამ აუცილებლად უჩვეულოსადმი და მშვენიერისადმი. ყოველდღიურ ყოფაში ხშირად აქვს ადგილი ინდივიდუალურის გამოვლენას. ამასთან, ყოველი ადამიანი, წყვეტს რა თავის კოსტიუმს, ერთი მხრივ ავლენს თავის გემოვნებას, ინდივიდუალურ ხასიათს, მეორე მხრივ, ორიენტაციას აკეთებს იმ დროისათვის პოპულარულ ნიმუშებზე. მოდა გვშველის დამქანცველი ერთგვაროვნებისაგან. ადამიანებს სურთ იყვნენ კარგად ჩაცმულნი, კარგად გამოიყურებოდნენ – ეს ბუნებრივი მოთხოვნილებაა.

დრომ დასვა კოსტიუმის, როგორც უტილიტარული ნაწარმის ფუნქციის

გააზრების აუცილებლობის საკითხი. თანამედროვე საზოგადოება უკვე უპირატესობას ანიჭებს ისეთ პოპულარულ ნიმუშებს, რომლებიც პრაქტიკული ღირებულების მატარებელია და მასში შერწყმულია მშვენიერი და მოხერხებული.

მოდის სხვადასხვა სტილისტური მიმართულებიდან დღეს დიდი ყურადღება ეთმობა ისეთ მოდურ მიმართულებას, რომელშიც გამოვლენილია ერის კულტურა, მისი ისტორია. და თუ პარიზი დღემდე ითვლება მოდის აკვნად, სწორედ იმიტომ, რომ იქ არსებობს ტანსაცმლის მაღალი კულტურის საუკუნეობრივი ტრადიციები. დღესდღეობით ქართველი ახალგაზრდობის და არამარტო ახალგაზრდობის გემოვნება დაპყრობილი აქვს ევროპულ მოდას, მეცნიერულად დასაბუთებულ ქართულ ეროვნულ მოდას უნდა შესწევდეს უნარი, არანაკლები გავლენა მოიპოვოს მსოფლიო ხალხებში.

დღესდღეობით, თანამედროვე მოდის კოლექციებში შეინიშნება მდიდარ ხალხურ დანატოვრებისაკენ მობრუნება, შეიმჩნევა სხვადასხვა სტილისტური მიმართულებების ელემენტების შეერთება, განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიყურება ეროვნული ელემენტების დამატება თანამედროვე სტილის კოსტუმებში. ეს განსაკუთრებით ახალგაზრდულ მოდას ახასიათებს. ახალგაზრდულ „ავანგარდს“ ინდივიდუალური, შემოქმედებითი მიდგომა აქვს ტანსაცმელისადმი. მოდის ძირითადი ცვლილებები და ტენდენციები ყველაზე მეტად მათ ტანსაცმელში შეიგრძნება.

საზოგადოების დემოკრატიზაცია სოციალური სტატუსის უგულებელყოფაში, ტანსაცმელისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, განახლებული ინტერესი ფოლკლორისადმი, ეროვნული ატრიბუტიკის შემოტანა კოსტუმში თითქმის გამორიცხავს სტანდარტების არსებობას. ასეთი მიმართულებაა ფოლკლორულ-ხალხური სტილი. „მოდა – ეს განახლებაა...“ (პიერ კარდენი), მოდა ყოველთვის ისწრაფვის ახლისაკენ და ამასთან, მისი ყველა ახალი ფორმა უკვე ცნობილ, მაგრამ მივიწყებულ სტილისტურ მიმართულებებს ეფუძნება. მოდის შეჩერება შეუძლებელია, როგორც შეუძლებელია ჟამის, ადამიანის აზროვნების შეჩერება, რადგან ბუნებით ადამიანი ისწრაფვის განახლებისაკენ და სრულყოფისაკენ, მაგრამ შეიძლება მოდის განვითარების კანონების შესწავლა და მათი ხელმძღვანელობით ამ ფენომენის მართვა.

ჩვენი მოდელიორები, თეორეტიკოსები მუშაობენ მოდის ხანგრძლივობის პროგნოზირებაზე. მუშავდება და თეორიულად შეისწავლება მოდის განვითარების ციკლურობა და მის საფუძველზე ხდება მომავალზე პროგნოზის აგება.

საქართველო უძველესი ტრადიციების ქვეყანაა, ამიტომ ძველი ქართული კოსტიუმის შესწავლა და მისი პერსპექტიული ელემენტების მზის სინათლეზე გამოტანა, უდიდესი წინგადადგმული ნაბიჯია ქართული ეროვნული კოსტიუმის მოდის ჩამოყალიბებაში. მას შეუძლია გახდეს კონკურენტუნარიანი და დაამსხვრიოს ცნება „მოდის ევროპული ფენომენის“ შესახებ.

ქართული მოდა იწვევს გაკვირვებასაც და სიმპათიასაც. გასული საუკუნეების მოდიდან ხომ თითქმის აღმოფხვრილი იყო ეროვნული ელემენტები. ტექნიკურმა პროგრესმა, მასიურმა სამრეწველო საწარმოებმა, მათმა გლობალიზაციამ – განდევნა უნიკალური ნაწარმი, ნაკეთობათა ეროვნული ხასიათი და მასიური სამრეწველო პროდუქციით გააჯერა ბაზარი. გასული საუკუნის ბოლომდე ეროვნული სამოსი მხოლოდ სპეციალური დანიშნულებით გამოიყენებოდა, ძირითადად ხალხური ანსამბლების მიერ. ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული

კომპოზიციები მხოლოდ ტურისტების მოსაზიდად, სუვენირული პროდუქციის შექმნის პროცესში გვხვდებოდა.

მაგრამ დროის შეჩერება შეუძლებელია. ქვეყანაში ეროვნული მოძრაობის აღზევება და ქართული სულის გამოცოცხლება ქართულ მოდასაც დაეტყო. ცხოვრებამ დასვა ყოველივე ეროვნულის, ტრადიციულის, ისტორიულის განახლების აუცილებლობის საკითხი.

ფეოდალურ ეპოქაში არსებულმა საზოგადოებრივმა იერარქიამ თავისი გავლენა მოახდინა ჩაცმულობაზე. ამ პერიოდის ქართველის ჩასაცმელის შესახებ თვალსაჩინო წყაროებს წარმოადგენს საკულტო ტაძრებში შემორჩენილი ფრესკები და ბარელიეფები, ხელნაწერებში ჩართული მინიატურები, წერილობითი დოკუმენტები, უცხოელ მოგზაურთა ცნობები.

საყურადღებოა ის, რომ ქართული ჩაცმულობის ისტორიული განვითარების შესწავლის დროს ტანსაცმლის რაობა, შეიძლება ითქვას სრულყოფილად არის გაანალიზებული, მისი ყველა ასპექტით – ისტორიული, ეთნიკური, კონსტრუქციული, ტექნოლოგიური, გამოყენებული მასალებისა და აქსესუარების კუთხით. რაც შეეხება ფეხსაცმელს, ამ მხრივ მასალა ძალიან მწირია.

თბილისის სახელმწიფო მუზეუმში ერთ-ერთ გამოფენაზე არსებული 28 ვიტრინიდან (სადაც ძირითადად გამოფენილია ტანსაცმელი და ფეხსაცმელი), ფეხსაცმელი გამოფენილია მხოლოდ 9 ვიტრინაში. ტანსაცმლის შესახებ თვითოეული ვიტრინის გვერდით ნაჩვენებია მათი ესკიზი, დეტალების რაოდენობა და კონფიგურაცია, დაკავშირების საშუალებები და სახეები, რაც შეეხება ფეხსაცმელს, მხოლოდ ორიოდ ვიტრინის გვერდით არის ფეხსაცმლის ესკიზი, ქართული გლეხის ტანსაცმელის ვიტრინის გვერდით აღწერილია ქალამნის ჩაცმის წესი. სხვა მხრივ, კონკრეტულად დეტალების კონსტრუქცია, მათი დაკავშირების სახეები, გამოყენებული მასალები და სხვა, განსხვავებით ტანსაცმლისაგან აქ არ გვხვდება.

ფეხსაცმლის კონსტრუქციის განვითარების შესახებ ცნობების სიმცირეზე მეტყველებს შემდეგიც: V-XIV სს. ფეხსაცმელს (საბასეული განმარტებით) ექვსი ტერმინი აღნიშნავს: „კამლი“, „მოგვი“, „ჩაფლა“, „სარმუზა“, „ქალამანი“ და „შესასხმელი ფერხთა“, მაგრამ წერილობით წყაროებში არც ერთი მათგანი არაა აღწერილი. შესაბამისად, არც მათ შორის განსხვავებაა აღნიშნული, განსხვავებისათვის საფუძველს არც ბარელიეფები და ფრესკები იძლევა.

ზოგადი ცნობები ფეხსაცმლის შესახებ მოცემულია ნ. ჩოფიკაშვილის (ქართული კოსტუმი VI-XIV სს.), ც. ბეზარაშვილის და დ. ჯალაბაძის (ქართული ხალხური ტანსაცმელი, 1988), ს. მაკალათიას და სხვათა ნაშრომებში. მაგრამ ეს ცნობები იმდენად მცირეა, რომ ლიტერატურული წყაროების დახმარებით ქართული ფეხსაცმლის კონსტრუქციის განვითარების თავისებურებებზე მსჯელობა ძნელია. ამ საკითხის შეძლებისდაგვარად შესწავლისათვის აუცილებელია დღემდე შემორჩენილი მატერიალური მასალის (საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში, ეთნოგრაფიულ მუზეუმებში, ცნობილი ადამიანების სახლ-მუზეუმებში, მაგ. აკ. წერეთლის სახლ-მუზეუმში – სავანეში და სხვა) გაცნობა, რათა შესწავლილ იქნას ფეხსაცმლის დამზადებისათვის გამოყენებული მასალების სახეები, ზედაპირისა და ძირის დეტალების კონსტრუქცია, დაკავშირების საშუალებები, ტერფზე დამაგრების საშუალებები, დეტალების დაკავშირებისათვის (შეერთებისათვის) გამოყენებული მასალები, გამლამაზებლები და ა.შ., რითაც ნაწილობრივ მაინც ნათელი მოეფინება

ფეხსაცმლის ისტორიასთან დაკავშირებულ საკითხებს.

ჩვენი ინტერესის საგანია აგრეთვე ფეხსაცმლის მოხერხებულობის პრობლემებისადმი იმდროინდელი მიდგომა. ცნობილია, რომ ფეხსაცმელი გასული საუკუნის 60-იან წლებამდე ძირითადად ნატურალური მასალებისაგან მზადდებოდა. ეს არაფერს ამბობს იმის შესახებ, რამდენად კომფორტული იყო იმდროინდელი ფეხსაცმელი. კერძოდ, რამდენად შეუსაბამო იყო ტერფისათვის ფეხსაცმელზე არსებული ნაოჭები (მაგ. ქალამანის შემთხვევაში) (გრძელიძე, თხელიძე, 2015:148-151), ნაკერთა კონსტრუქცია და ტერფის ძირითად ანატომიურ კვეთებთან მათი შესაბამისობა, ქუსლის სიმაღლე და ფორმა, ცხვირის სიგრძე და ფორმა (მაგ. ჭვინტი), მასალების დამუშავების მაშინდელი ტექნოლოგიით მიღებული ტყავების ხარისხი, სირბილე თუ ელასტიურობა და სხვა მრავალი ფაქტორი, რომლებიც ფეხსაცმლის მოხერხებულობას განსაზღვრავს და უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ადამიანის ყოველდღიური ყოფის კომფორტის უზრუნველყოფაში (რადგან მოუხერხებელი ფეხსაცმლის ტერფზე და ზოგადად ჯანმრთელობზე უარყოფითი ზემოქმედებისა და თანმდევი არასასურველი შედეგების შესახებ უკვე საყოველთაოდ ცნობილია). ადვილი მოსალოდნელია, რომ ტყავი იყო უხეში, ფეხსაცმელი სავარაუდოდ მზადდებოდა უსარჩულოდ, უხეში ნაკერებით (რომელიც ტყავის თასმებით კეთდებოდა) (გრძელიძე, შალამბერიძე, 2012:161-165).

ფეხსაცმლის ევოლუციის ისტორიული ასპექტების დეტალური შესწავლა და გაანალიზება, ფორმის, კონსტრუქციის, გაფორმების, გამოყენებული ნაკერების გათანამედროვებული სტილით, თანამედროვე მაღალხარისხოვანი და მრავალფეროვანი მასალების გამოყენებით, თანამედროვე ფეხსაცმელში ეთნოსტილის გამოყენების იდეის პრაქტიკული რეალიზაცია, ფეხსაცმელს მიანიჭებს ორიგინალურ სახეს, რითაც თანამედროვე, „ინტერნაციონალური“ სტილის პარალელურად იარსებებს ქართული სტილი, რომელიც თავისი ორიგინალობით შეიძლება საერთაშორისო ასპარაზზეც გავიდეს, ისე, როგორც ქართული ტანსაცმელი, ქართული სიმღერა, ქართული ცეკვა და ა.შ.

თუ კოსტიუმი არის ადამიანის ესთეტიკური აღზრდის საშუალება, მაშინ ქართული კოსტუმი შეასრულებს დიდ ეროვნულ მისიას – ქართული კულტურის თაყვანისმცემელი ადამიანის ესთეტიკური აღზრდისა, ქართული გემოვნების ჩამოყალიბებისა. უნდა დამკვიდრდეს ცნება „ქართული მოდის“ ფენომენის შესახებ. და თუ საქართველოს გააჩნია მსოფლიოში აღიარებული კულტურული წარსული, რატომ არ უნდა გაუჩნდეს მას მსოფლიოში ცნობილი კულტურული აწმყო და რატომ არ უნდა იქნას აღიარებული მისი მომავალი?!

ლიტერატურა:

1. ბეზარაშვილი ც., ჯალაბაძე გ., ქართული ხალხური ტანსაცმელი, 1988;
2. ბოძაშვილი ლ., ფშავი და ფშაველები, თბილისი, 1988;
3. გრძელიძე მ., თხელიძე ნ., ქართული ქალამანი. პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი “ხანძთა”, №11 (16), ქუთაისი-თბილისი, 2015;
4. გრძელიძე მ., შალამბერიძე მ., ქართული ეროვნული ფეხსაცმლის კონსტრუქციის განვითარების თავისებურებანი, პერიოდული სამეცნიერო ჟურნალი “ხანძთა”, №5 (10), ქუთაისი-თბილისი, 2012.

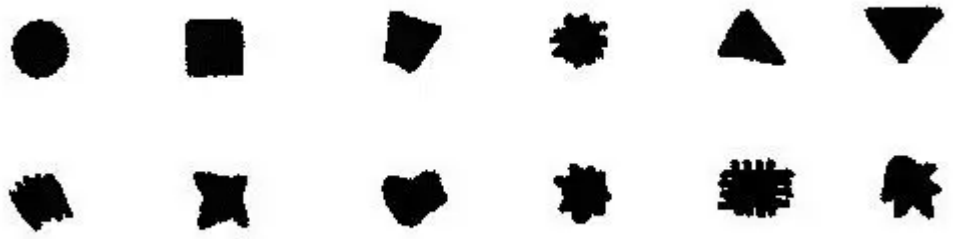
ქეთევან გოგინოვი
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
აკადემიური დოქტორი
ლალი ხვადაგიანი
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

„ამღერებული“ საფეიქრო კომპოზიციები

მხატვრული კომპოზიციის შექმნა შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც ადამიანის ცნობიერების მიღმა ბუნებაში ობიექტურად არსებული სილამაზის აღქმას ემყარება. ამ პროცესში მნიშვნელოვანია ასოციაციური აზროვნების როლი, ფანტაზია და წარმოსახვა, საგნების რომანტიკული და პოეტური წარმოდგენა. საგულისხმოა, რომ ფორმის მხატვრული შინაარსის გამოსახვა შესაძლებელია არა მარტო ფორმის წარმოქმნის კანონებზე დაყრდნობით, არამედ მათი დარღვევითაც, თუკი ეს შინაარსის უკეთ წარმოჩენის საშუალებას იძლევა. ამ დროს მხატვარი ინტუიციას, შემოქმედებით ფანტაზიას და მხატვრულ წარმოსახვას ეყრდნობა და თამამად მიმართავს ექსპერიმენტებს (შარაბიძე, 2004:36). წარმოდგენილი ნაშრომიც ამგვარი ექსპერიმენტის შედეგია.

მხატვრობისა და მუსიკის კავშირის შესახებ მოსაზრებები მრავალ ხელოვანსა და მოაზროვნეს გამოუთქვამს. როგორც ცნობილია, საფეიქრო ნახატის მხატვრული კომპოზიციის ძირითადი ელემენტებია: წერტილი, ხაზი, ლაქა, ფერი და ფაქტურა.

ცნობილი მხატვარი ვასილი კანდინსკი თავის ნაშრომში „წერტილი და ხაზი სიბრტყეზე“ – აღნიშნავს, რომ კომპოზიციაში წერტილის სახით შეიძლება გამოყენებულ იქნას სხვადასხვა ფიგურა ან მოტივი (ნახატი 1).

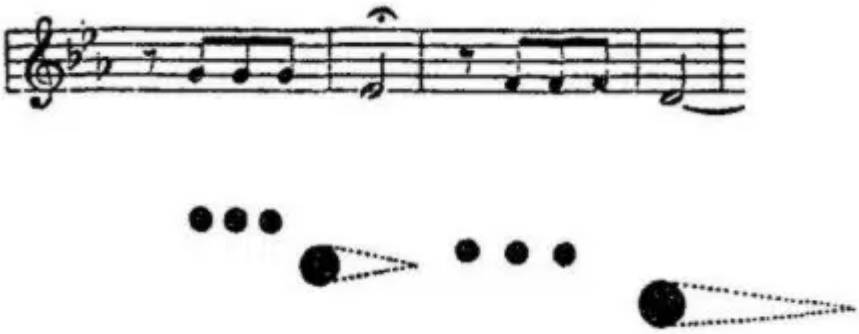


ნახ. 1. წერტილები ვ.კანდინსკის მიხედვით

ტექსტილის ნახატის კომპოზიციის შექმნისათვის ძირითადი საშუალებებია:

- ✓ კომპოზიციის ძირითადი ელემენტის ზომა,
- ✓ მანძილი ელემენტებს შორის,
- ✓ მობრუნება.

წერტილების საშუალებით მელოდიის გამოსახვის იდეაც კანდინსკის ეკუთვნის. ნახატზე 2 ნაჩვენებია, თუ როგორ გამოსახავდა კანდინსკი მელოდიას წერტილების მეშვეობით: წერტილის ზომა მუსიკალური ნოტის სიგრძის შესაბამისია, ე.ი. გრძელ ნოტს უფრო დიდი ზომის წერტილი შეესაბამება და პირიქით. წერტილებს შორის მანძილი და მათი მობრუნება მელოდიურ ხაზს – ნოტების ურთიერთმდებარეობას შეესაბამება (Кандинский, 1926:9,17).



ნახ. 2. კანდინსკის მიერ მელოდიის გამოსახვა წერტილების მეშვეობით

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მხატვრული კომპოზიციის ასევე ერთ-ერთი ძირითადი ელემენტია ფერი.

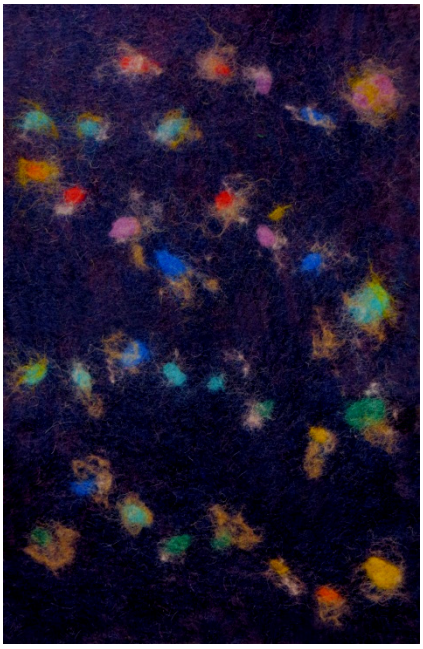
ფერისა და მუსიკის ურთიერთკავშირის შესახებ მოსაზრება ბევრ მოაზროვნესა და ხელოვანს გამოუთქვამს. ერთ-ერთია ნიუტონი. მან ცისარტყელას შვიდი ფერი და შვიდი მუსიკალური ნოტი ერთმანეთს მიუსადაგა და ასე გაჩნდა იდეა მელოდიის ფერებში გამოსახვის შესახებ (ნახატი 3).

ნახ. 3. ფერებისა და მუსიკალური ნოტების შესაბამისობა

ყოველივე აღნიშნულის გათვალისწინებით, გადავწყვიტეთ რამდენიმე ცნობილი ქართული მელოდიის ფერებში გამოსახვა და მისი გამოყენებით დეკორატიული ნაწარმის დამზადება.

მელოდია „ჟუჟუნა წვიმა“ გამოვსახეთ ცივი ბატიკის ტექნიკით. ძირითად ელემენტად ავიღეთ წვიმის წვეთი. წვიმის წვეთის ზომა შეესაბამება მელოდიაში ნოტის ზომას, წვეთების ურთიერთგანლაგება – მელოდიურ ხაზს, ხოლო წვეთების ფერი აღებულია ნახატის 4. შესაბამისად.

ნახ. 4. მელოდია „ჟუჟუნა წვიმა“ გამოსახული ცივი ბატიკის ტექნიკით



ნახ. 5. მელოდია „ციცინათელა“ გამოსახული სველი თელვის ტექნიკით

სველი თელვის მეთოდით დავამზადეთ პანო „ციცინათელას“ მელოდიის შესაბამისად. ამ შემთხვევაში ციცინათელების ზომები, ფერი და მობრუნება შეესაბამება მელოდიაში ნოტების ზომას, მელოდიური ხაზის სვლასა და ფერს (ნახატი 5).

უცნობის სიმღერა „მატარებელი“ გამოვსახეთ ცხელი ბატიკის ხერხით. ამ შემთხვევაში მელოდიის გამოსახატავად კომპოზიციაში გამოვიყენეთ ხაზები და წერტილები.

ნახატზე გამოსახულია რკინიგზა – გზა, როგორც ადამიანის ცხოვრება წარსულიდან მომავლისაკენ. მელოდია „სად მივყავართ მატარებლის ლიანდაგს“ სწორედ რკინიგზაშია გამოხატული (ნახატი 6).

ნახ. 6. მელოდია „მატარებელი“ გამოხატული ცხელი ბატიკის ტექნიკით

„სად“ არის სემაფორზე, რომელიც ამ შემთხვევაში გზას გვიხსნის, მაგრამ შესაძლოა რაღაც მომენტში გზა ჩაგვიკეტოს კიდეც და შეგვაჩეროს.

„სად მიქრიან ჭრელი ქოლგის რიგები“ გამოხატულია წერტილების, კერძოდ, ქოლგების სახით. მთლიანობაში ნახატი გამოხატავს სადგურს, როგორც აწმყოს – ადამინის ცხოვრებაში რაღაც კონკრეტულ ეტაპს ან მომენტს. ქოლგა – ისევე, როგორც მიხეილ კობახიძის მოკლემეტრაჟიან ფილმში, ჩვენს ნახატზეც არის ჩვენი ოცნება, მიზანი, სწრაფვა. ნახატიდანაც ჩანს, რომ ყოველ კონკრეტულ მომენტში ქოლგა ზოგისთვის რუხია, ზოგისთვის ფერადი, ზოგი ქოლგა დიდია, ზოგი – პატარა, ზოგი კი, სულაც ქოლგის გარეშეა. სწორედ ეს არის ცხოვრება...

მშრალი თელვის (ნემს-ჩხვლეტითი) ტექნიკით არის შესრულებული პანო, რომელზეც იმერეთის პეიზაჟის ფონზე მარჯნისფერი ყვავილების მეშვეობით გამოხატულია მელოდია „საპოვნელა“. მელოდიაში ნოტის ზომას შეესაბამება ყვავილების რაოდენობა კონაში, ყვავილის კონების განლაგება კი მელოდიის ხაზს მიყვება (ნახატი 7).

ნახ. 7. „საპოვნელა“ შესრულებული მშრალი თელვის ტექნიკით

აღნიშნული ექსპერიმენტი შემოქმედებითად საინტერესო და ნაყოფიერი აღმოჩნდა სტუდენტთათვის. მიღებულია გადაწყვეტილება, გაგრძელდეს მუშაობა ხაზებითა და ლაქებით სხვადასხვა მელოდიის გამოსახვის მიმართულებით.

ლიტერატურა:

1. შარაბიძე მ., საფეიქრო სპეციალური ნახატის კომპოზიციის საფუძვლები, ქუთაისი, 2004.
2. Кандинский В., Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов. Дессау, 1926.

გურამ ჩხატარაშვილი
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დოქტორანტი,
ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმი
საქართველო

პირველყოფილი ადამიანის მატერიალური კულტურის ძეგლები სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოდან

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში ინტენსიურად მიმდინარეობდა არქეოლოგიური კვლევა-ძიებები ჩვენი ქვეყნის თითქმის ყველა უბანზე. ამ მხრივ საინტერესოა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველო (აჭარა-გურია), სადაც პირველყოფილ ადამიანთა ნაშთები ჯერ კიდევ ძველი ქვის ხანიდან გვაქვს (გრიგოლია, 2007;). კიდევ უფრო ინტენსიური ცხოვრების კვალი ჩანს ახალ ქვის ხანაში (დაახლ. VIII-VI ათასწლეული), რომლის დასტურიც აქ აღმოჩენილი არქეოლოგიური ძეგლების სიმრავლეა. ესენია: სოფ. ანასეულში, გურიანთაში, მამათში (ნებიერიძე; 1972), ხევში (კალანდაძე; 1986), ხუცუბანში, კვირიკეში, სოფ. ქობულეთში, მახვილაურში (გოგიტიძე; 1978; 2008) და სხვ. მათი ძირითადი ნაწილი შესწავლილი და გამოქვეყნებულია, თუმცა გვაქვს სრულიად ახალი აღმოჩენაც ჩოხატაურის მუნიციპალიტეტიდან. კერძოდ, 2012წ., სოფ ჯვარცხმაში ლ.თოდუას საკარმიდამო ნაკვეთში შემთხვევით იქნა აღმოჩენილი საინტერესო არტეფაქტები. მოპოვებული არქეოლოგიური მასალები მრავაფეროვნებითა და მრავალგვაროვნებით გამოირჩევა. მათი მონაპოვრები ათეულზე მეტია. სჭარბობს კაჟის ანატკეც-ანამტვრევები. კოლექციაში განსაკუთრებით გამოირჩევა მთლიანად გაპრიალებული ქვის ცული (ტაბ. I/1-2). მისი სიგრძეა 17,5 სმ, სიგანე 4,5-7 სმ-ს შორის მერყეობს. იგი მოგრძო სოლისებური ფორმისაა; ყუის მხარეს თანდათანობით ვიწროვდება. აქვს ოვალური და ფართო სამუშაო პირი. არქეოლოგიურ ლიტერატურაში აღიარებულია, რომ ქვის გაპრიალებული ცულების გაჩენა ნეოლითის ხანას უკავშირდება. დასავლეთ ამიერკავკასიის თითქმის ყველა ძეგლზე (მახვილაური, ანასეული I, ანასეული II, გურიანთა, მამათი, ოდიში, ღუმურიში, ჩხორთოლი, ხევი, პალური და სხვ.) ვხედავთ ქვის მსგავს ცულებს, რომლებიც უნივერსალურ იარაღად ითვლებოდა იმდროინდელი ადამიანისთვის (ჩხატარაშვილი, 2013:5-7). ამასთან ერთად, ჩვენ გავეცანით ოზურგეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ფონდებში დაცულ ქვის გაპრიალებულ ცულებს (ჩხატარაშვილი; 2011), რომლებიც საერთოდ, ცალკე შესწავლის საგანს წარმოადგენს. თუმცა ჯვარცხმის მონაპოვარი უნიკალურია იმით, რომ მას მთლიანად გაპრიალების თვალსაზრისით, ანალოგი არ გააჩნია. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ,,იუველირულ ნაწარმს“ წარმოადგენს.

მონაპოვართა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია თოხისებრი იარაღი (ტაბ. I/3-4), რომელიც შავი ფერის ბაზალტის ანამტვრევზეა შექმნილი. იარაღის ორივე სიბრტყე ამობურცულია, ყუის მხარეს ორივე გვერდზე აქვს ღრმა ამონაღარი. ყუა გამოყოფილია. სამუშაო პირიც ოვალურია, რომელსაც ეტყობა ხმარების კვალი. იარაღის სიგრძე 10 სმ-ია. მსგავსი იარაღი იშვიათ მონაპოვართა რიცხვს განეკუთვნება. ჯერჯერობით ანალოგი მხოლოდ მახვილაურის მასა-

ლებს შორის იძებნება (გოგიტიძე, 1978). საერთოდ, თოხის გავრცელება ნეოლითის ეპოქას უკავშირდება (ნებიერიძე, 1991: 226).

უახლოეს მონაპოვარში სხვადასხვა სახეობის სამიწათმოქმედო იარაღებთან ერთად წარმოდგენილია ქვის სათლელები (ტაბ. I/5-6). ერთ-ერთი მათგანი შავი ფერის ბაზალტის ანატკეცზეა დამზადებული. სიგრძე 9 სმ-ია. სამუშაო პირი თხელი და ფართოა, ყუის მხარეს თანდათანობით ვიწროვდება. იარაღის გვერდებზე ჩანს ატკეცის კვალი. იგი ხანგრძლივად ყოფილა გამოყენებული; მეორე სათლელიც დამზადებულია ბაზალტის ქვაზე. იგი უფრო დიდია და, ამასთან, მთლიანად გაპრიალებულია; ყუის მხარეს ოდნავ ვიწროვდება. სამუშაო პირი ოვალურია, ეტყობა გამოყენების კვალი. სიგრძე 13 სმ, სიგანე 4,5-5 სმ-ს შორის მერყეობს.

უახლოეს მონაპოვრებში გამოერია სფეროსებური მოყვანილობის შურდულის ქვები (ტაბ. II/1-2), რომლებიც რიყის ქვებზე არის დამზადებული. ამათაც ეტყობათ გამოყენების კვალი. დიამეტრი 4,5-5,5 სმ-ს შორის მერყეობს. რიყის ქვის იარაღების კოლექციიდან აღსანიშნავია მცირე ზომის სალესი (ტაბ. II/3-4). ცალი მხარე დაზიანებულია. გვერდებს ეტყობა გამოყენების კვალი. სიგრძე 6,5 სმ, სიგანე 3 სმ. (ჩხატარაშვილი; 2013:7).

ამგვარად, ზემოთ აღწერილი არქეოლოგიური მასალები სამეცნიერო თვალსაზრისით მეტად საინტერესო და საყურადღებოა. მასალათა შესწავლის საფუძველზე, ჩვენ ჯვარცხმის მონაპოვრები ახალი ქვის ხანით დავათარიღეთ და შესაბამისი ანალოგებიც მოვუძებნეთ (ანასეული I და II, გურიანთა, მამათი, მახვილაური, ოდიში და სხვ.). თუმცა ხაზგასასმელია, რომ მონაპოვრები შემთხვევითი ხასიათისაა და ძეგლის უფრო სრულყოფილი სურათის საჩვენებლად (სტრატიგრაფია, ქრონოლოგია, მეურნეობის ხასიათი, ქვის ინდუსტრია და ა.შ.) საჭიროა არქეოლოგიური სამუშაოების განხორციელება, რაც ერთიორად გაამდიდრებს არამარტო კონკრეტულად ერთი მხარის, არამედ ზოგადად, ჩვენი ქვეყნის პრეისტორიული ეპოქების შესწავლის საქმეს.

ლიტერატურა:

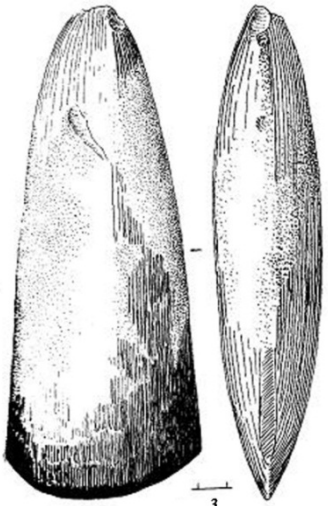
1. გოგიტიძე ს., სამხრეთ-აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთის ნეოლითური კულტურა, ბათ., 1978;
2. გოგიტიძე ს., კინტრიშის ხეობის ქვის ხანის არქეოლოგიური ძეგლები (ქობულეთის ადრენეოლითური ნამოსახლარი), ბათ., 2008;
3. გრიგოლია გ., ქვედა პალეოლითური ძეგლი აჭარის მაღალმთიანეთში, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, აჭარა I, ბათ., 2007;
4. კალანდაძე კ., დასავლეთ საქართველოს ნეოლითური კულტურა ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენების შუქზე, თბ., 1986;
5. ნებიერიძე ლ., დასავლეთ ამიერკავკასიის ნეოლითი, თბ., 1972;
6. ნებიერიძე ლ., ნეოლითი, საქართველოს არქეოლოგია, ტ. I, თბ., 1991;
7. ჩხატარაშვილი გ., ქვის ხანის გაპრიალებული ცულები სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოდან (გურიანთა), ჟურნ. ,,ჭოროხი“, № 2, 2011;
8. ჩხატარაშვილი გ., ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენები ჩოხატაურის მუნიციპალიტეტ სოფ. ჯვარცხმიდან, ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმის შრომები, V, ბათ., 2013.

ტაბულების აღწერილობა:

I – 1-2 გაპრიალებული ქვის ცული; 3-4. თოხისებრი იარაღი; 5-6 ქვის გაპრიალებული სათლელები;

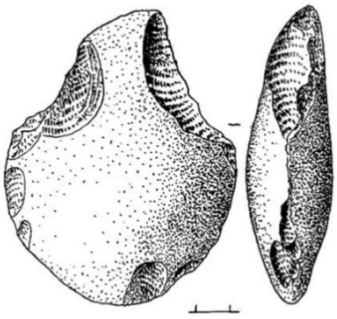
II – 1-2 შურდულის ქვები; 3-4 ქვის სალესი

ტაბ. I



1

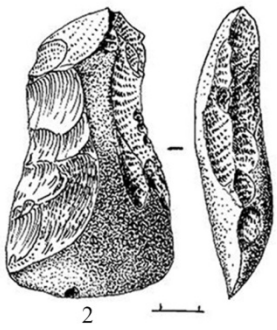
2



3

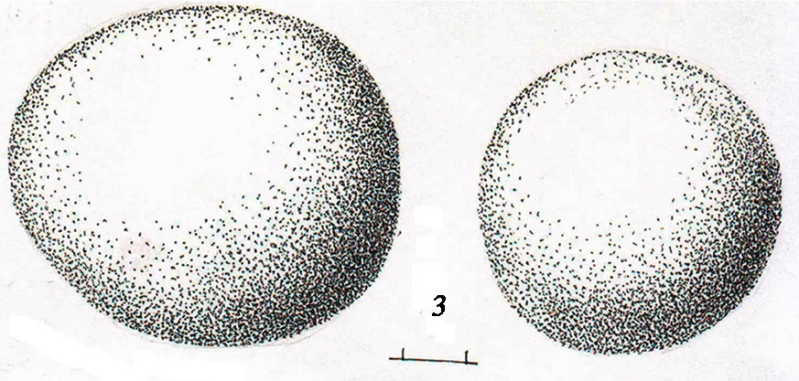
4

5



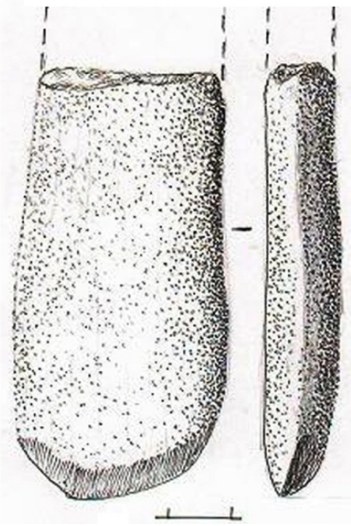
6

ტაბ. II



1

2



3

4

მერაბ დათუაშვილი
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
ხათუნა დარსაველიძე
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

სამოსი საქმიანი ქალბატონებისათვის ქართული ნაციონალური ელემენტების გამოყენებით

საზოგადოების განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე, მისი მატერიალური კულტურა ყოველთვის მჭიდრო კაშირშია საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ ნაციონალურ ტრადიციებთან. შეუძლებელია, რომელიმე ერის ეთნოკულტურა წარმოვიდგინოთ მის მიერ განვლილი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე ევოლუციის შედეგად ჩამოყალიბებული ეროვნული კოსტიუმის გარეშე. ეროვნული ტანსაცმელი საზოგადოების სულიერი და მატერიალური კულტურის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს.

ჩვენი სახელმწიფო ახალგაზრდა განვითარებად ქვეყანას წარმოადგენს და დღევანდელი მოდის ტენდენციების ჩამოყალიბების საქმეში საგრძნობლად თვალშისაცემია ე.წ. განვითარებული ქვეყნების ზეგავლენა. ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისიდან, რადიკალურად იცვლება ქართული საზოგადოების ცხოვრების ფასეულობები, რაც აუცილებლად ასახვას პოულობს მათ ჩაცმულობაზეც. სწორედ ამ პერიოდიდან იწყება ქართული ტრადიციული ჩაცმულობისადმი ზურგის შექცევა. მას შემდეგ ბევრი რამ დავიწყებას მიეცა და დღევანდელ პირობებში ახალგაზრდა ქართველთა უმრავლესობა ვეღარც კი ცნობს იმ სამოსს, რომლითაც ჩვენი წინაპრები საუკუნეების მანძილზე თავს იწონებდნენ.

ბოლო პერიოდში თითქოსდა საქმე გამოსწორებისკენ წავიდა. დღესდღეობით, ქვეყანაში ეროვნული კოსტიუმის თემამ აქტუალურობა დაიბრუნა. ქართველებისათვის ეროვნული სამოსი განვლილი ისტორიისა და დამკვიდრებული ტრადიციების წიაღში საკუთარი იდენტურობის გააზრების საშუალებად გადაიქცა. რაც შეეხება უცხოელებს, მათთვის ქართული ეროვნული ტანსაცმელი საინტერესოა, როგორც ევროპისა და აზიის გზაგასაყარზე მდებარე ეგზოტიკური ქვეყნის კულტირის ნაწილი.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმების ფონდებში უხვად არის შემონახული ქართული ტრადიციული საერო სამოსის იშვიათი ნიმუშები (კვანტიძე, 2014; ჩაგელიშვილი, 2014), მათი უმრავლესობა XVII-XX საუკუნეების პერიოდს მიეკუთვნება. აღნიშნული ნიმუშები ქართველი ხალხის ამოუწურავი ფანტაზიის, მხატვრული გემოვნებისა და მაღალი პროფესიონალიზმის უტყუარ მტკიცებულობას წარმოადგენენ. უძველესი ქართული ნაციონალურ კოსტიუმში გამოყენებული დეკორატიული ქსოვილები, ნაქარგობები და ორნამენტები მომხიბვლელ უკიდეგანო სამყაროს ქმნის და მათ საოცრად დიდი სასიცოცხლო ენერგია გააჩნიათ.

თუ გადავხედავთ საზოგადოების ყოფაცხოვრების დღევანდელ რეალობას, თვალშისაცემი ხდება ის ფაქტი, რომ ეროვნული კოსტიუმი ხელოვნების მაღალმხატვრული ნიმუშების შთაგონების წყაროდაც კი გადაიქცა. უნდა აღინიშ-

ნოს ის ფაქტი, რომ კოსტიუმის დიზაინის სფეროში დაკავებული სპეციალობების როლი აღნიშნულ საკითხებში ფრიად მნიშვნელოვანია.

ქართული ნაციონალური ტანსაცმლის ევოლუციის პროცესში ჩამოყალიბებული მოდური ტრადიციები თანამედროვე კოსტიუმის მხატვრული დაგეგმარების ამოუწურავ წყაროს წარმოადგენს. ბოლო 8-10 წლის განმავლობაში, ქვეყანაში აქტიურად მოქმედი როგორც სამოდელო სალონები, ისე ინდივიდუალური დაზაინერები რეგულარულად აწყობენ ნაციონალური ელემენტებით გამდიდრებული ქალისა და მამაკაცის ყოველდღიური სამოსის პრეზენტაციებს.

თანამედროვე მოდის ტენდენციების გათვალისწინებით, ახალი მოდელების შექმნის პროცესი საკმაოდ აქტიურს ქმნის ტრადიციული ეროვნული კოსტიუმის სრულყოფილად გააზრების პროცესებს. მხატვრული დაგეგმარების პროცესებში ეროვნული კოსტიუმის კომპოზიციური აგების პრინციპების, ფორმიების სიზუსტის, კონსტრუქციის ლოგიკურობის, დეკორის ფორმისა და შინაარსის გამოყენება თანამედროვე ორიგინალური მოდელების შექმნის საკმაოდ მყარ საფუძველს წარმოადგენს.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულიდან გამომდინარე, ქართული ნაციონალური კოსტიუმის უფრო მეტად პოპულარიზაციის მიზნით, ჩვენი კვლევის მიზანს წარმოადგენდა საქმიანი ქალის კოსტიუმის მხატვრულ-კონსტრუქციული დაგეგმარება ეროვნული კოსტიუმის ელემენტების გამოყენებით. საკითხის აქტუალურობა გამომდინარეობს იქიდან, რომ აღნიშნული სტილი ქართველი დიზაინერების მიერ ჯერ-ჯერობით არ ყოფილა შემოთავაზებული.

ისევე როგორც მთელ მსოფლიოში, საქმიანი სტილი ტანსაცმელში ჩვენს ქვეყანაშიც საკმაოდ აქტუალურია, რაც განპირობებულია იმით, რომ აქტიურ საზოგადოებრივ საქმიანობაში ჩართული ქალბატონების რიცხვი ქვეყანაში დღითი დღე მატულობს.

თუ გადავხედავთ 2011 წლის სტატისტიკურ მონაცემებს, აქტიურ საზოგადოებრივ საქმიანობაში მოღვაწე 334,3 ათასი ადამიანიდან 39% ქალბატონია. ინფორმაციული თავისუფლების განვითარების ინსიტუტის IDFI-ის მიერ 2013 წელს ჩატარებული კვლევების მიხედვით, 166 საჯარო დაწესებულებაში დასაქმებული 74532 თანამშრომლიდან 70% მამაკაცია, ხოლო 30% – ქალბატონი.

ძალოვან დაწესებულებაში დასაქმებულ ქალთა პროცენტული მაჩვენებლები 37% ანუ 16387 ქალბატონს შეადგენს.

ქალები არიან ყველგან: პოლიტიკაში, ბიზნესში, საჯარო დაწესებულებებში და ზოგადად ყველგან ჩვენს ირგვლივ. ისინი გახდნენ უფრო თვითდაჯერებულები, მოქმედებენ მიზანმიმართულად და დიპლომატიურად. სწორედ ასეთი ქალბატონების ყოფიერებამ მოიტანა აუცილებლობა, დაგეგმარებულიყო ისეთი ტანსაცმელი, რომელიც მაქსიმალურად დააკმაყოფილებს მათ სოციალურ მდგომარეობას – დარჩნენ ქალურები და ამავდროულად, ხელი შეუწყოს ქართული ეროვნული კოსტიუმის ელემენტების შენარჩუნებასა და პოპულარიზაციას.

რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ქვეყანაში არსებული რეალობა მოვწყვიტოთ თნამედროვე მსოფლიოს მოდის განვითარების ტენდენციებს. ამასთანავე, ჩვენს მიზანს წარმოადგენს დავიცვათ ჩვენი ეთნიკური მემკვიდრეობა (ბრაილაშვილი, 1990:3), ტრადიციები, რომელიც ეფექტურად შეერწყმის თანამედროვეობას.

ნახ. 1. საქმიანი ქალის კოსტიუმის ესკიზები ეროვნული სამოსის ელემენტების გამოყენებით

აღნიშნული ანალიზის საფუძველზე, ჩვენს მიერ ესკიზური სახით დაგეგმარებული საქმიანი ქალის კოსტიუმის ვარიანტები ეროვნული სამოსის ელემენტების გამოყენებით მოყვანილია ნახატში 1.

პირველ კოსტიუმში გამოყენებულია ყაბალახის სტილიზაცია მხრებზე კონსტრუქციული დეტალის სახით და დეკორატიული ელემენტის სახით ქრთული ორნამენტი (ვაზის სტილიზაცია).

მეორე კოსტიუმში გამოყენებულია ჩოხის დეტალი – სამასრეები, რომელიც მკერდიდან მხრებზეა გადატანილი და გამოყენებულია როგორც დეკორატიული ელემენტი.

მესამე კოსტიუმში გამოყენებულია ხევსურული ტანისამოსის – ქოქლოს ზურგის კონსტრუქცია და ვაზის სტილიზებური ორნამენტი პიჯაკის კალთაზე.

ჩვენი აზრით, შემუშავებული მოდელები ნაციონალური ელემენტების გამოყენებით ნათლად განასახიერებს ქართული კულტურის თვითმყოფადობას, აცოცხლებს ძველ ეპოქას და მთელი თავისი სილაღით ერწყმის თანამედროვეობას. აღნიშნული სამუშაოს მიზანს წარმოადგენდა შექმნილიყო არა ორიგინალური სამოსი საზოგადოების მცირე ნაწილისათვის, არამედ ნაციონალური ელემენტებით შემკული საქმიანი ქალბატონების ყოველდღიურად მოხმარების საგანი. ჩვენს მიერ შექმნილი კოსტიუმის ნიმუშები საშუალებას მისცემს საქმიან ქალბატონებს, გამოიყურებოდნენ ორიგინალურად, ხოლო მსოფლიოში ჩვენი

ქვეყნით დაინტერესებული ადამიანები უფრო მკაფიო ფერებში დაინახავენ ქართული კულტურის უნიკალურობას.

ლიტერატურა:

1. ბრაილაშვილი ნ., საქართველოს ეთნოგრაფია, “ხელოვნება”, თბილისი, 1990;
2. კვანტიძე გ., ეთნოგრაფიული სურათები XVII-XVIII სს. საქართველოს ისტორიიდან, 2014;
3. ჩაგელიშვილი თ., პირველი ქსოვილის ისტორია, ჟურნალი “National Geographic Georgia” 2014, აგვისტო, http://www.nationalgeographic.ge.

მაია ჭიჭილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორი
საქართველო

ქართული ხითხუროობის ტრადიციები აჭარის საკულტო ძეგლებში (ჯამეები)

აჭარაში შემორჩენილი ხის მეჩეთები ქართული ხალხური ხითხუროობის უნიკალური ძეგლებია. ხის ჯამეებმა გასული საუკუნიდან მიიქცია ქართველ მეცნიერთა ყურადღება, თუმცა, მათ შესწავლაში გაწეული წვლილის მიუხედავად, მათი მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურებები ჯერ კიდევ არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი (Гараканидзе, 1959; სუმბაძე, 1982; ვარშალომიძე, 1979, 2010; ბარამიძე, 2010). აჭარაში შემორჩენილი მეჩეთების უმრავლესობა ხისაა, ქვის შენობები ცოტაა და მათი ძირითადი ნაწილი ბარის ზონაში გვხვდება (ბარამიძე, 2010:400). ნიშანდობლივია ის, რომ გასული საუკუნის დასასრულიდან ინტენსიურად მიმდინარეობს ამ საკულტო ნიმუშების განახლება. დღემდე მოქმედი ხის მეჩეთების უმეტესობა მხოლოდ ნაწილობრივ ინარჩუნებს პირველქმნილ ელემენტებს. ხალხური ხელოსნობის, ხითხუროობის ტრადიციების შესუსტება გამოხატულებას პოვებს ჯამეების არქიტექუტრაში შედარებით მარტივი და უსახური ფორმების დამკვიდრებაში. საბედნიეროდ, მოგვეპოვება ისეთი ძეგლები, რომლებიც მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებენ ავთენტურობას და ქართული საკულტო არქიტექტურისა და ხითხუროობის მაღალმხატვრულ ნიმუშებს განეკუთვნებიან (ჩიქუნეთის, კვირიკეს, დღვანის, აგარის და სხვა მეჩეთები). წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს აჭარის ხის მეჩეთების ზოგიერთი მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურებისა და მათში დაუნჯებული ქართული ხითხუროობის ტრადიციების წარმოჩენის ცდას.

ჯამეებისა და მასთან დაკავშირებული ფუნქციური ნაგებობების ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტა, ერთი მხრივ, ისლამის საკულტო ნიმუშების მოთხოვნებს ხოლო, მეორე მხრივ, ადგილობრივი საცხოვრებელი სახლების, ქართული ხალხური ხელოვნების ტრადიციებს ეფუძნება.[1] ეს ნიშანი მჟღავნდება თითქმის ყველა ნაწილის კონსტრუქციებსა და ელემენტებში, გარეგნულ იერში, შიდა სივრცის გარემოსთან დაკავშირებაში, ცალკეულ დეკორატიულ მოტივებში (Гараканидзе, 1959:105-106, ტაბ. 176-182).

თვალსაჩინოა ჯამეებისათვის ადგილის შერჩევისა და ბუნებასთან შერწყმის ტრადიცია. ისინი აგებულია საზოგადოებრივი თავშეყრისათვის ხელსაყრელ ადგილებში. შენობის ირგვლივ, თითქმის ყველგან, დაცულია მწვანე საფარი, ეზო. ჯამეს არქიტექტურა გვაგონებს აჭარული ტიპის "ოდა-სახლს", თუმცა, ადგილმდებარეობიდან გამომდინარე, ქვის საძირკველზე აღმართული ხის ორი ან სამსართულიანი შენობა ხასიათდება ერთგვარი ავტონომიურობით. კამერული მასშტაბის მიუხედავად, მაღალი ქვის ცოკოლზე დამყარებული ნაგებობა, ვერტიკალური მოცულობრივი სტრუქტურით, გარემოსთან დამაკავშირებელი აივნით, ფიცრული კედლის სიბრტყეებით, ხალვათად განაწილებული ფანჯრის ღიობებით, დახურული სივრცით აჭარული საცხოვრებელი სახლებისათვის დამახასიათებელი მცირე "ციხესიმაგრის" შთაბეჭდილებას ტოვებს. საცხოვრებე-

ლი შენობების ასეთი ერთგვარი "ჩაკეტილობა" ისლამური ქვეყნებისათვის დამახასიათებელი ნიშანია (Гараканидзе, 1959:81-82), თუმცა, ეს თავისებურება, შესაძლოა, მთის რეგიონის სპეციფიკითაც იყოს განპირობებული. აჭარის მეჩეთების ექსტერიერი, ფასადების გადაწყვეტა ხასიათდება უბრალოებითა და სიცხადით. წაბლის ან სხვა ჯიშის ხის მუქი მონაცრისფრო ან მოყავსიფრო-შავი ტონების ფერადოვნება, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ძელების მჭიდრო წყობა, ასიმეტრიულად გაჭრილი სწორკუთხა ფანჯრები, "გადმოფენილი" სახურავი და მისგან დაცემული ჩრდილი რამდენადმე "იდუმალ", ასკეტურ იერს ანიჭებს ნაგებობას.

მეჩეთები, ძირითადად, გათლილი ან დაუმუშავებელი ქვის საძირკველს ეფუძნება. კვადრატული ფორმის შენობა გადახურულია საცხოვრებელი სახლებისათვის დამახასიათებელი კარვისებური, ოთხფერდა სახურავით, რომლის კიდეები ზოგჯერ ძლიერ შვერილია. მაგალითად, კვირიკეს მეჩეთის საბურავის შვერილი კიდეები კრამიტის საყრდენი კოჭებისა და სარტყელის ორმაგ რიგს ეფუძნება. სახურავის კარკასის მომრგვალებული კუთხეები, კოჭების რიტმული წყობა, კონსტრუქციულ სიმტკიცესთან ერთად, გამომსახველობას მატებს ამ ელემენტს. კლიმატური პირობებით განპირობებული ეს დეტალი ხელოსნობისა და ხითხუროობის მაღალ ტრადიციებზე მეტყველებს. სახურავის კიდეების ასეთივე, მაგრამ უფრო გამარტივებულ გადაწყვეტას ვხდავთ ახოს, უჩხითის, ქოსოფლის, ხოხნის, დარჩიძეების, მაწყვალთის, ნიგაზეულის, ქიძინიძეების და სხვ. მეჩეთებზე. ზოგან კი ხითხუროობის ეს ხერხი შეცვლილია დეკორატიულ-ფიცრული წყობით, რომელიც შესაძლოა უფრო გვიან სამშენებლო პერიოდზე მიუთითებდეს (მეძიბნა, გეგელიძეები, ცხმორისი, დღვანი, ფურტიო, შუბანი, ჯაბნიძეები და სხვ.). დაბურვის ანალოგიურ პრინციპი ფართოდაა გავრცელებული აჭარულ-ლაზური ტიპის საცხოვრებელ სახლებსა და სამეურნეო შენობებზე.

ჯამეში შესასვლელი მოწყობილია ჩრდილოეთით. კარის პირდაპირ, სამხრეთის მხარეს მდებარეობს სალოცავი ნიშა – მიჰრაბი, რომელიც განსაზღვრავს მიმართულებას მექისაკენ. აქედან გამომდინარე, ქართული მეჩეთების მთავარი ფასადი ორიენტირებულია ჩრდილოეთის მხარეს, რაც განპირობებულია მექასადმი საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობით. მთავარი ფასადი თითქმის ყოველთვის გადაწყვეტილია სიმეტრიულად, რომლის ღერძი ხაზგასმულია უმეტესად ნახევარწრიული ქვის კიბით. ჯამეს კომპოზიციას საფუძვლად უდევს დახურული მოცულობისა და ღია აივნის შერწყმა. საცხოვრებელი სახლისაგან განსხვავებით, აივანი მისდევს მხოლოდ მთავარ ფასადს და შეჭრილია ნაგებობაში. არსებობს ჯამეების სივრცით-მოცულობრივი აღნაგობის მეორე სახესხვაობაც, რომელის მახასიათებელს, პირველი სართულის მოცულობაში შეჭრილი ლოჯიის ნაცვლად, ორივე სართულზე მდებარე აივნები წარმოადგენს (ჩაისუბნის მეჩეთი). თუმცა, ყველა შემთხვევაში აივანი ნაგებობას ერთვის მხოლოდ ერთი მხრიდან (Гараканидзе, 1959:105-106). გვხვდება ჯამეები აივნების გარეშეც (ქოსოფელი, შუბანი და სხვ.). "აივანს" – ლაზურ-აჭარული მეჩეთების ამ სახასიათო სადგომს, მოსაცდელის ფუნქცია აკისრია. მისი არქიტექტურული გადაწყვეტა ოდა-სახლების ტრადიციული ფორმებით საზრდოობს. აივნის მხატვრულ გამომსახველობას განაპირობებს სვეტების ფორმების მრავალფეროვნება, ორნამენტული ჩუქურთმა, რიკულების დახვეწილი პროპორციები. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულია კვირიკეს მეჩეთი (1860-1862 წწ.), რომლის დეკორს

აივნის დახვეწილი ფორმის რიკულები, ორნემენტული სვეტები, სართულების გამყოფი მოჩუქურთმებული სარტყელი, ფანჯრების ცხაურებიანი ფრამუგები შეადგენს (ჭიჭილეიშვილი, 2010:448). მსგავსი დეტალები დასტურდება შუბანის ჯამეზეც. მიუხედავად ამისა, მეჩეთების გარეგნული ფორმები მაინც სისადავით ხასიათდება, რაც, გარკვეულწილად, საცხოვრებელი სახლების გარე მასების გადაწყვეტით არის ნაკარნახევი. აჭარული სახლის ექსტერიერი არ არის მორთული ტრადიციული ხუროთმოძღვრული სამკაულით, მაშინ, როცა ლაზური სახლების ფასადებზე ჩუქურთმების მრავალფეროვანი მოტივები ამჟღავნებენ მხატვრული სამკაულით შემკობის ტრადიციას და ამ თვალსაზრისით უფრო მეტად ავლენენ კავშირს კოლხური საცხოვრებელი ოდა-სახლის მხატვრულ სისტემასთან (ადამია, 1967:3-12). უნდა აღინიშნოს, რომ სვეტ-ბალავრები აჭარის ჯამეებში ხასიათდება მრავალფეროვნებით, სვეტის შემადგენელი ელემენტები და მასზე დატანილი ჩუქურთმები გამოირჩევა დეკორატიულ-პლასტიკური გამომსახველობით, ქართული ეროვნული მოტივების მდგრადობით.

მეჩეთების გეგმარებითი სტურქტურა სამხრეთი ორიენტირისაკენ მიმართული კვადრატული დარბაზის ირგვლივ განთავსებულ ქოროებს ეფუძნება. ორ სართულზე განაწილებული მსუბუქი კონსტრუქციის ბოძების რიტმი, სვეტების, ქოროს, ჭერისა და კედლების, სარიტუალო ელემენტების ორნამენტული ჩუქურთმა, ხის ფაქტურის ფერადოვნება და სუფთა, ოსტატური წყობა დეკორატიულ მიმზიდველობას ანიჭებს ინტერიერს. ვერტიკალური "დარბაზი" ყოველთვის აქცენტირებულია ჭერის კონსტრუქციით – გუმბათით, გვირგვინით, "ხონჩისებური" გადახურვით. ინტერიერის მთავარ ნაწილს წარმოადგენს ე.წ. "ყუბბე" – სალოცავი დარბაზი და სამხრეთი კედელი, რომლის შუა ნაწილში დგას მიჰრაბი, გვერდით კუთხეებში კი მინბარი და ქურსი. სივრცის პლასტიკური ელემენტები – სამმხრივი ანტრესოლი, ქოროს მძლავრად შვერილი აივანი და განათება, ხელს უწყობს მექასკენ ორიენტირებული კვადრატული დარბაზისა და სამხრეთი კედლის დომინანტურ მნიშვნელობას. მიჰრაბის დეკორი, მინბარი, კედლის მოჩუქურთმებული სარტყელი, გვერდითა ჩამოსაჯდომების თაღოვანი ანტაბლემენტი ხელს უწყობს მთავარი ორიენტირის აქცენტირებას (აგარის ჯამე). ჯამეების სამხრეთი კედლის მხატვრული გადაწყვეტა გამოძახილს მესხური "დარბაზის" ინტერიერის სტრუქტურასთან პოვებს, რომლის სივრცეში წამყვანი როლი უკანა კედელს და მის შუაში დატანებულ ბუხარს ენიჭება. ბუხრის საკრალური მნიშვნელობა ხაზგასმულია მისი მდებარეობით და მასზე დატანილი გამოსახულებების სიმბოლური გააზრებით. ბუხრის თაღი გარემოცულია ჩაშენებული და მოჩუქურთმებული კარადების რთული სისტემით, რაც კედლის ერთიან დეკორატიულ გადაწყვეტას განსაზღვრავს (Гараканидзе, 1959, таб.228, 229). ოდა-სახლებშიც ბუხრის მიმდებარე კედლის მორთულობა ხასიათდება დეკორატიული სისტემის ლოგიკურობითა და მხატვრული ხერხების მრავალფეროვნებით (იმერეთი, სოფელი ხანი, ნატრიაშვილების სახლის ინტერიერი). ჯამეს "საკურთხევლის" კედლის გადაწყვეტა – მიჰრაბის დომინანტური მნიშვნელობა, სარიტუალო ელემენტების ხაზგასმული ხატოვანება, შესაძლოა, საცხოვრებელი სახლის "საკრალური კერის" და მასთან დაკავშირებული კომპონენტების დეკორატიული შემკულობის პრინციპით იყოს ნასაზრდოები (Гараканидзе, 1959:88), რაც, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ ჯამეს მთავარი ორიენტირის მხატ-

ვრული გაფორმება ქართული საცხოვრებელი სახლებისათვის ნაცნობ კონცეფციას ეფუძნება.

ამდენად, ხის მეჩენთების ინტერიერის თავისებურება კვადრატს მიახლოებული ცენტრალური სივრცული მონაკვეთისა და მისი შემომზღუდავი ორსიმაღლიანი გვერდითი სივრცეების შერწყმაში მდგომარეობს. ხის მეჩეთების კომპაქტური სივრცე ხასიათდება მხატვრულ-კონსტრუქციული ფორმების სიმსუბუქითა და მოხდენილობით, მოცულობრივი სტრუქტურის გარკვეული დინამიკურობით, რაც გამოხატულებას სამხრეთი ორიენტირისა და ვერტიკალური სივრცის აქცენტირებაში პოვებს. შიდა სივრცის ეს ორი კომპარტიმენტი (კვადრატი და ქორო) განაპირობებს მეჩეთის ჭერის კონსტრუქციას – ანტრესოლის თავზე ფიცრულ, ბრტელ კვადრატებსა და სწორკუთხედებს დეკორატიული გადაწყვეტით და დარბაზის ვერტიკალური სივრცის დაგვირგვინებას ნახევარსფერული გუმბათით, გვირგვინით ან კესონურ-ხონჩისებური ჭერით.

აჭარის ხის ჯამეების ჭერის კონსტრუქცია ხითხუროობის მაღალ დონეს, ტრადიციების უწყვეტობას, მხატვრული ფორმების შემუშავებისადმი შემოქმედებით მიდომას გვიჩვენებს. გადახურვის ერთ-ერთი სახეა თავანის კვადრატის ცენტრში განთავსებული ნახევარსფერული გუმბათი, რომელიც დეკორატიული გადაწყვეტის მრავალფეროვნებას გვიჩვენებს. აგარის მეჩეთის (XIX საუკუნის 80-იანი წლები) ფიცრული ჭერი, ქოროების თავზე, მორთულია ჰორიზინტალური წყობის ვიწრო არშიებით შედგენილი კვადრატების, სწორკუთხედებისა და ორნამენტული ჩუქურთმების მონაცვლეობით. წვრილი არშიების განსხვავებული ტონალობა, სხვადასხვა რიტმული წყობა, ორნამენტული მრავალფეროვნება განსაზღვრავს ჭერის დეკორატიულ გამომსახველობას. ოსტატობის კიდევ უფრო მაღალ დონეს გვიჩვენების თავანის გუმბათი, რომელიც აგვირგვინებს ცენტრალურ მოჩუქურთმებულ კვადრატს. გუმბათის ფუძეს ქმნის დამოუკიდებელი სწორკუთხა ფილებისაგნ შემდგარი სარტყელი, რომლებშიც ერთმანეთს ენაცვლება ვარდულები და "კვანძოვანი წნულის" "8" მოტივები. გუმბათის ნახევარსფერო მოჭედილია კეხიდან – ვარდულიდან დაშვებული "სხივებით", რომლებიც გუმბათის დეკორატიულ კარკასს ქმნის. გუმბათის ასეთი გადაწყვეტა ქართველი ხითხუროების მაღალ სადურგლო ოსტატობასა და მხატვრულ გემოვნებას მოწმობს. თავანის გუბათოვანი გადახურვა აქვს ქოსოფლის, ცხმორისის (1891-1892), უჩხითის (XIX ს-ის 20-იანი წლები), ზუნდაგას (XIX ს-ის II ნახევარი), ჭვანას (1894-1895), ნიგაზეულის (1922), დღვანის (1862), ფურტიოს (1894-1895),[2] რიყეთის (1918), დანისპარაულის (XX ს-ის დასაწყისი), პაქსაძეების (XIX ს), დაგვისთავის (1826), ზოტის (1905-1907) და სხვა მეჩეთების ცენტრალურ თავანებს (ბარამიძე, 2010). ხშირად გუმბათის წყობა მხოლოდ ფიცრულია, მაგრამ მაინც მაღალ სამშენებლო კულტურას მოწმობს.

საინტერესო ფორმისაა დარჩიძეების მეჩეთის (1908 წ.) თავანის გადახურვა, რომელსაც შეიძლება "საფეხურებიანი გუმბათი" ვუწოდოთ. კვადრატის ცენტრში გამართული გუმბათის ნახევარსფერო შედგენილია ჭერის სიღრმეში შეჭრილი და პირადიმულად შემცირებული წრეებისაგან, რომლის თითოეული საფეხური დამოუკიდებელი ორნამენტული მოტივებითაა შემკული. გუმბათის ცენტრს ასრულებს ვარდული. გუმბათის ეს ფორმა "კვადრატულ პირამიდული გვირგვინის" ("კიბურ გვირგვინოვანი") გადახურვის პრინციპით უნდა იყოს ნაკარნახევი.[3]

კვადრატის გადახურვის განსხვავებულ კონსტრუქციას იყენებს კვირიკეს ჯამეს ოსტატი. მის დომინანტს, ქმნის ე.წ. "ცრუ გუმბათი" რომელიც ამოყვანილია გვირგვინის პარალელური რიგების თანმიმდევრული წამოწევით შუაგულისაკენ. კონსტრუქციის მხატვრული სტრუქტურა ეფუძნება კვადრატული სიბრტყეების პროპორციული შემცირებისა და სიღრმეში საფეხურებრივი წამოწევის პრინციპს, რომლის შედეგად ჭერი იღებს პირამიდულ ფორმას. თითოეული კვადრატი აქცენტირებულია დეკორატიული კარნიზით, შუა კვადრატს ამკობს ვარდული. კვირიკეს მეჩეთის პარალელური წყობის ოთხკუთხა გადახურვა გამოძახილს პოვებს ქართული დარბაზის "გვირგვინის" წყობასთან, რომელიც თავის საწყისებს უძველეს ხანაში იღებს. ჭერის ანალოგიური დეკორი გვხვდება გოგაძეების მეჩეთში (1874-1875 წწ).

კიბურ-კვადრატული პარალელური წყობისაგან განსხვავებით, შუბნის, ჯაბნიძეების, ნენიის მეჩეთებში დასტურდება "დარბაზის" ცენტრალური ნაწილის რვაწახნაგა ორსაფეხურიანი "გვირგვინისებური" გადახურვა.

ხოხნას მეჩეთში (1899-1900) გამოყენებულია თავანის პარალელური კვადრატული "გვირგვინი" ცენტრში რვაწახნაგა კესონითა და ვარდულით.

რვაწახნაგა "ხონჩისებური" ("ბრტყელ-კასეტური") გადახურვა გვხვდება პირველი მაისის (1864-1865), გოგინაურისა (1843) და სხვა მეჩეთებზე. მცენარეული ორნამენტებით შემკული კესონი ამკობს მაწყვალთის (1842-1843) პლაფონს.

ამდენად, აჭარის ხის ჯამეების ჭერის კონსტრუქცია ხასიათდება მრავალფეროვნებით, თუმცა წარმოდგენილი მასალა, შესაძლოა, არ იძლეოდეს შესასწავლი საკითხის სრულ სურათს. განხილული მაგალითების საფუძველზე შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ ჯამეებში, უმთავრესად, გამოყენებულია გადახურვის გუმბათოვანი, "გვირგვინისებური", "ხონჩისებური" ("ბრტყელ-კასეტური") ფორმები, რაც, თავის მხრივ, ადასტურებს ქართული ხითხუროობის ტრადიციებსა და ეროვნულ ფესვებს. ჭერის მრავალფეროვან დეკორტიულ ფორმებს ვხვდებით XIX-XX საუკუნის დასაწყისის დასავლეთ საქართველოს საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში. აჭარაში დადასტურებულია კვადრატში ჩაწერილი რვაწახნაგა კესონური ჭერი (სოფელი დიდაჭარა, ა.დემეტრაძის სახლი), სამეგრელოში კვადრატულ-პარალელური წყობის ცრუ გვირგვინი (ფიფიას სახლი); სამეგრელოში, აჭარაში, იმერეთში "ხონჩისებურ-კასეტური" თავანი (მიქავას სახლი, დადიანების სასახლის აივნის ჭერი; სოფელი ქედლები, სარფი, ლ.ქარცივაძის სახლი; სოფელი ჭალატყე) და სხვ. (ადამია, 1967; Гараканидзе, 1959, т.79, 81, 118). საქართველოს ხის საეკლესიო არქიტექტურაში დადასტურებული საგანგებოდ გათლილი ფიცრებით ამოყვანილი მრუდი ფორმები – კონქები და კამარები – ხითხუროობის მაღალ სამშენებლო კულტურას ავლენს და, შესაბამისად, ჯამეებში შემორჩენილი გუმბათები ამ ტრადიციების გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ. ეს ნიმუშები, თავის მხრივ, ხალხის წიაღიდან გამოსული ოსტატების გამბედაობასა და შემოქმედებით თავისუფლებას მოწმობს (Гараканидзе, 1959:103-104).

ამდენად, აჭარის ხის მეჩეთების არქიტექტურული კომპოზიცია, გარკვეულწილად, დაეფუძნა ქართული საცხოვრებელი სახლის (ოდა სახლი, დარბაზი) პრინციპს. ჯამეს გარეგნული სახე ჩამოყალიბდა ქართული საცხოვრებელის არ-

ქიტექტურული ფორმების გავლენით, რაც განაპირობებს იმას, რომ ჯამე მოკ-ლებულია საკულტო ნაგებობის გარეგნულ ნიშნებს.[4]

მეჩეთების ინტერიერის, კომპოზიციური გადაწყვეტა, დეკორატიული გა-ფორმება, რომელიც განსაზღვრული იყო ისლამის კანონებით, ნასაზრდოებია ქართული საცხოვრისის ტრადიციებით და მას საფუძვლად უდევს სივრცის აპ-რობირებული კონცეფცია – კვადრატზე დამყარებული "გუმბათის-გვირგვინის" თემა. აჭარის ხის ჯამეებში გამოყენებული თავანის ფორმები საწყისებს უძვე-ლეს წარსულში იღებს. ცნობილია, რომ ხის გვირგვინოვანი გადახურვა ფართოდ იყო გავრცელებული მთელ მსოფლიოში – კორეიდან ეგეოსის ზღვის ნაპირებამ-დე. ამ კონსტრუქციის არსებობა 2000 წლის წინაა ფიქსირებული კოლხეთის მი-წაზე ვიტრუვიუსის ტრაქტატში "ათი წიგნი ხუროთმოძღვრებაზე". მართალია, მის მიერ აღწერილმა ხის ძელოვანმა გუმბათმა ჩვენამდე ვერ მოაღწია, მაგრამ მოიპოვება ეთნოგრაფიული[5] და არქეოლოგიური მასალები, რომლებიც ადას-ტურებენ ამგვარი კონსტრუქციის არსებობას დასავლეთ საქართველოში. მაგა-ლითად, ჩოლოქში აღმოჩენილი ძვ.წ. X ს-ის ხის სახლის ნაშთები ადასტურებს ვიტრუვიუსის ცნობათა სარწმუნოებას (ყიფიანი, ამაშუკელი, 1995:10). ვიტრუ-ვიუსის თანახმად, "კოლხური სახლის" ზედა სტრუქტურა მორების პარალელუ-რი წყობით შედგენილი ცრუ კამარაა, რომლის წარმოშობა დაკავშირებულია კე-რის არსებობასთან. ერდო, რომელიც საქართველოს ტერიტორიაზე ძვ.წ. III ათასწლეულებიდან დასტურდება, დაკავშირებულია საოჯახო კერის უძველეს წარმოდგენებთან და რიტუალებთან. ამდენად, გვირგვინის არსს განსაზღვრავს კერის ფუნქციონირება. "კოლხური" სახლის ტრადიციები გამოძახილს პოვებს აჭარის ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში, კერძოდ, ჯამეების თავანის მხატვრულ-კონსტრუქციულ გადაწყვეტაში. ეს ეხება არა მხოლოდ აჭარული ჯამეების ცრუგვირგვინისებურ ან გუმბათოვან ჭერს, არამედ საფეხუროვანი, კასეტისე-ბური ჭერის კონსტრუქციასაც, რომელიც ზუსტად იმეორებს "კოლხური სახ-ლის" წყობას და წარმოადგენს მის ახლებურ მხატვრულ გადააზრებას (სუმბაძე, 1982:69). თუმცა ნიშანდობლივია ის, რომ გადახურვის ამ სახეებმა ნაწილობრივ დაკარგა თავისი კონსტრუქციული არსი, შეიძინა დეკორატიული ელემენტის მნიშვნელობა და იქცა ეროვნული ტრადიციების გამოხატულებად. ამდენად, უძ-ველესი "კოლხური" საცხოვრებლის გადახურვის სისტემა, რომელიც აღწერი-ლია ანტიკურ ტრაქტატში და რომლის ანარეკლი მოიპოვება დღეს ეთნოგრაფი-ულ მასალებში, კარგადაა შემორჩენილი აჭარული ჯამეების გადახურვაში (Гараканидзе, 1959:136).

ქართული ხითხუროობის ტრადიციები თვალსაჩინოა მეჩეთების სვეტე-ბის, ინტერიერის ორნამენტული ჩუქურთმის ხასიათში, რომლებშიც გვხვდება შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურისა და ხეზე კვეთილობის ნიმუშებში დადასტურებული მოტივები. ჯამეების აგება და მის დეკორში გამოყენებული მაღალმხატვრული დონის კვეთილი და ჭვირული ჩუქურთმები უმთავრესად ლა-ზი ოსტატების სახელთანაა დაკავშირებული.

ამდენად, აჭარის ტერიტორიაზე შემორჩენილი ხის მეჩეთები ქართული არქიტექტურის უძველეს ფესვებთან არის დაკავშირებული. მათი არქიტექტურა ხითხუროობის მაღალმხატვრულ ტრადიციებს წარმოაჩენს. ხის ჯამეების გა-რეგნული სტრუქტურა, შიდა სივრცის გადაწყვეტა საცხოვრებელი სახლების მხატვრულ-კონსტრუქციულ თავისებურებებს ავლენს. ქართული ხალხური ხე-

ლოვნების ამ ნიმუშების შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს მათი ქრონოლოგიის, არქიტექტურული, კონსტრუქციული, მხატვრულ-დეკორატიული თავისებურებების გამოვლენის, ეროვნული და ისლამური ტრადიციების ურთიერთმიმართების საკითხების წარმოჩენის თვალსაზრისით.

შენიშვნები:

1. აჭარაში დამკვიდრებული ტერმინი - "ჯამე", ხალხური გააზრებით, მეჩეთის სინონიმად აღიქმება. ეს თავისებურება განპირობებულია იმით, რომ აჭარაში ძირითადად საკრებულო, ანუ ცენტრალური სალოცავები შენდებოდა, რამაც ხელი შეუწყო ტერმინ "ჯამეს" დამკვიდრებას. მეჩეთი და მისი მიმდებარე ტერიტორია შენობა-ნაგებობებით (მედრესე, მინარეთი, აბდესხანა, ეზო, საცავი და სხვ.), რომელიც აჭარაში აღინიშნება ტერმინით "ჯამიკარი", წარმოადგენდა მნიშვნელოვანი სოციალური დატვირთვის მქონე ადგილს (ბარამიძე, 2010).
2. ფურტიოს მეჩეთი აგებულია XIX ს-ის 90-იან წლებში, ლაზი უსტა ომერ ყუროღლის მიერ. ატყვიაშეკეთების კვალი. პირვანდელი სახით აღარ შემორჩა ახოს, გეგელიძეების, მეძიბნას მეჩეთების გუმბათები (ბარამიძე, 2010).
3. დარჩიძეების მეჩეთი აგებულია 1908 წელს შავშეთიდან მოსული ოსტატების მიერ (ბარამიძე, 2010:75-74).
4. თურქული მეჩეთების არქიტექტურაში დიდ როლს თამაშობს მაღალი კოშკის ფორმის მახვილწვერიანი მინარეთი, რომელიც მკვეთრ კონტრასტს ქმნის შენობის მოცულობასა და პროპორციებთან. აჭარაში ძველი მინარეთები არ შემორჩენილა, თუმცა გადმოცემით მათ ხისაგან აგებდნენ. სავარაუდოდ, ქვის საფუძველზე აღმართული მახვილწვერიანი მინარეთი ჰქონდა ბათუმის "მუფთი ჯამეს".
5. "კოლხური" სახლის ეთნოგრაფიული პარალელები "ჯარგვალი", "კუშტურა", კუდარიანი და რაჭული სახლები "კოლხურის" დამცრობილი, ფუნქციაგამოცლილი სახესხვაობებია. "კოლხური" სახლი "დარბაზის" უსვეტებო სახესხვაობაა. მეცნიერები "კოლხურ" სახლში ხედავენ "დარბაზის" პროტოტიპს (ყიფიანი, ამაშუკელი, 1995:11, 17; Гараканидзе, 1959:21; Сумбадзе, 1977:3).

ლიტერატურა:

1. ადამია ი., ქართული საცხოვრებელი სახლების უძველესი ტიპები აჭარაში, ძეგლის მეგობარი, 1967, 12, გვ. 3-12.
2. ბარამიძე რ., მუსლიმური საკულტო ნაგებობანი, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში, ბათუმი, 2010.
3. ბარამიძე რ., მუსლიმური საკულტო ძეგლები, ბათუმი, 2010.
4. მიქელაძე ჯ., საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი აჭარაში, ბათუმი, 1984.
5. ვარშალომიძე ჯ., ორნამენტი ხეზე, ბათუმი, 1979.
6. ვარშალომიძე ჯ., მუსლიმანური საკულტო ნაგებობების ტრადიციული დეკორი, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში, ბათუმი, 2010, გვ. 417-431.
7. სუმბაძე ლ., გადავარჩინოთ ხუროთმოძღვრების ძეგლები, გვ. 66-78, საბჭოთა ხელოვნება, 1982, № 11, გვ. 66 -79.
8. სუმბაძე ლ., ჩუქურთმა ხეზე ხალხურ ხუროთმოძღვრებაში, ძეგლის მეგობარი, 1967, 12, გვ. 54-65.
9. ჩიქოვანი თ., ქართული ხალხური საცხოვრებელი, თბ., 1960.
10. ყიფიანი გ., ამაშუკელი ნ., "კოლხური" და "ფრიგიული" სახლები, თბ., 1995.

11. ჭიჭილეიშვილი მ., მეჩეთების მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურებანი, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში, ბათუმი, 2010, გვ. 445-458.
12. Гараканидзе М., Грузинское деревянное зодчество, Тбилиси, 1959.
13. Сумбадзе Л., Дарбазные перекрытия и их место в истории архитектуры, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.
14. Сумбадзе Л., Архитектура грузинского народного жилища Дарбази, Тб., 1984.

ილუსტრაციები

1-2. კვირიკეს მეჩეთი (1860-1862 წწ.)

3-4. აგარის მეჩეთი (XIX საუკუნის 80-იანი წლები)

5. აგარის მეჩეთი

6. დარჩიძეების ჯამე (1908 წ.)

7-8. შუბანის ჯამე (1887-1888 წწ.)

თორნიკე დიასამიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

გულების ჯამე

აჭარაში მეჩეთების მშენებლობა თანზიმათის პერიოდში დაჩქარდა, ხოლო ინტენსიური ხასიათი XIX საუკუნის 50-70-იან წლებში მიიღო. ისინი აჭარაში ოსმალთათვის მთავარ იდეოლოგიურ დასაყრდენ ცენტრებად იქცა. 1873 წლის მონაცემებით, აჭარაში დაახლოებით 139 მეჩეთი იყო. აქედან ბათუმის ოკრუგში იყო 24 მეჩეთი, ჩურუქსუს ოკრუგში – 17, ზემო აჭარის ოკრუგში – 39, მაჭახლის ოკრუგში – 29 (ზოიძე, 2008:146).

კონკრეტული ცნობა იმის შესახებ, თუ რომელ წელს აიგო ზემო აჭარაში პირველი მეჩეთი, – არ მოგვეპოვება. ზაქარია ჭიჭინაძის ცნობით, რაც მან აჭარაში მოგზაურობის დროს ადგილობრივი მოსახლეობისგან ჩაწერა, პირველი მეჩეთი ოსმალებს სოფელ ერგეში აუშენებიათ, მეორე მეჩეთი აუგიათ სოფელ ორცვაში, მესამე – სოფელ მერისში. შემდგომ მეჩეთების მშენებლობა შუახევსა და ხულოში დაუწყიათ, რასაც მოსახლეობის დიდი წინააღმდეგობა მოჰყვა. (ჭიჭინაძე, 2004:85).

მეჩეთების სიდიდე დამოკიდებული იყო სოფლის მოსახლეობის რაოდენობაზე, მათ ეკონომიკურ შესაძლებლობაზე. პატარა სოფლებში საკულტო ნაგებობანიც მცირე ზომის იყო. ზოგიერთ სოფელში ორი, ზოგან სამი მეჩეთიც კი აუგიათ. ისინი ერთმანეთისგან განსხვავდებოდნენ შემკულობის, ორნამენტაციის ინტენსივობით. იშვიათად, თუმცა მაინც იყო უჩუქურთმო მეჩეთები. მათი მშენებლობისას ოსტატები აუცილებლად ითვალისწინებდნენ რიგ სავალდებულო წესებს. კერძოდ, მეჩეთის გარშემოწერილობა ოთხკუთხა, ხშირად კვადრატული უნდა ყოფილიყო. ფასადი უმთავრესად აივნიან, შესასვლელიან მხარესაა და მეტწილად რიკულებიანი ან გამჭოლად ამოკვეთილი სახეებიანი მოაჯირითაა დამშვენებული. აივნის ორიენტაცია მტკიცედ განსაზღვრულია და ის ძირითადად ჩრდილოეთის მხარესაა მოქცეული. ინტერიერში შესვლისას მორწმუნე პირდაპირ სამხრეთისაკენ, მუსლიმანური წმინდა ადგილისაკენ (მექა) აღმოჩნდება მიმართული. ასეთი ორიენტაცია განსაკუთრებით ლოცვისას უნდა დაეცვათ. ყველა რიტუალური და სამლოცველო ადგილები მხოლოდ სამხრეთის კედელთანაა თავმოყრილი. საგანგებო ყურადღება ეთმობა ყველა მათგანის ორნამენტით შემკობას (ვარშალომიძე, 2007:87).

სტატიაში წარმოგიდგენთ ქედის რაიონის სოფელ გულებში არსებულ მეჩეთს, რომელიც საკმაოდ საინტერესო ძეგლს წარმოადგენს. გულების მეჩეთის შესახებ ცალკე არასოდეს დაწერილა. ის დღეს თითქმის პირვანდელი სახითაა შემორჩენილი, აღარ გამოიყენება სალოცავად, ადგილობრივი მოსახლეობა უფრთხილდება მას, როგორც წინაპრების დანატოვარ ქართულ არქიტექტურულ ძეგლს.

მეჩეთი მდებარეობს აჭარაში, ქედის რაიონის სოფელ გულებში, სოფლის თავში, შემაღლებულ ადგილას, აჭარისწყლის ხეობის მარჯვენა მხარეს. ძეგლი

სტრატეგიულად მნიშვნელოვან ადგილზეა, აქედან კარგად ჩანს აჭარისწყლის ხეობის საკმაოდ ვრცელი არეალი და დაბა ქედის მიმდებარე სოფლები.

ძეგლი რელიეფზეა მორგებული, ჩრდილო-დასავლეთ მხარე თითქმის ემთხვევა მიწის თანამედროვე ზედაპირს, ხოლო დასავლეთი და სამხრეთი მაღალია და სამხრეთი კედლის ნაწილი ამოყვანილია დაახლოებით 2 მ. სიმაღლის და 50 სმ. სისქის ქვის მშრალი წყობით.

მეჩეთის საძირკველი ჩრდილოეთის მხრიდან დაფუძნებულია ქვის სხვადასხვა ფერისა და ზომის წესიერ წყობაზე. ქვები ერთმანეთთან დაკავშირებულია კირხსნარით. სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხარე დაფუძნებულია ხის სვეტებზე, ხოლო აღმოსავლეთ მხარე – ნაწილი ხისა და ნაწილი 2 მ. სიმაღლის ქვის მშრალ წყობაზე. ეზოში გვხვდება ერთი საფლავის ქვა, რომელზეც ოსმალური წარწერაა დატანილი. მაჰმადიანური საფლავის ქვები ქრონოლოგიურად XIX საუკუნეს მოიცავს. აჭარის ტერიტორიაზე დადასტურებული ეპიტაფიანი საფლავის ქვები, უმთავრესად, ხარიტონ ახვლედიანის სახელობის აჭარის მუზეუმში და დაბა ხულოში – სოფელ დეკანაშვილებში მდებარე ადგილ ბეგების სასაფლაოზეა თავმოყრილი. ეპიტაფიანი საფლავის ქვების მცირე ნაწილი აჭარის სოფლებშია გაბნეული (მგელაძე, ტუნაძე 2014:183). ერთ-ერთი ასეთი ეპიტაფიანი ქვაა სწორედ გულების მეჩეთის ეზოში შემორჩენილი. გამომდინარე იქედან, რომ ასეთი ქვები ძირითადად XIX საუკუნეში გვხვდება, შესაძლოა მეჩეთის აგებაც ამ პეროდში, კერძოდ XIX საუკუნის II ნახევარში ვივარაუდოთ, რასაც ადგილობრივი მოსახლეობის გადმოცემებიც ადასტურებს.

მეჩეთი არის ორ სართულიანი კვადრატული ფორმის ხის ნაგებობა. გაფორმებულია ხალხური მხატვრული ორნამენტებით, გადახურულია თუნუქის სახურავით. მისი ზომებია: სიგრძე 10 მ. სიგანე 7 მ. შესასვლელი ჩრდილოეთის მხრიდან აქვს, საძირკველთან ახლოს მოწყობილია ნახევარწრიული ფორმის 3 საფეხური. მეჩეთში შესვლამდე მოწყობილია აივანი.

შესასვლელი გაფორმებულია ქართული ორნამენტებით. ეს გაფორმება გვხვდება სვეტებზე, რომელიც საფეხურების შემდეგაა მეჩეთის შესასვლელამდე. აივანი ჩუქურთმებიანი სვეტებითა და კარებით იწყება, მეჩეთის მეორე სართული 4 სვეტს ეყრდნობა. დას. მხარის 1 სვეტი შედარებით გვიანი პერიოდისაა, მასზე მცირე სახით გვაქვს ორნამენტი (რომბი), ხოლო აღმ. მხარეს ჩაყოლებული სამი სვეტი მეჩეთის თანადროულია და შემკულია ორნამენტებით (ბორჯღალი, ვაზის ფოთლები, ირიბად დახრილი ტეხილი ხაზები), რაც მნახველზე უშუალო ემოციური იმპულსირებას ახდენს, მისი მდებარეობა მტკიცედ იყო განსაზღვრული, ძირითადად ჩრდილოეთის მხარეს.

აჭარის მეჩეთების ორნამენტების მნიშვნელოვანი ნაწილი უჭირავს ჯვრის სხვადასხვა სახის კომპოზიციებს. ხეზე ამოკვეთილ ორნამემტებში ჯვრის გამოსახულებები გამოვლენილია სოფ. დიდაჭარაში, სოფ. სტეფანაშვილებში, ფუშრუკაულში – მეჩეთის მოაჯირზე, ჭვანაში – მეჩეთის მცირე კათედრალზე, ჭახათის მეჩეთის ჭერზე. აშკარად გამოკვეთილი ჯვრები მზის სიმბოლოებთან (ბორჯღალი) მტკიცე კავშირს ავლენს, როგორც ჩანს, ასეთი გამოსახულებები წარ-

მართულ რწმენა-წარმოდგენებს ასახავს, ისევე როგორც სოფელ ცივაძეებში საცხოვრებელი სახლის კარის თავზე ბლის ორი ჯოხისგან დამზადებული ჯვარი, ან პირუტყვის რქებზე შებმული ხის პატარა ჩხირებისგან გაკეთებული ჯვრები, რომლებიც რწმენით ბოროტი ძალისა და ავი თვალისგან იცავდა მას.

მეჩეთს ჩრდილოეთის მხრიდან, შესასვლელი კარის ორივე მხარეს აქვს ორი სარკმელი, რომელიც შემკულია დახრილი, ტეხილი, ფერადი ორნამენტით. სარკმლის ზომებია: სიგანე 50 სმ. სიმაღლე 100 სმ.

აჭარაში მეჩეთების შეღებვა-მოხატულობის სპექტრი – წითელი, ყვითელი, ლურჯი, მწვანე, ყავისფერი, თეთრი და შავი ფერისგან შედგება. ფერების განლაგება და შეხამება პირობითია, რადგან არ ემყარება გარკვეულ კანონზომიერებას. მიუხედავად ამისა, მკვეთრი ფერები საერთო გამაში საინტერესოდ აღიქმება.

დიდი სიმრავლით გვხვდება მუსლიმურ საკულტო ნაგებობათა ინტერიერში ხეზე ამოკვეთილი ან ზეთის საღებავით მოხატული ვაზის ორნამენტი. იგი წარმოდგენილია უმთავრესად მტევნის სახით, რომელსაც ზოგჯერ ახლავს მიმოხვეული ღერო და ფოთლები. ყურძნის მტევნები სხვადასხვა ფორმისა და სიდიდისაა, რაც შესაძლოა ვაზის სხვადასხვა ჯიშს გამოხატავდეს, ვაზის მტევნებით შემკულია თხილვანის, ღორჯომის, აგარის, ჯაბნიძეების, მახალაკიძეების, ვარჯანაულის, დღვანის, ზუნდაგის, ხოხნის, ჩიქუნეთის მეჩეთები (ვარშალომიძე, 1979:37). თუმცა ვაზის გამოსახვა შესასვლელ კარზე გულების მეჩეთზე პირველად გვხვდება.

მეჩეთის შესასვლელ კარზე გამოსახულია ვაზი, ასევე შესასვლელი კარის თავზე, მეჩეთის მთელ სიგრძეზე პირველი და მეორე სართულის დამაკავშირებელ სვეტზე მოცემულია ფერადი (მწვანე, ყავისფერი) მცენარეული ორნამენტი. შესასვლელი კარი წყვილფრთიანია (სიმაღლე 172 სმ, მთლიანი სიგანე 90 სმ). ორივე კარზე ორნამენტია ამოკვეთილი. კარის ქვედა ნაწილზე ვაზი მილტუჩა და სახელურიან სურაშია ჩაშვებული, სურას თავ-ბოლოზე კონცენტრირებული წრეები აქვს შემოვლებული. სურის ყელიდან ამოსული სწორი ღერო სიმეტრიულად ხუთჯერ განშტოებული და დახრილია რკალური ღეროებით. თითოეულ ღეროზე თითო მტევანია ჩამოკიდებული. მტევნები ერთნაირი ზომისაა და 7-7 ცალი მარცვალი აქვს. მტევნებს ორივე გვერდით ხორბლის მარცვლისებური მოყვანილობის ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად განლაგებული სახეები ახლავს. სურების გასწვრივ ორივე მხარეს ამოკვეთილია მტევნების სამი რიგი. შუა მტევანი 6 მარცვლიანია, ხოლო ზედა და ქვედა – 3-3 მარცვლიანი. ყურძნის მარცვლები თანაბარი სიდიდისა და ფორმისაა. კარის ზედა მოჩუქურთმებულ ნაწილზე გამოსახული ვაზი დეკორატიული სურის გარეშეა, კონცენტრირებული ნახევარწრეებიდან იწყება და ზევით ვერტიკალურადაა აღმართული სწორი ხე, რომლის გარდი-გარდმო ვაზის მიმოხვეული ღერო ზევით მიემართება და მტევნებითაა დახუნძლული. მტევნები მარცვალთა რაოდენობით სხვადასხვაა, არის 1, 3, 6 და 7 მარცვლიანი. ამ შემთხვევაში საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ვაზი პირველად გვხვდება კარის გარე ზედაპირზე.

საერთოდ, ჯამეს ექსტერიერისათვის ვაზის გამოსახვა იშვიათ გამონაკლისს წარმოადგენს. ჯამეებზე ვაზის გამოსახვა იმდენად ნიშანდობლივია, რომ იგი უთუოდ გარკვეულ კანონზომიერებას ემყარება. ეჭვს არ იწვევს, რომ იგი

ქრისტიანულ საკულტო ნაგებობათა დეკორატიული ტრადიციების გაგრძელებაა და ვაზის კულტს ემსახურება (ვარშალომიძე, 1979:33).

ინტერიერი ასევე გაფორმებულია სხვადასხვა ფერისა და ფორმის ორნამენტებით. სამხრეთ კუთხეში მდებარეობს მუსლიმ მლოცველთათვის განკუთვნილი ნიშა მირჰაბი, რომელიც გაფორმებულია ფოთლისებური და წიწვისებური ფორმის ფერადი ორნამენტებით.

მიჰრაბის გვერდით დასავლეთ მხარეს მდებარეობს მინბარი, რომელიც შემკულია ფერადი სიცოცხლის ხის ორნამენტით. მინბარი 7 საფეხურიანია.

მეჩეთს აქვს 7 სარკმელი პირველ სართულზე, მათ შორის 2 აღმოსავლეთის, 2 ჩრდილოეთის, 2 დასავლეთის და 1 სამხრეთის მხარეს.

პირველიდან მეორე სართულზე ასასვლელად გამოიყენება 8 საფეხურიანი კიბე ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში, რომელიც არის ინტერიერში.

მეორე სართული პირველთან შედარებით უფრო სადაა, ორნამენტებით მხოლოდ სვეტებია გაფორმებულია. ორნამენტის ძირითადი სახეა ერთი წერტილიდან გამომავალი ოვალური მოყვანილობის 4 ფოთოლი, რომლის შიდა ზედაპირი დაშტრიხულია და ჩასმულია მართკუთხა ფორმის ჩარჩოებში, თითოეულ სვეტზე დაახლოებით 4 მართკუთხა ფორმის ჩარჩოა.

მეორე სართულზე არის 4 სარკმელი, ორი დასავლეთ მხარეს, თითო – ჩრდილოეთ და სამხრეთ მხარეს.

ჭერი ასევე შემკულია ორნამენტებით, ცენტრალურ ნაწილში მოცემულია გვირგვინის მსგავსი გადახურვა, რომელიც სამ საფეხურიანია და შემკულია მდიდარი ორნამენტებით. ჭერის ჩუქურთმები უნდა ეკუთვნოდეს ცნობილ ოსტატს სოფელ ორცვიდან ხუსეინ ქაჯაიას (ვარშალომიძე, 1979:33).

ქვედა ნაწილში მოცემულია გვირილის მსგავსი მცენარეული მოტივები, ერთნამეთთან დაკავშირებული ოვალები, რომლის ცენტრალურ ნაწილში მოცემულია სხვადასხვა ფორმის დეკორი. გვაქვს ასევე ტალღისებური ორნამენტი. შიგნით გვირგვინში ძირითადად გვხვდება 2 ფერი – წითელი და ცისფერი, გაფორმებულია გეომეტრიული და მცენარეული მოტივებით.

აჭარის მეჩეთებში ხეზე ამოკვეთილ მცენარეულ მოტივს მიეკუთვნება მცენარეთა დეკორატიული სახეები. სოფ. ქიძინიძეების მეჩეთის კარზე და მინბარის კედლის შემკულობაში, მცენარის სტილიზებული ყვავილები და ფოთლებია გამოსახული ვარდულებთან ერთად. ასეთივე სახის ორნამენტებია ამოკვეთილი სოფელ მაწყვალთის მეჩეთის მინბარის კედელსა და შესასვლელ კარზე, ასევე სოფელ მახალაკიძეების მეჩეთის კარზე. მათი კომპოზიციური ნიუანსები განსხვავდება ერთმანეთისგან. გულების მეჩეთში კი მცენარეული ორნამენტი გვხვდება – თაღებზე, ჭერზე, შესასვლელ კარზე, მიჰრაბზე, შეიძლება ითქვას, რომ გულების მეჩეთის მოხატულობისას მცენარეულ ორნამენტებს დიდი ადგილი ეთმობა.

მეორე სართული ეყრდნობა 8 სვეტს, რომლებიც ასევე გაფორმებულია სხვადასხვა ფერადი ორნამენტებით.

ამრიგად, სოფელ გულების მეჩეთი წარმოადგენს ქართული ტრადიციული ხელოვნების დამახასიათებელ ნიმუშს, რომლის შემოქმედებს მეჩეთის მშენებლობისას სრულიად ჰქონდათ გააზრებული მისი მნიშვნელობა ადგილობრივი მკვიდრი მოსახლეობისათვის და ის სრულიად ქართული ორნამენტებითა და დეკორით შეამკეს.

ლიტერატურა:

1. ვარშალომიძე ჯ., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრულ-დეკორატიული და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები აჭარს მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებზე, სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები I, ნ.ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, ბათ., 2007;
2. ვარშალომიძე ჯ., ორნამენტი ხეზე, ბათ., 1979;
3. ზოიძე ი., აჭარის მატერიალური კულტურა ოსმალთა ბატონობის ხანაში, სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები II, ნ.ბერძენიშვილის ინსტიტუტი, ბათ., 2008;
4. მგელაძე ნ., ტუნაძე თ., ქართულ-ოსმალური ურთიერთობის შესწავლის მატერიალური წყაროები (ქართველი მუსლიმების საფლავის ქვები), ისტორიული რეპრეზენტაცია: თეორიული მიმართულებანი და კონკრეტული კვლევები, აკადემიკოს მარიამო ლორთქიფანიძის დაბადების 90-ე წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები, თბ. 2014;
5. ჭიჭინაზე ზ., ქართველი მუსლიმები, თბ., 2004.

გიორგი რამიშვილი
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი
საქართველო

ქალაქ ბათუმის ურბანული განვითარების თავისებურებანი – ლოკალური იდენტურობის განმსაზღვრელი ფაქტორები

რა განასხვავებს ბათუმს საქართველოს სხვა ქალაქებისაგან, რა არის მისი მახასიათებლები, „გენეტიკური კოდი“ – საუბარია ლოკალურ იდენტიფიკატორებზე, რამაც განაპირობა ქალაქის ისტორიული ნაწილის, მისი ძველი უბნების სწორედ მოცემული სახით ჩამოყალიბება.

ყველასათვის ცხადია, რომ „ძველი ბათუმის“ ურბანული ქსოვილი განსხვავდება დასავლური ისტორიული ქალაქების სტრუქტურასისაგან, რომელთაც ახასიათებთ: გალავნის ერთი ან რამოდენიმე რკალით შემოსაზღვრული ქალაქის ბირთვი, ირგვლივ – კონცენტრირებულ წრეებზე შრეებად განვითარებული დასახლებები. ანუ მეტი ბუნებრივობა და ქაოსური თვითშემოქმედება, ვიწრო და დაკლაკნილი ქუჩები, „ნაძალადევი“ უბნები. რელიეფისა და სხვა ბუნებრივი ფაქტორების (მდინარე, ხევი, ბორცვი) გამო ქუჩებს (შესაბამისად – კვარტლებს) არ გააჩნიათ მკაცრად მოწესრიგებული გეომეტრიული ფორმები.

ვცადოთ ქალაქ ბათუმის ისტორიული ნაწილისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების დაკონკრეტება (ლოკალური იდენტიფიკატორების დადგენა):

1. ზღვის ფაქტორი, რამაც უდიდესი მნიშვნელობა იქონია ქალაქის ფორმირებაში; ამასთანავე ბათუმი განვითარდა ნახევარკუნძულზე, რომელსაც სამი მხრიდან ზღვა, ხოლო ერთი მხრიდან მთის მასივი ემიჯნება, რაც პირდაპირ ზემოქმედებას ახდენს კლიმატზე, ქალაქის აერაციასა და ინსოლირებაზე, მთისა და ზღვის ორგანულ დაკავშირებაზე. ცხადია, ზღვის ფაქტორი განაპირობებს სამოქალაქო (არასამხედრო) დანიშნულების პორტისა და პლაჟის არსებობას. ორივე მათგანი ქალაქის მნიშვნელოვანი და მასში ორგანულად ინტეგრირებული ნაწილია. საზღვაო პორტი მოქალაქეთათვის იძლეოდა სამყაროსთან მეტი ურთიერთკავშირის (ანუ მეტი ინფორმირებულობის) საშუალებას. ზღვის ფაქტორი ასევე მნიშვნელოვანი იყო ბათუმის, როგორც ინტეგრირებული სატრანსპორტო კვანძის (შესაბამისად – სოლიდური სამრეწველო პოტენციალის დასახლების) ჩამოყალიბებაში. აქვე აღსანიშნავია ზღვის ფაქტორის გადამწყვეტი როლი მე-19 საუკუნიდან ბათუმით დაინტერესებისა და სწრაფი განვითარებისათვის (სატრანზიტო პუნქტი ბაქოს ნავთობის ევროპაში გასატანად, პარალელურად – რუსეთის იმპერიის „რუსული რივიერა“). ამ პუნქტში მითითებული ფაქტორებისაგან დიდად იყო განპირობებული ქალაქის ეთნიკური სიჭრელე და ტოლერანტობა.

2. მკაფიო და სადა, წინასწარდაგეგმილი გეგმარებითი სტრუქტურა – ე.წ. „ჰიპოდამეს სისტემა“, ქუჩების ურთიერთგადაკვეთით შექმნილი მართკუთხა ბადე, რომლის თითოეული უჯრედის ზომები დაახლოებით 60-დან 100 მეტრამდეა. ქუჩათა მართკუთხა ქსელის გაბარიტები და ორიენტაცია, ასევე განაშენიანების ხასიათი ხელსაყრელ სანიტარულ პირობებს ქმნის; უზრუნველყოფს ურბანული ტერიტორიის სრულყოფილ განიავებასა და ინსოლაციას.

3. კვარტალი, ანუ ქალაქწარმოქმნის ძირითადი სტრუქტურული ერთეული, რომელიც ამასთანავე ხასიათდება მკაცრად პერიმეტრული მიჯრითი მოშენებით; შენობებს შორის ღრიჭოს არსებობის შემთხვევაში ხშირად ორი მომიჯნავე შენობა მეორე სართულის დონეზე იკვრებოდა, რითაც „პერიმეტრულობის აბსოლუტურობის“ პრინციპის ხაზგასმა ხდებოდა. ასევე ხშირად ხდებოდა კვარტლის კუთხის ზომიერი აქცენტირება ერკერის მოწყობით, პირველი სართულის დონეზე კუთხის ჩაჭრით და ა.შ.

4. ქუჩების სიგანე ემორჩილება გარკვეულ კანონზომიერებას. იგი ორი ტიპისაა. ისტორიულ ნაწილში (კ. გამსახურდიას ქუჩამდე) ქუჩების სიგანე დაახლოებით 10,5 მეტრია, დანარჩენ „ძველ ბათუმში“ (ბარათაშვილის ქუჩამდე) კი – დაახლოებით 21,5 მეტრი; არსებობს მცირე გამონაკლისებიც, ასე მაგალითად: მარჯანიშვილის ქუჩის სიგანე 14,2 მეტრია, ხოლო გორგასლის ქუჩის ცალკეული მონაკვეთებისა – 15,2 მეტრი.

5. ქალაქის ძველ ნაწილში შენობების ქუჩებზე გამომავალი ანუ ფრონტალური ფასადების სიმაღლე არ აღემატება 12 მ-ს, ხოლო სიგრძე კი – 18-20 მეტრს; ამასთანავე შეიძლება ითქვას, რომ ფასადების უმეტესი ნაწილის პროპორციები იცავს ე.წ. „ოქროს კვეთის“ პრინციპებს.

6. წინა პუნქტებში აღნიშნული მახასიათებლები და პარამეტრები ერთობლიობაში ქმნის განაშენიანების რიტმულობის შეგრძნებას, რაც ამავე დროს ადამიანისათვის ძალიან „კომფორტულად“ მასშტაბურია.

7. „ბათუმური ეზოს“ ფენომენი – იგი წარმოადგენს კვარტლის სიღრმეში არსებულ ატრიუმს, პრაქტიკულად ჩაკეტილ არეს, რომელიც საზოგადოებრივ სივრცეს (ქუჩას, მოედანს) ღრმა გასასვლელით უკავშირდება. ასეთ ეზოში მიმდინარე მოვლენები ერთგვარი ავტონომიურობით ხასიათდება.

შედარებისათვის: ე.წ. „თბილისური ეზოების“ დიდი ნაწილი არის გეგმაში П-ს ფორმის შენობის შუაგულში წარმოქმნილი არე, რომელიც თითქოს ქუჩის გაგრძელებას წარმოადგენს და პრაქტიკულად მისი ორგანული ნაწილია. ასეთ სივრცეში მიმდინარე აქტი თეატრალურ-სანახაობრივი ხასიათის ელემენტებს შეიცავს, რადგანაც მასზე დაკვირვება საჯაროა – ამის საშუალება განუსაზღვრელი რაოდენობის მაყურებელს აქვს. თანაც ტიპური „თბილისური“ ეზო ასეთივე „ბათუმურზე“ გაცილებით დიდი გაბარიტებისაა და იქ მაცხოვრებელთა რაოდენობაც მეტია.

8. არქიტექტურული გადაწყვეტების ზომიერება და სისადავე, რასაც სხვა ფაქტორებთან ერთად განაპირობებდა „განაშენიანების პირველი ტალღის“ დროს საშენი მასალების იძულებითი იმპორტირება ადგილზე მათი უქონლობის გამო. შედეგად: შენობათა უმრავლესობა შერეული მასალებითაა აგებული და ხშირად მათი რაოდენობა 10-ს აჭარბებს.

9. ქალაქის კოლორისტიკა – ჭარბობდა რუხი ან ე.წ. „პასტელური“ ფერები, რითაც ხდება განაშენიანების მშვიდი ხასიათის ხაზგასმა.

10. ქალაქში არსებობდა საჯარო გამწვანებული მსხვილი ზონები ბულვარის, ალექსანდრეს პარკისა და რკინიგზის სადგურთან არსებული სკვერის სახით; სხვა გამწვანებული ადგილები (კათოლიკური ეკლესიისა და ქალაქმმართველობის ეზოები, „ბურუნ-თაბიეს“ ბორცვი) საჯარო სარგებლობისთვის დახურული იყო. ძველი ქალაქისათვის დამახასიათებელი ეს ტენდენცია საბჭოთა პერიოდში შეიცვალა და კუთხის შენობების გამოხშირვით გაჩნდა გამწვანებული

ზონები და სკვერები სანაპიროზე, რევოლუციის მუზეუმის მიმდებარე ტერიტორიასა და მომიჯნავე კვარტალში, თეატრის წინ, ბლაგოევგრადის ქუჩაზე და ა.შ.

11. სტანდარტული მნიშვნელობით „მოედნის“ დატვირთვის მქონე საჯარო სივრცის (ანუ აუდიო-ვიზუალური ინფორმაციის მიღება-გაცემის სივრცის) არქონა. მართალია, ქალაქის ოთხივე ადმინისტრაციულ ერთეულს (აზიზიე, ახმედიე, ნურიე, მუფტიე) გააჩნდა თითო მოედანი (აზიზიე, ლომოვაია, ლომოვაია-2, ართვინის), მაგრამ 3 ამათგან მუდმივმოქმედი ბაზრობა იყო; ხოლო რაც შეეხება აზიზიეს მოედანს, იგი თავიდანვე არ ასრულებდა მოედნის ტრადიციულ ფუნქციას; მაგრამ მოუშენებლად შენარჩუნდა იმის გამო, რომ მასზე 2 საკულტო შენობა-ნაგებობა (წმინდა მიქაელის სახელობის მართლმადიდებლური ეკლესია და „აზიზიეს“ მეჩეთი), ასევე მართლმადიდებლური სასულიერო სასწავლებელი გამოდიოდა. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ამ მოედნის საერო-საჯარო დანიშნულებით გამოყენებას ბოლშევიკებმა ჩაუყარეს საფუძველი, როცა საქართველოს თავისუფლებისა და ერთიანობისათვის დაღუპული მამულიშვილები საბჭოთა ხელისუფლებისათვის მებრძოლებად გამოაცხადეს და მოედანზე პატივით დაკრძალეს. შემდეგ იქვე აღმართეს ლენინის ძეგლი, რომელსაც რამდენჯერმე შეუცვალეს ადგილი. მოგვიანებით აქვე იმართებოდა საბჭოური აღლუმები, თუმცა ქალაქმა ეს სივრცე დღემდე ვერ „შეითვისა“ რიგ მიზეზთა გამო.

12. ადრიდანვე, ანუ ქალაქის ჩასახვის პირველივე სერიოზული ეტაპიდანვე იმ მომენტისათვის მოწინავე მეთოდიკით ქალაქმშენებლობითი დოკუმენტაციის შექმნა და მისი მუდმივი განახლება-განვითარება, მათ შორის ქალაქის ცალკეული რაიონის განვითარებაზე გამოცხადებული კონკურსების სახითაც და საკუთარი ან საავტორო ჯგუფის ინიციატივითაც, რაშიც ხშირად (განსაკუთრებით, უკანასკნელი 40-50 წლის განმავლობაში) აქტიურად მონაწილეობდნენ ბათუმელი არქიტექტორებიც. საკონკურსო ნამუშევრებისა და საინიციატივო პროექტების ხშირი საზოგადოებრივი განხილვების პრაქტიკამ შედეგად გამოიღო ის, რაც ცალკე პუნქტად გამოყოფის ღირსია:

13. ურბანული კულტურისა და ტრადიციის ჩამოყალიბება მოსახლეობასა და ადმინისტრირებაში, შესაბამისად – შედარებითი კანონმორჩილება და ერთგვარი სოციალური დაკვეთა „ურბანული წესრიგის“ მოთხოვნით, ანუ მასზე სოციალური დაკვეთის არსებობა.

14. ადმინისტრირების შედარებით მისაღები მექანიზმი, როცა ურბანული განვითარების პროცესებს ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ხელმძღვანელობდნენ საზოგადოებასა და პროფესიულ წრეებში გავლენიანი, ავტორიტეტული ადამიანები, რომელთა აზრსაც ზედმეტად აქტიური „სახელმწიფო-საზოგადო მოღვაწეები“ ანგარიშს უწევდნენ სისტემის მიერ დაშვებული შესაძლებლობის („ლუფტის“) ფარგლებში. მაგალითისთვის დავასახელებ კახა ჯავახიშვილს, გიორგი ერქომაიშვილს, მუზა მამუჭაძეს.

ამასთანავე, ქალაქის ავთენტიკური უბნების სწორედ ამ სახით შენარჩუნების საქმეში მნიშვნელოვანი და ანგარიშგასაწევი ფაქტორია ბიუჯეტის პერმანენტული სიმწირეც, რამაც დიდი გასაქანი არ მისცა სხვადასხვა სახის ზემოთნახსენებ „მოღვაწეებს“ და ძველი ბათუმი პრაქტიკულად გადაურჩა ნგრევა-შენების სულ ცოტა 2 ტალღას (ე.წ. „ანტიბარაკული“ კომპანია 1984-1990 წლებში და ე.წ. „დიდი “წმენდა“ 1992-2000 წლებში), თუმცა სწორედ ავთენტურობას შეექმნა სერიოზული პრობლემები 2009-2012 წლებში.

აქამდე ვსაუბრობდით ქალაქისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებსა და ზოგიერთ იმ ფაქტორზე, რამაც ხელი შეუწყო დღემდე მათ შენარჩუნებას ამ სახით. ვცადოთ, გავერკვეთ – რამ განაპირობა ისინი.

1878 წლისათვის ბათუმი წარმოადგენდა სუსტად განვითარებულ პროვინციულ დასახლებას 2000-მდე მაცხოვრებლითა და რამდენიმე ქვის შენობით. გვერდს ვუვლით ეკონომიკურ თუ გეო-პოლიტიკურ ფაქტორებს და თქვენს ყურადღებას მივაპყრობ ურბანული განვითარებისათვის უდავოდ სწორად შერჩეულ, კონტინენტური ევროპის ჩრდილოეთის ქვეყნებში აპრობირებულ მშენებლობის რეგულაციის წესებს. ცნობილია, რომ ქალაქმშენებლობის იგივე წესები გამოიყენებოდა პეტერბურგის მშენებლობისას, მაგრამ ეს ხდებოდა იურიდიულად დადგენილი სავალდებულო წესით (როგორც ბათუმის შემთხვევაში), თუ ცალკეული ევროპელი არქიტექტორის ნოვაციით, ჩვენთვის უცნობია.

ქალაქ ბათუმის 1892 წლის დებულების 110-ე მუხლისა და შინაგან საქმეთა სამინისტროს 1901 წლის 16 მაისის №4152 ბრძანების შესაბამისად, ქუთაისის სამხედრო გუბერნატორის მოვალეობის შემსრულებლის მიერ დამტკიცდა „ქალაქ ბათუმში მშენებლობისათვის სავალდებულო დადგენილება“, საიდანაც საყურადღებოა მე-14, მე-18, მე-19 და 21-ე მუხლები.

- მე-14 მუხლი ეხება ე.წ. „წითელი ხაზების“ მოწყობის პრინციპს;
- მე-18 მუხლი არეგულირებს შენობის სიმაღლეს და ამბობს, რომ სიმაღლე არ უნდა იყოს ქუჩის სიგანეზე მეტი;
- მე-19 მუხლი ითვალისწინებს შესაძლო განსხვავებებს ქუჩების სიგანეთა შორის;
- 21-ე მუხლი განსაზღვრავს ტროტუარების მოწყობის პრინციპებს.

შეიძლება ითქვას, რომ რიგ მიზეზთა გამო, ბათუმი საქართველოს ქალაქთა შორის წარმოადგენს იმ სასიამოვნო გამონაკლისს, როცა მას განვითარების თითქმის ყველა ეტაპზე გააჩნდა მეტ-ნაკლებად ადექვატური ქალაქთმშენებლობითი დოკუმენტაცია, რის დასტურადაც წარმოგიდგენთ ქალაქ ბათუმისათვის შესრულებული ასეთი დოკუმენტაციის ჩამონათვალს:

1878 წ. – ინსტრუმენტულად გადაღებული საყრდენი გეგმა;
1887-93 წწ. – დაკიჩევიჩის გეგმა;
1899 წ. – საპორტო ქალაქ ბათუმის განვითარების გეგმა;
1927 წ. – სვიშჩევსკის 25 წლიანი გეგმა;
1931 წ. – ესკიზური (საბჭოურ-გიგანტომანიური) პროექტი;
1933-35 წწ. – „სოციალისტური ქალაქი“ (ლორთქიფანიძე, სუმბაძე, ნიკოლაძე);
1938 წ. – განახლება (შემადგენლობის გადახალისება):
1947 წ. – კვლავ განახლება;
1970 წ. – „საქქალაქმშენსახპროექტი“:
1975 წ. – აჭარის რეგიონული დაგეგმარების სქემა;
1978 წ. – ბათუმის ცენტრალური ნაწილის დეტალური დაგეგმარების პროექტი (ირ. მასხარაშვილი, თ. კვაჭაძე):
1984 წ. – ქალაქის განვითარების გეგმა (ბ. გაბუნიას სახელოსნო);
2004 წ. – ბათუმის ქალაქმშენებლობითი დოკუმენტაცია („გეოგრაფიკი“);

2007 წ. – კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საყრდენი გეგმა („გეოგრაფიკი“);

2008 წ. – მიწათსარგებლობის გენერალური გეგმა („გეოგრაფიკი“), რომელიც ქალაქ ბათუმის საკრებულოს მიერ დამტკიცდა 2009 წელს და დღემდე მოქმედებს;

2013 წ. – ბათუმის ურბანული განვითარების სტრატეგიული გეგმა (აშშ-ს საერთაშორისო განვითარების სააგენტო და „სამოქალაქო საზოგადოების ინსტიტუტი“).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას შემდეგი: ბათუმის ისტორიული ნაწილი არის დროის შედარებით მცირე მონაკვეთში (დაახლოებით 1885-1915 წწ., ანუ 30 წელი) ჭოროხის დელტის მდორე რელიეფზე განვითარებული ურბანული ქსოვილი სადა და მკაფიო ნახატით – ქუჩებისა და კვარტლების ბადისებრი ქსელით, სრულად მოწესრიგებული, წინასწარ გააზრებულ-დაგეგმილი, გარკვეული მიმართულებით განვითარებული სტრუქტურა ადამიანზე მორგებული მასშტაბითა და რიტმით.

ბათუმის მთავარი ღირსება ან ხიბლი არა ცალკეულ ღირებულ შენობა-ნაგებობაშია, რომელთა დეფიციტს ქალაქი ნამდვილად არ განიცდის, არამედ დროის მოკლე პერიოდში ჩამოყალიბებულ ერთიან ურბანულ ქსოვილში, რომელიც რეგულაციის, მართვისა და პარტიციპაციის (მოქალაქეთა ჩართვისა და თანამონაწილეობის) სწორი პრინციპების შერწყმის შედეგად მიღებულ ადამიანური მასშტაბების კომფორტულ, მშვიდ და გაწონასწორებულ გარემოს, პრაქტიკულად ერთიან კომპლექსს (რომელსაც ანსამბლიც კი შეიძლება ვუწოდოთ) წარმოადგენს, რომლისთვისაც უცხოა პომპეზურობა, დეკორატიულობა, მანიერიზმი, მითუმეტეს – ბუტაფორიულობა.

კახაბერ ქამადაძე
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
გონიო-აფსაროსის მუზეუმ-ნაკრძალი
საქართველო

გვიანი შუა საუკუნეების არქიტექტურული ნაგებობანი გონიო-აფსაროსის ციხიდან

გონიო-აფსაროსი გვიან შუა საუკუნეებში (XVI-XIX სს.) წარმოადგენდა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში ოსმალთა ბატონობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფორპოსტს. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილია ამ პერიოდის საკმაოდ მძლავრი კულტურული ფენები. ციხის ტერიტორიაზე სახეზეა გვიანი შუა საუკუნეების სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობათა ნაშთები: აბანო, მეჩეთი, საგუშაგო კოშკი, სასახლე, ქვაფენილები, წყალგაყვანილობათა სისტემები და ა.შ.

გვიანი შუა საუკუნეების შენობა-ნაგებობებიდან ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი აბანოს უჭირავს (ტაბ.I/1). აბანო მდებარეობს ციხის ცენტრალურ ნაწილში (ზომები: 22x11,5 მ). ის დაშენებულია რომაული პერიოდის აბანოზე. მშენებლობისას მთლიანადაა გამოყენებული რომაული აბანოს საძირკველი და ძველი კედლების ნაწილი, თუმცა ძველი და მოგვიანო აბანოების კედლების წყობა მკვეთრად განსხვავებულია. გვიანი შუა საუკუნეების აბანო ნაგებია შედარებით პატარა ზომის მოშავო კვადრებით. ის შედგება სხვადასხვა განყოფილებებისაგან. პირველი განყოფილება საქვაბეა – "Külhan" (prefornium). მასზე მოზრდილი წყლის სათავსია მიშენებული (6,5x4,6 მ). ღუმელთან მიშენებული წყლის ავზები დამახასიათებელია ოსმალური აბანოებისათვის (Reyhan, 2004:12; Smolijaninovaitė, 2007:19). საქვაბეზე დაშენებულია კასრისებული მოყვანილობის (დმ-1,15 მ) საცეცხლე განყოფილება. საქვაბეს ჩრდილოეთით მდებარეობს ცხელი განყოფილება – "sıcaklık" (caldarium). ის შედგება აღმოსავლეთისა და დასავლეთი ნაწილისაგან (ზომები: აღმოსავლეთის 2,9x2,85; დასავლეთის 2,85x2,85). საქვაბედან თითოეული განყოფილების ქვეშ შედიოდა საგანგებოდ მოპირკეთებული გვირაბი, რომელშიც ჰაერის ცხელი მასა მოძრაობდა. ცხელ აბანოს მოსდევს თბილი აბანო – "ılıklık" (Tepidarium), ისიც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის განყოფილებებისაგან შედგება. ცხელი აბანოს იატაკქვეშა განყოფილება თბილ აბანოსთან დაკავშირებულია 1,05 მ სიგანისა და 0,65 მ სიმაღლის ღიობით, საიდანაც ვრცელდებოდა თბილი ჰაერი (კახიძე, მამულაძე, 2004:11, ტაბ.IX-XIX). თბილი აბანოს დასავლეთი კედლის მთელს სიგრძეზე მიშენებულია კიდევ ერთი განყოფილება, შესაძლოა ეს ყოფილიყო გასახდელ-მოსაცდელი ოთახი (ზომები: 4,2x2,3 მ). აბანოს ქონია ცივი განყოფილებაც – "soğukluk" (Frigidarium), რომლის მხოლოდ საძირკვლის კონტურებია შემორჩენილი.

ოსმალებს რომაული აბანოს გეგმა შეუცვლიათ. ის თავისი ფორმით აღმოსავლურია. მიუხედავად იმისა, რომ როგორც ოსმალების, ისე ისლამური სამყაროს აბანოები ზოგადად ემსგავსება რომაულ აბანოებს და მათ მსგავსად შედგება 4 განყოფილებისაგან: ცხელი – "sıcaklık" (caldarium), თბილი – "ılıklık"

(Tepidarium), ცივი – “soğukluk” (Frigidarium), გასახდელ-მოსაცდელი ოთახისა და საქვაბესაგან – “Külhan” (Furnace) მასთან დაკავშირებული წყლის ავზით, მაგრამ იცვლება გადახურვის ფორმა და ტექნიკა. აბანოები გადახურულია გუმბათით. (აბრამიშვილი..., 2000:209; Reyhan, 2004:12; Smolijaninovaitė, 2007:19). ასეთივე გადახურვა ჰქონია გონიო-აფსაროსის აბანოს. გუმბათით გადახურულია აბანოს ცხელი და თბილი განყოფილების ოთხივე ნაწილი. შესაბამისად აბანოს ქონია 4 გუმბათი. დამატებითი კედლები ამოყვანილია პატარა ზომის აგურით, რომელიც შემდეგ კირხსნარის ფენით არის შელესილი. კედლებზე სხვადასხვა სახის ნახატები იყო თავის დროზე გამოსახული (ცხვარი, ცხენი, აფრიანი გემი და ა.შ.). გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში აბანოს კედლებზე მხატვრობის კვალი სხვა ძეგლებზეც შეინიშნება. მაგალითად, თელავის ბატონის ციხის ე.წ. ერეკლეს აბანოზე, ამილახორთა აბანოზე ქვემო ჭალაში (ციციშვილი, 1955:85), როსტომ მეფის აბანოზე ნარიყალას ციტადელში და ა.შ. თუმცა, უმეტესად აბანოს კედლები კირით იყო შეთეთრებული ან უბრალოდ შელესილი (კვანტიძე, 2012:120).

გვიანი შუა საუკუნეების აბანოები განსაკუთრებით მრავლად არის შემორჩენილი აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე. ამ პერიოდს განეკუთვნება: თბილისის ე.წ. ,,როსტომის აბანო”, თელავის ე.წ. ,,ერეკლეს აბანო”, სამშვილდეს, გრემის, ხერთვისის, ქვემო ჭალის, ახალგორის, ნიჩბისის, მძოვრეთისა და სხვა აბანოები (აბრამიშვილი..., 2000:209).

ციხის ტერიტორიაზე გვიანი შუა საუკუნეების ნაგებობათა რიცხვს განეკუთვნება მეჩეთი. მდებარეობს აბანოს ჩრდილოეთით. მეჩეთი ნაგებია სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მოშავო-მონაცრისფრო დამუშავებული ქვებით. (ზომები: 14,8x11,20 მ). ქვების წყობა არაწესიერია. მშენებლობაში გამოყენებულია ადრინდელი, რომაული ეპოქის სხვადასხვა ზომის კვადრებიც, რომლებიც ძირითადად კუთხეებშია (კვადრების ზომებია: 80X70 სმ; 115X80 სმ). მეჩეთი საბჭოთა და თანამედროვე პერიოდში საგრძნობლად არის გადაკეთებული (დღეისათვის აქ მდებარეობს საგამოფენო დარბაზი), ამიტომ გვიანდელი შუა საუკუნეების ქვის წყობაში ჩაშენებულია თანამედროვე ქვის ბლოკები და გათლილი ქვები.

მეჩეთს სამხრეთ, დასავლეთ და აღმოსავლეთ კედლებზე აქვს ორ-ორი სარკმელი, ხოლო ერთი ჩრდილოეთ კედელზე (ზომები: სამხრეთი კედლის – 85x100 სმ, 85x80 სმ; დასავლეთ, აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ კედლის – 65x85 სმ). სარკმლის ჩარჩოები მოპირკეთებულია ოთხკუთხა ფორმის გათლილი ქვებით. სამხრეთის სარკმლები საბჭოთა პერიოდში შეუვსიათ ბეტონით. აქ, სამხრეთ კედელთან მდებარეობდა მუსლიმი ღვთისმსახურებისათვის განკუთვნილი ადგილი – მიხრაბი. დასავლეთის, აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის სარკმლები დღეისათვის რესტავრირებულია თანამედროვე მასალით. მეჩეთს ჩრდილოეთის მხრიდან აქვს სამსაფეხურიანი ჩასასვლელი (კარის ზომები: 1,80x90 სმ).

როგორი იყო თავის დროზე მეჩეთის გადახურვა გაურკვეველია. შესაძლოა მეჩეთს ჰქონოდა კრამიტით გადახურული გუმბათი. გუმბათოვანი მეჩეთები სწორედ ოსმალურ პერიოდში ჩნდება და მალე წამყვანი არქიტექტურული ტიპი გახდა ისლამურ სამყაროში (Hoteit, 2015:13552; Buhlfaia, 2006:13-15). აღსანიშნა-

ვია ისიც, რომ მეჩეთები, ფორმით, ზომით და გადახურვის წესით ხშირად არ განსხვავდებოდა საცხოვრებელი ნაგებობებისაგან და გარეგნული ფორმითაც არ იქცევდა ყურადღებას, განსაკუთრებით კი სოფლის მეჩეთები, რომელთა უმეტეს ნაწილს არ ჰქონდა მუსლიმანური ძეგლებისათვის აუცილებელი კომპონენტი მინარეთი (ზოიძე, 2008:147; ვარშალომიძე, 2007:88). ასეთივე სურათი ჩანს გონიო-აფსაროსშიც. მინარეთი არ უნდა ჰქონოდა გონიოს მეჩეთსაც.

მეჩეთების უმნიშვნელოვანეს და ძირითად ნაწილს სამლოცველო დარბაზის გარდა, წარმოადგენდა სანიტარულ-ჰიგიენური ოთახი ე.წ. ,,აბდესხანა", სადაც იბანდნენ ხელებს, ფეხებს, სახეს, სუფთავდებოდნენ და ემზადებოდნენ სამლოცველო ოთახში შესასვლელად (Hoteit, 2015:13552; Buhlfaia, 2006:13-15).

გონიო-აფსაროსში 2012 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოიკვეთა ამ ტიპის ნაგებობის ნაშთები (ტაბ.1/2). მისი სამხრეთი მონაკვეთი ოვალური მოყვანილობისაა. შემორჩენილია წყობის ერთი რიგი. ნაგებობის კედლები დუღაბით იყო ნაშენი. ნაგებობის შუაში განთავსებულია მართკუთხედის ფორმის წყობა, რომელიც დუღაბით დაკავშირებული ქვებისა და აგურებისაგან შედგება. წყობის სამხრეთით ოვალურ კედლამდე ფართობი ფლეთილი და რიყის ქვებითაა შევსებული. ნაგებობის აღმოსავლეთ კედლის გაყოლებით მიემართება თიხის მილებისაგან შედგენილი წყალსადენი, რომელიც თანდათან იწევს ზევით და შედის ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ნახვრეტების მქონე გვერდებდამუშავებული ქვის მონოლითში, რომელიც წყლის გამანაწილებელს წარმოადგენს (თავამაიშვილი, ინაიშვილი, 2013:169). როგორც ჩანს, ეს შენობა წარმოადგენდა სწორედ აბდესის აღების ადგილს. ამ მოსაზრებას ამყარებს ის ფაქტიც, რომ გარდა წყალსადენი მილებისა, შენობის აღმოსავლეთ კედელთან ოსმალებს დამატებით გაუკეთებიათ ჭაც, რომლის კედლები მოზრდილი და საშუალო ზომის ფლეთილი ქვებისაგან არის ამოყვანილი (ზომები: დმ – 1,90 სმ, შიდა მხრიდან – 0,80 სმ).

გვიან შუა საუკუნეებში გადაკეთებულია ციხის სამხრეთი კარიბჭე. რომაულ და ბიზანტიურ პერიოდში ის უფრო ფართო და ოთკუთხა მოყვანილობის იყო. ოსმალების მიერ ორივე მხარის კარი ქვის 1,5 რიგის დამატებით დავიწროვებულია და თაღისებური მოყვანილობა აქვს. ამაღლებულია ზღურბლიც (კახიძე…, 1999:8). კარიბჭესთან მდებარე მე-20 კოშკის წინ საგუშაგო პოსტია მოწყობილი (ფართობი: 4,15x2,6 მ). კოშკის იატაკი კირხსნარითაა მოგებული. დუღაბის გარეშე, დიდი ზომის კვადრებისაგან სახელდახელოდ ამოყვანილია ოთკუთხა მოყვანილობის კედლები. მშენებლობაში გამოყენებულია ციხის ჩამონგრეული კვადრები. წყობის პირველი რიგი მთლიანადაა გადარჩენილი, მეორესი ალაგ-ალაგ (კახიძე, მამულაძე, 2004:46).

საგუშაგო კოშკის დასავლეთით ციხის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში მდებარეობს გვიანი შუა საუკუნეების კიდევ ერთი ნაგებობა (ტაბ.1/3). ის ოთკუთხა მოყვანილობისაა (ფართობი: 14x24 მ). დასავლეთ და სამხრეთ კედლად ციხის გალავნის კედლებია გამოყენებული. ნაგებობის ჩრდილოეთი და აღმოსავლეთი კედელი შეერთების ადგილას ნახევარწრიული წყობითაა შეკრული. ციხის კედლებისაგან განსხვავებით, ნაგებობის კედელი ამოყვანილია ფასადის მხარეს მოსწორებული საშუალო და მცირე ზომის ფლეთილი ქვებით (სისქე 1-1,10 სმ). საძირკველზე შემორჩენილია 1,30 სმ სიგანის კონტრფორსების ქვედა წყობა. კონ-

ტრფორსები კვადრების ორი რიგითაა ამოყვანილი, რომელთა შორის სივრცე ციხის კოშკების კედლების მსგავსად ,,ხურდითაა" შევსებული. დუღაბი მოთეთრო-მონაცრისფროა. შეიცავს კირს, ქვიშასა და ზღვის წვრილ კენჭებს. ერთ-ერთ კონტრფორსზე ნაგებობის ჩრდილოეთი კედელია მიშენებული. მის წყობაში კირხსნარით ჩადუღაბებული წყალსადენი მილების ფრაგმენტებიცაა გამოყენებული. ციხის დასავლეთი კედელი საკმაოდ ბევრ ადგილას ჩანს დაზიანებული და შემდგომ შეკეთებული, რაზეც მეტყველებს კედლების წყობის განსხვავებული ხასიათი. როგორც ჩანს, ციხის დასავლეთი კედელი სხვა კედლების მსგავსად კონტრფორსებით იყო გამაგრებული. კოშკში შესასვლელი ადრე უფრო მაღალი იყო. მოგვიანებით ღიობი დაუპატარავებიათ იატაკზე დიდი ზომის კვადრების დაშენებით. კვადრები თავის მხრივ, დუღაბით შეკრული და დამუშავებული საშუალო ზომის ქვებისაგან შედგენილ წყობაზეა გამართული. ნაგებობას შესასვლელი ჩრდილოეთიდან და სამხრეთიდან აქვს. ორივე ღიობი ციხის კედლებიდან მოხსნილი დიდი კვადრებითაა შედგენილი (თავამაიშვილი, 1997:18-29).

მე-20 კოშკის საძირკველთან ახლოს ციხის გარეთ, არქეოლოგიური სამუშაოებისას გამოვლინდა გვიანდელი შუა საუკუნეების ქვაფენილების ნაშთები. მისი დიდი ნაწილი მორღვეულია. ქვაფენილის წყობაში გამოყენებულია სიპი თუ რიყის მოზრდილი ქვის ფილები. მათი ზედა ნაწილი დამუშავებისა და მოსწორების კვალს ატარებს. როგორც ჩანს, ქვაფენილი თავის დროზე კარიბჭისაგან მოშორებით, შედარებით ფართე უნდა ყოფილიყო. კარებთან მიახლოებისას, როგორც ეს შემონახული ნაშთების მიხედვით ჩანს, თანდათანობით ვიწროვდებოდა და ებჯინებოდა კარიბჭის ზღურბლს (კახიძე..., 2002:44, ტაბ.III.1/2). ქვაფენილის მოზრდილი ნაწილი შემორჩენილია ციხის შიდა ტერიტორიაზეც, რომელიც, ბუნებრივია, გარეთ არსებული ქვაფენილის გაგრძელებას წარმოადგენდა. ის მთელს სიგრძეზე მიემართება სამხრეთი კარიბჭიდან ჩრდილოეთის მიმართულებით.

არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ციხის ტერიტორიაზე თითქმის ყველა უბანზე გამოვლინდა წყალგაყვანილობის გვიანდელი სისტემებიც. მრავლად გვხვდება არქეოლოგიური მასალაც: მოჭიქული თუ სადა კერამიკა, ფაიანსი, ფაიფური, ლითონისა თუ მინის ნაკეთობანი. როგორც არქიტექტურული ნაგებობანი, ისე არქეოლოგიური მასალები თანხმლები და პარალელური მასალებით კარგად თარიღდება XVI-XIX სს.

ლიტერატურა:

1. აბრამიშვილი გ., ზაქარაია პ., ციციშვილი ი., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბილისი, 2000;
2. ვარშალომიძე ჯ., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრულ-დეკორატიული და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები აჭარის მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებზე (ჯამეები), სამხრეთ-დასავლეთ ეთნოლოგიის პრობლემები, I, ბათუმი, 2007;
3. ზოიძე ი., აჭარის მატერიალური კულტურა ოსმალთა ბატონობის პერიოდში, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები, II, ბათუმი, 2008;
4. თავამაიშვილი გ., გონიო-აფსაროსის შიდა ციხის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში 1997 წელს ჩატარებული საველე სამუშაოების შედეგები, გონიო-აფსა-

როსის მუდმივმოქმედი არქეოლოგიური ექსპედიციის 1997 წლის ანგარიში, ბათუმი, 1997;
5. თავამაიშვილი გ., ინაიშვილი ნ., გონიო-აფსაროსის არქეოლოგიური ექსპედიციის SW I სექტორის რაზმის მუშაობის ანგარიში, აჭარა წარსული და თანამედროვეობა, I, ბათუმი, 2013;
6. კვანტიძე გ., აბანოები გვიან შუა საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოში, კადმოსი 4, თბილისი, 2012;
7. კახიძე ა., მამულაძე შ., ინაიშვილი ნ., ხალვაში მ., თავამაიშვილი გ., გონიო-აფსაროსის მუდმივმოქმედი არქეოლოგიური ექსპედიციის 1999 წლის ანგარიში, ბათუმი, 1999;
8. კახიძე ა., მამულაძე შ, ებრალიძე ტ., 2000 წელს გონიო-აფსაროსის ციხის სამხრეთი კარიბჭის გარეთ წარმოებული კვლევა-ძიების ანგარიში, გონიო-აფსაროსი III, თბილისი, 2002;
9. კახიძე ა., მამულაძე შ., სამხრეთ-კარიბჭისა და აბანოთუბნის ტერიტორიაზე 1995-1999 წწ. წარმოებული კვლევა-ძიების უმთავრესი შედეგები, გონიო-აფსაროსი, IV, ბათუმი, 2004;
10. ციციშვილი ი., ქართული არქიტექტურის ისტორია, თბილისი, 1955;
11. Buhlfaia S.A., Historical background of Libian Mosque architecture: assessment and criticism of mosques in Ajdabiya city, 2006; (https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12607855/index.pdf)
12. Reyhan K., Construction Techniques and Materials of the Ottoman Period Baths in Seferihisar–Urla Region, İzmir, 2004;
13. Hoteit A., Contemporary architectural trends and their impact on the symbolic and spiritual function of the Mosque, International Journal of Current Research. Vol. 7, Issue, 03, March: 13547-13558, 2015;
14. Smolijaninovaitė K., A Study on Historic Hamams in Istanbul (Changing Aspects of Cultural Use and Architecture), Cottbus, 2007. (cottbus.de/whs/public/alumni/master–theses/Smolijaninovaite–Kristina.pdf)

ტაბ. 1

1

2

3

ზვიად დოლიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

პროფესია: ფილმის პროდიუსერი

კინოს, როგორც ხელოვნების და ასევე როგორც წარმოების დარგის განვითარება დიდადაა დამოკიდებული მის პროდუქტზე – ფილმზე. ამ უკანასკნელის შექმნა ერთობ რთული პროცესია, რისი მართვა კინემატოგრაფის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა და იხვეწებოდა. უხმო კინოს პერიოდის საწყის ხანაში პროდიუსერებს უწოდებდნენ იმ მწარმოებლებს, რომლებიც ფლობდნენ კინოკომპანიებსა და კინოსტუდიებს და მკაცრ ზედამხედველობას უწევდნენ ამა თუ იმ კინოსურათზე მუშაობას, მათ დემონსტრაციას საკუთარ და დისტრიბუციას სხვა კინოთეატრებში.

შემდგომში ზემოთ აღნიშნულმა მწარმოებლებმა, რომლებსაც უკვე კინომაგნატები შეარქვეს, დაიქირავეს ნიჭიერი ორგანიზატორები და გაამწესეს თავიანთი კინოკომპანიების სამხატვრო ხელმძღვანელებად. ეს ადამიანები შემოქმედებითი, საწარმოო, ფინანსური და ზოგჯერ იდეოლოგიური თვალსაზრისითაც იყვნენ პასუხისმგებელი თითოეულ კინოპროექტზე. ამის შესანიშნავი ნიმუშებია საფრანგეთისა და დანიის მაგალითები, იმ ქვეყნებისა, რომლებშიც XX საუკუნის პირველ დეკადაში კინოსაწარმოო პროცესებმა მსოფლიოში უმაღლეს დონეს მიაღწიეს და შესაბამისად, მათი კინოპროდუქციაც ლიდერობდა საერთაშორისო კინობაზარზე (Puttnam, 1997:50). ფრანგმა კინომრეწველებმა – შარლ პატემ და ლეონ გომონმა და დანიელმა ოლე ოლსენმა ისეთი შესაშური ძალისხმევა გამოიჩინეს, მუშაობის ისეთი მეთოდები დანერგეს, რომ მომდევნო წლებში ეს პრაქტიკა წარმატებით გადაიღეს მათმა ოკეანისგაღმელმა კონკურენტებმა. იმჟამინდელი კინოპროდიუსერების უმეტესობა მარტო პროდიუსერობით არც იყო დაკავებული, მაგალითად, პატეს კომპანიის სამხატვრო ხელმძღვანელი ფერდინანდ ზეკა სცენარებსაც წერდა, ფილმებსაც იღებდა და ზოგიერთ მათგანში მთავარ როლსაც თამაშობდა.

პირველი მსოფლიო ომის წლებში მდგომარეობა შეიცვალა მას შემდეგ, რაც ამერიკულ კინოკომპანიებში გაჩნდა ე.წ. „სუპერვაიზერის“ („მეთვალყურე“) თანამდებობა. კინოწარმოებით დაინტერესებული კომერციული ბანკები უკვე სერიოზულ თანხებს აბანდებდნენ კინემატოგრაფში, ამიტომ ყოველ კინოკომპანიაში მათ ესაჭიროებოდათ თავიანთი წარმომადგენლები, რომლებიც გააკონტროლებდნენ თითოეული ცენტის მართებულად ხარჯვას. ჰოლივუდში მოღვაწე ცნობილმა კინორეჟისორმა – თომას ინსმა მოიგონა „ახალი საწარმოო სისტემა“, რომლის მიხედვით ერთ კონკრეტულ კინოსტუდიაში შეიძლებოდა ფილმების მასობრივად წარმოება, ამისათვის კი საჭირო იყვნენ პირები, რომლებიც კონ-

ტროლს გაუწევდნენ კონკრეტული კინოსურათის წარმოებას, ფინანსურ და ტექნიკურ საკითხებს და ანგარიშვალდებული იქნებოდნენ ამა თუ იმ კინოკომპანიისა თუ ბანკის ხელმძღვანელობის წინაშე. სწორედ მან შემოიღო ფილმის „სუპერვაიზერის“ პოზიცია, რამაც ძალზე გაამართლა და აქედან წამოვიდა ფილმის პროდიუსერის პროფესია, რომელმაც მცირეოდენი სახეცვლილებებით მოაღწია დღემდე. მასვე ეკუთვნის დამოუკიდებელი პროდიუსერის პოზიციის გამოგონებაც, ვინაიდან ხშირი იყო შემთხვევები, როდესაც მისი მეგობრები, რომლებიც სხვა კინოკომპანიაში ახორციელებდნენ რომელიმე კინოპროექტს, ინსს მიმართავდნენ დასახმარებლად არა მარტო მონტაჟისათვის, არამედ დამოუკიდებელი პროდიუსერის ფუნქციების შესასრულებლადაც. იგი სიამოვნებით თანხმდებოდა და საქმესაც მაღალ დონეზე ასრულებდა. ამის შესახებ ჟურნალი „მოუშენ ფიქჩერზ ნიუსი“ წერდა, რომ სახელწოდება „თომას ინსის ნაწარმოები“ გამოიკვეთა როგორც საეკრანო სანახაობის მწვერვალი (Taves, 2012:51).

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა წამყვან ჰოლივუდურ კინოკომპანიას ჰქონდა სადისტრიბუციო განყოფილება, რომლის წევრები თავიანთ პროდუქციას ავრცელებდნენ როგორც აშშ-ში, ისე უცხოეთში, კინოკომპანიების მესვეურების თაოსნობით პროდიუსერებიც ჩაერთვნენ ამ მიმართულებაში, რათა თითოეულ მათგანს ეზრუნა საკუთარი კინოსურათის დისტრიბუციაზე არა რამოდენიმე, არამედ ასეულობით კინოთეატრში, ამისათვის კი უნდა შეემუშავებინათ ახალი სტრატეგიები, შეესწავლათ კინოსაბაზრო კონიუნქტურა, ყურადღება მიექციათ სარეკლამო ბიზნესისათვის და სხვ. ისინიც გულდასმით შეუდგნენ საქმიანობას და მოკლე ხანში საგრძნობი წარმატებებიც მოიპოვეს.

ამერიკულმა კინომ შექმნა საკუთარი მძლავრი კინობაზარი და მკაცრად დაიცვა იგი უცხოურის შეჭრისაგან, თუმცა თვითონ სარფიანად ახორციელებდა ასეთივე პოლიტიკას სხვა ქვეყნების კინობაზრებზე, განსაკუთრებით კი – ევროპაში. ჰოლივუდის კინობიზნესში ჩართული იყო დაახლოებით 15 000 ადამიანი, ხოლო მასში ჩადებულმა თანხამ ნახევარ მილიარდ დოლარს გადააჭარბა. ფილმის პროდიუსერის ინსტიტუტის ჩამოყალიბებამ ნელ-ნელა უკანა რიგში გადასწია კინორეჟისორის პირველკაცობა გადამღებ ჯგუფში. ამიერიდან პროდიუსერი თავად არჩევდა სცენარს, მსახიობებს, გადამღებ ჯგუფს, ნატურას, დეკორაციებს, მაგრამ უფრო მეტად აინტერესებდა ეკონომიკური კრიტერიუმები, ვიდრე დახვეწილი რეჟისურა ან კამერის ორიგინალური გამომსახველობა. მას ერჩივნა, დიდძალი თანხა დაეხარჯა რომელიმე „კინოვარსკვლავის“ მიწვევაზე, ძვირადღირებულ გადაღებაზე, მასობრივ სცენებზე, ვიდრე ხელი მოეკიდა საინტერესო და იმედისმომცემი სცენარისტის ნამუშევრისათვის. კინოსურათი გახდა გასაყიდი საქონელი. ეს სისტემა ემსახურებოდა ერთადერთ მიზანს – თითოეულ ინვესტიციას გაემართლებინა არა იმდენად მხატვრული ღირებულებების ფილმის შექმნით, არამედ უხვი ფინანსური სარგებლის მიღებით.

პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში ჰოლივუდი ისე მძლავრად ამუშავდა, რომ მისმა პროდუქციამ მსოფლიოს კინობაზრები დაიპყრო. ამას ისიც ემატებოდა, რომ ომით გამოწვეული მიზეზების გამო, ევროპელებმა ვერ შეძლეს სათანადო კონკურენცია გაეწიათ მისთვის. ჰოლივუდში დამკვიდრებულმა „კინოვარსკვლავთა სისტემამ“ და „სტუდიურმა სისტემამ“ საშუალება მისცა ამერიკელებს ომამდელ მაჩვენებელთან შედარებით, ხუთჯერ გაეზარდათ კინოსურათების რაოდენობა. ომის მიწურულისათვის ისინი აწარმოებდნენ მსოფლიოში გაშ-

ვებული ფილმების 85%-ს, ხოლო თავიანთი ქვეყნის ტერიტორიაზე გაშვებული ფილმების 98%-ს. თავად ნაციონალური კინოწარმოება იკავებდა ერთ-ერთ (ზოგიერთი მონაცემით – მეოთხე, ზოგიერთით – მეხუთე, ზოგიერთით – მეექვსე) წამყვან ადგილს მთლიან ამერიკულ ეკონომიკაში (Sklar, 1975:47).

ჭკვიანი და საზრიანი პროდიუსერების ინიციატივით, აშშ-ის დიპლომატიური და სავაჭრო ორგანიზაციების წარმომადგენლობები აქტიურად ეხმარებოდნენ კინობიზნესს უცხოური კინობაზრების ათვისებაში. ძლიერი კინოკომპანიები ზოგ ქვეყანაში უკვე საკუთარ კინოსტუდიებსაც ხსნიდნენ და იქვე მასობრივად იღებდნენ ადგილობრივი მაყურებლისათვის განკუთვნილ კინოსურათებს, რაშიც ნაკლები დრო, ენერგია და თანხები იხარჯებოდა.

ამერიკულმა კინემატოგრაფმა ორიენტაცია აიღო საშუალო კლასზე. მისგან შეიქმნა ძლიერი და მრავალფეროვანი პროპაგანდისტული მანქანა, რომელსაც ევალებოდა პოლიტიკური, სოციალური და ეკონომიკური პრობლემებიდან აქცენტის გადატანა გასართობ სანახაობაზე, რაც გაჟღენთილი იყო უჩვეულო, ეფექტური თავგადასავლებით და მასში მოქმედებდნენ რომანტიკული გმირები. რეალობის შესალამაზებლად გათვლილი ამერიკული კინოსურათები ადვილად იპყრობდნენ აუდიტორიას, ამიტომაც უწოდებდნენ ჰოლივუდს „ოცნებების ფაბრიკას“.

20-იან წლებში ამერიკელმა პროდიუსერებმა მიზანმიმართულად წამოიწყეს ევროპიდან საუკეთესო მსახიობებისა და კინორეჟისორების გადაბირების პროცესი. რასაკვირველია, ამ უკანასკნელთათვის ეს ნაბიჯი საკმაოდ დამაინტრიგებლად მოჩანდა – ისინი ისწრაფვოდნენ ოკეანის გაღმა, რამეთუ კარგად აწყობილ კინოწარმოებაშიც მოხვდებოდნენ, ბევრ ჰონორარსაც გამოიმუშავებდნენ და სამომავლო გეგმებსაც დააწყობდნენ. მოხდა ისე, რომ მათი (იგულისხმება, უმთავრესად კინორეჟისორები) უმეტესობა ვერ შეეგუა იქაურ წესებსა და სტუდიურ მოთხოვნებს, რადგან, თავიანთ ქვეყნებში ისინი მიჩვეული იყვნენ, რომ გადამღებ ჯგუფში თავად წარმოადგენდნენ მთავარ ფიგურას, ამჯერად კი უნდა დამორჩილებოდნენ უშუალოდ ფილმის პროდიუსერის ან მავანი კინოკომპანიის კინოსტუდიის წარმოების უფროსის (მაგალითად, ლეგენდარული ირვინგ თალბერგის) მოთხოვნებს. ამდენად, ბევრი მათგანი მცირე ხანში უკანვე გაბრუნდა. თავის მხრივ, ვერც ევროპელმა კინოპროდიუსერებმა მოახერხეს თავისთან დაენერგათ ამერიკელთა გამოცდილება და ამით რაიმე ეშველათ იმ ღრმა კრიზისისათვის, რაშიც მათი კინოინდუსტრია შევიდა (Hardt, 1996:3). ამ კუთხით აქტიურობდნენ: გერმანელი ერიხ პომერი, ფრანგი ბერნარ ნათანი, შვედი კარლ მაგნუსონი, ბრიტანელი ჰერბერტ უილკოქსი და სხვები, თუმცა ვერაფერი გააწყვეს ვერც მდგომარეობის გამოსასწორებლად და ვერც ევროპაში ჰოლივუდის ჰეგემონიის წინააღმდეგ.

კინოს გახმოვანება იყო რევოლუციური გარდაქმნა, რამაც ურყევი სიცოცხლისუნარიანობა გამოამჟღავნა. მისი აუცილებლობა დროებამ მოიტანა. ხმის ტექნოლოგიის სტანდარტიზაციამ და კინოწარმოების ახლებურმა პრაქტიკამ სრულიად სხვა განზომილებაში გადაიყვანეს კინემატოგრაფი. პროდიუსერებს მოუწიათ ახალ რელსებზე გადაწყობა და ახალი იდეების განხორციელება. აქაც ამერიკელებმა დაასწრეს ევროპელებს და გაცილებით მეტი სიახლე დანერგეს კინოინდუსტრიაში, რითაც უმალ მიიპყრეს მთელი მსოფლიოს ყურადღება – ხელი შეუწყვეს გახმოვანების სისტემების მიზიდვას ჰოლივუდში და მათ გამარ-

თულ მუშაობას, სამსახურში მრავლად აიყვანეს ელექტროინჟინრები, კომპოზიტორები, მუსიკოსები, მასობრივად წაიყვანეს თეატრიდან კინოში კარგი ხმის ტემბრის მქონე მსახიობები, მათთან წრთობაში გაწაფული თეატრალური რეჟისორები, შექმნეს ახალი, მძლავრი კინოკომპანიები (მაგ., „20th Century Fox”) და ა.შ.

30-იანი წლების ბოლოს კინოკომპანია „იუნაითედ ართისთსმა“ გამოიგონა მოდელი, რასაც სხვა კინოკომპანიების უმრავლესობა გაჰყვა. მისი არსი მდგომარეობდა იმაში, რომ ზოგიერთი კინორეჟისორი თავისივე ფილმის თანაპროდიუსერი ხდებოდა. „ფარამაუნთი“ უფრო შორს წავიდა – გამოჩენილ რეჟისორს, სესილ დემილს მიანიჭა კინოპროდიუსერობაც და განუსაზღვრა მისივე ნაწარმოები მომავალი პროდუქციიდან საერთო შემოსავლის წილი. ამით დემილსაც და შემდგომში მის სხვა კოლეგებსაც მეტი სტიმული მიეცათ, უფრო საინტერესო და კომერციულად მომგებიანი კინოსურათები ეკეთებინათ.

როდესაც მეორე მსოფლიო ომის შედეგად გათანგულმა ევროპამ მოიცალა კინოწარმოების სათანადოდ დალაგებისა და მასში მნიშვნელოვანი ცვლილებებისათვის, ადგილობრივმა პროდიუსერებმა (განსაკუთრებით, ფრანგებმა და იტალიელებმა) ყურადსაღები ნამუშევრები გადაიღეს და საერთაშორისო მასშტაბით დღითი დღე იხვეჭდნენ პოპულარობას. ამას შედეგად მოჰყვა ამერიკული კინობაზრის თანდათანობით გახსნა ევროპული პროდუქციისათვის, რათა ჰოლივუდელ პროდიუსერებს გულმოდგინედ შეესწავლათ ევროპელთა გამოცდილება და საკუთარ არსენალში შეეზავებინათ. მით უფრო, რომ ტელევიზიასთან კონკურენციას გამოდევნებული ამერიკული კინო ყოველდღიურად კარგავდა მაყურებელს და საჭირო იყო როგორც ტექნოლოგიური ინოვაციები, ისე კლასიკური ჰოლივუდური თხრობის გადახალისება (Gomery and Pafort-Overduin, 2011:234).

ორივე ზემოაღნიშნული კონტინენტის კინოპროდიუსერებისაგან განსხვავდებოდნენ იაპონელი პროდიუსერები, რომლებიც იყვნენ რეჟისორების დამხმარე პერსონები და მათ განკარგულებებს უსიტყვოდ ასრულებდნენ. ყოველ იაპონელ რეჟისორს მინიჭებული ჰქონდა სრული თავისუფლება ფილმის მხატვრულ გადაწყვეტაში, ამიტომ კომერციული შემოსავალიც დამოკიდებული იყო მხოლოდ მის ავტორიტეტზე და არა პროდიუსერის პროფესიულ მარიფათზე.

50-იან წლებში ამერიკულ კინობაზარზე გამოჩნდნენ დამოუკიდებელი პროდიუსერები და პატარა კინოკომპანიები, რომლებიც კომერციულად უფრო მეტს რისკავდნენ, ვიდრე წამყვანი ჰოლივუდური კინოკომპანიები. გაბედულ ნაბიჯებს დგამდა პატარა კომპანია „ამერიქენ ინტერნეიშენალ ფიქჩერზი“, რომელშიც მსახურობდნენ პროდიუსერები: ჰერმენ კოენი, როჯერ კორმენი, ბერტ და ალექს გორდონები, რომლებიც არად აგდებდნენ ავტორიტეტებს და უშვებდნენ მოზარდებისთვის განკუთვნილ ერთსაათიან შავ-თეთრ ფილმებს, რითაც ეხმიანებოდნენ მსუბუქი საესტრადო მუსიკისა და კომიქსების მაშინდელ ბუმს. ამ პროდუქციას დიდძალი შემოსავალი მოჰქონდა, ამიტომ მას დაამატეს ტრადიციული ვესტერნები, ფანტასტიკური და „საშინელებათა ფილმები“, რასაც ფართო სარეკლამო კამპანია გაუწიეს. მათგან როჯერ კორმენმა სახელი გაითქვა როგორც პროდიუსერმა, რომელიც მცირე დანახარჯებით ქმნიდა კინოსურათებს, რომლებსაც მილიონები მოჰქონდათ (Frank, 1998:163).

მომდევნო ათწლეულში ამერიკული კინოს ასპარეზზე გამოვიდა პროდიუსერთა ახალი თაობა, რომლის წარმომადგენლები თამამად დებდნენ ინვესტიციებს ცალკეულ კინოპროექტებში და მნიშვნელოვან მოგებას ნახულობდნენ. მათ დასაბამი დაუდეს ე.წ. „ახალ ჰოლივუდს“, რომლის ფარგლებში კინო განიხილებოდა როგორც მასობრივი კულტურის ერთ-ერთი უმთავრესი პროდუქტი.

პროდიუსერობას საუცხოოდ აუღეს ალღო ისეთმა ცნობილმა რეჟისორებმა, როგორებიც არიან ფრენსის კოპოლა, სტივენ სპილბერგი, ჯორჯ ლუკასი და სხვ., რომელთა შემოქმედებით ნუსხაში უფრო მეტი საპროდიუსერო ნამუშევარია, ვიდრე სარეჟისორო. მათთან თანამშრომლობა ბევრისათვის სანატრელიცაა და საპატიოც.

თანამედროვე ეპოქაში პროდიუსერის როლი განუზომლად დიდია მავანი კინოპროექტის განხორციელებაში. თავისთავად, ის მარტო არ ასრულებს თავის მოვალეობას, არამედ ჰყავს ასოცირებული პროდიუსერებისა და სხვა დამხმარე პროდიუსერების მთელი გუნდი, რომლის გამართულ მუშაობაზეა დამოკიდებული, როგორ იქცევა იდეა ფილმად, როგორი გადამღები ჯგუფი და სამსახიობო ანსამბლი შეიკრიბება მასში, როგორ გაუკეთდება სათანადო რეკლამა, როგორ გავა გაქირავებაში, რამდენ თანხას მოაგროვებს მოგების სახით და ა.შ.

თუკი ადრე ჰოლივუდელ პროდიუსერებს კონკურენციას უწევდნენ ევროპელი კოლეგები, ამჟამად მათ დაემატა აზიელებიც, ვინაიდან ბოლო წლებში საგრძნობლად წამოიწია წინ ინდოეთის, სამხრეთ კორეისა და ჩინეთის კინოწარმოებებმა და უკვე ანგარიშგასაწევ ძალად იქცნენ. ამდენად, როდესაც ამა თუ იმ კინოსურათის კომერციულ თუ შემოქმედებით წარმატებაზეა საუბარი, მისი დამდგმელი რეჟისორისა და სცენარისტის გვერდით უნდა მოვიხსენიოთ პროდიუსერიც, როგორც ერთიანი მხატვრული, საწარმოო, ფინანსური და სადისტრიბუციო-სადემონსტრაციო პროექტის ავტორი.

ლიტერატურა:

1. Gomery, Douglas and Clara Pafort-Overduin. Movie History. A Survey. New York: Routledge, 2011.
2. Frank, Alan. The Films of Roger Corman: Shooting My Way out of Trouble. London: BT Batsford, 1998.
3. Hardt, Ursula. From Caligari to California. Eric Pommer's Life in the International Film Wars. Providence: Berghahn Books, 1996.
4. Puttnam, David. The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry. London: Harper Collins Publishers, 1997.
5. Sklar, Robert. Movie-made America. A Cultural History of American Movies. New York: Vintage Books, 1975.
6. Taves, Brian. Thomas Ince. Hollywood's Independent Pioneer. Lexington, The University Press of Kentucky, 2012.

თეიმურაზ კეჟერაძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

უილიამ შექსპირის ,,მეფე ლირი"
(რუსთაველის თეატრის 1927 წლის განუხორციელებელი სპექტაკლი)

რუსთაველის თეატრში შექსპირის ,,მეფე ლირის" დადგმა 1925 წლიდან, ჯერ კიდევ კოტე მარჯანიშვილის სამხატვრო ხელმძღვანელობის დროს დაიწყო. დასადგმელად შესაბამისი სამუშაოებიც მიმდინარეობდა, რუსთაველის თეატრის მუზეუმში დაცულია ირაკლი გამრეკელის მიერ შესრულებული ,,ლირის" კოსტიუმების ესკიზები, რომელიც დათარიღებულია 1925 წლით. კოტე მარჯანიშვილის კონცეფციით, ლირი კეთილი მოხუცი იყო, მას ,,უნდოდა, რომ ამ ნაწარმოებში ასახულიყო მოვლენათა ტრაგიკულობა, მათი კონფლიქტურობა და სიმწვავე აღმოცენებულიყო და გამოაშკარავებულიყო სინამდვილის მოჩვენებით და არსებით მხარეთა მკვეთრი დაპირისპირების ნიადაგზე; და ეს უნდა გამოვლენილიყო არა მარტო სპექტაკლის მთლიან სტრუქტურაში (რეჟისორული ჩანაფიქრი, მხატვრობა, მუსიკა, ეპიზოდების განვითარება და სხვა ამგვარი), არამედ მსახიობთა და განსაკუთრებით, მეფე ლირის თამაშშიც" (ვასაძე, 2010:427). მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის ავადმყოფობის გამო, ,,მეფე ლირზე" მუშაობა შეჩერდა.

სახელწიფო დრამის (რუსთაველის თეატრი) რეჟისორთა კოლეგიის და დირექციის 1926 წლის 9-10 მაისის სხდომამ მიიღო 1926-27 წლის თეატრალური სეზონის რეპერტუარი, რომელშიც კვლავ შეტანილი იყო შექსპირის ,,მეფე ლირი".

გარკვეული მიზეზების გამო, 1926 წლის ზაფხულში კოტე მარჯნიშვილი ტოვებს რუსთაველის თეატრს და თეატრის სამხატვრო ნაწილის გამგედ (სამხატვრო ხელმძღვანელად) ინიშნება სანდრო ახმეტელი. ახალ სამხატვრო ხელმძღვანელს ცვლილებები შეაქვს ახალი სეზონის რეპერტუარში, მაგრამ ,,მეფე ლირი" რეპერტუარში რჩება.

სანდრო ახმეტელი ,,მეფე ლირის" დამდგმელად კვლავ კოტე მარჯანიშვილს მოიაზრებდა, რასაც მის მიერ დიდი რეჟისორისადმი გაგზავნილი წერილი ადასტურებს: ,,ლირის" საკითხს თვითონ გადაწყვეტ, როდის და როგორ მოისურვებ გააკეთო" (ახმეტელი, 1964:34).

კოტე მარჯანიშვილმა სანდრო ახმეტელის წერილს არ უპასუხა და საერთოდ, მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის შემდეგ ორ დიდ რეჟისორს შორის ურთიერთობა სამუდამოდ გაწყდა. მიუხედავად ამისა, ,,მეფე ლირი" ახალი თეატრალური სეზონის რეპერტუარში რჩება, რასაც 1926 წლის სექტემბერ-ოქტომბრის თვეების ჟურნალ-გაზეთები და ოფიციალური დოკუმენტები (განკარგულებები) ადასტურებს. 1926 წლის 3 სექტემბრის გაზეთი ,,ზარია ვოსტოკა" სარედაქციო სტატიაში ,,ქართული დრამის სეზონი" იუწყება: ,,კ. მარჯანიშვილი დადგამს შექსპირის ტრაგედია ,,მეფე ლირს" ("ზარია ვოსტოკა", 1926), მეტიც, თეატრის მოქმედ რეპერტუარში რჩება კოტე მარჯანიშვილის დადგმული სპექტაკლები: ,,დეზერტირკა", ,,მზის დაბნელება საქართველოში", ,,ჰამლეტი", ,,გმირი", ,,სინათლე", ,,ინტერესთა თამაში", რომლის აღდგენით რეპეტიციებს სანდრო ახმეტელი თავად ატარებს.

გაზეთი ,,ზარია ვოსტოკა” 1927 წლის 15 ივნისს სტატიაში ,,როგორ ემზადება ქართული თეატრი 1926-27 წლის სეზონისათვის”, – ვკითხულობთ: ,,თეატრის დასი უკვე გაემგზავრა ბორჯომს, სადაც იმუშავებს ,,ლირზე” და ,,კარმენსიტაზე”. ლირის როლი დაეკისრა მსახიობ ხორავას, მასხარასი – უშანგი ჩხეიძეს” (“ზარია ვოსტოკა”, 1927). მართლაც, 1927 წლის 4 ივლისს წარმოებაში ჩაეშვა შექსპირის ,,მეფე ლირი”. სანდრო ახმეტელმა ძალაში დატოვა კოტე მარჯანიშვილის როლების განაწილება. მხოლოდ ერთი ცვლილება შეიტანა მასში – ხუმარას როლზე აკაკი ვასაძე შეცვალა უშანგი ჩხეიძით (ლირი – ა. ხორავა, კენტი – პ. კორიშელი, გლოსტერი – შ. ღამბაშიძე, ედგარი – ა. ვასაძე, ედმუნდი – გ. დავითაშვილი, ხუმარა – უ. ჩხეიძე, გონერილა – ხ. ჭიჭინაძე, თ. ღვინიაშვილი, რეგანა – თ. ჭავჭავაძე, კორდელია – თ. წულუკიძე, მ. მრევლიშვილი). დამდგმელი ჯგუფი რეპეტიციებს 6 ივლისს შეუდგა.

სანდრო ახმეტელის ინტერპრეტაციით, ლირი მეფეა, რომელიც გასცდა ადამიანის სახეს და რაღაც ზეკაცს, ნახევრად ღვთაებას ემსგავსება. რეჟისორული ინტერპრეტაციის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ სამეფოს დაყოფის შემდეგ ლირი კარგავს თავის ძლიერებას და უბრალო მოკვდავ ადამიანს ემსგავსება. რეჟისორული ჩანაფიქრით, სპექტაკლის პირველი სცენები (სამეფოს გაყოფა) დიდი ბრწყინვალებით უნდა ყოფილიყო მოცემული. ცერემონიას მართავენ გლოსტერი და კენტი. საზეიმო მუსიკის ქვეშ გაივლიან საფრანგეთის მეფე და ბურგუნდიის მთავარი. ამის შემდეგ, ზემოდან კიბეებით ეშვება ხუმარა ტრაგიკული სიცილითა და ყვირილით. შექსპირს ხუმარა ,,მეფე ლირში” მხოლოდ პირველი მოქმედების მესამე სურათში შემოყავს. რეჟისორის ჩანაფიქრით, ხუმარამ ვერ დაარწმუნა ლირი სამეფო არ დაენაწილებია და ამიტომ სასხლის ზეიმის დასაწყისშივე ხუმარას ექსცენტრიული გამოსვლა ლირის ტრაგედიის მომასწავებელია. ,,თუ კოტე მარჯანიშვილს უნდოდა, მოვლენათა განვითარებაში თანდათანობით სწვდომოდა ტრაგიკულს, ახმეტელმა განიზრახა თავიდანვე, უეცრად, პირველივე მხატვრული ეფექტით აეტაცა იგი და ,,მეფე ლირში” აკივლებული ,,შეშლილობის” შემაძრწუნებელი ხმა მაყურებლისათვის მოულოდნელად მიეხალა. ამიტომაც, სპექტაკლის დაწყება ახმეტელმა განიზრახა ხუმარას ცნობილი მონოლოგით: გრძელ კიბეზე სარკასტული ხარხარით, ბალაკირევის პოლონეზის რიტმზე ჩამორბოდა ხუმარა – უშანგი ჩხეიძე და თავისი გზნებარე ტემპერამენტით მაყურებელს მიახლიდა: ,,როს ლოთსა კაცსა, ღვინის მსუნაგსა, ღვინო ყელზე დაადგება” და ასე შემდეგ, საოცრად დაძაბულად, ანთებული თვალებითა და სიმწრის სიცილით ჩაათავებდა თავის მონოლოგს. მართლაც განსაცვიფრებელი რამ იყო! უაღრესად ეფექტური დასაწყისი!” (ვასაძე, 2010:427-428) – იგონებს აკაკი ვასაძე.

სარეპეტიციო დღიურის 8 ივლისის ჩანაწერში ვკითხულობთ: ,,მთელ ცერემონიალს სახელმწიფოს განაწილებისა უნდა ჰქონდეს დიდი ზეიმის ხასიათი. სასახლის ბრწყინვალება, კარისკაცთა ზნე-ჩვეულება კაცს უნდა აკვირვებდეს. სახელმწიფოს გაყოფის ცერემონიალი და ფრანგთა და ბურგუნდთა მეფეების მიღება უნდა ემსგავსებოდეს რაღაც დიდ ღვთისმსახურებას. სასხლის კარისკაცნი, როგორც, მაგალითად, გლოსტერი, კენტი და სხვანი, და განსაკუთრებით კი თვით ლირი, რაღაც ნახევრად ღმერთებს უნდა წარმოადგენდნენ, მით უფრო ნათელი იქნება ამ “ღმერთის” გაადამიანურება თომას ქოხში” (ახმეტელი, 1987:126).

ე.წ. სამაგიდო მუშაობის პროცესში ჩამოყალიბებული იქნა პიესის ძირითად პერსონაჟთა ხასიათები. სარეპეტიციო პროცესში (სულ გაიმართა 46 რეპეტიცია) რეჟისორი დიდ ყურადღებას უთმობდა ხასიათების შინაგან სამყაროს და გარეგან ფორმას. როლზე მუშაობის საინტერესო მეთოდს სთავაზობს სანდრო ახმეტელი მსახიობებს: ,,ჩვენი თეატრის მსახიობები, მისგან დამოუკიდებელი მიზეზის გამო და, კერძოდ, დროის უქონლობის გამო, ვერ ასწრებს შეისისხლხორცოს ის სახე, რომელსაც იგი ამა თუ იმ პიესაში წარმოადგენს. გარდა ამისა, მსახიობები როლის მომზადების დროს იწყებენ სახის შექმნას ტექსტიდან – დეკლამაციის გზით, შემდეგ აყალიბებენ დაახლოებით გარეგან ფორმას და როლი მზად არის, მაგრამ ეს საკმარისი არაა. სანამ ამა თუ იმ როლის – ტექსტის სწავლას დაიწყებდეს, მსახიობი უნდა გაეცნოს იმ პიროვნების რიტმს, რომელსაც ის ასახიერებს. ყოველი ადამიანი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს და ამიტომ, ყოველი განცდა სხვადასხვა ადამიანში, როგორც სხვადასხვა რიტმის მქონე სხეულში, სხდასხვანაირად ყალიბდება. სხვადასხვა ადამიანი სხვადასხვანაირად განიცდის, რადგან მათ სხვადასხვა რიტმი აქვთ. ამიტომ, როდესაც მსახიობი ამა თუ იმ ტიპს ასახიერებს, პირველად უნდა გაიცნოს და შეითვისოს რიტმი იმ ტიპისა, რომელსაც ასახიერებს. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რიტმად, რომელიც თამაშობს. ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებული რიტმით გაჟღენთილი სხვადასხვა განცდის მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის გარეგანი ფორმა, ხმა, სიარული, მოძრაობა და საერთოდ, მყარდება სრული ჰარმონია აღებულ ტიპსა და მსახიობს შორის, ესე იგი, მსახიობი ცხოვრობს, მოძრაობს, ლაპარაკობს და გრძნობს იმ ტიპის რიტმით და სიცოცხლით, რომელსაც ასახიერებს" (ახმეტელი, 1987:180-181). აღსანიშნავია, რომ სანდრო ახმეტელის ზემოაღნიშნულ დებულებას უმრავლესობა მომხრეები ჰყავდა, მაგრამ ასევე იყვნენ მოწინააღმდეგენიც. რეჟისორი თავისი მოღვაწეობის შემდგომ პერიოდში, სახის გახსნის ძირითად მეთოდად პერსონაჟის რიტმის ძიებით იწყებდა და მისი თეორიული კვლევებიც და პრაქტიკული შემოქმედებითი საქმიანობაც რიტმთან არის დაკავშირებული. აკაკი ვასაძე, რომელიც ,,მეფე ლირში" ედგარის როლზე მუშაობდა, თავის მოგონებებში რიტმის შესახებ წერს: ,,ვერავითარი ფსიქოლოგია და ვერანაირი გარეგანი ნახატი ვერ შველის მსახიობს, თუ ვერ დაეუფლა მხატვრული სახის "სუნთქვას" ანუ ვერ სწვდა მის რიტმს" (ვასაძე, 2010:430).

სარეპეტიციო დღიურში მოცემულია პიესის ძირითადი პერსონაჟების დახასიათება: ,,ლირი – ნახევრად ღვთაება, ოდნავი წინააღმდეგობა ამბოხებად მიაჩნია, პატივმოყვარე, სახელმწიფოს მართვა-გამგეობას თავის შვილებს ავალებს, ხოლო მეფის სახელს კი იტოვებს. სასტიკია აღელვების დროს, დიდების მოყვარული, თანდათან კარგავს ყველა ამ თვისებას და უახლოვდება ადამიანურ სახეს, ბოლო აქტი მისი ინტიმური ტრაგედიის გაშლაა.

ხუმარა – საღი გონების პატრონი, თავის აზრებს კომიკურ ფორმებში აყალიბებს. ხუმარა წინასწარმეტყველია იმ ტრაგედიისა, რომელიც ლირის გარშემო უნდა დატრიალდეს და ცდილობს მის დარიგებას. მისი არავისა სჯერა, ამიტომ ის ერთ-ერთი ტრაგიკული სახეა. როდესაც ადამიანური იღვიძებს ლირში, ხუმარა ქრება; თავის საქმე შესარულა.

გონერილა და რეგანა – იგივე ლირები, მათი ავაზაკობა მათ გარეგნობაზე უფრო საშინელია.

კორდელია – სულიერი სიწმინდისა და სიფაქიზის იდეალი. პირდაპირი და გულწრფელი. გამბედავი, მამაცი, ფაქიზი.

კენტი და გლოსტერი – პატიოსანი და დინჯი კარისკაცნი, ლირის უახლოესი თანამშრომელნი, გლოსტერი უფრო ახალგაზრდაა და უფრო ცოცხალი, ორივეს ერთნაირად უყვარს ლირი.

ედმუნდი – ლამაზი გარეგნობის, განათლებული, კარგად აღზრდილი. ამ ლამაზ გარეგნობაში იმალება პატივმოყვარე, დიდების მოყვარე, ფლიდი და ეშმაკი ადამიანი, რომელიც მიზნის მისაღწევად არაფერს ერიდება" (ახმეტელი, 1987:129).

,,ლირის" რიგით მეათე რეპეტიციაზე სანდრო ახმეტელი მუსიკის თანხლებით მუშაობს (საოცარი სიზუსტით არის გაწერილი სპექტაკლის მუსიკალური პარტიტურა). რეჟისორი სადადგმო პროცესში იყენებს რუს კომპოზიტორთა შემოქმედებითი გაერთიანების ,,მძლავრი ჯგუფის" (XIX ს. 60-იანი წლები) წარმომადგენლის მილი ბალაკირევის საორკესტრო მუსიკას ,,მეფე ლირისათვის" (1860 წ.). სპექტაკლის მხატვრობაზე მუშაობდა მხატვარი პელიონკინი (კოსტუმების ესკიზები დაცულია თეატრის მუზეუმში). კოსტუმების ესკიზები შესრულებულია აპლიკაციის ტექნიკით. მხატვარს დიდი სიზუსტით აქვს შესრულებული კოსტიუმების ყოველი დეტალი. პელიონკინის კოსტიუმების ესკიზები პერსონაჟების ერთიან გალერეას წარმოადგენს, სადაც ძირითადი აქცენტი ამა თუ იმ საგვარეულოს აღმნიშვნელ ჰერალდიკურ ნიშნებსა და ფერადოვნებაზეა გადატანილი.

რეჟისორის ჩანაფიქრით, სპექტაკლის დასაწყისში ხუმარას ,,კივილი" მთელი სპექტაკლის კამერტონი უნდა ყოფილიყო. ხუმარა ამზადებს მაყურებელს ტრაგედიისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის დასაწყისში ლირის სასახლეში დიდი ზეიმი და მხიარულებაა, ხუმარა ამცნობს ხალხს (წინასწარმეტყველებს), რომ აქ უნდა გაიშალოს დიდი ტრაგედია, რომ სამეფოს დაყოფას, ლირის ამ გადაწყვეტილებას ტრაგიკული დასასრული მოჰყვება. ამიტომაც პირველ სურათში, იმ ზეიმში, რომელიც სასახლის კარზე ეწყობა, ტრაგიკული განწყობა იგრძნობოდა. "ხუმარა კვნესის და ტირის ზეიმის დროს, ლირი კვნესის მტერზე გამარჯვების დროს. ხუმარა იწყებს ტრაგედიას, ლირი ამთავრებს" (ახმეტელი, 1987:161). სანდრო ახმეტელს ჩაფიქრებული ჰქონდა, სპექტაკლის ბოლოს არ მოეკლა ლირი. როდესაც ლირს უბრუნდება ადამიანის ფაქიზი გრძნობები, იგი მარტო რჩება, მკვდარი კორდელიათი ხელში, ლირი ადამიანი და არა მეფე. ადამიანური გრძნობების გაღვიძების შემდეგ, ლირი მკვდარი კორდელიათი ხელში მიდის, ტოვებს ადამიანებს. რეჟისორის მიზანი იყო ეჩვენებინა, თუ როგორ გაიღვიძა ლირში ადამიანმა და როდესაც ეს ხდება ტრაგედიაც სრულდება.

მიუხედავად ინტენსიური სარეპეტიციო პროცესისა, ,,მეფე ლირი" მაყურებელმა ვერ იხილა. როდესაც ეცნობი ,,მეფე ლირის" სარეპეტიციო დღიურის ჩანაწერებს, ერთგვარი გაოცება გეუფლება, ასეთმა საინტერესო რეჟისორულმა ინტერპრეტაციამ როგორ ვერ ჰპოვა რეალიზება. პერსონაჟთა მოქმედების საოცრად მწყობრი ლოგიკა, საკმაო დამაჯერებელი ხედვა პიესაში მოვლენათა განვითარებისა და სხვა უამრავი წინაპირობა წარმატებული თეატრალური წარმოდგენისათვის. ,,მეფე ლირზე" მუშაობის ერთ-ერთი თანამონაწილე აკაკი ვასაძე ასე აფასებს ახმეტელის ,,მეფე ლირზე" მუშაობის წარუმატებლობას:

,,ვერც დამდგმელმა გამონახა ბრწყინვალე, ეფექტური დასაწყისის შესაფერი გაგრძელება და სცენური გადასვლები და ვერც ჩვენ, მსახიობებმა და რეჟისორებმა, ჯეროვნად ვერ გავიაზრეთ მისი გაგრძელების შესაძლებლობები და ვერ შევუწყვეთ ხელი ახმეტელს. არც ერთ და არც მეორე მხარეს, უპირველეს ყოვლისა, გამოცდილება არ გვეყო... მაღალ, ძალიან მაღალ რეგისტრში დაიწყო ახმეტელმა და, პირველივე ეპიზოდის შემდეგ, ყველამ ზღართანი მოვადინეთ" (ვასაძე, 2010:428).

ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ა., წერილები, გამომც. ,,ლიტერატურა და ხელოვნება", თბ., 1964;
2. ახმეტელი ა., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. II, წიგნი I, თბ., 1987;
3. ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები. ტ. I-II, გამომც. ,,კენტავრი", თბ., 2010;
4. გაზ. ,,ზარია ვოსტოკა", 1926 წ. 3 სექტემბერი;
5. გაზ. ,,ზარია ვოსტოკა", 1927 წ. 15 ივნისი.

ლელა ოჩიაური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

ქართული კინოს დაფინანსების, დისტრიბუციის ახალი ფორმები და ახალი მხატვრული ამოცანები

საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის, დამოუკიდებელი კინოსტუდიებისა და პროდუსერების ხელშეწყობით, ქართველი კინემატოგრაფისტების ყველა თაობის – უხუცესიდან, სტუდენტების ჩათვლით, ქართულ კინოში, ბოლო რამდენიმე წელია, მრავალწლიანი კრიზისის დაძლევა და ეროვნული კინემატოგრაფის ახალი აღორძინება (არ გვერიდება ამის თქმა) დაიწყო.

ბოლო წლებში ქართველი რეჟისორების ფილმებმა მსოფლიოს არაერთი საერთაშორისო ფესტივალის პრიზები მიიღეს. მათ შორის: გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“ ნაჩვენები იყო 60-ზე მეტ ფესტივალზე, მიღებული აქვს 50-ამდე პრიზი; მისივე – „სიმინდის კუნძული“ (ქართულ-ფრანგულ-სლოვაკურ-ყაზახური კოპროდუქცია) – კარლოვი-ვარის საერთაშორისო კინოფესტივალის ტრიუმფატორი, 10-ამდე კინოფესტივალის მონაწილე და 15-ამდე პრიზის მფლობელი; ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ (ქართულ-ესტონური კოპროდუქცია), პრემიერა – ვარშავის საერთაშორისო კინოფესტივალზე, 30-ამდე კინოფესტივალის მონაწილე, 20-ზე მეტი პრიზის მფლობელი; ნანა ექვთიმიშვილსა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ – მონაწილეობდა 80-ამდე ფესტივალში, დაიმსახურა 40-ამდე პრიზი; თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ – პრემიერა ბერლინალეზე, მონაწილეობდა 60-ამდე კინოფესტივალში, დაიმსახურა 20-ამდე პრიზი; თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“ – მონაწილეობდა 150-ამდე კინოფესტივალში, დაიმსახურა 10-ამდე პრიზი, მათ შორის, პრიზი სანდენსის ფესტივალზე – საუკეთესო რეჟისურისთვის; ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“ – პრემიერა ბერლინალეზე, 10-ამდე კინოფესტივალის მონაწილე; ლევან კოღუაშვილის „შემთხვევითი პაემნები“, პრემიერა ტორონტოს საერთაშორისო კინოფესტივალის მთავარ კონკურში; მარიამ ხაჭვანის „დინოლა“ – პრემიერა კლერ მონფერანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე; 40-მდე საერთაშორისო კინოფესტივალის მონაწილე, 20-ამდე პრიზის მფლობელი; თორნიკე ბზიავას „აპრილის სუსხი“ – 35 პრიზი, აქედან – 18 გრან პრი; დეა კულუმბეგაშვილის „უხილავი სივრცეები“ – კანის საერთაშორისო კინოფესტივალის მოკლემეტრაჟიანი ფილმების კონკურსის წარმატებული მონაწილე.

ბოლო წლებში რამდენიმე ქართული ფილმი წარდგენილი იყო ამერიკის კინოაკადემიის ჯილდოზე, მათ შორის – რუსუდან ჭყონიას „გაიღიმეთ“, ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ საუკეთესო ათეულში მოხვდა.

2014 წელს, „ოსკარის“ საუკეთესო უცხოური ფილმის ტიტულის მოსაპოვებლად, კიდევ 2 ფილმი – გიორგი ოვაშვილის „სიმინდის კუნძული“ და ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ – იბრძოდა და „მანდარინები“ ნომინირებულ 5-ეულში

მოხვდა. ორივე ეს ფილმი ამერიკის „ოქროს გლობუზე“ იყო წარდგენილი. „მანდარინები“ უჩვენეს ევროსაბჭოსა და ევროპარლამენტში.

რამდენიმე ქართული ფილმი მსოფლიოს კინოთეატრების ეკრანებზეც იყო ნაჩვენები და საკმაოდ სოლიდური შემოსავალი მოუტანა დისტრიბუტორებს. მათ შორისაა – თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ – საფრანგეთის კინოთეატრებში; თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“ – გადიოდა ლოს-ანჟელესისა და ნიუ-იორკში; ზაზა ურუშაძის „მანდარინები“ – პოლონეთისა და ესტონეთის ქალაქებში; ნანა ექვთიმიშვილსა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“ – ნიუ-იორკის, ლოს-ანჟელესისა და საფრანგეთის რამდენიმე ქალაქის ეკრანებზე; რუსუდან ჭყონიას „გაიღიმეთ“ – საფრანგეთში.

აშშ – ნიუ-იორკი MoMA, berkli Pacific Film Archive – მოეწყო 50-ამდე ქართული ფილმის რეტროსპექტივა; გაიმართა ქართველი რეჟისორების მასტერ-კლასები და შეხვედრები უცხოელ მაყურებელთან.

შვეიცარიის ქალაქ ნიონში (სადაც, 1969 წლიდან, ყოველ წელს იმართება საავტორო დოკუმენტური კინოს ფესტივალი), ასევე ყოველწლიურ პროგრამაში „ფოკუსი“ (რომელიც ამა თუ იმ ქვეყნის კინემატოგრაფს ეძღვნება) ფოკუსი ქართულ დოკუმენტურ კინოზე გაკეთდა.

ქართულმა დელეგაციამ ბოლო წლებში გადაღებული 15 ფილმი (არჩილ ხეთაგურის „ახმეტელის 4”, დავით კანდელაკის „ამერიკა ერთ ოთახში”, გიორგი მრევლიშვილის „ანარეკლი“, სალომე ჯაშის „ბახმარო” და „დადუმებულები“, ანა ციმინტიას „ბიბლიოთეკა”, ზურაბ ინაშვილის „გემღერებოდეს დედაო”, დათო ჯანელიძის „მეიდანი სამყაროს ჭიპი”, ნინო ორჯონიკიძისა და ვანო არსენიშვილის „ხიდი“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს”, ნინო ჩუტკერაშვილისა და შალვა შენგელის „ხელმწიფე“, თამუნა ჯალაღანიასა და ვალერი ლეონის „ცხოვრება ტრანზიტში”, ნანა ჯანელიძის „ნეტავ იქ თეატრი არის?”, სოფია ტაბატაძის „პირიმზე” და ნინო კირთაძის „მილსადენი მეზობლად”) და 6 ახალი პროექტი წარადგინა. კონკურსში ნინო გოგუას ფილმი „მადონა” მონაწილეობდა.

ამავე დროს, გაიმართა: ეროვნული კინოცენტრის წარდგინება, რომელსაც ნანა ჯანელიძე უძღვებოდა; არჩილ ხეთაგურის ლექცია-პრეზენტაცია ქართულ დოკუმენტური კინოზე და Focus Talk – დისკუსია ანა ძიაპშიპას მოდერატორობით.

მთავარი და მნიშვნელოვანი იყო, რომ, ფესტივალის წარმომადგენლების შერჩეული 6 პროექტიდან – „დიდუბე, ბოლო გაჩერება" – რეჟისორი შორენა თევზაძე, პროდუსერი ნიკა გოგოჭური; „სატრფიალო. პასტორალი" – რეჟისორი თინათინ გურჩიანი, პროდუსერი თამუნა გურჩიანი; „ტარიელა, ტარიელა" – რეჟისორი გიორგი მრევლიშვილი, პროდუსერი რუსუდან პირველი; „არხი" – რეჟისორი სალომე ჯაში, პროდუსერები გრეგორ შტრაიბერი და ურტე ფინკი, „პიონერთა სასახლე" – რეჟისორი ანა ციმინტია, პროდუსერები – ესმა ბერიკაშვილი, ბერნარდას ანდრიუსისი და „მზის ქალაქი" – რეჟისორი და პროდუსერი რატი ონელი (ჯებაშვილი). რატი ონელის „მზის ქალაქმა“ მენტორების „სპეციალური აღნიშვნა“ დაიმსახურა. ხოლო თინათინ გურჩიანისა და თამუნა გურჩიანის პროექტმა „სატრფიალო. პასტორალი“ – პრემია 10000 ფრანკი მიიღო და უკვე რამდენიმე საერთაშორისო ტელეარხისგან, მათ შორის, გერმანულ-ფრანგული „არტესგან“ ფილმის გადაღების დაფინანსება მოიპოვა.

სამხრეთ კორეაში, ბუსანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე სპეციალური სექცია დაეთმო ქართველი ქალი რეჟისორების ფილმების პროგრამას, სახელწოდებით, „ქართველ ქალ რეჟისორთა ძალა“, რომელმაც დიდი წარმატებით ჩაიარა. უჩვენეს 12 ქალი რეჟისორის ფილმი. გამოვიდა ორენოვანი (ინგლისურ და კორეულ ენებზე) წიგნი, რომელიც ქართულ კინოსა და ქართველი ქალი რეჟისორების შემოქმედებას მიეძღვნა.

ქართული კინოს რეტროსპექტიული ჩვენებები გაიმართა სხვადასხვა კონტინენტის სხვადასხვა ქვეყანაში, მათ შორისაა – იტალია – რომი, ირლანდია – დუბლინი, მექსიკა – მეხიკო, ბრაზილია – ბრაზილია, რიო დე ჟანეირო, სან პაულო; სერბეთი – პალიჩი, უკრაინა – კიევი, ოდესა, პოლტავა, დნეპროპეტროვსკი, სუმი და ა.შ.

ბოლო წლებში საქართველოში რამდენიმე უცხოურმა კომპანიამ აწარმოა გადაღებები, მათ შორის არიან – ინდოელები, რომლებმაც აქ უკვე 2 ფილმი გადაიღეს. ბლოკბასტერ "ბილას" მეორე ნაწილი და "სხვა სამყარო", რომელშიც ინდოელ ვარსკვლავებთან ერთად ქართველი მსახიობებიც მონაწილეობენ და რომლის რეჟისორია სელვა რაჯავან კრიშანამურტი, ქართული სტუდიების "მეტრო" და "ქართული ფილმის“ მონაწილეობით.

ერთობლივი შემოქმედებითი ჯგუფის, ქართველი მსახიობების მონაწილეობით და საქართველოში გადაღებებით შეიქმნა „ოსკაროსან“ მიშელ ხაზანიავიჩუსის ფილმი „ძიება“. ხოლო ირანისა და საქართველოს ერთობლივი დაფინასებით, მთლიანად ქართული შემოქმდებითი და ტექნიკური პერსონალით დაკომლექტებულმა, მსოფლიოს ერთ-ერთ უდიდეს რეჟისორად აღიარებული მოხსენ მაჰმალბაფის ფილმმა (რომელიც თავიდან ბოლომდე საქართველოშია გადაღებული) „პრეზიდენტი“ – უკვე დაიწყო საერთაშორისო ცხოვრება და რამდენიმე ფესტივალზე იყო წარდგენილი.

საქართველოში რამდენიმე საერთაშორისო კინოფესტივალი ტარდება – ბათუმის საავტორო ფილმების – „ბიაფი“, თბილისის კინოს საერთაშორისო – „პრომეთე“, ანიმაციის – “თოფუზი“, მოკლე ფილმების – „სესილი“, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტური – „ამირანი“ (სხვათა შორის, ქართველი ახალგაზრდები საერთაშორისო სტუდენტური ფესტივალებიდან ყოველთვის გამარჯვებულები ბრუნდებიან) და ამ ფესტივალების პროგრამები, ჟიურის წევრები და საერთაშორისო კლასის პროფესიონალების მატერკლასები, პირველ რიგში, ქართული კინოსა და საქართველოს მიმართ განსაკუთრებულ ყურადღებაზე მეტყველებენ.

ამ და კიდევ სხვა წარმატებების შედეგად, უცხოელი პროდუსერები და ინვესტორები აქტიურად მოდიან თანამშრომლობაზე ქართველ პროდუსერებსა და რეჟისორებთან.

ყოველივე ზემოთქმული მხოლოდ ბოლო წლების (2-3 წლის) მიღწევებისა და წარმატებების მოკლე ჩამონათვალია, რომელიც კიდევ შეიძლება გაგრძელდეს, თუმცა, ვფიქრობთ, ზოგადი სურათის შესაქმნელად, ესეც საკმარისია.

დღეს ქართულმა კინომ კვლავ დაიბრუნა ხარისხის ნიშანი და ის პრესტიჟული გახდა. და ეს პრესტიჟი არა მხოლოდ ამა თუ იმ რეჟისორის, ამა თუ იმ ფილმის ან ზოგადად ქართულ კინოს საერთაშორისო ხარისხს ამყარებს, არამედ საქართველოსას! აი, რა არის მთავარი!

ამ, შიდა თუ საერთაშორისო პრესტიჟის შენარჩუნებას კი ხელშეწყობა სჭირდება და არა მხოლოდ (შეიძლება გულწრფელი და სამართლიანი) სიამაყე და მისით თავმოწონება. მით უმეტეს, რომ საქართველო ვერავის ვერაფრით გაა-ოცებს თავისი კულტურის წარსულისა და აწმყოს გარდა.

დღეს უკვე რეალურად დადგა არა მხოლოდ ბოლო წლებში მოპოვებული მიღწევების, ეროვნული კინოცენტრის მიერ აწყობილი და გამართული სტრუქ-ტურის შენარჩუნების, არამედ კიდევ უფრო ხელშეწყობისა და განვითარების დრო.

ხელშეწყობა კი, პირველ რიგში, სახელმწიფოს მხრიდანაა (როგორც ეს ევ-როპის არაერთ კინემატოგრაფიულად ძლიერ ქვეყანაშია) საჭირო და აუცილე-ბელი, ვინაიდან კერძო ბიზნესი ქვეყანაში ბაზრისა და დისტრიბუციისთვის შე-საფერისი მასშტაბის (ქვეყნის ტერიტორიული და მოსახლეების, კინოთეატრების სიმცირის) და ქველმოქმედებისა და სპონსორობის შესახებ კანონის არქონის (და თავად ბიზნესის სფეროს წარმომდგენლების მწირი რაოდენობის) გამო, კი-ნემატოგრაფში, ისევე როგორც საერთოდ კულტურაში ინვესტიციების განხორ-ციელებას არ ჩქარობს, იშვიათი გამონაკლისის გარდა.

ასევე, იმისთვის, რომ უცხოელი პროდუსერები თუ ინვესტორები ქართულ კინოში ფულის ჩადებით დაინტერესდნენ და წილობრივ დაფინანსებაზე წამო-ვიდნენ, აუცილებელია, რომ სახელმწიფომ სოლიდური თანხა გაიღოს ამა თუ იმ პროექტის განსახორციელებლად. ესეც ქვეყნისთვის ელემერნტარული პრესტი-ჟის ამბავია.

ბიუჯეტი, რომლიც საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრს გააჩნია, ფაქტია, რომ საკონკურსოდ წარდგენილი პროექტების იმ ნაწილსაც სრულფასოვნად ვერ აფინანსებს, რომლებიც დღეს ერთი-მეორის მიყოლებით საერთაშორისო ფესტივალებს იგებენ.

დღეს საქართველოში რეჟისორების რამდენიმე თაობა არსებობს, რომლის წარმომადგენლებსაც ქართული კინოს ხარისხის კიდევ უფრო ამაღლების რეა-ლური პოტენციალი გააჩნიათ. სამწუხაროდ, მცირე ბიუჯეტი ყველა საინტერე-სო პროექტს ვერ წვდება. ამით ბევრი და განსაკუთრებთ ახალგაზრდები ზა-რალდებიან, რადგან ხშირად, „მათი დრო“ არ დგება.

ვითარების გამოსასწორებლად კი ცოტა რამაა საჭირო – კინოსთვის (ისევე როგორც კულტურის), ბიუჯეტის 2-3-ჯერ გაზრდა. კინოწარმოებისთვის მინი-მუმ 7-8 მილიონი, ამ ეტაპზე და შემდეგ ყოველწლიური მატება, ბევრ პრობლე-მას მოხსნიდა და შედეგი, რომელიც კულტურას შეუძლია ქვეყანას მოუტანოს, ბევრად უფრო თვალნათელი და მომგებიანი იქნებოდა, ყველა თვალსაზრისით.

ამავე დროს, ბევრი და კარგი ფილმი, გათვლილი სხვადასხვა მოთხოვნე-ბის, გემოვნებისა და ინტერესების მაყურებელზე, ქვეყნის ეკონომიკასაც მოუ-ტანს მოგებას, გააჩენს სამუშაო ადგილებს და ახალი ფილმების შექმნის შესაძ-ლებლობასაც გაზრდის.

მაია გოშაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

თებეს სნეულება

ანტიკური მითოლოგიიდან ცნობილი, ტროას მეფის ქალიშვილის, მისნობის იდუმალი ნიჭით დაჯილდოვებული კასანდრას წინასწარმეტყველების შეუსმენლობის მითოსურ ამბავს, კარლ გუსტავ იუნგი ადამიანის მიერ საკუთარი არაცნობიერის გზავნილების შეუსმენლობის ძალზედ ტიპიური და იმავდროულად ძალზედ სავალალო შედეგების მომტანი ვითარებისა თუ მიდრეკილების წარმომჩენნად მიიჩნევს. სწორედ კასანდრას გაფრთხილების შეუსმენლობის შედეგად მოხდა ტროას დაცემა, რაც ფსიქოლოგიური ანალიზის თვალსაზრისით, შესაძლოა სწორედ ადამიანის მიერ საკუთარი შინაგანი ხმის შეუსმენლობის შემთხვევაში, მისივე ერთიანი ცნობიერების, – ერთიანი ფსიქეს შეუქცევადი რღვევის სიმბოლურ გამომხატველად მოვიაზროთ. სწორედ ქალაქს ასახელებს კარლ გუსტავ იუნგი, ადამიანის ფსიქიკური მთლიანობის ერთ-ერთ სინონიმად. თავისი მოსაზრებების დასტურად, იუნგი არა მხოლოდ სიზმრების მისეულ ინტერპრეტაციას, არამედ ოქსირინქუმში გამოთქმულ აზრებსაც მოიხმობს: „ქალაქი ძველთაგანვე ცნობილი წარმოდგენაა, როგორც „თვითონ“-ის (selbst), ფსიქიკური მთლიანობის სინონიმი. ასე მაგალითად, ოქსირინქუმში ნაპოვნ იესოს გამონათქვამებში ვკითხულობთ: „მაღალი მთის წვერზე გაშენებული და გამაგრებული ქალაქი არც დაეცემა და არც დაიმალება. შემდგომ: ამიტომ ისწრაფეთ, შეიცნოთ თავი თქვენი და გაიგებთ, რომ თქვენ ღვთის ქალაქში ხართ და თავად ხართ ქალაქი. ბრუკიანუსის კოდექსში არის ერთი კოპტური თხზულება, სადაც მონოგენის, ღმერთის ერთადერთი ძის იდეას ვაწყდებით, რომელიც ამასთან ანთროპოსია, ე.ი. ადამიანი, მას ოთხკარიბჭიან ქალაქს უწოდებენ. ოთხკარიბჭიანი ქალაქი მთლიანობის სიმბოლოა, ინდივიდია, რომელსაც სამყაროსთვის ოთხი კარიბჭე, ოთხი ფსიქოლოგიური ფუნქცია აქვს მზაობაში და ამიტომ თვითონში სუფევს. ოთხი კარიბჭის მქონე ქალაქი „თვითონ“-ის ურყევი მთლიანობაა, ცნობიერისა და არაცნობიერის ერთიანობა“ (იუნგი, 1995:150).

ქალაქისა და ადამიანის ცნობიერების მთლიანობის სიმბოლური კავშირი უნიკალური მეტაფორულობით ვლინდება მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთ შედევრად აღიარებულ, სოფოკლეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“. სოფოკლეს ტრაგედია ქალაქის დასნეულებით, – თებეზე თავსდატეხილი უბედურებით, – შავი ჭირის ეპიდემიის მოვლენით იწყება. სიუჟეტური თვალსაზრისით, ეპიდემია ღმერთების განრისხების შედეგს, – სასჯელის გამომწვევის ვინაობის დადგენა კი თებეს მმართველის, ოიდიპოსის მოვალეობას წარმოადგენდა.

ნებისმიერი ეპოქის, კულტურისა თუ რელიგიის წიაღში თანაბარი „წარმატებით“ დამკვიდრებული ღვთიური სამართალის ორთოდოქსალურ-დოგმატური გაგება თებელებზე თავსდატეხილი უბედურების მიზეზად, როგორც საკუთარი მამის მიერ, ასევე ღმერთების მიერვე, ჯერ კიდევ დაბადებამდე, შემზარავი ხვედრისთვის განწირულ ოიდიპოსს მოიაზრებს.

ადამიანის ცნობიერების არაერთგვაროვანი სტრუქტურისა და მრავალსახოვნების მსგავსად, მრავალმოსახლიანი და იმავდროულად ერთიანი ქალაქის, ადამიანისვე ფსიქიკური მთლიანობის სინონიმად აღქმა, თებეს დასნეულების მეტაფორულად ხედვის შესაძლებლობასაც იძლევა. პირდაპირი, საგნობრივი გაგებისგან გათავისუფლებული „სნეულება“, ოიდიპოსის როგორც არქეტიპული გმირის სულიერი განვითარების გზაზე, ცნობიერების თვისობრივი ტრანსფორმაციისკენ მომწოდებელი, ამა თუ იმ სახის ნევროტული სიმპტომის მნიშვნელობას იძენს, – იქნება ეს შინაგანი კრიზისის, ქაოსის, რღვევის, შფოთისა თუ ირაციონალური ბრალეულობის განცდა.

ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური გმირისა და ზოგადადამიანური ხვედრის წარმომჩენნის სამფლობელოს, – თებეს დასნეულება, ადამიანის ერთიან ცნობიერებაში გაბატონებული და სწორედ ამ ერთიანობის იგნორირებადი, – გარკვეული თვალსაზრისით უზურპირებადი „ეგოს“ გარდაუვალი დასნეულების ისტორიის წარმომჩენნია.

ასევე მეტაფორული საზრისის მომცველი, ანტონენ არტოსეული შავი ჭირის ეპიდემიის მსგავსად, თებეზე თავსდატეხილი, არსებითად კი ოიდიპოსის სულშივე დატრიალებული „ეპიდემია“ – როგორც სასიკვდილო შხამის, ასევე სიცოცხლის ჭეშმარიტ წყაროსთან მაზიარებელი საკრალური მოვლენის მნიშვნელობას იძენს, – იმის მიხედვით თუ რას შეიძენს ადამიანი. ამ თვალსაზრისით სნეულების, სწორედ როგორც თვითშემეცნების, – როგორც ცნობიერების ტრანსფორმაციის გზაზე გარდაუვალი სულიერი კრიზისის გამომხატველი მეტაფორის „შეუსმენლობა“ სულიერი სიკვდილის ტოლფასია.

სნეულების, როგორც სულიერი კრიზისისა და ქაოსის განვითარების პროცესსაც და შედეგსაც ადამიანშივე არსებული შინაგანი რესურსების სიძლიერე განსაზღვრავს, – ის თუ რა სჭარბობს მასში; ყოფნისა თუ არაყოფნის, ძილისა თუ გამოღვიძების, თვითშემეცნებისა თუ თვითშემეცნებისგან გაქცევის სურვილი, – შეზღუდული, განპირობებული „ეგოს“ ნაჭუჭში დარჩენისა თუ არსისეულთან, სიღრმისეულთან, გარედან განუსაზღვრელ-განუპირობებელ თვითობასთან ზიარების სურვილი.

თავად სნეულება ჰადესში ძილისგან გამოღვიძების, გარე სამყაროსთან ინცესტუოზური (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) მიჯაჭვულობის შინაგანი ბორკილებისგან, – სიმბიოზური ერთიანობის შინაგანი ტუსაღობისგან თავის დამხსნელი გამოღვიძების დრო-ჟამის მაუწყებელია.

თვითშემეცნების იგნორირებადი ინტელექტის ცალმხრივობისა და ამ ცალმხრივობის გაცნობიერებამდე, ადამიანის გარდაუვალად თანამდევი ინფანტილიზმის დაძლევის შეუძლებლობის მოტივი ოიდიპოსისა და ურჩხულის, როგორც ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილის დაულისტური ერთობის სახით ვლინდება. ოიდიპოსისა და მის მიერ თითქოს დამარცხებული სფინქსის სიღრმისეული კავშირი, სფინქსის გამოცანის მოტივს უკავშირდება. ანტიკური ტრაგედიის შესახებ წიგნში ფილოსოფოსი ელენე თოფურიძე წერს: „თავად სფინქსის გამოცანა (რას წარმოადგენს დილით ოთხ ფეხზე, შუადღეს ორზე, საღამოს კი სამზე მოარული არსება) ადამიანის ცხოვრების მხოლოდ გარეგნულ ციკლისა და ფაქტობრივ მხარეს მოიცავს (ბავშვობა, მოწიფულობა, სიბერე). არც გამოცანა და არც შესაბამისად მისი გამომცნობი პასუხი არაფერს გვაუწყებენ ადამიანის შინაგანი არსის შესახებ. ამიტომაც სავარაუდოა, რომ სფინქსის გამოცა-

ნაც და მისი გამომცნობი პასუხიც სოფოკლესთვის სწორედ ცრუ ცოდნის განსახიერებას წარმოადგენდნენ“ (Топуридзе, 1984:83).

საგულისხმოა, რომ სფინქსისა და ოიდიპოსის, გარკვეული თვალსაზრისით იდუმალი კავშირი არა მხოლოდ გამოცანასთან, – როგორც გარკვეული ფსიქიკური ტენდენციის ცალსახად გაბატონების მეტაფორასთან, – არამედ თებესთან, როგორც ადამიანის ფსიქიკური მთლიანობის სინონიმთან მიმართებაშიც ვლინდება, თებეზე გაბატონებული სფინქსიც და მისი მძლეველი ოიდიპოსიც, – გამოცანის ავტორიც და მისი გამომცნობიც თანაბარი „წარმატებით“ იქცევიან მეცნიერულ-რაციონალური გონის, ცოდნის, შემეცნებისა თუ ინტელექტის აბსოლუტიზაცის იდეით ადამიანის შინაგანი, სიღრმისეული არსის შთანმთქმელ „ურჩხულებად“; ლოგიკურ-ცნებითი აზროვნებისთვის მიუწვდომელი ადამიანის არსის შთანმთქმელსა თუ იგნორირებად უზურპატორებად.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ ადამიანების მყლაპავი სფინქსისგან თებეს განმანთავისუფლებელი გმირივე იქცევა ქალაქზე თავს დატეხილი შავი ჭირის ეპიდემიისა და შიმშილის გამოწვევ და ამ თვალსაზრისით, წინამორბედის ჩამნაცვლებად „ურჩხულად“. ურთიერთამრეკლავ ორეულთა წყვილის სახით მოაზრებული ოიდიპოსისა და სფინქსის დუალისტური წყვილი ქალაქთან მიმართებაში, – ადამიანის „ეგოს“, მისსივე ფსიქეს მთლიანობასთან მიმართების წარმომჩენია.

სიუჟეტური თვალსაზრისით, ოიდიპოსი კორინფოდან შემზარავი წინასწარმეტყველების თავიდან აცილების მიზნით გარბის, ვინაიდან ამ წინასწარმეტყველების მხოლოდ ნაწილს შეიცნობს, – თავისი მშობლების ვინაობას კი ძალზედ გვიან. მაგრამ ნებისმიერი გეოგრაფიული მიმართულებით სვლისგან განურჩევლად, – ნებისმიერი წარმომავლობისა თუ ვინაობისგან დამოუკიდებლად, ოიდიპოსი როგორც ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური არქეტიპის გამომხატველი გმირი, ადამიანის პირველშობადობის პარადიგმის, – გარე სამყაროსთან სიმბიოზური ერთიანობისა და ინცესტუიზური მიჯაჭვულობების მანკიერ წრეზე ბრუნვის პირველადი გარდაუვალობის გამომხატველია.

მმართველისა და პირმშოს, გმირისა და ურჩხულის, მხსნელისა და ცოდვილის საკუთარ თავშივე მომცველი ოიდიპოსის არქეტიპული სახე, ადამიანის ბუნების როგორც ამბივალენტური დუალიზმის, ასევე ამ დუალიზმის გადალახვის შესაძლებლობის წარმომჩენნია.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ ზიგმუნდ ფროიდამდე მრავალი საუკუნით ადრე, მარკუს ავრელიუსმა ოიდიპოსზე მითი პარადიგმად მიიჩნია. ოიდიპოსის არქეტიპის უნივერსალურობა, როგორც ადამიანის „ეგოს“ შინაგანი ხვედრის, – ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ინცერტუოზური მიჯაჭვულობების, იდენტიფიკაციების, მეტოქეობისა თუ ნარცისულობის დახშულ წრეზე ბრუნვის გარდაუვალობის, ასევე მისი ჭეშმარიტი, მაღალი „მეს“, მისი თვითობის შეცნობისა და რეალიზაციის წარმომჩენნიცაა.

სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ ოიდიპოსის მიერ თებეს სნეულებაში დამნაშავის ძიებით იწყება, მაგრამ თანდათანობით საკუთარი ვინაობის შეცნობის სურვილში, – არსობრივად, თვითშემეცნებისკენ დაუძლეველ სწრაფვაში გადაიზრდება.

გარეგანი სფინქსის მძლეველი, გარე სამყაროში წარმატებით თვითდამკვიდრების უნარის დემონსტრირებადი მეფე, საკუთარ სიბრძნეში რადიკალური

დაეჭვების, – გარკვეული თვალსაზრისით მართლაც ზეადამიანურ აქტამდე მიდის.

ლაიოსის მკვლელობაში დამნაშავის ძიებით დაკავებულ „გამომძიებელს“ დანაშაულის კვალი საკუთარ თავამდე მიიყვანს, რაც ფსიქოლოგიური ანალიზის თვალსაზრისით თვითშემეცნების გზაზე, იუნგისეული ცნებით თუ ვისარგებლებთ, საკუთარ ჩრდილთან, – საკუთარი არაცნობიერ, უმეტესწილად მაინც ბნელ, მანკიერ მხარესთან შეხვედრის გარდაუვალობის გამომხატველია.

თვითშემეცნების გზაზე სულიერი მოგზაურობა ყოველთვის ამა თუ იმ სახით მოაზრებულ ჰადესში ჩასვლით იწყება, – ყოველივე ნაცნობისა და ჩვეულის, – ერთხელ და სამუდამოდ ახსნილისა და გაგებულისგან თავისუფალი „წყვდიადში“ მოგზაურობით, – იქნება ეს უღრან ტყეში გზააბნევის, ოკეანის ფსკერზე ჩაყვინთვის, იდუმალ კუნძულზე აღმოჩენისა თუ მრავალგვაროვან ურჩხულებთან შერკინების ამოუწურავი ვარიაციით წარმოჩენილი ოდისეა.

ამქვეყნად პირველადი, ჰერაკლიტეს თქმით ჰადესში ძილისთვის „განწირული“ დაბადების, – გეიას წიაღიდან მშობადი და გეიას წიაღშივე საკუთარი პირმშოების მომქცევი დაბადების ყოვლისშემძლეობა, ოიდიპოსის მიერ თვალების დათხრის სიმბოლური აქტით, – თვითდაბრმავებით ხილულის უხილავ არსთან მიმართებაში თვალის ახელით სრულდება.

დანტესეული არქეტიპული მგზავრის მსგავსად, სწორედ ცხოვრების შუა გზამდე მისულს ეძლევა საკუთარი „ეგოს“ ნაჭუჭიდან გამოსვლის, – ღვთიური პოტენციის სახით მოცემულის რეალიზაციის შესაძლებლობა. თუმცა ცნობიერების ძილისგან გამოღვიძებას თავისი დრო-ჟამი გააჩნია. სახარებისეული მეტაფორის ენით რომ ვთქვათ, ძველ კაცში კვდომისა და ახლით შემოსვის პოტენციური შესაძლებლობა, ძველ კაცში დაბადებისა და ყოფნის კანონზომიერების წარმომჩენნიც არის. ჰერაკლიტეს ნათქვამი, რომ ჰადესში ძილისგან მხოლოდ ბრძენკაცი იღვიძებს არა მხოლოდ ჰადესში პირველადი ძილის გარდაუვალობას, არამედ გამოღვიძებისთვის კუთვნილი დროის ხელიდან არ გაშვების აუცილებლობასაც გულისხმობს.

ფსიქიკური რეალობის კონტექსტში, შავი ჭირის სნეულების მეტაფორული საზრისი, სწორედ ჰადესში ძილისგან გამოღვიძების საბედისწერო დროის მაუწყებლად შეიძლება იქცეს იმისთვის, ვისაც ოიდიპოსის მსგავსად საკუთარი შინაგანი ხმის შესმენის უნარი შესწევს.

ქრისტიანულ თუ ბუდისტურ საკრალურ ტექსტებში შინაგანი ხმის მოტივი, ხშირად იდუმალი და უხილავი მოწმის მეტაფორით ვლინდება. სოფოკლეს ტრაგედიაში, მოწმის მოტივი თავად ოიდიპოსშივე, გარკვეულ დრომდე „მთვლემარე“ ჭეშმარიტების ძახილის პერსონიფიცირებადი პერსონაჟის, ლაიოსის მსახურის სახით წარმოჩინდება. საგულისხმოა, რომ მისთვის უცნობ ლაიოსთან შეტაკებისას, ოიდიპისს ყველა თავდამსხმელი შემოაკვდება, ერთი გაქცეული მსახურის გარდა. მრავალი წლის შემდეგ, სწორედ გადარჩენილ მოწმესთან შეხვედრა სძენს სიცხადეს ლაიოსის მკვლელობის ამბავს.

თავდაპირველად, მხოლოდ გარეგანი ურჩხულისა თუ ბოროტების დამნახავი, მაგრამ საკუთარ თავშივე მანკიერების გარდაუვალად მატარებელი ადამიანის მსგავსად, ოიდიპოსიც ბრმა ნათელმხილველის უარყოფიდან მისი სიმართლის აღიარებამდე, – ამჯერად მხოლოდ რჩეულთათვის მისაწვდომი გზით მიდის. სწორედ შინაგანი, თვითშანმთქმელი სფინქსის მძლეველი, – ხილულის

უხილავ არსთან მიმართებაში გაღვიძებული, თავად იქცევა ნათელმხილველად, – შინაგანი ადამიანის რეალიზებულ გმირად.

ოიდიპოსი უარყოფს მისთვის კუთვნილ ჭეშმარიტებისგან გამქცევ ყოველგვარ ძილისპირულსა და გადავადებას, – დამამშვიდებელ თვითგამართლებებს, იმედებსა თუ ილუზიებს. ღმერთებისა და სამყაროს პირისპირ, ერთი-ერთზე, – ყოველგვარი ყავარჯნების გარეშე მდგომი, ყოველგვარი მომიზეზებისა და თვითმოტყუების გარეშე, სრულიად ღებულობს შავი ჭირის ეპიდემიის ყოვლისმომცველსა და ყოვლისშთანმთქმელ წვდიადს; პირველადი ცოდნის იმ დამაბრმავებელი სინათლისგან თავისუფალ წყვდიადსა თუ ქაოსს, საიდანაც შეიძლება იშვას კიდეც ჭეშმარიტი ჰარმონია.

ყოველივე მიღწეულის, მოპოვების, დამსახურებულის, საკუთარი თავისვე მაამებლურის ნაჭუჭიდან გამოსული, მართლაც შესძლებს ძველ კაცში კვდომისა და ახლით შემოსვის მარადიული მისტერიის გმირად ქცევას.

არტოსეული, ასევე მეტაფიზიკური საზრისის მომცველი სნეულების უშიშრად, პირისპირ შეხვედრისა და განკურნების უნარის მქონე, ასევე რჩეულთა მსგავსად, თებეს სნეულების ძახილის შემსმენელი ოიდიპოსი, უარყოფს სანახევროდ კითხვის დასმის, სანახევროდ ძიების, სანახევროდ გაღვიძებისა და სანახევროდ ყოფნის ინერციის ტუსაღობას.

კასანდრას შეუსმენლობით ქალაქის დამღუპავ ტროელებისგან განსხვავებით, შავი ჭირის ეპიდემიისა და ბრმა ნათელმხილველის ბოლომდე შემსმენელი, სწორედ შინაგანი სფინქსის მძლეველი ოიდიპოსი გვევლინება, განკურნებული, გაღვიძებული, გამთლიანებული ცნობიერების პერსონიფიკაცირებად, – ღვთიური პოტენციის სრულად რეალიზებად გმირად.

ლიტერატურა:

1. იუნგი კ. გ., ანალიზური ფსიქოლოგიის საფუძვლები, თბ., 1995.
2. ძველი საბერძნეთის ლეგენდები და მითები, თბ., 1965.
3. Топуридзе Е. И., Человек в античной трагедий, Тбилиси, 1984.

Андрей Дорошенко
Кандидат политических наук,
старший научный сотрудник отдела кино и телевидения,
Института искусствоведения, фольклористики
и этнологии им. М. Рыльского
Национальной академии наук Украины
Украина

ПРОБЛЕМЫ УПРАВЛЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ ОТРАСЛЬЮ В УСЛОВИЯХ ЭКОНОМИЧЕСКОГО КРИЗИСА (НА ПРИМЕРЕ УКРАИНЫ)

Актуальность темы. Тяжёлая экономическая ситуация в постсоветских странах, среди прочего, негативно влияет на развитие их потенциала в сфере культуры и искусств. Кинематограф, как одна из наиболее индустриализированных отраслей современного культурного производства, крайне болезненно ощущает дефицит финансирования. Без весомой государственной поддержки и частных инвестиций местная киноотрасль, как правило, обречена на угасание, уступая место на собственном рынке кинопродукции зарубежного производства, которая зачастую транслирует чуждые культурные ценности. Анализ развития кинопроизводства в условиях острого дефицита финансовых ресурсов в Украине в течение 2014-2015 гг. является актуальной темой. Такой анализ позволяет не только выявить ключевые управленческие проблемы, требующие своего исправления, но и сформулировать предложения, которые могут быть использованы органами власти, профессиональными кино-, телеобъединениями, а также коммерческими структурами при разработке различных государственных целевых программ, проектов международной кооперации, как и для обмена опытом, в частности, между кинематографистами Грузии и Украины.

Объект исследования – проблемы развития украинской киноиндустрии в 2014-2015 гг. в условиях резкого обесценивания национальной валюты и сокращения объёмов государственного финансирования. **Предмет исследования** – инструменты и механизмы поддержки отечественного кинопроизводителя в период тяжёлого кризиса, технологии сотрудничества с иностранными партнёрами, прежде всего, с Европейским Союзом. **Методы исследования**. В статье применён, в частности, статистический метод в оценке современного финансового состояния украинского кино. Контент-анализ – в работе над законодательной базой Украины и Евросоюза, сравнительный анализ – в исследовании механизмов поддержки кино в прошлом и на нынешнем этапе развития отрасли, а также другие научные методы. **Цель исследования** – обобщить и систематизировать подходы государственных органов и неправительственных организаций в сфере поддержки украинского кино, страдающего от негативного воздействия экономического кризиса.

Основной материал исследования. В 2010-2015 гг. развитие кино в Украине, в целом, характеризовалось ростом объёмов отечественного производства в различных видах киноискусства (игровое, документальное кино, анимация). Если в

2010 году на экраны украинских кинотеатров вышло два полнометражных фильма, то уже в 2013 году их было выпущено 10, а в 2014 году – 25 (Филатов, 2014:2).

Рост производства в кино стал возможным, в частности, благодаря стабильному увеличению государственных расходов на поддержку отечественной киноиндустрии и взвешенной финансово-кредитной политике Национального банка Украины. В 2010-2014 гг. курс гривны по отношению к иностранной валюте был прогнозируемым, что позволяло кинематографистам корректно рассчитывать бюджеты своих проектов, а правительству – объёмы финансовой поддержки украинского кино. В 2012 году впервые в истории независимой Украины расходы по статье госбюджета «Создание и распространение национальных фильмов» превысили 100 млн. грн и составили 167,5 млн. грн (приблизительно 20 млн. USD по тогдашнему курсу). Из них было потрачено полностью на финансирование кинопроектов 93 млн. грн (Копылова, 2012:6).

В 2013 году наблюдались попытки сокращения объёмов бюджетной поддержки под предлогом «низкого качества» финансируемых за госсчёт фильмов, однако указанные попытки были заблокированы кинематографическими ассоциациями. Уместно отметить, что подобная аргументация правительства была дезавуирована победами украинских режиссёров и операторов на международных кинофестивалях. Например, фильм «Племя» (реж. М.Слабошпицкий, 2014), съёмочный период которого приходился как раз на 2012-2013 гг., был удостоен Гран-при Недели критики Каннского кинофестиваля в 2014 году.

Успешный опыт борьбы кинематографистов за свои профессиональные права позволил сформировать новые организационные структуры, которые лоббируют интересы киноиндустрии перед правительством, а также на международной арене. Во-первых, была создана Украинская киноассоциация, которая объединила отечественных продюсеров, дистрибьюторов и руководителей кинотеатров для развития кинорынка. Стимулирование роста численности киноэкранов в стране содействует окупаемости фильмов, а, значит, делает национальное кинопроизводство прибыльным. Поэтому развитие кинотеатральной инфраструктуры было признано приоритетной задачей этой ассоциации.

Во-вторых, на новой основе была переучреждена Гильдия кинорежиссеров. В апреле 2013 года на съезде гильдии были сформулированы следующие цели её работы: защита авторских прав; юридическая поддержка режиссёров и операторов в трудовых спорах; оказание помощи в отстаивании творческой независимости; консультации в профессиональных вопросах (Демченко, 2013:4).

В-третьих, кинематографисты повели борьбу за увеличение финансирования не только собственно продукции фильмов, но и за рост расходов на проведение фестивалей, кинорынков, конференций и семинаров (т.е. сопутствующих мероприятий), которые помогают в продвижении отечественного кинопродукта к потребителям. В результате в 2013 году Украина тратила из бюджета, в среднем, около 24 тысяч грн (3 тыс. USD по тогдашнему курсу) на каждое подобного рода мероприятие, включённое в перечень обязательного финансирования по линии министерства культуры.

Важно подчеркнуть, что о бережном отношении к развитию украинского кино со стороны государства в тот период может свидетельствовать не только факт роста объёмов финансовой поддержки, но и реформа в 2010 году министерства культуры Украины. Относительно кинематографии уместно обратить внимание на вычленение из общей структуры министерства бывшего профильного департамента. На его основе было создано Государственное агентство по вопросам кино, которое имеет отдельное бюджетирование в системе казначейства. Кроме того, начиная с 2010 года, каждый год в закон Украины «О кинематографии» вносились поправки, призванные привлечь инвестиции в киноотрасль (сокращение налогов, снижение коммунальных тарифов для киностудий, нулевая ставка аренды на землю и т.д.) (Бондарчук, 2010:41). В то же время осталась на стадии идеи инициатива ряда режиссёров о создании специализированного кинобанка для получения доступа к дешёвым кредитным ресурсам (участие государства в его уставном капитале предполагалось 50,1%) с целью дополнительного финансирования съёмочных работ.

Известные события на Майдане в 2013-2014 гг., а также последовавшие затем потеря Крыма и конфликт на Донбассе нанесли по украинской киноиндустрии тяжёлый удар. Уместно говорить о трёх взаимосвязанных факторах: а) фактическое сокращение финансирования киноотрасли государством, балансирующем на грани банкротства; б) трёхкратное обесценивание гривны, удешевляющее и без того сократившуюся госпомощь; в) падение покупательной способности населения, что выражается в оттоке зрителей из кинотеатров.

Относительно первого из указанных факторов официальная статистика показывает, что уже в кризисном 2014 году в госбюджете, в общем, на кино было выделено лишь 121 млн. грн (для сравнения: в 2013 г. – почти 180 млн. грн; в 2012 г. – 167, 5 млн. грн). А в 2015 году – ещё меньше 75, 5 млн. грн, что в 1,5 раза меньше, чем в 2014 году (Порошина, 2014:11).

При этом следует отметить, что в долларовом эквиваленте расходы сокращаются в геометрической прогрессии: если в 2013 году на кино было потрачено по курсу приблизительно 22 млн. USD, то в 2014 году – уже 9 млн., а в 2015 году – около 3,5 млн. USD. Таким образом, за неполные два года из-за девальвации национальной валюты финансирование кинематографической отрасли в Украине было сокращено в 7 раз в долларовом эквиваленте, что, в принципе, сопоставимо с обвалом 1991-1993 гг. Между тем, по подсчётам руководства Госагентства кино только лишь для того, чтобы завершить начатые в 2014 году кинопроекты, необходимо, как минимум, 300 млн. грн (около 14 млн. USD) (Там же, 2014:11).

Особое беспокойство у кинематографистов вызывает поведение украинского зрителя. В 2014 году украинцы потратили на билеты в кинотеатры около 860 млн. грн При этом суммарные сборы отечественных фильмов в Украине составили лишь 90 млн. грн (9%) (А.Филатов, 2015:7). В 2015 году ситуация может быть хуже. Окупаются лишь фильмы, которые имеют относительно небольшой бюджет, а также киноленты на актуальные темы. Например, в 2014 г. документальный фильм «Майдан» (реж.С.Лозница, 2014) имел успешную прокатную историю. Его бюджет составил 95 тыс. евро, а тема общественного протеста, поднятая в фильме, оказалась

близка зрителям. Неудивительно, что сборы в прокате полностью покрыли расходы на производство.

Последствия экономического кризиса заставляют действующую власть и профессионалов украинского кино и телевидения искать выходы из бедственного положения. На данный момент, на наш взгляд, просматриваются два ключевых направления реагирования: во-первых, структурные реформы в сфере кинопроизводства и модернизация законодательства; во-вторых, ставка на совместное производство фильмов и телесериалов с европейскими производителями (копродукция).

Относительно первого направления уместно отметить следующее. На уровне руководства отраслью признана бесперспективность (в среднесрочном периоде) ставки на окупаемость отечественного кинопродукта при прокате в Украине. Не только слабый прокатный потенциал (409 экранов на всю страну), но и неспособность организовать производство фильмов индустриальным способом из-за финансовых трудностей делают украинский фильм убыточным. Поэтому рассматривается возможность расширения государственной поддержки на производство телевизионных сериалов, которое сейчас финансируется из частных источников. Предполагается, что сериальный продюсер будет вправе рассчитывать на покрытие до 50% своих трат в качестве гранта со стороны государства. В то же время получение грантов сопряжено с конкурсным отбором не столько кинофильмов, сколько компаний-производителей, которые должны иметь опыт съёмок и соответствующее портфолио.

Ещё одной реформой должно стать создание специального фонда поддержки кинематографии, который будет наполняться из нескольких источников. Планируется, что государственная инвестиция составит 0,1% от общих затрат в течение 5 лет (500 млн. грн). Остальная часть (порядка 30 млн USD в год) будет поступать в фонд от операторов лотерей и с акцизов на определённые виды товаров (горюче-смазочные материалы, винная и алкогольная продукция и т.д.). В результате за 5 лет до 2020 года продюсеры обязуются произвести не менее 5 тысяч серий новых украинских телесериалов и не менее 75 кассовых отечественных полнометражных фильмов (Котенко, 2015:13).

Кроме того, разрабатывается модернизация законодательной базы, регулирующей развитие кинематографии. Реформы в киноотрасли планируют увязать в общий контекст изменений в налоговой сфере, дерегуляции бизнеса, обновления трудового права. Агентством кино подготовлен проект госстратегии развития киноиндустрии Украины в 2015-2020 гг.

Ухудшение отношений с Россией содействовало принятию ряда решений, которые в административном порядке сокращают присутствие российской кино-, телепродукции на украинском рынке. В частности, речь идёт о внесении изменений в закон о кино, в которых содержатся нормы о запрете на публичную демонстрацию в Украине фильмов, прославляющих российские силовые структуры, унижающих национальное достоинство украинцев и т.д.(ВВР, 2015:131).

Однако владельцы и продюсеры телеканалов продолжают её покупать, мотивируя свои действия дешевизной и жанровым разнообразием российского кино.

В этой связи Украина пытается стимулировать процессы копродукции (совместного производства), чтобы воспрепятствовать окончательному превращению своего рынка в потребителя кинофильмов сомнительной художественной ценности. К положительным примерам можно отнести производство украинско-российской мелодрамы «Любовь в большом городе 3» (реж. М.Вайсберг, 2014). В 2015 году с относительным успехом прошёл прокат документального фильма «Замуж за иностранца» (реж. Д.Нардуччи, 2015), созданный Украиной, США и Великобританией. В то же время есть и отрицательные примеры, когда российский Фонд кино отказался от участия в им же инициированном проекте съёмок документального видового фильма об Украине.

Большое внимание ныне уделяется интеграции Украины в аудиовизуальное пространство Евросоюза. Как известно, 21 марта 2014 года Украина подписала политическую, а 27 июня 2014 года – экономическую часть Соглашения об ассоциации ЕС. Среди прочего, вопросы сотрудничества в сфере кино регулируются статьёй 396 этого соглашения. Главным инструментом в ней обозначено совместное производство фильмов и телевизионных передач, реализация образовательных программ для работников сферы кино и телевидения на основе положений Европейской конвенции о совместной кинематографической продукции, которая была ратифицирована Украиной в 2009 году.

В контексте культурной интеграции Украины с ЕС предполагается активное участие Киева в работе Европейского фонда поддержки совместного производства и проката кинематографических и аудиовизуальных работ (EURIMAGES), Международной федерации кинопродюсеров, сетей Cinema Net Europe, Europa Cinemas, Media Video и т.д. Направления кооперации будут охватывать следующие сферы: обеспечение координации между украинским и европейскими кинорынками; содействие связям производителей; стимулирование роста инвестиций в маркетинг и производство фильмов; привлечение инвесторов в индустрию украинского телевидения; популяризация украинских кинофирм на европейском рынке (Європейські публічні комунікації, 2015).

Выводы. Проведённый анализ позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, экономический кризис привёл к существенному сокращению финансовой поддержки украинского кинопроизводства со стороны государства. Падение объёмов бюджетной помощи с учётом девальвации национальной валюты оценивается в 7 раз (в долларовом эквиваленте). Соответственно, реализация кинопроектов оказалась под угрозой срыва. Во-вторых, в качестве ответа государство применило как административные меры для вытеснения с национального рынка зарубежной конкурентной (прежде всего, российской) продукции, так и меры законодательного и организационно-финансового стимулирования. Ключевую роль будет играть фонд поддержки кино, бюджет которого планируют пополнять из средств госбюджета и за счёт сборов с лотерей, подакцизных товаров, частных пожертвований. В-третьих, тяжёлая экономическая ситуация и необходимость защиты своих прав вынуждают кинематографистов создавать профессиональные союзы. Ассоциация кинопроизводителей, гильдия кинорежиссёров, другие творческие союзы во взаимодействии становятся инструментами лоббирования своих интересов людьми

кино в органах госвласти и на международной арене. В-четвёртых, копродукция с партнёрами из ЕС рассматривается как приоритетная составляющая в сохранении и преумножении производственного и творческого потенциала украинского кино.

Литература:

1. Бондарчук, Л. Зміни до Закону України „Про кінематографію”: краще пізно, ніж ніколи [Текст] / Л.Бондарчук // Кіно-Театр. – 2010. - № 3. – С. 41-42.
2. Демченко, А. В Украине появилась Гильдия кинорежиссёров [Текст] / А.Демченко // Левый берег. – 2013. - № 18, 11 апреля. – С. 4.
3. Закон України „Про кінематографію” [Текст] // Відомості Верховної Ради України (ВВР). – 2015. - № 18. – С. 131.
4. Європейські публічні комунікації: культура, політика, технології: монографія / А.Л.Шинкарук, В.М.Парфенюк, Е.Я.Кац. [Електронний документ]. – http:// www.academia.edu/5664719/European–Public–Communication. 12.09.2015. - Загол. з екрану.
5. Копылова, Е. У нас нет причин увеличивать бюджет украинского кино [Текст] / Е.Копылова // Левый берег. – 2012. - № 1434, 15 декабря. – С. 6.
6. Котенко, В. Реформа украинского кино- и телесектора. Чем поможет государство? [Текст] / В. Котенко // Media Business Reports. – 2015. - № 28, 6-12 июля. – С. 13-14.
7. Порошина, М. Украинское кино в 2015 году станет дешевле в 1,5 раза [Текст] / М.Порошина // Теленеделя. – 2014. – 24 декабря. – С. 11.
8. Филатов, А. Украинское кино начинает окупаться [Текст] / А.Филатов // Фраза. - 2015. - № 21, 02 июня. – С. 7.
9. Филатов А. Филипп Ильенко: украинское кино должно объединить нацию [Текст] / А.Филатов // Фраза. – 2014. - № 34, 17 сентября. – С. 2-3.

დინარა მაღლაკელიძე
საქართველოს საზოგადოებრივ საქმეთა ინსტიტუტის პროფესორი
საქართველო

ახალი ბერლინური სკოლა

თანამედროვე კინოსამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული სახელწოდება *ახალი ბერლინური სკოლა*, არ წარმოადგენს ტრადიციულ, ჰომოგენიურ კინო მიმდინარეობას საკუთარი მანიფესტით. XXI საუკუნის დასაწყისში იგი ფრანგი კინოკრიტიკოსების მიერ იქნა დამკვიდრებული და ახალი გერმანული კინოს იმ რეჟისორებს აერთიანებს, რომლებიც ბერლინის კინოსა და ტელევიზიის აკადემიის კურსდამთავრებულიები არიან, ან ამ ქალაქში ცხოვრობენ და მოღვაწეობენ.

მიმდინარეობის უფროსი თაობის რეჟისორები – ქრისტიან პეტცოლდი, ტომას არსლანი და ანგელა შანელეკი თავიანთ პირველ ფილმებს XX საკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში იღებენ, სამივე მათგანს ბერლინის კინოაკადემიაში აქვთ მიღებული განათლება. ხოლო მათი მომდევნო თაობის რეჟისორები – მარენ ადა, ქრისტოფ ჰოხჰოიზლერი, ვალესკა გრიზებახი, ულრიხ კოლერი და ბენიამინ ჰაიზენბერგი, რომლებიც სხვადასხვა კინოსკოლების კურსდამთავრებულები არიან, – ბერლინში ცხოვრობენ და მუშაობენ.

თანამედროვე მსოფლიო კინოპროცესებთან და საავტორო კინოსთან ინტენსიურ დიალოგურ დამოკიდებულებას, მიმდინარეობის წარმომადგენლები კინოჟურნალში Revolver ასახავენ, რომელსაც ბენიამინ ჰაიზენბერგი და ქრისტოფ ჰოხჰოიზლერი გამოსცემენ.

მიმდინარეობის კიდევ ერთი საერთო მახასიათებელია ისიც, რომ ისინი დამოუკიდებელ ბერლინურ კინოპროდუქციაში Schramm Film ანხორციელებენ საკუთარ კინოპროექტებს და თანამშრომლობენ ოპერატორებთან: ჰანს ფრომი, მიხაელ ვისვეგი, რაინჰოლდ ფორშნაიდერი და პატრიკ ორტი.

ბერლინური სკოლის რეჟისორებს ერთმანეთთან არა ერთნაირი კინემატოგრაფიული ხელწერა, არამედ უფრო მეტად კინემატოგრაფიული აზროვნების სიახლოვე და რეალობასთან დამოკიდებულება აკავშირებთ, რაც მათი ფილმების ვიზიალურ ესთეტიკასა და ნარატიულ თხრობის მანერაში წარმოჩინდება.

ახალი ბერლინური სკოლის ყველა წარმომადგენელის ფილმებში შეინიშნება Mainstream კინოსთვის დამახასიათებელი დრამატურგიული და ესთეტიკური კონცენციებისაგან მკვეთრი დისტანცირება. კამერა მათ ფილმებში უმეტესად მდორე და სტატიკურია და მაყურებელზე ფილმში მიმდინარე მოქმედებაზე დამკვიდრებლის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ყველა მათგანის ფილმების გამოსახულება ზედმიწევნით კონსტრუირებული და ზუსტია, მუსიკა იშვიათად, მხოლოდ ფილმის დრატურგიული საჭიროებისათვის გამოიყენება, განსაკუთრებული ესთეტიკური დატვირთვა ენიჭება ყოველდღიურობისათვის დამახასიათებელ ორგანულ ხმაურებს.

ფილმების დრამატუგია მინიმალური, მაგრამ გახსნილია და ადამიანურ არსებობის პრობლემებზე კონცენტრირებული. ფილმების ნარატივი ექსისტენციალური სიტუაციების მიმართ სენსაციებს მოკლებული ფხიზელი დამოკიდებულებით, ასევე ყოველგვარი მელოდრამატულისადმი დისტანცირებით ხასი-

ათდება და რეჟისორების პირად გამოცდილებასა და ცხოვრებისუეულ სიტუაციებზეა აგებული. ისინი გერმანული გვიანი კაპიტალისტური საზოგადოების შუა ფენების ექსისტენციალური განცდების, მათი სოციალური აღქმებისა თუ შიშების შესახებ მოგვითხრობენ.

ვიზუალური ესთეტიკის თვალსაზრისით, *ახალი ბერლინური სკოლის* წარმომადგენელთა ფილმებში რობერტ ბრესონის, მიხაელ ჰანეკეს, რაინერ ვერნერ ფასბინდერის, ვიმ ვენდერსის, ბელგიელი რეჟისორების: ჟან პიერ და ლუკ დარდანების, ასევე ფრანგული ახალი ტალღის მეორე თაობის რეჟისორების: ჟან ოსტაჟის, მორის პიალასა და ფილიპ გარელის კინემატოგრაფიულ ესთეტიკასთან სიახლოვე შეინიშნება.

გასული საუკუნის ბოლოს ევროპაში და კერძოდ გერმანიაში მომხდარმა პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა გარდატეხებმა, ბერლინის კედლის დანგრევამ, ორი გერმანული სახელმწიფოს ხელახალი გაერთიანებამ, ქვეყნის კულტურასა და ხელოვნებაზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა. კინოში კი კინემატოგრაფის შესახებ არსებული დისკურსის მკვეთრი დიფერენცირება გამოიწვია.

ქვეყნის გაერთიანების შემდეგ, 1990-იანი წლების დასაწყისში ევროპული საავტორო კინოს მიმართ პესიმისტურად განწყობილი პროდიუსერები ბერნდ აიხინგერი და ლეო კირხი მაყურებელზე ორიენტირებულ კინოინდუსტრიას ქმნიან და Mainstream კინოს რებილიტაციას ცდილობენ. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა ერთი ჯგუფი – პროდიუსერი შტაფან არნდტი, რეჟისორები ტომ ტიკვერი, ვოლფგანგ ბეკერი და დენი ლევი Athouse ფილმების შექმნაზე იღებენ ორიანტაციას, ერთობლივ კინოკომპანიას აარსებენ და სახელმწიფოებრივი დაფინანსების გვერდის ავლით ცდილობენ საკუთარი კინოპროექტების რეალიზებას. ისინი აქტიურად თანამშრომლობენ ამერიკულ კომპანიასთან Miramax. მათი სტრატეგია კინოში მაღალმხატვრული და კომერციულად მომგებიანი კინოპროექტების განხორციელებაზეა დაფუძნებული.

ეკონომიურ და დისტრიბუციულ მაკრო პერსპექტივაზე ორიენტირებულ ამ დაჯგუფებათა პარალელურად, XXI საუკუნის დასაწყისში ახალგაზრდა რეჟისორთა კიდევ ერთი ჯგუფის, ბერლინის კინოაკადემიის კურსდამთავრებულების: ქრისტიან პეტცოლდის, თომას არსლანისა და ანგელა შანელეკის ფილმები ექცევიან კინოკრიტიკოსთა ყურადღების ცენტრში. კანისა თუ სხვა საერთაშორისო კინოფესტივალზე წარმოდგენილ მათ ფილმებს ფრანგი კინოკრიტიკოსები თავიანთ სტატიებში *ახალ გერმანულ ტალღად* ნათლავენ.

კინოჟურნალ Kritik-ის ჟურნალისტი რაინერ განსერა, პირველი იყენებს განსაზღვრებას *ახალი ბერლინური სკოლა.* იგი პეტცოლდის, შალენეკისა და არსლანის ფილმების შესახებ 2001 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში მათ ფილმებზე შემდეგს ამბობს: "არც ერთი მათგანი არ ცდილობს რეალობის შელამაზებას ან ირონიზირებას, დოგმა 95 ფილმების ვიტალურობისგან მათი ფილმების პერსონაჟებს სიმპათიურობა და საკუთარი თავის ღირსების შეგრძნება განასხვავებს" (Gancera, 2001).

ახალი გერმანული სკოლის ფილმების მთავარი მახასიათებელი ყოველდღიურ სიტუაციებზე კონცენტრაცია და ვიზუალური გამოსახულების ზედმიწევნითი სიზუსტეა, სადაც სივრცის ატმოსფერული ასახვა მთვარ ესთეტიკურ სტრატეგიად იქცევა. ფილმების მოქმედება სხვადასხვა ქალაქში, უმეტესად ბერლინში ან რომელიმე გერმანულ პროვინციაში ხდება.

ანგელა შალენეკის ფილემების: Mein langsames Leben/ჩემი მდორე ცხოვრება (2001), Marseille/მარსელი (2004), Nachmittag/ნაშუადღევი (2007), თომას არსლანის Dealer/დილერი (1999), Der schöne Tag/მშვენიერი დღე (2001), Ferien/არდადეგები (2007), ქრისტიან პეტცოლდის Die innere Sicherheit/შინაგანი უსაფრთხოება (2000), Wolfsburg/ვოლფსბურგი (2003), Gespenster/აჩრდილები (2005), Yela/იელა (2007), მთავარი პერსონაჟები ძალზე ახალგაზრდები ან თავად რეჟისორთა თაობის წარმომადგენლები არიან.

ამ ფილმების მთავარი ესთეტიკური სტრატეგია რეალობის რეკონსტრუირებაში გამოიხატება, ფილმების მოქმედება აწყმოზეა ორიენტირებული და საშუალო ფენის ფენომენოლოგიური რეალობის ასახვას ისახავს მიზნად. ფილმებში ოჯახური ურთიერთობები, სიყვარული და ღალატი, დაბადება და სიკვდილი, საკუთარი თავის ძიების, თვითგანხორციელებისადმი სწრაფვის ექსისტენციალური სიტუაციებია გადმოცემული.

მიუხედავად იმისა, რომ *ახალი ბერლინური სკოლის* რეჟისორთა ვიზუალურ ესთეტიკას მეტნაკლებად ერთმანეთისაგან განსხვავებული კინემატოგრაფიული ხელწერა ახასიათებს, მათ საერთო თავისებურებას, მაინც არაკონვენციური ვიზუალური ხერხების გამოყენება, ფილმური სივრცისათვის დრამატურგიული ფუნქციის მინიჭება, დეტალებისა და ატმოსფეროს გადმოცემის ზედმიწევნითი სიზუსტე წარმოადგენს.

მათი ფილმების ესთეტიკა, გერმანიაში XX საუკუნის ბოლოს მომხდარ ისტორიულ სიტუაციაზე რეაქციითაა განპირობებული და იმ პოლიტიკური და საზოგადოებრივი ცვლილებების ასახვის მცდელობას წარმოადგენს, რამაც არა მარტო თანამედროვე გერმანულ კულტურაზე, არამედ ასევე თითოეული ინდივიდის ცხოვრებაზე იქონია დიდი გავლენა.

ახალი ბერლინური სკოლის რეჟისორთა მთავარი ესთეტიკური სტრატეგია მაყურებლისადმი სწორედ ამ შეცვლილი რეალობის დანახების მცდელობაში გამოიხატება, თუმცა ამისათვის ისინი არასოდეს იყენებენ კინოთხრობის კონვენციურ ხერხებს, ყოველი მათგანი ცდილობს, მკვეთრად გაემიჯნოს ნარატიული თხრობის ტრადიციულ ფორმებს.

მათი ფილმების ნარატივი თანამედროვე გერმანული საზოგადოების პრობლემების ავთენტურ ასახვაზეა ფიქსირებული და ამ საზოგადოებაში მცხოვრები ინდივიდების განცდებსა და მსოფლშეგრძნებას გადმოცემს. დროითობის, დროის მაჯისცემისა და არასტაბილურობისა და გაურკვევლობით გამოწვეული ფსიქოლოგიური განწყობის შეგრძნების ვიზუალიზაცია ანგელა შანელეკის, ქრიტიან პეტცოლდის, ულრიხ კოლერის, ბენიამინ ჰაიზენბერგის თუ მარენ ადას ფილმების კინემატოგრაფიული ენის ერთ-ერთი ნიშანდობლივი მახასიათებელია.

თანამედროვე ევროპული კინოს ცნობილი კრიტიკოსი გეორგ ზეესლერი ასე ახასიათებს მათ ფილმებს: “ამ ფილმებში ხედავ რაღაცას, რასაც ისედაც ყოველდღე ხედავ, მაგრამ ამასთანავე გრძნობ, რომ ასე ისინი არასოდეს დაგინახავს” (Seeßler, 2006).

ახალი ბერლინური სკოლის რეჟისორთა ფილმების ტოპოგრაფია, ურბანული ქალაქის ბინები, კეთილმოწყობილი ვილები, ტერასები და აივნები, სააგარაკო ბუნგალოები, მწვანე პარკები, ზღვისა და ტყის ლანდშაფტები, ფილმური გა-

მოსახულების განმსაზღვრელი დრამატურგიული ელემენტებია. ისინი, მათ ფილმებში არა როგორც მატაფორა, არა როგორც სემიოტიკური სიმბოლოა ნაჩვენები, არამედ, პერსონაჟების ცხოვრების, მათი გარემოს განმსაზღვრელ მთავარ ფაქტორად არის წარმოდგენილი. ამდენად ტოპოგრაფია *ახალი ბერლინური სკოლის* რეჟისორთა ფილმების სადა და ღია ნარატივში დრამატურგიის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

ქრისტიან პეტცოლდის ფილმების გამოკლებით, რომლის ფსიქოლოგიური დრამების პერსონაჟები გვიანი კაპიტალისტური საზოგადოების არქეტიპებად შეიძლება იქნეს გაანალიზებული, მიმდინარეობის რეჟისორთა დიდი ნაწილი, უმეტესად უარს ამბობს ფსიქოლოგიური დრამის ელემენტების გამოყენებაზე.

მათ ვიზუალურ თხრობაში პერსონაჟების ურბანული ანანომიურობა, მსახიობთა ზუსტი, ყოველგვარი ფსიქოლოგიზმისგან დაცლილი თამაშის მანერა ზუსტად ასახავს XXI საუკუნის გერმანული საზოგადოების სპირიტუალურ სიცარიელეს, ადამიანების შიშსა და ეჭვებს, თანამედროვე გლობალური საზოგადოებრივი და ეკონომიური ცხოვრების პირობებში.

მშვიდი, გაწონასწორებული კამერა, რომელიც საგნებსა და მოვლენებს აუჩქარებელი სიზუსტით აღწერს, თითქოს უთვალთვალებს მათ, გრძელი მედიტაციური კადრები ადამიანთა შორისი რეალობის ავთენტურ ასახვას, პერსონაჟების ყოველდღიური ცხოვრების ჩვენებას ემსახურება. მსახიობები ცნობიერად არიდებენ თავს პერსონაჟების ემოციების ჩვენებას. მათი თამაშის მანერა რეალობაზე რეფლექსიას წარმოადგენს, ადამიანთა ცხოვრების, მათი ყოველდღიურობის ისევე ჩვენებას, როგორც სინამდვილეშია, ყოველგვარი მეტაფორებისა და მინიშნებებისაგან თავის არიდებით. რადგან *ახალი ბერლინური სკოლის* რეჟისორთა ესთეტიკური კონცეფციის მიხედვით, კინემატოგრაფი პირველ რიგში ის მექანიზმია, რომელიც სამყაროს ფენომენოლოგიური რეალობის ღიაობას უნდა ემსახურებოდეს. ფენომენოლოგიური რეალობის მეტაფიზიკა კი მათი ესთეტიკური მრწამსის მიხედვით, პირველ რიგში საგნებისა და მოვლენების ავთენტურად წარმოსახვაში უნდა გამოიხატებოდეს.

ლიტერატურა:

1. Michael Baute, Ekkehard Knörer, Volker Pantenburg, Stefan Pethke, Simon Rothöler, Berliner Schule – Eine Collage, Kolikfilm, Sonderheft 6, oktober 2006;
2. Tina Hedwig Keiser, Arbeit mit Fragmenten- Bild und Raum in den Filmen der Berliner Schule, Zürich 2010;
3. Inge Köler, Der deutsche Kinofilm – Perspektiven, Visionen, Erfolgsschancen, VDM Verlag, Dr. Müller 2006;
4. Stefan Volk, Die neue Romantik, Film-Dienst 2009;
5. Wenke Wagner, Kino, Sprache, Tanz – Ästhetik und Vermietlung in den Filmen der Berliner Schule, Schüren Verlag 2015;
6. Rainer Gancera, Süddeutsche Zeitung 3, November 2001;
7. Georg Seeßler, Taz, 19.09. 2006;
8. მაღლაკელიძე დ., ფენომენოლოგიური რეალობა სიცოცხლისა და სიკვდილის ზღვართან, დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება, გამომც. “კენტავრი”, თბ., 2014.

Лариса Наумова
Кандидат философских наук,
доцент кафедры режиссуры телевидения
Киевского национального университета
театра, кино и телевидения им. И.К. Карпенка-Карого
Украина

ПОЭТИКА УКРАИНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Формирование своеобразного кинематографического языка, характерного именно для украинского кинематографа, происходило во второй половине 20-х годов XX века. Обусловленное плодотворной деятельностью ВУФКУ (Всеукраинского фотокиноуправления, период существования которого ограничен 1922 – 1930), развитие украинского кинематографа получило качественно новый виток. Наиболее значительными и знаковыми фильмами для становления украинского кино этого периода являются: «Два дня» (1927) Георгия Стабового, «Звенигора» (1927) Александра Довженко, «Ночной извозчик» (1928) Георгия Тасина, «Арсенал» (1929) Александра Довженко, «Ливень» (1929) Ивана Кавалеридзе, «Земля» (1930) Александра Довженко, «Перекоп» (1930) Ивана Кавалеридзе.

Творческому поиску на кинематографической ниве сопутствовала живейшая заинтересованность со стороны украинских режиссеров работами своих западных коллег. Украинских кинематографистов интересовал, в частности, немецкий кинематограф с его экспрессионистическими экспериментами, а также не последнюю роль для развития украинского кино сыграло влияние стремительно развивающегося в 20-х годах XX века русского кино (Наумова, 2015). Немаловажным фактом взаимодействия русского авангардного кинематографа с украинским является постановка наиболее известных фильмов Д.Вертова «Одиннадцатый» (1928) «Человек с киноаппаратом» (1929) и «Энтузиазм» («Симфония Донбасса») (1930) именно в этот период на украинских студиях.

Исследователи украинского кино 20-х годов, как отечественные (С.Трымбач, Л.Брюховецкая, И.Корниенко и многие другие), так и зарубежные (Ж.Садуль и другие) указывают на «поэтичность» как общую характеристику фильмов разных украинских режиссеров. Определение характерности украинского кинематографа 20-х годов XX века и позже, как «поэтического», все же является несколько неудовлетворительным для украинского киноведения последних десятилетий. Так, украинский культуролог и философ С.Пролеев, критически оценивая сам термин «украинское поэтическое кино», отмечает, что «это понятие появляется в контексте советской кинокритики, где любая аллюзия на творческий выбор за пределами соцреализма граничила с идеологическими обвинениями и поэтому не могла быть использована. Таким образом, “идейно” нейтральный термин “поэтическое” был значительно удобнее. Неудовлетворительным, с точки зрения эстетического анализа, это понятие является также из-за ограниченных достаточно аморфных ссылок на

поэтичность, без указаний на установленные парадигмы искусства (как романтизм, экспрессионизм или импрессионизм).» (Пролеев, 2009:80).

Таким образом, на текущий момент актуальным является не утверждение понимания сущности украинского кинематографа 20-х годов XX века посредством понятия «поэтического» (что стало общепринятым еще в советский период), а определение сущности самого понятия «поэтического», применяемого к украинскому кинематографу указанного периода. Важность такого исследования представляется несомненной. Во-первых, существенно определить те характерные особенности, которые охватываются общим понятием «поэтического украинского кино 20-х годов XX века», поскольку речь идет о зарождении самобытного украинского национального кинематографа. Во-вторых, дальнейшее развитие украинского кинематографа, а именно его следующий интенсивный виток, который пришелся на 60-е годы XX века, и называется также «поэтическим» (и даже более известен в мировом искусствоведении и киноведении под данным определением, чем кинематограф 20-х годов), в значительной мере обусловлен национальными особенностями украинского кино, заложенными еще в 20-х годах XX века. Таким образом, необходим более глубокий анализ понятия «поэтического», применяемого для общей характеристики исканий украинского кинематографа 20-х годов XX века. Это предполагает изучение самой поэтики украинского кинематографа данного периода. Под поэтикой, по аналогии с литературоведческим значением этого понятия, будем понимать систему художественных средств выражения определенного направления – направления украинского «поэтического» кино 20-х годов XX века.

В фильмах «Два дня» Г.Стабового и «Ночной извозчик» Г.Тасина ощутимо влияние немецкого экспрессионизма с соответствующей для этого кинематографического течения поэтикой (Наумова, 2013). Кинематографический же язык А.Довженко и И.Кавалеридзе отличается таким специфическим авангардным новаторством, которое не позволяет однозначно отнести их фильмы к экспрессионистическому направлению.

Эти режиссеры весьма своеобразно определяют жанр своих фильмов. «Звенигора» определяется А.Довженко как кино-поэма, «Арсенал» – как историко-революционная эпопея, «Ливень» И. Кавалеридзе называет «Офортами к истории Гайдамаччины» (по мотивам поэмы Т.Шевченко), «Перекоп» – «Песней о Перекопе», киноэпопеей. Таким образом, эпос и поэма, представляют те базовые жанры, на которых основывается творчество этих режиссеров.

Наиболее важной фигурой в создании «поэтической» линии украинского кинематографа считается А.Довженко. Критики оценивают его вклад в формирование «поэтического кинематографа» следующим образом: «Поэтическое режиссерское мышление А.Довженко было новаторским, оно синтезировало опыт литературы и экрана. Его экранный рассказ включал аллегорию, гиперболу, фантастический гротеск, определялся интенсивной образностью, высокой степенью условности, остроконфликтной драматургией, повышенной эмоциональностью.» (Брюховецкая, 1989:34 – 35). Сам же А.Довженко прием так называемой «поэтичности» использовал осознанно. В одной из своих автобиографий режиссер, в

частности, так трактует специфику «поэтического» в собственном творчестве: «Величие событий… заставляло меня уплотнять материал под давлением многих атмосфер. Это можно было делать, обращаясь к языку поэтическому, который и есть вроде моей творческой особенностью.» (Брюховецкая, 1989:34).

Эстетика фильмов А.Довженко органично соединяла в себе элементы реальности, поэзию и фольклорные пласты. Исследователи творчества режиссера неоднократно подчеркивали влияние на драматургию его фильмов украинской героической думы. Вообще, особенностью творчества и А.Довженко, и И.Кавалеридзе является склонность к эпическому повествованию со всеми характерными для него чертами: стремлением к передаче масштабности события, его проекцией на разные культурные уровни, использованием фольклорного материала с его многогранностью и многомерностью смыслов, эпическим построением образов, склонностью к задействованию персонажа-массы и т.д. Традиционные ритмические формы, таким образом, играют немаловажную роль в создании фильмов этого «направления», именно они часто задают тон общему ритмическому построению.

В.Шкловский в статье «Поэзия и проза в кинематографе», впервые вышедшей в 1928 году, четко разделяет границы «прозаического» и «поэтического». «… Существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино – есть “стихотворное кино”.» (Шкловский, 2001:92).

И все же эта формула представителя формалистской школы не совсем точно отображает ситуацию и не дает, по сути, точного определения понятия «поэтического», как, впрочем, и понятия «прозаического», применительно к кино. Говоря о преобладании «технически формальных моментов» над смысловыми, В.Шкловский, выпускает очень важный пункт. Эти «технически формальные приемы» все же несут смысловую нагрузку. Но эта смысловая нагрузка в определенном роде носит не прямой, а косвенный характер. Сумма этих «технически формальных приемов» необходима кинематографисту для более глубокого пояснения смысла, а в некоторых случаях – даже, возможно, для расширения и углубления творимого смыслового контекста. Таким образом, эти приемы не утрачивают качества приемов смысловых, но обретают качество приемов «непрямых», косвенных, ведущих к необходимому смыслу неким другим путем, в отличие от приемов «прямых». Задача таких приемов быть более эффективными во влиянии на зрителя. В таком случае и понятие «бессюжетности», используемое теоретиком, несколько меняет свое значение. Таким образом, получается, что смысловой, а далее и сюжетный контекст, по В.Шкловскому, в «прозаическом» кино значительно отличается от соответствующих категорий в «поэтическом» кино.

Из вышесказанного следует, что построение образа в «поэтическом» кино значительно сложнее, чем в кино «прозаическом». При этом используются приемы «формального» построения, которые сами формалисты разделяют на особые приемы «сюжетосложения», которые имеют связь с общими приемами стиля (Эйхенбаум). Перечень приемов и их последовательность в соответствии со значимостью зависит

от направления, в котором работает автор и от специфической авторской особенности творчества. Если говорить об украинском «поэтическом» кинематографе, то к приемам «формального» построения можно отнести внешние выразительные приемы, к которым относится и свет, и композиция кадра, и фактура и т.д. Следующей, более сложной категорией, являются приемы построения кинематографического образа методом задействования художественных тропов: метафоры, гиперболы, метонимии, синекдохи, сравнения и др. Собственно, в отношении «поэтического» кино уже давно считается общим правилом говорить о большом количестве художественных тропов, используемых авторами для расширения смысловых границ при создании художественного образа.

В свою очередь, хочется особо отметить следующий момент. Всевозможные косвенные приемы, используемые с целью манипуляций (интерпретаций) со смыслами и образами, можно сравнить с чисто конструктивистским приемом «грузофикации», суть которого сводилась к максимальному нагромождению смыслов, образов и значений на «единицу материала» с целью максимальной эффективности создаваемого художественного произведения.

Весьма своеобразной и актуальной для своего времени была точка зрения украинского практика кино и теоретика искусства Леонида Скрипника. Он в 1928 году издал свою единственную теоретическую книгу о кино «Очерки по теории искусства кино». Эта книга лишь наметила те направления, которые исследователь считал особо важными для развития кино как самостоятельного искусства. Однако ему удалось затронуть действительно основополагающие проблемы становления поэтики киноязыка.

Л.Скрипник, например, так определял перечень основных «формальных» приемов, к которым обращается кинематографист: фотографическая интерпретация; монтаж; формальная композиция кадра; смена точки зрения на предмет съемки и т.д. (Скрипник, 1928:16). Автор осознанно указывает исключительно специфические кинематографические средства выразительности. Такие элементы, как драматургия, актерская игра и т.д. предполагаются как составные перечисленных выше приемов. Таким образом, украинский практик и теоретик кино уже в 20-х годах XX века определил особенность именно кинематографического языка как принципиально нового творческого языка. Следует заметить, что такие теоретические выводы появились вовсе не случайно, а были обусловлены личной и не только личной кинематографической практикой Л. Скрипника, который обращался и к фильмам немецкого экспрессионизма, и к творчеству своих соотечественников, в том числе А. Довженко.

Анализ фильмов И.Кавалеридзе и др. режиссеров в контексте применения и творческой разработки вышеуказанных выразительных средств (Наумова, 2015) позволяет определить общую характерную черту творчества украинских кинематографистов как умелую комбинацию конструктивистских приемов и авторского подхода. Во всех элементах кинематографического построения присутствует косвенный способ смысловой организации. Построение образа сложно и многомерно. Его прочтение предполагает огромное количество возможных интерпретаций.

Возвращаясь к приемам «формального» построения, следует все же обратиться к ритму. Определяя разницу «поэтического» и «прозаического», В.Шкловский не отрицает функции ритма в кинематографическом построении, однако и не уделяет этому приему надлежащего значения. Хотя, как «формальный» прием, для «поэтического» построения именно ритм имеет огромное значение в том смысле, что являясь одним из первичных действенных элементов, может включать в себя и элементы других категорий (свет, композицию кадра, монтажное построение и т.д.). «Через ритм – самый короткий путь к сознанию зрителя, то есть ритм – вещь абсолютно *целесообразная*, а поэтому и *обязательная*. Это – основное соображение, на котором базируется категорическая необходимость ритмической композиции.» (Скрипник, 1928:53).

Определяя ритм, Л.Скрипник различает два его состояния: динамичное и статичное. Динамичный ритм – это элемент всех временных искусств, в том числе и кино. Статичный ритм – элемент искусств больше станковых. Но кинематограф в своей практике обязан оперировать как динамичным, так и статичным ритмами.

Динамичный ритм появляется в связи с движением. Статичный – в случаях вневременного дления объекта, в случаях его статики, неподвижности. Но эта статика не есть полным отсутствием ритмического построения. Автор обращает внимание, что в случае статичного киноизображения идет речь о другом способе ритмического построения. Ритм строится самим зрителем в результате его восприятия показываемого объекта. Движение глаза зрителя, собственно, и производит необходимое ритмическое построение. Так, двигаясь взором по данному предмету, зритель может ощутить настоящий динамичный ритм. Л.Скрипник предлагал обозначить такой ритм не статичным, а «воображаемо-динамичным ритмом».

Вообще создание кинематографического произведения Л. Скрипник видел как процесс соития воображаемо-динамичных ритмов с динамичными. Соитие это должно быть обязательно гармоничным. Все ритмы, складываясь в один общий, должны обогащать друг друга

С точки зрения ритмической организации огромный интерес представляют фильмы конструктивистского направления. В частности, фильмы русских кинематографистов. Как было сказано выше, эти фильмы также имели непосредственное влияние на становление украинского национального кинематографа.

К интереснейшему выводу приходит исследователь творчества С.Эйзенштейна, французский киновед Франсуа Альбера. Исследователь, вслед за С.Эйзенштейном, рассматривает 14 кадров из фильма «Броненосец “Потемкин”», непосредственно предшествующих расстрелу на одесской лестнице. В этих кадрах жители города демонстрируют свою солидарность с мятежным броненосцем, и целая флотилия лодок и яликов плывет к кораблю с продовольствием. С.Эйзенштейн схематично зарисовывает каждый кадр рядом с фотограммой, и в каждом кадре он выделяет некую структурирующую пластическую фигуру – горизонталь, вертикаль, арку, круг. Также он определяет тип оппозиции планов внутри кадра. «В то время как геометрические фигуры обеспечивают переход от кадра к кадру (повтор,

акцентировку или инверсию), движение или расположение объекта по оси глубины ответственны за резкие переломы, столкновения и тем самым обеспечивают эпизоду динамизм, взрывающийся в конце появлением красного флага…» (Альбера, 1989:199). У С.Эйзенштейна в фильме эти кадры не вполне статичны. Но следует отметить, что подобный прием способен даже статичные кадры привести к динамичному ритму.

Ф.Альбера, между тем, доказывает, что именно статичные объекты для С.Эйзенштейна обретают приоритетное значение. «Дело в том, что у Эйзенштейна предметы имеют прежде всего метонимическое (пенсне врача в “Потемкине”) или метафорическое (мосты в “Октябре”, пишущая машинка в “Генеральной линии” и т. д.) значение, или оба значения одновременно. Упрек в “вещизме”, который ему адресовали, касается именно этой стороны и, может быть, на более глубоком уровне относится к статусу неподвижного предмета, которому он отводит большое место вопреки трюизму, гласящему, что кино – это “движение”.» (Альбера, 1989:198). Концепция С.Эйзенштейна настолько сконцентрирована на столкновении базовых единиц, молекул, на скачке от одного кадра к другому, что он стремится обойтись без участия одушевленных существ, для того, чтобы оживить объекты в фильме именно и исключительно кинематографичным приемом. Примером такого «оживления» могут быть «вскакивающие» львы из «Броненосца “Потемкина”».

Ритмические построения, подобные рассмотренным Ф.Альбера примерам, имеют место также и в украинских фильмах, более того, такие схемы построений вообще характерны для украинского кинематографа конца 20-х годов XX века. В основном они прослеживаются в фильмах А.Довженко и И.Кавалеридзе. Композиция кадра предельно подчинена определенной линии формообразующего геометрического рисунка. Такой линией может быть горизонт, четкая линия силуэтного рисунка объекта съемки (подчеркивающая наклон головы, ракурс тела, позу и т.д.). Четкость линии часто достигается при помощи света и тени, цветовой насыщенности, фокуса. Монтажная композиция реализована как сопоставление (соотнесение, противопоставление, сталкивание) графических композиций соседних кадров с целью создания динамики. Особое внимание уделяется объекту съемки. Украинские режиссеры, в свою очередь, еще более акцентировали значение статичного объекта (как одушевленного, так и неодушевленного). В фильмах украинских режиссеров присутствуют оба вида динамических построений, определенных Л.Скрипником. В отличие, например от С.Эйзенштейна, А.Довженко, и, в еще большей степени, И.Кавалеридзе не боятся статики снимаемого объекта. Наоборот, их эта статика интересует, вероятно, больше, чем динамическое решение кадра. Фактически эта статичность испытывается ими на прочность многими параметрами (динамика психологической жизни персонажа, фактура объекта, освещение и т.д.), превращаясь в динамизм «воображаемо-динамичного ритма» и создавая бесчисленное количество его разновидностей.

Таким образом, первые поиски природы «поэтичности», а вернее, сути поэтики украинского кинематографа 20-х годов XX века приводят к следующим выводам. Обращение к ритмическому построению как к основе, как к минимальной единице является базовой необходимостью для изучения стилевых особенностей

кинематографа данного периода. Факторы же эпической жанровой принадлежности, включение фольклорных и традиционных элементов, внешнее влияние экспрессионизма и конструктивизма, безусловно, представляют собой движущий механизм стилистических исканий и внутренних процессов становления поэтики украинского «поэтического» кино 20-х годов XX века.

Литература:

1. Альбера Ф. Предмет – изображение – образ / Ф. Альбера // Киноведческие записки. – 1989, № 3.
2. Брюховецька Л. І. Поетична хвиля українського кіно / Л.І. Брюховецька. – К.: Мистецтво, 1989.
3. Наумова Л.М. Отак «експресіонізується фільм»: погляд на німецький експресіонізм очима українських теоретиків і практиків у 1926 р. / Л.М. Наумова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого; Редкол.: О.І. Безгін (голова) та ін. – К., 2013. – Вип. 13.
4. Наумова Л. Формирование украинского национального кинематографа: между конструктивизмом и экспрессионизмом / Л. Наумова // ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები (Studies in art criticism) – თბილისი: გამომცემლობა "უნივერსალი", 2015. – VI. – 398., с. 206 – 216.
5. Пролєєв С. Німецький кіноекспресіонізм 1920-х та український кінематограф / С. Пролєєв // Україна – Німеччина: кінематографічні зв’язки / Упорядники Г.Й.Шлегель, С.В.Тримбач. – Глобус – Прес, 2009.
6. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Л. Скрипник. – Харків: Державне видавництво України, 1928.
7. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии / В. Шкловський // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб, 2001.
8. Эйхенбаум Б. Теория «Формального метода» / Б. Эйхенбаум: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.opojaz.ru/method/method04.html

მაია ლევანიძე
საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

ვიდეოარტი, როგორც მოჯლე ჯინემატოგრაფიული ფორმა

ვიდეოარტი – ვიდეოტექნოლოგიებით შექმნილი მოკლემეტრაჟიანი ექსპერიმენტული ფილმია, რომელიც პირველ ეტაპზე ვიდეოტექნოლოგიების, სატელევიზიო ესთეტიკის, ხოლო მოგვიანებით კომპიუტერული ტექნოლოგიების ზეგავლენით ფორმირდება.

გამომსახველობით ხელოვნებაში ვიდეოარტი ხელოვნების სხვა დარგებისგან განსხვავდება, მათ შორის – ავანგარდული კინოსაგან, იგი ორიენტირებულია საერთო გარემოს, ახალი ფორმის შექმნაზე, რაც მას უნივერსალურ ფორმად ხდის, მისი გამოყენებაც ხელოვნების სხვადასხვა დარგშია შესაძლებელი. ამ შემთხვევებში იგი საავტორო კონცეფციის გადმოცემისას მნიშვნელოვანი კომპონენტი ხდება, ვინაიდან იგივე საგამოფენო დარბაზში, „რეალური" ცხოვრების ტემპო-რიტმი, სიზმრისეულ-წარმოსახვითი სამყარო შემოაქვს.

თუ გავიხსენებთ ვიდეოარტის ისტორიას, ვნახავთ, რომ მის პიონერებად კორეელი მუსიკოსი, მწარმოებელი და სკულპტორი ნამ ჯუნ პაიკი და პოპ-არტის ლიდერი ენდი უორხოლი ითვლებიან. თავიანთი ექპსერიმენტების შექმნა 1965 წლიდან დაიწყეს. ვიდეო-არტში, როგორც წესი ავტორისეული საწყისი დომინირებდა და საშემსრულებლო ხელოვნების დარგებს მოიცავდა, მათ შორის – ექსპერიმენტულ კინოსაც. პირობით ფორმაში ძირითადად დომინირებდა აბსტრაქცია, სუმბური, სიმბოლიზმი ანუ გამოსახულება უფრო დატვირთული იყო ვიზუალური კოდებით, ვიდრე შინაარსით. რიბჩინსკის „ორკესტრი" – "ბოლეროს" ვიზუალური ინტერპრეტაციაა. რეჟისორი ცხოვრებას კიბეზე უწყვეტ მოძრაობად გაიაზრებს, კიბეზე ადამიანები სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობენ, ცხოვრობენ. ეპოქის ცვალებადობასთან ერთად, იცვლება გარემო, პერსონაჟები, თამაშდება პატარა დრამები. პირველი ექსპერიმენტები მარადიული თემების ზოგადი მონახაზით გამოირჩეოდა, ვინაიდან მათში მთავარი იყო გამოსახულება, ვიზუალური ექსპერიმენტები და ვიდეოტექნოლოგიების შესაძლებლობათა სრული რეალიზება. ამ პერიოდში მნიშვნელობა მიენიჭა არა მხოლოდ ფორმას, არამედ იდეას, წინა პლანზე წამოვიდა რეჟისორის კონცფცია, სამყაროს ინდივიდუალური ხედვა.

1970-იანი წლების ვიდეოარტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი იყო პეტერ კამპუსი. მისი ნამუშევრები გამოირჩეოდა სტუდიური კამერისა და ვიდეოტექნიკის ნოვატორული გამოყენებით. ამ თვალსაზრისით ერთ-ერთი საინტერესო ნამუშევარია „სამი გადასასვლელი", სადაც გამოსახულება სამ ეტაპად იყოფა. პირველ ნაწილში მოჩანს ზურგშექცეული ადამიანის სხეულზე გაჭრილი სივრცეები, მეორე ნაწილში – ადამიანის სახე, რომელიც ახალი სივრცის შემოტანასთან ერთად ორდება და – „გმირის" სარკისებური გამოსახულება, რომელიც ნელ-ნელა იწვის და კადრიდან ქრება. ამ ავტორის ნამუშევრები

დღეს უკვე ვიზუალური ხელოვნების სხვადსხვა მუზეუმებში ინახება. ასევე ერთ-ერთი ცნობილი ავტორია ბილ ვიოლა. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ძენ-ბუდიზმს, ქრისტიანულ მისტიფიკაციასა და ისლამურ სუფიზმს უკავია. სწორედ ამიტომ, ის ძირითადად ეხება ისეთ მარადიულ თემებს, როგორიცაა: დაბადება და გარდაცვალება, სიყვარული და სიძულვილი და ა.შ. ბილ ვიოლას ფილმები გამოირჩევა მდორე რიტმით, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს უკეთ აღიქვას ავტორის სათქმელი, გაიზროს, გამოიმუშაოს საკუთარი დამოკიდებულება.

მისი „ნეტ-ტრიპტიხი" (1992 წ.) – სამყაროში სიკვდილისა და სიცოცხლის, ადამიანის წარმოშობის თემას ეხება. რეჟისორი ერთ კადრში გვთავაზობს ორივე მოვლენის ამსახველ მოქმედებას, რაც მაყურებელში აღძრავს აზრს, რომ ცხოვრება დაბადებისა და გარდაცვალების მუდმივი თანაარსებობაა, რომ ადამიანისთვის დრო და სივრცე ერთიანი და ამავდროულად მრავალფეროვანია და ამ ორი მომენტის ცვალებადობა მარადიულია.

ბილ ვიოლას ბოლო პერიოდის ნამუშევრებში ასევე რელიგიური თემატიკა ჭარბობს. მაგალითად, „მოვლინება" (2012 წ.), გამოსახულება ქრისტეს ჯვრიდან გარდამოხსნის შთაბეჭდილებას ჰქმნის და არაერთ მხატვრის ნამუშევართან ასოცირდება, თუმცა, თანამედროვე ელემენტების შემოტანით, მაყურებელს კიჩის შეგრძნება უჩნდება. ასევე საინტერესოა მისი „ტრისტანის ამაღლება", სადაც სულის ზეცაში ამაღლების პროცესია ნაჩვენები. ორივე ნამუშევარში ავტორი გვთავაზობს სტილიზებულ გამოსახულებას, ნამუშევარში ერთგვარი მისტიკური განწყობა დომინირებს.

ვიდეოარტის ავტორებისთვის მნიშვნელოვანი იყო დიალოგი მაყურებელთან, პირველწყაროდ იღებდნენ მზა პროდუქტს, ახდენდნენ მის სკანირებას, გამოსახულების დეფორმირებას, მორგებას კომპიუტერულ ტექნოლოგიებზე.

ფაქტობრივად, ვიდეოარტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია ის, რომ იგი კონკრეტული გარემოსთვის იქმნება და ამ გარემოს მიღმა კარგავს თავის პირვანდელ აზრსა და მნიშვნელობას.

ვიზუალურ ხელოვნებაში ვიდეოარტის ავანგარდისტები არსებულ კლიშეებს უპირისპირდებოდნენ, ეძებდნენ ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემის ყველაზე ოპტიმალურ ფორმებს. ეს ძიებები ძირითადად შემოიფარგლებოდა კამერის მოძრაობით, უჩვეულო რაკურსებით, ორიგინალური მონტაჟით (მაგალითად, ძალიან დაჩქარებული მონტაჟით), შენელებული ან დაჩქარებული გადაღებით, ახლო ხედებით და ა.შ. 1960-70-იანი წლების ამერიკულ იატაკქვეშა კინოში შექმნილ ფილმებში – „ძილი", „კოცნა", „ჭამა" და სხვა, ენდი უორხოლი ცდილობს, ეკრანზე გამოიტანოს „დროის ახალი კონცეფცია", რამოდენიმე საათის მანძილზე ახლო ხედით იღებს მძინარე ადამიანს, პოეტ ჯიბ ჯიორნოს – „ძილი", მას სურს მაყურებელი ჩართოს ფილმის დინებაში, აიძულოს ის, მიიღოს დროის ახლებური რიტმი.

ასევე თანამედროვე ვიდეოარტში 20-ანი წლების ავანგარდული მიმართულების გავლენის ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია „იოლი". ძირითადად, კადრში საპნის ბურთებით იქმნება დინამიკა, ხოლო „კინეტიკური არტი" გეომეტრიული ფიგურების რიტმული თამაშით მიიღწევა. ამგვარად, ვიზუალური სტრუქტურა ვიდეოარტში ავანგარდული კინოს სტილისტური ელემენტების ერთგვარი ნაკ-

რებია, რომელიც ახლოსაა კლიპის სტრუქტურასთან, თუმცა გამოსახულების სპეციფიკა, კლიპისგან განსხვავებით, არ არის ნაკარნახები მუსიკით.

თანამედროვე ხელოვნებაში ახალი ტექნოლოგიების შემოჭრის პარალელურად ევოლუცია გაიარა არა მხოლოდ ვიდეო-არტის ფორმამ, არამედ შეიცვალა ის სივრცეც, რომელშიც ხდება ამ ფორმის გამოყენება. ინტერნეტის შექმნამ მედიაკულტურში განსაზღვრა და ხელი შეუწყო ახალი სპეციფიკური ჟანრების ჩამოყალიბებას, ტრადიციულ ვიდეოარტთან ერთად გაჩნდა ისეთი ახალი ფორმები, როგორიცაა: მედიაინსტალაცია, მედიაპერფომანსი, ინტერნეტარტი ანუ ნეტარტი და სხვა.

ნეტარტი ინტერნეტარტის ერთ-ერთი ფორმაა, რომელმაც ამ სივრცეში რეალური გალერეების ჩანაცვლება მოახდინა. ფაქტობრივად, მან შექმნა სრული სიმულაცია, თუმცა საჯარო სივრცეში ხელოვნების ნიმუშთა ტირაჟირებით ხელი შეუწყო მათ პროფანირებასაც. დღეს ნეტარტი საზოგადოებაში უფრო პოპულარული და მისაღებია, ვიდრე რეალური საგამოფენო სივრცეები, ვინიდან სანახაობრივად ის უფრო ეფექტურია. მაგალითად, „ტიზერი" სურათიდან „კამერა" კონკრეტდება დეტალზე, დეტალიდან გადის სივრცეში, საიდანაც იჭრება მუზეუმში, საგამოფენო სივრცეში. კადრში შემოდის ჩარჩოებით დაყოფილი სივრცე, ძირითადი აქცენტი ვიზუალურ ეფექტებზე გადადის, რომელიც საშუალებას იძლევა რამდენიმე კადრში შევძლოთ დიდი რაოდენობით ერთი სტილის სხვადასხვა გამოსახულების აღქმა. საერთო „მიმოხილვის" შემდგომ ავტორი ცდილობს, ნახატიდან გამოყოს მნიშვნელოვანი დეტალები, უკანა პლანზე გადაიტანოს საერთო ფონი და კონკრეტული ელემენტებით შექმნას მრავალფეროვანი, სიღრმისეული გამოსახულება. საბოლოო ჯამში, ასეთი ტიპის ვიდეოარტი მიმართულია მომხმარებლის ინფორმირებისათვის, სად შეუძლია მას იხილოს ესა თუ ის ნამუშევარი. ნეტარტის განსაკუთრებული თვისება დინამიკაა, ეს ხელოვნება არაკომერციულია, ინტერაქტიულია, იგი გამოიყენება როგორც პოლიტიკური, ისე სოციალური მიმართულებით.

ინტერნეტარტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია ქსელური არტი, რომელიც მაყურებელს შესაძლებლობას აძლევს, შექმნას სასურველი ფორმა ანუ იშლება ზღვარი ავტორსა და მაყურებელს შორის. შეიძლება ითქვას, რომ 21-ე საუკუნეში ქსელურმა არტმა ახალი სივრცე შექმნა

ესთეტიკური ინსტალაცია – მიმართულებაა თანამედროვე ხელოვნებაში, ხელოვანი ნაწარმოებს სხვადასხვა საგნიდან, მოვლენისგან, ელემენტებისგან „ამონტაჟებს", „აგებს". ამ ნამუშევრის უმთავრესი მიზანია შექმნას განსაკუთრებული სივრცე, რომელშიც მაყურებელს ჩვეულ ნივთებზე ახალ შეხედულებას ჩამოუყალიბებს. ვიზუალური ესთეტიკური ინსტალაციაა Wave UFO, მორიკო მორის პროექტი წარმოადგენს მთელ ჭვრეტით-რელაქსაციურ კომპიუტერულ კომპლექსს, რომელიც განკუთვნლია უფაში "ჩასაძირად". სისტემა თვითონ ეწყობა, ერგება პაციენტს, ახდენს მისი ტვინის და ბიორიტმის იმპულსების სკანირებას. მთელი კომპლექსის შიდა სივრცე, იატაკის გარდა, წარმოადგენს საპროექციო მონიტორს, რომელზედაც ვიზუალური სახეების საშუალებით აისახება მისი ფსიქოლოგიური აქტივობა. გამოსახულებას თან ახლავს მუსიკა, ჭვრეტითი მდგომარეობიდან გამოსვლა და სხვა მდგომარეობაში გასვლა. მაგალითად, სხვა ენაზე ფიქრი ან მათემატიკური ანგარიში ეკრანზე აისახება როგორც სპეციფიკური გრაფიკა.

ამგვარად, თანამედროვე ვიზუალური ტექნოლოგიების განვითარების აქ-ტიურ პროცესში მოკლე ვიზუალური სტრუქტურები გამუდმებით განიცდიან ფორმისეულ ცვლილებებს.

ლიტერატურა:

1. Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятелъности www.dissercat.com
2. Видеоарт www.altermond.ru
3. Направления в современном изобразительном искусстве www.art-top.ru
4. Быков Р.Е. Основы телевидения и видеотехники. М. 2006
5. Божедар М., Дигитальная стихия. Новые средства коммуникации в цифровом XXI веке. София, 2003 www.kinozapiski.ru

თამარ ცაგარელი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

სათეატრო ხელოვნების კვლევა ანთროპოლოგიური მეთოდით

როგორც ცნობილია, ანთროპოლოგია (ბერძ. ანტროპოს – ადამიანი, ლოგოს – მოძღვრება) არის მეცნიერება ადამიანის წარმოშობისა და ევოლუციის, ადამიანთა რასების შესახებ. იკვლევს ადამიანის ფიზიკური ტიპის ვარიაციებს დროსა და სივრცეში, ადამიანისა და მისი რასების წარმოშობის, ჩამოყალიბების და შემდგომში განვითარების შესწავლის მიზნით. ანთროპოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის შუა პერიოდში. მისი დამოუკიდებელი დარგებია: ადამიანის მორფოლოგია, სწავლება ანთროპოგენეზის შესახებ, რასათმცოდნეობა.

XX საუკუნის II ნახევრიდან ვითარდება კომპლექსი დისციპლინებისა, რომელთაც აერთიანებენ საერთო სათაურით „ადამიანის ბიოლოგია“. იგი შეისწავლის ფიზიოლოგიურ, ბიოქიმიურ და გენეტიკურ ფაქტორებს, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ორგანიზმისა და სხეულის აგებულების ვარიაციებსა და განვითარებაზე. ამავე დროს ეს პერიოდი ბევრი ახალი სამეცნიერო დისციპლინების ჩამოყალიბებით აღინიშნა. ფილოსოფიაში ასეთი ახალი დისციპლინებია: „ფილოსოფიური ანთროპოლოგია“, „აქსიოლოგია“, „კულტუროლოგია“, „განათლების ფილოსოფია“ და სხვა.

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

თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ უნდა განიხილოს თეატრის ისტორია და განვითარება ადამიანის ადგილის გათვალისწინებით სამყაროში. აღიარებს რა გონს, რომელიც მართავს სხეულს, სპეციფიკურ ადამიანურ ფენომენად, თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ ადამიანი, ამ შემთხვევაში უნდა შეისწავლოს, როგორც თეატრის შემქმნელი, როგორც ადამიანის ფორმირების სპეციფიური გარემო.

ფილოსოფიურ, ისტორიულ და კულტურულ ანთროპოლოგიაზე დაყრდნობით თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ უნდა აჩვენოს, რომ სხეული კვლევის ერთ-ერთ უმთავრეს ობიექტს წარმოადგენს. მას შეისწავლიან არა როგორც გარკვეული ეთნოკულტურის წარმომადგენელს, არამედ, როგორც მსახიობის ჟესტის, მიმიკის, სადაც უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე ნიღაბიც, რომელიც შესაძლებელია წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა მასალისაგან: ხისგან, თიხისგან, სხვადასხვა ფერის გრიმით (ხშირ შემთხვევაში ნიღაბი სხეულის „გაგრძელებად“ გვევლინება. მეიერჰოლდი წერდა: „ნიღაბი, ჟესტი და მოძრაობა, განუყოფელი ნაწილია და დაკავშირებულია ბალაგანთან, სანახაობასთან, სადაც სხეულის დინამიკა რეგულირდება ნიღბის ტრადიციასთან“ (Мейерхольд, 1968:67),

ზოგადად პლასტიკის თავისებურებათა გამომხატველად, აგრეთვე შეისწავლიან, როგორც უნივერსალურ ტრანსკულტურულ მოცულობას, რომელიც ერთნაირია კულტურათა ინვარიანტულ სისტემაში. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა და ზოგჯერ პარალელურ კულტურაში, მსგავსი ვითარებანი ყოველთვის ურთიერთზეგავლენის შედეგი არ არის, რომ შევადაროთ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურა, საგულისხმო პარალელებს აღმოვაჩენთ, მაგრამ ისინი, როგორც წესი მსგავსი სოციალ-ეკონომიკური, ტექნიკური თუ კულტურული დონის შედეგია და არა ურთიერთზეგავლენის.

თეატრის ანთროპოლოგია ითვალისწინებს ადამიანის საქციელის შესწავლას მაშინ, როდესაც წარმოდგენისას იგი იყენებს საკუთარ ფიზიკურ და გონებრივ რესურსს და იქცევა ყოველდღიური ცხოვრებიდან განსხვავებული პრინციპების შესაბამისად, რასაც თეატრალურ სამყაროში სამსახიობო ტექნიკას უწოდებენ, „მსახიობი, ხომ ესაა ადამიანი, მომუშავე საკუთარი სხეულით“ (გროტოვსკი, 2008:54-55).

„თეატრის ანთროპოლოგიის საერთაშორისო სკოლის საქმიანობა წარმოადგენს სხეულის დამატებითი გამოყენების პრინციპების შესწავლას და მის მისადაგებას მსახიობის სამუშაოსთან“ (Barba..., 2005:11). ასე რომ, თეატრის ანთროპოლოგია ეს არის ადამიანის სოციო-კულტურული და ფიზიოლოგიური ქცევის შესწავლა შესრულების დროს. სხვადასხვა ადგილის, დროისა და ტრადიციისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ფორმების მიუხედავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პრინციპები. თეატრის ანთროპოლოგიის პირველი ამოცანაა თვალი მიადევნოს ამ პერიოდულ პრინციპებს. ისინი არ ადასტურებენ “თეატრის მეცნიერების” არსებობას და არც რამოდენიმე უნივერსალურ კანონს. ისინი მხოლოდ რამდენიმე კარგ “რჩევას” წარმოადგენენ, სცენური პრაქტიკისათვის საჭირო ინფორმაციას. როდესაც რანდენიმე “კარგ რჩევაზეა” საუბარი, იქმნება ილუზია, რომ საქმე ეხება რაიმეს, რაც ნაკლებად ღირებულია ტერმინ “თეატრის ანთროპოლოგიასთან” შედარებით. მაგრამ შესწავლის რიგი სფეროები – მაგალითად რიტორიკა და მორალი ანდა თუნდაც ქცევის შესწავლა ასევე წარმოადგენენ რამოდენიმე “კარგი რჩევის” მაგალითს.

სხვადასხვა ადგილის, დროის და ტრადიციის მიუხედავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პრინციპი. ეს პრინციპი ერთი საერთო წერტილი – რიტუალია, რომელიც ყველა ერის ისტორიის საფუძველშივე ძევს. რიტუალური ფორმები, ხომ უძველესი ხელოვნების წინარე სახეა. რიტუალი კი, როგორც ცნობილია, პირდაპირ უკავშირდება თეატრს, სათეატრო ხელოვნებას. რიტუალის შექმნის მექანიზმი ხომ „მიმეზისი“, „მიბაძვაა“, რაც ამავე დროს თეატრალური წარმოდგენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. არისტოტელე იზიარებდა სამართლიან შეხედულებას, რომ თამაში და მისწრაფება წაბაძვისკენ სულის ყველაზე უფრო ადრინდელი და ელემენტარულ აღგზნებას მიეკუთვნება (არისტოტელე, 1948:32).

განვითარების ისტორიით, ის უფრო ხნიერია, ვიდრე რელიგია. წაბაძვა თამაშით, რომელმაც შექმნა რიტუალი, საიდანაც წარმოიშვა სათეატრო ხელოვნებები, რამაც ჩვენამდე მოაღწია ფრესკის ან კედლის მხატვრობის სახით, ქვაზე გამოხატულმა თუ გამოქანდაკებულმა, სადაც ადამიანის ჟესტიკულაცია და მოძრაობაა დაფიქსირებული, რომლის საწყისი ადამიანის სხეულია. ერთ შემთხვევაში ტომში მხიარულება იფეთქებდა, ცეკვა-თამაში იმართებოდა წარმატე-

ბული ნადირობისა თუ სხვა ტომთან ბრძოლაში გამარჯვების შედეგად, მეორე შემთხვევაში – ადამიანის სიკვდილი, მისი დაკრძალვის ცერემონია თავის მხრივ ითხოვდა პირველი შემთხვევისაგან განსხვავებულ ჟესტიკულაციას, სადაც გამოიხატებოდა გლოვა, მწუხარება. იყო შემთხვევები, როცა ესა თუ ის ტომი სპეციალურ რიტუალებს მართავდნენ, რათა დაემშვიდებინათ საიდუმლოებით მოცული ბუნების დემონების გული და ამით თავიდან აეცილებინათ გვალვა თუ წყალდიდობა. პირველყოფილი ტომები ცერემონიული ვედრებით, მსხვერპლშეწირვით, აღგზნებული, თავბრუდამხვევი მოძრაობებითა და ცეკვით ცდილობდნენ ღმერთთან მიახლოებას. სწორედ თითოეული მათგანის მიერ განხორციელებულ თამაშობებში ჩანს თვით ეპოქა და ხალხი. ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად, რა თქმა უნდა, ვითარდებოდა ამგვარი წარმოდგენა-თამაშობები, რომლებიც თავის მხრივ სხვა დატვირთვას იძენდა, თუმცა სხეულის ენა თითქმის უცვლელი რჩებოდა.

ჰელმუტ პლესნერი ნაშრომში „ანთროპოლოგია და ქცევის თეორია“ (Плеснер, 1988:44), განიხილავს ადამიანში არსებულ ორ სხეულს, სხეულს ბუნებრივს, რომელსაც ყოველწამიერ ვხვდებით და ვხედავთ ყოფაში და სხეულს განკუთვნილს ხელოვნებისათვის, კულტურისათვის, რომელსაც იგი ესთეტიკურად ორგანიზებულს უწოდებს და რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობისა და მოცეკვავის პრივილეგიად რჩება, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თავად რიტუალიც ინტერპრეტირდება, როგორც „ესთეტიკური თამაში“. ამგვარად, როგორც უკვე აღვნიშნე, რიტუალი თამაშის საწყის ელემენტებს შეიცავდა და აქედან გამომდინარე მჭიდროდ უკავშირდება თეატრალურ ხელოვნებას, რომლის დახმარებითაც ადამიანი თავისი სხეულის ბატონი ხდება. ჟესტიკულაციისა და ქმედების/მოძრაობის ხელოვნების წყალობით ადამიანი სხვა პერსონის, გმირისა თუ პერსონაჟის შემქმნელი ხდება. სხეულის ფლობა, „მაგიური სახის“ შექმნა პრეისტორიული წყაროებიდან უკვე მოგვეპოვება, რომელიც ჩვენამდე შემონახულია ძირითადად, როგორც არქეოლოგიური ნიმუშების სახით, მაგრამ არსებული ისტორიული (ანთროპოლოგიური) წყაროების კვლევის საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია შევისწავლოთ და ქრონოლოგიური სახით დავალაგოთ ის საწყისი და განვითარება, რომელსაც თეატრალური ანთროპოლოგია ეწოდება.

„თეატრალური ანთროპოლოგია ეძებს საჭირო მიმართულებებს უნივერსალური პრინციპების ნაცვლად – წერს ბარბა – მას არ გააჩნია მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი ზომიერება. მას გააჩნია ამბიცია აღმოაჩინოს ცოდნა, რომელიც შესაძლებელია გამოადგეს შემსრულებელს თავის საქმიანობაში. მისი მიზანი არ არის კანონების დადგენა, იგი უფრო ქცევის კანონებს შეისწავლის, რასაც შედეგად მოაქვს სცენური პრაქტიკისათვის საჭირო ინფორმაცია“ (Barba..., 2005:23). აქედან გამომდინარე, პრე-ისტორიული მაგალითებიდან მოყოლებული დღევანდელი დღის ჩათვლით მოპოვებული და გაშიფრული საშემსრულებლო ხელოვნება უფრო ფართო დიაპაზონით გვაძლევს შანსს, შევინარჩუნოთ და განვავითაროთ სათეატრო ხელოვნების ესა თუ ის ელემენტები, ტრადიციები, მოვახდინოთ შერწყმა ჩვენი და სხვა ერების კულტურული ადათ-წესებისა, ხელოვნების ნიმუშებისა.

სანახაობითი კულტურის დიდ ტრადიციას ადასტურებს საქართველოში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ნაგებობები თუ სხვადასხვა დანიშნულების ნივთები, რომლებზედაც გამოსახულია საკულტო-სანახაობითი

სცენები. საქართველოში, ძვ. წ. აღ. IV საუკუნეში, განვითარებული იყო წყობის, სრულიად ორიგინალური საფერხულო, საცეკვაო და სასიმღერო სანახაობანი. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ძველ დროში მოცეკვავეებს, რომლებიც თავის როკვას კოსმიური ენერგიის გამოხატულებად აღიქვამდნენ, სჯეროდათ, რომ მათი ცეკვის რიტმი, მათი უსასრულო ფერხული ბუნების ძალთა მოძრაობის ერთგვარი კამერტონი იქნებოდა, თითოეული მათი გამიზნული საცეკვაო მოძრაობა კი სასურველ შედეგს მოიტანდა – იქნებოდა ეს ნანატრი წვიმა, უხვი მოსავალი, წარმატებული ნადირობა თუ გამარჯვება მტერზე. ამგვარად, მხედრული ცეკვა მომავალი ბრძოლის ან „რეპეტიცია“ იყო, ანდა, „ქორეოგრაფიული თხრობა“. ეს არქაული მეომრული კოლექტიური სული სასწაულებრივად აქვს შემორჩენილი ჩვენს „ხორუმს“ და, საზოგადოდ, ჩვენი მხედრული ცეკვების უმეტესობას. ქართულ ცეკვა, ხომ ძირითადად საბრძოლო რიტუალური და ამავ დროულად სეფურია, რაც მათ დასახელებებშიაც არის არეკლილი. გარდა ფიზიკური და სულიერი წრთობის უნარისა, მას გააჩნია საბრძოლო ქმედების ისეთი ელემენტები, როგორიცაა – ფეხმონაცვლეობა, ბრუნი, გასვლა, მიხტომა, დაღალატება, ცრუმოძრაობა, არინი, საფრთხოლო და სხვანი. სამსართულიანი საბრძოლო ხასიათის სვანური „ფერხული“, მაგალითად, შემსრულებელთაგან საკმაო ტანვარჯიშულ სიყოჩაღესაც მოითხოვს, ხოლო „განდაგანაში“ სამღერ ამ სტროფს:

„დამესიენ ჯიბგირები, გამახსენდა ბაბუს დანა,
გავკარი და გამოვკარი, დავუარე განდაგანა“

ალბათ განმარტებაც არ სჭირდება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა აგრეთვე ცეკვა „ხორუმი“, რომლის სიმდიდრე-დახვეწილობაზე მეტყველებს მის ძირითად მოძრაობათა ნაკრები, რომელთაგანაც იკინწება-იქმნება ამ საოცარი ცეკვის ერთი მთლიანი სახე: 1. „შესასვლელი“, 2. „სასვენო“, 3. „ჭდომ-სასვენო“, 4. „ფარულა“-„მალულა“, 5. „ჩოქმალა“, 6. „საფრთხილო“, 7. „ჩოქით მუხლმოქნევით“, 8. „გასმურა დაბალი“, 9. „ხტომგასმურა“, 10. „გასმურა ტერფმოქნევით“, 11. „ბუქნურა“, 12. „ბუქბრუნი“, 13. „ხლართულა“, 14. „წაწოლ-გასმურა“, 15. „ჩაკრული“, 16. „წიხლურა“, 17. „ჩაწოლა“, 18. „ხლართულა ჭდომხტომი“, 19. „ბრუნი“, 20. „გარბენი“, 21. „საზვერავი“, 22. „შვილდსაკრავი“, 23. „საჩურჩულო“, 24. „სახოხავი“, 25. „საკაფავი“ და 26. „საიერიშო“. ესაა სწორედ ცეკვა „ხორუმის“ იმ ილეთთა სახელწოდება, რომლებიც ერთიანობაში ქმნიან ერთ საინტერესო სანახაობას. ცნობილია, რომ ცეკვა/როკვა უძველესი დროიდან იყო გაბატონებული ჩვენს ვარჯიშობათა შორის და ამას მარტივი ახსნაც მოეძებნება. გამუდმებით საომარ სიტუაციაში მყოფ ხალხს შესაბამისად პერმანენტული ვარჯიშიც უწევდა ფიზიკური ფორმის გაუმჯობესებისა და უნარ-ჩვევების დასახვეწად. ბუნებრივია, რომ მან ამ გამაბეზრებელ საქმიანობას შედარებით გასართობ-სახალისო ფორმა მოუძებნა, უფრო მეტიც, ვარჯიშთა ერთი ნაწილი სარწმუნოებასაც დაუკავშირა და სარიტუალო ხასიათი შესძინა. ამის მკაფიო მაგალითია დღეს ცეკვის ერთ-ერთ სინონიმად ქცული სიტყვა – შუშპარი (შუშ – მთვარე, პარი – ფერხული). ზოგიერთი ძველი ქართული საბრძოლო როკვა შესაბამის გაბმულ და მოკლე შეძახილებთან ერთად სრულდება და ამ ბგერით თანხლებას უდავოდ თავისი საგანგებო დანიშნულება ჰქონდა. მაგალითად, ცნობილია, რომ სხვადასხვა ბგერითი მოდულაცია იწვევს სასის ამა თუ იმ ხარისხის ვიბრაციას, რაც აღაგზნებს ჰიპოფიზს, რაც, თავის მრივ, ხსნის დამატებით ფი-

ზიკურ რესურსს და ა.შ. ჩვენამდე შემონახულია სასიმღერო ხმიანობის ტერმინოლოგია, რომელიც თავისთავში შესაბამისად შეიცავს შინაარსობრივ დატვირთვას, მაგალითად: ადრაზაგი – ბაქი, ავაჯი – მარალი, სხვადასხვაგვარი ხმიანობა, აზრახება – ხმის ამოღება, ალალეო – მისამღერი, ამყოლი – ბანის მთქმელი დალაიში, ასაყარი – ლაშქარის ასაშლელი ჰანგი, აღება – საწყისი ჰანგი, აშტი – სიმშვიდე, ახა – ცუდი ხმა, ახაია – ჰანგის სახე, სამუსიკო ნიშანთაგანი და კიდევ მრავალი.

კახეთში მიმიკურ ქმედებას „ჩრდილების ქმედებას“ უწოდებდნენ, ხოლო მიმიკური თამაში შემსრულებლებს – მიმოსს ანუ კახური დიალექტით ბრეციას. ბრეცია – პანტომიმის ხელოვნების ასახვის საფუძველია. იგი შემდგომში საერთო სანახაობებში აირია და ამიტომაც ცალკე ჩამოყალიბებული სახე ვერ მიიღო. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში საქვეყნოდ ცნობილი პანტომიმის მსახიობი არ გვყოლია, ქართული თეატრის ისტორიაში პანტომიმაზე მაინც ბევრი საყურადღებო მასალა გვხვდება, განსაკუთრებით სახალხო დღესასწაულებში. სულხან-საბას „სიტყვის კონაში“ განმარტებულია სათეატრო ხელოვნებაში გამოყენებული სიტყვები, ბევრი საინტერესო თეატრალური ტერმინი, ნასესხებ ფორმებს კი მითითებული აქვს წარმომავლობა. მაგ.: „მიმოსი მოთამაშე კაცი, რომელი იქმს საკვირველებათა და ძნელებთა არა გრძნებითა, არა ხელოვნებითა, რამეთუ ქოჩორთა თვისთა მალეთა ცხენთა გამოიბმენ და სხვა კაცი აღჯდება, განაბნევს და ცხენი დაეცემა (დაეცემის) და მიმოსი არა შეიძრვის, კვალად თავთა თხემთა ზედა (თვისსა) გრდემლთა დაიდებენ და ზედან მჭედელნი ჭურჭელთა იქმონენ და ესევითართა მრავალთა საკვირველებათა იქმონენ ანუ მახვილებითა გინა. „მგოსნობათა და სხვათა მემღერთა კიცხევათა და ბასრობათა და ესევითართა ამათ განცხრომათა და მიმოსობათა შინა უაღრეს იყო ყოველთა სწორთა“. „მიმოსი – ჯამბაზი: მიმოსი ვინმე რომელი იყო ჟამთა მაქსიმიანე მეფისათა თეატრონსა შინა ხუმრობით და მიმოსობით. მიმოსი ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს მიმბაძველს, მსახიობს.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში არსებობს დიმიტრი ჯანელიძის კვლევები „ქართული თეატრის ხალხური საწყისების” შესახებ, რომელიც განიხილება როგორც თეატრის ისტორიად, როგორც არქეოლოგიურ და ფილოლოგიურ ნაშრომად. დღევანდელი რეალობიდან გამომდინარე ვთვლი, რომ აუცილებელია მოპოვებული მასალის გადამუშავება და მისი შესწავლა თეატრის ანთროპოლოგიის კუთხით. სანახაობრივი კულტურის მასალები ავტორს ისე აქვს შერჩეული, დალაგებული და განხილული, რომ შესაძლებელია სანახაობრივი შემოქმედების განხილვა ანთროპოლოგიური თვალთახედვით. საშუალება გვეძლევა შევქმნათ სქემა ქართული სანახაობრივი კულტურის განვითარებისა რიტუალური თამაშობიდან დაწყებული დრამატულ განსახიერებამდე. შესაძლებელია პარალელების გავლება ძველი ქართული სანახაობებისა ძველი დასავლეთისა თუ აღმოსავლეთის სარიტუალო ქმედებასთან, თეატრალურ წარმოდგენებთან. შესაძლებელი ხდება განვიხილოთ და შევისწავლოთ დრამატული მსახიობის, მოცეკვავისა თუ მიმის მოძრაობა/ჟესტიკულაცია, ხმა, ფიზიოლოგია და კოდიფიკაცია, ორგანული სხეული და გონება, ჩაცმულობა, ნიღაბი, მსგავსი პრინციპები და განსხვავებული წარმოდგენები, შემოქმედებითი პროცესი, თეატრალური სკოლები და თეატრალური კულტურა, მსახიობის სავარჯიშოს მნიშვნელობა დრამატურგიაში, მაყურებელთან ფიზიკური დიალოგი, ისტორიოგრაფია და ა.შ.

ლიტერატურა:

1. არისტოტელე, პოეტიკა, თბილისი, 1948;
2. გროტოვსკი ე., თბილისი, 2008;
3. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, 1983;
4. Мейерхольд В., Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть I, М.: Искусство, 1968;
5. Плеснер Х., Проблема человека в западной философии: Переводы/Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова.-М.: Прогресс, 1988;
6. Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. Second edition. Translated by Richard Fowler. London and New York, 2005.

გიორგი ხარებავა
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი
საქართველო

ლიტერატურული ფრაზა – მონტაჟური ფრაზა

ლიტერატურული ფრაზა დასრულებული მხატვრული ნაწარმოების ნაწილია, რომელიც წარმოადგენს მწერლის მიერ ფურცელზე გადატანილ ნააზრევს. მონტაჟური ფრაზაც ასეთივე ნაწილს წარმოადგენს, მაგრამ კინოფირზე (ან სხვა მატარებელზე) გადაღებული მხატვრული ფილმის შემადგენელს, რომელიც გააზრებული იყო მისი ავტორის, რეჟისორის მიერ. ხელოვნების ამ ორი განსხვავებული დარგის პროდუქტს შორის კავშირი ერთია – ადამიანის ტვინი, სადაც იბადება ხელოვნება, ოღონდ საბოლოოდ განსხვავებულ ფორმებში აისახება.

ამ ორი ტიპის რიგითობის – სიტყვებისა და კადრებისაგან შემდგარი ფრაზების შედარებისთვის საუკეთესო და მარტივი გზა არის ეკრანიზაციის განხილვა, რადგან მას საფუძვლად უდევს ლიტერატურული ნაწარმოები. ინტერესს იწვევს სხვადასხვა მწერლის მიერ გადმოცემული ლიტერატურული ფრაზების მონტაჟური ასახვა საეკრანო ნაწარმოებში. არის თუ არა შესაძლებელი, ლიტერატურული ფრაზა პირდაპირ აისახოს აუდიოვიზუალურ პროდუქტში? რა რჩება და რა ემატება? როგორ გარდაისახება სიტყვა სახიერ ხელოვნებად?

თემის განსავრცობად მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს ლიტერატურული ნაწარმოებიდან და აქვე შევადარებთ მათზე დაფუძნებულ კინონაწარმოებში გადასულ ფრაზებს. მაგალითებად წარმოდგენილია სამი მოთხრობა: ეგნატე ნინოშვილის "ქრისტინე", ეკატერინე გაბაშვილის "მაგდანას ლურჯა" და გოდერძი ჩოხელის "წერილი ნაძვებს". სამივე მოთხრობის სათაური მოცემულ შემთხვევებში უცვლელად გადავიდა კინოფილმების სათაურებად. ამათგან პირველი – "ქრისტინე" (1916 წ.) შეირჩა, რადგან ის არის პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი, მეორე – "მაგდანას ლურჯა" (1955 წ.) ითვლება საეტაპო ფილმად, ამასთან ორი დამწყები (შემდგომში ცნობილი) რეჟისორის: თენგიზ აბულაძის და რეზო ჩხეიძის ნაშრომია, ხოლო მესამე – "წერილი ნაძვებს" (1986 წ.) წარმოადგენს შესანიშნავ მაგალითს, როდესაც მოთხრობის ავტორი თავად არის ფილმის რეჟისორი.

ამონარიდი ნაწარმოებიდან **"ქრისტინე":**

"იასონმა დაიწყო დათიასას ხშირ-ხშირად სიარული. ხანდახან მთელს დღეს აღამებდა იქ. დათია და მისი მეუღლე ცუდს არ ხედავდენ ამ სტუმრობაში და ამიტომ სასიამოვნოდაც მიაჩნდათ, თუკი ისეთი ძვირფასი მეზობელი, როგორიც, მათი ფიქრით, იასონი იყო, მათ ოჯახში მისვლას იკადრებდა. .... (ამოღებულია ნაწილი, სადაც აღწერილია, რომ იასონი მარიკაის "ძუძუნაჭამი" იყო). ... ამგვარ ნათესაობას მხოლოდ გულუბრყვილო გლეხის დედაკაცის მარიკასათვის ჰქონდა მნიშვნელობა. "შენი საკადრისი არ არის, მარა დედაშვილობით გაგიბედავო" – ამ სიტყვებით ხშირად მიურთმევია მარიკას იასონისთვის კაი ყურძენი, მსხალი, ვაშლი, ხან ცხელ-ცხელი ხაჭაპურებიც. დიდხანს დადიოდა ამგვარად იასონი დათიასას. მაგრამ არ იქნა, ჯერ ვერას გახდა ქრისტინესთან. მორცხვი ქრისტინე უფრთხოდა იასონთან მარტო დარჩენას და ლაპარაკს. მართალია, მას

შემდეგ, რაც იასონმა დათიასას სიარული დაიწყო, ქრისტინეს გულშიაც დაიბადა რაღაც ერთგვარი თბილი გრძნობა, გული სთხოვდა, სადმედან ჩუმად მაინც ემზირა იასონისთვის, მაგრამ ასეთი საიდუმლო საჭვრეტი თილისმა არსად იყო, ისე კი ცხადად ყმაწვილის კაცის ჭვრეტა და დაახლოვება, ქრისტინეს ჭკუით, არ იყო კაი საქმე და ამიტომაც თავს შორს იჭერდა ამგვარ საქმისაგან".

ფილმის ამ ეპიზოდის ნახვის შემდეგ მრავალი საინტერესო დეტალი იხსნება. პირველივე ფრაზის – "იასონმა დაიწყო დათიასას ხშირ-ხშირად სიარული" – ფილმში გადმოტანა რთულია, ხოლო ერთ ფრაგმენტში – შეუძლებელი, რადგან ქმედება განმეორებითი ხასიათისაა. ამიტომ, აზრის ეკრანზე გადმოსატანად ფილმის ავტორს მუნჯი კინოს პერიოდში მიღებული და ხშირად გამოყენებადი ინტერტიტრი ეხმარება, მაგრამ მან აღარ ჩათვალა საჭიროდ მთელი დღის დაღამების ვიზუალურად გადმოცემა. მთელი ეს ეპიზოდი სულ რამდენიმე კადრით შემოიფარგლება. მათ შორის, ერთი საკმაოდ გრძელი საერთო ხედი გვიყვება იასონისა და მასპინძელი ოჯახის სოციალური განსხვავებულობის შესახებ, ის რომ სასიამოვნოდ მიაჩნდათ იასონისნაირი ძვირფასი მეზობელი, იმავე კადრში აისახება სტუმრის მიმართ მოწიწებისა და პატივისცემის ჩვენებით: იასონი განსხვავებულ, მაღალ, შესაძლოა ოჯახში ერთადერთ სკამზე დასვეს, ხოლო თვითონ დაბალ სამფეხა სკამებს მოუსხდნენ. რთულია მათი ძუძუმტეობის გადმოტანაც ეკრანზე, თუმცა ის უშუალო ურთიერთობა, რაც მსხლისა და ვაშლის მირთმევაში ჩანს, ორივე, – ლიტერატურულ და კინონაწარმოებში ერთნაირადაა გამოხატული. ბუნებრივია, ხანგრძლივი პროცესების ასახვა, როგორიცაა მაგ., "დიდხანს დადიოდა ამგვარად იასონი დათიასას. მაგრამ არ იქნა, ჯერ ვერას გახდა ქრისტინესთან", ზემოთაც ვახსენეთ, რომ რთულია ან ხშირ შემთხვევაში შეუძლებელიც, მით უმეტეს, რომ საქმე გვაქვს ახალდაბადებულ ხელოვნებასთან, რომელშიც საწყის ეტაპზე დიდი გავლენა იქონია თეატრმა და თეატრალურმა ხედვამ. ამას ემატებოდა ტექნიკური საშუალებების სიმწირე, რის გამოც ქრისტინეს მხრიდან იასონის თვალთვალი იგივე კადრშია წარმოჩენილი. ამის საჩვენებლად კამერა ოდნავ მარცხნივ აკეთებს პანორამას და შემდეგ ისევ საწყის პოზიციას უბრუნდება. აქ საქმე გვაქვს ეიზენშტეინის მიერ დამკვიდრებულ ტერმინთან – კადრშიდა მონტაჟი, ანუ მონტაჟი, როდესაც ერთსა და იმავე კადრში შესაძლებელია რამდენიმე მონტაჟური ფრაზის გაერთიანებით ამბის მოთხრობა. ეს ეპიზოდი მთავრდება ასევე ინტერტიტრით – "როცა ქრისტინეს ფეხმძიმობა დაეტყო, იასონმა მიატოვა იგი." ლიტერატურულ ნაწარმოებში აღნიშნული ეპიზოდი წინ უძღვის ქრისტინესა და იასონის შეხვედრებს, მაგრამ ფილმის ავტორმა გადაწყვიტა პაემნების შემდეგ გადაეტანა. თუმცა ეს კვლავ კვლევის საგანია, ფილმის ავტორმა შეცვალა თუ დაკარგული ნაწილების გამო მოხდა ამგვარი აღდგენა 1967 წელს?

მომდევნო განსახილველი ფილმის, **"მაგდანას ლურჯას"** ეპიზოდი სავსეა რეჟისორული იმპროვიზაციებით და მიგნებებით. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმიდან ამონარიდი 4 წუთზე მეტხანს გრძელდება, მაშინ როცა ქვემოთ წასაკითხი შესაბამისი ფრაზები მხოლოდ ნახევარ გვერდს ავსებს.

"ახლად გამოღვიძებული ქალაქის ხმაურობა გუგუნივით მოისმოდა, შეშის ურმები, აგურის პოვოსკები, ფურგუნები ერთიერთმანეთში ირეოდა; მებაღეები მწვანილით დატვირთული სახედრებით, მერძევე დედაკაცები კოკებით, კინტოები თაბახებით თავზე მიეშურებოდნენ, გარბოდნენ, რომ ბაზარში არ დაგვიანე-

ბოდათ. მაგდანამაც ორიოდე სახრე გადაჰკრა თავის ლურჯას და ფეხი ააჩქარებინა.

მაგდანა რომ ვერის აღმართს ავიდა, იმის პირდაპირ საშინელის სიჩქარით გამორბოდა მთელი ჯოგი სახედრებისა. იმათი პატრონი, მთლად შემურული მენახშირე, მშვენიერ იორღა ჯორზე იჯდა და რაც ძალი და ღონე ჰქონდა, მიერეკებოდა. ერთმა ვირმა წამოჰკრა გვერდი მაგდანას მაწვნის გოდორს და მთლად შეარყია. მაგდანა გაანჩხლდა და მენახშირეს წყევლა დაუწყო: ,,კისერი მოგტყდეს, კისერი, შე ღვთის მუხანათო! რაზე დამღუპე და დამაქციე! დოსავით გათქვეფილი მაწონი ვიღასთან უნდა მივიტანო?“

მენახშირემ მხოლოდ ახლა მოაბრუნა კისერი ამისაკენ და უცბად შედგა, საჩქაროდ გადმოხტა ჯორიდან და მაგდანასთან მიიჭრა: ,,დედობილო, ნუ კი იწყევლები ემანდა და, აბა მიბრძანე, ეგ სახედარი შენ ვინ მოგცა”.

მაგდანას მუხლები მოეკვეთა, პირზე მკვდრის ფერი გადაედო და ხმის კანკალით ძლივს წაილუღლუღა: – მინდორში დავარდნილი ვიპოვე, სული ამოსდიოდა და მოვაბრუნე.

– ,,დავარდნილი, სული ამოსდიოდა”, – გააჯავრა მენახშირემ მაგდანას. – ვინ გეხვეწებოდა, მოაბრუნეო? მინდორში მე იმისათვის კი არ მივანებე თავი, რომ შენ მოგეპარა!"

პირველი ნაწილი რეჟისორებმა არა სიტყვასიტყვით, მაგრამ შეიძლება ითქვას, ზედმიწევნით ხატოვნად წარმოადგინეს ეკრანზე. კადრებში რა თქმა უნდა, გაცილებით მეტი ჩანს, ვიდრე აღწერილია მოთხრობაში. თითოეული გაჩერებული კადრის დაკვირვებითი მხატვრული აღწერა რომ მოვინდომოთ, შეიძლება ათჯერ მეტი მაინც დაიწეროს, ვიდრე ერთი აბზაცი, მაგრამ ამ ლიტერატურულ ფრაზებსაც და ფილმის ამ დინამიკურ ნაწილსაც ერთი დანიშნულება გააჩნია – გადმოსცეს მაშინდელი თბილისის გარემო. საინტერესოა ეპიზოდის მონტაჟური მხარე. ეპიზოდი პანორამული საერთო ხედით იწყება, შემდეგ ერთი ქუჩის სტატიკური ხედია, რომელშიც მთავარი გმირები ერთმანეთთან ახლოს გაივლიან, მომდევნოა მაგდანას საშუალო ხედი (გადაღების ხერხი – გაცილება/მიდევნება, ინგლ. Traveling shot), სადაც ის ვირს სახრეს გადაჰკრავს და მიერეკება შუაგულ ბაზარში. აქ ავტორებმა პარალელური მონტაჟი გამოიყენეს, ცალკე ვხედავთ მაგდანას, რომელიც ქუჩა-ქუჩა მაწვნის გაყიდვას ცდილობს და ცალკე მენახშირეს, რომელიც იგივე ქუჩებში ნახირით გადაადგილდება. მოთხრობაში მოქმედება სწრაფად ვითარდება, სახედრების ჯოგიდან ერთ-ერთი ვირი გამოედება ლურჯას და მაწვნის ქილებს დააზიანებს, ფილმში კი ისედაც დინამიკური ეპიზოდის ასეთი სწრაფი განვითარება "მიზეზის" გარეშე მიუღებელი აღმოჩნდა. ჩაემატა სცენა, სადაც მაგდანა შვილებისთვის საყიდმა ჩუსტებმა გაიტაცა, მთელი ყურადღება მისკენ გადაიტანა და ფრაზა – "ერთმა ვირმა წამოჰკრა გვერდი მაგდანას მაწვნის გოდორს და მთლად შეარყია" – აღმოჩნდა არა ხმახედით, არამედ მხოლოდ ხმოვან რიგში. კადრს მიღმა ხმაური გვამცნობს, რომ რაღაც დაიმტვრა, ხოლო მაგდანას შეშფოთებული გამოხედვა შეძახილთან ერთად ამ ფრაზის დასტურია. მომდევნო სცენაშიც გამძაფრებულია კონფლიქტი, სადაც კინტოებიც ერთვებიან. სიტუაციას ფილმში მეტაფორული მონტაჟიც თან ახლავს, შუა კონფლიქტში ჯერ მოქუფრულ ღრუბელს ვხედავთ, რამდენიმე კადრის შემდეგ კი ჭექა-ქუხილს წვიმა მოყვება. კონფლიქტი უკვე წვიმიან ამინდში მძაფრდება. მოთხრობის ამ ნაწილში წვიმა ნახსენებიც კი არ არის, მაგრამ ფილმში

უკვე ავტორები მხატვრულად გააზრებულ დამატებას გვთავაზობენ, რაც შესანიშნავად ამძაფრებს ტრაგიკულ ვითარებაში ჩავარდნილი მაგდანას პირად შეგრძნებებს.

მთელ ამ ეპიზოდს ფილმში წინ ებმის ნაწილი, სადაც მაგდანამ და ბავშვებმა ლურჯას უმკურნალეს და მოუარეს, ანუ მაგდანა პირველად გამოდის ლურჯასთან ერთად საქმეზე, მაშინ, როცა მოთხრობაში რამდენიმე ეპიზოდია აღწერილი, თუ როგორ შოულობდა დროთა განმავლობაში მაგდანა ფულს ლურჯას მეშვეობით, რომ მხოლოდ მაწვნის კი არა, სხვა წვრილმანი ნივთების გაყიდვასაც ახერხებდა. ამასობაში მან გარკვეული სარგებელი ნახა. ნაწარმოების ბოლოს კი, სადავო სახედარი თანასოფლელების დახმარებითა და სასამართლოს გადაწყვეტილებით მაგდანას რჩება. ახალგაზრდა რეჟისორებმა ფილმში ემოციის გამწვავების მიზნით ზემოთ აღნიშნული სარგებლიანი ნაწილი მთლიანად ამოაგდეს, ხოლო ფინალი მეტი ტრაგიზმის შეგრძნებადობის თვალსაზრისით შეცვალეს ვირის ყოფილი პატრონის სასარგებლოდ.

გოდერძი ჩოხელის **"წერილი ნაძვებს!"** შესანიშნავი მაგალითია ერთი ავტორის ერთი ნაწარმოების ორი განსხვავებული ინტერპრეტაციის საჩვენებლად. მოთხრობაში სათაური უფრო გამართლებულია, რადგან მთავარი გმირი ბოლოს საინტერესო წერილს უტოვებს ნაძვებს. ფილმში ეს არსად ჩანს, თუმცა თავად წერილში წარმოდგენილი შინაარსი აქ ეპიზოდურად გაანაწილა ავტორმა.

"ახლა ამ წერილს ჩემი სოფლიდან გწერთ. კარგადა ვარ. ხშირად დავსეირნობ ტყეში. ჩემი სოფლელები შეშინებულნი არიან, ერიდებათ ჩემთან სიახლოვე. გუშინ გეოგრაფიის მასწავლებელმა მთხოვა, რომ საახალწლოდ მე მომრთონ. მე დავეთანხმე, მაგრამ ცოტა მეშინია კიდეც, ტოტები არ ჩამომალეწონ."

საახალწლო ნაძვის ხესთან დაკავშირებულმა სიტყვიერმა ერთმა წინადადებამ ფილმში მთელი ერთი სცენა დაიკავა, ხოლო მეორემ – მეორე. წერილში მოყვანილი იდეა მეტად სახიერი და ეკრანული აღმოჩნდა. ბერის სახლში მასწავლებლის შეთავაზებას ცვლის ახალი სცენა, სადაც ბერს ნაძვის ხესავით რთავენ. წერილში მოყვანილი სიტყვა – "მე დავეთანხმე, მაგრამ ცოტა მეშინია კიდეც, ტოტები არ ჩამომალეწონ" – გადავიდა მთავარ მიმართვაში მასწავლებლისადმი: თუ შეიძლება ნაძვზე არ ჩამოკიდოთ! (იგულისხმება მორთულობა). ამას მოყვება საახალწლო ზეიმის გახსნა, სადაც მორთულ-მოკაზმული ბერი დოლ-გარმონის თანხლებით ფერხულში ებმება. ტრაგიკულ სიტუაციას ამძაფრებს ბავშვების ხარხარი (რასაც შეიძლება კონტრაპუნქტი ვუწოდოთ), რის შემდეგაც მოცეკვავე ბერი იღლება, ჩერდება და მასთან ერთად ჩერდება დაკვრაც. მისი ხშირი სუნთქვა გრძელდება მომდევნო სცენაშიც.

საინტერესოა ასევე ამ წერილის გაგრძელება (მცირე გამოტოვებით):

"ერთი ლოთი კაცი ცხოვრობს აქ, რამდენჯერაც დაითვრება ის კაცი, აიღებს ცულს, დაუწყებს გალესვას და თან იძახის:

– ბერი უნდა მოვჭრა! ბერი უნდა მოვჭრაო!

ვერიდები.

მეშინია.

რას გაიგებ, მთვრალი კაცისგან ყველაფერი მოსალოდნელია. შეიძლება მართლა მომჭრას."

ამ ნაწილმაც ჰპოვა ვიზუალური ასახვა, თუმცა სხვანაირად და სხვა ფორმაში. ბერის ეს შიში გადაიქცა სიზმრად. სასაფლაოზე სოფლის მცხოვრებთა შორის

ცოლი ფულს აძლევს კაცს, მისი ქმრისთვის ნაძვის მოსაჭრელად და ისიც სხვების დახმარებით აღასრულებს დავალებას. ამ ერთკადრიან სიღრმით მიზანსცენას ერთვის შესაბამისი მისტიური ხმოვან-მუსიკალური ფონი, რაც ხაზს უსვამს ადამიანის შინაგან განცდას – შიშს. კადრს ცვლის ისევ სახლში მყოფი ნაძვიანი ბერი, რომელიც ისევ ხშირად და ღრმად სუნთქავს.

მომდევნო ფრაზებში გამოხატული სასიყვარულო გრძნობის ეკრანზე გადმოტანა, ბუნებრივია, ძნელია – *"შუაგულ ტყეში ერთი პატარა ვერხვი შემიყვარდა, ყოველდღე რომ არ ვნახო, არ შემიძლია, უიმისოდ ვერ ვძლებ. ისე თრთის ხოლმე ჩემს დანახვაზე, ალბათ, მასაც ვუყვარვარ. ამ ბოლო დროს მასთან სიახლოვეს ვერიდები. მგონი, ჩემი ცოლი ეჭვიანობს"*, თუმცა ფრაზამ – *"მეშინია, მე რომ მემუქრება, ის ლოთი კაცი არ მოისყიდოს და ვერხვი არ მოაჭრევინოს"* – ფილმში ზემოთ ნახსენები ეპიზოდების წინ გადაინაცვლა, რათა უკეთ მოემზადებინა ნიადაგი იმ შიშისთვის, რაც ნახსენები იყო.

რომ აღარაფერი ვთქვათ კლასიკური ნაწარმოების კინოეკრანიზაციის განსხვავებებზე ორიგინალი სიტყვიერი ნაშრომისგან, გოდერძი ჩოხელის ამ ნაწარმოების მაგალითი ნათელყოფს, რომ მიუხედავად ერთი ავტორისა, კინოეკრანზე წარმოსაჩენი ფრაზები მნიშვნელოვნად განსხვავდება ლიტერატურული ფრაზებისგან. მწერლის მიერ კალმით შეთხზული ფანტაზიის ნაყოფი განსხვავებულად გაიაზრება, გადამუშავდება და წარმოისახება ეკრანზე სცენარისტისა და რეჟისორის მიერ. ნაწარმოების საერთო აზრი, როგორც წესი არ იკარგება, თუმცა თვალნათლივ დავინახეთ ხელოვნების ამ ორი დარგის შესაძლებლობები: ზოგჯერ შეუძლებელია სიტყვის პირდაპირი ტრანსლირება საეკრანო პროდუქტში, და ზოგჯერ კი პირიქით – ფილმი ეპიზოდს გადმოსცემს ისეთი ფარული თუ ხილული შეგრძნებების მეშვეობით, რაც ლიტერატურაში ძალიან გაჭირდებოდა. ხშირად მწერალი პერსონაჟის დახასიათებას რამდენიმე გვერდს უთმობს, მაშინ როცა ფილმში მისი ხასიათი შეიძლება ერთ კადრში გაიხსნას. საპირისპიროდ, ლიტერატურულმა ნაწარმოებმა შესაძლოა მკითხველში ისეთი მძაფრი წარმოსახვა გამოიწვიოს, რომ მისმა ფილმში დაკონკრეტებამ უარყოფითი შეგრძნებები დაბადოს მაყურებელში.

და ბოლოს, იქნება ეს ლიტერატურულ ფრაზათა წყობა, თუ კინემატოგრაფიული კადრების წყობა, მონტაჟი, ანუ მიმდევრობა იბადება და იცვლება ავტორის გონებაში. მისი მიზანია აღმქმელის მიერ სწორი გააზრების მიმართულების მიცემა.

მხატვრული ნაწარმოების არსი, ანუ ის რასაც დაესმის კითხვა – რა?, როგორც წესი, ეკრანიზაციის დროს არ იცვლება. განსხვავდება მხოლოდ ის, რასაც დაესმის კითხვა – როგორ?, ანუ მნიშვნელოვანი ხდება ავტორის მიერ წარმოდგენილი ნამუშევრის ფორმა და სტილი.

ლიტერატურა:

1. გაბაშვილი ე., მაგდანას ლურჯა, 1890;
2. ნინოშვილი ე., ქრისტინე, 1892;
3. ჩოხელი გ., წერილი ნაძვებს, 1982.

ნინო გელოვანი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, საქართველო

თანამედროვე ტელევიზიის ჟანრების ტიპოლოგია

ცნება ჟანრი (ფრანგ. – სახეობა, გვარი) მხატვრული შემოქმედების ყველა სფეროში გამოიყენება და თითოეულ სფეროს ამ ცნების ახსნისადმი თავისებური მიდგომა გააჩნია, თუმცაღა არსებობს მათი გამაერთიანებელი საერთო მონახაზი – ყოველი შემოქმედებითი პროდუქციის შინაარსი ცხოვრებისეულია. ამ პროდუქციის შემქმნელებიც შინაარსის გარკვეულ ფორმებად ტრანსფორმირებისას იყენებენ საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილ გამოცდილებას, მრავალგზის აპრობირებულ მეთოდებს და რაც მთავარია, ითვალისწინებენ ხელოვნების თითოეული დარგისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს.

ჟანრების ტიპოლოგიურ სტრუქტურას აქვს ის თავისებურება, რომ შეუძლია დროში შეიცვალოს, ევოლუცია განიცადოს. ზოგიერთი ჟანრი თემატიკური სივრცის გაზრდით თანდათან იზრდის ხარისხს, როგორც ეს მოხდა დრამის შემთხვევაში, რომელმაც გაიარა ევოლუცია ჩვეულებრივი ლიტერატურული ჟანრიდან (Борецкий, 1961:3-7).

სატელევიზიო ჟანრების წარმოშობა და დამკვიდრება ორმაგი პროცესია, რომელიც ვითარდებოდა რა, ერთის მხრივ ლიტერატურისა და პუბლიცისტიკის, ასევე მომიჯნავე ხელოვნებათა, უპირველესად თეატრისა და კინემატოგრაფის ზოგად კალაპოტში, ხოლო მეორეს მხრივ თავად სატელევიზიო ჟანრები გვევლინება ზემოთ ჩამოთვლილ ხელოვნებათა გარკვეულ მოდიფიკაციად. ამასთან ერთად, ეს გახლავთ გამომსახველობითი შესაძლებლობების მხატვრულად ათვისების სპეციფიური პროცესი, რომელიც შემოქმედებით პროდუქციას ტექნიკის მეშვეობით (ტელეკამერები და მოძრავი ტელესადგურები, ტელე-კინო და ელექტრული სპეცეფექტები) გადმოსცემს (Юровский, 1965:25-27).

ტელევიზია ილუსტრირებას უკეთებს საზოგადო, განსაკუთრებით „ინდუსტრიული ხელოვნებისათვის“ დამახასიათებელ ვითარებას: სინამდვილის ესთეტიურად ათვისება-გადმოცემის ახალი ფორმები წარმოიქმნება კონკრეტული ისტორიული პირობებიდან გამომდინარე, რაც მნიშვნელოვანი დოზით განპირობებულია ტექნიკის მდგომარეობით, განვითარებითა და კონკრეტული შესაძლებლობებით.

სატელევიზიო ჟანრების განვითარება, მათი სტრუქტურის დეტალიზაცია და ვარიანტთა სხვადასხვაობა საშუალებას იძლევა იმის დემონსტრირებისა, თუ რამდენად მდიდარ, ეკლექტურ გამომსახველობით საშუალებებს ფლობს ტელევიზია. ამავდროულად, ტელევიზია იყენებს სემიოტიკურ სისტემას და ყოველი კონკრეტული ნიშანი და სიმბოლო პირობითია და დამოკიდებულია ინდივიდუალური მაყურებლის ინდივიდუალურ გამოცდილებაზე, აღქმაზე (Борецкий, 1961:9-12).

ყოველი კონკრეტული ნაწარმოები იდენტიფიცირდება განუწყვეტელი ეკრანული ტექსტის ფარგლებში, არანაკლებ ექვსი მახასიათებლით, რომლებიც აუცილებლად აერთიანებს ნაწარმოებს ერთი შემადგენელი შინაარსით.

1. საავტორო დასრულება; 2. მიმართულება; 3. მოთხოვნილება; 4. ავტორისეული შემოქმედებით-გამომსახველობითი საშუალება და სტილი; 5. ჟანრი; 6. დროისა და სივრცის დროებითი სტრუქტურა.

პრაქტიკულად, ჟანრების ნებისმიერი სისტემა ჩვეულებრივ მოიცავს რამდენიმე დონეს. კლასიფიკაციის ერთ-ერთი დონის მიხედვით, ჟანრები იყოფა პუბლიცისტურ და ინფორმაციულ ჟანრებად. მეორე ვერსიის მიხედვით, პუბლიცისტიკის სამი სახე იდენტიფიცირდება: ინფორმაციული (აღნიშვნა, ანგარიში, გამოსვლა, ინტერვიუ, რეპორტაჟი), ანალიტიკური (კომენტირებული ინფორმაცია – კომენტარი, განხილვა, დისკუსია, პრეს-კონფერენცია, კორესპონდენცია) და მხატვრული (ესკიზი, ჩანახატი, ესე, სატირა). თავის მხრივ, თითოეული ჟანრი შეიძლება რამდენიმე სახეს შეიცავდეს. (Юровский, 1965:22-25).

ნებისმიერი სატელევიზიო პროგრამა ტექსტზეა დაფუძნებული, რადგან აუდიოვიზუალური ხელოვნების ნებისმიერი ნამუშევრის საფუძველს სცენარი წარმოადგენს. თავად ტექსტი მრავალ ჟანრს მოიცავს. ჟანრებისადმი ინტერესის გაღვივება და მათი სწავლის სურვილი ჯერ კიდევ არისტოტელეს „პოეტიკით“ დაიწყო (Филд, 1963:8-12).

პირველი გარემოება, რომელიც უპირველესად ავლენს რა საზოგადო ფუნქციების საერთო წარმომავლობასა და ნათესაურ კავშირებს, უმთავრესად განაპირობებს მსგავსებას „ტრადიციულ“ და სატელევიზიო ლიტერატურის – სცენარის კომპოზიციურ წყობას შორის, რაც გამოვლენილია ჟანრული სახელწოდებების კანონზომიერ გადმოტანაში (მაგალითად ლიტერატურული ნარკვევი და ტელენარკვევი). მეორე გარემოებაა ტექნიკის მხატვრული ათვისება, რომელიც განაპირობებს ტელეჟანრების სპეციფიკის ბუნებას, გავლენას ახდენს ტელეხელოვნების ენის ჩამოყალიბებაზე, განაპირობებს რა მის განსაკუთრებულ გამომსახველობით – ხატოვან შესაძლებლობებს. ამიტომ, მიუხედავად იმისა, რომ ტელევიზია გვევლინება სინთეზურ ხელოვნებად, მას სრული უფლება გააჩნია ესთეტიურ დამოუკიდებლობასა და თვითმყოფადობაზე. გამორჩეულ თვისებად, რომელიც განსაზღვრავს ამ თვითმყოფადობას, შეგვიძლია დავასახელოთ განსაკუთრებული მიდგომა საკითხისადმი – „ადამიანი ეკრანზე“, ითვალისწინებს რა კონკრეტული პიროვნების მრავლმხრივ გახსნა-წარმოჩენას, ადამიანური „მე“-ს თვითწარდგინებას პირდაპირ, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტში (Каган, 1972:22-27).

ასეთი უნივერსალური თვისება საშუალებას გვაძლევს, ვისაუბროთ ტელევიზიაზე, როგორც ლირიულ ხელოვნებაზე და თავად ლირიკაზე, – როგორც არსებითად მასთან ახლო ნათესაურ კავშირში მყოფ ნიშან-თვისებაზე.

ძირითადი ნიშნები, რომელიც განსაზღვრავს ჟანრულ განსხვავებულობას ლიტერატურასა და პუბლიცისტიკაში: კვლევის ობიექტი, მიზანი, რომლებიც დგას შემოქმედის, ჟურნალისტის წინაშე, მისი მსოფლმხედველობით განპირობებული პოზიცია, მის მიერ შერჩეული მხატვრული ხერხები და ბოლოს განზოგადების, დასკვნების გაკეთების ხარისხი, „ტიპიზაციის მასშტაბი“ ნაწარმოებში – ყველა ეს ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებელი ასევე ბუნებრივია სატელევიზიო ჟანრებისათვის (Саппак, 1963:42-47).

მაგრამ როცა საუბარია სატელევიზიო ხელოვნების ეკრანულ-გამომსახველობით თვისებაზე, ნიშან-თვისებების მოცემული ნუსხა შევსებული უნდა იქნას სხვა საშუალებებით: ჟანრული განსაკუთრებულობანი ცალკეულ შემთხვევაში

განსაზღვრავს სპეციფიკურ ეკრანულ-გამომსახველობითი საშუალებების კომ-პლექსს, ისეთი როგორიცაა მონტაჟი, ტემპი და რიტმი, რაკურსი, ხედი და ა.შ. ასევე სიტყვისა და გამოსახულების შეხამების ხასიათი (ანუ სიტყვიერ-გამომ-სახველობითი იერსახის თავისებურებანი) (Berger, 1975:7-15). ტელევიზიაში, სა-დაც თავს იყრის საინფორმაციო, პუბლიცისტური, საგანმანათლებლო და ესთე-ტიკური ფუნქციები, ანუ ხელოვნებაში, რომელმაც სინთეზი გაუკეთა კინემა-ტოგრაფის, თეატრის, ლიტერატურის, მხატვრობის, რადიო ფონის საშუალე-ბებს, შეიძლება დასახელდეს ჟანრების სამი ძირითადი ჯგუფი: I – საინფორმა-ციო-პუბლიცისტური (არაგასართობი ტელევიზია) ჟანრები, რომელიც მოწმობს ტელევიზიისა და პრესის ნათესაურ კავშირებს. სწორედ ამიტომ არ არის შემ-თხვევითი, რომ ტელეპროგრამაში დამკვიდრდა ტრადიციული ჟურნალისტური ჟანრები: ინფორმაცია (კინოსიუჟეტი – შენიშვნა, ცნობები), კორესპონდენცია, ჩანახატი, ანგარიში, პამფლეტი, ფელეტონი და ა.შ. განსაკუთრებული ადგილი საინფორმაციო ჟანრებს შორის უჭირავს „ცოცხალ“ ტელერეპორტაჟს (პირდა-პირ ეთერს) – როგორც საკმაოდ პერსპექტიულ ფორმას, რომელიც ავითარებს (იყენებს, ფართოდ შლის, განავრცობს) პირდაპირი ტელევიზიის გამომსახვე-ლობითი საშუალებების მთელ კომპლექსს. ს. ეიზენშტეინმა იგი განსაზღვრა როგორც „მოვლენის ინტერპრეტაცია მისი აღსრულების, მასთან შეხვედრის პირველ და უსასრულოდ ამაღელვებელ, განუმეორებელ მომენტში“ (Эйзенштейн, 1965: 42).

არაგასართობი ტელევიზიის უმაღლეს ფორმად – ტელეპუბლიცისტიკის ჟანრად გვევლინება ნარკვევი, რომელიც გახლავთ ლიტერატურული და ეკრა-ნული (კინემატოგრაფიული) ჟანრების ნაზავი. დოკუმენტური საფუძვლის მიუ-ხედავად, (მოვლენის რეალობა, რეალური გმირები), ტელენარკვევი გამომსახვე-ლობითად გადაწყვეტილია უპირატესად მხატვრული ხერხებით (მონტაჟი, იერ-სახის შექმნა შედარებისა და შეპირისპირების გზით, ასოციაციურობა და ა.შ.), სადაც განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ნაწარმოების ლიტერატურული პირ-ველსაწყისი – სცენარი, რომელიც განსაზღვრავს კოლექტიური შემოქმედების მთელ პროცესს (რეჟისურას, ოპერატორის ხელოვნებას და ა.შ.) (Словарь литературоведческих терминов, 1974:509). ნარკვევი გარკვეულწილად უფრო ახ-ლოს დგას მეორე ჯგუფის მიჯნასთან – როგორიცაა დოკუმენტურ-მხატვრული ჟანრები. აქ რეალობის გამოვლინების მხრივ პრივილეგირებულია არა მიზანი და ობიექტი, არამედ საბაბი (მიზეზი), ბიძგი, რომელიც ახსნას უძებნის მასალის ავ-ტორისეულ ჩანაფიქრს. ფანტაზია, შეთხზული ამბავი (შეიძლება გარკვეულწი-ლად გავრცობილი ან შელამაზებული) აქ სრულიად კანონზომიერად ჯდება. თუმცაღა მოვლენა, რომელიც ფონად გასდევს და განუწყვეტლივ რჩება ეკრან-ზე, სულაც არ გახლავთ ისეთივე ხელშეუხებელი, როგორც რეპორტაჟში, არა-მედ ითხოვს გარკვეულ კომპოზიციურ ცვალებადობას, გარდაქმნას.

ამ ჯგუფში შეგვიძლია ასევე გავაწევრიანოთ დოკუმენტური ნოველის მე-ტად პოპულარული ჟანრიც – მოკლე ფსიქოლოგიური ტელემოთხრობა აქტუა-ლურ თემაზე (უპირატესობა ენიჭება მორალურ-ესთეტიურ წიაღსვლებს), წმინ-და სატელევიზიო იმპროვიზაციული პროგრამები, ვთქვათ „მანსაკანის“ ტიპის, სადაც რეალური გმირი, მონაწილე ჩაყენებულია სხვადასხვაგვარ შემოთავაზე-ბულ, „პროვოცირებულ“ მდგომარეობაში და ბოლოს, დოკუმენტური დრამის

ჟანრი (დრამატიზებული ქრონიკა) (Саппак, 1963:52-57). ეს უკანასკნელი ხასიათდება იმით, რომ აქტუალური პრობლემა, ტიპური სიტუაცია მოცემული დროისათვის, სარჩულად უდევს ეკრანულ თხრობას, ხოლო მოქმედება იხსნება მსახიობების მიერ. ამასთან, „დოკუმენტური ფონი“ შესანიშნავად ერწყმის მსახიობის რეალისტურ, ბუნებრივ ქცევის მანერას კამერის წინ: ცხოვრება წარმოჩენილია როგორც გვერდიდან დანახული და არა ეპიცენტრიდან აღქმული.

მესამე ჯგუფში ერთიანდება მხატვრული ჟანრები (გათამაშებული, გასართობი ტელევიზია), სადაც კიდევ უფრო ხშირად ვაწყდებით მომიჯნავე ხელოვნებების გავლენას. სატელევიზიო თეატრი წარმოდგენილია სხვადასხვა ფორმებით: პირდაპირი ტრანსლაცია, სადაც სპექტაკლის შემქმნელის ჩანაფიქრი შენარჩუნებულია, უბრალოდ ტელესპეციფიკიდან გამომდინარე ექვემდებარება მონტაჟურ დანაწევრებას ხედებად; ემორჩილება ადაპტაციას, ანუ სპექტაკლის დედააზრის შერწყმას ტელევიზიის გამომსახველობით-გადმოცემით შესაძლებლობებთან. ამასთან, ლიტერატურული ან დრამატული ნაწარმოებები გადმოტანილია ვიზუალური იერსახეების, მხატვრულ-მონტაჟური გამოსახულების ენაზე. მოქმედება ვითარდება სტუდიურ პავილიონში, რაც საშუალებას იძლევა შეიცვალოს თეატრალური სპექტაკლის ბრტყელი, სწორხაზოვანი კომპოზიცია, მაქსიმალურად გამოიყენება რა სატელევიზო გამომსახველობითი საშუალებების არსენალი. და ბოლოს, ამ ჯგუფს განეკუთვნება ორიგინალური ტელედრამატურგია, რომელიც ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. სატელევიზიო კინომ ძირითადი კომპოზიციური, სტილისტური და სხვა პროფესიული თვისებები ნაყოფიერად აითვისა კინოხელოვნებიდან. ამიტომაც, როცა ვსაუბრობთ მათ განსახვავებულობაზე, შეგვიძლია გამოვყოთ მხოლოდ ნაწილობრივი სხვაობა (Филд, 1963:17-21).

მიზიდულობა უფრო ლოკალური, ფსიქოლოგიურად გაღრმავებული სიუჟეტებისადმი, მოქმედების აგება უპირატესად მსხვილი ხედებით, გამომსახველობითი დეტალების განსაკუთრებული როლი, სიმძიმის ცენტრის გარკვეული გადანაცვლება (შერწყმა) სიტყვის, მეტყველების მხარეს და სხვ., – ყველაფერი ეს სატელევიზიო კინოჟანრებს უფრო დიდი ოდენობით ახასიათებს, ვიდრე კინემატოგრაფს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ აუდიტორიის შეფარდებითი სტაბილურობა, მასთან ურთიერთობის სისტემატურობა განაპირობებს უპირატესად სერიული პროგრამების განვითარებას. მათ შორის მეტად პოპულარული და პერსპექტიულია მრავალსერიანი ტელეფილმი-რომანი, რომელიც ყველაზე ახლოს დგას ლიტერატურასთან (Борецкий, Юровский, 1966:30-32).

სატელევიზიო ხელოვნებისა და პუბლიცისტიკის ჟანრების მკვეთრი გამიჯვნა ჯერ კიდევ მიმდინარეობს და ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ შემოქმედებით პრაქტიკაში ამ მასობრივი და პერსპექტიული ხელოვნების ჯერ კიდევ მრავალი ახალი ფორმა ჩამოყალიბდება.

ამრიგად, ის, რომ დღეს ჟანრების ტიპოლოგია მიისწაფვის სწრაფი და რადიკალური ცვლილებებისკენ, ეჭვს აღარ იწვევს. ჟანრი ადვილად ჩნდება, მაგრამ რთულად იდენტიფიცირდება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აკადემიური მეცნიერება კონსერვატიულია და დისტანციაშია ცვალებად რეალობასთან, რაც კიდევ უფრო ართულებს ჟანრების იდენტიფიცირების პროცესს.

ლიტერატურა:

1. Berger A., The TV-Guided American, New-York, 1975.
2. Борецкий Р., Информационные жанры телевидения, Москва, 1961.
3. Борецкий Р. А., Юровский А. Я., Основы телевизионной журналистики, Москва, 1966.
4. Каган М.С., Морфология искусства, Москва, 1972.
5. Саппак Вл. С., Телевидение и мы, Москва, 1963.
6. Словарь литературоведческих терминов. Ред. С. 48 сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев, Москва, 1974.
7. Филд С., Как писать для радио и телевидения, Москва, 1963.
8. Юровский А. Я., Об искусстве телевидения, Москва, 1965.
9. Эйзенштейн С. Избранные статьи, М., 1965.

მაკა ვასაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

სათეატრო ენა თანამედროვე სახელოვნებო ჯვლევებში

კომუნიკაციის ყოველი აქტი თავის თავში შეიცავს ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს, ხოლო იმისათვის, რომ მიმღებმა გაიგოს გადამცემის შეტყობინება, აუცილებელია, მათ შორის არსებობდეს საერთო შუამავალი – ენა. პოსტმოდერნის ეპოქაში სახელოვნებო მეცნიერებაში დგება – მუსიკის, ფერწერის, თეატრის, ზოგადად ხელოვნების ენის შესწავლის, საკითხი. სემიოტიკოსებმა დაიწყეს დავა ნიშნის ლინგვისტური ბუნების გადახედვის შესახებ, ყურადღების გადატანა ვერბალური ნიშნებიდან არავერბალურ ნიშნებზე. ამ ლინგვისტური გადატრიალების შედეგად ყველაფერი მოიაზრებოდა როგორც **ტექსტი, დისკურსი,** მთელი კაცობრიობის კულტურა – როგორც ჯამი ტექსტებისა, როგორც **ინტერტექსტი**, რომლის წაკითხვაც შეიძლება გრამატიკის შესაბამისი წესებით. თუკი ხელოვნება კომუნიკაციის საშუალებაა და, აქედან გამომდინარე, ენაა, მაშინ ამ ენას აუცილებლად უნდა ჰქონდეს თავისი ნიშანთა სისტემა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი სახით მოწყობილი.

ხელოვნებას აქვს ყველა სხვა ენასთან რაღაც საერთო და იმავდროულად, გააჩნია მხოლოდ მისთვის, როგორც განსაკუთრებული ენისთვის დამახასიათებელი. ცნობილი მკვლევარი იური ლოტმანი გამოყოფს ენების სამ ტიპს: 1. ბუნებრივ ენებს (მაგალითად: რუსული, ფრანგული, ესტონური, ჩეხური); 2. ხელოვნურ ენებს: მეცნიერების ენები (მეტაენები სამეცნიერო აღწერისთვის), პირობითი სიგნალების ენები (მაგალითად, საგზაო ნიშნები) და ა.შ. 3. მეორადი ენების მეორად მოდელირებად სისტემებს – კომუნიკაციური სტრუქტურები, დაშენებული ბუნებრივ-ენობრივ საფეხურზე (მითი, რელიგია) და ასკვნის, რომ ხელოვნება მეორადი მოდელირებადი სისტემაა. ამრიგად, ხელოვნება წარმოადგენს ერთგვარ, მეორად ენას, ხოლო ხელოვნების ნიმუში – ამ ენაზე შექმნილ ტექსტს. ავტორი, შემოქმედი მის მიერ შექმნილი ენობრივი სისტემით გადასცემს ინფორმაციას მკითხველს, მაყურებელს, მსმენელს და ა.შ. სწორედ ამ ენის მეშვეობით მყარდება კონტაქტი ინფორმაციის გადამცემსა და მიმღებს შორის, ადრესატსა და ადრესანტს შორის.

კულტურას ახასიათებს პოლიგლოტიზმი, არც ერთი კულტურა არ შეიძლება დაკმაყოფილდეს ერთი ენით. ყველაზე ცოტა, შეიძლება ვისაუბროთ ორი პარალელური ენის თანაარსებობაზე – სიტყვიერი და გამომსახველობითი. სხვადასხვა სახის ელემენტების თანაარსებობა – ფართოდ მიღებული საშუალებაა ხელოვნებაში. უფრო მეტიც, ზოგიერთი მხატვრული სტილი ორიენტირებულია ელემენტების შეჯახებაზე, მწვავე კონფლიქტზე. ხელოვნება – შემეცნების და ურთიერთობის საშუალებაა, ეძებს ჭეშმარიტებას და გამოხატავს მას, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ, ენაზე. ხელოვნების სხვადასხვა დარგს თავისი განსაკუთრებული ენა აქვს. ამ შემთხვევაში, ჩვენ გვაინტერესებს, რას წარმოადგენს,

ზოგადად, „სათეატრო ენა“, განვსაზღვროთ ნიშნების ის ერთობლიობა, რომლებიც ამ ენას ქმნიან.

ადამიანთა გარკვეულ ქმედებებს ერთიანი გეგმით, ცნობიერი ან არაცნობიერი პროგრამით განხორციელებულს, ეწოდება **ქცევა**. მაგალითად, სამუშაო **ქცევა** და ნიშნობრივი. ნიშნობრივი **ქცევა** ვლინდება თამაშებრივი ხასიათის რთულ ფორმებში და ხდება არსებითი ყველა ხალხისთვის. ნიშნობრივი ქცევის სფეროა: ზეიმი, თამაში, საზოგადოებრივი და რელიგიური დღესასწაულები. განსაკუთრებულ ტანსაცმელს, მოძრაობებს, მეტყველების ხასიათისა და ტიპის ცვლილებებს, მუსიკას, სიმღერას, ჟესტებისა და ქმედებების მკაცრ თანმიმდევრობას მივყავართ რიტუალის წარმოშობასთან. დგინდება კალენდრის შესაბამისი დღეები, შესაბამისი ტანისამოსი და საგანგებოდ გამოყოფილი ადგილები. **თამაშებრი ქცევის** სპეციფიკა მის არაერთგვაროვნებაშია: თამაში გულისხმობს ერთდროულ რეალიზაციას პრაქტიკული და პირობითი ქცევისა. თამაშის ქცევის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ ერთდროულად გახსოვდეს და გავიწყდებოდეს – სიტუაცია გამოგონილია. თამაშის ხელოვნება სწორედ ორმაგი ქცევის ჩვევების დაუფლებაშია. ნებისმიერი „ამოვარდნა“, როდესაც ქრება „ვითომ“, ანგრევს თამაშს. ამგვარად, ცხოვრებაში, არსებობს სცენის მიღმა განვითარებული მასალები, რომელთაგან იგება თეატრალური სამყარო.

სათეატრო ენის ერთ-ერთ საფუძველს წარმოადგენს სცენის **მხატვრული სივრცე**. თეატრალური სივრცე ძირითადად ორ ნაწილად იყოფა: სცენა და მაყურებელთა დარბაზი, რომელთა შორის მყარდება ურთიერთობები. არსებობს დადგმები, სადაც სივრცე სამ ნაწილად იყოფა: სცენა, სცენა-სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზი. სივრცის ამგვარი დაყოფა იმ შემთხვევაში გამოიყენება, როდესაც სპექტაკლში თამაშდება „თეატრი-თეატრში“. თეატრი მოითხოვს ადრესატის არსებობას, ამ ადრესატის ყოფნას სცენაზე არსებულ დროში და იმავდროულად აღიქვამს მისგან მომავალ სიგნალებს, შესაბამისად ვარირებს ტექსტით. სცენური სივრცე გამოირჩევა ნიშნობრივი გაჯერებულობით – ყველაფერი, რაც სცენაზეა, იღებს ტენდენციას განიმსჭვალოს დამატებითი მნიშვნელობებით. მოძრაობა იქცევა მნიშვნელობის მატარებელ ჟესტად, ნივთი – დეტალად. ყოველი მოქმედება სავსე უნდა იყოს საკუთარი მნიშვნელობით და იმავდროულად გამზადებდეს შემდეგისათვის, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანისათვის. სცენური სამყარო თავისი ბუნებით ნიშნობრივია.

სცენური ქმედება, როგორც ერთიანობა მსახიობებისა, რომლებიც მოქმედებენ და ახორციელებენ საქციელს, მათ მიერ წარმოთქმული სიტყვიერი ტექსტები, დეკორაციები და რეკვიზიტი, განათება, მუსიკალური გაფორმება – წარმოადგენს მნიშვნელოვანი სირთულის ტექსტს, რომელიც იყენებს სხვადასხვა ტიპისა და ხარისხის პირობით ნიშნებს. ნიშნები არსებობს სხვადასხვა ტიპის, რაზეც დამოკიდებულია მათი პირობითობის ხარისხი. სცენური ქმედების საფუძველია მსახიობი, მოთამაშე ადამიანი, ჩაკეტილი სცენურ სივრცეში. მაგრამ, სწორედ ეს სცენური ქმედების ძირეული ელემენტი იძენს ორმაგ სემიოტიკურ მნიშვნელობას. სცენაზე ვითარდება მოვლენათა ჯაჭვი, გმირები სხვადასხვა ქცევას ახორციელებენ, ერთი სცენა ცვლის მეორეს. თავის შიგნით ეს სამყარო ცხოვრობს არა ნიშნობრივი, არამედ რეალური ცხოვრებით. ყოველ მსახიობს „სჯერა“ როგორც საკუთარი, ასევე პარტნიორის და მთლიანობაში მოქმედების რეალურობისა სცენაზე. მაყურებელი კი არის ესთეტიკური და არა რეა-

ლური განცდის ზემოქმედების ქვეშ. მაყურებელი სხვანაირად იქცევა: რა განცდებიც არ უნდა ჰქონდეს, გაუნძრევლად რჩება სავარძელში. სცენაზე მყოფი ადამიანებისათვის ხდება მოვლენა, დარბაზში მყოფთათვის კი მოვლენა წარმოადგენს საკუთარი თავის ნიშანს.

სცენური სანახაობის წინაპირობას წარმოადგენს მაყურებლის დარწმუნება, რომ განსაზღვრული კანონები სინამდვილისა სცენურ სივრცეში შეიძლება თამაშის შესწავლის ობიექტად იქცნენ, ანუ შეიძლება დეფორმირდნენ ან საერთოდ გაუქმდნენ. მაგალითად, **დრო სცენაზე შეიძლება რეალობაში არსებულ დროზე** უფრო სწრაფად, ან შეიძლება უფრო ნელა მიედინებოდეს. სცენის კანონებზე დროის დაქვემდებარება მას კვლევის ობიექტად აქცევს.

განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს სცენაზე **დეკორაცია და რეკვიზიტი.** საგანი თეატრში მსახიობის თამაშის ატრიბუტია, დეტალია, რომელიც გათამაშდება. თეატრში მაყურებელი ყოველთვის მხატვრული სივრცის გარეთაა. აქედან გამომდინარე, თეატრალურ **დეკორაციაში ხაზგასმულია მარკირების ფუნქცია**. რამპასთან ერთად იგი მარკირებას უკეთებს სათეატრო სივრცის საზღვრებს. თეატრში ძლიერად არის გამოხატული საზღვრის შეგრძნება, მხატვრული სივრცის ჩაკეტილობა. ამით მნიშვნელოვნად იზრდება მოდელირების ფუნქცია. თუკი კინოსთვის „ბუნებრივია“ აღქმული იყოს, როგორც ეპიზოდი სინამდვილიდან, ცხოვრების მოდელის სახე, თეატრისათვის არანაკლებ „ბუნებრივია“ აღქმული იქნას, როგორც სინამდვილის განსახიერება უკიდურესად განზოგადებული სახით. საგანი, რეკვიზიტი მეტაფორის, სიმბოლოს როლის მატარებელია. გამოიყოფა სამი სახის მეტაფორა-სიმბოლოები: 1. **პლასტიკური მეტაფორები**, წმინდა გარეგნულ მსგავსებაზე ან გამოსახულების კონტრასტზე დაფუძნებულები. 2. **დრამატული მეტაფორები**: თამაშობენ როლს ქმედებაში და შემოაქვთ განმარტებითი ელემენტი, ხელს უწყობენ მონათხრობის გაგებას. 3. **იდეოლოგიური**, მათი მიზანია – მაყურებლის ცნობიერებაში დაბადოს იდეა, რომელიც სცილდება სცენაზე არსებული მოქმედების ზღვარს, ემსახურება იდეების გამოხატვას და ასახავენ რეჟისორის დამოკიდებულებას კაცობრიობის წინაშე მდგარი ყველაზე მნიშვნელოვანი პრობლემებისადმი, გამოხატავენ განსაზღვრულ მსოფლმხედველობას.

იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს შეტყობინების გაგზავნა და მიღება, იგი შესაბამისად უნდა იყოს **კოდირებული და დეკოდირებული**. წარმოდგენაზე საუბრისას, უპირველეს ყოვლისა, განვსაზღვრავთ, რას ნიშნავს **„ტექსტი“** სპექტაკლში. შეგვიძლია ვისაუბროთ სპექტაკლზე, როგორც **ერთიან ტექსტზე** – გამოხატულებით, გამიჯვნით, ერთიანი მნიშვნელობით. მატერიალური გამოხატულება მიიღწევა თავად დადგმის ფაქტით; გამიჯვნა – ნათლად გამოხატული ნიშანთვისებებით. სპექტაკლი მატარებელია მთელი რიგი ცალკეული შეტყობინებისა, იმავდროულად, გააჩნია მთლიანობის, ინტეგრირებულობის მნიშვნელობა და ასრულებს რაღაც ერთიან კულტურულ ფუნქციას. დრამატურგის თვალსაზრისით, პიესა – სრულყოფილი ტექსტია, მკითხველისადმი ადრესირებული შეტყობინება. თეატრის თვალსაზრისით – ეს, მნიშვნელოვანი კომპონენტია სასცენო ტექსტის – სცენური დადგმის, შეტყობინების შესაქმნელად. სპექტაკლის ერთიანი ტექსტი იგება, სულ ცოტა, სამი, საკმაოდ დამოუკიდებელი, სუბიექტისაგან. პიესის სიტყვიერი ტექსტიდან, რომელსაც ქმნიან მსახიობები და რეჟისორი, მუსიკალურ-მხატვრული გაფორმებით და განათებით. სპექტაკლი გადას-

ცემს ინფორმაციას შექმნილი ტექსტის მეშვეობით. მაყურებელი კი, უმეტეს შემთხვევაში, ადეკვატურად აღიქვამს ინფორმაციას. სისტემა „სცენა – მაყურებელი“ ვითარდება თამაშის მოდელის მიხედვით.

თეატრი ანსამბლური ხელოვნებაა. ანსამბლზე ორიენტირება სასცენო სემიოტიკის ერთ-ერთი თავისებურებაა. ანსამბლურობის თეორიაში დიდი მნიშვნელობა აქვს ნიშანთა სისტემების ორი განსხვავებული ტიპის თანაარსებობას. სპექტაკლის ვერბალური ნაწილი ისწრაფვის მნიშვნელობების დისკრეტული გადმოცემისკენ, ქმედითი – არადისკრეტულისაკენ. სცენური ანსამბლურობის მთავარი თვისებაა: სხვადასხვის ერთიანობა და სხვადასხვაობა ერთიანობაში.

თეატრში, ანსამბლურ ხელოვნებაში, **მუსიკა** სპექტაკლის ატმოსფეროს ქმნის: ამდიდრებს, განმარტავს, ხანდახან აძლევს მიმართულებას, ახდენს მის ორგანიზებას დროში. მუსიკამ, – უხილავმა ენამ, ხელი უნდა შეუწყოს გამთლიანებას. იგი არ უნდა შემოიფარგლოს თანხლებით ან მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენით, შეუმჩნევლად უნდა მონაწილეობდეს სპექტაკლის საერთო ტონალობის შექმნაში, ესთეტიკურ და დრამატურგიულ ჟღერადობაში. მას უნდა შეჰქონდეს საკუთარი ქარგა სპექტაკლის ამა თუ იმ ეპიზოდში. მუსიკა, ისევე როგორც პიესა, სარეჟისორო ექსპლიკაცია, დეკორაციები, მიზანსცენები ხელს უწყობს სპექტაკლის სიმართლეს. პიტერ ბრუკის მოსაზრებით, მუსიკა სპექტაკლში – არა ცალკე, დამოუკიდებელი სუბიექტი, არამედ, სახეების შინაგანი მნიშვნელობის, უფრო სწორად, ზოგადად, სპექტაკლის გამომსახველობითი ზემოქმედების, უფრო კარგად აღქმაში დამხმარე, უნდა იყოს.

ხელოვნების ენის თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ის არასდროს არის წინასწარ მოცემული, ის ყოველთვის ერთგვარი ვარიაციაა, აუცილებელი კონკრეტული ჩანაფიქრისთვის. თეატრის ენა – თეატრალობაა. თეატრის არსებობის მანძილზე ერთმანეთს ებრძვის თეატრალობის ორი კონცეფცია: მაყურებელმა უნდა დაივიწყოს, რომ იგი თეატრშია, და – მაყურებელი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს, რომ იგი თეატრშია. ეს დავა ახასიათებს არა თეატრის ბუნებას, არამედ ამა თუ იმ თეატრალური მოღვაწის სუბიექტურ მიდგომას. იური ლოტმანის მოსაზრებით, სანამ არსებობს თეატრი, არსებობს მისი ზემოქმედების ორი მხარე: რწმენა იმისა, რომ სცენის ილუზორული რეალობა რეალურია და იმისა, რომ იგი ცხოვრება კი არ არის, არამედ „ცხოვრების თამაში“. თეატრის საიდუმლოება იმაში მდგომარეობს, რომ მაყურებელი, ერთი მხრივ, ინტენსიურად არის ჩართული სცენაზე მიმდინარე ქმედებაში, ხოლო მეორე მხრივ, ინარჩუნებს დისტანციას. პიტერ ბრუკი წიგნში „ცარიელი სივრცე“ ამბობს, რომ სპექტაკლზე მუშაობისას უნდა გამოიყენო თეატრის ყოველი შესაძლებლობა, ყველა ელემენტი და არ ეცადო წინასწარ გამოყო მათგან ისინი, რომლებიც უფრო კარგად ესადაგებიან ჩანაფიქრს. მთავარია მიაღწიო საბოლოო შთაბეჭდილების ნამდვილობას.

თეატრალობას რთული ბუნება აქვს. უპირველეს ყოვლისა, იგი იქმნება პიესასთან სპექტაკლის დამოკიდებულებით. თავისთავად პიესა დასრულებული მხატვრული ნაწარმოებია, სპექტაკლად გადაქცევის დაწყებისთანავე აღმოჩნდება, რომ შეიცავს მრავალ პოტენციურ ინტერპრეტაციას. პიესა და სპექტაკლი საუბრობენ სხვადასხვა ენაზე, ქაღალდზე დაწერილი სიტყვა, არაადეკვატურია სიტყვისა სცენაზე. დადგმა – ერთ-ერთი ურთულესი სახეობაა მხატვრული თარგმანისა. სპექტაკლს, ერთი მხრივ, მიჰყავს დიალოგი პიესასთან, მეორე

მხრივ – მაყურებელთან. არც ერთი ხელოვნება არ არის დაკავშირებული ესოდენ უშუალოდ აუდიტორიის რეაქციასთან, არ რეაგირებს ამ რეაქციაზე უმალვე და აქტიურად, როგორც თეატრი. თეატრი – ლოკალური მოვლენაა. ყველაფერი დამოკიდებულია კონკრეტულ გარემოებაზე, ვითარებაზე. ერთ სიტუაციაში უფრო მეტად ეფექტური შეიძლება აღმოჩნდეს ფოლკლორული თეატრი, სხვა სიტუაციაში დიდი მნიშვნელობის მოვლენად შეიძლება იქცეს პოლიტიკური თეატრის სპექტაკლი. გააჩნია, რა სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში იდგმება სპექტაკლი. ენის ევოლუცია, მისი ცვლილება, დინამიზმი – ენის სემიოტიკური სისტემის კანონია. პიტერ ბრუკი თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“ აღნიშნავს, რომ სათეატრო ენა უნდა იყოს მარტივი, მაგრამ ყოველთვის სხვადასხვა, დამოკიდებული იმაზე, თუ სად და ვისთვის თამაშობ.

„ამგვარად, მსახიობი ან მსახიობთა ჯგუფი ახდენს რაღაც შთაბეჭდილებას, რომელიც, თანამედროვე ტერმინოლოგიით სარგებლობისას, თავისთავად წარმოადგენს რაღაც კოდს. ეს ნიშნავს, რომ ადამიანური ურთიერთობის საშუალებების მთელი კრებულიდან, სიტყვა, მეტყველება გვევლინება ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად. მეტყველების მიღმა არსებობს სხეულის ენა. ხმის ჟღერადობა – ესეც ენაა. სივრცეში მოძრაობა – აგრეთვე ენაა. დუმილი, სიჩუმე – ეს ენაა. რიტმი – ეს ასევე ენაა. ამასთან დაკავშირებით, მე მგონია, დღეს ჩვენ ისევ ვსარგებლობთ ძველი ტერმინით „ტოტალური თეატრი“, გავიაზრებთ რა მას თავიდან. ამ ცნების ტრადიციული ინტერპრეტაცია გამოვიდა ექსპრესიონიზმიდან, იგი გულისხმობს, რომ მსახიობთა თამაში, დეკორაციები, შუქი, მუსიკა – ყველაფერი ეს სათეატრო ენის ფორმებია, რომლებისგანაც იქმნება სპექტაკლი“ (Брук, 2003:288).

ლიტერატურა:

1. Innes C. Avant Garde Theatre: 1892-1992. London. “Butler and Tanner” 1993.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М. 1989.
3. Брук П. Пустое пространство, секретов нет. М. 2003.
4. Лотман Ю. Об Искусстве, структура художественного текста, семиотика кино и проблемы киноэстетики, статии, заметки, выступления. С-П. 2005.

ოლიკო ჟღენტი
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

ამერიკული პიესის ადაპტირების საკითხისათვის 20-იანი წლების ქართულ კინოში – იუჯინ ო'ნეილის „სიყვარული თელებს ქვეშ"

"ქალი ბაზრობიდან" – (იუჯინ ო'ნეილის პიესის "სიყვარული თელებს ქვეშ" მიხედვით). თბილისის "სახკინმრეწვი"; 1928 წ; სცენ. ავტორები: პეტრე მორსკოი, გიორგი მაკაროვი, ვიქტორ ენგელსი; რეჟ. გიორგი მაკაროვი; ოპერატორი: რობერტ ფედორი; მონტაჟი: ვასილ დოლენკო; მონაწილეობენ: ანდრო მურუსიძე (ჯეიმს ადამსი – ფერმერი); ბელა ბელეცკაია (ელენე ვეი – ფერმერის მესამე ცოლი); შალვა ღამბაშიძე (რიჩარდი – ადამსის უფ. ვაჟი პირველი ცოლისაგან); აკაკი ვასაძე (ედვინი – ადამსის შვილი მეორე ცოლისაგან) და სხვ.

გამოჩენილი ამერიკელი დრამატურგის – იუჯინ ო'ნეილის პიესა "სიყვარული თელებს ქვეშ" 1924 წელს შეიქმნა. პიესა იმავე წელს ითარგმნა და გამოიცა საბჭოთა კავშირში. ამერიკულიპიესის დადგმა განახორციელა კამერული თეატრის დამფუძნებელმა და მხატვრულმა ხელმძღვანელმა, ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა – ალექსანდრე ტაიროვმა.

გახმაურებული პიესის ეკრანიზაციით, პირველი, თბილისის "სახკინმრეწვი" დაინტერესდა: 1928 წელს გიორგი მაკაროვმა ო'ნეილის პიესის "სიყვარული თელებს ქვეშ" მიხედვით გადაიღო ოჯახური დრამა – "ქალი ბაზრობიდან".

თეატრმცოდნეების აზრით, ამერიკელი დრამატურგის ამ გახმაურებულ პიესას ერთგვარი "ავტობიოგრაფიულობა" ახასიათებს – მასში მკაფიოდ იკვეთება ავტორის მსოფლმხედველობრივი და ესთეტიკური პრინციპები.

ო'ნეილის დრამატურგიული მემკვიდრეობა კომპლექსურ შესწავლას, გარკვეულ ერუდიციას მოითხოვს და ადვილად ექვემდებარება როგორც მხატვრულ, ისე კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას; ფილმი "ქალი ბაზრობიდან" პიესის კინემატოგრაფიული წაკითხვის პირველ და ამასთანავე, უნიკალურ მაგალითს წარმოადგენს (პიესის ეკრანიზაციას ჰოლივუდმა მხოლოდ გასული საუკუნის 50-იან წლებში მიმართა). მიუხედავად იმისა, რომ იუჯინ ო'ნეილს ინტელექტუალურ და საკმაოდ "რთულ" ავტორად მიიჩნევდნენ (ასეთად მიაჩნიათ იგი დღემდე. ითვლება, რომ ო'ნეილის პიესების დადგმა სპეციფიკური კატეგორიის თეატრის სცენას მოითხოვს), თბილისის "სახკინმრეწვმა" მაინც "გარისკა" მისი ეკრანიზაცია.

ცნობილია ო'ნეილის მიდრეკილება გლობალური ფილოსოფიური აზროვნებისაკენ და რაც საყურადღებოა, იგი მუდამ მიაჩნდათ ამერიკული ცივილიზაციის მიმართ კრიტიკულად განწყობილ მწერლად. პიესის ავტორისათვის მიუღებელია წარმატების, კეთილდღეობისა და "პროსპერითის" ის კონცეფცია, რამაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა 20-იანი წლების ამერიკული ისტემბლიშმენტი; პიესაში "სიყვარული თელებს ქვეშ" მკაფიოდ იკვეთება განწირულობის ის პათოსი და ნიჰილიზმი, რაც ავტორის მხრიდან ამერიკული მითისა და ცივილიზაციის "მიუღებლობით" აიხსნება. ე.წ. "მყვირალა ოციან წლებში" ("Roaring

Twenties") ამერიკა ტექნოკრატიის, ეკონომიკური სასწაულისა და პროგრესული სამყაროს სიმბოლოდ იქცა საბჭოთა კავშირში – ამერიკული მითის პოპულარიზებას ყველაზე აქტიურად და ეფექტურად ჰოლივუდი – გლობალური და მძლავრი ინდუსტრიის სფერო მიმართავდა.

ფილმის "ქალი ბაზრობიდან", დღემდე უცნობი სოციალური და ესთეტიკური შრეების გამოვლენასა და გაანალიზებაში ის მოსაზრებები თუ შეფასებანი დაგვეხმარება, რაც ხშირად მუსირებს ო'ნეილის პოპულარული პიესის ირგვლივ, განსაკუთრებით, ფსიქოანალიზის კონტექსტში; სპეციალისტები დღემდე აქტიურად იკვლევენ ზიგმუნდ ფროიდისა და კარლ იუნგის კონცეფციების ზეგავლენას პიესის დრამატურგიულ სტრუქტურაზე, ასევე, ინტენსიურად იკვლევენ და სწავლობენ პიესის სოციალურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს, რაც იმ პერიოდში ფროიდისა და მარქსის თეორიების პოპულარობით აიხსნებოდა. ავტორის შემოქმედებით დამსახურებად აღიარებენ იმ ფაქტს, რომ მან – ამერიკული თეატრის ისტორიაში პირველმა შესძლო, ამერიკელი ფერმერების ოჯახური დრამა მასშტაბური ტრაგედიის ფარგლებში გაეხსნა, რაც უპირველესად, პიესაში ძლიერი ფსიქოლოგიური და "მონოლითური" პორტრეტების შექმნამ განაპირობა. ამერიკული პიესის ტექსტი ფროიდის ნაშრომების ერთგვარ "ილუსტრირებადაც" აღიქმება კრიტიკოსთა წრეებში. თუმცა, თვითონ ავტორი, კატეგორიულად უარყოფდა რაიმე კავშირს ფსიქოანალიტიკის პრობლემებთან. მიუხედავად ამისა, დღემდე მიაჩნიათ, რომ ო'ნეილის პიესის "წაკითხვა" მხოლოდ ამ პოპულარულ მეცნიერებასთან მიმართებაშია შესაძლებელი. თუმცა, თანამედროვე კრიტიკოსთა ნაწილი კატეგორიულად უარყოფს პიესის ფროიდისტულ ქვეტექსტებს, რომელთა "გაშიფრვა", მათი აზრით, მნიშვნელოვნად აკნინებს პიესის მხატვრულ ღირსებას და ლიტერატურული პროცესისაგან განყენებულ ნაწარმოებად წარმოაჩენს მას.

გავრცელებული მოსაზრებით (ორთოდოქსი ფროიდისტ ლიტერატურათმცოდნეების ფრთა), "სიყვარული თელებს ქვეშ" ანტიკური თუ თანამედროვე დრამის ინტერპრეტირებას და "ფსიქოპათოლოგიური მელოდრამის" გარკვეულ მიმართულებას მიეკუთვნება. პიესის პერსონაჟთა ქცევას ქვეცნობიერი სექსუალური იმპულსები და კომპლექსები პროვოცირებენ: ებინის სიყვარული აბის მიმართ და მისი ქვეცნობიერი ლტოლვა დედისეული "წიაღისაკენ" (მუდმივი სევდა და მონატრება დედის) – "ოიდიპოსის კომპლექსით" აიხსნება. ანალოგიური ახსნა მოეძებნა აბის "პათოლოგიურ" ქცევას: დანაშაულის კომპლექსიდან გამომდინარე, ის კლავს თავის ახალშობილ შვილს.

პიესის ტექსტის სექსუალური სიმბოლიკა და დრამატული ფინალის ფროიდისტული კონტექსტი – პერსონაჟთა პათოლოგიური ლტოლვა სიკვდილისაკენ, თვითგანადგურებისაკენ – კიდევ ერთხელ მიანიშნებდა პიესის ფსიქოანალიტიკურ ასპექტებზე. აღნიშნულ მოსაზრებებს ემიჯნება "იუნგიანელების" ფრთა – იუნგისეული ფსიქოლოგიის მისტიკური ასპექტები, თითქოს უფრო მიესადაგება ო'ნეილის მსოფლაღქმას, რომელზეც ზემოქმედება, მწერლის აღმოსავლეთში მოგზაურობამ განაპირობა, კერძოდ, ბუდიზმის ფილოსოფიით გატაცებამ, რამაც კიდევ უფრო გაამძაფრა მწერლის ნიჰილიზმი ამერიკული ღირებულებების მიმართ.

პიესის სტრუქტურის მეთოდოლოგიური კვლევა – სიუჟეტის არქეტიპული მოდელი – დღემდე რჩება მითოკრიტიკოსთა კვლევის საგნად. ანტიკური დრა-

მისაგან განსხვავებით, ავტორისეული ტრაგიზმის კონცეფციას, პროტაგონისტის გარდუვალი სიკვდილი განსაზღვრავს – სიკვდილს არ მოსდევს განახლება – კათარზისი (სულიერ ან რიტუალურ დონეზე).

უნდა აღინიშნოს, რომ "ქალი ბაზრობიდან" რეჟისორ გიორგი მაკაროვის პირველი სერიოზული ნამუშევარია ქართულ კინემატოგრაფში (ფილმის გადაღებამდე მაკაროვი აქტიურად თანამშრომლობდა "სახკინმრეწვის" ერთ-ერთ წამყვან კინორეჟისორთან – ივანე პერესტიანთან, რომლის ფილმში "წითელი ეშმაკუნები", მან "მახნოელის" როლი შეასრულა). სამწუხაროდ, მაკაროვის კინომემკვიდრეობა დღემდე რჩება თანამედროვე კინომცოდნეობითი კვლევისა და შესწავლის მიღმა.

ფილმი "ქალი ბაზრობიდან" ამერიკული პიესის – "სიყვარული თელებს ქვეშ" ორიგინალურ ჟანრულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს – ფილმი ვესტერნის კანონებს ადვილად დაექვემდებარა. პიესის "ვესტერნიზაციით" კიდევ ერთხელ დადასტურდა ამ ახალი, წმინდა ამერიკული ჟანრის უნივერსალურობა. აღნიშნული ჟანრი პოპულარობით სარგებლობდა საბჭოთა მაყურებელში, განსაკუთრებით, ავანტიურული-სათავგადასავლო კინოკომედიის "წითელი ეშმაკუნების" საკავშირო ეკრანებზე დემონსტრირების შემდეგ. ფილმი ამერიკული ვესტერნის საბჭოურ ვარიაციად აღიქმებოდა (ვესტერნისადმი ინტერესი გიორგი მაკაროვს ჯერ კიდევ პერესტიანთან ასისტენტად მუშაობის დროს გაუჩნდა. იგი ოსტატურად დაეუფლა სპეციფიკური ჟანრის კანონებს).

ფილმი "ქალი ბაზრობიდან" წინასწარმეტყველურად მიანიშნებდა "ნეპის" (ახალი ეკონომიკური პოლიტიკა) ეპოქის საბედისწერო აღსასრულზე, რასაც მასობრივი რეპრესიების ტალღა და "მესაკუთრეთა ფენის" წინააღმდეგ მიზანმიმართული ლაშქრობა მოსდევს. თუმცა, ქვეყანა ჯერ კიდევ თავისუფალია ტოტალიტარიზმის კონიუნქტურული წნეხისაგან, ჯერ კიდევ "დაშვებულია" შემოქმედებითი თავისუფლება კინემატოგრაფისტთა წრეებში, ამიტომაც ფილმის ავტორები თავისუფლად "მანიპულირებენ" გამომსახველობითი სტილითა და ჟანრულ-ესთეტიკური ელემენტებით. "ნეპის" კინოპროდუქცია ერთდროულად აკმაყოფილებს როგორც "ნეპმანის" – საბჭოთა ნეო ბურჟუაზიული ფენის აუდიტორიას, ასევე კინოწარმოებისა და "სალაროს" მოთხოვნებს.

ფილმის "ქალი ბაზრობიდან" მოქმედების ადგილი – ძლიერი და მდიდარი მემამულის – ჯეიმს ადამსის (პიესაში – ეფრაიმ კებოტი) ფერმაა, სადაც შრომა წმინდა რიტუალიზებულ ხასიათს ატარებს (შრომის პროცესის საკრალიზაცია). პიესის პერსონაჟები – ძმები ადამსები – ამერიკული კინოს პოპულარულ პერსონაჟებს – ქოვბოებს მოგვაგონებენ, ოღონდ ოდნავი პაროდიისა და გროტესკის შტრიხები შეიძინეს, რაც ვესტერნის სტილიზირების ერთგვარი ხერხია ფილმშია). ამერიკული ვესტერნის ალუზიას ქმნის ფილმში საგანგებოდ ფორმირებული "ველური დასავლეთის" ცივილიზაციის მოდელი: მზის შუქით გასხივოსნებული, ფერწერული მთაგორიანი ლანდშაფტი, კლდოვანი რელიეფი, ხშირი ნაძვნარით მოფენილი ტყე, მდინარეები, მდიდარი ფერმერის ფეშენებელური, არისტოკრატიული ვილა, ამერიკული სალუნები, კოვბოების კამპანია და ა.შ. ფილმის მონტაჟურ მონაცვლეობაში ხშირად ჩნდება "ველური დასავლეთის" ატრიბუტიკა – ფერმა, საძოვრები, სალუნები, საროსკიპო, საქონლის გადარეკვა, პოკერის თამაში ოქროს ციებ-ცხლების ჟინით შეპყრობილ ქოვბოების და

სიმდიდრის მაძიებელთა კამპანიაში, გართობა და ჩხუბი ხმაურიან, თამბაქოს კვამლით დაბინდულ სალუნებში, იარაღის ტრიალი, ამერიკული დუელი და ა.შ.

ფილმის დრამატული ფაბულა – პატრიარქალური სამყაროს ფატალურ ნგრევას – ჯეიმს ადამსის ფერმის ირგვლივ დატრიალებულ ოჯახურ დრამას უკავშირდება. ფილმში, ისევე როგორც პიესაში, ჯეიმს ადამსის ვაჟებს, ფერმის დაუფლებისათვის ფარული ქიშპობა და ბრძოლა გაუმართავთ. ამგვარად, პიესის დრამატული ქარგა ვესტერნის "სივრცეში" იხსნება და ავანტიურულ-კრიმინალურ ელემენტებს იძენს.

როგორც იმ პერიოდის საბჭოთა პრესიდან ირკვევა, ფილმის მეორე სათაური იყო "ფერმა მთაში" (ამ სახელწოდებით იყო ფილმი დემონსტრირებული საკავშირო ეკრანებზე). ჯეიმს ადამსის – ძლიერი მემამულისა და ფერმერის ფსიქოტიპი თუ სოციალური სტატუსი ზუსტად ეთვისებოდა "ნეპმანს" ანუ "საბჭოთა ბურჟუას"; 20-იანი წლების მძიმე ეკონომიკური სტაგნაციის პირობებში, საბჭოთა კინოწარმოების ფორმირება და განვითარება "ნეპმანის" მაყურებელზე იყო დამოკიდებული. საქართველოშიც, ისევე როგორც მთელ საბჭოეთში, კინოწარმოება'ამ კატეგორიის კინოაუდიტორიის მოთხოვნებზეა ორიენტირებული: პრიორიტეტი ენიჭება სალონურ, კრიმინალურ, ავანტიურულ და ოჯახურ დრამებს ("საბჭოთა ბურჟუა" ეთაყვანება და აღიარებს ოჯახის კულტს, მტკივნეულად განიცდის ღალატს, ოჯახის დაშლას. პროლეტარული ცნობიერებისთვის კი ოჯახი "ვიწრომესაკუთრული", მეშჩანური, რევოლუციამდელი ინსტიტუტი და კლასობრივი გადმონაშთია, რომლის მძიმე მემკვიდრეობისაგან უნდა განთავისუფლდეს საბჭოთა ადამიანი. პროლეტკულტურა აღიარებს საერთო-კოლექტიურ საკუთრებას, ქალის ემანსიპაციას და სექსუალურ თავისუფლებას). იმ პერიოდის საბჭოთა კინოს ჟანრული სპექტრს, სტილს და კინომოდას, ჯერ კიდევ "ნეპმანის" გემოვნება, "ვიწრომეშჩანური" შეხედულებები განსაზღვრავს (აქედან მოდის "სალაროს" ფილმების ბუმი იმ პერიოდის საბჭოთა კინოში).

1928 წელს საბჭოეთში იცვლება არამხოლოდ ეკონომიკური ვითარება, არამედ კინოს, როგორც მასკულტურის "ფენომენისადმი" დამოკიდებულება. "ქალი ბაზრობიდან" ე.წ. კომერციული ანუ "საკასო" ფილმების კატეგორიას მიეკუთვნებოდა, რომელზეც მოთხოვნილება, განსაკუთრებით "ნეპის" პერიოდში გაიზარდა. ფილმის სცენარის ავტორი და რეჟისორი გიორგი მაკაროვი ოსტატურად ფლობდა კომერციული კინოს სპეციფიკას. საყურადღებოა, რომ, ფილმის ავტორებმა პიესის გმირების სახელები შეცვალეს ფილმში და ამით, მწერლის ნაწარმოებისგან ერთგვარი ავტონომიურობა მოიპოვეს; ამგვარად, ჟანრული მანიპულირებისა და პერსონაჟთა ხასიათების თავისუფალი "მოდელირების" უფლება მიენიჭათ.

ფილმის გმირი – ჯეიმს ადამსი – კეთილშობილი ბურჟუა და ძლიერი ინდივიდია, რომელშიც გამძაფრებულია მიწის ინსტინქტი (მისი ხასიათის შექმნაში აბრაჰამ ლინკონის პორტრეტიც გამოიყენეს – კებოტის გარეგნობა ამერიკის რჩეულ პრეზიდენტს მიამსგავსეს). ადამსისთვის ფერმა საკრალური ადგილია, სადაც შრომაც კი რიტუალიზებულ ხასიათს იძენს. ამიტომაც, ასე სტოიკურად, თავგანწირვით იცავს იგი პატრიარქალურ ღირებულებებს. შვილების ამბოხი მამის "ტირანიის" წინააღმდეგ, ოჯახური კერიის მოშლა, ახალგაზრდა ცოლის – ელენე ვეის (მსახ. ბელა ბელეცკაია) ღალატი ამ საკრალური სამყაროს დაშლას

ინსპირირებს. ამგვარად, ადამსის კინოპერსონაჟმა პიესის პროტოგმირისაგან განსხვავებული ხასიათის შტრიხები, ფიქო-სოციალური პლასტები შეიძინა (პიესაში კებოტი მკაცრი, დაუნდობელი და ეგოიზმით შეპყრობილი პერსონაჟია, ამერიკული პრაგმატიზმის განსახიერება. მას მატერიალური დოვლათის დაგროვების ჟინი ამოძრავებს). პიესის გმირისგან განსხვავებით, ცნობილი ქართველი მსახიობის – ანდრო მურუსიძის მიერ განსახიერებული ჯეიმს ადამსი "ნეპის" ისტორიულ და სოციალურ კონტექსტში მოიაზრება – 1928 წელს უკვე საფრთხე ემუქრება პირადი საკუთრების ინსტიტუტს. "ნეპმანი" რადიკალურად ემიჯნება დესტრუქციულ რევოლუციურ მოძრაობას და ქვეცნობიერად მიელტვის რევოლუციამდელ ყოფას – ტკბილ და საამურ ცხოვრებას.

ფილმის "ქალი ბაზრობიდან" ეკრანიზაცია დაემთხვა საბჭოეთში მიმდინარე კარდინალურ ეკონომიკურ ცვლილებებს, მაშინ "ნეპის" ეპოქა დასრულდა დიდი... ქვეყანა ინდუსტრიალიზაციისა და სოციალიზმის მშენებლობის კურსისთვის ემზადება. მზადდება მასშტაბური კოლექტივიზაციის ეტაპი და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, იცვლება საერთაშორისო გეოპოლიტიკური სიტუაცია – ამერიკა აღარ მოიაზრება ტექნოკრატიისა და ეკონომიკური აყვავების – "პროსპერიტის" სიმბოლოდ, საიდანაც ახალგაზრდა ბოლშევიკური რუსეთი ჰუმანიტარული დახმარების სახით ინტენსიურად იღებდა ტექნიკურ დანადგარებსა თუ მანქანებს სოფლის მეურნეობისათვის თუ სამრეწველო ობიექტებისათვის (საბჭოეთი განსაკუთრებით საჭიროებდა ამერიკელ ინჟინრებსა და კონსტრუქტორებს). ამის ილუსტრირებას ფილმი "ქალი ბაზრობიდან" წარმოადგენს – ფერმის ეპიზოდები ამერიკული პროდუქციის რეკლამადაც აღიქმება; საკმაოდ ხანგრძლივი დრო ეთმობა სამეურნეო-ტექნიკური მიღწევების დემონსტრირებას: მსხვილი ხედით ნაჩვენებია რძის სეპარატორის ცალკეული დეტალი, მათი რითმული, აჩქარებული მოძრაობა. სეპარატორი ფერმის მუშაობის ეფექტიანობის ამაღლებას და პროდუქციის გაზრდას ემსახურება.

1928 წელს კოლექტივიზაციის პარალელურად ამოქმედდა "მემარჯვენე უკლონისტების" – ანტიპარტიული ელემენტების განადგურების პროპაგანდა, რასაც შემდეგ – 1929 წელს, გლეხის პირადი საკუთრების – მიწის ლიკვიდაცია მოჰყვა. კერძო მეურნეობა იძულებითი მეთოდებით გადადის კოლექტიურ საკუთრებაში. კოლექტივიზაციის ფორმირება რთულ, ტრაგიკულ და წინააღმდეგობრივ პროცესს უკავშირდება, განსაკუთრებით 1928-1935 წლებში. მეურნეობის ერთმმართველური სისტემა (ბურჟუაზიული) კოლექტიური (სოციალისტური) სისტემით უნდა შეიცვალოს. მიწის მფლობელი გლეხი – სოფლის ბურჟუა – "მშრომელი ხალხის წურბელად", "მძარცველად" და "მავნებელ ელემენტად" იქცა მასობრივ ცნობიერებაში.

კოლექტივიზაციის პროცესი გლეხთა ფენაში პროტესტის გრძნობას იწვევდა – ადგილი აქვს მასობრივ უკმაყოფილებას ხელისუფლების ახალი ეკონომიკური კურსის მიმართ. პროლეტარიატის "მოკავშირე" გლეხობა "ეურჩება" ადგილობრივ ხელისუფლებას – იგი აპროტესტებს კოლექტივში გაწევრიანებას. გლეხები მასობრივად ტოვებდნენ სოფლად დაფუძნებულ კოლექტივებს. განსაკუთრებით გამწვავდა კონფლიქტი ადგილობრივ ბიუროკრატიასა და კულაკთა ფენებს შორის. გლეხობას საბოტაჟის მოწყობაში ადანაშაულებენ და დაჟინებით მოითხოვენ კულაკობის, როგორც მავნებლური კლასის ლიკვიდაციას. ასევე, მოითხოვენ უმკაცრესი სადამსჯელო ღონისძიებების გატარებას – დახვრეტას,

რასაც, იმ პერიოდის ე.წ. ხალხის სასამართლოების ამსახველი საგაზეთო "ქრონიკები" მრავლად მოწმობს.

1930 წელს ადგილი აქვს კულაკთა ქონების მასობრივ კონფისკაციას. "მავნე ელემენტისგან" განწმენდის პროპაგანდას ეფექტურად მიმართავს "ყველაზე უფრო საჭირო ხელოვნება" – კინემატოგრაფი (ლენინი).

ცენზურა ადვილად შენიშნავდა ქართულ საბჭოთა ფილმში შრომის ინდივიდუალური წარმოების გაფეტიშების ტენდენციას, ამიტომაც ფილმმა "ქალი ბაზრობიდან" კრიტიკული შეფასებები გამოიწვია იმ პერიოდის პრესაში. გაჩნდა აზრი, რომ მაკაროვმა "ვერ შესძლო რევოლუციური იდეის გატარება" ფილმში, ამერიკული პიესა კი კლასობრივი კონფლიქტის ჭრილში "წაკითხვას" მოითხოვდა.

საბჭოთა კრიტიკისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა "წარმატებისა" და "კეთილდღეობის" მითის ტრანსლირება ფილმში – ჯეიმს ადამსი წარმატებული ფერმერია, რომელიც ოჯახის კეთილდღეობისა და მიწის მემკვიდრეობის დაცვისათვის იღწვის. ლიტერატურული პროტოტიპისაგან განსხვავებით, ეფრაიმ კებოტისათვის მიწა ღვთისგან კურთეული საკუთრებაა, რომელსაც ერთგვარი ფანატიზმით იცავს. პარალელურად, ო'ნეილის პიესის ტექსტი ზუსტად მიესადა ამერიკული ჟანრის – ვესტერნისა და ავანტიურული კინორომანის (ბულვარული და კრიმინალური ქრონიკების ელემენტები), რასაც ასე მიელტვოდა მასკულტურას "დაწაფებული" "ნეპის" კინოაუდიტორია.

1930-იანი წლებიდან საბჭოთა კინოში დამკვიდრდება ვერაგი და მლიქვნელი კულაკის ტიპი. შეითხზება მითი "ხალხის მტერზე", რომელიც უცხოეთში მოქმედი "ცენტრის" დახმარებით, ვერაგულად მოქმედებს კოლმეურნეობის წინააღმდეგ და მოსავლის შეფერხებას ან მის განადგურებას ცდილობს ("უკანასკნელი ჯვაროსნები", 1934; "ნარინჯის ველი", 1937). ფილმის "ქალი ბაზრობიდან" გმირი – ჯეიმს ადამსი გამომწვევად ანგრევდა სტერეოტიპულ სქემას "მავნებლებზე", "ხალხის მტრებზე", რომელთა "ტირაჟირებას," მალე აქტიურად მიმართავს საბჭოთა კინო – უკვე გასული საუკუნის 30-იანი წლებიდან.

კრიტიკისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა კლასობრივი კონფლიქტისა და რევოლუციური ხაზის უარყოფა მაკაროვის ფილმში. ოპონენტები ამერიკული პიესის "მარქსისტულ" წაკითხვას კატეგორიულად მოითხოვდნენ ფილმის ავტორისაგან: "ამ პიესაში ო'ნეილი უჩვეულო ოსტატობით გვიხატავს ამერიკელი გლეხის სიხარბეს მიწისადმი. მიწა შრომის შესანიშნავი იარაღი კი არ არის, არამედ, საკუთრების საშუალება, რომლის გამო მამა თავის ვაჟებს, როგორც მონებს ექსპლუატაციას უწევს, ვაჟები კი მზად არიან მამას ყელი გამოჭრან. მიწა – უპირველესად საკუთრებაა, ის ფეტიშია, რომლის მეოხებით უცხოეთის ბურჟუაზია საკუთარ უღელში აბამს გლეხების უზარმაზარ მასას, თვითონ უწევს ექსლუატაციას, ამასთანავე, მათ იყენებს პროლეტარული მასების გასანადგურებლად... რეჟისორმა ვერ გახსნა გლეხური სიხარბის ღრმა სოციალური მნიშვნელობა, მისი მეშვეობით არ აჩვენა, თუ როგორ იგება კლასობრივი ბრძოლის მთელი მექანიზმი ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, მან არ გახსნა პატარა ფერმაში გათამაშებული დრამის ღრმა სოციალური მნიშვნელობა... რეჟისორი მაკაროვი ამ დრამას ზედმეტი უდრტვინველობით აჩვენებს. მას არ შეუძლია დასკვნების გამოტანა და ამის შედეგია იაფფასიანი თეატრალური კვანძი – მოხუცი ფერმერის სიგიჟე" (ფელდმანი, 1928:19).

კრიტიკა სერიოზულად დააფიქრა ფილმის ფინალურმა ეპიზოდმა. პიესის ავტორი – ო'ნეილი მოხუცი კებოტის სულიერ შეშლილობას ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსებით აღწერს (კებოტი საკუთარი ხელით ანადგურებს ფერმას და სულიერ შეშლილობამდე მიდის, თუმცა, მაინც მოიძიებს რწმენას საკუთარ ძალებში და ოპტიმიზმის გრძნობას არ კარგავს), ფილმში "ქალი ბაზრობიდან" კი, ავტორი რადიკალურად ამძაფრებს სოციალურ პათოსს: ჯეიმს ადამსი თვითმკვლელობით დაასრულებს სიცოცხლეს (ეს პასაჟი საერთოდ არ არის პიესაში). ადამსის ქმედების ამგვარი რადიკალიზმი (თვითმკვლელობა), სოციალური ამბოხის გამოხატულებად აღიქმებოდა – ტრაგიკული ფინალი ქვეყანაში შექმნილ მძიმე, რეალურ ატმოსფეროს ასახავდა. ამიტომაც ამხილეს მაკაროვის ფილმი "გულგრილობასა და იაფფასიან თეატრალობაში".

მაკაროვის ფილმი "ქალი ბაზრობიდან" "ნეპის" დასრულებას და ტოტალიტარიზმის ეპოქის მოახლოებას მოასწავებდა: ჯეიმს ადამსის ტრაგიკულ კინოგმირში ადვილად შევიცნობთ იმ ფენას, რომელიც, სულ მალე კლასობრივი ლიკვიდაციისა და მასობრივი რეპრესიების მსხვერპლი გახდება.

ლიტერატურა:

1. ჟღენტი ო., "ნეპის პერიოდის მოდა და ქართული კინოს ფსიქო-სოციალური მოდელი", II ნაწილი, გ. ჩუბინაშვლის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი, http://www.georgianart.ge/index.php?option=com–content&view=article&id=88%3A-ii&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=en
2. Пинаев С.М. "Трагическая символика Юджина О'Нила, "*Филологические науки",* М., 1989. № 6.
3. Фельдман К., «Советский экран», № 19, 1928.
4. Clark B. Eugene O'Neill. The Man and his Plays. - N.Y.: McBride, 1933. XIV.
5. Clark B. "An hour of American drama", Philadelphia; L., 1930.
6. Porter T. The Myth and the American Dream. - N.Y., 1969.
7. Simon B. Tragic Drama and the Family: psychanalytic study from Aeschulys to Beckett. - New Haven; L., 1988.

ვლადიმერ ბიბილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორი
საქართველო

ალექსანდრე წუწუნავას რეფორმისტული ძიებები

ალექსანდრე წუწუნავა სწორედ მაშინ მოვიდა ქართულ თეატრში, როდესაც XIX საუკუნის თეატრს ნიადაგი ეცლებოდა. დრო იცვლებოდა, ასპარეზზე გამოდიოდა ახალი თაობა, რომელსაც მხატვრული იდეები ეპოქის შესაბამისად უნდა გამოეხატა. წუწუნავა ძალიან ახალგაზრდა მოვიდა ქართულ თეატრში და თან ნოვატორული სული მოიტანა. ის იყო პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორი, რომელმაც XX საუკუნის I ნახევრის ქართულ დრამაში, ოპერასა და კინოში ღრმა კვალი დატოვა და ქართველ რეჟისორთა შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა. რეჟისურა ახალი ხელოვნება იყო ქართულ თეატრალურ სივრცეში. ჯერ არ გამოჩენილიყვნენ მარჯანიშვილი და ახმეტელი, სწორედ წუწუნავამ მოუმზადა ნიადაგი პროფესიული რეჟისურის საზოგადოებრივ ავტორიტეტს.

ახალგაზრდა წუწუნავასათვის სამხატვრო თეატრში მოხვედრა ცხოვრების უმაღლეს მიზანს წარმოადგენდა. 1906 წელს ის მოსკოვშია და სამხატვრო თეატრთან იწყებს თანამშრომლობას. აქედან მოყოლებული, წუწუნავას ცხოვრებაში ახალი ეტაპი იწყება. მალე ის გადადის თეატრალურ კურსებზე, სადაც ოთხი წლის გამანმავლობაში სწავლობდა კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემეროვიჩ-დანჩენკოს ხელმძღვანელობით. "წუწუნავამ შეისისლხორცა და თავის შემოქმედებით მრწამსად აღიარა სამხატვრო თეატრის პრინციპები... შემდეგ კი ქართული სცენა აზიარა ამ ნოვატორულს, რაც განასხვავებდა მის აღმზრდელ თეატრს სხვა თეატრებისაგან და ამითაა სწორედ ქართული თეატრი განსაკუთრებით დავალებული წუწუნავასაგან" (მუმლაძე, 1963:49).

სამხატვრო თეატრში წუწუნავამ დიდი და საინტერესო სკოლა გაიარა. მიღებული ცოდნითა და გამოცდილებით 1909 წელს დაბრუნდა და სულ მოკლე ხანში გადატრიალება მოახდინა ქართულ თეატრალურ სფეროში.

იმხანად "დრამატული საზოგადოების თეატრში" ქართული სცენის კორიფეები იყვნენ თავმოყრილი და ძველი თეატრის ტრადიციები მეფობდა. როგორ უნდა შებრძოლებოდა ინდივიდუალიზმს, როგორ უნდა ჩაეტარებინა ექსპერიმენტები ისე, რომ მათ არ შეხებოდა. ამიტომ თბილისის "დრამატული საზოგადოების თეატრში" რეჟისორის თანამდებობაზე უარი განაცხადა. პროფესიულ თეატრს სახალხო თეატრი ამჯობინა და 1909 წელს "სახალხო სახლში" დაიწყო თეატრალული მოღვაწეობა.

პირველი პიესა, რომელიც აირჩია ახალგაზრდა პროფესიონალმა რეჟისორმა, იყო ცნობილი იტალიელი დრამატურგის გაბრიელ დ'ანუნციოს "იორიოს ასული", რომელიც თარგმნა იოსებ იმედაშვილმა. პიესა ასახავს იტალიის მთიანეთის მწყემსთა ცხოვრებას. ძლიერი ხასიათებით, ტემპერამენტითა და გრძნობებით ახლოს დგას ქართველი კაცის ბუნებასთან. მოყვარულთა თეატრში ასეთი რთული პიესის დადგმა გაბედული ექსპერიმენტი გახლდათ. ეს სირთულე უნდა გადაელახათ სცენისმოყვარეებს, რომელთაგან ზოგი პირველად გამოდიოდა სცენაზე, მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ

მან სცენისმოყვარენი შემოქმედებითად გარდაქმნა. დადგა ანსამბლური სპექტაკლი, სცენაზე ყველა ცხოვრობდა და ბატონობდა კოლექტიურ თამაშში.

"იორიოს ასულში" გამოჩნდნენ ახალი აქტიორული ძალები. შესუსტდა წამყვანი მსახიობების კაპრიზები. შემცირდა გასტროლიორობა. ასეთი შედეგი გამოიღო წუწუნავას ახალმა თეატრალურ-ესთეტიკურმა პრინციპმა, რომელსაც უდიდესი მორალური მნიშვნელობა ჰქონდა. გაზეთი "კლდე" წერდა: "აქამდე ერთი ტენდენცია იყო, სრულიად არ აქცევდნენ ყურადღებას საერთოს, მთლიან შთაბეჭდილებას, ანსამბლს; ყურადღებას იპყრობდა უმთავრესი გმირი, დანარჩენი ვითომდა მათთვის თამაშობდნენ, მის გარშემო უნდა შეექმნათ პიროვნების წასაწევი პირობები. ეს დიდი ნაკლი იყო ჩვენს სცენაზე და ალ. წუწუნავას დაუღალავი ენერგიის წყალობით ეს ნაკლი სახალხო სახლს მოშორდა" ("კლდე", 1914:28).

გაზეთი "ფიქრი" წერდა: "ქართული სასცენო ხელოვნება მხოლოდ სახალხო სახლშია. ეს ცხადად ამტკიცებს, რომ ქართული დემოკრატია უკვე შესდგომია თავისი დიდი ისტორიული მისიის შესრულებას" ("ფიქრი", 1913:19). "სახალხო სახლის" დემოკრატიული პრინციპები ებრძოდა ქართულ თეატრში გამეფებულ კონსერვატულ პრინციპებს. სწორედ ასეთ ბრძოლებში იჭედებოდა ქართული თეატრის მომავალი. სპექტაკლის წარმატების ერთ-ერთი მიზეზი სიმართლის გრძნობა, მსახიობების შინაგანი მოქმედებათა მთლიანობა იყო, რომელიც რეჟისორმა ცხოვრებისეული სიმართლით გამოხატა სპექტაკლში.

ალ. წუწუნავას დადგმაში კიდევ ერთი სიახლე გამოჩნდა. რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მხატვრობას. იზრუნა არა მარტო ტექნიკურ, არამედ ესთეტიკურ მხარეზეც. ეს ადვილი საქმე არ იყო მოყვარულთა თეატრში, რომელსაც მწირი მატერიალური შესაძლებლობა ჰქონდა. სპექტაკლის შესახებ გაზეთი "ჩვენი აზრი" წერდა: "ქართულ სცენაზე უკეთესი მოთამაშენი ბევრი გვინახავს, უკეთესად დადგმული პიესა არც ერთი. აქ ყველანი ცოცხლობენ სცენაზე, აქ იყო კოლექტიური თამაში. მთავარი ღირსება ახალი ხელოვნებისა სავსებით დაცული იყო და ამით ეს წარმოდგენა ერთადერთი იყო ჩვენს სცენაზე. ჩვენ არ გვინახავს უკეთესად დადგმული წარმოდგენა. საზოგადოებამ რეჟისორის ხელი იგრძნო ამ პიესაში" ("ჩვენი აზრი", 1909:44).

"სახალხო სახლში" მუშაობის პერიოდში წუწუნავა არც ეროვნულ დრამატურგიას ივიწყებს და დგამს ქართველ დრამატურგთა პიესებს: პ. ირეთელის "ქრისტინეს" (ნინოშვილის მიხედვით), გედევანიშვილის "მსხვერპლს", ტ. რამიშვილის "მეზობლებს", ნ. შიუკაშვილის "მეგობრებს", ნ. ნაკაშიძის "ვინ არის დამნაშავეს". მართალია, ეს სპექტაკლები ერთნაირი მხატვრული დონის არ ყოფილა, მაგრამ ამ დადგმებში პროფესიონალი რეჟისორი არ ღალატობს მის მიერ არჩეულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პრინციპს. მისი მოღვაწეობით წუწუნავამ დაამტკიცა, რომ ის რეჟისორია, რომელსაც შეეძლო ქართული თეატრი ახალი გზით წაეყვანა, მაგრამ მოწინააღმდეგები გამოუჩნდა, განსაკუთრებით დრამატული საზოგადოების წევრთა შორის და ამიტომ 1915 წელს ალ. წუწუნავამ მიიღო ჭიათურის მუშათა თეატრის მოწვევა. იგი თავგამოდებით შრომობდა სცენისმოყვარეებთან, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, დგამდა სპექტაკლებს. ჭიათურის თეატრში ერთი სეზონი იმუშავა და დადგა სპექტაკლები: სუმბათაშვილ-იუჟინის "ღალატი", გოგოლის "რევიზორი", დ'ანუნციოს „იორიოს ასული". მუშათა ფართო წრეებში თეატრი პოპულარული გახდა. ისინი სულმოუთქმელად

ელოდნენ ყოველკვირეულ წარმოდგენებს, ჭიათურაში არ დარჩენილა კაცი, მუშათა თეატრის წარმოდგენა რომ არ ენახა. მოდიოდნენ მარგანეცის კონცერნში მომუშავე უცხოელები თარჯიმნებთან ერთად. უკვირდათ თეატრის მაღალი პროფესსიონალიზმი.

ჭიათურამ ინტენსიური თეატრალური ცხოვრება დაიწყო. ალ. წუწუნავა მუშებს შორის დიდი სიყვარულითა და ავტორიტეტით სარგებლობდა. რეჟისორის გაზრდილი ავტორიტეტი შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ. გამგეობამ წუწუნავა რეჟისორის თანამდებობიდან გაათავისუფლა შენახვის სახსრების უქონლობის მოტივით.

ჭიათურიდან ალ. წუწუნავა ისევ თბილისში დაბრუნდა. პროფესიულმა დრამატულმა თეატრმა იგი ახალი სეზონის ხელმძღვანელად მიიწვია. რეჟისორი მიწვევას იმ პირობით დათანხმდა, თუ დრამატული საზოგადოების გამგეობა მის მუშაობაში არ ჩაერეოდა. წუწუნავას მიწვევას პროფესიულ დრამატულ თეატრში პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან თეატრს სჭირდებოდა სცენური გამომსახველობის ახალი საშუალებების დანერგვა. მომწიფდა აქტიორული ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის აუცილებლობა. როგორც ახალგაზრდა ახმეტელის იმდროინდელი წერილებიდან ჩანს, იგი წუწუნავას ბრძოლას ინდივიდუალიზმის წინააღმდეგ მიესალმებოდა: “ბატონი ვ. აბაშიძე დიდებულია თავისი ნიჭით, კერძოდ იგი მრავალ როლებში შეუდარებელია, ბატონი ვ. გუნია აგრეთვე დიდი მსახიობია, მისი ოთარ-ბეგი საუკეთესო განძია ქართული ხელოვნების კულტურისათვის, მაგრამ როგორც ბატონი აბაშიძე, ისევე ბატონი გუნია სცენაზე მხოლოდ კერძო სკულპტორები არიან, ისინი ჰქმნიან პირად როლს მაშინ, როდესაც თვით დრამა, უმთავრესი ძარღვი – მოქმედება – სრულებით არა სჩანს“ (ახმეტელი, 1978:74).

პროფესიულ დრამატულ თეატრში იწყება შემოქმედებითი ხასიათის ბრძოლები. მომწიფდა საკითხი სცენის მოღვაწეთა ყრილობის მოწვევის შესახებ. 1912 წლის 12 ივნისს ყრილობა შედგა, რომლის საპატიო თავმჯდომარედ აკაკი წერეთელი აირჩიეს. მომხსენებლად ლ. მესხიშვილთან, შ. დადიანითან და ა. ფაღავასთან ერთად, ალ. წუწუნავაც გამოვიდა. იგი მოითხოვდა: მხატვრულ სიმართლეს, ახალი მეთოდების, სცენიური გამომსახველობის ახალი საშუალებების ძიებას, ანსამბლის აუცილებლობას და პრემიერობის უარყოფას. ყრილობამ მიიღო ალ. წუწუნავასა და ა.ფაღავას წინადადება:

1) არცერთი მსახიობი არ მოიწვიონ ამპლუის მიხედვით;

2) ყველა მსახიობი მოიწვიონ წლიურად და დასასვენებლად მიეცეთ ორი თვე, შესაბამისი პირობების მიხედვით.

ყრილობაზე კიდევ ერთხელ დარწმუნდნენ წუწუნავას მაღალ პროფესიონალიზმსა და უკომპრომისობაში. იგი შ. დადიანთან, ი. გედევანიშვილთან, ა. ფაღავასთან, ნ. გოცირიძესთან, ა. იმედაშვილთან ერთად, სრულიად საქართველოს სცენისმოყვარეთა სპეციალური კომისიის წევრად აირჩიეს.

ალ. წუწუნავა თბილისის ქართული დრამის თეატრში იწყებს ი. გედევანიშვილის “მსხვერპლის” დადგმას. რეპეტიციები მიმდინარეობდა მკაცრი დისციპლინის პირობებში, რაც ზოგიერთის გაღიზიანებას იწვევდა. აუცილებელი მოთხოვნა იყო მოკარნახის უარყოფა. მსახიობი ვალდებული იყო, არა მარტო მისი როლის ტექსტი ცოდნოდა, არამედ პარტნიორისაც. უხერხული იყო ტექსტი გაესწორებინა ვასო აბაშიძისათვის, მაგრამ წუწუნავას შემოქმედებითმა ტაქტმა

თავისი გაიტანა. აბაშიძე რეპეტიციებზე მომზადებული მოდიოდა. მსახიობები ხვდებოდნენ სახის ფსიქოლოგიურ ბუნებას და შესატყვისი ფორმით გადმოსცემდნენ. ბრწყინვალე დეკორაციამ, მხატვრული კანონზომიერებით შექმნილმა მიზანსცენებმა, მეტყველმა აქტოიორულმა სახეებმა, სცენიური გამომსახველობის ახალმა საშუალებებმა და ანსამბლურობამ, სპექტაკლს დიდი წარმატება მოუტანა.

ალ. წუწუნავა "მსხვერპლის" წარმატების შემდეგ თვითკმაყოფილებას არ ეძლევა, სულ ექსპერიმენტალურ ძიებაშია, მაგრამ ეს ძიებები ქართული დრამატული თეატრის სცენაზე 1914 წლის ხანძარმა დაასრულა. თეატრის აღსადგენად არავის ეცალა და წუწუნავა იძულებული გახდა მოხეტიალე მდგომარეობაში გადასულიყო.

1915-1916 წლებში ალ. წუწუნავამ რუსულ დასში დადგა "რევიზორი", "ვაი ჭკუისაგან", "ღალატი" და სხვა. "რევიზორმა" და "ღალატმა" მაყურებლის განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია.

1916 წელს თბილისში საგასტროლოდ ჩამოვიდნენ მოსკოვის მცირე თეატრის მსახიობები – ა. სუმბათაშვილი-იუჟინი და ე. ლევშინა. ისინი "ტარტოს" თეატრის სხვადასხვა სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ, მათ შორის "ღალატში", რომლის დადგმა წუწუნავას ეკუთვნოდა. სპექტაკლს სანდრო ახმეტელიც დაესწრო, რომელიც რეჟისორის პროფესიონალიზმა გააოცა: "ბატონ წუწუნავას ნაკლები ყურადღება მიუქცევია დრამის რიტმზე. "ღალატში" კი ამას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, პირველი მოქმედების და მეოთხე მოქმედების პირველი ნახევრის რიტმი სულ სხვაგვარია, ვიდრე დანარჩენებისა. აქ თითოეული პოზა გაზომილია და ამასთანავე, ტონის და ბუნების მომცემი უნდა იყოს. სამაგიეროდ, მეოთხე მოქმედებაში უფრო გაბედული, უფრო მარტივი და ცოცხალია. ეს დეფექტები მაინც არ მიშლიან, სიამოვნებით ვაღიარო, რომ ქართულ სცენას მართლა ჰყოლია ნამდვილი, საქმის მცოდნე და მოყვარული რეჟისორი ბატონი წუწუნავა" (ახმეტელი, 1978:126).

ახმეტელმა აღტაცებით მიიღო დადგმა. ის იმედით შესცქერის წუწუნავას რეჟისურას. რწმუნდება რეჟისორის სცენური ტექნიკის ღრმა ცოდნაში, მიზანსცენებისა და კონტურების ჰარმონიაში. მოიხიბლა სახეების ღრმა ფსიქოლოგიური სიღრმით. მაგრამ არ პატიობს რეჟისორს შუქის სცენაზე განაწილებისას დაშვებულ უზუსტობას და სპექტაკლის რიტმისთვის ნაკლები ყურადღების მიქცევას.

"აქვე უნდა ითქვას, რომ შემდეგ სწორედ წუწუნავას "ჯანყი გურიაში" ("წითელ თეატრში") გახდა მაგალითი რიტმისა და ტემპერამენტის, ხალხური სანახაობივი ფორმებისა და ქართული ისტორიულ-მატერიალური კულტურის ნიშანდობლივი მხარეების რეალისტური წარმოსახვისა" (კიკნაძე, 1967:19)

ალ. წუწუნავა ბოლომდე ერთგული დარჩა ფსიქოლოგიურ-რეალისტური თეატრისა, რომელმაც დიდი როლი შეასრულა ქართული თეატრის განახლებაში. ქართულ თეატრში კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოსვლამდე იყო „წუწუნავას ეპოქა". არსებითად ეს იყო თეატრის პროფესიული ოსტატობის ამაღლებისათვის და თანამოაზრეთა კოლექტიური შემოქმედების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის ეპოქა. "ალ. წუწუნავას სახელთან დაკავშირებულია განსაზღვრული ეტაპი ქართული კულტურისა, როდესაც მხატვრულ შემეცნებაში დამკვიდრდა თეატრის ისეთი გაგება, რომელიც პრინციპულ წინააღმდეგობაში იმ-

ყოფება აქტიორული ინდივიდუალიზმის თეატრთან და სცნობდა მხოლოდ მხატვრულ ანსამბლს, როგორც თეატრის სპეციფიკას“ (დუდუჩავა, 1966:151). მან გარდატეხა შეიტანა ქართულ თეატრში, მკვეთრად აამაღლა რეჟისურის ავტორიტეტი. მისი რეფორმატორული ძიებები მოიცავდა რეჟისურის ფუნდამენტური პრინციპების და ფსიქოლოგიურ-რეალისტური თეატრის ესთეტიკის სფეროს. ეს იყო XX საუკუნის 10-იანი წლების ქართული თეატრის ძიებათა უმთავრესი პრობლემა, რომლის გადაწყვეტაშიც განსაკუთრებული როლი შეასრულა ალ. წუწუნავამ.

ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ალ., დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. I, თბილისი, 1978;
2. დუდუჩავა ალ., რჩეული წერილები, თბილისი, 1966;
3. მუმლაძე დ., ალექსანდრე წუწუნავა დრამატულ თეატრში, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1963 №12;
4. გაზეთი ,,კლდე”, 1914 №28;
5. გაზეთი ,,ფიქრი”, 1913 №19;
6. გაზეთი ,,ჩვენი აზრი”, 1909 №44.

სალომე კაპანაძე
გრ. რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ჯავჯასიური ერთიანობა – თვითგადარჩენის უნიკალური ჯოდი
(“ორიოდე სიტყვა” ზაზა ურუშაძის “მანდარინებზე”)

ადამის მოდგმა ვერასოდეს განიკურნება თვითსპობის სინდრომისაგან. მისი ყველაზე მკაფიო გამოვლენა საომარი რიტორიკაა, რომელსაც სამყაროს ინტელექტუალური ნაწილი პოსტ-ფაქტუმ განიხილავს, მაგრამ პრევენცია ყოველთვის უჭირს. შეგონებანი, რომელსაც ევროპელები ,,ყალყზე შემდგარ აზრებს” უწოდებენ, მხოლოდ ერთეულებისათვის არის შესმენადი. სწორედ ისინი არიან ,,ჯვარზე გამსვლელები“ და მათი სიმცირეც იმ კანონზომიერებაში ჯდება, გოლგოთის მაყურებლების სიმრავლეს რომ განაპირობებს. ინტელექტუალური შეუწყნარებლობისა და დეჰუმანიზაციის ფაზაში მყოფი საზოგადოების გამოსაფხიზლებელ ყველაზე ეფექტურ ინსტრუმენტად კვლავაც რჩება ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ კაცობრიობის სინდისად აღიარებული კულტურა.

კინო ქართული კულტურის ის ნაწილია, რომელმაც ყველა ეპოქაში შეძლო, კომპრომისების პარალელურად არ ეღალატა თავისი სულიერი მისიისთვის. ბოლო ოცწლეულის განმავლობაში ქართული კულტურის ამ სეგმენტმა ადეკვატურად განვლო ყველა ეტაპი, რომელმაც უზუსტესად აირეკლა სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმებით გამოწვეული ტკივილი და სულიერი დეკადანსი. ქართული კინოს სახელოვნო პროფილზეც გაჩნდა უგემოვნებობისა და კინოპროფანაციის ღრმა ნაპრალები, რომლის ამოვსება გასართობი კინოინდუსტრიის სულგამოცლილი პროექტების ფონზე არ იყო ადვილი. თუმცა მაყურებელმა მაინც გაიმარჯვა – მან შეძლო მკაფიო ზღვარის გავლება ნამდვილ და ფსევდოხელოვნებას შორის, შეძლო თავისი ესთეტიკური გემოვნების კორექტირება და ხელოვნებისადმი სწორი დამოკიდებულების კულტურა აღიდგინა. XXI საუკუნის ქართულმა კინომ საკუთარი წილი პასუხისმგებლობა აიღო კულტურის რესურსის “კაცთა შორის მშვიდობის დასამყარებლად” მიმართულ პროცესში.

ზაზა ურუშაძე თავისი ფილმით “მანდარინები“ ამ პროცესის ერთ-ერთ საინტერესო მონაწილედ შეიძლება ვაღიაროთ. მის კინოარსენალში ყოველთვის მოიძებნებოდა ის, რასაც ფრანც ბოასი ,,კულტურის სათვალეს” უწოდებს და რომელიც განაპირობებს სამყაროს კულტურული უნივერსალიების სწორ ხედვას. ამათგან განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო 1998 წელს გადაღებული მისი ფილმი ,,აქ თენდება“. ამ რეჟისორის ,,კულტურის სათვალეს“ შესწევს ადამიანის – ვაშლიჭამია და ძუძუმწოვარა არსების სულიერი კორექტირების უნარი. მით უფრო ახლა, როცა მის შემოქმედებით მონაგარში ფილმ ,,მანდარინების“ სახით ომისა და მშვიდობის თემა იკვეთება. ომი – ეს ის დროა, როცა თომას ჯეფერსონისა არ იყოს, თავისუფლების ხე უნდა მოირწყას პატრიოტებისა და ტირანების სისხლით და ვიდრე ეს მოხდება, უნდა გავიხსენოთ, რომ ეს ,,კულტურის სათვალე“ ქართულ სახელოვნო სივრცეში ზაზა ურუშაძის ახლადშობილ ფილმს ,,მანდარინებს“ გააჩნია. მას შეუძლია ერთდროულად შეგძრას, გაგაღვი-

ძოს და გარდაგქმნას. ეს არის მისი "ღვაწლი კეთილი" იმის გასააზრებლად, რომ "ამ სამყაროში ბევრია გასაკეთებელი და ბევრია გასაგები" (სამიუელ ჯონსონი).

კინოინდუსტრიის საქმიანმა ნაწილმა ფიქრისთვისაც მოიცალა, რადგან იმთავითვე ადეკვატურად აღიქვა ამ ფილმის შესაძლებლობები. ესტონური Allfilm-ის მიერ დაფინანსებული ,,მანდარინები" ოსკარზე ესტონეთის სახელით ასპარეზობს, თუმცა Allfilm-თან ერთად ფილმს ქართული "კინო 24"-იც აწარმოებდა და თანაც პროდუსერები ესტონელი ივო ფელტი და ზაზა ურუშაძე არიან. მაყურებლის ოვაციასაც მთავარი როლის შემსრულებლები, ქართველი და ესტონელი მსახიობები – მიხეილ მესხი, გიორგი ნაკაშიძე, ლემბიტ ულფსაკი, ელმო ნუგანენი, რაივო ტრასი და სხვები ინაწილებენ. ,,ოსკარის ფინალისტმა" „მანდარინებმა" შეერთებულ შტატებშიც მნიშვნელოვანი პრიზი მიიღო. მან ჰოლივუდის კინოაკადემიის მთავარ საზეიმო ცერემონიალამდე ერთი კვირით ადრე საერთაშორისო პრესის აკადემიის (IPA) დაჯილდოებაზე უცხოური ფილმების კატეგორიაში წარდგენილ 10 საუკეთესო ფილმს შორის გაიმარჯვა.

Samuel Goldwyn Films-მა "მანდარინების" სადისტრიბუციო უფლება შეიძინა, რაც იმას ნიშნავს, რომ ზაზა ურუშაძის ნამუშევარს, რომელიც საუკეთესო უცხოენოვანი ფილმის ნომინაციაზეა წარდგენილი, ამერიკულ კინოთეატრებშიც უჩვენებენ. კომპანია აპირებს, შტატებში ქართულ-ესტონური პროდუქტის პრემიერა რაც შეიძლება მალე შედგეს, რათა ამერიკელმა კინომოყვარულებმა თავადვე შეძლონ ოსკარის ნომინანტის შეფასება. მათი გათვლებით, "მანდარინების" რესურსი ამ თვალსაზრისით საიმედოა. მართლაც, ფილმის სანდოობა ამ თვალსაზრისით აშკარაა – 90-იანი წლების საქართველოში განვითარებულმა სიუჟეტმა უცხოელი მაყურებელი იმ კრიტერიუმების გათვალისწინებით უნდა დაინტერესოს, რომელიც კინოს როგორც ხელოვნების პროდუქტს ახლავს.

"მანდარინების" მთავარი ძარღვი სწორედ იქ ფეთქავს, სადაც ეროვნული და ზეეროვნული ისე ერწყმის ერთმანეთს, რომ ამ უკანასკნელის მიმართ დელეკატურობას ოსტატურად ინარჩუნებს. ვაღიაროთ, რომ ამის ორგანიზება უაღრესად სენსიტიურ ქართულ რეალობაში ადვილი არ არის, რადგან ბოლო ოცწლეულია, ქვეყანა ეროვნული ღირსების გადასარჩენად იბრძვის. ასეთ ფონზე თამამად ღირს საუბარი ზაზა ურუშაძის ფილმის არამარტო მხატვრულ ღირებულებაზე, არამედ იმ სულიერ დანიშნულებაზე, რომლის გარეშეც კინოკრიტიკოსთა მხრიდან იშვიათად ჩნდება გამოხმაურების მოტივირებული სურვილი.

კარგი მაყურებელი იმთავითვე შენიშნავს, თუ როგორ ზედმიწევნით რეალისტურად შეძლო რეჟისორმა აფხაზეთის ომით დაზაფრული პეიზაჟისა და დეკორაციების მორგება მთავარ სათქმელთან. ვისაც უნახავს აფხაზეთის ომის მრუმე პეიზაჟები, ის შეძლებს შეაფასოს სივრცე, რომელიც ზაზა ურუშაძემ ამ ნარატივისთვის გამოიყენა. აქ ყოველი ნივთი, ხე თუ ნაგებობა მეტყველია და ომის დრამატიზმის გასააზრებლად არის მოწოდებული. ინტერიერის ყოველი დეტალი სენსორულია და განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს. ომს თავისი ფერი აქვს, თავისი სურნელი, ომს მზის სხივიც ისე აირეკლავს, როგორც სამყაროს მთლიანობას ეკადრება. ხეზე მსხმოიარე მანდარინის ყვითელი ნაყოფი, რომელიც დროდადრო ანათებს კადრში, თითქოს სიმბოლური გზავნილია დეჰუმანიზებული სამყაროსთვის. ომის ლაბირინთებში ჩაკარგული მშვიდობის, თანადგომის ნოსტალგიაა ფილმის ერთ-ერთი პერსონაჟის მარგუსის მანდარინების გაყიდვის საზრუნავი, რომელიც მთავარს – ქართველი და ჩეჩენი მეომრების ურ-

თიერთობის ამბავს ფეხდაფეხ მიუყვება. "იცი რა ჰქვია ამ ომს? – მანდარინების ომი". მარგუსის ეს ერთი შეხედვით უწყინარი, გულუბრყვილო კითხვა-პასუხი ნაწილობრივ იტევს სათქმელს. ამ ფილმის გმირებს თავისი ენა აქვთ, საკუთარი თავის წაკითხვისა და გახმოვანების ბუნებრივი უნარი. მანდარინის ნაყოფი აქ გაყიდული მშვიდობის სიმბოლოა, რომელიც თითოეულ მათგანს ენატრება. მშვიდობის მონატრებაა დროდადრო კადრში გამოჩენილი ივოს მშვენიერი შვილიშვილის – მარის სურათიც, რომელსაც ნიკა თვალს აპარებს და მზერა უნათდება. ომი თითქოს სიყვარულის წილშიც ჩაუჯდა მის თაობას. ფილმში რამდენჯერმე მეორდება ეპიზოდი, როცა დაჭრილი ნიკა იმ დაზიანებულ კასეტას ამთლიანებს, სადაც მისი საყვარელი ჰიტებია ჩაწერილი. ამ პასაჟის ქვეტექსტი ნათელია – ნიკა ცდილობს არ დაკარგოს კავშირი იმ დროსთან, როცა ქვემეხები დუმდნენ.

"მანდარინების" მთავარ სათქმელს პროლოგისა და ეპილოგის ბოლო კადრები ამთლიანებს. ფილმის დასაწყისში დურგალი ივო მანდარინებისათვის ყუთებს აშალაშინებს. კამერა მოთმინებით, ახლო რაკურსიდან ადევნებს თვალს ამ პროცესს. ნიაზ დიასამიძის მუსიკა საოცარ თანაგანცდაშია ამ ეპიზოდის სათქმელთან. ნიჭიერი რეჟისორის კიდევ ერთი ფუნჯის მოსმა და ამ ყოფით ეპიზოდს გამაოგნებელი დატვირთვა ენიჭება – იქმნება ფიქრის განწყობა, მოლოდინი, რომ მისი შემქმნელები გართობაზე არ არიან ორიენტირებული. არ ვიქნები ორიგინალური თუ ვიტყვი, მაყურებელს მოენატრა ფილმი, რომელიც არასოდეს განებებს თავს. ლემბიტ ულფსაკის მიერ შექმნილი ფილმის ზნეობრივი გმირი იდეალურია იმ ჩანაფიქრისთვის, მან ,,მანდარინებში" მორალის დომინანტი უნდა განაპირობოს. გაუტეხელი, სულიერად ძლიერი, ჭარმაგი ესტონელი ივო, რომელმაც ომის დროს არ დატოვა მშობლიური სანახები, მოთმინებით ცდილობს განდევნოს სიკვდილისა და შურისძიების აჩრდილი ქართველ და ჩეჩენ მეომარს შორის. ივო პირადი მაგალითია, რათა მათ შეგნებაში მორალურ-ზნეობრივი ფასეულობები შურისძიებამ არ დათრგუნოს. ომის დროსაც შეიძლება ადამიანებს ბევრი რამ აერთიანებდეს. უაღრესად დაძაბულ, კონფლიქტურ გარემოში, როდესაც ფილმის გმირები დუმილის დროსაც სხეულის ენით გასცემენ მძულვარებას, ივოს მოთმინება არ ღალატობს. ჩეჩენსა და ქართველს შორის დაძაბული, მტრული ველია. ეს ის არის, რომელიც ყველაზე მეტად ეიმედება რუსეთის იმპერიას კავკასიაში. კავკასიელთა შორის კომუნიკაციური გაუცხოება ყოველთვის იყო მისი ოცნება და რეალური დასაყრდენი. მაყურებელი ხედავს, როგორი თანმიმდევრობით მართავს და ანეიტრალებს ივო ამ რეალობის შედეგებს. ჩვენ გამაოგნებელი გარდასახვის მოწმენი ვხდებით, რომლის კულმინაცია აჰმედისა და რუსი ოფიცრების შეხვედრის სცენაში იყრის თავს. კავკასიური ერთიანობის იდეაზე ორიენტირებული ეს პოზიტიური ეპიზოდი შეიძლება ჩაითვალოს მნიშვნელოვან გზავნილად კავკასიური დიალოგისთვის. ფილმის ეს სცენა XI ს-ის ისტორიკოსის ლეონტი მროველის კონცეფციის მეტაისტორიული საზრისის გამოძახილია და იგი ზოგადად ნიშანდობლივია ქართული კულტურისათვის. "კავკასიელთა პირველფენომენი და თაურხატი" (გრიგოლ რობაქიძე) ფილმის ამ ეპიზოდში მკაფიოდ იჩენს თავს. კავკასიური კულტურული უნივერსალიების სისტემამ ხელი შეუწყო ივოს, ამოევსო უფრსკული ნიკასა და აჰმედს შორის, მაგრამ მან ეს ვერ შეძლო რუს ოფიცერსა და აჰმედთან კონფლიქტის დროს. ივოს შეძახილი ,,ის თქვენიანია, ბიჭებო" – მასთან ვერ მიდის, იმიტომ, რომ რუ-

სი ოფიცრისათვის არც ჩეჩენია ,,მისი“ და არც ქართველი. მორალური და ესთეტიკური კატეგორიების განსხვავებულობამ რუს ოფიცერს არ მისცა ჩეჩენის ნდობის შესაძლებლობა. დესტრუქციული აზროვნებით დავიწროვებულ საომარ სივრცეში უნდობლობა მოულოდნელი არ უნდა იყოს, თუმცა იდენტურ სიტუაციაში ჩვენ ვხედავთ, როგორი მყარია ნდობის მანდატე აჰმედისადმი აფხაზი მეომრების მხრიდან. რეჟისორმა მართებულად მიაგნო ამ ისტორიული საზრისის გამოყენების აუცილებლობას – ივოს ჭერქვეშ სწორედ ქართველი და ჩეჩენი აღმოჩნდებიან. დრამა, რომელიც ამ უაღრესად მეტყველ გარემოში ვითარდება, სრულად ავლენს იმ ტკივილიანი გაუცხოების მიზეზებს, რომელმაც აჰმედის ცნობიერებაში ქართველის მტრის ხატი შექმნა. მტანჯველია აჰმედის გარდასახვის პროცესი. ქართველებმა მას მეგობარი მოუკლეს, მაგრამ სწორედ ქართველი იხსნის მას სიკვდილისაგან. აფხაზეთიდან მიმავალი ჩეჩენი ნიკას აღდგენილ კასეტას უსმენს. სიმბოლური სცენაა – აჰმედის ცნობიერებაში ჩრდილოელის მიერ გაბზარული ნდობაც ასე გამთლიანდა.

ცალკე საუბრის თემაა მსახიობთა დასი, რომელთა წილი იმ ემოციური ფონის შექმნაში, რომელიც ფილმის ყურებისას იქმნება – უზარმაზარია. აქ არ არის მხოლოდ სახიობა – როგორც ასეთი. უმნიშვნელოვანესია რეალიზმი, რომელიც თაობის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნისას იგრძნობა. ჟესტიკულაცია, საუბრის მანერა, ინტონაცია, ლექსიკა – გიორგი ნაკაშიძისა და მიშა მესხის მიერ შექმნილი ეს სახეები წარსულიდან თითქოს შეუცვლელად არიან გამოხმობილი.

ფილმის დასასრულს ივო კვლავ აშალაშინებს, თუმცა ეს უკვე მანდარინის ყუთი არ არის... მან ერთხელ უკვე დალია სიკვდილის სადღეგრძელო და შალაშინის დინამიური როკვიდან ახლაც სიკვდილი გვიმზერს, რათა სიცოცხლის ფასი გვაგრძნობინოს. “ღმერთმა გიშველოს სიკვდილო, სიცოცხლე შვენობს შენითა“ – არ გტოვებს ვაჟას განაზრებანი სიკვდილ-სიცოცხლის აპოლოგიაზე. ზაზა ურუშაძე იმ სულიერ-ესთეტიკური სივრციდან მოდის, სადაც ეს სტრიქონები იშვა და ამგვარი ფილოსოფიურ-თეოლოგიური ასოციაციები ფილმში მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო.

“ეს არავის ომი არ არის“ – ამბობს ერთგან ივო. ვფიქრობ, ფილმის უმთავრესი განწყობა მაინც აქ არის პროექცირებული, თუმცა დრამა, რომელიც ფილმში ვითარდება და რომელსაც ანტისაომარი რიტორიკა წითელ ზოლად მიყვება, არ აკნინებს გრძნობას, რომელმაც ნიკას თაობა თეატრის ავანსცენიდან ცხოვრების რეალურ სივრცეში გადატყორცნა. ზაზა ურუშაძის ფილმი ,,მანდარინები“ სწორედ მათ ეძღვნება – ომში დაღუპულ ღიმილის ბიჭებს, ვინც სამშობლოს განწირული დაძახილი მაშინათვე გაიგონეს და არა იმათ, ვისაც აკა მორჩილაძის ერთ-ერთი გმირის მსგავსად, “სამშობლომ კარგად არ დაუძახა“. ზუკა თუთბერიძე, ლევან აბაშიძე, გიორგი რევიშვილი, კახა ეზუხბაია, ლევან კორინთელი ამ ხმამ მიიყვანა ბრძოლის ველზე. მიშა მესხის მიერ შექმნილმა კინოგმირმა კიდევ ერთხელ გააცოცხლა იმათი სახეები, ვისაც კარგად ესმოდა, რომ სამშობლო მარტო ლხინი და ბედნიერება არ არის, ის ტკივილიცაა. ეს ფილმი არის შეხსენება იმისა, რომ ჩვენს ქვეყანას ჯერაც აცვია ტანზე ძაძა-ფლასი. ელგა ფოლადიშვილს დავესესხები, რომ “იმ ბიჭებს უსახელო საფლავებისთვის არ უბრძოლიათ და არც იმისთვის, რომ რომელიმე ჩვენთაგანმა მათ ობელისკზე, ენკენისთვის ოცდაშვიდ რიცხვში, გვირგვინი დადოს. ჩვენ დაგვავიწყდა და დაგვავიწყეს

უფრო მთავარიც – ვინც სიცოცხლე გაწირა ჩვენთვის, ჯერაც ვალში ვართ იმათ წინაშე და იმ ვალსაც გადახდა უნდა, თუნდაც იმისთვის, რომ მიწაზე "დამარცხებულებს" ზეცაში მაინც აღარ შეგვრცხვეს ერთურთის ნახვა და მათი ხილვა, ვინც აქამდე მოგვიტანა ჩვენი ქვეყანა, ის მიწა, რაც დღემდე შეგვრჩა. იქ, ეშერაში, გაგრაში და გუდაუთაში ვიღაცა მოკვდა ჩვენი გულისთვის და ჩვენ ვალი გვაქვს გადასახდელი – მათი სულის, ღმერთისა და ქვეყნის წინაშე..."

ზაზა ურუშაძის "მანდარინებმა" უცნაური განცდა დამიტოვა, თითქოს რეჟისორს სადღაც შემოენახოს ეს დამაჯერებლად ცოცხალი კადრები, თითქოს რეალურად ვიგრძენი აფხაზეთის შემოდგომის სუსხნარევი სურნელი. კინოკრიტიკოსთა ყველაზე მკაცრ, შეუვალ ნაწილსაც ექნება უამრავი კითხვა, მოსაზრება. მასაც გამოუჩნდება ბევრი "მჩხრეკელი", მაგრამ ფილმის ყურებისას მე – აფხაზეთის მკვიდრს, მცირედი პროტესტის გრძნობაც არ გამჩენია "ფილმის ვირტუალური სამყაროს მიმართ" და ეს უკვე გამოცდაა ამ ფილმისთვის. მე დავბრუნდი იქ, საიდანაც არ უნდა წამოვსულიყავი 20 წლის წინათ. ეს იყო ჩემთვის მტანჯველი, მაგრამ სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი განცდა. მე კიდევ ერთხელ გადავიმოწმე სიფხიზლე და ერთგულება ჩემი აკრძალული ქალაქისადმი, ზეეროვნულის მაჯისცემაც მოვისინჯე და მაინც დავეთანხმე ლაო-ძის – "თუმცა ომის მიზანი მშვიდობაა, ის მაინც უდავო ბოროტებაა".

ლელა წიფურია
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასისტენტ-პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

ქართული პროზის ახალი აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის დასაწყისი

XXI საუკუნის გადასახედიდან მოვლენათა შეფასება განსხვავებულ ათვლის წერტილს და შესაბამისად, ხედვას მოითხოვს. 1964 წელს სამი ახალგაზრდა რეჟისორის გადაღებული კინოალმანახი "წარსულის ფურცლები", – ახალგაზრდა რეჟისორების – ელდარ შენგელაიას, გიორგი შენგელაიასა და მერაბ კოკოჩაშვილის მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმებისგან შედგებოდა.

მერაბ კოკოჩაშვილის ინტერპრეტაციით მიხეილ ჯავახიშვილის "მუსუსის" ეპიზოდებში ბევრი ცვლილება შევიდა, მაგრამ ფილმში დარჩა უმთავრესი – სიყვარულისთვის მებრძოლი წყვილის ისტორია, ნაწარმოების ფაბულა და მწერლისეული იდეა. ფილმში მნიშვნელოვნად არის შემცირებული მოთხრობისეული დიალოგები, რაც რეჟისორის ინტერპრეტაციით შეცვლილია წმინდა კინემატოგრაფიული გამომსახველობითი საშუალებებით. და რაც ყველაზე მთავარია – ფილმში შენარჩუნებულია მიხეილ ჯავახიშვილისეული სული, ავტორის პოზიცია და ლიტერატურული თხზულება მწერლის კონცეფციაზე აგებულ აუდიოვიზუალურ ტექსტად არის ინტერპრეტირებული.

"მიხა" თავის ეპოქაშიც და ახლაც რჩება იმგვარ ფილმად, რომელიც სიყვარულისთვის მებრძოლ პერსონაჟებს ღირსეულად წარმოაჩენს ეკრანზე და დღესაც იმსახურებს როგორც სპეციალისტების, ასევე მაყურებლის ყურადღებას. ამასთანავე, "მიხა", როგორც მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის, ასევე ზოგადად, ლიტერატურული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საუკეთესო ნიმუშად არის მიჩნეული.

მიხას როლზე მსახიობის შერჩევისას, რეჟისორის არჩევანი გოლიათური ჰაბიტუსის ზურაბ ქაფიანიძეზე შეჩერდა. წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხი – კადრის შევსება, უფრო ზუსტად კადრის გაჭედვა პერსონაჟის ტანით, "მიხაში" საშუალო ხედზე აისახება და გმირს ვიზუალურად უფრო მასშტაბურს წარმოაჩენს. ახლო, ანუ მსხვილი ხედები პერსონაჟის სულში ახედებს მაყურებელს. საშუალო და ახლო ხედების ხშირი მონაცვლეობა მსახიობის გამოკვეთილი კონტურების ფონზე, მთავარ გმირს უფრო მოცულობითს ხდის.

ფილმისეული მიხა ერთგვარად ტლანქიც კი გვეჩვენება. ამავე დროს, ფეფელოსადმი მიმართული ზურაბ ქაფიანიძის მზერა უაღრესად ნაზი და ფაქიზია.

მიხას, როგორც პერსონაჟის რეჟისორული და აქტიორული – ზურაბ ქაფიანიძისეული ინტერპრეტაციით, მიხეილ ჯავახიშვილის მუსუსი ფილმში წარმოჩენილია ერთი მხრივ უდიდესი ფიზიკური და შინაგანი ძალის მქონე პიროვნებად და მეორე მხრივ, ფაქიზი სულის პატრონ, მგრძნობიარე ადამიანად.

პატარა კინონოველამ არჩვეულებრივად საინტერესო პერსონაჟთა გალერეა წარმოსახა, რომელთა შორისაც უპირველეს ყოვლისა სიკოს (ავთო მახარაძე) რამდენადმე შეცვილი სახეა აღსანიშნავი. ფილმისეული სიკო მერაბ კოკო-

ჩაშვილისეული ინტერპრეტაციით უფრო გროტესკული პერსონაჟია. მერაბ კოკოჩაშვილის ინტერპრეტაციით, მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობა იუმორით სავსე, კომიკური ელემენტებით გაჯერებულ, უაღრესად ხალისიან ფილმად იქცა. კომიკური ეფექტი უპირველესად პერსონაჟთა აუდიოვიზუალური გროტესკული დეტალებით მიიღწევა. კომიკურ-გროტესკული ელემენტებითაა გაჯერებული პეტრეს (მიხეილ ჩუბინიძე) ფილმისეული სამოსელი და გრიმი.

შავ-თეთრი ფილმის გამომსახველობითი მრავალგვარობითაც იქმნება. რეჟისორთან ერთადფილმის უმთავრესი, ვიზუალური კომპონენტი მხატვარ ვასილ არაბიძისა და ოპერატორ გიორგი გერსამიას თანაშემოქმედებით ფორმირდება. მხატვარი და ოპერატორი, რეჟისორთან ერთად მაქსიმალურად იყენებენ ფირის გამომსახველობით საშუალებას, ქმნიან იმგვარ გამოსახულებას, რომელიც მწერლის კონცეფციის ვიზუალური გადაწყვეტის ადექვატურია.

შავ-თეთრი გამოსახულების გრაფიკულობას განსაკუთრებით გამოკვეთს ფილმის ავტორთა მიერ შერჩეული ნატურა და ექსტერიერები. ფილმში ქართლის მკაცრი პეიზაჟებია – რამოდენიმე ხე და ქვის ფაქტურა. მხატვარი და ოპერატორი ერთმაგვარად აზროვნებენ, საერთო პრინციპით მუშაობენ გამოსახულებაზე – შუქ-ჩრდილების ხშირი მონაცვლეობით თეთრი და შავის კონტრასტზე აგებული შუქწერა ეკრანულ სიბრტყეს ავსებს.

დამოუკიდებელი მხატვრული მნიშვნელობის ნამუშევრების ასოციაციას იწვევს პურის ყანების ეპიზოდები ფილმში. ზურგზე ზვინებაკიდებული ადამიანები მობიბინე ყანებში ნელა მოძრაობენ. რეჟისორი და ოპერატორი ადმიანების მოძრაობით ცვლიან კომპოზიციებს. მრავალფიგურიან კომპოზიციას წყვილის კომპოზიცია ცვლის. ფეფელო და მიხა ერთმანეთს კოცნიან და ორი მომცრო ზვინი ერთ დიდ ზვინად მთლიანდება. ასევე მოძრავ სურათს გავს ყანის თიბვის ეპიზოდი. რეჟისორის და მხატვრის შერჩეული ნატურა, ცოცხალი ფიგურების სინქრონული მოძრაობები, რომლებსაც ოპერატორ გიორგი გერსამიას კამერა აღბეჭდავს, ხალხური სიმღერა კადრს მიღმა – საოცარ ეკრანულ მთლიანობას ქმნის.

მერაბ კოკოჩაშვილის "მიხა" პროზის ინტერპრეტაციის იმგვარ ნიმუშს მიეკუთვნება, როდესაც მაღალმხატვრული პროზა სხვა დარგის ხელოვნებაში, კერძოდ კინემატოგრაფიაში ტრანსფორმირებისას არ განიცდის მხატვრულ დანაკარგს. "მიხა" იმ ბედნიერ გამონაკლისთა რიცხვს მიეკუთვნება, როდესაც მხატვრული ხარისხით ფილმი პროზის ტოლფასი რანგის ნაწარმოებად განიხილება.

მერაბ კოკოჩაშვილის ნოველის ფონზე, გიორგი შენგელაიას "ჯილდო" ერთგვარად ჩრდილში მოექცა. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ აუდიტორიის მოლოდინი რეჟისორის ახალი ფილმის მიმართ გიორგი შენგელაიას "ალავერდობის" შემდეგ ძალზე დიდი იყო. "თუ "ალავერდობაში" უფრო მეტად ჭარბობდა ემოციური აფეთქებები და სანახაობრივი ეფექტი სიუჟეტის კონტრასტულ წყობაზე გაანგარიშებით იყო მიღწეული, "ჯილდოში" გამოვლინდა აკადემიზმი და ანალიტიკური სტილისტიკა" (ჯალაღონია, 1987:169). კინონოველის ამგვარი შეფასება შეიძლება ძალზე დადებითად მივიჩნიოთ, მით უმეტეს, რომ კრიტიკოსთა ნაწილის მიერ ფილმის შეფასების კრიტერიუმი ამგვარია: "ცხადია, კინო სინთეტური ხელოვნებაა და ყოველი მისი შემადგენელი ნაწილი ერთი მთლიანი კინოსახის შექმნასა და გახსნას უნდა ემსახურებოდეს. იდეალური ის შემთხვევაა, როცა ცალ-ცალკე არც მხატვრის, არც კომპოზიტორის, არც ოპერატორის, არც მწერლის, არც თვით მსახიობის თუ რეჟისორის ნამუშევარი არ გეცემათ თვალ-

ში. გამორჩეულად, გამოცალკევებულად არ მიიქცევს ყურადღებას, როცა ყოველი მათგანის ნიჭი და უნარი თითქოს უხილავად, მაგრამ თანაბრად ძლიერად შეუწყობს ხელს მთლიანი და სრულყოფილი კინოსახის შექმნას. მაგრამ იდეალურ შემთხვევასთან იშვიათად გვაქვს საქმე" (გვერდწითელი, 2006:49-50). გურამ გვერდწითელის შეფასების კრიტერიუმს თუ უკამათო დებულებად მივიჩნევთ, "ჯილდო" ამ კრიტერიუმების შესატყვისი ფილმი არ აღმოჩნდება. გიორგი შენგელაიას კინონოველა სინთეზური ხელოვნების იმგვარ ნიმუშად გვევლინება, სადაც ყველა კომპონენტი თანაბრად არ ზემოქმედებს მაყურებელზე. ამ სინთეზურობაში ფილმს სწორედ ის დააკლდა, რამაც ასე შეძრა "ალავერდობაში" – ემოცია, რომელსაც რეჟისორის სადებიუტო ფილმი მაყურებელში ბადებდა.

გიორგი შენგელაიას მოღვაწეობა, მისი უაღრესად ღრმა და საინტერესო ფილმები ქართული კინოს საუკეთესო ნიმუშების რიცხვს მიეკუთვნება. რეჟისორის შემოქმედება თანაბრად იმსახურებს როგორც სპეციალისტების, ასევე მაყურებლის ყურადღებას. ცნობილი მხატვარი ზურაბ ნიჟარაძე ამგვარ შეფასებას აძლევს გიორგი შენგელაიას შემოქმედებას: "ხშირად მიფიქრია – რა განგვაწყობს ესოდენ კეთილად გიორგის ფილმების მიმართ? უპირველეს ყოვლისა, ცხადია, თვით მათი ღირსება; მშობლიური, ბუნებრივია ის გარემო, სადაც მისი გმირები ასევე ბუნებრივად მოქმედებენ. ყოველ საგანს, თითქოსდა წვრილმან, მრავლის მიმანიშნებელ დეტალებს, რომელთა გარეშეც კინემატოგრაფი წარმოუდგენელია, აქ ზუსტად აქვს მიჩნეული თავისი ადგილი, ყველაფერი დინჯად არის მოფიქრებული, აწონილ-დაწონილი. როდესაც ნიჭს, ცოდნას, მონდომებას, ოსტატობას, დახვეწილ გემოვნებას თანდაყოლილი შინაგანი კეთილშობილებაც ერწყმის, ნაყოფი ყოველთვის სასურველია და ყოველივე ამას გიორგი შენგელაიას მიერ სახელოვნად გავლილი გზა ადსტურებს" (ნიჟარაძე, 2011:169). ცნობილი მხატვრის სიტყვები უფრო ცნობილი რეჟისორის მთელი შემოქმედების შეფასებაა.

მიხეილ ჯავახიშვილის "ჯილდო" პერსონაჟის სინდისის ქენჯნით გამოწვეულ ემოციებზე მოგვითხრობს. მიხეილ ჯავახიშვილის, ფსიქოლოგიური პროზის დიდოსტატის მიერ პერსონაჟის შინაგან განცდებზე და მისი ფსიქიკის რადიკალურ ცვალებადობაზე აგებული მოთხრობის აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაცია უპირატესად გმირის შინგანი რყევების პროეცირებაზე უნდა ყოფილიყო აგებული. ფილმის მთავარი როლის შემსრულებელი – ბონდო გოგინავა, რომელიც ცდილობს პერსონაჟის ემოციური მდგომარეობის ასახვას ეკრანზე, მაყურებელში ვერ აღძრავს იმ ემოციას, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟის მსგავსად, განწმენდისკენ მისწრაფებული, მაყურებელსაც კათარზამდე მიიყვანდა. მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებები შინაგან ფსიქოლოგიურ წიაღსვლებს მოკლებულია, ემოციები კი, რომელთა გადმოცემასაც ესწრაფვის აქტიორი, – უტრირებული. ფილმში დაღუპული დედის როლს სესილია თაყაიშვილი ასრულებს, შესანიშნავი მსახიობი, რომელიც ხანმოკლე ეპიზოდში უდიდეს ადამიანურ ტრაგედიას თამაშობს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ თვით სესილია თაყაიშვილის მონაწილეობით შექმნილი ფრაგმენტიც კი არ აღმოჩნდა იმ რანგის, რომელიც მიხეილ ჯავახიშვილის მოთხრობის ეპიზოდის სიმძაფრეს სრულად გადმოსცემდა.

ფილმის მხატვარია ალექსანდრე მაკაროვი. მოქმედება ძველი თბილისის აივნების ფონზე მიმდინარეობს. ეპიზოდში მკვლელიც და მოკლულის დედაც უძრავად დგანან. სტატიური პერსონაჟები სტატიური კადრის ფონზე ცივ, გაუცხოებულ გარემოში. ავტორები თითქოს ტრაგედიისგან გაშეშებულებს წარ-

მოგვიდგენენ პერსონაჟებს. მსახიობებზე უფრო მეტ განცდას მაყურებელში სცენის მხატვრული გადაწყვეტა იწვევს: შუქ-ჩრდილების ვარირებაზე აგებული შავ-თეთრი, მკაცრი გარემო, სადაც ადამიანები დაუცველად გრძნობენ თავს. მხატვრისა და ოპერატორის მიერ შექმნილი ვიზუალური ფონი თითქოს მხატვრული ხარისხით ერთგვარად აღემატებოდა, ჯაბნიდა მსახიობთა გადმოცემულ ემოციას, ამ ქალაქში ორივე პერსონაჟი სრულიად გაუცხოებული იყო. "ჯილდო" უაღრესად მნიშვნელოვანი ექსპერიმენტი აღმოჩნდა მხატვრული ძიებების თვალსაზრისით, რომელმაც შემდგომში მნიშვნელოვნად განაპირობა გიორგი შენგელაიას მხატვრული სამყაროს ფორმირება. ფილმის ოპერატორია იგორ ამასიისკი. რაც შეეხება კომპოზიტორ ფელიქს ღლონტის ზედმეტად დრამატიზირებულ მუსიკას, კინომცოდნე ოლიკო ჟღენტი ამგვარ შეფასებას აძლევს ფილმის აუდიო და ვიზუალურ კომპონენტებს: "გამოსახულებასთან შედარებით ზედმეტი ფუნქცია დაეკისრა დრამატულ მუსიკას (კომპ. ფ. ღლონტი), რომელიც ვერ მიესადაგა ეკრანულ ატმოსფეროს, გახმოვანების, ილუსტრირების შთაბეჭდილება შექმნა. ამგვარად ჩაიხშო ფილმის საინტერესო სახვითი გადაწყვეტა, მისი ემოციური გამომსახველობითობა, გმირის სახე" (ჟღენტი, 1991:38).

ამრიგად, რეჟისორ გიორგი შენგელაიას, მხატვარ ალექსანდრე მაკაროვის და ოპერატორ იგორ ამასიისკის თანაშემოქმედება ფილმში მნიშვნელოვან ვიზუალურ ექსპერიმენტად იქცა, რომელიც ერთგვარი ესკიზი გახდა შემდგომში გიორგი შენგელაიას შესანიშნავი ფილმის – "ფიროსმანისთვის." "ჯილდო" მოხეილ ჯავახიშვილის პროზის კინოს ენაზე ტრანსფორმაციის მნიშველოვანი ნიმუშია. კინონოველის უპირველესი ღირსება მისი ვიზუალური გადაწყვეტაა – მწერლის პროზა ეკრანულ სიბრტყეზე კინემატოგრაფიულ მხატვრულ სამყაროდ იქნა წარმოსახული. ჯავახიშვილის პროზა, განსხვავებულ ხელოვნების ნიმუშად ტრანსფორმირებული, ხელოვნების ამ დარგისთვის, კინემატოგრაფისთვის ორგანული ხერხებით გადმოიცა. მიუხედავად იმ ნაკლოვანებებისა, რაც ფილმშია, "ჯილდო" აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის ინტერპრეტაციის მნიშვნელოვანი ეტაპია.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ 1964 წელს კინოალმანახში გაერთიანებულმა ნოველებმა მიხეილ ჯავახიშვილის პროზის არა მხოლოდ კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას დაუდო საფუძველი. ქართული პროზის კლასიკოსის თხზულებათა წარმატებულ აუდიოვიზუალურ ტექსტად ქცევა "მიხას" და "ჯილდოს" გადაღებით იწყება.

ლიტერატურა:

1. გვერდწითელი გ., მოკავშირე თუ მეტოქე? კინოზეც და სხვაზეც, წერილები, თბილისი, 2006;
2. ნიჟარაძე ზ., უმაღლესი მიზნისკენ მისწრაფებული, ჩვენი მწერლობა, №10, 2011;
3. ჟღენტი ო., მიხეილ ჯავახიშვილის ნოველა ეკრანზე, ხელოვნება №7, თბილისი, 1991;
4. ნიჟარაძე ზ., უმაღლესი მიზნისკენ მისწრაფებული, ჩვენი მწერლობა, №10, 2011;
5. ჯალაღონია რ., შეუკრავი წრე, თბილისი, 1987.

ნინო დავითაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

ჯამათი მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების შესახებ

გარდასახვამ, როგორც ცნებამ თავისი ისტორიული განვითარების ევოლუცია განიცადა, რომელმაც შემდგომში დიდი რეჟისორისა და პედაგოგის, თეატრის რეფორმატორის – სტანისლავსკისა და მისი მოსწავლეების პედაგოგიურ-შემოქმედებით ძიებებზე ჰპოვა ასახვა.

გარდასახვა თუ გარდასახვის იმიტაცია? ამ საკითხზე კამათი თეატრალურ ლიტერატურაში გაცილებით ადრე დაიწყო. მიუნხენის იეზუიტთა სასკოლო თეატრის რეჟისორი და თეატრალური მოღვაწე ფრანციზ ლანგი თავის წიგნში „მსჯელობა სასცენო თამაშზე", გამოდიოდა რა კლასიციზმის ესთეტური ნორმიდან, ძირითად ყურადღებას თამაშის გარეგნულ მხარეს უთმობდა, როგორიცაა ეფექტური პოზები და მრავალფეროვანი ჟესტები, იგი მოუწოდებს მსახიობებს, რომ ის სულიერი მღელვარება და გრძნობა, რომელიც აქტიორს სურს განაცდევინოს მაყურებელს, უპირველესად მასში ანუ საკუთარ სულში უნდა აღმოცენდეს. თავისი გამონათქვამებით ამავე მოსაზრების თანხვედრაშია იტალიელი ლუიჯი რიკკობონიც – კომედი დელ არტეს მსახიობი, მაგრამ მისი ვაჟი ფრანცისკო რიკკობონი, იტალიური კომედიის მსახიობი საფრანგეთში, აღნიშნავდა რომ არა მხოლოდ გრძნობას, არამედ გონებას და ემოციათა ფლობას აქვს სერიოზული, შეიძლება ითქვას მთავარი მნიშვნელობა მსახიობის ხელოვნებაში.

დიდროს ნაშრომში „პარადოქსი აქტიორზე", მოცემულია ავტორის შეხედულება ძირითადი საკითხის მიმართ, რაც აქტიორთა ორ ბანაკად დაყოფაში მდგომარეობს. ეს ცნობილი ნაშრომი გახლდათ პასუხი ლონდონში 1768 წ. გამოცემულ ანონიმურ წიგნზე, რომელიც ამტკიცებდა, რომ მაყურებლის დასაპყრობად მსახიობისთვის აუცილებელია გულწრფელი ემოციურობა, რისი წინააღმდეგიც გახლდათ დიდრო. იგი კატეგორიულად მოითხოვდა: „დიდი მსახიობი გულცივი და დამშვიდებული მეთვალყურე უნდა იყოს. მე ვითხოვ მისგან დიდ გამჭრიახობას და არავითარ გრძნობიერებას. მსახიობი რომ გრძნობიერი და მართლა გრძნობით აღსავსე იყოს, განა შესძლებს ზედიზედ ორჯერ შეასრულოს ერთი და იგივე როლი იმავე აღტაცებით და წარმატებით? (დიდრო, 1939:15-16). დიდრო იმ აქტიორების მომხრეა, რომლებიც თამაშობენ გააზრებულად, განუწყვეტელი მიბაძვით რომელიმე იდეალური სახის მიმართ და მას, ვინც ახერხებს მუდმივად, ყოველ სპექტაკლში ერთი და იგივე იყოს, – „სარკეს" უწოდებს.

იმ მსახიობთა ხელოვნებას, რომლებიც ყველა სპექტაკლში „სარკისებური" სიზუსტით მეორდებოდნენ, დიდრომ უწოდა „გააზრებული შემოქმედება", როგორც უდიდესი შესაძლებლობა ხელოვნებაში. მასვე ეკუთვნის წარმოდგენის სკოლის პირველი თეორიული ფორმულირება, ის უპირატესობას ანიჭებს სასცენო თამაშის სრულყოფილ ტექნიკას. დიდროს აზრით, უდიდეს აქტიორებად გრძნობათა სრული უარყოფით ყალიბდებიან. გარდასახვის ხელოვნებისადმი ამგვარი მიდგომა იმ პერიოდის ევროპულ თეატრალურ სამყაროში პროგრესულად ითვლებოდა.

დიდროს აქტიორული პროფესიონალიზმი არსებითად განსხვავდება სამსახიობო ტექნიკის შეხედულებებისგან, რომელიც მოგვიანებით განცდის ხელოვნების მომხრეებისგან ჩამოყალიბდა. ცნობილი რეჟისორი და პედაგოგი ალექსანდრე ლენსკი წერს: „ჩემი აზრით, დიდროს შეხედულებებში წარმოქმნილი შეცდომა სასცენო ხელოვნების შესახებ იმით არის გამოწვეული, რომ მან მსახიობის ხელოვნებაში დაუშვა უკიდეგანო თვითფლობის არსებობის აუცილებლობა ღრმა ემოციურობის არარსებობით. განცდის სრული უარყოფა, ისევე როგორც განცდათა უკიდურესობა თვითფლობის გარეშე, სცენისთვის სრულიად მიუღებელს ხდის ადამიანს. თვითკონტროლის ქვეშ განცდათა ზომიერება ქმნის კარგ მსახიობს, უკიდურესი გრძნობიერება და მისი სრული ფლობის უნარი კი უდიდეს შემსრულებელს" (ლენსკი, 1890:109).

100 წლის შემდეგ კოკლენ უფროსი აღიარებს დიდროს სასცენო თეორიას. მაგრამ დიდროსგან განსხვავებით თვლის, რომ მაყურებელმა არ უნდა ირწმუნოს სცენაზე დადგმული სიმართლის. თუ მაყურებელს დაავიწყდება, რომ თეატრში იმყოფება, იგი შეწყვეტს „სიამოვნების განცდას" და ნაცვლად იმისა, რომ დარჩეს მაყურებლად, – „მსახიობად გადაიქცევა". მოგვიანებით სტანისლავსკი შედის პოლემიკაში კოკლენთან: „თქვენს ხელოვნებაში მაყურებელი არის მაყურებელი, ჩემს ხელოვნებაში ის შემოქმედების უნებური მოწმე და თანაზიარი ხდება, იჯერებს სცენაზე წარმოქმნილ ცხოვრებისეულ მოვლენებს და ეფლობა მის სიღრმეებში" (სტანისლავსკი, 1954:204). სტანისლავსკი დაბეჯითებით იდგა იმ პოზიციაზე, რომ მაყურებელმა უნდა დაიჯეროს ის, რაც სჯერა მსახიობს. სცენური სიმართლე იბადება მომხდარის მოტივირებული, დამაჯერებლური ახსნით, გამართლებით.

საგულისხმოა კამათი ვასილ კარატიგინის (1802-1853, პეტერბურგის თეატრის წამყვანი მსახიობი) და პაველ მოჩალოვის (1800-1842, მოსკოვის მცირე თეატრის უდიდესი მსახიობი) გარდასახვის შესახებ, რომელიც რუსეთის მოწინავე საზოგადოებაში 1833 წელს დაიწყო. კამათში მთავარი სიტყვა დიდ რუს კრიტიკოსს და პუბლიცისტს ბესარიონ ბელინსკის ეკუთვნის. მისი აზრით, მოჩალოვის თამაშის საფუძველს წარმოადგენს შთაგონება და შინაგანი ვნება, ხოლო კარატიგინისას – გარეგანი ეფექტურობა და ზედმიწევნით დამუშავებული სცენური ტექნიკა. მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების ეს ორი განსხვავებული მიდგომა საზღვრავს სასცენო ხელოვნების განსხვავებულ გზებს.

XIX საუკუნის 80-იან წლებში ქართული მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის შექმნა და სამსახიობო ხელოვნების განვითარება შეუძლებელი იქნებოდა, ილია ჭავჭავაძეს და აკაკი წერეთელს თავიანთი წერილებით ფსიქოლოგიური კლიმატი რომ არ შეექმნათ. იმ პერიოდში, როცა ცხარე კამათი იყო გამართული იმის თაობაზე, თუ რომელი სკოლის – განცდისა თუ წარმოსახვის სკოლის მსახიობია ჭეშმარიტი შემოქმედი და მსახიობის ხელოვნების განხილვა ხდებოდა, ილია ჭავჭავაძე თვლიდა, რომ გონიერების, ტალანტისა და ტექნიკის, ტემპერამენტისა და შინაგანი კონტროლის ერთიანობით ხდება ემოციური ზემოქმედება (ჭავჭავაძე, 1955:32). ილია თვლიდა, რომ მაყურებელზე ემოციურ ზემოქმედებას ჭეშმარიტი ტალანტი ახდენს. თავის ცნობილ წერილში „ბატონი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში", ილია წერს: „არ შეგვიძლია არ ავღნიშნოთ ის ფრიად ჭკვიანური, გრძნობიერი, უმეტნაკლებო აღსრულება როლისა, რომლის ცხადი მაგალითი თვალწინ გაგვიტარა ბატონმა გამყრელიძემ" (ჭავჭავაძე,

1955:12). აქვე მოგვყავს აკაკი წერეთელის მოსაზრება სამსახიობო ხელოვნების შესახებ: „როგორც საყოველთაო, ასევე საარტისტო ნიჭიც ორგვარია: პირველი – „თავისთავადობითი", რომელსაც ქვაკუთხედად შემოქმედებითი ძალა უდევს და მეორე – „მიმბაძაობითი", რომელსაც უბრალოდ წამხედურობის მეტი არა ეჭირვება რა. ეს ორივე თვისება ისე ნათლად არსად სჩანს, როგორც სცენაზე, სადაც ხშირად წამხედურა მსახიობი იმავე როლს თამაშობს, რომელსაც შემოქმედების ძალით აღჭურვილი. კლასიკურ პიესებში კლასიკური როლების მოთამაშე და მშვენივრადაც მოთამაშე არტისტები ასობითა და ათასობით არიან ქვეყანაზე, მაგრამ ბურჯერები, ჰარიკები, როსები, კინები, სალვინები, რასტორიები, სარა ბერნარები, დუზეები და სხვანი კი თითო-ოროლა, და ეს იმიტომ რომ ეს უკანასკნელები თვითონ ქმნიან როლებს, სულს უდგამენ და სხვები კი ამათ მხოლოდ ჰბაძავენ" (წერეთელი, 1955:128).

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ კამათი და დაპირისპირება სამსახიობო ხელოვნების შესახებ, რომელიც 1918 წელს გიორგი ჯაბადარის ხელმძღვანელობით შექმნილ თეატრალურ სტუდიაში მიმდინარეობდა. ჯაბადარი საფრანგეთში მიღებული განათლებით, ფრანგული თეატრის გამოცდილებას ემყარებოდა, იქ მიღებული ცოდნა დაუკავშირა ქართული თეატრის ბუნებას. აკაკი ვასაძე ასე იხსენებს თავისი პედაგოგების მუშაობის განსხვავებულ სტილს: „გიორგი ჯაბადარი, როგორც ანტუანის მოწაფე და ფრანგული სკოლის მიმდევარი, ლექსის წაკითხვის დროს თხოულობდა მელოდიისა და რიტმის გამოკვეთას, ვალერიან შალიკაშვილი კი როგორც სამხატვრო თეატრის მიმდევარი, ლექსთა კითხვის დროს რიტმს არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა" (კიკნაძე, 1982:125). სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგად მიწვეული ვალერიან შალიკაშვილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მეთოდით მუშაობდა, სტანისლავსკის სისტემას ანიჭებდა უპირატესობას და გარდასახვის ხელოვნებას მისი მეთოდის მიხედვით ასწავლიდა სტუდიელებს. აკაკი ვასაძე წერს: „პირველად სწორედ რომ ბატონ ვალერიანისაგან გავიგე ზოგი რამ სტანისლავსკის „პირველადი ელემენტების" შესახებ. მან ამიხსნა აგრეთვე, თუ რას ნიშნავს სცენაზე ქვეტექსტი, მიზანი, გამოსახვის საშუალება, ხასიათი, გარდასახვა, ბიოგრაფია და სხვა" (ვასაძე, 2010:45).

სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგებად ასევე მუშაობდნენ სხვა „ქართველი მხატელები" (ვ. კიკნაძე) – აკაკი ფაღავა და მიხეილ ქორელი, რაც სამხატვრო თეატრის ესთეტიკური ნორმების დამკვიდრებას და დაცვას ნიშნავდა.

მსახიობის გარდასახვის პრობლემა მწვავედ განიხილებოდა სტანისლავსკის სიცოცხლის პერიოდში და განიხილება დღესაც. დისკუსია ეხება მის უმნიშვნელოვანეს იდეას, რომლის არსი მდგომარეობს შეთავაზებაში – „მსახიობი ამოვიდეს საკუთარი თავიდან." მსახიობი არ შეიძლება გახდეს რიჩარდი, არც მაკბეტი, მაგრამ შეუძლია წარმოიდგინოს საკუთარი თავი მათ ვითარებაში. სტანისლავსკი სთავაზობს მსახიობს „ამოვიდეს საკუთარი თავიდან", ე.ი. თავისი ცხოვრებიდან, თავისი სულიერი გამოცდილებიდან, ემოციური მახსოვრობიდან, სხვისი სულიერი და სხვისი ცხოვრებისეული გამოცდილებით სახესთან, რომელიც მსახიობმა უნდა განახორციელოს. ამგვარ დებულებას აქტიურად აკრიტიკებდნენ. ყველაზე მწვავედ კი, მისი მოსწავლეები – ვახტანგოვი, მეიერჰოლდი და ჩეხოვი. მიხაილ ჩეხოვი თვლიდა, რომ „საკუთარი თავიდან ამოსვლამ შეიძლება სახის გაუბრალოება-გამარტივებისკენ მიგვიყვანოს".

სტანისლავსკის სისტემა ასეთ პრინციპზეა აგებული: ფიზიკური განცდა და გულწრფელი თამაში იბადება მისი შინაგანი განცდის კვალდაკვალ. ჩეხოვთან პირიქითაა – პირველად გვთავაზობს ჟესტს, სხეულის მოძრაობას, რომელიც იწვევს მსახიობში შინაგან განწყობას, განცდას და ემოციას, რომელიც ახასიათებს გმირს მოცემულ მომენტში. სტანისლავსკისთან შინაგანი განცდა ბადებს ფიზიკურ არსებობას. ჩეხოვთან – ფიზიკური მოქმედება, ჟესტი ბადებს განცდას. სტანისლავსკი ამტკიცებს, რომ მსახიობი უნდა სარგებლობდეს თავისი „აფექტური მოგონებებით". ჩეხოვი პირიქით, ემიჯნება ამ თეზისს – რაც უფრო მცირედ ეხება მსახიობი საკუთარ განცდებს, მით უფრო მეტს ქმნის.

სტანისლავსკის თანამოაზრე და მასთან ერთად მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დამაარსებელი ნემიროვიჩ-დანჩენკო, ასევე სიფრთხილით ეკიდებოდა ფორმულას: „მე მოცემულ ვითარებაში". ფრთხილობდა, რომ ამ დებულებამ შეიძლება მიგვიყვანოს დრამატურგის მიერ შექმნილი სახის დაკარგვამდე და უნიკალური ადამიანური სახის „მიჩქმალვამდე". ტაიროვი კი აღნიშნავს: „სტანისლავსკის გაგებით „სცენური სიმართლე" უპირატესად ნატურალისტური და ყოფითია". იგი თავის წიგნში „რეჟისორის ჩანაწერები", წერს: „მაყურებელს უნდა ეგონოს, რომ მის წინაშე ნამდვილი ცხოვრებაა, მსახიობის სულიერი ვიბრაციები სცენაზე უნდა ჟღერდეს ცხოვრებასთან უნისონში, მისი ხმა უნდა იყოს დახშული, მეტველება გამარტივებული, ჟესტი შეზღუდული" (ტაიროვი, 1970:84).

სტანისლავსკის დასკვნა, რომელთანაც საბოლოოდ მივიდა: ადამიანის „სულიერი ცხოვრება" და ადამიანის „სხეულის ცხოვრება" კონტექსტშია მისი თანამედროვე რეჟისორების უმნიშვნელოვანესი მეთოდური ძიებებისა. მათ შორის იმ აღმოჩენებისა, რომლებიც ეკუთვნის მის მოსწავლესა და ცნობილ ოპონენტს ვსევოლოდ მეიერჰოლდს. შემთხვევითი არაა, რომ მეიერჰოლდის თეატრის (ГОСТИМ) დახურვის შემდეგ, შერისხული რეჟისორი სტანისლავსკიმ მასთან მიიწვია ვერდის „რიგოლეტოზე" სამუშაოდ. ის იმედოვნებდა, რომ მეიერჰოლდი მსახიობებს თავის „ბიომექანიკას" შეასწავლიდა და ისინი ერთობლივად შეძლებდნენ პასუხი გაეცათ მსახიობის გარდასახვის ხელოვნების მთავარ კითხვებზე.

მეიერჰოლდის „ბიომექანიკა" საშუალებას აძლევს მსახიობს დაამუშაოს თავისი მოძრაობები, ავარჯიშოს საკუთარი ნერვულ-მამოძრავებელი აპარატი. მის ყოველ მოძრაობას უნდა ახლდეს სპორტული და აკრობატული სიმსუბუქე, გამომსახველობა. ყოველივე ეს მიიღწევა ორგანიზმის ფიზიკური შესაძლებლობების სწორი გამოყენებით. როგორ მოვძებნოთ სწორი მოძრაობები? სად ვიპოვოთ მოძრაობის გამომსახველობითი მომენტები? სტატიაში „მომავლის მსახიობი და ბიომექანიკა", მეიერჰოლდი საუბრობს სწორად მომუშავე სხეულის სილამაზესა და მნიშვნელობაზე. 1) ზედმეტი, უნებლიე მოძრაობების უარყოფა. 2) რითმულობა. 3) საკუთარი სხეულის სიმძიმის ცენტრის სწორად განსაზღვრა. 4) სიმყარე.

დასკვნამ, რომელიც სტანისლავსკიმ გარდაცვალებიდან ცოტა ხნით ადრე თავისი 75 წლის იუბილეზე გააჟღერა – მსახიობის გარდასახვის, კონკრეტულად მსახიობის განცდისა და ტექნიკის შესახებ, საზოგადოებაზე თავზარდამცემი შთაბეჭდილება მოახდინა. მან თქვა: „გრძნობით ბოლომდე ისეთი როლების თამაში, როგორიცაა ჰამლეტი, ოტელო, რიჩარდ III, მაკბეტი – სრულიად შეუძლებელია. ხუთი წუთი უნდა დაეთმოს გრძნობას და სამი საათი უმაღლეს ტექნიკას,

– მხოლოდ ასეა შესაძლებელი შექსპირის თამაში” (ზახავა, 1957:44). ეს იყო თავად სისტემის შემქმნელის ევოლუციური შეხედულებები, ვისთვისაც ადრე უპირველესი, სავალდებულო მოთხოვნა იყო აქტიორული განცდის ერთგულება მთლიანი როლის ხანგრძლივობის მანძილზე. სტანისლავსკი მხოლოდ სიცოცხლის ბოლოს მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „განცდის” სკოლა უნდა შეივსოს სამსახიობო ოსტატობის ახალი შესაძლებლობებით. უმაღლესი ტექნიკა – ეს არის ცოდნა, იპოვო ფორმა, რომელიც საუკეთესო სახით მიიტანს მაყურებლამდე აქტიორის აზრებსა და გრძნობებს.

XX საუკუნის 20-30-იანმა წლებმა მსახიობის გარდასახვის ხელოვნებაში მრავალი სიახლე შემოიტანა. მთავარი ამ მიმართულებით, მსახიობის მიერ როლის შექმნის შინაგანი, განუსაზღვრელი შესაძლებლობების დემონსტრაციაა. შინაგანი ტექნიკის ამ უზარმაზარ წარმატებაში ის მიზეზები იმალება, რომლებიც სამსახიობო გარდასახვის უკვე შემდგომი ევოლუციის ეტაპს ეხება. ეს ეტაპი მსახიობის გარეგანი ფსიქოტექნიკის დაუფლების გზებია. ვახტანგოვი აღნიშნავდა: “სტუდია ამ დრომდე სტანისლავსკის სწავლების ერთგული, ჯიუტად ცდილობდა განცდის ოსტატობის დაუფლებას... ახლა კი იგი თეატრალურ ფორმათა ძიებაში ერთვება” (ვახტანგოვი, 1959:186). გარდასახვის ხელოვნების შესახებ კამათი, რომელიც მიმდინარეობდა თეატრის სამყაროში, უშუალოდ აისახება დღეს სამსახიობო შემოქმედებით პრაქტიკაში და მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაზე კითხვებითაა მიმართული: ვითარდება თუ არა თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკა? არის თუ არა პრობლემები მის მეთოდში, ესთეტიკაში? ერწყმის თუ არა ერთმანეთს ტრადიციულობა, ნოვატორობა? შეესატყვისება თუ არა დროს? ამ კითხვების გადაჭრის გარეშე რთულია გარკვევა თანამედროვე მსახიობის აღზრდის პედაგოგიკაში. თანამედროვე მსახიობი გარდასახვისთვის უნდა ფლობდეს ყველა ხერხს და გამომსახველობით საშუალებებს. რაც მთავარია, უნდა შეძლოს თავისი ენერგეტიკის საშუალებით მაყურებელი სცენაზე მიმდინარე მოვლენების თანამონაწილე გახადოს. ამისათვის საჭიროა უშუალობა და შემოქმედებითი ფუნდამენტი. მას უშუალობას ბუნება აძლევს, შემოქმედებით ფუნდამენტს კი თეატრალური სკოლა.

კ. სტანისლავსკის შემოთავაზებული მსახიობის აღზრდის „სისტემა” გარდასახვის ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების შესახებ, ყველა მეთოდს და ტექნიკას აერთიანებს, რომლებიც მისი მოსწავლეებისა და ოპონენტების – მ.ჩეხოვისა და ვ.მეიერჰოლდის მიერ შემდგომ იქნა განვითარებული. მსახიობის აღზრდის მათი მეთოდის პრინციპებზე აგებული, შემოქმედებითად გაანალიზებული და ინტერპრირებული სავარჯიშოების თეორიული და პრაქტიკული გამოყენება-დანერგვა მსახიობის ოსტატობის გაკვეთილებზე, სისტემატურად გაავარჯიშებს სტუდენტის ფსიქოფიზიკურ ტექნიკას, რაც ამყოფებს მას მუდმივ სამუშაო რეჟიმში. პერსპექტივაში მივიღებთ სამსახიობო ტექნიკით სრულად აღჭურვილ ისეთ სინთეზურ მსახიობს, რომელიც დღევანდელი, თანამედროვე თეატრების ყოველგვარ კრიტერიუმებს შეესაბამება.

ლიტერატურა:

1. დიდრო დ., პარადოქსი აქტიორზე, გამომც. „საბჭოთა ხელოვნება”, თბილისი, 1939;

2. ვასაძე ა., ფიქრები და მოგონებები, წიგნი I, გამომც. ”კენტავრი”, თბილისი, 2012;
3. კიკნაძე ვ., ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბილისი, 1982;
4. ჭავჭავაძე ი., ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გამომც. ”ხელოვნება”, თბილისი, 1955;
5. წერეთელი ა., ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, გამომც. ”ხელოვნება”, თბილისი, 1955;
6. Вахтангов Е. Материалы и статьи, изд. ВТО, М., 1959;
7. Захава Б. «За синтез театра: представления и переживания», жур. «Театр» №1, М., 1957;
8. Ленский А. «Заметки актера». журнал «Артист», М., 1890.
9. Станиславский К. Собр. сочинений в восьми томах, изд. «Искусство», т. 2, М., 1954;
10. Таиров А. Записи режиссера, изд. ВТО, 1970.

მანანა ლეკბორაშვილი
საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო

დოკუმენტური კინო და ახალი ტექნოლოგიები

ძნელი შესამჩნევი არ არის, რომ თანამედროვე მსოფლიო თითქოს რეალობის მყისიერი დაფიქსირების მანიამ შეიპყრო; თითქოს დღევანდელი დღის დევიზი გახდა: არც ერთი წამი დოკუმენტურად დაფიქსირებული ვიზუალური მასალის გარეშე! ყოველი სიტყვა, გამოსვლა, მოქმედება, თავშეყრა – საზოგადოებრივი იქნება ეს თუ პრივატული – აღიბეჭდება და საზოგადოებრივ სივრცეში ვრცელდება. გავრცელების არეალი შეიძლება სხვადასხვა იყოს – დაწყებული ოჯახური წრიდან მთელი მსოფლიოს მასშტაბით დამთავრებული, მაგრამ მთავარია, რომ მასზე მოთხოვნილება არსებობს. მკვლევარები საუბრობენ, რომ Homo Sapiens-ის (მოაზროვნე ადამიანი) ნაცვლად დღეს მივიღეთ Homo Shooting (ადამიანი, რომელიც იღებს).

შესაბამისად, შეიძლება ითქვას, ჩვენ დოკუმენტალიზმის ხანაში ვცხოვრობთ, რადგან რა არის დოკუმენტალიზმი, თუ არა მისწრაფება მაქსიმალური სიზუსტით დაფიქსირდეს ცხოვრებისეული მოვლენები თავის ბუნებრივ გამოვლინებაში. თუმცა, აღმოჩნდა, რომ დოკუმენტირების საყოველთაო მანიამ არსებითი გავლენა იქონია თავად დოკუმენტალიზმის ცნებაზეც. მისი ჩარჩოები ყოველდღიურად ფართოვდება და იცვლება. იმდენად, რომ მისი განსაზღვრის საკითხიც კი პრობლემატური ხდება.

დოკუმენტური კინო თავისი მოწოდებით, მაქსიმალური სიზუსტით დააფიქსიროს რეალობა, ყოველთვის მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ტექნიკის განვითარებასთან და მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებული ტექნოლოგიურ ინოვაციებზე. ამის თვალსაჩინო მაგალითებს დოკუმენტური კინოს პირველივე ნაბიჯებიდან ვაწყდებით.

მაგრამ თუ აქამდე ტექნიკური ინოვაციები ცვლიდა დოკუმენტური კინოს მუშაობის პირობებს, გავლენას ახდენდა მის მეთოდებზე და შესაბამისად ესთეტიკაზეც, ელექტრონული ტექნოლოგიების დამკვიდრებამ და ელექტრონული მედიასაშუალებების გამოჩენამ სრულიად სხვა მასშტაბის გამოწვევების წინაშე დააყენა დოკუმენტური კინოხელოვნება, ძირეულად შეცვალა რა მისი არსებობის და აუდიტორიასთან ურთიერთობის წესი.

ჯერ ტელემაუწყებლობის განვითარებამ კინოთეატრების რეპერტუარში კინოქრონიკის (კინოჟურნალების) ტრადიციული არსებობა უაზრობად აქცია. რეპორტაჟულმა გადაღებებმა ტელე-საინფორმაციო თუ პუბლიცისტურ გადაცემებში დაიდო ბინა. კინოთეატრებიც სიხარულით განთავისუფლდნენ ამ ზედმეტი ტვირთისგან, რაც ზრდიდა სეანსების ხანგრძლივობას და აძვირებდა მათ. კინოდოკუმენტალისტებმა შესაბამისად დაკარგეს საზოგადოებრივი ცხოვრების მემატიანის ფუნქციის შესრულების მოტივაცია. საარქივო მასალების საჭიროებისას კინემატოგრაფი უკვე ტელევიზიას მიმართავს.

თუმცა, ამ პროცესს ჰქონდა დადებითი მხარეც. თავის დროზე ფოტოგრა-

ფიის გამოჩენამ უფრო თავისუფალი და შემოქმედებითი გახადა მხატვრობა: ჩამოაცილა მას რეალობის ზუსტი ასლის კეთების ვალდებულება და მისი უფრო ღრმა შრეების ათვისებისკენ უბიძგა. მსგავსად ფოტოგრაფიისა, ტელევიზიამაც ბიძგი მისცა დოკუმენტური ჟანრების შემდგომ განვითარებას და გამრავალფეროვნებას. ტელევიზიამ გამოყო და თავისკენ "გადაქაჩა" ჟანრები, რომლებიც უფრო შეესაბამებოდა მის ბუნებას, უკეთ ერგებოდა მის ტექნიკურ შესაძლებლობებს. პუბლიცისტიკამ, პროპაგანდამ, ქრონიკამ, სამეცნიერო-პოპულარულმა ფილმებმა მყარად დაიკავეს ადგილი ტელემაუწყებლობის ბადეში. ამის საპირისპიროდ, დოკუმენტურ კინემატოგრაფს შესაძლებლობა მიეცა, დაინტერესებულიყო რეალობის პოეტური ასახვით, მისი სიღრმისეული შრეების კვლევით, აქტუალური პრობლემების შემოქმედებითი გააზრებით, ექსპერიმენტებით.

ამასთან, ტელევიზიამ დოკუმენტურ კინოს აუდიტორიის არნახული გაფართოების შესაძლებლობაც შესთავაზა. მაგრამ ეს შესაძლებლობა, როგორც არსებული ვითარება გვიჩვენებს, მხოლოდ პოტენციად რჩება, რადგან მეორე მხრივ, ტელევიზიამ სხვა საფრთხის და ახალი პრობლემის წინაშე დააყენა დოკუმენტური კინო: ტელევიზია თავად გახდა დოკუმენტური ფილმების მწარმოებელი. პრაქტიკაში მიმდინარე პროცესების კვალდაკვალ კინოდოკუმენტალისტიკას ხელახლა უწევს თავისი საზღვრების დადგენა, ამჯერად უკვე ტელეგადაცემებთან კონკურენციაში, რომლებიც იმავე ტერიტორიაზე მუშაობენ, რაზეც დოკუმენტური კინო.

დღევანდელ სატელევიზიო სივრცეში დამკვიდრებული "დოკუმენტური ფილმები" არსებითად განსხვავდება კინემატოგრაფიული პროდუქტისგან. გარდა სხვაობისა გამოყენებულ მეთოდებში, განსხვავებულია მიზანდასახულებაც – ტელევიზიის ბუნებიდან გამომდინარე, როგორც წესი, უპირატესობა ენიჭება სენსაციურს, სკანდალურს, სანახაობრივად მიმზიდველს; ორიენტირად ნაკლებად არის აღებული მოვლენის, ფაქტის თუ პიროვნების სიღრმისეული შრეების ძიება და გახსნა.

ასევე, ტელევიზია, წარმოების წესის გამო, ნაკლებ არის განწყობილი ხანგრძლივი დაკვირვების, შესწავლისა და მომენტის დაჭერის პროცესისკენ. ასეთ შემთხვევაში ის ამჯობინებს მიმართოს ინსცენირების ან რეკონსტრუქციის ხერხს, რითაც ხდება დოკუმენტისადმი დამახასიათებელი მაღალი დამაჯერებლობის ხარისხის მითვისება და მისი ნიღბით მაყურებლისთვის მოდელირებული რეალობის წარდგენა, რომლის სინამდვილესთან შესატყვისობა მთლიანად პროექტის ავტორთა კეთილსინდისიერებაზეა დამოკიდებული.

თუ წავალთ უფრო შორს და გავისიგრძესიგანებთ თანამედროვე ტექნოლოგიების შესაძლებლობებს, რომელსაც შეუძლია მიაღწიოს რეალობის სრულ ილუზიას იქამდეც კი, რომ ისტორიული პიროვნებების გაცოცხლება ან ხელახალი შექმნაც კი მისთვის პრობლემას არ წარმოადგენს, ძნელი წარმოსადგენი არ არის, რა გამოწვევების წინაშე დგება ტელემაყურებელი.

დოკუმენტური კინოს ირგვლივ მარად განახლებადი დისკუსიის საგნად ყოველთვის გვევლინებოდა დასაშვების საზღვრის გავლება. დღეს ეს განსაკუთრებით აქტუალური ხდება იმდენად, რამდენადაც თანამედროვე ტექნოლოგიები ერთი მხრივ, უკიდურესად აფართოებს რეალობასთან მიახლოების საშუალებებს, ხოლო მეორე მხრივ, ციფრული ტექნოლოგიები ძალზე აადვილებს სიმულაკრების შექმნას და დამაჯერებლობის კოდების მეშვეობით მაყურებლით მა-

ნიპულირებას. ამის თვალსაჩინო მაგალითია ისეთი ჟანრის სულ უფრო დახვეწილი ფორმები, როგორიც მოქუმენტარია.

მოქუმენტარის ჟანრს სულ ერთი ნაბიჯი აშორებს ე.წ. მოდელირებული (იმიტირებული) ქრონიკისგან.

ტერმინი "მოქუმენტარი" გამოიყენება გამოგონილ მედიატექსტთან მიმართებაში (სულ ერთია ეს ბეჭდური, კინო თუ სატელევიზიო ტექსტია), რომელიც გამოიყურება როგორც დოკუმენტური, ახდენს დოკუმენტურის იმიტაციას და მაქსიმალურად ნიღბავს თავის სადადგმო ხასიათს. ამისთვის მოქუმენტარი იყენებს დოკუმენტურისთვის დამახასიათებელ კოდებს და სტილს: სადიქტორო ტექსტი ან კადრშიდა კომენტატორი, საარქივო დოკუმენტებისა და ფოტოების გამოყენება, თვითმხილველთა ან ექსპერტთა ინტერვიუები, დოკუმენტური ფილმისთვის დამახასითებელი ტიტრებიც კი და ა.შ. თუმცა ეს ყველაფერი არის გამოგონილი და დადგმული და, შესაბამისად, მხატვრულ კინოს განეკუთვნება.

ეს ჟანრი, რა თქმა უნდა, არავის მიუკუთვნებია დოკუმენტური კინოსთვის (ჯერჯერობით მაინც), მაგრამ ის მკაფიოდ აჩვენებს, რა მარტივად და წარმატებით შეიძლება რეალობის გაყალბება დოკუმენტური მეთოდის და მისი ხერხების გამოყენებით.

დოკუმენტური მეთოდების „არადანიშნულებისამებრ" გამოყენების კიდევ ერთი მკაფიო მაგალითია პროვოკაციისა და შემდგომი დაკვირვების – დოკუმენტური კინოსთვის კლასიკური ხერხის ათვისება ტელევიზიის მიერ, რომელმაც სრულიად ახალ ჟანრებს დაუდო საფუძველი.

ერთ-ერთი "რეალითი თივია" (Reality TV) – თავისი არსით ჰიბრიდული ჟანრი, პროგრამა, რომელიც არ იყენებს მკაცრ სცენარს, მსახიობებს. ის ეყრდნობა დოკუმენტურ მასალას, რეალური ფაქტებისა და სიტუაციების გადაღებას, რომელიც წარმოიშობა გარედან პროვოკაციის შედეგად; მასში მონაწილე პერსონაჟები თავის თავს ასახიერებენ, მაგრამ, ამავე დროს, ხდება მასალის დრამატიზება, სანახაობრივი მხარის გაძლიერება. კითხვის ქვეშ დგება ისიც, თუ რამდენად რეალურია ეს მასალა და რამდენად დოკუმენტური გადაღება?

ფართო გაგებით, ამ ტიპის გადაცემები ტელევიზიისთვის დაარსების პირველივე დღეებიდან არ იყო უცხო, მაგრამ 80-იანი წლებიდან მისი აყვავების და ფართოდ დამკვიდრების ხანა იწყება. განვლილი პერიოდის მანძილზე რეალითი თივიმ რადიკალურად შეცვალა ტელევიზიის ლანდშაფტი, ერთ-ერთ ყველაზე რეიტინგულ ფორმატად იქცა და თავისი განშტოებებიც შექმნა: დღეისთვის ის საკმაოდ ფართოდ განისაზღვრება: მასში შედის სხვადასხვა ვიქტორინები და მოყვარულთა კონკურსები, თამაშები, რეალითი შოუები, დოკუმენტური სტილის სერიალები.

თუმცა საბოლოო ჯამში, მოქუმენტარის, რეალითი შოუს, დოკუსოუფებისა და სხვადასხვა ინფოთეითმენტის შემთხვევაში დოკუმენტური კინოსთვის საფრთხე ნაკლებია: ახალი ჟანრი, თავისი სახელწოდებით, ჩამოყალიბებული კანონებით, საზღვრებით, შეიძლება კონკურენციას უწევს დოკუმენტური ფილმის ჟანრს, მაგრამ არ იწვევს მისი საზღვრების რღვევას. უფრო დიდი საფრთხის შემცველია ტელევიზიების მიერ წარმოებული, ე.წ. "დოკუმენტური ფილმები".

ეს ფილმები იწოდება დოკუმენტურ ფილმებად, თუმცა, ძირითადად, აგებულია ტელეგადაცემის, და არა კინოესთეტიკის სპეციფიკის გათვალსწინებით.

თავისი ე.წ. “დოკუმენტური ფილმებით” ტელევიზია, ჯერ ერთი, შლის საზღვრებს ეკრანულ სახეობებს შორის და ახდენს დოკუმენტური კინოს დისკრედიტაციას (სთავაზობს რა აუდიტორიას დოკუმენტური კინოს ნაცვლად მის სუროგატს) და მეორე, დოკუმენტურ კინოს გზას უკეტავს პოტენციური მაყურებლისკენ.

ახალმა, ციფრულმა ტექნოლოგიებმა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ძვრები გამოიწვია დოკუმენტურ კინოში. დღევანდელი ციფრული კამერები საშუალებას იძლევა მივიღოთ მაღალი ხარისხის გამოსახულება სინქრონული ხმით. ეს კამერები კომპაქტურია და ამასთან, მათი გარჩევა სამოყვარულო კამერებისგან თითქმის შეუძლებელია. ამდენად, მათ შეუძლიათ შეაღწიონ იქ, სადაც შეიძლება არ დაუშვან პროფესიული ჯგუფი მრავალრიცხოვანი აპარატურით, მის წინაშე გაცილებით კომფორტულად გრძნობენ თავს გადაღების ობიექტებიც, კამერა ძალიან მალე ხდება “ჩვეული” და “შეუმჩნეველი”. ამან არა მარტო მნიშვნელოვნად გააიაფა დოკუმენტური კინოს წარმოება, არამედ არსებითად შეცვალა მისადმი მიდგომაც. ის ხელმისაწვდომი გახდა არა მარტო დამოუკიდებელი, მცირე სტუდიებისთვის, არამედ ადამიანებისთვისაც, რომლებისთვისაც კინო პროფესიას არ წარმოადგენს.

უფრო მეტიც, დღეს გადაღებისთვის სულაც აღარ არის საჭირო კინო- ან ვიდეოკამერა. მოძრავი ობიექტების გადასაღები ფუნქციით ჯერ ფოტოაპარატები აღიჭურვა, შემდეგ კი ისეთი ყოველწუთიერი მოხმარების საგანიც, როგორიც მობილური ტელეფონია. თანამედროვე ადამიანი ხომ ისეთ უხერხულობას გრძნობს სახლში ტელეფონის დარჩენისას, რომელიც ქუჩაში ჩაუცმელი გასვლის დისკომფორტს თუ შეიძლება შევადაროთ.

ალბათ, ჭეშმარიტებისგან არც ისე შორს ვიქნებით, თუ ვიტყვით, რომ გადავაბიჯებთ თუ არა საკუთარი ბინის ზღურბლს, ძალიან დიდი ალბათობა გვაქვს ვინმეს ობიექტივში მაინც მოვხვდეთ და დაფიქსირებული ვიზუალური მასალის ნაწილად ვიქცეთ.

ინტერნეტსივრცე წალეკა გამიზნულად თუ შემთხვევით დაფიქსირებულმა საყოფაცხოვრებო, სახალისო თუ ექსტრემალური მომენტების სამოყვარულო ჩანაწერებმა. ყველაზე ცნობილი ვიდეოჰოსტინგის პლატფორმის You Tube-ის გარეშე დღეს წარმოუდგენელია მსოფლიო ქსელი, არადა, პირველი ვიდეო მასზე მხოლოდ 2005 წლის მაისში აიტვირთა (ტესტირების რეჟიმში). სულ რაღაც შვიდ წელიწადში You Tube-ის მოხმარების ზრდა ზვავის ეფექტს ჰგავს.

დოკუმენტური მასალის ნაკადი იმდენად წყალუხვი გახდა, რომ მისი პროფესიული ნიშნით დახარისხება, გამორჩევა და შეფასება – შეუდარებლად გაძნელდა და შეუძლებელიც კი გახდა. დღევანდელი მაყურებელი თვითონ იღებს, თვითონ ავრცელებს და თვითონვე აფასებს გადაღებულის ხარისხს და ღირებულებას, რაც მოწონებათა და ნახვის სტატისტიკაში აისახება.

თუმცა აქვე შეინიშნება უცნაური ფენომენი – დოკუმენტური მასალის მოცულობის ზრდასთან ერთად, დოკუმენტური მასალის მოპოვების ტექნოლოგიური მეთოდების განვითარებისა და დახვეწის პარალელურად, სულ უფრო მცირდება რწმენა მასალის ავთენტურობაში. გასაგებია, როცა ეს ეჭვი ჩნდება უჩვეულო მასალების მიმართ, მაგრამ არადამაჯერებლად გამოიყურება სრულიად უწყინარი მასალებიც, მაგალითად, ე.წ. სახალისო ვიდეოები ყოფითი მარცხებით, სასაცილო მოულოდნელობებით და ა.შ. სამოყვარულო გადაღების, ყო-

ფითი სიტუაციების და არასამსახიობო შესრულების მიუხედავად (ხერხები, რომლებსაც მხატვრული კინოც კი იმისთვის იყენებს, რომ შექმნას რეალობის შეგრძნება და გააძლიეროს მასალის დამაჯერებლობა), ხშირად ძნელია თავიდან მოიშორო სიყალბის, წინასწარ დადგმულის განცდა.

შეუძლებელია გამოშვებული ჯინის უკან შებრუნება: ვერც ტექნოლოგიურ ევოლუციას შეაჩერებს რაგინდარა გააზრებული ძალისხმევა და ვერც უკვე არსებულ მსოფლიო ქსელზე დააწესებ ცენზურას; შეუძლებელი ჩანს საერთო ტერმინებზე, მკაცრ კლასიფიკაციებზე და ტიპოლოგიურ დაყოფაზე ტელევიზიებთან შეთანხმებაც. ტელევიზიისათვის სულერთია მისი პროგრამა დოკუმენტურ კინოს უახლოვდება თუ მხატვრულს, ფილმია თუ ტელეპროგრამა, ხდება მაყურებლის მანიპულირება თუ არა, და რა მიმართულებით მიდის ეს მანიპულირება: მაყურებლის სულიერი თუ ინტელექტუალური განვითარების გზით თუ მის საწინააღმდეგოდ. მისთვის მთავარი მაყურებლის მიზიდვაა; აუდიტორიის ყურადღება და ე.წ. რეიტინგი ტელევიზიის კერპია. თუ ტელეაუდიტორიის მაყურებელში ესა თუ ის ფორმატი მოთხოვნადია, ტელემაუწყებლობა ყველაფერს გააკეთებს, რომ ეს ფორმატი შეინარჩუნოს, გააფართოვოს და მის საფუძველზე სულ ახალი და ახალი "სატყუარები" შექმნას. წარმოუდგენელია, რომ მაყურებელთა სწორად ორიენტირების მიზნით მან უკვე დამკვიდრებული ტერმინები შეცვალოს.

რჩება ერთადერთი გზა – ძალისხმევა, მიმართული თავად აუდიტორიის მხარეს. ჩვენ ვცდილობთ ვასწავლოთ ბავშვებს მუსიკის, სახვითი ხელოვნების, თეატრის, ზოგჯერ – კინოენაც; მაგრამ აზრადაც არ მოგვდის ვასწავლოთ ენა, რომელზეც გვესაუბრება მედია, განსაკუთრებით ელექტრონული მედია, რომელიც დღეს ჩვენს ირგვლივ არსებული რეალობის მთავარი რეპრეზენტატორია.

სწავლობს რა ამოიცნოს გზები, რომლის მეშვეობითაც მედია აშუალებს რეალობას, მაყურებელი შეძლებს ცნობიერის ფილტრში გაატაროს მიწოდებული ინფორმაცია. კრიტიკული კონტექსტის შექმნა დაეხმარება ინდივიდს გამოარკვიოს რეპრეზენტაციის საფუძველში არსებული ღირებულებითი შეფასებები, დაიკავოს მათ მიმართ ასევე კრიტიკული პოზიცია.

სწორედ ამ მოსაზრებებიდან გამომდინარე, დასავლეთში ფართოდ არის დანერგილი მედიაგანათლების სასწავლო კურსები კოლეჯებში თუ უნივერსიტეტებში. ალბათ არ იქნება ურიგო, თუ ამ გამოცდილებას დავნერგავთ ჩვენს განათლების სისტემაშიც.

ლიტერატურა:

1. Bell, Desmond. Documentary film and history http://www.qub.ac.uk/sites/media/Media,396697,en.pdf 08.02.2014;
2. Mason, Paul. The Thin Blurred Line: Reality Television and Policing http://britsoccrim.org/volume5/003.pdf 08.02.2014;
3. Nichols, Bill. Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary, 1991;
4. Белопольская В. В поисках новой документальности. Актуальные проблемы документального кино. Искусство кино, 2011, № 9 http://kinoart.ru/ru/archive/2011/09/n9-article22 08.02.2014;
5. Варшавский. Я. «Документальное и игровое» - «Вопросы киноискусства», 1967, вып.10

თეიმურაზ კეჟერაძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ლადო მესხიშვილი – გმირულ-რომანტიკული სკოლის ფუძემდებელი ქართულ სასცენო ხელოვნებაში

რომანტიზმი, როგორც მსოფლმხედველობა, როგორც შემოქმედებითი მეთოდი, როგორც მიმართულება ხელოვნებაში, ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის I ნახევარის ევროპაში, რევოლუციებისა და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობების პერიოდში. განათლების იდეალებში იმედგაცრუებულ ევროპაში წარმმართველი გახდა პიროვნების, თავისუფლებისა და ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეა.

ეპოქამ შვა სხვადასხვა ტიპის რომანტიკული გმირი: იმედგაცრუებული, სულიერი სიმშვიდის მაძიებელი და თავისუფლებისათვის მებრძოლი ენთუზიასტი, რომელიც მზადაა ბრძოლა გამოუცხადოს გარესამყაროს. დამოუკიდებლობას მოკლებულ ქვეყნებში რომანტიკული გმირი სამშობლოს თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეით არის გამსჭვალული, იგი ეროვნულ-პატრიოტული გრძნობის მატარებელია. მისთვის დამახასიათებელია მკაფიო ინდივიდუალიზმი და ემოციურობა.

როდესაც რომანტიზმი ევროპული ხელოვნების ძირითად მიმართულებად დამკვიდრდა, ქართული თეატრი ჯერ კიდევ არ იყო განახლებული. თეატრმა ეს გზა მოგვიანებით გაიარა. რაც შეეხება ქართულ რომანტიკულ ლიტერატურას, განსაკუთრებით ქართულ პოეზიას, მან მსოფლიო ცივილიზაციას არაერთი მნიშვნელოვანი ქმნილება შესძინა.

ქართულ ლიტერატურასა და თეატრში გიორგი ერისთავმა ჩაუყარა საფუძველი რეალიზმს. ქართველი რომანტიკოსების მიერ შექმნილ რომანტიკულ იდეებს გორგი ერისთავის თეატრში პოლიტიკური რეალიზმი ცვლის. მებრძოლი, მეამბოხე გმირის ადგილს კომედიური პერსონაჟები და სიტუაციები იკავებენ. თეატრში გაბატონდა მხოლოდ ყოფითი რეალისტური მიმართულება, რომელიც ძირითადად კომედიისა და ვოდევილის ჟანრებს ეკუთვნოდა.

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან საფუძველი ეყრება რომანტიკულ თეატრს. იგი თანდათან ვითარდება და ლადო მესხიშვილის შემოქმედებაში პოულობს სრულყოფას. ქართული რომანტიკული თეატრის ჩამოყალიბება დაკავშირებულია ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან. სასცენო რომანტიზმი ქართულ თეატრში ძირითადად ფეხს იკიდებს ისტორიულ დრამებში. 1881 წელს დაიბეჭდა დ. ერისთავის ,,სამშობლო". თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა "სამშობლოს" უნდა გამოეხატა. შეიძლება ითქვას, ,,სამშობლოს" დადგმიდან ქართულ თეატრში დასაბამი უნდა მისცემოდა სასცენო რომანტიზმის განახლებას. რომანტიკული სტილისათვის შესაფერისი სამსახიობო ოსტატობა ქართულ თეატრში ლადო მესხიშვილის მეთაურობით განვითარდა. დ. ერისთავის ,,სამშობლოში" ლადო მესხიშვილი ლევან ხიმშიაშვილის როლს ასრულებდა. ,,ცეცხლით ანთებული ყმაწვილი, ხავერდოვანი, წკრიალა ხმით და ვეფხის პლასტიკით, ატყვევებს მაყურებელთა და მსმენელთა ხედვას და სმენას, იბრძვის სამშობლოს ხსნისათვის, მთლიანი ეროვნული გრძნობით ჰკრავს აუდიტორიას და

მონობასა და ჩაგვრის წინააღმდეგ აძგერებს მის გულს, ნაციონალური რევოლუციის ცეცხლს ანთებს დარბაზში" (ფაღავა, 1938:105).

დ. ერისთავის "სამშობლოს" შემდეგ თეატრის რეპერტუარში სულ უფრო ხშირად იდგმება "თამარ ბატონიშვილი", "ბაგრატ-დიდი", "ანუკა ბატონიშვილი", "ქეთევან წამებული", "პატარა კახი" და სხვა. ეს პიესები თავისი პატრიოტული პოზიციით მაყურებელთა დიდ ინტერესს იძენდა. ,,ხალხი უფრო ქართულ ისტორიულ პიესებს ეტანებოდა, მაგრამ ეს არ გასაკვირველია. ბუნებრივია, რომ ქართული ერის ცხოვრებიდან ამსახველ პიესებს მეტი ინტერესი გამოეწვია იმ პირობებში, როდესაც ყველაფერი ქართული განდევნილი იყო" (ჩხეიძე, 1956:41).

ლადო მესხიშვილი იმ დროს მოვიდა ქართულ თეატრში, როდესაც მნიშვნელოვანი ცვლილებები მიმდინარეობდა არა მარტო თეატრში, არამედ საზოგადოებრივ აზროვნებაში. ,,ამ დროისათვის საქართველოში ქართული ენა უკვე დისკრედიტირებულია, იგი იდევნება სასწავლო სისტემიდან, იკრძალება მისი საჯარო გამოყენება (ღვთისმსახურება რუსულ ენაზე მიმდინარეობს!). როგორც ცნობილია, 1881 წელს ბრძანებაც კი გამოსცეს, რომლის თანახმადაც ქართველს ეკრძალებოდა საჯაროდ თავის სამშობლოდ საქართველოს მოხსენიებაც კი!" (არველაძე, 2008:24). ქვეყნის ეკონომიკური სადავეები არაქართველთა ხელში იყო. ეროვნული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის არანაირი ეკონომიკური საფუძველი არ არსებობდა.

დ. ერისთავის "სამშობლოს" პრემიერა 1882 წლის 20 იანვარს გაიმართა. ეს იყო უდიდესი მოვლენა ქართული თეატრის ისტორიაში. თეატრი მეტ-ნაკლებად ყოველთვის ასრულებდა ეროვნულ მისიას და იდგა ერის სამსახურში, მისი მესვეურები დაუღალავად იღვწოდნენ ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის. "სამშობლოს" პრემიერაზე მოხდა გასაოცარი რამ.

1913 წელს ლადო მესხიშვილის საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა წერილი მწერალმა ეკატერინე გაბაშვილმა, რომელიც დაიბეჭდა ჟურნალ "კლდის" 1913 წლის მე-7 ნომერში. მწერალი იგონებს: "სამშობლოს" პირველი წარმოდგენის მოგონების დროს, არ შემიძლია არ აღვნიშნო კიდევ ერთი დიდი მომენტი, რომელიც იშვიათ წამად უნდა ჩაითვალოს ქართველთა ცხოვრებაში – ეს ის მომენტი იყო, როდესაც მესამე მოქმედებაში მეტეხის დარბაზში საბრძოლველად გამზადებულნი გმირები დროშაზე ფიცს დებენ სამშობლოსათვის თავის გასაწირვად. საკვირველი იყო ეს წამი და სწორედ სასწაულმოქმედებად აღიბეჭდა მსმენელებზე. მთელი საზოგადოება, პარტერის წინა რიგებიდან დაწყებული გალიორკის უკანასკნელ რიგამდე ფეხზე იდგა და სასოებით გამსჭვალული მზად იყო, მუხლი მოედრიკა ეროვნული დროშის წინ, რომ თეატრი გაჭედილი არ ყოფილიყო და მუხლის მოსადრეკი ადგილი ჰქონოდა. ამისთანა წამები იშვიათია და მას არ ივიწყებს შთამომავლობა და მის მომნიჭებელთ ათაყვანებს" (ფაღავა, 1938:44). რა თქმა უნდა, ,,სამშობლოს" ერი არ გაუერთიანებია, მაგრამ სწორედ ამ სპექტაკლმა გააღვიძა საზოგადოებაში ერთიანობის იდეა, აღუძრა მათ ერთიანობის სურვილი.

სპექტაკლის წარმატება უთუოდ დამდგმელი ჯგუფის – რეჟისორ მიხეილ ბებუთაშვილის, მსახიობების: ლადო მესხიშვილის (ლევან ხიმშიაშვილი), ბაბო ხერხეულიძის (ქეთევანი), კოტე ყიფიანის (სიმონ ლიონიძე), ვასო აბაშიძის (შაჰ-აბასი), მაკო საფაროვა-აბაშიძის (ფაიხოსრო), კოტე ყიფიანის (გოგია დიაკონი),

ალექსანდრე ყაზბეგის (დიმიტრი დადიანი) და სხვათა მაღალმა პროფესიულმა ოსტატობამ განაპირობა. თავად პიესამ განსაზღვრა სპექტაკლის სტილი და მსახიობთა შესრულების მანერა. პატრიოტული თემის პიესის დასადგმელად, ყველაზე მისაღები რომანტიკული საშემსრულებლო სტილი აღმოჩნდა.

ლადო მესხიშვილი განსაკუთრებული მოვლენაა ქართული თეატრის ისტორიაში. მისი მოღვაწეობა მოიცავს თეატრალური საქმიანობის ყველა სფეროს, დაწყებული სამსახიობო და დამთავრებული სარეჟისორო, პედაგოგიური თუ ორგანიზაციული საქმიანობით. თუ შეიძლება რომელიმე თეატრალურ მოღვაწეზე ითქვას ლეგენდარული, პირველ რიგში ეს ლადო მესხიშვილს ეკუთვნის. იგი მართლაც ლეგენდარული მსახიობი იყო. მადლიერმა მაყურებელმა მისი მოღვაწეობის შესახებ უამრავი მითი და ლეგენდა შეთხზა. მას ბაძავდნენ მისი თანამედროვეები და შემდგომი თაობები, მასზე აღფრთოვანებით წერდნენ ქართველი და უცხოელი თეატრის მოღვაწენი. ვაჰრამ ფაფაზიანი ლადო მესხიშვილს მსოფლიოს უდიდეს ტრაგიკოსის – სალვინის გვერით აყენებდა, ქართველი კრიტიკოსი და პუბლიცისტ კიტა ბუაჩიძე ლადო მესხიშვილის პლასტიკურ შესაძლებლობებს მუნე სიულლის პლასტიკას ადარებდა, ალექსანდრეს თეატრის მსახიობს მარიუს პეტიპას (ცნობილი ბალეტმეისტერის მარიუს პეტიპას შვილი) მსახიობისთვის უთქვამს: "თქვენს შემდეგ ფრანცს აღარ ვითამაშებო".

ლადო მესხიშვილი თამაშობდა ისტორიულ თემაზე შექმნილ სპექტაკლებში. რომანტიკული პათოსი მსახიობის შემოქმედების დამახასიათებელი თვისებაა. იგი არა მარტო ორიგინალურ, ქართულ პიესებში მონაწილეობს, არამედ ევროპულ კლასიკურ დრამატურგიაში. ლადო მესხიშვილის შემოქმედებითი ინტერესი მრავალმხვრივი იყო, მისი ,,ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონი, მისი თვალთახედვისათვის, მისი კულტურის, მისი ტალანტის სიღრმეებიდან მომდინარეობს. ეს ხელოვანი ერთი სკოლის, ერთი მიმართულების ჩარჩოებში ვერ თავსდებოდა, მუდამ სიახლის გრძნობით იყო შეპყრობილი, მუდამ ახალ სცენურ საშუალებებს ელტვოდა" (ვასაძე, 2010:78), მაგრამ ლადო მესხიშვილს განსაკუთრებით იტაცებდა ტრაგედიები და ფსიქოლოგიური ჟანრის პიესები. მსახიობს უდიდესი დამსახურება მიუძღვის ევროპული კლასიკური დრამატურგიის ქართულ სცენაზე დამკვიდრებაში. მის მიერ დადგმული კ. გუცკოვის "ურიელ აკოსტა", ჰ. იბსენის "მოჩვენებანი", უ. შექსპირის "ჰამლეტი", "ოტელო", "მეფე ლირი", ფ. შილერის "ყაჩაღები", "ვერაგობა და სიყვარული" – ქართული თეატრის ისტორიის საგანძურს წარმოადგენს.

ლადო მესხიშვილის შემოქმედებაში სრულიად განსაკუთრებული ადგილი უკავია ფრანც მოორის როლს შილერის "ყაჩაღებში". ეს როლი მსახიობის შემოქმედების გვირგვინია. მართალია, ლადო მესხიშვილი ახალგაზრდობაში ზოგჯერ კარლოსსაც თამაშობდა, მაგრამ უფრო მკვეთრად ჩამოყალიბებულ სახედ მაინც ფრანც მოორი დაგვიხატა. ლადო მესხიშვილს ,,ყაჩაღებში" პირველად ახალგაზრდა მსახიობთა სასარგებლოდ გამართულ ბენეფისზე ფრანცისა და კარლის როლები ერთდროულადაც შეუსრულებია. მსახიობმა ამ ორ სრულიად განსხვავებულ სახეებს მოუძებნა მკვეთრად განსხვავებული და თითოეული ამ პერსონაჟის შესაბამისი სცენიური გამომსახველობითი საშუალებები. თუ ფრანც მოორის როლში იგი სცენაზე გამოჩენისთანავე მაყურებელს აგრძნობინებდა პერსონაჟის ბოროტ ბუნებასა და თვისებებს, სულ რამდენიმე წუთის შემდეგ კარლ მოორის როლში მაყურებელს ევლინებოდა კეთილშობილი ზრახვების

ადამიანად. ერთი როლიდან მეორეში გარდასახვა მსახიობისგან მოითხოვდა სცენიური გამომსახველობითი საშუალებების სრულყოფილად ფლობას. ხმის ტემბრის, მეტყველების მანერის, სახის პლასტიკური ნახაზის ასეთი სწრაფი ცვლა მეტყველებს ლადო მესხიშვილის მაღალ ოსტატობაზე.

მსახიობი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა გმირის გარეგნული პორტრეტის შექმნას და მის შინაგან სამყაროში ღრმა წვდომას. იგი ჯერ სახის გარეგან ფორმას იკვლევდა, ხოლო შემდეგ იწყებდა მის შინაგან სამყაროში ჩაღრმავებას. ლადო მესხიშვილისათვის უცხო იყო სცენაზე ნაძალადევი სულიერი განწყობილების გადმოცემა, იაფფასიანი სცენური ეფექტურობა, სიყალბე და შემთხვევითობა. მისი ყოველი მოძრაობა, მონოლოგი, დიალოგი თუ სხვა, წინასწარ იყო მოფიქრებული და ცხოვრებისეულად გადაქცეული. იგი სცენაზე მუდმივად მოქმედებდა, პაუზებშიც კი უსიტყვოდ, მაგრამ მრავლისმეტყველად თამაშობდა.

ლადო მესხიშვილი ხიბლავდა მაყურებელს გასაოცარი ხმის ტემბრითა და სასცენო მეტყველების კულტურით. ,,ვ. მესხიშვილი უხვად დაჯილდოებულია ბუნებისაგან ყველა იმ თვისებით, რაც აუცილებელ საჭიროებას შეადგენს აქტიორისათვის. ვ.ალექსი-მესხიშვილისთანა ხმა იშვიათი მოვლენაა არამცთუ ქართულ სცენაზე, არამედ უცხო სცენაზედაც კი. ისეთი რბილი, მელოდიური და გულის საძირკვლამდე ჩემწვდომი ხმა, როგორც მესხიშვილს აქვს, ვეჭვობ რომ ბევრსა ჰქონდეს. სახე, თვალები და ტანის აგებულება ძლიერ მოხერხებული აქვს. მესხიშვილი სწორედ ზედგამოჭრილია იმ როლებისათვის, რომელსაც იგი თამაშობს" (გუნია, 1953:59)

ლადო მესხიშვილს გარდასახვის საოცარი უნარი ჰქონდა. მას შეეძლო განსახიერებულ პერსონაჟად სრული გარდასახვა, მთელი დადებითი და უარყოფითი თვისებებით. ლადო მესხიშვილის თანამედროვეების არაერთი მოგონება არსებობს, რომელიც გადმოგვცემს, თუ როგორ ემზადებოდა მსახიობი სცენაზე გამოსასვლელად. გარდასახვის შესანიშნავი მაგალითია ლადო მესხიშვილის ფრანც მოორი. სცენაზე მაყურებელი ხედავდა ფიზიკურად მახინჯს, კოჭლსა და კუზიანს, ცხვირგადიდებულ, წითელპარიკიან ნამდვილ სატანას, რომელსაც ასევე მახინჯი სული ჰქონდა. მისი ყოველი მოძრაობა, ყოველი სიტყვა ზიზღსა და აღშფოთებას იწვევდა მაყურებელში.

იმდენად ძლიერი იყო მსახიობის შემოქმედება, ისეთ პლასტიკურ სისულელემდე აჰყავდა პერსონაჟი, რომ აღაფრთოვანებდა მაყურებელს. ,,მე არ მახსოვს ჩემს მიერ ნანახ წარმოდგენებში მესხიშვილს მონოლოგის წარმოთქმის დროს მაყურებლისათვის მიემართოს და არ გამოეყენებინოს სცენიური გარემო, – ნივთი, მოწყობილობა, ავეჯი და მეტყველი მოქმედებით არ გაემართლებინოს თავისი გმირის საქციელი" (ვასაძე, 2010:77).

ლადო მესხიშვილი გამოირჩეოდა განსაკუთრებული შრომისმოყვარეობით, იგი ყოველ როლზე ხანგრძლივად მუშაობდა, იკვლევდა პიესაში მოცემულ ისტორიულ პერიოდსა და გარემოს, ეცნობოდა ლიტერატურულ და ისტორიულ წყაროებს, სწავლობდა გმირის ფსიქოლოგიას, ზედმიწევნითი სიზუსტით გადმოსცემდა პერსონაჟის ფსიქიკურ განცდებს. ლადო მესხიშვილი სცენაზე იმდენად ბუნებრივი იყო, რომ იგი იტანჯებოდა ჭეშმარიტი ტანჯვით, ტიროდა მართალი ცრემლებით. მსახიობს შეეძლო წარმოსახვით შეექმნა სცენაზე რეალური სიტუაცია, ორგანულად შერწყმოდა გარემო-პირობებს და ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ისე ემოქმედა, როგორც ეს რეალურ ცხოვრებაში ხდება. მას შეეძ-

ლო სიტყვების ხან მძიმე ტემპით, ხან კი ერთმანეთის მიჯრით წარმოთქმა, ხან ნახევარ სიტყვაზე პაუზის გაკეთება, თითქოს სიტყვას ეძებდა. შეეძლო ნებისმიერი სიტუაციის შესაბამისად ხმის ტონალობისა და ჟღერადობის შეცვლა. ლადო მესხიშვილი გამოირჩეოდა მეტყველების მაღალი კულტურით. ,,რომანტიკული სკოლის მსახიობებიდან იშვიათად თუ ვინმეს შეურწყამს ერთმანეთთან წარმოდგენისა და განცდის სკოლა იმგვარად, როგორც ეს მესხიშვილმა შეძლო" (ვასაძე, 2010:77).

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართული თეატრი და ლადო მესხიშვილი განუყოფელი ცნებაა. მსახიობმა საფუძველი ჩაუყარა ევროპული პიესების დადგმის ტრადიციას საქართველოში. განსაკუთრებით პოპულარული გახადა შილერის "ყაჩაღები" და ქართული თეატრის რეპერტუარის განუყოფელ ნაწილად აქცია. ლადო მესხიშვილმა შეძლო წარმოდგენისა და განცდის სკოლის ერთმანეთში ჰარმონიულად შერწყმა, რითაც მყარი საფუძველი ჩაუყარა ქართულ გმირულ-რომანტიკულ თეატრს, რომლის განვითარება სანდრო ახმეტელის თეატრში მოხდა.

ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, გამომც. ,,ახალი საქართველო", თბილისი, 2008;
2. გუნია ვ., თეატრის შესახებ, გამომც. ,,ხელოვნება", თბილისი, 1953;
3. ვასაძე ა., მოგონებები, ფიქრები, ტ. 1, გამომც. ,,კენტავრი", თბილისი, 2010;
4. ფაღავა ა., ლადო მესხიშვილი, გამომც. ,,ფედერაცია", თბილისი, 1938;
5. ჩხეიძე ნ., მოგონებანი, გამომც. ,,ხელოვნება", თბილისი, 1956.

Айгуль Туякбаева
Докторант Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова
Казахстан

ТРАДИЦИОННЫЕ ОБРЯДЫ И РИТУАЛЫ В КАЗАХСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Произведения великого Магжана Жумабаева заполнены серьезными и интересными эпизодами, он мастерски описывает быт и культуру казахского народа, и каждый раз читая его снова и снова, читатели будут в восторге, от произведений великого казахского классика. Наверно режиссер Б. Шарип не случайно принялся за это произведение, ведь кроме интересного и необычного сюжета картина полна красотой завораживающих мелодии, которые в гармонии с природной показанной в картине, составляют единое целое. А в дополнение еще и по народному мудрые, казахские пословицы и поговорки в каждом слове которых, заложен смысл и все это сопровождается различными обычаями ритуалами и традициями.

Фильм «Куна» Б. Шарипа снятый по роману М. Жумабаева имеет национальный подход, так как здесь много казахских обычаев, традиции, обрядов, ритуалов, пословиц и поговорок. Картина начинается с древнейшего и красивейшего казахского обряда «келин тусуру». Об обрядах и обычаях чуть позже вначале поговорим о сюжете и других достоинствах картины. А сюжет фильма таков – Молодая девушка Шолпан выходит замуж за джигита по имени Сарсенбай. Некоторое время, прожив в браке с Сарсенбаем, Шолпан чувствует себя самой счастливой на свете. И чтобы не лишится этого счастья, она идет на страшный грех, каждый день просит и молит Всевышнего, чтобы у нее с любимым Сарсенбаем не было детей. Она боится, что если у них с ненаглядным мужем родится малое дитя, вся любовь Сарсенбая перейдет к их ребенку. Конечно же, проходят годы люди начинают ей делать замечания, а ее Сарсенбай умиляется чужими детьми, радуется, обнимет и ласкает чужих детей и даже терпеливая свекровь делает замечания. Шолпан понимает, что семью может сохранить только ребенок. Теперь Шолпан просит у Всевышнего наградить ее ребенком, но поздно, на небесах уже была принята ее первоначальная просьба, уже ничем не поможешь, так как ее Сарсенбай бесплодный и ей остается либо смирится с этим, либо родить от другого.

Картина начинается со входа в юрту невесты. Это вход не только в юрту, а в завораживающий мир красоты казахской культуры, которые мастерски сумел показать нам режиссер. Вход невесты с правой ноги – «он аяқпен кіру» – это хорошая примета. Раньше у казахов существовало такое поверье, если с приходом новой невестки в этом доме случалось несчастье (кто-то из членов семьи умирал или начинал болеть и т.д.), то говорили, что эта невестка принесла с собой несчастье и такая невестка не к добру. По такому случаю казахи говорили так: «Келінңің аяғынан болғаны ғой, сол аяқпен кірген шығар» – естественно, к такой невестке относились с недоверием и неуважением. Именно поэтому, любая невестка старалась переступить порог будущего дома с правой ноги. Дальше в обязательном порядке надо поприветствовать сам дом, хозяйку этого дома, всех членов семьи, гостей этого

дома, а особенно важно отдельное приветствие пылающему очагу так как он, символ этой семьи благополучие этого дома, и все в этом доме зависит от семейного очага. «Жанып түрған ошаққа май құю» (подливание масла в огонь семейного очага) - это своего рода подпитывание – духов огня семейного очага. Этот же обряд «Кели тусуру» красив еще и тем, что пока жених дойдет до невестки на пути у молодого жениха препятствия, путь жениху преграждают молодые девушки, они просят выкуп за невестку. Каждой из них жених должен сделать подарок, он дарит им браслеты, кольца, сладости и другие украшения. И только потом может пройти к своей возлюбленной. Особенно красиво показывает нам режисссер «шымылдык» – это будущая кровать молодоженов, увешанная красивыми белыми очень нежными тканями с различными белого цвета вышитыми узорами, украшениями, а белый цвет у казахов символизирует чистоту.

В каждом эпизоде этой картины есть присутствие какого-нибудь обряда. Например: – тот эпизод, когда она стоит у окна и с зажженой свечой молит и просит у Всевышнего, чтобы у нее не было ребенка. Это – «культ огня», который у казахов существует испокон веков. Так напрмиер в своей книге «Тенгрианство – религия тюрков и монголов» Р. Безертинов пишет: «Огонь считался в юрте частицей солнца (огня небесного). Очагу находящемуся в центре юрты, придавалась округлая форма (солнечный диск). Тепло, исходящее от солнца и огня их яркое свечение краски порождали между ними известные аналогии. Солнце и огонь их связь с представлениями о жизни, о развитии потомстве переносились и на женщину, как прародительницу, хранительницу потомства. Огонь – очаг всячески сберегался и содержался в чистоте, нерадивое отношение к нему могло привести к тому, что он сердиля и «уходил» из юрты. Огонь считался родовым божеством, но и каждая семья имела свой семейный огонь, и смешивать его с огнем другой семь, занимать от соседей считалось грехом, даже нельзя было варить пищу в посуде, стоявшей ранее на чужом огне» (Безертинов, 2000:90). Наверно поэтому многие казахи выговаривая благопожелания друг другу всегда говорят: «шанырагында отын сонбесин, шанырагын биик болсын, кереген кен болсын». Еще наши бабушки говорили: «От төрт тұлғаның бірі, Жеті жұттың бірі, Бес қатердің бірі, От тілсіз жау, Оттың қасиеті мықты, оны қастерлеу керек». «Адам шырақ жанғанда или жанып тұрғанда не сұраса соны Алла Тағала береді». И в этом фильме получается чего она просила, то и получила.

Следующий обряд в этом фильме который имеет немаловажное значение для казахов это – «Жарыс казан». Смысл этого обряда означает то, что пока роженица мучается в дородовых схватках ее близкие родственники в основном это представительницы женской части семьи должны сварить в казане мясо для гостей, то есть мясо долно свариться раньше чем у роженицы закончатся схватки и она родит ребенка. Получается это своего рода состязание между кипящим казаном и роженицей, конечно же роженица должна родить раньше, чем закипит казан. И если она родит раньше чем закипит казан, значит жизнь младенца будет легкой, удачливой и счастливой. Кроме сваренного мяса, женщины готовят и другие вкусные блюда, а пока взрослые женщины и бабушки этого аула просят у всевышнего удачных и легких родов рожениц. Но потом, после того как женщина

родит младенца, всеми этими вкусностями угощают присутствующих гостей, просят друг у друга суюнши, то есть кто первым узнает о рождении ребенка, имеет право просить суюнши в виде подарка или денежное вознаграждение. Обряд «Жарыс казан» приносит радость рождения не только родственникам роженицы, это своего рода большой праздник для всех жителей аула. Дети собираются и играют в асыки и кости, поколение постарше усраивают силовую борьбу ат шабыс, казакша курес, дедушки могут состязаться в устном творчестве айтыс и т.д. Женщины могут похвастаться своим кулинарным мастерством.

Режиссер Б. Шарип с таким мастерством выразил нам даже то, в каком месте нужно вставить очень мудрую народную пословицу «Балалы уй базар – Баласыз уй ку мазар». Всего одна умная пословица, зато какой выразительный обширный смысл. Ведь на самом деле, дом в котором бегают, смеются дети, – похож на базар, где постоянно шумно, интересно, весело, а дом в котором вовсе нет детей – пустой. Детям и их воспитанию казахи уделяли огромное внимание, понимая не только, то, что они их наследники и будущее их рода, ведь для них каждый рожденный ребенок защитник своей Родины, поэтому ребенок должен быть здоровым. Только родившемуся ребенку, еще не перешедшему в колыбель (бесик), мать, поглаживая, лаская – лелея, напевая, приговаривает: не мои руки – Матери Умай руки, Умай – Ана ждала и приветствует и приемлет тебя в этом мире. Младенцу сразу передается на уровне осязания – ощущения в формах тактильного общения и напевно и словесно – образно, что Богиня Жизни и мир ждали его, радостно принимают его (Он «знал» об этом еще до появления на свет, поскольку для него и его матери, по мере его развития, совершали около семи обрядов) (Нурланова, 1987:214).

Известно, что первые дни и месяцы являются очень трудными для ребенка. Чтобы легче и лучше он смог справиться с этим важнейшим первоначальным периодом, постоянно осуществляют этот обряд «сылап сипап – алдилеу» – «смазывая – поглаживать – припевать – приговаривать». Старшие не устают повторять юной матери, чтобы она больше всего внимания уделяла именно этому «поглаживанию-приговариванию»: тогда ребенок лучше растет. Этот обряд неустанно повторяется, чтобы младенец «усвоил» это радостное восприятие его миром с молозивом матери (не с молоком матери, а именно с молозивом – «уызынан жарыту»). Здесь подчеркивается трепетность и значительность «встречи» младенца с миром и важность душевно – благоговейного и радостного «вхождения» в жизнь и мир. «Баланын бесиги – кен дуниенин есиги» (Нурланова, 1987:215). Еще одна фраза высказанная свекровью в лицо невестки: «Не драгоценности и одежда украшают молодую женщину, а ребенок с которым она возится». Этой фразой режиссер попадает в точку, то есть не надо показывать неуважение и недовольство свекрови, а одним словом можно выразить все душевное состояние и ее отношение к невесте.

Любому человеку свойственно ошибаться так и в этом фильме героиня Шолпан долгих три года просила у Всевышнего не ребенка а любви своего мужа боясь что появление ребенка может помешать их любви она боялась еще и того ,что все внимание ее мужа перекинется на младенца. И только теперь, спустя несколько лет, когда все в ауле заговорили о ее бездетности, она начинает понимать, что очень сильно ошибалась. Теперь она день и ночь молится прося у Всевышнего о рождении

ребенка. Обычно молитву «намаз» читают осознанно те, кто действительно верят в существование Всевышнего и поклоняются ему, не прося ни о чем кроме здравия и благополучия мира на земле и светлого будущего, но есть и вторая категория людей, которые просят прощения за прошлые ошибки. Это те, кто осознал, и признал свою вину.

Остановимся на том небольшом эпизоде, когда муж невесты Сарсенбай уходит на охоту, сыну соседа маленькому мальчику он обещает привезти «альчик» горного козла. Далеко от дома, в горах он оказывается на охоте один, оглядываясь назад, он с ужасом видит, что за ним не остается ни единого следа. Конечно он в растерянности, он в замешательстве, он в ужасе от увиденного. Ведь для любого мусульманина, а может и всего тюркского народа, это глубоко неисправимая проблема. Человек, за которым не остается следа, всю жизнь проживет бездетным и за ним не будет наследника. Обычно в казахских и других мусульманских семьях никогда не узнавали, что муж бесплодный, это держалось в тайне, даже самые близкие родственники не могли знать, что мужчина в данной семье не может иметь детей. Обычно в таких семьях все жалели женщин и думали, что главная проблема в жене. Такие семьи, могли незаметно усыновить ребенка у самого близкого родственника и желательно из другого аула, подальше от того, где они жили сами.

Предсказывание снов или прочтение сна в фильме, тоже играет немаловажную роль. Не зря в свое время к предсказателям снов или к шаманам, из за своих приснившихся ночью снов, обращались Чингисхан, Аблай хан и другие знаменитые полководцы и баи. Существует у казахов поверье о снах. Оно рассказывает, что человек, видящий сон, находится в расслабленном, размягченном состоянии. В таком же «расплавленном» («балқыған») состоянии находится мир возможных событий. И в момент пробуждения человек должен мгновенно собраться, быстро и в благожелательную для себя сторону истолковать сон (түс жору). Стоит замешкаться и увиденное во сне воспринять как беду – она непременно придет. Здесь придается большое значение активной, творческой воле человека (Нурланова, 1987:229). Так и в этом фильме увиденный Сарсенбаем сон, где хитренький узбекский старец обменивается ослом в обмен на коня. Этот сон говорит о том, что осел имеет прямую связь с нечистой силой, поэтому появление осла и даже обмен его говорит о том, что у этого человека, то есть того кто видел этот сон, впереди будут или ждут большие неприятности, а конь у казахов всегда считался священным животным. Он имел особое место в кочевой культуре казахов, даже в жертву его приносили только в особых случаях и для особо важных людей. Следующий сон, когда вместо подстреленного козла у Сарсенбая в седле оказывается маленькая овца, говорит о том, что надо чего-то опасаться, в данном случае это измена жены. У тюркских народов, в частности у казахов, есть такая примета. Если в кошаре или загоне для скота рядом с любой другой скотиной стоит коза, то нечистая сила близко к этому месту не подойдет. В данном случае коза исчезает, а вместо нее появляется овца. Овца, так же как и конь, у казахского народа имеет особое место, считается, что овца при жертвоприношении не проклинает, а забирает грехи того, кто ее приносит в жертву Всевышнему. Овцу как чистое жертвенное животное приносят в жертву при женитьбе молодоженов и этот обряд называется «өлі-тірі», то есть, в первую очередь

их брак, если любовь чистая должен быть благословлен на небесах и духи предков должны быть довольными ими и не только духи мертвых, но и те, кто живые тоже должны благославить их брак, поэтому в жертву приносят двух баранов. А почему овцу по мусульманским поверьям называют чистым жертвенным животным, потому, что это единственное животное, которое умирая не проклинает, а прощает того, кто заколол его, а значит, пролитая кровь овцы не требует мести, а наоборот, при жертвоприношении дедушки и бабушки даже говорят: «Балам ағып жатқан қанға қара, жамандығың сонымен кетсін, кунәларын кешіріледі».

Следующий эпизод: Похороны одного жителя аула, куда идет весь народ этого аула для того, чтобы проводить в последний путь и выразить свои соболезнования и поддержать членов семьи умершего в трудную минуту. Сумерки, родные и близкие умершего, охвачены горем, в такое время молодым девушкам запрещается ходить на похороны, а беременным и тяжело больным тем более нельзя ходить на похороны. Считается, что покойник может забрать с собой в мир иной душу еще не родившегося, находящегося в утробе матери ребенка, поэтому новорожденный может родиться больным, уродливым или мертвым. (Во время женитьбы с культом предков связано то, что например пишет А. Толеубаев: «Отец жениха сверх калыма давал стороне невесты одно животное (обязательно самца) в качестве подарка (өлі – тірі), иначе, по народному поверью невеста будет болезненной. Данный подарок предназначался как мертвым, так и живым предкам. По прибытии домой это животное передавали одному из родственников, который закалывал его в честь аруахов и приглашал аксакалов (старейшин) рода. Этим как бы умилоствляли духов предков, брали их разрешение на брак» (Толеубаев, 1991:18).

Обряд очищения невестки режиссер Б. Шарип оставил на самый конец, то есть прежде чем уйти в мир иной, Шолпан должна полностью очиститься, как новорожденный. Ведь пришла она на этот свет чистой как вода. Сорок ведер прозрачной чистой воды. Конечно же, конец этой картины закончился трагически для героини Шолпан, и в конце концов она умирает по причине того, что с самого начала вошла в дом жениха невесткой с нехорошими помыслами и намерения ее были нечисты, неправильны. Ведь она, с самого начала боясь потерять свою любовь не хотела, чтобы у нее с Сарсенбаем были дети.

О народных казахских обычаях, традициях, ритуалах, пословицах и поговорках можно говорить до бесконечности. Богатство и мудрость духовного мира нашего народа уходит глубоко в древность. Конечно наши уважаемые ученые, исследователи, историки, археологи стараются докопаться до истины и найти то, как развивалась эта древнейшая и красивейшая культура но, чтобы дойти до истоков всего этого потребуется еще очень много времени и работы.

Литература:

1. Безертинов Р.Н. Тенгрианство, религия тюрков и монголов, Набережные челны: Аяз, 2000;
2. Аманов Б. Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и 20век. Алматы «Дайк Пресс», 2002;

3. Толеубаев А.Т. Реликты доисламских верований в семейной обрядности казахов. Алма-Ата, 1991;
4. Каскабасов С.А. Колыбель искусства. Алма-Ата: Өнер, 1992;
5. Аргинбаев Х.А. Брак и семья у казахов: ист.-этногр. сб. / отв. ред. А.Х. Маргулан. Алма-Ата, 1973;
6. Нурланова К. Ш. Кочевники. Эстетика: «Познание мира традиционным казахским искусством», Алма-Ата, 1987;
7. Турсунов Е.Д. Древнетюркский фольклор: истоки и становление. Алматы «Дайк-Пресс», 2001;
8. Турсунов Е. Д. Происхождение носителей казахского фольклора. Алматы: Дайк-Пресс, 2004;
9. Кокумбаева Б.Д. Культурология тенгрианского искусства: Учебное пособие. Павлодар, 2012;
10. Кенжеахметулы С. Казахские народные традиции и обряды / пер. с каз. З.С. Кенжеахментовой. Алматы, 2002;
11. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском кино. Алматы: RUAN, 2008;
12. Жусупова Б. Ж. Қазақ халқының салт – дәстүрлері. Алматы: Көшпенділер, 2007.

ლაშა ჩხარტიშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
ელენე ბაბაკიშვილი
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევა – ახალი ტექნოლოგიები

თეატრმცოდნეობა არის მეცნიერება, ამიტომ თეატრის ნაწარმოებების ანუ სპექტაკლების კვლევისას, მაქსიმალურად უნდა გამოვრიცხოთ ჩვენი სუბიექტური შეხედულებები. ამ პროცესს ართულებს ის, რომ თეატრმცოდნეობა არ განეკუთვნება ზუსტ მეცნიერებათა რიცხვს და სწორედ ამიტომ, კვლევების დიდი ნაწილი ავტორთა სუბიექტურ შეხედულებებს ეფუძნება. პრობლემის დაძლევის მიზნით, 2011 წელს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში შეიქმნა თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი, რომელიც უკვე 5 წელია იკვლევს თანამედროვე ქართულ თეატრს არატრადიცული მეთოდებით და ცდილობს დარგში ამ მეთოლოგიების დანერგვას. თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევის ცენტრი ყოველწლიურად აჯამებს ქართული თეატრის მუშაობას. კვლევისას იყენებს სტატისტიკურ და ანალიტიკურ მეთოდებს, რომლებიც გვეხმარება ქართული თეატრის წინაშე არსებული ტენდენციებისა თუ ხარვეზების გმოვლენაში. სტატისტიკის კანონის თანახმად, რაოდენობრივი მაჩვენებელი, თვისობრივ მაჩვენებელში გადადის. ამ კანონის მორგება სათეატრო სფეროში ძნელია, თუმცა მიღწევადი. შესაბამისად, თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევების შედეგებს არაერთგვაროვნად შეხვდნენ ქართული თეატრის მოღვაწეები. ამისდა მიუხედავად, აღსანიშნავია, რომ ყოველწლიური კვლევა, დიდ ინტერესს იწვევს თეატრალურ წრეებში და კლევის შედეგებს მოუთმენლად ელის თბილისისა თუ საქართველოს რეგიონებში არსებული თეატრები.

თეატრის შესწავლა, ევროპაში აპრობირებული სხვადასხვა მეთოდოლოგიით, ჩვენში ფეხს ახლა იკიდებს. ამის გამო, კვლევის შედეგებს საზოგადოებისა და მომხმარებლის ნაწილი ნიჰილისტურად უყურებს. ამ ტიპის კვლევების ციკლი, ობიექტურად, ნათელს ჰფენს თანამედროვე ქართულ თეატრს. სუბიექტური შეფასების გარეშე, მასში თავმოყრილია ქართულ თეატრში დღეს არსებული პრობლემები, წარმატებები და წარუმატებლობის მიზეზები.

2014 წლის ქართული თეატრის სტატისტიკურ კვლევაში მონაწილეობდა საქართველოში რეგისტრირებული 52-დან 48 თეატრი. მათ შორის: სახელმწიფო დაფინანსებაზე მყოფი 30, ხოლო 18 – კერძო (დამოუკიდებელი). სულ, კვლევაში წარმოდგენილია: თბილისის – 27, ხოლო რეგიონის – 21 თეატრი. თეატრები, რეიტინგების შედგენისას, 3 კატეგორიად დავყავით: 1. სახელმწიფო დაფინანსებაზე მყოფი თეატრები, საბავშვო და საყმაწვილო თეატრები (მათი მუშაობის სპეციფიკიდან გამომდინარე) და კერძო თეატრები.

ძნელია, ერთმანეთს შეაჯიბრო თეატრი, რომელიც დღეში 5 სპექტაკლს მართავს და აქვს ე.წ. დღის და საღამოს წარმოდგენები და კერძო თეატრები, რომელთა მუშაობაც დამოკიდებულია გრანტებსა თუ სხვადასხვა ფონდზე. ამ

პრინციპის დაცვით, 2014 წლის მონაცემებზე დაყრდნობით, „პრემიერების რაოდენობით გამორჩეული სახელმწიფო თეატრების ხუთეული საქართველოში“ ასე გამოიყურება: მარჯანიშვილის თეატრი – 19; რუსთავის თეატრი – 13; ახმეტელის თეატრი – 10; მესხეთის თეატრი – 10; გორის თეატრი – 8. ბუნებრივია, რეიტინგის ხუთეულში მოხვედრილი თეატრების წლიური ბიუჯეტი განსხვავებულია. აქედან გამომდინარე, განსაკუთრებით დასაფასებელია რეგიონის თეატრების აქტიურობა პრემიერების გამართვის თვალსაზრისით.

დრამატურგიის თვალსაზრისით, გაცილებით გაიზარდა ინტერესი თანამედროვე ქართველი ავტორების მიმართ. 2014 წელს საქართველოს 48 თეატრში დაიდგა: 71 თანამედროვე ქართული პიესა, 44 უცხოური, 51 კლასიკური (ქართული და უცხოური).

2014 წლის რეპერტუარის თვალის გადავლებისას აღმოაჩენთ, რომ ხშირად ავტორებად თავად რეჟისორები გვევლინებიან. მონაცემების 2013 წელთან შედარებისას, აღმოჩნდა, რომ 2014-ში უცხოური დრამატურგიისადმი ინტერესმა იკლო (48 თანამედროვე ქართველი ავტორის პიესა, 90 უცხოელი ავტორის, 91 პიესა კლასიკური დრამატურგიიდან. მათ შორის, 20 ქართული კლასიკიდან, ხოლო 71 – უცხოური კლასიკიდან).

ჩვენს კვლევაში მნიშვნელოვანია თეატრების რეპერტუარი, ის, თუ როგორ ინარჩუნებენ სპექტაკლებს და რამდენად მრავალფეროვანია, მორგებული სხვადასხვა გემოვნებისა და ინტერესის მაყურებელზე.

თეატრის ფუნქციონირებისა და მაყურებლის შენარჩუნების მიზნით, პრემიერებთან ერთად, მნიშვნელოვანია რეპერტუარის მრავალფეროვნება და სპექტაკლების რაოდენობა. რეპერტუარში არსებული სპექტაკლების რაოდენობით გამორჩეული სახელმწიფო თეატრების ხუთეული შემდეგნაირად გამოიყურება: მარჯანიშვილის თეატრი – 27; კინომსახიობთა თეატრი – 26; გრიბოედოვის თეატრი – 22; ახმეტელის თეატრი – 20; მესხეთის თეატრი – 19.

თეატრების სტაბილური საქმიანობის შესაფასებლად, ძალიან მნიშვნელოვანია სარეპერტუარო ნათამაშები სპექტაკლების რაოდენობის ჩვენება. თეატრის სტაბილური ფუნქციონირების, მის მიმართ მაყურებლის ინტერესის კოეფიციენტის დასადგენად, მნიშვნელოვნად გვეხმარება წლის განმავლობაში წარმოდგენილი სპექტაკლების რაოდენობა.

2014 წ. საქართველოს 48 თეატრში სულ 3 660 წარმოდგენა გაიმართა. ამათგან, თბილისის სახელმწიფო თეატრებში – 873; თბილისის საბავშვო და საყმაწვილო თეატრებში – 903; თბილისის კერძო თეატრებში – 381; საქართველოს რეგიონების თეატრებში – 831; საქართველოს რეგიონების საბავშვო და საყმაწვილო თეატრებში – 672. ფუნქციურად დატვირთულ საქართველოს სახელმწიფო თეატრებში, 2014 წელს ლიდერობდნენ: მარჯანიშვილის თეატრი – 355; რუსთაველის თეატრი – 153; ახმეტელის თეატრი – 133; მუსიკისა და დრამის თეატრი – 115; გრიბოედოვის თეატრი – 110 ჩვენებით.

წარმოდგენების აქტივობით, საქართველოს საბავშვო და საყმაწვილო თეატრების რეიტინგი ასეთია: თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა წლის განმავლობაში 728 წარმოდგენა უჩვენა მაყურებელს; ქუთაისის თოჯინების თეატრმა – 440; თბილისის თოჯინების თეატრმა – 94; „მულტი-პულტის“ თეატრმა – 81; ხოლო ბორჯომის თოჯინების თეატრმა 47 წარმოდგენა გამართა.

ჩვენს კვლევას 2014 წ. კიდევ ერთი კატეგორია – წლის განმავლობაში ყველაზე მეტჯერ წარმოდგენილი სპექტაკლი დაემატა. ვფიქრობ, თეატრით დაინტერესებული მაყურებლის, თავად თეატრებისა და ექსპერტებისთვის საინტერესოა, რომელ სპექტაკლებს (დადგმებს) თამაშობენ ყველაზე ხშირად თეატრებში. ამ კატეგორიაში, სახელმწიფო დრამატული თეატრების ნუსხაში (თბილისისა და რეგიონების) მოხვდა შემდეგი სპექტაკლები: "იავნანამ რა ჰქმნა?!" (ოზურგეთის თეატრი) – 43-ჯერ; „მთვრალი ალუბალი" (მარჯანიშვილის თეატრი) 27-ჯერ ითამაშეს. თეატრების მიერ წარმოდგენილ მონაცემებზე დაყრდნობით, 27-ჯერ უთამაშიათ "სიზმარა" მესხეთის თეატრში. რეიტინგში მეხუთე ადგილზე აღმოჩნდა „რაპუნცელი" (ახმეტელის თეატრი), რომელიც 22-ჯერ წარმოადგინეს. თუკი ამ კატეგორიაში ყველა ტიპის ქართულ თეატრს გავაერთიანებთ, საინტერესო სურათს მივიღებთ: „ბრიყვი“ (ახალციხის თოჯინების თეატრი) – 91; „ნაცარქექია“ (თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრი) – 91; „ნაბო“ (ქუთაისის თოჯინების თეატრი) – 64; „წითელქუდა“ (თბილისის თოჯინების თეატრი) – 50; „ნიღბიანი გმირი“ („მულტი-პულტის“ თეატრი) – 46; „ჯინსების თაობა“ (თავისუფალი თეატრი) – 36.

ამ მონაცემებზე დაყრდნობით, ერთი საინტერესო ტენდენცია გამოიკვეთა: გამოდის, რომ საქართველოში, მაყურებლის ყველაზე დიდი მოთხოვნა საბავშვო სპექტაკლებზეა. რეპერტუარში წარმოდგენების რაოდენობით, გაყიდვებისა და მაყურებელთა დასწრების მაჩვენებლების მიხედვით, დრამატულ თეატრებშიც საბავშვო სპექტაკლები ლიდერობენ. ამ ტიპის სპექტაკლები თითქმის ყველა დრამატული თეატრის რეპერტუარში გვხვდება და მათ ლიდერის პოზიცია უკავიათ, ისეთი ქალაქების დრამატულ თეატრებშიც კი, რომლებშიც სახელმწიფო დაფინანსებაზე მყოფი თოჯინების თეატრები მოქმედებენ.

ლევან წულაძის სპექტაკლი „მთვრალი ალუბალი“ (მარჯანიშვილის თეატრის ახალი სცენა) წლის განმავლობაში 21-ჯერ წარმოადგინეს. ამავე თეატრში, შემოსავლებითა და მაყურებელთა დასწრებით, „მთვრალ ალუბალს“ დიდ სცენაზე ლევან წულაძის დადგმული, „საშობაო სიმღერა“ უსწრებს, მაგრამ ჩამორჩება ნათამაშები სპექტაკლების რაოდენობით. ამ ციფრს სხვა თეატრების ლიდერ სპექტაკლებს თუ შევადარებთ, მაინც მაღალი მაჩვენებლით გამოირჩევა.

არასაბავშვო სპექტაკლებიდან ლიდერობს თავისუფალი თეატრის „ჯინსების თაობა“ (რეჟისორი დავით დოიაშვილი), რომელიც რეპერტუარში 2001 წლიდან არის და მაყურებელის ინტერესს დღემდე იწვევს. თეატრის ხელმძღვანელისა და შემოქმედებითი ჯგუფის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ მოახერხეს სპექტაკლის შენარჩუნება თოთხმეტი წლის განმავლობაში.

ჩვენ მიერ დამუშავებული, საქართველოს თეატრების მოწოდებული მონაცემები, სტატისტიკური კვლევის მეთოდს ეფუძნება. ემყარება რაოდენობრივ მაჩვენებლებს და არ ასახავს მხატვრულ ხარისხს. თუმცა, აქვე აღვნიშნავთ, რომ რაოდენობრივი მაჩვენებელი ბევრ მნიშვნელოვან პრობლემას ავლენს და მიღებული შედეგები გარკვეული საკითხების გარშემო, დისკუსიის აღმძვრელია.

2014 წელს, საქართველოს 48 თეატრში 119 რეჟისორმა 174 ახალი სპექტაკლი დადგა. ამათგან 9 – უცხოელი რეჟისორია. უცხოელმა რეჟისორებმა სპექტაკლები განახორციელეს: ახმეტელის თეატრში (3); რუსთაველის თეატრში (2); თავისუფალ თეატრში (2); ილიაუნის თეატრში (1); ფოთის თეატრში (1). აღმოჩნდა, რომ საქართველოში 110 რეჟისორი გვყოლია. მართალია, მათ შორის 26

პროფესიით რეჟისორი არ არის და მათ საზოგადოება, როგორც მსახიობებს იცნობს, მაგრამ მაინც, რეჟისორთა ამგვარი მრავალრიცხოვნება ისეთი პატარა ქვეყნის თეატრებისთვის, როგორიც საქართველოა, საკმაოდ ბევრია.

ყველაზე აქტიურ და პროდუქტიულ რეჟისორთა სიის სათავეში მოექცა გორის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი სოსო ნემსაძე, რომელმაც სხვადასხვა თეატრში შვიდი სპექტაკლი დადგა. მას 6 დადგმით მოსდევს ახმეტელის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ირაკლი გოგია. ხუთი დადგმით, მესამე ადგილს იკავებს თბილისის მოზარდ მაურებელთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი დიმიტრი ხვთისიაშვილი. სამხატვრო ხელმძღვანელებიდან, 4-4 დადგმით, მეოთხე ადგილს იყოფენ რუსთავისა და მესხეთის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელები – ლევან სვანაძე და ლია სულუაშვილი. თავისუფალი რეჟისორებიდან კი, ამ რეიტინგში, ოთხი ახალი დადგმით მოექცნენ მიხეილ ჩარკვიანი, გურამ ბრეგაძე და გოჩა ხვიჩია.

2014 წ. 79-მა მხატვარმა იმუშავა 174 ახალ სპექტაკლზე, როგორც სცენოგრაფმა და კოსტიუმების შემქმნელმა. მათ შორის, ორი უცხოელია, რვა კი თავად სპექტაკლის რეჟისორი. ბოლო პერიოდის ქართულ თეატრში, სხვასთან ერთად, საინტერესო და აშკარად შესამჩნევი ტენდენცია გამოვლინდა. ხშირ შემთხვევაში, სპექტაკლების მხატვრები, სცენოგრაფები თავად რეჟისორები არიან. ამ მხრივ, 2013 წ. რეიტინგში, ლიდერის პოზიცია, გამოცდილ, სახელოვან სცენოგრაფებთან ერთად, ლევან წულაძეს ეკავა. 2014 წ. თავიანთი სპექტაკლები მხატვრულად გააფორმეს რეჟისორებმა: დავით დოიაშვილმა, კახა ბაკურაძემ, ზურაბ სიხარულიძემ, ამირან შალიკაშვილმა, ნიკოლოზ საბაშვილმა, რეზო შატაკიშვილმა და ლუკა ჩხაიძემ.

სცენოგრაფებს შორის, 2014წლის ლიდერის პოზიციაზეა ლომგულ მურუსიძე, რომელმაც ცამეტი სპექტაკლი გააფორმა: რუსთავის, თბილისის მოზარდ მაყურებელთა და ოზურგეთის სახელმწიფო თეატრებში. მას, თორმეტი ახალი ნამუშევრით მოსდევს ახმეტელის თეატრის მხატვარი – მარიკა კვაჭაძე. შვიდ ახალ დადგმაზე იმუშავეს მირიან შველიძემ, ლელა ფერაძემ და ნანა ყორანაშვილმა. რეიტინგში მოხვდნენ მარჯანიშვილის თეატრის მხატვარი ნინო სურგულაძე და გორის თეატრის მხატვარი თამარ ჭავჭანიძე – ექვსი ახალი ნამუშევრით.

2014 წლის ყველაზე პროდუქტიულ ქორეოგრაფთა სამეულის სიის სათავეში მოექცა – გია მარღანია – 12; ანანო სამსონაძე – 7 და კოტე ფურცელაძე – 6 ნამუშევრით.

ყველაზე პროდუქტიული ქალი მსახიობების რეიტინგში ლიდერობს ახმეტელის თეატრის მსახიობი – სოფია სებისკვერაძე. მან 2014 წელს 7 ახალ საპრემიერო სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა. პანტომიმის თეატრის მსახიობმა – ანა ჩაგელაშვილმა 2014 წელს 6 ახალი მხატვრული სახე შექმნა. რეიტინგში მათ 5-5 როლით მოსდევენ: ანი ზამბახიძე, გვანცა კანდელაკი, მაია მალხაზიშვილი, მარიამ ჩუხრუკიძე, ნათია არბოლიშვილი, ნათია შეშაბერიძე, ნინო ნატროშვილი, ცირა ტაბატაძე.

2014 წლის ყველაზე პროდუქტიული მამაკაცი მსახიობების სიის თავში, ახმეტელის თეატრის მსახიობი გიგი მიგრიაული და თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობი ნიკა ნანიტაშვილი მოექცნენ. მათ 9 ახალ წარმოდგენაში მიიღეს მონაწილეობა. 7 საპრემიერო სპექტაკლში მონაწილეობდა მესხე-

თის თეატრის მსახიობი მანუჩარ გოგოლაური. სამეულს 6-6 როლით მოსდევენ მსახიობები: ნიკა ფაიქრიძე, მამუკა ბოგვერაძე, ლექსო ჩემია, იოსებ ელიზბარაშვილი, გიორგი გოგუაძე, ანდრია გველესიანი, ზურაბ ავსაჯანიშვილი, გიორგი ჯიქურიძე.

ამრიგად, კვლევამ მნიშვნელოვნად გამოკვეთა თეატრების აქტივობები, მათი მართვის სისტემის და მარკეტინგ-მენეჯმენტის დადებითი და სუსტი მხარეები, ფაქტორები, წინააღმდეგობები. ვიმედოვნებთ, ჩვენი კვლევა თეატრებს ხელს შეუწყობს პრობლემების დაძლევასა და პერსპექტივაში, მათი აღმოფხვრის გზების ძიებაში.

ნატო ცქვიტინიძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი,
ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი
საქართველო

ᲐᲦᲖᲠᲓᲘᲡ ᲡᲐᲙᲘᲗᲮᲔᲑᲘ ᲡᲣᲚᲘᲙᲝ ᲟᲦᲔᲜᲢᲘᲡ ᲨᲔᲛᲝᲥᲛᲔᲓᲔᲑᲐᲨᲘ

სულიკო ჟღენტი ქართულ კინოში საკუთარი თემით, შეხედულებებითა და ხელწერით მოვიდა. მის სცენარებში ნათლად გამოჩნდა ქართველი კაცის ფსიქოლოგია, საინტერესო, მრავალფეროვანი ხასიათი, რომელშიც ნებისმიერი ასაკის მაყურებელი, მუდამ პოულობს სულიერ საზრდოს. სულიკო ჟღენტის პერსონაჟებს უსაზღვროდ უყვართ სამშობლო, ადამიანები, აქვთ მომავლის რწმენა, იციან რისთვის ცხოვრობენ და შრომობენ, რისთვის იბრძვიან. მათ შორის არიან ომის მონაწილეები, მრავალჭირგამოვლილი ადამიანები, სიცოცხლის ხალისით სავსე ახალგაზრდები, რომელთა მომავალს და ლამაზ ოცნებებს ომი უმოწყალოდ ანადგურებს.

“მწერლისა და ხელოვნების მიერ შექმნილი გმირი დროის გამოცდას უძლებს არა გარეგნული, ფიზიკური თვისებებით, არამედ თავისი შინაგანი ბუნებითა და ხასიათით” (პინტი, 1986:123).

დრამატურგი მუდამ ეძებდა და პოულობდა თავისი გმირების მაყურებელთან დამაახლოებელ გზას, ქმნიდა ხალხისთვის საყვარელ სახეებს.

“... როდესაც კინოს გმირები სიკეთეს თესავენ, მაყურებელი ამ სეანსიდან სხვანაირი გამოდის, თუნდაც ერთი დღით, ერთი საათით. ცხადია, კაცი ისეთ ფილმს ვერ გადაიღებს, რომ ქურდებმა აღარ იქურდონ, ან ნარკომანებმა აღარ მიიღონ ნარკოტიკი. მაგრამ თუ ფილმი გარკვეულ ზემოქმედებას არ ახდენს მაყურებელზე, მაშინ მის გადაღებას აზრი არ ექნებოდა” (ჟღენტი, 2001:89) – წერდა დრამატურგი.

“ღიმილის ბიჭები” – სულიკო ჟღენტის თაობის ისტორიაა. “ერთხელ, მოსკოვიდან გვესტუმრა ცნობილი სცენარისტი დანიელ ხრაბროვიცკი, – იხსენებს დრამატურგი, – რომელსაც თან რამდენიმე კინემატოგრაფისტი ახლდა. მე და ჩემმა მეგობარმა ისინი რესტორან “გემოში” დავპატიჟეთ ზემელზე. ხრაბროვიცკი თბილისში კამოს ქუჩაზე იყო გაზრდილი და თავისი ყოფილი სახლის ნახვა მოისურვა. ჩვენ შუაღამისას რესტორნიდან იქეთ გავეშურეთ. კარი უცხო ცოლ-ქმარმა გაგვიღო. სანამ ისინი საქმეში გაერკვნენ, ”Ето ты, Даниель?”, – დაიძახა მეორე სართულიდან მამაკაცმა. მეზობლები გარეთ გამოეფინენ, გვეპატიჟებოდნენ, სუფრის გაშლა უნდოდათ. დანიელმა კი თავისი ამ უბნელი ძმაკაცების ჩამოთვლა გადაწყვიტა. ყველა, სულ ყველა ფრონტზე დაღუპული აღმოჩნდა. ისეთი შეგრძნება მაქვს, თითქოს ძმათა სასაფლაოზე დავდივარო, – თქვა დანიელმა. სწორედ ეს შემთხვევა იყო “ღიმილის ბიჭების” ბიძგის მომცემი.” (ჟღენტი, 2001:91).

ეს ისტორია ნაცნობი იყო რეზო ჩხეიძისათვის, რადგან მისი კლასელები პირდაპირ სკოლის გამოსაშვები საღამოდან წაიყვანეს ომში, საიდანაც აღარ დაბრუნებულან. ის ძლიერ განიცდიდა თავისი მეგობრის, ლევან ჩხეიძის ფრონტზე ტრაგიკულად დაღუპვას.

რეზო ჩხეიძე იხსენებს: “ამ ტრაგედიამ ჩემზე დიდი გავლენა მოახდინა, ყოველთვის მინდოდა ლევანის სახით შემექმნა კინოგმირი. ფაქტიურად ფილმის ისტორიაც მასზეა აგებული (ეს სიტუაცია კარგად იცოდა სულიკო ჟღენტმაც). თავიდანვე მქონდა განზრახული, რომ არაპროფესიონალი მსახიობები ამეყვანა, ამით მინდოდა ჩემი გმირები უფრო რეალურები ყოფილიყვნენ, ანუ, თითოეულ ახალგაზრდას საკუთარი თავი ამოეცნო. პერსონაჟების შერჩევის პროცესი ძალიან რთული იყო, რადგან, თითქმის მთელი საქართველო მოვიარე მათ ძებნაში. თანაც ისეთი ასაკის ბიჭები მჭირდებოდა, რომლებიც სკოლის მოსწავლეები იქნებოდნენ, ამიტომ ბუნებრივია, მათ სამსახიობო განათლება არ ექნებოდათ. სხვათა შორის, ყველა “ღიმილის ბიჭი” შემდგომში ხელოვნების გზას გაჰყვა” (ჟღენტი, 2001:91).

ფილმის ავტორები 16-17 წლის ახალგაზრდებზე მოგვითხრობენ, რომლებიც სკოლის მერხიდან პირდაპირ ომის საშინელ ორომტრიალში მოხვდნენ. წინა პლანზე წამოწეულია ზნეობრივი პრობლემები, სურათი ასევე ყურადღებას იქცევს ომის გრანდიოზული ბატალიებითა და მათში დატრიალებული არაჩვეულებრივი ამბებით. ფილმში არის ომის შემზარავი სურათები, ბავშვობის საუკეთესო, თანშეზრდილი მეგობრების სიკვდილიც და მის გვერდით, ლაღი იუმორიც. ჩვენ ვხედავთ ქართველ ახალგაზრდობას თავისი ოცნებებით, გატაცებებით, უზრუნველობით, არის სკოლის დამთავრების სიხარული, ხუმრობა, ამაღლებული და მშვენიერი პირველი სიყვარული. ყოველდღიური ცხოვრების ჩვეულებრიობის შეგრძნებიდან ნათლად იკვეთება თითოეული გმირის ინდივიდუალობა, “ღიმილის ბიჭების” თავისებურებანი.

სკოლადამთავრებული, გახარებული გოგო-ბიჭები ნათელი და ბედნიერი ხვალინდელი დღის იმედებით აღვსილნი მიაბიჯებენ ქუჩაში, “ომი დაიწყო!” – ამ სიტყვებით იჭრება თითოეული მათგანის ცხოვრებაში ომის საშინელება.

ეს ბიჭები ჩვეულებრივი ახალგაზრდები არიან, მაგრამ საჭიროების ჟამს შეუძლიათ გმირობა და უმაგალითო თავგანწირვაც, მტერზე გასამარჯვებლად საკუთარი სიცოცხლის მსხვეპრლად გაღება.

ბიჭები იღუპებიან, სათითაოდ, ერთიმეორის მიყოლებით მიდიან სასიკვდილოდ, მიდიან ხმაამოუღებლივ, მხოლოდ წამით მოიხედავენ და ღიმილს გვიტოვებენ... ღიმილთან ერთად დიდ და მოუშუშებელ ტკივილს, რომელიც დღემდე მოყვება ომგამოვლილ თაობას.

ფილმის თავდაპირველი სათაური იყო “ეს რა ახალგაზრდობა მოდის”. ექვსი თბილისელი ღიმილის ბიჭისაგან მხოლოდ ერთი – გიორგი რჩება ცოცხალი. რაიხსტაგის შეკვამლულ კედელზე ნახშირით მეგობრების სახელებს წერს: ლევანი, მალხაზი, თემური, “ჭკუისკოლოფა”, ბაადური, გიორგი, მაგრამ დაფიქრდება და შლის ნამდვილ სახელს – “გიორგის” და მის ნაცვლად ბიჭებისაგან შერქმეულ სახელს “ბოლოკას” მიაწერს.

ფილმმა არაერთი პრიზი, საყოველთაო სიყვარული და აღიარება მოიპოვა.

დასრულდა ომი, უკან დარჩა საშინელი დღეები და უძილო ღამეები, უამრავი უგზო-უკვლოდ დაკარგული მებრძოლი. საკუთარ ოჯახებს დაუბრუნდნენ ომგამოვლილი გმირები, სულდასახიჩრებული თუ სხეულდაფლეთილი, ხეიბარი მეომრები, რომლებმაც ომისაგან დანგრეული ქვეყანა უნდა აშენონ და აშენებენ კიდეც. ღირსეული მომავალი თაობა უნდა აღზარდონ და ამისთვის ცოდნასა და გამოცდილებას არ იშურებენ.

ახალგაზრდებზეა სულიკო ჟღენტისა და რეჟისორ გუგული მგელაძის ფილმი “სინათლე ჩვენს ფანჯრებში” (1969 წ.).

ფილმში ახალგაზრდების გზისგამკვალავის როლში ალექსანდრე გვევლინება, რომლის როლსაც ასრულებს დოდო აბაშიძე. დარბაისელი, აუჩქარებელი, მიმნდობი და კეთილი ადამიანი, რომელმაც ომის ქარცეცხლი გამოიარა, სამშობლოს წინაშე თავისი ვალი მოიხადა და ახლა ამ ახალგაზრდების ღირსეულ ადამიანებად აღზრდასა და მათ სწორ გზაზე დაყენებას ცდილობს. ალექსანდრეს ბრიგადირად დანიშნავენ მშენებლობაზე. მისი სახით წარმოდგენილია ცხოვრებისაგან დაბრძენებული კაცი, რომელმაც ამქვეყნად ყველაფრის ფასი იცის. სხვისი ჭირისა და ლხინის მოზიარე, გულშემატკივარი და ბავშვივით გულწრფელი ადამიანი, რომელიც გულით ჩუმ, გაუმხელელ ტკივილს დაატარებს. ის არამარტო ბრიგადირია, არამედ ამ ახალგაზრდების უფროსი მეგობარი, მათი დამკვალიანებელი, ცხოვრების სწორი გზის მაჩვენებელი.

ალექსანდრე ომგამოვლილი თაობის წარმომადგენელია. ფილმში კარგად ჩანს თაობათაშორის დამოკიდებულება, ახალგაზრდებს უფროსების არ ესმით, ბოლომდე ვერ იზიარებენ მამების, უფროსი თაობის სატკივარს და ტრაგედიას. ახალგაზრდების ირონია, რომელიც მის მიმართ პირველ ხანებში ვლინდება, მოგვიანებით პატივისცემითა და დაფასებით იცვლება.

ბაბუისა და შვილიშვილის, ძველი და ახალი თაობების ურთიერთობაზე მოგვითხრობს რეზო ჩხეიძის “ნერგები”. ფილმში ავტორი ცდილობს წარმოაჩინოს ის ფასეულობანი, რომელიც თაობების ხანგრძლივი შრომითა და სიყვარულითაა მოპოვებული. “ნერგების” გმირი კეთილი, ბრძენი და გონებამახვილი ქართველი გლეხის განზოგადებული სახეა. ავტორებმა დაგვანახეს ადამიანის სულში ჩაქსოვილი სიკეთე, მისი განუზომელი ადამიანური ღირსებები, ქართველი კაცის სულის სიდიადე, მისი ბუნება. მასში მოთხრობილია ადამიანის მაღალზნეობრივ დანიშნულებებზე ცხოვრებაში. ფილმი ასახავს ადამიანის ღრმა რწმენას ცხოვრებისადმი, სიკეთეს, ზრუნვას მოზარდი თაობების ბედნიერ მომავალზე, მის ნათელ ხვალინდელ დღეზე.

“ნერგებს” საფუძვლად სიმართლისა და ადამიანობის კონცეფცია უდევს. ფილმში მოთხრობილი ამბავი თითქოს მარტივი და უბრალოა, მაგრამ დამაფიქრებელი. “ნერგების” სილამაზე მის ნათელ გონებამახვილურ დეტალებშია ჩაქსოვილი. მთავარი გმირის, ლუკას სიკეთემ ჩვენს ხალხს შემოუნახა ის, რითაც დღეს თავი მოგვაქვს, რითაც ვამაყობთ – ჩვენი ერის ლამაზი, უბერებელი კეთილი ტრადიციები. ასეთი შემართების ადამიანთა გარეშე ერი გადაგვარდებოდა. ის ჭეშმარიტი ქართველი კაცის სახეა, საქციელით, ყოფაქცევით, გრძნობითა და ფიქრებით. იგი სულ ფიქრებშია, ფიქრობს ჩვენი ქვეყნის აწმყოსა და მომავალზე. ღრმა სულიერი სამყაროს მქონე ლუკას სახით მსახიობმა რამაზ ჩხიკვაძემ თვალსაჩინო პერსონაჟად აქცია ცხოვრების ორომტრიალში გამოწრთობილი გულგაუტეხელი გლეხკაცი.

ნერგები, რომლებსაც ბაბუა და შვილიშვილი დაეძებენ და ხეჭეჭურის ხეც, სიმბოლურია. მასში განსახიერებულია ადამიანის რწმენა და უდიდესი სურვილი, რომ მისი შვილები თუ არა, შვილიშვილები იმ დროს მოესწრებიან, როცა ხე ნაყოფს გამოისხამს. ბაბუისა და შვილიშვილის მოგზაურობა იქცა ბიჭის ზიარებად სიმართლის, სიწმინდის და ღირსების სამყაროსთან, ყვლაზე ღრმა რწმენას-

თან რაც კი ადამიანს გააჩნია, ზიარება მშობლიურ მიწასთან, ხალხთან, სიყვარულთან, რომელსაც სამშობლოს სიყვარული ჰქვია.

ხეჭეჭურის ნერგებისათვის ლუკასა და შვილიშვილის წასვლა უკვდავების იდეის სიმბოლოდ აღიქმება. სიცოცხლით სავსე ჭკვიანი და ხალისიანი ბიჭუნა კახაბერი (მიშიკო მესხი) გრძნობს, რომ მან უნდა ახაროს ბაბუას დარგული ნერგები და შთამომავლობას ისევე გადასცეს. ჯანგაუტეხელი მოხუცი ბაბუა, სიკეთისა და ბედნიერებისათვის დაუცხრომელი მებრძოლი ბერიკაცია, რომელიც ორივე ფეხით მყარად დგას მშობლიურ მიწაზე და სწორედ ეს არის მისი ძლიერების სათავე.

სულიკო ჟღენტის ფილმები ყოველგვარი დიდაქტიკისა და შეგონებების გარეშე გვასწავლის სიყვარულს, მეგობრობას, თანადგომას, თანაგრძნობას, ურთიერთპატივისცემას. მისმა გმირებმა მრავალი გასაჭირი გამოიარა, თითოეული მათგანი განსხვავდება თავისი ხასიათით, თვისებებით, მაგრამ ერთნაირად იზიდავს მაყურებელს გულწრფელობით, უშუალობით, ცხოვრების დაუცხრომელი წყურვილით, ხვალინდელი დღის რწმენითა და უკეთესი მომავლის იმედით.

"ქართული კულტურისთვის ყოველთვის დამახასიათებელი იყო და ჩვენმა კინემატოგრაფიამაც შეითვისა და განავითარა, მძაფრი შეგრძნება სოცოცხლის მუდმივობისა, ადამიანში კეთილი საწყისების გამარჯვების გარდაუვალობისა, – აღნიშნავს კინომცოდნე ი. კუჭუხიძე. არაერთი ფილმი შეგვიძლია მოვიყვანოთ იმის მაგალითად, რომ ჩვენი მხატვრული აზროვნება ამკვიდრებს მშვენიერის, კაცთმოყვარეობის, სიკეთის დაუძლეველობის, როცა ისინი ხდებიან სამყაროსადმი ზნეობრივ დამოკიდებულებად და კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ იმაში, თუ რაოდენ აუცილებელი და საჭიროა ასეთი დამოკიდებულება ყოველი ჩვენთგანისათვის, ჩვენი ცხოვრებისათვის..." (კუჭუხიძე, 1975:55).

სულიკო ჟღენტის სცენარებით შექმნილი ფილმები გამოირჩევიან საინტერესო თემატიკით და სწორედ ეს თემატური და ჟანრული მრავალფეროვნება უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ ამ ფილმების ღირებულებასა და მნიშვნელობაზე, მათი დახმარებით ადამიანებში კეთილი საწყისების, ზნეობრიობის, კაცთმოყვარეობის, სიკეთის ბოროტებაზე გამარჯვების რწმენის გაღვივებასა და ჩამოყალიბებაზე, მოზარდი თაობის მიერ მშვენიერების სამყაროს აღქმისა და სილამაზის გრძნობების განვითარებაზე.

ამ ფილმებმა გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრეს ქართულ კინემატოგრაფში. თავისი ღირსეული ადგილი უჭირავს სულიკო ჟღენტს ქართული კინოს ისტორიაში.

ლიტერატურა:

1. კუჭუხიძე ი., გასული წლის ქართული ფილმები, "საბჭოთა ხელოვნება", 1975, №7.
2. პინტი ა., თქვენთვის მშობლებო, "განათლება", თბილისი, 1986.
3. ჟღენტი ს., მარგინალიები ძველი და ახალი რვეულებიდან, "აჭარა", ბათუმი, 2001.

ნათია მეფარიშვილი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

სტივენ სპილბერგი – „ამერიკული ოცნება“

ჰოლივუდის განვითარებაში უამრავმა ნიჭიერმა ადამიანმა მიიღო მონაწილეობა. იგი დღემდეა განუსაზღვრელი სიმდიდრის, თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და უდიდესი ძალაუფლების სიმბოლო. ამერიკული კინემატოგრაფი აღმოჩნდა ყველაზე მოქნილი საბრძოლო იარაღი, რისთვისაც გაღებულმა უზარმაზარმა ფულადმა სახსრებმა შექმნა რეალური მითი დიადი ამერიკული ოცნების შესახებ.

XX საუკუნის 60-იან წლებში დადგა დრო, როდესაც ამერიკულ კინოს უნდა გადაელახა ახალი გამოწვევები და არ დაეკარგა არც ძველი დიდება. ვითარებას ართულებდა ტელევიზიის მზარდი კონკურენციაც, რის შედეგადაც კინოთეატრების რიცხვი ქვეყანაში სამჯერ შემცირდა და მაყურებელმაც იკლო.

ახალბედა კინემატოგრაფისტების წინაშე დადგა რთული ამოცანა, მათ უნდა დაებრუნებინათ ეროვნული კინოსათვის პოპულარობა, ხოლო კინოთეატრებისათვის – აუდიტორია. აღნიშნული პრობლემის გადაჭრა შეძლეს იმ ახალგაზრდებმა, რომლებმაც კინომოღვაწეობა დაიწყეს 60-იან წლებში და ფართოდ გაუთქვეს სახელი ჰოლივუდს. ისინი „ახალი ჰოლივუდის“ მეორე თაობად (ანუ „სამოციანელები“: ჯ.ლუკასი, ს.სპილბერგი, ფ.კოპოლა, მ.სკორსეზე და სხვა) მონათლეს (Horwath..., 2004:9).

„ახალი ჰოლივუდის” განსაზღვრება გაჩნდა კინოსკოლებიდან და კინოკრიტიკიდან მოსული კინორეჟისორების – ახალი თაობის წარმომადგენლების გამოჩენასთან ერთად. მათ დაიწყეს კომერციული ამერიკული ფილმების გადაღება, რომლებიც საზოგადოებას მოაგონებდა ფრანგულ ,,ახალ ტალღას”.

ამერიკული კინოს სანახაობრივი დომინანტის მაგალითებზე და მის ისტორიაზე საუბრისას, თავისთავად ჩნდება რამდენიმე რეჟისორის სახელი, ვინც სანახაობის, დინამიკის კინემატოგრაფიული ექვივალენტის ძიებაში, თითქმის სტანდარტად მიჩნეული ხერხები დაამკვიდრა და ამ ნოვაციას პასუხობს სტივენ სპილბერგის მრავალსახოვანი კინო.

ნაშრომის უმთავრესი მიზანია, სტივენ სპილბერგის შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების კვლევა იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ და რა ეპოქაში მოევლინა ის კინოსამყაროს, რა აერთიანებდა ან განასხვავებდა დანარჩენებისაგან, როგორ კინოს ქმნიდა – სანახაობას თუ ხელოვნებას.

კინოს ისტორიისა და თეორიის ზედმიწევნით ცოდნამ მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა სპილბერგის სარეჟისორო სტილისტიკაზე. ის ქმნიდა და ქმნის საინტერესო ნიმუშებს, რომლებიც ბევრისათვის თავისებურ სახელმძღვანელოს წარმოადგენს, თუ რანაირად უნდა გადაიღო ნიშანდობლივი ფილმი. სპილბერგს თანაბრად ხელეწიფება იმუშაოს ამა თუ იმ ჟანრში. პრაქტიკულად, მისი კინოსურათები ახალი ერის მომასწავებელი ნამუშევრები გამოდგა ამერიკული კინოს ისტორიაში, რამეთუ მან განაახლა კინოენა, რომელიც უფრო მოქნილი გახადა; ჰოლივუდის რეპერტუარში შეიტანა ახლებური თემები; თუკი ძველებურ კინოწარმოებაში ფილმი „კინოვარსკვლავის“ თავისებური დამატება

იყო, ხოლო დანარჩენ ნაწილს ნაკლები ყურადღება ექცეოდა, ამჯერად სიუჟეტიდან გამომდინარე ირჩეოდა მსახიობი. რეჟისორმა თავისი კინოპროექტებით იმოდენა კომერციულ წარმატებას მიაღწია, რომ 70-იან წლებში „ბლოკბასტერების“ ახალ ხანას“ ჩაუყარა საფუძველი (Buckland, 2006:11).

სპილბერგმა საფუძველი ჩაუყარა და პრაქტიკულად გამოიყენა კინოინდუსტრიის განვითარებისათვის აუცილებელი ყველა კომპონენტი – მარკეტინგი, დისტრიბუცია, კინოსკოლა, კინოთეატრების ქსელი, კინომენეჯმენტი, სატელევიზიო კინო და სხვა. რეჟისორმა დანერგა თანამედროვე ტექნოლოგიები. კინოწარმოების ზრდისა და სწორი მართვის მიზნით, მნიშვნელოვანია მის მიერ პროდიუსინგისა და მერჩენდაიზინგის დანერგვა და განვითარება, რაც დიდად წაადგა ამერიკულ და არა მარტო ამერიკულ კინემატოგრაფს. სპილბერგის შემოქმედებითი მიმართულებებისა და თავისებურებების ანალიზი კარგი გამოცდილებაა მომავალში ქართული კინოს პროფესიონალებისათვის (რეჟისორები, პროდიუსერები და სხვა).

„კინოძმების“ წარმომადგენელმა სპილბერგმა თავისი კინოპროექტებით უკონკურენტო პოზიციაში ჩაიყენა თავი და ამით ამერიკის შეერთებული შტატების 70-80-იანი წლების იდეოლოგიური ფორმირების საპასუხისმგებლო საქმეშიც მიიღო მონაწილეობა (Brunette, 1999:12).

ტელევიზიაში მიღებულმა გამოცდილებამ სპილბერგს ასწავლა თხრობის ლოგიკის ანგარიშგაწევა, ამიტომაც მისი ხელოვნება წარმოაჩენს დრამატურგიული თანმიმდევრული სისტემის ერთიანობას და ითვალისწინებს სიუჟეტის დინამიკას. რეჟისორმა 80-იან წლებში ფანტასტიკური და სათავგადასავლო ჟანრის ნამუშევრებით გაანებივრა მაყურებელი. სპილბერგის პირველ წარმატებასა და აღიარებას უკავშირდება ფილმი „ემბლინი“ (1968).

სტივენ სპილბერგის დებიუტად ითვლება ფილმი როდ სელინგის ტელესერიალიდან „ღამის გალერეა“, სახელწოდებით „თვალები“. სატელევიზიო მხატვრული ფილმებით მან შეძლო ჰოლივუდის ყურადღების მიპყრობა და ამერიკული სატელევიზიო სივრციდან ევროპის დიდ ეკრანებზე გადაინაცვლა 1971 წელს გადაღებული სატელევიზიო ფილმით „დუელი“. „ნიუ იორკერში“ დაიბეჭდა ამერიკელი კინოკრიტიკოსის პოლინ კეილის რეცენზია „დუელზე“. „ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი სარეჟისორო დებიუტი კინოს ისტორიაში, თუ გავითვალისწინებთ, როგორ სიამოვნებას ანიჭებს მაყურებელს რეჟისორი სიუჟეტის მაღალ ტექნიკურ დონეზე განხორციელებით“ (Edge, 2008:34).

შემდეგ სპილბერგმა გაადიღო ორი ტელეფილმი – „ბოროტების მაგვარი“ (1972) და „ველური“ (1973). პირველი ფილმი აშკარად განიცდიდა ალფრედ ჰიჩკოკის თხრობითი სტილის გავლენას; 1974 წელს გადაიღო ფართოფორმატიანი ფილმი „შუგარლენდის ექსპრესი“, ხოლო რეჟისორის მომდევნო 4 მილიონიანი პროექტია – „ყბები“. ხელოვანისთვის ერთადერთ პრობლემას წარმოადგენდა ტექნიკურად უშველებელი არსების ფიტულის შექმნა, რადგან მიაჩნდა, რომ მაყურებელს ვერ უნდა გაერჩია იგი ნამდვილი ზვიგენისაგან.

კრიტიკოსმა ფრენკ რიჩმა „ნიუ თაიმსში“ აღნიშნა: „სპილბერგი დაჯილდოვებულია ნიჭით, რომლითაც განებივრებულები არ არიან ამერიკელი კინორეჟისორები: ამ კაცმა იცის, როგორ მოყვეს ამბავი ეკრანზე” (McBride, 2010:255). ფილმის 410 მილიონიანმა შემოსავალმა მალევე დაარწმუნა ყველა, რომ სანახაობამ და ემოციამ გაამართლა. სამი თვის განმავლობაში „ყბები“

მთელ მსოფლიოში ყველაზე შემოსავლიან ფილმებს შორის პირველ ადგილს იკავებდა.

1976 წელს ამერიკულმა კინოაკადემიამ სტივენ სპილბერგის ეს ფილმი დააჯილდოვა სამ ნომინაციაში: საუკეთესო კინომუსიკა, საუკეთესო ხმა და საუკეთესო მონტაჟი. „ყბებით“ სპილბერგმა დაამტკიცა თავისი ოსტატობა ტექნოლოგიური სიახლეების მხატვრულად გააზრებაში, რაც მსჯელობის საგნად იქცა ამერიკელ კინოკრიტიკოსთა წრეებში, სადაც ფილმი შეფასდა უმაღლეს დონეზე და ეწოდა უნიჭიერესი კინოხელოვანის მიერ შექმნილი „ძალიან ამერიკული ფილმი“ (Jackson, 2007:26).

ამ პერიოდიდან ჩნდება სტივენ სპილბერგის მისწრაფება, გადაიღოს ძირითადად ფილმები ე.წ. „დიდი ეკრანისათვის“ და მან ორიენტირი მიმართა უპირველეს ყოვლისა, „ბლოკბასტერებზე“ (ფილმებზე, რომლებიც უდიდეს მოგებას მოიტანდნენ). თავისთავად არ უთქვამს უარი სატელევიზიო ფილმებზე, თუმცა ამას ერთთავად უფრო პროფესიონალიზმის ასამაღლებლად აკეთებდა და მორიგ დიდ კინოპროექტებში განავითარებდა იმ სპეციფიკურ მხატვრულ და ტექნიკურ თავისებურებებს, რითაც აოცებდა კინოს მილიონობით თაყვანისმცემელს.

70-იან წლებში, ფაქტობრივად, ამერიკელ კინომაყურებელს ახალი თაობების კინოხელოვნებისადმი ახლებური დამოკიდებულება უყალიბდებოდა. სპილბერგის ფილმები დაეხმარა მაყურებელს იმ ეპოქის აღქმის ფორმირებაში, როდესაც ვიეტნამის ომის ამსახველი ფილმები ძალზე პოპულარული იყო და ამას იმდროინდელი ხელისუფლების პოლიტიკაც განსაზღვრავდა (Vaughn, 1994:11). სწორედ ამ დროს გახდა პოპულარული სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმები, მსგავსად სპილბერგის „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტებისა“ (1977).

სპილბერგის და ლუკასის ერთობლივი პროექტია სათავგადასავლო სერიალი არქეოლოგი ინდიანა ჯონსზე. სპილბერგმა ოსტატურად გამოიყენა სპეცეფექტები, რაც იმდროინდელ მაყურებელში აღფრთოვანებას იწვევდა, თუმცა დღეს, ციფრული ტექნოლოგიების ერაში, ეს სპეცეფექტები მოძველებულად ჩანს. სურათმა „დაკარგული კიდობნის გამტაცებლები“ (1981) 225 მილიონი მოუტანა „პარამაუნტს“, ხოლო ლუკასმა და სპილბერგმა უმსხვილესი წილი მიიღეს ამ მოგებიდან. 10 წლის შემდეგ სპილბერგი წერდა, რომ მისი ეს ნამუშევარი არ იყო მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი კინოპროდუქტი: „მიზანი იყო მაყურებლის გართობა. შეიძლება ითქვას, რომ ეს კინოსურათი „პოპკორნია“, თუმცა გემრიელი“ (Юрченко, 2000:200).

მომდევნო ფილმის „ინდიანა ჯონსი და ბედისწერის ტაძარი“ (1984) ბიუჯეტმა შეადგინა 28 მილიონი დოლარი, საუკეთესო ვიზუალური ეფექტებისათვის კვლავ მიიღო „ოსკარი“. შემდეგი სერია – „ინდიანა ჯონსი და უკანასკნელი ჯვაროსნული ლაშქრობა“ (1989) „ბლოკბასტერია“, მასზე დახარჯული 55 მილიონი დოლარის სანაცვლოდ, გაქირავებიდან შემოსულმა თანხამ 474 მილიონი დოლარის შეადგინა.

რეჟისორი ისევ დაუბრუნდა სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრს ფილმით „უცხოპლანეტელი“ (1982), რომელიც ამერიკელმა კინოკრიტიკოსებმა შეაფასეს როგორც მეტად მნიშვნელოვანი ნამუშევარი (Friedman, 2000:42). ეს არის ასევე ერთ-ერთი ყველაზე შემოსავლიანი ფილმი ამერიკული კინოს ისტორიაში (კინოგაქირავებიდან შემოსულმა თანხამ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით შეადგინა 720

მილიონი დოლარი, დღეისათვის კი შემოსავალმა გადააჭარბა 1 მილიარდ დოლარს), თუმცა მას ავტორი ახასიათებდა, როგორც „უხეშ კომერციას“ და „სარეკლამო კამპანიას“ „პეპსის“ სულისკვეთებით (Fhlainn, 2010:189). ამასთანავე, ეს ნაწარმოები აღიარებულია, როგორც კინემატოგრაფში „ფროდაქთ ფლეისმენტის“ (შეფარული რეკლამა) დანერგვის ერთ-ერთი პირველი მცდელობა.

კრიტიკოსი რობერტ კოლკერი, რომელიც ამერიკაში ყველაზე მკვეთრი რეალისტური პოზიციით გამოირჩეოდა, ამის თაობაზე წერდა: „სპილბერგის ფილმები არის ქარხნულად შექმნილი, იდეოლოგიური პროდუქცია, კინოში შექმნილ სახეთა მრავალფეროვნების უდიდესი გალერეა“ (Lewis, 2007:78).

მომდევნო ნამუშევარია „მეწამული ფერი“ (1985). თუმცა, რეჟისორს ბრალი დასდეს ლიტერატურული პირველწყაროს დამახინჯებაში (Sanello, 2002:163).

„მზის იმპერიამ“ (1987) აჩვენა ომის უმძიმესი დღეები, ფილმს კარგი შეფასება ჰქონდა პრესაში, თუმცა კინოგაქირავებაში „ჩავარდა“.

ოთხი წლის შემდეგ ეკრანებზე გამოვიდა სპილბერგის მორიგი „კინოსაოცრება“ – „იურული პერიოდის პარკი“ (1993), რომელმაც პირველი ათი დღის განმავლობაში მოიტანა 120 მილიონი დოლარის შემოსავალი, – სარეკორდო ციფრი ამერიკულ კინოწარმოებაში, ხოლო მთლიანობაში მისმა კომერციულმა მოგებამ, წლების განმავლობაში შეადგინა ერთ მილიარდ დოლარზე მეტი.

სტივენ სპილბერგს მოიაზრებენ როგორც საბავშვო, საყმაწყვილო და სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმების სპეციალისტად. ასეთი რეპუტაცია მას შესძინა რამდენიმე ფილმმა, თუმცა ის მრავალჟანრობრივი სინთეზის ოსტატია – თრილერი, „საშინელებათა ფილმი“, კომედია, სათავგადასავლო ფილმი და სხვა. სპილბერგი თავის უპირველეს ამოცანად მაყურებლის გართობას თვლიდა და არა მის ინფორმირებას შემეცნებითი თვალსაზრისით (Ebert, 2006:98).

სპილბერგის შემოქმედების მწვერვალია „შინდლერის სია“ (1993) – თომას კენილის რომანის ეკრანიზაცია. კენილს ამ რომანისათვის ათი წლის წინ მიღებული ჰქონდა ბუკერის პრემია. ფილმის ბიუჯეტმა შეადგინა 22 მილიონი დოლარი და თანხის დიდი ნაწილი გაიღო თავად კინორეჟისორმა, როგორც პროექტის ერთ-ერთმა პროდიუსერმა. „ყველაფერი, რაც აქამდე მიკეთებია, იყო თავისი შინაარსით მზადება „შინდლერის სიისთვის“ (1993) – “აღიარებდა” რეჟისორი (Jackson, 2007:54). სპილბერგისათვის ეს კინოპროექტი საკმაოდ სარისკო საქმე იყო, რადგან ფილმი სამ საათს გრძელდება და პრაქტიკულად, მასში იმ პერიოდის ჰოლივუდის არც ერთი „კინოვარსკვლავი“ არ თამაშობდა. დიდ ეკრანზე რეალისტური და დოკუმენტური გარემოს შესაქმნელად კადრების უმეტესი ნაწილი შავ-თეთრ ფირზე გადაიღეს. ამით დაირღვა ყველა ტრადიციული კანონი, რისი დაცვაც აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა ჰოლივუდის კომერციული ფილმებისთვის. კინოკრიტიკოსები მოკლე შეფასებებით იფარგლებოდნენ ფილმთან მიმართებაში. მაგალითად, პოლინ კეილმა ერთი სიტყვით – “შედევრია” – გამოხატა თავისი დამოკიდებულება სპილბერგის ნამუშევრისადმი (Brantley, 1996:174).

90-იანი წლების მომდევნო ორი კინოპროექტი – „დაკარგული სამყარო: იურული პერიოდის პარკი“ (1997) და „ამისტადი“ (1997) კვლავ წარმატებებით აღინიშნა. ეკრანებზე გამოვიდა სპილბერგის კიდევ ერთი ისტორიული დრამა II

მსოფლიო ომის თემაზე – „რიგითი რაიანის გადასარჩენად“ (1998). ფილმის ბიუჯეტმა შეადგინა 70 მილიონი დოლარი, ხოლო მოგებამ – 482 მილიონი. ამ მონაცემებით ის გადაიქცა სეზონის უცილობელ ლიდერად.

„ინდიანა ჯონსი და ბროლის თავის ქალის სამეფო“ (2008) არ შედის აღნიშნულ ტრილოგიაში, ის მოიხსენიება ცალკე ექსპერიმენტად, რომელიც ამერიკული კინოს სათავგადასავლო ჟანრის შედევრად აღიარეს.

ისტორიული თემატიკისადმი სპილბერგის ინტერესი არ ცხრება. ამის ნათელი გამოხატულებაა მისი ბოლო ნამუშევარი, ისტორიული დრამა „ლინკოლნი“ (2012).

პროდიუსერის რანგში სტივენ სპილბერგმა 150-ზე მეტი კინოსურათი შექმნა. ის არა მხოლოდ თავისი ფილმების, არამედ სხვა, ბოლო ათწლეულებში გახმაურებული კინოპროექტების პროდიუსერი იყო.

სპილბერგის ნამუშევრები იდეოლოგიურად კონსერვატიულია, „სპილბერგის ფილმების ფორმა და სტრუქტურა იძლევა იდეოლოგიური ხედვის დაკმაყოფილების საშუალებას მშვიდი და უსაფრთხო ვირტუალური გარემოს შეთავაზებით. ისინი არაფერს ახალს არ ეუბნებიან მაყურებელს, თუმცა ყველა თანხმდება, რომ იგი მრვალმხრივი ნიჭით გამორჩეული შემოქმედია, რომელმაც დროსაც გაუსწრო და არაერთი ნოვაცია შეიტანა კინემატოგრაფში, ხოლო აღნიშნული კონსერვატიულობა ერთგვარი შემოქმედებითი თავისებურებაა, რაც მის „სამარკო ნიშნადაც“ აღიქმება. სტივენ სპილბერგმა უმნიშვნელოვანესი გავლენა მოახდინა თანამედროვე ამერიკულ კინოზე და გადაიქცა თავისებურ “სულიერ მამად” ამერიკული კინოსკოლის 60-იანი და შემდგომი წლების რეჟისორთა თაობებისათვის. მისი პირადი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი თავგადასავალი ნამდვილი „ამერიკული ოცნების“ ცოცხალი მაგალითია. სპილბერგს არ გამოუგონებია ახლებური კინოენა, თუმცა არსებული კინოენით მანიპულირებდა მკაფიო და სრულად ეფექტური მანერით, რათა შეექმნა თავისი ფილმებისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ხასიათი“ (Buckland, 2006:1). მისი საქვეყნოდ აღიარებული ფილმები საუცხოო თვალსაჩინოებაა მათთვის, ვინც კინოხელოვნებას ეზიარება და პირველ ნაბიჯებს დგამს კინემატოგრაფში.

ლიტერატურა:

1. Юрченко Е. Мужчина-миф: Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000;
2. Horwath A., King N., Elsaesser T. The Last American Great Picture Show. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004;
3. Buckland W. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood. New-York: Continuum, 2006;
4. Brunette P (ed.). Martin Scorsese: Interviews. Jackson: University Pres of Mississippi, 1999;
5. Edge L. Steven Spielberg: Director of Blockbuster Films. New York, 2008;
6. McBride J. Steven Spielberg: A Biography. Jackson: University Press of Mississippi, 2010;
7. Jackson K. Steven Spielberg: A Biography. Westport: Greenwood Press, 2007;
8. Vaughn S. Ronald Reagan in Hollywood: Movies and Politics. Cambridge, 1994;

9. Friedman L.D., Notbohm B. Steven Spielberg Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2000;
10. Fhlainn N, Sorcha (ed.). The Worlds of Back to the Future: Critical Essays on the Films. Jefferson: McFarland, 2010;
11. Lewis J., Smoodin.E, Case Studies in American Film History and Method. Durham: Duke University Press, 2007;
12. Sanello F. Spielberg. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2002;
13. Ebert R. Awake in the Dark: The Best of Roger Ebert. Chicago Press, 2006;
14. Jackson K. Steven Spielberg: A Biography. Westport: Greenwood Press, 2007;
15. Brantley W (ed.). Conversations with Pauline Kael. Jackson: University Press of Mississippi, 1996;
16. Buckland W. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood. New York, 2006.

თამარ ბერიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

რითმის მნიშვნელობა მსახიობის შემოქმედებაში

რითმი ყოვლისმომცველი ცნებაა. ის არსებობს ბუნებაში, კოსმოსში, პლანეტების განლაგებასა და წყობაში, წელიწადის დროთა ცვალებადობაში, დღეღამის მონაცვლეობაში. თავად ადამიანის სასიცოცხლო ციკლი დაბადებიდან გარდაცვალებამდე გარკვეულ რითმთან არის დაკავშირებული. ადამიანის ფიზიოლოგიური აგებულება: გულისცემა, სუნთქვა, მოძრაობა, მის მიერ შექმნილი ხელოვნების ნიმუშებიც კი გარკვეულ რითმს ექვემდებარებიან.

თეატრალურ უნივერსიტეტში რითმიკის შესწავლა აუცილებელია, რათა მომავალ მსახიობს ქონდეს უნარი თავისუფლად, ძალდაუტანებლად და გაცნობიერებულად გადაანაწილოს, დაგეგმოს საკუთარი მოძრაობები, იმოქმედოს მოცემული სცენიური ამოცანის შესაბამისად გარკვეულ დროსა და სიცვრცეში.

თუ მსახიობს არ გააჩნია რითმის გრძნობა, მაშინ ის ამოვარდნილი იქნება ანსამბლიდან, დისკომფორტს შეუქმნის პარტნიორს სცენაზე და სრულიად დაარღვევს სპექტაკლის ტემპო-რითმს.

,,რიტმი არის შინაგანი დაძაბულობა, შინაგანი ძალის ამოფრქვევისათვის მზაობა; შინაგანი მუხტი; განწყობილება; რაც უფრო სწორი განწყობილებაა, რაც უფრო ამოცანის მართალი გაგებაა და მიზანდასახულობა აქვს მსახიობს ამა თუ იმ მონაკვეთში, მით უფრო ძლიერია მისი შინაგანი რიტმი (მუხტი), თვალსაჩინო ხდება ამოცანა და ადვილია მისი მიტანა მაყურებლამდე'' (სხირტლაძე, 2014:25).

სტანისლავსკის აზრით, თუ მსახიობი ვერ ფლობს რითმს, ის ვერც ფიზიკურ მოქმედებათა მეთოდს დაეუფლება. ყოველგვარი ფიზიკური მოქმედება განუყრელადაა დაკავშირებული რითმთან და მის ხასიათთან და თუ მსახიობი ყოველთვის და ყველაფერს ერთსა და იმავე რითმში აკეთებს, მაშინ ის გარდასახვას ვერ შეძლებს.

დიდი რუსი რეჟისორი ვს. მეიერჰოლდი ცდილობდა ეს პრობლემა ,,ბიომექანიკის'' მეთოდით გადაეწყვიტა. მან შემოიღო ტრენაჟების სისტემა, რის შედეგადაც მსახიობებს უვითარდებოდათ პლასტიკა, რითმი, კოორდინაცია. ისინი სრულყოფილად ფლობდნენ საკუთარ სხეულს. ამის ნათელი დადასტურებაა მეიერჰოლდის მიერ დადგმული სპექტაკლი ,,მისტერია-ბუფი'' – მაიაკოვსკის გროტესკული პიესის მიხედვით.

XX საუკუნის გერმანელი რეჟისორი, დრამატურგი და თეატრის რეფორმატორი ბერტოლდ ბრეჰტი ასევე დიდ ყურადღებას აქცევდა ტექსტისა და მოძრაობის ერთიანობას. ბრეჰტის თეატრში მსახიობები მაყურებელს უჩვენებდნენ არამარტო ემოციურ განწყობას, რასაც ისინი ხშირ შემთხვევაში ,,შეჩერებული კადრების'' პრინციპით ასახიერებდნენ, არამედ მათი ქმედება ერთ მთლიან რითმულ ნახაზში იყო მოქცეული.

ტექსტისა და მოძრაობის ჰარმონიულ შერწყმას დიდ ყურადრება აქცევდა დიდი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი, რომელმაც რუსთაველის თეატ-

რში XX საუკუნის 20-30-იან წლებში შემოიტანა ჰეროიკულ-რომანტიული სტილი. ის მოითხოვდა მსახიობებისაგან არამარტო საკუთარი პერსონაჟების შინაგანი მდგომარეობის განცდას, არამედ ამ განცდის მოძრაობებით გადმოცემასაც. ახმეტელის აზრით, მსახიობმა თავისი მოძრაობებით უნდა შეძლოს პერსონაჟის სულიერი ვითარებების თვალსაჩინოდ წარმოჩენა.

ტექსტისა და მოძრაობის კოორდინაცია თეატრალურ სასწავლებლებში რითმიკის შესწავლით არის განპირობებული, რაც მოიცავს ყურადღების კონცენტრაციას, ტემპო-რითმის აღქმა-განვითარებას, სხეულის კოორდინირებას ანუ სივცრესა და დროში სწორ და ზუსტ მოძრაობას, პლასტიკის დახვეწას, ემოციის მართვას სხეულის კუნთების მეშვეობით, განსაკუთრებით სახის კუნთებით.

რითმი დიდ გავლენას ახდენს მოქმედებაზე. რითმზეა დამოკიდებული მსახიობის სუნთქვა, ჟესტიკულაცია, პაუზა, რაც განაპირობებს მთელი სპექტაკლის ტემპო-რითმს. სანამ მსახიობი ამა თუ იმ როლის ტექსტის სწავლას დაიწყებდეს, ის უნდა გაეცნოს იმ პიროვნების რითმს, რომელსაც ის ასახიერებს.

,,ყოველი ადამიანი თავისი საკუთარი რიტმით ცხოვრობს და 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 იმ ტიპისა, რომელსაც ასახიერებს. ეს რიტმი უნდა გადაიქცეს იმ მსახიობის რითმად, რომელიც თამაშობს. ამის შემდეგ მსახიობი ეძებს ამ შეთვისებული რითმით გაჟღენთილ სხვადასხვა განცდის მოძრაობას და აქედან უკვე ირკვევა ამ ტიპის გარეგანი ფორმა, ხმა, სიარული და საერთოდ, მყარდება სრული ჰარმონია აგებულ ტიპსა და მსახიობს შორის, ესე იგი მსახიობი ცხოვრობს, მოძრაობს, ლაპარაკობს და გრძნობს იმ ტიპის რიტმითა და სიცოცხლით, რომელსაც ასახიერებს'' (ახმეტელი, 1987:181).

რითმის დარღვევა არის არითმია. თეატრალურ ხელოვნებაში – სპექტაკლი, სადაც დარღვეულია ტემპო-რითმი, მოსაწყენია და არ არის საინტერესოა.

ტერმინი ტემპო-რითმი შემოიღო სტანისლავსკიმ, ამ ტერმინით მან სათავე დაუდო მსახიობის შინაგანი ფსიქოლოგიური ქცევისა და გარეგანი ფიზიკური ქცევის, ქმედების, ჰარმონიულ შერწყმას, რაც აუცილებელია მსახიობისათვის, რათა მან ზედმიწევნით სრულყოფილად შეასრულოს მასზე დაკისრებული ამოცანა – როლი. რითმიკის სწავლების პროცესში დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს სტუდენტისათვის ლექციის წარმართვას, გამომდინარე სტუდენტთა ინდივიდუალური შესაძლებლობებიდან.

რიტმული სავარჯიშოების სისიტემა, როგორც აღზრდის საშუალება, თავდაპირველად შექმნა და მწყობრში მოიყვანა შვეიცარიელმა მუსიკოსმა, კომპოზიტორმა და პედაგოგმა ემილ ჟაკ-დალკროზმა, რომელმაც ქალაქ ჰელერაუში შექმნა ,,ჰელერაუს რიტმის ინსტიტუტი'', სადაც მუშაობდა თავის ორმოცდაექვს მოსწავლესთან ერთად.

,,ყოველი ინდივიდუალობის სრულყოფილების საფუძველს წარმოადგენს გრძნობათა აღქმის და იმპულსების წვრთნა და დისციპლინა" (დალკროზი, 2002:15).

,,ტრენაჟები და მოძრაობის სავარჯიშოები ავითარებენ სხეულის მეხსიერებას თითების მეხსიერების მსგავსად'' (დალკროზი, 2002:16) .

,,ადამიანის კუნთებს აქვთ უნარი გამოეხმაურონ მუსიკას, მუსიკალური ინსტრუმენტის სიმების მსგავსად'' (დალკროზი, 2002:16).

მუსიკა ხელს უწყობს რითმის გამოვლენას. ,,არის მუსიკა გარეგანი და არის მუსიკა შინაგანი, რომლის შემთხზველია მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობი. უმთავრესია, გააღვიძო სხეულის შინაგანი მუსიკალურობა და ასწავლო სხეულს, შეასრულოს საკუთარი ,,შინაგანი'' მუსიკა. მნიშვნელოვანია, რომ მსახიობს ჰქონდეს მუსიკალურად განვითარებული სხეული, რომელსაც აქვს უნარი არამარტო მოისმინოს მუსიკა, არამედ შეითვისოს, შეუშვას ის საკუთარ სხეულში და შეინარჩუნოს, რათა ემოციურად მასთან ერთად გაალამაზოს მოძრაობა'' (კარპოვი, 1924:7).

თანამედროვე თეატრში სპექტაკლის ტემპო-რითმი უფრო სწრაფი და დინამიურია, მასხიობები გაცილებით მეტს მოძრაობენ სცენაზე, ვიდრე ადრე. აქედან გამომდინარე, დიდი მნიშვნელობა ენჭება პლასტიკას, ყურადღების კონცენტრირებას, მეხსიერებას, კოორდინაციას, ბალანსირებას, კუნთების დაძაბულობის შეგრძნებასა და გათავისუფლებას, რასაც მომავალი მსახიობები შეისწავლიან რითმიკის სწავლების პროცესში.

ა. ნემეროვსკის აზრით, ,,მსახიობის პლასტიური გამომსახველობა დამოკიდებულია სპექტაკლის იდეურ, ჟანრობრივ, პლასტიურ და რითმიულ გადაწყვეტაზე'' (ნემეროვსკი, 1988:17).

რითმიკის შესწავლისას დიდი ყურადღება ეთმობა მუსიკის გამომსახველობით შეგრძნებასა და მის ხასიათს. სხვადასხვა მუსიკალური თემის გამოყენებით სხვადასხვა რითმული ნახაზი იგება. ტემპის ცვალებადობა ცვლის დინამიკას. შესაბამისად კომპოზიცია განსხვავებული აქცენტებით ხდება გაჯერებული. თითოეული რითმული სავარჯიშო გარკვეულ ენერგეტიკასა და ძალას მოითხოვს. თუ კომპოზიცია რთული მოძრაობებით არის აგებული და დინამიურია, მასზე უფრო მეტი ენერგია იხარჯება როგორც ყურადღებისა და მეხსიერების, ასევე ფიზიკური დატვირთვის მხრივაც.

ყოველი ლექცია უნდა დაიწყოს სხეულის ძლიერი მოთელვითი ვარჯიშებით, რადგანაც თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარების ფონზე ყოველწლიურად მატულობს არაჯანსაღი ცხოვრების წესის მიმდევარი ახალგაზრდების რიცხვი. ისინი მიჯაჭვულნი არიან ეკრანებს და დროს არ უთმობენ საკუთარ ფიზიკურ განვითარებას, რაც იწვევს კუნთების მოდუნებას, ხერხემლის დაზიანებას, მეხსიერების დაქვეითებას, ყურაღღების გაფანტვას, ნერვულ სტრესებსა და ქრონიკულ დაღლილობას. ამიტომაც, ხშირ შემთხვევაში სტუდენტებს უძნელდებათ მიცემული დავალების სწრაფად და ხარისხიანად შესრულება. აქედან გამომდინარე, ლექცია უნდა აიგოს სტუდენტის ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და ფსიქო-ფიზიკური მონაცემების გათვალისწინებით.

,,პედაგოგი ვალდებულია, გააღვიძოს მოსწავლეში პირადი რითმი და არ მოახვიოს საკუთარი'' (დალკროზი, 2002:19).

ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ს., დოკუმენტები და ნარკვევები, 1987.
2. სხირტლაძე შ., სასცენო მოძრაობის საფუძვლები, 2014.

3. Жак-Далькроз Е. Ритм. 2002.
4. Немировский, А. Пластическая выразительность актера. 1988.
5. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы.1982.
6. http://www.theatre-library.ru/files/k/karpov–n/karpov–n–1.html

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის პროფესორი
საქართველო

საბჭოთა მუსიკა: მითი თუ რეალობა

შესავალი

საბჭოთა პერიოდის მუსიკის შესწავლისას მკვლევარი აწყდება ძნელად გადასაჭრელ პრობლემას, რომლის არსი მდგომარეობს შემდეგში: არსებობს კი მაჩვენებლები იმისა, თუ რა არის საბჭოთა მუსიკა, რაში მდგომარეობს მისი არსი? რით განირჩევა ის სხვათაგან?

მოხსენება წარმოადგენს 1920-1950-იანი წლების მუსიკალურ-იდეოლოგიური დისკურსის საფუძველზე საბჭოთა კულტურის პოლიტიკის ენის ჩამოყალიბების პროცესის ჩვენების და კონკრეტული ისტორიული ეპოქის იმ საკვანძო ფაქტორების წარმოჩენის ცდას, რომლებმაც შეასრულეს გადამწყვეტი როლი ტოტალიტარული მონუმენტური, „დიდი სტილის“ მუსიკის ფორმირებაში.

ცხადია, რომ კომუნისტებს ქონდათ ხელოვნებისადმი ვულგარიზებული მიდგომა და ხედავდნენ მასში მხოლოდ იდეოლოგემას. ამიტომაც გაჩნდა სრულიად გაურკვეველი, ეკლექტური ტერმინი „სოცრეალიზმი“. თუმცა, თავად საბჭოთა ხელოვნება არ ვითარდებოდა საბჭოთა კანონებით და არ იყო ერთგვაროვანი. აბა, ვის მოუვა აზრად უწოდოს „საბჭოთა მწერლები“ ცვეტაევას, ახმატოვას ან პასტერნაკს? ან შეიძლება თუ არა ვუწოდოთ საბჭოთა კომპოზიტორები პროკოფიევს და შოსტაკოვიჩს მხოლოდ იმის გამო, რომ მათ დაწერილი ქონდათ საბჭოთა თემატიკაზე ნაწარმოებები (მაგ., პროკოფიევის ოპერა „სემიონ კოტკო“, ბალეტი „ფოლადის ნახტომი“, შოსტაკოვიჩის №11-12 სიმფონიები – „1905“ და „1917“ და სხვ.).

საბჭოთა მუსიკის გარემუსიკალური კონტექსტის შესწავლის პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ მოიძებნის ისეთი კვლევითი პოზიცია, რომელიც მისცემს საშუალებას დადგინდეს კავშირი „ეპოქის ენასა“ და რეალობას შორის, დადგინდეს თუ რას ნიშნავს ამ ეპოქაში გავრცელებული „კომპოზიტორი ფორმალისტის“ ცნება. იდეალურ საფუძველს კვლევისათვის წარმოადგენენ ისტორიული დოკუმენტები (დადგენილებები, ყრილობების რეზოლუციები და ა.შ.), ამ იდეოლოგიის ფორპოსტია – ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკას“ და „საბჭოთა ხელოვნების“ გამოცემების მთელი კორპუსი, რომელიც სტალინურ ეპოქაში მითოლოგიური ნარატივების მუსიკაზე ზემოქმედების მატიანეს წარმოადგენს.

„მითოლოგია – მეთოდოლოგია – სტილი“

კრებსითი გაგებით, საბჭოთა „დიდი სტილი“ – ეს არის სტილი, რომელიც ასახავს გარკვეულ პოლიტიკურ მითოლოგიას, მხატვრულ შემოქმედებაში მისი

ყველა ჟანრში რეტრანსლიაციის მიზნით. ის არის სტილების ევოლუციის და სახელმწიფო პოლიტიკის, მისი პირველი პირის და მისი გარემოცვის სუბიექტური წარმოდგენების შერწყმის ობიექტური პროცესის ლოგიკური შედეგი.

„დიდი სტილის“ ცნება ევროპულ ხელოვნებაში, უპირველს ყოვლისა ლუდოვიკო XIV ეპოქის ოფიციალურ ხელოვნებასთან მიმართებით გაჩნდა, შემდგომი მისი გამოძახილია საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქის მუსიკა (გოსეკის, ქერუბინის მუსიკა, ბეთჰოვენის გმირული სიმფონიები); და XX საუკუნის ტოტალიტარული რეჟიმების სტილები (განურჩევლად რეჟიმის ნაციონალური წარმომავლობისა: სტალინიზმი, ფაშიზმი, მაოიზმი და სხვ.).

თუ საბჭოთა მონუმენტურ „დიდ სტილს“ განვიხილავთ ისტორიული „დიდი სტილების“ კონტექსტში, მის ისტორიულ ძირებს გაცილებით უფრო შორეულ წარსულში აღმოვაჩენთ და თავად ამ ცნების – „დიდის“ გამოყენების არგუმენტაციაც ლოგიკური იქნება; საბჭოთა მითოლოგიის სტრუქტურის პრიზმაში და ტოტალიტარული რეჟიმის ახალი „რელიგიურობის“, „ფსევდორელიგიურობის“ პირობებში, რომლის შექმნისკენაც ისწრაფვოდა სტალინის რეჟიმი, ეს სტილი წარმოადგენდა „მითოლოგიური სოცრეალიზმის“ საფუძველზე დამყარებულ „იდეალური“ „ზეხელოვნების“ მოდელს.

მუსიკალური „დიდი სტილის“ ჟანრული დომინანტებია: მასობრივი სიმღერა, კანტატა-ორატორია და მათთან დაახლოებული ჟანრული მიქსტები (სიმფონია გუნდთან ერთად, სასიმღერო ოპერა, ოპერა-ორატორია). არცერთ სხვა ჟანრს არ შეეძლო აესახა ასე ცხადად მუსიკის ოფიციალური და ამავდროულად მისი ყოველდღიურობის ამსახველი, ყოფითი ფუნქცია: კერძოდ, საბჭოთა იდეოლოგიის და მითოლოგიის რეპრეზენტაცია, ალიუზიურ დონეზე ახალ რეალობაში მოეხდინა რელიგიური საკულტო რიტუალის ნიშნების „რეკონსტრუქცია“. მნიშვნელოვანი როლი, ამ ჟანრების დომინანტური სტატუსის კრისტალიზაციაში შეასრულა ასევე ორიენტაციამ მასობრივ მსმენელზე.

კანტატა-ორატორიის ემანსიპაცია და ჟანრულ დომინანტად ქცევა ხორციელდება ტოტალიტარული რეჟიმის მსოფლმხედველობითი პარადიგმების ჩამოყალიბების ფონზე, 1936-47-იან წლებში. გვიანი პერიოდი (1948-1953) ხასიათდება კანონიკურობით ტექსტის ყველა დონეზე და ტოტალიტარული რეჟიმის „საკულტო“ დანიშნულებას სრულად ასახავს.

კანტატა-ორატორია გახდა სტალინური ხელოვნების ნარატიული პრაქტიკის ნიმუში, რომლის მიზანი იყო საზოგადოების ტოტალიტარული მითოლოგიზაციის პირობებში მიეტანა მასობრივ სუბიექტამდე არა სპეციფიკურად მხატვრული, არამედ მითოლოგიური შინაარსი. ეს ჟანრი გახდა სოცრეალისტური პარადიგმების თანმიმდევრული რეტრანსლიატორი, ვინაიდან ჟანრის სპეციფიკა, რომელიც დაკავშირებული იყო სიტყვასთან, სოცრეალიზმის კანონების გახსნის საშუალებას იძლეოდა (იდეურობა, პარტიულობა, ხალხურობა, სინამდვილის ასახვა მის რევოლუციურ პათეტიკაში და ა.შ.).

ვერბალური ტექსტების მითოლოგიური ქრონოტიპის ქვესისტემაში (ბელადი – ხალხი – წარსული – აწმყო – მომავალი), მითოლოგემა ფოკუსირებულია ფინალებში ნაწარმოების ფორმის შესაბამისად (რეპრიზა, კოდა, ბოლო ნაწილები). დრამატურგიული აქცენტები (სემანტიკური კულიმინაციები) თანხვედრილია „დიდი სტილის“ საზეიმო ფინალების/კოდა აპოთეოზებში, ყოველთვის ხასიათდება მძლავრი დინამიკური ტუტით და კილოური მდგრადობით. ტონალუ-

რი სემანტიკა (მაჟორული ტონალობები) ნიშნობრივი ფუნქციით, ემყარება სტალინური ხელოვნებისათვის ჩვეული ოპტიმიზმის აპოლოგიას. როგორც დომინრებული ნიშანი, პირველ პლანზე წამოიწევს სასიმღერო საწყისი. სასიმღერო ბუნება ჩნდება კვაზიციტატურობის, სტილიზაციის დონეზე, ხოლო ყოფით ჟანრებს ენიჭებათ ჟანრული ნიშნის ფუნქცია.

განსხვავება ისტორიულ „დიდი სტილებსა“ და საბჭოთა სტილს შორის იმაშია, რომ ეს უკანასკნელი უზრუნველყოფდა კომუნიკაციას „ძალაუფლება – მასა“, რომელსაც საფუძვლად ედო სოცრეალიზმის ტრიადა „იდეურობა – პარტიულობა – ხალხურობა“ და ასევე ტიპურის ასახვას ტიპურ გარემოებასა და ვითარებაში.

მაგრამ, მიუხედავად საბჭოთა კულტის იდეოლოგიის შესაბამისი სტილის კრისტალიზაციისა, საბჭოთა მუსიკა არ იყო ერთგვაროვანი და მონოლითური.

ვინ არის „ფორმალისტი“?

1948 წლის 10 თებერვლის ცეკას დადგენილებამ – „ვანო მურადელის ოპერა „დიადი მეგობრობის“ შესახებ“, ფორმალიზმში, ანტიხალხურობასა და მუსიკის ნაკლებად გამომსახველობაში დაადანაშაულა არა მარტო მასობრივი პატრიოტული სიმღერების ავტორი ვანო მურადელი, რომელიც „კანონმორჩილი საბჭოთა კომპოზიტორი“ იყო, არამედ დიმიტრი შოსტაკოვიჩი, სერგეი პროკოფიევი, ნიკოლოზ მიასკოვსკი, არამ ხაჩატურიანი, ვესარიონ შებალინი, საქართველოში ანდრია ბალანჩივაძე, შალვა მშველიძე და სხვ., რომელთა შემოქმედებას შორის ცოტა რამ არის საერთო. ნებისმიერი საღად მოაზროვნე დაგვეთანხმება, რომ მურადელის ოპერაში არ არის ფორმალიზმის ნასახი (ქავთარაძე, 2014). შესაბამისად, ბრალდება აბსურდულია. ან თუ დაუშვებთ, რომ მურადელი ფორმალისტია, მაშინ უნდა დაუშვათ ისიც, რომ ხრენიკოვი, ძერჟინსკი და თავად რაპმის ყოფილი წევრები ასევე ფორმალისტები არიან. ისმის კითხვა – რა არის ფორმალიზმი?

მკვლევარმა არჩევანი უნდა გააკეთოს შემდეგ ვარიანტებს შორის:

1) „ფორმალიზმი“ მიგვანიშნებს მხოლოდ მუსიკალური ფორმის პრიმატზე შინაარსთან მიმართებით; 2) ფორმალიზმი წინააღმდეგობრივი, აბსურდული ცნებაა, ვინაიდან არავინ იცის, თუ რა არის ფორმალიზმი, შესაბამისად არავინ იცის, თუ ვინ არის ფორმალისტი; 3) „ფორმალიზმი“ და „ფორმალისტები“ – ეს მხოლოდ დამღებია, რომლითაც ხელისუფლება ნიშნავდა განსაკუთრებით ნიჭიერ, შემოქმედებითად დამოუკიდებელ კომპოზიტორებს.

პირველ ორ პასუხს მივყევართ ჩიხში, ვინაიდან სხვაობის დადგენა ფორმალიზმსა და რეალიზმს შორის ნაკლებ ეფექტურია. მესამე პასუხი სცოდავს „მიმართულებათა ბრძოლის“ და უგემოვნების ჟდანოვისეული ლოგიკით. ამ ლოგიკით ჩვენ ვერასოდეს მივხვდებით, თუ რატომ მოხვდნენ მურადელი და შოსტაკოვიჩი ფორმალისტების ერთ ბანაკში. ვერ მივხვდებით ვერც ბრალდების ჭეშმარიტ მოტივებს, ვინაიდან მაშინ უნდა დავუშვათ, რომ ხელისუფალებას ქონდა აბსოლუტური სმენა და განვითარებული მხატვრული გემოვნება, რომ ის უშეცდომოდ გამოარჩევდა საკომპოზიტორო მასიდან არაორდინარული აზროვნების მქონე ჭეშმარიტ ნოვატორებს და მათ მიმართ იღებდა განსაკუთრებულ ზომებს.

პრობლემის გადაწყვეტის მეორე გზაა – „საბჭოთა“ რეალობა გაიმიჯნოს ცხოვრებისეული რეალობისგან. საბჭოთა სამყარო არ უნდა განვიხილოთ რო-

გორც მონოლითი, ვინაიდან ის ნაწევრდება ცალკეულ პლასტებად, ზონებად, შემთხვევებად. მაგ., ვსევოლოდ ზადერაცკის ცხოვრების ტრაგიკული ეპიზოდები აიხსნება „დენიკინისეული“ წარსულით (Калужский, 2007:5-11); ალექსანდრ ვეპრიკის დაპატიმრება 1950 წელს ანტიებრაული კამპანიით (Калужский, 2007:19-21); ვანო მურადელის ოპერის აკრძალვის მიზეზი გახდა ოპერა „დიადი ოქტომბრის“ ლიბრეტოში „არასწორად ასახული ბოლშევიკების ბრძოლა ჩრდილო კავკასიაში 1919-1920 წლებში და ამხ. ორჯონიკიძის რევოლუციური მოღვაწეობა“ (ქავთარაძე, 2014), მაგრამ ნაკლოვანებების შესახებ მსჯელობა, რომელმაც მიიყვანა ეს ოპერა „საბჭოთა მუსიკაში ფორმალისტური მიმართულების“ გაკიცხვამდე და პოლიტბიუროს 1948 წლის დადგენილებამდე, მხოლოდ ჰიპოტეტურია (Гойови, 1980).

უკვე 20-იან წლებში გაცხადდა ორი მიმართულება – ანტიმოდერნისტული, ანტიდასავლური და კონსერვატიულ-პროლეტარული, ემოციურ-ბიოლოგიური გაგებით მუსიკისა, რომელიც უარყოფდა მოდერნისტულად ორიენტირებული საბჭოთა მუსიკის პოსტიმპრესიონისტული პერიოდის ჰარმონიას, რიტმს, ტექნიკას და ესთეტიკას.

მოთხოვნა „მისაწვდომობის“ და „მოსახლეობის ფართო მასებში პოპულარობის“ შესახებ, პრაქტიკულად განაპირობებდა იმ მუსიკალური მოვლენების მიუღებლობას, რომლებიც არ მომდინარეობდა კლასიკურ-რომანტიკული ტრადიციიდან. საბჭოთა ესთეტიკაში კლასიკური ტრადიციები იძენენ ბუნებრივი, წარუშლელი კანონების სტატუსს; შესაბამისად, ყველა ნოვაციები აღიქმებოდა უკანონოდ.

„კლასიკურის“ მოთხოვნა მუსიკის მიმართ გულისხმობს მის ჰარმონიულ კეთილხმოვანებას, მელოდიურ მკაფიოებას, მღერადობას და ა.შ. ყოველივე ამას აქვს თავის ანტითეზა: დისჰარმონიულობა, ჭარბი ექსპრესიულობა, და ა.შ. ამ გაგებით უპირისპირდება „მოდერნისტული“ და „ფორმალისტური“ მუსიკა „ჯანსაღ“ კლასიკურ ტრადიციას, ანუ „მოდერნისტულად“ და „ფორმალისტურად“ კრებსითად იწოდება კლასიკური კანონიდან ნებისმიერი გადახრა.

ორი მიმართულების – მოდერნიზმის და ანტიმოდერნიზმის ბრძოლა საბჭოთა მუსიკაში წარმოდგენილი იყო АСМ-ით (თანამედროვე მუსიკოსთა ასოციაცია, 1923-1932), რომელიც ოფიციალური ხელისუფლების ობსტრუქციას განიცდიდა და იწოდებოდა „მემარცხენე“ „ფორმალისტურ“ მუსიკად და ანტიმოდერნისტული – Проколл-ით (პროლეტარული კოლექტივი) და РАПМ-ით (რუსეთის პროლეტარ მუსიკოსთა ასოციაცია, 1923-1232), რომელსაც ახასიათებდა ტრადიციონალიზმი და ამავე დროს მასობრიობა. 20-იანი წლების საჟურნალო სტატიების მიმოხილვიდან ჩანს, რომ „თანამედროვე“ თეორეტიკოსთა „ნოვატორობა“ და პროლეტარ მუსიკოსთა „ტრადიციონალიზმი“ არ ეწინააღმდეგებოდა ერთმანეთს. АСМ-ის მთავარი თეორეტიკოსები – ნიკოლაი როსლოვეცი და ლეონიდ საბანეევი ნოვატორობის ქვეშ გულისხმობდნენ მხოლოდ ტექნიკის ნოვატორობას მუსიკალური ფორმის სფეროში (Рославец, 1924:127), მაშინ როდესაც РАПМ-ის წევრები ლაპარაკობენ მემკვიდრეობითობის შესახებ ბურჟუაზიული ხელოვნების მიმართ, თუმცა შერჩევითი პრინციპით. მათთვის საბჭოთა ხელოვნების სიახლე შინაარსშია და არა ფორმაში, ამიტომაც ფართო მასებისთვის

ახალი რევოლუციური ნაწარმოებების შექმნისას ახდენენ ძველი ფორმების უტილიზაციას (Гройс, 1993:40-41).

რაპმელები საერთოდ არ აზროვნებდნენ საკომპოზიტორო ოსტატობისა და ინდივიდუალური შემოქმედების კატეგორიებით. ისინი თავის თავს აღიქვამდნენ ხელოსნებად, რომლებიც ისტორიის სანაგვეზე აგროვებდნენ ყველაფერს, რაც კი გამოსადეგი იყო მიზნის მისაღწევად.

ამ ორ მიმართულებას სავსებით შეეძლო თანაარსებობა, რომ არა ერთი წინააღმდეგობა სულ სხვა ტიპისა: რაპმელები ვერ ხედავენ პრაქტიკულ აზრს მუსიკაში, რომელიც შეზღუდული იყო ინდივიდუალური თვითგამოხატვით. ასეთი მუსიკა არ ესაჭიროება პროლეტარულ მასებს, იმიტომ რომ ეს მუსიკა კომპოზიტორის პიროვნული შემოქმედებითი მოტივებით არის ნაკარნახევი და არა რევოლუციური კულტურის ამოცანებით. სწორედ კომპოზიტორის მოღვაწეობის მოტივებსა და ხასიათში უნდა ვეძებოთ მიმართულებათა ბრძოლის ისტორიული სათავეები. ამ ბრძოლაში ერთმანეთს უპირისპირდება არა „ძველი“ და „ახალი“, არა „ფორმა“ და „შინაარსი“, არამედ ინდივიდუალური „შემოქმედება“ და მასობრივი „წარმოება“.

მურადელის ოპერაში «Великая дружба» არ იყო ფორმალიზმის ნიშან-წყალი, ხოლო ორიენტაცია ხალხურ მუსიკაზე ნათლად იყო გამოკვეთილი. ანუ „ფორმალიზმი“ და ხალხურობა იყო სავსებით განსაზღვრული მუსიკალური სტილის მახასიათებლები. სინამდვილეში ხალხურ მუსიკაზე დაყრდნობა სავსებით თავსებადია ფორმალიზმთან და წარმოადგენს უფრო სტილურ, ვიდრე კონსტრუქციულ ხერხს.

„პროლეტარელი“ კომპოზიტორებისთვის ფორმა და შინაარსი ერთიდაიგივეა. „ფორმალიზმის“ ბრალდება არ ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოებში კონსტრუქციული ელემენტები ჭარბობს, არამედ მიუთითებს იმაზე, რომ კომპოზიტორმა დაამახინჯა საკუთარი მუსიკალური ნაწარმოების ობიექტური შინაარსი; და ვინაიდან ობიექტურ სინამდვილეს წარმოადგენს ხალხის ცხოვრება მის კონკრეტულ ისტორიულ ვითარებაში, ამ „ისტორიული სინამდვილის“ დამახინჯებით კომპოზიტორი უშვებს ეთიკურ შეცდომას და ეს მისი ყველაზე დიდი „ცოდვაა“.

ლიტერატურა:

1. ქავთარაძე მ., მუსიკა და ხელისუფლება დროის კონტექსტში, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „დრო, ხელოვანი, ხელისუფლება“, თბილისი, 2014;
2. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. პირველი გამოცემა – Gojowy, Detlef. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre. Laaber: Laaber Verlag, 1980.
3. Калужский М. Репрессированная музыка. М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2007.
4. Рославец Н. Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве //Современная музыка. 1924. №5. ციტირებულია: Гойови Д. მიხედვით;
5. Groys, Boris. Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München; Wien: Hanser Verlag, 1988;

ეკა ჭაბაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი,
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი
საქართველო

სიტყვის აპუსტიკა მაგიურ პოეზიაში

ყველასთვის ცნობილია, თუ რა ძალას ფლობს ვიბრაცია სამყაროში. ჩვენი სხეულები სავსეა მუსიკით და ყოველი ბგერა ჩაქსოვილია იმ აკუსტიკურ ქსელში, რომელიც გარს გვარტყია. თუ ყურადღებით მოვუსმენთ მეზობელ სხეულებში აჟღერებულ ჰანგებს და მათ შერწყმულ ხმოვანებას, ცხოვრების სიმფონიას ვეზიარებით.

მაგიური პოეზია ავადმყოფობის ინფორმაციის ვიბრაციის მიერ დაზიანებული ადამიანის ორგანიზმში არსებული აკუსტიკური გარემოს აღდგენის ერთ-ერთი საშუალებაა. ხშირად ამ პროცედურას ერთვის ფერი, მოძრაობა და სხვა სიმბოლო მკურნალობის გასაძლიერებლად.

თანამედროვე მუსიკაში მუსიკის შექმნის კომპონენტად მოიზარება ნებისმიერი ტალღური ფენომენი, რომელიც მხატვრული სახის შექმნაში იღებს მონაწილეობას. ამგვარად, ყველა ადამიანში არის მუსიკალური აკუსტიკური გარემო, რომელიც დაკავშირებულია გარედან შემოსულ სიგნალებთან. ჩვენი სხეული, როგორც რეზონატორი, მუდმივად იღებს ინფორმაციულ ტალღებს და რეაგირებს მათზე.

მოგეხსენებათ, ყოველი ინფორმაციული ტალღა გარკვეული ენერგეტიკული მუხტის მატარებელია და მათი დადებითი და უარყოფითი მაჩვენებლები ადამიანის ჯანმრთელობაზეც აქტიურად აისახება, ანუ ორგანიზმში ხარისხდება არსებული ინფორმაცია და შედეგად, გარკვეული დროის შემდეგ, იწყება მათი ზემოქმედების ფაზა.

ადრეულ კულტურებში მუსიკა, როგორც ხელოვნების დარგი, ზოგადად არ იკვეთება. ის მუდმივად თანმდევი და შემადგენელი ნაწილია სხვა სფეროების, ხშირად აქტიური ფორმულირებით (რაც სიმღერის დართულობაში და ინსტრუმენტულ თანხლებაში გამოიხატება); ზოგჯერ მხოლოდ სტრუქტურულ მენტალურ დონეზე (ვგულისხმობთ მუსიკალური აზროვნების ფორმებს ვიზუალურ ხელონებაში, მაგალითად, როგორიცაა არქიტექტურაში აკუსტიკური სისტემის გათვლა).

ამ თვალსაზრისით, თანამედროვე მუსიკასა და უძველეს კულტურებში მუსიკის მიმართ დამოკიდებულება აზრობრივად ერთგვარ საერთო კონცეფციურ არეალში ექცევა. განსხვავება თეორიული მიდგომაა: მუსიკის გამოყენება ყველაფერში (ძველი) და მუსიკად გამოყენება ყველაფრის (უახლესი).

ეპოქათა სარტყელში მსგავსი დამოკიდებულება მუსიკისადმი, იმედს გვისახავს ვიპოვოთ უნიკალური შესაძლებლობების კვლევის გასაღები. სწორედ ამ მიზნით გთავაზობთ უძველესი სამკურნალო მეთოდების გადახედვას და თანამედროვე მსგავსი ტიპის ალტერნატიული მედიცინის – სიხშირეებით მკურნალობის მეთოდთან შედარებით ანალიზს.

ადამიანებმა ოდითგანვე შეამჩნიეს ჟღერადობის გავლენა ორგანიზმზე და შექმნეს ხალხური მედიცინის კიდევ ერთი საინტერესო განშტოება – სიტყვით აქიმობის მეთოდი.

უძველეს კულტურებში მუსიკა პოეზიის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი იყო. სინკრეტული ხელოვნების ფარგლებში კი გვხვდება ისეთი ნიმუშები, სადაც რამდენიმე ხელოვნების დარგისთვის დამახასიათებელი თვისებებია შერწყმული. ამ მხრივ საინტერესოა ხალხური შელოცვების შესწავლაც, სადაც, ჩვენი აზრით, სიტყვათა შეთანხმებაში შინაარსობრივ მხარესთან შედარებით ჟღერადობას გაცილებით მნიშვნელოვანი სამკურნალო როლი ენიჭება.

„სახრვა" ანუ მოგობის შელოცვა – ასე უწოდებენ ხალხურ პოეზიაში სიტყვით აქიმობას, რომელიც არაბული წარმოშობის სიტყვაა და ქართულში სპარსული ენის მეშვეობით დამკვიდრდა.

ამირან არაბულის სიტყვებით: "ვისაც შემლოცველის ჩურჩულით წარმოთქმული სიტყვები მოუსმენია, დაგვემოწმება, რომ ეს, უწინარეს ყოვლისა, პოეზიაა; პოეზიაა თავისი შინაგანი რიტმით, ექსპრესიით, კეთილხმოვანებით. შემლოცველს სჯეროდა, რომ მის სიტყვებს ავადმყოფის განკურნება შეეძლო. სიტყვით აქიმობა ძველთაძველი ტრადიციაა, სადღეისოდ მოშლილი და მივიწყებული".

მაგიური პოეზია ადამიანში არსებულ ხმოვანებასთან რეზონანში შესვლასა და ავადმყოფობის ინფორმაციის ვიბრაციით სხეულში დარღვეული აკუსტიკური გარემოს დაბალანსებას ემსახურება. ჩვენი აზრით, შელოცვის ფენომენი ასევე მუსიკალური თერაპიის ერთ-ერთი უძველესი მეთოდია ხალხურ მედიცინაში. თერაპიის ეს მიმართულება ერთგვარი რიტუალია და ზოგჯერ მკურნალობის ზემოქმედების გაძლიერებისთვის თავისთავში მოიცავს ქმედებას (როგორიცაა სულის შებერვა, გადაფურთხება, ნახშირით ჯვრის გამოსახვა და ა.შ.) ან სხვადასხვა სიმბოლური ელემენტის დამატებას (როგორიცაა ნუმეროლოგიური თუ ფერის სიმბოლოები და სხვა.). საინტერესოა ასევე ისეთი მუსიკალური ნიუანსების აღწერაც, რაც წარმოთქმის ტემპსა და დინამიკას შეეხება. ამგვარად, ძირითად ნაწილს მოხსენებაში დავუთმობთ ლექსიკურ ერთეულთა ჟღერადობის როლის ძიებას, თუმცა შეუძლებელია შეუმჩნევლად დავტოვოთ ფერთა შერჩევის კანონზომიერება, რაც მუსიკალურ კატეგორიაშიც შეიძლება მოიაზრებოდეს და ამ მაგიურ ტექსტებშიც სიტყვით მიწოდებული ინფორმაციის გაძლიერება ევალებოდეს.

ფერებს, რომელიც გარს გვარტყია, შეუძლია გარკვეული ფსიქოლოგიური გავლენა მოახდინოს. გარდა ამისა, როგორც ბრიტანეთის კემბრიჯის უნივერსიტეტის სპეციალისტები ამბობენ – მათ შეუძლიათ აზრები სხვადასხვა მიმართულებით მიმართონ.

კვლევების პერიოდში სპეციალისტებმა თხოვნით მიმართეს ექსპერიმენტის მონაწილეებს, შეეფასებინათ სხვადასხვა მორალური დილემა. ამასთან, მეცნიერებს ეკრანზე გამოჰქონდათ გარკვეული კითხვები, რომლის ფონად შავი, თეთრი და ფერადი ფერები აირჩიეს. როგორც აღმოჩნდა, ადამიანებს შეუძლიათ უფრო რადიკალურად ისაუბრონ იმაზე თუ რა ხდება, როცა თვალწინ თეთრ ან შავ ფერს ე.ი. მონოქრომულ ფონს ხედავენ. მაგალითად, შავ ფერს შეუძლია მოახდინოს უარყოფითი განწყობის ფორმირება, ხოლო წითელ ფერს საფრთხის და მუდმივი სიფხიზლის გრძნობა გააღვიძოს.

ამგვარად, ყურადღებას იპყრობს ფერის პალიტრა ქართულ ხალხურ შელოცვებში, რაც სიტყვის ბგერათშეწყობის აკუსტიკურ თავისებურებაშიც მონაწილეობს, რადგან ფერის აღმნიშვნელი სიტყვის მრავალჯერადი გამეორება, ერთგვარ აკუსტიკურ ელფერს სძენს ტექსტს და თითქოს კოდურ სასიგნალო ფუნქციას ატარებს. ყველაზე ხშირად ფერთა შერჩევისას ვხვდებით: შავის, თეთრისა და წითლის კომბინაციას; გვხვდება ასევე მწვანე და ყვითელი ფერიც.

შავი
გასქდა შავი კლდე,
გამოიდა შავი კაცი,
გამაჰყვა შავი ცხენი,
შაკმაზა შავმა კაცმა
შავი ცხენი
შავის უნაგირითა.
შაჯდა შავი კაცი
შავსა ცხენსა,
შამაჰკრა შავი მათრაჯი,
შააგდო შავსა წყალსა,
დაიჭირა შავი გველი,
დასჭრა, გადაასხა
ავთვალსა,
ავგულსა.

თეთრი
გასქდა თეთრი კლდე,
გამოიდა თეთრი კაცი,
გამაჰყვა თეთრი ცხენი.
შაკმაზა თეთრმა კაცმა
თეთრი ცხენი
თეთრის უნაგირითა.
შაჯდა თეთრი კაცი
თეთრსა ცხენსა,
შამაჰკრა თეთრი მათრაჯი,
შააგდო თეთრსა წყალსა,
დაიჭირა თეთრი გველი,
დასჭრა, გადაასხა
ავთვალსა,
ავგულსა.

წითელი
გასქდა წითელი კლდე,
გამოიდა წითელი კაცი,
გამაჰყვა წითელი ცხენი.
შაკმაზა წითელმა კაცმა
წითელი ცხენი
წითლის უნაგირითა.
შაჯდა წითელი კაცი
წითელსა ცხენსა,
შამაჰკრა მათრაჯი,
შააგდო წითელსა წყალსა,
დაიჭირა წითელი გველი,
დასჭრა, გადაასხა
ავთვალსა,
ავგულსა.

საინტერესოა, თუ რა დანიშნულებას ანიჭებდნენ შელოცვებში ფერის სიმბოლოს. ქართულ ფოლკლორში, კერძოდ ზღაპრებში თეთრ ფერს აკავშირებენ მიწიერ ცხოვრებასთან, წითელ და შავ ფერს აკავშირებენ ქვესკნელის ზედა და ქვედა "სართულებთან". ზემოთ მოყვანილ მაგალითში ყველაზე მეტად დომინირებს ასო-ბგერა "შ", შემდგომ "თ" და "წ", რაც ამ ფერთა სახელწოდებებთანაც არის დაკავშირებული.

შავი ფერი კრებითია, შესაძლოა მისი მრავალჯერადი გამეორება უარყოფითი ინფორმაციის შეკრებასა და მის განადგურებას ემსახურება.

ასევე დამახასიათებელია ჩამოთვლები, მათ შორის კვირის დღეებისა.

დედამ შაგაშინაო,
მამამ შაგაშინაო,
კარის **მეზობელმა**ო,
რჯულიანმა, ურჯულომაო?
ცის ქუხილმა, ცის ელვამა,
წყალმა აღვარებულმაო?
ქვამა გამოგორებულმა,
ხემა მოტეხილმაო?

ხშირად ვხვდებით საკრალურ ციფრებს: 1(ღმერთი), 3(განზომილება), 4(წელიწადის დრონი), 7(კვირის დღეები, სპექტრული ფერები), 8(უსასრულობა), 9(ადამიანის ფეხმძიმობის პერიოდი), 12(თვეები), 63(ასტრო ნუმეროლოგიაში თეთრი და შავი მთვარის ციკლის დამთხვევა), 80000.....

სამჯერ წისქვილის ბორბალი
მობრუნდა და გაჩერდა.
სამჯერ მეხრემ წკნელი მოიქნია,
მობრუნდა და გაჩერდა.

შვიდი დანი მოიოდნენ
შვიდსა შარასა
შვიდსა ტანსა მიათრევდნენ
შვიდსა კანაფისასა

80 ათასი ქვის კენჭის შელოცვა

მორიელი,
მორიელის შვილი,
ცხრა დედა,
ცხრა შვილი.

– ზღვის გაღმითაითაო,
ცხრა მთის იქითაითაო,
დასწყიოს **სამოცდასამმა**
წმინდამ გიორგიმ.

კონსტრუქცია და ფორმა:

"ლექსთა" კომპოზიცია ძალიან წააგავს მუსიკალურ სამნაწილიან ფორმას, ფორმის შემქმნელი კომპონენტებიდან, რომელთაც ლიტერატურული კუთხით ფორმულებს უწოდებენ, კერძოდ, ილია გაგულაშვილის წიგნში "ქართული მაგიური პოეზია", გამოვყოფდით:

სათაურს, რომელიც ხშირად სამკურნალო ინფორმაციას ატარებს, მაგ, **"სურდოსი"**;

შესავლისა და დასასრულის ტექსტს, რომელიც ხშირად ერთმანეთის მსგავსია ჟღერადობრივადაც და შინაარსობრივადაც. უმეტესად გვხვდება ეპიკური ან ქრისტიანული რელიგიური თემატიკის ლოცვის ტექსტები: "სახელითა ღვთისათა, მამისა, ძისათა, სულისა წმინდისათა". სიტყვების გაურკვეველი კომბინაცია ან სიტყვები აზრის გარეშე, რომელთაც ეწოდება აბრაკადაბრები: "ელი ელობდა /მელი მელობდა; ელი ელანდო /მელი მელანდო; ალისასა მალისასა; ანეითა მანეითა; აშინა მაშინა".

შუა ნაწილებში ძირითად ტექსტებში 1. ლოგიკური შინაარსობრივი ფაქტორი უგულვებელყოფილია. მაგალითად, „პირველ ვარ დედისა,/წამალი ვარ ქარისა./ქარო, ქვის ქვეშ,/ქვა – ქოთან ქვეშ,/ჩადგა ვირი, უუუუ!.." 2. თუმცა ზოგჯერ გვხვდება ფრაზები საკმაოდ გამართული აზრობრივი დატვირთვით: „შვიდი დანი მოიოდნენ/შვიდსა შარასა,/შვიდსა ტანსა მიათრევდნენ/შვიდსა კანაფისასა." 3. მათ შორისაა დიალოგებიც: „ბედო ბედნიერო,/სახემშვენიერო,/სად იყავ,/საით მაჰბრძანდებოდიო?/– ზღვის გაღმითაითაო,/ცხრა მთის იქითაითაო,/მოვდიოდიო,/ზღვას მოვჩქვეფდიო,/გორს მოვტეხდიო."

ბგერათშეთანხმება და ინტონაციური მონახაზი:

შუა ნაწილი – არსებითად სამკურნალო ტექსტია, სადაც მნიშვნელოვანი წილი სიტყვათა ისეთ შეფარდებებზე მოდის, რომელთა ჟღერადობრივი კავშირები დამოკიდებულია დომინირებულ სიტყვათა, მარცვალთა ან ფონემათა კლასტერებზე. მათი შეფარდებები ერთგავს ჰარმონიულ ხაზს ქმნიან, ხოლო გამეორებათა ინტენსივობა, რომელიც აქცენტირული სახითაა მოწოდებული, ერთგვარ პულსაციასა და რიტმულ ნახაზს.

აკუსტიკურად შეწყობილი სიტყვათ-ხმოვანებები:
“შეშინებულის ლოცვა”

ალისასა, მალისასა,
შაგილოცავ **გულისასა.**
გულო, დადეგ **ალაგასა,**
გულო, გულის **ალაგასა.**

- ანკალი-ბანკალი,
დათვი **- დამპალი.**

ტემბრი:

ერთ-ერთი საკითხი, რომელიც მუსიკალური კუთხით შეიძლება იყოს საინტერესო, არის ტემბრალური დრამატურგია – ტექსტის ჩურჩულით, მონოტონური ტონით კითხვა, ან, იშვიათად, დუდუნით/გამღერებით თქმა; საგულისხმოა ასევე, რომ გამოლოცვის დროს განსაკუთრებული დანიშნულება ენიჭება ქალის, მამაკაცის ან ბავშვის ხმის ტემბრს, რაც შეგვიძლია დავაკავშიროთ ინისა და იანის ენერგიებთან.

ტემპი და რიტმი:

მუსიკალური თვალსაზრისით, ასევე საინტერესოა ტემპის ასპექტი, შელოცვის ტექსტი საშუალოზე ჩქარ ტემპში იკითხება, რაც მისი მუსიკალურად გააზრების კიდევ ერთი მაჩვენებელია და ხელს უწყობს რიტმული მოტივების ამოვიკითხვას. რიტმული ანალიზისთვის აუცილებელია ტემბრალურ-დინამიური ნიუანსის გათვალისწინებაც, რაც გამოლოცვის ჩურჩულით წაკითხვით ფენომენს უკავშირდება.

“სურდოს გამოლოცვა”
ცრინტა **შ**ავკარ, **შ**ავპაჭიჭე,
შავსა **ძ**აღლსა გადავკიდე.
ძაღლი **გა**ღმა **გა**მივარდა.
სურდო წყალში **ჩა**მივარდა.

ჩურჩულით თქმულ ფორმულაში აქცენტირებულ ფონემათა შორის, დროის თანაფარდობის საფუძველზე შესაძლოა რიტმული ნახაზის შედგენა:

პირობითად ავიღოთ მეოთხედი გრძლიობა, რომელიც უდრის სიტყვის ორ მარცვალს:

Quarter rest/მეოთხედი პაუზა **შθშη/**
შθძθ Halp rest/ნახევრიანი პაუზა/
ძθ გაθგაη /
სუθ Quarter rest/მეოთხედი პაუზა **ჩაη.**

ფონები და გრაფიკა:

საინტერესოა ტექსტიდან ჟღერადობრივი კოდების გამოყოფაც, რომლებიც სასიგნალო სიტყვების, მარცვლების ან ფონემების სახით გვხვდება:

| **“თოლის ლოცვა”**
კოდი-“**ია**” (მარ-ცვალი)
კოდი-“**თ**” (ფონემა)

კაც**ია**,
დედაკაც**ია**,
ფეხდიდია
ფეხბატარა**ია**,
თოლჭრელ**ია**,
თოლშავნა**ია**,
თმაწითელ**ია**,
თმაშავნა**ია**,
ახალ**ია**,
ძველ**ია**,
ბებერ**ია**,
თეთრფეროვან**ია**,
შავგვრემან**ია**,
მკვდარ**ია**,
ცოცხალ**ია**. | **“თვალნავლების შელოცვა”**
კოდი-“**სასა**” (მარცვალი)

ვიჯე კარს სამოთხი**სასა**,
დღი**სასა** სამოთხი**სასა**;
ვიჯე კარს სამოთხი**სასა**,
დღი**სასა** სამოთხი**სასა**;
ვიჯე კარს სამოთხი**სასა**,

“ქარის ლოცვა”
კოდი-“**ქ**” (ფონემა)

ქარი **ქ**ვის **ქ**ვეშ,
ქვა – **ქ**ოთნის **ქ**ვეშ | **“მოხთომილობის ლოც-ვა”**
2 კოდი ერთდროულად
-“**მოხთომილო**“ (სიტყვა)
-„**იანო**“ (მარცვალი)

მოხთომილო, დედ**იანო!**
მოხთომილო, მამ**იანო!**
მოხთომილო, შვილ**იანო!**
მოხთომილო, ძირ**იანო!**
მოხთომილო, ყმიან-მოსამხურ**იანო!** |

ამგვარად, ლექსიკურ ერთეულთა აკუსტიკური თვისებები ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა ხალხურ შელოცვებში, ამ მხრივ შეგვიძლია არასე-მანტიური მნიშვნელობის ასოთშენაერთებში აღმოვაჩინოთ ბგერათა/ფონემათა განმეორების ინტენსივობის კანონზომიერება, ან მარცვალთა/მორფემათა რიტ-მული თამაში და ა.შ.

ქვემოთ მოცემულ ცხრილში მოყვანილია რამდენიმე აქტიურ ფონემათა სიხშირული მაჩვენებელი, რაც გამოვყავით სტატიაში მოყვანილი მაგიური პოე-ზიის ნიმუშებიდან, და შედარებულია ზოგიერთი დაავადების სამკურნალო სიხ-შირეებთან. ცხრილში მოყვანილი სამკურნალო სიხშირეები ამოწერილია სადი-აგნოსტიკო და სამკურნალო ბიომაგნიტოთერაპიული აპარატისთვის განკუთ-ვნილი კომპიუტერული პროგრამიდან.

ფონემების სიხშირეები	სამკურნალო სიხშირეები
r / 6.94 (რ) ɪ / 6.32 (ი) t / 6.91 (თ)	გეო პათოგენი 6.2hz
ə / 11.49 (ია) n / 7.11(ნ)	თვალის დაავადებები: 11hz, 7.25hz
s / 4.75(ს) d / 4.21(დ)	თავის ტკივილი 4.9hz
l / 3.96 (ლ) i / 3.61(ი) k / 3.18 (კ)	ალერგია 3hz
ʃ / 0.97 (შ) g / 0.80 (გ) tʃ / 0.56 (ჩ) aʊ / 0.50 (აუ)	ასთმა 0.5hz

საინტერესოა მაგიური პოეზიის ნიმუშების უფრო საფუძვლიანი კვლევა, ტექსტის ჟღერადობის სპექტრული ანალიზის შედეგების შეფასება და თანამედროვე ალტერნატიული მედიცინის უახლესი დარგის – ბიომაგნიტური სიხშირეებით მკურნალობის მეთოდთან შედარება.

ლიტერატურა:

1. გაგულაშვილი ი., ქართული მაგიური პოეზია, 1986;
2. მოსულიშვილი მ., გველი მოვკალ უფლისათვის (ქართული შელოცვები), 1992;
3. http://ucnauri.com/185682/შამანიზმი-და-ქართული-მაგ;
4. https://en.wikipedia.org/wiki/Bioresonance–therapy;
5. http://www.alibaba.com/showroom/magnetic-therapy-machine.html.

თამარ ჩხეიძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების ზოგიერთი პრინციპის შესახებ ქართულ საეკლესიო გალობაში

საყოველთაოდ აღიარებულია ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმების სიმდიდრე და უნიკალურობა. მიუხედავად საგალობლის პოლიფონიური ქსოვილის კილოური თუ ფაქტურული ორგანიზების მიმართულებით ჩატარებული არა ერთი საინტერესო კვლევისა (ჯანგულაშვილი, 2011; არუთინოვი, 2015; ჟღენტი, 1994), ქართული საგალობლის მრავალხმიანობის შესწავლა კვლავ პრიორიტეტულ მიმართულებად რჩება. ქართული საეკლესიო საგალობლის მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი ჰარმონიული და ფაქტურული კანონზომიერებები ქართული ტრადიციული მრავალხმიანი აზროვნების შედეგია. იმავდროულად, იგი საგალობლის პირველ (ზედა) ხმაში გადმოცემული ერთხმიანი მოდელის მრავალხმიან განხორციელებას წარმოადგენს. **საგალობლის მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების მთავარი იმპულსი ზედა ხმაში მოცემული ჰანგია.** აღნიშნული თავისებურება მხოლოდ სამუსიკისმცოდნეო ანალიზის შედეგს არ წარმოადგენს. ამ აზრს ქართული გალობის ტრადიციის საუკეთესო მცოდნეთა და დამცველთა – მგალობელთა და გალობაზე გულშემატკივართა მოსაზრებებში, შეფასებებსა და გამონათქვამებში ხშირად შევხვდებით. საკმარისია გავიხსენოთ ქართული გალობის დიდი ქომაგის, წმინდა ექვთიმე აღმსარებლის (კერესელიძე) "შთასახედი"[1], სადაც აღნიშნულია: „კილო (იგულისხმება პირველ, ზედა ხმაში მოცემული ჰანგი; თ.ჩ.) არის საფუძველი გალობისა, რომლის ხმის ძარღვზედ ***ყველა ხმის მიმოხვრანი დამოკიდებულ არიან***". სწორედ საგალობლის ზედა, პირველ ხმაში მოცემული მთავარი ჰანგის შემადგენელი ერთეულები განსაზღვრავენ საგალობლის სტრუქტურას და კილო-ჰარმონიული, თუ პოლიფონიური განვითარების მიმართულებას. ფილიმონ ქორიძის მიერ ცალ (ერთ) ხმაზე გადატანილი საგალობლების მრავალი სანოტო ნიმუშითაც დასტურდება მთავარი ხმის არსებობა საგალობლის მუსიკალურ ფაქტურაში. **პირველი ხმის წამყვანი მნიშვნელობა** ქართული საეკლესიო საგალობლის მუსიკალურ ქსოვილს განსაკუთრებულ ადგილს მიუჩენს მსოფლიო ხალხური თუ პროფესიული მუსიკის პოლიფონიური წყობის ნიმუშებს შორის, რაზედაც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

დასავლეთ ევროპის პროფესიულ მუსიკაში მრავალხმიანი ქსოვილის ამოზრდის წინაპირობა ისტორიულად ერთხმიანი, მონოდიური გრიგორისეული საგალობელი იყო. იგი მკაცრი სტილის პოლიფონიურ თხზულებებში, საუკუნეების განმავლობაში კომპოზიციის მთავარ მაორგანიზებელ საწყისს წარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში გრიგორისეული საგალობლის ჰანგი განზავდა მრავალხმიან ქსოვილში და პოლიფონიური ფაქტურის სხვა ხმებმა ფუნქციურად cantus firmus-ის თანასწორი ადგილი დაიმკვიდრეს.

ქართულ საეკლესიო საგალობლებში ხმები სხვადასხვა ფუნქციის მატარებლები არიან – საგალობლის პოლიმელოდიურ ქსოვილში ზედა ხმა (სადაც მთავარი ჰანგია მოთავსებული) ყოველთვის ინარჩუნებს მთავარ მნიშვნელობას, არასოდეს იცვლის პოზიციას სხვა ხმებთან მიმართებაში და ფუნქციურად გამოიყოფა მათგან. სწორედ ზედა ხმა განსაზღვრავს ფორმის დაყოფას, დანარჩენი ხმები ასრულებენ დაქვემდებარებულ, "თანმხლებ"[2] ფუნქციას, თუმცა თითოეულს განვითარების თავისი გზა აქვს: ისმინება და აღიქმება, როგორც დამოუკიდებელი ჰორიზონტალური ხაზი.

„ქართული ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების პოლიფონიური ფაქტურის შესახებ" დევილ არუთინოვის სტატიაში წარმოადგენილია ქართული ქართული ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების პოლიფონიური ფაქტურის კლასიფიკაციის მცდელობა (არუთინოვი, 2015:98-118). ავტორი განსაზღვრავს ქართული მრავალხმიანობის ზოგად მახასიათებელს: „ქართული მრავალხმიანი პოლიფონიური სიმღერები და საგალობლები ერთგვაროვანი და კონტრასტული ტიპის პოლიმელოდიური ბუნებისაა, ჰეტეროფონიის (როგორც პოლიფონიის ერთ-ერთი ნაირსახეობის) საკმაოდ მნიშვნელოვანი ხვედრითი წონით და იმიტაციური საწყისის იშვიათი და ცალკეული გამოვლინებებით". ავტორი გამოყოფს პოლიფონიური ფაქტურის სახეებს და ადგენს მათ გავრცელებულობას დიალექტების მიხედვით. საგალობლებთან მიმართებით კი გამოაქვს დასკვნა, რომ ქართული საეკლესიო საგალობლების დამახასიათებელი ფაქტურული თვისება, პარალელიზმი განაპირობებს ჰეტეროფონული საწყისის გამოვლინებას სხვადასხვა დოზით (არუთინოვი, 2015:105). ვფიქრობ, საეკლესიო საგალობლების ფაქტურაზე მსჯელობისას დამატებით, აუცილებლად გასათვალისწინებელია ზედა ხმის ფუნქციური განსხვავებულობის ზემოაღნიშნული თავისებურება, რაც მარტივად ახსნის საგალობელთა ფაქტურაში ჰეტეროფონული საწყისის დომინანტურობას – ხმები ეწყობიან მთავარს, ბანი და მაღალი ბანი მთქმელის „თანმხლებ" ფუნქციას არასოდეს იცვლიან. მაგრამ ამ თანხლებაში პოლიფონიურობის ხარისხი ცვალებადია – სხვადასხვა სტილის და სამგალობლო სკოლის საგალობელთა ნიმუშებში განსხვავებულ ფაქტურულ სახეებთან გვაქვს საქმე. თეორია, ქართული საგალობლის ფაქტურის ტიპების შესახებ და ხალხურ სიმღერასთან მისი მიმართების შესახებ, ჯეროვან კვლევასა და დამუშავებას საჭიროებს.

აღსანიშნავია, რომ ქართული გალობის სხვადასხვა სტილის (სადა, გამშვენებული, ჭრელი) ნიმუშებში ფაქტურის სახეების ცვალებადობასთან ერთად უცვლელი რჩება ზედა ხმის წამყვანი ფუნქცია. ეს ქართული გალობის იმანენტური თვისებაა. ეს არის სწორედ ის ახალი პარამეტრი, რომელიც ქართული საეკლესიო საგალობის ფაქტურის ანალიზისას მიგვანიშნებს საგალობლის ხალხური სიმღერისაგან გამიჯვნის აუცილებლობაზე, განსხვავებულ მიდგომაზე. მაგალითად, ხალხური მუსიკის სამხმიან ნიმუშებში ზოგჯერ შუა ხმა, ან ბანი წარმოადგენს მელოდიურად ყველაზე განვითარებულ ხაზს, მელოდიური აქტივობის ინიციატივებს ხმები ერთმანეთს უთმობენ და ფუნქციურად თანასწორნი, თანაბარნი ხდებიან. საგალობელში მთავარი ხმის პირველობას არასოდეს ეცილება ბანი და შუა ხმა. ხმათა შეწყობის თვალსაზრისით, უაღრესად რთულ მუსიკალურ ქსოვილშიც კი საგალობლის მთავარი ჰანგი რეგისტრულად ყოველთვის ყველაზე მაღლაა და ადგილს არასოდეს იცვლის[3].

ამ მოვლენას ორგვარი ახსნა შეიძლება მოვუძებნოთ: აკუსტიკური პოზიციიდან და სიმბოლური დატვირთვიდან გამომდინარე.[4] მთავარი ჰანგის მნიშვნელოვნება მისი მკაფიო ინტონირებისაკენ სწრაფვით, ზედა ხმაში გადმოცემითაა ხაზგასმული. ადამიანის ფიზიოლოგიური სმენის თავისებურებებიდან გამომდინარე, მრავალხმიან ფაქტურაში ზედა ხმაში მოთავსებული მელოდია ყველაზე ადვილი აღსაქმელი და დასამახსოვრებელია. სხვადასხვა სტილისა და სამგალობლო სკოლის საგალობლის ყველა ნიმუშში ჰანგის ზედა ხმაში შენარჩუნება, შესაძლოა სიმბოლურ დატვირთვასაც ატარებდეს. კერძოდ, მთავარი ჰანგის მუსიკალური ვერტიკალის უმაღლეს შრეზე შენარჩუნება ღვთის სასუფევლისკენ სწრაფვის იდეას უნდა გამოხატავდეს. ზეცისკენ სწრაფვა ქრისტიანული ხელოვნების სხვა დარგებშიც, კერძოდ ხუროთმოძღვრებაშიც ვლინდება შესაბამისი გამომსახველობითი ხერხებით და იგი ქართველის სულიერი წყობის ადეკვატურია. ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე, დიმიტრი თუმანიშვილი აღნიშნავს: "ქართულ ტაძარში შესვლისას ჩვენი მზერა ზევითაა მიმართული. ჩვენ – ქართველები აღვიქვამთ მთავარ განზომილებას ეკლესიისას არა სიგრძეს, არა სიგანივრეს, არამედ სიმაღლეს. ჩვენს მიერ განიცდება ვერტიკალურად აზიდული, ასვეტილობა. ასეთია ქართული ტაძრის ესთეტიკა" (თუმანიშვილი, 2014). შეიძლება ითქვას, რელიგიური განცდის მუსიკალური გამოვლინების მსავსი ფორმისკენაა მიდრეკილი ქართველი, თავისი სულიერი აგებულებით. ეს გამოიხატება მრავალხმიანობაში, მუსიკალური სივრცის ვერტიკალურ აღქმაში, ამ ვერტიკალის უმაღლეს საფეხურზე საგალობლის მთავარი ჰანგის განთავსებაში. აქედან გამომდინარე, საგალობლის მთავარი ჰანგი ფაქტურაში თავისი ფუნქციითა და მდებარეობით შეიძლება განვიხილოთ ქრისტიანულ სიმბოლოთა ერთიან სისტემაში. ამრიგად, თუ გალობის დროს ჰანგის ზედა შრეში შენარჩუნება ღმერთთან მიახლოვების იდეას გამოხატავს, ფაქტურის კონფიგურაციის სიმბოლური დატვირთვა საბოლოო ჯამში ესთეტიკურ მნიშვნელობას იძენს.

ქართულ საგალობელში ზედა ხმის განსაკუთრებული როლისა და ფუნქციის სხვადასხვა ასპექტით წარმოჩენა იმპულსს გვაძლევს დავფიქრდეთ და და ჩავუღრმავდეთ საეკლესიო საგალობლის თემატიზმს, მისი გარდასახვის ფორმებს გალობის სხვადასხვა სტილის ნიმუშებს შორის – როგორც აღინიშნა, სწორედ ზედა მთავარ ხმაში მოცემული ჰანგიდან ამოიზრდება ქართული მრავალხმიანი გალობა.

საგალობლის მთავარი ხმა ქართველ მეცნიერთა შესწავლის ობიექტი არაერთხელ გამხდარა სხვადასხვა პრობლემატიკის ჭრილში. მაგ: ქართული გალობის რვახმის სისტემის თავისებურებების კვლევა საგალობელთა ზედა ხმაში მოცემული ჰანგის სტრუქტურული და ინტონაციური ანალიზის საფუძველზეა განხორციელებული. დადგინილია ქართულ გალობაში რვახმის სისტემის თავისებურებები, გამოყოფილია რვახმათა ცხრა განსხვავებული ჯგუფი (შუღლიაშვილი, 2007:5-21). მაგრამ, თუ რასთან არის დაკავშირებული ჯგუფის შიგნით სხვადასხვა სახეობის საგალობელთა გაერთიანება, ან რა სხვაობაა ამ ჯგუფებს შორის თემატიზმის თვალსაზრისით, რა იმანენტურ-მუსიკალური კავშირები არსებობს საგალობლის შემადგენელ სტრუქტურულ ერთეულებს (რიტმულ-ინტონაციური მოდელებს) შორის, კვლევის ობიექტი ჯერ არ გამხდარა.

საგალობელთა შორის ინტონაციური კავშირების დადგენა და ციკლურ მუსიკალურ-ლიტურგიკულ კომპოზიციებში გამთლიანების პრინციპების ძიებაც

მთავარი ხმის ანალიზის საფუძველზე ხორციელდება. ნევმური დამწერლობის შესწავლის დროს სტაბილური ფორმულების გამოკვეთას, ან ჭრელთა სისტემის კვლევისას მოდუსების გამოვლენას, ასევე, მთქმელის ჰანგის ანალიზის შედეგები ედება საფუძვლად.

ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებში ხშირად შევხვდებით საგალობელთა ემოციურ მახასიათებლებზე თუ ესთეტიკურ მხარეზე მსჯელობას. ამა თუ იმ ლოცვითი განწყობის შექმნაში საგალობლის პოეტურ ტექსტთან ერთად სწორედ მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხების კომპლექსი ერთვება. საგალობლების ჰარმონიული სისტემა მოდალური, მოკლებული შინაგან დინამიზმს და ფუნქციონალურ სიმკვეთრეს, თემატიზმი – კონტრასტულობას, განვითარების ხერხები – ქმედით მოტივურ დანაწევრებას და დამუშავებას, არარეგულარული მეტრი, მოძრაობის სიდინჯე და მდინარება. აი ის ერთობლიოება, რაც საგალობლებში შუა საუკუნეების ქრისტიანული მსოფლმხედველობას და ესთეტიკას შეგვაგრძნებინებს. ამ მუსიკალური ფენომენის პირველსაწყისი მუსიკალური თემატიზმია, რომლის თავისებურებების დადგენა (ქართული ხალხური სიმღერის მელოდიკასთან შედარებითი კვლევის გზით), არა მხოლოდ ესთეტიკური და ემოციურ-მხატვრული, არამედ წმინდა მუსიკალური ელემენტების გაანალიზების საფუძველზე, შემდგომი კვლევის ერთ-ერთ მთავარ მიმართულებად გვესახება.

ამ საკითხის შესწავლისათვის პირველ რიგში უნდა განისაზღვროს თემატიზმის ფუნქციონირების საკითხი ქართულ გალობასთან მიმართებით. ცნობილია, რომ სხვადასხვა სტილისა და ისტორიული ეპოქის მუსიკაში თემატიზმის უმთავრესი ფუნქციების გამოვლენის ხარისხი და ინტენსივობა განსხვავებულია. მუსიკალურ ნაწარმოებში თემატიზმის ფუნქციების სისტემატიზაციის დროს მუსიკისმცოდნე ვ. ხოლოპოვა გამოჰყოფს ზოგადესთეტიკურს, კონკრეტულ-შინაარსობრივსა და კომპოზიციურ-დრამატურგიულ ფუნქციებს. განსაკუთრებით ჩავუღრმავდებით ზოგადსეთეტიკურ ფუნქციას, რომელიც თავის მხრივ აერთიანებს: ა) ინდივიდუალიზაციისა და შინაარსობრივი დიფერენციაციის ფუნქციას და ბ) ინტეგრაციის, მთლიანობისკენ სწრაფვის ფუნქციას.

პირველი, ინდივიდუალიზირების ფუნქცია, შესაბამისობაშია ზოგად ესთეტიკურ ნორმასთან. ხელოვნების ყოველი ნიმუში ინდივიდუალური და განუმეორებელია. მეორე, გამაერთიანებელი ფუნქცია, ხორციელდება პრინციპით – მრავალფეროვნება ერთიანობაში. რადგან თემატური ელემენტები განვითარების პროცესში მუდმივ განახლებას განიცდიან, იცვლებიან, ინარჩუნებენ რა მტკიცე კავშირს პირველსაწყისთან (Холопова, 1983:4).

როგორც უკვე აღინიშნა, ეს ფუნქციები ისტორიულნი არიან და არაერთგვაროვნად მოქმედებენ სხვადასხვა სტილურ-ისტორიულ ეპოქაში. შუა საუკუნეების ქართულ სამგალობლო ხელოვნებაში, ისევე როგორც ბიზანტიურ მონოდიაში, გრიგორისეულ გალობაში, საეკლესიო ხელოვნების ესთეტიკიდან გამომდინარე არ წარმოიშობა ჰანგის ინდივიდუალიზაციის, განუმეორებლობის აუცილებლობა. თემატიზმი, მეტ-ნაკლებად ინდივიდუალური თვისებების მატარებელი, გვხვდება რომელიმე რვახმათას ჯგუფის ფარგლებში.

რაც შეეხება ინტეგრირების ფუნქციას, ხოლოპოვას მიხედვით, ისტორიულ ცვალებადობას იგი ნაკლებად ექვემდებარება და შედარებით უნივერსალურია, რადგან მხატვრული მთლიანობის მიღწევის აუცილებელ პირობას წარმო-

ადგენს. მაგრამ ამ მთლიანობის მიღწევის ხერხები და კავშირების ხარისხი იცვლება კვლავ ისტორიულ პერიოდებთან და ჟანრებთან მიმართებით (Холопова, 1983:7). მუსიკალური თემის, როგორც ცნების, ფენომენის გაჩენამდე ინტეგრაციის ესთეტიკურ ფუნქციას სხვადასხვა კომპოზიციური ელემენტი ასრულებდა. შუა საუკუნეებისა და რენესანსის პერიოდის მუსიკაში ეს იყო ფორმაქმნადობის მატარებლებად შემდგარი მოდუსი, ტალეა, კოლორი. ქართულ საგალობელში ამ ფუნქციის მატარებელი კომპოზიციური ელემენტი რიტმულ-ინტონაციური მოდელია. მოდელების ერთობლიობით კი წარმოიქმნება თემატურ-ინტონაციური ფონდი, საიდანაც საზრდოობს ცალკეული ხმა. ამრიგად, საეკლესიო საგალობელში თემის ფუნქციას საგალობლის ზედა ხმაში გადმოცემული მოდუსი ითავსებს. სწორედ მოდუსების ანალიზი მიგვიყვანს შედეგთან გამოვავლინოთ თემატიზმის თავისებურებები, რაც მრავალხმიანობის ფორმების განმაპირობებელ ფაქტორს წარმოადგენს.

ამგვარად, წინამდებარე სტატიის მიზანი იყო საგალობლის წყობისა და ფაქტურის თავისებურებათა კვლევისას ახალი პარამეტრების გათვალისწინების აუცილებლობის განსაზღვრა. მთავარ ხმაში არსებული მელოდიური ფორმულების თემატიზმის კვლევის აქტუალობის შესახებ საკითხის დასმა და შემდგომი მიმართულებების განსაზღვრა.

შენიშვნები:

1. ხელნაწერის - Q674 პარტიტურაში (189-191 გვ.) ჩართული დიდაქტიკური ხასიათის ტექსტი, სადაც ავტორი მოძღვრავს მომავალ მგალობელს, ხსნის სადა და გამშვენებული კილოს მნიშვნელობას და მათ ადგილს მომავალი მგალობელის აღზრდის საქმეში.
2. საგალობლების ხმებთან დაკავშირებული ძველი ქართული ტერმინოლოგია ზუსტად გამოხატავს ფაქტურული ხაზების ფუნქციათა დიფერენცირებას მთავარ და დაქვემდებარებულ
3. ხმებად: ქართული ტრადიციული ტერმინოლოგიის მიხედვით მესამე ხმას - ბანი, ხოლო შუას - მაღალი ბანი ჰქვია. ამ სახელებში მკაფიოდ იკვეთება პირველისათვის ხმის შეწყობის, იგივე შებანების ფუნქცია. (ჯავახიშვილი ივ.)
4. გალობის გამშვენებულ ნიმუშებში პირველი და შუა ხმის გადაჯვარედინებების შემთხვევები აღნიშნულ კანონზომიერებას არ არღვევს.
5. ისევე, როგორც ი.ს. ბახის თხზულებების (მათ შორის მინორული) მაჟორულ სამხმოვანებაზე დასრულება განიხილება აკუსტიკური და სიმბოლური პოზიციებიდან. მაჟორული სამხმოვანება აკუსტიკურად უფრო სუფთად ჟღერს, ვიდრე მინორული, მასში შემავალი პატარა ტერციის გამო. მაჟორული ჟღერადობა ზეცისკენ სწრაფვის, კათარსისის, უფალთან მიახლოების სიმბოლოა.

ლიტერატურა:

1. არუთინოვი დ., ქართული ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების პოლიფონიური ფაქტურის შესახებ. კრებულში: პიროვნება, საზოგადოება, კულტურა დროის კონტექსტში. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2015.
2. თუმანიშვილი დ., რადიო გადაცემა “ქართული ხუროთმოძღვრება”, ლექციების ციკლი, 2014.

3. ჟღენტი ი., ძველი ქართული პროფესიული მუსიკის (საგალობლების) ბგერათსიმაღლებრივი კავშირების ზოგიერთი საკითხი, 1994.
4. შუღლიაშვილი დ., სასულიერო მუსიკა. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. თბილისი: თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2007.
5. ჯანგულაშვილი, ჯ. ქართული საგალობლის მუსიკალური ესთეტიკა (არსი და მხატვრული მეთოდი). სადოქტორო დისერტაცია. თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2011.
6. ხელნაწერი Q-674. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საცავი.
7. Холопова, В. Н. Музыкальный тематизм. Москва, 1983.

ქეთევან გოგოლაძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორ-ემერიტუსი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

ბათუმის კათოლიკურ ეკლესიაში არსებული ორგანის ისტორია

საარქივო მასალებზე დაყრდნობით შესაძლებელი გახდა XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ბათუმის სოციალურ-კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვანი ეპიზოდების აღდგენა. ჩვენი დაინტერესების საგანს წარმოადგენს XX საუკუნის დასაწყისში ბათუმის კათოლიკურ ეკლესიაში არსებული ორგანის ბედი. 1895 წლის 15 დეკემბერს კავკასიის მთავარმმართებლის, გენერალ შერემეტევის სახელზე შეტანილ იქნა წერილი, რომლის თანახმადაც იტალიის ელჩი (პერრო), საფრანგეთის ვიცე-კონსული (გრაფი დე კურტ'ე) და ავსტრო-უნგრეთის კონსული შუამდგომლობას უწევდნენ ბათუმის რომაულ-კათოლიკური აღმსარებლობის კოლონიას, რათა მათი წევრებისათვის მიეცათ ეკლესიის აშენების ნებართვა (არქ.ფ.ი-82, 1895:8). მთელი რიგი ტექნიკური პირობების მოწესრიგების შედეგად, შინაგან საქმეთა სამინისტროს მოხსენების საფუძველზე ხელმწიფე-იმპერატორმა დააკმაყოფილა აღძრული შუამდგომლობა (არქ.ფ.ი-6, 1898:10). 1897-1902 წლებში ბათუმში აშენდა ღვთისმშობლის სახელობის რომაულ-კათოლიკური ეკლესია, რომელიც 1903 წელს აკურთხა ეპისკოპოსმა ბარონმა როოპმა. ეკლესიის ასაშენებლად თანხა გაიღო ცნობილმა ქართველმა ქველმოქმედმა სტეფანე კონსტანტინეს-ძე ზუბალაშვილმა. ბათუმის ეკლესიაში მსოფლიოში სახელგანთქმული ფრანგი (ტულუზელი) ოსტატის, არისტიდ კავაიე-კოლის შექმნილი ორგანი დაიდგა; სავარაუდოდ, ბათუმის ორგანი ოსტატის სიცოცხლეშია შექმნილი, რადგანაც იგი 1899 წელს გარდაიცვალა. მეორე მანუალის (კლავიატურის) ზევით, 1965 წლის აპრილში კიდევ არსებობდა ფრანგული წარწერა ,,Aristide Cavaille-Coll".

საქართველოში ასეთი უნიკალური ფირმის მუსიკალური ინსტრუმენტის არსებობა მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენად უნდა აღიარებულიყო,მაგრამ გასაბჭოების შემდეგ ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა ღირებულებები გადააფასა. 1924 წლის №№95 დადგენილების თანახმად, ,,...რელიგიური კულტის შენობათა გამოყენება უნდა ხდებოდეს განათლების კომისარიატთან არსებულ სამეცნიერო დაწესებულებათა მთავარ სამმართველოს წინასწარი ნებართვით. ....დებულების დარღვევისათვის დამნაშავე მიეცემა პასუხისგებაში თანახმად სისხლის სამართლის კოდექსისა.... სრულიად საქართველოს საბჭოთა ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე მიხა ცხაკაია (არქ.ფ.რ-5, 1924:26). აღნიშნულ ეკლესიასთან მიმართებაში ეს დადგენილება სხვადასხვა ინტერპრეტაციით მოქმედებდა. კარგა ხანს შენობა დაკეტილი იყო. ფერადი ვიტრაჟის შუშების ნაწილი ანტირელიგიური ჯგუფის წევრებმა ქვებით ჩაამტვრიეს. 1941-1945 წწ. თვითმხილველების მიერ დადასტურებულია ორგანის მილების უმეტესი ნაწილის განადგურების ფაქტიც. მაგრამ ბათუმის რომაულ-კათოლიკური ეკლესიის ორგანის შემდგომი ბედი (გარდა საქართველოში მიმდინარე პოლიტიკური კატაკლიზმებისა) განსაზღვრა იმავე ტულუზე-

ლი ოსტატის, კავაიე-კოლის მიერ მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ საკონცერ-ტო დარბაზში 1900-1901 წწ. დადგმული ორგანისათვის 1958-1960 წლებში რეს-ტავრაციის ჩატარების აუცილებლობამ. ბათუმის ორგანის შემდგომი ბედის გა-სარკვევად, საჭიროდ მივიჩნიეთ თანმიმდევრულად გაგვეანალიზებინა აჭარის სახელმწიფო არქივში დაცული, იდენტური წლების სათანადო დოკუმენტაციაში ასახული მოვლენები.

როგორც ცნობილია, აჭარის მთავრობის №№32 გადაწყვეტილების საფუძ-ველზე, 1938 წლის 14 დეკემბერს, ბათუმის კათოლიკური (ე.წ. ,,ფრანგების'') ეკ-ლესიის შენობაში აჭარის ცენტრალური არქივი გადავიდა, სადაც 1965 წლის 30 ივნისამდე იყო განლაგებული (ჩაგანავა, 2015). 1958 წლის 10 იანვარს აჭარის არ ფილარმონიის დირექტორს ნ. კუხალეიშვილს მიმართა საბჭოთა კავშირის კულ-ტურის სამინისტროს მუსიკალური დაწესებულებების განყოფილების უფროსმა ინსპექტორმა ს. კროტოვმა და მოითხოვა სასწრაფოდ შეეტყობინებინათ, თუ რომელ შენობაში იყო და ვის დაქვემდებარებაში ითვლებოდა ორგანი, რომელიც სასწრაფო შეკეთებას საჭიროებდა. ამასთანავე, ითხოვდნენ იმ დეტალების ჩა-მონათვალს, რომლებიც აკლდა აღნიშნულ ორგანს. 1958 წლის 21 იანვარს სამუ-სიკო დაწესებულებების უფროსს, აჭარის არ კულტურის მინისტრმა ვახტანგ ახ-ვლედიანმა აცნობა, რომ ,,ორგანი დგას ყოფილ კათოლიკურ ეკლესიაში, სადაც ამჟამად რესპუბლიკის სახელმწიფო არქივია განთავსებული. ორგანი ეკუთვნის აჭარის მინისტრთა საბჭოს და აღდგენის შემდეგ გადაეცემა სახელმწიფო ფი-ლარმონიას. ორგანის იმ დეტალების სია, რომლებიც დაკარგულია – ჩვენ არ გაგვაჩნია. შეგვიძლია გადმოგიგზავნოთ მოსკოვის კონსერვატორიის ორგანის ოსტატის, ინჟინერ ნ. საპოჟნიკოვის მიერ შედგენილი ორგანის მდგომარეობის შეფასებითი ანაწერი (არქ.ფ.რ-972, 1958:1-9). აღნიშნული აღწერილობა 1957 წლითაა დათარიღებული და შესრულებულია არა ბათუმის მოთხოვნით, არამედ საბჭოთა კავშირის ორგანის მშენებლობის მუდმივმოქმედი კომისიის თავმჯდო-მარის, მოსკოვის კონსერვატორიის დოცენტის – ლეონიდ როიზმანის დავალე-ბით. აღწერილობა (შესრულებული 3 ფურცელზე) დაწვრილებით ასახავდა ბა-თუმის ორგანის იმჟამინდელ მდგომარეობას. აუცილებელი ამონარიდი გვამ-ცნობს: ,,იტალიური (უზუსტობა: უნდა ეწეროს “ფრანგული” – ქ.გ.) ფირმის ორ-განს (რომელიც მდებარეობს ქ. ტულუზაში) გააჩნია: 2 მანუალი და პედლის რე-გისტრები. მთლიანობაში სულ 20 რეგისტრია, ხმოვანი მილების საერთო ოდე-ნობა – 1 456 ცალი. შპილტიშს – დასაკრავ მაგიდას (ორგანის სამართავ დანად-გარს – ქ.გ.) გააჩნია 3 კლავიატურა: 2 ხელის მანუალი და 1 – ფეხის. აღჭურვი-ლია კოპულაციური და კომბინირებული ჩასართავების მოწყობილობით. ორგა-ნის ძირითადი მექნიზმი შენარჩუნებულია და საწყისი, პირველადი სამუშაო მდგომარეობის აღსადგენად საჭიროებს მხოლოდ რემონტს. ორგანის აღსადგე-ნად და ფილარმონიის დარბაზში დასადგმელად მხოლოდ ხმოვანი მილების აღ-დგენის საკითხია გადასაწყვეტი, რისთვისაც საჭიროდ მივიჩნევ 2 ვარიანტის შე-მოთავაზებას:

I ვარიანტი: ორგანის აღდგენა შესაძლებელია მოკლე ვადაში (2,5-3 თვე). მოსკოვის აკადემიურ თეატრს (MXAT) გააჩნია 13 რეგისტრის შესაბამისი მილე-ბის სრული კომპლექსი (შემორჩენილია წყობიდან გამოსული ორგანისაგან). სა-ბალანსო ღირებულება არ აღემატება 10 000 მანეთს. შესაძლებელია ბათუმის ფილარმონიისათვის მისი პირდაპირ ბალანსზე გადაცემა. აღნიშნული 13 რეგის-

ტრი საკმარისი იქნება ბათუმის ორგანის აღსადგენად. დისპოზიციურად ისინი ანალოგიურია მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზის ორგანისა და დამზადებულია იმავე კავაიე-კოლის ფირმის მიერ.

II ვარიანტი გულისხმობდა ორგანის პირველსაწყისი დისპოზიციის აღდგენას. ,,ამისათვის საჭირო იქნება საზღვარგარეთული რომელიმე ფირმის (სასურველია ფირმა ,,ზაუერი" ლაიფციგიდან) მოწვევა, რომლებიც ამჟამად ამზადებენ ორგანებს. ფირმის წარმომადგენლები შემორჩენილი ნიმუშებიდან აიღებენ ზომებს და დაამზადებენ მათ საკუთარ საორგანო ფაბრიკაში. ისინი ორგანის მექანიზმს ჩაუტარებენ აუცილებელ რემონტს. ყოველივე ამისათვის საჭირო იქნება დაახლოებით 1 წელი" (არქ.ფ.,რ-972; 1957:1-9).

1958 წლის 5 მაისს აჭარის კულტურის მინისტრს ვახტანგ ახვლედიანს სსრკ კულტურის სამინისტროს სამუსიკო დაწესებულებების უფროსის მოადგილემ ბ. ვლადიმირსკიმ აცნობა: ,,მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი დარბაზის ორგანის აღსადგენად მოწვეულ გერმანელი სპეციალისტების ჯგუფს გამოაგზავნიან ბათუმში, ეკლესიაში არსებული ორგანის დასათვალიერებლად და მისი კაპიტალური რემონტის საკითხის გადასაწყვეტად". რამდენიმე დღეში, 1958 წლის 16 მაისს, საბჭოთა კავშირის ორგანის მშენებლობის მუდმივმოქმედი კომისიის თავმჯდომარე ლეონიდ როიზმანი ახალ შემოთავაზებას უგზავნის აჭარის ა/რ კულტურის მინისტრს და ატყობინებს, რომ ალბათ გერმანელ ოსტატებს 1-2 წელი დასჭირდებათ მოსკოვის ორგანის შესაკეთებლად. ამიტომ ლ.როიზმანი ვ.ახვლედიანს ურჩევს ფუჭად არ დაკარგოს დრო (!) და სარატოვიდან გამოიწეროს ორგანი, რომელიც ნაწილების მიხედვითაა დაკომპლექტებული, კონსერვაციაშია და მზადაა ტრანსპორტირებისათვის. (არქ.ფ.,რ-972; 1957:1-9). საინტერესოა, რაზე შეატყო მოსკოვმა აჭარის კულტურის მესვეურებს ასეთი მოუთმენლობა ორგანის აღდგენასთან დაკავშირებით?! მითუმეტეს, გაგზავნილ საპასუხო წერილსაც თუ გავითვალისწინებთ: 9 ივნისს აჭარის კულტურის მინისტრმა თანხის უქონლობა მოიმიზეზა, აღარც გერმანელ ოსტატებს დაელოდა და საერთოდ უარი თქვა ამ წამოწყებაზე. ამგვარად, ასე ნაუცბადევად და ალოგიკურად დასრულდა მოსკოვსა და ბათუმს შორის მიმოწერა, რომელმაც ამხილა, რომ არც არავის უფიქრია ბათუმის ორგანის რესტავრაცია.

ნ. საპოჟნიკოვის მიწოდებული აღწერილობის თანახმად, ,,ორგანის ძირითადი მექნიზმი შენარჩუნებულია და საწყისი, პირველადი სამუშაო მდგომარეობის აღსადგენად საჭიროებს მხოლოდ რემონტს. ამგვარად, გერმანელი ოსტატების მოწვევა არც იყო საჭირო, არსებული რესურსებით მას საპოჟნიკოვი და მისი დამხმარე აღადგენდნენ. გამოიკვეთა მთელი მიმოწერის ნამდვილი დანიშნულება. შედგა დოკუმენტაცია, რომლის თანახმადაც ბათუმის ორგანის შემდგომი არსებობის ბედი ისევ აჭარის კულტურის სამინისტროს გადააწყვეტიეს. იმის ნაცვლად, რომ ბათუმი მსოფლიო მასშტაბით ცნობილი ქალაქი გაეხადათ, მას სამუდამოდ წაართვეს მისი კუთვნილი ინსტრუმენტი. სავარაუდოდ, წინასწარი მოლაპარაკება (საბჭოური მეთოდის გათვალისწინებით), ზეპირსიტყვიერი იქნებოდა. ამ ვერსიის დასამტკიცებლად, კიდევ ერთხელ გადავხედოთ მიმოწერას: 1958 წლის 10 იანვარს სსრკ კულტურის სამინისტროდან მიღებულ წერილზე – ბათუმის ორგანის გასარემონტებლად ინფორმაციის სწრაფი მიწოდების თაობაზე, 21 იანვარს აჭარის არ კულტურის მინისტრი ვ.ახვლედიანი აცნობებს: ,,ორგანის იმ დეტალების სია, რომლებიც დაკარგულია, ჩვენ არ გაგვაჩნია. შეგვიძ-

ლია გადმოგიგზავნოთ საპოჟნიკოვის შედგენილი აღწერილობა” და ა.შ. ფაქტია, რომ მიმოწერის ინიციატივა აშკარად მოსკოვიდან მომდინარეობდა. ბათუმის კულტურის სამინისტროს იმდენად არ აინტერესებდა აღნიშნული ორგანის ბედი, რომ არც იცნობდნენ საპოჟნიკოვის შედგენილ დოკუმენტს და მოსკოვს ატყობინებენ, რომ ,,ორგანის იმ დეტალების სია, რომლებიც დაკარგულია, ჩვენ არ გაგვაჩნიაო”. თუმცა, საპოჟნიკოვის შედგენილი დოკუმენტი (რომელიც წინამდებარე სტატიაში მხოლოდ ფრაგმენტის სახითაა მოწოდებული) 3 ფურცლიან დაწვრილებით აღწერილობას მოიცავს. მოსკოვში კი 1958 წელს ზედმიწევნით ზუსტად იცნობდნენ ბათუმში 1957 წელს საპოჟნიკოვის მიერ შესრულებულ დეტალურ აღწერილობას. მოსკოვის საკონცერტო დარბაზისა და ბათუმის კათოლიკური ეკლესიისათვის ორგანები თითქმის ერთდროულად დამზადდა ტულუზაში და ერთი წლის სხვაობით დამონტაჟდა მოსკოვსა და ბათუმში. ეს ფაქტი ცნობილი იყო მოსკოვისთვის და სწორედ ამის გამო იყო საპოჟნიკოვი ბათუმში გამოგზავნილი, რადგანც საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე კავაიე-კოლის ფირმის ორგანი გარდა მოსკოვისა, მხოლოდ ბათუმს ჰქონდა.

ბათუმის ორგანის აღსადგენად მოსკოვის აკადემიურ თეატრში არსებული ორგანის მილების მოხსენიებისას, ყურადღებას იპყრობს ფრაზა: “...დისპოზიციურად ისინი (მილები) ანალოგიურია მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო დარბაზის ორგანისა და დამზადებულია იმავე კავაიე-კოლის ფირმის მიერ”. თუ ბათუმის ორგანის რესტავრაციაზე ზრუნავდნენ, რა შუაში იყო მოსკოვის კონსერვატორიის ორგანი? ხოლომიმოწერის დაჩქარება იმ ფაქტმა განაპირობა, რომ 1958 წელს ,,ვილჰელმ ზაუერის” ფირმის (გერმანია) ოსტატებმა დაიწყეს მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი საკონცერტო ორგანის კაპიტალური შეკეთება, რომელიც 1960 წლის ბოლოს დაასრულეს. ორგანის შესაკეთებლად გერმანელი (და არა ფრანგი) ოსტატები მუშაობდნენ. ცხადია, ისინი აუცილებლად განიცდიდნენ ფრანგული ფირმის ორგანის ნაწილების დეფიციტს, რომელიც ხელსაყრელად შეივსო 1958 წელს ბათუმიდან წაღებული ანალოგიური ორიგინალური მასალით.

* თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტების ნაამბობიდან (1965 წ.): ,,ეკლესიაში მარცხენა კედელზე, რამდენიმე სართულად, ერთმანეთთან კიბეებით დაკავშირებული დეკორაციის მაგვარი ხის კონსტრუქცია იყო ფანჯრების გასწვრივ მიშენებული. მრგვალ ვიტრაჟებში ყოველი ,,სართულიდან” თუნუქის ღუმელების მილები იყო გაყრილი. კიბეებით ორგანისათვის განკუთვნილ ადგილზე ასვლის შემდეგ იქ მხოლოდ მისი ფრაგმენტები დაგვხვდა. დამტვრეული კლავიატურის ზევით წარწერა ,,A. Cavaille-Coll” იყო შერჩენილი. იატაკზე ეყარა მანუალებიდან ამოგლეჯილი კლავიშები, წვრილი რუხი ფერის მილების ნაგლეჯები, ასევე სპილენძისფერი მილების წაჭრილი ფრაგმენტები. მსხვილი მილების შესახებ არქივის დარაჯმა გვითხრა – კანალიზაციისათვის (!) წაიღეს, როგორც უჟანგავი, სხვადასხვა მეტალის ნაერთიო”. მოქანდაკე მურმან ჩხეტიას მოგონებიდან: ,,მახსოვს, მეთევზეები ომის პერიოდში იქვე, ეკლესიაში ადნობდნენ ტყვიის (ანუ საბერველიდან ჰაერის გამანაწილებელ – ქ.გ.) მილებს და ბადეზე მოსაბმელ ბურთულებს ასხამდნენო. სანადირო თოფებისათვის ეკლესიაშივე აკეთებდნენ საფანტს. რაც შეეხება სპილენძის შემცველ მილებს, ისინი ეკლესი-

ის მიმდებარე ბარაკული სისტემის სახლებში მცხოვრებმა სომხებმა და ბერძნებმა ჯეზვეებისა და საოჯახო ჭურჭლის დასამზადებლად გამოიყენესო".

1969 წლის აგვისტოში ეკლესიაში ორგანის საკითხის გასარკვევად თბილისიდან ჩამოვიდნენ კომისიის წევრები: თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი, ორგანისტი ე.მგალობლიშვილი, საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის ჰობოისტი სოსო ქილარჯიშვილი, ორკესტრის დირექტორი ოთარ პაპიტაშვილი, ორკესტრის რამდენიმე მუსიკოსი და თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტები. ბათუმიდან ესწრებოდნენ: კულტურის სამინისტროს წარმომადგენელი, მუზეუმის დირექტორი ლადო შარაშიძე, ეკლესიაში დამონტაჟებული მაღალი ძაბვის დანადგარების დირექციის წარმომადგენელი. იმჟამად ეკლესიის შენობაში უკვე მაღალი ძაბვის ლაბორატორია იყო განთავსებული, რომელიც მოსკოვს ექვემდებარებოდა. ორგანის ადგილი სუფთად იყო გაწმენდილი, საერთოდ გამქრალი იყო მუსიკალური საკრავის არსებობის კვალიც კი. ეზოში გამოსული კომისიის ბათუმელი წევრები ამტკიცებდნენ, რომ იქ არც არასოდეს არ ყოფილა რაიმე მუსიკალური საკრავი. ს. ქილარჯიშვილმა (რომელიც ბათუმში იყო დაბადებული) განაცხადა, რომ ,,მამამისმა ჩამტვრეული ვიტრაჟი, საიდანაც წვიმა ჩადიოდა და აფუჭებდა ორგანის მილებს, – ჩვეულებრივი ფანჯრის კვადრატული შუშებით შეაკეთა, რაც მას სიცოცხლის ფასი დაუჯდა. იგი ვიღაცამ დაასმინა, 1937 წელს დაიჭირეს და ამის შემდეგ მისი კვალიც გაქრა". წვიმის გამო დასაშლელად შემზადებული კომისიის წევრები მალე იძულებული გახდნენ შეჩერებულიყვნენ და ეღიარებინათ სიმართლე: ეზოში, ბალახებში დაგდებულ ფიცარზე ერთმა სტუდენტმა ლათინური ასოებით აღნიშნული კლავიშების ჩასამაგრებელი სპეციფიური დახვრეტილი დანაყოფები დაინახა. ეს ორგანის შპილტიში იყო! ნირწამხდარი ბათუმელი კულტურის მუშაკები უხმოდ დაიშალნენ. ორგანის ძიების ეს ეტაპი ასე დამთავრდა:

1. არ შეესაბამება სინამდვილეს აჭარის კულტურის სამინისტროდან მიწერილ წერილში ორგანის აღსადგენად სათანადო თანხის უქონლობა: 1958 წლის 4 ოქტომბერს აჭარის არ კულტურის მინისტრი ვახტანგ ახვლედიანი თხოვნით მიმართავს რუსეთის საბჭოთა ფედერაციული რესპუბლიკის კულტურის მინისტრს, ბათუმის საქალაქო პლანეტარიუმისათვის დაამზადოს ასტრონომიული აპარატურის სრული კომპლექტი – УП-4. გადასახადი გარანტირებულია აჭარის სახელმწიფო ბანკის ანგარიშიდან". იმავე დღეს (!) აჭარის არ კულტურის მინისტრი ვ. ახვლედიანი თხოვნით მიმართავს მოსკოვის პლანეტარიუმის ექსპერიმენტული მექანიკური სახელოსნოს დირექტორს: ,,ქალაქ ბათუმის ლექტორიუმებში ანტირელიგიური პროპაგანდის გასაფართოვებლად, სასწრაფოდ გადმოუგზავნოს შემდეგი დანადგარები (ჩამოთვლილია 9 ერთეული). გადახდის გარანტია უზრუნველყოფილია აჭარის სახელმწიფო ბანკის ანგარიშიდან" (რ-972; 1958;14-15).

2. ამჯერად, როდესაც ვინმე ბათუმის ეკლესიაში არსებულ ორგანს მოიკითხავს, ამ ამონარიდის ანალოგიურად პასუხობენ: ,,საბჭოთა წლებში ბათუმის კათოლიკურ ეკლესიაში არქივი და მაღალი ძაბვის ლაბორატორია იყო განთავსებული. ეკლესიაში დამონტაჟებული იყო ორგანი, რომელიც გასული საკუნის 70-80-იან წლებში სარესტავრაციოდ წაიღეს და მას შემდეგ მისი კვალი დაიკარგა" (კვაჭაძე, 2014:69).

ამრიგად, ბათუმის ორგანის ,,სარესტავრაციოდ" წაღების ვერსია დღესაც ცოცხლობს. ინფორმაციისათვის: ორგანს ადგილზე უკეთდება რესტავრაცია. ბათუმიდან დაშლილი ორგანი მართლა წაიღეს, მაგრამ იგი მოსკოვის ორგანის სარესტავრაციოდ გამოიყენეს. მისი კვალის დაკარგვას შეეცადნენ, მაგრამ ადგილობრივი და მომხვდური ,,კულტურის მუშაკების" მიერ ბათუმის ღვთისმშობლის სახელობის კათოლიკურ ეკლესიასთან მიმართებაში ჩადენილი ბოროტების კვალი ვერ გააქრეს.

ლიტერატურა:

1. აჭარის სახელმწიფო არქივი. ფონდი რ-972; ანაწ.1; საქ.290;
2. აჭარის სახელმწიფო არქივი.ფონდი რ-5; აღწ.1. საქ. 1;
3. კვაჭაძე ა., ეკლესიები ძველ ბათუმში, წიგნში: "მოგზაურობა ძველ ბათუმში", 2014;
4. ჩაგანავა გ., აჭარის ცენტრალური არქივის ისტორია, კრებულიდან "აჭარის საარქივო სამმართველო 1923-2015 წწ.", თბილისი, 2015;
5. ჭიჭინაძე ზ., ღვთისმშობლის კათოლიკეთა ეკლესია ბათუმში, 1903.

ნანა ლორია
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

მუსიკალური კულტურათაშორისი კავშირების ერთი ასპექტი

თანამედროვე სამყაროში დღითი-დღე ძლიერდებიან კულტურათაშორისი კავშირები, რომლებიც უშუალოდ მოქმედებენ საზოგადოების სოციალურ, ეკონომიკურ და კულტურულ სფეროებზე. ეს პროცესი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ემიგრანტთა წრეებში იძენს. იგი უკავშირდება ამ სპეციფიკური ადამიანური ერთობის ერთი ქვეყნიდან მეორეში ნებაყოფლობითი თუ იძულებითი გადასახლების მიზეზებს, მის ესთეტიკურ, ფსიქოლოგიურ მახასიათებლებს, მორალურ ღირებულებებს. ამ თემის ერთ-ერთი წახნაგია კულტურათაშორისი კავშირების გამოვლენა ემიგრანტთა შთამომავლების მოღვაწეობაში, კერძოდ, მათ შემოქმედებაში, რომელშიაც, შესაძლოა, იფეთქოს წინაპართა ეროვნული თვითშეგრძნებიდან, ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან თუ სულიერი განცდებიდან მომდინარე სპეციფიკურმა იმპულსმა. სწორედ ამ კუთხით განვიხილავთ ქართული წარმოშობის თანამედროვე ფრანგი კომპოზიტორის ნიკოლა ზურაბიშვილის შემოქმედებას. ჩვენი მიზანია მის შემოქმედებაში კულტურათაშორისი კავშირების დადგენა და ძირითად კულტურულ სივრცესთან მათი "მორგების" ხარისხის გამოკვლევა.

დასმული კვლევითი ამოცანები მოითხოვენ პრობლემის კომპლექსურ გააზრებას, კერძოდ, სოციალურ-ფსიქოლოგიური, პიროვნულ-ბიოგრაფიული ასპექტების გათვალისწინებას. შესაბამისად, ნაშრომის მეთოდოლოგიური ბაზა მოიცავს, როგორც სტილისტიკურ ანალიზთან დაკავშირებულ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურას, ასევე ფართო დიაპაზონის კულტუროლოგიურ ნაშრომებს. მნიშვნელოვანი კვლევითი ორიენტირებია "კულტურათა დიალოგი", კულტურათაშორისი კავშირების ძირითადი საფეხურები, აკულტურაციის თეორია.

დავაზუსტოთ, რა შრეები იჩენენ თავს ზურაბიშვილის მუსიკაში. ამისათვის აუცილებელია მშობლების ცხოვრებაში მიმდინარე რთული ფსიქოლოგიური პროცესების მეტ-ნაკლებად რეალური რეპრეზენტატიული სურათის წარმოდგენა.

ნიკოლა ზურაბიშვილი დაიბადა 1936 წელს პარიზში. მამა – გიორგი ზურაბიშვილი იყო ცნობილი საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწის ნიკო ნიკოლაძის შვილისშვილი (დედის მხრიდან) და ასევე ცნობილი საზოგადო და პოლიტიკური მოღვაწის, დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობის წევრის, ცნობილი იურისტისა და ისტორიკოსის ივანე ზურაბიშვილის ვაჟი. საქართველოს გასაბჭოებისთანავე, ოჯახმა დატოვა სამშობლო.

კიდევ უფრო ადრე, ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, 15 წლის ასაკში ემიგრაციაში აღმოჩნდა დედაც – რუსეთის საიმპერატორო სახლის წარმომადგენელთა ორლოვების შთამომავალი ნატალი ფონ პელკენი. ერთმანეთი მშობლებმა პარიზში გაიცნეს. შესაძლოა, მათ დაახლოვებას ხელი შეუწყო ფილოსო-

ფიით გატაცებამ. გიორგის იმ დროისთვის ჰქონდა მიღებული ფილოსოფიური განათლება გერმანიაში. ხოლო ნატალი იყო ნიკოლაი ბერდიაევის მიერ პარიზში ორგანიზებული ე.წ. "ფილოსოფიური საუბრების" აქტიური წევრი. ამრიგად, ნიკოლა ზურაბიშვილის, როგორც კომპოზიტორის, ჩამოყალიბებაზე გავლენა უნდა მოეხდინა ქართულ, რუსულ და რა თქმა უნდა, ადგილობრივ კულტურული შრეებს.

დავიწყოთ ქართული კულტურული შრით. სამწუხაროდ, პატრიოტული სულისკვეთებით დამუხტულ ქართველ ემიგრანტთა სივრცეში გიორგი ზურაბიშვილი ვერ ჰპოულობდა საკუთარ ადგილს. უცხო სოციალურ-კულტურულმა გარემომ, ცხოვრებისეული გეგმების მსხვრევამ, ეკონომიკურმა პრობლემებმა უარყოფითად იმოქმედეს მის ნერვიულ-ფსიქიკური მდგომარეობაზე. საკუთარი ღირსების გამძაფრებული გრძნობისა და ზედმეტი სიფიცხის გამო, ადვილად წყვეტდა ურთიერთობებს. დროთა ვითარებაში სულ უფრო და უფრო სუსტდებოდა კავშირი ქართულ დიასპორასთან, უფრო მეტიც, საკუთარ ძმებთან. ქვეცნობიერად თავისი პიროვნული თვითშეგრძნების ფსიქოლოგიური დაცვის მიზნით, გიორგიმ საზოგადოებისგან იზოლაცია აირჩია. 30-40-იანი წლების მიჯნაზე სასოწარკვეთილებაში მყოფი და საბოლოოდ იმედგაცრუებული, იგი, როგორც ხავსს მოეკიდა გერმანელებთან კოლაბორაციის იდეას. მაგრამ არც ამან გადაარჩინა პიროვნული ნგრევისგან. 1944 წელს იგი გაქრა დღემდე გაურკვეველ ვითარებაში. ძნელი სათქმელია, დაამთავრა მან თავისი სიცოცხლე სუიციდით, თუ სადმე გადაიხვეწა. ცნობილია მხოლოდ ის, რომ მეუღლეს და შვილებს მან დაუტოვა თბილი გამოსამშვიდობელი წერილი, რომელშიაც თავისი გაუჩინარებისთვის პატიებას სთხოვდა და არწმუნებდა მათ, რომ მიღებული გადაწყვეტილება ოჯახისგან საფრთხის აცილების მიზნით არის მიღებული. ეს სევდიანი ისტორია ნათელს ჰფენს იმას, თუ რატომ არ ტრიალებდა გიორგი ზურაბიშვილის ოჯახი ქართველ ემიგრანტთა წრეებში, რატომ არ ისწავლეს ბავშვებმა ქართული ენა, რაც საქართველოსთან იდენტობის შეგრძნების გაღვივებას შეუწყობდა ხელს.

საკმაოდ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა რუსული კულტურული შრე. ქმრის გარეშე დარჩენილი ნატალი ეროვნულ საწყისს ცხოვრების მყარ ფუნდამენტად წარმოიდგენდა, რაც აძლიერებდა მის სულიერ სიმტკიცეს. იგი ყველანაირად ცდილობდა ბავშვებში რუსული ეროვნული თვითშეგრძნების გაღვივებას. შემთხვევითი არ არის, რომ ისინი თავისუფლად ფლობდნენ რუსულს და რუსული კულტურა მათთვის მშობლიური იყო. არ დაგვავიწყდეს, რომ 20-იან წლებში პარიზში რუსმა ემიგრანტებმა შექმნეს რუსული კულტურის ადეკვატური ინფრასტრუქტურა (ამასთან დაკავშირებით, თუნდაც, დიაგილევის ანტრეპრიზა ვახსენოთ).

ამასთან ერთად, ნატალის კარგად ჰქონდა გათვითცნობიერებული შვილების ადგილობრივ კულტურასთან ადაპტაციის აუცილებლობა. ეს პროცესი ბუნებრივად მკვიდრდებოდა ნიკოლა ზურაბიშვილის ცნობიერებაში მიღებული განათლების წყალობით. იგი სწავლობდა მედონის სახელგანთქმულ იეზუიტთა სკოლაში, შემდეგ პარიზის პრესტიჟულ ლიცეუმში Lycée Janson-de-Saill, ხოლო შემდეგ დაამთავრა სორბონის უნივერსიტეტი ფილოლოგიის სპეციალობით.

რაც შეეხება მუსიკალურ განათლებას, ნიკოლა ზურაბიშვილი სწავლობდა ფორტეპიანოს კლასში ბორდოს კონსერვატორიაში. 1958-1962 წლებში მან გაია-

რა კომპოზიციის კურსი ნადია ბულანჟესთან ფონტენებლოს ე.წ. "უმაღლეს ამერიკულ კონსერვატორიაში". ნადია ბულანჟეს პედაგოგიური მეთოდიკა მკაცრად აკადემიური იყო. ამავე დროს, პარიზის კონსერვასტორიისგან განსხვავებით, ეს უმაღლესი სასწავლო დაწესებულება გამოირჩეოდა აკადემიური სწავლების მეთოდების მრავალფეროვნებით და მეტი თავისუფლებით. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ახალბედა კომპოზიტორი დაუკავშირდა პარიზში მოღვაწე შონბერგის მოწაფეს, მაქს დოიჩს და მასთან გაიარა ორწლიანი კურსი კომპოზიციაში.

პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები ნიკოლა ზურაბიშვილმა გადადგა 60-იანი წლების დასაწყისში, ავანგარდული იდეებით გატაცების ტალღაზე და იმთავითვე აღმოჩნდა "პლიურალიზმის" სიტუაციაში, როგორც მუსიკალური აზროვნების, ასევე ესთეტიკური პრინციპების თვალსაზრისით, რამაც გარკვეული კვალი გაავლო მთელ მის შემოქმედებას. ჩატარებული სტილისტიკური ანალიზის შედგად შეიძლება ითქვას, რომ ნიკოლა ზურაბიშვილის შემოქმედების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანესი კრიტერიუმია კომპოზიციის ტექნიკა, უფრო ზუსტად, განსხვავებული ტექნოლოგიური კომპონენტების სინთეზი, რომელთანაც მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოებების მუსიკალური ფორმა, სონორული იერსახე, განსხვავებული კულტურული შრეების (ბაროკოს, კლასიკის, ჯაზის, რეტროს, საეკლესიო მუსიკა) დაკავშირება. თითოეულ ცალკეულ შემთხვევაში, ესა თუ ის სისტემა თუ მუსიკალური ფორმა წარმოგვიდგება ინდივიდუალური კომბინირების ჭრილში.

ჩვენი კვლევითი ინტერესებიდან გამომდინარე, ყურადღება გავამახვილოთ იმ ნაწარმოებებზე, რომლებშიც სახეზეა ავტორის დიალოგი რუსულ და ქართულ კულტურულ შრეებთან. რუსული კულტურული შრე შთაგონებულია არა მარტო მუსიკალური ფაქტორებით, არამედ ლიტერატურით, პოეზიით, იმ მემკვიდრეობით, რომელიც ეროვნულ იდენტობის სიმბოლოდ არის მიჩნეული. თავად მუსიკალური ფაქტორები საკმაოდ მრავალფეროვანია. არაერთ ნაწარმოებში ტექნიკური ხერხის სახით გვხვდება სტრავინსკისა და პროკოფიევის სტილური ნიშანთვისებების ასიმილაცია. ამ შემთხვევაში ყურადღების ცენტრშია თემატიზმის ხასიათი, მისი განვითარება და ტრანსფორმაციის საშუალებები, სინტაქსიზი. ამის მაგალითებია *საფორტეპიანო სონატა* (1962) თავისი კლასიკური სტილისტიკით და სქემატიზირებული სახით წარმოდგენილი ჰარმონიული ფუნქციონალობით (რაც სტრავინსკის მეორე პერიოდისთვის არის დამახასიათებელი). პოემაში "*იმედგაცრუების აღიარება*" სოპრანოსა და კამერული ორკესტრისათვის (1971), სახეზეა სტრავინსკის ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებებისთვის დამახასიათებელი პოლიფონიურობა. *12 საბავშვო პიესაში ფორტეპიანოსთვის* (1975) პროკოფიევის მუსიკალური ენის ელემენტი გამოყენებულია ფორმულის სახით. სტრავინსკის ინტონაციურ-რიტმული პროტოტიპები და სტრუქტურირების პრინციპები შეინიშნება *5 რეგტაიმში ფორტეპიანოსთვის* (1986).

ნაწარმოებების მეორე ჯგუფში შედუღაბებულია რუსული ყოფითი მუსიკის განსხვავებული ჟანრების, საბჭოთა ეპოქის სიმღერა-მარშების, რუსული რომანსისა და თეთრი გვარდიელების სიმღერების ელემენტები. ერთ შემთხვევაში (*კომუნისტური მარში, 1898*) ხაზგასმულია ხმოვანების გროტესკული ელფერი, ხოლო მეორეში – სევდით გამსჭვალული სახიერება (*უსიტყვო რომანსი,*

1898). ამ ჟანრულ ორიენტირებზე მიგვანიშნებს როგორც მუსიკის ემოციური წყობა, ასევე მელოდიური, კილო-ჰარმონიული, რიტმული, ფაქტურული ელემენტები (ფანფარული მელოდიური სვლები, ტონიკური ფუნქციის წამყვანი როლი და სხვ.). გადაჭარბებულად პომპეზური *კომუნისტური მარშის* შუა ეპიზოდში ჩნდება განსხვავებული ემოციური ტონუსის სასიმღერო ეპიზოდი, რომელშიც ადვილად შეინიშნება თეთრი გვარდიელების სიმღერებისთვის დამახასიათებელი ნოსტალგიური სევდით გამსჭვალული ინტონაციები, რაც ამძაფრებს მომდევნო რეპრიზის რამდენადმე არაბუნებრივ პომპეზურობას. *უსიტყვო რომანსში* სახეზეა რუსული რომანსისა და თეთრი გვარდიელების სიმღერების ელემენტების იმიტაცია, რაც განსაზღვრავს ხმოვანების გარკვეულ რეტროსპექტივობას.

სამუილ მარშაკის პოემის მიხედვით შეიქმნა სიმღერა *ულვაშებიანი, ზოლებიანი* სოპრანოს, კლარნეტისა და სიმებიანთა ტრიოსთვის (1963). ნაწარმოების რონდოს ფორმა განპირობებულია პოეტური ტექსტით. რეფრენს საფუძვლად უდევს რუსული ხალხური სიმღერა. უმნიშვნელო ტონიკური აქცენტების გადაადგილება მთლიანობაში არ ცვლის ციტირებული მასალის ბგერასიმაღლებრივ და რიტმულ შემადგენლობას. ამიტომ, ციტირების მეთოდი იწვევს ტექსტისგარეშე ეფექტს, რადგან ცნობილი მელოდია სხვა სტილურ და ენობრივ კონტექსტშია მოთავსებული.

ეროვნული იდენტობის თავისებური კონსტრუირების მაგალითს ვხვდებით საორკესტრო პიესაში *სუზდალი 7 ჩასაბერი და 3 დასარტყამი საკრავისთვის* (1973). ეს არის ტიპიური სონორისტული კომპოზიცია, რომლის კონტექტში კულტურათაშორისო კავშირების ინდიკატორად ტექსტისგარეშე ეფექტი გვევლინება. ინტერტექსტუალობა მიიღწევა ალიუზიისა (სალოსის სიმღერა მუსორგსკის ოპერიდან *ბორის გოდუნოვი*) და ციტირების საშუალებებით (რუსული ხალხური ნანა).

რაც შეეხება იმ ნაწარმოებებს, სადაც ვლინდება კავშირი ქართულ მუსიკალურ შრესთან, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს *სიმფონია "მცხეთა"* (1976). ნაწარმოების თემატური მასალა განსხვავებულ ენობრივ კონტექსტშია ჩართული. შესაბამისად განსხვავებულია მუსიკალური განვითარების ხერხები: ვარიანტული ამოზრდა მონოდიურ ეპიზოდებში, სხვადასხვა სახის იმიტაციური ტექნიკა პოლიფონიური ფაქტურის პირობებში, თემატიზმის დანაწევრება, მცირე ერთეულების გამოყოფა და მათი დამოუკიდებელი განვითარება ჰომოფონიურ მონაკვეთებში. ფართოდ არის გამოყენებული პუანტილიზმის ტექნიკა. დრამატურგიული განვითარების კულმინაციურ მომენტში გარეტექსტის ძლიერ ეფექტს ქმნის ქართული იავნანას ციტირება.

ასიმილაციის კიდევ ერთი ნაირსახეობა იჩენს თავს *წმინდა ფრანსისკეს მესაში* (2008). ამ შემთხვევაში ყურადღება გამახვილებულია მისი სტრუქტურულ-კომპოზიციური მახასიათებლების აღდგენაზე ჟანრის შინაარსზე, მის სემანტიკაზე. კომპოზიტორი თავისუფლად იყენებს თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა რესურსებს: ბახისეული ლინეარული სტრუქტურის დანაწაევრება სხვადასხვა ტემბრული ხაზებით, cantus firmus-ის გატარება სერიული სისტემის პირობებში, სონორული ეფექტები (კლასტერებს, საგუნდო ჩურჩულს), მიკროპოლიფონია. აღსანიშნავია, რომ კათოლიკური საეკლესიო ჟანრის ტრადიცია ითვისებს მართლმადიდებელ ეკლესიაში დამკვიდრებული მუსიკის ელე-

მენტებს. Le Benedictus-ის სონორულ კონტექსტში ასიმილირებულია ტონალური ეპიზოდი – რუსული ეკლესიისთვის ადრე დაწერილი გუნდი. აქ სახეზეა ტემ-ბრულ-ფაქტურული შედუღაბება, ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისების თემატური დაახლოვება და გაერთიანება.ამასთან ერთად, საგუნდო ხმა არ კარ-გავს თავის ხარისხობრივ სპეციფიკას და დომინირებს დინამიკის, აკუსტუკის, და ტემბრის თვალსაზრისით. მეორე მხრივ, L'Agnus Dei-ს საკადანსო აგებულო-ბებში გამოკრთის ტემბრულად და ფაქტურულად გამოყოფილი ქართული კვარტ-კვინტაკორდული ჰარმონია, რასაც დამშვიდების და მადლის განწყობა შემოაქვს.

და ბოლოს, ქართული კულტურული შრე წარმოდგენილია ნიკოლა ზურა-ბიშვილის კინომუსიკაში, კერძოდ ოთარ იოსელიანის იმ ფილმებში, სადაც მკა-ფიოდ ვლინდება პირველი ტალღის ქართული ემიგრაციის ნოსტალგიური მო-მენტები. ამ შემთხვევაში იმიტაციის სახით გამოყენებული ქართული მუსიკა გარკვეული რეტროსპექტულობით ხასიათდება.

ამრიგად, ნიკოლა ზურაბიშვილის შემოქმედებაში მრავალფეროვნად ვლინდება მისი გენეტიკური კოდის ნიშნები. რუსული კულტურული შრე ვლინ-დება, როგორც მუსიკალური სინტაქსისის, ჟანრის, არამუსიკალური სემანტიკის დონეებზე.

მცირე მასშტაბით, მაგრამ მნიშვნელოვანი ფუნქციით არის წარმოდგენი-ლი ქართული კულტურული შრე. განხილული ნაწარმოებები გვარწმუნებენ იმა-ში, რომ ასიმილასციის ობიექტი უკავშირდება ისეთ სახიერებას, რომელიც ავ-ტორისთვის ხასიათდება ღირებულების მაღალი ხარისხით – სამშობლოს, რწმე-ნას.

ჩატარებული კვლევის შედეგად შესაძლებელია დასახელდეს კულტურა-თაშორისი კავშირის შემდეგი ტიპები: 1. ასიმილაცია მუსიკალური ენის, სტილუ-რი ნიშნების ან ჟანრის დონეებზე; 2. ციტირება; 3. ალუზია, 4. იმიტაცია.

ლიტერატურა:

1. Березовчук Л., О типологии межкультурных взаимодействий в музыке// Стилевые тенденции в современной музыке 1960-1970-х гг., Сборник научных трудов ЛГТИМ. Л., 1979.
2. Драгунский Д., Культура как диалог//Диалог в культуре. М., 1989.
3. Ушкалов И., Иванов С. Эмиграция: взгляд с Востока и Запада. М., 1991.
4. Корабельникова Л., Судьбы русского музыкального Зарубежья//Русская музыка и XX век. М.,1997.

მარიკა ნადარეიშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

თანამედროვე სანოტო დამწერლობა: მუსიკალურისა და არამუსიკალურის ზღვარზე

სანოტო დამწერლობამ განვითარების ხანგრძლივი და მრავალფეროვანი გზა განვლო – ნევმური ნოტირებიდან უკიდურესად დეტერმინირებული თუ არადეტერმინირებული ფიქსირების ტრადიციამდე. გასულ საუკუნემდე ამ თვალსაზრისით ავტორისეული ჩანაფიქრის ფიქსირების თანდათანობითი დეტერმინირების ტენდენცია იკვეთება, თუმცა ანტინომიურ XX საუკუნეში ერთგვარად შეიცვალა ეს ტენდენცია – ერთი მხრივ, ვითარდება დეტერმინირებული სანოტო დამწერლობა და ამავდროულად, ახალი სისავსით წარმოდგება არადეტერმინირებული ნოტაციის ნაირგვარი ფორმები. წინამდებარე სტატიაში საკითხის დასმის კონტექსტში ყურადღება გამახვილდება სანოტო დამწერლობის იმ ზოგიერთ სახეზე, რომელსაც გადაკვეთის წერტილები აქვს ხელოვნების სხვადასხვა დარგებთან[1].

„ძვრები ნოტაციაში მოსალოდნელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც ხდება ფუნდამენტური განხეთქილება დადგენილ მუსიკალურ ესთეტიკასა და ფილოსოფიას შორის, რაც ძალიან იშვიათია“ (Stone, 1980:15). XX საუკუნის პირველი ნახევრიდან ხდება ნოტაციის ახალი ფორმების ინტენსიური ძიებები, რაც ცხადია, პირდაპირ კავშირში იყო მუსიკალურ ენასა თუ საკომპოზიციო ტექნიკაში, ზოგადად მუსიკალურ აზროვნებაში მომხდარ ნოვაციებთან. ნოტაციის ახალი სახეების აღმოცენების უმთავრეს მიზეზებს შორისაა:

1. ახალი საკომპოზიციო ტექნიკისა თუ აზროვნების შესატყვისი ნიშნების შექმნა. ადრე მეორეხარისხოვანი პარამეტრების (დინამიკა, არტიკულაცია და სხვ.) ინდივიდუალიზება და წინ წამოწევა, ახალი ჟღერადობების წარმოქმნა;
2. მუსიკალური ტექსტის ფიქსირების გამარტივებისა და ამავდროულად ჟღერადობასთან შესატყვისობის მაქსიმალურად მიახლოების სურვილი.

როგორც ცნობილია, ნოტაცია ინახავს ინფორმაციას, გარკვეულწილად ზღუდავს შემსრულებლის შესაძლებლობებს, მის თავისუფლებას და ამავდროულად განაცალკევებს კომპოზიტორსა და შემსრულებელს ერთმანეთისგან, იგი მუსიკის წარმოსახვის საშუალებას იძლევა. აღსანიშნავია, რომ მისი ძირითადი ფუნქცია – ნაწარმოების ფიქსირება-შენახვა – ექსპერიმენტულ კოპოზიციებში ხშირად ეკისრება არა ნოტაციას, არამედ ნაწარმოების აუდიო-ვიდეო ჩანაწერს.

წინამდებარე სტატიაში შევჩერდებით სანოტო დამწერლობის მხოლოდ ორ სახეზე – გრაფიკულ და ვერბალურ ნოტაციაზე, რომლებსაც **ასოციაციურ-ჩანაცვლებითი ნოტაციის** ქვესახეებად მოვიაზრებთ.

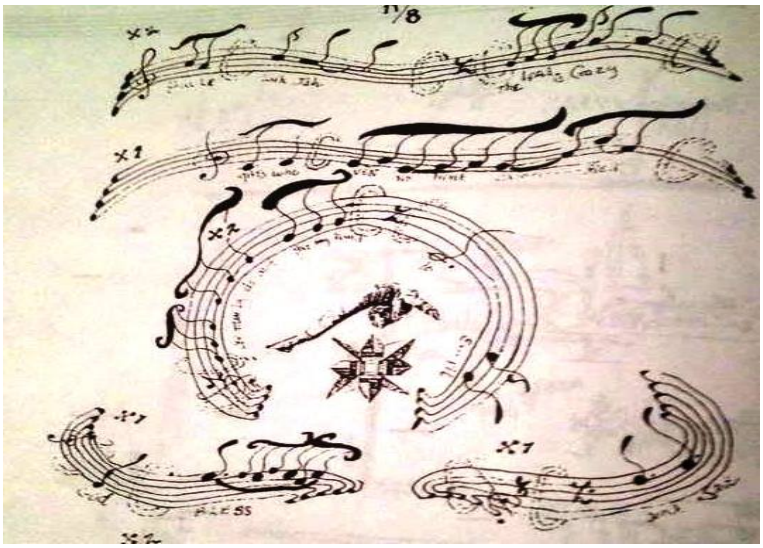
ნოტაციის ერთ-ერთი ყველაზე ექსპერიმენტული სახე – გრაფიკული ნოტაცია (მას ასევე უწოდებენ „მუსიკალურ გრაფიკას“, „მუსიკას თვალებისთვის“) ჩამოყალიბდა 40-50-იანი წწ. მიჯნაზე. სამუსიკო დამწერლობის ამ სახეში ყველაზე მკაფიოდაა არეკლილი ხელოვნებათა სინთეზის იდეა – მასზე დიდი გავლენა იქონია აბსტრაქტულმა ექსპრესიონისტულმა ფერწერამ (ჯ. პოლაკი) და

დადაისტების შემოქმედებამ. გრაფიკული პარტიტურები ვიზუალურად ხშირად ემსგავსება აბსტრაქტული, სიურეალისტური ხელოვნების ნიმუშებს. აბსრაქტული ხელოვნების მსგავსად, გრაფიკული მუსიკა, პირველყოვლისა, მიმართულია სუბიექტური ასოციაციების გამოწვევაზე, სადაც არსებობის უფლება აქვს მუსიკას ჟღერადობის გარეშე – უხმო მუსიკას. ამგვარ კომპოზიციაში სრულიად ირღვევა კლასიკური ტრიადის „კომპოზიტორი-შემსრულებელი-მსმენელი" მექანიზმი – მუსიკალური ნაწარმოების არსებობისთვის არაა აუცილებელი მსმენელი, ის შეიძლება მაყურებელმა ჩაანაცვლოს, მუსიკა არსებობს მაყურებელი-მსმენელის წარმოსახვაში; კომპოზიტორის ფუნქციას კი შემსრულებელი ითავსებს, ვინაიდან იმპროვიზაციულობაა გადამწყვეტი, თუ არა ერთადერთი განვითარების პრინციპი მსგავს ნაწარმოებში. ამიტომ გრაფიკულ პარტიტურაში განსაკუთრებითაა განვითარებული სანოტო დამწერლობის ერთ-ერთი მხარე – მისი ესთეტიკური ფუნქცია; მას ზოგჯერ უტრირებული ყურადღებაც კი ეთმობა კომპოზიტორის მხრიდან, რის გამოც ნაწარმოების მუსიკას/ჟღერადობას ჩრდილავს მისი ვიზუალური კონცეფცია (ბუსოტის, რ. ჰაუბენშტოკ-რამატის და სხვ. გრაფიკული კომპოზიციები).

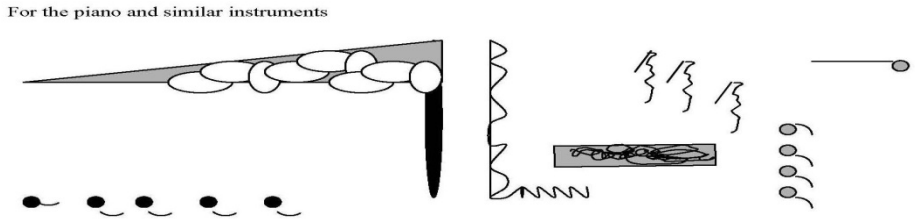
გრაფიკულ დამწერლობაში, მიუხედავად მისი აბსტრაქტულობისა, არსებობს შინაგანი გრადაციები, გამომდინარე იქიდან, თუ რამდენადაა დაშორებული გრაფიკული პარტიტურა მუსიკის ჩაწერის ტრადიციებს. ამ თვალსაზრისით მუსიკალური გრაფიკა შეიძლება იკითხებოდეს სტანდარტულად დროით და სიმაღლებრივ კოორდინატებში ანდა თავისუფლად.

პირველი ტიპის ნიმუშია ტომ ჯონსონის „Symmetries", ასევე ერლ ბრაუნის „December 1952" – ერთ-ერთი პირველი გრაფიკული ტილო, სადაც გარეგნული აბსტრაქტულობის მიუხედავად, კომპოზიტრის ინსტრუქციის თანახმად კონტროლირებულია ნაწარმოების ხანგრძლიობა, კომპოზიციის კონტურები.

თავისუფალი გრაფიკული დამწელობის ნიმუშია ამერიკელი მინიმალისტი კომპოზიტორის ტერი რაილის "St. Adolf Ring", ვინაიდან პარტიტურა აბსტრაგირებისა და თავისუფალი წაკითხვის საშუალებას იძლევა:



ქართულ მუსიკაში ამ ტიპის სანოტო დამწერლობა საკმაოდ იშვიათია. თავისუფალ გრაფიკულ ნოტაციას მიმართავს ე. ჭაბაშვილი კომპოზიციაში „სიბრძნის სპირალი“:



გრაფიკულმა მუსიკამ, მასში არსებულმა არადეტერმინირების, იმპროვიზაციულობის ფენომენმა, საფუძველი მოუმზადა ისეთი მოვლენების განვითარებას, როგორიცაა ინსტურმენტული თეატრი, ჰეფენინგი, მულტიმედია, ალეატორიკა.

პარტიტურაში ***ვერბალური ნოტაციით*** გამოიყენება არა სანოტო ნიშნები, არამედ ვერბალური ტექსტის სიმბოლოები. იმისდა მიხედვით, თუ რა ფუნქციისაა ტექსტი, გამოყოფენ **ასოციაციურ** და **განმარტებით, ინსტრუქციულ ვერბალურ ნოტაციას**.

კლასიკური ვერბალური პარტიტურაა შტოკჰაუზენის „Aus den Sieben Tagen“ (1968 წ.), სადაც გრაფიკული პარტიტურის ნიშნებსაც ვხედავთ[2]. რეალურად ამგვარი პარტიტურები აგრძელებენ თანამედროვე მუსიკის იმ ნიმუშების ტრადიციებს, სადაც სანოტო ტექსტს თან ახლავს „ავტორისეული ანალიზი“ – შესრულების დეტალებთან დაკავშირებული კომენტარები; მხოლოდ იმ სხვაობით, რომ ვერბალურ პარტიტურებში ვერბალური ნაწილიღაა შემორჩენილი.

ასოციაციურ ვერბალურ პარტიტურებში კომპოზიტორი შემსრულებელს უთითებს კონკრეტული მოქმედებისა და შესრულების დეტალებს. ამ ტიპის სანოტო ფიქსირებას მიმართავდნენ კ. ვულფი („პროზის კოლექცია“), კ. კარდიუ, ამერიკელი მინიმალისტები და ექსპერიმენტალისტები.

ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ვერბალური ნოტირების იშვიათი ნიმუშებია ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოებები, რაშიც კიდევ ერთხელ აირეკლა კომპოზიტორის განსკუთრებული დამოკიდებულება ხელოვნებათა სინთეზის იდეისდმი (მულტიმედიურობა ზოგადად ახასითებს მის სტილს[3]). განმარტებით ვერბალურ ნოტაციას მიმართავს ჭაბაშვილი მულტიმედიაში „პრიზმა“, „ლითოსფერო“:

ლითოსფერო (პარტიტურა)

ნაწილი		კ ა დ რ ე ბ ი						განათება		ჩ ე ლ ო			ელექტრონული მუსიკა	
№	დრო	N	შინაარსი	მინერალი	ფერი	კ/ხ. და შენიშ.	დრო	დინამიკა: 0-ხანჩანელ 5-ნორმალური 10-გადანათება	დრო	ბგერის პლასტიკა და შინაარსი	ბგერის ხიმალლე	დრო	ჩანაწერის მონაკვეთი	დრო
I	0,22''	1	წყეთიეს	-	-	ახალი	0,5''	5	0.5''	-	-	-	-	-
		2	წყეთიეს უკან მინერალის ფონი შეფის, წყალის ეფექტით	CU-ORE1 REDGRAN4	ლურჯი წითელი	ახალი წიგნი	0,3'' 0,7''	4 3 3 3	0,10''	დაბალი გაბმული ბგერა	C-do	10''	-	-
		3	წყეთები ქრება და მინერალის ფონი ბნელდება			ორმაგი კომპოზიცია	0,5''	3 2 1	0,5''				0-0,05	0,5''
		4	ხიბნელე		-		0,2''	0	0,2''	-	-	-	0,05-0,07	0,2''
II	0,18''		შეფის წითელი გამოსახულება გარდაიქმნება ხრიოსად. მეწე ყვითელ მინერალად, სადაც დადის კამერა მინერალის ხაზებზე.	REDGRAN4 REDGRAN2	წითელი მუქდება მუქი ნაჭრალი ხრიოში ყვითელი ყვითელი ახალი ეფექტით	წაფერა კამერა მოძრაობს	0,4 - 0,2 0,2 0,5 0,5	5,4, 3,2, 1, 2,3 4,5	0,18''	დაბალი გაბმული ბგერა გადადის ხრიოლში	C-do	0,18''	0,07-0,25	0,18''
III	0,31''	1	აქცენტი წითელი	REDGRAN4 1	წითელი	აქცენტი ბნელდება	0,1''	10-1	0,1''	მიკლე ბგერა	C-do	0,1''	0,25-0,56	0,31''
		2	ითხეერი მინერალი ნერდება ეჩზადება დასაერალდნალად	BLUEMIN1a 1b 1c	ითხეერი	აქცენტი ბნელდება ბნელი	0,5 0,1 0,1	10-5 4 3-1	0,7	მაღალი გაბმული ბგერა	H-si	0,7		
		3	ვიბრაციისთვის ციცდამებს მეწე ტრიალებს გალისანდობისთვის იბრიცება	2 3 4-4g 4k 5 5a 5b 5c		ციმციმი ტრიალი წაფერა წაფერა წაფერა წაფერა ბნელდება	0,2 0,1 0,1 0,2 0,5 0,5 0,5 0,2	4 3 4 5 4 3 2 1 0	0,6 0,15 0,2	ვიბრაციი ბგერის გარშემო გადადის გალისანდოებში ბოლო გალისანდი		0,6'' 0,15 0,2		
		4	ხიბნელე							-	-			

ასოციაციურ ვერბალურ პარტიტურებში ტექსტი არ შეიცავს კონკრეტიკას, მისი მიზანია სახეობრივ-ემოციურად განაწყოს შემსრულებელი იმპროვიზაციისთვის. ასოციაციური ტექსტი წარმოდგენილია ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოებში „პოლიფონიური ლექსები“ ოთხი მკითხელისთვის, სადაც პოეტური ტექსტი ორგანიზებულია კონკრეტული მუსიკალური ფორმების კომპოზიციური სტრუქტურით (პრელუდია, ქორალი, პასაკალია, ფუგა). ამ ციკლში ავტორს სურდა „თვით მეტყველებაში დაენახა მუსიკა“, რის შედეგადაც შეიქმნა სინთეზური კომპოზიცია არასტანდარტული ნოტაციით[4]. აქვე დავძენთ, რომ ეს ნაწარმოები არც წმინდა მუსიკალურ და არც წმინდა პოეტურ ჟანრს განეკუთვნება; მისი მთავარი არსიდან (ულერადი ბგერა) გამომდინარე, ჩვენი აზრით, იგი „ტექსტურ-ბგერითი კომპოზიციის“[5] ნიმუშს წარმოადგენს.

ე. ჭაბაშვილი, ფუგა „პოლიფონიური ლექსებიდან“:

I				
II				თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები mf
III		თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები mf	თრითინებივით ანც თვალებს სევდა ფიქრებად ათოვდა, ბასრი ბაგენი, ალესილნი მთვარის ალერსში	თვლემდნენ ლტოლვილი ბილურებივით, დარიალს კი თერგი მოჰყვა ანკარა,
IV	თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები mf	თრითინებივით ანც თვალებს სევდა ფიქრებად ათოვდა,	ბასრი ბაგენი, ალესილნი მთვარის ალერსში თვლემდნენ ლტოლვილი ბილურებივით	დარიალს კი თერგი მოჰყვა ანკარა, როგორც გულში ცხელი სისხლი ნაკადად

I	თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები mf	ნაზი თითები... ნაზი თითები...	ნაზი თითების სევდა თრთოდა...	თრთოდა... თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები mf
II	თრითინებივით ანც თვალებს სევდა ფიქრებად ათოვდა	ა... თოვ... და...	ბასრი ბაგენი, ალესილნი მთვარის ალერსში	თვლემდნენ ლტოლვილი ბილურებივით
III	როგორც გულში ცხელი სისხლი ნაკადად...	ნაკადად... თვლემდნენ... თვლემდნენ...	დარიალს კი თერგი მოჰყვა ანკარა,	როგორც გულში ცხელი სისხლი ნაკადად
IV	ბასრი ბაგენი, ალესილნი მთვარის ალერსში...	ალერსში...	თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები 𝄽 mf	ნაზი თითების სევდა თრთოდა...

I	susurando ord. თი———— მ-თ-ვ-ა - რ-ი-ს ა - ლ-ე-რ-ს-	--ში 𝄽 ა-ლ-ე-ს - ი-ლ-ი ბ - ა-გ-ე-ნ-	-ნი 𝄽 თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები mf
II	susurando ord -თე ———— მთვარის ალერსში...	-დე 𝄽 ალესილი ბაგენი	სე 𝄽
III	susurando ord --ბი ———— მთვარის ალერსში...	ბე 𝄽 ალესილი ბაგენი	--ვით 𝄽
IV	თვლემდნენ.	თვლემდნენ.	თვლემდნენ ლტოლვილი ბილურებივით

ვერბალურმა ნოტაციამ თანდათანობით შეცვალა საუკუნეების ტრადიცია – აქ ნოტაციის სიმბოლოების საერთაშორისო ენად თანდათანობით არა იტალიური, არამედ ინგლისური იქცა.

მიუხედავად იმისა, რომ ვერბალური ფიქსირება გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან უფრო აქტიურად გამოიყენება, სათავეებს იგი საუკუნის დასაწყისის იტალიელი და რუსი ფუტურისტების ექსპერიმენტებიდან იღებს. II მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბებული ე.წ. ბგერითი/ჟღერადი პოეზიის ერთ-ერთი მიმდევარი ბ. კობინგი წერდა: „ვიზუალური პოეზია შეიძლება გაიგონო, დაყნოსო, მას აქვს ფერი, ვიბრაცია. ვიზუალური პოეზია შეიძლება გამოსახო ცეკვით, გაუსინჯო გემო – ის შეგრძნებადია" (დუბინეცი, 1999:43). ამავდროულად უკუკავშირსა და უკუგავლენაზეც შეიძლება ვისაუბროთ – ბევრი პოეტი (მაგალითად, „ტექსტურ-ბგერითი კომპოზიციის" დამაარსებელი ბ.ე. ჯონსონი) აღიარებს, რომ მასზე დიდი ზეგავლენა მოახდინა ჯ. კეიჯის შემოქმედებამ.

აღსანიშნავია, რომ პრაქტიკაში ხშირად ერთდროულობაშია წარმოდგენილი გრაფიკული და ვერბალური ნოტაციის ნიშნები, ანდა თითოეულის ქვესახეები, სადაც სანოტო დამწერლობა მუსიკალურისა და არამუსიკალურის ზღვარზე საინტერესო გრადაციებითაა წარმოდგენილი. მეტიც, „ტექსტურ-ბგერითი კომპოზიციების" პოეტები ხშირად უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ ტექსტის გარეგნულ, გრაფიკულ მხარეს, ლექსები ზოგჯერ მხოლოდ გრაფიკული სიმბოლოებისგან შედგება და ამ თვალსაზრისით გრაფიკული კომპოზიციის მსგავს მოვლენა იკვეთება – პოეზია ასოების და მუსიკა ნოტების გარეშე. ესაა ხელოვნებათა ურთიერთსინთეზის უკიდურესი ნიმუში – უკიდურესი, ვინაიდან იმის იქით შესაძლოა საბოლოოდ წაიშალოს ზღვარი მუსიკას, სიტყვასა და ვიზუალს შორის.

შენიშვნები:

1. მუსიკისა და ხელოვნების სინთეზის თემა ცალკე ღრმა კვლევის საგანია, ხოლო წარმოდგენილ სტატიაში ამ პრობლემის ერთ-ერთი საკითხია გაშუქებული.
2. აღსანიშნავია, რომ თვით კონპოზიტორი ამ ტიპის კომპოზიციას ე.წ. „ინტუიციურ მუსიკას“ უწოდებდა.
3. კომპოზიტორის პარტიტურები, ნახატები და ლიტერატურული ნაწარმოებები შეგიძლიათ იხ. მის ვებ-გვერდზე ekachaba.narod.ru.
4. ციკლის ფუგაში თემად ასოცირდება ტექსტი „თრთოდა ხელებზე ნაწი თითები“, შეკავებული დაპირისპირებაა „თრითინებივით ანც თვალებს სევდა ფიქრებად ათოვდა“ და ა.შ.
5. „ტექსტურ-ბგერითი კომპოზიცია“ შვედური ელექტრო-აკუსტიკური მუსიკის მნიშვნელოვანი ფენა, რომელიც 1960 წლების ბოლოდან ვითარდება; მასში გაერთიანებულია მუსიკა, ტექსტი (ვიზუალი) და ტექნოლოგია (იხ. ბრანსონი).

ლიტერატურა:

1. ვირსალაძე მ., „ალეატორიკა ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში (ნოდარ მამისაშვილის, რევაზ კიკნაძისა და ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედების მაგალითზე)“. დისერტც. სამუსიკო დოქტ. აკად ხარ. მოსაპოვებლად. თბილისი, 2011
2. ნადარეიშვილი მ., არადეტერმინირებული ნოტაცია ახალ ქართულ მუსიკაში. თბილისის კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული „მუსიკისმცოდნეობის საკითხები“ (ჩაშვებულია წარმოებაში);
3. ჭაბაშვილი ე., ნოტაცია, როგორც მუსიკალური იდეის გასაღები (საკუთარი ნაწარმოებების ანარეკლი), ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია, 2009, 2(4)
4. Дубинец Е. *Знаки звуков. О современной нотации.* Киев: 1999
5. Stone K. Music Notation in the 20th Century. – New York, 1980
6. Brunson W. Text-Sound Composition – The Second Generation. http://www.ems-network.org/ems09/papers/brunson.pdf

თეონა რუხაძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

2015 წლის კომპლექსური ექსპედიცია თეთრიწყაროში – ერთეული შედეგები და პერსპექტივები

2015 წლის აპრილში, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ ორგანიზებულ იქნა კომპლექსური ფოლკლორისტული ექსპედიცია ქვემო ქართლში – თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტში. საველე მუშაობა ათი დღე (23 აპრილი-2 მაისი) გრძელდებოდა.

ქართული ტრადიციული კულტურის კვლევის ამ მცდელობამ სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები გააერთიანა. ექსპედიციას ხელმძღვანელობდა ფოლკლორისტი ეთერ თათარაიძე, ჯგუფის წევრები იყვნენ: ქორეოგრაფ-ქორეოლოგი უჩა დვალიშვილი, ეთნოლოგები ნანული აზიკური და თეონა კვანჭიანი, ეთნომუსიკოლოგი თეონა რუხაძე, ოპერატორი ნიკოლოზ გოგაშვილი, მძღოლები: ნიკოლოზ ირემაშვილი და კახაბერ ნათობიძე.

ფოლკლორის კვლევაში კომპლექსურ მიდგომას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. საკვლევი ობიექტის სინკრეტული ბუნების შესწავლა, მისი ამ სპეციფიკის გათვალისწინების გარეშე, ინდივიდუალურად მუშაობის დროსაც წარმოუდგენელია. ცხადია რამდენიმე დარგის სპეციალისტის გაერთიანება, ამ პროცესს კიდევ უფრო საინტერესო პერსპექტივებს უსახავს.

საქართველოში ფოლკლორის კომპლექსურ კვლევას თავისი ისტორია და ტრადიცია გააჩნია. ჯერ კიდევ ქართული ფოლკლორისტიკის სათავეებთან მდგომი მეცნიერები (დიმიტრი არაყიშვილი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, გიორგი ჩიტაია და სხვანი) კარგად აცნობიერებდნენ ამგვარი მიდგომის მნიშვნელობას, რაც მათსავე საქმიანობასა და სამეცნიერო ნაშრომებში აისახა.

თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტი გეოგრაფიული მდებარეობით, ისტორიით, მოსახლეობის ეთნიკური შემადგენლობით და ტრადიციებით საქართველოს ერთ-ერთი საინტერესო ნაწილია. ტრადიციული კულტურის მკვლევართათვის მუნიციპალიტეტი განსაკუთრებით მიმზიდველია იმ მხრივ, რომ აქ ადგილობრივ ძირძველ მოსახლეობასთან – ქართლელებთან ერთად ცხოვრობენ სხვადასხვა დროს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან მიგრირებული სვანები, რაჭველები, აჭარლები და მთიულები. ასევე ეთნიკური უმცირესობები – სომხები, აზერბაიჯანელები, მცირე რაოდენობით ბერძნები, რუსები და ოსები. აქვე გვხვდება XIX საუკუნის 20-იანი წლებიდან XX საუკუნის 40-იან წლებამდე მცხოვრებ გერმანელთა ნასახლარები. ექსპედიციამ დროის სიმცირის და მუნიციპალიტეტის სიდიდის გამო (ოთხმოცამდე დასახლებული პუნქტი), ყურადღება ამჯერად ქართულ მოსახლეობაზე შეაჩერა.

საველე მუშაობა წარიმართა თეთრიწყაროს შემდეგ სოფლებში: ალექსეევკა, ასურეთი, მარაბდა, ქვემო მარაბდა, გოლთეთი, დიდგორი, დიდი თონეთი, დუმანისი, ვაშლოვანი, კოდა, მანგლისი, ირაგა, სამღერეთი, შავსაყდარი, წინწყარო, ჭივჭავი, ხაიში, ჯორჯიაშვილი და საკუთრივ ქალაქი თეთრიწყარო.

მუნიციპალიტეტის ტრადიციული ყოფის შესწავლისას ჯგუფის ხელმძღვანელის ინიციატივითა და მისი წევრების თანხმობით პრიორიტეტი მასალის კომპლექსურად ჩაწერას მიენიჭა.

საველე მუშაობის შედეგად, საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში, აუდიო და ვიდეოჩანაწერების, ასევე ფოტო და სკანირებული სლაიდების სახით მდიდარმა მასალამ დაიდო ბინა. ამ მასალას შეადგენს თქმულებები, გადმოცემები, შელოცვები, ლექსები, კაფია-გაშაირებები, სახალხო ისტორიები, ტრადიციული, და ხალხურ მოტივებზე შექმნილი საავტორო სიმღერები, სასიმღერო ტექსტები, სხვადასხვა ტიპის ცნობა ხალხური სიმღერებისა და საკრავების შესახებ, საცეკვაო და საფერხულო ილეთები, მუნიციპალიტეტის მოსახლეობაში არსებული რიტუალების, ყოფისათვის დამახასიათებელი წესჩვეულებების აღწერილობანი, აგრეთვე გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატთა ნამუშევრების ამსახველი ფოტოები.

უნდა ითქვას, რომ ველზე მუშაობა ექსპედიციის ყველა დარგისათვის თანაბარი შედეგით არ დასრულებულა. მასალის თვალსაზრისით ყველაზე ხვავრიელი ზეპირსიტყვიერების მიმართულება აღმოჩნდა. რაც შეეხება დარგს, რომელსაც თავად წარმოვადგენდი, ათდღიანი მუშაობის განმავლობაში მართალია თითქმის არც ერთ დღეს არ ჩაუვლია მუსიკალური მასალის დაფიქსირების გარეშე, მაგრამ სამწუხაროდ, ამ მასალის უდიდესი ნაწილი არა ხალხური, არამედ ხალხურ მოტივებზე შექმნილი საავტორო სიმღერებია.

რა შეიძლება იყოს ამის მიზეზი? ერთი მხრივ, უდაოდ ტექნოლოგიზაციის ეპოქა და მისი უარყოფითი ზეგავლენა ტრადიციულ მუსიკალურ ყოფაზე. დღესდღეობით საქართველოში ძალზე გაიშვიათებულია იმ სოფლებისა და რეგიონების რიცხვი, სადაც ჯერ კიდევ ისმის ტრადიციული მრავალხმიანი სიმღერა. ქვემო ქართლი ამ მხრივ არ გამოირჩევა (თუ არ ჩავთვლით აქ მიგრირებულ სვანებს, რომლებიც შეძლებისდაგვარად ინარჩუნებენ თავიანთ ტრადიციებს), ეს ექსპედიციის შედეგმაც დაადასტურა. მეორე მხრივ, გასათვალისწინებელია კომპლექსური ექსპედიციის მუშაობის სპეციფიკაც. ერთობლივად მუშაობის პროცესში, ზოგჯერ შეუძლებელია კონკრეტულ საკითხზე ხანგრძლივად შეჩერება და სათანადო ჩაღრმავება, რაც უფრო მდიდარი ინფორმაციის მიღების წინაპირობა შეიძლება გახდეს.

ამჯერად მსურს მოკლედ მიმოვიხილო თეთრიწყაროში ჩაწერილი, საკუთრივ ეთნომუსიკოლოგიური მასალა.

ექსპედიციის პირველსავე დღეს, კოდის დევნილთა დასახლებაში შევხვდით სამაჩაბლოდან დევნილი შუა ხნის ქართველი და ოსი ქალბატონების ჯგუფს ლუიზა დუდაევას ხელმძღვანელობით. კოდის სათემო განათლების ცენტრის მიერ აქ ხორციელდება პროექტი, რომელიც მიზნად ისახავს იძულებით გადაადგილებულ პირთა ქვემო ქართლის რეგიონში ინტეგრაციას. პროექტის ნაწილია ტრადიციული ხელოვნების, მათ შორის სიმღერის ხელშეწყობაც. ბუნებრივია ძალზედ გვაინტერესებდა ნებისიმიერი ინფორმაცია როგორც სამაჩაბლოს ქართველთა, ისე ოსთა ტრადიციებზე და ტრადიციულ მუსიკაზე. მთხრობელებმა ამ მხრივ არაერთი საინტერესო ცნობა მოგვაწოდეს, თუმცა მათ რეპერტუარს ძირითადად არა ტრადიციული, არამედ ხალხურ მოტივებზე შექმნილი თანამედროვე, საავტორო სიმღერები წარმოადგენს. ძველის გახსენება უჭირთ, ასევე უჭირთ ზღვარის გავლება ძველსა და ახალს, ტრადიციულსა და

არატრადიციულს შორის. რეპერტუარში შესამჩნევია პატრიოტული ხასიათის სიმღერების სიჭარბე ასეთებია: „სიმღერა სამშობლოზე“, „სიმღერა ერედვზე“. ამგვარი სიმღერების შესრულება ვფიქრობ მათთვის თვითგამოხატვის ერთგვარი საშუალებაა.

სოფელ სამღერეთში გავიცანით აჭარელი ეკომიგრანტები. მათთან საუბარი ცხადია ძირითადად ძირძველ აჭარულ ტრადიციებსა და ფოლკლორს შეეხებოდა. სამწუხაროდ, ძველი აჭარული სიმღერის შემსრულებელი სოფელში არავინ აღმოჩნდა. ხულოს რაიონის სოფელ ვაშლოვანიდან ჩამოსახლებული 51 წლის ნინო აბულაძის რეპერტუარი მეტწილად კოდის დევნილთა ჯგუფის მსგავსად, ასევე საავტორო, მოგვიანო პერიოდის სიმღერებს მოიცავს. ისეთებს როგორიცაა „საქართველო“, „ბიჭო, იქნებ პაპა იყო შენი“ და სხვ.

სვანეთით დასახლებულ სოფელ ჭივჭავში ჩავიწერეთ ბავშვთა ჯგუფი მანანა ონიანის ხელმძღვანელობით. ჯგუფის მიერ წარმოდგენილი რეპერტუარი ძირითადად სვანური სიმღერებისგან შედგება, თუმცა გვხვდება სხვა კუთხის ნიმუშებიც. მომავალი თაობის ტრადიციული მუსიკით დაინტერესების ყველა ამგვარი მცდელობა ცხადია მისასალმებელია. აქვე ძალზე მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი პროცესის სწორად წარმართვა. ამ თვალსაზრისით ჯგუფს უდაოდ წაადგებოდა სპეციალისტთა რჩევები რეპერტუართან და შემსრულებლობის არსებით კანონზომიერებებთან დაკავშირებით. საშემსრულებლო პრობლემებს შორის ვფიქრობ განსაკუთრებით საყურადღებოა ჯგუფში სვანური საკრავიერი ნიმუშების, მაგალითად „მირანგულას“ შესრულებისას, ჭუნირისა და ჩანგის ერთბაშად ხუთი ფანდურით ჩანაცვლება. ზოგადად ფანდურის განსაკუთრებული პოპულარობა თეთრიწყაროში, მათ შორის სვანურ მოსახლეობაშიც ძალზე თვალშისაცემია.

მოზარდებთან ურთიერთობა სოფელ ასურეთშიც მოგვიწია. სკოლის მოსწავლეებმა, წარმოშობით რაჭველებმა მერი ბერიშვილმა და ნინო გოგობერიშვილმა, ქრომატიულ ფანდურსა და ბას-ფანდურზე შეასრულეს მელოდია სახელწოდებით „ნარნარი“. ასევე იმღერეს და იგალობეს ადგილობრივ მუსიკალურ სკოლასა და ტაძრის გუნდში შესწავლილი ნიმუშები. როგორც გაირკვა, მათი წარმოდგენა ტრადიციულ ქართულ სიმღერაზე საკმაოდ მწირია. ჩემს შეკითხვაზე სიმღერის გაკვეთილების გარდა, ხვდებიან თუ არა ერთმანეთს მუზიცირების მიზნით და თუ ხვდებიან რას მღერიან ასეთ დროს, მიპასუხეს, რომ ისმენენ ხოლმე ალუდა ქეთელაურის[1] შემოქმედებას და ცდილობენ შეასრულონ სიმღერები მისი რეპერტუარიდან. ჩემი მხრიდან შევეცადე ამეხსნა მათთვის, რა არის ქართული ტრადიციული მუსიკა და სად გადის ზღვარი ძირძველ ხალხურსა და ხალხურ მოტივებზე შექმნილ საავტორო სიმღერებს შორის. ვფიქრობ, თეთრიწყაროელი ახალგაზრდების დაინტერესებას ტრადიციული მუსიკით, ახლო მომავალში ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის მიერ აქ დაარსებული წარმომადგენლობის მუშაობაც შეუწყობს ხელს.

სოფელ წინწყაროში ჩავწერეთ მესტიის რაიონის სოფელ ლენჯერიდან – მუსიკალური ტრადიციების მხრივ საკმაოდ მდიდარი სოფლიდან ჩამოსახლებული მერლანების საოჯახო ანსამბლი. სიმღერების თანმხლები ამ შემთხვევაშიც ფანდურია, ზოგჯერ ტამტამთან ერთად. ოჯახის რეპერტუარი ძირითადად საავტორო (მათ შორის ოჯახის ერთ-ერთი წევრის ლექსებზე შექმნილი) სიმღერებისაგან შედგება, ასეთია მაგალითად სიმღერა „ნუ ატირდებით“, „ქალო, ნუ

მტანჯავ“ და სხვ. ჩემმა მცდელობამ, გამეხსენებინა მათთვის რომელიმე სვანური ნიმუში, ფაქტობრივად უშედეგოდ ჩაიარა. შეეცადნენ შეესრულებინათ გასამხმიანებული „ნანილა“ და „სიმღერა მიხეილ ხერგიანზე“, თუმცა ბანის შეწყობა და მრავალ ხმაში კოორდინაცია გაუჭირდათ, რის მიზეზადაც უმეცადინებლობა დაასახელეს.

საინტერესო საუბარი შედგა სოფელ გოლთეთში ლენტეხის რაიონიდან ჩამოსახლებულ 61 წლის ზარიმა გულბიანთან. როგორც ქალბატონმა ზარიმამ მოგვითხრო, გოლთეთში 80-იანი წლების ბოლოდან იგი ადგილობრივი სვანებისაგან შემდგარ ხალხური სიმღერის ჯგუფს ხელმძღვანელობდა, თუმცა, დროთა განმავლობაში, პირობების უქონლობისა და უყურადღებობის გამო, ჯგუფი დაიშალა. დღეს სოფელში აღარავინ მღერის. ქალბატონი ზარიმასაგან რამდენიმე სიმღერაც ჩავიწერეთ. მათ შორის სვანური „დიაშ დარჯოლ“ კვლავ ფანდურის თანხლებით. ჩემს შეკითხვაზე, შეასრულებდა თუ არა „დიაშ დარჯოლს“ ფანდურით იმ შემთხვევაშიც, თუ ჭუნირი ექნებოდა, მიპასუხა, რომ უპირატესობას მაინც ფანდურს მიანიჭებდა, რადგან ფანდური მისთვის უფრო მოსახერხებელი საკრავია.

მდგომარეობა მძიმეა ადგილობრივი ქართლური რეპერტუარის თვალსაზრისითაც. ქართლელებთან მუშაობა ძირითადად სოფელ შავსაყდარში მოგვიწია, აქ ხალხური სიმღერის შესახებ მხოლოდ ზეპირსიტყვიერი ცნობებით შემოვიფარგლეთ, რომლებიც ხანდაზმულმა მთხრობელებმა მოგვაწოდეს. ტრადიციული სიმღერების შესრულების შემთხვევები მათ მეხსიერებაშიც წაშლილია. აღნიშნავენ, რომ უკვე მათ ახალგაზრდობაშიც ამგვარი ნიმუშები ხშირ შემთხვევაში დოლ-გარმონით იყო ჩანაცვლებული.

ექსპედიციისთვის სასიამოვნო აღმოჩენად იქცა სოფელ დიდგორის სვან მომღერალთა ჯგუფი ჯოტო არღვლიანის ხელმძღვანელობით. საველე მუშაობის მეცხრე დღეს, ეს იყო ფაქტობრივად ტრადიციული მუსიკის ჩაწერის პირველი შემთხვევა. მომღერლებმა შეგვისრულეს: „ჯგრაგი“, „ცხაუ ქრისდეშ“, „ლილე“, „რიჰო“, „ყანსავ ყიფიანე“, „ზარი“, „თამარ დედფალ“, „მირანგულა“, „წმინდაო ღმერთო“, „ქრისტე აღდგა“. ჯგუფში არიან როგორც ხანდაზმულები, ისე ახალგაზრდები. თითოეული მათგანი თავისი აზროვნებით მჭიდროდაა დაკავშირებული სვანურ ტრადიციულ ყოფასთან. თითოეული მათგანი ქართული ეთნიკური გენისა და ცნობიერების მატარებელია. ამდენად მათთან ურთიერთობა ძალზე საინტერესო და სასარგებლო შეიძლება იყოს ამ ტრადიციით დაინტერესებული ნებისმიერი მკვლევარისთვის.

თეთრიწყაროს კომპლექსური ექსპედიციის შედეგები მუშაობის კვლავ გაგრძელების საჭიროებას აჩენს. ეთნომუსიკოლოგიური მიმართულებით სოფელ დიდგორის კვლევა როგორც სოფლისთვის, ისე ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრისთვის მეტად საინტერესო პერსპექტივებს სახავს. ვფიქრობ, მუსიკალური და ეთნოლოგიური თვალსაზრისით უფრო სიღრმისეულადაა საკვლევი თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტის კიდევ ორი სოფელი – ჭივჭავი და ასურეთი, ცხადია ასევე საგანგებოდაა შესასწავლი მუნიციპალიტეტში მცხოვრები ეთნიკური უმცირესობების მუსიკალური ფოლკლორი. მსგავსი სურვილები არსებობს სხვა დარგების მხრიდანაც. მაგალითად საგანგებო კვლევას იმსახურებენ სოფელ მანგლისში ჩაწერილი მელექსეები, მუნიციპალიტეტში მომუშავე გამოყენებითი

ხელოვნების ოსტატები. მათი შემოქმედება პუბლიკაციაში არ არის განხილული რეგლამენტისა და ამ დარგებში ჩემი არასაკმარისი კომპეტენციის გამო.

თეთრიწყაროს მუნიციპალიტეტი ტრადიციული ხელოვნების ყველა მიმართულებით ამა წლის ოქტომბერში კიდევ ერთხელ იქნება წარმოდგენილი საქართველოს ფოლკლორის ეროვნული ფესტივალის ქვემო ქართლის რეგიონალურ ტურზე. ხალხური მუსიკისა და ცეკვის შემსრულებლების, მთქმელებისა თუ სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატების შემოქმედება, კიდევ ერთხელ იქნება შეფასებული სხვადასხვა დარგის სპეციალისტთა მხრიდან. პროფესიონალთა სურვილები და რეკომენდაციები უთუოდ წაადგება მათსავე საქმიანობას. ვფიქრობ, რეგიონებში ტრადიციული კულტურის სფეროში არსებული პრობლემების აღმოფხვრას მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს ისეთი პროექტები, რომლებიც მუნიციპალიტეტებთან მუდმივ კომუნიკაციასა და მათ მონიტორინგს გულისხმობს.

შენიშვნები:

1. მომღერალი, ჯგუფ „მეხუთე სეზონის“ სოლისტი, საავტორო სიმღერების შემსრულებელი. გადაიცვალა 2012 წელს.

ტექსტში დამოწმებული მუსიკალური ნიმუშები:

- *სიმღერა სამშობლოზე, სიმღერა ერედვზე.* ასრულებს სამაჩაბლოდან დევნილთა ჯგუფი, ხელმძღვანელი ლუიზა დუდაევა, სოფელი კოდა.
- *საქართველო, ბიჭო, იქნებ პაპა იყო შენი.* ასრულებს ნინო აბულაძე, სოფელი სამღერეთი.
- *მირანგულა.* ასრულებს სოფელ ჭივჭავის მოსწავლეთა გუნდი.
- *ნარნარი.* ასრულებენ მერი ბერიშვილი და ნინო გოგობერიშვილი, სოფელი ასურეთი.
- *ნუ ატირდებით, ქალო ნუ მტანჯავ, ნანილა, სიმღერა მიხეილ ხერგიანზე.* ასრულებს მერლანების საოჯახო ანსამბლი, სოფელი წინწყარო.
- *დიაშ დარჯოლ.* ასრულებს ზარიმა გულბიანი, სოფელი გოლთეთი.
- *ლილე, ჯგრაგი, ცხაუ ქრისდეშ, რიჰო, ყანსავ ყიფიანე, ზარი, თამარ დედფალ, მირანგულა, წმინდაო ღმერთო, ქრისტე აღდგა.* ასრულებს სოფელ დიდგორის მომღერალთა ჯგუფი, ხელმძღვანელი ჯოტო არღვლიანი.

შენიშვნა: პუბლიკაციაში დამოწმებული ყველა მუსიკალური ნიმუში ჩაწერილია თეთრიწყაროს 2015 წლის კომპლექსური ექსპედიციის მიერ (ხელმძღვანელი ეთერ თათარაიძე) და ინახება საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივში.

ხათუნა მანაგაძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორი
საქართველო

გამყოფი წერტილების შესახებ ქართულ ხელნაწერებში

საეკლესიო მუსიკის კვლევის პროცესში საგალობელთა სანოტო და ლიტერატურულ ხელნაწერებში მოცემული სიტყვიერი ტექსტების იდენტურობის დადგენა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია. როგორც ცნობილია, ქართულ ხელნაწერთა დიდ ნაწილში ლიტერატურულ ტექსტებს მუსიკალური ნიშნები – ნევმები ახლავს. დღეს ნევმირებული და სანოტო ხელნაწერების ურთიერთმიმართების პროცესების კვლევა განსაკუთრებით აქტუალურია. ამასთან ქართულ სინამდვილეში არსებობს ხელნაწერები, რომლებიც ნევმების გარეშეა ჩაწერილი. კერძოდ, ცნობილია, რომ ათონის მთაზე შესრულებულ ხელნაწერებში მუსიკალური ნიშნები არ გვხვდება, ანალოგიური პრინციპით გამოირჩევა სინას მთაზე წმ. ეკატერინეს მონასტერში დაცულ ხელნაწერთა გარკვეული ნაწილი. ასეთი ტიპის ხელნაწერთა და მათი სანოტო ანალოგების ურთიერთმიმართების შესწავლაში პუნქტუაციის ნიშნების დანიშნულებას საგულისხმო მნიშვნელობა აქვს.[1] ნევმების გარეშე არის ჩაწერილი არსენ ბერის მიერ თარგმნილი ანდრია კრიტელის ,,სინანულის კანონიც", რომელიც 1903 წელს სინას მთაზე ექსპედიციის დროს, წმ. ეკატერინეს მონასტრის ბიბლიოთეკაში აღმოაჩინა ქართველმა მეცნიერმა ნიკო მარმა.

საღვთიმსახურო პრაქტიკაში ანდრია კრიტელის ,,დიდ კანონს" (იგივე ,,სინანულის კანონი") განსაკუთრებული დანიშნულება აქვს. ამ ძეგლის თარგმნა, მისი ტიპიკონურ პრაქტიკაში დამკვიდრების ისტორია ქართულ სინამდვილეში ყოველთვის აქტუალური იყო. როგორც ცნობილია, ,,სინანულის კანონის" ტექსტი X-XI საუკუნეებში სამჯერ ითარგმნა ცნობილი საეკლესიო მოღვაწეების ექვთიმე და გიორგი ათონელების და არსენ ბერის მიერ. არსენ ბერის თარგმანი დავით აღმაშენებლის ბრძანებით განხორციელდა და სწორედ ეს ვარიანტი დამკვირდრდა საბოლოოდ ქართულ ღვთისმსახურებაში[2]. კრიტელის კანონის არსენ ბერისეული თარგმანების რამდენიმე ვარიანტი ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში – A. 147, A. 354,. S. 4933. A. 431, A. 248, A. 3645, ასევე sin. 70. par. 5.

1885-1886 წლებში ქართული გალობის აღმადგინებელი კომიტეტის დავალებით, ფილიმონ ქორიძემ იმერულ-გურული კილოს საგალობლების დიდი ნაწილი ნოტებზე გადაიტანა. მათ შორის მოხვდა წმ. ანდრია კრიტელის ,,დიდი კანონის'' ძლისპირებიც.

ფილიმონ ქორიძის მიერ ჩაწერილი ,,დიდი კანონის" სანოტო ვარიანტი ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ორ სხვადასხვა ფონდში ინახება – 1886 წელს ფანქრით ჩაწერილ Q. 668 ხელნაწერ კრებულში სახელწოდებით ,,დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე'' პარტიტურა III, რვეული 7 და მაქსიმე შარაძის და ამხანაგობის სტამბის მიერ 1894 წელს გამოცემულ კრებულში ,,სრული ოქროპირის წესი'' (Q. 680).

ჩვენი კვლევის ობიექტი Q. 668, Q. 680 სანოტო კრებული და არსენ ბერის თარგმნილი ტექსტის ფოტოფირი Sin. 70 გახლავთ.

კრიტელის ,,დიდი კანონის" ძლისპირთა შესწავლის პროცესში გაირკვა, რომ ფილიმონ ქორიძის სანოტო ჩანაწერში მოცემული ლიტერატურული ტექსტი არსენ ბერის თარგმანის იდენტურია. ცნობილია, რომ დღეს დამკვიდრებული და თუნდაც XIX საუკუნის სანოტო ჩანაწერებში შესული ტექსტების გარკვეული ნაწილი სლავური გავლენით არის შესწორებული. იმისათვის, რომ დაგვეზუსტებინა არის თუ არა სლავური ტიპიკონის გავლენა ,,დიდი კანონის'' ტექსტზე, სანოტო ჩანაწერში (Q. 680) მოცემული სიტყვიერი მასალა შევადარეთ, როგორც XIII საუკუნის ,,მარხვანის'' (Sin. 70) ტექსტს, ასევე XIX საუკუნეში, 1827 წელს სანკტ-პეტერბურგში, ალექსანდრე ნეველის ლავრაში გადაწერილ ვარიანტს (A. 354). გადაწერის ადგილის და ჩაწერის თარიღის გათვალისწინებით, ამ უკანასკნელთან შედარებას უნდა ეჩვენებინა, რამდენად შეიცვალა ,,სინანულის კანონის'' ტექსტის დეტალები Sin. 70-გან განსხვავებით. XIII საუკუნის ტექსტის (Sin. 70) შედარებამ XIX საუკუნის ხელნაწერებთან (A. 354, Q. 680) გვაჩვენა, რომ სანოტო ვარიანტში მოცემულ ტექსტში, მართალია უმნიშვნელო, მაგრამ გარკვეული ცვლილებები მაინც გვხვდება. მაგ. Sin. 70 და A. 354 ხელნაწერებში II გალობის ბ-- ძლისპირის დასასრულს ტექსტი ასე იკითხება: ,,მარჯუენითა შენითა'', Q. 680-ში კი--,,მარჯუენითა მაღლითა''. V გალობა-ში A. 354, Sin. 70 ხელნაწერებში მოცემული სიტყვები ,,მიძღიოდე მე ტკბილო'' Q. 680-ში ასე იცვლება – ,,გიწოდე მე ტკბილო''', ხოლო ,,და მასწავე მაცხოვარ'' Q. 680-ში შეცვლილია ,,და მასწავე სახიერ''-ოთი. ამ ცვლილებებში, როგორც ვხედავთ, მარცვალთა რაოდენობა დაცულია. მაგალითად, ,,შენითა'' – ,,მაღლითა'', ,,მაცხოვარ'' – ,,სახიერ" და ა.შ. მაგრამ VII გალობა-ში A. 354 და Sin.70-ის მიხედვით იკითხება ,,არცა ვყავთ მეუფეო ბრძანებაი შენი'', Q. 680-ში კი წერია ,,არცა ვყავ ბრძანებაი შენი'', სიტყვა ,,მეუფე'' საერთოდ გამოტოვებულია (იხ. დანართი N1).

როგორც ვხედავთ, XIII საუკუნის და XIX ს.ს. ,,სინანულის კანონის'' ძლისპირების ხელნაწერების A. 354, Sin. 70, Q. 680 სიტყვიერი ტექსტების შედარებით ირკვევა, რომ უმნიშვნელო ცვლილებების მიუხედავად, ექვსი საუკუნით დაცილებული ძლისპირთა ხელნაწერების სიტყვიერი ტექსტი თითქმის იდენტურია. ეს კი იმის მანიშნებელია, რომ ანდრია კრიტელის ,,დიდი კანონის'' ძლისპირები სლავური გავლენით არ შეუსწორებიათ.

როგორც ავღნიშნეთ, Sin.70 ხელნაწერი ,,მარხვანი'', რომელშიც არსენ ბერის ანდერძი და ,,დიდი კანონის'' მისეული თარგმანის ტექსტია მოცემული, თავიდან ბოლომდე სანოტო ნიშნების გარეშეა ჩაწერილი. ამის შესახებ თავის ნაშრომში ხელნაწერის აღმომჩენი ნიკო მარიც მიუთითებს (Марр, 1940:140). თუმცა Sin.70 ხელნაწერის ფოტოპირში ,,დიდი კანონის'' ტექსტის გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ მასში მუსიკალური ნიშნების არარსებობის მიუხედავად, დაფიქსირებულია მუსიკალური ფრაზების ერთმანეთისგან გამომყოფი ცეზურები (წერტილები). Sin.70 და Q. 680 ხელნაწერის შედარებამ გვაჩვენა, რომ ,,დიდი კანონის'' ძლისპირების XIII საუკუნის ხელნაწერში წერტილების განლაგება, ხშირ შემთხვევაში, XIX საუკუნის სანოტო ხელნაწერში არა სიტყვიერის, არამედ მუსიკალური ფრაზების დასასრულს აღნიშნავს.

განვიხილოთ რამდენიმე ძლისპირი.

მაგალითად, I ძლისპირში (Sin.70) წერტილით არის გაყოფილი რამდენიმე ფრაზა. კერძოდ,

შემწე და მხსნელ და მფარველ*
მეყო მე მაცხოვარებად ჩემდა*
ესე ღმერთი ჩემი და ვადიდო ესე*
უფალი მამისა* ჩემისაი და აღვამაღლო*
რამეთუ დიდებულ არს*

I ფრაზა შემწე და მხსნელ და მფარველ წერტილით არის გამოყოფილი. მას სანოტო ჩანაწერში მცირე გამშვენება მოსდევს (იხ. დანართი N2). ტექსტის შემდეგი ნაწილის დასასრულს წერტილს ლოგიკური დანიშულება აქვს და ფრაზის დასრულებას აღნიშნავს. ,,მეყო მე მაცხოვარებად ჩემდა". საგულისხმოა, რომ ამ შემთხვევაში თანხვედრაა მუსიკალური და სიტყვიერი ფრაზის დასრულებაში. ,,ესე ღმერთი ჩემი და ვადიდო ესე" ამ ფრაზის შემდეგ წერტილი ყოფს სიტყვიერ აზრს და ეს ცეზურა ემთხვევა მუსიკალური ფრაზის დასრულებას. თუმცა ამ წერტილის შემდეგ ძალიან მოკლე მონაკვეთი არის გამოყოფილი ცეზურით. კერძოდ, მხოლოდ ორი სიტყვა ,,უფალი მამისა" თუ ამ მცირე მუსიკალურ მოტივს დასრულებულად მოვიაზროთ, მაშინ ამ ერთი შეხედვით უადგილო წერტილს შეიძლება გამართლება მოვუძებნოთ. შემდეგი წერტილი **,,უფალი მამისა. ჩემისაი და აღვამაღლო''** მოცემულია დასკვნითი მუსიკალური ფრაზის წინ.

II ძლისპირის პირველი სიტყვა **,,მოიხილე''** Sin. 70-ში წერტილით არის გამოყოფილი. როგორც აღმოჩნდა, სანოტო ხელნაწერში ეს სიტყვაც ერთ გამშვენებულ მუსიკალურ ფორმულას შეესაბამება.

ხშირად წერტილითაა გამოყოფილი ვრცელი გამშვენებული ეპიზოდი. მაგალითად, IV ძლისპირში პირველივე წერტილს, სიტყვების ,,ესმა წინასწარმეტყველსა''-ს შემდეგ, ვრცელი გამშვენებული გამშვენებული ფრაზა მოსდევს.

მაგალითებიდან ცხადია, რომ უმეტეს შემთხვევაში წერტილი სიტყვიერ ტექსტში ცეზურის მნიშვნელობას ასრულებს და ის თანხვედრაშია მუსიკალური ფრაზის დასრულებასთან. არის შემთხვევები, როცა ერთი შეხედვით უადგილო წერტილის ფუნქცია მუსიკალური ფრაზის დასასრულს შეიძლება დავუკავშიროთ. ასევე წერტილი გამშვენების მაუწყებელიც არის.

როგორც ვხედავთ, XIII-XIX საუკუნეებში კრიტელის კანონი არსენის თარგმანით იყო გავრცელებული ქართულ ეკლესიაში. სიტყვიერი ტექსტის ასეთი ფორმით შემონახვა ეკლესიაში დამკვიდრებულ მემკვიდრეობითობისა და ტრადიციის ერთგულების სიმყარეზე მიგვითითებს. ,,სინანულის კანონის'' ძლისპირები ფილიმონ ქორიძემ 1886 წელს, ნიკო მარის მიერ 1903 წელს არსენ ბერ-მონაზონის ანდერძის აღმოჩენამდე 17 წლით ადრე ჩაწერა. ,,დიდი კანონის'' ძლისპირები არსენ ბერისეული (ე.ი. მესამე) თარგმანით ქართველ მგალობელთა მეხსიერებამ XIX საუკუნის ოთხმოციან წლებამდე ანუ იქამდე შემოინახა, ვიდრე ქართული გალობის მოამაგეთა მიერ ხალხში გაფანტული საგალობლების ნოტებზე გადატანის პროცესი დაიწყებოდა. კანონის მესამე თარგმანის ტექსტი გამოიყენება დღესაც ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში. ზეპირსიტყვიერი ტრადიციის პირობებში, XII-XIX საუკუნეების მანძილზე ტექსტის ასეთი სიზუსტით შენარჩუნება საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ მგალობელთა მეხსიერებამ ასევე უცვლელად შემოინახა კრიტელის კანონის ძლისპირთა ჰანგი. მით უმეტეს, რომ მუსიკალური მეხსიერება ვერბალურთან შედარებით კიდევ უფრო

სტაბილური მოვლენაა, რისი მაჩვენებელიც ქართულ ხალხურ სიმღერებში შემონახული უძველესი ინტონაციური საქცევები და საკადანსო ფორმულებია.

და ბოლოს, ამის კიდევ ერთი დამადასტურებელი საბუთია ,,დიდი კანონის'' XIII (Sin. 70) და XIX (Q. 680) საუკუნეების ხელნაწერებში სიტყვიერი და მუსიკალური ცეზურების დამთხვევა, რაც მიგვანიშნებს ძლისპირებში სიტყვისა და ჰანგის ერთიანობის, მათი მეხსიერების არეალში განუყოფლად მოქცევის შესახებ. ფაქტობრივად, ამასვე ადასტურებს მ. ხვთისიაშვილიც. მისი აზრით, ქართულ საგალობელთა ,,ვერბალური შრე უკვე XI საუკუნეში ყოფილა საბოლოოდ მოწესრიგებული, ხოლო მისი უძველესი ფენა VIII საუკუნით განსაზღვრული და რომ ეს შრე XIX საუკუნის შუა წლებშიც ისეთივე, ე.ი. უცვლელი სახით იყო წარმოდგენილი. (-------) მიამიტობა იქნება ვიფიქროთ, რომ ეკლესიის მიერ დადგენილ და ტიპიკონებში შეტანილ საგალობლებში ვერბალური შრის შენარჩუნების პარალელურად მისი მუსიკალური განსახოვნება იცვლებოდა და ,,ხმის დადების ხელყოფაის'' თვითნებური დინება გააჩნდა'' (ხვთისიაშვილი, 1997:95).

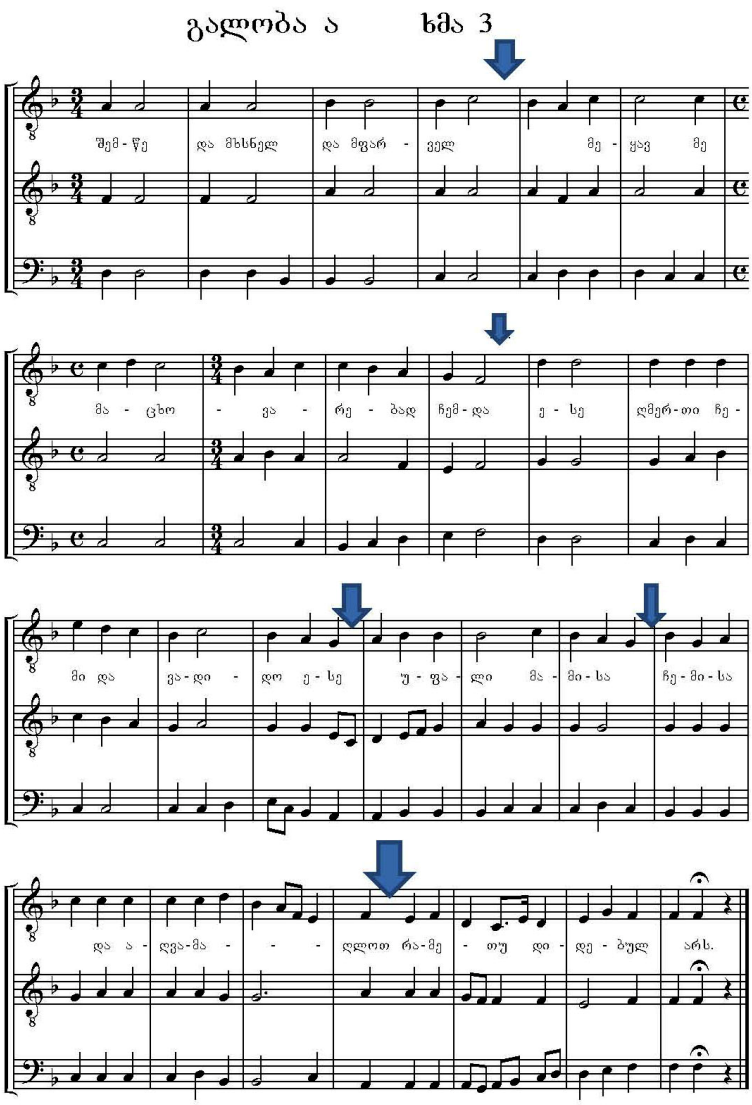
შენიშვნები:

1. სასვენი ნიშნების სისტემატიზაციას შეეცადა ეფრემ მცირე (X საუკუნის II ნახევარი) და ჩამოაყალიბა მათი ხმარების გარკვეული წესი-შემოიტანა ერთი (.) ორი (:) სამი (:·) ექვსი (:·:·) წერტილი და ტერმინები: „მცირედ სასუჴნად", „განსაკუჴთელად სიტყჳსა", „დიდად სასუჴნად", და „სრულად დასაბოლოებად და ახლად დასაწყებელად სიტყჳსა".
2. არსენ ბერისეული თარგმანი გამოიყენება თანამედროვე ქართულ ღვთისმსახურებაშიც.

ლიტერატურა:

1. ანდრეა კრიტელის გალობანი, სანკტ-პეტერბურგი, ალექსანდრე ნეველის ლავრა. 1827. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი A. 354;
2. ,,მარხვანი'' ნუსხურად. თაგმნილი არსენის მიერ. XIII ს. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი - sin.70;
3. ხვთისიაშვილი მ., ქართული პასოინის კვლევის პირველი შედეგები, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული ,,მუსმცოდნემობის საკითხები'', თბილისი, 1997;
4. ქორიძე ფ., დიდმარხვის საგალობლები ნოტებზე. 1886. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი Q. 668;
5. ქორიძე ფ., სრული ოქროპირის წესი. 1894. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდი Q. 680;
6. Марр Н. Описание грузинских рукописей синайского монастыря. Москва-Ленинград. 1940.

sin. 70	Q. 680	A.354
II^{ბ} ძლისპირი	**II^{ბ} ძლისპირი**	**II^{ბ} ძლისპირი**
იხილეთ იხილეთ. რამეთუ მე ვარ მეუფე. რომელმან მივეც მანანაი. და წყარონი კლდისანგან. წყარო ჟჟენ უდაბნოს ერისათვის ჩემისა. მხოლოითა ძალთა. და მარჯუენითა **ჩემითა**.	იხილეთ იხილეთ. რამეთუ მე ვარ მეუფე რომელმან მივეც მანანა და წყარონი კლდისაგან წყარო ჟჟენ უდაბნოსა ერისათვის ჩემისა მხოლოთა ძალითა და მარჯუენითა **მაღლითა**	იხილეთ იხილეთ. რამეთუ მე ვარ მეუფე რომელმან მივეც მანანა და წყარონი კლდისაგან წყარო ჟჟენ უდაბნოსა ერისათვის ჩემისა მხოლოთა ძალითა და მარჯუენითა **ჩემითა.**
V ძლისპირი დამითგან ედმსთობ შენდა. კაცთმოყუარე. განმანათლე მოქენე. და მიძღოდე მე ტკბილო მცნებათა შინა შენთა. და მასწავე მაცხოვარ. ქმნაი ნებისა შენისა..	**V ძლისპირი** დამითგან ვიმსთობ შენდა კაცთმოყვარე განმანათლე მოქენე და გიწოდე მე ტკბილო მცნებათა შინა შენთა და მასწავე სახიერ, ქმნაი ნებისა შენისა	**V ძლისპირი** დამითგან ვიმსთობ შენდა კაცთმოყვარე განმანათლე მქენ და მიძღოდე მე ტკბილო მცნებათა შინა შენთა და მასწავე მაცხოვარ, ქმნაი ნებისა შენისა
VII ძლისპირი ვცოდეთ და უსჯულო ვიქმნენით. და სიცრუე ვყავთ წინაშე შენსა. და არა დავიმარხეთ **აწ.** არცა ვყავთ **მეუფეო.** ვითარ იგი შენ მამცენ ჩუენ გარნა ნუ მიმცემ სრულიად მაღალო. მამათა ჩუენთა დმერთო.	**VII ძლისპირი** ვცოდეთ და უსჯულო ვიქმნენით და სიცრუე ვყავთ წინაშე შენსა და არა დავიმარხენით არცა ვყავ **ბრძანება შენი** ვითარ იგი შენ მამცენ ჩვენ გარნა ნუ მიმცემ ჩვენ სრულიად მაღალო მამათა ჩუენთა დმერთო.	**VII ძლისპირი** ვცოდეთ და უსჯულო ვიქმნენით და სიცრუე ვყავთ წინაშე შენსა და არა დავიმარხენით აწ არცა ვყავ მეუფეო_ვითარ იგი შენ მამცენ ჩვენ გარნა ნუ მიმცემ ჩვენ სრულიად მაღალო მამათა ჩუენთა დმერთო.


გალობა ა ხმა 3
შემ-წე და მხსნელ და მფარ - ველ მე - ყავ მე
მა - ცხო - ვა - რე - ბად ჩემ-და ე - სე დმერ-თი ჩე -
მი და ვა-დი - დო ე - სე უ - ფა - ლი მა - მი-სა ჩე-მი-სა
და ა - ღვა-მა - - - ღლოთ რა-მე - თუ დი - დე - ბულ არს.

ქეთევან ჭიტაძე
თბილისის კრეატიული განათლების სტუდია,
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო

მიკროტონალური ნოტაციის ჯვლევის ასპექტები

მიკროტონალობა მუსიკალური ხელოვნების ის სფეროა, რომელიც დღემდე არაა საფუძვლიანად შესწავლილი. მის ირგვლივ მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში XX საუკუნის ბოლო ათწლეულებიდან მოყოლებული დღემდე ეწყობა კონგრესები, ფესტივალები, იქმნება „საზოგადოებები“, უმაღლეს მუსიკალურ სასწავლებლებში ტარდება სემინარები, თუმცა მრავალი საკითხი, რომელთა შორის განსაკუთრებული სიმწვავით მიკროტონალური მუსიკის ნოტაციაა, ღიად რჩება. პრობლემის სირთულეს კი მისი კომპლექსური ხასიათი და ძიებათა თუ შესაძლებლობათა უსასრულობა განაპირობებს.

მიკროტონალობა, ყველაზე ზოგადი განმარტებით, ესაა სისტემა, რომელიც ეფუძნება ბგერებს შორის ნახევარ ტონზე ნაკლებ მანძილს. შესაბამისად, ამ ცნების ქვეშ იგულისხმება თითქმის ყველა ის სისტემა, რომელიც XVII საუკუნეში შექმნილი და დღემდე აქტუალური 12 ბგერიანი ტემპერირებული წყობის მიღმაა. ამ თვალსაზრისით მიკროტონალობას ხანგრძლივი ისტორია აქვს[1], თუმცა, როგორც საკომპოზიტორო მეთოდი, რომელიც უშუალოდ 12 ბგერიანი ტემპერირებული წყობის განვითარება/განახლების შედეგად ჩამოყალიბდა, XIX საუკუნის მიწურულიდან იღებს სათავეს და დღემდე აქტუალურია მთელი რიგი კომპოზიტორებისთვის. მთელი ამ პერიოდის განმავლობაში მიკროტონალობა შემოქმედებითი თუ ტექნიკური მიდგომების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, რაც, ბუნებრივია, განზოგადებისას გარკვეულ სირთულეებს ქმნის. გარდა ამისა, როგორც მოვლენა იგი კომპლექსური ხასიათისაა – მჭიდრო კავშირშია მათემატიკასთან, ფიზიკასთან, მუსიკალური საკრავების აგებულებასთან, აკუსტიკასთან და დღეს უკვე – კომპიუტერული პროგრამების საფუძვლიან ცოდნასთან, რაც საკითხის შესწავლის პროცესში, მკვლევარის კომპლექსურ ცოდნას მოითხოვს.

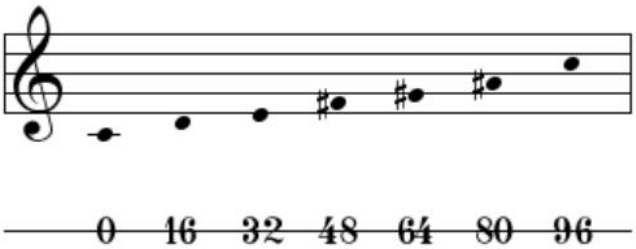
ჩვენი მოხსენების მთავარი ობიექტი – მიკროტონალური ნოტაცია, ისევე როგორც საკუთრივ მიკროტონალობისადმი მიდგომა, ცვალებადი ხასიათისაა. დღემდე არ არსებობს ერთიანი სისტემა, რომლის მიხედვითაც კომპოზიტორები აღნიშნავდნენ ამა თუ იმ სიმაღლეს, რომელიც შემსრულებლებისათვის ადვილად დასამახსოვრებელი იქნებოდა. თუმცა, ამ ვარიაბელურობაში შესაძლოა გარკვეული ნიშნების წინა პლანზე წამოწევა, და წინამდებარე მოხსენება სწორედ საერთო ტენდენციების გამოკვეთის მცდელობას ემსახურება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიკროტონალობა, როგორც საკომპოზიციო მეთოდი XIX საუკუნის მიწურულიდან იღებს სათავეს და მთავარ ტენდენციად, რომელიც XX საუკუნის 50-იან წლებამდე გრძელდება, **ოქტავის თანაბრად დაყოფა**[2] შეიძლება მივიჩნიოთ.

მიკროტონალობის განვითარების ადრეული ეტაპიდან და მისი ნოტირების პირველი მცდელობებიდან აღსანიშნავია ბერენს-სენეგალდელის 1892 წლით დათარიღებული ნაშრომი „მეოთხედტონიანობა მუსიკაში”[3] და XIX-XX საუკუნე-

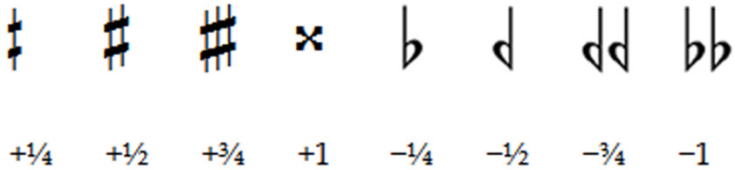
ების მიჯნაზე, მექსიკელი ხულიან კარილოს მიერ ჩამოყალიბებული სისტემა – *Sonido 13* (მექს. მეცამეტე ბგერა), რომელიც ოქტავის 96 ბგერად დაყოფასა და მათი რიცხვებით ნოტაციას გულისხმობდა.

მაგალითი №1. ბგერების ეკვივალენტი რიცხვები ხულიან კარილოს „მუსიკის ლოგიკური თეორიიდან“:

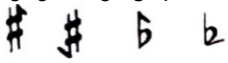


ერთ-ერთი პირველი, ვინც XX საუკუნეში მიკროტონალობის ნოტირებისთვის ალტერაციის ტრადიციული სიმბოლოების მოდიფიცირება მოახდინა, რიჰარდ შტაინი იყო[4]. მან ორ საკონცერტო პიესაში ჩელოსა და ფორტეპიანოსთვის op. 26 (1909) გამოიყენა ერთ და სამ ვერტიკალურ ხაზიანი დიეზი, შებრუნებული ბემოლი.

მაგალითი №2. რიჰარდ შტაინის ნოტაცია



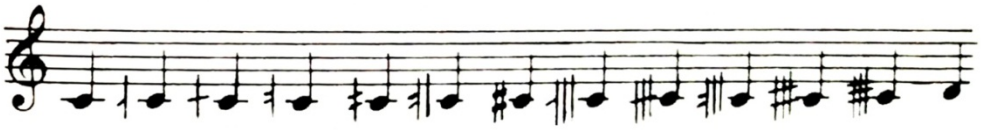
შტაინის მიერ შემუშავებული ნოტაცია ადვილი იყო შემსრულებლებისთვის წასაკითხად, თუმცა შეესაბამებოდა მხოლოდ ერთ კონკრეტულ – მიკროტონალობის მეოთხედტონიან სისტემას, რაშიც მდგომარეობდა მისი ნაკლოვანება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდისთვის ფერუჩო ბუზონი უკვე 1/3 და 1/6 ტონიანი ნაწარმოებების და ინსტრუმენტის შექმნაზე აქტიურად მუშაობდა, თუმცა ნოტაციის საკითხი ნაკლებად მნიშვნელოვნად მიაჩნდა (Schneider, 1975:28).

მიკროტონალური ნოტაციის განვითარების მომდევნო ეტაპი იორგ მაგერის სახელთანაა დაკავშირებული. მან ალტერაციის ტრადიციულ სიმბოლოებს ისრები დაუმატა.  მაგერიდან მომდინარე ნოტაციის „ისრული“ ანუ „საჯიტალური“ სისტემა ჩვენი საუკუნის დასაწყისიდან განსაკუთრებულ პოპულარობას შეიძენს, რაზეც მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

XX საუკუნის 20-იან წლებში მიკროტონალობის თითქმის ყველა, იმ დროისთვის არსებული ტემპერაციისთვის (1/4, 1/3, 1/6, 1/5 და სხვ.) შესაბამისი ნოტაციის შექმნა ალოიზ ჰაბას სახელთანაა დაკავშირებული. ჰაბას ნოტაცია წარ-

მოადგენდა ალტერაციის ტრადიციული ნიშნების მრავალფეროვან ვარიანტებს, რომლებიც 1/4, 1/3, 1/6, 1/5 და 1/12 ტონების აღსანიშნად გამოიყენებოდა.

მაგალითი №3. ჰაბასეული 1/12 ტონის ნოტაცია



ჰაბას ნოტაციას, მისი გავრცელებულობის მიუხედავად, ჰქონდა გარკვეული ნაკლოვანებები. არაერთი კომპოზიტორისა თუ მკვლევარის ყურადღების საგნად ჰაბას ნიშანთა არასტაბილურობა იქცა. მისივე 20-იანი და 40-იანი წლების ნაწარმოებებში ერთსა და იმავე 1/3 ტონს ჰაბა სხვადასხვანაირად აღნიშნავს, ამაღლებისა და დადაბლების ნიშნებს შორის აშკარა დისპროპორციაა. გარდა ამისა, ბევრი მუსიკოსი მას „თვალისთვის გართულებულს“ უწოდებს (Schneider, 1975:37). უკანასკნელთა რიცხვს ინგლისელი ჯონ ფოლდი მიეკუთვნება, რომელმაც წიგნში „მუსიკა დღეს“ (1933 წელი) ნოტაციის ახალი სისტემის ჩამოყალიბება დაისახა მიზნად, თუმცა, შტაინის მსგავსად, მხოლოდ 1/4 ტონზე მორგებული.

მიკროტონალობის ნოტაციის საკითხს XX საუკუნის პირველი ნახევრის არაერთი კომპოზიტორი შეეხო. მათ შორისაა: აივზი, ვიშნეგრადსკი, ვალერი, გიორგი რიმსკი-კორსაკოვი, ციმერმანი და სხვ. მათ მიერ შექმნილი ნიშნები, ძირითადად, ალტერაციის ტრადიციულ სიმბოლოთა მრავალფეროვან ვარიაციებს[5] წარმოადგენენ და განეკუთვნებოდნენ მიკროტონალობის ერთ – ოქტავის თანაბრად დაყოფის – მეთოდს. აღსანიშნავია, რომ ბულეზის, ციმერმანის, პენდერეცკის, ბუსოტის, ლუტოსლავსკის მიკროტონალურ ნაწარმოებებში ძირითადად ნოტაციის ზემოჩამოთვლილი ტიპებია გამოყენებული, თუმცა სტაბილურობით არც ამ კომპოზიტორთა არჩევანი გამოირჩევა. ასე მაგალითად, დიეზი ერთი დიაგონალური ხაზით ♯ ბულეზთან და ციმერმანთან გამოყენებულია 1/4 ტონით, ხოლო პენდერეცკისთან 3/4 ტონით ამაღლების აღსანიშნად. ლუტოსლავსკი 1/4 ტონს ერთი ვერტიკალური და ერთი დიაგონალური ხაზით აღნიშნავს ♯, ანალოგიური სიტუაციაა სარკისებურად შებრუნებული ბემოლთან მიმართებაში.

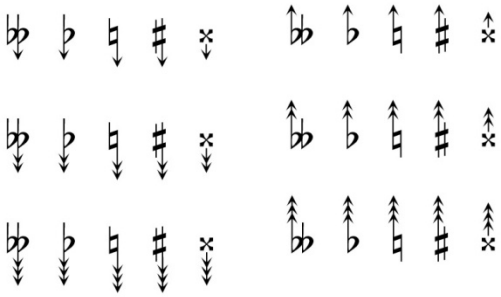
XX საუკუნის II ნახევრიდან ტექნიკურმა პროგრესმა მრავალ კომპოზიტორში ბგერის ბუნების მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი გააღვიძა. ერთი მხრივ, სპექტრალისტები ევროპაში, ხოლო, მეორე მხრივ, ნატურალური წყობა (Just Intonation) – ამერიკაში ერთგვარ ახალ „რელიგიად“ იქცა. ყოველივე ეს ობერტონული რიგის სიღრმისეული შესწავლის, ინსტრუმენტების აკუსტიკაში ჩაღრმავებისა და ტემპერირებულისგან განსხვავებული, მიკროტონალობის ახალი სისტემის, უშუალოდ ობერტონული რიგიდან ამოზრდილი ახალი წყობების შესწავლის იმპულსი გახდა.

მიკროტონალობის ამ მეთოდის ნოტაციისთვის საკმარისი აღარ იყო ალტერაციის ტრადიციული ნიშნების აქამდე ჩვეული მოდიფიკაციები, რადგან

ისინი ტემპერაციაზე იყვნენ დაფუძნებულნი. ახალი მიდგომა კი სწორედ ტემპერაციის ხელოვნურობის აღიარებას, მის ერთგვარ იგნორირებას და ბგერის ნატურალურ მახასიათებლებზე ორიენტირებას გულისხმობდა. „ჩვენ დღეს კვლავ გახსნილი სიტუაცია გვაქვს „ინტონაციის“ თვალსაზრისით, იგივენაირი, როგორც რენესანსის დროს ევროპაში <...> მუსიკა არ არსებობს ოქტავაში **მხოლოდ** 12 ბგერით. ეს დასაწყისიდანვე ფიქცია იყო“ – წერს მიკროტონალობის ერთ-ერთი მკვლევარი, კომპოზიტორი მანფრედ შტანკე (Stahnke, 2015:21).

ამგვარად, ნატურალურ წყობაში ამა თუ იმ სიმაღლის გამოსახვა მუსიკალური სიმბოლოებისა და ციფრების ერთობლიობის მეშვეობითაა ყველაზე ზუსტად შესაძლებელი. სწორედ ამიტომ, ნატურალური წყობის ნოტირებისთვის ახალი ნიშნების თითქმის ყველა სისტემა ციფრებით ხელმძღვანელობს[6], მეტი სიზუსტისთვის კი მანძილი ცენტებშია მითითებული. სწორედ ასეთია ე.წ. ჰელმჰოლც-ელისის გაფართოებული ნოტაცია, სადაც, ძირითადად, ტრადიციულ სიმბოლოების ვარიაციები (ისრების დამატებით) გამოიყენება:

მაგალითი №4. ჰელმჰოლც-ელისის გაფართოებული ნოტაცია –
1, 2 და 3 სინტონური (იგივე დიდიმუსის ან/და პტოლემეუსის) კომის აღსანიშნად

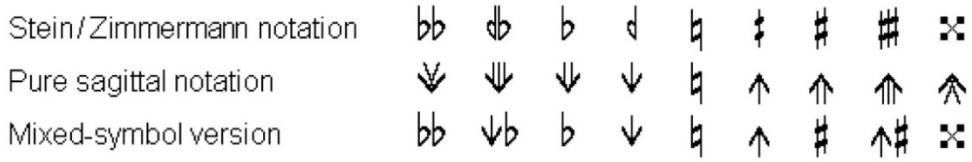


XX საუკუნის I ნახევრის მსგავსად, ნატურალური წყობის ნოტირებისას, მრავალი ვარიანტის წარმოშობის შემდეგ (ბენ ჯონსტონის, ეზრა სიმსის, მორიც ჰაუპტმანის და სხვ.) აქტუალური გახდა მისი ცენტრალიზების პრობლემა. XX საუკუნის 80-90-იანი წლებში ზალცბურგის მიკროტონალობისადმი[7] მიძღვნილი სიმპოზიუმის მასალებში რამდენიმე საგულისხმო კვლევაა ამ პრობლემისადმი მიძღვნილი, სადაც არსებული სიტუაციის გაანალიზება-განზოგადების მცდელობებია[8]. 1990 წელს ამერიკელმა კომპოზიტორმა და მკვლევარმა, გარდნერ რიდმა გამოსცა წიგნი, რომელიც მთლიანად მიკროტონალურ ნოტაციას მიეძღვნა XX საუკუნის მუსიკაში[9]. რიდი ამა თუ იმ წყობის ნოტირებისას უპირატესობას 12 ბგერიან ტემპერირებულ სისტემასთან შედარებას ანიჭებდა. თუმცა, მრავალრიცხოვანი კვლევის, დისკუსიის მიუხედავად, მიკროტონალური ნოტაციის პრობლემა მაინც ღია რჩებოდა. განსაკუთრებით მწვავედ კი იგი შემსრულებლების წინაშე იდგა.

მიკროტონალობის ერთიანი ნოტაციის სისტემა, რომელიც როგორც ტემპერაციაზე, ისე ნატურალურ წყობაზე იქნებოდა გათვლილი, და, ასევე, გაუადვილებდა შემსრულებლებს სიმბოლოების აღქმას, ჩვენი საუკუნის დასაწყისში შეიქმნა. ნოტაციის ახალი ტიპი ისრების კომბინაციით კონვენციური სიმბოლოების ჩანაცვლებას ისახავს მიზნად. სწორედ ისრიდან მომდინარეობს მისი დასა-

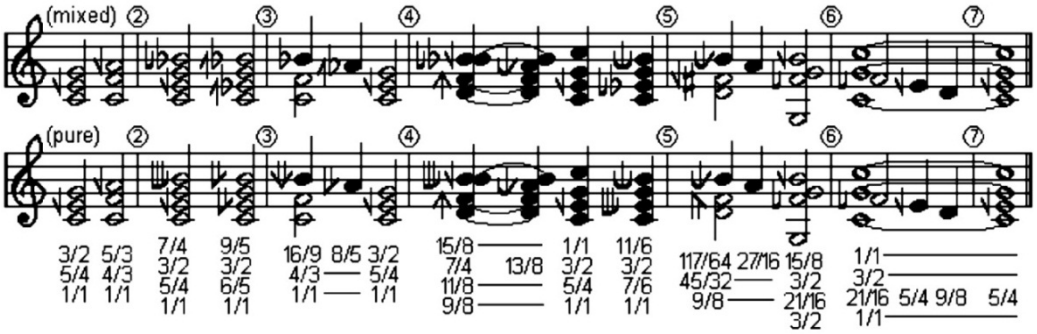
ხელება – „საჯიტალური ნოტაცია“ (sagitta ლათინურად ისარს ნიშნავს). საჯიტალური ნოტაციის შექმნა 2001 წელს ჯორჯ სეკორმა და დევიდ კინენმა დაიწყეს და რამდენჯერმე შეუცვალეს სახე. კონვენციური სიმბოლოების საჯიტალურით ჩანაცვლების პროცესის გასაადვილებლად, პირველ ეტაპზე, ნოტაციის ავტორებს ამ ორი ტიპის კომბინირებული ვარიანტის არსებობა მიაჩნიათ:

მაგალითი №5. შტაინ-ციმერმანისეულ სიმბოლოებთან კომბინირებული საჯიტალური ნოტაცია



საჯიტალური ნოტაციის ავტორებისთვის ამოსავალი ახალი სიმბოლოების წაკითხვის სიადვილეა, დიდი ყურადღება ექცევა ბეჭდვისას სივრცის პროპორციულ გადანაწილებას. ნატურალური წყობის ნოტაციისას, იყენებენ როგორც ისრისებრ სიმბოლოებს, ასევე ციფრებს (ობერტონული რიგის მიკუთვნებულობის აღსანიშნად).

მაგალითი №6



საჯიტალური ნოტაცია ინტერნეტით ყველასათვის მისაწვდომია საიტზე http://sagittal.org/. შექმნილია საჯიტალური ნოტაციის ციფრული დამწერლობის სისტემა (ე.წ. „ფონტი“), ნოტაცია ინტეგრირდება პროგრამა Sibelius-თან. საჯიტალური ნოტაციის მიმართ შემსრულებლებს მაინც აქვთ გარკვეული პრეტენზიები, რაც, ძირითადად, ალტერაციის ნიშნების ნოტებისადმი მიკუთვნებულობას ეხება – განსაკუთრებით, დატვირთულ ფაქტურაში.

კონფერენციის რეგლამენტიდან გამომდინარე, ვერ შევეხებით ბოლო დროს განსაკუთრებით პოპულარულ ბოლენ-პირსის წყობას (*BP* scale), ხალხურ წყობებს – თითოეული მათგანი საკუთარი სპეციფიკიდან გამომდინარე ნოტაციის თავისებურ ხერხებს გულისხმობს.

დღეს, როდესაც ტექნიკა თანდათანობით კიდევ უფრო იხვეწება და ადვილად მისაწვდომი ხდება ის, რაც აქამდე თითქმის შეუძლებელი იყო, აქტიურად მიმდინარეობს სხვადასხვა ინსტრუმენტის ობერტონული სპექტრის სიღრმისე-

ული შესწავლა, ახალი წყობების მიხედვით ინსტრუმენტების შექმნა, ხალხური წყობების ანალიზი და მათი ელექტრონულ მონაცემთა ბაზაში განთავსება (პროგრამა MAX/MSP-ში 4000-მდე ხალხურ წყობაზე წვდომაა შესაძლებელი). ახალ შესაძლებლობათა აქტიური ძიების მიუხედავად, მიკროტონალური მუსიკის ნოტაციის საკითხი არ კარგავს აქტუალობას. მისი ცენტრალიზების საკითხიც დღემდე ღიად რჩება, რადგან სისტემატიზაციის პროცესი მუდმივი ძიებების, ახალი სიმბოლოების გამოგონების პარალელურად მიმდინარეობს. სტაბილურობის დონემდე მისაღწევად კი გარკვეული დროა საჭირო, რის შემდეგაც იქნება მათი სრულყოფილი ფუნქციონირება და შესწავლა შესაძლებელი.

შენიშვნები:

1. ამ მხრივ, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი (ბუნებრივია, ანტიკური პერიოდის, შუა საუკუნეების გარდა) დაკავშირებულია XVI-XVII საუკუნეების მიჯნასთან, როდესაც ნიკოლა ვინჩენტინოს, იოზეფ ცარლინოს, კრისტიან ჰაღენსის, ექსპერიმენტები – ოქტავის 31 ტონად დაყოფა და ამ სისტემის მიხედვით ახალი ინსტრუმენტების აგება (Archicembalo, Archiorgano) – სითამამით XX საუკუნის დასაწყისში მიმდინარე პროცესებს არ ჩამოუვარდება, თუმცა იმ პერიოდში გაგრძელება მათ წამოწყებებს არ მოჰყოლია.
2. ინგლ. EDO - equal division of the octave ოქტავის თანაბრად დაყოფის დიაპაზონი, რომელიც XX საუკუნის პირველ ნახევარში 13-დან 96 ბგერამდე მერყეობდა.
3. ბერენს-სენეგალდელის ნაშრომი მიკროტონალური ბგერების სახელდებებს შეეხებოდა: ბგერის ლათინურ სახელწოდებას მიმატებული მარცვალი “us” – 1/4 ტონით ამაღლებას, ხოლო “os” – იგივე სიდიდით დადაბლებას აღნიშნავდა.
4. ბგერების ლათუნურ აღნიშვნაში შტაინი ბერენს-სენეგალდელის ზემოაღნიშნულ ლათინურ სუფიქსებს იყენებდა.
5. აივზთან და ციმერმანთან ტრანსფორმირდება საკუთრივ ნოტები - ისინი ოთხკუთხედის ან რომბის სახით თეთრი და შავი ფერისები არიან.
6. ასე მაგალითად, სუფთა კვინტა – 3/2, ნატურალური ტერცია – 5/4, ნატურალური სეპტიმა – 7/4 და ა.შ.
7. უნდა აღინიშნოს, რომ ზალცბურგის სკოლა ნატურალურ ინტერვალებთან დაკავშირებით ტერმინ „მიკროტონალობას“ ძველბერძნული „ეკმელიკით“ ანაცვლებს.
8. ამ მხრივ უნდა ვახსენოთ რუდოლფ რაშის „დიაპაზონ-ნოტაცია“, რომელიც მეტ-ნაკლებად ითვალისწინებს ტემპერირებულ და ნატურალურ წყობებს; ეზრა სიმსის ნოტაცია, რომელშიც აქცენტი ობერტონული რიგის ბგერებზეა გამახვილებული.
9. Gardner Read - *Twentieth Century Microtonal Notation*. New York: Greenwood Press, 1990

ლიტერატურა:

1. Hesse, Horst-Peter: *Standardisierte Notation für mikrotonale Musik*. In: *Mikrotöne IV* – Bericht über das 4. internationale Symposium 1991 in Salzburg, Musikedition Nymphenburg, 2001, S. 21-39;
2. Rasch, Rudolf: *Eine neue, normierte Notation für mikrotonale Musik: Die Diapason-Notation.* In: *Mikrotöne II* – Bericht über das 2. internationale Symposium 1985 in Salzburg, Edition Helbling, Innsbruck 1988, S. 41-49;
3. Sabat, Marc; Schweinitz Wolfgang: *The Extended Helmholtz-Ellis JI Pich Notation*. www.marcsabat.com, 2004;

4. Schneider, Sigrun: *Mikrotöne in der Musik des 20*. Jahrhunderts, Bonn/Bad Godesberg, 1975;
5. Secor, George; Keenan, David: *Sagittal - a Microtonal Notation System.* www.sagittal.org, 2012;
6. Stahnke, Manfred: *1001 Mikrotöne*, Bockel Verlag, Hamburg, 2015
7. http://www.computermusicnotation.com/?page–id=443#pitchtool

ლეილა მარუაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ფერწერის მუსიკალური ორიენტირები და კონტექსტები

მუსიკას და ფერწერას, როგორც ხელოვნების ორ პარალელურად განვითარებად დარგს, ყოველთვის ახასიათებდა ურთიერთქმედებისა და ასიმილაციის პროცესი. ამ დარგების კავშირი ორმხრივია, თავად მუსიკაც ხომ ბრწყინვალე "ფერმწერია". უკვე XVII-XIII სს. არსებობდა მუსიკალური პორტრეტის ჟანრი. გავიხსენოთ ფ. კუპერენის პიესები კლავესინისთვის სახელწოდებით "სატრფო", "ფინეტა", "მთიბავები". რ. შუმანმა საფორტეპიანო ციკლში "კარნავალი," მუსიკალური გამომსახველობის ხერხების გამოყენებით შთამომავლებს გამოჩენილი მუსიკოსების, მისი თანამედროვეების ნ. პაგანინისა და ფ. შოპენის პორტრეტები დაუტოვა.

XIX საუკუნის II ნახევარში არაერთი მუსიკოსი ეცადა ბგერების მეშვეობით სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების გადმოცემას. რ. შუმანი სიტყვას "სურათი" იყენებს მუსიკალური პიესების სახელწოდებად ("აღმოსავლური სურათები" op. 66, "ზღაპრული სურათები" op. 113). ფ. ლისტი საფორტეპიანო პიესაში "ნიშნობა" (ციკლიდან "მოგზაურობის წლები"), რაფაელის ტილოს – "მარიამის ნიშნობა" აღწერას შეეცადა, მისივე სიმფონიური სურათი "ჰუნების ბრძოლა" კი კაულბახის ფრესკის მოტივების მიხედვითაა შექმნილი. მ. მუსორგსკიმ სააფორტეპიანო სუიტაში "სურათები გამოფენიდან", ბგერების მეშვეობით თავისი მეგობრის – მხატვრის, მოქანდაკისა და არქიტექტორის ვ. გარტმანის არა მარტო ერთი სურათი, არამედ მთელი გამოფენა "მოხატა". XX საუკუნეში პ. ჰინდემიტი თავისი პროგრამული სიმფონიის "მხატვარი მატისი" სამივე ნაწილში შეეცადა აღეწერა მხატვარ მატის ნაიტჰარტის ფერწერული ნამუშევრები.

ამავე ჭრილში შეიძლება იყოს განხილული ისეთი განსაკუთრებული მოვლენა, როგორიც კომპოზიტორების ფერადი სმენაა. ბევრ კომპოზიტორს მუსიკალური ჟღერადობის ვიზუალურ-ფერადოვანი აღქმა ახასიათებს. ასეთი ფერადოვანი სმენა ერთ შემთხვევაში კილო-ტონალობის, ხან კი მუსიკალური ტემბრის ან რეგისტრების აღქმას უკავშირდება. უნდა აღინიშნოს, რომ ფერის და ჟღერადობის მსგავსი კავშირი სუბიექტური ხასიათის მოვლენაა, ვინაიდან სინოფსიით დაჯილდოვებული კომპოზიტორები (მაგ. ფ. ლისტი, ნ. რიმსკი-კორსაკოვი, ა. სკრიაბინი, ო. მესიანი, ა. შნიტკე, მ. ჩიურლონისი და სხვ.) ერთსა და იგივე ტონალობას, ტემბრს თუ რეგისტრს სხვადასხვა ფერში აღიქვამენ.

მუსიკისა და ფერწერის ურთიერთკავშირის გამოვლენის სხვა რაკურსს განეკუთვნება ხელოვნების ისტორიაში არსებული მრავალი მაგალითი, როდესაც მხატვარი თავის შემოქმედებით ცხოვრებაში ითავსებდა სახვით ხელოვნებას მუსიკასთან ერთად. ცნობილია, რომ ლეონარდო და ვინჩი ჩინებული მუსიკოსიც იყო. ის თავისივე კონსტრუირებულ ინსტრუმენტებზე უწევდა საკუთარ თავის აკომპანირებას სიმღერის დროს. ვან დეიკი თავისი მასწავლებლის, რუბენსის წვეულებაზე მღეროდა იტალიურ სიმღერებს ვიოლა და გამბას თანხლებით.

ჯორჯონე ბრწყინვალედ მღეროდა და უკრავდა სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე, რის გამოც პატრიციებისგან ხშირად ღებულობდა მოწვევას მუსიკალურ წარმოდგენებში მონაწილეობის მისაღებად. ენგრი და მატისი ვიოლინოზე უკრავდნენ. ვ. კანდინსკი კარგად ფლობდა ფორტეპიანოსა და ვიოლონჩელოს[1].

მოხსენების ძირითადი ნაწილი ეძღვნება მუსიკის საფუძვლების, კატეგორიების გარდასახვის შესაძლებლობას მხატვრის შემოქმედებაში და მუსიკის მრავალასპექტიანი ზეგავლენის საკითხს ფერმწერის აზროვნებაზე.

მუსიკოსები, მუსიცირება, მუსიკალური ინსტრუმენტები სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა ეპოქის, მიმართულების, სტილის გამორჩეული მოდელები იყვნენ. მუსიცირების პროცესში მყოფი ადამიანების გამოსახულებებმა უძველესი ხანიდან მიაღწია ჩვენამდე. ანტიკური ბარელიეფები და ლარნაკები მუსიკოსების გამოსახულებით, რომლებიც ავლოსებსა და კიფარებზე უკრავენ, შუა საუკუნეებში ფრესკებითა და ხატებით იცვლებიან, რომლებზეც მუსიცირების დროს გამოსახული ანგელოზებია. აღორძინების ეპოქის მხატვრები ხატავენ სურათებს, რომელთა პერსონაჟები კონცერტების მონაწილეები არიან (ჯორჯონეს "სოფლის კონცერტი"). მუსიკალურმა ინსტრუმენტებმა თანამედროვე მხატვრებისათვისაც შეინარჩუნეს თავიანთი მიმზიდველობა. პიკასოს სურათებზე ხშირად შევხვდებით "გახლეჩილი" ვიოლინოს ნაწილებს – დეკას, გრიფს, ხემს და ა.შ.

1909 წელს რუსი კოლექციონერი ს. შჩუკინი ანრი მატისს მუსიკისა და ცეკვის ალეგორიული გამოსახულების სურათებს უკვეთავს. მატისმა ორი, სრულიად განსხვავებული დინამიკის მქონე სურათი შექმნა. თუ კი "ცეკვის" გმირები ტილოს მიღმა ცდილობენ გაქცევას, "მუსიკის" პერსონაჟები საოცარი სტატიურობით გამოირჩევიან. კომპოზიცია სიმშვიდითაა სავსე და ბრწყინვალედაა დაბალანსებული. ტილოზე სულ ხუთი პერსონაჟია გამოსახული, ამათგან ორი მუსიკალურ ინსტრუმენტებზე – ვიოლინოსა და ორმილიან სალამურზე უკრავს, დანარჩენები მღერიან. მევიოლინეს პოზა დეტალური სიზუსტითაა აღდგენილი და ძეგლის გამოსახულებას გვაგონებს. ამის მიღწევა მატისს არ გასჭირვებია, ვინაიდან მხატვარი თავად ფლობდა კარგად ვიოლინოს. ადამიანები სურათზე უძრავ, სტატიკურ მდგომარეობაში იმყოფებიან. მაგრამ მატისი შეგნებულად ხატავს მათ სილუეტებს მოქნილი ხაზებით, რაც მთელ ტილოს ერთგვარ მუსიკალურ რიტმს ანიჭებს. "მუსიკის" შინაარსობრივი კონცეფციის გახსნას, თავად მატისი არ იძლევა. არსებობს ვარაუდი, რომ ტილოს მარჯვენა ნაწილში ასახული ოთხი მუხლმოხრილი ფიგურა სანოტო ნიშნების განსახიერებაა, ხოლო მევიოლინე – ვიოლინოს გასაღების სიმბოლოა, თუმცა ყოველივე ეს მხოლოდ ვერსიაა.

ამ საინტერესო თემაზე მუშაობის პროცესში წავაწყდი ისეთ ფაქტს, რომლის უგულველყოფა შეუძლებელია მუსიკოლოგისათვის. თეორიულ მუსიკისმცოდნეობაში ერთ-ერთი კარგად ცნობილი თეორია მხატვრის ესთეტიკური ორიენტირი გახდა, ხოლო ამ თეორიის მუსიკალური კატეგორიები – სახვით ხელოვნებაშია ექსტრაპოლირებული. მხედველობაში მყავს ფრანგული კლასიციზმის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული წარმომადგენელი – ნიკოლა პუსენი (1594-1665). მის ესთეტიკას რაციონალიზმის ფილოსოფია უდევს საფუძვლად. სწორედ რაციონალიზმის ფილოსოფიის ზეგავლენით შეიძლება იყოს ახსნილი

მხატვრის ინტერესი ჯოზეფო ცარლინოს თეორიული ტრაქტატისადმი "Instituzione Harmonicle" (1553 წ.), რომელშიც ანტიკური ხანიდან გავრცელებული მუსიკალური მოდუსების თეორიაა მოცემული.

ამ თეორიის საფუძველზე პუსენი ქმნის ხუთი მოდუსის სისტემას, თითოეული მათგანი კი მხატვრის ფერწერულ ნამუშევარში განსაკუთრებული განწყობის მატარებლადაა წარმოდგენილი. პუსენი იტალიელი თეორეტიკოსის კვალდაკვალ მოდუს ზოგადლოგიკურ კონტექსტში განიხილავს და აიგივებს "მოდუსის" ცნებას საზომთან, რომლის საშუალებით შეიძლება "აიწყოს" ნებისმიერი მშვენიერი ნივთი, საგანი, მათ შორის – ფერწერული ნაწარმოებიც. პუსენს, კონკრეტული მუსიკალური კილოების თვისებები სახვითი ხელოვნების სფეროში გადააქვს. ექსტრაპოლაციის ორიენტირად მხატვარი თვლის კილოს ეთოსს, რომლის მიხედვით ამ თუ იმ მოდუსის ხასიათი შესატყვისს სიუჟეტთან გარკვეულ თანაფარდობაში იმყოფება. მოდუსების სახელწოდებებად პუსენი ირჩევს კილოების ძველ ბერძნულ სახელებს. მაგალითად, ზნეობრივ გმირობას მხატვარი განასახიერებს მკაცრ, პირქუშ ფორმებში, რომლებსაც პუსენი "დორიული კილოს" ცნებით აერთიანებს. დრამატული ხასიათის თემები – "ფრიგიულ კილოს", ხოლო მხიარული თუ იდილიური შინაარსის თემები – "იონიური" და "ლიდიური" კილოებს ესადაგება.

მხატვარი თვლიდა, რომ ფერწერული ნაწარმოების პარამეტრებიც შეიძლება იყოს ინტერპრეტირებული როგორც კონკრეტულ კილოში "ხმოვანი". ამ პარამეტრებიდან განსაკუთრებული ადგილი მთელის მეტრო-რიტმულ ორგანიზაციას უკავია, მათ შორის არის კომპოზიციური ელემენტების მონაცვლეობის ვიზუალური აღქმის ტემპი; რიტმული მონახაზის რეგულარულობის ხარისხი; კომპოზიციის ბინარული ან ტერნარნული დანაწევრება; კომპოზიციური სიმეტრიის სახე და ა.შ. ფერწერული ნაწარმოების "ჟღერადობაზე" მოქმედებს აგრეთვე მისი ფერადოვანი სტრუქტურა – კოლორისტული რიტმები, დომინირებული ტონი, ფერთა გამა. პუსენის ტილოების ანალიზის შედაგად ხელოვნებადმცოდნე ე.როვენკო აკეთებს დასკვნას, რომ სიტყვა "მოდუსის" თავდაპირველი გაგების მნიშვნელობით, მხატვარი განსაკუთრებულ როლს ანიჭებდა დორიულ მოდუსს, რომლის მეშვეობით ყველაზე სრულად ისახებოდა როგორც ანტიკური, ისე ფრანგული კლასიციზმის ხანისათვის დამახასიათებელი წესრიგის კატეგორია (Ровенко, 2014).

მუსიკისა და მხატვრობის ურთიერთობის კიდევ ერთ, საკმაოდ გავრცელებულ ასპექტს მუსიკალური ტერმინოლოგიის გამოყენება წარმოადგენს. ეს მოვლენა ხშირია სახვით ხელოვნებაში და უკავშირდება ისეთ ფერწერულ ნამუშრევრებს, სადაც ბატონობს ხაზი, ფორმა და ფერების იმპროვიზაცია. მოვიყვან მხოლოდ ორ, მაგრამ განსხვავებულ მაგალითს.

ჯ. უისტლერის შემოქმედება (1834-1903) ახლოსაა იმპრესიონიზმთან, თუმცა ნიშანდობლივია, რომ მხატვარი თავის ნაშრომებში საგნის თუ პეიზაჟის, ან ადამიანის სხეულის გამოსახულების დროს პირველ რიგში მუსიკალური შთაბეჭდილების შექმნას ცდილობდა. იზიარებდა რა ბოდლერის სწავლებას სინესტეზიის შესახებ, უისტლერი თავის ნახატებს მუსიკალური პიესების ანალოგებად თვლიდა და მათ "სიმფონიებს", "იმპროვიზაციებს" უწოდებდა.

მხატვრის ტილოების ერთგვარი "უსაგნოება" თუ "უშინაარსობა" მათ მუსიკალურ-განყენებულ სახელწოდებებში აისახებოდა. უისტლერს მოსწონდა სა-

კუთარი სურათების სახელწოდებებში მუსიკალური ტერმინების შეყვანა. იგი თვლიდა, რომ ასეთი მიდგომით მაყურებლის ყურადღების გადატანას შეძლებდა კონკრეტული ტოპოგრაფიული თუ დროის კონტექსტისაგან. "ტერმინ "ნოქტიურნის" გამოყენებით, მე სურათის უნივერსალურობას ვუსვამ ხაზს, რითაც ვცდილობ მოვწყვიტო ის კონკრეტული ადგილისა და ამბავისგან" – ამბობდა მხატვარი.

სტატიის დასაწყისში დასახული პრობლემების კონტექსტში უკვე შევეხე კანდინსკის შემოქმედებას. საჭიროდ მიმაჩნია ამ საკითხის განხილვის გაგრძელება, ვინაიდან ფერწერისა და მუსიკის სინთეზის იდეა კანდინსკის შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტია. მხატვარი ფერადი სმენით იყო დაჯილდოვებული. მაგრამ ფერი მხატვრისთვის ასოცირდებოდა მუსიკალური საკრავების ტემბრთან და არა ტონალობასთან. კანდინსკიმ თავისი წარმოდგენა ფერების ტემბრზე ჩამოაყალიბა წიგნში "Über das Geistige in der Kunst" (თავი სახელწოდებით "ფერების ენა")[2]. ამ თავის გაცნობა მისაწვდომს ხდის მხატვრის სურათების "ჟღერადობის" გაგებას, კერძოდ, "ცისფერი ცა", კანდინსკის მიხედვით, უნდა ჟღერდეს როგორც პიესა, რომელიც სრულდება ფლეიტაზე.

მხატვრის მემკვიდრეობაში გვხვდება რამოდენიმე მკაფიოდ გამოხატული "მუსიკალური" ნამუშევარი, რომელზეც მათი სახელწოდებებიც მიგვითითებენ: "იმპროვიზაცია 3. კონცერტი", "ფუგა", "შავი თანხლება", "სიუიტა №424" და სხვა. სათაურით "შავი თანხლება" მხატვარი თვითონვე მიგვანიშნებს, რომ სურათის კონფიგურაციაში მთავარია ორი შრის – რელიეფისა და ფონის – პარალელური, ერთდროული თანაარსებობა. ჩვენთვის, მუსიკოსებისთვის, კომპოზიციის ასეთი გადმოცემა ასოცირდება ჰომოფონიურ ფაქტურასთან, სადაც მკაფიოდაა გამოკვეთილი "მელოდია" და "თანხლება" (Кандинский, 2014:73).

ფერწერაში მუსიკალური ფორმის კანონზომიერებების გადატანის ბევრი მაგალითი შეგვხვდა, მოვიყვან მხოლოდ ორს. კანდინსკის "სიუიტა №424-ში" გამოყოფილია რამოდენიმე ნაწილი, რომელთა განლაგება ტილოზე მუსიკალური სიუიტის ნაწილების მიმდევრობას ემსგავსება. ყოველივეს აქვს მკაფიოდ გამოხატული ფონი, რომელზეც გეომეტრიული ფიგურებია მოთავსებული. არც ერთი ფიგურა არ მეორდება, მიუხადავად ამისა, ისინი მთლიან კომპოზიციას ქმნიან. მხატვარი ამას რამოდენიმე ხერხის გამოყენებით აღწევს: ფიგურების სტრუქტურის ერთგვაროვნებით, მსგავსებით (წრე, ოვალი, ნახევარწრე), მათი ფონების ფერთა სიახლოვით. ვფიქრობ, ანალოგია ძველებურ სიუიტასთან მუსიკოსისთვის უდავოა. ინსტრუმენტული სიუიტის თავისებურება ხომ სხვადასხვა ჟანრის ცეკვების გაერთიანების პრინციპს ესადაგება, რომლებიც საერთო ტონალობით არიან გაერთიანებულნი.

მეორე მაგალითი ლიტველი კომპოზიტორის და მხატვრის მ. ჩურლიონისის შემოქმედებაში გვხდება. ჩურლიონისიც მუსიკის ფერწერასთან გაერთიანებას ცდილობდა, მეტიც – იგი შლიდა ზღვარს ფერწერასა, როგორც სივრცობრივი და მუსიკას, როგორც დროით კატეგორიის შორის. ბევრი მისი ფერწერული ნამუშევრის სათაური სწორედ ამაზე მეტყველებს: "პრელუდი", "ფუგა", "მზის სონატა", "გაზაფხულის სონატა".[3] თავისი შემოქმედების თაყვანისმცემლებს ჩურლიონისი ურჩევდა ასეთი ნაწარმოების, მაგალითად – ფუგის, ბინარულ აღქმას – ყურით და თვალით. საინტერესოა, რომ ამ "სინთეტური" ჟანრის ნაწარმოებში

ცნებები რიტმი, პლასტიკა, არქიტექტონიკა ერთნაირად ესადაგება როგორც მათ მუსიკალურ, ასევე ვიზუალურ გამოსახულებას. ჩურლიონისის "ფუგაში" კარგად ჩანს, რომ ეს იმიტაციური პოლიფონიის მაგალითია. ვ.ფედოტოვის დაკვირვებით, ეს ორმაგი ფუგაა, სადაც ნაძვები პირველ თემას ესადაგება, ხოლო ტაძრები და ქანდაკებები – მეორეს. მხატვარი იმიტაციას განასახიერებს "თემების" დაშორებით პერსპექტივაში, ან გადაბრუნებული გამოსახულებით, რომელიც იმიტაციის კანონებს ესადაგება და წარმოადგენს თემის გატარებას რიტმულ გადიდებაში, შემცირებასა თუ შებრუნებაში. (Федотов, 1989:61).

ჟღერადი ფერწერის ანალიზის მცდელობა, ვფიქრობ მართებულია, ასე რომ არ იყოს, ლეონარდო და ვინჩი არ ჩათვლიდა, რომ მუსიკა და ფერწერა დები არიან, მიქელანჯელო ბუანაროტი კი არ იტყოდა – კარგი ფერწერა – მუსიკაა.

შენიშვნები:

1. უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკისა და ფერწერის ურთიერთობის პრობლემა ვ.კანდინსკის შემოქმედებაში ცალკე სამეცნიერო გამოკვლევას იმსახურებს. მხატვარი თავის თეორიულ ნაშრომებში ხშირად ეხებოდა მუსიკასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას, ავლენდა კავშირებს მუსიკალურ და სახვით ხელოვნებას შორის, იხსენებდა ისეთი კომპოზიტორების სახელებს, როგორებიც იყვნენ რ.ვაგნერი, მ.მუსორგსკი, კ.დებიუსი, ა.სკრიაბინი. მაგრამ სულიერად ყველაზე ახლობელი მისთვის იყო ა.შონბერგი, რომელთანაც იგი მეგობრობდა და თანამშრომლობდა. ნიშანდობლივია, რომ ამ ორი გამოჩენილი პიროვნების ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაშრომები – შონბერგის "ჰარმონიის სწავლება" და კანდინსკის "Über das Geistige in der Kunst" – ერთ წელს, 1911წ. დაიწერა. ხაზგასასმელია, რომ კანდინსკის შემოქმედების ძირითადი ლაიტ-იდეა, ვაგნერისა და სკრიაბინის მსგავსად, ყველა სახის ხელოვნების სინთეზს უკავშირდება. ასეთი სინთეზის ყველაზე საინტერესო ცდას წარმოადგენდა კანდინსკის მიერ მუსორგსკის ნაწარმოების – "სურათები გამოფენიდან" – სცენური დადგმა. დეკორაციები თვით კანდინსკის ეკუთვნოდა, ხოლო "პერსონაჟების" როლი მხატვარმა შუქს, ფერს და გეომეტრიულ ფიგურებს მიანიჭა.
2. მაგალითად, ყვითელი ფერი მხატვრისთვის საყვირის ტემბრს ესადაგებოდა, ღია ლურჯი – ფლეიტის, მუქი ლურჯი – ვიოლონჩელოს, მწვანე – ვიოლინოს წყნარ, გაშლილ ჟღერადობას, ნარინჯისფერი – ალტს, იასამნის ფერი – ინგლისურ ქარახსას და ა.შ.
3. ნიშანდობლივია, რომ "გაზაფხულის სონატის" ოთხი სურათისგან შედგება, ნაწილებს კი შემდეგი სახელწოდებები აქვს: "Allegro", "Andante", "სკერცო", "ფინალი".

ლიტერატურა:

1. Kennedy Sheron L., Painting Music: Rhythm And Movement in Art. Sheldon Museum of Art.., 2007
2. Vergo Peter., The Music of Paiting. Phaidon., 2005
3. Кандинский В., О духовном в искусстве. М.,1992
4. Сарабьянов Д., Автономова., Н. В. Кандинский: Путь художника. М., 1994
5. Ровенко Е., Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах. Научный вестник московской консерватории. 2014 , №3
6. Федотов В., Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. М.,1989

ლევან გომელაური
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის დოქტორანტი
საქართველო

სიტყვა და ტექსტი, თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების საკომპოზიციო ტექნიკის შემადგენელი ნაწილი

სიტყვა დამოუკიდებელი ენობრივი ერთეულია და ენაში მას ბგერის, ან მარცვლისგან განსხვავებით დამოუკიდებელი მნიშვნელობა გააჩნია. მუსიკაში სიტყვა შეიძლება გამოყენებული იყოს ემოციის ან განწყობის გადმოსაცემად, ან იყოს გარკვეული ინფორმაციის სასიგნალო წყარო. ლიტერატურული ტექსტი აზრის ჩამოყალიბებისთვის გამოიყენება და გარკვეული ლოგიკური ამოცანების გადაწყვეტის მეშვეობით აღწევს მიზანს. ის შესაძლოა მუსიკის შინაარსობრივი გააზრების მიზნით იყოს ჩართული, ან უბრალოდ ლინგვისტური ერთეულის ტემბრულ-ჟღერადობრივი თავისებურების ხაზგასმისთვის. ასევე რიტმული პულსაციის შესაქმნელად, ან ხანგრძლივი სონორული ეფექტისთვის და ა.შ.

მუსიკაში ვერბალური ტექსტი შეიძლება მრავალი გაგებით იქნას გამოყენებული. მაგალითად, ტრადიციულად, ფონემა ყველაზე ხშირად გვხვდება რომელიმე ჩასაბერ ინსტრუმენტზე რაიმე ხერხის შესრულებისთვის, მაგალითად, ფლეიტაზე ფრულატოს წარმოებისთვის (“რ” ბგერის წარმოთქმა) ან ორმაგი-სამმაგი ნოტებისთვის ფონემათა კომბინაცია (თქ, თქთ, ტკ, ტკტ და ა.შ.) და სხვა. იგივე შეიძლება ვთქვათ მარცვალზე, სიტყვასა და ტექსტზე. ისინი უმეტესად ვოკალურ პარტიებში გვხვდება, ან მუსიკალური ტექსტის ახსნა-განმარტებისთვის, განსაკუთრებით თანამედროვე ნოტაციის პირობებში, ან საშემსრულებლო ხერხისა და ეფექტის კომენტარისთვის. თუმცა მათ, როგორც საკომპოზიციო ტექნიკის ნაწილი, თანამედროვე მუსიკაში ოდნავ განსხვავებული დანიშნულებითაც ვხვდებით.

მოხსენებაში შევეხებით თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს, სადაც ვერბალურ ნაწილს განვიხილავთ, როგორც საკომპოზიციო ტექნიკის ნაწილს და განვიხილავთ, თუ რა ხერხებს მიმართავენ ისინი ვერბალურ ტექსტთან მუშაობისას ნაწარმოების შექმნის დროს.

ვერბალური ტექსტის მუსიკალურ ნაწარმოებში გამოყენების სხვადასხვა ხერხის აღწერისთვის ქართველი კომპოზიტორების მაკა ვირსალაძის, ნოდარ მამისაშვილის, ზურაბ ნადარეიშვილის, ეკა ჭაბაშვილის შემოქმედებიდან იმ ნიმუშებს განვიხილავთ, რომლებიც განსაკუთრებული ინდივიდუალობით გამოირჩევა და რომელთა ანალიზიც ნათლად ახსნის დასმულ პრობლემას.

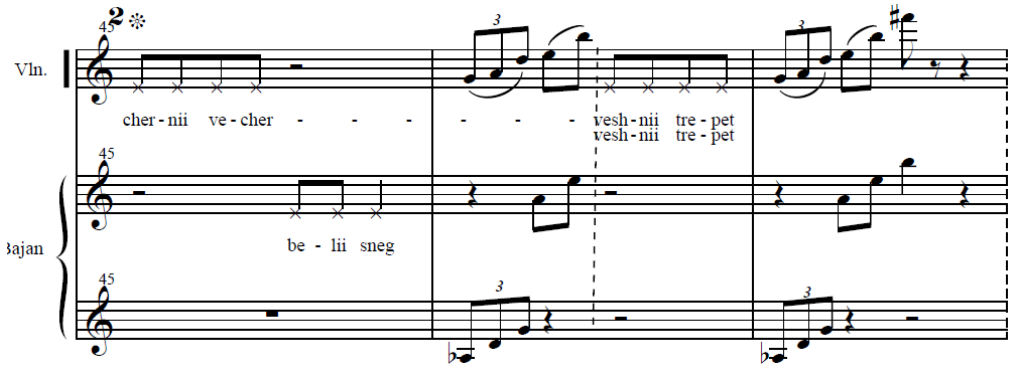
მაკა ვირსალაძე საკუთარ შემოქმედებაში ვერბალური ტექსტის გამოყენებისას უპირატესობას სიტყვის ფენომენს ანიჭებს. კომპოზიტორისთვის თითოეულ სიტყვას აქვს პირველ რიგში ფონეტიკური დატვირთვა. ავტორის ძირითადი ამოცანაა: სიტყვა ჟღერადობის მიხედვით შეესაბამებოდეს კომპოზიციის ხმოვანებას, მათ შორის მუსიკალურ-დრამატურგიული თვალსაზრისითაც. ასევე თითოეულ სიტყვას აქვს „სიმბოლოს“ დატვირთვა. მაკა ვირსალაძე მსმენელს სთავაზობს სიტყვის შინაარსიდან გამომდინარე კონკრეტული განწყობის აღ-

ქმას, რა თქმა უნდა, ავტორისეული ინტერპრეტაციით, რასაც მუსიკალური ენა უწყობს ხელს.

აფორიზმებში, რომელიც დაწერილია ერთმაგი ორკესტრისთვის გამოყენებულია ტექსტი ვეფხისტყაოსნიდან. სტროფები ავტორის მიერაა შერჩეული. მუსიკალური ფორმა განაპირობებს ტექსტის მიმდევრობას, რომელიც ისევ და ისევ კონტრასტის პრინციპითაა დაწყობილი, რაც ამავდროულად ნაწარმოების იდეას წარმოადგენს და მუსიკის შინაარსს განსაზღვრავს. შერჩეული სტროფებით ხდება კეთილის და ბოროტის, როგორც ამქვეყნიური ცხოვრების ორი მხარის წარმოჩენა, რომელთაც მოსდევს სულიერი ღირებულების გადმომცემი შინაარსის მატარებელი სტროფი. მაგალითად, ამქვეყნიური ცხოვრების ორი მხარის წარმომჩენია სტროფები „გული კრულია...“, „მიჯნურობა არის ტურფა“, ხოლო სულიერების წარმომჩენი – „რასაცა გასცემ შენია...“, „სჯობს სიცოცხლესა ნაძრახსა...“... სიტყვების ფონეტიკური რესურსი გარკვეულწილად ჟღერადობის დინამიკაში თამაშობს როლს.

„ვარსკვლავებში“, რომელიც დაწერილია ხმის, ფლეიტის, თეფშებისა და ტამტამისთვის, საინტერესო ხერხია გამოყენებული: მკითხველი სხვადასხვა ენაზე კითხულობს ცალკეულ სიტყვებს, რომლებიც კომპოზიტორისთვის პირველ რიგში ფონეტიკურ დატვირთვას ატარებს, რაც მოცემული ენის აკუსტიკურ სპეციფიკას გამოხატავს და შეესაბამება. თუმცა ზოგჯერ ავტორისთვის მნიშვნელოვანია ცალკეული სიტყვის მნიშვნელობაც. კონკრეტული სიტყვა კონკრეტული ენის სპეციფიკას შეესაბამება. მაგალითად, როგორიცაა გერმანულ ენაზე ewigkeit (მარადისობა) ამ ენის და ერის უკვდავი სიღრმისეული ღირებულებების მიმართ განწყობას გამოხატავს.

როგორც ვხედავთ, კომპოზიტორი ინდივიდუალურად და ორიგინალურად აღიქვამს და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს კონკრეტული სიტყვის შინაარსს, განწყობას, ჟღერადობას. ამ მხრივ გამორჩეულია კიდევ ერთი ნაწარმოები Two Wings (“ორი ფრთა” ან “ფრთები” ალექსანდრ ბლოკის ტექსტზე). ნაწარმოებში გამოყენებულია სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოებიდან ამორჩეული სიტყვები და პოეტური ფრაზები, რომლებიც შინაარსის შესაბამისად განაწილებულია სხვადასხვა ბლოკში. ისინი ერთმანეთთან ქმნიან კონტრასტს, რაც შეგნებულადაა გაკეთებული ნაწარმოების იდეური ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, რომელიც უკვე სათაურშივე ვლინდება – ორი ფრთა, როგორც კონტრასტი და ამავე დროს საწინააღმდეგოთა ერთიანობა, ისევე როგორც ინი და იანი, მარჯვენა და მარცხენა ხელი... შემსრულებლებს დეკლამაციაში მიცემული აქვთ ერთგვარი თავისუფლება. მათ შეუძლიათ გააკეთონ ტემპის, დინამიკის, ტექსტის წარმოთქმის მანერის ინტერპრეტაცია. ერთის მხრივ, საქმე გვაქვს შინაარსობრივ კონტრასტთან, მეორეს მხრივ კი სიტყვა იქცევა ფონად, და ინსტრუმენტების ჟღერადობასთან გამთლიანებით „ხმოვანი ჯერის“ სახით ქმნის სონორულ განწყობას.ნაწარმოები დაწერილია ვიოლინოსა და აკორდიონისთვის და შემსრულებლები წარმოთქვამენ ტექსტს რუსულ ენაზე.



ნოდარ მამისაშვილის შემოქმედებიდან განვიხილავთ ფორტეპიანოსთვის შექმნილ საბავშვო პიესების ციკლს, რომელიც სამი ნაწარმოებისგან შედგება: "სპილოები ცირკში", "პინკ-პონკი" და "თაგვი და კატა". პიესები ორიენტირებულია ბავშვების მუსიკალური ვიზუალური აღქმის განვითარებაზე და ტრადიციულ ნოტაციასთან ერთად გამოყენებულია თანამედროვე სანოტო ნიშნებიც.

ჩვენი თემიდან გამომდინარე, ჩვენთვის აქტუალურია მესამე პიესა "თაგვი და კატა", სადაც კონკრეტული მუსიკალური ელემენტი ასოცირდება, როგორც ამ ცხოველებისთვის დამახასიათებელი ქცევა. ამით ავტორი ქმნის სიუჟეტს ალეგორიული ტიპის სიტუაციის შესაბამის გამოხატულებებთან საერთო კონტექსტში – თაგვის ვალსი, ცრემლები. ამგვარად, პიესაში ჩართული ვერბალური ტექსტი ემსახურება მთლიანი ნაწარმოების მხატვრული სახის შექმნას და გარკვეული საკომპოზიციო ხერხების ჩამოყალიბებას. ავტორს სურს შემსრულებელში ნაწარმოების შინაარსის აღქმა გამოიწვიოს ვერბალური ტექტის მეშვეობით, მაგალითად სიტყვიერი მინიშნებებით: თაგვის ვალსი, წრუწუნი, მიპარვა, დაჭერა, ცრემლები, თამაში... რაც შემსრულებელში ასოციაციური წარმოსახვის მეშვეობით შინაარსის შესაბამის შთაბეჭდილებებს შექმნის. ამგვარად, ნაწარმოებში ჩართული ვერბალური ტექსტები მუსიკალურ-ასოციაციურ წარმოსახვას ემსახურება და მუსიკის ვიზუალიზაციის პროცესთანაც არის დაკავშირებული.

ზ. ნადარეიშვილის ოპერა „აფანიპტერა და ფორმისიდე" შეიქმნა 1998 წელს, თავისი არსით „ოპერა-ალეგორიაა", სადაც ის მიმართავს მოცარტის სტილის ალუზიის ხერხს. ოპერა ეფუძნება ძველ ქართულ ზღაპარს – "რწყილი და ჭიანჭველა", რომლის სათაური ავტორმა ოპერაში ზღაპრის პერსონაჟების ლათინური სახელებით *„აფანიპტერა და ფორმისიდე"* შეცვალა. ოპერაში გვხვდება პერსონაჟთა ისეთი გაშარჟებული, თავისებური მხატვრული სახე-ნიღბები, როგორებიცაა – გურმანი და ესთეტი ღორი; გადამდგარი გენერალი – მუხა; ყვავი – სამასი წლის „კაზანოვა"; თაგვი – მსუბუქი ყოფაქცევის ლამაზმანი; ორმო – ბუზღუნა მეზობელი; კატა – გაუთხოვარი მორალისტი; ძროხა – მრავლისმნახველი ქალბატონი. აქედანვე ჩანს, რომ ნაწარმოებში დიდ როლს თამაშობს ტექსტი არამარტო შინაარსობრივი დატვირთვით, არამედ მისი სემანტიკური მნიშვნელობითაც. ორენოვანი ლიბრეტო, რომელიც კომპოზიტორის მიერაა შექმნილი, ასევე პაროდირებულია, რადგან აგებულია ქართული ენის და კვაზიიტალიური ენის მარცვლების მონაცვლეობაზე. ტექსტი გამოიყენება მუსიკალურ-სე-

მანტიკური მნიშვნელობით და აზრობრივი დატვირთვა არ გააჩნია. საქმე გვაქვს ვერბალური ტექსტის გამოყენებასთან სხვადასხვა დონეზე. მასზე მუშაობა ხდება ბუმერანგის პრინციპით. ტექსტი დაშლილია სიტყვებად, სიტყვები მარცვლებად, შემდეგ ხდება მარცვლების გადანაცვლება და სიტყვების შეკვრა, რომლებითაც იკინძება უშინაარსო მაგრამ კონკრეტული განწყობის მატარებელი ტექსტი, რომელიც მიზანმიმართულადაა გამოყენებული.

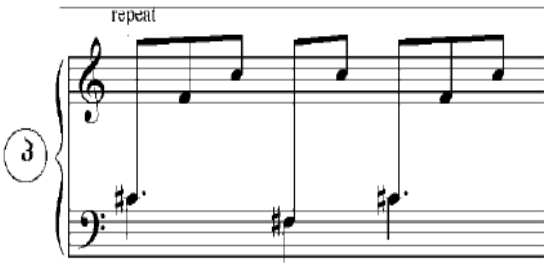
ამ ნაწარმოებში წარმოდგენილი ვერბალური ტექსტის გამოყენების ხერხი ემსახურება სალაპარაკო ენის ტემბრალურ შეფერილობის გაჟღერებას. ამ შემთხვევაში საინტერესო და განსხვავებულია ავტორისეული მიდგომა ამ ეფექტის მისაღწევად. თუ სხვა კომპოზიტორები სალაპარაკო ენის გასაჟღერებლად იმ ორიგინალურ ენას იყენებენ, რომლის ჟღერადობაც სურთ, ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი სხვა ენის მოდიფიკაციით აღწევს იგივე ეფექტს და მხოლოდ მუსიკალურ-ჟღერადობრივ ასპექტში იყენებს მას.

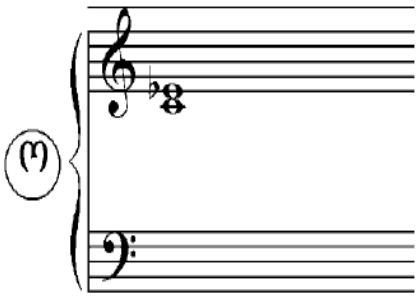
კვაზიიტალიურის მაგალითი: დეგუსტიბუს ნონ დისპუტანდუმ! ო დეგუსტატიონე პრეპარირე მოლტო ესტეტტიკო...

ან სწაფსათქმელი: ბანდიერა ბატე ბატე ბატე რო სენტილ, ბატი ბეცცო გენერალე, მილიტარე, მილი მილი მილი ტარე...

ეკა ჭაბაშვილის ალეატორული ნაწარმოები "ანბანი". ის აგებულია ქართულ ანბანში არსებულ ასო-ბგერათა მოხაზულობისა და ჟღერადობის (ფონემების) ასოციაციურ ანალოგებზე. ერთის მხრივ, თანხმოვნების გამოსახულება უმეტესად დაკავშირებულია მუსიკალურ პლასტიკასთან, რაც ქმნის მუსიკალურ მოტივებს ფონემის ჟღერადობის ხასიათის გათვალისწინებით. მეორეს მხრივ კი, ხმოვნებისთვის შერჩეულია ინტერვალური თანაფარდობები მათი ჟღერადობის შესაბამისად.

ნაწარმოების შესრულებისთვის საჭიროა გარკვეული ლიტერატურული ტექსტის არჩევა. სიტყვები შემსრულებელს ეხმარება დაკვრის პროცესში ფორმის ჩამოყალიბებაში, რასაც წინასწარ მოცემული მუსიკალური სეგმენტების შეკავშირების ხარჯზე აღწევს. საბოლოოდ იქმნება მუსიკალურ-ლიტერატურული გიბრიდული ფორმა.





ამგვარად, განხილული მასალის საფუძველზე ვასკვნით, რომ ვერბალური ტექსტის, როგორც საკომპოზიციო ტექნიკის შემადგენელი ნაწილის გამოყენებას ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებში საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს და დიდი მრავალფეროვნებითაც გამოირჩევა. თანამედროვე კომპოზიტორები ვერბალურ ტექსტთან მუშაობისას სხვადასხვა მეთოდებს მიმართავენ. მოხსენებაში გაანალიზებული ქართველი კომპოზიტორების მაკა ვირსალაძის, ნოდარ მამისაშვილის, ზური ნადარეიშვილის და ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოებების

საფუძველზე შეგვიძლია გამოვყოთ მუსიკაში სიტყვისა და ტექსტის გამოყენების რამოდენიმე ხერხი:

სიტყვების შინაარსის მრავალმნიშვნელოვანი და ორიგინალური გააზრება, მათი ფონემური ელფერის წარმოჩენა და მნიშვნელობის მინიჭება, ასევე სიტყვებისა და ტექსტის შერჩევისას, მათი კონტრასტული პრინციპით დალაგება, რაც დიდ როლს თამაშობს არატრადიციული მუსიკალური ფორმის ჩამოყალიბებაზე მაკა ვირსალაძის ნაწარმოებებში.

ნოდარ მამისაშვილის ნაწარმოების მაგალითზე კი შეგვიძლია დავინახოთ სიტყვების შერჩევისა და მათგან მომდინარე ემოციური ან შინაარსობრივი სიგნალებით, თუ როგორ ხდება მუსიკის ვიზუალურ-სიუჟეტური აღქმა.

ზური ნადარეიშვილი გვთავაზობს სიტყვების მარცვლებად დაშლისა და მათი გადანაცვლებით კვაზი ენის მიღების მაგალითს, რითაც მისთვის სასურველ ჟღერადობას აღწევს.

ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოებებში ვერბალური და მუსიკალური ტექსტის შერწყმის საფუძველზე მოიაზრება ახალი ჰიბრიდული მუსიკალურ-ლიტერატურული ფორმები და ჟანრები. როგორიცაა "პოლიფონიური ლექსები" ან "ანბანი". „ანბანში" ასო-ბგერის მოხაზულობასთან ან ასო-ბგერასთან გაიგივებული ფონემის ჟღერადობრივ ხასიათთან გაიგივებული მუსიკალური სეგმენტებით შესაძლოა ნებისმიერი ლიტერატურული ტექსტის მუსიკალური ანალოგის შეიქმნა.

დასმული პრობლემის შესწავლის საფუძველზე ვასკვნით, თუ როგორ ზემოქმედებს ლიტერატურული ფორმა მუსიკალურ ფორმაზე და პირიქით. ჩვენი აზრით, ჯერ კიდევ ვერბალური ტექსტის მუსიკაში გამოყენების ამოუწურავი შესაძლებლობები არსებობს, ის დამოკიდებულია ავტორთა ინდივიდუალურ გადაწყვეტაზე, რომელზეც ასევე ზემოქმედებს ის საკომპოზიციო ტექნიკა, რომლის კანონზომიერებებსაც მუსიკის შექმნის პროცესში ითვალისწინებენ ავტორები.

ლიტერატურა:

1. ვირსალაძე მ., ინტერვიუ, 2012;
2. ნადარეიშვილი ზ., ინტერვიუ, 2013;
3. მამისაშვილი ნ., ინტერვიუ, 2013;
4. ჭაბაშვილი ე., ინტერვიუ, 2013;
5. ცოცხალაშვილი მ., „მოცარტიანელობა" და თამაშის იდეა თანამედროვე მუსიკაში", საკონფერენციო მოხსენება (გამოუცემელი), 2013;
6. ძიძიგური შ., საენათმეცნიერო საუბრები, "მეცნიერება", თბილისი 1975.

ნატალია ზუმბაძე
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის პროფესორი
ქეთევან მათიაშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია,
ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების
ლაბორატორიის ხელმძღვანელი
საქართველო

ქართულ-ჩრდილოკავკასიური სამუსიკო პარალელები საცეკვაო ჟანრის მაგალითზე

ქართველ და მეზობელ ჩრდილოკავკასიელ ხალხთა ტრადიციულმა მუსიკამ შემოინახა მათი ურთიერთობის დამადასტურებელი, სხვადასხვა ქრონოლოგიური შრის ამსახველი მონაცემები. საექსპედიციო აუდიოჩანაწერების[1] შესწავლის შედეგად გამოვლინდა საყურადღებო პარალელები ჩერქეზული, ყარაჩაული, აფხაზური, ჩაჩნური და დაღესტნური მუსიკისა ქართულთან როგორც ხმიერ, ისე საკრავიერ მუსიკაში (*კავკასიელ ხალხთა მუსიკა*, 2010; ზუმბაძე, მათიაშვილი, 2012; 2015). კავშირები თავს იჩენს სხვადასხვა ტრადიციულ ჟანრში, რომელთაგან ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინოა საცეკვაო.

ჩვენ ხელთ არსებული ჩრდილოკავკასიური და ქართული ნიმუშები მსგავსება-სიახლოვით გავაერთიანეთ დასავლურ (დასავლურ-ჩრდილოკავკასიურ და დასავლურქართულ) და აღმოსავლურ (აღმოსავლურ-ჩრდილოკავკასიურ და აღმოსავლურქართულ) ჯგუფებად[2]. რიგ შემთხვევებში პარალელები სცილდება ზემოთ აღნიშნულ ფარგლებს და უფრო დიდ არეალს მოიცავს. ასეთი ვითარებაა: დაღესტნურში, სადაც იკვეთება კავშირები აჭარულსა და რაჭულთან; ჩაჩნურში – რაჭულთან, ჩერქეზულში – აღმოსავლურქართულსა და, ზოგადად, ქართულთან.

დასავლურ ჯგუფში გავაერთიანეთ ჩერქეზული, ყარაჩაული და აფხაზური ნიმუშები. ჩერქეზულში ქართულთან ახლოს მდგომი აღმოჩნდა მარტივი ორხმიანი, საცეკვაოს ტიპის სახუმარო სიმღერები: *ხუჟე*[3], *საქორწილო* და *შაღირეი*[4], რომლებიც ამგვარსავე დასავლურქართულ ორხმიან ნიმუშებს ენათესავება. ჩრდილოკავკასიური სიმღერების საცეკვაო დანიშნულებას გვაფიქრებინებს მათი დასარტყამი საკრავით (ფხაწჩით) თანხლება და მთქმელის შეძახილები. ანალოგიურ ქართულ საცეკვაოებში საკრავის ადგილი ტაშს უჭირავს.

ჩერქეზულ-ქართული პარალელები სხვადასხვა სიმღერაში სხვადასხვა პარამეტრით ვლინდება. ესენია: ბანის უტექსტო, ძირითადად სამსაფეხურიანი ფორმულა; კვადრატული სტრუქტურა; შესრულების ფორმა (მთქმელისა და ბანების მონაცვლეობა); ძირითადი ჰანგის თავისუფალი, რეჩიტატიულ-იმპროვიზაციული ბუნება; სახუმარო ხასიათი. კერძოდ: *ხუჟე* ჰგავს 1965 წელს ლეჩხუმში ჩაწერილ *ჩაგუნას*, აჭარულ (მაჭახლურ) *ჩაქუნასა* და *ვოდელიას*. ჩერქეზულ-ქართული ნიმუშების მეტრით და ტემპით ხაზგასმული სხვაობა საერთო მსგავსების ფონზე უკანა პლანზე გადადის. *საქორწილო* უახლოვდება არა მარტო დასავლურ, არამედ აღმოსავლურქართულ საცეკვაოებსაც (მაგალითად: კახურ *ცანგალა და გოგონას*, *საჭიდაოს/საცეკვაოს*), თუმცა *ხუჟესთან* შედარებით ჰან-

გით ქართულს უფრო შორდება. *საქორწილოს* მსგავსია აჭარული საცეკვაოებიც: *ფათიკო, რაშო რერა*, *ვორსა და ვარადა*, რომლებსაც უფრო განვითარებული ბანი აქვს. სახუმარო *შაღირეი* ახლოსაა მეგრულ *ჩაგუნასთან*, *ჰარირასთან*, აჭარულ და, ზოგადად, ქართულ საცეკვაო სახუმარო სიმღერებთან (მაგ. №N1). უნდა ითქვას, რომ მეგრული *ჰარირას* დახვეწილი, ვირტუოზული ბუნება (რომლის შექმნაშიც შემსრულებელს, ამ შემთხვევაში ნოკო ხურციას, უმნიშვნელოვანესი როლი მიუძღვის), მეტ დისტანციას ქმნის ჩრდილოკავკასიურ პარალელთან. აქვე მივუთითებთ *შაღირეისა* და აფხაზური საცეკვაოების საბაზისო მსგავსებაზე. შევნიშნავთ, რომ ჩერქეზული ნიმუშები, ქართულისგან განსხვავებით, როგორც წესი, იწყება ბანით, სახელწოდებით *ეჟუ*.

ჩერქეზულ-ქართული პარალელები საკუთრივ საკრავიერ მუსიკაშიც იჩენს თავს. ამ მხრივ აღსანიშნავია საწესო საცეკვაო *უჯი*[5], რომელიც სრულდება გარმონზე, დაირასა და ფხაწჩზე. ეს საცეკვაო საწყისი ჰანგით პირდაპირ მოგვაგონებს ქართლურ დასაკრავებს პატარა გარმონზე – წიკო-წიკოზე[6]. ანალოგიური ნიმუშია 1954 წელს დასავლეთ საქართველოში, იმერეთში ჩაწერილი *სახუმაროც*, რომელიც გარმონსა და დოლზე სრულდება.

ქართულთან აშკარად ახლოს დგას ყარაჩაული საკრავიერი ჰანგის, *საქორწილო საცეკვაო თოის*[7] (სრულდება გარმონსა და დასარტყამ ხარსზე) მეორე, ჩქარი ნაწილის ბოლო მონაკვეთი. იგი რაჭული *ოღრო-ჩოღროს* ანალოგიურია როგორც ჰანგით, ისე ორსაფეხურიანი ჰარმონიითა და სტრუქტურით.

აფხაზურ-ქართული მუსიკალური პარალელები, ცხადია, ისტორიულ-პოლიტიკური რეალობით და ამ ხალხთა მჭიდრო კულტურული ურთიერთკავშირებით აიხსნება. ეს პარალელები მეტწილად აფხაზურზე მეგრულ-სვანურის გავლენებს უნდა მიეწეროს.

ქართულის მონათესავე აფხაზური საცეკვაოები გვხვდება როგორც დამოუკიდებელ ნიმუშებად, ისე მრავალნაწილიანი კომპოზიციების დამაგვირგვინებელ ნომრებად. პირველ მათგანს განეკუთვნება *კომკავშირული საცეკვაო*. მუსიკალური კანონზომიერებებით იგი ტრადიციული ფოლკლორის ნიმუშია. სიტყვა *კომკავშირული* სახელწოდებას ხელოვნურად, საბჭოური იდეოლოგიის მოთხოვნების გათვალისწინებით აქვს მიმატებული. ამას ადასტურებს ისიც, რომ სიმღერის გამარტივებულ ვარიანტს, რომელიც 1954 წელს იმერეთშია ჩაწერილი, *აფხაზური საცეკვაო* ჰქვია. ბანის ფორმულით *კომკავშირული* უახლოვდება აჭარულ საცეკვაო სიმღერებს, განსაკუთრებით კი *ფათიკოს*. აფხაზური საცეკვაოს სამხმიანობა ქართული სამხმიანობის გავლენის შედეგია. მის გვიანდელობას მოწმობს ხმათა შეწყობა – ტოტალური ტერციული პარალელიზმი ზედა ხმებში. ამავე დროს ქართული მუსიკალური აზროვნების ნორმატივად აღიარებული სამხმიანობის სამყაროში აჭარული ნიმუშის ორხმიანობა (ფრაგმენტული სამხმიანი ჩანართებით), საწესო ფუნქციასა და რიგ მუსიკალურ პარამეტრებთან (სამწილადობა, შესრულების ფორმა) ერთად, გაცილებით ძველ შრეებს უნდა უკავშირდებოდეს.

მრავალნაწილიანი კომპოზიციების ცეკვით დასრულება ერთ შემთხვევაში შედეგია ყოფასთან დაკავშირებული სხვადასხვა პროცესის (შრომის, საწესო ქმედებისა თუ ლხინის) ბუნებრივი დინამიკური განვითარებისა, ზოგჯერ კი – ხელოვნური, ლოტბარისმიერი ჩარევისა სასცენო ეფექტური ნომრის შესაქმნელად. ამ უკანასკნელ ჯგუფს უნდა განეკუთვნებოდეს: *კოლმეურნის ქორწილი*

(ავტორი – რ. გუმბა), *საქორწილო საცეკვაო* და *შრომის სიმღერების პოპური*. სამივე მათგანი ტრადიციული საცეკვაოთი მთავრდება.

კოლმეურნის ქორწილის საცეკვაო ნაწილში ორპირული შესრულების ბანისთვის დამახასიათებელი ფორმულები (პირველ მხარეს: I-V-VI-VII; მეორე მხარეს: IV-V-VI-VII) ამ ტიპის სვანური ნიმუშებიდან უნდა იყოს ნასესხები. საზოგადოდ, ეს საავტორო ნიმუში შექმნილია ქართული სააზროვნო ნორმების გავლენით.

შრომის სიმღერების პოპურის საცეკვაო ნაწილის ბანი ასევე იმეორებს სვანური ორპირული საცეკვაო სიმღერების მეორე მხარის ბანის ფორმულას. პირველი მხარის სავარაუდო ბანი აქ არ არის ნაჩვენები. პოპურების (მათ შორის შრომის სიმღერებისა) არაერთი მაგალითი ქართულშიც მოგვეპოვება. დავასახელებთ იმავე 1950-იან წლებში ჩაწერილ, მაღალი გემოვნებით გაერთიანებულ კახურ ნიმუშებს ლევან მუღალაშვილის გუნდის შესრულებით: *უჭკნობელო-შავლეგო-ვარია თუ ვარალალო*; *მუშური-მუმლი მუხასა-გლესამ და გლესამ, ნამგალო*. ეს ტენდენცია ახალი საზოგადოებრივი ფორმაციის, ახალი სასცენო ნორმებისა და ახალი ესთეტიკური ღირებულებების დამკვიდრების შედეგადაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

საქორწილოს საცეკვაო ნაწილი ოსტინატური ბანით, მელოდიის ტიპითა და შესრულების მანერით მეგრულ საცეკვაო *ჰარირას* ენათესავება. ისიც საინტერესოა, რომ *ჰარირა* ხშირად ასევე ორნაწილიანი კომპოზიციის მეორე ნაწილს წარმოადგენს (*ოჰოჰოია ჰარირათი*, *ვოისა ჰარირათი*).

აღმოსავლურ ჯგუფში გავაერთიანეთ ჩაჩნური და დაღესტნური მაგალითები. საყურადღებოა, რომ 1979 წელს ჩაჩნეთში ჩაწერილი, ბალალაიკაზე შესრულებული საცეკვაოს ჰანგი პირდაპირ იმეორებს შ. ასლანიშვილის მიერ თუშეთში ჯერ კიდევ 1947 წელს ფიქსირებულ საცეკვაო სიმღერას *ამოდუღდი, მარგალიტო* (მაგ. N№2). ეს უკანასკნელი მცირეოდენი კილოური სხვაობით დღემდე მეტად პოპულარულია ქართველთა ეთნოგრაფიულ ჯგუფებში – კახელებში, მოხევეებში, ფშავლებში, თუშებსა თუ რაჭველებში. იგივე ინტონაცია უდევს საფუძვლად ყუმუხურ (დაღესტანი) სახუმარო სიმღერას *სიყვარულის კვერთხი* (მაგ. N№3).

საინტერესო მსგავსება ფიქსირდება დაღესტნურ და ქართულ (თიანურ) ბავშვის მოსაფერებელ ორნაწილიან კომპოზიციებს შორის, რომლებშიც მდორე შესავალს მოსდევს რიტმული სათამაშო. საქართველოში ამგვარ, უსაკრავოდ შესრულებულ საცეკვაოებს *პირით დასაკრავებსაც* უწოდებენ. მცირედიაპაზონიანი (3-4-ბგერიანი) ჰანგი-მოტივის გამეორებაზე აგებული, მეტრულ-რიტმულად მსგავსი, ძირითადად გლოსოლალიებით წარმოდგენილი დაღესტნურ-ქართული საცეკვაოები ინტონაციურად ახლოს დგას ამინდის მართვის აჭარულ ნიმუშებთან და რაჭულ მითვლებთან (მაგ. N№4). უსაკრავოდ შესრულებული ერთ-ერთი დაღესტნური სამწილადი საცეკვაო, რომელიც შრომისას შესვენების მიზნით სრულდება, მთლიანად ეფუძნება რიტმის ხაზგამსმელ გლოსოლალიებს, უმთავრესად *ნაყე-ნაყენაძს*. მსგავსი გლოსოლალიები (მაგალითად, *ნაყუ-ნაყუ*) უხვად გვხვდება რაჭულ ანალოგიურ საცეკვაოებში[8].

აღმოსავლურქართული საფანდუროების მონათესავე ორხმიანი დასაკრავები გვხვდება ხუნძურ (დაღესტანი) ჩანაწერებში. ესენია: სიმებიან აგაჩ ყუმუზზე შესრულებული ორი საცეკვაო – *ძველებური ცეკვა-მარში* და *შამილის ცეკვა*. *ცეკვა-მარშის* მსგავსი დასაკრავები ხშირია თუშეთში. ხუნძური ჰანგი მეტად ახ-

ლოსაა თუშურთან, უბრალოდ, თუშურში სამხმიანი ფრაგმენტებიც გვხვდება. მეორე ნიმუში ანალოგიურია კახური საცეკვაოებისა. ორივე ხუნძურ დასაკრავში სახეზეა დ.2-ით ზევით გადახრა – კახური საფანდუროებისთვის ჩვეული მოვლენა. ქართული და ხუნძური ნიმუშების სიახლოვეს საკრავების – ფანდურისა და აგაჩ ყუმუზის ტემბრული მსგავსებაც განაპირობებს.

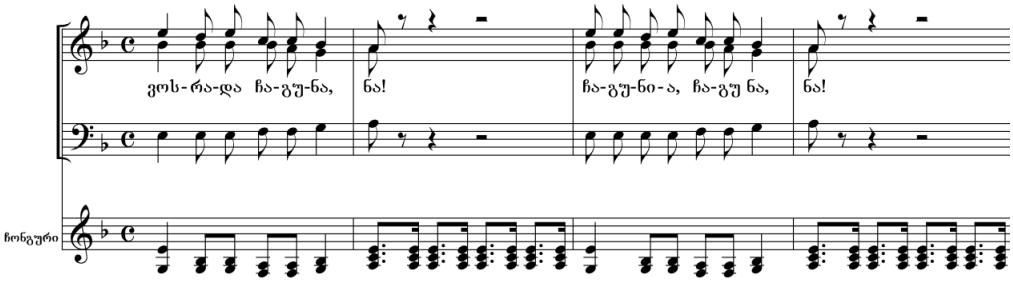
კავკასიის ხალხებს შორის მეტად პოპულარული საცეკვაოს, *ლეზგინკას*, ჰანგი დარგუულ (დაღესტანი) მასალებში *შილოვის* სახელწოდებით შეგვხვდა. ეს საცეკვაო აღმოსავლეთ საქართველოშიც ფართოდ არის გავრცელებული, როგორც *ლეკური*, თუმცა ზოგჯერ იმ კუთხის სახელიც ჰქვია, სადაც ჩაწერილია. ბალალაიკაზე შესრულებული დარგუული ნიმუში ჩვენთვის ცნობილთა შორის ყველაზე აუთენტური ჩანს, რასაც მისი ორსაფეხურიანი ბანიც და საბოლოო კვარტული კადანსიც ადასტურებს[9].

ფაქტია, რომ მეზობელი ჩრდილოკავკასიელი ხალხების საცეკვაო ჰანგები, მაგალითად, ლეკური და ქისტური დასაკრავები, ხშირად გვხვდება აღმოსავლეთ საქართველოს ეთნოგრაფიულ ჯგუფებში: ხევსურებში, მოხევეებში, მთიულებში, თუშებში, გუდამაყრელებში. ეს ფაქტი თავისთავად მეტყველებს არა მხოლოდ მეზობელ ეთნოსთა, არამედ ეთნოსის შიგნით სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ ჯგუფთა კულტურულ კავშირებზეც. ამ პროცესების წარმართვაში გარკვეული წვლილი მედიასაც მიუძღვის.

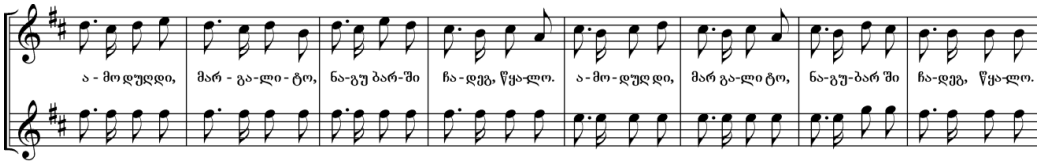
ჩვენ მიერ ერთი კონკრეტული მუსიკალური ჟანრის ფარგლებში მოძიებული და განხილული ქართულ-ჩრდილოკავკასიური პარალელები შემთხვევითი არ არის: საცეკვაო ჟანრის ნიმუშთა სიახლოვეს ლოგიკური ახსნა ეძებნება, ერთი მხრივ, საერთოკავკასიური ძირებისა და ინტონაციური ლექსიკის, მეორე მხრივ კი, საერთოჟანრული სპეციფიკის გათვალისწინებით. რიგ შემთხვევებში სახეზეა დასახელებულ კულტურათაგან ერთ-ერთისგან ნასესხობის ფაქტებიც. ამ საკითხთაგან თითოეული საგანგებო კვლევის საგანია.

სანოტო დანართი:

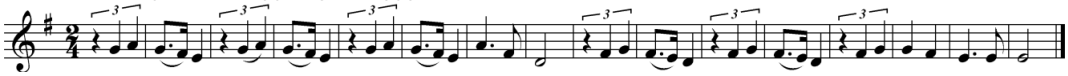
მაგ. №1. *ჩაგუნა. ასი ქართული ხალხური სიმღერა*, 1984:269.



მაგ. №2. *ამოდუღდი, მარგალიტო*. ასლანიშვილი, 1956:184.

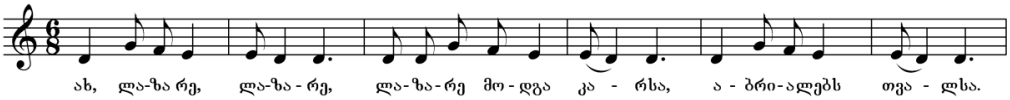


მაგ. №3. *სიყვარულის კვერთხი. Дагестанские народные песни*, 1959:92.



Сюй-дюм та-якъ, сюй-та-якъ, сюй ге-нин-ге тий та-якъ, сюй сюй ге-нин-ге тий месенг от-гъа тю-шюп гюй та-якъ.

მაგ. №4. *ახ, ლაზარე, ლაზარე*. საქართველოს მუს. საზოგადოების ექსპედიცია აჭარაში, 1988.



შენიშვნები:

1. თემაში გამოყენებულია თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის, ივ.ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის და საქართველოს მუსიკალური საზოგადოების საველე ექსპედიციების აუდიომასალები (1956-2004 წლები).
2. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით იხ. გელაშვილი, 1997.
3. ხუჟე – ქალის საკუთარი სახელი.
4. შაღირეი – მამაკაცის საკუთარი სახელი.
5. უჯ – ყაბარდოული წყვილის ცეკვა, რომელიც გავრცელებულია ყარაჩაი-ჩერქეზეთშიც (Музыкальная энциклопедия, том V, 1981:679).
6. სწორედ საცეკვაო დანიშნულება აქვს ნიკო-წიკოზე დასაკრავს ქართულ კინოფილმში *რაც გინახავს, ველარ ნახავ*.
7. თოი (თურქ.) – დღესასწაული, რომელსაც ახლავს ლხინი, მუსიკა, ცეკვა (Толковый словарь иностранных слов, 1998). აქ: ცეკვა.
8. რაჭაში ცეკვებიც და მათი მელოდიებიც ამ გლოსოლალიების სახელწოდებებით არის ცნობილი: *ნაყუ-ნაყუ* (ჭიორა), *დიყნო-დიყნო* (ფარახეთი), *გარნა-გარნა* (შეუბანი), *კანა-კანა*; *გაა-კია*; *გაარია-კიტა* (ხირხონისი), *განთო-კატნო* (ღები) (სხიერელი, 2013:6).
9. ამ ჰანგის ერთ-ერთი, ევროპული მაჟორ-მინორის კანონზომიერებებს მორგებული ვერსია – კავკასიის ერთგვარი მუსიკალური სიმბოლო – გამოყენებულია ქართულ კინოფილმში "*ჯარისკაცის მამა*".

ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II. თბილისი: ხელოვნება, 1956.
2. გელაშვილი მ., ქართული და ჩრდილო კავკასიური მუსიკალური ურთიერთობანი. სადიპლომო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის არქივი, 1997.
3. ზუმბაძე ნ., მათიაშვილი ქ., კავკასიელ ხალხთა მრავალხმიანობა და მისი მიმართება ქართულთან (აუდიოალბომის – კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოარქივიდან – მიხედვით). კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმი. მოხსენებები (რედ.: წურწუმია რ.; ჟორდანია ი.). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2012.

4. კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოარქივიდან (ყარაჩაული, ნოღაური, ჩერქეზული, აბაზური, აფხაზური). ორდისკიანი აუდიოალბომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და არასამთავრობო ორგანიზაცია დამოუკიდებელი კავკასიის ერთობლივი პროექტი. თბილისი, 2010.
5. ასი ქართული ხალხური სიმღერა (შემდგ. კოკელაძე გ.), თბილისი: ხელოვნება, 1984.
6. სხიერელი თ., ახალი ინფორმაცია რაჭული ხალხური მუსიკის შესახებ (2009-2012 წლების ექსპედიციების მიხედვით), ახალგაზრდა ეთნომუსიკოლოგთა კონფერენციის მოხსენებები (მოკლე შინაარსი) (რედ. ზუმბაძე ნ.). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2013.
7. Дагестанские народные песни (ред. Гасанов Г.). Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959.
8. Музыкальная энциклопедия, том V (ред. Келдыш Ю.). Москва: Советская энциклопедия, 1981.
9. Толковый словарь иностранных слов (сост. Крысин Л.). Москва: Русский язык, 1998. http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic–fwords/36352
10. Zumbadze N., Matiashvili K., On Some Parallels between Georgian and North Caucasian (Chechen and Daghestani) Traditional Music (Attempt for the comparative study of expedition audio recordings). Musicology and Cultural Science. Reviewed Electronic Scientific Journal. 2015, I. www.gesj.internet-academy.org.ge

რუსუდან თაყაიშვილი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია,
პედაგოგიკის დოქტორი
საქართველო

მუსიკალური პროექტი, როგორც კულტურის მართვისა და განვითარების საშუალება

"პროექტი ისაა, რაც ცვლის ჩვენს სამყაროს"(1)

დღევანდელ მსოფლიოში სრულიად განსხვავებული მუსიკალური პროექტები ხორციელდება. განსხვავება მათ მიზნებში, თემატიკაში, განხორციელების გზებსა და მასშტაბებში გამოიხატება. თუმცა ყველა მუსიკალური პროექტის[1] გამაერთიანებელი ნიშანი გარკვეული მუსიკალური კულტურის განვითარება (კვლევა, შესწავლა, შექმნა), წარმოჩენა და მსმენელამდე მიტანაა და, როგორც წესი, გათვლილია ესთეტიკური (ზოგიერთ შემთხვევაში, არაესთეტიკური) განცდის მინიჭებაზე.

განვიხილავთ რამდენიმე მუსიკალურ პროექტს, რომლებიც ბოლო წლებში განხორციელდა, ან დღესაც მიმდინარეობს.

The Music of the Castrati

ჩეჩილია ბარტოლის მიერ განხორციელებული პროექტის შედეგია CD - Sacrificium: The Music of the Castrati. 2009 (2), რომელშიც, ერთი მხრივ, შევიდა კასტრატთა საყოველთაოდ აღიარებული რეპერტუარი[2] და, ამავე დროს, რამდენიმე ნაწარმოების მსოფლიო პრემიერა შედგა.

Viva Vivaldi

აქვე გამოვყოფთ ჩეჩილია ბარტოლის მიერ იტალიურ ინსტრუმენტულ ანსამბლთან – Il Giardino Armonico-სთან[3, 4] ერთად განხორციელებულ პროექტს, რომელიც ანტონიო ვივალდის შემოქმედების შესწავლას და ავთენტურთან მაქსიმალურად მიახლოებულ აჟღერებას ისახავს მიზნად (3). როგორც თავად მომღერალი ამბობს, ამ პროექტებს ხანგრძლივი მოსამზადებელი ეტაპი უძღვის წინ – ბიბლიოთეკებში მოპოვებული მასალის დამუშავება, სანოტო მასალის შესწავლა, ეპოქისა და სტილის დამახასიათებელი ჟღერადობის მიღწევა დიდ კვლევით და შემოქმედებით სამუშაოს მოიცავს, რაც მუსიკალური ხელოვნების გარკვეული სეგმენტის გამომზეურებითა და საზოგადოებისათვის გაცნობით გვირგვინდება (4).

აღმოსავლურ-დასავლური დივანის[5] ორკესტრი

1999 წელს გამოჩენილი არგენტინელი დირიჟორისა და პიანისტის დენიელ ბარენბოიმისა და პალესტინელი ამერიკელი მეცნიერის ედვარდ ვადი საიდის ინიციატივით შექმნილი ორკესტრის მიზანია კონფლიქტური ქვეყნების წარმომადგენელი ახალგაზრდა მუსიკოსების შემოქმედებითი გაერთიანება (5). ეს მუსიკოსები ისრაელის, პალესტინის, სირიის, ეგვიპტის, ტუნისის, თურქეთის, ეს-

პანეთის და ა.შ. წარმომადგენლები არიან. ისინი ყოველ წელს იკრიბებიან საზაფხულო „ვორკშოპზე“. აქ, შემოქმედებითი თანამშრომლობის გარდა, მათ შორის არაფორმალური ურთიერთობებიც მყარდება, რაც რეგიონში არსებული დაძაბული სიტუაციის განმუხტვისა და მშვიდობიანი გზით მოგვარების მცდელობას წარმოადგენს. ორკესტრის დამაარსებლებმა ასტურიის პრინცის ჯილდო მიიღეს „ერთა შორის ურთიერთგაგების გაუმჯობესებისთვის“. ორკესტრის ერთ-ერთი წევრის, ისრაელის მოქალაქის აზრით, მაესტრო უარყოფს ამას, მაგრამ პროექტს აშკარად აქვს პოლიტიკური დატვირთვა. „უმნიშვნელოვანესია, როდესაც ხალხი ხედავს, რომ შესაძლებელია, უკრავდე არაბ მუსიკოსთან ერთად. ეს ორკესტრი არის ლაბორატორია, რომლის მეშვეობითაც შეგიძლია განუცხადო მთელ სამყაროს, როგორ ითანამშრომლო სხვებთან“[6] (6).

El Sistema

სახელმწიფო სამუსიკო განათლების სისტემა ვენესუელაში 1975 წლიდან მოქმედებს და ბევრ სხვა ქვეყანაშიც ვრცელდება.[7] მოზარდთა მხატვრულ-ესთეტიკურ განვითარებასთან ერთად, სისტემის უმთავრესი დამსახურებაა მათთვის სოციალური განვითარებისა და წინსვლის შესაძლებლობის მიცემა, ე.წ. „სოციალური ლიფტის“ ფუნქციის შესრულება.მით უმეტეს, რომ მონაწილეთა უმეტესობა სოციალურად დაუცველი ოჯახებიდანაა. იმ ასაკიდან, როდესაც მოსწავლეები ორკესტრში დაკვრას იწყებენ, სახელმწიფო მათთვის სტიპენდიას გამოყოფს[8] (7).

სისტემის დამსახურებაა საყოველთაო სამუსიკო განათლებისკენ ერთსულოვანი სწრაფვა, რასაც მსოფლიოში მოპოვებული აღიარებაც უწყობს ხელს. ვენესუელაში ამ სისტემაში გაერთიანებულია 350 000 ადამიანი, რომლებიც 125 ახალგაზრდული და საბავშვო კოლექტივის (გუნდები და ორკესტრები) წევრები არიან (8). სისტემის აღზრდილებს ახასიათებთ დიდი სიყვარული და ერთგულება მის მიმართ, სამუსიკო სკოლებში ასწავლიან ახალგაზრდა თაობას. ამ სისტემის აღზრდილია ასევე გამოჩენილი დირიჟორი – გუსტავო დუდამელი, რომელიც 18 წლის ასაკიდან ვენესუელას ახალგაზრდული ორკესტრის მუსიკალური დირექტორია (9).

ქართული სივრცეში განხორციელებული მუსიკალური პროექტები:

იავნანა. „ერთად გადავარჩინოთ მომავალი”.

საერთაშორისო საქველმოქმედო ფონდი "იავნანა" 2004 წ. დააარსა მსოფლიოში აღიარებულმა საოპერო მომღერალმა პაატა ბურჭულაძემ. ფონდის ეგიდით არაერთი საქველმოქმედო აქცია-კონცერტი გაიმართა როგორც საქართველოში, ასევე მის საზღვრებს გარეთ. „პაატა ბურჭულაძის წინადადებას საქველმოქმედო გალა-კონცერტში მონაწილეობის შესახებ მსოფლიო საოპერო ვარსკვლავები პირველი შეთავაზებისთანავე თანხმდებიან. მიღებული შემოსავალი სრულად ხმარდება მზრუნველობამოკლებულ პატარებს” (10). გარდა იმისა, რომ მსოფლიოს წამყვანი მუსიკოსებისა და კოლექტივების მონაწილეობა კონცერტში იმთავითვე უზრუნველყოფს ანშლაგს, თანხის მნიშვნელოვანი წილი გროვდება შემოსული ზარების მეშვეობით, რაშიც საქართველოში მოსახლეობა დიდ მონაწილეობას იღებს. ფონდის მიერ გამოყოფილი თანხებით 200-მდე ოჯახი

დაკმაყოფილდა საცხოვრებლით. ფონდი ახორციელებს ასევე ახალგაზრდობის წახალისების პროექტს, რომლის ფარგლებში სხვადასხვა სახის დახმარებს გაეწია 154 ნიჭიერ სტუდენტს.

მე ❤ კლასიკური მუსიკა

კლასიკური მუსიკის შემეცნებითი პროგრამის ფარგლებში, რომელიც ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ დარბაზში განხორციელდა 2014-2015 სეზონზე, 10 კონცერტი გაიმართა. პროექტი მიზნად ისახავდა კლასიკური მუსიკის პოპულარიზაციას მისი სხვადასხვა ჟანრის ან სფეროს გაცნობის საშუალებით, როგორიცაა კლავიშიანი საკრავები, სიმებიანი საკრავები, ჩასაბერი და დასარტყამი საკრავები, ასევე საბალეტო მუსიკა, საოპერო მუსიკა, საგუნდო მუსიკა, ორკესტრი, კამერული ანსამბლები და ა.შ.კონცერტების წამყვანთა შორის მსოფლიოში აღიარებულ მუსიკოსებთან ერთად – ნინო ანანიაშვილი, ნინო სურგულაძე, იყვნენ კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლები და ახალგაზრდა მუსიკოსები (11).

სამიზნე ჯგუფად დაწყებითი და საბაზო სკოლის მოსწავლეები მოიაზრებოდა, თუმცა კონცერტებზე დასწრების სურვილი უფრო ფართე საზოგადოებამ გამოავლინა, რაც რეგულარულ დასწრებასა და გამოხმაურებებში გამოიხატა.

საქართველოს ბავშვთა და ახალგაზრდული ახალგაზრდული საგუნდო კოლექტივების I ეროვნული კონკურსი.

კონკურსი 2015 წლის მარტში გაიმართა ორ ტურად და მიზნად ისახავდა აკადემიური საგუნდო სიმღერის პოპულარიზაციას, ეროვნული სასიმღერო ტრადიციების დაცვას, ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედების პოპულარიზაციას, ბავშვთა და ახალგაზრდული საგუნდო კოლექტივების მხარდაჭერასა და მონიტორინგს (12). კონკურსის ერთ-ერთ ძირითად დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს მაღალი აკადემიური დონე და ის, რომ ბოლოს განხორციელებული მსგავსი ღონისძიებიდან დიდი პაუზის შემდეგ მასში 260 საგუნდო კოლექტივმა მიიღო მონაწილეობა აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოდან (საჯარო, სახელოვნებო სკოლების, სტუდიების, მოყვარულთა გუნდები).

„გაამაგრე გუდიაშვილი“.

2012 წ. ზამთარში დაიწყო დიდი საპროტესტო კამპანია გუდიაშვილის მოედნის დასაცავად, რომელისაც სათავეში ჩაუდგა ორგანიზაცია “თბილისის ჰამქარი”. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ქართველი მოქალაქეების მხრიდან პირველი საზოგადოებრივი, შემოქმედებითი, შესაბამისად, მშვიდობიანი პროტესტი.[9] მისი პირველი ტალღა იყო “მინიფესტი, როგორც მანიფესტი”, რომლის დროს ჩატარდა კონცერტები, პერფორმანსი, მუშაობდა ასევე თბილისისთვის ტიპური შემოქმედებითი სახელოსნოები, გაიმართა “ვორკშოპები“, კონკურსი “ხელოვნება საჯარო სივრცეში”, ბაზრობა.

ორგანიზატორებმა დასკვნით ღონისძიებას კონცერტის სახე მისცეს და უწოდეს “მრავალფეროვანი თბილისი”, სადაც ადგილობრივი ახალგაზრდობისთვის საყვარელ პოპულარულ შემსრულებლებთან ერთად მიწვეული იყვნენ თბილისის ეროვნული უმცირესობების წარმომადგენლები. ასე რომ, კონცერტში

მონაწილეობა მიიღო ერთი მხრივ, ჯგუფებმა, როგორიცაა “Landspeakers”, “Lady heroine”, “Riffer Band” და სხვა, მეორე მხრივ, საქართველოში მცხოვრებ ეროვნულ უმცირესობათა წარმომადგენლებმა. მათ შორის იყვნენ ძირძველი – იეზიდების, აზერბაიჯანული, სომხური და ახალი დიასპორების, როგორიცაა ინდოელების მუსიკალური ანსამბლები (13).

მაღალი საზოგადოებრივი ინტერესის გამო, რაც კულტურული ღონისძიებების, მათ შორის მუსიკალური პროექტის დამსახურებადაც უნდა ჩაითვალოს, ქალაქის მერიამ გაითვალისწინა მოქალაქეთა პროტესტი. შედეგად გამოცხადდა კონკურსი მოედნის რესტავრაციის პროექტზე, რომელშიც გაიმარჯვა საერთაშორისო ორგანიზაცია ICOMOS-მა (International Council on Monuments and Sites). “თბილისის ჰამქარი” და საორგანიზაციო ჯგუფი ხელმძღვანელობენ ამ პროცესებს.

შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკას განხილულ პროექტებში ორგვარი ფუნქცია ეკისრება:

1. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, უმთავრესი ფუნქცია მუსიკის პოპულარიზაცია და მსმენელამდე მიტანაა – ეს შეიძლება იყოს გარკვეული ნიშნით გამოყოფილი რეპერტუარი, ეპოქის, ავტორის, ჟანრის, შემსრულებელთა შემადგენლობის, შესრულების ხერხების დაუფლების მიხედვით და ა.შ. პროექტების ნაწილი სწორედ ამ ფუნქციას ასრულებს;

2. ზოგიერთ პროექტში მუსიკის შესრულება, პერფორმანსი სხვა იდეასთან შეწყვილებით ხდება და, როგორც საზოგადოებაზე გავლენის საუკეთესო საშუალება, ხელს უწყობს იდეის ეფექტურ განხორციელებას. ე.ი. მუსიკა, როგორც კომუნიკაციის უნიკალური საშუალება, სხვა პრობლემების გადაჭრასაადვილებს. საზოგადოების პრობლემებთან სიახლოვე ამ პროექტებს ძალიან აქტუალურს, მაღალიდეურს ხდის, აფართოებს მუსიკის ზეგავლენის სფეროს და ესთეტიკური განცდის გარდა, რაც, თავისთავად, ძალიან მნიშვნელოვანია, ქმედით სამოქალაქო დატვირთვას სძენს მას.

განხილული მასალის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ მუსიკალური პროექტები გავლენას ახდენს და შეუძლია შეცვალოს ქვეყანაში და ქვეყნებს შორის არა მარტო კულტურული, არამედ სოციალური, ეკონომიკური და პოლიტიკური ვითარება.

შენიშვნები:

1. ”პროექტი“ მომდინარეობს ინგლისურიდან ″Projest″ და ნიშნავს - რაც ჩაფიქრებულია, რაც იგეგმება. პროექტის მართვის საკითხებით დაინტერესებული მეცნიერების - ი.ი.მაზურის, ვ.დ.შაპიროს, ნ.გ.ოლდეროგეს აზრით, პროექტი, შესაძლებელია, ერთი მხრივ, ასახავდეს მოქმედების სხვადასხვა სახეს და ხასიათდებოდეს რიგი მაჩვენებლებით:

- კონკრეტული მიზნის მიღწევისათვის განსაზღვრული მიმართულების წინასწარი შერჩევა და გამოყენება;
- პროექტის რეალიზაციის პროცესში მიმდინარე მოქმედებებს შორის კავშირის დამყარება;
- პროექტის დასაწყისისა და დასასრულისათვის დროის შუალედის განსაზღვრა და დაცვა.

2. როგორიცაა რ.ბროსკი - “Son qual nave” ოპერიდან “არტასერსე”, გ.ფ.ჰენდელი - “Ombra mai fu” ოპერიდან „ქსერქსე“ ჯ.ჯაკომელის “Sposa, non mi conosci” ოპერიდან “ლა მეროპე”
3. ეს შემოქმედებითი კოლექტივი XVII-XVIII საუკუნეების მუსიკას ასრულებს შესაბამისი ეპოქის ინსტრუმენტებზე.
4. 2014 წლიდან ანსამბლი მუშაობს პროექტზე, რომელიც მიზნად ისახავს ი.ჰაიდნის ყველა სიმფონიის შესრულებასა და ჩაწერას კომპოზიტორის დაბადების 300 წლის იუბილესათვის 2032 წელს.
5. ორკესტრის სახელი შერჩეულია ი.ვ. ფონ გოეთეს პოემების მიხედვით, რომლებიც სპარსელი პოეტის ჰაფეზის შემოქმედების შთაგონებით შეიქმნა.
6. 2011 წელს დ.ბარენბოიმის ხელმძღვანელობით ბერლინის ფილარმონიული, ბერლინის საოპერო თეატრის, ლა სკალას, ვენის ფილარმონიული და პარიზის ორკესტრების მოხალისე წევრებისგან შეიქმნა “ორკესტრი გაზასთვის”, რომელმაც გაეროს ხელშეწყობით კონცერტი ჩაატარა გაზას სექტორში. დამსწრეთა შორის იყო ასობით მოსწავლე და არასამთავრობო ორგანიზაციების წარმომადგენლები. შესრულდა ვ.ა.მოცარტის “ღამის პატარა სერენადა” და სიმფონია №40, რომელიც არაბულ სამყაროში ცნობილია, როგორც პოპულარული მომღერლის - ფაირუზის რეპერტუარიდან ერთ-ერთი სიმღერის მოტივის სახით.
7. ამ სისტემის დანერგვა გაწყებულია შოტლანდიაში, ინგლისში, ესპანეთში, აშშ-ში, იტალიაში და ა.შ.
8. სისტემის დამფუძნებელი – ხოსე ანტონიო აბრეუ ორკესტრს განიხილავს, როგორც საზოგადოების იდეალურ მოდელს, რომელშიც ბავშვები მაქსიმალურად ადრეულ ასაკში უნდა ჩაერთონ. ელ სისტემა ვენესუელაში ჯანდაცვისა და სოციალური განვითარების სამინისტროს უწყებაში შედის და ეხმარება იმ ახალგაზრდებს, რომლებიც ასოციალური და კრიმინალური ქცევებისკენ არიან მიდრეკილი.
9. გუდიაშვილის მოედანი ქალაქის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი მოედანია, რომელიც მნიშვნელოვანია არა მარტო არქიტექტურული ძეგლების სიძველით, არამედ შუა საუკუნეების ქუჩათა ქსელით და მულტიკულტურული სამეზობლო გარემოთი. ეს მოედანი თავშეყრის ჩვეული და საყვარელი ადგილია. 2011 წლის დეკემბერში გავრცელდა ხმა, რომ გარკვეული გეგმის თანახმად მთლიანად უნდა შეცვლილიყო მოედნის იერსახე და ჩანაცვლებულიყო სტერილური, უსახური არქიტექტურით. რაც მთავარია, ეს პროექტი მთლიანად ცვლიდა მოედნის შინაარსს.

ლიტერატურა:

1. Jason Westland, GEO Project Management Guidebook www.Method123.com
2. Charlotte Gardner Confirmation that Bartoli remains one of today’s greatest artists. http://www.bbc.co.uk/music/reviews/r4rj
3. http://www.ilgiardinoarmonico.com
4. http://tribuna.mosconsv.ru/?p=1256
5. http://www.west-eastern-divan.org/
6. https://www.youtube.com/watch?v=-8Ovg1v7F98
7. https://www.elsistemausa.org/el-sistema-in-venezuela.htm
8. https://www.youtube.com/watch?v=43tqQhOTCgQ
9. http://www.gustavodudamel.com/
10. http://iavnana.com/index.php?m=6
11. http://conservatoire.edu.ge/?m=300
12. http://www.geochoralsociety.org/index.html
13. http://www.radiotavisupleba.ge/media/video/red-zone/26628962.html

რუსუდან თაბაგარი
თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის დოქტორანტი
საქართველო

ჰრელუდია, ტოკატა და ფანტაზია – ზოგიერთი საერთო და განმასხვავებელი ჰრინციპი

ინსტრუმენტულმა ჟანრებმა – პრელუდიამ, ტოკატამ და ფანტაზიამ განვითარების დიდი გზა განვლო. სამივე ჟანრი ჩნდება XV საუკუნეში, თუმცა ჩამოყალიბებულ სახეს ბაროკოს ეპოქაში იძენს. ამ ეპოქიდან მოყოლებული, ისინი მრავალი საერთო თვისებით ხასიათდება, რომელთა შორისაა: იმპროვიზაციულობა, ჰომოფონიურობა, ფორმის თავისუფალი განვითარება, ინსტრუმენტული ბუნება. წინამდებარე მოხსენებაში ვისაუბრებთ პრელუდიის, ტოკატისა და ფანტაზიის ზოგიერთ საერთო და განმასხვავებელ პრინციპზე. კვლევის ობიექტია პრელუდიის, ტოკატისა და ფანტაზიის ჟანრები, ხოლო კვლევის საგანს მათი საერთო და განმასხვავებელი პრინციპები წარმოადგენს. წინამდებარე მოხსენების მიზანია, ამ პრინციპების გამოვლენა და ურთიერთშედარება. კვლევის ამოცანებად გვესახება:

1. იმპროვიზაციულობის (ალეატორიკის), პრელუდიურობის, ტოკატურობისა და ფანტაზიურობის ცნებების განსაზღვრა და მათი ურთიერთმიმართება მოცემულ სამ ჟანრში;
2. არსებულ ჟანრებს შორის საერთო და განმასხვავებელი პრინციპების დადგენა.

მსგავსი რაკურსის კვლევა ჩვენს მიერ მოძიებულ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში არ შეგვხვედრია, რაც წინამდებარე მოხსენების სიახლეს განაპირობებს.

ცნობილია, რომ იმპროვიზაციის ფენომენი ოდითგანვე თან სდევდა მუსიკალურ ხელოვნებას და სხვადასხვა ეპოქაში ნაირგვარი ფორმით იჩენდა თავს. მუსიკალურ-იმპროვიზაციული ტრადიცია არსებობდა და ვითარდებოდა ჯერ კიდევ ნოტაციის აღმოცენებამდე. თუმცა IX-X საუკუნეებიდან მოყოლებული, როდესაც ჩნდება პირველი წერილობითი მუსიკალური ნიმუშები, იმპროვიზაციულობა კარგავს თავის უნივერსალობას და იწყება მუსიკალური შემოქმედების ორი განსხვავებული პრინციპის – იმპროვიზაციულისა და წერითის თანაარსებობა. შესაბამისად, ევროპელი მუსიკოსების ლექსიკონში ჩნდება სიტყვა „იმპროვიზაციის“ მრავალი სინონიმი, რადგან აუცილებელი ხდება იმპროვიზირებისა და წერითი კომპოზიციის ცნებების ერთმანეთისგან გამიჯვნა. გვიანი შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქებში ევროპულ მუსიკალურ კულტურაში იწყება იმპროვიზაციული და წერითი პრინციპების ურთიერთქმედება და ურთიერთგავლენა.

ადრეული ბაროკოს ეპოქაში კვლავაც აქტუალურია იმპროვიზაციულობა, რომელიც სხვადასხვა სახით ვლინდება[1].

მუსიკალური ტექსტის არადეტერმინირებული ჩაწერის ტრადიცია თავისებურად აისახა ბაროკოს საშემსრულებლო კულტურაში: ერთი მხრივ, კომპოზიტორი ხშირად თავად იყო საკუთარი მუსიკის შემსრულებელი და ნაწარმოე-

ბის შესრულებისას იმპროვიზირებდა, მეორე მხრივ, ვითარდებოდა სოლო და საანსამბლო იმპროვიზაციის ხელოვნება, რაც მუსიკოსისგან მოითხოვდა ავტორისეული ტექსტის განვითარების უნარს. კომპოზიტორები ან პროფესიონალი შემსრულებლები არასრულად ნოტირებული ტექსტით სარგებლობდნენ, შესაბამისად, ტექსტის შესრულება მათთვის არ წარმოადგენდა სირთულეს. გავრცელებული იყო იმპროვიზაციული პიესების (ბარბითისთვის, კლავირისთვის, ვიოლინოსათვის და სხვ.), ვოკალური პარტიის სხვადასხვა სახის მელიზმებით კოლორირების (შელამაზების) ტექნიკა. სწორედ ამ ეპოქაში ხდება ისეთი იმპროვიზაციული ჟანრების ჩამოყალიბება, როგორიცაა პრელუდია, ტოკატა და ფანტაზია. მათ ბევრი საერთო თვისება გააჩნდა – თავისუფალი, ერთიანი განვითარება, ფიგურაციულობა, შესავლის ფუნქცია, ჰომოგენური ფაქტურა, პოლიფონიური ხერხების გამოყენება. მსგავსი თვისებების მქონე პიესებს სხვადასხვა სახელწოდებებით მოიხსენიებდნენ – პრეამბულა, ინტრადა, რიჩერკარი, ფანტაზია, კაპრიჩიო, ტოკატა და ა.შ.

ბაროკოს შემდგომ პერიოდში იმპროვიზაციულობა ნაკლებ ინტერესს იწვევს კომპოზიტორებში. იგი ძირითადად კადენციებსა და მცირე საშემსრულებლო ხერხებში (rubato, accelerando და ა.შ.) ვლინდება. შეიძლება ამითაც აიხსნას კლასიკოსი კომპოზიტორების არც თუ ისე დიდი ინტერესი ჩვენს მიერ საკვლევი ჟანრების მიმართ. ამ ეპოქაში არსებობდა შემთხვევითობაზე დაფუძნებული ჟანრული ნაირსახეობა – ე.წ. „კოჭით თამაში“, „მუსიკალური ხუმრობები“, გართობის ერთგვარი ნაირსახეობა ან დამხმარე პედაგოგიური სავარჯიშო.

კლასიკური ეპოქისგან განსხვავებით, რომანტიზმის პერიოდში იმპროვიზაციულობა ერთ-ერთი წამყვანი პრინციპია. XIX საუკუნის I ნახევარში გავრცელდა იმპროვიზაციის ისეთი ფორმები, როგორიცაა თავისუფალი ფანტაზირება, ასევე იმპროვიზაცია მოცემულ თემაზე, რასაც ძირითადად ეფუძნებოდა ვირტუოზ-იმპროვიზატორი კომპოზიტორების შემოქმედება (ფ.შუბერტი, ნ.პაგანინი, ფ.ლისტი, ფ.შოპენი). XIX საუკუნის II ნახევარში საშემსრულებლო იმპროვიზაცია განვითარებას განაგრძობს ძირითადად საოპერო მომღერლების რეპერტუარში, ასევე ორგანისტების შემოქმედებაში (ს.ფრანკი, ა.ბრუკნერი, მ.დიუპრე). ამ ეპოქაში აქტიურად გამოიყენება იმპროვიზაციული, თავისუფალი განვითარების მქონე ჟანრები თუ ფორმები – ფანტაზია, ტოკატა, პრელუდია, რაფსოდია, ექსპრომტი და სხვ.

XX საუკუნის მუსიკაში იმპროვიზაციულობისადმი ინტერესის ერთგვარი „აფეთქება“ ხდება. არ არის შემთხვევითი, რომ კომპოზიტორების მუსიკალური ენა საზრდოობს იმპროვიზაციული ბუნების ჟანრებით (მაგალითად, სტრავინსკისა და ბარტოკის შემოქმედებაში ფოლკლორული ჟანრების პოეტიზაცია ხდება, გერშვინისა და მიიოს შემოქმედებაში გარდატეხილია ჯაზური ფორმის ელემენტები და სხვ.). XX საუკუნის II ნახევარში მუსიკალური ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელია ბგერითი მასალის, გამომსახველი ხერხების, საკომპოზიციო მეთოდისა და ფორმის ინდივიდუალიზება. ამ პროცესს ყველაზე მეტად ხელი შეუწყო ალეატორიკამ.

ალეატორიკის საკომპოზიციო ტექნიკამ[2] – შემთხვევითობის ელემენტის ჩართვამ ნაწარმოების ტექსტსა და სტრუქტურაში – XX საუკუნის მუსიკაში უდიდესი ინტერესი გამოიწვია. იგი წინა პლანზე იწევს მუსიკალური ხელოვნების ისტორიის გარდამტეხ ეტაპზე, 1950-იან წლებში. ტექსტის მობილურობა

შემსრულებელს ანიჭებს თანაავტორობის ფუნქციას და აძლევს ნაწარმოების საკუთარი ინტერპრეტირების საშუალებას.

იმპროვიზაციულობა თავის თავში ფანტაზიურობასაც შეიცავს. ორივე ცნება შემოქმედებით პროცესს უკავშირდება. ტერმინი „ფანტაზია“ კომპოზიტორის ფანტაზიურობის უნარს უკავშირდება (Field, Helm, Drabkin, 1980). მას ხშირად განიხილავენ, როგორც მუსიკალურ კომპოზიციას თავისუფალი ჩანაფიქრითა და ფორმით.

რუსი მკვლევარის ვ.მედუშევსკის აზრით, ტერმინ „ფანტაზიურობის“ ძველბერძნული გაგება ძალიან დაშორებული იყო თანამედროვისას. იგი აღნიშნავდა „შინაგან სახეს“, „წარმოდგენას“, ანუ რაიმეს გამოტანას სინათლეზე, გამოჩენას, დანახვას. შუა საუკუნეებში ფანტაზიურობის განსხვავებული ხედვა იყო. იგი თავისი მნიშვნელობით („ოცნება“, „წარმოსახვა“) უპირისპირდებოდა ლოცვას, რის გამოც ცოდვად ითვლებოდა. ფანტაზიურობის, როგორც სახეების კომბინირების ახლებური გააზრება ხდება აღორძინების ეპოქაში. ტერმინი „წარმოსახვა“ (imaginatio) წარმოდგენილია არა მხოლოდ როგორც რეალობის მარტივი აღდგენა, არამედ არარსებული, ირეალური საგნების აღმოჩენა. ფანტაზიურობა თანდათანობით განიხილება, როგორც დამოუკიდებელი სააზროვნო პრინციპი, იძენს ავტონომიურობას. XVI საუკუნის 30-იან წლებში ფანტაზია მუსიკასა და ფსიქოლოგიაში გაიგივებულია სიმრავლესა და სხვადასხვაობასთან, „სახეების დაკავშირებასა და განცალკევებასთან“ (მედუშევსკი, 1991:48). „შუა საუკუნეების საგუნდო კულტურის საპირისპიროდ, ფანტაზია გულისხმობს სწრაფვას ინსტრუმენტურობისკენ, ამასთან, სწორედ სოლო მუსიცირებისკენ. შუა საუკუნეების ინტონაციის „სულიერება“ მომდინარეობდა გასხივოსნებული გულიდან. ფანტაზიებში ბარბითისათვის კი ჩნდება შუამავალი – თითები. მათი მეშვეობით მუსიკაში იჭრება ინტონაციები, რომლებიც ჩნდება თავისუფალი საშემსრულებლო ხერხებით – გამები, პასაჟები, აკორდები, შელამაზებები“ (მედუშევსკი, 1991:48). ისევე, როგორც ახალი ეპოქის მთლიანი კულტურა, ფანტაზიაც სავსეა მრავლობითობით. კონტრასტული დაპირისპირებების პროცესში ემატება მოძრაობის ტიპები, ფაქტურის, ტემპის სახეები; მკაცრი იმიტაციური მონაკვეთები მონაცვლეობს შედარებით თავისუფალ მონაკვეთებთან.

ფანტაზიურობა, ვლინდება რა უპირატესად მუსიკალური ფანტაზიის ჟანრის სახით, ვრცელდება სხვა ჟანრებშიც: რიჩერკარი, ინვენცია, კაპრისი, კონცერტი, ექსპრომტი, პრელუდია, რაფსოდია, ბალადა. ამ ჟანრის განვითარების კულმინაციაა XIX საუკუნე. ლინგვისტების ცნობებით, სიტყვა „ფანტაზია“, „წარმოსახვასა“ და „გრძნობასთან“ ერთად, ეპოქის მთავარი ცნება ხდება. ფანტაზიას ღვთაებრივ ნიჭად აცხადებს შელინგი. ფანტაზია ხდება „ფანტასტიკური“ (ჰოფმანი, ბლეიკი).

XX საუკუნეში ფანტაზია, როგორც დამოუკიდებელი საკონცერტო ჟანრი, იშვიათად გვხვდება (ს.სლონიმსკის „კოლორისტული ფანტაზია“). უპირატესად იქმნება საანსამბლო ფანტაზიები (ო.მესიანი – ფანტაზია ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, მ.ტედესკო – ფანტაზია გიტარისა და ფორტეპიანოსათვის, ა.კოპლენდი – ფანტაზია ფორტეპიანოსათვის, ა.შონბერგის ფანტაზია ვიოლინოსა და ფ-ნოსთვის).

ზოგჯერ ფანტაზიაში ჩნდება ნეოკლასიცისტური ტენდენციები, რაც ვლინდება საორგანო მუსიკაში ქორალების, ბახის თემების ან მონოგრამის –

BACH გამოყენებაში[3]. ზოგ შემთხვევაში ფანტაზია შექმნილია XX საუკუნის ახალი საკომპოზიციო ტექნიკით – დოდეკაფონურით (ა.შონბერგი, ფანტაზია ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის, op. 47), სონორულ-ალეატორიკულით (ს.სლონიმსკი, „კოლორიტული ფანტაზია“ ფორტეპიანოსათვის).

„პრელუდია“ ლათინურიდან თარგმანში „წინასწარ დაკვრას“ ანუ შესავალს ნიშნავს (prae – „წინ“, ludus – „დაკვრა“), შესაბამისად, პრელუდიურობა გაიგება, როგორც რაიმეს ინტროდუქცია. პრელუდია წარმოადგენს ინსტრუმენტულ ნაწარმოებს, რომელიც თავდაპირველად ბარბითზე სრულდებოდა, შემდგომ პერიოდში კი – ძირითადად კლავიშიან საკრავებზე. XV საუკუნიდან მოყოლებული იგი ყალიბდება, როგორც შესავლის ფუნქციის პიესა და თანდათანობით დამოუკიდებელი ნაწარმოების მნიშვნელობას იძენს. XVII საუკუნეში „პრელუდია“ ასევე ფრანგული ოპერისა და სიუიტის შესავალს ეწოდებოდა, რომელიც სრულდებოდა ინსტრუმენტული ანსამბლის ან მთლიანად ორკესტრის მიერ. ამავე საუკუნეში იქმნებოდა პრელუდიები, სადაც პოლიფონიური ხერხები ან საერთოდ არ გამოიყენებოდა, ან მცირე მონაკვეთებზე იყო ჩართული. ამ ტიპის პრელუდიებში დომინირებდა იმპროვიზაციულობა. პრელუდია განვითარების მწვერვალს აღწევს ი.ს. ბახის შემოქმედებაში, რომელთანაც ეს ჟანრი დამოუკიდებელი ფუნქციით პირველად გვხვდება საკლავირო ციკლის „პატარა პრელუდიებისა“ და საორგანო ქორალური პრელუდიების სახით. ბახის შემდგომ კომპოზიტორების ინტერესი პრელუდიის მიმართ საგრძნობლად კლებულობს[4]. დამოუკიდებელი ტიპის პრელუდია თავს იჩენს რომანტიკოს კომპოზიტორებთან, რაც პოლიფონიური ციკლისადმი მათი ინტერესის საგრძნობი შემცირებითაც იყო განპირობებული. XIX საუკუნეში ჩნდება ციკლები ფორტეპიანოსათვის, სადაც შესულია ყველა ტონალობაში შექმნილი პრელუდიები. „რომანტიკოსთა მინიატურა თავიდანვე იყო ორიენტირებული ფორტეპიანოზე – ინსტრუმენტზე, რომელიც თავის საფუძველში კამერულია და ამავე დროს უნივერსალური“ (Зенкин, 1997:9). XX საუკუნეში გვხვდება პრელუდიები როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოების სახით, ისე გაერთიანებული მცირე და დიდ ციკლებში. შეიძლება ითქვას, რომ ეს ჟანრი ძირითადად დამკვიდრდა, როგორც არაპროგრამული ნაწარმოები. გამონაკლისია კ.დებიუსის, ო.მესიანის, ნ.მამისაშვილის პროგრამული – დასათაურებული პრელუდიები.

პრელუდიასთან ერთად ყალიბდება ასევე ინსტრუმენტული ჟანრი – ტოკატა. ტერმინი „ტოკატა“ სიტყვასიტყვით ნიშნავს „შეხებას“, „დარტყმას“. ადრეული აღორძინების ეპოქიდან (1393 წ.) ამ ცნებით აღინიშნებოდა საზეიმო ფანფარების ტიპის ნაწარმოებები ჩასაბერი ინსტრუმენტებისა და ტიმპანებისთვის. ეს ტრადიცია ასახვას ჰპოვებს XVII საუკუნის ოპერებსა და ბალეტებში, სადაც მოკლე ფანფარული ტიპის შესავლებს ასევე ეწოდებოდათ „ტოკატა“ (მაგალითად, კ.მონტევერდის ოპერა „ორფევსის“ შესავალი-ტოკატა). განვითარების საწყის ეტაპზე დომინირებს ტოკატა შესავლის ფუნქციით (პრელუდიის მსგავსად). XVI საუკუნის მიწურულს და XVII საუკუნის დასაწყისში ამ ჟანრისთვის ტიპიური ხდება პასაჟური და იმიტაციური მონაკვეთების მონაცვლეობა, რითაც იგი უახლოვდება რიჩერკარს. ტოკატის ჟანრის განვითარების შემდეგი მნიშვნელოვანი ეტაპია XVIII საუკუნის II ნახევარი, როდესაც იგი ყალიბდება დამოუკიდებელ საკონცერტო ჟანრად (მაგალითად, ი.ს. ბახის შემოქმედება). ბახის შემდგომ პერიოდში ტოკატა ვითარდება, როგორც „ეტიუდური“ ტიპის ვირტუოზული ჰომო-

ფონიური ჟანრი, რომლის მთავარი ამოცანაც შემსრულებლის ტექნიკური შესაძლებლობების წარმოჩენაა.

XX საუკუნეში საფორტეპიანო და საორგანო ტოკატებთან ერთად (კ.დებიუსი, მ.რაველი, ფ.ბუზონი, ე.კშენეკი, მ.რეგერი, ს.პროკოფიევი, ა.ხაჩატურიანი, ი.არენსი, ვ.ფორტნერი), იქმნება ტოკატები ორკესტრისთვის (ა.კაზელა, ო.გერსტერი, ა.მალიავსკი), ვიოლინოსათვის ორკესტრთან ერთად (ი.სტრავინსკის საავიოლინო კონცერტის I ნაწილი). შეიძლება დავასკვნათ, რომ ტოკატურობა გულისხმობს ისეთ თვისებებს, როგორიცაა ვირტუოზულობა, ეტიუდურობა, ოსტინატურობა, სწრაფი ტემპი, მძაფრი ხასიათის გადმოცემა, ხშირად სტოკატოზე შესრულება, რიტმული საწყისის უდიდესი მნიშვნელობა.

ზემოაღნიშნული სამივე ჟანრის შედარებისას ნათელია, რომ XX-XXI საუკუნეების მუსიკაში მათ ბევრი საერთო და განმასხვავებელი თვისებები გააჩნია.

განმასხვავებელ თვისებებს შორისაა: განვითარების შემდგომ პერიოდებში ეს ჟანრები იძენს დამოუკიდებელ ფუნქციას; XIX საუკუნიდან მოყოლებული კი სამივე ჟანრი ყალიბდება, როგორც ჰომოფონიური ჟანრი.

XX საუკუნეში პრელუდია წარმოადგენს დამოუკიდებელ, მონოსახეობრივ მინიატურის ჟანრს, რომელიც განასახიერებს „წამიერებას“ (ვინაიდან ხდება ერთ სახეზე, გრძნობაზე აქცენტი), ახასიათებს მცირე ფორმაში ტევადი შინაარსის გადმოცემა, ხშირად გაერთიანებულია 24 პრელუდიის ციკლში, გააჩნია სახეობრიობის მრავალფეროვნების ასახვის პოტენციალი.

ტოკატა ყალიბდება, როგორც „ეტიუდური“ ტიპის ვირტუოზული ჰომოფონიური საკონცერტო ჟანრი, რომელშიც ხაზგასმულია საკრავის ტექნიკური შესაძლებლობები, ახასიათებს მოტორულობა, ჩქარი ტემპი, ვირტუოზულობა, ოსტინატურობა. სახეობრიობის თვალსაზრისით ნაკლებ მრავალფეროვანია.

ფანტაზია ინდივიდუალური, იმპროვიზაციულ-არარეგლამენტირებული მსხვილი ფორმის ნაწარმოებია, რომელიც გამოირჩევა რეჩიტატიულობით, რიტმისა და ტემპის თავისუფლებით, ჰარმონიისა და მოდულაციების მრავალფეროვნებით. მისი სახეობრიობა პრელუდიის ანალოგიურია, ვინაიდან მრავალფეროვნებითა და მრავალმხრიობით გამოირჩევა.

აღნიშნული ჟანრები ბევრი თვისებით ჰგავს ერთმანეთს. მათ შორისაა: იმპროვიზაციულობა, ჰომოფონიური ფაქტურა, კომპოზიციური აღნაგობის თავისუფლება, ინსტრუმენტული ბუნება, ფიგურაციულობა, არაპროგრამულობა, თანაარსებობა სხვა ჟანრებთან[5], გვხვდება როგორც დამოუკიდებელი სახით, ისე გაერთიანებულია მცირე თუ დიდ ციკლში, XX საუკუნის I ნახევარში ხშირად თავს იჩენს ნეოკლასიცისტური ტენდენციები, იქმნება საფორტეპიანო, საორგანო, საანსამბლო თუ საორკესტრო პრელუდიები, ტოკატები და ფანტაზიები.

როგორც კვლევიდან გამოიკვეთა, პრელუდია, ტოკატა და ფანტაზია მრავალსაუკუნოვანი განვითარების გზაზე იძენს ან კარგავს ერთმანეთის მსგავს თუ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებებს, ამასთან, სამივე მათგანი დღემდე იქცევს კომპოზიტორთა ყურადღებას, რაც, თავისთავად, მათ თვითმყოფადობაზე, პოტენციალსა და სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს.

შენიშვნები:

1. ციფრირებული ბანი იშიფრებოდა სხვადასხვა განლაგებასა და ფაქტურაში, ფრანგული პრელუდიების გარკვეულ ნაირსახეობაში არ იყო ფიქსირებული მეტრი და რიტმი, da capo-

ს ტიპის არიებში რეპრიზა შესრულებისას ვარირდებოდა, კონცერტში კადენციებს სოლისტები ქმნიდნენ.

2. პრელუდიის, ტოკატისა და ფანტაზიის ჟანრებში ალეატორიკულობა შედარებით იშვიათად გვხვდება. მაგალითად, რიტმული ალეატორიკაა გამოყენებული გ.უსტვოლსკაიას 12 საფორტეპიანო პრელუდიის ციკლში, კონტროლირებადი ალეატორიკის სახეა მოცემული ს.სლონიმსკის „კოლორისტულ ფანტაზიაში“.
3. აღსანიშნავია ლისტის ფანტაზია და ფუგა ქორალზე Ad nos, ad salutarem undam და ფანტაზიის მსგავსი პრელუდია ფუგასთან, აგებული BACH-ის მოტივზე; მ.რეგერის „ქორალური ფანტაზია“ ორგანისათვის, ო.რესპიგის ფანტაზია ფორტეპიანოსათვის ორკესტრთან ერთად, ფ.ბუზონის „კონტრაპუნქტული ფანტაზია“.
4. გამონაკლისის სახით მათ ვხვდებით ლ.ვ. ბეთჰოვენის საფორტეპიანო პიესებს შორის (პრელუდიები op.39).
5. მაგალითად, ს.რახმანინოვის „მუსიკალური მომენტი“ №1 – პრელუდიურია, გ.უსტვოლსკაიას V პრელუდია – ტოკატურია.

ლიტერატურა:

1. Дубравская Т. Н. Токката. (Ю.Келдыш, Ред.) *Музыкальная Энциклопедия*, 1982.
2. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва, 1997.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.**:** *Музыка***,** 367 с. 1976.
4. Кюрегян Т. С. Фантазия. (Ю.Келдыш, Ред.) *Музыкальная Энциклопедия*, 1982.
5. Медушевский В. В. *Фантазия в культуре и музыке* // Музыка-Культура-Человек. Вып. 2. *Свердловск*. 1991.
6. Панкратова В. Прелюдия. (Ю.Келдыш, Ред.) *Музыкальная Энциклопедия*, 1982.
7. Переверзева М.В. К проблеме формообразования алеаторной музыки // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2010. 1–2 (20–21). С. 15–25.
8. Сапонов М. Искусство импровизации. М.: *Музыка*, 1982.
9. Field Christopher D.S., Helm Eugene, Drabkin William. Fantasie. (Stanlay Sadie, Editer) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; 1980.

Гиоргий Масалкин
Ассоциированный профессор Батумского государственного университета им. Шота Руставели
Грузия

О культурной политике политических режимов на примере архитектуры и ландшафтного дизайна Батуми

Тема взаимосвязи специфики политического режима с особенностями архитектуры и ландшафтного дизайна не только не нова, но даже стара, как мир. Так, соперничающие со временем египетские пирамиды отражали абсолютистский режим государства периода их строительства, когда человек чувствовал себя ничтожной песчинкой перед фараоном во главе царства, перед связанными с его именем поражающе большими и бесстрастно величественными сооружениями. Приблизительно в это же время гражданин Афин чувствовал себя органично и комфортно также в огромном по размерам Акрополе, который греческий архитектурный гений создал именно таким, чтобы пребывание в нем не умаляло достоинства человека, не прижимало его к земле.

Классический, симметричный, подстриженный, прирученный – роялистский Версальский парк, – и вольный, органичный, революционный Булонский лес...

Социалистический ампир, тоталитарные массовые постройки и так далее и тому подобное. Обсуждать и анализировать есть что.

Так что, задача моей темы гораздо уже – я хочу порассуждать о культурной политике политических режимов на примере архитектуры и ландшафтного дизайна Батуми 2003-2012 годов. Почему именно этот отрезок времени? Это период правления национального движения во главе с Саакашвили, и период этот характеризуется четкой идеологической программой модернизации и вестернизации страны, которая своей составной частью подразумевала и определенную политику в плане архитектуры и ландшафтного дизайна. В принципе, особенности политического режима оказывают свое влияние на любой вид искусства. Но, быть может, самой сенситивной к политическим влияниям, во всяком случае, самой наглядной в этом плане, является именно архитектура и связанная с ней планировка города.

Как правило, у лидеров с авторитаристскими и мессианскими идеями наличествуют урбанистические, градостроительные стремления и интенции и, соответственно, претензии на знания в этой области. Данные, инфантильные в своей основе интенции, ("я хочу", "я так вижу" инфантильного радикала пришедшего во власть), сознательно или бессознательно противопоставляются существующей городской стихийности, спонтанности; структуре, существующей независимо от

воли и видения лидера, который пытается наложить на эту стихию некие рамки, нормы, схемы, сделать ее зависимой от себя, "пометить", приручить ее.

Батуми, с его эклектичной архитектурой и с претензией на европеизированность, подходил для экспериментов в области архитектуры и градостроительства более других городов Грузии: 1. небольшие размеры города, позволяющие сравнительно быстро получить наглядный результат своего труда (в отличие, скажем, от Тбилиси, модернизация которого требует на порядок больше средств и времени; 2. сравнительная легкость "брендизации" города и возможности его презентации; 3. сравнительная молодость города, возможность экспериментаторства, когда можно открыть "Новый Батуми", современная (и лучшая) история которого связана именно с существующей властью; 4. привлекательность города для инвестирования в строительство.

Постполитика, в которой мы все находимся где-то со второй половины двадцатого века (политика эпохи постмодерна), осознала, что реальная власть означает присвоение сознания и внимания обывателя и конструирование его мечты и желаний (Джишкариани, 2009:84). Определенные архитектурные устремления определенных политических (постполитических) кругов можно анализировать именно в данном ключе, в частности, – господствующая политическая партия эпохи постполитики, со своей идеологией, стремящаяся к радикальным изменениям, стремится завладеть главной нарративной структурой, "интерпретировать реальность", что позволит создать в обществе благоприятный фон для осуществления их политики. Политика в области архитектуры, градостроительства может являться частью этой интерпретации.

2003-2012 годы в Грузии – это господство идеологии «авторитарной модернизации», «просвещенного авторитаризма», – и соответствующее ей правление «радикального прагматического меньшинства», которому И.Хаиндрава дал определение "инфантократия", выделив, в частности, такие ее черты, как: постоянное самоутверждение, хвастовство, самовосхваление, вранье, замешанное на фантазиях (Хаиндрава, 2008:22-24). Добавим сюда черты детского эгоцентризма, описанные в детской психологии: абсолютное доверие себе, к своим мыслям; уверенность, что все прекрасно его понимают; уверенность, что на мир все смотрят его глазами. Грузинский психолог Г.Нижарадзе пишет о типичном инфантильном радикале: это бескомпромиссный, амбициозный человек, с довольно развитым (хотя и односторонне) мышлением и эрудицией, более или менее знающим психологию толпы, с прагматичным отношением к морали. Вся его идеология есть камуфляж детского «я хочу» (Нижарадзе, 1999:213).

Саакашвили являлся игроком карнавального типа, первым, быть может, постмодернистским президентом в мире, отлично владеющим искусством пиара и понимающим важность соответствующей интерпретации реальности. Казалось, что он прекрасно понимал положение Хайдеггера о современности, а именно, что создается не просто новая картина нового времени, а сам мир принимает вид картины. Мир, понятый как картина. Саакашвили в определенной мере удалось создать в Батуми некую сценическую архитектурную реальность – картину, полную материализовавшимися симулякрами – зданиями.

В целом, постмодернистская симуляционная деятельность, постмодернистская эстетика, – есть постоянное воспроизведение идеалов, фантазмов, образов, мечтаний, которые уже присутствуют рядом с нами (Бодрийяр). Реальность здесь социально конструируется. Архитектура, как часть этой социально конструированной реальности, вносит свою лепту в создании этой, в принципе, единственной реальности. Архитектоника города как текст симуляционной активности...

Данное конструирование может носить (смотри выше), как сознательный характер, то есть идеологически, концептуально осмысливаться и осуществляться; так и характер бессознательный, быть лишь проявлением, следствием определенных политических и идеологических концептов, что, в принципе, не суть важно в плане воздействия продукта конструирования на сознание людей.

Конструированная реальность есть некая система координат, некая схема, матрица, которая часто очень проста и узнаваема. Так, Давид Зурабишвили назвал "необатумскую" архитектуру – диснеевской: сказочность, узнаваемость, праздничность, игрушечность, благополучность ... как сказал бы Жан Бодрийар – "состояние после оргии"

Создается архитектурное, урбанистическое пространство, определенным образом значимое и субъективно реальное (присутствующее в сознании). Именно сфера его взаимодействия, соотношения с реальным миром представляет интерес для анализа сути существующего политического режима. Как и положено постмодернистской эстетике у этого текста отсутствует понятие субстанции, первоначала, сущности; понятия основного, оригинального текста. "Оригинальный текст" (прежнее лицо города) игнорируется, ибо его признание требует учета его интересов и, тем самым, "мешает" экспериментаторству, созиданию нового "лучшего" города, которое (созидание) будет связанно с существующим политическим режимом.

Архитектурные симулякры, или же симулякры в архитектуре являются последней стадией эмансипации копий от оригиналов, точнее, как сказал бы Делез, это копии никогда не существующего оригинала, пустая форма, основанная лишь на собственной реальности, псевдовещь. В архитектуре переходном звеном между реальным объектом и симулякром является кич. Кич – это широко распространенное в маскультуре некачественное копирование или подражание произведениям культуры, бедное значениями клише, стереотип, опять же – псевдовещь. Это скорее симуляция искусства. Это продукт, которым можно скрасить мир; продукт, который не "напрягает", не требует глубокого осмысления. Кич может создавать и нечто ценное, но это уже удел больших мастеров, когда мы можем говорить об осознанной стилизации под кич...

Кич – это "созданная для взрослых и тиражированная детская сказка... рай без ада (М.Кундера). В этой своей ипостаси кич может стать опасным, а именно тогда, когда он оставляет сферу искусства и становится частью политики, когда он не просто плохое искусство, а форма мышления, восприятия, когда его используют для создания иллюзорного благополучия (Амашукели, 2011).

Как проявление, в том числе инфантилизма и архитектурного "беспредела", кич все смелее заявлял о своих претензиях в 2003-2012 годах, и постепенно стал преобладающим архитектурным стилем "Нового Батуми".

Это и самые высокие здания, и самый длинный бульвар, и пластмассовые деревья, и купала на почти всех новых зданиях, это и сделанная в Китае копия средневековой композиции "Нептун", что в Болонии; это и излишняя до крикливости позолота, и слишком много, доходящей до фарса, нарядности и "гирляндизированности."

Литература:

1. Амашукели Т. "Политическая архитектура или архитектурный кич"//Горячий шоколад, 2011, 20 Июля;
2. Джишкариани З. "Последняя империя? Внутри и снаружи//Горячий шоколад. Апрель, 2009, №8;
3. Нижарадзе Г. Психологическая природа тоталитаризма». Общество и политика. II. Тбилиси, 1999;
4. Хаиндрава И. «Южный Кавказ 2008: Кризис демократии? В поисках пути успеха»//Пост – Фактум, Июнь, 2008, N7.

Wolfgang Georg Weng
Professor an der technischen Universität Berlin
Germany

KULTURTOURISMUS
ERÖRTERUNG EINES VIELSCHICHTIGEN BEGRIFFS UND ANSÄTZE FÜR EINE TRANSFORMATION AUF GEORGISCHE KULTURANGEBOTE BZW. TOURISTISCHE MÖGLICHKEITEN

Selten besteht Einigkeit unter den Trendforschern bzgl. bevorstehender Entwicklungen, nicht jedoch dahingehend, was die Aussicht für die Tourismuswirtschaft betrifft: Hier gibt es einen weitgehenden Konsens, dass diese der größte globale Industriebereich der Zukunft sein wird. Dabei wird der *Kulturtourismus* einer der „Megatrends" in diesem Sektor, der am meisten Zuwächse für diese Branche verspricht.

1. Kulturtourismus

Der Wortgebrauch „Kulturtourismus" wurde zum ersten Mal Ende der 1980er-Jahre im Rahmen eines Programms der Europäischen Union verwendet. Eine Reihe von Definitionsansätzen wurden in der Zwischenzeit gebildet, doch eine allgemein anerkannte Begriffsbestimmung lässt sich bis jetzt nicht finden (Steinecke, 2007:23 ff.). Eine Festlegung jedoch kann darin versucht werden, dass Kulturtourismus alle Reiseaktivitäten umfasst, bei denen als Motive überwiegend kulturelle Interessen vorliegen und welche die Reisenden selbst als kulturelle Aktivitäten identifizieren. Die Bandbreite kann von einem großem Konzertereignis, Filmfestival über das Theaterevent, einer Ausstellung, kulinarischen Veranstaltung bis zur Technoparty in stillgelegten Industrieanlagen usw. gehen. Obwohl sich kulturtouristische Angebote nur schwer systematisieren lassen, liegen ihre Vorteile gerade in der Vielfalt und Dynamik.

Hier erfolgt eine Einteilung des kulturtouristischen Angebots in Anlehnung an Jätzold (1993:138):

Art des Kulturtourismus nach	Kulturtouristisches Angebote	Unterarten/Beispiele
Objekten	Museen, Ausstellungen, historische Bauten, Burgen, Schlösser, Kirchen	Kunst-Tourismus Museumstourismus Geschichtstourismus
Gebieten	Kulturlandschaften, Kulturregionen, besondere Straßen	Kulturlandschaftstourismus Kulturgebietstourismus
Ensembles	Dörfliche Ensembles Städtische Ensembles	Dorf-Tourismus Stadt-Tourismus
Ereignissen	Folkloristische Veranstaltungen, Festspiele Kurse in Kunst, Musik, Tanz etc.	Festspiel-Tourismus Veranstaltungstourismus Kurs-Tourismus
Gastronomie	Weinseminare, Kochkurse, kulinarische Events	Wein-Tourismus Schlemmer-Tourismus
Ferne	Erleben fremder Kulturen	Ethno-Kulturtourismus Sozio-Kulturtourismus

Im Weiteren kann zwischen Kulturtourismus im „engeren Sinne“ und im „weiteren Sinne“ unterschieden werden. Bei *Kulturtourismus im engeren Sinne* ist alleine das kulturelle Angebot der Grund für die Entscheidungsfindung, z. B. die Reise zu einem Musikfestival. Hingegen spielen für den *Kulturtourismus im weiteren Sinne* ergänzend zum Kulturangebot auch Entscheidungsmerkmale eine Rolle, welche keinen kulturellen Hintergrund haben, z. B. Besuch von historischen Stätten in Verbindung mit sportlichen Aktivitäten.

Eine weitere interessante Betrachtungsebene von Kulturtourismus ist die Typologisierung von Kulturtouristen. Diese verstärkt die qualitative Analysefähigkeit von kulturellen Tourismusangeboten. Ein gängiger Einteilungsversuch der Typologie von Kulturtouristen ist bei Degener (Grünewald Steiger, Brunotte, 2007: 37 ff.) ersichtlich:

1. *Primär kulturell motivierte Touristen*: Sie wählen ihr Reiseziel primär nach dem Kulturangebot aus. Quantitativ kleines Segment und hohe Altersstruktur.
2. *Kultur-Event-Touristen*: Sie interessieren sich für ganz spezielle kulturelle Angebote (z. B. Festspiele, Sonderausstellungen) mit Event-Charakter oder hohem Bekanntheitsgrad. Besonders wichtig ist ein gutes Arrangement mit anderen Entscheidungsmerkmalen (Gastronomie, Sport- und Wellnessangebote. Quantitativ mittleres Segment und mittlere bis hohe Altersstruktur.
3. *„Auch-Kultur“-Touristen*: Die kulturellen Merkmale sind dieser Gruppe nur ergänzend zu anderen Urlaubsaktivitäten wichtig. Kulturelle Angebote müssen ihnen attraktiv und kundengerecht angeboten werden. Quantitativ großes Segment (40 % aller Touristen) und mittlere bis hohe Altersstruktur.
4. *Nicht-Kulturtouristen*: verbinden keine kulturellen Interessen mit einer Reise, z. B. Geschäfts-, Besuchs- und Vergnügungsreisende. Quantitativ großes Segment.
5. *„Neue“ Kulturtouristen*: verbinden Kulturinteresse mit Wunsch nach Erlebnisreisen. Quantitativ wachsendes Segment und junge Altersstruktur. Hoher Bildungsgrad und hohes Einkommen. Ökonomisch interessante Gruppe für Tourismuswirtschaft.

2. Kulturtourismus und seine Wirkungen

Die Effekte des Tourismus werden von Steinecke (2007:15) mit einem Feuer verglichen, welches wärmen kann – aber auch eine Brandgefahr darstellt. Besondere Wirkungen entstehen dabei im ökonomischen, ökologischen und soziokulturellen Bereich.

2.1. Ökonomische Wirkungen

In der europäischen Tourismuswirtschaft arbeiten bereits jetzt über 6 % der europäischen Bevölkerung (ca. 12 – 14 Mio. Menschen) im erwerbstätigen Alter (Eurostat). In Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern liegt die Schätzung des Potentials der Kulturtouristen bei 5 bis 10 % aller Einwohner. Die Erwachsenen im Alterssegment zwischen 40 und 60 Jahren und mit hohem Bildungsgrad sowie überdurchschnittlichem Einkommen kommen dabei überproportional oft vor.

Das Deutsche Wirtschaftswissenschaftliche Institut für Fremdenverkehr (DWIF) stellte fest, dass Kulturtouristen für Städtereisen ca. 40 % mehr Geld ausgeben als die

anderen Touristen (Maschke, 1999:97). Diese höhere Ausgabenbereitschaft wird auch in neueren Untersuchungen nachgewiesen (OSV 2003).

In Deutschland benennt die Studie „Qualitätsmonitor Deutschland Tourismus“ den „Kultururlaub“ bei ausländischen Gästen auf dem zweiten und bei deutschen Gästen auf dem vierten Platz der Beliebtheitswertung (Deutsche Zentrale für Tourismus e.V – DZT, 2011:26).

Tatsächlich liegen nur wenige aussagekräftige empirische Studien für die ökonomischen Wirkungen des Kulturtourismus vor. Eine dazu zählende Untersuchung mit dem Titel „Kultur als Wirtschaftsfaktor in Berlin“ (DIW, 2002) für das Jahr 2000 erbrachte die Erkenntnis, dass der Kulturtourismus mit einem Betrag von 1,12 Mrd. Euro eine erhebliche Umsatzwirkung für die deutsche Hauptstadt hatte. Die mit der Kulturarbeit verbundene direkte und indirekte Beschäftigungskapazität von ca. 65.000 Menschen bedeutete 4 % der dortigen Gesamtbeschäftigung.

Ein weiterer positiver Effekt des Kulturtourismus betrifft die Verlängerung der Reisesaison und damit die bessere Verteilung der Gesamtmenge der Reisenden. Durch die Einbindung der Kultur in das touristische Gesamtangebot wird der Ort bzw. die Region insgesamt mehr aufgewertet und durch die Kombination von Kulturangeboten mit anderen touristischen Möglichkeiten kann die individuelle Aufenthaltsdauer verlängert werden bzw. Zeiten jenseits der Hauptsaison können belebt werden. Die Kombination von Kulturangeboten und Tourismus bietet erweiterte Möglichkeiten des Marketings für alle beteiligten Anbieter.

Ist der Kulturtourismus seither eher auf urbane Metropolen gerichtet, entstehen vermehrt Bestrebungen, damit auch ländlich geprägte Regionen zu beleben. So startet die deutsche Bundesregierung beispielsweise 2015 mit der „Initiative Kulturtourismus in den Regionen“ landesweite Bestrebungen, um kulturtouristische Projekte in ländlichen Gegenden zu fördern. Es sollen damit Kulturanbieter, Tourismuswirtschaft und Marketingexperten zusammengeführt werden und eine gemeinsame Strategie für kulturtouristisches Marketing entstehen.

Neben den wirtschaftlichen Chancen müssen auch Risiken benannt werden:

- Die relativ hohe Anspruchshaltung von Kulturtouristen erfordert große Investitionsanstrengungen (Anschaffungs-, Ausbildungs-, Infrastrukturkosten).
- Die Beschäftigten im Kulturtourismus müssen sehr hohen Qualifikationsansprüchen genügen. Durch die Saisonabhängigkeit und andere Besonderheiten ist jedoch die Attraktivität der Beschäftigung durch ungünstige Wirkungen (geringere Entlohnung, unregelmäßige Arbeitszeiten usw.) eingeschränkt.

2.2. Ökologische Wirkungen

Generell steigt mit dem Ausbau der Tourismuswirtschaft die Gefährdung der Naturressourcen. Gefahren drohen dabei durch (Steinecke, 2006: 101-105):

- Zersiedlung, Zerstörung bzw. Verschmutzung der Landschaft
- Wasser- und Luftverschmutzung
- Lärmbelästigung
- Bedrohung von Flora und Fauna

Durch die Konzentration auf kulturelle Einrichtungen bzw. auf besiedelte Gebiete (dabei ganz besonders urbane Metropolen) ist die negative Wirkung des Kulturtourismus auf die Natur per se deutlich geringer als bei den anderen Tourismusformen.

Durch einen zahlenmäßigen Anstieg der Besucher von Kulturstätten ist hingegen eher deren massive Beeinträchtigung zu befürchten, wie beispielsweise hinsichtlich der Bausubstanz historischer Plätze. Manche (kultur-)touristischen Orte befinden sich gerade an der Grenze der Belastbarkeit (z. B. Venedig, Barcelona usw.).

Einen Lösungsbeitrag dazu kann der „nachhaltige Tourismus" liefern. Bei einer UN-Konferenz in New York wurde 1999 vom deutschen Forum Umwelt und Entwicklung eine Definition dafür vorgestellt:

„Nachhaltiger Tourismus muss soziale, kulturelle, ökologische und wirtschaftliche Verträglichkeitskriterien erfüllen. Nachhaltiger Tourismus ist langfristig, in Bezug auf heutige wie zukünftige Generationen, ethisch und sozial gerecht und kulturell angepasst, ökologisch tragfähig sowie wirtschaftlich sinnvoll und ergiebig."

Es ist zu beobachten, dass es zwischen dem Kulturtourismus und neuen naturschonenden bzw. nachhaltigen Urlaubsformen eine hohe Affinität gibt und sich beide komplementär ergänzen können. Ebenso entstehen bereits touristische Angebote, die eine Hybridform zwischen Kulturangeboten und ökologisch gerechter Reiseform darstellen.

2.3. Soziokulturelle Wirkungen

Den genauen Einfluss des Tourismus auf die Gesellschaft und Kultur der Zielgebiete verlässlich zu messen ist der Forschung bisher nicht gelungen. Zwar gibt es durch die Intensität und Art des Tourismus (z. B. touristische Aktivitäten, soziodemografische Profile usw.) soziokulturelle Effekte, doch unterliegt eine Gesellschaft zumeist prinzipiell einem stetigen Einfluss von Veränderungsbedingungen bzw. Modernisierungen (z. B. Medien, Moden, Internet usw.). Ebenso ist der jeweilige politische und kulturelle Rahmen (Politik, Religion, Bildungsstandards usw.) der einzelnen Länder von großer Relevanz (Vorlaufer, 1996:201).

Ebenfalls ist der Zeitverlauf einer touristischen Region bei der Betrachtung der soziokulturellen Wirkung wichtig. Wie bei vielen Gütern gibt es auch hier einen sogenannten Lebenszyklus mit den einzelnen Phasen: Markteintritt – Wachstum – Reife – Regeneration. Je nach Stand entsteht ein entsprechend unterschiedlicher Wirkungsgrad auf Gesellschaft und Umwelt (Bieger, 2002:105).

Betrachtet man die möglichen soziokulturellen Einflüsse auf Kultur und Gesellschaft, so ergeben sich eine Reihe von Chancen und Risiken (Steinecke, 2007:21 ff.):

<u>Chancen</u>:

- Durch die touristische Beachtung der eigenen Kultur werden das Interesse und das Bewusstsein der heimischen Bevölkerung daran initiiert bzw. verstärkt
- Erkennen der Notwendigkeit des Erhalts von regionaler Kulturgeschichte bzw. Kulturgütern
- Durch die Entstehung eines regionalen Kulturstolzes in Verbindung mit den ökonomischen Vorteilen des Kulturtourismus können die Nachteile strukturschwacher Gebiete gemildert und so ein Beitrag gegen Abwanderung, Arbeitslosigkeit, negative Altersstrukturen usw. geleistet werden

- Gemeinsames Bewirtschaften von kulturtouristischen Angeboten möglich, interregionale Effekte unterschiedlicher Gebiete, Länder, Gesellschaften, Ethnien usw.

- Möglichkeiten zur Völkerverständigung, Verständnisbereitschaft, Vergangenheitsbewältigung usw.

Risiken:

- Kommerzialisierung bzw. Ausverkauf des Kulturgutes

- Anpassung an die klischeehaften Erwartungshaltungen der Touristen bzw. Verwässerung der ursprünglichen Kultur

- „Musealisierung" des historischen Bestands und Einschränkungen bei der zeitgemäßen regionalen Weiterentwicklung

- Durch den besonderen touristischen Blick auf besonders spektakuläre und unterhaltsame Einzelaspekte von Kultur kann es zur Verschiebung des Gesamtbildes kommen, was einzelne Realitäten ausblenden, verfälschen oder gar unterdrücken lässt

- Eine touristische Überinanspruchnahme kultureller Angebote kann zur Selbstkannibalisierung kulturtouristischer Anstrengung führen

Seit einigen Jahren entsteht der Trend bzw. der Begriff des „*Kulturellsensitiven Reisens*". Es soll den Besuchern Einblicke und Teilhabe an der Alltagskultur der Einwohner des Reiselandes ermöglichen und beide Gruppen respektvoll und interessiert zusammenführen. Dabei sollen die Reisenden nicht nur für die ethnischen und sozialkulturellen Besonderheiten des Gastlandes sensibilisiert werden, sondern auch Inspirationen daraus in ihre Heimatländer mitnehmen.

Literaturverweis:

1. *Bieger, Th.*, Management von Destinationen, 2002.
2. *DIW – Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung*, Kultur als Wirtschaftsforschung für Berlin, 2002.
3. *Deutsche Zentrale für Tourismus e.V. (DZT*), „Qualitätsmonitor Deutschland Tourismus", Ergebnisse 2010/2011.
4. *Eurostat*: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/cache/ITY–OFFPUB/KS-SF-08-090/EN/KS-SF-08-090-EN.PDF
5. *Grünewald Steiger, A., Brunotte, J., (Hrsg.)*, Forum Kultur: Kulturtourismus Qualitäten des kultivierten Reisens, 2007.
6. *Irish Tourist Board,* 1988.
7. *Jätzold, R.*, Differenzierungs- und Förderungsmöglichkeiten des Kulturtourismus und die Erfassung seiner Potentiale am Beispiel des Ardennen-Eifel-Saar-Moselraumes. In: Becker/Steinecke, S. 135 – 144, 1993.
8. *Maschke, J.*, Die Bedeutung des Kulturtourismus für städtische Destinationen. In: Heinze, Th., Kulturtourismus. Grundlagen, Trends und Fallstudien, 1999.
9. *OSV – Ostdeutscher Sparkassenverband*: Tourismusbarometer. Jahresbericht, 2003
10. *Steinecke A.*, Tourismus – eine geographische Einführung, 2006.
11. *Steinecke A.*, Kulturtourismus, 2007.
12. *Vorlaufer, K.*, Tourismus in Entwicklungsländern. Möglichkeiten und Grenzen einer nachhaltigen Entwicklung durch Fremdenverkehr, 1996.

ნინო სანადირაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი
საქართველო

კულტურის პოლიტიკა, როგორც მართვის ინსტრუმენტი

პოლიტიკა საბოლოო მიზანთა, პრაქტიკული მიზნებისა და საშუალებების სისტემაა, რომელსაც ხელისუფლებაზე დაყრდნობით აწარმოებს გარკვეული პოლიტიკური თუ მმართველი ჯგუფი. მიუხედავად იმისა, თუ რას გულისხმობს კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი ან რა ფუნდამენტურ ღირებულებებს აერთიანებს კულტურის პოლიტიკა, დოკუმენტი თავისთავად საბოლოო მიზანს, გეგმას, ინსტუმენტებს, საშუალებებს, შესაძლებლობებსა და მონაწილეების ერთობლიობას გულისხმობს, რომლებიც თანმიმდევრულ სისტემაში ერთიანდება.

„კულტურის პოლიტიკა“, როგორც ტერმინი, პირველად გაერთიანებული ერების განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის ორგანიზაციამ (UNESCO) გამოიყენა მონაკოს 1967 წლის შეხვედრაზე: „პოლიტიკა კულტურის სფეროში – წინასწარი მოსაზრებები“ (The Arts of Democracy..., 2009). შეხვედრის მონაწილე ქვეყნები და მათი წარმომადგენლები მივიდნენ დასკვნამდე, რომ – კულტურის სფეროს განვითარებაში მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს როლი და აუცილებელია კულტურაში სახელმწიფოს მხრიდან თანამონაწილეობის განხილვა, რაც გულისხმობს სხვადსხვა პრინციპისა და აქტივობის განხილვას როგორც ფინანსურ-ადმინისტრაციული ნიშნით, ასევე საკანონმდებლო მიმართულებით. თანამონაწილეობაში ასევე ორმხრივად გასათვალსინინებელია მოღვაწეობის სხვადასხვა ფორმა, სხვადასხვა ტიპის აქტიურობისა და პროგრამის არსებობის აუცილებლობა, რომლებიც გავლენას მოახდენენ არა უაშალოდ კულტურაზე, როგორც მოღვაწეოების შედეგზე, არამედ კულტურის სფეროზე, რომელიც კულტურის შესაქმნელ აუცილებელ ინსტრუმენტს წარმოადგენს.

კულტურის პოლიტიკა, გარდა ქვეყნის შიგნით არსებული რეგულაციებისა და კულტურის რესურების ერთიანობა-მდგრადობის საკითხებისა, საერთაშორისო სამართლის პრინციპებსა და საერთაშირისო ინსტრუმენტებსაც აერთიანებს (კონვენციები, ხელშეკრულებები, რეკომენდაციები და ა.შ). საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი კულტურის სფეროში პრიორიტეტების განსაზღვრისა და სტრატეგიების დაგეგმვის გარდა, სახელმწიფოებრივ მნიშვნელობასაც იძენს და სახელმწიფოს მხრიდან კულტურის ხედვას წარმოადგენს.

1. საერთაშორისო სამართლის პრინციპთა მიხედვით, ამა თუ იმ ერთობის ერად აღსაქმელად ექვსი აუცილებელი ნიშანი გამოიყოფა. ესენია: 1. საერთო საკუთარი სახელი; 2. მითი საერთო წარმომავლობაზე; 3. საერთო ისტორია და ისტორიული მეხსიერება; 4. ერთიანი, სხვებისგან განსხვავებული კულტურა; 5. გარკვეულ ტერიტორიაზე მიკუთვნება; 6. ურთიერთსოლიდარობის გრძნობა (ალექსიძე, 2010:57).

წარმოდგენილი განმარტება გულისხმობს ამა თუ იმ ერთობის ერად აღიარების წესს, რაც საქართველოსთვის საკამათო საკითხს არ წარმოადგენს. ძალიან ხშირად სახელმწიფოების მდგარდობა და სიძლიერე ექვსივე პრინციპის არსე-

ბობას არ საჭიროებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს ყველაზე მთავარი, რის გამოც ერისა და სახელმწიფოების ცნების შედარება გახდა აუცილებელი. ისტორულ ქვეყანას, ერს, შესაძლებელია ჰქონდეს ისტორიული და თვითმყოფადი კულტურა და არ მონაწილეობდეს საერთო კულტურულ პროცესებში, ან, სულაც პირიქით, სახელმწიფოს შესაძლებელია არ ჰქონდეს ისტორიული მეხსიერება და ისტორული თვითმყოფადი კულტურა და, როგორც სახელმწიფო, მონაწილეობდეს გლობალურ კულტურულ პროცესებში.

მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში პრიორიტრტულია კულტურის პოლიტიკის სხვადასხვა მოდელი, რომლებიც ასახავს სახელმწიფოსა და კულტურის ურთიერთდამოკიდებულების საკმაოდ განსხვავებულ შეხედულებებს. კულტურის პოლიტიკის მკვლევრები ძირითადად ხუთ მთავარ მოდელს გამოყოფენ:

1. ლიბერალური მოდელი – სახელმწიფოს მხრიდან კულტურაში ჩაურევლობის „ნეიტრალურ“ მოდელს გულისხმობს. კულტურის პოლიტიკას საბაზრო ეკონომიკა, ფონდები და კერძო სექტორი განსაზღვრავს. სახელმწიფო კულტურის სფეროს განვითარებისთვის კომერციულ სექტორს, ფონდებსა თუ კერძო პირებს საკანონმდებლო ინიციატივებითა და საგადასახადო პოლიტიკით უჭერს მხარს (აშშ).

2. ელიტური მოდელი – სრულ დამოუკიდებლობას გულისხმობს, როდესაც სახელმწიფო ქმნის სპეციალურ ინსტიტუციას (ART COUNCIL) და მას გადასცემს კულტურასთან დაკავშირებულ ვალდებულებებს სრულ ავტონომიასთან ერთად (დიდი ბრიტანეთი). უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი დეცენტრალიზებული მოდელი გერმანიასაც აქვს, სადაც კულტურის პოლიტიკის კომპეტენცია მთლიანად ფედერალურ ერთეულებზეა (გერმანია 16 ფედერაციული მიწისგან შედგება) გადანაწილებული და მას კულტურის საბჭოები განკარგავენ.

3. ბიუროკრატიული მოდელი – გულისხმობს სახელმწიფოს უშუალო მონაწილეობას ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. ანუ კულტურა, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა სფეროები, ცენტრალიზებულია, სახელმწიფო განაგებს კულტურას და კულტურის დემოკრატიზაციის პროცესებზე საუბარი აბსურდულია (სოციალისტური ბანაკის ქვეყნები).

4. პრესტიჟულ-საგანმანათლებლო – ანუ ფრანგული მოდელი.

5. შერეული ანუ ემანსიპირებული მოდელი – განვითარებად ან პოსტსაბჭოთა (უკვე დამოუკიდებელი) ქვეყნებისთვის არის დამახასიათებელი, სადაც გარდამავალი პროცესების დაუსრულებლობის გამო ქვეყნის მთავარი აქცენტები მხოლოდ ტრადიციულ კულტურულ ღირებულებებზეა გადატანილი, კულტურა კვლავ იდეოლოგიური და პოლიტიზირებულია და კულტურაზე ხელმისაწვდომობა – ცენტრალიზირებული (საქართველო).

კულტურის პოლიტიკის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოდელი ფრანგული მოდელია, რომელიც გულისხმობს სახელმწიფოს მაქსიმალურ მონაწილეობას (ჩარევას) კულტურის მართვაში. მეორე მოდელი კი აშშ-შია რეალიზებული, სადაც სახელმწიფოსა და კულტურის ურთიერთობა მინიმუმამდეა დაყვანილი. დასავლეთის დანარჩენ ქვეყნებს ამ ორ პოლუსს შორის შუალედური პოზიცია უკავიათ. კულტურის პოლიტიკის შემუშავებისა და რეალიზაციის პრინციპულად მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს განსაზღვრა იმ მიმართულების სამუშაოებისა, რომელთაც ესაჭიროება დამატებითი მხარდაჭერა, ინიცირება.

საფრანგეთი სახელმწიფო კულტურის პოლიტიკისადმი საუკუნეების მანძილზე იჩენდა განსაკუთრებულ ინტერესს და ძირეული ცვლილებები ჯერ კიდევ ფრანცისკ I-ის (XVI ს.) დროს დაიწყო. ლუდოვიკ XIV-ის დროს ფრანგული ენისა და კულტურის განვითარების მხარდაჭერამ როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ, პირველად მიიღო შეგნებული, გააზრებული და ორგანიზებული ხასიათი. პოლიტიკურ ხელისუფლებასა და კულტურას შორის ურთიერთობათა შემდგომი გაღრმავების ეტაპად საფრანგეთის დიდი რევოლუცია (1789-1794) იქცა, როდესაც ისტორიაში პირველად გადაიდგა ნაბიჯები კულტურის პოლიტიკის შექმნისათვის. რევოლუციის ზემოქმედებით განხორციელდა რადიკალური ცვლილებები, რომლებმაც კულტურის პრაქტიკულად ყველა დარგი მოიცვა. 1793 წელს გამოცემული დეკრეტების თანახმად, პირველად განმტკიცდა საავტორო უფლებები და აღნიშნული დეკრეტი მოწოდებული იყო, დაეცვა „უფრო წმინდა, უფრო პერსონალური საკუთრება ყველა სხვა საკუთრებათა შორის“. ამავე პერიოდში წარმოიშვა ტერმინები **ხელოვნების ნაწარმოები** და **კულტურული მემკვიდრეობა**, აგრეთვე შემოტანილ იქნა „სახალხო განათლების“ ცნება. 1789 წელს გამოიცა დეკრეტი კულტურული მემკვიდრეობის ნაციონალიზაციის შესახებ, რომლის შესაბამისად, სამეფო ბიბლიოთეკა გარდაიქმნა ეროვნულ ბიბლიოთეკად, ხოლო სამეფო სასახლე ლუვრი – ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმად. ამ დროს განსაკუთრებული ყურადღება კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას, ხალხისთვის კულტურის ხელმისაწვდომობის უზრუნველყოფას ეთმობოდა. ამ მიზნით შემოღებული იქნა საერო, სავალდებულო და უფასო სასკოლო განათლება. საფრანგეთის 22-ე პრემიერ-მინისტრმა – ფრანცუა გიზომ შემოიტანა **ისტორიული ძეგლის** ცნება და შეიმუშავა მისი დაცვის პრინციპები. XX საუკუნეში, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში, კულტურისა და პოლიტიკის ურთიერთქმედება კიდევ უფრო ფართოვდება და ინტენსიური ხდება. შარლ დე გოლის პრეზიდენტობისას, საფრანგეთში პირველად იქმნება კულტურის სამინისტრო, სწორედ ამ პერიოდში ყალიბდება კულტურის პოლიტიკა, რომელიც განაპირობებს კულტურული მოღვაწეობის ყველა ფორმასა და სახეობას: ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნება, ფრანგული ენის დაცვა და განვითარება, მხატვრების ფინანსური, ადმინისტრაციული, სამართლებრივი და მორალური დაცვა, მათი სოციალური დაცვა, მხატვრული და კულტურული განათლება, კერძო მეცენატობის წახალისება და ა.შ. საფრანგეთის კულტურის პოლიტიკის მთავარ მიღწევა კულტურისა და ხალხის მნიშვნელოვან დაახლოებას უკავშირდება. ამ მიზნით ხორციელდება კულტურის დეცენტრალიზაცია, იქმნება კულტურის და ახალგაზრდობის სახლთა და კულტურული შემოქმედების ცენტრების ქსელი, რომელთა მეშვეობით ხორციელდება ცენტრსა და პროვინციებს შორის არსებული უფსკრულის ლიკვიდაცია. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს 1981-1995 წლები (ფ.მიტერანის პრეზიდენტობის პერიოდი, კულტურის მინისტრი ჟაკ ლანგი). ამ დროს კულტურის სფეროსთვის გამოყოფილი გათვლილი საბიუჯეტო ხარჯები გაორმაგდა, რისი დამსახურებითაც კულტურის პოლიტიკის შესაძლებლობები არსებითად გაიზარდა. ამასთან, კულტურის პოლიტიკა ყველაზე დიდ ინტერესს ავლენდა ხელოვნების იმ დარგების მიმართ, რომლებიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული კულტურის ინდუსტრიასთან: საგამომცემლო საქმე, კინოინდუსტრია, მუსიკალური პროდუქცია. რაც შეეხება მაყურებელს, აქ პირველ პლანზე ახალგაზრდობა გადმოდის.

ამდენად, კულტურის პოლიტიკა განსაკუთრებულ ყურადღებას ისეთ მოვლენებს უთმობს, როგორიცაა: მოდა, კომიქსი, რეკლამა, ელექტრონული მუსიკა, როკი, ჯაზი და ა.შ. (სანადირაძე, 2012:55).

ამერიკის შეერთებულ შტატებში მიღებულია კულტურისა და პოლიტიკის ურთიერთობის სხვაგვარი ტიპი, რომელიც წარმოადგენს რა სრულიად განსხვავებული ისტორიის პროდუქტს, თავისი შინაარსით ფრანგული მოდელის აბსოლუტურ წინააღმდეგობად გვევლინება. ამერიკა ახალგაზრდა სახელმწიფოა, რომელიც ინგლისის სახელმწიფოსთან ბრძოლაში, მეტროპოლიასთან წინააღმდეგობაში ყალიბდებოდა, რამაც ქვეყნის ფედერალური მოწყობა განაპირობა. ამერიკულ იდენტურობას საფუძვლად უდევს ინდივიდუალური ინიციატივისა და პასუხისმგებლობის ფასეულობები, რომელიც ბადებს თავშეკავებულ და ფრთხილ მიდგომას ნებისმიერი ცენტრალიზებული სისტემის მიმართ. ამერიკული სახელმწიფოს განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს მისი მოსახლეობის სწრაფი ზრდა, რის მიზეზსაც ემიგრანტების რამდენიმე ტალღა წარმოადგენდა, რომელთა წარმომავლობა საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო. სახელმწიფო პოლიტიკამ, რომელიც მიმართული იყო ამ ჭრელი მასისგან ერთიანი მონოკულტურის შექმნისაკენ, სასურველი შედეგები ვერ გამოიღო და ეთნოკულტურული კუთხით, ამერიკის მოსახლეობა დღემდე მრავალფეროვანია. საბოლო ჯამში, საფრანგეთისგან განსხვავებით, აშშ-მ ვერ შეძლო გამხდარიყო ერთიანი კულტურის მატარებელი სახელმწიფო.

ამერიკული საზოგადოება ეწინააღმდეგება კულტურის საკითხებში სახელმწიფოს შეჭრას ან კულტურის მართვას. ისინი დარწმუნებული არიან, რომ სახელმწიფო თრგუნავს შემოქმედებით ინიციატივას, აქრობს მხატვრულ შთაგონებას, თავს ახვევს კარგი გემოვნების გარკვეულ ეტალონს. გარკვეულწილად ამიტომაცაა, რომ აშშ-ში არ არსებობს სამინისტრო ან უწყება, რომელიც ფედერალურ დონეზე მოაგვარებდა კულტურის საკითხებს. ამერიკაში კულტურის მართვას შტატები და ქალაქები ახორციელებენ. აშშ, როგორც სახელმწიფო, გამოხატავს საკუთარ ინტერესს კულტურის მიმართ, მაგრამ ამ ინტერესს საფუძვლად უდევს კულტურული სივრცის დაყოფა სამ შემადგენელ ნაწილად. პირველი მოიცავს კულტურას ზოგადად, ანთროპოლოგიური თვალსაზრისით, როგორც მოცემული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი წესებისა და ჩვეულებების ერთობლიობას. ეს კულტურა ყალიბდება და ფუნქციონირებს სტიქიურად, ბუნებრივი სახით და რაიმე გარე ჩარევას არ საჭიროებს. მეორე შემადგენელი ფაქტობრივად იდენტურია მასობრივი კულტურისა, რომელიც კულტურული ინდუსტრიის პროდუქტს წარმოადგენს, ქმნის ეკონომიკის ცალკე სექტორს და ბაზრისა და ეკონომიკის კანონებს ემორჩილება. მესამე შემადგენელი ნაწილი ძირითადად ტრადიციულ მხატვრულ კულტურას, კლასიკურ ხელოვნებას მოიცავს. აქ სახელმწიფოს მონაწილეობა ან რაიმე სხვაგვარი მხარდაჭერა აუცილებელია.

ამერიკული კულტურა, შემოქმედება – თვითორგანიზებადი და თვითგანვითარებადი ორგანიზმია, კულტურულ პროცესებში ნებისმიერი მკაცრი რაციონალური ჩარევის შესაძლებლობა ძალზე შეზღუდულია, ამიტომ კულტურის მხარდაჭერისა და განვითარების პრიორიტეტები არ არის მოთხოვნილი არც სახელმწიფო ხელისუფლების სუბიექტების, და, მით უმეტეს, არც პროფესიული ელიტის მიერ.

გარდამავალი პერიოდის ძირეულმა სოციალურ-ეკონომიკურმა ცვლილებებმა მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა საქართველოს შემოქმედებით და კულტურულ ცხოვრებაზე. XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნის დასაწყისში შეიცვალა კულტურისადმი დამოკიდებულებები, დაიწყო ბარეირების რღვევა ე.წ. ელიტარულ ხელოვნებასა და საზოგადოების ფართო მასებს შორის, კულტურის სფეროში არსებული თანამედროვე ტენდენციები და ინფორმაცია თანამედროვე ხელოვნების შესახებ ხელმისაწვდომი ხდება და აღარ არის აკრძალული, თანამედროვე ხელოვნებაში წაშლილია მანამდე არსებული საზღვრები: აღარ არის შეზღუდული მასალით, მეთოდოლოგიითა და ტრადიციული ფორმებით და ხშირად იყენებს მულტიდისციპლინარულ დისკურსს. მიუხედავად ხელმისაწვდომიბის დაშვებისა, კულტურის სფეროში ძირეული ცვლილებები მაინც გაძნელებულად მიმდინარეობდა და მსოფლიო თანამედროვე ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებმა და ტენდენციებმა სათანადო გავლენა ვერ მოახდინა ქართულ ხელოვნებასა და კულტურაზე.

საქართველოში კულტურის პოლიტიკის მნიშვნელობაზე საუბარი მრავალი წელია მიმდნარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ დღემდე კულტურის პოლიტიკის მხოლოდ სამუშაო ვერსიები გვაქვს და სრატეგიული დოკუმენტის შექმნა მრავალი წელია სხვადსხვა ჯგუფის მიერ ინტენსიურად ხდება, კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტის მნიშვნელობა, სამწუხაროდ, მაინც კულტურის სფეროსთვისაა განკუთვნილი და არ გულისხმობს ზოგადად გლობალურ გაგებას ქვეყნის კულტურის რესურსების განვითარებისა და გამოვლენისათვის.

გარდამავლ პერიოდში, რომელიც ქვეყანაში ორი ათეულ წელზე მეტია გაგრძელდა, კულტურის სფეროში ცვლილებები ხშირად სპონტანურად მიმიდნარეობდა. კულტურის სფეროში ცვილებების ძირითად მიზანს წარმოადგენს საბიუჯეტო თანხების მაქსიმალური კონტორილი და ხშირად ერთპიროვნული განკარგვა. დემოკარტიული მმართველობისა და დემოკარტიულ საზოგადოებაში მსგავი ქმედება განხილული იქნებოდა, როგორც კულტურის გამოყენება ეკონომიკური და პოლიტიკური ზეგავლენების განსამტკიცებლად და ხშირ შემთხვევაში იდეოლოგიის დასამკვიდრებლად. 2000 წლიდან მოყოლებული, კულტურის სფეროს ფორმირება ფინანსური და ადმინისტრაციული რესურსებით ხდებოდა. 2004 წლამდე ძირითად ამოცანას ზოგადად კულტურის არსებული სისტემის შენარჩუნება წარმოადგენდა, ხოლო ქაღალდზე დეკლარირებულ დონეზე – კრეატიულობის გაძლიერების, კულტურის სფეროს საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლის, შემოქმდებითი ინდუსტრიების გაძლიერებისა და ხელშეწყობის პროგრამების მხარდაჭერა ცხადდებოდა.

2003 წლის ნოემბრის შემდეგ დაიწყო კულტურული პოლიტიკის გეგმაზომიერი ცვლილება – ინსტიტუციონალური რეფორმა: კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და კულტურული ინფრასტრუქტურის რეაბილიტაცია პრიორიტეტად გამოცხადდა. ამ მიზნით დაიწყო სახელმწიფო სტრუქტურების ოპტიმიზაცია, რესტრუქტურიზაციისა და შემცირების გზით სახელმწიფო კულტურულ დაწესებულებათა ქონების ფორმათა შეცვლის საშუალებით. ინსტიტუციონალური რეფორმა დღევანდელ ეტაპამდე ძირითადად არასრულყოფილ საკანონმდებლო ცვლილებებში ვლინდება, რომლებმაც ხელი შეუწყო ძალაუფლების ცენტრალიზაციას, ვერ გადაჭრა აქამდე სტაბილურად არსებული უფლებამოსილებათა გა-

მიჯვნის პრობლემა და, რაც მთავრია, კულტურაზე ხელმისაწვდომობისა და კულტურულ პროცესებში თანაბარი მონაწილეობის უფლება.

საქართველოში არსებული კულტურის პოლიტიკის „შერეული" მოდელი – პოსტსაბჭოთა პერიოდის მოდელია, რომელიც კულტურის სფეროს განვითარებასა და მხარდაჭერას გულისხმობდა პრიორიტეტების განსაზღვრის „საზოგადოებრივ-სახელმწიფო" გადაწყვეტილებების მიხედვით და აერთიანებდა „ამერიკული" მიდგომის ელემენტებს. მსგავსი ტიპის მართვის მოდელი გულისხმობს საზოგადოების ყველა სექტორის თანამონაწილეობას კულტურულ ცხოვრებაში. ისეთ არასტაბილურ საზოგადოებაში, როგორსაც წარმოადგენს თანამედროვე პოსტსაბჭოთა სივრცე და, მათ შორის, საქართველო, კრიზისულ გარდამავალ მდგომარეობაში მყოფი ეკონომიკით, არ შეიძლება სრულად და წმინდად დავესესხოთ ამერიკულ გამოცდილებას. მხოლოდ ეკონომიკის სტაბილიზაციის, სამოქალაქო საზოგადოების ნაწილებისა და არაკომერციული ორგანიზაციების ინფრასტრუქტურის ფორმირების გზით არის შესაძლებელი კულტურისა და ეკონომიკის თანამშრომლობა, რაც თავისთავად გულისხმობს საკანონმდებლო და საგადასახდო სისტემების გადახედვას, შეღავათებისა და სამოტივაციო მექანიზმის ამუშავებას და სხვა ქვეყნების გამოცდილების გაზიარებას.

კულტურის პოლიტიკაზე საუბრისას, მნიშვნელოვანია განისაზღვროს კულტურის მნიშვნელობა და კულტურის შინაარსში ნაგულისხმები ერთობის გაანალიზება. კულტურა თავისთავად რამდენიმე ძირეული ინსტრუმენტისგან შედგება: ღირებულებები, დამოკიდებულები და ფასეულებები (დამოკიდებულებები, როგორც ლოკალური და გლობალური, ასევე კოლექტიური და ინდივიდუალური), ადათები, წესები და ენა (სანადირაძე, 2015).

ქვეყნის კულტურის პოლიტიკის შემუშავებისას მნიშვნელოვანია არა არსებული მოდელების გადმოტანა და მერე მათი სხვადასხვა მექნიზმებით ამუშავება, არამედ სახელმწიფოებრივი მიდგომა განსაზღვრა, რაც ქვეყნის ეროვნულ და რეგიონალურ დონეზე ყველა სუბიექტის ერთნაირ მონაწილეობას და კულტურის ერთნაირ ხელმისაწვდომობას გულისმხობს, ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონსა და მუნიციპალიტეტში თავისი რესურსების, ტრადიციების, ეთნიკური ჯგუფებისა და ეთნოფსიქოლოგიის გათვალისწინებით.

კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი უნდა ეფუძნებოდეს არამარტო კარგად გააზრებულ მართვის სისტემებსა და რეგულაციებს, არამედ თავის თავში უნდა აერთიანებდეს არსებული რესურსების, კულტურის ობიექტების და სუბიექტების ანალიზის შედეგად გამოვლენილ საჭიროებებსა და განვითარების სტრატეგულ გეგმასაც. კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი მოიცავს ყველა იმ სექტორს, რომელთა საქმიანობაც ეფუძნება კულტურულ ფასეულობას ან/და შემოქმედებითობისა და კრეატიულობას გამოხატვას, რადგან ეს საქმიანობა ორიენტირებულია ბაზარზე ან არასამთავრობო ბაზარზე და ნებისმიერი ტიპის სტრუქტურაზე, რომელიც ახორციელებს მათ. ეს საქმიანობა მოიცავს იმ საქონლისა და მომსახურების შექმნას, წარმოებას, გავრცელებასა და შენარჩუნებას, რომლებიც გამოხატავენ კულტურას, შემოქმედებითობას და მასთან დაკავშირებულ ფუნქციებს, რაშიც მოიაზრება განათლება, მართვა და რეგულირება.

კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი, გარდა ქვეყნის შიგნით არსებული რესურსებისა და პრიორიტეტების ანალიზისა, ასევე თავის თავში აერთიანებს საერთაშიროსო ინტრუმენტებსა და რეგულაციებს, მათ შორის გულისხმობს

კულტურული მრავალფეროვნებისა და კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების საკითხებს, კულტურის პროცესებში მონაწილეობის მიღების უფლებსა და თანაბარ ხელმისაწვდომობას, განათლებისა და განათლებასთან დაკავშირებულ საკითხებს, კულტურის სფეროში არსებული მონაცემების შეგროვებას, რესურსების კარტოგრაფიას, ინტელექტუალური საკუთრების უფლებებსა და საავტორო უფლებების საკითხებს, კულტურის სფეროს მართვის პროცესების გაუმჯობესების საკითხებს, ცენტრალიზაციისა და დეცენტარლიზაციის, ფინანსური და საგადასახადო პოლიტიკის მიმართულებების საკითხებს, კულტურისა და შემოქმედების ექსპორტის მიმართულებებს და სხვა.

კულტურა, გარდა წარმოდგენილი ინსტუმენტებისა, თავისი შინაარით მატერიალურიცაა და სულიერიც. თუმცა, მისი სულიერება ქმნადობის ან წარმოების შემთხვევაში იძენს მატერიალურ ხასიათს, რაც ხშირად სახოგადოების ანუ ურთიერთობათა სისტემის ფაესულობათა მაჩვენებელიცაა. კულტურის შესაძლებლობებსა და რეალიზების საშუალებებს კულტურის არსებული რესურსები განაპირობებს, რომელთა გააქტიურებაც კულტურს პოლიტიკის არსებობასა და მდგრადობაზეა დამოკიდებული.

ლიტერატურა:

1. ალექსიძე ლ., თანამედროვე საერთაშორისო სამართალი, თბილისი, 2010;
2. სანადირაძე ნ., სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3 (52), 2012;
3. სანადირაძე ნ., „კულტურა, კულტურის რესურსები და კულტურის პრიორიტეტები“, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, დ. თუმანიშვილის 65 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბილისი, 2015;
4. The Arts of Democracy: Art, Public Culture, and the State, By Casey Nelson Blake, Publisher: University of Pennsylvania Press, 2009.

თამარ პაიჭაძე
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი
საქართველო

ქალაქი-ლოგოსი, როგორც კულტურული სივრცე მოდერნისტულ ტექსტში

კულტურულ სივრცეში შეცნობისა და მსოფლმხედველობრივი რაკურსიდან განსხვავებულად აღიქმება კონკრეტული ცნებები, რომელებიც სალიტერატურო კრიტიკაში თავიანთი მხატვრული ღირებულებით გარკვეულ სიმბოლური ბინარის ან მხატვრულ-პარადიგმული მნიშვნელობის მატარებელები არიან. ამ თვალსაზრისით, სხვა ანალოგებს შორის (მზე, მთვარე, ღმერთი, წყალი, ჯვარი, და ა.შ.) განიხილება ქალაქიც, როგორც სიმბოლური და მხატვრული კონცეფცია ლიტერატურულ ტექსტში.

ქალაქის ცნება ქართულ ლიტერატურულ დისკურსში XX საუკუნის დამდეგიდან კონცეპტუალურ აღქმას დაუკავშირდა და გარკვეულწილად მხატვრულ-სიმბოლურ ბინარად ჩამოყალიბდა. ამგვარი დამოკიდებულება განსაკუთრებით გამძაფრდა მას შემდეგ, რაც მხატვრულ ლიტერატურაში შემოქმედის, თუ ლირიკული გმირის ლოგოსამყაროს ცენტრმა ბუნების პირველქმნადობის ხაზგასმიდან, სოფლის პეიზაჟების ესთეტიკური რეკვიზიტიდან, მშვიდი და პანთეისტური გარემოდან – ქალაქის ნაცრისფერ ქუჩებში, ხმაურიან და ქაოსურ გარემოში, ცივ და გულგრილ ატმოსფეროში გადაინაცვლა. მსგავსი შემოქმედებითი ინსპირაციის სათავე ყოველთვის დევს გარკვეულ მეთოდოლოგიურ სახეცვლილებაში თუ არა ვარიაციაში მაინც, ამ პროცესთა შემოქმედნი ჩვენს ლიტერატურულ რეალობაში ქართველი სიმბოლისტები გახდენენ. ბუნებრივია, ამ პროცესს ახსნა აქვს, ცენტრალიზაციის ტექნოკრატიის, ეკონომიკური დიფერენციაციის და მიგრაციის პროცესებმა, ქალაქში ადამიანთა კონცენტრაციამ თავისი ქნა. XIX საუკუნის II ნახევრიდან ქალაქი იქცა დინამიურობის, სიახლის სიმბოლოდ და აქედან გამომდინარე, შემოქმედის ასპარეზად. ცენტრალიზაციის ეს პროცესი შეუქცევადი აღმოჩნდა, რასაც შემოქმედებით ძალთა მოზიდვა მოყვა. ქალაქის სოციოკულტურული ფუნქცია მთელი მნიშვნელოვნებით წარმოჩნდა. ეს პროცესი მოდერნისტული მომდინარეობების ხელოვნებაში დაფუძნებას დაემთხვა. ამ დროიდან გამოიკვეთა კიდეც გმირი, რომელსაც ქალაქში განუვითარდა სააზროვნო სისტემა და წარმოიქმნა ე.წ. "ქალაქური ტექსტი" (ქალაქური რეკვიზიტი) – ოპოზიციური შემოქმედებითი ფორმა, ე.წ. "აღმოსავლური მოდელი" სიმბოლისტური აღქმისა. ქალაქური ტექსტი – ეს არის ცნებათა (კონცეპტთა) მოტივთა, სიუჟეტთა კომპლექსი, რომელიც მოიცავს ავტორისეულ მოდელს ქალაქური ყოფისას – როგორც ზოგად, ასევე კერძო მისი გამოვლინებებში.

მოდერნისტი მწერლისათვის ქალაქი არა მხოლოდ სააზროვნო გარემოა, ის პერსონიფიცირებული მხატვრული სახეა; იმდენად რამდენადაც ის არის სიმბოლო დინამიურობისა, თანამედროვეობისა და სიახლისა, აქედან გამომდინარე კი სამოქმედო სივრცეც. მსგავსი ინსპირაციის მიზეზი ყოველთვის არის გარკვეული მეთოდოლოგიური გარდასახვა ან თუნდაც ვარიაცია. ამ პროცესთა შემოქმედნი გასული საუკუნის ლიტერატურაში მოდერნისტები იყვნენ. უნდა გაითვა-

ლისწინოთ ასევე, მოდერნისტული ეპოქის წინარე და პარალელური პერიოდები კლასიკურ-რეალისტური ნაკადი საგანთა და მოვლენათა მატერიალიზაციის გამოკვეთილი აღქმით და ზოგჯერ ფსევდო და უტილიტარული გადახრებით... ამგვარმა აღქმამ ჰპოვა გამოხატულება და იქცა მოდერნისტული მეთოდიკის მახასიათებელ ნიშნად ფრანგულ, რუსულ და ქართულ შემოქმედებით დისკურსში. ცნობილი ფაქტია, რომ მოდერნიზმი მსოფლიო შემეცნებას თავდაპირველად სიმბოლისტური ანტურაჟით წარუდგა (ეს ქრონოლოგია ქართული ლიტერატურის ისტორიაშიც ანალოგიურია) და სიმბოლისტურ ტექსტებში შემოქმედებითი გმირიც გამოიკვეთა, რომლის სამოქმედო თუ სააზროვნო არეალი ქალაქური გარემო გახდა. აქედან წარმოდგა ე.წ. ქალაქური ტექსტი ქართულ შემოქმედებით სივრცეში – კლასიკური მოდელის სრული ანტიპოდი.

ქალაქის, როგორც შემოქმედებითი სივრცის აღქმის გზაზე ორგვარი ძირითადი კოდი იკვეთება: 1. ქალაქი-პლაცდარმი, ფიზიკური მყოფობის ასპარეზი, არაესთეტიკურობისა და ქაოტურობის მკაცრად რეგლამენტირებული რეკვიზიტით; 2. ქალაქი-სიმბოლო მხატვრულ-სიმბოლური აღქმის მოტივაციით, მიზანმიმართული კონცეპტუალურ-ბინარული არსით – მხატვრული გადააზრების ახალი, პარადიგმული სივრცისაკენ. უნდა გამოვყოთ მეორეგვარი სქემაც (ძირითადად სიმბოლისტურ დისკურსში), რაც ქალაქის ცნების ერთგვარ მატერიალიზაციასთან არის დაკავშირებული: ქალაქი, როგორც ასეთი, ერთი მხრივ წარმოჩნდება როგორც ზოგადად კრებისითი, კონცეპტუალური სქემატური ხატი, მაგალითად როგორც: პარიზი, პეტერბურგი, მოსკოვი, თბილისი ან კიდევ წარმოსახვითი ქალაქი ბიბლიური და ანტიკური (მარადიული) სიმბოლური ნიშნებით და მსოფლმხედველობრივი აღქმის ყველა პარამეტრით და მახასიათებლით. ამ აღქმის პარალელურად ჩნდება ასევე კონკრეტული სააზროვნო ველი ასევე ყველა მეთოდოლოგიური ნიშნით. არ დარჩენილა სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის პოეტი, რომ ქალაქის თემისთვის „შემოქმედებითი ხარკი“ არ მიეგოს; შეიქმნა ციკლები, პოემები, ლექსები, რომელთა სახელებშიც და არსშიც ქალაქის სემანტიკა დომინირებდა, ჩამოყალიბდა ერთგვარი ქალაქური ფილოსოფია, შეიქმნა „ქალაქური მითები“, სადაც რეალობა – ფანტაზიასა და ტრადიციში გადაიხლართა.

პროცესის სათავე ფრანგულ პოეტურ-სიმბოლისტურ დისკურსში უნდა ვეძიოთ, სადაც აქცენტირებულია მოდერნისტის ფაქტიური სავანე, როგორც ინტელექტუალური სააზროვნო არეალი და პერსონიფიცირებული მხატვრული ხატი. სწორედ ქალაქის თემა იქცა სიმბოლისტური აზროვნების მეტრთა – შარლ ბოდლერის, პოლ ვერლენის, პოლ ვალერის, არტურ რემბოს, სტეფანე მალარმეს, მორის მეტერლინკის, ემილ ვერჰარნის პოეტური დისკურსების მნიშვნელოვან ნაწილად. ამ შემოქმედთა მხატვრულ ტექსტებში ყველა აღნიშული, დამახასიათებელი ნიშანი ქალაქის ხატისა კონცენტრირებულია ცნებაში „პარიზი“. აქედან მკვიდრდება ცნება-ტერმინი, ე.წ. „პარიზული ტექსტი”. უნდა აღინიშნოს, რომ “პოეტურ სამყაროში ორიენტაცია გარკვეული ურბანული ტოპოსის შესაქმნელად მხოლოდ მოდერნისტულ გაგებას არ უკავშირდება, პოეტური გეოგრაფია ამ თვალსაზრისით უფრო ფართოა, ჯერ კიდევ კლასიკურ პოეტურ დისკურსებში ჩამოყალიბებულია და არსებობს ე.წ. „რომაული” და „ვენეციური” ტექსტები და ასევე ტექსტები იმ „წმინდა, მარადიული ქალაქებისა”, როგორებიცაა იერუსალიმი და მექა” (Modernism..., 1978:38).

„ეს არის – “მარადიული ქალაქი”. არაიშვიათად, ეს ქალაქი მდებარეობს კულტურული სივრცის “ზღვარზე”: ზღვის სანაპიროზე ან მდინარის შენაკადთან. ამ მხატვრულ აღქმაში აქტუალურია არა ანტითეზა: “დედამიწა/ცა”, არამედ ოპოზიცია „ბუნებრივი/ხელოვნური”. ეს არის ქალაქი, შექმნილი ბუნების საწინააღმდეგოდ და მასთან მუდმივ ბრძოლაში, შედეგად, იკვეთება ქალაქის ინტერპრეტაციის ორმაგი შესაძლებლობა: ერთი მხრივ, როგორც გონების გამარჯვება სტიქიაზე, მეორე მხრივ კი, ბუნებრივი წესრიგის დარღვევა-დამახინჯება. სწორედ ამგვარი ქალაქის გარშემო კონცენტრირდება ესქატოლოგიური მითები, დაღუპვის წინასწარმეტყველება, გაწირვის იდეა და სტიქიის დღესასწაული – ეს მოტივები განუყოფელია ურბანული მითოლოგიისა ამ ციკლისაგან” (Иванов, 1999:407).

პოლ ვერლენის ლექსში “პარიზული ესკიზები“ (Croquis Parisien), ქალაქს აქვს განსაკუთრებული თვისებები, დამახასიათებელი სტრუქტურა, რომლებიც ქმნის ადამიანური ყოფის პრინციპულად ახალ, სემიტოლოგიურად გაჯერებულ გარემოს. შედეგად, ქალაქი ხდება კულტურული სემისფერო, არა როგორც მხოლოდ ცივილიზაციის და კულტურის გადაკვეთა, არამედ გარკვეული სახის საკრალური ტოპოსი, რომელსაც ერთვის სიმბოლური და მითოლოგიური წარმოდგენები. „ლირიკული გმირის შეხედულებით, ქალაქი ფართო გაგებით – ეს არის საშუალება მასშტაბური სივრცის ოკულტირებისა და სტრუქტურირებისა, ადამიანურ განზომილებათა დასაწყისი ბუნებრივ სამყაროში. ქალაქი-იდეა გარდაქმნის, განაახლებს გარემოს” (Иванов, 1999:407). ეს პოზიციები კიდევ უფრო რადიკალურ ანტურაჟშია გამოხატული არტურ რემბოს პოემაში „პარიზული ორგია ან პარიზის რეპოპულაცია” (L'Orgieparisienneou Paris se repeuple), ქალაქის საკრალურობა იმ ტენდენციასთანაცაა დაკავშირებული, რომ ურბანულ სივრცეში მოდერნისტისათვის კონცენტრირებულია ცივილიზაციის მატერიალური და სულიერი ფასეულობები, იქ ხდება მსხვერპლშეწირვა, ვითარდება კულტურა და ისტორია. ქალაქი ქმნის სივრცეს და აგროვებს რესურსებსა და ღირებულებებს, რომლებიც ყალიბდება ქალაქის გულში.

ანალოგიური პოზიცია ცნობიერდება ვალერი ბრიუსოვის „ურბანულ ლექსებში“. განსაკუთრებულად ნათლად, სრულყოფილად და მოდერნისტული თვალსაზრისით, ქრესტომატიულად „ქალაქური ტექსტი“ წარმოდგენილია პოეტურ კრებულში „Urbi et Orbi” (1901-1903). აქ ქალაქი სხვადასხვა სიმბოლური სახით წარმოჩნდება. ის მრავალსახოვანია, კონტრასტული; ეს აბსტრაქტული ქალაქია, რომლიც მრავალფეროვანი და განზოგადებული სახე-სიმბოლოებით არის გამოსახული. ამასთან ერთად, ის თანამედროვე ქალაქია, კონკრეტული, სოციალურ-ყოფითი სახით, რომელიც წარსულთან და კულტურის ისტორიასთანაც არის დაკავშირებული. „ქალაქში აკუმულირდება ადამიანთა მასების ძალა. სივრცე, დრო და ენერგია ქალაქი – ეს არის მძიმე, მომნუსხველი სივრცე, ერთგვარი შავი ხვრელი, რომელიც იზიდავს და შთანთქავს ყოველივეს. სივრცე და დრო უკიდურესად აღრეულია ერთმანეთში. და ამავე დროს ქალაქი – ბრუნვადი, მოტრიალე სივრცეა, ის ვრცელდება ზედაპირზე, ისწრაფვის სიმაღლისაკენ და სიღრმისკენაც. საკრალური ცენტრი ადგენს ვერტიკალს, რომელიც საშუალებას იძლევა გადაიკვეთოს მიწიერი დაზეციური ღირებულებები” (Иванов, 1999:406).

ამ თვალსაზრისს გამოხატავს სიმბოლისტური მსოფლმხედველობის ქართველი აპოლოგეტის გრიგოლ რობაქიძის ლექსები „ვერის ხიდზე“ და „უაილდი პარიზში“, რომლებიც სიმბოლური და პეიზაჟური აღქმის უმშვენიერეს ნიმუშებს წარმოადგენენ. ამასთან ერთად, ეს ლექსი სიმბოლოებით აზროვნების კლასიკურ ნიმუშად უნდა ჩაითვალოს, რადგან ის თავის არსში ავტორის ძირითად მსოფლმხედველობრივ საწყისებს აერთიანებს და ამასთან ერთად, გამოსახვის ვერბალურ-პოეტური ფორმის მისეულ არჩევანზეც მიგვანიშნებს. გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი სამყაროს უპირველესი პერსონიფიცირებული ხატი – ქალაქი და მისი მისი მხატვრული გადააზრება ამ ტექსტში სიმპტომატურია სიმბოლისტური ქალაქური ტექსტისათვის. მაგრამ პეიზაჟურობის რეტროსპექტივა, რომელიც აქ იკვეთება, ვფიქრობთ მხოლოდ რობაქიძისათვის დამახასიათებელი ნიშანია ქალაქური ხატისა. შესადარებლად პაოლო იაშვილის ქალაქურ ტექსტს მივმართოთ. აქ ავანგარდისტულ აღქმასთან ერთად შენარჩუნებულია კლასიკური აღქმის ნიშნები: ანდამატურობა, მიზიდულობა, ისტორიზმი, პეიზაჟურობის განცდა.

ცნობილი ფაქტია, პაოლო იაშვილის ქალაქური ტექსტისათვის ინსპირაციად პარიზი იქცა, თუმცა, სულიერი საზრდოს, ემოციის და შემოქმედებითი გარემოს მიუხედავად, პაოლო იაშვილის პარიზული ვოიაჟის ხანა არ იყო ნაყოფიერი, ეს დრო შემოქმედებით პაუზად უნდა ჩაითვალოს. როგორც ჩანს, პოეტის შინასამყაროში სწორედ მაშინ ხდებოდა შთაბეჭდილებათა და აზრთა დუღილი, დამოკიდებულებათა გადაფასება, პოეტის ქვეცნობიერში ილექებოდა, მის გონებაში აკუმულირდებოდა შემოქმედებითი სათქმელი; ამ დაკვირვებათა და სწავლათა შედეგი კი მოგვიანებით გამოჩნდა, მაშინ, როცა პაოლო იაშვილი საქართველოში დაბრუნდა. ამდენად პოეტის ლექსი „პარიზი“ (1916) „ურბანული მხატვრული არქიტექტონიკის ერთ ადრეულ ქართულ ანალოგად უნდა მივიჩნიოთ. „ცისფერ ყანწებში“, რომლის მიზანი მხოლოდ მხატვრულად განზოგადებულ და შემოქმედებითად რაფინირებულ ახალი ესთეტიკის ნორმებზე ყურადღების გამახვილება არ იყო, თეორიული მოსაზრებების და მიზნების შემოქმედებით-პრაქტიკულ დასაბუთებას ლიტერატურული პროდუქცია წარმოადგენდა, დაიბეჭდა პაოლო იაშვილის ლექსი „ფარშევანგები ქალაქში“, რომელიც ლიტერატურათმცოდნეობაში სიმბოლისტური კლასიკის დამკვიდრების მცდელობად მოიაზრება, ეს ურბანისტული თემატიკის „ქართული ვარიანტია“ და სიმბოლისტური მსოფლმხედველობისა და განწყობის თანამიმდევრული ამსახველი. მოგვიანებით სალიტერატურო კრიტიკამ „ფარშევანგების“ პოეტურ ინსტალაციებში წითელი ურჩხულების და ქარტეხილების სიმბოლური განსახოვნება წითელი რევოლუციის კალეიდოსკოპურ გამოხატვად და წინასწარმეტყველებად აღიქვა. ფაქტია, რომ ამ ლექსის მდიდარი სახეობრიობა და მრავალფეროვანი მხატვრული პასაჟები, ამგვარი დასკვნის საშუალებასაც იძლევა.

„ქალაქური ტექსტის” კონტექსტში უნდა განვიხილოთ „პეტერბურგული ტექსტიც”, რომელიც შეიძლება მითოპოეტიკურ ასპექტში განვიხილოთ; პეტერბურგი „ვერცხლის საუკუნის“ პოეტთა მხატვრულ ნააზრევში მათი შემოქმედების ცენტრად და კულტურის სავანედ მოიაზრება, ის მარადიულობის ნიშნებსაც ატარებს და ამავდროულად წარსულის ხსოვნასაც ინახავს. ამ პერიოდში ყალიბდება “პეტერბურგული მითიც”, რომლის მიხედვითაც, ამ ქალაქში კონცენტრირდება სივრცე, დრო, ენერგია ადამიანური აზრებისა და ძალისა. ეს მძიმე

და ამასთანერთად მიზიდულობის უნარის მქონე სამყაროა, რომელიც შთანთქავს ყოველივეს... ამავდროულად, „ქალაქი ბრუნვადი სივრცეა, ის არამხოლოდ ზედაპირზეა განფენილი, არამედ მაღლა და სირღმისკენ ისწრაფვის. საკრალური ცენტრი ქმნის ვერტიკალს, რომელიც მიწიერი და ზეციური ღირებულებების თანაარსებობის საშუალებას იძლევა". ეს აღქმა რეალიზებულია ვალერი ბრიუსოვის ლექსში "პეტერბურგი" (1912). პეტერბურგი, როგორც სიმბოლისტური ხატი ტიციან ტაბიძის შემოქმედებაშიც ჩნდება, ეს ქალაქი საოცარი შემოქმედებითი სივრცეა – წარმოსახვით, მსოფლმხედველობრივ შეხედულებათა ნაზავი.

ქართულ სიმბოლისტურ დისკურსში იკვეთება „მოსკოვური ტექსტიც", რომელიც კულტურათა გენერაციის ერთგვარ ალტერნატიულ ცენტრად, ახალი იდეების დაბადების ადგილად იქცა. ლექსანდრე ბლოკის მოსკოვური ციკლის ქართულ ინტერტექსტად შეიძლება მივიჩნიოთ ვალერიან გაფრინდაშვილის ე.წ. „ქალაქური პოეზიაც", როგორც ჩანს, პოეტისთვის „შემოქმედებითი მასწავლებელი" მხოლოდ თბილისი არ იყო, ის შემოქმედებით ანტურაჟში განიხილავდა მოსკოვს, როგორც ფეერიულ და მოდერნისტულ შემოქმედებით არეს.

ქალაქის თემა ქართველი სიმბოლისტების შემოქმედებაში მხოლოდ ზემოთაღნიშნული განწყობილებების გამომხატველი არ იყო. ქართულ პოეტურ დისკურსში ამგვარი აღქმა ქალაქური ყოფისა დიდხანს არ გაგრძელებულა და მოგვიანებით სხვაგვარ მხატვრულ ფორმაში გამოვლინდა. მაგრამ იქ მოდერნისტის ფუნქცია და როლი უკვე აღარ იგრძნობოდა, დაიწყო ე.წ. „მიწასთან დაბრუნების" პოლიტიკა.

ამდენად, ქალაქი მოდერნისტების პოეზიაში რჩეულ სიმბოლისტურ შეხედულებათა ანალოგს წარმოადგენს. ქალაქი – ადამიანის აზროვნების პროექციაა გარემომცველ სივრცეში. ქალაქელობა ნიშნავს გარემომცველი სივრცის და საკუთარი თავის შექმნას, განსაზღვრას, სტრუქტურიზებას, ის წარმოაჩენს სივრცის ორგანიზების იდეას. ამგვარი ანალიტიკა სიმბოლისტური მეთოდიკის ერთგვარ მახასიათებლად იქცა და მისი მაგალითები ქართულ სიმბოლისტურ სკოლაშიც არაერთგზის მოიპოვება.

ლიტერატურა:

1. გაფრინდაშვილი ვ., პოეზია, თარგმანები, ესსეები.
2. იაშვილი პ.,პოეზია, პროზა, წერილები, თარგმანები, თბილისი, 1975.
3. რობაქიძე გრ., ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია, თბილისი, 1996.
4. რუსული ლიტერატურის ისტორია, თბილისი, 1967.
5. Белый А., Символизм, как мировоззрение, Москва, 1999.
6. БлокА., Собр. соч. Москва,1971г
7. Иванов В., Избранные труды по истории и семиотике культуры, Т.1. М, 1999.
8. Лосев А., Проблемы символизма реалистическое искусство, Москва, 1978.
9. История Французской Литературы, Москва, 1968.
10. Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930 by Malcolm Bradbury and James Mcfarlane, 1978

ნონა ახვლედიანი
ქუთაისის აკ. წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

სტატისტიკური კვლევის მეთოლოგია კულტურულ ტურიზმში

კულტურული ტურიზმი საქართველოს კულტურისა და ხელოვნების ინტეგრაციის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა მსოფლიო კულტურასა და ხელოვნებაში. კულტურული ტურიზმის კლასიკური და ტრადიციული ფორმებია თემატური შემეცნებითი მოგზაურობები, აქტიური შემეცნებითი ტურები, მიზნობრივად შერჩეული ადგილის დათვალიერება, შემეცნებითი მიმოხილვითი კრუიზები. კულტურული ტურიზმის პროგრამის განმსაზღვრელი ასპექტებია – კულტურული ტურიზმის ეკონომიკა (ბაზრის შესწავლა, დაგეგმვა, ანალიზი) და ტურპროდუქტის დამოკიდებულება საჩვენებელი ობიექტების ღირსებებზე და მათ ინფრასტრუქტურაზე. სახელმწიფო ხელშეწყობა კულტურული ტურიზმის განვითარებაში განსაკუთრებით უნდა მოხდეს მიზნობრივი რეკლამისა და საინფორმაციო საშუალებების გამოყენების გზით. ამ მიზნით უნდა გაფართოვდეს მონაწილეობა საერთაშორისო ტურისტულ ბაზრობებზე და გამოფენებზე, უცხოელი ჟურნალისტების საქართველოში მოწვევა, უცხოეთის პრესაში და ინტერნეტის ქსელში საქართველოს ტურიზმზე ინფორმაციის გავრცელება და სხვა.

კულტურული ტურიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულებაა – რელიგიური ტურიზმი. "წმინდა ადგილების აურა, სიწყნარე და იქ არსებული წესრიგი საშუალებას აძლევს ადამიანს მიუახლოვდეს ღმერთს, გაამდიდროს საკუთარი სულიერება; მომლოცველობა საუცხოო საშუალებაა რელიგიაში განათლების მისაღებად. ეს არის საუკეთესო საშუალება მძიმე რეალური ცხოვრებიდან მოხვდეს სიკეთის, სიყვარულის, ქრისტიანული ერთობის სამყაროში, რაც ჩვეულებრივ ყოველდღიურობაში დაბრუნებულ ადამიანს აძლევს ძალას, გაუმკლავდეს ცხოვრების უკუღმართობას, მარტოობას და სხვა სოციალურ სიდუხჭირეს" (კვარაცხელია, 2009:3).

მსოფლიოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა პირველად გაჟღერდა 1972 წელს იუნესკო-ს მიერ მიღებულ ამავე სახელწოდების კონვენციაში. იმავდროულად შეიქმნა იგივე სახელწოდების სახელმწიფოთაშორისო კომიტეტი. სადღეისოდ ამ ნუსხაში თითქმის 900-მდე უმნიშვნელოვანესი ობიექტია შეტანილი. თანახმად 1972 წლის კონვენციისა, ნუსხაში შეტანილი ობიექტები იყოფა სამ ჯგუფად: 1. კულტურულ; 2. ბუნებრივ და 3. კულტურულ-ბუნებრივ ობიექტებად. ტურიზმის როლია წარმოაჩინოს ყველა ქვეყნის კულტურული მრავალფეროვნება და ამ მრავალფეროვნების მნიშვნელობა. ყოველივე ზემოთ თქმული განსაზღვრავს კულტურული ტურიზმის დიდ მნიშვნელობას, წარმართავს რა საზოგადოების ინტერესებს, კულტურული მრავალფეროვნებისა და კულტურული მემკვიდრეობის დასაცავად (კვარაცხელია, 2009:3).

მტო-ს მონაცემებით, 2013 წელს, საერთაშორისო ტურიზმიდან მიღებული შემოსავალი წინა წლებთან შედარებით 5%-ით გაიზარდა და შეადგინა 1159 მი-

ლიარდი აშშ დოლარი (873 მლრდ ევრო). საქართველოში ტურიზმის ინდუსტრიის განვითარების პერსპექტივა ძალიან ოპტიმისტურია. საქართველოს სერვისის ექსპორტის შემოსავლიდან დაახლოებით 58% ტურიზმზე მოდის.

დღესდღეობით მსოფლიოში კულტურული ტურიზმის ერთ-ერთი მიმართულება – კინოტურიზმი საკმაოდ აქტუალურია და მას იყენებენ, როგორც ერთ-ერთ მარკეტინგულ ხერხს ქვეყნის და კონკრეტული დესტინაციის ცნობადობის გაზრდისთვის. ამ მხრივ დიდი გამოცდილება აქვს ინგლისს, ჩეხეთსა და ახალ ზელანდიას. კინოტურიზმი კარდინალურ როლს ასრულებს როგორც დესტინაციის წინ წაწევაში, აგრეთვე ტურისტული დანახარჯების გაზრდაში. „საქართველოში გადასაღებად უნიკალური კლიმატური და გეოგრაფიული პირობებია, თავისებურია ქვეყნის არქიტექტურაც, რომელიც განიცდის აღმოსავლური და დასავლური კულტურების ზეგავლენას, მაგრამ ამავე დროს თვითმყოფადიცაა, ძვ. წ. III-IV საუკუნიდან მოყოლებული, შემონახულია უძველესი ნაგებობები: ციხესიმაგრეები, საკულტო და სასახლე შენობები, კლდეში ნაკვეთი ქალაქები და ქრისტიანული ტაძრები“ (კვარაცხელია, 2009:3). აქსიომაა ის, რომ საქართველო კინოპროდიუსერებისათვის საკმაოდ მიმზიდველი ადგილია. დღეს ქვეყანაში არსებობს პროფესიონალი, გამოცდილი კადრები, რომლებიც მაღალი ხარისხის კინოწარმოებას უზრუნველყოფენ და ერთდროულად ორი გადამღები ჯგუფის შეკვრა სავსებით შესაძლებელია. ამაზე მეტყველებს ბოლო წლებში გადაღებული ქართული და უცხოური ფილმები, რომლებმაც საერთაშორისო ასპარეზზე არაერთი წარმატება მოიპოვეს.

ცხრილი 1.

ქვეყანა	2014 იანვარი	2015 იანვარი*	ცვლილება	ცვლილება%
ჯამი	320,005	309,467	-10,538	-3%
ევროპა	311,471	304,213	-7,258	-2%
ცენტრალური და აღმოსავლეთ ევროპა	208,956	213,825	4,869	2%

წყარო: საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტრო, საინფორმაციო-ანალიტიკური დეპარტამენტი.

**2015 წლის მონაცემები წინასწარია და ექვემდებარება დაზუსტებას საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს მიერ.*

გარე ვიზიტების მიხედვით ლიდერობს შემდეგი ქვეყნები:

ტოპ 15 ქვეყანა *ცხრილი 2.*

	ქვეყანა	2014 იანვარი	2015 იანვარი*	ცვლილება	ცვლილება %
1	აზერბაიჯანი	82,940	92,844	9,904	12%
2	თურქეთი	96,448	84,368	-12,080	-13%
3	სომხეთი	69,277	67,351	-1,926	-3%
4	რუსეთი	43,087	40,150	-2,937	-7%
5	უკრაინა	8,222	7,350	-872	-11%
6	აშშ	1,461	1,577	116	8%
7	ყაზახეთი	1,286	1,495	209	16%
8	გერმანია	923	1,032	109	12%
9	ირანი	2,804	894	-1,910	-68%
10	ისრაელი	767	811	44	6%
11	საბერძნეთი	993	797	-196	-20%
12	ბელარუსი	484	742	258	53%
13	გაერთიანებული სამეფო	693	716	23	3%
14	პოლონეთი	1,217	704	-513	-42%
15	ლიტვა	228	602	374	164%

წყარო: საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტრო, საინფორმაციო-ანალიტიკური დეპარტამენტი.

**2015 წლის მონაცემები წინასწარია და ექვემდებარება დაზუსტებას საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს მიერ. დაზუსტებული მონაცემები გამოქვეყნდება 2016 წლის აპრილში.*

შემოსვლები რეგიონების მიხედვით *ცხრილი 3.*

რეგიონი	2014: იანვარი	2015: იანვარი*	ცვლილება	ცვლილება %
მთლიანი ჯამი	320,005	309,467	-10,538	-3%
ევროპა	311471	304213	-7,258	-2%
ამერიკა	1739	1839	100	6%
აღმოსავლეთ აზია/წყნარი ოკეანის აუზი	4684	2366	-2,318	-49%
აფრიკა	269	125	-144	-54%
შუა აღმოსავლეთი	1777	770	-1,007	-57%

წყარო: საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტრო, საინფორმაციო-ანალიტიკური დეპარტამენტი.

შემოსვლები საზღვრის ტიპის მიხედვით *ცხრილი 4.*

ტიპი	2014: იანვარი	2015: იანვარი*	ცვლილება	ცვლილება %
სახმელეთო	280,056	268,196	-11860	-4%
საჰაერო	33,820	34,825	1005	3%
სარკინიგზო	3,316	3,564	248	7%
საზღვაო	2,813	2,882	69	2%

წყარო: საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტრო, საინფორმაციო-ანალიტიკური დეპარტამენტი.

**2015 წლის მონაცემები წინასწარია და ექვემდებარება დაზუსტებას საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროს მიერ.*

2015 წლის პირველი კვარტლის შიდა ჯამური ვიზიტების რაოდენობამ 2.92 მილიონი ვიზიტი შეადგინა. ყველაზე მეტი ვიზიტი თბილისსა და იმერეთში (შესაბამისად 25% და 20%) დაფიქსირდა, ხოლო დანარჩენ რეგიონებში მცირედი სხვაობა შეინიშნებოდა განხორციელებული ვიზიტების სიხშირის მიხედვით.

კულტურული ტურიზმის ბიზნესისა და ინდუსტრიის პერსპექტიული განვითარებისათვის აუცილებელი პირობაა აღნიშნულ სფეროში სტატისტიკური მეთდოლოგიის დახვეწა და სრულყოფა. კულტურული ტურიზმის განვითარების თანამედროვე მდგომარეობის ანალიზისა და მისი სამომავლო განვითარების პროგნოზირებისათვის, საჭიროა შეიქმნას კულტურული ტურიზმის სტატისტიკის თანამედროვე სისტემა, რომელიც ახალი მაჩვენებლების დანერგვით, სტატისტიკური გამოკვლევების შინაარსისა და მათი ჩატარების ფორმების გათანამედროვებით, ხელს შეუწყობს საქართველოში ტურიზმის ახალი, საბაზრო სტატისტიკის ჩამოყალიბებას.

საქართველოში შექმნილი კონკრეტული სიტუაციის ანალიზისა და საერთაშორისო ტურისტული და სხვა ორგანიზაციების რეკომენდაციების გათვალისწინებით, ჩამოყალიბებულია საქართველოში ტურიზმის სტატისტიკის ფორმირების ახალი, საბაზრო მოდელი; იმისათვის რომ მოვახდინოთ კულტურული ტურიზმის სფეროში ჩვენს ხელთ არსებული მაჩვენებლების პროგნოზირება, საჭიროა განვიხილოთ ის სტატისტიკური მეთოდები, რომელთა საშუალებითაც შესაძლებელი იქნება სწორად შეირჩეს ტენდენცია. პროგნოზირების ნებისმიერი მოდელის ძირითად ელემენტს წარმოადგენს ტრენდი ანუ მწკრივის წევრების ზრდისა და შემცირების ტენდენცია, რომელიც დროის ხანგრძლივ პერიოდს მოიცავს. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქვეყანაში კულტურული ტურიზმის განვითარების რეალური სურათის ასახვისათვის, აუცილებელია სტატისტიკური ანალიზის თანამედროვე მეთოდების შემოღება-დანერგვა. შესწავლილ უნდა იქნეს კულტურული ტურიზმის განვითარებისათვის ქვეყანაში არსებული პოტენციალი და რესურსები რეგიონების მიხედვით სრულყოფილი მონაცემთა ბაზის შექმნის მიზნით. საჭიროა, დეტალურად აღინუსხოს ტურიზმის ცალკეული დარგების განვითარებისათვის რეგიონებში არსებული ბუნებრივი და სხვა სახის რესურსები და ამ ინფორმაციის საფუძველზე შეიქმნას მონაცემთა შესაბამისი ბაზა. აღნიშნულის საფუძველზე უნდა შემუშავდეს კულტურული ტურიზმის დარგის კომპლექსური განვითარებისათვის გრძელვადიანი სტრატეგია.

სტატისტიკურად, საქართველოში შემოსული მოგზაურების უდიდესი წილი ზაფხულის სეზონზე აღინიშნება. შეიძლება ითქვას, რომ კულტურულ ტურიზმზე უდიდეს გავლენას ახდენს სეზონურობა, შეიძლება ითქვას, რომ ადგილი აქვს სეზონურ რხევებს ანუ ეკონომიკური მაჩვენებლის დინამიკური მწკრივების დონეები განიცდის პერიოდულ ცვალებადობას, რასაც სეზონურ რხევებს უწოდებენ. სეზონურობა დაკავშირებულია წლის შიგა დინამიკასთან და შეიძლება გამოწვეული იყოს სხვადასხვა ფაქტორით, მათ შორის კლიმატით და ა.შ. წლის მანძილზე თვეების მიხედვით სეზონურ რხევებს სწავლობენ სეზონურობის ინდექსით, რაც გაიანგარიშება ერთსახელიანი თვეების ფაქტობრივი დონეების საშუალოს ($\hat{y}_{\text{ფაქტ}}$) შეფარდებით მოსწორებული დონეების საშუალო ($\hat{y}_{\text{მოსწ}}$) მნიშვნელობასთან:

$$i_{\text{სებ.}} = \frac{\bar{y}_{\text{ფაქტ.}}}{\bar{y}_{\text{მოსწ.}}}$$

სადაც $i_{\text{სეზ}}$ – სეზონურობის ინდექსია; $\hat{y}_{\text{ფაქტ}}$ – რამდენიმე წლის მიხედვით ერთსახელიანი თვეების (მაგალითად, იანვარი, თებერვალი და ა.შ.) ფაქტობრივი დონეების საშუალოა; $\hat{y}_{\text{მოსწ}}$ – იმავე ერთსახელიანი თვეების მოსწორებული დონეების საშუალო მნიშვნელობა. სეზონურობის გამო დინამიკური მწკრივების რხევადობის ხარისხს სწავლობენ სეზონურობის ინდექსების საშუალო კვადრატული გადახრით (σ), გაანგარიშებულს პროცენტობით:

$$\sigma = \frac{\sqrt{\sum(i-100)^2}}{12}$$

ტურიზმის პირდაპირი გავლენა ქვეყნის ეკონომიკაზე შეიძლება შეფასებული იქნეს, თუ განვსაზღვრავთ მის წილს მთლიან შიდა პროდუქტში. სტატისტიკა გვიჩვენებს, რომ მარტო ზოგიერთ კუნძულოვან ქვეყანაში მისი წილი აღემატება 30%-ს (ანტიგუა – 58%, ბაჰამის კუნძულები – 52%, ბერმუნდის კუნძულები – 35%). ყველა ისინი აშშ-ს "რეკრეაციული ზონებია", რომელთა მთელი ეკონომიკა ორიენტირებულია მდიდარი ტურისტების მიღებაზე, მაგრამ იმ პატარა კუნძულოვან ქვეყნებში, როგორებიცაა იამაიკა, კვიპროსი, მალტა, ფიჯი, – ტურიზმიდან შემოსავლის წილი მთლიან შიდა პროდუქტში 20%-ს არ აღემატება. არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს თურქეთის ფენომენს, რომელიც ჩამორჩენილი აგრარული ქვეყნიდან 30 წლის განმავლობაში გადაიქცა მაღალგანვითარებულ ტურისტულ ქვეყნად. საქართველოსთვის ეს მაჩვენებელი 6%-ია. კულტურული ტურიზმის წილი მთლიანად ტურიზმში – 31%; სპორტის – 29%; დასვენება-რელაქსაციის – 11%; ეკო-ტურიზმი – 9%; ღვინის – 2%; სხვა – 18%.

მაშასადამე, კულტურულ ტურიზმს უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია ზოგადად ტურიზმის განვითარებაში, რისთვისაც აუცილებელია კიდევ უფრო მეტი ყურადღების მიქცევა აღნიშნული სფეროსადმი.

ლიტერატურა:

1. ბირჟაკოვი მ., ნიკოფოროვი ვ., ტურიზმის ინდუსტრია: გადაზიდვები, 2014.
2. გაბიძაშვილი ბ., სტატისტიკა ეკონომიკაში, ბიზნესსა და მენეჯმენტში, 2011.
3. კვარაცხელია ნ., კულტურული ტურიზმი, თბ., 2013
4. MTA.GOV.GE

თამილა ზვიადაძე
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

სიტყვის სახისმეტყველებითი პოტენციალი

ენა არის კულტურის პროდუქტი, მისი მნიშვნელოვანი შემადგენელი ნაწილი. ენაში აისახება და ყალიბდება ღირებულებები, იდეალები და ადამიანთა მისწრაფებანი. ენა აირეკლავს კულტურას, ცვლილებებს კულტურაში და რეაგირებს ამ ცვლილებებზე. მისი უმთავრესი ფუნქციაა, შეინახოს და თაობიდან თაობას გადასცეს კულტურა.

სიტყვის პოტენცია ყველაზე მეტად სახისმეტყველებაში ვლინდება. ეს არის ის, რითაც სიტყვა სჭარბობს საგანს. თითოეული ლექსიკური ერთეულის შესწავლისას ყურადღება ექცევა არა მხოლოდ სიტყვის შედგენილობასა და მაწარმოებელთა ხასიათს, არამედ მის შინაარსობრივ მხარესა და გამოყენების ფუნქციურ ასპექტებს, სიმბოლურ და ალეგორიულ ინტერპრეტაციას. ალეგორიული, ენიგმატური მნიშვნელობის გასარკვევად ,,საჭირო ხდება ამ ენაზე მოლაპარაკეთა კოლექტიური ცნობიერების ანალიზი, ანუ დასადგენია, როგორი მნიშვნელობით იყენებენ ამ სიტყვას, როგორი ასოციაციებია დაკავშირებული ამ სიტყვით გამოხატულ ცნებასთან, როგორი იყო მისი არქეტიპული მნიშვნელობა, როგორ გამოიხატება მყარ შესიტყვებებსა და ფრაზეოლოგიზმებში, აგრეთვე ლიტერატურასა და სასაუბრო მეტყველებაში" (ბარბაქაძე, https:// semioticsjournal. wordpress. com/ tag).

ჩვენი მიზანია, ,,ქვა" ლექსემის სახისმეტყველებითი პოტენციალის ჩვენება.

თანამედროვე ქართულში სიტყვა ,,ქვა" მარტივფუძიან არსებით სახელად ითვლება. იგი საერთო ქართველური ლექსიკური ერთეულია. აღნიშნული სიტყვის ბუდე ყველა ლექსიკონში საკმაოდ მოცულობითია და, ძირითადის გარდა, ხშირად იხმარება გადატანითი მნიშვნელობით. ძირითადში იგულისხმება ამ ლექსემის საგნობრივი სემანტიკა (ქვა – ყოველგვარი მაგარი მთის ქანი), მაგრამ მას აქვს თვისებრივი მნიშვნელობაც, რაც კარგად ჩანს მოცემული ლექსიკური ერთეულის შემცველ რთულ სიტყვებში. ლექსემა ,,ქვა" მონაწილეობს სიტყვაწარმოების ყველა უბანში: გვხვდება მისი შემცველი დერივატები, ქმნის უმდიდრეს ფრაზეოლოგიას, იდიომებსა და ანდაზებს, რომელთა საშუალებით ხდება სამყაროს ენობრივი ხატის ასახვა. ამ სიტყვის სემანტიკურ-კონოტაციურ პოტენციალს საუკეთესოდ წარმოაჩენს სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი და, რა თქმა უნდა, ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი. აქ მოცემულ ფორმათაგან ზოგი ძველი ქართული ენის სალიტერატურო ენის ძეგლებში დასტურდება, ნაწილი თანამედროვე სალიტერატურო ქართულის საკუთრებაა, ზოგი კი დიალექტურად გააზრებული არქაიზმია.

ქვისა და მისი სინტაგმატური ვარიანტების მნიშველობა ძირითად უკავშირდება სიმაგრეს, სიმტკიცეს და აქვს როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი სემანტიკა. დადებითი სემანტიკის მატარებელი ლექსიკური ერთეულები, რომლებიც სიმტკიცეზე, ამტანობაზე მიუთითებენ, ხშირად გამოყენებულია შედარებისთვის:

,,**კენჭივითაა**, ენაცვალოს ბებია, **კენჭივითაა,** ფრჩხილი არ წამოსტკივებია" (კლდიაშვილი, 1988:126); ,,ერთი ტალღა რიტმისა და **ტანი-ქვა** გასკდება, შამილი ბეწვზეა" (რობაქიძე, ,,იმამ შამილი", ai-ia,info/online-arqivi/25); ,,კითხულობს, კითხულობს და **რიყის ქვასავითაა** დამუნჯებული" (იოსელიანი, 1991:418); ,,მძიმე **ლოდივით** ნაღველი მაწევს გულზე" (ვაჟა ფშაველა, 2010:43); ,,აგაბო **ქვად იქცა**" (იოსელიანი, 1991:569); ,,**ქვა ქალი** ვიყავ, ვისღა ველოდებოდი ურწმუნო?" (temida.do.am-id/6.613-fufala.htm).

ლექსემა ქვა სტრუქტურულად საკმაოდ მრავალფეროვან სურათს იძლევა კომპოზიტთა წარმოების თვალსაზრისით. გვხვდება როგორც რთული სიტყვების პირველ, ისე მეორე კომპონენტად, მონაწილეობს თხზვაში მეტყველების ყველა ნაწილთან ერთად. სახელდების მოტივაცია გარეენობრივია და კარგად ჩანს მისი თვისებრივი მნიშვნელობა. ხშირ შემთხვევაში წინა პლანზე წამოწეულია პიროვნების ხასიათი, თვისებები:

ქვაკეჟერა – გამძლე, ძლიერი; **ქვაკოხი** – კაჟი, მაგარი ქალი (ფშაურ.); **ქვამუხა** – მარადმწვანე მუხა, ველურად ხმელთაშუა ზღვის ნაპირებზე გავრცელებული; **ძელქვა** – ხე თელისებრთა ოჯახის, აქვს მეტად მაგარი მერქანი; **ქვაგუნდა** – გუნდასავით ქვა, გოხი; **ქვათესლა** – სამკურნალო მცენარე, ხმარობენ შარკენჭოვანი დავადების დროს; **ქვაკუდა** – ფრინველი, ნისკარტს ქვაზე ურტყამს (ჯავახ.); **ქვამჯუღაი** – ქვიანი მუშტი (მოხ.); მცენარეები: **ქვაპურა, ქვატყემალა, ქვალობიო** (იმერ.); **ქვაძახა** – ცერცვი.

სიტყვა ,,ქვა" საყრდენია ,,ჭამია, სვლეპია, ხვრეპია..." ტიპის სახელებშიც, როგორიცაა **ქვასროლია, ქვატეხია, ქვაწვია, ქვახარშია...** რიგ შემთხვევაში ისინი მცენარეთა სახელად გვევლინებიან, მაგ., **ქვატეხია...** ნაწილი ადამიანის ხასიათის რომელიმე თვისებას უსვამს ხაზს, ამ შემთხვევაში უარყოფითი სემანტიკა აქტიურდება: **ქვაწვია, ქვახარშია** – ძუნწი; **ქვასროლია** – გიჟი: მოხევური ადასტურებს სხვა სემანტიკასაც: **ქვაბართა** (ბართი ნაკელია, ქვაზე დამხმარი) – იტყვიან აუღელვებელ, დინჯ ადამინზე, მშვიდ ცხოველზე: ,,**ქვაბართაი** ბალღია, სადაც უნდა მიაგდო, არ იტირებს"; ქვაბართაი ძაღლია, ვინც უნდა დაინახოს, არ დაჰყეფს" (ქავთარაძე, 1985:341).

კონცეპტი ,,ქვის" ხატოვან-აზრობრივი დომინანტურობა ქართულ ცნობიერებაში აისახება ფრაზეოლოგიურ დონეზე, ნიშანდობლივია გამოთქმები, რომელთაც მეტაფორული მნიშვნელობა აქვს:

ქვის სროლა – ა) გაკიცხვა, გალანძღვა, შერცხვენა; ბ) აქტიური ქმედება, შეტევა, ბრძოლა (,,ჟამი ქვების შეგროვებისა და ქვების სროლისა"); **ირიბად ნასროლი ქვა** – არაპირდაპირი გზით მინიშნება რეალურზე, სიმართლეზე; **ქვის ჩაგდება** – ხმის მიცემა; **ქვის სეტყვა** – ლანძღვა, გინება, ცილისწამება; **ქვის მოკვლა, გაცოცხლება** (იტყვიან ნარდის, შაშის, დომინოს ქვაზე); **ქვის გადაბრუნება** – გაბრაზება წარუმატებლობის, მარცხის გამო; **კენჭისყრა** – არჩევა; აქედან წარმოქმნილია **,,მეკენჭე"** – ის, ვინც ხმას აძლევს.

ქვა სიმყარეა, უძრაობა, სიმძიმე მანამ, სანამ ადგილიდან დაიძვრის, აგორებული ქვა კი ბუმბულივით მჩატეა, ვერ მიეწევი, ისევე როგორც დროს, ჟამს. მარადიულობისთვის საუკუნეც წამია და ამ გაგებასთან არის დაკავშირებული სიტყვა „წუთისოფელი" ან „საწუთრო" – დრო, რომელსაც ადამიანი ამქვეყნად ატარებს: სიცოცხლე მხოლოდ წუთია, თვალის დახამხამება, ამიტომაც ქართულ ცნობიერებაში შედარება: **წუთისოფელი – აგორებული ქვა** მეტაფორული მნიშ-

ვნელობისაა: ,,წუთისოფელი რა არის, აგორებული ქვა არის" (ხალხ.); დროის ფენომენის ენობრივი ინტერპრეტაციაა ასევე მეტაფორულია გამოთქმაში **,,ქვიშის საათი":** დროს ვერ დაიჭერ, იგი ქვიშის საათის ქვიშასავით უდრტვინველად იცლება: **,,ქვიშის საათში** ჩამწყვდეული სიცოცხლე წვეთავს წამებად... სიცოცხლე წვეთავს წამებად... უძრავად ვდგავარ და მინდა პეშვები შევუშვირო, დავიგროვო, სანამ ეს ღამე გათენდება" (http://jesus.ge/?p=4563).

სიტყვის სახისმეტყველებითი პოტენციალი ვლინდება მხატვრულ ტექსტებში, ლეგენდებსა თუ ხალხურ გადმოცემებში, რომლებიც საშუალებას იძლევა თვალი ვადევნოთ ლექსიკის სემანტიკური ცვალებადობის პროცესს, მოვიაზროთ კონცეპტი ,,ქვა" ფრაზიოლოგიზმების, აფორიზმების, ანდაზების, გამოცანების... სემანტიკურ ბირთვად, რომელშიც იმპლიცირებულია არქეტიპული ოპოზიციები. კონოტატიური პოტენციალის გამოყენება ზრდის ემოციურ-ექსპრესიულ ზეგავლენას. მოცემული სიტყვის მონაწილეობით შედგენილი ფრაზეოლოგიური ერთეულების, ანდაზების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ქართველის აზროვნებაში განსაკუთრებით ხშირად ვლინდება დამოკიდებულება – ქვა უტყვია, ქართულ ცნობიერებაში მასთან დაკავშირებულია ადამიანის ისეთი თვისებები, როგორიცაა: სიმტკიცე, სიმყარე, პრინციპულობა, სიჯიუტე, გაუნათლებლობა, სიბრაზე, სისატიკე, სიძუმწე, სიხარბე, უქმი შრომა...

ხატოვანი თქმები, რომელთა საყრდენი სიტყვა ლექსემა ,,ქვაა" შეიძლება სემანტიკის მიხედვით დალაგდეს:

სენტენცია: ,,კარგი ქენი, **ქვაზე** დადე, რომ გაივლი, წინ დაგხვდება; ,,უსწავლელი **ქვაზე** დაჯდა, **ქვა ქვას** მიემატა"; ,,ერთი კაკლისთვის **ქვას** არ ისვრიანო;" ,,**ქვა** მის მსროლელს დაუბრუნდებაო"; ,,**ქვას** კლდიდან დანაგორებსა, დამსხვრევა არ ასცდებაო. **ქვა ქვას** ეცა და მე შუაში დამიტანაო. **ქვავ**, აგორდი და მე ნუ მეცემიო (მომხვდებიო). ბედი მომეც და **სიპ ქვაზე** დამსვიო; ,,თუ **ქვა ქვას** არ მოხვდა, ნაპერწკალი არ წარმოიქმნება"; **აგორებული ქვა ხავსს ვერ მოიკიდებსო, ქვა** იქ დარჩება, სადაც ჩავარდებაო.

ხასიათი: ,,ქვა ააგდო და თავი შეუშვირაო" – გაჯიუტდა; **,,ქვა ქვაზე არ დატოვა"/ქვა ქვას დაადუღა** – გაანადგურა (**ქვა ქვაზე აღარ დგება** –განადგურებულია, დანგრეული – ფშავ.); "კუდით **ქვა** ასროლინა" – შეაშინა, გააქცია, დაამარცხა; **ქვას** მისცემს თავს – გაჯავრდება, გადაირევა; **ხე და ქვას ედება** – არაფერს არ ტოვებს, ცდილობს, ყველაფერი გააკეთოს; **ქვა ქვაზე არ დატოვა** – გაანადგურა, მოსრა; **ქვა ააგდო და თავი შეუშვირა** – გაჯიუტდა; **გულის მაგივრად ქვა უდევს** – მკაცრია, სასტიკი, შეუბრალებელი; ,,კაცს როცა არ უნდა, რიყეზე ისე გაივლის, **ქვას ვერ დაინახავს**"; **,,ქვას მისცემს თავს** –გაჯავრდება (იმერ.); **ქვაზე შედგა** – გაჯიუტდა... და სხვ.

თვისება, მდგომარეობა: ,,ქვა თავის ადგილზე მძიმეა, რო დაიძვრის – გამსუბუქდება;" ,,**მოვიდა სეტყვა, დახვდა ქვა**" – ორივე ერთნაირია, ერთმანეთზე უარესია; **ცივ ქვაზე დასვამს** – გააღატაკებს; **ქვის მოთმინება აქვს** – ბევრის მოთმენა შეუძლია; **ქვაცა აქვს და კაკალიც** – მდიდარია**; ცივ ქვაზე დაასახლებს** – წარმატებას მოუტანს, ბარაქას; **ქვასაც აატირებს//ქვას აადუღებს//ქვასაც გახეთქს/ქვაც იწვოდა** – შებრალება; **თავზე წისქვილის ქვა დაუტრიალდა** – უბედურება, ჭირი, ვარამი გამოიარა; **მის ბარობაზე ქვა არ** დარჩა – შთამომავლობა არ დარჩა (იმერ.).

ირონია: ქვას უკბინე – გული თუ მოგვიდა, ქვას უკბინე – (ლაზ.), (შდრ.: ცივი წყალი დალიე), **ქვა დაუბამთ** და ძაღლი აუშვიათო.

გამოყენებულია წყევლისა და დალოცვის ფორმულებში: **მისი თვალი ქვას; „პირი ქვისკენ მიქნია, ქვას და კლდეს ეყურებოდეს"**.

ქვასა და გუნდას მიაყრის//ქვასა და ქაცვს მიაყრის – გალანძღავს, გაკიცხავს, დაწყევლის, სამუდამოდ დაივიწყებს: **ქვა და კოხი, შავი ქვა** –ჯოჯოხეთი, უბედურება; **თავში ქვა იცეს//თავში ქვა იხალოს** – რაც უნდა, ის ქნას, არ მენაღვლება; **ქვა და ლოდი დაედვას** – მოკვდეს, განადგურდეს.

ზოგიერთი მათგანის წარმოშობა ბიბლიურია:

ქვანიც ღაღადებენ – გამოთქმა მომდინარეობს სახარებიდან. ლუკას სახარების მიხედვით, ზეთისხილის მთიდან ჩამოსვლისას ქრისტეს დაუწყეს დიდება და ქება ფრიადი. ფარისეველთა უთხრეს ქრისტეს, არ მიეცა ხალხისთვის ამის ნება. მაშინ ქრისტემ უპასუხა მათ: „დაღათუ ესენი სდუმდნენ, ქვანი ღაღადებდენვე" (ლუკა 19, 40, http://docslide. net/documents/ qvatararadi. Html).

ქვა ქვაზე არ დარჩება – გამოთქმა მოდის სახარებიდან (მათე 24, 2). მოწაფეებმა ქრისტეს აჩვენეს დიდებული ტაძარი იერუსალიმისა. ქრისტემ უწინასწარმეტყველა მათ: „ამინ გეტყვით თქვენ: არა დაშთეს აქა ქვა ქვასა ზედა, რომელი არა დაირღვეს" (http://children.dsl.ge/).

დიალექტები, მითები, ხალხური გადმოცემები **ქვის საკრალური ფუნქციის** შესახებ გვაწვდიან ინფორმაციას.

ერთ-ერთი თქმულება მოგვითხრობს **გრალი ქვის** შესახებ. ,,გრაალი ზეციდან ჩამოგდებულ **ქვასთან, ანუ „ფილოსოფიურ ქვასთან"** არის გაიგივებული. ხოლო **„ფილოსოფიური ქვა"** ანტიკურ პერიოდში არის იგივე, რაც შუა საუკუნეებში „გრაალი." „ფილოსოფიური ქვის" ძიება არის სულიერი გზა – რომელიც ანტიკურ თუ ძველბერძნულ მისტერიებში უშუალოდ უკავშირდება ძიებას „ოქროს საწმისისას" (დავით შემოქმედელი, http://urakparaki.com/).

კოპალის ქვა – არაგვის ნაპირას გდია უცნაური, ოთხკუთხიანი ქვა, რომელიც ყოფილა ვითომც სკამი კოპალასი. ამ ქვას დღესაც თაყვანს სცემს ხალხი. კოპალის ქვა არის ტრაპეზი (ვაჟა ფშაველა, http: tagiweb. Com/fshavlebi -1986:4).

მამიდას ქვა – მანგლისში, პატარა მთაზე დგას მომცრო ეკლესია. აქვეა რამდენიმე ჯვრის ფორმის ლოდი. ერთ-ერთს მამიდას ქვას ეძახიან. მასთან დაკავშირებულია ლეგენდა ქალზე, რომელიც ლოდად იქცა. ქვა დღემდე სასწაულთმოქმედია, მისი საშუალებით ხდება ამინდის რეგულირება (http://wikimapia.org/30722597/ka/).

როგორც ვნახეთ, სიტყვა ,,ქვა" წარმოდგება მთელი რიგი სინონიმებით, თემატური ველებით. იგი წარმოადგენს გარკვეულ აბსტრაქციას, რომელიც ენობრივ რეალიზაციათა მნიშველობებს განაპირობებს. კონცეპტის აღწერამ გამოავლინა ეროვნული თავისებურებანი, რომლებიც თავს იყრის დამატებით ნიშნებსა თუ შინაფორმაში. სიტყვის ახალი მნიშვნელობით გამოყენებისას მისი შინაარსი იცვლება: ჩნდება ახალი ინფორმაცია, წარმოიქმნება ახალი კონცეპტუალური სემები, რაც დამატებითი ნიუანსების შეძენის გზით ხორციელდება. ლექსიკური ერთეულის სემანტიკური ბუნების ახსნა-განმარტებისათვის უმცირეს მნიშვნელობრივ-ნიუანსობრივ სხვაობასაც იყენებს ენა და ამ გზით ინარჩუნებს იმის შესაძლებლობას, რომ მიაღწიოს მაქსიმალურ გამომხატველობას.

ლიტერატურა:

1. ბარბაქაძე ც., კონცეპტი ,,ოცნება" – სემიოტიკური ანალიზი, https:// semioticsjournal. wordpress. com/ tag);
2. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტ. II, 1993;
3. ქავთარაძე ივ., მოხევური ლექსიკონი, თბილისი, 1985;
4. ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. VII, თბილისი, 1962;
5. ღლონტი ალ., ქართულ სიტყვა-თქმათა სიტყვის კონა, თბილისი, 1974;
6. შავიშვილი თ., ფიგურალურ სიტყვა-თქმათა ლექსიკონი, http://www.bu.org. ge/x1254? Lang = geo
7. შემოქმედელი დ., ,,გრაალის" მისტერიის ისტორიულ-ქრისტიანული არსი, 2012, http://urakparaki.com
8. ძოწენიძე ქ., ზემოიმერული ლექსიკონი, თბილისი, 1973;
9. vaja fshavela, http: tagiweb. Com/ fshavlebi -1986-gv-4);
10. http://wikimapia.org/30722597/ka/).

სოფიკო კვანტალიანი
საქართველოს ეროვნული უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ახალი მედიაპარადიგმები და ჯულტურულ-ინტელექტუალური ლანდშაფტი

თანამედროვე მედიატექნოლოგიების ახალ, პოსტმოდერნის პარადიგმაზე გადასვლამ და სხვადასხვა ტიპის მედიადისკურსების (სარეკლამო, გასართობი, ახალი ამბების, საინფორმაციო-ანალიტიკური) კონვერგენციამ თანამედროვე ჟურნალისტიკა ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა. ინფორმაციამ, რომელიც ყოველ ნახევარ წელიწადში შოკური ეფექტით ორმაგდება, თავისი ფუნქციის გაძლიერება გამოიწვია, რაც თანამედროვე მედიაში ინფორმაციული ნორმის ცვლილებასთან და ინფორმაციული ველის რიზომატულ გაფართოებასთან არის დაკავშირებული (ტოფლერი, 1971:15). ინფორმაციული ველის გაფართოვება კი გამოწვეულია პუბლიცისტური პრობლემატიკის გაფართოებით, ასევე მედიის ლამის მისტიკური შესაძლებლობით, რაც აქამდე არსებული ტრადიციული მედიისთვის მიუწვდომელი ინფორმაციული ლაკუნების ე.წ. „ფარული ზონების“ გახსნით გამოიხატა. ამ პროცესების პარალელურად საგრძნობლად შემცირდა „ხარისხიანი“ ჟურნალისტიკა, რამაც მსოფლიო მედიაფილოსოფოსებში გამოკვეთა აზრი ანალიტიკურ ჟურნალისტიკაში კრიზისული ნიშნების გაჩენის შესახებ. მედიალანდშაფტზე გამოკვეთილი ეს სიმპტომები უფრო გამძაფრდა, რადგან ახალი მედია გარკვეულწილად თითქმის ყველა მსურველს აძლევს საშუალებას, გახდეს „ჟურნალისტი“. თუ ამ პარადოქსულ და სკეპტიკურ ნარაციას განვაგრძობთ და ვივარაუდებთ ჟურნალისტიკის, როგორც პროფესიის, გაქრობას, მივიღებთ დემოკრატიის ფორმულის დამახინჯებას ანუ დემოკრატიული ჟურნალისტიკის ფუნდამენტური საწყისის არარსებობას, რაც გაფორმდება იმით, რომ გაუვალი და პარალიზებული გახდება საზოგადოებასა და სახელმწიფოს შორის, მწარმოებელსა და მომხმარებელს შორის და ა.შ. არხები. ეს ხელოვნური წიაღსვლა იმისთვის დაგვჭირდა, რომ უკეთ გადმოვცეთ ჟურნალისტიკის როლი და ფუნქციები თანამედროვე საზოგადოებაში, სადაც ტექნოლოგიურმა ცვლილებამ თითქმის ყველა დისციპლინაში, ყველა პარადიგმაში ძირეული მეტამორფოზები გამოიწვია, რომელთაგან ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბური და პარადოქსული მსოფლიო საინფორმაციოს გარემოს შეცვლაა, რასაც თან სდევს ტოფლერისეული ე.წ. შიშის სინდრომი, რაც იმთავითვე ადამიანთა ფსიქოლოგიური პარადიგმის რყევას იწვევს. თუმცა ეს ცვლილებები საბაბს არ გვაძლევს ვიმსჯელოთ პესიმისტურად, რადგან მთავარია მოხდეს ხედვის წერტილის შეცვლა, რომ ამ ტექნიკური რევოლუციით გამოწვეულ რყევებში მოვძებნოთ პოზიტიური და ნათელი ხედვის კუთხე. ამ ლოგიკით, ინტერნეტი არ გვევლინება თანამედროვე ჟურნალისტიკის საფრთხედ, ის გარკვეულწილად სახეს უცვლის მას (ეს პროცესი დაახლოებით ისეთივე დრამატულობით შეგვიძლია აღვიქვათ, როგორც, თავის დროზე, ტელეგრაფის სტამბით შეცვლა იყო). დღეს, უსაზღვრო ინფორმაციულ ოკეანეში, ადამიანი გაცილებით მეტ ქონთენთს მოიხმარს, ვიდრე ოდესმე, რაც წარმოშობს ახალ მედიაპარადიგმებს, რომლებიც უკვე პუბლიკის ყუ-

რადღების მოპოვებაზე არიან ორიენტირებულნი. ეს პროცესი გაცილებით ადრე დაიწყო ამერიკულ მედიაში (ტელევიზიაში), სადაც გასული საუკუნის 80-იან წლებში დაინერგა ინფოტეინმენტი, სადაც მოხდა ინფორმაციული ტექნოლოგიებისა და გასართობი ინდუსტრიის შესაძლებლობათა შერწყმა, რის შედეგადაც მივიღეთ სამომხმარებლო კულტურის პროდუქტი, რომლის ძირითადი დანიშნულება სიამოვნების მიღებაა. ეს ერთდროულად ინდივიდუალურ-ინფორმაციული მენეჯმენტისა და ასევე მედიის კულტურული ექსპანსიის ინსტრუმენტი, დღეს წარმატებით მუშაობს მსოფლიოში და საზოგადოებაში მედიაინდუსტრიის ახალ სტანდარტებსა და ფასეულობებს ამკვიდრებს. თუმცა ეს არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს ამერიკული მედია ანალიტიკურ ჟურნალისტიკას ჩრდილქვეშ აქცევს, პირიქით, სწორედ თანამედროვე ამერიკული მედია ინდუსტრიის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენენ ანალიტიკოსები, მწერლები, კალამნისტები. ანალიტიკა აქ დიდწილად ადაპტირებულია ახალ მოცემულობასთან.

სწორედ ამერიკული ჟურნალისტიკა ცდილობს შექმნას თანამედროვე მომხმარებელზე გათვლილი ანალიტიკური მედიაპროდუქცია, რომელიც მნიშვნელოვნად განსხვავდება ტრადიციული, მძიმე ანალიტიკური მასალისგან. იგი მკითხველს სთავაზობს ადაპტირებულ, გაცილებით ცოცხალ და ნამდვილ ჟურნალისტიკას, რაც მიღწეულია საკითხისადმი რეფლექსიური და პუბლიცისტურ-ლიტერატურულ-ფსიქოლოგიური მიდგომით.

ამერიკული პრესის დაყოფა „მასობრივად“ და „ხარისხიანად“ სრულებით არ არის ალოგიკური, რამდენადაც ნებისმიერი „მასობრივი“ გაზეთი მიისწრაფვის დაბეჭდოს ხარისხიანი მასალა, ხოლო „ხარისხიანი“ ცდილობს გაზარდოს ტირაჟი და მკითხველთა კიდევ უფრო დიდი წრე მოიცვას. მაგალითად „უოლ-სტრიტ ჯორნელი“ გათვლილია მდიდარ ამერიკელზე და ძირითადად აშუქებს პრობლემას „როგორ ვაკეთოთ ფული?“ – მისი ფართო გაგებით. რედაქციის შემადგენლობაში 500 ადამიანი შედის და ძალიან დიდი შემოსავალი აქვს რეკლამიდან. ასევე, ყველაზე პრესტიჟულ გაზეთად ამერიკაში ითვლება “The New York Times”. ისინი ისწრაფვიან შეაჯერონ ინფორმაციულობა მინისენსაციებთან და სკანდალებთან. მთავარი აქ – გონივრული დოზირებაა. ინფორმაციულობისა და სენსაციურობის სინთეზი აუცილებელია, რათა მასალამ ყურადღება მიიპყროს, ამიტომაც ბოლო 20 წლის განმავლობაში გაზეთებმა გაზარდეს მოცულობა, რამაც ხელი შეუწყო გასართობი მასალების მოცულობის ზრდას.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ტენდენცია, რომელიც ახალი პარადიგმის დამკვიდრებას უწყობს ხელს – ტაბლოიდიზაციაა (ამ მოვლენას ანგლო-ამერიკულ მკვლევრები „ტაბლოიდიზაციას“ უწოდებენ, ხოლო გერმანულში კი „ბულვარიზაციის“ სახელით არის ცნობილი). ეს ტოტალური სწრაფვა აღნიშნული ფენომენისკენ თავისთავად გამორიცხავს ანალიტიკის, რეფლექსიის არსს, რაც მედია ბაზარზე ანალიტიკური ჟანრების რედუცირებით აღინიშნება. როგორც ჰარვარდის უნივერსიტეტის მკვლევარი, ჟურნალისტი მარვინ კალბი (Marvin L. Kalb) აღნიშნავს – დღეს უკვე ტაბლოიდები წარმოადგენენ ჟურნალისტიკის სტილს, სადაც ანალიტიკის დეკადანსია, ხოლო აღმავლობას განიცდის სექსი, სკანდალი და ინფოტრეინმენტი. ცხადია, ტაბლოიდიზაციას ეკონომიკური საფუძველი აქვს, რადგან მედიაპრიდუქტის შექმნის კონკურენტულ გარემოში ჟურნალისტი ქმნის პროდუქტს, რომელიც მსუბუქია და ადვილად გასაგები. სადაც არ არის რეფლექსია და ანალიზი. ყველა ავტორი ცდილობს თავისი მედია პროდუქტი

იყოს გაყიდვადი, მასიდან რითიმე გამორჩეული, ეს კი ებრძვის ჟურნალისტიკის ერთ-ერთ მთავარ პრინციპს – ობიექტურობას. ამას ერთვის ისიც, რომ ინტერნეტმა მომხმარებელს განსაკუთრებული კომფორტი შეთავაზა, ასევე მიაჩვია მოხერხებულ, ფრაგმენტულ, მოკლე ინფორმაციას, რითიც ერთგვარად ანალიტიკური მასალის, ანალიტიკური ჟურნალისტიკის „კასტრაციას“ შეუწყო ხელი. საინფორმაციო ჟურნალისტიკის ამ პროგრესულად მზარდი მიკრობლოგების ფონზე, რომლებიც სიჩქარისა და ხელმისაწვდომობის საოცრებების დემონსტრირებას ახდენენ, ანალიტიკური ჟურნალისტიკა ერთგავრ რუდიმენტად იქცა. ამიტომაც არის მსოფლიო ჟურნალისტიკაში გამოკვეთილი ტენდენცია, რომ ყველაზე რთული და მნიშვნელოვანი ქონთენთის მაგალითად, ვრცელი ანალიტიკური ინტერვიუს, გამოძიების და სხვა ტიპის ანალიტიკური მასალის რეიტინგი დაბალია, ისინი მნიშვნელოვნად ჩამორჩებიან სკანდალურ ახალ ამბებსა და შოუ-ბიზნესის ვარსკვლავების ცხოვრების შესახებ ინფორმაციებს.

ამერიკული მედიის საახალამბებო ჟურნალისტიკის გამოცდილება სულ უფრო ტოტალურ სახეს იძენს და ბაზარზე სულ უფრო ავიწროვებს ტრადიციული გაგებით ანალიტიკური ჟურნალისტიკის პროდუქტს. შესაბამისად ტრადიციული ანალიტიკური ჟანრები, ისეთები როგორიცაა კომენტარი, პოლემიკა და ზოგადად კლასიკური გაგებით პუბლიცისტიკა არ არის აქტუალური იმ ქვეყნებში, სადაც პრესა ჩამოყალიბდა როგორც კომერციული ინფორმაციის წყარო. ასე ხდებოდა ე.წ. პროამერიკულ ქვეყნებში, ხოლო სხვაგან, სადაც ახალი ფორმაციული ცვლილებები პოლიტიკური კატაკლიზმების ფონზე მიმდინარეობდა, იქ ჟურნალისტიკა თავის მთავარ ფუნქციას ასრულებდა. ამიტომაც იტალიას, ესპანეთს, გერმანიას, საფრანგეთს, რუსეთს და სხვა აღმოსავლეთ ევროპულ ქვეყნებს, მათ შორის საქართველოსაც, პრიორიტეტულად მიაჩნდათ ანალიტიკური ჟურნალისტიკის განვითარება. ამიტომაც ცალკე ჩამოყალიბდა ახალი ამბების ჟურნალისტური მიმართულება და ცალკე იყო ანალიტიკური, რაც თანამედროვე ჟურნალისტიკაში დანერგილი ამერიკული უნიფიცირებული (მაგ. ინფოტეინმენტი) მოდელისკენ სწრაფვამ შეცვალა. გლობალიზაციის ფილოსოფიაც ხომ სწორედ საზღვრების მოშლა და უნიფიკაციაა, რაც მსოფლიოში არსებულ ყველა პარადიგმას ერთ კონკრეტულ მოცემულობას არგებს. აყალიბებს ახალი ამბების ჟურნალისტიკის პრიმატს, ე.წ. მეინსტრიმს, პოპ მედიას, რომელმაც ანალიტიკური ჟურნალისტიკის რაღაც ნაწილს სახე უცვალა და „ჩაყლაპა“ (აქ აუცილებელია გავიაზროთ რეკლამის ფენომენიც ბეჭდურ მედიაში, რომელიც ბოლო პერიოდში ისედაც მნიშვნელოვნად შემცირდა, რაზეც მნიშვნელოვნად დამოკიდებულია მედიაპროდუქცია, სწორედ ის აკეთებს ერთგვარ სელექციას ჟანრებისა). აქედან გამომდინარე, სწორედ აქ არის მწვავე პრობლემა, – საბოლოოდ უარი უნდა ვთქვათ ინლექტუალურ გამოცემებზე და ზოგადად ანალიტიკურ ჟურნალისტიკაზე, თუ მოვახდინოთ ამ ჟანრის რეაბილიტაცია და ადაპტაცია თანამედროვე ბაზრისა და საზოგადოების მოთხოვნების შესაბამისად?

რადგან, გარდა იმისა, რომ ანალიტიკა და პუბლიცისტიკა განსაზღვრავენ გამოცემის სახეს, სწორედ ამ ჟანრში ვლინდება ჟურნალისტიკის ეროვნული თვითმყოფადობა, პუბლიცისტიკის ის უნიკალური მახასიათებლები, რასაც გლობალიზაციის პირობებში საფრთხე ემუქრება. ასევე, სწორედ ანალიტიკური ჟურნალისტიკა აყალიბებს ინტელექტუალურ-პოლიტიკურ ლანდშაფტს. მისი მნიშვნელოვანი ფუნქციაა იდეოლოგიური-მსოფლმხედველობრივი, სოციალუ-

რი (რაც სინამდვილის ადეკვატური სურათის ფორმირებას გულისხმობს), საგანმანათლებლო და კულტურულ-მაფორმირებელი ორიენტირების ჩამოყალიბება; საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბება (ცნობილია მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების გავლენა საზოგადოებივ აზრზე. ამერიკელთა უმრავლესობა თვლის, რომ საინფორმაციო საშუალებები დიდ გავლენას ახდენენ პოლიტიკურ ინსტიტუციებზე. ათიდან ცხრა ამერიკელი თვლის, რომ ასევე დიდ გავლენას ახდნენ საზოგადოებრივ აზრზეც, თუმცა კი საკმაოდ რთულია საზოგადოებრივ აზრზე მასობრივი საინფორმაციო საშუალებების გავლენის მასშტაბების განსაზღვრა. ამის ნათელი მაგალითია აშშ-ს მცდელობა 1992 წელს აღედგინა წესრიგი სომალიში. შეიარაღებული ბანდიტური ჯგუფების მიერ მშიერი ბავშვებისთვის ლუკმა-პურის წართმევის სცენების სატელევიზიო ჩვენებამ განაპირობა ამერიკის საზოგადოების მხარდაჭერა შეერთებული შტატების შეიარაღებული ძალების სომალიში გასაგზავნად). საინტერესოა ასევე სატელევიზიო ახალი ამბების გადაცემისას არსებული დრამატული შედეგები (რისი დასტურიცაა ერთი კვლევა, სადაც გამოკითხვას ატარებდნენ 80-მდე საშინაო და საგარეო საკითხის ირგვლივ. შემთხვევების დაახლოებით ნახევარში საზოგადოებრივი აზრი 6 პროცენტული პუნქტით შეიცვალა, მკვლევრებმა შეადარეს ეს ცვლილებები ინფორმაციის ათი სხვადასხვა წყაროს პოზიციის ცვლილებას. ამ წყაროებს შორის იყვნენ სატელევიზიო ქსელის კომენტატორები, პრეზიდენტიც, პრეზიდენტის პარტიის წევრები, ოპოზიციური პარტიის წევრები. გამოკვლევამ აჩვენა, რომ ყველაზე მძაფრი ეფექტი ჰქონდა ტელეკომენტატორებს. ერთი კომენტატორი იწვევდა საზოგადოებრივი აზრის შეცვლას 4 პროცენტული პუნქტით (ჯანდა..., 1995:139-141). ასე რომ, ანალიტიკა რთული ფენომენია, რომელსაც შეუძლია შეცვალოს ობიექტური რეალობა (შეცვლაში, ცხადია იგულისხმება ჯანსაღი მიმართება ობიექტურ რეალობასთან და არა ის მანიპულატორული ფუნქცია, რომელიც ჯერ კიდევ შერჩენილი აქვს ქართულ ჟურნალისტიკას).

მიუხედავად გარდამავალ ეტაპზე მყოფ ანალიტიკურ ჟურნალისტიკაში გაჩენილი კრიზისული ნიშნებისა, მაინც არსებობს სწრაფვა ხარისხიანი ჟურნალისტიკისკენ. ეს არის ჟურნალისტიკა, რომელიც ინფორმაციასაც ავრცელებს, აკრიტიკებს, აკონტროლებს, იცავს სამართლებრივ და ეთიკურ სტანდარტებს, აკეთებს გამოწვლილვით გამოძიებებს, ანალიზს და იძლევა ორიენტირებს; ეს არის ჟურნალისტიკა, რომელიც გამჭვირვალედ და პატივისცემით ეპყრობა საზოგადოებას. ეს ის ჟურნალისტიკაა, რომელიც დღეს ეკონომიკურ კრიზისს განიცდის, საიდანაც რეკლამა თითქმის „წავიდა“. ამიტომ აუცილებელია, რომ თანამედროვე ანალიტიკური ჟურნალისტიკა ადაპტირდეს მოცემულ რეალობასთან, სანამ საზოგადოებას უნარი შესწევს კვლავ მიიღოს ანალიტიკური ჟურნალისტური პროდუქტი. არის სკეპტიკური მოსაზრებაც, რომ საზოგადოებამ დაკარგა ის აპარატი, რითიც ახორციელებდა ანალიზს, რომ იგი მხოლოდ იაფფასიან ინფორმაციას ესწრაფვის და ანალიზის უნარი არ შესწევს. ეს საზოგადოების დეგრადაციის ნიშნებია, რასაც პოზიტიური ხედვის წერტილიდან ვუმზერ და მიმაჩნია, რომ თანამედროვე (ქართველი) მკითხველი აქტიური მომხმარებელი იქნება ე.წ. „ხარისხიანი“ ჟურნალისტიკისა. ამ შემთხვევაში ურთიერთშემხვედრი ნაბიჯი უნდა გადაიდგას, თანამედროვე ჟურნალისტი თანამედროვე ენაზე ესაუბროს მკითხველს და ამისთვის გამოიყენოს არა მხოლოდ ტექსტი,

არამედ სხვადასხვა ფორმატები – მულტიმედია, ვიდეოფორმატები, სლაიდშოუ და სხვ.

ლიტერატურა:

1. ჯანდა ქ., ჯეფრი მ. ბერი, გოლდმენი ჯ., „ამერიკული დემოკრატია. აშშ ხელისუფლება და პოლიტიკური პროცესი“, 1995;
2. Elvin Toffler, Future Shock,1971.

ერმილე მესხია
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორი,
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო

ადამიანური რესურსების როლი კულტურის რეგიონალურ მართვაში

კულტურის რეგიონალური მართვა ერთ-ერთი აქტუალური პრობლემაა თანამედროვე მენეჯმენტში. მას ახასიათებს მართვის როგორც ზოგადი კანონზომიერებანი, ასევე დარგის სპეციფიკიდან გამომდინარე, განსხვავებული ხასიათი. ევროპაში ჩამოყალიბდა ადგილობრივი თვითმმართველობების ორი ძირითადი მოდელი: ანგლოსაქსური და კონტინენტური, ცენტრალიზებული და დეცენტრალიზებული (ევროკავშირის დაფინანსება კულტურაში, 2010:9).

ანგლოსაქსური მოდელი გავრცელებულია დიდ ბრიტანეთში, აშშ-ში, კანადაში, ინდოეთში, ავსტრალიაში და სხვა ქვეყნებში. ამ მოდელის ამოსავალი პრინციპია ადგილობრივი თვითმმართველობის ავტონომიურობის მაქსიმალური დონე.

კონტინენტური მოდელი გავრცელებულია საფრანგეთში, იტალიაში, ესპანეთში, ბელგიაში, ამერიკისა და აფრიკის ზოგიერთ ქვეყანაში. ამ მოდელისათვის დამახასიათებელია თვითმმართველობის შეზღუდული ავტონომია, ადგილობრივი თვითმმართველობისა და სახელმწიფო ხელისუფლების ორგანოების შეთავსება, მართვის სისტემის გარკვეული იერარქია (სვირავა, 2010:3).

მართვის ასეთი ფორმის კლასიკური მაგალითია საფრანგეთი. ამ ქვეყნის ადმინისტრაციული მოწყობა საკმაოდ რთულია. აქ მე-18 საუკუნის ბოლოდან შეიქმნა ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული ერთეულები მუნიციპალიტეტები და დეპარტამენტები, შემდეგ დაემატა კომუნა.

პოსტსოციალისტურ და განვითარებად ქვეყნებში მოქმედებს შერეული მოდელი, რომელშიც შერწყმულია ანგლოსაქსური და კონტინენტური მოდელის სხვადასხვა ნიშანი.

მიუხედავად იმისა, რომ საფრანგეთის კულტურის რეგიონალურ მართვაშიც არსებობს გარკვეული პრობლემები (არ მოქმედებს კანონი კულტურის საკითხებში ცენტრსა და რეგიონს შორის პასუხისმგებლობის განაწილების შესახებ), „ფრანგული მოდელი“ ერთ-ერთი უნიკალურია.

ქვეყანაში შემუშავებულია „ზოგადი დებულება უფლებათა შესახებ“, რომლის საფუძველზეც კომუნები წარმართავენ კულტურულ საქმიანობას ადგილობრივ დონეზე. საჭირო შემთხვევაში, კომუნებს მოეთხოვებათ დაასაბუთონ, თუ მათ ადმინისტრაციულ ტერიტორიაზე – ბილიოთეკების, სამუსიკო სკოლების, თეატრების, მუზეუმების და სხვა სტრუქტურული ერთეულების ნაკისრი ვალდებულებები ან ჩარიცხული სუბსიდიები რამდენად შეესაბამება საერთო ინტერესებს. სხვა ადმინსტრაციულ ერთეულებთან შედარებით კომუნებს კულტურის სფეროში მოღვაწეობის უფრო ფართო ასპარეზი გააჩნიათ (ვალონი, 2003:10).

კომუნათა უმეტესობა კონკრეტული კულტურული საქმიანობით შემოიფარგლება. პატარა დაბები საფრანგეთში ზრუნავენ და პასუხს აგებენ კულტუ-

რული მემკვიდრეობის დაცვისათვის საჭირო ტექნიკურ აღჭურვილობაზე. უკვე რამდენიმე წელია კომუნები უფრო ფართომასშტაბიან კულტურულ პროექტებსაც ახორციელებენ. მაგალითად, სოფელ ლოტში (სენ-სერეში) იმართება ვოკალური მუსიკის ფესტივალი; მარსიაკში და უზესში ტარდება ჯაზის თანამედროვე ფესტივალები. ზოგიერთ კომუნაში გაიხსნა ხელოვნების სახლი, სადაც ეწყობა შემოქმედებითი ღონისძიებები, წიგნის ბაზრობები, გამოფენები. კომუნების კულტურის რეგიონალური მართვის არეალში მოექცა თეატრისა და კინოს დაწესებულებები.

შედარებით განსხვავებულ ხასიათს ატარებს კულტურის რეგიონალური მართვის პოლიტიკა საფრანგეთის ქალაქებში. მართვის ოპტიმიზაციის მიზნით ქვეყნის ხელისუფლებამ ქალაქები სამ კატეგორიად დაჰყო:

- ✓სოფლებით გარშემორტყმული საშუალო ქალაქები და დაბები. აქ არის განთავსებული კონსერვატორია, ბიბლიოთეკა, სამხარეო ისტორიის მუზეუმი, ან ხელოვნების პატარა მუზეუმი, მუნიციპალური თეატრი, ან კულტურის ცენტრი;
- ✓დიდი ქალაქები, რომლებსაც რეგიონის მეტროპოლიის სტატუსი გააჩნიათ. ისინი შემოგარენის ცენტრს წარმოადგენენ. აქ ფუნქციონირებს კულტურის მნიშვნელოვანი დაწესებულებები, როგორც შემოქმედებითი, ასევე საგანმანათლებლო.
- ✓ე.წ. გარეუბნები და პერიფერიები. აქ არსებული კომუნები მნიშვნელოვან თანხას ხარჯავენ კულტურის განვითარებისათვის. თანხის მოცულობა დამოკიდებულია კომუნის სტატუსსა და საქმიანობაზე (ვალონი, 2003:12).

უნდა აღინიშნოს, რომ თვითმმართველობის მიერ კულტურის განვითარებისათვის გამოყოფილი თანხა მნიშვნელოვნად აღმატება ამ დარგისათვის სახელმწიფო ორგანოების (სამინისტროების) მიერ ერთად გამოყოფილ სუბსიდიებს.

ცნობისათვის: საფრანგეთში კულტურის სფეროს დაფინანსებაში, გარდა კულტურის სამინისტროსი, მონაწილეებენ სხვა სამინისტროებიც. ისინი ერთად აღებული, უფრო მეტ სახსრებს გაიღებენ კულტურის დასაფინანსებლად, ვიდრე კულტურის სამინისტრო.

ტერიტორიული თვითმმართველობების მიერ კულტურაში დახარჯული სოლიდური ხარჯების გამო, საფრანგეთში ხუმრობით ამბობენ: საფრანგეთში კულტურის მინისტრი ფაქტიურად არის ბატონი ან ქალბატონი მერი (ვალონი, 2003:13).

საფრანგეთში ტერიტორიული მართვის რთული ადმინისტრაციული სისტემა ეფუძნება ე.წ. ჯვარედინ დაფინანსებას. რეგიონის კულტურის დაწესებულებათა უმეტესობა ფინანსდება ორი, სამი ან ოთხი სხვადასხვა სტრუქტურის მიერ. დაფინანსების ასეთი სისტემის ეფექტური მართვისათვის იქმნება სახელმწიფო სტრუქტურების საკონსულტაციო ორგანო – კულტურის საქმეთა რეგიონალური სამსახური.

როგორც ცენტრალური, ასევე თვითმმართველობის ორგანოები დაინტერესებული არიან კულტურის მართვა განახორციელონ კოორდინირებულად, ერთმანეთს შეათანხმონ ისეთი პრობლემური საკითხებიც, როგორიცაა კულტურის დაწესებულებების მატერიალურ-ტექნიკური პრობლემების გადაწყვეტა.

კულტურის რეგიონალური მართვის დაახლოებით მსგავსი სისტემა მოქმედებს გერმანიის, შვედეთისა და ჩრდილოეთ ევროპის სხვა ქვეყნებშიც.

რაც შეეხება საქართველოს, ჩვენი ქვეყნის კულტურის რეგიონალური მართვის პოლიტიკა დაახლოებით შეიძლება შევადაროთ გერმანულ მოდელს, თუმცა განსხვავება მათ შორის ძალიან დიდია, რაც შეეხება ფრანგულ მოდელს, აქ შედარებაც კი უხერხულია.

ერთი შეხედვით, მართვის ქართული მოდელი არის შერეული ტიპის: ცენტრალიზებულიც და რეგიონალურიც. თუმცა კომპეტენციების გამიჯვნა დამოკიდებულია კულტურის დაწესებულების სტატუსზე, ანუ ვისი დაფუძნებულიცაა დაწესებულება, შედის მის დაქვენდებარებაშიც. დაფინანსების პოლიტიკაც განისაზღვრება დაწესებულების სტატუსისა და დაქვემდებარების მიხედვით. არის გამონაკლისებიც, როდესაც დაწესებულება შეიძლება იყოს ცენტრალური უწყების დაქვემდებარებაში და დაფინანსება ხორციელდებოდეს ცენტრალური და რეგიონალური ბიუჯეტებიდან.

საქართველოში კულტურის მართვის საკადრო პოლიტიკაც დამოკიდებულია დაწესებულების სტატუსზე. რომელი უწყებაც არის კულტურის დაწესებულების დამფუძნებელი, ის წყვეტს დაწესებულების ხელმძღვანელის დანიშვნის საკითხს, გარდა კანონით განსაზღვრული შემთხვევევბისა (მაგალითად, თეატრი).

კულტურის დაწესებულებათა რეგიონალურ მართვაში ერთ-ერთი დიდი პრობლემა პროფესიონალური კადრების ნაკლებობაა. მიუხედავად ყოფითი პრობლემებისა (მცირე ანაზღაურება, ადგილზე უბინაობა, მოუგვარებელი ინფრასტრუქტურა. ჩხარტიშვილი..., 2013:174), შემოქმედებითი მიმართულებით ეს პრობლემა მეტ-ნაკლებად დაძლეულია და დღეს საკმარისი ადამიანური რესურსები გვყავს კულტურისა და ხელოვნების სფეროში.

რაც შეეხება კულტურის მმართველობით სფეროს აქ განსხვავებული ვითარებაა. იმის გამო, რომ ჩვენში ბოლო პერიოდამდე არ არსებობდა კულტურის მენეჯმენტის საგანმანათლებლო პროგრამები, კულტურის დაწესებულებათა ხელმძღვანელი და საშუალო რგოლის კადრების დაკომპლექტება ხდება, უკეთეს შემთხვევაში ხელოვნების სფეროში მიღებული განათლების მქონე სპეციალისტებით, უარეს შემთხვევაში - ნებისმიერი პირით, ვინც სამუშაოს მაძიებელია. უნდა აღინიშნოს, რომ არც ერთ მათგანს, გარდა სამუშაო გამოცდილებისა, კულტურის მართვის ცოდნა და კვალიფიკაცია არ გააჩნია.

ამჟამად კულტურისა და ხელოვნების მენეჯმენტის დამოუკიდებელ საგანმანათლებლო პროგრამებს ახორციელებს 2 უნივერსიტეტი: თბილისის შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი და ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი (ილიას უნივერსიტეტში მოქმედებს პროგრამული მიმართულება).

კულტურის ცენტრალური და ადგილობრივი მმართველობითი ორგანოები პერიოდულად მიმართავენ კულტურის დაწესებულებათა ადამიანური რესურსების გადამზადების პრაქტიკას, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და ინოვაციური პროექტების განხორციელებისათვის.

აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მიერ სოფლად კულტურის ხელშეწყობის ქვეპროგრამის ფარგლებში დაფინანსდა მუნიციპალიტეტეების სადაბო და სასოფლო კულტურის

ცენტრების ხელმძღვანელებისა და თანამშრომლების მოკლევადიანი გადამზადების კურსები, რომელიც 2014 წლის ივნისში ხელოვნების უნივერსიტეტში განხორციელდა.

მსგავსი კურსები პერიოდულად ტარდება საქართველოს სხვა ქალაქებში, მაგრამ კვალიფიციური განათლების მისაღებად არ არის საკმარისი.

კულტურის რეგიონალური მართვის მეორე პრობლემა დაკავშირებულია მწირ მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზასთან, რაც პირდაპირ არის დაკავშირებული დაფინანსების პოლიტიკასთან.

მართალია, 2005 წლიდან კულტურის დაფინანსება ეტაპობრივად გაიზარდა, მაგრამ მნიშვნელოვნად არ შეცვლილა დაფინანსების პოლიტიკა და, ფაქტობრივად, „კულტურის შესახებ“ საქართველოს კანონის მე-20 მუხლის მოთხოვნა – „სახელმწიფო ხელს უწყობს რეგიონებში კულტურული მოღვაწეობის განვითარების თანაბარი პირობების შექმნას“ (www.nplg.gov.ge), – არ სრულდება.

საქართველოში კულტურა და განათლება რჩება დარგებად, რომლებიც ყველაზე ნაკლებ დაფინანსებას იღებენ სახელმწიფო ბიუჯეტებიდან. კულტურის რეგიონალური დაფინანსების მოცულობა დამოკიდებულია ამა თუ იმ მუნიციპალილტეტის ან მხარის შემოსავლების ოდენობაზე. თუმცა ბიუჯეტის განაწილება რეგიონებშიც არაპროპორციულია და კულტურის დაწესებულებები ბევრად ნაკლები თანხებით ფინანსდებიან.

მაგალითისათვის შევარჩიეთ საქართველოს ორი მხარის ორ-ორი მუნიციპალიტეტი:

მუნიციპალიტეტი	**სულ წლის ბიუჯეტი**	**კულტ. განვით. ხელშეწყობა**	**მათ შორის**				
			კულტ. ცენტრი	**თეატრი; ანსამბ.**	**მუს./ხელოვნ. სკოლა**	**კულტ. ღონის.**	**ინფრასტ. პროექ.**
ქობულეთი	**24.9 მილ.**	**1.4 მილ.**	392.1 ათ.	149.7 ათ.	492.4 ათ.	81.0 ათ.	-
ბორჯომი	**10.0 მილ.**	**1.032.9 მილ.**	268.0 ათ.	85.0 ათ.	169.4 ათ.	162.0 ათ.	-
ხულო	**8.8 მილ.**	**1.1 მილ.**	451.8 ათ.	209.5 ათ.	85.4 ათ.	78.0 ათ.	216.6 ათ.
ადიგენი	**3.4 მილ.**	**151.3 ათ.**	50.0 ათ.	-	50.0 ათ.	-	-

როგორც ვხედავთ, განსხვავება დიდია. აჭარის მთავრობა და მუნიციპალიტეტები ადგილობრივი ბიუჯეტებიდან შედარებით მეტ დაფინანსებას გამოყოფენ კულტურისა და ხელოვნების განვითარებისათვის. დამატებით ფინანსდება, აგრეთვე, კულტურის სხვადასხვა მიმართულების პროექტები:

პროექტი	წელი/თანხა ლარებში			
	2015	2016	2017	2018
საშემსრულებლო ხელოვნების ხელშეწ-ყობის პროგრამა	200 000	250 000	250 000	300 00
აჭარაში კინოხელოვნების განვითარე-ბის ხელშეწყობის პროგრამა	400 000	450 000	450 000	500 000
ფოლკლორის ხელშეწყობის პროგრამა	200 000	800 000		
პროგრამა: კულტურული ცხოვრების ხელშეწყობა სოფლად	920 000	1 240 000	1 250 000	1 260 000
კულტურის მენეჯმენტის განვითარე-ბის ხელშეწყობის პროგრამა	350 000	450 000	500 000	550 000

მსგავსი პროექტების განხორციელება უნდა გახდეს ქვეყანაში კულტურის მართვის დეცენტრალიზაციის მიზანი, რომ პროპორციულად მოხდეს მხარეებში კულტურის განვითარება. ბუნებრივია, კულტურის დაფინანსების რეგიონალური პოლიტიკა მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ქვეყნის მხარეებში კულტურის განვითარების დონეს და გავლენას ახდენს მიგრაციულ პროცესებზე.

ქვეყნები, სადაც მართვის დეცენტრალიზაცია განხორციელდა, გაიმიჯნა უფლებამოსილება ცენტრსა და რეგიონს შორის და თვითმმართველმა ორგანოებმა მართვის მაქსიმალური ავტონომია მიიღეს (ჭიჭინაძე, 2014:21), რამაც, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო კულტურის დაწესებულებათა რეგიონალური მართვის მოქნილი პოლიტიკის გატარებას.

ლიტერატურა:

1. ვალონი ე., კულტურის დეცენტრალიზაცია, ადგილობრივ მმართველობათა სტატუსი, კრებული „კულტურის პოლიტიკა. საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების გამოცდილება“, თბ., 2003;
2. სვირავა გ., ადგილობრივი თვითმმართველობები და მათი გაერთიანებების მენეჯმენტი საზღვარგარეთის ქვეყნებში, ზუგდიდის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომების კრებული, 2010, №3;
3. ჩხარტიშვილი ლ., ბაბაკიშვილი ე., თანამედროვე ქართული თეატრი გარდამავალი ეკონომიკის პირობებში, 2010-2012 წწ., ანალიტიკა, პრაგმატიკა, სტატისტიკა, თბ,. 2013;
4. ჭიჭინაძე დ., საქართველოს სახელმწიფო რეგიონული ეკონომიკური პოლიტიკა საბაზრო ტრანსფორმაციის პერიოდში, თბ., 2014;
5. ევროკავშირის დაფინანსება კულტურაში, თბ., 2010;
6. საქართველოს კანონი კულტურის შესახებ, www.nplg.gov.ge;
7. http:// www.kobuleti.org.ge/text
8. http:// www.khulo.ge/index
9. http://www.adigeni.ge
10. http:// www.borjomi.org.ge

Людмила Саенкова-Мельницкая
Доцент Белорусского государственного университета,
Кандидат филологических наук
Беларусь

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА КАК СРЕДСТВО РЕПРЕЗЕНТАЦИИ СМЫСЛОВЫХ ДОМИНАНТ ИСКУССТВА: ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ

Современные технологии повлияли не только на количество информации, но во многом предопределили многовариантность подходов в осмыслении качества жизни, выявлении социальных параметров. Нынешнее время определяется философами, культурологами по-разному: эпоха глобализации, информационная эпоха, постиндустриальное общество, «вневременное время», «период информационного капитализма», «время пост-постмодернизма». Разные понятия предполагают наличие общих характеристик: стандартизация, унификация, массовизация, гиперинформатизация. В период предельной медианысыщенности наблюдается эффект, который известный представитель постмодернизма Жан Бодрийяр обозначил следующим образом: «Информации становится все больше, а смысла все меньше» (цит. по: Уэбстер, 2004:29). Медианагруженное общество оказалось более всего подвержено таким процессам, как «фрагментация общества» (либо «кастомизация» – термины М. Кастельса), чему способствуют все более расширяющиеся индивидуализированные формы коммуникации, диверсификация информации, внедрение в мир масс медиа технологий, ориентированных на развлечение и досуг. В эпоху медиакратии, сложившейся к началу XXI века, универсальной эстетической характеристикой общества становится гламур. Обозначившиеся с конца XX века тенденции очень сильно повлияли на девальвацию ценностных приоритетов, на нивелирование важных критериев в оценке многих явлений, в том числе и искусства.

Одним из важных средств, способных репрезентировать художественные, аксиологические, нравственные смыслы искусства, была литературно-художественная критика. Несмотря на множество существующих дефиниций, критика чаще всего определяется как «способность к оценке, проверке» (Философский энциклопедический словарь, 1989:285). Однако критика – это скорее познавательно-ориентирующая деятельность, которая формирует рефлексивно-оценочное отношение людей к различным культурным явлениям либо к их отдельным аспектам. Как писал в свое время известный литературный критик Н.Шелгунов, «сила критической мысли автора не в том, что он разбирает сам, а в том, что он заставляет думать вас» (цит. по: Баранов, Бочаров, Суровцев, 1982:195). Способность критики влиять на обновление и совершенствование культуры, на развитие общества в целом обеспечивается ее свойством выносить критический анализ, суждения и оценки на публичное рассмотрение, стимулировать многосторонний обмен мнениями, в ходе которого преодолеваются узкие рамки индивидуального познания. Без критического сопоставления невозможна

продуктивная селекция знаний, информации, культурного опыта вообще. Литературно-художественная критика как особый вид творческой деятельности более всего призвана реализовывать как познавательно-просветительскую, так и коррекционно-нормативную функции. Этот вид критики в средствах массовой информации может быть весьма разнообразным в зависимости от редакционных установок и авторского целеполагания: художественным, публицистическим, научно-публицистическим, рекламно-репрезентационным. Некогда особенности литературно-художественной критики были предопределены типом издания: специализированным, массовым, популярно-развлекательным. Еще Шарль Сент-Бёв заметил, что «есть критика двух родов»: одна – «рассудительная, сдержанная, более узкая по своей теме», которая «разъясняет» прошлое, «классифицируя и располагая в определенном порядке имена и факты»; «в понятие критики другого рода, довольно удачно выраженной словом «журналистика», я вкладываю представление о том, более разностороннем, гибком, подвижном искусстве, которое развилось… из писем ученых мужей, где оно чувствовало себя несколько скованным, быстро перекочевало на страницы газет, беспрестанно умножая число последних, и благодаря породившему его книгопечатанию стало одним из наиболее действенных орудий современности» (Сент-Бёв, 1970:167-168). Мысль французского критика XIX века можно считать весьма современной, поскольку, начиная с 90-х годов прошлого столетия, литературно-художественная критика стала заметно трансформироваться из «рассудительной» в «разностороннюю». По сути, автор ставит знак тождества между литературно-художественной критикой и той частью журналистики, которая в нынешнее время условно называется «культурной» (журналистские публикации о культуре и искусстве).

Изначально сформировавшаяся в прессе литературно-художественная критика выделялась из общего информационного контекста, поскольку была и «движущейся эстетикой», и интеллектуальным центром, и рекреативным пространством. В годы становления массовой прессы литературно-художественная критика всегда была той сферой, которую справедливо можно было бы назвать гуманистической, поскольку в произведениях известных критиков были воплощены принципы, провозглашенные ещё родоначальниками этой прессы Джозефом Пулитцером и Рандольфом Хёрстом, которые хоть и отдавали должное коммерческой выгоде, но не забывали и про другие приоритеты: «приверженность человеческим интересам, обращение к традиционным ценностям». Достаточно вспомнить публикации Л.Аннинского, В.Демина, М.Туровской, Т.Хлоплянкиной, К.Церетели, Н.Зоркой и общественный интерес к ним. По содержательным, формальным признакам критика не сводилась только к информированию, она действительно «воспитывала анализом». Функции и смысл критики были предопределены не столько идеологическими параметрами, сколько собственно эстетическими. По степени проявления авторского «я» произведения критиков были ярко публицистическими. Осмысление артефакта, события, творческой личности всегда предполагало проекцию на нечто гораздо большее. Известный философ В.Библер ввел понятие «мир впервые». По библеровской концепции, собственно культура, творчество – это творение «мира впервые», то есть взгляд на мир словно впервые, когда происходит откровение

общечеловеческих ценностей как будто заново открытых, когда известные истины вновь обретают в сознании человека свой сокровенный смысл. Именно это творение «мира впервые» всегда отличало лучшие произведения в литературно-художественной критики. Такие тексты действительно были фактом культуры. Авторами таких публикаций могли быть люди, обладающие как эстетическим вкусом, так и специальной подготовкой. Не всегда такими авторами были журналисты. Разножанровые публикации критиков, появлявшиеся в массовых изданиях, представляли такую степень аналитической насыщенности, такой уровень авторских размышлений, что заметно выделяло их из общего газетно-информационного потока. Они были не только зоной «досуга и отдыха» в массовом издании, но и сферой эстетического удовольствия, открытия новых «миров», интеллектуального познания. По сути, литературно-художественно-критическое творчество представляло синтез научной системности, публицистической эмоциональности, эстетической содержательности. Естественно, что такая основа давала право говорить о подобных публикациях, с одной стороны, как о журналистских текстах, с другой – как о научных исследованиях, с третьей – как о произведениях искусства в области литературно-художественной критики.

Процессы демократизации и либерализации, начавшиеся в перестроечное время, не только изменили типологию периодических изданий, но заметно изменили и качество журналистских публикаций. В журналистике обозначились явления, которые свидетельствовали о выпадании некоторых СМИ из пространства культуры. Эти тенденции обнаружились в средствах массовой информации на территории всего постсоветского пространства. СМИ, как в зеркале, отражали процесс формирования определенного деструктивного поля. Это было связано с меняющимся на глазах социокультурным контекстом и концепцией человека. Некоторые исследователи определили это явление, как «дегуманизация логосферы», «игнорирование этических принципов, разрушение эстетических традиций, словесный «беспредел», деформацию общечеловеческих ценностей» (Князева, 2009). Журналистика стала приспосабливаться к усредненным и, как правило, невзыскательным вкусам. Грань между качественными и таблоидными СМИ оказалась весьма зыбкой.

Определенные «мутации» произошли и с литературно-художественной критикой. Принципы, методы, тематическое поле, жанровая структура критики заметно изменились. Она стала менее информативной, но в большей степени информационной, менее художественной, более развлекательной. Вместо выделения смысловых доминант произведения искусства акценты все больше делались на том, чтобы завлечь, позабавить, угодить массовому вкусу. Многие издания, претендующие на роль качественных, в разговоре об искусстве перешли на ёрничанье и преднамеренное умаление важных смыслов. На страницах периодики запестрели заголовки «Антикиллером по Кукушке» (речь шла о фильмах «Антикиллер» и «Кукушка»), «Янковский захотел удушить Сухорукова» (о фильме «Бедный, бедный Павел»), «У Маши та-а-кая попа» (интервью с О.Табаковым). В некоторых изданиях вместо анализа художественного целого произведение выглядело как лоскутное одеяло, сшитое по специфическим лекалам- подзаголовкам:

«Про что», «Главный козырь», «Обратите внимание», «Пикантная подробность», «Любопытное обстоятельство», «Важный момент», «Что это?». Фильм «Жизнь Адель» вообще стал выглядеть только как фильм «про это». Надо полагать, если бы сегодня вышел фильм «Летят журавли», то он бы дал повод многим изданиям «извлечь» из него смысл только о предательстве, измене или любви «на троих». В печати забвению были преданы те жанры, которые в отечественной теории и практике журналистики всегда назывались «аналитические», «художественно-публицистические». Со страниц газет, журналов (не только массовых, но и специализированных) исчезли творческие портреты, рецензии, проблемные статьи, обозрения. Их место заняли исключительно аннотации, рекламные анонсы, «домашние» интервью, светская хроника. Даже если по форме это была большая публикация, то по содержанию напоминала все тот же анонс. Акцент делался на то, чтобы в информации доминировала развлекательная часть. Ушли в небытие такие формы, как дискуссии, разные мнения по поводу одного фильма, диалоги, полилоги. За это время появился новый зритель, который по-прежнему нуждается если не в интеллектуально-эстетическом удовольствии от прочитанного по поводу того или иного произведения искусскуства, то хотя бы в грамотном разъяснении что есть что. Именно современный, и особенно молодой, зритель (читатель, слушатель) очень часто не понимает, «что такое хорошо» и « что такое плохо» в искусстве, и вообще что является искусством, а что нет.

В средствах массовой информации обозначились другие интересы. Отпала необходимость в критиках, поскольку вместо анализа художественного процесса стало важным репрезентировать артефакты, предназначенные для массового потребления. Новые финансово-экономические условия продиктовали иные правила: заработная плата штатных журналистов впрямую стала зависеть от количества строк. Конкурентная борьба изданий за рынок повлекла за собой типологические изменения по следующим позициям: изменение редакционной политики, переориентация на другого читателя, трансформация формы издания и жанровой палитры. Литературно-художественная критика перестала быть самоценным культурным полем журналистики. Постепенно само понятие «литературно-художественная критика» постепенно стало заменяться другими понятиями: театральная журналистика, киножурналистика, музыкальная журналистика, арт-журналистика. Новые термины обозначили смену акцентов и качественных характеристик. Литературно-художественная критика из сферы журналистики «интеллигентной», «аналитической» перешла в сферу журналистики «сервильной», «коммерческой», «информативной». С одной стороны, это естественное движение времени, с другой – это противоестественно для самой природы литературно-художественной критики.

В начале XXI века критика, окончательно отказавшись от статуса «движущейся эстетики», утвердилась в другом статусе – потребляемой эстетической информации, поскольку, как писал Ролан Барт, «общество стало потреблять критические комментарии совершенно так же, как оно потребляет кинематографическую, романическую или песенную продукции» (Барт, 1994:323). Информация, текст, являясь продуктом творческого труда, в то же время стал частью

и производственно-коммерческого процесса, то есть товаром. Критерием качества любого товара является его продаваемость. Показатели продаваемости, максимальной востребованности стали безусловными и абсолютными относительно всех авторских текстов, независимо от темы, стиля, авторского целеполагания. По сути, любой автор в нынешней технологичной медиасреде почувствовал абсолютную зависимость от потребностей, предпочтений массовой аудитории. В нынешней ситуации диктата потребительских вкусов изменились подходы: важно не раскрыть содержательную значимость и художественную притягательность (либо отсутствие таковой) произведения, а «легче», «веселее» представить журналистский текст как товар. Зависимость от массового потребления и явный расчет только на это изменил все составляющие медиапространства. Но ведь и сто лет назад в пору формирования пространства массового потребления и аудитории массовых потребителей тоже важным было удовлетворить вкусы этой аудитории. Однако родоначальники массовой печати все-таки понимали, что есть сфера, не совсем поддающаяся «массовизации» и «стандартизации». Такой сферой было искусство. Поэтому для освещения этой сферы в редакции приглашались профессиональные критики, писатели.

Практика современного медиапространства в определенной степени исключает критику как вид творческо-аналитической, оценочно-познавательной деятельности, как важный механизм сохранения культуры в целом. Без критического сопоставления, исследования невозможна продуктивная селекция знаний, информации, культурного опыта вообще. Сегодня ситуация в современных СМИ прямо противоположная тому, что было еще несколько десятилетий назад. На этот вид деятельности более всего возлагаются сервильно-рекламно-развлекательные обязанности. Произошедшие «мутации» многое изменили и в критике: принципы, методы, темы, жанровую структуру, само отношение к «эстетической реальности», понятие «автор». Гуманизация информационного пространства, принципы которого были заложены много десятилетий тому назад и о необходимости которого говорят современные ученые, предполагает и наличие качественной литературно-художественной критики.

Литература:

1. Баранов В. И., Бочаров А.Г., Суровцев Ю.И. Литературно-художественная критика, 1982.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика, 1994.
3. Библер. В. Диалог культур. www.myslenye.narod.ru/media–materials/.../Bibler–dialog–Kultur.doc.
4. Князева М. Стратегии культуры и система СМИ//Журналистика в 2009 году, 2009.
5. Сент-Бёв Ш., Литературные портреты. Критические очерки, 1970.
6. Философский энциклопедический словарь, 1989.
7. Уэбстер Ф., Теории информационного общества, 2004.

Robert Fuchs
Professor of Cologne Institute
of Conservation Sciences
Germany

Training of Restoration and Conservation at the Cologne Institute of Conservation Sciences

Since 1986 the Cologne University of Applied Sciences offers an education program for Restoration and Conservation in five main fields:

- *paper / archival materials/photography /graphics*
- *wood / objects of modern materials*
- *stone / wall painting*
- *easel painting / polychrome sculpture / modern art*
- *textiles / archaeological fibres*

The university offers two education levels:

Bachelor of Arts (B.A.) in Restoration / Conservation and **Master of Arts (M.A.)** in Restoration / Conservation.

The three year Bachelor program teaches the basic qualifications for restoration / conservation in the special fields mentioned above. It is considered as precondition for continuing in the Master program. As a training qualification the Bachelor is entitled to work as assistants for routine work inside a larger workshop. According to international standards (e.g. E.C.C.O.) for any decision-making positions in restoration / conservation a five years training is required, this means the Master's degree. A M.A. degree is obtained in a two-years program which follows the B.A. degree.

I will now shortly describe both programs and their respective application and admission procedures.

Application and admission for the BA program

As a prior condition to application and admission to the study, applicants have to provide information over a minimum of 12 months of conservation experience in the special field of restoration and conservation they want to study. Furthermore, they have to provide information on pre-requisite qualifications or skills and manual dexterity. Since I am the head of the paper conservation department I will describe the procedure according to the paper department's requirements.

Each applicant has to provide a record of a minimum of 12 month of practical internship in a restoration workshop specialized in paper conservation, i.e. book, graphic, archival restoration. For application she / he needs furthermore to submit a portfolio of reports documenting restoration / conservation projects done in this workshop (e.g. restoration of bindings, books, graphics, archival material) together with some proofs of manual works with paper or bindings like a paper model or other paper works.

If these documents are approved as satisfactory by the CICS, the applicant is invited to pass a written and a practical examination for one and a half day. This includes a test on

her / his ability to observe and describe the state of preservation of two typical objects for paper conservation (a damaged book and a damaged print) and to develop a concept for the restoration. The tests for each object (book and print) are scheduled to 2 hours each. A third test of 1 hour is devoted to general questions on History of Art and Sciences. The second (half) day is reserved for a practical test where the applicant has to carry out a practical restoration of a sheet of painted paper (3 hours).

If the candidate passes these examinations, she / he is admitted to the BA course at the CICS (TH Cologne).

The capacity of each of the five departments amounts to 5-10 students per year.

Curriculum of the BA program

The three-years BA program starts in the winter term, usually in mid-September each year. It is calculated at six semesters with 30 credits each, with a total of 180 credits (ECTS).

The content of the academic training in the BA program conveys the basic knowledge of conservation and restoration in the chosen specific field. Courses in Sciences and History of Art and general professional skills independent from the specialisation complement the program. The structure of the program includes obligatory and elective courses which belong to four main groups labeled according to signal colours as “red”, “yellow”, “green” and “orange”. Red stands for practical skills, yellow for the theoretical framework (history and conservational problems of materials and techniques, theoretical issues of conservation / restoration), green for Sciences and History of Art and orange for additional professional skills. Red and green courses are obligatory, yellow courses are partly obligatory, partly elective, orange only consists of elective.

A central part of the program are the practical courses of conservation / restoration organised according to the respective specialisations (e.g. paper conservation). The specific topics of these courses (signaled in the curriculum by the colour red) alternate over two years (first to fourth semester) or yearly (fifth semester; the sixth semester is mostly devoted to the BA-thesis). (240 hours per semester, 8 Credits)

The “red” practical courses are complemented by seminars and lectures on theoretical issues of conservation / restoration relevant to the respective practical course (signaled in the curriculum by the colour yellow). Again these lectures alternate over a period of two years in the first four semesters. They comprise two obligatory lectures which accompany the respective practical course in each department (e.g. paper conservation), with together 3 hours per week (4 credits). All students have to attend to a lecture on general issues of conservation e.g. “Conservation ethics“ (1,5 hours per week, 2 credits) and they can choose one more lecture to attend from the special lectures of the other departments. In the 5th and 6th semester these “yellow” lectures (6 hours per week, 8 credits) are completely devoted to issues of the respective specialisation (e.g. paper conservation).

In the 1st to the 5th semester the program comprises also obligatory courses for all students in art history, chemistry, microbiology, and environment which alternate annually (signaled by the colour green; three courses with a total of 8 credits).

In the first four semesters the students have to attend some additional "orange" courses which provide professional skills like photography, documentation etc. Here they are free to chose 3 courses per semester (6 credits together) from a broader offering.

Besides that, the students need to accomplish an specialised internship of 12 weeks in an external workshop for which time is given during the summer between the fourth and fifth semester (mid-july to mid-october).

The 6th semester starts with the work on the bachelor object and the writing of the bachelor theses (8 weeks), after which there are again "red" practical and "yellow" theoretical courses. The degree of a B.A. is obtained at the end of the sixth semester if the bachelor thesis and an oral examen are passed successfully.

For a better understanding of the curriculum I will present more detailed the program of my department: Restoration of paper, archival material, photography, books and graphics.

BA-program for paper conservation:

Practical training and lectures on theoretical issues focus on the specific field of paper restoration, i.e. conservation / restoration of all works related like archival materials, photography and written sources on leather, parchment, papyrus and modern paper. More general conservation issues, sciences and cultural history are taught in the general "green" lectures.

The practical and theoretical courses aim to give the students an in-depth understanding of the historic materials, of their alteration properties and their behavior against restoration materials in order to develop adequate concepts for a sustainable conservation. The students get acquainted with fundamental restoration techniques and they should learn to develop and evaluate appropriate methods. Special attention is also paid to thorough documentation and precise photo documentation. Furthermore, the lectures aim to convey insights in the importance and value of the cultural heritage.

In the 1st to 4th semester basic courses in the conservation of the materials parchment, leather, paper and photography are offered. Each semester is devoted to one of these materials with a practical "red" course and two complementing theoretical "yellow" lecture series, so that at the end of the fourth semester each student has got experience in each of the relevant materials and techniques related to paper conservation. The courses alternate in a two-year rhythm, by grouping students from the first and third and from the second and fourth semester, respectively.

- Parchment (which is dried animal skin)

One of the two "yellow" lectures deals with the material parchment as material, its structure, making, history, and material alterations by aging and other influences. Other topics are a survey of all conservation and restoration techniques like leaf casting, mending, flattening, cleaning etc. The second "yellow" lecture teaches codicology, history of parchment manuscripts and book illumination.

The "red" course includes the practical restoration of parchment documents, the fixing of book illumination, the evaluation of glues and of different conservation techniques.

- Leather (tanned animal skin)

The "yellow" lectures deal with the material leather, including structure, tanning techniques, making, history and material alterations due to aging and other influences as well as a survey on conservation and restoration techniques like mending, flattening, cleaning, decreasing and leather treatments (lubrication, waxing). The second lecture is devoted to a history of leather bindings including binding techniques, accesory materials (headbands, clasps etc.) and decoration.

The "red" course includes the practical restoration of a leather binding and the evaluation of different tests of leather treatment.

- Paper

The first "yellow" lecture deals with the material paper, including structure, making, history and changes in the material structure due to aging and other influences as well as a survey on conservation and restoration techniques (leaf casting, mending, flattening, cleaning etc.). Special emphasis is paid to the matting, deacidification, bleaching, washing, freeze drying of paper objects. The second "yellow" lecture is devoted to the techniques and history of prints.

The "red" course includes the practical restoration of several prints, bleaching and the evaluation of different methods of bleaching and deacidification.

- Photography and the restoration/conservation of the analogue photo

The "yellow" lectures deal with the special chemistry of photography (negatives, positives), with the history and making of analogue photos, with changes in the material due to aging and other influences and their chemisty and with an overview of conservation and restoration techniques like leaf casting, mending, flattening, cleaning, bleaching, mounting etc.

The "red" course includes the practical restoration of photos of different techniques (albumine, collodium etc.)

In the 5th and 6th semester the courses progress to more complex issues of paper conservation including wall papers, pastels, 3-dimensional objects, paper hangings, maps, architectural drawing, ink corrosion, copper corrosion etc. Alternately the courses focus on different object groups and

special themes out of the great variety of paper and written objects or on particular materials like papyrus, birch bark, palm tree or tsuso or special techniques like board slotting or dry fine powder cleaning. The 6th semester also includes the Bachelor thesis.

Working excursions to archives, libraries, churches and museums complement the practical training.

Application and admission for the MA program

The program of restoration / conservation at the CICS is generally supposed to be a consecutive BA-MA-program. However, the admission for the MA program needs a new application with certain conditions. And it allows also to BA students from other universities to do their MA program at the TH Cologne.

As a prior condition to application and admission to the study, applicants must have a degree as a Bachelor of Arts (B.A.) in Restoration/Conservation with an overall average

note of at least 2.0 (good). Furthermore she / he has to prove practical experience in restoration / conservation of at least 2.5 years. This includes practical courses as parts of a B.A. study; B.A. graduates from the TH Cologne fulfill these requirements with the "red" practical courses and the additional internship before beginning the B.A. program and the three-month internship during the program. The practical experience of applicants from other universities is individually accredited by the examination committee.

The second condition for application is the acceptance of the applicant by a professor of the CICS as a supervisor for the project and master's thesis. In order to this she / he has to propose a conservation issue to study as a master's project to the chosen professor.

Curriculum of the MA program

The two-years MA program starts in the winter term, usually in mid-September each year. It is calculated at four semesters with 30 credits each, with a total of 120 credits (ECTS).

The program aims to qualify the student for the special competences required for M.A. conservators: to manage complex technical or professional activities or projects, to take responsibility for decision making in unpredictable work or study contexts and to take responsibility for managing professional development of individuals and groups. The M.A. graduate should be an oriented conservator with advanced occupational outlook. She / he should be able to do research independently; the M.A. degree qualifies her / him for continuing with the Ph.D.

According to these requirements the MA program is less centered on lectures and seminars but more on individual research and restoration projects.

Only the first semester consists a number of lectures on complex issues of restoration, conservation, conservationn sciences, cultural heritage, ethics, material sciences, preservation, museum, library or archive management etc. A range of elective practical courses offer the possibility to know and train complex and new conservation methods. In the same semester the students develop their project idea to a well defined project.

The second and third semester are mostly devoted to the specific projects. Additionally seminars and courses on special topics are offered, e.g. on conservation problems and documentation of modern art. The program is focused on multidisciplinary and job-relevant qualifications.

The fourth semester is completely reserved for the master's thesis.

Structure of the CICS

Each of the five departments have 1-2 professors who are engaged in conservation research and in teaching the theoretical issues of conservation in their respective field. They are assisted by one lecturer in each department, responsible for the practical training.

Additionally, there is one professor for art history and chemistry, respectively and assistant professors for cultural heritage, the laboratory etc. All together the staff comprises 17 teachers to supervise the training.

The CICS has a strong research tradition. Its members have conducted numerous studies on different issues of restoration, conservation and historical materials as well as of

climate, storage, handling objects. The institute disposes of a large laboratory for non-destructive analysis of works of art. Research work is facilitated by a substantial special library on restoration and conservation. And a rare treasure is a collection of historical colour and painting materials and historical literature on art technology and conservation.

In collaboration with other universities we can offer a Ph.D. in many field of restoration and management of cultural heritage.

შორენა თავაძე
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მეცნიერ-თანამშრომელი
საქართველო

ქალაქ კიოლნის რესტავრაციისა და კონსერვაციის ინსტიტუტში ეტრატზე შესრულებული საბუთის რესტავრაცია-კონსერვაციის შესახებ

ხელნაწერთა რესტავრაცია, ერთი შეხედვით, ტექნიკური საქმიანობაა, სინამდვილეში ეს არის ძალიან მნიშვნელოვანი, ფართო მასშტაბის სამუშაო, რომელიც გულისხმობს პალეოგრაფიის, კოდიკოლოგიის, ფილოლოგიის და საერთოდ, ხელნაწერთმცოდნეობის მეტ-ნაკლებ ცოდნას. ამავე დროს, ითვალისწინებს ფრესკული მხატვრობის რესტავრაციის გამოცდილებასაც.

ხელნაწერთა რესტავრაციას თავისი ეტაპები აქვს, რომლებიც განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა მასალაზეა შესრულებული სარესტავრციო ერთეული – ეტრატსა თუ ქაღალდზე დაზიანების რა ფორმები და სახეები გვაქვს. ამის გამო ყოველი კონკრეტული ფურცელი მოითხოვს კონკრეტულ მიდგომას, კონკრეტული გადაწყვეტილების მიღებას. ამიტომ ყოველი რესტავრატორი, კონკრეტული ხელნაწერის რესტავრირებისას დამოუკიდებელ, ზოგჯერ სრულიად ორიგინალურ გადაწყვეტილებას იღებს. ცხადია, არსებობს ერთიანი, ზოგადი, ყველასათვის სავალდებულო პრინციპები, მაგრამ რესტავრატორი ხშირად საქმიდან გამომდინარე ახლებურად უდგება საქმეს. არის განსხვავებული დამოკიდებულება თვით ერთი რესტავრატორის მოღვაწეობაში. რესტავრაცია არის შემოქმედება, რომლის პრაქტიკულ საქმიანობას ვერ ჩავსვამთ კონკრეტულ ჩარჩოებში.

ვინაიდან ეტრატზე შესრულებული თითოეული ხელნაწერი თავისებურია, ამიტომ მისი ფურცლების საგანგებოდ შესწავლა გადაუდებელი და უმნიშვნელოვანესი საქმეა რესტავრაცია-კონსერვაციის დარგში. ეს კვლევა საშუალებას მოგვცემს, ხელნაწერის შექმნის და ეტრატის, როგორც საწერი მასალის, დამზადების ტექნიკური და ტექნოლოგიური პროცესების შესწავლის საფუძველზე შემუშავდეს შესაბამისი სარესტავრაციო-საკონსერვაციო მეთოდები. უპირველეს ყოვლისა, ეს დამოკიდებული იქნება ეტრატის ანალიზით მიღებულ შედეგსა და მისი დამზადების წესებზე.

სარესტავრაციოდ შერჩეული ექსპონატის ფიზიკური მდგომარეობა უნდა აღიწეროს დეტალურად და ხელნაწერის საბუთს დაერთოს ერთეულის ფოტოასლი რესტავრაციამდე და რესტავრაციის შემდეგ, რათა თვალსჩინო იყოს შესრულებული სამუშაო.

სტაჟირებისას, ერთი წლის განმავლობაში მიხდებოდა სხვადასხვა ხარისხის ნედლეულის, ეტრატზე საწერი მასალის დაკვირვება და მისი დამუშავება რესტავრაცია-კონსერვაციის მიზნით.

ქ. კიოლნში, რესტავრაციისა და კონსერვაციის კვლევითი ინსტიტუტის ლაბორატორიაში მუშაობის მიზანს წარმოადგენდა ამ ლაბორატორიაში დანერ-

გილი ეტრატის კვლევისა და რესტავრაციის მეთოდების გაცნობა, შესწავლა და მათი გამოყენება მომავალ საქმიანობაში, ხელნაწერთა მოვლა-დაცვაში.

წინამდებარე მოხსენებაში ვისაუბრებთ კიოლნის სარესტავრაციო-საკონსერვაციო ლაბორატორიაში, ქალაქის არქივში №RKT-SGB-1241 ნომრით დაცულ ეტრატის საბუთზე ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების შესახებ. საბუთი წარმოდგენს დიდგვაროვანთა რაინდობის დამადასტურებელ საბუთს, რომელიც 1656-1789 წლებს შორისაა შესრულებული.

ზოგადი აღწერილობა და ინფორმაცია დოკუმენტის შესახებ:

ეტრატის საბუთი 70,5X60,5 (ხ) ზომის, მანამდე არ ყოფილა რესტავრირებული, არ იყო შეფუთული დამცავ ქაღალდში. მიუხედავად ამისა, უმნიშვნელოდ დაზიანებულია და შეიძლება ითქვას, რომ კარგ მდგომარეობაშია. ეტრატი იმდენად კარგადაა დამუშავებული, რომ შესაბამისი პირობების შექმნით, ის დიდხანს იქნება დაცული დაუზიანებლად.

საბუთი წარმოადგენს მე-18 საუკუნის (რაინდთა დაწინაურების ცერემონიალის „კურთხევა“-ს) რაინდობის დამადასტურებელ ნიმუშს. უფრო სწორად, ეს არის რამდენიმე თაობის დიდგვაროვნების მტკიცებულების კეთილშობილური წარმოშობის დამადასტურებელი საბუთი. იგი მოიცავს 15 გერბს, რომლებიც ეკუთვნოდა გავლენიანი პირის წინაპრებს და შედგენილი იყო მამის და დედის ხაზით. ყველა გერბს ქვემოთ მიწერილი აქვს ვინაობა (დედის და მამის) და შედგენილია ქვემოდან ზევით. წინაპრების ინდივიდუალური კავშირები ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი და თითოეულ გერბზეა მითითებული. დოკუმენტზე გრაფის წინაპრების გერბები (მისი, მშობლების, ბებია-ბაბუის, მათი წინაპრების) წარმოდგენილია ორნამენტებით და მორთულობებით (მაგ., ხმლებით, ლომის გამოსახულება არწივის თავით და ფრთებით). ვინაიდან ეს არის წარმომავლობის საბუთი, გამოყენებულია სხვადასხვა დეკორატიული ელემენტი, რომლებითაც გერბები ერთმანეთთან არის დაკავშირებული.

ამ საბუთის მიკროსკოპით დათვალიერების საფუძველზე, ზუსტად ვერ ვიტყვით, ცხოველის ტყავის რომელი ნაწილიდან არის აღებული მასალა. მასზე დაკვირვების შედეგად, სავარაუდოდ, შეიძლება ითქვას, რომ დოკუმენტის გადასაწერად გამოყენებულია ზურგის ნაწილი. გარდა ამისა, ეტრატის ფაქტურის განსაზღვრისას თმის არხების სტრუქტურა და მიმართულება გვაფიქრებინებს, რომ საბუთი ცხვრის ტყავზეა შესრულებული.

ეტრატის სისქის დასაზუსტებლად, საბუთი გაიზომა რამდენიმე ადგილას (მერყეობს 0,16 მმ-დან 0,10 მმ-მდე). ნაწერი შესრულებულია ცხოველის ტყავზე ხორცის მხრიდან. ახლანდელი მდგომარეობით, საბუთი არის ორად გაკეცილი, რაც შეუიარაღებელი თვალითაც შესამჩნევია. აქვს მინიმალური დაზიანებები და მცირე ხარვეზები. საწერ მასალად გამოყენებულია რკინა-გალური მელანი (Eisengallustinte). საღებავის სპექტროსკოპული გაზომვა და ანალიზი ჩაატარა პროფ. დ. ოტტოგრემ.

Verso-ზე, საბუთის უკანა მხარეს მითითებულია დიდგვაროვანთა შეკრებების თარიღები. თითოეული თარიღი სხვადასხვა ფერის მელნით არის მითითებული. ამათგან ერთი ძალიან გაღიავებულია. საბუთის verso-ზე დასმული მუქი ლურჯი ბეჭედი, შუაში არწივის გაშლილი ფრთებით და წარწერით ,,დიუსელდორფის სახელმწიფო არქივის" საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ ეს ბეჭედი

გერმანიის იმპერიას ეკუთვნის, სავარაუდოდ, 30-40-იან წლებს. ბეჭდის ფერის მიხედვით, შეიძლება ითქვას, რომ გამოყენებულია იონური მელანი.

საბუთის reqto-ზე ფიქსირდება ორი სხვადასხვა ხელმოწერა, რომელებიც დამოწმებულია წითელი ფერის ცვილის ორი ბეჭდით. საბუთი დეფორმირებულია, აღენიშნება მცირე ნაკლული ადგილები, ბზარები, ზედაპირული ჭუჭყი. UV ულტრაიისფერი შუქით დათვალიერებისას, განსაკუთრებული ცვლილებები არ შეიმჩნეოდა. ეტრატს მხოლოდ ნაპირზე ჰქონდა მკრთალი ჩრდილი, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ადგილი სინათლისგან იყო დაცული. ეტრატის კიდეებზე არსებული პატარა ნახვრეტები გვიჩვენებს, რომ ეს საბუთი ოდესღაც ჩარჩოში იყო ჩასმული. ასევე, ნაპირებზე გამოკვეთილი ნათელი ადგილები, რომელებიც გარს ერტყმის ეტრატს, სავარაუდოდ, არის ჩარჩოს კვალი, რომლებიც ასევე დაცული იყო სინათლის ზემოქმედებისგან.

საბუთი, შეიძლება ითქვას რომ კარგ მდგომარეობაშია. არსებობს მცირე დაბინძურების კვალი და მინიმალური მექანიკური დაზიანებები. სავარაუდოდ, ბზარები და ხარვეზები გამოწვეულია ეტრატიდან სამაგრების უხეშად მოხსნის გამო. ნაწერის მხარეს კუთხეები და კიდეები დაბინძურებულია. უკანა მხარე მთლიანად მუქია, ერთ ფერში, მაგრამ ეს არ ნიშნავს მის მთლიან დაბინძურებას. სავარაუდოდ, ეს ბეწვის მხარეა და როგორ ყოველთვის, იგი უფრო მუქია.

აღწერილობის შემდეგ დავიწყეთ სარესტავრაციო პროცესი. პირველ რიგში, ეტრატი გაიწმინდა მშრალად ლატექსის ჩვრით, წინა მოხატული ადგილების გამოტოვებით, რათა თავიდან აგვეცილებინა საღებავი ფენების დაზიანება, ასევე გაიწმინდა მხოლოდ კუთხეები და ნაპირები, მაგრამ, რადგან ეს გაწმენდა საკმარისი არ აღმოჩნდა, ამის შემდეგ ყველა დააბინძურებული ადგილი დამუშავდა სპეციალური აპარატით არბოცელის ფხვნილით, რომელიც გამოიყენება გასაწმენდად და პერგამენტზე სტრუქტურის შესანარჩუნებლად.

დარბილებამდე შემოწმდა და ტესტირება ჩაუტარდა ისტორიული ბეჭდის მელანს წყალში ხსნადობაზე, რათა თავიდან აგვეცილებინა მელნის შესაძლო გაჟონვა დატენიანებისას.

კლიმატის კამერაში დარბილების შემდეგ საბუთი გასწორდა, დაიჭიმა და დამაგრდა დამჭერებით. საჭიროების შემთხვევაში, შესაძლებელია ამ პროცედურის რამდენჯერმე გამეორება. ამის შემდეგ შევუდექით საბუთის რესტავრაციაკონსერვაციას, მექანიკური დაზიანების აღდგენას, რაც დარბილებისა და გასწორების შემდეგ მალევე უნდა დაიწყოს, რათა თავიდან ავიცილოთ დამატებითი დარბილება და დატენიანება.

შემდეგი პროცედურა არის მექანიკური დაზიანებების აღდგენა, რაც შესაძლებელია როგორც ქაღალდით, ისე ეტრატითაც. ამ კონკრეტულ საბუთზე გამოვიყენეთ იაპონური ქაღალდი, ხორბლის სახამებლის წებო, როგორც საუკეთესო საშუალება დამატებითი სირთულეების თავიდან ასაცილებლად.

დაზიანებული ადგილების სარესტავრაციოდ პერგამენტის გამოყენების შემთხვევაში, სირთულეების თავიდან ასაცილებლად საჭიროა ცდების ჩატარება, რადგან როგორც წესი, ახალი მასალა ორიგინალისგან განსხვავებულია. რეალურად ეს შეიძლება იყოს იგივე მასალა, მაგრამ რადგან ისინი სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფისაა, ამან შესაძლოა, კიდევ უფრო დააზიანოს ორიგინალი.

ბოლო ეტაპი იყო საღებავის გამაგრება. ამ მიზნით გამოვიყენეთ 0.5% თევზის წებოს და ტრაგანტის თხელი ნარევი. გამაგრების პროცედურა უნდა

განხორციელდეს დარბილების შემდეგ, რადგან არსებობს რისკი, რომ გამაგრებული ფენა დაჭიმვის და გასწორების დროს დაზიანდეს. საღებავი გავამაგრეთ ულტრაბგერითი მინი აპარატის დახმარებით.

მექანიკური დაზიანების აღსადგენად, ნაკლული ადგილებისა და კუთხეების შესავსებად, საბუთის ორივე მხარეს გამოვიყენეთ იაპონური ქაღალდის (shinobi 29გ/მ) ორმაგი ფენა, რათა სისქე გათანაბრებულიყო ორიგინალთან და გადასვლა გლუვი ყოფილიყო. ბზარები გამაგრდა შესაბამისი ფერის იაპონური საკონსერვაციო ქაღალდით (gampi 12გ/მ), რაც ძალიან კარგად შეერწყა ეტრატის სტრუქტურას. ამის შემდეგ, შევსებული ადგილები შეიღება პასტელის ფერებით.

საღებავი ფენების გამაგრებისთვის გამოვიყენეთ 0,5-პროცენტიანი თევზის წებოსა და ტრაგანტის (tragacanth) ნარევი (10:1). მანამდე ეს ადგილები წებოს უკეთ შესაწოვად დამუშავდა იზოპროპანოლით (sprayed isopropanol). ასევე შესაძლებელია სპირტის გამოყენებაც.

საბუთის აღდგენა წარმატებით განხორციელდა. რესტავირებული საბუთი წესისამებრ, გამოსაშრობად მოთავსდა სიმძიმის ქვეშ. ამის შემდეგ რესტავრირებული განახლებული საბუთი შეიფუთა სპეციალურ ქაღალდში, რომელიც დაიცავს მას ჭუჭყისგან, კლიმატური ცვლილებებისა და სხვა მავნე ზემოქმედებისგან. რეკომენდებული და მნიშვნელოვანია, ეტრატი ინახებოდეს 16°C-20°C ტემპერატურაზე, ტენიანობა – 45-55%. ეს აუცილებელი პირობაა იმისთვის, რათა თავიდან იქნას აცილებული ეტრატის გამოშრობა, ბზარები, გაუხეშება და ობის გაჩენა. რესტავრირებული საბუთი უნდა შეინახოს გაშლილ და გასწორებულ მდგომარეობაში, რადგან საბუთის დახვევა და გაკეცვა გამოიწვევს მის დაზიანებას.

ამრიგად, ჩატარებულმა სამუშაომ ნათელყო, რომ კონკრეტული დაზიანებული ხელნაწერის შესწავლა-დიაგნოსტიკა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სფეროა მისი მოვლისა და დაცვის საქმეში, რათა მომავალ თაობას შევუნახოთ მოვლილი და კარგად შენარჩუნებული წერილობითი ნიმუშები.

ლიტერატურა:

1. Robert Fuchs, Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut: Pergament, Geschichte-Material-Konservierung-Restaurierung. Bd. 12. München 2001.
2. Bert Jacˇ ek, Ein neues Verfahren und neue Materialien zur trockenen Reinigung von Papier und Pergament, Papierrestauratoren, Koeln, 2011
3. Юсупова М.В. «Некоторые проблемы реставрации и консервации пергаменных рукописей и переплетов», «Сохранность книжных фондов», сб. научных трудов. Москва, 1978.

ნინო მინდიაშვილი
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი,
ფილოლოგიის დოქტორი
საქართველო

გენდერული პარადიგმები ქართულ ლიტერატურაში

XX საუკუნიდან ტერმინი სტიგმა ფართოდ გამოიყენება და აღნიშნავს პიროვნების ან პიროვნებათა ჯგუფის დისკრედიტაციას, რისი მიზეზიც შეიძლება იყოს ფიზიკური ნაკლი, ნარკომანია, უმუშევრობა, ალკოჰოლიზმი, პროსტიტუცია, ფსიქიკური დარღვევები, რომელიმე „გაუფასურებული" რელიგიური ან ეთნიკური ჯგუფის წევრობა და სხვა. აღსანიშნავია, რომ საზოგადოებაში საუკუნეების განმავლობაში ყალიბდებოდა გარკვეული სტერეოტიპები სტიგმიანთა არასრულფასოვნების წარმოსაჩენად, განსაკუთრებით მწვავედ კი სოციალურ და გენდერულ კონტექსტში.

განსხვავებული ადამიანების პრობლემა ყველა ეტაპზე აქტუალური იყო ქართულ ლიტერატურაში, ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ უძველესი ძეგლებიდან დღემდე ქართულ ლიტერატურაში სტიგმის ნარატივი უწყვეტ ჯაჭვს ქმნის და თავის თავში აერთიანებს საკმაოდ მრავალფეროვან პალიტრას. გენდერული თანასწორობა, ფიზიკური თუ ფსიქიკური ნაკლი, კლასობრივი დისკრიმინაცია, ნარკომანია, პროსტიტუცია, ალკოჰოლიზმი – ეს ის თემებია, რომლითაც ყოველთვის ინტერესდებოდნენ ქართველი მწერლები და ამ პრობლემების მიმართ თავის დამოკიდებულებას გამოხატავდნენ. მათი დამოკიდებულება არაერთგვაროვანია და განისაზღვრება პოლიტიკური, მენტალური, სოციალური, კულტურული თუ ზნეობრივ-მორალური ფაქტორების გათვალისწინებით.

როგორც აღვნიშნეთ, ქართულ მწერლობაში სტიგმატიზაციის პროცესები ფართოდაა წარმოჩენილი, თუმცა ამ შემთხვევაში რამდენიმე პრობლემურ რკალზე გავამახვილებთ ყურადღებას.

უმთავრეს საკითხად მივიჩნევთ გენდერულ პარადიგმებს. ამ საკითხების განხილვასა და წარმოჩენას არაერთი ქართველი მწერალი შეეხო. იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამებიდან" დღემდე ქალთა სტიგმატიზაციის პროცესი ნათლად არის ასახული მხატვრულ ტექსტებში, განსაკუთრებით მწვავედ კი XIX საუკუნის II ნახევრიდან. ილია ჭავჭავაძე, ლავრენტი არდაზიანი, დავით კლდიაშვილი, ეგნატე ნინოშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკო ლორთქიფანიძე და სხვები, ყურადღებას ამახვილებენ ქართველი ქალის სოციალურ უთანასწორობაზე და მის უუფლებობაზე. მკითხველის წინაში იშლება ის სოციალური დრამა, რომელიც სხვადასხვა დროსა და სივრცეში წარმოაჩენს ქალის სტიგმატიზაციის პროცესს სოციალურ-პოლიტიკური რაკურსის გათვალისწინებით.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოდ გვეჩვენება ეგნატე ნინოშვილის (1859-1894) „ქრისტინე". მოქმედება გურიის სოფელში ხდება. ქრისტინე 16 წლის ულამაზესი და უსათნოესი გოგონაა, რომელიც სოციალური უთანასწორობის მსხვერპლი ხდება. იასონ უქმაძე აზნაურია, რომელიც ქრისტინეს მოატყუებს და დაორსულებულ გოგონას ზურგს აქცევს. აქედან იწყება ქრისტინეს გარიყვის პროცესი. საზოგადოება ზურგს აქცევს გოგონას, მშობლები მუდმივად საყვედურობენ და ფიზიკურადაც უსწორდებიან, ქრისტინე სრულიად მარტოა,

გულშემატკივარიც კი არ ყავს და იძულებული ხდება სახლიდან წავიდეს და სხვაგან ეძებოს თავშესაფარი (ნინოშვილი, 1954:5-47). მწერალი ნაწარმოებში ზნეობრივ-მორალური ფასეულობების დევალვაციის პრობლემას წარმოაჩენს და უმთავრესად საზოგადოებას ადანაშაულებს ქრისტინეს ტრაგედიაში, რომელმაც ხელი შეუწყო მის სტგმატიზაციას, გარიყა და ერთი შეცდომა არ აპატია, რამაც საბოლოოდ გამოიწვია ქრისტინეს დაღუპვა. მწერალი სოციალური უთანასწორობისა და მატერიალური ფაქტორების რაკურსში წარმოაჩენს პრობლემას.

ქალის უუფლებობა ქორწინების საკითხში განსაკუთრებულად მწვავედ დგას ამ პერიოდის მხატვრულ ტექსტებში. მწერლები სოციალურ-პოლიტიკური დისკურსის გათვალისწინებით წარმოაჩენენ ამ პრობლემას (ლავრენტი არდაზიანი (1815-1870) „მორჩილი“, დავით კლდიაშვილი (1862-1931) „სოლომონ მორბელაძე“, „დარისპანის გასაჭირი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ირინეს ბედნიერება“), საგულისხმოა ის გარემოება, რომ ქალებს ქორწინების საკითხში არანაირი უფლებები არ გააჩნიათ, მათ ბედს მშობლები განაგებენ, ცდილობენ რა მათი შვილები სარფიანად გაათხოვონ და თანაც ისე, რომ ეკონომიური კეთილდღეობა მოუტანონ, სამწუხაროდ, მათ გრძნობებზე არავინ ფიქრობს, უფრო მეტიც, ქალს არ აქვს უფლება პროტესტი გამოხატოს და რაც ყველაზე სამწუხაროა, სურვილიც არ აქვს, სრულიად ინდეფერენტულია საკუთარი ბედის მიმართ, რაც, ბუნებრივია, იწვევს მისი, როგორც პერსონის და პიროვნების სტიგმატიზაციას.

ცალკე უნდა აღინიშნოს ნიკო ლორთქიფანიძის (1880-1944) მოთხრობა „ქორწილი“ (1916), მწერალი უმწვავეს პრობლემას წარმოაჩენს. სიყვარული ხდება ქეთოს, ნაწარმოების მთავარი გმირის, საზოგადოებისგან იზოლაციის და სტიგმატიზაციის მიზეზი. მოთხრობაში სიყვარულის თემა გარკვეულ, მკაფიო სოციალურ გარემოშია წარმოჩენილი. ნაწარმოების დასაწყისშივე მინიშნებულია, რომ თავადაზნაურობას პოზიტიური საზოგადოებრივი ფუნქცია და სამოქმედო სარბიელი დაკარგული აქვს, მისი ღირებულებები და ინტერესები დაკნინებულია. ძირითად ასპარეზად, სადაც თავის ენერგიას ხარჯავს და ამბიციას იკმაყოფილებს, სუფრა, ქეიფი და დროსტარებაა, მეტის არც სურვილი აქვს და არც შესაძლებლობა (ლორთქიფანიძე, 1983:20-43);

მოთხრობის პერსონაჟის, ბესოს, სახეში შეგვიძლია დავინახოთ, როგორ არის გამრუდებული “ახალ” დროში და პირობებში ძველი, რაინდულ-არისტოკრატული იდეალი და ფასეულობები. სერიოზული აზრის, მიზნების და საქმეების ადგილს უსაქმურობა და სულიერი გამოფიტულობა იკავებს. პიროვნული ღირსება იქცევა წვრილმან პატივმოყვარეობად, უსაგნო ამპარტავნებად, რომელიც სხვა ადამიანების ღირსების უტიფარი დამცირებით ისხამს ხორცს. რაინდული ვაჟკაცობის ნაშთად აგრესია, ჩხუბისთაობა გვევლინება. მეგობრობა შენაცვლებულია ამფსონობითა და კომპანიონობით, რასაც თან ახლავს დროსტარება და დებოშების მოწყობა. საყვარელი ქალისადმი მზრუნველობასა და ერთგულებას გალანტურობით შენიღბული გულგრილობა და უპატივცემულობა, სასტიკი ეგოიზმი ცვლის.

შინაგანად ბესო შორს არის რაინდობისგან, ის მხოლოდ თამაშობს რაინდს. ქეთო კი, ეტყობა, მასში ნამდვილ რაინდს ხედავს. ეს არის ამ ბავშვურად სუფთა და წრფელი, მიმნდობი ადამიანის ტრაგიკული ილუზია, ბრმა სიყვარული და

ულირსი ადამიანის გაკერპება, რაც საბოლოო ჯამში, ქეთოს საშინელი სულიერი დეპრესიით მთავრდება, უფრო მეტიც, ნაწარმოების ფინალში ქეთოს ვხედავთ ძაღლივით ჯაჭვით დაბმულს, სასოწარკვეთილს, გაბოროტებულს, ჭკუიდან შემცდარს, მაგრამ ისევ ბესოზე მეოცნებეს.

გენდერული პრობლემები საინტერესოდ არის წარმოჩენილი მიხეილ ჯავახიშვილის (1880-1937) შემოქმედებაში. მის თავდაპირველ თხზულებებში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა უბრალო, სოციალურად დაუცველი ადამიანების ცხოვრებას, რომლებიც ხშირად, როგორც ეს მ. გორკის შემოქმედებასაც ახასიათებს, საზოგადოების „ფსკერის“ წარმომადგენლები არიან. სამეცნიერო კრიტიკაში მითითებულია, რომ მ.ჯავახიშვილის პირველი პერიოდის ნოველებს (1923 წლამდე) ეტყობათ გორკისა და, ამავე დროს, ფლობერისა და მოპასანის გავლენა. ეს ნოველები შექმნილია რეალისტური შტრიხებით და მასში სინამდვილე ხშირად ღებულობს ამაზრზენის, შემაძრწუნებელის იერს, რადგან ასეთია თვით იმ ადამიანთა ცხოვრება, ვინც მწერალმა დაგვიხატა თავის თხზულებებში. ჩვენ ვგულისხმობთ ნოველებს: „ჩანჩურა“ (1903), „მეჩექმე გაბო“ (1904), „უპატრონო“ (1904), „ეკა“ (1905), „კურკას ქორწილი“ (1906). ამ შემთხვევაშიც მწერალი საზოგადოებას ადანაშაულებს იმ ადამიანების ტრაგედიაში, რომლებმაც სხვადასხვა მიზეზით ვერ შეძლეს ადგილის დამკვიდრება, თავის პოვნა.

უმწვავეს სოციალურ და გენდერულ პრობლემას წარმოაჩენს მიხეილ ჯავახიშვილი მოთხრობაში „უპატრონო“, რომლის მთავარი გმირი „უმნიშვნელო“, უბედური ადამიანია მხოლოდ იმიტომ, რომ სოციალური უთანასწორობის მსხვერპლია და გასართობია, მეორე, მასზე გაცილებით „მნიშვნელოვანი“ ადამიანისთვის, რომელიც გოგონას ექცევა, როგორც საგანს, ხოლო როდესაც გულს იჯერებს გართობით, ისე გადააგდებს, როგორც უსარგებლო ნივთს, არც კი ინტერესდება მისი შემდგომი ბედით (ჯავახიშვილი, 1992:97-121); მწერალი ამ შემთხვევაშიც უმკაცრესი, რეალისტური პათოსით გვიხატავს იმ საზოგადოებას, რომელსაც მხოლოდ საკუთარი პრობლემები აინტერესებს და სხვისი გაჭირვება არაფრად მიაჩნია.

როგორც აღვნიშნეთ, განსხვავებული ანუ საზოგადოებისთვის მიუღებელი ადამიანები ფართოდ არის წარმოჩენილი ქართულ ლიტერატურაში. ქართველი მწერლები პიროვნების სტიგმატიზაციის პროცესის წარმოჩენას ცდილობენ ეპოქალური დისკურსის გათვალისწინებით, ხშირ შემთხვევაში ისინი მხოლოდ მთხრობელის პოზიციას იკავებენ, მაყურებლის როლში არიან და უკომენტაროდ აკვირდებიან მხატვრულ ტექსტებში გათამაშებულ ამა თუ იმ დრამას: ქალის უუფლებობას, ფიზიკურ ნაკლს, სოციალურ უთანასწორობას, განსხვავებულ სიყვარულს, ალკოჰოლისადმი მიდრეკილებას, ნარკომანიას, რაც საკმარისია იმსთვის, რომ ამ ადამიანებს ყველამ ზურგი აქციოს, საზოგადოებისგან გარიყვა კი მათი სტიგმატიზაციის პროცესის დაწყებას ნიშნავს.

ამ ეტაპზე ჩვენი მიზანი იყო იმის წარმოჩენა, თუ რატომ, რა მიზეზით, რა გარემოებების გათვალისწინებით ხდებიან ადამიანები სტიგმიანები, როგორ წარმოაჩენენ ამ პროცესს ქართველი მწერლები, როგორია მათი დამოკიდებულება ასეთი ადამიანების მიმართ და რაში ხედავენ ისინი გამოსავალს. ამ პრობლემატიკის შესწავლა გარკვეული ინოვაციაა ქართულ ლიტერატურულ დისკურსში და ბუნებრივია, შემდგომ კვლევასა და განვითარებას გულისხმობს.

ლიტერატურა:

1. ნინოშვილი ე., „ქრისტინე“- http://www.buki.ge/
2. კლდიაშვილი დ., „დარისპანის გასაჭირი“-https://burusi.wordpress.com/
3. ლორთქიფანიძე ნ., „ქორწილი“-https://burusi.wordpress.com/
4. ჯავახიშვილი მ., „ჩანჩურა“-https://burusi.wordpress.com/
5. ჯავახიშვილი მ., „მეჩექმე გაბო“-https://burusi.wordpress.com/
6. ჯავახიშვილი მ., „კურკას ქორწილი“-https://burusi.wordpress.com/
7. ჯავახიშვილი მ., „უპატრონო“-https://burusi.wordpress.com/
8. თაბუკაშვილი ლ., „მერე რა, რომ სველია, სველი იასამანი“ https://burusi.wordpress.com/
9. იმნაიშვილი ა., XX საუკუნის 90-იანი წლების ქართული პროზის ტენდენციე-ბი (პოსტსაბჭოთა თაობა) http://old.press.tsu.ge/GEO/internet/disertaciebi/anas-disertacia.pdf

ოთარ გოგოლიშვილი
ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო
უნივერსიტეტის პროფესორი,
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო

ალექსანდრეს ბაღი

ბათუმის ღირსშესანიშნაობათა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ალექსანდრეს ბაღს, რომელსაც მეტად საინტერესო ისტორია გააჩნია. ბაღის მშენებლობა უკავშირდება ცნობილ პრუსიელ მებაღე რესლერს, რომლის გეგმის თანახმად იქნა გაშენებული ეს უნიკალური ბაღი.

სანამ ალექსანდრეს ბაღი გაშენდებოდა, ბათუმში ორი პატარა კერძო ბაღი იყო. ერთი რუსეთის კონსულს და მცენარეთა დიდ მოტრფიალეს გ. ჯიუდიჩს ეკუთვნოდა. ჯიუდიჩი საგანგებოდ იწერდა უცხოეთიდან იშვიათ ეგზოტიკურ მცენარეებს და დეკორატიულ ხეებს. ამ ბაღიდან ბევრი ძვირფასი მცენარე მერე ქალაქის ბაღში გადარგეს და იქნებ დღესაც ცოცხალი იყოს.

მეორე ბაღი ჯერ კიდევ ოსმალეთის პერიოდში მოეწყო დღევანდელი ბულვარის მთავარ შესასვლელთან. ბაღს „მელეთ-ბაღჩა“ ერქვა და ბათუმის მოსახლეობის შემოწირულობებით გაშენდა.

ქალაქის ბაღის გაშენების იდეა სმეკალოვს გაუჩნდა, – ბათუმის ოლქის სამხედრო გუბერნატორს. სმეკალოვმა საგანგებოდ მოიწვია პრუსიელი მებაღე რესლერი, რომელსაც იქამდე ფოთის ბაღი ჰქონდა გაშენებული და გაუფორმეს ხელშეკრულება 1881 წლის 1 აპრილს, 10 წლის ვადით ბათუმის საპოლიციო სამმართველოს არქივის მიხედვით (აცსა, ფ.1, აღწ.1, საქ. 102, გვ. 123).

ხელშეკრულებაში რამდენიმე აუცილებელი პირობა იყო. პირველ ხუთ წელიწადში რესლერს საბოლოოდ უნდა მოეწყო ბაღი დადგენილი გეგმის მიხედვით. ბაღი ორგანყოფილებიანი უნდა ყოფილიყო: საკუთრივ პარკი და სასეირნო ადგილები ბილიკებით ქვეითებისა და ეკიპაჟისთვის. რესლერს უნდა გაეშენებინა ბაღი 1, 2, 5 და 10 წლის ბუჩქებით, კვიპაროსებითა და დეკორატიული ხეებით. უნდა შეექმნა ორნამენტული და დეკორატიული ხეებისა და ბაღის სასეირნო ნაწილის საგანგებო სკოლა. ქალაქის სამმართველოს მითითებით, ქუჩაში უნდა დაერგო 4-5 წლიანი ხეები და თვალყური ედევნებინა მათი ზრდისთვის. რესლერს უფლება ეძლეოდა, გაეყიდა პარკში გამოზრდილი მცენარეები თავის სასარგებლოდ. ხუთი წლის მერე პარკის მცენარეული კულტურის ღირებულებას 1500-დან 2000-მდე მანეთი უნდა შეედგინა, ათი წლის მერე კი – 3000 მანეთი.

სამუშაოები ქალაქის სამმართველოს ზედამხედველობით ხორციელდებოდა სამმართველოს უფროსის უშუალო დაკვირვებით. ხანდახან ისეც ხდებოდა, რომ რესლერი წლის გეგმას ვერ ასრულებდა, მაგრამ შეუსრულებელი გეგმა მომდევნო წელს ემატებოდა უპირობოდ (აცსა, საქ. 102, გვ. 134).

პირობების შეუსრულებლობის შემთხვევაში, მებაღეს ქალაქის ხელმძღვანელობა ზარალის ასანაზღაურებლად სამი ათას მანეთს შეჰპირდა.

აუცილებელი ხელსაწყოების შეძენა-მოწყობისთვის, მებაღეების სახლის ასაშენებლად და ერთჯერადი ხარჯებისთვის თავდაპირველად 3 500 მანეთი გა-

მოიყო. ეს უფრო მეტი იყო, ვიდრე მთელი ნარგავების ღირებულება უნდა ყოფილიყო მთელი ათი წლის მერე.

რესლერს დაენიშნა წლიური 600 მანეთი ჯამაგირი. ფოთში გაშენებულმა ბაღმა რესლერს გამოცდილი და სოლიდური მებაღის სახელი დაუმკვიდრა, მაგრამ ბათუმის მთავარ მებაღედ მან დიდხანს ვერ გასტანა. რესლერი დანიშვნის პირველი წლიდან ჩივის გუბერნატორსა და მის თანაშემწესთან, რომ ქალაქის მმართველობის მიერ თანხების ხარჯვა მაინცდამაინც კორექტულად ვერ ხორციელდებოდა. რესლერი უკმაყოფილო იყო საკუთარი ანაზღაურებითაც. ყველაფერი ეს საბოლოოდ დიდად აფერხებდა ბაღის გაშენებას (ჟურნალი ,,ჭოროხი'', 1997).

სამუშაოების მეთვალყურედ მებაღეობის დიდი მოყვარული, ბათუმის პორტის მეთაური კონტრ-ადმირალი ალექსანდრე გრევე დანიშნა. გრევეს უთხრეს, რომ რესლერისთვის თანხების გაცემა დროულად ვერ ხდებოდა, რაც ბაღის „აყვავებას“ აფერხებდა და მხოლოდ მას, როგორც მებაღეს, შეეძლო საქმის ბოლომდე მიყვანა. გრევემ თავის მხრივ მოითხოვა, რომ აღარ განმეორებულიყო ფაქტები, რასაც რესლერთან ჰქონდა ადგილი. წინაღმდეგ შემთხვევაში, უარს ამბობდა საქმეში ყოველგვარ მონაწილეობაზე.

1884 წლის 6 ივნისს რესლერი გარდაიცვალა. მან პირველი ხუთწლიანი პირობის შესრულებაც კი ვერ მოასწრო. ერთი წლის მერე, – 1885 წლის 4 ივნისს, ქალაქის ბაღის თავმჯდომარედ ხუთი წლის ვადით მემამულე და მებაღე მიხეილ დალფონსი მოიწვიეს.

1888 წლის 25 სექტემბერს ბათუმს ეწვია სრულიად რუსეთის იმპერატორი, მისი უდიდებულესობა ალექსანდრე III, მისი უავგუსტესობის სახლობით. საგანგებოდ ამ დღისთვის მოეწყო და მოიკირწყლა ბაღში მიმავალი ნურიესოხახი და იმპერატრიცას პატივსაცემად მარიას პროსპექტი ეწოდა. თავად ბაღს კი ალექსანდრეს პარკი ეწოდა იმპერატორის განსვენებული მამის ალექსანდრე მეორის უკვდავსაყოფად, რომლის დროსაც ბათუმი რუსეთის იმპერიამ ოსმალეთის იმპერიას წაართვა.

უავგუსტესმა ოჯახმა ხეები დარგო აწ უკვე ალექსანდრეს პარკში. იმპერატორმა ალექსანდრე მესამემ – magnolia grandiflora, იმპერატრიცა მარია თედორეს ასულმა – Cerdus Deodora, უფლისწულმა, შემდგომში რუსეთის იმპერატორმა ნიკოლოზ მეორემ – Cuninghamia Sinensis, დიდმა თავადმა გიორგი ალექსანდრეს ძემ – Oleailicifolia Cerdus Deodora. სამეფო ოჯახის კიდევ რამდენიმე წევრმა მოიღო წყალობა ბათუმში და თითო ხე შემატეს ალექსანდრეს პარკს (აცსა, საქ. 102, გვ. 157).

ალექსანდრეს ბაღის საერთო ფართობმა 13518 ოთხკუთხა საჟენი შეადგინა. მდებარეობს ქალაქის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში მემედ აბაშიძის პროსპექტის ბოლოში და ნურის ტბის აღმოსავლეთით და სამხრეთ-აღმოსავლეთით.

დიდი თავადი გიორგი ალექსანდრეს ძე რომანოვი 1899 წელს აბასთუმანში გარდაიცვალა ტუბერკულოზით და სწორედ ბათუმში გადაასვენეს მატარებლიდან ორთქლის გემზე.

იმპერატორი ალექსანდრე III 1894 წელს აღესრულა და ტახტზე უფლისწული ნიკოლოზ მეორე ავიდა, რომელიც რუსეთის ბოლო იმპერატორი აღმოჩნდა და 1918 წელს იპატიევის სახლის სარდაფში დახვრიტეს მთელ სამეფო ოჯახთან ერთად.

სამეფო ოჯახის დარგული ხეები ახლაც დგას ბაღის შესასვლელში (სამ-ხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. III, გვ. 243).

ალექსანდრეს ბაღმა მას მერე მრავალი დროება და სახელი გამოიცვალა და ახლაც იმავე დღეშია, უკეთეს დროს და სახელს ელოდება.

ლიტერატურა:

1. აჭარის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფ.1, აღწ.1, საქ. 102;
2. ჟურნალი ,,ჭოროხი'', № 21, 1997;
3. სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. III.

ზეინაბ სარია
შოთა მესხიას ზუგდიდის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

გურამ ოდიშარიას ჯრეოლიზებული რომანი „შავი ზღვის ოკეანე“

ექსპერიმენტული რომანი „შავი ზღვის ოკეანე“ 2000 წელს გამოსცა „მერანმა“.

ნაწარმოებში ცნობიერების ნაკადის თავისებური ტექნოლოგია თვალსაჩინოვდება. რთულია XX-XXI საუკუნეთა გზაგასაყარზე მცხოვრები ადამიანის აზრთა დინება. იგი წამიერად შეიძლება ბევრ რამეს გადაწვდეს. ფიქრთა გაელვებანი ასოციაციური ბუნებისაა და როდის საით გაიყოლებს ადამიანს, წინასწარ ვინ იცის?!

როგორც ცნობილია, „ცნობიერების ნაკადი“ პირველად ამერიკელმა ფსიქოლოგმა უილიამ ჯეიმსმა 1880 წელს გამოიყენა ნაშრომში „ფსიქოლოგიის საფუძვლები.“ ამავე ნაშრომში აღინიშნა ადამიანის არაცნობიერის უწყვეტად დინების შესახებ.

როგორც მეთოდი, ის XX საუკუნეში ჩამოყალიბდა. ამას ხელი შეუწყო ანრი ბერგსონის ინტუიტიურმა ფილოსოფიამ, ფროიდ-იუნგის ფსიქოლოგიურმა სკოლამ. ბერგსონმა სიცოცხლის წარმმართველ ძალად ცნობიერება მიიჩნია და დაამკვიდრა ტერმინები: „გრძლივობა“, „კონტინუუმი,“ რაც უწყვეტობასა და დენადობას გამოხატავს.

ერთ-ერთი მხატვრული ხერხი, როლითაც „ცნობიერების ნაკადის“ ეფექტი მიიღწევა, შინაგანი მონოლოგია. პერსონაჟების შინასკნელი შინაგანი მონოლოგებისა და ასოციაციური აზროვნების გზით იხატება. შინაგანი მონოლოგი იმგვარია, ქვეცნობიერში ჩაგვაღრმავებს, მეტყველებამდელ ვითარებას გვაგრძნობინებს. ცოცხალ განცდასა თუ ემოციას, სალაპარაკო (და არა ლიტერატურულ ენას ან აკადემიურ მეტყველებას) ენას, ცოცხალ კონტაქტს გვაგრძნობინებს. გურამ ოდიშარიას რომანში ენა არასოდეს დეფორმირდება უკიდურესობამდე, ძირითადად ცნობიერის ფარგლებში თავსდება. ნაწარმოების მონოლოგი თავისებურია, მეორე პირისადმი მიმართვაა, თუმცა საპასუხო გამოხმაურებას არსად გულსმობს. ამდენად, ეს არის თავისებური რომანი-აღსარება, მეორე პირისადმი მიმართვა უკონტაქტობის ნიშნით, ამიტომ ამას შეიძლება თავისებური შინაგანი მონოლოგიც ვუწოდოთ. შინაგანი მონოლოგის ტექსტი განსხვავებული, მუქი და დიდი შრიფტით არის დაბეჭდილი, ხოლო მოგონებების ეპიზოდები – პატარა მუქი ასოებით. სრულიად განსხვავებულად, ხელით დაწერილის მსგავსად არის დაბეჭდილი თავი „მშვიდობით,“ რაც იმას გვანიშნებს, რომ ეს ტექსტი მნიშვნელობითაც გამორჩეულია. იქმნება ერთგვარი მეტატექსტური სივრცე, ფართოვდება სააზროვნო ველი. ნაწარმოებში ორი პლანი მთლიანდება. ერთია ემპირიული სინამდვილე, რეალობა, ხოლო მეორე – მთხრობელის (მთავარი პერსონაჟის) სულიერი ვითარება, რომელიც აერთიანებს მის განცდებს, შეგრძნებებს, ინტუიციას, წარმოსახვას... მთავარი ის კი არ არის, რაც რეალობაში ხდება, არამედ ის, რაც სულისმიერ სფეროში მიმდინარეობს. თხრო-

ბას მოჰყვება ტექსტში შემოჭრილი ნახატები, გამოსახულებები, მკვეთრად განსხვავებული სხვა ტექსტები... დავარქვათ მათ „ბებკები“, ტექსტზე დაკერებული სხვა სემიოტიკური რაობა, რომელიც მომარჯვებულია იმისთვის, რომ ერთდროულად ბევრი ინფორმაცია შემოვიდეს მკითხველის ყურადღების ველში. თითოეული „ბებკი“ სემიონიშანია და მათ ერთობლიობას დედააზრის მაკონსტრუირებელი ელემენტის ფუნქცია აქვს. აქ ისტორიული, სოციალური, კულტურული, ზნეობრივი, პოლიტიკური ასპექტები იკვეთება.

თხრობა ქრონოლოგიურად უწყვეტი არ არის. შემოჭრილია მოგონებები, მოსალოდნელი და მოულოდნელი ასოციაციები... მაგრამ ცნობიერების ნაკადის თავისებურებანი საკმაოდ გაშიფრულ-ცნობილი რაობაა და ამან ვერ უნდა დააბრკოლოს მკითხველი. აბა, რა არის აქ უჩვეულო? ტექსტის კრეოლიზება. ადამიანის მეხსიერება ათას რამეს ინახავს და შემდეგ მოულოდნელად წამოატივტივებს. კრეოლიზებული ტექსტი კიდევ უფრო ამრავლებს ასოციაციებს, წარმოდგენებს, განცდებს.

ჯერ შევეხოთ საკითხს, რას ნიშნავს ტექსტის კრეოლიზება და რა ცნებაა „კრეოლი?“

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ „ტექსტის ერთ-ერთ ყველაზე ფენომენალურ სახეობას განეკუთვნება კრეოლიზებული ტექსტები“ (მაზმიშვილი, 2012:18).

XX საუკუნემ გააჩინა ასეთი ცნება: “კრეოლიზებული ტექსტი.“

რას ნიშნავს კრეოლი?

ორი სხვადასხვა რაობის შერწყმით მიღებული მესამე – ეს არის კრეოლი. მაგალითად, ადამიანი, რომელიც წარმოშობილია ესპანელი მამაკაცისა და ინდიელი ქალის ქორწინების შედეგად, ითვლება კრეოლად. ასევე, კრეოლად ჩაითვლება თეთრკანიანისა და ზანგის, ან კიდევ თეთრკანიანისა და ინდიელის ჩამომავალი (ონლაინ ლექსიკონი). ე.ი. სხვადასხვა ეთნიკური წარმოშობის ადამიანთა სისხლის შერევით ჩნდება კრეოლი.

საუბრობენ კულტურისა და ენის კრეოლიზაციაზე. კულტურის კრეოლიზაცია კულტურათა ურთიერთშერევას გულისხმობს; სხვადასხვა ტრადიციების შერწყმას ითვალისწინებს. ენის კრეოლიზაცია ენების კონტაქტის შედეგია. როგორც ვხედავთ, კრეოლიზება ორი შემადგენელი რაობიდან მესამე, ახალი რაობის წარმოშობაა.

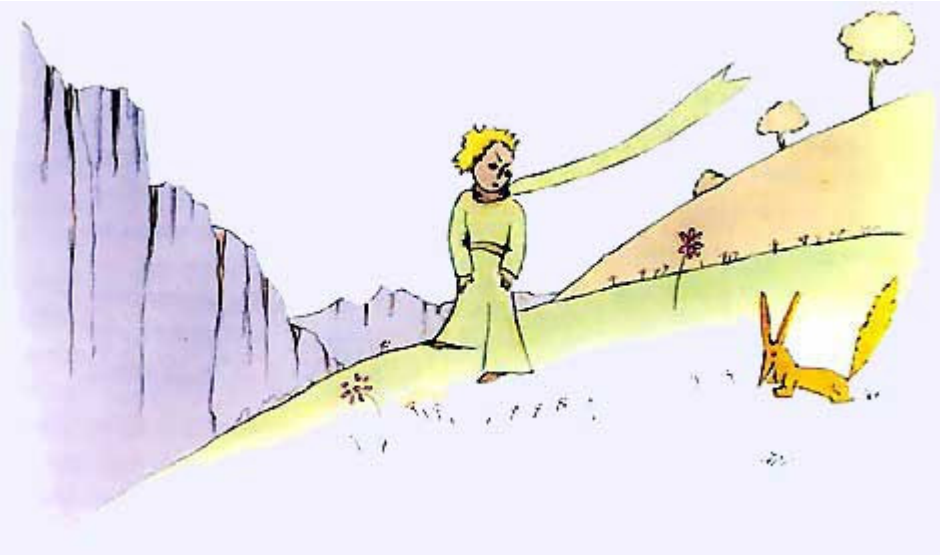
ტექსტი როდის ჩაითვლება კრეოლიზებულად? მაშინ, როდესაც ორი სხვადასხვა დარგი ხელოვნებისა ან ორი განსხვავებული სფეროს დეტალები შეწყვილებულად მოგვევლინება ერთ მხატვრულ ნაწარმოებში; როდესაც ვერბალურ მასალაში შემოდის იკონური ხატი (ნახატი, ფოტო). ასევე შეიძლება ვერბალურ ტექსტში გვქონდეს მუსიკალური ჩანართი ან სხვა რამ.

„1990 წელს ი.ა. სოროკინმა და ე.ფ. ტარასოვმა შემოგვთავაზეს ტერმინი „კრეოლიზებული ტექსტები“ იმ ტექსტთა აღსანიშნად, რომელთა ფაქტურა ორი არაჰომოგენური ნაწილისაგან შედგება“ (სოროკინი, 1990:180-181).

მაშ ასე, თუ ვერბალური და იკონური კომპონენტები სემანტიკურ ველში შედის ერთიმეორეთან, გვაქვს კრეოლიზებული ტექსტი.

ასეთია ანტუან დე სენტ-ეკზიუპერის „პატარა უფლისწული,“ ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური ქმნილება ამ ცისქვეშეთში, ლიტერატურული ზღაპარი, რომელიც XX ს-ის 40-იან წლებში შეიქმნა. ტექსტს ერთვის ავტორის ნახატები.

„ისინი ენობრივ ბარიერებს არღვევენ და ყველასათვის საცნაური, უნივერსალური ვიზუალური ლექსიკონის ნაწილად იქცევიან“ (შამილაშვილი, 2014:239). ნახატები მხატვრული ტექსტის აუცილებელ ნაწილად აღიქმება (olit.ge/targmanebi/ekziuperi/uplistsuli/patara–uplistsuli3.htm).



ეს ნახატები ტექსტთან ერთად იძენს გამომსახველობას და მისი განუყოფელი ელემენტია, ვიზუალური შემადგენელია.

გერმანული ლიტერატურის კლასიკოსი, ნობელიანტი მწერალი გიუნტერ გრასი 1959 წელს წერს რომან „თუნუქის დოლს,“ თავის პირველ ნაწარმოებს, რომელიც ილუსტრირებულია ჰუბერტუს გიიბეს მიერ. რომანი ფაშიზმის საშინელებას ეხება. აქ მთავარი პერსონაჟია პატარა ბიჭი, სამიოდე წლისა, ოსკარ მაცერატი, რომელმაც სამუდამოდ ბავშვად დარჩენა ისურვა. ეს, როგორც თვლიან, გიუნტერ გრასისა და მისი პერსონაჟის ერთობლივი ამბოხია გერმანული აბსურდის წინააღმდეგ. მხატვარი ჰუბერტუს გიიბე თავისი ილუსტრაციებით რომანის სიუჟეტს მიჰყვება, ხოლო ნახატებში საკუთარ თვალთახედვას გამოკვეთს.

მივუბრუნდეთ გ. ოდიშარიას არატრადიციული არქიტექტონიკის რომანს.

„შენს ამბავს კლუბში ვიგებ,“ – ასე იწყება თხრობა. ერთგვარი შინაგანი მონოლოგის ფორმით არის დაწერილი რომანი. თითქოს მეორე პირს მიმართავენ, მაგრამ ის მეორე არასოდეს შემოდის დიალოგში. 28-ე გვერდზე კიდევ გვახსენებს მთხრობელი, რომ თორმეტის ნახევარზე, ღამით, კლუბში იგებს „მის ამბავს.“ 47-ე გვერდზე კვლავ შეგვახსენებენ ამას, აღგვიძრავენ მოლოდინის განცდას და მხოლოდ 62-63 გვერდებზე გვატყობინებენ, რომ დეა ექიმი კიბოს მსხვერპლი გამხდარა. მთხრობელისთვის ეს სულისშემძვრელი ამბავია. მას აქვს ხილვა: ოცდახუთი წლის წინანდელი დეა იხილა. ვხვდებით, რომ ის მისთვის საბედისწერო ქალი ყოფილა. აი აქ არის ჩართული ორაგულის ამბავი. ეს გახლავთ პოეტური ნოველა, რომელიც რამდენიმე ნაწილად არის გახლეჩილი და ნაწარმოებს ერთგვარ კამერტონად ბოლომდე გასდევს.

შიგადაშიგ ჩართულია მოგონებების ტიპის ტექსტები: „1973 წლის 29 დეკემბერი. სოხუმი;“ „1974 წლის 1 იანვარი. გაგრა;“ „1993 წლის მარტი. სოხუმი;“ „1994 წლის აგვისტო. თბილისი;“ „1993 წლის ოქტომბერი. საკენი-ჭუბერი. უღელტეხილი;“ „1973-1976 წლების ზაფხულების დღიურებიდან...“ აქ ბევრი რამ ავტობიოგრაფიულია.

რაც შეეხება „ბებკებს,“ ეს ილუსტრაციები და ტექსტები მრავალფეროვანია. რა ისტორიულ-პოლიტიკური რეალიები იკვეთება აქ? საბჭოთა ეპოქის დასრულების შემდეგ რეტროსპექტული ხედვით შეგვათვალიერებინეს სოციალისტური სინამდვილე. რა ტენდენციები ჩანს? აშკარად კრიტიკული თვალთახედვა.

როდესაც მხატვრულ ტექსტში შემოდის სიმბოლური ნახატი ან ფოტო, მასში გარკვეული შეტყობინებაა ნაგულისხმევი. ვერბალური და არავერბალური საშუალებების მთლიანობა წარმოშობს ახალ რაობას, რასაც კრეოლიზებული ტექსტი დაერქვა. რაკი ეს ტერმინი მკვიდრდება მეცნიერებაში, არც ჩვენთვის უნდა იყოს იგი უცხო, გაუგებარი, თუმცა, ქართულად რომ მოგვესურვებინა ამ ტერმინის გამოხატვა, თავისუფლად შეიძლებოდა ჩაგვენაცვლებინა იგი შემდეგი შიტყვათშეხამებით: „შერეული ტიპის ტექსტი.“

ითვლება, რომ იკონური გამოსახულებით კრეოლიზებული ტექსტი სემიოტიკურად გამდიდრებულია. იკონურ ხატს თავისივიზუალური სემანტიკა აქვს. მათი ერთიანობით საბოლოოდ აზრობრივი მთლიანობა მიიღწევა. იკონური ხატი ინფორმაციით ავსებს, ამდიდრებს ნაწარმოებს.

რომანის პირველივე გვერდებიდან შევიტყობთ, რომ მოქეიფენი კლუბ „კოსმო“-ში სხედან. 1999 წლის 29 დეკემბერია, ათს აკლია ოცდახუთი (დროს ამ ნაწარმოებში მნიშვნელობა ენიჭება. წუთის განუმეორებლობის განცდა ჩნდება. ამიტომაც არის, ვიზუალურ მასალებში ჭარბობს საათის გამოსახულება).

წინასაახალწლო სუფრაა.

პირველი ვიზუალური ხატი, რომელიც მე-5 გვერდზეა, ეს არის მზე, ჭარბად სხივებგადმოფენილი. აქვეა კამათლის ქვა, როგორც მინიშნება ბედისწერის თამაშზე; აქაა მლოცველის ვითარებაში მყოფი ადამიანის ხელები, ორი ფირფიტა გაუგებარი ლაქებით. რისი სიმბოლოა ეს ორი წრე? ხომ არა ფესტოსის დისკოსი, რომელზეც იეროგლიფური წარწერაა პროტოქართულ, კოლხურ ენაზე? ამ კონტექსტში მზის ხატიც ლეგენდების იდუმალებაში გახვეული ძველი აიას სიმბოლოდ აღიქმება (მეფე აიეტი ხომ ჰელიოსის ვაჟია, ხოლო აია კი ის ქვეყანა, რომლიდანაც ამოსვლას იწყებს ჰელიოსი).

რა ვიზუალური შეტყობინება მოაქვს ამას? ალბათ, დროის ცვალებადობის განცდას ქმნის. ამ იკონური ნიშნით ავტორმა ყოფით რეალობაში (სუფრის ლაღ ატმოსფეროში) დაფარულ-ჩაკარგული ძველისძველი იმპულსი იგრძნო და იმანენტური ხილულად წარმოგვიდგინა; ქეიფის სილაღეში ბედისწერის ყრუ ბემოლი გააჟღერა. იქნებ, ეს ერის კოლექტიური არაცნობიერიდან წამოსული იმპულსია თვითგადარჩენაზე, იდენტობის შენარჩუნებაზე ორიენტირებული... რაც დისკურსში არ აისახა, ვიზუალურად მიგვანიშნეს, გვაგრძნობინეს. რატომაც არა? რატომ არის დაუჯერებელი, ამ ვიზუალურ მასალაში დაშიფრულ კოდად იდოს ანტიკოლონიური იმპულსები?

მხოლოდ ვიზუალური გამოსახულებების შემოტანით როდი ხასიათდება რომანი. მე-6 გვერდზე, მართკუთხედში, გასათხოვარი ქალის განცხადება შემოიჭრება. 38 წლის ქალი, ქმარს დაცილებული, მუსიკის მასწავლებელი 12 წლის

ქალიშვილით, ეძებს 45 წლამდე მამაკაცს, მაღალს, წარმოსადეგს, ერუდირებულს. „დაბლები, ჭარბწონიანები და ლტოლვილები ნუ გამომეხმაურებიან," – ასე მთავრდება განცხადება. სინამდვილეში ერუდიცია ის ჭარბი კომპონენტია, რომელსაც სიამოვნებით გაატანს წყალს. დაბლებიდა ჭარბწონიანები რომ დაიწუნა, ვიზუალური ინტერესების უპირატესობა გამოამჟღავნა; ლტოლვილი რომ გამორიცხა, მიგვანიშნა, მერკანტილურად ხელსაყრელი ნაბიჯის გადადგმა სურს. ამ მინიშნებით თვითონვე გააუქმა მოთხოვნა ერუდიციაზე. ეს არის ღიმილი-განცხადება, რომელიც ბედშავ ეპოქას ისევე ახასიათებს, როგორც მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო ხანის იმერეთს – დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები."

სუფრა გრძელდება. გარედან მანქანების გუგუნი მოისმის. ტექსტში შემოიჭრება მართკუთხედი შემდეგი ვიზუალური მასალით: მაჯის საათი ხელებში. აქვეა ზევიდან და ქვევიდან წამოსული ორი ისარი, თითქოს დრო აღმაც მიედინება და დაღმაც, წინაც და უკანაც, წაღმაც და უკუღმაც. აქვეა თევზის გამოსახულება, როგორც განგებაზე მინიშნება. თევზი ღვთის სიმბოლოა. აქვეა ბორბალი, როგორც ბედისწერაზე მინიშნება. მარჯვენა ქვედა კუთხეში ნახევარმთვარის მსგავსი რაობაა. იგი აღიქმება როგორც სხვა რაკურსით შემოტრიალებული ფესტოსის დისკო და, ალბათ, შემოდის იდუმალი შორი წარსულის მისანიშნებლად. ყველაფერი ეს დროის უმოწყალო ცვალებადობაზე გვაფიქრებს. განა დროის უწყვეტი დენის მძაფრი განცდა არ იგრძნობა ერთ-ერთ „ბებკში", ქაღალდის ნაგლეჯის ფორმით რომ შემოდის ტექსტში და ზედ სამი პოეტური მინიმაა: ა) "იწვის მერქანი, / მიფრინავენ კვამლის მუხები." ბ) "წელიწადის ენაა ფოთოლი, / ქარში მოწრიალე." გ) "მინდვრების შავი თვალებიდან / მოჟონავს ცხენი."

ახალი წლის მილოცვის ფრაგმენტში ტექსტში ზევით აწეული ხელის მტევანია გამოსახული ხელისგულით მკითხველისკენ. ხელისგული, ქირომანტიის თანახმად, ადამიანია ინდივიდუალური განსაკუთრებულობის, მისი წარსულისა თუ მომავლის წინასწარმეტყველების შესაძლებლობას იძლევა ზედ აღბეჭდილი ხაზებით. ხელისგულზეა სიცოცხლისა და ბედის ხაზები, გონებისა და გულის ხაზები და ა.შ. ეს ხელისგულიც ბედისწერის იდუმალებას ათვალსაჩინოებს. ცერა თითის ზევით წრით შემოსაზღვრული და წრის გარეთა წერტილებია. წერტილი წრეში – ეს ლოკალურ სივრცეში დასაზღვრული რაობაა, ხოლო წრეს გარეთა წერტილი – უსაზღვროების ნიშანია.

სუფრა გრძელდება. კრიალა სიცილს აფრქვევს ნინო. მთხრობელის ცნობიერება დაკავებულია ამ ქალით. აქ შემოჭრილია კიდევ ერთი დაკერებული „ბებკი" შემდეგი ტექსტით: „ჩვენზე ადრე ქვეწარმავლები გაჩნდნენ. ჩვენი პლანეტა ქვეწარმავლებისაა." რაზე მიგვანიშნებს ეს წყვილი წინადადება? ნინოზე ხომ არა, როგორც დაცემულ ანგელოზზე?..

მთხრობელი ერთ სირჩა ცოფიან ვისკის გადაჰკრავს და თავბრუ ეხვევა. აი, სწორედ აქ არის შემოჭრილი საბჭოთა ეპოქის პლაკატი, რომელიც ცნობიერებამ ამოაგდო ზედაპირზე: დგას მეომარი წინ გაშვერილი საჩვენებელი თითით, ხოლო ქვეშ წარწერაა: «Ты записался добровольцем?» პლაკატი მოხალისედ ჩაწერას კატეგორიულად ავალდებულებს ახალგაზრდას. აქ სოციალისტური ეპოქის კრიზისის განცდა ჩნდება.

ასეთი შეჭრილი ტექსტებითა და ვიზუალური მასალით სავსეა რომანი. ეს არის ხერხი, რომელსაც მიაგნო ავტორმა „ცნობიერების ნაკადის“ მეთოდით თხრობითვის. ცნობიერების ნაკადის ტექნიკამ ამ ავტორთან მოითხოვა ასეთი ჩანართები. ეს შესაძლებლობას იძლევა არა მხოლოდ ცნობიერში, არამედ მთხრობელის არაცნობიერშიც ჩაგვაღრმავოს.

აი რამდენადმე გავიაზრე ეს რომანი და უკვე მივხვდი, რომ ახლა მზად ვარ მის წასაკითხად.

ლიტერატურა:

1. მაზმიშვილი ნ., კრეოლიზებული ტექსტების ეფექტურობის საიდუმლო კულ-ტურათაშორისი კომუნიკაციის კონტექსტში, ჟურნალი “კულტურათაშორი-სი კომუნიკაციები”, №8, 2012;
2. ოდიშარია გ., შავი ზღვის ოკეანე, თბ., მერანი, 2000;
3. ონლაინ ლექსიკონი http://translate.voov.me/Words/%E1%83%99%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%9D%E1%83%9A%E1%83%98?isDef=True
4. სოროკინი ი., კრეოლიზებული ტექსტები, ჟურნალი “კრიტიკა”, 2014, №9;
5. შამილაშვილი მ., ზურაბ ქარუმიძის კრეოლიზებული მედიატექსტები, ჟურ-ნალი “კრიტიკა”, 2014, №9.

ნათია კოპალეიშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი
საქართველო

საგანმანათლებლო პროცესის მენეჯმენტის როლი კინოს განვითარების საქმეში

პრობლემები, რომლებიც დღევანდელი კინემატოგრაფის წარმოების თანმდევია, სხვადასხვა მიმართულებით ვლინდება, მაგრამ, საგანმანათლებლო პროცესთან კავშირში, მართვის სპეციფიკა ერთ-ერთი უპირველესია, ვიანიდან შემდგომში სწორედ ის განსაზღვრავს კინოს წარმოების თავისებურებებს. თუ საბჭოთა ქვეყნის კინოს წარმოება ერთმნიშვნელოვნად იყო მიმართული წარმოების ცენტრალიზაციისაკენ (История советского кино, 1969:46-47), კავშირის დაშლისა და გარდამავალი პერიოდის შემდეგ, სტანდარტები ყოველდღიურ ცვლილებებს უნდა ექვემდებარებოდეს და, მიუხედავად ერთიანი სისტემების არარსებობისა, მაინც ორმაგად აქტუალურია თანამედროვეობის გამოცდილების შესწავლისადმი სწრაფვა. ეს აუცილებლობა, თავის მხრივ, უნდა განაპირობებდეს სპეციალობის ათვისების მაღალ ხარისხს უმაღლესებსა და პროფესიულ სტუდიებში. მოუწესრიგებელი დაფინანსების სისტემა თავისთავად კარნახობს საგანმანათლებლო პროცესს სიახლის ათვისების აუცილებლობას. კინოს მენეჯმენტის თეორიული ლიტერატურა, კინოს სპეციალობის შესწავლის მსურველებს, ძირითადად, მართვის უკვე არსებულ, აპრობირებულ ხერხებზე მოუთხრობს და დღევანდელობასთან დაპირისირების საშუალებას იძლევა. ლიტერატურულ, თეორიულ მასალაზე სწავლების აგება უკვე ზრდის იმ არეალს, რომელიც მენეჯმენტის ხერხების სხვადასხვაობის შესაძლებლობას ქართულ რეალობაშიც შექმნის.

ხშირად ეს საფუძველი ანტონ დანილეცის, ფილიპ კოტლერის, კლიფორდ გრეის, ერიკ ლარსონის მიერ შედგენილ და დამუშავებულ მეთოდოლოგიას ეყრდნობა (Данилец, 2014:37-47).

უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ ათეული წლის წინათ, ამგვარი თეორიული საფუძველი მენეჯმენტის სწავლების სისტემაში ვერ დაინერგებოდა ობიექტური მიზეზების გამო და, უმთავრესი მათგან სწორედ კინოს მენეჯმენტის საგანმანათლებლო ფუნქციისადმი მეორეხარისხოვანი დამოკიდებულება იყო. დღევანდელი სინამდვილე კი საშუალებას იძლევა, არა მხოლოდ გავაანალიზოთ მცირე მასშტაბის წარმოების პრობლემები საქართველოში, არამედ სტუდენტებს, დაინტერესებულ პირებს კინოს წარმოების მთავარ საკითხთან – წარმოების სისტემის შემუშავებასთან დაახლოების შესაძლებლობა მივცეთ.

ამ მხრივ, საგანმანათლებლო პროცესის უმთავრეს ამოსავალ წერტილად შრომითი რესურსების სწორად გამოყენების უნარი და მოტივაციის შექმნის წინაპირობა უნდა მივიჩნიო. XIX საუკუნის მიწურულს, ამერიკის შეერთებულ შტატებში დაბადებული მართვის ფენომენი, ტერმინით მენეჯმენტი, დღეს უკვე კინოს წარმოების წარმატების განმსაზღვრელი და ფუნდამენტური ცნებაა.

საგანმანათლებლო სეგმენტში კინოწარმოების დაეგმვის ათვისებისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, საერთოდ ამ სპეციალობის პოპულარობა, დღეს

უკვე სახეზეა და ამას შედეგობრივი წინასწარგანჭვრეტა სჭირდება, ვინაიდან საფუძველი უკვე არსებობს.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა შემუშავდეს კინემატოგრაფის ტექნოლოგიური და თემატური განვითარების, მისი ტრანსფორმაციის ათვისებისა და ინფორმაციის განახლების საშუალებები ყოველდღიურ სწავლის პროცესში. ეს საკითხი სწრაფ და ოპერატიულ მიდგომას საჭიროებს. კინემატოგრაფიული სიახლეების მასობრიობის თუ მისი ერთეული სიახლეების ცოდნა, ასევე ყოველდღიურ პროგრამულ მოთხოვნად უნდა გადაიქცეს ამ სპეციალობით დაინტერესებული სტუდენტებისათვის, ვინაიდან სწორედ ეს არ აძლევს თანამედროვე კინოინდუსტრიას ერთ ადგილზე დამუხრუჭების საშუალებას. ნებისმიერი გამოცდილება, გეგმა, ნოვაცია, ბუნებრივია სხვადასხვა სოციუმის მაყურებელზეა გათვლილი. აქედან გამომდინარე, სოციუმის შესწავლის გარდაუვალობაც ასევე იჩენს თავს და, ვფიქრობ, რომ საგანმანათლებლო პროცესის სოციოლოგიის საფუძვლებთან დაკავშირება მოთხოვნათა პრიორიტეტი უნდა გახდეს. უკვე ამ ორი ძირითადი მოთხოვნიდან გამომდინარე, თანამედროვე კინოინდუსტრიის მენეჯმენტის ათვისების პროცესისადმი მიდგომაც იცვლება.

საქართველოს რეალობაში არსებობს გარემოებები, რომლებიც ბუნებრივად აფერხებენ ერთიანი მართვის სისტემას კინოწარმოებაში. რა ფაქტორები უწყობს ხელს ყოველივე ამას? ხდება თუ არა ამ ნეგატიური რეალიების შესწავლა? ვფიქრობ, ესეც არანაკლებ მნიშვნელოვანია დღეს სწავლების პროცესისათვის. არსებობს გარემოებები, რომლებიც რისკ-ფაქტორებს განსაზღვრავენ და მათი შესწავლა ეტაპობრივად უნდა მოხდეს. ასე მაგალითად, საფინანსო სტაბილურობის ძირითადი საფრთხეები და ამ პროცესში არსებული პრევენციები მართვის დაგეგმარების საკითხებში, ასევე ფორსმაჟორი და მისი ტრადიციული დამცავი მექანიზმები: წარმოების პროცესის კონსერვაცია და აქტივების შენახვა გარკვეული ვადით, ასევე შრომითი რესურსების გამოყენება მხოლოდ აუცილებელი დამამთავრებელი ეტაპისათვის, თუ ის არსებობს; წარმოების გრაფიკის მოულოდნელი ჩავარდნის დროს არსებული მარტივი სისტემები: გრაფიკის რეაბილიტაცია სასწრაფო წესით, კადრების რადიკალური ცვლილება შრომითი კანონმდებლობის მიხედვით, ახალი რესურსების ძიება ქაოტური პროცესის გამორიცხვით და ა.შ.

ქართული კინოს განვითარებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს პრაქტიკას, რომელსაც სტუდენტები და დაინტერესებული პირები უშუალოდ გადასაღებ მოედანზე გაივლიან, შეისწავლიან მანამდე არსებულ ეტაპებს, მოსამზადებელ სამუშაოებს. გარდა იმისა, რომ ეს მართვის ანბანური სისტემის პრაქტიკულ ათვისებას უზრუნველყოფს, ნათელი ხდება, თუ რამდენად ბუნებრივი და, პირიქით, დაუშვებელი მოულოდნელობანი შეიძლება იჩენდეს თავს ამ პროცესში.

იგივე პრაქტიკის სფეროს უნდა მივაკუთვნოთ პოსტ-პროდუქციისა და რეკლამირების პირველადი ეტაპების შესწავლა-ათვისება. ეს პროცესი ერთ-ერთი ყველაზე რთული ნიშნების მატარებელია საქართველოში, მით უმეტეს იმ შემთხვევებში, როდესაც ნამუშევარი კო-პროდუქციაა და ამ მხრივ, ყოველივე მოლაპარაკების და ფუნქციათა გადანაწილების თავისებურებაზეა აგებული. საქართველოში, რეკლამირების თვაისებურების განსაზღვრისას, ამას ემატება სტერეოტიპების სოციალური თუ ფსიქოლოგიური ნუსხა, მენტალური სურვი-

ლების გამოხატვა და ა.შ. არადა, ამ სისტემის მენჯმენტის საქმიანობის წარმართვა, პირველ რიგში, საერთაშორისო გამოცდილების ანალიზსაც გულისხმობს, რაც ორმაგად რთულდება, თუნდაც ფართო ბაზრის უქონლობის პირობებში.

იმ შემთხვევაში, თუ ამ სპეციალობის შემსწავლელ ადამიანს, აუცილებელ საქმიანობად მოეთხოვება მცირეფორმატიანი ან სტუდენტური პროექტების პოსტპროდუქციის უზრუნველყოფაზე ზრუნვა, ან მისი თუნდაც მცირე მასშტაბის რეკლამირების უზრუნველყოფა, საგანმანათლებლო პროცესში ათვისებული ეს გამოცდილება უდაოდ ბევრ რამეს შეცვლის უკეთესობისაკენ. ფაქტია, რომ თეორიული მითითებების კვალდაკვალ, დღეს მთავარ პრობლემად ისევ პრაქტიკა რჩება, რომლის რეალიზების გზები და ნება არსებობს, თუმცა დეტალები და მთავარი სეგმენტები იმისა, თუ რას და როგორ ვითხოვთ, არ არის დაზუსტებული. პოსტპროდუქციაში თანამონაწილეობა, ისევე როგორც მართვის სხვა ეტაპები, სხვადასხვა ქვეყანაში ნაციონალური თავისებურების მატარებელი ხდება და იგივე სურათი იხატება საქართველოშიც, სადაც, ფაქტობრივად, სოციალური ინტერესი ასაკობრივ ჯგუფებამდე დაიყვანება ხოლმე თემატური აქტუალობის გამო. სწორედ ამ მექანიზმის გამოყენების უნარი უნდა აითვისოს სტუდენტმა, მით უმეტეს, მცირეფორმატიანი პროექტების რეალიზების პროცესში, თუ მას ეს საქმიანობა სავალდებულოდ მოეთხოვება.

ამისათვის აუცილებელია რამდენიმე საფეხურისაგან შემდგარი და მცირებიუჯეტიანი ფილმის წარმოების სპეციფიკას მორგებული საწარმოო კინოპრაქტიკა, რომელიც სისტემური და სავალდებულო იქნება, პირველ რიგში, კინოს წარმოების შესწავლის მსურველთათვის. ეტაპობრივად, პრაქტიკის გააზრება და დაგეგმვა უნდა მოხდეს სასწავლებლის სპეციფიკის გათვალისწინებით და, იმ რეალობის გათვალისწინებითაც, რასაც დღეს ქართული კინოს წარმოება ავლენს.

რაც შეეხება სპეციფიკას: სასწავლებელი, სადაც მენეჯმენტის პრაქტიკაზე ათვისების პროცესი სავალდებულო ხდება, ჩემი აზრით, უნდა ითვალისწინებდეს პირველ რიგში იმას, თუ რამდენადაა განვითარებული კინოს წარმოებითი ბაზრის დონე ქვეყანაში, რათა გადაწყვიტოს, რომელი მცირე ფორმატის პროექტებით დაიწყებს პრაქტიკულ საქმიანობას სტუდენტი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი მითითებანი, არჩევანის მხრივ, შეუძლებელია იყოს ყოველთვის ზუსტი, ვინაიდან ჩვენ არ განვიხილავთ საქართველოში კინოს წარმოების მენეჯმენტის რომელიმე ერთიან, აპრობირებულ და დადგენილ სისტემას. ისევე როგორც ფართომასშტაბიან პროექტებში, ასევე მცირეფორმატიანშიც, ყოველივე ეს, სპონტანურ და გარემოებათა შესაბამის პროცესს ასახავს. ეს ბუნებრივიცაა – განსაკუთრებით მცირე მასშტაბის კინოპროექტები სწავლების რთულ გზას ეხება, ამიტომ ბუნებრივია, მათი მნიშვნელობისა და მხატვრული, სანახაობითი ღირებულების შესაბამის შეფასებას პირდაპირი, დადგენილი წესებით ვერ მივუდგებით.

საინტერესოა ისიც, თუ რა ნიშნები და თავისებურებები სჭარბობს ამ თაობის სწრაფვაში, გააიგივოს თანამედროვე დასავლური სანახაობის რეპრეზენტაბელურობის გამოცდილება ქართულ სინამდვილესთან. ისევე როგორც დასავლეთში, საქართველოშიც უნდა იყოს გათვალისწინებული მკვეთრი მახასიათებლები არსებული მაყურებლის ცნობიერებაში და ამას ვერსად წაუვალთ, ხოლო

ეს ჩვევა, თავისთავად უნდა გახდეს სწავლის პროცესში ასათვისებელი აუცილებელი რამ.

საგანმანათლებლო პროცესში არსებული შეძენილი პროფესიული უნარი, ბუნებრივია, ყოველმხრივ გავლენას ახდენს მომავლის სპეციალისტის მუშაობის სისტემის ფორმირებაზე და უპირველეს ყოვლისა, ეს სწრაფი რეაგირების ჩვევაზე აისახება. კინოწარმოების პრობლემათა შორის, დღეს საქართველოში, ერთ-ერთი უმთავრესი მოთხოვნა წარმოების აღდგენა და შესაბამისი მართვის გარკვეული სისტემის შეძლებისდაგვარად დამკვიდრებაა, რაც შემდგომში უზრუნველყოფს ცვლილებებს კინოს წარმოებაზეც და ისეთ რთულ სფეროშიც, როგორიცაა დაშლილი სტუდიების თავიდან ფორმირება. აქედან გამომდინარე, ალბათ აუცილებელია, შესწავლილ იქნას საქართველოს შიდა მწარმოებელი მცირე სტუდიების ურთიერთობის პერსპექტივები უცხოელ პარტნიორებთან, როგორც კო-პროდუქციის, ასევე ინვესტიციის სხვადასხვა ფორმების განხილვის მიმართულებით.

ცნობილია, რომ ჯერჯერობით, ნებისმიერი პროექტის სარეკლამო საქმიანობა, უცხოელთა მხრიდან პარტნიორობის ჯერ კიდევ დაუბეგრავ ფაზაშია. ამ პროცესის საფუძვლიანად შესწავლა, საგნამანათლებლო სეგმენტში ახლო მომავლის პესრპექტივის გაშლის იმედს იძლევა და საშუალებას გვაძლევს, ფართო არეალის სისტემური ინფორმირების საფუძველი მივცეთ სტუდენტებს, თუკი ეს საკითხი პროგრამის შემადგენელ ნაწილად გადაიქცევა. კინომწარმოებელთა პარტნიორობის პერსპექტივების საკითხი მენეჯმენტის შესაძლებლობათა გაფართოების დიდი სპექტრს მოგვცემს, რასაც მცირე დაფინანსების პირობებშიც კი რეალურად გააჩნია მომავალი.

სწავლების სისტემაში ასევე აქტუალურია სტუდიური მენეჯმენტის აწყობა საკმაოდ მაღალ, პროფესიულ დონეზე. ამ საკითხების დანერგვის ფონზე რიგი საგანმანათლებლო პრობლემები დაიძლევა. კინომენეჯმენტის სწავლების პრაქტიკა და მართვის პრინციპების ათვისება განაპირობებს იმას, რომ შემდგომში ეროვნული კინოწარმოების გამოცდილება და თანამედროვე რეალობა ერთიან პრინციპს დაეყრდნობა. მარკეტინგის კვლევის სწავლება, დღეს უკვე ტრადიციულ სისტემად იქცა, რაც მხოლოდ მისასალმებელია. ეს გახლავთ ძირითადი ფუნდამენტი იმისა, რაზედაც შემდგომ სხვადასხვა საგანმანათლებლო სისტემების სიახლეები უნდა იყოს აგებული. ამ სისტემას XX საუკუნის 90-ან წლებში არავითარი პროფესიული ნორმები არ გააჩნდა და ბუნებრივია, მაყურებლის სოციალური ინტერესების სფეროც აღარ ყალიბდებოდა.

ნელ-ნელა ამგვარი რეალობა შეიცვალა, თავისი ბუნებრივი გზით დაიწყო განვითარება და თუ საგანმანათლებლო პროცესი ამას ხელს შეუწყობს, მომავლის კინოსთვის მხოლოდ მომგებიანი აღმოჩნდება.

ლიტერატურა:

1. სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თბილისი, 2011.
2. Данилец Антон, образовательная программа менеджмент в кино, 2014.
3. Клиффорд Ф. Грей, Эрик У. Ларсон Управление проектами.
4. История советского кино. В четырех томах. Том 1, Изд. «Искусство», 1969.

რუსუდან კობრავა
აჭარის ხ. ახვლედიანის სახელობის მუზეუმის
სამეცნიერო-საგანმანათლებლო განყოფილების გამგე
საქართველო

მუზეუმის საგანმანათლებლო მიმართულების განვითარება და მართვა

მუზეუმი კულტურულ-საგანმანათლებლო, სამეცნიერო დაწესებულებაა, რომელიც ძირითადად სიძველეთა დაცვასა და პოპულარიზაციას ემსახურება. მიუხედავად კონსერვატიული ბუნებისა, ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობის შესაბამისად და კულტურული განვითარების პარალელურად, დროდადრო სამუზეუმო ცხოვრებაში მკვიდრდება თანამედროვე ინოვაციური მეთოდები. კერძოდ, სხვადასხვა სახის საგანმანათლებლო პროგრამები, რომელთა განხორციელება შესაძლებელია მუზეუმის საგანმანათლებლო მიმართულების აქტიური განვითარების საფუძველზე. XXI საუკუნეში მუზეუმის საგანმანათლებლო პოტენციალი ახლებურად შეფასდა და სამუზეუმო ცხოვრებაში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა.

საგანმანათლებლო მიმართულება დამთვალიერებელზე ორიენტირებული მუზეუმის განუყოფელი ნაწილია. 1965 წელს მუზეუმების საერთაშორისო კომიტეტის (ICOM) მე-8 გენერალურ ასამბლეაზე ICOM-ის ოფიციალური პოლიტიკის სახით მიიღეს დეკლარაცია, რომლის თანახმადაც მუზეუმების მზარდი საგანმანათლებლო როლის გათვალისწინებით, სავალდებულოა მუზეუმებს საშტატო განრიგში კვალიფიციური პედაგოგებიც ჰყავდეთ.

საგანმანათლებლო სფეროს განვითარებისათვის, მუზეუმი არ მუშაობს იზოლირებულად. იგი ურთიერთდაკავშირებულია სხვა დაწესებულებებთან, რომლებიც გავლენას ახდენენ მის საქმიანობაზე. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის საგანმანათლებლო დაწესებულებები – სკოლები, პროფესიული და უმაღლესი სასწავლებლები. "როდესაც მიმდინარეობს საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან მუზეუმის ურთიერთობის პროცესი, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ მუზეუმები მნიშვნელოვანი ადგილია კულტურასთან არაფორმალური ურთიერთქმედებისათვის, ხოლო სკოლები და უნივერსიტეტები უკეთაა აწყობილი ფორმალური განათლებისათვის. როგორც წესი, ამ სხვაობის გაცნობიერება და შენარჩუნება ხელს უწყობს იმას, რომ ორივემ (მუზეუმმა და საგანმანათლებლო დაწესებულებამ) აკეთოს თავისი საქმე ისე, რომ არ ეცადოს ურთიერთჩანაცვლებას" (ლორდი, 2006:74).

გარემო, რომელსაც უზრუნველყოფს მუზეუმი, საკმაოდ განსხვავდება ფორმალური განათლების ინსტიტუტებისაგან, მაგალითად, როგორიცაა სკოლა. სკოლის მოსწავლეები მუზეუმის აუდიტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სეგმენტია და ამ ასაკობრივ ჯგუფზე გათვლილი პროგრამები მუზეუმების ძირითადი პროდუქტია. მუზეუმში ხშირი ვიზიტი არა მარტო ამყარებს კლასში მიღებულ ცოდნას, არამედ მოზარდებში სამყაროსადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას აყალიბებს. მუზეუმში ყოფნისას აღძრული ცნობისმოყვარეობა და ინტერესი დიდ როლს ასრულებს მოზარდის პიროვნულ განვითარებასა და ფორმირებაში.

კონკრეტულად რა სახის საორგანიზაციო მუშაობის შესრულება შეუძლია მუზეუმს განათლების სისტემაში? აღნიშნული პროცესი გულისხმობს იმას, რომ ყოველ მუზეუმს უნდა ჰყავდეს განათლების სფეროს ერთი სპეციალისტი მაინც – მასწავლებელი, რომელიც იცნობს მუზეუმს, მის კოლექციებს და შეუძლია დაეხმაროს ბავშვებს სწავლაში. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ მუზეუმებმა კავშირი დაამყარონ სკოლებთან. დაწვრილებით განიმარტოს ექსპოზიციები და მათი შესაძლო გამოყენება პედაგოგიური მიზნით. ამის შემდეგ, მასწავლებელს და მუზეუმის განათლების სფეროს მუშაკს შეუძლიათ დაგეგმონ სასკოლო ექსკურსია მუზეუმში. მუზეუმებს პირველ რიგში, მასწავლებლები უნდა ეწვიონ, რათა ექსკურსიამ ნამდვილად შეასრულოს საგანმანათლებლო ფუნქცია. არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რომ სამუშაოს ნაწილი ჩატარდეს სკოლაში. მუზეუმში მისვლამდე ბავშვებს უნდა ჰქონდეთ წარმოდგენა იმაზე, თუ რის ნახვას აპირებენ იქ და რა სახის სამუშაო ელით.

მიზანშეწონილია, რომ ყოველ მუზეუმს გააჩნდეს საკმაოდ დიდი ფართობის საგანმანათლებლო ოთახი, რათა მასში მოთავსდეს ერთი ჩვეულებრივი ზომის სასკოლო ჯგუფი. ოთახი ბავშვებისთვის უნდა იყოს მოწყობილი, იქ უნდა იყოს საღებავი, ქაღალდი, დაფები, ფანქრები და სხვა სასკოლო ინვენტარი, რათა მათ თავი ჩვეულებრივ გარემოში იგრძნონ, რაც ხელს შეუწყობს მათი წარმოსახვის უნარის განვითარებას. აქვე უნდა იყოს საინფორმაციო ბუკლეტები, საბავშო მეგზურები, საფოსტო ბარათები, რეპროდუქციები და სხვა შესაბამისი გამოცემები. საინფორმაციო ბუკლეტებს უნდა ადგენდნენ პროფესიონალი მასწავლებლები, მასალა საინტერესოდ უნდა იყოს შედგენილი და შესრულებული, რათა ბავშვებს აღუძრას სურვილი ეწვიონ მუზეუმს და დასვან შესაბამისი კითხვები მუზეუმში არსებულ ექსპონატებთან დაკავშირებით.

საგანმანათლებლო პროგრამების განხორციელების კიდევ ერთი საშუალებაა ბავშვებისათვის ნივთებისა და ექსპონატების ჩვენება და საკუთარი შთაბეჭდილებების აღწერა. ამ გზით ბავშვები სწავლობენ ექსპოზიციის ექსპონატების დათვალიერებას და მიღებული ინფორმაციის დამუშავებას. მათ შეუძლიათ ნანახის შედარება საკუთარ გარემოცვასთან და ყოველდღიურ ცხოვრებასთან მათი დაკავშირება. გარდა ამისა, შესაძლებელია ექსპონატების დათვალიერების შემდგომი სამუშაოს სახით საკუთარი ნახატებისა და კოლაჟების შესრულება სამუზეუმო ექსპონატებიდან გადმოხატული ასლების გამოყენებით. სამუზეუმო ექსპოზიციაში არსებული წარწერები შეიძლება გამოვიყენოთ თამაშებში, სადაც ბავშვები გამოავლენენ კითხვის, აღქმის, კატეგორიებად დაყოფის უნარს.

სამუზეუმო განათლების უმნიშვნელოვანესი მიმართულებაა სხვადასხვა საგნობრივი მიმართულების ინტეგრირებული გაკვეთილების ჩატარებაც, რისთვისაც იგი მის ხელთ არსებულ მდიდარ ფონდებს გამოიყენებს (ფორჩხიძე, 2014).

სკოლის მოსწავლეთათვის განსაზღვრულ მრავალფეროვან სამუზეუმო პროგრამაში შესაძლებელია ორი ძირითადი კატეგორია გამოვყოთ: პირველი – როდესაც სამუზეუმო პროგრამა ან გამოფენა პირდაპირ კავშირშია სკოლის სასწავლო გეგმასთან და მეორე – სამუზეუმო პროგრამა, რომელიც სხვადასხვა სფეროში მოზარდის ზოგადი ცოდნის გაღრმავების ფართო პერსპექტივას უზრუნველყოფს. “მოვისმინე, დამავიწყდა, დავინახე, დავიმახსოვრე, გავაკეთე, გა-

ვიგე" – ეს ძველი ჩინური ანდაზა ზუსტად ასახავს სამუზეუმო სწავლების პრინციპებს (გედევანიშვილი, 2010:15).

მუზეუმის ინსტიტუციური კონტექსტის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი განზომილებაა მუზეუმის ურთიერთობა უმაღლეს სასწავლებლებთან და კოლეჯებთან. ამ სფეროში ურთიერთქმედების შესაძლებლობები საკმარისად მრავალფეროვანია, რომელიც შეიძლება განხორციელდეს მუზეუმსა და უმაღლეს სასწავლებლებთან გაფორმებული ურთიერთთანამშრომლობის მემორანდუმის საფუძველზე. მრავალფეროვან საგანმანათლებლო აქტივობებში სტუდენტთა მონაწილეობის გარდა, შესაძლებელია მუზეუმში სტუდენტთა სასწავლო პრაქტიკის ორგანიზებაც. "ამ თანამშრომლობის შედეგად მოგებული რჩება ორივე მხარე – როგორც მუზეუმები, ასევე სასწავლებელი. მუზეუმს აღარ ესაჭიროება დამატებითი თანხების მოძიება და იმავდროულად სტუდენტების სახით ახალ აუდიტორიას იძენს. სტუდენტები იღებენ პროფესიულ გამოცდილებას, უფართოვდებათ თვალსაწიერი და ინტერესების სფერო, ეცნობიან მუზეუმის სპეციფიკას. უმაღლესი სასწავლებელი უზრუნველყოფს თავისი სტუდენტების პრაქტიკულ გამოცდილებას და მათ პოტენციურ დამსაქმებლებთან აკავშირებს" (გედევანიშვილი, 2010:60).

როგორც ცნობილია, სამუზეუმო საქმიანობა ითვალისწინებს არა მხოლოდ კოლექციების შეგროვებას, რესტავრაციას, შესწავლასა და ექსპონირებას, არამედ მისი მიზანია ეს კოლექციები ცნობილი გახდეს საზოგადოებისათვის, ყველა ასაკისა და განათლების ადამიანისათვის. განათლება საზოგადოების განვითარების საფუძველია. საერთაშორისო ორგანიზაციების – UNESCO და ICOM-ის ერთობლივ განაცხადს, რომ ყველა ასაკობრივი ჯგუფისა და განსხვავებული ინტელექტუალური მონაცემების ადამიანებს საშუალება ჰქონდეთ გამოიყენონ მუზეუმი და მისი კოლექციები განვითარებისათვის, – მსოფლიო საზოგადოებამ დაუჭირა მხარი. დღეს ეს განაცხადი მსოფლიოს ყველა მუზეუმისათვის ამოსავალი წერტილია საგანმანათლებლო მიმართულების განვითარებისა და დაგეგმვის საქმეში (გედევანიშვილი, 2010:101).

მუზეუმში შეიძლება დაინერგოს ზრდასრულთა აუდიტორიაზე გათვლილი რიგი პროგრამები. ასეთია პროგრამები სტუდენტებისა და ახალგაზრდებისათვის, ასაკოვანი მოქალაქეებისათვის, კორპორაციული ჯგუფებისათვის, ინტერკულტურული და ინკლუზიური პროგრამები. ამ პროგრამებს შესაბამისად უნდა ჰქონდეს საკმაოდ ფართო დიაპაზონი და მოიცავდეს ვორქშოფებს, სასწავლო კურსებს, ლექციებს, ფილმებს, კონცერტებს, ოჯახისათვის განკუთვნილ მეცადინეობებს, ექსკურსიებს, სემინარებს, სიმპოზიუმებს და მხატვრების უშუალოდ მუზეუმში მუშაობის პროცესებს (ლორდი, 2006:256).

ასევე ეფექტურია საგანმანათლებლო მოძრავი გამოფენები, რომელიც აუდიტორიის გაფართოებას ემსახურება. შესაძლებელია კოლექციის ნაწილის დაკავშირება რაიმე საინტერესო თამაშთან. მოძრავი გამოფენის ამოცანა შეიძლება იყოს სამიზნე აუდიტორიის ინფორმირება, კოლექციების ასლების დემონსტრირება, მეცნიერებისა და კულტურის პოპულარიზაცია.

სასურველია საგანმანათლებლო განყოფილებასა და დეპარტამენტს ჰქონდეს მუზეუმის გზამკვლევები როგორც მოსწავლეთათვის, ასევე ზრდასრულთათვის, სადაც მითითებული უნდა იყოს კოლექციის ექსპონატები და მათი ადგილსამყოფელი. ამიტომ საჭიროა საგამომცემლო საქმის მაღალ დონეზე ორგა-

ნიზება, რაც გამოიხატება მუზეუმის გზამკვლევის, ღია ბარათების, სარეკლამო ფურცლებისა და სხვა მასალების გამოცემით.

დღეისათვის საქართველოში მუზეუმის საგანმანათლებლო აქტივობები ახალი იარაღი და საშუალებაა, რომელიც ქვეყანაში განათლების დონის ასამაღლებლად უნდა მოიხმარო. მუზეუმის საგანმანათლებლო პოტენციალის გამოყენება ქვეყნის სწრაფი ეკონომიკური განვითარების საწინდარია. აქედან გამომდინარე, "თუ მუზეუმს სურს იყოს სიცოცხლისუნარიანი, ის უნდა ანვითარებდეს საგანმანათლებლო მიმართულებას, ისევე როგორც ქვეყანა, რომელსაც სურს ეფექტური განათლების სისტემა ჰქონდეს, გვერდს ვერ აუვლის მუზეუმის საგანმანათლებლო პოტენციალს (გედევანიშვილი, 2010:101). სწორედ ამიტომ, აუცილებელია მუზეუმის საგანმანათლებლო მიმართულების განვითარების ყოველმხრივი ხელშეწყობა როგორც სახელმწიფოს, ასევე ადგილობრივი ადმინისტრაციის მიერ.

აჭარის ხარიტონ ახვლედიანის სახელობის მუზეუმმა საგანმანათლებლო მიმართულების განვითარებაზე აქტიური მუშაობა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 70-იან წლებში დაიწყო. 1972 წელს მუზეუმში შეიქმნა სამეცნიერო-საგანმანათლებლო განყოფილება, რომელიც აქტიურ საგანმანათლებლო საქმიანობას ეწევა. 2010 წელს კი მუზეუმის ფილიალის, ილია ჭავჭავაძის მუზეუმის ბაზაზე ჩამოყალიბდა სამეცნიერო-საგანმანათლებლო ცენტრი, რომლის დებულებაც სხვადასხვა სახის საგანმანათლებლო აქტივობებს ითვალისწინებს. 2010 წლიდან მოყოლებული, საგანმანათლებლო ცენტრის ბაზაზე ადგილობრივ პარტნიორებთან მჭიდრო თანამშრომლობის შედეგად განხორციელდა მრავალფეროვანი პროგრამები, სამეცნიერო სესიები და კონფერენციები. თანამედროვე მოთხოვნების გათვალისწინებით, მომზადდა საგანმანათლებლო პროგრამები – "შემეცნებითი თამაშები" და "გიდი", რომლებიც წარმატებით ხორციელდებოდა სკოლის მოსწავლეთა მონაწილეობით.

მუზეუმი აქტიურად თანამშრომლობს უნივერსიტეტებთან. სტუდენტები ჩართულები არიან სხვადასხვა საგანმანათლებლო აქტივობებში და სასწავლო პრაქტიკას გადიან მუზეუმის ექსპოზიციასა და ფონდსაცავებში.

მუზეუმს გამოცემული აქვს სხვადასხვა სახის ბუკლეტები, ფლაერები, ღია ბარათები, გზამკვლევები, სამეცნიერო შრომები, მეთოდური ლიტერატურა. ბოლო წლების განმავლობაში გამოიცა სამეცნიერო-პოპულარული ჟურნალის – "მუზეუმის მაცნე"-ს ექვსი ნომერი, რომლებშიც სამეცნიერო ნაშრომებთან ერთად, შესულია ინფორმაცია მუზეუმის საგანმანათლებლო საქმიანობის შესახებ.

უახლოეს მომავალში გვსურს ჩვენი საქმიანობა გავააქტიუროთ დამთვალიერებელთა მოზიდვის მიზნით, რისთვისაც პრიორიტეტულად გვესახება სხვადასხვა ტიპის აუდიტორიასთან მუშაობით მუზეუმის საგანმანათლებლო ფუნქციის წინ წამოწევა. მიგვაჩნია, რომ უნდა დაინერგოს როგორც ფორმალური – წინასწარ დაგეგმილი და მკაფიოდ სტრუქტურირებული, ისე არაფორმალური – თავისუფალი შემოქმედებითი პროგრამები. აუცილებელ ამოცანად გვესახება ასევე სოციო-კულტურული პროგრამების წინ წამოწევა და დამკვიდრება სამუზეუმო საქმიანობაში, რამაც მუზეუმი ხელმისაწვდომი უნდა გახადოს საზოგადოების ყველა სოციალური ფენისა თუ ჯგუფისათვის.

ლიტერატურა:

1. გედევანიშვილი ნ., მუზეუმი და განათლება, 2010.
2. ლორდი მ., ლორდი გ. დ., სამუზეუმო საქმის მენეჯმეტი, 2006.
3. ფორჩხიძე მ., სამუზეუმო განათლება და ინტერდისციპლინარული ინტეგრაცია, 2014. www.mastsavlebeli.ge

ნინო ჭალაგანიძე
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
ჟურნალისტიკის დოქტორი
დავით ძიძიშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი,
საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მაგისტრი
საქართველო

სასწავლო მულტიმედია ცენტრის მართვის თავისებურებები უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში (თბილისის უნივერსიტეტების მაგალითზე)

თანამედროვეობის გამოწვევებმა, ელექტრონული და ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ, ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა უმაღლესი განათლების სისტემა. ერთი მხრივ, საჭირო გახდა უკვე არსებული დარგებისა და პროფილების ადაპტირება სწრაფად ცვალებადი გარემოს მიმართ, ხოლო მეორე მხრივ, ახალი ინოვაციური დისციპლინებისა და მიდგომების დანერგვა. სახელოვნებო და მასთან მომიჯნავე სასწავლო პროგრამები განსაკუთრებით სენსიტიურად აღიქვამს ამ ცვლილებებს, რადგან ყოველი ახალი ტექნოლოგია, ყოველი ახალი მიღწევა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გამოწვევა და ინსპირაციაა, რომელსაც სამეცნიერო წრეებმა ადეკვატურად უნდა უპასუხოს. თანამედროვე ეპოქაში უკვე შეუძლებელი ხდება ტექნოლოგიური პროგრესის უარყოფა და მისი შესაძლებლობების შეუფასებლად დატოვება.

ზემოთქმულიდან ნათლად ჩანს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია უმაღლეს სკოლაში დარგობრივი ინფრასტრუქტურისა და არამხოლოდ თეორეტიკოსი, არამედ გამოცდილი პრაქტიკოსი სპეციალისტების არსებობა.

როცა საქმე აუდიოვიზუალური ხელოვნების, კომუნიკაციების, ჟურნალისტიკის, საზოგადოებასთან ურთიერთობისა თუ ტელე-კინო ხელოვნების შესწავლას ეხება, ცხადი ხდება განსაკუთრებულად დატვირთული საგანმანათლებლო გარემოს მოწყობის აუცილებლობა. სასწავლო ბაზამ უნდა გააერთიანოს სასწავლო რადიოცენტრი, გაზეთისა და ჟურნალის რედაქცია, ფოტო-ლაბორატორია და ტელე-ცენტრი. ნიუსრუმში კი კონვერგენტულ პროდუქციაზე მუშაობის შესაძლებლობაც უნდა იყოს გათვალისწინებული. ასეთი რთული, მრავალშენაკადიანი სინთეზური სტრუქტურული რგოლის შექმნის მიზანი ახალი სტანდარტის პროფესიონალის მომზადებაა, რასაც, თავის მხრივ, უზრუნველყოფს სასწავლო კონტენტის სრული ციკლის გენერაცია, აგრეგაცია და განაწილება-დისტრიბუცია.

თანამედროვე აუდიო-ვიზუალური ხელოვნება კარგად ორგანიზებულ სასწავლო პროცესსა და მისი ტექნიკური უზრუნველყოფისათვის საჭირო შესაბამის ინფრასტრუქტურას საჭიროებს.

სასწავლო მულტიმედია ცენტრები, დიდი ხანია, წამყვანი დასავლური უნივერსიტეტების აუცილებელი სტრუქტურული ნაწილია. მაგალითისათვის, პროფესიულ წრეებში კარგადაა ცნობილი საუნივერსიტეტო ცენტრები როგორიცაა – Central Washington University-ის სასწავლო სატელევიზიო სტუდია, Southampton

Solent University-ის სატელევიზიო სტუდია, Suffolk University-ის სტუდია და სხვ. თუმცა, მათ შორის ყველაზე ცნობილი, ალბათ, მაინც NYFA ანუ ნიუ-იორკის კინო აკადემია და მისი სასწავლო ტელე და კინოსტუდიებია, რომლებიც, აუდიო-ვიზუალური ხელოვნების სასწავლო სივრცეში, ტექნიკისა და პროფესიონალიზმის საუკეთესო სინთეზადაა აღიარებული. გარდა საუნივერსიტეტო სასწავლო მულტიმედია ცენტრებისა, არსებობს უნივერსიტეტს გარეთ კონსტრუირებული სასწავლო მულტიმედიური ერთეულები, მაგალითად: კომპანია SONY-ის სატელევიზიო სტუდია და სტუდენტური ტელევიზია.

ზოგადად, სატელევიზიო სასწავლო ცენტრების შექმნის იდეა საქართველოში საბჭოთა პერიდოდიდან არსებობდა და, მათ შორის, პირველი კინომოყვარულთა სტუდია „პიონერფილმი“ იყო. თუმცა, თანამედროვე საუნივერსიტეტო სასწავლო მულტიმედია ცენტრები მნიშვნელოვნად განსხვავდება მაშინდელი სტუდიებისაგან და მისი წარმატებული მუშაობა დამოკიდებულია არამხოლოდ კარგ ტექნიკურ აღჭურვილობასა და პროფესიონალთა გუნდზე, არამედ ეფექტურ მენეჯმენტსა და მართვის სპეციფიური უნარების მქონე მენეჯერების წარმატებულ მუშაობაზე.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს ქალაქ თბილისში მოქმედი აკრედიტირებული უმაღლესი საგანმანათლებო დაწესებულებების მაგალითებზე სასწავლო ტელესტუდიების მართვის საკითხების კვლევა, რათა შემუშავდეს მულტიმედია სასწავლო ცენტრების მუშაობისა და მართვის ოპტიმალური სისტემა. საბოლოო ჯამში აღნიშნული კვლევა დაეხმარება ქვეყანაში მოქმედ უნივერსიტეტებს სასწავლო პროგრამებში პრაქტიკული კომპონენტის როლის გაზრდასა და მისი ეფექტიანობის ამაღლებაში. ჩვენი კვლევის პროცესი შეეხება ისეთ საკითხებს, როგორიცაა სტუდიის აღჭურვა, პერსონალის შერჩევა, სასწავლო პროცესის დაგეგმვა, აუდიო-ვიზუალური პროდუქტის შექმნის პროცესი და თავისებურებები.

დღეისათვის თბილისში მოქმედ აკრედიტირებული უმაღლესი სასწავლებლებიდან მხოლოდ რამდენიმეს აქვს საკუთარი სასწავლო სატელევიზიო და რადიოსტუდია. დანარჩენი უნივერსიტეტები კი საკუთარი სტუდენტებისათვის პრაქტიკული უნარების განვითარებას მედიაორგანიზაციებში სტაჟირებებითა და G-MEDIA პროგრამის ფარგლებში ამოქმედებული მულტიმედია სასწავლო ცენტრის საშუალებით ცდილობენ. IREX-ის სასწავლო სტუდია, როგორც ზემოთხსენებულ სასწავლო ცენტრს სხვაგვარად უწოდებენ, აღჭურვილია ნახევრადპროფესიონალის ტიპის ვიდეოკამერებითა და პროფესიონალური ხმისჩამწერი აპარატურით. გარდა ამისა, სტუდიის ბაზაზე შესაძლებელია მულტიმედია პლათფორმებისათვის განკუთვნილი გადაცემების მომზადება, რისთვისაც შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას განათების აპარატურა, სამონტაჟო სისტემები და სარეჟისორო აპარატურა. აღნიშნულ სტუდია ამჟამად GIPA-ს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სასწავლო ბაზებად გამოიყენება. გარდა ამისა, იგი სხვადასხვა პროექტისა და სასწავლო პროგრამის აქტიური მასპინძელია. გარდა ამ სტუდიაში მუშაობისა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს სასწავლო ტელესტუდია თავადაც გააჩნია. იგი USAID-ის ფინანსური დახმარებითაა შექმნილი და აერთიანებს როგორც სასწავლო სატელევიზიო სტუდიას თავისი სააპარატოთი, ასევე მულტიმედია ნიუს-

რუმს, რომელიც კომპიუტერებითა აღჭურვილი. ნიუსრუმში შესაძლებელია აუდიო-ვიზუალური პროდუქტის პრე და პოსტპროდაქშენის უზრუნველყოფა, ასევე სტუდენტებისათვის თეორიული სალექციო კურსების წაკითხვა და მათი მომზადება პრაქტიკისათვის. სატელევიზიო სტუდია აღჭურვილია კომპანია JVC GY-HM700 Pro HD ვიდეოკამერებითა და Dedolight-ის ფირმის განათების აპარატურით. აქ ყოველდღიურად რამდენიმე სალქციო კურსი იკითხება. მათ შორისაა: სატალევიზიო ჟურნალისტიკა და პრაქტიკული საგანი – აუდიო-ვიზუალური ხელოვნება. სასწავლო კურსის ფარგლებში ხდება სტუდიის პოტენციალის გამოყნება და მისი შესაძლებლობების სტუდენტებისათვის ჩვენება. სტუდენტები სწავლობენ ვიდეოკამერის, ხმის ჩამწერი სისტემების და განათების გამოყენებას. თავად უწევთ კამერის სამუშაო პროცესში გამოყენება და მცირე ვიდეორგოლების გადაღება. რაც შეეხება მონტაჟის პროცესს, მასში მულტიმედიაცენტრის ტექნიკური პერსონალია ჩართული. აღნიშნული სასწავლო სტუდიის მუშაობის ყველაზე დიდი ხარვეზს წარმოადგენს იმ სარეჟისორო ტექნიკის გამოუყენებლობა, რომელიც სტუდიის საეთერო ნაწილშია განთავსებული. მიუხედავად იმისა, რომ ტექნიკა საკმაოდ ძვირადღირებულია, კარგი იქნებოდა სსტუდენტები თავად დამსხდარიყვნენ სარეჟისორო პულტთან და გამოეყენებინათ ტექნიკურ შესაძლებლობათა 100 პროცენტი.

მნიშვნელოვან სასწავლო რესურსს წარმოადგენს საქართველოს დავით აღმაშენებლის უნივერსიტეტის ტელესტუდია, რომელიც დამატებით ფუნქციებსაც ითავსებს. გარდა უშუალოდ სტუდენტების ტექნიკური უნარების განვითარებისა, სდასუ ტელევიზიისათვის კონტენტის შექმნაზეა ორიენტირებული. თუმცა, თუ მაუწყებლობის პრინციპებს გავეცნობით, აღმოვაჩენთ, რომ ის, ძირითადად, სხვა სტუდიების მიერ შექმნილი პროდუქტის ტრანსლირებითაა დაკავებული.

,,საქართველოს დავით აღმაშენებლის სახელობის უნივერსიტეტი პირველი უნივერსიტეტია, რომელსაც აქვს თანამედროვე მაღალტექნოლოგიური აპარატურით აღჭურვილი ტელევიზია და რადიო SDASU-TV... SDASU-TV ჩამოყალიბდა საეთერო სივრცის ლიდერად. იგი პირველად ქართულ ინტერნეტსივრცეში მაყურებელს სთავაზობს ლიცენზირებულ სატელევიზიო პროგრამებს, მხატვრულ და დოკუმენტურ ფილმებს, შემეცნებით-გასართობ გადაცემებს'' – ვკითხულობთ ოფიციალურ ვებ-პორტალზე.

ზემოთ მოტანილი ტექსტური მასალა ადასტურებს ავტორთა ამბიციას, პირველობა მოიპოვონ ბაზარზე. აქვე, ხაზგასმულია ორგანიზატორთა ჩანაფიქრი, ეს იყოს პირველი სტუდენტური ტელევიზია, თუმცა, გამართული ტექნიკური მდგომარეების მიუხედავად, წარმოდგენილი მედია საშუალება ორიგინალური კონტენტის მოწოდებას ვერ ახერხებს. გვახსენდება CNN-ის სლოგანი, რომელიც სწორედ ამ შემთხვევის ილუსტრაციად გამოდგება: ,,ჟურნალისტიკას ქმნის არა ტექნიკა, არამედ ინტელექტი''. ინტელექტუალური და ტექნიკური პერსონალის გარეშე მაუწყებლობის წარმართლა შეუძლებელია.

კიდევ ერთი უმაღლესი სასწავლებელი, რომლის ბაზაც ჩვენს ფოკუსში მოექცა, კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტია. იმისათვის, რომ სტუდენტები უკეთ გაერკვნენ ჟურნალისტიკაში დანერგილ ახალ ტექნოლოგიებში და ამ ტექნოლოგიების გამოყენებით ჟურნალისტური ნაწარმოების მომზადებისა და გავრცელების ფორმებში, კსუ-ში მულტიმედია ცენტრი, უკვე მესამე წელია,

ფუნქციონირებს. მულტიმედია ცენტრი აერთიანებს რადიო, ხმის ჩამწერ, ტელე და სამონტაჟო სტუდიებს. რადიოსტუდია აღჭურვილია თანამედროვე რადიო-მიქშერით და მისი საშუალებით სტუდენტები პირდაპირი ეთერის მოდელირებას ახდენენ. რაც შეეხება ტელესტუდიას, იგი 4 კამერასთან ერთდროული მუშაობის საშუალებას იძლევა და სტუდენტებს საშუალება აქვთ თავად მიუსხდნენ ტელე-რეჟისორის პულტს, გაასწორონ განათება, მოამზადონ სხვა ტექნიკური საშუალებები. მულტიმედია ცენტრის ხმის ჩამწერი და სამონტაჟო სტუდიები სტუდენტებს საშუალებას აძლევს იმუშაონ პროფესიონალთა გუნდთან ერთაად, რომელთა მთავარ საზრუნავსაც სტუდენტური ჩანაფიქრების მაღალპროფესიონალური შეფუთვა და მათთვის პრაქტიკაზე დამყარებული ცოდნის მიცემა წარმოადგენს.

უნივერსიტეტის ვებ-გვერდზე ხელმისაწვდომია სასწავლო მულტიმედია ცენტრის მიერ წარმოებული პროდუქცია, რომელიც, თითქმის, ყოველდღიურად ახლდება (იხ. ბმული http://www.ciu.edu.ge/page/mmc–main). სტუდენტები საკუთარი ნამუშევრების პრომოუტირებას ეწევიან სოციალურ ქსელებშიც: youtube-სა: http://goo.gl/z2qjy3 და facebook-ში: http://goo.gl/5hFCZa .

სწავლის პერიოდში სტუდენტის მიერ მომზადებული მედია პროდუქცია ერთგვარ პორტფოლიოს გავს, რომელსაც ის მომავალში პოტენციურ დამსაქმებელს წარუდგენს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე სახელოვნებო სწავლებაში მულტიმედია სასწავლო ცენტრების როლი მზარდია და მათი არსებობა უნივერსიტეტებისათვის ერთგვარ აუცილებლობას წარმოადგენს. მენეჯერები, რომლებსაც მსგავსი სტუდიების მართვა აქვთ ჩაბარებული, რამდენიმე გამოწვევის წინაშე დგანან, რომელთა შორისა:

1) ხარისხის უზრუნველყოფა ისე, რომ ცენტრში სტუდენტი ქმნიდეს პროდუქტს და პროფესიონალთა ჩარევა მხოლოდ მენტორობაში გამოიხატებოდეს;

2) უნივერსიტეტში არსებული თეორიული სასწავლო კურსების გაანალიზება და მასზე მორგებული პრაქტიკული სამუშაოს ორგანიზება;

3) ტექნიკის ისეთი ერთეულების გამოყენება, რომელიც ერთი მხრივ პროფესიონალის აღზრდას შეუწყობს ხელს, მეორე მხრივ კი, გამოუცდელი სტუდენტის ხელში მოხვედრისას იოლად არ გამოვა მწყობრიდან;

4) საჭიროა ისეთი ტექნიკური პერსონალის შერჩევა, რომელსაც არამარტო აპარატურასთან მუშაობის უნარი შესწევს, არამედ აქვს გამოცდილება, პრაქტიკაში აუხსნას სტუდენტს ესა თუ ის შეცდომა და აჩვენოს მას მუშაობის თავისებურებები.

სწორედ ამ გამოწვევებზე რეაგირება წარმოადგენს მულტიმედია ცენტრების მენეჯერთა ძირითად საქმიანობას და თუ უნივერსიტეტი ახერხებს ყველა ძირითადი პუნქტის შესრულებას და სტუდენტთა მაქსიმალურ ჩართულობას, აღნიშნულ პროცესში იოლი ხდება ბოლონიის პროცესის იმ ძირითადი მიზნებისა და ამოცანების მიღწევა, რომელიც ქართულ განათლების სისტემას ევროპული საგანმანათლებო სივრცის ღირსეულ წევრად აქცევს.

ბიბლიოგრაფია:

1. http://www.media.ge/ge/portal/blogs/300091/
2. http://www.liberali.ge/ge/liberali/news/119224/
3. www.tsu.edu.ge
4. www.ciu.edu.ge
5. www.sdasu.edu.ge
6. www.gipa.ge
7. www.mediachecker.ge

ნანა ქორიძე
აჭარის ხ. ახვლედიანის სახელობის მუზეუმის
ფონდების მთავარი მცველი
საქართველო

სამუზეუმო კოლექციების (ფონდების) მართვა

მუზეუმის განმსაზღვრელი ატრიბუტი – სამუზეუმო კოლექციებია. მათი მართვა წარმოადგენს ნებისმიერი მუზეუმის საქმიანობის "გულს". მუზეუმის მისიის, უფლებამოსილების, მიზნებისა და ამოცანების განსაზღვრისას მნიშვნელოვანია მუზეუმის ექვსი მთავარი ფუნქცია, რომელთაგან სამი უკავშირდება სამუზეუმო კოლექციებს (შევსება, აღწერა, შენახვა-დაცვა), სამი – უშუალოდ მის საქმიანობას (კვლევა, ექსპონირება, ინტერპრეტაცია).

მუზეუმის სწორად მართვის ძირითად მაჩვენებელს წარმოადგენს სამუზეუმო კოლექციების აღწერის სისრულე და სიზუსტე, ვინაიდან მისი შესაძლებლობა – ჩამოუყალიბოს ადამიანებს მნიშვნელოვანი შთაბეჭდილებები აწმყოსა და მომავალში, დამოკიდებულია საკუთარ კოლექციებზე ზრუნვასა და მათ შესახებ ინფორმაციის გავრცელებაზე.

XXI საუკუნის მუზეუმებში, სადაც კოლექციებს ცენტრალური ადგილი უჭირავთ, უაღრესად დიდია მცველების როლი. უპირველეს ყოვლისა, ისინი არიან ექსპერტები. კოლექციების ღრმა ცოდნა მათ საშუალებას აძლევს, ცნობდნენ შესაბამის ობიექტს, აღმოაჩინონ განსხვავება მათ შორის და შეავსონ ისინი. ყველა კვალიფიციურ მეცნიერს არ შეუძლია იყოს მცველი. მცველი არ არის ჩვეულებრივი მეცნიერი, მას საქმე აქვს არა მხოლოდ წერილობით წყაროებთან, არამედ შესაბამის დისციპლინების არსებით ფაქტურასთან, ხელოვნების ნიმუშებთან, მატერიალური კულტურის საგნებთან, ტექნიკური შემოქმედებების პროდუქტებთან ან საარქივო მასალებთან (ლორდი, 2006:83).

იმისათვის რომ მცველების შესაძლებლობები ყოველთვის შესაფერისად წარმოჩნდეს, მათ სჭირდებათ დრო კვლევების ჩასატარებლად. სწორედ კვლევები უზრუნველყოფს მუზეუმის ყველა პროგრამის მყარ საფუძველს. არასაკმარისი კვლევების შედეგად, კოლექციებში გროვდება არასაჭირო, უმნიშვნელო ექსპონატები, ასლები ან უვარგისი ყალბი საგნები. ყველაზე დახვეწილი მაღალტექნოლოგიური მულტიმედიური პროგრამებიც კი მთლიანად დამოკიდებულია სამუზეუმო კვლევების ხარისხსა და სიღრმეზე, რის გარეშე ისინი მხოლოდ მონაცემთა ბაზის ხელმისაწვდომობის ტექნიკური საშუალებაა და მეტი არაფერი.

მუზეუმის გონიერი მართვა იმაში მდგომარეობს, რომ ხელი შეუწყოს მცველების გრძელვადიან კვლევებს, მუზეუმის მიერ მხარდაჭერილი ყველა კვლევა უშუალოდ დაკავშირებული უნდა იყოს მუზეუმის კოლექციებთან ან მის პროგრამებთან და უზრუნველყოს კვლევითი სამუშაოების საერთო გეგმის შესრულება. ვინაიდან მცველების კვლევითი საქმიანობა ძალზე მნიშვნელოვანია მუზეუმის საქმიანობის ყველა ასპექტისათვის, აუცილებელია, რომ კვლევების მკაფიო პოლიტიკა და კვლევითი სამუშაოების ერთობლიობა ზუსტად განსაზღვრავდეს მცველების როლს როგორც ფონდების, ასევე დამთვალიერებელზე ორიენტირებული პროგრამების მართვაში.

ნებისმიერი მუზეუმისათვის, კოლექციის განლაგება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი საკითხია. ბევრი მუზეუმის მეურვეები და გამგეობა ქმნის ახალი შენაძენების კომიტეტებს (კომისიებს). აჭარის ხარიტონ ახვლედიანის სახელობის მუზეუმს აქვს გამოცდილება ამგვარი კომისიების შექმნისა, რომელიც ითვალისწინებს ობიექტების მიღებას მუზეუმის მიერ მიღებული კოლექციის განვითარების სტრატეგიის შესაბამისად. ბუნებრივია, ნებისმიერი შენაძენი დაკავშირებულია გარკვეულ ხარჯებთან, რაც საბოლოო ჯამში ნიშნავს სათავსოების და მომსახურების საშუალებების მიმართ მოთხოვნების ზრდას. ამავე დროს, კომისია წარმოადგენს ინსტანციას, რომელიც ადასტურებს გარკვეულ დადგენილ ზღვარზე უფრო ძვირი შენაძენების დასაბუთებას და აუცილებლობას (კალანდაძე, 1957:17-20).

სამუზეუმო კოლექციების მართვის ძირითად საშუალებას წარმოადგენს კოლექციების პოლიტიკა, იგივე კოლექციების მართვის პოლიტიკა, რაც მოიცავს:

• მუზეუმის ვალდებულებების დეკლარაციას მისი კოლექციების – როგორც საზოგადოებრივი ქონების, შენახვის შესახებ.

• კოლექციის ფარგლებისა და დიაპაზონის განსაზღვრას. ჩვეულებრივ, სწორედ პოლიტიკა ადგენს ისტორიული ხასიათის კოლექციების ქრონოლოგიურ და გეოგრაფიულ ჩარჩოებს, ექსპონატების მასალას (მაგ., ვერცხლი, ოქრო, რკინა, სპილენძი...), რომელსაც აგროვებს მუზეუმი.

• რაც შეეხება კოლექციაში მიღების კრიტერიუმებს, აქ მთავარია ობიექტის ზომების, გაუყალბებლობის ნიშნების, შეძენის წყაროს დადგენის სამართლებრივი სტატუსის ლეგალურობა. განისაზღვრება ექსპონატების შეძენის ფასი, აგრეთვე შეძენილი ობიექტის კოლექციის სხვადასხვა განყოფილებაში გადანაცვლების კრიტერიუმები: მაგ., ძირითად ფონდში თემატიკიდან გამომდინარე დოკუმენტურ მასალათა ფონდი, მუზეუმი არქივისათვის, მუზეუმის ბიბლიოთეკისთვის.

ექსპონატების აღრიცხვა მუზეუმში თვალისწინებს მუშაობის სამ ძირითად მომენტს:

1. ექსპონატების პირველად აღრიცხვას შემოსულობათა წიგნში, რომლის მიზანია მისი იურდიული დაცვა;

2. ინვენტარიზაცია, ე.ი. კოლექციათა დოკუმენტურ-მეცნიერული რეგისტრაცია საინვენტარო წიგნებში, რაც ამასთანავე წარმოადგენს ექსპონატის იურდიული დაცვის ძირითად დოკუმენტს;

3. აღრიცხვის დამხმარე ფორმები (კართოტეკები, დამატებითი აღწერა და სხვა).

მუზეუმში შემოსული ყველა ექსპონატი აქტირების შემდეგ დაუყონებლივ უნდა გატარდეს შემოსულობათა წიგნში. შემოსულობათა წიგნის მიზანია, შემოსულ ექსპონატს დაუყონებლივ მიეცეს რიგითი ნომერი და მოკლე აღწერილობა.

საინვენტარო წიგნში არ შეიტანება:

1. წიგნები, რომელიც მუზეუმის ბიბლიოთეკას ეკუთვნის;

2. ნეგატივები, დიპოზიტივები, კინოფირები, რომლებიც უშუალოდ შედიან მუზეუმის ფონოთეკაში და იქ აღირიცხებიან მიღებისთანავე;

3. სამეცნიერო-დამხმარე მასალა, რომელსაც მუზეუმისათვის დროებითი მნიშვნელობა აქვს. მაგ: დიაგრამები, კარტოგრამები, დროებითი ხასიათის მაკე-

ტები, მულაჟები, რომლებიც აღირიცხება სამეცნიერო დამხმარე მასალათა წიგნში. დროებით შემოსული ექსპონატის რეგისტრაციისათვის მუზეუმში შემოღებული უნდა იყოს სპეციალური წიგნი.

საინვენტარო წიგნების შეცვლისას, ყველა ექსპონატი ძველი წიგნიდან ახალში გადაიტანება. ახალ წიგნში მითითებული უნდა იყოს გაუქმებული წიგნის შიფრი და ძველი ნომერი, ისევე როგორც ძველ წიგნშიც უნდა აღინიშნოს ახალი ინვენტარის შიფრი და ნომერი თითოეული საგნის გასწვრივ. ცვლილებები განმტკიცებული უნდა იქნეს შესაბამისი აქტებით. შემოსულობის აქტს სასურველია ერთვოდეს ცნობები საგნის ისტორიის შესახებ, საგნის ლეგენდა (წარმოშობა, მოძრაობა, გამოფენაზე ყოფნა და სხვა) და ა.შ.

თითოეული ექსპონატი, თავისი ძირითადი ცნობებით შედის საინვენტარო წიგნში. რიგითი ნომერი, რომლითაც შეტანილია ექსპონატი საინვენტარო წიგნში, წარმოადგენს მის საინვენტარო ნომერს და იწერება ექსპონატზე. საინვენტარო წიგნი, ვიდრე ხმარებაში შევა, წინასწარ უნდა დაინომროს, ზონარი გაეყაროს და დამოწმდეს ზემდგომი ორგანოების ან დირექტორის მიერ. იმ საინვენტარო ნომრის გამოყენება, რომელიც განთავისუფლდა მას შემდეგ, რაც ამოირიცხა გაცემული ექსპონატი, სხვა ექსპონატის ჩასაწერად დაუშვებელია.

მუზეუმში შემოსული და ფონდებში ჩარიცხული თითოეული ნივთი ფოტოგრაფირებული უნდა იყოს. ძველი საინვენტარო წიგნის შეცვლა ახალი წიგნებით დასაშვებია მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში, რომელიც შეთანხმებული უნდა იყოს ზემდგომ ორგანოსთან. აქტში კი უნდა აღინიშნოს თარიღი, ვისი განკარგულებით განკარგულებით და რა მიზეზით მოხდა წიგნის შეცვლა.

დაუშვებელია ჩანაწერების დასვრა, გადაფხეკა და შესწორებანი. თუ შესწორების შეტანა აუცილებელია, ჩანაწერი უნდა გადაიხაზოს წითელი მელნით ისე, რომ კარგად ჩანდეს რა წაიშალა. შესწორებები და ექსპონატზე დამატებები იწერება აგრეთვე წითელი მელნით და დასტურდება პასუხისმგებელი პირის ხელწერითა და ბეჭდით (აჭარის სახელმწიფო მუზეუმი..., 1961:11-12).

სამუზეუმო ნივთი მუზეუმის საკუთრება შეიძლება გახდეს სხვადასხვა საშუალებით: ჩუქება, მემკვიდრეობა, შესყიდვა, აღმოჩენა საველე კვლევების დროს, სხვა მუზეუმებიდან შესანახად მიღება შესაბამისი ხელშეკრულებებით და შესყიდვის პროცედურებით.

სამუზეუმო კოლექციების მართვის პოლიტიკის მთავარი მიმართულებაა შეგროვების მიზნების ფორმულირება, რომელსაც მოჰყვება კოლექციის კლასიფიკაცია მიზნების მიხედვით: საგამოფენო კოლექცია, კვლევითი კოლექცია, სათადარიგო (სარეზევრო) კოლექცია, თანამედროვე კოლექცია, რომლებიც დიდი ხნის განმავლობაში ინახება საცავებში, შემდეგ კი გადააქვთ საგამოფენო (კვლევით) კოლექციაში.

აღსანიშნავია, რომ მუზეუმის პოლიტიკა ობიექტის გაყიდვის მიმართ მკაცრადაა რეგლამენტირებული. მუზეუმების საერთაშორისო საბჭო და მუზეუმების ასოციაციები მეტად ფრთხილ რეკომენდაციებს იძლევიან ექსპონატის გაყიდვის თაობაზე. ICOM-ის1990 წლის ეთიკის კოდექსში აღნიშნულია, რომ "ყოველთვის დიდი სიფრთხილეა საჭირო მუზეუმის მიერ შესანახად სრული ფორმით მიღებული ექსპონატის გაცემისას". ამ საკითხის გადაწყვეტისას შეიძლება განხილული იქნას შემდეგი კრიტერიუმები: ობიექტები, რომლებიც არ შეესაბამება მუზეუმის უფლებამოსილებას. ობიექტები, რომლებიც ყალბი აღმოჩ-

ნდებიან ან მოპოვებული არიან კანონსაწინააღმდეგო და არა ეთიკური საშუალებებით, დუბლიკატები, რომლებიც არ ექვემდებარებიან რესტავრაციას. ობიექტების განადგურება შეიძლება განხორციელდეს მხოლოდ მცველების მიერ დირექტორის თანდასწრებით და უნდა იყოს დოკუმენტურად გაფორმებული, ხოლო ამოღებული ობიექტების გაყიდვის შემთხვევაში, მიღებული შემოსავალი უნდა იქნეს გამოყენებული მხოლოდ ახალი ექსპონატის შეძენებისათვის და არა სხვა ხარჯებისათვის.

დიდი მნიშვნელობა აქვს მუზეუმის ფონდებში დაცული ექსპონატების რაოდენობას. ფონდებში არსებული სიმჭიდროვისას, გასათვალისწინებელია აღრიცხვის განყოფილების თანამშრომლებისა და რესტავრატორთა რეკომენდაციები. იქ, სადაც იქნება გამოფენილი ხელოვნების ნიმუშები, შეიძლება ნაკლებად დაიტვირთოს დარბაზები, რათა ვიზიტორმა შეძლოს აღქმა, ხოლო იქ, სადაც იქნება მოწყობილი თემატური ექსპოზიციები, შესაძლოა, უფრო სიმჭიდროვე იყოს. მაგ: ღია შენახვის ან საკვლევი კოლექციების დარბაზებში შესაძლებელია იყოს ყველაზე მეტი სიმჭიდროვე.

ვინაიდან ობიექტების ზომები და ექსპოზიციების ხასიათი სხვადასხვა პროფილის მუზეუმში სრულიად განსხვავებულია, თითოეულმა დაწესებულებამ თავად უნდა განსაზღვროს ექსპონატების მისთვის მისაღები სიმჭიდროვის ზღვარი. მუზეუმებს სულ უფრო მეტად სურთ თავისი კოლექციები ხელმისაწვდომი იყოს დამთვალიერებლებისათვის, ამ შემთხვევაში, საგამოფენო შეზღუდვა ვერ იქნებოდა კარგი რჩევა, პირიქით, ექსპონატების საზოგადოებისათვის ხელმისაწვდომობის გაზრდა შეიძლება ისეთი თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებით, როგორიცაა ვიდეოკამერები, მულტიმედიური ტერმინალები და სხვა.

მუზეუმის ადმინისტრაცია მზად უნდა იყოს იმ ცვლილებებისათვის, რომელიც შეიძლება მოულოდნელად წარმოიქმნას მუშაობის პროცესში. დასაშვებია, ცალკეულ განყოფილებებს მიენიჭოთ უფლება გასცდნენ დადგენილ საზღვრებს, თუ მოულოდნელად გაჩნდება შესაძლებლობა გაამდიდრონ კოლექცია, მაგრამ ეს უნდა იყოს დასაბუთებული და აწონილ-დაწონილი.

სამუზეუმო სამყაროში გამოიყენებოდა რეგისტრაციის სხვადასხვა სისტემა, მაგრამ დღეს მუზეუმების უმრავლესობა თავის შენაძენს რეგისტრაციაში ატარებს ე.წ. აღრიცხვის სამელემენტიანი სისტემის მეშვეობით.

აღრიცხვის ამგვარი სისტემა, რომელიც არ ეფუძნება ობიექტის სპეციფიკურ ნიშნებს, შეიძლება მიესადაგოს ნებისმიერი სახის კოლექციას. მაგრამ ზოგიერთი სახის კოლექციებისათვის საჭირო გახდება მისი შეთანხმება აღნიშვნის სხვა სისტემებთან. კერძოდ, არსებობს მარკების რეგისტრაციის საერთაშორისო სისტემა, ასევე გეოგრაფიული აღნიშვნების უნივერსალური სისტემა, რომლის გათვალისწინება ხდება არქეოლოგიური აღმოჩენების რეგისტრაციისას, ხოლო მონეტების კლასიფიკაცია ხდება ქვეყნების, მმართველების, მასალის, ნომინალებისა და ისტორიული პერიოდის მიხედვით. ნებისმიერი სარეგისტრაციო სისტემა უნდა იყოს საკმაოდ მოქნილი, ითვალისწინებდეს ცვლილებების შესაძლებლობას.

სამუზეუმო ექსპონატზე, საინვენტარო წიგნში შეტანისთანავე აღინიშნება მათთვის მიკუთვნებული საინვენტარო ნომერი და შიფრი. ეს მონაცემები აღნიშნული უნდა იყოს თვით ექსპონატზე. იმ შემთხვევაში, თუ ეს შეუძლებელია,

შიფრი და საინვენტარო ნომერი აღინიშნება ეტიკეტზე და მიებმება ექსპონატს. საინვენტარო ნომრის გარდა, საგანზე უნდა აღინიშნოს, თუ რომელ მუზეუმს ეკუთვნის ობიექტი. ობიექტის ეტიკეტი უნდა იწერებოდეს მუზეუმის შიფრით, რომელიც შედგება მისი სახელწოდების დასაწყისი ასოებისაგან (აჭარის სახელმწიფო მუზეუმი, 1961:14).

ინსტრუქციის თანახმად, მცირე ზომის ობიექტებზე სარეგისტრაციო ნომრები მაგრდება იარლიყების მეშვეობით, ხოლო იმ შემთხვევებში, როდესაც ობიექტის ყველა ზედაპირს აქვს ესთეტიკური ფასეულობა, გამოიყენება მაგარ ძაფზე დამაგრებული ეტიკეტები. კოსტიუმებზე ეკვრება გახამებელი ბამბის ქსოვილის ეტიკეტი, რაზეც აწერია სარეგისტრაციო ნომრები. რაც შეეხება სხვა ექსპონატებს, მათზე ნომრები, ჩვეულებრივ, ეწერება ფუძეზე ან სხვა შეუმჩნეველ ადგილზე. ნომერი ეწერება ტუშით, რაც შემდეგ იფარება ლაქით.

მუზეუმის დოკუმენტაციის წარმოების ინსტრუქციამ უნდა განსაზღვროს, ვის აქვს უფლება გადაადგილოს ობიექტები კოლექციებში და რა ოპერაციების შესრულება არის აუცილებელი იმისათვის, რომ შემდგომში შესაძლებელი იყოს ობიექტის მოძებნა სხვა პირების მიერ. შენახვის ყველა ადგილს და ექსპოზიციას უნდა ჰქონდეს მოსახერხებელი შიფრი. სხვა ორგანიზაციისათვის სამუზეუმო ობიექტების დროებით სარგებლობაში გადაცემის შემთხვევებისათვის, ინსტრუქცია უნდა ითვალისწინებდეს შესაბამისი დოკუმენტაციის გაფორმების გარკვეულ წესს.

ობიექტების ადგილმდებარეობის აღრიცხვის სტანდარტული ხერხების გამოყენება მოსახერხებელია კოლექციის აღწერის ჩატარების დროს, თუ სახელმწიფო მუზეუმებს უხდებათ მუდმივი მზადყოფნა მაკონტროლობელი ორგანოს მოთხოვნისამებრ თავისი კოლექციების ინვენტარიზაციისათვის, ყველა დანარჩენი მუზეუმი, ჩვეულებრივ, რამდენიმე წელიწადში ერთხელ ატარებს თავისი აღწერების სრულ გადამოწმებას – ყველა ობიექტისათვის, გამონაკლისების გარეშე, რაოდენ დიდიც არ უნდა იყოს კოლექცია.

ობიექტების სრული შესწავლისათვის აუცილებელ კრიტერიუმს წარმოადგენს კატალოგიზაციის პროცესი, რისთვისაც ექსპონატის მონაცემების მომზადების პროცესი მხოლოდ მცველების საქმეა. ეს მონაცემები უნდა მოიცავდეს მითითებებს შესაბამის ლიტერატურაზე და რეპროდუქციაზე. კოლექციის საერთო კატალოგის შედგენა მუზეუმის საქმიანობის უმნიშვნელოვანესი ასპექტია, არ შეიძლება მისი უსასრულოდ გადადება (ქარაია, 2006:88).

დღეს უკვე არსებობს სამუზეუმო აღრიცხვის კომპიუტერული პროგრამები, რომლებიც სპეციალურად არის შემუშავებული მუზეუმის აღრიცხვის სამსახურის თანამშრომლებისათვის. ობიექტის ელექტრონული გამოსახულების შექმნა და შენახვა სამუზეუმო აღრიცხვის შემდეგი მნიშვნელოვანი ნაბიჯია. ამისათვის საჭირო ხდება მთელი კოლექციის ხელახლა ფოტოგრაფირება, რაც დიდ სირთულეს წარმოადგენს, თუმცა – გამართლებული შედეგით. მუზეუმისათვის სულ უფრო და უფრო მისაღები ხდება ღია შენახვა. დაინტერესებულ დამთვალიერებელს შეუძლია მიიღოს ინფორმაცია ობიექტზე გამარტივებული კლავიატურის ან სენსორული ეკრანის მქონე მონიტორის მეშვეობით. ეს გაცილებით მეტია, ვიდრე წარწერების, ტექსტებისა და სქემების საშუალებით მიღებული ინფორმაცია. ულტიმედიური პროგრამები კი სხვადასხვა დონის დამთვალიერებლების ყურადღებას იპყრობს. განსაკუთრებით უკანასკნელ წლებში ამ სფეროში

ცვლილებები სწრაფი ტემპით მიმდინარეობს. იზრდება პერსონალური კომპიუ-ტერებიდან მონაცემებისა და გამოსახულებების ხელმისაწვდომობის შესაძლებ-ლობები. იცვლება თავად მუზეუმის – როგორც საზოგადოებრივი ინსტიტუტის ბუნება. მაგრამ არ ნელდება მეტის ნახვის სურვილი. მუზეუმების ხელმძღვანე-ლებს კი მოუწევთ მუდმივად თვალყური ადევნონ ჩვენს თვალწინ გადაშლილი ციფრული ინფორმაციის ეპოქის ახალ შესაძლებლობებს და საფრთხეებს.

ლიტერატურა:

1. კალანდაძე ა., აჭარის ასსრ სახელმწიფო მუზეუმის მუშაობის გამოცდილე-ბა, თბ., 1957;
2. ლორდი ბ., ლორდი გ., სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, 2006;
3. მესხია ე., მუზეოლოგია, ბათუმი, 2014;
4. ქარაია ი., ინსტრუქცია სამუზეუმო ფასეულობათა აღრიცხვისა და დაცვის შესახებ, 2006;
5. აჭარის სახელმწიფო მუზეუმი: გზამკვლევი, ბათუმი, 1958;
6. აჭარის სახელმწიფო მუზეუმი, ინსტრუქცია მუზეუმის ფონდებისა და დაც-ვის შესახებ, 1961.

მაკა დოლიძე
საქართველოს დავით აღმაშენებლის სახელობის უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

ჟურნალისტური და ლიტერატურული ასპექტები

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პუბლიცისტურ ნაწარმოებებს. პუბლიცისტი მსჯელობს საქართველოზე, როგორც მზის ბადეში გაკვალულ დედოფალზე, ოქროს ვერძზე. აიგივებს მზესა და ღმერთს, ყურადღებას ამახვილებს მუხაზე.

მითებსა და სიმბოლოებს გრიგოლ რობაქიძე თავის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს უთმობდა. სიმბოლოების გამოყენება, როგორც სიმბოლისტთა ერთ-ერთი გამორჩეული ლიდერისათვის, შემთხვევითი არ არის. სიმბოლურ-სახეობრივი აზროვნება იგრძნობა არა მარტო მის ლიტერატურულ და პუბლიცისტურ ნაწარმოებებში, არამედ პირად წერილებშიც. თითოეულ მათგანში უხვადაა წარმოდგენილი ჟურნალისტური და ლიტერატურული ასპექტები.

ჟურნალში „ბედი ქართლისა" დაბეჭდილ ერთ-ერთ ინტერვიუში გრიგოლ რობაქიძე აღნიშნავდა: „ქართული საქმის გაგება მოითხოვს საქართველოს გაგებას, საქართველოს გაგება თავის მხრივ მოითხოვს გაგებას ცნებისა „ხალხი" ("ბედი ქართლისა", 1953:8). ქართველ ხალხს, როგორც ცოცხალ არსსა და მითიურ პიროვნებას, ისე აღიქვამდა და მას ქართუს ანუ კარდუს უწოდებდა. იგი სხვადასხვა საკითხებზე ესაუბრებოდა კარდუს, რომელიც უჩინარი მოსაუბრე, მწერლის თანმდევი სულია. თითოეული სიტყვისთვის მეტი დამაჯერებლობა რომ მიეცა და მოსაზრებებიც მკითხველისთვის უფრო საინტერესო ყოფილიყო, გრიგოლ რობაქიძემ დიალოგის ფორმას მიმართა. მასსა და კარდუს შორის იმართება მეგობრული დიალოგი. კარდუ თითქმის ყველა საკითხში ეთანხმება. პუბლიცისტი დადებით ემოციებს ვერ ფარავდა კარდუსთან საუბრისას და სხვადასხვა ფრაზებით ამკობდა მას: „მარჯი შენს მარჯვენას კარდუ", „ეს გრიგალი შენ იყავ კარდუ!"... გრიგოლ რობაქიძისთვის კარდუ „მზეგრძელი" და „მზემოსილია". კარდუ წარმოდგენილია, როგორც პიროვნება და როგორც ღმერთი. პუბლიცისტისთვის კარდუ ღმერთის ტოლია. მაგრამ კარდუ ასე არ ფიქრობდა. მას მიაჩნდა, რომ იგი მითიური თაურმდგენია ხალხისა და „ღმერთად არ უნდა გახდეს მიჩნეული, თორემ გზა იგი წაღმართისაგან უკუღმართად იქცევა" ("ბედი ქართლისა", 1948:17).

საერთოდ, გრიგოლ რობაქიძისთვის ადამიანი ღვთიური მრავალსახიერებაა. ადამიანისათვის უკანასკნელი საყრდენი უზენაესია – ღმერთი. გრიგოლ რობაქიძე ერთმანეთს ადარებდა ქრისტესა და ღმერთს და აცხადებდა – ქრისტე ინდივიდუალურად მოვლენილი პიროვნებაა, ხოლო ღმერთი ზეინდივიდუალურია. ქრისტიანობაში ორ დაპირისპირებულ ძალას ხედავდა – სიკეთესა და ბოროტებას. კეთილისა და ბოროტის არსებობა, „ეს საიდუმლო აუხსნელია, ოღონთ იგი პოსტულატია, ურომლისოდაც არც ონტოლოგიაა შესაძლებელი და არც გნოსეოლოგია" – წერდა იგი (http://www.1.skola.dlf.ge/gri/werili–efrei.html).

გრიგოლ რობაქიძე სიკეთეში ანგელოზს ხედავდა, ხოლო ბოროტებაში ეშმაკს. მას მიაჩნდა, როგორც ეშმაკი, ასევე ანგელოზი ჩვენში იყო ჩამჯდარი. გრიგოლ რობაქიძე ფიქრობდა, რომ ღმერთის რწმენა ათასჯერ უფრო ადვილია, ვიდრე ქრისტესი. ქრისტიანობის ერთ-ერთ სიმბოლოზე – ჯვარზე საუბრისას, იგი აღნიშნავდა, რომ ვაზის ჯვრის ფასი მთელ საქრისტიანოს არ მოეპოვება. „ჯვარი ვაზის" ჯვარი – არც ხისაგან, არც ქვისაგან, არც რკინისაგან. რატომ მაინც და მაინც ვაზის ნასხლევისაგან? ალბათ იმისათვის, რომ ვაზი სახეა „მიწის" ნოყიერების და ნაყოფიერების. ეს კიდევ არაფერი. ჯვარი ვაზის შეკრულია ქალის თმებით – (ლეგენდარულ გადმოცემით: ღვთისმშობლის, თუ თვითონ ნინოსი)" ("ბახტრიონი", 1922).

სამყაროში არსებობს ისეთი სახეები, რომლებიც იბადებიან და უკვალოდ ქრებიან, მაგრამ არსებობს ისეთებიც, რომლებიც მიუხედავად თაობების უარყოფისა, მაინც მნიშვნელოვან და საინტერესო სახეებს ქმნიან. სწორედ ასეთი მხატვრული სახეებიშექმნა გრიგოლ რობაქიძემ ლენინის, სტალინის, ჰიტლერისა და მუსოლინის ტიპიური მოდელის გამოყენებით. ეს ის სახელმწიფო მოღვაწეები არიან, რომლებიც სათავეში ედგნენ ბოლშევიზმს, ფაშიზმსა და ნაციზმს. გრიგოლ რობაქიძეს სურდა რეალურ ცხოვრებაში დაენახა არქაული ელემენტები, ღრმად ჩაეხედა მასში და სიღრმისეულად ეჩვენებინა არქეტიპული სახეები თუ მოვლენები. აქ არაფერია მითოლოგიური, ფოლკლორული, ზღაპრული. თითოეული მათგანი ისტორიული ტიპია. ეს რეალური სახეებია, რომლებიც გვიჩვენებენ, რომ ღმერთი და სატანა დღესაც ებრძვიან ერთმანეთს. გრიგოლ რობაქიძეს არ სურდა გმირებად წარმოეჩინა ისინი, არამედ ცდილობდა დაეხატა ამ პერსონაჟების ფენომენი და ეჩვენებინა, რომ ამ ქვეყნად ყველას თავისი ადგილი მოეპოვება. „ჰიტლერის ფენომენი აქ ძევს და სხვაგან არა" – წერდა გრიგოლ რობაქიძე (http://www. 1.skola.dlf.ge /gri/hitlerii.html).

უნდა ითქვას, სახელმწიფო მოღვაწეთა არქეტიპებიყოველთვის დიდ ინტერესს იწვევდა. მკითხველთა უმრავლესობას სწორედ ასეთი გმირების გაცნობა სურდა. აინტერესებდათ მათი ყოველდღიური ცხოვრება, განცდები. გრიგოლ რობაქიძე მოგვითხრობს არა მარტო პოლიტიკურ ფიგურებზე, არამედ გვიჩვენებს იმ სახელმწიფო წყობას, რომელიც მათ შექმნეს და სადაც ისინი მოღვაწეობდნენ. რობაქიძის გმირები არქაული ფენებიდან ამოდიან, ხოლო ის წყობა, სადაც ისინი მოღვაწეობენ – რეალურია. მუსოლინი და ჰიტლერი ფაშისტური დიქტატურის იდეოლოგები არიან, რომლებიც იბრძოდნენ დემოკრატიული თავისუფლების მოსპობისა და დამპყრობლური ომების გაჩაღებისათვის. გრიგოლ რობაქიძე ცდილობს სიმბოლოებისა და არქეტიპების გამოყენებით დაგვანახოს ის წყობა, რომელიც ჰიტლერმა შექმნა გერმანიაში და მუსოლინიმ იტალიაში. გრიგოლ რობაქიძემ ლენინისა და სტალინის არქეტიპების გამოყენებით კარგად გააცნობიერა ეს პიროვნებები და დაინახა ბოლშევიზმის არსი, ხოლო ჰიტლერისა და მუსოლინის არქეტიპების გამოყენებისას ვერ მოახერხა ჩაწვდომოდა ფაშიზმსა და ნაციზმს. მაგრამ შეიძლება აქვე აღვნიშნოთ, რომ მას იმდენად რეჟიმი არ აინტერესებდა, რამდენადაც პიროვნება. იგი ცდილობს ყურადღება არ გაამახვილოს იმ სახელმწიფო წყობაზე, რომელშიც ჰიტლერი და მუსოლინი იმყოფებოდნენ. გრიგოლ რობაქიძე არ განმარტავს, მაგრამ არქეტიპების, მითებისა და სიმბოლოების გამოყენებით შთაბეჭდილებას გვიქმნის იმ რეჟიმის შესახებ. ჰიტლერის დახასიათებიდან და მისი მოქმედებიდან აშკარად იგრძნობა იმ ეპო-

ქის სუნთქვა. გრიგოლ რობაქიძე ჰიტლერს მიწის ძალთა გამომღვიძებელს უწოდებს. ცდილობს ეს „მედიდური" პიროვნება სხვებთან ახლოს წარმოგვიჩინოს. მაგრამ, როგორც ჩანს თვითონ ჰიტლერი სიშორისაკენ მიისწრაფვის და სხვებთან ახლოსაც რომ დგას, ისინი მისდამი მაინც სიშორეს გრძნობენ. „იგი კვლავ და კვლავ იყენებს პირის ნაცვალსახელს „მე", ოღონთ „მე" ამ შემთხვევაში ხალხის ზეპიროვნულ თვითობას ნიშნავს" – წერდა გრიგოლ რობაქიძე, მაგრამ რას ნიშნავდა ეს „მე", ეტყობა რობაქიძისთვისაც უცნობი იყო (http://www.1.skola.dlf.ge/gri/hitlerii.html). სინამდვილეში კი ჰიტლერის სახე ყოვლისშემძლე პიროვნების არქეტიპის ვარიაციაა. ძნელია ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რისი თქმა უნდოდა გრიგოლ რობაქიძეს ჰიტლერის სახის დახატვით. რა ვუწოდოთ ამას, შემოქმედებითი აღტაცება თუ უბრალოდ იმ დროის გამოძახილი.

„ჰიტლერში" თითქოს არაფერია არარეალური, მითოლოგიური. აქ დახატულია პიროვნების მხატვრული სახე. მაგრამ ამ სახის სრულყოფილად წარმოსაჩენად რობაქიძე ცდილობს მითებითა და სიმბოლოებით გაამდიდროს ნაწარმოები. გვიჩვენოს ის წყობა, რომელშიც ჰიტლერი მოღვაწეობდა. გრიგოლ რობაქიძე საუბრობს ჩრდილოური მითის, კარდუს, ვაზის ჯვრის, იფნის ხის შესახებ. მას სწამდა, რომ ეს ხე ადოლფ ჰიტლერის საგვარტომოა.

საინტერესოა, როგორ შეაფასებდა გრიგოლ რობაქიძე ჰიტლერის მოღვაწეობას, ეს ნაწარმოები რამდენიმე წლის შემდეგ რომ დაეწერა. რა სახის მითებსა და სიმბოლოებს გამოიყენებდა ჰიტლერის წარმოსაჩენად. რას უწოდებდა იმ რეჟიმს, რომელიც ჰიტლერმა შექმნა და რომელშიც გარკვეული წლების განმავლობაში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. ერთი რამ კი ცხადია, ეს არის ჰიტლერის, როგორც სახელმწიფო მოღვაწის გაიდეალიზებული სახე.

საბჭოთა პერიოდის ლიტერატურაში ბელადის არქეტიპს განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა. მას პოლიტიკური მნიშვნელობა ჰქონდა. ძლიერი და ყოვლისშემძლე ბელადი მთელი ქვეყნის იმედი იყო. მის შესახებ წერდნენ ლექსებს, მოთხრობებს, იღებდნენ ფილმებს. ამას ეტყობა ვერც გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედება გადაურჩა და ლენინსა და ლენინიზმს მან ესსე მიუძღვნა. მწერალი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ ლენინის ფენომენზე ტომები დაიწერებოდა. ეს მართლაც ასეა. მაგრამ საკითხავია, რა სახისაა ეს ტომები. თითოელ მათგანში მხოლოდ ერთი სახის არქეტიპის ვარიაცია ხომ არ არის შერწყმული და ისიც არარეალურად. გრიგოლ რობაქიძე ცდილობს დაგვანახოს ლენინის შინაგანი სიმტკიცე და ნებისყოფა. ის ერთმანეთს ადარებს ლენინისა და ნაპოლეონის ნებისყოფას და აღნიშნავს: „ნაპოლეონის ნება იყო ქოლერიული, ჭკუა კი მელანქოლიური. ლენინის ქოლერიულ ნებას კიდევ უფრო ახელებს ქოლერიული ჭკუა" (http://burusi. wordpress.com /2009/08/14/ გრიგოლ-რობაქიძე-—-ლენინი/).

იგი საუბრობს ლენინის ინტელექტზე, მის გაბედულობასა და სისასტიკეზე. მაგრამ იქვე აღნიშნავს, რომ მისი სისასტიკე კეთილშობილურია. ამით რისი თქმა უნდა რობაქიძეს, გაუგებარია. ეტყობა მას სჯეროდა როგორც ლენინის, ასევე ბოლშევიზმის და იმედი ჰქონდა, რომ რევოლუცია ხალხის მდგომარეობას გააუმჯობესებდა. „ვისაც განუცდია, თუ რა არის მონობა-ჩაგვრა-სიმშილი-დაბეჩავება-წამება: მას არ შეუძლია არ მიიღოს რევოლუცია; ვისაც განუცდია, თუ რა არის: თავისუფლება-მონობის მოსპობა-ადამიანის ღირსების აღდგენა-ქვეყნის გადახალისება-ერთა თვითდამყარება: მას არ შეუძლია არ ახსენოს სახელი ლენინის, განურჩევლად პარტიული დაყოფის და პროგრამებისა" – წერდა იგი

(http://burusi. wordpress.com /2009/08/ 14/ გრიგოლ-რობაქიძე-–-ლენინი/). მოგვიანებით გრიგოლ რობაქიძე მიხვდა, რომ ბოლშევიკურმა წყობამ ხალხს კარგი არაფერი მოუტანა. ოქტომბრის რევოლუციას სისხლიანს უწოდებდა, ხოლო ლენინის მიერ წამოყენებულ მითოსს – ყალბს.

ერთ-ერთი სენი საზოგადოებისა, რომელსაც გრიგოლ რობაქიძე ეხებოდა, ეს იყო ბოლშევიზმი, რომელიც მის შემოქმედებაში სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მისი სამშობლოდან გადახვეწის მიზეზი სწორედ ბოლშევიკური დიქტატურა იყო. გრიგოლ რობაქიძის აზრით, ბოლშევიზმი საზოგადოებას ძირს უთხრიდა. იგი მკითხველს განუმარტავდა ბოლშევიზმის მავნებლობას. განსაკუთრებით შეურიგებლობას იჩენდა იმ ფაქტის გამო, რომ ვერავინ წვდებოდა ბოლშევიზმის ფენომენს, ვერ აანალიზებდა, თუ რა იყო ის, ხოლო იმათ ვისაც შეეძლო ამის ახსნა, საბჭოეთი იმ დროს დატოვეს, როცა ბოლშევიზმი ჯერ კიდევ არ იყო. ბოლშევიზმს ის დემონურ ფაზას უწოდებდა. დემონის არქეტიპი კი ბოროტებისა და უწმინდურობის სიმბოლოა. გრიგოლ რობაქიძე უპირისპირდებოდა რა ბოლშევიზმს, აღნიშნავდა: „ბოლშევიზმის გავლენა სულიერ არსში მეტად რთული მოვლენაა. იგი უფრო ატმოსფერულია, ვიდრე ფიზიურ ხელშესახები" (http://www.1.skola.dlf.ge/gri/werili–efrei.html).

გრიგოლ რობაქიძე ცდილობდა, ეს ატმოსფერული მოვლენა მხატვრულად გადმოეცა. საბჭოეთის მოქალაქეს პატივაყრილ ქალწულს ადარებდა, რომელიც გაორებული და არანამდვილი იყო. როგორც ცნობილია, ქალწულობის არქეტიპი სიწმინდისა და სისპეტაკის სიმბოლოა, ხოლო პატივაყრილი ქალწული – ნამუსშელახულების სიმბოლო. და სწორედ ნამუსშელახულების, ბოლშევიზმის არქეტიპებზეა დაფუძნებული გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სული". „უთუოდ ამის საბუთი არის ჩემი რომანი, ამ ოცი წლის წინათ გერმანულ ენაზე გამოცემული „ჩაკლული სული", საცა, ასე რომ ვთქვათ, მოლეკულურად არის განხილული, თუ რა ემართება ადამიანს ბოლშევიკურ არეში, სულ ერთია არის იგი ბოლშევიკი თუ არა ბოლშევიკი, ალბათ ამით აიხსნება ის ამბავი, რომ ამ რომანში წინასწარ ხილულია თანასახი ე.წ. საჩვენებელი პროცესსთთა" – წერდა მწერალი. ("ბედი ქართლისა", 1953:33).

გრიგოლ რობაქიძის „ჩაკლული სული" სტალინური ეპოქის ტერორსა და მის მსხვერპლთ ეძღვნება. მწერალი ცდილობს ნაწარმოების გმირების ბედი რეალურად აღვიქვათ. მას გამოყენებული აქვს სხვადასხვა მითები და არქეტიპები, რომლებიც არავითარი ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას არ ტოვებენ. საინტერესოა სტალინის არქეტიპი. ეს ის სტალინია, რომელმაც ბოლშევიზმი წარმოშვა. ერთი შეხედვით, მას არაფერი აქვს საერთო სოსო ჯუღაშვილთან. მას არავითარი თანაგრძნობა არ გააჩნია კაცობრიობის მიმართ. მისი მიზანი ერთია. თავისი გამჭრიახობითა და საზრიანობით ცდილობს გზიდან არ გადაუხვიოს დასახული მიზნის მისაღწევად. „არის მხოლოდ სტალინი, მაგრამ ის სოსო ჯუღაშვილი კი არ არის, არამედ პიროვნული განსახიერებაა იმ უპირობო ძალთა, რომელთაც წარმოშვეს ბოლშევიზმი" – წერდა მწერალი ("ბედი ქართლისა", 1952:9).

ამრიგად, შეიძლება დავასკვნათ, გრიგოლ რობაქიძე ცდილობს, რომ სწორედ არქეტიპების, მითებისა და სიმბოლოების საშუალებით გამოხატოს რეალური სამყარო და რეალური გმირები. მისნაწარმოებებში არ არის მითოლოგიური რეალობა, აქ უბრალოდ მითებითა და სიმბოლოებით გატაცება იგრძნობა.

ლიტერატურა:

1. გაზ. „ბარრიკადი” №1, 1920;
2. გაზ. „ბახტრიონი” №8, 1922;
3. ჟურნ. „ბედი ქართლისა” № 1, 1948;
4. ჟურნ. “ბედი ქართლისა”, № 14, 1952;
5. ჟურნ. „ბედი ქართლისა” №14, 1953;
6. http://www.1.skola.dlf.ge/gri/werili–efrei.html
7. http://www.1.skola.dlf.ge/gri/hitlerii.html
8. http://burusi. wordpress.com /2009/08/ 14/გრიგოლ-რობაქიძე---ლენინი/

ნათელა მოსიაშვილი
ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
ფილოლოგიის დოქტორი
საქართველო

მულტიმედია საშუალებები – გამოწვევა ხელოვნების ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ ინგლისური ენის შესწავლის მეთოდოლოგიაში

საქართველო ერთ-ერთი უძველესი სახელმწიფოა, რომელიც მდიდარია ხელოვნების ნიმუშებით. ის მუდმივად იყო და არის მსოფლიო კულტურული ცხოვრების მნიშვნელოვანი და განუყოფელი ნაწილი. საქართველოს მსოფლიო კულტურულ ცხოვრებაში ინტეგრაციის პროცესის მნიშვნელოვანი ნაწილია ინგლისური ენის სრულყოფილი ფლობა, რადგან სწორედ ინგლისური ენა არის ის ხიდი, რომელსაც ძალუძს საქართველოს ხელოვნების პოპულარიზაციაში გადამწყვეტი როლის შესრულება. ის ეხმარება როგორც საქართველოში ჩამოსულ სტუმრებს – გაეცნონ ადგილობრივ კულტურასა და წეს-ჩვეულებებს, ასევე გაიტანონ საქართველოს საზღვრებს გარეთ ქართველი მწერლებისა და პოეტების მიერ შექმნილი შედევრების ინგლისური თარგმანები. ინგლისური ენის სწავლება სულ უფრო და უფრო აქტუალური ხდება. შესაბამისად, ინგლისური ენის მასწავლებები მუდმივ ძიებაში ვიმყოფებით, რათა გამოვნახოთ სტუდენტებისათვის ინგლისური ენის სწავლების მაქსიმალურად თანამედროვეობას მორგებული მეთოდები. ამ კუთხით ძალიან მნიშვნელოვანია მულტიმედია საშუალებები.

XXI საუკუნეში თანამედროვე ტექნოლოგიები სულ უფრო და უფრო დიდ როლს თამაშობს ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში და მათ შორის განათლების სისტემაში. ადამიანები თავისუფალი დროის უმეტეს ნაწილს ატარებენ ინტერნეტში და სოციალურ ქსელებში. უფრო მეტიც, სოციალურ ქსელებში აქტივობები მოიაზრება როგორც სტუდენტებისა და სკოლის მოსწავლეების, ასევე ზრდასრულთა ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ საქმიანობად.

მოცემული მოხსენება ეფუძნება იმის კვლევას, თუ როგორ შეიძლება იყოს გამოყენებული მულტიმედია საშუალებები, რათა წაახალისონ სტუდენტთა ჩაბმულობა სასწავლო პროცესში და წარმართონ მათი ენერგია ცოდნის გაღრმავებისაკენ.

წარმოდგენილი მოხსენება ასევე აჯამებს იმ კვლევას, რომელიც ავტორმა ჩაატარა საქართველოს ერთ-ერთ უნივერსიტეტში, ჰუმანიტარული ფაკულტეტის ხელოვნების მიმართულების სტუდენტებთან.

შევქმენი რა სტუდენტთა 40 კაციანი დახურული ჯგუფი ფეისბუქზე, მივმართე მათ, რომ საშინაო კითხვისათვის განკუთვნილი მასალის განხილვა და დისკუსია მოეხდინათ ფეისბუქის დახურულ ჯგუფში. ამისათვის მათ მივეცი ერთი კონკრეტული ტექსტი. ეს იყო ამერიკელი მწერლის, რიჩარდ ბახის ნაწარმოები “თოლია სახელად ჯონათან ლივინგსტონი”. პედაგოგი იყენებდა მულტიმედია საშუალებებს სტუდენტებთან დასაკავშირებლად. გაკვეთილის ფორმატი ითვალისწინებდა სამ ეტაპს: წაკითხვის წინა, წაკითხვის და წაკითხვის შემდგომი აქტივობები. შესაბამისად, პედაგოგი ტვირთავდა ჯგუფში საკითხავ მასალას

და სტუდენტებს მოუწოდებდა: ა) განეხილათ ტექსტი, ბ) შეესრულებინათ ტექსტთან დაკავშირებული დამატებითი დავალებები.

წაკითხვის წინა ეტაპი მოიცავდა შესავალსა და ნაწარმოების შინაარსის სათაურის მიხედვით წინასწარ განჭვრეტას. შესავალ ნაწილში პედაგოგმა ატვირთა თოლიას სურათი და ჰკითხა სტუდენტებს, – რა იციან მათ ამ ფრინველის შესახებ და რა ასოციაციებს აღძრავდა ის მათში. შემდგომ სტუდენტებმა მიიღეს დავალება – მათ უნდა წაეკითხათ მოთხრობა თოლიას შესახებ და უნდა გამოეხატათ თავიანთი აზრი, – რა შინაარსის შეიძლებოდა ყოფილიყო მოთხრობა. ამის შემდგომ მათ დაესმებოდათ კითხვები ტექსტის ირგვლივ.

ყველა ამ დავალებამ გამოიწვია ცოცხალი დისკუსია ფეისბუქის გვერდზე, რომელშიც ყველა სტუდენტი იყო ჩართული. პედაგოგი თვალყურს ადევნებდა ამ პროცესს, შეცდომის პოვნის შემთხვევაში სტუდენტს პირად მიმოწერაში უგზავნიდა შეტყობინებას ახსნა-განმარტებით და საჭიროების შემთხვევაში, ასწორებდა მათ.

წაკითხვის ეტაპი მოიცავდა ტექსტის წაკითხვას. პედაგოგი ატვირთავდა ფეისბუქის დახურულ ჯგუფში მოთხრობის ტექსტს, ასევე იმ ახალ სიტყვებსა და გამოთქმებს, რომლებიც, მისი აზრით, შესაძლოა ახალი ყოფილიყო სტუდენტებისათვის. სტუდენტებს ეძლეოდათ ხუთი დღე, რათა წაეკითხათ ტექსტი და ეპასუხათ კითხვებზე.

წაკითხვის შემდგომი ეტაპი მოიცავს ორ აქტივობას. პირველი: თავიდან სტუდენტებს თხოვენ განიხილონ: ა) ის მიზეზები, რომლებიც განსაზღვრავენ მთავარი მოქმედი გმირების ქცევას; ბ) მთავარი მოქმედი გმირების დამოკიდებულება საზოგადოებისადმი; გ) თხოვენ მოახდინონ მოთხრობის მთავარი არსის გამომხატველი წინადადების: "განაგრძეთ სიყვარულზე მუშაობა" ("Keep working on love") მნიშვნელობისა და ფუნქციის დეკოდირება.

მეორე: სტუდენტებს ვთხოვე, დაეწერათ თავისუფალი თემა მოთხრობის შესახებ და აეტვირთათ ფეისბუქის დახურულ ჯგუფში. ყველა ნაწერი შევამოწმე და სტუდენტებს გავუგზავნე შეტყობინებები განმარტებებით.

აღსანიშნავია, რომ სტუდენტები დამატებით აქტივობებსაც ასრულებდნენ: ისინი აქვეყნებდნენ თოლიას ფოტოებს, მუსიკას ზღვაზე; მათ შეარჩიეს ხატოვანი გამოთქმები მოთხრობიდან, რასაც შემდეგ განიხილავდნენ; ნახეს მოთხრობის მიხედვით გადაღებული ფილმი და ატვირთეს ნეილ დაიმონდის სიმღერა. თავიანთ შეფასებაში, რომლებიც სტუდენტებმა გამომიგზავნეს, – მათ დაწერეს, რომ მოეწონათ ასეთი ტიპის მუშაობა და კვლავ სიამოვნებით ჩაერთვებოდნენ ამგვარი ტიპის აქტივობაში.

ასევე აღსანიშნავია, რომ ფეისბუქს ვიყენებდი საგანგებო შემთხვევებშიც, როდესაც მინდოდა შემეტყობინებინა სტუდენტებისათვის ისეთი ინფორმაცია, როგორიც არის: ცვლილებები გეგმებში, ახალი ჩანაფიქრი, საბოლოო შეფასებები.

მინდა ავღნიშნო, რომ წერილობითმა დისკუსიამ ხელი შეუწყო სტუდენტებს, გაეუმჯობესებინათ ინგლისური ენის ზოგადი სტანდარტების ცოდნა, განევითარებინათ დისკუსიისათვის საჭირო უნარ-ჩვევები და შეესწავლათ ფუნქციონალური ლექსიკონი საჭირო დისკუსიის წარმართვისათვის.

როგორც ექსპერიმენტმა უჩვენა, მულტიმედია საშუალებები შეიძლება იყოს სტუდენტთა ურთიერთთანამშრომლობის წახალისების ერთ-ერთი საშუალება და დაკვირვების მეთოდი მათი დამოუკიდებელი მუშაობის პროცესში.

ლიტერატურა:

1. Davidson-Shivers, G., Tanner, E., & Muilenberg, L. (2000). *Online discussion: How do students participate?* Paper presented at the annual meeting of the American Educational Research Association, New Orleans, LA.
2. Kanuka, H., & Anderson, T. (1998). Online social interchange, discord, and knowledge construction. *Journal of Distance Education, 13*(1), 57-74.
3. Mary K. Tallent-Runnels, Julie A. Thomas, William Y. Lan, and Sandi Cooper Texas Tech University; Terence C. Ahern West Virginia University; Shana M. Shaw and Xiaoming Liu Texas Tech University; Teaching Courses Online: A Review of the Research *Review of Educational Research Spring 2006. Vol.76, No. 1, pp. 93-135*
4. Levin, J., Levin, S. R., & Waddoups, G. (1999). Multiplicity in learning and teaching: A framework for developing innovative online education. *Journal of Research on Computing in Education, 32,* 256-268.

ნინო ხარჩილავა
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი,
აკადემიური დოქტორი
საქართველო

ზოგიერთი მაგიური ჩვეულებანი
(სამურზაყანოს ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

ქორწინების ინსტიტუტის მნიშვნელობა კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში განსაკუთრებულია. მასთან დაკავშირებულმა წეს-ჩვეულებებმა განვითარების გრძელი გზა განვლო. ქორწინების ფორმები და ამ ფორმებისათვის ნიშანდობლივი წეს-ჩვეულებები საზოგადოების განვითარების შესაბამისად იცვლებოდა და ვითარდებოდა. ქორწილს თან ახლდა მრავალი მაგიური რიტუალის აღსრულება, რომლთა შორის საქორწინო ცერემონიალში გამოვყოფთ რკინის ცეცხლისა და ჯვრის დანიშნულებას. ქორწილის დროს ნეფე-დედოფალს გადაჯვარედინებული ხანჯლების თაღის ქვეშ გაატარებდნენ. ასევე პირველ ღამეს ნეფე-დედოფალს ლოგინის ქვეშ რკინის რაიმე ნივთს, უფრო ხშირად დანას ან მაკრატელს ჩაუდებდნენ.

გადაჯვარედინებული ხმლების ქვეშ ნეფე-დედოფლის გავლა საქართველოს თითქმის ყველა რეგიონში იყო ცნობილი. ამ ჩვეულებას სამეგრელოში ნეფე-დედოფლის ეკლესიიდან გამოსვლისას მიმართავდნენ, რათა საქორწინო წყვილი ავი სულებისა და თვალისაგან დაცული ყოფილიყვნენ (Чурсин, 1928:78). აფხაზებში, როდესაც დედოფალი შედიოდა საქორწინო ოთახში – ამხარაში ორი ახალგაზრდა გადაჯვარედინებულ ხმლებს კარს ურტყამდა (Джанашвили, 1894:13). ეს წესი გავრცელებული იყო ზოგადად კავკასიაში (Цискаров, 1879:3; Ковалевский, 1890:48; Кишмишев, 1894:13). ზოგიერთ რეგიონში წყვილს ხმალს ფეხქვეშ უდებდნენ და ნეფე-ედოფალი მასზე გადააბიჯებდა. წერილობითი მონაცემებით, ხმლების გადაჯვარედინება მეჯვარისა და მაყრების მოვალეობას შეადგენდა:

,,ხმალ ამოიღებს ეჯიბი, მიაბჯენს საყდრის კარზედა
შიგ გაატარებს ორთავეს ქვეშ ამოღებულ ხმალზედა“

(თეიმურაზ მეორე, 1984:60).

ნეფე-დედოფლის მხლებლები ეკლესიიდან გამოსვლისას ,,ეჯიბი და მაყარი სძლის, ორნივ ამოიღებენ ხმალთა და მიაბჯენენ კარს ეკლესიისა და მის ქვეშ გაატარებენ სიძე რძალს“ (ჯავახიშვილი, 1928:164).

ქორწილის მერე, როცა ახალდაქორწინებულები მარტო რჩებოდნენ, გარეთ მეჯვარე ან მაყარი თოფს ისვრიდა იმ მიზნით, რომ ავი სულები შეეშინებინა. მათი აზრით, ისინი ახალდაქორწინებულებისათვის ზიანის მიყენებას ცდილობდნენ (Зелинский, 1873:3). ზოგი თვლიდა რომ ქალი უწმინდური არსება იყო და შეიძლებოდა ქმრის ოჯახში ავი სულები შეჰყოლოდა (Ковалевский, 1890:48). ვფიქრობ, აქ ქალების უწმინდურობა არაფერ შუაშია. ხალხური გადმოცემით ავი სულები ცდილობდნენ, როგორც ქალის, ისე ვაჟის ვნებას.

გარდა ამისა, საქორწინო წესების დაცვისას რკინას სხვა მაგიური დატვირთვაც ჰქონდა. მაგალითად, ებრაელებში სახლში შესვლისას პატარძალმა ფეხი

კარებთან დადებულ რკინას უნდა გადააბიჯოს, იმისათვის რომ ბედნიერი და ჯანმრთელი იყოს (Черныи, 1870:30). კავკასიელი თათრები პატარძალს რკინის ნაჭერს ზღურბლზე უდებდნენ, რათა მათი აზრით ქორწინება ისე მძიმე არ ყოფილიყო, როგორც რკინა და ადვილი ქმართან გაყრა. ინგილოებში ნეფე-პატარძლის ნეფის ოჯახში შესვლისას რკინის ნაჭერს ცეცხლში აგდებდნენ. რკინა თუ გაწითლდებოდა პატარძალი ბედნიერი და სამართლიანი იქნებოდა, თუ გაშავდებოდა – ეს უბედურების მომასწავებელი ნიშანი ხდებოდა (Фон-Плотто, 1870:48). პატარძლის მომავლის გარკვევა დამოკიდებული იყო რკინის გაწითლებასა და გაშავებაზე.

მტერთან, ცხოველთან და უხილავ ძალებთან ბრძოლაში ადამიანის დამხმარე იარაღი ხანჯალი იყო. ამიტომ, იგი საქორწინო წეს-ჩვეულების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა არა მხოლოდ სამურზაყანოში, არამედ საქართველოს სხვა კუთხეებსა (Гвасалия, 1894:156) და კავკასიის მრავალ ხალხებში (Чурсин, 1913:12). სამურზაყანოელთ სწამდათ, რომ ხანჯალი წმინდა საგანი იყო და მათი ავ სულებს ეშინიათ.

ცნობილია, რომ ავ სულებს ცეცხლი, რკინა და ჯვარი თრგუნავდა. ამის გამო ავი სულების წინააღმდეგ ცეცხლი შეუცვლელი საშუალება იყო. მათ გასადევნად სამურზაყანოში არსებობდა სპეციალური დღე და ცეცხლთან დაკავშირებული რიტუალი, რომლის მიხედვით ყოველი ოჯახის ჭიშკართან ავი სულების შესაშინებლად დიდი კოცონი ინთებოდა. ამ ჩვეულებას სამურზაყანოში **ჭეჭეთობა** ეწოდებოდა. ჭეჭეთობაზე მონაწილეები ცეცხლზე ხტებოდნენ, რათა თავი დაიხსნათ ავი სულებისაგან (Гулия, 1925:156; Чурсин, 1957:65). ეს ჩვეულება გავრცელებულია აფხაზებშიც (Иоакимов, 1874:3).

საქართველოში დემონებთან ბრძოლის ერთ-ერთ საყოველთაოდ გავრცელებულ საშუალებას ცეცხლი წარმოადგენდა. ქართულ ხალხურ კალენდარული წეს-ჩვეულებების მიხედვით, ეზოებსა და ბაღ-ვენახებში ავი სულებისა თუ დემონური ძალებისაგან ოჯახისა და ჭირნახულის დაცვის მიზნით კოცონს ანთებდნენ (მაკალათია, 1930:148; ბარდაველიძე, 1939:45; ცანავა, 1970:67; ნოღაიდელი, 1971:62; ბოძაშვილი, 1988:123), რაც ცეცხლის დამცავი მაგიური ძალის იდეაზე იყო დაფუძნებული (ბარდაველიძე, 1941:82). ხალხის აზროვნებაში ცეცხლი არა მარტო იცავდა ადამიანს ბოროტი ძალებისაგან, არამედ გამწმენდი თვისებებიც ახასიათებდა. როდესაც ახალდაქორწინებულები ავად ხდებოდნენ, მათ ცეცხლზე გადაატარებდნენ და შეულოცავდნენ. ცეცხლის გამწმენდი და დამცავი ფუნქცია ქართულ ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში მკაფიოდაა შემონახული. ცეცხლი წარმართ ქართველებს უწმინდურ სტიქიად მიაჩნდათ (ბარდაველიძე, 1941:84). მზის ჩასვლის შემდეგ, ერთ წლამდე პატარა ბავშვის ტანსაცმლის გარეთ დატოვებას ერიდებოდნენ. თუ შემთხვევით დარჩებოდათ, მას ცეცხლზე შემოატარებდნენ. იგივე დასტურდება ლაზებშიც (ვანილიში, თანდილავა, 1964:126). ჭეჭეთობა ღამეს თუ ტანსაცმელი გარეთ დარჩებოდა, ეს უბედურების მომასწავებელი იყო. ამიტომ ოჯახის წევრები ცდილობდნენ ტანსაცმელი ღამით გარეთ არ დარჩენოდათ. ცეცხლის გამწმენდი და დამცავი ძალისადმი რწმენა ერთ-ერთი უძველესი იყო. კაცობრიობის განვითრების ადრეულ საფეხურზე ცეცხლი გარეული ცხოველებისაგან დაცვის ეფექტურ იარაღს წარმოადგენდა. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ შესაძლოა ცეც-

ხლის ამგვარი ზემოქმედება ადამიანს ცხოველებიდან იმ სულიერ ძალებზე გადაეტანა, რომლებიც იმ დროინდელ ადამიანს კონკრეტული არსებების – ქაჯებისა და ეშმაკების სახით წარმოედგინა (ჩართოლანი, 1961:161). აღნიშნულ მოსაზრებას მხარს უჭერს ის გარემოება, რომ ფოლკლორულ-ეთნოლოგიური მასალების მიხედვით ბოროტი ძალა ტყის ბინადარი იყო (თანდილავა, 1996:114). ცეცხლს გამწმენდი თვისება სათავეს წარმართულ პერიოდში იღებს და ქართველი ხალხის ეთნოგრაფიულმა ყოფამ ამის დამადასტურებელი არაერთი ფაქტი შემოგვინახა.

დემონებთან ბრძოლის ერთ-ერთი საშუალება ჯვარი იყო. ,,დედოფალი უკეთებს ნინოს ჯვარს ვენახის რტოსაგან. ამ ნიშნით შენ აჯობებ ეშმაკს და ყოველგვარ წინააღმდეგობას დაძლევო“ (ჯანაშია, 1949:237). აქედან გამომდინარე ქრისტიანულ რელიგიაში ჯვარი ეშმაკზე გამარჯვების, დაძლევის სიმბოლოა.

ქორწილში დემონური ძალებისაგან, ან რაიმე სხვა სახის საფრთხისაგან ნეფე-დედოფლის დამცველებად მეჯვარე და მაყარი გამოდიოდნენ, ისინი ქორწილის სრული ციკლის განმავლობაში სხვადასხვა ტიპის ჩვეულებათა აღმსრულებლები იყვნენ. ჩვეულებათა ერთი ნაწილი მაგიურ ხასიათს ატარებდა და ავი სულების დაფრთხობისაკენ იყო მიმართული. ყოფაში ხანჯლის – რკინის გამოყენება, როგორც ავი სულებისაგან, ისე ადამიანთა ბოროტი ზრახვებისაგან თავის დასაცავ საშუალებად წარმოგვიდგება (რეხვიაშვილი, 1953:245).

ამრიგად, ჩვენ განვიხილეთ ქორწინებაში რკინის, ცეცხლისა და ჯვრის ფუნქციონალური დანიშნულება. ხანჯალი ქართველი კაცისათვის ასაკობრივი ინიციაციის ყველა საფეხურზე ისტორიულად მუდმივი თანმხლები იარაღი იყო, რომელიც როგორც ქორწილში, ისე ადამიანის დაბადებასა და გარდაცვალების დროსაც, მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. ცეცხლი დემონებთან ბრძოლისა და გამწმენდი თვისების მატარებელი იყო, ხოლო ჯვარი ეშმაკის დაძლევის სიმბოლო.

ლიტერატურა:

1. ბარდაველიძე ვ., სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, თბ. 1939
2. ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოები ისტორიიდან, ტფ. 1941
3. ბოძაშვილი ლ., ფშავი და ფშაველები, თბ. 1988
4. ვანილიში მ., თანდილავა ა., ლაზეთი, თბ. 1964
5. თანდილავა ზ., წყლის კულტი და ქართული ფოლკლორი, ბათუმი, 1996
6. თეიმურაზ მეორე, დღისა და ღამის გაბაასება, წიგ. ქართული პოემა, ტ. II, თბ., 1984
7. მაკალათია ს., მთიულეთი, თბ. 1930წ.
8. ნოღაიდელი ჯ., ეთნოგრაფიული ნარკვევები აჭარელთა ყოფა-ცხოვრებიდან, თბ. 1971
9. რეხვიაშვილი ნ., მჭედლობა რაჭაში, თბ. 1963
10. ჩართოლანი მ., ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, თბ. 1961
11. ცანავა აპ., ქართული ზეპირსიტყვიერების საკითხები (მეგრული მასალების მიხედვით), თბ. 1970
12. ჯავახიშვილი ივ., ქართული სამართლის ისტორია, წიგ. I, თბ. 1928

13. ჯანაშია ს., საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე, თბ. 1949
14. Гвасалия А. Селения Цаленджиха Зугдидского уезда Кутаисской Губернии, СМОМПК, вып. XIX, отд. III, Тф. 1894
15. Гулиа Д. История Абхазии, ч. I, Тф. 1925
16. Джанашвили М. Абхазия и Абхазцы, ЗКОРГО, кн., XVI, Тф., 1894
17. Зелинский С. Свадьба у лезгин и обычай имаджи, Газ. ,,Кавказ”, №13, 1873
18. Иакимов А. Абхазцы, Газ. ,,Кавказ”, №39, 1874
19. Ковалевский М. Закон и обычаи на Кавказе, т. I-II, 1890
20. Кишмишев С. Тифлис сороковых годов, Тф., 1894
21. Фон-Плотто, Природа и люди Закатальской округа, ССКГ. IV, Тф., 1970
22. Цискаров И. записки о Тушети. Газ. ,,Кавказ”. №11, 1879
23. Чурсин Г.Ф. Очерки по этнолоии Кавказа, Тф., 1913
24. Чурсин Г.Ф. Культ железа у кавказских народов, Тф., 1928
25. Чурсин Г.Ф. Материалы по этнографии Абхазии, Сухуми., 1957
26. Чернын И. Горские Евреи, ССКГ, т. III, 1870

ელენე ჯაველიძე
სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,
ფილოლოგიის დოქტორი
საქართველო

ფუტურიზმისა და მარქსიზმის კონვერგენცია ნაზიმ ჰიქმეთის შემოქმედებაში

ნაზიმ ჰიქმეთი თურქეთსა და მის ფარგლებს გარეთ ცნობილია, როგორც კომუნისტი მწერალი და სოციალისტური რეალიზმის წარმომადგენელი. თუმცა, მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი: ნაზიმ ჰიქმეთის სოციალისტური რეალიზმის გაგებასა და საბჭოთა კავშირში არსებულ სოციალისტურ რეალიზმს შორის დიდი სხვაობაა. ახალგაზრდა ნაზიმ ჰიქმეთის საბჭოთა კავშირში ჩასვლისას, ცნობილი საბჭოთა პოეტები: მაიაკოვსკი, სელვინსკი, ბაგრიტსკი და სხვები ფუტურიზმისა და კონსტრუქტივიზმის მიმდინარეობების გავლენის ქვეშ იმყოფებოდნენ.

1921 წელს საბჭოთა კავშირში ჩამოსული ახალგაზრდა ნაზიმ ჰიქმეთის პოეტური ინსპირაციის წყარო „მეოცე საუკუნის ავანგარდისტული ხელოვნებასა და პოეტური მიმდინარეობებთან კავშირში უნდა განვიხილოთ“ (Hilav, 1965:14). ნაზიმ ჰიქმეთი გახსნილი იყო რუსული ავანგარდის ხელოვნების ტენდენციების მიმართ, შემდგომში მან ეს ეტაპი გადალახა, მაგრამ ფუტურიზმის ესთეტიკა 20-იანი წლების მის ლირიკაში ნათლად იკითხება.

ფუტურისტები წარსული კულტურის მიღწევების უარყოფით ახალი რევოლუციური მხატვრული საშუალებების, ენობრივი ხერხების შექმნას ლამობდნენ. ისინი კლასიკურ ლიტერატურის მიღწევებს უარყოფდნენ, თვლიდნენ, რომ ადამიანი მანამ ვერ შეძლებდა ფუტურისტული ნაწარმოების გაგებას, სანამ მისი გონება კულტურული გადმონაშთისგან არ გათავისუფლდებოდა. ფუტურიზმს მკვეთრად გამოხატული ფორმალისტური ნიშან-თვისებები ახასიათებს: პოეტური ლექსიკონის ხელოვნური, „ნაწარმოები“ სიტყვებით გამდიდრება, ახალი სინტაქსის შექმნა. ამავე დროს მისთვის უცხო არ არის სოციალური შინაარსი, პათოსი, პროტესტი იმ „სისაძაგლის“ მიმართ, რომელსაც ის თანამედროვე ცხოვრებაში ხედავს.

ნაზიმ ჰიქმეთის ფუტურისტული პერიოდის პოეზია მთლიანად ამ მეამბოხე ლიტერატურული მოძრაობის შემოქმედებით პრინციპებს შეესაბამება. ამ ავანგარდული ესთეტიკის ძირითადი ნიშნები ნათლად იკვეთება მის შემოქმედებაში: მეამბოხეობა, მსოფლმხედველობის ანარქიულობა; ტრადიციების უარყოფა, მომავლისკენ ორიენტირებული ხელოვნების შექმნის სურვილი; ნორმატიული პოეტიკის ტრადიციული ფორმების წინააღმდეგ გალაშქრება, ლექსის რითმულ და რიტმულ ორგანიზაციაში ექსპერიმენტული ცვლილებები. ორიენტაცია წარმოთქმულ „სმენად“ ლექსზე და არა „თვალისთვის“ შექმნილ საკითხავ პოეზიაზე. აქედან მოდის ტენდენცია პლაკატური პოეზიის, ასე ვთქვათ, „ლექსილოზუნგის“ შექმნისა. განთავისუფლებული „თავისთავადი“ სიტყვის ძიება და „გონებისთვის გაუგებარი“ ენის შექმნის ექსპერიმენტები; ტექნიკისა და ინდუსტრიული ქალაქების კულტი; ეპატაჟის პათოსი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ნებისმიერი მოდერნისტული მიმდინარეობა ხელოვნებაში ძველი ნორმებისა და კანონების ნგრევით იმკვიდრებდა თავს. ოღონდ, ამ თვალსაზრისით, ფუტურიზმი უკიდურესი ექსტრემიზმით გამოირჩეოდა. ეს ავანგარდისტული მიმდინარეობა „მომავლის ხელოვნების“ შექმნაზე აცხადებდა პრეტენზიას და კატეგორიულად უარყოფდა მანამდე არსებულ შემოქმედებით გამოცდილებას. ფუტურისტები ტრადიციულ ფორმას ანგრევდნენ და ხელოვნებაში არსებული პირობითობის მოშლას ცდილობდნენ, რათა ის შერწყმოდა XX საუკუნის დაჩქარებულ პროცესებს. ისინი თაყვანს სცემდნენ მოქმედებას, მოძრაობას, სიჩქარეს, ძალას და აგრესიას. ეწეოდნენ საკუთარი თავის განდიდებას და სისუტეს აძაგებდნენ. ტექნიკის კულტს, ფუტურიზმისა და კონსტრუქტივიზმის ესთეტიკას აყალიბებდა. ნაზიმ ჰიქმეთის ლექსი „მექანიზაცია“ ამის ნათელი მაგალითია: „trrrrum, trrrrum, trrrrum! trak tiki tak! Makinalaşmak istiyorum!”

ნაზიმ ჰიქმეთმა თემატიკის თვალსაზრისითაც გაამდიდრა თურქული პოეზია. რუსეთში ყოფნისას გაეცნო და შეითვისა კომუნისტური იდეოლოგია. მან ლექსში შემოიტანა ტექნოლოგიური ცნებები: ტრაქტორი თუ ბენზინი, მაზუთი, ფაბრიკა-ქარხნები თუ მრავალსართულიანი კორპუსები; მუშათა კლასი, მშრომელი ხალხი, რომელსაც მუდამ ქებითა და აღფრთოვანებით ახსენებდა; რევოლუცია, აჯანყება, გაფიცვა და მრავალი მსგავსი სიტყვა, შეიძლება ითქვას, რომ თურქულ პოეზიაში მან პირველმა გამოიყენა. იგი მუშის სპეცტანსაცმელს „დამოუკიდებლობის ყველაზე იღბლიან ტანისამოსს“ უწოდებს.

ფუტურიზმის იდეოლოგი – მარინეტი თავის მანიფესტში მოითხოვდა საზოგადოდ მიღებული სინტაქსის მოშლას, პუნქტუაციის განადგურებას. მას სურდა ლიტერატურაში „მაქსიმალური არეულობის“ შემოტანა. ყველაფერი ლაკონური და „სტილის აჩქარებისკენ“ მიმართული უნდა ყოფილიყო, რათა შექმნილიყო ცოცხალი თავისთავადი სტილი. ფუტურისტები აცხადებდნენ, რომ თანამედროვე ცხოვრებას მხოლოდ წერის ტელეგრაფული სტილი მიესადაგება. წყვეტილად დაწერილი სიტყვები, ზმნების გამოტოვება, მრავალწერტილი. ყოველივე ეს დაძაბული, ნერვული მდგომარეობისა და დინამიზმის გამოვლენის საშუალებად ესახებოდათ. ეს ტენდენციები ნაზიმ ჰიქმეთის პოეზიაშიც თვალსაჩინოა.

ნაზიმ ჰიქმეთი წერს ლექსს „კასპიის ზღვა“, სადაც პათეტიკურად იმეორებს სიტყვა kayık-ს (ნავი), რომელიც ფინალურ ნაწილში ერთ მარცვალზე (ka...) წყდება და ნავის ჩაძირვას გადმოგვცემს. წარმოგიდგენთ ამ პასაჟს:

Çıkıyor kayık
İniyor kayık
Çıkıyor ka...
İniyor ka...
Çık...
İn...
Çık...

ძალის პრიორიტეტით, ომისა და ნგრევის მოთხოვნილებით ფუტურიზმის იდეოლოგია ძალიან ახლოს იდგა როგორც მემარჯვენე, ასევე მემარცხენე რადიკალიზმთან: ანარქიზმთან, ფაშიზმთან, კომუნიზმთან. ამდენად, ახლად შექ-

მნილ საბჭოთა კავშირის რევოლუციურ იდეოლოგიასთან მას სრული თანხმიერება ჰქონდა. ნაზიმ ჰიქმეთი კომუნისტი იყო.

ნაზიმ ჰიქმეთის ხედვით, საყოველთაო კეთილდღეობა თავგანწირვას მოითხოვს. უდიდესი ჰეროიკული მუხტია გამოხატული „მზის მსმელთა სიმღერაში“. ლექსში განსაკუთრებული აქცენტი გაკეთებულია რეჩიტატივზე, სადაც პოეტი ყოველ ბგერას გამოყოფს, განსაკუთრებულად კი ა-ბგერას და ამ ასოს ოთხჯერ იმეორებს. ნაზიმ ჰიქმეთმა ახალი ფორმების ძიება დაიწყო. ჰეჯეს საზომის ფორმები დაარღვია და გადავიდა თავისუფალ ლექსთწყობაზე და ბგერათა საოცარ ჰარმონიას ქმნიდა (Bezirci, 2003:161).

1922 წელს მისი ყურადღება მიიქცია მაიაკოვსკის დანაწევრებული, საფეხურეობრივი სტრიქონებით დაწერილმა ლექსებმა და მათი გავლენით დაწერა ლექსი „მშიერთა თვალის გუგები“ (Yağcı, 2005:104). ნაზიმ ჰიქმეთი წერდა: „საერთო ჩემსა და მაიაკოვსკის შორის, პირველ რიგში, პოეზიასა და პროზას შორის დაშორების მოშლაა, მეორე რიგში, სხვადასხვა ჟანრებს შორის არსებული საზღვრების მოშლაა (ლირიკა, სატირა დასხვ.) და, მესამე, პოეზიაში პოლიტიკური ენის შემოტანაა“ (Бабаев, 1975:93). სკანდალებით ცნობილი თურქი ლიტერატორი – ფეამი საფა თვლიდა, რომ ნაზიმ ჰიქმეთის ლირიკა არის მაიაკოვსკის პოეზიის გადამღერება (Ergün, 1969:205-235).

ეჭვს არ იწვევს ის გარემოება, რომ საბჭოთა კავშირში ყოფნის პერიოდში ნაზიმ ჰიქმეთმა, როგორც ლიტერატურული, ასევე პოლიტიკური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ცვლილება განიცადა. ამ ცვლილების შედეგად მისი ლირიკა ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით თურქეთში იმ პერიოდში გაბატონებულ ტრადიციულ პოეზიას დაშორდა. მან კი ლენინიზმის საფუძვლების მქონე კომუნიზმის იდეები გაითავისა. თავის პროგრამულ ლექსში „პოეტი“ მწერალი აცხადებდა: ჩემთვის საუკეთესო ლექსი „ანტი-დიურინგია“, მაგრამ მთავარი ნაწარმოების: „კონსტრუქტივისტულ-მარქსისტული“ რომანის დასაწყებად ველოდები, როდის გავხდები „კაპიტალის“ ჰაფიზი“ (Hikmet, 1962:64). როგორც აჰმედ ოქტაი აღნიშნავდა, 1940-იან წლებამდე ნაზიმ ჰიქმეთის გარდა თურქეთში არ გამოჩენილა არც ერთი მწერალი, რომელსაც ახალი ლიტერატურა მარქსისტულ კონტექსტში გაეაზრებინა (Oktay, 1980:112).

ნაზიმ ჰიქმეთის ის ლექსები, რომელიც თურქული პოეზიისთვის სრულიად ახალი იყო როგორც ფორმის, ასევე შინაარსის თვალსაზრისით, მეოცე საუკუნის 20-იან წლებში დაწერა. ეს ლექსები 1928 წელს ბაქოში დაიბეჭდა კრებულში „მზის მსმელთა სიმღერა“ და 1929 წელს სტამბოლში წიგნში „835 სტრიქონი“. ზემოაღნიშნული ლექსები თურქულ პოეზიაში დიდ რევოლუციურ გადატრიალებად არის მიჩნეული (Behramoğlu, 2008:36). ახალმა მიმდინარეობამ რევოლუციური ხელოვნების როლი მოირგო. მან შემდეგი პრინციპების განხორციელება დაიწყო: ანტიესთეტიზმი, ტრადიციულად ლირიკისთვის მიუღებელი მეტაფორების გამოყენება, სიმახინჯის პოეტიზაცია; საზოგადოების ეპატაჟი, დემონსტრაციული ცინიზმი და ნიჰილიზმი. პუბლიკის მიმართ გამოვლენილი უხეშობა.

ნაზიმ ჰიქმეთი ლიტერატურას არ მიიჩნევს ხელოვნების ცენტრად (არქიტექტურა და კინოხელოვნებაც ძალიან საინტერესოა მისთვის), კარგად აქვს განსაზღვრული ხელოვნების დარგების თავისებურებანი და ხედავს მათ შორის

არსებულ შინაგან კავშირებს (Gürsel, 2011:320). ნაზიმ ჰიქმეთის ინტერესების სფეროში, ლიტერატურის გარდა, შედიოდა თეატრი და კინო.

საბჭოთა პოეზიამ ნაზიმ ჰიქმეთზე, უპირველეს ყოვლისა, ფორმის თვალსაზრისით მოახდინა გავლენა. მაგრამ საბჭოთა პოეტებში ფორმის სიახლის ძიების მიზეზები უნდა ვეძიოთ რევოლუციის მიერ მოტანილ მღელვარებაში. ისინი ახალი შინაარსისთვის ეძებდნენ ახალ ფორმას. ნაზიმ ჰიქმეთი კი ფორმას მხოლოდ ოდენ „სიახლისთვის“ არ ეძებს. მისი აზრით ფორმა შინაარსს უნდა ემსახურებოდეს (Akyüz, Beken, Yüksel, Cunbur, 1995:50).

ტექნოლოგიისა და სიჩქარის სიყვარული, მგრძნობელობაზე უარის თქმა, ქალაქის ქაოსისა და ხალხმრავლობისთვის ქების შესხმა და ფუტურისტული ხელოვნების სხვა ძირითადი თავისებურებები ძალიან კარგად ჩანს ლექსში „ორკესტრი“. ტექნოლოგიით აღფრთოვანება ჩანს ლექსში „მექანიზაცია“ (Gökalp, 2007:23). „აუცილებლად მოვძებნი რაიმე საშუალებას/ და მე მხოლოდ ბედნიერი ვიქნები/ მუცელში ტურბინას ჩავადგმევინებ/ მაშინ, როცა კუდზე წყვილ ხრახნისს გავიკეთებ“, – ამბობს პოეტი.

ახალგაზრდა ნაზიმ ჰიქმეთის ლექსები და პიესები მარქსიზმის ილუსტრაციას წარმოადგენს. პიესაში „პირამიდა“ მწერალი შეეცადა წარმოეჩინა ისტორიული მატერიალიზმის დებულება იმის თაობაზე, რომ ერთი საზოგადოებრივი ფორმაციის მეორეთი შეცვლა საზოგადოების განვითარების უცილობელ კანონს წარმოადგენს, ეს ცვლილება ხდება ბრძოლისა რევოლუციის გზით. მოსკოვში დაწერილ ერთ მოქმედებიანი პიესებისთვის დამახასიათებელია ილუსტრაციული პლაკატურობა, ნათლად იკვეთება რუსული ფუტურიზმისა და კონსტრუქტივიზმის ნიშანდობლივი მჭახე, დაუნდობელი ეპატაჟი და გამომსახველობითი ხერხების ეკონომია. ეს პიესები წარმოადგენს საბჭოთა თეატრის ისტორიაში ცნობილ „ცოცხალი გაზეთის“ პრინციპით შექმნილ აგიტ. ბრიგადებისთვის დაწერილ პიესებს.

პირველი რეალისტური პიესა, რომელშიც დრამატურგი საზოგადოების ფიქსაციიდან რეალური ცხოვრების აღწერამდე მივიდა, არის ერთ მოქმედებიანი დრამა „ჩვენ ვართ ძალა“. ერთ მოქმედებიან პიესებში „აგურები“ და „ვინ არის დამნაშავე“ ნაზიმ ჰიქმეთი ცდილობს გამოიკვლიოს თუ როგორ მოქმედებს გარემო ადამიანის ხასიათსა და ქცევაზე. მწერალს სურს წარმოაჩინოს ცხოვრებისეულ ფაქტებში მარქსისზმის ცნობილი დებულება – ყოფიერება განსაზღვრავს ცნობიერებას. მისი ხედვით, ადამიანის სულიერი დეგრადაცია კლასობრივ საზოგადოებაში თვით ამ საზოგადოების არსში არის დაფარული.

მოგვიანებით მწერალმა ენგელსის მატერიალისტური ფილოსოფიის კიდევ ერთი პრინციპული შეხედულების გამოხატვა სცადა: კაპიტალიზმის ბოლო სტადიაზე არა მარტო საზოგადოების მატერიალური ძალები, არამედ მისი სულიერი ძალებიც სასაქონლო ღირებულებას იძენს. „თავის ქალის“ პირველი ვარიანტი სწორედ ენგელსის ამ დებულების – „ყველაფერი საქონელია“ ილუსტრაცია იყო. მას ასეთი ქვესათაური ჰქონდა: „მარქსიზმის პირველი სასცენო გაკვეთილი“. პიესა „ყველაფერი საქონელია“ ეფუძნება მარქსიზმის დებულება იმის თაობაზე, რომ კაპიტალისტურ სამყაროში ყველაფერი იქცევა საქონელად.

სტამბოლში დაბრუნების შემდეგ მწერალმა არა მარტო პიესას შეუცვალა სათაური და მას „თავის ქალა“ უწოდა, არამედ მისი კომპოზიციაც შეცვალა.

„ყველაფერი საქონელია“ აგებული იყო როგორც „სცენური კომპლექსი“, ხოლო „თავის ქალა“ კლასიკური დრამატურგიის ყველა წესის გათვალისწინებით დაიწერა, მას ჰქონდა კვანძის შეკვრა და გახსნა, მოქმედების ადგილის და დროის ერთიანობა, ხასიათების თვითგამოვლენა ავტორის „ჩარევის“ გარეშე. ძველ რედაქციაში პერსონაჟებს ინტერნაციონალური სახელები ერქვათ: ტატუ; ჰენრიხი; პავლე. ახალ რედაქციაში მათი ადგილი პროფესიებმა დაიკავეს: ექიმი, მხატვარი, პოეტი და სხვ. დრამაში ადგილის პირობითი გეოგრაფიაა წარმოდგენილი, ქალაქს ჰქვია „დოლარიანი“. პოეტი ხაზს უსვამს, რომ დრამაში აღწერილი ცხოვრება არ არის ერთი კონკრეტული ქალაქის ან ქვეყნის საკუთრება ის მთელი კაპიტალისტური სამყაროს ნაწილია. ნაზიმ ჰიქმეთი თანდათან რწმუნდება, რომ მარქსიზმის თეორიული პოსტულატების უხეში გადმოტანით დრამატურგია არ იქმნება.

პიესების შექმნისას ჰიქმეთი მეიერხოლდის თეატრის პრინციპებს მიჰყვება. ეს არის მოქმედების რამდენიმე პლანზე ერთდროული წარმოდგენა; თეატრში კინემატოგრაფის, საბალეტო ხელოვნების ელემენტების გამოყენება. ცირკში დადგმული მაიაკოვსკის პიესების გავლენით „თავის ქალაში“ ნაზიმ ჰიქმეთმა საცირკო ნომრები შეიტანა. პიესაში „იყო კი ივან ივანოვიჩი?“ დელარტეს თეატრის ელემენტებს გამოიყენა. პიესის ერთ-ერთი პესონაჟი თავად ნაზიმ ჰიქმეთია. იგი აღნიშნავდა: „ჩემს პოეზიაზე საბჭოთა თეატრმა უფრო დიდი გავლენა იქონია, ვიდრე საბჭოთა პოეზიამ“. ნაზიმ ჰიქმეთი არ ივიწყებს თურქული ხალხური თეატრის „ორთა ოიუნუსა“ და ნიღბების თეატრის ელემენტებს, იყენებს რუსული ავანგარდისთვის დამახასიათებელი „სინთეზური“ ხელოვნების პრინციპებს.

ლიტერატურა:

1. Akyüz K. Beken S. Yüksel S. Cunbur M., Fuzûlî Divanı, Ankara, 1995.
2. Бабаев А., Назым Хикмет, Жизнь и творчество, Москва, 1975.
3. Behramoğlu A. Nazım Hikmet, Tabu ve Efsane, Yapıtı, Yaşamı, Kişiliği, İstanbul, 2008.
4. Bezirci A. Nazım Hikmet,Yaşamı, Eseri, Sanatı, İstanbul, 1993.
5. Ergün G. Peyami Safa – Nazım Hikmet Kavgası, İstanbul, 1969.
6. Hikmet N. Bütün Eserleri Sekiz Cilt, Şiirler 1916-1951, (c.1), Sofya, 1962.
7. Hilav S. “Nazım Hikmet Üzerine Notlar: kaynaklar”, Yön, S.115. (1965 11. Haziran)
8. Gökalp A. Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları, İstanbul, 2007.
9. Gürsel N. Dünya Şairi Nazım Hikmet, İnceleme, İstanbul, 2011
10. Oktay A. Bır Arayışın Yazıları, İstanbul, 1980.
11. Yağcı Ö. Nazım Hikmet Aydınlığı, İstanbul, 2005.

ერმილე მესხია
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორი,
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
ციური ლაფაჩი
ახალციხის მუზეუმის დირექტორი, აკადემიური დოქტორი
საქართველო

მუზეუმის როლი კულტურულ ტურიზმში

ტურიზმის ბიზნესისა და გეოგრაფიის გაფართოებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა საზოგადოების დამოკიდებულება კულტურული მემკვიდრეობისა და მუზეუმებისადმი. სამუზეუმო სფერო ახალი ინოვაციების, ექსპერიმენტებისა და ძიებების ობიექტი გახდა.

მუზეუმმა უფრო მეტი პრაქტიკული დანიშნულება შეიძინა და ტურისტების მოზიდვის მნიშვნელოვანი ღირსშესანიშნაობად იქცა. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თანამედროვე დამთვალიერებელი და, მათ შორის, ტურისტი უფრო ინფორმირებული და განათლებული გახდა, ვიდრე გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში და დაინტერესებულია მოკლე პერიოდში მეტი ინფორმაცია მიიღოს მუზეუმში. ეს კი სამუზეუმო დაწესებულებებისაგან მოითხოვს მუზეუმებში უახლესი ტექნოლოგიებისა და მუშაობის თანამედროვე მეთოდების დანერგვას.

გასული საუკუნის 90-იანი წლებამდე სამუზეუმო დაწესებულებებისა და ტურიზმის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი სამეცნიერო წრეებში არ ყოფილა საფუძვლიანი მსჯელობის საგანი. ორგანიზაციულად ეს დარგები, როგორც წესი, ვითარდება ცალ-ცალკე, მათი ურთიერთთანამშრომლობა კი ქვეყნის, ან რეგიონის ეკონომიკური განვითარების როგორც მნიშვნელოვანი ეკონომიკური ფაქტორი არ განიხილებოდა.

1995 წელს ვენესუელაში (ბარკისიმეტო), 1996 წელს კუბაში (ჰავანა), 1997 წელს საფრანგეთში (ნანტი) და სხვა ქვეყნებში გამართულ საერთაშორისო სიმპოზიუმებსა და კონგრესებზე, მუზეუმისა და ტურიზმის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი უცხოელი სპეციალისტების მსჯელობისა და განხილვის საგანს წარმოადგენდა. ამ ფორუმებზე კიდევ ერთხელ აღინიშნა მუზეუმის როლზე ტურისტულ ინდუსტრიაში და მათ ურთიერთკავშირზე (Суходолов, 2004:2).

სპეციალისტები თვლიან, რომ მოგზაურობის მიზეზის შესაძლო არგუმენტი ტურისტული სანახაობებია (გელდნერი..., 2013:216). აქედან ტურისტების მოზიდვის ერთ-ერთ პირველწყაროდ სხვა ქვეყნის კულტურის გაცნობა მიიჩნევა. მუზეუმი ერთადერთი დაწესებულებაა, რომელიც აძლევს მათ უნიკალურ შანს ამომწურავი ინფორმაცია მიაწოდოს მიმღები ქვეყნის კულტურაზე.

დიდ ბრიტანეთში, კანადაში და ხმელთაშუაზღვის აუზის რამდენიმე ქვეყანაში ჩატარებული კვლევები ცხადყოფს ტურიზმის განვითარების სტრატეგიის პერსპექტივას მუზეუმებისა და კულტურული მემკვიდრეობის საფუძველზე. კულტურული პროდუქტი ყველაზე სტაბილური და მიმზიდველი საგანია უცხოელი დამთვალიერებლებისათვის. ამიტომ მოთხოვნა დღითიდღე იზრდება.

მუზეუმებს შორის უცხოელი ტურისტების დაინტერესების საგანს მსოფლიოს ცნობილი მუზეუმების დათვალიერება წარმოადგენს. შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ თანამედროვე ტურისტი, რომელიც ჩადის უცხო ქალაქში და არ

გაუჩნდეს სურვილი იმ ქალაქში არსებული ცნობილი მუზეუმის, კერძოდ პარიზში ლუვრის, პეტერბურგში ერმიტაჟის, ლონდონში ბრიტიშ მუზეუმის და ა.შ. დათვალიერების. ისინი გახდნენ ცნობილი ბრენდები, როგორც მაღალი კულტურის სიმბოლო. ნებისმიერი ტურისტისათვის ცნობილი მუზეუმის დათვალიერება არა მხოლოდ მისი კულტურული პროგრამის განუყოფელი ნაწილი, ერთგვარი სიამაყის საგანიცაა.

ეს არ ეხება მხოლოდ დიდი ქალაქების ცნობილ მუზეუმებს. ბოლო პერიოდში ტურისტების ინტერესის სფეროში ხვდება ნებისმიერი პატარა ქალაქის, დაბის ან სოფლის მუზეუმი, სადაც იგი მოგზაურობს.

ტურიზმის დარგის სპეციალისტები და მკვლევარები აღნიშნავენ, რომ უფრო მეტად მუზეუმი განსაზღვრავს ტურისტული მარშრუტის ფორმირებას (Суходолов, 2004:2). ხდება პირიქითაც, მაღალი მოთხოვნილება სულიერი და მატერიალური ფასეულობებისადმი გამხდარა ახალი მუზეუმის შექმნის საფუძველი.

თანამედროვე ეტაპზე მთელ მსოფლიოში სულ უფრო პოპულარული ხდება ტურისტული მარშრუტები პატარა და პროვინციულ ქალაქებში, სადაც შიდარეგიონალური ტურიზმის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი აკისრია მხარეთმცოდნეობის მუზეუემებს, ბუნებრივ-ისტორიულ ნაკრძალებს, მემორიალურ მუზეუმებს, ეთნოგრაფიულ მუზეუმებს. ტურისტებს შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობს ფოლკლორული და ეთნოგრაფიული მუზეუმები, მუზემ-ნაკრძალები, მუზეუმები ღია ცის ქვეშ.

ეთნოკულტურისა და ეროვნული ტრადიციების პოპულარიზაციის დიდი შესაძლებლობები აქვს ეთნოგრაფიულ, ღია ცის ქვეშ მუზეუმებს. ევროპაში დიდი პოპულარობით სარგებლობს ამ ტიპის მუზეუმები და დამთვალიერებელთა რაოდენობაც დღითიდღე იზრდება. ღია ცის ქვეშ მუზეუმები უნიკალურ ადგილს წარმოადგენს ქალაქურ-ურბანული ყოფითი პრობლემებისაგან განტვირთვისათვის.

ღია ცის ქვეშ მუზეუმის განვითარების კარგი გამოცდილება აქვთ შვედეთში. სკანსენის მუზეუმი საერთაშორისო ტურისტული მარშრუტისა და უცხოელი ვიზიტიორების მოზიდვის საუკეთესო მაგალითია. იგი წარმოადგენს პატარა შვედეთს, რომელიც განთავსებულია სტოკჰოლმის მახლობლად. მუზეუმს წელიწადში მილიონზე მეტი დამთვალიერებელი ჰყავს. იგი წარმოადგენს უნიკალურ, ეთნოგრაფიულ ძეგლს, სადაც საუკეთესოდ არის გაცოცხლებული წარსულის კულტურული მემკვიდრეობა და კეთილმოწყობილი დასვენების თანამედროვე ინფრასტრუქტურა ყველა ასაკის ადამიანისათვის.

ბათუმიდან დელეგაცია გაემგზავრა კიდეც შვედეთში, სკანსენის მუზეუმის გამოცდილების გასაცნობად. მსოფლიოს ცნობილი ეთნოგრაფიული მუზეუმებისა და სკანსენის ღია ცის ქვეშ მუზეუმის გამოცდილების გათვალისწინებით, სპეციალისტთა ჯგუფის მიერ 2011 წელს მომზადდა პროექტი ბათუმის მახლობლად ღია ცის ქვეშ მუზეუმის მოსაწყობად. ჩაქვში შეირჩა შესაბამისი ადგილი. საქართველოს მხარეებში მოიძებნა ოდა-სახლები და სახლების მფლობელებთან შეთანხმებაც კი იყო მათ შეძენაზე. პროექტით გათვალისწინებული იყო, თბილისის გ. ჩიტაიას ეთნოგრაფიული მუზეუმის მსგავსად, სამუზეუმო ტერიტორიის დაყოფა ზონებად საქართველოს მხარეების მიხედვით. თითოეულ ზონაში მოეწყობოდა კარმიდამო ამა თუ იმ მხარისათვის დამახასიათებელი ყოფითი ელემენ-

ტებით. რაც მთავარია, ყოველი კარმიდამო, გარდა სამუზეუმო დანიშნულებისა, კომერციულ ფუნქციასაც შეიძენდა და აქ მოსულ დამთვალიერებელს საშუალება ექნებოდა დაეგემოვნებინა ქართული სამზარეულო მისი მრავალფეროვნებით.

სხვადასხვა მიზეზით, ამ პროექტს მსვლელობა არ მიეცა და ბათუმმა დაკარგა კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი მუზეუმის გახსნის შანსი, რომელიც ტურისტებისა და ბათუმის სტუმრების, აგრეთვე ჩვენი თანაქალაქელების დასვენებისა და გართობის შესანიშნავი ადგილი იქნებოდა.

თანამედროვე მუზეუმი, ახდენს რა შემეცნებითი, რეკრეაციული პოტენციალის რეალიზებას, ხდება კულტურული ურთიერთობებისა და ინდივიდების შეხვედრის ადგილი. ტურიზმის ინდუსტრიის ინტენსიური განვითარება და მუზეუმის ადგილისა და როლის შეცვლა აჩქარებს სტრატეგიული მიმართულების განვითარებას და მათ პრიორიტეტულ ურთიერთგავლენას.

მუზეუმისა და კულტურული ტურიზმის ურთიერთქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე არის კულტურათაშორისი კომუნისკაციის გაფართოება. სპეციალისტების აზრით, მუზეუმი საუკეთესო საშუალებაა ტურისტებისათვის, გაეცნონ არა მარტო უცხო კულტურას, არამედ მოახდინონ საკუთარი კულტურული თვითიდენტიფიკაციაც, რაც შეუძლებელია კულტურული მემკვიდრეობისადმი პატივისცემის გარეშე. ამ მხრივაც მუზეუმს უმნიშვნელოვანესი როლი აკისრია ტურიზმის ინდუსტრიაში.

რა თქმა უნდა, მუზეუმის ფონდების უნიკალურობა და მნიშვნელობა მაშინ შეიძლება გახდეს ტურისტისათვის მიმზიდველი, როცა სამუზეუმო ინფრასტრუქტურა პასუხობს თანამედროვე სტანდარტებს. საერთაშორისო და შიდა ტურისტულ მარშრუტებში მხოლოდ ის მუზეუმები სარგებლობენ პოპულარობით, რომლებსაც უნიკალურ კოლექციებთან ერთად გამართული სამუზეუმი ინფრასტრუქტურა გააჩნიათ.

ბოლო პერიოდში, ტურიზმის ინდუსტრიის განვითარების პროგრამის ფარგლებში, კეთილმოეწყო საქართველოს მთელი რიგი მუზეუმები.

ამ მხრივ, მნიშვნელოვანი ღონისძიებები ხორციელდება ბათუმში. სრულიად შეიცვალა არქეოლოგიის მუზეუმის ინფრასტრუქტურა, დამატებითი ფართი აშენდა ხელოვნების მუზეუმისათვის, სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობს აჭარის სახელმწიფო მუზეუმში, დაგეგმილია ბათუმის ისტორიის მუზეუმის გახსნა, პეტრა-ციხისძირის მუზეუმ-ნაკრძალის კეთილმოწყობა და ა.შ.

სრულიად შეიცვალა ახალციხის რაბათის იერ-სახე და კეთილმოეწყო თანამედროვე დონეზე, რამაც მიმზიდველი და საინტერესო გახადა დამთვალიერებლებისა და დამსვენებლებისათვის. განახლებული რაბათის ციხისა და მუზეუმისადმი ინტერესი დღითიდღე იზრდება, როგორც საქართველოს მოქალაქეებში, ასევე უცხოელ ტურისტებში.

რაბათის ციხეში არსებული სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმისათვის გამოიყო სრულიად განახლებული საგამოფენო დარბაზები. მიუხედავად ამისა, თავის დროზე სპეციალისტთა აზრის იგნორირებისა თუ დაჩქარებული საპროექტო და სამშენებლო ტემპების გამო, გარდა საგამოფენო სივრცისა, არ გაითვალისწინეს არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფართი მუზეუმის არქივისა და ბიბლიოთეკისათვის, რაც სამუზემო მუშაობის მრავალფეროვნებას შეუწყობდა ხელს. მუზეუმის დი-

რექცია და ქალაქის თვითმმართველობა ახლა ეძებენ გზას და საშუალებასაც, როგორ დაუბრუნონ მუზეუმს სრულყოფილი სამუზეუმო ფუნქცია.

მწირი დაფინანსების გამო საქართველოს მუზეუმების ნაწილს მოუწესრიგებელი ინფრასტრუქტურა გააჩნია, სადაც ელემენტარული ყოფითი საკითხებიც კი არ არის მოგვარებული (სანიტარული კვანძები, მისასვლელი გზა, ფირნიშები და სხვ.). მუზეუმების უმეტესობაში არადამაკმაყოფილებელია სარეკლამო კამპანიის დონე. ზოგჯერ მუზეუმი თვითიზოლაციაშიც არის მოქცეული. სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენს ისიც, რომ რამდენიმე მუზეუმის გარდა, სამუზეუმო დაწესებულებები არ არიან დაკავებული ტურისტთა ნაკადის მოზიდვით, ზოგჯერ ტურისტული ფირმები სთავაზობენ მუზეუმებს თავიანთ მომსახურებას. არასაკმარისია ან საერთოდ არ არის კოორდინაცია მუზეუმსა და ტურისტულ დაწესებულებებს შორის, არ ფორმდება ურთიერთთანამშრომლობის მემორანდუმები, არ ხდება ტურისტთა ჯგუფების გეგმაზომიერი ვიზიტები და ა.შ.

ჩვენში დამკვიდრებულია შეხედულება, ცნობილ და დიდ მუზეუმებს არ სჭირდებათ ტურისტულ ფირმებთან და სააგენტოებთან ოფიციალური შეთანხმება ურთიერთთანამშრომლობაზე და სარეკლამო კამპანიის გაწევა. ტურისტები ამ მუზეუმებს მაინც ეწვევიან. თითქოს რეკლამა ესაჭიროებათ მუნიციპალიტეტების ტერიტორიაზე განთავსებულ პატარა სასოფლო მუზეუმებს, რაც მცდარი მიდგომაა.

მუზეუმები ნაკლებად არიან დაინტერესებული, მონაწილეობა მიიღონ საერთაშორისო ტურისტულ გამოფენებში, რომლებიც ყოველწლიურად იმართება როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

უცხოეთში, ჩვენგან განსხვავებით, საინფორმაციო ტექნოლოგიები დიდი ხნით ადრე შემოვიდა და ჩვეულებრივ სამუშაო ფორმად ითვლება საინფორმაციო მომსახურება. ტურისტებმა იციან, სამოგზაუროდ, სად შეიძლება მიიღონ მათთვის სასურველი ინფორმაცია და როგორ გამოიყენონ იგი. უმეტეს შემთხვევაში, ჩვენი მუზეუმებისა და ტურისტული სააგენტოების ვებგვერდების დიზაინი და ინფორმაციის ხარისხი არანაირ სტანდარტებს არ პასუხობს.

უნდა გავაცნობიეროთ, რომ მუზეუმის ექსპოზიცია არის „გასაყიდად მომზადებული კულტურული პროექტი“ და ჩვენი ამოცანაა, ვიპოვოთ „მყიდველი“ (Курганова, 2002:76). ეს თავისთავად არ ხდება მარკეტინგული კვლევებისა და შესაბამისი აქტივობების გარეშე, მითუმეტეს, როცა უცხოელ ტურისტებთან გვაქვს საქმე. ამიტომ პერიოდულად უნდა მიეწოდოს ინფორმაცია ტურისტულ სააგენტოებს და ტურისტულ საინფორმაციო ცენტრებს.

უცხოეთის დიდ მუზეუმებში მოქმედებს ტურისტული პროგრამების მართვის სექტორი (ან სხვა სახის სტრუქტურული დანაყოფი), რომლის ამოცანაა ტურისტებისათვის სპეციალური პროექტების მომზადება და განხორციელება. ამ სტრუქტურაში გაერთიანებული არიან მუზეუმის მენეჯერები, პროგრამების კოორდინატორები და ხელოვნებათმცოდნეები, მუზეუმის მეგობართა კლუბის წევრები (Роль музеев в образований и развитий культурно-познавательного туризма, 2012:10).

პირველ რიგში, უნდა მოვაწესრიგოთ ინტერნეტ-პორტალები (მშობლიურ და უცხო ენაზე), მოვამზადოთ ნაბეჭდი მასალები, სამუზეუმო ინფრასტრუქტურა და პერსონალი ჩავრთოთ სამუზეუმო ექსპოზიციის სამსახურში.

ჩვენი სამუზეუმო ქსელი არ არის ისე პოპულარული უცხოეთში, რომ მილიონობით დამთვალიერებელი ჰყავდეს, როგორც მსოფლიოს დიდ მუზეუმებს, რომლებიც ტურსიტული სააგენტოებისგან ყოველთვის არ საჭიროებენ რეკლამებს, პირიქით, ტურისტული საგენტოები დიდ მუზეუმებზე აგებენ თავიანთ ტურისტულ პიარკამპანიებს.

XXI საუკუნე ტურისტული ინდუსტრიის სწრაფად განვითარების ეპოქა გახდება. ყველა გამოკვლევით, ტურიზმის სახეების დიფერენციაციის მიუხედავად, სხვადასხვა სახეობის ტურიზმში მუზეუმი მნიშვნელოვან ადგილს ინარჩუნებს, რაც კარგ პერსპექტივას ქმნის სამუზეუმო ინფრასტრუქტურის განვითარებისა და საერთაშორისო ტურისტულ მარშრუტებში საქართველოს მუზეუმების ჩართვისათვის.

ლიტერატურა:

1. გელდნერი ჩ.რ., ბრენტ რითჩი ჯ.რ., ტურიზმი: საფუძვლები, პრაქტიკა, თეორია, ბათუმი, 2013;
2. Курганова С., Организация взаимодеиствя учреждений культуры и туризма, санкт-петербург, 2002;
3. Роль музеев в образований и развитий культурно-познавательного туризма, юнеско, 2012, Украинский комитет иком, 2012;
4. Суходолов А. П., Обшемировые тенденций в развитий туризма, Museums and ethnocultural tourism, III Annual Simposium ICOFOMSIB, Shanghai, China, 7-12 November, 2010, Журнал Известия Иркутской государственной экономической академии, № 2, 2004.

Dijana Simonović
PhD, Assistant Professor of Banja Luka University
Svetlana Mitić
Senior TA of Banja Luka University
Bosnia and Herzegovina

CULTURAL GEOGRAPHY, IDENTITY AND PUBLIC DISCOURSE: TWO CASES FROM THE FORMER YUGOSLAVIA

Introduction Identity construction between the ethnic and multi-ethnic has been a major factor of political, social and cultural dealings in the Western Balkans since the early 20th century. Although Ivo Andrić and Branko Ćopić came from different socioeconomic and ethnic backgrounds, they both embraced the Yugoslav multi-ethnic identity. This choice differently impacted their writing during the two men's careers that spanned three-quarters of the 20th century, roughly overlapping during the 1940s, 1950s and 1960s. They supported and/or believed in Yugoslavism, possibly perceiving the Serbs as the centripetal force behind the political consolidation of the Yugoslav state and its unification into a single cultural area.

Branko Ćopić (1915-1984), who came from a Bosnian Serb family, was one of Yugoslavia's favourite children's writers and idealistically believed in the viability of the socialist Yugoslavist idea. As a result, he wrote in a language that was highly regional and ethnographic but devoid of ethnic designations. The topography and sociocultural space in his works is evocative of landscapes and settings across the former Yugoslavia, unless one is familiar with the geography and linguistic peculiarities of Ćopić's native Mount Grmeč area (Western Bosnia). Unable to deal with the exigencies of the political reality of the declining socialist state, Ćopić committed suicide soon after the Sarajevo Olympics.

Andrić (b. 1892), a Croat 12 years Ćopić's senior, died in 1975 at the age of 83. Member of Young Bosnia (the organisation responsible for the assassination of Archduke Franz Ferdinand) in his early years and imprisoned for his actions by the Austro-Hungarian authorities (1914-1917) (Andrić, 2010:325-6), Andrić's choice to write in the eastern or Serbian dialect of Serbo-Croatian may be understood as an act of self-identification beyond the religious or ethnic, attributable to his Yugoslav nationalist affiliations, and possibly also to a linguistic hypersensitivity that appreciated the unitary processes taking place through the medium of the country's majority language. His texts are constructions of ethnic identities before and beyond the Yugoslav one, true literary interpretations of the multi-ethnic space of Bosnia-Herzegovina and the Balkans in all their complexity.

The renown of the two writers has been seriously dimmed by the historical events of the 1990s. In the process of the dissolution of the unitary South-Slavic territory along ethnic lines and within various identity compartments, political, economic and cultural, their literary legacy has been contested. The post-Yugoslav treatment of the two writers and their work by the 'disillusioned' conflicting sides has reflected the need to reideologise public space, figures and the past, as part of the process of reconsolidation of ethnic identities. The writers' inclinations or assumed dispositions, as interpreted above, make comprehensible the initiatives by Serb individuals and institutions to revitalise their legacy and enhance their cultural stature, whether relative to an ethnic or a multi-ethnic ideological and cultural framework.

Spatialising Ćopić's legacy The two projects discussed herein are situated in communities that have continuously shrunk since the 1990s due to demographic, social, economic and sometimes environmental reasons. (Vujičić, 2015) They both aim to counter economic underdevelopment and help prosperity in different spheres of local life. The memorial complex 'A Garden the Colour of Mallow' in Hašani, Krupa on the Una Municipality, is still in the design phase. The Faculty of Architecture, Civil Engineering and Geodesy of Banja Luka University was commissioned by the municipality authorities to develop three designs (adaptation of Branko Ćopić's primary school, reconstruction and adaptive reuse of his family house, and preliminary design of the memorial complex to cover 25-50 acres) and write a spatial development study to precede the final design of the complex hoped to regenerate the village of Hašani and the wider area of Mount Grmeč. The first two designs are due for completion in mid-October 2015 (celebration of the hundredth anniversary of Ćopić's birth), while the development of the memorial complex design will depend on the cooperation between the Republic of Srpska and Serbia, their cultural and educational policies and their willingness to support the project financially.

For the sake of the spatial development study an approach was adopted that puts a strong emphasis on the cultural valuation of the area under consideration. The first stage of the study preparation involved collecting data related to the area, population and cultural models. The area of the village was reconnoitered for its built structure, architecture, infrastructure, rural habitation typology, plot shape and size, house and croft typology, and manner and categories of land use. A survey was conducted among the villagers and different sources related to the population, traditional architecture/building, cultural and ethnographic heritage, natural resources etc. (archives, museum collections, historiographic writings) consulted to complete the information-documentation base and update the information provided by the local authorities.

The second phase involved reading Ćopić's polysemous work in the context of cultural geography. Individual toponyms were selected and connected with actual space and places, recognised as most aptly evocative of Ćopić's fictional space, to map the cultural topography of the wider Hašani area. A network of routes was traced connecting the selected cultural toponyms, bringing to life Ćopić's protagonists, buildings, objects and events as extracted from the narrational-literary and biographical, and overlaying actual places. The result is a polysemous spatial-associative-symbolic matrix existing at and linking several levels, such as the spatial-physical, ambient-structural and organisational-functional, drawing on the prospective uses of the complex, thematic, symbolic and narrational. The overlapping literary and actual toponyms found in parts in and around Hašani will form the basis for developing cultural-topographical scenarios and 'materialising' Ćopić's literary topography.

This project is hoped to help construct (local) regional identity and increase awareness about cultural heritage and the appreciation of its importance in the framework of European cultural heritage, and also to be instrumental for education at all levels. According to the findings of a SWOT analysis, its implementation should benefit from Hašani's relevance as Ćopić's birthplace, where he also spent his earliest years; the overlapping or correspondence between autobiographical and literary toponyms; the presence of prehistorical, antique and mediaeval archaelogical sites (church, necropolises,

fortifications and habitations); and the local building and ethnographic heritage. It might be jeopardised by the neglect and underuse of the local cultural and historical heritage; low level of education and cultural activity in the municipality; the fact traditional events dedicated to the writer's work have lost prominence; and there is too little cooperation between the municipality and national and international associations and foundations dedicated to Ćopić. There is fear Ćopić's work will increasingly be undervalued, both as a result of and contributor to the dying of national culture and identity, with the project falling victim to fragmented, disorganised or overcommercialised promotional activities.

Figure 1. Mount Grmeč area

Figure 2. Branko Ćopić's birth house

The strictly methodological approach of the study insists on obeying procedures and advises the adoption of EU policies for developing similar projects, as opposed to the pragmatic and successive solutions most commonly adopted by the entity and local administrations. An integral approach and strategic planning are proposed as a model to combat stagnation, by developing cultural tourism as an optimal regeneration/development framework. Public authorities are urged to specify strategies of territorial development that will guarantee sustainability. This kind of proceduralism is likely to prove at odds with the current decision-making processes, and the discourse used by the authors, architects and town planners, incongruous with that of policy documents, if any, the dangers they are well aware of. The situation itself is reminiscent of the socialist era, when state-imposed projects were frequently abandoned following implementation. Also, the constructivist nature of the approach used has been confirmed to lead to project failure in reality.

There is another point of resemblance with the socialist era, if perceived as ideologically constructed. The authors draw on the potential of the Cultural Routes of the Council of Europe's Programme of identifying European values and a common European cultural heritage with the help of cultural routes tracing the history of peoples, migrations, and the spread of the major European currents of civilisation in the fields of philosophy, religion, culture, the arts, science, technology and trade. Some of the priority fields of action listed are enhancement of the memory, history and European heritage; cultural and educational exchanges for young Europeans; and cultural tourism and sustainable cultural development. This is evocative of the cultural practice of Tito's Revolution Routes, a web of itineraries that connected the venues of WWII events, some possibly mythologised, walked as part of formal education in the former Yugoslavia. The web was particularly dense in Bosnia-Herzegovina, evidently considered ethnically unstable and requiring additional ideological props.

Andrićgrad: Space and culture between the local and global Andrićgrad is a public-private partnership project launched in 2010 and officially opened in 2014, hoped to attract local and foreign visitors by force of the auras of two famous men of culture. The first is the late writer and diplomat Ivo Andrić, famous in Tito's Yugoslavia and internationally renowned after winning the Nobel Prize for Literature in 1961. The other is the Bosnia-Herzegovina-born Serb director Emir Kusturica, who initiated and implemented the project and manages it. According to the Andrićgrad website, it is a tourist, cultural, administrative and educational complex situated on the alluvial deposit between the rivers Drina and Rzav, 300 meters from Višegrad's best-known landmark, the 16th-century stone bridge, the silent eponymous hero of the novel that made Andrić the Nobel laureate.

According to the website, Andrićgrad was built on Kusturica's idea of a mediaeval stone town inspired by Andrić's works and heroes. It is a vision of how Višegrad would look today if it had not been bypassed by Rennaissance and other periods in the history of art. Architecturally, it is a mishmash of the epochs and styles that were present in the region, those of Byzantium and Ottoman Turkey, of Rennaissance and Classicism. According to Kusturica, '[a]t the entrance a caravanserai meets a Byzantine court, and what will come next is what Austria could have built, and did not, just as the Ottoman Empire failed to build what it should have. At [the street's] end, in the direction of the main square, which emulates a kind of Classicist style and should have been built by the Kingdom [of Yugoslavia] between the world wars, a street will be constructed with elements of Rennaissance, which could have been built by Austria.' (www.andrićgrad.com [1])

Kusturica is cited elsewhere on the website as having said to the Financial Times that Andrićgrad is meant to symbolise pacifism and represent a 'heart beating to a grand idea,... support Eastern Bosnia as a peace symbol'. (www.adrićgrad.com [2]) The public space of Andrićgrad is semiotised with the names of Nikola Tesla, the world-famous scientist publicly contested and appropriated by the Serbs and Croats as the two major opposing local ethnic communities, the Golden Beluga Restaurant, bearing the name of the Belgrade restaurant where Young Bosnians met; there is the Turkish square etc. During the opening ceremony the Sarajevo assassination of Archduke Franz Ferdinand was staged as a three-act play. Some of these facts are conducive to interpretation suspecting nationalist propaganda. However, the polysemy of Andrićgrad is best seen as spatial and cultural commodification targeting different consumer and user groups.

Figures 3 and 4. Višegrad before and after the construction of Andrićgrad

What are the preconditions for members of a cultural (political, socioeconomic) community to accept and internalise or appropriate an object of culture as its own, even if this community is as transient and heterogeneous as any accidentally assembled group of tourists? What elements of identity are drawn on in the process? Architecturally, the complex is eclectic, best described as nondescript, except that it emulates the ambience of Mediterranean stone towns certain to appeal to the average tourist. Depending on the visitor profile, the seemingly conflicting spatial-cultural polysemy illustrated above can be interpreted differently. However, the project and the public discourse surrounding it relate to Andrić's novel at three levels at least. The first concerns the spatial aspect, the second the affirmation and/or construction of collective and personal identities, and the third, in close relation to the previous one, similarities between the two building processes, that of the bridge and of Andrićgrad itself.

The book contains detailed descriptions of the course of the Drina River, the topography of the Višegrad basin, and the area around the confluence of the Rzav and Drina, along with the settlement on the alluvial peninsula in-between. Tourists have been seen studying the bridge to check the validity of Andrić's depictions, and Andrićgrad will probably provoke the same kind of interest. Already compared to an outdoor film studio and likely to be used for filmmaking in the future, the place will also be examined, formally or informally, for semiotic identification against the contents of the novel, Kusturica's films, and any other video material that may yet be filmed there.

The Bridge on the Drina is a linearly structured historical novel which fixes the collective identities of the local Slavic communities relative to centuries of occupation by ethnically and culturally distinct foreign powers, in the way print is seen as locking stories into rigid forms, producing concepts such as greatness, immortality, and monumental heroism, and elevating texts into canonised forms. (Assmann, 2010:12,15). Without attempting to list the actual attributes and simplistically deconstruct any identity designations as given by Andrić, it is important to say that the novelist repeatedly changes perspective to reconstruct the various protagonists' perceptions of the self and others. While doing so, he offers an insight into the hybrid identity of the great Pasha himself, allowing us to draw more parallels in light of the fact both Andrić (unofficially) and Kusturica (officially) are ethnic/religious converts, engaging in behaviours and making choices that (have) allowed them to restructure their identities.

The Višegrad bridge was commissioned and built by a Turkish Pasha abducted as a boy from a Serbian family living in a village nearby, who mentally struggled with this place of hardship for the rest of his life. The Pasha commanded the building of the bridge from afar, through emissaries, never consulting the local population but exploiting them through labour, albeit paid at times. In the novel, the construction of the bridge is initially met with opposition because people are abducted from their homes or while travelling and forced to work and cater to another's incomprehensible interests, be that the project commissioner or the empire behind him. Similarly, the building of Andrićgrad failed to involve public advocacy and is a product of Kusturica's direct negotiation with the authorities, planned, designed and constructed in a manner seen by the professional community as informal. Kusturica has been accused of fraud and of working against the City of Višegrad and its people, and the public discourse surrounding Andrićgrad has been

that of political contention, due to the tribal character of the local politics. Both projects can thus be seen as products of one man's will, controversial and non-transparent.

According to Andrić, once the bridge was finished, the people of Višegrad immediately took to it and it became the heart of the city, with most of its social life happening on top of the bridge arches and its becoming ingrained in all forms of social life of the town, weddings, funerals and daily socialising. The opening of Andrićgrad led to local public protest; for example, a teacher forbade his students to take the traditional public walk through Andrićgrad on their prom night. These days, however, Andrićgrad teems with local visitors, drawn to its garden cafes, pubs and eateries, manifesting strangely repetitive local identity behaviours. Andrićgrad also increasingly serves its purpose as the new cultural and educational hub of the city (among many other things, it is home to a research institute), with many citizens and out-of-town visitors frequenting it on a daily basis for entertainment, commercial reasons and educational purposes.

Conclusion Is commodification of space really crucial for sustainability, and how can or do identity markers integrated in these two projects work to ensure they become sustainable? Dissanayake (2006:25-6) insists that cultural modernisation is the key to explaining the complex relationship between globality, locality, culture and its experience, and that modernity is not simply reducible to the economic but rather engages tradition at different levels, beyond simple opposition, promoting its revaluation and reinvention and producing coalitions and resistances in everyday life. The local is constantly transforming and reinventing itself as it seeks to reach beyond itself and engage the translocal. At the level of culture, the impact of consumerism, commodification, the transnationalised forms of pleasures and desires and their concomitant impact on indigenous traditions becomes extremely important. All this is at play in Andrićgrad, which has thus far proved viable in many respects. It remains to be seen if the Hašani project will have to (or will be able to?) adopt a similar scenario, and how far it will have to yield to the pressures to commodify space and culture.

Bibliography:

1. Andrić, I., Na Drini ćuprija, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Istočno Sarajevo, 2010.
2. Assmann, A., 'The Printing Press and the Internet: From a Culture of Memory to a Culture of Attention', in: Gentz, N., Kramer, S. (eds.), Globalisation, Cultural Identities and Media Representations, State University of New York Press, 2006.
3. Council of Europe, Committee of Ministers, Resolution (98) 4, On the Cultural Routes of the Council of Europe. Source: https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=470017
4. Dissanayake, W., 'Globalization and the Experience of Culture: The Resilience of Nationhood', in: Gentz, N., Kramer, S. (eds.), Globalisation, Cultural Identities and Media Representations, State University of New York Press, 2006.
5. Leeman, J., Modan, G., 'Selling the City: Language, the City and Commodified Space', in: Shohamy, E., Ben-Rafael, E., & Barni, M. (eds.), Linguistic Landscape in the City, Clevedon: Multilingual Matters, 2010.

6. Official Andrićgrad website, http://www.andricgrad.com/galerija-slika/ [1], http://www.andricgrad.com/2014/06/kusturica-andricgrad-je-svojevrsni-vremeplov/ [2], date of access 15 September 2015.
7. Vujičić, T., Definisanje metodologije integralnog adaptivnog upravljanja procesom urbane stagnacije na primjeru grada Prijedora, undefended doctoral thesis, Faculty of Architecture, University of Belgrade, 2015.

სოფიო თავაძე
ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი,
ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი
საქართველო

ᲙᲘᲜᲝᲗᲔᲐᲢᲠᲔᲑᲘᲡ ᲛᲐᲠᲗᲕᲘᲡ ᲡᲐᲙᲘᲗᲮᲘᲡᲐᲗᲕᲘᲡ

ქართულ კინოინდუსტრიაში დღესდღეობით მრავალი პრობლემა იჩენს თავს. მიუხედავად იმისა, რომ წინა წლებთან შედარებით იმატა ფილმწარმოებამ და ამ მხრივ მნიშვნელოვანი წინსვლა შეიმჩნევა, კინოინდუსტრიის განვითარებისათვის ხელისშემშლელი ფაქტორები მაინც მრავლად არსებობს, რომელთა დაძლევისათვის გარკვეული დრო და სახსრებია საჭირო. ათეული წლის წინ ქართულ კინოს სახელმწიფო აფინანსებდა, მაგრამ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, აღნიშნულ სფეროს დაფინანსება მნიშვნელოვნად შეეზღუდა და ეროვნული კინემატოგრაფი უმძიმეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა (ამან განაპირობა სტაგნაციის პერიოდი 90-იანი წლების ქართულ კინოში). ბიუჯეტი, რაც ამჟამად სახელმწიფოს მიერ კინოინდუსტრიის დასაფინანსებლად გამოიყოფა, ძალზედ მწირია, რაც ხელს უშლის მის განვითარებას.

საქართველოში კინოინდუსტრიის განვითარების ერთ-ერთი შემაფერხებელი გარემოება – კინოთეატრების სიმცირეა. შეიძლება ითქვას, რომ ქვეყანაში კინოთეატრების ერა საბჭოთა ტოტალიტარიზმთან ერთად დასრულდა. 90-იან წლებში, მათმა დიდმა ნაწილმა ფუნქციონირება შეწყვიტა, რამაც კინოინდუსტრიას მნიშვნელოვანი პრობლემები შეუქმნა. დღეისათვის საქართველოში მხოლოდ რამდენიმე კინოთეატრია, ათეული წლის წინ კი, მათი რაოდენობა ქვეყნის მასშტაბით 100-ს აღემატებოდა. საბჭოთა წარსულიდან შემორჩენილი კინოთეატრების უმეტესობა გაიყიდა, დაინგრა ან სულ სხვა დანიშნულება შეიძინა. საზოგადოებაში გაქრა კინოთეატრში სიარულის კულტურა, რაც – კინოს, როგორც ხელოვნების განვითარების შემაფერხებელი ფაქტორია და ამასთანავე, საზოგადოების ცნობიერებაზე, განათლებასა და კულტურაზე პირდაპირპროპორციულად აისახება. მნიშვნელოვანია კინოთეატრში სიარულის კულტურის აღდგენა, თუმცა, მაყურებლის კინოდარბაზებში დაბრუნება არც ისე იოლად მოსაგვარებელი პროცესია და დიდ ძალისხმევას და ხანგრძლივ მუშაობას მოითხოვს. საჭიროა საკითხისადმი საფუძვლიანი მიდგომა და პრობლემების გადაჭრის გზების ძიება.

კინოთეატრებში მაყურებლის სიმცირეს სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებს. ძირითადად, ესენია: ფინანსური კრიზისი, მაყურებლის მხრიდან "სალაროზე" ორიენტირებული კინოპროდუქციისადმი გულგრილობა, ტელევიზია, განსაკუთრებით – ინტერნეტი, რომელმაც ბევრისათვის ჩაანაცვლა კინოთეატრი.

კინოთეატრში ბილეთის ფასები ძირითადად დამოკიდებულია დარბაზში ადგილის მდებარეობასა და სეანსის დროზე. ფასები მინიმალურია დილის, ხოლო მაქსიმალური – საღამოს სეანსებზე. მცირეოდენი სხვაობაა VIP და ჩვეულებრივი ბილეთების ფასებს შორის. გარდა ამისა, კინოთეატრებში პერიოდულად მიმდინარეობს ფასდაკლების აქციები, რომლებიც ფიჭური კავშირგაბმულობის კომპანიების ხელშეწყობით ხორციელდება და აბონენტებს საშუალებას

აძლევს, შეღავათიან ფასად შეიძინონ ბილეთები სასურველ სეანსზე. ამგვარი აქციები აფართოებს კინოთეატრის მაყურებელთა პროფილს და იზიდავს შედარებით დაბალშემოსავლიან სეგმენტს, რაც ხელს უწყობს კინოთეატრის შემოსავლების ზრდას.

აღსანიშნავია, რომ კინოთეატრების შემოსავალს წარმოადგენს არა მხოლოდ ბილეთების გაყიდვიდან მიღებული თანხები, არამედ ის ფინანსური რესურსიც, რომელიც კინოთეატრის გარკვეული ფართის იჯარით გაცემით და სარეკლამო აქტივობებით ხორციელდება. მაგალითად, საქართველოს ეროვნული კინოცენტრის მიერ ჩატარებული კვლევის თანახმად, კინოთეატრ "რუსთაველში" ის შემოსავლები, რომლებიც მიიღება არა კინოდარბაზებიდან, საერთო შემოსავლის დაახლოებით 60%-ს შეადგენს (იჯარით გაცემული ფართები, სარეკლამო შემოსავლები და ა.შ.).

კინოთეატრის შემოსავალი მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული სწორ მენეჯმენტზე, რაც კინოთეატრის მენეჯერის პრეროგატივას წარმოადგენს. მნიშვნელოვანია, აღნიშნული სფეროს მენეჯერი ფლობდეს თანამედროვე მართვის მიდგომებს, გააჩნდეს ინოვაციური ხედვა, რაც ხელს შეუწყობს მის წარმატებულ საქმიანობას. კინოთეატრის მენეჯერმა უნდა განსაზღვროს მიზანი, შეადგინოს მოქმედების გეგმა და დასახოს მისი მიღწევის გზები; უნდა მოიზიდოს მიზნის რეალიზაციისთვის აუცილებელი რესურსები და აკონტროლოს მთელი ეს პროცესი.

მაყურებლის მოზიდვის ერთ-ერთი წარმეტებული ფორმა შეიძლება იყოს სააბონენტო სისტემის შემოღება, რაც ერთნაირად ხელსაყრელი იქნება როგორც მაყურებლისთვის (რომლებიც ფასდაკლებით შეძლებენ კინოსეანსებზე დასწრებას), ისე კინოთეატრებისთვის (რომლებიც ერთიანად აიღებენ დიდ თანხას).

ინფორმაციის გაცვლის და კომუნიკაციის კუთხით, აუცილებელია საზოგადოებასთან ურთიერთობის მენეჯერის აქტიური ურთიერთობა მასობრივი ინფორმაციის გამავრცელებელ საშუალებებთან. მნიშვნელოვანია ფილმის პრემიერის თარიღის გავრცელება მედიასაშუალებებით, აგრეთვე ისეთი PR კამპანიის დაგეგმვა და განხორციელება, რითაც მოხდება ფართო საზოგადოების დაინტერესება. პრემიერამდე კინოსეანსის მოწყობა ტელე-რადიო თუ ბეჭდვითი მედიის წარმომადგენლებისთვის და მათ მიერ გავრცელებული შეფასება ფილმზე (განსაკუთრებით – დადებითი), ზრდის მაყურებლის ინტერესს. ამიტომ, მნიშვნელოვანი და აუცილებელია სხვადასხვა სახის სარეკლამო კამპანიები და მჭიდრო კონტაქტი მაყურებელთან.

რაც შეეხება კინოთეატრების მარკეტინგულ გეგმას და საინფორმაციო-სარეკლამო მასალების მომზადებას, ეს მარკეტინგის სპეციალისტის ფუნქციაა. მნიშვნელობა არა აქვს, რის გამო არ დაესწრება მაყურებელი ფილმს – დაბალმხატვრული პროდუქციის თუ არასწორი მარკეტინგული სტრატეგიის ან არასათანადო მენეჯმენტის გამო, შედეგი ერთი იქნება – მაყურებლის დეფიციტი. ეს კი სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენს, ვინაიდან კინოთეატრის მომხმარებელი – მაყურებელია, მომხმარებლის გარეშე დარჩენილი სახელოვნებო პროდუქტი კი სრული კრახია კულტურის ნებისმიერი სფეროს მენეჯმენტისთვის. ამის თავიდან ასაცილებლად, კინოთეატრებს შეუძლია შექმნას ე.წ. „მუდმივი მაყურებლის“ კლუბი, სადაც გაწევრიანებულ პირებს საშუალება ექნებათ, ფასდაკ-

ლებით ან მოსაწვევებით დაესწრონ როგორც პრემიერებს, ასევე ჩვეულებრივ სეანსებს. უფრო მნიშვნელოვანია, დარბაზი სავსე იყოს მაყურებლით ნახევარ-ფასად შეძენილი ბილეთებით, ვიდრე პრემიერას დაესწროს არც თუ ისე ბევრი მაყურებელი, ძვირადღირებული ბილეთებით. ზემოთ ჩამოთვლილი საშუალებების სწორად გამოყენებისა და სხვა სპეციფიკური ღონისძიებების გატარების შედეგად, კინოთეატრებს მაყურებლის პრობლემა ნაკლებად შეექმნებათ.

მაყურებლის დაინტერესებისა და მოზიდვის ფორმების მხრივ, საინტერესოა საქართველოში ამ დროისათვის მოქმედი კინოთეატრების ერთადერთი ქსელის – „რუსთაველისა“ და კინოფესტივალ „პრომეთეს“ ურთიერთთანამშრომლობის მაგალითი. წელიწადში ერთხელ, დედაქალაქში მოქმედი აღნიშნული ქსელის კინოთეატრები “ამირანი” და “რუსთაველი” მასპინძლობენ საერთაშორისო კინოფესტივალს “პრომეთეს”. ამ პერიოდში კინოთეატრები აჩერებს მიმდინარე რეპერტუარს და ერთი კვირით სივრცეს მთლიანად ფესტივალს უთმობს. სეანსებზე დასასწრები ბილეთის ფასი მინიმალური და მისაღებია. კინოთეატრის მენეჯმენტისთვის ეს კომერციულად მომგებიანი არ არის, თუმცა, ემსახურება კინოს განვითარებას – კინოფესტივალის შემდეგ მაყურებლის რაოდენობა საგრძნობლად იზრდება, ხალხი ეჩვევა კინოთეატრში სიარულს და ფილმის ეკრანზე ნახვის მეტი მოტივაცია და მოთხოვნილება უჩნდება. ეს ფაქტი დადებითად აისახება კინოთეატრის იმიჯზეც.

საქართველოს კინოთეატრების წარმომადგენელთა ინფორმაციით, ფილმების სპეციფიკიდან გამომდინარე, კინოთეატრს ყველა თაობის მაყურებელი სტუმრობს, თუმცა ყველაზე აქტიური მომხმარებლები 13-დან 30 წლამდე ასაკის პირები არიან. საშუალო და საშუალოზე მაღალი ასაკის (40-45 წელი და ზევით) მაყურებლების წილი კინოთეატრში მოსიარულეთა შორის უკიდურესად მცირეა. კინოთეატრებში მოსიარულეთა სეგმენტის ამგვარ ასაკობრივ ჩარჩოში მოქცევა, არა მხოლოდ ფინანსურ კრიზისს, არამედ გარკვეულწილად, კინოთეატრების მიერ პროგრამის შერჩევის არასწორ პოლიტიკას უკავშირდება და უფროსი თაობის მაყურებლის ნაკლები ინტერესი, მეტწილად, მათთვის არასაინტერესო რეპერტუარით არის გამოწვეული.

სამწუხაროდ, საქართველოში არ არსებობს კომერციული კინოთეტარების ალტერნატიული სივრცე, სადაც მაყურებელს ამერიკული ბლოკბასტერებისა და ფანტასტიკის გარდა, სხვა კატეგორიის ფილმების ნახვის შესაძლებლობა ექნება. ერთადერთი საშუალება, ადამიანი გაეცნოს თანამედროვე კინოში მიმდინარე პროცესებს და ნახოს კინოკლასიკა – ინტერნეტია. განსაკუთრებით რთული მდგომარეობაა რეგიონებში, სადაც არ ფუნქციონირებს კინოთეატრები. რეგიონული ექსპანსია არამომგებიან ინვესტიციად არის მიჩნეული. ბილეთებზე ფასების დაკლება არ განიხილება რეგიონებში მაყურებლის მოზიდვის ეფექტურ საშუალებად. კინოთეატრების წარმომადგენელთა განმარტებით, ბილეთზე ფასების მკვეთრი კლება გაუმართლებელია, რადგან კინოთეატრი ვერ შეძლებს დაბალი ფასების მუდმივად შენარჩუნებას, ამ გზით მოზიდული მაყურებელი კი ფასების ზრდისთანავე დაიკარგება.

ეს ფაქტი მეტყველებს იმაზე, თუ რამდენად საჭიროა ალტერნატიული კინოსივრცის არსებობა, ისეთის, როგორიც მაგალითად, მუნიციპალური კინოთეატრია. მუნიციპალური კინო – არაკომერციული, კულტურული ინსტიტუციაა. მუნიციპალურ (იგივე კომუნალურ) კინოთეატრებს ძირითადად ქალაქის მუნი-

ციპალიტეტები აფინანსებენ. გამომდინარე იქიდან, რომ მუნიციპალური კინოს პოლიტიკა რადიკალურად განსხვავდება კომერციულისგან, ის არ წარმოადგენს მის კონკურენტს (გაბიძაშვილი, 2013:97). ევროპის ქვეყნებში არსებობს მუნიციპალური კინოთეატრების გამოცდილება. ევროპული მუნიციპალური კინოს პოლიტიკაში მოიაზრება: არა მხოლოდ დასავლური, არამედ სხვა ქვეყნების ფილმებიც; დოკუმენტური, ექსპერიმენტული, დამოუკიდებელი კინოპროდუქცია; უხმო და მოკლემეტრაჟიანი ფილმები, რომელთაც დისტრიბუციის პრობლემები აქვთ და კომერციულ კინოთეატრებში არ აჩვენებენ. ხშირ შემთხვევაში, ადგილი აქვს ფილმების ორიგინალურად ჩვენებას: ორიგინალის ენაზე, შესაბამის ფორმატში და უხმო ფილმების შემთხვევაში – შესაბამისი სიჩქარით და მუსიკალური თანხლებით. ანუ, არა ისე, როგორც კომერციულ კინოთეატრებსა და სატელევიზიო ეთერში აჩვენებენ სინქრონიზებული თარგმანითა და შეუსაბამო ფორმატით (ძანძავა, 2010:58).

საქართველოში მუნიციპალური კინოთეატრების ფუნქციონირების გამოცდილება არ არსებობს. თუმცა, დღეს მათი საჭიროება აშკარაა, ვინაიდან, ქვეყანაში მოქმედი კინოთეატრები, ძირითადად კომერციულ კინოზეა ორიენტირებული. აღსანიშნავია, რომ ევროპაში მუნიციპალური კინო – კინოფესტივალების ჩატარების ინიციატორად, ზოგჯერ კი ორგანიზატორადაც გვევლინება. მუნიციპალური კინოთეატრებისა და მათი ქსელის შექმნით, საქართველოში გადაწყდება ადგილობრივი და საერთაშორისო ფესტივალების გამართვის საკითხიც. საქართველოში კინოფესტივალები მთელი რიგი პრობლემების წინაშე დგას არაკომერციული დარბაზების არარსებობის გამო. კინოდარბაზების იჯარის თანხა ფესტივალის ბიუჯეტის არც თუ მცირე ნაწილს წარმოადგენს. სივრცის სათანადო მოწყობით, კომუნალურ კინოთეატრს შეუძლია მასპინძლობა გაუწიოს არა მხოლოდ კინო, არამედ ვიდეოარტებისა და მუსიკის ფესტივალებს, ფოტოექსპოზიციებს და სხვ. კომუნალური კინოდარბაზი შეიძლება იქცეს აუდიტორიად არა მხოლოდ კინოს, არამედ ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენლებისათვის და რაც მთავარია – ფართო აუდიტორიისათვის. თუმცა, ის, რომ კომუნალური კინოთეატრების განვითარებისთვის მხოლოდ სურვილი არ კმარა და არსებული კინოთეატრების რეაბილიტაცია, ახალი კინოთეატრების აშენება თუ მათი ტექნიკური აღჭურვა დიდ ხარჯებთანაა დაკავშირებული, – სიახლეს არ წარმოადგენს. თუ ქვეყანაში ბევრი კინოთეატრი იარსებებს და მოსახლეობაში კინოში სიარულის კულტურა აღდგება, ბილეთის ფასი ავტომატურად დაიწევს და თავად ბაზარი უკარნახებს კინოწარმოებას ფასებს.

შეიძლება ითქვას, რომ დღეისათვის საქართველოში კინოთეატრი მწარმოებლებისათვის ადგილობრივ ბაზარზე ფილმის გაყიდვის ერთადერთი საშუალებაა. ამდენად, კინოთეატრებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს დისტრიბუციის მხრივ, დისტრიბუციის გარეშე კი არ არსებობს კინოწარმოება.

ქვეყანაში კინოთეატრების სიმრავლე საგრძნობლად განავითარებს კინოწარმოების ბაზარს და ხელს შეუწყობს კინოში სიარულის კულტურის აღორძინებას, რაც მნიშვნელოვანია ერთი მხრივ, ქართული კინოს სტაგნაციის ხანგრძლივი პერიოდის, მეორე მხრივ კი, ტელევიზორისა და კომპიუტერის სახით კინოთეატრის ჩანაცვლების გამო. კინოთეატრების ქსელის გაფართოება ბაზრის დემონოპოლიზების და ზოგადად, დისტრიბუციის შესაძლებლობების გა-

ფართოების პერსპექტივასაც იძლევა, რაც დადებითად აისახება კინოინდუს-ტრიის განვითარებაზე.

ლიტერატურა:

1. გაბიძაშვილი თ., რა არის "მუნიციპალური კინოს პოლიტიკა", ჟურნალი "Film Print", №8, 2013;
2. თავაძე ს., კინოწარმოების პრობლემები საქართველოში და მენეჯმენტის როლი კინოინდუსტრიის განვითარების პროცესში, ჟურნ. „კულტურათაშორისი კომუნიკაციები", №24, 2015;
3. ძანძავა ნ., ქართული კინოინდუსტრიის პრობლემები, ჟურნ. „ცხელი შოკოლადი", №57, 2010;
4. კინოინდუსტრიაში არსებული ვითარების შესწავლა, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, თბილისი, 2009.
http://www.gnfc.ge/geo/page/75

Лариса Тимошик
Соискатель кафедры литературно-художественной критики
Института журналистики
Белорусского государственного университета
Беларусь

Основные направления государственной культурной политики в зеркале СМИ Республики Беларусь

Чтобы понять культуру страны, можно просмотреть основные национальные СМИ, которые в ней выходят. Место, которое отдается под материалы на культурную тему в печатных изданиях, или регулярность обновления в соответствующей рубрике (само собой ее наличие) в электронных СМИ дадут возможность понять:

во-первых, особенности традиций народа (народов), которые населяют страну, а также степень вовлеченности ее представителей в современный культурный процесс в различных видах искусства;

во-вторых, уровень заботы о культуре со стороны государства, которое представляет интересы народа, соответственно, предлагает и поддерживает наиболее значимые для него направления и события культурной жизни, поддерживая или создавая условия для развития всей сферы;

в-третьих, реальную заинтересованность в развитии своей культуры людей, интересы которых государство представляет, потому что СМИ страны так или иначе будут ориентироваться на потребности реальных читателей. Особенно те СМИ, которые представляют интересы государства (или народа в его лице), или те, влияние на которые со стороны государства как системы необычайно велико и оно может «предлагать» для освещения определенные события, в том числе и в культуре. В данном случае речь о тех изданиях, учредителем и, соответсвенно, хозяином котороых является государство.

В подобных взаимоотношениях государства и СМИ можно усмотреть отголоски далекого прошлого, от которого многие пост-советские страны пытались уйти, реформируя в том числе и систему массовой коммуникации, адаптируя ее к существованию в рыночных условиях. В Республике Беларусь, которая официально стала суверенным государством в 1991-м году, были сохранены практически все периодические издания советского периода: бывшие партийные органы республиканского значения обрели статус национальных газет, в первую очередь «Советская Белоруссия» (или «СБ. Беларусь сегодня»), «Звязда», сохранились специализированные издания по культуре еженедельник «Літаратура и мастацтва», журнал «Мастацтва», появились новые государственные двуязычные общественно-политические газеты «Народная газета», «Рэспубліка», специализированный еженедельник на белорусском языке «Культура». Некоторые издания из соседней России (в основном таблоидного типа как «Комсомольская правда», «Аргументы и факты») обзавелись белорусскими вкладками, где культуре отводится совсем не последнее место (нужно отметить, что кроме массовой культуры большое внимание

отдается темам, связанным с историей Беларуси, традициям). Кроме того, в 90-е годы появился ряд негосударственных изданий в большей степени общественно-политических, которые также не обходят вниманием тему национальной культуры (например, газеты «Наша нива» и «Народная воля»).

Государственные СМИ общереспубликанского подчинения должны заботиться об одном из главных государственных интересов: формирование и сохранение общего культурного пространства. Это определяется одной из тех задач, которую средства массовой информации и коммуникации выполняют в обществе – определение культурной и национально-культурной идентификации, что актуально для Беларуси в условиях утверждения и укрепления молодой государственности. Но это подход всех общественно-политических изданий любой формы собственности, выпускаемых в стране. Фактически культура (и отношение к ней) стала тем объединяющим фактором, благодаря которому разные взгляды, позиции, отдельные «я» превращаются в общее «мы».

С одной стороны, потому, что массовая коммуникация - прежде всего целостное социальное явление, представляющее сущностную часть человеческих взаимоотношений, которое, с одной стороны, отражает факты, события, явления в жизни общества, с другой - само оказывает определяющее влияние на их формирование. Через СМИ транслируются наши представления об окружающем мире, они содействуют созданию коллективных символов времени и места, в которых существуют люди. Кроме того СМИ обеспечивают безостановочный характер представлений людей о культуре, к которой они принадлежат, помогают в её трансляции. Более того, культура, с одной стороны, одухотворяет и наполняет смыслом человеческую деятельность, а, с другой - является критерием при определении необходимости той или иной деятельности. «Культура генерирует (создаёт) смыслы, затем эти смыслы функционируют в культуре, далее они подвергаются интерпретации (истолкованию)» (Романов, 2008:40). В том числе через прессу.

Культурный фактор в коммуникации важен: идентифицируя себя с определенным этносом, человек географически определяется с местом, территорией, которая закрепляется в его сознании в виде понятия «родина». Вырабатывая свое отношение к родной земле, к ее истории, традициям, которые складывались и передавались поколениями, люди становятся носителями определенного менталитета, осмысливают себя как личности и взаимодействуют с другими жителями этой же территории или представителями других народов, которые оказались здесь и являются сегодня гражданами Республики Беларусь. Но и первые, и другие в процессе межкультурной коммуникации (происходившей не одно столетие) вырабатывали общие принципы для формирования национальной культуры Беларуси. В разные времена и исторические эпохи на нее оказали влияние контакты с польским, литовским, украинским, русским народом, татары и евреи (осели на этих землях более 600 лет назад) добавили к традиционному христианству православной, католической и протестантской конфессий еще иудаизм и ислам, что способствовало выработке культурной толерантности, помогающей сегодня многонациональной стране (представители более 140 народов живут в Беларуси

сейчас) избегать конфликтов на национальной почве. Это подчеркнул в газете «Звязда» Леонид Гуляко, Уполномоченный по делам религий и национальностей Республики Беларусь.

Само понятие «Республика Беларусь» а также то, что оно вмещает сегодня, фактически закрепляется в сознании людей как своего рода культурное явление, вызывающее особое отношения к себе со стороны граждан, а также объединяющее СМИ разных форм и политических платформ. В одном их взгляд неизменно будет общим: главный символ белорусской культуры, в котором отражена вся ее суть, – собственное независимое государство. Это первая культурная тенденция, которой следуют СМИ страны и доносят главную мысль: будет независимость – будет культура. Соответственно, с 90-годов выработался тематический приоритет, который не утратил своих позиций до сих пор:

– возрождение, сохранение, развитие, распространение и достижений белорусской национальной культуры (интерес к истории, этнографической самобытности);

– деятельность по сохранению историко-культурного наследия, использованию его в туризме, с целью привлечения внимания к стране;

– создание и популяризация произведений искусства и литературы, что помогает вписать страну в мировой современный культурный контекст;

– эстетическое воспитание и образование через СМИ.

С государством связывается будущее белорусской культуры, в немалой степени еще и потому, что основные направления развития национальной культуры также определяет государство. Одна из причин в том, что в Республике Беларусь главным заказчиком (и спонсором) культуры выступает государство. Оно же закрепляет право граждан на участие в культурной жизни, что отражено в Конституции Республики Беларусь. Также установлена ответственность государства за сохранение историко-культурного и духовного наследия, свободное развитие культур всех национальных общностей, проживающих в Республике Беларусь. Уважение и доверие граждан страны к основному закону – еще одна давняя культурная традиция: белорусы свою первую конституцию, или свод законов, который назывался Статут Великого Княжества Литовского, Русского, Жемойстского (государство, возникшее в эпоху Средневековья на территории современной Беларуси), получили в 1529-м году, второй и третий появились в 1566-м и 1588-м годах соответственно. Законотворческая деятельность в Беларуси так же активна ив XXI веке. Основные направления современной государственной культурной политики в Республике Беларусь закреплены с 1991 года в законе «О культуре в Республике Беларусь» (в редакции от 18 мая 2004 года). Кроме того, принимались отдельные законы, посвященные охране историко-культурного наследия, библиотечному делу, музеям, творческим союзам и творческим работникам, кинематографу. В том числе в зависимости от того, как остро эти вопросы обсуждались в обществе.

Нужно сказать, что не без участия СМИ: с 90-х годов и в первом десятилетии XXI века в печатных изданиях очень востребованы дискуссии на темы культуры, «круглые столы» с участием как государственных чиновников, так и представителей

профессиональных сообществ. Государственные газеты полюбили еще одну форму широкого информирования о ситуации в сфере культуры – через «прямые линии» с министром культуры или другими ответственными чиновниками, когда они отвечают на вопросы читателей по телефону. Ведь если государство что-то гарантирует, значит, это от него можно потребовать. Требовать можно как на личностном уровне, так и на общественном, что более продуктивно. Голос общества отражают СМИ, когда не просто информируют о локальных культурных событиях, но вписывают их в палитру культуры страны, а также формулируют общественный запрос к государству. «Средства массовой информации, вовлекая людей в культурный процесс, могут повлиять на выработку государственной политики, определённым образом выстраивая «иерархии приоритетов» (Брэтон, Пру, 1995:233).

К 2010 году Министерство культуры Беларуси (не без влияния общественности и активности журналистов) пришло к идее выработки единой и программы «Культура Беларуси на 2010-2015 гг.», которая ставила конкретные цели на определенный период, а гарантией ее исполнения было государственное финансирование, что изначально предполагалось программой. Интерес к программе со стороны СМИ был необычайно высок: в ней нашли отражение некоторые принципиальные для белорусской культуры направления, например, реставрация значимых республиканских памятников истории и культуры, создание национального продукта в кино, поддержка меценатства, что особенно актуально для страны, где культура – в основном бюджетная сфера. Однако, если что-то зафиксировано в документе, а по итогам не выполнено в силу разных причин, – это тоже повод для публикаций. И уже к началу 2015 года в Республике активно продвигается не новая пятилетняя программа, а идея создания «Кодекса о культуре», проект которого подготовлен, о чем проинформировано население страны через систему СМИ. Главное, что может сделать государство для культуры – это создать условия для ее развития: правовые, организационные, экономические и др. Законодательная часть не менее актуальна, чем экономическая составляющая. Предусматривается, что это «Кодекс о культуре» станет единым документом в области культуры, который сделает законодательство более системным, потому что на момент его разработки в стране было 7 законов в области культуры, 20 указов Президента, около полусотни постановлений Правительства и множество нормативно-правовых актов Министерства культуры (иногда дополняющих друг друга, иногда уточняющих, или даже исправляющих) . «Кодекс о культуре» направлен на то, чтобы привести законодательство к общему знаменателю. Кроме того, в нем четко сформулированы принципы государственной культурной политики в Республике Беларусь, чему посвящена отдельная глава. При этом о взаимоотношениях со СМИ – одно предложение. Вряд ли это повод, чтобы сделать вывод о том, что государственная система недооценивает эту область и не берет в расчет информационную политику с сфере культуры. Скорее, наоборот, в особой расшифровке не нуждается то, что итак понятно всем в стране: специализированные средства массовой информации, а также государственные издания отработают сваю часть. И другие не останутся с стороне, поскольку культура богата на информационные поводы.

За последние два десятилетия белорусские общественно-политические

печатные издания пытались предложить особые подходы в подаче культуры, чтобы она не была темой для последней полосы, где-то между гороскопом и кроссвордом. Подходы некоторых изданий продуманы концептуально, отражают культурную жизнь во всем ее многообразии. Если речь о крупных ежедневных газетах, то практически в каждом номере есть публикации на культурную тему. В последнее десятилетие возникла практика в ежедневных газетах кроме отдельных материалов, отражающих текущие события, выпускать тематические полосы.

Так в самой популярной газете страны «СБ. Беларусь сегодня» (тираж более 400 000 экземпляров) тематическая рубрика «Культура» может занимать полосу или даже две формата А3 в нескольких номерах на неделе, при том, что есть еще рубрики авторские в других номерах. Например, даже не одну такую рубрику имеет известная белорусская писательница и критик Людмила Рублевская. В каждой из них она рассуждает о литературе: рецензирует книги, или предлагает эссе, в которых рассказывает о мировой литературе, но обязательно пытается вписать в нее имена белорусских авторов (классиков и современных). Ее деятельность носит просветительский характер: в русскоязычном издании в условиях официального двуязычия она знакомит белорусских читателей с книгами, которые выходят в том числе на белорусском языке. Еще один автор книг работает в штате этой редакции: Виктор Корбут известен своим интересом к истории. В его публикациях (чаще появляются под рубрикой «Эпоха») читателю раскрываются тайны, спрятанные в архивных документах, или в заброшенных старых дворцах и имениях. Сегодня авторитетные издания страны стараются привлечь читателей не легковесными темами и популярными героями (правда, этого не избежать, в той же «СБ» выходят вкладки российского «Собеседника», под формат которого делаются и собственные материалы), они отдают авторские рубрики специалистам в той или иной сфере. Например, теме кино посвящена рубрика «Кинодом» профессионального кинокритика, кандидата филологических наук Людмилы Саенковой. Искусство в жизни учит замечать художник и литератор Владимир Степан. Имя автора – это тоже своего рода бренд через который продвигается культура. Безусловно, газеты в таких случаях преследуют еще и свои собственные цели, например, рост тиража, соответственно и влияния. Издания-конкуренты вынуждены существовать в тонусе, искать свои варианты работы на рынке, тоже привлекать специалистов, критиков, которые могли бы предложить качественные тексты и публицистику высокого уровня. Каждое издание стремиться найти своё лицо, или же конкретные лица в культуре.

В национальной ежедневной газете «Звязда» (выходит на белорусском языке тиражом более 20 000 тысяч экземпляров), есть две тематические полосы формата А2 каждую неделю: «Игуменский тракт» и «Жирандоля». С такой периодичностью они стали выходить, когда главным редактором издания стал член Союза писателей Беларуси Алесь Карлюкевич. Тематические полосы берут на себя разные сегменты культурного пространства. «Игуменский тракт» готовит журналист Нина Щербачевич, привлекая в качестве авторов известных историков, исследователей и ученых в области этнографии, фольклористики, языкознания. Это объяснимо: еженедельный тематический выпуск ориентирован на историю, традиции, изучение

и осмысление своих корней. Публикации о богатом песенном фольклоре, который еще можно услышать в деревнях, привели к развитию молодежных этнографических движений и популярности современных фольк-групп. Принципиальное внимание к состояния памятников культуры (нужно признать, что не только в этой газетой) повлекло за собой решения о реставрации значимых для страны объектов, таких как Мирский замок и дворец Радзивилов в Несвиже, помогло в исправление некоторых нарушений и сохранению аутентичного вида объектов, а также поспособствовало разработке долгосрочной программы «Замки Беларуси», целью которой является последовательное восстановления 38 исторических сооружений. История, которая, казалось бы, уже в прошлом, может стать выигрышной темой, если журналистам удается ее актуализировать.

Совсем другую задачу выполняет в «Звяздзе» тематическая полоса формата А2 под названием «Жирандоля». Ее задача – отражать события в сфере искусств, отмечать тенденции развития различных видов искусств в Беларуси, в том числе с учетом мирового контекста. Здесь ставка на аналитические публикации, за которыми необходимость что-то менять, принимать какие-то решения ответственным людям. Статьи из этой рубрики провоцируют желание людей пойти и составить свое мнение о каком-то явлении, включают в культурный процесс публику. Это способствует формированию в обществе высоких стандартов, пониманию той продукции, которая вырабатывается духовным творчеством, соединению культуры с людьми, для которых она создается. Авторы публикаций для этой полосы должны быть на уровне экспертов (или привлекать их). Есть и самостоятельные рубрики критиков: Марина Веселуха в «Экслибрысе «Звязды» рассказывает о книгах, Елена Мальчевская в «Контромарке» о театре.

Сегодня такой подход в ежедневном общественно-политическом издании (по сути своей национальном) противостоит самой популярной тенденции последних лет, когда СМИ в силу своей природы становятся фактором «массовизации» и стандартизации культуры, ориентируясь на вкусы широких слоев населения, отдавая много места публикациям о звездах, шоу и т.д. И с этим государство вынуждено считаться, поддерживая и финансируя ряд мероприятий популярной культуры, подобных самому известному из них – фестивалю искусств «Славянский Базар». Он сегодня тоже часть государственной культурной политики в Беларуси, которая испытывает влияние глобальной культуры, особенно ее массовых продуктов. «Явление культурки может перерастать в явление культуры и наоборот. Но этот водораздел все же должен быть» (Лепешко, 2015:3), – Нужно отдать должное самой популярной газете страны «СБ. Беларусь сегодня», которая все же расставляет культурные акценты.

Литература:

1. Брэтон Ф., Пру С., Выбух камунікацыі, 1995.
2. Лепешко Б., Культура и культурка, СБ. Беларусь сегодня, 6 июля 2015.
3. Романов Ю.И., Культурология. 2008.

მაია ღვინჯილია
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი
საქართველო

ᲙᲣᲚᲢᲣᲠᲣᲚᲘ ᲛᲔᲛᲙᲕᲘᲓᲠᲔᲝᲑᲘᲡ ᲝᲑᲘᲔᲥᲢᲘᲡ ᲐᲕᲗᲔᲜᲢᲣᲠᲝᲑᲐ ᲢᲣᲠᲘᲖᲛᲨᲘ

ავთენტურობა – მემკვიდრეობის ობიექტის შეფასების გადამწყვეტი კომპონენტია. საქართველოს კანონში „კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ“, 2007 წლის 8 მაისი, მუხლი 3, გამოყენებული ტერმინი ავთენტიკურობა განმარტებულია, როგორც "ობიექტის, მისი სტრუქტურული ელემენტის, გარემოს, კონტექსტის, ფუნქციის ან/და თვისებების პირველქმნილობა, მათი შექმნის ან ჩამოყალიბების თანადროულობა"; ზოგადად, ავთენტურად მიიჩნევა ის ობიექტი, რომელიც მატერიალურად შემორჩენილია იგივე, რაც ოდესღაც შექმნეს, რასაც დრომ ხანი შესძინა და იერიც უცვალა. თუ ისტორიულ ძეგლს ან ღირსშესანიშნავ არეალს ხელოვნების ნაწარმოებად მივიჩნევთ, ავთენტურობა შეიძლება გაგებულ იქნას შემოქმედებით პროცესთან კავშირში, რომელმაც ის რაღაც დროს წარმოშვა და რომელიც ამასთან, ისტორიულ დროში მისი არსებობის ზემოქმედებასაც მოიცავს. ამასთან, ავთენტურობა არ უნდა გაიგივდეს იდენტურობასთან. თანამედროვე რეკონსტრუქცია, მიუხედავად იმისა, რომ გარეგნულად ისტორიული ფორმის იდენტურია, ვერ იქნება ავთენტური. ნარას ავთენტურობის დოკუმენტის მიხედვით, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ავთენტურობის შეფასებისას გამოყენებული ინფორმაციის სანდოობასა და უტყუარობას. დოკუმენტში ასევე აღნიშნულია, რომ კულტურებისა და მემკვიდრეობის მრავალფეროვნება წარმოადგენს კაცობრიობის სულიერი და ინტელექტუალური სიმდიდრის შეუცვლელ წყაროს.

ავთენტურობა გამომდინარეობს ობიექტის დეფინიციიდან, შესაბამისად, ძეგლის ისტორიული მნიშვნელოვნების კონტექსტიდან გამომდინარე, იგი შეიძლება სხვადასხვანაირად იქნას გაგებული.

კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტის ავთენტურობა, ზოგადად, უნდა ასახავდეს მისი შექმნის მნიშვნელოვან ფაზებს და გამოყენებებს მისი ისტორიული დროის ხაზის სხვადასხვა ფაზაში. კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტის ავთენტურობა შეიძლება დაირღვეს თავდაპირველი ელემენტების ახლით შეცვლით და ახალი ელემენტების დამატებით.

კულტურული ტურიზმის პროდუქტის შეთავაზების მთავარ მიზანს წარმოადგენს, სტუმარს ახლოს დაანახოს ამ პროდუქტის ავთენტური „თავგადასავალი“. დღეს უკვე შესაძლებელია ტურიზმის მარკეტინგში ისეთ კრიტერიუმებზე საუბარი, როგორიცაა ავთენტურობა და ნამდვილობა.

მნიშვნელოვანია, რომ ტურიზმის ინდუსტრიისთვის გასაგებია, რომ არამატერიალური კულტურა არასტატიკური პროდუქტია და მუდმივად ვითარდება. ტურისტული პროდუქტი ინსცენირების გამოყენებით სტუმარზე შთაბეჭდილებას ახდენს. არ არის აუცილებელი, ეს ყოველთვის ნეგატიურად იქნეს გაგებული, რადგანაც კულტურით დაინტერესებულ ტურისტს სწორედ ეს უნდა: შეთავაზებები ავთენტური მიდგომებით, სადაც ვიზიტორი მიღებული იქნება რო-

გორც ინდივიდუალური პიროვნება. ინსცენირებული და ორიგინალი ერთმანეთში გადადის. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ბევრ სახეობას ტურიზმის გარეშე აზრი არა აქვს. ადგილობრივ დღესასწაულებს და ზეიმებს მათი პუბლიკა, მაყურებელი და ასევე რეზონანსი სჭირდებათ.

ტურიზმი და ხალხის კულტურა ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული. ფაქტიურად, ყველა ცოცხალი ტრადიცია ამავდროულად ინსცენირებაა, რადგან ჩვეულებები, რომლებიც არ პრაქტიცირდება, – ცოცხლად ვერ ჩაითვლება. სანამ ტრადიციის მატარებლები თავს „ნამდვილად“ გრძნობენ და არ სჭირდებათ გადაცმა/შენიღბვა არის ინსცენირებული ავთენტური ტრადიცია.

ავთენტურობაზე საუბარი შესაძლებელია, სანამ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მატარებლები არსებობენ, რადგან ამ გზით შეიძლება მათი იდენტიფიცირება. ერთგვარ პრობლემას წარმოადგენს ამ მემკვიდრეობის მატარებლების „დაცვა–შენარჩუნება“ როგორ შეგვიძლია „დავიცვათ“ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის მატარებელი ადამიანი, როგორც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტი? 1950 წელს პირველად იაპონიამ შექმნა „ცოცხალი საგანძურის სისტემა“. 1993 წელს იუნესკომ შეიმუშავა სპეციალური პროგრამა – „ადამიანი ცოცხალი საგანძურია“, რომელსაც 14 წლის შემდეგ 6 ქვეყანა – ფილიპინები, ტაილანდი, რუმინეთი, საფრანგეთი, ჩეხეთი და ბულგარეთი შეუერთდა.

ცოცხალი საუნჯის სტატუსი ენიჭებათ ადამიანებს, რომლებიც არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ელემენტების ფლობისა და შექმნის მაღალი ხარისის ცოდნითა და უნარ-ჩვევებით გამოირჩევიან.

ტურისტულ შეთავაზებაში ტრადიციის მატარებელთა ჩართვა აუცილებელ პირობას წარმოადგენს. მაგალითად შეგვიძლია, რომელიმე ხალხური დღესასწაული დავასახელოთ – ინსცენირებას ემატება ისეთი ტრადიციული ელემენტები, რომლებიც ამ ტრადიციულ დღესასწაულს არ ეკუთვნის. მაგალითად, ქართული ცეკვების ან სიმღერების/მუსიკის ჩართვა ან ხალხური ნიმუშები დეკორაციისთვის.

ტრადიციის ინსცენირება მოიცავს ასევე საფრთხეებს, რადგან თანამედროვე საზოგადოებაში მოწყენილობას ადგილი არ აქვს და ასევე კულტურას მხოლოდ გართობის წყაროდ აღიქვამენ. საფრთხე არსებობს იმისა, რომ შეთავაზებები, რომლებიც მომზადებული იქნება სტუმრებისთვის, მათ ვერაფერს ღრმა საფუძვლიანს მისცემს, მაშასადამე ჩვეულების მნიშვნელობა, ასევე მისი ისტორიული განვითარება მთლიანად უყურადღებოდ დარჩება. ტურიზმის სპეციალისტები ხშირად აწყდებიან წინააღმდეგობას, როცა ჩვეულებებს მარკეტინგისთვის იყენებენ. ზიგრიდ მარინელი ხედავს საშიშროებას, რომ ტრადიცია, რომელიც მხოლოდ გაყიდვების მიზნებისთვის იქნება წარმოდგენილი, მომსახურების სფეროში სუფთა დეკორაციულ ელემენტებად წარმოგვიდგება. ასევე შეიძლება კულტურის იმდაგვარი პრეზენტირებაც, რომელსაც ადგილობრივ კულტურასთან ბევრი საერთო არ აქვს. მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენს ტურიზმის მოთხოვნილებებსა (რომელმაც პროდუქტი უნდა გაყიდოს) და ტრადიციის მატარებლებს შორის ურთიერთობა.

თუ ტრადიცია ტურიზმით ან ინსცენირებით თავის თავდაპირველ ფორმას გასცდება და სხვა სახით წარმოგვიდგება, ის თავის სარგებლიანობას დაკარგავს და მისი საჭიროებაც ეჭვქვეშ დადგება. ეს შეიძლება ფოლკლორზეც ით-

ქვას. აქ ჩვეულების მთავარი მნიშვნელობა და თავდაპირველი როლი ქრება. მართალია, ტრადიციები შეიძლება შეიცვალოს, ინოვაციური ელემენტებიც დაემატოს, მაგრამ ტრადიციის თავდაპირველი მნიშვნელობა მაინც შენარჩუნდება. მაგრამ სასურველია და შესაძლებელიცაა ტურისტული შეთავაზებები დაფუძნებული იყოს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტურობაზე. რიტუალიზებული სიზუსტე, დადგენილი წესების ზუსტად მიდევნება, კოლექტიურ წარმოდგენებსა და ჩვეულების ჩატარების პროცესში უზუსტობა თავიდან უნდა იქნეს აცილებული. ამან შეიძლება უარყოფითად იმოქმედოს და შთაბეჭდილებები მკვეთრად გააფერმკრთალოს. სიფთხილე უნდა გამოვიჩინოთ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტურობაზე საუბრისას, რადგან აქ განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ცოცხალი და მატერიალური.

რაც შეეხება შენობებს, აქ ავთენტურობაში იგულისხმება ორიგინალ მდგომარეობაში მისი შენარჩუნება, ჩვეულება კი მხოლოდ მომენტალური სურათია, რომელიც გარესამყაროსთან კონტაქტით ვითარდება. ჩვეულებრივ ტურისტული ინსცენირებისას არსებობს საფრთხე, რომ მან ნამდვილობა დაკარგოს. ამიტომაცაა მნიშვნელოვანი „წონასწორობის დაცვა ინსცენირებულ, დაგეგმილ, ორგანიზებულ და თავდაპირველს შორის“.

ლუგერის მიხედვით, ტურიზმის სპეციალისტები ავთენტურ შთაბეჭდილებას გებულობენ, როგორც დამარწმუნებელ შეთავაზებას, რომელიც მოცემულ რეგიონთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ასევე საინტერესოდ არის ინსცენირებული. ლუგერი საუბრობს მოსაზრებაზე, რომ ხშირად ინსცენირება გაიგივებულია ზედაპირულობასა და ხელოვნურობასთან. მას მაგალითად მოჰყავს passionspiel, სადაც ერთდროულად ავთენტური და რელიგიური საბაბი ტურიზმის ერთგვარ მაგნიტს წარმოადგენს.

ზილერმა ჩაატარა ემპირიული კვლევა, რომელშიც კულტურული ტურიზმის თემატიკაზე გამოკითხულ იქნენ სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლები. მას სურდა გაეგო, როგორ ესმით სხვებს ავთენტურობა და როგორ განმარტავენ მას. მან ერთმანეთს დაუკავშირა ისეთი დადებითი ასოციაციები, როგორიცაა ტრადიცია, ფესვები, სანდოობა და პროფესიონალიზმი. აქედან ჩანს კავშირი ავთენტურობასა და მაღალ ხარისხს შორის, სადაც ძირითადი ყურადღება რეგიონისათვის დამახასიათებელ ელემენტებზეა მიპყრობილი.

კულტურული ტურისტებისთვის ავთენტურობა მოგზაურობის მნიშვნელოვან მოტივს წარმოადგენს. ავთენტურ შეთავაზებასა და ტრადიციის გადაცემას შორის ურთიერთგავლენა შემდგომში მდგომარეობს: რეგიონული იდენტობის გაძლიერებით ხდება ტურისტებისათვის კულტურის „ჩვენების“ ხელშეწყობა, რომლის დროსაც ტრადიციები უფრო მეტად ინარჩუნებენ ავთენტურობას. ეს ნიშნავს ასევე იმას, რომ ტურისტული შეთავაზებები ადგილობრივ კულტურას აძლიერებს და პირიქითაც.

კულტურა ხშირად კომპლექსურია და მოითხოვს ახსნას. ტურიზმი ამცირებს ამ კომპლექსურობას და არამატერიალურს რთავს მატერიალურ ტურისტულ პაკეტში. ტრადიცია წარმოდგენილია, როგორც გაყიდვადი შთაბეჭდილება. ამ გამარტივებით ტურიზმის სპეციალისტები ქმნიან ახალ კულტურულ შეთავაზებას. კულტურის შეგნებული მიღება მუდმივად ვირტუალურია და შთაბეჭდილებისადმია ორიენტირებული. შეიძლება ითქვას, რომ ცოცხალი ტრადიციები, რომლებიც ვიზიტორთათვის ხელმისაწვდომი გახდება, ყოველთვის უნდა

აკმაყოფილებდეს ტურიზმის მოთხოვნებს. ოპტიკური ასპექტის გარდა მნიშვნელოვანია, ასევე, რომ ის დაგეგმვადი, გასაგები და შთამბეჭდავი გახდეს.

სოციალურ ქსელში (www.facebook.com) ჩავატარე გამოკითხვა (https://www.facebook.com/SotsiologiuriKvleva) და კითხვაზე „გსურთ თუ არა რეგიონალურ ზეიმებზე იყვნენ უცხოელებიც?“ – გამოკითხულთა 81%-მა დადებითად უპასუხა. ამით ნათელია, რომ თეორიული შიში, უცხოური ტურიზმით კულტურული ტრადიციის გადაგვარების შესახებ, სინამდვილეში პრობლემას არ წარმოადგენს. პირიქით, გამოკითხულთა უმრავლესობა კულტურული ტრადიციების სხვებისათვის გაცნობა-გაზიარება იწონებს.

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტურისტულ პროდუქტს სრულ ავთენტურობაზე პრეტენზია ვერ ექნება, რადგან ჩვეულებები და ტრადიციები ინსცენირებითა თუ სხვა გარეგანი გავლენით მუდმივად იცვლება. თანამედროვე ტრადიციული ცნების კუთხით ცვლილებები ტრადიციას კი არ აყალბებს, არამედ ანვითარებს. სტუმრების აღფრთოვანების მიზნით, ტრადიცია თავის ფესვებს არ უნდა დაშორდეს.

ცოცხალი ტრადიციების მარკეტინგში ინტეგრაციას შეიძლება ბევრი უპირატესობა ჰქონდეს როგორც ლოკალური ტურიზმისათვის, ასევე ადგილობრივი მოსახლეობისათვის.

ყველა კულტურა და საზოგადოება ეფუძნება მატერიალური და არამატერიალური ფასეულობების გამოხატვის ინდივიდუალურ ფორმებსა და საშუალებებს, რაც მთლიანობაში შეადგენს მათ მემკვიდრეობას და, რომელიც სათანადო პატივისცემას მოითხოვს.

თუ ტურიზმსა და კულტურას შორის ნაყოფიერი თანამშრომლობა შედგება, მან შეიძლება ადგილობრივი კონკურენციის შესაძლებლობას ხელი შეუწყოს, ატრაქტიულობა გაზარდოს და დესტინაციის ადგილმდებარეობის ხარისხი აამაღლოს. ტურიზმის სპეციალისტებისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ცოცხალი ტრადიციების შეძლებისდაგვარად ავთენტურად და შინაარსიანად წარმოადგინონ, იცოდნენ ამ ჩვეულებათა წარმოშობის ისტორია. საჭიროა ტურიზმის სპეციალისტების მზაობა დაეყრდნოს ჩვეულებებს, რათა ჩვეულების სწორად და მდგრადად „გაყიდვა“ იყოს შესაძლებელი.

იმისათვის, რომ ცოცხალი ტრადიციები ტურიზმში არა მარტო ცარიელი შეფუთვა იყოს, მნიშვნელოვანია, რომ ჩვეულების მატარებლები აქტიურად იყვნენ ჩართულნი მარკეტინგის პროცესში და მის წარმოქმნაში. მატარებლებისთვის ნაჩვენები უნდა იყოს ტურიზმის მნიშვნელობა და შესაძლებლობები, რათა ისინი მარკეტინგის დადებით მხარეში დარწმუნდნენ.

ლიტერატურა:

1. ნარას დოკუმენტი ავთენტურობის შესახებ, იაპონია, 1995
2. ფილდენი ბ.მ., იოკილეტო ი., მსოფლიო მემკვიდრეობის ღირსშესანიშნავი ადგილების მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები, თბ., 2007.
3. საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, 2007.
4. Luger K., Tradition, Ritual, Inszenierung. In K. Luger&K. Wöhler (Hrsg.), Kulturelles Erbe und Tourismus: Rituale, Traditionen, Inszenierungen (S. 13----45). Innsbruck: Studienverlag, 2010.

ქეთევან შოშიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი
საქართველო

თბილისის კულტურული მემკვიდრეობა – მეტეხი

საქართველო უძველესი კულტურის ქვეყანაა, რომლის ისტორია კაცობრიობის განვითარების ადრეული ხანიდან იწყება. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი მრავალფეროვანი კულტურის მატერიალური ძეგლები ადასტურებს საქართველოს მჭიდრო კავშირს როგორც ბერძნულ-რომაულ, ისე ირანთად და წინა აზიის ქვეყნებთან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქრისტიანული პერიოდის კულტურა.

ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლების მშენებლობაში უპირატესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ბაზილიკებს, თლილი ქვებით ნაგებ ჯვარგუმბათოვანი ტიპის შენობებს. ჯვარგუმბათოვანი ტაძარია მეტეხი, რომელიც მტკვრის მარცხენა ნაპირზეა აღმართული. იგი თბილისის ერთ-ერთი უძველესი ძეგლია, რომელიც მტერს გადაურჩა და ჩვენამდე მოაღწია. დედა-ციხე, სიონი და მეტეხი – ეს სამი უძველესი არქიტექტურული ძეგლი ქმნის ძველი თბილისის სილუეტს.

შვეულ კლდოვან ნაპირზე აღმართული ეკლესია. VI საუკუნე. იბერიის დედაქალაქი ტფილისი. ისტორიული უბანი ისნი. მტკვრის მარცხენა სანაპირო. ზეპირი გადმოცემის თანახმად, ტაძარი მეტეხი თბილისის დაარსებისთანავე უნდა აეგოთ. ვახუშტი ბატონიშვილის თქმით, „იტყვიან ამის აღშენებას გორგასლისასაო", პლატონ იოსელიანიც თვლის, რომ ისანში, "ვახტანგ გორგასლის დროიდგან როსტომ მეფისა დრომდე იყო სასახლე საქართველოისა მეფეთა". მეტეხშია დასვენებული წმინდა შუშანიკის ნეშტი, რომელიც ქართულ-სომხური განხეთქილების შემდეგ ცურტავიდან გადმოუსვენებიათ. როდის უნდა მომხდარიყო გადმოსვენება, ეს ჩვენთვის უცნობია და კვლევის პროცესშია.

თუმცა, ამ ადგილას უფრო გვიან პერიოდშიც ვახტანგ გორგასლის შემდეგ მოხსენებულია საგოდებელი ადგილი და არა სასახლე და ეკლესია.

იოანე საბანისძის თქმით, „... არს აღმოსავლით ციხესა მას ქალაქსა, რომელსა ჰრქვიან სადილეგო, პირისა ზედა ალდისასა, რომელ არს კბოდეი..." აქ, ამ კლდის ძირში იქნა დასვენებული თბილისის მფარველ წმინდანად აღიარებული აბო ტფილელი.

VIII საუკუნე. ტფილისი. ორმოცი სებასტიელი მოწამის სახელობის ეკლესია. არაბებმა ქრისტიანობისთის აწამეს და თავი მოჰკვეთეს არაბ აბოს, წმინდანის გვამი დაუდეს ურემს და გაიტანეს „გარეშე ქალაქსა" და მიიტანეს დასაწველად ადგილსა მას „რომელსა საგოდებელ ეწოდების", რამეთუ მუნ არს საფლავები კაცთა მის ქალაქისათა". ადგილმა მიიღო ძალა კურნების და ქართველთათვის წმინდა ადგილად იქცა.ტფილისის მცხოვრებლებმა ამ ადგილას ჯერ ჯვარი დადგეს, ხოლო შემდეგ ნიშაც ააგეს.

ვახუშტი ბატონიშვილი: "ისანს არს კლდესა მტკურისასა, კლდესა ზედა, ციხესა შინა ეკლესია მეტეხი, ღვთისმშობლისა, გუმბათიანი, დიდშუენიერი, საარქიმანდრიტო. აქ განვალს ხიდი კალიდამ ისანს, ციხედან ციხესა, ხოლო ხიდის

ყურის სამხრით არს საფლავი წმიდისა აბოსი, რომელი იწამა სპარსთაგან ტფილისს".

IX საუკუნე. ბუღა თურქის ლაშქრობა. გადაიწვა ქალაქი და ფიჭვის ხით ნაშენი სოღდებილის ციხე... ლაშქრობის შემდეგ არაბებმა ააგეს ძნელად ასაღები ციხესიმაგრე ისან-ჰისამი". ციხესიმაგრეს და მიმდებარე ტერიტორიას ისანი დერქვა.

XII საუკუნე. სახელწოდება მეტეხი ლაშა-გიორგის მემატიანესთან გვხვდება. დემეტრე I-ის წინააღმდეგ აჯანყებული ივანე აბულეთისძის სიკვდილით დასჯის თხრობისას. მემატიანეს ცნობით, მეფემან ივანე „მეტეხთა დადვა ფიცისა გატეხისთვის". ნ. ჩუბინიშვილი სიტყვას ბერძნულად მიიჩნევს და "მეტოქეს"უკავშირებს. სიტყვა „ტეხვიდან" არის ნაწარმოები და მისი წარმოშობა ადგილის გეოგრაფიული ნიშან-თვისებით აიხსნება. უნდა აღინიშნოს, რომ სახელი მეტეხი ისტორიულ წყაროებში ძირითად მრავლობითი ფორმით "მეტეხნის" სახით გვხვდება.

XII საუკუნიდან მეტეხის ტერიტორიაზე უკვე არსებობდა საქართველოს მეფეთა სასახლე. "ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანის" მიხედვით, თამარ მეფეს მამის გარდაცვალების ამბავი აუწყეს "ქალაქსა შინა ტფილისსა, საჯდომსა მათსა ციხესა ისანს". 1185 წელს საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესმა ყუთლუ არსლანმა ისნის ველზე გადაწყვიტა კარვის დადგმა. ბასილ ეზოსმოძღვრის გადმოცემით, შამქორის ბრძოლის დროს, ჯარის გასტუმრების შემდეგ, "თამარმა წარიხადნა სამოსელი ფერხთანი და ფერხივ შიშველითა მიიწია ტაძარსა ღვთიმშობლისასა მეტეხთა და წინაშე ხატსა და არა დასცხრებოდა ცრემლითა ვედრებად". სამეფო სასახლე და მეტეხის ეკლესია ქარაფის პირას გვერდიგვერდ იდგა. ამ დროიდან უკვე არსებობს ძველი თბილისის სილუეტის ორი საყრდენი, განმსაზღვრელი დომინანტი – კალა და მეტეხის ტაძარი სასახლითურთ.

XIII საუკუნე. ხვარაზმელთა ლაშქრობა. მეტეხის ხიდზე ასიათასი ქართველის წამება. ხიდს „მოწამეთა ხიდი" ეწოდა. ქალაქს ბოცო ჯაყელი მედგრად იცავდა, ჟამთააღმწერლის ცნობით, დედოფალმა რუსუდანმა „წარმოუვლინა კაცნი, რათა დაუტეონ ისანი და წარვიდენ".

მონღოლთა ბატონობა. ხვარაზმელებს გადარჩენილი მეტეხის ტაძარი მონღოლებმა აღგავეს მიწისაგან პირისა.

ორმეფობის დროს საქართველოს სამეფო კარზე დაწინაურებულმა მესტუმრე ჯიქურმა „აღაშენა ისანთა პალატი განგებითა დიდითა", ხოლო საუკუნუნის ბოლოს ჟამთააღმწერლის თქმით, 1278-1289 წლებს შორის დემეტრე II-მ „აღაშენა პალატსა შინა მონასტერი, ისანთა, საყოფელად მეტეხთა ღმრთისმშობელისა და შეამკო განგებითა დიდითა და შესწირნა სოფელნი და ზუარნი და განუჩინა მონაზონთა საზრდელი და სამოსელი".

ტაძრის აღშენებისას გამოიყენეს მანამდე არსებული ტაძრის გეგმა: ოთხ გუმბათქვეშა ბოძითა და აღმოსავლეთის მხარეს სამი შვერილი აფსიდით.

XVI საუკუნე. ტფილისი. ქართლის მეფე ლუარსაბ I მეტეხს წირავს ყმებს. ბერი ეგნატაშვილის გადმოცემით, შაჰ თამაზის ლაშქრობისას "მოიწია მრავალი ბოროტი ტფილისსა ზედა,შეიპყრეს და განძარცვეს ხატი იგი მეტეხისა".

მეტეხის ტაძარი გადააკეთეს. გუმბათი, შიდა ინტერიერი, ფასადები თლილი ქვებით მოპირკეთდა. შენარჩუნდა ძველი დეკორაციული მოტივები –აღმოსავლეთის შუა ფასადის დიდი ჯვრები, სარკმელთა საპირეები, შუა სარკმლის

ქვეშ კუთხით დასმული მოჩუქურთმებული კვადრატები. გაჩნდა ახალი დეკორაციული ელემენტები – ჰორიზონტალური სარტყლის სისტემა, რომელიც ყველა ფასადს აკრავს. გადარჩენილი ჩუქურთმები აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთის ფასადზე, ჩრდილოეთის კარიბჭეში იმეორებს გასული საუკუნეების ტრადიციებს. იყო თუ არა მოხატული ეკლესია, უცნობია. ტაძარს კვალი მხატვრობისა არ ამჩნევია.

XVII საუკუნე. მეტეხი მტკვრის მარცხენა მხარის ციტადელი იყო. იგი მტკვრის მარჯვენა მხარის ქალაქის – კალას გაგრძელებას წარმოადგენდა. ციხეს ეკვროდა სავაჭრო-სახელოსნო რიგები, უფრო ჩრდილოეთით კი ვრცელი დასახლება ავლაბარი იყო.

მეტეხის ტაძარში ცნობილი ქართველი დიპლომატი და სახელმწიფო მოღვაწე ნიკიფორე ჩოლოყაშვილი მოღვაწეობდა. რომში ყოფნის პერიოდში მან გამოსცა პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნი – ქართულ-იტალიური ლექსიკონი. 1629 წელს, საქართველოში დაბრუნების შემდეგ იგი გახდა მეტეხის ტაძრის წინამძღვარი. იმდროინდელი მიმოწერები მისონერებს, პაპსა და ქართველ მეფეს შორის ადასტურებს, რომ ნიკიფორე ირბახი შუამავლის როლს ასრულებდა რომის პაპ ურბან VIII-სა და თეიმურაზ I შორის მოლაპარაკებაში, რათა ქართული ეკლესია დასავლეთის ეკლესიას შეერთებოდა.

ოსმალ-ყიზილბაშობის პერიოდში თბილისში თითქმის გამუდმებით ხდებოდა თავდაცვითი ნაგებობების შენება. კალას და მეტეხის გალავანს ხან დამპყრობლები აშენებდნენ და განაახლებდნენ, ხან მათი განდევნის შემდეგ ქართველები. როგორც ჩანს, მეტეხს უდიდესი სტრატეგიული მნიშვნელობა ქონდა.

ქართლის ტახტზე მაჰმადიანი მეფეების პერიოდში მეტეხის ტაძარი მიტოვებული ჩანს. სამეფო სასახლეები თბილისში ორგან: ისანში – მეტეხის პლატოზე და ტფილისში – ციხის ტერიტორიაზე იდგა. ციხეში არსებული „სასახლე მეფისა, პალატნი დიდ-დიდნი და შუენიერნი" როსტომ ხანმა დაუტევა და „თავისსა თვისისათვის სამეფოდ აღაშენა სიონსა და ანჩისხატსა შუა სასახლე, მტკვრის გარდაკიდებით, ყიზილბაშთა რიგსა". ჟან შარდენის „მოგზაურობაში" „ყიზილბშური რიგის" სასახლეა აღწერილი. თუ როდის იქნა გადატანილი "მაღალს ციხედან" სასახლე როსტომ ხანის მიერ, უცნობია.

ჟან შარდენის თქმით, მეტეხის ტაძრის და სასახლის მიტოვების მიზეზი მეხის დაცემა იყო, მაგრამ ვახტანგ V-მ შენობა ეკლესიად კი აღარ აღადგინა, არამედ თოფის წამლის საწყობი მოაწყო. ერეკლე I ნაზარალი-ხანმა მეტეხის ეკლესია სპარსელებს გადასცა. ვიდრე მეტეხის ტაძარი უცხოელთა ხელთ იყო, მის აღდგენაზე არავინ ფიქრობდა. ასე გრძელდებოდა ერეკლე II-მდე.

XVIII საუკუნის 40-იანი წლებიდან, მას შემდეგ რაც აღდგა ქართლ-კახეთის მეფეთა ქრისტიანული წესით კურთხევა, ერეკლე II-მ დაიწყო ურთიერთობის მოგვარება ირანთან და ბრძოლა ქვეყნის განთავისუფლებისათვის. დაამარცხა ტახტისთვის მებრძოლი, გამაჰმადინებული იესეს შვილი აბდულა ბეგი და ბრძოლის ცენტრი თბილისში გადმოიტანა. 1747 წელს დაუნდობელი ბრძოლები გაჩაღდა თაბორისა და მეტეხის ციხის გარშემო. ირანელები მეფის სასახლესა და სიონის ეკლესიას ზარბაზნებს უშენდნენ. პაპუნა ორბელიანის თქმით, "მეფის საჯდომო სასახლე ყუმბარით აავსეს და ზარბაზნით დაამტვრიეს". თაბორზე ერეკლეს მიერ დადგმული დიდი ზარბაზანი ანგრევდა მეტეხის კედლებს.

მსხვერპლი დიდი იყო. საბოლოოდ, თბილისის ციხეები განიწმინდა ყიზილბაშთაგან და იქ ქართველი მეომრები ჩადგა.

ერეკლე II-მ დაიწყო მეტეხის კედლების შეკეთება და აღდგენა, რაზეც მიუთითებს აღმოსავლეთის ფასადზე შემორჩენილი წარწერა.

მეტეხის განაშენიანების კომპლექსს წარმოადგენს ერეკლე II-ის მეუღლის დარეჯან დედოფლის სასახლე და კარის ეკლესია. ეს შემორჩენილი ნაწილი სასახლისა "საჩინოდ" წოდებული, მოხდენილად აგვირგვინებს ძველი ავლაბრის გალავანის ერთ-ერთ ბურჯს და მეტეხთან და ნარიყალასთან ერთად, ერთ მთლიან კომპლექსს წარმოადგენს.

აღა მაჰმად ხანის ლაშქრობების შედეგედ, ტფილისი კიდევ ერთხელ გადაიწვა. დაინგრა მეტეხის ეკლესია. დაიკარგა ტაძრის ხატიც. იულონ ბატონიშვილის მეუღლემ, სალომემ – პეტერბურგიდან ახალი ხატი გამოგზავნა. მხცოვანი მეფე მოწამეთა ხიდიდან უყურებდა კვამლში გახვეულ ქალაქს. ბრძოლის ველიდან გამოყვანილი მეფე იმ ადგილას შეჩერდა მოწამეთა ხიდთან, სადაც წმინდა აბოს წამების ადგილას ჯვარი იყო გამოსახული. მეფემ დაიჩოქა და თბილისის წმინდანს შეავედრა ქრისტეს ჯვრისთვის ჯვარცმული ერი. ამის შემდეგ მეფე ერეკლე თბილისში აღარ გაჩერებულა.

XIX საუკუნე. რუსული მმართველობის დამყარება. ავტოკეფალიის გაუქმება. მთავარმმართებელი ერმოლოვი. სამხედრო ბანაკად გადაკეთებული მეტეხი. მონგრეული ციხის კედლები და ყაზარმული ციხის კორპუსი. ეკლესიის გალავანში მცხოვრები საეკლესიო ყმა-გლეხების გამოსახლება. ერთ დროს საქართველოს მეფეთა კარი და საკათალიკოსო ტაძარი სატუსაღოს შიდა ეკლესიად გადაიქცა. ამ ფუნქციას იგი XXს-ის 30-იან წლებამდე ასრულებდა.

წყალდიდობისგან დანგრა ძველი ხიდი და სავარაუდოდ ის ნიშაც, სადაც ჯვარზე ერეკლე მეფემ ილოცა.

1829-1830 წლებში გენერალ პასკევიჩ-ერევანსკიმ ნიშა ორნამენტებით გააალამაზა, კლდეში გამოქვაბულს კარები შეაბა, დაასვენა წმინდა იოანეს ხატი და დადგა ყულაბა.

XIX ს-ის 50-იანი წლებიდან დაიწყო მეტეხის ტაძრის შეკეთება. ხიდის რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებით, აქ აბო თბილელის ნიშადან გადმობრძანებული იქნა ხატები. გაიცა ბრძანება, პორტიკის დანგრევისას წმინდა აბოს ნაწილების განსასვენებელი, როგორც საყოველთაო თაყვანისცემის ადგილი, ხელუხლებელი დარჩენილიყო. 1850 წელს პეტრე-პავლობის დღესასწაულის დროს წმიდა აბოს ნიშა საზეიმოდ იკურთხა. მიქაელ-გობრონ საბინინმა ნიშას ხატი შეწირა. მეტეხის ძირში აგებულმა ლითონის ხიდის მშენებლობამ დააზიანა აბოს სამლოცველო. ავლაბრის ხიდისკენ მიმავალი გზა ნაყარი მიწით ამოივსო და მოსწორდა.ნიშას მალე რკინის გისოსი შემოავლეს.

1900 წელს გაზეთი “ივერია” იუწყება: “8 იანვარს ხარფუხის წმ.ნიკოლოზის ეკლესიაში მწირველი ბრძანდებოდა ალავერდის ეპიკოპოსი, ყოვლადუსამღვდელოესი კირიონი. წირვის დამთავრების შემდეგ, სამღვდელოება გამოემგზავრა ეკლესიისგან ვორონცოვის ქუჩით წმინდა აბოს სამარტვილოსკენ”. ამ დღეს წმინდა აბოს სამარტვილოსთან სამრევლო სკოლა იკურთხა.

მეტეხის უბანი XIX-XX საუკუნის ტფილისის მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო, განთქმული დუქნებითა და სირაჯხანებით. მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე, მე-

ტეხის უბანში ახლანდელი ღვინის აღმართი იწყებოდა მეტეხის ხიდიდან და ბარათაშვილის აღმართთან მთავრდებოდა.

საქართველოს ანექსიის დროს ბოლშევიკები ანგრვდნენ ტაძრებს, მეტეხი კი ეროვნული მოძრაობის წამომადგენელთა სატუსაღოდ გადაიქცა ბოლშებიკების მიერ. აქ იყვნენ დაპატიმრებულები ამბროსი ხელაია და 1924 წლის აჯანყებულები, ქართული ინტელიგენციის საუკეთესო ნაწილი.

ლავრენტი ბერიამ 1937 წელს ციხე დაანგრია და ეკლესიის დანგრევაც გადაწყვიტა, რომელსაც წინააღმდეგობა დიმიტრი შევარდნაძემ გაუწია. ბერიამ შესთავაზა საზოგადოებას მცირე ზომის ეკლესიის შექმნა, რომელიც მუზეუმი იქნებოდა, რაზედაც მან უარი მიიღო. დიმიტრი შევარდნაძე დააპატიმრეს და მოგვიანებით დახვრიტეს.

მეტეხის ტაძარი დანგრევას გადაურჩა. ეკლესიაში მოგვიანებით თეატრი დაარსადა. ელგუჯა ამაშუკელის მიერ დაიდგა ვახტანგ გორგასლის ქანდაკება. 1980 წელს ილია II-ის ლოცვა-კურთხევით ეკლესია საპატრიარქოს დუბრუნდა. 80-იანი წლების ბოლოდან აქ ლოცვები განახლდა.

მეტეხის ტაძარი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ძეგლი და ძველი თბილისის მნიშვნელოვანი ნიშანსვეტია.

ლიტერატურა:

1. ბერიძე თ., თბილისის ისტორია, ტ. I, 1984;
2. ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრების ძეგლები, თბ., 1958;
3. ბერიძე თ., ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია – ავლაბარი, თბ., 1977;
4. ზაქარაია პ., თბილისი, ბორჯომი, ვარძია, თბ., 1977;
5. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, ტ. III, თბ., 1982;
6. ქართლის ცხოვრება, აღწერაი სამეფოისა საქართველოისი, ტ. IV, თბ., 1973;
7. ქართლის ცხოვრება, ჟამთააღმწერელი, ტ II, 1959;
8. ქართული მწერლობა, შუშანიკის წამება, ტ. I, 1982.

SUMMARIES

Art Criticism, Cultural Heritage Protection

Tamar Khundadze
George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Georgia

THE RELIEF OF ST. JOHN THE BAPTIST FROM SAIRME, LECHKHUMI

In one of the families in Lechkhumi, village Sairme, an unknown relief is housed. The latter presents the image of long haired, bearded man with a turban. The inscription announces: "Archangel Saint John give mercy to Kortva and help thou his soul in front of God". According to the name, as well as iconographic type of the Saint we may identify him with Saint John the Baptist. The mentioning of Saint John as archangel is unique. In the text of the Gospel (Luke 7, 27; Matthew 11, 10; Mark 1, 2), Saint John is called as "angel" or "angel of the desert" and consequently is often depicted with wings. We can cite no other example were John the Baptist is named as "archangel" in religious literature. Supposedly, it can be explained by the special cult of archangels in mountainous Georgia. It should be noted that that there is a "desert monastery" in Sairme and most probably the relief derived from that very monastery of Sairme. St. John, as "desert angel" protector of monasteries and monks and nuns, was superiorly named as an archangel.

What is also unusual in this image is the attribute of St. John- the billhook, traditional wood working tool, which has been used to cut extra branches. Supposedly, the latter can be symbolically linked to the representation of the tree and axe depicted in some compositions presenting the Baptist giving a references to the passages from the scripture (Matthew 3, 10; Luke 3, 9; Matthew 14, 10-11; Mark 6, 27-28) .

On the basis of stylistic and paleographic research, the relief of Sairme can be dated by the end of 10th and the beginning of 11th centuries.

Irma Matiashvili
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts,
Doctor of Art Criticism
Georgia

THE ROYAL SIGNS IN THE GEORGIAN MEDIEVAL ZOOMORPHIC REPERTORY

The ancient oriental royal symbols accepted by the Georgian Christian art preserve the same symbolic character of Royal Dignity. Two main forms of these signs can be traced in Georgian art: ribbon around neck (sometimes tied as a bow) and jewel ear-rings.

These two signs mainly appear with zoomorphic images, symbolizing the superior spiritual sphere of the Christian Faith.

Ekaterine Kvachatadze
George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation,
Doctor of Art History,
Georgia

ST. GEORGE'S RELIEF FROM NIABI

The sculptural scene depicted on the west façadeof the church of St. George in Niabiis dedicated to its patron – St. George. It represents a unifying, synthesizing,the so called 'mixed' version of St. George's two miracles ('Saint George and the Dragon' and 'Saving a Youth from Captivity'). It belongs to very rare scenes of medieval Georgian stone sculpture and is known by only a few examples of the late medieval epoch – reliefs on the fount at Merenia (Javakheti, late medieval period), Mravaldzali (Racha, 19th c) and the one preserved at the Kutaisi State Historical Museum (18th c). The relief depicting the miracle of 'Conversion of the City of Lasia' at St. George church in Niabi demonstrates certain 'viability' of selecting thematic and iconographic repertoire of late medieval sculpture and, at the same time, continuity of the tradition of creative activity of Saint George's iconography.

Tamar Dadiani
George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation,
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Georgia

ST. THEODORE'S ICONOGRAPHY IN GEORGIAN MEDIEVAL STONE SCULPTURE

Spread of the St. Theodore's cult in Medieval Georgia is confirmed by written sources and works of art. The earliest Georgian image of St. Theodore is preserved on the stone chancel barrier of Gveldesi (9th c.) and repeats 8th century Byzantine iconographic schemes. In portraits of 10-11th centuries St. Theodore is always accompanied by St. George. Every Georgian composition of this period is accurately representing iconographic type of St. Theodore spearing a dragon – with thick hair and elongated beard. On the stone relief from Mravaldzali (11th c.) he is represented with a forked beard – typical detail of St. Theodore Stratilate's iconography. An interesting example is the stone relief of Tskhruti (10th c.) – depicting St. Theodore slaying a dragon accompanied by old inscription – "St. George", that indicates a great popularity of St. George's cult in Georgia.

Annegret Plontke-Luening
Professor of Friedrich Schiller University Jena
Germany

THREE MILLENNIA OF FASHION IN ANTIQUITY

Textiles were of very high importance in the Ancient world. But they are highly vulnerable objects, and only few fragments survived. We know Ancient garments and textiles in a broader sense mostly from contemporary representations in sculpture, relief and painting and literary and epigraphic sources.

In spring semester 2015, I could conduct a course about fashion in antiquity with students of the Batumi State Art University. We had a look to ancient sources, to works of art of different genres and to remains of ancient textiles from different places in the world for getting an understanding of dresses in Antiquity. This was the basis for the preparation of more than 30 Ancient costumes: from the Minoan snake goddess of middle of 2nd millennium BC found in the Knossos palace in Crete to dresses of the 10th c. AD in Byzantium and in Georgia.

Nino Dolidze
Professor of Akaki Tsereteli State University
Irina Ugrekhelidze
Associate Professor of Akaki Tsereteli State University
Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Georgia

GEORGIAN CLOTHES IN FOREIGN SOURCES

Georgian national clothes occupy a special place in the nation's material culture and artistic and aesthetic values. Georgians' original clothing profoundly attracted foreign tourists' attention that is confirmed by many foreign sources as well as explorers, missionaries and researchers writing about their travels in Georgia. According to the oldest foreign authors it is possible to have some idea of the ancient Georgian tribes' clothes. Medieval foreign travelers, missionaries, researchers and writers' descriptions and drawings eloquently describe the privileged layers of luxurious clothes as well as clothing of the common people.

The coverage is definitely not devoid of interest, both for the general public and interested professionals.

Nana Tkhelidze
Associate Professor of Akaki Tsereteli State University,
Academic Doctor of Engineering
Maia Grdzelidze
Professor of Akaki Tsereteli State University
Candidate of Technical Sciences
Georgia

PECULIARITIES OF BYZANTINE COSTUME CONSTRUCTION

Byzantine costume is an heir of the antique costume and also it is the predecessor of the Middle Ages costumes. It had a great influence on the costume development of the Eastern and Western European countries.

The foundation of women's as well as men's Byzantine clothes is Roman tunic – dalmatic. The main kinds of men's costume are inside shirt – tunic, trousers, external tunic – dalmatic, pelerine and others.

Byzantine costumes for men and women have heavy, massive right-angled silhouette which is build in straight right-angled silhouette and it covers the waist line and other natural shapes of a body.

Nona Kartsidze
Assistant Professor of Akaki Tsereteli State University,
Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Irina Ugrekhelidze
Associate Professor of Akaki Tsereteli State University,
Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Georgia

THE HISTORY OF EMBROIDERY ON THE ANCIENT WRITTEN SOURCES

Embroidery art is one of the exciting fields. The branches are rare in the world of art and material culture and historians from the attention is necessary. Numerous archeological findings and historical sources confirm that people used this type of needlework in ancient times,

This article discusses the history of embroidery. The oldest foreign sources (including the various books of the Bible) embroidery on the protected information. As discussed in the literature, to study the issue of the written heritage (Greek poet - Homer's "Iliad" and "Odyssey", the Roman poet – Ovid's "Metamorphoses"), as well as historical written sources (the ancient Chinese documents and statutes, Aristobulus, Pliny, Dionysius of Halicarnassus, Strabo, Josephus Flavius, and others in the works). The oldest Chinese embroidery. The conclusion is based on the embroidery materials of eastern regions of origin.

Nato Failodze
Akaki Tsereteli State University,
Doctor of Engineering Sciences
Sophiko Vadachkoria
Akaki Tsereteli State University,
Doctor of Technical Sciences
Georgia

OLD GEORGIAN HAND KNITTING, AS A CONTEMPORARY ART

Folk art is full of deep democratic ideas which represent the life and ideology of the people. After the development and improvement for the centuries, the folk art brought the best tradition to us. From the distant past, the indivisible part of Georgian natural economy was knitting.

Our goals are the following: the research of Folk Art patterns extant up to nowadays over the different regions of Georgia, to bring them on the Modern clothes and on the household objects and to fabricate all these products.

After the combination of old and new, we will get a unique synthesis ,by which the refinement of Georgian National Clothes will be represented on the one hand and on the other hand - the tendencies of up-to-date Fashion will be foreseen too.

Maia Izoria
PhD, Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Georgia

THE BUILDING OF THE BORJOMI LOCAL AREA STUDY MUSEUM

The building of Borjomi Local Area Study Museum is located in the former Romanov administrative office that was purchased with the request of the Russian deputy of the king Mikheil Romanov. The author of the building constructed in the Pseudo Gothic Romanist style was German engineer and architect, Academician Vladimir Shveier (1820-1894) who worked in Petersburg.

Its main facade is lined by sand-stone plates formed with grey basalt with horizontal lines. Architectural-artistic face of the building is flange of arch portico crowned by balustrade terrace. Height of the building is formed with the skipped tetrahedral and correctly lined vertical towers. Its walls are decorated with non homogenous door-windows apertures and multiple decorative constructions. The romantic view of the premise is increased with different forms and height of steep inclination structures joined with sharp elements of roof.

Romanov administrative office construction coincided with health resort reconstruction era and in Georgia Pseudo Gothic style represents full architectural sample.

Mzia Chikhradze
George Chubinashvili National Research Centre for
Georgian Art History and Heritage Preservation,
Doctor of Art Criticism
Georgia

MODERN GEORGIAN DRAWING; THE WAYS OF DEVELOPMENT AND PECULIARITIES

Drawing in the western art went through the specific way of its development starting from the prehistoric days till now, from the linearity of cave or Egyptian painting and antic compositions with volumetric forms created by the interactions of dark and bright patches, the later Renaissance realist art with light and shade modeling to the specific modern drawing, which speaks the language of artistic means where surface is a very important element of artistic language. Modern Georgian drawing follows the contemporary tendencies of art and creates the peculiar from of modern drawing.

Edmond Kalandadze, Givi kasradze, Zurab Nijaradze and Dmitri Eristavi stand on the cornerstone of the past and the future and by their work they define the direction which modern Georgian drawing assumed at present. They appeared in the creative arena in the 1950s-60s and the developments in the Tbilisi Art Academy of that period affected them fully. Their drawing originates from Russian Academism, but later they got to know Renaissance drawing and, in parallel, adopted new trends of European drawing of the beginning of the 20th century. The work of each of them, which originated on this basis, develops in its own way and assumes a special artistic shape. These artists working for already seven decades (except Edmond Kalandadze, who passed away recently) set themselves different artistic objectives and tasks and work to achieve them. Hence, in spite of a number of common features, their creative achievements, images and the artistic system, created by each of them, are dissimilar. The unity of these different art forms an interesting, varied and at the same time considerable part of Modern Georgian Drawing.

Nino Gaganidze
Professor of Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Georgia

CHRISTIAN THEMES AND SOME TENDENCIES WITHIN CONTEMPORARY GEORGIAN PAINTING

One of the most distinctive characteristics in contemporary Georgian culture is the ever growing stream of "Christian Art" - prevailed in practically every field belonging to the Fine Art discipline: Painting, Monumental art, Icon-painting, not to mention the most obvious factor, namely, the large-scale church building and reconstruction. It is noteworthy that the interest within Christian themes takes place under the dominant presence of the

Soviet ideology, spreading its roots from the so-called 1980s generation and marking its way into contemporary Georgian painting.

It was precisely the art of the 1980s, namely the works by Irakli Parjiani, Gia Bugadze, Merab Abramishvili, Levan Lagidze, Keti Matabeli and others of the same generation that raised significant questions for the contemporary artists - questions regarding the essence of and the interrelation between form and content, tradition and innovation, etc.

The following work is a 30-35 year span chronological review of fiew tendencies within contemporary Georgian ecclesiastical and secular art, based on Christian themes that took root in the 1980s.

Rati Chiburdanidze
Associate Professor of Batumi Art State University
Georgia

PORTRAITS BY TAMAZ KHUTSISHVILI (THE WAY OF DEVELOPMENT)

Easel painting of one of the distinguished master of modern Georgian painting – Tamaz Khutsishvili contains a lot of genres, though his individual manner of painting and the line of creative development appear in his portraits most clearly. The painter's realistic artistic method has undergone a kind of stylistic evolution for years which clearly reveals directions and various aspects of the author's creative searches. Particularly, in the second half of the 1960s and 1970s expressive, pastose manner of painting serves to show contrast colors and generalized artistic image with deep emotions. In the 1980-90s, in works painted with smoother manner, realistic approach is mainly seen. The works of this period are characterized with diverse tonal gradations; rich spectrum of colors becomes organically unified. A soft stroke, efficient lighting, refined drawing fill his works, painted with academic accuracy, with a kind of lyrical mood. Peculiarities of his works, created in the 1990-2000s, "artistic" possession of a brush, a thin- layered manner of painting, careful relation to plastic forms, the speech of graphic line and lighting effects bear the signs of the so called salon academism.

Ana Kldiashvili
Professor of Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Georgia

THE RECEPTION OF HISTORY IN 20TH CENTURY GEORGIAN PAINTING (PART III. HEROES)

The reception of history in past century Georgian painting highlights two different stages. The first, and the longer of the two stages, covers the 1930s -1950s Soviet period

and the second, much shorter stage, covers the first half of the 1980s period. The two stages reveal differing attitudes toward their respective past. Accordingly, the aim and intention, in both cases, are different too. Both stages produced artworks depicting Georgian Kings and National Heroes from different eras.

Promotion of national themes throughout the 1930s-1950s was the product of the so-called 20th-Century "National Politics" initiated by the Soviet regime - specifically implemented, through the use of the Fine Art media, for the realization of very concrete goals. By raising national themes and promoting depiction of historical personalities, the Communist regime, aimed at "privatization" of national memory, using the past as a medium between them and the people; placing historical memory within a desired ideological frame and bringing it forth to the socialist present.

During the first half of the 1980s, on the other hand, the artists such as L. Chogoshvili and G. Bugadze depicted historical figures as a way of raising historical awareness through a process of deep self-reflection, which they managed to achieve successfully - though from different perspectives.

Svetlana Arzumanyan
PhD in philosophy, Docent
Institute of Philosophy, Sociology and Law, NAS RA
Yerevan State Academy of Fine Arts
Armenia

THE AMBIGUOUS NATURE OF THE PROBLEM OF INCOMPLETENESS OF ARTWORKS ONE OF THE POSSIBLE ASPECTS

One of the actual issues that appeared in the center of attention of aesthetics and art history starting from the second half of the twentieth century, has become the problem of incompleteness of artworks. It has created interest among many famous researchers who discovered the existence of this phenomenon in the art of the Middle Ages and the Renaissance. The further development of this phenomenon is traced in such art directions as Baroque, Romanticism, the avant-garde, etc. Although this issue was discussed from various angles, nevertheless, many questions remain unsolved. Primarily, the defining of the concept of "incompleteness" has failed. The judgments of scholars on the reasons leading the authors to the creation of "unfinished" artworks were ambiguous too. The point of view of those authors, who were often lessening the value of the artwork by highlighting the defining role of the recipient, also needs to be considered not fully correct. All the above listed indicates the complex and contradictory nature of the problem and the need for its further examination. Of all the possible aspects of its consideration in this study, we focused only on the question of definitions of the issue.

Nino Dolidze
Professor of Akaki Tsereteli State University
Irine Charkviani
PhD, Akaki Tsereteli State University
Georgia

RACHA DANCING COSTUMES PLANNING WITH ELEMENTS OF TRADITIONAL GEORGIAN CLOTHES

Georgian choreography makes important contribution to the preservation and promotion of the Georgian national outfit as a unique monument of material culture. Georgian dance costumes are based on the Georgian national clothes. The exception is the Racha dance costume, which is fundamentally different from the traditional one in complexion as well as appearance and materials used.

Racha traditional costume materials, structural and technological research and development of methods of analysis have been developed based on the new Ring of dance, costume indices with high ergonomic, providing a comfortable state of dancers during the entire dancing period.

Maia Grdzelidze
Professor of Akaki Tsereteli State University,
Candidate of Technical Sciences
Nana Tkhelidze
Associate Professor of Akaki Tsereteli State University,
Academic Doctor of Engineering
Georgia

The Science of Style of Georgian National Clothes in Modern Costume

The fashion plays a great role in development of costume shape. Its history is as old as costumes history. The modern fashion makes us free from hard monotony and gives us opportunity to show our individuality by our fantasy and after a popular model. From fashion variety the most popular is folk style, which at the beginning looks avant-garde because the technic progress destroyed unique produce and fills markets with massive industrial products. The native movements and the reanimation of Georgian soul had a great influence on Georgian fashion. It became necessary to renew all traditional historical and national.

Georgia is ancient country with great traditions, so it is very important to use Georgian elements in our fashion and clothes. In future it will make great success for Georgian fashion in national costume development. It can be very popular and it can break all concepts about European fashion phenomenon.

Ketevan Goginovi
PhD, Akaki Tsereteli State University
Lali Khvadagiani
Doctoral student of Akaki Tsereteli State University
Georgia

"SINGING" TEXTILE COMPOSITIONS

Many artists and scientists expressed their opinions on interrelation of music and art. The famous artist Vasily Kandinsky suggested to use a musical melody as elements of art composition in his work „Point and Line on the Plane". And Isaac Newton compared colors of a rainbow and seven music notes to each other. On the basis of such experiment we created "singing" art compositions using the well-known Georgian melodies and on the basis of this made panels with a method of cold and hot batiks and different ways of felting.

Guram Chkhatarashvili
Doctoral Student of Batumi Shota Rustaveli State University,
Batumi Archeological Museum
Georgia

MATERIAL CULTURE SITES OF PRIMITIVE MEN FROM SOUTH-WEST GEORGIA

Our paper is devoted to the artefacts of a primitive man from south-western Georgia (Adjara-Guria) in terms of archaeological research. Majority of the sites were studied in the second half of the last century. Materials on some of them have been published, though we have recent finds from Chokhatauri municipality. Archaeological material that has been discovered is diverse and multisided. Among the objects there could be distinguished those ones having very rare analogues.

To date chronological dating of the site is the subject under scientific discussion. Our paper has as one of its objects to analyze comprehensively the data at our disposal.

Merab Datuashvili
Associate Professor of Akaki Tsereteli State University
Khatuna Darsavelidze
Doctoral student of Akaki Tsereteli State University
Georgia

OFFICIAL WOMEN CLOTHES WITH NATIONAL ELEMENTS

It is almost impossible to imagine one of the nation's Ethnic Culture without the result of their national costume evolution. The national costume is one of the most valuable

parts of society's spiritual and material culture. Our country is a young developing country. Owing to this, there is a big impact from the highly developed countries on formation of fashion trends. The situation has improved recently and issue of the national costumes is still very topical. According to our paper, the main goal of our research is a feature construction of official women clothes with the national costume elements. This issue is very topical because of the fact that Georgian designers have never proposed such style so far.

We can give brilliant opportunity to people interested in our example of costumes to see Georgian unique culture in bright colors.

Maia Chichileishvili
Professor of Batumi Art State University
Georgia

TRADITIONS OF GEORGIAN WOOD ARCHITECTURE IN AJARA CULT MONUMENTS (MOSQUES)

Wood mosques preserved in Ajara are unique monuments of Georgian folk wood architecture. External appearance and decorative design is similar to the Ajarian dwelling house. Composition of the mosque interiors that were determined by the Islamic laws, were rooted in Georgian dwelling house traditions. The constructions of interior space roofing show high level of wood architecture. In the mosques mostly the domelike, "crown" (pseudo dome), "khoncha"-like (flat-cassette) forms are used. It confirms the traditions of the Georgian wood architecture and the national roots. The "crown" (pseudo-dome) ceiling construction used in the Ajarian wooden mosques takes its origins in the ancient past. It is a reflection of the "Colchis" house described in Vitruvius treatise.

The study of these samples of the Georgian folk art is of great importance in terms of identification of their chronological, architectural, constructive and artistic-decorative peculiarities as well as promotion of the issues of interrelations between the national and Islamic traditions.

Tornike Diasamidze
Doctoral student of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

THE GULEBIS JAME

The mosque is located in the Keda region, the village of Gulebi, 5 km away from the center of Keda. It is a one-storied building based on an elevated foundation.

The mosque was built in about the second part of XIX century. It does not have a minaret. Now the mosque is not functioning, there is no service, but the local people take care of it as the historical monument.

Local people think that it was built by builders from Lazeti. The mosque stands out with differences of folk decorative art. It is decorated with Borjgali (symbol of sun in Georgian mythology), wine, willow. The ornaments are of different color, mostly red and blue colors.

In the yard of the mosque there are some burials, which are dated by the end of XIX century.

Giorgi Ramishvili
Assistant Professor of Batumi Art State University
Georgia

PECULIARITIES OF BATUMI URBAN DEVELOPMENT – FACTORS DETERMINING LOCAL IDENTITY

The article represents an attempt to identify the factors of local identity of the historical part of Batumi.

The article discusses 14 factors, which have determined the current character of the old suburbs of the city.

The conclusion mentions about the historical part of Batumi as an urban textile developed in a short period of time, which was established (in 1885-1915) on the relief of the Chorokhi delta. The city is divided with parallel streets and squares like a net, it's well-arranged, beforehand realized and planned. The city has got a developed structure with a certain direction, focused on a person with its scale and rhythm.

The main charm of Batumi isn't the only its separate buildings though there is no lack of them in the city, but also its entire urban textile developed in a short period of time representing a whole complex, comfortable, tranquil and balanced environment evolved after mixing the right principles of regulations, management and participation (citizens' involvement and participation). The city may be referred to as an ensemble, for which pomposity, decorations, manierism and mockup are strange.

Kakhaber Kamadadze
Doctoral Student at Shota Rusatveli State University
Gonio-Apsaros Museum-Reserve
Georgia

LATE MEDIEVAL ARCHITECTURAL BUILDINGS IN GONIO-APSARUS FORTRESS

There were found various late medieval buildings by the Gonio-Apsarus archaeological expedition. The kiln for firing ceramic ware, remains of many-towered

buildings, a mosque, a bath and stone-paved streets are dated to the late mediaeval period of the Ottoman rule. They are dated to XVI-XIX cc.

Drama, Sinema Studies

Zviad Dolidze
Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

PROFESSION: FILM PRODUCER

The development of cinema as an art and as a production field highly depends on its product – the film. The making of the latter is a very difficult process, the management of which was progressed and improved differently at different stages of the cinema history. In the first years of the silent period the producers were the men who owned the film companies and studios. They strictly supervised the work on every film, the demonstration of them in their private and distribution in the other cinema halls.

Soon these above mentioned producers who were named as film moguls, hired talented organizers and appointed them as the artistic leaders of their film companies. These persons were responsible for each film project from production norms, creatively, financially and sometimes ideological viewpoint.

During World War I the situation was changed after creating of the position of the supervisor in the American film companies. The banks which were interested in films already put the serious money in the film production; therefore in every film companies they wanted to assign their representatives who could control the spending of each cent.

Teimuraz Kezheradze
Associate Professor of Batumi Art State University
Georgia

KING LEAR BY WILLIAM SHAKESPEARE
(UNREALIZABLE PERFORMANCE OF RUSTAVELI THEATRE)

In 1926, due to some specific reasons Kote Marjanishvili left Rustaveli Theatre. Sandro Akhmeteli, the new head of the theatre starts implementation of his creative ideas independently and boldly. He included *King Lear* by William Shakespeare in the repertoire of a new season of the theatre. S. Akhmeteli had proposed to K. Marjanishvili to stage this play and wrote a letter about it to him, but he did not receive any response.

In 1927, *King Lear* was again included in the repertoire and Sandro Akhmeteli began working on this play. The theatre started working on this play on July 4, 1927 and the last rehearsal was done on October 12. According to the rehearsal diaries working on

this play was a type of experiment. Despite the fact that the staging group had almost finished to stage the performance, the rehearsal process was unexpectedly stopped. What was the reason for stopping the rehearsal process of this play? Was it an unsuccessful experiment, a boycott of Marjanishvili's supporters or Bolshevik interfering policy against the theatre?

Although the audience was not able to see *King Lear*, working on this play left some traces. The method, which was created by the director in order to stage the play, was then used in further plays of Sandro Akhmeteli.

Lela Ochiauri
Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University,
Doctor of Art Studies
Georgia

NEW FORMS OF FINANCING, DISTRIBUTION AND NEW FEATURE TASKS OF GEORGIAN FILMS

During recent several years Georgian National Film Center, private film studios and producers have supported the representatives of the Georgian cinematography of all generations, starting from elders to students that helped to overcome perennial crisis and thus has commenced the new Renaissance of Georgian cinematography.

Now the time has really come when the recent achievements and the well-built structure sustained by the Georgian National Film Center, need to be maintained and developed further.

The support need to be necessarily provided by the State (likewise in many European countries where cinematography is potent) as the private business sector (with the exception of a few companies) does not rush to invest money in it due to the absence of large-scale market of viewers and film distribution. In addition there is no law issued on charity and sponsorship in the country so far.

Maia Goshadze
Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University,
Doctor of Art Studies
Georgia

THEBE'S ILLNESS

A well-known myth from the antique mythology such as Trojan King's daughter, Cassandra and her talent of prophecy and not listening to her is considered by Carl Gustav

Jung as a very typical of not understanding the human's unconscious and what at the same time is causing regrettable results of conditions or inclination.

The reason of Troy's fall was exactly not hearing the call of Cassandra, what we could consider in the psychological point of view as the symbolic expression of her whole conscious or psycho's irreversible destruction.

It should be noted that if Sigmund Freud mentions the house during the analysis of dreams among the metaphorical expressions of non-homogeneous psychics then Jung also names the house as one of the synonyms of human's mental integrity during the dream analysis.

The symbolic connection of conscious integrity of city and human is revealed with universal metaphor in the tragedy of Sophocles "Oedipus Rex" that is recognized as one of the masterpieces of the world dramaturgy.

Andrey Doroshenko
Maxim Rylski Institute of Art, Folklore and Ethnology
of Ukraine National Academy of Sciences,
Senior Researcher, Candidate of Political Sciences
Ukraine

Film Industry Management Problems in Economic Crisis Conditions (On the Example of Ukraine)

The article deals with the problems of overcoming the economic crisis consequences in the Ukrainian cinematography. The instruments and support filmmakers' mechanisms had been revealed. Particularly, the main emphasis is on structural reforms in branch and on active cooperation with European film companies. It is supposed to create a special fund on the basis of state and private partnership for filmmaking support as well as increase investments for TV movies production.

Dinara Maglakelidze
Professor of Georgian Institute of Public Affairs
Georgia

THE CINEMA OF BERLIN SCHOOL

The Berlin School of the Cinema trend arose in Germany in the beginning of 21st century. Berlin School is itself is not a traditional homogenous cinema trend with its own manifest.

It is a conditional name established by the French cinema critics and it combines those film directors of modern German cinema, who have graduated from the Academy of Cinema and Television of Berlin or those who are living and working in Berlin, are

publishing the journal *Revolver* by means of which are expressing intensive dialogical attitude to the modern world cinema processes and traditions of auteur cinema.

Film directors of Berlin School are joined not with a similar cinematographic style but with general cinema politics and the proximity of cinematographic thinking occurred in the visual aesthetics and narration of mainstream films. Their films are characterized by open dramaturgy, concentration on problems of human existence, alertness without sensations in relation to existential situations.

Larysa Naumova
Candidate of Philosophical Sciences,
Docent of Kiev I.K. Karpenko-Kary
National University of Theatre, Cinema and TV
Ukraine

THE POETICS OF UKRAINIAN NATIONAL CINEMA IN 1920S

The article is about original Ukrainian national cinema in 1920s. At that time the Ukrainian cinema was called "the Ukrainian Poetic Cinema". The experiments of G.Stabovy, G.Tasyn, I.Kavaleridze and, of course, A.Dovgenko made Ukrainian cinema famous in the world. The poetics of Ukrainian national cinema was born at this time in the works of these and many other film-makers. The original language of the Ukrainian cinema was formed at this time as well.

Maia Levanidze
Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

VIDEO ART, AS A SHORT CINEMATOGRAPHIC FORM

Video-art is an experimental short films made by video technologies. Its formation at the first stage took place by the television aesthetics and later by the influence of computer technologies. Video-Art passed some stages during its development: The first stage, which was getting closer to the avant-garde cinema aesthetics; thus, effective image was created by the video technologies. The second stage, when it was able to formulate its own stylistic elements and forms of reflection. In this period, importance was paid not only on the form, but also on the idea. Creation of conceptual works of art has become important in video-art. The subject is aimed at the specifics of video-art and characteristics of research of the process of its transformation.

Tamar Tsagareli
Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University,
Doctor of Art
Georgia

STUDY OF THEATRICAL ART WITH THE ANTHROPOLOGICAL METHOD

At the end of 1970s, in parallel to the Anthropho-philosophical disciplines there formed a new, profiled, special science - Theatre Anthropology.

Theatre Anthropology is the study of the pre-expressive scenic behaviors which lies at the base of different genres, roles and personal or collective traditions. In an organized performance situation the performer's physical and mental presence is modeled according to the bprinciples which are different from those applied in daily life. This extra-daily use of the body-mind is what is called technique. The performer's different techniques can be conscious and codified or else unconscious but implicit in the use and repetition of a scenic practice. The pre-expressive layer constitutes the elementary level of organization in theatre. The various levels of organization are for the spectator and in the performance, inseparable and indistinguishable. They can only be separated by means of abstraction, in a situation of analytical research or during the technical work of composition done by the performer. The capacity to focus on the pre-expressive level makes possible the expansion of knowledge with immediate consequences both in the practical, professional, as well as in the historical and critical fields of work.

The article aims to analyze the principles of periodic theatrical anthropology.

Giorgi Kharebava
Assistant Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

LITERARY PHRASE – MONTAGE PHRASE

Literary phrase is the part of the finished literary work, which presents the writer's thinking transformed on the paper. The montage phrase is also the part of the thinking of another author – the film director but putting on the film (or on the other media) and shooting as a constituent part of the feature film. The connection between the products of these two different fields of art is the human brain where the art begins to live but finally it is reflected in the different forms.

The best and easiest way of the comparing of the phrases which are consisting of the words and the shots is the critical review of the film adaptation because it is based on the literary work. It is interesting how the literary phrases of various writers have their

montage reflection in the film. Is it possible that literary phrase could directly be reflected in the audio-visual product?

Nino Gelovani
Doctoral student of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Georgia

TIPOLOGY OF CONTEMPORARY TELEVISION GENRES

Term Genre is used in every sphere of art. Each of these spheres has its own method of approaching this term. However, there is a unifying concept about it.

Birth of TV genres is a double process, which has been developed in literature and publicist style and also in boundary art spheres, such as theatre and cinematography. Also, it is a specific process of artistically assimilating visual possibilities, which uses technical equipment for transferring creative product.

In a modern world typology of genres is developing very quickly. Genre is easily born, but is hard to identify. Academic Science is conservative and is in distance with changeable reality and this may be one of the many reasons of the difficulty of genres identifying process.

Marina (Maka) Vasadze
Doctor of Art Studies,
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Georgia

THEATRICAL LANGUAGE IN MODERN ART RESEARCHES

1. Semiotics considers language as a system of signs, means of communication. Based on the fact that each system which is the means of communication between two or more people may be defined as a language, modern art researchers assert that the art has its own language.

2. What, in general, is theatrical language? While speaking of theatrical language, we need to define a set of characters that create the language.

3. Theatre is an ensemble art. Orientation towards the ensemble is one of the features of the stage semiotics. The verbal part tends to convey the sense in discretionary way, and the acting part conveys it in nondiscretionary way.

4. Let's determine what **„the text“** in the performance means. The whole text of the performance is built of at least three subjects - verbal text of the play, which is created by actors and a director, musical and artistic design and lighting.

5. Theatrical language is a modeled system by means of which communication with the audience is established. Peter Brook in his book "The Empty Space" notes that theatrical language should be simple, but always different, depending on where it is played and for whom.

Olga Zhgenti
Associate Professor of Batumi Art State University
Georgia

ADAPTATION ISSUE OF AN AMERICAN PLAY IN GEORGIAN MOVIE – EUGENE O'NEILL'S „DESIRE UNDER THE ELMS"

In 1928 Tbilisi State Film Industry Company ("Sakhkinmretcvi") produced the film "The Woman From the Market" based on the play „Desire Under The Elms," written by famous American playwright Eugene O'Neill. This is the first Georgian screen version in the World Film history. Later, in the 1950s, a Hollywood's film was based on the same play of the American playwright.

Aesthetic-stylistic guidelines and American Western movie elements of "The Woman from the Market" defined significantly by the era of NEP, also, the rules of commercial cinema and demands of those time cinema market production as well as socio-economic cataclysms of the Soviet period in 1920s, led to the end of the NEP (New Economic Policy) era. Hard and rough turning point inspired Georgian film authors to "read'' original literary text in new perspective. Psychological aspects of the film heroes different from the original play are found which serves to show the main protagonist – old farmer – Ephraim Cabot as noble hero and strong personality, which protects his private property – the farm, homeland and roots. Movie production's tragic pathos resisted to the current general course of Bolshevism – Industrialization and collectivization, leveling of the individuals, which led to serious criticism of Georgian movie and later led to the „leveling" of the artistic-creative stile of the film director – Giorgi Makarov.

Vladimer Bibileishvili
Professor of Batumi Art State University
Georgia

REFORMIST FINDINGS OF ALEKSANDRE TSUTSUNAVA

Aleksandre Tsutsunava appeared in Georgian theatre when the 19th century theatre was changing. It was a time when a new generation came into the theatre and they had to express the new ideas in accordance with the epoch. Tsutsunava was very young and he brought innovations with him in the theatre. He became the first professional director who left a deep trace in Georgian drama, opera and cinema in the first half of 20th century.

Al. Tsutsunava established director's hegemony in the professional Georgian Theatre. He took control over the actors' individuality, solved the problem of mise-en-scène and united the play into one whole artistic idea.

This period in Georgian Theatre is known as Al. Tsutsunava's epoch before Sandro Akhmeteli and Kote Marjanishvili.

Salome Kapanadze
Associate Professor of Grigol Robakidze University
Georgia

CAUCASIAN UNITY AND UNIQUE CODE OF SELF-PRESERVATION
("A FEW WORDS" ABOUT ZAZA URUSHADZE'S "MANDARINS")

Cinema is part of Georgian culture, which has managed in all the era, along with compromises, not to betray its spiritual mission. During the past two decades Georgian culture had adequately gone through all stages of this segment, which had precisely reflected the pain and spiritual Decadence caused by social-political disasters. Deep cracks appeared in tasteless profanation of Georgian cinema and theater-craft profile, which was not easy to be filled with the entertainment industry with film projects in the light of the living. But viewers still won – they were able to clearly distinguish between genuine and pseudo-art and also to adjust its aesthetic taste and to restore the correct attitudes toward the culture. Georgian film industry took responsibility for its share of the resource, in the direction of the process "men toward the peace" in 21st century. Zaza Urushadze could be admitted for one of the most interesting participants of the given process his film "mandarins". Especially now, when his creative earning like the movie "Tangerines" the theme of war and peace is signed. Zaza Urushadze's newborn film undoubtedly wears "Cultural glasses" in the art scene of Georgia. It can simultaneously disturb, awake and transform the emotions of spectator. It is this talented producer's "good merit" to realize that "there are obvious things to be done and understand in the world" (Samuel Johnson).

Lela Tsiphuria
PhD in Art, Assistant-Professor of
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Georgia

COMMENCEMENT OF THE NEW AUDIOVISUAL INTERPRETATION OF GEORGIAN PROSE

The cinema miscellanies made by three young directors in 1964, "Pages of the Past" included three short films made by young directors Eldar Shengelaia, George Shengelaia and Merab Kokochashvili. Young directors commenced daring experiment of audiovisual interpretation of Georgian prose, new way of reading the Georgian fiction. Two short

stories by Mikheil Javakhishvili containing great grief and problems of small people: "Womanizer" and "Award" became the touchstone of Georgian directors of the new generation.

Merab Kokochashvili's interpretation of "Womanizer", "Mikha" is one of the fortunate exclusions where the film with its artistic quality is equal to the prose.

Against the background of Merab Kokochashvili's story, George Shengelaia's "Award" was somehow left in the shadow. Film of George Shengelaia is such a sample of synthetic art, where not all components have equal impact on the audience. Both films are undoubted examples of the fact that in the audiovisual art, using the most contemporary expressive means, the prose containing eternal values could be successfully transformed.

Nino Davitashvili
Doctoral Student of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

DISCUSSIONS ABOUT ACTORS' ARTISTIC TRANSFORMATION

The tendencies of conversion was very actual in the lifetime of Stanislavsky, it is actual nowadays too. The issue of discussion was one of the important ideas: "The actor to cast forth from himself". This provision was severely criticized in the theatrical society, it was mostly criticized by his pupil Mikhail Chekhov who considered that "the cast forth from yourself may d to thivee simplification of one's image".

Stanislavsky has come to the following conclusion in the last years of his pedagogical and directorial works that "the spiritual life" of a human is an integral part of his "physical life". This conclusion of Stanislavsky coincides with the theatrical discoveries of his pupil, later his rival Vsevolod Meierhold.

The associate of Stanislavsky and the co-founder of the Artistic Theatre of Moscow, Nemirovich-Danchenko was very careful concerning the formula "me, in the given situation". Tayrov believed that "as for Stanislavsky, the scenic truth – as the genuine truth, is naturalistic and living".

Manana Lekborashvili
Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Georgia

DOCUMENTARIES AND NEW TECHNOLOGIES

Documentary film, with its calling to fix reality with maximum accuracy, has always been closely connected with the development of technology and significantly dependent on technological innovations. But, if the technical achievements of recent decades were changing the working conditions of documentary film, had an influenced on its methods

and in accordance with its aesthetics, now documentary cinematography are entirely faced with different scale challenges by establishment of electronic technologies and appearances of electronic media sources – fundamentally has changed the rules of its existence and relations with the audience.

Electronic media based on the principles and means of documentary film is creating a completely new genre, branches, genre hybrids, which are inertly delivered to the audience by the name of the documentary film. At the same time, with the new digital technologies the audience itself becomes a documentary film maker, distributor and even evaluator.

Teimuraz Kezheradze
Associate Professor of Batumi Art State University
Georgia

LADO MESKHISHVILI – THE FOUNDER OF HEROIC-ROMANTIC SCHOOL IN GEORGIAN STAGE ARTS

Romanticism as an ideology, a creative method or a direction in the arts was developed in the beginning of the 19th century, during the period of revolutions and national-liberation movements in Europe. Romanticism was established as a main direction in European arts, while Georgian Theatre had not been renewed yet. The theatre took this way later. However, Georgian Romantic Literature, especially Georgian poetry, gave many masterpieces to the world civilization.

Romantic theatre was founded in the 1880s. It was step by step developed and improved in Lado Meskhishvili's works. The establishment of Georgian Romantic Theatre is connected with the national-liberation movements. Stage romanticism was basically formed in historical dramas.

Lado Meskhishvili acted in the plays created on historical themes. Romantic pathos is a characteristic feature of his works. He not only had taken part in the original, Georgian plays, but also European classical drama. Establishing world classical repertoire on Georgian stage is his great merit.

Aigul Tuyakbaeva
Doctoral Student of the T. Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts
Kazakhstan

TRADITIONAL RITES AND RITUALS AS A REFLECTION OF SPIRITUAL CULTURE IN KAZAKH CINEMATOGRAPHY

The given article describes the events which took place in the small Kazakh village in the early 20th century. Here, on the example of the famous Kazakh producer – Bolat

Sharip's movie, Kuna, filmed according to the work of the great Poet – Classic Magzhan Zhumabaev, you can dive into the fascinating world of cinema and apart from the interesting plot you have the chance to get to know the history of the Kazakh people. Besides the everyday routine and lifestyle of Kazakh nation of that time, here you can get acquainted with the spiritual culture, where the traditions, rites, rituals as proverbs and sayings that occur in everyday life are included. This article describes the following rituals «Kelin Tusuru» (the arrival of the bride to house of groom), «Zharis Kazan» (the ritual related to the childbirth of the women), «Cult of Fire» (fire worship), «Cult of Ancestors» (ancestors worship), funeral ceremony as well as the ritual of purification.

Lasha Chkhartishvili
PhD, Ilia State University
Elene Babakishvili
Doctoral student of Ilia State University
Georgia

THE STUDY OF CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRE – NEW TECHNOLOGY

This article is based on the researches done throughout the years by the authors: Lasha chkhartishvili and Elene Babakishvili. It is a theater research method approved by various European countries. As Theatre Science and Culture Management both are disciplines of Arts, the opinions of the authors should be as minimum as possible during the researches of these fields. In order to prevent any doubt and make a result absolutely objective, authors should use scientific technologies, diverse methodologies and modern visions.

We would like to share our many years' experience concerning the methods of the research of Georgian Contemporary Theatre and the outcomes based on the activities and effectiveness of all the operating theatres in Georgia (State, Municipal, and Private).

Nato Tskvitinidze
PhD, Batumi Art State University
Georgia

ISSUES OF UPBRINGING IN SULIKO ZHGENTI'S WORKS

Upbringing of young generation is an eternal problem from the very beginning of the mankind. There does not exist any society without upbringing. Art plays one of the prominent and special parts in successful settlement of this problem.

Together with literature and other fields of Art, cinematography plays one of the important roles in the moral-ethical, intellectual and aesthetic education of young generation.

Natia Meparishvili
Doctor of Art Criticism
Georgia

STEVEN SPIELBERG – "THE AMERICAN DREAM"

The aim of the article is to make a historical review of the process, which started in the cinema of the United States of America in the 1960s, and its impact on shaping the interest of the audience and genre diversity.

When considering the history and samples of entertainment-focused American movies, the names of several film directors emerge. In search of entertainment, dynamic and cinematic equivalent, these filmmakers introduced techniques that have almost become standards, and here is famous film director Steven Spielberg's multiform movies.

The key purpose is to study the directions and peculiarities of creative work of well-known film director Steven Spielberg (considering characteristics of the epoch in which he started working), his similarities and differences from others, his focus – entertainment or conceptual art – the paths traveled by him to form his clear individual style both in the American film and beyond its borders.

Steven Spielberg's creative work is considered on the basis of the films made by him at the early stage of his film career, his performance as a film producer and widely known movies: *The Sugarland Express*, *Jaws*, *Close Encounters of the Third Kind*, *E.T. the Extra Terrestrial* a series of films on *Indiana Jones*, *Schindler's List* – a movie which indicates the diverse nature of Steven Spielberg's cinema in terms of theme and form, etc.

Tamar Beridze
Doctoral student of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

THE ROLE OF RHYTHM IN THE WORK OF AN ACTOR

Rhythm plays an important role on the stage. It reveals how much the actor is aware of it. The dramaturgical materials are written according to the appropriate rhythm – in the form of the prose or poetry.

Study of rhythm is essential in the Theatrical University; it assists a young actor to distribute and plan his own movement freely, unobtrusively and consciously, also to act in accordance with the stage activities in given time and space.

According to Stanislavsky, "If you are not able to hold a rhythm, you will not be aware of the methods of physical movements. All physical activities are inseparably connected with the rhythm and its nature".

Each episode or event of the play greatly depends on the proper rhythm. The actors on the stage act according to the relevant tempo and rhythm that follows from the rhythm

of the play and if the actor derogates from it the play becomes boring, monotonic and uninteresting for the spectator.

Musicology

Marina Kavtaradze
Professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Georgia

SOVIET MUSIC: MYTH OR REALITY

The article analyzes the formation of the language of the Soviet cultural policy on the material of musical ideological discourse of the 1920s-1950s. The author attempts to disassociate herself from the Zhdanov's narrative about the struggle of two schools in the Soviet music. This narrative still dominates the historical musicological research. The author interprets ideological definitions used to characterize the composer's work, – such as "formalism", "realism", "naturalism", "nationality", "cosmopolitism", "truthfulness", "simplicity", "party membership", in a different ethical perspective.

Eka Chabashvili
Associate Professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Doctor of Music
Georgia

WORD ACOUSTICS OF GEORGIAN MAGIC POETRY

Everybody knows power of the sound vibration in the Universe. Our bodies are filled with own music and we are caught by these waves woven into a net. Sometimes we should carefully listen to each other and will find streamed beautiful sounds from our neighboring body. And when the music of the confluence bodies is sounded, we hear the Symphony of the Life. The ancient people understood influence of the sound on the organism and they composed very interesting direction of the medicine – treatment by the words, but linguistic identities are the reasons of the differentials (there was interesting comparison of frequencies of sounds in "the magic verses" with bio-resonance medicine.) Magical poetry is the possibility to restore acoustical environment of the body destroyed by vibration of the disease information. Very often color, movement and other symbols are added for intensification of the treatment. Contemporary Bio-Resonance Medicine uses treatment with frequencies. Maybe ancient people also had similar method of the treatment with Magic Poetry.

Tamar Chkheidze
Associate Professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Georgia

ABOUT SOME PRINCIPLES OF THE MUSICAL ORGANIZATION IN THE GEORGIAN ECCLESIASTICAL CHANTING

Richness and uniqueness of poliphonic forms of the Georgian ecclesiastical chants are generally acknowledged. Notwithstanding many interesting scientific researches conducted in the direction of mood or texture organising of poliphonic cloth of chants, studying of Georgian poliphonic chant still remains as priority direction. The aim of the paper is to determine the necessity of envisaging of new parameters during research make-up of chant and texture peculiarities. Particularly, definition of voices function in a chant and taking into consideration this parameter to define texture type; in the chant acoustic means and symbolic sides underlying the importance of the main voice; to put question about actuality of reasearch of melodic formulas of the main melody of the chant and define further directions of reaserch.

Ketevan Gogoladze
Professor-Emeritus of Batumi Art State University
Doctor of Art
Georgia

THE HISTORY OF ORGAN IN BATUMI CATHOLIC CHURCH

1. In the present work we discuss the history of the Georgian cultural monument, the organ of the French master's, Cavaille-Coll firm, which was placed in Batumi in 1902 in the Saint Mary's Greek-Roman Cathedral of catholic confession.

2. In XX c, against the background of political cataclysms developed in Georgia and particularly in Ajara, the church, like an organ, was permanently threatened to be destroyed. In 1930s and especially during World War II, the organ pipes made of different kinds of metals were plundered; in particular, out of 1500 pipes 1000 pipes were destroyed.

3. In 1957-1958 the Ministry of Culture of the Soviet Union and Leonid Roizmann, the chairperson of the permanent committee of the organ construction of the Soviet Union offered the Ministry of Culture of the Autonomous Republic of Ajara to restore Cavaille-Coll organ and transfer it into the Philharmonic Hall. But the Ministry of Culture of Ajara refused due to the lack of funds and denied the offer. However, with the slogan of strengthening the antireligious propaganda, the Ministry of Culture asked the same Union Government (with the bank guarantees) to install the planetarium in Armenian Church of Batumi.

4. In August of 1969 the city leaders assured the committee of musicians from Tbilisi that there had been no organ in that church at all.

Nana Loria
Associate professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire,
PhD in Art History
Georgia

ONE ASPECT OF MUSICAL INTERCULTURAL RELATIONS

Intercultural relations accompany social and political changes in the society. They are specifically related to the life of the descendants of emigrants. In the space of their culture some of the features of the national identity of their ancestors are reflected, their emotional stress and spiritual experiences. In this paper the works of a modern French composer of Georgian origin Nicolas Zourabishvili are studied from this point of view.

Marika Nadareishvili
Associate Professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire,
Doctor of Art Criticism
Georgia

MODERN MUSICAL NOTATION AT THE EDGE OF 'MUSICAL' AND 'NON-MUSICAL'

Musical notation has a long and varied way of development. Along this period the author's intention was gradually reflected. This trend has changed somewhat in the 20th century - on the one hand, determinate notation is developing, and at the same time, new and non-determinate notation is increasing. The article focuses on the notation forms, which are shaping the impact on other fields of arts (painting, poetry, architecture, etc.) and the non-music factors (psychology, etc.). These forms of the musical notation will be reviewed on the examples of American, European and Georgian composers' works.

Teona Rukhadze
PhD, Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Georgia

A COMPLEX 2015 EXPEDITION IN TETRITSQARO – RESEARCH OUTPUTS AND PROSPECTS

In April-May, 2015 the Folklore State Centre of Georgia organized a complex expedition to Kvemo Kartli, namely, Tetritsqaro municipality. The Tetritsqaro 2015 Expedition consisted of the researchers of folklore, enthomusicologist, choreologist, ethnologist and specialist in fine and applied arts.

The material obtained during 10-day field work in Tetritsqaro is valuable both from scientific and practical viewpoints. It might become the basis for numerous important conclusions for the researchers of folklore in future and be the basis for more than one interesting projects.

Along with the positive facts, an attempt of complex study of folklore also revealed certain problems. The sharing of this experience and taking it into account will definitely be helpful for the professionals working in relevant sphere.

Khatuna Managadze
Professor of Batumi Art State University
Georgia

ABOUT SEPARATING DOT IN THE GEORGIAN MANUSCRIPTS

One of the most important problems during working literary and musical manuscripts is specification of the text of the hymns. The comparison XIX century notation (Q. 680) and XIII century (Sin.70) manuscripts confirmed the identity of both texts.

Sin.70 "Lent" was recorded without musical signs. Here I would like to draw your attention to one detail. We see separating dot or full stop is found within the text in different places. They do not have punctual meaning. As a result of research we found out the direct connection with corresponding musical text.

Ketevan Chitadze
Creative Education School of Tbilisi,
Doctor of Arts
Georgia

SOME ASPECTS OF STUDY OF MICROTONAL NOTATION

Notation is one of the topical issues both for contemporary composers and performers. It has been an object of interest for quite a number of musicologists, especially since the second half of the twentieth century, when the process of searching for new expressive means and their graphical expression reached an extreme diversity.

Studying the microtonal notation is also very important for researcher-editors of Georgian folklore and sacred music. In duration of time the number of symbols which express the same musical phenomenon by different graphical notation is growing up.

The goal of the research is to study general-logic reasons of origination of new notation symbols on the basis of the existing knowledge, new literature and notated material and, proceeding from these reasons, classify and make systematization of the diverse notation symbol.

Leila Maruashvili
Associate Professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Georgia

MUSICAL REFERENCE POINTS AND CONTEXTS OF PAINTING

Music and painting developed in parallel and they were always characterized by the interaction process. The study is devoted to a question of reflection of musical categories, terms, symbols in works of artists and influence of music on creative thinking of the artist.

Levan Gomelauri
Doctoral student of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Georgia

WORD AND TEXT – INSEPARABLE ELEMENT OF THE COMPOSITION TECHNIQUE OF CONTEMPORARY GEORGIAN COMPOSERS

Word is an autonomous language unit conveying an independent meaning unlike a sound or a syllable. Word could be used as a tool to express emotion or mood in music or could be signaling source to communicate particular message. Text develops a cohesive flow of ideas and achieves its initial aim by providing logical solutions. It may be included for better comprehension of music content or used for emphasizing the timbre and sound traits of a linguistic unit as well as for creation long rhythmical pulsation or sonoric effect.

There could be various ways to use text in music. For example, phoneme, traditionally, is the most commonly met on an instrument – to create *frullato* (intrusion of sound "r") on flute or combination of double or triple note-phonemes, etc. The same features share syllable, word and text.

In the speech, we will speak about works of contemporary Georgian composers in relation to the verbal part as an inseparable element of composition technique. Also, we will discuss the ways and techniques of working on the text while composing.

Natalia Zumbadze
Professor of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Ketevan Matiashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Georgia

GEORGIAN-NORTH CAUCASIAN MUSICAL PARALLELS ON THE EXAMPLE OF DANCE GENRE

Comparative study of the Caucasian peoples' traditional music may shed light on a number of problems vague to this day. The given theme continues the research of Georgian-North Caucasian musical parallels within one – dance genre. It is completely based on audio material.

The analysis of the expedition audio recordings has revealed noteworthy connections. Comparison of North Caucasian (Circassian, Karachayan, Abkhazian, Chechen, Daghestanian) and Georgian (Lechkhumian, Acharan, Shavshetian, Megrelian, Svan, Rachan, Tushetian, Kartli-Kakhetian) vocal and instrumental examples manifest intonational, harmonious and structural similarities, and common verbal and performance peculiarities. These similarities may be explained by common genre characteristics in dofferent cultures, all-Caucasian roots and mutual influence, and the differences – by different development ways of these cultures.

Rusudan Takaishvili
PhD, Teachers Professional Development National Center,
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Georgia

MUSICAL PROJECT AS A MEANS TO DEVELOP AND MANAGE CULTURE

The report deals with several musical projects that are currently going on in the world, including Philadelphia Opera Company Project, which serves the purpose of popularization of opera music, also the activity of "West-Eastern Divan Orchestra" founded by Daniel Barenboim which intends bringing together in one creative collective musicians of different ethnic, cultural and religious background, etc.

These projects differ from each other by their goals, objectives, scale and importance. As an analogy from the Georgian reality the activity of charity fund "Iavnana" is presented and viewed, which has significantly influenced the life of the country.

On the basis of the analyses of the materials the conclusion was made that musical projects can influence and change not only cultural but social, economical and political context of the country.

Rusudan Tabagari
Doctoral student of Vano Sarajishvili
Tbilisi State Conservatoire
Georgia

PRELUDE, TOCCATA AND FANTASIA - SOME SIMILAR AND DIFFERENT PRINCIPLES

Instrumental genres – Prelude, Toccata and Fantasia appeared in XV century but were formed in Baroque music. From this period they are characterized by many similarities, such as: improvisation, homophonic texture, free development of composition, instrumental initial. Research objects are these three genres, the subject of research is their similar and different principles. The aim of the paper is to reveal and compare those principles. The main tasks are:

1. To define the notions – Improvisation (Aleatory), Prelude, Toccata and Fantasia styles;
2. Determine similar and different principles between these three genres.

In musicological literature there has not been found any similar studies; thus, it determines the novelty of this paper.

Culture Management and Research

Giorgi Masalkini
Associate Professor of Batumi
Shota Rustaveli State University
Georgia

ON THE CULTURAL POLICY OF POLITICAL REGIMES ON THE EXAMPLE OF BATUMI ARCHITECTURE AND LANDSCAPE DESIGN

Politics, the essence of the political regime influences all the fields of art. From this point of view, the most sensitive field of art, at least, the most visible, is the architecture with landscape design attached to it.

As a rule, all the leaders obsessed with dictatorial and messianic ideas had some urban inclinations and, accordingly, the claims of knowledge in this sphere. Revealing the trends of infantile nature, consciously or unconsciously, they confront the city spontaneity, ease, and try to restrict it within certain limits, regulations and schemes.

Batumi – with its diverse and eclectic architecture, with its claim of being the European city, with its space and numerical scale, which is considered to be the most efficient for human comfortable life and allows the urban experiment – is a good example

for the analysis of the cultural policies of regimes. City is of the size when all that is done is easily visible, in contrast to the capital city of Tbilisi where the results are less visible. Hence the so called haste and impatience in construction.

His Majesty Kitsch became dominant in Batumi's architecture. Kitsch is a postmodern phenomenon, which can be called a simulation. Kitsch as, at the same time, the fruit of infantilism and lawlessness has boldly stated his claims of comprehensiveness, and often uniqueness. Kitsch is "a fairy tale created for adults... a paradise without hell" (M.Kundera).

Wolfgang George Weng
Professor of Berlin Technical University
Germany

DISCUSSION OF A COMPLEX CONCEPT AND APPROACHES TO THE TRANSFORMATION OF GEORGIAN CULTURAL EVENTS AND TOURIST POSSIBILITIES

The definitions of cultural tourism are various. However, it is possible to differentiate narrow and broad understandings of cultural tourism from each other. It is possible to get important principles from both approaches for cultural tourism criteria: What type of cultural tourism exists according to requirements? What is the size of each group and how important are they for the formation of cultural production? What are their main qualitative and quantitative characteristic features? How is it possible to elaborate a successful cultural production policy?

Besides, description of selected examples is very interesting for specific touristic cultural events, which serve the economic-political purposes and cultural possibilities of each region including Georgia.

Nino Sanadiradze
Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Georgia

CULTURAL POLICY AS MANAGEMENT POWER

Modern form of participation of the state institutions in the sphere of culture implies the preparation of the Cultural Policy Document and its implementation, which means the coordination and regulation of the cultural activities related to the work and functioning of the historical and cultural heritage and provision of accessibility of the culture to every citizen. It also covers facilitation of arts and other fields of the culture, provision of the export of the culture to other countries and of the efforts to make an impact on their cultures. The State encourages and provides financial (through the State Budget), administrative, juridical assistance to almost every field of cultural activities. The State

institutions are entitled to meet the natural, necessary and special needs of the society and individual citizens. Cultural activity is the component of the Cultural Policy.

The main objective of the Cultural Policy is to establish strategic vision of the issue and consecutive implementation, which means conservation, preservation, protection and spreading of the heritage and, at the same time, encouragement and development of the new tendencies of the culture. Cultural Policy, however, should be implemented in conjunction with the State Policy of Education.

Tamar Paichadze
Professor of Ivane Javakhisvili Tbilisi State University,
Doctor of Philology
Georgia

CITY-LOGOS AS CULTURAL SPACE IN MODERNIST TEXT

City has always been a symbolic binary of the artistic perception. Such dependence is intensified after the time when the center of the “world-logo” of the creator or lyrical hero in art shifted from primeval underlining of nature – aesthetic background of rural landscapes and quiet of pantheistic requisites to a noisy, chaotic environment and cold atmosphere of urban gray streets. Naturally, this process has an explanation, processes of centralization, technocracy, economic differentiation and migration, the concentration of people in the city have done their job... Since the second half of the XIX century the city became a symbol of dynamism, innovation and expression. This process of centralization turned out to be irreversible and was followed by attracting the creative forces, so the socio-cultural function of the city was promoted with great importance. Moreover, the same process coincided with the beginning of the modernist era, and this period singled out a creative hero who has developed thoughts in the space of the city, and appears in the new "urban text". Such analytics has become the mark of symbolist methodology and was also reflected in the Georgian symbolist discourse. In this way the transformation of "urban text" was also noteworthy: how the artistic creative image of the city was changed in trace to creative choice of symbolism – to realism, from the imagination – to concretization.

Nona Akhvlediani
Associate Professor of Akaki Tsereteli State University
Georgia

STATISTICAL METHODOLOGY OF CULTURAL TOURISM

Cultural Tourism Ministry of Culture and the Arts is one of the main means of integration into the world of culture and art. Classical and traditional forms of cultural tourism are thematic cognitive travels, active tours, purposefully selected albums, cognitive review cruises. Analysis of the present condition and the future development of cultural

tourism forecasting is needed to establish a modern system of cultural tourism statistics, which is a new introduction of indicators, statistical surveys of their content and modernization of forms, promote new tourism in Georgia, the establishment of market statistics. Georgia is a particular case of the analysis and recommendations of the international tourism and other organizations, established in Georgia in the tourism statistics for the formation of a new, market-based model; In order to promote cultural tourism in the field of data available to predict, we need to consider the statistical methods, by means of which it will be possible to properly select the trend. Prediction on the model of the main elements of the trend of growth and reducing the tendency of the column, which is an extended period of time. It can be concluded that the development of cultural tourism in the country to reflect the real picture, it is necessary to introduce modern methods of statistical analysis. for the development of cultural tourism potential and resources should be studied by region in order to create a comprehensive database. It is necessary to obtain natural and other resources for the development of tourism in the separate branches of the natural and other resources and create the basis of the information database. Based on these factors, we need to develop a long-term strategy for the development of cultural tourism sector.

Tamila Zviadadze
Associate Professor of Sokhumi University
Georgia

AESTHETIC POTENTIAL OF A WORD

Language is a product of culture, its important constituent part. Values, ideals and human aspirations are presented and formed in language. Language reflects culture, changes in culture and reacts on mentioned changes. Its most important function is to preserve and pass culture from generation to generation.

Among these forms some of them are stated in the literary writings of old Georgian language, part of them is the property of modern literary Georgian language, though some of them are dialectically comprehended archaisms. Aesthetic potential of words is found in Georgian texts, legends, or folk traditions enabling observation of the process of semantic variability of vocabulary, consider concept as semantic center of phrases, proverbs and riddles, in which archetypal oppositions are implied.

Sophiko Kvantaliani
Associate Professor of Georgian National University
Georgia

ANALYTICAL JOURNALISM IN THE CONTEXT OF CHANGES OF MODERN TECHNOLOGIES

In this article there is a discussion about the present situation of the analytical journalism and against the background of modern technologies; signs of the crisis are

outlined. It analyzes the adaption issues with the modern informational society of the analytical journalism and it outlines the significance of the products of this genre.

Ermile Meskhia
Professor of Batumi Art State University,
Doctor of History
Georgia

THE ROLE OF HUMAN RESOURCES IN REGIONAL CULTURAL MANAGEMENT

Besides the traditions of a country administration and its legislative base, human resources play a significant role in the regional cultural management.

There are two main models of local self-governance developed in Europe: Anglo-Saxon and Continental models. The basic principle of the Anglo-Saxon model is the highest level of autonomy of local self-governance. Continental model features limited autonomy of self-governance and combines local self-governances and authority bodies.

The Georgian model of regional cultural management is a type of mixed model: Centralized and Regional as well. Dropping the boundary between the competences among them depends on the status of a cultural institution. Besides of the shortage of financial and material resources, that hinders the managing the local cultural institutions the country also suffers from the lack of qualified staff.

Lyudmila Saenkova-Melnitskaya
Docent of Belarus State University,
Candidate of Philological Sciences
Belarus

LITERARY CRITIC AS A MEANS OF REPRESENTATION OF ESSENTIAL DOMINANTS OF ART: PROBLEMS OF TRANSFORMATION

The article focuses on the special features of development of literary criticism as an important part of modern journalism in representation of essential dominants of art. Literary critic changes in modern media sphere. Different forms and modifications of this kind of creative activity depend on social-cultural context. Unfortunately, decreasing level of literary criticism witnesses the devaluation of important valuable priorities in the society. Literary critic is a means of improving the culture and conditions for social improvement generally.

Robert Fuchs
Professor of Cologne Institute of Conservation Sciences
Germany

TRAINING OF RESTORATION AND CONSERVATION AT THE COLOGNE INSTITUTE OF CONSERVATION SCIENCES

The paper deals with the education system at the Cologne Institute of Conservation Sciences (CICS) at the University of Applied Sciences (Technische Hochschule Köln). The curricula of the B.A. and M.A. programs are explained. A survey shows the structure of the Institute with the typical lectures and examinations. The training program of paper restoration department is explained in more detail.

Shorena Tavadze
Doctoral Student of Ivane Javakhishvili
Tbilisi State University,
National Centre of Manuscripts
Georgia

RESTORATION AND CONSERVATION OF THE PARCHMENT DOCUMENT AT COLOGNE INSTITUTE OF RESTORATION AND CONSERVATION

The aim of the article is to introduce and study the methods implemented in Cologne Research Institute of Restoration and Conservation and use these methods in order to restore and take care of manuscripts.

There are various reasons and qualities of damage of the parchment manuscripts which need to be diagnosed and then restored and conserved. The thesis is about restoration and conservation of the parchment manuscript which dates back to 1656. The parchment was folded four times and it had some creases as well. It was very dirty and rough and difficult to open. The following activities were conducted on the parchment: first of all, several photos of the parchment were taken before starting the restoration; specific damages were identified and studied with the help of the microscope.

The diagnostics were carried out in sequence with the methods established in the Institute: the document was cleaned out and the signs of the old restoration were removed (glue). After that, it was softened in the special cell and then pressed. Then restoration-conservation activities began – empty spaces were filled with new stuff as well as cracked and broken places were hardened with Japanese restoration-conservation materials. After the restoration the parchment was placed in the specially prepared paper-case.

Nino Mindiashvili
Professor of Sokhumi State University,
Doctor of Philology
Georgia

GENDER PARADIGMS IN GEORGIAN LITERATURE

Problems of different people has been important in Georgian literature at all the stages. It can be claimed that since ancient works until now stigma narrative creates a continuous chain in Georgian literature and creates quite a bright palette. Gender equality, physical or psychiatric defect, class discrimination, drug addiction, prostitution, alcoholism have always been the topics of interest to Georgian writers, who permanently expressed their opinions on such problems. Their approaches are different and are defined by considering political, mental, social, cultural and moral factors.

Research of the given problem is a kind of innovation and is aimed at demonstrating stigma narrative in Georgian literature (old, new, contemporary). The imagological problematic will also be analyzed, meaning the images of people differing ethnically and culturally, by considering the epochal discourse, and positions of the writer and the society.

Otar Gogolishvili
Professor of Batumi Shota Rustaveli State University,
Doctor of History
Georgia

ALEXANDER GARDEN

There used to be two gardens in Batumi before establishing the Batumi Boulevard. One of them belonged to G. Judith who was the Consul of Russia and very fond of plants. The second one was arranged during the Ottoman Empire at the main entrance of the present-day Boulevard. The garden was called "Melet-Garden" built by the donations of the residents of Batumi.

The idea of arranging the garden in the town was developed by Batumi District Governor Smekalov. He specially invited famous German gardener Reseller who had built Poti garden before. The works were supervised by the town government. In 1888, Russian Emperor Alexander III visited Batumi. The newly-built garden was named as the Alexander Garden in memory of Alexander II, late father of the Emperor. During the Alexander II's rule Batumi was released from the Ottomans.

Zeinab Saria
Associate Professor of Shota Meskhia
Zugdidi State Teaching University
Georgia

GURAM ODISHARIA'S CREOLIZED NOVEL "THE OCEAN OF THE BLACK SEA"

"The Ocean of the Black Sea" by Guram Odisharia is written with a method called stream of consciousness. Different layers of the text are printed with a different font. "Insertions" are sewed to the text. They are photos, symbolic images, posters... There are also intruded verbal texts: statements, poetic minims, culinary recipes... They are momentary appearances of consciousness. Finally creolized text is created, which introduces us the unconscious sphere of the character.

Natia Kopaleishvili
Assistant Professor of Shota Rustaveli
Theatre and Film Georgia State University
Georgia

THE ROLE OF EDUCATIONAL PROCESS MANAGEMENT IN FILM DEVELOPMENT

1. Educational processes are closely linked to the problem of the film industry and its management. Therefore, today those standards are gaining double significance what are being developed for the learners of film specialty in institutions and professional studios.
2. Development of world film history used one kind of practices for solving the issues of film management with high professional level. The best example is American films in 1970s when the whole generation of directors learned the difficulties of management with practice.
3. In this regard, in the process of the Georgian film development, a great significance is given to the practice as connected with the shoot and promoting process of post-production and finished work.
4. Therefore, the film practicing industry consisting of several steps and adjusted to the specifics of low-budget film production will be systemic and compulsory for those who want to learn the film production. Step by step, understanding and planning the practice is necessary with considering the specifics of institution and reality what is revealed by the Georgian cinema production.

Rusudan Kobrava
Ajara Khariton Akhvlediani Museum
Georgia

EDUCATIONAL DEVELOPMENT AND MANAGEMENT OF MUSEUMS

Educational direction is an integral part of 21st century museum, which is oriented toward visitors. To develop the field, museums do not work in isolation; it is interconnected with other organizations, that affect its work, such as colleges, universities, different types of schools.

Cooperation with tourism industry is vitally necessary. The museum should seek different and more effective ways to engage in tourism industry. It should design the kind of educational programs, which are corresponding to a totally different human interests and opportunities. In this way the museum should be available to all social layer and groups.

It is important for the museum to organize publication of lore guides, postcards, leaflets, posters, banners, scientific journals.

For normal functioning of a museum the development of educational direction is necessary.

Nino Chalaganidze
PhD in Journalism, Associate Professor of
Caucasus International University
Davit Dzidzishvili
MA in Public Relations,
Caucasus International University
Georgia

THE PECULIARITIES OF MANAGING MULTIMEDIA EDUCATIONAL CENTER IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS (ON THE EXAMPLE OF UNIVERSITIES IN TBILISI)

The present study has concentrated on the particular issue of managing multimedia education centers in higher educational institutions. The aim of this research was to explore the peculiarities of managing the mentioned centers on the example of accredited universities in Tbilisi. Further, the main goal of the given study is to establish an effective and optimal management model which can be used by Academia and professors engaged in this field.

Finally, the following issues are discussed in the given research: Equipping multimedia studios; selecting staff; planning and managing educational process; creating an audio-visual product and the corresponding peculiarities.

Nana Koridze
Ajara Khariton Akhvlediani Museum
Georgia

MUSEUM COLLECTIONS (FUNDS) MANAGEMENT

The museum`s collection is a defining attribute of the museum. The main indicator of good management of the museum is a full and accurate description of the museum`s collection. These museum collections make impressions of the present and future. Thus, dissemination of information and care of collections are essential factors. The main goal of managing museum collections is to become the collections more nationally representative for a specific period, keeping public property, chronology of historical collections and etc.

The goal of collecting objects is a classification of collections: exhibition collection, spare collection.

It is necessary to manage the security of museum collection, which includes the provision of security and conservation.

Maka Dolidze
Associate Professor of David Aghmashenebeli
University of Georgia
Georgia

JOURNALISTIC AND LITERARY ASPECTS

Grigol Robakidze in his creative work gave great place to the publications. The publicist discussed about Georgia, as a queen fallen into the net of the sun, about the golden fleece, about the cross of vine. He was one of the leaders of symbolists and it is not accidental that he used symbols. Symbolical perception is not only felt in his literary and publicist writing, but it is also felt in his personal letters.

Grigol Robakidze used archetype of Lenin, Stalin, Hitler and created important and interesting artistic types. The writer did not want to imagine them as the heroes, he was trying to paint the phenomenon of these heroes and show that everyone in this country has their own place.

Natela Mosiashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University,
Doctor of Philology
Georgia

USING MULTIMEDIA MEANS IN ENGLISH FOR STUDENTS OF ART FACULTY TEACHING METHODOLOGY

As it is well-known, IT technologies play a great role in our life including education. Modern technologies are more and more emerging into ESL teaching methodology. This paper looks at the possibilities of using multimedia means in ELT which is based on the experience of using it in the classroom. 40 students at one of the Universities of Georgia were asked to use multimedia means in the course of home-reading. The teacher uploaded a text and the students were encouraged to a) discuss the text, b) do extra activities connected to the text.

The experiment has revealed that multimedia means can be considered as one of the means of encouraging student interaction and of observing their independent work load.

Nino Kharchilava
PhD, Batumi Art State University
Georgia

SOME MAGICAL TRADITIONS (ACCORDING TO SAMURZAKANO ETHNOGRAPHIC MATERIALS)

The meaning of marriage is exceptional in the history of human culture. The traditions connected with marriage have passed a long way of development. The forms of marriage and customs typical for these forms have been changing and improving according to the development of society. Weddings were accompanied by lots of magical rituals and among them the significance of iron, fire and cross is distinguished. We have discussed the functional meaning of iron, fire and cross. Some of these rituals used to have a magical character and were about warding off evil spirits. A dagger or iron used to be a means of protection against evil spirits and malicious intentions of humans as well. Historically, a dagger used to be a constant accompanying accessory for every Georgian man regardless their age, which as a rule, played an important role in wedding as well as naming and funeral ceremonies. Fire used to be one of the commonly spread means for getting rid of demons and washing the sins away while the cross was a symbol of overcoming the devil.

Elene Javelidze
Associate Professor of Sokhumi State University,
Doctor of Philology
Georgia

CONVERGENCE OF FUTURISM AND MARXISM IN NAZIM HIKMET'S CREATIVE WORK

In Turkey as well as out of the country Nazim Hikmet is known as a communist writer and a representative of socialist realism. However, there is one fact to remember: There is a great difference between socialist realism understood by Nazim Hikmet and the socialist realism that existed in the Soviet Union. Famous Soviet poets were under the influence of Futurism and Constructivism in this period. Among them were: Mayakovski, Selvinski, Bagritski and others.

Poems and plays of young Nazim Hikmet are the illustration of Marxism. The writer in his plays tried to present historical materialism saying that the change of one of the social formations to the other represents the fundamental law of the development of society, and this change is made through struggle and revolution. The one-act plays written in Moscow are characterized by illustrative placard; the rough ruthless epatage and efficiency of expressive methods of Futurism and Constructivism are clearly seen. These plays represent the plays written for agitator squads with the "live newspaper" principle known in the history of Soviet theater. During creation of the plays, Nazim Hikmet follows the principles of Meyerhold Theatre. This includes several simultaneous performance of the action, using elements of cinema and ballet in the theatre.

Ermile Meskhia
Professor of Batumi Art State University,
Doctor of History
Tsiuri Lapachi
Director of Akhaltsikhe Museum, Academic Doctor
Georgia

THE ROLE OF MUSEUMS IN CULTURAL TOURISM

Visiting museums is one of the ordinary forms of cultural tourism and each year millions of people feel obliged to see museums. Increased number of tourists in museums as well as the role of museums has gained a great importance in the development of cultural tourism. To make it clear, museums have a specific impact on the environment and it becomes more and more interesting to visit them, so they represent main attractive means together with other cultural institutions. Besides, museums organize or finance different events, which can turn this or that place to a touristic destination.

Dijana Simonović
PhD, Assistant Professor of Banja Luka University
Svetlana Mitić
Senior TA of Banja Luka University
Bosnia and Herzegovina

CULTURAL GEOGRAPHY AND PUBLIC DISCOURSE: TWO CASES FROM THE FORMER YUGOSLAVIA

This paper examines two spatial-architectural-cultural products based on the literary legacy of the former Yugoslavia (Bosnia-Herzegovina) and created after the 1990's civil wars, in the ever-intensifying processes of globalization and marketization of space and culture. The breakup of the former Yugoslavia, the dissolution of its socialist political system and the collapse of its state-directed economy and multiethnic society have made much of the region's cultural life and institutions catatonic. Still, there have been new initiatives and positive cases, which are the focus of this paper.

To discuss these we draw on an endeavor conceived and implemented by the renowned film director Emir Kusturica, who built the tourist village of Mećavnik in Western Serbia, locating it in the vicinity of an old, figure-of-eight-shaped narrow-gauge railway, which was reconstructed in the process, put into operation and is now a tourist attraction. While helping to protect the whole area from environmental devastation by reinforcing its status as a national park, Mr Kusturica also launched the Küstendorf Film and Music Festival, an annual event taking place at the village of Mećavnik, putting the area on the map.

The first case discussed in the paper in greater detail also came from Mr Kusturica's incubator. To regenerate the underdeveloped area of Eastern Bosnia, just across from Mećavnik, he built a stone 'culture city' in the town of Višegrad, naming it Andrićgrad after Ivo Andrić, Yugoslavia's only Nobel laureate, whose most famous novel, *The Bridge over the Drina*, is set in Višegrad. A similar initiative is being launched in Western Bosnia, seeking to revive the native village of the writer and poet Branko Ćopić, who made both the village and its surrounding area famous in his literary work.

Discussed first are the physical changes that took place in these spaces with the launching of the projects, in terms of spatial, urban and architectural development. The different elements/aspects of these distinct settings are identified in the two writers' works, in light of the resulting literary spatial and wider cultural discourse. Finally, the related contemporary public discourse, as found in the press and media, concerning the projects and local populations' reactions to them is compared to that of literature, reflecting the changed and changing cultural geography of these areas and the whole region.

Sopio Tavadze
PhD in Art History and Theory,
Associate Professor of Batumi Art State University
Georgia

FOR CINEMA MANAGEMENT ISSUES

There are lots of problems revealed in the Georgian Film Industry. One of them is the lack of cinemas. The culture of cinema-going has disappeared and this is a hampering factor for the development of cinema. This problem directly impacts culture and education of society. The situation is especially hard in the regions, because there are no cinemas in function at all. Therefore, this is a hindering factor for the development of the film industry.

The article deals with the issues of cinema management and their significance, competencies of a manager in this field and the ways to attract and increase audience, which will be supportive for the well-functioning cinemas.

Nowadays cinemas are the only means for the film producers in Georgia to sell a film in the local market. Therefore, the cinemas have a great importance in terms of distribution. It is necessary to increase the number of cinemas throughout the country, which will significantly develop the market of the film industry and help the revival of cinema-going culture. Reinforcing this type of distribution will have good influence on the development of film industry.

Larisa Tsimoshyk
Doctoral Student of Literary-Artistic Criticism
at the Institute of Journalism
of Belarusian State University
Belarus

MAIN DIRECTIONS OF STATE CULTURAL POLICY THROUGH MASS MEDIA MIRROR IN THE REPUBLIC OF BELARUS

The research is devoted to the role of the media for the presentation of the state cultural policy in the Republic of Belarus. The peculiarity of the situation is that the cultural sphere and the most influential media in the country are dependent on the state. It defines the cultural face of most prints. And the media can broadcast a certain type of culture in society more actively.

Maia Gvinjilia
Doctoral student of Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University
Georgia

AUTHENTICITY OF CULTURAL HERITAGE IN TOURISM

The authenticity of the cultural heritage, in general, reflects the phases of its creation as well as is the origin of the object, which remains materially the same as it was once formed but with times slightly changed the complexion. Authenticity of the cultural heritage may be disrupted by changing the initial elements with the new additions or new elements.

Authenticity is a travel motive for cultural tourists. Interaction between the authentic offer and the transmission of tradition is as follows: with strengthening the regional identity, "showing" of culture for tourists becomes promoted, during which traditions preserve their authenticity better. This means also that travel deals enhance the local culture and vice versa.

Ketevan Shoshiashvili
Associate Professor of Caucasus International University
Georgia

METEKHI – CULTURAL HERITAGE OF TBILISI

Georgia is one of the oldest cultural countries the history of which starts from ancient times of humankind development. Archeological excavations discovered diverse cultural material monuments, which are the best examples and confirm that Georgia had close relations with Greece, Rome, Iran and Asia Minor.

The Georgian architectural monuments were built like basilica or crossed-dome styles. Facades faced with neatly hewn stones indicate formation of the new decorative system: walls are parted by horizontal strips/belts or small inches arranged on northern and western facades. At the same time the system with a huge cross and a couple of fretwork squares already used in earlier times has been repeated on the exterior of the extended apse of the sanctuary. Metekhi temple is richly adorned with fretwork performed by good professionals, although this decoration lacks expressive plasticity so common for previous centuries. Tbilisi Metekhi temple is the crossed-dome style building, which was built by the King Vakhtang Gorgasali at the end of V century. In the historical sources Metekhi temple was contemplated in the XII century. During its long lifespan the temple has been reconstructed for many times. Following the establishment of Russian rule in Georgia, remains of the stone wall surrounding the temple had been destroyed and a prison was built instead. After the Soviets took over, the prison was abolished in 1934 and the whole of the space together with the church was rearranged as the art museum. Afterwards, when the museum has been relocated, the church was emptied. In different times it was used as an artistic workshop, and finally as a theater. Currently the temple is active again.

სარჩევი

ხელოვნებათმცოდნეობა, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა

თამარ ხუნდაძე 3
წმ. იოანე ნათლისმცემლის რელიეფი ლეჩხუმის საირმიდან.
ირმა მათიაშვილი 9
სამეუფო ნიშნები შუა საუკუნეების ქართულ ზოომორფულ
რეპერტუარში.
ეკატერინე კვაჭატაძე 15
წმ. გიორგის რელიეფი ნიაბიდან.
თამარ დადიანი 21
წმინდა თევდორეს იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ
რელიეფებში.
Annegret Plontke-Luening 26
Three millennia of fashion in Antiquity Experiences of a course for students
of textile design.
ნინო დოლიძე, ირინა უგრეხელიძე 34
ქართველთა სამოსი უცხოურ წერილობით წყაროებში.
ნანა თხელიძე, მაია გრძელიძე 40
ბიზანტიური კოსტუმის კონსტრუქციის თავისებურებანი.
ნონა ქარციძე, ირინა უგრეხელიძე 43
ნაქარგობის ისტორია უძველესი წერილობითი წყაროების მიხედვით.
ნატო ფაილოძე, სოფიკო ვადაჭკორია 47
ძველი ქართული ხელნაქსოვი როგორც თანამედროვე ხელოვნება.
მაია იზორია 51
ბორჯომის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის შენობა.
მზია ჩიხრაძე 56
თანამედროვე ქართული ნახატი – განვითარების გზები და
თავისებურებები
ნინო ღაღანიძე 67
ქრისტიანული თემატიკა და თანამედროვე ქართული მხატვრობის
ზოგიერთი ტენდენცია.
რატი ჩიბურდანიძე 73
თამაზ ხუციშვილის პორტრეტები (განვითარების გზა).
ანა კლდიაშვილი 80
ისტორიის რეცეფცია XX ს-ის ქართულ მხატვრობაში
(ნაწილი III. გმირები).
Светлана Арзуманян.....90
Неоднозначный характер проблемы незавершенности художественных
произведений. Один из возможных аспектов.
ნინო დოლიძე, ირინე ჩარკვიანი 96
რაჭული საცეკვაო კოსტიუმის დაგეგმარება ტრადიციული სამოსის
ელემენტების გათვალისწინებით.

მაია გრძელიძე, ნანა თხელიძე 100
ქართული ეროვნული სამოსის სტილისტიკა თანამედროვე კოსტიუმში.
ქეთევან გოგინოვი, ლალი ხვადაგიანი 104
„ამღერებული“ საფეიქრო კომპოზიციები.
გურამ ჩხატარაშვილი 109
პირველყოფილი ადამიანის მატერიალური კულტურის ძეგლები სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოდან.
მერაბ დათუაშვილი, ხათუნა დარსაველიძე 113
სამოსი საქმიანი ქალბატონებისათვის ნაციონალური ტანსაცმლის ელემენტების გამოყენებით.
მაია ჭიჭილეიშვილი 117
ქართული ხითხუროობის ტრადიციები აჭარის საკულტო ძეგლებში (ჯამეები).
თორნიკე დიასამიძე 126
გულების ჯამე.
გიორგი რამიშვილი 131
ბათუმის ურბანული განვითარების თავისებურებანი – ლოკალური იდენტურობის განმსაზღვრელი ფაქტორები.
კახაბერ ქამადაძე 136
გვიანი შუა საუკუნეების არქიტექტურული ნაგებობანი გონიო-აფსაროსის ციხიდან.

კინომცოდნეობა, თეატრმცოდნეობა

ზვიად დოლიძე 142
პროფესია: ფილმის პროდიუსერი.
თეიმურაზ კეჟერაძე 147
უილიამ შექსპირის „მეფე ლირი“ (რუსთაველის თეატრის განუხორციელებელი სპექტაკლი).
ლელა ოჩიაური 152
ქართული კინოს დაფინანსების, დისტრიბუციის ახალი ფორმები და ახალი მხატვრული ამოცანები.
მაია გოშაძე 156
თებეს სნეულება.
Андрей Дорошенко 161
Проблемы управления кинематографической отраслью в условиях экономического кризиса (на примере Украины).
დინარა მაღლაკელიძე 167
ახალი ბერლინური სკოლის კინემატოგრაფი.
Лариса Наумова 171
Поэтика украинского кинематографа 20-х годов XX века.
მაია ლევანიძე 178
ვიდეოარტი, როგორც მოკლე კინემატოგრაფიული ფორმა.

თამარ ცაგარელი 182
სათეატრო ხელოვნების კვლევა ანთროპოლოგიური მეთოდით.
გიორგი ხარებავა 188
ლიტერატურული ფრაზა – მონტაჟური ფრაზა.
ნინო გელოვანი 193
თანამედროვე ტელევიზიის ჟანრების ტიპოლოგია.
მაკა ვასაძე 198
სათეატრო ენა თანამედროვე სახელოვნებო კვლევებში.
ოლიკო ჟღენტი 203
ამერიკული პიესის ადაპტირების საკითხისათვის 20-იანი წლების ქართულ კინოში – იუჯინ ო'ნეილის "სიყვარული თელებს ქვეშ".
ვლადიმერ ბიბილეიშვილი 210
ალექსანდრე წუწუნავას რეფორმისტული ძიებები.
სალომე კაპანაძე 215
კავკასიური ერთიანობა – თვითგადარჩენის უნიკალური კოდი („ორიოდე სიტყვა" ზაზა ურუშაძის „მანდარინებზე").
ლელა წიფურია 220
ქართული პროზის ახალი აუდიოვიზუალური ინტერპრეტაციის დასაწყისი.
ნინო დავითაშვილი 224
მსახიობთა გარდასახვის ტენდენციები XX საუკუნის 20-30-იან წლებში.
მანანა ლეკბორაშვილი 230
ახალი ტექნოლოგიები და დოკუმენტური კინო.
თეიმურაზ კეჟერაძე 235
ლადო მესხიშვილი – გმირულ-რომანტიკული სკოლის ფუძემდებელი ქართულ სასცენო ხელოვნებაში.
Айгуль Туякбаева.....240
Традиционные обряды и ритуалы в казахском кинематографе.
ლაშა ჩხარტიშვილი, ელენე ბაბაკიშვილი 246
თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევა – ახალი ტექნოლოგიები.
ნატო ცქვიტინიძე 251
აღზრდის საკითხები სულიკო ჟღენტის შემოქმედებაში.
ნათია მეფარიშვილი 255
სტივენ სპილბერგი – „ამერიკული ოცნება".
თამარ ბერიძე 261
რითმის მნიშვნელობა მსახიობის შემოქმედებაში.

მუსიკათმცოდნეობა

მარინა ქავთარაძე 265
საბჭოთა მუსიკა: მითი თუ რეალობა.
ეკა ჭაბაშვილი 270
სიტყვის აკუსტიკა ქართულ მაგიურ პოეზიაში.

თამარ ჩხეიძე 277
მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების ზოგიერთი პრინციპის შესახებ ქართულ საეკლესიო გალობაში.
ქეთევან გოგოლაძე 283
ბათუმის კათოლიკურ ეკლესიაში არსებული ორგანის ისტორია.
ნანა ლორია 289
მუსიკალური კულტურათაშორისი კავშირების ერთი ასპექტი.
მარიკა ნადარეიშვილი 294
თანამედროვე სანოტო დამწერლობა: მუსიკალურისა და არამუსიკალურის ზღვარზე.
თეონა რუხაძე 300
2015 წლის კომპლექსური ექსპედიცია თეთრიწყაროში - კვლევის შედეგები და პერსპექტივები.
ხათუნა მანაგაძე 305
გამყოფი წერტილების შესახებ ქართულ ხელნაწერებში.
ქეთევან ჭიტაძე 311
მიკროტონალური ნოტაციის კვლევის ასპექტები.
ლეილა მარუაშვილი 318
ფერწერის მუსიკალური ორიენტირები და კონტექსტები.
ლევან გომელაური 323
სიტყვა და ტექსტი, თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების საკომპოზიციო ტექნიკის შემადგენელი ნაწილი.
ნატალია ზუმბაძე, ქეთევან მათიაშვილი 328
ქართულ-ჩრდილოკავკასიური სამუსიკო პარალელები საცეკვაო ჟანრის მაგალითზე.
რუსუდან თაყაიშვილი 334
მუსიკალური პროექტი, როგორც კულტურის მართვისა და განვითარების საშუალება.
რუსუდან თაბაგარი 339
პრელუდია, ტოკატა და ფანტაზია – ზოგიერთი საერთო და განმასხვავებელი პრინციპი.

კულტურის კვლევა და მართვა

Гиоргий Масалкин 345
О культурной политике политических режимов на примере архитектуры и ландшафтного дизайна Батуми.
Wolfgang Georg Weng 349
Kulturtourismus Erörterung eines vielschichtigen Begriffs und Ansätze für eine Transformation auf georgische Kulturangebote bzw. touristische Möglichkeiten.
ნინო სანადირაძე 354
კულტურის პოლიტიკა, როგორც მართვის ინსტრუმენტი.

თამარ პაიჭაძე 361
ქალაქი-ლოგოსი, როგორც კულტურული სივრცე მოდერნისტულ ტექსტში.
ნონა ახვლედიანი 366
სტატისტიკური კვლევის მეთოდოლოგია კულტურულ ტურიზმში.
თამილა ზვიადაძე 372
სიტყვის სახისმეტყველებითი პოტენციალი.
სოფიკო კვანტალიანი 377
ახალი მედიაპარადიგმები და კულტურულ-ინტელექტუალური ლანდშაფტი.
ერმილე მესხია 382
ადამიანური რესურსების როლი კულტურის რეგიონალურ მართვაში.
Людмила Саенкова-Мельницкая 387
Литературно-художественная критика как средство репрезентации смысловых доминант искусства: проблемы трансформации.
Robert Fuchs 392
Training of Restoration and Conservation at the Cologne Institute of Conservation Sciences.
შორენა თავაძე 398
ქალაქ კიოლნის რესტავრაციისა და კონსერვაციის ინსტიტუტში ეტრატზე შესრულებული საბუთის რესტავრაცია-კონსერვაციის შესახებ.
ნინო მინდიაშვილი 402
გენდერული პარადიგმები ქართულ ლიტერატურაში.
ოთარ გოგოლიშვილი 406
ალექსანდრეს ბაღი.
ზეინაბ სარია 409
გურამ ოდიშარიას კრეოლიზებული რომანი „შავი ზღვის ოკეანე“.
ნათია კოპალეიშვილი 415
საგანმანათლებლო პროცესის მენეჯმენტის როლი კინოს განვითარების საქმეში.
რუსუდან კობრავა 419
მუზეუმის საგანმანათლებლო მიმართულების განვითარება და მართვა.
ნინო ჭალაგანიძე, დავით ძიძიშვილი 424
სასწავლო მულტიმედია ცენტრის მართვის თავისებურებები უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში (თბილისის უნივერსიტეტების მაგალითზე).
ნანა ქორიძე 429
სამუზეუმო კოლექციების (ფონდების) მართვა.
მაკა დოლიძე 435
ჟურნალისტური და ლიტერატურული ასპექტები.
ნათელა მოსიაშვილი 440
მულტიმედია საშუალებები – გამოწვევა ხელოვნების ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ ინგლისური ენის შესწავლის მეთოდოლოგიაში.

ნინო ხარჩილავა 443
ზოგიერთი მაგიური ჩვეულებანი (სამურზაყანოს ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით).
ელენე ჯაველიძე 447
ფუტურიზმისა და მარქსიზმის კონვერგენცია ნაზიმ ჰიქმეთის შემოქმედებაში.
ერმილე მესხია, ციური ლაფაჩი 452
მუზეუმის როლი კულტურულ ტურიზმში.
Dijana Simonović, Svetlana Mitić 457
Cultural geography and public discourse: two cases from the former Yugoslavia.
სოფიო თავაძე 464
კინოთეატრების მართვის საკითხისათვის.
Лариса Тимошик 469
Основные направления государственной культурной политики в зеркале СМИ Республики Беларусь.
მაია ღვინჯილია 475
კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტის ავთენტურობა ტურიზმში.
ქეთევან შოშიაშვილი 479
თბილისის კულტურული მემკვიდრეობა – მეტეხი.
Summaries 484

CONTENTS
ART CRITICISM, CULTURAL HERITAGE PROTECTION

Tamar Khundadze **3**
The Relief of St. John the Baptist from Sairme, Lechkhumi
Irma Matiashvili **9**
The Royal Signs in the Georgian Medieval Zoomorphic Repertory
Ekaterine Kvachatadze **15**
St. George's Relief from Niabi
Tamar Dadiani **21**
St. Theodore's Iconography in Georgian Medieval Stone Sculpture
Annegret Plontke-Luening **26**
Three Millennia of Fashion in Antiquity
Nino Dolidze, Irina Ugrekhelidze **34**
Georgian Clothes in Foreign Sources
Nana Tkhelidze, Maia Grdzelidze **40**
Peculiarities of Byzantine Costume Construction
Kartsidze Nona, Irina Ugrekhelidze **43**
The History of Embroidery on the Ancient Written Sources
Nato Failodze, Sophiko Vadachkoria **47**
Old Georgian Hand Knitting, as a Contemporary Art
Maia Izoria **51**
The Building of the Borjomi Local Area Study Museum
Mzia Chikhradze **56**
Modern Georgian Drawing; The Ways of Development and Peculiarities.
Nino Gaganidze **67**
Christian Themes and Some Tendencies within Contemporary Georgian Painting
Rati Chiburdanidze **73**
Portraits by Tamaz Khutsishvili (The Way of Development)
Ana Kldiashvili **80**
The Reception of History in 20th Century Georgian Painting (Part III. Heroes).
Svetlana Arzumanyan **90**
The Ambiguous Nature of the Problem of Incompleteness of Artworks. One of the Possible Aspects
Nino Dolidze, Irine Charkviani **96**
Racha Dancing Costumes Planning with Elements of Traditional Georgian Clothes
Maia Grdzelidze, Nana Tkhelidze **100**
The Science of Style of Georgian National Clothes in Modern Costume
Ketevan Goginovi, Lali Khvadagiani **104**
"Singing" Textile Compositions

Guram Chkhatarashvili **109**
Material Culture Sites of Primitive Men from South-West Georgia
Merab Datuashvili, Khatuna Darsavelidze **113**
Official Women Clothes with National Elements
Maia Chichileishvili **117**
Traditions of Georgian Wood Architecture in Ajara Cult Monuments (Mosques)
Tornike Diasamidze **126**
The Gulebis Jame
Giorgi Ramishvili **131**
Peculiarities of Batumi Urban Development – Factors Determining Local Identity
Kakhaber Kamadadze **136**
Late Medieval Architectural Buildings in Gonio-Apsarus Fortress

DRAMA, SINEMA STUDIES

Zviad Dolidze **142**
Profession: Film Producer
Teimuraz Kezheradze **147**
King Lear by William Shakespeare (Unrealizable Performance of Rustaveli Theatre).
Lela Ochiauri **152**
New Forms of Financing, Distribution and New Feature Tasks of Georgian Films
Maia Goshadze **156**
Thebe's Illness
Andrey Doroshenko **161**
Film Industry Management Problems in Economic Crisis Conditions (On the Example of Ukraine)
Dinara Maglakelidze **167**
The Cinema of Berlin School
Larysa Naumova **171**
The poetics of Ukrainian National Cinema in 1920s
Maia Levanidze **178**
Video Art, as a Short Cinematographic Form
Tamar Tsagareli **182**
Study of Theatrical Art with the Anthropological Method
Giorgi Kharebava **188**
Literary Phrase – Montage Phrase
Nino Gelovani **193**
Tipology of Contemporary Television Genres

Marina (Maka) Vasadze **198**
Theatrical Language in Modern Art Researches
Olga Zhgenti **203**
Adaptation Issue of an American play in Georgian Movie - Eugene O'Neill's „Desire Under The Elms"
Vladimer Bibileishvili **210**
Reformist Findings of Aleksandre Tsutsunava
Salome Kapanadze **215**
Caucasian Unity and Unique Code of Self-preservation ("A few words" about Zaza Urushadze's "Mandarins")
Lela Tsiphuria **220**
Commencement of the New Audiovisual Interpretation of Georgian Prose
Nino Davitashvili **224**
Discussions about Actors' Artistic Transformation
Manana Lekborashvili **230**
Documentaries and New Technologies
Teimuraz Kezheradze **235**
Lado Meskhishvili – The Founder of Heroic-Romantic School in Georgian Stage Arts
Aigul Tuyakbaeva **240**
Traditional Rites and Rituals as a Reflection of Spiritual Culture in Kazakh Cinematography
Lasha Chkhartishvili, Elene Babakishvili **246**
The Study of Contemporary Georgian Theatre - New Technology
Nato Tskvitinidze **251**
Issues of Upbringing in Suliko Zhgenti's Works
Natia Meparishvili **255**
Steven Spielberg – "The American Dream"
Tamar Beridze **261**
The Role of Rhythm in the Work of an Actor

MUSICOLOGY

Marina Kavtaradze **265**
Soviet Music: Myth or Reality
Eka Chabashvili **270**
Word Acoustics of Georgian Magic Poetry
Tamar Chkheidze **277**
About Some Principles of the Musical Organization in the Georgian Ecclesiastical Chanting

Ketevan Gogoladze **283**
The History of Organ in Batumi Catholic Church
Nana Loria **289**
One Aspect of Musical Intercultural Relations
Marika Nadareishvili **294**
Modern Musical Notation at the Edge of 'Musical' and 'Non-musical'
Teona Rukhadze **300**
A Complex 2015 Expedition in Tetritsqaro – Research Outputs and Prospects
Khatuna Managadze **305**
About Separating Dot in the Georgian Manuscripts
Ketevan Chitadze **311**
Some Aspects of Study of Microtonal Notation
Leila Maruashvili **318**
Musical Reference Points and Contexts of Painting
Levan Gomelauri **323**
Word and Text – Inseparable Element of the Composition Technique
of Contemporary Georgian Composers
Natalia Zumbadze, Ketevan Matiashvili 328
Georgian-North Caucasian Musical Parallels on the Example of Dance Genre
Rusudan Takaishvili **334**
Musical Project as a Means to Develop and Manage Culture
Rusudan Tabagari **339**
Prelude, Toccata and Fantasia - Some Similar and Different Principles

CULTURE MANAGEMENT AND RESEARCH

Giorgi Masalkini **345**
On the Cultural Policy of Political Regimes on the Example of Batumi
Architecture and Landscape Design
Wolfgang George Weng **349**
Discussion of a complex concept and approaches to the transformation of
Georgian cultural events and tourist possibilities
Nino Sanadiradze **354**
Cultural Policy as Management Power
Tamar Paichadze **361**
City-Logos as Cultural Space in Modernist Text
Nona Akhvlediani **366**
Statistical Methodology of Cultural Tourism
Tamila Zviadadze **372**
Aesthetic Potential of a Word

Sophiko Kvantaliani **377**
Analytical Journalism in the Context of Changes of Modern Technologies
Ermile Meskhia **382**
The Role of Human Resources in Regional Cultural Management
Lyudmila Saenkova-Melnitskaya **387**
Literary Critic as a Means of Representation of Essential Dominants of Art: Problems of Transformation
Robert Fuchs **392**
Training of Restoration and Conservation at the Cologne Institute of Conservation Sciences.
Shorena Tavadze **398**
Restoration and Conservation of the Parchment Document at Cologne Institute of Restoration and Conservation
Nino Mindiashvili **402**
Gender Paradigms in Georgian Literature
Otar Gogolishvili **406**
Alexander Garden
Zeinab Saria **409**
Guram Odisharia's Creolized Novel "The Ocean of the Black Sea"
Natia Kopaleishvili **415**
The Role of Educational Process Management in Film Development
Rusudan Kobrava **419**
Educational Development and Management of Museums
Nino Chalaganidze, Davit Dzidzishvili **424**
The Peculiarities of Managing Multimedia Educational Center in Higher Educational Institutions (On the Example of Universities in Tbilisi)
Nana Koridze **429**
Museum Collections (Funds) Management
Maka Dolidze **435**
Journalistic and Literary Aspects
Natela Mosiashvili **440**
Using Multimedia Means in English for Students of Art Faculty Teaching Methodology
Nino Kharchilava **443**
Some Magical Traditions (According to Samurzakano Ethnographic Materials)
Elene Javelidze **447**
Convergence of Futurism and Marxism in Nazim Hikmet's Creative Work
Ermile Meskhia, Tsiuri Lapachi **452**
The Role of Museums in Cultural Tourism
Dijana Simonović, Svetlana Mitić **457**
Cultural geography and public discourse: two cases from the former Yugoslavia.

Sopio Tavadze **464**
For Cinema Management Issues
Larisa Tsimoshyk **469**
Main Directions of State Cultural Policy through Mass Media Mirror in the Republic of Belarus
Maia Ghvinjilia **475**
Authenticity of Cultural Heritage in Tourism
Ketevan Shoshiashvili 479
Metekhi – Cultural Heritage of Tbilisi
Summaries 484