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

საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია
„კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“

კონფერენციის მასალები

19-20 ოქტომბერი - October 19-20

International Scientific Conference
„Culture and Art in Contemporary Context“

Conference materials

ბათუმი - BATUMI
2019

რედაქტორი: სოფიო თავაძე

სარედაქციო საბჭო: მაია ჭიჭილეიშვილი (საქართველო), ერმილე მესხია (საქართველო), რატი ჩიბურდანიძე (საქართველო), თამარ ჩხეიძე (საქართველო), ლელა ოჩიაური (საქართველო), ნატო გენგიური (საქართველო), ნინო ღაღანიძე (საქართველო), ნინო ხარჩილავა (საქართველო), თამარ სირაძე (საქართველო), ტიმ უილიამსი (დიდი ბრიტანეთი), დარკო ბაბიჩი (ხორვატია), იმრე სიარტო (უნგრეთი), თეო მერებორი (ნიდერლანდები), გაბრიელა ელინა იმპოსტი (იტალია), ირინა მარკეზინი (იტალია), კატაჟინა სოკოლოვსკა (პოლონეთი)

Editor: Sopio Tavadze

Editorial Board: Maia Chichileishvili (Georgia), Ermile Meskhia (Georgia), Rati Chiburdanidze (Georgia), Tamar Chkheidze (Georgia), Lela Ochiauri (Georgia), Nato Gengiuri (Georgia), Nino Ghaghanidze (Georgia), Nino Kharchilava (Georgia), Tamar Siradze (Georgia), Tim Williams (Great Britain), Darko Babić (Croatia), Imre Szíjártó (Hungary), Theo Meereboer (The Netherlands), Gabriella Elina Imposti (Italy), Irina Marchesini (Italy), Katarzyna Sokołowska (Poland)

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

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

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2019
© The Batumi Art State Teaching University Publishing House, 2019

ISBN 978-9941-9519-0-9

ტრებული დაიბეჭდა
გამომცემლობა „უნივერსალის" სტამბაში, 2019

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

მარიამ გაბაშვილი
გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის
ქართული ხელოვნების ისტორიის და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

უძველესი ზოომორფული მოტივის მხატვრული რემინისცენციები შუა საუკუნეების ქართულ ქვაზეკვეთილობაზე

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ზოომორფულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიულ ტიპებს შორის ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველის მოტივიც გვხვდება. ის უმთავრესად ქვაზეკვეთილობაზეა წარმოდგენილი, ადრექრისტიანული ხანიდან მომდინარეობს და განვითარებულ შუა საუკუნეებშიც განაგრძობს არსებობას. ეს ნიმუშები ერთეულების სახით გვხვდება ადრექრისტიანულ ქვაჯვარებზე, ეკლესიათა ფასადებსა თუ ინტერიერში, კანკელის ფილებზე და ა.შ.

ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველის მოტივი წინარექრისტიანულ ხანაში ჩნდება და როგორც ჩანს, ინერციით გადმოდის ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე, როგორც მხატვრული ტრადიციის ერთგვარი გაგრძელება და მისი რემინისცენცია. აღნიშნული მოტივის გენეზისი ძველაღმოსავლურ კულტურებში მოიზრება და ის, როგორც პლასტიკურად ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველი მხატვრული ელემენტი, განსაკუთრებულ ხიბლს იძენს.

საქართველოს უძველეს კულტურათა მხატვრულ შემოქმედებაში ზურგისკენ თავმიქცეულ ცხოველთა გამოსახულებანი თავდაპირველად გვხვდება ადრე რკინის ხანის კოლხური ბრინჯაოს კულტურის გრავირებულ არტეფაქტებზე და სამხრეთკავკასიურ სარტყლებზე. ის არსებობას განაგრძობს ელინისტური კოლხეთის საოქრომჭედლო თუ მხატვრული ბრინჯაოს ნიმუშებზე. ასევე გვხვდება იბერიულ გლიპტიკასა თუ კერამიკულ მოხატულობაში. საბოლოოდ, გვიანანტიკური ხანის ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების რეპერტუარში ამ მოტივის ერთგვარი კვინტესენცია ხდება.

ყურადსაღებია ის გარემოებაც, რომ დღევანდლამდე, სამეცნიერო ლიტერატურაში გავრცელებული მოსაზრების თანახმად, ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველის იკონოგრაფიული ტიპი თურმე მხოლოდ სკვითური ხელოვნებისთვის ყოფილა დამახასიათებელი ან გარედან მიღებული გავლენების შედეგად მოიაზრება (Виноградов, 1972:169-180; Вольная, 2003:228-239). კვლევისას კი სრულიად სხვა სურათი წარმოგვიდგა (გაბაშვილი, 2010:35-53). კოლხური მხატვრული ბრინჯაოს ნაწარმი, კერძოდ, გრავირებით შემკული ცულები, შუბისპირები, მშვილდსაკინძები, კოლხური ბალთები და სხვა, ერთიანი მხატვრული მიდგომითაა შესრულებული, მათ შორის რაოდენობრივად და მხატვრულ ინტერპრეტაციათა მრავალფეროვნებით გრავირებული ცულები გამოირჩევა. ისინი ძვ.წ. IX ს-ის მიწურულს ჩნდება და VI ს-ის დასაწყისამდე არსებობს (ფანცხავა, 1988:54-82). აქ წარმოდგენილი ცხოველები სტილიზაციის იმგვარი ნაირსახეობით გამოირჩევა, რომ ზოგიერთი მათგანი აბსტრაჰირებაშიც გადადის. ზურგისკენ თავმიქცეულ ცხოველებს ძირითადად S-ბრი ან შეუკრავი წრის კონფიგურაცია აქვთ.[1] მიბრუნებული კისრის პლასტიკა დინამიზმითდა ექსპრესიითაა სავსე, ის დრეკადი, მოქნილი და მაქსიმალურად დაჭიმულია.

სრულიად სხვა სურათი იხატება სკვითური „ცხოველსახოვანი სტილის" ნაწარმოებებთან. აქ განსაკუთრებული სიმრავლით გამოირჩევა ზურგისკენ თავმოქცეული ცხოველთა გამოსახულებები, როგორც ცალკეული ფიგურის სახით, ისე სიუჟეტურ ქარგაში ჩართული. მათი მხატ-

[1] თლიის სამაროვნის №278 და 432 სამარხებში, ცხინვალისა და წოისის განძში აღმოჩენილი ცულები, იხ. (ფანცხავა 1988: ტაბ. XIX, 3, 4); (Техов, 1988:49); წოისის განძს. ლ. ფანცხავა ათარიღებს ძვ.წ. VIII-VII სს-ით (ფანცხავა, 1988:71).

ვრული ენა მნიშვნელოვნად განსხვავდება კოლხური არტეფაქტებისგან და ქრონოლოგიურადაც მოგვიანოა – ძვ.წ. VII ს-ის მიწურული-ახ.წ. I ს-მდე (Артамонов, 1973:73). ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველთა მცირე ჯგუფი გამოვლენილია ჩრდილო კავკასიის სამაროვნებზეც (ყობანი, ზემო რუთხა, ლიზგორი, ხორგონი დიგორი). მხატვრულად ისინი სკვითური ცხოველსახოვანი სტილის ფიგურებს უახლოვდება (Мошинский, 2004. სურ. 5).

ზურგისკენ თავმიქცეულ ცხოველთა გამოსახულებების არცთუ დიდი ჯგუფი სამხრეთ-კავკასიურ ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყლებზეც გვხვდება (ძვ.წ. IX-VII სს.). აქ ცხოველები ნადირობასა თუ სხვა სარიტუალო სიუჟეტში მონაწილეობენ და ხაზგასმულად ასტრალური კონტექსტის შემცველნი არიან (ხიდაშელი, 1982).

ადრერკინის ხანის შემდგომდროინდელ ხელოვნებაში, საქართველოში ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველის იკონოგრაფიული სახე ანტიკური ვანის მხატვრულ შემოქმედებაში გვხვდება, აქედან ნიშანდობლივია ძვ.წ. V ს. დათარიღებული ბრინჯაოს სიტულას სარქველი, სადაც გრავირებულ ზოომორფულ ფიგურათა შორის გარეული თხის უკანთავმობრუნებული გამოსახულებაცაა (ლორთქიფანიძე, 2002:175). ვანის ნაქალაქარში აღმოჩენილ ელინისტური ხანის ჭვირულ თავსამკაულზე (ძვ.წ. IV ს-ის 30-იანი წწ. სამარხი) ცენტრში წარმოდგენილ დატოტვილრქიანი ირმის გარშემო შვლების ზურგისკენ თავმიქცეული გრაციოზული ფიგურებია ჩართული (Dialogues D'histoire Ancienne, 2005).

ამ არტეფაქტების შემდგომ, ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველის იკონოგრაფიული ტიპი დიდი ხნის განმავლობაში აღარ გვხვდება. მათი კვლავ გამოჩენა უკავშირდება ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებს (I-IV სს.), როდესაც ისინი უეცრად ჩნდება მხატვრული ლითონის ნაწარმოებზე – ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზე. ამ ნაკეთობებზე ეს მოტივი სრულიად ახალი, ინტერპრეტირებული მხატვრული სახით გვევლინება. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების უეცარი გამოჩენა გვიანანტიკური ხანის ქართულ ხელოვნებაში, ერთგვარი მხატვრული ინოვაცია იყო (Gabashvili, 2013: 136-152).

ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების შემდგომ ეს მოტივი ტრადიციულ არსებობას ადრექრისტიანულ ძეგლებზე განაგრძობს. ამ მხრივ გამორჩეულია VI ს-ით დათარიღებული აიაზმის ეკლესიის პილასტრის კაპიტელი. მის წახნაგზე მხოლოდ ერთი, მწოლიარე, ფეხებმოკეცილი ნიამორის რელიეფია გამოქანდაკებული. ფიგურის მხატვრულ გადაწყვეტაში წინარე ტრადიციების მსგავსებაც არის და განსხვავებანიც. ნიამორის პლასტიკა რბილი, ელასტიური, მოქნილი და დრეკადია. ზურგისკენ გადახრილი კისერი მშვიდი, დრეკადი და ულამაზესი აბრისით გამოირჩევა, რაც ფიგურას გრაციოზულობასა და სინატიფეს სძენს. აიაზმის კაპიტელში ბალთებში არსებული იკონოგრაფიული ტიპის და სტილის ტრადიციების გაგრძელება ჩანს.

აიაზმის მსგავსი მხატვრული ტენდენციები გამოვლენილია V-VI სს-ის ნათლისმცემლის ქვასვეტზე. ის ფრონტალურ წახნაგზე გამოსახულია წმ. ევსტატე პლაკიდას ნადირობის სცენაში ჩართული უკანთავმობრუნებული ირმის ფიგურაც. ადრექრისტიანული ხანის ქვასვეტის კაპიტელზე სოფ. განთიადიდან ზურგისკენთავმიქცეული ლომის გამოსახულებაა. ქვასვეტი V-VI სს-ით თარიღდება. ლომის გამოსახულებაში უკვე სრულიად განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტაა მოცემული. რელიეფზე ნათლად ჩანს ძველაღმოსავლური და ანტიკური ტრადიციების სინთეზი. გამოსახულების საერთო იერი, მისი მხატვრული გადაწყვეტა ბოლნისის სიონის რელიეფების ზოომორფული სახეებისთვისაა ნიშანდობლივი.

ატენის სიონის დასავლეთ ფასადზე წარმოდგენილ ნადირობის სცენაში, ცხოველთა სამფიგურიან ჯგუფში უკანთავმობრუნებული ირემია/შველი (VII ს.) რელიეფი მხატვრული სტილის მხრივ განსხვავდება დანარჩენთაგან: სხეული განზოგადებულია, ფიგურა ფონიდან რბილადაა ამობურცული. აქ პირველ ადგილზე წამოწეულია მოცულობა. ატენის სიონის ეს რელიეფური კომპოზიცია ინტერპრეტირებულია, როგორც წმ. ევსტატე პლაკიდას ნადირობის სცენა, თუმცა მასში მკაფიოდაა გამოხატული სასანური რელიეფებისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული სტილის გავლენა.

საინტერესოდ არის მოცემული ვალეს X ს-ით დათარიღებული ტაძრის საფასადო პატარა რელიეფი, სადაც ლილვების ბაზისზე შეწყვილებული სახით ზურგისკენ თავმობრუნებული შვლებია გამოსახული. მათი სხეული რომბისებური ბადით არის დამუშავებული. მოქნილი, თითქმის სპირალურად გადმოცემული სხეულების საერთო იერი სკვითური ხელოვნების ნიმუშებს უახლოვდება.

განვითარებულ შუა საუკუნეებში ზურგისკენ თავმიქცეულ ცხოველთა შემცველი არტეფაქტები მცირდება. ამ პერიოდის ნიმუშებად შეიძლება მოვიყვანოთ XI საუკუნით დათარიღებული რუისის კანკელის ფილის ფრაგმენტები, რომლებიც ამჟამად რუისის საკათედრო ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადის წყობაშია ჩართული. ფილები მცირე ზომისაა. როგორც ჩანს, ეს ფილა ერთმანეთზე გადაბმული რამდენიმე მედალიონისგან შემდგარი ჯაჭვის ფრაგმენტია. ის ე.წ. ანტიკური Inhabited Scroll-ის ტიპური ნიმუშია, რომელიც შუა საუკუნეების ხელოვნებაშიც გვხვდება. ერთ მათგანზე მედალიონში ჩასმული მიჯაჭვული გრიფონის ცალი ფიგურაა. ის გამოირჩევა დეკორატიული ელემენტების სიუხვით, სადაც ფოთლოვანი და გეომეტრიული ფორმები ერწყმის ერთმანეთს. გრიფონი სხეულის სადა და ნატიფი დამუშავებით გამოირჩევა.ამ ფიგურაში უკვე დაკარგულია ის მოქნილობა და ხაზის ელასტიკურობა, რაც ადრინდელი ნიმუშებისთვის იყო დამახასიათებელი.

როგორც ჩანს ჯერ კიდევ ადრეულქრისტიანული ხანიდან ზურგისკენ თავმიქცეული ცხოველის იკონოგრაფიული ტიპი წმ. ევსტატეს ნადირობის სცენას კარგადაა მორგებული, სადაც ჯერ კიდევ ცოცხალია წინარე ხანის პლასტიკური მეტყველების ენა. შემდგომში ეს მოტივი მხოლოდ ამ კონტექსტში არის დაცული. რაც შეეხება მათ სემანტიკურ მნიშვნელობას, წინასწარული დაკვირვებით ამ იკონოგრაფიით გადმოცემული ცხოველების სიმბოლიკა სოლარულ კონტექსტშია მოაზრებული.

ამრიგად, აქ წარმოდგენილი რეტროსპექტივით, ნათელი გახდა ამ იკონოგრაფიული მოტივის მხატვრული ინტერპრეტაციები, ასევე სხვადასხვა ქრონოლოგიურ ეტაპზე, განსხვავებულ კულტურათა არეალში მათი გავრცელების მასშტაბი. ქრისტიანული მსოფლმხედველობისა და ესთეტიკისგან სხვაობის მიუხედავად, ზურგისკენ თავმიქცეულ ცხოველთა მოტივი ინარჩუნებს თავის ინდივიდუალურ მხატვრულ-სიმბოლურ ღირებულებას. მასში უძველესი მხატვრული რემინისცენციები თვალსაჩინოდ არის გამოვლენილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაბაშვილი მ., ზოომორფულ გამოსახულებათა იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 14, თბილისი, 2010.
2. ლორთქიფანიძე ო., ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბილისი, 2002.
3. ფანცხავა ლ., კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბილისი, 1988.
4. ხიდაშელი მ., ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრერკინის ხანაში (IX-VII სს), ბრინჯაოს გრავირებული სარტყლები, თბილისი, 1982.
5. Dialogues D'histoire Ancienne: Supplément 1, PressesUniversitairesdeFranche-Comté. Publieaves le concours du Centre National de la RechercheScientifique, 2005.
6. Gabashvili M., In Search of the Originsof the Bronze Openwork Buckles from Georgia, Kadmos, №4, Ilia State University, Tbilisi, 2013.
7. АртамоновМ. И., Сокровища саков, Москва, 1973.
8. Виноградов В.Б., Центральный и Северо-Восточный Кавказ в скифское время (VII-IV века до н. э.), Грозный, 1972.
9. Вольная Г.Н., К вопросу о типологии бронзовых ажурных прямоугольных пряжек, Кавказ: история, культура, традиции, языки. По материалам Международной научной конференции, посвященной 75-летию Абхазского института гуманитарных исследований им Д. И. Гулия, АНА 28-31 Мая, 2001, Сухум, 2003.
10. Мошинский А.П., Переводчикова Е.В., Скифский зверинный стиль в Кобанских могильниках Дигории, Боспорские исследования, вып. VII, Симферополь-Керчь, 2004, სურ.5.
11. Техов Б.В., Бронзовые топоры Тлийского могильника, Тбилиси, 1988.

ილუსტრაციები:

სურ. 1 **სურ. 2** **სურ. 3** **სურ. 4**

სურ. 1. კოლხური ცული ცხინვალიდან.
სურ. 2. ბრინჯაოს ჭვირული ბალთა შოშეთიდან (რაჭა).
სურ. 3. ქვაჯვარას კაპიტელი განთიადიდან.
სურ. 4. ნათლისმცემლის ქვასვეტი, დეტალი.

მარინე ფუთურიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

მცირე პლასტიკის ლითონის უძველესი ნიმუშების მხატვრულ-სტილისტური და ტიპოლოგიური კვლევისათვის

სამხრეთ კავკასიის რეგიონში შუა ბრინჯაოს ხანაში გავრცელებული თრიალეთის კულტურა, გამორჩეული ოქრომჭედლობის მაღალი დონით, არსებითი ხასიათის ინოვაციებითა და მხატვრული ხელოსნობის უნიკალური ნიმუშების სიმრავლით ხასიათდება. პრეისტორიული ხანის სამხრეთ კავკასიის ეს კულტურა ტორევტიკის იმ მრავალფეროვნებას გვთავაზობს, რომელიც იმდროინდელი წინააზიური სამყაროსათვის იყო დამახასიათებელი და შეესაბამებოდა მის მხატვრულ-სტილისტურ ტენდენციებს. თრიალეთიური ტორევტიკის მრავალფეროვანი ანსამბლიდან (ოქროს, ვერცხლისა და ბრინჯაოსაგან დამზადებული ჭურჭელი, შტანდარტის თავები და მისი დეტალები, გარსაკრავები, სახელურები, ოქროს ფირფიტები, აგრაფი, ცხოველის ოქროს ფიგურის სადგარი, გოფრირებული ნივთები თუ სხვა დეტალები) განსაკუთრებით გამორჩეულია ცხოველის ოქროს ფიგურა.

ტორევტიკის ნიმუშთა ტიპობრივი და რაოდენობრივი მონაცემების ამ ფონზე განსაკუთრებით თვალში საცემია მრგვალი ფიგურის იშვიათობა. ცხოველის ფიგურის განსახილველი ნიმუში, რომელიც აშკარად ელიტური ფენის წარმომადგენლის კუთვნილებაა, XX საუკუნის 30-იან წლებში აღმოჩნდა გამორჩეულად მდიდრულ №5 ყორღანში (Куфтин,1941:ტაბ.XCVII, XCVIII). ის ფაქტი, რომ საკვლევი არტეფაქტი მხოლოდ ერთადერთი ეგზემპლიარის სახით მოგვეპოვება, შესაძლებელია სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირდეს. დასაშვებია, რომ ეს მიუთითებდეს (თუმცა არაპირდაპირ) მასზე, როგორც იმპორტზე (დიპლომატიური ძღვენი ან საერთაშორისო ვაჭრობის გზით შემოტანილი) ან ისეთ შემთხვევაზე, როცა ნიმუში ე.წ. „მოხეტიალე ხელოსნების" მიერ ადგილობრივ იქნა დამზადებული, რომლის შემთხვევებიც წინა აზიის რეგიონში მრავლადაა. ცხადია, ეს მხოლოდ დასაშვები ვერსიებია, თუმცა უფრო დამაჯერებლად მეჩვენება, რომ სამგანზომილებიანი ფიგურა, შესაძლოა თრიალეთის იმ სხვა სამარხებშიც ყოფილიყო, რომლებმაც ჩვენამდე გაძარცვული სახით მოაღწიეს და ესეც შეიძლება იყოს მიზეზი მისი იშვიათობისა. შევნიშნავთ იმასაც, რომ მიუხედავად ფიგურის უნიკუმობისა, ანალიზის ლოგიკური გეზი გვიბიძგებს გამოვრიცხოთ, რომ თრიალეთელ ოსტატებს მხოლოდ ეს, დღემდე შემორჩენილი ნიმუში შეექმნათ და არ ეცადათ სხვა ანალოგებიც დაემზადებინათ ელიტისათვის. ამ ვარაუდის გამოთქმის უფლებას გვაძლევს, ჯერ ერთი, ის, რომ საკვლევი ნიმუში, რომელიც ფიგურისათვის შესაბამისი ზომის მართკუთხა სადგარზე ჩანს მიმაგრებული, უდავოდ, იდენტური სახის წყვილი ფიგურის სახით იყო თავდაპირველად წარმოდგენილი და მეორე ცალი უბრალოდ დაიკარგა. ამის უტყუარი მანიშნებელია აღნიშნული ინკრუსტირებული სადგარი (Куфтин, 1941:ტაბ.XCVII), რომელიც განკუთვნილი იყო სწორედ ცხოველის ფიგურების პრეზენტირებისათვის. ფიგურების პიედესტალად განკუთვნილ ამ ნივთს ზედაპირზე აქვს რვა თანაბარი დიამეტრის ფოსო, ცხოველების ფიგურების მასში მყარად ჩასამაგრებლად. მიუხედავად იმისა, რომ ონაგრის ფეხები მთლიანად დაკარგულია, მისი სადგართან ერთ მთლიან ნივთად ასოცირება იმდენად უდავოა, რომ საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ოქროს ფონდში ეს ნივთი სწორედ ამგვარადაა ექსპონირებული და ფეხის დაკარგული ნაწილების ხელოვნურით ჩანაცვლებით, ფიგურის თავდაპირველი სახის დამაჯერებელი რეკონსტრუქციაა მოცემული.

სწორედ ეს ტექნიკური დეტალი – სადგრის ზედაპირზე მოდელირებული თანაბარი ინტერვალებით ამოკვეთილი ფოსოები მიუთითებს, რომ ფიგურა თავდაპირველად წყვილი უნდა ყოფილიყო (დიდი ალბათობით იდენტურიც) და ის ოქრომჭედლის მიერ ერთმანეთის გვერდიგვერდ, პროპორციულად იყო მოდელირებული. ამ ძეგლის გამთხრელს ბ. კუფტინს, ფოტოზე მოაქვს ონაგრის ფიგურის თავდაპირველი მოცემულობა (Куфтин, 1941:87-100, ტაბ.XCVII). მეორე არგუმენტი, რაც მეტყველებს იმ ვარაუდის გამოთქმის სასარგებლოდ, რომ თრიალეთის კულტურის ელიტას სამგანზომილებიანი ფიგურის, გარდა შემორჩენილი ცალისა, სხვა ნიმუშებიც უნდა ჰქონოდა, მეტყველებს ამ ტიპის ტორევტიკის ნაწარმის ტრადიცია სამხრეთ კავკასიის

იმავე რეგიონშივე, სადაც თრიალეთის კულტურაა გავრცელებული. ვგულისხმობ ბედენის კულტურის ყორღანში აღმოჩენილი ლომის ოქროს ფიგურას (ლორთქიფანიძე, 2015), რაც ნათლად მიუთითებს ტორევტიკის ამ ტიპის გენეტიკურ ბმაზე.

ყოველივე ამაზე დაყრდნობით არ გამოვრიცხავთ, რომ თრიალეთის კულტურის სხვა ძეგლებშიც (უმეტესად გაძარცულებში) სავარაუდოა ყოფილიყო სხვა მრგვალი ფიგურაც. ამისდა მიუხედავად, ონაგრის (?) ფიგურა, ისევე როგორც ამ კულტურის ზოგიერთი სხვა არტეფაქტი (ინკრუსტირებული თასი, ვერცხლის ოქროს დეტალებით დეკორირებული სარწყული და ოქროს თოთხმეტმძივიანი ყელსაბამი (Куфтин, 1941:ტაბ.XCV) დღემდე უნიკუმებს წარმოადგენს (Куфтин, 1941:ტაბ.XCVII, XCVIII).

ფიგურის დახასიათება თრიალეთის ყორღანებისადმი მიძღვნილ კატალოგში ამგვარია: „ცხოველის ფიგურა დამზადებულია ოქროს ფურცლისაგან (ინვ. № 9-63:354) და მისი ქვის პიედესტალის გარე ზედაპირიც ოქროს ფურცლითაა შემკული (ინვ. №9-63:355), ფიგურის ზომებია: სიგრძე – 5,2 სმ; სიმაღლე – 2,7 სმ; წონა – 7,49 გრ" (Жоржикашвили, Гогадзе, 1974:71, ტაბ.58). ეს მშრალი აღწერილობა, რომელიც კატალოგისათვისაა განკუთვნილი, არ გვაძლევს ამ დახვეწილი ნიმუშის ცალკეული ნიუანსების შესახებ სრულ სურათს. მისი ტექნიკური და მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურების კვლევა საფუძვლიან აზრს ბადებს ამ არტეფაქტის შუმერული ხელოვნების თანადროულ ნიმუშთან რიგი საერთო ნიშნების არსებობის სასარგებლოდ. ის მკვლევარებიც კი, რომლებიც ხაზს უსვამენ შუა ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობისა და მისი ნიმუშების ლოკალურ ფენომენად მიჩნევას, საკუთრივ ამ ფიგურასთან მიმართებით მაინც უშვებენ იმ შესაძლებლობას, რომ ის წინააზიური ოქრომჭედლობის სტილთან პოულობს საერთოს (ჯაფარიძე, 1981:81-82).

ოქროს ფურცლისაგან დამზადებული ფიგურის ზოოლოგიური იდენტობის განსაზღვრა ყოველთვის ეჭვს იწვევდა. მართალია, ფიგურა არ არის ძალიან სქემატური, მაგრამ მაინც ნაკლებად იძლევა საშუალებას კონკრეტული ცხოველის ჯიშისადმი კუთვნილების დაბეჯითებით მტკიცების სასარგებლოდ. ზოგადი იერით ის ვირს ან მის მონათესავე ტიპს უნდა ეკუთვნოდეს. იმის გამო, რომ ფიგურა დაზიანებულია და მას დაკარგული აქვს ინკრუსტირებული თვალები, ფეხები და კუდი (შესაძლოა რქებიც), რაც, ბუნებრივია, მეტ სიცხადეს შეიტანდა იმის განსაზღვრაში თუ რა ცხოველი გამოხატა თრიალეთელმა ხელოსანმა, მაინც შევეცადეთ გაგვერკვია ეს. რაიმეს დაბეჯითებით მტკიცება ძნელდება, თუმცა, ცნობილ პალეოზოოლოგ ო. ბენდუქიძის განსაზღვრით (ეს აზრი მკვლევარმა პირად საუბარში გაგვიზიარა, რისთვისაც მადლიერებას გამოვხატავ), ფიგურა დიდი ალბათობით ონაგრისა უნდა იყოს მისი მაღალი ყელისა და ყელიდან თავზე გადასვლის პროფილის გამო. მის მოსაზრებაში დაეჭვების საფუძველი არ გვაქვს, თუმცა იმის გამო, რომ წალკის №5 ყორღანში აღმოჩენილი ცხოველის ფიგურის ვიზუალური ნიშნები ისე ნათლად არ არის გამოკვეთილი როგორც ეს ბრიტანეთის მუზეუმში დაცული ურის სამეფო სამაროვნიდან მომდინარე ვირის/ჩოჩორის (?) ფიგურის შემთხვევაში გვაქვს (Wooley,1934:ტაბ. 148), ვფიქრობთ, რომ მაინც გარკვეული სიფრთხილე უნდა გამოვიჩინოთ ზოოლოგიური ტიპის იდენტობის დაბეჯითებით მტკიცებისას.

ეს არტეფაქტი გამორჩეული ნიმუშია მხატვრულ-სტილისტური თვალსაზრისით, რომლის ოსტატი ცდილობს სრულყოფილი ფორმა შესძინოს ფიგურას და ხაზი გაუსვას მის პროპორციულ და მოხდენილად მოდელირებულ სხეულს. ოქროს ფურცლები განსაკუთრებული ტექნიკური სრულყოფითაა ერთმანეთთან მიერთებული იმგვარად, რომ ის სრულიად არ არღვევს ცხოველის ტანის ერთ მთლიან ფიგურედ აღქმას და კუნთების პლასტიკურობის ხაზგასმას. საგანგებოდ აღსანიშნავია ფიგურის თავი, რომელიც გულმოდგინე დამუშავებითა და ყველა ნიშნის დეტალურად გადმოცემის მცდელობით ხასიათდება. მნიშვნელოვანი და გამოკვეთილი დეტალი თავის ნაწილისათვის აშკარად თვალები ჩანს, რომლის მხოლოდ თვალბუდეებიღაა შემორჩენილი, ხოლო თვით ინკრუსტირებული თვალები კი დაკარგულია. ნიშანდობლივია, რომ თვალის ნუშისებური ფორმის ჭრილი ფართოა, ხოლო მოხაზულობითა და ფორმით ანალოგიურია იმისა, რაც, ზოგადად, შუმერული სტილის მცირე პლასტიკისთვისაა დამახასიათებელი. ის ფაქტი, რომ თრიალეთურ ფიგურას თვალები უდავოდ ინკრუსტირებული ჰქონდა, უკვე აშკარად ლაპარაკობს მის ტიპობრივ იდენტობაზე შუმერულ მხატვრულ სტილთან, რომლისთვისაც სწორედ ეს ნიშანია განმსაზღვრელი.

ურის სამეფო სამაროვნის ვირის/ჩოჩორის (?) ოქროსაგან დამზადებულ ფიგურას, რომელსაც ასევე დაკარგული აქვს ინკრუსტირებული თვალები, ზუსტად ისეთივე მოხაზულობის თვალის ჭრილი აქვს, როგორიც სამხრეთკავკასიურს. ბრიტანეთის მუზეუმში დაცული ურის სამეფო სამაროვნის იმ მასალებზე მუშაობამ საშუალება მოგვცა დეტალურად დავკვირვებოდით ორგინალებს. როგორც ზოგად, ასევე ნიუანსურ, საერთო და განმასხვავებელ თავისებურებათა მთელი ჯაჭვი, რაც ზემოაღნიშნულ ფიგურებს შორის ცხადად ვლინდება, გვაფიქრებინებს, რომ თრიალეთური ნიმუში ტიპობრივად და სტილისტურად შუმერული მცირე პლასტიკის ზეგავლენითაა შექმნილი. საგანგებო კომპარატიულმა კვლევამ გვიჩვენა, რომ, როგორც ჩანს, თრიალეთის ონაგრის (?) ფიგურის შემქმნელი ოქრომჭედელი ზედმიწევნით ახლოს იცნობდა წინააზიური ფიგურების მხატვრული დამუშავების ხერხებს, სტილსა და, კონკრეტულად კი, შუმერული ტორევტიკის მახასიათებელ ტენდენციებს. ამიტომაცაა, რომ როგორც თვალბუდის ჭრილის მოდელირება, ისე ნახევრადძვირფასი ქვების ინკრუსტირებით პოლიქრომიის შექმნა, ასე სპეციფიკური სწორედ ურის ოქრომჭედლობის სკოლისათვის, აშკარად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა თრიალეთის ტორევტიკის ამ ტიპის – ფიგურის სახის ფორმირებისას. შესაბამისად, სწორედ თვალის მოდელირების სტილისტური ერთობა და ასევე სხვა დეტალები, როგორიცაა თვალს ზემოთა, შუბლის ნაწილის წინ წამოწეული მონაკვეთი, რელიეფური ზოლი მასზე გრავირებული გეომეტრიული ორნამენტით ან მკაფიოდ გამოკვეთილი ცხოველის ცხვირ-პირის ხაზგასმით რელიფურად გამოსახვა, კიდევ უფრო აახლოებს თრიალეთის ფიგურას შუმერულ მცირე პლასტიკასთან. დიდი ალბათობით, ორივე შემთხვევაში თვალის ინკრუსტაცია ფერადი, ნახევრადძვირფასი ქვით იქნებოდა შესრულებული, გამომდინარე იქიდან, რომ შუმერული ოქრომჭედლობის სახასიათო ნიშანი სწორედ პოლიქრომია და ფერთა გამაზე აქცენტირებაა, რაც გამეორებულია თრიალეთურ ფიგურაზეც. ფერებზე აქცენტირება დამახასიათებელია თრიალეთური ოქრომჭედლობისთვისაც, რაც ნათლად ჩანს ინკრუსტირებულ თასზე (Куфтин, 1941:ტაბ.XCIII), ოქროს ინკრუსტირებულ მძივზე (Куфтин, 1941:ტაბ.XCIV), ინკრუსტირებულ საკინძებზე (Куфтин, 1941:ტაბ.XCVII; Devedjian, 2006:ტაბ.I, II) და სხვა არტეფაქტებზე. ეს კი ცხადს ხდის, რომ თრიალეთური ოქრომჭედლობა გარკვეულად საზრდოობდა წინაზიურისაგან.

ურის აღწერილ ოქროს ფიგურასა და თრიალეთის ნიმუშს შორის სტილისტურ-მხატვრული სიახლოვე, მით უფრო არ ჩანს გასაკვირი, თუკი მხედველობაში მივიღებთ არაერთი ზედმიწევნით ანალოგიური არტეფაქტების შემთხვევებს, რომელიც ურისა და თრიალეთის სამკაულის ზოგიერთ ტიპს შორის გვხდება. მხედველობაში გვაქვს ოქროს სასაფეთქლე ხვიები და ოქროს მილაკისებური და ფილიგრანით შემკულიმძივები. მიუხედავად ყველა ამ ზეგავლენისა, რაც მკაფიოდ ვლინდება ცალკეულ დეტალებში, ვთვლით, რომ ორივე, ამ ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ოქრომჭედლური სკოლისათვის საბოლოოდ ერთნაირად დამახასიათებელი ნიშანი აღმოჩნდა გაფორმების პოლიქრომული სტილი.

რაც შეეხება ფიგურის დამზადების სამხრეთკავკასიურ ტრადიციას, აღვნიშნავ ოქროს ლომის დახვეწილი ფიგურის შესახებ, რომელიც თრიალეთის კულტურის (ძვ.წ. XXI-XVII ს. დასწყისი) უშუალოდ წინამორბედ ეპოქას, ბედენის კულტურას ეკუთვნის (ძვ.წ. 2400-2200 წწ.) (ჯაფარიძე, 2006:329-334). ის სამხრეთ კავკასიის უძველეს სამგანზომილებიან ნიმუშად რჩება დღემდე და მხატვრულ-სტილისტურად და შესრულების ტექნიკის მხრივ ძალიან ნაკლებ საერთოს პოულობს ჩვენს მიერ შესწავლილ თრიალეთურ ფიგურასთან.ბედენის ლომი გაცილებით მძიმე ნიმუშის შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა პლასტიკურობის მხრივ, ორივე, უდავოდ, დახვეწილია. ის განსხვავდება თრიალეთურისაგან არა მხოლოდ ფორმის მოდელირების მხრივ, არამედ ორნამენტით გაფორმების სიუხვითაც, რაც წარმოდგენილია ვიწრო რელიეფურ სარტყლებში მოცემული ცვარას ერთი რიგით, რომელიც ფიგურის მთელს ზედა ნაწილს ფარავს.ლომის ფაფარის ამგვარად გადმოცემა უცხოა წინააზიური ტორევტიკისათვის, რაც მის ლოკალურობაზე მეტყველებს, მით უფრო, რომ ორნამენტის ეს სახე კარგადაა წარმოდგენილი ბედენურ საკინძებსა და გარსაკრავზეც.

ამგვარი არსებითი განმასხვავებელი თავისებურებანი ონაგრისა და მის წინამორბედ ლომის ფიგურებს შორის თითქოს არ იძლევა საშუალებას ამ უკანასკნელის მის პროტოტიპად მიჩნევისათვის. თრიალეთის ნიმუში მისი მხატვრულ-ორნამენტული სისადავისა და ფორმის სხვაობასთან ერთად, აშკარად შუმერული პლასტიკის ზეგავლენის ამსახველი ჩანს. ამიტომაცაა ასეთი არსებითი სტილისტური სხვაობა აღნიშნულ ნიმუშებს შორის. ტორევტიკის დარგის ზო-

გიერთი ახლო ანალოგები ნათლად მიუთითებს სამხრეთ კავკასიის წინააზიური სამყაროს სხვადასხვა კულტურულ ცენტრებთან არსებულ კავშირურთიერთობებზე (Rubinson, 2003; ფუთურიძე, 2006; Puturidze, 2003). ამ მასალათა შორისაა ონაგრის (?) ნიმუშიც, რომლის აშკარად შუმერული სტილი და აქცენტები წინა აზიის ამ რეგიონის ოქრომჭედლობის სკოლის გავლენაზე მიუთითებს. მისმა ერთმა ნაკადმა, როგორც ჩანს, თრიალეთური ტორევტიკის ფორმირებაზეც იქონია გავლენა, უშუალოდ თუ სხვა ცენტრების გზების გავლითა და მეშვეობით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გოგაძე ე., თრიალეთის ყორღანული კულტურის პერიოდიზაცია და გენეზისი, თბილისი, 1972.
2. ლორთქიფანიძე ნ., ქართული ოქრომჭედლობა, თბილისი, 2015.
3. ფუთურიძე მ., ზოგიერთი მოსაზრებანი თრიალეთის კულტურის მხატვრული ხელოსნობის განვითარების ტენდენციების შესახებ. ძიებანი საქართველოს არქეოლოგიაში, №17-18, თბილისი, 2006.
4. ჯაფარიძე ნ.,ბრინჯაოს ხანის ოქრომჭედლობა საქართველოში, თბილისი, 1981.
5. ჯაფარიძე ო., ქართველი ერის ეთნოგენეზის სათავეებთან, თბილისი, 2006.
6. DEVEDJIAN S., *Lori Berd II (Bronze Moyen),* Erevan (in Armenian and French with Russian summary),Yerevan, 2006.
7. MAXWELL-HYSLOP R., *Western Asiatic Jewellery c.3000-612 BC.,* London, 1971.
8. PUTURIDZE M., Social and Economic Shifts in the South Caucasian Middle Bronze Age, K. Rubinson, A. T. Smith (eds.), in: *Archaeology in the Borderlands: Investigations in Caucasia and Beyond* (Monograph 47), Los Angeles, 2003, 111-127.
9. RUBINSON K., Silver Vessels and Cylinder Sealings: Precious Reflections of the Economic Exchange in the Early Second Millennium BC. A. T. Smith, K. S. Rubinson (eds), in: *Archaeology in the Borderlands: Investigations in Caucasia and Beyond*, Los Angeles, 2003, 128-14.
10. WOOLLEY L., *Ur Excavations. The Royal Cemetery, vol. I-II*, London, 1934.
11. Жоржикашвили Л., Гогадзе Э., Памятники Триалети эпохи ранней и средней бронзы. Каталог Триалетских материалов, II, Тбилиси, 1974.
12. Куфтин Б., Археологические раскопки в Триалети, том I, Тбилиси, 1941.

ნინო სილაგაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ტავრიდის ხერსონესისა და შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ძეგლის შესახებ

მოხსენება შეეხება ტავრიდის ხერსონესის შუა საუკუნეების საეკლესიო არქიტექტურის რამდენიმე ნიმუშს, რომლებიც, ჩვენი აზრით, გარკვეულ პარალელებს პოვებს ქართულ საკულტო ხუროთმოღვრებაში. მათ მსგავსად, ხერსონესისა და ქართული ეკლესიების ისტორიაშიც იკვეთება საერთო ეპიზოდები. ძეგლები ისტორიულ ხერსონესში სხვადასხვა დროს წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგადაა გამოვლენილი, აქ დაახლოებით 60 ეკლესიაა აღმოჩენილი (Jastrzębowska, 2001:399-418). ქალაქის ნგრევა როგორც ისტორიულ ქარტეხილებს (ხერსონესის აღება კიევის მთავრის ვლადიმირის მიერ 989 წელს), ასევე XI ს-ში მომხდარ მიწისძვრას უკავშირდება (Романчук, 2007:468-496).

ხერსონესში ჯვრული გეგმარების რამდენიმე ადრექრისტიანული ეკლესიაა დაფიქსირებული (Якобсон, 1959:197): 1) ე.წ. დასავლეთის ბაზილიკის მიმდებარე, ტოლმკლავა თავისუფალი ჯვრის ტიპის ეკლესია-მავზოლეუმი (V-VI სს. მიჯნა), ოთხივე სწორკუთხა მკლავით; 2) ანალოგიური ეკლესია ე.წ. აღმოსავლეთის ბაზილიკის კომპლექსში, რომელსაც სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში პატარა აფსიდიანი სათავსი გააჩნია; 3) ე.წ. ქალაქგარე ეკლესია – თავისუფალი ჯვრის ტიპის შენობა დამატებითი სათავსით სამხრეთ-აღმოსავლეთით, მოზაიკური იატაკით (V-VI სს. მიჯნა) (Айналов, 1816:67-88); 4) ტაძარი №19 (ე.წ. ვერცხლის სანაწილიანი) – ტოლმკლავა თავისუფალი ჯვრის ტიპის ნაგებობა აღმოსავლეთის მხარეს ორი დამატებითი სათავსით (VI ს.) (Якобсон, 1959:198-199); 5) ტაძარი №27 (ამჟამად ხერსონესის მონასტრის მთავარი ტაძრის საძირკველში), თავისუფალი ჯვრის ტიპის შენობა ორი დამატებითი სათავსით აღმოსავლეთით (VI ს.); 6) მცირე ტრიკონქი (სანათლავი) ე.წ. უვაროვის ბაზილიკის სიახლოვეს (VI-VII სს. მიჯნა) (Латышев, 1906:16).

№19 ეკლესიამ (სურ. 1), რომელსაც ზოგჯერ „სანაწილიან ტაძარსაც“ უწოდებენ აფსიდის იატაკქვეშ აღმოჩენილი ვერცხლის სანაწილის გამო, ქართველი მკვლევარების ყურადღება მიიქცია (კირიონი, 1981:185-204; სხირტლაძე, ჭელიძე, 1992:229-244). ეკლესია 1887 წელსაა აღმოჩენილი (Отчет…, 1900:97-112). შენობა ნახევრადთავისუფალი ჯვრის ტიპისაა: საკურთხევლი ორივე მხარეს დამატებითი სათავსებია, მარცხნივ მდებარე სადიაკვნეს საკუთარი პატარა აფსიდი აქვს (მასში ემბაზია რელიეფური ფილით, რომელზეც ჯვრები და კვიპაროსებია გამოსახული) (Якобсон, 1959:198-199).

ეკლესია №19 ხერსონესის სხვა ძეგლებთან შედარებით უკეთაა შემონახული, კედლების სიმაღლე 4 მ-ს აღწევს, ისინი კირქვის უსწორო, დიდი ზომის ბლოკებითაა აგებული (განხვავებით ამ ეპოქის ხერსონესის სხვა ძეგლებისაგან, რომლებიც ადრებიზანტიური ნაგებობისათვის დამახასიათებელი opus mixtum-ითაა ნაგები), შენობის კუთხეები უფრო კარგად გათლილი კვარდებითაა მოპირკეთებული. პერანგი მასიურია, კედლების შიდა, წვრილი ბუტით და კირქვის ხსნარით ამოვსებული, ნაწილი მცირეა, რაც დამახასითებელია ადრეული შუა საუკუნეების ძეგლებისათვის. დ. აინალოვი, რომლის დროსაც კედლები უფრო მეტ სიმაღლეზე იყო შემონახული, აღნიშნავდა მათ მცირე დახრას შიგნით, რაც ცილინდრული კამარების არსებობაზე მიუთითებს.

ტაძარი X საუკუნეში ხანძარს გაუნადგურებია და მალევე აღუდგენიათ. რომ ეს „საფლავს ზედა“ ეკლესიაა, ამას მოწმობს იატაქვეშ აღმოჩენილი კრიპტები, შენობის გეგმარება, რომელიც პარალელებს პოულობს როგორც ადრექრისტიანული მავზოლეუმების (თერმესის მავზოლეუმი პისიდიაში (II-III სს.), გალა პლაციდიას მავზოლეუმი რავენაში (V ს.), მაკრი-კაიას მავზოლეუმი კონსტანტინოპოლში (V ს.) (Macridy, Ebersolt, 1992:356), ბინბირქილისე მცირე აზიაში (Rott, 1908:318-319)), ასევე თავად ხერსონესის ძეგლების სახით („ქალაქგარე“ მოზაიკურიატაკიანი ეკლესია და დასავლეთის და აღმოსავლეთის ბაზილიკების კომპლექსებში შემავალი, კრიპტაზე აგებულ მცირე სამლოცველოები) (სურ. 2).

სავარაუდოა №19 ეკლესიის და მოზაიკურიატაკიანი ტაძრის VI საუკუნით დათარიღება: ცხადია, რომ ამ უკანასკნელში შემორჩენილი მოზაიკა IV-VI სს-ის მცირე აზიის სახვითი ხელოვნების

ნიმუშების წრეს ეკუთვნის და ბიჭვინთის მოზაიკის უახლოესი პარალელია. ა. იაკობსონი მას იუსტინიანეს ეპოქით ათარიღებს (Якобсон, 1959:238-240) და მრავალი ანალოგია მოჰყავს ეფესოდან, ანტიოქიიდან, მილეტიდან, კონსტანტინოპოლიდან, თუმცა ბიჭვინთის მოზაიკას მათ შორის არ მოიხსენიებს. მოზაიკურიატაკიან ეკლესიას და მის მიმდებარე ნაგებობებს (გალავნის, კოშკის და სხვ. ფრაგმენტებს) რიგი მკვლევარებისა მარტინ I-ს ცხოვრებაში (Martyrologium, 2001:220) ნახსენებ ვლახერნის ღვთისმშობლის მონასტერთან აიგივებს, სადაც ცხოვრობდა და დაიკრძალა გაძევებული პაპი. სავარუდოდ, ესაა მარტინ I-ის „ცხოვრებაში" ნახსენები მისი მავზოლეუმი.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, №19 ეკლესიის მიმართ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში დიდი ხნის ინტერესი არსებობს. ეპისკოპოს კირიონის აზრით, ეს ეკლესია იმ ქართული მონასტრის ნაწილია, რომელიც VI ს-ში აქ მოღვაწე ქართველებმა, იოანე ზედაზნელის მოწაფეებმა, დააარსეს. აქ აღმოჩენილია ვერცხლის სანაწილეს დამღით და წარწერით, რომელიც ჭედურ ხატებს შეიცავდა. ამ წარწერასთან დაკავშირებით გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ის უნდა წავიკითხოთ როგორც **„იოანე"** (ეპისკოპოს კირიონის ვარაუდით, სანაწილეში იოანე ზედაზნელის ნაწილები იყო მოთავსებული). თუმცა ეს ვერსია ეწინააღმდეგება ა. იაკობსონისა და ნ. ბელიაევის აზრს, რომლებიც წარწერას კითხულობენ როგორც **IOYCTINIANOY** (Беляев, 1929:125-129).

ეპისკოპოს კირიონს №19 ეკლესიის ქართული წარმოშობის შესახებ ვარაუდის სასარგებლოდ დამატებით არგუმენტად მოჰყავს მჭიდრო ისტორიული კავშირები ქართლისა და ხერსონესის ეკლესიებს შორის, კერძოდ – ეპისკოპოს იოანე გუთელის ამბავი. ხატების თაყვანისმცემელი იოანე გუთელი, როგორც ცნობილია, ხატმებრძოლეობის ეპოქაში, 759 წელს, სვეტიცხოველში აკურთხა ხერსონესის ეპისკოპოსად ქართლის პატრიარქმა იოანე II-მ (Васильевский, 1912:396, 406, 407). ეს ფაქტი ხაზგასმითაა აღიშნული ქართულ საისტორიო მწერლობაშიც (ცხოვრებაჲ, 1967:154), როგორც ქართული სამოციქულო ეკლესიის მაღალი ავტორიტეტის და მისი მყარი მართლმადიდებლური ორიენტაციის დამადასტურებელი.

რასაკვირველია, ჩვენ მიზნად არ ვისახავთ №19 ეკლესიის აგების ისტორიის საკამათო საკითხის გადაჭრას. ჩვენი ინტერესის სფერო ხერსონესის ეკლესიების ტიპოლოგიის ზოგიერთი ასპექტია, რომელიც ჩვენი აზრით, გარკვეულწილად ეხმიანება ანალოგიური ნაგებობების ევოლუციას საქართველოში. ჩვენი აზრით, №19 და №27 (სურ. 3) ეკლესიები იმ ნახევრადთავისუფალი ჯვრის ტიპის ნაგებობებს უახლოვდება, რომლებსაც ხშირად ვხედავთ საქართველოში IX-XI სს-ში.

Croix libre-ს ტიპის ეკლესიამ საქართველოში განვითარების რთული გზა განვლო. თავად ტერმინი, პირდაპირი მნიშვნელობით ჯვრის ფორმის ნაგებობების გარდა, აღნიშნავს ასევე ეკლესიებს, რომლებსაც მკლავებს შორის დამატებითი სათავსებიც აქვს. მარტივი თავისუფალი ჯვრის ტიპის ნაგებობები საქართველოში უმეტესად V-VII სს-ში იგებოდა. შედარებით იშვიათად გვხვდება ასეთი ნიმუშები VIII-X სს-ში, ხოლო გვიანი შუა საუკუნეების ზოგიერთ პროვინციულ სკოლაში ისინი რემინისცენციის სახით ჩნდება.

IX-XI სს-ში გართულებული თავისუფალი ჯვრის ტიპის ნაგებობები საქართველოში ასევე არც თუ ისე ბევრია. გამოიყოფა მათი ორი ვარიანტი. ერთ-ერთს დამატებითი სათავსები გააჩნია საკურთხევლის ორივე მხარეს, მას ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში ნახევრადთავისუფალ ჯვარს უწოდებენ. ასეთებია კუნთურის ეკლესია კახეთში, ხოჟორნას და იკვის ტაძრები ქართლში, ექექი, ჩანგლი, მიძნაძორი, ოპიზა (თაყაიშვილი, 1960:78-86; ხოშტარია, 2009:162-166; Thierry, 1967:177-183), ენი-რაბათი (ჯობაძე, 2006:90-96) ტაო-კლარჯეთში. მსგავს ნაგებობებს ვხვდებით სომხეთშიც: მაისიანი, სასუნიკის სუბ-გეორქი და კოშის სუბ-სტეფანოზი (ხოშტარია, 2009:168-169).

მეორე ვარიანტის კომპოზიციაში croix libre-ს ტიპის ნაგებობას ოთხივე მხრიდან ემატება სათავსები და შენობის კორპუსი გარეგნულად croix inscrite-სათვის დამახასიათებელ სახეს იღებს. თუმცა შიდა სივრცის გადაწყვეტა (კუთხის სეგმენტების იზოლირებულობა) და გუმბათის საყრდენი კონსტრუქცია (გუმბათი მკლავების კედლების შეერთების წერტილებს ეყრდნობა) განსხვავებულია ჩახაზული ჯვრისაგან. ასეთი ეკლესიები საქართველოში კიდევ უფრო იშვიათია: დადაშენი, დოლისყანა და არტანუჯის ეკლესია (ხოშტარია, 2009:169). ამ ტიპისათვის სპეციალურ ლიტერატურაში ტერმინი არ არსებობს. სომხურ არქიტეტურაში მსგავს ნაგებობებს „ანბერდი ტიპს" უწოდებენ (ქარკოპი, ჰაგარცინი, ანბერდი და სხვ.).

საქართველოში გართულებული ჯვრის ტიპის ევოლუციას კიდევ ერთი თავისებურება ახასიათებს: ესაა მისი დაყოფა ტოლმკლავა, ბერძნული ჯვრის ფორმის და დასავლეთ-აღმოსავ-

ლეთ ღერძზე წაგრძელებული, ლათინური ჯვრის ფორმის ვარიანტებად. ბერძნული ჯვართან მიახლოებული მოხაზულობა აქვს ქართლისა და კახეთის ძეგლებს და ტაო-კლარჯეთის ზოგიერთ ნაგებობას (კუნთური, იკვი, ხოჟორნა, ექექი, ჩანგლი, დადაშენი), ნაგებობის დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე დაგრძელების ტენდენცია კი უფრო მეტად კლარჯეთის ძეგლებს ახასიათებს (ოპიზა, მიძნაძორი, ენი-რაბათი, დოლისყანა).

ჩვენი აზრით, ხერსონესის №19 და №27 ეკლესიების უახლოეს ანალოგიებად სწორედ ქართული ნახევრადთავისუფალი ჯვრის ტიპის ეკლესიები გვესახება, რომელშიც ჯვრის მოხაზულობის გეგმა გართულებულია პასტოფორიებით (ოპიზა, ენი-რაბათი, მიძნაძორი, ექექი, ჩანგლი, კუნთური, იკვი, ხოჟორნა), თუმცა ხერსონესის ძეგლები უფრო ადრეული ეპოქისაა (VI ს.). croix libre-ს გართულების ტენდენცია ყირიმის ხუროთმოძღვრებაში უფრო ადრე იწყება, ხოლო ქართულ არქიტექტურაში, განსაკუთრებით კი – ტაო-კლარჯეთში, სახეზეა ამ ტიპის ნაგებობების მასშტაბის ზრდისა და კომპოზიციური განვითარების ტენდენცია სიგრძივ ღერძზე.

ასევე საინტერესო ანალოგიებს პოვებს ხერსონესის ძეგლების სახით საქართველოში croix libre-ს საკმაოდ იშვიათი, ოთხმხრივ დამატებითი სათავსებით გართულებული ვარიანტი. ამ შემთხვევაში ძეგლები ქრონოლოგიურ პარალელებსაც წარმოადგენს. ხერსონესში ესაა ე.წ. ხუთაფსიდიანი ტაძარი (X ს.) (სურ. 4), რომელიც მთლიანად განადგურდა II მსოფლიო ომის დროს (Бернацки, Кленина, 2006:39-40). ნ. ბრუნოვი მას არქეოლოგიური მონაცემების საფუძველზე X ს-ის I ნახევრით ათარიღებს (Brunov, 1930:25-34). ტაძარს, კონსტანტინოპოლის თანადროული ძეგლების მსგავსად, დასავლეთიდან ნარტექსი აქვს, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან – აფსიდებიანი ეკვდერები, რაც შენობის აღმოსავლეთ ნაწილს ხუთაფსიდიან ფორმას სძენს. თუმცა ცენტრალური ბირთვი თავისუფალ ჯვარს წარმოადგენს ოთხი კუთხის ოთახით. ყოველივე ეს დადაშენისა და დოლისყანის გეგმას მოგვაგონებს.

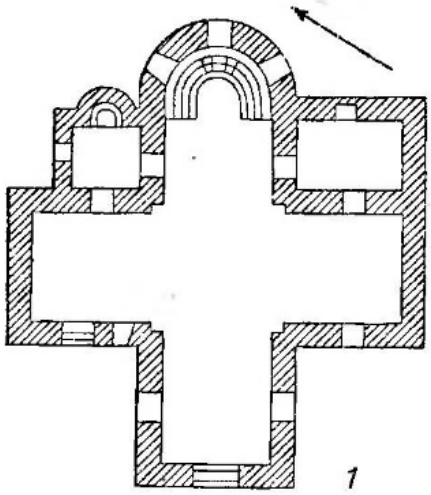
ა. იაკობსონი ხერსონესის ხუთაფსიდიანი ეკლესიის ანალიზისას გამოთვამს მართებულ მოსაზრებას, რომ მისი კომპოზიცია V-VI სს-ის თავისუფალი ჯვრის ტიპის იმ ეკლესიებიდან განვითარდა, რომლებსაც მხოლოდ საკურთხევლის მხარეს ჰქონდა დამატებითი სათავსები (№19 და №27). ამ ტიპის ჩამოყალიბება წინ უსწრებს croix inscrite-ს გავრცელებას. გართულებულ croix libres-ს ა. იაკობსონი ჩახაზული ჯვრის ევოლუციის ერთ-ერთ რგოლად მიიჩნევს. საქართველო შუა საუკუნეების ძეგლები სხვა სურათს გვაჩვენებს: აქ ნახევრადთავისუფალი და ოთხი კუთხის ოთახიანი ჯვრული ნაგებობები ჩახაზული ჯვრის ტიპთან თანაარსებობდა თითქმის სამი საუკუნე (საქართველოში croix inscrite-ის სრულიად ჩამოყალიბებული ნიმუშები VII ს-დანაა სახეზე).

გამოყენებული ლიტერატურა:

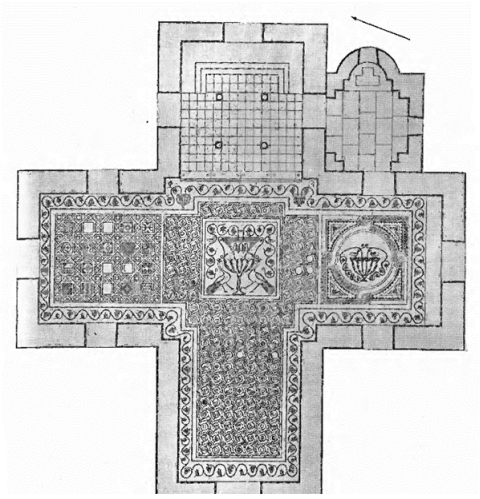
1. თაყაიშვილი ე., არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და სოფელ ჩანგლში 1907 წელს, თბილისი, 1960.
2. კირიონ ეპისკოპოსი, VI საუკუნის კათედრალური ქართული მონასტერი ტავრიდის ხერსონესში, საღვთისმეტყველო კრებული, 12, თბილისი, 1981.
3. სხირტლაძე ზ., ჭელიძე ე., ეპიზოდი საქართველოს ეკლესიის ისტორიიდან, ლიტერატურა და ხელოვნება, №№3-4. თბილისი, 1992.
4. ცხოვრებაჲ და მოქალაქეობაჲ წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა გიორგი მთაწმინდელისაჲ, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. 2, თბილისი, 1967.
5. ხოშტარია დ., კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბილისი, 2009.
6. ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტრიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბილისი, 2006.
7. Brunov N., Une église byzantine à Chersonèse, Orient et Byzance IV, L'art byzantin chez les Slaves 3, Paris, 1930.
8. Ebersolt J., Thiers A., Les églises de Constantinople, Paris, 1913.
9. Jastrzębowska E., Chersonese dans l'Antiquité tardive: état de recherches et bibliographie, Antiqité Tardive 9, Paris, 2001.
10. Macridy Th., Ebersolt J., Mouments funeraires de Constantinole, BCH, XLVI, 1992, http://www.persee.fr/doc/bch–0007-4217–1922–num–46–1–3037

11. Martyrologium Romanum, ed. M. Sodi, R. Fusco, Vatican, 2001.
12. Rott. H., Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappodokien und Lykien, 1908, https://archive.org/stream/kleinasiatische00webegoog/kleinasiatische00webegoog–djvu.txt
13. Айналов Д., Памятники христианского Херсонеса, вып. I, Развалины храмов, Москва, 1905.
14. Беляев Н., Очерки по византийской археологии, Херсонесская мощехранительница, Seminarium Kondakovianum, т. 3, Прага, 1929.
15. Бернацки А., Кленина Е., Сакральная архитектура византийского Херсона (по результатам раскопок и аэроснимков), Херсонесский сборник XV, Севастополь, 2006.
16. Васильевский В., Житие Иоанна Готского, Труды, т. 2, Санкт-Петербург, 1912.
17. Латышев В., Жития святых епископов Херсонских, ЗАН, Сер. VIII, Ист.-филол. отд. т. 8, № 3, Санкт-Петербург, 1906.
18. Отчет Императорской Археологической комиссии за 1897 год, Санкт-Петербург, 1900.
19. Романчук. А., Исследования Херсонеса-Херсона. Раскопки. Гипотезы. Проблемы, Екатеринбург, 2007.
20. Якобсон. А., Раннесредневековый Херсонес. Материалы и исследования по археологии СССР №63, Москва-Ленинград, 1963.

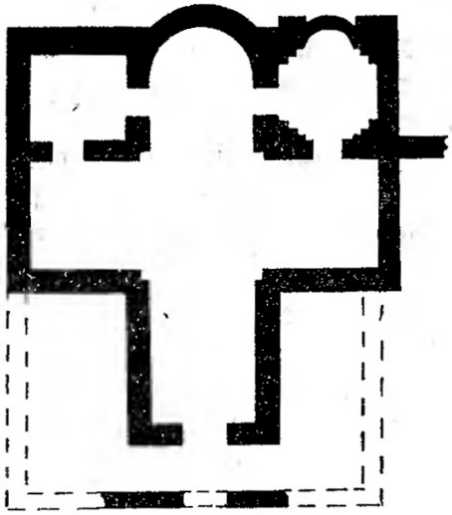
ილუსტრაციები:



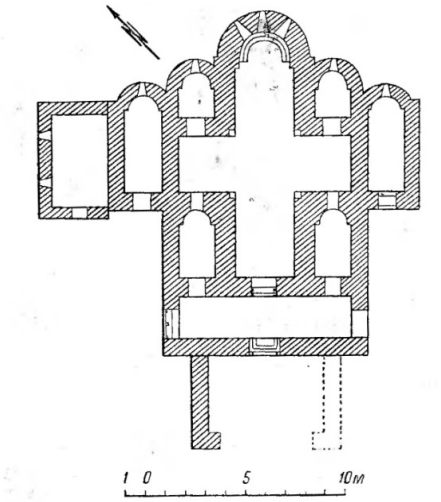
სურ. 1. ეკლესია №19
ა. იაკობსონის მიხედვით



სურ. 2. ქალაქგარე ტაძარი
ИАК №9 მიხედვით



სურ. 3. ეკლესია №27
ა. იაკობსონის მიხედვით



სურ. 4. ხუთაფსიდიანი ტაძარი
АК №6 მიხედვით

მარიკა მშვილდაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

სამთავროს ოქროს მედალიონის შესწავლის საკითხისათვის

საკიდი-მედალიონები მრავლად იყო გავრცელებული რომის იმპერიაში – ეგვიპტეში, სირიაში, მცირე აზიაში, ამიერკავკასიაში, ჩრდილო შავიზღვისპირეთში I-IV სს-ით დათარიღებულ სამაროვნებსა თუ სამარხებში (Catalogue of the jewellery, 1900:58). მედალიონები არც ანტიკური პერიოდის ქართული სინამდვილისთვის იყო უცხო. საქართველოს ტერიტორიაზე არაერთი მედალიონია აღმოჩენილი.

ნაშრომში განვიხილავთ სამთავროს სამაროვნის №445 ქვაყუთში აღმოჩენილ ოქროს მედალიონს. 1979 წელს მცხეთის მუდმივმოქმედი არქეოლოგიური ექსპედიციის სამთავროს რაზმის მიერ (ხელმძღვანელი გ.მანჯგალაძე) სამთავროს სამაროვნის ჩრდილოეთ უბანზე №445 ბანურსახურავიან ქვაყუთში[2] აღმოჩნდა ოქროს მედალიონი (ინვ. №1537. დიამეტრი – 2,4 სმ. წონა – 1,395 გრ.) (სურ. 1ა,ბ). მედალიონი წარმოადგენს ცალმხრივგამოსახულებიან მრგვალი ფორმის ოქროს ფირფიტას, მისი მეორე მხარე გლუვია. მასზე გამოსახულია სავარძელში მჯდომი კონსტანტინოპოლის პერსონიფიცირებული გამოსახულება. ღვთაებას მარჯვნივ მიბრუნებულ თავზე მუზარადი ახურავს. ტანთ გრძელი ქიტონი აცვია. მარჯვენა გაწვდილ ხელში სფერო უჭირავს, ზეაღმართულ მარცხენა ხელში კი გრძელი კვერთხი. ნიადაგის ზოლთან გემის ქიმის მონახაზი ჩანს. გამოსახულების ირგვლივ ერთ სტრიქონად გამოყვანილია მრგვლოვანი ასოებით ბერძნული წარწერა. წარწერის დასასრულს ექვსქიმიანი (?) ვარსკვლავია, გამოსახულების გარშემო კი წერტილოვანი რკალი. წარწერა ნაკლული არ არის.

თავის დროზე სამთავროში აღმოჩენილი მედალიონის წარწერა შეისწავლა თ. ყაუხჩიშვილმა და შემდეგნაირად წაიკითხა εἷς θεὸς βοήθει – ერთი არს ღმერთი შეეწიე (ან შემეწიე). ივარაუდება – ღმერთი უნდა შეეწიოს ამ ნივთის მტარებელს. მეცნიერმა ასოთა მოხაზულობის (მრგვალი ასოები β-ს თავისებური სახე), იტაციზმის (βοηθι) და გავრცელებული ფორმულის მიხედვით, წარწერა გვიან რომაული და ადრე ბიზანტიური ხანით დაათარიღა (ყაუხჩიშვილი, 2003:269).

მედალიონზე არსებული გამოსახულების იკონოგრაფია შეისწავლა ნუმიზმატამა ი. ცუხიშვილმა და მიიჩნია, რომ აღნიშნული მედალიონის სიუჟეტი აღებული იყო ადრებიზანტიური მონეტებიდან და სწორედ მათი მეშვეობით უნდა დათარიღებულიყო. სამთავროს მედალიონის იკონოგრაფია კი ყველაზე ახლო მსგავსებას იჩენდა არკადი კეისრის (395-408), ან თეოდოს II (408-450), ან მისი მეუღლის ევდოკიას სოლიდების, ან სპილენძის მონეტების ზურგზე არსებულ ღვთაება კონსტანტინოპოლის გამოსახულებებთან. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, სამთავროს მედალიონი სწორედ მათი მმართველობის ხანით (395-450) დაათარიღა (ცუხიშვილი, 2003:93).

V საუკუნით განსაზღვრა სამთავროს მედალიონი მედეა შეროზიამ. მკვლევრის აზრით, მედალიონისთვის გამოყენებული უნდა ყოფილიყო აღმოსავლეთ რომის მმართველის თეოდოსი II-ის (408-450) კონსტანტინოპოლის ზარაფხანაში მოჭრილი ოქროს სოლიდის ბარბაროსული იმიტაციის დასამზადებლად გამზადებული რევერსის სიქა. იბერიის ფულად მეურნეობაში არსებობდა მინაბაძების მოჭრის ტრადიცია. სამთავროს ოქროს მედალიონის დედნად გამოყენებული მონეტის რევერსი შემდეგნაირად გამოიყურება: მარცხნივ მიბრუნებით მჯდომი პერსონაჟი (კონსტანტინოპოლი) მუზარადით, მხედრის სამოსელში. მარჯვენა ხელში ჯვრიანი სფერო უპყრია, მარცხენაში სკიპტრა თუ კვერთხი, რომელიც მხარზე აქვს მიდებული. მარჯვენა ხელის იდაყვი ფარზე აქვს დაყრდნობილი, მარჯვნივ, მონეტის არეზე რვაქიმიანი ვარსკვლავია. შემო-

[2] ქვაყუთში დაკრძალული იყო 40-45 წლის ქალი და სამი ბავშვი. 2-3 წლის, 2-3 წლის და 5-6 წლის. სამარხში მიცვალებულების ძვლები არეული იყო. ქვაყუთი გაძარცვულია. ოქროს მედალიონთან ერთად დაფიქსირდა მხოლოდ მინის კოლბისებური ჭურჭელი (ინვ.№1537-1). ნ. უგრელიძემ კოლბისებური სანელსაცხებელეები, დანიშნულების მხრივ, დასაკრძალავ რიტუალთან დაკავშირებულ ჭურჭლად ჩათვალა, რომლებიც ხშირად გვხვდება IV-V საუკუნეების სამარხებში (უგრელიძე, 1967).

წერილია: VOTXXXMVLTXXXB – მონაკვეთის ქვემოთ CONOB. როგორც მ. შეროზია აღნიშნავს, სამთავროს მედალიონის გამოსახულებას აკლია მნიშვნელოვანი ელემენტი: სფეროს, რომელიც მარჯვენა ხელში უჭირავს ქალს (კონსტანტინოპოლს), თავზე ჯვარი უნდა ედგას – ქრისტიანობის სიმბოლო. მეცნიერის აზრით, ჯვრის იგნორირება სიქის დამზადების დროს შემთხვევით არ მომხდარა. აღნიშნულ ფაქტს იგი ქართლში არსებულ პოლიტიკურ ვითარებას უკავშირებს, რაც V საუკუნის შუახანებში ირანელების მიერ ქრისტიანობაზე მიტანილ შეტევასა და მაზდიანობის გავრცელებაში გამოიხატებოდა.[3] მ. შეროზიას მედალიონისა და მის დასამზადებლად გამოყენებული მონეტის მოსაჭრელად არსებული რევერსის სიქა ადგილობრივ ნივთად მიაჩნია (შეროზია, 2012:133-138).

სამთავროს ოქროს მედალიონის შესწავლის თვალსაზრისით, უნდა აღინიშნოს მ.მ. თრაპშის მიერ დასავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, კერძოდ წებელდის სამაროვანის ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილი მდარეხარისხის ვერცხლის მედალიონზე დატანილი წარწერა (ინვ. №611, დიამეტრი – 2,5 სმ.), რომელიც სამთავროს ოქროს მედალიონზე არსებული წარწერის თითქმის იდენტურია. მ.მ. თრაფშის აზრით, წებელდის მედალიონზე გამოსახულია ადგილობრივი წარმართი ქალღვთაება (სურ. 2). მკვლევარი მედალლიონს, სამარხეული ინვენტარის მიხედვით, დაახლოებით ახ.წ. IV საუკუნის შუა ხანებით ათარიღებს (Трапш, 1963:273).

წებელდის მედალიონის წარწერა თავის დროზე შეისწავლა ლ.ა. ელნიცკიმ, რომელიც მედალიონზე რელიეფურად გამოსახულ წარმართულ ღვთაებას გორგონად მოიხსენიებს. გამოსახულების გარშემო ბერძნული მთავრულით გაკეთებული წარწერა შემდეგი სახისაა: εἷς θεὸς βοηθῶν τω φοροντι – ერთია ღმერთი შემწე ამ (მედალიონის) მატარებლის. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, ეს წარწერა ფართო ანალოგიებს პოულობს ხმელთაშუაზღვისპირეთის მთელ ტერიტორიაზე დაფიქსირებულ წარწერებთან. განსაკუთრებული სიახლოვით კი სირიაში (ანტიოქია) აღმოჩენილ წარწერებთან გამოირჩევა, რომლებიც ახ.წ. IV საუკუნით (374 და 398 წწ.) თარიღდება (Jalabert, 1939:№567,611,617). აქედან გამომდინარე, ლ.ა. ელნიცკის თვალსაზრისით, წებელდის წარწერა და მედალიონი დაახლოებით ამავე პერიოდისა უნდა იყოს. მკვლევარი აღნიშნავს იმასაც, რომ წებელდის მედალიონის წარწერაში გამოხატული მონოთეისტური ტენდენცია... ახლოა ქრისტიანულ რელიგიასთან. რაც შეეხება მედალიონზე ღვთაება გორგონას გამოსახულებას, ეს საკმაოდ ზედაპირულად მიაჩნია (Елницкий, 1964:144).

წებელდის მედალიონის წარწერის ასოთა მოხაზულობა, შესაბამისი ფორმულების სიხშირე გვიან რომაულ და ადრებიზანტიურ წარწერებში, ხელოვნებათმცოდნეობითი თვალსაზრისით შესწავლა თ. ყაუხჩიშვილს საშუალებას აძლევს წარწერა ახ.წ. IV საუკუნით დაათარიღოს (ყაუხჩიშვილი, 2003:76). როგორც ვხედავთ, ორივე მედალიონის წარწერაზე ერთ ღმერთზეა საუბარი: **εἷς θεὸς βοήθει – ერთი არს ღმერთი შეეწიე (ან შემეწიე)** – სამთავრო. **εἷς θεὸς βοηθῶν τω φοροντι – ერთია ღმერთი შემწე ამ (მედალიონის) მატარებლის** – წებელდა. გამოდის, რომ სამთავროს ოქროსა და წებელდის ვერცხლის მედალიონებზე შესრულებული წარწერები ერთადერთი ღმერთის არსებობასა და ძლიერებას გადმოგვცემენ, რაც ქრისტიანულ რელიგიასთან არის დაკავშირებული.

უპირველესად გვინდა აღვნიშნოთ სამთავროს მედალიონზე გამოსახული ღვთაების – კონსტანტინოპოლის შესახებ. კონსტანტინოპოლის იკონოგრაფიული გამოსახულების გაჩენა დაკავშირებულია რომის იმერატორის კონსტანტინე I დიდის (306-337) მიერ ქალაქ კონსტანტინოპოლის დაარსებასთან. კონსტანტინე I-მა რომის იმპერიის დედაქალაქი 330 წელს კონსტანტინოპოლში გადაიტანა და ქალაქ კონტანტინოპოლის მფარველად ტიხე აღიარა (История Византии, 1967:66).

იმპერიის დედაქალაქში ტიხესადმი მიძღვნილი რამდენიმე ქანდაკება იდგა. ტიხეს (ფორტუნა) გამოსახვა ახალი რომის მონეტებზე და მედალიონებზე საკმაოდ გავრცელებული იყო, რომლებზეც ღვთაება ძირითადად ორი სახით იყო წარმოჩენილი: პირველი – ტიხეს თავზე ახურავს მუზარადი, როგორც Dea Roma-ს – რომის მფარველ ღვთაებას და მეორე – ტიხეს თავზე ახურავს კოშკებიანი მუზარადი (ღმერთების დიდი დედის – რეა კიბელეს ატრიბუტი), რაც ქალაქის კოშკებს განასახიერებს (Bardill, 2012:562). ღვთაება ზის ტახტრევანზე, ერთი ფეხი გემის

[3] მკვლევრის მიერ სამთავროს ოქროს მედალიონზე არსებული წარწერა სწორედ არ იქნა წაკითხული.

ქიმზე უდევს, ხოლო მორე მიწაზე. სფეროზე, რომელიც ღვთაებას ხელში უჭირავს, რიგ შემთხვევაში გვხვდება გამარჯვების ქალღმერთის – ნიკეს გამოსახულება. გვიანდელ გამოსახულებებზე ქრება წარმართული სიმბოლოები და ჩნდება ქრისტიანული (მაგალითად ჯვარი სფეროზე). უფრო მოგვიანებით, ტიხე გარდაისახა კონსტანტინოპოლის მფარველ ანგელოზად. იგი უკვე ფეხზე მდგომი გამოისახებოდა.[4] თითქმის იგივე ფორმით გვხვდება ქალაქ რომის მფარველი ღვთაების – რომის გამოსახულებები. იმ განსხვავებით, რომ რომის გამოსახულებებზე კონსტანტინოპოლისაგან განსხვავებით არ ფიგურირებს გემის ქიმი და რომის მუზარადზე არ ვხვდებით ტიხეს მუზარადისათვის დამახასიათებელ კოშკებს (კბილანებს) ან სხივებს.

ანტიკურ სინამდვილეში ხდებოდა ცნობილი ქანდაკებებიდან კოპირებული ღვთაებების გამოსახვა მონეტებზე და გლიპტიკის ნიმუშებზე. მაგალითად, ათენას თავი სირაკუზის ტეტრადრაქმაზე. ცნობილი ბერძენი ხელოვანის კიმონის (ძვ.წ. V-IV სს.) ნამუშევრებს ხშირად გამოსახავდნენ მთელ საბერძნეთში. საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი გლიპტიკური ძეგლებიდან კი შეგვიძლია დავასახელოთ მაგალითად, პიტიუნტის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი მინის კამეა სამი გრაციის გამოსახულებით, რომელიც როგორც სტილისტურად, ისე სიუჟეტის თვალსაზრისით, გასაოცარ მსგავსებას იჩენს კირენეს მუზეუმში დაცული ქარიტების (გრაციები) ახ.წ. III ს-ის ქანდაკებასთან (მშვილდაძე, 2012:64). ცნობილია, რომ იულიუს კეისრის პირად საბეჭდავზე გამოსახული იყო შეიარაღებული ვენარა, რომელიც შემდეგ არაერთხელ იქნა გამეორებული მონეტებსა და გემებზე. კრიტიოსისა (ბერძნ. Κριτίος) და ნესიოტეს (ბერძნ. Νησιώτης) ქანდაკება „ტირანის მკვლელები“ ასევე გვხვდება როგორც მონეტებზე, ისე გემებზე...

მეცნიერთა აზრით, არ არის გამორიცხული, რომ არსებობდა სურათიანი წიგნების რაღაც სახეობა (რომლებზეც დატანილი იყო ჩვენთვის ცნობილი, ან ნაკლებადცნობილი ხელოვანების მიერ შესრულებული ამა თუ იმ ღვთაების, ან მითოლოგიური პერსონაჟის იკონოგრაფიული გამოსახეულებები (ავტორი), რაც შესაძლებლობას აძლევდა ხელოსნებს ერთმანეთისგან დაშორებულ ქვეყნებში ეკეთებიათ მსგავსგამოსახულებიანი ნიმუშები (Daremberg, 1877-1919:3). ფაქტია, რომ ხელოვნებისა და ნუმიზმატიკის ნიმუშებზე ვხვდებით ერთსადაიმავე გამოსახულებებს. ესა თუ ის მოდა ან ტრადიცია ხელოვნებაში და ნუმიზმატიკაში ერთდროულად იკიდებდა ფეხს.

სამთავროს ოქროს მედალიონი მასზე არსებული წარწერიდან გამომდინარე, რელიგიური იდენტიფიკაციის დანიშნულებისაა. მედალიონზე არსებული იკონოგრაფიული გამოსახულებისა და წარწერის მიხედვით, მისი მფლობელი ქრისტიანული რელიგიური ორიენტაციის მატარებელია, რაც გვიან რომაული და ადრებიზანტიური ხანის ქართლში იმთავითვე პოლიტიკური ორიენტაციის მაჩვენებელი უნდა ყოფილიყო. ტიხე კონსტანტინოპოლის მფარველობის ქვეშ ყოფნა მისი მფლობელის დასავლეთის ორიენტაციის მაჩვენებელია. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ჩვენ ვერ დავეთანხმებით იმ მკვლევართ, რომლებიც ღვთაების ხელთ არსებულ სფეროზე ჯვრის არარსებობას იმ პერიოდის ქართლში სასანიანთა ირანის მხრიდან მაზდიანობის მოძალეობით ხსნიან. ჩვენი აზრით, სახეზე გვაქვს ქრისტიანული მედალიონი, რომლითაც მისი პატრონი სრულიად აშკარად ადასტურებს საკუთარ პოლიტიკურ და შესაბამისად, რელიგიურ ორიენტაციას.

ჩვენი აზრით, სამთავროს მედალიონზე გამოსახული ღვთაება იკონოგრაფიულად მსგავსია ახ.წ. IV საუკუნის მონეტებზე – იმპერატორ თეოდოსი I-ის (379-395), მაგნუს მაქსიმუსის (დასავლეთ რომის იმპერიის უზურპატორი 383-388 წლებში) სოლიდებზე გამოსახული ღვთაება კონსტანტინოპოლისა (სურ. 3,4). ამ შემთხვევაში ქალღმერთს მარცხენა ხელში სფერო, ხოლო მარჯვენაში შუბი უჭირავს. გვინდა აღვნიშნოთ ის ფაქტიც, რომ სამთავროს ოქროს მედალიონზე გამოსახული კონსტანტინოპოლის გამოსახულება მსგავსებას პოულობს, აგრეთვე, თეოდოსი I-ის, ვალენტინიანე II (378-383)... ბრინჯაოს მონეტებზე გამოსახულ ღვთაება რომასთან (ანტიოქიის სამონეტო სახელოსნო) (სურ. 5, 6). სამთავროს ოქროს მედალიონზე არსებული კონსტანტინოპოლის გამოსახულების იკონოგრაფიიდან გამომდინარე, მედალიონი IV საუკუნის II ნახევრითა და V საუკუნის I ნახევარით შეიძლება დათარიღდეს.

---

[4] ფეხზე მდგომი ტიხე კონსტანტინოპოლი გლიპტიკის ნიმუშებზე უკვე IV საუკუნის 30-იანი წლებიდან გვხვდება. პეტერბურგში, ერმიტაჟის მუზეუმში დაცულია კამეა – ორფეროვან სარდონიქსზე გამოსახულია კონსტანტინე დიდი ტიხე კონსტანტინოპოლთან ერთად. ღვთაება კონსტანტინე დიდს დაფნის გვირგვინს ადგამს თავზე (Неверов, 1971, № 106.)

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მშვილდაძე მ., რომაული ხანის ბიჭვინთის ნაქალაქარის გლიპტიკური ძეგლები, თბილისი, 2012.
2. უგრელიძე ნ., ადრეულ შუა საუკუნეთა მინის წარმოების ისტორიისათვის, თბილისი, 1967.
3. ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბილისი, 2003.
4. შეროზია მ., ოქროს მედალიონი სამთავროს სამაროვნიდან, სსმ მოამბე, III (48- B), თბილისი, 2012.
5. ცუხიშვილი ი., მედალიონი სამთავროდან, ძიებანი, №11, 2003.
6. Елницкий Л. А. О малоизученных или утраченных греческих и латинских надписях Закавказья. ВДИ, 2, 1964.
7. История Византии, т. I, Москва, 1967.
8. Неверов О. Я. Античные камеи в собрании Государственного Эрмитажа. Ленинград, 1971, № 106.
9. Трапш М. М. Некоторые итоги раскопок Цебельдинских некрополей в 1960-1962 гг. Труды АбНИИ, т. XXXIII-XXXIV, 1963.
10. Bardill Jonathan, Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age. Cambridge University press, 2012.
11. Catalogue of the jewellery, Greek, Etruscan, and Roman, in the departments of antiquities, British Museum, London, 1900.
12. *Daremberg* Ch.-V. et *Saglio* Edm., *Dictionnaire* des Antiquités Grecques et Romaines. Librairie Hachette et Cie, Paris, Hachette, 1877-1919.
13. Jalabert L., Mouterde R. Inscriptions grecques et latines de la Syrie, II. Paris, 1939.

ილუსტრაციები:

სურ. 1,ა. სამთავროს ოქროს მედალიონი.

სურ. 1,ბ სამთავროს ოქროს მედალიონი. ქვედა მხარე.

სურ. 2. წებელდის მედალიონი.

სურ. 3. თეოდოსი I ოქროს სოლიდი.

სურ. 4. მაგნუს მაქსიმუსის სოლიდი.

სურ. 5. თეოდოსი I ბრინჯაოს მონეტა.

სურ. 6. ვალენტინიანე II ბრინჯაოს მონეტა.

ლანა ქარაია
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი;
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

იოანე მონისძის ჯედური ხელოვნების ნიმუშების ფრაგმენტები სახელმწიფო ერმიტაჟის კოლექციაში

სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში (სახელმწიფო ერმიტაჟი, რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი, რუსული მუზეუმი, კუნსტკამერა და სხვ.) დაცულია ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობის მოძრავი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის კოლექციები, რომლებიც ფაქტობრივად უცნობია არა მხოლოდ ქართული საზოგადოების ფართო წრის, არამედ სპეციალისტებისათვისაც. ეს კოლექციები მოიცავს საქართველოს ტერიტორიაზე ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულ მასალებს (ბრინჯაოს ხანიდან შუა საუკუნეების ჩათვლით), ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის ეთნოგრაფიულ ნივთებს (სამოსელი, ტექსტილი, საიუველირო ნაკეთობები, ხისა და სამეთუნეო ნაწარმი, ხალხური რეწვის ნიმუშები და სხვ.), სახვითი ხელოვნებისა და საომარი აღჭურვილობის ნიმუშებს, რელიგიურ-საკულტო, სადღესასწაულო, საყოფაცხოვრებო და სხვა დანიშნულების საგნებს, აგრეთვე ხელნაწერებს, რარიტეტებს და სხვ.

საყურადღებოა, რომ ამჟამად სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული ქართული კოლექციების უდიდესი ნაწილი არ არის გამოფენილი მუდმივ ექსპოზიციებზე, არამედ ძირითადად დაცულია ფონდსაცავებში. შ. რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის 2017 წლის ფუნდამენტური კვლევების გრანტით დაფინანსებული პროექტი,[5] რომლის მიზანია სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში ქართული კოლექციების ფორმირების პროცესის კვლევა, კოლექციების კლასიფიკაცია და სისტემატიზაცია, რაოდენობრივ-თვისებრივი მახასიათებლების კვლევა, მონაცემთა ბაზის შექმნა, იძლევა კოლექციების იდენტიფიკაციისა და საქართველოს მუზეუმებში დაცულ მასალებთან ვირტუალური ანასტილოსის[6] პროცესის განხორციელების შესაძლებლობას, რაც, სავარაუდოდ, ახალი ცოდნით გაამდიდრებს ეროვნულ სამეცნიერო სივრცეს.

სახელმწიფო ერმიტაჟის ოფიციალურ ვებ-გვერდზე (www.hermitagemuseum.org) განთავსებული ინფორმაციის თანახმად, მუზეუმში დაცულია ქართული ხელოვნების ნიმუშების 200-მდე ერთეული (არქეოლოგიური მასალები, ტორევტიკის ნიმუშები, რელიეფების ფრაგმენტები, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, საომარი აღჭურვილობა, ხელნაწერები და სხვ.), რომელთა უმრავლესობა ამჟამად ერმიტაჟის ორ მუდმივმოქმედ საგამოფენო სივრცეშია (ყოფილი ზამთრის სასახლის 55-ე და 62-ე დარბაზები) ექსპონირებული. ეს მასალები მუზეუმის ფონდებში შემოსულია სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სასახლისა თუ კერძო პირთა კოლექციებიდან (ქარაია, 2019:81). კერძოდ: ცარსკოე სელოს არსენალიდან (1885), ზამთრის სასახლიდან (რომანოვების კუთვნილი კოლექცია, 1886), გატჩინას სასახლიდან, ლენინგრადის ისტორიულ-ლინგვისტური ინსტიტუტიდან (1933), ბარონ ალ. შტიგლიცის ტექნიკური ხატვის ცენტრალური სასწავლებლის ყოფილი მუზეუმის კოლექციიდან (1924), გრაფ ნ. შერემეტიევის კოლექციიდან (1931), სახელმწიფო სამუზეუმო ფონდიდან (1924-45), თავად პ. სალტიკოვის, მ. სტროგანოვის, მ. ბოტკინისა (1919) და სხვათა კოლექციებიდან.

სახელმწიფო ერმიტაჟის მუდმივმოქმედი ექსპოზიციის დარბაზში გამორჩეული ადგილი უკავია შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობის ნიმუშებს, რომელთა შორისაა: XI ს. ზარზმის ფერიცვალების ხატის ჩარჩოს ფრაგმენტები, ლაკლაკიძის ღმრთისმშობლის ხატის ჩარ-

---

[5] სტატია მომზადებულია შ. რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის 2017 წლის ფუნდამენტური კვლევების გრანტით დაფინანსებული პროექტის „ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ვირტუალური ანასტილოსი სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული კოლექციების კვლევის საფუძველზე" ფარგლებში (№FR17-503, წამყვანი ორგანიზაცია: აპ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ინგა ქარაია, სამეცნიერო ჯგუფის წევრები: ანა შანშიაშვილი, ზურაბ ბრაგვაძე, ლანა ქარაია, მარიამ ჩხაიძე, მარიამ ევსია. პროექტი ხორციელდება 2018-2020 წლებში).

[6] ანასტილოსი (ძველბერძნ.: αναστήλωσις) – ტერმინი, რომელიც თავისთავში მოიცავს ავთენტური მემკვიდრეობის განცალკევებული, მაგრამ არსებული ფრაგმენტების ხელახლა შეერთების პროცესს.

ჩოს „მიძინების“ კომპოზიციის დეტალი, გვიანი შუა საუკუნეების (XVI ს.) ოსტატის – მამნე ოქრომჭედლის ხატის ფრაგმენტები, ტიხრული მინანქრის ტექნიკით შესრულებული XI ს. მედალიონი წმ. გიორგის გამოსახულებით, კვადრიფოლიები (ჯუმათის მონასტრის მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების დაკარგული ხატებიდან), ვარძიის სახარების ყდის ფრაგმენტები და სხვ.

ამავე კოლექციაშია დაცული ერმიტაჟში 1924 წელს შემოსული (ბარონ ალ. შტიგლიცის ტექნიკური ხატვის ცენტრალური სასწავლებლის ყოფილი მუზეუმის ფონდიდან) ორი ფირფიტა წმ. გრიგოლისა და წმ. ათანასეს გამოსახულებებით და ასევე, სამი მედალიონი მთავარანგელოზთა გამოსახულებებით, რომლებიც 1040 წელს უნდა იყოს შესრულებული XI საუკუნის ქართველი ოქრომჭედლის იოანე მონისძის მიერ. აღსანიშნავია, რომ ამ ფირფიტების ავტორის ვინაობა თავდაპირველად ცნობილი არ იყო და ოქრომჭედელ იოანე მონისძის სახელი პირველად მოხსენიებულია დ. ბაქრაძის წიგნში „არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში” (Бакрадзе, 1878:128), სადაც გამოქვეყნებულია წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებიან ფირფიტაზე არსებული ასომთავრული წარწერა (ქ. სახელითა ღ[მრთ]ისაითა მამასახლისობასა ეფთ[ვი] მ[ის]ა ხელითა ივა[ა]ნე მონისძისა[ი]თა. ქრ[ონი]კ[ო]ნი იყო 260), რომლის თანახმად ირკვევა, რომ ეს ფირფიტა შესრულებულია იოანე (ივ[ა]ნე) მონისძის მიერ 1040 წელს.

1878 წლამდე წმ. ნიკოლოზის გამოსახულებიანი ფირფიტა დამაგრებული ყოფილა გურიაში მდებარე შემოქმედის მონასტრის მაცხოვრის ხატის მოჭედილობაზე, ხოლო მოგვიანებით მეორე ფირფიტასთან ერთად (იოანე მონისძის მიერვე შესრულებული წმ. ბასილის გამოსახულება), გადატანილი იქნა შემოქმედის მონასტრის ღვთისმშობლის ხატზე. ცნობილია, რომ 1924 წელს ეს ფირფიტები მოხსნილი იქნა და გადაეცა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს. როცა 1920-იან წლებში ქართველი მეცნიერი, აკად. შალვა ამირანაშვილი გაეცნო სახელმწიფო ერმიტაჟში დაცულ ქართულ კოლექციას, ივარაუდა, რომ აქ დაცული წმ. გრიგოლისა და წმ. ათანასეს გამოსახულებიანი ფირფიტებიც ოქრომჭედელ ივანე მონისძის მიერ იყო შექმნილი და თავის დროზე გატანილი იქნა შემოქმედის მონასტრის საგანძურიდან (ამირანაშვილი, 1956:28) და შემდეგში ერმიტაჟის კოლექციაში მოხვდა.[7] შ. ამირანაშვილის ვარაუდი მოგვიანებით რუსმა მეცნიერმა ქ. რაკიტინამაც დაადასტურა თავის სამეცნიერო ნაშრომში (Ракитина, 1961:68).

სახელმწიფო ერმიტაჟის ქართულ კოლექციაში დაცული წმინდანების გამოსახულებიანი ფირფიტები მაღალმხატვრულობით გამოირჩევა და ქართული რელიეფური პლასტიკის საყურადღებო ნიმუშებს წარმოადგენს. თაღოვანი ფირფიტები შემოსაზღვრულია ზარნიშის ტექნიკით შესრულებული ლილვაკით და მასზე დატანილია ასომთავრული წარწერები: „წმ. გრიგოლი” და „წმ. ათანასე”. წმინდანთა პლასტიკური ფიგურები თავისუფალ პოზებში არიან გამოსახულნი და ფირფიტის მთელ სივრცეს ავსებენ. ორივე წმინდანი წარმოდგენილია მაკურთხეველი მარჯვენით, ხოლო მარცხენა ხელში – წიგნებით.

წმინდანთა ფიგურების პლასტიკური დამუშავება წარმოადგენს XI საუკუნის ქართული რელიეფური პლასტიკის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მაგალითს, რომლის თანახმად, სიბრტყეზე ადამიანის ფიგურის გამოსახვა განვითარების მაღალმხატვრულ დონეს აღწევს (ამირანაშვილი, 1971:294). გამოსახულების მოდელირება უფრო მეტად პლასტიკურია, ხოლო ტანსაცმლის ნაოჭები, ფიგურის მოძრაობის ხაზგასმასთან ერთად, შესანიშნავად გადმოსცემს სამოსელით დაფარული სხეულის მოცულობას. შემოქმედის მონასტრის ხატებისთვის დამახასიათებლი საერთო სტილისტიკის მსგავსად, ამ ფირფიტებსაც ახასიათებს ფორმების სიმკაცრე, ლაკონურობა, რელიეფის დონის სიმცირე, რაც იოანე მონისძის ხელწერას განასხვავებს XII საუკუნის ქართველი ოქრომჭედლის – ბექა ოპიზარის შემოქმედებისაგან.

ზოგადად, იოანე მონისძის შემოქმედებას ახასიათებს სხვადასხვა სიმაღლის რელიეფური პლასტიკა, ფიგურების თავებისა და ხელების მრგვალი ფორმებით გამოსახვა და კისრის კუნთების გამოკვეთა, ხოლო წმინდანთა სამოსელის – კვართებისა და ფელონების დრაპირება და ომოფორები შესრულებულია ოსტატური ჭედური პლასტიკით. კვართების მძიმე, დავარდნილი

---

[7] სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში ქართული ხელოვნების ნიმუშები სხვადასხვა გზით ხვდებოდა. მას შემდეგ, რაც 1801 წლიდან საქართველომ სახელმწიფოებრიობა დაკარგა და რუსეთის ერთ-ერთ გუბერნიად იქცა, ინტენსიურად მიმდინარეობდა ქვეყნის ფარგლებიდან სამუზეუმო მასალების გადინებაც, რაშიც, კერძო პირებთან ერთად, აქტიურად მონაწილეობდნენ რუსი ეგზარქოსები და სახელმწიფო ჩინოვნიკებიც, რომლებიც ჩვენს წინაპართა მიერ შექმნილ საგანძურს საკუთარი გამდიდრების წყაროდ იყენებდნენ (ქარაია, 2019:82).

ნაკეცების ზემოდან გამოსახულია უფრო ფართო და მოცულობითი სამოსელი – ფელონები, მათზე გადატარებულია მკერდზე გადაჯვარედინებული ომოფორების ვიწრო ზოლები. ომოფორებზე ნათლად შეინიშნება პუსონური ჯვრები, ხოლო ფიგურები შესრულებულია ერთიან სტილში, იდენტური ტექნიკური ხერხებით. თავის დროზე, დაახლოებით, XIX ს. მიწურულში ეს ფირფიტები გატაცებული უნდა იყოს შემოქმედის მონასტრიდან, რასაც ადასტურებს სახელმწიფო ერმიტაჟის ყოფილი თანამშრომლის, ხელოვნებათმცოდნე ალვიდა მირზოიანის მოსაზრებაც, რომლის თქმით: „იოანე მონისძის ფირფიტები აშკარად სხვა ჩარჩოდან არის ამოჭრილი, რადგან მათ გვერდებს უსწორმასწორო კიდეების მქონე ფურცლოვანი ვერცხლის ვიწრო ზოლები გასდევს. როგორც ჩანს, ამოჭრისას ძალიან ჩქარობდნენ და ეს საქმე საკმაოდ დაუდევრად შეასრულეს" (მირზოიანი, 2016:54).

წმ. გრიგოლისა და წმ. ათანასეს ფირფიტებთან ერთად, 1924 წელს სახელმწიფო ერმიტაჟის ქართულ კოლექციას შეემატა ხელნაწერის ტყავგადაკრული ყდის ფიცრები, რომლებზეც სამი დიდი და ორი მცირე ზომის მედალიონებია განთავსებული (ასევე ბარონ ალ. შტიგლიცის ტექნიკური ხატვის ცენტრალური სასწავლებლის ყოფილი მუზეუმის კოლექციიდან). მედალიონებს წარწერები არა აქვს, რის გამოც მთავარანგელოზთა იდენტიფიცირება ვერ ხერხდება. მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანზე იკითხება საკმაოდ უხეშად ამოკაწრული ასოები, რომლებიც წმ. მიქაელის სახელს აღნიშნავს და აშკარად უფრო გვიან უნდა იყოს შესრულებული.

ამ მედალიონებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ხელნაწერის ყდის უკანა ფიცარზე განთავსებული ერთ-ერთი მთავარანგელოზის გამოსახულება, რომელიც გამოირჩევა უჩვეულოდ მომღიმარი სახით და შესრულებულია იოანე მონისძის ხელწერისთვის დამახასიათებელი პლასტიკურობით. იგი წარმოდგენილია ძვირფასი ქვებითა და ჯვრებისგან შემდგარი ორნამენტით შემკული მდიდრული სამოსით – ლოროსით და მთავარანგელოზებისთვის დამახასიათებელი ატრიბუციით: მარჯვენა ხელში შუბით, ხოლო მარცხენაში – სფეროს გამოსახულებით, რაც გვაძლევს საშუალებას, ვივარუდოთ, რომ შესაძლოა, ამ მედალიონზე მთავარანგელოზი გაბრიელი იყოს გამოსახული. მეორე მთავარანგელოზი წარმოდგენილია ხელში გრაგნილით და როგორც ზემოთ აღინიშნა, მასზე ამოკაწრულია წარწერა, რომლის თანახმადაც, იგი წმ. მიქაელის გამოსახულება უნდა იყოს. ასევე, სავარაუდოა, რომ მესამე მთავარანგელოზი მკაცრი გამომეტყველებით, ხელში ღვთიური სფეროთი, ტუნიკითა და მოსასხამით, მიქაელის გამოსახულებას წარმოადგენდეს. წმინდანთა გამოსახულებიანი ზემოთ ნახსენები ფირფიტების მსგავსად, ეს მედალიონებიც საკმაოდ უხეშადაა ამოჭრილი რომელიღაც ხატის მოჭედილობიდან და შესაძლოა, მოგვიანებით იქნა დამაგრებული ხელნაწერის ყდის ფიცრებზე.

ფირფიტებსა და მედალიონებს ბევრი საერთო მახასიათებელი აქვთ, რაც კონკრეტული ავტორის, იოანე მონისძის ხელწერას მოწმობს: ისინი შესრულებულია ერთნაირი სისქის ვერცხლის ფირფიტებზე და ჩასმულია იდენტური ტიპის ორნამენტულ ჩარჩოებში. ფირფიტებსა და მედალიონებზე გამოსახული ფიგურების დეტალების ცვალებადი რელიეფური მოდელირება, რიგი ფორმების სიმრგვალე, ორნამენტული მოტივები და სტილისტური მახასიათებლები ერთგვაროვანია. საყურადღებოა, რომ ორივე ტიპის ნიმუშების ერთი ავტორისადმი მიკუთვნების ვარაუდი გამყარდა სახელმწიფო ერმიტაჟის მიერ ხუთივე ვერცხლის ფირფიტის ქიმიური ანალიზის საფუძველზეც – როგორც გამოკვლევის შედეგად დადგინდა, მთავარანგელოზების მედალიონების ლიგატურული შემადგენლობა წმინდანთა გამოსახულებიანი ფირფიტების მასალის იდენტურია. ხელოვნებათმცოდნე ა. მირზოიანის თქმით, „დანამდვილებით არ ვიცით, როდის და რომელი ძეგლიდან გადმოიტანეს მთავარანგელოზების მედალიონები ყდაზე, მაგრამ ზოგიერთი ცნობილი ფაქტი გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალებას იძლევა" (მირზოიანი, 2016:62). იგულისხმება ნ. კონდაკოვის მიერ გამოქვეყნებული და დ. ერმაკოვის მიერ გადაღებულ ფოტოზე გამოსახული (Кондаков, Бакрадзе:1890:ილ. 55) შემოქმედის ღმრთისმშობლის ხატზე დამაგრებული ორი მედალიონი, რომელთა შესრულების სტილისტური მახასიათებლები იოანე მონისძის ნამუშევრების იდენტურია.

პროექტის („ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ვირტუალური ანასტილოსი სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული კოლექციების კვლევის საფუძველზე") ფარგლებში სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების ფონდებში ამჟამად დაცული ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების შესწავლასა და სისტემატიზაციასთან ერთად, გათვალისწინებულია ამ კოლექციების მონაცემთა ბაზის შექმნა და ვირტუალური ანასტილოსის განხორციელება, რაც

შექმნის იმის წარმოჩენის შესაძლებლობას, თუ როგორ უკავშირდება ეროვნული მემკვიდრეობის ეს ნიმუშები საქართველოს მუზეუმებში დაცულ მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ცალკეულ ნიმუშებს და ანალოგიურ კოლექციებს (ქარაია, 2019:94). რიგ შემთხვევაში, წარმოადგენს მის ნაწილს ან უშუალო ფრაგმენტს, როგორც მაგალითად, იოანე მონისძის სახელმწიფო ერმიტაჟსა და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ხელოვნების მუზეუმში დაცული წმინდანთა გამოსახულებიანი ფირფიტები და სხვა მასალები, რომელთა კვლევა უდავოდ ახალი ცოდნით გაამდიდრებს ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირანაშვილი შ., საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მათი დაბრუნება, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1968.
2. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია. გამომცემლობა “ხელოვნება”, თბილისი, 1956.
3. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია. გამომცემლობა “ხელოვნება”, თბილისი, 1971.
4. მირზოიანი ა., შუა საუკუნეების ქართული ტორევტიკა ერმიტაჟის კოლექციაში. სანკტ-პეტერბურგი, 2016.
5. ქარაია კ. ი., ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების კოლექციების ფორმირება სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში. ჟურნალი Academia, N7, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის გამოცემა, თბ. 2019.
6. Бакрадзе Д., „Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре“. СПб. 1878 г.
7. Кондаков Н., Бакрадзе Д., Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Санкт-Петербург, 1890.
8. Новаковская-Бухман С. М. Произведения древнегрузинской чеканки в собрании Русского музея // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 8. М.: Изд-во ПСТБИ, 2004.
9. Такаишвили Е., Археолочиские экскурсии, разыскания и заметки, вып. I, Тифлис, 1905.
10. Ракитина К. А. Памятники грузинского чекана по серебру XI-XII вв. из собрания Эрмитажа// ТГЭ.Л., Вып. 5, 1961.

მანანა ხიზანიშვილი
თამარ დიდებაშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმის სიმონ ჯანაშიას
სახელობის საქართველოს მუზეუმი

აბისინიის ტრადიციული კულტურის ნიმუშები საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში

1935 წლის 8 ნოემბერს საქართველოს მუზეუმის საექსპოზიციო დარბაზში მოეწყო აბისინიის (დღევანდელი ეთიოპია) ყოფისა და კულტურის ამსახველი ეთნოგრაფიული გამოფენა, რომლის ხელმძღვანელიც იყო აკადემიკოსი გიორგი ჩიტაია (იმ დროისთვის მუზეუმის უფროსი ეთნოგრაფი, დოცენტი). გამოფენა მიეძღვნა შორეული აფრიკის გმირ აბისინიელ ხალხს, რომელიც იბრძოდა ფაშისტური აგრესიის წინააღმდეგ. საქართველოს მუზეუმი ასეთი ფორმით გამოეხმაურა იტალია-ეთიოპიის ომის (1935-1941 წწ.) დაწყებას, რითაც სოლიდარობა გამოუცხადა დამოუკიდებლობისა და თავისუფლებისათვის მებრძოლ აბისინიელებს. ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი იყო ეთიოპიაში მცხოვრები სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის კულტურული მემკვიდრეობის 500-ზე მეტი ექსპონატი, რომლებიც სრულად ასახავდა მათ მატერიალურ ყოფასა და სულიერ კულტურას. გამოფენა დამთვალიერებლებისთვის იმდენად ეგზოტიკური და საინტერესო აღმოჩნდა, რომ დაგეგმილი ორი თვის ნაცვლად წლის ბოლომდე გაგრძელდა. „აბისინიის ეთნოგრაფიული გამოფენის" ექსპონატების დიდი ნაწილი ამჟამად დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ეთნოგრაფიის კოლექციების აღმოსავლურ ფონდსა და საბრძოლო იარაღების საფონდო სივრცეში (გაზ. „კომუნისტი", 1935:4; არქივი, 1935:1).

აბისინიის ეთნოკულტურული მემკვიდრეობის ხილვა საზოგადოებისთვის იმ დროისთვის სიახლეს წარმოადგენდა, საქართველოსთვის ისტორიულად აბაშეთად წოდებული უძველესი ქრისტიანული ქვეყანა ოდითგან იყო ცნობილი.არაბულად „ჰაბაშ" შერეულს, ნარევ ხალხს ნიშნავს, რაც ეთნიკური სიჭრელის მიმანიშნებელია (კეკელიძე, 1956:171). ამ ქვეყნის მოსახლეობა 80-ზე მეტი სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფისგან შედგება, ამის გამო მას „ხალხთა მუზეუმსაც" უწოდებენ. აღსანიშნავია, რომ მუზეუმში დაცული აბაშური კოლექციის ნიმუშები სრულად წარმოაჩენს ქვეყნის კულტურულ და რელიგიურ მრავალფეროვნებას. აბისინიის ხალხთა ტრადიციული კულტურის თავისებური განვითარება ბევრად განსაზღვრა მისმა კონტაქტებმა ახლო აღმოსავლეთის ძველ ცივილიზაციებთან (ეგვიპტე, ირანი, სირია, პალესტინა, საბერძნეთი) და აქ გავრცელებულმა სამმა დიდმა მონოთეისტურმა რელიგიამ. 1945 წლიდან აბისინიას ოფიციალურად ეთიოპია (ბერძნ. „მზით დამწვარი", „მუქკანიანი") ეწოდა. ათასწლეულების განმავლობაში სხვადასხვა გარეშე ძალებთან წინააღმდეგობისდა მიუხედავად, ეთიოპიის ხალხმა შეძლო შეენარჩუნებინა საკუთარი იდენტობა, სარწმუნოება, ენა და კულტურა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საქართველოსა და ეთიოპიას შორის ურთიერთობას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს, რაზეც საისტორიო და ლიტერატურულ წყაროებში დაცული ცნობებიც მოწმობს. საქართველოსა და ეთიოპიის ურთიერთობაში საინტერესოა აგრეთვე სამეფო დინასტიათა საერთო, ბიბლიური წარმომავლობის საკითხი. ქართული პოლიტიკური თეოლოგიის მიხედვით ცნობილია, რომ ბაგრატიონთა საგვარეულო სამეფო დინასტია ბიბლიური მეფე დავითის მოდგმაა. აბისინიის მემატიანეთა თანახმად, მათი მეფეთა წარმომავლობაც ბიბლიური მეფე სოლომონისა და დედოფალ საბას[8] ძის მენელექ პირველისაგან მოდის. მეფე სოლომონისა და საბას დედოფლის სასიყვარულო ისტორია ბიბლიის ერთ-ერთი ლამაზი და ფართოდ გავრცელებული ეპიზოდია. ქართველთა და აბაშთა სამეფო დინასტიების ნათესაობის შესახებ მოგვითხრობს იოანე ბატონიშვილიც „კალმასობაში" (კარბელაშვილი, 2005:244). XX საუკუნის ეთიოპიის ისტორიაში საკმაოდ ღრმა კვალი დატოვა ქართველმა ექიმმა და საზოგადო მოღვაწემ პეტრე პავლეს ძე მერაბიშვილმა (1877-1930 წწ.), რომელიც იმპერატორ მენელიქ მეორის პირადი ექიმი

[8] საბის სამეფო – არსებობდა ძვ.წ. III ათასწლეულიდან ახ.წ. III საუკუნემდე არაბეთის ნახევარკუნძულის სამხრეთში, ისტორიული ეთიოპიისა და იემენის ტერიტორიაზე.

იყო. „დოქტორ მერაბმა” ფრანგულ ენაზე დაწერა რამდენიმე საინტერესო ნაშრომი ეთიოპიის ეთნოგრაფიის შესახებ (ჟვანია, 2000:282).

მუზეუმის ფონდებში დაცული აბაშური კოლექცია მოიცავს მთელ რიგ უმნიშვნელოვანეს ნივთებს, რომლებიც არსებით წარმოდგენას გვიქმნის ეთიოპიის რამდენიმე ტომის (სომალი, დანაკალი, ორომო, ამჰარი, გალა) XVIII-XX სს-ის ყოფისა და კულტურის შესახებ. სამწუხაროდ, კოლექციის მუზეუმში შემოსვლის ისტორიაზე ზუსტი ცნობები ვერ მოვიძიეთ. საინვენტარო დავთრებით ირკვევა, რომ ექსპონატები მეტეხის მცირე ხელოვნების მუზეუმმა საქართველოს მუზეუმს გადასცა 1935 წელს. სავარაუდოდ, კოლექცია საქართველოში XIX ს-ის ბოლოს რუსეთის იმპერიიდან უნდა შემოსულიყო. 1894 წელს რუსეთის საიმპერატორო გეოგრაფიული საზოგადოების მიერ ეთიოპიაში მოწყობილ ერთ-ერთ ექსპედიციას ბევრი საინტერესო არტეფაქტი მოუძიებია და ჩაუტანია რუსეთში. ექსპონატების უმრავლესობა ამჟამად დაცულია პეტერბურგის ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმის (კუნტსაკამერა) აფრიკის განყოფილებაში, სადაც ცხრაასიან წლებში მოეწყო აბისინიის კულტურის გამოფენა.უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს მუზეუმში დაუნჯებული აბაშური ნივთები იდენტურია კუნტსკამერის კოლექციისა. ექსპედიციის ერთ-ერთი ნევრი (სავარაუდოდ ა. ელისეევი) თბილისში გადმოსულა საცხოვრებლად და საკუთარი ეგზოტიკური კოლექციაც თან ჩამოუტანია. რევოლუციის შემდეგ კოლექციონერს ქონება ჩამოართვეს და 20-იან წლებში ახლადდაარსებულ მეტეხის ხელოვნების მუზეუმს გადასცეს. აკადემიკოსგიორგი ჩიტაიას ცნობით, აბისინიის ეთნოგრაფიული გამოფენისთვის ნივთების ნაწილი ეთიოპიიდან ომის დროს გადმოსახლებული სომხებისგანაც შეუძენიათ (გაზ. „კომუნისტი”, 1935:4; არქივი, 1935:1).

აბისინიის ეთნოგრაფიულ კოლექციაზე მუშაობისას პირველ რიგში მოვახდინეთ არტეფაქტების (300-მდე ერთეული) იდენტიფიცირება, ატრიბუცია და დიგიტალიზაცია. ექსპონატების ფუნქცია-დანიშნულებიდან გამომდინარე, ნივთები თემატურად შემდეგნაირად დავაჯგუფეთ: 1. ქრისტიანული ლიტურგიკული ჭურჭელი და საკულტო დანიშნულების სარიტუალო ნივთები; 2. ქალისა და მამაკაცის სამკაულები და აქსესუარები; 3. სამეურნეო დანიშნულების საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი; 4. ცხენის აღკაზმულობა; 5. საბრძოლო იარაღი და აღჭურვილობა.

ქრისტიანული ღვთისმსახურებისთვის განკუთვნილ ნივთებს შორის აღსანიშნავია საცეცხლური, სათვალავი მძივები და კოპტურ-ეთიოპური ჯვრის რამდენიმე ნიმუში, კერძოდ კი გულსაკიდი, საპროცესიო ჯვრები და კვერთხის თავები. კოპტურ-ეთიოპური გულსაკიდი ჯვრები სხვადასხვა ვარიაციებით, ატრიბუტიკითა და სიმბოლური დატვირთით უნიკალურია მსოფლიოში. არსებობს ამ ჯვრების დაახლოებით 350-მდე სახეობა (კუთხური ჩარჩოებით, აყვავებული მკლავებით, სოლარული წრეებით) მუზეუმში დაცული გულსაკიდი და საპროცესიო ჯვრები ეთიოპიის საიუველირო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენს და კოლექციის სიამაყე და მშვენებაა. ისინი დამზადებული უნდა იყოს ლალიბელასა[9] და ადის-აბების საიმპერატორო სახელოსნოებში (სურ. 1). მასალად გამოყენებულია ძირითადად თეთრი ლითონი. ჩამოკიდებულია შავი აბრეშუმის ძაფის ნაკრებზე, რომელზედაც შემოხვეულია ლითონისავე ძეწკვი. სიმბოლური დატვირთვითა და რწმენების სინკრეტიზმით გამოირჩევა თითბრის დაფანჯრული გულსაკიდი ჯვარი, რომელიც ჩასმულია ექვსქიმიან ვარსკვლავში და თავზე ადგას გვირგვინი.

აბაშურ კოლექციაში ქალის და მამაკაცის სამკაულების საუკეთესო ნიმუშებია დაცული. ესენია: ყელსაბამები, სამაჯურები, საყურეები, ბეჭდები, გასათხოვარი ქალის სარტყელი, მამაკაცის თითბრის სამაჯური და ფეხის რგოლი. სამკაულები გამოირჩევა აფრიკული ფერთა სიკაშკაშითა და აღმოსავლური ორნამენტული მოტივებით. ფაქიზად დამუშავებული მინისა და სანახელაო ქვების მძივები გემოვნებით, ფერების შერჩევა-შეხამებითაა აცმული აბრეშუმის თასმაზე. ზოგიერთ მათგანზე სხვადასხვა ფორმის ლითონის ფირფიტებია ჩამოკიდებული, რომლებიც ხაზოვანი და წერტილოვანი ორნამენტებით არის შემკული (სურ. 2). მძივები ამჰარის და ორომას ტომის ქალების საკუთრებას უნდა წარმოადგენდეს.

დახვეწილი გემოვნებით დამზადებული სხვადასხვა მასალისა და ფორმის საყოფაცხოვრებო ჭურჭელი მიწათმოქმედება-მესაქონლეობისა და შინამრეწველობის დარგების (ტყავის, ხის, რქის დამუშავება, მეთუნეობა) მაღალგანვითარებულობაზე მიუთითებს. სომალსა და გალაში ადგილობრივი გლეხები აქლემის და თხის რძის შესანახად და გადასაზიდად ხმარობდნენ

[9]ლალიბელა – წმინდა ქალაქი ამჰარის რეგიონში, სადაც XII-XIII სს-ის კედელში ნაკვეთი ტაძრებია.

ტყავის მაღალ ჭურჭელს, რომელიც გარედან ჩალით არის მოწნული და ნიჟარებითაა შემკული (სურ. 5). აღსანიშნავია, რომ ეთიოპიაში ნიჟარები ესთეტიკური დანიშნულების გარდა ამულეტებად, ავი თვალის ასაცილებლადაც გამოიყენებოდა. ტყავის და ჩალის კომბინაციითაა დამზადებული წყლის მათარა. როგორც ჩანს, ასეთი ტექნიკით დამზადებული ჭურჭელი თერმოსის ფუნქციას ასრულებდა და სითხეს კარგად და დიდხანს ინახავდა (Народы африки, 1954:382). ეთიოპიაში, განსაკუთრებით ამჰარასა და სომალში, ძალზედ გავრცელებული იყო მოწნული ჭურჭლის დამზადება და მოხმარება. მუზეუმის აღმოსავლურ ფონდში დაცულია ფერადი ნამჯისგან მოწნული გიდელები, ხახალები, კალათები. შეღებილი ნამჯისგან წნავდნენ და ფერადი ბისერებით ამკობდნენ კალათებს განთქმული ეთიოპური ყავის მარცვლების შესანახად (სურ. 4). მაღალმხატვრული გემოვნებითა და ტრადიციული ხერხებით არის დამზადებული ეთიოპური პურის ე.წ. ენჯერის შესანახი და გადასატანი კალათა ხუფით. ენჯერი ხორბლის დიდი ზომის (50 სმ.), მრგვალი ფორმის ტრადიციული კვერია, რომელიც ენდემური რამდენიმე ჯიშის ხორბლის ფქვილისგან ცხვება და სუფრაზე თეფშის ფუნქციასაც ასრულებს. აბისინიაში უძველესი დროიდან ხმარობდნენ თავის დასადებ სასთუნალებს, რომელიც ბალიშის მაგივრობას სწევდა. ცენტრალური ეთიოპიის ზოგიერთ სოფელში მათ დღესაც იყენებენ. სასთუნალი მზადდება მაგარი ჯიშის ხისგან, იშვიათად ტყავისგან. ქალის და მამაკაცის სასთუნალები ერთმანეთისგან ზომით და შემკულობით განსხვავდება. კოლექციაში დაცულია სომალელი მამაკაცის პეპლის ფორმის ქოშები, რომელიც დამზადებულია რვა ფენა ტყავისგან (სურ. 6). ცნობილია, რომ ფეხსაცმელებს ადგილობრივები იშვიათად ხმარობდნენ. სანდლებს და ქოშებს მხოლოდ უდაბნოში იცვამდნენ, რადგან ცხელი ქვიშა ფეხის გულებს წვავდა (Народы африки, 1954:382).

ეთიოპური ტრადიციული საბრძოლო საჭურველის საუკეთესო ნიმუშები ეროვნული მუზეუმის იარაღის ფონდშია დაცული. კოლექციაში წარმოდგენილია აფრიკული ტიპის შუბები, სანადირო და საბრძოლო ისრები თავისივე კაპარჭებით, მოხრილი ეთიოპური ხმლები ე.წ. შოტენი, არაბული ტიპის ხანჯლები, დანები, საბრძოლო ნამგალი დაკბილული პირით და ფარები. იარაღის კოლექცია ძირითადად დანაკალური და სომალურია. კლასიკური ეთიოპური ფარი მზადდებოდა კამეჩის ან ბეჰემოთის ტყავისგან, ბეჰემოთის სქელი ტყავი უფრო მკვრივი, მაგარი და გამძლეა. მის დამზადებას ნახევარი წელი მაინც სჭირდებოდა. მუზეუმში დაცულია ფარების სადღესასწაულო და საბრძოლო სახეობები. მდიდრულად შემკული და მძიმეა ტომის ბელადებისა და მაღალი წრის აბისინიელთა ფარები (სურ. 7).

სტატიის წერისას ჩვენ მიზნად დავისახეთ საზოგადოებისთვის გაგვეცნო და პოპულარიზაცია გაგვეწია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდებში დაუნჯებული უცნობი კოლექციისთვის, კერძოდ შორეული აფრიკის კონტინენტზე არსებული ქრისტიანული ქვეყნის მდიდარი და ეგზოტიკური კულტურული მემკვიდრეობის საუკეთესო ნიმუშებისთვის, რომელთა შემდგომი კვლევა და პუბლიკაცია სამუზეუმო და სამეცნიერო საქმიანობის ერთ-ერთ პრიორიტეტს წარმოადგენს. ვფიქრობთ, რომ ქართული მასალის პარალელურად სხვა ქვეყნების არტეფაქტების შეგროვება და შესწავლა მნიშვნელოვანია, რადგან ისინი საუკეთესოდ გამოხატავს საქართველოს ისტორიულ, კულტურულ-ეკონომიკურ და პოლიტიკურ კავშირებს სხვა სამყაროსთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

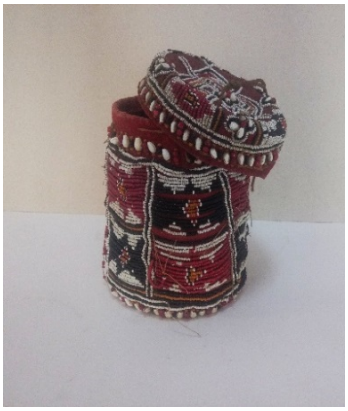
1. კარბელაშვილი მ., იოანე ბატონიშვილის ცნობა საქართველოსა და ეთიოპიის სამეფო დინასტიათა ნათესაობის შესახებ (მასალები ქართული პოლიტიკური აზროვნების ისტორიისთვის), ლიტერატურული ძიებანი, ტ. XXVI, თბ., 2005.
2. კეკელიძე კ., ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. I, თბ., 1956.
3. ჟვანია ნ., საქართველო-ეთიოპიის ურთიერთობის ისტორიიდან, ქართველური მემკვიდრეობა, ტ. 4, ქუთაისი, 2006.
4. გაზეთი „კომუნისტი", 2 ნოემბერი №255, თბ., 1935.
5. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის არქივი, 1935 წ., ყუთი 33, საქაღალდე №60.
6. Народы Африки, Этнографические очерки, Москва, 1954.

ილუსტრაციები:

სურ. 1

სურ. 2

სურ. 3



სურ. 4

სურ. 5

სურ. 6

სურ. 7

ალეკო გელაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

უძველესი არტეფაქტი „ლოტოსის ჰოზით“, იმირის გორის „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურა

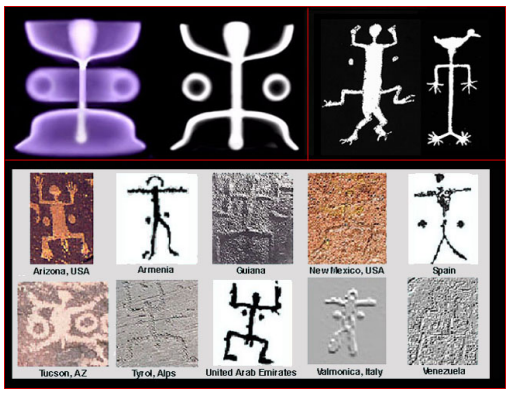
ქვემო ქართლის (1965-1971 წ.წ.) არქეოლოგიური გათხრების დროს (არქეოლოგიურ ექსპედიციას ხელმძღვანელობდნენ: ალ.ჯავახიშვილი და ო.ჯაფარიძე), იმირის გორასა და არუხლოს გორაზე გამოვლინდა თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტები ანთროპომორფულ ფიგურათა რელიეფური გამოსახულებებით (ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები, 1975:85), რომლებიც ძვ. წ. აღ-ის VI-IV ათასწლეულებით, ნეოლით-ენეოლითის ხანით თარიღდება (სურ. 1, 2).

სურ. 1. მარცხნიდან – არუხლოს 1 და იმირის გორის 2 „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურა (ძვ. წ. აღ. VI-IV ათასწლეულები).

სურ. 2. იმირის გორის „მროკავ-მლოცველი ფიგურა“ (ძვ. წ. აღ. VI-IV ათასწლეულები).

ფიგურების ძირითად დამახასიათებელ ნიშანთაგან გამოიკვეთება მამაკაცური გამანაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო (ფალოსი) და ხელების უჩვეულოდ მაღლა აპყრობილი მდგომარეობა, რომელიც შეიძლება აღვიქვათ მლოცველი ადამიანის ჟესტად და ამავდროულად – მროკავი ადამიანის საცეკვაო პოზად (გელაშვილი, 2013:93).

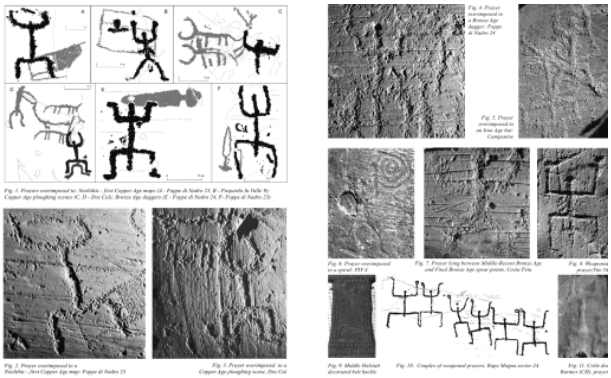
იმირის და არუხლოს გორის ანთროპომორფულ ფიგურებს პარალელები თითქმის მთელ მსოფლიოში მოეძებნება (ავსტრალია, ესპანეთი, იტალია, აზერბაიჯანი, სომხეთი, არაბეთის გაერთიანებული საემირო და სხვა) და შესაბამისად, ამ ფიგურების შესახებ სხვადასხვა შეხედულებებიც არსებობს. მაგალითად, ამერიკელი მკვლევარი ანტონი პერატი მათ „ჩაცუცქულ კაცებად“ მოიხსენიებს და მიიჩნევს, რომ ისინი უძველესი ცის პლაზმის ფორმაციებს წარმოადგენენ (Plasma Formations in the Ancient Sky) (სურ. 3).



სურ. 3. „ჩაცუცქული კაცები“, როგორც ცის პლაზმის ფორმაციები.

პერატის თქმით, ეს არის ილუსტრირება იმისა, თუ როგორი ფორმებით გამოხატავდნენ პლაზმას სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ადგილას. ერთის მხრივ, ანტონი პერატის შეხედულებას ვერ ვუარყოფთ, მაგრამ აქვე დასაკონკრეტებელია, პლაზმის რა ტიპზეა საუბარი. როგორც ცნობილია, აირების მსგავსად, პლაზმას არ აქვს განსაზღვრული ფორმა ან მოცულობა, გარდა იმ შემთხვევისა, როდესაც ის რაიმე ჭურჭელში ან კონტეინერშია მოთავსებული (პლაზმა). თუ ანტონი პერატს მხედველობაში აქვს ბუნებაში არსებული პლაზმის ტიპიური მაგალითები: ალი, ელვა, ვარსკვლავები და მზე, რომელთა დანახვა ძველი დროის ადამიანს შეუიარაღებელი თვალით შეეძლო, მაშინ მისი მოსაზრება ჩვენთვისაც მისაღებია, რადგან უძველეს ადამიანს, მაგალითად, შეეძლო ელვის გარკვეული ფორმა ადამიანის ფორმისთვის მიემსგავსებინა და შემდეგ ის გამოესახა კლდეზე, ქვაზე ან თიხის ჭურჭელზე. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც კი მაინც მიგვაჩნია, რომ ე.წ. „ჩაცუცქული კაცების“ ფორმაში ადამიანური საწყისი უფრო მეტია, ვიდრე პლაზმური. გარდა ამისა, არუხლოს და იმირის გორის „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურების მაგალითები არ შეიცავენ ისეთ დამახასიათებელ ნიშნებს (მაგალითად ორ წერტილს), რომელიც ანტონი პერატის მიერ ილუსტრირებულ ფიგურებს ორივე მხარეს, ფეხებსა და ხელებს შორის აღენიშნება. ამავე დროს, დაახლოებით იგივე ფიგურების (საუბარია ვალკამონიკას და ტიროლის ალპების კლდეებზე გამოსახულ ფიგურებზე) სხვაგვარი და სინამდვილესთან უფრო ახლოს მდგომი მოსაზრებებიც არსებობს.

მაგალითად, იტალიაში „ვალკამონიკას“ ფიგურების შესახებ საინტერესო ცნობებს იძლევა ანდრეა არკა. ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ფიგურები მაღლა აწეული ხელებით, „მლოცველ ფიგურებად“ ან „მლოცველებად“ იწოდებიან. თუმცა, მიუხედავად იმისა რომ ლოცვის აქტი ამ ფიგურებისთვის ყველაზე მეტად გავრცელებული ინტერპრეტაციაა, ეს სრულებით არ გამორიცხავს ფიგურების მდგომარეობებში გარკვეული ტიპის ცეკვის ამოკითხვასაც“ – აღნიშნავს ანდრეა არკა (Andrea Arca) (სურ. 4) (http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123).



სურ. 4. ვალკამონიკას კლდის ფიგურები.

ვალკამონიკას კლდის ხელოვნების ქრონოლოგიის ყველაზე მნიშვნელოვანი კვლევა, როგორც ანდრეა არკა მიგვითითებს, შემოთავაზებული აქვს ე.ანატის ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში, სადაც ქრონოლოგიურად ოთხი სტილი გამოიკვეთა. ე.ანატის მიერ „მლოცველები“ მიჩნეულ იქნა I და II სტილად. I სტილი თარიღდება V ათასწლეულიდან – ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულის და-

საწყისამდე (5000-3800 ძვ. წ. აღ.) და II სტილი თარიღდება ძვ. წ. აღ. IV ათასწლეულით (3800-3000 ძვ. წ. აღ.) (Andrea Arca).

ქართული ანთროპომორფული პლასტიკის ნიმუშებიც, იმირისა და არუხლოს გორის „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურების სახით, არქეოლოგებმა ძვ. წ. აღ. VI-IV ათასწლეულების ფარგლებს მიაკუთვნეს (ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები, 1975:85). ისინი ნეოლით-ენეოლითური კულტურის ნაწარმს წარმოადგენენ და შესაბამისად, როგორც უძველესი საცეკვაო ინფორმაციის მქონე ნიმუშები ისე გვევლინებიან.

იმირის გორის IV სამშენებლო ჰორიზონტში აღმოჩენილ თიხის ჭურჭლის ფრაგმენტებს შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ერთი მოწითალო თიხის ჭურჭლის პირის ფრაგმენტი, რომელზეც რელიეფურად გამოსახულია ანთროპომორფული ფიგურა. იგი წარმოადგენს სქემატურად შესრულებულ ხელებაპყრობილი მამაკაცის გამოსახულებას (ღლონტი, ჯავახიშვილი, კიღურაძე, 1973:5) (სურ. 2). ფიგურას ახასიათებს „ცულისებური“ თავი და პირისახე.ფიგურის ხელები იდაყვშია მოხრილი, მართ კუთხეს ქმნის და თავის გასწვრივ, მაღლა არის აღმართული. მაჯა, ხელის მტევანი და თითები არ არის გამოკვეთილი. ფიგურას წელზე შემოკრული აქვს სარტყელი. რაც შეეხება ფიგურის სხეულის დანარჩენ ნაწილს, ჩვენს მიერ 2013 წელს წარდგენილ სადისერტაციო ნაშრომში „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში“, მისი შემდეგი სახის აღწერა მოვახდინეთ: „წელს ქვემოთ ფიგურას დაახლოებით 45 გრადუსიანი კუთხით გამომავალი ორი ფეხის ნაწილი და ფეხებს შორის მამაკაცური გამნაყოფიერებელი ძალის სიმბოლო ფალოსი შეიმჩნევა. სამწუხაროდ ჭურჭელი ისეა გატეხილი, რომ ადამიანის გამოსახულებას მხოლოდ ამ სახით წარმოგვიდგენს” (გელაშვილი, 2013:50). თუმცა, დაკვირვებამ გვაჩვენა, რომ ჭურჭლის ფრაგმენტზე არა მხოლოდ სხეულის ზედა ნაწილი, ფეხების ფრაგმენტი და ფალოსია გამოსახული, არამედ აქ სრულად წარმოდგენილია გადაჯვარედინებულ ფეხებზე მჯდომარე – ე.წ. „ლოტოსის“ პოზაში რელიეფურად მიძერწილი ანთროპომორფული ფიგურა. ის რაც ჩვენ ფალოსად მიგვაჩნდა, სწორედ ერთმანეთზე გადაჯვარედინებული ფეხებია. ფიგურის მუხლში მოხრილი, მარჯვენა ფეხი სრულად არის გამოსახული, რაც შეეხება მარცხენა ფეხს, მას მხოლოდ მუხლის ნაწილი აქვს მოტეხილი, დანარჩენი ნაწილი: ბარძაყი და წვივი ნათლად გამოიკვეთება.

აღნიშნული გარემოება იმირის გორის მოწითალო ფერის ანთროპომორფულ ფიგურას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს. პირველ რიგში, იგი მსოფლიოში ყველაზე უძველეს (ძვ. წ. აღ. VI-IV ათასწლეულები) არქეოლოგიურ ნიმუშს წარმოადგენს, რომელზეც ადამიანის ფიგურა „ლოტოსის პოზაშია” გამოსახული. აქამდე, ამ მონაცემების მქონე ადამიანის გამოსახულების უძველეს მტკიცებულებას წარმოადგენდა ინდის ხეობაში მოჰენჯო-დაროს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ძვ. წ. აღ. III ათასწლეულის მიწურულით დათარიღებული თიხის ბეჭედი (The Indus-Sarasvati Civilization) (სურ. 5).

სურ. 5. მოჰენჯო-დაროს თიხის ბეჭედი. ძვ. წ. აღ. III ათასწლეულის მიწურული.

გარდა ინდოეთისა, გადაჯვარედინებულ ფეხებზე მჯდომი ფიგურები მსოფლიოს სხვადასხვა ადგილებშია აღმოჩენილი მაგალითად: მექსიკაში, ვერაკრუზისა და ტაბასკოს შტატებში გამოვლენილი, ძვ. წ. აღ. 1200-400 წ.წ. დათარიღებული ოლმეკის ცივილიზაციის ქვის ქანდაკება (Olmec Yogis with Hindu Beliefs), დანიაში, გუნდესტრუპის მახლობლად აღმოჩენილ ძვ. წ. აღ. 100 წ. დათარიღებულ ვერცხლის ქვაბზე გამოსახული კელტების ღვთაება კერნუნოსი (Cernunnos - Wild God of the Forest), მექსიკაში, კლასიკური ვერაკრუზის კულტურის ახ. წ. აღ. 300-600 წ.წ. დათარიღებული „რემოჯადას” სტილის კერამიკის ქანდაკება (Remojadas) და სხვა (სურ. 6).

სურ. 6. მარცხნიდან – ოლმეკის ქვის ქანდაკება. ძვ. წ. აღ. 1200-400 წ.წ., კერნუნოსის გამოსახულება, ძვ. წ. აღ. 100 წ., ახალგაზრდა ტომის წინამძღოლი, რემოჯადას სტილი, ახ. წ. აღ. 300-600 წ.წ.

„ლოტოსის პოზაში“ მოცემულ გამოსახულებებთან მიმართებაში ორი მიდგომა არსებობს: ერთ შემთხვევაში, გადაჯვარედინებულ ფეხებზე ჯდომა იოგასთან არის დაკავშირებული და გადმოსცემს მედიტატიურ მდგომარეობას, და მეორეს მხრივ ,,ლოტოსის პოზა“ გადაჯვარედინებული ფეხებით „სამეფო ხელისუფლების“ ნიშნის გამოხატულებაა: „სამეფო ღვთაებები ან ქალღმერთები“, მათი „მღვდელმსახურები“ და „მეფეები“ ტახტზე, რომელიც შემაღლებულ ადგილას იყო, ამ პოზაში ისხდნენ. თვით ტერმინი „ლოტოსის პოზა“ ან „პოზიციაც“ (პადმāსანა) კი თავად პოზიდან არ მომდინარეობს, რომელიც საერთოდ არ მოგვაგონებს ლოტოსის ყვავილს, არამედ ტახტიდან ან დასაჯდომი ადგილიდან (āსანა), რომელიც ლოტოსს (პადმა) წარმოადგენს“ (ლოტოსის პოზის საკითხი). ორივე მიდგომას აქვს არსებობის უფლება და ჩვენი აზრით, ისინი ერთი მეორეს არ გამორიცხავენ, თუმცა საკითხი უფრო მეტ დაკვირვებას მოითხოვს და შემდგომი კვლევის საგანს წარმოადგენს.

გარდა იმირის გორის მოწითალო ჭურჭლის ფრაგმენტზე რელიეფურად გამოსახული ფიგურისა, საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ არქეოლოგიურ ძეგლებზე, გადაჯვარედინებულ ფეხებზე მჯდომი ადამიანის გამოსახულების სხვა მაგალითი არ გვხვდება, შესაბამისად ქართულ რეალობაში იკონოგრაფიული კუთხით, იმირის გორის ანთროპომორფული ფიგურა, უნიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს. ამასთან, მსოფლიოში აღმოჩენილ სხვა ნიმუშებისგან (თუ არ ჩავთვლით შუა საუკუნეების ბრინჯაოს ისლამური დირჰამების (Artuqid dirham) და მონეტების (Pile of ancient islamic bronze coins) გამოსახულებებს (სურ. 7), მას გამოარჩევს თითქოს სპეციალურად წაგრძელებული ხელების (ე.წ. ორანტის პოზაში) მაღლა აპყრობილი მდგომარეობა. ამდენად, როგორც არქეოლოგიური, ასევე იკონოგრაფიული თვალსაზრისით ეს ძეგლი უმნიშვნელოვანეს არტეფაქტს წარმოადგენს

სურ. 7. ბრინჯაოს ისლამური მონეტები, შუა საუკუნეები (1000-1300 წ.წ.)

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გელაშვილი ა., მროკავ-მლოცველი ფიგურები, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი” №2 (55), 2013.
2. გელაშვილი ა., „ქართული ცეკვა არქეოლოგიურ ძეგლთა იკონოგრაფიულ სისტემაში”, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაცია, 2013.

3. ღლონტი ლ., ჯავახიშვილი ა., კიღურაძე თ., „ხრამის დიდი გორის ანთროპომორფული ქანდაკებები", „ძეგლის მეგობარი" №33, თბილისი, 1973.
4. „ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის შედეგები", (1965-1971), თბილისი, 1975.
5. Plasma Formations in the Ancient Sky, http://www.thunderbolts.info/tpod/2004/arch/041231predictions-rock-art.htm
6. http://ka.wikipedia.org/wiki/პლაზმა
7. Andrea Arca, ,,Chronology and interpretation of the "Praying figures" in Valcamonica rock-art", http://www.rupestre.net/tracce/?p=4123
8. The Indus-Sarasvati Civilization, http://veda.wikidot.com/indus-sarasvati-civilization
9. Olmec Yogis with Hindu Beliefs: Did They Migrate from Ancient China? https://grahamhancock.com/dmisrab10/
10. Cernunnos - Wild God of the Forest, https://www.thoughtco.com/cernunnos-wild-god-of-the-forest-2561959
11. Remojadas, https://en.wikipedia.org/wiki/Remojadas
12. ლოტოსის პოზის საკითხი (Sinister Yogis – devid Ggordon uaiTi), თარგმანი – გიორგი ბერძენიშვილი, http://yoga.ge/?show=yogajournal&Jid=1995
13. Artuqid dirham http://www.museumsinisrael.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?IdItem=ICMS–EIM–K47249
14. Pile of ancient islamic bronze coins, https://www.123rf.com/photo–71769101–pile-of-ancient-islamic-bronze-coins-close-up-shot-selective-focus.html

ნანა შერვაშიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმის
შალვა ამირანაშვილის სახელობის
ხელოვნების მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

აღმოსავლეთი, ეროვნულობა, დასავლეთი: ქართული მოდერნისტული ხელოვნება

„საქართველოს უჭირავს შუა ადგილი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. ეს აძლევდა მას საშუალებას განსაკუთრებული ფორმების შესაქმნელად“ – წერდა დავით კაკაბაძე გასული საუკუნის დასაწყისში. XIX საუკუნის ბოლოს აღმოსავლური, აფრიკული და ოკეანეთის ხელოვნება მოდერნისტული სახვითი ხელოვნებისთვის, მეტადრე ფერწერისა და ქანდაკებისთვის, ინსპირაციის ძლიერი წყაროა. ევროპის კვალდაკვალ მოდერნისტული ხელოვნების განვითარებასთან ერთად ეს პროცესი რუსეთის იმპერიაშიც მძლავრად იჭრება და თეორიული მანიფესტებისა და ავანგარდული ხელოვნების ახალ მიმდინარეობათა ქვაკუთხედად ყალიბდება. 1913 წლის 23 მარტს გამოფენა „მიშენის“ გახსნამდე მოსკოვში პოლიტექნიკური ინსტიტუტის დიდ დარბაზში ლარიონოვის მიერ ორგანიზებულ დისპუტზე „აღმოსავლეთი, ეროვნულობა, დასავლეთი“ სწორედ ეს საკითხი გამოიკვეთა. რუსეთის იმპერიაში შემავალი ბევრი ქვეყნისთვის აღმოსავლურ-დასავლურ სამყაროთა პოლიტიკურ-ესთეტიკური კავშირიისტორიული მოცემულობა, ზოგისთვის კი, ორიენტალიზმი, სახელოვნებო ენის განახლების, ევროპული მხატვრული გავლენებისგან თავდახსნის, თვითიდენტიფიკაციის გზა იყო. შესაბამისად ამ თვისებრივად განსხვავებულ ტენდენციათა სინთეზისა და ახალ ხელოვნებად მისი გარდაქმნის საშუალებებიცსხვადასხვაგვარად გააზრებული და ინტერპრეტირებული, არსობრივ, ლოგიკურ ან მხოლოდ შემთხვევით და დროებით სახეს ატარებდა.

ევროპა-აზიის გზასაყარზე მდებარე საქართველოს, დასავლურ-აღმოსავლურ ტრადიციათა და მსოფლხედვათა ჭიდილში ხშირად უწევდა საკუთარის შენარჩუნებისთვის ბრძოლა. ამ ჭიდილში, ეროვნულ ნიადაგზე ურთიერთსაწინააღმდეგო მოცემულობების შეთვისებითა და გარდაქმნით ყალიბდებოდა მხატვრული ფორმა, რომელიც განსაზღვრავდა ქართული ხელოვნების ინდივიდუალურობას. ქართული ეროვნული მხატვრული ტრადიციის, იდეა-ფორმის, ორნამენტულ-სახეობრივი მოტივების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი მსოფლიო ცივილიზაციათა აღზევებისა და დაცემის ფონზე ვითარდება. გვიანშუასაუკუნეებში ისლამური სახელმწიფოების მიერ შევიწროებული, ევროპისკენ კარჩაკეტილი, მაგრამ მაინც მისკენ მიმავალი გზების მაძიებელი ქვეყანაევროპულ ცივილიზაციას რუსეთის იმპერიის გავლით ეზიარება. უკვე საუკუნის შემდეგ ამ რადიკალურად განსხვავებულ მსოფლხედველობრივი მოდელების სინთეზირებითა და ინტერპრეტაციით კულტურისა და ხელოვნების განვითარების ახალ, მოდერნისტულ ერაში შედის. საუკუნეების მანძილზე შეთვისებული ფორმა, გენეტიკურ მეხსიერებაში ჩაბეჭდილი არქეტიპული სახე-ხატები, ახალდროში ინდივიდუალურ მხატვრულ წარმოსახვას დამორჩილებული, ახალ ტექსტებსა და ახალ მხატვრულ რეალობას ქმნის.

ქართული მოდერნისტული სახვითი ხელოვნების განვითარების ფორპოსტს ტფილისი წარმოადგენდა. ცივილიზაციათა გზაჯვარედინზე მდებარე ქალაქებს თავისი განსაკუთრებული ხიბლი, თავისი მრავალენობრივი და მრავალსახეობრივი ვერბალური და ვიზუალური „ხმაური“ და ფერადოვნება ახლავს თან. ტფილისი იმ დროს მართლაც იყო განსაკუთრებული ხიბლის მქონე ქალაქი, სადაც აღმოსავლურ-დასავლური, რაციონალურ-ინტუიტიური, ტრადიციულ-მოდერნისტული ერთმანეთში ისე იყო ახლართული, ვერც კი გაარკვევდი, რა უფრო იყო ორგანული. XIX საუკუნეში ტფილისში რამდენიმე მხატვრული ამქარი თუ ცალკეული მხატვარი მუშაობს და ახალი ქართული დაზგური ხელოვნების ფორმირებას ევროპული პორტრეტის, ყაჯარული ხელოვნების, შუასაუკუნეების ფრესკული ფერწერის სახვითი პრინციპების სინთეზირებით აღწევს და პორტრეტული ხელოვნების სახით მნიშვნელოვან შედეგსაც აღწევს. პარალელურად ქართულ სახვით ხელოვნებაში იჭრება რუსული და ევროპული აკადემიური ხელოვნების საკმაოდ ძლიერი ნაკადი და ამ ჭიდილში ქართული სახვითი ენის თანდათანობითი ფორმირების, დაზგურ ფერწერაში ეროვნული ფორმის ძიების თანმიმდევრული პროცესიც მცირე ხნით ნელდება. სწორედ ამ დროს და ამ ნიადაგზე აღმოცენდება ფიროსმანის ხელოვნება და

ქართული დაზგური ფერწერის ლოგიკური განვითარების გზაც მისი შემოქმედებით გრძელდება. ამის შესახებ ილია ზდანევიჩი 1913 წელს აღნიშნავდა: „თქვენს სურათებში, ნიკო, ქართული ხელოვნების ძვირფასი შეგრძნებაა. თქვენ გააღეთ და მიუთითეთ ის გზა, რომელსაც ქართველი მხატვრები შეიძლება გაჰყვნენ“ (ზდანევიჩი, 2019:209). არ იქნება მართალი ვთქვათ, რომ ფიროსმანი არსად სწავლობდა. მის შემოქმედებაში იმდენად გააზრებული და ორგანულია ეროვნული მხატვრული ფორმის შეგრძნება, რომ უსათუოდ კარგად უნდა სცოდნოდა ქართული ფრესკული მხატვრობაცა და ქვასა და ლითონზე კვეთილობაც. აღმოსავლური და დასავლური მხატვრული ტრადიციაც ტფილისის არქიტექტურაში, ევროპული არ ნუვოს თბილისური ვარიანტისა და მავრიტანული არქიტექტურული ნგებობებისა და მისი შემკულობის, ევროპულ-რუსული დაზგური ფერწერისა თუ ყალამქარებისა, ირანული მინიატურების, პერიოდული გამოცემების ილუსტრაციებისა თუ საფოსტო ღია ბარათების სახით თვალწინ ჰქონდა. ფიროსმანმა სრულად შეისისხლხორცა ქართული კულტურული არეალის მხატვრული ტენდენციები და ამასთანავე, მას თავად გააჩნდა ქვეცნობიერი, ინტუიციური გრძნობა ეროვნული ფორმისა. ის თავის თავში ატარებს მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხელოვნების მხატვრულ-ესთეტიკურ ტრადიციებს და დასაბამს აძლევს ახალ ხელოვნებას. მართებულად აღნიშნავს ე. კუზნეცოვი, რომ „ფიროსმანაშვილმა, უდავოდ, აღიქვა ირანული ხელოვნების ზოგიერთი გაკვეთილი, <...> მაგრამ სტილის შემქმნელად მასთან მაინც აღმოჩნდა მისი კუთვნილება ძველი ქართული ხელოვნების ტრადიციასთან, და მისი გავლით ბიზანტიურ მონუმენტალიზმთან“ (Кузнецов, 1977:9).

დავით კაკაბაძე ქართულ ხელოვნებაში ყველაზე „ევროპული ყაიდის“ მხატვარია – პ. ფილონოვის „ფერმწერთა და მხატველთა ინტიმური სახელოსნოს“ წევრი, მანიფესტის „გაკეთებული სურათები“ თანაავტორი, საქართველოში აბსტრაქციონიზმის ფუძემდებელი. დავით კაკაბაძის მხატვრული მეთოდის ინდივიდუალობა სწორედ მის მიერ ეროვნული მხატვრული ფორმისა და დასავლური და აღმოსავლური მხატვრული ტრადიციების გააზრებულ ერთობაში ვლინდება. კაკაბაძე წერდა, რომ აღმოსავლეთის ხელოვნების მარადისკენ სწრაფვას, აბსტრაქტულ და სპირიტუალურ წარმოდგენას წინ აღუდგება დასავლეთის ხელოვნების დროულისკენ, სამყაროს რეალისტური გადმოცემისკენ სწრაფვა (კაკაბაძე, 1983:130-131). დავით კაკაბაძის ხელოვნებაში ამ ორი ანტინომურად განწყობილი მოცემულობის ერთობით იქმნება კონსტრუქციული მოდელი სამყაროსი, რომელიც აბსტრაქტულ-სპირიტუალურისა და კონკრეტულ-მატერიალურის კავშირს ემყარება. აქ სამყარო ზედროულია. დავაკვირდეთ კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟებს. აღმოსავლეთის ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ორნამენტული ნახატი, რომელიც სიბრტყეზე იშლება, სიბრტყეს აფიქსირებს, როგორც შემკულობა, სახიობა ესთეტიკური და არა გამომსახველი (ხალიჩის ორნამენტი, ფერადი მინის არაფიგურატიული ვიტრაჟები, შორენკეცები) კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟებში სივრცეში იშლება და იმერეთის სხვადასხვაფრად დაყოფილ მინდვრებსა და ტყეებს, ყანებსა და ყვავილებით დაფარული მდელოების „ხალიჩად“ გარდაიქმნება. კაკაბაძესთან ძალიან ხშირად ეს ორნამენტიკა პეიზაჟისა გამძაფრებულია იმით, რომ ჰორიზონტი ძალიან მაღალია, ცა თითქმის არ ჩანს და სეგმენტებად დაყოფილი მთის ფერდობები მთლიანად ავსებენ სიბრტყეს, მაგრამ აქ ხალიჩისებური დეკორატიულობა კი არ მიიღება, არამედ პეიზაჟის მოტივების პლანობრივი გაშლითა და ფერადოვანი კომბინაციებით მიიღწევა სივრცის გადმოცემა. ეს ვიტრაჟულ-ორნამენტული სეგმენტების სივრცეში განშლა დეკორატიულ-გამომსახველობითი ერთობის მეტყველი ნიმუშია. ამასთანავე ამ პეიზაჟებს ახასიათებს კლასიკური ხელოვნების სტრუქტურულობა და არქიტექტონიკა, თანაბრად არის რაციონალურ-გრძნობადიც და სახვით-დეკორატიულიც. კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟები კონკრეტულ ადგილის ლანდშაფტთან ერთად ზოგადად სამყაროს, ბუნების გრანდიოზულობის და დომინანტობის იდეასაც იტევს და თავისი ყოვლისმომცველობით ყველაზე ახლოს დგას ფიროსმანის მხატვრულ სამყაროსთან. კაკაბაძის ანალიტიკური აზროვნება და ხედვა-განცდა რეალობის ვიზუალურად საცნობ მოტივებს ნელ-ნელა ორნამენტიზირებულ, დეკორატიულ მოტივებად გარდაქმნის კუბისტური კომპოზიციებიდან კონსტრუქციულ-დეკორატიულ კომპოზიციებამდე, სადაც მხატვარი ფერადოვან გეომეტრიულ მოტივთა დეკორატიულ-ორნამენტულობას რთულ სივრცულ გადაწყვეტას უთანხმებს და სიბრტყე-სივრცის ანტინომიის დაძლევას უკვე სიბრტყეზე ლინზის, სარკის, ლითონის მბრწყინავი, გაპრიალებული დეტალების ჩართვით ახდენს, რომელშიც რეალური სივრცე და გამოსახულება აირეკლება. სივრცის აღმოსავლურ-დასავლური გაგების და მხატვრული გადაწყვეტის ორიგინალობა პარიზელ მცოდნეებს არ გამოპარვიათ და და-

ვითი თავის ძმას, სარგისს, პარიზიდან წერდა: „აქაური ზოგიერთი მწერალი იმ აზრისაა, რომ ჩემი ხელოვნება მოდერნისტული და ძლიერ ეროვნული სახისაა, რადგან იმ ძლიერ განსხვავებას, რაც ჩემსა და აქაურ სხვა მხატვრებშია, სწორედ აღმოსავლურს ჩემს თვისებაში ხედავენ“ (კაკაბაძე, 1983:13). თუ დ. კაკაბაძესთან მხატვრული მთლიანობის ეს სინთეტურობა მიღწეულია განსხვავებულ მსოფლხედველობრივ-მხატვრული პრინციპების არსობრივი წვდომის, მეცნიერული შესწავლისა და ანალიზის საშუალებით, გუდიაშვილთან ეს ყველაფერი უფრო მეტად ინტუიციის, შინაგანი განცდის, ფორმისა და გამოსახვის ხერხებით სახვით-დეკორატიული თვისებებით ტკბობისა და რეალობის ზღაპრულ-წარმოსახვითი იდეის დონეზე ხორციელდება. 1920-1925 წლებში ლ. გუდიაშვილი პარიზში სწავლობდა, მაგრამ თავისი მხატვრული სტილი არ შეუცვლია და ტექნიკურ სრულყოფას უფრო აქცევდა ყურადღებას, ვიდრე ავანგარდული ფორმის ძიებას, რომლითაც ტფილისში ყოფნისას უფრო მეტად იყო გატაცებული, ვიდრე ავანგარდული ხელოვნების მექაში ცხოვრებისას. აქ ალბათ კიდევ უფრო მეტად დარწმუნდა საკუთარი მხატვრული სტილის განსხვავებულობაში. კაკაბაძე და გუდიაშვილი პარიზში უკვე შემდგარი მხატვრები ჩავიდნენ, მაგრამ თუ კაკაბაძის ხელოვნებისადმი ანალიტიკური დამოკიდებულება და მაძიებელი ბუნება მას ახალი ფორმისა და ახალი სახვითი ენის შემუშავებისკენ უბიძგებდა, გუდიაშვილი თავისივე არჩეული სტილისტიკის საზღვრებში რჩება. ქართული კედლის მხატვრობა, რომლის ფრესკების ასლებსაც ის ექვთიმე თაყაიშვილის ექსპედიციაში მონაწილეობისას აკეთებდა, აღმოსავლური ხელოვნება, რომლის გავლენის არეალშიც გვიანშუასაუკუნეების საქართველოს ისტორიულ-კულტურული სივრცე მოიაზრებდა და ევროპული დაზგური ფერწერის მხატვრული პრინციპები, რომლებიც საქართველოში XVIII საუკუნის ბოლოდან ჯერ რუსეთიდან, შემდეგ კი უშუალოდ ევროპიდან ვრცელდებოდა, ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებაში უაღრესად ინდივიდუალიზირებულ გრძნობად-დეკორატიულ მხატვრულ მეთოდად ყალიბდება. ხაზის დახვეწილი კონტურებით მოხაზული გამოსახულებების „ესთეტიკური გრძნობადობა“ ერთდროულად აღძრავენასოციაციებს აღმოსავლური ხელოვნებასა და ნეოსიმბოლიზმის, არტ ნუვოსა და არტ დეკოს სტილისტიკასთან. გუდიაშვილთან საკუთრივ ქართული ხელოვნების თვისებებთან ერთად მძლავრად ჩანს როგორც დასავლური დაზგურობის პრინციპი, ასევე აღმოსავლური, ირანული ხელოვნების გავლენა. გუდიაშვილის ფერწერული ნამუშევრების სტილური მსგავსება აშკარაა ირანულ მინიატურებსა და ალი-ყაფუს სასახლის მოხატულობასთან შედარებისას. ის შესანიშნავად გრძნობდა ირანული ხელოვნების ხაზის ორნამენტიზებით მიღწეულ სპეციფიკურ გამომსახველობითობასა და გრძნობადობას. ზოგიერთი მკვლევარი ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებაში მოდილიანის, ვან დონგენის, სუდეიკინისა და ფუჯიტას სტილისტიკასთან მსგავსებაზე მიუთითებს (Boult, 1982:10-11), თუმცა ეს ჩვენთვის არა გუდიაშვილის მათთან მსგავსება, არამედ სწორედ დასავლურ-აღმოსავლურ მსოფლხედველობრივ და მხატვრულ პრინციპებთან ამ მხატვრების საერთო კავშირია, პირველწყაროა, საიდანაც შთაგონებას ყველა მათგანი თავისებურად იღებდა.

თუ ამ პერიოდის რუსულ ავანგარდულ ხელოვნებას გავიხსენებთ, რომელთანაც ქართველ ავანგარდისტ პოეტებსა და მხატვრებს მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ, აქ გარკვეულ პრობლემას სწორედ ეს დუალიზმი (ერთი მხრივ, საკუთარი თავისფრანგულ მხატვრულ ტრადიციასთან კუთვნილება და მეორე მხრივ, ნაციონალურ, „დაბალ” ხალხურ კულტურასთან (აღმოსავლურ კულტურასთან) კავშირი) წამოადგენდა. „ამან განსაზღვრა მათ ფერწერაში სხვადასხვა ტენდენციების არსებობა: პრიმიტივი მეზობლობდა პოსტიმპრესიონიზმისა და ფოვიზმის ციტატებთან, მატისი ლუბოკთან... აღმოსავლეთის მოტივები მათ ტილოებზე ჩნდება როგორც ფონის დეტალი: ეს შეიძლება იყოს ჩინური გრავიურა, სპარსული ან ინდური ლუბოკი <...> ძირითადი ობიექტის უკან გაფენილი ფერადოვანი „ზურგი“ სტილურ კამერტონს წარმოადგენს – ხაზობრივი ნაყში, ნათელი ფერადოვანი ლაქები სურათს დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებენ“ (Вакар, Левина, Михиенко, 2005:43-78). ქართულ მოდერნიზმში კი ეს სინთეზი დროებითი ორიენტირი კი არა არის, მას უფრო არსობრივი, ღრმა საფუძველი გააჩნია და ხშირად გარეგნული ნიშნით არც გამოიხატება. ქართული მოდერნისტული ხელოვნება ევროპული თუ აღმოსავლური ხელოვნებისა და ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციის ინტერპრეტირების ვარიანტებისა და ვარიაციების საფუძველზე იქმნება და განსაკუთრებული ისტორიისა და თავისებურების მქონე მხატვრულ მოვლენად ყალიბდება, რომელიც უკვე დიდი ხანია გამოვიდა რუსეთის იმპერიის პერი-

ფერიის ხელოვნების საზღვრებიდან და ადგილი დაიმკვიდრა, როგორც მოდერნისტული კულ-ტურის ავტონომიურმა და ორიგინალურმა მოვლენამ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კაკაბაძე დ., ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1983.
2. Boult Johne E., Lado Gudiashvili/ L' avanguardia a Tiflis, Venezia, 1982.
3. Вакар И., Левина Т., Михиенко Т. Восток, национальность и Запад.//Третьяковская галерея, Специальный выпуск «Бубновый валет», 2005.
4. Кузнецов Э., Пиросманашвили и художественная культура XX века. Монументальное и станковое, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977.

მზია ჩიხრაძე
გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის
ქართული ხელოვნების ისტორიის და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქართული სოციალისტურ-რეალისტური ხელოვნება და იდენტობის ძიება

1910-1920-იან წლებში საბჭოთა კავშირში განხორციელებული ავანგარდული გრანდიოზული პროექტი – შეეცვალა პიროვნება და მთელი სამყარო, საზოგადოებაზე ჰეგემონიასაც გულისხმობდა. ამ დროს ხელოვანს უნდა გარდაექმნა ცხოვრება საკუთარი კანონებისა და წესების მიხედვით. მაშინდელი რუსი ავანგარდისტი ხელოვანების უმრავლესობა მაღალ თანამდებობებზე და შესაბამისად, პოლიტიკურ ზედა იერარქიულ საფეხურზე აღმოჩნდა. ასეთი სწრაფვა ხელისუფლებისადმი საშიში გახდა საბჭოთა სახელმწიფოსთვის. ქვეყნის მეთაურმა, სტალინმა ცხადად დაინახა ეს საშიშროება და მალევე გაახმოვანა ახალი ტერმინი ახალი ხელოვნებისთვის „სოციალისტური რეალიზმი", რომელიც აუცილებელი მიმდინარეობა გახდა საბჭოთა კავშირის ხელოვნებაში. ითვლება, რომ ეს ტერმინი პირველად სტალინმა 1932 წელს მაქსიმ გორკისთან ერთ-ერთი შეხვედრის დროს იხმარა, ხოლო გორკიმ ამ მიმდინარეობის ძირითადი არსი თავისი გამოსვლისას ჩამოაყალიბა მწერალთა საკავშირო ყრილობაზე 1934 წელს. თუმც მანამდე „სოციალისტურ რეალიზმზე" უკვე იწერებოდა საბჭოთა პრესაში (მაგალითად, 1932 წლის 25 მარტი, „ლიტერატურნაია გაზეტა").

1932 წელს, 23 აპრილს მოსკოვში გამოვიდა ბოლშევიკური კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „ლიტერატურულ-მხატვრული ორგანიზაციების გადაკეთების შესახებ", რაც აუქმებდა ყველა თავისუფალ მხატვრულ გაერთიანებას და აღიარებდა მხოლოდ ერთადერთ საყოველთაო „საბჭოთა მხატვართა კავშირს", რომელმაც ყველა დამოუკიდებელი მხატვრული გაერთიანება შეიწოვა. ამ დროიდან საბჭოთა ხელოვნება დაუპირისპირდა ავანგარდის „ფორმალიზმს". სოციალისტური რეალიზმი აღიარებდა სოციალისტურ შინაარსს და რეალისტურ ფორმას, რომელსაც უნდა აესახა გმირული წარსული, აწმყო და მომავალი, რასაც სოციალისტური ქვეყნის მშრომელთა მასები ქმნიდნენ. სოციალისტურ რეალიზმს საფუძვლად დაედო „პერედვიჟნიკების" ხელოვნება – XIX საუკუნის რუსული ხელოვნების მნიშვნელოვანი მხატვრული მიმდინარეობა, რომელიც ფორმით რეალისტური იყო და ძირითადად სოციალურ და სახალხო თემატიკას ავითარებდა. ეს კი სრულ შესაბამისობაში მოდიოდა საბჭოთა მმართველობის მოთხოვნასთან, შეექმნათ საყოველთაო ხელოვნება, რომელიც ხალხთა მასებისთვის გასაგები იქნებოდა.

1930-40-იანი წლების ხელოვნება მასების მიერ არ იყო შექმნილი, მაგრამ ის ხალხის სახელით ჩამოყალიბდა. ეს იყო საბჭოთა კავშირში „პოლიტიკური წმენდის" დრო, როცა მრავალი განათლებული და კეთილშობილი წარმომავლობის ადამიანი რეპრესიების მსხვერპლი გახდა. სახელოვნებო სცენა ახალი ტიპის ადამიანისთვის – ე.წ. „ჰომო სოვიეტიკუსისთვის" მომზადდა, რომელსაც ახალი ხელოვნება სჭირდებოდა.

რაც შეეხება ავანგარდულ მეთოდს, ის თავად გახდა სოციალისტური რეალიზმის წარმოშობის ინსპირატორი. საბჭოთა ხელოვნება დაუპირისპირდა ავანგარდის „ფორმალისტურ ხასიათს". როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, პერედვიჟნიკების ხელოვნების კლასიკური მემკვიდრეობა ზუსტად შეეფერებოდა საბჭოთა სახელმწიფოს მოთხოვნებს, რადგან ის მასებისთვის გასაგები და ფორმალისტური ელემენტებისგან თავისუფალი იყო. იმ შემთხვევაში, თუ ის სოციალისტურ არსს შეიძენდა, მას შეეძლო ხალხთა მასებისთვის საბჭოეთის მიღწევებისა და მშენებარე „დიადი მომავლის" ჩვენება. საბჭოთა სისტემისთვის მისაღებმა სოციალისტურმა რეალიზმმა ავანგარდის ადგილი დაიკავა. შესაბამისად, საბჭოთა სახელმწიფოს ელიტას ახლა ავანგარდისტების ნაცვლად სოცილისტური რეალისტური ხელოვნების წარმომადგენლები შეადგენენ. ბევრი ავანგარდისტი ხელოვანი იძულებული გახდა უარი ეთქვა თავის შემოქმედებით იდეალებზე და მხატვრულ ხედვაზე, რამაც მათი „შემოქმედებითი კვდომა" გამოიწვა.

ასეთი მიდგომა მთელს საბჭოთა კავშირზე ვრცელდებოდა. სოციალისტური რეალიზმის ტალღამ საქართველოც მოიცვა, ისე, როგორც საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკა. 1920-ია-

ნი წლების ბოლოდან და განსაკუთრებით, 1930-იანი წლების დასაწყისში სოციალისტური რეალიზმის დიქტატურა ქართულ ხელოვნებაშიც დამყარდა. ამ დროიდან მოყოლებული, შეიძლება ითქვას, რომ სოციალისტური რეალიზმი ერთადერთი მიმდინარეობა იყო ქართულ ხელოვნებაშიც.

„საბჭოთა პოლიტიკურ და კულტურულ სივრცეში, რომლის ნაწილად 1921 წლიდან საქართველოც იქცა, საზოგადოება სოციალისტური იდეოლოგიის მიერ დაშვებული და მხოლოდ მისთვის მისაღები იდეებისა და სტერეოტიპული კლიშეების წნეხის ქვეშ მოექცა. ... მასების მართვისა და „აღზრდის" ერთ-ერთ მძლავრ იარაღად იქცა კულტურა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე საბჭოური თანმიმდევრული პოლიტიკა, ხელოვნების – ძლიერი იდეოლოგიური იარაღის მრავალმხრივი განვითარებისაკენ იყო მიმართული. საბჭოეთის კულტურულ სივრცეში დამკვიდრდა სოციალისტური რეალიზმის „მხატვრული სტილი". „კულტურული რევოლუციის" სახელით წარმოებდა სერიოზული და დაუნდობელი ბრძოლა ფორმალური თუ იდეური თვალსაზრისით მიუღებელი ყოველგვარი ნოვაციური მცდელობის წინააღმდეგ" (შერვაშიძე, 2006).

სოციალისტურმა რეალიზმმა საქართველოში წარმოაჩინა მხატვრები და მწერლები, რომლებიც დაფასებული იყვნენ არა მათი ხელოვნების მაღალი მხატვრული ღირებულების გამო, არამედ მათი იდეოლოგიისთვის (თუმც იყვნენ ისეთებიც, ვინც ამ ორ თვისებას ათავსებდნენ ერთმანეთთან). საბჭოეთში იყვნენ მხატვრები, რომლებიც საბჭოთა სახელმწიფოს წინაშე დამსახურებისდა გამო თითქმის ყველა რეგალიას ფლობდნენ. მაგალითად, უჩა ჯაფარიძე იყო მხატვართა კავშირის თავმჯდომარე, სამხატვრო აკადემიის რექტორი, სახალხო არტისტი, საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიის აკადემიკოსი. მას მიღებული ჰქონდა ორი ლენინის ორდენი და მრავალი სხვა ორდენი და მედალი.

ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში მოღვაწეობდნენ მხატვრები, რომლებიც ემორჩილებოდნენ რა საბჭოთა სახელმწიფოს წესებს, ძირითადად საბჭოთა თემებზე მუშაობდნენ. მაგალითად, ერთ-ერთი მათგანი იყო ვანო ვეფხვაძე. მისი ნამუშევრების სია ასეთია: „კიროვი", „სერგო ორჯონიკიძე", „ლენინის და სტალინის შეხვედრა თაიმფორსში", „სტალინის სიტყვა წულუკიძის დაკრძალვაზე", „სტალინი პირველი მაისის დემონსტრაციაზე თბილისში" და ა.შ.

როგორც უკვე ვთქვით, ზოგიერთი ზემოთ დასახელებული მხატვარი, მიუხედავად მათი შემოქმედების კონიუქტურული ხასიათისა, საკმაოდ ნიჭიერი შემოქმედიც იყო (მაგ. უჩა ჯაფარიძე). მაგრამ მათზე განხორციელებული პოლიტიკური წნეხი და სოციალური ზეწოლა გარკვეულწილად მათი ხელოვნების ცალმხრივ და შეზღუდულ განვითარებას განაპირობებდა.

სოციალისტური რეალიზმის დროს იმ ხელოვანთა დიდი უმრავლესობა, რომლებსაც მოდერნისტული წარსული ჰქონდათ, ძალიან რთულ სიტუაციაში აღმოჩდნენ, ისინი რეპრესირებულნი იყვნენ, ზოგიერთი მათგანი არა მხოლოდ მორალურად, არამედ ფიზიკურად გაანადგურეს: ცისფერყანწელი პოეტი ტიციან ტაბიძე 1937 წელს მოკლეს; პაოლო იაშვილმა, ასევე ცისფერყანწელმა პოეტმა, ვერ გაუძლო სახელმწიფოს ზეწოლას და 1937 წელს მწერალთა კონგრესზე თავი მოიკლა, ამ აქტით გამოხატა რა უდიდესი პროტესტი; ახალგაზრდა ნიჭიერი რეჟისორი სანდრო ახმეტელი დახვრიტეს; დირიჟორი მიქელაძე, მწერალი მიხეილ ჯავახიშვილი, მხატვარი და სახელმწიფო მოღვაწე დიმიტრი შევარდნაძე 1937 წელს ასევე დახვრიტეს. იგივე ბედი გაიზიარეს მხატვრებმაც. ახალგაზრდა ნიჭიერი მოდერნისტი მხატვარი პეტრე ოცხელი 1937 წელს შეეწირა. დავით კაკაბაძე, ქართველი ავანგარდისტი მხატვარი, რომელიც 1927 წელს პარიზიდან დაბრუნდა, მუდმივ რეპრესიებს განიცდიდა, მას აუკრძალეს პედაგოგობა, გამოფენებში მონაწილეობის მიღება, ის ფაქტობრივად შიმშილობდა და 1952 წელს გულის შეტევით გარდაიცვალა. ავანგარდისტი მხატვარი კირილე ზდანევიჩი თავისი ავანგარდული წარსულის და თავისი ძმის ილია ზდანევიჩის გამო, რომელიც ემიგრაციაში წავიდა და პარიზში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა, დასაჯეს. მხატვარი 1950 წელს 13 წლით ციმბირში გადაასახლეს...

ზოგიც ცდილობდა მორგებოდა „ახალ დროებას". გუდიაშვილის და ახვლედიანის ხელოვნება „ნეიტრალური" გახდა, ფორმით „არაბურჟუაზიული" და „არადასავლური", შინაარსით მათი ნამუშევრები ასევე ნეიტრალური იყო.

ხელოვნებას, როგორც სოციალური ცხოვრების შემადგენელ ნაწილს, გავნითარების საკუთარი კანონები აქვს. ის ცდილობს მიუახლოვდეს რეალობას და თანაც გამოავლინოს მხატვრობის გამომსახველი საშუალებების სპეციფიკურობა და ბუნება. მხატვრობას აქვს თვისება, რომ იყოს მიმეტური, გამოიყენოს წარსულის გამოცდილება, აითვისოს სხვა ქვეყნების ხელოვნების

ტრადიციები და ის ასევე მიისწრაფვის, რომ განთავისუფლდეს ლიმიტაციებისგან. სოციალისტურ რეალიზმსაც, მიუხედვად მისი იდეოლოგიზირებული და პროპაგანდისტული ხასიათისა, ახასიათებდა შინაგანი მისწრაფება ლოგიკური განვითარებისკენ, ენის დახვეწისკენ და მხატვრული საშუალებების გამოვლენისკენ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საბჭოთა კავშირში გარკვეულ ეტაპზე ხელოვნება ძლიერი იდეოლოგიური პრესის ქვეშ იყო. იმ დროისთვის ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში მრავალი საინტერესო შემოქმედი მოღვაწეობდა, მაგალითად, ა. ქუთათელაძე, კ. სანაძე, ს. ქობულაძე, ვლ. კეშელავა, ლ. გრიგოლია, ნ. კანდელაკი და სხვები, რომელთა ხელოვნებაც საბჭოთა რეალობაში წარმოიშვა და მათი პერსონალური თუ მხატვრული თავისუფლება მაქსიმალურად ნიველირებული იყო საბჭოთა სახელმწიფოს პრესის ქვეშ. ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორი კი სწორედ რომ შემოქმედის პიროვნული და მხატვრული თავისუფლებაა. მაგრამ გამომდინარე იქიდან, რომ საბჭოთა იდეოლოგია თავსმოხვეულ იდეალებზე იყო აგებული, მან თავისი მნიშვნელობა და ფუნქცია მალე დაკარგა და შესაბამისად, ხელოვნებაზე იდეოლოგიური პრესიც შესუსტდა (1940-იანი წლების ბოლო და 1950-იანი წლების დასაწყისი).

ყველა სოციალური ფორმაცია ცდილობს შეინარჩუნოს ხელოვნების უკვე დამკვიდრებული ფორმები, მაგრამ ხელოვნების განვითარების შინაგანი ლოგიკა ყოველთვის მიისწრაფვის, რომ შეცვალოს მხატვრული ფორმა, განავითაროს გამომსახველობითი საშუალებები და როგორც წესი, ეს შინაგანი ლოგიკა იმარჯვებს იდეოლოგიასა თუ სახელმწიფო დიქტატზე. ხელოვნება ნებისმიერ შემთხვევაში ვითარდება ამ ლოგიკის მიხედვით. იგივე ხდება საქართველოშიც 1920-იანი წლების ბოლოდან მოყოლებული – მიუხედავად ზემოთ ნახსენები პოლიტიკურ-იდეოლოგიური მძიმე პრესისა ხელოვნებაზე, გამორჩეული მხატვრები და მწერლები არ გაჩერებულან, ისინი ეძებდნენ გამომსახველობის ახალ ფორმებს, ავითარებდნენ თავიანთი ხელოვნების ენას. ამ „ბრძოლის" დროს საკმაოდ საინტერესო და სპეციფიკური ხელოვნება შეიქმნა საქართველოში. ქართულ რეალობაში იყვნენ შემოქმედნი, რომლებიც ფარულად მუშაობდნენ გამომსახველობითი ხერხების განვითარებაზე, ისინი ხშირად ვერ ფენდნენ თავიანთ ნამუშევრებს, მაგრამ აგრძელებდნენ ძიებას თავიანთი მხატვრული ენის სიწმინდისა და სპეციფიკურობისთვის. მაგალითად, კირილე ზდანევიჩი თითქმის ცხოვრების ბოლომდე (1970-იანი წლების ბოლო) აგრძელებდა ავანგარდული მხატვრული ესთეტიკის განვითარებას, რომელიც მრავალი წლის წინ დაიწყო. ამ ძიებამ ერთგვარი ფორმალური სახე მიიღო მის შემოქმედებაში და მის ბოლო ნამუშევრებს აკლიათ ის სიმძაფრე და გამომსახველობითი ექსპრესია, რაც მის ადრეულ ხელოვნებას ახასიათებდა (1920-იან წლებში), მაგრამ ერთი რამ ცხადია, შემოქმედს არასდროს გაუჩერებია თავისი მხატვრული ძიებები.

სოციალისტური რელიზმის პირობებშიც არიან მხატვრები, რომლებიც ახრხებენ თავიანთი მხატვრული ენის მძაფრად ამეტყველებას. ალექსანდრე ციმაკურიძე, ელენე ახვლედიანი და სხვები მიმართავენ ნეიტრალურ თემებს, როგორიც იყო, მაგალითად, პეიზაჟი და ამ ჟანრში ცდილობენ მხატვრული ენის სპეციფიკის გამოვლინებასა და მაქსიმალურ აჟღერებას. მათ შემოქმედებაში ფერისადმი დამოკიდებულება, კომპოზიციური წყობა, ფორმისა და ხაზის გამომსახველობა ქართული მხატვრობის ტრადიციებს ავლენს და, იმავდროულად, თანამედროვე ჟღერადობას იძენს, რადგან გამომსახველობითი ენის სპეციფიკას უფრო აქტიურად იყენებს და გამოავლენს. ხშირად ეროვნული და ევროპული ხელოვნების მხატვრული ტრადიცების შერწყმა საინტერესო ნაზავს ქმნის. მაგალითად, სერგო ქობულაძე რენესანსულ მხატვრულ ფორმას მიმართავს ხოლმე, რაც თავისთავად ახლოს დგას რეალისტური ხელოვნების იდეალებთან. ასეთი მხატვრული ნაწარმოებები ყველასთვის გასაგებია და ადვილად შეუძლია შინაარსობრივი ფაბულის გადმოცემა. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ ირჩევს მხატვარი რენესანსულ მხტავრულ ფორმას „ვეფხისტყაოსნის" დასასურათებლად. ქობულაძემ შეძლო საბჭოთა ხელოვნების ფარგლებში შეექმნა მეტად საინტერესო მხატვრული სახეები, სადაც ქართული შემოქმედებითი გენიის – რუსთაველის პოეტური აზროვნება განზოგადებულ, მონუმენტურ ფორმებში და ფაქიზ, პლასტიკურ ხაზებშია განსახიერებული.

როგორც უკვე აღვნიშნე, სოციალისტური რელიზმის ერთ-ერთი მთავარი თემა გმირული ეროვნული მხატვრული სახეების და ისტორიული წარსულის განდიდებაა. სახელმწიფოს სურს ამ თემების მეშვეობით აჩვენოს, თუ რაოდენ ღირსეული მემკვიდრეა საბჭოთა ადამიანი თავისი ხალხის გმირული წარსულისა. ამ თვალსაზრისით საინტერესო შემოქმედია თამარ აბაკელია. ის განადიდებს საბჭოთა ადამიანს, მაგრამ მან თავის ხელოვნებაში გამომსახველობის სპეციფიკუ-

რი გზა მოძებნა. აბაკელია სახელმწიფოს იდეოლოგიის მიმდევარია, მისი ხელოვნება კი პროპაგანდის ნაწილი, თუმცა მისი მხატვრული ხედვა სრულიად უნიკალურია. მის ხელოვნებაში ჩანს ნიჭიერი შემოქმედი, რომელიც საოცრად კარგად ფლობს მხატვრულ-გამომსახველობით ენას. ის იყენებს მასიურ, განზოგადებულ ფორმებს, ფაქიზ ფერადოვნებას (ძირითადად პასტელის ტექნიკაში შესრულებულს), ერთგვარად შენელებულ კომპოზიციურ რიტმს და ოდნავ სტატიკურ პლასტიკას, რაშიც მხატვრის შემოქმედებითი წარმომავლობაც ცხადად ვლინდება – რომ ის მოქანდაკე იყო. როცა ვუმზერთ აბაკელიას ნამუშევრებს, მათი იდეოლოგიურ-პოლიტიკური შინაარსი უკანა პლანზე იწევს და მხატვრის ამოცანა გამოდის წინ – მიაღწიოს მხატვრულ-ესთეტიკური ფორმის მაქსიმალურ გამომსახველობასა და ჟღერადობას.

როგორც ზემოთ ითქვა, გამორჩეული ქართველი მხატვრები სოციალისტური რელიზმის ფარგლებშიც ახერხებენ, ბიძგი მისცენ ქართული თანამედროვე ხელოვნების შემდგომ განვითარებას. ისინი, თავინთ შემოქმედებაში მუდმივ მხატვრულ ძიებაში არიან. მიუხედავად მრავალი ობიექტური მიზეზისა, რაც სახელმწიფოს ზეწოლითაა გამოწვეული, ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ ხდება ამ ძიებების გაგრძელება შემდგომი თაობების მიერ. უკვე ხსენებული მხატვრები ამზადებენ ნიადაგს ე.წ. 1950-იანელებისათვის ქართულ ხელოვნებაში. ამ თაობის მხატვართა ესთეტიკური და მხატვრული ენის ძიებები უკვე სრულიად აშკარად ვლინდება მათ შემოქმედებაში. 1950-იანელების წარმომადგენლები: ედმონდ კალანდაძე, გურამ ქუთათელაძე, ზურაბ ნიჟარაძე და სხვები გვერდს უვლიან საბჭოთა თემატიკას, ისინი მხატვრობის „წმნიდა ენის" ძიებაში არიან და გზას უხსნიან მომავალ თაობებს, რომელთაც 1960-იან წლებში პოსტ-მოდერნისტული ტენდენციები შემოქვთ ქართულ რეალობაში (ალექსანდრე ბანძელაძე, ავთო ვარაზი).

„1950-იანი წლების დასაწყისში ხელოვნება იყო ერთ-ერთი პირველი იმ საშუალებათა შორის, რითაც პროტესტი გამოიხატა საბჭოთა სისტემის მმართველობის წინააღმდეგ... ამ მოძრაობის განმსაზღვრელი ძალა ახალი თაობაა. ედმონდ კალანდაძე, ჯიბსონ ხუნდაძე, ლევან შენგელია, ზურაბ ნიჟარაძე ... ომისშემდგომი თაობა შეეცადა გაერღვია მტკიცე ჩარჩოებით შემოსაზღვრული კულტურული სივრცე... [ამ]... თაობის მხატვართა შემოქმედება ფერწერული ნაწარმოების ფორმალური გააზრების თვალსაზრისით აშკარად შეიცავდა სახვითი ენის განახლების რაოდენობრივ-ხარისხობრივ ნიშნებს... პროტესტი სოცრეალიზმის წინააღმდეგ უპირველეს ყოვლისა გამოიხატა ფორმალური ენის განახლების მცდელობით. გასული საუკუნის 50-იანი წლებში ახალგაზრდა მხატვართა ამ თაობამ (რუსულ „არაოფიციალურ ხელოვნებასთან" ერთად) უზარმაზარი წვლილი შეიტანა სოცრეალიზმის „მხატვრული სტილის" სტერეოტიპული მანქანის დესტრუქციაში და საფუძველი შეამზადა უახლესი ქართული სახვითი ხელოვნების კანონზომიერი და ლოგიკური განვითარებისთვის" (შერვაშიძე, 2006).

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, 1930-იანი წლების ბოლოს ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები არ იყო მარტივი. მიუხედავად იმისა, რომ 1910-იან წლებში დაწყებული მხატვრული პროცესები ხელოვნურად იქნა შეჩერებული და ძალისმიერად გადაყვანილი სოციალისტური რეალიზმის რელსებზე, ამ ჩარჩოებშიც კი მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდებოდა. ქართულ სახელოვნებო სცენაზე იყვნენ გამორჩეული შემოქმედნი, ვინც პოლიტიკურ-იდეოლოგიური წნეხის ქვეშ, ერთიანი, ჰომოგენური სოციალისტურ-რეალისტური ხელოვნების ფარგლებშიც კი მოახერხეს თავიანთი მხატვრული ინდივიდუალობის მოძებნა. სწორედ მათი ხელოვნების დამსახურება იყო, რომ ქართულ საბჭოთა ხელოვნებას თავისი გამორჩეული ეროვნული ნიშნები და თავისებურებები ახასიათებდა.

ამ დროს საქართველოს ხელოვნება კვლავ თავსმოხვეული სოციალისტური რელიზმის გზაზე დგას. მაგრამ ეს ვითარება დიდხანს ვერ გაგრძელდებოდა. მას სახე უნდა ეცვალა. 1940-იან წლებში სოციალისტურმა რეალიზმმა თავის თავი ამოწურა და ჩიხში შევიდა. ის გახდა უფუნქციო მხატვრული მიმდინარეობა, რომელიც დაცლილი იყო შინაარსისგან, ხოლო ფორმა უკვე დიდი ხნის განმავლობაში განვითარებას აღარ განიცდიდა. ასეთი ხელოვნება ვერც თავის პროპაგანდისტულ ფუნქციას შეასრულებდა. ამიტომ აუცილებელი გახდა გარკვეული ცვლილება.

სოციალისტურ რეალიზმს არ შეეძლო ხელოვნების ერთი მთავარი თვისების – მხატვრული ენისა და მეტყველების საშუალებების განვითარების შინაგანი ლოგიკის უგულვებელყოფა. ხელოვნება ცდილობს გაარღვიოს ჩარჩოები, გათავისუფლდეს ლიმიტაციებისგან და ალაპარაკდეს წმინდა მხატვრობის ენაზე. შესაბამისად, ხელოვნების განვითარება ნაკარნახებია არა მხოლოდ სოციალური წყობების, არამედ თავად ხელოვნების განვითარების შინაგანი ლოგიკით.

როგორც კლემენტ გრინბერგი წერდა, ხელოვნების კრიტიკული ხასიათის და მისი განვითარების შინაგანი ლოგიკის გამო ხელოვნება მიისწრაფვის თავისი „წმინდა" ბუნების გამოვლინებისაკენ: „თითოეულმა ხელოვნებამ უნდა წარმოაჩინოს „წმინდა" და მის „სიწმინდეში" იპოვოს თავისი დამოუკიდებლობისა და ასევე მისი ხარისხის დონის გარანტია". ... „მხატვრობის საშუალებები და თვისებები, როგორიცაა სიბრტყე, პიგმენტის თვისებები და ა.შ. ძველი ოსტატებისთვის აღიქმებოდა, როგორც წინაღობა. მოდერნიზმის დროს კი იგივე ლიმიტაციები პოზიტიურ ფაქტორებად გარდაიქმნება და აშკარად გამოიხატება" (გრინბერგი, 1993).

როგორც უკვე აღვნიშნე, გამორჩეულმა ქართველმა მხატვრებმა სოციალისტური რეალიზმის ფარგლებშიც შესძლეს საფუძველი ჩაეყარათ ქართული თანამედროვე ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. ისინი, თავინთ შემოქმედებაში მუდმივ მხატვრულ ძიებაში იყვნენ. მიუხედავად მრავალი ობიექტური მიზეზისა, რაც სახელმწიფოს ზეწოლით იყო გამოწვეული, ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ ხდებოდა ამ ძიებების გაგრძელება შემდგომი თაობების მიერ. უკვე ხსენებულმა მხატვრებმა ქართულ ხელოვნებაში მოამზადეს ნიადაგი ე.წ. 1950-იანელებისათვის. ამ თაობის მხატვართა ესთეტიკური და მხატვრული ენის ძიებები უკვე სრულიად აშკარად გამოვლინდა მათ შემოქმედებაში, როცა საქართველოში ორმოცდაათიანელთა თაობამ გადაუხვია სოციალისტური რელიზმიდან და დაიწყო ახალი მხატვრულ-გამომსახველობითი ენის ძიება. ყოველივე კი, როგორც უკვე ითქვა, დაფუძნებული იყო ხელოვნების განვითარების შინაგან ლოგიკაზე, რათა მაქსიმალურად აჟღერებულიყო მხატვრული საშუალებები, მხატვრობაში ამეტყველებულიყო ფერწერის „წმინდა ენა" და გამოვლენილიყო ხელოვნების სპეციფიკა. რამაც თავის მხრივ საფუძველი შეუმზადა ახალი ხელოვნების პოსტმოდერნისტულ პროცესებს, რაც 1970-იანი წლებიდან განვითარდა თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შერვაშიძე ნ., ედმონდ კალანდაძის ფერწერა, დისერტაცია, ხელნაწერის სახით, 2006.
2. Boris Groys: The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond, Princeton University Press, 1992.
3. Clement Greenberg: "Modernist Painting", The Collected Essays and Criticism, vol. 4, ed. John O'Brian, 1993.
4. Литературная газета, «Перестройка литературных организаций», 04.01.1932.

რატი ჩიბურდანიძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

თამარ აბაკელიას რელიეფური ფრიზი აჭარის ხელოვნების მუზეუმის მთავარ ფასადზე

„ჩვენი ხელოვნება ვერ იქნება კაბინეტური,
როგორც თავისი შემოქმედებითი დიაპაზონით,
ისე თავისი ფორმით"

თ. აბაკელია

ქართული სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის თამარ აბაკელიას შემოქმედებითი მემკვიდრეობა დიდი ხანია კლასიკად არის მიჩნეული. შეიძლება ითქვას, რომ ის ერთნაირი წარმატებით მუშაობდა მონუმენტურ და დაზგურ ქანდაკებაში, კინოს და თეატრის მხატვრობაში, დაზგურ და წიგნის გრაფიკაში. კლასიკურია მისი პროფესიული განვითარების გზაც – 1923-29 წლებში სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, იყო იაკობ ნიკოლაძის და ნიკოლოზ კანდელაკის მოწაფე. ქანდაკების შემოქმედებითი ამოცანებისადმი ამ ოსტატთა განსხვავებული მიდგომა ახალგაზრდა ხელოვანისათვის მრავალფეროვანი პლასტიკური ძიებების საწინდარი გახდა. თუ ი. ნიკოლაძის ნამუშევრებში აღინიშნება გარკვეული ლირიკულობა, ინტიმურობა, ცხოველხატული ეფექტები, რაც შუქ-ჩრდილის თამაშს ქმნის, ნ. კანდელაკთან მკაფიოდ ვლინდება სახეთა ჰეროიკულობისაკენ, მონუმენტურობისაკენ სწრაფვა, მკაცრი, მატერიალური, დაძაბული ფორმების პლასტიკური ურთიერთკავშირი. ამ ორი ოპოზიციური მეთოდის ერთგვარი „შეთანხმება" თითქოს თავისებურად იკითხება თ. აბაკელიას ისეთ ცნობილ სკულპტურულ კომპოზიციებში როგორებიცაა: „პარტიზანი" (ტონირებული თაბაშირი, 1943), „შურს ვიძიებთ!" (ბრინჯაო, 1944), „ლესია უკრაინკა" (ბრინჯაო, 1951), მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით, ჩვენის აზრით ამ ნიმუშებში ყველაფერი – ტიპაჟი, სული, ტემპერამენტი, ფორმის პლასტიკურ-ფერწერული თუ სკულპტურულ-გრაფიკული მოდელირება, მხოლოდ და მხოლოდ აბაკელიასეულია.

განსაკუთრებით დიდია თ. აბაკელიას ღვაწლი მონუმენტურ-დეკორაციული ქანდაკების განვითარების საქმეში. არც ნიკოლაძეს, თუ არ ჩავთვლით ე.წ. „იმელის" შენობის ფასადის ნიშებში მოთავსებულ ორ ჰორელიეფურ კომპოზიციას,[10] არც კანდელაკს ამ მიმართულებით არ უმუშავია. 1936-37 წლებში თ. აბაკელიამ შეასრულა თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი სკულპტურული ნაწარმოები – მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის შენობის რელიეფური ფრიზი, რომლის ხუთი კომპოზიცია საქართველოში რევოლუციის გამარჯვებას და ქართველი ხალხის გმირულ შრომას ასახავს, ესენია: 1. „ბათუმის მუშათა დემონსტრაცია", 2. „ოქტომბერი საქართველოში", 3. „საქართველოს ინდუსტრია", 4. „საქართველოს სოფლის მეურნეობა", 5. „ბედნიერი ცხოვრება საქართველოში". ეს მეტად შთამბეჭდავი, მონუმენტური ქმნილება, რომელსაც ავტორი თავის „კაპიტალურ ნაშრომს" უწოდებდა, ხასიათდება კლასიკური მკაფიოებით, პლასტიკური სიდიადით, სახეთა დრამატიზმით, თავისი პათოსით კი იგი სოციალისტური რეალიზმის თავისებური ჰიმნია, სადაც მთელი სისავსით გამჟღავნდა საბჭოთა კულტურის მთავარი პოსტულატი – „ფორმით ნაციონალური, შინაარსით სოციალისტური".[11]

1951-52 წლებში თ. აბაკელია მუშაობდა თავის უკანასკნელ მონუმენტურ ქმნილებაზე, ესაა რელიეფური ფრიზი „ბათუმის მუშათა დემონსტრაცია", რომელიც აჭარის ხელოვნების მუ-

[10] 1934-36 წწ. ი. ნიკოლაძემ მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალის შენობის ფასადისათვის შეასრულა ორი სკულპტურული ჯგუფი: „ამიერკავკასიის ბოლშევიკური ორგანიზაციების ჩამოყალიბების ისტორიიდან" და „საბჭოთა კავშირის მშვიდობიანი მშენებლობა", რომლებიც 1991 წელს განადგურდა.

[11] 1932 წელი სოცრეალიზმის დოქტრინის მიღების ოფიციალური თარიღია, რომლის ერთ-ერთი მთავარი იდეოლოგი მაქსიმ გორკი იყო.

ზეუმის მთავარ ფასადს ამშვენებს.[12] მუზეუმი განთავსებულია ბათუმის ერთ-ერთ ისტორიულ შენობაში, რომლის პროექტი ცნობილ არქიტექტორს კახა ჯავახიშვილს ეკუთვნის (1949).[13] 1955-90-იან წლებში მასში რევოლუციის მუზეუმი ფუნქციონირებდა, 1998 წელს კი ხელოვნების მუზეუმი გაიხსნა. ეს მონუმენტური, თითქმის კუბური მოცულობის მქონე ნაგებობა, რომელიც თავისი ფუნქციონალური სტრუქტურით და ესთეტიკური გამომსახველობით გამოირჩევა, ე.წ. სტალინური ამპირის ერთ-ერთ საინტერესო ძეგლს წარმოადგენს. ფასადებს მთელ სიმაღლეზე აუყვება შეწყვილებული ნახევარსვეტები. მათ შორის, შენობის ქვედა ნაწილში, სწორკუთხა მოხაზულობის სარკმლებია ჩართული, რომლებიც ნახევარწრიული თავსართებითაა გაფორმებული. შესასვლელი მოწყობილია გეგმის სწორკუთხოვან შვერილ პორტიკში, რომელიც განსაკუთრებითაა მორთული. ცენტრში მოჩუქურთმებული პორტალია, ხოლო პორტიკის ზედა ნაწილში რელიეფური ფრიზი. ნაგებობა მოპირკეთებულია მოთეთრო ბეტონის კვადრებით, დეკორი თეთრი ეკლარის ქვისაა, ცოკოლი რუხი გრანიტითაა შემოსილი. მუზეუმის ინტერიერი ერთიან დიდ სივრცეს წარმოადგენს. ცენტრში საპარადო კიბეა, რომელსაც ჭერში დატანებული ორნამენტული ვიტრაჟი ანათებს. ინტერიერს ოთხივე მხრიდან უვლის თაღოვანი (I სართული) და კოლონების რიგით (II სართული) დამშვენებული ღია გალერეები. შენობის ექსტერიერის და ინტერიერის გაფორმება შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ორნამენტული მორთულობის მოტივებით არის შთაგონებული.

„ბათუმის მუშათა დემონსტრაცია" ქალაქის მშფოთვარე წარსულს ეძღვნება, რომელიც 1902 წლის მარტში მიმდინარე მოვლენებს ასახავს. 9 მარტს მოეწყო გრანდიოზული დემონსტრაცია, რომელშიც 6 ათასამდე ადამიანი მონაწილეობდა. აღსანიშნავია, რომ საგაფიცვო კომიტეტის ერთ-ერთი ორგანიზატორი იმხანად ბათუმში არალეგალურად მცხოვრები 24 წლის სოსო ჯუღაშვილი იყო. გაიფიცნენ მანთაშევის, როტშილდის, ნობელის, სიდერიდისის, პასკის და სხვა მრეწველთა ფაბრიკა-ქარხნების მუშები, რომლებიც სოციალური პირობების გაუმჯობესების და პოლიტიკური უფლებების დაცვის მიზნით გამოვიდნენ ქუჩაში. ხელისუფლებამ დემონსტრანტების წინააღმდეგ ჯარი გამოიყენა. შედეგად ბევრი დაიღუპა, დაიჭრა, დააპატიმრეს, გადაასახლეს. სწორედ ეს ისტორიული სიუჟეტი თავისებური თანმიმდევრობით ვითარდება აბაკელიას ფრიზზე.

ნაცრისფერ გრანიტში შესრულებული კომპოზიცია მარცხნიდან მარჯვნივ იკითხება, რაც პროცესიის სწრაფვის და დრამატიზმის შთაბეჭდილებას ქმნის. ნაწარმოების ერთ-ერთი შესანიშნავი ფრაგმენტია განაპირა პანოზე გამოსახული დინამიკური სცენა, რომლითაც ფრიზის თხრობითი ციკლი იწყება. ესაა რთული რაკურსით მოცემული ცხენოსანი რუსი სალდათი, რომელიც ხალხს არბევს. მას პირისპირ ხვდება პროფილში გამოსახული ძლიერი მამაკაცი, ის ცხენს სადავით იჭერს და გზას უღობავს ჯარისკაცს. ცხენის ქვემოთ დაცემული დემონსტრანტია გამოსახული, მისი უტრირებული სახის ნაკვთები და კონვულსიური მოძრაობა ტკივილს გამოხატავს. შთამბეჭდავია შემდგომ პანოზე წარმოდგენილი დინამიკური სცენაც, რომელშიც ამბოხის კულმინაციური მომენტია აღბეჭდილი – აქ ხმლით შეიარაღებულ რუს სალდათს გაფიცულების ერთმუშტად შეკრული ჯგუფი უპირისპირდება. რამდენადმე განსხვავებულია ცენტრალური პანო, რომელიც ფრიზის კომპოზიციურ და იდეურ დომინანტს წარმოადგენს. ფაქტობრივად იზოკეფალიის პრინციპით გამოსახულ პერსონაჟთა დიდი უმეტესობა სახით პროფილში, ხოლო ტანით მაყურებლისაკენ სამი-მეოთხედითაა მობრუნებული. ეს თავისებური გამომსახველობითი ხერხი თითქოს ანელებს დინამიკას, რიტმი შედარებით მშვიდდება. ცამეტი

---

[12] საგულისხმოა, რომ ეს ნაწარმოები არასდროს ყოფილა კვლევის საგანი, ხელოვნებათმცოდნეობით სამეცნიერო ლიტერატურაში იგი მხოლოდ გაკვრით არის ნახსენები ოთარ ფირალიშვილის მონოგრაფიაში, რომელიც 1956 წელს გამოქვეყნდა.

[13] კახა ჯავახიშვილი (1915-1987) საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი. დიდი ქართველი ისტორიკოსის და საზოგადო მოღვაწის, აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის შვილი. 1936 წ. დაამთავრა ამიერკავკასიის ინდუსტრიული ინსტიტუტი (ამჟ. საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი). 1945-54 წწ. იყო აჭარის არქიტექტურის და მშენებლობის სამმართველოს უფროსი, ბათუმის მთავარი არქიტექტორი. ნამუშევრები ბათუმში – საზაფხულო თეატრი (1949), რევოლუციის მუზეუმი (1949). თბილისში – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ფიზიკის ინსტიტუტი (1960-იანი წწ.). ავტორთა კოლექტივებთან ერთად შეიმუშავა ბათუმის, ქობულეთის, სამტრედიის, გაგრის გენერალური გეგმები.

პერსონაჟიდან თავისი მნიშვნელოვანებით განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ცენრტში წარმოდგენილი პიროვნება, რომლის ინდივიდუალიზებულ მხატვრულ სახეში ახალგაზრდა სტალინი შეიცნობა. დამაჯერებელი პოზა, მტკიცე დგომა, წინ გაშვერილი მარჯვენა ხელი, აშლილი ქოჩორი თუ აფრიალებული სამოსი (პალტო, კაშნე) მას ხალხის ნამდვილი წინამძღოლის იერს ანიჭებს, რომელშიც ეპოქის ჰეროიკულ-რომანტიკული გმირია განსახიერებული. ფრიზის მომდევნო სცენებში დინამიკა თანდათან ისევ მატულობს. კომპოზიციებში გამოსახულია ბრძოლის ენთუზიაზმით გაერთიანებული, მრავალფეროვანი რაკურსებით წარმოდგენილი მომიტინგეთა ჯგუფები. მუშათა ნაკადი, რომელთა შორის ქალები და ბავშვებიც არიან, შეტევისათვის სრულ მზადყოფნაშია.[14]

თ. აბაკელიას რელიეფებში მთელი სისავსით მჟღავნდება მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა, რომელიც კლასიკური (ანტიკური, რენესანსული, კლასიცისტური) ხელოვნების მონაპოვართა საფუძველზეა დამყარებული. მათში ნათლად იკითხება ნატურისადმი ერთგულებისა და კონკრეტული ცხოვრებისეული დამაჯერებლობის მაღალი ხარისხი. ხელოვნების მუზეუმის ფრიზი მთლიან სიუჟეტურ თხრობას ქმნის, სადაც მოძრაობა ერთ მხარეს დინებაზეა მიმართული. კომპოზიციების რიტმი სწრაფი, მღელვარე და დაძაბულია, თუმცა მათ შორის, ცალკეული ფიგურების დაყენებით, ზოგჯერ მსვლელობის საპირისპირო მიმართულებითაც, გარკვეული პაუზებიც არის მონიშნული, რაც ნაწარმოებს ბუნებრივ, ცოცხალ, ზედმიწევნით მეტყველ გამომსახველობას ანიჭებს.

მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის ფასადის ფრიზთან დაკავშირებით თავის დღიურებში აბაკელია წერდა: „შენობის არქიტექტურულ აღნაგობასთან შეფარდებით მინდოდა მონუმენტური ფორმით და ქართული კოლორიტის დაცვით გადმომეცა ჩვენი ხალხის სინამდვილე", თუმცა ამ შემთხვევაში, ავტორის ეს ჩანაფიქრი სრულფასოვნად ვერ გამოვლინდა. გამოჩენილი არქიტექტორის ალექსეი შჩუსევის[15] მიერ დაპროექტებული „იმელის" შენობა, რომელიც რუსთაველის პროსპექტს გადაჰყურებს, თავისი ეკლექტიკური ფორმებით, გრანდიოზული ზომებით, იმპერიული სულით ადამიანს თრგუნავს და მასში რაღაც მიუწვდომელის, ერთგვარი გაუცხოების შეგრძნებას იწვევს. ხედვის მაღალი რაკურსი, შორი დისტანცია ართულებს ფრიზის აღქმას და გარკვეულწილად აკნინებს კიდეც ნაწარმოების პლასტიკურ, კომპოზიციურ თუ სივრცობრივ ღირსებებს.

მიგვაჩნია, რომ ამ დიდი შემოქმედის სიტყვები აჭარის ხელოვნების მუზეუმის ფრიზს უფრო შეეფერება. კომპოზიცია, რომელიც ერთ კონკრეტულ მოვლენას ასახავს, პირობითად ხუთ ნაწილად არის დაყოფილი, რაც ფასადის არქიტექტონიკით არის განპირობებული. შენობის პარამეტრებია: სიმაღლე – 14მ., სიგრძე – 25მ., სიგანე – 21მ. ფრიზის სიმაღლეა 1,4მ., სიგანე – 13,7მ. , ცენტრალური პანო სიგანით ყველაზე დიდია – 4,5მ. განაპირა პანოების სიგანე კი – 2,3მ. შეადგენს. ნიშანდობლივია, რომ არქიტექტურული მასების და ქანდაკების ამგვარი თანაზომიერი განლაგება და პროპორციული თანაფარდობა სავსებით შეესატყვისება ადამიანურ მასშტაბს, ხელს უწყობს გამოსახული სცენების მკაფიოდ აღქმას და მთლიანობისა თუ ჰარმონიულობის საოცარ შთაბეჭდილებას ქმნის. შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვნების მუზეუმის შენობა და მის ფასადზე განთავსებული რელიეფური ფრიზი ტოტალიტარული ეპოქის არქიტექტურისა და ქანდაკების სინთეზის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია საქართველოში.

---

[14] თ. აბაკელია ღრმად ერუდირებული ხელოვანი იყო. მდიდარ ეთნოგრაფიულ და ისტორიულ მასალაზე დაყრდნობით ის დიდი გულისყურით სწავლობდა ნაციონალურ ჩაცმულობას, სახეებს, რაც კარგად ჩანს მის ქმნილებებში.

[15] ალექსეი შჩუსევი (1873-1949) – სსრკ დამსახურებული არქიტექტორი, მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი, ლენინის მავზოლეუმის პროექტის ავტორი (1924). 1918-22 წწ. მონაწილეობდა მოსკოვის რეკონსტრუქციის გეგმის დამუშავებაში. ეკუთვნის 200-მდე სამეცნიერო ნაშრომი არქიტექტურაში. სხვა მრავალ ნამუშევართან ერთად დააპროექტა მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის შენობა თბილისში (1938), სასტუმრო „ინტურისტი" ბათუმში (1939).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ფირალიშვილი ო., თამარ აბაკელია, თბილისი 1956.
2. ჯაფარიძე გ., თამარ აბაკელია, თბილისი 1967.
3. ანდრიაძე დ., მხატვრის ჰეროიკულ-რომანტიკული იდეალი, „საბჭოთა ხელოვნება", 12/1986.
4. თუმანიშვილი დ., კვლავ „უხერხული მემკვიდრეობის" გამო, ACADEMIA 3/2013-14.
5. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 2. ბათუმის მუშათა გაფიცვა და დამონსტრაცია 1902, თბილისი 1977.

ილუსტრაციები:

აჭარის ხელოვნების მუზეუმი.

შენობის ინტერიერი.

ი. ნიკოლაძე. ჩახრუხაძის პორტრეტი.

ნ. კანდელაკი. ა. ხორავას პორტრეტი.

თ. აბაკელია. პარტიზანი.

თ. აბაკელია. შურს ვიძიებთ!

მთლიანი რელიეფური ფრიზი წარმოდგენილი ხუთ კომპოზიციად

ცენტრალური პანო

ფრიზის მარცხენა განაპირა პანოები

ფრიზის მარჯვენა განაპირა პანოები

ნინო ღაღანიძე
თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
პროფესორი

რელიგიური ასპექტები „ოთხმოციანელთა“ შემოქმედებაში

XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში ოთხმოციანელთა სახელით ცნობილი თაობა და მათი შემოქმედება რომ გამორჩეულ ადგილს იკავებს, დღეს საკამათო არ არის. მაგრამ რა აზრი დევს ამ გამორჩეულობაში, რით დაიმსახურეს მათ ამგვარი შეფასება? ხშირად ამის საფუძვლად ამ თაობის წარმომადგენელთა პიროვნული ნიჭიერება, მათი ერთმანეთისგან განსხვავებული და დასამახსოვრებელი ხელწერა სახელდება ხოლმე. თუმცა, რაც დრო გადის, მეტად იკვეთება ოთხმოციანელთა ფენომენის ღრმად გააზრების აუცილებლობა, იმის დასანახად, თუ რა მოიტანა ამ თაობამ XX საუკუნის ქართულ კულტურაში და რითი გაამდიდრა ის. ერთი რამ ცხადია, ქართულ ხელოვნებას არასდროს აკლდა ნიჭიერი და თვითმყოფადი ხელოვანები, როლებიც თვით სოცრეალიზმის ბასრ მარწუხებში მოქცეულნი ახერხებდნენ შეექმნათ დასამახსოვრებელი და გამორჩეული ნამუშევრები. ასე რომ, 70-იანი წლების ბოლოს (და ოთხმოციანელთა პირველი ნაკადი – ირაკლი ფარჯიანი, გია ბუღაძე, ლევან ჭოღოშვილი სწორედ ამ დროს გამოდის ასპარეზზე) ქართულ მხატვრობაში ერთდროულად რამდენიმე ნიჭიერი შემოქმედის გამოჩენა ვერ ჩაითვლება იმ მთავარ მახასიათებლად, რაც ამ თაობის ხელოვნების სრულიად გამორჩეულ ხასიათს განაპირობებს. მით უფრო, რომ გარეგნული თვალსაზრისით ერთმანეთისგან ძალზე განსხვავებული მათი შემოქმედება „ერთი თაობის“ დამკვიდრებულ გაგებასაც რამდენადმე არღვევს (თაობის ცნებაში ვგულისხმობთ დაახლოებით ისეთსავე ფენომენს, როგორც წინარე პერიოდის – 50-იანელთა და 60-იანელთა მიმართებით მოიაზრებოდა) და იმაზე გაფიქრებს, რა აერთიანებთ მათ ერთმანეთთან. ვფიქრობ, ქართულმა სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებამ სავსებით სამართლიანად ოდნავ დაარღვია ქრონოლოგიური ქარგა და ერთგვარი წინსწრებით, იმ დროისთვის ჯერ კიდევ მომავალი 80-იანი წლების სახელით მონათლა ხელოვანთა ეს ჯგუფი, რითიც დაადასტურა, რომ მათი გამორჩეულობა ხელოვნებასთან ახლოს მყოფი ადამიანებისათვის ჯერ კიდევ მათი გზის დასაწყისში სრულიად აშკარა იყო...

ახალგაზრდა მხატვრები დიდი შემართებით და ენერგიით მუშაობდნენ და მათი ყოველი ახალი ნამუშევრის გაცნობა ათვალსაჩინოებდა იმას, რომ მათ არა მხოლოდ ახალი თემები და ახალი მხატვრული ამოცანები მოიტანეს ქართულ მხატვრობაში, არამედ ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი რამ – ახალი კითხვები დასვეს ხელოვნების რაობის, ფუნქციის, მნიშვნელობის, ადგილის შესახებ. წინარე ხანაში, უკანასკნელი ორი-სამი ათეული წლის განმავლობაში ქართული მხატვრობის ლამის მთავარ მახასიათებლად მიჩნეულმა წმინდა წყლის ფერწერულმა ამოცანებმა და მხატვრულმა ესთეტიკამ ადგილი მარადიულ, ეგზისტენციალურ კითხვებს დაუთმო, რომელთა მეშვეობითაც ახალგაზრდა მხატვრები სამყაროს შეცნობას და ამ სამყაროზე საკუთარი აზრის, ნაფიქრისა და განცდილის ხელოვნებაში და ხელოვნებითვე გადმოცემას ცდილობდნენ. ამდენად, მათ შემოქმედებაში მსოფლმხედველობისა და მსოფლგანცდის მაყურებლისთვის გაზიარების აქტი სახვითი ხელოვნების უპირველეს ვალდებულებად დაისახა (თუმანიშვილი, 2001:204-211). რა თემებს თუ მხატვრულ ხერხებს მიმართეს ადამიანის რაობით, ფიზიკური თუ სულიერი სიცოცხლის ურთიერთმიმართებით დაინტერესებულმა მხატვრებმა სავარაუდო პასუხების მისაღებად? მიუხედავად იმისა, რომ მათი თემატური და ჟანრობრივი დიაპაზონი საკმაოდ დიდია (დაზგური მხატვრობის ტრადიციული ჟანრებიდან – ნატურმორტი, პორტრეტი ვიდრე ისტორიულ სურათამდე), მათ შემოქმედებაში მალევე ჩნდება იმ პერიოდის ქართული ხელოვნებისთვის სრულიად ახალი ქრისტიანული თემატიკა. უნდა გვახსოვდეს, რომ საბჭოთა კავშირის არსებობის ხანაში, კომუნისტური იდეოლოგიის ფონზე თავად ქრისტიანული თემატიკა მისი ინტერპრეტირების მხატვრული ხარისხისგან დამოუკიდებლად, რბილად რომ ვთქვათ, საფრთხილო საქმე იყო. და ეს მხოლოდ განსხვავებული სიუჟეტების მხატვრულ ხორცშესხმას ან ქრისტიანული რელიგიის პროპაგანდას როდი გულისხმობდა. რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში საბჭოთა იდეოლოგია განსაზღვრავდა ხელოვნების ყველა დარგის და, მათ შორის, სახვითი ხელოვნების იდეურ თუ მხატვრულ სახეს და ამ „პროგნოზირებად ველში“ ქრისტიანობა ან უფრო ფართოდ – რელიგია საერთოდ არ მოიაზრებოდა. უფრო მეტიც, ოფიციალური იდე-

ოლოგია და კულტურის იმჟამინდელი პოლიტიკა რელიგიის ტრადიციული ადგილის და როლის ჩანაცვლებას ახალი სიმბოლოებით, იდეოლოგიური სახე-ხატებით ცდილობდა.

რა ვითარებაა ამ მხრივ XX საუკუნის ქართულ სახვით ხელოვნებაში? ოფიციალური, თუ შეიძლება ითქვას, იდეოლოგიურად გამართული ხელოვნების ფონზე საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია 1946-1949 წლებში პატრიარქის კალისტრატე ცინცაძის კურთხევით ლადო გუდიაშვილის მიერ ქაშუეთის ტაძრის საკურთხევლის მოხატვის ფაქტმა. თუმცა ნიშანდობლივია, რომ თავდაპირველად თავად ამ მოვლენის საზოგადოებრივი და ისტორიული მნიშვნელობა იყო წინა პლანზე წამოწეული და მხოლოდ შემდეგ დგებოდა მოხატულობის მხატვრულ თავისებურებათა ავ-კარგიანობის შეფასების, სინამდვილეში კი საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციულ ფორმებთან მისი შედარება-შეთანადების საკითხი. და როგორი იყო საზოგადოების იმ დროისთვის გამოტანილი ვერდიქტი – ღვთისმშობელი ძალიან მიწიერი, ხორციელი ადამიანის სახითაა წარმოდგენილიო. ამ ერთი მაგალითითაც ცხადი გახდა, რომ მომწიფებული იყო ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციულ ფორმათა მნიშვნელოვანი ცვლილება და ამ ცვლილების თვალნათელი ვექტორი ტრადიციული მხატვრული ფორმის ძირეული გადამუშავებისკენ, მისი გარკვეულწილად სეკულარიზაციისკენ იყო მიმართული. შემდგომ, 20-30 წლის ინტერვალით, ამას მოჰყვა ალექსანდრე ბანძელაძისა და ლევან ცუცქირიძის მიერ პრაქტიკულად ასეთივე ხასიათის ანუ საეკლესიო მხატვრობის შექმნის ფაქტი. ბუნებრივია, ამ მოხატულობების მხატვრული მახასიათებლები სრულიად განსხვავებული იყო, მაგრამ ერთიცა და მეორეც მხატვრების ინდივიდუალური ხელწერით აშკარად იყო დაღდასმული, რაც ასევე მიანიშნებდა ინდივიდუალური სტილის და მანერის თვალნათელ გამარჯვებაზე გარკვეულწილად უნივერსალიზებულ საეკლესიო მხატვრობის ძველ, ტრადიციულ სტილთან მიმართებით და მთლიანობაში კიდევ ერთხელ მიუთითებდა მაყურებელს საეკლესიო მხატვრობის ფორმათა იმავე მიმართულებით ცვლაზე.

საინტერესოა, იძებნება თუ არა ქრისტიანული თემატიკა ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში და რა ფორმით ვლინდებოდა ის? 60-იან წლებში ე.წ. დათბობის ტალღაზე გაძლიერებულმა თუ გამოკვეთილმა ეროვნულმა პრობლემატიკამ იჩინა თავი და ქართულ მხატვრობაში უხვად გაჩნდა ქრისტიანობის ისეთი სიმბოლოები, როგორიცაა ეკლესია, ჯვარი, სანთელი, თუმცა მათი და თავად წმინდანთა, ღვთისმშობლის, წმინდა ნინოსა და წმინდა გიორგის შარავანდედით მოსილი ფიგურების ჩართვა ნარატიულ ფოლკლორულ კომპოზიციებში აღიქმებოდა მხოლოდ როგორც ქრისტიანული ატრიბუტიკა ქართული ეროვნული იდენტობის ძიების იმხანად ძალზე აქტუალურ გზაზე. საკუთრივ მხატვრული ფორმის და, მით უფრო, შინაარსისა და მხატვრული ფორმის ურთიერთკავშირის პრობლემა ნომინალურადაც არ მდგარა ამგვარი ხელოვნების წინაშე. საგულისხმოა, რომ ქრისტიანული ატრიბუტიკის მოჭარბება არა მხოლოდ მხატვრობაში, არამედ იმავე პერიოდში აღორძინებული ჭედური ხელოვნების ნიმუშთა აბსოლუტურ უმრავლესობაშიც იჩენს თავს. ზემოთქმულიდან ცხადი ხდება, რომ ქრისტიანული მოძღვრების საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოები 60-იანი და 70-იანი წლების ქართულ მხატვრობაში ეროვნული იდენტობის ძიების პრობლემაზე მიგვანიშნებს და მიზნადაც კი არ ისახავს რელიგიური ხელოვნების თანამედროვე ფორმის ძიების აქტს.

სწორედ ამგვარ ვითარებაში დაინტერესდნენ ოთხმოციანელები ქრისტიანული თემატიკით, რაც დღევანდელი გადმოსახედიდან, სავსებით ბუნებრივი და ლოგიკური შედეგი იყო. რაკიღა ხელოვნება ახალგაზრდა მხატვრებს სამყაროს ფუნდამენტურ კანონებში გარკვევის და სამყაროს შესახებ კაცობრიობის ცოდნის ასახვის ერთ-ერთ მთავარ გზად მიაჩნდათ, მთავარ და მარადიულ კითხვებზე პასუხი ფილოსოფიასა და რწმენაში უნდა ეძებნათ. ასეც მოხდა, ირაკლი ფარჯიანი და გია ბუღაძე ცნობიერად და ინტუიტიურადაც ბიბლიურ და სახარებისეულ თემატიკას მიმართავენ და თავისდაუნებურად, შემოქმედებითი პროდუქციის როგორც რაოდენობრივი, მით უფრო თვისობრივი მახასიათებლებით, შესაძლოა თავისდაუნებურად ქართულ ხელოვნებაში საერო ქრისტიანული მხატვრობის ფენომენი შემოაქვთ. მათი ნამუშევრების მხატვრულ ღირებულებაზე, სიახლეზე ოდნავ ქვემოთ გვექნება საუბარი, აქ კი უნდა ითქვას, რომ სწორედ ამ პერიოდში მწვავედ დადგა საეკლესიო და საერო მხატვრობის ერთმანეთისგან გამიჯვნის საკითხი. როგორც საეკლესიო წრეებში, ასევე საერო საზოგადოებაში აქტიურად განიხილებოდა ამ ახალი ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტი. შედარებით კონსერვატიული ნაწილისთვის საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა თანამედროვე საერო მხატვრების მიერ ხორცშესხმული ქრისტიანული სიუჟეტების ერთბაშად გათავისება. ისიც უნდა ითქვას, რომ საზოგადოების მეორე ნაწილი და განსაკუთრებით ახალგაზრდობა დიდი ინტერესით, აღფრთოვანებითაც კი იღებდა

და იწონებდა მას. მაინც რა იყო იმხანად სრულიად ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევრებში უჩვეულო თუ დამაფიქრებელი, გარდა რეალურ ისტორიულ ფონთან იდეოლოგიურად ღიად დაპირისპირებული და, ვიტყოდი, კონტრასტულად განსხვავებული ქრისტიანული შინაარსისა. რასაკვირველია, თითოეული მათგანის წინაშე დადგა ამ „ახალი“ შინაარსის ახალი მხატვრული ფორმით გადმოცემის პრობლემა. ბუნებრივია, მათ ზურგს უმაგრებდა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების უმდიდრესი ტრადიციები, მაგრამ ირაკლი ფარჯიანისა და გია ბუღაძის გულწრფელი პიროვნული და შემოქმედებითი ინტერესის დაკმაყოფილება, ჩანაფიქრის ხორცშესხმა ტრადიციული ფორმის მარტივი სესხებით ვერ დამთავრდებოდა. აქ ხომ მთავარი XX საუკუნის ადამიანის თვალით დანახული და გულით განცდილი ვიზუალური ხატის შექმნა იყო. მაშასადამე, თითოეულ მათგანს ეს უჩინარი ჭეშმარიტება ხილულ თანამედროვე სახე-ხატად უნდა ექცია. ორივე მათგანმა ზედმიწევნით კარგად იცოდა ქართული თუ ბიზანტიური ხელოვნების ისტორია, მაგრამ თითოეულ მათგანს რაღაც სათავისო დასკვნა უნდა გამოეტანა ამ ცოდნიდან, რათა მათი ნამუშევრების ახალი სამეტყველო ენა, ერთი მხრივ, თანამედროვე ეპოქის, მეორე მხრივ, პიროვნულად მათი ხელწერის შესაბამისი ყოფილიყო.

ირაკლი ფარჯიანის შემთხვევაში ესაა პერსონაჟების უჩვეულო, პირობითი ფორმა, მათი ბლოკური სხეულები შუა საუკუნეების მსგავსად აქცენტირებული თვალებით, ზოგჯერ ჟესტებითაც. პირობითობის ხარისხი მის ნამუშევრებში ძალზე მაღალია: სამოსის მიღმა სრულიად აღარ იკითხება სხეულის ცალკეული ფორმები, პერსონაჟები ინტერპრეტირებული არიან ლაღად, თავისუფლად, იკონოგრაფიული სიზუსტე ადგილს უთმობს მთხრობელის/ავტორის თავისუფლებას, ხოლო ასახული მოვლენის ემოციონალური მუხტი ფერთა ლაქების თამამი შეხამებით ან/და ხაზთა დინების მეშვეობით არის გადმოცემული. ხარების მრავალრიცხოვან კომპოზიციებში ანგელოზისა და ღვთისმშობლის შესიტყვების უამრავი, ნიუანსებით მდიდარი ინტერპრეტაციაა გადმოცემული. და ყოველ მათგანში თითქოს იცვლება პარტიტურა იმედის ნათლიდან დრამატულად მთრთოლვარე გარდაუვალობამდე. მხატვარი ხარების ისტორიას უყვება მაყურებელს და თითქოს ინტონაციას იცვლის, მახვილებს სხვადასხვა ადგილას სვამს ნათელი შუქმფენი ფერის მონაცვლეობით, ხან ექსპრესიულად დატეხილი მკვეთრი ხაზის მეშვეობით. ვერ ვიზიარებ იმ აზრს, რომ ირაკლი ფარჯიანი ერთგვარად იმეორებს შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის თუ მინიატურისთვის დამახასიათებელ ფორმას (ანდრიაძე, 1997). მხატვარი თუ რამით ჰგავს შუა საუკუნეების მომხატველ ოსტატებს, ეს გულწრფელობაა; განცდის უშუალობას მინდობილი, ის ავითარებს პერსონაჟთა სხეულებრივ ფორმას, კიდევ უფრო პირობითს ხდის მას და გაცილებით უფრო ემოციურია მაყურებელთან ურთიერთობის პროცესში.

ეს კიდევ უფრო თვალნათლივ ჩანს ჯვარცმის კომპოზიციებში, სადაც მხატვარი სიუჟეტის ლაკონურ ვერსიას მისდევს; ზოგჯერ ცვლის კანონიკურ იკონოგრაფიას, მაგრამ ჯვრის ქვეშ მაყურებლისკენ ზურგშექცევით მდგარი ფიგურების მეშვეობით თავად მაყურებელთან აიგივებს მათ, რითიც ჩვენ – თანამედროვე ადამიანებს – კაცობრიობის ამ უდიდესი ტრაგედიის თვითმხილველებად გადაგვაქცევს თითქოს.

თანაგანცდის, თანადროულობის ფასდაუდებელი განცდა ჯვარცმის მთელ რიგ კომპოზიციებში მიღწეულია მაცხოვრის სხეულის ხაზგასმული დეფორმაციით, თითქოს მაყურებელთა ბრბოში მდგომი ადამიანი სხვადასხვა სიმაღლიდან, ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან საკუთარი თვალით ხედავს მთელ სცენას. საღებავის საგანგებოდ ჩამოღვენთილი პატარ-პატარა ნაკადულები მაყურებლის თვალწინ განხორციელებული ფერწერის უაღრესად თანამედროვე აქტებია და ამ აქტებზე დასწრების განცდა, თანამონაწილეობა საბოლოოდ აქრობს მომხდარსა და ჩვენს შორის არსებულ ოცსაუკუნოვან დროით ზღვარს...

ვფიქრობ, ქრისტიანული ხელოვნების უმდიდრესი ტრადიციიდან ირაკლი ფარჯიანმა ფონის, პაუზის მხატვრული შესაძლებლობები და მნიშვნელობაც გაითავისა. სხვანაირად არ და ვერ აღიწერება „საიდუმლო სერობაში“ მაცხოვრის და მოციქულთა შორის არსებული დამუხტული გარემო, რომელსაც მხატვარი თეთრი და მტრედისფერი საღებავის წრიული მონასმებით აჩენს ტილოს ზედაპირზე, თითქოს გარდაუვალი წინასწარმეტყველების ენერგიით აჯერებს ჰაერს.

როგორც არ უნდა იყოს, ი. ფარჯიანი ჩვენი თანამედროვეა, მისთვის მნიშვნელოვანია ცოცხალი კონტაქტი მაყურებელთან; მნიშვნელოვანია, რომ მისი თნამედროვენი კითხულობ-

დნენ მის მიერვე შექმნილ მხატვრულ ასო-ნიშნებს და ერთმანეთს უცვლიდნენ იმ ემოციურ მუხტს, რომლითაც უხვადაა გაჯერებული ეს ნაწარმოებები.[16]

შეიძლება ითქვას, რომ განსხვავებულ მხატვრულ გამოცდილებას და მიდგომას ამჟღავნებს შუა საუკუნეების ქრისტიანული და საზოგადოდ, სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნების ბრწყინვალე მცოდნე გია ბუღაძე ქრისტიანულ თემატიკაზე შექმნილ ნამუშევრებში. პირველი, რაც შუა საუკუნეების მხატვრობასთან აჩენს ასოციაციას მისი ნამუშევრების ხილვისას, არის სინათლე, არა როგორც მატერიალური განათების წყარო ან სულაც მისტიურ-სიმბოლური დატვირთვის მქონე ელემენტი, არამედ როგორც მხატვრობის კონკრეტული ხერხი, რომლის მეშვეობითაც მასთან „უხილავი ჩენილ არს“. ამ თეზის საილუსტრაციოდ მოვიხმობ სხვადასხვა დროს ქრისტიანულ თემატიკაზე შექმნილ მის ნამუშევრებს. „ჯვრის ზიდვის“ ერთი სერია მომცრო ზომის რამდენიმე სურათს აერთიანებს. ნამუშევრების პატარა ზომის მიუხედავად, თვალშისაცემია მათი მონუმენტური ხასიათი. თითოეულ ტილოზე ერთი შეხედვით მარტივი სქემა-ჯვრის სიმძიმით წელში მოხრილი ფიგურის სვლაა წარმოდგენილი. ხიდზე შემდგარი ფიგურის ირგვლივ მთელი გარემო დასერილია ვერტიკალური თუ ირიბი პასტოზური მონასმებით. სინათლის სხივები სხვადასხვა მხრიდან ამოანათებს თავად ფიგურასაც და თითქოს საავდროდ გამზადებული ღრუბლების გუნდებს, რომლებიც მაყურებლის თვალწინ მკვრივდება. სინათლის ეს მოუსვენარი ნაკადი შემოწერს მატერიალურ ფორმასაც და აწახნაგებს საავდროდ დამუხტულ ჰაერსაც, რაც დრამატულ განცდას უქმნის მაყურებელს და ამავე დროს კრავს და ამთლიანებს ფიგურას და ფონს ერთმანეთთან. სინათლე როგორც მიღმიერის სიმბოლო და, ამავე დროს, უკვე მომხდარი ისტორიული ფაქტის მიღმიერთან დაკავშირების უნივერსალური მხატვრული მეთოდი უდაოდ უშუალო კავშირშია ქრისტიანული ხელოვნების ტრადიციასთან. ამ მხატვრული ხერხის კიდევ ერთი თანამედროვე ინტერპრეტაცია ფერადი ნათების ეფექტია ისეთ კომპოზიციებში, როგორიცაა „მაცხოვრის სასწაული თევზით“, „მოგვთა თაყვანისცემა“, „ლოცვა გეთსიმანიის ბაღში“ და სხვა. თითქოს სურათის საერთო კოლორიტიდან ასხლეტილი ფერადი სხივების კონები აზრობრივ და სიმბოლურ აქცენტებს სვამს ტილოს ზედაპირზე, ღრმა და მისტიური შინაარსით ავსებს კლასიცისტური ფორმით გამოსახულ სიუჟეტებს.

ისიც ნიშანდობლივია, რომ ქრისტიანული თემატიკით დაინტერესება შემოქმედების რომელიღაც ადრეული პერიოდის გატაცება კი არ აღმოჩნდა, არამედ მკაფიო ზოლად გასდევს გია ბუღაძის ბიოგრაფიას. მხატვარი გამუდმებით უბრუნდება ამ ბიბლიურ თუ სახარებისეულ სიუჟეტებს, ზოგჯერ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას აძლევს რომელიმე მათგანს, მაგრამ უცვლელია სინათლით წერის მისეული მანერა, რომელიც სულ ბოლოდროინდელ მის ნამუშევართა ციკლში „ოლიმ“ ფერითმეტყველების მთავარ ხერხად გვევლინება. სინათლის ბადეშია გახვეული ამ გახმაურებული სერიის თითოეული კომპოზიცია, სინათლის ქსოვილით შებურული პერსონაჟები მაყურებელს ამა თუ იმ სახარებისეული სიუჟეტის ფორმულამდე დაყვანილ არსს წარუდგენენ ყოველგვარი კონკრეტიკის და დეტალებისგან თავისუფალნი. მხოლოდ სინათლე, როგორც სულიერი შინაგანი სამყაროს ნათება და სულიერი თვალის ამხილველი სუბსტანცია თანამედროვე ადამიანის შეჭირვებული სულის სასოებად და იმედად!

ზემოთქმულიდან ცხადია, რომ 80-იანი წლებიდან მოყოლებული, ქართულ კულტურაში ქრისტიანული საერო ხელოვნება მკვიდრად იმკვიდრებს ადგილს, მონიშნავს ვრცელ ასპარეზს და იმ დაუსაბამო გზას შეუდგება, რომელიც იმ დროიდან დღემდე თანამედროვე ქართული მხატვრობის მძლავრ შენაკადს წარმოადგენს. მხოლოდ ესეც იკმარებდა ოთხმოციანელთა მიერ ქართულ კულტურაში შეტანილი წვლილის დასახასიათებლად, მაგრამ ყურადღება უნდა გამახვილდეს ერთ უაღრესად საინტერესო გარემოებაზე, კერძოდ, როგორ სცდება ზოგ შემთხვევში ამ თაობის მხატვართა ნამუშევრები ქრისტიანული ხელოვნების მეტ-ნაკლებად ჩვეულ ფარგლებს და იძენს გაცილებით უფრო ფართო რელიგიური ხელოვნების მნიშვნელობას (თუმანიშვილი, 2015:73-110). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, რელიგიური განცდა ჩნდება იმ ნამუშევრებში, სადაც სიუჟეტი ფორმალურად არც ბიბლიური, არც სახარებისეულია. თავდაპირველად ეს

[16] მნიშვნელოვანია იმის გახსენება, რომ ამავე წლებში ი. ფარჯიანმა მხედრული დამწერლობით გადაწერა სახარება და მინიატურებით შეამკო ის. მოქმედი ქართული დამწერლობის გამოყენება ზოგიერთ მკვლევართა განსხვავებულ შეფასებას იმსახურებდა, რადგან მათი აზრით ერთგვარად უკარგავდა ნამუშევარს ისტორიზმის ელფერს, თუმცა, ცხადია, მხატვრისთვის აქაც არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა იმას, რომ ჩვეულებრივ მკითხველს ტექსტისა და მხატვრობის გაგების/წაკითხვის თანაბარი შესაძლებლობა ჰქონოდა.

1985 წელს მხატვრის სახლში გამართულ გია ბუღაძისა და ლევან ჭოღოშვილის ერთობლივ გამოფენაზე სათაურით „ისტორიიდან“ გამოვლინდა. „ქართლის ცხოვრების“ დამასურათებელ კომპოზიციებსა და კახეთის მეფეთა პორტრეტებს აბსოლუტურად განსხვავებული მხატვრული ხელწერის თუ ესთეტიკის მიუხედავად ჰქონდათ ერთი მნიშვნელოვანი მსგავსება: ისტორიული და პორტრეტის ჟანრის ნამუშევრები თითქოს სცილდებოდა ჟანრის ჩვეულ საზღვრებს, თითქმის გამქრალ ეროვნულ იდენტობას აჩენდა მაყურებელთან და უცნაურ, გულწრფელ, ძლიერ ემოციებს აღვიძებდა მასში. ამ თანაგანცდის უტყუარი და ობიექტური საბუთი კი ის იყო, რომ გამოფენაზე მოსული ადამიანები სანთლებს ანთებდნენ გამოფენილი ნამუშევრების წინ.

ერთი შეხედვით ეს უცნაური მოვლენა, საერო შინაარსის მქონე სურათებში რელიგიური განცდის თითქმის ხელშესახები შეგრძნება როგორც ერთგვარი ტრადიცია გრძელდება გ. ბუღაძის თანამედროვე ნამუშევრებში, რომლებშიც ჩვენი ყოფის მრავალი საცნაური დეტალია აღბეჭდილი, მაგრამ მათი კონკრეტიკა სურათის საერთო კონტექსტში სიმბოლური სახე-ხატის მნიშვნელობას იძენს. თანამედროვე ადამიანს იქნებ მართლაც ასე უფრო გაუადვილდეს ყოველდღიურსა და მარადიულს შორის არსებული ზღვარის გადალახვა და შეფარვით ნათქვამ იმ ღირებულებებზე დაფიქრება, რომელთა დაკარგვაც მძიმე ტვირთად აწევს მის სულს.

ასევე რელიგიური განცდის და არა ქრისტიანულ თემატიკასთან ასოციაციის აღმძვრელია ირაკლი ფარჯიანის მეტაფიზიკური ლანდშაფტებიც. ამ სერიის ნამუშევრებში (ისინი მხატვრის სიცოცხლის მიწურულსაა შექმნილი) ფოკუსივით იყრის თავს მისი შემოქმედების მრავალი ნიშან-თვისება: ჟანრის საზღვრების გაფართოება, თხრობის პირობითი მანერა, რეალურ სამყაროსა და მიღმიერს შორის გადებული უხილავი ზღვარი და ნებისმიერი რელიგიური განცდის აუცილებელი თანმდევი ატრიბუტი – იმედის მქრქალი სხივი, რომელსაც ყველა მსოფლმხედველობის და აღმსარებლობის მაყურებელი მხურვალედ ენდობა.

ამდენად, რელიგიური განცდის დამკვიდრება არა ქრისტიანული თემატიკის მქონე ნამუშევრებში უაღრესად მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი აქტია თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში. ამასთანავე საეკლესიო ხელოვნების საპირწონედ საერო ქრისტიანული ხელოვნების როგორც დამოუკიდებელი მიმართულების ჩამოყალიბება კულტურის იმ ახალი პარადიგმის უმნიშვნელოვანესი რგოლებია, რომლებიც ოთხმოციანელთა თაობამ XX საუკუნის ბოლო მეოთხედში დაამკვიდრა. ამ პარადიგმის მოქმედების არე, აქტუალურობა თუ მასშტაბი იმას მოასწავებდა, რომ XX საუკუნეში გარკვეულწილად წრედი შეიკრა ფიროსმანის სურათებზე აღბეჭდილი უჟამო ჟამიდან ვიდრე ოთხმოციანელთა მოუხელთებელ და მისტიურ რელიგიურ განცდებამდე. ის, რაც ევროპულ კულტურაში აღორძინების ეპოქიდან მოყოლებული დაზგური მხატვრობის ერთ უმთავრეს მიმართულებას შეადგენდა, ჩვენში XX საუკუნის 80-იანი წლებიდან იქცა ასეთად. ჯერ კიდევ XIX საუკუნის ბოლოდან რომანოზ გველესიანის, გიგო გაბაშვილის, შემდგომ მოსე თოიძის და უფრო გვიან პერიოდში ალექსანდრე ბანძელაძის თუ სხვა ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში ჩნდება ამ ტიპის ერთეული ნაწარმოებები, თუმცა სწორედ ოთხმოციანელთა სახელს უკავშირდება თანამედროვე შემოქმედებითი მიდგომის, ახალი მხატვრული ფორმისა და ენის ჩამოყალიბება მხატვრობის ამ ახალი მიმართულებით.

როგორც ვხედავთ, თანამედროვე ქრისტიანული მხატვრობის და რელიგიური ხელოვნების დიპაზონი მართლაც ეპოქალური მასშტაბისაა. მისი ჩამოყალიბებითა და დამკვიდრებით ახალ ტრადიციას დაედო საფუძველი და თანამედროვე, მათ შორის, დღეს სრულიად ახალგაზრდა ქართველ მხატვართა შორისაც ძნელად მოიძებნება ისეთი, ვისაც საკუთარი ძალები არ მოესინჯოს ამ სფეროში. კულტურის ის ახალი პარადიგმა, რომელიც ქართულ სახვით ხელოვნებაში 80-იან წლებში იშვა, ამ მხრივაც იყო საინტერესო და განსხვავებული და, როგორც დრომ აჩვენა, ზუსტად შეესატყვისებოდა რთული ისტორიული კოლიზიის პირობებში მყოფი საზოგადოების სულიერ მისწრაფებებს. მისი ანარეკლი დღესაც ძალდაუტანებლად იკითხება უახლეს ქართულ ხელოვნებაში.

იქნებ ამიტომაც სახელოვნებო ქრონოსზე XXI საუკუნე ჯერ არც კი მონიშნულა ახალი იდეითა თუ ფორმით; ის ჯერ მხოლოდ ელის ამ იდეებისა და ფორმების დაბადებას, მოთმინებით ადევნებს თვალს, როდის გამოიძერწება ის ახალი, რაც გააგრძელებს ქართული ხელოვნების შემოქმედებით ესტაფეტას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანდრიაძე დ., „ფერწერა და იმაგინაცია“, თბ., 1997.
2. ბელაშვილი თ., „ალექსანდრე ბანძელაძის შემოქმედების ძირითადი მახასიათებლები”, წიგნში „ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე“, თბ., 2017.
3. თუმანიშვილი დ., „ქრისტიანული ხელოვნების” ცნებისათვის, კრებულში: „წერილები, ნარკვევები“, თბ., 2001.
4. თუმანიშვილი დ., უჩინოქმნილი გარდატეხა: ქრისტიანული შუა საუკუნეები, წიგნში: „გზად ხელოვნებისკენ:, თბ., 2015.
5. მიქაძე მ., „თანამედროვე ხელოვნება და საზოგადოება (ხელოვნების თანამედროვე ფორმების აქტუალობის პრობლემა 1990-2000-იანი წლების საქართველოში)“, სამაგისტრო ნაშრომი, თბ., 2017.
6. ღაღანიძე ნ., „სასულიერო თემატიკა ირაკლი ფარჯიანის შემოქმედებაში“, თბ., 2005.

Марина Вильчинская-Бутенко
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна
Кандидат педагогических наук

МЕТАМОРФОЗЫ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Особенности современного мира детерминированы ускорением темпов жизнедеятельности. Искусство как особая форма общественного сознания не остается в стороне, претерпевая метаморфозы ускоряющимися темпами, и вот уже несколько десятилетий на общественной сцене прекрасно чувствует себя новое направление визуального искусства – урбанистическое (urban art). Новая форма искусства, существующая в общественном пространстве в союзе с городским дизайном, принципиально отличается от привычных форм монументального и декоративно-прикладного искусства. Её характеризуют анонимность, спонтанность создания произведения искусства, темпоральность (временность существования арт-объекта), несанкционированность размещения (характерно для граффити и уличного искусства); неинституционализированность, добровольность, перформативность, плюралистичность (отказ от единых идеологий и любых форм проявлений авторитаризма), бытование в общедоступном урбанистическом пространстве, направленность на прямой диалог с уличным зрителем и городской средой [1]. Урбанистическое искусство, будучи результатом демократизации культуры и продуктом художественных интервенций, включает в себя многообразие жанров и форм (живопись, скульптура, графика, инсталляции, хореография, перформативные практики и т.п.) и год от года набирает популярность: проводятся фестивали уличного искусства, коллаборации стрит-арта и стрит-вира, создается монументальная реклама и пропаганда, а один из старейших и крупнейших в мире аукционных домов, специализирующийся на изобразительном искусстве и антиквариате, – Bonhams – с 2008 года проводит продажу работ уличных художников и художников, которые часто работают на улице.

Итак, проявления urban art ширятся, практическая база накапливается, научный интерес в психологии, педагогике, культурологии, социологии и философии к данному феномену активизируется с каждым годом, в то время как теория искусствоведения все еще грешит эскапизмом. Между тем генезис данного явления настоятельно требует осмысления для выявления причинно-следственных связей между закономерностями развития постмодернизма и урбанистического искусства.

В научной литературе развитие urban art прослеживается в контексте разработанной Ж. Бодрийаром концепции симулякров и коллективных практик, возвращающих в город архаические ритуалы [2], а также концепции городских коммуникативных практик стихийного семиозиса (Р. Бенефил, П. Вейн) [3]. Нужно отметить, что обе концепции практически не затрагивают эстетико-художественные компоненты урбанистического искусства, оставаясь, тем не менее, принципиально важными для понимания его возникновения.

Важной предпосылкой к появлению urban art явилась быстрая урбанизация населения и появление мегаполисов в связи с переходом к постиндустриальной экономике в 1960-е годы (эта предпосылка в первую очередь касается западного общества, в России и на постсоветском пространстве данные изменения произошли позже).

Однако самыми первыми предпосылками к зарождению урбанистического искусства в его современном понимании явились авангардные художественные течения начала XX века, задававшие революционный настрой в сфере искусства и культуры. Представители футуризма и дадаизма в своих произведениях, акциях и манифестах выступали за выход искусства на улицы. Это было отражено в декретах и стихотворениях Владимира Маяковского, театральных постановках Тристана Тцара, лекциях Ильи Зданевича, хотя на практике художники стали создавать произведения на улице гораздо позже.

Большое влияние на современный urban art оказало ситуационистское движение, критиковавшее устои капитализма, а также западные молодежные протестные движения («молодежный авангард»), устраивавшие многочисленные антивоенные, антирасистские,

феминистские демонстрации и выступления против корпораций, и ориентированные на отказ от традиционной бинарности, позитивное восприятие фрагментарности и бессвязности, плюрализма и разнообразия, полифонию ценностных мессенджей преимущественно через граффити. Формирование культуры «молодежного авангарда» обусловило присущий постмодернизму отказ от классических форм изобразительности и красоты в пользу ориентации на примитив. Таким образом, петроглифирование (граффити), которое издавна являлось практикой записи и маркировки коллективной памяти, в 1960-1970-е годы обрело функцию документирования субъективности и уязвимости людей: зародившись в гетто, в среде молодежных банд, теггинг стал претензией на владение территорией и воплощением трайбализма (групповой обособленности), главным принципом которого была деструкция как обозначение своего права на город, что выражалось в месседже «Я есть!». Впоследствии, в 1980-е годы, граффити стало формой культурного самовыражения путем экспериментирования с цветом, новыми техниками, различными формами букв: классический «дикий стиль», «пузыри», 3D-эффекты, абстрактные буквы и стрелки, включение персонажей популярной культуры. Однако если петроглифирование рассматривается как искусство и используется как способ изучения человеческой истории, граффити долгий период времени в основном ассоциировалось с порчей, неуважением и преступностью. «Теория разбитых окон» Дж. Уилсона и Дж. Келлинга [4], «войны стилей», войны граффити-райтеров с мэриями городов – все это в совокупности привело к политике «нулевой терпимости» в отношении художественных высказываний на улице. Понятия городского визуального порядка, обычно менее заметные, были открыто мобилизованы в рамках законодательств «антиграффити», полицейских практик и судебных разбирательств против правонарушителей.

Искусство граффити же предоставило (и до сих пор предоставляет) способ увидеть, что возможен другой визуальный порядок, и поэтому возможен другой город, и поэтому возможна другая жизнь. И не случайно вслед за граффити в середине 1970-х годов появились новые фигуративные формы искусства – стрит-арт. Е.А. Кирсанова пишет: «Яркие, броские, виртуозные в исполнении надписи начинают привлекать внимание представителей художественного сообщества именно как новая художественная практика в общественном городском пространстве. Поэтому если брать за основу трактовку американских граффити Ж. Бодрийяром, то, во-первых, нам придется признать не развитие граффити, а его деградацию при усилении художественной компоненты. А, во-вторых, такой феномен, как стрит-арт, не может иметь корней в «бодрийяровском» граффити или может восприниматься как дальнейший процесс разрушения сущности и природы граффити» [5].

Возникновение стрит-арта (или постграффити) в большей мере было связано с европейской традицией: вначале представители богемы заимствовали граффити из американского канона, позже перешли к работе со шрифтами («каллиграффити»), затем – преобразованию надписей в образы (мурализм), спонтанную скульптуру и др. Главным принципом европейского стрит-арта стала эстетизация городской среды и организация коммуникации арт-объекта, зрителя и художника, что выражалось месседжем «Я делюсь своим мнением!». Новое художественное направление, вылупившееся из граффити и обогащенное фигуративными изображениями, оказалось технически боле сложным. Стали появляться новые техники: спрей-арт, стенсил-арт, постер-арт, кат-аут, скотч-арт и др. Е.А. Кирсанова указывает, что эти техники провоцировали «...разговоры о необходимости дать определение новой художественной активности, происходящей на улицах североамериканских и европейских городов. Существовавший к тому времени термин "граффити" не позволял адекватно отразить возникшее явление. Поэтому появляются новые термины, такие как Urban Art, Street art, Post-graffiti» [6]. Отличительной чертой стрит-арта стало понимание уличным искусством концепции образа как наиболее важной визуальной идеи, и его перформативность (хотя практически всегда зрители видят не сам перформанс, а только его результат). Никакое другое художественное движение не стало столь заметным и столь глобальным феноменом популярной культуры, как новый язык выражения уличного искусства.

История искусства, как правило, ориентируется на линейный континуум, где новое направление искусства следует за предыдущим. Например, минимализм и концептуализм были прямым результатом предшествующих художественных движений, благодаря тому, что художники изучали историю искусства. Но граффити и стрит-арт были порождены улицей и художниками-самоучками, и

им на практике удалось сделать то, что не смогла реализовать теория дадаизма – вывести искусство из галерей и музеев. Возможно, из-за этого искусствоведам до сих пор трудно принять граффити или стрит-арт как искусство, потому и терминология этого явления не определена окончательно. Например, постоянно ведутся дискуссии вокруг наиболее «модного» понятия «уличное искусство». Принципиальным вопросом является слабость, присущая термину и лежащая в той части, которая попадает под понимание «искусства». Уличное искусство зачастую развивалось вне сферы искусства (добавим сюда еще отличие его форм и техник). По этой причине ни уличное искусство, ни граффити не классифицируются как искусство, хотя сам автор и другие исследователи, такие как А. А. Зоря, Д. Г. Пиликин, И. Г. Поносов, Н. Шмидт видят его именно искусством. Уличное – это не только признак или вид искусства, на самом деле все скорее наоборот, как в случае с термином «антиискусство». Диалог между понятиями «улица» и «искусство» в целом конструктивен, хотя и не без исключений. Уличное искусство может относиться к повседневным явлениям на «улице», которые воспринимаются как «искусство», независимо от их предназначения. Словом, стрит-арт – это в одних случаях больше «стрит», в других – больше «арт». Дэвид Фералин, опираясь на историографию граффити и стрит-арта, составил «концептуальную карту», которая наглядно показывает взаимосвязь граффити и стрит-арта с направлениями в искусстве (рис.1).

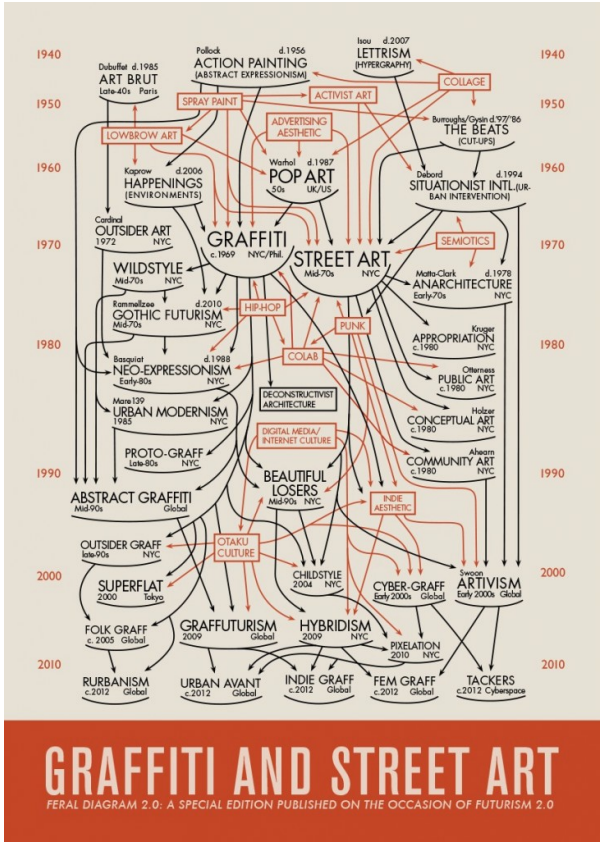


Рис. 1. «Концептуальная карта» Дэвида Фералина

Уличное искусство в более узком смысле относится ко всему искусству в городских пространствах, которое не ограничено законом или вкусом властей, таких как спонсоры, собственники зданий или государство. Это искусство некоммерческое в чистом виде, хотя бы в той мере, в какой «уличные пуристы» запрещают художнику использовать его произведение в коммерческих целях без риска быть обвиненным в самомаркетинге и саморекламе. Таким образом, теоретически уличные художники, занимаясь творчеством, сознательно дистанцируются от коммерческой составляющей. Но участие в арт-рынке принесло с собой свои проблемы, и, критикуя потребительскую культуру, художники в то же время, хотя бы косвенно, продвигают собственное художественное произведение (например, через социальные сети), создавая «ходовое» искусство. Большинство художников рано или поздно оказываются между молотом и наковальней: с одной стороны, возникает желание жить за счет своего искусства (например, рисуя санкционированные

муралы, монументальную рекламу и/или пропаганду, сотрудничая с производителями стритвира и пр.), с другой стороны, – довлеют опасения предать свои антипотребительские принципы и потерять свой уличный авторитет, т.е. репутацию, среди единомышленников.

В отличие от стрит-арта, публичное искусство (паблик-арт, нео-мурализм) – монументальная живопись и скульптура в общественном пространстве (монументальная реклама, пропаганда) – санкционировано властью. Публичное искусство, в более широком смысле, является классическим примером уличного искусства, созданного в институциональном контексте.

Как видим, в процессе социальных пертурбаций граффити эволюционировали в урбанистическое искусство, понимание сути которого невозможно без сопряженных с ним терминов – леттеринга (надписи, которые создаются как произведение искусства), публичного (паблик-арт) и уличного (стрит-арт) искусства. Таким образом, генезис урбанистического искусства может быть прослежен как переход от архаичной формы коммуникации к урбанистическому искусству через бунт против модернистской упорядоченности (рис. 2).

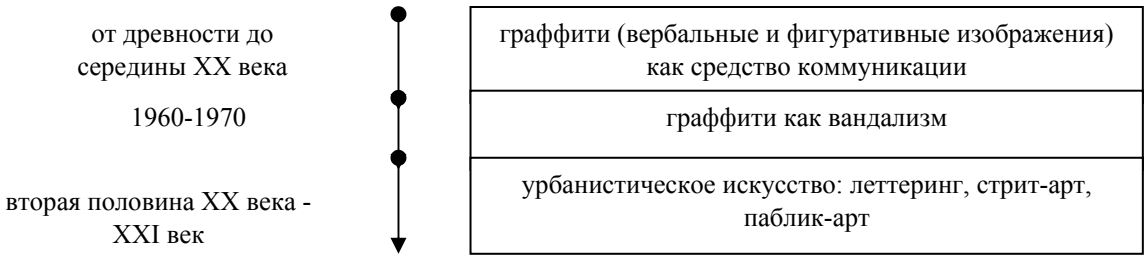


Рис. 2. Генезис урбанистического искусства

Несмотря на то, что в искусствоведческих кругах урбанистическое искусства все еще не обрело признания и поддержки (на то она и академическая среда – двух-трех десятилетий для признания маловато, вспомним хотя бы баталии вокруг искусства авангарда), тем не менее, за последние десятилетия урбанистическое искусство создало богатую в культурном отношении визуальную историю, которая связывает художников, городские пространства, городскую аудиторию и медиа-технологии по всему миру. Коллективная устойчивая продолжительность художественной формы, ее исторически сложное социальное и институциональное развитие и ее эстетическая изощренность помещают urban art в число самых продолжительных глобальных движений визуальной культуры, возникших в XX веке и, возможно, наиболее важных за последние десятилетия.

Литература:

1. Вильчинская-Бутенко М.Э. Стрит-арт и анонимность художника// Эстетика стрит-арта: сб. ст.;. под общ. ред. К.А. Куксо. Санкт-Петербург, 2018. С. 39-48.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.
3. Benefiel R.R. Dialogues of Ancient Graffiti in the House of Maius Castricius in Pompeii // Am. J. of Archaeol. 2010. Vol. 114, № 1. P. 59-101.
4. Wilson, James Q., Kelling, George L. Broken windows. The Atlantic Monthly (March 1982). URL: https://media4.manhattan-institute.org/pdf/–atlantic–monthly-broken–windows.pdf (дата обращения: 25.05.2019).
5. Кирсанова Е. А. Социально-философский анализ концепций стрит-арта: генезис и подходы к определению феномена // Вестн. Том. гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2017. №38. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-filosofskiy-analiz-kontseptsiy-strit-arta-genezis-i-podhody-k-opredeleniyu-fenomena (дата обращения: 25.05.2019).

Лариса Густова-Рунцо
Белорусский государственный университет
культуры и искусств;
Белорусская государственная академия музыки
Профессор

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ДУХОВНЫЕ СИМВОЛЫ В СОВРЕМЕННОМ САКРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ПРАВОСЛАВНОЙ ТРАДИЦИИ

Беларусь является наследницей богатой культовой художественной культуры – православной и римско-католической христианской традиции. Памятники церковного искусства XI–XVII вв. характеризуются в работах Т. Габрусь [4], Г. Лаврецкого [8], книжной культуры – в работах Н. Николаева [13], Л. Левшун [9], А. Мельникова [11], иконописи – в работах Н. Высоцкой [3], Э. Ветер, А. Ярошевича, Ю. Пискуна, В. Карелина [7]; характеристику традициям национальной литургической певческой практики дала Н. Серегина [14] Л. Густова-Рунцо [5; 6]. Исследование национальной литургической символики предпринимается впервые. Методология нашего исследования базируется на теоретических разработках Г. Вагнера, который на основе анализа функциональной типологии памятников древнерусской архитектуры осуществил исследования символики древнерусской архитектуры [2; 3]; а также на работах П. Муратова, В. и Д. Лихачева, О. Стародубцева, П. Флоренского [12; 10; 15; 16], которые касались вопросов воплощения и восприятия литургической и духовной символики в древнерусском и современном церковном искусстве православной традиции. Заметим, что исследования церковного искусства XX-XXI вв. имеют, в основном, описательный характер [15], что объясняется обилием новых фактологических данных, обусловленных интенсивным строительством храмов и их оформлением.

В настоящее время современные белорусские города восстанавливают свой насильственно потерянный сакральный облик. Белорусская городская архитектура насыщается вновь построенными сакральными сооружениями (храмами), которые вносят в облик городов новое эмоциональное содержание.

И в первую очередь – это вновь построенные храмы. Современный православный храм является одним из символов национальной духовной культуры. Многие белорусские православные храмы наполнены национальной духовной символикой. Критерием «национального» в современном православном искусстве становится историческая достоверность образов святых соотечественников, образов белорусских чудотворных икон и храмов – как канувших в небытие, так и существующих.

Показательным примером является комплекс храмов Всехсвятского прихода г. Минска – храм в честь святого Иова Многострадального, Троицкий храм, Храм-памятник в честь Всех святых и в память о жертвах, спасению Отечества нашего послуживших. Национальные святыни запечатлены в росписях других сооружений Всехсвятского прихода – в помещении воскресной школы комплекса “Дом милосердия”, Белого зала Храма-памятника.

Православным храмом в полном смысле слова построенное здание становится только тогда, когда в нем установлен престол, жертвенник, оборудован алтарь, который по традиции отделяется от общего помещения иконостасом; когда помещение освящено и в нем совершается богослужение. В совершении богослужения участвуют священнослужители, совершающие в определенной последовательности канонические сакральные молитвы и действия, хор, исполняющий канонические литургические песнопения, используя аскетичный или репрезентативный исполнительские стили древнеканонического, смешанноканонического или обобщенного вида [6, с.64-67]. Подчеркнем, что музыка в богослужении выполняет утилитарную, а не эстетическую функцию, и управляется текстом, который и озвучивает. Текст богослужения представляет собой изложение в поэтической форме Священного Писания и эмпирического опыта тех людей, которые прожили свою жизнь в соответствии с Евангелием, достигнув духовного и нравственного совершенства.

Во время службы верующие слышат не только звуки г*о*лоса, насыщенные музыкальным элементом, но и воспринимают ритм богослужения. Сакральная ритмика состоит из темпоритма читаемых или пропеваемых молитвенных вербальных текстов, передвижения священнослужителей

по храму, движения их рук (в крестном знамении и воздеянии – так традиционно называется поднятие священником вверх обеих рук как выражение молитвы), каждения, при котором звенят укрепленные на кадило колокольчики, движения тела и рук молящихся (в крестном знамении и поклонах). Кроме того, богослужение сопровождается определенной светографией.

Синтез искусств (архитектура, иконопись, поэзия, музыка и своего рода «сценография» и светография), используемый в оформлении богослужения православного храма, выполняет этико-эстетическую функцию, и служит духовному преображению человека, его мыслей и чувств, что отвечает установкам (учению) Священного Писания [1, 2 Тим. 3:17].

Все виды искусства православного храма раскрывают образ Христа и учения Православной церкви. В церковном сознании литургическое искусство связано с учением о Боговоплощении и неотделимо от богослужения Слову, Логосу. Иконообраз Христа, образ Царствия Божия воплощается в православном храме посредством системы символов. И даже в том случае, когда богослужебный синтез не выражен со всей полнотой и равнозначностью, и тогда христианская символика узнаваема, распознаваема и воспринимаема.

В качестве примера рассмотрим комплекс «Дом милосердия» Всесвятского прихода г. Минска. Центр этого комплекса – домашняя церковь, которая освящена в честь святого Иова Многострадального. Ветхозаветный Иов почитается Православной церковью за подвиг любви и смирения, таинственно прообразуя образ самого Христа.

Храм праведного Иова Многострадального является составной частью архитектурного ансамбля, авторами которого являются настоятель Всехсвятского прихода протоиерей Феодор Повный и заслуженный архитектор Беларуси Лев Погорелов. Ансамбль Дома милосердия включает связанные воедино храм, реабилитационный центр, гостиницу и школьные классы.

В плане архитектурный комплекс Дома милосердия представляет собой форму древнего шестиконечного креста, который хорошо просматривается с высоты птичьего полета. Изображение шестиконечного креста встречается в сохранившихся древних храмах, например, в знаменитом киевском Софийском соборе, в киевской Андреевской церкви (церковь была взорвана, но некоторые ее фрески сохранились и хранятся в музее Софийского собора г. Киева). Уникальный шестиконечный крест-реликварий, украшенный драгоценными камнями и золотом, по заказу игуменьи Полоцкого монастыря преподобной Евфросинии изготовил в XII веке мастер Лазарь Богша. Эта драгоценная святыня хранилась в Полоцком монастыре, но в годы Второй мировой войны крест бесследно исчез. В настоящее время шестиконечный крест-реликварий святой Евфросинии Полоцкой восстановлен и получил значение белорусского национального духовного символа. Воссоздал Крест по сохранившимся древним описаниям и рисункам мастер-ювелир из г. Бреста Николай Кузьмич. Авторы-архитекторы комплекса Дома милосердия тоже воссоздали Крест преподобной Евфросинии Полоцкой, но в камне. И теперь национальный духовный символ просматривается с неба и освящает город и каждого прибывающего сюда аэролиниями.

Перед входом в храм находится Зимний сад, который соединяет собой церковь и основное помещение Дома милосердия. Здесь молится большинство прихожан. Прозрачный Зимний сад, как и всякий православный дом Божий, отражает весь космос, воссоздает космический порядок. Мозаичный пол символизирует землю. Пирамидальный купол – небо. Единство неба и земли символизируют колонны. Интересно, что купол покрывает не собственно храм. Однако, наполняемая Зимний сад символика, придает этому помещению вполне сакральные черты.

Искристая прозрачность стен и купола Зимнего сада, наполненность его солнечным светом иллюстрируют стихи Евангелия от Иоанна: «В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» [1, Ин. 1: 4].

В Зимнем саду присутствует еще один символ, обязательный в каждом православном храме, который передает догмат христианства об искуплении человечества посредством крестных мук и смерть Бога-Сына, как акт любви Бога-Отца к людям. Это – «Голгофа», так называется большое распятие с женскими фигурами около Креста – Богородицы и Марии Магдалины. «Голгофа», которая расположена в Зимнем саду Дома милосердия, вырезана из дерева. При помощи цветового контраста, созданного различной техникой обработки материала, художник создает образ распятого

страдающего Человека, символически воплощая учение Церкви об унижении Христа-Бога в страданиях Христа-человека.

Таким образом помещение Зимнего сада содержит в себе символику земной истории человечества: тварная Вселенная и грехопадение, представленное через символ искупительных страданий Спасителя. Или шире – символ земной жизни, наполненной Богоприсутствием.

Выразительная фреска над входом в храм праведного Иова Многострадального, интерпретирующая Деисусный чин (в центре – Нерукотворный образ Христа-Спасителя, справа и слева в молитвенных позах Богородица, Иоанн Креститель и множество святых), – венчает «космос» Зимнего сада. Христос – предвечный Бог-Слово, Логос, царствует в этом космосе-Вселенной, Им созданной [1, Ин. 1:1-3]. Ощущение присутствия изображенного на фреске Христа объективно, оно возникает от того, что центрированные зрачки глаз образа Бога-Сына «находят» Вас в любой точке Зимнего сада.

Этот же образ (Спас Нерукотворный) выполнен мозаикой на наружной стене единственной полукруглой апсиды. Дважды повторенный (в Зимнем саду и на апсиде) Нерукотворный образ замыкает, даже “запечатывает” здание небольшого прямоугольного храма в честь святого Иова Многострадального, который символизирует вселенскую Церковь – «корабль» в безбрежном житейском море [16, с. 51-52].

Символами наполнена и белая фаянсовая внутренняя алтарная стена, которая разделяет алтарь и молитвенный зал. Иконостас состоит из немного выпуклых квадратных плиток, на каждой из которых расположен какой-либо символический знак. Это – либо крест (шести- и четырехконечный), либо те буквы греческого алфавита, которые применяются и в греческом, и в славянском сакральном языках. Те и другие знаки символизируют единство и преемственность греческой и белорусской христианской культурной традиции.

На алтарной стене присутствуют и другие характерные символы: евангелистов, которые обозначены традиционными знаками телец (Лука), Орел (Иоанн), лев (Марк) и пастырь (Матфей); голова ангела (на Южных вратах), рыба (над Южными и северными дверями). Это – традиционные символы, которые употреблялись в качестве тайнописи еще древними христианами.

Присутствует здесь и традиционный растительный орнамент, основу которого составляет мотив виноградной лозы, множественно повторенный. Виноградная лоза, также как и знак рыбы, символизирует Христа Спасителя.

Уникальный в своем роде трехчинный иконостас изготовлен на Минском фарфоровом заводе. Третий чин составляют крупные иконы Спасителя, Богоматери (тип Одигитрия), св. Пантилеймона-целителя и св. Иова Многостдального. Во втором чине иконостаса – иконы двунадесятых праздников. Интересно композиционное решение первого, пророческого чина иконостаса храма св. Иова Многострадального.

В классическом иконостасе пророческий чин венчает образ Богоматери «Знамение». Однако в иконостасе храма Иова Многострадального в центре пророческого ряда находится только крупный аркообразный фаянсовый оклад. У тех, кто, поднимая глаза гор*е* вглядывается в образы, изображенные на иконах иконостаса, создается впечатление, что оклад обрамляет изображенный в центре внешней абсидной стены образ Богоматери типа Оранта. Несмотря на то, что этот образ имеет вполне каноническое изображение, общий серо-голубой дымчатый тон фрески и ее вполне реальный фаянсовый оклад, «оживляют», делают вполне реалистическими очертания лика Богородицы, Ее фигуры. Она будто движется к Вам, потягивая руки с состраданием и любовью.

Эта фреска имеет символический подтекст. Вспомним, что с обратной, внешней стороны абсиды изображен образ Спаса Нерукотворного. Если совместить эти две фигуры (на внешней и внутренней сторонах абсиды), то получится неслиянный и нераздельный образ Матери и Ее Сына. Таким образом эти два изображения символически воплощают догмат Церкви о непреложном молитвенном предстательстве Богородицы перед Богом за всех христиан. Этот догмат отражен и в богослужебных песнопениях, посвященных Божией Матери. Например, под сводами храма св. Иова Многострадального часто звучит концерт П.Чеснокова «В молитвах неусыпающую Богородицу».

Стены и сводчатый потолок храма расписаны фресками. Композиция росписи представляет собой символ небесной иерархии. В центре купольного потолка – Христос. Вокруг Него, на стенах –

четыре Евангелиста. На западной стене, над хорами, располагается изображение образа Покрова Пресвятой Богородицы и св. Романа Сладкопевца – небесного покровителя церковных певцов. Общий тон росписи – сочетание холодных голубого и серого – нематериальный, создающий настроение созерцания, покоя. Неяркие, эти тона необычайно активны в духовном плане, символизируя веру, смирение, отрешение от мира.

Итак, пример оформления храма в честь св. Иова Многострадального являет собой образец воплощения на высоком художественном уровне традиционной христианской символики в современном белорусском православном храме. Примечательно, что традиционная христианская символика получает здесь национальное звучание. Национальный колорит воплощается в использовании традиционных белорусских символов (Крест препообной Евфросинии Полоцкой, образы Минской и Жировицкой Божией Матери).

В храме св. Иова Многострадального используется и новая белорусская христианская символика. Это – образы недавно канонизированных новомученников Минской епархии, которые прославленных в сонме белорусских святых совсем недавно за подвиг исповедничества православной веры в XX веке. Образы новомученников располагаются на стенах помещения для молящихся. Центральное место на стенах храма занимают групповые изображения образов белорусских святых.

Фронтальные фигуры в полный рост символизируют образы белорусских святителей, мучеников, преподобных и праведных XII-XV вв. (справа от алтаря) и XVII-XVIII вв. (слева от алтаря). Над группами святых изображен упомянутый в летописях православный храм, в котором находился обретенный в начале XVI в. чудотворный образ Минской Божией Матери. Рядом с изображением храма изображен и упомянутый образ. На противоположной стене изображены последняя взорванная в Минске (в 1971 г.) церковь Казанской иконы Божией Матери и образ этой иконы.

Рассказ о Православной церкви в Беларуси продолжается на стенах широкого коридора в помещении воскресной школы Дома милосердия. Цветные лепные картины повествуют о географии расположения православных епархий в Беларуси, об исторических и вновь построенных столичных храмах. Здесь же образы белорусских святых, выполненные в той же технике.

Не так давно был освящен Храм-памятник в честь Всех святых и в память о жертвах, спасению Отечества нашего послуживших Всехсвятского прихода г. Минска. Этот грандиозный белостенный храм, который очертаниями напоминает горящую свечу символизирует пламя «неугасимого» света веры белорусов. Росписи этого храма излагают в красках историю вселенской и русской Церквей, а также историю распространения и укрепления православной веры на землях современной Беларуси. Новаторским решением в оформлении внутреннего помещения храма стало цитирование национального знака – василька. Отметим также, что сюжетная линия белорусской православной Церкви решена в пейзажном контексте (несомненно, поданом символически).

Комплекс уникального Всехсвятского храма включает в себя еще два церковных помещения – храм в честь Усекновения главы Иоанна Крестителя и Богородичный храм, оформленных в древнерусском стиле. Духовной доминантой этого комплекса является крипта, в которой покоятся останки воинов и мирян, выполнивших свой христианский подвиг любви («Нет больше той любви, чем если кто положит душу свою за други своя» [1, Ин. 15:13]. Художественное решение крипты, посередине помещения которой горит неугасимая лампада с огнем, зажженном в Иерусалиме, акцентирует эмоциональное восприятие на ощущение вечной жизни всех поколений христиан («у Бога все живы»). Но если в храмах Всехсвятского прихода на молящихся смотрят лики прославленных Церковью белорусских святых, то в крипте только два образа – Христа Спасителя и Богородицы, а также символические напоминание о тяжелых трагических страниц истории белорусского народа.

Таким образом, современное сакральное искусство, представленное в художественном оформлении храмов и иных помещений Всехсвятского прихода г. Минска символически отражена уникальная история Белорусской Православной Церкви Московского Патриархата, которая является полноправной наследницей византийской культуры. Мы констатируем, что современный белорусский православный храм, насыщенный христианской символикой, становится символом современной национальной духовной культуры. Критерием «национального» в современном

православном искусстве становится историческая достоверность образов наших святынь, святых соотечественников, их духовного подвига. Создаваемые в настоящее время произведения сакрального искусства православной традиции пополняют сокровищницу национальной культуры.

Литература:

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1989. – 2514 с.
2. Вагнер Г. Канон и стиль в древнерусском искусстве. – М.: Искусство,1987. – 288 с.
3. Высоцкая Н. Іканапіс Беларусі XV-XVIII стст.:Альбом. – 6-е выданне; Мінск.: «Беларусь», 2001. – 232 с.
4. Габрусь Т.В. Зруйнаваныя святыні: храмы. В кн.: Страчаная спадчына. Менск, 1998.
5. Густова, Л. А. Церковное пение : белорусская певческая культура православной традиции: монография / Л. А. Густова. – Минск : Харвест, 2013. – 224 с.
6. Густова-Рунцо, Л.А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили): монография / Л. А. Густова. – Минск : БГУКИ, 2018. — 396 с.
7. Іканапіс Заходняга Палесся XVI – XIX стст./ В.Ф. Шматаў [і інш.]; навук.рэд. В. Ф. Шматаў; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ім. К.Крапівы. – 2-е выд. – Мн.:бел.навука, 2005. – 351 с.:илл.
8. Лаврецкий Г. Каложская церковь в г. Гродно. Мера красоты // Архитектура и строительство Беларуси. – № 8.– 2007 г. – С. 50 – 55.
9. Левшун Л. История восточнославянского книжного слова XI-XVIIIеков.– Минск: Экономпресс, 2001. – 352 с.
10. Лихачева В., Лихачев Д. Художественное наследие Древней Руси и современность.– Л.,Наука,1971.– 146с.:илл.
11. Мельников, А. А. Путь непечален. Исторические свидетельства святости Белой Руси / А. А. Мельников. – Минск : Белорус. Экзархат, 1992. – 243 с.
12. Муратов П. Древнерусская живопись. История, открытия, исследования /Сост., предисл. А.М.Хитрова.– М.: Айрис-пресс, Лагуна-Арт, 2005.– 432 с.:илл.
13. Нікалаеў, М. В. Кніжная культура Вялікага Княства Літоўскага / М. В. Нікалаеў ; навук. рэд.: В. В. Антонаў, А. І. Мальдзіс. – Мінск : Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2009. – 424 с. – (Гісторыя беларускай кнігі : у 2 т. ; т. 1).
14. Серегина Н.С. Стихиры Евфросинии Полоцкой // Песнопения русским святым: по материалам рукописной певческой книги XI-XIX вв. «Стихирирь месячный» / Наталия Семеновна Серегина. // Росс ин-т истории ис-в.-СПб., 1994.– 470 с.
15. Стародубцев О. Русское церковное искусство X – XX веков.–М.:Лепта Книга, Изд-во Сретенского монастыря, 2007.– 728 с.:илл.
16. Флоренский П. История и философия искусства: статья и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – 448 с.

ნატო გენგიური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ეროვნული იდენტობის ვიზუალური სიმბოლოები (საქართველო: XIX საუკუნე და XX საუკუნის პირველი ათწლეულები)

გამოსახულებები, რომლებიც ეროვნულ იდეასთან, ქართველობის სიმბოლურად წარმოჩენასთან არის დაკავშირებული, ქართულ ხელოვნებაში XX საუკუნის დასაწყისიდან ჩნდება. XIX საუკუნის მეორე ნახევარში მიმდინარე ეროვნულ პროცესებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მათ ფორმირებაში. წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს მოიძიოს ქართული იდენტობის გამომხატველად მიჩნეული აღნიშნული პერიოდის მხატვრული გამოვლინებანი, სიმბოლური გამოსახულებები, მათი და მათი ატრიბუტების წარმომავლობა, მხატვრული ბუნება და მნიშვნელობა. მსგავსი კვლევა გამოსახულებებთან მიმართებით არ ჩატარებულა. თუმცა ხელოვნებათმცოდნეები ამ ბოლო დროს დაინტერესდნენ არქიტექტურაში იდენტობის გამოვლენის საკითხებით. მას მიეძღვნა დავით ხოშტარიას რედაქტორობით გამოცემული ნაშრომი „არქიტექტურა და იდენტობა“, რომელიც რამდენიმე ავტორის კვლევას შეიცავს, ასევე ჩემი ნაშრომი (გენგიური, 2016:14-25). თუმცა უშუალოდ გამოსახულებები, რომლებიც საგანგებოდ ეროვნული იდენტობის სიმბოლიზებას ახდენს, მთლიანობაში არ შესწავლილა.

სანამ კვლევის საგანზე, გამოსახულებებზე, გადავიდოდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მოკლედ მიმოვიხილოთ მოსაზრებები დაკავშირებული იდენტობის განსაზღვრებებთან. მიმოხილვისას ვეყრდნობით 2016 წლის ნაშრომს „ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია“ (ბოგიშვილი..., 2016). ეროვნული იდენტობის გაგება, როგორც ცნობილია, განიხილება ზოგადად იდენტობის კონცეფციებში. გრინფელდის აზრით, ტერმინი „იდენტობა“, მისი სემიოტიკური გაგებით, ეხება „სიმბოლურ თვითგანსაზღვრას“. ერთი მხრივ, ეს არის ადამიანის მდგომარეობის სურათი მის სოციალურ-კულტურულ „სივრცეში“ და, მეორე მხრივ, იდენტობა არის ასევე თვით ამ სოციალურ-კულტურული ნიადაგის სურათიც. „ადამიანის იდენტობა წარმოადგენს ინდივიდუალიზებულ მიკროკოსმოსს იმ კულტურისა, რომელშიც ეს ადამიანი არის ჩაფლული“ (Greenfeld, 2005:325-341). არაერთი მეცნიერი განასხვავებს იდენტობის ორ სახეს: ინდივიდუალურ და კოლექტიურ იდენტობას. რიჩარდ ჯენკინსს მიაჩნია, რომ ინდივიდუალური იდენტობა, ძირითადად, კონცენტრირებულია „განსხვავებებზე“, ხოლო კოლექტიური იდენტობა – „მსგავსებათა“ წარმოჩენაზე (Jenkins, 1996). სწორედ მსგავსებათა წარმოჩენაზეა ორიენტირებული ეროვნული იდენტობაც.

ენტონი სმითის მიხედვით, ეროვნული იდენტობა არის „განგრძობადი რეპროდუქცია და რეინტერპრეტაცია ღირებულებების, სიმბოლოების, მეხსიერებების, მითებისა და ტრადიციების იმ სისტემისა, რომელიც ქმნის ერის გამორჩეულ მემკვიდრეობას და ინდივიდების იდენტიფიკაცია ამ მემკვიდრეობასთან და მის კულტურულ ელემენტებთან“. სმითის თანახმად, ამ განმარტებაში, და შესაბამისად, ეროვნული იდენტობის ზოგად კონცეფციაში, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს კულტურული ფაქტორების მნიშვნელობას (სმითი, 2008). ამდენად, ადამიანებს აერთიანებს „საერთოობის სახე“: წარმოდგენები საერთო ტერიტორიაზე, ისტორიაზე, კულტურაზე. ამ წარმოდგენებს ამყარებს საერთოობის სიმბოლოები. საერთოობის სახეს უკავშირდება ეროვნული ინტერესები და ეროვნული იდენტობა, რადგან ხალხი საერთო ტერიტორიაზე ქმნიდა საერთო სარწმუნოებრივ და საერო ღირებულებებს.

ბოლოდროინდელმა გამოკვლევებმა ცხადჰყო, რომ საქართველოში ეროვნული თავისებურებების გამოყოფა და „ქართველობის“ განსაზღვრა, XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იძენს აქტუალობას (Tevzadze, 2009). თუმც თვით ტერმინი „იდენტობა“ მაშინ არ გამოიყენებოდა. ქართველობის განსაზღვრას ცდილობდნენ ილია ჭავჭავაძე, ნიკო ნიკოლაძე, არჩილ ჯორჯაძე და სხვანი (კუტუბიძე, 2019:344-355). ილიას მიერ განსაზღვრული სამეული – ენა, მამული, სარწმუნოება – დღემდე დარჩა მთავარ ორიენტირად. თუმცა ილიას ამ სიტყვების გამოქვეყნებიდან მალე შემჩნეულ იქნა ეროვნულობის გამოხატულების კიდევ ერთი ქვაკუთხედი – ხუროთმოძღვრება, რომელიც ეროვნული ინდივიდუალობის ვიზუალურად გამომხატველია და უკავშირდება ისტორიულ წარსულს, აერთანებს მრავალ თაობას და მათ ერად იდენტიფიცირების ერთ-ერ-

თი მნიშვნელოვანი ფაქტორია. თუმცა არქიტექტურის, როგორც ეროვნულობის მკაფიო ნიშნის გააზრება ერთბაშად არ მომხადარა ქართულ იდენტობასთან კავშირში.

ამ მხრივ ნიშანდობლივია, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში „ქართული სტილის“ შექმნის პროცესი და მისდამი დამოკიდებულება საწყის ეტაპზე და შემდგომში კი ცვლილება. ეს კარგად აჩვენა დავით ხოშტარიამ თავის გამოკვლევაში, რომელიც ქართულ სტილს მიუძღვნა. XIX საუკუნეში ქართული სტილის აღმოცენებასა და არსებობის განმავლობაში მისი თვისობრივად ორი განსხვავებული ეტაპი გამოიკვეთა: პირველ ეტაპზე ამ სტილის გავრცელება არ იყო დაკავშირებული ქართული იდენტობის აქცენტირებასთან, მეორე ეტაპზე კი სწორედ ქართული იდენტობის ერთ-ერთ მთავარ გამომხატველად იქნა აღქმული. ქართული სტილის პროექტები თავდაპირველად უკავშირდებოდა ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისადმი ინტერესის გაჩენას, პირველ ყოვლისა პროფესიონალი არქიტექტორების მხრიდან. ასე მაგალითად, 1859 წელს გამოიცა არქიტექტორ დავიდ გრიმის მიერ შესრულებული ქართული და სომხური ძეგლების ალბომი ნახაზებით და ორნამენტული დეტალების ნახატებით. ქართული ეკლესიებიდან მან XI-XII საუკუნეების უხვად მოჩუქურთმებული ძეგლები შეარჩია („არქიტექტურა და იდენტობა”, 2016:31). ალბომი გახდა სხვა არქიტექტორთა შემოქმედებითი შთაგონების წყაროც და უკვე 1865 წლიდან გაჩნდა პროექტები საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც, რომლებიც ამას ადასტურებს: არქიტექტორ ბელოის ანჩისხატის ეკლესიის გადაკეთების პროექტი, სურბ კარაპეტის ეკლესია ნორ-ნახიჭევანში, ალექსანდრე ნეველის ეკლესია კოპენჰაგენში, აბასთუმნის ეკლესია, საცხოვრებელი სახლი გალაკტიონის ქუჩაზე და ა.შ. ამ ეტაპზე შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება შეფასებული იყო, როგორც ბიზანტიურის ნაირსახეობა, იგივე ბიზანტიური და შესაბამისად, რუსეთის იმპერიის მმართველნი, რომლებიც ზოგჯერ თავადაც გამოდიან ქართული სტილით ნაგები შენობების დამკვეთებად (მაგ. აბასთუმნის ეკლესია), არ აღიქვამდნენ მას ქართული, ეროვნული თავისებურების გამომავლინებლად. თვით ქართველები ჯერ კიდევ ვერ აფასებდნენ მის მნიშვნელობას ეროვნული ინდივიდუალობის კუთხით. როგორც დავით ხოშტარია აღნიშნავს, „ისტორიულად ქართული იდენტობა, უპირველეს ყოვლისა, ასოცირებული იყო ქართულ ენასთან, ანბანთან, ლიტერატურასთან, მწიგნობრობასთან. ქართველ პატრიოტ მოღვაწეთა უმთავრესი საფიქრალიც სწორედ ეს სფერო შეიქმნა. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების, როგორც ეროვნული იდენტობის მაფორმირებელი ფაქტორის გაცნობიერება ბევრად უფრო გვიან დაიწყო“ (არქიტექტურა და იდენტობა, 2016:14). ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურის ეროვნულობასთან კავშირში აღქმა XIX საუკუნის ბოლოდან დაიწყო, როცა უკვე თვით ქართველი მკვლევარების მიერ ჩატარებული შრომის შედეგად დაგროვდა მასზე მასალა. ქართველ ეროვნულ მოღვაწეებს თითქოს თვალები აეხილათ და ახლა მათი მხრიდან დაიწყო „ქართული სტილის“ დამკვიდრებისათვის ზრუნვა. მათი დაკვეთით დაპროექტებული შენობები ამას მოწმობს (მაგალითად, დღევანდელი ეროვნული ბიბლიოთეკა, მაშინ სათავადაზნაურო ბანკი, ქვაშვეთის ეკლესია). რაც მთავარია, სწორედ ამ დროს მოხდა ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებიდან წამოსული მოტივების გააზრება ეროვნული იდენტობის გამომხატველად და არა ზოგადბიზანტიური მემკვიდრეობისა, რაც აქამდე შეინიშნებოდა.

ქართული შუა საუკუნეების არქიტექტურული დეტალების, როგორც სემიოტიკური ნიშნის, აღქმა ქართულ იდენტობასთან კავშირში სიმბოლურ გამოსახულებებზეც გადავიდა. ეს პროცესი ზემოთ განხილული პროცესის პარალელურად და მსგავსად წარიმართა. XIX საუკუნისა და XX საუკუნის პირველი ოცეულის იდენტობის გამომხატველი სიმბოლური მნიშვნელობის გამოსახულებების გამოვლენა, შესწავლა და წარმომავლობის ურთიერთკავშირის დადგენა არის ჩვენი მიზანი. ეროვნულ იდენტობასთან კავშირში პირველი, რაც ამ დროს გაჩნდა დღეს ჩვენთვის ცნობილი მასალის მიხედვით, არის საქართველოს პერსონიფიცირებული გამოსახულებები. მისი პირველი ნიმუში XIX საუკუნის შუა ხანებიდან გვაქვს. ეს არის საქართველოს ქალის სახით გამოსახვა. ის, რაც ითქვა არქიტექტურაში ქართული სტილის შესახებ, მნიშვნელოვანია ჩვენი შესწავლის ობიექტებისთვისაც, რადგან ქართული არქიტექტურული ელემენტები, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ამ სიმბოლურ-ალეგორიული გამოსახულებების ატრიბუტებად იქცნენ. მეორე მხრივ კი, იდენტობასთან დაკავშირებული სახის შექმნამ მსგავსი ისტორიული გზა გაიარა, რაც ქართული სტილის არქიტექტურამ.

საქართველოს პირველი პერსონიფიცირებული გამოსახულება ქალის სახით გვაქვს გრიგოლ გაგარინის მიერ ქარვასლის თეატრის მოხატულ ფარდაზე (სურ. 1). თეატრი, როგორც ცნობილია, 1851 წელს გაიხსნა. დღეს ის აღარ არსებობს, აღარ არსებეობს ფარდაც. თუმცა შე-

მორჩენილია მისი ესკიზი. ფარდის, ისევე როგორც თეატრის ინტერიერის მოხატულობის ავტორი იყო გრიგოლ გაგარინი. ფარდის მოხატულობის კომპოზიცია სიმბოლურ-ალეგორიული ხასიათისაა. გამოსახულია სამი ფიგურა – ანგელოზი და ორი ქალი, რომელთაგან ერთი რუსეთის პერსონიფიკაციაა, მეორე კი საქართველოსი.

გრიგორ გაგარინს (1810-1893) თბილისში მოუწია წლების განმავლობაში ცხოვრება. ის იყო ცნობილი რუსი მხატვრის, კარლ ბრულოვის მოსწავლე, დადიოდა ქვეყნის რეგიონებში და ადგილობრივი მდგომარეობის ამსახველ ჩანახატებს აკეთებდა. მას, როგორც მხატვარს, ჰქონდა თავისი ინტერესი საქრთველოს მიმართ – ხატავდა პეიზაჟებს, ტიპაჟებს ადგილობრივ კოსტიუმებში, ქალაქის ხედებს. როგორც ცნობილია, მოხატა თბილისის სიონის ტაძარი და დიდი ინტერესი გამოიჩინა ბეთანიის ტაძრის მიმართ, რომლის არქიტექტურაც და ფრესკებიც გადმოხატა ცალკე ალბომად. ცნობილია მის მიერ ჩახატული კოჯრის კაბენის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადი. მან 1845 წელს პარიზში გამოსცა ალბომები თავისი ნახატებით, რომლებიც კავკასიას, მათ შორის საქართველოს მიუძღვნა „კავკასიის სცენები, პეიზაჟები, ჩვეულებები და კოსტიუმები“ (Scenes, paysages, meurs et costumes du Caucase Scenes, paysages, meurs et costumes du Caucase). ამდენად, გაგარინიც საქართველოს შესწავლით იყო დაკავებული. აშკარაა, მასზეც შთაბეჭდილება მოახდიანა აქაურმა განსხვავებულმა კულტურულმა მემკვიდრეობამ. მის მიერ შესრულებული სათეატრო ფარდის ესკიზის კომპოზიცია და დეტალები სწორედ მათგან მომდინარე შთაგონების ამსახველია. თუმცა მისი, როგორც რუსეთის იმპერიის წარმომადგენლის მიზანი, ბუნებრივია, არ იყო ადგილობრივი ეროვნული იდენტობის და მისი სიმბოლოების შექმნა-დემონსტრირება. ის საქართველოს შეისწავლის, როგორც ახალ, ეგზოტიკურ მხარეს და შთაბეჭდილებებით შთაგონებული, თავისი ევროპული განათლების საფუძველზე, ქმნის მხატვრულ სახეებს. ამას მოწმობს ფარდის კომპოზიციური გადაწყვეტა: ერთ მხარეს დაბრძანებული ქალბატონი მდიდრული სამოსით, სამეფო მოსასხამითა და რუსული კოსტიუმის დეტალებით – რუსეთის პერსონიფიკაციაა. მის მხარეს კომპოზიციის უკანა პლანიც და წინაც რუსეთის, როგორც მოწინავე ქვეყნის ჩვენებას ემსახურება: უკან რუსული ქალაქი, საფიქრებელია, პეტერბურგი, დამახასიათებელი საეკლესიო არქიტექტურით, გზები, ზღვა და ფლოტი, რკინიგზა. წინა პლანზე კი რუსეთის პერსონიფიკაციის ისეთი ატრიბუტებია შერჩეული, რომლებიც წარმოაჩენენ მას, როგორც განათლებისა და კულტურის ქვეყანას: გლობუსი, ტელესკოპი, წიგნები, ქანდაკება, მუსიკალური ინსტრუმენტები და ა.შ.

როგორია საქართველოს პერსონიფიკაცია? საქართველოც დიდებული ქალბატონის სახით წარმოგვიდგება, ეროვნული კოსტიუმით. მის უკან საქართველოს მთა-გორიანი პეიზაჟია, მოსჩანს შუა საუკუნეების გალავნით შემოფარგლული ქალაქი, ქართული ეკლესიისთვის დამახასიათებელი სილუეტით ცენტრში. წინა პლანზე საქართველოს პერსონიფიკაციის ატრიბუტებია წარმოდგენილი. აქ ვხედავთ ხალიჩებს, აღმოსავლურ ყელიან ჭურჭელს, დაირას, ქვევრს, ყანწს და ა.შ. ამდენად, რუსეთი თუ თანამედროვე მიღწევებს განასახიერებს, საქართველო მხატვრისათვის წარმოადგენს მშვენიერი ბუნების, აღმოსავლური ეგზოტიკის შემცველ მხარეს, საინტერესოს შუა საუკუნეების ნაშთებით.

საინტერესოა, რომ კომპოზიციის საფუძველია არქიტექტურული ნაგებობა, რომელზეც საქართველოსა და რუსეთის პერსონიფიკაციებია განთავსებული. ნაგებობა იმეორებს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში XI-XIII საუკუნეებში მეტად პოპულარული, მდიდრულად გაფორმებული კარიბჭის სტრუქტურას: ცენტრში განიერი და გვერდებში მცირე თაღები, შემკული დეკორატიული თაღედით, ჩუქურთმები, მოჩუქურთმებული კოპები – მთელი ეს რეპერტუარი აღებულია ქართული არქიტექტურიდან. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ ცენტრალური თაღის თავზე, ყველაზე თვალსაჩინო ადგილას, რუსეთის იმპერიის ორთავინი არწივია გამოსახული. გზავნილი ნათელია: მოწინავე რუსეთის ძლევამოსილების ხაზგასმა, რუსეთის იმპერიის სახელმწიფოებრივი ძლიერებისა და უზენაესობის წარმოჩენას ახდენს მხატვარი. საქართველო კი მის დაქვემდებარებაში მყოფი მდიდარი რესურსის, საინტერესო მემკვიდრეობს, ეგზოტიკურად მიმზიდველი ადგილია. ასეთი აზრი იკითხება გრიგორ გაგარინის მიერ შესრულებულ სიმბოლურ-ალეგორიულ კომპოზიციაში.

ის, თუ რა ფორმა იქნა შერჩეული ქვეყნების სიმბოლიზებისათვის, განპირობებულია გრიგორ გაგარინის ევროპული განათლების და იმ დროს არსებული ხელოვნების პრინციპების გათავისებით: როგორც ცნობილია, პერსონიფიცირებული სახეები ლიტერატურაში გვხვდება,

ჯერ კიდევ ჰომეროსთან. თუმცა ქვეყნების პერსონიფიკაციების სახით წარმოდგენა ხელოვნებაში ანტიკური რომის პერიოდიდან დამკვიდრდა. უპირველესად უნდა დავასახელოთ რომის პერსონიფიკაცია ქალის სახით, რომელიც, სავარაუდოდ, პირველი შეიქმნა. შემდეგ გავრცელდა სხვა სარეზიდენციო ქალაქების – კონსტანტინოპოლის, ალექსანდრიის, ანტიოქიის, ტრირის პერსონიფიკაციები, ასევე რომის იმპერიაში შემავალი სხვადასხვა ქვეყნების და დიდი რეგიონების პერსონიფიკაციები. მათი გამოსახულებებიც შემორჩენილ რომაულ მონეტებზე შეიძლება ვიხილოთ. შემდგომ ანტიკური მითოლოგიისადმი ინტერესი უმაღლეს მწვერვალს რენესანსის ჰუმანიზმში აღწევს და XVIII ს-ის ბოლომდე განმსაზღვრელად რჩება. XVIII ს-ის დასასრულსა და XIX ს-ის კლასიციზმმა ცვლილებები მოიტანა, რაც კარგად ჩანს ვილკელმანის მცდელობაში, მოეხდინა ალეგორიული პერსონიფიკაციის სისტემური რეფორმირება. XVII-XVIII ს-ის სახვითი ხელოვნებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა რიპას „იკონოლოგია“-ს (გენგიური, 2010:78-88).

ამდენად, ალეგორიები, პერსონიფიკაციები, სიმბოლოები და ატრიბუტები ევროპული ხელოვნებისთვის XIX საუკუნეშიც ჩვეულებრივი ამბავი იყო და ამიტომ ამ ტრადიციით გაზრდილი გაგრინისთვის აზრის მხატვრულად გამოხატულების ბუნებრივი ფორმა გახდა[17]. მაგრამ რა აზრს დებს ის? მისთვის, როგორც რუსეთის წარმომადგენლისთვის, ქარვასლის თეატრის ფარდის კომპოზიცია, რუსეთის ძლევამოსილების აზრის გამტარებელია და ამდენად, საქართველოს პერსონიფიკაციის ქართულ იდენტობასთან კავშირი აქ ჯერ არ გვაქვს. ნათელია, რომ ეროვნულ იდენტობაზე აქცენტი მხატვრულ ქმნილებაში დამკვეთის და შემოქმედის გააზრებული პოზიციის ნაყოფია. ნიშანდობლივია, რომ შემდგომ საქართველოს პერსონიფიცირებული სახით გამოსახვის ფორმა შესაბამისად იქნა მიჩნეული ქართველი დამკვეთების მიერ, ეროვნულობის წარმოჩენის მიზნით. ამ აზრის დასტურია 1900-იანი წლების ქმნილებები: მარჯანიშვილის თეატრის საფასადო რელიეფი და მონუმენტი ილია ჭავჭავაძის საფლავზე. ეს ხაზი გრძელდება დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდის ქართული ფულის ნიშნებზე, რომელთა მხატვრული ფორმა იმ დროის ცნობილმა მხატვრებმა შეიმუშვეს.

ცნობილია, რომ დღევანდელი მარჯანიშვილის თეატრი აშენდა ზუბალაშვილებს დაკვეთითა და დაფინანსებით 1902-1907 წლებში, როგორც „სახალხო სახლი“ („საფასადო ქანდაკება თბილისში”, 2008). ის ჩაფიქრებული იყო საგანმანათლებლო და კულტურულ-სახელოვნებო ცენტრად. მის დამკვეთებს შენობის ხალხისთვის გადაცემა ჰქონდათ განზრახული, რაც შემდგომ განახორციელეს კიდეც. შენობის ფუნქციასთან კავშირშია მისი რელიეფი, რომელიც მთავარ ფასადს აგვირგვინებს. რელიეფში – „ევროპა და საქართველო“ ექვსი ქალის ფიგურა წარმოგვიდგება (სურ. 2). სამი მათგანი საქართველოს პერსონიფიკაციაა, სამი კი ევროპას განასახიერებს. ამ რელიეფში არ გავქვს იმპერიისა და რეგიონის განსხვავებული აღქმის პოლიტიკური ქვეტექსტი, როგორც გაგარინის მიერ შესრულებულ ფარდაზე შეინიშნება. აქ კულტურისა და განათლების დაკავშირებაზეა აქცენტი გადატანილი. ამას მოწმობს ევროპის სამი ქალის სახით წარმოდგენა, შესაბამისი ატრიბუტებით – პალიტრით, ლირით და წიგნით ხელში. აზრი ნათელია: ევროპული კულტურა და განათლება მოდის საქართველოსთან, რომელიც ასევე სამი ქალის სახით არის წარმოდგენილი: პირველი, ქართულ კოსტუმში გამოწყობილი, როგორც ჩანს ქართველ ერს განასახიერებს. ის ართმევს ევროპას წიგნს. დანარჩენი ორი ქალბატონიც, როგორც დავით ხოშტარია მიიჩნევს, აქ მოსახლე სხვა ერებს უნდა წარმოადგენდნენ („საფასადო ქანდაკება თბილისში”, 2008). საქართველოს თავისი ატრიბუტი აქვს – ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის სახასიათო დეტალები და ჩუქურთმები, რომლებსაც პერსონიფიკაციების წინ ვხედავთ. სახეზეა ევროპული პერსონიფიკაციის ტრადიციული ელემენტი – ატრიბუტი, მაგრამ მისი სიმბოლიკა ახლადაა დამუშავებული.

ილია ჭავჭავაძის საფლავის მემორიალი „მწუხარე საქართველო“ (მოქანდაკე – იაკობ ნიკოლაძე, არქიტექტურა – პეტრე მამრაძე) კიდევ ერთი ნიმუშია, სადაც საქართველო პერსონიფიკაციის სახით წარმოგვიდგება. ძეგლის დამკვეთი იყო წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, რომელმაც მონუმენტის დადგმა ეროვნული თანხებით განიზრახა. ცნობილია, რომ

[17] უნდა ითქვას, რომ პირველად საერო მნიშვნელობის პერსონიფიცირებულ სახეებს XIX ს-ის ქართულ ლიტერატურაში ვხვდებით. მხედველობაში მაქვს ქართული დრამატული ნაწარმოები ალ. ორბელიანის „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ჟამი საქართველოსი“, რომელიც 1846 წელსაა შექმნილი. ამაზე ვწერდი 2010 წელს გამოცემულ ნაშრომში პერსონიფიკაციების შესახებ.

სხვადასხვა ქართულმა საზოგადოებებმა და კერძო პირებმა გაიღეს თანხა ამ საქმისათვის. ი. ნიკოლაძის მოდელი 1908 წელს დამტკიცდა, ძეგლი დასრულდა რამდენიმე წელიწადში და 1913 წლის მაისში იკურთხა. საქართველოს აქ ქალის სახე აქვს და არქიტექტურულ ფონზე წარმოგვიდგება (სურ. 3). მონუმენტის სახეს განსაზღვრავს ქანდაკებისა და არქიტექტურული ელემენტების მხატვრული ერთიანობა. აქ არ გვაქვს საქმე „ნამდვილ" ნაგებობასთან, მისი რელიეფური გამოსახულებაა მოცემული. არქიტექტურა შუა საუკუნეების ეკლესიათა ცალკეული ფორმებითა და დეტალებითაა ნასაზრდოები და სახასიათო სილუეტის კარიბჭეს განასახიერებს. კარში დგას მოსასხამში გახვეული ქალი, ხელში დაფნის რტოთი. არქიტექტურული დეტალები, ჩუქურთმები, დაფნის რტო – ყოველივე მოაზრებულია ქალის ფიგურის ატრიბუტებად.

ამდენად, ილიას საფლავის მონუმენტის სახით ჩვენ უკვე გვაქვს ეროვნულ იდენტობასთან დაკავშირებული სიმბოლოებს ჩამოყალიბებული სახე. ეს არის შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრებიდან შთაგონებული მხატვრული სახეები – ქართული წნული ჩუქურთმა, თაღედი, განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიის კარიბჭის ფორმა. თვით საქართველო კი პერსონიფიცირებულია ქალის სახით.

სწორედ ამ მხატვრულ-სიმბოლურ ნიშნებს დაეფუძნა შემდგომ დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდის (1918-1921) გამოსახულებები, რომლებიც ეროვნული იდენტობის გამომხატველად იქნა მიჩნეული. ამ პერიოდში საქართველოს პერსონიფიკაციაა აღბეჭდილი უკვე საქართველოს ოფიციალურ სახელმწიფო ნიშანზე – ფულის ბანკნოტზე, რომელიც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის პერიოდში გამოდიოდა და ასევე ამ დროს გამოცემულ საფოსტო მარკებზე, რომლებიც დამოუკიდებლობის ერთი წლის თავზე გამოვიდა 1919 წლის 26 მაისისთვის (სურ. 4). მარკას თამარის მარკა უწოდეს[18]. ეს სახელდება საინტერესო მოვლენაა, რამდენადაც თამარ მეფის ისტორიული ფიგურა გააზრებულ იქნა, როგორც სახელმწიფოებრივი წინსვლისა და კეთილღდეობის სიმბოლური სახე, საქართველოს პერსონიფიკაციის ეროვნული ნიშნისა და სახელმწიფოებრივობის წინ წამოწევის მხრივ. ამას ემსახურება ის ატრიბუტები, რაც დაემატა საქართველოს პერსონიფიცირებულ მხატვარულ სახეს: მას ერთ ხელში შუბი აქვს, მეორე ხელში კი ფარი, საქართველოს სახელმწიფო სიმბოლოთი – მაშინდელი გერბით. ამ გამოსახულების ავტორი, სავარაუდოდ უნდა იყოს დიმიტრი შევარდნაძე. ამ ვარაუდის საფუძველია ის, რომ ქალის ანალოგიური გამოსახულება მეორდება დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდის ფულის კუპიურაზე. ქართული ბონების შემქმნელთა შორის კი იყო დიმიტრი შევარდნაძე.

1919 წლის 11 ივლისს საქართველოს დამფუძნებელმა კრებამ მიიღო დეკრეტი საქართველოს რესპუბლიკის ბონების გამოცემის შესახებ. იმავე და შემდგომ წლებში (1919-1921) გამოვიდა კუპიურები (ჯავახიშვილი, 2013:32-38). ბონებზე აღბეჭდილია გამოსახულებები და სამენოვანი წარწერები (ქართული, ფანგული, რუსული). ბონების ავტორები იყვნენ მხატვრები დიმიტრი შევარდნაძე, იოსებ შარლემანი და ჰენრიხ ჰრინევსკი. აშკარაა, ის მიდგომა, რაც უკვე შემუშავებული იყო ეროვნული იდენტობის სიმბოლური ნიშნების ჩამოყალიბების პროცესში, ახლა უკვე ოფიცილურ სახელმწიფო კონტექსტში იქნა გამოყენებული. საინტერესოა, რომ მთლიანობაში ქართული ბონების გაფორმებისა და ქართული ასოების მოხაზულობების უმრავლესობაში შუა საუკუნეების ეკლესიების ორნამენტული მოტივები იკითხება, ზოგან პირდაპირ გადმოტანილია ეკლესიის თაღოვანი ტიმპანის მოხაზულობა და ჩუქურთმები (მაგალითად, 1000 მანეთის ბონზე, სურ. 5). ქართული ორნამენტის გავლენა ეტყობა წარწერას „საქართველოს რესპუბლიკის ბონი", რომლის ასოები განვითარებული შუა საუკუნეების ჩუქურთმის არაერთი ნიმუშისთვის სახასითო ხვეულებით არის გაფორმებული. ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებით საინტერესოა 500 მანეთიანი ბონი (სურ. 6). აქ ცენტრში წარმოდგენილია ქალის გამოსახულება, რომელიც მთელი რიგი ნიშნებით მარკაზე მოცემულ ქალს ჩამოჰგავს: პირველ რიგში საერთოა კოს-

---

[18] თამარის მარკასთან ერთად, ამ პერიოდში გამოიცა მარკა საქართველოს გერბით: ცხენოსანი წმ. გიორგისა და ციურ მნათობთა გამოსახულებებით. დამოუკიდებელი საქართველოს გერბისთვის კონკურსი საქართველოს მთავრობამ ჯერ კიდევ 1918 წლის 26 აგვისტოს გამოაცხადა. საინტერესოა, რომ 2 პირობა იყო ოფიციალურად გამოცხადებული: ა) ქართული სტილის დაცვა და ბ) რელიგიური სიმბოლიკა არ ასხულიყო. თუმცა შემოსული ნიმუშებიდან ერთი მიჯაჭვულ ამირანს გამოსახავდა, მეორე კი – წმ. გიორგის. მიჯაჭვულობა არ შეესაბამებოდა განთავისუფლებულ ქართველ ერს და ხმათა უმრავლესობით წმ. გიორგის გამოსახულება აირჩიეს. გერბის ავტორი – იოსებ შარლემანი, ხოლო გერბზე წმ. გიორგის გამოსახვის წესები დიმიტრი შევარდნაძემ და დავით კაკაბაძემ შეიმუშავეს. გერბი დამტკიცდა 1918 წლის 27 დეკემბერს. ცნობები აღებულია საქართველოს ეროვნული არქივის ვებ-გვერდიდან.

ტუმის დეტალები – თეთრი მანდილი, ქართული კაბისთვის სახასიათო ქსოვილის ფართობოლოებიანი ქამარი. ამ ორ გამოსახულებას აერთიანებს ისეთი ატრიბურებიც, როგორიცაა ფარი და შუბი, უძველესი პერიოდის მეომრის აღჭურვილობა, რომლებიც დაცვის და ბრძოლის სიმბოლიზებას ახდენენ. ფარზე ამჯერად აღბეჭდილია სპეციალურად ქართული ბონისთვის შემუშავებული ჭვირნიშანი, ერთმანეთში ჩახლართული ქართული ასოები ს.დ.რ. – იშიფრება, როგორც საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა. ქალი ფულის კუპიურაზე ზურგიან ტახტრევანზე, მუთაქაზე დბრძანებულია გამოსახული. მის უკან, ზედა არეში, კიდევ ერთი სიმბოლო, ახლა უკვე ოფიციალური სახელმწიფო სიმბოლო – გერბია გამოსახული. საინტერესოა, რომ ამ კომპოზიციაში ისევ გაიმეორეს ქართული ეკლესიისთვის სახასათო არქიტექტურული ელემენტები, კერძოდ თაღედი სამი თაღით. კარიბჭისებრი ფორმის თაღედი, რომელიც საქართველოს პერსონიფიკაციის შემცველ უადრეს კომპოზიციაში შეგვხვდა, მერე კი ილიას საფლავის მონუმენტშიც წარმოგვიდგება. თუმცა თვით თაღედის ფორმა – ნალისებრი თაღებით, ქართული ხუროთმოძღვრების უფრო ადრეულ ფაზას V-VIII საუკუნეების მოგვაგონებს, ისევე როგორც კაპიტელები, რომელბიც იშხნის ტაძრის საკურთხევლისას ჰგავს. ეს ცვლილება ნიშანდოვლივია, რამდენადაც აქამდე მხოლოდ განვთარებული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ფორმები იყო გამოყენებული. თუ დავუბრუნდებით ისევ ქართული 500 მანეთიანი ბონის ქალის ფიგურას, ის მოთავსებულია ცენტრალურ თაღში, უფრო სწორედ, თაღოვან ნიშაში. მნიშვნელოვანი დეტალი, როემლიც არქიტექტურას ემატება და აქამდე არ ყოფილა, არის ნიჟარისებრი კონქი. ნიჟარის სიმბოლიკა, რომელიც ანტიკური პერიოდიდან სიცოცხლის დაბადებას უკავშირდება, რენესანსული ეპოქის ხელოვნების ნიმუშებში გვხდება, ამდაგავრად, თაღში განთავსებული (მაგალითად, ფრა ფილიპო ლიპის ნამუშევარში „მადონა ყრმით“). როგორც ჩანს, ევროპული ხელოვნებიდან მომდინარე ეს დეტალი, მხატვრებმა მიზანშეწონილად მიიჩნიეს აქ განეთავსებინათ დამოუკიდებელი საქართველოს ახალი სიცოცხლის სიმბოლიზების ნიშნად.

ამრიგად, ქართული ეროვნული იდენტობის სიმბოლიზება, მისი ვიზუალური სახე მოყოლებული XIX სუკუნიდან საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის ჩათვლით აქტუალური თემაა და განვითარებას განიცდის. მისი ვიზუალიზაციის მხატვრული ფორმა ევროპული და ქართული მხატვრული ტრადიციის სინთეზირებით ხდება. ერთი მხრივ, ეს არის საქართველოს პერსონიფიკაცია ქალის სახით, რაც ევროპული მხატვრული ტრადიციიდან მომდინარეა. თუმცა ქალის სიმბოლური სახის ქართულთან მიმართება მასში უმრავლეს შემთხვევაში ეროვნული კოსტიუმის ელემეტებით არის ხაზგასმული. ნიშანდობლივია, რომ საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის პერიოდში საქართველოს პერსონიფიკაციას „თამარს“ არქმევენ, რაც მის სახეში თამარ მეფის და მასთან დაკავშირებული ეროვნული სახელმწიფოებრივი სიძლიერის სიმბოლიზებასაც ახდენს. ამავე პერიოდში მას ემატება სხვა ატრიბუტები – შუბი, ფარი, გერბი, რომლებიც სახელმწიფოებრივი მისიის და სახელმწიფოებრივობის ხაზგასმას ემსახურება. მეორე მხრივ, მკაფიოდ იკვეთება ქართული შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების და ქართული ჩუქურთმის მნიშვნელობა, როგორც ეროვნულ იდენტიფიკაციასთან დაკავშირებული სიმბოლური ნიშნისა. ეკლესიის არქიტექტურისგან გამიჯნული კარიბჭის ფორმა წარმოგვიდგება სემიოტიკურ ნიშნად, რომელიც ადგილობრივ ქართულთან, სხვებისგან განსხვავებულად, ინდივიდუალურად განიხილება და შესაბამისად, ეროვნული იდენტობის გამომხატველი ხდება.

1921 წლის მოვლენების, საქართველოს წითელი რუსეთის მიერ ოკუპაციის შემდგომ, ქალის პერსონიფიკაცია დიდხანს აღარ ჩანს[19]. ამ ნიშნის ხელახალ გამოღვიძებად უნდა მივიჩნიოთ ახლა უკვე პოსტსტალინურ პერიოდში ელგუჯა ამაშუკელის მიერ შესრულებული თბილისში მდგომი ქანდაკება „ქართლის დედა“, რომელიც ახალი ატრიბუტებით – ხმლითა და თასით ხელში ქალის სიმბოლური სახის ხაზგასმას ახდენს (მტერთან მებრძოლი, მეგობართან სტუმარ-თმოყვარე). შესაძლოა, აქ „შემოპარული“ ეროვნული სიმბოლო საბჭოთა ქანდაკებისთვის ტიპიურ, გრანდიოზულ-მონუმენტურ ფორმა გადმოცემული, საბჭოთა იდეოლოგთათვის არ აღმოჩნდა მტრული სწორედ ფორმის გამო. სხვა ჟღერადობას იძენს სტალინური პერიოდის ე.წ. სტალინური ამპირის სტილის მიერ ქართული ჩუქურთმების მოტივების გამოყენებაც. ბუნებრივია, ქართული იდენტობის ქართულ სახელმწიფოებრივობასთან კავშირში წარმოჩენით საბჭო-

[19] თუ არ ჩავთვლით 1922 წელს გამოცემულ მარკას, რომელზეც ჩიხტიკოპიან ქალს საბჭოთა გერბი უჭირავს ხელში.

თა იმპერია არ იყო დაინტერესებული. ახლა უკვე სხვა იდენტობის ფორმირება იყო დღის წესრიგში: შექმნა ზეროვნული ღირებულების მქონე საბჭოთა ხალხის იდენტობისა. მას უკვე სხვა ვიზუალური სიმბოლოები ესაჭიროებოდა. მათი კვლევა კი შემდგომი, ახალი ნაშრომების თემა გახდება.

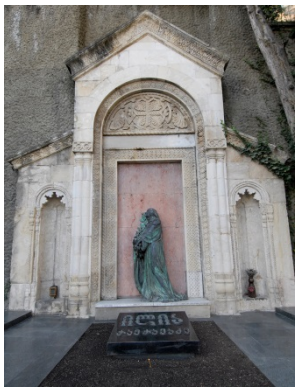
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოგიშვილი დ., ოსეფაშვილი ი., გავაშელიშვილი ე., გუგუშვილი ნ., ქართული ეროვნული იდენტობა: კონფლიქტი და ინტეგრაცია. კვლევის ანგარიში, კავკასიის შვეიცარიული აკადემიური ქსელი, 2016.
2. გენგიური ნ., XIX საუკუნის არქიტექტურა საქართველოში და კულტურული იდენტობა – ვილა ფირუზე ბორჯომში, ძველი ხელოვნება დღეს, №7, 2016.
3. გენგიური ნ., პერსონიფიკაციები XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ქანდაკებაში, სახელვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, №3 (44), 2010.
4. კუტუბიძე ლ., „წარმოდგენები" ეროვნულ იდენტობაზე. კრებულში: ეროვნული იდენტობის იდეა ხელოვნებაში. XX საუკუნის ხელოვნება, წ. IX, 2019.
5. სმითი ე.დ., ნაციონალური იდენტობა, ინგლისურიდან თარგმნა ლ. პატარიძემ, თბ., 2008.
6. ჯავახიშვილი ნ., საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ფულის ნიშნები, ისტორიანი, №29, 2013.
7. არქიტექტურა და იდენტობა. საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), დ. ხოშტარიას რედაქტორობით, თბ. 2016.
8. საფასადო ქანდაკება თბილისში. XIX საუკუნე და XX საუკუნის დასაწყისი. რედ. დ. ხოშტარია, თბ. 2008.
9. Greenfeld L., Nationalism and the mind. in: Nations and Nationalism, Volume 11, Issue 3, 2005.
10. Tevzadze G., The Birth of Georgian Nation. Identity Studies. Ilia State University Publishing N1, 2009.
11. Jenkins R., Social Identity . Routledge, 1996.

ილუსტრაციები:

სურ. 1.

სურ. 2.



სურ. 3.

სურ. 4.

სურ. 5.

სურ. 6.

სურ. 1. გრიგორ გაგარინი. ქარვასლის თეატრის ფარდის ესკიზი. 1851.

სურ. 2. საქართველო და ევროპა. რელიეფი. მარჯანიშვილის თეატრი (ყოფილი ზუბალაშვილების სახალ-ხო სახლი). 1907.

სურ. 3. ილია ჭავჭავაძის საფლავის მონუმენტი. მოქანდაკე – იაკობ ნიკოლაძე, არქიტექტორი – პეტრე მამრაძე. 1908-1913.

სურ. 4. საფოსტო მარკა. დემოკრატიული საქართველოს პერიოდი. 1919.

სურ. 5. 1000 მანეთის ბონი. დემოკრატიული საქართველოს პერიოდის ბონი. 1919

სურ. 6. 500 მანეთის ბონი. დემოკრატიული საქართველოს პერიოდის ბონი. 1919.

მაია ჭიჭილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

„გრაფინია ფესენკოს" სააგარაკო სახლი მახინჯაურში

მახინჯაურში, ბათუმი-მახინჯაურის სამანქანო გზასთან ახლოს, მთის მოსწორებულ ფერდზე, დგას XX საუკუნის დასაწყისში აგებული „გრაფინია ფესენკოს" სააგარაკო სახლი. სვეტებიანი ვერანდებით გახსნილი შენობიდან ზღვისა და მთის საოცარი სივრცეები მოჩანს. კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსის მქონე შენობა ამჟამად მიტოვებულია და ძალზე დაზიანებული სახითაა მოღწეული. შენობის მოხდენილი პროპორციები, სივრცესთან ჰარმონიული შერწყმა, გარეგნული სიმსუბუქე და უხვად ნაძერწი მხატვრული ელემენტები ადასტურებს ამშენებელ და შემამკობელ ოსტატთა მაღალმხატვრულობას და მის გამორჩეულობას რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში მყოფი საქართველოს, აჭარის ზღვისპირეთის სააგარაკო სახლებს შორის.

ზეპირი გადმოცემითა და ისტორიული წყაროებით, სააგარაკო სახლი რუსეთის იმპერატორმა ნიკოლოზ II-მ მის აღმზრდელს – მარია ფესენკოს აუშენა XX საუკუნის 10-იან წლებში. გადმოცემით სახლი იტალიელი არქიტექტორების მიერ უნდა იყოს დაპროექტებული. შენობის მხატვრულ გაფორმებსა და მორთულობაზე უმუშავია ცნობილ ქართველ მოქანდაკეს – სერაფიმე პოლოლიკაშვილს.

სახლი წარმოადგენს მთის მოსწორებულ ტერასაზე აღმართულ, ოთხივე მხრიდან სვეტებიანი ვერანდებით გახსნილ ნაგებობას, რომლის გეგმარება მიმზიდველი სივრცული ხედების აღქმის პრინციპით არის განპირობებული. შენობის მთავარი ფასადი ორიენტირებულია ჩრდილო-დასავლეთით, სადაც ფასადის მთავარ აქცენტს ქმნის პირველი სართულის ვერანდასთან დამაკავშირებული, ცენტრალური და შემდეგ ორ მარშად გაყოფილი, თაღოვან საყრდენს დაფუძნებული კიბე. კუბის ფორმის დაბალი სვეტებით შემკული კიბის უჯრედი, სხვადასხვა ზომისა და ფორმის თაღოვანი საყრდენი ნაწილით, წარმოადგენს შენობის პარადულ შესასვლელს, პორტიკს, რომელიც კაზმული სახის ფასადს განსაკუთრებულად სადღესასწაულო იერს ანიჭებს. მთავარი ფასადის დამაგვირგვინებელ ნაწილს ქმნის ლარნაკებიანი სვეტებით აღნიშნული ვერანდა.

სააგარაკო სახლის თავისებურებას შეადგენს მიწის დონიდან ფასადის მთელ სიმაღლეზე განვითარებული ოთხმხრივი, სვეტებს დამყარებული და ბალიასინებიანი მოაჯირებით გაერთიანებული ვერანდები. ბათუმ-ქობულეთის შემოგარენში დადასტურებული, შედარებით ჩაკეტილი გეგმარების მქონე სააგარაკო სახლებისაგან განსხვავებით, „ფესენკოს ვილა" ადგილობრივი კლიმატის შესატყვისი სივრცული გადაწყვეტის, მიმზიდველი ხედების შეგრძნების, ადგილობრივი ტრადიციების გათვალისწინების ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ. მთავარი ფასადის ვერანდებიდან მზის ჩასვლის გასაოცარი ხედი მოჩანს, რაც არ წარმოადგენს შემთხვევით მოვლენას ნაგებობის ორიენტირებისა და გეგმარების თვალსაზრისით.

სამეურნეო სათავსებისათვის განკუთვნილი, სწორკუთხა კარ-ფანჯრებით დანაწევრებული სარდაფის სართული ერთმანეთთან დაკავშირებული 6 ოთახისაგან შედგება. აქაც, ნაგებობის მართკუთხა სივრცის ირგვლივ, ძირითადი კომპოზიციის მსგავსად, სწორკუთხა ფორმის ბოძებია. სამხრეთი ვერანდის ნაწილში პირველ სართულზე ასასვლელი დამხმარე სამეურნეო კიბეა განთავსებული. შენობის მართკუთხა გეგმარება ხაზგასმულია სვეტების რიგით – გრძივი ფასადის მხარეს 9 სვეტია, ხოლო გვერითი ფასადის ნაწილში 8 სვეტი. ცენტრალური ფასადის მხარეს კიბის უჯრედის საყრდენებად გამოყენებულია მშვილდა და ნახევარწრიული თაღები, რაც ერთგვარ დინამიკურობას ანიჭებს რამდენადმე მონოტონური, ერთგვაროვანი რიტმის მქონე ფასადს. რელიეფის ხასიათიდან გამომდინარე, სარდაფის სართული აღქმა განსხვავებულია.

შენობის პირველი და მეორე სართულები ანალოგიური გეგმარებისაა და წარმოადგენს სვეტებით გარშემორტყმულ მართკუთხედს, სხვადასხვა ფართობის კარ-ფანჯრებით გახსნილი ოთახებით.

ნაგებობის პროპორციების განმსაზღვრელი ნიშანია მეორე სართულის გაზრდილი სიმაღლე და მისი აქცენტირება კიბე-პორტიკით, აზიდული პროპორციების მქონე სწორკუთხა სვეტებითა და მშვილდათაღოვანი ფორმის კარ-ფანჯრების უხვად ნაძერწი დეკორით. მეორე სართუ-

ლის ცენტრალურ ნაწილში განთავსებული კიბის უჯრედი მიემართება ზედა სართულებისაკენ. კიბის ორივე მხარეს განსხვავებული ფართობის ოთახებია. კედლების, კარ-ფანჯრებით დანაწევრების ხშირი რიტმი ემორჩილება სივრცის გახსნის პრინციპს. გეგმის კომპოზიციური გადაწყვეტის, ვერანდების სწორკუთხა სვეტების, ბალიასინებიანი მოაჯირების ნათლად აღსაქმელი სტრუქტურის გამო, ერთი შეხედვით, მნახველისათვის შეუმჩნეველი ხდება, რომ ვერანდების სიგანე სხვადასხვა მხარეს განსხვავებულია და არც სვეტებს შორის მანძლია ერთნაირი.

შენობის დამპროექტებელ-ხუროთმოძღვრისათვის კარგად იყო ნაცნობი ანტიკური პერიოდიდან მომდინარე ილუზორული მხატვრული ხერხები. შენობის ფასადების შემამკობელ ელემენტებად გამოყენებულია სართულების გამყოფი ვიწრო ფრიზები, რომლებსაც „S" ფორმის, ფოთლოვანი და რკალურკბილანებიანი ორნამენტებით. სწორკუთხა სვეტების მხატვრული ელემენტები ანტიკური, ელინისტური ფორმებით საზრდოობს. პირველი სართულის სადა ზედაპირის, ბათქაშით შელესილი სვეტების კაპიტელები მორთულია მარტივი პროფილებით. ფასადის გაფორმებაში გამოყენებულია ვერტიკალური მიმართულებით დეკორატიული აქცენტების ზრდის პრინციპი, რაც ვერ ანელებს ფასადის გადაწყვეტის ერთფეროვან რიტმს. მეორე სართულის სწორკუთხა სვეტები სადა და გლუვზედაპირიანია, სწორკუთხა კაპიტელები მხოლოდ პროფილებითაა დამუშავებული. ამათგან განსხვავებით, მესამე სართულის სვეტები შემკულია გლუვი და კანელურებიანი სვეტის ტანით, აკანთის ფოთლების, მცენარეულ რტოებზე დამყარებული ვოლუტების, ვარდულებისა და მრუდხაზოვანი კარნიზის მქონე კაპიტელებით. მათი ბაროკალური სტრუქტურა სიმსუბუქესა და კაზმულობას ანიჭებს ფასადს.[20] ფასადის სვეტების რიტმს, ერთგვარად, აცხოველებს ფოთლოვანი მოტივებით დამშვენებული, სწორკუთხა ბაზისებსა და იმპოსტებზე დაყრდნობილი, ქვემოთკენ გაგანიერებული, ბალიასინები და კარ-ფანჯრების რელიეფურად ნაძერწი მცენარეული მოტივები.

ფასადების მხატვრული გადაწყვეტა, ძირითადად, კლასიცისტურ-ბაროკული სტილის ელემენტებს ეფუძნება, ინტერიერის დეკორი კი ახლადშემოსული მოდერნის სტილის ფორმებით საზრდოობს. კარ-ფანჯრების ნაძერწი დეკორი შედგენილია პროფილირებული სარკმლის ძირებზე დამყარებული საპირეებითა და მცენარეული მოტივებით შემკული, მრუდი ფრონტონიანი თავსართებით, რომლის ცენტრს ქნის „მედალიონი", რომელიც, შესაძლოა, გათვალისწინებული იყო ფერწერული დეკორისთვის. ამჟამად მედალიონების ფერწერა განახლებულია საბჭოთა პერიოდში და შეიცავს მარინისტულ, მთის პეიზაჟებს, პიონერთა ყოფის ამსახველ ეპიზოდებს. სარკმლის თავსართის „გირლანდა" წარმოადგენს გრეხილებზე დაფუძნებულ, ფართეფოთლოვან სხმულს ყურძნის მტევნის, ხილის ნაყოფისა და ვარდულების მოტივებით. საპირის გვერდებს ამკობს ჰორიზონტალურ „S"-ურ წნულებში ჩაწერილი ვარდულები, ბურთულების სხმული. ანალოგიური შემკულობა აქვს მესამე სართულის კარ-ფანჯრებს, თუმცა აქ გირლანდები უფრო გამარტივებულია მედალიონების ირგვლივ განთავსებული რელიეფურად ნაძეწრი ვარდების მოტივებით.

ინტერიერის მხატვრულ სახეს ქმნის ჭერის პროფილირებული სარტყლები, პალმეტებით, ფოთლოვანი ორნამენტებითა და კბილანისებური ფორმებით შედგენილი ფრიზები. ამათგან განსხვავებით, მშვილდათაღოვანი კარ-სარკმელთა ნაძერწი დეკორი ხასიათდება ინდივიდუალური მხატვრული გადაწყვეტით, მოდერნის სტილისათვის დამახასიათებელი მრუდხაზოვანი ფორმების თავისუფლებით, მხატვრული ალღოთი. შედარებით ერთფეროვანია პალმეტებითა და ფოთლოვანი მოტივებით შედგენილი კარნიზებისა და ჭერის სარტყელთა დეკორი. მაღალმხატვრული დონის მიუხედავად, დეკორის სიუხვის თვალსაზრისით, ზოგჯერ მოტივთა გამოყენება თვითმიზნულ ხასიათს ატარებს.

მნიშვნელოვანია, რომ თითქმის არც ერთი მოტივი არ მეორდება, რაც შენობის მომკაზმველი ოსტატისა თუ ოსტატების ინდივიდუალობასა და მხატვრულ ნიჭზე მეტყველებს.

განსაკუთრებულ გამომსახველობით გამოირჩევა განიერი შიდა კიბე, რომლის მხატვრულ გამომსახველობას განსაზღვრავს მოაჯირის პლასტიკურად გაფორმებული, გრძელფოთლოვა-

[20] შენობა ძლიერ დაზანებულია, აღარ გააჩნია კარ-ფანჯრები, ჩამოშლილია ჭერის ნაწილი, ინტერიერი გვიანდელი გადაკეთების კვალს ატარებს. საბჭოთა პერიოდში, მეორე მსოფლიო ომის დროს (1941-1945), აგარაკი სამხედრო ჰოსპიტლად გადააკეთეს, მოგვიანებით აქ ბავშვთა სახლი ფუნქციონირებდა. გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან აფხაზეთიდან ლტოლვილთა თავშესაფარი იყო.

ნი კიდეები, მცენარეული და მრუდი ფორმის ელემენტების კომბინაციით შედგენილი მოდერნის სტილის ბალიასინები. კიბე, თავისი დინამიკური ინდივიდუალი სახით, წარმოადგენს ნაგებობის ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ დეტალს და განსაზღვრავს მოდერნის სტილის დომინანტს ინტერიერის გადაწყვეტაში. ვერანდის ბეტონის იატაკი დასერილი იყო დიაგონალური ღარებით, რა ნაცრისფერი დეკორის ასოციაციას იწვევს.

მეოთხე სართული წარმოადგენილია კუბის ფორმის დაბალი სვეტებითა და მთავარი ფასადის მხარეს ლარნაკებით აქცენტირებული, სავარაუდოდ, ლითონის მოაჯირებიანი ღია ტერასას ცენტრში, კიბის უჯრედისათვის შემინული ნაწილით. ლარნაკებიანი კუბები მთავარი ფასადის მხარეს ქმნიდნენ არქიტექტურული კომპოზიციის დამაგვირგვინებელ ნაწილს.[21]

ამდენად, „გრაფინია ფესენკოს" სააგარაკო სახლის გამომსახველობას განსაზღვრავს ლანდშაფტთან ჰარმონიული შერწყმა, სივრცული ხედების მომხიბვლელობა, შენობის მოხდენილი პროპორციები, სვეტებიანი ვერანდების გახსნილობა, ფასადებისა და ინტერიერის კაზმული დეკორატიული გადაწყვეტა.

ეკლექტურობით გამორჩული შენობის მხატვრულ სახეს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ექსტერიერისა და ინტერიერის ნაძერწი დეკორი, რომელიც მაღალი ოსტატობის კვალს ავლენს და ინდივიდუალური ხასიათით გამოირჩევა.

ნაგებობა XX საუკუნის დასაწყისის ეკლექტური არქიტექტურის ნიმუშია, მისი მხატვრული სახე კლასიცისტურ-ბაროკული და მოდერნის სტილის ელემენტების გამოყენებას ეფუძნება.

გადმოცემებითა და ისტორიული წყაროებით ცნობილია, რომ „გრაფინია ფესენკოს" აგარაკის მხატვრულ გაფორმებაში წვლილი მიუძღვის ქართველ მოქანდაკეს – სერაფიმე პოლოლიკაშვილს. მისი ბათუმში მოღვაწეობის პერიოდი სწორედ XX საუკუნის 10-20-იან წლებს ემთხვევა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე მოღვაწე ქართველი ხელოვანი, ოდესის სამხატვრო სასწავლებლის კურსდამთავრებული – სერაფიმე პოლოლიკაშვილი (1870-1918) იყო პირველი მოქანდაკე, რომელმაც 1897 წელს შოთა რუსთაველის ბიუსტი გამოაქანდაკა (გაზეთი „ივერია", 1897, №149). მისი ავტორობით შეიქმნა ლადო მესხიშვილისა და ალექსანდრე ყაზბეგის ბიუსტები. 1888-1899 წლებში მას, ი.ნიკოლაძესთან ერთად, გაუფორმებია ქუთაისში ცნობილი მეორე გილდიის ვაჭრის სტეფანე ფეიქრიშვილის სახლი. მის მიერაა შესრულებული „ლურდის ღვთისმშობლისა" და „საფლავად დადებული მაცხოვრის" ალებასტრის ქანდაკებები ქუთაისის კათოლიკური ეკლესიისათვის.[22] მის მიერ უნდა იყოს შესრულებული ქუთაისში, ექიმ აბრიელ გოკიელის ბინის ნაძერწი დეკორი, თბილისში გიორგი ათონელის ქუჩა №28-ში მდებარე საცხოვრებელი სახლის ატლანტების ფიგურები. იგი, პარალელურად, მუშაობდა მხატვარ-რეტუშორად, შენობათა ჩუქურთმებზე, ინტერიერების შემკობაზე (ელერდაშვილი, 2006:205-211).

ცნობილია, რომ მას მონაწილეობა მიუღია, ს.ზუბალაშვილის დაკვეთით აგებული, ქართველ კათოლიკეთა საკათედრო ტაძრის (1898-1902 წწ.) მოსაპირკეთებელი სამუშაოების შესრულებაში. ამავე პერიოდიდან მუშაობდა ცნობილი ქართველი მეწარმისა და მეორე გილდიის ვაჭრის ნიკოლოზ საბაშვილის სახლის ფასადების გაფორმებაზე.[23] ბათუმში მემედ აბაშიძის ქუჩა №11-ში მდებარე ნიკოლოზ საბაშვილის სახლის მშენებლობის პირველი ეტაპი 1903-1904 წლებში დასრულდა.[24] XX საუკუნის 10-იან წლებში ნიკოლოზ საბაშვილის ინიციატივით განხორციელდა საცხოვრებელი სახლის რეკონსტრუქცია, რის შედეგად შენობას დააშენეს მესამე სართული. შენობის დაშენებული ნაწილი შეიმკო მდიდრულად ნაძერწი დეკორითა და მუზარადები-

---

[21] ამჟამად სვეტების ნაწილი და მოაჯირები აღარ შემორჩა, საბჭოთა პერიოდში ტერასა მცირე ზომის, მოყავისფრო-ტერაკოტისფერი კაფელის ფილებით იქნა მოგებული.

[22] ამჟამინდელი ღვთისმშობლის სახელობის მართლმადიდებლური ეკლესია.

[23] ცნობილმა ქართველმა მეწარმემ, მეორე გილდიის ვაჭარმა ნიკოლოზ საბაშვილმა, რომელიც ბათუმში ახალციხის მაზრიდან გადმოსახლდა, მინის აღნიშნული ნაკვეთი სახლის ასაშენებლად XIX საუკუნის დასასრულს შეიძინა. XX საუკუნის 10-იან წლებში, ბათუმის სათათბიროს დეპუტატი, თვითმართველობის ხმოსანი ნ.საბაევი აქტიურად იყო ჩართული ქალაქის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მის საკუთრებაში ირიცხებოდა მაღაზიები, მიწის ნაკვეთი, რომელზეც ჩაი მოჰყავდა. კათოლიკური აღმსარებლობის მეწარმეს დიდი წვლილი მიუძღვის ქართველთა კათოლიკური ტაძრის მშენებლობის საქმეში.

[24] თავდაპირველად ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლის ნახევარწრიულ ერკერს თევზისფხის ფაქტურის გუმბათი ამშვენებდა. რენესანსულ სტილში გადაწყვეტილი ფასადის კომპოზიცია მაღალი პარაპეტით იყო დასრულებული. „Г-ს" მაგვარი გეგმარების მქონე შენობას ეზოს მხარეს გააჩნდა შუშაბანდები, ასევე მეზონინი აივნითა და ფრონტონისებური გადახურვით.

ანი მეომრების თავების ქანდაკებებით. ფასადის ბაროკალური სკულპტურული, ნაძერწი დეკორი და თავად დაშენების არქიტექტურული გადაწყვეტა იმ დროისათვის ცნობილი ქართველი მოქანდაკისა და არქიტექტორის – სერაფიმე პოლოლიკაშვილის სახელთანაა დაკავშირებული (ჯავახიშვილი, 1966:4; ელერდაშვილი, 2006:206). სწორედ მან შემატა სახლს ატლანტებისა და მუზარადებიანი ტიტანების სკულპტურული სახეები. ნიკოლოზ საბაშვილის სახლის დაშენება და ქანდაკებებით შემკობა, სავარაუდოდ, 1909 წელს დასრულდა.

ხელოვანის ოსტატობა თვალსაჩინოა გრაფინია ფესენკოს აგარაკის მხატვულ გაფორმებაში, რომლის დეკორში, როგორც აღვნიშნეთ, ბაროკალურ-კლასიკურ ფორმებთან ერთად, მოდერნის სტილის მხატვრული ფორმებიცაა გამოყენებული.

საყურადღებოა ის, რომ ჩვენთვის ცნობილ, მისი ავტორობით შესრულებულ ნიმუშებში მოდერნის სტილის ნიშნები არ დასტურდება, თუმცა უდავოა ნაძერწი დეკორისადმი ინდივიდუალური და შემოქმედებითი დამოკიდებულება, რაც გამოხატულებას ფესენკოს სააგარაკო სახლის დეკორში წარმოდგენილი მოტივების მრავალფეროვნებაში, კომპოზიციურ გადაწყვეტასა და XX საუკუნის დასაწყისის მოწინავე სტილის ნიმუშებისათვის რამდენადმე უჩვეულო, ქართული ხელოვნებისათვის ტრადიციული ელემენტების – ყურძნის მტევნების, ხილის გამოყენებაში იჩენს თავს. ამ სტილის საინტერესო ნიმუშები მრავლად იყო წარმოდგენილი თანადროული ხანის საქართველოს ქალაქების, მათ შორის ბათუმის არქიტექტურაში. მოდერნის სტილის ნიშნები ბათუმის ურბანულ განაშენიანებაში XX საუკუნის დასაწყისიდან იჩენს თავს. იგი თვალსაჩინოა, როგორც საქალაქო, სააგარაკო-საკარმიდამო სახლების არქიტექტურაში. მაგალითად, გრაფინია ფესენკოს სააგარაკო სახლის მახლობლად, გზის დასაწყისში მდებარე სერგეევის სააგარაკო სახლის არქიტექტურაში, რომელიც აგებული უნდა იყოს XX საუკუნის 10-იან წლებში.[25] შენობის გეგმარება, პლასტიკური მოცულობების დინამიკა, მრუდხაზოვანი ფორმების დომინანტი, ფასადების მორთვის ხასიათი – მასკარონები, ნაძერწი ორნამენტები, კედლის ღარებიანი და გლუვი სიბრტყეების დინამიკა – სერგეევის ვილას მოდერნის სტილის საინტერესო ნიმუშად წარმოგვიდგენს. გრაფინია ფესენკოს სახლის შემკობაზე მომუშავე ქართველი ხელოვანისათვის, რა თქმა უნდა, ნაცნობი იქნებოდა მაღალი საზოგადოების წრეებში გაბატონებული მოდერნის სტილის სიახლეები და პრინციპები, რაც ფართო შესაძლებლობებს იძლეოდა შემოქმედის ინდივიდუალობის წარმოსაჩენად.

„გრაფინია ფესენკოს" სახლის მხატვრულობას სწორედ უხვი დეკორის სტილთა შერწყმა, მოტივთა მრავალფეროვნება, ნაძერწი დეკორის ინდივიდუალური გადაწყვეტა და მაღალი ოსტატობა განაპირობებს. ცნობილია, რომ სერაფიმე პოლოლიკაშვილი 1918 წელს მუშაობდა მარია ფესენკოს სახლის ფასადის გაფორმებაზე. იგი 48 წლის ასაკში, 1918 წელს აჭარაში შემოსული და მახინჯაურში დაბანაკებული თურქეთის საჯარისო ნაწილების ჯარისკაცების მიერ იქნა მოკლული სხვა ადგილობრივ ქართველებთან ერთად (სურმანიძე, 2014:101-102).

გრაფინია ფესენკოს ვილის მხატვრულ ღირებულებას განსაზღვრავს შენობის ჰარმონიული შერწყმა ლანდშაფტთან, დახვეწილი პროპორციები, სვეტებისა და ვერანდის ბალიასინების რიტმი, ფასადისა და ინტერიერის მდიდარი ორნამენტული ნაძერწი დეკორი, ორნამეტულ მოტივთა გამომსახველობა, ინტერიერსა და ექსტერიერში დაცული დეტალების ავთენტურობა. ნაგებობა წარმოადგენს XX საუკუნის დასაწყისის სააგარაკო სახლის ერთ-ერთ საინტერესო ნიმუშს.[26]

---

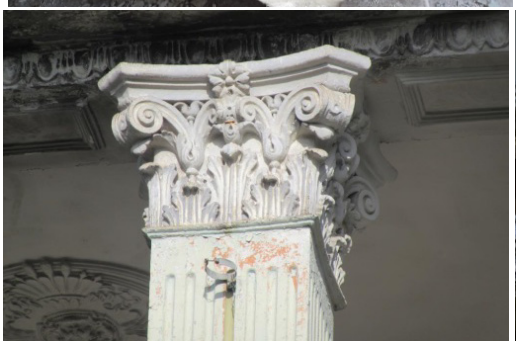
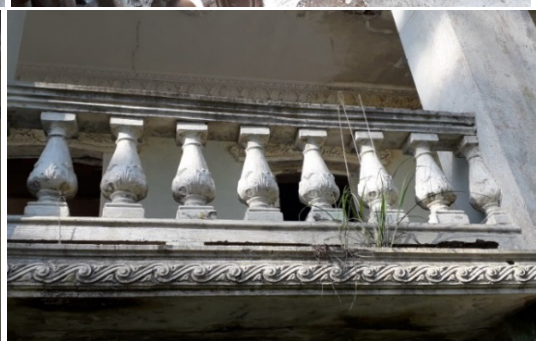
[25] სახლის მეპატრონისაგან მიღებული ინტერვიუს საფუძველზე ირკვევა, რომ ვილა აშენებულია ივანე სერგეევ-პრეობრაჟენსკის მიერ დაახლოებით 1905-1910 წლებში. მიწის ეს ნაკვეთი მას საჩუქრად მიუღია რუსი მეცენატის – სავა მოროზოვისაგან. ივანე სერგეევ-პრეობრაჟენსკის ოჯახი მოსკოვში ცხოვრობდა და ზაფხულობით ჩამოდიოდა ბათუმში. რევოლუციის შემდეგ მისი შვილი - ნიკოლოზ ივანეს ძე სერგეევი საცხოვრებლად გადმოვიდა მახინჯაურში. გასაბჭოების შემდეგ მათ დათმეს ეს ქონება და ეზოს მხარეს არსებულ სამ ოთახში ცხოვრების უფლება მოიპოვეს. სააგარაკო სახლთან დაკავშირებული იყო ტერასაზე მდებარე ეზო, ზედა დამხმარე სახლი, მცირე ზომის საპარკო ნაგებობები, რომლებიც მდებარეობდა საფეიქრო ქარხნის ტერიტორიაზე. შენობის არქიტექტორის ვინაობა უცნობია. სავარაუდოდ, ამ სახლის პროექტი რუსეთიდან უნდა ჩამოეტანათ.

[26] 2009 წლიდან ნაგებობას მინიჭებული აქვს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი. ძეგლის მდგომარეობა სავალალოა, დაზიანებულია ფასადები და ინტერიერი, აყრილია იატაკი, ჩამოცვენილია ნალესობა, ისე, რომ კარგად ჩანს ლითონის რელსების კარკასი და ბეტონის ფენა. შენობას არ გააჩნია კარ-ფანჯრები, ზოგან შეინიშნება ბზარები. შენობის გადასარჩენად დაგეგმილია საკონსერვაციო-სარესტავრაციო სამუშაოების განხორციელება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ელერდაშვილი ნ., სერაფიმე პოლოლიკაშვილის უცნობი ნამუშევრები, საქართველოს სიძველენი, №9, თბ., 2006.
2. სურმანიძე რ., მურთაზ დუმბაძე, ჟურნალი „ჭოროხი", № 4, 2014.
3. ჭიჭილეიშვილი მ., ბათუმის ერთი სახლის ისტორია, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის კრებული „თანამედროვე საინჟინრო ტექნოლოგიები და გარემოს დაცვა", ტ. II, აკაკი წერეთლის უნივერსიტეტი, ქუთაისი, 2016.
4. ჯავახიშვილი ი., ქუთაისი – რუსთაველის ქანდაკების სამშობლო. გაზეთი „ქუთაისი", 4, 1966.

ილუსტრაციები:

ნათელა ჯაბუა
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ტრადიციული ფორმებისა და მიდგომების ინტერპრეტაციის შესახებ საბჭოთა პერიოდის საქართველოს ხუროთმოძღვრებაში

საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურაში ტრადიციული ფორმების მოხმობა იდეოლოგიურმა მოთხოვნამ განაპირობა, როდესაც სტანილურ ეპოქაში ლოზუნგი „შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ნაციონალური" ხელოვნებისა და არქიტექტურის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ პირობად იქცა. უნდა აღინიშნოს, რომ შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ფორმებისა და მოტივებისადმი ინტერესი 20-იან წლების ცალკეულ ნაგებობებში (მაგ.: ს.ჯანაშიას სახ. მუზეუმი, 1929 წ. არქ. ნ.სევეროვი) და კიდევ უფრო ადრეულ, XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისის ძეგლებშიც ვლინდება. ნიშანდობლივია, რომ ძველი ხუროთმოძღვრული თემებით დაინტერესებას ყველა ეტაპზე თავისი მიზანი და მიდგომები გამოარჩევდა, რამაც კონკრეტულ ნაგებობებში თავისებური ასახვა ჰპოვა.

რუსეთის იმპერიის ფარგლებში მყოფ საქართველოში ნაგებობის ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების მოტივებით შემკობისას ძირითადად გამოიყენებოდა შუა საუკუნეების ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების ძეგლების დეკორატიული მოტივები. ისინი გვხვდება არა მხოლოდ საეკლესიო (მაგ.: წმინდა სამების, წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიები), არამედ სამოქალაქო დანიშნულების ნაგებობებში (მაგ.: წმ. ნინოს სასწავლებლი, სათავადაზნაურო ბანკი და სხვ.). როგორც ჩანს, ე.წ. ქართული სტილი (ხოშტარია, 2016:13), საინტერესო და მიმზიდველი აღმოჩნდა თბილისსა თუ საქართველოს სხვა ქალაქებში მოღვაწე ევროპელი თუ რუსი არქიტექტორებისათვის. აღსანიშნავია, რომ ამას ხელი შეუწყო დავიდ გრიმმის ალბომის (გრიმმი, 1859) გამოცემამ, რომელშიც თავმოყრილი კავკასიაში მოგზაურობისას შესრულებული ძველი ხუროთმოძღვრული ძეგლების ნახაზები და ანაზომები ხელმისაწვდომი გახდა დაინტერესებული საზოგადოებისათვის, მათ შორის არქიტექტორებისათვის. ამდენად, XIX საუკუნეში ე.წ. რუსული სტილის ფუძემდებელი დ. გრიმმი გარკვეულწილად ე.წ. ქართული სტილის ფორმირების ინსპირატორიც გახდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ტრადიციული ფორმების გამოყენება კარგად შეესაბამებოდა ეპოქისათვის სახასიათო ეკლექტურობას. ხშირად ქართული ელემენტი სტილისტური მრავალსახეობის ერთ-ერთ კომპონენტად მოიაზრებოდა. ამგვარი მიდგომის კარგი ნიმუშია აბრეშუმის მუზეუმის შენობა (არქ. ალ.შიმკევიჩი, 1892), სადაც რუსული, ფსევდო-გოთური, კლასიცისტური, ისლამური არქიტექტურის სახასიათო ელემენტების გვერდით ორგანულადაა ჩართული შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტის მოტივები.

შენობათა პროექტების დამტკიცებისას ძველი ქართული მოტივების გამოყენების დაშვებით იმპერია ადგილობრივი მოსახლეობის ინტერესების პატივისცემის ილუზიას ქმნიდა. ნაგებობათა საერთო რაოდენობაში ეს სეგმენტი დიდი არ იყო როგორც საეკლესიო, მით უფრო სამოქალაქო ხუროთმოძღვრებაში, თუმცა მათი მშენებლობა მნიშნელოვან მოვლენად აღიქმებოდა. ამგვარი მიდგომით დაპროექტებული იყო სხვადასხვა დანიშნულების ნაგებობები (მაგ.: თამამშევის საცხოვრებელი სახლი – 1883, არქ. ა.ზალცმანი, წმინდა ნინოს ქალთა სასწავლებელი – 1894, არქ. რ.გედიკე, ღვინის ქარხანა – 1894-96, არქ. ალ.ოზეროვი). განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია 1913-16 წლებში არქიტექტორან. კალგინისა და მხატვარ ჰ. ჰრინევსკის პროექტით აგებული სათავაზნაურო ბანკის შენობა. დამკვეთთა სურვილმა და პროექტის ავტორების ქართული კულტურული მემკვიდრეობის საფუძვლიანმა ცოდნამ დიდწილად განაპირობა ნაგებობის მხატვრულ-გამომსახველობითი ხასიათი და ტრადიციული მოტივების რეპერტუარის მრავალფეროვნება.

XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისში შექმნილ ისტორიულ-პოლიტიკურ ვითარებაში საქართველოს გეოპოლიტიკური მდებარეობით განპირობებულმა გარე სამყაროსადმი გახსნილობამ, ინოვაციების შეთვისების მრავალსაუკუნოვანმა გამოცდილებამ, თანამედროვე მიღწევებისა თუ ტენდენციების ათვისების სტიმულირებას შეუწყო ხელი. ამ ფონზე ტრადიციული ფორმებისადმი ინტერესის გააქტიურება უაღრესად ნიშანდობლივია და რამდენიმე ასპექტით იქცევს ყურადღებას. უპირველესად, ნათლად წარმოჩნდება თავად ძველი ქართული ხუროთ-

მოძღვრული მოტივების მაღალმხატვრული ღირებულება. ისინი ახალი ეპოქის შესატყვისი არქიტექტურული ფორმების გვერდით იმკვიდრებს ადგილს. ცალკეულ შემთხვევებში ძველი და ახალი, ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის მანამდე უცნობი, მოტივები ერთობლივად აყალიბებს ცალკეული ნაგებობების არიტექტურულ სახეს. ნათელია, რომ რუსეთის იმპერიაში შენობების პროექტების დამტკიცებისას მკაცრი ბიოკრატიული წესების არსებობის პირობებში ადგილობრივი ხუროთმოძღვრული მოტივების გამოყენების დაშვებას გარკვეული იდეურ-პოლიტიკური დატვირთვაც გააჩნდა და კოლონიალური პოლიტიკის წარმოების ერთგვარ ინსტრუმენტად მოიაზრებოდა.

ხუროთმოძღვრების იდეოლოგიური მანიპულირების საშუალებად გამოყენების სურვილმა კიდევ უფრო მკაფიოდ დეკლარირებული სახე საბჭოთა პერიოდში შეიძინა, როდესაც საყოველთაოდ გაცხადდა შინაარსით სოციალისტური და ფორმით ნაციონალური ნიმუშების პრიორიტეტულობა. ნაციონალური რესპუბლიკებისათვის ძალზე სენსიტიური საკითხების რეგულირებისათვის ჯერ კიდევ რუსეთის იმპერიაში აპრობირებული მიდგომა ახალი რეალობის შესაბამისად იქნა ამოქმედებული და ბევრად მასშტაბური, სისტემური სახე შეიძინა. ნიშანდობლივია, რომ თეზის ფორმულირებაც იმპერატიულ-დიდაქტიკურ ელფერს ატარებდა. საბჭოთა შინაარსის ნაციონალური ფორმით გადმოცემის თავად მოთხოვნა წარმოადგენდა ერთგვარ აბსურდს და აცდენილი იყო მხატვრულ ქმნილებაში, ამ შემთხვევაში არქიტექტურულ ნაგებობაში, ფორმა-შინაარსის ურთიერთკავშირის არსს. ასეთი მიდგომა იმთავითვე განწირული იყო ზედაპირული ინტერპრეტაციისათვის. ამდენად, არქიტექტურულ ნაგებობებში ნაციონალური ფორმის გაგება უმეტესად მხოლოდ მორთულობის ელემენტების მოხმობით შემოიფარგლა, ხოლო ადგილობრივი მრავალსაუკუნოვანი მდიდარი სამშენებლო გამოცდილება ნაკლებად იყო გამოყენებული.

ყურადსაღებია, რომ საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შესვლა საქართველოს მაშინ მოუწია, როდესაც სამწლიანი დამოუკიდებლობლობის პერიოდისათვის ის კულტურის თვალსაზრისით საკმაოდ კარგად იყო ინტეგრირებული თანადროულ ცივილიზებულ სამყაროსთან. XX საუკუნის დასაწყისისთვის საქართველოში ხუროთმოძღვრების განვითარება უკვე დიდწილად პასუხობდა თანამედროვეობის შესაბამის მოთხოვნებს. ამას თვალსაჩინოდ ადასტურებს ამ ეპოქისათვის სახასიათო მიმდინარეობის – მოდერნიზმის გავრცელება და ე.წ. თბილისური მოდერნის ფენომენის ფორმირება. არქიტექტურასა და, ზოგადად, კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესები შემდგომში, უთუოდ, კიდევ უფრო დაახლოვებდა საქართველოს ზოგადევროპულ დონეს, მაგრამ გასაბჭოების შედეგად შექმნილმა პოლიტიკურმა ვითარებამ სრულიად შეცვალა სიტუაცია.

ახალ რეალობაში ქართული კულტურისათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი გარე სამყაროსათან კავშირი, ინოვაციების ათვისებისა და სხვადასხვა კულტურებთან ურთიერთობების შესაძლებლობა „რკინის ფარდის" მიღმა ცხოვრებამ შეცვალა. ერთგვარად შემამსუბუქებელ გარემოებას წარმოადგენდა თავად სსრკ-ის ფარგლებში სხვადასხვა ეთნოსისა და ეროვნების არსებობა, რაც ამრავალფეროვნებდა არსებულ კულტურულ სივრცეს. საბჭოთა კულტურის იდეოლოგების მიერ ამ ფაქტორის გააზრების შედეგს წარმოადგენდა ნაციონალური ფორმისადმი ყურადღების გამახვილებაც.

დედამიწის მეექვსედზე გადაჭიმულ საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბდა სრულიად განსაკუთრებული კულტურული გარემო, სადაც დამკვეთი იყო მხოლოდ სახელმწიფო და კომუნისტური პარტია. ის აწესებდა საკუთარ „თამაშის წესებს" და შეძლებისდაგვარად ზღუდავდა გარე სამყაროსთან კავშირს. შინაარსით სოციალისტურ და ფორმით ნაციონალური ნიმუშის, კონკრეტულად არქიტექტურული ნაგებობის დაპროექტებისას, იდეოლოგიურ საკითხს არეგულირებდნენ ე.წ. ზემდგომი ორგანოები. ხოლო ფორმის გააზრებისას ნაციონალური ელემენტის წარმოჩენა წახალისებულიც კი იყო. ამგვარ სიტუაციაში „ნაციონალური" არსობრივი, სიღრმისეული, ტრადიციული გაგებისაგან დაცლილი, კონტექსტიდან ამოგლეჯილი სახით ხელოვნურად უკავშირდებოდა „სოციალისტურ" გაგებას. სამოცდაათწლიან საბჭოთა პერიოდში სხვადასხვა ეტაპზე ეს მიდგომა ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების შესაბამისად გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიდა. განსაკუთრებით თვალსაჩინო სურათს ქმნის სტალინური ეპოქის ნაგებობი.

სტალინური პერიოდში, კოლექტივიზაციისა და ინდუსტრიალიზაციის, ქვეყნის სწრაფი ტემპებით ახალ თარგზე გარდაქმნის ეპოქაში, ამბიციური ამოცანების შესაფერი პომპეზურო-

ბით და მასშტაბურობით გამორჩეული ნაგებობის არქიტექტურული სახის ფორმირება მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის კლასიკურ ფორმების საფუძველზე მიმდინარეობდა (კვირკველია, 1985:73-101). ყველაზე ხშირად ინსპირაციის წყაროს რომის იმპერიის ხუროთმოძღვრული ფორმები და ნიმუშები წარმოადგენდა. ასევე მიმართავდნენ სხვა ეპოქათა ელემენტების ეკლექტურ სინთეზს. რაც შეეხება ადგილობრივ ტრადიციულ ფორმებს, საქართველოში ძირითადად, განვითარებული შუა საუკუნეების საკულტო არქიტექტურაში შემუშავებული მოტივები გამოიყენებოდა, განსაკუთრებით ფასადების გაფორმებაში. ისინი ხშირად სხვადასხვა სტილის ელემენტებთან ერთად გვხვდება (მაგ.: დინამოს სტადიონი – 1935-37, არქ. ა.ქურდიანი; საცხოვრებელი სახლი მარჯანიშვილის მოედანზე – 1947-49, არქ. მ.მელია; პარლამენტის შენობა – 1953, არქ. ვ.კოკორინი, გ.ლეჟავა, ვ.ნასარიძე). რიგ შენობებში ქართული მოტივები წამყვან როლს ასრულებდა. მაგალითად, სამთავისის მთავარი ღერძის მოტივის ფრაგმენტები, კუწუბები, სვეტისთავები წყალტუბოს მეშახტეთა სანატორიუმში (1950, არქ. გ.ხიმშიაშვილი) ან გვირგვინოვანი გადახურვის იმიტაცია თსუ VIII კორპუსის კიბის უჯრედში (1953, არქ. ს.რევიშვილი). როგორც წესი, ნაგებობათა ხასიათს იდეოლოგიური დაკვეთის შესაბამისი გადაწყვეტა, პროპორციები და მასშტაბი აყალიბებდა, ხოლო ქართული მოტივები მხოლოდ ძველ ხუროთმოძღვრებასთან ასოციაციურ კავშირს წარმოაჩენდა.

ე.წ. დათბობის ხანაში, ხუროთმოძღვრებაში თანამედროვე პრობლემატიკის თუ ტექნიკურ-სამშენებლო საშუალებების შესახებ მეტი ინფორმაციის მოპოვების შესაძლებლობამ, შედარებით უკეთესი პირობები შექმნა შემოქმედებითი პოტენციალის გამოვლენის, თანამედროვე სტანდარტებთან დაახლოვების თვალსაზრისით. ნაგებობათა სისადავე და ლაკონურობა უფრო მიესადაგა ეპოქისთვის სახასიათო მინიმალისტურ მიდგომას. ახალმა რეალობამ ძველი ქართული ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობის შემოქმედებითი გააზრების შედარებით უკეთესი შესაძლებლობა შექმნა. იდეოლოგიური წნეხის შესუსტების შემდგომ, არქიტექტორებმა ნაციონალური მოტივების უფრო ფართო სპექტრის გამოყენება დაიწყეს. საეკლესიოს გარდა მიმართავდნენ საერო ხუროთმოძღვრების თემატიკას. თუმცა საერთო ტენდენცია მაინც პრობლემის ზედაპირულად გააზრებით შემოიფარგლა. მაგალითად კოშკის მოტივი (სასტუმრო „კოლხეთი" – 1962, არქ. თ.თევზაძე, ნ.ჯობაძე), რომელიც ისევე როგორც ადრეულ ეტაპზე კინოსტუდიის შენობაში (1930, არქ. მ.ბუზოღლი), ფუნქციისაგან დაცლილი, სტილიზებული ფორმით აშკარად არ ეწერებოდა ურბანულ გარემოში. ფართოდ გამოიყენებოდა მთიანი რეგიონებისათვის სახასიათო ფიქალის და კახეთის ძეგლებისათვის დამახასიათებელი რიყის ქვის წყობა, ასევე საერო ხუროთმოძღვრების რიგი მოტივები. ამ მიმართულებით ყურადღება იქნა გამახვილებული ინტერიერის დიზაინზეც. ყოველივე ეს ნაციონალურ „სამოსით" მოსავდა ნაგებობებს, თუმცა ნაკლებად იგრძნობოდა მრავალსაუკუნოვანი სამშენებლო გამოცდილების შედეგი. ამ თვალსაზრისით გამორჩეულ ნაგებობათა რიგს შეიძლება მივაკუთვნოთ თბილისის სპორტის სასახლის შენობა (არქ. ვლადიმერ ალექსი-მესხიშვილი, იური კასრაძე, კონსტრუქტორი დავით ქაჯაია) (ჯანბერიძე, 1971:424-430), რომელიც კულტურული მემკვიდრეობის შემოქმედებითი გააზრების კუთხით რამდენიმე ასპექტით იქცევს ყურადღებას.

საქართველოს სამშენებლო პოტენციალის მახასიათებელს ეპოქის აქტუალური პრობლემის თანადროულად გააზრების და სათანადო სამშენებლო დონეზე გადაწყვეტის უნარი წარმოადგენს. ამას თავად სპორტის სასახლის მშენებლობის განზრახულობა ნათელყოფს, მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ მხრივ დიდი წინაღმდეგობის გადალახვა გახდა საჭირო, რადგან ცენტრი ანუ მოსკოვი, მშენებლობის წინააღმდეგი იყო. საზოგადოდ, სპორტული დანიშნულების ნაგებობათა მშენებლობა, რასაც საფუძველი ანტიკურ ეპოქაში ჩაეყარა, 1896 წელს ოლიმპიური თამაშების აღორძინების შემდგომ გახდა აქტუალური. ღია ტიპის გარდა შეიქმნა კონსტრუქციული სირთულით გამორჩეული დახურული ტიპის სპორტული ნაგებობები. მსოფლიოში ერთ-ერთ პირველ დახურულ სტადიონად ითვლება 1899 წელს კანადაში აგებული ვესტმაუნტის ჰოკეის დარბაზი. XX საუკუნის პირველ ნახევარში ყურადღება გამახვილდა ტექნიკური პარამეტრებზე. ამდენად, თბილისის სპორტის სასახლე თავისი დანიშნულებისა და ნაგებობის ტიპის თვალსაზრისით ეხმიანებოდა ეპოქის მოთხოვნებსა და პრობლემატიკას.

მნიშვნელოვანია, რომ ამ ნაგებობაში აქტუალური არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ამოცანების გადაწყვეტა ადგილობრივი სამშენებლო გამოცდილების ბაზაზე განხორციელდა. სივრცის ცენტრული გააზრების პრინციპი, რომელიც საქართველოში უძველესი ხანიდან პრიორიტეტული იყო, სპორტის სასახლეში არსებით როლს ასრულებს. საგულისხმოა, რომ ტრადი-

ციულ ფორმებთან კიდევ უფრო მჭიდრო კავშირის გამოვლენაც არის შესაძლებელი. კერძოდ, ჩანს დარბაზული საცხოვრებლისათვის სახასიათო რიგი არქიტექტურულ-კონსტრუქციული ნიშნები. მაგალითად, სასახლის ძირითადი სივრცის ირგვლივ გარშემოსასავლის მოწყობის იდეა ქართლის დარბაზში ცენტრალური და გვერდითი არეების ურთიერთმიმართების მსგავსია. საინტერესოა, რომ დარბაზული საცხოვრებლის მსგავსად, შენობის გარკვეული ნაწილი მიწაშია. ძალზე მნიშვნელოვანია, გვირგვინოვანი გადახურვის პრინციპის თანამედროვე მასალებით შექმნილი ასაკრები ჰორიზონტალური ნაწილებით გუმბათის აგების წესის გამოყენება, რამაც იმ პერიოდში სსრკ-ში ყველაზე დიდი, 76 მეტრიანი მალის მქონე გუმბათის აგება გახადა შესაძლებელი. ნიშანდობლივია, რომ გეგმაში კვადრატზე წრის დაფუძნება ასევე აგრძელებს საერო თუ საკულტო ხუროთმოძღვრების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას.

ამდენად, თბილისის სპორტის სასახლე წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრული ტრადიციების შემოქმედებითად გადამუშავების ნიმუშს. აქ ჩანს არა საბჭოთა პერიოდისათვის სახასიათო დეკორისა თუ ცალკეული ფორმების გამოყენებით ნაგებობის „გაქართულების" სურვილი, არამედ საუკუნოვანი სამშენებლო გამოცდილების და სივრცული თუ არქიტექტურულ-კონსტრუქციული პრინციპების თანამედროვე მოთხოვნების შესაბამისად გააზრების შედეგი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ხოშტარია დ., ქართული სტილი და იმპერიის არქიტექტორები, არქიტექტურა და იდენტობა საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918), თბ., 2016.
2. ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ, 1971.
3. Grimm D., Monuments d'architecture byzantine en Georgie et en Armenie, Saint-Petersbourg, 1859.
4. Квирквелия Т., Архитектура Тбилиси, Тб. 1985.

Иван Стрельбицкий
Театральный Музей им. А.А. Бахрушина
Эксперт по проведению
историко-культурной экспертизы

БАХРУШИНСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ. ИСТОРИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ

Основатель музея Алексей Александрович Бахрушин (1865-1929) принадлежал к одной из самых уважаемых в Москве купеческих семей. Бахрушины были не только успешными предпринимателями, но и известными благотворителями.

По семейному преданию, дальний предок Бахрушиных, татарин из Касимова, поселился в Зарайске Рязанской губернии в конце XVI в. Приняв православие, он получил фамилию Бахрушин – по мусульманскому имени отца – Бахруш. Его потомки прожили в Зарайске два с лишним столетия.

В 1821 г. семья переехала на жительство в Москву, в замоскворецкие Кожевники, где дед основателя музея Алексей Фёдорович купил маленькую кожевенную фабрику, затем один за другим участки земли вокруг неё. К 1834 г. кустарная фабрика Бахрушина превратилась в завод, а в 1835 г. его владелец уже числился в списках московского купечества.

Через некоторое время модернизированный завод начал приносить доходы, которые год от года увеличивались в геометрической прогрессии. В 1864 г. братья Бахрушины пристроили к заводу суконно-ткацкую фабрику и открыли торговлю сукном в Харькове и Ростове-на-Дону. Капиталы росли, но большая семья Бахрушиных жила скромно, без кутежей и мотовства, нередких в купеческой среде.

Алексей Александрович Бахрушин

Производство продолжало совершенствоваться: в 1861 г. Александр Алексеевич, отец будущего основателя музея, побывал во Франции, Англии и Германии, изучая передовой опыт в кожевенной промышленности, чтобы внедрить его на своих фабриках.

К началу XX века на фабриках работало около 1000 человек, трудились они здесь из поколения в поколение, поэтому волнений и забастовок на бахрушинских фабриках не было.

Бахрушины вкладывали деньги в покупку больших земельных участков в Москве, некоторые из них застраивали многоэтажными доходными домами – в районе Чистопрудного бульвара, в Большом Златоустинском и Козицком переулках, на Софийской набережной, в Серпуховской части.

Бахрушиных называли в Москве «профессиональными благотворителями». В семье был обычай: по окончании каждого года, благоприятного в финансовом отношении, выделять суммы на помощь бедным, больным, престарелым, учащимся. Делалось это не напоказ, без какой бы то ни было рекламы. Правда, всем благотворительным учреждениям, открытым на средства семьи, присваивалось имя братьев Бахрушиных, дабы сохранить его в памяти будущих поколений.

Бахрушинская больница для страдающих неизлечимыми болезнями на 200 кроватей – большая по тем временам – была выстроена к осени 1887 г. на Сокольничьем поле, в начале Стромынского шоссе. Главным врачом в ней был А.А. Остроумов – домашний врач Бахрушиных. Его имя больница носит по сей день. Они же финансировали постройку при больнице дома призрения для неизлечимых больных (1892).

Полумиллионный взнос сделал Александр Алексеевич Бахрушин городскому общественному управлению на сооружение народного дома с театром на 1500 мест, библиотекой, читальней, столовой-чайной для беднейшего населения, а также на постройку здания учебно-ремесленной мастерской с общежитием для беднейших мальчиков.

С именем Бахрушиных связана история строительства в Москве популярного на рубеже веков Театра Корша. В 1885 г., когда Бахрушины купили в Богословском переулке земельный участок с громадным садом и прудами, они сдали лучший его кусок в аренду Коршу под строительство театра на самых выгодных для арендатора условиях. По проекту архитектора М.Н. Чиголова в фантастически короткий срок – менее чем за 100 дней – было построено театральное здание в псевдорусском стиле. В числе тех, кто оказал Коршу материальную помощь, был Александр Алексеевич Бахрушин – он ассигновал 50 тыс. руб. на строительство театра.

Всего в 1892-1912 гг. Бахрушины пожертвовали городу 4 миллиона рублей, за что в 1900 г. Александр и Василий Бахрушины за свою благотворительную деятельность были удостоены звания почётных граждан Москвы. До них такая честь была оказана лишь одному представителю купеческого сословия – П.М. Третьякову, передавшему в дар городу свою художественную галерею.

Александр Алексеевич Бахрушин умер на 10 лет позже, в возрасте 92 лет. Около 800 тысяч рублей завещал на благотворительность. Своим детям оставил завет «жить в мире и согласии, помогать бедным, жить по правде». Продолжая отцовскую традицию, вместо поминок по покойному для родственников и знакомых они пожертвовали 10 тысяч рублей в городское попечительство о бедных, а поминальный обед устроили только для работников бахрушинских предприятий.

У Александра Алексеевича Бахрушина было три сына: Владимир, Алексей и Сергей. Учились они, как и многие дети из семей московского купечества, в частной гимназии Креймана на Петровке. Алексей успевал в учёбе неважно. из 7-го класса гимназии ушёл, объявив, что хочет идти на завод работать. Для отца – фанатика промышленной деятельности – это был достаточно веский аргумент.

Впервые Алексей Александрович показал свою коллекцию друзьям 11 июня 1894 г. 30 октября того же года Бахрушин организовал в родительском доме в Кожевниках выставку для всех желающих. Этот день он считал официальной датой основания своего музея.

25 ноября 1913 г. его коллекция была передана Российской Академии наук.

Здание Бахрушинского музея до революции.

Акт передачи музея в ведение Академии Наук.

После революции музей пережил два трудных года. По свидетельству современников, коллекция часто была под угрозой разграбления, и оно бы непременно случилось, если бы народный комиссар просвещения А. В. Луначарский не выделил взвод для охраны музея. Проблемой была и сохранность коллекции, так как помещения не отапливались и ценные экспонаты могли пострадать из-за сырости и перепадов температуры. Ещё одной проблемой была «идеология» музея – обсуждалась «классовая» природа музея, его «капиталистическая» сущность; это грозило расформированием коллекции и, следовательно, уничтожением музея.

30 января 1919 г. нарком просвещения Луначарский за своей подписью издал следующее распоряжение: «Театральный музей имени А. Бахрушина в Москве, находящийся в ведении Академии наук при Народном комиссариате по просвещению, ввиду своего специально-театрального характера, переходит на основании п. 2 „Положения о Театральном отделе“ в ведение Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению».

Бахрушин стал одним из очень немногих московских меценатов, чья деятельность – в том же, что и до революции, качестве – продолжалась и при советской власти. И в самом деле, пожизненный директор – на этом посту он оставался до последнего часа.

Помимо основного здания, у Государственного центрального Театрального музея им. А.А. Бахрушина девять филиалов. Это мемориальные дома и квартиры выдающихся деятелей русского театра и выставочный зал:

Дом-музей М. Н. Ермоловой на Тверском бульваре;

Дом-музей А. Н. Островского;

Дом-музей М. С. Щепкина;

Дом-музей М. Н. Ермоловой;

Музей-квартира Вс. Э. Мейерхольда;

Музей-квартира актёрской семьи М. В., А. А. Мироновых – А. С. Менакера;

Музей-квартира В. Н. Плучека;

Музей-квартира Г. С. Улановой;

Мемориальный музей «Творческая мастерская театрального художника Д.Л. Боровского»;

Театральная галерея на Малой Ордынке.

Помимо регулярных выставок, в музее проводятся циклы просветительских и образовательных программ с участием известных деятелей культуры, по праздникам организуются детские тематические утренники.

Реставрационные работы 2014-2016 г.

Помимо плановых работ по текущим ремонтам на многочисленных архитектурных памятниках как самого музея, так и его филиалов с 2014 года началась работа по реставрации Каретного сарая и главного дома усадьбы Бахрушина. В советское время были выполнены многократные ремонты, но с каждым из них постепенно утрачиваться подлинный облик этого замечательного памятника.

С годами постепенно повышались отметки проезжей части примыкающих к усадьбе улиц, соответственно уменьшалась высота цоколя, пришлось поменять входную парадную дверь, уменьшив её высотах, с каждой новой покраской замыливались рельефные очертания многочисленных элементов декора фасадов, замена кровли в рамках одного из ремонтов привела к искажению внешнего вида верхней линии декора, многие декоративные элементы были утрачены, либо исказились до неузнаваемости. Деревянные столярные заполнения имели многочисленные повреждения, включая поражения гнилью зонах регулярного увлажнения. Металлические отливы под окнами и над выступающими элементами декора деформированы или утрачены.

В ходе последнего этапа реставрационных работ были отреставрированы фасады, выходящие на Садовое кольцо и на ул. Бахрушина:

Сняты слои поздних покрытий стен из цементной штукатурки.

Очищены от поздних наслоений элементы лепного декора с элементами докомпоновки в местах утрат.

Выполнены отливки наиболее повреждённых и утраченных декоративных элементов фасадов.

Усилено крепление лепного декора к стенам, там, где это было необходимо.

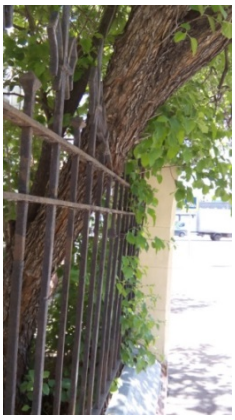
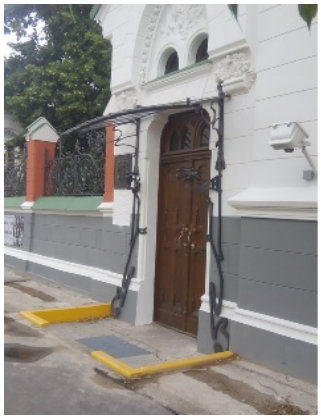
Восстановлен поверхностный водоотвод от стен здания.

Отреставрированы деревянные оконные и дверные заполнения с заменой и протезированием повреждённых гнилью элементов.

При восстановлении парадной входной двери со стороны улицы Бахрушина и металлического декора по периметру входного проёма пришлось понизить отметку площадки у входа относительно уровня тротуара, чтобы уместились дверные полотка и декор. Для обеспечения безопасности прохода пешеходов приямок ограждён парапетом из бортового камня и окрашен в ярко жёлтый цвет. Водоотвод обеспечивается расположенным в нижней точке водопоглощающим колодцем, закрытым металлической решёткой.

Отреставрирована ограда, деформированная боковыми ветвями растущих у памятника деревьев. Переложены наиболее разрушенные кирпичные пилоны, восстановлены утраченные и сильно повреждённые элементы декоративной решётки между пилонами.

Работы выполнены с хорошим качеством профессиональными мастерами.

В 2016 году выполнены работы по благоустройству и вертикальной планировке участка, на котором расположен музей. Основная задача – водоотвод от стен зданий музея, в основном, выполнена, но, к сожалению, проект был выполнен наскоро без учёта поглощающей способности грунтов, поэтому значительную площадь участка замостили тротуарной плиткой. На границе с соседним участком, образовалась подпорная стенка из-за подъёма поверхности земли в пределах исторического участка. При этом исторические здания усадьбы, и без того утопленные в культурном слое почти по окнам первого этажа, остались в прежнем положении.

Реставрационные работы в 2017-2019 г.

Благоустройство музея было продолжено в 2017 г. Была выполнена реставрация дворовых фасадов Главного дома. Декор фасадов был отреставрирован, по-возможности, с сохранением подлинных элементов. При значительном разрушении декора использовались отливки из камнезаменителя.

Из-за неудачной вертикальной планировки окна цокольного этажа восточного фасада оказались практически вровень с мощением двора. Это вызвало проблемы, которые пришлось решать в сезон 2018 года.

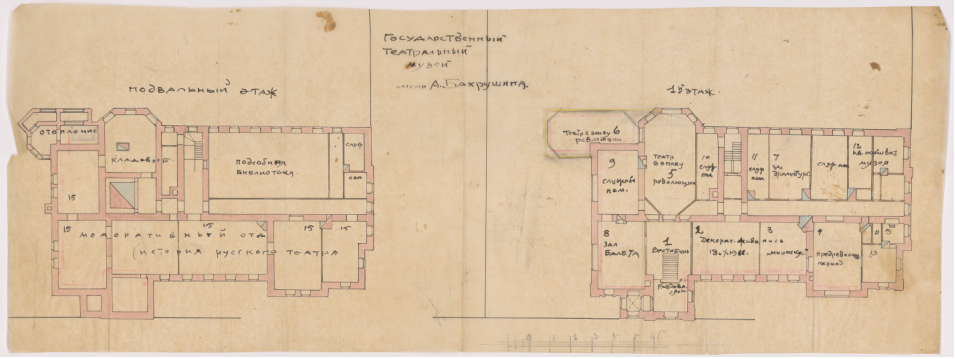
Ситуацию усугубляет то обстоятельство, что под расположенными рядом цветниками, как и под всем пространством этой части дворовой территории на глубине 20-30 см сохранился слой старого асфальтового покрытия. Средства на благоустройство уже потрачены, поэтому в ближайшие годы надеяться на её коренную переделку не приходится.

Поэтому было найдено компромиссное решение, при котором старое асфальтовое покрытие, являющееся удерживающей воду мембраной, удаляется, по крайней мере, под площадями газонов. Это позволит направить дождевые и талые воды, поступающие в газоны со значительной площади водосбора в грунт основания, представленный хорошо пропускающими воду песками.

К началу реставрации были существенно повреждены временем наружная оконная столярка, штукатурка откосов, поверхность декоративной кирпичной кладки, а также элементы декора.

Со стороны северного фасада были отреставрированы элементы декора, переделаны полуразрушенные приямки окон цокольного этажа, а также так же был выполнен лоток между отмосткой и газоном, отметку которого невозможно было понизить из-за растущих на нём старых деревьев.

Одновременно с работами по фасадам велись исследовательские и проектные работы по интерьерам Главного дома. Был выявлен подлинный декор стен парадных помещений в виде изображений чертополоха на вишнёво-красном фоне – Эмблема рыцарей Ордена Чертополоха, девиз которого лат. Nemo me impune lacessit («Никто не тронет меня безнаказанно»). Чертополох также является символом Шотландии.



Уточняется подлинная планировка здания. Недавно найденные в архивах документы позволили внести уточнения в разработанный ранее проект реставрации.

Благодаря недавно обнаруженной старой фотографии, где изображён Юра Бахрушин, удалось получить представление о первоначальном облике полностью утраченной оранжереи.

К 130 летнему юбилею, который состоится в 2024 году также планируется восстановить элементы паркового дизайна.

Литература:

1. Думова Н.Г. «Московские меценаты». М., Молодая гвардия, 1992.

თინათინ მშვიდობაძე
გორის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

კომპიუტერული ტექნოლოგიების ეფექტურობა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების შეფასება-აღდგენისათვის

კულტურული მემკვიდრეობა და მისი მატერიალური შემადგენლები, არქიტექტურული ძეგლები წარმოადგენს პლანეტის ინტელექტუალური პოტენციალის ინფორმაციულ რესურსს, რომლის შენარჩუნებაც აუცილებელია მომავალი თაობებისათვის.

ნაშრომის კვლევის მიზანს წარმოადგენს ძეგლის ტექნიკური მდგომარეობის შეფასება სრულყოფილი კომპიუტერული პროგრამების გამოყენებით.

რამდენადაც კომპიუტერიზაციის ტალღამ მოიცვა არქიტექტურა, ციფრული ტექნოლოგიები გახდა პრეტენდენტული „არქიტექტორ-დამპროექტებლისათვის" კომპიუტერი შეიძლება გამოყენებულ იქნას, როგორც ინსტრუმენტი არქიტექტურული ძეგლების შეფასება-აღდგენისათვის.

განვიხილავთ ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებს, მათზე ჩატარებული ვიზუალური და ინსტრუმენტული გამოკვლევების შედეგების ჩვენებით.

ოშკი – ძველი საქართველოს ის უმნიშვნელოვანესი ქართული სამონასტრო ცენტრია, რომელიც ისტორიულ ტაოში, თორთუმის წყლის მარცხენა მაღალ ნაპირზე, სოფელ ჩამლიამაჩში მდებარეობს. ოშკი ოთხ დიდ ქართულ კათედრალთაგან (სვეტიცხოველი, ბაგრატის ტაძარი, ალავერდი) პირველია. ოშკის ტაძარი აგებულია საგანგებოდ ამოყვანილ სუბსტრუქციაზე, რომელშიც სამარხებია მოწყობილი. ტაძარი წარმოადგენს ტეტრაკონქს თავისუფალი გუმბათით. ტაძრის ჯვრისებრი მოხაზულობა შენარჩუნებულია გარესახეშიც, თუმცა მოხატულობიდან მცირედია შემონახული. ტაძრის სამხრეთ კედლის წარწერიდან ჩანს, რომ ამშენებლები ყოფილან ტაოს ბაგრატიონები, ადარნასე III კურაპალატის შვილები – ბაგრატ ერისთავთერისთავი და დავით მაგისტროსი (იგივე დავით III დიდი კურაპალატი).

ამჟამად საკურთხეველი მიწითაა დაფარული. ოშკის ტაძარი დამშვენებულია ისეთი მდიდრული ატრიბუტით, რომელიც ქართულ არქიტექტურაში ერთადერთია, ეს არის სვეტებიანი გალერეა და მას დეკორატიულობის მხრივ ბადალი არ მოეპოვება. ოშკის ტაძარი მოიხატა მხოლოდ აშენებიდან 75 წლის შემდეგ, 1036 წელს, ეს დასტურდება შესაბამისი თარიღიანი წარწერით. სამწუხაროდ, ამ ფრესკებიდან მხოლოდ ნაშთებია შემორჩენილი (აბრამიშვილი, 2000:37).

ხანძთა – ტაო-კლარჯეთის ერთ-ერთი უდიდესი მონასტერთაგანია. დღევანდელი არქიტექტურული კომპლექსი შედგება მონასტრის ეკლესიის, სამრეკლოს, სატრაპეზოს, მცირე სამლოცველოების, წყაროს და გალავნისაგან. VIII-X საუკუნეებში ხანძთის მონასტერი იყო ქართული განათლებისა და მწიგნობრობის უმნიშვნელოვანესი ცენტრი. ხანძთაში მოღვაწე პირთაგან წმ. გრიგოლ ხანძთელის გარდა აღსანიშნავია: არსენ დიდი, ქართლის კათალიკოსი, გიორგი მერჩულე, რომელმაც სწორედ აქ, ხანძთაში დაწერა 950 წელს „ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა".

ხანძთის გუმბათიანი ეკლესია დომინირებს მთელს გარემოზე. ეს ყველაზე დიდი და მაღალი შენობაა. გარდა ამისა, ტაძარი კარგად დამუშავებული ქვის ზედაპირით და სწორედ მორგებული პროპორციული აგებულებითაც გამოირჩევა. ხანძთის ეკლესია იმ დროისათვის გამორჩეული ძეგლია როგორც ხარისხით, ასე ტიპოლოგიურად და ცალკეული ელემენტების გამოყენებით (ბერიძე, 1981:23).

პეტრას ციხე – მდებარეობს ბორჯომის მუნიციპალიტეტში, მტკვრის მარჯვენა ნაპირის, მაღალ კლდეზე, სოფელ ლიკანის პირდაპირ. პეტრას ციხის ადრინდელი სახელი უნდა იყოს ყვერბილის ციხე. ახლანდელი კი უკავშირდება მის მფლობელ პეტრე ავალიშვილს. ციხე სდარაჯობდა ლიკანიდან მტკვარზე გადამავალ ხიდსა და გზას (ბერძენიშვილი, 1985:22). შემდეგ ციხე თორის ოსმალური ადმინისტრაციის ცენტრად იქცა. თორს კი პეტრეს ლივა ეწოდა. 1639 წლის ზავით პეტრეს ციხე ქართლის სამეფოს შემადგენლობაში შევიდა (ბერძენიშვილი, 1985:60). XVIII ს-ში ის ავალიშვილთა საყრდენს წარმოადგენდა. პეტრას ციხე არქეოლოგიურად შეუსწავლელია. ის შედგება ციტადელისა და მასთან დაკავშირებული ეზოსაგან. შიდა ციხეში არის საცხოვრებელი ნაგებობების, ხაროებისა და მარნის ნაშთი. გალავანში დატანებულია სათოფურები

და სალოდეები. ციხის ქვედა, XI-XII სს-ის ფენა გამოირჩევა თარაზული წყობით. შემდგომ ნაგებობა მრავალგზისაა გადაკეთებული. ციხის ძირში არის ყვერბილის ნასოფლარი XI-XII სს-ის ეკლესიითა და სასაფლაოთი (ბერძენიშვილი, 1985:22).

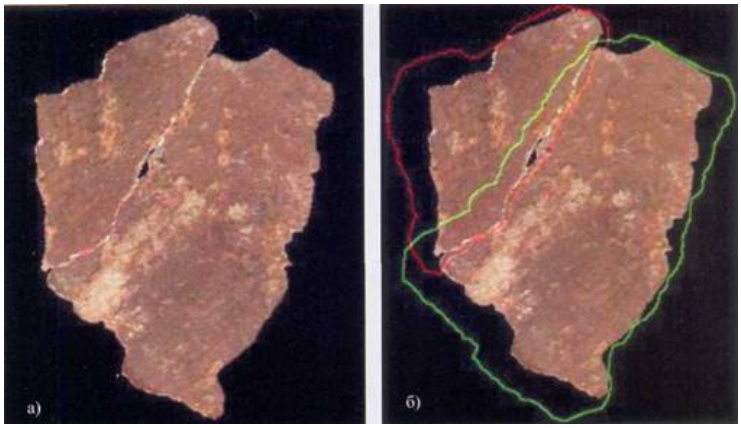
ადგილზე ჩატარებული გამოკვლევის შედეგად დადგინდა, რომ ძეგლის კონსტრუქციების მასალებზე მოქმედი ტენის დიდი რაოდენობის შედეგად მასზე წარმოქმნილია სხვადასხვა დაზიანებები, რაც გამოიხატება მასზე მცენარეული საფარის გავრცელებით, შემაკავშირებელი ხსნარის გამოქარვით, რისი მიზეზიცაა დატენიანება-გამოშრობის მრავალსაუკუნოვანი ციკლი.

ძეგლის კედლების გარკვეული ნაწილია შემორჩენილი და დაკვირვების შედეგად გაირკვა, რომ ისინიც საკმაოდ მძიმე მდგომარეობაშია. მრავალ ადგილზე შეინიშნება ბზარები, რომლებიც ძირითადად მის დასავლეთ კედელზეა წარმოქმნილი. ბზარები არის როგორც გამჭოლი, ისე ზედაპირული.

განვიხილოთ უახლესი კომპიუტერული ტექნოლოგიების ეფექტურობა ძეგლების რესტავრაციისათვის, ტექნიკური მდგომარეობის შეფასებისა და კონსტრუქციების დაზიანების მონიტორინგისათვის, სხვადასხვა ექსპერიმენტების ჩვენებით.

კომპიუტერული ტექნოლოგიების გამოყენების მაგალითისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ამერიკელი არქიტექტორის ფრანკო გერის გამოცდილება. მან გამოიყენა პროგრამა CATIA, რომლის საშუალებით შედეგები გააციფრულა სივრცითი სკანირების ფიზიკური მოდელებით. პროგრამის მუშობის დასრულების შემდეგ თავიდან შექმნა რეალური მოდელები 3D პრინტერის დახმარებით. პროგრამა CATIA-ს გამოყენება ეფექტურია არა მხოლოდ კულტურული ძეგლების პროექტირების ეტაპზე, არამედ რესტავრაციისა და რეკონსტრუქციისას, რადგან მისი მრავალფუნქციური შესაძლებლობები საშუალებას იძლევა შესრულდეს ზუსტი ნახაზები ობიექტების ციფრირების მეთოდების გამოყენებით.

კომპიუტერული ტექნოლოგია შემუშავებული ვოლოტოვოს მიძინების ტაძრის ფრესკების აღდგენისათვის, საშუალებას იძლევა ამოირჩეს მასობრივი მცირე ზომის ფრაგმენტები (საშუალო ზომის თაბაშირის მხატვრობის 1-დან 6 სმ^2) იმ წყვილების, რომლებიც, სავარაუდოდ, შეიძლება შეერთდეს, ამიტომ გამოსახულების შენახვა ელექტრონული ფორმით იძლევა გამოსახულების დამახინჯების გარეშე ფრაგმენტების შეერთების საშუალებას. ვოლოტოვოს მიძინების ტაძრის სივცეში განცალკევებული იქნა 1 მლნ 700 ათასი ფერწერის ფრაგმენტი (მეთოდის შესრულება ჩანს ექსპერიმენტში, რომელიც წარმოებულია S პლანშეტით. კომპიუტერული დამუშავების დროა 5 წთ. პროცესორი pentium IV, 3,0 ГГц, ОЗУ-512 Мб). სკანერის დახმარებით კომპიუტერულ ბაზაში თავსდება ფრაგმენტების ციფრული გამოსახულება (ნახ. 1).



ნახ. 1. ა) ვოლოტოვოს მიძინების ტაძრის ფერწერის ფრაგმენტები კომპიუტერული დამუშავებისას; ბ) გარე კონტურული რუკის გამოყენება.

მონაცემთა ბაზის შექმნის შემდეგ იწყება გამოსახულების კონტურის ფორმირების პროცესი. ბოლო ეტაპზე კომპიუტერმა გაანალიზა ფრაგმენტების 189 რაოდენობა და ამოირჩა 18 საუკეთესო შეერთება. მოპოვებული შედეგები შემოწმდა და აღმოჩნდა სწორი. დღეისათვის მთავარი ამოცანაა მონაცემთა ბაზის ფორმირების პროცესის დაჩქარება, კონტურის შექმნის ავტომატიზაცია და შემცირება მცდარი შეერთებებისა (Зотов, 2001:17).

განვიხილოთ კიდევ ერთი ექსპერიმენტი მულტიგამოსახულების 3D რეკონსტრუქციის ჩვენებით, რომელიც ჩატარდა საპილოტე პროექტის ფარგლებში (ევროკავშირის ICT პოლიტიკის მხარდაჭერის პროგრამა) (Ullrich, 2004:3-5).

3D რეკონსტრუქციის ალგორითმების რეალიზაციისათვის ფართოდ გამოიყენება SFM-DMVR პროგრამული უზრუნველყოფა. ექსპერიმენტის ფარგლებში რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებული პრობლემების გადასაჭრელად გამოყენებულ იქნა მაღალი კლასის კომპიუტერული სისტემა AgiSoft PhotoScan (Version 0.8.5). პროგრამულ უზრუნველყოფაში სურათების განთავსების შემდეგ, სისტემა ავტომატურად ამოწმებს კამერას სურათებში არსებული ინფორმაციის საფუძველელზე და ქმნის სრულ ან ცალკეულ 3D წერტილოვან ბადეს, მრავალხედიანი რეკონსტრუქციის ალგორითმის გამოყენებით. ნახ. 2 გამოსახავს მონუმენტის გარე ზედაპირის მცირე ნაწილის სხვადასხვა დეტალის დონეებს. რაც უფრო მაღალი დონისაა დეტალი, შესაბამისად მით უფრო ადვილად აღქმადია დეტალის ფერები ძეგლის ზედაპირზე.

ნახ. 2. მონუმენტის გარე ზედაპირის დეტალის სხვადასხვა დონეები.

აღნიშნული ექსპერიმენტიდან ჩანს, რომ SFM-DMVR მოდელი არ შეიცავს პროპორციულ შეცდომებს.

ამგვარად, მოცემული ექსპერიმენტები კომპიუტერული პროგრამების და ლაზერული სკანირების გამოყენებით, ადასტურებენ მათი გამოყენების ეფექტურობას, კულტურული ძეგლების კონსტრუქციების შეფასებისა და ფრესკების დაკვირვებისათვის, მოულოდნელი რღვევის გაჩენის, ფარული დეფექტების დაგროვების რისკის პროგნოზირებისას. მათი გამოყენება ასევე მნიშვნელოვანი იქნება ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლების აღდგენისა და რესტავრაციისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბრამიშვილი გ., ზაქარაია პ., ციციშვილი ი., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, თბილისი, 2000.
2. ბერძენიშვილი დ., ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, ზემო ქართლი-თორი, ჯავახეთი, თბილისი, 1985.
3. Ullrich A., Studnicka N., Neubauer A., *Workshop 9, Archäologie und Computer*, “Combined 3D Laser Scanning and Photogrammetry for Archaeological Fieldwork”, 3-5. November 2004, Wien.
4. Беридзе В., Архитектура Тао-Кларджети, Тбилиси, 1981.
5. Зотов Т., Поневаж А., Чумаков П., Использование компьютерной технологии при реставрации живописи XIV в. церкви Успения на Волотовом поле. 2001.

სოფიო პაპინაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილის შემოქმედების დღემდე უცნობი არტიფაქტები

გამორჩეული სტუდენტი, საინტერესო და ნიჭიერი მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილი დაიბადა თბილისში 1893 წლის 30 დეკემბერს. სამეცნიერო სფეროში კარგად არის ცნობილი მისი ინტერესი მრგვალი ქანდაკებისადმი, თუმცა საზოგადოებაში მას უმეტესად რელიეფის ოსტატად იცნობენ. იგი სტუდენტობის პერიოდშივე აქტიურად იღებდა მონაწილეობას გამოფენებსა და კონკურსებში. სამწუხაროდ, დღეისათვის თითქმის უცნობია მისი ინტერესი მცირე პლასტიკისადმი. გიორგი სესიაშვილის შემოქმედების ამ ერთ-ერთ საინტერესო მიმართულებას მის სიცოცხლეშივე არაერთი მკვლევარი აღნიშნავდა, მაგალითად, ხელოვნებათმცოდნე ვახტანგ ბერიძე წერდა: „მას აქვს ერთი საყვარელი, მუდმივი თემა, რომელიც გასდევს მთელ მის შემოქმედებას და რომელიც სწორედ მცირე ქანდაკებაში პოულობს თავის სრულ გამოვლინებას. ეს თემაა ადამიანის იდეალურად ლამაზი, სპორტულად განვითარებული, შიშველი სხეული და, უპირველეს ყოვლისა, ამ სხეულის დინამიკით აღსავსე მოძრაობა, მისი რთული პლასტიკა“ (კატალოგი..., 1962:8).

მსგავს შეფასებას ვკითხულობთ ხელოვნებათმცოდნე შალვა კვასხვაძის სტატიაშიც: „იგი წარმატებით მუშაობს ქანდაკებაში, ნახატსა თუ კერამიკაში. უკანასკნელ წლებში ჭედურობის საქმესაც მოკიდა ხელი, მაგრამ განსაკუთრებით ნაყოფიერია მისი შემოქმედება პლასტიკის მცირე ფორმებში. სესიაშვილი ამ დარგშია ნამდვილი ვირტუოსი“ (კვასხვაძე, 1962:51). მისივე მონათხრობიდან ვიგებთ, რომ პირველი ეტიუდური მცირე ზომის ნაძერწი ნატურიდან 1912 წლის ბოლოს პარიზის ერთ-ერთ სტუდიაში შეუსრულებია (კვასხვაძე, 1962:52).

გიორგი სესიაშვილმა საშუალო სკოლა დაასრულა თბილისში 1912 წელს. მშობლებს სურდათ, რომ მას ესწავლა სავაჭრო საქმე და ამ მიზნით მან ჩააბარა კიდეც მოსკოვში, თუმცა მალევე ამ საქმიანობაზე უარი თქვა, თავის პროფესიად კი ქანდაკება და მხატვრობა აირჩია. ამ სურვილით მან იმოგზაურა შვეიცარიაში (ჟენევაში) და სამხატვრო სკოლაში ხატვის სწავლაც დაიწყო. რამდენიმე თვის შემდეგ გადავიდა პარიზში საცხოვრებლად, სადაც უდიდესი შთაბეჭდილების ქვეშ მოექცა პარიზის მუზეუმების მდიდარი მასალით.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ მან გაიცნო უკვე სახელმოხვეჭილი და დამსახურებული მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე. სამხატვრო აკადემიის გახსნამდე რამდენიმე წელი სწორედ მის სახელოსნოში იმუშავა, სამხატვრო აკადემიის გახსნის დღიდან კი უკვე პროფესიული განათლება მიიღო მისსავე კლასში. ამ დროისთვის, შეიძლება ითქვას, რომ იგი უკვე ჩამოყალიბებული ხელოვანი იყო.

არ შეიძლება, არ ვახსენოთ ჟენევაში მისი მოგზაურობის პერიოდი (1912-1913 წწ.), რადგან პირველად სწორედ აქ ეზიარა ის ხელოვნებას, მოიხიბლა სახვითი ხელოვნების ნაწაროებებით და სურდა ცოდნის გაღრმავება. ჟენევაში შესრულებული ჩანახატები, თითქოს, ერთი ამოსუნთქვით და სწრაფადაა შესრულებული, ამ ნამუშევრებს ახასიათებს მასიური ფორმებისაკენ მიდრეკილება და გარკვეულწილად შეიცავს კუბიზმისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ ელემენტებს, გეომეტრიზმს. ეს ყოველივე მომავალში მის მიერ წარმოდგენილ პროექტებშიც წარმოჩნდა[27].

გიორგი სესიაშვილის შემოქმედება სტუდენტობამდე უკვე მიმართული იყო მონუმენტური ფორმებისადმი, აინტერესებდა სხეულის პლასტიკა, სპორტული აღნაგობა. მხატვრული ფორმის ძიების პროცესში მის შემოქმედებას გასდევს ორი ურთიერთგანსხვავებული ხედვა, რაც, ერთი მხრივ, ეტიუდური, სწრაფი შესრულების მანერით, დაუსრულებლობის შეგრძნებით, მასალის დაუმუშავებელი ზედაპირით ხასიათდება, ხოლო მეორე მხრივ, დასრულებულობით, სხეუ-

[27] მას გაფორმებული აქვს წყაროები საქართველოს მასშტაბით, თუმცა დღესდღეობით მათი ადგილდებარეობა დაზუსტებული არ არის. ასევე შემორჩენილია შადრევნის პროექტი, რომელიც არ განხორციელებულა.

ლის სიმძიმის ხაზგასმით, მასიური ფორმების გადმოცემით. მსგავსი ტენდენციები იკვეთება პორტრეტულ ბიუსტებში, რომლებიც უპირველესად საჭიროებს განათებას.

გიორგი სესიაშვილი I მსოფლიო ომის დროს გაიწვიეს სამხედრო სამსახურში და 1 წლის შემდეგ, 1916 წელს დაბრუნდა თბილისში. ომის დასრულების შემდგომ, 1922 წელს საქართველოც საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში მოექცა და ხელოვანებსაც მოუწიათ პოლიტიკური დაკვეთების შესრულება. გიორგი სესიაშვილის შემთხვევაშიც ასე მოხდა, 1920-იან წლებში, როდესაც ჯერ კიდევ შეეძლოთ, ხელოვნების მოღვაწეებს მეტ-ნაკლები სითამამით ემუშავათ, მანაც შექმნა შიშველი ქალის სხეულები (სურ. 1. თიხა). ილუსტრაციაზე წარმოდგენილი ნამუშევრის შესრულების წლები, ვფიქრობ, უნდა მოვაქციოთ 1930-იან წლების დასაწყისში. მუხლებზე მჯდომი ახალგაზრდა ქალბატონი ბანაობის პროცესშია წარმოდგენილი. ფიგურის ზედაპირი არ არის გლუვი, გამოკვეთილია ფორმები, არის მოცულობითი და, ერთგვარად, იმპრესიონისტული დაუსრულებლობის შეგრძნებასაც ტოვებს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი თავის მხატვრულ ნაწარმოებებს უფრთხილდებოდა (ამას მოწმობს ოჯახში დაცული მასალები. თითოეული მათგანი თავად მან აღწერა), სკულპტურათა თარიღების დადგენა ცოტა რთულია, რადგან მხოლოდ 3 ფიგურის წელია ცნობილი კატალოგში დაბეჭდილი მასალის დამსახურებით. უნდა ვივარაუდოთ, რომ 1920-30-იან წლებში იგი მუშაობდა ამ თემაზე, თუმცა, საბოლოოდ, ბევრი მათგანი არ შემორჩენილა. მის მიერვე წარმოდგენილი ჩანაწერები ადასტურებს, რომ სახელოსნოს „დარბევის“ დროს განადგურდა უამრავი ფიგურა, ნაწილი კი გაიძარცვა.

1939 წელს შესრულებული მცირე პლასტიკა (სურ. 2. 1939 წ. ბანაობა, თაბაშირი) წარმოადგენს მობანავე ქალბატონს[28]. მარჯვენა ფეხზე დაყრდნობილი ქალბატონი წარმოდგენილია დინამიკაში, მარცხენა ფეხი აწეული და მუხლშია მოხრილი, სხეულის აბრისი მარჯვნიდან მარცხნივ არის ოდნავ გადახრილი. ამ საკმაოდ რთული პოზიციით ფიგურა წონასწორობას ინარჩუნებს და ქალის სხეულის შინაგან ენერგიასაც ავლენს. იგი შესრულებულია კომუნისტური პოლიტიკის მიერ დადგენილი ცენზურის მკაცრ პირობებში[29], შესაბამისად, არც ეს და არც სხვა შიშველი ფიგურა გამოფენაზე არ მოხვედრილა. ამ ყოველივემ, რა თქმა უნდა, განაპირობა ის, რომ დღესაც კი არანაირი ინფორმაცია, რეცენზია თუ სხვა კრიტიკული შეფასება არ მოიპოვება მის მიერ შესრულებულ ნიუს ჟანრის ნაწარმოებებზე.

1930-იან წლებში გიორგი სესიაშვილი უმეტესად მონაწილეობას იღებდა სხვადასხვა კონკურსში, შადრევნების პროექტებში და შეასრულა მცირე პლასტიკაში სხვდასხვა სიუჟეტი, მაგალითად, „მიჯნის ამოგდება“ და ბევრი სხვა. 1950-იანი წლები კომუნისტური საქართველოსთვის მნიშვნელოვანი ცვლილებების ხანა გახდა, ბელადთა კულტის შესუსტების პროცესი დაიწყო, რაც განაპირობა 1953 წელს ოსებ ჯუღაშვილის (სტალინის) და ლავრენტი ბერიას გარდაცვალებამ. შესაბამისად, 1950-იანი წლებიდან მოყოლებული, ხელოვანებს მიეცათ შესაძლებლობა, ნიუს ჟანრშიც ემუშავათ.

თავისუფალ მანერაშია შესრულებული „მჯდომარე ქალის” გამოსახულებაც (სურ. 3, 1958 წ. ტყვია), რომლის პოზა ბუნებრივია, არ იგრძნობა დაძაბულობა და დაჭიმულობა. თავჩაღუნულია ქალი, რომლის საყრდენი უმეტესად არის სხეულის მარჯვენა ნაწილი. მუხლში აქვს მოხრილი მარცხენა ფეხი, რომელსაც მარჯვენა ტანს აყრდნობს. საინტერესოა, რომ გიორგი სესიაშვილი შიშველ ფიგურებს უმეტესწილად თავჩაღუნულს წარმოგვიდგენდა, რაც მცირე პლასტიკის ფორმებით და პოზებით არის ნაკარნახევი. სახე არის განზოგადებული და ერთიანად გადასწორებული.

გიორგი სესიაშვილის 1950-იანი წლების ბოლოს შესრულებული ფიგურები ერთგვარი უტრირებითაც გამოირჩევიან, მაგალითად, ხშირად გადიდებული აქვთ ზედა და ქვედა კიდურები. გიორგი სესიაშვილისთვის ნიშანდობლივია 1960-იანი წლების სხვა ქართველი ხელოვანებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილი, განზოგადებული და იდეალიზებული სახეები. ამის კარგი მაგალითია „ზღვის პირას“ (სურ. 4. 1959 წ.).

---

[28] თაბაშირში დატოვებული ფიგურა დღესდღეობით მცირედ დაზიანებულია და საჭიროებს რესტავრაციას.

[29] 1928 წლის ზაფხულში ცენტრალურმა კომიტეტმა ჩაატარა საერთაშორისო კონფერენცია აგიტაციისა და პროპაგანდის საკითხებზე. კონფერენციაზე მიიღეს რეზოლუცია, რომლის მიხედვითაც ხელოვნების ყველა დარგს უნდა გაევრცელებინა ახალი მსოფლმხედველობა და მხარი დაეჭირა ახალი ხუთწლიანი გეგმისათვის.

„მზის აბაზანა“ (სურ. 5. თაბაშირი) კი არის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარი მის მიერ შესრულებულ ნიუებს შორის. მზის გულზე წამოწოლილი ქალბატონის სხეული არის თამამი და მიმზიდველი. ქვა, რომელიც ქალის სხეულის ძირშია წარმოდგენილი ასრულებს და ითავსებს საყრდენის ფუნქციას, ასევე ნაწარმოებს მხატვრულ ეფექტს მატებს. ქვა არის ადგილ-ადგილ ამოზრდილი უსწორმასწორო ზედაპირით, რაც შუქ-ჩრდილზეა გათვლილი და ამით თითქოს სიახლოვეს პოულობს იაკობ ნიკოლაძის – მისი მასწავლებლის და პედაგოგის, შემოქმედებასთან.

იაკობ ნიკოლაძესთან კავშირი მისი ერთ-ერთი რელიეფური ნამუშევრითაც ჩნდება. იაკობ ნიკოლაძის „ქარი“ (სურ. 6. 1906 წ. საქართველოს ეროვნული გალერეა) და გიორგი სესიაშვილის ბარელიეფი „ქარში“ (სურ. 7. 1930 წ. დღესდღეობით ამ ნამუშევრის ადგილმდებარეობა უცნობია)[30] საინტერესოა მათი მხატვრული კავშირის მხრივ. პრინციპულად ერთმნიშვნელოვანია სიუჟეტი, იაკობ ნიკოლაძე წარმოადგენს ქარში მიმავალ ქალბატონს, ხოლო, მეორე შემთხვევაში, საქმე გვაქვს მამაკაცურ სიძლიერესთან. მათი მთავარი საერთო ნიშანი არის შთაბეჭდილების მოხდენა მნახველში, დროის შეგრძნება და საინტერესო წამის დაფიქსირება. ამ ნაწარმოებით კიდევ ერთხელ კარგად ვლინდება მისი ნიჭიერება რელიეფური პლასტიკისადმი, იგი შემოქმედების დასაწყისიდანვე კარგად გრძნობდა სივრცესა და სიბრტყეს და ამ ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო სფეროებს წარმატებით უთავსებდა ერთმანეთს.

XX საუკუნის დასაწყისი საქართველოში შიშველი სხეულის გამოქანდაკების საწინდარია, რამდენიმე მოქანდაკეს შორის აუცილებლად დგას სწორედ გიორგი სესიაშვილი, რომლის ნამუშევრებიც ამ დრომდე არ იყო საზოგადოებისთვის ფართოდ ცნობილი. მას მოღვაწეობა მოუწია მკაცრად იდეოლოგიზებულ სამყაროში, როდესაც სიუჟეტზე ფიქრი ხელოვანს აღარ უწევდა, რადგან მოთხოვნა ხელისუფლების მიერ, უკვე ჩამოყალიბებული იყო – მხატვრებს უნდა შეესრულებინათ ბელადთა გამოსახულებები, ეჩვენებინათ ქვეყნის სოციალური აღმშენებლობა. ამ ყოველივემ კი, გარკვეულად, შეაფერხა XX საუკუნის 10-20-იანი წლების საქართველოში მიმდინარე მოდერნისტული ტენდენციების განვითარება, თუმცა, საკუთარ სახელოსნოებში, მრავალი ქართველი ხელოვანი, მათ შორის გიორგი სესიაშვილიც, აგრძელებდა თავისუფალ შემოქმედებით ექსპერიმენტებს, მაგრამ არა საჯარო სივრცისთვის. გამოფენებზე მხოლოდ დროის მოთხოვნების ადეკვატური ნიმუშები გამოჰქონდათ. აქედან გამოდინარე, გასაკვირიც არ არის, რატომ იყო დღემდე გიორგი სესიაშვილის ნამუშევრები უცნობი. რამდენიმეწლიანი კვლევა-ძიების შედეგად ექსპერიმენტული, შემოქმედებითი ძიებების აღმნიშვნელი ნაწარმოებები (რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი) აღმოვაჩინე მოქანდაკის მემკვიდრეებთან, კერძო კოლექციაში. ამ ფიგურებმა კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი იმას, რომ ქანდაკების უნივერსალური თემა არის ადამიანი და მისი შიშველი სხეული. მოქანდაკის სამეტყველო ენაც სწორედ შიშველი ნატურის ჰარმონიულ ასახვაში ვლინდება. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული თემატიკის გაჟღერება ქართულ სახელოვნებო სივრცეში არის სიახლე და, ვიმედოვნებ, რომ გიორგი სესიაშვილის შემოქმედება აღარ განიხილება მხოლოდ სოციალისტური რეალიზმის სტილისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით, არამედ იგი ადგილს დაიმკვიდრებს, როგორც ერთ-ერთი თანამედროვე, ნიუს ჟანრში მოღვაწე ქართველი მოქანდაკე და მცირე სკულპტურის ოსტატი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

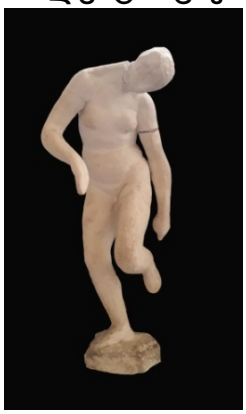
1. ბერიძე, ვ., გიორგი სესიაშვილი - 100: [თანამედროვე ქართული ქანდაკების ერთ-ერთი ფუძემდებელი. ცხოვრება და შემოქმედება] ხელოვნება. თბ., 1995. №1-3.
2. საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გიორგი სესიაშვილი : კატალოგი. საქ. სსრ კულტ. სამინისტრო, საქ. სსრ მხატვართა კავშირი, საქ. სახელმწ. სურათების გალერეა. თბ., 1962.
3. ადონის, მოქანდაკე გ. სესიაშვილი, დროშა, 1924, №12.
4. მამალაძე შ., გიორგი სესიაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენა [სახელმწ. სამხატვრო გალერეაში], ლიტერატურული გაზეთი, თბ., 29.06.1962.

[30] ილუსტრაცია დაიბეჭდა სტატიაში: შალვა კვასხვაძე, *გიორგი სესიაშვილი* [მოქანდაკის შემოქმედებითი პორტრეტი], საბჭოთა ხელოვნება, 1962, №11, გვ. 51-53.

5. ტვილდიანი თ., გიორგი სესიაშვილის შემოქმედება, ქართული სახვითი და დეკორატიული გამოყენებითი ხელოვნება: კრებული/თბილისის სამხატვრო აკადემია, თბ., 1985.
6. კაიშაური ო., მრავალმხრივი შემოქმედი: [გიორგი სესიაშვილის პორტრეტები და ძეგლთა პროექტები], საბჭოთა ხელოვნება, 1963, №10.
7. კაიშაური ო., მრავალმხრივი შემოქმედი: [გიორგი სესიაშვილის ნამუშევრები ბარელიეფში. წერილი მეორე], საბჭოთა ხელოვნება, 1964, №7.
8. მასხარაშვილი გ., საჭრეთლის ოსტატი: [ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. სესიაშვილი], კომუნისტი, თბ., 24.04.1968.
9. შანიძე ლ., ქართული საბჭოთა ქანდაკება, ხელოვნება, თბ., 1975.
10. Кайшаури О.Л., К истории грузинской советской скульптуры : (жизнь и творчество Георгия Сесиашвили): Автореф. Тбилиси, 1965.

ილუსტრაციები:

სურ. 1. ნიუ.



სურ. 2. ბანაობა.

სურ. 3. მჯდომარე ქალი.

სურ. 4. ზღვის პირას.

სურ. 5. მზის აბაზანა.

სურ. 6. ი. ნიკოლაძე, „ქარი".

სურ. 7. გ. სესიაშვილი, „ქარში".

მარიამ მარჯანიშვილი
ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
ფილოლოგიის დოქტორი

ქართველი მოქანდაკის უკვდავების ძეგლები უზბეკეთში

თანამედროვე ქართული ქანდაკების ისტორია თვალსაჩინო მხატვართა – ი. ნიკოლაძისა და ნ. კანდელაკის შემოქმედებით იწყება. ქართული ქანდაკების ორი განშტოება, რომლებიც ეფუძნებიან პლასტიკის ნ. კანდელაკისეულ კონსტრუქციულ განზოგადებასა და ი. ნიკოლაძისეულ იმპრესიონისტულ ძერწვას, ეროვნული სკულპტურული სკოლის მთლიან მოვლენად სინთეზირდება ერთი მასაზრდოებელი წყაროს – მონუმენტურობის გრძნობის მეშვეობით.

ნიკოლაძისეულ ეროვნული სამხატვრო ხელოვნების სკოლის ტრადიციებს 15 წლის ნოდარ ბანძელაძე 1952 წელს თბილისის ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელში ჩარიცხვისას დაეუფლა, რომლის ფესვები ისტორიულ გადმოცემა-თქმულებათა ეპიკური ხატოვანებიდან მომდინარეობდა. მალე ნიჭიერი ჭაბუკი ამ სასწავლებლის ფუძემდებლის სტიპენდიანტიც გახდა, რომლის სადიპლომო ნამუშევარმა „წყურვილი“ – მხატვრის უფაქიზესი სუბიექტური განცდების გამოსახვით ყურადღება მაშინვე მიიქცია. იმ დროს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში პროფესორების: კანდელაკის, თოფურიძისა და მერაბიშვილის კლასები ფუნქციონირებდა. ნ. ბანძელაძე 1957 წელს აკადემიაში კოტე მერაბიშვილის კლასში ჩაირიცხა, სადაც დაეუფლა ქანდაკებაში თვითგამოხატვის სისრულეს, მხატვრის მთლიან და წრფელი სამყაროს წარმოჩენას, მონუმენტურ და მონუმენტურ-დეკორატიულ ხელოვნებას, რაც თავისთავად დამოკიდებული იყო მოქანდაკის ნიჭზეც, ორიენტაციაზე, ცხოვრებისეულ და მხატვრული იდეალების ჩამოყალიბება-სრულყოფაზე.

1963 წელს ნ. ბანძელაძემ სამხატვრო აკადემია დაამთავრა. მისმა სადიპლომო ქანდაკებამ „ცხენბურთი“ – კომპოზიციურ გადაწყვეტათა მოულოდნელობით, ორიგინალური სახეობრივ-ემოციური და მოცულობით-სივრცითი სამყაროს შექმნით მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

„ერის წინაშე სამსახური თავისთავის წინაშე სამსახურია და ამასთანავე, შემოქმედება, შექმნა მომავლისა“ – ეს კარგად იცოდა, თუმცა სამშობლო აკადემიის დამთავრების შემდეგ განაწილების იძულებითი ფორმით დაატოვებინეს და ემიგრანტი გახადეს. ამიტომ მოქანდაკე ნ. ბანძელაძის შემოქმედებას ქართული საზოგადოება არ იცნობს, რადგან სამშობლოში 26 წელი იცხოვრა, ხოლო 37 წელი საქართველოს გარეთ, აქედან ყველაზე მეტი უზბეკეთში დაჰყო, მაგრამ სამშობლოს გრძნობა ყველგან თან ახლდა. თუმცა, მისი სულიერი შემოქმედების მთელი ნაწილი სხვა ერს მიუძღვნა.

ქართულ პროფესიულ სახვით ხელოვნების შემოქმედებით პალიტრაში ნაწრთობი ნ. ბანძელაძე მხატვრის ნიჭის სპეციფიკით, მახვილი თვალით, ადამიანური, მხატვრული ღირებულებისა და აზროვნების ქანდაკებაში გაცოცხლებით მალე დამოუკიდებელ მოქანდაკედ ჩამოყალიბდა, მაგრამ სამწუხაროდ, არა მის სამშობლოში, არამედ სხვა ქვეყანაში, სადაც უცნობი იყო მათი ბუნება, კულტურა, ეთნოსი, ხალხის კონსტიტუციური აგებულება, ხასიათი, ტემპერამენტი, სულიერება...

«Если бы я работал в Грузии, это конечно было бы гораздо легче, потому что, знаешь свой край, свой народ, свои обычаи, ритуалы, свою историю искусства, и историю народа. А Узбекистан для меня совершенно неизвестный край. Пришлось начать знакомится с Узбекистаном, узбеками, их жизнью, национальной культурой, бытом, обычаями и изучением типажей. Два года понадобилось мне, чтобы освоить формы национальной культуры. А через десять лет, все искусствоведы писали единогласно и показывали на мои скульптуры, на мои работы и говорили: «Вот, от кого можно учиться, и знать что такое национальная скульптура» – წერდა იგი თავის მემუარებში (ბანძელაძე, 1996).

1966 წელს მოქანდაკე ნ. ბანძელაძე სსრ კავშირის მხატვართა კავშირის წევრი გახდა. უზბეკეთის საზოგადოება მოწონებით შეხვდა ნოდარ ბანძელაძისა და მისი თანაკურსელის ანზორ ჯიშიაშვილის ერთობლივ ნაშრომს „სამარადისო დიდება მეომრებს“, რომლის კომპლექსი 6 ჰექტარზე დაიდგა ბუხარის რაიონის დაბა კიზილში. მნახველს აოგნებდა შინმოუსვლელის დედის მძლავრი, თვალშისაცემი სილუეტი. სკულპტურული ქმნილება გამოხატავდა მწუხარებითა და სიამაყით გამსჭვალული ქალის გმირულ სულისკვეთებას. ამ არქიტექტურულ-მხატვრულ ანსამბლში დედის სახება ადამიანურ ჭირთა თმენისადმი აღვლენილი ჰიმნიც გახლდათ.

სისადავე, სიმართლე და ბუნებრიობა – ეს სამი პრინციპი ამოძრავებდა ნ. ბანძელაძის შემოქმედებას. მისი ყოველი ქანდაკება გადმოგვცემდა მოქმედებას, გრძნობებს, მოვლენებს...

ნ. ბანძელაძემ დიდი ნიჭი და პროფესიული ოსტატობა ჩააქსოვა ქალაქების – ბუხარისა და სამარყანდის სასტუმროების ინტერიერების არქიტექტურულ და კომპლექსურ-მონუმენტურ გაფორმებას, რომლებშიც ჩანდა არა მარტო ხელოვანის იშვიათი აღმაფრენა, არამედ ძველი ქართული ჭედურობის ძვირფასი ტრადიციების შერწყმა შუა აზიის ხელოვნების უძველეს ოსტატთა გამოცდილებასთან.

1977 წელს ნ. ბანძელაძეს სამ მოქანდაკესთან ერთად ბუხარის სასტუმროს კომპლექსის ინტერიერის გაფორმებისათვის ჰამზას პრემიის ლაურეატის წოდება მიენიჭა. ასევე ყურადსაღებია ამ ჯგუფის მიერ სხვა მრავალი ერთობლივი ნამუშევრებიც. მათ შორისაა ტაშკენტის მეტროპოლიტენის ორი სადგურის „50 წლის სსრკ-ს“ და „ჩკალოვის“ ინტერიერის მაღალ მხატვრულ დონეზე გაფორმება, რომელშიც სკულპტურის ბუნებრივ-პლასტიკური ღირებულებით გამოირჩევა ქართველი მოქანდაკის მიერ სპილენძზე შექმნილი ჭედური ნამუშევარი „ცხენების რემის გადარბენა“.

ახლისაკენ მისწრაფება ადამიანის წარმოსახვის პირველი მოთხოვნილებაა. მოქანდაკე ნ. ბანძელაძემაც საკუთარი ხელწერის გამომუშავებით, მონუმენტური ძეგლების შექმნასთან ერთად, პირველმა დაიწყო პატარა ტანის ქანდაკებების გაკეთება, რომლითაც საფუძველი დაუდო უზბეკეთის უძველესი ეპოსის შექმნას. მისი ნამუშევრები წარდგენილი იყო მსოფლიო გამოფენებზე ინგლისში, იაპონიაში, საფრანგეთში, ბელგიასა და მონღოლეთში. «В Японии мои работы оценили так: «Эти работы напоминают наш, японский «нецки». Когда я узнал об этом, я очень обрадовался, потому что, этим сравнением надо гордиться. Японцы из моей мастерской купили 9 работ» – აღნიშნავდა მოქანდაკე თავის მემუარებში (ბანძელაძე, 1996).

პატარა ტანის ქანდაკებებიდან მისი ორი ნამუშევარი შეიძინა მოსკოვის აღმოსავლური კულტურის მუზეუმმა, ხოლო სამი კი ტრეტიაკოვის გალერეამ. დღეს ნ. ბანძელაძის პატარა ტანის ქანდაკებების 30 ნამუშევარი დაცულია ტაშკენტის სამხატვრო მუზეუმში, ხოლო 20 ქანდაკება – სამარყანდის ხელოვნების ისტორიის მუზეუმში. მსგავსი ქანდაკებებია დაცული ლატვიის მუზეუმშიც. ამ ნამუშევრებით, როგორც გაზეთი „პრავდა ვოსტოკას“ კორესპონდენტი ვ. კარიმოვი წერდა: „მოქანდაკე დაუბრუნდა თავის ბავშვობას, სადაც მან საქართველოში, ერთ პატარა სოფელ დერჩში, მდინარე რიონის პირას ნაპოვნი მარმარილოს ქვის ნატეხში პირველად გამოსახა შოთა რუსთაველის პორტრეტში შემოქმედის შთაგონებული სახე“ (ბანძელაძე, 1996). ძლიერი გამომსახველობით შექმნილმა ამ ქანდაკებამ განსაზღვრა სწორედ მისი შემოქმედებითი გზის დასაწყისიც.

პატარა ტანის ქანდაკებისა და ბიუსტების ოთხასამდე ნამუშევრის უნიკალური კოლექციის შესაქმნელად მას ქვები საქართველოსა და ვლადიკავკაზიდან მიჰქონდა უზბეკეთში. მაშინ ხელოვნების ამ მოცულობის ნიმუშები ახალი მოვლენა გახლდათ სახვით ხელოვნებაში, რომელიც რთული და უფრო მეტად გამომხატველობითი ხასიათისაა. ამ ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია „ნასრედინი ასწავლის ვირს კითხვას“, „უზბეკები ხუმრობენ“, „ბედნიერება“, „გონჩარი“, „ნასრედინი სამარყანდში“, „ნასრედინს არა აქვს სახლი“ და სხვა. იუმორის ნაპერწკლებს აფრქვევენ და ერთმანეთს ალერსით ებაასებიან პერსონაჟები კომპოზიციაში „უზბეკები იცინიან“, რომელიც ძალზე შთამბეჭდავია სახეების მიმიკური გამომეტყველებით, სამოსელთა ინდივიდუალურობით, პოზებისა და ჟესტების განუმეორებლობით. თავისი ბუნებრიობითა და მოკრძალებულობით ხიბლავდა სამარყანდში ჩასულ ტურისტებს სკულპტურა „ნასრედინი ასწავლის ვირს კითხვას“.

1990 წელს უზბეკი პოეტის, მოაზროვნის, სახელმწიფო მოღვაწისა და დიდი ჰუმანისტის ალიშერ ნავოის (ნიზამ ალ-დინ მირ ალიშერ) დაბადებიდან 550 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, ტაშკენტში გამართულ კონკურსში გამარჯვებულმა ჩვენმა თანამემამულემ და მისმა თანამოსაქმეების ჯგუფმა ტაშკენტის ცენტრალურ პარკში აღმართეს პოეტის 22 მეტრიანი მონუმენტი, რომელიც შადრევნის, ყვავილნარისა და მუსიკის ფონზე განუმეორებელ კომპოზიციას ქმნიდა. ბრძენკაცის ნათელ მზერაში იკითხებოდა მისი შემოქმედების მაღალი სულიერება. ქანდაკებაზე მუშაობისას სკულპტორი ალიევი ამბობდა: „ბანძელაძე ძეგლის ბალავარია, დექტიარევი – შენობის კარკასი, მე კი – ცალკეული მოსართავი მასალა“ (ბანძელაძე, 1996).

ქართველი მხატვრის ქანდაკებები უზბეკეთის გარდა, ასევე დადგმულია მოსკოვში, ბელარუსში და თურქმენეთში. აღსანიშნავია მის მიერ შექმნილი სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის მ. კაუმოვას პორტრეტი.

1987 წელს ნ. ბანძელაძეს 50 წლის იუბილესთან დაკავშირებით უზბეკეთის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა. 1990 წელს მისი ნამუშევრები შევიდა გერმანიაში გამოცემულ „მსოფლიო მხატვართა ენციკლოპედიაში“.

ქართველი ხელოვანის ქვაზე, თიხაზე, სპილენძსა და ბრინჯაოზე შესრულებული ათეულობით ნამუშევარი – მონუმენტური სკულპტურული ძეგლი, ქანდაკება, ბარელიეფი, ბიუსტი, ისტორიულ პიროვნებათა პორტრეტული თავი თუ შიშველი ტორსი შერწყმული იყო უზბეკი ხალხის ხასიათსა და სულიერებასთან. ამიტომ ამბობდნენ მასზე: «Нодар любит Узбекистан, чувствует и тонко передает своеобразие народного характера» (ბანძელაძე, 1996).

ნ. ბანძელაძის ცხოვრება და მოღვაწეობა ორ განზომილებაში მიედინებოდა, რომელიც ნათლადაა ასახული მის რუსულ ენაზე დაწერილ მემუარებში. ერთი განზომილებაა მოქანდაკის მძიმე ფიზიკური შრომა, მეორე ოჯახსა და სამშობლოში დაბრუნებაზე მოძალებული ფიქრი და მონატრება. მემუარებში გადმოცემული ეპიზოდები ახალ-ახალი შტრიხებით სრულყოფს სკულპტორის პორტრეტს.

დღეს მოქანდაკე ნ. ბანძელაძის მხოლოდ ერთადერთი სკულპტურული პორტრეტია საქართველოში და ის მშობლიური სოფლის სკოლის ეზოში დგას. ავტორმა იგი სამაგალითო თანასოფლელს, აკადემიკოს გიორგი ახვლედიანის ხსოვნას მიუძღვნა. მთელი კომპოზიცია გადაწყვეტილია ლაკონიურად და სიმეტრიულად. მეცნიერის გარეგნულ სიმშვიდეში დიდი შინაგანი ძალა და სიბრძნეა აღბეჭდილი. ავტორმა ხელოვანის სულის სიცოცხლე და ბუმბერაზი მეცნიერის აზრის მოძრაობა ამ ძეგლში ერთმანეთთან ისე შეაწნა და შეასისხლხორცა, რომ იგი ორივე თანასოფლელის უკვდავების ძეგლად იქცა. სკულპტურა ხელოვანმა სამარყანდიდან ჩამოიტანა.

სულ სხვა პიროვნება და გარდასახვაა გამოხატული სინამდვილეში გულღია, დიდი ადამიანური სითბოთი და იუმორით აღსავსე, ქართული ტოლერანტობით გამორჩეულ მოქანდაკის მიერ შექმნილ ავტოპორტრეტში. მასში იმდენად მძაფრია მიმიკური დახასიათება ხელოვანის გაორებული ფიზიკური მდგომარეობისა, რომ აშკარად იქმნება შეგრძნება ჰამლეტისეული „ყოფნა-არყოფნის“ ტრაგიზმსა და წარმავალი წამის შეჩერების წყურვილზე...

ნეტავ, ცხოვრებასა და შემოქმედებაში რის შეცვლაზე ოცნებობდა მოქანდაკე?! იქნებ, „სადაურსა სად წაიყვანზე“ ითხოვდა პასუხს თავის ბედისაგან?! ან იქნებ, ავტორის შთამაგონებელ და სევდიან სახეზე გავლებული ღრმა ხაზების მიზეზი – სამშობლოს მიმართ მისი გადაუხდელი ვალის წუხილია?!

შტრიხებს მისი პორტრეტისათვის შესანიშნავად ავსებს მემუარიდან ერთი ამონარიდი: «Если бы меня спросили счастливый ли Вы человек, я бы ответил: Да, могу с уверенностью сказать. Имею прекрасную жену, прекрасных детей, прекрасную сноху, отличного зятя, красивых внуков. Добился признания народа – в изобразительном искусстве. А не счастлив тем, что не жил на своей родине, и ещё тем, что оторван от своих работ. Работа художника – это его детище тысяча раз облюбованное каждое произведение. Когда я жил и работал в Самарканде, тогда я не чувствовал и даже не подозревал, что так я буду скучать о своих творениях. Когда я приехал в Владикавказ жить, тогда я почувствовал внутреннюю пустоту, отсутствие своего духовного наследства» (ბანძელაძე, 1996).

ცხადია, ძნელია სამშობლოს გარეშე ცხოვრება, მოღვაწეობა და მით უფრო სიკვდილი, სხვისი საქმისათვის ქართული სისხლის გაწირვა.

საბჭოთა ერების ძმურ ოჯახად ერთად ყოფნის ხუხულას დანგრევისა და ჩამოშლის შემდეგ, ნ. ბანძელაძემ ოჯახთან ერთად უზბეკეთი დატოვა და 1995 წელს სამშობლოს მოაშურა, მაგრამ საქართველოში ჯერ კიდევ არასტაბილური ვითარების გამო დროებით მეუღლის სამშობლოში შეჩერდა. ბარიერს მეუღლის ეთნიკური ოსობა უქმნიდა და ვეღარ გარისკა. საბოლოოდ იგი დამკვიდრებას თბილისში აპირებდა, მაგრამ 2000 წელს მოულოდნელად დარიალის ხეობაში სამშობლოში მომავალი ტრაგიკულად დაიღუპა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბანძელაძე ნ., მემუარები, 1996.
2. ბერძენიშვილი მ., ქანდაკება, ფერწერა, გრაფიკა, თბილისი, 1988.

ნათია კვაჭაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი;
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

ჯამეები აჭარაში, როგორც ისლამური კულტურის პარადიგმა საქართველოში

ქართული ხალხური ხითხუროთმოძღვრება მრავალფეროვანია, ამ მრავალგვარობას სხვადასხვა სივრცით-მოცულობრივი ვარიაციები განაპირობებს, მათგან ერთ-ერთი გამორჩეული აჭარული ხის მეჩეთია, რომელიც ქართულ ტრადიციებთან ღრმად დაკავშირებული ფენომენი და საკულტო არქიტექტურის საგულისხმო ძეგლია.

ხის ჯამეებმა გასულ საუკუნეში მიიქცია ქართველ მეცნიერთა ყურადღება, გამოიკვეთა, რომ ისინი წარმოადგენენ ქართული ხალხური ხითხუროობის უნიკალურ ძეგლებს.

მეჩეთების აგების ქრონოლოგია XIX-XX საუკუნეებით განისაზღვრება, აგების თარიღი და მშენებელ-ოსტატთა ვინაობა ხშირ შემთხვევაში ძეგლზე არსებული წარწერებით დგინდება, ნაწილი ამ წარწერებისა დაზიანების გამო არ იკითხება. ნაგებობები ძირითადად ხეშია შესრულებული, ბარის რაიონში კი გვხდება ქვის მეჩეთებიც.

აჭარაში არსებული და დღემდე მოქმედი ხის მეჩეთების უმეტესობას დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი სახე, ისინი მხოლოდ ნაწილობრივ ინარჩუნებენ ავთენტურ ელემენტებს, ნიშანდობლივია ისიც, რომ არსებობს ისეთი მეჩეთები, რომელთაც პირვანდელი სახე მეტწილად შენარჩუნებული აქვთ.

სამეცნიერო ლიტერატურის თანახმად, მეჩეთების უმრავლესობა აგებულია ადგილობრივი ან მოწვეული ლაზი ოსტატების მიერ. ამის დადასტურება მეჩეთზე არსებული წარწერით დგინდება. მეჩეთების მშენებლობაში აჭარის მკვიდრნიც იღებდნენ მონაწილეობას, ხოლო „მთავარი ხელოსნის“ ფუნქციას, როგორც წარწერებიდან ირკვევა, ლაზები ასრულებდნენ.

შენობები არქიტექტურული და მხატვრული თვალსაზრისით ძალზე საინტერესო მოვლენაა, რაც ერთი მხრივ ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციების გავლენა უნდა იყოს. გარეგნული ფორმით მეჩეთები აჭარაში გავრცელებული საცხოვრებელი სახლების მსგავსია. ეს გარემოება კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს ძეგლების იდენტურ-მხატვრული თავისებურებების შეცნობა-გააზრების საკითხს.

მეჩეთების გეგმარებითი სტრუქტურა კვადრატული დარბაზის ირგვლივ განაწილებულ ქოროებს ეფუძნება, მსუბუქი კონსტრუქციის ბოძების რიტმი, სარიტუალო ელემენტების ორნამენტული ჩუქურთმა და სუფთა, ოსტატური წყობა, დეკორატიულ მიმზიდველობას ანიჭებს ინტერიერს (ჭიჭილეიშვილი, 2015:119).

მეჩეთების მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმება და ოსტატების ინდივიდუალური შემოქმედებითი მიდგომა ასახიერებს ქართულ სამშენებლო ხელოვნების ძირძველ ტრადიციებს, რაც ისლამური საკულტო ნაგებობების საინტერესო ნიმუშების გამომხატველია აჭარაში.

აღსანიშნავია, რომ აჭარაში ადგილობრივი მოსახლეობა მეჩეთს ძირითადად „ჯამედ“ მოიხსენიებს. „ჯამე“, ხალხური გააზრებით, მეჩეთის სინონიმად იწოდება.

ეს მახასიათებელი 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 სხვა.), რომელიც აჭარაში აღინიშნება ტერმინით „ჯამიკარი“, წარმოადგენდა მნიშვნელოვანი სოციალური დატვირთვის მქონე ადგილს (ბარამიძე, 2010:398).

ხის ჯამეები ძირითადად წარმოადგენს სწორკუთხა ან კვადრატული გეგმარების ორ ან სამ სართულიან ხის ნაგებობას, რომელიც ქვით ამოშენებულ საძირკველზე, ზოგჯერ კი სართულზე იდგა. თვალსაჩინოა ჯამეებისათვის ადგილის შერჩევისა და ბუნებასთან შერწყმის ტრადიცია. ისინი აგებულია საზოგადოებრივი თავშეყრისათვის ხელსაყრელ ადგილებში. უნდა აღინიშნოს, რომ ჯამე ყოველთვის ორგანულად არის ჩაწერილი ლანდშაფტურ გარემოში.

მეჩეთი საგანგებოდ შერჩეული კარგი ხის მასალით იგებოდა. ძირითადად იყენებდნენ წაბლის, ცაცხვის, თელას მასალებს. მეჩეთის შესასვლელშივე აქცენტირებულია აივანი, რომლის სვეტებზეც დაფუძნებულია შენობის მეორე სართული. გვხდება ჯამეები აივნის გარეშეც.

აივანს გააჩნია პრაქტიკული დანიშნულება, ის მოსაცდელს წარმოადგენს, ხშირ შემთხვევაში მასზე საკმაოდ ფართოდ განლაგებული დასაჯდომებია განთავსებული.

ჯამეში შესასვლელი ჩრდილოეთ მხარესაა მოწყობილი, თვალსაჩინოა შესასვლელი კარის მოჩუქურთმება, რომელსაც განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა. მლოცველზე ზემოქმედების მოხდენა შესასვლელშივე უნდა დაწყებულიყო. შესასვლელი კარი მრავალფეროვანი შემკულობით გამოირჩევა, კარის დეკორში გვხდება მცენარეული მოტივები, სიცოცხლის ხე, ფოთლის ხვეულები, ყვავილი, ასევე გეომეტრიული და ასტრალური ფიგურები.

შესასვლელი კარის პირდაპირ, სამხრეთის მხარეს მდებარეობს სალოცავი ნიშა – მიჰრაბი, რომელიც განსაზღვრავს მიმართულებას მექისაკენ. აჭარული მეჩეთების მთავარი ფასადი ორიენტირებულია ჩრდილოეთ მხარეს, რაც განპირობებულია მექისადმი საქართველოს გეოგრაფიული მდებარეობით.

ჯამეს კომპოზიციას საფუძვლად უდევს დახურული მოცულობისა და ღია აივნის შერწყმა. აივანი თავისი მორთულობით მეტად გამომხატველ იერს ატარებს, დახვეწილი ორნამენტული ჩუქურთმა, მრავალფეროვანი ნახაზი, დეკორატიულ-პლასტიკური გამომსახველობა, მას ეროვნულ ხასიათს სძენს (ჭიჭილეიშვილი, 2015:118).

საინტერესოა მეჩეთების გადახურვა და მისი კონსტრუქციული წყობის საკითხი. კვადრატული ფორმის შენობა გადახურულია სახლებისათვის დამახასიათებელი კარვისებური, ოთხფერდა სახურავით. მეჩეთის სახურავი კედლის სიბრტყიდან საკმაო მანძილით არის გადმოწეული. ამგვარი გადაწყვეტა კედლებს იცავდა ნალექისაგან. კლიმატური პირობებით განპირობებული ეს დეტალი ხელოსნობისა და ხითხუროობის მაღალ ტრადიციებზე მეტყველებს. მსგავსი დეტალი გვხდება აჭარულ და ლაზურ საცხოვრებელ თუ სამეურნეო ნაგებობებზე.

რაც შეეხება მეჩეთების ჭერის კონსტრუქციას, იგი მრავალი სახესხვაობებით არის წარმოდგენილი. უმთავრესად გამოყენებულია გადახურვის გუმბათოვანი, „გვირგვინისებური“, „ხონჩისებური“ („ბრტყელ-კასეტური“) ფორმები, რაც თავის მხრივ ადასტურებს ქართული ხითხუროობის ტრადიციების უწყვეტობას ეროვნულ ფესვებთან. მაგალითად, ქობულეთში, სოფელ კვირიკეს მეჩეთის გადახურვა გამოძახილს ჰპოვებს ქართული დარბაზის გვირგვინოვან გადახურვის წყობასთან, რომელიც ცნობილია, რომ თავის საწყისებს უძველეს ხანაში პოულობს.

ნათელია, რომ მეჩეთების გარეგნული სტრუქტურა, შიდა სივრცის გადაწყვეტა, საცხოვრებელი სახლების მხატვრულ-კონსტრუქციული თავისებურებების გამომხატველია.

ქართული ხითხუროობის ტრადიციები თვალსაჩინოა სვეტების, ინტერიერის ორნამენტული ჩუქურთმის ხასიათშიც, რომლებშიც წარმოდგენილია შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურისა და ხეზე კვეთის ნიმუშებში დადასტურებული მოტივები. ჯამეების აგება და დეკორატიული ჩუქურთმების ერთიანი ნახაზის შექმნა უმთავრესად ლაზი ოსტატების სახელთანაა დაკავშირებული.

თვალხილულია მეჩეთების გამშვენების ორიგინალური ფორმის სახესხვაობებიც, ორნამენტული მორთულობის სემანტიკური მნიშვნელობა და დეკორატიული სისტემის არსებობა, რაც ქართული ხალხური ხელოვნების განვითარების უწყვეტი რგოლის გააზრებით განისაზღვრება, ძეგლების ფუნდამენტური კვლევა კი მხატვრული მიდგომების და გადაწყვეტის, ისტორიული და კულტურული წანამძღვრების ობიექტური მიზეზების გარკვევაში დაგვეხმარება.

დღევანდელ რეალობაში ხეში „ამღერებული“ ამ ორნამენტების ცქერისას, მსგავსი, ახლობელი ეროვნული ფორმათქმნადობით გამოწვეული განცდა ალბათ არაერთ მკვლევარს შეიძლება გაუჩნდეს, ეს ის ამაღელვებელი შეგრძნებაა, რაც საუკუნეებს მოჰყვება და ასეთი ახლობელია მნახველისათვის.

შესრულების ტექნიკის მიხედვით, დეკორი შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს. პირველს ეკუთვნის ხის ზედაპირზე ამოკვეთილი მცენარეული სახეები, მეორეს – ხის ზედაპირზე ფერწერულად, ზეთის საღებავებით შესრულებული ნიმუშები. ხეზე ამოკვეთილი მცენარეული ორნამენტი უფრო ძველია, ინტერიერის ფერწერული მოხატვა კი მხოლოდ ზოგიერთ ჯამეს შემკულობისთვის არის დამახასიათებელი და შედარებით გვიანდელია.

ინტერიერის მორთულობის ნახვისას, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ იქმნება ერთგვარი დეკორატიული, ორნამენტული მოტივებისგან შემდგარი სისტემა, რომელსაც თავისი შესრულების მელოდიური დასაწყისი, განვითარება და დასასრული აქვს.

მეჩეთების წარმოჩენა ეროვნული კულტურული ფენომენის, მსოფლიო ხელოვნების კონტექტსში ქართული ხალხური ხელოვნების მნიშვნელობის, ასევე ადგილის განსაზღვრის თვალსაზრისითაც მეტად საზრისიანია.

მიუხედავად იმისა, რომ ჯამეებში იკვეთება ისლამური არქიტექტურული ფორმა, იგი მაინც მჭიდროდაა დაკავშირებული ხალხურ არქიტექტურასთან, პირველ რიგში კი ოდა სახლის ადგილობრივ ვარიანტთან. ეს ნიმუშები ხალხის წიაღიდან გამოსული ოსტატების გამბედაობასა და შემოქმედებით თავისუფლებას წარმოაჩენს.

აჭარის მეჩეთების ექსტერიერი ძალზე სადა და უბრალოა, რასაც ვერ ვიტყვით მის ინტერიერზე. მეჩეთების ექსტერიერი თითქოს საგანგებოდ „მალავს“ შინაგან ფორმათგანცდის შინაარსს და ჩნდება იდენტობა-დაფარული საკულტო ძეგლი, რომელიც ერთი მხრივ მორგებულია ლანდშაფტურ-გეოგრაფიულ კლიმატურ პირობებს და მეორე მხრივ, მშენებელ-არქიტექტორს შენარჩუნებული აქვს გენეტიკურ მეხსიერებაში დაუნჯებული მხატვრული ფორმის სივრცით-მოცულობრივი გააზრება.

ძალზე საინტერესოა, ყურადღება გავამახვილოთ მიჰრაბის (სალოცავი დარბაზის მთავარი ნიშა) და ბუხრის ინტერპრეტაციის საკითხებზე.

ი. ადამიას ნაშრომის თანახმად, ბუხარი ყველაზე წმინდა და საკრალური ადგილი იყო საცხოვრებელ სახლში, მისი უძველესი სახელწოდებაა „ოხოი, ოჯახი“.

დიდ ინტერესს იწვევს აჭარული სახლის კონსტრუქციული სტრუქტურის არსი, რომელიც ასაწყობი მარტივი ელემენტებისგანაა შედგენილი და ერთმანეთთან სარტყლებით დაკავშირებული დგარებისა და „ბოყვების“ მდგრად სისტემას წარმოადგენს. „შუა ცეცხლის“ გარეშე წარმოუდგენელი იყო ოჯახის არსებობა, ცეცხლის დასანთებ ადგილს ყველგან „ოჯახს“ ეძახიან. „ოჯახი“ ანუ „ონჯაყ“, არაბულ-თურქული წარმოშობის სიტყვაა და ნიშნავს კერას, აჭარაში ბუხარსაც „ოჯახს“ უწოდებენ. საინტერესოა კონსტრუქციული სტრუქტურის თვალსაზრისით საცხოვრებელ სახლებში ბუხრის (ოჯახის) მოწყობის ტრადიცია. უმარტივესი კონსტრუქციის საშუალებით ბუხრის მთელი სიმძიმე დაყრდნობილია ერთ ხის ბოძზე, ე.წ. „დირეგზე“, რომლის სიმაღლე მიწის დონედან საცხოვრებელი სართულის იატაკამდე აღწევს. იგი თავისი აგებულებითა და დანიშნულებით ქართული სახლის დარბაზულ სისტემაში არსებულ ე.წ. „დედაბოძს“ მოგვაგონებს (ადამია, 1967:3-12).

ყურადსაღები მითითებები აქვს მოცემული მეცნიერ მ. გარაყანიძეს. იგი თავის ნაშრომში შენიშნავს, რომ მიჰრაბი, ყველაზე მთავარი და საკრალური ადგილი მეჩეთისა თავისი სემანტიკური შინაარსით და მკაფიო დომინანტურობით მიმსგავსებულია ბუხართან. ბუხრის საკრალური მნიშვნელობა ხაზგასმულია მდებარეობით და მასზე არსებული გამოსახულებების სიმბოლური გააზრებით. ჯამეს მიჰრაბის კედლის გადაწყვეტა – მისი დომინანტური მნიშვნელობა შეესაძლოა საცხოვრებელი სახლის კერიის და მასთან დაკავშირებული კომპონენტების დეკორატიული შემკულობის პრინციპით იყოს ნასაზრდოები, რაც, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ ჯამეს მთავარი ნიშის მხატვრული გაფორმება ქართული საცხოვრებელი სახლებისათვის ნაცნობ კონცეფციას ეფუძნება (ჭიჭილეიშვილი, 2015:119-120).

აჭარული ხის ჯამეები ქართული ხალხური ხითხუროთმოძღვრული ტრადიციების უწყვეტი განვითარების მთლიანი სურათის მაგალითია. მხატვრული ფორმის ორიგინალური გარდაქმნის საინტერესო, ახლებური მხატვრული გადააზრება. ამ ძეგლებში ხილულია ძირძველი ტრადიციული არქიტექტურული ფორმის, ნაცნობი კონცეფციით გააზრებული და აგებული, სხვა სარწმუნოებას მისადაგებული ნაგებობები. ხუროთმოძღვარი აშენებს ისე, რომ სივრცით-მოცულობრივი ფორმა თავისი შინაარსით ახლობელი იყოს მისთვის, მიუხედავად სხვა აღმსარებლობისა (ძალდატანებული ისლამიზაცია), მას გააჩნია განსხვავებულის პატივისცემა და მასთან თანაარსებობის გრძნობა, ამავე დროს ოსტატს შენარჩუნებული აქვს გენეტიკური მეხსიერება, ხალხურობა, ვიზუალური ფოლკლორის რემინისცენცია.

საკულტო ნაგებობათა ხუროთმოძღვრულ-დეკორატიული თუ სახვითი თავისებურებების გარკვევა გამოამზეურებს იმ სახვითი ტრადიციების გამძლეობას და სიძლიერეს, რაც ნიშნეულად დაკავშირებულია ეროვნულ ფესვებთან და მოტივებთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ადამია ი., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება, აჭარა, წიგნი I, თბილისი, 1956.
2. ადამია ი., ქართული საცხოვრებელი სახლების უძველესი ტიპები აჭარაში, ძეგლის მეგობარი N12, 1967.
3. ბარამიძე რ., მუსლიმური საკულტო ნაგებობანი. კრებული, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში, 2010.
4. ვარშალომიძე ჯ., ჯამეების ტრადიციული დეკორი. კრებული, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში, 2010.
5. ჭიჭილეიშვილი მ., მეჩეთების მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურებანი. კრებული „ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში", 2010.
6. ჭიჭილეიშვილი მ., ქართული ხითხუროობის ტრადიციები აჭარის საკულტო ძეგლებში (ჯამეები), საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა" მასალები, ბათუმი, 2015.
8. Гараканидзе М., Грузинское деревянное зодчество, Тбилиси, 1959.

Гаяне Погосян
Национальная академия наук Республики Армения
Аспирант

КУЛЬТОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ РЫБООБРАЗНЫХ СТАТУЭТОК ТЕЙШЕБАИНИ

В 1949 году в результате археологических раскопок в крепости Тейшебаини (Кармир-Блур) археологи около жертвенника в кладовой н.25, предназначенной для хранения вина, нашли три глиняные статуэтки рыбообразных существ, которые своими скульптурными формами резко отличаются от традиций урартского искусства (рис.1). Статуэтки однотипные, высотой около 15 см. (Тараян, 2010:177), изготовлены из красной глины и представляют собой стоящих бородатых людей со схематичными чертами построения тела. Головы и спины покрыты рыбьей кожей так, что головная часть рыбы служит головным убором (Пиотровский, 1952:23). Левая рука богов покоится на животе, а правая выдвинута вперед. Судья по разным изображениям богов Ванского царства, можно предположить, что в приподнятых руках эти существа вероятно держали какой-то предмет, может ветвь или копье (Пиотровский, 1959:230), так как на всех обломках подставок имеются углубления, в которых закреплялся этот предмет. Реалистично решены черты лиц двух статуэток, несмотря на поврежденность головной части, заметны брови, глаза и подчеркнутые губы. Голова третьей сломана, но сохранилось доходящая до груди борода. Остатки непрочной осыпающейся краски на спинах показывают, что статуэтки были накрашены в ярко голубой цвет, который символизировал вероятно связь рыбы с водой или небом. Как известно, в надписи Мхер-Капуси есть упоминание о божестве **«Tsuini»,** что буквально значит морская от слова **«Tsue»-море** (Капанцян, 1947:4). Предполагается, что эти статуэтки вместе составляли групповую скульптурную композицию ритуального назначения. Прямоугольный постамент придает статуэткам законченный вид и кажется служит атрибутом божества, так как по древневосточным иконографическим канонам божество должно находится на более высоком уровне. Прообраз рыбобразных божеств известно из памятников древних касситов, а позже распространился в новоассирийском и нововавилонском искусстве (Black and Green, 1992:82). Похожые статуэтки из глины известны также из Ашшура и Нинве (Пиотровский, 1959:230) (рис.2). Урартские и месопотамские статуэтки схожы по однотипной декорировке рыбьей кожы, реалистичной моделировке лиц, а также по виду выбранного материала. Эти фигурки представляют наверно семь мудрецов «apkallu», которые следуя письменным источникам древнего Двуречья, во время культовых обрядах преподносились религиозным постройкам (Black and Green, 1992:83). В искусстве Двуречья головные уборы рыбоподобных существ венчаются рогами как знак божественности, и следует, что и статуэтки Тейшебаини могли иметь божественное или священное значение. Судя по схожим сюжетам и художественным образам, они использовались в религиозных обрядах, которое можно подтвердить остатками образованного пепла жертвенных животных около небольшого глиняного жертвенника в средней части кладовой, где были найдены эти статуэтки (Пиотровский, 1952:23). Из сказанного следует, что это помещение служило не только кладовой, а также было подземное место религиозного значения. Среди помещений хозяйственного назначения кладовая н.25 выделялась своими размерами. Разбросанные обломки расписной декорировки трех столбов в центральной части зала (Пиотровский, 1950:61) представляют собой распространенный мотив священного оплодотворения дерева крылатыми существами под солнечным диском. Ритуалы жертвоприношения в этом помещении сопровождались скорее всего возлиянием вина, как символ божественного напитка. Сказанному служат подтверждением также найденные в этом же помещении 82 большие сосуды для вина (Kasabyan, 1959:215) и 97 бронзовые чашы с клинообразными надписями урартских царей Менуа, Аргищти, Сардура и Русы (Пиотровский, 1950:60), и известны по религиозным сюжетам урартских иконографических памятников. Интересно также, что на некоторых чашах есть изображения рыбы (Пиотровский, 1952:20). Можно сделать вывод, что статуэтки Тейшебаини были стражами священного вина, а помещение было посвящено месопотамскому рыбообразному божеству водных стихий и подземного царства Эа (Black and Green, 1992:75). Эа (шум. Энки, Эйа, аккад. Хайа) в шумеро-аккадской мифологии один из трех великих богов наряду с Ану и Энлилем. Позднее прототип Эа нашло свое выражение в художественном образе

получеловека-полурыбы Оаннеса из книги «Вавилонская история» вавилонского жреца и историка Беросса (4-3 вв.до.н.э). Тело у него было рыбьим, а под рыбьей головой находилась человеческая, внизу же были ноги как у человека и хвост. Оно дало людям письменность, научило их наукам и земледелию, строить дома, возводить богам храмы, устанавливать законы и разбираться в искусстве. Как свидетельствует Синцелл, существовало шесть человек-рыб: первый Оаннес, следующие четыре-Аннедоты и последний Одакон (Капанцян, 1952:16). Из сказанного можно предположить, что кладовая Тейшебаини представляла собой символическую модель священного места, может рая, которая в месопотамских текстах ассоциировалась с богом Эа и священным деревом (Giovino, 2007:12). Тот факт, что рыбообразные боги были связаны с культом древа жизни и солнца подтверждает сюжет священного оплодотворения дерева этими существами на оттиске одной ассирийской печати (рис.3) и рельефах храма Нинурты в Калху (рис.4). Существование такого же ритуала в Ванском царстве (Урарту) представляет изображение ритуала жертвоприношения с участием рыбообразного существа на печати из Топрак-Кале (Пиотровский, 1944:282). Символические знаки звезды, полумесяца и козла на этом оттиске показывают, что ритуал наверно проводился ночью и богам приносили жертву животных (Пиотровский, 1944:282). Сказанное подтверждает огромное количество пережженных костей крупного и мелкого рогатого скота в небольшом помещении примыкающей к кладовой н.25 (Пиотровский,1952:23). В результате анализа останков, было установлено отсутствие костей черепов и нижних частей конечностей, а также наличие костей молодых особей, которых принесли в жертву вероятно на жертвеннике соседнего помещения (Пиотровский, 1952:23). Наличие костей молодых животных указывает на то, что во время жертвенного ритуала приносились недавно родившихся телят, козлят и барашков. Около жертвенника стояла также курильница в виде чаши на высокой ножке (Пиотровский, 1952:23). Тут же на глиняной подставке вероятно размещались и глиняные фигурки божеств, которым скорее всего приносились жертвы и таким образом защищали пищевые запасы и священное вино от злых сил.

Не исключена вероятность того, что рыбообразные фигурки были связаны также с рыбообразными камнями-драконами Вишапакар и мифами о драконах Армянского нагорья. Камни-драконы сооружены из монолитного камня, имеют форму рыбы, иногда с головой быка, установлены высоко в горах возле родников, каналов, водохранилищ и озер, олицетворяя идолов водоснабжения (рис.5). По древним поверьям эти памятники были хранителями водных источников (Пиотровский, 1939:30), а также ассоциировались с божествами плодородия и воды (Пиотровский, 1939:19), а отголоски культа воды сохранились в средневековых легендах о чудотворных рыб. С этой древней традицией связаны также рыбообразные существа, которых изображали народы Закавказья у постели больных (Соколова, 1972:163). Не исключено, что эти божества были хранителями здоровья, отгоняли злых духов, приносящих болезнь. Такие поверья были и в Двуречье, поскольку подобные фигурки были найдены во дворцах ассирийских царей. Не случайно, что в средневековой Армении приносились жертвы вишапам (Пиотровский, 1939:21-22) и священным водам. Древние представления о вишапах отражаются и в армянском фольклоре, где вишап-дракон выступает как чудовище живущее в горах, от воли которого зависит водоснабжение города. Рыбообразный головной убор урартских статуэток наверно связано с традицией изображения жертвенных животных накинутых на верхушку вишапов Армянского нагорья, которая имела важное символическое значение во время ритуальных обрядах (Пиотровский,1939:4-10). Чаще, из рельефной головы быка на вишапах вытекает вода. Таким образом эти замечательные памятники искусства отражают древние религиозные представления людей Армянского нагорья о взаимосвязи между рыбами и быками как символов плодородия. Связь этих драконов-вишапов с водой Г.Капанцян приводит в сопоставлении хеттских слов **«widãr-urd-wrd-ward»** с армянским **«vi-šap»** (Капанцян, 1940:19). Что касается слову **«apkallu»**, то оно содержит корень **ap-ab**, которая переводится из персидского как вода, и таким образом подчеркивает символическую взаимосвязь воды с рыбоподобными существами Древнего Востока. Тут интересен тот факт, что в имени бога войн и грозы Тейшеба (в хуро-хеттских мифах «**Tessub, Tessup»**), в честь которого построили город-крепость Тейшебаини, есть тот же корень **ab**, которое можно сравнить с хеттско-армянским словом kut-ap означающий движение змей или рыб (Капанцян, 1940:19). Научный интерес представляют особенно вишапы с головой быка, а бык как правило считался символом бога грозы и дождей. Главный религиозный центр Тейшебы в Ванском

царстве находился на юго-западе от озера Ван в городе Куммену (Меликишвили, 1954:167). О взаимосвязи культа Тейшебы с водными стихиями свидетельствуют также крепости бога Тейшеба на побережье озера Севан (Меликишвили, 1960:№266) и Тейшебаини у реки Илдаруни (Раздан). Такую же связь можно проследить в имени **«E-abzu»**, которое в шумеро-аккадской мифологии является водным царством бога Эа. Согласно поздне-вавилонской поэме «Энума элиш» в изначальном Океане обитал лишь будуший отец всего сущего шумерский бог Абзу (Косарев, 2001:177). Бог этот зародил жизнь, но однажды боги восстали против него, Эа убил Абзу, затем смешав его кровь с глиной, боги создали человека, которого обязали строить богам святилища, приносить туда еду и питье. В вавилонском варианте того же мифа, Эа велел богам убить одного из них и божественную кровь смешав с глиной создать людей (Тураев, 1935:126). Может отголоски этого мифа о сотворении человека отразились в создании рыбоподобных глиняных статуэток. Следуя тезису Т.Якобсона, древнейшее имя Энки или Эа должно было быть Абзу, позднее уже воспринимали его как царство Эа (Espak, 2006:26). Тезис Т.Якобсона базируется на представлениях о морском божестве, которое в мифах приняло антропоморфний вид. По древнейшим поверьям, с помощью вод Абзу глина образует разные формы. В древне-шумерских текстах Эа или Энки олицетворяет дождевые и речные воды, которые берут свое начало именно в мировом океане Абзу. Мифологические истоки рыбоподобных божеств в Урарту можно найти в клинописном тексте Мхер-Капуси, в котором числе указанных богов урартского пантеона, приводится имя бога «**^{D}z[i-q]u-u-ni-i-e» (**Меликишвили, 1960:№27), которое следуя этимологии Г.Джаукяна, соответствует армянскому слову **ձուկ-дзук-рыба** (Jahukyan, 1986:52). Культовый центр бога «**^{D}z[i-q]u-u-ni-i-e»** Г.Меликишвили сопоставляет со страной Дзукуни на северных берегах озера Ван (Hmayakyan, 1990:18). Расположение культового центра рядом с озером наверняка была связана с почитанием водных источников или стихий. Не исключена также вероятность того, что рыбоподобные существа являлись священными идолами созвездии рыбы, так как в древности божественные существа являлись зодиакальными символами года. Интересно также, что в хуро-урартской культуре имя бога Эа **«^{D}eja»** по мнению И.Дяконова могло звучать как **«Уа»** (Grekyan, 2018:37), которое сопоставимо с божеством Уа в числе важных богов на стене Мхер-Капуси (Hmayakyan, 1990:24).

Исходя из вышесказанного следует, что в Ванском царстве как и в Месопотамии, существовал культ рыбоподобного бога Эа. Подтверждением сказанному служат не только рыбообразные статуэтки, а также изображения фантастических крылатых рыб-людей на бронзовых поясах и вотивных пластинах (рис.6), иконографический образ которых скорее всего результат синтеза древних поверий и мифологических представлений Древнего Востока.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Капанцян Г., О каменных стелах на горах Армении, Ереван, 1952.
2. Капанцян Г., Хеттские боги у армян. В связи с хеттским влиянием на армян и генезисом армянского пантеона вообще, 1940.
3. Капанцян Г., Об урартском божестве Шебиту, Ереван, 1947.
4. Косарев В., От язычества к монотеизму, Общественные науки и современность, 2001, н.1, стр.175-182.
5. Меликишвили Г., Древневосточные материалы по истории народов Закавказья, 1, Наири-Урарту, Тбилиси, 1954.
6. Меликишвили Г., Урартские клинообразные надписи, Москва, 1960.
7. Пиотровский Б., Ванское царство (Урарту), Москва, 1959.
8. Пиотровский Б., Вишапы. Каменные статуи в горах Армении, Ленинград, 1939.
9. Пиотровский Б., История и культура Урарту, Ереван, 1944.
10. Пиотровский Б., Кармир-Блур I, Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук АРМ. ССР и Государственного Эрмитажа 1939-1949 гг., Ереван, 1950.
11. Пиотровский Б., Кармир-Блур II, Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук АРМ. ССР и Государственного Эрмитажа 1949-1950 гг., Ереван, 1952.
12. Соколова З., Культ животных в религиях, Москва, 1972.

13. Тараян З., Статуэтки человека-рыбы из Кармир Блура, Hushardzan, Yearbook, 6, Yerevan, 2010.
14. Тураев Б., История древнего Востока, Т.1, Ленинград, 1935.
15. Black J. and Green A., Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia. An Illustrated dictionary, The British Museum Press, 1992.
16. Espak P., Ancient Near Eastern Gods Enki and Ea: Diachronical analysis of texts and images from the earliest sources to the Neo-Shumerian period, Master's Thesis, Tartu, 2006.
17. Giovino M, The Assyrian Sacred Tree. A History of interpretations, by Academic Press Fribourg, Fribourg Switzerland, 2007.
18. Grekyan Y., State Pantheon of Urartu, Biaynili-Urartu, Gods, Temples, Worship, Yerevan, 2018.
19. Hmayakyan S., The State Religion of Van Kingdom, Yerevan, 1990.
20. Jahukyan G., Armenian layer in Urartian pantheon, Historical-Philological Journal, Yerevan, 1986, N.1.
21. Kasabyan Z., Wine jugs of Teyshebaini (Karmir-Blur), Historical-Philological Journal, Yerevan, 1959, N.4.

Иллюстрации:

Рис. 1

Рис. 2

Рис. 3

Рис. 4

Рис. 5

Рис. 6

ირმა ოქრუაშვილი
ნუნუ ხარაიშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმის
სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი

ხეზე ნაკვეთი დოღი ხევსურულ საწესო გრაფიკულ ხელოვნებაში

ქართული ხალხური ავეჯი მატერიალური კულტურის ის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია, რომელსაც ხითხუროობის მრავალფეროვან საგანძურში ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უკავია. კიდობანი ქართული ხალხური ავეჯის ერთ-ერთი ნაირსახეობაა. იგი სამეურნეო დანიშნულების სათავსებელი დგამია, რომელშიც ინახავდნენ მარცვლეულს, ფქვილს ან გამომცხვარ პურს (ბედუკიძე, 1973:74). სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, „მოიწივნეს სადაც იყო საფლავი და კიდობანი იგი დათხარეს ჰპოვეს და გამოიღეს“. ტერმინი „კიდობანი“ წერილობით ძეგლებში XI-X სს-დან გვხვდება და იგი სკივრის, ზანდუკისა და ლარნაკის ძველი ქართული შესატყვისია. კიდობნის ვიზუალური მასალა წარმოდგენილია, როგორც შუა საუკუნეების ხელნაწერი ფსალმუნის მინიატურებში, ასევე ქართული ტაძრების ფრესკებზე. სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ხის ფონდში მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი ქართული ხალხური ავეჯის ნაირსახეობანი, კერძოდ, სათავსებელი დგამის – ფქვილის შესანახი კიდობნები, ტანსაცმლის სკივრები, წვრილმანი ნივთებისათვის განკუთვნილი ხელყუთები – კროჭი, ტაგრეცი და სხვ. ისინი გამოირჩევა ფორმათა მრავალგვარობით, მოცულობითა და უხვი ორნამეტით, რომელიც თავდაპირველად უძველეს ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებს უკავშირდებოდა, ხოლო მოგვიანებით კი დეკორატიული მნიშვნელობა შეიძინა. ამ კიდობნებს შორის გამოვყოფთ მარცვლეულისა და პურის შესანახ კიდობნებს, რომელიც გეომეტრიული ჭრელებითა და მაგიურ-აპოტროპული დანიშნულების მოტივებითაა შემკული.

ჩვენი საკვლევი თემაა ფონდში დაცული უნიკალური, იშვიათი შემკულობის არქაული ჭრელებით შესრულებული პურის კიდობანი საინვ. №GNM1-15-1960/1, რომელიც 1960 წელს ხევიდანაა შემოსული (სურ. 1). იგი ოთხკუთხა ფორმის დგამია. კიდობნის ზედაპირის სიუჟეტური კვეთილობა ორ ფრიზადაა წარმოდგენილი. ზედაზე იკითხება ოთხკუთხედებში ჩასმული ტეხილი ხაზების ორნამენტი, რომელიც თითქოსდა მცენარის იმიტაციას ქმნის, ხოლო ქვედა ფრიზის მთლიანი სიბრტყის სიუჟეტური კვეთილობა საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნამდვილ შედევრს წარმოადგენს. კიდობნის მთლიან სიბრტყეზე ანთროპომორფულ-არქაული ფიგურები ოთხი ცხენისა და მხედრის შემადგენლობით, ერთი მიმართულებით – მარჯვნიდან მარცხნივ მიემართებიან. ყურადღებამისაქცევია ცხენებზე ფეხზე მდგომი მხედრები, რომელთაც ერთი ხელი ფაფარზე აქვთ წავლებული, ხოლო მეორე გაშლილადაა წარმოდგენილი. ცხენებისა და მხედრების მსვლელობის წინა პლანზე, კიდობნის ზედა მარჯვენა კუთხეში იკითხება უმხედრო ცხენის ფიგურა.

ჩატარებული კვლევისა და ხევსურ მთხრობელთა ინფორმაციის სამეცნიერო ლიტერატურასთან შეჯერებით გამოირკვა, რომ ხევში შეძენილი პურის კიდობანი ხევში ჩასახლებული ხევსურის და არა მოხევე ოსტატის მიერ ყოფილა დამზადებული. კიდობნის სიუჟეტში კი ხევსურული დოღია გადმოცემული. ხევსურული დოღი მიცვალებულთა ხსოვნის პატივსაცემად გამართული ცხენ-მხედართა შეჯიბრებაა, იგი გავრცელებული იყო ხევსურეთში, ფშავში, მთიულეთში, ხევში, აფხაზეთში და სხვ. (მაკალათია, 1935:137). ხევსურეთში დოღი იმართებოდა გვიან გაზაფხულსა და ზაფხულში. ცხენებს დოღისთვის საგანგებოდ ამზადებდნენ, უვლიდნენ და კვებავდნენ განსაკუთრებულად (თედორაძე, 1930:60-61).წესის მიხედვით, მონაწილე ცხენთა რაოდენობა კენტი უნდა ყოფილიყო, ხოლო თავად ცხენი – მამალი. რაოდენობა 5-დან 35-მდე მერყეობდა.[31] სადოღე ცხენებს ძუასა და ფაფარს უწნავდნენ და ფერადი ძაფებით უკრავდნენ, თავკისერზე მძივღილებით შემკულ საფაფრესა და საშუბლეს ამაგრებდნენ. უნაგირით მხოლოდ „სულისცხენი“ (მიცვალებულისათვის დაკურთხებულს) იკაზმებოდა (მაკალათია, 1984:202).

[31] ცნობილია დოღის სახელწოდებათა რეგიონალური განსხვავებები, როგორიცაა: ხევსურეთში „ცხენნი”, „ცხენდოღვი”, თუშეთში „სადგინნი”, სამეგრელოში „ჯირითი” და სხვ.

დოღის გამართვის დღეს, წესისამებრ, ტაბლას დალოცვის შემდეგ, ფარდაგზე გაშლილი მიცვალებულის სამოსელისთვის სამჯერ უნდა შემოევლოთ „სულისცხენის“ წინამძღოლობით დაწყობილ მხედრებს და მერე წასულიყვნენ მიცვალებულის ნათესავების (დედისძმების) სოფლებისკენ. „ჭირისპატრონის“ ნათესავი მხედრებს ტაბლას უდგამდა. ბოლო ტაბლის შემდეგ ისინი„ჭირისპატრონის“ სოფელში ბრუნდებოდნენ, საიდანაც იწყებოდა ნამდვილი შეჯიბრება. თუ შორი გზა ჰქონდათ გასავლელი, მათ სხვა მოჯირითენი ცვლიდნენ. დოღში გამარჯვებულებს „ჭირისპატრონის“ სოფელში ჯილდო ურიგდებოდათ – საქონლის, იარაღის, ტანსაცმლისა და სხვ. ნივთების სახით. როგორც ხევსურეთის ეთნოგრაფიული მასალიდანაა ცნობილი, ცხენს მიცვალებულის კულტში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა. გარდაცვლილთან დააყენებდნენ სულისცხენს, რომლის აღვირი მიცვალებულს მარცხენა ხელზე ჰქონდა გამობმული (მაკალათია, 1935:205-206). ხევსურის წარმოდგენით, ვაჟკაცს საიქიოში სჭირდება ცხენი, რომლითაც იგი მიეგებება საიქიოში მიმავალ სულებს და მათ საალაოს ამბებს გამოჰკითხავს, ამიტომაც, კარგ ვაჟკაცს ოჯახში სულისცხენი აუცილებლად უნდა ჰყოლოდა. სულისცხენს კარგად შეკაზმავენ და მას უნაგირზე გადაკიდებენ ხურჯინს, რომელშიც ელაგა არაყი და ქადები. გარდა ამისა, მკვდარს გულზე თავისი იარაღი – ხმალი, ხანჯალი და თოფი ედო. თუ კაცს ცხენი სიცოცხლეში არ ჰყავდა, გარდაცვლილის დაკრძალვამდე, მისი სულისთვის ცხენს მაინც შოულობდნენ. სულისცხენის გაყიდვა აკრძალული ყოფილა. მიცვალებულის დამარხვამდე ცხენი აუცილებლად საფლავთან უნდა მდგარიყო.

თუ ყურადღებით დავაკვირდებით კიდობნის სიუჟეტს და შევადარებთ მას ყოფაში დადასტურებულ დოღის რიტუალურ სვლას, ნათელი გახდება მოსაზრება იმის შესახებ, რომ სკივრზე ნამდვილად ხევსურული დოღია ამოკვეთილი. მაგალითად, დოღის წესის თანხმად, მასში მონაწილე მხედრების რაოდენობა 5-დან 35-მდე უნდა ყოფილიყო. აღნიშნულ კიდობანზე კი ცხენის ხუთი ფიგურა იკითხება. დოღში მონაწილეებს ცალი ხელი ცხენის ფაფარზე უნდა წაევლოთ მეტი სიფრთხილისათვის, რათა აღმართზე ასვლისას თავი აერიდებინათ ხევში ჩავარდნისაგან. სწორედ ამგვარად არიან წარმოდგენილნი კიდობნის მხედრები. დოღის წესის მიხედვით, მხედრები ცხენებზე მუხლებით სხედან და მათ წინ სულისცხენი მიუძღვის. კიდობანზე კი სულის ცხენი, გამოყოფილია სხვა დანარჩენი მხედრებისაგან იმის ნათელსაყოფად, რომ იგი ნამდვილად სულის ცხენია.

საგულისხმოა ასევე ისიც, რომ დოღმა, ისევე როგორც სხვა მრავალმა ტრადიციამ, ტრანსფორმაცია განიცადა. თუკი XIX-XX სს-ის 30-იან წლებამდე ხევსურეთში დოღი წლისთავამდე იმართებოდა, თანამედროვე ყოფაში, როგორც მატარებლებმა გადმოგვცეს, წლისთავზე დოღი იშვიათად იმართება.

სამუზეუმო დავთრის მიხედვით, როგორც უკვე აღინიშნა, კიდობანი ხევშია შეძენილი, ხოლო ჩვენი ვარაუდით, იგი ხევსური ოსტატის მიერაა დამზადებული და არა მოხევის. ამის თქმის უფლება კიდობნის ანთროპომორფულ-არქაულმა ფიგურებმა და სიბრტყეზე გამოსახულმა გეომეტრიულმა დეკორმა გვაფიქრებინა, რომელთა მსგავსი მოხეურ ხის კვეთილობაში არ ფიქსირდება, ხოლო ხევსურულ ორნამენტიკაში საკმაოდ მრავლადაა მოცემული. ამის დასტურია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ეთნოგრაფიულ ფონდებში დაცული სხვადასხვა სახის საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთები და სამოსის ელემენტები. ჩვენს მიერ გამოთქმულ ვარაუდს კიდევ ერთი გასათვალისწინებელი ფაქტორი ამყარებს, კერძოდ, XX ს-ის 60-იან წლებში მომხდარი, ხევსურთა შიდა მიგრაცია ხევში (ოჩიაური, 1977:49).

ჩვენს მიერ შესწავლილ კიდობანს, საინტერესო ანალოგი მოეძებნა სვანეთში, ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიაში. ლ. ბედუკიძის აზრით, რიტუალური დანიშნულების კიდობანზე, ასეთივე წესითაა შესრულებული საწესო არქაული ჭრელები, რომელთა წინა პლანზე გამოკვეთილი მხედრისა და მეფერხულეების სიუჟეტი ახალი წლის ციკლის – ლიფანალის მხატვრობის ტრადიციულ დღესასწაულს გადმოსცემს, ლიფანალი კი ცნობილია, რომ მიცვალებულთა სულის პატივსაცემად იმართებოდა (ბედუკიძე, 1975:21-29) (სურ. 2).

ახალი წლის ციკლის – ლიფანალის დღესასწაულია გადმოცემული სვანეთში, საქონლის სადგომის ტიხარზე, ორ სარტყლად განლაგებულ ნახატზე. ზემო სარტყელში იკითხება ცხენოსნები და მეფერხულეები, ხოლო ქვედა ტიხრის თაღებს შორის ამოკვეთილია ტეხილი ხაზები და ხეების მსგავსი მოხაზულებანი. სწორედ ამგვარი ტეხილი ხაზებია მოცემული ჩვენს მიერ შესწავლილ პურის კიდობანზე. ვ. ბარდაველიძის გამოკვლევით, მხედრის გრაფიკულ გამოსახულე-

ბაში მიცვალებულის ცხენია ნაგულისხმევი. ცხენი კი, როგორც ცნობილია, ქართულ მითიურ აზროვნებაში სულის ცხოველია, რომელსაც მიცვალებული გადაჰყავს სულეთში (ბარდაველიძე, 1953:67-68). ანთროპომორფული ფიგურების გამოსახვის ტრადიცია დასტურდება არა მხოლოდ ხითხუროობაში, არამედ ფართოდაა გავრცელებული ქვითხუროობაში. რაც ძველი ხალხური ხელოვნების ძეგლებში შემორჩენილ ღვთაებივ პერსონაჟებთან ასოცირდება (სურგულაძე, 1986:130). პირიქითა ხევსურეთის უძველესი ციხესიმაგრეების კედლების ქვებზე ამოკვეთილია მაგიური ნიშნის მქონე ფიგურები. ქვებზე ამოკვეთილი სოლარული ნიშნებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა შატილში, ჭინჭარაულების გვარის ბულაურთა შტოს კოშკის მეორე სართულის კარის თაღზე და სარკმელზე გამოსახული სიუჟეტური უძველესი კომპოზიციები. კოშკის სარკმლის ქვაზე შესრულებულ სიუჟეტურ კომპოზიციას ცენტრში ფალიკური ადორანტი იკითხება, მის ირგვლივ ოთხი ღვთისშვილის გამოსახულებაა. მეცნიერებმა გაშიფრეს ღვთიური პერსონაჟი კოპალა ლახტით ხელში, ცეცხლის მფრქვეველი მხედრის პირქუშის გამოსახულება. ამ ქვაზე ადამიანის შექმნის უძველესი გამოსახულებაა, რომელიც ღვთის ნებითა და განგებით შექმნეს ღვთისშვილებმა. იგი შუმერული გილგამეშის ეპოსის მსგავსია, სადაც ციდან ჩამოსულმა გიგანტებმა შექმნეს ადამიანი. ცხენის კულტის არსებობას საქართველოში, არქეოლოგიური არტეფაქტებიც ადასტურებს, როგორიცაა, საქართველოში, მიცვალებულისთვის ცხენის ჩატანების ტრადიცია, აღმოჩენილი წიწამურში, ღებში და საქართველოს სხვა რეგიონებში.

შ. ამირანაშვილის განმარტებით, ცხენის კულტი ოდითგან იყო გავრცელებული საქართველოში, რასაც ადასტურებს ცხენის შეწირვის ფაქტები. ქართული ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, ცხენი დღესასწაულ „თევდორობის“ ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია, რაც ცხენის კულტის ტრადიციასთან პირდაპირ კავშირშია (ბედუკიძე, 1975:21).

ამგვარად, კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ კიდობანზე მოცემული სიუჟეტი ხევსურულ დოღს ასახავს. მასზე მოცემული ხაზოვანი გეომეტრიული ხაზები კი ხევსურული ორნამენტის ნაირსახეობაა.

სკივრი დამზადებულია ხევში ჩასახლებული ხევსური ოსტატის მიერ, რაზეც მიანიშნებს სკივრის მორთულობა, რომელიც არ არის მოხეური ხის კვეთილობისთვის დამახასიათებელი.

აღმოსავლეთ საქართველოს მთაში, ხის საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ნივთებზე რიტუალური სცენების გამოსახვის ტრადიციას ანალოგი დასავლეთ საქართველოს მთაში მოეპოვება, რომლის ნივთმტკიცებულებაა ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიაში დაცული ხის სკივრი და საქონლის სადგომის კედლებზე გამოსახული ფიგურები.

ქართულ კულტურულ სივრცეში არსებულმა ცხენის კულტმა ასახვა არა მარტო მატერიალურ, ასევე არამატერიალურ კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებშიც პოვა. ერთ-ერთი ასეთია ლაგოდეხში დღესაც მოქმედი დღესასწაული – „თევდორობა“.

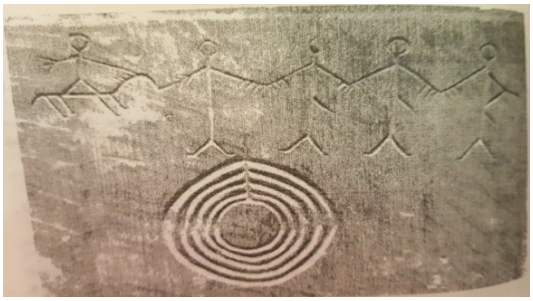
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ართილაყვა ვ., XVI-XVII სს. ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბილისი, 1965.
2. ბარდაველიძე ვ., ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბილისი, 1953.
3. ბარდაველიძე ვ., ჩიტაია გ., ქართული ხალხური ორნამენტი, ხევსურული, თბილისი, 1939.
4. ბედუკიძე ლ., ხალხური ავეჯი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბილისი, 1973.
5. ბედუკიძე ლ., სვანური კიდობანი, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე 45, თბილისი, 2003-2004.
6. ბედუკიძე ლ., ხეზე კვეთილობის ზოგიერთი ნიმუში სვანეთიდან, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე XX-XI-B, თბილისი, 1975.
7. თედორაძე ქ., ხუთი წელი ფშავ-ხევსურეთში, ტფილისი, 1930.
8. მაკალათია ს., ხევსურეთი, ტფილისი, 1935.
9. მაკალათია ს., ხევსურეთი, თბილისი, 1984.
10. ოჩიაური თ., ხევსურეთი და ხევსურები, თბილისი, 1977.
11. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლოები, თბ., 1986.

12. ჩიტაია გ., შრომები II, ქართველი ხალხის ეთნოგენეზი და კულტურულ-ისტორიული პრობ-
ლემები, თბილისი, 2000.

ილუსტრაციები:

სურ. 1



სურ. 2

ელისო ჩუბინიძე
ირინა უგრეხელიძე
ნონა ქარციძე
ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი

ძვირფასი ქვების სიმბოლიკა ქართულ ხელოვნებაში

ღვთიური სიბრძნით შექმნილი მატერიალური სამყარო სიმბოლოების იერარქიულ სისტემას წარმოადგენს, რომლშიც დაშიფრულია ინფორმაცია მარადიულობისა და უსასრულობის, სამყაროსა და მისი შემოქმედის არსის შესახებ. ხელოვნებაში ქრისტიანობის გარიჟრაჟზე დამკვიდრებულმა, ხოლო მოგვიანებით შუა საუკუნეებში განვითარებულმა სიმბოლოებმა დღემდე შეინარჩუნეს თავდაპირველი მნიშვნელობა და მათი მეშვეობით ადამიანს, თუ სიმბოლოების წაკითხვის ხელოვნებას ფლობს, მრავალი დაფარული აზრის ამოკითხვა შეუძლია (კენჭოშვილი, 2011:1). ხელოვნების ნიმუშთა შესამკობად გამოყენებული ძვირფასი და ნახევრად ძვირფასი თვლები მათი სიმბოლიკის გათვალისწინებითაა შერჩეული, რაც მატერიალური თვალსაზრისით უხილავი და სულიერი სამყაროს განსაკუთრებული ნიშნების ერთობლიობას წარმოადგენს. იგი სრულიად აღმოსავლური ეკლესიის მისტიკურ გამოცდილებას გამოხატავს, რომელიც მხატვრულ იდიომშია განზოგადებული. არსებითად, ძველი აღთქმის სიმბოლოებისა და ქრისტიანული სიმბოლოების ურთიერთკავშირი განსაკუთრებულად შეიმჩნევა მათ ძირითად ფუნქციაში, კერძოდ, ძირითადი ღვთისმეტყველური და დოგმატური კონცეფციების მხატვრული ფორმით გადმოცემაში.

ადამიანთა ყურადღებას ძვირფასი ქვები უხსოვარი დროიდან იპყრობდა, ამიტომაც მათი გამოყენების ისტორია ისეთივე ძველია, როგორც თვით კაცობრიობის ისტორია. ძვირფასი ქვების წარმოქმნა მიმდინარეობდა ყველა გეოლოგიურ დროში, დაწყებული არქაულში – მილიარდი წლის წინათ, თითქმის ჩვენს დრომდე, მიუხედავად ამისა, ძვირფასი ქვები იშვიათია. ეს იშვიათობა იმით აიხსნება, რომ მათი წარმოქმნა ხდებოდა და ხდება უკიდურეს ექსტრემალურ ბუნებრივ პირობებში (ზუბხაია, 1965:1).

საქართველოს ტერიტორიაზე უძველესი სამკაული დასტურდება ჯერ კიდევ ზედა პალეოლითის ხანის მღვიმეებში (ძუძუანა – იმერეთი, საგვარჯილე – იმერეთი, ხრამის დიდი გორა – ქვემო ქართლი, არუხლო – ქვემო ქართლი), სადაც ნაპოვნია ძვირფასი ქვები იმ სახით, როგორსაც პოულობდნენ ბუნებაში, ზოგჯერ საჭრისით გავლებული ხაზებით, რომლებიც ერთი შეხედვით გრავირებულ ორნამენტს ჰქმნის, სადაც ხაზების რაოდენობას და მიმართულებას სიმბოლური მნიშვნელობაც კი შეიძლება ჰქონდეს (ლორთქიფანიძე, 2015:11).

აღსანიშნავია მტკვარ-არაქსის კულტურის ხანის სამაროვანებში აღმოჩენილი სარდიონის, ქალცედონის, აქატის და სხვადასხვა მინერალების მძივები, რომლებიც საქართველოს ტერიტორიაზე მრავლად მოიპოვება (ქალის ყელსაბამი, ქვაცხელას სამაროვანი-შიდა ქართლი; ქალის ყელსაბამი, ანანურის ყორღანი-კახეთი; ამეთვისტოს გულის ფორმის საკიდი, თრიალეთის ყორღანი – ქვემო ქართლი და სხვ.).

ძვირფასი ქვებით შემკობილი ოქროს ნივთები იმდროინდელი იბერებისა და კოლხების იდეებსა და მოთხოვნილებებს გამოხატავენ, მათ სიმდიდრესა და მაღალმხატვრულ გემოვნებაზე მიგვითითებენ. ქარვის, აგატის, სარდიონისა და ამეთვისტოსაგან ამზადებდნენ ხელოვნების მინიატურულ ნაწარმს, გემა-კამეებს, რომლებსაც იმ დროისათვის სამკაულის, ამულეტისა და თილისმის დანიშნულება ჰქონდა. ძვირფასი ქვებით ამკობდნენ გულქანდებს, ბეჭდებს, ყურსაკიდებს, სამაჯეებს, დიადემებს, საკინძეებს, ტანისამოსისა და სუდარის სამკაულებს, რომლებიც როგორც დამზადების რთული ტექნიკური ხერხებით, ასევე სრულყოფილი ესთეტიური თვალსაზრისით გამოირჩევა (ყელსაბამი თრიალეთის ყორღანიდან, ძვ. წ. II ათასწლეული – ქვემო ქართლი; მძივი მესხეთის ყორღანიდან ძვ. წ. II ათასწლეული – სამცხე-ჯავახეთი; საკინძეები თრიალეთის ყორღანიდან, ძვ. წ. II ათასწლეული – ქვემო ქართლი; სარდიონის ყელსაბამი, ნოსირის განძი ძვ. წ. VII საუკუნე – სამეგრელო; ქარვის მძივები, მუხურჩის სამაროვანი ძვ. წ. VIII-VII საუკუნე – სამეგრელო; ოქროსა და სარდიონის სამაჯურები ვანიდან, ძვ. წ. V საუკუნე – იმერეთი და სხვ.).

განსაკურებულ ყურადღებას იპყრობს ძვ. წ. I ათასწლეულით დათარიღებული კოლხი წარჩინებული ქალის სამარხში აღმოჩენილი პექტორალი, რომელიც არა მხოლოდ ესთეტიკური ღირებულებით, არამედ მასზე გამოსახული მდიდარი სიმბოლიკითაც გამოირჩევა. ანტიკური პერიოდის ტიხრული ინკრუსტაციის შედევრზე ოქროს ტიხრებით შედგენილ სამკუთხედების რიგებს შორის მოთავსებულია სარდიონის ქვებით ინკუსტრირებული წრეები, გრიფონები, ფრინველები, სიცოცხლის, განახლების და მზის სიმბოლოდ მიჩნეული ლოტოსის ყვავილის გამოსახულებანი, აქვეა ბროწეულის გამოსახულება, რომელიც ასევე სიცოცხლისა და ნაყოფიერების სიმბოლოს უკავშირდება.

იბერიელი წარჩინებული ქალის – სერაფიტის შედევრად აღიარებულ ყელსაბამი სრულად ეთანხმება ამ მდიდრული სამკაულის მფლობელის მაღალ სოციალურ სტატუსს, რომელზედაც „არმაზის ბილინგვა" მოგვითხრობს. ყელსაბამს სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს ფილიგრანული მავთულის ბუდით გარშემორტყმული, ვერძის თავის გამოსახულებიანი ამეთვისტოს კამეა, რომელიც ტიხრებში ჩასმული ფირუზისა და გრანიტის ქვების მონაცვლეობითაა გამშვენებული. ყელსაბამს აბოლოვებს გრანიტის ფერადი ქვით შემკობილი სანესაცხებელე საკიდი. წითელი და მწვანე ქვების სხვადასხვა სახით მონაცვლეობას ვხვდებით ანტიკური ეპოქის არა მხოლოდ საყურეებსა და ყელსაბამებზე, არამედ თავსამკაულის დეტალებზე, სარტყლის ბალთებზე, ტანსაცმლის და ფეხსაცმლის შესაკრავ აბზინდებზე. ტიხრული ინკრუსტაციის ტექნიკით შესრულებიული ოქროს სამკაულები მნიშვნელოვანი წინაპირობა იყო ქრისტიანული ეპოქის ქართული ტიხროვანი მინანქრის ფენომენისა (ლორთქიფანიძე, 2015:330). ძვირფასი ქვებით იმკობოდა გვირგვინები, სკიპტრები, სამეფო ტახტრევნები, მანტიები და სხვა სამეფო რეგალიები, წმინდანთა ნაწილები, რელიქვიები, ფიალები, წიგნის ყდები. დიდი რაოდენობით სხვადასხვა სახის ძვირფას ქვათა გამოყენებაზე უხვ მასალას იძლევა ქართველ მეფეთა, დედოფალთა და ფეოდალთა გამოსახულებანი მონუმენტურ მხატვრობაში. ამ მხრივ სანიმუშოა ატენის სიონის, ყინწვისის, ბეთანიისა და გელათის ფრესკები.

უძვირფასესი ქვებით იყო მორთული ქართველ მღვდელ-მთავართა ბისონები, ომოფორები, ენქერები, საბუხარები, ოლარები, მიტრები. ერთ-ერთ შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ეკატერინე ჭავჭავაძე-დადიანის მიერ 1847 წელს განახლებული შინდისფერი ხავერდის სრული სამღვდელმთავრო შესამოსელი შეწირული მარტვილის ეპისკოპოს ანტონ დადიანის ძისადმი (ჩუბინიძე..., 2017:94); ფირუზებით, იაგუნდებით, ბივრილით, საფირონით, ლალითა და მარგალიტებით შემკული საეპისკოპოსო მიტრა მიტროფანე მღვდელთ მთავრისა (XVI ს.-ის ბოლო-XVII ს.-ის დასაწყისი); მარიამ დედოფლის მიერ შეწირული საეპისკოპოსო მიტრა (ბარათაშვილი..., 2011:304-318) შემკული იაგუნდით, ლალით, საფირონით, ძოწით, ფირუზით, მარგალიტებითა და ამეთვისტოთი (XVII ს.)...

ძვირფასი ქვები (ნადირაძე, 2013:460) განსაკუთრებით უხვადაა გამოყენებული ქართული ოქრომჭედლობის ნიადაგზე შექმნილ ჯვარ-ხატებში, სანიმუშოდ ავიღოთ ქართული ხელოვნების შედევრი – ხახულის ღვთისმშობლის ხატი, რომელსაც ასეულობით უძვირფასესი ქვა ამშვენებს, ზურმუხტების, ალმასების, იაგუნდების ჩათვლით; სიონის ღვთისმშობლის ხატი, რომელიც განშუენებულია 124 იაგუნდით, 43 ალმასით, 116 ზურმუხტით, 240 ცალი ლალით, 52 ტოპაზით, 62 ფირუზით, ათასზე მეტი მარგალიტით და სხვა; სამეგრელოს დედოფლის ეკატერინე დადიანის პირადი გარნიტურა იმ გამორჩეულ ქართულ საიუველირო ძეგლებს მიეკუთვნება, რომელიც ჩვენამდე იშვიათი სახითაა მოღწეული და მხატვრული თვალსაზრისით ძალზედ გამორჩეულია. მთავარ წამყვან მხატვრულ ეფექტს წარმოადგენს ოქროსა და ფირუზის ურთიერთდაპირისპირება, რომელსაც არაჩვეულებრივად ერწყმის ფერადი მინანქრის ლურჯი და ყავისფერი ტონების მონაცვლეობით გაჯერებული ფერწერული აქცენტები. დედოფლის დიადემის ტიპი თავისი მოყვანილობით სრულ შესაბამისობას ავლენს ანტიკურ-ელინისტურ ეპოქაში საქართველოში გავრცელებულ გვირგვინებთან, რაც სრულად მეტყველებს იმ უწყვეტ ჯაჭვზე, რომელიც გვიანი შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებას ჰქონდა უძველეს სამყაროსთან. შუა საუკუნეების საქართველოს საიუველირო ხელოვნება მსოფლიო მნიშვნელობის შედევრებს მოითვლის, რომელთა სრულყოფილება და ვიზუალური მხარე ძვირფას ქვათა ოსტატური გამოყენებითაა განპირობებული.

ძვირფასი ქვა ქართულ კულტურასთან დაკავშირებული იყო არა მარტო როგორც ესთეტიუკური მოთხოვნილების პროდუქტი, არამედ როგორც სიმბოლოთა მნიშვნელოვანი მატარებე-

ლი. პატიოსან ქვათა შინაგანი ბუნება, რომელშიც „დაფარულ იყვნეს ზრახვანი ღმრთისანი" (აბზიანიძე..., 2012:131) თავისებურად აისახა ქრისტიანულ მწერლობაში.

ჯერ კიდევ IV საუკუნეში იწერება თეოლოგიური ტრაქტატი ბიზანტიელი ავტორის წმ. ეპიფანე კვიპრელისა „თვალთაი" – პატიოსან ქვათა ბიბლიური წარმოშობის შესახებ, რომელშიც შესწავლილია ბიბლიური პატიოსანი ქვები არა მარტო ლიტურგიკული ასპექტებით, არამედ მინერალოგიურ-სამკურნალო თვალთახედვითაც. წმ. ეპიფანე კვიპრელის „თვალთაი" ყველაზე სრულყოფილი ვერსიით ქართულ ენაზეა ნათარგმნი იოანე ბერაის მიერ და შეტანილია ჩვენი კულტურის უმნიშვნელოვანეს ხელნაწერში – „შატბერდის კრებული" (X ს.).

ბიბლიური გადმოცემით, უფლის ბრძანების თანახმად, ისრაელის რჯულმდებელს – მოსეს თავისი ძმის – პირველ მღვდელმთავარ აარონის შესამოსელზე ოთხ რიგად უნდა განელაგებინა 12 პატიოსანი თვალი. თითოეულ ქვაზე ამოტვიფრული იყო ისრაელის 12 შტოს, ანუ იაკობის 12 ძის შესაბამისი სახელი შემდეგი თანმიმდევრობით: სარდიონზე – რუბენის სახელი, ტოპაზზე – სიმეონისა, ზურმუხტზე – ლევისა, იაკინთზე – იუდასი, საფირონზე – დანისა, იასპზე – ნეფთალემის, ლიგვირიონზე – გაადისა, აქატზე – ასერის, ამეთვისტოზე – იზაქარისა, ძოწეულზე – ზაბილონის, ბივრილზე – იოსების, ონიქსზე – ბენიამინისა. აარონის მიერ ღვთისმსახურების აღსრულებისას, ამ პატიოსანი თვლების მეშვეობით, სიმბოლურად წარსდგებოდა იაკობის 12 შტო უფლის წინაშე. ე.ი. ბიბლიურ სიმბოლიკაში 12 ქვა მღვდელმთავრის შესამოსელზე ისრაელის თორმეტ ტომს აღნიშნავდა, ხოლო გამოცხადების მიხედვით, ძვირფასი ქვებისაგან გაკეთებული ზეციური იერუსალიმის გალავნის 12 ბჭე – 12 მოციქულს: „საფუძველი პირველი იასპი, მეორეი საფირონი, მესამეი ქალკიდონი[32], მეოთხეი სამარაგდეი[33], მეხუთეი სარდონიხოი,[34] მეექვსეი სარდიოი[35], მეშვიდეი ოქროქვაი[36], მერვეი ბივრილი[37], მეცხრეი ტოპაზი, ხრისოპასოი[38], მეთერთმეტეი იაკინთი, მეთორმეტეი ამეტვისტოი" (გამოცხადება, 21.19-20.).

იაკობის პირველი ძის – რუბენის – შესატყვისი პატიოსანი თვალი **სარდიონი**, წმ. ეპიფანეს ცნობით, ბაბილონსა და შუამდინარეთში მოიპოვება. მისი ფერია მეწამული და სახელდება მიღებული აქვს სისხლისფერი სარდიონ-თევზისაგან. ამ თვალს ბუნებრივი ბრწყინვალება ამშვენებს. აღმოსავლეთში სარდიონს სისხლის გაქვავებულ წვეთებს უწოდებენ.

იაკობის მეორე ძის – სიმეონის – შესატყვისი ძვირფასი თვალი **ტოპაზი**, **ტბაზიონი, კარქიდონი** ეპიფანე კვიპრელის თანახმად, მსგავსად სარდიონისა არ ითვლება იშვიათ ქვად და „იპოვება ჰინდოეთისასა". მისი შეფერილობის ვარიაციებია: ვარდისფერი, ყვითელი, უფერო, ცისფერი, ალუბლისფერი, ანომალურია ცისფერ-თეთრი ტოპაზი. ქრისტეს 12 მოციქულიდან ტოპაზი შეესაბამება ანდრია პირველმოციქულს.

ზურმუხტი, ანუ ზმური, სმარაგდი, „თვალთას" მიხედვით, ბრწყინვალების გამომცემელი მწვანე ფერის ქვაა. მასზე ამოტვიფრული იყო ლევის სახელი. ლევის შთამომავალნი იყვნენ: მოსე, მისი ძმა აარონი და იოანე ნათლისმცემელი, რომელიც მხოლოდ მწვანე ფერის საკვებს, მხალს იღებდა. ქრისტიანული თვალსაზრისით, იგი უკვდავების, რწმენისა და იმედის სიმბოლოა. „თვალთაᲂს" მიხედვით, ეს ძვირფასი თვალიც მდინარე ფისონში მოიპოვება. ზურმუხტი სულიერი ჰარმონიის მომნიჭებელია.

ძვირფასი ქვა **ლალი – იაგუნდი, იაკინთი,** იაკობის მეოთხე ძის, იუდას სახელის შესაბამისი თვალია. მისი ფერი „მბრწყინვალე ცეცხლის მსგავსია", მეწამულობით კი ფინიკს ჰგავს. სწორედ იუდა იყო დავით წინასწარმეტყველის წინაპარი, რომლის შტოსაგან ხორციელად იშვა იესო ქრისტე. წმინდა მამა, ეპიფანე კვიპრელი „თვალთაᲂში" გადმოგვცემს: „იაკინთი, არის ნათლის გამომცემელი, ნაკუერცხლის მსგავსად ბრწყინვალე". ეს პატიოსანი თვალი ხსნისა და რისხვის გამომხატველია. იგი, ხსნაა ღირსთათვის, ხოლო რისხვა – უღირსთათვის. იაკინთი ანუ ანთრაკი ღვთისმშობლის სიმბოლოდაცაა მიჩნეული, რადგან სწორედ მისი წიაღიდან გამოუბრწყინდა კაცობრიობას მარადიული, „დაუვალი ნათელი" იესო ქრისტე. იაკინთი, როგორც ეპიფანე კვიპრე-

---

[32] ქალცედონი.
[33] ზურმუხტი.
[34] სარდონიქსი.
[35] სარდიონი.
[36] ქრიზოლითი.
[37] ბივრიტი.
[38] ქრიზოპრაზი.

ლი აღნიშნავს, მდინარე ფისონში მოიპოვება. ფისონი, იგივე განგი კი, იოანე დამასკელის „მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გარდამოცემის“ მიხედვით, ის მდინარეა, რომლის შესახებაც უნდა იყოს ნათქვამი საღმრთო წერილში „მდინარე გამოდის სამოთხიდანო“ (შესაქ. 2.10). ზემო აღნიშნული ძვირფასი თვალი მსგავსია იმ ანთებული ლამპრისა, რომლისაგან განშორება და რომლის დაფარვაც არავის ძალუძს. ეპიფანე კვიპრელი აქვე შენიშნავს, ასეთივე განათებული და დიდებული არიან წმინდანნი, რომელნიც ღირს-იქმნენ სულიწმინდის მადლი მიეღოთ ქრისტესგანო.

საფირონს წმ. ეპიფანე კვიპრელი სამეფო ქვად მიიჩნევს. ბიბლიაში ეს პატიოსანი თვალი ასეთ კონტექსტშია მოყვანილი: მოსე, აარონი, ნადაბი და ისრაელიანთა სამოცდაათი უხუცესი მივიდნენ ღვთის მთასთან და იხილეს მათ ისრაელის ღმერთი; მის ფერხთით იყო რაღაც მსგავსი საფირონის ქვაფენილისა, სუფთა, როგორც თავად ზეცა (გამოსვლათა 24.10). ისტორიული ცნობით, ეგვიპტელი ქურუმთუხუცესი მკერდზე საფირონს ატარებდა, რომელზეც გამოსახული იყო ჭეშმარიტების ქალღმერთის გამოსახულება. წარმართული მისტერიებისას ქურუმთუხუცესი შემოსილი იყო ციურ-ლურჯ სამოსში, რომელიც ვარსკვლავებით მორთული და ყვითელი ქამრით შემოსალტული იყო. ასევე იმოსებოდა აარონიც, რაც მარადიული ჭეშმარიტების მფლობელობას ნიშნავდა. ამასთანავე, ციურ-ლურჯ ფერში უნდა დავინახოთ სულიწმიდის სიმბოლო, რომელიც მარადიულობისკენ მიისწრაფის. იგი ერთ-ერთი მათგანია ამ ქვის სახეობებიდან: ცისფერი იაგუნდი ანუ საფირონი, ყვითელი იაგუნდი ანუ ტოპაზი და წითელი იაგუნდი ანუ ლალი. მიუხედავად ზემოთქმულისა, სხვადასხვა შეფერილობის საფირონთაგან ნამდვილ საფირონად ითვლება ე.წ. სამეფო საფირონი, ღრმა ცისფერი ფერისა. წმ. ეპიფანე კვიპრელის განმარტებით საფირონზე წარწერილი იყო იაკობის მეხუთე ვაჟის დანის სახელი. დანი ნიშნავს მსაჯულს. ბიბლიაში აქცენტირებულია მისი შთამომავლების ძალა და საბრძოლო სულისკვეთება. მართლაც, დანის შტოს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი პიროვნება, სამსონი, გამორჩეული იყო მოხერხებულობით, ცბიერებითა და ძლიერებით. ამ პატიოსანი ქვის შესატყვისია მოციქული მათე.

აარონის შესამოსლის VI ქვა **იასპი, იასპინი** შეესაბამება იაკობის VI ვაჟს ნეფთალემს და მის შტოს. წმ. ეპიფანე კვიპრელის განმარტებით, იასპის შეფერილობებია: მწვანე, მოწითალო და წინწკლებიანი ან ზოლებიანი მწვანე ფერით. მწვანე ტონალობისა ფასობს განსაკუთრებით. იასპი გაიაზრება სიმბოლოდ ცისა, სიმბოლოდ ადამიანისა და სამყაროს გარდასახვისა. იასპის ფერი ცეცხლმოდებული ნახშირის ნაკვერცხლის ფერია. ეს ფერი გამოუთქმელია და ამავე დროს ყოვლისმომცველი, მსგავსი იმ ფერისა, როგორსაც მიწიერი მზის სინათლე მოიცავს შეფარვით ცისარტყელას ყველა ფერს. ქრისტეს მოციქულთაგან ფილიპეს შეესაბამება.

იაკობის მეშვიდე ძის გაადის შესატყვისი პატიოსანი თვალი **ლიგვირიონი**, **ქარვა** წმ. ეპიფანე კვიპრელის თანახმად, მოიპოვება ეგვიპტეში, კერძოდ, თებეში; გამოხატული აქვს მწვანე ფერის ძარღვები, ტონალობით კი თაფლის ან ძოწეულის ფერია. წმ. ეპიფანესავე ცნობით, ეგვიპტელთა ქვეყანაში ბინადრობენ ველური ძროხები, ე.წ. ლვიგვიროსები, რომელთა კუდის წვერი მწვანე ფერის ბრწყინვალებას გამოცემს. სწორედ ამ ფერთან მსგავსების გამო უწოდეს ამ ქვას ლიგვირიონი. ლიგვირიონი მიჩნეულია დაკარგულ ქვად, უფრო ზუსტად თუ რომელი პატიოსანი თვალი იგულისხმებოდა სახელწოდება ლიგვირიონში, ბოლომდე გაურკვეველია. წმ. ეპიფანე კვიპრელს ლიგვირიონი იაკინთის ოჯახის ქვად მიაჩნია. თანამედროვე მინერალოგიით, ეს იყო მოყვითალო შეფერილობის განსაკუთრებით მტკიცე პატიოსანი თვალი, უფრო კი ცირკონი; სხვა განმარტებით, ებრაული ტექსტების გათვალისწინებით, ლიგვირიონი **ქარვის** ყვითელ-წითელი სახეობაა. ქრისტიანული ეგზეტიკის თანახმად, აპოკალიფსში გადმოცემული ზეციური იერუსალიმის საფეხურების აღწერის საფუძველზე, ლიგვირიონის შესაბამისი ქვა უნდა იყოს **ქრიზოპრაზი**, რაც ითარგმნება ოქროსფერ-მწვანედ და უახლოვდება წმ. ეპიფანეს მიერ შემოთავაზებულ ლიგვირიონის აღწერილობას. ქრისტეს თორმეტ მოწაფიდან ქრიზოპრაზი უფლის ძმას იაკობს შეესაბამება.

მერვე თვალს **აქატს, აკატს** იაკობის მერვე ძის ასერისის სახელი დაეწერა. ძველი დროის ავტორები სხვადასხვა ფერისა და ტონალობის თვალად მოიხსენიებენ, კერძოდ: სპილოსძვლისფრად, ლომისფრად (წმ. ეპიფანე კვიპრელი), ლურჯად (სულხან-საბა ორბელიანი), ნახევრადგამჭვირვალე ძარღვიან ქვად (იოანე ბაგრატიონი), ვარდისფერ, ხავსისფერ შეფერილობის ამ პატიოსან ქვას შეესატყვისება იაკობის მერვე ძე ასერი. ახალ აღთქმაში, ზეციური იერუსალიმის აღწერისას, აქატი აღარაა მოხსენიებული, მაგრამ, შესაძლებელია, მისი ჩანაცვლება **ქალ-**

ცედონით მომხდარიყო, რადგან, თანამედროვე მინერალოგიური მონაცემებით, აქატი, რომელიც დეკორატიულ ქვადაა მიჩნეული, ქალცედონის ერთ-ერთი მთავარი ნაირსახეობაა. აქატისათვის ტიპური ზოლებრივი აგებულება შეიძლება ხაზთა სხვადასხვა სისქითა და შეფერილობით ხასიათდებოდეს. ქალცედონი ქრისტეს თორმეტ მოწაფე-მოციქულთაგან თომას შეესაბამება.

ძვირფასი ქვა **ამეთვისტო** ბიბლიური პატრიარქის იაკობის IX ძეს იზაქარს შეესაბამება და პირველმღვდელმთავარ აარონის შესამოსელის შემამკობელ თვალთა შემადგენლობაში შედიოდა. ეს ღვინისფერი, იისფერი, კვარცის სახეობის ქვა განასახიერებდა ღვთისმოსაობას, თვინიერებს, უბიწოებასა და ერთგულებას. რაც შეეხება ზეციურ იერუსალიმს, მისი მეთორმეტე საძირკველი ამეთვისტოსი იყო. ამ იისფერი ქვით ხშირად რთავდნენ ქრისტიანულ საეკლესიო ნივთებს.

წმ. ეპიფანე კვიპრელის მიხედვით, **ძოწეული** აარონის შესამოსელის X ქვაა, იგი შეესატყვისება იაკობის X ძეს ზაბილონს. ძველ ქართულ სიტყვათხმარებაში ძოწი იგივე მარჯანია, რასაც ადასტურებს სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონიც (XVIII ს.). ამ ქვის ფერებია წითელი, მეწამული და ბროწეულის ყვავილისფერი. ქრისტეს მოციქულთაგან ძოწი შეესაბამება პეტრე მოციქულს.

ბივრიტი ანუ ბივრილი არის აარონის შესამოსელის XI ქვა, სიმბლურად იაკობის ძის იოსების გამომხატველი. ზეციურ იერუსალიმში მერვე საძირკველი იყო ბივრიტისა და ქრისტეს მოციქულთაგან პავლეს შეესაბამება. ეს პატიოსანი ქვა სილამაზისა და სიყვარულის სიმბოლოა, რომელიც მყუდროებასა და სიმშვიდეს მოასწავებს. წმ. ეპიფანე კვიპრელის თანახმად, ბივრიტი არის სპეტაკი, „ვითარცა ღრუბელი, ვითარცა წყალი წმიდაი იქცევისად ჩანნ მას შინა", იგი სამეფო გვირგვინებისა და ზეპურ დედათა შემამკობელი თვალია.

ონიქსით ანუ **ფრცხილით** მთავრდება აარონის შესამოსელის ძვირფასი თვლები. ეს ქვა წითელი ფერისაა. მას სამშვენისად იყენებენ დიდგვაროვანი ბანოვანები, ხოლო ხელმწიფენი და მდიდარნი მისგან სასმისს აკეთებინებენ. არსებობს თაფლისფერი ტონალობის ფრცხილებიც. წმ. ეპიფანესავე განმარტებით, ძველ აღთქმაში ონიქსად მოხსენიებულ ქვას ახალ აღთქმაში, კერძოდ, აპოკალიფსში **სარდონიკი**, **სარდონიქსი** შეესაბამება. რაც შეეხება სარდონიქსს, ონიქსის აპოკალიფსისეულ შესაბამის ქვას, იგი მოწაბლისფრო-ყავისფერი ზოლიანი ქვაა. სწორედ მოყავისფრო-წითელზოლიან ონიქსს უწოდებენ სარდონიქსს ანუ სარდინიის ონიქსს, კუნძულ სარდინიიდან წარმოშობილ ქვას. ამ თვალზე დაიწერა ბენიამინის სახელი. იგი იყო იაკობის უმრწმესი ძე. ბენიამენი ყველაზე უმცროსი კი იყო, მაგრამ ყველა ნათესავზე უწინ მეფობდა ისრაელზე, რადგან ებრაელთა პირველი მეფე საული სწორედ ბენიამენის შტოდან გამოვიდა. მისივე შთამომავლები დგებოდნენ მსაჯულებად. საგულისხმოა, რომ მოციქული პავლე, ადრე სავლედ წოდებული, ბენიამენის შტოდან იყო. ოცდაექვსი საუკუნის წინ საქართველოში მოსული და დამკვიდრებული ებრაელების ერთი ნაწილიც ბენიამენის ნათესავთაგანნი იყვნენ (მოქცევაი ქართლისაი, IV ს.).

ისტორიულ-ლიტერატურული ძეგლებისა და ძველი ქართული ხელნაწერების საშუალებით ირკვევა, რომ შუა საუკუნეებში საქართველოში ცნობილი იყო ასამდე ძვირფასი ქვის სახე და სახესხვაობა. ძვირფასი ქვების გამოსახატავად რამდენიმე ტერმინი არსებულა: ძვირფასი თვალი, სპეკალი, აღრალი, ჯავარი, პატიოსანი ქვა.

საქართველოში დაცულია ათამდე ძველი ქართული ხელნაწერი ძვირფასი ქვების შესახებ, რომელთაგან ერთ-ერთი – „სპარსთაგან ნათარგმნი თვალ-მარგალიტისა და სხვათა მრავალთა საჯავაირნოთა" ქუთაისის მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდშია დაცული (ფ. 242), სადაც საინტერესო ცნობებია ძვირფას ქვათა წარმოშობისა და ფიზიკური თვისებების შესახებ. ტექსტის ბოლოს მინაწერია: „ქორონიკონს უიგ (1725) მარტის ე (5) აღიწერა წიგნი ესე ხელითა თუმანიშვილის მდივნის დავითისითა".

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის, საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო ისტორიული არქივის ხელნაწერთა მიხედვით ირკვევა, რომ ზოგიერთი ძვირფასი ქვა რამდენიმე სახელს ატარებდა, არაბულ-სპარსულ და ბერძნულ სახელწოდებებთან ერთად მათი ქართული სახელწოდებანიც გვხვდება, მაგ: ონიქსი-ფრცხილი, ანუქიონი, ანვიქთი; სარდიონი-აყიყი, იამანი; იასპი-ეშმა; ტოპაზი-ტბაზიონი, პაზიონი; ზურმუხტი-ზმური, სამარაგდე და სხვ.

ქართული ხელოვნებისა და მატერიალური კულტურის ძეგლები სრულიად ადასტურებენ ქართულ ხელნაწერებში მოხსენებული ძვირფასი ქვების გამოყენების უდიდეს კულტურას, რომლებიც მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენენ ძვირფას ქვათა გავრცელებისა და გამოყენების შესასწავლად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., „სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია", ტ. II, 2012.
2. ბარათაშვილი გ., ბერელაშვილი ე. და სხვანი, „ქართული ნაქარგობა", თბილისი, 2011.
3. ეპიფანე კვიპრელი, „თვალთაი" – შატბერდის კრებული, თბილისი, 1979.
4. ზუბხაია ვ., „ქვის კულტურა საქართველოში", 1965.
5. კენჭოშვილი გ., „სიმბოლოები ქრისტიანულ ხელოვნებაში", თბილისი, 2011.
6. ლორთქიფანიძე ნ., „ძველი ქართული სამკაული", 2015.
7. ნადირაძე ე., „ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი", თბილისი, 2013.
8. ჩუბინიძე ე., უგრეხელიძე ი. და სხვანი, „ძველი ქართული ნაქარგობა", ქუთაისი, 2017.

ნინო ნიჟარაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ევროპული პოსტიუმის კულტურა საქართველოში

თემის კონცეპტუალური განსაზღვრებისას შევჩერდი ფოტო-არტის სახეობაზე, ვიზუალური ხელოვნების იმ ვერსიაზე, რომელიც ყველაზე ზუსტად გადმოსცემს წარსულის დიდებულებას თანამედროვე ასპექტში ზოგადად ჩაცმულობის, თუ მოდის ეპოქალური ცვლილებების ფონზე.

ცნებაში „მოდა“ იგულისხმება არა მარტო სამოსი – კოსტიუმი, არამედ ფეხსაცმელი, ვარცხნილობა, სამკაული, კოსმეტიკა და მათი ტარების, შეხამების, მორგების და გემოვნების ესთეტიკა.

ქართველები ყოველთვის ცდილობდნენ ფეხი აეწყოთ მოდის ნებისმიერი მიმდინარეობისთვის, რომელიც ევროპაში წარმოიშვებოდა და უკვე XVIII საუკუნიდან (თავდაპირველად სანქტ-პეტერბურგის გავლით), თამამად იწყება მოდის ევროპული ტენდენციების გავრცელება საქართველოს დიდ ქალაქებში, ხოლო XIX საუკუნის დასაწყისში ევროპული სტილის კოსტიუმი თანდათანობით თითქმის ყველა სოციალურ ფენაში დამკვიდრდა. მოდის მიმდევარი ქართველები უკვე უშუალოდ ევროპაში იმოსებოდნენ – ვინ პარიზში, ვინ ლონდონში ან ბერლინში...

ევროპაში მიღებული იყო ჩაცმის „საკადრისი ნორმები“, რომლებიც მოგვიანებით საქართველოშიც გაითავისეს. ქართველმა ქალბატონებმა უკვე დაოსტატებულ თბილისელ მკერავებთან დაიწყეს შეკვეთების მიცემა. იკერებოდა სხვადასხვა სტილის, ჟანრისა და დანიშნულების სამოსი შენიღბული დანამატებით, კორსეტებით, კრინოლინებით. ყველა კოსტიუმი მაქსიმალური სიზუსტით იმეორებდა იმ პერიოდში ევროპაში გაბატონებულ მოდას, შესაფერისი აქსესუარებით, მთავარი თუ მეორეხარისხოვანი დეტალებით, რაც მთავარია – კოსტიუმის არქიტექტონიკის, ხაზის, სილუეტის დაცვით, ხოლო XIX საუკუნის ბოლოდან როგორც ქალის, ასევე მამაკაცის კოსტიუმი გადაზედმეტებული დეტალიზაციისგან თავისუფლდება, იგი უფრო სადა, მოსახერხებელი და ამასთან ერთად, უტილიტარული ხდება.

თბილისს უკვე მოდის ფუძემდებელ პარიზს ადარებდნენ და არც თუ უსაფუძვლოდ.

აღსანიშნავია, რომ პარალელურად ვითარდებოდა ფოტოგრაფიაც. სწორედ ფოტოსურათებიდან მომზირალმა მოდურად შემოსილმა წინაპრებმა შემოგვინახეს კოსტიუმის ისტორია. მოდურად ჩაცმულ და განსაკუთრებულ პოზებში გარინდულ ქართველებში ამოვიცნობთ გამოჩენილ ადამიანებს: ილიას, აკაკის, ნიკო ნიკოლაძეს, ვანო სარაჯიშვილს, ძმებ ზუბალაშვილებს და სხვებს, ზოგ შემთხვევაში – კომბინირებულ პოზიციაში, ანუ, მამაკაცს ეროვნულ (ძირითადად ჩოხაში) და მეწყვილე ქალბატონს ევროპულ ყაიდაზე კოსტიუმირებულს. ცალკე ჟანრია ჯგუფური კომპოზიციები, რომლის „მიზანსცენებში“ ფიგურირებენ სამხედრო პირები, ევროპულად შემოსილი მამაკაცები და ქართულ ტრადიციულ კოსტიუმში – ჩიხტიკოპიანი ბანოვანნი ევროპულად შემოსილ ნათესავ მანდილოსნებთან ერთად. საოჯახო ალბომების მშვენებაა – სამი თაობის ჯგუფური ფოტოსურათები, რომელთა პერსონაჟების ჩაცმულობის მიხედვით განისაზღვრება მათი წარმომავლობა და მათ შორის ევროპულად გამოპრანჭული ბავშვების (ევროპელი ქართველების) ხასიათი. ყველა ეს პერსონაჟი დემონსტრაციულად, ოდნავ თეატრალურადაც პოზირებს დეკორირებულ ფოტოატელიეში, შესაბამისი ატრიბუტების გამოყენებით.

ფოტოგრაფიას დაემატა ევროპაში გავრცელებული (ზოგჯერ პოლიგრაფიულად შეფერადებული) CARDE POSTALE. ფილოკარტიული ღია ბარათები, რომლებზეც გამოსახული ქართველები უჩუმრად მეტყველებენ ევროპული კულტურის მიღებასა და „შეფერებაზე“, ასევე იმდროინდელი თბილისის „მეორე პარიზად“ აღიარებაზე. ფოტოგრაფიულ სურათებზე და ღია ბარათებზე გამოსახული ტიპაჟი ცხადჰყოფს, რომ ჩვენს ქვეყანაში ყველა რასის, ნაციის, წარმომავლობის და შესახედაობის ადამიანები არიან. ფოტოგრაფიულ და ფილოკარტიულ კოლექციებში წარმოჩენილი კოსტიუმები რამოდენიმე თაობის ჩაცმულობის მატიანეს იტევს და ადასტურებს ქართული გენის სიძლიერესა და სინატიფეს.

პირველი ნაკადის ემიგრაციაში მყოფ აღმოსავლური ხიბლით გამორჩეულ და ამავე დროს ევროპეიდული შესახედაობის ქართველ ქალებს სწორედ გარეგნული მონაცემების მეშვეობით

გაჰქონდათ თავი. მათ მოდელებად იწვევდნენ კოკო შანელისა და სხვა, იმ დროს ცნობილი სამოდელო სახლები, ასევე პოპულარული მოდის ჟურნალის „ვოგის“ გამომცემლობა. ქართველი ქალების გარეგნობა მეტყველებდა მათ წარმომავლობაზე, ინდივიდუალობასა და ქარიზმატულობაზე.

შემდეგი ეტაპი კოსტიუმის ისტორიაში მოიცავს საკმაოდ ხანგრძლივ და დამახასიათებელ პერიოდს – „მოდერნის“, იგივე „იუგენტ-სტილის“ სახელით ცნობილ სტილს, რომლის კვალდაკვალ ქართველებიც ითვისებენ „მოდერნს“, რომლის პოპულარობა გახდა საყოველთაო მთელს მსოფლიოში და დიდხანს ინარჩუნებდა მეტად რთულ, თავისებურ ესთეტიკურ იდეალს. ფართეფარფლებიანი ქუდები, ბუმბულით, ყვავილებით, ბაფთებით და გორჟეტებით ამ ჩაცმულობის უცილობელ ატრიბუტიკას წარმოადგენდა და ხაზს უსვამდა ქალის ერთგვარად იდუმალ იმიჯს. ასეთი ქალები დიდი მწერლების, პოეტებისა და მხატვრების მუზებად იყვნენ აღიარებულნი.

მოდის ფუძემდებელი პარიზი ისევ რჩებოდა მექქად, თუმცა ჩაცმულობის ინგლისური სტილიც ტრადიციულად ღირსეულ მეტოქეობას უწევდა ფრანგულს. ინგლისური სტილი, ხაზი, სილუეტი და სხვა დამახასიათებელი დეტალები შესულია მოდის ისტორიაში, როგორც „კლასიკა“ და დღემდე მყარად ინარჩუნებს პოპულარობას კატეგორიებში: სავიზიტო კაბა, ოფიციალური, კოქტეილისთვის, საკლუბო კოსტიუმი თუ სხვა ჟანრის და დანიშნულების სამოსი. მოგვიანებით, ქალთა ემანსიპაციის პროცესში პოპულარული გახდა საქმიანი ქალის კოსტიუმი, რომელსაც მამაკაცის ჩაცმულობის მკაცრი იერი ახასიათებდა. სამოსის შეცვლასთან ერთად, შეიცვალა ქცევის კულტურა, მანერების, მაკიაჟის, აქსესუარების ტარების კულტურაც, ქალებმა საჯაროდ დაიწყეს მუნდშტუკით პაპიროსის მოწევა. როგორც ზოგადად მოდის ცვალებადობას ახასიათებს, ჩაცმულობის ესთეტიკაში შემოვიდა თითქოს სრულიად „ახალი“, სინამდვილეში კი „კარგად დავიწყებული ძველის“ ინოვაციური ინტერპრეტაციები.

აღსანიშნავია, რომ მოდის განვითარების ყველა ეტაპზე მოხმარებისთვის გამოიყენებოდა მხოლოდ იმ სახის სამოსი, რომელიც ხაზს უსვამდა ქალების ფიზიკურ ღირსებებს. კოსტიუმის კომპოზიციის მხატვრული სახე ითვალისწინებდა ფორმებს, თვით კოსტიუმირებულის პორტრეტულ ტიპს, ფიგურის თავისებურებებს, ამასთან, ემატებოდა ოსტატურად შენიღბული ბუტაფორიული დანამატები.

ნიშანდობლივია, რომ მოდაზე და ზოგადად ცხოვრების სტილზე ძლიერ ზემოქმედებდა ლიტერატურა, ანუ, დიდი მწერლების მიერ აღწერილი პერსონაჟების ჩაცმულობა. ასევე მოდის ჟურნალები: „ვოგი“, „გაზეტ დიუ ბონ ტონი“, რომლებიც ჩვენამდე აღწევდნენ ან გამოწერით, ან უშუალოდ პარიზსა თუ ლონდონში მყოფი ქართველების მიერ შეძენით.

შეუძლებელია მოდის ევოლუცია არ დავუკავშიროთ კინოხელოვნებას. კინემატოგრაფმა შეცვალა ყველაფერი, მათ შორის მოდაც. მოდა და კინო მუდამ შთააგონებდნენ ერთმანეთს. ცნობილი მოდელიერებისა და კუტურიეების მიერ შემოსილი პოპულარული მსახიობები იმდენად ოსტატურად ირგებდნენ ნებისმიერი კინოჟანრის კოსტიუმებს, რომ მთელი მსოფლიოს ახალგაზრდობამ და რა თქმა უნდა, ქართველებმაც აქტიურად აიტაცეს კინოკოსტიუმების სახეობები. მისაბაძ კინოვარსკვლავთა შორის იყვნენ: დინა დურბინი, ჟანა მორო, მარლენ დიტრიხი (მამაკაცური იმიჯით), ლიზ ტეილორი, ოდრი ჰეპბერნი, რომელიც პარიზელ მოდელიერ იუბერ დე ჟივანშისთან იმოსებოდა, ბოლოს კი მისი სამოდელო სახლის სახეც გახდა. ამის შემდეგ დაიწყო კანის კინოფესტივალის „წითელი ხალიჩის“ ფენომენი. ბრენდი ცნობილი მოდელიერებისთვის, რომელთა მოდელებად კინოვარსკვლავები თავის ექსკლუზიურ კოსტიუმებში სპეციალურად პოზირებდნენ ფოტორეპორტიორების ჯარით გარშემორტყმულნი.

ამავე პერიოდში აღიარებულმა პირველმა კუტურიემ კოკო შანელმა ერთ-ერთ სეზონზე წარმოადგინა ქალის მარტივი, მაგრამ განსხვავებულად ძვირადღირებული ტანსაცმლის კოლექცია – ე.წ. „შანელის პიჯაკი“ და „პატარა შავი კაბა“. კოკოს მოდელები არა მარტო ევროპულ კინოში, ჰოლივუდშიც ბრწყინავდა. მას ბაძავდნენ არა მხოლოდ ჩაცმულობის, არამედ მისივე ხაზის სამკაულების, ქუდების ტარებაში, ბაძავდნენ კოკოს დამახასიათებელ მანერებსაც.

„თუ გინდა მოდური იყო, არავის არ უნდა ჰგავდე“ – ეს ფრაზა კოკო შანელს ეკუთვნის და ზუსტად ასახავს იმ პოზიციას, რომელიც მას მსოფლიო მოდის ისტორიაში უკავია.

მოდის ეტაპობრივი განვითარების პერიოდები სრულად განსხვავებული სტილისტიკით გამოირჩეოდა. ჩნდებოდა მოდასთან დაკავშირებული ახალი ტერმინოლოგია, სეზონური პრიორიტეტები, ფერითი სიმბოლოები. ახლოვდებოდა გლობალიზაციის ეპოქა. გაიხსნა საზღვრები, თავისუფლების ტალღამ მოდის სფეროსაც გადაუარა. შეიცვალა საერთოდ მოდის ფენომენი.

ჯინსებმა დაიპყრო მთელი მსოფლიო. თავისუფლების მოყვარულმა ქართველმა ახალგაზრდებმა იმთავითვე აიტაცეს მოდის ახალი გამოვლინებები – ჯინსის შარვლები, „მინი“ და „მაქსი“ (სიგრძის ეტალონი) კაბები, ჭრელი პერანგები, წარწერებიანი მაისურები, ტყავის ქურთუკები, ტოპიკები და სხვა „ზმანები“, როგორც მათ ახალგაზრდები უწოდებენ.

პარიზს ენაცვლება მილანი, ნიუ-იორკი, ტოკიო... გამოჩენილი მოდელიერების მიერ წარმოდგენილი ფანტასტიკური მოდელები ხელოვნების მოძრავ ნაწარმოებებად აღიქმნებიან. მოდა კოსმოპოლური გახდა. ქართველი დიზაინერებიც ცნობადი გახდნენ საერთაშორისო ბაზარზე. მოდა დემოკრატიული გახდა. ამ დროში ძნელი ამოსაცნობია ბრენდულად შემოსილი ახალგაზრდა ქართველია თუ ევროპელი, წარმომავლობით სამხრეთელი თუ დასავლური კულტურის მატარებელი. ვეღარც სოციალური ფენის კუთვნილებას განვსაზღვრავთ იოლად. კონკრეტულად რაიმე მოდა არ ბატონობს. ვიცმევთ იმ სამოსს, რომელშიც კომფორტულად ვგრძნობთ თავს. სხვადასხვა გემოვნებისა და ასაკის ადამიანებს დიდი არჩევანის შესაძლებლობა ეძლევათ.

დიზაინერები ხელოვანებად მოიაზრებიან, ვინც სამოდელო სფეროში არტი შემოიტანეს. ახალი კოლექციების ჩვენებები პერფორმანსის სახით მიმდინარეობს. როგორც სახვით ხელოვნებაში, მოდელირების ხელოვნებაშიც გაჩნდა მიმდინარეობები, ჟანრები და XXI საუკუნის ბრენდი ხელოვნების ნიმუშად, მოძრავ ნაწარმოებებად აღიქმებიან.

თანამედროვე ადამიანის ყოველდღიურობის სტილს პრეტა-ა-პორტე (ფრ. Pret-a-porter) მოდა განსაზღვრავს. მოდურია ადამიანი, ვინც მზა ტანსაცმლის ტარებისას ინარჩუნებს ინდივიდუალობას, აქვს საინტერესო ხედვა, ნაწილობრივ მაინც ინარჩუნებს კლასიკური ჩაცმულობის სტილს, მოდური, სტილიზებული დეტალებით (ზოგ შემთხვევაში ნაციონალური მოტივებით).

თანამედროვე მოდა პოპკულტურის შემადგენელი ნაწილია – მარადიულად მოძრავი, ცვალებადი და განვითარებადი.

Галина Свиридова
Белорусская государственная академия искусств
Докторант

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ НАРОДНОГО ТЕКСТИЛЯ БЕЛОРУССКО-ЛИТОВСКОГО ПОГРАНИЧЬЯ КОНЦА XIX-XX В.

В народном текстиле белорусско-литовского пограничья конца XIX-XX в. вид орнаментальной композиции тесно связан с техникой ткачества, материалом и назначением ткани. «*Орнаментальная композиция* – это составление, построение, структура узора, пластически завершенная, обусловленная образным содержанием, характером и назначением текстильного изделия». [4, С.7]

По словам О.В. Танкуса, «формальные приемы композиции во всех художественных и декоративно-прикладных произведениях стоят в тесной связи с основным идейным замыслом художника или мастера, со всем его художественным языком, эмоциональным складом его натуры. Работа с композицией заключается в сознательном нахождении композиционных решений в каждом отдельном случае в зависимости от поставленных себе художником или мастером задач, от внутреннего отношения к миру». [5, С.220]

Орнаментальной композиции литовских народных тканей присуще своеобразное чувство пропорций, чувствуется общая композиционная логика, учитывается утилитарно-бытовое назначение, сырье, техника изготовления текстильного изделия. Для литовских народных тканей характерны: закрытый тип композиции, простота, сочетание крупных и мелких форм орнаментального узора. Старинные народные ткани отличаются замкнутостью композиции, как правило, в центре ткани комбинируются более крупные, а по краям более мелкие узоры. В тканях более позднего времени композиция приобретает более свободный характер. [7, P.13]

К выразительным средствам орнаментальной композиции относятся: точка, пятно, линия, цвет, фактура. Все они являются и элементами композиции. [2, С.30-31]

В процессе ткачества точка получается в результате переплетения нитей утка и основы под углом 90° по горизонтали и вертикали. Точки образуют горизонтальные и вертикальные линии, составляющие разнообразные формы орнаментального узора на ткани. На ткацком ручном станке можно получить орнаментальные узоры различной сложности из прямых линий, но трудно получить криволинейные формы узора. Однако, при появлении на рынке жаккардовых тканей промышленного производства, народные мастерицы при помощи двухстороннего переборного ткачества получали и криволинейные формы узора.

Орнаментальная композиция литовских народных тканей состоит из точек, линий и пятен геометрической формы. Точки и линии расположены в разных направлениях и это позволяет создавать разнообразной сложности узоры. Геометрический орнаментальный узор литовских народных тканей имеет графический характер. [6, P.260]

Все эти средства композиции превращаются в орнаментальные мотивы – геометрические или изобразительные в зависимости от поставленных задач и способа ткачества. Мотив в народных тканях белорусско-литовского пограничья чаще всего представляет собой один элемент (и тогда мы имеем простой мотив) или же состоит из многих элементов, пластически оформленных в единое орнаментальное образование. Мотив чаще всего – это стилизованная природная форма или явление, художественное обобщение с целью выявления условных декоративных качеств. Мотивы в свою очередь образуют раппорт, который является одним из главных составляющих структуры орнаментальной композиции. В сложных композициях раппорт часто содержит несколько орнаментальных мотивов.

Большинство народных тканей белорусско-литовского пограничья имеют раппортную структуру построения, что обусловлено процессом создания тканого изделия, а именно определенным способом ткачества. В народных тканях Беларуси и Литвы чаще всего форма раппорта – квадратная или прямоугольная, хотя раппортом может быть не только прямоугольная, но и любая другая форма, способная без промежутков заполнить всю плоскость ткани.

Процесс изготовления ткани требует чаще всего повторения раппорта, что усиливает ритм композиционного построения ткани. Ритм является одним из главных средств организации орнаментальной композиции. Человек, наблюдая различные явления окружающей действительности, принципы структуры органической и неорганической природы, создавал принципы художественной композиции на основе природного ритма, в свою очередь композиция становилась средством познания окружающего мира, отображая объекты и явления природы. Чувство ритма пробуждает в человеке творческую инициативу. Ритм является важным средством структурирования времени и пространства. *Ритм* – закономерное чередование и повторение составляющих элементов орнаментальной композиции. Ритмическая повторяемость в текстильном орнаменте мотивов и элементов этих мотивов, их наклонов, площадей, пятен, расстояний между ними и разных других элементов композиции является важнейшей характеристикой орнамента. Ритм присущ всем видам искусства, однако ярче всего он выражен в текстильном орнаменте и музыке. Нередко процесс ткачества сопровождался народной песней. Можно сказать, что народная песня «вплетена, вткана» в народный текстильный орнамент.[7, P.10]

Орнаментальные композиции народных тканей белорусско-литовского пограничья характеризуются ритмическим и пластическим движением. Под ритмическими движениями мотивов понимают прерывающиеся через одинаковые или разные интервалы движения пятен. Под пластическими движениями мотивов понимают непрерывные и плавные движения, а также скачкообразные переходы одних движений в другие. Совокупность разных орнаментальных мотивов, объединяемых в единый узор, носит название *ритмического строя*. Вместе с ритмическими движениями в ритмический строй органически входят и все пластические движениям форм. Поэтому точнее говорить не о ритмическом, а о ритмико-пластическом строе композиции.

Орнаментальные композиции, в которых пропорциональные отношения между мотивами и элементами мотивов основаны на равенстве, одинаковости и симметрии, следует отнести к *статическим* композициям. Если в основу орнаментальных композиций положен принцип неодинаковости и противопоставления мотивов и их элементов по размеру, наклонам, расстоянию между ними (в пределах одного раппорта), их следует отнести к *динамическим* композициям. [4, С.7] Большинство народных тканей белорусского-литовского пограничья имеют статические композиции. Однако в тканях, выполненных в технике переборного ткачества, можно наблюдать некоторую динамику элементов внутри раппорта, но это не влияет на статичность орнаментальной композиции в целом.

Регулярное повторение раппорта только в одном направлении, например в направлении основных или уточных нитей, представляет собой *линейное раппортное построение* орнаментальной композиции. Если раппорты равномерно повторяются строго по вертикали и горизонтали, то такое раппортное построение называется *сетчатым раппортным построением* орнаментальной композиции. Может быть *комбинированное или смешанное раппортное построение* орнаментальной композиции, которое представляет собой комбинацию линейного и сетчатого раппортного построения орнаментальной композиции. В самом простом случае, когда в раппорте размещается только один орнаментальный мотив, мотивы будут располагаться по пересечениям прямых линий под углом 90° по всей поверхности ткани. Встречается также вид *коврового раппортного построения* орнаментальных композиций. [4, С.7]

По мнению Е.С. Бохан, по закономерностям организации в белорусском традиционном геометрическом орнаменте можно определить три вида орнаментальных композиций: 1). орнаментальные ленты (фризы, бордюры, каймы); 2). сетчатые орнаменты, заполняющие поверхность сплошным узором); 3). медальоны (розетки) - орнаменты, которые направлены по нескольким осям. Наиболее распространены ленточные композиции. Этот способ композиционного построения элементов предполагает их размещение вдоль так называемой бордюрной оси с определенным видом симметрии. В сетчатом орнаменте элементы располагаются вдоль прямых или наклонных осей композиции. Сетчатый орнамент принято считать производным от лент. Часто эти композиционные приемы используются вместе. Медальонные композиции – это замкнутые образования, направленные по нескольким осям. Построенные по принципу медальонов композиции могут быть помещенными в условной окружности. Чаще всего эти образования развиваются в

традиционном орнаменте на основе ромбовидной или крестообразной фигуры, комбинируются симметрично и радиально (розетки). Медальоны в орнаментальным декоре часто находятся рядом с бордюрами или сочетаются с сетчатыми композициями. [1, С.493-499]

Искусствовед О. Лобачевская считает, что переборные покрывала по композиции и характеру узора бывают двух видов: 1) с сетчатыми композициями и геометрическим орнаментом, 2) ковровые с растительной орнаментикой. Первые из них имеют народный характер. Они плотно заполнены крупными и меньшими по размеру разнообразными мотивами, которые плотно вписаны в ромбическую сетку, и обычно имеют по длинной стороне кайму из мелкоузорных элементов. У переборных постилок коврового характера есть прототипы в фабричном текстиле. [3, С.422]

В художественном оформлении текстильных изделий белорусско-литовского пограничья встречаются линейное и сетчатое раппортное построение орнаментальных композиций и их комбинации, а также ковровое раппортное построение орнаментальных композиций. Линейное раппортное построение орнаментальных композиций характерно для полосатых тканей, выполненных в ремизной и однолицевой переборной технике. Сетчатое и комбинированное раппортное построение имеют народные ткани, выполненные в многоремизной технике ткачества. Ковровое раппортное построение имеют народные ткани, выполненные в технике двухлицевого переборного ткачества. «Сложность творческого процесса создания текстильного орнаментального произведения заключается прежде всего в том, что для всех этапов процесса — от возникновения первоначального замысла до полной его реализации — характерна борьба противоположных тенденций (статики и динамики, симметрии и асимметрии, ритмических и пластических движений и т. п.), которая или почти незаметна, или остроконфликтна. [4, С.7-10]

Таким образом:

Создание орнаментальной композиции текстильного изделия – многоаспектное явление, сложный творческий процесс, в основе которого лежат поиски гармонии композиции, ритма, цвета и материала. Ни в одной области декоративно-прикладного искусства узоры так органично не связаны с техникой ткачества, материалом и назначением ткани, как в текстиле, поэтому неудивительно, что ткани во все времена были орнаментированы, и в них ярко отражался характер той или иной эпохи, особенностей места происхождения.

Для народных тканей белорусско-литовского пограничья конца XIX-XX в. характерны закрытый тип композиции, простота, сочетание крупных и мелких форм орнаментального узора. В старинных народных тканях середины – конца XIX в., отличающихся замкнутостью композиции, как правило, в центре изделия комбинируются более крупные, а по краям более мелкие узоры. С течением времени орнамент постоянно видоизменяется. В тканях более позднего времени композиция приобретает более свободный характер.

К выразительным средствам орнаментальной композиции относятся точка, линия, пятно, цвет, фактура. Геометрический орнаментальный узор народных тканей имеет графический характер, где линия – это производная от нити. Линия образует мотив (пятно). В народных тканях белорусско-литовского пограничья конца XIX- XX века, мотив – чаще всего стилизованная природная форма или явление, художественное обобщение с целью выявления условных декоративных качеств. Мотивы образуют раппорт, который является одним из главных составляющих структуры орнаментальной композиции. В сложных композициях раппорт часто содержит несколько орнаментальных мотивов. Процесс изготовления ткани нередко требует повторения раппорта, что усиливает ритм композиционного построения ткани. Ритм является одним из главных средств организации орнаментальной композиции, важным средством структурирования времени и пространства. Ритмическая повторяемость в текстильном орнаменте мотивов и элементов мотивов, их наклонов, площадей, пятен, расстояний между ними и разных других элементов композиции является важнейшей характеристикой орнамента. Орнаментальные композиции народных тканей белорусско-литовского пограничья конца XIX-XX в. характеризуются ритмическим и пластическим движением. Большинство народных тканей белорусского-литовского пограничья имеют статические композиции. Однако в отдельных тканях можно наблюдать некоторую динамику элементов внутри раппорта, что не влияет на статичность орнаментальной композиции в целом.

Традиционным народным тканям белорусско-литовского пограничья конца XIX-XX в., свойственны три основных вида орнаментальных композиций: ленточные, сетчатые, ковровые и их комбинации. Вид орнаментальной композиции тесно связан с техникой ткачества, материалом и утилитарно-бытовым назначением ткани.

Литература:

1. Бохан А.С. Структура кампазіцыйнай будовы ў беларускім традыцыйным арнаменце. // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Выпуск 10/ Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы НАН Беларусі; навук. Рэд. А.І.Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2011. - С.493-499.
2. Козлов, В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий: Учебник для вузов / В.Н. Козлов // Москва:Легкая и пишевая промышленность, 1981. – 264 с. С.30-31]
3. Лобачевская , О.А. Белорусский народный текстиль: Художественные основы, взаимосвязи, новации / О. А.Лобачевская. — Минск:Беларус.навука, 2013. 527с.
4. Малахова, С.А. Художественное оформление текстильных изделий./ С.А.Малахова, Т.А. Журавлева, В.Н. Козлов и др. – М.: Легпромбытиздат, 1988. – 304 с.
5. Танкус, О.В. Композиция и колорирование текстильных художественных изделий// Основы художественного ремесла: под редакцией В.А.Барадулина, О.В. Танкус Москва:Просвещение,1986, – 240с., С. 220]
6. Galaunė, P. Lietuvių liausdies menas. Jo meninių formų plėtojimasi pagrindai / P. Galaunė — Kaunas: L.U. Humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 1930. — 301 p. P. 260.
7. Balčikonis, J. Audinių raštai / J. Balčikonis. – Vilnius:Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1961. – 214 s.

ნინო დოლიძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი
ხათუნა დარსაველიძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი

ქართული ტრადიციული სამოსის ელემენტებით თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარების თეორიული საფუძვლები

ტანსაცმლისადმი წაყენებული მოთხოვნები წარმოადგენს რთულ სოციალურ-ეკონომიკურ მოვლენას, რომელიც ყალიბდება სხვადასხვა ფაქტორების გავლენით, მათ შორის მორალურ-ფსიქოლოგიურ ფაქტორებით, რომელსაც მიეკუთვნება: ჩვეულებები, ტრადიციები, ტემპერამენტით და ხასიათით განპირობებული პიროვნების ფსიქოლოგიური თავისებურებები (Пармон, 1994:9).

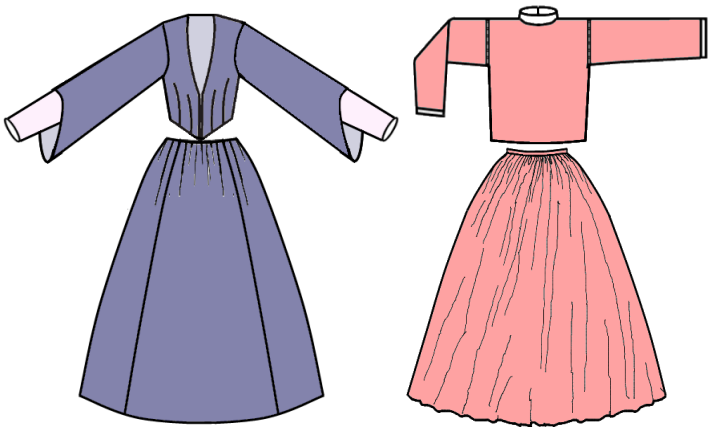
ქართული ტრადიციული სამოსის საფუძველზე თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარებისადმი წარდგენილი მოთხოვნების შესაბამისად საჭიროა ეროვნული სამოსის კვლევის დარგში შემდეგი მონაცემების მასივის არსებობა: ტანსაცმლის ასორტიმენტი, რეგიონის, ასაკის და სქესის მიხედვით კოსტუმის კომპლექტაცია, ტანსაცმლის მასალა, ტარების დანიშნულება, ნაკეთობის სტრუქტურა და დანაწევრების ხასიათი, ფორმის კონფიგურაცია, ზედაპირის რელიეფი, ნაკეთობის თარგი და ფორმირების ხერხები. ზემოთ ჩამოთვლილი მონაცემების საფუძველზე დგინდება კონსტრუქციის, კომპოზიციის, მათ შორის მორთულობის, ძირითადი ელემენტები და ტექნოლოგიები. ჩატარებული კვლევების საფუძველზე დადგენილია, რომ თანამედროვე ტანსაცმელის ახალი მხატვრულ-კონსტრუქტორული გადაწყვეტისათვის საკმარისია გამოვიყენოთ მოდიფიცირება, როდესაც შესაძლებელია უმნიშვნელო ცვლილებების შეტანა, ტრადიციული ქართული კოსტუმის ელემენტების ძირითადი თვისებების შენარჩუნებით. ამიტომ, ეროვნული კოსტუმის და ეროვნული ტანსაცმელის ცალკეული დეტალების მოდიფიკაცია ახალი მოდელების მისაღებად შესაძლებელია სამი ცნობილი მეთოდის გამოყენებით: დეკორატიულით, კონსტრუქციულ-დეკორატიულით და კონსტრუქციულით (ბრაილაშვილი, 1990:12).

პირველ შემთხვევაში იცვლება არსებული ტანსაცმლის დეკორატიული ელემენტები, მეორე შემთხვევაში – იცვლება კონსტრუქციულ-დეკორატიული დანაწევრების ხასიათი, ხოლო მესამეში – იცვლება ტექნიკური მახასიათებლები.

დადგენილია, რომ განსაზღვრული მხედველობითი ეფექტის მისაღწევად ტანსაცმელში მნიშვნელოვანია: ტანსაცმლის ფორმა, მისი შემადგენელ ნაწილებად დანაწევრების ხასიათი, გაფორმება, მასალის ნახატი, ფაქტურა და ფერი. განასხვავებენ კონსტრუქციულ, დეკორატიულ, კონსტრუქციულ-დეკორატიულ და ტექნოლოგიურ დანაწევრებებს. კონსტრუქციული დანაწევრება მიიღწევა მოცემული ფორმის დანაწევრების ხარჯზე, ხოლო დეკორატიული კი მიიღწევა გარეგნული მრავალფეროვნებით, ფორმის ცვლილების გარეშე.

ა ბ

სურ.1. დეკორატიული დანაწევრების ნიმუშები (ა, ბ).



ა ბ

სურ. 2. კონსტრუქტორული დანაწევრების ნიმუშები (ა, ბ).

ქართული ტრადიციული სამოსის ელემენტებით თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარების პროცესში მნიშვნელოვანია პროპორციების დაცვა, რადგან ისინი გამოხატავენ ეროვნული ტანსაცმლის სხვადასხვა სახეობების აგების გეომეტრიულ სისწორეს. თანამედროვე კოსტუმის კომპოზიციაში დიდ როლს ასრულებს მასშტაბურობა, რომელიც განსაზღვრავს დასაგეგმარებელი ობიექტისათვის პირველწყაროდ აღებული ეროვნული ტანსაცმლის ფორმის თანაზომადობას წარდგენილი მოთხოვნების მიხედვით.

კომპოზიციური ცენტრისა და თანამედროვე ტანსაცმლის კომპოზიციის სხვა ნაწილების შეთანხმება მიიღწევა ტრადიციული ქართული სამოსის ყველა ელემენტის ერთიანობის და კავშირის საშუალებით. პროპორციების, მასშტაბურობის, რითმული კავშირების, მასალის ფერის, ფაქტურული გადაწყვეტის და ასევე, დეკორის საფუძველზე. თანამედროვე ტანსაცმლის გარეგანი ფორმის და ეროვნული ტანსაცმლის თანაზომადობაში უნდა გამოვლინდეს შინაგანი აგებულებისა და გარე კავშირების მიზანშეწონილობის ამსახველი კომპოზიციის ერთიანობა (გვათუა, 1967:20).

დადგენილია, რომ ქართული ტრადიციული სამოსის ელემენტებით თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარებისას, კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს დეკორი, რომლის გამოყოფა შესაძლებელია რაოდენობრივად ადგილმდებარეობის მიხედვით (კუთხის, ცენტრალური, გვერდითი, მხარის, მთლიანი, შერეული) და როგორც აზრობრივი ფაქტორი (გაფორმება) (დოლიძე..., 2017:12-25).

ა ბ გ

სურ.3. ქართული ტრადიციული სამოსის ნიმუშები დეკორის სხვადასხვა მდებარეობით (ა, ბ, გ)

თანამედროვე ტანსაცმლის ფორმირება შეიძლება ხორციელდებოდეს კონსტრუქტორული მეთოდის ხარჯზე (ვერტიკალური და ჰორიზონტალური დანაწევრება), და აგრეთვე მასალების მაფორმირებელი თვისებების გამოყენებაზე დაფუძნებული მეთოდით, ე.ი, გაწყობის, ნაქარგის, აპლიკაციის ინკრუსტაციის გამოყენებით, რომელიც ხორციელდება თანამედროვე მეთოდების დახმარებით (ბრაილაშვილი, 1990:11).

ამრიგად, ქართული ტრადიციული სამოსის ფორმების ლაკონურობა, კომპოზიცია, კონსტრუქცია, ტრადიციული მასალები და ელემენტების ფუნქციონალური დანიშნულება ერთიანობაში ქმნის თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარების ორიგინალურ გადაწყვეტას. ელემენტებში დეკორის განლაგების ადგილი, მისი სახეობა, ტექნიკა და ხერხი ქმნის თანამედროვე ტანსაცმლის მხატვრულ-დეკორატიულს და კონსტრუქტორულ გადაწყვეტას, ხოლო გასაწყობი გვირისტებისა და მოსახსნელი დეკორის გამოყენების გზით თანამედროვე კოსტუმის ელემენტების დეკორატიულ-ტექნოლოგიური გაფორმება ანიჭებს ნაკეთობას ორიგინალურ კომპოზიციურ გადაწყვეტას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბრაილაშვილი ნ., ასეთი მახსოვს საქართველო (ეთნოგრაფიული ჩანახატები), თბილისი, 1990.
2. გვათუა ნ., ჩაცმულობის ისტორიიდან, თბილისი, 1967.
3. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი, ქუთაისი, 2017.
4. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества, М., Легпромбытиздат, 1994.

ლია ლურსმანაშვილი
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
პროფესორი
ლელა გერგეშელიძე
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

ქართული ეროვნული ზედა სამოსის „ჩოხა“ დამკვიდრების წინაპირობების კვლევის საკითხები

ლიტერატურულ, იკონოგრაფიულ და ეთნოგრაფიულ წყაროებზე დაყრდნობით, ვვარაუდობთ, რომ საერო პირთა სამოსში ჩოხა-ახალუხის დამკვიდრება ღვთისმსახურთა ჩაცმულობის გავლენაა.

ლიტერატურული და სახვითი ხელოვნების ზოგიერთი ძეგლის შედარებით შესაძლებელია აღვადგინოთ ხალხური ჩაცმულობის პროტოტიპი და მისი შემდგომი ევოლუცია.

დანამდვილებით შეიძლება იმის თქმა, რომ წინა აზიისა და ევროპის ხალხთა, მათ შორის, ქართველთა ყველა სამოსი კვართიდან მომდინარეობს და მის სხვადასხვა ვარიაციას წარმოადგენს.

ქართული ჩაცმულობის ძირითადი ელემენტების – ჩოხისა და კაბის დამახასიათებელი ნიშნებია: მუხლამდე მწვდენი კალთები, ვიწრო წელი, განიერი მხრები და ღია გულისპირი (ციციშვილი, 1954:136).

უადრესი ძეგლი, რომელიც ქართული ტანსაცმლის ასეთ ნიშნებს იძლევა, ბედიის ეკლესიაში შემონახული X საუკუნის ერთ-ერთი ფრესკაა. მასზე გამოსახული უცნობი მამაკაცის სამოსი გრძელია, უსახელო, მხრებში განიერი და წელში გამოყვანილი, საყელოს გარეშე. მისი ჩაცმულობის საერთო იერი მერმინდელ ჩოხას ან კაბას მოგვაგონებს. ჩოხისავე იერი აქვს ბაგრატ III ჩაცმულობას გელათის ეკლესიის ცნობილ ფრესკაზე.

ჩოხა-კაბითვეა გამოსახული დავით აღმაშენებელი მის ერთ-ერთ მონეტაზე.

გიორგი III ერთ-ერთ მონეტაზე მეფის სამოსი ძალიან მიაგავს XIX ს-ის ყურთმაჯიან ქართულ კაბასა და ახალუხს.

ივ. ციციშვილის მასალების მიხედვით, 1637 წელს მეფე გიორგი X ატარებდა ხორცისფერი ახალუხის მსგავსს სამოსს.

XVII საუკუნის ბოლოს ქართული საზოგადოების ყველა ფენის ჩაცმულობაში ჩანს: ახალუხი, ქულაჯა, გრძელსახელოიანი ჩოხა, ჩაბალახი, ფაფახი, ფაფანაკი და ვერცხლის ქამარი.

ზემოთ აღნიშნულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქართული ჩოხა-ახალუხის ელემენტები ჯერ კიდევ ადრეულ საუკუნეებში ჩანს და თანდათან განვითარების გზით მიიღო ის სახე, რომელიც XIX საუკუნემ შემოინახა.

ქართველ ბერ-მონაზვნებს რომ შესამოსლად ჰქონიათ ჩოხა, საბეჭური და კუართი, ხოლო თავზე კუნკული ჰხურებიათ, ეს გიორგი მთაწმინდელის საისტორიო თხზულებიდანაც ჩანს: „მრავალგზის გვხილავს, რომელ გინა საბეჭურნი იყვნიან, გინა შესამოსელი, ანუ თუ კუნკული, ცეცხლითა დაწუნის ზღუდესა შინა“, „... უბრძანა მოღება ცეცხლისაი და თვისითა ხელითა შთაადგდო კუართი იგი ცეცხლსა და ესრეთ დაიწუა“; „... და ძმამან მან თაყვანის სცის და განირთხის თავი თვისი და ერთი ძმაი თავსა უმჭირავნ და ერთი ფერხთა და ერთთა ჩოხათა ზედა მიამთხვიან ღვედითა...“; ეფთიმე მთაწმინდელს წესად ჰქონდა, რომ დამნაშავე ბერების დასჯის შემდეგაც „ნუგეშინის სცის და აღაშენის: ანუ ჩოხითა, ანუ საბეჭურითა, ანუ სხვითა რაითმე სახმრითა“.

„ქართლის ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „თანა ეყო ბასილი უჯარმელი დედოფალსა ესუქანს და არა რიდა საწოლსა... მეფისასა და ჩოხანიცა აღიხადა და მთავრობა მიიტაცა“...

გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში აღნიშნულია: „და ვითარ მიიწია მოციქული იგი ადარნერსესი ფერსათს, სადაცა არს აწ საფლავი მისი და იხილა დედუფალი იგი თვისი დიდსა შინა მონაზონებასა, რომელიცა იყო ასული ბაგრატ შაროელისა ხელმწიფისაი, რამეთუ სამოსლად მისა იყო შეურაცხი ჩოხაი და ემოსა მას წმიდაი სქემაი...“

ისტორიკოს ფ. გორგიჯანიძეს მოთხრობილი აქვს ეპიზოდი. როცა რევაზ ბარათაშვილი, მისმა სიძემ – როინ ჯავახიშვილმა ვერაგულად შეიპყრო და როსტომ მეფეს წარუდგინა, რო-

მელმაც მას თვალები დასთხარა: „რა როინის ჯალაბმან ძმა ნახა თვალებდათხრილი, ქმარი გაუშვა, ჩოხანი ჩაიცვა და რა ცოცხალ იყვნენ, ქმარი თვალით აღარ იხილა ძმის დაჭირვის ჯავრითა" (ციციშვილი, 1954:136).

XVIII საუკუნის მემუარისტი ოსე ოსეშვილი წერდა: „სამოცის წლისა რომ შევსრულდები, დავუტოვებ სოფელსა და წავალ. ჩემს სულს მოუვლი. აქავ სიონში ჩოხას ვიკურთხებ, აქავ განვიძრცვი სამხედროსა ყოველსავე" (კაკაბაძე, 1913:140).

როგორც ვხედავთ, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ცნობა, რომელთაგან ერთი X საუკუნის ძეგლიდანაა, მეორე – XI, მესამე – XIII, მეოთხე და მეხუთე – XVII საუკუნის, ადასტურებს, რომ ტერმინი „ჩოხა" საქართველოში აღნიშნავდა ბერ-მონაზონთა ზედა სამოსს როგორც მამაკაცის, ისე ქალისას.

სიტყვა „ჩოხა" ქართულ წერილობით წყაროებში IX საუკუნიდან გვხვდება. ივ.ჯავახიშვილის აზრით, „რაკი ჩოხა ქართულში IX-X საუკუნეებში ჩნდება, უფრო საფიქრებელია, რომ ეს ტერმინი სპარსულითგან იყოს შეთვისებული, ვიდრე თურქულითგან, რომლის გავლენა ამაზე უფრო გვიან ხდება საგრძნობი" (ჯავახიშვილი, 1962:390).

სულხან-საბას ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში „ჩოხა მატყლის სამოსელია". ლექსიკოლოგი ჩოხის წარმოშობისა და დანიშნულების შესახებ არაფერს ამბობს, თუმცა აღნიშნავს, რომ „საჩოხე" – „შალია მსხვილი, გინა წმინდა საკაბედ მონაზონთა და გლეხთა „ჩასაცმელი".

ამგვარად, ჩვენს მიერ განხილულ ცნობებში, ადრეფეოდალური პერიოდიდან, კერძოდ, IX საუკუნიდან XVIII საუკუნის ჩათვლით, „ჩოხა" ორივე სქესის ბერ-მონაზონთა ზედა სამოსის და საჩოხე შალის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო (ციციშვილი, 1954:136).

უფრო მოგვიანებით, ტერმინი „ჩოხა" საქართველოში უკვე არა მარტო ბერ-მონაზონთა სამოსის აღმნიშვნელად გვევლინება, არამედ წყაროებში ის უკვე საერო პირთა ჩაცმულობის აღმნიშვნელიცაა. „ერთ ღამეს დედოფალმა თუშური ჩოხა ჩაიცვა და საფრთე შვილდისარი შემოირტყა, ბოხოხის თუშური ქუდი დაიხურა და ციხიდამ ჩამოვიდა" (ციციშვილი, 1954:136).

ჩოხა ვახუშტი ორბელიანის ქონების 1707 წ. სიაშიც არის აღნიშნული: „საის ჩოხა იისფერი ერთი, ჩაფრასტი ასხია წყვილი თხუთმეტი".

ვახუშტი ბატონიშვილი აგვიწერს რა ქართველთა ჩაცმულობას, ამბობს: „ტანს კაბა მოსიათ ლარისა, სკლატისა ანუ ჩოხისაო" – ე.ი. „ჩოხა" ვახუშტი ბატონიშვილს „შალის" შესატყვისად აქვს ნახმარი.

მაშასადამე, ტერმინმა „ჩოხამ" XVIII-XIX საუკუნეებში უკვე სასულიერო პირთა სამოსის გარდა, საერო ჩაცმულობის დატვირთვაც შეიძინა. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ის გამოიყენებოდა როგორც მამაკაცის, ისე ქალის ზედა ტანსაცმლის აღმნიშვნელად, ისევე როგორც ორივე სქესის ბერ-მონაზონთა სამოსის შემთხვევაში.

მამაკაცთა და ქალთა ზედა სამოსის აღმნიშვნელად საერთო ტერმინის გამოყენება არ ატარებდა შემთხვევით ხასიათს და ჩვენი აზრით, იგი განპირობებული იყო იმით, რომ ქალისა და კაცის კოსტუმები უმნიშვნელოდ განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. განსხვავება გამოიხატებოდა ნაწარმის სიგრძესა და ზოგიერთ განსაკუთრებულობებში (ჯავახიშვილი, 1962:390). ამ მხრივ საინტერესოა თუში ქალის სამოსი, რომელსაც „უბიან ჩოხას" უწოდებდნენ. ის მსგავსი იყო კაცის ჩოხისა. ქალის კოსტუმის ასეთივე ელემენტს ატარებდნენ მთიან რაჭაშიც. ხევსურეთში მსგავსი ჩასაცმელის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო „სადიაცო" და „ჩოხის ძველი", თუმცა „ჩოხაც" ხშირად იყო გამოყენებული.

საყურადღებოა, რომ სვანეთში ჩოხას „ვოსარ" და „კაბ" ეწოდება. აქედან „ვოსარ" უფრო ძველი ტერმინია, ვიდრე „კაბ" და იგი როგორც ჩანს, თავდაპირველად პერანგის აღმნიშვნელი იყო. მეგრულ ენაზე ჩოხის სინონიმია „კვართი", რომელიც ზემო რაჭაში ნაბადს აღნიშნავს (სოხაძე, 1974:67-77).

ამრიგად, ჩვენ შეგვიძლია გავაკეთოთ დასკვნა, რომ სვანური ტერმინი „ვოსარ", „ოსარ", რომელიც იცვლება ტერმინით „კაბ" – გვიჩვენებს აშკარა გენეტიკურ კავშირს ჩოხასა და პერანგს შორის. ხოლო მეგრული სიტყვა „კვართი" ჩოხის (კაბის) ნაბადთან (პერანგზე უფრო ძველი ელემენტის) ურთიერთკავშირის დამადასტურებელი მაჩვენებელია.

ამგვარად, „ჩოხას" აქვს ოთხი დასახელება: „ჩოხა", „კაბ", „კვართი", „ვოსარ". აქედან „ვოსარ" და „კვართი" ქართული ტერმინებია, ხოლო „ჩოხა" და „კაბ" – არაქართული.

ტერმინ „ჩოხის” სქემატური განმარტება საინტერესოდაა გადმოცემული მკვლევარ ა.სოხაძის მიერ დამუშავებულ სქემაში.

გავეცანით რა ისტორიულ, ლიტერატურულ და იკონოგრაფიულ მასალებს, აღმოჩნდა, რომ დროთა განმავლობაში სასულიერო პირთა სამოსის ნაწილმა შეიცვალა არა მარტო სახელწოდება, არამედ სახეც.

თანამედროვე სასულიერო პირთა სამოსის ერთ-ერთი შემადგენელი ელემენტია ე.წ. „კაბა”. კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ იგი XIX ს.-დან დამკვიდრდა ჩვენთან რუსული მართლმადიდებელი ეკლესიის გავლენით და თანდათან ხმარებიდან განდევნა სასულიერო პირთა ზედა სამოსი „ჩოხა”.

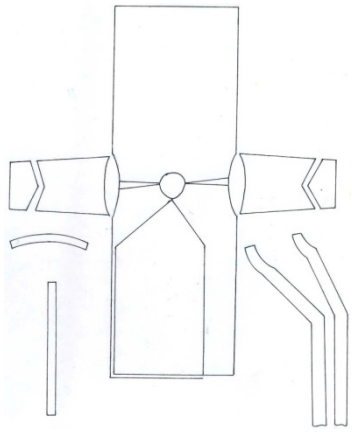
რეალურ სინამდვილეში კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ათონის ივერთა მონასტერში მოღვაწე ბერძენი ბერები შემოსილნი არიან „ჩოხით”, რაც ჩვენი ვარაუდით, წარსულში იქ მოღვაწე ქართველ ბერთა სამოსი იყო.

ქართულ საეკლესიო სამოსში „ჩოხის” არსებობას ამოწმებს ლევილიდან ჩამოტანილ საეკლესიო განძში არსებული ჩოხაც.

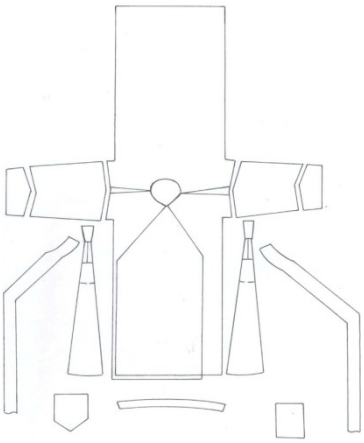
ჩვენ მიერ მოძიებულ და შესწავლილ იქნა სასულიერო პირთა სამოსში გავრცელებული, ე.წ. ბერძნული კაბის სამი ვარიანტი (ნახ. 1, ნახ. 2, ნახ. 3). აქედან პირველი მოდელი (ნახ. 1) თავისი კონსტრუქციული ხაზებითა და სტილით აბსოლიტურად განსხვავდება დანარჩენი ორისაგან და კონსტრუქციულად უახლოვდება ატენისა და გელათის ფრესკებზე გამოსახული ბერების სამოსს. მე-2 მოდელი შეესაბამება ე.წ. „ბერძნული კაბის” კონსტრუქციას, ხოლო მე-3 მოდელის წარმომავლობა დაუზუსტებელია.

სასულიერო პირთა ზედა სამოსის „ჩოხის” კონსტრუქციული თავისებურებების აღსადგენად მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ზოგადად განვიხილოთ ჩოხის განვითარების პროცესები. როგორც ვიცით, ტერმინი „ჩოხა” ქართულში IX-XII საუკუნეებში ჩნდება და თუ უფრო ადრე არა, XVIII-XIX სს-დან დღემდე ტერმინი „ჩოხა” განპირობებულია მამაკაცის ზედა სამოსად. „ჩოხა” ტერმინის სინონიმი – „ჯუბაც” ისტორიულად ორივე სქესის სამოსის ზოგადაღმნიშვნელი ტერმინთაგანია. იგი არაბული სიტყვიდან „djobban” იღებს სათავეს (ბეზარაშვილი, 1974:140).

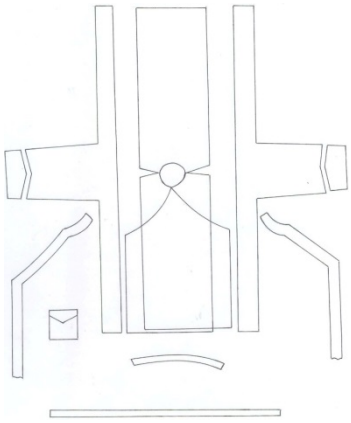
ძეგლთა მიხედვით ჯუბა კოჭებამდე გრძელი ყოფილა. ჯუბის თარგს ქმნიდა ერთიანი შალის (ტოლის) ქსოვილისგან, მხრებზე გაუკერავი მთლიანი ტანი, რომელიც სახელოსთან ერთად იყო აჭრილი და ქალისა და მამაკაცის ტანს მთლიანად ფარავდა (ბეზარაშვილი, 1988:39). ყელის ადგილმდებარეობა მრგვალად იყო ამოჭრილი. კონსტრუქციულად ჯუბის ეს ტიპი მამაკაცისა და ქალისათვის განსხვავებული არ ყოფილა.



ნახ. 1



ნახ. 2



ნახ. 3

სასულიერო კაბის კონსტრუქციები

დროთა ვითარებაში ჯუბა თანდათან გართულდა და მას უკვე გულის პირი ანუ ფარაგი უკეთდებოდა. ტერმინი „ფარაგი” – „ფარაქი” საბას ჯიბის მნიშვნელობით აქვს განმარტებული.

ქართული საისტორიო მწერლობა ამ ტერმინს მონაზვნის სამოსად იცნობს (ჯავახიშვილი, 1962:390). ფარაგი მართკუთხედის ფორმის გულისპირში დუგმებით ან საჰაერო ღილითა და ღილკილოთი მაგრდებოდა. შემდგომში ჯუბას ახალი ნაწილები შეემატა და კონსტრუქციული თვალსაზრისით კიდევ უფრო გართულდა. წინა და უკანა ტანის სწორ სილუეტს გვერდებში ოთხივე მხარეს უბეს უდგამდნენ. გულისპირს ისევ ფარაგით ამუშავებდნენ. სახელო კი ცალკე დეტალად გამოეყო და ჯერ ერთ ნაწილად, ხოლო შემდეგ ორ ნაწილად დაიყო. ასეთი ჯუბა უკვე უბიანი ჩოხის სახელწოდებით გახდა ცნობილი.

განვითარების შემდგომ ეტაპზე ჯუბამ მიიღო დახვეწილი სახე, რაც შემდეგში მდგომარეობს: „ჯუბის თარგს ქმნიდა ერთიანი შალის (ტოლის) ქსოვილი, „წინაობის და უკანაობის ერთობით" სახელის გარეშე (ბეზარაშვილი, 1974:140). სახელო მუშავდებოდა მანჟეტით ანუ სახელქუროთი. გაგანიერებული გვერდულებით, წინ გახსნილი, ერთმანეთზე გადადებული კალთებით. ყელის ამოღებულობა მომრგვალებული ფორმის იყო. გვერდის განაჭერი ნაპირები მუშავდებოდა ჯიბით. ჯუბის ეს სახეც უბიანი ჩოხის სახელს ატარებდა.

სასულიერო პირთა ზედა სამოსი „ჩოხა" კონსტრუქციულად დარჩა თავდაპირველი ჯუბის მსგავსი – სადა, თუმცა, არქაულობის მიუხედავად, მანაც განიცადა მცირედი ცვლილება, რაც გამოიხატება იმაში, რომ ყელდახშული და გაუჭრელი ჯუბისაგან განსხვავებით ის ორი ერთმანეთზე გადადებული კალთებისაგან შედგებოდა, რომელიც წელის ხაზზე ქამრით მაგრდებოდა. ჩოხის ეს სახეა მოცემული ატენის სიონისა და გელათის მონასტრის მოხატულებაში.

კონსტრუქციული შედარებებიდან იკვეთება ქართული სასულიერო ჩოხის მსგავსება ჯუბის პირველად სახეებთან. ხოლო ე.წ. „ბერძნული ჩოხა" კი უბიანი ჩოხის კონსტრუქციას შეესაბამება.

მოძიებული მასალების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ:

- ადრე ფეოდალური პერიოდიდან IX, XVIII საუკუნის ჩათვლით „ჩოხა" ორივე სქესის ბერმონაზონთა ზედა სამოსის და საჩოხე შალის აღმნიშვნელი ტერმინი იყო;
- XVIII-XIX საუკუნეებში ტერმინმა „ჩოხა" საერო ჩაცმულობის დატვირთვაც შეიძინა. ის გამოიყენებოდა როგორც მამაკაცის, ისე ქალის ზედა სამოსის აღმნიშვნელად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბეზარაშვილი ც., ჯალაბაძე გ., ქართული ხალხური ტანსაცმელი. თბილისი. გამომცემლობა „მეცნიერება", 1988.
2. „თავგადასავალი იესე ოსესშვილისა. ს. კაკაბაძის გამოცემა. ტფილისი, 1913.
3. ციციშვილი ივ., მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის, თბილისი. გამომცემლობა „ხელოვნება", 1954.
4. ჯავახიშვილი ივ., მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის – III-IV. თბილისი. 1962.
5. Сохадзе А.К. Типы Грузинской верховной одежды Чоха, ареал их распространения и термины. აკად. ს.ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე XXX- B თბილისი. 1974.

ეკა ბერელაშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
კულტურის კვლევების დოქტორი

ძვირფასი ქვებისა და მარგალიტის სიმბოლური მნიშვნელობა საეკლესიო ნაქარგობაში

სამღვდელმთავრო შესამოსელის ფორმირებას ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში დაედო სათავე. სამოსი, რომელიც სამღვდელოებას განასხვავებდა საზოგადოების სხვა წარმომადგენელთაგან, ცხადად გამოხატავს ღვთისმსახურთა გამორჩეულ სტატუსს. სხვადასხვა სახის მდიდრულად დეკორირებულ სამღვდელმთავრო შესამოსელში – ფორმებში, დეკორის პროგრამაში, იკონოგრაფიაში, მასალაში – შენივთებულია ღვთისმსახურების სიმბოლური არსი. ნაქარგი ძვირფასი ქსოვილები (ხავერდი, აბრეშუმი, დიბა) და მათი სამკაული (ოქროსა და ვერცხლის თმა, ოქრომკედი, ვერცხლმკედი, ზეზი, აბრეშუმის ძაფი. მინანქარი, ოქროს ძაფი, კლანჭურები, კილიტები, ოქროს ბურთულები, ძვირფასი და ნახ. ძვირფასი ქვებით შემკული, ჭვირული ან მარგალიტის ღილები, ძვირფასი ლითონი (ოქრო, ვერცხლი) ძვირფასი და ნახევრად ძვირფასი ქვები.) [სურ. 1]

სატაძრო ხუროთმოძღვრულ ფორმებთან, მონუმენტურ მხატვრობასთან (მოზაიკა, ფრესკა), ძვირფას ლიტურგიკულ ჭურჭელთან ერთად თანამონაწილეობს ღვთისმსახურების რიტუალში. ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტით განსაკუთრებით XVII საუკუნიდან, ხშირად იმკობა საეკლესიო შესამოსელი. უნდა აღინიშნოს, რომ მარგალიტი, ძვირფასი და ნახევრად ძვირფასი ქვები, მხოლოდ სამკაულად არ გამოიყენებოდა სარიტუალო და იერარქიულ შესამოსელზე. საეკლესიო ნაქარგობის ავტორი ქარგვისას მათი სიმბოლური დანიშნულების გათვალისწინებით ამკობდა ამა თუ იმ შესამოსელს, რამდენადაც „თვალნი პატიოსანნი ღვთის თვალად დასახულ ციურ ხომლთა საყოველთაოდ ცნობილი სიმბოლოებია". მოხსენებაში განვიხილავთ, თუ რა სიმბოლიკის მატარებელია ის სამკაული, რომელიც საეკლესიო ნაქარგობას ამშვენებს.

ძვირფასი ქვებით შემკული საეკლესიო შესამოსელი გვხვდება, როგორც წერილობით წყაროებში, ასევე რეალურად შემორჩენილ მასალაში (თუმცა ჩვენამდე მოღწეული უადრესი საეკლესიო შესამოსელი XIII საუკუნით თარიღდება, წერილობითი წყაროები მოწმობენ, რომ ძვირფასი ქვებით უძველესი დროიდან იმკობა საეკლესიო სიწმინდეები). ძვირფასი ქვებით შემკობილი საეკლესიო შესამოსელი აღწერილია არაერთი უცხოელი მოგზაურის თუ ქართველი მეცნიერის მიერ.

ალექსი იევლევი (იევლევი, 1969:45) იმერეთის მეფე ალექსანდრესთან შეხვედრის მომენტში ასე აღწერს კათალიკოსის თავსამკაულს: „კათალიკოსს თავზე ეხურა გვირგვინი შავხავერდგადაკრული, ქუდის ჯვარედინი და გარშემო იაგუნდის, ზურმუხტისა და ალმასის ჟიჟმატებით შემკული ოქროთი არის შეჭედილი... კათალიკოსის ფეხსაცმელს ცხვირი, ქუსლები და ტერფის რკალი ძვირფასი ქვების ჟიჟმატებით შემკული ოქროთი არის მოჭედილი". მცხეთის სვეტიცხოვლის, გელათის მონასტრის, თბილისის სიონის სიძველეთა შორის მოხსენებულია ძვირფასი ქვებით შემკული ბისონები და ომფორები (ომოფორი): სიონის ტაძრის ოქროთი და ვერცხლით ნაკერ ომოფორზე იყო წარწერა: „ჩუენ... დადიანის ასულმან მარიამ შევაკერვინეთ ომფორი ესე და შევამკეთ თვალითა და მარგალიტითა" (Ткемаладзе, 1904:93). ასევე ვახტანგ მეხუთის მეუღლეს, დედოფალ როდამს წილკნის ღვთისმშობლისათვის შეუწირავს „ომფორი ესე თვალითა და მარგალიტითა შემკული". საეკლესიო შესამოსლებს შორის ხშირად არის მოხსენებული ძვირფასი ქვებით შემკული საბუხარები, მაზარები, ბარტყულები, სტიქარები, საბეჭურები, ოლარები, ქამრები და სხვ. საეკლესიო ტანსაცმლის შესამკობად ძვირფას ქვასთან ერთად გემებითაც სარგებლობდნენ. [სურ. 2].

ძვირფასი ქვებით ხშირადაა შემკული ღილები, რომლებიც ენქერებსა და საკოსებს ამშვენებს. [სურ. 3].

ძვირფასი ქვები ზოგჯერ ორნამენტში ჩართულია „ყვავილთა გულებად". ხშირადაა ძვირფასი ქვების საშუალებით სარიტუალო შესამოსელზე ე.წ. „სამოთხის ბაღი" წარმოდგენილი. [სურ. 4].

ძვირფასი ქვებითაა შემკული შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ნაქარგობისა და ქსოვილების ფონდში დაცული დაფარნები, ენქერები, საბუხარები, საკოსები, ფილო-

ნები, ოლარ-ომოფორები. ჩამოთვლილ შესამოსელზე ძვირფასი ქვები ძირითადად თავმოყრილია მაცხოვრისა და ღვთისმშობლის შარავანდებში (ირგვლივ). [სურ. 5]

ასევე ძვირფასი ქვებით არის გაწყობილი შესამოსელზე არსებული ჯვრები. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ეკატერინე ჭავჭავაძის მიერ განახლებული ანტონ ჭყონდიდელის შესამოსელი (საკოსი, ომოფორები, ენქერი, საბუხარები), რომლებზედაც ოქროს ფირფიტებით შედგენილი ჯვრები შემკულია საფირონებით, ზურმუხტებით, იაგუნდებითა და ფირუზებით. [სურ. 6].

სამოთხის წიაღში პატიოსანი თვლებით მოოჭვილი ჯვარი მეუფების, ძლევისა და ტრიუმფის ნიშანია. ძვირფასი ქვების შერჩევა ფერთა სიმბოლიკის გათვალისწინებით ხდებოდა. შარავანდებში მოთავსებული წითელი (იაგუნდი), მწვანე (ზურმუხტი) და ცისფერი (ფირუზი) ქვები წინასწარ გაცხადებული მსხვერპლის, მარადიულობისა და ზეციურობის სიმბოლოებია. [სურ. 7].

მარგალიტის და განსაკუთრებით, ძვირფასი ქვების კონკრეტულ გამოსახულებასთან თავმოყრა ხაზს უსვამს ამ გამოსახულების მნიშვნელობას. მაგ. ე.წ. „მწვანე საკოსზე“ ზურმუხტის საბეჭდავი დამაგრებულია ტახტზე აღსაყდრებული მაცხოვრის მკერდზე, ამით ხაზგასმულია მაცხოვრის მარადიული სიცოცხლე (საბეჭდავზე მხედრულითაა ამოტვიფრული ქტიტორის გულქან ლორთქიფანიძის სახელი). [სურ. 8].

ძვირფასი ქვა, როგორც სამკაული დამახასიათებელია, პირველ რიგში მაღალი წოდების სასულიერო პირთა თავსაბურავების – საეკლესიო მიტრებისა და გვირგვინებისთვის. მიტრების ზედაპირზე უხვად დაფენილი გაშლილი ყვავილები და მრავალფეროვანი ძვირფასი თვლები ღვთის გამარჯვებისა და დიდების ნიშანია. [სურ. 9].

პლატონ იოსელიანს სიონის ტაძრის სიძველეთა შორის აღწერილი აქვს მიტრები. ერთ-ერთ მიტრას, რომელიც 1683 წლით არის დათარიღებული, ასე აღწერს ავტორი: „მიტრა მთლიანად ოქროსია, ჭედური ხელობისა, მასზე ზევით ალმასის ჯვარია, მრავალი აღმოსავლური ქვით შემკული. მიტრის „შესამკობად ნახმარია 66 ალმასი, 577 იაგუნდი, 16 ზურმუხტი, 520 ფირუზი, 95 მარგალიტი და სხვა ქვები. ბევრი მათგანი ფრიად დიდია და ძვირად ღირებული“ (Иоселиани, 1866:61). სიონის დანარჩენი ოქროს მიტრებიც უხვადაა შემკული ძვირფასი ქვებით. მცხეთის სვეტიცხოვლის „დიდ გვირგვინს მრავალი თვალმარგალიტი და ოქრო შევამატე და შევამკე“ – წერს საქართველოს კათალიკოსი ნიკოლოზ ამილახვარი (1686) (Иоселиани, 1866:64).

ასეთივე მდიდრული შემკულობით გამოირჩევა შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმში დაცული მიტრები, რომელთაგან ყველაზე ადრეულია XVI საუკუნის ბოლო-XVII საუკუნის დასაწყისით დათარიღებული ე.წ. „მიტროფანეს მიტრა“ (ბერელაშვილი, 2013:45). მღვდელმთავრის თავსამკაული უხვადაა შემკობილი ძვირფასი ქვებით. ცისფერი (ფირუზი) და წითელი (იაგუნდი) ქვებით შედგენილი პატარ-პატარა ჯვრები ავსებენ ფიგურებს შორის არსებულ ადგილებს და დეკორატიული გადაწყვეტით ამთლიანებენ მიტრის საერთო ანსამბლს. [სურ. 10].

ლურჯი ფერი (ჩვენს შემთხვევაში ფირუზი) ცის სიმბოლოა. ესაა ფერი სისუფთავისა და შეურყვნელობის. ლურჯისა და წითლის შერწყმა კი – ადამიანის განღმრთობის საიდუმლოებაა. ორი სხვადასხვა სამყაროს – მიწიერისა და არამიწიერის შეერთება. ფერთა გამაში ისინი ურთიერთსაწინააღმდეგოა: წითელი-თბილი, ლურჯი-ცივი. ამ შემთხვევაში წითელი – სისხლიან მსხვერპლზე მიუთითებს და სიმბოლურად აღდგომასაც უკავშირდება. ლურჯი-ცისფერი, მუდმივობის, სიმყარისა და ერთგულების სიმბოლოა. პატიოსანი თვლების სიმრავლე თავსაბურავს, ვარსკვლავებით მოჭედილ ცარგვალს ამსგავსებს და საზეიმო ელფერის მინიჭებასთან ერთად, აწესრიგებს მიტრის ზედაპირს სასურათე სიბრტყეებად. ზეციური მღვდელმთავრის გამოსახულებით მორთული ცენტრალური ფირფიტა მთელი მიტრისა და კონკრეტული კომპოზიციის იდეური ცენტრია. ეს სიბრტყე განსაკუთრებითაა შემკობილი თვალმარგალიტით, მაცხოვართან თავმოყრილი წითელი ქვები, კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მაცხოვრის სისხლიან მსხვერპლს და სიმბოლური მნიშვნელობით ტვირთავს მას. [სურ. 11].

გემოვნებით შერჩეული ძვირფასი ქვების სიმრავლით გამოირჩევა ე.წ. „გელათის მიტრა,“ რომელსაც ცილინდრული ფორმა აქვს და ამშვენებს მაღალი მხატვრული გემოვნებითა და დახვეწილი ტექნიკით შესრულებული მინანქრის მედალიონები (ბერელაშვილი 2013:153). [სურ. 12].

თავსაბურავის მიწარი მთლიანად დაფარულია წვრილი და ხოშორი მარგალიტებით გამოყვანილი მცენარეული ორნამენტით: მარგალიტებით შექმნილი თეთრი ფონი სიმბოლოა სიწმინ-

დის და მორწმუნეთა სულიერი სისუფთავისა. თეთრი ფერი, რომელსაც ძველ ქართულში სპეტაკს უწოდებდნენ, იოანეს გამოცხადების თარგმანებაში განმარტებულია, როგორც „უფროჲსად უწინარეს საუკუნეთა ყოფილი, სათნოება და ბრწყინვალება, სადაც ღმერთი განისვენებს“ (ანუ სამოთხე). მარგალიტის რელიეფურ ორნამენტში გაბნეულია ქულიჩებში ჩასმული ფერადი ქვები. მიტრის ცაზე ძვირფასი ქვები ისეა განლაგებული, რომ რვა მკლავიან (ცისფერ) ჯვარს და იმავდროულად წრეს ქმნის. [სურ. 13].

მიტრის ცის ირგვლივ ჩამწკრივებული თორმეტი სხვადასხვა ფორმის, ოქროს ბუდეებში მოთავსებული ძვირფასი ქვა თითქოსდა მატერიალური განსახიერებაა საღვთო წერილის შემდეგი პასაჟის: „და ქვანი იყვნენ სახელთაებრ ძეთა ისრაჵლისათა ათორმეტ მსგავსად სახელთა მათთა წახნაგებულ ბეჭდებრ, თითოეული იყვნენ სახელსა ზედა ათორმეტთა ტომთასა“. (გამოსვლა 28:21) მიტრის ცაზე გამოსახული ჯვრის შუაგულში დიდი ზომის აქვამარინია მოთავსებული – სიმბოლო სიწმინდის, მარადიულობისა და ზეცისა, მკლავებზე – საშუალო ზომის ფირუზები, ერთი მრგვალი მარგალიტი და დიდი ზომის უფორმო საფირონები და იაგუნდები ზის. ქართული ტაძრების საკურთხევლის მოხატულობისათვის ტრადიციული თემები – მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის დიდებაა წარმოდგენილი ასევე მიტრის გვერდებზე, რომლებიც მიტრაზე ერთმანეთის საპირისპიროდ არიან განთავსებული. მიტრაზე ორი აზრობრივი აქცენტია – მთავარანგელოზებით ფლანკირებული აღსაყდრებული ღვთისმშობელი და „სამყაროს მპყრობელი“ მაცხოვარი, რომლის ორივე მხარეს მოციქულები არიან წარმოდგენილი. [სურ. 14].

ღვთისმშობლისა და მაცხოვრის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს მედალიონების თავსა და ბოლოში დამაგრებული ძვირფასი ქვებიც: ღვთისმშობლის თავთან „ვარდის თლილის“ ფორმის ალმასია მოთავსებული, რაც მის სიმბოლიკას უკავშირდება – ვარდი ღვთისმშობლის სიმბოლოა. [სურ. 15].

ქრისტიანობაში ცნობილია დედა ღმრთისას კავშირი ვარდთან: „ქალწულებით, ფრიად ნათელო ვარდო... შროშანო სამეუფეო... ნეტარ-განიხარებდე რჩეულ ღვთისა ნებითა უწინარეს საუკუნეთა მიწის მცენარევ უსაღვთოესო, სამოთხეო ცხოვრების ხისაო, საღვთო ყურძნის რტოო“ (წმ. იოანე დამასკელი). მაცხოვრის მედალიონის ზემოთ მოთავსებული ფირუზის ცისფერი კი – ზეცაზე მიგვანიშნებს. ელისაბედ დედოფლის მიერ ცაგერის ღვთისმშობლისადმი შეწირული მიტრის ცაზე წარმოდგენილ „ძველი დღეთას“ მარადიულობას მის ირგვლივ გამოსახული რვა, სტილიზებული ყვავილიც უსვამს ხაზს. ყვავილების გულში ჩასმული წითელი ქვები და ირგვლივ მოვლებული სხმული მარგალიტი მის ბრწყინვალებასა და დიდებას ეხმიანება. [სურ. 16].

საეკლესიო შესამოსელზე განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით გამოიყენება სხვადასხვა ზომის მარგალიტი. მაცხოვრის, ღვთისმშობლის, მახარებლებისა და წმინდანთა შარავანდები საშუალო ზომის მარგალიტებითაა შემოსაზღვრული. უწვრილესი მარგალიტებითაა შემკობილი აგრეთვე ყველა დეტალის (ავეჯის, სამოსის) კონტური. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მარგალიტი უხვადაა გამოყენებული მთლიანი ფონების შესავსებად. ხშირია მარგალიტით შესრულებული კანონიკური და საქტიტორო წარწერები საეკლესიო დანიშნულების ნივთებზე, რაც მას ხაზგასმულად დეკორატიულ იერს ანიჭებს. [სურ. 17].

მარგალიტით ან გამოჰყავთ თვით ასოების მოხაზულობა ოქრომკედის მიწარზე, რაც მას ბარელიეფს ამსგავსებს, ან პირიქით, ოქრომკედით ასოებია გამოყვანილი, ხოლო ფონი მარგალიტის სხმულებით ისეა შევსებული, რომ ასოები გამოიკვეთოს. ასეთი წარწერა ლითონზე გრავირებულს წააგავს. ხშირ შემთხვევაში მარგალიტი შეიძლება გამოყენებული იქნეს, როგორც ნაქარგობის სამკაული, სხვა ძვირფასი ქვების მსგავსად – ოქროს ქულიჩაში განცალკევებით მდგომი. [სურ. 18].

აღსანიშნავია მარგალიტის მოსართავები მუზეუმში დაცული საეკლესიო ნაქარგობის ნიმუშებზე. ასეთი მოსართავები გვაქვს ენქერსა (სხმ/ნ №4392) და ომოფორზე (სხმ/ნ №4389). პირველ შემთხვევაში საკიდი კასრისებრი ფორმისაა, მეორე შემთხვევაში კი ფორმით მაყვალს მოგვაგონებს. [სურ. 19].

მიტრებზე ხშირადაა გამოყენებული მარგალიტი როგორც ჯვრისა და მისი შემომსაზღვრავი წრის, ასევე მცენარეული სახეების წარმოსაჩენად. ხშირია მარგალიტით ნაქარგი მცენარეული მოტივები. ჩვენს საეკლესიო ნაქარგობაზე ძირითადად სიმბოლური დატვირთვის მქონე ვაზის მტევნები, ფოთლები ან მაყვლის ყვავილები და ფოთლებია, არცთუ იშვიათია ბრო-

წეულისა და შროშანის გამოსახულებები. საეკლესიო ნაქარგობაში მცენარეული ორნამენტის შესამკობად უხვად გამოყენებული მარგალიტი ქრისტიანულ სიმბოლიკაში საღვთო, განწმენდილი აზროვნების, მისი უცვლელობის, მუდმივობის, სიმბოლოა. [სურ. 20].

საეკლესიო შესამოსელზე სხვა გამოსახულებებთან შედარებით უხვადაა შემკობილი მარგალიტით ღვთისმშობლის გამოსახულება, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს დედაღვთისას ღვთაებრიობასა და სიწმინდეს. ღვთისმშობელს მიემართება გალობა: „შენ, ქალწულსა უბიწოსა, მტჯრთველსა მარგალიტისა მის სამეფოჲსა, წმიდასა ღმრთისმშობელსა ყოველნი მორწმუნენი გადიდებთ". [სურ. 21].

ანტონ I მარგალიტს ასე განმარტავს: „ძიება იგი უსასყიდლოსა მის მარგალიტისა არს უდიდესი ხმევა სიბრძნისა ფილოსოფოსობასა შინა უსაღმრთესსა, ვითარმედ მაძიებელი იქმს. თვის შორის წარდგინებასა ნივთთა ყოველთასა უსავსეს და უწულილეს განყოფით და განსჯის თითოეულსა მათსა და გებადსა და დადგრომასა აღმოაჩინებს". აქ ავტორი, უწინარეს ყოვლისა, ეყრდნობა სახარებას, სადაც ეს „უსასყიდლო მარგალიტი" სიმბოლოა სასუფევლისა: „მერმე მსგავს არს სასუფეველი ცათაჲ კაცსა ვაჭარსა, რომელი ეძიებნ კეთილთა მარგალიტთა" (მათე 13:45); ამიტომაც დაერქვა წმინდა მამათა კრებულს „მარგალიტი" (ღვთისმეტყველება ტ. 2:558).

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, მარგალიტებსა და ძვირფას ქვებს, კოსტიუმის ვიზუალური შემკობის გარდა, მისტიკური, სიმბოლური დატვირთვაც ჰქონდა. ისინი რწმენის, სიბრძნისა და ღვთისმოსაობის სიმბოლოებად განიხილებოდნენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

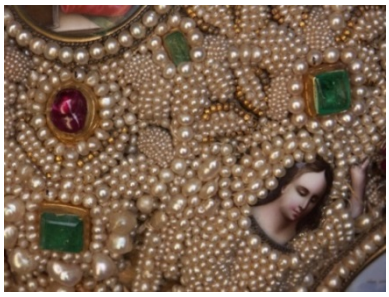
1. იევლევი ა., 1650-1652 წლების იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა. თბილისი, 1969.
2. ბერელაშვილი ე., გვიანფეოდალური ხანის ქართული მიტრები: მხატვრულ-ისტორიული კვლევა. დისერტაცია კულტურის კვლევებიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი. თბილისი, 2013.
3. Иоселиани П. Описание Древностей города Тифлиса. Тифлись, 1866.
4. Ткемаладзе М. Тифлисский сионский кафедральный соборь. Тифлись, 1904.

ილუსტრაციები:

სურ. 1

სურ. 2

სურ. 3



სურ. 4

სურ. 5

სურ. 6

სურ. 7

სურ. 8

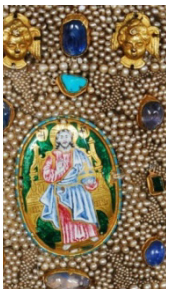
სურ. 9

სურ. 10

სურ. 11

სურ. 12

სურ. 13



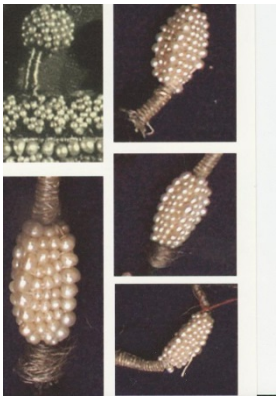
სურ. 14

სურ. 15

სურ. 16

სურ. 17

სურ. 18



სურ. 19

სურ. 20

სურ. 21

სურ. 1. კილიტებით, კლანჭურებით, ოქრომკედის გრეხილით, მარგალიტით შემკული ნაქარგობა
სურ. 2. სხვადასხვა სახეობისა და ფორმის ძვ. ქვებით და გემმებით შემკული შესამოსელი
სურ. 3. მინანქრითა და ძვირფასი ქვებით შემკული ღილები
სურ. 4. „ყვავილთა გულებად" გამოყენებული ძვირფასი ქვები
სურ. 5. ძვირფასი ქვები მაცხოვრის შარავანდში
სურ. 6. ძვირფასი ქვებით შემკული ოქროს ჯვარი შესამოსელზე
სურ. 7. ძვირფასი ქვებით, მარგალიტითა და ოქროს პეტალებით შემკული ჯვარი სამღვდელმთავრო შესამოსელზე
სურ. 8. საბეჭდავი საკოსის ზურგზე გამოსახული მაცხოვრის მკერდზე
სურ. 9. გელათის მიტრა
სურ. 10. მიტროფანეს მიტრის ცა
სურ. 11. მიტროფანეს მიტრაზე გამოსახული მაცხოვრის ირგვლივ თავმოყრილი ძვირფასი ქვები
სურ. 12. გელათის მიტრა
სურ. 13. გელათის მიტრის ცა
სურ. 14. გელათის მიტრაზე გამოსახული მაცხოვრის თავზე დამაგრებული ფირუზი
სურ. 15. „ვარდის თლილის" ალმასი გელათის მიტრაზე გამოსახული ღვთისმშობლის თავზე
სურ. 16. ძვირფასი ქვები ელისაბედის მიტრის ცაზე გამოსახული „ძველი დღეთას" ირგვლივ
სურ. 17. მარგალიტით შესრულებული წარწერები ენქერებზე
სურ. 18. მარგალიტი - ოქროს ქულიჩაში
სურ. 19. მარგალიტის საკიდები
სურ. 20. მარგალიტით შემკული მიტრა
სურ. 21. „მიტროფანეს მიტრაზე" გამოსახული ღვთისმშობელი ყრმით

ქეთევან გოგინოვი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საინჟინრო მეცნიერებათა აკადემიური დოქტორი
ნანული აბესაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ტექნიკის მეცნიერებათა დოქტორი
მაყვალა გოგოლაძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

დეკორატიული ქსოვა ბუნებრივი საღებრებით შეღებილი ნართის გამოყენებით

დეკორატიული ქსოვილების განვითარების ისტორია და თანამედროვე ქსოვილების (ხალიჩა, ფარდაგი, გობელენი) ანალიზი გვიჩვენებს, რომ დეკორატიული ქსოვილების ნებისმიერი ჯგუფისათვის აუცილებელია ხალხური, ეროვნული, ტრადიციული ნიშნების გამოვლენა. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ნებისმიერ თანამედროვე პროდუქტში უნდა აისახოს ეროვნული, ტრადიციული თვისებები, რაც მათ უფრო ორგანულ, გამორჩეულ, უფრო ძვირფასს ხდის. უკანასკნელ პერიოდში დეკორატიული ქსოვილების ნაწარმის პოპულარობის ზრდის კვალობაზე, გაიზარდა მოთხოვნა ბუნებრივი პიგმენტებით შეღებილ ნართზე. ამ ტენდენციას ეკოლოგიური ტექსტილის პოპულარობის ზრდაც განაპირობებს.

წარმოდგენილი კვლევის ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულება მოდიფიცირებული შალის ბუნებრივი საღებრებით (პიგმენტებით) ღებვის პროცესის კვლევაა.

ბუნებრივი საღებრები უხსოვარი დროიდან არის ცნობილი. მათ ფართო გამოყენება ჰპოვეს და უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ XIX საუკუნის მეორე ნახევრამდე. იმ დროისათვის ბუნებრივი საღებრები ღებვისათვის ერთადერთ საშუალებას წარმოადგენდნენ. სინთეზური საღებრების გაჩენამ ბუნებრივი პიგმენტები პრაქტიკულად განდევნა საწარმოო სფეროდან. თუმცაღა, უკანასკნელ პერიოდში, ეკოლოგიურად სუფთა პროდუქციის პოპულარობასთან ერთად, მნიშვნელოვნად გაიზარდა ბუნებრივი პიგმენტებისადმი ინტერესი და მათზე მოთხოვნა.

ბუნებრივი საღებრები (პიგმენტები) არის ორგანული ნივთიერებები, რომელთაც ცოცხალი ორგანიზმები გამოიმუშავებენ და რომლებიც ფერს აძლევენ ცხოველთა და მცენარეთა უჯრედებსა და ქსოვილებს.

ბუნებრივი საღებრები ბუნებაში ფართოდ არის გავრცელებული და ფერთა პალიტრაც ფართოა. თუმცაღა, განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით ისინი მცენარეებში გვხვდებიან.

მცენარეული საღებრები იყო ერთ-ერთი პირველი საღებარი, რომლის გამოყენებაც დაიწყო ადამიანმა საკუთარი თავის, სამუშაო იარაღის, საცხოვრებლისა და ჩასაცმელის გასალამაზებლად. თავდაპირველად ეს იყო ყვავილის ფურცლების, ფოთლების და ნაყოფების წვენი, რომელიც ადამიანის ყურადღებას მისი კაშკაშა შეფერილობის გამო იპყრობდა. შემდგომში ადამიანმა ისწავლა საღებრების მიღება ფესვებისა და ქერქისაგან.

ბუნებრივ საღებრებს, მათ მიერ შექმნილი ფერთა ტონებისა და ნახევრად ტონების მრავალფეროვნების და მრავალრიცხოვნობის გათვალისწინებით, არც კონკურენტი და არც ბადალი მოეძებნება. ბუნებაში მცენარეული პიგმენტები ისეთ ღრმა და მსუბუქ ფერებს იძლევიან, რომ მაღალი ინტენსივობის პირობებშიც კი ჰარმონიულად გამოიყურებიან.

მცენარეული ბუნებრივი საღებრების მისაღებად ძირითადად გამხმარი მცენარეები გამოიყენება. შრობა ხდება ჩრდილში, ღია ჰაერზე, გაფენილ თოკზე ან ტილოზე (არ შეიძლება შრობა მზეზე ან ღუმელში).

ბუნებრივი საღებარი შესაძლოა მიღებულ იქნას მცენარის ფესვების, ღეროების, ქერქის, ფოთლების, ყვავილების ან ნაყოფისაგან. მცენარის ქიმიური შემადგენლობა ბევრად არის დამოკიდებული მის ასაკზე, სიმაღლეზე, ნიადაგის შემცველობასა და მდებარეობაზე, ვეგეტაციის პერიოდში ამინდის პირობებსა და მცენართა შეგროვების დროზე. ფოთლებისა და ყვავილების შეგროვება ხდება კვირტების გაშლისთანავე (ვინაიდან ნორჩი ყლორტები უფრო ინტენსიურ ფერს იძლევა, ვიდრე ზრდასრული ფოთოლი), ქერქის – გაზაფხულზე, როცა იგი იოლად სცილდება, ფესვი – ან ყვავილობამდე, ან შემოდგომაზე. ცოცხალი მცენარეებისაგან მიღებული შე-

ფერილობები უფრო კაშკაშა და ინტენსიურია, ვიდრე გამხმარისაგან. მცენარის გახმობა უნდა მოხდეს ბნელ ადგილას, რათა შენარჩუნებულ იქნას ფერის ბუნებრივი ელფერი. ფესვები გახმობამდე უნდა გაირეცხოს. გამხმარი მცენარეები შეიძლება შეინახოს დახურულ ჭურჭელში, მშრალ ადგილას.

ტრადიციული მეთოდით სამღებრო ხსნარის მისაღებად მცენარის ფოთლები, ღეროები, ფესვები, ყვავილები, ნაყოფი, გირჩები, ქერქი ან თესლი ერთი დღე-ღამის განმავლობაში უნდა ჩალბეს ცივ რბილ წყალში. შემდეგ მცენარეს ადუღებენ იმავე წყალში 15-20 წუთის განმავლობაში. 100 გრამ მცენარეზე იღებენ 1-2 ლიტრ წყალს. მიღებულ ნაყენს გადაწურავენ სამღებრო ჭურჭელში. საღებრის მთლიანად გამოყოფის მიზნით მცენარეს ისევ ადუღებენ 1-2 ლიტრ წყალში 15-20 წუთის განმავლობაში და მიღებულ ნაყენს უმატებენ პირველად გამოღებულ ნაყენს. შემდეგ ცხელ ნაყენს ფილტრავენ და აცივებენ. ღებვისას უფრო ინტენსიური მოქმედებისთვის საღებრის ნაყენს აყოვნებენ.

მასალაზე მღებავი ნივთიერების დასამაგრებლად იყენებენ დამამაგრებელს – ფერმჭერს. ისინი შეიძლება იყოს ქიმიური (კალიუმისა და ალუმინის სულფატის ორმაგი მარილის კრისტალჰიდრატი $KAl(SO4)_2 \cdot 12H_2O$, შაბიამანი – სპილენძის (II) სულფატის კრისტალჰიდრატი $CuSO_4.5H_2O$) ან ბუნებრივი (ჭიანჭველამჟავა, მჟავე კომბოსტოს წვენი და ა.შ.). ფერმჭერი შეღებილობას რეცხვის და სინათლის მიმართ მედეგობას ანიჭებს. შაბი ნათელი და სუფთა ფერების, მათ შორის ყვითელი და სპილოს ძვლისფერის, მიღების საშუალებას იძლევა. უფრო იშვიათად გამოიყენება სპილენძის სულფატი ანუ შაბიამანი, უმეტესად ყვითელი, მწვანე, ყავისფერის მისაღებად; რკინის სულფატი $FeSO_4 \cdot 7H_2O$ – რუხი და მორუხო, მოყავისფრო-მწვანე, მოწითალოყავისფერი შეფერილობების მისაღებად; კალიუმის ბიქრომატი ($K_2Cr_2O_7 \cdot 7H_2O$) – მოყვითალომდოგვისფერი, მწვანე, სპილოსძვლისფერი, ყავისფერი შეფერილობების მისაღებად; ღვინის მჟავა – სპილოსძვლისფერი და ღია ყავისფერი შეფერილობების მისაღებად. შეღებილობის დამამაგრებლებლად გამოიყენება ასევე მარილი, ძმარი, არყის ხის ფისი. ნარევს ასხამენ 20 ლიტრ მდუღარე წყალს, ურევენ და როცა ხსნარი გაგრილდება ოთახის ტემპერატურამდე, გამჭვირვალე ხსნარს ასხამენ მეორე ჭურჭელში.

ფერმჭერში დამუშავების სამი ხერხი არსებობს:

1. ფერმჭერში წინასწარი დამუშავება. ქიმიურ ნივთიერებებს ხსნიან წყალში. მასალას ათავსებენ ფერმჭერის 40°C-იან ხსნარში და ადუღებენ 15-20 წუთის განმავლობაში, პერიოდულად ურევენ. შემდეგ იღებენ ხსნარიდან და აწდობენ. შემდეგ ბოჭკოს ათავსებენ საღებრის ცივ ნაყენში, აცხელებენ, ადუღებენ 45-60 წუთი. ბოჭკოს გაწურვა არ შეიძლება, რათა შეღებილობა არ აჭრელდეს.

2. ღებვასთან ერთად დამუშავება მოხერხებული და გავრცელებული ხერხია. სამღებრო ხსნარში მასალის შეტანამდე მასში ხსნიან ფერმჭერს. ხსნარში ათავსებენ სუფთა სველ მასალას. ხსნარის ადუღებამდე მასალას მუდმივად აბრუნებენ, შემდეგ კი – პერიოდულად. ადუღებენ 45-60 წუთის განმავლობაში.

3. ღებვის შემდგომი დამუშავება. მასალას ადუღებენ სამღებრო ხსნარში დაახლოებით 1 საათის განმავლობაში. შემდეგ იღებენ, ამატებენ ხსნარში ფერმჭერს და ადუღებენ შესაღებ მასალას კიდევ 30 წუთის განმავლობაში.

ღებვის შემდეგ მასალას ავლებენ ცივ წყალში. ზოგიერთ მცენარეში შეღებილი მასალა რეცხვის შემდეგ ელფერს იცვლის. მატყლის შრობა რეკომენდებულია თბილ და არა ცხელ გარემოში. ცივი გარემო მას აუხეშებს. ბუნებრივი პიგმენტებით სხვადასხვა ბოჭკოვანი მასალის ღებვის კვლევების მიზნით სამუშაოები მრავალ სამეცნიერო-კვლევით ცენტრში წარმოებს.

შალის ბუნებრივი პიგმენტებით ღებვისას მიღებული შეღებილობის ხარისხის კვლევამ აჩვენა, რომ შალის შეღებილობა სინათლისა და სველი დამუშავების (საპონ-სოდიან ხსნარში რეცხვა) მიმართ მდგრადობის უკეთესი მახასიათებლებით ხასიათდება და მდგრადობა 0,5-1 ბალით უმჯობესდება.

წარმოდგენილი კვლევის ფარგლებში შესწავლილ იქნა ბუნებრივი საღებრების (ენდრო, კურკუმა, ჰიბისკუსი, ხახვის ფურცელი) პიგმენტებით შალის ღებვის პროცესი. განსაზღვრულ იქნა ღებვაზე მოქმედი ძირითადი ფაქტორების (ღებვის გარემო, დრო, ტემპერატურა) რაციონალური მნიშვნელობები, შესწავლილ იქნა მიღებული შეღებილობების კოლორიმეტრული მახასიათებლები და სამომხმარებლო თვისებები.

ჩვენს მიერ გამოყენებული ბუნებრივი პიგმენტების, როგორიცაა ენდრო, კურკუმა, ზაფრანა, ხახვის ფოთოლი, ქიმიური ფორმულების განხილვისას ნათელია, რომ ისინი მრავლად შეიცავენ ისეთ ატომებსა და ფუნქციურ ჯგუფებს, რომელთაც კომპლექსნაერთების წარმოქმნა შეუძლიათ. სურ. 1-ზე წარმოდგენილია ბუნებრივი პიგმენტებით (ენდრო, კურკუმა, ზაფრანა, ხახვის ფოთოლი, თხილის ნაჭუჭი, თუთის ფოთოლი) შეღებილი შალის ნართი.

სურ.1. ბუნებრივი პიგმენტებით შეღებილი შალის ნართი.

დეკორატიული ქსოვილების ხარისხს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ნაწარმის კოლორისტული გაფორმება და მხატვრულ-ესთეტიკური მიმზიდველობა.

ნებისმიერ ეროვნებას აქვს გამომუშავებული მისთვის დამახასიათებელი სიმბოლიკა. საქართველოს მთიან რეგიონებში გამორჩეულად მიღებულია ჯვრის გამოსახულება. ჯვარს აქვს როგორც ამულეტის ფუნქცია, აგრეთვე ის წარმოადგენს ქრისტიანულ სიმბოლოს. ხალხურ ხელოვნებაში ჯვრის და ჯვრისმაგვარი ორნამენტების გამოსახულება ძალზე ხშირია. პირველ რიგში იმიტომ, რომ აღნიშნული სიმბოლო ტექნოლოგიურია: ოთხი შეერთებული კვადრატი ან ორი გადაჯვარედინებული ხაზი – მიღებულია ჯვარი.

ტილოზე სხვადასხვა კომპოზიციების შექმნა შესაძლებელია ფერადი ორნამენტების საშუალებით. ორნამენტი შეიძლება იყოს როგორც მარტივი ფორმის, აგრეთვე რთული კომპოზიციური შესრულებით, საინტერესო მოტივებით, კონტრასტული ან მკრთალი კონტურითა და შეფერილობით. ორნამენტის კოლორისტული შესრულება შეიძლება იყოს კონტრასტული, ტონალური ან დაბალანსებული, დაფუძნებული სხვადასხვა ნიუანსებზე. მაგალითად, ფარდაგის დიზაინში წამყვანი როლი უკავია გეომეტრიულ ორნამენტებს. გეომეტრიული ორნამენტები კი შედგებიან სხვადასხვა გეომეტრიული ფიგურებისაგან, ხაზებისაგან, მათი კომბინაციებისაგან და კლასიკური ზოლებისაგან ქსელისა და მისაქსელის მიმართულებით (სურ. 2).

ა) ბ) გ)

სურ. 2. გეომეტრიული ორნამენტები ხალიჩაზე (ა) და ფარდაგზე (ბ, გ).

ტექნიკის განვითარებამ, კერძოდ, დეკორატიული ქსოვილების საქსოვი დაზგების შექმნამ, კარდინალურად შეცვალა დეკორატიული ქსოვილების იერსახე, შეიცვალა მათი ფუნქციონალური დანიშნულება, გამოყენებული საფეიქრო მასალები, მაგრამ დაიკარგა ინდივიალურობა და ის შეგრძნება, რომ ის არის ერთადერთი.

ხელნაქსოვი დეკორატიული ქსოვილები კი იძლევიან იმის შეგრძნებას, რომ შექმნილი ნაწარმი არის უნიკალური და განუმეორებელი. ხელით ქსოვაში გამოიყენება იგივე მეთოდები, რომლებსაც იყენებდნენ ჩვენი წინაპრები. რაც შეეხება მასალას, ჩვენს მიერ გამოყენებული იქნა ტრადიციული ხელით დართული და ნატურალური საღებავებით შეღებილი შალის ნართი. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ნართის დამუშავების თანამედროვე მეთოდებმა ძალზე შეცვალა ნართის სტრუქტურა და თვისებები. დეკორატიული ქსოვილების შესაქმნელად გამოიყენება ახალი თვისებების მქონე ნართი – ჭუჭყის ამტანი, ცეცხლგამძლე, ბგერაგაუმტარი, თბოსაიზოლაციო და სხვა სახის დამუშავებით. მაგრამ მაღალი ტექნოლოგიების საუკუნეში, სულ სხვა ემოციური დატვირთვა აქვს ხელით შექმნილ ნაწარმს – ხელნაქსოვ დეკორატიულ ქსოვილებს.

ტრადიციულად მოსაქსოვად გამოიყენება ხის ჩარჩო ე.წ. საქსოვი დაზგა და ბუნებრივი მასალა – ბამბა და შალი. ფარდაგის ქსოვა ხდება ტილოს ხლართით სხვადასხვა გეომეტრუილი ორნამენტით. მცირე ზომის ფარდაგს შეიძლება ქონდეს თანამედროვე ფუნქციონალური დატვირთვა, კერძოდ შეიძლება გამოყენებული იქნას ხელჩანთების და ზურგჩანთების შესაქმნელად (სურ. 3).

ა) ბ)

სურ. 3. ფარდაგის ტექნიკით შესრულებული ზურგჩანთა (ა) და ხელჩანთა (ბ).

ხალიჩების ქსოვისას გამოყენებული იქნა კავკასიის რეგიონში, მათ შორის საქართველოში გავრცელებული ორმაგი (თურქული) კვანძი, რომელიც კარგად ავსებს ქსოვილის ზედაპირს და აქვს მაღალი სამომხმარებლო თვისებები.

ამგვარად, წარმოდგენილ ნაშრომში ჩვენს მიერ განხილულია ორი მიმართულება: შალის ნართის ბუნებრივი საღებრებით (პიგმენტებით) ღებვის პროცესი და შეღებილი ნართისაგან სხვადასხვა დანიშნულების დეკორატიული ნაწარმის დამზადება.

წარმოდგენილი კვლევის ფარგლებში შესწავლილ იქნა ბუნებრივი საღებრებით (ენდრო, კურკუმა, ჰიბისკუსი, ხახვის ფურცელი, თხილის ნაჭუჭი, მუხის ქერქი, თუთის ფოთოლი და სხვა) შალის ნართის ღებვის პროცესი. აღნიშნული მეთოდით შეღებილი შალის ნართით დავამზადეთ სხვადასხვა დანიშნულების თანამედროვე დეკორატიული ნაწარმი ძველი ქართული ტრადიციული ორნამენტების გამოყენებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბუაძე ე., ფაილოძე ნ., ტექსტილის ქიმიის მოკლე კურსი, ქუთაისი, 2014.
2. ბუაძე ე., საფეიქრო მასალების კოლორირების თეორია და პრაქტიკა, საგამომცემლო ცენტრი ქუთაისი, 2007.
3. მელნიკოვი ბ., საღებრების გამოყენება, მ.ქიმია. 1996.
4. ქართული ფარდაგის ესკიზები.
5. https://www.kilim.com/about–kilims/Kilim-Weaving-Techniques.asp
6. https://www.youtube.com/watch?v=eSJ3S1wLygM

ნატო ფაილოძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საინჟინრო მეცნიერებათა დოქტორი

ქართული ორნამენტი ნაქსოვ ნაწარმში

ორნამენტი სიმბოლური დატვირთვის მქონე ელემენტია, რომელიც ქსოვილს გამორჩეულ ელფერს მატებს. ქართულ ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში ორნამენტი მრავლადაა წარმოდგენილი საერო-საეკლესიო სამოსში, ფეხსაცმელში, ხალიჩურ ნაწარმში, იარაღში, სამკაულში, ქვით ხუროობაში, ხით ხუროობაში, მეთუნეობაში და სხვ. ფერთა უხვი პალიტრითაა გადმოცემული ორნამენტი ფერწერულ იკონოგრაფიაში, ხელნაწერ წიგნებსა და მინიატურებში. ორნამენტი, როგორც ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლი, ეროვნული იდენტობისა და თვითმყოფადობის მატარებელია. ქართულ საერო სამოსსა და აქსესუარებში არსებული ორნამენტის კვლევაში დიდია გიორგი ჩიტაიას, ვერა ბარდაველიძის, გიორგი ბოჭორიძის, ირაკლი სურგულაძის, ნინო აბაკელიძის და სხვათა ღვაწლი.

ორნამენტი, როგორც გამოყენებითი ხელოვნების უძველესი სახე, გამოსახავს ერის კულტურის ესთეტიკურ მხარეს. როგორც გენეტიკური კოდი, ის ახდენს ნაციონალური ხელოვნების განვითარების დემონსტრირებას. ქართულ ტრადიციებში მას განსაკუთრებული ადგილი უკავია და წარმოადგენს გარე სამყაროსადმი განსაკუთრებულ ხედვას.

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

ტექსტილის დიზაინი კრეატიული ინდუსტრიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მიმართულებას წარმოადგენს, რომელიც განაპირობებს საფეიქრო მრეწველობის განვითარებას საქართველოში. დღევანდელი მსოფლიო ტენდენციებით, ქვეყნებს, რომელთაც საკუთარი ორნამენტი და ადვილად საცნობი სტილიზაცია გააჩნიათ, წარმატების დიდი შანსი აქვთ ცნობადობის მხრივ. საქართველო ამ თვალსაზრისით გამორჩეული ქვეყანაა.

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.

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

უძველესი დროიდან ქართველი ხალხის შრომის 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). ამ ნაწარმს ძირითადად ამზადებდნენ საქართველოს მთიან რაიონებში (ხევსურეთი, მთა-თუშეთი, თიანეთი და სხვა). ქალის სამოსელი დაქარგული იყო. წინსაფარი, პერანგის საყელო და სამაჯურები – მოჭრელებული. წინდის შესანახი ნაქსოვი კალათებიც იქარგებოდა მიუხედავად იმისა, შალის იქნებოდა ის თუ მატერიის.

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 საყე-

ლოზე 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. ყველა ეს ნაწარმი გაფორმებული იყო სხვადასხვა კუთხისათვის დამახასიათებელი ქართული ტრადიციული ორნამენტით.

საქართველოში ტურიზმის განვითარებას თან მოჰყვა ეთნოგრაფიული ნივთების კომერციალიზაცია. ვხვდებით უხეშ უზუსტობებს ფორმების, წარმოშობის, დომინანტი ფერებისა და შემკულობების თვალსაზრისით. გაჩნდა საშიშროება იმისა, რომ გაგრძელდეს სტილიზირება და საზოგადოების არაინფორმირებულობამ განაპირობოს მისი სრული აღრევა და მივიწყება.

ქართულ სამეცნიერო სივრცეში ორნამენტი შესწავლილია როგორც მხატვრული, ასევე სიმბოლური თვალსაზრისით. მიუხედავად საკითხის კვლევის არსებული მდგომარეობისა, ჯერ კიდევ არ მომხდარა ქართული ორნამენტის სისტემატიზაცია ფორმისა და სიმბოლური მახასიათებლების მიხედვით და მათი რაციონალური გამოყენების სფერო ტექნოლოგიაში ორიგინალური ფორმისა და ფერის შენარჩუნებითა და დაცვით.

ჩვენი მიზანია, გამოვიკვლიოთ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მუზეუმებსა და ოჯახებში დღემდე შემორჩენილი ტრადიციული ნაქსოვი ორნამენტის სახეები, მათი განვითარებისა და ევოლუციის შესახებ ცნობები, მოვახდინოთ ინფორმაციის აღრიცხვა-სისტემატიზაცია, დავამუშაოთ ქსოვის პროცესის სქემები და რუკები, როგორც ხელით მქსოველთათვის, ასევე სატრიკოტაჟო მანქანაზე განსახორციელებლად, რითაც შევძლებთ, რომ ნაქსოვ ნაწარმში გამოყენებულ ორნამენტს სრულად ექნეს შენარჩუნებული ისტორიული სახე.

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. 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 ხასიათს.

ჩვენს მიერ დამუშავებული მასალის გამოყენება შესაძლებლობას შექმნის ძველი, თითქმის დავიწყებას მიცემული ქართული ორნამენტი გამოყენებული იქნას თანამედროვე სამოსსა და აქსესუარებში იმისათვის, რომ თანამედროვე თვალმა გაითავისოს ძველი ქართული ორნამენტი. 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.

პირველ ეტაპზე დავისახეთ ამოცანა, რომლის მიზანს წარმოადგენდა მოსახლეობაში ტრადიციული ორნამენტით გაფორმებული ნაქსოვი ნივთების ცნობადობის დონის გამოვლენა და იმ თვისებების დადგენა, რომლის მიხედვით ხდება მათი გარჩევა. მოსახლეობის ცნობადობის დასადგენად შედგენილ იქნა ანკეტა, რომელშიც შეკითხვებთან ერთად წარმოდგენილი იყო ამ ეტაპისათვის ჩვენთვის ხელმისაწვდომი ქართული ტრადიციული ორნამენტით შესრულებული ნივთების ფოტოსურათები. გამოკითხვის მიზანს წარმოადგენდა ქართული ნაქსოვი ორნამენტის ცნობადობის დონის დადგენა. გამოკითხვაში მონაწილეობა მიიღო საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის მოსახლეობამ. მონაცემთა რანჟირება წარმოებდა რამოდენიმე მიმართულებით – ასაკის, ეროვნების, კუთხურობის და პროფესიის მიხედვით, რომლის მიზანი იყო შემდეგი ინფორმაციის გამოვლენა:

- ქართული ნაქსოვი ორნამენტის ცნობადობის ხარისხი რესპონდენტების საერთო რიცხვში, ასაკის, საცხოვრებელი ადგილისა და პროფესიის მიხედვით;
- საკუთარი საცხოვრებელი რეგიონის ტრადიციული ორნამენტის ცნობადობის ხარისხი სხვა რეგიონების ნაქსოვ ორნამენტებს შორის;
- ხერხი, რომლის მიხედვითაც რესპონდენტის მიერ ხდება ტრადიციული ნაქსოვი ორნამენტის ამოცნობა;
- მოსახლეობის აზრის გამოვლენა სხვადასხვა ნაქსოვ სამოსსა და საყოფაცხოვრებო ნივთებში ქათული ორნამენტის გამოყენების უპირატესობის მინიჭების შესახებ.

კვლევების შედეგად დადგენილ იქნა:

- ანკეტაში მითითებულ ქართულ ტრადიციულ ნაქსოვ ორნამეტებს შორის ყველაზე ცნობადია ხევსურული (42%), თუშური (34%), მთიულური (21%);
- ქართულ ნაქსოვ ორნამენტში ძირითადად გამოყენებულია შავი, თეთრი და წითელი ფერები, რომელთა შეხამება მკაცრად არის დაცული, განსაკუთრებით აღმოსავლეთ საქართველოში;
- რესპონდენტთა უმრავლესობას (86%) სურვილი აქვს, გამოიყენოს საკუთარ გარდერობში და ინტერიერში ტრადიციული ორნამენტით დამშვენებული ნივთები;

მიღებული შედეგების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ჯერ კიდევ არ მომხდარა ქართული ორნამენტის სისტემატიზაცია ფორმისა და სიმბოლური მახასიათებლების მიხედვით და მათი რაციონალური გამოყენება საფეიქრო ტექნოლოგიებში ორიგინალური ფორმისა და ფერის შენარჩუნებითა და დაცვით, რაც ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს.

ქართული ორნამენტის თანამედროვე ნაწარმში გამოყენებამ შესაძლებელია სამრეწველო მასშტაბიც შეიძინოს და მასობრივი პროდუქციის სახით მოგვევლინოს, რაც ხელს შეუწყობს როგორც საწარმოო, ასევე შინამრეწველობის აღორძინებასა და ინდივიდუალური მეწარმეობის განვითარებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვადაჭკორია ზ., „ქსოვილების ასორტიმენტი ტრიკოტაჟული ნაწარმისათვის". ქუთაისი, 1991.
2. ვადაჭკორია ზ., „ნახატოვანი ხლართების ტრიკოტაჟი". ქუთაისი, 2008.
3. Abesadze N., Pailodze N., Vadachkoria Z., Lursmanashvili L., "The knitting of ornaments in knitwear". The Scientific journal "Norwegian Journal of development of the International Science", № 20,2018. http://www.njd-iscience.com/wp-content/uploads/.
4. აბესაძე ნ., ფაილოძე ნ., ვადაჭკორია ზ., „ტრიკოტაჟულ ნაწარმში ტრადიციული 2018 წ. ნაციონალური ორნამენტის შესრულების ტექნიკური საშუალებები". საქართველოს საინჟინრო სიახლენი, 2018.

გულიკო კვანტიძე
მარიამ ხინთიბიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

ორნამენტის ტრადიციული სახეები XIX-XX საუკუნეების აჭარულ-ლაზურ ჩაცმულობაში

ქართულ ტრადიციულ სამოსში აჭარულ-ლაზურ ჩაცმულობას ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უკავია. შავიზღვისპირეთის ამ რეგიონში ეცვათ ფერადოვანი და მდიდრული დეკორით შემკული სამოსი. უხვ ფერთა პალიტრა გარკვეულწილად მეზობელი თურქეთის კულტურის ზეგავლენის ანარეკლია, ხოლო მოტივი მდიდრული ქართული სახეებითაა შედგენილი.

სამეცნიერო ნაშრომებში არაერთხელ აღნიშნულა ქართველ მეცნიერთა მიერ გაწეული დიდი შრომა ქართული კოსტიუმის შესწავლის საქმეში (კვანტიძე, 2019:3-9). დასაფასებელია ასევე, ქართული ორნამენტის მკლევრების: გ. ჩიტაიას, ვ. ბარდაველიძის, ი. სურგულაძის, ნ. აბაკელიას, ჯ. ვარშალომიძისა და სხვა ღვაწლმოსილ მკვლევართა ნაშრომები (კვანტიძე, 2018:3-9).

სტატიაში შესწავლილია აჭარულ-ლაზური კოსტიუმის მასალა, შესრულების ტექნიკა და ფერი. მიმოხილულია დეკორში მოცემული სახეები.

საკვლევი ობიექტია საქართველოს მუზეუმებში დაცული აჭარული და ლაზური ტრადიციული სამოსი და აქსესუარები, რომლებიც XIX-XX სს. განეკუთვნება. პარალელურ მასალად მოტანილი და შედარებულია ოქრომჭედლობაში, მეთუნეობაში, ხითხუროობასა და ფეიქრობაში არსებულ ორნამენტთა სახეები.

აჭარულ-ლაზური ტანსაცმლის მასალად ფერადი ფაბრიკული აბრეშუმი და ხავერდია გამოყენებული, თავსაბურავებს კერავდნენ თხელი, გამჭვირვალე ქსოვილებისგან, როგორიცაა მარმაში, ტიული და სხვ. იშვიათად ვხვდებით შინნამზად შალსა და ბამბის ქსოვილისგან ნაკერ ტანისამოსს.

კოსტიუმს ამკობდნენ ხელითა და მანქანური წესით შესრულებული ნაქარგობით, რომელთა შორის ფერადი აბრეშუმის ძაფის დეკორი პირველობს, ვხვდებით ოქრომკედ-ვერცხლმკედითა და სირმით ნაქარგ სახეებს.

მეტი ეშხისთვის სამოსს სამკაულით, მონეტებით, კილიტებით, ძვირფასი/ნახევრადძვირფასი ქვებითა და თვალ-მარგალიტით ალამაზებდნენ. ამგვარადვე აკოხტავებდნენ თავსავბურავებს. ტანსაცმლის დეკორად სამკაულის გამოყენებას საქართველოში დიდი ხნის ისტორია აქვს, რომელიც დღემდე შემორჩა ქართულ ყოფას (ლორთქიფანიძე, 2016).

სამკაულს გარდა, ქალის სამოსს ამკობდნენ მონეტებით. მონეტებითაა შემკული თავსაბურავები: ფესი-თეფელუღი (სურ. 1), ჩათხი, ტეტელგი... ზედატანი: სიხმა, ჩათაკა და სხვ.

დიდი მოწონებით სარგებლობდა ყაისნაღით ნაქსოვი თავშალ-მოსასხამები, სამშვენისად ყაისნაღით ნაქსოვ არშიებსაც ხშირად იყენებდნენ.

ჩხირით ნაქსოვი ეცვათ სათბილო ტანისამოსი და წინდები. ატარებდნენ ფირფიტებით ნაქსოვ ჩახსაკრავებსა და ლეკვერთხებს.

სამოსის სამშვენისია სხვადასხვა ზომის, ფორმისა და ფერის ზონრები, ყაითნები, ბუზმენტები, ჩაფარიშები და სხვ., რომლებსაც კოსტიუმის მოსართავად იყენებდნენ. ზონრები იყო სადა და სახიანი, სადას ფერადი ძაფებით სხვადასხვა მარტივი გეომეტრიული და მცენარეული სახეებით ამშვენებდნენ. აღნიშნული მასალა ორი ფუნქციის მატარებელი იყო, ალამაზებდა სამოსს და სიმაგრეს მატებდა ნაკერს.

ქართული ჩაცმულობიდან, მხოლოდ რამოდენიმე რეგიონის ტანისამოსი გამოირჩევა ფერთა ფართო სპექტრით. ესენია: ხევსურული, აჭარული და ლაზური კოსტიუმები. აჭარულსა (სურ. 2) და ლაზურ (სურ. 3) კოსტიუმებში ფერადოვნება ძირითადად ქალთა კოსტიუმებზე ვრცელდება, რომლებშიც ტანისამოსის გარდა, თავსაბურავები და ფეხსამოსები ერთიანდება.

თუკი ზოგადქართულ სამოსს ფერადოვნებას დეკორი აძლევს, აჭარულ-ლაზურში თავად სამოსია ფერადი, დეკორი კი მას კიდევ უფრო მეტ სიჭრელეს მატებს. კერავდნენ წითელი, ჟოლოსფერი, მწვანე, ხაკისფერი, წითელი, შინდისფერი, ლურჯი და ყვითელი ქსოვილებისგან.

ლაზურ კოსტიუმში აჭარულთან შედარებით ნაკლები ფერებია მოცემული. დომინირებს იისფერი, შინდისფერი, ლურჯი და მწვანე ფერები. მეორეულად კი ამ ფერთა ტონებია გამოყენებული.

აჭარელ და ლაზ მამაკაცთა კოსტიუმი ჩოხა-ჩაქურა (სურ. 4), მუზეუმებში დაცული მასალის მიხედვით იყო შავი, ყავისფერი, ლურჯი და ნაცრისფერი, იშვიათად წითელი. მასალად ძირითადად გამოყენებულია შინნაქსოვი და ფაბრიკული შალი და მაუდი. ასეთივე ფერებია ნახმარი მამაკაცთა თავსაბურავებში.

აჭარული სამოსის დეკორი ძირითადად გეომეტრიული ფიგურებისგან შედგება (სურ. 5), ვხვდებით ერთსახოვან მცენარეულსა და მცენარეულ-სტილიზებულ სახეებსაც. მოტივში მოცემულია ასევე ზოომორფული გამოსახულებანი.

ლაზური ჩაცმულობისთვის დამახასიათებელია ერთსახა მცენარეული და მცენარეულ-სტილიზებური მოტივები (სურ. 6). აჭარულისგან განსხვავებით, მასში ნაკლებადაა მოცემული გეომეტრიული ხაზები. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ არ გვხვდება ანთროპომორფული და ზოომორფული ფიგურები.

გეომეტრიული სახეებიდან აჭარული სამოსის დეკორში გამოყენებულია რომბები, კვადრატები, წრეები, დახრილი ჯვრები, სწორი, ზიგზაგი და ტეხილი ხაზები, ასევე ხერხისმაგვარი მოხაზულობანი. ჩამოთვლილთაგან ყურადღებამისაქცევია ორი ირიბი და პარალელურად დახრილი ხაზებისგან შემდგარი ჯვრის გამოსახულება (სურ. 7), რომელსაც აჭარლები შენიღბულ ჯვარს უწოდებდნენ. თურქეთთან არსებული პოლიტიკური ვითარების გამო, ისინი იძულებულნი იყვნენ ჯვარი დაემალათ. ქსოვილის გარდა, შენიღბულ ჯვარს სახლის ჭერსა და ჯამეს შიგა ინტერიერში გამოსახავდნენ (ვარშალომიძე, 1979). ერთ-ერთი ასეთია ჩხუტუნეთის (მაჭახლის) მუზეუმში, ჯამეს ხის კვეთილობაში ჯვრის ფარული გამოსახულება, რომელიც გვირილის ფურცლებშია ჩამალული. ფარულად ჯვრის გამოსახვის გარდა, აჭარულ ეთნოგრაფიულ ყოფაში დაფიქსირებულია მკვეთრად გამოსახული ჯვრებიც, რომლებიც თან ახლავს ციურ სხეულებს (ვარშალომიძე, 1979).

გეომეტრიული მოტივიდან აღსანიშნავია ასევე გეომეტრიული ხაზებისაგან შემდგარი კიდევ ერთი მარტივი და არქაული ორნამენტი – ბორჯღალი, რომელიც მზის, მცხუნვარების, სიცოცხლის, მარადიულობის, ბედნიერებისა და ჯანმრთელობის მნიშვნელობითაა ცნობილი ცივილიზებული ხალხების უძველეს კულტურებში. ცნობილია ბორჯღალის ისეთი სახელწოდებები, როგორიცაა მოკაშკაშე მნათობი, სვასტიკა და ა.შ. ბორჯღალს ქართულ ენაში რამდენიმე შესატყვისი აქვს. ესენია საკუთრივ ბორჯღალი, მეგრული ბარჩხალი და აჭარული ბორჩხიალი. ბორჯღალის ორნამენტი ფართოდ იყო გავრცელებული ოქრომჭედლობაში, ხითხუროობაში, მეთუნეობასა და ხალიჩურ ნაწარმზე.

აჭარულ ხითხუროობაში ორი სახეობის ბორჯღალის არსებობა დასტურდება, კიდობანზე გამოსახულ ბორჯღალთა შორის განასხვავებენ ბორჩხიალასა და საქცეულა მზეს, ეს უკანასკნელი ღერძის გარშემო მბრუნავ ციურ სხეულს ნიშნავს (ვარშალომიძე, 1979).

მცენარეული სახეებიდან აჭარულ-ლაზურ ჩაცმულობაში ვხვდებით ერთსახა მცენარეულსა და შერეულსახა მცენარეულ-გეომეტრიულს, ასევე მცენარეულ სტილიზებულს.

მცენარეული სახეებიდან გვხვდება ვარდულები, სამ და ოთხფურცლა ყვავილები, მანი/ბუთა ორნამენტი და სხვ.

მცენარეულთან შედარებით გაცილებით ხშირია შერეულსახა მცენარეულ-გეომეტრიული, რომელშიც სამ და ოთხფურცლა ყვავილებსა და ტოტთა განშტოებას ან ერწყმის, ან მოქცეულია სხვადასხვა ფორმის გეომეტრიული ფიგურებისგან შემდგარ ჩარჩოებში. ქარგულობაში ხშირად გამოსახავდნენ ქოთნიდან/ვაზიდან ამოსულ ყვავილებს ტოტების განშტოებებით სტილიზებურად. აჭარა-ლაზეთი საქართველოს ერთადერთი რეგიონია, რომელთა ჩაცმულობაში სიმინდის ღეროებს შეხვდებით (მსშხი, 1982).

ზოომორფული ფიგურებიდან მეტად საინტერესოა ე.წ. სპირალური/ხვიარა ორნამენტი, რომელიც ქართულ ორნამენტიკაში მარადიულობის აღმნიშვნელია და ზემო აჭარის გარდა აღმოსავლეთ მთის ჩაცმულობაშიც ხშირად გვხვდება. ეს არის ცხოველის სპირალურად დახვეული რქის გამოსახულება. მოხაზულობა ხარის რქადაა აღქმული ხევსურულ ორნამენტიკაში, ირმისად მოხეურში, ხოლო ცხვარი წარმოდგენილია ფშაურსა და აჭარულში. ამგვარად ზოომორფული ფიგურების გეომეტრიულში გამოსახვის წესი ემორჩილება რიტუალური ქმედების ერთ არქაულ ფორმულას – ნაწილი უდრის მთელს და მისი გამოყენება დღესაც აქტუალურია ხელოვნე-

ბაში (სურგულაძე, 1993). აჭარული ხვიარა (სურ. 8) ასტრალურ მნათობთა სიმბოლოდაც მიიჩნევა, რაც სავსებით შესაძლებელია (ვარშალომიძე, 1979).

ამგვარად, საკითხის შესწავლის შედეგად დადგინდა, რომ აჭარულ-ლაზური სამოსი ერთ-ერთი გამორჩეული რეგიონული სამოსია ქართულ ჩაცმულობაში, რომელიც ბევრი ფერის გეომოვნებით შეხამებით ხასიათდება.

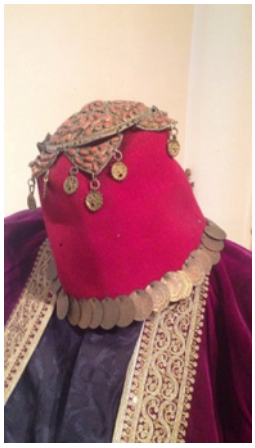
მასალად გამოყენებულია ფაბრიკული აბრეშუმი, ხავერდი, მარმაში, ტიული. ვხვდებით ბამბისა და ტილოსგან ნაკერ სამოსის ელემენტებსაც. შესრულების ტექნიკიდან გამოიყენებდნენ ხელისა და მანქანურ კერვას, ქსოვიდან არჩევდნენ წინდურს, ყაისნაღურსა და ფირფიტებით ქსოვას. სამოსს ამკობდნენ სამკაულით, მონეტებით, ძვირფასი და ნახევრადძვირფასი ქვებით, თვალმარგალიტითა და კილიტებით. სამოსის ერთგვარ გასამშვენიერებელ-გასამაგრებლად იყენებდნენ ნაირგვარ ზონარ-არშიებს.

აჭარულ დეკორში ხშირია გეომეტრიული მოტივი, ნაკლებადაა წარმოდგენილი ერთსახა მცენარეული და მცენარეულ-სტილიზებული სახეები. აჭარულისგან განსხვავებით, ლაზურში ხშირადაა მოცემული მცენარეულ-სტილიზებული, ხოლო ერთსახა მცენარეული და გეომეტრიული ნაკლებად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ., სიმბოლო და რიტუალი ქართულ კულტურაში, თბილისი, 1997;
2. აბაკელია ნ., ცხენის სიმბოლიკისათვის კოლხურ მითო-რიტუალურ სისტემაში, თბილისი, 2004;
3. აბაკელია ნ., მარადიულობასთან ზიარების მოტივი ქართულ ტრადიციაში (იკონოგრაფიული პროგრამებისა და საკრალური პოეზიის მიმართების საკითხი), თბილისი, 2007;
4. ბარდაველიძეი ვ., ჩიტაია გ., ქართული ხალხური ორნამენტი I, თბილისი, 1939;
5. დოლიძე ნ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი, ქუთაისი, 2017;
6. დოლიძე ნ., კვანტიძე გ., ქართული ეროვნული სამოსის კვლევა წერილობითი წყაროების, სამუზეუმო ექსპონატებისა და იკონოგრაფიული მასალების მიხედვით, ქუთაისი, 2016;
7. ვარშალომიძე ჯ., ორნამენტი ხეზე, აჭარის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, ბათუმი, 1979;
8. თოფურია ნ., მასალები ვაზის კულტურის ისტორისიითვის საქართველოში, თბილისი, 1953;
9. კვანტიძე გ., ქართული ჩაცმულობა (XVI-XVIII სს.), თბილისი, 2019;
10. ა. კვანტიძე გ., ქართული სამოსის ორნამენტი, თბილისი, 2018;
11. ბ. კვანტიძე გ. (ავტორთა ჯგუფი), ქართული ტრადიციული კულტურის ისტორია, თბილისი, 2018;
12. ლორთქიფანიძე ნ., ძველი ქართული სამკაული, თბილისი, 2016;
13. მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და ხელოსნობის ისტორიისთვის, თბილისი, 1982;
14. სამსონია ი., ხალხური ტანსაცმელი აჭარაში, ბათუმი, 2005;
15. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი, 1993;
16. ყარაულაშვილი ც., ქსოვის ხალხური წესები კახეთში, ჩხირებით ქსოვა, თბილისი, 1985;
17. შმერლინგი რ., ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბილისი, 1954.

ილუსტრაციები:



სურ. 1

სურ. 2

სურ. 3

სურ .4

სურ. 5

სურ. 6

სურ. 7

სურ. 8

Vladyslav Kutateladze
Kharkiv State Academy of Design and Arts
Associate Professor

GEORGIAN LOCATION OF DESIGN IN OBJECT MENTALITY OF KARTVELIANS

On Definition of Research Tasks

Modern professional literature is unlikely to give us an idea of the development of design in Sakartvelo, the foundations of its vitality in the national tradition, the filling of the object-and-space environment, which one way or another is its product, due to the lack of such scientific research.

Objectness as a way of thinking, reproduced in the "objectification" of the archaic mentality (a tangible work characteristic of a certain ethnic group), is not considered by design researchers because such manual creation, or, as it also may be called, the "folk design", is interpreted by them purely as applied, decorative, but not project activity.

In addition to the above characteristics, the concept of objectness at the same time is related to the fact that the object activity is a form that provided the first samples as the simplest instruments of labor and household items, in which the two most important components of the design – functionality and beauty – are harmoniously combined.

However, one should try to raise this very aspect of the design space, which at least causes doubts and is still not well-supported by specialists.

Therefore, we aim to determine the scope of the study, presenting it as the separate tasks. To do this, let us turn in our research to some sources of historiography, which, in our opinion, are worth attention and have a chance for further scientific analysis.

In the mid-1980s, for the first time, the fundamental work of the Georgian design theory researcher E. Tsitsishvili *Design Projecting in Georgia* appeared, devoted to the period of the end of the 19th century – the 50s of the 20th century, in which the author discusses the basis for the development of design in Sakartvelo. Let us distinguish three stages of its formation: the first is the comprehension of traditional crafts; the second is the influence of modern architecture on the search for new forms of household items; the third is the creation of the items for mass production in the artistic industry, which were based on the national applied past. In the work, the author appeals to the term of *craft design* used by T. Moldonado (Цицишвили, 1985:8, 111-114). This is extremely important for understanding the craft center that existed and for a long time was adopting and, to a certain extent, preserving the traditions of "handcrafted" wisdom, enabling the development and further improvement of design projecting in Sakartvelo. At the same time, the issue of the influence of the object activity types genetically related to design, namely household aesthetics, applied art and architecture, on the emergence of Georgian design remain outside the scope of theoretical comprehension.

Since 2005, the issues of tradition and modernity in design projecting are discussed in the scientific work *დიზაინი, ტრადიცია და თანამედროვეობა,* by the Georgian researchers of the design theory G. Bagration-Davitashvili, D. Yeloshvili (ბაგრატიონ-დავითაშვილი, ელოშვილი, 2005:1).

Today, in conditions of globalization, there is no clear cultural division between continents, which, on the one hand, is an important argument, and on the other hand, it is a rather controversial issue. But we will try to imagine that design is part of the culture of a particular ethnic group that has deep traditions in comprehension of the artistic forms of local tangible culture. This aspect allows one to look at the interaction of design methods and traditions of the Kartvelian filling of the environment, which is associated with the object mentality. What is meant here is a way of thinking, in our case, expressed in such qualities as ingenuity, rationality, beauty in the process of creating the items for household use by the Kartvelians according to their traditional technologies, materials and methods of their processing.

In the perfect natural matter lie the origins of the form-making of items, and knowing it leads to the construction of the morphological rationality of the object environment. Based on these assertions, we can imagine that the form of a tangible item, its functional feature depends on the customs, codes of conduct which are significantly affected by natural conditions and landscape. The items created in this way are the

identification of inhabitants. In particular, the rough living conditions of the Kartvelians in the mountainous areas formed the "Spartan approach" to the organization of their object-and-space filling, both in essence and in the form of household items. Meanwhile, stability and rational calmness characterize the form-making and organization of the tangible items by the inhabitants of plains and foothills.

The undoubtedly important feature is that the Kartvelians managed to transform their own mentality into the "oriental artistic courage" with respect to the object forms, in which there is distinct perceiving and adapting the elements of cultures of different peoples. At the same time, we can see both object forms with a clear cultural identity. Therefore, we are dealing with the unity and conflict of opposites in the object mentality – canonical, which is purely oriental by its features, and projecting, for which the European desire for change of being is typical. It is from such perspective that one must look at the organization and form-making of tangible items. In this case, dual qualities are also inherent in the object mentality of the nation as a basis for design projecting. First, the integrity, which is based on the preservation and continual reproduction of items according to traditions and rules, where there is perfection, but no development. Second, the separation of the whole through cognition, that is, the creation of items or space for life which are new in essence (Даниленко, 2009:7).

In the defined trajectory of the study, we should begin with the establishment of such a phenomenon as art-and-object activity. It acts as a factor that forms the mass tastes, influences the ideal of the tangible environment (speaking modern language – in the designer's view of the country) and is a stratum of design culture, which is based on the maintenance of living traditions. In the definition of activity as involving art-and-object, we imply the creative process of making household items, means of transport (ethnic transport) and instruments of labor that existed for centuries and continued to develop in parallel with the new artistic and technological activities which resulted from urbanism. In order to realize the importance of these processes, it is necessary to identify the elements of the development of artistic projecting in all these activities, focusing on the acquired experience of the natural essence of form-making in crafts, cottage industry and applied arts. This approach allows one to see the evolution of life of the people living in the territory with the native name *Sakartvelo*, through comprehension of their own plastic language, artistic origins, and definition of aesthetic primary sources. Therefore, we offer the following typology of art-and-object activity, dividing it into traditional (folk) and professional (author's), and into the artisan, manufactory and industrial by the form of organization of tangible forms.

The result of such activity in Sakartvelo was the objects, items and products from various materials, mostly natural, which had a manufacturing character in the regions where certain materials were dominant, namely: stone, wood, bones, metal, clay, glass, fabrics, *chala*, and so on.

The art of making items was constantly associated with the manufacture and tangible decoration of household, and environmental creativity. A special feature of this is the relief plasticity that naturally complements the interiors of Jvari, which is seen, in particular, in Ateni, Opiza, Oshki, Sapara, Khovle, Zadazeni, Shio-Mgvime, Mtskheta. Typical braiding is characteristic of Georgian carvings and ornaments by form. One can also find the objects of artistic stone carving, especially in the village of Arakhveti, near the town of Dusheti (the region of Mtskheta-Mtianeti), where the population consists of the artistic stone masons. It is interesting that this experience, as the project practice already shows, was used at the beginning of the 20th century in the solutions for the facades and exteriors of the buildings in the Georgian capital.

In this way, the wooden creations of complex configuration are manufactured in large quantities in Adjara and Svaneti, which is covered with forests. First, we will discuss the woodcarving of the interior elements which originates from a kind of Asian culture, but has its own national style. The wood products and their decoration were both cultic and household in nature. As for the mass manufacture of the structural and decorative details of the house carving (spoons, caskets, armchairs, benches, cabinets, lari, chests), this is primarily the creativity of the Svan wood carvers. Also, it is necessary to mention some elements of interiors with the Svan carving (a winter space for the Svans – a *machuba*, the handrail of stairs), and the manufacture of decorative sculpture ornaments from wood for the edges of beams that hold and protect the ceiling from sparks. Sometimes carving is found on the pens for livestock. The wood products, as the objects of cottage industry, are made by the wood carvers from Khevsureti and Pshavi. These regions are also rich in forests, providing materials for the developments of mostly furniture and small household items.

The creativity of the furniture makers from the east of the country can be a distinctive example of functional approaches to form-making of the wood products and decorating in the form of the exterior elements (balconies, stairs, railing). We would like to specially mention the manufacture of musical instruments (*panduri*) and children's cradles in Kakheti and Kartli using fine carving techniques. It is also desirable to recall the special Laz artistic carving in the form of relief plasticity, which is clearly showed by the ornamentation of residential interiors and the elements of their filling – the fireplaces.

The architectural (interior) carving of craftsmen in the traditional residential buildings *darbazi*, *ertobis-sakhli*, as well as on such structural elements of interiors as pillars (*dedabodzi*) and ceiling structures are of particular interest from the perspective of our issue. According to the nature, such decorative carving covers the area of the interior element or finishes the silhouette of the form, in some cases they are combined. The pieces from Mtskheta, Tsalkani-Digomi and Akhalkalaki demonstrate the ornamental exterior and interior finishing. The technology of fretwork in the period of the 17th-19th centuries was widely used in the decoration of the facades of buildings in Tbilisi. The technique of artistic wood processing is widely used in the manufacture of household items, including dishes from Mitarbi (Borjomi). In the second half of the 19th century, there were a sufficient number of furniture artisans and carvers in Tbilisi, which, by the way, worked at the large furniture factories of that time.

Wood was also actively used for the manufacture of means of transport, it is enough to mention the Svan sleds and archaic Kolkhs' boats *ore*, which were created by the method of eliminating extra from the whole trunk. The Kartvelian arba *uremi* is interesting from the point of view of functional expediency, which is seen in the form-making of wheeled and unwheeled traditional land transport of a mixed kind (Гегешидзе, 1956:3).

In Tbilisi, Khashuri, Zugdidi, there are craftsmen who use such techniques as inlaying with mother-of-pearl and brass wire on wood, horns, bones in the manufacture of musical folk instruments, knife handles, weapons, caskets, work drawers, interior elements for making the form plasticity and improving the function of the product.

As for the treatment of metal, contemporary designers are interested in the forms of household items made by traditional technologies. The development of metallurgy in the Kartvelians was at a rather high level even in the times before the Common Era. Metalware, especially copper dishes, was in great demand and widely known, and therefore was exported to the cultural centers of the East, and was a high-quality product along with similar products from Baghdad and Syria. It should be mentioned that many bronze dishes were made as early as from the times of the ancient period in Mtskheta, Tageloni, Tsalka, Trialeti, Samtavro, Bagineti, Armazis-Khevi. The workshops of Sarkine (Mtskheta region) were the center of metal treatment, whose products demonstrate a fairly high level of development of artisan workshops, where new technologies, and the proto-design sprouts along with them, were generated.

In the production of the instruments of labor and household instruments from metal and wood, we can see also the artistic forms derived from the deep strata of the local tangible culture, and in the first place, when it comes to the Colchian axe, Colchian hoe, and Kartvelian *tsalda*, the forms which had their own typological model and, incidentally, are still used today, with their original appearance preserved. The process of creating agricultural tools (the Kartvelians had a progressive agricultural technique, since they were an agrarian state) was empirical, the form was constructed structurally, its elements depended on the basic functions that had to be performed by the tool or structure. In form-making, the plastic expediency of their structure assumed main importance. Till now, many old forms of tools are preserved: light wooden plows – *achacha* or *kavi*, heavy wheeled plows – *erkvani*, *gutani*, *anelis gutani*, threshing boards, plow tools, different by local structures (*kavtsera*, *achacha*, *orkhela*, *jilga-gogora*) (Артилаква, 1979:2). Certainly, these are archaic objects, but they seem to be the "methodology recommendations" on the aesthetics of expediency.

The metal close-ups are forged items, both household, for example, metal dishes, and industrial – forged weapons, which belong mainly to the Opiza artistic school and the local artisan centers in Gelati, Chkondidi. It should also be noted that during the difficult political periods, the local school of forging art continued to exist and develop the technologies of the goldsmiths who influenced the emergence of a new type of tangible objects (jugs with twisted throats – *karkara*, vessels with long handles – *azarpesha*, *miski-bedia*, etc.), as well as the development of the technique for modeling samples (Гегешидзе, 1956:4). We

have already mentioned above the creation of weapons, such artisan workshops existed in Zugdidi and Tbilisi. The technique of making the forged weapons was so elaborate that it was highly appreciated in all of the East. Artistic workshops of gold casting in Gori, Tbilisi, Khevsureti have created many colorful pieces of the object form, such as the knife handles, accessories of clothing, jewelry, sets for tack and weapons themselves. Among crafts, it is necessary to specially focus on the dishes repousse craftsmen from Kartli. The industrial center for the production of luster dishes in the 12th-13th centuries was Dmanisi. The decorated dishes which in the decor and shine resembled metal were called luster.

In the artistic treatment of precious metals using enamel, which is not accepted in the designers' circle, its technique was used in the manufacture of the dishes, jewelry, bijou, etc. This is confirmed by old things and works of the artisan school, a center for the production of filigree things in Akhaltsikhe, known since the 19th century. Such schools also existed in Tbilisi, Gori, Kutaisi, Zugdidi, Telavi.

The branch of ceramic craft dates back to the 2nd millennium BC. The schools of artistic ceramics existed in Ikalto (Kakheti). It is important that the artistic and production orientation of ceramic products was established. For example, from the middle of the 19th century, ceramists participated in industrial exhibitions, where traditional products were exhibited. The ceramic schools in the villages near Ikalto, Mtskheta, Dusheti, Shrosha, Kutaisi, Anaga, Gori, Telavi, Ninotsminda, Akhaltsikhe, Tskhavati, etc., became the pottery centers. In general, there are potters making dishes, household items (*kvevri* or *churi*, *doki*, *koka*, etc.), building materials (bricks, Mtskheta tiles, clay pipes) and products that have served for the architectural and decorative purpose. The products of glassblowers from the workshops of the old Orbeti village in the Kartli region have long traditions, where the development of technological processes gave an impetus to the mass production of art glass products.

Similar things happened in the field of weaving craft. The art textile industry is the most production oriented. As early as from the 18th century, thanks to weaving crafts, people began to produce printed fabrics using wooden blocks with decorative engravings, known as *blue tablecloths – lurji supra*. The color that made the Kartvelian textiles recognizable among the Asian or European is important in this case. Thus, at the beginning of the 19th century, the blue tablecloths, which were already produced by factories, later became the cultural design brand of the country, and the technique of screen printing was used in the manufacture of accessories. As history shows, the linen fabric used in shipbuilding as early as at the time of Colchis contributed to the economic development of the country due to its competitiveness, along with similar countries, in particular, Egypt. The schools of silk-weaving craft existed in Tbilisi, Gori, Signagi, Telavi, Kutaisi, Akhaltsikhe, Ozurgeti. The centers in Guria and Imereti contributed to the rapid development of artistic weaving. The mountain regions were the centers of artisans treating leather, woolen yarn, felt burkas, bashlyks, the so-called "mountain broadcloth".

It should also be noted that there were successors to the traditions of enamel and mosaics, but in the production of tangible items using artistic bead techniques in Poti, Ambrolauri, Batumi, Kodalo, which eventually remained in Tusheti, Pshaveti, Khevsureti. Artistic embroidery and lace, especially from Imereti, as traditionally household and clothing fabrics, were a constant object of export. Lace was also produced by traditional techniques in women's monasteries in Tbilisi, Mtskheta, Bodbe, Mgvime. Kakheti and Borchalo are the centers that preserve the traditions of its production until now. The branch of the production of artistic decorative carpets as a traditional interior decoration has deep roots, and today it is still developing in the artisan centers in Kartli, Kakheti, the main of which are the workshops in Borchalo and Sadakhlo. Making carpets is distinguished by the use of special techniques, serving as one of the means of achieving artistic expression.

The branch of the so-called Kartvelian artistic basket-weaving is interesting from the point of view of creating the form of household items and accessories from *chala*. The production of artistic items from jet may also be considered a specifically Kartvelian craft. Its light treatment and spectacular appearance allowed creating various small products (bijou, mouthpieces, etc.) in Kutaisi art workshops.

The branch of miniature and ornamental-calligraphic graphics has become a forerunner of the Georgian font design. A slightly more complex graphic product was the book graphics, represented by manuscripts and treatises of as early as the 12th century, where ornamentation and book design were re-thought and modernized.

Everything that came to be discussed is the so-called folk and professional artistic and technological forms dating back to old times, which were created by the Kartvelians for the arrangement of their lives and had an organic connection with the design of everyday items in the future.

Thus, can we consider these objects to be the design? And here it is advisable to turn to the opinion of the Ukrainian design theorist V. Danylenko, who raised this question in the definitive work *Design of Ukraine in the World Context of Art and Project Culture* (Даниленко, 2005:6), noting that these are of course the projects that do not depend on the logic of the market and industry and come from the manual know-how, that is, crafts.

Returning to the theme of the design location in the production of objects in which the artisan technologies are essential, it can be said that due to this property, the Georgian version probably implies the industrial design that does not depend on finance much. First of all, it means the design formed on the national professional mentality that comes from the traditional crafts; second, the inclination toward industrial-oriented applied art is noticeable, which led to understanding the technologies of manufacturing the products that are representatives of the nation; third, there is a tendency towards attracting the "European" in the formation of the authentic object-and-space environment, in some cases the main are *the nationalized tangible objects*, conceived as *a national project*, which transforms them into the *national traditions*.

In these conditions, renewal of the national identity becomes more relevant, to which the subjects of the design process have ambiguous attitudes. Let us continue to focus attention on this phenomenon in such countries as Turkey and Ukraine, as compared to the Georgian version. Thus, the development of a nationally oriented component of design directly depends on the object mentality of the ethnic group and their territorial belonging. It can be assumed that the Kartvelians created the object-and-space environment based on the substrate of the "spirit", which comes from the traditions of the Orthodox culture, as well as on the artistic sense of an item, which comes from the European tradition, there is also a significant inclination to the sophisticated, diverse and highly detailed decorating of the object environment thanks to the adopted traditions of Islamic culture. One can assume that this is an attempt to reveal the Eurasian variant of the design version. It would be appropriate here to use the figurative expression for the description: the design is orientally "courageous", "on the front burner" and "rough", focused on the inspiration of the national object culture, items, objects, in which the traditional materials and time-tested technologies in the new project reading are preserved.

It is from such a perspective that we need to look at the questions that we want to ask ourselves, so that to understand the design of the Georgian version by replying on them.

First of all, there are eight of them:

– What process of art-and-object activity provoked the emergence of design?

– How did the process of assimilating and transforming the traditions of the object creativity occur in the practice of the Georgian design?

–What is the basis of projecting in crafts, cottage industry, applied arts, etc.?

– How does the mentality affect the form of a tangible item, depending on the place of living (in our case, depending on the change of vertical zoning)?

– How is the relationship between the history of the Kartvelians and the Georgian version expressed?

– What are the ways to attract a historical approach to projecting modern things?

– Which national tangible items have been made, that are recognizable?

– How to create the form of a tangible item that can be considered a Georgian style in design?

In the end, there are the following:

– What are the ways of forming the object items (national, nationalized)

– What was effective in formation of design in Georgia?

– What are the priorities of the design of Georgia (projecting types), based on the state of the national economy?

– How the design in Georgia influenced the social and cultural structure of the Kartvelian nation?

Therefore, we suggest the created range of questions as research directions on the topic *Georgian Location of Design in Object Mentality of Kartvelians*. From our point of view, the topic is promising due to the issue that is ambiguous today, as to which version is appropriate and which one adjoins traditional arts

related to the constant artistic and applied past, compared to the version that is based, for the most part, on the latest technologies with attraction of powerful capital.

Thus, in our understanding, the art-and-object product is the human-centric design, which will help to build artistically rich activity in formation of the living environment without excessive imposition of artificial high-tech environment that neglects traditional aesthetic values.

In our opinion, it is possible to identify the design potential and understand this only having rethought the specificity of mentality, in particular, the deep traditional implications of creating the object items.

Bibliography:

1. ბაგრატიონ-დავითაშვილი გ., ელოშვილი დ., დიზაინი, ტრადიცია და თანამედროვეობა, თბილისი, 2005.
2. Артилаква В. Е., Железообрабатывающее ремесло в Древней Грузии. Тбилиси, 1979.
3. Гегешидзе М. К., Грузинский народный транспорт. I. Сухопутные средства перевозки. Тбилиси, 1956.
4. Гегешидзе М. К., Деревянная посуда виноделия в Западной Грузии. — Вестник Гос. музея Грузии, 1956.
5. Даниленко В., Феномен провінції у просторі дизайну. До постановки дослідницьких задач. – Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ, Київ, 2014.
6. Даниленко В., Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури, Харків, 2005.
7. Даниленко В., Дизайн Центрально-Східної Європи, Харків, 2009.
8. Цицишвили Э., Дизайновое проектирование в Грузии., Тбилиси., 1985.

ლაშა ჩხარტიშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

თანამედროვე და უახლესი თეატრი – დეფინიცია და საზღვრები

XXI საუკუნის ხელოვნებაში პროცესები დაჩქარებული ტემპით და ქაოსურად მიმდინარეობს. მულტიკულტურულ და მულტიდისციპლინურ ეპოქაში ხელოვნება გახდა ჰიბრიდული. სტილები, მიმდინარეობები, ჟანრები ყოველგვარი ლოგიკის გარეშე ებმის და ერწყმის ერთმანეთს. ასეთ სიტუაციაში ყველაზე გამოცდილ ხელოვნების მკვლევარებსაც კი უჭირთ საზღვრების დადგენა არა მხოლოდ ეპოქების, ან მიმდინარეობების, არამედ ჟანრებისაც კი, რადგან სათეატრო ხელოვნებაში სახეზე გვაქვს, როგორც ძირითადი ტენდენცია – მულტიჟანრული და მულტისტილისტური პროდუქტების ნაირსახეობა. ამ ფონზე გასაკვირი არ არის, რომ პრობლემას წარმოადგენს თანამედროვე და მიმდინარე (უახლესი) ხელოვნების პერიოდიზაცია, საზღვრების დადგენა გარდამავალ ეპოქებს, თუ პერიოდებს შორის.

დღევანდელ სათეატრო მეცნიერებაში აქტუალურია ორი ტერმინის – თანამედროვე და უახლესი – სემასიოლოგია, დეფინიცია და საზღვრები. საინტერესოა რას გულისხმობს, ან სად მთავრდება თანამედროვე და სად იწყება უახლესი თეატრი? სად არის საზღვარი მათ შორის, ან არის თუ არა ის საერთოდ? ეს კითხვები არაერთხელ არაერთმა ხელოვნების მკვლევარმა და მეცნიერმა დასვა. სწორედ ეს საკითხებია თანამედროვე სათეატრო მეცნიერების ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური პრობლემა.

საერთაშორისო სახელოვნებო მეცნიერებებში თანამედროვე ხელოვნების გამოსახატად გამოიყენება ორი ცნება – Modern და Contemporary. ორივე მათგანი ქართულად ითარგმნება, როგორც „თანამედროვე“. ეს ტერმინები სხვადსხვა სახელმძღვანელოში სინონიმებად გვხდება და ამასთანავე, როგორც ერთმანეთისგან გამიჯნული ტერმინები, რომლებიც ადგენს პერიოდების საზღვრებს თანამედროვე ხელოვნებაში.

თავდაპირველად, ვნახოთ, როგორ განმარტავს ტერმინს – Modern – ინგლისური ენის განმარტებითი ლექსიკონი (ოქსფორდის გამოცემა): 1.1. დღევანდელი, ან ბოლო პერიოდის, უახლესი დროის წარსული ათწლეულების განმავლობაში, წარმოადგენს ამ საუკუნეს; 1.2. ზოგჯერ, ის რაც ამჟამინდელია, არის ახალი და მოიცავს უკანასკნელ იდეებს; 1.3. სტილი (მიმდინარეობა) ხელოვნებაში, არქიტექტურასა და კულტურაში, რომელიც უარყოფს ტრადიციულ სტილსა და ფასეულობებს (oxforddictionaries.com).

ცნება – Contemporary კი ამავე ლექსიკონში განმარტებულია შემდეგნაირად: დღევანდელი პერიოდის მახასიათებელი, მისი სინონიმებია: 1.1. თანამედროვე, ამჟამინდელი, მიმდინარე; 1.2. ეს არის პერიოდი, რომელიც ამჟამად ხდება, მიმდინარე (merriam-webster.com). როგორც განმარტებებიდან ირკვევა, თანამედროვე (Modern) უფრო ფართო ცნებაა, ვიდრე უახლესი (Contemporary), ამ ორ ცნებას შორის, მიუხედავად სინონიმებისა, არის განსხვავებული სემანტიკური დატვირთვა, ისე როგორც ქართულ ენაში – თანამედროვე და უახლესი. ინგლისურ ენაში ორივე სიტყვა შუა საუკუნეებიდან გვხვდება. უფრო კონკრეტულად კი, სიტყვა Modern ინგლისურ ენაში 1450 წელს გაჩნდა აღმოსავლეთ მიდლანდის (ამჟამად, გაერთიანებული სამეფოს ტერიტორია) დიალექტიდან, ხოლო Contemporary – ასევე შუა საუკუნეებიდან გვხვდება (1630 წლიდან) და ის ინგლისურ ენაში ლათინური თანამეგობრობიდან გაჩნდა. სიტყვის – Contemporary – გამოყენების შესახებ მნიშვნელოვან ცნობას გვაძლევს ოქსფორდის ინგლისური ენის განმარტებითი ლექსიკონი: „თანამედროვე (უახლესი) შეიძლება ითქვას დღევანდელ პერიოდზე, გაურკვევლობის აცილების მიზნით უმჯობესია გავმიჯნოთ სიტყვები: თანამედროვე და უახლესი. თუ ვსაუბრობთ „ოტელოზე“ და ელიზაბედურ პერიოდზე, მაშინ უმჯობესია გამოვიყენოთ თა-

ნამედროვე (Modern), ხოლო თუ ვსაუბრობთ დღევანდელ ხელოვნებაზე, ცხოვრებაზე, რაც ახლა ხდება, მაშინ უმჯობესია მოვიხმოთ სიტყვა – უახლესი (Contemporary), ამით თავიდან ავიცილებთ უხერხულობას და გაურკვევლობას“ (dictionary.com). დროთა განმავლობაში ცნება Modern თანამედროვეს აღმნიშვნელ სინონიმად იქცა, ხოლო Contemporary – უახლესი ეპოქის აღმნიშვნელ და განმსაზღვრელ ტერმინად დამკვიდრდა.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგების მეცნიერები და მკვლევრები უკვე დიდი ხანია იყენებენ ცნებებს: თანამედროვე და უახლესი, ხშირად სინონიმებად, პარალელურად კი დროის, ეპოქის საზღვრების გასამიჯნად, ან დასადგენად მიმართავენ მათ გამოყენებას, თუმცა ეს საზღვრები არ არის საყოველთაოდ მიღებული და აღიარებული, ვინაიდან თანამედროვე და უახლესი ეპოქების ზუსტი გამიჯვნა ერთმანეთისგან შეუძლებელია. თანამედროვე და უახლეს ხელოვნებას შორის ზღვარს სხვადასხვა მეცნიერი განსხვავებულად ავლებს. ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რომელი პერიოდის, ქვეყნის ხელოვნებაზე, თეატრზე ვსაუბრობთ.

მსოფლიო ხელოვნების მეცნიერებებში უკვე მიღებულია, რომ XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში საფუძველი ეყრება თანამედროვე ხელოვნებას და ინგლისურ ენაში ამ პერიოდის ხელოვნებას ტერმინით Modern აღნიშნავენ, ეს პერიოდი მათ შორის, ქართულ ენაშიც, მოდერნიზმის სახელით დამკვიდრდა, რომელიც აერთიანებს ერთდროულად რამდენიმე მიმდინარეობას (იზმებს) ხელოვნების ყველა სახეობაში. თანამედროვე ხელოვნებას, ანუ მოდერნს თავისი განვითარების პერიოდებიც აქვს და მას XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან (70-იანი წლებიდან) მეცნიერები პოსტმოდერნიზმად მოიხსენებიებენ. XX საუკუნის ბოლოს კიდევ ერთი ახალი ტერმინი პოსტ-პოსტმოდერნიზმი გაჩნდა[39].

ტერმინს – „თანამედროვე ხელოვნება“ (ლიტერატურა, თეატრი, მუსიკა, კინო, ვიზუალური ხელოვნება) - აქვს ფართო გამოყენების არეალი, ძირითადად ის ორი მიმართულებით გამოიყენება ხელოვნებათმცოდნეობაში: 1. გვხდება მოდერნისტული, ანუ ახალი და თანამედროვე ხელოვნების სინონიმად და 2. ჩვენი დროის მოვლენის აღსანიშნად.

ევროპელი მეცნიერების დიდი ნაწილი თანამედროვე (მოდერნისტული) ლიტერატურისა და ხელოვნების საწყის პერიოდად XIX საუკუნის 80-90-იან წლებს ასახელებენ. კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორი, თეორეტიკოსი რობერტ კოენი (Robert Cohen) ნაშრომში „თანამედროვე თეატრი“ (The Modern Theatre) მოდერნისტული თეატრის საწყის თარიღად ასახელებს 1875 წელს. „პოლიტიკური რევოლუციების პარალელურად საფრანგეთსა და ამერიკაში, რევოლუციების პერიოდი დადგა ფილოსოფიაში, მეცნიერებაში და რელიგიაში. დარვინის და კარლ მარქსის შრომებმა გადატრიალება მოახდინეს ადამიანის აზროვნებაში. თეატრში დადგა თანამედროვე ერა“ (Cohen, 2008:5).

საყოველთაოდ მიღებულია, რომ თანამედროვე ხელოვნება (Modern Art) მოიცავს 1860-1970 წლებში შექმნილ ხელოვნებას. ამ პერიოდის ნაწარმოებები მიუხედავად პოლისტილისტურობისა და განსხვავებული კონცეფციისა, ერთ რთულ და მრავალფეროვან ერაშია შექმნილი, მათ აერთიანებთ ექსპერიმენტისადმი მუდმივი სწრაფვა, სადაც ტრადიციები ბოლომდე განადგურებულია. ე.ჰ. გომბრიხი წიგნში „ხელოვნების ამბავი“ XX საუკუნის პირველი ნახევრის ხელოვნებას „ექსპერიმენტულსა“ და „თანამედროვე ხელოვნებას“ უწოდებს. იგი წერს: „თანამედროვე ხელოვნებამ“ სრულიად გაწყვიტა კავშირი წარსულის ტრადიციებთან და ცდილობს ისეთი რამ გააკეთოს, წინანდელ ხელოვნებას რომ არ დაესიზმრებოდა... ამ ახლებურმა მიდგომამ მსოფლიოს სხავდასხვა ქვეყანაში იჩინა თავი, მაგრამ იგი არსად ყოფილა ისე თანმიმდევრული, როგორც ამერიკაში, სადაც ტექნოლოგიურ პროგრესს ტრადიციების ინერცია ნაკლებად აბრკოლებდა“ (გომბრიხი, 2012:557).

ბრიტანელი თეატრის კრიტიკოსი და არაერთი მონოგრაფიის ავტორი ალექს სიერზი (Aleks Sierz) თანამედროვე დრამატურგიის საზღვრად 1904 წელს ასახელებს, როცა ბრიტანეთში ახალი დრამატურგია (new writing) გაჩნდა. 1904 წელს ლონდონის სამეფო სასამართლოს თეატრში (Royal Court Theatre) ჰარლი გრენვილ ბარკერმა (Harley Granville Barker) და ჟი ვედრენმა

[39] პოსტ-პოსტიმპრესიონიზმზე 2012 წელს გამოიცა მონოგრაფია თ. ნეალონ-ჟეფერის ავტორობით, იხ. JEFFREY NEALON T., Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism, Stanford university press, 2012.

(Je Vedrenne) მთლიანად შეცვალეს თეატრის კონცეფცია და შესაბამისად, სარეპერტუარო პოლიტიკაც. იგი წერდა: „ახალმა დრამატურგიამ“ უკარნახა თეატრსაც გამხდარიყო თანამედროვე. „თეატრი და დრამატურგია მოექცა ისტორიულ ჩარჩოში. ეს „ახალი“ იდეა ეტაპობრივად გახდა „ორიგინალური“ და შესაბამისად „კარგი“. ახალი თეატრი თანამედროვე თეატრის სინონიმი გახდა“ (Sierz, 2008:12).

ავტორი წიგნისა „დამოუკიდებელი თეატრი თანამედროვე ევროპაში“ მენფრიდ ბრანეკი (Manfred Brauneck) წერს: „მოდერნიზაციის (თანამედროვეობის) ხანა ევროპულ საშემსრულებლო ხელოვნებაში რეალურად ნატურალიზით იწყება, როცა თეატრში ემილ ზოლა, ჰენრიკ იბსენი, ლევ ტოლსტოი, გერჰარტ ჰაუპტმანი მოდიან. ამ ავტორებმა შექმნეს თანამედროვე თეატრი ევროპაში, რომლებიც ექსპერიმენტებით დაუპირისპირდნენ ყოველგვარ ტრადიციულს. ამ ძიებებს ხელი შეუწყო პოლიტიკურმა პროცესებმა საფრანგეთსა და გერმანიაში 1894 წლიდან“. მენფრიდ ბრანეკი თანამედროვე და უახლესი თეატრის საზღვრების დადგენისას ეყრდნობა გერმანელი დრამატურგისა და კულტურის მკვლევრის ჰენინ ფულეს (Henning Fülle) თეორიას იმის შესახებ, რომ „როცა დაიწყო „თანამედროვეობის კრიზისი“ ხელოვნებაში, იწყება პოსტმოდერნიზმის ხანა, რომელიც ფოკუსირებულია თეატრის ახალ ფორმებზე, ეს პროცესიც 1990 წელს სრულდება“ (Sierz, 2008:40).

მიჩიგანის უნივერსიტეტის პროფესორი მელისა გროსი (Melissa Gross) ამერიკული თეატრის ისტორიის პერიოდიზაციისას თანამედროვე თეატრის საზღვრებს 1900-იანი წლების დასაწყისიდან 1960-იან წლებამდე აქცევს, ხოლო უახლეს ამერიკულ თეატრად 1960-იანი წლებიდან დღემდე პერიოდს მიიჩნევს. „როგორ განისაზღვრება უახლესი თეატრი? სად იწყება და სად სრულდება ის? ძნელი სათქმელია გადაჭრით ვთქვათ სად არის საზღვარი, ერთდროულად იმდენი რამ და იმდენი მიმართულებით ხდება ჩვენი დროის თეატრში, რომ ძნელი სათქმელია სად გადის კონკრეტული საზღვარი ახალს და უახლეს შორის, შესაძლოა ეს 1900-იან წლებში იწყება, როცა სრულიად ახლებური თეატრი დაიბადა, ან 1960-იან წლებში, როცა სხვა განზომილებაში დადგმული სპექტაკლები ნახა მსოფლიომ?“ (Gross, 2016:1).

თანამედროვე ხელოვნების თანამედროვე მკვლევრები ამკვიდრებენ ახალ ტერმინებს: „საშემსრულებლო ხელოვნება“, „ცოცხალი ხელოვნება“, „ივენთი“, „სხეულის ხელოვნება“, „უახლესი ცეკვა/თეატრი“, „მულტიმედიური წარმოდგენა“, „ინსტალაცია“, „ფიზიკური თეატრი“, „ურბანული ცეკვა“, „ქუჩის ცეკვა“ და სხვა მრავალი. თითოეული მათგანი პირობითი ტერმინია, ვინაიდან შინაარსობრივ-ჟანრობრივად უახლესი საშემსრულებლო ხელოვნების ერთი ნაწარმოები შეიძლება თავსდებოდეს რამდენიმე იმ მიმართულებაში, რომელთაც სხვადასხვა ტერმინებით ავღნიშნავთ და გამოვყოფთ. შესაბამისად, არც ტერმინები – თანამედროვე და უახლესი თეატრი – არის ცალსახად მდგრადი.

მეცნიერთა უმრავლესობა „უახლესი თეატრის“, როგორც თეატრის ისტორიის გარკვეული პერიოდის ათვლის წერტილად 1990 წელს ასახელებს.

მაგალითად, ალექს სიერზი უახლესი ბრიტანული დრამატურგიის და თეატრის საზღვარს 1990 წელთან ავლებს, როცა ქრის ლიმ (Chris lee) სარა კეინის პაროდია შექმნა. იგი უახლეს დრამატურგიად მიიჩნევს 1990 წლის შემდგომ შექმნილ სათეატრო ტექსტებს და უახლეს თეატრად – ამ პერიოდში განხორციელებულ ტრადიციულ თუ ნოვატორულ დადგმებს. თავად უახლეს დადგმას (Contemporary performance) ასე განმარტავს საერთაშორისო დისკუსიების ცენტრის ქსელის კურატორი კადენ მენსონი (Caden Manson): „ტერმინი „Contemporary performance“ – თანამედროვე სპექტაკლი – გამოიყენება ჰიბრიდული მხატვრული ნაწარმოების აღნიშვნისთვის, როცა თეატრის სფეროები (ცეკვა, ვიდეო ხელოვნება, ვიზუალური ხელოვნება, საშემსრულებლო ხელოვნება და სხვა) ექსპერიმენტულად მოგზაურობენ ერთმანეთში. ზოგჯერ ის ანარქისტულ ქაოსს მოგაგონებთ, მაგრამ ის კომპლექსურ, ინტერაქტიულ-ინტელექტუალურ სისტემას ეფუძნება“ (Manson, 2011:24).

2012 წლის 9 თებერვალს თეატრში Münchner Kammerspiele გაიმართა საერთაშორისო კონფერენცია, რომელზედაც მოხსენებით „ნაკლები ხელოვნება – მეტი სუბსტანცია. ახალი ტენდენციები უახლეს თეატრში“ წარსდგა „მიუნხენის კამერშპილეს“ სამხატვრო ხელმძღვანელი იოჰან საიმონსი (Johan Simons), რომელმაც განმარტა ტერმინი „უახლესი თეატრი“: „უახლესი თეატრი არის ჩვენი ეპოქის თეატრი, რომელსაც ახლა ვქმნით ჩვენ, ის შესაძლოა ჰგავდეს თანა-

მედროვე თეატრს, საზრდოობდეს მოდერნისტული ან პოსტმოდერნული თეატრალური ესთეტიკისგან, ან სულაც ის იყოს ანტიკურ თეატრალურ ფორმასთან დაკავშირებული, მაგრამ ის არის მაინც უახლესი თეატრი, რადგან იქმნება ახლა, ჩვენს დროში...“ (metamodernism.com). უახლესი თეატრი შესაძლოა მოვიხსენიოთ თანამედროვედ? დიახ! ვინაიდან ის, რაც ჩვენს გარშემო იქმნება ჩვენი თანამედროვეა, ამიტომაც როცა ვიყენებთ სიტყვას თანამედროვე – ამ შემთხვევაში ვგულისხმობთ ჩვენი ეპოქისას, ხოლო როცა გვინდა ვისაუბროთ XX საუკუნის ხელოვნებაზე, როგორც ისტორიის პერიოდზე, აქ ვერ გამოვიყენებთ, რომ ის ისტორიის უახლესი პერიოდია, ამ შემთხვევაში კვლავ მივმართავთ ტერმინის – თანამედროვე – გამოყენებას.

უახლესი ხელოვნება არის ხელოვნება, რომელიც XX საუკუნის ბოლოს, ან XXI საუკუნის დასაწყისში წარმოიშვა, რომელიც არის ეკლექტური, ქაოსური და მრავალფეროვანი. ის შორს არის უნიფორმისგან. სპეციალისტები იგონებენ ტერმინებს, რომ გამიჯნონ და დაადგინონ საზღვრები ხელოვნების პერიოდების გარდამავალ მომენტში.

ქართულ თეატრმცოდნეობაშიც (ისე როგორც მუსიკისმცოდნეობაში, ხელოვნებათმცოდნეობასა და კინომცოდნეობაში) მიღებული და დამკვიდრებული ტერმინებია: თანამედროვე ქართული/უახლესი ხელოვნება/თეატრი და მათაც, როგორც ევროპაში ხანაც სინონიმებად, ხანაც კი პერიოდების გასამიჯნად იყენებენ.

2000-იანი წლების დასაწყისში ქართულ სათეატრო მეცნიერებაში (ისე როგორც მომიჯნავე მეცნიერებებში) მოხდა ქართული თეატრის ისტორიის ახლებური პერიოდიზაცია, რომლის მიხედვითაც ქართული თეატრი გაიყო ოთხ პერიოდად: ძველი, ახალი, თანამედროვე და უახლესი. ქართული თეატრის პერიოდების დაყოფისას ქართველი თეატრმცოდნეები სარგებლობდნენ ქართული ლიტერატურის ისტორიის პერიოდიზაციით, რომელიც სრულად ემთხვევა ქართული თეატრისას.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში რამდენიმე წელია დრამის რეჟისურის სპეციალობაზე ისწავლება ქართული თეატრის ისტორია 4 სემესტრად. თითოეული სემესტრი ეთმობა ქართული თეატრის ისტორიის ერთ კონკრეტულ პერიოდს. სილაბუსების მიხედვით, ქართული თეატრის პერიოდიზაცია ასე გამოიყურება: 1. ძველი ქართული თეატრი (უძველესი დროიდან 1910 წლამდე); 2. ახალი ქართული თეატრი (1910-1935 წწ.); 3. თანამედროვე ქართული თეატრი (1935-1990 წწ.); 4. უახლესი ქართული თეატრი (1991 წლიდან დღემდე) (tafu.edu.ge). ქართული თეატრის ისტორიის პერიოდიზაციაში მეცნიერებს შორის განსხვავებული მოსაზრებები არ არის პერიოდების დასახელების ნაწილში, თუმცა თანამედროვე ეპოქის დასაწყისად მეცნიერთა ნაწილი (ა. ამაღლობელი, მ. კალანდრიშვილი, გ. მეგრელიძე, მ. ვასაძე, ი. ღოღობერიძე, გ. ცქიტიშვილი) 1922 წელს, კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლის ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“ პრემიერის თარიღს ასახელებს. ისინი თავის სტატიებში კოტე მარჯანიშვილის დადგმას არა მხოლოდ იმ ეპოქის თანამედროვე დადგმად მოიხსენიებენ, არამედ თანამედროვე ქართული თეატრის განსაკუთრებულ ნიმუშად მოიაზრებენ. ამიტომაც, ვფიქრობ, ქართულ თეატრმცოდნეობაში გადახედვას მოითხოვს ქართული თეატრის ისტორიის პერიოდიზაცია.

მოდერნიზმი ქართულ თეატრში ფეხს XX საუკუნის დასაწყისიდანვე იკიდებს. ქართულ თეატრში მოდერნიზმი ნატურალიზმით იწყება, რომელსაც მოსდევდა სიმბოლისტური ტენდენციები. 1905-1906 წწ. სათეატრო სეზონში რეჟისორმა ვალერიან გუნიამ და მსახიობმა ლადო მესხიშვილმა უკვე შეუცვალეს გეზი ქართულ თეატრს. დგამდნენ უახლეს დრამატურგიას, რაც ხდებოდა მოტივი ტრადიციებიდან გადახვევის. ეს პროცესი იყო ლოგიკური და ბუნებრივი. 1909 წელს ვალერიან შალიკაშვილი დგამს პირველ რეჟისორულ სპექტაკლს ი. გედევანიშვილის „სინათლის“ მიხედვით, მაგრამ პირველ მოდერნისტულ სპექტაკლად უნდა ჩაითვალოს სანდრო ახმეტელის მიერ დადგმული სანდრო შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“ (1920), რომელიც სავსე იყო სიახლეებით, როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით. XX საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრი შეისწავლა პროფესორმა მიხეილ კალანდარიშვილმა, რომელმაც წიგნში „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში“ თავი მოუყარა მოდერნისტულ ძიებებს ქართულ თეატრში (კალანდარიშვილი, 2007).

სადავო საკითხს არ წარმოადგენს, რომ 1991 წლიდან ახალი ეპოქა იწყება ზოგადად საქართველოს ისტორიაში (ქვეყანამ დამოუკიდებლობა გამოაცხადა), პოლიტიკურ-ეკონომიკურ და სოციალურ ცხოვრებაში, შესაბამისად ახალი ერა დგება ქართულ ხელოვნებაში და მათ შორის,

თეატრშიც, ამიტომაც, ქართული თეატრის ისტორიის პერიოდიზაციაში – უახლესი ქართული თეატრის საზღვრის გავლება თანამედროვე ეპოქის ქართულ თეატრთან სწორედ 1991 წელს უნდა მოხდეს, თუმცა თეატრმცოდნე თეა კახიანი, სადისერტაციო ნაშრომში უახლესი თეატრის პერიოდს „თანამედროვე თეატრად" მოიხსენიებს. ამ შემთხვევაში მას ტერმინი – თანამედროვე – გამოყენებული აქვს როგორც ჩვენი დროის აღმნიშვნელი ცნება და არა როგორც ქართული თეატრის ისტორიის პერიოდის მანიშნებელი. ცნება „თანამედროვე" – ფართო მოხმარების ტერმინია, რომელიც გამოიყენება არა მხოლოდ XIX-XX საუკუნეების ხელოვნების აღსანიშნად, არამედ მიმდინარე პროცესის გამოსახატად, რაც ახლა ხდება.

დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თუ პერიოდიზაციის საკითხს ვეხებით, „თანამედროვე" შეგვიძლია ვუწოდოთ XX საუკუნის თეატრს (შესაძლოა ზუსტი საზღვრები მერყეობდეს XIX საუკუნის 80-90-იანი წლებიდან XX საუკუნის ბოლომდე), ხოლო უახლესი თეატრი არის 1990 წლიდან დღემდე პერიოდი, პროცესი, რომელიც ჯერ არ დასრულებულა.

„თანამედროვე" – არის ფართო მნიშვნელობისა და გამოყენების ცნება, ხოლო „უახლესი" – მისი სინონიმი, რომელიც უფრო კონკრეტული მნიშვნელობით უნდა გამოვიყენოთ, ვიდრე „თანამედროვე".

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გომბრიხი ე. ჰ., ხელოვნების ამბავი, თბ, 2012.
2. კალანდარიშვილი მ., მოდერნიზმი ქართულ თეატრში, თბ., 2007.
3. Brauneck Manfred, ITI Germany (eds.) Independent Theatre in Contemporary Europe
4. Cohen Robert, The Modern Theatre, (https://www.emporia.edu/~bartruff/docs/Chap%208.pptx).
5. Gross Melissa, What would you define as Contemporary Theatre? Where does it start and where does it end? http://www.metamodernism.com/2012/02/22/less-art-more-substance-new-tendencies-in-contemporary-theatre/ [ბ. ნ. 7.01.2019]
6. Manson Caden, How do you define Contemporary Performance, International View Discussions, February 24, 2011
7. Nealon Jeffrey T., Post-Postmodernism or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism, Stanford university press, 2012
8. Papers, December 17, 2008
9. Sierz Aleks, New Writing in Britain: How Do We Define the Contemporary? The Sidcup Structures – Aesthetics – Cultural Policy, transcript Verlag, Bielefeld, 2007.
10. http://www.tafu.edu.ge/wm.php?page=hum–BA–silabusebi&parent=hum [ბ. ნ. 7.01.2019]
11. https://www.dictionary.com/browse/contemporary [ბ. ნ. 7.01.2019]
12. https://www.dictionary.com/browse/modern-english [ბ. ნ. 7.01.2019]

Saeed Kazemian
Nahantheater
Director

THEATER AFTER SOCIAL NETWORKS

Technology has bizarrely embraced the whole life today. Every day, we are witnessing changes and breakthroughs in science and technology that influences every minute of our life. In one sense, no idea seems impossible to be implemented into a new technology. Science is eccentrically gaining momentum.

Ralph Lapp (1961), in his metaphor of speed of science (concerning over the implications of the revolutions in science and technology), puts it very intellectually: "No one, not even the most brilliant scientist alive today-really knows where science is taking us. We are aboard a train, which is gathering speed, racing down a track on which there are an unknown number of switches leading to unknown destinations. No single scientist is in the engine cab and there may be demons at the switch. Most of society is in the caboose looking back-ward." [Lapp, quoted by Alvin Toffler in *Future Shock.* Toffler1971:431]

Meanwhile, social networks play a significant role in that they enhance communication among people and eliminate confining borders. This has increased our confidence and we have made more friends in virtual world compared to the real world.

People always go online to keep in touch with each other and get connected to the world. These networks and sites will soon take over our whole relationship and communication. Modern man is distinctly different from his precedents in the realm of science and communication. Indeed, technology and social networks have influenced every aspect of our life. Technology is no longer merely a part of our life rather it has made most of us its professional full-time users. The music of life is playing faster.

Now, what will happen to theater? Will technology take over the seats? How will theater take advantage of social networking? Is it time for the communication between theater and social networking such as Facebook, Instagram, and other companies, e.g. Google, and Yahoo.

Future's assault to our current life is so ruthless. The explosion in the use of social networks has entered us into the most complicated and perplexing era in the history. Technology has terminated the practice of performing arts that used to be dynamic and lively in even very distant places. Old and young people alike have created a considerable number of pages in these sites to be able to connect to others in every corner of the globe, while it has been for months and years to see a play. Due to a numerous reasons - political, economic, and social, theaters in developing countries are increasingly getting emptier and emptier, while most of the theatergoers now spend their time on posting and sharing photos of diverse tastes.

Moreover, technology has facilitated access to the latest news and the events happening around the world, which enables the clarifying the information gained and criticizing the ruling systems' actions. At times, these pressures result in changes in the politician and the rulers' patterns of behavior, even in some cases it ends in the subversion of the ruling system. However, theater, unfortunately, merely seeks to entertain; it depletes itself from its critical and political nature, playing a luxurious and worthless role in man's life. The most absurd scenario is when theater has a political stance but gives the same politicians and the wealthy the agency to influence people all around the world. In this case, theater is being two faced.

All the users of these networks have equal opportunity, advantaging no one over the others and it is only the page itself that attracts the audience, not necessarily the power and the money.

Perhaps, with rapid advancements and constant changes in social networks and their impacts on our lives, we live in Paleolithic Age of technology. However, as the invention of writing system thousands of years ago brought much advancement, social networks would definitely enable us to make huge giants to continue the changes in future.

Looking back and analyzing the contemporary word issues and trends, one can easily notice that theater has been lethargic and suffered from a cardiac failure. It has come up with neither a new movement nor an innovative form, which would attract more prospective spectators. All acting approaches and methods used are those adopted from theorists such as Stanislavski, Brecht, and Grotowski. There has been no theater development in line with economic crises, particularly in developing and advanced countries. Furthermore,

there have been no attempts, on part of the activists in the field, to devise ways to raise funds and mechanisms to attract more theater enthusiasts!

"Since the 1970s, globalization has tended to push theatrical production in two opposite directions. On the one hand, large theatrical institutions caught up in the globalization process – many national theatres, international festivals, and corporations producing mega-musicals – have expanded, and their costs have escalated.

On the other hand, many artists around the world have dedicated themselves to local and regional theatrical institutions that have fought the incursions of Western capitalism and cultural homogenization in their local cultures and economies. Many grassroots theatres in developing regions – often operating on very small budgets – opposed the imperialism, political dictatorships, loss of economic control, and deteriorating social conditions that accompanied cold war divisions and globalization in their countries. If a large map were scaled to contrast the economic importance of all of the theatres in the world in the year 2010, the theatrical capitals of the West and Japan, plus a few other cities with large festivals, would take up most of the room on what would be a very skewed drawing. Squeezed into odd pockets and corners of this funny map, however, in parts of Africa and in the inner cities and underdeveloped areas of Western countries would be many small but vibrant centers of theatrical activity" [Rich and Poor Theatres of Globalization by Bruce McConachie in *Theatre Histories*]

Neither there is not justice for spectators in different parts of the world nor do theater companies share equal opportunities. There are also some, who turn their back to changes and acting as if nothing was happening and suppose if they pay no attention to a change, that particular change does not seem to happen. They want theater an elderly who is conservative, not as a rebellion and revolutionizing young person. Unlike cinema industry, theater seems to be unwilling to give a shock to the industry itself and to the world!

Without doubt, every kind of change would disturb some. However, if we search for innovative forms of performing or try to reach out more spectators, we need to take the current situation and the needs of modern people into consideration. To remedy, it is imperative to discern that "having a lively theater is not just paying attention opera and ballet houses in advanced countries while social networks have made their way into even the smallest and poorest towns and villages in the world." [Kazemian, 2016]. For one thing, if we do not acknowledge the changes, technology whirlpool will eliminate all of us. Due to its particular nature of being performed live, theater has always been criticized for not being capable of being watched by a large number of spectators, as it is the case with cinema. Now, what is theater industry's plan for future? What innovation can we imagine in the particular case of a better communication of theater and social networks? Is it an opportunity for theater to be broadcasted universally?

Herman Kahn and Anthony J. Weiner (1967), two preeminent futurists, include a list of 100 future innovations in their book *The Year 2000: A framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years.* The list that is called "One Hundred Technical Innovations Very Likely in the Last Third of the Twentieth Century" contains predictions from several applications of lasers to new sources of power to new airborne and submarine vehicles to 3-D photography. One can also see such lists in other books. There have been numerous innovations in some fields such as communication, transportation, and almost in every other imaginable field and some fields which are rather hard to imagine (Toffler, 1971).

In a world where one of its criteria for freedom and human rights is accessibility to the Internet, theater can also take advantage of new technologies to provide equal opportunities for its spectators around the globe.

Considering this rapid change caused by technology, today, more than any other time, we are in the need of approaches and insights and the means of absorbing more enthusiasts towards theater. Theater needs some tricks to make the whole world to buy tickets for each other's plays, increasing the number of audience to millions of buffs, and making it possible for the people from even far-away places to attend theaters.

Maybe, in the same vein as the biggest and toughest companies consulting futurists and science-fiction writers, theater industry also ought to consult these fantasists to break the glass ceiling of being attended and watched.

Mobile devices and the internet has recently belittled even governing powers, thus, as a result, the flow of information is not transmitted via institutional media supported by those in power rather by social practice

of sharing by laymen. Technology provides theater with the opportunity to step further from the imagined limitations and even paves the way for inter-cultural performances.

One of the most primary opportunities theater using social networks can take advantage of is "live broadcasting". Theater festivals, companies, and groups can use this feature of social networks, present their work globally, and commercialize their efforts. In addition, directors and playwrights can create new forms and perceptions of performing by using social networks technically and innovatively. Employing new experiences opens new windows of opportunities in acting. As a result, the study and creation of new social networks for the sake of theater to share the information and performances of resourceful theater groups is not unachievable. Theater is ubiquitous in our life and our routines. We are playing new roles every day. On the other hand, social networks have embraced our lives, too. We are expressing our emotions and experiences using these social networks. Thus, both theater and social networks are prevalent in life; they are a means of expressing our humanistic emotions and raising the awareness of the nations. It is a space for presenting ideas and criticizing the rulers and politicians. Theater and social networks are immense powers in the transmission of conceptions and traditions, sharing many different intercultural exchanges, which ultimately would help bridge the gaps and discover new talents and forms of acting. Knowing and investigating the future can reconcile us with possible changes. Then there would be no injudicious fear and resistance against the future world.

Finally, as the Canadian professor of Media Studies Center, Marshall McLuhan (1967) believes, "we shape our tools and thereafter our tools shape us". We can be hopeful that technology and social networking will create a new window of opportunity for theater, encourage more people to watch plays all over the world, and persuade them to make more efforts in inter-cultural acting projects. We can achieve this goal if we prepare ourselves and take the appropriate actions.

Bibliography:

1. Kahn, Herman - Wiener, Anthony J., *The Year 2000: A Framework for Speculation on the Next Thirty-Three Years*, Macmillan, New York, 1967.
2. McLuhan, Marshall – Fiore, Quentin – Agel, Jerome, *The Medium Is the Massage*, Bantam Books, New York, 1967.
3. Toffler, Alvin, *Future Shock,* Bantam, New York, 1971.
4. Zarrilli, Phillip B. - McConachie, Bruce - Williams, Gary Jay, Fisher, Carol, *Theatre Histories: An Introduction,* Routledge, New York, 2006.
5. Kazemiyan*, Saeed. Conference Lecture. Baku International Theater conference, 2016.*

Екатерина Юдова-Романова
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Кандидат искусствоведения

БЕСПИЛОТНИКИ КАК ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО ПРЕЗЕНТАЦИИ ОБРАЗНОЙ ИНФОРМАЦИИ В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Квадрокоптер, коптер, беспилотный летательный аппарат, беспилотник, дрон – термины, применяемые для определения беспилотного летательного аппарата. Сегодня эти приборы широко применяются в различных сферах человеческой деятельности – от военного дела, где выполняют различные разведывательно-тактические функции, сферы ресторанного бизнеса, доставляя заказы клиентам, до шоу-индустрии. Проследить особенности использования беспилотных летательных аппаратов для презентации образной информации в сценическом пространстве – цель данной публикации.

Особой видом сферы дизайнерской деятельности является сценический дизайн. Он содержит в себе родовые признаки дизайна как художественной проектно-конструкторской деятельности, направленной на создание и оформление предметной среды, но имеет отличие от других видов дизайна. Сценический дизайн предусматривает конструирование такого пространства, в котором должен непосредственно происходить визуальное сценическое действие. В организации этого пространства рядом с художником-дизайнером участвуют актеры, режиссеры, композиторы, хореографы и т.д., а иногда даже и парфюмеры. Отражая многообразие концепций современного искусства, его образно-содержательные и формообразующие качества, сценический дизайн является ярким синтетическим явлением, в котором находят отражение характерные художественные тенденции времени.

Рис. 1. «Выступление» роботов и беспилотников.

Одним из современных векторов в эволюции сценического дизайна стало появление в сценическом пространстве робототехники. Так, примером демонстрации возможностей роботов в шоу-бизнесе стало выступление китайского певца Сун Нана на Центральном телевидении Китая CCTV по случаю наступления Китайского Нового 2016 в сопровождении роботов и беспилотников, которые выполняли синхронный танец. Более 700 000 000 зрителей смотрели трансляцию масштабного шоу по китайскому телевидению, впоследствии к ним присоединились и интернет-пользователи во всем мире, просматривая видео. Во время телешоу 540 роботов синхронно танцевали под праздничную песню. При этом 29 беспилотников с разноцветным подсветкой, планируя в такт музыке, рассыпали из воздуха метафан над танцполом с роботами-исполнителями. Полет беспилотников будто наглядно иллюстрировал текст песни «Китай взлетает на вершину мира». Как видно в телеверсии, выступая ни один робот не нарушил общей синхронной картины выступления [1].

Рис. 2. «Выступление симфонического оркестра в сопровождении дронов [2].

Известная компания-производитель Intel не так давно впервые попала в книгу рекордов Гиннеса за самый массовый полет беспилотников. Мероприятие проходило в немецком городе Торнеш в ноябре 2015 года. Благодаря технологиям от компании Intel специалисты одновременно руководили сотней дронов, используя единую стационарную систему компьютеров. Аппараты не просто двигались в воздухе: дроны устроили световое цветное сопровождение симфоническому оркестру, который в это время на земле выполнял музыкальные произведения Бетховена (рис. 2).

Рис. 3. На Олимпиаде-2018 дроны установили мировой рекорд [4]

В феврале 2018 уже более 1200 дронов производства компании Intel® Shooting Star засияли в небе над Пхенчханом во время Церемонии открытия зимних Олимпийских игр, установив таким образом новый рекорд в Книге рекордов Гиннесса. Дроны-рекордсмены были оборудованы массивом цветных светодиодов. Срок работы в воздухе эти аппаратов до 20 минут на одном аккумуляторе даже при сильном морозе и ветреной погоде. При этом с помощью совершенного программного обеспечения выполняется коррекция работы аппаратов для достижения идеальной точности воспроизведения в воздушном пространстве спроектированного предварительно на экране монитора динамического светового визуального образа. Дроны сначала эффектно объединились в фигуру сноубордиста, а затем в ночном небе засверкали олимпийские кольца (рис. 3) [3].

Рис. 4. Показ коллекции Dolce & Gabbana в Милане [5].

Дроны нашли своё применение для презентации образной информации и в в индустрии моды. Недавний показ коллекции модельного дома Dolce & Gabbana сезона осень-зима 2018-19 в рамках Миланской недели моды стал сенсацией в первую очередь не благодаря демонстрации новых интересный моделей одежды и аксессуаров, а благодаря художественному решению постановки дефиле – в начале показа в течение 45 минут на подиуме моделей заменили беспилотники, которые под музыку выносили из-за кулис модные сумочки. Управление «проходом моделей» осуществляли за кулисами операторы (рис. 4). Сами беспилотные летательные аппараты были выполнены в черном цвете, одинаковые по размеру и аскетичным дизайном. Единственной их украшением стали размещены сверху граненые лампочки дневного света. Крепления сумочек к дронам выглядело вполне нейтрально – сделанные из прозрачного силикона пояса обеспечили впечатление свободного полета сумок в пространстве. Почти незаметное для глаза крепление аксессуара в сочетании с индивидуальной его подсветкой с дрона создавали иллюзию фантастической динамичной витрины магазина, ведь на подиуме не было людей.

Учитывая динамику развития индустрии беспилотников в контексте мировых военных тенденций, можно смело прогнозировать быстрое удешевление производства аппаратов. В сфере театрально-зрелищной деятельности современные модели квадрокоптеров предоставляют постановщикам зрелищ уникальные возможности для дизайна сценического пространства и презентации в нём любой образной информации. Имея возможность перемещать на себе различные грузы от осветительных приборов, до генераторов различных спецефектов – снега, воды, метафана т.д. и т.п., имея фактически неограниченные возможности траекторий движения и синхронизации с другими составляющими мультимедийных шоу, дроны смело входят в режиссуру и дизайн сценического пространства. Дроны – это уникальное средство сценического дизайна и привлекательный способ донести в художественной форме информацию до массовой аудитории.

Список источников:

1. Китайцы отпраздновали Новый год с танцующими роботами (видео). *Fnновости* 09.02.2016, 15:10. – URL: https://news.finance.ua/ru/news/-/369097/kitajtsy-otprazdnovali-novyj-god-s-tantsuyushhimi-robotami-video (дата обращения 15.02.2019)
2. Парад дронов: Intel запустил в небо 100 коптеров. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pASROQzJzxo (дата обращения 15.02.2019)
3. Дроны Intel® освещают небо. *Intel*: URL: https://www.intel.ru/content/www/ru/ru/technology-innovation/aerial-technology-light-show.html (дата обращения 15.02.2019)
4. На Олимпиаде-2018 светящиеся дроны установили мировой рекорд: опубликовано захватывающее виде. *ONLINE.UA*. URL: https://news.online.ua/795374/na-olimpiade-2018-svetyashchiesya-drony-ustanovili-mirovoy-rekord-opublikovano-zahvatyvayushchee-video/ (дата обращения 15.02.2019)
5. Летючі моделі: Dolce & Gabbana випустив на подіум дронів. *ТСН*. URL: https://tsn.ua/video/video-novini/letyuchi-modeli-dolce-gabbana-vipustiv-na-podium-droniv.html (дата обращения 15.02.2019)

ირინა ღოღობერიძე
თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაცია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ევროპული თეატრი პოსტმოდერნიდან ახალ რეალიებამდე

თანამედრო ეპოქის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში განსაკუთრებულად ყურადსაღებია ის ორი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა, რომლებმაც ხელოვნების ყველა ჟანრზე ზეიმოქმედეს და მისი დღევანდელი სახის ჩამოყალიბებაც განაპირობეს. პირველი გახლავთ XX საუკუნის 60-იან წლებში სოციუმსა და კულტურაში მძლავრად შემოჭრილი პოსტმოდერნი, რომელმაც ჩამოაყალიბა საზოგადოების მენტალიტეტი და რადიკალურად შეცვალა ხელოვნების ვიზუალური ჟანრები (თეატრი, ფერწერა, კინო); ხოლო მეორე, XX-XXI საუკუნეთა მიჯნაზე, ასევე სოციუმსა, კულტურაში და ყოველდღიურ ცხოვრებაში შემოსული ახალი რეალიები, რომელთაც ხშირად მესამე რეალობას, ან მაღალი ტექნოლოგიების სამყაროს უწოდებენ.

არა მგონია, აუცილებელი იყოს პოსტმოდერნის რაობასა ან განვითარებაზე ყურადღების გამახვილება. მასზე ბევრი დაიწერა და ითქვა კიდეც. XX საუკუნის 60-იან წლებშიპოსტმოდერნი მოდერნიზმის პირდაპირ მემკვიდრედ იქნა აღიარებული და არც თუ უსაფუძვლოდ, რადგან, თითქმის თანადროულად, დრამატული ანუ ვერბალური თეატრის კრიზისის პირველივე ნიშნებიდან, გამოჩნდა ჰანს ლიმანის პოსტდრამატული თეატრის კონცეფცია და ელიზაბეტ ბერნსის ერთიანი „ფრეიმების" (ჩარჩოების) სოციოლოგიური პრინციპი. ამ საერთო „ჩარჩოებმა", სხვადასხვაგვარი კულტურების სოციალურ რეპრეზანტატიულობაზე დაყრდნობით, საშუალება მოგვცა თეატრალურ ხელოვნებაშიც წარმოგვეჩინა მეტაფორათა მსგავსობა და უნივერსალობა, რასაც უხვად იყენებდა ნებისმიერი ქვეყნის პოსტმოდერნისტული და იყენებს დღესაც ახალი რეალიების თეატრიც. არსებობს, აგრეთვე, აზრი, რომ თეატრალური პოსტმოდერნის ფორმირების პროცესი ტელევიზიის სწრაფ განვითარებას დაემთხვა და, შესაბამისად, უახლესმა თეატრმა სატელევიზიო ესთეტიკიდანაც ბავრი რამ წამოიღო; მაგალითად, მოზაიკური მიწოდების მეთოდი, ინფორმაციული ნაკადის კოლაჟი და მისი (ინფორმაციის) წარმოდგენის განსაკუთრებული „თვალით შეფასებითი", ანუ სპონტანურად თავისუფალი სტილისტიკა.

ფრანგ ფილოსოფოსს ჟაკ დერიდას (Derrida, 1987:392) შემოაქვს ცნება „დეკონსტრუქციის მეთოდი". პოსტმოდერნის მახასიათებელთა უმრავლესობა, ვფიქრობ, სწორედ დეკონსტრუქციის სახესხვაობას წარმოადგენს. ამგვარად, თეატრმა ძალიან ორგანულად მოირგო და მხატვრულ ხერხებად აქცია: დროისა და ადგილის დისტორცია, ეგოს წაშლა და, აქედან გამომდინარე, სიუჟეტის თუ პერსონაჟის დაშლა-დანაწევრება და მათი დიალოგით ან ვიზუალურ-მეტაფორული მეტყველებით გასახიერება. პოსტმოდერნისტულმა თეატრმა გამოიყენა, აგრეთვე, ირონია, ყველაფრის – წმიდათა წმინდას, თუ საეროს პაროდირება და კარნავალიზაცია. გამოიყენა მან, აგრეთვე, პირობითად თუ დავარქმევთ, „ორმაგი კოდის"[40] ხერხიც, რომელიც გულისხმობს რეალურისა და ილუზორულის აღრევას, ნებისმიერი ორიგინალის ასლების, ე.წ. სიმულაკრების შექმნასა და სარკიდან სარკეში არეკლილი რეალობის ჩვენებას. პრინციპში, „ორმაგ კოდს" პოსტმოდერნისტული თეატრის ყველა ზემოთჩამოთვლილი მხატვრული ხერხი მოიცავს. ეს არსენალი, სწორედ რომ მთლიანობაში, გამოიყენეს საბჭოთა სივრცის რეჟისორებმა, რომლებმაც თავისი სპექტაკლები ორმაგი კოდირებით გააჯერეს და „ეზოპეს ენით" აამეტყველეს. აბსოლუტურად მართალია ჩემი უნივერსიტეტელი კოლეგა და მეგობარი, მწერალი და არაჩვეულებრივი ჯაზმენი ზურაბ ქარუმიძე, რომელიც თვლის, რომ „არასრულფასოვანი, რუსულ-იმპერიულ-ბოლშევიკურ-საბჭოური მოდერნიზაციის (უმეტესწილად – ინდუსტრიალიზაციის) შემდეგ იწყება საქართველოს პოსტმოდერნიზაცია და, შესაბამისად, ქართულ კულტურაშიც ნელნელა – პოსტმოდერნი იწყებს შემოსვლას... პოსტმოდერზმის ნიშნები ჯერ კიდევ საბჭოთა პერიოდში ვლინდება, ხელოვნების ისეთ „ჩვენებურ" ვიზუალურ-ესთეტიკურ დარგებში, როგორიცაა თეატრი, კინო, სახვითი ხელოვნება" (Karumidze, 2010:15).

საბჭოთა თეატრის სივრცეში პირველთაგანი იყო რობერტ სტურუა, რომელსაც, თავიდანვე იზიდავდა ქართული თეატრის ორი რეფორმატორის –სანდრო ახმეტელის მიერ შემოტანილი

[40] ტერმინი შემოიტანა ბრიტანელმა არქიტექტორმა და ხელოვნებათმცოდნემ ჩარლზ ჯენკინსმა.

და მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დამკვიდრებული – ღია თეატრალური ფორმა და 60-იანი წლების დასასრულს ევროპის თეატრშიც კი, პრაქტიკულად, არარსებული პოსტმოდერნის ერთიანი თეატრალური პარადიგმა თავისი ისტორიულ-ტემპორალური დისტორციით, მეტაფორული მარგინალიზაციით, პაროდირებით და რეალურის თითქოს მრუდე სარკეში არეკვლით.

პოსტმოდერნზე ზემოთქმულის ერთგვარი შეჯამებით აღვნიშნავ, რომ მისი (პოსტმოდერნის) ესთეტიკის გამყარებამ სავსებით ბუნებრივად გამოიწვია დრამატული, ტრადიციული თეატრის კრიზისი და, ამასთანავე, ხელი შეუწყო ახალი ტიპის წარმოდენის შექმნას, როგორიცაა, მაგალითად, უხილავი თეატრი (ბოალის ტერმინი, 1977), რომელიც დღევანდელი ინტერაქტიური პერფორმანსის ერთგვარი წინამორბედია; როგორიცაა პლასტიური თეატრი, დანსთეატრი და სხვა. მაგრამ, ვიდრე ჩვენი თანამედროვეობის მეორე უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოზე – ახალ რეალიებზე ყურადღებას გავამახვილებდე, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ჩვენი საუკუნის დასაწყისის კიდევ ერთი ნიშანდობლივი სოციალურ-პოლიტიკური გარემოება, რომელიც ისტორიულ-სოციალური ფონისა და მისი სტრუქტურის შეცვლასთან ერთად, კულტურასაც მძლავრად შეეხო. მხედველობაში მაქვს ის ფაქტი, რომ ამ ცვლილებების ფონზე საზოგადოება გლობალიზაციის, ხელოვნება კი ინტერნაციონალიზაციის პირისპირ აღმოჩნდა. ევროპის ქვეყნების თეატრისთვის ეს პროცესი თანმიმდევრული და ორგანული იყო. მაგალითისთვის გავიხსენოთ ანტონენ არტო (4.09.1896-4.03.1948), რომელიც 60-იანი წლების დასაწყისისთანავე დიდ გავლენას ახდენს ევროპულ თეატრზე, გავიხსენოთ თეორეტიკოსები: ინგლისელები გორდონ კრეგი, გერმანელები ბერტოლდ ბრეხტი და ერვინ პისკატორი, ან სტანისლავსკი და მეიერჰოლდი, თუ პოლონელი ერჟი გროტოვსკი... პიტერ ბრუკი, მაგალითად, რომელიც სწორედ 60-იანების დასაწყისში შექმნის თავის თეატრალური ძიებების საერთაშორისო ცენტრს და ევროპის წიაღში პირველ მრავალეროვან დასთან ერთად აფრიკასა და აზიაშიც იმოგზაურებს სხვადასხვა ტიპის ტრეინინგების ჩასატარებლად.

თავისუფლად გადაადგილებამ, მედიამ (ტელევიზია, DVD, ინტერნეტი), იდეის, თეატრალური სკოლის, თუ პროდუქციის გადატანის, აღქმის თუ გათავისების პროცესი დაიხვეწა და გაამარტივა. ასე, მაგალითად, დღეს აღარავის უკვირს, რომ ლიბანელ-ფრანგ-კვებეკელი დრამატურგი და რეჟისორი ვაჟდი მუავადი 2009 წელს ავინიონის ფესტივალის ასოცირებულ არტისტად დასახელდა, იყო ოტავის „ფრანგული თეატრის" სამხატვრო ხელმძღვანელი, დღეს კი პარიზის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს „კოლინის" თეატრს ხელმძღვანელობს და საკუთარი პიესის – „მტაცებელნი", მიხედვით ერთი ოჯახის ტრაგიკულ საგას დგამს.

რა თქმა უნდა, არ შეგვიძლია დარწმუნებით ვიმსჯელოთ, ან ვირწმუნოთ ხელოვნების აბსოლუტური გლობალიზაცია, აბსოლუტურად უარვყოთ მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის თუ რეგიონის კულტურული სივრცე ან ტრადიციები, მაგრამ ურთიერთცნობადობა, ურთიერთზემოქმედება, ურთიერთგამდიდრება, რომელიც თეატრში კულტურათა გლობალიზაციის პროცესმა შემოიტანა, თანამედროვე თეატრის სახეცვლილებაზე, განვითარებაზე და ხარისხზე მაინც დადებითად მოქმედებს.

ასეთი კულტურული თუ სოციალურ-პოლიტიკური წინაპირობების არსებობით, სახელოვნებო და განსაკუთრებით თეატრალურ სივრცეში კიდევ ერთხელ, და არავინ იცის მერამდენედ თეატრის ისტორიაში, დაისვა საკრალური კითხვა: „რა არის თანამედროვე თეატრში თანმედროვე?" ზოგმა აღნიშნა, რომ თანამედროვე არის ის, რაც უახლოესი და მოკლე პერიოდის მანძილზე სცენაზე იყო წარმოდგენილი; ზოგი თანამედროვეს უწოდებს იმას, რაც თეატრში მიმდინარე სიტუაციას, ან უახლეს დინებებს მოაქვს. ამასთანავე, თანამედროვე თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე უნივერსალური დეფინიცია, რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს, არისტოტელეს დროიდან არ შეცვლილა. მისთვის მთავარი და დღევანდელია ის, რაც ჩვენს თვალწინ ამბავს, მუსიკას, მსახიობებს, სიმღერას, ცეკვას (მოძრაობას) მოაქვს.

ვინაიდან წარმოდგენის კომპონენტები ანტიკური ხანიდან დღემდე, პრაქტიკულად, იგივე რჩება, მაგრამ თანადროულობის რაობასა და შინაარსს იძენს, გამოდის, რომ თეატრის თანამედროვეობა ისევ აწმყოში მყოფობით (თანადროულობით), რეალურ თუ ვირტუალურ სივრცეში მოქცეულ მაყურებელთან პირდაპირი კონტაქტით განისაზღვრება. ამასვე ეხმიანება ფილოსოფოსის, კრიტიკოსისა და ესეისტის როლან ბარტის მოსაზრება, რომელიც, ვფიქრობ, თეატრის ყველაზე უნივერსალურ და, ამასთანავე, ძალიან თანამედროვე დეფინიციად ჟღერს: „რა არის თეატრი? კიბერნეტიკული მანქანის სახეობა (მესიჯების და კომუნიკაციის მანქანა). რომ

ისვენებს, ეს მანქანა ფარდის მიღმაა დამალული. როგორც კი გახსნი, თქვენს მისამართზე მესიჯების გარკვეულ რაოდენობას გზავნის. მათი განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ისინი სიმულტანური და, იმავდროულად, სხვადასხვა რიტმიკის არიან. ასეა სპექტაკლიც. თქვენ ერთდოულად ექვს-შვიდ ინფორმაციას იღებთ (დეკორაციის, კოსტუმის, განათების, მსახიბოთა სცენაზე განლაგების, მათი ჟესტების, მიმიკის, სიტყვის); ზოგი მათგანი მყარად მოდის (დეკორაცია), მაშინ, როცა სხვა მოძრაობს და ბრუნავს (სიტყვა, ჟესტი); ამგვარად, ჩვენ საქმე გვაქვს ჭეშმარიტად ინფორმაციულ პოლიფონიასთან; და აი, ეს არის თეატრალობა – ნიშანთა სიმკვრივე (Barts, 1981:252).

XXI საუკუნეში, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, გამოჩნდა ახალი რეალიები, რომელთაც ხანდახან მესამე რეალობასაც უწოდებენ. გაჩნდა ერთგვარი კიბერსამყარო, რომელსაც დიგიტალური შესაძლებლობები თეატრის ენად უნდა ექცია. ამგვარად, თეატრალური ხელოვნება იძულებული გახდა ამ მესამე რეალობაში გადაინაცვლოს, მეტ-ნაკლებად ეს სივრცეც მოათვინიეროს და ახალი ტექნოლოგიებით სპექტაკლის ახალი ფორმატიც შექმნას. როგორიცაა, მაგალითად, მულტიმედია, ვიდეოარტი, დიგიტალური ინსტალაცია, თრაილერი. გამოჩნდა, აგრეთვე, ქორეოდრამა და მოძრაობის თეატრი. სავსებით ბუნებრივია, რომ, ახალ ხედვასთან ერთად, იცვლება მოქმედების, პლასტიკის, თუ ზოგადად მოძრაობის რიტმი; იცვლება დრამატული ტექსტი, რომელიც ხშირად ელექტრონული მესიჯების სახეს იძენს, ან ახალი ლექსიკით ივსება, ან ძველის ახალზე მორგებით ცოცხლდება. იცვლება მაყურებლის ფსიქო-ემოციური განყობა, მაგრამ როლან ბარტის „კიბერნეტიკული" მანქანა, მიუხედავად იმისა, რომ ის უკვე ფარდის მიღმა აღარ არის დამალული, მაინც მუშაობს და მაყურებელს თანამედროვეობის შესაბამის ვიზუალურ-ინფორმაციულ პოლიფონიას უგზავნის. ერთადერთი, რაც, უფრო ზუსტად კი, ვინც ანტიკური თეატრიდან როლანდ ბარტის კიბერნეტიკულ მანქანის გავლით დღემდე უცვლელი დარჩა და არ გამქრალა, არის ის პიროვნება, ანუ ცოცხალი არსება, რომელიც ამ ყველაფერს აცოცხლებს და ასახიერებს: მსახიობი და/ან რეჟისორი, რომელიც გაცილებით უფრო უნივერსალურია, რადგან სწორედ ის გვესახება ყველა იდეისა და გრძნობის მედიატორად; სწორედ მას უნდა შეეძლოს სიტყვის, მეტაფორის, მოქმედების, ინსტალაციის, თუ ახალი მაშინერიის გაცოცხლება და ამოქმედება. ამგვარად, „უხილავის ხილულად" ქცევა მაინც ცოცხალი არსების, ხელოვანის პრეროგატივად რჩება.

ასეთი ხელოვანები, რა თქმა უნდა, ახალი რეალიების თეატრშიც გამოჩდნენ. მაგალითად, ბელგიელი ქორეოგრაფი ალენ პლატელი ახალ ტექნოლოგიებს მხოლოდ განათების ეფექტებისთვის იყენებს. სახელი მან იმით გაითქვა, რომ თავისსავე შექმნილ დასთან „C. de la B" (ც-სთან ბ-დან) ერთად განახორციელა ცნობილი ქორეოგრაფის პინა ბაუშის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ქორეოგრაფიული ოპუსის დადგმა სათაურით „პინას – კონტექსტის მიღმა". მანვე შექმნა გენტის ოპერაში ვერდისა და ვაგნერის ოპერებიდან ნაწყვეტების თანხლებით რამდენიმე პერფორმანსი, სადაც მთავარი თემა – პიროვნებასა და ჯგუფს შორის შესაძლო კონფლიქტები (ზიზღი, სიყვარული, ნაციონალიზმი, შეუთავსებლობა, კლასობრივი დაპირისპირება და სხვა) – მხოლოდ სხეულის ენით „მოუყვა" მაყურებელს. საინტერესოდ მუშაობს ფრანგი ჟან ლამბერ-ვაილდი, მსახიობი, რეჟისორი და პედაგოგი, რომელიც ლიმოჟის თეატრალურ კოლეჯს ხელმძღვანელობს და მუდმივ ძიებაშია იმისთვის, რომ მაღალი ტექნოლოგიებით შექმნილი სპექტაკლი თეატრალურ პოეზიად აქციოს, მაგალითად, „ჩემი საყვარელი პატარა ვაშლის ხე", „ადამის სიკვდილი" და სხვა. აქვე აღვნიშნავ, რომ ჟან ლამბერი-ვაილდი თვითონ იგონებს და თავისსავე სახელოსნოში ქმნის ყველა იმ „კიბერსასწაულს", რომელსაც თავის სპექტაკლებში იყენებს. ფერით, განათებით და ვიდეოპროექციით მუშაობენ, აგრეთვე მიშელ ლემიე და ვიკტორ პილონი; ამერიკელი კაროლინ კარლსონის სენსიტიური პერფორმანსები, მაგალითად, „სინრონისიტი" კი, თითქოს, ჰაერიდან იქარგება მხოლოდ ემოციაგამომწვევი კინოეფექტებით.

სხვების დასახელებაც შეიძლებოდა, მაგრამ ახალი რეალიების რეჟისორთაგან ერთ-ერთი პირველი და დღემდე ყველაზე საინტერესო დახლავთ ენობრივ და ეროვნულ ბარიერებს მიღმა მყოფი კანადელი ხელოვანი რობერ ლეპაჟი. ეს დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, სცენოგრაფი, კინორეჟისორი, ახალი ათასწლეულის მსოფლიო თეატრალურ ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული და ახალი თეატრალური ფორმების ყველაზე პროდუქტიული და თამამი ხელოვანია. საერთაშორისო აღიარება ლეპაჟს 1985 წელს დადგმულმა მულტიჟანრულმა სპექტაკლმა „დრაკონების ტრილოგია" მოუტანა. ექსპერიმენტული სპექტაკლებით რობერ ლეპაჟი სახელს გაით-

ქვამს, როგორც კლასიკის არაორდინარული ინტერპრეტატორი და უჩვეულო ვიზუალური ეფექტებით განხორციელებული მონოსპექტაკლების რეჟისორი და შემსრულებელი („კორიოლანოსი", „მაკბეტი", „ქარიშხალი", „1992-94"). იგი პირველი ჩრდილოამერიკელი იყო, რომელსაც ლონდონის ნაციონალურ თეატრში შექსპირის დადგმის პატივი ხვდა წილად – „ზაფხულის ღამის სიზმარი" (1992). იმავე წელს ის აფუძნებს მულტიდისციპლინურ კომპანიას „ექს მაკინა" და 2009-2010 წლებში თავის ყველაზე ამბიციურ პროექტებს ქმნის: „მზის ცირკთან" ერთად ლასვეგასის დიდ შაპიტოში დგამს მულტიდისციპლინურ (ცირკი, ოპერა, დრამა, პლასტიკა) სპექტაკლს „ტოტემი", რომელიც ერთი წლის შემდეგ ორწლიან მსოფლიო ტურნეში გაემგზავრება; 2009 წელს, ფრანგების კანადაში დასახლების მეოთხასე წლის იუბილესთვის, ისევ „ექს მაკინასთან" ერთად ანხორციელებს ქვებეკის თეატრალიზებული განათების არქიტექტურულ პროექტს – „გამოსახულებათა წისქვილი", ხოლო ერთი წლის მერე, ასევე განათებით შექმნილ და დღესაც მოქმედ კონცეპტუალურ სანახაობას „ბორეალის კუნძულების განთიადი". დრამატული ილუზიის დიდოსტატი მსუბუქად და აბსოლუტური სიზუსტით იყენებს განათებას, სივრცეს, პერსპექტივას, აკრობატულ ილეთებს, ხმაურის სპეციალურ ეფექტებს, სხვადასხვა განწყობის შემქმნელ რთულ მუსიკალურ ფრაზებს, მსახიობის სხეულს, ხმას, გრძნობათა ბუნებას. პლასტიკა და ვიზუალური ეფექტები რობერ ლეპაჟის სპექტაკლებში იმდენად ნარატიულია, რომ სიტყვა ხშირად საჭირო არც არის. რობერ ლეპაჟი ჩვენმა მაყურებელმა 2013 წელს თბილისის საერთაშორისო ფესტივალზე გაიცნო სპექტაკლით „მთვარის ფარული მხარე".

თანამედროვე ევროპულ თეატრში ახალი რეალიების ირგვლივ მიმდინარე პროცესები, რა თქმა უნდა, ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანია, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ახალი რეალიების შემოჭრამ სხვა, ვთქვათ, ტრადიციული, სიტყვის თეატრი გადაფარა, ან გაქრობის პირას მიიყვანა. მეჩვენება, რომ პირიქით, გაამდიდრა კიდეც. თუნდაც „შეჯვარებული" ჟანრების შექმნით, რომლებიც ჩვენთანაც ძალიან კარგად მუშაობს. უნდა, აგრეთვე აღინიშნოს, რომ სიტყვაზე ორიენტირებულ დოკუმენტურ თეატრს მინიმალისტური ესთეტიკით დადგმის ხერხიც ლეპაჟმა შეუფარდა და მოარგო.

სამწუხაროდ, ქართულ თეატრალურ სივრცეში ვერ ვახერხებთ დიგიტალური შესაძლებლობებით სრულყოფილი პერფორმანსის შექმნას იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ Hight Tech ესთეტიკაში მუშაობისთვის, თეატრისთვის ხელმისაწვდომი მაინც უნდა იყოს ახალი ტექნიკა და ახალი ტექნოლოგიები. მათ კი, ელემენტარულად, შეძენა უნდა და გამოყენების სწავლებაც სჭირდება. ჩვენ არც ერთი გვაქვს და ვერც მეორეს ვახორციელებთ. სამაგიეროდ, გვაქვს ის, რაც ახალმა თეატრმა ზოგადად თეატრს შესძინა. მაგალითად, მულტიჟანრული პერფორმანსები, უახლეს და საკუთრივ ჩვენს ომებსა და საკუთარ სოციალურ კონფლიქტებზე შექმნილი დოკუმენტური თეატრი (დოკთეატრი); გვაქვს და, საკმაოდ წარმატებულად ვერბატიმი, რომელიც შესაძლოა, ევროპაში და, ვფიქრობ ჩვენთანაც, პოსტ დრამატული თეატრის ან, იქნებ, სულაც ვირტუალურ-კომპიუტერული პერფორმანსების საპირისპიროდ შეიქმნა და განვითარდა; გვაქვს დანსთეატრი, ფიზიკური და მოძრაობის თეატრი და ვფლობთ იმ თეატრალობას, ან როლან ბარტის განმარტებით „ინფორმაციული პოლიფონიას", რომელიც კიბერ თუ რეალურ სამყაროში კრეატიული თეატრის შესაქმნელად არის აუცილებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Barts, R. Essais Critiques. Paris, Seuil, 1981.
2. Derrida, J. Psyché. Inventions de l'autre Paris, Galilée, 1987.
3. Karumidze, Z. Postmodernism. In: Aili, July 2, 2010.

Ольга Буравлёва
Большой театр Беларуси
Режиссёр

ЭКСПЕРИМЕНТ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ БЕЛАРУСИ

Понятие «театральный эксперимент» появилось более ста лет назад. Экспериментальными называют очень разные и не похожие друг на друга спектакли. Самое главное – их «неправильность» в традиционном понимании театрального действа. Экспериментальный театр соперничает с театром авангарда, театром лабораторией, театром поиском, он противостоит театру коммерческому и театру буржуазному, целью которых является финансовая рентабельность на основе надежных «кассовых» спектаклей. Экспериментальный театр противопоставляется себя театру с классическим репертуаром, который ориентирует репертуарную политику исключительно на авторов завоевавших признание. Экспериментальный театр – это вызов, риск, и, безусловно, это театр – основанный на режиссуре, это творческий поиск, который имеет право на ошибку, попытка трансформировать взгляд зрителя, выбить его из власти стереотипов, поставить зрительское восприятие в зависимость от произведения.

Несмотря на все сложности существования экспериментального театра, в последнее десятилетие белорусские режиссеры активно экспериментируют, ищут способы прочтения современной драмы. Вместе с тем постановщики открывают новые формы в сценическом воплощении древнегреческих трагедий, экспериментируют с театральным пространством. Это спектакли в музеях, документальный театр (театр.DOC), иммерсивный театр.

На сегодняшний день созданы «Арткорпорейшен», Национальный центр современных искусств в Минске, практически в каждом академическом театре страны есть Малая (экспериментальная) сцена. Театры уже готовы к режиссерскому эксперименту и на основной сцене: флагманы театрального эксперимента – Республиканский театр Белорусской драматургии, театры кукол в Минске, Гродно, Могилеве, Гомельский молодежный театр. Рождаются яркие спектакли, в оригинальных жанрах, например спектакль «ANTI[GONE]», точнее *«Анти-прошлое»* документальный спектакль режиссера Александра Марченко, **современной трагедии «Синдром Медеи» в постановке Екатерины Аверковой и «Бетон» спектакль в жанре визуальной поэзии по мотивам** древнегреческого мифа об Орфее и Эвридике режиссера Евгения Корняга. Уже, исходя из названий и определений жанров спектаклей понятно, что нас ожидает нечто экспериментальное, необычное и, безусловно, авторское.

Премьера документального спектакля «ANTI[GONE]» состоялась в Музее-мастерской Заира Азгура в Минске в рамках проектного театра Центра визуальных и исполнительских искусств «Арт Корпорейшн». Режиссер Александр Марченко использует **скульптуры вождей – как декорации для античной трагедии, именно к** ним, как к богам обращается главная героиня в исполнении актрисы Дарьи Новик. Она одна играет трагедию Софокла с пылкими музыкально-драматичекими монологами в стилизации античной монодии, музыку к которой написала сама. Но вдруг звенит колокольчик – и к античным страстям присоединяются голоса из зала и на первый план выходит природа современной трагедии, в центре которой современник, *обыватель,* вступающий в поле борьбы – в семье, в государстве, в самом себе. Истории вписаны в сюжет Антигоны, они одновременно ее протагонисты и соперники. Включаются в ее повествование (тема семьи или отца у Софокла и эти же темы у современников), конкурируют в своей значимости (отказ Креонта в погребении брату Антигоны как отправная точка пьесы и 11 сентября в спектакле), они заземляют пафос античной трагедии. Все вместе эксперты являют собой хор, необходимый персонаж античной трагедии. Только в современности этот хор индивидуальностей, каждый из которых может и должен быть услышан, и эти голоса звучат не с «кафедры» – сценической площадки, но доносятся из зала – они среди нас. «ANTI[GONE]» свидетельствует, что необратимые процессы распада этого *анти-прошлого* уже начались, что на место страха и отчаяния приходит сопротивление и осознание Человека, как наивысшей ценностью. «Anti[gone]» – спектакль между театром и жизнью, между монументальностью трагедии и хрупкостью внутреннего мира человека. Музыкальная драма-монолог с элементами античной трагедии и эстетики экспертного театра.

«Синдром Медеи» Екатерины Аверковой – современная трагедия, которая вобрала в себя основные характеристики жанра, однако при этом обратилась к современному, даже документальному

тексту и к современным обстоятельствам**, поставлена в Республиканском театре белорусской драматургии.** В спектакле есть аналогия с вечным сюжетом о Медее, но это не античная трагедия, режиссер стремилась разрушить стереотипные представления об этом жанре, искала возможности, каким образом он может существовать вместе с современным текстом в наших реалиях. Монументальность трагедии в спектакле оживляется при помощи актерской игры, лишенной неестественных чрезмерных эмоций, оригинальной пластики, музыкальных номеров в исполнении самих актеров, интерактива, который максимально приближает аудиторию к сценической истории. Традиционный для формы трагедии хор не только сохранился, но еще и стал мобильным, динамичный. Хор превращается в френдов из фейсбука, которые, в свою очередь, трансформируются в без умолку кудахтащий курятник. Яркая музыкальная палитра произведений от зонгов до современных эстрадных композиций, которую сочинила режиссер Екатерина Аверкова поражает своей самобытностью, оригинальностью, невероятно умело вплетена в общую канву сценического действия. И, конечно пластические номера Евгения Корняга, его специфичный визуальный язык тела, всегда очень точен в создании образа и безусловно вызывает сильный отклик у зрителя. Спектакль весьма тонко скроен, насыщен символами, метафорами, поэтическими картинами. В нём символично всё, пыль от разбитых статуэток-детей, на одежде и лицах героев, как кровь на их руках, их причастность к судьбе мальчиков неоспорима, в финале они и вовсе одевают гипсовые маски, превращаясь в безмолвные скульптуры, которые беспристрастно наблюдают за происходящем, не спасая, а подталкивая своим холодным безразличием Медею к пропасти. Современная трагедия Екатерины Аверковой добивается своей цели. Она не оставит безучастными души, увидевшие ее.

В своем спектакле «Бетон» в жанре визуальной поэзии в **Республиканском театре белорусской драматургии** Евгений Корняг изъясняется исключительно визуальными образами, языком современной пластики и хореографии. Сюжет, с одной стороны, это древнегреческий миф об Орфее и Эвридике. Орфей не смог жить без Эвридики, спустился за ней в царство Аида, а когда не сумел вернуть ее, перестал видеть других женщин. С другой стороны, это современность с тысячами сайтов знакомств и возможностей найти партнера, жениться, развестись, найти нового. Спектакль строится на противопоставлении мифа о полной моногамии и современности, где перестали ценить любовь. Течение постановки разделено на главы-части, каждая из которых имеет свое название, свой поэтический ритм, свое начало и завершение, но вместе с тем они глубоко переплетены между собой и каждая часть приближает к неминуемой гибели… Режиссер сталкивает зрителя с полным тотальным отчуждением – высокой бетонной стеной. «Бетон» в этом спектакле – и метафора, и грунт особой эстетики. И антураж, в котором разыгрываются драмы, через которые четко видятся живые люди, они возникают и растворяются в многочисленных дверях и проемах, мечутся между ними, словно никак не могут отыскать свое место. Этот безнадежный образ создает чудо: подчеркивает теплоту человека. Игра актеров строится на сдержанности и подавлении эмоций, когда нет ни одного слова, все делает тело и только символы и образы дают тебе информацию. Движения рубленые, техничные, резкие, перемежаются с трюками на грани акробатики и каждое – наполнено глубоким символизмом и невероятной поэзией тела. В конце спектакля нет ни одного человека на сцене, остается только ядовито-синяя бегущая строка на экране, которая транслирует ворох сообщений с сайтов знакомств, но это не важно, мы видим только холодную бетонную стену, от которой веет безысходностью и одиночеством. Потрясающее сценическое пространство, созданное известным художником, лауреатом Национальной театральной премии и премии «Золотая маска» Татьяной Нерсисян является действующим лицом спектакля, создается невероятная иллюзия, что эта бетонная стена живой организм, который поглощает все находящееся рядом с ней. Композитор Никита Золотарь создал очень точную, нервную, пульсирующую, как кровь по венам, временами беспросветно психоделическую музыкально-звуковою партитуру. Режиссер Евгений Корняг воздействует на наше подсознание своей театральной магией, погружает в свою историю, врывается в мир наших фантазий, заставляя ломать голову над системой образов, над своим режиссерским месседжем, над изощренной визуальной партитурой своего творения.

Авторский театр Александра Марченко, Екатерины Аверковой и Евгения Корняга – это всегда вызов и эксперимент, он включает в себя элементы перформативности, провокации, вербатима, физического театра, он способен задеть зрителя за живое, оголить нерв, довести все до высшей точки восприятия, погрузив в свою историю без остатка.

მარიკა მამაცაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სათეატრო კრიტიკა თანამედროვეობის კონტექსტში

რა იგულისხმება თანამედროვეობაში? კონკრეტულად, თანამედროვე თეატრში, მისი კვლევის თანამედროვე გზებში? ის, რაც აქ და ახლა ხდება? იქნებ პარადიგმებია, რაც დროსა და სივრცეში სხვადასხვა ფორმით მეორდება. ამას თეატრალურ გეოგრაფიას ვეძახი, ანუ როგორ ვითარდება თეატრი დედამიწის სხვადასხვა ნაწილში, რა განასხვავებს და რა არის საერთო. აქ ლოგიკურად იბადება აზრი, რომ სათეატრო ანთროპოლოგია ერთ-ერთი საფუძველია დღევანდელი სათეატრო ძიებებისა.

თეატრმცოდნის კვლევა უნდა მოიცავდეს ანთროპოლოგიას. სათეატრო ანთროპოლოგია უკვე შექმნილია და ის ერთ-ერთი საფუძველია დღევანდელი სათეატრო კვლევისა, განსაკუთრებით, როცა ვსაუბრობთ იმ ისტორიულ კვლევაზე, სადაც ისტორია და თეორია უკავშირდება ერთმანეთს, იმიტომ რომ, ძალიან დიდი დროის განმავლობაში ისტორიული კვლევა უფრო მეტად დაკავშირებული იყო გარკვეულ მონოგრაფიულ, კვლევასთან, რომელიც ძირითადად ფოკუსირებული იყო, ვთქვათ დრამატურგიაზე, ისტორიულ ფაქტებზე, ბიოგრაფიის აღდგენაზე, მაგრამ ყველაზე ნაკლებად იყო დაკავშირებული საერთო პროცესებში გარკვევაზე და ამა თუ იმ სათეატრო მოვლენის ადგილის მოძიებაზე მთლიან კონტექსტში (ქართულ სინამდვილეში ამის განმპირობებელი ერთ-ერთი ფაქტორი ჩაკეტილი სივრცე გახლდათ, იგულისხმება საბჭოთა კავშირი და ის იზოლაცია, რომელშიც 70 წლის განმავლობაში ვიმყოფებოდით), ანუ უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, მაქსიმალურად მიახლოება მეცნიერულ კვლევასთან, მეცნიერულ მეთოდოლოგიასთან. ეს მხოლოდ ცალსახად კეთდებოდა, უფრო მეტად ფილოლოგიური ან ვთქვათ კლასიკური ისტორიული თვალსაზრისით, რამდენადაც XX საუკუნეში კვლევის პრინციპი შეიცვალა, ამ შემთხვევაში შეიცვალა კვლევის მიდგომები და ფორმები, შესაბამისად უნდა გადავხედოთ ჩვენ თეატრმცოდნეობით კვლევასა და ამ კვლევის მიდგომებსაც.

არა ერთხელ ვსაუბრობდით იმის შესახებ, რომ ბოლო წლებში თეატრომცოდნეობამ თავისი პირვანდელი ფუნქცია პრაქტიკულად დაკარგა, ანუ თუ ავიღებთ მაგალითად 30-40 წლის წინანდელ სახელმძღვანელოებს, ვნახავთ, რომ ის მონაცემები – თეატრმცოდნეობის ძირითად ფუნქციაზე – სათეატრო პროცესის დაფიქსირება, სპექტაკლის ჩაწერა – დღევანდელი დღისათვის ეს სრულიად მცდარი დამოკიდებულებაა, იმიტომ რომ, თეატრმცოდნეობას ეს ფუნქცია აღარ აქვს, ამ ფუნქციას გაცილებით უკეთესად ანხორციელებენ თანამედროვე ტექნოლოგიური საშუალებები და პრაქტიკულად ჩვენ დღევანდელი ტექნოლოგიების წყალობით შეგვიძლია უწყვეტი სათეატრო სივრცე შევქმნათ, ანუ სპექტაკლები ვნახოთ სხვადასხვა ქვეყნიდან, სხვადასხვა დროიდან და საკუთარი შთაბეჭდილება და წარმოდგენა ვიქონიოთ მათ შესახებ.

რასაკვირველია, შეიძლება ვილაპარაკო უამრავ ელემენტზე, რომელიც სერიოზულ ცვალებადობას განიცდის, ის რომ ვთქვათ ჩანაწერის შემთხვევაში არ მოდის პირდაპირი ემოცია, არ არის პირდაპირი შეხება, რაც სათეატრო ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი, მაგრამ თუ ამ პირობებს გავითვალისწინებთ, შეიძლება ხელოვნების ნებისმიერ ნიმუშთან იგივე პრეტენზიები გვქონდეს. იგივე ითქმის მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებაზე, იგივე განცდა შეიძლება გვქონდეს, სხვათაშორის, სახვითი ხელოვნების ნიმუშების ნახვისას, არა მხოლოდ რეპროდუქციაზე, არამედ თანამედროვე მუზეუმებში, იმიტომ რომ, ყველა ის ნამუშევარი ეკიდა სხვა გარემოში, გათვლილი იყო სხვა განათებაზე და სხვა ემოციებზე. დღეს ბუნებრივი განათება, რომელიც ვთქვათ იმ ნახატებში იყო წარმოდგენილი, შეცვლილია ხელოვნური განათებით. მეტსაც გეტყვით, რომ ყველაზე კარგი მაგალითია ამისა რემბრანდტის, კარავაჯოს ფერწერა. რემბრანდტის ფერწერის შუქ-ჩრდილები, რომელიც გათვლილია სტუდიერ შუქზე და დღის ნათებაზე, აბსოლუტურად სხვა შთაბეჭდილებას ქმნის დღევადელ განათებაზე. იგივე ფიროსმანიც. თუ ყველა ამ დეტალს გავითვალისწინებთ, უნდა ვილაპარაკოთ, რომ ხელოვნების არც ერთი ნიმუში იმ ემოციურ ურთიერთობას არ ბადებს, რომლისთვისაც ის ხელოვანის მიერ იყო გათვლილი. იგივე ითქმის ბერძნულ ქანდაკებებზე, იმიტომ რომ არც ერთი ქანდაკება თავის ადგილზე არ არის. არც ერთი ქანდაკება იმ გარემოში არ არის მოთავსებული, რომლისთვისაც ის

იქმნებოდა, ანუ – როგორ არქიტექტურულ კომპლექსში? როგორ ბუნებრივ ლანდშაფტში? თუ საკითხს ასე მივუდგებით, მაშინ, ვთქვათ, ლუვრის მუზეუმში რომელიმე ბრწყინვალე ბერძნული ქანდაკების ნახვას აზრი არა აქვს. ამ შემთხვევაში, თეატრალური წარმოდგენის ციფრული ვერსიების ნახვისას ბევრი რაღაცის დამატება გვიწვევს, მაგალითად საკუთარი ფანტაზიის, საკუთარი ანალიტიკური უნარების, მაგრამ მაინც ვუყურებთ და ვხედავთ, ამიტომაც უფრო მომგებიან პოზიციაში ვართ, ვიდრე რომელიმე მეცნიერის დატოვებული რეცენზიის კითხვისას ამა თუ იმ სპექტალის შესახებ. ამ რეცენზიას ვიყენებთ იმ შემთხვევაში, როდესაც სხვა არანაირი მასალა არ გვაქვს.

ამიტომაც ეს გახლავთ ის ახალი მიდგომები, რომელიც არის აუცილებელი თეატრმცოდნეობისათვის და ამ ახალ მიდგომებში, პირველ რიგში, ალბათ, უნდა გავითვალისწინოთ ის კომპონენტები, რომელიც ყველაზე მნიშვნელოვანია. ეს გახლავთ:

1. სათეატრო პროცესის ანალიზი;

2. საერთო კონტექსტის მოძიება;

3. კონკრეტული ხელოვნების ნაწარმოების ადგილის განსაზღვრა მიმდინარე საერთო, გლობალურ პროცესებში.

დღეს, როდესაც, ვთქვათ, სპექტაკლის ანალიზზე ვსაუბრობთ, ეს არ უნდა იყოს მხოლოდ რეცენზია, რომელიც შემდგომ თაობას საშუალებას მისცემს სპექტაკლის დანახვის, გაცოცხლების. სწორედ ეს ფუნქცია უკვე აღარ არის მთავარი. მთავარი ხდება არა მისი აღდგენის მცდელობა, არამედ მისი ადგილის მოძიება კონკრეტული დროის კონტექსტში. ანუ ხელოვნებათმცოდნემ უნდა შეძლოს სპექტაკლის, ანდა ხელოვნების ამა თუ იმ ნიმუშის ადგილის მოძიება საერთო კონტექსტში, იმ რეალურ ვითარებაში, როდესაც ის არის წარმოდგენილი. და ეს რასაკვირველია ცვლის პირობებს, ვითარებას. ეს უფრო მეტად ავალდებულებს თეატრმცოდნეს, რომ ის ძალიან კარგად ერკვეოდეს ისტორიულ თუ თეორიულ პროცესებში და ამ პროცესებში გარკვევისათვის, რასაკვირველია, ძალიან დიდი ადგილი უკავია მსოფლიო თეატრის, ხელოვნების ცოდნას.

დღევანდელი მოცემულობა გვაძლევს საშუალებას, ვიცოდეთ ნებისმიერი ქვეყნის თეატრის რეპერტუარი და უკეთეს შემთხვევაში ინტერნეტის საშუალებით არა მხოლოდ ვიცოდეთ, არამედ ვნახოთ ნაწყვეტები, ეპიზოდები, ანუ ჩართული ვიყოთ მსოფლიო თეატრალურ პროცესებში.

გლობალიზაციის შედეგი ის გახლავთ, რომ უკვე აღარ ვართ ერთი ქვეყნის კულტურის მკვლევრები. ჩვენ მსოფლიო კულტურის მკვლევრები ვართ, მაგრამ ვემსახურებით კონკრეტული ქვეყნის კულტურას. შესაბამისად, თუ ამ კონტექსტს არ ვიცნობთ, გაგვიჭირდება ქართული კულტურის ადგილის მოძიება აი ამ საერთო, უზარმაზარ სივრცეში და მით უმეტეს გაგვიჭირდება, ვიბრძოლოთ ეროვნული იდენტობის შენარჩუნებისათვის.

აი, ეს არის ახლებური ხედვის პირობები და თუ ამას არ გავითვალისწინებთ, გაგვიჭირდება გავერკვეთ იმ რეალობაში, რომელიც ჩვენ გარშემოა. ვისაუბროთ იმაზე, რომ დღეს ჩვენ ვამზადებთ თეატრმცოდნეებს, რომლებსაც შეუძლიათ ნახონ სპექტაკლი და დაწერონ რეცენზია, ეს ძალიან მცირედია იმათგან, რაც თეატრის მკვლევრის ფუნქციაში უნდა შედიოდეს, ეს მხოლოდ ჟურნალისტიკაა, რომელსაც უნდა გაყვება, უნდა არ გაყვება, მაგრამ ცხოვრების გარკვეულ პერიოდში მას გამოიყენებს, თუმცა ყველა სხვა მოვალეობები გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, თუ მას უნდა ჩამოყალიბდეს პროფესიონალ თეატრმცოდნედ, ამ შემთხვევაში ისეთ მკვლევრად, რომელსაც შეუძლია თეატრის კვლევის შედეგები გახადოს საერთო, სახელოვნებო მეცნიერებათა კვლევის ნაწილი. აი, აქ უკვე ჩნდება კიდევ ერთი ახალი განზომილება, რომელიც არის მულტიდისციპლინარული კვლევა ანუ თეატრმცოდნე აღარ არის ერთი ხელოვნების მიმართულების დარგის მკვლევარი, ის პრაქტიკულად არის აღჭურვილი სხვადასხვა მეცნიერებათა მიღწევებით და აი ამ სხვადასხვა მიღწევების შედეგად ის იკვლევს სათეატრო ხელოვნებას. სათეატრო ხელოვნებას, როგორც ადამიანის არსებობის გამოვლინების, თვითგამოხატვის ფორმას. სწორედ ეს აახლოებს იმ განსაზღვრებასთან, რასაც ანთროპოლოგიას ვეძახით. თავად ანთროპოლოგია ეს არის ადამიანის კვლევა და ამ შემთხვევაში ადამიანის კვლევა, საერთო მოცემულობაში, რომლის შემადგენელი ნაწილი სათეატრო ხელოვნებაა, ანუ თეატრის კვლევა, როგორც საერთო ყოფისა, სადაც ჩვენ თანაბრად ვიყენებთ იმ მეცნიერებას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ ადამიანის ცხოვრების წესი და მდგომარეობა სხვადასხვა დროში. აი ამ შემთხვევაში თეატრის კვლევა ხდება მრავალგანზომილებიანი, ის იყენებს ვთქვათ, ფი-

ლოლოგიას, ფილოსოფიას, ანთროპოლოგიას, ისტორიულ მემკვიდრეობას და ძალიან კარგ ცოდნას, თუ რა ხდება სამყაროს სხვადასხვა ნაწილში. ამიტომაც დღევანდელ თეატრს, წარსული გამოცდილების გარეშე ვერ განვიხილავთ. ვერ ვიტყოდი, რომ დღეს ვისაუბრებთ თეატრის წარმოქმნის შესახებ, ეს ჩვენი მიზანი არ არის, ეს სხვა თემის ნაწილია. მაგრამ გვერდს ვერ ავუვლი სათეატრო ფორმებს, რომელებმაც საფუძველი ჩაუყარეს თეატრს. უძველესი სათეატრო ფორმა გახლავთ რიტუალი, რასაკვირველია, ანთროპოლოგიაზე საუბრის დროს, ჩვენ ვერ ავცდებით უძველეს რელიგიებს და ვერ ავცდებით ვერც პირველყოფილ ფორმებს. ერთ-ერთი უძველესი ფორმა, სწორედ რიტუალია.

ისეთი უნივერსალური ტიპის რეჟისორი, როგორიც გახლდათ და გახლავთ პიტერ ბრუკი, სწორედ თეატრის გენეზისს ეძებდა და სწორედ ამ ძიებების შედეგი გახლავთ ის, რაც მივიღეთ მისი დადგმების, ფილმების თუ თეორიული ნაშრომების სახით. უნივერსალურია მისი მოღვაწეობის ასპარეზიც – დრამატული თეატრი, კინო, ოპერა. ცხადია, ერთი გამოსვლის ფარგლებში შეუძლებელია მოვიცვათ მთელი მისი მოღვაწეობა. ჩემთვის, როგორც თეატრის მკვლევრისთვის, დევიზად იქცა ბრუკის სიტყვები: „ყოველთვის ეჭვის თვალით ვუყურებდი ნებისმიერ რწმენას, ნებისმიერ შეხედულებას, ნებისმიერ პროგრამას, რომლებიც გვერდს უვლიდნენ შინაგან წინააღმდეგობას, – ქაოსი და წესრიგის მოთხოვნილება; სწრაფვა მოქმედებისაკენ და უმოქმედობის ძალა; სიჩუმე, რომელსაც შეუძლია აზრი შესძინოს ბგერას; ჩარევის აუცილებლობა და გონივრული ჩაურევლობა; გარე და შიდა ცხოვრების გაწონასწორება; დილემა: რა გავცეთ და რა შევინარჩუნოთ, რა მივიღოთ და რა უკუვაგდოთ, – მაშინაც და ახლაც მე ყოველთვის მიტაცებდა წინააღმდეგობათა მსგავსი შეჯახებანი“ (Брук, 2003:112). და თუ ისეთი დიდი შემოქმედი, როგორიც ბრუკია, სულ ეძებს საკუთარი შემოქმედების ადგილს როგორც ისტორიულ კონტექსტში, ასევე თანამედროვეობაში, ჩვენ, როგორც მკვლევრებმა რატომ არ უნდა მივმართოთ იგივე ხერხსა და გზას. სწორედ ამ წინააღმდეგობათა ამოხსნა უნდა იყოს დღევანდელი ხელოვნების მკვლევარების მიზანი. და ბრუკის მსგავსად შეგვიძლია ვთქვათ – იქ, სადაც არ არის წინააღმდეგობა, არ არის სიცოცხლეც.

ამრიგად, თეატრის გენეზისიდან გამომდინარე, დრამის მეტაფიზიკური არსის ძიებამ უნდა განსაზღვროს მომავალი თეატრმცოდნეების შემოქმედებითი მისწრაფებები. ეს უთუოდ გულისხმობს ირაციონალურის ჩართვით და რაციონალურის დახმარებით თეატრის მრავალსახეობაში მიმალული წესრიგის აღმოჩენას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Брук П. Пустое Пространство. Секретов нет. М.,«Артист. Режиссер. Театр», 2003.

Анар Еркебай
Казахская национальная академия
искусств им. Т. Жургенова
Ассоциированный профессор

ПОИСКИ СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЫ КАЗАХСТАНА

Современный мировой театральный процесс многогранен, развивается в разных направлениях и жанрах. Казахский театр также пытается создавать современные интерпретации классических произведений, историй, сохраняющих свой национальный код. Как бы то ни было, классическая драматургия активно трансформируется современной режиссурой и сценографией. Вид сценического действия, сами формы театрального представления, та предметная среда, в которой приходится играть современному актеру, претерпели разительные перемены на протяжении последних двадцати лет.

Театральное искусство Казахстана открыл свои двери для «новой волны» режиссеров и активно поддерживает их творчество. Благодаря неограниченным возможностям интернета, путешествиям и стажировкам по ближнему и дальнему зарубежью молодые художники расширили свои знания, узнали новые тенденции мирового театрального процесса. Репертуарные театры Казахстана, начали менять свои консервативные мнения на современные взгляды, по-новому использовать сценическое пространство. Появилась молодая режиссура с радикальными идеями, с дерзкими решениями и смелыми экспериментами над формой и содержанием спектакля. На наших глазах современный театр ищет свой путь и язык. Е.Нурсолтан, Д.Жумабаева, А.Салбанов, Ф.Молдагалиев и другие режиссеры нового поколения бережно и с любовью обращаясь к мировой и национальной классике создают новую интерпретацию классических текстов. Используя в постановках видео инсталляции и другие технологии, синтезируя жанры они являются авангардом современного театрального процесса в Казахстане.

Одни из них считают, что лучше продолжать традиции режиссеров предыдущих поколении, другие же напротив пытаются взглянуть на мир по-новому и постоянно находятся в поиске. Таким режиссером является Дина Жумабаева. В настоящее время она самый востребованный режиссер Казахстана и работает во всех регионах страны. Дина во основном работает с классическими произведениями. Это Шекспир, Расин, Бюхнер, Мусрепов, Айтматов. «Она последовательно отстаивает свое право на свободу интерпретации и сценические поиски, экспрессивные и жесткие, но всегда существующие в системе современного театра» [1. 296]. Современное прочтение и актуальность, новое пластическое решение и ритмичность – главные отличия режиссуры Жумабаевой.

Казахский театр увидел в произведениях Ч. Айтматова не только яркий национальный колорит, но прежде всего мощный потенциал духовности. Начиная с 1960-х годов его произведения ставили казахские, русские и корейский театры. Искусство Айтматова и в годы независимости продолжает быть живительным родником для казахстанской сцены.

Спектакль «Материнское поле» стало большим событием в сценической истории Мангыстауского областного театра им. Н.Жантурина. Молодой режиссер-постановщик Д.Жумабаева создала очень интересную интерпретацию данного произведения, сохранив философское начало прозы Ч. Айтматова. В этом спектакле по-театральному ярко и эмоционально воплощена главная идея повести: бескомпромиссно, резко, осуждается ненавистная природе человека война – и утверждается мир. Мир, сменивший войну, оказывался куда сложнее, чем думалось, чем мечталось о нем в годы войны. И это должна была осмыслить Толганай.

Артистка К.Мырзалинова создала в этом спектакле образ Толганай, привлекающий своей огромной внутренней силой и одухотворенностью. Образ, созданный ею, был одновременно и эпического масштаба, и жизненно конкретным. В ее трактовке Толганай – незаурядная женщина, серьезно относящаяся к жизни. К.Мырзалинова передает нравственную высоту души Толганай, каждый монолог актрисы глубоко эмоционален. Спокойно, властным жестом и острым взглядом она завораживала притихший сосредоточенный зал. Непосредственный, свежий взгляд на художественный образ сочетался у актрисы со строгими, гармоничными, утонченными средствами исполнения.

Уверенно, по-философски глубоко осмысливая айтматовский подтекст, начинала она монолог

Толганай, сначала трепещуще, неровно, но постепенно голос ее усиливался, рос вместе с сильной и впечатляющей музыкой. И тут же стягивался узел трагического конфликта. Спектакль шел на едином темпе, заданном трактовкой образа героини. Актриса несла зрителям философскую концепцию ответственности человека перед своим временем и будущим, мысль о том, что индивидуальная ценность личности измеряется ее вкладом в борьбу за гуманистические общечеловеческие идеи. Голосом – его напряженным тембром, ритмической свободой, устойчивой интонацией, нередко как бы срывающимся плачущим, вздрагивающим К.Мырзалинова передавала и внешнюю манеру поведения, и внутренний облик Толганай, а через героиню – мотивы народного горя. Ее правдивое исполнение, мастерство передавали гуманизм и мудрость глубокого поэтического мира Ч. Айтматова. Режиссер из инсценировки убрала образ Матери-Земли. Таким образом, Толганай непосредственно обращалась к зрителю.

В спектакле основной являлась тема осуждения войны, другие темы звучали более приглушенно. «Этот спектакль я посвятила не только войне. Он посвящен всем матерям земли. Я старалась развернуть на сцене историю самой главной героини – Толганай. На мой взгляд, актриса Куралай Мырзалинова, исполняющая ее роль, великолепно справилась со своей задачей. Актеры театра очень профессиональные и инициативные – они находятся в постоянном поиске образа, и, что немаловажно, прекрасно чувствуют зрителя», – [2] говорит о спектакле сама Дина Жумабаева.

Используя, казалось бы, тяжелый, неблагодарный темный цвет во всей сценографии постановки, Д.Жумабаева и художник Г.Канафина сумели для каждого плана спектакля, для каждого отдельного его фрагмента найти свой оттенок, свою вариацию. Куски железнодорожных рельс подвешенных на сцене подчеркивало быстротечность времени и краткость жизненного пути человека. И в то же время эти 4 куска висели и как портреты ушедших на войну и не вернувшихся родных Толганая – мужа и троих сыновей. А в конце появление маленькой деревянной лошадки символизировало будущего, начало новой жизни – у Толгоной родился внук. В результате был достигнут многоплановый, непрерывный поток драматического действия.

Благодаря целенаправленным усилиям режиссера, с самого начала спектакля зритель чувствовал высокую айтматовскую поэтику, за которой угадывался трагизм, — это оттеняла, подчеркивала и укрепляла вся сценическая палитра постановки. Она «растворяла» сцену в действии, заставляла забыть, что это всего лишь интерпретация прозы. Режиссеру-постановщику удалось установить непосредственный контакт со зрителем, вызывая у него живой отклик на жизнь и судьбу Толгонай.

Актеры жили на сцене напряженной жизнью героев Ч. Айтматова, создавая стройный ансамбль. Среди ведущих актеров театра особенно ярка и выразительна была игра К.Башарова в роли Субанкула, обладающим мощнейшим драматическим голосом, умением обыграть любую интонацию, жест. С полной отдачей творческих сил играли в спектакле и другие актеры – А.Иманкулов (Касым), Н.Жексенбаев (Майсалбек), Е.Бекен (Жайнак). Сценическое поведение каждого героя было внутренне подчинено динамике переживания остальных участников спектакля, что создавало единый творческий ансамбль. Особенно была хороша в спектакле Ж.Курманкызы, которая в стиле ансамблевой игры передавала цельность характера Алиман. Ж.Курманкызы удалось почти без слов передать всю силу горя Алиман – пластикой, особым рисунком движений.

Масштабно и драматургически оправданно были решены в спектакле массовые сцены. Актеры до конца спектакля выдерживали ритм, напряжение. Массовка у режиссера играла такую же роль, как и хор в древнегреческом театре. Они были выразителями мыслей и дум главных героев. На протяжении всего спектакля они поют народную песню «Әлди, әлди бөпем-ау», которая стала лейтмотивом постановки. Режиссер замечательно обыгрывает разные детали. Например, мужчины уходя на войну надевали кирзовые сапоги, которые разбросали по сцене девушки. Субанкул прощаясь с Толганай, снимал тюбетейку и одевал солдатскую пилотку. Звук проезжающего поезда девушки перестукивая сапогами озвучили сами.

Спектакль отличался точностью психологических переходов, и это – заслуга режиссера Д.Жумабаевой. Айтматовская тема звучала в ее спектакле не декларативно, она естественно следовала из правды человеческих взаимоотношений, отражала постепенный рост и возмужание характеров. Режиссеру лучше всего удались камерные сцены; массовые же сцены удивляли своей смелостью, широтой, темпераментом и динамичностью. Спектакль «Материнское поле» показал, что работа

молодого режиссера Д.Жумабаевой отличает хороший вкус, свежесть и новизна решений.

Своим спектаклем его создатели показали священное и неодолимое стремление человека к мирному труду, к свободе, к простому человеческому счастью. Исполнители думали и чувствовали, как айтматовские герои, принимали их мысли и чувства близко к сердцу, любили своих героев за их мужество, скромность, честность.

Актауский театр постоянно находится в поисках своего художественного направления. Благодаря своему художественному руководителю и главному режиссеру он стремится в совершенстве овладеть таким сценическим языком, который помог бы эффективно решать задачи современности. И в спектакле Д.Жумабаевой артисты театра не просто работали, они жили в айтматовских образах. Спектакль «Материнское поле» свидетельствует о том, что творческие поиски театра дают положительные результаты, а сам театр все более обретает собственное лицо.

В 2017 году Жумабаевой вновь возвращается к данной теме, но уже на сцене Государственного кукольного театра г. Алматы. Камерность сцены, куклы и актерский «живой план» создали потрясающую атмосферу. Сцена, полностью засыпанная сеном, грузовики, которых за ниточку тянут актеры, кирзовые сапоги и стеганные фуфайки, деревянные ложки удивительно правдиво воссоздают картину жизни аульной семьи военных лет. Философская проза Ч.Айтматова получает в спектакле кукольного театра точное и глубокое осмысленное воплощение.

В настоящее время многие молодые режиссеры ставят классику на новый путь, пытаясь показать зрителям историю и героев прошлых веков. Представители молодого поколения имеют новое представление не только о зарубежной классике, но и о национальных идеях с современной точки зрения. Дина Жумабаева на сцене Республиканского корейского театра ставит национальную классику – пьесу Г.Мусрепова «Козы Корпеш - Баян Сулу».

Режиссер совместно с художником Ю. Черновой нашла ключ к казахской классике с корейскими актерами. Отсутствие национального колорита и стиля в декорациях, условно-метафорический, предельно обобщенный сценический мир доказывает, что это событие могло произойти не только с одной нацией, но и со всем человечеством. Через обобщенно-условную постановочную форму Д.Жумабаева стремится передать масштабные и глубокие страсти геров пьесы Мусрепова.

Исследователи трагедии Мусрепова всегда проводят параллель с Шекспиром и его героями. Судьба Козы и Баян близка к судьбе Ромео и Джульетты, а Жантык – казахский Яго. Жантык одержим стремлением любыми путями овладеть табунами хозяина. А чистые и благородные Козы и Баян оказываются игрушкой в руках низкого и подлого человека.

В спектакле Жумабаевой у Жантыка две маски, одна прикрывающая лицо, вторая затылок – они подчеркивает его двуличность. Меняющиеся маски показывают страшную метамарфозу, происходящую с этим человеком, который от бесшумной и жалкой тени своих хозяев выростает до жестокого узурпатора всех их желании и помыслов. Чем больше запутываются жертвы в его сетях, тем увереннее, откровеннее, бесцеремоннее с ними Жантык.

Режиссер освободил сценическое действие от привычных бытовых примет прежних многочисленных постановок. Борьба добра и зла в данной постановке подлежит философскому осмыслению, постигающему причины воздействия зла на души людей и плодотворные истоки чистой человечности.

Грузинский театровед, профессор Лаша Чхартишвили, не раз бывавший в Казахстане, несколько лет тому назад говорил, что: «казахский театр сильно тяготеет к традициям и не так уж щедро жалует новые театральные формы» [385]. Но время идет, и в стране растет молодая режиссура, которая пытается уйти от традиционных форм и расширить постановочные ресурсы. Как видим, художественная практика каждого театра так или иначе отражает общие тенденции современного театрального процесса. Дина Жумабаева и другие современные молодые режиссеры, каждый конкретный факт истории своей страны осмысливает в ряду сложнейших ассоциации мирового культурного наследия. Это и объясняет органическое применение разнообразнейшего опыта других театральных культур современности. Они смело обращаются с классикой, как с мировой, так и национальной, пытаются внести новые сценические формы и стили актерской игры. И главное у них есть свое отношение к современному миру которое они бесстрашно выносят на сценические площадки страны.

Литература:

1. Кабдиева С.Д. Молодая театральная режиссура Казахстана // «Современное киноискусство в контексте духовного возрождения»: материалы Международной научно-практической конференции (Алматы, 30 апреля 2018 г.). – Алматы, 2018. – 442 с.
2. Садырова Г. Мангистауский музыкально-драматический театр открывает новый сезон // Лада. Новости города Актау. 27.09.14
3. Чхартишвили Л. От Европы до Азии, или первый всемирный фестиваль в Астане \\ «Фестиваль в современном театральном процессе Казахстана, как способ международных культурных связей». – Коллективная монография. – Алматы: «Print-Express», 2017. – 402 с.

Yasmina Melikova
Azerbaijan Academy of Sciences,
Institute of Philosophy
PhD Student

SCENE: REFLECTION OF SPACE AND TIME IN THEATRICAL AREA

What is the meaning of reflection of space and time in theatrical area?.. Can space and time have the reflection action in general, not only in theatre, somewhere else - but in universe whole, in molecular world? It's difficult to find an answer, may be. But we pay attention to such fact, that the reflection of space and time exists in our consciousness, in our understanding of life.

Try to find out and understand what exactly the philosophical concepts such as **space** and **time** are, reveal the importance of these categories and identify their main problems to consider in parallel the impact on the performing arts and the aesthetics of theatre in general. Understand the impact of space and time in the theatrical aesthetics, identify the faces of this effect is possible only through knowledge and learning the true and mysterious symbols enclosed in performing arts. On the space and time of spoken and written a lot, even from ancient eras, for example, in ancient China and India, in ancient Greece or Rome, where were born the first rudiments of philosophical thinking and philosophy itself as such. So what is it that represent the concept of "space and time" if we try to know the nature of these phenomena and to lift the curtain (not only the theatre, but also sacred) over the life of these units?

The **space** includes a variety of noises, voices, sounds, movements, real communication, all the vibrations that occur around us in nature and coexisting society. Phenomena such as: length, homogeneous, isotropic and three-dimensionality - can be attributed to the properties of space. **Time** is comparable to the ancient Greek philosopher of IV century Aristotle with other categories of being, and he represents "some movement and change" has only homogeneity property that determines the equality of all its moments. According to Aristotle, the time is not a movement as such, because the traffic can vary in time, and time more than the absolute and unwavering substance. If we want to show the relationship of time and motion in the scenic space, then clearly shows that acting and facial expressions represent a continuous movement in a given space, then, as the time during which all the "stage modification" is the absolute in a certain interval.

For example, the performance of "Catharsis" Pantomime Theatre shows us these changes happening to the characters in their inner world. Across the entire statement betrays the alienation of the main characters - men and women - to each other, and this is reflected in the whole context of the play time. Each of these characters live their "internal time" in which he feels, experiences, contacts with their memories, awkward attempts to return to the past and the realization that the return to the previous step is no longer possible, all these elements give the impression of timelessness, in which there are heroes. "You can live in the same house ... but in different rooms, you can live on one planet ... and will never meet. Something close to you or someone else? What do these two concepts? Probably every person must decide it for himself".

The spatial resolution performance is quite specific - all the action takes place on a small stage, although the actor and the audience very close contact, yet is a fine line between them, which, of course, can not be said about the mystical theatre productions of "Yug", where the actor communicates with the audience directly, visual contact, as, for example, in the productions of "Viy" or "Sheb and Hidzhran". The relationship is between actor and spectator? Over recent years, this method is especially practiced in some Azerbaijani theatres: the viewer is mesmerized by the action especially if it occurs in the immediate vicinity.

Reflections of culture estimate it as the taken place fact. Proceeding from requirements of the art truth, Lessing in "Laokoon" allocates for the fine arts only the space sphere, and dramatic art – only time sphere. To this determination of distinction of spheres there corresponds also the statement of the German art critic Herder: "The artist creates a complete picture by means of images, creating illusion for an eye, the playwright influences the spiritual force of words, in the process of their temporary sequence creating full illusion as a hobby".

We tried to find something the main and limit for space and time in statements and to define, whether there can always be time on a theatrical scene limit, and also reveal smooth transition of space to time, and time - in space. The scene is capable to become zero degree of space – it "the black room".

Each viewer perceives time current on a scene subjectively. Evolution of traditional and innovative means in reproduction of time or space is expressed in the various ways: or the content of performance prevails over a form (the play" Tas"), or graphic forms surpass a plot of work (play "Viy", "Me and me"). Than skill of founders of scenic work becomes more perfect and their supervision is thinner, especially complex tasks are set by them in creation of illusion of time and spaces (play "Victoria"). But than the statement composition becomes more difficult, than the director in its contents achieves bigger completeness and depth, that becomes at it need to treat a plot of the play and its main idea widespread in time and space (play "View from the Bridge") less. For example, the performance " Arshin mal alan" according to the comedy of Uzeir Gadzhibekova of the same name, put on the Vienna scene, was clear to the European viewer and is presented by the American director with certain western innovations. New interpretation of the comedy got a response and the viewer on the European scene. More fundamental traditions of east thinking not always are clear in the West – but in a case with this performance the positive tendency to penetration into east culture is observed.

Let's consider, for example, "Bolero" Maurice Ravel's ballet. From a traditional Spanish bolero in more live rhythm the composer kept only an archetype. At this romantic who has declared war to romantic style, we feel refusal of metaphysics and of art which lives in existential thickness. We see on a scene absolutely other art which is throwing down a challenge, affected and masterly in time and space which proceeds from tragedies of own internal life of scenic images. In this work written in 1928, more history of the person, than music which "breathes" seems and comes to light from a scene in spatial display. Continuous fight of intelligence and sensuality, reason and passion hide this internal energy of performers. In this performance the spirit of France during an era between two world wars with its carelessness, the easy relation to life and bents of decadence is expressed. As during a baroque era, actors on a scene create the spatial and temporary beginning, being inspired and borrowing other cultures symbols and the values of the leaving period devastating soul of the person and showing helplessness of people before threats of wars …

We tried to use and to open plots of those scenic statements which past events "are built in", and the viewer is given opportunity "to travel" in time and space, to move from the present to the past and back. Thus, transition of events on a scene in another temporary and spatial dimension is similar to the memoirs arising in consciousness of the person and transferring it to certain pieces of life. The performance "Arlezianka" plot, staged the State opera and ballet theatre where change of events and life of the main characters periodically take place through a prism of temporary space, and in each interval of time can be an example, having changed, appear in a new scenic appearance at the viewer, thereby claiming us in thought that any innovative decision, getting an existential form, bears in itself special originality.

From the standpoint of "theatre of life" in order to understand the laws of the universe, their meaning and essence, it is necessary to strengthen the theoretical value of theatrical space. Separation of the notions of "theatre space" and "space of theatre" we need to more clearly separate the inner layer of deep-specific theatre work from the outside world in which theatricality and exits to the outside layer of the cultural society.

References:

1. Franz Kafka, “The Imperial Message”, 1946 (published by Schocken Books).
2. Jean-Paul Sartre, “Search for a Method”, translated by Hazel Barnes, 1948 (published by Methuen & Co., Ltd.).
3. “Diaghilev and the golden age of the ballets russes 1909 – 1929”, edited by Jane Pritchard, V&A Publishing, London, 2011.
4. Alexander Schouvaloff, Leon Bakst: “The Theatre Art”, London, 1991.
5. Walter Kaufman, “Existentialism: from Dostoevsky to Sartre”, Plume Book, New York, 2004.
6. Ханс –Тис Леман, “Постдраматический театр”, Москва, 2013.
7. Ричард Шехнер, “Теория представления”, Нью- Йорк, 1988.

Fragments from Azerbaijanian performances:

მარინე (მაკა) ვასაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

პიესა, როგორც დრამატურგიული და სასცენო „ტექსტი"

XX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, შეიძლება ითქვას, რადიკალურად შეიცვალა თეატრის დანიშნულება, ფორმები, ჟანრები, სტილისტიკა. ფილოსოფოსები, სახელოვნებო თუ სათეატრო მკვლევრები, სათეატრო ხელოვნების ამ ახალ პერიოდს – პოსტმოდერნულ, ან, პოსტდრამატულ თეატრს უწოდებენ. დღევანდელ სათეატრო ხელოვნებაზე, თუ, კონკრეტულ სპექტაკლზე საუბრისას, ანალიზისას ხმარობენ ტერმინებს: „დეკონსტრუქციული თეატრი", „მულტიმედიური თეატრი", „რიგი თეატრალური პირობითობის აღმდგენი – ნეოტრადიციონალისტური თეატრი", „ჟესტისა და მოძრაობის თეატრი", „პერფორმანსული თეატრი", „ჰეფენინგები", „ფიზიკური მოძრაობის თეატრი" და ა.შ. თანამედროვე თეატრი უფრო მეტად ვიზუალური, სანახაობითი გახდა. უახლეს თეატრში მკვეთრად არის გაყოფილი დრამატურგიული ტექსტი და თეატრალური, სასცენო ტექსტი. უფრო მეტიც, დრამატურგიული ტექსტი თეატრალური სანახაობის მხოლოდ ერთ-ერთ შემადგენელ კომპონენტად იქცა. ნარატივი ან, თუნდაც ფაბულა პოსტდრამატულ თეატრში, სპექტაკლში აღარ არის მნიშვნელოვანი. „თეატრი ერთად გატარებული ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთია, ერთ სივრცეში ერთი ჰაერის სუნთქვა, სდაც ერთდროულად მიმდინარეობს თეატრალური თამაში და აღქმის აქტი (ყურება). ერთდროულდ ხდება ნიშნებისა და სიგნალების შექმნა და აღქმა. თეატრალური სანახაობა – ფიცარნაგსა და მაყურებელთა დარბაზში – ადამიანთა ქცევის მეშვეობით, საერთო ტექსტის შექმნის შესაძლებლობას იძლევა" (Леман, 2013:24).

თეატრი ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და გლობალური ხელოვნებაა მსოფლიო კულტურაში. მუდმივი ძიების, განახლების პროცესში იგი იცვლის ფორმებს, შინაარს, ხერხებს, გამოხატვის საშუალებებს, უბრუნდება საწყისებს, განვლილ ეტაპებს, იღებს წარსულიდან ამა თუ იმ ელემენტს, გადაამუშავებს და ისევ ახალს ქმნის. იდეა კი უცვლელი რჩება, თამაშის ენით ელაპარაკოს ადამიანებს, დააფიქროს, შთააგონოს, ემოციურად დატვირთოს, დიალოგზე გამოიწვიოს.

ქართულ დრამატურგიაზე ფიქრისას, უპირველეს ყოვლისა, დავით კლდიაშვილისა და პოლიკარპე კაკაბაძის სახელები ამოტივტივდება. ორი ქართველი კლასიკოსი, რომელთა გარეშეც წარმოუდგენელია ქართული თეატრი და რომლებმაც უდიდესი წვლილი შეიტანეს თანამედროვე ქართული თეატრის განვითარებასა თუ ჩამოყალიბებაში. XX-XXI საუკუნეებში, ქართულ თეატრში არ ყოფილა პერიოდი ამ ორი კლასიკოსის ნაწარმოებების განხორციელების გარეშე. თანამედროვე თეატრის (არ აქვს მნიშვნელობა გამოხატვის ფორმას, ხერხს) ყველაზე მნიშვნელოვანი სამი ძირითადი კომპონენტია: პიესა, რომლის სასცენო ვარიანტს ქმნიან: დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობები, მუსიკა, მხატვრული გაფორმება (განათებისა და ინსტალაციების შემცველობით). დრამატურგის თვალსაზრისით, პიესა, რომელიც არ დადგმულა თეატრში – სრულყოფილი ტექსტია, სრულყოფილი შეტყობინებაა მკითხველისთვის. თეატრის თვალსაზრისით – ეს მხოლოდ მნიშვნელოვანი კომპონენტია სასცენო ტექსტის, „შეტყობინების" შესაქმნელად. თეატრისთვის „შეტყობინება" შეიძლება იყოს მხოლოდ სცენური დადგმა. ორივე „შეტყობინება" კი, რა თქმა უნდა, ადამიანთა შორის დიალოგისთვის იქმნება.

პოსტდრამატულ თეატრში რეჟისორი სპექტაკლის სრულუფლებიანი ავტორია. რეჟისორი სათქმელის გადმოსაცემად ამა თუ იმ ნაწარმოების მიხედვით ქმნის სასცენო ტექსტს. ლევან წულაძის მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული დადგმა, კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების" მიხედვით შექმნილი სათეატრო ტექსტი, ნაწარმოების კიდევ ერთი ახლებური წაკითხვა-ინტერპრეტირებაა.

რეჟისორმა თანადამდგმელ ანა ცუცქირიძესთან ერთად კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების" ძირითადი ქარგა, ფაბულა დატოვა. რეჟისორებმა ახალი, გამოგონილი ტექსტების ჩართვით, კუპიურებით, გადაადგილებით, ახალი სიტუაციების, ახალი პერსონაჟებისა თუ ტიპაჟების ჩამატებით, პერსონაჟთა ხასიათებისათვის ახალი შტრიხების დამატებით, კომიკური თუ დრამატულ-ტრაგიკული მომენტების გამძაფრებით, კლდიაშვილის ნაწარმოებში არსებული პრობლემატიკა კიდევ უფრო განაზოგადეს. დამდგმელებმა კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებით"

მაყურებელთან დიალოგისთვის თავისი სასცენო ტექსტი-შეტყობინება შექმნეს. შეიძლება საკამათო, ზოგისთვის მიუღებელი, მაგრამ მაღალი პროფესიონალიზმით, უშრეტი სარეჟისორო ფანტაზიით, უხვი კომიკური სიტუაციებითა და დიალოგებით გაჯერებული, დრამატიზმით აღსავსე, ტრაგიკულობამდე აყვანილი აპოკალიფსური ფინალით. სათეატრო, მეტაფორული ენით გადმოსცეს რეჟისორებმა სათქმელი. ერთი საუკუნე გვაშორებს კლდიაშვილის ნაწარმოებსა თუ სპექტაკლში ასახულ ეპოქას, მაგრამ ჩვენი ქვეყნის, ადამიანთა ცხოვრებაში არაფერი შეცვლილა. ისევ ისეთი არაფრის მქონე, გაყვლეფილი, კეთილი, სათნო, ამავდროულად კუდაბზიკა ამპარტავნებად დავრჩით. ღორების თარეშისგან თავდასახსნელად ისევ სხვაგან ვეძებთ სამართალს, თავშესაფარს, მაგრამ ამაოდ. ის ვისგანაც დახმარებას ველით, ყველაზე დიდი ამაოხრებელი ღორია. შენსას ჭამს, სვამს, შენსას მოიხმარს, მერე მოგიტრიალდება და უფროსი ძმისა თუ დის პოზიციიდან ვითომ „ჭკუას“ გასწავლის, სინამდვილეში კი მიწასთან გასწორებს, განადგურებს. ყველაზე დიდი ტრაგედია კი ისაა, რომ შენ ამ მაოხრებლის თავგასულ, უვიც, უხეშ, ტლანქ დიქტატს თავდახრილი ემორჩილები, მასთან ერთად ღრეობ, მის უხეშ ძალას ემონები და ამ ყველაფრისგან თავდახსნას არ ცდილობ. უფრო სწორად, წინააღმდეგობის გაწევის, შებრძოლების მაგივრად – დეპრესიულ სასოწარკვეთას მიეცემი. ხელებს იქნევ, იმუქრები, მაგრამ შენი მუქარა და ხელების ქნევა მხოლოდ ბაქიაობაა და მეტი არაფერი. შენ უძლური, უსუსური ხარ უხეში ძალის წინაშე... და, სამწუხაროდ, არავითარი მომავლის იმედი...

რამდენიმე წელია, ლევან წულაძე თავად ქმნის საკუთარი სპექტაკლების დეკორაციას. მის დადგმებში მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება სცენოგრაფიას და განათებას. ლევან წულაძე სასცენო სივრცის ყოველ კუთხე-კუნჭულს ითვისებს და ამბიდან გამომდინარე მაყურებელს განწყობას უქმნის. განწყობისა თუ სხვადასხვა ასოციაციის გამომწვევია, აგრეთვე, მის მიერ განათებული სასცენო სივრცეც. ერთმანეთში გარდამავალი ფერთა გამა მომაჯადოებელია. ამჯერადაც, მაყურებელთა დარბაზში შესულს, მისი თეთრ ფერებში გადაწყვეტილი, ჰაეროვანი, მომნუსხველი, დახვეწილი სცენოგრაფია თითქოს იმ სამყაროში „გითრევს“, გადაყავხარ, რომელშიც სულ რამდენიმე წუთში „ბაკულას ღორების“ ამბავი გათამაშდება. ფიცარნაგით ამაღლებული სათამაშო მოედანი გალაქტიონისა და ზენათის კარმიდამოს ასოციაციას ბადებს. ლევან წულაძის რეჟისურისათვის დამახასიათებელია კინოხერხების გამოყენება. ამჯერად, მის მიერ შექმნილმა სათამაშო სივრცემ კინოდარბაზი მომაგონა. ტრაპეციის ფორმის ორ გვერდითა კედელს, რომლებზეც ორ-ორი თაღოვანი კარია, სიღრმეში ჩარჩო-ეკრანი კრავს. მის მიღმა თითქოს გამჭვირვალე, თეთრი, ულამაზესი, მისტიკური, ფოთლოვანი ტყე მოჩანს, რომელიც განათების მეშვეობით ფერს იცვლის: თეთრი, იასამნისფერი, ვარდისფერი ფერები ხან, ერთმანეთს ერწყმის და ხან, ენაცვლება. სცენაზე არაფერია ზედმეტი, დეკორაციასა თუ რეკვიზიტში არსებული ყოველი ნივთი, დეტალი, ქმედების მსვლელობისას გათამაშდება. ძველებური ქართული სოფლებისთვის დამახასიათებელი ხის ტახტი, რამდენიმე სკამი, ღამის ნათურა, ნავთის ლამპა, დიდი, ყავისფერი ძველებური ჩემოდანი, რამდენიმე ადგილას წიგნების შეკვრა, ერთ-ერთი მათგანი ხანდახან გრძელი, სახელდახელოდ გაკეთებული ხის მაგიდის ფეხის ფუნქციასაც ასრულებს, ფეხზე შემდგარი ძველებური ჭოგრიტი და უზურგო სავარძელი, ფინალისკენ სადღესასწაულოდ გაშლილი სუფრა და XX საუკუნის დასაწყისის მოდელის დიდი წითელი მანქანა. მისტიკურობის შეგრძნების აღმძვრელ სივრცეში განათავსეს რეჟისორებმა კლდიაშვილისეული პერსონაჟები და ტიპაჟები. ლევან წულაძის სცენოგრაფიით იქმნება სამყარო, რომელშიც რეჟისორს მაყურებელთა დარბაზში შესვლითანავე შეყავხარ. ამასთანავე, ისეთი შეგრძნება გეუფლება, რომ მაყურებელთა დარბაზი და სცენა გაერთიანებულია, ერთმანეთში გადადის.

ნინო სურგულაძის კოსტიუმები, ზურაბ გაგლოშვილის მუსიკალური გაფორმება, გია მარღანიას ქორეოგრაფია სპექტაკლის კონცეფციიდან გამომდინარეა და მაყურებელს რეჟისორთა ჩანაფიქრის ზუსტად აღქმაში ეხმარება. ზურაბ გაგლოშვილის შერჩეული რომანტიკულ-მისტიკური ხასიათის მუსიკა წარმოდგენის გრძნობათა ბუნებისა თუ მაყურებლის განწყობის თანხვედრია, სპექტაკლის პლასტიკურ ნახაზს სიმსუბუქესა და ჰაეროვნებას მატებს. ზურაბ გაგლოშვილის მიერ შექმნილი მუსიკალური რიგი შეუმჩნევლად მონაწილეობს სპექტაკლის საერთო ტონალობის შექმნაში, მის ესთეტიკურ და დრამატურგიულ ჟღერადობაში. გია მარღანიას ქორეოგრაფიული ნახაზი კიდევ უფრო ამძაფრებს სპექტაკლის კომიკურ, ირონიულ, დრამატულ თუ ტრაგიკულ სტილისტიკას. მსახიობების მოძრაობა თავისუფალი და მსუბუქია. მუსიკა და ქორეოგრაფია მსახიობებს ეხმარება პერსონაჟებისათვის დამახასიათებელი პლასტიკის

შექმნაში. მსახიობთა ჟესტიკულაცია, მიმიკა, მიხვრა-მოხვრა, მოძრაობა განსაკუთრებული, მხოლოდ ამა თუ იმ ტიპაჟისთვიის განკუთვნილი და მაყურებლისათვის დასამახსოვრებელია. ნინო სურგულაძის დახვეწილი, ესთეტური კოსტიუმები სპექტაკლში ასახული ეპოქის გამომხატველია, ყოველი პერსონაჟისა თუ ტიპაჟის შინაგანი ბუნების, ხასიათის ზუსტად ამსახველია. სცენოგრაფიასა და კოსტიუმებშიც უფრო მეტად სჭარბობს თეთრი, ნათელი ფერი, ამა თუ იმ განვითარებული ამბის, ეპიზოდის კონცეფციიდან გამომდინარე, საჭიროებისამებრ, კონტრასტული ფერები და ტონალობებიცაა გამოყენებული. მაგალითად, წითელი, შავი, ოქროსფერი.

კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებში“ სულ რამდენიმე პერსონაჟია: გალაქტიონ ხოსოლიანი, მისი ცოლი ზენათი, მათი შვილები პიტია და კიკილო, ზენათის ნათესავი მაზრის სამართველოს თარჯიმანი ალექსანდრე შარაქაძე, მაზრის სამმართველოს სეკრეტარი ვასილ ვასილიჩი, ახალგაზრდა მღვდელი და რამდენიმე მეზობელი, რომლებიც ფინალისკენ გამოჩნდებიან. ლევან წულაძემ და ანა ცუცქირიძემ სპექტაკლში საგრძნობლად გაზარდეს მოქმედ პირთა რაოდენობა: დადგმაში 22 პერსონაჟი და ტიპაჟია გამოყვანილი. შეცვლილია მათი სახელები თუ გვარები. მაგალითად, გალაქტიონის გვარი კოხრეიძედ გადაკეთდა, ზენათი თავად ლორთქიფანიძედ იქცა, ასევე მისი ბიძაშვილი ალექსანდრეც ლორთქიფანიძე გახდა, პიტიას პისტი შეარქვეს და ა.შ. გვარების და სახელების ცვლილებასთან ერთად პერსონაჟთა ხასიათები ახალი შტრიხებით შეივსო. შეცვლილია მოქმედების დროც. ნაწარმოებში განვითარებული ამბავი, მეფის რუსეთის პერიოდში, რევოლუციამდელ საქართველოში ხდება. სპექტაკლში მოქმედება რევოლუციის შემდგომ პერიოდში მიმდინარეობს. ამით რეჟისორებმა ხაზი გაუსვეს იმას, რომ სახელმწიფო წყობის მიუხედავად, რუსეთი დამპყრობელ იმპერიალისტურ ქვეყნად რჩება. არა აქვს მნიშვნელობა, ჩინოვნიკი მეფისა თუ სოციალისტური რუსეთის სამსახურშია, მისი „ბატონ-პატრონული“ აზროვნება, მსოფლმხედველობა არ იცვლება. თავად უსაქციელო, უმგვანო რუსი ჩინოვნიკი ყოველთვის დამრიგებლური, ყოვლისმცოდნე უფროსი „ძმის“ ან „დის“ პოზიციიდან გელაპარაკება. ცვლილებებისა თუ დამატებების მიუხედავად, პერსონაჟებიც და მთლიანობაში სცენაზე გათამაშებული ამბავიც კლდიაშვილის ნაწარმოებებიდან გამომდინარეა. რეჟისორებმა დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სტილისტიკა და ფორმა შეინარჩუნეს: პერსონაჟთა ხასიათები, იუმორი, კომიზმი და დრამატულობა, კონკრეტული ამბიდან განზოგადებული სურათის შექმნით. აღსანიშნავია, რომ მრავალპერსონაჟიან თუ ტიპაჟიან სპექტაკლში, რეჟისორთა მიერ კონკრეტულად მიცემული ამოცანების მეშვეობით, როლის სიდიდის და სცენაზე ყოფნის ხანგრძლივობის მიუხედავად, უკლებლივ ყველა მსახიობმა დასამახსოვრებელი სახეები შექმნეს. რეჟისორებმა „კანტორის სეკრეტარი“ ვასილ ვასილიჩი ქალად გარდაქმნეს. მანანა კოზაკოვას ვასილ ვასილიჩი კოსტიუმით, გამომსახველობითი ხერხებით, მეტყველების მანერით ე.წ. «Бой Баба»-ს ერთგვარი განსახიერებაა, რომელიც ვერ აიტანს გურიკოს საქართველოს ნათელი მომავლის სადღეგრძელოს და გამაცამტვრებელ, მიწასთან გამასწორებელ გრძელ სიტყვას წარმოთქვამს. ჩემში მისმა ქცევამ, ქმედებებმა მთავარი მაოხრებელი ღორის ასოციაცია აღძრა. მისი ყველასადმი უცერემონიო დამოკიდებულება, დამრიგებლური ტონი, ვითომ იუმორი გამაღიზიანებელია. არაფრის და არავის რიდი და პატისვისცემა არა აქვს. ყველაფერი მის ნება-სურვილს უნდა ემორჩილებოდეს. Ничего не будет, мир рушится, а вы сидите тут и чирикаите – ამით ასრულებს თავის გამანადგურებელ სიტყვას. ბოლოს კი მბრძანებლური ტონით წარმოსთქვამს: А теперь гуляем... გარშემომყოფნი თავიდან გაოგნებულები შეშდებიან, მერე კი, სამწუხაროდ, თავდავიწყებულ ღრეობას იწყებენ. რეჟისორების მიერ დადგმული ეს სცენა: ვეფხისტყაოსნის სასმელად გამოყენება, თავდაყირა დალევა, გიჟური როკვა, სამყაროს აპოკალიფსური დასასრულის ასოციაციას აღძრავს.

„ბაკულას ღორები“ სარეჟისორო გამომგონებლობითა და ფანტაზიით აღსავსე წარმოდგენაა. ხაზგასმულად კომიკურია, მაგალითად ის გარემოება, რომ სპექტაკლის ყველა გმირი, გალაქტიონიდან და ზენათიდან დაწყებული მღვდლით დამთავრებული, შიგადაშიგ „ფრანციცულად“ მეტყველებს. ულამაზესად აქვთ გადაწყვეტილი რეჟისორებს აღდგომის სცენა კოხრეიძეების ოჯახში, რომელიც კომპოზიციურად ფიროსმანის ნახატს მოგაგონებთ. საოცრად ეფექტურადაა გაკეთებული სცენა კანტორაში უამრავი ქაღალდის გამოყენებით, რომელიც თანდათან ქაღალდის მთებად იქცევა. ეს ეპიზოდი შინაარსობრივადაც დატვირთულია და პირდაპირ მიანიშნებს, ნებისმიერ დროში არსებულ, უაზრო ჩინოვნიკურ ქაღალდომანიაზე.

საოცარად ამაღელვებელი, განსხვავებული, წინააღმდეგობრივი გრძნობისა თუ ფიქრის აღმძვრელი სპექტაკლი დადგეს ლევან წულაძემ და ანა ცუცქირიძემ: კლდიაშვილისეული ცრემლნარევი კომიკური მოთხრობა, ფინალში ტრაგედიამდე აიყვანეს. დასაწყისში, როგორც აღვნიშნე, გალაქტიონს ანგელოზი მოევლინება. ფინალში – ანგელოზი ტოვებს გალაქტიონის კარ-მიდამოს და უსასრულო სივრცეში უჩინარდება. ანგელოზის გაუჩინარება, უიმედოდ, უღ-ვთოდ დარჩენილი ქვეყნის მეტაფორად აღიქმება. XXI საუკუნეში, როდესაც ტექნოლოგიური პროგრესი უმაღლეს საფეხურზეა, როდესაც ინტერნეტსივრცეში იქმნება ახალ-ახალი სოცია-ლური ქსელები, ადამიანები ერთმანეთთან ვირტუალურად ურთიერთობენ, მეგობრობენ, კიდევ უფრო გამძაფრდა მარტოობის შეგრძნების პრობლემა. გაჩნდა ადამიანთა შორის ცოცხალი ურ-თიერთობის დეფიციტი. სადღაც იკარგება, ქრება: სიყვარული, სითბო, მეგობრობა, სულიერი ერთობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Cahoone L. (Editor) From Modernism to Postmodernism, an Anthology. Cambridge, Massachusetts. “Blackwell publishers”. 1996. https://docslide.us/documents/lawrence-cahoone-from-modernism-to-postmodernism-an-anthology-1995.html Finally had been reviewed in 2018.05.04.
2. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М. 1989.
3. Лотман Ю. Об Искусстве, структура художественного текста, семиотика кино и проблемы киноэстетики, статии, заметки, выступления. С-П. 2005.
4. Леман Х.Т. Постдраматический театр, М. ABC design, 2013.

Наталья Волонцевич
Белорусская государственная академия искусств
Ассоциированный профессор

БЕЛОРУССКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ КРИТИКОВ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

С середины XIX в. в губернских газетах Российской империи, таких как «Виленские губернские ведомости», «Витебские губернские ведомости», «Гродненские губернские ведомости», «Минские губернские ведомости», «Могилевские губернские ведомости», «Виленский вестник» и «Минский вестник» все чаще отмечалось постепенное увеличение роли театрального искусства в духовной жизни белорусов. Например, в 1860 г. корреспондент газеты «Витебские губернские ведомости» отмечал, что из-за немногочисленности городских развлечений, среди которых «клуб с неизменной игрой в карты, бильярд, маскарады, семейные вечера и приезжие артисты с концертом или фокусом», театр оставался «одним из тех общеполезных учреждений, которые, доставляя жителям увеселение, развивают нравственность и излечивают от пороков» [1, с.1]. Можно предположить, что сами горожане стали относиться к театру как к «радостному событию, которое многое могло бы изменить в общественной действительности» [2, с.2]. Таким образом, с середины XIX в. театр начинает значительно влиять на общественный уклад жизни тогдашних городов.

Именно в то время в периодических изданиях стали появляться специальные рубрики, посвященные не только городской культуре в целом, но и театральным зрелищам в частности. В жанровом плане это были публикации об открытии сезонов, объявления о предстоящих спектаклях, небольшие театральные обзоры и хроники.

В рецензиях периода зарождения театральной критики в Беларуси подробно излагались сюжеты пьес, зачастую еще неизвестных читателям. Только в финале довольно развернутых публикаций содержались короткие оценки спектаклей и актерского исполнения ролей (хорошие или плохие). Таким образом, данные публикации скорее можно отнести к сфере театральной журналистики, ведь премьерный спектакль чаще всего рассматривался корреспондентом как информационный повод, о котором необходимо известить публику.

Постепенно белорусские критики все более анализировали актуальные проблемы сценического искусства и драматургии, определяли связи театра с действительностью. Если рецензия посвящалась спектаклю, в котором дебютировал молодой актер либо выступал известный гастролер, то основным содержанием такой публикации становился анализ актерского исполнения. В дальнейшем рецензенты обращали значительное внимание на раскрытие образа, созданного актером. Из таких материалов можно понять, какой стиль игры, какие средства и приемы художественной выразительности чаще всего использовали артисты.

Яркими примерами могут служить высказывания критиков о постановках пьес А. Островского, действующие лица которых (помещики, чиновники, купцы, приказчики) были очень близки по своей сословной принадлежности к зрителям. Так, местный рецензент охарактеризовал персонажей произведений русского драматурга, как «типичных, с глубоко очерченными и полностью выхваченными из жизни характерами» [3, с.6]. Как следствие, многие актеры прибегали к реалистичным («натуральным») средства выразительности, без «экзальтации и нелепой увлеченности», вкрикиваний и тягучести в голосе. Некоторые исполнительницы настолько сливались с представляемыми образами, что публика видела, не актрис, а бойких свах, нянек, нахлебниц, хитрых невест. Например, в Минске актриса Д. Паливода-Карпенко, исполняя роль Кабанихи в «Грозе», передала с математической точностью тип деспотичной женщины-самодура [4, с.2]. Другой рецензент вторил утверждению своего коллеги: «Г-жа Паливода-Карпенко верно передала тип злой деспотки, свыкшейся со старозаветными обычаями своих предков» [5, с.2]. Стоит отметить, что у критиков не было единодушия об исполнении роли Катерины. В газете «Минские губернские ведомости» даже разгорелась горячая дискуссия об интерпретации образа, предложенного актрисой А. Дроздовской. Один рецензент считал, что любимица публики играла молодую женщину вялой, слезливой, с изысканными манерами, которая «даже перед самоубийством выбегала из дома не в

наскоро накинутом платочке, а в красиво задрапированной газовой вуали» [6, с. 231]. Второй рецензент соглашался, что актриса в роли «больше напоминала барышню, чем купеческую дочь. В голосе артистки в некоторых местах звучали грустные ноты, но это соответствовало и характеру, и положению Катерины. Согласно авторской идее, природная сила чувств и мечтательность еще более развились под влиянием фантастических и взволнованных рассказов богомолок» [7, с.279]. По мнению критика, талантливая актриса сыграла увлеченную натуру.

С одной стороны, один из критиков предположил, что из-за своего происхождения актерам, игравшим в антрепризах белорусских городов в середине XIX в., было трудно вникнуть в суть персонажей из русских губерний. Например, минский рецензент считал, что актрисе Л. Новогребельской «в исполнении женщин из простонародного быта не хватало именно русской натуры. Не видя, вероятно, никогда близко простых русских женщин в их обыденной жизни, по незнанию она впадала иногда в крайности, что ей, конечно, как полячке, можно простить» [8, с.462].

С другой стороны, можно предположить, что такая ситуация произошла не из-за непонимания сути роли исполнителями. Дело в том, что актеры выступали перед зрителями, большей частью не русского происхождения. Потому абсолютно нормальным является желание театральных деятелей адаптировать хорошие современные сюжеты под жизненный опыт местной публики.

В 1850-х гг. развитие театрального искусства в белорусских городах достигло определенного уровня. В периодической печати публикации о театре стали постоянными, появились регулярно писавшие о сценических представлениях критики, такие как И. Гольц-Миллер, Ф. Подобед, В. Сырокомля и др. Очень важно, что они не только высказывались о постановках, но и пытались определить роль театра в развитии общества, осмыслить проблему просветительской и воспитательной функции театрального искусства. Например, В. Сырокомля в театрально-публицистической статье «Виленский театр» высказался о «бесспорном влиянии» театрального искусства на общественные нравы. Он писал, что «потребность и любовь к сценическим представлениям служат мерой цивилизации общества. <...> Цель театра – моральное и умственное образование как можно большего количества людей» [9, с.168].

В последней четверти XIX в. в газетах помещались полноценные рецензии с анализом актерского исполнения по определенным критериям, визуального облика постановки, зрительской реакции на спектакли, многочисленные сообщения о театральной жизни (о репертуаре, составе и мастерстве профессиональных и любительских трупп, гастролях иностранных трупп (украинских сценических коллективов, артистов Императорских театров, итальянских оперных коллективов, немногочисленных балетных трупп, цирковых артистов). Публикации могли быть уже не только в жанре рецензии, но и фельетона, реже – итогов сезона.

Конечно, на страницах газет публиковались и критические тексты, авторы которых использовали самые общие понятия и характеристики, неопределенные эпитеты, вполне пригодные для анализа любого спектакля.

С начала 1880-х гг. все чаще «... зрительные залы наполнялись громкими красноречивыми фразами и философскими мыслями» из драм и трагедий У. Шекспира и Ф. Шиллера [10, с.3]. Потому в периодической печати появляется ряд публикаций, посвященных постановке классики. Например, в 1888 г. в «Минским листке» автор статьи «Размышления о классическом репертуаре» призывает представлять данные пьесы в соответствующей обстановке (сложных декорациях), с наличием в составе труппы соответствующих актеров, которые бы прошли хорошую школу и имели определенный сценический опыт, потому что «классические роли требуют долгого и обдуманного изучения характера того или иного героя» [10, с.3]. Также критик рекомендует начинающим исполнителям играть в классических пьесах не «натурой и непосредственным чувством, как П. Мочалов, а работать, как Рашель, Тальма, Гаррик и Каратыгин» [11, с.4].

Например, при оценке шекспировского «Гамлета» рецензент отмечал обдуманность при создании актером М. Дарским главного образа трагедии. Особое внимание в рецензии было уделено исполнению сцен, в которых происходил «переход от мнимого безумия к вполне сознательным действиям». Можно предположить, что в постановке знаменитой шекспировской трагедии использовались некоторые режиссерские приемы. Так, костюмы и грим соответствовали представляемой эпохе, героиня М. Абрамовой – Офелия – в сцене безумия украшала голову соломой

вместо цветов, и в целом игра всех персонажей служила тому, чтобы «все внимание сконцентрировалось на одном датском принце» [11, с.4].

В 1890-х гг. в репертуаре театральных коллективов, играющих в белорусских городах, появилась и «новая драма» – пьесы Г. Гауптмана, Г. Ибсена, А. Чехова и др. Например, в начале 1899 г. в Гродно была представлена «Чайка», в Витебске дважды включался в афишу «Дядя Ваня». Причем в последнем спектакле, по мнению критика, актеры правдиво и живо передали настроение и колорит чеховской драмы.

Новаторский характер современных на тот момент пьес не мог не вызвать бурные дискуссии на страницах периодической печати. В публикациях обсуждались отсутствие сценичности, растянутость действия, открытые финалы пьес и идейно-тематическая направленность новых произведений.

Интересно познакомиться с различными мнениями насчет драмы «Извозчик Геншель» Г. Гауптмана, показанной в 1899 г. в Витебске. Один из критиков считал, что «в любой хронике провинциальной газеты есть такие сюжеты. Зачем эти лакеи? Это не эстетично!» [12, с.6]. Другой рецензент наоборот приветствовал на сцене пьесы такого рода: «Гауптман показывает людей со всеми житейскими деталями. У него нет надуманных завязок и ложных развязок, нет искусственных монологов на полчаса, это кусочек жизни, увиденный через окно. Такие спектакли оставляют сильное впечатление» [13, с.5]. Зрители же несколько растерялись, так как Г. Гауптман вводил в среду литературных персонажей извозчиков, служанок, ткачей, прачек, уборщиц, делая их внутренние переживания главными в произведении. Поэтому неудивительно, что на спектакли по «новой драме» часто собиралась немногочисленная публика.

Показательно, современные белорусские рецензенты, как и в XIX в., могут традиционно останавливаться на подробном анализе содержательного компонента постановок. Большое внимание уделяется важности социально-культурного контекста спектаклей. Многие критики отстаивают творческое право создателей на оригинальный сценический вариант истолкования драматургического текста. В жанровом плане сейчас преобладают интервью, небольшие рецензии, реже встречаются – фестивальная хроника, творческие портреты и проблемные статьи. Очень важно, что современные критики стремятся сопоставлять пьесу и спектакль. Хотя иногда трудно разобраться, где заканчиваются размышления рецензента об авторских идеях первоисточника и режиссерских концепциях.

Актуальной остается задача критика – проанализировать увиденный спектакль, чтобы у читателя сложилось представление о постановке. Ведь через несколько десятилетий по таким рецензиях будут писать историю театра. Опираясь на некоторые современные публикации о театре, это крайне проблематично будет сделать. Например, для реконструкции спектакля «Мастера» по мотивам романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, поставленного в 1988 г. в Театре им. М. Горького, потребовалось сопоставить рецензию из журнала «Искусство Беларуси» с несколькими рецензиями в газете «Литература и искусство», чтобы узнать всех исполнителей ролей, не говоря о более важных для анализа фактах.

Как в XIX в., так и в XXI в. местные критики оценивают значение предлагаемого театральными коллективами репертуара для развития театра, отмечают доминирующие тенденции в сценическом искусстве. Нередкой является и полемика между рецензентами, в ходе которой вскрываются разные стороны рассматриваемого явления.

Литература:

1. К. Г. О Витебских общественных увеселениях / К. Г. // Витебские губернские ведомости. – 1860. – Ч. неоф. – № 12. – С. 1–2.
2. Витебские губернские ведомости. — 1859. — № 17.
3. Первые два спектакля, данные в Городском театре русской труппой // Гродненские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 17. – С. 5–7.
4. Виленский вестник. – 1865. – № 44. – С. 2.
5. Виленский вестник. – 1865. – 30.05. – С. 2.

6. Любитель театра. Известие о Минском театре / Любитель театра // Минские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 12. – С. 230–232.
7. Ш-ч. Еще о Минском театре / Ш-ч // Минские губернские ведомости. – 1865. – Ч. неоф. – № 14. – С. 278–279.
8. Заметка любителя о Минском городском театре // Минские губернские ведомости. – 1866. – Ч. неоф. – № 11. – С. 461–463.
9. Сырокомля, В. Виленский театр / Владислав Сырокомля // Минские губернские ведомости. – 1859. – Ч. неоф. – № 45. – С. 168–169.
10. Размышления о классическом репертуаре // Минский листок. – 1888. – № 45. – С. 3.
11. Еще по поводу постановки классических пьес на минской сцене // Минский листок. – 1888. – № 46. – С. 4.
12. Местная хроника // Витебские губернские ведомости. – 1899. – Ч. неоф. – № 73. – С. 6.
13. Местная хроника // Витебские губернские ведомости. – 1899. – Ч. неоф. – № 74. – С. 5.

ანა მირიანაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

მხატვრული ექსპერიმენტის მნიშვნელობა თანამედროვე საბავშვო თეატრში

(თბილისის ნოდარ დუმბაძის სახელობის მოზარდ მაყურებელთა
თეატრის რამდენიმე სპექტაკლის მაგალითზე)

„ჩემი აზრით, საბავშვო თეატრი XX საუკუნის უდიდესი გამოგონებაა“ – წერდა მარკ ტვენი XX საუკუნის დასაწყისში და მართლაც, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში პროფესიული საბავშვო თეატრები თითქმის თანადროულად აღმოცენდნენ – ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ევროპასა თუ რუსეთში, მოგვიანებით კი, უკვე საბჭოთა ქვეყნების სივრცეში და, მათ შორის, საქართველოშიც. რასაკვირველია, ბავშვებისთვის წარმოდგენები მანამდეც იმართებოდა, ეს იყო ძირითადად ოჯახური ტიპის სპექტაკლები, რომლებსაც უფროსები მართავდნენ პატარებისთვის. სხვადასხვა ქვეყანაში მსგავსი ტიპის თეატრებს სხვადასხვანაირად მოიხსენიებენ: საქართველოში, ისევე როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის ქვეყნებში მოზარდ მაყურებელთა თეატრი (Театр Юного Зрителя), აშშ-სა და ევროპულ ქვეყნებში – თეატრი ბავშვებისთვის ან საბავშვო თეატრი (Theatre for young audiences; Theatre for children). პროფესიული საბავშვო თეატრის ჩამოყალიბებამდე არსებობდა ზოგადი ცნება – „მაყურებელი“, რომელშიც მხოლოდ ე.წ. ზრდასრული პუბლიკა მოიაზრებოდა, XX საუკუნის დასაწყისში კი გაჩნდა ცნება „მოზარდი მაყურებელი“.

რაში მდგომარეობს საბავშვო თეატრის როლი დღეს? ეს შეკითხვა განსაკუთრებით მწვავედ დგას XXI საუკუნეში, ვინაიდან ხელოვნების და მათ შორის, თეატრის ფუნქცია მნიშვნელოვნად გაიზარდა. სკოლასა და ოჯახთან ერთად თეატრი დიდ როლს თამაშობს ახალი თაობის ჩამოყალიბების პროცესში. თითქმის არ არსებობს ქვეყანა, სადაც არ ფუნქციონირებს საბავშვო თეატრი, სადაც ბავშვები დიდი სიხარულით არ მიიჩქარიან წარმოდგენების სანახავად. ამგვარი თეატრი ყოველთვის განსაკუთებულ რეჟიმში მუშაობს, ხშირად დღეში რამდენიმე წარმოდგენას მართავენ და ასეულობით ბავშვს „ემსახურებიან“ (მაგალითისთვის: თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში სამი სცენაა: დიდი, მცირე და ექსპერიმენტული; დღის განმავლობაში ყოველ სცენაზე შეიძლება სამ-სამი სპექტაკლიც კი გაიმართოს).

ყველა თანხმდება იმ აზრზე, რომ საბავშვო თეატრი განსაკუთრებული მნიშვნელობის დაწესებულებაა და განსაკუთრებულ პირობებშიც უნდა იყოს სახელმწიფოს მხრიდან, თუმცა სულ თითზე ჩამოსათვლელია ქვეყნები, სადაც ეს რეალურად ხორციელდება. უმეტესწილად, სახელმწიფო და კერძო საბავშვო თეატრებს ფინანსური სუფსიდიების მოსაპოვებლად დიდი ბრძოლა და, ხშირ შემთხვევაში, სხვა დრამატულ თეატრებთან კონკურენციაც კი უწევთ. გარდა ამისა, საზოგადოებაში რატომღაც არსებობს გავრცელებული, მარგინალიზებული მოსაზრება, რომ საბავშვო თეატრი გარკვეულწილად „არასერიოზული“, „ნაკლებ პრესტიჟული“ შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, რომ საბავშვო წარმოდგენის დადგმა სულაც არ არის ისეთი სირთულის მხატვრული ამოცანა, როგორც მაგალითად სხვა დრამატულ თეატრში ე.წ. „საუფროსო“ სპექტაკლის შექმნა. საგულისხმოა, რომ ამგვარი დამოკიდებულება პირველ ყოვლისა გავრცელებულია თავად თეატრალურ წრეებში. საქართველოში სულ რამდენიმე რეჟისორს აქვს სურვილი დადგას წარმოდგენები საგანგებოდ ბავშვებისთვის ან რომელიმე კონკრეტული ასაკობრივი ჯგუფისთვის; საკმაოდ მცირეა იმ მსახიობთა რიცხვიც, ვისაც ჯეროვნად აქვს გააზრებული საკუთარი დანიშნულება თუნდაც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. საბავშვო თეატრების მიმართ ერთგვარი „აგდებული“ დამოკიდებულება არცაა გასაკვირი, მით უფრო, რომ პროფესიული საბავშვო თეატრის ისტორია ჯერ მხოლოდ ერთ საუკუნეს ითვლის და ამ ტიპის თეატრებს სათანადო პრესტიჟისა და აღიარების მოსაპოვებლად ალბათ კიდევ გარკვეული დრო და ბრძოლაც დასჭირდება. კიდევ დიდხანს არ მიეცემა დავიწყებას ასეთი სულისკვეთების ფრაზები: აბა, რა გეგონათ, ეს ხომ საბავშვო თეატრია; სხვას რას ელოდით? ის ხომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობია, მეტს ვერ მოსთხოვ! საბავშვო თეატრში ექსპერიმენტების დრო და ადგილი არ არის... და მრავალი სხვა.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, პირველი საბავშვო თეატრები XX საუკუნის პირველ ნახევარში აღმოცენდნენ და ეს პროცესი რამდენიმე ქვეყანაში პარალელურად ვითარდებოდა. გამონაკლისი არ იყო არც რუსეთი, მოგვიანებით კი საბჭოთა კავშირი, სადაც ჯერ მოსკოვში, ხოლო შემდეგ საკავშირო მასშტაბით დაარსდა თეატრები, საგანგებოდ მოზარდი მაყურებლისათვის. საქართველოსა და მთელს ამიერკავკასიაში პირველი საბავშვო თეატრი 1928 წელს დაარსდა. ეს პროცესი სტიქიურ ხასიათს სულაც არ ატარებდა. საბავშვო თეატრის შექმნის იდეა ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მიწურულს, დიდი ქართველი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის, შალვა დადიანისა და მისი მეუღლის, ელო ანდრონიკაშვილის ოჯახში ჩაისახა. დიდი სურვილისა და მრავალი მცდელობის მიუხედავად, მათი ჩანაფიქრის განხორციელება არც ისე იოლი აღმოჩნდა. საბოლოოდ, XX საუკუნის 20-იან წლებში ხელისუფლებამ ჯერ რუსული საბავშვო თეატრი დააფუძნა, შემდგომ კი – ქართული. რუსულ დასს იმთავითვე ნიკოლოზ მარშაკი ხელმძღვანელობდა, ქართულს კი ალექსანდრე თაყაიშვილი ჩაუდგა სათავეში. მათ გადაწყვიტეს ერთგვარ კომპრომისზე წასულიყვნენ და სახელმწიფო იდეოლოგიისთვის მისაღები ნაწარმოებით დაეწყოთ საქმე – მოგეხსენებათ, იმხანად სხვაგვარად ვერაფერს მიაღწევდი. ნ.მარშაკმა დასადგმელად აირჩია ლინგფელოს „ჰაიავატა – იროკეზების ბელადი“, ალექსანდრე თაყაიშვილმა კი ნ.საცის „ფრიც ბაუერი“. ასეთი რეპერტუარით დაიწყო ფუნქციონირება თბილისში ბავშვებისთვის განკუთვნილმა პირველმა თეატრმა. ნიკოლოზ მარშაკი რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრს 30 სეზონის განმავლობაში უცვლელად ხელმძღვანელობდა. მან გარს შემოიკრიბა თეატრის იდეით გულანთებულ შემოქმედთა დიდი ჯგუფი და რუსული დასი საქართველოში ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრად იქცა. ნიკოლოზ მარშაკის და სხვათა დადგმული სპექტაკლები განსაზღვრავდნენ თეატრის მხატვრულ სახეს: ფ.შილერის „ყაჩაღები,“ „ვერაგობა და სიყვარული“, მარკ ტვენის „უფლისწული და მათხოვარი,“ „ტომ სოიერის თავგადასავალი“, ე.შვარცის „თოვლის დედოფალი“, ა.ტოლსტოის „ოქროს გასაღები“, ა.სუმბათაშვილ-იუჟინის „ღალატი“ და ა.შ. როგორც ვხედავთ, რეპერტუარი იყო მკაცრად კლასიკური და საბჭოთა იდეოლოგიისთვის სრულიად მისაღები; ხოლო სპექტაკლების მხატვრული ფორმაც არ სცდებოდა დრამატული თეატრის ჩარჩოებს. ასე გრძელდებოდა ათწლეულების განმავლობაში. აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის მიწურულს, როდესაც თეატრს სათავეში ნიკოლოზ ჯანდიერი ჩაუდგა, რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი ახალგაზრდა შემოქმედთათვის ერთგვარ თეატრალურ ლაბორატორიად იქცა. აქ განახორციელეს პირველი სპექტაკლები გ.მარგველაშვილმა, ლ.წულაძემ, დ.საყვარელიძემ, მხატვარმა შ.გლურჯიძემ, კომპოზიტორმა ვ.კახიძემ და ა.შ. ამ საქმეში ასევე დიდი წვლილი მიუძღვის თეატრის იმჟამინდელ მთავარ რეჟისორს, გია კიტიას, რომელიც ნ.ჯანდიერთან ერთად წარმართავდა თეატრის მხატვრულ მხარეს და სწორედ მის სპექტაკლებში შეიმჩნეოდა პირველი მცდელობები, რომ მოზარდ მაყურებელთა თეატრი მეტად დაახლოვებოდა თავის მაყურებელს, ყოფილიყო ბავშვისთვის უფრო ახლობელი და გასაგები.

1928 წელს ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ხელმძღვანელად ალექსანდრე თაყაიშვილი პირადად კოტე მარჯანიშვილის რეკომენდაციით დაინიშნა. ნ.მარშაკის მსგავსად, ალ.თაყაიშვილმაც გარს შემოიკრიბა იმ დროისათვის საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები; განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა სპექტაკლები: „სურამის ციხე“, „არსენა მარაბდელი“, „პატარა კახი“, „ნაცარქექია“, „ქაქანა“, „გიქორი“, „ბოთე და კუსპარა“ და მრავალი სხვა; 40-იანი წლებიდან აქტიურად დაიწყო კლასიკური ნაწარმოებების განხორციელება, დგამდნენ შექსპირს, შილერს, გოცის, გოლდონის, ოსტროვსკის... 50-იან წლებში რეპერტუარს შეემატა: „ბაში-აჩუკი“, „გლახის ნაამბობი“, „ზღაპარი სიმართლეზე“, „პრინცესა ტურანდოტი“, „კომბლე“, „იყალთოელი ბიჭები,“ „ვარსკვლავბიჭუნა,“ „კაცი, რომელიც იცინის“, „კონკია“, „ორლეანელი ქალწული“, „სკაპენის ოინები“ და ა.შ. წარმოდგენები მრავალი სეზონის განმავლობაში უცვლელად გადიოდა, ამასობაში იზრდებოდა თეატრის მაყურებელი, იცვლებოდნენ თაობები, მაგრამ არ იცვლებოდა სპექტაკლების სტილისტიკა და სულისკვეთება.

განსაკუთრებულ პერიოდს წარმოადგენს შალვა გაწერელიას მოღვაწეობა მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ჯერ როგორც დამდგმელი რეჟისორის, შემდგომ კი სამხატვრო ხელმძღვანელის რანგში. „განძთა კუნძული“, „გალილეო გალილეი“, „ანა ფრანკის დღიური“, „მოკვეთილი“, „სიმონა მაშარის სიზმარი“, „ქამუშაძის გაჭირვება“, „მე ვხედავ მზეს“, „რღვევა“, „ირინეს ბედნიერება“, „კუკარაჩა“, „ჩვენებურები“, „ბედნიერი ბილეთი“, „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ – ეს მხოლოდ მცირე ნაწილია თეატრის რეპერტუარისა XX საუკუნის მიწურულს. მიუხედავად იმისა, რომ შემოქმედებითი და მხატვრული დონით დასი წლიდან წლამდე იზრდებოდა და ტოლს არ უდებდა

სხვა დრამატულ თეატრებს, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თეატრი თავისი არსით დაშორდა პირველად ამოცანასა და თავის სამიზნე აუდიტორიას – მოზარდ მაყურებელს და ბავშვებისთვის განკუთვნილი თეატრი უფრო მეტად საუფროსო დრამატულ თეატრს დაემსგავსა. 1999 წელს დადგა ქართული და რუსული მოზარდ მაყურებელთა დასების შეერთების საკითხი და გაერთიანებულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრს ნოდარ დუმბაძის სახელი მიენიჭა.

XXI საუკუნის პირველი ათწლეული თეატრისთვის არც ისე იოლი გამოდგა – რამდენიმე წელიწადი თეატრის შენობაში სარემონტო სამუშაოები მიმდინარეობდა, ხოლო შემდგომი პერიოდის დადგმები (2007-2012 წლებში თეატრს მიხეილ ანთაძე ხელმძღვანელობდა) ვერ გამოირჩეოდა მაღალმხატვრული შემოქმედებითი დონით. 2012 წელს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად დიმიტრი ხვთისიაშვილი დაინიშნა. უნდა აღინიშნოს, რომ მის მოსვლასთან ერთად ბევრი რამ სასიკეთოდ შეიცვალა, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი კვლავ დაუბრუნდა ე.წ. თბილისის თეატრალურ რუკას, როგორც პროფესიული თეატრი, თუმცაღა გარკვეულწილად სახეცვლილი ფორმატით – დღის საბავშვო სპექტაკლების გარდა, მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა საუფროსო, საღამოს წარმოდგენების ჩვენებაც წამოიწყო, შესაბამისად, მეტად მრავალფეროვანი გახდა თეატრის რეპერტუარიც: „ნაცარქექია“, „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“, „ემილი“, „სალამურა“, „ურჩხული და ლამაზმანი“, „ოქროს თევზი“, „აურზაური არაფრის გამო“, „ქარიშხალი“, „მგზავრის წერილები“, „მე ვხედავ მზეს“, „ჯუჯა ცხვირი“, „სათაგური“, „რწყილი და ჭიანჭველა“, „1945“, „შვლის ნუკრის ნაამბობი“, „მაუგლი“ და მრავალი სხვა. როგორც ვხედავთ, თეატრი კვლავ აქტიურად დგამს ქართულ თუ უცხოურ კლასიკას, ცნობილი საბავშვო ავტორების ნაწარმოებებს.

მოგეხსენებათ, მსოფლიოს ყველა საბავშვო თეატრი საკუთარ რეპერტუარს ასაკობრივ ჯგუფებად ჰყოფს. გამონაკლისი არც თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრია, აქ რეპერტუარი რამდენიმე ასაკობრივ კატეგორიად იყოფა – წარმოდგენები პატარებისთვის (4-8 წელი), საშუალო ასაკის ბავშვებისა (9-13) და მოზრდილებისათვის (13-18), საღამოს წარმოდგენები (18+). როგორც ვხედავთ, ამ ჩამონათვალში ვერ მოხვდნენ 4 წელზე უმცროსი ბავშვები. საქმე ისაა, რომ დღემდე არსებობს ერთგვარი სტერეოტიპი – თავდაპირველად ბავშვი თოჯინების თეატრს უნდა აზიარო, ხოლო შემდგომ დრამატულ საბავშვო თეატრს. ამ მცდარ მიდგომაზე ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 70-იან წლებში თქვეს უარი ევროპის განვითარებულმა ქვეყნებმა და საკითხს ბევრად უფრო სიღრმისეულად მიუდგნენ, შეისწავლეს ბავშვთა ფსიქოლოგია და ქცევა, გაითვალისწინეს კონკრეტული ასაკობრივი ჯგუფის ინტერესები და მოთხოვნილებები. (მაგალითისთვის შეგვიძლია დავასახელოთ რამდენიმე ევროპული თეატრალური დასი, რომელიც საგანგებოდ ამ ასაკობრივი სეგმენტისთვის მუშაობს (0-3 წელი) – სიუზან ოსტინი და მისი Babydrama შვედეთში, თეატრი „უნგა კლარა“ (Unga Klara), Polka Theater დიდ ბრიტანეთი, Teatrul Ion Creanga რუმინეთში, თეატრი „ლა ბარაკა“ ბოლონიაში (La Baracca), თეატრი Glitterbird ნორვეგიაში და მრავალი სხვა).

საბედნიეროდ, ბოლო დროს, ამ მხრივ, საქართველოც გააქტიურდა – 2018 წელს, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ექსპერიმენტულ სივრცეში განხორციელდა ორი, ძალიან საინტერესო პროექტი – „ავაზას ლაქები“, რადიარდ კიპლინგის მოთხრობის მიხედვით (რეჟისორი კოტე მირიანაშვილი) და „სპლიყვიფანტ“ – ლაიფციგისა და თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრების კოპროდუქცია. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ ორივე წარმოდგენა გათვლილია კონკრეტული ასაკის მაყურებელზე („ავაზას ლაქები“ 3-7 წელი, „სპლიყვიფანტ“ 2-4 წ.), შესაბამისად გათვალისწინებულია აუდიტორიის მოთხოვნილებები.

„ავაზას ლაქების“ პრემიერა 2018 წლის მაისში შედგა. რადიარდ კიპლინგის მოთხრობის მიხედვით შექმნილი (ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი კ.მირიანაშვილი) ერთმოქმედებიანი წარმოდგენა ინტერაქტიული სპექტაკლია – მაყურებლის აქტიური ჩართულობის გარეშე სპექტაკლი უბრალოდ სრულფასოვნად ვერ შედგება. წარმოდგენა პატარებს იმ უხსოვარი დროის ამბავს მოუთხრობს, როდესაც ყველა ცხოველი ერთფერი იყო, არც ზებრას ჰქონდა შავ-თეთრი ზოლები, არც ჟირაფსა და ავაზას ჰქონდათ ლაქებით დაფარული სხეული და არც აფრიკის მკვიდრი იყო შავკანიანი ეთიოპი – წარმოდგენის სანახავად მოსულ ბავშვებს დარბაზში შესვლამდე კაპელდინერები ფერად-ფერადი ბახილების ჩაცმას სთავაზობენ, შემდეგ კი დიდ, სრულიად თეთრ სივრცეში აღმოჩნდებიან, რომელიც სპექტაკლის მსვლელობისას თანდათან „ფერადდება“. ამ შემთხვევაში, ბავშვები უბრალო მაყურებლები აღარ არიან, ისინი თავადაც აქტიურად ერთვებიან სპექტაკლში, ეხმარებიან მსახიობებს და სიუჟეტის განვითარებაშიც მნიშვნელოვან როლს თამაშობენ. სპექტაკლში გამოყენებულია სხვადასხვა მხატვრული ხერხი, ვიდეო-პროექცია, მუ-

სიკალური ინსტრუმენტები, რომლებზეც მსახიობები თავად უკრავენ. სპექტაკლს შემეცნებითი დატვირთვაც აქვს – ბავშვებს მათთვის გასაგებ ენაზე უხსნიან ისეთ ცნებებს, როგორიცაა მიგრაცია, მიმიკრია, ფლორა, ფაუნა და ა.შ.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში ინტერაქტიული სპექტაკლი ადრეც დადგმულა, თუმცა ასეთი სახით და ფორმით – არასოდეს. შეიძლება ითქვას, ეს არის ერთ-ერთი პირველი ექსპერიმენტი ამ მიმართულებით, რომელმაც თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გაამართლა – სპექტაკლიდან გამოსული მაყურებელი დაუყოვნებლივ ითხოვს თეატრში კიდევ მოსვლას, სხვა „ასეთ“, „სხვანაირ“, ადრე ნანახი სპექტაკლებისგან სრულიად განსხვავებულ სანახაობაზე დასწრებას.

2018 წლის დეკემბერში ექსპერიმენტულ სცენაზე კიდევ ერთი ექსპერიმენტული პროექტის პრემიერა შედგა – „სპლიყვიფანტი“ თბილისის და ლაიფციგის მოზარდ მაყურებელთა თეატრების კოპროდუქციას წარმოადგენს, რომლის განხორციელებაშიც დიდი წვლილი მიუძღვის გოეთეს ინსტიტუტს. ერთობლივი წარმოდგენის შექმნის იდეა რამდენიმე თვით ადრე გაჩნდა ლაიფციგში გამართულ საერთაშორისო კონფერენციაზე, რომელიც ბავშვთა და მოზარდთა სათეატრო პრობლემებს მოიცავდა. ადრეული ასაკის საბავშვო თეატრალური ფორმა ევროპის სხვა ქვეყნებთან შედარებით, გერმანიაში უფრო მოგვიანებით გაჩნდა და არც ისე დიდი ხნის ისტორია აქვს, თუმცა ლაიფციგის საბავშვო თეატრი ამ მიმართულებით ძალიან აქტიურად მუშაობს და სიამოვნებით გაუზიარა გამოცდილება თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს, ვინაიდან საკმაოდ მრავალფეროვან რეპერტუარში მაინც არ მოიძებნებოდა წარმოდგენა 2-3 წლის ბავშვებისთვის.

სპექტაკლზე მუშაობა მიმდინარეობდა როგორც ლაიფციგში, ასევე თბილისშიც, პრემიერაც ორივე ქვეყანაში გაიმართა – ჯერ საქართველოში, შემდეგ კი გერმანიაში (რეჟისორი იულე კრაჰტი). სათაურიც ერთგვარ კოპროდუქციას წარმოადგენს, ქართული სპლიყვისა და გემანული Elephant-ის ნაზავია. წარმოდგენა ფაქტობრივად არავერბალურია, რაც სავსებით ბუნებრივია – ასეთი ასაკობრივი ჯგუფის აუდიტორიისთვის გამიზნული სპექტაკლი არ უნდა დაიტვირთოს დიდი რაოდენობის ტექსტით, რთული სიტყვებითა და ჩახლართული სიუჟეტით; „სპლიყვიფანტი“ – ეს არის ამბავი ბიჭსა და გოგოზე, რომლებიც დასაძინებლად ემზადებიან, თუმცა სულაც არ ეძინებათ და თავს ათასგვარი რამით ირთობენ. სცენაზე ვერ ნახავთ ზედმეტ ნივთებს, ყველაფერს თავისი ფუნქცია აქვს, თითქმის ყველა ნივთი „თამაშდება“. დიდი დატვირთვა აქვს სცენოგრაფიას, წარმოდგენის კოლორიტს (მხატვარი ნინო ჩიტაიშვილი), რომელიც ორი ფერის (ნარინჯისფერისა და მწვანეს) ვარიაციებზეა აგებული. „სპლიყვიფანტი“ თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრისთვის უდაოდ საინტერესო ექსპერიმენტია, რომელიც დასახულ მიზანს ნამდვილად ამართლებს.

ჩვენ მხოლოდ ორი, უახლესი მაგალითი განვიხილეთ თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარიდან. საქართველო საბავშვო თეატრების დიდი სიმრავლით არ გამოირჩევა, ხოლო არსებული თეატრები უკვე კარგად ნაცნობი, „გაკვალული“ მხატვრული გზებით მიდიან. ეს გასაკვირი არცაა, ვინაიდან საბავშვო თეატრს საკუთარი ვალდებულებები აქვს, მუშაობს სააბონემენტო სისტემა, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლი. ჩვენ მიერ განხილული წარმოდგენები კი ერთგვარი ფუფუნებაც კია თეატრისთვის, ვინაიდან მსგავსი ტიპის სანახაობა ვერ იქნება მასშტაბური, კამერულ სივრცესა და მცირერიცხვოვან აუდიტორიას საჭიროებს.

მხატვრული ძიებებისა და შემოქმედებითი ექსპერიმენტების ხანა საბავშვო ახლა იწყება და ვიმედოვნებთ, რომ თეატრის მოყვარულ ბავშვებს წინ კიდევ ბევრი საინტერესო სანახაობა ელით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ღვინიაშვილი ა., მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი, „ხელოვნება“, თბილისი, 1956.
2. Theatre, Youth, and Culture, A Critical and Historical Exploration; Manon van de Water, Palgrave Macmillan, 2012.
3. Theatre as a Medium for Children and Young People; Shifra Schonmann; Published by Springer, P.O. Box 17, 3300 AA Dordrecht, The Netherlands; 2006.
4. www.mozardi.ge

თეიმურაზ კეჟერაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ეროვნულ-განმათვისუფლებელი იდეები მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში „დონ კარლოსი"

ქართული პროფესიული თეატრის ფუძემდებელი გიორგი ერისთავი რუსული ცარიზმის წინააღმდეგ შუთქმულების თანამონაწილე იყო. მას მხარს უჭერდნენ 1832 წლის შეთქმულების სხვა მონაწილენიც. „გ. ერისთავის თეატრი – შეთქმულთა თეატრი იყო. 1932 წლის შეთქმულების უმთავრესი მონაწილენი: ვ. ორბელიანი, დ. ყიფიანი, გ. ერისთავი, პ. იოსელიანი გახდნენ ფუძემდებლები ახალი თეატრისა" (კიკნაძე, 2001:153).

ისტორიულად ქართულმა თეატრმა ერთდროულად შემეცნებითი, საგანმანათლებლო ხასიათი შეიძინა, ამავე დროს ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების ფუნქცია იკისრა თავისი საჯარო ხასიათიდან გამომდინარე. ქართველთა განმანათლებელი ილია ჭავჭავაძე ამბობდა: „თეატრი ბევრ შემთხვევაში მარტო ხელოვნების მსახური არ არის. ადგილი, დრო და გარემოება მას ზოგჯერ სხვა სამსახურსაც კისრად სდებს და ამ მხრივ თეატრი დაუფასებელი რამ არის და ჩვენ არ ვიცით სხვა მისებრ უებარი საშუალება, რომელიც ეგრე გამარჯვებულად, სასწრაფოდ და პირდაპირ მოქმედებს ადამიანის უკეთესთა გრძნობათა გამოფხიზლებასა და მოძრაობაზედ" (ჭავჭავაძე, 1991:241-242). ქართული თეატრი ყოველთვის იდგა ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეების სადარაჯოზე.

1971 წელს დიმიტრი ალექსიძემ მარჯანიშვილის თეატრში დადგა ფრიდრიხ შილერის „დონ კარლოსი". ეს ის პერიოდია, როდესაც საქართველოში საბჭოური იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლის ახალი ეტაპი იყო დაწყებული.

„დონ კარლოსი" შილერის შემოქმედების ადრეული პერიოდის უკანასკნელი დრამაა. პიესა რესპუბლიკური იდეებით არის გამსჭვალული. იგი მკაცრი ინდივიდუალიზმით ხასიათდება. საერთოდ, ინდივიდუალიზმი ლიტერატურული მოძრაობის „ქარიშხლისა და შეტევის" დამახასიათებელი ნიშანია. რესპუბლიკური იდეებისათვის ბრძოლა „დონ კარლოსში" გაცილებით უფრო თანმიდევრულია, ვიდრე შილერის ადრეულ ნაწარმოებებში „ყაჩაღებში", „ფიესკოს შეთქმულება გენუაში" და „ვერაგობა და სიყვარულში".

ფრიდრიხ შილერი „დონ კარლოსზე" „ვერაგობა და სიყვარულის" პარალელურად მუშაობდა. ავტორს განზრახული ჰქონდა „ოჯახური დრამის" შექმნა. პიესის მთავარი გმირი დონ კარლოსი უნდა ყოფილიყო. დონ კარლოსის ყოფილი საცოლის, მეფე ფილიპეს ცოლის, დედოფალ ელისაბედისადმი სიყვარულის ფონზე უნდოდა ეჩვენებინა სამეფო კართან დაახლოებულ ადამიანთა მლიქვნელობა და ინტრიგები. დონ კარლოსი და დედოფალი ელისაბედი ამ ინტრიგების მსხვერპლი უნდა გამხდარიყვნენ. პიესის თავდაპირველი ვარიანტი პროზად იყო დაწერილი. პირველ ვარიანტში მარკიზ პოზას, დონ კარლოსის უახლოეს მეგობარს, დრამის განვითარებაში მეორეხარისხოვანი ფუნქცია ჰქონდა მიკუთვნებული. საბოლოო ვარიანტში შილერმა საოჯახო დრამიდან „დონ კარლოსი" პოლიტიკური შინაარსის დრამად გადააკეთა, რომელშიც „დონ კარლოსიც და დედოფალ ელისაბედისადმი მისი ტრფობაც კაცობრიობის სიყვარულით გამსჭვალულ მარკიზ პოზას თავის გრანდიოზულ გეგმათა განხორციელების საშუალებად სურს გამოიყენოს. მართალია, ნაწარმოების სათაური ისევ „დონ კარლოსი" დარჩა, რადგან დონ კარლოსმა უნდა განახორციელოს ის იდეალი ჰუმანური მონარქისა, რომლისაგანაც პოზა-შილერი მოელის მანკიერი სინამდვილის გარდაქმნას, მაგრამ ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირი, შილერის იდეათა რუპორი არის რესპუბლიკური იდეებით გამსჭვალული, „რესპუბლიკური სათნოების" განმასახიერებელი მარკიზ პოზა (ლაშქარაძე, 1955:64).

დიმიტრი ალექსიძემ სპექტაკლში, რომლის პათოსს წარმოადგენდა ძალადობის, სოციალური უსამართლობისა და ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლა, მკაფიოდ გამოხატა დესპოტიზმის ზემოქმედება ადამიანის სულიერ მდგომარეობაზე, რომ დესპოტიზმი ადამიანს მონური სულისკვეთებით გამსჭვალულ, მლიქვნელ არსებად აქცევს. სპექტაკლში არა მხოლოდ სოციალური და პოლიტიკური მოტივები იყო ხაზგასმული, არამედ საოცრად მკვეთრად იყო წარმოჩენილი მოქმედ გმირთა შინაგანი ბუნება, მათი განცდები. ყოველივე ამას სპექტაკლში

დაკავებულ მსახიობთა მაღალი სამსახიობო ოსტატობა და რეჟისორის დიდი მხატვრული ნიჭი განაპირობებდა.

სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე მოუწოდებდა მსახიობებს, რომ ეზრუნათ თავიანთი პერსონაჟების არა გარეგნულ მხარეზე, არამედ შინაგან სამყაროზე. იგი ამბობდა: „სახე არის არა გარეგანი ნიშნების ჯამი, არამედ ადამიანის შინაგანი სამყარო, მისი ურთიერთდამოკიდებულებანი, მისი ბიოგრაფია, უწინარეს ყოვლისა, მისი მსოფლმხედველობა, მისი მისწრაფებანი, სურვილები და აზრები, და როგორც ამის თანამგზავრი – გრძნობები და განცდები. ჩვენ ვალდებული ვართ ღრმად ჩავწვდეთ დრამატურგიულ სახეს, ღრმად განვიხილოთ იგი, შემოქმედებითი თვალსაზრისით ჩავუკვირდეთ; ვალდებული ვართ გავარჩიოთ მასში არსებითი და არაარსებითი, და მისი შინაგანი სამყაროს აგების დროს მისი საქციელისა და მოქმედების მიხედვით გავარჩიოთ ფაქტები მისი ბიოგრაფიიდან ისე, რომ ისინი სახეს განსაზღვრავდნენ, როგორც ტიპიურ მოვლენას“ (ალექსიძე, 1961:95). მსახიობებმა რეჟისორის მიერ შემუშავებულ როლზე მუშაობის მეთოდით შექმნეს დაუვიწყარი სცენური სახეები.

თავისუფლებისათვის და რესპუბლიკური იდეებისათვის ბრძოლა კოტე მახარაძის მარკიზ პოზას მოქმედების მთავარი მიზანი იყო. თუმცა მან იცოდა, რომ რესპუბლიკური იდეის განხორციელებისათვის ჯერ დრო არ დამდგარა, მაგრამ მას სწამდა, რომ საბოლოოდ ვერანაირი ძალა ვერ შეაჩერებს თავისუფლებისათვის ბრძოლის სულისკვეთებას და დადგება რესპუბლიკური იდეების გამარჯვების ისტორიული ჟამი. რეჟისორს სპექტაკლის მამოძრავებელ ძალად მარკიზ პოზა ყავდა გამოყვანილი. კოტე მახარაძის მარკიზ პოზას რესპუბლიკურ იდეათა განმახორციელებლად განათლებული ხელისუფალი მიაჩნია. მსახიობი ჩვეული დამაჯერებლობით ასრულებდა მარკიზ პოზას ერთი შეხედვით ტიპიური მებრძოლი რაინდის სახეს. მსახიობმა მარკიზ პოზას მიანიჭა შინაგანი სითბო. მისთვის უცხო არ იყო ჩვეულებრივი ადამიანური თვისებები. მარკიზ პოზას იდეალს თავისუფლება წარმოადგენდა, ამ იდეალის განხორციელებისათვის ბრძოლა იყო მისი მოწოდება და მიზანი. მიუხედავად მარკიზ პოზას ურყევი მებრძოლი ბუნებისა და თავისი პოლიტიკური იდეალებისადმი პრაგმატული სწრაფვისა, მას არასოდეს ტოვებდა გულწრფელი სიყვარული მეგობრის, უფლისწულ დონ კარლოსისადმი.

კოტე მახარაძეს შილერისეული ტექსტი, ავტორის სიტყვა საკუთარ აზრად, საკუთარ მოქმედებად ჰქონდა გადაქცეული. თავისუფლებისათვის მებრძოლი მარკიზ პოზა თავის იდეებზე საუბრით ზეგავლენას ახდენდა დონ კარლოსზე, ელისაბედზე და თვით მეფე ფილიპეზეც. კოტე მახარაძეს მარკიზ პოზას ყოველი სიტყვა თუ ფრაზა ღრმად გააზრებულად მოჰქონდა სცენაზე. მისი სიტყვა ისეთივე ქმედითი და გამომსახველი იყო, როგორც ემოცია და ფიზიკური მოქმედება. მსახიობმა სიტყვა მოქმედებად აქცია, აქტიურ, გააზრებულ, მიზანდასახულ მოქმედებად.

კოტე მახარაძის მარკიზ პოზას მიზანი არ იყო დონ კარლოსის ბრმად გამოყენება. იგი არწმუნებდა მას, რომ მხოლოდ უფლისწულს ძალუძს გაათავისუფლოს ადამიანები მონური ჩაგვრისაგან, რომ მის მოწოდებად უნდა იქცეს ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლა. სპექტაკლში დონ კარლოსის როლი შეასრულა მსახიობმა მარლენ ეგუტიამ, რომლის დონ კარლოსი კეთილშობილი და წრფელი გრძნობების ადამიანია. მართალია, მაღალი სულიერი ღირებულებებით შემკული კარლოსი არ არის ისეთი შორსმჭვრეტი გონებისა და ძლიერი ნებისყოფის ადამიანი, როგორც მარკიზ პოზაა და განსჯის უნარს დედოფალ ელისაბედისადმი ჭაბუკური სიყვარული იმორჩილებს, მაგრამ მარკიზ პოზაზე ნაკლებად არ უყვარს მას ადამიანები და ტახტზე ასვლა მხოლოდ იმიტომ სურს, რომ გაათავისუფლოს ხალხი მონური უღლისაგან და დაუბრუნოს მათ ადამიანური ღირსება. შილერს დონ კარლოსი გამოყვანილი ჰყავს უანგარო ადამიანად, რომელსაც ავტორის ჩანაფიქრის თანახმად აქვს ყველა ის თვისება, რაც უნდა ახასიათებდეს ჭეშმარიტად დიდ ადამიანს და მზად არის მარკიზ პოზასთან ერთად განახორციელოს თავისუფლების იდეისათვის ბრძოლა.

საინტერესოდ არის გადმოცემული სპექტაკლში დონ კარლოსის ბრძოლა საკუთარი გრძნობების მიმართ. მსახიობმა სრული სისავსით გადმოგვცა პერსონაჟის შინაგანი ვნებები, რომელსაც ის განიცდის გრძნობასა და მოვალეობას, გრძნობასა მოწოდებას შორის ჭიდილში. რეჟისორს დონ კარლოსის სახით გამოყვანილი ჰყავს ადამიანი, რომელიც მზადაა თავისი მოვალეობა შეასრულოს ხალხის წინაშე.

სპექტაკლში მეფე ფილიპეს როლს ასრულებდა ქართული თეატრის დიდოსტატი ვასო გოძიაშვილი. დიდმა მსახიობმა ესპანეთის მრისხანე მეფის შთამბეჭდავი სახე შექმნა. მეფე ფილიპე მსახიობის მიერ ტრაგიკულ პიროვნებად იყო წარმოჩენილი, რომელიც საკუთარი დესპოტიის

ტყვედ იქცა. მის ირგვლივ უამრავი მსახური თუ ქვეშემდომი ტრიალებს, რომლებიც მეფის წყალობის სანაცვლოდ ითმენენ ნებისმიერ პიროვნულ დამცირებას და მლიქვნელებად არიან ქცეული. ვასო გოძიაშვილის მეფე ფილიპე მარტოსულია, იგი ეძებს სიმართლეს, ეძებს ადამიანს, ვინც აპოვნინებს ამ სიმართლეს. და როგორც კი პოულობს ასეთ ადამიანს (მარკიზ პოზას) და სიმართლეს მოისმენს მისგან, მოითხოვს სიკვდილით მის დასჯას. ვასო გოძიაშვილის მრისხანე მეფე ფილიპემ კარგად იცის, რომ სათნოსა და კეთილშობილს, მართალსა და შორსმჭვრეტელს ქმნის თავისუფლება. ვასო გოძიაშვილის მეფე ფილიპეს ტრაგედია სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ თავად არის ქცეული საკუთარი ტირანიის მონად. ვასო გოძიაშვილის მიერ შექმნილ ფილიპეს პიროვნებაში განუწყვეტლივ ებრძვის ერთმანეთს ფილიპე – დესპოტი და ფილიპე – ადამიანი და როცა წუთიერად მასში დათრგუნული ადამიანი იჩენს თავს, მას სასოწარკვეთა იპყრობს.

ღრმა განცდით გადმოცემდა მსახიობი თანაგრძნობას მოწყურებულ, ფილიპეს სულიერ მარტოობას. მარტოსულ მრისხანე ტირანში იღვიძებდა ადამიანური ბუნება. მარტოდ დარჩენილი ფილიპე ევედრებოდა ღმერთს, მოევლინა მისთვის ნამდვილი ადამიანი, რომელიც მას მეგობრობას გაუწევდა.

დიმიტრი ალექსიძის მიერ შექმნილი მიზანსცენების წყობა მაქსიმალური სიზუსტით გამოხატავდა სპექტაკლის აზრს. სპექტაკლში მსახიობების ყოველი მოძრაობა მოქმედი გმირების შინაგანი განწყობით იყო გამართლებული. იგი ამავე დროს შეესაბამებოდა ეპოქას, რომელშიც მიმდინარეობდა მოქმედება. სპექტაკლში ეპოქის ამსხველი სცენური სივრცე იყო შექმნილი. სპექტაკლის მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი კარგად გრძნობდა დრამატული ნაწარმოების ჟანრს. მისი სცენოგრაფია სავსებით ეთანხმებოდა რეჟისორის ჩანაფიქრს. მუქ ტონებში შესრულებული სასცენო კონსტრუქცია, კონსტრუქციაზე ასასვლელი დაუსრულებელი კიბეები, უზარმაზარ ბოძებზე დადგმული შანდლები, პლანებად დაყოფილი სასცენო სივრცე, მუქ და ნათელ ტონებში შესრულებული კოსტიუმები, რეკვიზიტი და სხვა აქსესუარები გვიანი შუა საუკუნეების ესპანურ კოლორიტს ქმნიდა და მაყურებელი შეჰყავდა შილერის ტრაგედიის ატმოსფეროში.

თანასწორობა, თავისუფლება და ადამიანის სიყვარულია შილერის შემოქმედების უმთავრესი საგანი. „შილერი სწორედ ის პოეტია, რომლის ქადაგება კაცთმოყვარეობისა, ერთობისა და თანასწორობისა ყველაზე უფრო მძლავრად გაისმოდა წარსული საუკუნის განმავლობაში“ (გომართელი, 1966:54). თავის დრამატურგიულ ქმნილებებში ფრიდრიხ შილერს გადმოცემული აქვს თავისი დროის თავისუფლებისათვის ბრძოლის სულისკვეთება, რესპუბლიკური მისწრაფებანი, თავისუფლების იდეა. მისი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის სულისკვეთება ენათესავება თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის ქართულ იდეალებს.

დიმიტრი ალექსიძე მარჯანიშვილის თეატრში იმ პერიოდში დგამს ფრიდრიხ შილერის „დონ კარლოსს“, როდესაც საქართველოში საბჭოური იდეოლოგიის ზეწოლის პირობებში დაიწყო დისიდენტური აზროვნების ახალი ეტაპი. 60-70 წლებში კომუნისტური პარტიის ოფიციალურმა იდეოლოგიამ ვერ შეძლო ბოლომდე ჩაეხშო ეროვნული თავისუბლებისათვის ბრძოლის იდეა. ქართული თეატრი გაბედულად ქადაგებდა ჰუმანიზმს, ეროვნული და პიროვნული თავისუფლების იდეებს. ამის პარალელურად, საქართველოში არალეგარულად გამოსცემდნენ ჟურნალებს: „ოქროს საწმისი“, „საქართველოს მოამბე“, „საქართველო“ და სხვა. ეს ერთიანი პროცესი იყო, ქართულმა თეატრმა დიდი როლი შეასრულა ეროვნული ცნობიერების გაღვივების პროცესში. დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლში „დონ კარლოსი“ გამოხატული იყო ძალადობის, სოციალური უსამართლობისა და ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალექსიძე დ., რეჟისორის მუშაობა სპექტაკლზე, თბილისი, 1961.
2. ალექსიძე დ., მხოლოდ ხელოვნებით, მხოლოდ ხელოვნებისათვის, თბილისი, 1978.
3. გომართელი ი., რჩეული თხზულებანი, ტ. 2, თბილისი, 1966.
4. ლაშქარაძე დ., ფრიდრიხ შილერი, თბილისი, 1955.
5. ლაშქარაძე დ., გერმანული დრამატურგია ქართულ სცენაზე, თბილისი, 1975.
6. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 1, თბილისი, 2001.
7. ჭავჭავაძე ი., თხზულებათა კრებული, თბილისი 1991.

ნინო დავითაშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი;
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

საქართველოში სამსახიობო სწავლების ჩამოყალიბების ზოგადი მიმოხილვა

ქართველი საზოგადო მოღვაწისა და დრამატურგის – გიორგი ერისთავის სახელს უკავშირდება ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენა. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ქართული პროფესიული თეატრალური განათლება. გიორგი ერისთავის პირველ სპექტაკლში „გაყრა", რომლის დრამატურგიც, მსახიობიც და რეჟისორ-ორგანიზატორიც თავად გახლდათ, სცენისმოყვარეები თამაშობდნენ. მომავალი დასის უმეტესობას გორისა და გორის მაზრის მაცხოვრებლებისაგან ქმნის, რომელთაც თავის სოფელ ხიდისთავში წაიყვანს და რეპეტიციებთან ერთად სასცენო ხელოვნებაში ამზადებს. აქედან იკვეთება პირველი ქართული თეატრალური სტუდია, რომლის ფუძემდებელი გიორგი ერისთავია.

1879 წელს, ქართული მოწინავე საზოგადოების ძალისხმევით (რომლის სათავეში ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი იდგნენ) თბილისში იხსნება ქართული მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი, ერთი წლის შემდეგ დრამატული თეატრი იქმნება ქუთაისშიც.

მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრი მოითხოვდა გათავისუფლებულიყო ყოველგვარი დილეტანტიზმისა და სცენისათვის მიუღებელი ჩვევებისაგან. კოტე მესხის მოგონებებიდან ვგებულობთ: „პირველ ზაფხულშივე დ. ერისთავს პიესა გადაეთარგმნა, გადაეკეთებინა ოთხი თუ ხუთი პიესა და ჩამოეტანა სეზონისათვის. შევუდექით რეპეტიციებს – დავითი ჯარასავით დატრიალდა: აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთს ინტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე მკერავთან მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა"... „...დავითი მეტად მკაცრი იყო, თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე..." (ჩხეიძე, 1953:38).

ილია და აკაკი მეტყველების პრობლემას პირდაპირ უკავშირებდნენ ქართული ენის დაცვის საკითხს და მკაცრად იდგნენ მეტყველების კანონებისა და წესების სადარაჯოზე. რადგან მსახიობთა უმეტესობას არ ჰქონდა სასცენო გამოცდილება, ილია უშუალოდ აძლევდა მათ საჭირო მითითებებს: „გრძელი სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ესე იგი, ჰაერი იმდენად ჩაიგუბოს, რომ მთელს ფრაზას გასწვდეს და ეყოს გამოსათქმელად, თუ უიმისოდ გინდათ ხმა უალაგო ალაგას გაწყდება და ფრაზა წახდება, ამრიგად, ხმის საგზლის მოპოვებას თავისი კანონი და წესები აქვს" (ჭავჭავაძე, 1955:85).

აკაკი წერეთელს თეატრალური ცხოვრების სიღრმისეული ცოდნა გააჩნდა, იცოდა იმ საშიშროებათა შესახებ, რომლებიც ელოდა ზედმეტად წახალისებულ ან ზედმეტად უგულვებელყოფილ მსახიობს. ამიტომ მსახიობის პროფესიული განათლება აუცილებლობად მიაჩნდა და საუბრობს იმ ფაქტორებზე, რომლებიც ხელს უშლის მსახიობის თამაშს რასაც პროფესიული მომზადების, ანუ გაუნათლებლობის პრობლემასთან მივყავართ: „მსახიობის (აქტიორი ან აქტრისა) ნასწავლი, ჭკუა-გონება განვითარებული უნდა იყოს, თორემ მარტო ნიჭი ვერას უშველის! უმეცარი მსახიობი, ცამდინაც რომ ნიჭიერი იყოს, ვერას გახდება, მაშინ როდესაც საჭირო არის სხვადასხვა გვარის სულის მოძრაობა და ძლიერი კვეთების გადმოცემა. ის მხოლოდ იმას წარმოგვიდგენს კარგად, რაც თვალით უნახავს და რასაც მისი განუვითარებელი გონება მოერევა" (წერეთელი, 1955:83).

მოგვიანებით ქართული დასის ხელმძღვანელებად წარმოჩნდნენ ცნობილი მსახიობები: ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი. რეჟისურასთან ერთად ისინი მსახიობთა აღზრდასაც ემსახურებოდნენ. აღსანიშნავია ვ. აბაშიძის, როგორც რეჟისორ-პედაგოგის საქმიანობა: „ვ. აბაშიძე ქართულ სცენაზე მთელი თავისი ხანგრძლივი მუშაობის განმავლობაში დაუღალავად უწყობდა ხელს ახალი არტისტული ძალების გამოვლინებას და შექმნას" (გერსამია, 1943:92).

ვ. აბაშიძის „სკოლის ტრადიციას" XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან ეყრება საფუძველი, რომელიც მსახიობთა აღზრდისა და გაწვრთვნის საქმეში საკუთარი მეთოდოლოგიით ხელ-

მძღვანელობდა. თვლიდა რომ, თუ მსახიობი როლის ცოცხლად და საინტერესო ფორმით გამოხატვას ვერ შეძლებდა, შექმნილ მხატვრულ სახეს სცენაზე წარმატება არ ექნებოდა: ,,სრულსა და საამურ მოქმედებას მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მაყურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს...“ (აბაშიძე, 1951:37).

აღსანიშნავია XIX საუკუნის 80-90 იანი წლების ქუთაისის თეატრის ცხოვრება კოტე მესხის ხელმძღვანელობით, რომელიც იმ პერიოდში ცნობილი იყო როგორც სახელგანთქმული მსახიობი, მაგრამ უკვე დახელოვნებული როგორც რეჟისორ-პედაგოგი. მსახიობებთან მისი მუშაობის შესახებ ნუცა ჩხეიძის მოგონებებში ვკითხულობთ: „როდესაც დასადგმელ პიესას და როლების ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალები უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და გაბედულებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა, მსახიობებს თვალებში შესცქეროდა, მიმოხვრას, აზრის სწორ გამოთქმას ასწავლიდა, მსახიობებისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და ვაი იმის ბრალი, ვისაც მისი ნასწავლი და გასწორებული დაავიწყდებოდა...“ (ჩხეიძე, 1953:155).

თეატრის განვითარების მიზნით, კოტე მესხი სპეციალური განათლებისა და გამოცდილების არ მქონე მსახიობების აღზრდასა და მსახიობად ჩამოყალიბებას დიდ ყურადღებას უთმობდა, პროგრესულად აზროვნებდა. ენერგიულად ჩაუდგა ახალგაზრდებს სათავეში და დაიწყო მათთან ახლებურად მუშაობა. მოსწონდა ფრანგული სტილით პიესაზე ხანგრძლივი რეპეტიციები, დაიწყო ახალგაზრდების გულმოდგინე მომზადება. ქართული სამსახიობო სწავლების საქმეში კოტე მესხის ძალისხმევა და ღვაწლი განუსაზღვრელია.

ასევე აღსანიშნავია მიხეილ ქორელის მოგონება ლადო მესხიშვილზე როგორც რეჟისორ-პედაგოგზე: „ერთი კვირის შემდეგ დაიწყო პიესის მომზადება. ამ მოკლე მოგონებაში, თითქმის შეუძლებელია, გადმოგცეთ მისი მუშაობის პროცესის ყველა მხარე. ვიტყვი მხოლოდ, რომ მისი სწავლება ყველა მონაწილეს ცეცხლს უკიდებდა. მისი ახსნა-განმარტება რომელიმე სცენისა, იმდენად უბრალო და მარტივი იყო, რომ სულ უნიჭო უნდა ყოფილიყო ადამიანი, რომ მისი შენიშვნები არ აეთვისებინა. ცალკ-ცალკე სცენების და მთლიანად პიესის მსვლელობის ტემპის შექმნას, დიალოგების შეხმატკბილებას, მიხვრა-მოხვრას, დიქციას და მრავალ სხვას ახერხებდა იმ დროს, როდესაც თვითონ პიესის წამყვანსა და ფსიქოლოგიურად რთულ როლს ასრულებდა. მისი პაუზები, მგონი, ქართულ თეატრში მის მიერ შემოღებული, იმდენად მეტყველი იყო, რომ პაუზის მაგიერ სიტყვები რომ ყოფილიყო, ისეთ ძლიერ განცდებს მაინც არ გამოიწვევდა. ასე გვასწავლიდა ლადო სცენურ ხელოვნებას, ასე ზრდიდა ახალგაზრდა კოლექტივს. მან ქართულ თეატრს მრავალი ნიჭიერი არტისტი შესძინა, რომლებიც კარგა ხანს ამშვენებდნენ და ზოგიერთი ეხლაც ამშვენებს ქართულ თეატრს“ (ქორელი, 1969:142).

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი დავით კობახიძე თავის წიგნში „თატრალური განთიადის წინ”, აღნიშნავს: „ზოგიერთი ინტელიგენტის დახმარებით რამდენიმე საუბარი გაიმართა არტისტებთან პიესისა და თეატრის შესახებ. ეტყობა ეს აზრი ბევრს მოეწონა და ამ საქმეს უფრო სერიოზული მსვლელობა მისცეს. ოთხი თვის შემდეგ ასეთი წერილი დაიბეჭდა „...25 ოქტომბრიდან საქმეს კიდეც შეუდგებიან და კვირაში ორჯერ – ოთხშაბათობით და ხუთშაბათობით – გაიმართება ლექციები თეატრის დირექციაში. თეატრისა და დრამის ისტორიის კითხვას კისრულობს ა. გარსევანიშვილი, სიტყვიერებისა – ი.ი. პიაცესკი. ანატომიას, ფიზიოლოგიას და ფსიქოლოგიას – ექიმი ი. გომართელი, თავის მხრივ ვლ. მესხიშვილს აუღია: სასცენო ხელოვნება, მსახიობის მოღვაწეობა: მიმიკა, პლასტიკა, გრიმი და სხვა. ლექციების კითხვა მოხდება საღამოობით 7-დან 8 საათამდე და 8 1/2-დან 9 1/2-მდე. ვისურვებთ ამ საქმეს სასურველი შედეგი გამოეღოს!” მსახიობი ნ. გვარაძე თავის მემუარებში აღნიშნავს, რომ ეს სასარგებლო წამოწყება დიდხანს არ გაგრძელებულაო” (კობახიძე, 2010:108).

ახალგაზრდებს შორის დიდ ინტერესს ახალი მიმდინარეობა – ფსიქოლოგიური რეალიზმი იწვევს, რომელიც ევროპაში XIX საუკუნის დასაწყისში იჩენს თავს. რუსეთში ფსიქოლოგიური რეალიზმი სამხატვრო თეატრში ჰპოვებს გამოხმაურებას. პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა რეჟისორებმა ამ სახელგანთქმულ თეატრში გაიარეს სტაჟირება. ესენია: ა. წუწუნავა, ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი და აკ. ფაღავა.

სამხატვრო თეატრიდან დაბრუნებულმა ახალგაზრდა რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ, თბილისის „დრამატული საზოგადოების თეატრში” რეჟისორის თანამდებობაზე უარი განაცხადა და სახალხო თეატრში ამჯობინა თეატრალური მოღვაწეობის გაგრძელება.

დიდი ენთუზიაზმით და ენერგიით შეუდგა დ'ანუნციოს პიესის „იორიოს ასული" სცენაზე განხორციელებას. ამ ურთულესი პიესის დადგმა ერთგვარ ექსპერიმენტსაც წარმოადგენდა მოყვარულთა თეატრის სცენაზე: „ეს ექსპერიმენტი უნდა დაეფუძნებინა ისეთ ფსიქოლოგიურ სიმართლეზე, რომელიც გამოამჟღავნებდა „პრემიერობის ეშხით" შეუბღალავი მსახიობების ეროვნულ თვისებებს. შეძლებენ კი ისინი თითქოსდა უცხო, მაგრამ მსგავსი ხასიათებით პიესის აზრის ასახვას და სამოქმედო არეს გადაქცევას მაქსიმალურად ცხოვრებისეულად? ასეთი ექსპერიმენტი რასაკვირველია, არც ინტერესს იყო მოკლებული და არც გამარჯვების იმ დიდ იმედს, რომელსაც ალექსანდრე წუწუნავა გულის სიღრმეში ატარებდა" (შვანგირაძე, 1986:23).

აღსანიშნავია ალ. წუწუნავას პედაგოგიური მუშაობა ისეთ სცენისმოყვარეებთან, რომელთაგან ზოგიერთნი პირველად უნდა გამოსულიყო სცენაზე. ახალგაზრდა რეჟისორის რეპეტიციები მათთვის საინტერესო და მიმზიდველი აღმოჩნდა. განიხილებოდა თითოეული პერსონაჟის ხასიათი და თავისებურებანი სტანისლავსკის მეთოდის მიხედვით. წუწუნავა ცდილობდა, რომ მსახიობთა თამაში ფსიქოლოგიური სიმართლის გამომხატველი ყოფილიყო და გარემოებათა ამსახველ, მორგებულ მიზანსცენებს ქმნიდა. რეპეტიციებზე ინტენსიურმა შრომამ და ძალისხმევამ საოცარი ანსამბლურობა გამოიწვია, რამაც მთლიანად მოიცვა სპექტაკლი, რომელშიც ყველა ცხოვრობდა და წარმოშვა კოლექტიური თამაში: „ახალი მხატვრული სახელოვნო პრინციპებით" დადგმულ სპექტაკლში წუწუნავამ „დაამკვიდრა ანსამბლი", როგორც კოლექტიური მსახიობი" (კიკნაძე, 1967:12).

ქართული სამსახიობო სწავლების შესახებ შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ სასცენო ხელოვნების სტუდია, რომელც 1918 წელს დააარსა გ. ჯაბადარმა. პედაგოგად მიწვეული იყო ვალერიან შალიკაშვილი. მოსწავლეები ანუ ე.წ. სტუდიელები კი მომავალში საქვეყნოდ ცნობილი და ღირსეული ხელოვანები: ვ. ანჯაფარიძე, მ. ჭიაურელი, აკ. ვასაძე, შ. ღამბაშიძე, შ. აღსაბაძე, გ. სარჩიმელიძე და სხვ. აკ. ვასაძე თავის მოგონებებში ვ. შალიკაშვილს მოიხსენიებს როგორც კარგ რეჟისორ-პედაგოგს და აღნიშნავს: „იმ დროისათვის მსახიობის ოსტატობაში ყველაზე უფრო საინტერესო ლექციებს ვალერიან შალიკაშვილი კითხულობდა. პირველად სწორედ 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).

მიხეილ ქორელი სრულიად ახალგაზრდა გიმნაზიელი იყო, როდესაც ქუთაისის სცენაზე პირველად იხილა ლადო მესხიშვილი ფრანც მორის როლში. მისი თამაშით მოხიბლულმა, მსახიობის პროფესიაზე დაიწყო ოცნება, მაგრამ თავად მესხიშვილის რჩევით საერთო განათლება არ შეწყვიტა და გიმნაზიის დასრულების შემდეგ სწავლა პეტერბურგის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე განაგრძო. რადგან თეატრი მის სანუკვარ ოცნებას წარმოადგენდა, პარალელურად მუშაობა მსახიობად დაიწყო მუშათა თეატრში. მოსკოვში აღმოსავლეთ ენების ინსტიტუტში სტუდენტობისას ასევე პარალელურად მუშათა მოძრავ კლუბებში დაქირავებულ მსახიობად ირიცხებოდა და სამხატვრო თეატრის რეპეტიციებს ესწრებოდა. ქორელის თვალსაჩინო, წარმატებული თეატრალური ცხოვრებისა და ღირსეული პროფესიონალიზმის გათვალისწინებით, ქუთაისის დრამატული საზოგადოების გამგეობა თვლის, რომ იგი ქუთაისის თეატრს სათანადო ხელმძღვანელობას გაუწევს. მიხეილ ქორელს თეატრის რეჟისორ-ხელმძღვანელად იწვევენ და სრულ თავისუფლებას ანიჭებენ იღვაწოს საკუთარი შეხედულებისამებრ. თავად ქორელი ასე იგონებს ამ მოვლენას: „დასი მეტწილად შევადგინე ახალგაზრდებისაგან, რომელთაც მთელი გულით ახალი წესით მუშაობა უნდოდათ" (ქორელი, 1969:198).

სპექტაკლის განსახორციელებლად ქორელმა გორკის „უკანასკნელნი" არა მხოლოდ იმიტომ შეარჩია, რომ პიესა იმ პერიოდის მიმდინარე მოვლენებს ასახავდა, არამედ იმიტომ, რომ კარგ მასალას წარმოადგენდა მსახიობებისთვის. რეპეტიციებს ყოველთვის მაგიდასთან იწყებდა. მსახიობებისგან ტექსტის ჯერ გააზრებას მოითხოვდა და მხოლოდ ამის შემდეგ, ზეპირად დამახსოვრებას. მსახიობს ასწავლიდა, რომ კარგად, შეგნებულად დაენახა პერსონაჟის სახე. მოეძებნა, თუ როგორი ტემბრით, ინტონაციით, რიტმით ისაუბრებდა იგი, შემდეგ კი შეერჩია და მიესადაგებინა ეს ყოველივე გმირის ხასიათისთვის. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა იმას, რომ მსახიობებს ესწავლათ ერთმანეთის ყურადღებით მოსმენა. მოითხოვდა, სცოდნოდათ პარტნიორის არა მხოლოდ რეპლიკა, არამედ მთლიანი ტექსტი, რათა მათი დიალოგი ორგანული და ჰარმონიული ყოფილიყო და მხოლოდ ყოველივე ამის შემდეგ გადადიოდა სცენაზე მიზანსცენებზე სამუშაოდ.

საგულისხმოა მსახიობ ნიკო გვარაძის მოგონება ქორელის, როგორც რეჟისორ-პედაგოგის მუშაობის შესახებ: „მიხეილ ქორელმა, იმდროინდელ რეჟისორებთან შედარებით, ძალიან კარგად იცოდა როლების ახსნა-განმარტება. პიესას რომ მოიტანდა და დასს წაუკითხავდა, ისეთი კარგი კითხვა იცოდა, მით უმეტეს, რომ პიესას რუსულად კითხულობდა, რომ მთელი ტიპები თვალწინ გვიდგებოდნენ, მერე კიდევ აქტიორებთან ძალიან კარგი პედაგოგიური მუშაობა იცოდა. აქტიორებს ტიპებს უხსნიდა, განუმარტავდა, რაც მაშინ, სწრაფი მუშაობის პირობებში თითქმის შეუძლებელი იყო. მაგრამ მიხეილ ქორელი ამას მაინც ახერხებდა და ცალკე მსახიობებთანაც კი მუშაობდა" (გვარაძე, 1949:189).

ქართული საშემსრულებლო ხელოვნების პედაგოგიკის, სამსახიობო პროფესიული განათლების საკითხი საბოლოოდ 1921 წლიდან გვარდება. კერძოდ, იმ დროიდან, როდესაც ამ საკითხის ორგანიზაციაზე ზრუნვა სახალხო კომისარიატის დავალებით, ერთ-ერთ პირველ პროფესიონალ რეჟისორს, უმაღლესი სათეატრო განათლების ფუძემდებელს, ფართო ერუდიციის მოღვაწეს – აკაკი ფაღავას დაეკისრა. რომელმაც ძალიან მალე მოაგვარა საორგანიზაციო საკითხები და 1922 წ. თეატრალური სტუდია გახსნა. ამ მოვლენის შესახებ დიმიტრი ჯანელიძე წერს: „მას მტკიცედ სჯეროდა და სწამდა სასცენო ხელოვნების ხვალინდელი დღე. ამიტომაც, თავის მთავარ მოწოდებად თეატრის მომავლისათვის ზრუნვა, გარჯა და შრომა აქცია. ის დღენიადაგ იღწვოდა იმისათვის, რომ მშობლიურ სცენას ნიჭით გაბრწყინებული და პროფესიული ოსტატობით მადლმოსილი ახალ-ძალები არ მოკლებოდა" (ჯანელიძე, 1972:83).

სტუდია თავად აკაკი ფაღავამ გახსნა შესავალი სიტყვით. შემდგომ კი საზოგადოების წინაშე სიტყვით წარსდგნენ: კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი, კ. გამსახურდია, ტ. ტაბიძე. აგრეთვე, სტუდენტთა სახელით სიტყვით გამოვიდა ა. ხორავა.

აკაკი ფაღავამ სტუდიაში ლექციების წასაკითხად მოიწვია ისეთი გამოჩენილი ქართველი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ: ი. ჯავახიშვილი, დ. უზნაძე, გ. ჩუბინიშვილი, ა. შანიძე, ვ. ახვლედიანი. ასევე რეჟისორები: კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, მ. ქორელი.

სწორედ ამ სტუდიის ბაზაზე 1923 წელს შეიქმნა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პირველი დირექტორი პროფესორი აკაკი ფაღავა გახლდათ. ინსტიტუტმა დიდი როლი შეასრულა ახალი სამსახიობო კადრების აღზრდის საქმეში. ინსტიტუტის პირველ კურსდამთავრებულთა შორის იყვნენ: ა. ხორავა, ს. თაყაიშვილი, ვ. გოძიაშვილი, თ. წულუკიძე, პ. კობახიძე და სხვები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე ვ., „კრებული", გამომც. „ხელოვნება", თბილისი, 1951.
2. გვარაძე ნ., „თეატრალური მემუარები", გამომც. „სახელგამი", თბილისი, 1949.
3. გერსამია ს., „ვასო აბაშიძე", გამომც. „სახელგამი", თბილისი, 1943.
4. ვასაძე აკ., „მოგონებები, ფიქრები", წიგნი I, გამომც. „კენტავრი", თბილისი, 2010.
5. კიკნაძე ვ., „ალექსანდრე წუწუნავა", გამომც. „თეატრალური ბიბლიოთეკა", თბილისი,1967.
6. კობახიძე დ., „თეატრალური განთიადის წინ", გამომც. „მწიგნობარი", თბილისი, 2010.
7. ქორელი მ., „მოგონებები და წერილები", გამომც. „ნაკადული", თბილისი, 1969.
8. შვანგირაძე ნ., „ალექსანდრე წუწუნავა", გამომც. „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება", თბილისი, 1986.
9. ჩხეიძე ნ., „კოტე მესხი", გამომც. „ხელოვნება", თბილისი, 1953.
10. წერეთელი აკ., „თეატრის შესახებ", გამომც. „ხელოვნება", თბილისი, 1955.
11. ჭავჭავაძე ი., „თეატრის შესახებ", გამომც. „ხელოვნება", თბილისი, 1955.
12. ჯანელიძე დ., „სახიობა", წიგნი II. გამომც. „ხელოვნება", თბილისი, 1972.

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

ბალანჩინის თეატრი თანამედროვეობის კონტექსტში

როგორც ცნობილია, სასცენო ცეკვისადმი ორი ძირითადი მიდგომა არსებობს: აკადემიური და ექსპრესიული. აკადემიური ცეკვა ეძღვნება სტილის შენარჩუნებას. წარმოადგენს მოქმედების წესების კოდს, საზოგადოებისა და ხელოვნების გამოხატვას. მისი მიზიდულობა გამომდინარეობს სიახლოვიდან, მისი ცნობადობიდან და მისი მოულოდნელობა მოსალოდნელია. აკადემიური ცეკვის მიზანია შეახსენოს მაყურებელს სამყაროს სრულყოფილება არასრულყოფილ დროშიც კი. ექსპრესიულ ცეკვაში სტილი არის მხოლოდ ერთ-ერთი საშუალება ადამიანის იდეის გადმოსაცემად. ცეკვას შეიძლება უნდოდეს იმ საზოგადოების დანგრევა ან გამთლიანება, საიდანაც თვითონ ცეკვა იბადება, მაგრამ ნებისმიერ შემთხვევაში, აპროტესტებს ის თუ მხარს უჭერს, ის უგულებელყოფს აკადემიური წესების კოდს, მისი მაყურებელი ელის მოულოდნელ გამოცხადებას.

ამერიკული ცეკვა უმეტესად ექსპრესიულია, იმ გაგებით, რომ ის ახალი ფორმის ძიებაშია, იდეების გამოსახატავად ან ძველი ფორმების შესაცვლელად, რომლებიც ხელს უშლიან იდეების გამოხატვას. იდეები შეიძლება შეიცავდნენ ვიზუალურ, მუსიკალურ, კინეტიკურ და სხვა არავერბალურ მხატვრულ ჩანაფიქრებს, ასევე ინტელექტუალურსაც. ევროპაში დაბადებული ბალეტის ქორეოგრაფები, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს ამერიკულ ცეკვაში, იყვნენ ექსპერიმენტალისტები, რის გამოც უწევდათ ქვეყნის დატოვება, არსებული დამაბრკოლებელი გარემოებების გამო, და საკუთარი იდეების ამერიკაში განხორციელება, რომლის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს ჯორჯ ბალანჩინი, რომლის ექსპერიმენტი კლასიკური და ეგრეთ წოდებული, ამერიკული საცეკვაო ხელოვნების შერწყმა გახლდათ. ბალანჩინმა კლასიკური ბალეტი ამერიკულ სხეულზე „გადანერგა“ და ცეკვის მისტიკა გამოკვეთა. ამერიკულმა პრესამ მას „ბალეტის შექსპირი უწოდა“. „ბალანჩინმა ბალეტის საოცარი, უნიკალური, ნეოკლასიკური სტილი თავად გამოძებნა, ის ექსპერტიმენტს ყველა ჟანრში ატარებდა. მას დაუდგამს რუსული კლასიკა და უახლესი ნიმუშები. მან ხელი შეახო ყველაფერს – ავანგარდის აბსტრაქციულობიდან დაწყებული, იაპონური სამეჯლისო ცეკვებით დამთავრებული. მემკვიდრეობად ზღაპრული მდიდარი ცეკვები დაგვიტოვა, ცეკვები, რომლებიც მომავლის საბალეტო რეპერტუარის ნიშნებს შეიცავს. ბალანჩინის შემოქმედებითი მასშტაბების განსაზღვრისას უნებლიეთ ჩნდება შედარება, რომელიც მისი ერთ-ერთი ნაწარმოების სახელთანაა დაკავშირებული – „ზაფხულის ღამის სიზმართან“, რომლის ქორეოგრაფიული ვერსია მანვე შექმნა – ჯორჯ ბალანჩინი ბალეტის შექსპირია“ (https://time.com/time100-2014/) – ასე მთავრდება სტატია, რომელიც შევიდა ჟურნალ „თაიმსის“ კრებულში „მე-20 საუკუნის გამოჩენილი ადამიანები“. რიტმის, დროის, სივრცისა და ფერის კატეგორიები ჯორჯ ბალანჩინის შემოქმედების განხილვისას მნიშვნელოვანია, რადგანაც სწორედ ამ ელემენტებზეა აგებული არა მხოლოდ მისი ხელოვნება, რის გარეშეც ბალანჩინის ქორეოგრაფიის წარმოდგენა შეუძლებელია, არამედ, დღევანდელი მსოფლიო თანამედროვე ანუ მოდერნცეკვა/ბალეტი – Modern Dance/Ballet. ხელოვნებისთვის ეს ბუნებრივი მოთხოვნილებაა და ხშირად უფრო ქვეცნობიერია და არ არის წარმოდგენილი თეორიებით. დროისა და სივრცის კატეგორიების შესახებ წარმოდგენების ცვლილება ყოველთვის დაკავშირებულია შემეცნების თეორიის განვითარებასთან, რაც იწვევს ხელოვნებაში ახალი ფორმების შექმნას. სწორედ ეს, მკაფიოდ ჩანს ბალანჩინის შემოქმედებაში, რომლის თავისებურება აიხსნება რიტმის, დროის, სივრცისა და ფერის ერთიანობის გამოხატვით. ფერი, როგორც ქორეოგრაფიული საშუალების გამოყოფა, რაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე. ძირითადად, მისი რეალიზაცია ხდება ტექნიკური საშუალებებით, მხატვრული განათებით და ბალანჩინის ქორეოგრაფია ამის ცოცხალი თანამონაწილეა. რობერტ შუმანი წერდა: „ერთი ხელოვნების ესთეტიკა – ეს არის აგრეთვე მეორე ხელოვნების ესთეტიკაც, მხოლოდ გამოხატვის საშუალებები და მასალაა განსხვავებული“ (https://www.robert-schuman.eu/fr/declaration-du-9-mai-1950). მართლაც, მუსიკა, მაგალითად, განეკუთვნება დროის ხელოვნებას, მაგრამ სივრცობრივი წარმოდგენები იქმნებიან

ჟღერადობის დინამიკით. მხატვრობას შეუძლია გამოხატოს ბგერითი მდგომარეობის მყუდროება. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა გოგენის მოსაზრება: „მხატვრობაში მუსიკისა და ფერის სივრცობრივი ხელოვნების ანალოგიაა მატისის პანო „მუსიკა.“ ჩვენ გვაოცებს არა ის თუ როგორ უკრავენ, არამედ გამოსახულების მუსიკალური ატმოსფეროს დაძაბულობა, გამოხატული რიტმში, სივრცობრივად განლაგებული ადამიანების ფიგურებით და ფერების კონტრასტებით. მატისი ზედმიწევნით ღრმად გრძნობდა რა ურთიერთკავშირს მუსიკასა და მხატვრობაში, მხატვრულ გამოსახულებას ამსგავსებს ჰარმონიულ ჟღერადობას" (https://archive.org/details/paulgaug00gaug/page/98). ამავე პრინციპითაა გრძნობითი ორგანოების საყოველთაო კავშირი დაფუძნებული საბოლოო ჩანაფიქრის შესაძლებლობაზე, გათვლილი მუსიკის საშუალებით, სივრცობრივი წარმოდგენის გამოწვევაზე. სივრცისა და დროის კავშირი გარდაიქმნება, როგორც ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნისას, ასევე მათ აღქმაში. იგივე შეიძლება ითქვას რიტმზე, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ის არის შემოქმედების ერთ-ერთი სტრუქტურული ფორმის შემქმნელი. საინტერესოა რიტმის, დროისა და სივრცის ასახვა ხელოვანის მიერ – ჩვენს შემთხვევაში ბალანჩინის. ხელოვანის მიერ სამყაროს აღქმა შეფერილია ინდივიდუალური თავისებურებით, ამიტომ საინტერესოა ბალანჩინის, მისთვის დამახასიათებელი რიტმი. საყურადღებოა შელინგის აზრი რიტმზე. ის თვლის, რომ რიტმი განეკუთვნება ბუნებისა და ხელოვნების განსაცვიფრებელ საიდუმლოებას. რიტმი ემსახურება მრავალ მიზანს: ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურას და ემოციური და სახვითი ეფექტის გაძლიერებას.

ბალანჩინის შემოქმედების რეალიზაცია შესაძლებელი გახდა თავისუფალ სამყაროში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია მკაფიო სივრცისა და დროის მძაფრი განცდა. ამერიკას დროისა და სივრცის შეგრძნება ძლიერად აქვს განვითარებული. ბალანჩინის შინაგანი სამყარო და ქვეყნის შესაძლებლობები სრულ შესაბამისობაში მოდის.

მუსიკა, ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, ყველაზე აბსტრაქტულია, ამიტომ ის დიდი წარმოსახვის საშუალებას გვაძლევს. დაწყებეული ფერიდან ადამიანის ხმით დამთავრებული. ხელოვნება ყოველთვის დაკავშირებულია პიროვნებასთან, შემოქმედის ინდივიდუალობასთან, მის შინაგან სამყაროსთან.

დროისა და სივრცის მხატვრული შეგრძნება ხელოვნებაში ქმნის სახეების მთელ სამყაროს. ლესინგმა ზუსტად შენიშნა, რომ სხეული და მოძრაობა ანუ სივრცობრივი და დროის ურთიერთდამოკიდებულება მკაფიოდ გამოიხატება. სივრცის და დროის უწყვეტი ერთობა დამახასიათებელია სასცენო ხელოვნებისთვის.

ერთი და იგივე ელემენტის გამეორება ხელოვნებაში ახალ სტრუქტურულ პოზიციაში და სხვადასხვა ელემენტების ანალოგიურ სტრუქტურულ პოზიციებში იძლევა აზრის ახალ შეფერილობას, ამდიდრებს რა მას.

გასაგებია, რომ ყველა დიდ ხელოვანს დროისა და სივრცის საკუთარი გაგება აქვს, რომელსაც, ერთიანობაში, შესაძლებელია ვუწოდოთ სტილი. როგორია ბალანჩინის სტილი? მასთან სტრუქტურა ეფუძნება პარტიტურას, როგორ ჯდება ფორმა დროში, ენერგიის ფორმა – მოცეკვავის ნახტომი. როდესაც ერთდროულად ყურადღებით უსმენ და გულდასმით უყურებ წარმოდგენას, აღმოაჩენ როგორ ზუსტად რეაგირებს სტრუქტურა მუსიკაზე. ბალანჩინის ბალეტების სტრუქტურას ქმნის პარტიტურის რიტმი, სტრუქტურა ეყრდნობა პარტიტურის რიტმს.

ის, რაც მოულოდნელია ბალანჩინის დადგმებში, ესაა ფორმების მრავალფეროვნება, განსხვავებული სახის მოძრაობა, რასაც ის კლასიკურ ფორმად გარდაქმნის. „კლასიკურად“ შეიძლება ჩაითვალოს ყველა სახის მოძრაობა, რომელსაც ითვალისწინებს საბალეტო წარმოდგენა აკადემიური ცეკვით, მიმიკით, პერსონაჟით, მოვლენის მიმდინარეობითა და მოცეკვავის ბუნებრივობით. ასეთ ცეკვას ქმნის ბალანჩინი. ასე გადააქცია ამერიკელი ზანგების შოუს ცეკვა კლასიკურ მოძრაობებად. მის საცეკვაო ბალეტებში არაფერია დაფარული, ეზოთერული. კლასიკური ბალეტი ნათელი სანახაობაა დაფუძნებული გამოხატვის იდეალურ კონცეფციაზე, პროფესიონალურ ენაზე წოდებული „სტილად“. ყველაფერი მოძრაობაშია: მოცეკვავეებთან ერთად ცეკვავენ კოსტიუმები, მშვენიერი განათება, მუსიკა, სურათები/სცენოგრაფია, რაც გაოცებს და ქმნის ხელოვნებას. წარმოსახვითი სივრცის გაშლა ყოველთვის და მუდმივად – წარმატებული და დიდებულია. ცეკვის ბუნება შესაძლებელია დავახასიათოთ, სულ ცოტა, ორი ძირითადი განსულიერებული იდეით. პირველი ეყრდნობა წმინდა ავგუსტინეს გამონათქვამს: „ცეკვის ყოველი

ილეთი რაიმეზე ან რაღაცაზე მინიშნებაა“. ცეკვას უწოდებენ რაციონალურს, ვინაიდან ის სათანადოდ გამოხატავს და ამასთან ერთად გამოავლენს შეგრძნების სიამოვნებას. მეორე ნაჩვენებია სუფი პოეტის Rumi-ის გამონათქვამით: „ვინც ცეკვის ძალა იცის, ის ღმერთშია“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ფილოსოფიის ისტორია. შელინგის ესთეტიკური იდეალიზმი. http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2--00-1----0-10-0---0---0prompt-10---4-------0-1l--10-ka-50---20-about---00-3-1-00-0-0-01-1-0utfZz-8-00&cl=CL2.23&d=HASH81cd2a262a5b7c7be9482c.2.9.3.3&x=1
2. https://time.com/time100-2014/
3. https://www.robert-schuman.eu/fr/declaration-du-9-mai-1950
4. https://archive.org/details/paulgaug00gaug/page/98
5. https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/jacky-bratton-and-ann-featherstone-the-victorian-clown-cambridge-cambridge-university-press-2006-288-p-4800-isbn-0521816663/FE0670004E83799F0359DE24366A0AA9

ლელა წიფურია
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

ევროპული ქორეოგრაფიული წარმოდგენების ჯვლევის საკითხისთვის

თანამედროვე სათეატრო ხელოვნებაში საცეკვაო წარმოდგენებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავთ. ზოგადად, ქორეოგრაფია ყოველთვის ყველასთვის გასაგები უნივერსალური ენა იყო, არის და იქნება. რაც შეეხება თანამედროვე ცეკვას, ხშირ შემთხვევაში მას ცეკვა მხოლოდ პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ. უმეტესად ეს პლასტიკური ქმედების ჯაჭვია, რომლებიც სხეულის მეშვეობით გადმოსცემენ გათამაშებულ ამბავს თუ პერსონაჟთა შინაგან მდგომარეობას.

XXI საუკუნის ქორეოგრაფია ძირეულად განსხვავდება კლასიკური ქორეოგრაფიისგან. სხეულის ენაზე სათქმელის გამოხატვა უმთავრესი პოსტულატია, რითაც თანამედროვე ქორეოგრაფიის ნიმუშები გამოირჩევა. თანამედროვე საცეკვაო წარმოდგენა შეიძლება საერთოდაც აღარ ატარებდეს გასართობ ფუნქციას და ახალ, განსხვავებულ ესთეტიკას გვთავაზობდეს.

საერთაშორისო ფესტივალებით განებივრებულ თბილისელ მაყურებელს არაერთი შესანიშნავი ქორეოგრაფიული დადგმის ხილვის საშუალება ეძლევა. ნაშრომის მიზანი ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალზე „საჩუქარი“ და თბილისის საერთაშორისო ფესტივალზე სხვადასხვა წლებში წარმოდგენილი ქორეოგრაფიული სპექტაკლების ანალიზია.

„საშა ვალცი – საკულტო გერმანელი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი, მასთან თანამშრომლობაზე ბევრი ევროპული თეატრი ოცნებობს“. არტარეაზე ამგვარად წარდგენილ დადგმას თბილისელი მაყურებელი მოუთმენლად ელოდა. „საშა ვალცი და სტუმრები“ – ასე ქვია დასს, რომელმაც თანამედროვე ქორეოგაფია სრულიად ახლებური სახით წარუდგინა აუდიტორიას. ეს დადგმა უფრო ურბანულ სივრცეში სხვადასხვა პლასტიკური ქმედებებით წარმოსახული სანახაობა იყო, სანახაობა, რომელმაც თბილისელი მაყურებელი მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის აუდიტორიის იმ ნაწილთან გაამთლიანა, რომლებიც მოუთმენლად ელიან საშა ვალცის ყოველ ახალ დადგმას.

„ქორეოგრაფიული დადგმა „Continu“ ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე აჩვენეს. „Continu“ – ამ სიტყვის მრავალნაირად თარგმნა შეიძლება (ისევე როგორც ინგლისური სიტყვების უმეტესობას, ეს სიტყვაც მრავალი მნიშვნელობით ითარგმნება). გაგრძელება, დაუსრულებელი, სამარადისო... ემოცია, რომელსაც ეს წარმოდგენა აღძრავს, სამივე ამ მნიშვნელობას და კიდევ ბევრად უფრო მეტს მოიცავს – ეს ქორეოგრაფიის ენაზე წარმოსახული სამყაროს ფილოსოფიური ხედვა იყო. სრულად შავი კედლებით შემოსაზღვრულ სივრცეში ერთადერთი მოქმედი დეკორაცია – უზარმაზარი დოლი იდგა, რომელზეც დრამერი უკრავდა. შავ ფონზე ექვსი მოცეკვავე ქორეოგრაფიულ ქმედებას წარმოსახავდა, გნებავთ თანამედროვე ბალეტი ვუწოდოთ, ან თუნდაც საკუთარი სხეულიდან სულის განთავისუფლების პლასტიკური გამოსახულება, შეიძლება ამ ყველაფრის გაერთიანებაც ეწოდოს... პერიოდულად დოლის ხმა წყდებოდა და მოცეკვავეები სრულ სიჩუმეში განაგრძობდნენ საოცარი სახილველის შექმნას, რაც უამრავ ემოციას გამოხატავდა: თითქოს საჰაერო განგაშს მოელოდნენ, ერთად ჯგუფდებოდნენ, იშლებოდნენ... ფეხშიშველი და ნახევრადშიშველი მოცეკვავეები მინიმალური კოსტიუმებით, ედგარ ვარეზეს, იანის ქსენაკის, კლოდ ვივიერის უმეტესად ატონალური მუსიკის ფონზე, მხოლოდ პლასტიკის ენით, ქმნიდნენ ადამიანთა ვნებებისა თუ განსაცდელის ეპიზოდებს. და ყველაფერი ისე დასრულდა, როგორც ზღაპარში: პორტალზე გაჩნდა თეთრი ფერი, რომელსაც ფინალში მოცეკვავეები ნახევრად წამოწევდნენ და იმპროვიზირებულ „კედელს“ ქმნიდნენ. ქორეოგრაფიული კომპოზიცია უკვე მოცარტის უმშვენიერესი მუსიკის ფონზე იქმნებოდა და თანალმობისა და თანაგანცდის შედეგად სწორედ მოცარტის მუსიკის ფონზე მოხდა ამგვარ ვნებათაგან განწმენა, სახელად კათარზისი.

„კუმკუატის მარცვალი“, იაპონური კომპანიის „სანკაი ჯუკუს“ წარმოდგენა ომისა და დაპირისპირების წინააღმდეგ მიმართული პროტესტია. ჰიროსიმასა და ნაგასაკში ატომური აფეთქების თემა წითელ ზოლად გასდევს წარმოდგენას და თითქოს იმ წითელ წრედ იკვრება, რომელიც სცენაზე გამჭვირვალე დაფაზე იყო მიხატული. ეს მისტიური წრე სპექტაკლის ყველა

მონაწილისათვის თითქოს საბოლოო მიზანს წარმოადგენდა – თითოეული პერსონაჟი სწორედ ამ წრესთან მიდიოდა და იქ ასრულებდა პლასტიკის საშუალებით მედიტაციის იმ ფორმას, რომელიც ბუტოს უნიკალური გამომსახველობითი ფორმებით მიიღწევა. სხეულები ჩაცმული და სხეულები შიშველი – თითქოს თიხისგან შექმნილი და ატომური აფეთქების მტვერში შთანთქმული და იქიდან კვლავ აღმდგარი, ნელი მოძრაობები ან სულაც უძრავი სხეულების ერთობლიობა – ასეთი იყო იაპონური დასის საოცარი წარმოდგენის ვიზუალური სახე. სხეულებით შექმნილი კომპოზიციები სცენაზე ხან ბერძნულ ქანდაკებებს გვაგონებდა, ხანაც ცინის დინასტიის ტერაკოტის არმიის ჯარისკაცებს. თეთრი ფერის გრიმი მსახიობებს არა მხოლოდ სახეზე, არამედ მთელ სხეულზე ქონდათ წასმული, სამოსელიც უმეტესად მოთეთრო ფერის მტვერში ამოგანგლული, მტვერი იყო მთელს პორტალზეც. ცარიელი სცენა ოქროსფრად დეკორირებული შირმებით იყო შემოსაზღვრული. ერთადერთი „რეკვიზიტი“ სცენაზე ცოცხალი ფარშევანგი იყო, მორჩილად რომ ეგუებოდა თავის ბედს და ფაქტობრივად უძრავად იდგა სცენაზე... ამ ნელად მოძრავ „ქანდაკებათა“ მართლაც ეროვნულ, მაღალი იაპონური კულტურის გამოხატულებად წარმოდგენილ სპექტაკლში მაყურებელიც თითქოს მედიტაციაში იმყოფებოდა: სრულიად გაოგნებული უკრავდა ტაშს ისეთივე ორიგინალური ფორმის მაყურებელთან დამშვიდობების, „თავის დაკვრის“ პროცესს, როგორიც მთელი სპექტაკლი იყო...

გერმანიის ქალაქ რეგენსბურგში ქართველმა ხელოვანებმა თეა და გიორგი სოსანიშვილებმა ცეკვის თეატრი „სოსანი“ დააარსეს. თეა სოსანი პანტომიმის თეატრში მოღვაწეობდა და ამირან შალიკაშვილის სკოლა აქვს გავლილი. ამჟამად ცეკვის თეატრის ყველა მოცეკვავეს გავლილი აქვს „სოსანი“ არტზონასთან არსებული ცეკვისა და ხელოვნების ორწლიანი სკოლა. ხუთ მსახიობს, რომლებიც სცენაზე სპექტაკლს წარმოადგენდნენ, ნამდვილად ქონდათ იმგვარი პლასტიკა და მოძრაობები, რომელიც გამოარჩევდა მათ ნებისმიერი საცეკვაო დასისგან. და რაც ყველაზე მნიშვნელოვნად მეჩვენება, „გაქვავებული“ არ იყო მხოლოდ პლასტიკური ქმედებების ჯაჭვი, ეს მართლაც ღრმა და დამაფიქრებელი წარმოდგენა იყო. ამბავი სამი გაუთხოვარი ქალის შესახებ მოგვითხრობს. მოგვითხრობს მათი იმედგაცრუებების, სიყვარულის დეფიციტის, ერთმანეთთან კონკურენციის შესახებ. სცენის უკანა კედელზე პერიოდულად ჩნდება დების ბავშვობის ამსახველი ვიდეოინსტალაცია. ეს კადრები, თავისთავად მშვენიერი, მაინც მშფოთვარების მომტანია – ერთგვარი ფსიქოანალიზი, რომელიც დების უიღბლო ცხოვრების მიზეზებს იკვლევს თითქოს... თბილისელი მაყურებლის წინაშე წარმატებული ქართველი ქორეოგრაფების სკოლა და წარმოდგენა წარსდგა.

აქრამ ჰანის კომპანია დიდი ბრიტანეთიდან ცნობილი საცეკვაო დასია. თავად აქრამ ჰანი თანამედროვეობის ერთ-ერთი გამოჩენილი და აღიარებული მოცეკვავეა და თანამედროვე მსოფლიო ქორეოგრაფიის ნოვატორად ითვლება. მისი თანამედროვეობის ერთ-ერთ გავლენიან და ცნობილ მოქანდაკესთან და სპექტაკლის სცენოგრაფიის ავტორთან, ანიშ კაპურთან თანამშრომლობის შედეგია კომპოზიტორ ნითინ სავჰნის მუსიკაზე შექმნილი სანახაობა. პერიოდულად ცეკვები მხოლოდ კაკუნის ხმაზე, ან სულაც სრულიად უხმოდაც მიდიოდა. წარმოდგენაში გაცოცხლებული ქანდაკებების სინქრონული მოძრაობების ვიზუალური ხატის შექმნით ნამდვილად ემოციური სახილველი შეიქმნა.

ქორეოგრაფიული სპექტალები თუ შოუები თავისთავად ყოველთვის სასიამოვნო სახილველია, გვაცნობს ჩვენთვის უცხო ქვეყნების კულტურას და ჩვენი ფესტივალების რანგის შესაბამისად, მაღალი ხარისხის სახილველს წარმოადგენს.

არასოდეს მივეკუთვნებოდი ცირკის მოყვარულთა რიგებს: ყოველთვის მანცვიფრებდა დიდი მაესტროს, ფედერიკო ფელინის მუდმივი აღტაცება საცირკო ხელოვნებით. ყოველთვის ვაღიარებდი ეკვილიბრისტების, ჟონგლიორების თუ საჰაერო აკრობატების საშემსრულებლო ხელოვნების სირთულეს, მაგრამ... მონრეალის ცირკ „ელუაზის“ წარმოდგენამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა და თანამედროვე ცირკის თაყვანისმცემლად მაქცია. სათეატრო დარბაზში, გრიბოედოვის სახელობის თეატრში წარმოდგენილი სანახაობა განსაცვიფრებელი იყო არა მხოლოდ ცირკის მსახიობების მაღალი ოსტატობით თუ ქორეოგრაფიით, არამედ უპირველესად კონცეფციით, რომელიც რეჟისორებმა დეივ სენ-პიერმა და ჟანო პენშომ მაყურებლამდე მოიტანეს მსახიობებთან ერთად. დიზაინერების რობერტ მასკოტის და ლიზ ვანდალის ვიდეონსტალაციები მაგონებდა კადრებს **ვალტერ რუტმანის** 1927 წელს გადაღებული საყოველთაოდ აღიარებული დოკუმენტური ფილმისა „ბერლინი: დიდი ქალაქის სიმფონია“. ცირკის მსახიობთა ოსტატობა უმაღლესი რანგის იყო. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი – სპექტაკლის ზეამოცანა: ვიდე-

ოინსტალაცია თანამედროვე ქალაქის გიჟურ რიტმს გვიჩვენებდა, ცათამბრჯენების ცივ სამყაროს, სადაც ადამიანი, ეკრანზე გამოსახული მექანიზმების შესაბამისად, უფრო ამ მექანიზმის ნაწილი, უფრო ზუსტად კი ჭანჭიკია. ურთულესი საცირკო ნომრების ტემპო-რიტმი და სინქრონული მოძრაობებიც ამ იდეის მაყურებლამდე მოტანას ემსახურებოდა.

დიდი ინტერესით ელოდა თბილისელი მაყურებელი თეატრალური დასის „ზამთრის სტუმრები"-ს მიერ შექმნილ ახალ ვიზუალურ საცეკვაო წარმოდგენას „სიმულიაკრი". **ქორეოგრაფ ალან ლუსიენ ოიენის** დადგმა ნორვეგიული პროგრამის ნაწილი იყო. „სიმულიაკრი" მრავალი ჯილდოს მფლობელი არგენტინელი მოცეკვავის, დანიელ პროიეტოს და 77 წლის იაპონელი ფლამენკოს ლეგენდის, შოჯი კოჯიმას ისტორიული შეხვედრაა. თეატრისა და ცეკვის დისციპლინათა შერწყმით, ისევე როგორც იაპონური კაბუკისა და ესპანური ფლამენკოს ტრადიციების, თანამედროვე ევროპის თვალსაჩინო ქორეოგრაფმა, ნორვეგიელმა ალან ლუსიენ ოიენმა, საოცნებო წარმოდგენა დადგა" (ფესტივალ „საჩუქრის" ბუკლეტი, 2018). განსხვავებით ნორვეგიელთა სხვა ქორეოგრაფიული სპექტაკლებისგან, „სიმულიაკრი" არ იყო ნორვეგიული ეროვნულ ელემენტებით გაჯერებული ქორეოგრაფიული ნაწარმოები. თავდად სათაური „სიმულიაკრი" გაყალბებას, მოტყუებას, თაღლითობას ნიშნავს. შოჯი კოჯიმას ნათქვამი ეს განმარტება ოსკარ უაილდის ხელოვნებაში ტყუილის თეორიის ალუზიას იწვევს: „ლამაზი ტყუილების თქმა – აი, მიზანი ჭეშმარიტი ხელოვნებისა" (ფესტივალ „საჩუქრის" ბუკლეტი, 2018). „თანამედროვე სამყაროში, ძნელია განასხვავო სადაა ხელოვნება და სადაა რეალობა. აქ თითქმის ყველაფერი რეალურის, ან/და ხელოვნების სიმულაციაა. პოსტმოდერნისტული ხელოვნება რეალობის სიმულაციას ახდენს, მაგრამ ისე, რომ ის მოცემულ რეალობას არასოდეს არ ახვევს თავს საკუთარ წესრიგს. პირიქით, პოსტმოდერნისტული ხელოვნება კონფორმისტულად ემორჩილება სამყაროსეული შენობის კონსტრუქციას. სუბიექტების მიერ ობიექტების სურვილების კონფორმისტული მიდევნება „სიმულიაკრების ესთეტიკას" „გაქრობის ესთეტიკად" გადააქცევს, სადაც რეალობის ნაცვლად მკვდარი ფორმები მეფობენ" (ლაშხია, 2015). რა იგულისხმება გაყალბებაში, ის რომ თავად შოჯი კოჯიმა ფალმენგოს ასრულებს, თანაც ბრწყინვალედ? მართლაც საოცარია 78 წლის ასაკში მოცეკვავის პლასტიკა, ის უდიდესი ენერგია, რაც სცენიდან მოდის. იქნებ ტყუილში დანიელ პროიეტოს წარმოდგენილ ქალის კაბუკის როლი იგულისხმება? (კაბუკის თეატრში ქალის როლებს ყოველთვის მამაკაცები ასრულებენ) კაბუკის მშვენიერება ხომ სწორედ მიუღწეველის მიღწევაშია? იქნებ ეს გარემოება შოჯი კოჯიმას სიტყვების დასტურია: „თაღლითობა და მოტყუება ხანდახან სიმართლეზე მეტია". რეალობის სიმულაცია ხომ პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი პოსტულატია. ინტუიციასა და მედიტაციაზე აგებული ვიზუალური ინსტალაციებით დატვირთული „სიმულიაკრი" უფრო ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებით გაჯერებული და ასევე ინტერნაციონალური ქორეოგრაფიული ნიმუშებით შექმნილი ემოციური და ამავდროულად კონცეპტუალური თანააზროვნებისკენ მიმართული წარმოდგენა იყო, რომელმაც თბილისელი მაყურებლის უპირობო აღიარება ჰპოვა.

კონცეპტუალური, მინიმუმამდე დაყვანილი გასართობი ფუნქციით, სააზროვნო და პლასტიკის ენით მოთხრობილი სულიერი პრობლემებით დატვირთული: ასეთია საუკეთესო თანამედროვე ქორეოგრაფიული წარმოდგენები.

ბიბლიოგრაფია:

1. ფესტივალ „საჩუქრის" ბუკლეტი, 2018.
2. ლაშხია მ., პოსტმოდერნული სიმულაციური სამყარო (აი უეიუეისა და რონ მიუექის მხატვრული კონცეფციის მაგალითზე), http://eprints.iliauni.edu.ge/2097/.

თინათინ თურქია
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ფილოლოგიის დოქტორი

დიალექტური მეტყველების სცენური დატვირთვა თანამედროვე ქართულ სახელოვნებო სივრცეში

ლინგვისტისათვის თეატრის სცენა კვლევის თვალსაზრისით განსაკუთრებულად საინტერესო სფეროა, რადგან სწორედ სცენაზე შეიძლება ერთმანეთის გვერდით აღმოჩნდეს სხვადასხვა სოციალურ-კულტურული კუთვნილების, მრავალფეროვანი ექსპრესიის საკომუნიკაციო გარემო და კომუნიკანტები, რომელთა სცენურ ხასიათს მიშვნელოვნად განაპირობებს ენობრივი ფაქტურა.

ყოველი კონკრეტული სპექტაკლის კონკრეტული დადგმა შეიცავს იმპროვიზაციის ელემენტებს, რომელთაგან სამეტყველო იმპროვიზაციები, ერთი შეხედვით, მხოლოდ განმახორციელებლის (რეჟისორის, მსახიობის, ან მთელი დამდგმელი კოლექტივის) სუბიექტურ ინიციატივას ჰგავს, თუმცა, თუ დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ თავად ეს ინიციატივა განპირობებულია მრავალი ობიექტური ფაქტორით: ეპოქის სულისკვეთებით, სამიზნე აუდიტორიის (მაყურებლის) სოციალურ-კულტურული დონით, განზოგადების ან პირიქით, ვიწროდ ერთ ობიექტზე მითითების სურვილით, დამდგმელი კოლექტივის მხრიდან იდეის გაგებისა (ერთი მხრივ ავტორის (დრამატურგის) ჩანაფიქრის, მეორე მხრივ კი, ამ საკითხისადმი რეალური დროის წარმოდგენათა შესაბამისად) და ადრესატამდე მიტანის უნარით და ა.შ.

უნდა აღინიშნოს, რომ უცხოურ სამეცნიერო ლიტერატურაში სცენიდან (ან ეკრანიდან) შემოთავაზებულ მეტყველებას ძირითადად ხელოვნების სათანადო დარგების სპეციალისტები ან ლიტერატურათმცოდნეები სწავლობენ და თითქმის არასოდეს – ლინგვისტები. მართალია, ზოგჯერ ხელოვნებათმცოდნეებიც ეხებიან ისეთ დარგებს, როგორიცაა სოციოლინგვისტიკა და ლინგვოკულტუროლოგია, მაგრამ ისინი, როგორც წესი, საენათმეცნიერო თემატიკაში ჩაღრმავებას თავს არიდებენ.

ჩვენში ამ მიმართულებით სამეცნიერო კვლევები, ფაქტობრივ, არ ჩატარებულა. არსებობს რამდენიმე გამოკვლევა ქართული დრამატურგიის ენის შესახებ, თუმცა ძირითადად, მათში ბეჭდური ტექსტებია განხილული და არა ვერბალური ვარიაციები, რომლებიც ერთსა და იმავე დრამატურგიულ ნიმუშს სრულიად განსხვავებულ ჟღერადობას აძლევს, რაც კონკრეტულ დროსა და სივრცეში რეჟისორის, მსახიობისა და მაყურებლის ენობრივ-კულტურულ კომპეტენციასა და მოლოდინს გამოხატავს. ვფიქრობთ, ეს საკითხი კომპლექსურ კვლევას საჭიროებს; მით უფრო, რომ დღეს შოუბიზნესში ერთმანეთს შეერია პროფესიონალიზმისა და დილეტანტიზმის მკვეთრად გამოხატული ნაკადები; ხოლო კერძო სტრუქტურებმა ფართოდ გაუღო კარი თვითნასწავლ შემსრულებლებს რეკლამის, სანახაობის, წამყვანების, გასართობი პროგრამების „რეჟისორთა“ სახით (სამსახიობო მეტყველების საგანგებო კურსი კი მხოლოდ პროფესიონალებს აქვთ გავლილი).

არაპროფესიული კადრების მომრავლების ერთ-ერთი შედეგი ისიცაა, რომ დიალექტური მეტყველება, რომელსაც ქართულ ლიტერატურულსა და თეატრალურ ტრადიციაში ეთნოგრაფიულ-კულტურული დატვირთვა ჰქონდა, დღეს უსაფუძვლოდ გადაიქცა იუმორისტულ ხერხად, რამაც თანამედროვე სანახაობითი ხელოვნება ქართული დრამატურგიის, და ზოგადად ლიტერატურის, კონცეპტუალურ გზას ააცდინა.

ილიას, აკაკის, ყაზბეგის, ვაჟა-ფშაველას, კლდიაშვილის, კონსტანტინე გამსახურდიას, მიხეილ ჯავახიშვილის, ნიკო ლორთქიფანიძისა და სხვათა პერსონაჟების დიალექტური მეტყველების სპეციფიკა სრულიად გამორიცხავს თავად დიალექტის მიმართ ირონიას (გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც სიტუაცია და ნათქვამის შინაარსია იუმორისტული).

დღეს მეცნიერები ორ ერთმანეთის გამომრიცხავ მიმართულებაზე საუბრობენ: ა) განათლება, რომლის საფუძველში დევს ნორმატიული, სტანდარტული ენობრივი მონაცემები (რის გარეშეც აზრი საყოველთაოდ გასაგები ვერ იქნება), თავისთავად გამორიცხავს კუთხურობას, დიალექტურობას და არა მხოლოდ ერთი ენის წიაღში ცდილობს ნორმის უნიფიკაციას, არამედ სხვადასხვა ენის მიმართაც ეძებს ისეთ უნივერსალურ ფორმებს, რომელიც ენათა დაახლოებას შეუწყობს ხელს, და რომელიც ერთი (ან ჯერჯერობით – 2-3) ენის გარშემო მოახდენს მსოფლი-

ოს სამოქალაქო საზოგადოების კონსოლიდაციას; ბ) მეორე მხრივ, თანამედროვე ენათმეცნიერება, პოლიტოლოგია, სოციოლოგია და ფსიქოლოგია (და კიდევ მთელი რიგი ე.წ. იდეოლოგიური დარგებისა) მისტირიან დიალექტების კვდომას და მზად არიან დიალექტის, როგორც ეროვნული საგანძურის გადასარჩენად მთელ რიგ დიალექტებს (მეტადრე პოლიტიკურად საინტერესო რეგიონებში) საგანგებო სტატუსებიც კი მიანიჭონ და მათი სამწიგნობრო ვერსიის განვითარებას შეუწყონ ხელი ენობრივი უფლებების დაცვის სახელით, რაც სრულიად უპერსპექტივო საქმეა. XIX-XX საუკუნეების დიალექტოლოგია ხელმძღვანელობდა მეთოდოლოგიით, როდესაც დიალექტის, კუთხური მეტყველების ჩასაწერად ძირითად რესპონდენტად სოფლის ისეთ ხანდაზმულ მკვიდრს მიმართავდნენ, რომელსაც უაღრესად ჰქონდა შეზღუდული კავშირი სტანდარტულ ენასთან; თანამედროვე დიალექტოლოგებმა გაცილებით ფართოდ წარმოაჩინეს ეს საკითხი: ამჯერად ადგილობრივი მეტყველება შეისწავლება დიალექტური მეტყველების კორელაციით სოციალურ ცვლადთან, ანუ ასაკის, კლასის, გენდერის, საქმიანობისა და სხვ. თავისებურებების გათვალისწინებით. როგორც მიუთითებენ, სხვადასხვა ქვეყანასა და სხვადასხვა ენაში კუთხური მეტყველებისადმი დამოკიდებულება ერთგვაროვანი არ არის. ნაწილობრივ, დიალექტის შესახებ საზოგადოებრივი აზრი მართვადია, კონცეპტუალურია და ან მიმართულია სტანდარტული (და ამასთან, პრესტიჟული) ენის გარშემო სამოქალაქო საზოგადოების კონსოლიდაციისაკენ, ან პირიქით, კუთხური მეტყველებების მარგინალიზაციას უწყობს ხელს. საინტერესოა, რომ დიდი ტერიტორიებისა და მრავალრიცხოვანი მოსახლეობის ქვეყნებში კინემატოგრაფი იშვიათად მიმართავს დიალექტური მეტყველებების სიჭრელის ჩვენებას (მაგალითად, რუსული, ინდური, ჩინური, ინგლისური, იტალიური ფილმების უმრავლესობა).

კლასიკური ქართული დრამატურგიისათვის (და კლასიკური თეატრისათვისაც) არ იყო დამახასიათებელი დიალექტიზმებით მანიპულირება. დასაცინი ის ადამიანი კი არ იყო, ვინც კუთხურად უქცევდა, არამედ ის, ვინც უცხო ენის გავლენის ქვეშ იყო. ამიტომაცაა, რომ პერსონაჟები ქართულად ლაპარაკისას ნაკლებად მიმართავდნენ დიალექტს (იდეალად სალიტერატურო ქართული იყო დასახული) და ბატონი და ყმა სალიტერატურო ქართულით ესაუბრებოდა ერთმანეთს, ხოლო მიკირტუმ გასპარიჩ ტრდატოვი (გ.ერისთავის „გაყრა“) მეტყველებაში სომხურ-რუსულს ურევდა და ამით (სხვა თავისებურებებთან ერთად) იყო სასაცილო და არასიმპათიური პერსონაჟი. ასევე თავისი რუსიციზმებით იყო კომიკური ივანე დიდებულიძეც ამავე პიესაში.

თეატრისათვის განკუთვნილი ნაწარმოების ავტორი ორი კატეგორიისაა:

ა) დრამატურგი, რომელიც იმთავითვე პიესას წერს, და შესაბამისად, თავის ნაწარმოებს თავად ამზადებს სცენისათვის (აღწერს გარემოს, პერსონაჟთა მოქმედებას, სცენებსა და მიზანსცენებს...), აგებს დიალოგებს;

ბ) მწერალი, რომლის ნაწარმოებს სცენარისტი გადაამუშავებს სპექტაკლისათვის, და ამდენად ავტორის „წარმომადგენელი“ ხდება ნაწარმოების შემდგომი რეალიზაციის გზაზე.

მაგრამ სათეატრო ტექსტის ჩამოყალიბება არ ხდება ავტორის, ან თანაავტორ-სცენარისტის მიერ; ტექსტი შემდეგ რეჟისორისა და მსახიობების ხელში ხვდება და იწყება მისი გაუთავებელი ინტერპრეტაცია იმის მიხედვით, თუ რომელი ეპოქაა, როგორია აუდიტორიის კომპეტენცია, გემოვნება, სოციალურ-კულტურული განწყობა და როგორია ეს ყოველივე შემსრულებლებში (რეჟისორი, სცენოგრაფია (მხატვრები, დიზაინერები, მუსიკალური თანხლების უზრუნველყოფა) მსახიობები და ა.შ., და ამ ყოველივეს ემატება შემსრულებელთა ნიჭიერების ხარისხი.

როდესაც ერთსა და იმავე ტექსტს სხვადასხვა ეპოქაში ასცენიურებენ, მისი გააზრება მნიშვნელოვან სახეცვლილებას განიცდის. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ თეატრმა (უფრო ადრე, ვიდრე სხვა სახიობითმა დარგებმა, სწორედ XX საუკუნეში „დაარღვია“ საავტორო უფლებები და სცადა კლასიკური ნაწარმოებები ახალი დროისთვის მოერგო, ასე გაჩნდნენ სცენასა თუ ეკრანზე ჯინსებიანი რომეო და მოკლეკაბიანი ჯულიეტა, გერმანული რაიხის სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი რიჩარდ მესამე და კორიოლანოსი. ცხადია, ცვლილებები სამოსით არ ამოწურულა, შეიცვალა ტექსტის მოდალობა; ხმის სიმაღლე, პუნქტუაციის წაკითხვა, უცხოური ინტონაციის იმიტაციის ობიექტი, ხალხურობის, ჟარგონის, სლენგის თავისებურებები და სხვ.

„ყვარყვარე თუთაბერს“ წერს პოლიკარპე კაკაბაძე როგორც დრამატურგიულ ნაწარმოებს, როგორც პიესას. გიორგი ერისთავიც „გაყრას“ პიესად წერს. მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც მოთხრობა ან რომანი გადაეწყობა სცენარად. მაგალითად, „სამანიშვილის დედინაცვლის“ სცენარი სპეციალურად გაკეთდა და მერე ამ სცენარის მიხედვით რეჟისორმა დადგა

სპექტაკლი. ერთ შემთხვევაში ავტორი მიზნობრივად ქმნის დიალოგურ სურათს და ყველაფერს, რასაც ის ვარაუდობს თანმხლებ ექსტრალინგვისტურ გარემოდ: ოთახი, მისი მოწყობილობა, მსმენელი, მონაწილე აუდიტორია და ა.შ. სცენაზე ამას ემატება მახვილები, საზომი ნიშნები, შესაბამისი წაკითხვა, მოდალური პირობითობები, თვით ავტორისეული სტროფები.

ამის მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ რამდენი რეჟისორიც მოკიდებს ხელს ერთსა და იმავე პიესას, ყველა ერთმანეთისგან განსხვავებული იქნება. რომელი მსახიობის ხელშიც ჩავარდება მაგ: „ჰამლეტის“ მონოლოგი, იმდენჯერ იქნება წაკითხული თავისებური ინტერპრეტაციით. მნიშვნელობა აქვს ქვეტექსტებსაც. შეიძლება სულ სხვა ქვეტექსტი ჩადოს ავტორმა ნაწარმოებში და მსახიობისთვის სულ სხვა დატვირთვა ჰქონდეს. შესაძლებელია დრამატული ნაწარმოები შექმნიდან რამდენიმე წლის მერე დაიდგას სცენაზე. თანამედროვე მაყურებელს იმ აქცენტებით ვეღარ დაელაპარაკები, რომლითაც ლაპარაკობდა შექსპირი. სად XXI საუკუნის სცენაზე გათამაშებული „რომეო და ჯულიეტას“ ურთიერთობები და შექსპირის დროს ან თუნდაც XX საუკუნის რუსთაველის თეატრში დადგმული ვერიკო ანჯაფარიძის ნათამაშები ჯულიეტა. იქ არის სხვა ტემპერამენტი, სხვა ვნება, სხვა განცდა, თუმცა ტექსტი თითქოს მეორდება, ჩვენ მაინც ვიცით, რომ ეს ტექსტი წაკითხულია სხვაგვარად, ენობრივი თვალსაზრისით განახლებული ფორმით.

გამოდის, რომ თუ დრამატული ნაწარმოები ადაპტირებული არ იქნა, გარკვეული დროის შემდეგ, იმ ეფექტს ვერ მოახდენს, რომელიც ამ ტექსტს ახლდა თავის დროზე. ცხადია, მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს აქვს უნივერსალური ღირსებები, რომელიც ყველა დროში ფასობს, თუმცა არის კერძო თავისებურებები, რომელთა ცვლილებას დრო მოითხოვს.

მხატვრული სტილისტიკის განახლების ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითად გვესახება რობერტ სტურუას სპექტაკლი „ყვარყვარე“ (პოლიკარპე კაკაბაძის კომედიის „ყვარყვარე თუთაბერის“ თავისუფალი ინტერპრეტაცია, ყვარყვარე – რამაზ ჩხიკვაძე, მხატვრები – მირიან შველიძე, უშანგი იმერლიშვილი, რუსთაველის თეატრი, 1974 წელი). პოლიტიკური მწვერვალებისაკენ ყვარყვარეს აღმასვლას სხვადასხვა დროს სხვადასხვა გამომსახველობა მოერგო. ყოველ ახალ დადგმაში ყვერყვარეს ეცვლებოდა იერსახე, კოსტიუმი, ნიღაბი და, ცხადია, მისი მეტყველებაც თანდათან თავისუფლდებოდა პრიმიტიული სოფლური ინტონაციისა და ლექსიკისაგან და თანდათან იძენდა „ქალაქური“ ჟარგონის ელემენტებსა და პრონონსს.

ამ ბოლო დროს, გაჩნდა მიმართულება, რომელიც ტექსტის მნიშვნელობასთან დაბრუნებას უჭერს მხარს და ამიტომ ისეთ პროექტებზე მუშაობს, სადაც მაქსიმალურადაა შეზღუდული გამომსახველობითი საშუალებები და ავტორისეული აქცენტებია წინ წამოწეული. ფაქტობრივ ესაა ტექსტის კითხვა, დამატებითი ეფექტების გარეშე.

ნანა გელაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

იაპონური ტრადიციული თეატრალური ხელოვნება – ისტორია და თანამედროვეობა

იაპონური თეატრალური ხელოვნება თავისი ორიგინალურობითა და ეგზოტიკურობით არა მხოლოდ აღმოსავლური კულტურის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს, არამედ მსოფლიო მასშტაბის ფენომენს. ინტენსიური განვითარება მან VII საუკუნეში დაიწყო (ჩინეთის გავლენის საფუძველზე), XII საუკუნის მიწურულს კი ქვეყანაში მიმდინარე რადიკალური ისტორიულ-პოლიტიკური ძვრების ფონზე სხვადასხვა თეატრალური ჟანრების (ბუგაკუ, გაგაკუ, სარუგაკუ, ჯიორური და სხვ.) შემდგომი ტრანსფორმაციის და სინთეზის პროცესი დაიწყო, რაც მე-14 საუკუნეში დასრულდა (Ortalani, 1990:41-43, 55-57). ამ სინთეზის საუკეთესო შედეგს განასახიერებენ იაპონური ტრადიციული თეატრები ნოოგაკუ, რომელიც უფრო ხშირად მოიხსენიება სახელწოდებით – ნო (იაპონურად ნიშნავს – ოსტატობას) და კაბუკი. წინამდებარე ნაშრომში სწორედ მათზეა ყურადღება ფოკუსირებული, როგორც იაპონური ეროვნული თეატრალური ხელოვნების ეტალონებზე.

ნოს თეატრმა იმთავითვე წარმატებით დაიწყო ფუნქციონირება. მას მეცენატობას უწევდნენ უმაღლესი სახელისუფლებო იერარქიის წარმომადგენლები ანუ შოგუნები, რადგანაც ნოს რელიგიურ-მისტიური ხასიათის წარმოდგენები სავსებით მიესადაგებოდა ხელისუფლებისა და სამხედრო არისტოკრატიის ფენის – სამურაების გემოვნებას და მრწამსს. აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ხელისუფალი ხშირად თავადაც იღებდა მონაწილეობას წარმოდგენებში (Keene, 1966:25; Varley, 1984:101). ახალი თეატრის ოფიციალური კურთხევა 1375 წელს ქ. ნარაში მოხდა შოგუნ აშიკაგა იოშიმიცუს (1358-1408) მიერ, რომელიც თეატრალური ხელოვნების დიდი მოტრფიალე იყო (Глускина, 1973:68; გელაშვილი, 2012:188). თეატრის ფუძემდებლები იყვნენ მამაშვილი კანეამი კიოცუგუ (1333-1384) და ძეამი მოტოკიო (1363-1444), რომლებიც არა მხოლოდ სახელოვანი რეჟისორები და დრამატურგები იყვნენ, არამედ შესანიშნავი მსახიობები, კომპოზიტორები და პედაგოგებიც. მათ სარუგაკუ[41] ნოდ გარდაქმნეს და ისეთი ჟანრობრივი სახე მისცეს, როგორიც მას დღეს აქვს.

ნოს წარმოდგენები ერთდროულად ოპერის, ბალეტის და დრამის ნაზავს წარმოდგენდა, ვერბალური მასალა კი გარითმული პროზით ან ლექსის სახით იყო წარმოდგენილი. პიესების სიუჟეტები იაპონური კლასიკური ლიტერატურას, ბუდისტურ და შინტოისტურ ლეგენდებს ეფუძნებოდა, თუმცა რეპერტუარში იყო და არის დღესაც სპექტაკლები სხვადასხვა ღვთაებების, სახელოვანი მეომრების, სასიყვარულო თავგადასავლების შესახებ. გამომდინარე იქედან, რომ ნოს თეატრის უმთავრესი ატრიბუტი ნიღაბია, მას ნიღბების თეატრსაც უწოდებენ. ეს ნიღბები, რომლებსაც პროფესიონალი ოსტატები დიდი რუდუნებით ამზადებდნენ, გამოსახავდნენ ადამიანებს, ცხოველებს, ღვთაებებს, დემონებს, მწერებს, მათთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიუანსებით. ნიღბების მოხატულობა, ფერთა გამა და ფორმა გარკვეულ შემუშავებულ კანონებს ემორჩილებოდა და ტრადიციულობას ინარჩუნებს დღესაც (Michishigo, 2010:153-154). სწორედ მათ მიხედვით ამოიცნობს მაყურებელი კონკრეტული პერსონაჟის ხასიათს, ასაკს, სქესს, ფსიქოლოგიურ განწყობას და ა.შ. ეს მასკარადული, გროტესკული ნიღბები ხელოვნების არაჩვეულებრივ ნიმუშებს განასახიერებდნენ. ამიტომაც იყო, რომ მსახიობები მათ სათუთად უფრთხილდებოდნენ და თაობიდან თაობას გადასცემდნენ (Гришелева, 1966:42). ამან თავის მხრივ, განაპირობა ნიღბების ხელოვნების ცალკე დარგად გამოყოფა და პროფესიონალ ოსტატთა ფენის ფორმირება, რომლებიც ნიღბებს ამზადებდნენ ქვისაგან, ქაღალდისაგან, ძვლისაგან, ცხოველთა რქებისაგან, ხისაგან და სხვა მასალისაგან.

---

[41] სარუგაკუ – სიტყვასიტყვით ნიშნავს – სხვადასხვა წარმოდგენებს. ეს იყო VII საუკუნეში აღმოცენებული ხალხური ფარსის სახეობა, რომელიც ცეკვა-სიმღერასთან ერთად, შეიცავდა აკრობატიკის, ილუზიონიზმის და სხვა საცირკო სანახაობათა კომპლექსს.

უნიკალურ ნიღბებთან ერთად, ნოს თეატრი იმთავითვე მრავალფეროვანი დეკორატიული კოსტუმებით გამოირჩეოდა, რომლებიც დღესაც ისტორიული სიზუსტითაა დაცული. ორიგინალურ არქიტექტურულ კონსტრუქციას წარმოადგენს ნოს თეატრის სცენა: ესაა მომცრო ზომის კვადრატული ფიცარნაგი, რომლიც მაყურებელთა დარბაზისაგან ხრეშით და ქვიშით დაფარული დაახლოებით ერთ მეტრიანი მანძილითაა გამოყოფილი. სცენა სამი მხრიდან ღიაა, რათა მაყურებელს ყველა მხრიდან შეეძლოს სცენაზე მიმდინარე მოქმედებების თვალყურის მიდევნება. სცენის ერთადერთ დაკანონებულ მუდმივ რეკვიზიტს წარმოადგენს მისი უკანა კედლის ფონზე გამოსახული ტოტებგაშლილი სტილიზებული ფიჭვი – დღეგრძელობის სიმბოლო, რაც ეფუძნება შინტოისტურ რწმენას იმის თაობაზე, რომ ღმერთები ციდან ფიჭვის საშუალებით ეშვებოდნენ დედამიწაზე (A Pictoral Journey, 2004:45). მოქმედებები სცენის უკანა კედელთან განთავსებული ორკესტრის თანხლებით მიმდინარეობს, რომელიც ბამბუკის ფლეიტის (ფუე) და სხვადასხვა ზომის დასარტყამი ინსტრუმენტებისაგან (ტაიკო) შედგება, სცენის მარჯვენა მხარე კი რვა მომღერალი მამაკაცისაგან შემდგარი ქოროა განთავსებული (Ebrey, 2009:213). თეატრის არსებობის საწყის ეტაპზე მაყურებლები ღია ცის ქვეშ – ტატამზე ისხდნენ, მოგვიანებით, როდესაც იაპონიაში თეატრებისთვის სპეციალური ნაგებობების აგება დაიწყო, უკვე სკამები განთავსდა დარბაზებში.

ნოსთან განუყრელად დაკავშირებული იყო მის წიაღშივე აღმოცენებული სატირულ-იუმორისტული მცირე ზომის (10-15 წუთიანი) წარმოდგენა – კიოგენი (იაპონურად ნიშნავს – დაუფიქრებლად, ანაზდად წარმოთქმულ სიტყვებს), რომელიც სპექტაკლის ინტერვალების დროს სახუმარო-სატირულო დიალოგების სახით სრულდებოდა. კიოგენის ტიპურ სიუჟეტებს წარმოადგენდა ბუდისტ ღვთისმსახურთა გამასხარავება, ოჯახური კინკლაობა, ასევე ცხოვრებისეული სხვადასხვა საჭირობოროტო თემატიკა (Gillespie, 1994:16). აღსანიშნავია, რომ ნოსგან განსხვავებით, კიოგენის სკეჩებში მეტყველება უბრალო სალაპარაკო ენით წარმოებდა, რამაც განსაზღვრა კიდეც მისი პოპულარობა მოსახლეობის ფართო წრეში. ტრადიციულად, ნოს პროგრამა 5 სპექტაკლისაგან შედგებოდა, მასში გაბნეული 3-4 კოიოგენ სცენით. თანამედროვე პროგრამა კი 2-3 სპექტაკლისაგან შედგება, მასში ჩართული 12 კიოგენით. სპექტაკლიცა და ცალკეული სკეჩებიც შედგება შესავალისაგან, ძირითადი ნაწილისაგან და სწრაფი ფინალისაგან. დღესდღეობით კიოგენი უმეტესწილად დამოუკიდებელ სპექტაკლებს მართავს.

ნოს იდეოლოგიურ ასპექტთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრის მსახიობები და რეჟისორები იმთავითვე იმ აუდიოტირიის გემოვნებაზე იყვნენ მორგებულები, რომლის ესთეტიკური და იდეოლოგიური თვალთახედვა ძენ-ბუდისტური[42] იყო. როგორიც არ უნდა ყოფილიყო პიესის შინაარსი, ყველა შემთხვევაში მისი კომპოზიცია, გამომსახველობითი მეთოდები, გარემო და სხვ., სრულ თანხვედრაში იყო ძენ-ბუდიზმის დოგმებთან. კერძოდ, სპექტაკლები მოკლებულია ბანალურობას, სიცხადეს, მაყურებლისაგან დაფიქრებას და მიხვედრილობას მოითხოვს, განსაკუთრებულად ძლიერ ეფექტებსა და გრძნობების გამოხატვას კი მსახიობები ახდენდნენ მინიშნებით, ნართაულად და თავშეკავებულად (Сэнсом, 1999:406; გელაშვილი, 2018:191).

XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ნოს თეატრმა თავისი აყვავების ზენიტს მიაღწია. ამ მიმართულებით დიდმნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა შოგუნ ჰიდეიოშის (1582-1898) მიერ 1596 წელს გამოცემული ბრძანებულება, რომლის თანახმად, პირველად იაპონიის ისტორიაში ნოს თეატრის მსახიობებსა და მუსიკოსებს რეგულარული ხელფასი დაენიშნათ, ნოს ზოგერთ სკოლას კი მიწის ნაკვეთებიც გადაეცათ (Ortolani, 1990:137-138). შესაბამისად, ქვეყანაში თეატრალურ მოღვაწეთა სოციალური სტატუსი ამაღლდა, გაუმჯობესდა მათი მატერიალური მდგომარეობა, ნოს სხვადასხვა სკოლების ხელმძღვანელობა საგანგებო მოხელეების – იემოტოების პრეროგატივა გახდა. ეს წოდება (რომელიც მემკვიდრეობითი იყო) ენიჭებოდა განსაკუთრებულად წარმატებულ და პოპულარულ მსახიობებს, რომელთა მოვალეობას წარმოადგენ-

[42] ძენ-ბუდიზმი – ბუდიზმის ერთ-ერთი მიმდინარეობა, რომელიც იაპონიაში ჩინეთიდან გავრცელდა XII საუკუნის მიწურულს. ტერმინი "ძენ" ნიშნავს – მზერას, თვითჩაღრმავებას, მედიტაციას. სწორედ ძენის პრინციპებს დაეფუძნა იაპონური ხელოვნების ისეთი სპეციფიკური დარგები, როგორიცაა იკებანა, ჩაის სმის რიტუალური ცერემონია, ბაღების და პარკების მოწყობის ხელოვნება, ასევე აღმოცენდა პოეზიის, ფერწერის, თეატრის, არქიტექტურის ახალი მიმდინარეობები.

და თეატრის რეპერტურის შედგენა, როლების განაწილება, მსახიობთა ოსტატობის დონის შეფასება, ამასთანავე ისინი ფხიზლად ადევნებდნენ თვალყურს თითოეული მსახიობის ყოფაქცევას და დაწესებულ ნორმათა დაცვას (Анарина, 1984:24-29). ასე რომ, იემოტოები მეტად ფართო უფლებამოსილების და დიდი მატერიალური სახსრების მფლობლებიც იყვნენ, XIX საუკუნის დამდეგისათვის კი ისინი იაპონიის ერთ-ერთ ყველაზე მდიდარ და გავლენიან ფენად ჩამოყალიბდნენ.

ნოს თეატრის ბედი მომდევნო ხანებში ხანგამოშვებითი ცვალებადობით წარიმართა: იაპონიის ხელისუფლების სათავეში ტოკუგავას დინასტიის მოსვლის შემდეგ (1603 წ.) დინასტიის ფუძემდებლის – იეიასუს (1603-1616) ბრძანებით, შოგუნად მისი კურთხევის საზეიმო ცერემონიალი მთლიანად ნოს თეატრმა ჩაატარა. ამიერიდან ყველა ღირშესანიშნავი მოვლენა სახელისუფლებო ელიტაში ნოს საგანგებო წარმოდგენის თანხლებით ტარდებოდა. ცერემონიული ელფერის შეძენის გამო, ნოს თეატრი მასობრივი მაყურებლისაგან მოწყვეტილი აღმოჩნდა, მან რეალობასთან კავშირი დაკარგა და თანდათან ხელოვნების ფორმალიზაციის გზას დაადგა (Гришелева, 1986:44). XVIII საუკუნეში ნოს მხატვრული დონის დაქვეითება დაიწყო – გამარტივდა რეკვიზიტები, ნიღბები, ცეკვები, კოსტუმები. XIX საუკუნის შუა ხანებში კი, როდესაც იაპონიაში დასავლურ ფასეულობათა ელემენტმა დაიწყო ფეხის მოკიდება და იაპონელები ახალმა უცხოურმა კულტურამ მიიზიდა, ნოს მეცენატებიც შემოეცალნენ, მაყურებელი მოაკლდა და მსახიობთა უმეტესობა უმუშევარი დარჩა. საბედნიეროდ, ეს კრიზისული პერიოდი ხანმოკლე აღმოჩნდა და როგორც კი ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიკური სტაბილიზაცია დაიწყო, ეროვნული ტრადიციების აღორძინების აუცილებლობაც გამოიკვეთა. მათ შორის იყო თეატრალური ხელოვნებაც, რომელმაც თანდათან ოდინდელი საპატიო სტატუსი აღიდგინა და შედეგად, ნო კვლავ იაპონელი ელიტარული საზოგადოების კერპად იქცა.

ნოსთან შედარებით უფრო ახალგაზრდაა მსოფლიოში სახელგანთქმული კაბუკის თეატრი, რომელიც ხალხური შემოქმედების საფუძველზე აღმოცენდა იაპონიაში XVII საუკუნის დასაწყისში. სახელწოდება მიმდინარეობს იაპონური ზმნიდან – კაბუკუ, რომელსაც რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს: არაორდინარული, განსხვავებული ქცევა, გართობა, მხიარულება, სიმღერისა და ცეკვის ოსტატობა (Гундзи, 1969:16; A Pictoral Journey, 2004:44). ყველა ეს მნიშვნელობა სავსებით მიესადაგება კაბუკის მსახიობთა თავისუფალ ქცევას და ცეკვის სტილს, მათ ექსტრავაგანტულ ჩაცმულობას. ასე რომ, კაბუკი შეიძლება ინტერპრეტირებული იყოს, როგორც ავანგარდული, უჩვეულო თეატრი. მისი დამაარსებელი იყო ტაძრის მოცეკვავე ახალგაზრდა ქალი იძუმო-ნო ოკუნი (ანუ ოკუნი იძუმოდან), რომელიც თავდაპირველად რელიგიური დღესასწაულების დროს ტაძრებთან რიტუალურ ცეკვებს ასრულებდა, რითაც დიდი პოპულარობა მოიპოვა. წარმატებით გამხნევებულმა ოკუნიმ თავისი რეპერტუარის გაფართოება დაიწყო, რომელიც ხალხურ ცეკვა-სიმღერებს ეფუძნებოდა და სხვადასხვა მუსიკალური ინსტრუმენტების თანხლებით სრულდებოდა (Сабуро, 1972:156). ინოვაციური თეატრალური წარმოდგენების გამართვა მან ქ. კიოტოში დაიწყო – მდ. კამოს დამშრალ კალაპოტთან.[43] ოკუნის ტემპერამენტიანი ცეკვები და თამამი მოძრაობები უკვე აშკარა ეროტიკულ ელემენტებს შეიცავდა და ძალზე შორს იყო რელიგიური კონტექსტისაგან (Гришелева, 1986:48-49). ამგვარი რეპერტუარის წარმატება მყისიერი და რეზონანსული აღმოჩნდა. შედეგად, 1603 წელს ოკუნიმ კიოტოში თავისი თეატრის დაარსება შეძლო, რომლის დასი უსახლკარო, გაჭირვებული გოგონებით დააკომპლექტა (Varley, 1984:163).

ახალი ტიპის თეატრალური წარმოდგენები მაყურებელთა ფართო წრის ინტერესს და აღტაცებას იწვევდა, რამდენადაც უშუალოდ ეხმიანებოდა მის გემოვნებას და დროის მაჯისცემას. კაბუკიმ მკვეთრად შემოაბრუნა სანახაობრივი ხელოვნება რელიგიურიდან ცოცხალი, რეალისტური სამყაროსკენ. დროთა ვითარებაში იაპონიის სხვადასხვა ქალაქებშიც დაარსდა ქალთა დასები, რომლებიც ბაძავდნენ ოკუნის ცეკვებს, იმავდროულად ცდილობდნენ კონკურენციაც გაეწიათ მისთვის (Leiter, 2002:16). ნოს თეატრისაგან განსხვავებით, კაბუკი კანონიკური ნორმებით შეზღუდული არ იყო და შემოქმდებითი თავისუფლებითაც გამოირჩეოდა. თუმცა, თავდაპირველად მან გარკვეული ელემენტები თავისი წინამორბედისაგან გადმოიღო. მაგალითად, კა-

[43] აღსანიშნავია, რომ კაბუკის თეატრის 400 წლის იუბილესთან დაკავშირებით, 2002 წელს ქ. კიოტოში, მდ. კამოსთან იძუმო-ნო ოკუნის პატივსაცემად მისი ძეგლი დაიდგა.

ბუკიშიც ორკესტრი დოლებისგნ და ფლეიტისგან შედგებოდა, მაყურებლები პირდაპირ მიწაზე (ან ტატამზე) ისხდნენ, სცენაც ნოს თეატრის ზუსტ ასლს წარმოადგენდა და სხვ. (Сабуро, 1972:16; Varley, 1984:163). გარკვეული პერიოდის შემდეგ კი კაბუკიმ სრულიად განსხვავებული სახე მიიღო. ამ კუთხით განსაკუთრებით აღსანიშნავია იმ ეპოქისათვის უნიკალური სასცენო ტექნიკური აღჭურვილობა. სახელოვანმა დრამატურგმა ნამიკი შოზამ (1730-1773) 1758 წელს გამოიგონა ორიგინალური კონსტრუქციის მბრუნავი სცენა, ასევე ლიუკიდან სცენაზე რამდენიმე ადგილას ამომავალი ამწე სისტემა – სერი. ამ მოწყობილობების მოძრაობით და ბრუნვით ხდებოდა შესაბამისი სცენებისა და დეკორაციების დინამიური მონაცვლეობა, რაც მაყურებლებს საშუალებას აძლევდა ერთდროულად თვალყური ედევნებინათ პიესის სხვადასხვა ეპიზოდებისათვის (Shozo, 2005:125; Kawatake, 2006:61). კაბუკის სპეციფიკურ კომპონენტს წარმოადგენს ასევე სცენიდან მაყურებელთა დარბაზისკენ გადებული ხიდი – ჰანამიჩი (იაპონურად ნიშნავს – ყვავილების გზას), რომლის დანიშნულება ის არის, რომ მასზე მოძრაობით მსახიობი უფრო ახლო კონტაქტში იყოს მაყურებელთან და მეტი ემოციური ეფექტი მოახდინოს მასზე (Scott, 1999:18; Matsui, 2010:5; kawatake, 2006:97). იმავდროულად ეს უფრო ინტიმურ ატმოსფეროსაც ქმნის, ვიდრე ამის საშუალებას სასცენო სივრცე იძლევა. თუკი ნოს თეატრის მსახიობთა უმთავრესი აქსესუარი ნიღაბია, კაბუკის თეატრში ანალოგიური ფუნქცია განსაკუთრებულ გრიმს – კუმადორის ენიჭება. ეს არის მსახიობის თეთრად შეღებილ სახეზე გავლებული სხვადასხვა ფერისა და ზომის ზოლები, რომლებსაც შესაბამისი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს (Shozo, 2005:125; Kawatake, 2006:110-111; Matsui, 2010:5,17). თეატრის რეპერტუარი იმთავითვე მეტად მრავალფეროვანი იყო – ტრაგედიით და დრამით დაწყებული, კომედიით და ლირიკული პიესებით დამთავრებული. რაც შეეხება დღევანდელობას, კაბუკიში ახალი და თანამედროვე ტიპის სპექტაკლებიც იდგმება. მსახიობთა დიალოგები დღესაც შუა საუკუნეების არქაული ფრაზეოლოგიისაგან შედგება, გარითმული და სტილიზებული ინტონაციებით, რაც ცეკვის, მუსიკის და სპეციფიკური ჟესტიკულაციის თანხლებით სრულდება (Cavaye, 1998:28-30; გელაშვილი, 2012:253). ამიტომაც მაყურებლები აღჭურვილნი არიან ყურსასმენებით, რათა მათთვის გასაგები იყოს სცენაზე მიმდინარე მოვლენები. ამ კონტექსტში ხაზგასასმელია, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში მთავარი აქცენტი კეთდება სამსახიობო ოსტატობის წარმოჩენაზე და ვიზუალურ ეფექტებზე, რაც მიმიკის, გრიმის, პანტონიმისა და სტილიზებული დეკლამაციებით ხორციელდება. პიესის შინაარსს კი შედარებით მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭება.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, კაბუკი და მისი მსახიობები შემოქმედებითი თავისუფლებით გამოირჩეოდნენ, ისინი ღიად და დაუფარავად არღვევდნენ მთავრობის მიერ დაწესებულ მკაცრ სოციალურ-მორალურ პრინციპებს. აქედან გამომდინარე, კაბუკი დაარსებისთანავე ხელისუფლებასთან მიმართებაში ოპოზიციაში აღმოჩნდა. სამთავრობო პოლიტიკამ განსაკუთრებით ხისტი სახე მიიღო XVII საუკუნის 20-იანი წლებიდან, როდესაც ქვეყანა დასავლური სამყაროსაგან თვითიზოლაციის გზას დაადგა. იზოლაციის ხანა საკმაოდ ხანგრძლივი აღმოჩნდა და მხოლოდ 1854 წელს მოხერხდა იაპონიის ძალდატანებით „გახსნა“ აშშ-ს მიერ (გელაშვილი, 2013:203). მთავრობის მიერ გამოცემული ედიქტები აფიქსირებენ სოციალური დიფერენციაციის ნორმებს ყველაფერში – საქმიანობის სფეროში, ტანსაცმლის და კვების ხარისხში, სასჯელის განსაზღვრაში და ა.შ. ბუნებრივია, რომ სათანადო აკრძალვები და ინსტრუქციები კულტურის სფეროზეც ვრცელდებოდა, მათ შორის მსახიობების და თეატრების მიმართ (Сабуро, 1972:143; გელაშვილი, 2013:206). ეს ეხებოდა მსახიობთა ქცევას, ჩაცმულობას (რათა საზოგადოების სხვა ფენებისაგან ადვილად გამოსარჩევი ყოფილიყვნენ), პიესების შინაარსს. კერძოდ, დრამატურგებს ეკრძალებოდათ სოციალური და პოლიტიკური თემების გაშუქება და ე.წ. მხიარული კვარტლებისა და მათ მობინადრეთა ყოფა-ცხოვრების აღწერა. თეატრებისა და სხვა გასართობი დაწესებულებების განთავსება ნებადართული იყო მხოლოდ ქალაქის განაპირა უბანში, მსახიობებს კი ეკრძალებდათ თავიანთი ნება-სურვილით ქალაქის სხვა უბნებში გადაადგილება (Гришелева, 1986:120; Shozo, 2005:165; Kawatake, 2006:55). ყოველივე ამის მიუხედავად, მოსახლეობის ლტოლვა და სიყვარული იმდენად დიდი იყო სანახაობრივი ხელოვნების მიმართ, რომ ვერანაირი აკრძალვები და ცენზურა ვერ აბრკოლებდა პოპულარული თეატრების განვითარებაღმასვლას.

ცენზურას და პოლიციას განსაკუთრებულ პრობლემებს კაბუკის თეატრი უქმნიდა, რომელიც დაუმორჩილებლობას უცხადებდა მთავრობის მიერ დაწესებულ შეზღუდვებს. არსებობდა

სხვა ფაქტორებიც, რომელიც ნეგატიურად განაწყობდა ხელისუფლებას კაბუკის მიმართ. საქმე ის იყო, რომ მსახიობ ლამაზმანებს უამრავი თაყვანისმცემელი ჰყავდათ, რომელთა ზღვარგადასული ემოციები სპექტაკლის მსვლელობის დროს, ხშირად ჩხუბითა და მკვლელობითაც კი სრულდებოდა. ყოველივე ზემოთქმულის გამო, ხელისუფლება კაბუკის აღიქვმდა, როგორც საზოგადოების მორალურ ეთიკური ნორმების რღვევისა და გახრწნის წყაროს. ერის ზნეობირვი დაცვის მოტივით, 1629 წელს მთავრობის ედიქტი გამოიცა, რომლის თანახმად, მსახიობ ქალებს კაბუკის სცენაზე გამოსვლა აეკრძალათ (Гришелева, 1986:50; Ortolani, 1995:97; Cavaye,1998:18). მათი ადგილი ჯერ ახალგაზრდა ვაჟებმა დაიკავეს, 1652 წლიდან კი ეს უკანასკნელნიც დათხოვნილ იქნენ და მათ შუა ხნის მამაკაცები ჩაენაცვლნენ (Гундзи, 1969:47). ქალთა როლების შემსრულებელ მამაკაცებს ონნაგატა (იაპონურად ნიშნავს – ქალის სტილს) ეწოდათ. აღნიშნულმა ღონისძიებამ მამაკაცათა აქტიორული შესაძლებლობების მაქსიმალურად დახვეწას შეუწყო ხელი, რამდენადაც ქალის როლის განსახიერება დიდი ძალისხმევას, ხანგრძლივ ფიზიკურ და ფსიქოლოგიურ წვრთნას მოითხოვდა. როგორც ჩანს, სწორედ ამის გამო ონნაგატებმა დასში განსაკუთრებულად საპატიო სტატუსი დაიმკვიდრეს. აღსანიშნავია, რომ მათ მამაკაცის როლის შესრულების უფლება უკვე აღარ ჰქონდათ (Cavaye, 1998:20; Yanai, 2010:4-5). ხელისუფლების მოთხოვნით, ონნაგატები ვალდებულნი იყვნენ თავის წინა ნაწილი გადაეპარსათ, რათა გამორჩეულნი ყოფილიყვნენ სხვა მსახიობებისაგან. თუმცა სცენაზე ისინი, რა თქმა უნდა, პარიკს ხმარობდნენ (Kawatake, 2006:55).

კაბუკისათვის ოქროს ხანას წარმოადგენდა XVII საუკუნის მეორე ნახევარი. XVIII საუკუნის შუა ხანებში მის მიმართ ინტერესი განელდა. პოპულარობის თვალსაზრისით, მისი ადგილი თოჯინების თეატრმა – ბუნრაკუმ დაიკავა (Сэнсом, 1999:515-516). XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე კაბუკიმ კვლავ დაიწყო აღორძინება, 1867-68 წლების მეიჯის რესტავრაცია კი, რომლის დროსაც ქვეყანაში პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური და კულტურის სფეროს რეფორმები გატარდა, მძლავრი იმპულსი აღმოჩნდა იაპონური ტრადიციული თეატრის ოდინდელი დიდების აღსადგენად. მართალია, მეორე მსოფლიო ომის დასრულების შემდგომ, იაპონიაში აშშ-ს ოკუპაციის საწყის ეტაპზე ეროვნული თეატრალური წარმოდგენები აიკრძალა, თუმცა 1947 წელს ეს ტაბუ მოიხსნა და ტრადიციული თეატრების ფუნქციონირება განახლდა.

იაპონურმა თეატრალურმა ხელოვნებამ საუკუნეთა მანძილზე გარკვეული დოზით სახეცვლილება განიცადა, თუმცა ტრადიციულობა და თვითმყოფადობა არ დაუკარგავს. კაბუკიც და ნოც დღესდღეობით იაპონიის ისტორიული წარსულის ცოცხალ მატიანეს განასახიერებენ და უწინდებურად წარმატებით აგრძელებენ ფუნქციონირებას. ამასთან, კაბუკისთან შედარებით, ნოს თეატრი უფრო კონსერვატიულ ფორმას წარმოადგენს და მისი მაყურებელი ძირითადად ელიტარული საზოგადოებაა. უკანასკნელ ხანებში სულ უფრო პოპულარული ხდება ნოს თეატრალური წარმოდგენები, რომლებიც ღია ცის ქვეშ, ღამით იმართება კოცონის ფონზე და შუქზე. ბევრი ასეთი სპექტაკლი იდგმება ზაფხულობით ბუდისტურ ან შინტოისტურ ტაძრებში და საზოგადოებრივ პარკებში. რაც შეეხება კაბუკის, ის ყველაზე პოპულარულ ტრადიციულ დრამატულ ჟანრად ითვლება იაპონელი საზოგადოების ფართო წრეში. მთლიანობაში, ორივე წარმოდგენილი თეატრი თავიანთი ორიგინალურობით, რეკვიზიტებით, მსახიობთა ოსტატობით, მუსიკის ჰანგებით, ფერადოვანი და ძვირფასი კოსტიუმებით – ამ ყველაფრით საოცარ ეფექტს ახდენს მაყურებლებზე, რომლებიც რამდენიმე საათს დაუვიწყარ ჯადოსნურ სამყაროში ატარებენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გელაშვილი ნ., იაპონია საუკუნეთა ლაბირინთებში, თბილისი, 2012.
2. გელაშვილი ნ., იაპონიის თვითიზოლაციის პოლიტიკის არსი, ჰუმანიტარული კვლევები – წელიწდეული, №4, თბილისი, 2013.
3. გელაშვილი ნ., შორეული აღმოსავლეთის რელიგიები, თბილისი, 2018.
4. A Pictoral Journey to Japan's Cultural Freasures: the beauty of Japan, Foreword By E. Scidensticker, Tokyo, 2004.
5. Cavaye R., Kabuki – A Pocket Guide, Singapore, 1998.

6. Ebrey P., Walthell A., Palais J., East Asia, A Cultural, Social and Political history, USA – Wadsworth, 2009.
7. Gillespie J. K., Traditional Japanese Culture and Modern Japan, Tokyo, 1994.
8. Kawatake Toshio, Kabuki, Tokyo, 2006.
9. Keene D., No: The Classical Theatre of Japan, Tokyo, 1966.
10. Leiter L. Samuel, A Kabuki Reader – History and Performance, New York-London, 2002.
11. Matsui Kesako, The Mystique of Kabuki, Niponica, N1, Tokyo, 2010.
12. Michishige Udaka, The Secrets of Noh Masks, Tokyo – New York – London, 2010.
13. Ortalani Benito, The Japanese Theatre from Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism, USA – Princeton, 1995.
14. Scott A., The Kabuki Theatre of Japan, London, 1999.
15. Shozo Sato, Soul of Japan, Introducing Traditional Japanese Arts of the New Generation, Tokyo, 2005.
16. Varley H. P., Japanese Culture, Honolulu, 1984.
17. Анарина Н. Г., Японский театр Но, Москва, 1984.
18. Глускина А. Е., Об истоках театра Но, Театр и грамматургия Японии, Москва, 1973.
19. Гришелева Л. Д., Формирование Японской нацональной культуры – конец XVI начало XX века, Москва, 1986.
20. Гундзи Масакацу, Японский театр Кабуки, Москва, 1969.
21. Сабуро Иэнага, История Японской культуры, Москва, 1972.
22. Сэнсом Дж., Б., Япония, краткая история куьтуры, Санкт-Петербург, 1999.

ვლადიმერ ბიბილეიშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ვალერიან შალიკაშვილის თეატრალური ესთეტიკა

ვალერიან შალიკაშვილი გახლდათ ფართო ინტერესების თეატრალური მოღვაწე. იგი იყო მსახიობი, რეჟისორი, პედაგოგი, დრამატურგი, პუბლიცისტი და საზოგადო მოღვაწე. სულ რაღაც თხუთმეტი წელი იღვაწა ქართულ სცენაზე და საპატიო ადგილი სამუდამოდ დაიმკვიდრა.

ვ. შალიკაშვილი იყო ფსიქოლოგიური რეალისტური თეატრის საუკეთესო წარმომადგენელი. იმ დროს ყველა თეატრში მოქმედებდა მსახიობების ამპლუის მიხედვით შერჩევის პრინციპი. შალვა დადიანი, რომელსაც შალიკაშვილთან თეატრში მუშაობის დიდი ხნის სტაჟი აკავშირებდა, ასე ახასიათებს მის აქტიორულ შესაძლებლობებს: „მთავარი ის კი არ იყო, რომ მას შეეძლო როგორც დრამატული როლების, აგრეთვე კომიკურისაც შესრულება და ორივეგან დიდის ოსტატობით. ეს იმ დროს, როდესაც, საერთოდ თეატრში ე.წ. ამპლუა მეტად განსაზღვრული იყო“ (დადიანი, 1948:151).

ვ. შალიკაშვილს თავისი ნიჭიერებითა და აქტიორული ოსტატობის წყალობით შეეძლო გადაელახა ამპლუის საზღვრები და მიეღწია ჟანრული მრავალფეროვნებისათვის. ამაზე მეტყველებს მის მიერ განსახიერებული როლები: იაგო („ოტელო“), შტოკმანი („დოქტორ შტოკმანი“), ტირეზია („ოიდიპოს მეფე“), ლეფევრი („მადამ სენ ჟერმენი“), დარისპანი („დარისპანის გასაჭირი“), სულეიმან ხანი („ღალატი“), ელიზბარ ერისთავი („თამარ ბატონიშვილი“) და სხვა. მან თავისი ხანმოკლე სამსახიობო კარიერის მანძილზე ასამდე როლი შეასრულა. ვ. შალიკაშვილის თამაშს ყოველთვის ახასიათებდა ბუნებრიობა და სისადავე. ის სცენაზე მუდამ ანსახიერებდა ადამიანს თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეებით. უპრეტენზიოდ, ისეთნაირად, როგორც სინამდვილეში არის. მაყურებელთა დასანახავად გამოჰქონდა ის ზრახვები, რაც განსაზღვრულ პერსონაჟის შინაბუნების ბრძმედშია გატარებული და რაც მას სცენაზე ყველას შესახედად ამოქმედებს და ალაპარაკებს.

ვ. შალიკაშვილი უფრო გრძნობის აქტიორი იყო ვიდრე გარეგანი ფორმისა, მაგრამ კარგად ესმოდა, რომ მაყურებელთა ემოციებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს შესაფერ ფორმით ამეტყველებულ გრძნობებს, ამიტომ მუდამ ზრუნავდა მათ ჰარმონიულ მთლიანობაზე.

„რეჟისორის საკითხი მუდამ შეადგენდა ჩვენი სცენისათვის საჭირბოროტო საგანს. გამგეობა ყოველივე ღონისძიებას ხმარობდა ეს საქმე რიგიანათ მოეწყო და ხარჯსაც არ ერიდებოდა, მაგრამ თბილისში ვერ იპოვა მან მომზადებული და ჩვენი სცენისათვის შესაფერისი რეჟისორი, რომ მომავალში მაინც ეს ნაკლი აეცდინა თავიდან, გამგეობამ ხელი შეუწყო ყოფილ რეჟისორს ვალ. შალიკაშვილს წასულიყო მოსკოვში სარეჟისორო კურსებზე და გაევლო იქ უმაღლესი პრაქტიკული სკოლა სამხატვრო თეატრში, რომლის ხელმძღვანელებსაც გამგეობამ შესაფერისი თხოვნით მიმართა“ (კიკნაძე, 1970:25).

სამხატვრო თეატრში ისწავლა გმირის სოციალური ყოფის ასახვისას დეტალების სიზუსტის მნიშვნელობა და გმირის ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების გადმოცემა. პიესის დადგმის დროს ზოგჯერ მოგზაურობდა კიდეც ზოგიერთი ტიპაჟისა და ადგილის შესასწავლად, მაგრამ სამხატვრო თეატრის პრინციპებს ფანატიკურად როდი მისდევდა, ზოგჯერ ეწინააღმდეგებოდა კიდეც. ამის ნათელი მაგალითია იოსებ გედევანიშვილის „სინათლე“. რეჟისორმა სპექტაკლში გამოიყენა მუსიკა, საბალეტო ნომრები.

„სინათლე“ თეატრალური სიმბოლიზმის თავისებური გამოვლენაა, როდესაც ამას ვამბობთ, ვითვალისწინებთ გარემოებათა მთელ რიგს, რომლებიც მიმართულების განვითარებაზე ახდენენ ზეგავლენას და ეროვნულ ნიადაგზე მის უჩვეულო ტრანსფორმაციას იწვევენ. პირველ რიგში მხედველობაში უნდა მივიღოთ ქართული მხატვრული აზროვნების მძლავრი და ამოუშრეტელი რომანტიკული ტრადიცია, რომლის კვალი ნათლად იკითხება ორიგინალური დრამატურგიის ყველა მიმართულების, მათ შორის სიმბოლისტურ ნიმუშებშიც“ (კალანდარიშვილი, 2007:159).

„სინათლის“ პრემიერის წინ გაზეთები საზოგადოებას აწვდიდა ინფორმაციას, რომ სპექტაკლისათვის სპეციალურად დაიწერა მუსიკა, მონაწილეობას იღებდა მთელი დასი, აგრეთვე ორკესტრი პრესმანის ხელმძღვანელობით, ფილარმონიის გუნდი. ცეკვების დასადგმელად მოწვეული იქნა ბალეტმაისტერი. იქმნებოდა ახალი დეკორაციები.

სპექტაკლი მაყურებელში პოპულარობით სარგებლობდა. მასზე ბილეთების შოვნა ჭირდა, ამიტომ წარმოდგენა სახაზინო თეატრის დიდ სცენაზე გადაიტანეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, სპექტაკლზე დასწრების მოთხოვნილებამ არ იკლო. თეატრი მალე საგასტროლოდ ქუთაისში გაემგზავრა. „სინათლეს“ იქაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

გრიგოლ რობაქიძემ ქუთაისის თეატრში ლექცია წაიკითხა „სინათლის“ „დასაგმობად“. გრ. რობაქიძის ლექციის თეზისები გაზეთმა „აზრმა“ გამოაქვეყნა: „თეზისი პირველი! „სინათლე“ დრამა არ არის. თეზისი მეორე: იგი არც ზღაპარია. თეზისი მესამე: სიმბოლისტური ნაწარმოები არ არის. თეზისი მეოთხე: „სინათლე“ იწვევს მხოლოდ ფიზიოლოგიურ ნაციონალიზმს და როგორც ასეთი, იგი რყვნის ნაციონალურ გრძნობას. „სინათლე“ ათახსირებს მკითხველს“ (კალანდარიშვილი, 2007:169).

გრ. რობაქიძის ლექციას სპექტაკლის პოპულარობაზე არავითარი გავლენა არ მოუხდენია. შალიკაშვილის სპექტაკლი მთელმა საქართველომ ნახა და წარმატება და ტაში არ მოკლებია.

შალიკაშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლის მხატვრობას. მაშინდელ თეატრს არ ჰქონდა საშუალება ყველა პიესა სხვადასხვა დეკორაციებით დაედგა, მაგრამ თეატრის მძიმე მატერიალური მდგომარეობის მიუხედავად, შალიკაშვილი მაინც ახერხებდა, რომ სპექტაკლს თავისი დეკორაციული სამყარო ჰქონოდა. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ „სახალხო გაზეთის“ მიერ შილერის „დონ კარლოსის“ დეკორაციის აღწერას: „ყველაზე უწინარეს, სასიამოვნოდ უნდა აღვნიშნოდ წარმოდგენის ღირსება რეჟისორის მხრით. სწორად მოსაწონია ისეთი სადა მოწყობილობა სცენისა, რომლითაც წარმოდგენილი იყო „დონ კარლოსი“. სცენა მთელი წარმოდგენის განმავლობაში წარმოადგენდა ერთი სტილის შესაფერ დარბაზს, უბრალოდ მორთულს, რომლის უკანა კედელი გაჭრილი იყო თაღით და სხვადასხვა სურათის დროს იცვლებოდა მხოლოდ ამ თაღის იქეთა დეკორაციებით. ამგვარის მარტივის, მაგრამ სრულიად საკმარისი მორთულობის წყალობით, დაუგვიანებლად მისდევდა ერთი სურათი მეორეს, შთაბეჭდილება არ სუსტდებოდა და ისეთი მეტად რთული და დიდი პიესისა, როგორიცაა „დონ კარლოსი“, გათავდა პირველის ოც წამზე. ასეთი სადა მორთულობა სახელმძღვანელოდ უნდა გაიხადოს ჩვენმა დასმა შექსპირის, შილერის და სხვა რთული ტრაგედიების დადგმის დროს. დაწვრილებითი და სრული მორთვა სცენისა ყოველთვის საჭირო არ არის; საკმარისია ერთი და ორი მოხაზულობა, რომ სცენამ შექმნას საჭირო ილუზია იქ, სადაც უმთავრესი მნიშვნელობა ადამიანის სულიერ განცდასა და ბრძოლასა აქვს. სულ სხვაა ისეთი პიესები, სადაც უპირველესი ადგილი თვალის სანახაობას ეკუთვნის: აქ, რასაკვირველია უმთავრესი მხატვრული გარეგნობა და მორთულობაა“ (მებუკე, 1956:65).

1912 წლის 2 თებერვალს ჭიათურაში ვ. შალიკაშვილმა თავის საბენეფისოდ დადგა გორდონის პიესა „სატანა“, რომელშიც სატანის როლი თავად შეასრულა.

„ღმერთი და ეშმაკი დანაძლევდნენ: ან გამარჯვება, ანდა დამარცხება ეშმაკისა და ეს სანაძლეო სიმბოლიური... უკვე დაბნელდა, გაისმა მუსიკის ხმა და თან მოჰყვა გალობა, დაეშვა ფარადა... და ისე გაშრა მაყურებელი საზოგადოება, რომ რამდენსამე წუთს გაშტერებული მისჩერებოდა სცენას; დაავიწყდათ დღესასწაული და თითქმის თავიანთი არსებაც კი; შემდეგ გამოერკვნენ, შეხედეს ერთმანეთსა და ოდნავ თავი დაიქნიეს; ეს იყო უსიტყვო გამოთქმა ხელოვნების გამარჯვებისა“ (მებუკე, 1956:64)

ვ. შალიკაშვილმა შესანიშნავად შეასრულა სატანის როლი, მაგრამ ჩვენი შეხედულებით, უფრო საინტერესოა მის მიერ ამ პიესის დადგმა, რომელიც სპექტაკლის ატმოსფეროს შექმნის ბრწყინვალე მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ. „თუ რეჟისორმა, მსახიობმა, ავტორმა, მხატვარმა (და ხშირად მუსიკოსმა) შექმნეს მაყურებლისათვის სპექტაკლის ატმოსფერო, – მას არ შეუძლია მასში მონაწილეობა არ მიიღოს“ (ჩეხოვი, 2003:357).

ვ. შალიკაშვილმა „სამშობლოს“ დადგმის დროს მოიწვია ცნობილი მოქანდაკე და მხატვარი გრანე, წარმოდგენა აღფრთოვანებით მიიღო მაყურებელმა. „სამშობლოს“ დადგმას შალიკაშვილი დიდი პასუხისმგებლობით მოეკიდა. ნ. გვარაძე გადმოგვცემს „სამშობლოს“ დადგმის ისტორიას: „ვ. შალიკაშვილს უნდოდა სეზონი სხვა პიესით გაეხსნა, მაგრამ გამგეობამ უარი უთხრა, უსათუოდ „სამშობლოთი“ უნდა გახსნა სეზონიო. იმ დროს ტრადიციად იყო გადაცემული, რომ თბილისის ზამთრის სეზონი ყოველთვის „სამშობლოთი“ იხსნებოდა. ამ სეზონშიც ასე მოხდა... შალიკაშვილმა, როგორც მოსკოვში ნამყოფმა და იქაური კულტურით აღჭურვილმა დიდი ენერგიითა და სიყვარულით მოჰკიდა ხელი პიესას და კარგად დადგა. ვ. შალიკაშვილი „სამშობლოს“ დადგმის შემდეგ იწამეს, როგორც რეჟისორი ამხანაგებმა და საზოგადოებამაც“ (გვარაძე, 1949:149).

ვ. შალიკაშვილი დიდი ენთუზიაზმითა და სიყვარულით დგამდა ქართულ პიესებს, აქეზებდა ახალგაზრდა ქართველ მწერლებს პიესების დასაწერად და სიხარულით დგამდა მათ ნაწარმოებებს. 1910 წელს შალიკაშვილმა დადგა ნიკო შიუკაშვილის „სიმახინჯე," რომელშიც თომა ძნელაძის როლი თავად ითამაშა. „სახალხო გაზეთი" გამოეხმაურა ამ ფაქტს: „კარგები იყვნენ ქალბატონი შოთაძე და ბატონი შალიკაშვილი თომა ძნელაძის როლში. ახალგაზრდა არტისტებმა გასაოცარი ერთსულოვნებითა და სიხალისით ითამაშეს პარასკევს. ეტყობა შრომა არ დაუზარიათ. გულწრფელად ვუსურვებ, რომ შემდეგშიაც ასეთი მშვენიერი თამაშით უმასპინძლდებოდნენ დამსწრე საზოგადოებას" (მებუკე, 1956:61). იოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლმა" შალიკაშვილის ყურადღება თავისი შინაარსის გამო მიიპყრო. პიესაში ასახულია გლეხთა მასების მდგომარეობა. 1905-1907 წლების რევოლუციის დამარცხების შემდეგ გლეხობამ დაკარგა თავიანთი ძალების რწმენა, დაისადგურა ნიჰილიზმმა. პიესაში მთავარი მოქმედი ძალა გლეხთა მასა იყო, ამიტომ ძირითადი ყურადღება შალიკაშვილმა მასიურ სცენებს დაუთმო, რათა გლეხთა ცხოვრება სწორად აესახა. ამისათვის შალიკაშვილი სპეციალურად ქართლის სოფლებში გაემგზავრა. იქ შეარჩია საჭირო ტიპაჟი, გაეცნო ქართლის სოფლებისათვის დამახასიათებელ საცხოვრებელ ნაგებობებს. თავისი დაკვირვება შემდეგ საინტერესოდ გამოიყენა „მსხვერპლის" დადგმის დროს. ყველა პატარა როლი სპექტაკლის ძირითადი მიზნის გადმოცემას ემსახურებოდა განსაკუთრებული ხასიათით, ტემპერამენტით და მისთვის დამახასიათებელი ინდივიდუალური თვისებებით. შალიკაშვილმა დიდი ყურადღება მიაქცია მასობრივ სცენებს. სპექტაკლში თვითონ გადაიცვა გლეხის კოსტუმი, გამოვიდა სცენაზე და წარუძღვა მასას. მასობრივი სცენების დადგმაშია შალიკაშვილის ერთ-ერთი ძირითადი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე. იმდროინდელი ქართული პრესა ერთხმად აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლში მასობრივი სცენები დიდი პროფესიონალიზმით იყო დადგმული.

„პიესაში ბევრი მასიური სცენებია, ამიტომ პიესა სათანადო შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენდა, ცუდად რომ წარმოედგინათ, მაგრამ ჩვენი მსახიობების საბედნიეროდ, პიესამ ძალიან კარგად ჩაიარა, კარგები იყვნენ კერძო ამსრულებლები, ბატონნი: აბაშიძე, გამყრელიძე, არადელი, მაგრამ უფრო კარგი იყო მასიური სცენები. სწერად მადლობის ღირსია ბატონი შალიკაშვილი, რომ შრომა არ დაუზოგია და საზოგადოებას მშვენიერად დადგმული წარმოდგენა აჩვენა. იმედია დრამატული საზოგადოების გამგეობა გაიმეორებს ამ პიესას და ამით საშუალებას მისცემს ყველას, ვინც პირველად ვერ დაესწრო ამ წარმოდგენას, მეორედ მაინც ნახოს" (დოღონაძე, 1962:133).

ვ. შალიკაშვილს ჰქონდა უნარი, ამოეცნო ახალგაზრდა მსახიობებში ტალანტი და გაბედულად ნიშნავდა მათ წამყვან როლებზე. მაგალითად, „მსხვერპლში" ერთ-ერთი მთავარი როლი – გლეხის ქალი ნათია – მისცა ახალგაზრდა მსახიობ ქალს, გიგუა ცეთიაშვილის როლი – გ. იშხნელს. ამ როლით ახალგაზრდა მსახიობმა სახელი გაითქვა. მოხუცი გლეხის გაბოს როლი – ახალგაზრდა მსახიობს ვ. გამყრელიძეს. შალიკაშვილი მუშაობდა ახალგაზრდებთან, რათა აემაღლებინა მათი ოსტატობა. მსახიობი შაქრო გომელაური თავის მოგონებებში წერს: „რამდენი დახმარება აღმოუჩენია მას ჩვენთვის, ახალგაზრდა მსახიობთათვის, როგორ აღინთებოდა ხოლმე სიხარულით, თუ მის მიერ დასახულ გეგმას ცოტად თუ ბევრად სისწორით განვახორციელებდით! რამდენი შრომა და ჯაფა გასწია და თავისი ძალ-ღონე შეალია მისთვის და ჩვენთვის საყვარელ თეატრს"! (გომელაური, 1962:125).

ვ. შალიკაშვილი მრავალმხრივი მოღვაწე გახლდათ. მაგრამ ის პირველყოვლისა მაინც რეჟისორი და მსახიობი იყო. იგი ახალ გზებს ეძებდა. მისი რეჟისურა წარმოადგენდა „ახალი საუკუნის ქართული თეატრის წინადღეს".

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გვარაძე ნ., „თეატრალური მემუარები", თბილისი, 1949.
2. გომელაური შ., „მოგონებანი", თბილისი, 1962.
3. დადიანი შ., „ჩემი მარაო", თბილისი, 1948.
4. დოღონაძე ლ., „ვალერიან შალიკაშვილი", თბილისი, 1962.
5. კალანდარიშვილი მ., „მოდერნიზმი ქართულ თეატრში", თბილისი, 2007.
6. კიკნაძე ვ., „ქართველი რეჟისორები", თბილისი, 1970.
7. მებუკე დ., „ვალერიან შალიკაშვილი", თბილისი, 1956.
8. Чехов М. «Путь актера». Москва, 2003.

მანანა ხელაია
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი;
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

თეატრალური თოჯინის სახესხვაობრიობა და მართვის სპეციფიკა

თოჯინების თეატრი, თავისი ჟანრობრივი სპეციფიკით, მრავალფეროვანია და გამორჩეული ხელოვნების ყველა სხვა დარგისაგან. ის თავისთავში მოიცავს ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მიმდინარეობებსა და სტილს. თავად თოჯინა საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა, იცვლებოდა და ვითარდებოდა, როგორც გარეგნული ფორმით, ასევე მართვის მექანიზმით.

ძირითადად, გამოიყოფა ოთხი სრულიად სხვადასხვა სახეობის თეატრალური თოჯინა, რომელთაც მხოლოდ მათთვის მისადაგებული მართვის პრინციპი ახასიათებთ.

ხელთათმნიანი თოჯინა – ე.წ. „პეტრუშკა“, რომელიც ხელის მტევანზეა ჩამოცმული და თითების საშუალებით მოქმედებს. ის, ფაქტიურად, ხელის გაგრძელებას წარმოადგენს; ძალიან სხარტი და მოქნილია, თავისუფლად დაძვრება ყველგან, მუდმივ მოძრაობაშია, როცა ფიქრობს, მაშინაც კი არ ისვენებს, რადგან გაჩერება მისთვის სიკვდილის ტოლფასია. მხიარულია და აქვს საოცრად მეტყველი გარეგნობა. ასეთი თოჯინით მუშაობისას, მსახიობს კარგად განვითარებული პლასტიკა უნდა ჰქონდეს, განსაკუთრებით კი – ხელები, რადგან სხვაგვარად თოჯინის დინამიკას ვერ აჰყვება. ამავე დროს, საკუთარი სხეულის ზედმიწევნით ფლობა, შინაგანი ენერგია და შემდგომ ამ ენერგიის იმპულსებით გადანაწილება თოჯინაში, დაეხმარება მას, მართოს ის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში.

ხშირად, მსახიობი „გარედან“ მუშაობს, ანუ თავად ხდება მისი პარტნიორი და როგორც პერსონაჟი ამყარებს მასთან კონტაქტს. მსახიობი და თოჯინა ურთიერთმოქმედებენ. ხდება ისეც, რომ მსახიობს ორივე ხელზე აქვს დამაგრებული თოჯინა, აქ უკვე ყურადღება, ენერგია და ემოცია ფილიგრანულ სიზუსტეს მოითხოვს, რადგან მაყურებლის თვალწინ სამი პერსონაჟია, სამი განსხვავებული ხასიათითა და პლასტიკით.

თოჯინა, შეიძლება უტექსტოდ მუშაობდეს. მისი არავერბალური კავშირი მსახიობთან და შემდგომ უკვე დარბაზთან მსახიობის მიერ გადაცემული ენერგეტიკული იმპულსით მიიღწევა. მსახიობი ესაუბრება მას, თუმცა თოჯინა არ პასუხობს. სამაგიეროდ, მისი მოქმედება აბსოლუტურად გამოსახავს მის გრძნობებსა და დამოკიდებულებას. თოჯინა უსმენს, გამოხატავს უკმაყოფილებას, ტკივილს, ან კიდევ, სრულიად ბედნიერია, მაგრამ უსიტყვოდ, მისი მოქმედებაა თავად ტექსტი, მოძრაობები კი – ფართო და უწყვეტი.

როგორც ხელოვნებათმცოდნე ა. რომანოვა მიიჩნევს, „თოჯინისათვის მოძრაობა სიცოცხლის მეტაფორაა; თოჯინა საგანია, რომლის გაცოცხლებაც მოძრაობის საშუალებით მიიღწევა“ (Романова, 2009:8).

ხელჯოხიანი – „ტროსტიანი“ თოჯინა, რომელიც მხოლოდ ზედა სართულზე – თეჯირზე მუშაობს, საკმაოდ მკაცრი და შეუვალია. მისთვის დამახასიათებელია ჰეროიკული პოზები, მუდამ წელში გამართულია, მოზომილი მოძრაობებით, თითქოს დაუმთავრებელი ჟესტი და ფართო დინამიკა. ის არ არის სხარტი, სამაგიეროდ ურყევია და გადაწყვეტილებებში მტკიცე. თითქოს ეგოისტიცაა, რადგან ურთიერთობაში ადვილად არ შედის. თავად თოჯინას მუდამ „მოსასხამი“ აქვს მოგდებული, სადაც ხელჯოხი (ტროსტი) და მსახიობის ხელი იმალება. მსახიობის ამოცანას წარმოადგენს, თავისი მოძრაობა შეუფარდოს ასეთ თოჯინას. ამავე დროს, იმუშაოს მუდამ გამართული, ზეაწეული ხელით, თავიც ოდნავ უკან უნდა ჰქონდეს გადაწეული და ტექსტიც ამ მდგომარეობიდან უნდა წარმოთქვას, რაც საკმაო დაძაბულობასა და ენერგიას მოითხოვს. მსახიობის ხმა უნდა იყოს მკაფიო, ტემბრალურად ძლიერი, რადგან მისი ტექსტი ჯერ თოჯინამდე უნდა მივიდეს და შემდეგ გადადის პარტნიორზე, შემდეგ კი დარბაზამდე აღწევს. ხელჯოხიანი თოჯინა იტანს სტატიურობას, მაგრამ მსახიობი მუდმივ კონტაქტში უნდა იყოს თოჯინასთან. მათი ერთიანობა შეიძლება ასე დახასიათდეს: დინამიკა – დინამიკა – სტატიკა – დინამიკა.

პლანშეტური, ანუ პარკეტის თოჯინა (სიცილიური) – შეძლება იყოს განსხვავებული ზომის, ფორმისა და მოცულობის, თვით მსახიობზე დიდიც კი. მას რამოდენიმე მსახიობი მართავს, ძირითადად, სამი მსახიობი. ერთს თავი და ზურგი უჭირავს, მეორეს – ხელები, მესამე კი ფეხებს ამოძრავებს. თუ თოჯინა ძალიან დიდი ზომისაა და ფართო სივრცე ესაჭიროება, მსახიობები ცვლიან განლაგებას, ან მსახიობთა რაოდენობა იზრდება. ასეთი თოჯინის მართვა საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს, რადგან თოჯინის მოქმედება მსახიობთა ერთსულოვნებაზეა დამოკიდებული. მსახიობთა მუშაობა მოითხოვს ენერგიის იმპულსების გადაცემასა და გადანაწილებას, არა მხოლოდ თოჯინაში, არამედ ურთიერთ შორის. ისინი უნდა გადაადგილდებოდნენ როგორც ერთი არსება და განუწყვეტლივ უწევდნენ ერთმანეთს ურთიერთკონტროლს. არც ერთი ზედმეტი მოძრაობა! მთელი ყურადღება ერთმანეთსა და თოჯინაზე, რადგან თითოეული მათგანი აგებს პასუხს თოჯინის ქმედებაზე, ანსამბლურობზე; ამავე დროს, თავად მსახიობთა მდგომარეობა არასახარბიელოა – ისინი ერთი თოჯინის უკან უნდა იყვნენ მიმალულნი, რაც ფიზიკურად ძალზე დამღლელია, თან მსახიობთა სხეული ისე უნდა იყოს გაწვრთნილი და ისეთი პლასტიკა უნდა გააჩნდეს, რომ დაწოლილ, ჩაჩოქილ, მუხლებზე დაყრდნობილ მდგომარეობაშიც შეეძლოთ თოჯინის მართვა; სწორედ ამაშია მსახიობთა ოსტატობა, „რადგან მეთოჯინის მოძრაობები უნდა იყოს გათვლილი, წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა ჰარმონია“ (Кужель, 1993).

მარიონეტი, რომლის სხეულიც თითქოს წონის გარეშეა, რომელიც ისეთი მსუბუქი და ჰაეროვანია, თითქოს დაფრინავსო, ძაფებზე ჩამოკიდებული, მსახიობის ხელს მინდობილი; ოდნავი შეხებაც საკმარისია, რათა ამოძრავდეს, გაცოცხლდეს.

მარიონეტები უძველესი დროიდან არსებობდნენ ეგვიპტეში, მცირე აზიაში, ინდოეთში, ძველ საბრძნეთსა და რომში; თუმცა სახელი შუა საუკუნეებიდან მოდის (marion; marionnett) და ღვთისმშობელ მარიამის სახელს უკავშირდება. შუა საუკუნეების თოჯინურ მისტერიებში მარიონეტს მთავარი როლი ენიჭებოდა და ხშირად, ღვთისმშობელ მარიამს გამოსახავდა. მარიონეტი ძაფების საშუალებით იმართება, რომლებიც მის სახსრებზეა დამაგრებული – თავზე, კისერზე, მხრებში, ზურგში, ხელებში, მუხლებში, ფეხის ტერფებზე. ყველა ძაფი გაერთიანებულია მართვის ხის სახელურზე („ვაგაზე“). ძაფების რაოდენობა შეიძლება იყოს 20-ზე მეტიც კი, იმის მიხედვით, თუ რა მოქმედებები აქვს შესასრულებელი მარიონეტს. მარიონეტები სხვადასხვა ზომისანი არიან. თოჯინების თეატრის მკვლევრები მიიჩნევენ, რომ მარიონეტი ადამიანის სულია, უსაზღვროდ დამოკიდებული ადამიანზე, ისევე, როგორც თავად ადამიანია დამოკიდებული გარემოზე, რომელიც მას აკრავს და სადაც ის სხვებთან თანაარსებობს. ძაფები, რომლითაც იმართება ეს თოჯინა, თითქოს ნერვებს წარმოადგენენ, ოდნავი შეხებისთანავე რომ ჟრჟოლა გადაუვლით. მარიონეტი სრულყოფილი არსებაა, რომელიც მყისიერად ცოცხლდება, მოძრაობს, მოქმედებს და ამავე დროს, საოცრად დაუცველია. მისი სიმსუბუქე ერთი მხრივ, სილაღეს ანიჭებს, მეორე მხრივ კი – ძაბავს, რადგან, თუ მოძრაობა ზუსტად გათვლილი არ იქნება, ის შეიძლება გადავარდეს, გადაიჩეხოს, დაიმსხვრეს. მარიონეტს ყველანაირი განცდის, ყველა ემოციის გამოხატვა შეუძლია: სევდა თუ სინანული, აღტაცება თუ სიმორცხვე, სასოწარკვეთა, ტკივილი, დაბნეულობა, სიხარული... ეს პატარა არსება ადამიანის ქცევასა და ხასიათს ზუსტად იმეორებს, მაგრამ გაცილებით ფაქიზად, დახვეწილად და მხატვრულად. მისთვის უცხოა უხეში და ტლანქი მოძრაობები. როდესაც მსახიობი მას მართავს, დიდი თუ პატარა სულგანაბული უცქერს, თითქოს წინასწარ უნდათ გამოიცნონ მისი მოქმედება.

მარიონეტთან მუშაობა ძალზედ რთულია. მსახიობს ყურადღების მაქსიმალური კონცენტრირება უწევს, კუნთების დაძაბულობა კი ტკივილსაც იწვევს. სამართავი ძაფი იმდენზე იჭიმება და ისე ნელა, შეუმჩნევლად იშვებს, რამდენზედაც მარიონეტმა უნდა დაიწყოს, გააგრძელოს, შეწყვიტოს, ან დაასრულოს მოძრაობა. ყველა სხვა თოჯინისაგან განსხვავებით, მას გაცილებით ადვილად და გამომსახველად შეუძლია ფრენა, სრიალი, ცოცვა, სხვადასხვა სიმაღლეზე ხტომა. მაგრამ მხოლოდ და მხოლოდ მიკროსკოპული ჟესტები და ქმედებები გამოსახავენ მარიონეტის ერთ მთლიან ქმედებას, ამის მისაღწევად კი საჭიროა მსახიობის ვირტუოზული ოსტატობა, რათა მარიონეტი არ „დაფართხუნობდეს“ და ქმედებები არ იყოს ერთმანეთში „აზელილი“.

გორდონ კრეგი ოცნებობდა, რომ მსახიობის ადგილი სცენაზე სწორედ მარიონეტს დაეკავებინა. „მსახიობი უნდა წავიდეს და მის ადგილას უნდა მოვიდეს არასულიერი ფიგურა – ვუწო-

დოთ მას „ზე-მარიონეტი“, სანამ თავად არ შეირჩია უკეთესი სახელი... მარიონეტში არის რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე გენიის ელვარებაში, რაღაც უფრო მეტი, ვიდრე პიროვნულობის ბრწყინვალე გამოვლენაში. მე, მარიონეტები, რომელიღაც კეთილშობილი და უმშვენიერესი ხელოვნების უკანასკნელ გაელვებად, გარდასული ცივილიზაციის ნამსხვრევებად წარმომიდგებიან” (http://theatre-artefact.spb.ru/?p=1817).

გორდონ კრეგის ამ მოსაზრებას დაუპირისპირდა „კამერული თეატრის“ შემქმნელი ტაიროვი, რომელიც მოუწოდებდა „ელოცათ“, რათა თეატრში დაბრუნებულიყო ჭეშმარიტი მსახიობი, ან ზე-მსახიობი. ტაიროვი წერდა: „უარვყოფ რა კრეგის გზავნილს ზე-მარიონეტის შესახებ, ვუპირისპირებ გზავნილს ზე-მსახიობზე, რისკენაც უნდა მიისწრაფოდეს ახალი თეატრი... თუმცა ვამბობ, რომ მარიონეტების თეატრმა ძალიან დიდი როლი უნდა ითამაშოს თეატრის განვითარებაში, რამეთუ მასში ბევრი ისეთი ელემენტია, რომელიც დავიწყებულია ცოცხალი თეატრის მიერ...“ (Таиров, 1970).

თანამედროვე თოჯინების თეატრი უფრო სინთეზური და მასშტაბური გახდა, „ტერიტორიულად“ გაფართოვდა კიდეც, რადგან რეჟისორები და მხატვრები ხშირად იყენებენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის – კინო, მულტიპიკაცია, მიუზიკლი, ბალეტი, დრამა – ელემენტებს. ეს კარგია, თუ ამ ელემენტების მეშვეობით არ ირღვევა ბალანსი, ხდება თოჯინის უკეთ წარმოჩენა, მისი როლისა და ფუნქციის გაძლიერება. თოჯინების თეატრში გარემო ქმნის ფონს თოჯინისათვის, მაგრამ წამყვანი აქ თავად თოჯინაა, მის სანახავად მოდის და მას თანაუგრძნობს მაყურებელი. სწორედ ამიტომ, თოჯინების თეატრმა არ უნდა დაკარგოს ის მეტაფორულობა და სიმბოლიზმი, რითაც ეს ხელოვნება ოდითგანვე გამოირჩეოდა სხვათაგან და ასეთივე გამორჩეული უნდა იყოს დღესაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Кужель Ю. Л., Театр Дзёрури: История развития и драматургии. М. 1993.
2. Крэг Г., Актер и сверхмарионетка. http://theatre-artefact.spb.ru/?p=1817
3. Романова А. В., Искусство куклы в контексте отечественной культуры второй половины XX-ого века. Автореф. дис. канд искусствоведения СПб, 2009.
4. Таиров А. Я., Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М. 1970.

თამარ ბერიძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასისტენტი

სასცენო რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიის თეორიულ-პრაქტიკული ასპექტები

თანამედროვე სამყაროში შეიცვალა სოციალური ცხოვრების სტრუქტურა, ყოველდღიურობის დინამიკა, ტემპო-რიტმი, რამაც გავლენა მოახდინა ადამიანის ბუნებრივ რიტმზე, შესაბამისად ხელოვნებაზეც. ჩვენ ვცხოვრობთ ახალი ისტორიული რეალიების ეპოქაში. თანამედროვე მსოფლიოში მიმდინარე გლობალური პროცესები იმდენად ყოვლისმომცველია, რომ მისი იგნორირება და რეაქციის გარეშე დატოვება შეუძლებელია. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა უამრავი სიკეთე მოუტანა კაცობრიობას, მაგრამ ისიც აღსანიშნავია, რომ საინფორმაციო რევოლუციისა და საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების სწრაფი განვითარების შედეგად შეიცვალა ადამიანის ცხოვრების წესი, რიტმი და დინამიკა. ახალგაზრდობა სულ უფრო მეტად დამოკიდებული ხდება ტექნოლოგიებზე, რაც თავის მხრივ აისახება და ზემოქმედებს მათ სოციო-ფიზიოლოგიურ აქტივობებზე. გარე სამყაროსა და ადამიანის ბიორიტმების ერთგვარი შეუთავსებლობა თანამედროვე ცხოვრების წესთან, იწვევს უძილობას, გადაღლას, სტრესს, გარკვეული პრობლემები ვლინდება ყურადღებისა და მეხსიერების, კოორდინაციის, რეალურ სივრცესა და დროში ადაპტირების მხრივ.

სამსახიობო ხელოვნებაში კი ყველა ამ კომპონენტს უდიდესი მნიშვნელობა გააჩნია და ეს გარემოება მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში, აუცილებლად გასათვალისწინებელია. რა გამოწვევების წინაშე დგას და რა უნარ-ჩვევების გამომუშავებაა აუცილებელი მომავალ მსახიობში, რათა თავისი მომზადების დონით შეესაბამებოდეს თანამედროვე თეატრის მოთხოვნებს – ეს საკითხი მეტად აქტუალურია და საფუძვლიან კვლევას საჭიროებს.

რიტმულობა განაპირობებს არა მარტო ადამიანის მოძრაობას დროსა და სივრცეში, არამედ მის ქცევასაც მისთვის დამახიასიათებელ ბიოლოგიურ და სოციალურ გარემოში. სწორედ ასეთი ორგანული ქცევაა მომავალი მსახიობისათვის აუცილებელი, რათა ზედმიწევნით ჩაწვდეს გმირის ხასიათს და ბუნებრივად შეძლოს მისი განსახიერება-ამოქმედება, დაწყებული მიკროჟესტიდან – სცენაზე გადაადგილებამდე. ბ.მ. ტეპლოვი თავის წიგნში «Психология музыкальных способностей» წერს: „მუსიკალური რიტმი ემოციური შინაარსის გამოვლინებაა...” „...მას გააჩნია არა მარტო მოტორული, არამედ ემოციური ბუნებაც“ (Теплов, 1947:284).

„მსახიობი უნდა იყოს სინთეზური და თავისთავში უნდა შეეძლოს მუსიკალურობის, მეტყველების, რიტმულობის, ჟესტების რიტმული ნახაზისა და მოძრაობის შერწყმა – აკრობატისათვის დამახასიათებელი მოქნილობით“ (Холодкова, 2015).

უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებში სასცენო რიტმიკა, რომელიც სამსახიობო ხელოვნების კომპლექსური სწავლების ერთ-ერთი შემადგენილი ნაწილია, ეყრდნობა პლასტიური და მუსიკალური კომპონენტების მჭიდრო ურთიერთკავშირს, რაც საერთო მოდელს ქმნის და სინთეზური ხელოვნების ერთ-ერთი საფუძველია. რიტმიკის სწავლების მეთოდოლოგია უნდა ეყრდნობოდეს სამსახიობო ხელოვნების ფარგლებში არსებული დისციპლინების კონცეპტუალურ გააზრებას და გარკვეულ სინთეზს, კომპლექსური მიდგომების შემუშავებას. ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზანი და ამოცანაა მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის ისეთი მოდელის შექმნა, რომელიც ადაპტირებული იქნება თანამედროვე მოთხოვნებთან. რათა ხელი შევუწყოთ მომავალი მსახიობის პროფესიულ ზრდასა და საშემსრულებლო ხარისხის ამაღლებას.

რიტმიკის სწავლების ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანაა, სტუდენტს გამოუმუშაოს ყურადღების კონცენტრირების, მეხსიერების, კოორდინაციის, დროსა და სივრცეში ორიენტირების, ბალანსირების უნარები, რეაქციის სისწრაფე და რიტმული გადართვების მექანიზმები. რიტმულობის შეგრძნება ადამიანის თანდაყოლილი უნარია, თუმცა შეიძლება სუსტად იყოს გამოვლენილი. მსახიობისათვის კი ეს უნარი აუცილებლობას წარმოადგენს, რადგან რიტმულობის გარე-

შე მას გაუჭირდება სცენაზე ქმედება, მისი მოძრაობები იქნება დაძაბული და არაბუნებრივი, ვერ მოახერხებს სივრცეში ორიენტირებას, დაარღვევს ანსამბლურობას და საფრთხეს შეუქმნის სპექტაკლის ერთიან ტემპო-რიტმს. რიტმულობის უნარის გაძლიერება ხდება მუსიკალურ-რიტმული სწავლების პროცესში, ტრენაჟებისა და სავარჯიშოების შესრულებისას განუწყვეტელი წვრთნის შედეგად.

სასცენო რიტმიკის სავარჯიშოების აგების ხერხები და პრინციპები გამომდინარეობს მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის სპეციფიკიდან. ძალიან რთულია, შექმნა ისეთი ,,რიტმული სავარჯიშოების კომპლექსი", რომელიც ყველა მოცემულ შემთხვევას მოერგება. რიტმული უნარების განვითარების მეთოდიკა იმდენად მრავალფეროვანია და სახესხვაობრივ სავარჯიშო მასალებს მოიცავს, რომ მათი კანონიკურ ჩარჩოში მოქცევა გააღარიბებს რიტმული აღზრდის შემოქმედებით შესაძლებლობებს. ამასთან, კონკრეტული სავარჯიშოს ფორმა და შინაარსი დამოკიდებულია აუდიტორიის ხარისხობრივ და რიცხობრივ მაჩვენებლებზე, მუსიკაზე, დარბაზის სივრცობრივ მოცემულობაზე და რაც მთავარია, რიტმიკის პედაგოგის შემოქმედებით მიდგომებსა და იმპროვიზაციებზე სავარჯიშოს აგებისას. ეს ნიშნავს, რომ არსებობს მთელი რიგი ობიექტური გარემოებები, რომელთაც წინასწარ ვერ განსაზღვრავ და ვერ გათვლი. იმისათვის, რომ სტუდენტებს განუვითარდეთ რიტმული უნარ-ჩვევები, მათ უნდა დავუსახოთ გარკვეული ამოცანები, შევუქმნათ ახალი და ისეთი მოულოდნელი პირობები, სადაც გარკვეული მოქმედების შესრულებისას იძულებულნი იქნებიან დაგეგმონ და გათვალონ თავიანთი მოძრაობები. ყოველი რიტმული სავარჯიშოს შესრულებას აქვს კონკრეტული მიზანი. პედაგოგი კი ვალდებულია სავარჯიშოს სახით ააგოს ისეთი რიტმული მონახაზი (მოძრაობითა და მუსიკის დახმარებით), რომლითაც შექმნის ყველაზე ოპტიმალურ და რაციონალურ პირობებს მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდისათვის. რიტმიკის სასწავლო დისციპლინა ასევე მოიცავს გარკვეულ თეორიულ მასალას. ეს აუცილებლია პრაქტიკის უფრო გაცნობიერებულად და სიღრმისეულად დაუფლებისათვის სასცენო რიტმიკის სწავლების პროცესში, ყოველი ლექცია უნდა იწყება სხეულის ძლიერი მოთელვითი ვარჯიშებით, რადგანაც თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარების ფონზე ყოველწლიურად მატულობს არაჯანსაღი ცხოვრების წესის მიმდევარი ახალგაზრდების რიცხვი. როგორც აღვნიშნეთ, ისინი უმეტესად მიჯაჭვულნი არიან კომპიუტერებსა და გაჯეტებს 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. ყოველივე ეს გათვალისწინებული უნდა იყოს სასწავლო პროცესის მიმდინარეობისას და აქედან გამომდინარე, ლექციაც უნდა აიგოს სტუდენტის ინდივიდუალური შესაძლებლობებისა და ფსიქო-ფიზიკური მონაცემების გათვალისწინებით. ამასთან, „პედაგოგი ვალდებულია, გააღვიძოს მოსწავლეში პირადი რიტმი და არ მოახვიოს საკუთარი" (Дальрклоз, 2006:19).

ყოველი სავარჯიშოსა თუ მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდის შესრულების შემდეგ „მსახიობს გაუჩნდება ამ დრომდე უცნობი საკუთარი სხეულის დამორჩილების ახალი საშუალება. ის თავს იგრძნობს დაჯერებულად, რომ მისი სხეული მზადყოფნაშია, რათა შეასრულოს ესა თუ ის ამოცანა, იგი ძლიერია და ყოვლისშემძლე. მისთვის ცნობილია ის რომ არა სახე, არამედ მთელი სხეულია ის იარაღი რომლითაც მან უნდა იმოქმედოს სცენაზე" (ჩეხოვი, 2009:135).

სასცენო რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მოთხოვნებიდან გამომდინარე, პრაქტიკაში ინერგება ახალი სავარჯიშოები და მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდები, სადაც ყურადღება გამახვილებულია რთულ რიტმზე – სინკოპაზე. მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სინკოპირებული რიტმის შესწავლასა და სავარჯიშოებისა და მუსიკალურ-რიტმული ეტიუდების შექმნას ამ რიტმზე. სინკოპა წარმოადგენს რიტმულობის ერთ-ერთ ფორმას, როდესაც რიტმული და მეტრული აქცენტები არ ემთხვევა ერთმანეთს, ანუ მეტრული აქცენტი ძლიერი დროიდან გადაინაცვლებს სუსტ დროზე. სინკოპა წარმოიშობა მაშინაც, როდესაც ერთმანეთს არ ემთხვევა მეტრული და დინამიკური აქცენტებიც. სინკოპა არსებობს ტაქტებშიდა, როდესაც აქცენტი ძლიერი დროიდან სუსტ დროზე გადადის ერთი ტაქტის შიგნით და ტაქტთაშორისი – როდესაც აქცენტი გადაინაცვლებს ერთი ტაქტიდან მეორეზე. სინკოპა ხშირად ჩნდება მუსიკალური პაუზის შემდეგ.

სწავლების საწყის ეტაპზე შეისწავლება თანაბარზომიერი რიტმი და მხოლოდ შემდგომ ხდება სინკოპირებული რიტმის შესწავლა, რადგან ისეთი რიტმი, რომელიც არღვევს მეტრული და დინამიური აქცენტების ინერციას, საკმაოდ რთულია. მოძრაობაში სინკოპა გამოიხატება იმ შემთხვევაში, როდესაც აქტიურ მოძრაობას ძლიერ დროში, ჩაანაცვლებს ნაკლებად აქტიური და თან სუსტი დროის გამოკვეთით, ანუ სინკოპა აძლიერებს მოქმედების გამომსახველობას, უფრო აქცენტირებულს ხდის მას. ხშირად ძლიერი მოძრაობა მიმდინარეობს პაუზაში და მას შემდეგ ხდება სინკოპირებული ქმედება-მოძრაობა, ანუ თითქოს ინერცია ირღვევა, რადგან ძლიერი მოძრაობა ჩაანაცვლა გამოკვეთილმა სუსტმა მოძრაობამ, რომელიც უფრო მკვეთრი და აქცენტირებული იყო. სინკოპირებული მოძრაობების შესწავლა საწყის ეტაპზე ხდება მარტივი სავარჯიშო-ტრენაჟებით: სიარულით, ხტომებით, ტაშის მეშვეობით. საბოლოოდ კი გამოიკვეთება რთული რიტმულ-მუსიკალური ეტიუდის სახით, რომელსაც კანონის ფორმაც შეიძლება ჰქონდეს ან გარკვეული შინაარსი მატარებელიც იყოს.

თუ სტუდენტები კარგად შეისწავლიან და დაძლევენ სონკოპირებულ რიტმს, მათთვის ნებისმიერი რიტმული სავარჯიშო თუ ეტიუდი იოლი შესასრულებელი იქნება. კვლევის პროცესში, როგორც თეორიულ-მეცნიერული ანალიზის საფუძველზე, ასევე ემპირიული მეთოდით სტუდენტებთან პრაქტიკული მუშაობის შედეგად (სავარჯიშოების დამუშავებით), მივედით იმ დასკვნამდე, რომ მომავალი მსახიობის მუსიკალურ-რიტმული აღზრდის პროცესში, რიტმიკის დისციპლინის სასწავლო პროგრამაში მეტი დრო უნდა დაეთმოს რთული რიტმების შესწავლასა და ათვისებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩეხოვი მ., „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“, თარგმანი: ლ. მირცხულავა, თბილისი, 2009.
2. Дальрклоз Эмиль Жак, «Ритм», Изд. «Класика-XXI», Москва, 2006.
3. Теплов Б.М., «Психология музыкальных способностей», изд. «АПНРСФСР», 1947.
4. Холодкова Л.А., «Воспитание актёра по системе режиссёра А.Я Таирова», 2015. https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2015/01/24/vospitanie-aktera-po-sisteme-rezhissera-a-ya

Юрий Гармаш
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Ассоциированный Профессор
Александр Прядко
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Ассоциированный Профессор

СОЗДАНИЕ ЭФФЕКТА ИСТОЧНИКА СВЕТА В КИНО-ВИДЕОИЗОБРАЖЕНИИ

Необходимым условием фото-видео-киносьемки является наличие света. Это аксиома. Ибо свет выполняет основную, главенствующую роль в создании изображения окружающего нас мира на светочувствительных эмульсиях или матрицах в виде различных по цветовому тону оптических плотностей. А фотограф или оператор, уже как художник, трансформирует изображаемый им предметный мир в мир художественных образов, создавая при этом различные световые эффекты и характеры освещения [3].

Кино-видеосъемки разделяются на три категории (вида): натурные, павильонные и интерьерные. В первом случае главным и прямым источником света в дневное время является Солнце, а косвенным, и в солнечную, и в пасмурную погоду, небо. А в павильонах и интерьерах оператор сам создает иллюзию освещения, эффекты от источников света и вводит те или иные источники света в снимаемый кадр. Большую и очень важную роль в создании светового рисунка играет отраженный свет, создавая удивительный мир бликов и рефлексов, различных по силе и цветовому тону. По направлению, характеру и силе световых потоков, их цветности, мы можем не только передать время суток и состояние атмосферы, но, главное, сработать на драматургию и смысл кадра или сцены. Наряду с этим и сам источник – Солнце часто включается в кадр. При этом солнце несет нагрузку композиционной составляющей и эффекта освещения, играет смысловую и образную роль. Вспомним слепящее солнце в кадре в фильме режиссера Е.Ташкова и оператора П.Тодоровского «Жажда», где невыносимую жару и отсутствие воды зритель ощущает почти физически. Или финальный кадр «Неумолимых мстителей» Э.Кеосаяна и оператора Ф.Добронравова, где три всадника движутся на фоне громадного красного солнца (кадр снят очень длиннофокусной оптикой). Солнце в кадре элемент композиции, а кадр стал образом. Вспомним впечатляющие кадры из фильма «Дни жатвы» Терренса Малика и оператора Нестора Альмендроса (операторский «Оскар» американской киноакадемии в 1978 г.) с Солнцем в кадре, пробивающемся сквозь дым пожарища и превращающим мир в мир рухнувших надежд.

Хотя Луна сама по себе не является источником света, но отраженный от нее свет достаточен для видимости освещенных им объектов сверхчувствительным человеческим глазом. К сожалению, освещенность даваемая светом Луны и контраст между ней и натурой настолько велик и непостижим ни для пленки, ни для матрицы. Это требует дополнительного освещения, но при этом достигается удивительный эффект лунной ночи, непревзойденным мастером которого в живописи был художник Куинджи. Цифровые технологии сегодняшнего дня позволяют поместить Луну, как элемент композиции, в любом месте кадра, любой величины и любого состояния. Но хочется вспомнить удивительные кадры из фильма «Вечер накануне Ивана Купала» (режиссер Юрий Ильенко, оператор Вадим Ильенко), где луна в кадре была создана из светоотражающей пленки «Скотчлайт» разработки американской фирмы 3М, поверхность которой представляет собой тонкий слой микроскопических стеклянных шариков-микролинз. Отражая дозированное количество света от направленного на нее осветительного прибора, Луна в полученном изображении фильма «Вечер накануне Ивана Купала» выглядит просто сказочно, но одновременно более выразительней и достоверней, чем настоящая.

Первоначальным предназначением такой светоотражающей пленки с 1939 г. было улучшение видимости дорожных знаков, а в 1949 г. Филипп Палмквист предложил использовать «Скотчлайт» в качестве экрана при съемке комбинированных кадров, получивших позже название – метод фронтпроекции. Но первым художественным фильмом, который только через 14 лет использовал данную технологию, был японский фильм «Матанго».

В фильме «Возвращение с орбиты» (режиссер Александр Сурин, оператор Сергей Стасенко, художники постановщики Сергей Бржестовский и Виталий Лазарев, 1983 г.) перед оператором стояла достаточно сложная и необычная задача воссоздания космического освещения. Съемки в «космосе» происходили на фоне черного бархата. При этом эффект Солнца создавали разные по мощности осветительные приборы направленного света. В фильм вошли также кадры Земли, отснятые космонавтами В.Ляховым и А.Александровым через иллюминатор космического корабля модернизированным киносъемочным аппаратом «Конвас-Автомат» (1КСР-2М).

В отличие от фильма «Возвращение с орбиты», в котором космическим пространством был 1-й павильйон киностудии им. А.Довженко, фильм «Гравитация» от первого до последнего кадра был просчитан как цифровой проект [1]. Подавляющее большинство планов в фильме «Гравитация» – это компьютерная графика и анимация, которые и создали виртуальное пространство космоса. Художники по компьютерной графике и оператор-постановщик Эммануэль Любецки предварительно определялись с освещением в каждом кадре в тесной привязке к движениям виртуальной и реальной камер, к фокусным расстояниям съемочных объективов. Но в этом фильме эффект от источников света был реализован благодаря использованию светодиодного куба, внутри котрого находились актеры. Внутренняя поверхность граней конструкции этого куба состояла из 192 светодиодных панелей, на которые подавался сигнал изображения согласно сценарного плана, воспроизводя живописные виды Земли, Солнце в различных фазах, звёзды, космическую станцию. Этот куб был необходим не только для ориентации положения актеров в той или иной сцене, но и для точного создания светового рисунка. При этом 1,8 млн. светодиодов могли имитировать отдельные источники света в кадре, что также контролировалось комп'ютером, благодаря программному обеспечению Arnold. Фильм получил более двадцати наград на различных кинофестивалях включая семь премий «Оскар» американской киноакадемии в 2014 г., среди которых отмечена и безупречная операторская работа (Эммануэль Любецки) и лучшие визуальные эффекты (Тим Уэббер, Крис Лоуренс, Дэйв Ширк и Нил Корбоулд).

Источниками света в кадре могут быть фонарные столбы, светящиеся окна, костры, факелы, ручные фонари. Современные высокочувствительные пленки и матрицы позволяют во многих случаях использовать их в кадре как композиционный элемент и одновременно как источник света, создающий необходимую, часто местную, экспозицию. В документальном кино, и в определенных случаях в игровом художественном кинематографе, такой вариант используется. Но для достижения необходимого художественного эффекта требуются дополнительные, закадровые источники света, имитирующие эффект создаваемый источником света в кадре. Они увеличивают диапазон его действия или усиливают эффект. Для этого требуются определенные знания в области светотехники, экспонометрии, киноосвещения и творческое мышление.

Особенно они нужны оператору в павильоне и в интерьере, но в каждом случае со своими нюансами в решении художественных и технических задач. И у каждого творчески мыслящего оператора свои пути их решения, свои «маленькие» секреты ремесла, свои наработки. В одном из вариантов источники света исполняют роль декоративного элемента. В таком случае оператор решает задачу композиционного размещения их в кадре, согласованности по величине, яркости и цветности в плоскости кадра. В других случаях источник света в кадре может нести функцию как рисующего, так и заполняющего или моделирующего, контрового света при светотеневом решении кадра-сцены. Здесь возникают проблемы высокой яркости источника и соответственно высоких контрастов, непередаваемых ни пленкой, ни матрицей. Следовательно, оператору приходится решать задачу по уменьшению контраста. Увеличение общей освещенности уменьшает контраст, но сводит на нет, «убивает» эффект который дает источник света. Другой путь – изменение, уменьшение мощности светового потока источника в сторону камеры. Решение этой проблемы индивидуально в каждом конкретном случае. Это может быть частичное перекрытие источника света деталью интерьера или

элементом композиции кадра. В другом случае яркую часть полупрозрачного абажура настольной лампы или торшера можно перекрыть с внутренней стороны фолиевым нейтрально-серым светофильтром. А электрическую лампочку со стороны «взгляда» камеры покрыть серой краской. Переднюю часть стекла керосиновой лампы можно хорошо закоптить. И если источник света в кадре несет чисто декоративную или вспомогательную роль, его желательно подключить через диммер, сделав при этом управляемым и «послушным» воле оператора.

Свеча и лампа. Они часто встречаются в кадре. В одних случаях они статичны и эффект света может быть создан при помощи нескольких приборов. Главное в этом случае – не документальная точность света, а иллюзия достоверности светового рисунка по характеру. Странно выглядят в таких случаях кадры, когда свеча или лампа находятся на уровне персонажа, а свет на лицо ложится сверху. Или еще более странно, когда направление светового рисунка противоположное местонахождению источника. Более сложная задача стоит перед оператором, когда источник света движется и при этом находится в руках человека. Вспомним удивительные по красоте и выразительности кадры проходов героини с керосиновой лампой в фильме Ингмара Бергмана «Шепоты и крики» (1973 г. – операторский «Оскар» гениального Свена Нюквиста). А уж фильмов и кадров, где персонаж движется со свечой – не счесть. В эпоху съемок на низкочувствительные цветные кинопленки, как правило, в свечу (как и в керосиновую лампу или фонарь) монтировалась параллельно пламени малогабаритная низковольтная лампочка невидимая зрителю, питание на электролампочку подавалось от аккумулятора, закрепленного на актере. Важно не забывать, что в большинстве случаев бытовые лампочки, а тем более пламя свечи или факела, по цветовой температуре ниже профессиональных осветительных приборов. Поэтому имитирующий свет должен быть отфильтрован до более низкой цветовой температуры, или, для достижения такого же эффекта, можно снизить питающее напряжение лампочки при помощи гасящего сопротивления или диммера [2]. Современные высокочувствительные цифровые камеры позволяют осуществлять съемки и без применения дополнительного источника света в виде лампочки или светодиода подсветки пламени свечи, керосиновой лампы или фонаря.

Огонек свечи или другого источника света – это не просто белая, яркая точка, а несколько ореолящее светящееся тело, как бы «туманящее» ближнее к нему пространство, даже немного слепящее глаза. Фонари с ореолами всегда кажутся в киноизображении жизненнее, правдивее, чем фонари в виде белых пятен, ничем не связанных с окружающей их воздушной средой. Применяя при съемке различные диффузионные фильтры типа Fog или Pro Mist, в других случаях используя пиротехнические дымы, источники света в кадре помогают передать материальность и пространственность среды, в которой происходит действие фильма.

Неоновая реклама, мониторы и экраны телевизоров в кадре создают удивительную игру рефлексов и бликов, благодаря которым изображение становится богаче и выразительнее. Посмотрите удивительные кадры ночного города с отражениями в мокром асфальте источников света в фильме Франсуа Трюффо «Последнее метро» (оператор Нестор Альмендрос) и в фильме трижды оскароносного оператора Витторио Стораро и режиссера Уоррена Битти «Дик Трейси». Из последних кинoработ следует отметить фильм «Конченая» (прокатчики явно перемудрили с переводом ибо оригинальное название фильма Terminal, 2018 г.) режиссера Ван Стайна и оператора Кристофера Росса. Фильм буквально завораживает обилием источников света в кадре, включая экраны мониторов. Источники света (видимые и невидимые) достаточно продумано создают атмосферу какого-то напряжения и одновременно реалистичности происходящего: настольные лампы, бра, торшеры, фара на тележке уборщика, люминесцентные и неоновые светильники разных цветов. Объемность потоков света из окон и от других источников помогает проявить легкое задымление заднего плана.

Имитация эффекта огня камина. Инновационное решение было реализовано на киностудии им. А.Довженка, когда вместо полосок светофильтра красного цвета, просвечиваемых прибором направлено-рассеянного света и обдуваемых вентилятором, создающими эффект языков пламени, было использовано тиристорное управление пониженным электрическим питанием ламп накаливания от генератора случайних импульсов. Среди современных осветительных приборов с

возможностью имитации всевозможных цветовых эффектов, включая имитацию эффекта огня камина, можно отметить светодиодные ARRI Sky Panel.

В интерьерах часто источниками света являются окна. Окна, которые попадают в кадр, имеют очень высокую яркость. Их можно перекрыть нейтрально-серыми фолиевыми светофильтрами или специальными черными фильтрами-сетками, что позволяет уменьшить контраст яркостей в кадре и создать необходимую тональность.

В любом случае, при наличии в кадре источника света, от оператора требуется решение технических проблем и творческих задач. Такой подход обеспечивает правдивость, достоверность эффекта освещения по направлению световых потоков, их силе и распределению в пространстве, по характеру световых потоков и их цветности, по тональной передаче объекта, его динамического диапазона, по созданию иллюзии трехмерности пространства, объемности изображения. Сюда также следует отнести композиционное построение кадра, что в итоге влияет на его эмоциональное, образное восприятие зрителем.

Литература:

1. Бастер Ллойд. Враждебный космос. Фильм «Гравитация» // MediaVision. – 2013. – №11, С. 58–62.
2. Прядко А.М., Коррекция спектра источников света // Журнал «Телерадиокурьер». – 2009. – №3, С. 77-79.
3. Прядко А.М., Психология восприятия цвета. Часть 4: Иллюзии освещения и контраста // Журнал «Телерадиокурьер». – 2010. – №2, С. 109-112.

Имрэ Сийарто
Университет им. Каройа Эстерхази
Ассоциированный профессор

«КРЕПОСТЬ ЕВРОПА» ИЗОБРАЖЕНИЕ ГРАНИЦЫ В ФИЛЬМАХ ВОСТОЧНО-ЕВРОПЕЙСКИХ СТРАН[44]

Введение

В статье говорится о том, как показывают новейшие фильмы Восточно-Европейских стран границу, отделяющую Европу от тех стран, которые беженцы покидают. Моя главная цель анализировать ту карту, которая вырисовывается о родной стране беженцев, о границе и об их целевых странах.

Метафора «Крепость Европа» используется в прессе, то есть это выражение было взято из публицистики. В английском, немецком, польском, словацком, хорватском, сербском языках находим его в следующих формах: fortress, Festung, twierdza, pevnost', uporište, тврђава. В венгерском языке оно не укоренилось. Значение выражения довольно устойчивое: с одной стороны, оно означает ту линию, которая отделяет Восток от Запада, с другой стороны то обстоятельство, что Европа старается не пускать беженцев за свои пределы. В моей статье это выражение возьму из заглавия фильма Želimira Žilnika, который был снят в Словении (*Trdnjava Europa*, 2001). Значение выражения появляется в этом фильме и в прямом и в переносном смысле, как и между прочим в других фильмах, о которых говорю в дальнейшем.

Зарисовка границы в анализируемых мною картинах зависит от следующих факторов: какую точку зрения принимает повествование фильма, имеет ли способ повествования национальный характер, в каком году был снят данный фильм, где происходит его действие. Фильмы в большинстве случаев ясно показывают место действия, языковую или национальную принадлежность беженцев и то, откуда и с какой целью они отправились в путь. Есть фильмы, которые показывают взаимоотношения между «здесь» и «там», «снаружи» и «внутри» в обобщенном виде. Следует добавить, что страны, где фильмы были сняты, сами находятся в промежуточном положении, то есть нельзя говорить об окончательном взятии «Крепости Европа». В фильмах встречается и такая ситуация, что беженцам приходится пересекать не одну, а несколько границ, таким образом вырисовывается пространство, которое окружает двойная или тройная стена. Таким образом, виртуальная карта фильма распространяется куда дальше, чем действие фильма в узком смысле слова: после пересечения первой границы перед героями появляются новые цели, которые находятся вне действия фильма. С помощью этого повествовательного приема пространство данной картины расширяется, принуждая героев к новым усилиям, имеющим место за рамками действия. Хотя герои вынуждены переодолеть только одну границу, в большинстве случаев это им не удается. Из этого вытекает, что граница является многогранной и предстоит перед героями как система препятствий. Таким образом, «Крепость Европа» построена как сеть оборонительных линий.

Топография границ

Доклад ссылается на фильмы, взятые из венгерской, словенской, хорватской, польской и словацкой кинематографий. Обсуждаются следующие произведия: Fekete Ibolya: *Bolse vita* (1996), Želimir Žilnik: *Крепость Европа*, Maja Weiss: *Varuh meje – Сторож границы* (2002), Kenyeres Bálint: *Before dawn* (2004), Branko Schmidt: *Put lubenica – Путь арбузов* (2006), Dorota Kędzierzawska: *Jutro będzie lepiej – Завтра будет лучше* (2010), Mundruczó Kornél: *A Jupiter holdja – Луна Юпитера* (2017), Peter Bebjak: *Granica – Граница* (2017).

Картины были отобраны с учётом следующих точек зрения: в большинстве случаев они были сняты после 1990 года (первый по очереди фильм был создан в 1996-ом году, последний в 2017-ом),

[44] Автора поддержал проект EFOP-3.6.1-16-2016-0001 – «Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen»

их действия происходят в разных частях нашего региона, они включают в себя разнообразные модели повествования. Что касается приемов изображения, *Bolse vita* представляет собой непосредственность в показе действительности (это так называемый документально-игровой фильм), с другой стороны фильм *Луна Юпитера* сильно стилизован, поскольку использует мотивы, взятые из сказок – его главный герой обладает сверхъестественной способностью: он умеет летать.

Карта, которую фильмы изображают, доходит до Калининграда, это самая далекая точка на востоке, причем на западе и на юге конечная станция путешествия героев город Триест. Карта фильмов охватывает огромные расстояния, и герои как правило двигаются с востока на запад. Что касается направления их движения, в статье стараюсь прослеживать, что фильмы именно какие приемы применяют при показе этнической принадлежности беженцев, так как во всех странах при оценке их передвижений большую роль играет вероисповедание, родной язык и национальность иностранцев.

Действие венгерского фильма под заглавием *Bolse vita* разыгривается в Будапеште, в восточной приграничной зоне Венгрии и частично на венгерско-австрийской границе во время политических перемен. В центре действия фильма стоят два русских музыканта и их знакомые, которые пересекают границы два раза: во-первых, им с трудом удается попасть в Венгрию, во-вторых, все они стараются поехать дальше или нелегальным путем в направлении Австрии, или с помощью свежих семейных отношений в Англию. В фильме есть движение также в обратную сторону: англичанки, которые познакомились с русскими музыкантами в Будапеште, едут как раз, перед глазами героев распадающий Советский Союз, точнее куда-то в Среднюю Азию. Их стремление ставит под вопрос намерения русских героев, так как они хотят эмигрировать на Запад с надеждой на более высокий уровень жизни, причем англичанки на Востоке ищут экзотику. Венгрия в этой истории представляет собой переходную зону, ведь герои не собираются остаться в Будапеште. Промежуточное положене Венгрии наблюдается и в другом фильме, а именно в *Луне Юпитера*.

Действие фильма *Крепость Европа* сербского режиссера Želimira Žilnika происходит на словенско-итальянской границе. Члены семьи главных героев уже оказались на противоположной стороне, этот факт сильно повлияет на их представления о Западе.

Эти фильмы за исключением *Пути арбузов* характеризуются тем, что их герои не имеют понятия о том, как выглядит страна, куда стремлятся. В дальнейщем говорю о том, что отсуствие целеустремлённости является одним из главных качеств Восточно-Европейских род муви. Герои наших род муви в отличие от Западно-Европейских и американских фильмов в передвижении не находят удовольствия, и осознают свою цель очень неотчетливо.

Место действия фильма *Сторож границы* это русло реки Колпа на словенско-хорватской границе – его героини делают экскурсию на лодке по реке. В фильме речь идет не только о границе в географическом смысле, так как выражения сторож (*varuh*) и граница (*meja*) в фильме имеют моральные коннотации. Некоторые из словенских героев к концепции границы прибавляют понятия «мы» и «они». Эти герои (как например словенский политик и его слушатели на митингах) выражают мысл о необходимости самозащиты перед иноземцами. Фильм показывает националистические взгляды политика довольно иронично – к тому же его роль играет Йонас Жнидарщич, известный комик телевизионных передач. Как кандидат в депутаты он читает лекцию о том, что Словения принадлежит словенцам, и беженцы не относятся к ценностям страны так, как следует. Этот политик является «сторожом границы» и в том смысле, что говорит о защите границы между добрым и злом. Студентки-героини не беженцы, так как границу пересекают вполне легально, но на фоне их истории появляются китайцы, которых привели сюда контрабандисты. В фильме вдобавок к этому речь идет не только о переходе через государственную границу, но и о том, что границы разделяют также языки: героини встречаются с чужим языком но у них возникает ощущение сходства словенского и хорватского языков. Из этого следует, что граница и приклепленная к ней самоидентификация является очень непрочной конструкцией, ведь с одной стороны речь идет о довольно новой границе, которая возникла после распада Югославии, а с другой стороны нет резкой языковой и культурной разницы между людьми живущими на противоположных берегах реки. К тому же, хотя переход через границу для граждан соседних стран вполне свободен – герои говорят о том, что во время Югославии им жилось гораздо легче. Фильм в изображении главных героев и общественных настроений

применяет два жанра: экскурсия студенток по реке показана как род муви, причем триллер предвещает зловещее будущее девушек.

Показ сербско-венгерской границы в фильме *Before dawn* метафоричен, причем в *Луне Юпитера* она представлена четко и детально. Действие *Before dawn* происходит в приграничной зоне границы, где по всей вероятности на другую сторону переходят мусульмане – зрителям кажется, что на противоположной стороне лежит Венгрия. Короткометражный фильм показывает путь беженцев с помощью языка фильма, то есть без диалогов. То, что происходит, появляется посредственно, выражается средствами авторского фильма. *Луна Юпитера* строит свою повествовательную систему таким образом, что в фильме параллельно присуствуют элементы документального фильма и сказки-утопии. Все это происходит на сербской границе и в Будапеште в 2015-ом году во время большой волны беженцев, а с другой стороны у главного героя сказочные свойства – он летает над городом, и поднимается даже в метафизическую арену. Пространство фильма охватывает два слоя: места действия – спортивный стадион и гостиницу у вокзала. Во время съемок режиссер построил такой же лагерь палаток, который там стоял два года раньше, но действительность показана оттенком утопии.

Место действия *Пути арбузов* боснийско-хорватская граница, где течет река Сава. Заглавие фильма взято из языка контрабандистов, в котором беженцы из Китая называются арбузами. Граница показана в фильме с разных точек зрения: представление героев определяет тот факт, что перед войной на берегах Савы находилась та же самая страна, и распад Югославии людям принес перелом не только в географическом, но и в ментальном смысле. В фильме видим и то, что дорога на север, а потом в Германию, внушает надежду лучей жизни не только беженцам из Китая, но и боснийцам. Таким образом понятие границы как-то растворяется, поскольку здешние люди собираются убежать так же как и беженцы-азиаты. Таким образом формируется общее их мироощущение: «все мы беженцы по-своему».

Место действия фильма *Завтра будет лучше* Калининградская область и северовосточная часть Польши – эти регии до сих пор редко показывались в кино. К первому месту в сознании зрителей появляется коннотация непроницаемости, замкнутости. Дети, выступающие в фильме проявляют удивительную изобретательность при переходе через границу, причем их путешествие охватывает огромное пространство. Языковая граница показывает ассиметрию, за которой стоят политические причины: поляки лишь пытаются говорить по-русски, а россияне говорят с ними на своем родном языке. Неуверенная целенаправленность действующих лиц появляется в этом фильме тем сильнее, что его герои дети, которые слабо ориентируются в пространстве, по которому ездят.

Карпаты, как словацко-польская приграничная зона, очень богато представлены в литературе и в киноискусстве. Проблема беженцев в фильме *Граница* появляется косвенно, как и в произведении Маи Веисс – однако это обстоятельство сюжет обогощает мотивами триллера.

Переход через границы – то есть взятие «Крепости Европа» – в фильмах заканчивается неудачей, или требует пожертвования. В некоторых произведениях (*Сторож границы*, *Граница*) сам переход через границу не показан. Герои *Bolse vita* частично застаиваются в Будапеште, частично едут дальше на Запад, *Before dawn* в соотвествии с методом повествования авторского фильма не показывает конечной станции путешествия беженцев, герои *Пути арбузов* достигают своей цели, то есть прибудут в Германию, героев *Завтра будет лучше* увезут обратно в Россию, а режиссёр *Луны Юпитера* развязку сюжета отталкивает в сферу фантазии.

Жанровые приемы

Что касается жанровых повествовательных приемов, в картинах, рассматриваемых нами, выделяются в основном два типа сюжета: сюжет род муви и триллера. Первый связан с путешествием, которое как правило имеет место в фильмах, во втором главный акцент ставится на душевные конфликты, возникающие в результате переходов границ.

Гамма жанровых средств род муви довольно узка, ибо она весьма неплодородная, не возобновляемая. В сущности герои и истории жанра лишены целей: герои не устремлены никуда, хотя иногда их цель известна. В фильме *Беспечный ездок* (Dennis Hopper: *Easy Rider*, 1972), который является прототипом жанра, знаем конечную цель поездки, это фестиваль на юге. Все таки акцент

ставится не на достижение цели, а на опыт путешествия. Из этого следует, что для героев западного типа жанра путешествие важно само по себе, и они даже опасаются достижения цели. Действующие лица жанра род муви сильно архетипичны: в центре сюжета стоит отверженный, выброшенный на периферию общества герой, у которого нет дома. Его личность все-таки связана со свободой в отвлеченном и повседневном понимании слова.

Род муви Восточно-Европейского типа сохраняет эту сюжетную схему, ее наиважнейшим компонентом является путешествие. Фильмы, о которых говорится в данной статье, переосмысляют почти все остальные принадлежности жанра: отсуствие цели, взаимовсязь отверженности и свободы, интерпретацию смысла передвижения. В формировании Восточно-Европейского типа жанра наиважнейшую роль играют общественные отношения и социальные условия.

В фильмах, касающихся метафоры «Крепости Европа» часто встречается движение в противоположную сторону, которое связывается с поражением, с безполезностью путешествия. В фильме Ибойи Фекете (*Bolse vita*) это появляется неоднократно: два русских музыканта и несколько других, менее важных героев просто так остаются в Будапеште, что само по себе показывает неудачу путешествия. Парень, торгующий ножами (его роль играет Алексей Серебряков) пытается переправиться в Австрию, но это ему не удастся, в последствии он снова окажется в Венгрии, то есть его дорога ведет туда и обратно. Героев польской режиссерки Дороты Кенджежавской увозят назад на польско-русскую границу, что означает бесполезность путешествия в сторону покойствия. Все это влечет за собой то, что героям не удается достигать своих слабо очертанных целей, и их путешествие не означает движение вперед. Это один из факторов, которыми объясняется клаустрофобия Восточно-Европейского род муви. Ощущение замкнутости связано с отсуствием свободы: в передвижении героям препятствуют стены и заборы.

Триллер, как правило показывает экзистенциальные выборы героев[45], и это удаляет сюжеты фильмов от конкретных исторических происшествий, хотя все фильмы связаны с какими-то общественными проблемами. Фильмы характеризуются своеобразной двойностью: с одной стороны их сюжеты построены по схеме род муви, а с другой стороны наблюдается в них напряженность, взятая от триллера. Элементы триллера явно присуствуют в фильмах *Сторож границы*, *Before dawn, Луна Юпитера* и *Граница*.

Заключение

Подводя итоги проведенного анализа, можно сделать следующие выводы. Сюжеты фильмов рисуют точную карту о дороге беженцев, поскольку показывают их исходную точку, а также их цель. На этой карте границы четко выделяются, решительно и резко отделяя друг от друга соседние страны. Сюжеты фильмов как правило касаются двух соседних стран. Цель беженцев изображается расплывчато, потому, что они нелегко ориентируются по дороге. Их путешествие часто заканчивается поражением, поскольку они могут не достигать своих целей. В связи с этим следует отметить, что в изображении передвижений беженцев возник род муви Восточно-Европейского типа. Этот тип жанра характеризуется отсуствием свободы, замкнутостью пространства. Повествовательные приемы триллера отходят от реалистического показа действия.

[45] Janka, Barkóczi: A thriller. In: Gábor, Böszörményi, György, Kárpáti (eds.): *Zsánerben*. Budapest: MFésFSz - Mozinet, 2009. pp. 153-191.

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

როჯერ კორმანი – B-კატეგორიის ფილმების ლეგენდარული მეფე და მისი სტუდია

ამერიკელი რეჟისორი როჯერ კორმანი იმის ნათელი მაგალითია, თუ როგორ შეიძლება გადაიღო (როგორც რეჟისორმა და პროდუსერმა) 400-მდე ფილმი, მათ შორის არც ერთი აღიარებული შედევრი და მაინც სიცოცხლეშივე იქცე ლეგენდად არა უარყოფითი, არამედ დადებითი ნიშნით, თანაც სავსებით დამსახურებულად, რადგან კინემატოგრაფის ისტორიას მხოლოდ შედევრები არ ქმნიან.

როჯერ კორმანი, განათლებით ელექტროინჟინერი, ტოვებს თავის პროფესიას და კინოში მოდის XX საუკუნის 50-იან წლებში, ჯერ კიდევ ჰოლივუდის სტუდიების ბატონობის ხანაში და გადატრიალებას აწყობს ამერიკულ კინოში თავისი დაბალბიუჯეტიანი ფილმებით.

მოდის მაშინ, როცა ამერიკული კინემატოგრაფის სახეს ჯერ კიდევ ჰოლივუდის მძლავრი სტუდიები განსაზღვრავენ, როცა ეკრანებზე ბატონობს მაღალბიუჯეტიანი ისტორიული ფილმები, თვალწარმტაცი მიუზიკლები და გულისშემძვრელი მელოდრამები მეგავარსკვლავების მონაწილეობით. თუმცა მძლავრი სტუდიების ყოვლისმომცველი ძალაუფლება უკვე ირყევა, ვერტიკალური ინტეგრაცია რღვევას იწყებს – სასამართლოს ძალით ისინი ვეღარ აკონტროლებენ კინოთეატრების სრულ ქსელს. რეგიონებში ჩნდება „დრაივ-ინები“, ახალი თაობის საყვარელი გართობის ადგილი, ახალი თაობის, რომელსაც აღარ სურს ჰეისის კოდექსის ძალით „გასტერილებული“ ფილმების ყურება. სწორედ ამ თაობის კერპად იქცა როჯერ კორმანი. მისი ფილმების ვულგარულმა ენერგიამ და აქტუალური თემების მოწოდების ხერხებმა ზუსტად იპოვა სამიზნე.

ის იღებდა ჰორორებს, მძაფრსიუჟეტიან ფილმებს, ფანტასტიკას, კრიმინალურ ფილმებს, ვესტერნებს – ჟანრებს, რომლებიც ამ დროისთვის სერიოზულად არ განიხილებოდა, მათში დიდი ფული არ იდებოდა და ე.წ. B-კატეგორიის ფილმების რანგს განეკუთვნებოდა, განსხვავებით ჰოლივუდის მსხვილბიუჯეტიანი ფილმებისგან.

მან უდავოდ დაიმსახურა B-კატეგორიის ფილმების მეფის წოდება, თუმცა არ უყვარდა, როცა ასე მოიხსენიებდნენ, უფრო ექსპლუატაციური ფილმების მეფე ერჩივნა. ამ ტერმინით აღნიშნავენ კინონაწარმს, რომელიც ცდილობს ფინანსურ წარმატებას მოდური ტენდენციების, თანამედროვე საზოგადოების მძაფრი ინტერესის სფეროების, მწვავე საკითხების, ყოველთვის მოთხოვნადი თემების ექსპლუატაციით, სექსის, ძალადობის, დანაშაულის გამოყენებით მიაღწიოს. ისინი, როგორც წესი, ჟანრული ფილმებია და სწორედ B-კატეგორიას მიეკუთვნებოდნენ იმ ეპოქაში, რომელშიც კორმანი მუშაობდა.

როჯერ კორმანს მართლაც ძალიან ზუსტი ყნოსვა ჰქონდა მაყურებლის მოთხოვნილებებზე და ამასთან, ძალზე სწრაფი რეაგირების უნარი. ამის თვალსაჩინო მაგალითებია მისი ფილმები:

- საკულტოდ ქცეული კინოსურათები: „ველური ანგელოზები“ (1966) და „თრიფი“ (1967);[46]

ოდნავ მოგვიანებით ამ ორივე ფილმის გამოძახილს ადვილად აღმოვაჩენთ ახალი ჰოლივუდის მანიფესტში „უდარდელ მხედარში“ (1969); თუმცა ამას გამოძახილიც აღარ ჰქვია, „თრიფის“ უმეტესი ნაწილი ფაქტობრივად პირდაპირ არის გადატანილი დენის ჰოპერის კინოსურათში, როგორც ეპიზოდი და იგივე შეიძლება ითქვას მთავარი გმირის სახეზე, ორივეგან პიტერ ფონდას შესრულებით;

- თინეიჯერულ კულტურაზე გათვლილი ფილმები, რომლებიც, განსხვავებით სხვა, ასევე დამოუკიდებელი რეჟისორების კინოსურათებისა, ცდილობდა ახალგაზრდების პრობლემების

[46] „თრიფი“ სლენგში აღნიშნავს მდგომარეობას, რომელიც მიიღწევა ჰალუცინოგენური ნარკოტიკების, განსაკუთრებით, ლსდ-ს მიღებისას.

ჩვენებას არა გარეშე მეთვალყურის პოზიციიდან, არამედ ახალგაზრდების თვალთახედვიდან; მის ფილმებში არ ისმის მოზრდილის ხმა, არ ჩანს ზრდასრული ადამიანების საღი აზრი, მთელი სივრცე ახალგაზრდებს აქვს დათმობილი;

- სამეცნიერო ფანტასტიკის ჟანრის ფილმები, გათვლილი „ცივი ომის“ პარანოიაზე; მოგვიანებით, კოსმოსის ათვისების საყოველთაო გატაცებას კი ის მყისიერად უპასუხებს „ამერკანიზებული“ საბჭოთა ფილმებით;
- თუნდაც მისი ყველაზე „საავტორო“ ფილმი „უცხო“ ან „დაუპატიჟებელი სტუმარი“ (Intruder, 1962) მისთვის მნიშვნელოვან, რასიზმის თემაზე – არის არა ფილმი-მოგონება, წარსულის რეკონსტრუქცია, არამედ ცხელ კვალზე, დესეგრეგაციის კანონის შემოღებიდან რამდენიმე წელიწადში გადაღებული კინოსურათი, როცა ინტეგრაციის პროცესი ისევ ძალადობრივი და წინააღმდეგობებით სავსე იყო.

როჯერ კორმანი თავისი ფილმების წარმოებისას ეყრდნობოდა არა მხოლოდ ახალგაზრდულ გემოვნებას და მათთვის საინტერესო თემებს, მის ფილმებს სწორედ ახალგაზრდები იღებდნენ. ჰოლივუდის პირველი რანგის მთელ რიგ რეჟისორებს პირველი კადრი სწორედ კორმანთან აქვთ გადაღებული. შეიძლება დავასახელოთ ჯეიმს კამერონი, პიტერ ბოგდანოვიჩი, ფრენსის ფორდ კოპოლა, ჯონათან დემი, კერტის ჰენსონი, რონ ჰოვარდი, ჯონ სეილესი, მარტინ სკორსეზე... კორმანის სკოლა გაიარეს მსახიობებმა ჯეკ ნიკოლსონმა, რობერტ დე ნირომ, პიტერ ფონდამ, ბრუს დერნმა, უილიამ შატნერმა... სია შეიძლება გაგრძელდეს. ის იმდენად გრძელია, რომ როჯერ კორმანის სტუდიას ხშირად ჰოლივუდის ინკუბატორსაც უწოდებდნენ.

თავად კორმანსაც ჰქონდა შესაძლებლობა ეთანამშრომლა დიდ სტუდიებთან. 60-იან წლებში „ფოქსის“ კინოკომპანიასთან თანამშრომლობით მან გადაიღო „წმინდა ვალენტინის დღის ხოცვა-ჟლეტა“ (1967). ფილმი წარმატებული აღმოჩნდა, როგორც მოგების, ისე ხარისხის თუ მხატვრულობის თვალსაზრისით, ჰქონდა კარგი კრიტიკული გამოხმაურება და თითქოს მისთვის მაღალბიუჯეტიან კინოში გზა ხსნილი იყო, მაგრამ ბიუჯეტის ეფექტურ ხარჯვას მიჩვეულმა კორმანმა ვერ აიტანა ბიუჯეტის ასეთი „ფლანგვა” (4 500 000 დოლარი, რომლიდანაც 400 000 კორმანმა არ გამოიყენა), ამასთან მაღალ ბიუჯეტს თან ახლდა კონტროლი და ჩარევა შემსრულებლების არჩევაში. კორმანმა სტუდია დატოვა. მოგვიანებით ის იტყვის: „მე ვიგრძენი, რომ უკეთესად ვიქნები, თუ ჩემი საკუთარი კომპანია და ჩემი საკუთარი შეცდომები მექნება“ (Pinkerton, 2016).

ანალოგიურად დასრულდა კორმანის „კოლამბიასთან“ თანამშრომლობა. მათ უარყვეს კორმანის ორი იდეა. ერთი, ჯოისის „ხელოვანის პორტრეტი ახალგაზრდობისას“ – ბი-ბი-სი-ს ტელესპექტაკლის კინოადაპტაცია და მეორე, კაფკას მოთხრობა „გამოსასწორებელ კოლონიაში“. სანაცვლოდ შესთავაზეს ეპიკური ფილმი ივო ძიმას კუნძულის ბრძოლების თემაზე, რომელზეც ხედვების შეჯერება და თანხმობის მიღწევა არ მოხერხდა. საბოლოოდ გადაიღეს ვესტერნი „მკვლელობის დრო” და აქაც მათი ხედვები არ დაემთხვა, კორმანმა გადაღებების დამთავრებისთანავე დატოვა სტუდია (Aleksandrowicz, 2016:30).

რეჟისორს ამის გამო პრობლემები არა მხოლოდ მეიჯორებთან ექმნებოდა – დამოუკიდებლობისთვის „ბრძოლას“ (თუმცა იყო ფინანსური უკმაყოფილების მომენტებიც) ეწირება კორმანის ურთიერთობა სტუდიასთან „ამერიქან ინთერნეშნელ ფიქჩერს“ (AIP), რომელთანაც ის კინოში მოსვლის დღიდან თანამშრომლობდა და რომელსაც მისი მეგობრები ჯეიმს ნიკოლსონი და სემუელ არკოფი ხელმძღვანელობდნენ.

როგორც თავად კორმანი აღნიშნავდა, ნიკოლსონი და არკოფი დროთა განმავლობაში უფრო კონსერვატორები გახდნენ და მხარი ვერ აუბეს მის რადიკალიზმს. „თრიფში” მათ ჩათვალეს, რომ თემა ზედმეტად ლიბერალურად იყო წარმოდგენილი, ამიტომ კორმანის არყოფნაში ფილმის პროლოგს დაამატეს ანტინარკოტიკული ტექსტი, ხოლო პიტერ ფონდას ფინალური კადრი გაყინეს და დაბზარეს, რამაც მნიშვნელოვნად შეცვალა ფილმის ღია ფინალი. მიუხედავად კორმანის პროტესტისა, სარეჟისორო ვარიანტი არ აღდგა.

ბოლო წვეთი გამოდგა შავი კომედია „გაზი” (Gas-s-s, 1970), რომელიც სტუდიის მესვეურებმა მთლიანად გადაამონტაჟეს (ისევ კორმანის ევროპაში ყოფნის დროს), ამოჭრეს მთელი ეპიზოდები და მოაცილეს მთხრობელის ხმა. 1970 წელს კორმანმა დატოვა AIP და თავისი სტუდია „ნიუ ვორლდ ფიქჩერს” დააარსა, თუმცა იქ უკვე მეტი მოვალეობები ჰქონდა როგორც პროდუსერს და აღარასდროს ყოფილა ისეთი აქტიური რეჟისურაში, როგორც მანამდე.

თუმცა იყო კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც დამოუკიდებლობის წყურვილთან ერთად კორმანის კარიერის განმსაზღვრელი აღმოჩნდა: ის ვერ ეგუებოდა კინოში დიდი თანხების ხარჯვას და ამას არა მარტო მისი, არამედ მისი კოლეგების ინტერვიუებიც ადასტურებენ.

„ის ცნობილია თავისი უნარით, გამოწუროს სიტუაციიდან მაქსიმუმი, რისი წარმოდგენაც კი შესაძლებელია“ – ამბობს მსახიობი ბილ პექსტონი (Bill Paxton), რომელიც კორმანთან „დიდ ცუდ დედაზე“ (1974) მუშაობდა. კორმანი თითქოს შეპყრობილი იყო მანიით, რაც შეიძლება სწრაფად და იაფად გადაეღო ფილმები და ამ მისწრაფების გამო ბევრ რამეზე ამბობდა უარს.

კორმანი ვერ იტანდა განრიგიდან ჩამორჩენას, იმდენად, რომ ხშირად სცენარიდან ხევდა გვერდებს, რათა დასწეოდა მას. ხშირად სწირავდა მას მხატვრულ ხარისხსაც. მაგალითად, „სისხლიანი დედა”-ზე მან უარი უთხრა მსახიობებს სამ დამატებით დღეზე დუბლების დასახვეწად (Aleksandrowicz, 2016:35) და ეს არ იყო გამონაკლისი შემთხვევა.

კორმანი იშვიათად იწუხებდა თავს დეკორაციების აგებით – იყენებდა უკვე არსებულს, დატოვებულს სხვა ფილმებიდან; თუ მაინც აგებდა დეკორაციებს, იყენებდა მას, სულ ცოტა, ორი ფილმისთვის. იგივე შეიძლება ითქვას გადაღების ადგილებზეც – მისი დევიზი იყო ორი ფილმი ერთი გამგზავრების ფასად;

მაგალითად, ერთ-ერთი ხრიკი მისი გადაღების მეთოდებიდან – ირლანდიაში გადაღებისას სტუდიამ იყიდა ამერიკული მანქანები, და მისი ერთი მხარე ერთ ფერად შეღებეს, მეორე – მეორე ფერად. კამერის წინ ავლა-ჩავლისას ისინი მანქანების მრავალფეროვნების და დატვირთული ქუჩის იმიტაციას ქმნიდნენ (Whitington, 2019).

როგორც იგონებენ ნენსი სინატრა, პიტერ ფონდა და სხვები, კორმანი ავალებდა ოპერატორებს მიჰყოლოდნენ სასწრაფო და სახანძრო მანქანებს და გადაეღოთ ყველაფერი. რეჟისორი მოგვიანებით წყვეტდა, როგორ შეიძლება გამოეყენებინა ეს მასალა ფილმში (Stapleton, 2011).

კორმანი ძალიან ცოტას უხდიდა თავისი ჯგუფის წევრებს. მაგალითად, 60-იანი წლების ბოლოს კოპოლა, როგორც კორმანის ასისტენტი, კვირაში მხოლოდ 90$-ს იღებდა (Roger Corman: How I Made 400 Films, Mentored Coppola and Ended Up Fighting in Court for My Fortune by Eriq Gardner) და ხშირად იყვანდა არაპროფესიონალებს, რათა თავი აერიდებინა პროფკავშირების მოთხოვნებისთვის.

ბევრი დუბლის მიუღებლობა, იმპროვიზაცია, დახვეწაზე მუშაობაზე უარის თქმა მის ფილმებს აძლევდა ერთგვარი სპონტანურობის, რეალიზმის ელფერს. ეს განსაკუთრებით კარგად იკვეთება მის სოციალურად შეფერილ ფილმებში, სადაც ამის შედეგად „სინემა ვერიტეს” მსგავს ეფექტს ვიღებთ.

როგორც ჟურნალი „სენს ოფ სინემა” წერდა: კორმანი ყველაზე მეტად აფასებდა დამოუკიდებლობას და თავისუფლებას, საკუთარი ხედვის გატარებას. თუმცა ეს არ ნიშნავს, რომ ის იყო ავტორიტარული რეჟისორი და არ ითვალისწინებდა არავის აზრს თუ რჩევას. ის იღებდა ნებისმიერ შეთავაზებას ჯგუფის ნებისმიერი წევრისგან, თუ ის, მისი აზრით, სასიკეთოდ წაადგებოდა ფილმს. ასევე, კორმანი საკმარისად აძლევდა დამოუკიდებლობას მსახიობებს, სცენარისტებს, მხატვრებს – ისევ თავისი ხედვის ფარგლებში. თუმცა საბოლოო სიტყვა ყოველთვის მისი იყო. ამერიკელი კინორეჟისორი და კინომკვლევარი ვინსტონ დიქსონი მას კასავეტესთან ერთად ერთ-ერთ პირველ დამოუკიდებელ რეჟისორად თვლის, რომელიც ფილმს მთლიანად საკუთარი კანონებით და საკუთარ მოედანზე ქმნის (დიქსონი, 2006).

შეუძლებელია გამოტოვო როჯერ კორმანის კიდევ ერთი დამსახურება ამერიკული კინოს წინაშე. მისი სტუდიის მეშვეობით 1970-იან წლებში ამერიკელ მაყურებელს შესაძლებლობა ჰქონდა გასცნობოდა ევროპული კინოს საუკეთესო ნიმუშებს: ალენ რენეს „ჩემი ამერიკელი ბიძას”, ფელინის „ამარკორდის”, ტრიუფოს „ადელ ჰ.-ს ისტორიას”, ბერგმანის „ჩურჩულსა და ყვირილს”, „შემოდგომის სონატას”, შლონდორფის „თუნუქის დოლს”, კუროსავას „დერსუ უზალას”, ჰერცოგის „ფიცკარალდოს” და ა.შ. თანაც არა მცირე დამოუკიდებელ კინოთეატრებში, სადაც ძირითადად ხელოვნების მოყვარულთა საზოგადოება იკრიბებოდა, არამედ დრაივ-ინებში მისი ჭრელი და დემოკრატიული აუდიტორიით. რამდენად უცნაურიც უნდა იყოს, ამგვარი ტაქტიკით მან სოლიდური მოგება ნახა (2 მილ. დოლარი „თუნუქის დოლის”, 1,5 მილ დოლარი „ჩურჩული და ყვირილი”-ს შემთხვევაში). შესაძლოა სწორედ ფინანსური მოგება იყო კიდეც მი-

სი მთავარი მოტივაცია, თუმცა ამ შემთხვევაშიც კინოსურათების არჩევანი უნაკლოა, რაც ერთი შეხედვით უცნაურია მისი სტუდიიდან გამოსული ფილმებიდან გამომდინარე.

როჯერ კორმანის ანგარიშზე აქტიური მოღვაწეობის პერიოდში მხოლოდ ერთი ნომინაციაა – 1966 წელს „ველური ანგელოზები" ვენეციის კინოფესტივალის „ოქროს ლომზე" იყო ნომინირებული. თუმცა მისი ღვაწლი უგულებელყოფილი ნამდვილად არ არის – 1980-იანი წლების დასასრულიდან მის ანგარიშზე დაახლოებით ოცდარვა ჯილდოა, ძირითადად, ჯილდოები „მიღწევებისთვის მთელი კინომოღვაწეობის გამო" და მათ შორის ყველაზე პრესტიჟული, 2010 წელს ამერიკის აკადემიის ჯილდო – საპატიო „ოსკარი", „ფილმებისა და რეჟისორების უხვი წარმოებისთვის" (For his rich engendering of films and filmmakers).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Aleksandrowicz P., The Cinematography of Roger Corman: Exploitation Filmmaker or Auteur? Cambridge, 2016.
2. Dixon W. W. Great Directors. Corman, Roger. http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/corman/
3. Pinkerton N., interview with Roger Corman. September/October, 2016 https://www.filmcomment.com/article/interview-roger-corman/
4. Stapleton A., *Corman's World: Exploits of A Hollywood Rebel*. doc. film. 2011 https://kinokrad.co/277105-mir-kormana.html
5. Whitington P., A documentary recalls the mayhem of Roger Corman's time in Connemara. 2019 https://www.independent.ie/entertainment/movies/movies-a-documentary-recalls-the-mayhem-of-roger-cormans-time-in-connemara-30590513.html

ლელა ოჩიაური
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ახალი დროება. ახალი თემები. ახალი გმირები

საბჭოთა კავშირის დაშლამ საბჭოთა რესპუბლიკებისთვის „რკინის ფარდა“ ჩამოხსნა. ნებისმიერ ადამიანს და მათ შორის, ბუნებრივია, ხელოვანს, ვრცელ და თავისუფალ სამყაროში გასაჭრელად ყველა გზა გაეხსნა. საქართველომ 200 წლის წინ დაკარგული დამოუკიდებლობაც აღიდგინა და სოციალისტური წყობიდან ახალი, ჯერ სრულიად უცნობი (თუ დავიწყებული) ფორმაციის – კაპიტალისტური სახელმწიფოს შენების გზას დაადგა. როგორც ნებისმიერ სხვა სფეროში, კინემატოგრაფშიც შეიცვალა წარმოების ფორმებიც და დისტრიბუციისა თუ მსოფლიო კინოსამყაროში ჩართულობის სისტემაც.

ახალმა დროებამ აუცილებელი გახადა ახალი კინოპროფესიები. თუმცა, პროდუსერების, მენეჯერების, კინოაგენტების, დისტრიბუტორების და ა.შ. გაჩენისა და დამოუკიდებელი სტუდიების შექმნის მიუხედავად, კინოს დაფინანსებისა და განვითარების, საერთაშორისო ბაზარზე გატანის ხელშეწყობის მთავარი ბერკეტები ჯერ კიდევ სახელმწიფოს ხელშია. ბიზნესს კი, ამ საქმეში უმცირესი წვლილი აქვს.

სამაგიეროდ, XXI საუკუნის 10-იანი წლების შუა პერიოდიდან, გახშირდა საერთაშორისო პროექტები, კო პროდუქციები (ისეთი, რომლებსაც ქართველი რეჟისორები უცხოური ფონდებისა თუ პროდუსერების ხელშეწყობით იღებენ და ისეთებიც, რომლებსაც უცხოელი რეჟისორები საქართველოში ქმნიან), ქართული ფილმების დისტრიბუციაც უკვე ძირითადად საერთაშორისო აგენტების ხელშია, რომლებიც დღეს ისევე ინტერესდებიან ახალი ქართული კინოს ქმნილებებით, როგორც ათიოდე წლის წინ ახალი რუმინული, ჩინური, კორეული და ირანული კინოთი დაინტერესდნენ და მსოფლიო საზოგადოებას გააცნეს, აღმოაჩენინეს უცნობი კინოსამყარო.

ეს ყველაფერი კი მთავარს – ახალი ქართული კინოს არსებობას უწყობს ხელს, ახალგაზრდა, შუახნისა და უფროსი თაობის რეჟისორების მონაწილეობით. XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში ქართული კინოს ისტორიის მსვლელობას კვლავ გამჭოლი ხაზივით კვეთს პიროვნებისა და საზოგადოების, საზოგადოებისგან გარიყული და ცხოვრებისგან, დაუსრულულებელი შინაგანი ბრძოლისგან დაღლილი ადამიანების – ძირითადად, ახალგაზრდების სულიერი კრიზისების თემა. უღიმღამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია მათი ყოფა, საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ისინი სიმარტოვეში, მიუსაფრობით იღუპებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, უძლებენ განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბჯებს დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუპავს. ერთადერთი ხსნა კი, ისევ და ისევ, როგორც 10-20-50-70-100 წლის წინ, როგორც საუკუნეების წინათ – სიყვარულსა და თანადგომაშია, საყოველთაოდ ცნობილ ფორმულაში, რომ – თუ ადამიანს თვალებში შეხედავ, ის აუცილებლად შემოგხედავს და თუ გაუღიმებ – ისიც აუცილებლად გაგიღიმებს.

დღეს, როდესაც ცენზურა აღარ არსებობს და საბჭოთა სინამდვილისგან განსხვავებით (როდესაც იგავი, ქარაგმულობა მთავარი სათქმელის შეფარვისა და ცენზურის, „მთავლიტის“, სხვადასხვა სახელისუფლო კომისიის, სამხატვრო საბჭოების, მოსკოვის სახკინოკომიტეტის დაწესებული სხვადასხვაგვარი აკრძალვისგან თავდაცვის საშუალება იყო), იგავმა სხვა საფუძველი, მოტივი და დატვირთვა შეიძინა და განსხვავებული ჟღერადობა აქვს. იდეიდან დაწყებული გადაწყვეტის ხერხებისა და გზების, სტრუქტურის და ფორმის თანამედროვეობით დასრულებული.

დღეს აღარც საბჭოთ კინოს არქეტიპული დრაკონები არსებობენ და აღარც მათთან მებრძოლო გმირები, წმინდა ქალწულებიც თითქოს უკვალოდ გაქრნენ და დიდი მამების არსებობაც აღარავის ახსოვს.

ისიც ფაქტია, რომ ყველა დრო საკუთარ მითებს ქმნის და თანამედროვე მითების გმირებს ახალ რეალობასთან უწევთ შეგუება, როდესაც მითის თანამედროვე შემოქმედნი ცხოვრობენ და ქმნიან. ანუ ქმნიან ცხოვრების თანამედროვე მოდელს.

ერთ-ერთი გამოკვეთილი ხაზი და პრობლემატიკა, რომელიც ბოლო პერიოდში შექმნილ ქართულ ფილმებს ახასიათებს – ის დრამატული, მეტიც, ტრაგიკული მოვლენებია, რომლებიც საქართველოში (და არა მარტო საქართველოში – კავკასიაში) საბჭოთა კავშირის დანგრევის შემდეგ და მისი რეანიმაციის მცდელობებისა თუ სხვა მიზეზებიდან თუ მიზნებიდან გამომდინარე, XX საუკუ-

ნის 90-იან წლებში განვითარდა – სამოქალაქო თუ ომები ტერიტორიული მთლიანობისთვის: საქართველოში – აფხაზეთსა და შიდა ქართლში, ჩეჩნეთში, ყარაბაღსა თუ კავკასიის სხვა რესპუბლიკებში, რომლებმაც ამ ქვეყნებში მნიშვნელოვანი, რადიკალური ცვლილებები გამოიწვია. დრო, როდესაც სამყარო კონფლიქტის ზონებად დაიყო და მნიშვნელოვანი და რადიკალური ცვლილებები სწორედ ადამიანების, საზოგადოებების ცხოვრებაში გამოიწვია, მათ ბედზე, აწმყოსა და მომავალზე იქონია გავლენა.

ამ პრობლემებს ასახავს და საქართველოს უახლეს ისტორიას გვიამბობენ: ლევან თუთბერიძის „გასეირნება ყარაბაღში“, ალეკო ცაბაძის „რუსული სამკუთხედი“, ვანო ბურდულის „კონფლიქტის ზონა“, ზაზა ურუშაძის „ბოლო გასეირნება“ და „მანდარინები“, გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირი“, „სიმინდის კუნძული“ და „ხიბულა“, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „გრძელი ნათელი დღეები“, თეონა მღვდელაძე-გრენადეს „ძმა“, რუსუდან გლურჯიძის „სხვისი სახლი“, რომლებიც XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში, მათში ასახული მოვლენებიდან ათზე მეტი წლის შემდეგ და ერთიმეორის თანმიმდევრობითა თუ პარალელურად შეიქმნა.

ეს ფილმები მოგვითხრობენ იმის შესახებ, თუ რა ტრაგედია დატრიალდა ქვეყანაში XX საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში და რატომ დაიყო სამყარო „კონფლიქტის ზონებად“. მათი ავტორები შეგვახსენებენ, რომ სანამ ისევ იქნება ომი, რომელიც ყველაფერს სპობს და ანგრევს, რომელსაც ათასობით ადამიანის ეწირება, ყოველთვის იქნება წარსულის უკან დაბრუნებისა და ახალი ტრაგედიის, ახალი შურისმაძიებლების გაჩენის, ახალი დანაშაულის ჩადენის, ახალი მსხვერლპის საშიშროებაც. ამ ფილმებს, რადიკალური განსხვავებულობის მიუხედავად, ბევრი საერთოც აქვთ, ბევრი კავშირი და არა მხოლოდ იმ მხრივ, რომ მიმდინარე ომების ამა თუ იმ ეტაპებს, ჩვენი (კავკასიელი ხალხის) ისტორიის ამა თუ იმ მონაკვეთს ასახავენ, არამედ, თანამედროვე ქართული კინოს საერთო ტენდენციების მაუწყებლები არიან.

ბოლო პერიოდში ქართულ კინოში თითქოს ახალი მიმართულება ისახება. თანამედროვე ადამიანის, მისი არცთუ იოლი ცხოვრების, სულიერი განცდების, ურთიერთობების, საზოგადოებასთან დაპირისპირებისა თუ საკუთარი ადგილის ძიების, ახალი მორალის, ახალი სწრაფვების, ახალი საზოგადოების შესახებაა თხრობა საშუალო, ახალი და უახლესი თაობის რეჟისორების ფილმებში: ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი-თბილისი“, ლევან კოღუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და „შემთხვევითი პაემნები“, ზაზა ურუშაძის „სამი სახლი“ და „აღსარება“, დიტო ცინცაძის „კაცი საელჩოდან“, „რევერსი“ და „ჩაისუნთქეთ-ამოისუნთქეთ“, დავით ჯანელიძის „ჯაყოს ხიზნები“, ლევან თუთბერიძის „უშენოდ, მგონი, მოვკვდები“, „ცხრა მთას იქით“ და „მოირა“, ალეკო ცაბაძის „რენე მიდის ჰოლივუდში“, გელა ბაბლუანის „ცამეტი“ და „ფული“, თემურ და გელა ბაბლუანების „მემკვიდრეობა“, გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“, რუსუდან ჭყონიას „გაიღიმეთ“, ზაზა რუსაძის „ჩემი საბნის ნაკეცი“, თინათინ გურჩიანის „მანქანა, რომელიც ყველაფერს გააქრობს“, ნუცა ალექსი-მესხიშვილის „კრედიტის ლიმიტი“, ნინო ბასილიას „ანას ცხოვრება“, ანა ურუშაძის „საშიში დედა“, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“, ზაზა ხალვაშის „სოლომონი“ და „ნამე“, ქეთევან მაჭავარიანის „მარილივით თეთრი“, თამარ შავგულიძის „დაბადებულები საქართველოში“, თინათინ ყაჯრიშვილის „პატარძლები“ და „ჰორიზონტი“, რეზო ესაძის „დღე, როგორც ერთი თვე“, ელდარ შენგელაიას „პასპორტი“, ნინო ჟვანიას „აღლუმი“, თორნიკე ბზიავას „მექელეხე“ და „თევზაობა“, მარიამ ხაჭვანის „დედე“ და სხვა.

ასეთი ძიებებისა და მოგზაურობის მოწმე და თანამონაწილე გახდება ის, ვინც ალეკო ცაბაძის კინოსურათს „რენე მიდის ჰოლივუდში“ ნახავს. ფილმი ორმაგ კონცეპტებს შეიცავს – პრივატულსა და ზოგადსაკაცობრიოს, პირადი ემოციურ-ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან – პრუსტის საერთო ფსიქოლოგიზმამდე – თანამედროვე საზოგადოების სულიერ პორტრეტად განზოგადებამდე; პრობლემატიკას – კონკრეტულსა და მარადიულს, მოქცეულს არაორდინარულ ფორმაში.

მეტაფორებისა და სიმბოლოების ერთიანობით რეჟისორი ქმნის სამყაროს, რომელშიც რეალობას წარმოსახვა ანაცვლებს, წარსული ისე ახლოს მოდის აწმყოსთან, რომ გარჩევა – რომელი დროა, რომელია „ნამდვილი“ რეალობა და რომელი „გამოგონილი“, – რთულია და ზღვარის გავლება ამ განზომილებებს შორის – შეუძლებელი. მოვლენებისა და „საგნების“ სურეალისტური გადაკვეთა კი, განსჯის ახალ მოცემულობებსა და მოცულობებს აწყობს და ამეტყველებს. რენე დადიანი ახალგაზრდებს რეჟისურას ასწავლის, თან გაზის ბალონების დამტარებლად მუშაობს, რაც საშუალებას აძლევს შეხვდეს სხვადასხვა ადამიანს, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენელს და მათი ყოფის უცნობი შრეები აღმოაჩინოს. იგი ყველაფერს აკვირდება და კამერით იღებს. ეს

კადრები და უცნაური ხილვები მისგან დამოუკიდებლად ახალ განზომილებებში გადადიან და ახალ დროით-სივრცით შრეს ქმნიან – წარმოსახვასა თუ სინამდვილეში.

რას ეძებს რენე – საკუთარ თავს, წინაპრებთან შეხვედრა და მათი საიდუმლოს ამოხსნა სურს, წარსულში გარკვევა, თუ აწმყოს დიაგნოზირება? მისი გონება, ფანტაზია, უნივერსალური მეხსიერება წარსულიდან „იკვებება“ – ოდესღაც მომხდარი ისტორიული ფაქტების მატერიალიზებითა თუ ძველი ფოტოების გაცოცხლებით; იმისგან, რაც ხდება და იმისგანაც, რაც შეიძლება, მოხდეს. ან იქნებ გზას ეძებს იქ, სადაც არ არის და ეძებს ჩიხიდან გამოსავალს, რომელსაც ბოლო არ უჩანს?! ის ცდილობს გაარღვიოს დროისა და სივრცის მყარი კედელი, რომლის მიღმაც (ისევე, როგორც აწმყოში) მრავალი საფრთხე ელოდება, სადაც მრავალი მუდმივმოქმედი ნაღმია ჩადებული, რომლებიც ყოველი მორიგი კარის შეღებისას, ერთი მეორის მიყოლებით ფეთქდებიან.

ლევან კოღუაშვილი „ქუჩის დღეები“ იმ თაობის, უკვე არცთუ ახალგაზრდა ადამიანის ისტორიაა, რომელსაც პიროვნებად ჩამოყალიბებისა და ცხოვრებისეული არჩევანის გაკეთება სწორედ საბედისწერო 90-იან წლებში მოუწია. „დაკარგული თაობის“, რომელსაც არჩევანის გაკეთების საშუალება საზოგადოებამ, მამების თაობამ არ მისცა. ნარკომანის, რომელიც ამ სენით არის ავად, რომლის დღეებიც ერთადერთი საქმიანობითაა დატვირთული – როგორმე ნარკოტიკი იშოვოს და მზადაა მისთვის ყველაფერი გაიღოს. ბოლოს ზნეობრივი არჩევანი უნდა გააკეთოს და გადაწყვიტოს, როგორ გააგრძელოს თუ არ გააგრძელოს ცხოვრება, გაექცეს მას და თავს თვითმკვლელობით უშველოს, თუ სხვა ადამიანის მაცდუნებელ არამზადად იქცეს.

გიორგი მასხარაშვილის „მესაათე“ მანიაკი-მკვლელის რეალურ ამბავს უკავშირდება, თუმცა ეს მხოლოდ საბაბია ამბის მოსათხრობად – დოკუმენტური ფილმისთვის მხატვრულ ფილმში, რომელსაც მთავარი გმირი იღებს და პარალელურად გახმაურებული მკვლელობების საქმეებს იძიებს, მკვლელის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შესაქმნელად და ვინაობის დასადგენად. საბაბია იმის სათქმელად, რომ: საზოგადოებრივი აზრი, რომელსაც მედია, სხვადასხვა უწყება, თავად საზოგადოება, სტერეოტიპული აზროვნება, უსამართლობა და გულგრილობა განაპირობებს, ხშირად ადამიანის ბედისწერის განმსაზღვრელი ხდება, მისი პიროვნული განადგურების მიზეზი.

რუსუდან ჭყონიას ფილმს „გაიღიმეთ“ საფუძვლად მრავალშვილიანი დედების სილამაზის კონკურსის ამბავი უდევს. 10 ქალი, 10 ამბავი, 10 ბედი და ერთი მთავარი მიზანი – ფულის მოგება. ვიღაცისთვის ეს ისტორიები შოუს „წარმატების“ შემადგენელი ნაწილია, შოუს მონაწილეებისთვის – ცხოვრება. მათ უნდა იბრძოლონ გამარჯვებისთვის და რაღაც „დაკარგონ“ სანაცვლოდ, უნდა გაიღიმონ, როდესაც არ ეღიმებათ, იქცნენ მარიონეტებად და საკუთარი თავი უარყონ, სხვისი სურვილით, რადგან საზოგადოებაა ასე მოწყობილი და განწყობილი მათ მიმართ. მაგრამ შოუ არ შედგება ისე, როგორც ჩაფიქრებული იყო და თუმცა ის ტრაგიკულად მთავრდება, ადამიანები არ კარგავენ მთავარს – ღირსებას. და კიდევ ერთი, უდავო მხატვრული ღირებულებების გარდა, ამ ფილმს, ბოლოდროინდელი კინოსურათებისგან ისიც განასხვავებს, რომ მასში პირველად დაიხატა ქართული საზოგადოების წევრის – ქართველი ქალის პორტრეტი და ის მრავალფეროვანი სამყაროც გადაიშალა, რომელიც რეჟისორმა თავისი პერსონაჟების დამოუკიდებელი თუ ერთობლივი ისტორიებითა და ფსიქოლოგიური შტრიხების განზოგადებით ოსტატურად „შეაკოწიწა“.

ფილმში „შემთხვევითი პაემნები“ ლევან კოღუაშვილი, „ქუჩის დღეების“ შემდეგ (ამ ორ ნამუშევარს შეიძლება დილოგიაც ვუწოდოთ) კვლავ საზოგადოების მონუმენტურ პორტრეტს, ახლებურად და კვლავ მეტაფორულად წარმოადგენს და კიდევ ერთხელ აჩვენებს, რომ მკაფიოდ გამოკვეთილი ხედვა, „საკუთარი“ თემები და ხელწერა აქვს; აქვს „პრინციპული“ დამოკიდებულება სინამდვილისა და კინემატოგრაფის მიმართ და, თავისი პერსონაჟებისგან განსხვავებით (რომლებიც, ფაქტობრივად, ჩიხში არიან, ბედს დამორჩილებული და პასიური), ამ დამოკიდებულებების, შეგრძნებებისა და სათქმელის განვითარების, ინტერპრეტირების აქტიურ პროცესში ცნობიერადაა ჩაბმული.

ლევან კოღუაშვილს აინტერესებს არა იმდენად, რაც საზოგადოების ყოფაში, ვთქვათ, პრობლემების აქტუალობის მხრივ ხდება, არამედ ამგვარი ყოფის ჩვენებით, ის, რაც ფასადს მიღმაა, რაც ხან ჩანს და ხან არ ჩანს, რასაც ხან ვხედავთ ან ვერ ვხედავთ (თუ დანახვა არ გვინდა) და რასაც არაერთი მიზეზი თუ საფუძველი აქვს.

მარილის სანაპირო ვიღაცისთვის ეგზოტიკური ადგილია; ვიღაცისთვის ბუნების უნიკალური მოვლენა, ვიღაცისთვის კი ოცნების ახდენას ნიშნავს და კიდევ – იმედს, რომელსაც ხელი მაგრად უნდა ჩასჭიდო და თვითონვე აქციო რეალობად. მარილივით არცთუ ისე თეთრ, ლაქებიან და დაკრისტალებულ სამყაროში სამი ადამიანის – ნინოს (რომელიც ზღვისპირა ქალაქში სეზონურ მიმტა-

ნად მუშაობს), პატრულის თანამშრომელ ნიკოსა და მიუსაფარი ბავშვის – სოფოს ცხოვრების „ფრაგმენტს“ ვუყურებთ. არც მათი აწმყო და არც წარსული ერთმანეთს არა ჰგავს. თითქოს საერთოც არაფერი აქვთ იმ სივრცის (ქალაქის) გარდა, რომელშიც ერთმანეთს შემთხვევით შეხვდნენ. შემთხვევითობამ გადაკვეთა მათი გზები, რომლებიც მალევე ისევ იყოფა. ამ (!) ისტორიაში სხვანაირად არც შეიძლება მოხდეს. „მარილივით თეთრი“ მარტოსულთა ამბავია, რომლებიც ალბათ ვეღარასოდეს შეხვდებიან ერთმანეთს.

„მარილივით თეთრი“ ქეთი მაჭავარიანის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმია და პირველი „დიდი“ შეხვედრა რეჟისორთან, რომელსაც აქვს პოზიციაც, სათქმელიც და მომავალი შეხვედრებისთვის ყველა პირობაც.

რა ხდება „ცხრა მთას იქით“, თანამედროვე სოფელში, რომელიც თითქოს ცივილიზაციასაა მოწყვეტილი, რომლისკენ მიმავალი გზაც, ხშირად, გაუვალია, მაგრამ, რომლისთვისაც ეს „უგზოობა“ საკუთარ თავთან დარჩენისა და გადარჩენის საშუალებაა? როდისაა შესაძლებელი ორი სამყაროს მშვიდობიანი თანაარსებობა და როდის ხდება ეს შეუძლებელი? რას ელოდებიან ადამიანები ახალი საზოგადოების აღმოჩენისგან, რას სთავაზობს ეს საზოგადოება და არის თუ არა ჩვენი წარმოდგენები რეალობის შესატყვის და იდენტური ყოველთვის და თუ არა, რა არის, ორივე შემთხვევაში, მიზეზი?

ეს და კიდევ სხვა თემები, სათქმელია მოქცეული ლევან თუთბერიძის მხატვრულ ფილმში, „ზღაპრული“ სახელწოდებით „ცხრა მთას იქით“. აქ ლეგენდები რეალობის თანასწორუფლებიანები არიან და მათ არსებობაში, როგორც სინამდვილის ანარეკლში, ეჭვი არავის ეპარება. მაგრამ, რაც ადგილობრივებისთვის ჩვეულებრივი, ყოველდღიურობის ნაწილია, უცხოა მათთვის, ვინც ამ სამყაროში საკუთარი წარმოსახვების შექმნასა და საკუთარი მითების აწყობას ცდილობს.

ლევან თუთბერიძე ორი რეალობის, ორი სამყაროს ზღვარზე არსებულ ატმოსფეროს ქმნის. ფილმი ბევრ იდუმალებას მოიცავს, რის ამოხსნასაც მაყურებელი ფინალამდე ვერ ახერხებს. მასში ბევრი ხაზი და რამდენიმე თემაა მოქცეული, რამდენიმე საწყისითა და ურთიერთგამომდინარე. ეს დრამატულ დაძაბულობას სძენს კინოსურათს და ორგანულად ავსებს თხრობის მდორე, თითქოს გაწელილ, აუღელვებელ ტემპო-რიტმს, რომელიც ყოფითი და პირობითი დეტალების გადაჯაჭვით იქმნება.

ნანა ექვთიმიშვილსა და სიმონ გროსს („გრძელი ნათელი დღეები“ მასშტაბური წარმატების შემდეგ) თითქოს „მიესაჯათ“ მაყურებლის გამომცდელი მოლოდინი და სხვადასხვა ტიპის წინასწარგანწყობა. 2017 წელს გადაღებული ფილმი „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ მოლოდინის გამმართლებლად და წინამორბედის გზის გამგრძელებლად იქცა. საერთაშორისო აღიარებითა და მოწოდებით: „აუცილებლად ნახეთ ეს ფილმი!“

დიახ, „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ (ნანა ექვთიმიშვილის სცენარი) ის ბედნიერი შემთხვევა აღმოჩნდა, რომლის ავტორებმაც მოახერხეს იოლად გამოსულიყვნენ წინამორბედი ფილმის ჩრდილიდან, არა მხოლოდ შეენარჩუნებინათ სიმაღლე, არამედ კიდევ უფრო აეწიათ თამასა და ქულები მისთვის მხოლოდ „დღეების“ ექოთი არ მოეხვეჭათ.

უკვე მეორედ, წამყვანი ფაქტორი ავტორების სიმართლე, გულწრფელობა და არაგულგრილობაა. პირველ რიგში, სწორედ ეს ანიჭებს ფილმს მიმზიდველობას და ხარისხის ნიშნით გამოარჩევს, რასაც როგორც საერთაშორისო, ასევე ქვეყნის შიგნით წარმატება მოჰყვება.

„გრძელი ნათელი დღეებისგან“ განსხვავებით, „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ ნათელი, გახსნილი და საიმედოა. ატმოსფერო აღარაა ისეთი პირქუში და ბნელი, როგორიც წლების წინ იყო. ტრაგიზმისგან თავისუფალი გარემო და განწყობა, ცხოვრებისეული წინააღმდეგობებით, ტკივილებითა და სევდით გამსჭვალული და ამავე დროს, სიცოცხლით სავსე, ფერადოვანი.

„ჩემ ბედნიერ ოჯახში“ გამოჩნდა ახალი გმირი, ქალი – XXI საუკუნის ადამიანი, რომელიც თან ჰგავს და თან არა ჰგავს ახალი ქართული კინოს სხვა პერსონაჟებს. დროც და მოცემულობაც შეცვლილია. ხაზგასმული არაა საზოგადოების, ოჯახის, ადამიანების სოციალური სიდუხჭირე, რაც ბოლო წლების ეროვნული კინემტოგრაფის ძირითადი და მთავარი თემა იყო, და ქალი გმირი ამ მდგომარეობის ეპიცენტრში. ის საინტერესოა, როგორც პიროვნება – პირადი პრობლემებით, თვისებებით, ბიოგრაფიის ნაწილით, იმით, თუ როგორები არიან, რას შეიძლება განიცდიდნენ, რაზე შეიძლება წუხდნენ თანამედროვე „ოჯახის“ ქალები, რომლებსაც, ამ ჯერზე, თითქოს არაფერი აკლიათ – ქმარიც ჰყავთ (სიმპატიური, არც უსაქმური და არც მოძალადე), შვილებიც, მშობლებიც, ძმაც, ძმის ოჯახიც. ბინაც აქვთ, სამსახურიც, არც მატერიალურად უჭირთ, მეგობრებიც, ნათესავებიც

(გულშემატკივრები, დარდის გამზიარებლები და გვერდში მდგომები, გულწრფელად მოყვარულები) არ აკლიათ.

ერთია, უკვე არსებული რეალობა, უკვე ჩამოყალიბებული, დადგენილი, დამტკიცებული ნორმებით და მეორეც – რეალობა, რომელმაც შეიძლება იარსებოს, თუ პირველს გაემიჯნები და სახლის კარს გააღებ სხვაგან წასასვლელად. თუნდაც მხოლოდ იმისთვის, რომ დაჯდე აივნის ღია კართან და ყავის ჭიქითა და ნაჭერი ტორტით იგრძნო სიმშვიდე და ბედნიერება. თუმცა ბედნიერება, როგორც ერთი ზღაპრიდან გვახსოვს, სწორედ სახლში შეიძლება გელოდებოდეს და მის საძებნელად სხვაგან წასვლა საჭირო არ იყოს.

სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი, რომელიც ინერციით არსებობს. ომგადატანილ, საომარ მდგომარეობაში მყოფ და პოსტსაბჭოთა, დამოუკიდებლობა მოპოვებულ საქართველოში. შენობა გაპარტახებულია, როგორც მთელი ქვეყანა. თუმცა სტარეტეგიულად ხელსაყრელი მდებარეობა აქვს. მის სივრცეში ხვდებიან მეცნიერების ჯგუფი და ჯარისკაცები. მეცნიერები ყოფის ამაოებაზე მსჯელობენ. ჯარისკაცებს ობიექტის დაკავება უნდათ, მომავალი საბრძოლო ოპერაციების ჩასატარებლად.

მთავარი გმირი – მარლენი – შუახნის მამაკაცია. მეცნიერი. რეალობასა და ბედს თითქოს შეგუებულია. თითქოს გაუბედავი. უემოციო. რეალობიდან გამოსავლის ინერტულად მაძიებელი, ჩაკეტილი წრის გასარღვევად. წარსულში ქვეყნის დამოუკიდებლობისთვის აქტიური მებრძოლი და გამათავისუფლებელი. ლიდერი. აფხაზეთის ომის მონაწილე. მას უსიტყვო კონფლიქტი აქვს გარესამყაროსთანაც და საკუთარ თავთან. მარტოობისა და შეუმდგარი ცხოვრების გაწელილი რიტმი.

უცნობი ქალაქის მეტაფორული სახე. უსახური ქუჩის მონაკვეთები და მიყრუებული მიკროუბნები. ნახევრად დანგრეული შენობები, ბათქაშჩამოყრილი, დახეთქილ-დაბზარული კედლები. სამყაროს მიკრომოდელო. მისი განაგურების, რღვევის კვალით. უპურობა. შიმშილი, გაჭირვება, შიშიანობა. წარსულის აჩრდილების, აწმყოსა და მომავლის შიში. სადღაც ომია, ან წარმოსახვითი ომი, ან გადატანილი ომის სინდრომით შეპყრობილი ადამიანების მტრის მოლოდინი.

არაერთხელ შეცვლილი და მუდამ ცვალებადი განზომილებები – დიალოგების, მოქმედების ადგილების, დროს, ქმედების, წელიწადის სეზონებისა თუ ამინდის. მუდამ იცვლება რეალობისა და პირობითობის შიდა კავშირიც. მარადიული წრებრუნვა, სხვადასხვა რაკურსითა და ერთი და იგივე, ერთი წერტილიდან.

პურის რიგი. პურის უსასრულო მოლოდინი. ბევრი ხაზი და რამდენიმე ათეული პერსონაჟი, რომლების რაოდენობაც თანდათანობით მატულობს. თითოეულს მნიშვნელოვანი ადგილი და ფუნქცია აქვს. ინდივიდებისგან შემდგარი ბრბო, რომელიც სახეს, მდგომარეობას, განწყობას, პოზიციას მუდამ იცვლის. და მხოლოდ ერთეულები, რომლებიც ღირსებასა და პიროვნულობას ინარჩუნებენ. სხვადასხვა თვისებით, სისხლსავსე და სრულფასოვანი განზოგადებულ სახეები. დამახასიათებელი არაერთი ნიშნითა და ხასიათის შტრიხებით. საქართველოს უახლესი ისტორია და ქართული საზოგადობის სულიერი პორტრეტი.

ქალები. კაცები. ახალგაზრდები. ფსკერის ადამიანები. ყოფილი კომუნისტები, რომლებიც გულის ჯიბით ატარებენ პარტიულ მანდატებს და მტრის (რომელიც მათვის არაა მტერი) შესაძლო ყოფნა-არყოფნის მიხედვით, ხან დამოუკიდებელი საქართველოს ჰიმნს მღერიან და ხან, საბჭოთა კავშირისას.

თანამედროვე რეალობაში შემოდიან ადამიანებიც სხვა დროიდან – გალაკტიონი, ფაფახსა და პერანგზე საქართველოს პირველი რესპუბლიკის გერბიანი ჭაღარა მამაკაცი, რომლებიც აგრესიული კაცის მართული ბრბოს მსხვერპლად იქცევიან.

რეზო ესაძის მონუმენტური ფერწერული ტილო საქართველოს ისტორიის, თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს, მასში მიმდინარე პროცესების, წინააღმდეგობების, საკუთარი თავის დაკარგვისა და ძიების, პიროვნებისა და საზოგადოების რთული ურთიერთობის შესახებ. შინაგანი მდგომარეობის უჩვეულოდ მატერიალიზებული, ოსტატური გამოხატულება. მალერის მე-5 სიმფონიასავით მრავალშრიანი და ღრმა.

კინო ყოველთვის მეტია და განსხვავებულია იმისგან, რაც და როგორც ცხოვრებაში ხდება. რადგან მთელ ცხოვრებას 2 საათში უყრის კომპაქტურად და დაპრესილად თავს და მის განზოგადებულ, მხატვრულ სახედ გარდაიქნება. სწორედ ესაა მთავარი და მნიშვნელოვანი, თუ როგორ იქცევა ჩვეულებრივი ცხოვრება კინოდ. როგორ ჩნდება რეალობის ეკრანული ანაბეჭდი, როგორ ყვება და აჩვენებს ავტორი „ცხოვრებისეულ“ ამბავს. „ნამდვილი ცხოვრება მას შემდეგ იწყება, როდესაც მას ართულებენ!“

გიორგი რაზმაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

სატელევიზიო კინემატოგრაფის კრიტიკისთვის

ტელევიზიას, რადგან ის ვიზუალურ სახელოვნებო დარგად წარმოგვიდგება, როგორც წესი, კინემატოგრაფის გვერდით აყენებენ. აღნიშნული შეხედულება მცდარია: ისტორიულად ტელევიზიას ყველაზე ნაკლები კავშირი ჰქონდა კინოსთან – ის დაიბადა როგორც ტელესაკომუნიკაციო საშუალება. კინოს ენა და სტრუქტურა (ხედი, მონტაჟი, სცენარი, განათება, მხატვრობა და ა.შ.) ტელევიზიის შეძენილი და არა მშობლიური სისტემებია.

სახელოვნებო და მასკომუნიკაციურ დისკურსებში ტელევიზიისა და კინო დაახლოებისა თუ „მტრობის" საკითხი გარკვეული პერიოდულობით იჩენდა თავს. დღეს მორიგი ციკლის შემსწრენი ვართ, რომელსაც წინა პერიოდებისგან მასშტაბურობა გამოარჩევს. ტელევიზიამ კინოს დომინანტის როლი საბოლოოდ გამოსტაცა ხელიდან.

ელექტრონიკის მწარმოებელი ამერიკული კომპანიის „ეფლის" დირექტორმა ტიმ კუკმა 2015 წელს მსოფლიოს დეველოპერთა კონფერენციაზე (WWDC) თქვა (რომელზეც კომპანიამ შეკრებულ პუბლიკას განახლებული Apple TV წარუდგინა), რომ კაცობრიობა „ტელევიზიის ოქროს ხანაში იმყოფება"[47]. მის განცხადებას ადასტურებენ ციფრებიც; გასულ წლებში სატელევიზიო ინდუსტრია ასტრონომიული ტემპებით იზრდებოდა. აღნიშნულ ტენდენციას ცენტრალურ ევროპაშიც კი ვაკვირდებით[48], რომ არაფერი ვთქვათ ამერიკასა და დასავლეთ ევროპაზე, სადაც სატელევიზიო კონტენტი გასართობი ინდუსტრიის ფლაგმანად იქცა.

მსოფლიოს უმსხვილესი ტელევიზიების უმრავლესობა ამერიკაშია თავმოყრილი. ამერიკა ტელესტუდიების სიმრავლითაც გამორჩევა, რომლებიც, ჰოლივუდის მსგავსად, პროდუქციას ქმნიან არა მხოლოდ საკუთარი ბაზრისთვის, არამედ მსოფლიოსთვისაც. სწორედ ამიტომ, ორი უმნიშვნელოვანესი სატელევიზიო პროდუქციის მწარმოებელი სტუდიის მოგება და აქციების ფასი წლიდან წლამდე კოლოსალურად იზრდება. ესენია: Amazon Studios და Netflix. ასევე არ უნდა გამოგვრჩეს HBO, Showtime, Hulu და სხვა სტუდიები, რომელთა პოპულარობაც ასევე გლობალურ მასშტაბებს იძენს.

ნიშანდობლივია, რომ ზემოთ ჩამოთვლილი კორპორაციების უმრავლესობა საქმიანობას იწყებდა როგორც სადისტრიბუციო კომპანიები, თუმცა დროთა განმავლობაში საკუთარი პროდუქციის წარმოებაზეც გადავიდნენ. მათ შორის, „ნეტფლიქსი", გარდა სატელევიზიო კონტენტისა (რასაც სხვა სიტყვებით „შოუ" ეწოდება), უკვე გვთავაზობს მის მიერ დაფინანსებულ მხატვულ ფილმებსაც.

„ნეტფლიქსის ფენომენი" შეგვიძლია ვუწოდოთ იმ კრიზისულ მოცემულობას, რასაც დღეს ამერიკულ და არამხოლოდ ამერიკულ კინემატოგრაფში ვაწყდებით. ამ სტუდიის პროდუქციას გამოარჩევს რამდენიმე მნიშვნელოვანი გარემოება: „ნეტფლიქსის" ფილმების უმრავლესობაში კინოსთვის მანამდე უცნობ სტრუქტურებს იყენებენ (ახლოს დგას სატელევიზიო ფილმის სტრუქტურასთან) და მეორე – ამ ფილმებს, „ნეტფლიქსის" პოლიტიკიდან გამომდიანრე, კინოთეატრებში არ უჩვენებენ. ეს უკანასკნელი, გარდა იმისა, რომ კინოთეატრების არსებობას აყენებს კითხვის ქვეშ, ფილმების მოგების გაზომვასაც შეუძლებელს ხდის[49]. ყველა ამ დეტალის ერთობლიობა კი ქმნის კინოინდუსტრიის კონვენციურ მოდელებზე ფორსირებული იერიშის შთაბეჭდილებას.

ისტორიულად სატელევიზიო ფილმებისა თუ სერიალების სეგმენტი მკაცრად გამიჯნული იყო მეინსტრიმულ კინოინდუსტირიისგან და მას B კატეგორიის ფილმებზე უფრო დაბალ საფე-

---

[47] https://www.youtube.com/watch?v=0qwALOOvUik − WWDC Canaweri: 52:26 წამიდან.

[48] მონაცემთა საერთაშორისო კორპორაციის (IDC) ანგარიში. იხ.: https://www.idc.com/getdoc.jsp?containerId=prCEMA43510218.

[49] ფილმების მოგების მთვლელ სპეციალურ საიტზე http://boxofficemojo.com-ზე „ნეტფლიქსის" ფილმებზე ინფორმაციის მოძიება შეუძლებელია. გადამოწმებულ იქნა სტუდიის ისეთი ფლაგმანი ფილმები, როგორებიცაა: Bird Box (2018), Roma (2018), The Cloverfield Paradox (2018) და სხვ.

ხურად აღიქვამდნენ. ცალკეული გამონაკლისების გარდა, ტელევიზიის გასართობი კონტენტი სრულიად არაპრესტიჟულ საქმიანობად მიიჩნეოდა. დღეს დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ პარადიგმა კარდინალურად შეცვლილია. მაგალითად, იმავე "ნეტფლიქსის" ბრუნვამ 2017 წელს დაახლოებით 11,5 მილიარდი დოლარი შეადგინა[50], მაშინ როცა ჰოლივუდის კინოკომპანიები მძიმე ფინანსურ კრიზისში იმყოფებიან. სწორედ ამან განაპირობა გამოჩენილი რეჟისორების, ვარსკვლავებისა და კინოპროფესიონალების კინოდან ტელევიზიაში გადანაცვლება, რამაც, ბოლო წლებში, ტოტალური ხასიათი მიიღო[51].

ტელევიზია და კინო პარალელურად წარმოიშვნენ და ათწლეულების განმავლობაში პარალელურადვე ვითარდებოდნენ. ტელევიზიის ისტორიის მკვლევარი ალბერტ აბრამსონი მიიჩნევს, რომ ტელევიზია გაჩნდა როგორც „ინფორმაციის გაცვლის საშუალება" (Abramson, 1995:13). რასაც ვერ ვიტყვით კინოზე, რომელიც თავიდანვე შეიქმნა როგორც „ხელოვნება". უმთავრესი განსხვავება მათ შორის ტექნოლოგიურ-აზრობრივია: კინო „ჩაწერის" ტექნიკას იყენებს, დროისა და სივრცის მუმიფიცირების შედეგად იქმნება (Bazin, 2004:9). ადრეული ტელევიზია კი, ტელეფონისა თუ ტელეგრაფის მსგავსად, გამოსახულებას, ანუ სატელევზიო სიგნალს, მხოლოდ ავრცელებდა, ღია ეთერით (LIVE) მაუწყებლობდა. შემთხვევითი არ არის, რომ ტელევიზიის ათვლის წერტილად სემუელ მორზეს 1844 წელს გამოგონებულ ტელეგრაფს მიიჩნევენ.

ტერმინი ტელეგრაფი (Télégraphe) ორი ბერძნული სიტყვისგან შედგება. ესენია: ბერძნ. τῆλε, ფრნ. tèle – „შორს", „დისტანციაზე" და ბერძნ. γράφειν, ფრნ. graphie – „წერა". ტერმნი ფრანგ მეცნიერს კლოდ შაპს (Claude Chappe) ეკუთვნის, რომელმაც 1772 წელს ოპტიკური ტელეგრაფი „სემაფორი" გამოიგონა.

გამოსახულების დისტანციაზე პირველი გადაცემა 1847 წელს მოხდა. უკვე 1855 წელს ჯოვანი კასელი (Giovanni Caselli) „ფაქსიმილიეს" (facsimile), შემოკლებით „ფაქს" იგონებს. საგნის ზედაპირის სკანირება მორზეს ტელეგრაფის მოდელის მსგავსად ხდებოდა. სკანირებული გამოსახულება უნდა მისულიყო დეკოდერთან, რომელიც ელექტრონულ მატარებელზე გადატანილ გამოსახულებას ხელახლა „გახსნიდა", გაშიფრავდა.

1906 წელს არტურ კორნმა (Arthur Korn) პირველად გადასცა ფოტოტელეგრაფით (Bildtelegraph) უძრავი გამოსახულება შორ მანძილზე (1800 კმ.-ზე). 1926 წლის 26 იანვარს კი სამყარო მოძრავი გამოსახულების პირველ საჯარო გადაცემის შემსწრე გახდა, რომელსაც ლონდონის სამეფო საზოგადოებისა და „ტაიმსის" ჟურნალისტები ესწრებოდნენ. საუბარი გვაქვს ჯონ ბერდის (John Baird) ექსპერიმენტსა და მოწყობილობაზე, რომლის მეშვეობითაც სატელევიზიო სიგნალი 3 მეტრის მანძილზე გადაიცა. აღნიშნულ მოწყობილობასა და პროცესსაც „ტელევიზია" ეწოდა (ბერძნ. τῆλε, ფრნ. tèle – „შორს", ლათ. visio – „ხედვა"). ტერმინი რუს მეცნიერ კონსტანტინ პერსკის (Constantin Perskyi) ეკუთვნის, რომელმაც 1900 წელს პარიზის ელექტროენერგიის პირველ საერთაშორისო კონგრესისთვის მომზადებულ მოხსენებაში „ტელევიზია ელექტროენერგიის საშუალებით" – პირველად იხმარა სიტყვა télévision (Perskyi, 1900:54-56).

იმის მიუხედავად, რომ კინო დიდი ხნის წინ შეიქმნა, კინოაპარატურა კი დღითი დღე იხვეწებოდა, ინდუსტრიაც ზრდასა და ჩამოყალიბებას განაგრძობდა, მსოფლიოში მოძრავი გამოსახულების დისტანციაზე გადაცემის იდეა არათუ აქტუალობას კარგავდა, პირიქით, ამ იდეით სულ უფრო მეტი ადამიანი ინტერესდებოდა. 1884 წელს პაულ ნიპკოვმა (Paul Nipkow) შექმნა მოწყობილობა, რომელმაც ტელესაკომუნიკაციო სფეროსი გადატრიალება მოახდინა – მექანიკური დისკის მეშვეობით გამოსახულება *დაასკანერა* (კინოსგან განსხვავებით, ტელევიზიის შემთხვევაში უპრიანია ვიხმაროთ „სკანირება", ვიდრე „აღბეჭდვა". ტერმინი ფართოდ გამოიყენება სპეციალურ ლიტერატურაში, რომელიც ზუსტად ეხმიანება კინოსა და ტელევიზიის გან-

[50] https://web.archive.org/web/20180123055106/https://ir.netflix.com/static-files/0c060a3f-d903-4eb9-bde6-bf3e58761712.

[51] შდრ.: Buchnan, K. TV Stars Don't Need to Make It in the Movies Anymore, *Vulture*, Mar. 12, 2014. წყარო: https://www.vulture.com/2014/03/tv-stars-dont-need-a-movie-career-anymore.html; აგრეთვე, ერიკ ბლეკმორის ვებ-გვერდ History.com-ზე 2018 წლის 3 იანვარს გამოქვეყნებული წერილი, რომელშიც ის ტელევიზიას განიხილავს კლასიკური ჰოლივუდის დასასრულის ერთ-ერთ მთავარ მიზეზად. იხ.: Blakemore, E. How TV Killed Hollywood's Golden Age. წყარო: https://www.history.com/news/how-tv-killed-hollywoods-golden-age.

სხვავებულ სპეციფიკას) და გადასცა დისტანციაზე. აღნიშნულ მოწყობილობას ნიპკოვის დისკი ეწოდა, რომელიც მექანიკურ ტელევიზიას საფუძვლად დაედო.

ტელევიზიის ადრეული წლები ორი ფრაქციის – მექანიკური და ელექტრონული ტელევიზიების პარალელური და თითქმის ერთდროული განვითარების ეტაპებისგან შედგება. განსხვავება ამ ორ მოვლენას შორის დიდია: მექანიკური ტელევიზია გამოსახულების სკანირებისთვის იყენებდა მექანიკურ მოწყობილობებსა და დანადგარებს, მეორე კი, გამოსახულებას მხოლოდ ელექტრონების საშუალებით ასახავდა (კათოდური სხივის მილაკი, ინგ. Cathode Ray Tube).

როგორც ვთქვით, მექანიკურმა სისტემას ელექტრონულს დაასწრო, თუმცა, წესით, ორივე ფრაქცია 1926 წელს უნდა დაფუძნებულიყო: ბერდის ექსპერიმენტის პარალელურად, მზადდებოდა კათოდური სხვის მილაკიანი სისტემით სატელევიზიო სიგნალის გადაცემაც, რასაც ერთ-ერთი პირველი ტელევიზიის თეორეტიკოსი ალან არჩიბალდ ჩამპბელ-სუინტონი (Alan Archibald Campbell-Swinton) ედგა სათავეში (მან 1908 წელს ჟურნალ Nature-ში წამოაყენა ელექტრონული ტელევიზიის შექმნის იდეა). სამწუხაროდ, მან არასწორად წარმართა ცდა და ექსპერიმენტის შესახებ გამოქვეყნებულ აბსტრაქტში დაწერა, რომ გამოსახულება ვერ გადასცა (Campbell Swinton, 1926:590). ამის გამო ელექტრონული ტელევიზიის დაბადება რამდენიმე წლით გადავადდა. თუმცა, 1936 წელს, ორმა სამეცნიერო გუნდმა სუინტონის ცდა წარმატებით გაიმეორა და დაამტკიცა, რომ ის თავიდანვე სწორ გზას ადგა (McGee, 1982:100).

1928 წელს ელექტრონულ, მაშასადამე, თანამედროვე ტელევიზიის ისტორიაში ახალი ფიგურა ჩნდება. უნგრელი მეცნიერი კალმან ტიჰანიი (Kálmán Tihanyi), რომელიც მანამდე ნიპკოვის დისკზე მუშაობდა, საბოლოოდ, ელექტრონული ტელევიზიის საკუთარ სისტემას ქმნის, რომელსაც რადიოსკოპს (Radioskop) უწოდებს. 42 გვერდიან საპატენტო დოკუმენტში გაწერილი იყო როგორც ელექტრონული ტელევიზიის არსი, ისე ტელევიზორების მასობრივი წარმოების დეტალები. სწორედ ტიჰანიის სისტემას დაემყარა თანამედროვე ტელევიზიის ფუძემდებელი (მათ შორის, კარლ ბრაუნის, ფილო (ტეილორ) ფარნსუორტისა (Philo Farnsworth) და სხვათა იდეებსა და გამოგონებებს), ამერიკაში ემიგრირებული რუსი მეცნიერი ვლადიმერ ზვორიკინი (Vladimir Zworykin), რომელმაც 1933 წელს რადიოინჟინერიის ყოველწლიურ კონფერენციაზე წარმოადგინა სრულყოფილი ელექტრონული სატელევიზიო სისტემა. სისტემა ემყარებოდა RCA (Radio Corporation of America) ლაბორატორიებში გამოგონებულ მოწყობილობებს „კინესკოპსა" (რესივერი) და „იკონოსკოპს" (ტრანსმიტერი).

ომამდელი ტელევიზია ჯერ კიდევ ექსპერიმენტულ იერს ატარებდა, მიმდინარეობდა პირველ პატენტებზე დავა (სასამართლო გარჩევები ფარნსუორტსა და RCA-ს შორის) და სხვადასხვა ტიპის ლიცენზიის მოპოვებისთვის ბრძოლა (პირველი კომერციული მაუწყებლობის ლიცენზიის მფლობელები იყვნენ NBC და CBS, რომლებმაც ეს უფლება ერთორულად, 1941 წლის 1 ივლისს მოიპოვეს).

ზვორიკის სისტემა უკვე მზად იყო მასობრივი წარმოებისთვის, რასაც მეორე მსოფლიო ომმა შეუშალა ხელი. „ტელევიზიფიკაციის" პროცესი ომის შემდგომ განახლდა. ელექტრონული ტელევიზია 1950-იან წლებში უკვე რეკორდულად სწრაფად იკრებდა პოპულარობას[52].

ტელევიზიის პოპულარობა, უპირველესად, ტელესერიალებს უკავშირდება (Kraft Television Thearthre, I Love Lucy, Playhouse 90 და სხვ). სწორედ, ამიტომ გახდა ისტორიული ექსკურსი საჭირო, რათა გამოგვეკვლია კინოსა და ტელევიზიას შორის არსებულ განსხვავებები. ორივე სფეროს ტექნოლოგიური მხარის დაწვრილებითი გამოკვლევა კიდევ უფრო საფუძვლიანად გაგვარკვევენ ნიუანსებში, თუმცა ჩვენ მიერ განხილული მოვლენებიც ცხადყოფენ, თუ როგორ, რა ვითარებაში და ვისი წყალობით გაჩნდა ტელევიზია და რომ მას, საწყის ეტაპზე, კინოსთან არაფერი აკავშირებდა.

---

[52] 1940-1960-იანი წლებს ტელევიზიის პირველ „ოქროს ხანას" უწოდებენ. ამ დროისთვის უკვე 44 მილიონ სახლში იდგა ტეელვიზორი. კომერციული სადგურების რიცხვი 69-დან 566-მდე გაიზარდა. მთლიანი ინდუსტრია 58 მილიონი აშშ დოლარიდან 1.5 მილირდ აშშ დოლარამდე გაიზარდა. ამავე პერიდოში სატელევიზიო სტუდიების უმრავლესობა ნიუ-იორკიდან ლოს-ანჯელესში ინაცვლებს. შდრ.: Ganzel, B. Television, *livinghistoryfarm*, 2007. წყარო: https://livinghistoryfarm.org/farminginthe50s/life–17.html.

„დისტანციაზე ხედვის" სურვილი არ იყო დაკავშირებული სახელოვნებო ძიებებთან. ტელევიზია პირველად რადიოს „დაუახლოვდა". ექსპრიმენტული ტელესტუდიები 1920-იანი წლების ბოლოს რადიოსადგურების ბაზაზე დაფუძდნენ (1928 წელს ჩარლზ ჯენკინსმა დააფუძნა ერთ-ერთი პირველი ტელესადგური W3XK, რომელიც ულის სანანდრიას ტელესადგურის W9XAA მსგავსად ხმასა და გამოსახულებას გადასცემდა. ამერიკაში საწყის ეტაპზე სულ 16 ასეთი სადგური მაუწყებლობდა, რომლებმაც ელექტრონული ტელევიზიის გავრცელებასთან ერთად შეწყვიტეს არსებობა, გარდა ერთისა – WRGB, რომელიც დღემდე არსებობს და ის ტელეკომპანია CBS-ის საკუთრებაშია). მაშასადამე სატელევიზიო სიგნალმა სწორედ აქ შეიძინა შინაარსი, უფრო გასაგები იქნება თუ ვიტყვით – „კონტენტი", რომელიც კინოენის სისტემაში მოექცა.

ტელევიზიის არსის, გულისგულის გაგებისთვის მნიშვნელოვანია ერთი ისტორიული ფაქტიც, ჯონ ბერდის პირველი ექსპერიმენტის დროს გადაიცა მუცლით მეტყველის თოჯინის სახე, 26 იანვრის დემონსტრირების დროს კი ადამიანის პორტრეტი. 1928 წელს ელექტრონული ტელევიზიის პიონერი ფილო ფარნსუორტიც საკუთი სისტემის საჯარო დემონსტრაციის დროს ცოლის ახლო ხედს გადასცემს. მაშასადამე, ადამიანის სახე ტელევიზიის გენეტიკურ კოდის განმსაზღვრელი გახდა (ამიტომაც, სატელევიზიო ეთერის დიდ ნაწილს დღემდე „მოლაპარაკე თავები" ავსებენ), განსხვავებით კინოსგან, რომელიც შორ (საერთო) ხედებზე ფუძნდება (ლუმიერებისა და მელიესის ფილმები).

ტელევიზია დროთა განმავლბაში კინემატოგრაფიდან სულ უფრო მეტ დეტალს სესხულობს. თუმცა ნებისმიერი სატელევიზიო პრიდუქციაში არსებითი თეატრის სტრუქტურის არსებობა რჩება, ვიდრე კინოენის. „სიტკომი" (სიტუაციური კომედია) თუ სხვა სატელევიზიო გადაცემების უმთავრეს ნაწილს ცოცხალი აუდიტორია წარმაოდგენს, მუდამ ისმის (თუ არ ჩანს) მათი თანდასწრება აპლოდისმენტების, შეძახილებისა თუ სიცილის სახით. ტელესტუდია წარმოადგენს თეატრალურ სცენას, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ სიგნალის (გამოსახულების) ეთერში გადაცემის დროს იყენებს კინოენის ელემენტებს. სხვა სიტყვებით, ინფორმაციის გამტარი საშუალება ტელევიზია ფუძნდება მედიუმად მაშინ როდესაც თავის თავში აღადგენს თეატრს და არა კინოს.

წლების განმავლობაში ამ პარადიგმაში ცვლილებები არ შეიმჩნეოდა, კინოსა და ტელევიზიას შორის სადემარკაციო ხაზიც მკვეთრი იყო. სატელევიზიო პროდუქციას, მათ შორის, ფილმებსა თუ სერიალებს „დაბალ ჟანრად", „დაბალ ხელოვნებად" მიიჩნევდნენ. ამან ტელერეჟისორებს, სცენარისტებსა თუ მსახიობებს ჩამოუყალიბა კულტურულ ლანდშაფტში სათანადო ადგილის დაკავების კომპლექსი და იმის შიში, რომ ყოველთვის კიჩისა და ცუდი გემოვნების ზღვარზე იტივტივებენ.

1990-იან წლებში ტელეინდუსტრიაში ცვლილებები იწყება (Andrews, 2014). თუკი მანამდე ზემოხსენებული კომპლექსს ყველა აცნობიერებდა, მაგრამ ამ პრობლემაზე დიდად არავინ წუხდა, უახლესი პერიოდის განმავლობაში სწორედ გავრცელებულ უმსჯელობებთან ბრძოლას ეთმობა. ტელევიზია უფრო და უფრო პრეზენტიული ხდება, ცდილობს რეალიზმის ხარისხის მატებას, სტუდიების ბრჭყვიალებასა და ბურლესკზე უარის თქმას, ან საერთოდ, მათ დატოვებასა და გარე სივრცეების ათვისებას. ასე იბადება ახალი ჟანრები, ახალი სატელვიზიო სტილი: რეალითი შოუ, გარელოკაციებზე გადაღებული ფილმები და სერიალები, ახალი ტიპის საინფორმაციო გამოშვებები, სადაც ჟურნალისტები და სტუმრები შემთხვევის ადგილიებიდან უერთდებიან ეთერს და ა.შ.

აღნიშნული პროცესები შეგვიძლია წავიკითხოთ როგორც ტელევიზიის შურისძიება, რომელსაც ერთადერთი ადრესატი ყავს – კინო. ტელევიზიის იერიშის კვლევის დროს უადგილო არ იქნება კლასიკური ფროიდიანული თეორიების მოხმობა, რომელთა მიხედვითაც, დაჩაგრულს, როგორც წესი, მჩაგვრელზე შურისძიების სურვილი უნჩდება.

შურისძიების განმარტებას გვაძლეს მარტინ ჰაიდეგერიც, რომელიც ზუსტად პასუხობს ტელევიზიის როლისა და გავლენის ზრდას, რამაც კინოინდუსტრიაში ეგზისტენციალური პრობლემები წარმოშვა. ესეში „ვინ არის ნიცშეს ზარატუსტრა", ჰაიდეგერი წერს: „შურისძიება ნიშნავს: სამაგიეროს გადახდას, ხელისკვრას, წინგაგდებას, დევნას, დაწევას... შურისმაძიებელი დევნა წინასწარვე ეწინააღმდეგება იმას, ვისზედაც, რაზედაც შურს იძიებს. იგი მის წინააღმდეგ იმგვარად ამხედრდება, რომ აქვეითებს, ამდაბლებს მას, რათა დამდაბლებულის საწინააღმდე-

გოდ თავი განიდიდოს და, ასე აღიდგინოს საკუთარი მნიშვნელობა, რომელსაც ერთადერთ ღირებულებად მიიჩნევს" (ჰაიდეგერი, 2014:61).

ტელევიზიის შურისძიების ნათელი გამოვლინებაა კინოში ტელევიზიისთვის დამახასიათებელი სტილისა და, რაც მთავარია, სტრუქტურის გავლენის თვალსაჩინო ზრდა. უკანასკნელ წლებში გადაღებული ამერიკული ფილმების უმრავლესობა სულ უფრო ემსგავსება სერიალს (სერიალს, რომელიც კინოს მიბაძვით გახდა ის, რადაც დღეს იმკვიდრებს თავს). უპრიანია ამ მოვლენისთვის ახალი სახელი მოვიფიქროთ და მას *სატელევიზიო კინემატოგრაფი* ვუწოდოთ. ჯერჯერობით, სატელევიზიო კინემატოგრაფის აღზევებას კანის კინოფესტივალი უპირისპირდება და უარს ამბობს იმ სტუდიებთან თანამშრომლობაზე, რომლებიც ფილმებს კინოთეატრებში არ უჩვენებენ („ნეტფლიქსი")[53].

მომავალში, მოსალოდნელია ტელევიზიისა და კინოს კიდევ უფრო დაახლოება. აღნიშნული აზარალებს ორივეს, რადგან გაჩნდება არსის დაკარგვის, ერთმანეთში აზელვის საფრთხე. ტელევიზია ვერასდროს იქცევა კინოდ, კინო კი – ტელევიზიად. მათი შერწყმა ორივეს დაასუსტებს, რადგან ამით სამყარო გაღარიბდება და ორი უნიკალური მოვლენის ნაცვლად ერთ ჰიბრიდულ მუტანტს მიიღებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჰაიდეგერი, მ., რა არის ეს – ფილოსოფია? თბილისი, 2014.
2. Abramson, A., The Invention of Tlevision, coll. *Television: An International History*, New York, 1995.
3. Andrews, H., Television and British Cinema: Convergence and Divergence Since 1990, New York, 2014.
4. Bazin, A., What Is Cinema (Vol. 1) (Hugh Gray, trans.), Los Angeles, 2004.
5. Blakemore, E., How TV Killed Hollywood's Golden Age. Source: https://www.history.com/news/how-tv-killed-hollywoods-golden-age.
6. Buchnan, K. TV Stars Don't Need to Make It in the Movies Anymore, *Vulture*, Mar. 12, 2014. Source: https://www.vulture.com/2014/03/tv-stars-dont-need-a-movie-career-anymore.html.
7. Campbell Swinton, A. A., Electric Television, *Nature*, Vol. 118, №2973, 23 October 1926.
8. McGee, J. D., The contribution of A. A. Campbell Swinton, F. R. S., to television, *Notes and Records*, Vol. 37, №1, 1 August 1982.
9. Perskyi, C., Télévision au moyen de l'électricité, in Congrès international d'électricité, Paris: Gauthier-Villars, 1900.
10. Setoodeh, R., Netflix Pulls Out of Cannes Following Rule Change, *Variety*, April 11, 2018. Source: https://variety.com/2018/film/news/netflix-cannes-rule-change-ted-sarandos-interview-exclusive-1202750473/.

[53] „ნეტფლიქსის" ხელმძღვანელის ტედ სარანდოსის ინტერვიუ, სადაც ის კანის კინოფესტივალის გადაწყვეტილებაზე საუბრობს, რომლის მიხედვითაც მათი სტუდიის მიერ წარმოებული ფილმები აღარ მოხვდებიან ფესტივალზე. იხ: Setoodeh, R. Netflix Pulls Out of Cannes Following Rule Change, *Variety*, April 11, 2018. წყარო: https://variety.com/2018/film/news/netflix-cannes-rule-change-ted-sarandos-interview-exclusive-1202750473/.

ნათია კოპალეიშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

ჯინო და ტელეფილმების თემატიკა თანამედროვე ქართული ტელეარხების ერთიან რეპერტუარში

არც ისე დიდი ხანია, რაც თემატურად გამოკვეთილი სატელევიზიო რეპერტუარის ზეგავლენის ფაქტორმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა კაცობრიობის ისტორიაში. თითქოს შეუმჩნევლად, მაგრამ ინტენსიურად ხდება სატელევიზიო თემების პოპულარიზაციის პროცესის ჩვეულ მოვლენად მიჩნევა.

ქართული ტელეარხების მუშაობის სპეციფიკა ყველასათვის ნათელია. ამ მიმართულებით – სავარაუდოდ ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში, საქართველოში არსებული პრობლემატიკა და სოციალური სირთულეებიც, უპირველეს ყოვლისა, ჩვენი ცხოვრების ამ სეგმენტს – ტელევიზიას მოიცავს. რამედენად იოლია ამ პროცესში ჩაღრმავება, ეს კიდევ საკამათოა, მაგრამ ფაქტია, რომ თემატური შოუებისა და სატელევიზიო კინორეპერტუარის ფონზე, აშკარად იკითხება ერთგვარი შეუსაბამობაც, წარმოდგენილ პრობლემატურ სივრცესა და კინორეპერტუარს შორის.

ახლად შეძენილი შოუები, თუ თოქ-შოუს განახლებული ფორმები ქართულ ტელეარხებზე, დიდი მსჯელობის საგნად იქცევა ხოლმე, თუმცა მაყურებელი მას ისევე ადვილად ივიწყებს, როგორც თავდაპირველ და იოლ რეაქციას, შოუში წარმოდგენილი საკითხების მიმართ. როგორი აქტუალურიც არ უნდა იყოს ესა თუ ის პოლიტიკური საკითხი, პოლიტიკური თუ სოციალური ბარიერი, მოვლენა, პრობლემა, ნებისმიერი ხმაურისა და აჟიოტაჟით შექმნილი ცოცხალი ურთიერთობის შემდეგ, ის ფაქტი დავიწყებას მიეცემა. ამას განსაზღვრავს არა მხოლოდ გადაცემების წამყვანთა ხშირი სტერეოტიპული და გაუმართავი მოქმედების ზღვარი, ან განათლებისა და კვალიფიციურობის მიწოდების უუნარობა, არამედ ის ფაქტიც, რომ ამის შემდეგ, სატელევიზიო გადაცემები გადატვირთულია მინი-სერიალებით და გარკვეული ტიპის კინემატოგრაფიული თემატური ერთფეროვნებით. ძირითადად ეს ჟანრული კინოს მოზღვავებაში და მელოდრამატული სერიალების დომინანტში გამოიხატება.

კინოსა და ტელეფილმების სატელევიზიო ბადეში განთავსების აუცილებლობა, ამ სფეროს ზემოქმედების გამოყენების მიზნით, ბუნებრივად არსებობს ტელევიზიის ამოქმედებიდან დღემდე (Телевидение и его место в системе искусств), მაგრამ ის თემატიკა, რომელიც ტენდენციური და განმეორებადია სოციალურ-პოლიტიკური ინტერესების გათვალისწინებით, ყოველთვის ვერ პასუხობს მხატვრულ მოთხოვნებს. უფრო კონკრეტულად, თემატურად ტენდენციური პრობლემები სატელევიზიო და კინონამუშევრებში, ხშირად არიან მატარებლები ერთგვარი დროით განპირობებული მოთხოვნების. მიუხედავად იმისა, რომ მაყურებელი სიყალბეს ყოველთვის გრძნობს, სატელევიზიო არხებზე ამგვარი თემატიკით გამორჩეული ნამუშევრების განთავსებას მაინც თავისი მიზანი და ჩამოყალიბებული მართვის სისტემა, სახე გააჩნია.

დოკუმენტურისაგან განსხვავებით, მხატვრული სატელევიზიო და კინონამუშევრები, თავისთავად ქმნიან თემატურად აქტუალურ, დღე-ღამეში განმეორებად, პრობლემურ სივრცეს – ასე აღიქვამს მაყურებელი პროცესს, რომელსაც საფუძვლიანი განსჯა, დაგეგმარება და რაც მთავარია, პერიოდიკის დადგენა სჭირდება. პროცესის მოწესრიგებას ჟანრული კინოს მნიშვნელობისა და ასევე სერიალების არა მხოლოდ რეიტინგის, არამედ მათი შინაარსობრივი დანიშნულების მიხედვით მართვის კულტურა სჭირდება.

„შერლოკ ჰოლმსის“ ახალი ვერსიების და პოლტერგეისტის თემის განმმუხტავი, საკითხიდან საკითხზე ყურადღების გადატანის ეფექტზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ტელეკომპანიებში „იმედი”, „რუსთავი 2”, „საზოგადოებრივი მაუწყებელი“, „ტვ1“ და ა.შ, სისტემატურად ანაცვლებს ერთმანეთს მელოდრამატული და უბრალოდ დრამატული სერიალების რიგი საეთერო დროის დასაფარად და მაყურებლის ერთი, კონკრეტული სოციალური ფენის ყურადღების მოსაზიდად.

საქმე იმაშია, რომ როგორი კრიტიკულიც არ უნდა იყოს მაყურებელი, კინო და სერიალის რეპერტუარიდან გამომდინარე, მას უხდება უბრალოდ, იოლად აზროვნება მხოლოდ მარტივი

სანახაობრივი ფონის წყალობით. ვგულისხმობთ კვლავ რეპერტუარს. ფილმებისა და ერთფეროვან სერიალთა შორის კი თავსდება სხვადასხვა მუსიკალურ-გასართობი, პოლიტიკური და სოციალური გადაცემების მთელი რიგი, რომელიც შემიძლია ვთქვა, არა რეიტინგულ მონაცემებს, არამედ უბრალოდ პოპულარობას კარგავს, ვინაიდან მისი ნაკლებად პროფესიონალური ერთფეროვნების „გადაფარვა" სულ უფრო და უფრო რთული ხდება.

ჩვენი ქვეყნის რთული რეალობიდან გამომდინარე, ეს საკითხიც, შეიძლება ითქვას, პირდაპირ იმეორებს დღვანდელობას და მის პრობლემატიკას. რეიტინგი გადაცემისა „პირისპირ", „სხვა რაკურსი", „პრაიმშოუ", „ეკა ხოფერიას თოქ-შოუ" – რომელი მათგანიც არ უნდა დავასახელოთ, თემის მხოლოდ ინფორმატიული, ასე ვთქვათ, მიზნობრივი განხილვის და აჟიოტაჟური ფონის შექმნის ტენდენცია ყოველ მათგანში სახეზეა. ამგვარი მოვლენა ქმნის რეპერტუარს – სწორედ ერთიან რეპერტუარს, რაც საბოლოოდ, შემდგომი სატელევიზიო გადაცემების თანმიმდევრობის თემატიკას საპირიპიროდ აყალიბებს. სინამდვილეში, ეს გადაცემები პარალელურად სერიალების თუ კინორეპერტუარისა, საბოლოოდ მაინც აცდენილია, ერთიან განწყობით ხაზს, რაც შორს მიმავალ გეგმებში, სატელევიზიო მენეჯმენტის ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს.

რამდენადაც ცნობილია, ინტერნეტ კვლევებში, ლოიალური და არალოიალური აუდიტორია ამ გადაცემების მიმართ თითქმის თანაბარი რიცხოვნებით ხასიათდება. და ხდება ისე, რომ სწორედ ეს აუდიტორია მოიაზრება შემდგომ ჟანრული კინოსა და ტელესერიალის პოტენციურ მაყურებლად. შესაბამისად, ყალიბდება დამოკიდებულება, რომლის მიხედვითაც, ტელეკომპანიები უმრავლეს შემთხვევაში კინოსა და სერიალებს, მხოლოდ მარტივ, არაგონებისმიერ მოვლენად მიიჩნევს და რომელიმე ფილმის პრემიერასაც მხოლოდ იმ დროს ესწრება ტელეეკრანთან, თუ მას საფუძვლიან პრომოს სთავაზობენ, ამომწურავი ინფორმაციის სახით (Кучеров, 2002).

ქართული ფილმების პრემიერას ამ ზოგად რეპერტუარში მიზერული ადგილი უჭირავს და ეს მხოლოდ სატელევიზიო პოლიტიკის ნაწილი არ გახლავთ – საქმე დისტრიბუციისა და საფესტივალო პირობების მოცემულობაშიცაა, რომელთა მიხედვითაც, ფილმის სატელევიზიო პრემიერა მხოლოდ საფესტივალო და გაქირავების აქტივობის შემდეგ ხდება შესაძლებელი. ეს კი თავისთავად იმეორებს მუნიციპალური კინოთაეატრების არარსებობის პრობლემას და კიდევ უფრო აფერხებს ეროვნული კინოს პოპულარიზაციის პროცესს.

ასე მაგალითად, ამგვარი პრაქტიკა, სატელევიზიო ბადის ჟანრული კინოს მდარე ნიმუშებითა და ხაზს ვუსვამ – ყველგან არარეიტინგული სერიალების შესყიდვით შევსება, პოსტსაბჭოთა სივრცის აპრობირებული მეთოდია, თუმცა არა ყოველთვის გაანალიზებული. ჩვენს ქვეყანაშიც ასეა: „ბრიჯიტ ჯონსის დღიურიდან" „პოლტერგეისტამდე" საეთერო დრო, რამდენიმე თურქული მელოდრამით ივსება და საბოლოოდ გამოდის, რომ ჟანრულ კინოსთან ერთად, მთავარია მაყურებელი იღებს გასართობ, მსუბუქ დრამას, ისევე როგორც შემდეგ თითქმის უშინაარსო, ყოველდღიურ სანახაობას სერიალის სახით. ერთი ცვლის მეორეს, ინფორმაცია თითქმის იშლება და შესაბამისად კრიტიკული აზრიც და სერიოზული დამოკიდებულებაც მანამდე წარდგენილ საინფორმაციო საშუალებებთან და ასევე თოქ-შოუებთან დავიწყებულია. თუნდაც მოკლე პერიოდისთვის, მაგრამ დავიწყებულია.

ტელეჟურნალისტი, მედიის მკვლევარი რეზო ჭიჭინაძე წერს: „სანახაობითი კულტურის ვიზუალური ხელოვნების ფორმები კინო და ტელევიზია XX საუკუნეში აღმოცენდა და თავისი წარმოშობისთანავე იქცა საზოგადოებაზე ზემოქმედების მძლავრ საშუალებად. ეს ზემოქმედება არ იყო მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტირული ბუნების, რადგან მასობრივი კულტურის ამ ფორმებს შესაძლებლობა აქვს ერთდროულად მრავალათასიანი და ტელევიზიის შემთხვევაში მრავალმილიონიანი აუდიტორია მოიცვას..." (ჭიჭინაძე, 2014:3). მართლაც, ეს მასშტაბები ქმნის როგორც ინტერესის, ასევე უგულვებელყოფის მნშვნელოვან კომპონენტს – რაოდენობა მაყურებლისა, განსაზღვრავს უმეტესობის აზრის გააქტიურებას, ან ჩახშობას. მე მეჩვენება, რომ ამგვარი სარეპერტუარო ერთფეროვნების, უფრო სწორად, კინოპოლიტიკის შედეგად, იოლად ხდება მივიწყებსა და უგულვებელყოფის მექანიზმების გააქტიურება.

გამომდინარე სოციალური კვლევებიდან და სამაყურებლო ინტერესებიდან, თემა აშკარად ხდება არა მხოლოდ ტენდენციური, არამედ სატელევიზიო კინორეპერტუარის მოლოდინის განმსაზღვრელიც და ხშირ შემთხვევებში, საზოგადოებრივი აზრის მარეგულირებელიც. ამ საკით-

ხის შესწავლა, საშუალებას მისცემს კომპეტენტურ მენეჯმენტს, უკეთ დაინახოს მრავალმხრივი აზრის წარმოქმნის აუცილებლობა, სწორედ კინო და სერიალის რეპერტუარიდან გამომდინარე.

პრაქტიკოსი და თეორეტიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი თინათინ ჭაბუკიანი წერს: „...გლობალიზაციის პროცესი შეუქცევადია, იგი უკანა რიგში სწევს ენას, რელიგიას, ისტორიას, ეპოსს, გმირებს და ა.შ., რაც მომავალ თაობაში ეროვნული მენტალობის შესუსტებას იწვევს. ამას ხელს უწყობს ინტერნეტიც. მისი საშუალებით მომხმარებლისთვის ყველანაირი ინფორმაციაა ხელმისაწვდომი, მათ შორის პორნოგრაფიაც, რომლის ძირითადი მომხმარებლები ბავშვები და მოზარდები არიან. დღეს, ისე როგორც არასდროს, საბავშვო ტელემაუწყებლობის სტრატეგიას სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. რამდენიმე გამონაკლისი ტელეპროექტი (თუნდაც ისეთი წარმატებული, როგორიც „ეტალონია“) ამინდს ვერ შექმნის. განსაკუთრებით ანგარიშვალდებულია საზოგადოების წინაშე საზოგადოებრივი მაუწყებელი, რომელმაც თავისი პროდუქციით აქტიური მონაწილეობა უნდა მიიღოს ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და მოზარდი თაობის ჩამოყალიბების მეტად საპასუხისმგებლო საქმეში. ტელევიზიებში ცალკე კვლევის საგანი უნდა გახდეს საკითხი იმის შესახებ, როგორი უნდა იყოს საბავშვო პროექტების ნიშა ქართულ ტელე სივრცეში? რა პროგრამები ესაჭიროებათ დღეს სკოლამდელი თუ სასკოლო ასაკის ბავშვებსა და მოზარდებს? რა რაოდენობის დრო უნდა დაეთმოს საბავშვო პროგრამებს ბადეში? რა თემებია დღეს პრიორიტეტული ბავშვებისა და მშობლებისათვის? ტელემაუწყებლებს ახალი გამოწვევის წინაშე აყენებს ის გარემოებაც, რომ საინტერნეტო ტელევიზიის პირობებში თავისთავად ეკარგება აზრი სამაუწყებლო კოდექსებით დადგენილ „საბავშვო დროს“, რამდენადაც დროის და სამაუწყებლო ბადის ცნება, ფაქტობრივად, აღარ არსებობს. საქართველოს ტელემომხმარებელს კომპანიები „სილქნეტი“ და „კავკაზუს ონლაინი“ უკვე აწვდიან მომსახურების ინდივიდუალურ პაკეტს, რომელიც შესაძლებელს ხდის, რომ მაყურებელმა, მათ შორის, საბავშვო ასაკისამაც, თავად მოახდინოს პროგრამირება. არსებული სიტუაცია ტელეკომპანიებისგან, პირველ რიგში კი, საზოგადოებრივი მაუწყებლისგან, შესაბამის რეაგირებასა და საბავშვო მაუწყებლობის სრულიად ახალი პოლიტიკის შემუშავებას მოითხოვს“ (ჭაბუკიანი, 2013:36).

მისი ეს კვლევა საბავშვო გადაცემების ესთეტიკურ პრობლემებს და მათი განთავსების სპეციფიკას ეხება, თუმცა სავსებით ბუნებრივია ისიც, რომ საბავშვო გადაცემების მართვის აუცილებლობანიც იგივე პრობლემებს მოიცავს, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. უბრალოდ ერთმანეთს იმეორებს ეს ორი, უმნიშვნელოვანესი სფერო სატელევიზიო ხელოვნებასა და მაუწყებლობაში.

ვფიქრობ, რომ მართვა ამ პროცესისა შეუქცევადი სისწრაფით ხდება აქტუალური. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა შემუშავდეს კინო და სხვა სარეპერტუარო ჟანრობრივი და ესთეტიკური ღირებულების შფასების კვლევითი კომპონენტები და მხოლოდ ამის შემდეგ მოხდეს მენეჯმენტის გადართვა ამ საკითხებზე.

დღეს ეს პრობლემატიკა ორმაგად აქტუალურია, თავისი მრავალგვარობის გამო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჭაბუკიანი თ., საბავშვო ტელემაუწყებლობის საზოგადოებრივი დანიშნულება და ესთეტიკური თავისებურებანი (ქართული ტელეპროგრამებს მიხედვით), სადისერტაციო ნაშრომი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2013.
2. ჭიჭინაძე რ., ტელე-კინო პროდუქცია, როგორც მასობრივი მანიპულაციის მასობრივი საშუალება (საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენიდან ვარდების რევოლუციამდე), სადისერტაციო ნაშრომი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2014.
3. Кучеров К. Основные принципы современного телевизионного менеджмента, №1 [79], 2002.
4. Телевидение и его место в системе искусств https://all-art.do.am/publ/teleiskusstvo/teleiskusstvo–ehto/televidenie–i–ego–mesto–v–sisteme–iskusstv/98-1-0-118

ნინო გელოვანი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტი

სატელევიზიო სერიალის სპეციფიკა

სატელევიზიო სერიალი აუდიტორიასთან ერთ-ერთ რთულ და საკამათო მედიაპროდუქციად ითვლება. ზოგიერთი სერიალი წარმოადგენს დაბალი ხარისხის პროდუქტს, რაც გავლენას ახდენს მომხმარებლის ფსიქოლოგიაზე.

მასობრივი კულტურა თანამედროვე კულტურის განუყოფელი და ფართოდ გავრცელებული ნაწილია. სატელევიზიო სერიალები წარმოადგენს ფენომენს მასობრივი კულტურისა, რომელიც წარმოიშვა XX საუკუნეში და დაიმკვიდრა ადგილი თანამედროვე სატელევიზიო სივრცეში. სატელევიზიო სერიალები, თავის მხრივ, დაკავშირებულია მასობრივ კულტურასთან სატელევიზიო სივრცით და არხებით, სოციალური ქსელებით. სოციალურ ქსელებს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მსოფლმხედველობაზე და ამით მოქმედებს მაყურებელზე. ტელესერიალები არის იდეოლოგიური, მრავალფუნქციური. მას შეუძლია მიიტანოს აუდიტორიამდე კვაზიკომინიკაციური ღირებულებები, ქცევის მოდელი, ვიზუალური ფრაზების ნიმუშები გადატანილი რეალურ ცხოვრებაში.

ერთი მხრივ, ტელესერიალი არის ფენომენი მასობრივი კულტურისა და მეორე მხრივ, მოქმედება რეალურ ცხოვრებაზე. მაგალითად, ხშირად ბავშვების სახელები ემთხვევა სერიალის გმირების სახელებს, რაც სავსებით ადასტურებს სერიალის, როგორც თანამედროვე მასობრივი კულტურის შემადგენელი ნაწილის გავლენას საზოგადოებაზე.

ტელესერიალი არის არა უბრალოდ კინოშემოქმედება და ერთ-ერთი ჟანრი სახალხო კულტურის, არამედ ეს არის ფენომენი, რომელიც იკავებს წამყვან პოზიციას თავისი შინაარსით და ფუნქციით. ეს არის ინსტრუმენტი ხალხის ზემოქმედების შეგნებაზე და განსაზღვრავს მსოფლმხედველობას რეალურ ცხოვრებაში.

სერიალი თავისი სტრუქტურით წარმოადგენს მასებისათვის, გარკვეული სოციუმისათვის კულტურის მოთხოვნად პროდუქტს. ის არის სამი სფეროს გადაკვეთაზე: კინოხელოვნება, თეატრალური ხელოვნება და ტელევიზია.

ტელესერიალი – ეს არის მხატვრული ან დოკუმენტური კინოშემოქმედება, რომელიც შედგება მრავალი სერიებისაგან და განსაზღვრულია სატელევიზიო ჩვენებისათვის. თითოეული სერია გაფორმებულია როგორც დამოუკიდებელი ერთეული დიდი ისტორიისა საკუთარი გაგრძელებით. ჯგუფები გმირებისა ჩნდებიან კვირიდან კვირამდე, რომლებიც წარმოაჩენენ ერთდროულად მიმდინარე რამოდენიმე ისტორიას სხვადასხვა ვარიაციებით. თითოეული გმირი გამოიმუშავებს რამოდენიმე მიმართულებას. მოქმედება შედგება, როგორც წესი, 10-დან 15 სერიამდე. თითოეული სერია არის ჩვენება რამოდენიმე მოქმედებისა რამოდენიმე ჯგუფის გმირებისაგან.

სერიალის ყურების დროს ხდება განტვირთვა სამუშაო დღის შემდეგ, ზოგიერთებს კი საშუალებას აძლევს შეავსოს საკუთარი ცხოვრება მრალფეროვნებით. სერიალი განსაზღვრულია სხვადასხვა ასაკის მაყურებლისათვის. უმრავლესობა თვლის, რომ სერიალებს უყურებენ პენსიონერები.

ტელესერიალის ერთ-ერთი თავისებურება არის ის, რომ მიიზიდოს მაყურებელი და ყურებადობის გამო დრამატურგიული ხაზი ჩვეულებრივ ჩაშლილი იყოს სერიების დიდ რაოდენობაზე.

სიუჟეტების მიწოდება ხდება პატარა დოზით და იმგვარად, რომ თუ მაყურებელმა გამოტოვა რამოდენიმე სერია, მაინც მიხვდება მის არსს. ნაწილობრივ სიუჟეტის განვითარება ტელესერიალის გადაღების დასაწყისში ავტორისთვისაც არ არის ცნობილი. ახალი სერიების სიუჟეტები იწერება ჩამოყალიბების პროცესში, იშვიათად – უკვე დაწყებული ტრანსლაციის დროს.

სერიალების ჟანრი მაყურებელს მოუთხრობს ისეთ თემებს, როგორიცაა ძალაუფლება და ფული, გამარჯვება და დამარცხება, სიყვარული და სიძულვილი, ცხოვრება და სიკვდილი. რეალურმა სიუჟეტებმა მნიშვნელოვანწილად განაპირობა მათი პოპულარობა.

ტელესერიალი – ეს არის თავის მხრივ „სალექციო კურსი“, თუ როგორ უნდა წარმოაჩინოს ადამიანმა საკუთარი თავი თანამედროვე საზოგადოებაში. თითოეული სერია არის გამორჩეული ნაკრები ცხოვრებისეული სიტუაციებისა, რომელშიც სპეციალურად შერჩეული პერსონაჟი აჩვენებს ქმედებას შესაძლებელი მოდელებიდან ერთ-ერთს.

სატელევიზიო სერიალების ყურებისას, მაყურებელი ახდენს საკუთარი თავის ასოცირებას მასთან ყველაზე ახლოს მდგომ პერსონაჟთან და თანაუგრძნობს მას. ამგვარად, ის თითქოს განიცდის ყველაფერს, რაც ეკრანზე ხდება. ამ პროცესში მთავარი არის ის, რომ თითოეული პერსონაჟი სხვადასხვა მეთოდით ახდენეს მაყურებლის პიროვნების იდენტიფიცირებას.

პერსონაჟები ერთმანეთს შორის ახდენენ იმის დემონსტრირებას, რასაც მაყურებელი აღიქვამს სოციალური ცხოვრების ნორმად. ხოლო ცხოვრებისეული სიტუაციების მრავალფეროვნება საშუალებას იძლევა, უფრო სრულად განისაზღვროს პერსონაჟის სოციალური პოზიცია. ხშირად გარკვეული კატეგორიის მასებისათვის სერიალები არის განსაკუთრებით „ცხოვრებისეული“ ინფორმაციის წყარო. მათთვის ინფორმაციული შიმშილი არ კმაყოფილდება ურთიერთობის ვიწრო და ბანალური წრით. ისინი პოულობენ პასუხებს იმ მრავალ კითხვებზე, რომლებიც წამოიჭრება საზოგადოებასთან ურთიერთობისას.

ამერიკაში ტელევიზიები ყოველთვის იყო კომერციული,ორიენტირებული რეიტინგზე და უჭერდა მხარს კონცეფციას – The least Object able Programming (LOP).

პირველი შავ-თეთრი ტელესერიალი „მარტოხელა რეინჯერი”, გადაიღეს ABC-ს დაკვეთით, გადიოდა 1949-1957 წლებში, კვირაში ერთხელ. მთავარ როლს ასრულებდა კლეიტონ მური, შემდეგ – ჯონ ჰარტი. რეინჯერი და მისი დამხმარე ინდიელი ტონგო იცავდნენ ველური დასავლეთის წესრიგს და სიმშვიდეს. სერიალის პროდუქციის ჩვენება ხდებოდა როგორც ცენტრალური, ასევე საკაბელო არხის ტელევიზიებზე განსაზღვრული დროით და ინტერვალით.

ამერიკული ტელევიზია ყალიბდებოდა ჰოლივუდის ჩრდილქვეშ, როცა დიდ ბრიტანეთში არ იყო მკაცრი საზღვარი კინოსა და ტელევიზიას შორის. ინგლისელი რეჟისორები: კენ ლოუჩი, მაიკლ ლი, სტივენ ფრირზი აქტიურად მუშაობდნენ ტელევიზიაში.

ბრიტანული ტელევიზიის პრობლემის არსი იყო, გაენათლებინათ მასები კულტურული ურთიერთობებით, 1990-იან წლებში ბრიტანულმა მოდელმა ვარდნა და უკუსვლა დაიწყო. თითქოს ინგლისური ტელეპროდუქცია არ განიცდიდა ხარისხის დეფიციტს, გზა გაუხსნეს და მალევე დაიწყეს ამერიკული სერიალების იმპორტირება. წამყვანი იმპორტიორი გახდა Channel 4, ახალი ტელეარხი, რომელსაც უნდა დაენგრია ორი წამყვანი არხის BBC-ს და და ITV3-დუოპოლია. 1995 წელს Channel 4 იწყებს ახალი სერიალის – „სასწრაფო დახმარების“ გაშვებას, რომელიც ნოვატორულ ტელეპროგრამად იქცევა. მის პოპულარიზაციაში იდება დიდი ფული. სკეპტიკოსები ვარაუდობდნენ, რომ შოუ არ იყო მარტივად აღსაქმელი რიგითი ტელემაყურებლისთვის, მაგრამ იგი აუცილებელი იყო Channel 4-ის რებრენდინგისთვის, მისთვის თანამედროვე ტელევიზიის სტატუსის მინიჭებისთვის, რასაც შემდგომ სხვა არხებმაც მიბაძეს.

აღწერილი ეპიზოდი ძალიან საინტერესოა აღქმის ევოლუციის ანალიზისთვის. როცა საქმე ეხება სერიალებს, ყველას ახსენდება „Twin Peaks“.

2000-იანი წლების სერიალი „სასწრაფო დახმარება“ ნამდვილად იყო თავისი პერიოდის მოწინავე პროდუქტი: მრავალრიცხოვანი პერსონაჟები, სიუჟეტური შეხედულებების სიმყარე, 700-800 დამონტაჟებული კადრი სერიალებისთვის დამახასიათებელი 300-400-ის ნაცვლად. არანორმალურმა რიტმმა წარმოშვა ზაპინგის ეფექტი (პულტით გამუდმებით სხვადასხვა არხზე გადართვა).

„სასწრაფო დახმარებას“ იღებდნენ კინოფირზე ტელევიზიისათვის არადამახასიათებელი განათებით, მოგვიანებით სერიალის შემქმნელები პირველები გადავიდნენ ფართოეკრანიან ფორმატზე. 1997 წელს ერთი ეპიზოდი გავიდა პირდაპირ ეთერში, პირველად ტელევიზიის ისტორიაში. კამერა დააყენეს საავადმყოფოს მისაღებში, სათანადოდ გათვალეს სიუჟეტური ლოგისტიკა, ხარვეზების ლოკალიზაცია.

მნიშვნელოვანია, თუ რა ფაქტორებმა განაპირობა აშშ-ში გადაეღოთ ახალი სერიალები ახალ „ხარისხიან ტელევიზიაში“. ტელეინდუსტრიის განვითარების თვალსაზრისით, სერიალები იყო პასუხი უახლესი ტექნოლოგიების გამოწვევაზე: კაბელური, შემდეგ თანამგზავრული ტელევიზიის, ვიდეო ჩანაწერების, DVD-ს, ინტერნეტის და ა.შ. ამ ბრძოლაში ამერიკულმა ტელევიზიამ ფსონი ხარისხზე გააკეთა.

დისკუსიებში, რომლებიც მუდმივად თან სდევდა ტელევიზიის განვითარებას მთელი ისტორიის მანძილზე, ჩამოყალიბდა ტერმინ „ხარისხის“ რამდენიმე განმარტება. პირველ რიგში, ითვლებოდა, რომ ხარისხიანი ტელევიზია არის ეროვნული, ის პროგრამები, რომლებშიც ქვეყანა თავის თავზე, მის წარსულსა და მომავალზე ყვება. მეორე რიგში, უნდა მომხდარიყო ხარისხის ლოკალიზება განსაზღვრულ ჟანრში, მაგ., დრამაში, ერთსერიან ტელესპექტაკლებში, იშვიათად კომედიურ სერიალებში. და ბოლოს, ხარისხიან ტელეპროდუქტს დროთა განმავლობაში უნდა მიეღო კლასიკის სტატუსი, რაც თაობებს მეხსიერებაში დარჩებოდა.

ხარისხი ტელევიზიაში შეიძლება იყოს ტექნიკური სტანდარტი. ამ თვალსაზრისით ტექნოლოგიების განვითარებამ ტელევიზიას ბევრი რამ მისცა: კინომატოგრაფიული 35 მმ ფირის გამოყენება, გადაღების ციფრული ტექნოლოგების თანდათანობით დახვეწა, ზუსტი სამონტაჟო აპარატურა, „ნედლი“ გამოსახულების პოსტპროდაქშენის ეტაპზე დასამუშავებელი ახალი შესაძლებლობები, მაღალი გამოსახულების ბრტყელი ეკრანები, დოლბის სისტემის სახლის კონოთეატრები და სხვა.

ყველაფერმა ამან რადიკალურად გარდაქმნა სატელევიზიო სურათის ხარისხი, რომელიც ცოტათი თუ განსხვავდებოდა კინემატოგრაფიული ნაწარმისგან (პარალელურად მიმდინარეობდა სატელევიზო მონტაჟის თანამედროვე კინოზე გავლენის უკუპროცესი, რომელიც ყოველთვის არ იყო სახარბიელო). ვიზუალურობა ტელევიზიაში დამოუკიდებელ როლს თამაშობდა, ის ადრე იყო სცენარის ტექსტის დანართი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Акопов А., Сериал как национальная идея //Искусство кино. М. 2000. № 2.
2. Багиров Э., Очерки теории телевидения., М.: Прогресс, 1977.
3. Molchina E., Television Production, 2012.
4. Кушнарёва И., Как нас приучили к сериалам, Журнальный клуб Интелрос «Логос» №3, 2013.
5. Попова Л.О., Ромах О.В., Феномен телевизионных сериалов в современной массовой культуре. 2008.

ელენე გოგიაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ტრადიციული თხრობა როგორც რომანტიკული სცენის კომპონენტი პოპულარულ ტელესერიალებში

თანამედროვე ფოლკლორისტულ კვლევებში ერთ-ერთი აქტუალური საკითხია ფოლკლორისა და პოპულარული კულტურის ურთიერთმიმართება (Geraghty, 2005; Joycee, 2014; Koven, 2003). ფოლკლორის შესწავლის ახალი მიმართულებები არ გამორიცხავენ მოტივთა კლასიფიკაციებსა და სემანტიკურ-სტრუქტურულ ანალიზს, პირიქით, კვლევის ახალი ტენდენციები უფრო ნათელს ხდიან ფოლკლორის შესწავლის მნიშვნელობას კულტურული გლობალიზაციის პროცესში (Peterson, 2007; Pembecioğlu, 2014). დღევანდელ დღეს ფოლკლორი, გარდა ტრადიციული თხრობითი ჟანრებისა, ახალ, მედიატიზირებულ ზეპირსიტყვიერებასაც გულისხმობს. კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით, ტელესერიალების პოპულარობისა და წარმატების მიზეზს არა მარტო მსახიობები და საინტერესო სცენარი განაპირობებს, არამედ თანამედროვე მედიის მჭიდრო კავშირი ტრადიციულ კულტურასთან.

თანამედროვე ფოლკლორისტიკისთვის საპნის ოპერები დაკვირვების ახალი ობიექტია, რომელიც ნათლად აჩვენებს ზეპირი თხრობის ტრადიციის გაგრძელებას. ტელესერიალები ისევე, როგორც ზღაპრები, თავისი დროის სოციალური ურთიერთობების ახალ ვერსიებს ამუშავებენ (Gerald, 1983:50). ტელესერიალსა და ხალხურ ზღაპარს ბევრი საერთო ნიშანი აქვთ. უმთავრესი მსგავსება ამ ორ ჟანრს შორის მათ თემებშია.

თურქულ სერიალებში სიყვარულის ისტორიის გადმოცემის არსებითი მახასიათებელია ეპიკური თხრობა, რაც თურქულ და ახლოაღმოსავლურ ნარატიულ ტრადიციაში უნდა ვეძიოთ. ამჯერად ვგულისხმობთ არა ხალხურ სიუჟეტებს, რომელთა გადამუშავებებსაც ყოველ სერიალში აღმოვაჩენთ, არამედ ეპოსის ტრადიციული შესრულების პრინციპებს. წარმოსახვითი ამბის თხრობა ადამიანური ყოფიერების განუყოფელი ნაწილია.

აღმოსავლურ ფოლკლორში ეს ტრადიცია დღემდე ცოცხლობს. თურქული სერიალები ტრადიციული კულტურის პოპულარიზაციასაც უწყობენ ხელს და ამავე დროს მიმართავენ ხალხური შემოქმედების სტილს: თხრობის რიტმი, პერსონაჟთა რაოდენობა კონკრეტულ სცენაში, კონტრასტი და სხვა. ჩართული თხრობა დაძაბული სცენის გასაძლიერებლად ან სხვა ეფექტის შესამზადებლად გამოიყენება.

სხვადასხვა ჟანრში – რომანტიკულ კომედიაში, დრამასა თუ თრილერში თხრობას ერთი და იგივე ფუნქცია აქვს: ამბის თხრობა ტრანსფორმირებულია „რომანტიკულ პერფორმანსად“, რომელიც ტრადიციულ ხალხურ პოეტიკას ჰარმონიულად აკავშირებს პოპულარულ კულტურასთან. მაგალითისთვის მოვიყვანთ სამივე ჟანრის პოპულარულ ტელესერიალებს.

მძაფრსიუჟეტიან სერიალში „ძმა“[54] ეპიკური თხრობის სტილი არაერთ ეპიზოდში იგრძნობა. სიუჟეტის მთავარი ხაზია ორი ძმის ამბავი, რომლებიც ბავშვობაში ერთმანეთს დააშორეს და უკვე ზრდასრულები ერთმანეთს ხვდებიან როგორც ორი მოწინააღმდეგე ბანაკის წარმომადგენლები, უცხონი ერთმანეთისთვის. ერთი ძმა პოლიციელი (როლში: ჩაღათაი ულუსოი), მეორე კი განგსტერია (როლში: არას ბულუთ იინემლი). აღმოსავლურ ხალხურ თხრობით ტრადიციაში ამგვარი ურთიერთდაპირისპირება ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად დამუშავებულ მოტივთაგანია. სერიალში ეპიკური ნარატივის ელემენტები მრავლადაა, მაგრამ ყურადღებას გავამახვილებთ სხვა მხატვრულ ხერხზე – თხრობაში ჩართულ ზღაპარზე.

მეხუთე ეპიზოდის ფინალურ სცენაში, რომელიც სიუჟეტის განვითარებისთვის ერთ-ერთი გადამწყვეტი ეტაპია, მთავარი გმირები ერთმანეთს სკოლაში გამართულ სასწავლო სპექტაკლზე ხვდებიან. მოსწავლეები ცნობილი თურქული ხალხური ზღაპრის „ქაჩალის“ („Keloğlan“) ინსცენირებას აკეთებენ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ზღაპარი ახლოაღმოსავლურ ფოლკლორ-

[54] „ძმა“ („İçerde“) გადაღებულია 2016 წელს. სერიალმა დიდი წარმატება მოიპოვა აღმოსავლეთ ევროპისა და ახლოაღმოსავლეთის ქვეყნების სატელევიზიო სივრცეში. გადიოდა ტელეარხ „იმედის“ ეთერშიც.

ში ფართოდ გავრცელებულია: ქაჩალი მწყემსი, რომელიც თავისი მოხერხებით სხვადასხვა დაბრკოლებას გადალახავს და ბოლოს გამეფდება (Marzolph, 2008:501). სერიალის მაყურებლისთვის ეს ზღაპარი წინასწარი მინიშნებაა მთავარი გმირის მომდევნო მოქმედებაზე. ფაქტობრივად, მაყურებელი ერთდროულად ორ სანახაობას ადევნებს თვალს: სცენაზე ბავშვები ზღაპარს წარმოადგენენ, კულისებში კი რეალური ამბავი ხდება. სპექტაკლში ქაჩალი მეფის ასულის ხელს ითხოვს ფადიშაჰისგან. ამ დროს კულისებში მთავარი გმირი სარფი თავისი უფროსის ქალიშვილს კოცნის. ზღაპარი და სინამდვილე ერთმანეთს ემთხვევა პერსონაჟთა ვიზუალის დონეზეც: ქაჩალი მწყემსი და თავგადაპარსული სარფი. შეყვარებული წყვილის ინტიმს ფონად გასდევს ზღაპრის თხრობა რეპის მუსიკის თანხლებით (İçerde, 2016, ეპიზ. 5, 17:12-2:08 წთ).

თურქული მელოდრამატული სერიალის – „ბედნიერი ვარსკვლავი“[55] სათაურის ზუსტი თარგმანია „ცისკრის ვარსკვლავი“. „Çoban yıldızı“ (სიტყვასიტყვით „მწყემსი ვარსკვლავი“) პლანეტა ვენერას ერთ-ერთი სახელია. ქალღმერთი ვენერა პირველივე რომანტიკულ სცენაში ჩნდება ქვის დაუმთავრებელი ქანდაკების სახით. მთავარი გმირი, ქვაზე კვეთის ოსტატი მითს უამბობს გოგონას, რომელიც უყვარს, მაგრამ ჯერ არ გაუმხელია სიყვარული. ქალღმერთის ქანდაკებითა და ცისკრის ვარსკვლავზე ისტორიების თხრობით სიუჟეტში სიმბოლიზებულია მთავარი გმირების სიყვარული.

„ნაადრევი ფრინველის“[56] მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობების დემეტ ოზდემირისა და ჯან იამანის ჰარმონიულმა დუეტმა სერიალს დიდი წარმატება მოუტანა. რომანტიკული სცენები სერიალის მთავარი სავიზიტო ბარათია. ყოველ სერიაში, როგორც წესი, ორი ან სამი ემოციურად დატვირთული სიტუაცია იქმნება. ამბის თხრობა, როგორც გმირის შინაგანი მდგომარეობის ახსნის პირველი მცდელობა, მესამე სერიაში ზღვის ხედისა და ლირიკული მუსიკის ფონზე არის ჩართული. სანემი ჰყვება ხალხურ გადმოცემას აღვას, შავი ზღვის ერთ-ერთი სანაპიროს კლდის შესახებ. თქმულება შორეული ნაოსნობის კაპიტანსა და თურქ გოგონაზე ტრაგიკულად მთავრდება – გოგონა ამაოდ ელის თავის საქმროს და იმედგადაწურული ინატრებს, მინდა ან ჩიტად ვიქცე, ან ქვადო და კლდედ გადაიქცევა (Erkenci kuş, ეპიზოდი 3, 1:14-1:17 წთ). მისი მოთხრობილ ამბავში ორი მინიშნებაა მთავარი გმირების პირად გამოცდილებაზე: 1) „გოგონა აღვაში ცხოვრობდა და თავისი სოფლის გარდა არაფერი ენახა“ – სანემიც ასეთია, ხოლო ჯანი მთელ მსოფლიოში მოგზაურობს კაპიტნის მსგავსად; 2) „კაპიტანი არასდროს ყოფილა შეყვარებული, გოგონა კი ერთი დანახვით შეუყვარდა“. ჯანს ზუსტად ეს გრძნობა აქვს სანემისადმი.

მეცხრამეტე სერიაში, როდესაც მთავარ გმირებს შორის უკვე გარკვეულია ურთიერთობა და ისინი უკვე დიდი ხანია გამოუტყდნენ ერთმანეთს სიყვარულში, ჯანი ჩუქნის ქარვის ყელსაბამს სანემს. ამ სცენაში გმირები საძინებელ ოთახში არიან და მაყურებელი ლოგიკურ გაგრძელებას, სულ ცოტა, კოცნას ელოდება. სცენა კი ორიგინალური ხდება ამბის მოყოლით. ინტიმს ქმნის თხრობა. ქარვის ყელსაბამი მთავარი გმირისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მატარებელია და სურს, ეს მისმა შეყვარებულმაც იცოდეს: „რამდენიმე წლის წინ ბალტიის ზღვაზე ვმოგზაურობდი. ერთხელ ქარიშხლის დროს ერთ პატარა სახლთან აღმოვჩნდი, რომელშიც მოხუცი ცოლ-ქმარი ცხოვრობდა. მათ გულთბილად მიმიღეს. იმაზე მეტხანს დავრჩი მათთან, ვიდრე ვაპირებდი და ჩემს ფოტოგადაღებებსაც ვაგრძელებდი. ერთ დღეს სახლის პატრონს გულის შეტევა დაეწყო. სანამ ექიმი მოვიდოდა, პირველი დახმარება აღმოვუჩინე და სიკვდილს გადავარჩინე. მადლობის ნიშნად მისმა მეუღლემ ეს წითელი ქარვა მაჩუქა“ (რკენცი კუჯ, ეპიზოდი 19, 24:59-27:20 წთ).

მთავარი გმირი ამ ამბავს კიდევ ერთ ისტორიას ურთავს. ის ჰყვება ბალტიურ ხალხურ თქმულებას ქალღმერთისა და მოკვდავის სიყვარულზე:

---

[55] „ბედნიერი ვარსკვლავი“ („Çoban yıldızı“), გადაღებულია 2017 წელს. თურქული დრამატული სერიალი ტელეარხ „რუსთავი2“-ის ეთერით გადაიცემოდა.

[56] „ნაადრევი ფრინველის“ („Erkenci kuş“) გადაღება 2018 წელს დაიწყო. რომანტიკული კომედიური სერიალი წარმატებით მიმდინარეობს თურქულ ტელეარხ Star TV-ზე და ევროპისა და აღმოსავლეთის ქვეყნების ინტერნეტ არხებზეც, მათ შორის საქართველოში.

ზღვების მბრძანებელი ქალღმერთი იურატე ბალტიის ზღვაში ქარვის სასახლეში ცხოვრობს. ერთი ახალგაზრდა მებადური კასტატისი მის მყუდროებას არღვევს, როცა ბევრ თევზს იჭერს. იურატე გადაწყვეტს მის დასჯას, მაგრამ თვითონ შეუყვარდება მომხიბვლელი ბიჭი. ისინი ცხოვრობენ ბედნიერად ქარვის სასახლეში ვიდრე ჭექა-ქუხილის ღმერთი პერკუნასი არ განრისხდება, როცა ქალღმერთისა და მოკვდავის სიყვარულის შესახებ შეიტყობს. პერკუნასი ნამსხვრევებად აქცევს ქარვის სასახლეს და მას შემდეგ სწორედ ამ ქარვის ნატეხებს გამორიყავს ხოლმე ბალტიის ზღვა ქარიშხლის შემდეგ. ქალღმერთი იურატე კი ზღვის ფსკერზეა მიჯაჭვული. მითის სხვა ვარიანტით – პერკუნასი კლავს კასტატისს და ქალღმერთი დღემდე გლოვობს თავის შეყვარებულს. ქარვის ნამსხვრევები ქალღმერთის ცრემლებია (Thiébaud, 2014).

სერიალის გმირი მითს მოკლედ გადმოსცემს, არ აკონკრეტებს მითოლოგიურ პერსონაჟთა სახელებს. ის აქცენტს სვამს ძვირფასი ქვის მნიშვნელობაზე: „ქალმა, რომელმაც ეს მაჩუქა, მითხრა, მალე გეპოვნოს შენი სიყვარული, სადაც არ უნდა იყოს ამ ქვეყანაზე“ (Erkenci kuş, ეპიზოდი 19, 24:59-28:04 წთ).

პირველ შემთხვევაში მთხრობელი სანემია. აღვას კლდის ლეგენდაში გამოხატულია მოლოდინი ისევე, როგორც მის დამოკიდებულებაში ჯანისადმი. იმ დროს მათთვის (და მაყურებლისთვისაც) ჯერ არ არის ცნობილი, რა მოხდება. მეორე შემთხვევაში მთხრობელი ჯანია. მის თავგადასავალში ჩართული ამბავი უკვე განხორციელებულ სიყვარულს ეხება.

ანტიკური და ბალტიური მითოლოგიური გადმოცემები და საზღაპრო მოტივები ახლოაღმოსავლური ფოლკლორიდან პოპულარულ სერიალებში გამოყენებულია ემოციური ფონის გასაძლიერებლად.

ზეპირსიტყვიერება კომუნიკაციის ის ფორმაა, რომელიც ადვილად ზიანდება კულტურული ცვლილებებისაგან. ფოლკლორული ჟანრებიდან დღესდღეობით ზოგი სრულიად გამქრალია, ზოგი კი, ზღაპრული და მითოლოგიური მოტივების მსგავსად, დღემდე განაგრძობს არსებობას, ოღონდ უკვე სხვა სცენაზე – ტრადიციული მთხრობელის რეპერტუარიდან გადანაცვლებულია პროფესიონალი მსახიობების მიერ განსახიერებულ როლებში.

მძაფრსიუჟეტიან დრამაშიც და რომანტიკულ კომედიაშიც თხრობას კონკრეტული დანიშნულება აქვს. ამბის მოყოლა სერიალში ისევე, როგორც ხალხურ გადმოცემაში, გარკვეულ რიტმს მიჰყვება, რათა უკეთ წარმოაჩინოს ხმის ემოციური პოტენციალი და გამოკვეთოს ეპიზოდის მნიშვნელობა.

გმირების მიერ მოთხრობილი ამბები მოკლედ გადმოცემული, მაგრამ შინაარსობრივად საკმაოდ დატვირთულია. თითოეული მათგანი მნიშვნელოვანია სერიალის ძირითადი ქარგისთვის. ჩართული თხრობა მიმართულია ძირითადი სიუჟეტური ხაზის ინტერპრეტაციისკენ. ჩართულ ისტორიას გავლენა აქვს საერთო შინაარსზე, მაგრამ არც ისე ძლიერი, როგორც ფლეშბეკს – წარსულში მომხდარის ახსნას. ფლეშბეკი ეფექტურად აჩერებს დროს. ამით ის შეახსენებს მაყურებელს წინა და მომდევნო ისტორიას. მხატვრული გამონაგონის – მითისა თუ ზღაპრის ჩართვა სერიალის საერთო ნარატივში კი კონკრეტულ მიზანს ემსახურება: გმირები თავის გრძნობებს რომანტიკულად გამოხატავენ.

ფილმოგრაფია:

1. Çoban yıldızı (“Lodestar”), 2018. Turkish TV drama series. Directed by Gul Oguz. With Şükrü Özyildiz, Selin Şekerci. 1 season, 17 episodes. Fox TV.
2. Erkenci kuş (“Early Bird”), 2018. Turkish TV comedy series, romance. Directed by Çağrı Bayrak. With Demet Özdemir, Can Yaman. 1 season, 36 episodes. Star TV.
3. İçerde (“Inside”), 2016. Turkish TV drama series. Directed by Uluç Bayraktar. With Çağatay Ulusoy, Aras Bulut İynemli, Çetin Tekindor, Bensu Soral. 1 season, 39 episodes. Ay Yapım.

ბიბლიოგრაფია:

1. Geraghty, Christine. The study of the soap opera. In: Wasko, J. (Eds). *Companion to Television.*, Chapter 16, pp. 308-323. Malden, MA.: Blackwell Publishing, 2005. http://eprints.gla.ac.uk/3371/

2. Gerald, Thomas: *The Two Traditions: The Art of Storytelling Amongst French Newfoundlanders*. Montreal: Les Edition Bellarmin, 1983.
3. Joycee, OJ. Reinvention of Folktales as Teleserials. In: *International Journal of English Literature and Culture* 2(10), 2014, pp. 241-249.
4. Koven, Mikel J. Folklore Studies and Popular Film and Television: A Necessary Critical Survey. In: *The Journal of American Folklore*. Vol. 116, No. 460 (2003), pp. 176-195.
5. Marzolph, Ulrich. Iranian Tales. In: Greenwood *Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Volume 1. Edited by Donald Haase. London: Greenwood Press, 2008. pp. 499-503.
6. Pembecioğlu, Nilüfer: *Narratives Through Turkish Perspective. Transmedia Storytelling and Intertextuality Examples in the Postnetwork Era*. Argonaut Publishing House, Cluj-Napoca, Romania, 2014.
7. Peterson, Mark Allen: From Jinn to Genies. Intertextuality, Media, and the Making of Global Folklore. In: *Folklore/Cinema. Popular Film as Vernacular Culture* (Eds. Sharon R. Sherman and Mikel J. Koven. Uthah State University Press, Logan, Utah 2007, pp. 93-112.
8. Thiébaud, Francois-Xavier. Eine Reise in das Land des Bernsteins – Die Legenden von Phaethon und Jurate. Juwelo. Welt der Edelsteine. 2014. https://www.welt-der-edelsteine.juwelo.de/eine-reise-das-land-des-bernsteins-die-legenden-von-phaethon-und-jurate/ Last update 2014.

ოლღა ჟღენტი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

მასების ფსიქოლოგია და ეგოს ანალიზი ფრენკ კაპრას ფილმში „გაიცანით, ჯონ დოუ“ (დიდი ეკონომიკური დეპრესიიდან ეგზისტენციალურ კრიზისამდე)

ფრენკ კაპრას პოლიტიკურ კინოსატირად წოდებული „გაიცანით, ჯონ დოუ“ (Meet John Doe), თავისი დრამატურგიული მოტივებით ეხმიანება რეჟისორის წინამორბედ ფილმებს – „მისტერ დიდსი ქალაქში მიდის“ (Mr. Deeds Goes to Town; 1937) და „მისტერ სმიტი ვაშინგტონს მიემგზავრება“ (Mr. Smith Goes to Washington; 1939). ტრილოგიის მესამე ფილმი ეკრანებზე მეორე მსოფლიო ომის წინა პერიოდში – 1941 წელს გამოვიდა. ჯონ დოუდ წოდებული მთავარი პერსონაჟი – ქალაქის ფსკერის ადამიანი და ექს-ბეისბოლისტი, მაყურებლისთვის უკვე კარგად ცნობილ მისტერ დიდსთან – ამერიკული ოცნების სიმბოლოსთან იდენტიფიცირდებოდა, და, ამას, ფილმის შემდეგი სარეკლამო სლოგანიც მიანიშნებდა: „მთელი ამერიკა ესწრაფვის 1941 წლის მისტერ დიდსთან შეხვედრას!“ (‘ALL AMERICA WANTS TO MEET THE 'MR. DEEDS' 1941!). ორივე პერსონაჟის როლს (მისტერ დიდსი და ჯონ დოუ) ჰოლივუდის ვარსკვლავად აღიარებული გარი კუპერი ასრულებდა. იგი ზუსტად შეესაბამებოდა „დავიწყებული ადამიანის“ იდეალურ ტიპს – რუზველტის „ახალი კურსის“ მთავარ ორიენტირს „დიდი დეპრესიის“ პერიოდის ამერიკაში.

ფრენკ კაპრა დიდი დეპრესიის პერიოდის – ჰოლივუდის „ოქროს საუკუნის“ წამყვან რეჟისორთა ოთხეულში შედიოდა. მან, როგორც დიდმა პატრიოტმა და დიდმა ამერიკელმა, ზუსტად განჭვრიტა ქვეყანაში არსებული მძიმე პოლიტიკური ატმოსფერო და წინასაომარი სიტუაცია. კინოტრიპტიქის მესამე ფილმით კაპრამ სახელმწიფოს მთავარ გამოწვევებსა და რუზველტის ადმინიტრაციის ახლად ტრანსფორმირებულ სამოქმედო კურსს უპასუხა.

1935-1937 წლებში საერთაშორისო აგრესიისგან თავდაცვის მიზნით (ფაშისტური რეჟიმი გადამწყვეტ ფაზაში შედის გერმანიასა და იტალიაში), ამერიკამ ნეიტრალიტეტის შესახებ კანონი მიიღო, რაც თავის მხრივ, სახელმწიფოს იზოლაციონიზმის კურსის გატარებას ავალდებულებდა, მაგრამ, მოგვიანებით, რუზველტის ადმინისტრაცია გეზს „საშუალო კურსისკენ“ აიღებს და ინტერნაციონალიზმის პრინციპიდან გამომდინარე, კეთილმეზობლურ ურთიერთობას დაამყარებს ნაციზმის წინააღმდეგ მობილიზებულ ე.წ. ალიანსის ქვეყნებთან. 1941 წლის მარტში ამერიკის პრეზიდენტმა დაამტკიცა კანონი ლენდ-ლიზის შესახებ, რომლის თანახმად, სახელმწიფო პროგრამის ფარგლებში აშშ ალიანსის ქვეყნებს საბრძოლო მასალით, ტექნიკით, სურსათით, სამედიცინო აღჭურვილობითა და სხვადასხვა საშუალებებით მოამარაგებდა. სამხედრო შეიარაღების ძლიერი პლატფორმა ამერიკას მოკავშირე ქვეყნის სტატუსს კიდევ უფრო განუმტკიცებდა, თუმცა, საგარეო საფრთხეების პარალელურად არსებობდა შიდა საფრთხეებიც, რაც ადგილობრივი ფაშისტური ორგანიზაციების მომძლავრებით და მათი გააქტიურებით აიხსნებოდა – ამერიკის მსხვილი საქმოსნები და ოლიგარქიული წრის წარმომადგენლები (მათ შორის იყო ცნობილი ამერიკელი მეწარმე, ბიზნესმენი ჰენრი ფორდი) ჰიტლერულ გერმანიასთან ალიანსს და თანამშრომლობის პოლიტიკას ემხრობოდნენ და ამით რუზველტის ინტერნაციონალურ კურსს ემიჯნებოდნენ.

კაპრას წარმატების საიდუმლოს მკვლევარები მისი პოპულიზმით ხსნიდნენ: მაყურებლის ემოციური მართვისა და მანიპულირების ინსტრუმენტს იგი ოსტატურად ფლობდა, თუმცა, იმასაც აღნიშნავენ, რომ კაპრას საკმაოდ მწვავე კრიტიკული და ირონიული დამოკიდებულება ჰქონდა ხალხი-მასის, შესაბამისად, მაყურებლის, როგორც მასკულტურის ფენომენის მიმართ. ეს ხაზგასმით გამოჩნდა კიდეც მის მორიგ კინოპამფლეტში „გაიცანით, ჯონ დოუ“.

1960-1970-იან წლებში, როდესაც ფრენკ კაპრა ჰოლივუდს ჩამოშორდა და აუტსაიდერად შეირაცხა, თავის ავტობიოგრაფიულ წიგნში „ფრენკ კაპრა: წარმატების კატასტროფა” (Frank Capra: The Catastrophe of Success), ღიად აფიქსირებდა, რომ ის გამუდმებით იბრძოდა მასობრივი

გართობის, მასობრივი წარმოების, მასობრივი განათლების, ყველაფერი მასობრივის წინააღმდეგ და, რომ, განსაკუთრებული ძალისხმევით მასის ადამიანს უწევდა წინააღმდეგობას: „მე ვიბრძოდი მასებისგან განაპირებული ადამიანის, ინდივიდის თავისუფლების დასაცავად“, – ასე განაცხადებს ერთ დროს ყველაზე „მასობრივი“ და ყველაზე პოპულარული ფილმების ავტორი და რეჟისორი.

1930-იანი წლების ბოლოს კაპრა თავისი შემოქმედების გადაფასებას იწყებს, რაც საკუთარი იდენტობის მოძიების დაჟინებული სურვილით აიხსნება – იტალიელი ემიგრანტების ვაჟი, რომელიც წარმოშობით სიცილიის ღარიბი პროვინციიდან გახლდათ, ქვეცნობიერად უბრუნდება თავის ფესვებს – იტალიურ კულტურას და ტრადიციებს (კაპრა 4 წლის იყო, როდესაც მშობლებმა ამერიკაში ემიგრაცია გადაწყვიტეს). ეროვნული იდენტობის ძიების ხაზი მკაფიოდ იკვეთება ტრიპტიქის მესამე ფილმში „გაიცანით, ჯონ დოუ“, სადაც კაპრა თავის ქრისტიანულ (კათოლიკურ) მსოფლაღქმას აფიქსირებს. კრიტიკოსების მოსაზრებით, ეს ფილმი მის ქრისტიანულ დოქტრინას გამოხატავს – ჰოლივუდის სტუდიური მონოპოლიისგან შევიწროებული, კინოინდუსტრიის სისტემასთან შეჯახებული ხელოვანი ფუნდამენტურად გაიაზრებს ინდივიდისა და თავისუფლების ურთიერთმიმართების პრობლემას.

1930-იანი წლების ბოლოს ა.შ.შ. დიდი ეკონომიკური დეპრესიის შოკიდან გამოდის; ეკონომიკური კრიზისის პრობლემას კი მძიმე სამრეწველო ინდუსტრია – იარაღისა და ტექნიკის წარმოება უზრუნველყოფს. მეორე მსოფლიო ომის დასაწყისში ფრენკ კაპრა, როგორც „ჰეფფი ენდის“ კონსტრუქტორი და „საოცრების“ ტირაჟირების დიდოსტატი, ახალ მითონარატივს აყალიბებს ადამიანზე, რომელიც მასობრივი თაყვანისცემის კერპად იქცა – ჟურნალისტის ფანტაზიის ნაყოფს – ახალ ადამიანს, ჰუმანურ და კეთილშობილ მისიას დააკისრებენ. ფილმი „იცნობდეთ, ჯონ დოუ“ მოგვითხრობს „პატარა ადამიანზე“, რომელსაც პრესისა და რადიოს მსხვილი მაგნატი – გვარად ნორტონი, იდეოლოგიური ზემოქმედებისა და პროპაგანდის იარაღად იყენებს. ყოვლისშემძლე ოლიგარქის მიერ მონოპოლიზებული მედია საშუალებები თავის მხრივ მასშტაბურ სახალხო მოძრაობას ინსპირირებს, რაც ინდივიდის შთანქმას და მის სრულ ნიველირებას მოასწავებს. კაპრა განგაშით მიგვანიშნებს, რომ გამოხატვის თავისუფლება და ადამიანის უფლებები სრულ ფიქციად და ყალბ რიტორიკად აღიქმება იმ საბედისწერო პერიპეტიებში, როცა საფრთხე ემუქრება ამერიკულ ღირებულებებს, შესაბამისად, დემოკრატიულ და ცივილიზებულ სამყაროს. აქედან გამომდინარე ყალიბდება დისკურსი კინემატოგრაფზე, როგორც ტოტალური მითოწარმოების მანქანაზე, რომელიც, ყველაზე მასობრივ ხელოვნებას და იმავდროულად, ფსიქოლოგიური მანიპულირების ეფექტურ საშუალებას წარმოადგენს (იმავე დისკურსის ჭრილში განიხილება ტოტალიტარიზმის პერიოდის კინო ფაშისტურ იტალიასა და გერმანიაში).

კაპრა ირონიული შტრიხებით ხატავს ხალხი-მასის პორტრეტს, იმ მასის, რომელიც ადვილად ირწმუნებს ჟურნალისტურ ფაბრიკაციას ვინმე ჯონ დოუს შესახებ. სპონტანურად შეთხზული რეპორტაჟი ეხება ადამიანს, რომელიც სამსახურს კარგავს და სასოწარკვეთილებაში ჩავარდნილი, პროტესტის ნიშნად, თვითმკვლელობას განიზრახავს: ჯონ დოუმ ნიუ-იორკის მუნიციპალიტეტის შენობიდან (ცათამბჯენიდან) გადახტომით უნდა დაასრულოს სიცოცხლე. ფილმის პროტაგონისტის ამბოხი სახელისუფლებო ისტებლიშმენტისა და სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგაა მიმართული, შესაბამისად, საზოგადოებრივ ინტერესს და ხალხის თანაგრძნობას იწვევს. ჯონ დოუ მედიურ გარემოში ფორმირებული პერსონაჟია – ფსევდო გმირი, რომლის ისტორია იმდენად რეზონანსული და სკანდალური აღმოჩნდება, რომ პრესის მაგნატებს შემდეგ სტრატეგიულ სვლას კარნახობს: ხალხის მასაში ისეთი ადამიანი გამოძებნონ, რომელიც მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის წინაშე ჯონ დოუს სახელით წარსდგება. ჯონ დოუს კანდიდატი კი ქუჩის მაწანწალა, მარგინალიზებული ელემენტი – ჯონ ვილოუბი აღმოჩნდება. მას ჯონ დოუს ნიღაბს მოარგებენ, მატერიალურ კომფორტს შეუქმნიან და როგორც სარეკლამო პროდუქტს, ისე მიაქირავებენ საზოგადოებას. ჯონ დოუ ამერიკული ღირებულებების დამცველად, ღარიბთა შემწედ და ჩაგრულთა ქომაგად მოევლინება ხალხს. მისი დევიზი – „სახლის ღობეების რღვევასა“ და საქველმოქმედო ინიციატივებზე, საყოველთაო აღიარებითა და მასების მხურვალე მხარდაჭერით სარგებლობს, პლაკატურ დონეზე კი რუზველტის ახალ ინ-

ტერნაციონალურ კურსს ახმოვანებს, რომელიც ლენდ-ლიზის პროგრამის ფარგლებში, მოკავშირე ქვეყნებთან (საბჭოთა კავშირი, ბრიტანეთი, საფრანგეთი და სხვ.) „კეთილმეზობლური“ ურთიერთობის განვითარებას და ურთიერთგაგების პოლიტიკას ემსახურება.

ფაშიზმის გლობალური საფრთხე სულ უფრო რეალური ხდებოდა, რაც იზოლაციონიზმის ქვეცნობიერ შიშს და დაუცველობის განცდას ამძაფრებდა ამერიკელებში, ამიტომაც, იმპულსურად მოქმედი მასა მყისვე აიტაცებს ჯონ დოუს მოწოდებას იმის შესახებ, რომ, განსაცდელში მყოფმა ადამიანებმა საკუთარი სახლის ზღუდეს გადააბიჯონ და მეზობლებს თანადგომა აღმოუჩინონ. ჯონ დოუს მიერ გაჟღერებული პოპულისტური თეზა სოლიდარობის გრძნობას აღვივებდა და საერთო მტრის (ფაშიზმის) წინააღმდეგ მობილიზაციას ინსპირირებდა. აქ ვლინდება ნაციონალური იდენტობის ძიების ხაზი, რაც საკუთრივ კაპრას იტალიურ ნეორეალიზმთან – შემდგომში ცნობილ მიმდინარეობასთან აკავშირებდა. რეჟისორის სამშობლოში ნეორეალიზმი მეორე მსოფლიო ომის მიწურულს აღმოცენდა, თუმცა, მისი სიმპტომები უკვე გაჩნდა ამერიკულ ფილმში. კაპრამ ხალხური პათოსის, სოლიდარობისა და ეროვნული ერთიანობის იდეის ტრანსლირება მოახდინა და ამგვარად საკუთარი თავი ნეორეალიზმის წინამორბედად წარმოაჩინა. ემიგრანტმა კაპრამ თავის ფილმში „ქუჩის ესთეტიკას მიმართა” და მოქმედება ღია ცის ქვეშ, დიდი ქალაქის სივრცეში გადაიტანა, სადაც, უსახლკარო და მიუსაფარი ადამიანები თვითდამკვიდრებისთვის იბრძვიან და ერთ დიდ ოჯახში გაერთიანებას ესწრაფვიან (იტალიელი ემიგრანტები კომუნებად სახლობდნენ ნიუ იორკის მეგაპოლისში). „სუფთა ქალაქისა“ და „კეთილსინდისიერი მთავრობის“ იდეა, რომელსაც ჯონ დოუს ურიცხვი მხარდამჭერი აიტაცებს, მესიანიზმის ნიშანს და ანტისამთავრობო მესიჯს შეიცავდა. ეს კი მასებში პროტესტის გრძნობას ამძაფრებდა და მას რადიკალური ცვლილებებისკენ მოუხმობდა. მასმედიის (რადიო, პრესა) მიერ ინსპირირებულ სახალხო მოძრაობას სინამდვილეში ამერიკის მსხვილი ბიზნეს-ელიტა წამართავდა. ამ უკანასკნელს კი ფარული პოლიტიკური ზრახვები ამოძრავებდა – ჯონ დოუს კლუბების დაფუძნება, რომელიც შემდეგ ოლიგარქი ნორტონის პარტიად გარდაიქმნებოდა, რაც, საბოლოოდ, ფაშისტური იდეოლოგიის გამარჯვებას მოასწავებდა. კაპრას პოლიტიკური მესიჯი პროფაშისტური ძალების მხილებას ისახავდა მიზნად, მითუმეტეს, ქვეყანაში სერიოზული საფრთხე არსებობდა იმისა, რომ, ხალხიმასა ნეოფაშისტურ ჯგუფებს მიემხრობოდა და რუზველტის ინტერნაციონალურ კურსს უკუაგდებდა, მაგრამ ჯონ დოუ თავად გაილაშქრებს ნორტონის წინააღმდეგ და ფინანსური ელიტის შეთქმულებას ამხელს. საქმოსანთა კორუმპირებული სისტემა, რომელმაც თავად შექმნა ჯონ დოუს ფენომენი, ისევ ჯონ დოუს წინააღმდეგ ამოქმედდება – ცილისწამებისა და სიცრუის ტირაჟირების ტოტალური მანქანა კაპრას გმირს ხალხის მოღალატედ და მატყუარად შერაცხავს. საკვანძო ეპიზოდებშიკაპრა ბიბლიური ტექსტის ციტირებას ახდენს: ბრბო სასტიკი და შეუწყნარებელია იმის მიმართ, ვინც ჭეშმარიტების სახელით „ქვეყანასა ზედა მშვიდობას და კაცთა შორის სათნოებას“ იქადაგა. რეჟისორი გვიჩვენებს, თუ როგორი დაუცველი და განწირულია ინდივიდი მეგაპოლისის აგრესიულ და ულმობელ სამყაროში, სადაც, აბობოქრებული მასა ნორტონის მიერ შექმნილ კერპს გააფთრებით ამსხვრევს. მაგრამ არ უნდა გაქრეს ჯონ დოუს იდეა, წინააღმდეგ შემთხვევაში საფრთხე ემუქრება დემოკრატიულ იდეალებს, უპირველესად კი პიროვნების თავისუფლებას. სწორედ აქ იკვეთება სიტუაციის პარადოქსულობა, რომლის შექმნის დიდოსტატიც თავად კაპრა გახლდათ: ჯონ დოუს ნიღაბს ამოფარებული „პატარა ადამიანი“ ემპათიას ავლენს იგივე ჯონ დოუს მიმართ და თვითიდენტიფიცირების პროცესში საკუთარ თავს მოიპოვებს. კაპრას პერსონაჟი მზად არის მსხვერპლად შეეწიროს იდეას, რათა ადამიანებმა ჯონ დოუს არსებობა ირწმუნონ (აქ ვლინდება კაპრას გმირის ერთგვარი მესიანიზმი). ცნობილი ფრანგი კინოკრიტიკოსის – ჟაკ ლურსელის აზრით, ფილმში „გაიცანით, ჯონ დოუ“ კაპრა ამხელს კომერციული სისტემის ფსევდო ღირებულებებს, ამერიკული კულტურის უშინაარსობას და მომხვეჭელობას, თუმცა, ჩვენი მოსაზრებით, ფილმში მკაფიოდ იკვეთება ეგზისტენციალიზმის ის პრობლემა, რომელიც ფართოდ მოიცავს მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის დასავლურ კულტურას (ლიტერატურა, თეატრი, კინო). შიშისა და გაუცხოების ეგზისტენციალური მოტივი განსაკუთრებით ძლიერ ემოციურ ტონალობას ანიჭებს ფილმის ფინალურ ეპიზოდს – საშობაო ზღაპრის ნაცვლად კაპრა სასოწარკვეთილი

ადამიანის დრამას გვიჩვენებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის „გაიცანით, ჯონ დოუ“ გადაღებამდე ამერიკის ინტელექტუალურ წრეებში უკვე ეცნობიან ჟან-პოლ სარტრის ნოველას „გულისრევა“ (1938), მოგვიანებით გამოიცემა ნოველების კრებული „კედელი“ (1939); კაპრა, რომელიც დოსტოევსკის რომანების ზეგავლენას აღიარებდა, ტრიპტიქის მესამე ფილმში, პიროვნების თვითშემეცნების მანიფესტირებას ახდენს და ამით ეგზისტენციალიზმის ფუნდამენტურ პრობლემას ეხმიანება: გმირი არამხოლოდ ისეთია, როგორადაც თავი წარმოუდგენია, არამედ ისეთიც, როგორიც მას სურს იყოს. დაიწყებს თუ არა გმირი „არსებობას“ და გამოავლენს ნებელობას, ის შეიმეცნებს თავის თავს. ის არის მხოლოდ ის, რასაც თავისი თავიდან ქმნის (ჟან-პოლ სარტრი). სარტრის ცნობილი ნაშრომის „ეგზისტენციალიზმი ჰუმანიზმია“ თანახმად, ადამიანი თავდაპირველად არსებობს, ეცნობა საკუთარ თავს, წარმოდგენას იქმნის სამყაროზე და მხოლოდ ამის მერე განსაზღვრავს საკუთარ არსებობას. თუკი ამ თეზას ფილმთან მიმართებაში გავაანალიზებთ, შემდეგს დავასკვნით: მას შემდეგ, რაც ქუჩის მაწანწალა, საზოგადოების უჩინარი წევრი – ჯონ ვილოუბი, ჯონ დოუს ნიღაბს მოირგებს, ის მაშინვე იწყებს „არსებობას“. თავისუფლება, რასაც ის გრძნობს, შიშსა და პასუხისმგებლობის განცდას უმძაფრებს არამხოლოდ საკუთარი თავის, არამედ სხვა ადამიანების წინაშეც. ამგვარად კაპრა თავის გმირში ფილოსოფიური აზროვნების საწყისებს მოიძიებს: „ადამიანი, როგორც სუბიექტი ინდივიდუალური აზროვნების, ქმედების, გრძნობისა და არსებობის, ეგზისტენციალური ფილოსოფიის ღერძს წარმოადგენს“ (ჟან პოლ სარტრი).

ეგზისტენციალისტური გაგებით, ინდივიდის ნამდვილ არსებობას „ჭეშმარიტი არსება” უნდა განსაზღვრავდეს და არა სხვა ადამიანების მიერ თვითნებურად შექმნილი, უკვე წინასწარ დადგენილი არსება, რომელსაც ინდივიდებს არგებენ (ამ შემთხვევაში, ჯონ დოუს ნიღაბს). აქედან გამომდინარე, ადამიანები საკუთარი ცნობიერებით განსაზღვრავენ თავიანთი ცხოვრების საზრისს და ქმნიან საკუთარ ღირებულებებს. ისინი დამოუკიდებლად მოქმედებენ და საკუთარ ქმედებებზე აგებენ პასუხს. ისინი გონიერ არსებებს წარმოადგენენ („არსებობას”) და არა იარლიყებს, როლებს, სტერეოტიპებს, ჩარჩოებს და სხვა წინასწარ განსაზღვრულ კატეგორიებს მორგებულ ინდივიდებს („არსებას”).

მეორე ფილოსოფიური ასპექტი, რაც კაპრას გმირს მკვეთრად გამიჯნავს მასობრივი ფსიქოლოგიისგან, ეს გაუცხოებაა. ღირებულებები ისე გაუფასურდა, რომ არ არსებობს რაიმე ავტორიტეტი, რომელსაც ადამიანი დაეყრდნობა.

კაპრას გმირის ორეული –„ჯონ დოუ“ არჩევანს მოქმედებასა და უმოქმედობას შორის აკეთებს. კომფორტსა და სოციალურ ისტემბლიშმენტს იგი ამბოხის (პიროვნების ბუნტის) გზას ამჯობინებს, თუმცა, სიტუაციის აბსურდს და ბრძოლის უნაყოფობასაც აცნობიერებს. ამ დროს კაპრას გმირები „დუმილის უფლებას“ იყენებენ – მისტერ დიდსის და ჯონ დოუს ხანგრძლივ მდუმარებაში (პასიურობაში) არაკომუნიკაბელობის დრამა იკითხება. კაპრას პერსონაჟმა დაკარგა კომუნიკაციის უნარი, ამიტომაც, საზოგადოებისგან გაუცხოებულს, ღრმა ნიჰილიზმი ეუფლება.

ფილმში „გაიცანით, ჯონ დოუ“ „ჰეფფი ენდის“ დეკონსტრუქციის (რღვევის) ნიშნები ჩნდება და მის „ასაწყობად“ კაპრა ისევ მაყურებლის ინტერესებს დაიცავს... დიდი ეკონომიკური დეპრესიის დასასრულს ჰოლივუდის წამყვანი რეჟისორი კიდევ ერთხელ გადააფასებს ამერიკული ღირებულებების სისტემას და „ბედნიერი ფინალის“ (ჰეფფი ენდი), როგორც კინოზღაპრის შემადგენელი „კომპონენტის“ შეცვლას განიზრახავს: იგი ფილმის დასრულების ხუთ ალტერნატიულ ვერსიას შეთავაზებს მაყურებელს (ეკრანებზე გამოსვლის წინ კაპრამ ფილმის სპეციალური ჩვენება მოაწყო ფართო აუდიტორიისთვის). ფილმის დრამატურგიული განვითარების ლოგიკა ითხოვდა, რომ ჯონ დოუს თვითმკვლელობით დაესრულებინა სიცოცხლე (ეს იყო ფილმის მთავარი დრამატურგიული ინტრიგა), მაგრამ, რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ფინალი – თვითმკვლელობის ვერსია, მაყურებელმა კატეგორიულად არ მიიღო. მიუხედავად იმისა, რომ კაპრას შემოქმედება ვერ ეთვისებოდა მასობრივ ცნობიერებას, იგი მაინც მაყურებლის მოთხოვნებს დაემორჩილა და ბედნიერი დასასრული „უბოძა“ მას. ეს ჰუმანური ჟესტი კაპრას ქრისტიანული (კათოლიკური) მსოფლაღქმით აიხსნება. შემთხვევითი არ არის, რომ ფილმის ხანგრძლივი ფინალური ეპიზოდი კათოლიკური შობის ღამეს დაეთმო, რითაც მაყურე-

ბელს სასწაულის მოლოდინის განცდა გაუმძაფრდა. ბრბოსგან შერისხული, გაუცხოებული და გარიყული ჯონ დოუ თვითმკვლელობას სწორედ შობის ღამეს გეგმავს, თუმცა, ეს აქტი გამორიცხავს სოციალურ მოტივს – ჯონ დოუ მოწამეობრივი მსხვერპლშეწირვის გზას ირჩევს, რამაც ადამიანებს საკაცობრიო იდეალებში რწმენა უნდა დაუბრუნოს (აქ თავს იჩენს კაპრას ფილმებისთვის დამახასიათებელი სიტუაციის პარადოქსულობა და დრამატურგიული კვანძის „შეკვრის“ მოულოდნელობა). ფილმის გმირი „ეგზისტენციალურ მდგომარეობაში” აღმოჩნდა – მან დაკარგა ორიენტირი სამყაროში, სადაც ყველაფერი უაზრო და აბსურდული ხდება. ფილმის პროტაგონისტმა ვერ მოიპოვა ადამიანების ნდობა, მისთვის ცხოვრება აზრს კარგავს. იგი იდენტობას ვერ პოულობს საკუთარ თავთან, გრძნობს, რომ უძლურია გააცნობიეროს საკუთარი ყოფა. „ეგზისტენციალური შიში“, რაც კაპრას პერსონაჟს ეუფლება, მისი შფოთვისა და ტანჯვის მიზეზი ხდება. ეს შიში განსაკუთრებით ფინალურ ეპიზოდში მჟღავნდება, როცა მთავარმა გმირმა თავისი განზრახვა სისრულეში უნდა მოიყვანოს (მეგაპოლისის ცათამბჯენის სახურავიდან გადახტომა და თვითმკვლელობა ეგზისტენციალური დრამის კონტექსტში აღიქმება). სარტრისეული განმარტებით, იმ დროს (თვითმკვლელობამდე) ადამიანი გრძნობს, რომ მას „არაფერი იჭერს”. ის აცნობიერებს საკუთარ თავისუფლებას, მაგრამ კაპრას წყალობით, გმირი ახერებს ეგზისტენციალური ჩიხიდან გამოსვლას, რაც ტრაგიკულ სიტუაციას ბედნიერი ფინალისკენ „შეატრიალებს“– ამგვარად ჯონ დოუ სიცოცხლეს ანუ არსებობას აგრძელებს. ფინალის ამგვარი კონსტრუირების შედეგად დაზარალდა ფილმის დრამატურგიული სტრუქტურა – გმირის გაუცხოების მოტივი ვერ „გაღვივდა“, ვერ განვითარდა, შესაბამისად, ეგზისტენციალური დრამა პოლიტიკური ფარსის ჩარჩოებში მოექცა და ვერც მასშტაბურობა შეიძინა. ამის გამოა, რომ წინა ფილმებისგან განსხვავებით, „გაიცანით, ჯონ დოუ“ კაპრას ნაკლებად წარმატებულ და ნაკლებად გახმაურებულ ფილმად სახელდება: „დაე, ჩემი გმირების ქმედებამ გვიჩვენოს არა მხოლოდ ის, თუ ვინ ვარ მე, არამედ, ვინ არიან ისინი. მე მჯერა ადამიანების და მწამს მათი“, – აცხადებდა კაპრა თავის ერთ-ერთ უკანასკნელ ინტერვიუში. ეს სიტყვები რეჟისორის ღრმა ჰუმანიზმზე მეტყველებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. McBride, Joseph. *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York: Touchstone Books, 1992
2. Lazere, Donald. *American Media and Mass Culture: Left Perspectives.* Berkeley, California: University of California Press, 1987.
3. Лурселль Ж. Авторская энциклопедия фильмов. Т. I-II. — СПб.-М.: Rosebud Publishing, 2009.
4. Jean-Paul Sartre, „Existentialism Is a Humanism“, 1946 https://www.marxists.org/reference/archive/sartre/works/exist/sartre.htm
5. *Базен, Андре*. Книга IV Эстетика действительности: неореализм; Что такое кино? сб. статей. М.: Искусство, 1972.

მაია ლევანიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

დაოჯახებული, როგორც სოციალური სტატუსი

საქართველოში ოჯახის ინსტიტუციას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია, ვინაიდან ის იგივდება პიროვნულ იდენტობასთან. გარემო, სადაც ადამიანი ახდენს საკუთარი სურვილების სრულ და რაც მთავარია თავისუფლ რეალიზაციას. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ის ინსტიტუცია, რომელსაც ჯერ კიდევ არ შეხებია რადიკალური ცვლილებები და ის დღემდე ინარჩუნებს პატრიარქალური ოჯახის ფორმას, სადაც თითოეულ ინდივიდს კონკრეტული როლი და ფუნქცია აკისრია, რომელიც არეგულირებს შიდა ურთიერთობების ფორმებს. მამა – როგორც ოჯახის თავი და დამცველი, დედა – როგორც მისი მორჩილი და კერიის შემოქმედი.

ოჯახი, როგორც ღირებულება აყალიბებს ინდივიდის ქცევას, სოციალური ადაპტირების ფორმებსა და კულტურულ პარადიგმებს. მაშინ როდესაც ინდივიდს არ გააჩნია რესურსები იცხოვროს საკუთარი შეხედულებებისა და მოთხოვნების შესაბამისად, ქმნის ილუზორულ კეთილდღეობას, რომლის მიღმაც იმალება სულიერი კრიზისი, იმედგაცრუება, ღალატი, დეპრესია. საკუთარი თავიდან გაქცევის სურვილი, რასაც მოყვება სრული მორჩილება ანდა ბუნტი.

თანამედროვე მასკულინურ საზოგადოებაში, ეროვნული ტრადიციების გავლენით, ოჯახის ინსტიტუციაში თავს იჩენს ნარატივები, რომელშიც მკვეთრად იკითხება თანამედროვე სოციუმისთვის დამახასიათებელი მენტალური პრობლემების მრავალფეროვანი სპექტრი. დღეს, როდესაც ინდივიდთა უმეტესობა სოციუმში საკუთარი „მე"-ს რეალიზებას რთულად ახდენს, ოჯახი საზოგადოებაში ადაპტირების, სოციალური სტატურის მიღების, საკუთარი იდენტობის განსაზღვრის საშუალებად იქცევა. თანამედროვე ოჯახში დომიმანტური როლი დაიკავა ქალმა, რომელმაც დედის როლის გვერდით შეითავსა ოჯახის მარჩენალის ფუნქცია, თუმცა დამატებული მოვალეობების მიუხედავად, მან ვერ მიიღო თავისუფლება და თანასწორობა ოჯახში, მეტიც, დღეს ქართულ რეალობაში ოჯახური ძალადობის ნებისმიერი ფორმა გვხვდება. რეალობაში მხოლოდ ქართული სუფრა დარჩა იმ ადგილად, სადაც ვერბალურად ხდება ქალის იდეალიზირება, გაფეტიშება.

ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის ფილმი „ჩემი ბედნიერი ოჯახი" მოგვითხრობს თანამედროვე ოჯახზე, რომელიც მხოლოდ გარეგნულად ინარჩუნებს კეთილდღეობის იმიჯს, მაგრამ შინაგანად უკვე დაშლილია, დათითოკაცებულია. რეჟისორი მანანას (ია შუღლიაშვილი) ცხოვრების რამდენიმე კრიზისულ დღეზე მოგვითხრობს. კონკრეტულ დროში განვითარებული მოვლენები ერთდროულად ასახავს მთავარი გმირის წარსულსაც და აწმყოსაც.

შუახნის მასწავლებელი ოჯახის დატოვების გადაწყვეტილებას მოსწავლესთან საუბრის და საკუთარი დაბადების დღის აღნიშვნის შემდეგ იღებს. თუმცა ეს გადაწყვეტილება კარგა ხნის მომწიფებულია. გაუცხოება ოჯახის წევრებს შორის უკიდურეს ზღვარს აღწევს. თითოული მათგანი საკუთარ თავში, პრობლემებში ჩაკეტილი ცდილობს ადაპტირდეს ერთ სივრცეში. ერთი შეხედვით მანანა ბედნიერი ადამიანია, რომელსაც ყავს კარგი ქმარი, შვილები, დედ-მამა, ძმა და ძმის ოჯახი, დიდი ნათესაობა, აქვს სამსახური, თუმცა ერთი შეხედვით. ოჯახის ქაოტურ, რუტინულ ყოველდღიურობაში მისგან გამუდმებით მოითხოვენ გაგებას, მზრუნველობას, დავალებების შესრულებას, სხვების სურვილების და მოთხოვნების გათვალისწინებას. თვითონ მას არავინ ეკითხება რა სურს და თუ ეკითხება, მხოლოდ ფორმალურად.

მანანას დედამ (ბერტა ხაფავა) ოჯახის შენარჩუნების მიზნით იცხოვრა ადამიანთან, რომლის მსოფლმხედველობის მიღება და გაგება არასოდეს შეეძლო. ამიტომ მისთვის გაუგებარია შვილის სურვილი დაიწყოს ახალი, დამოუკიდებელი ცხოვრება ახალ გარემოში. გაუგებარია, რატომ არ შეიძლება ფორმალურად მაინც შეინარჩუნოს შვილმა ოჯახის ერთიანობა. იცხოვროს მარტო და ყველასთან ერთად. ფამილარულად ერევა და მოითხოვს ახსნა-განმარტებებს და როცა მარტო ვერ ერევა სიტუაციას, საზოგადოებას მოუწოდებს ჩაერთოს „ბედნიერი ოჯახის შენარჩუნების" პროცესში. აგრესიული და მომთხოვნი დედის საპირისპიროდ პასიურია მანანას მამა, რომელსაც ყველაზე მეტად ესმის შვილის. ვინაიდან მან გაიარა გრძელი გზა მარტოობის, არაღიარებისა და მიუღებლობის. ფაქტობრივად რეჟისორი ტექსტში აქცენტს აკეთებს სწორედ

იმ მომენტზე, რომ ეგოცენტრულ, ეგზისტენციალურ გარემოში, ისეთში როგორიც საქართველოშია, მარტოობის ეს ფორმა ნორმად არის ქცეული. ამ პოზიციაში მანანს მამა ირჩევს სიჩუმეს, ხოლო მანანა წასვლას.

მანანას აღიზიანებს ქმარი, ძმა, სიძე – კაცები, რომლებიც ცოლებს ღალატობენ, მართავენ და აკონტროლებენ და ამ ფორმით გამოვლენილ შეფარულ აგრესიას ისევ ქალზე მზრუნველობის მოტივით ამართლებენ.

ფილმის ცენტრალურ ეპიზოდში, რომელსაც პირობითად მანანას დაბადების დღე შეიძლება უწოდო, მანანა ყველასგან მოითხოვს არ აღნიშნონ დღესასწაული, მათ შორის ქმრისგანაც, რომლის მხარდაჭერის იმედი აშკარად აქვს, თუმცა საღამოს სახლში მისულს სწორედ მისგან ხვდება „მოულოდნელი სიურპრიზი“. რაღაც მომენტში აივანზე მყოფ მანანას მეუღლე არასათანადო განწყობაზე ყოფნას საყვედურობს და მისგან სტუმარ-მასპინძლობის ეტიკეტის დაცვას მოითხოვს. ამ მომენტში მისთვის მნიშვნელოვანია არა ქალის რეალური განწყობები, არამედ საკუთარი იმიჯი, რომელიც შესაძლოა „გაბუტული“ ცოლის საქციელით შეირყეს.

ტიპური ქართველი ძმა, რომელიც ფამილარულად ერევა დის ცხოვრებაში, ახალ უბანში „უბნური გაგებით“ მისი დამცველების მთელ ჯარს პოულობს. სიძე, რომელიც ცოლს ღალატობს და სურს საიდუმლოდ დატოვოს „უწყინარი გართობა“. ანუ ნანა ექვთიმიშვილი გვთავაზობს თანამედროვე ქართული ოჯახისთვის დამახასიათებელ ტიპიურ გარემოს, სადაც ღალატი სხვათა უფლებების, პირადი სივრცის დარღვევა ნორმადაა ქცეული, სადაც ადამიანები ყველა ხერხით ძალადობენ და თვითონვე მიიჩნევენ თავს მსხვერპლად. სწორედ ეს მომენტი, წლების მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება ხდება მანანას ამ სივრციდან გაქცევის რეალური მიზეზი.

ფილმს რეფრენად გასდევს ფრაზა „რას იტყვის ხალხი?!“ რა უთხრას მიტოვებულმა ოჯახმა, ქმარმა საზოგადოებას, რომელიც გარე დამკვირვებლის როლიდან მალევე გამოდის და ოჯახური ერთობის აქტიურ დამცველად გვევლინება.

„რას იტყვის ხალხი?!“ – რეზო თაბუკაშვილის ეს პიესა 1956 წელს შეიქმნა და მას შემდეგ არაერთმა რეჟისორმა განახორციელა ის ქართულ სცენაზე, იმავე წელს დადგა ლილი იოსელიანმა, ხოლო 1976 წელს მარჯანიშვილის თეატრში ლილი ნიკოლაძემ. ჩემს მეხსიერებას მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან რამდენიმე სცენა შემორჩა, რომელშიც გაშარჟებული იყოს იმ დროის გავრცელებული მანკიერი ჩვევა – საზოგადოებრივი აზრისთვის ანგარიშის გაწევა, რაც ინდივიდში თვითცენზურას აყალიბებდა. ადამიანები საზოგადოების მხრიდან გაკიცხვის შიშით ივიწყებდნენ საკუთარ „მე”-ს ანდა მასის მხრიდან თავდასხმის წინააღმდეგ, ღირსების შესანარჩუნებლად იქმნიდნენ ქედმაღლობის „დამცავ გარსს“ და ამით თითქოს საზოგადოების, მასის ზევით დგებოდნენ.

„რას იტყვის ხალხი?“ თითქმის ნახევარი საუკუნე აშორებს ამ ორ ნაწარმოებს ერთმანეთისგან, თუმცა საზოგადოებაში ისევ აქტუალური რჩება ეს შეკითხვა. მომენტი, როდესაც „სხვა“ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ვიდრე „მე“, როდესაც ამ კითხვის უკან დაფარული შიში, გაიძულებს იცხოვრო ორმაგი სტანდარტებით, შეეგუო სხვის დასანახად შექმნილ კეთილდღეობის ილუზიას. უპირობოდ, კრიტიკის გარეშე დაიცვა ის თამაშის, ურთიერთობის წესები, რომელსაც გთავაზობს საზოგადობა. მხოლოდ პიროვნებას შეუძლია თვითონ განსზღვროს – აძლევს ხალხს უფლებას, განსაზღვროს მისი ცხოვრება თუ არა. მანანა ის პერონაჟია, რომელიც ბუნტდება, რომელსაც სურს და ნაწილობრივ მაინც იღებს თავისუფლებას.

მანანას ოჯახში დაბრუნების მიზნით იკრიბება ნათესაობა. ეს თავყრილობა საბჭოთა პერიოდის პარტიულ შეკრებებს მოგვაგონებს. გაღიზიანებული მანანას შეკრებილები ჭკუის დამრიგებულური პოზიციით უხსნიან, თუ რას ნიშნავს დაოჯახებულის ადამიანის სტატუსი. პარალელს ავლებს მეორე ნათესავ ქალთან, რომელმაც ვერ მოახერხა ოჯახის შექმნა. მიუხედავად წარმატებული კარიერისა, მას ნათესაობა მეორეხარისხოვან ადამიანად აღიქვამს, ვინიდან ის ვერ ან არ გახდა დედა. მას არ აინტერესებს არც მანანასა და არც შინაბერას ის მიზეზები, რამაც განაპირობა მათი არჩევანი ანდა მათი სულიერი მდგომარეობა. ოჯახი, როგორც სოციალური სტატუსი უფრო მნიშვნელოვანი ხდება პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში, ვიდრე ადამიანის თავისუფალი ნება.

ქაოტურ, ხმაურიან, გაუცხოვებულ გარემოს უპირისპირდება პასტორალური იდილია მანანას ახალ სახლში. ბოლო ეპიზოდში მანანა ქმართან ერთად რჩება ახალ სახლში. ღია ფინალი წარმოშობს შეკითხვას – რამდენად შეძლებენ ისინი გადალახონ მათ შორის კომუნიკაციის დაკარგვისა და ღალატის შემდეგ დამდგარი გაუცხოვების გრძნობა?

შეიძლება ითქვას, რომ ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახი“ შეეხო საქართველოში არსებულ ისეთ ინსტიტუციას, რომელიც ყველაზე მეტად იგივდება ეროვნულ ტრადიციებთან და ღირებულებებთან, რისი კრიტიკაც ჩვენს საზოგადოებაში ჯერ კიდევ ტაბუდადებულია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გენდერული პრობლემატიკა საქართველოში, კრებული www.nplg.gov.ge.
2. საზოგადოებრივი დამოკიდებულებები გენდერულ თანასწორობაზე პოლიტიკასა და ბიზნესში www.undp.org.
3. გენდერი როგორც გლობალური პრობლემა http://mastsavlebeli.ge.

ინგა ხალვაში
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ზაზა ხალვაშის ფილმ „ნამეს" მხატვრულ-იდეური ანალიზი

„არსებობს სამი ტიპის აზროვნება: მეცნიერული, რელიგიური და პოეტური. მითები, ჩემი თვალსაზრისით, მოიცავს აზროვნების სამივე ასპექტს. აქედან გამომდინარე, მითოლოგიური აზროვნების მოდელი, სამყაროს შეცნობის უნივერსალური ფორმაა" – ამ ციტატას ერთ-ერთი პერსონაჟი კითხულობს ფილმში „ნამე" და სრულად გასაგებს ხდის ფილმის მხატვრული ენის თავისებურებას. რეჟისორი ზაზა ხალვაში თავის ბოლო ნამუშევარში სამყაროს შეცნობის სამივე ტიპს აერთიანებს. რელიგია შემოდის რწმენის კატეგორიით, მეცნიერება – ეკოლოგიის სახით, ხოლო პოეზია თავად სიუჟეტი და ფილმის ვიზუალურ-სახიერი გადაწყვეტაა.

ზაზა ხალვაში ამბის თხრობის საშუალებად ლეგენდას იყენებს, ლეგენდას ზებუნებრივი ძალით დაჯილდოებული გოგონას შესახებ, რომელმაც განსაკუთრებული ნიჭი ახალგაზრდა კაცის შეყვარების შემდეგ დაკარგა.

მიკროსამყარო, რომელშიც რეჟისორი ფილმის მოქმედებას შლის, ერთდროულად რეალურიცაა და მისტიკური. სადღაც მთაში, მდინარის ხეობაში გაშენებულ სოფელში მამა-შვილი ცხოვრობს. მამას ალი ქვია, ქალიშვილს – ნამე. მათ ეზოში, წყლის აუზში, ჯადოსნური თევზი ბინადრობს. წყალსაც სასწაულმოქმედი ძალა აქვს – მისი პკურებით ხალხი ინკურნება, მომაკვდავი ცოცხლდება. ნამე და ალი მისტიკური ცეცხლის გადმოსვლის რიტუალს ასრულებენ. მამა თეთრ გრძელ პერანგს იცვამს, ქალიშვილი შავი ფერის კაბითაა შემოსილი და თავშალი უკეთია. ღამით ეზოში წყლის აუზთან დგებიან. აუზის კიდეებს ნამე მარილს აყრის, მამა ზედ გადაატარებს ნაკვერჩხლებიან თასს. მერე ამ ნაკვერჩხლებს სულს უბერავს და ხეზე დამაგრებულ ჩირაღდანს ცეცხლი ეკიდება. ეს ნიშნავს, რომ სამყაროში წესრიგი სუფევს და ადამიანს ღმერთთან, კოსმოსთან კავშირი არ დაუკარგავს. ამ სასწაულის მოწმე სოფლის მოსახლეობაა. ჩვენთვის, მაყურებლისთვის მისტიკური, ლამის წარმართული რიტუალი მათთვის ჩვეულებრივი, თუმცა სასიცოცხლოდ აუცილებელი ქმედებაა. მათ იციან, რომ მამა-შვილი ზებუნებრივი ნიჭით არის დაჯილდოებული. ეს უპირობო მოცემულობაა, რომელშიც ეჭვი არავის შეაქვს. ნამე და ალი შუამავლები არიან ადამიანებსა და კოსმოსს შორის. რიტუალიდან მშვიდად დაბრუნებული თანასოფლელები ანთებული ჩირაღდნებით ხელში ტბის ნაპირს მიუყვებიან. ფონად კი ისმის „მოწყალე ღმერთი ერთია, ხან წვიმაა, ხან – დარია. სუყველას მოძულებული საწყალი ჩვენი თავია".

„ნამე" ზაზა ხალვაშის ფილმად ქცეული ფიქრია, ჩუმი, ღრმა და ყოვლისმომცველი. რეჟისორის მსოფლაღქმა ზერელიგიურია. იგი ემხრობა სამყაროს, რომელშიც ერთმანეთის გვერდით მშვიდად თანაარსებობენ სხვადასხვა კონფენსიები, რადგან „მოწყალე ღმერთი ერთია". ამ სამყაროში ადამიანი თავს გრძნობს უსაზღვრო კოსმოსის განუყოფელ ნაწილად და ეს ჰარმონიული ერთიანობა მის სულიერ სიმშვიდეს განაპირობებს.

ფილმში არ წარმოადგენს რომელიმე რელიგიის უპირატესობის მტკიცებას, არამედ მასში ხაზგასმულია რწმენა, როგორც ადამიანის ძირითადი მამოძრავებელი ძალა. ეს რწმენა აშენებინებს მღვდელს ეკლესიას, თუმცა მრევლი არსად ჩანს. რწმენის გამო ზის მოლა ჯამეში და ელოდება მლოცველებს, რომლებიც ისევ არ ჩანან. რწმენის გამო ასწავლის ერთადერთ მოწაფეს მასწავლებელი. რწმენა აძლევს ძალას ნამეს და მოხუც მამას, უმკურნალონ ადამიანებს. რწმენით აალდება ჩირაღდანი და რწმენით ხდება წყალი მკურნალი.

„თეოსოფია, მისი წარმომადგენლების თვითშეფასებით, ზერელიგია და ზემეცნიერებაა თეოსოფია, პირველყოვლისა, თვითშემეცნების სისტემაა, რაც უფრო ინდივიდუალიზმს გულისხმობს, ვიდრე კოლექტივიზმს... თეოსოფიის, როგორც ცალკე მდგომი სისტემის, ზოგად საფუძველს წარმოადგენს ნეოპლატონიკოსთა მისტიკა ღვთიური ემანაციის შესახებ. ღმერთი სამყაროს ძალა და საფუძველია. იგი კოსმიური ძალაა, რომლის წიაღიდან ყველაფერი, ხილულიც და არახილულიც (მატერიალურიც და არამატერიალურიც), თავისთავად გამოედინება, ანუ წინასწარი განზრახვის გარეშე იქმნება. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ღმერთი ისევე ასხივებს სამყაროს, როგორც მზე გამოსცემს სხივებს, – მარადის და უკუნისამდე, ვიდრე არსებობს. თე-

ოსოფთა ფორმულა ასეთია: ღმერთი არის ყველაფერში და ყველაფერი არის ღმერთში. ეს მსოფლმხედველობა, თავისმხრივ, განაპირობებს თანამედროვე თეოსოფიაში მკაფიოდ გამოხატულ პრინციპს ხალხთა დაახლოებისა და დაძმობილების შესახებ" (რელიგიები საქართველოში, 2008:11).

სწორედ თეოსოფიური მსოფლმხედველობა უდევს საფუძვლად ფილმსაც. ნამეს გარდა, ალის კიდევ სამი ვაჟი ჰყავს – ერთი მასწავლებელია, მეორე – მოლა, მესამე – მღვდელი. მეცნიერი და სხვადასხვა რელიგიის წარმომადგენლები, ძმები, ერთი მამის შვილები არიან. ისინი ერთ სივრცეში თანაარსებობენ. ეს ის გარემოა, სადაც ნამაზისა და საეკლესიო ზარების განსხვავებული ჟღერადობები უნისონში ერწყმიან ერთმანეთს, ნიშნად თეოსოფიური ჭეშმარიტებისა „მოწყალე ღმერთი ერთია".

რელიგიისა და მეცნიერების სათავე, საწყისი საერთოა – კოსმოსი. კოსმოსთან აქვს კავშირი მამას. მასწავლებელი, მღვდელი და მოლა სკოლაში, ეკლესიასა და ჯამეში ქადაგებენ. მოხუცს თავისი მრევლისთვის არ სჭირდება განსაკუთრებული შენობა, მისი ტაძარი ბუნება, უკიდეგანო კოსმოსია. ალი სასწაულმოქმედი წყლისა და მაგიური თევზის მცველია. სიცოცხლის საიდუმლოს მცოდნეა. ამ ცოდნას შვილებს წყლით უზიარებს. წყლის დალევაც ერთგვარი რიტუალია – ბოლო წვეთს ხელის გულზე ისხამენ და შუბლზე იზილავენ.

კიდევ ერთი თემა, რომელსაც რეჟისორი ეხება საქართველოს თემაა. დღეს, როდესაც ჩვენი საზოგადოება დანაწევრებულია პოლიტიკური, სოციალური თუ რელიგიური კუთვნილების მიხედვით, აქტუალურია მისი გაერთიანების იდეა. სუფრასთან ძმები სხედან. ერთი ქრისტიანია, მეორე – ისლამის მიმდევარი, მესამე – მასწავლებელი. ისინი სამშობლოს ადღეგრძელებენ „დიდი საოცარი ქვეყანა ვართ, შეიძლება ისე ვერ ვცხოვრობთ, როგორც გვინდა, მაგრამ ყველას ჩვენ ჩვენი სიმართლე გვაქვს სათითაოდ, ცალკ-ცალკე, და ამიტომაც ვართ სათითაოდ და ცალ-ცალკე, მაგრამ ყველაზე დიდი სიმართლე სამშობლოა, რომელიც ჩვენს სიმართლეებს კრებს და ერთი გზით მიდის". ამ მოსაზრებას რეჟისორიც იზიარებს და თანხმობას ორი ხერხით მიგვანიშნებს – ცეცხლი გადმოსვლის რიტუალის ასრულებით და ხალხური სიმღერით, რომელშიც ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ხმები იკრიბება და გასაოცარი პოლიფონია იქმნება.

ოთხი შვილიდან, მამის გზას მხოლოდ ნამე აგრძელებს. ისიც დიდ საიდუმლოებასთან არის ნაზიარები, უფლისგან ხელდასმულია. მასაც ესმის წყლის და თევზის ენა, მასაც აქვს განსაკუთხებული კავშირი კოსმოსთან. მასაც შეუძლია საკრალური რიტუალის ჩატარება და ჩირაღდნის აალება. მის ზებუნებრიობას კიდევ უფრო ამყარებს ტბის ზედაპირზე ფეხით სიარულის უნარი. რა უცნაურიც უნდა იყოს, მაყურებელს არ უკვირს ამ სასწაულის ხილვა. ის პირიქით, ელოდება კიდევაც ამას.

ნამე და თევზი სხვადასხვა სახით მოვლენილი ერთი და იგივე სულია. მათი გაერთიანება ფილმის ფინალში ხდება, როდესაც გოგონა ტბაში უშვებს თევზს და თავადაც ეთერს შეერევა. ამ ერთიანობაზე რამდენჯერმე მიგვითითებს რეჟისორი. დასაწყისში თევზი თოვლით დაფარულ მიწაზე წყლით სავსე თასში გაუნძრევლად წევს. ირგვლივ სრული სიმშვიდეა. ნამე თევზს ხელის მოსმით თითქოს აცოცხლებს და ქვით ნაშენ აუზში უშვებს. შემდეგ ეპიზოდში ლითონის თევზის პატარა ნაკეთობების პანორამა მთავრდება სარკეში ნამეს სახის ანარეკლით, რომელიც თმებს თავშალით იკრავს. ნამე თითქოს თევზია ადამიანის სახით მოვლენილი. წყლიანი თასის კიდეზე, რომელშიც მაგიური თევზია, მამა ხელებს ჩამოაყოლებს, თითქოს თევზს იცავს გარე სამყაროსგან, უცხო თვალისგან. ასევე იცავს იგი ნამეს სხვისგან და ანუგეშებს: „ნუ გეშინია, შენაც მიეჩვევი, თევზი სულ ერთია, არც იზრდება, არც ბერდება, მეორე არასდროს ჰყოლია, წყალიც სულ წმინდაა დარშიც და ავდარშიც". ნამე ხშირად დგას ფანჯარასთან, იქედან გაჰყურებს სივრცეს. იქედან აღიქვამს სამყაროს, უკიდეგანო, უსაზღვრო არეალს. ვერც თევზი ეგუება პატარა სივრცეს, ისიც მიილტვის თავისუფლებისკენ. თევზსა და ნამეს შორის უხილავი ემოციური კავშირია. როცა ნამეს სიყვარული ეწვევა და სულიერი სიმშვიდე დაერღვევა, თევზიც კარგავს სიმშვიდეს, ადგილს ვერ პოულობს, ხან თასში გადაჰყავთ, ხან აუზში. როცა ნამე არჩევანის წინაშე დგება და მერყეობს, თევზი თოვლიან მიწაზე გდია და ფართხალებს.

ნამე გამუდმებით აკეთებს ლითონის მავთულისგან თევზებს, თითქოს ავტოპორტრეტებს ქმნის. თევზები სხვადასხვა ფორმისაა, და ყველა ჩარჩოს გარეშე. თევზი ჩარჩოში მაშინ ჩნდება, როდესაც ნამეს ცხოვრებაში ახალგაზრდა კაცი გამოჩნდება, როცა მამა წყლიანი თასის კიდეზე ხელებს შემოაჭდობს. ზებუნებრივი ნიჭის, ვალდებულებისა და სიყვარულის შეუთავსებლობა ნამეს თავისუფლებას საზღვრებს უწესებს. ფინალური ეპიზოდის წინ ნამე თევზის ახალ, ჩარ-

ჩოში ჩასმულ ნაკეთობას დაჰკიდებს კედელზე და მის წინ მდგომი ჩუმად ემშვიდობება მამას და ძმებს. ეს თევზი თავად ნამეს ფსიქოპორტრეტია. ფინალში ნამე არღვევს ჩარჩოებს და სივრცის ნაწილი ხდება, თევზიც თან მიჰყავს და ათავისუფლებს.

ლეგენდის მიხედვით, ახალგაზრდა ქალმა ბიჭი შეიყვარა. ფილმში შეყვარება განათებით არის მინიშნებული. ახალგაზრდა კაცთან დაშორებისას, ნამე წინ გადაიხრება და ეკრანს ჩამავალი მზის სხივები ავსებს. ეს სინათლე სიყვარულის ალეგორიაა. ტანის დაბანისას ოთახში კედლის ღრიჭოებიდან მზის სხივები აღწევს. მზითაა განათებული მანქანა, რომლითაც ნამე მერაბთან ერთად მგზავრობს. ტბის პირას დგომისას, სოფლის ხედი ნამეს თავის დანიშნულებას ახსენებს, არჩევანის წინაშე აყენებს და მზეც ქრება.

ფილმის მხატვარმა აკაკი ჯაშმა, ოპერატორებმა გიორგი შველიძემ და მამუკა ჩხიკვაძემ შეძლეს შეექმნათ ერთდროულად მისტიკური და ყოფითი გარემო, მათთვის გამოსახულება არ არის თვითმიზანი, ვიზუალი მიჰყვება თხრობას. გამომსხველობითი და ხმოვანი რიგი ერთმანეთს ავსებს და ერთიან დრამატურგიულ ქსოვილს ქმნის. კადრის კომპოზიცია, ფერი, განათება ისეთივე სადაა და მშვიდი, როგორც თხრობის რიტმი.

ფილმის ხმოვანი რიგი სიჩუმისა და ხმაურის კონტრასტზეა აგებული და მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია ფილმის დრამატურგიულ ქარგაში.

მისტიკური ხაზის პარალელურად ფილმში ეკოლოგიური საკითხიც ვითარდება. ეკოლოგიის სახე-ხატი ამ შემთხვევში წყალია, სიცოცხლის არსებობისათვის აუცილებელი ელემენტი. წყალი ფილმის მთავარი სტიქიაა, ამბავიც ძირითადად მის ირგვლივ ვითარდება. მდინარის დაგუბება და მასზე კაშხლის მშენებლობა უარყოფითად მოქმედებს წყალზე. ამ გავლენაზე რეჟისორი აუდიოვიზუალური გადაწყვეტით მიგვანიშნებს. ვიზუალურად, წყალი ექსპოზიციაშივე იცვლის ფერს, თეთრად იღებება. რძისფერ წყალს ხელით სინჯავს ნამე, ყნოსავს და სასწრაფოდ შორდება მას. ფერშეცვლილი მდინარის მშვიდ ხმას ერთი აკორდის გაგრძელებული ხმოვანება ერევა, რომელიც ელექტროსადენების ზუზუნის ასოციაციას იწვევს, მას შფოთის მოლოდინი შემოაქვს. ეს აკორდი კიდევ რამდენჯერმე გაიჟღერებს ფილმის მსვლელობისას. კაშხლის მშენებლობის ხმა ფილმის დასაწყისში ყრუდ ისმის. ტყის პირას აშენებული სახლის ხედიდან კამერა თანდათან მარჯვნივ გადადის, სიჩუმეში თანდათან შემოდის მშენებლობის ხმა. ხმაური, რომელიც დასაწყისში ფრაგმენტის სახით ისმის, ფილმის მსვლელობისას თანდათან ძლიერდება, სიჩუმეს შენობებიდანაც კი დევნის, ფინალში კი აგრესიულად ჟღერს და მთელ კადრს სამშენებლო მოედანი იკავებს. ეს ცვლილებები საბოლოოდ მკურნალი წყლის გაქრობას იწვევს. ეს ფაქტი მოვლენების ტრაგიკული მსვლელობის დასაწყისია. ქრება წყალი, განადგურების საფრთხე ემუქრება სიცოცხლეს, რადგან ცოდნა, რომელიც ბუნებისგან შეიმეცნა ადამიანმა, იკარგება. კოსმოსთან კავშირის გაწყვეტა ამ ცოდნის დაკარგვას ნიშნავს, უფრო სწორად, ეს ცოდნა აღარავის სჭირდება, ვინაიდან ადამიანი მატერიალურ კეთილდღეობაზე გადაერთო და ბუნებასთან არა თანაცხოვრობს, არამედ ებრძვის მას. ადამიანები არჩევანს აკეთებენ „სამყაროს ფიზიკურ შესაძლებლობათა კულტივაციაზე, ანუ იმ შესაძლებლობათა მოდერნიზაციაზე, რომელიც ადამიანის გარეგნული კეთილდღეობის მისაღწევად არის საკმარისი“. ფილმის ფინალური კადრი ჰესის მშენებლობაა, რომლის გამაყრუებელი ხმაური არსებულ სიმშვიდეს და წესრიგს არღვევს. აღარავის ახსოვს, რომ „განვითარება არსებობს მხოლოდ მაშინ, როცა ხდება სულიერ და ფიზიკურ შესაძლებლობათა სინქრონიზაცია“. ეს ცოდნა ქრება, კოსმოსი უკანს იბრუნებს ამ ცოდნას, ტბა ერთგვარი კარია, სხვა სამყაროში შესასვლელი პორტალია. ნამე ტბაში უშვებს ჯადოსნურ თევზს, თავადაც ეთერს ერევა. თუმცა, მანამდე შეშინებულის შელოცვას კითხულობს: „აშინა, მაშინა, რამ შეგაშინა? ორფეხმა შეგაშინა? ოთხფეხმა შეგაშინა? ნადირმა შეგაშინა? ავარამ შეგაშინა? ავმა სულმა შეგაშინა? რა სულმა შეგაშინა? რა ადამიანმა შეგაშინა? ყველა მის გზას მიდიოდა, შენ რა გაშინებდა“ კოსმოსი ჩუმად ადევნებს თვალყურს ადამიანის თვითგანადგურებას. ღმერთ ისევ დუმს.

ხელოვანებს ინტუიცია აქვთ განვითარებული, ისინი წინასწარ გრძნობენ და ჭვრეტენ მომავალს და თავიანთი შემოქმედებით გვაფრთხილებენ მოსალოდნელი საფრთხეების შესახებ. ქართული კინოს 80-იანელთა თაობა, რომელსაც ზაზა ხალვაში მიეკუთვნება, თავის ფილმებში პირდაპირ თუ ირიბად მიგვანიშნებდნენ სოციალურ კატაკლიზმებზე და აქედან გამომდინარე ადამიანების პიროვნულ ნგრევაზე, რომელმაც მთელი ქვეყანა მოიცვა გასული საუკუნის 90-იან წლებში. ფილმში „იქ, ჩემთან“ ზაზა ხალვაში მიგვანიშნებდა, როგორ აისახებოდა ადამიანზე ოჯახის და ოჯახური ურთიერთობების ნგრევა. ფილმში „მიზერერე“ თვალნათლივ ვხედავთ სა-

ზოგადოების განვითარებისათვის როგორი ხელისშემშლელი და დამანგრეველია ამპარტავნების, პატივმოყვარეობის, ძალაუფლების დაუოკებელი სურვილი. „ნამე“ ზაზა ხალვაშის ფიქრია მომავალზე, რა გველოდება მაშინ, როდესაც მატერიალურ კეთილდღეობაზე ორიენტირებულნი სამყაროში არსებული წესრიგის რღვევას ვიწყებთ, პროგრესის სახელით ტექნოლოგიურ დივერსიას ვუწყობთ ბუნებას, რომელმაც შეგვიფარა, შეგვმოსა და დაგვაპურა. უარს ვამბობთ ღვთიური საწყისის არსებობაზე და კავშირს ვწყვეტთ უსასრულობასთან, შედეგად სიჩუმის ნაცვლად ვღებულობთ ხმაურს, სიმშვიდის ადგილს შფოთი იკავებს, რწმენას ურწმუნოება და გაურკვევლობა ანაცვლებს. პროცესი უკვე დაწყებულია. არჩევანი ჩვენზეა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. რელიგიები საქართველოში: [კრებული / რედ. ზურაბ კიკნაძე]; თბილისი, 2008.

Богдан Вержбицкий
Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И.К.Карпенко-Карого
Доцент

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ КИНОКАДРЫ С СЕРГЕЕМ ПАРАДЖАНОВЫМ

Режиссер Александр Довженко очень высоко оценивал творчество Даниила Демуцкого, называя его великим художником украинского и мирового кинематографа. И не случайно, еще в 1958 году международные кинокритики включили фильм Довженко «Земля» в двенадцать фильмов всех времен и народов. Оператором-постановщиком этого фильма был Даниил Порфирьевич Демуцкий.

Наталью Акаемову, дочь известного оператора Александра Пищикова, волновала судьба украинского оператора Д. Демуцкого. В 1960-е годы она занимала должность монтажера на киностудии им. А. П. Довженко. Работала с Юрием и Вадимом Ильенко, с Иваном Миколайчуком в фильмах «Родник для жаждущих», «Вечер на Ивана Купала», «Белая птица с черной отметиной», «Вавилон XX», одновременно собирала материалы для будущего документального фильма. И смогла реализовать свой замысел в 1993 году, создав документальный фильм «Да святится имя твое», об Даниле Демуцком.

Встрча с Натальей Александровной произошла во время работы над фильмом «Белый башлык», я тогда проходил практику ассистентом оператора у Вадима Ильенко.

Уже на киностудии, после окончания съемок в Абхазии, закрыв комнату, она показала мне на монтажном столе фильм Юрия Ильенко «Родник для жаждущих». Шел 1974 год, хранить ленту, которую требовали уничтожить, было опасно. И все же Н. Акаемова, несмотря на распоряжение уничтожить все материалы, связанные с фильмом, сохранила копию фильма. Рисковала: если бы ленту обнаружили, ей угрожали бы большие неприятности. Тогда же она показала мне и смонтированный материал к задуманному документальному фильму о Даниле Демуцком. Начинался он историей любви Даниила Порфирьевичу и его избранницы - Валентины Михайловны. Особое очарование оказывала материалу музыка. Упомянутый фрагмент шел под романс, созданный в 1910 году студентом Киевского университета Николаем Харито - «Отцвели уж давно хризантемы в саду». В 1911-м на медицинский факультет того же университета вступил Д. Демуцкий. Тогда же он заинтересовался фотографией. Этот период привлек мое особое внимание. В институте я работал над темой «Фотография в творчестве Демуцкого». Информации было мало, материалы приходилось собирать с большими трудностями. Особый интерес вызвали ранние работы Демуцкого и его участие в Выставке декоративного искусства в Париже, где четыре фотографии мастера завоевали в 1925 году золотую медаль.

Главным художником павильона выставки был Александр Родченко, медалью был награжден и художник Вадим Меллер - за оформление спектакля в театре «Березиль», где вместе с ним с 1921 работал Д. Демуцкий. Демонстрировала там свои работы и представительница украинского авангарда, одна из основоположниц стиля арт-деко - Александра Экстер, которая в 1924 году разработала потрясающий дизайн костюмов к фильму «Аэлита». Участник выставки Александр Бенуа не вернулся на родину. Его пригласили главным художником на съемки фильма Абеля Ганса «Наполеон». Признание среди такой звездной компании действительно поражало. Материал характеризовал время, сформировавшее Даниила Демуцкого как оператора с уникальным, неповторимым видением.

В одном из эпизодов, который показала Н. Акаемова, был Сергей Параджанов, во время посещения Валентины Демуцкой, вдовы Даниила Порфирьевича. Вскорее мы узнали об аресте Параджанова. В институте копию фильма «Цвет граната» запретили к показу и увезли. Все киноработы и материалы Параджанова исчезли отовсюду на длительное время.

Только в 1993 году мы продолжили работу над фильмом, который получил название «Да святится имя твое». Это стало возможным благодаря директору кинокомпании из Хабаровска Евгению Шарко. Появилась возможность картину сделать глубже, открылось немало новых

материалов, связанных с незаконным арестом художника. Известно, что в 30-х годах Д. Демуцкого отправили в ссылку, как «социально опасного элемента».

В центральном архиве ни одной фотографии С. Параджанова найти не удалось. На киностудии, в музее А. П. Довженко, тоже не хватало многих снимков Демуцкого и Параджанова. Хроникальных киноматериалов с Даниилом Демуцким и с Сергеем Параджановым практически не оказалось. Демуцкий, который снял тысячи метров кинопленки, то есть десятки часов игровых и документальных фильмов, был запечатлен лишь на нескольких кадрах во время съемок картины «Каприз Екатерины II» режиссера П. Чардынина в 1927 году. А хроникальные кадры с Параджановым, режиссером, который снял кинематографические шедевры в Украине и Армении, были в единственном экземпляре - во время его награждения. План с Демуцким был очень короткий, секунд десять. Рассмотреть Даниил Порфирьевича, долгое время стоящего с опущенной головой, было сложно. Оператор комбинированных съемок постепенно замедляя движение на экране и сделав «стоп-кадр», акцентировал внимание на портрете Демуцкого.

По крохах был собран интересный материал о первых шагах Параджанова в кино и знакомство его с семьей Демуцкого. Известно, что Игорь Андреевич Савченко вместе с Даниилом Демуцким осенью 1949 начали работу над историко-биографическим фильмом «Тарас Шевченко». Ранее, в 1946 году Савченко возглавил режиссерскую мастерскую ВГИКа. Во время учебы, а затем при подготовке и на съемках фильма «Тарас Шевченко» присутствовали его студенты А.Алов, В.Наумов, М.Хуциев, Л.Файзиев. Среди них был и 25-летний Сергей Параджанов.

Сегодня появляются интересные материалы и подробности студенческой жизни последнего. Ассистент Параджанова на съемках фильма «Саят-Нова» Левон Григорян в книге «Параджанов» отметил: «Получилось так, еще в годы учебы в Москве у Параджанова выстраивается "украинский след ", ставший затем судьбоносным в его жизни ...» (Григорян, 2011:51).

Приятель по обучению Григорий Мелик-Аваков вспоминал: «Мы сидим с Сергеем в нашей вгиковский столовой и едим мерзкий капустный салат с черным хлебом. Во ВГИКе было удивительное братство в те годы, которое шло от педагогов. На курсе нас было трое армян: Марлен Хуциев, Сергей и я. И вот в эту столовую заходит совсем еще тогда молодой Бондарчук, и Сережа говорит нам: "Смотри, вот вылитый Шевченко". Мы сделали потрясающие фотопробы Бондарчука, заказали пластический грим. Очень дорогой - восемьдесят рублей стоил. Собирали для этого наши стипендии. И не случайно ... Савченко был в восторге: "Да-а, это Тарас! ..» (Григорян, 2011:52).

Во время съемок фильма «Тарас Шевченко» произошла еще одна история, которая могла искалечить Параджанову жизнь. Судя по рассказу Григория Мелик-Авакова, Игорь Савченко бросился спасать его и помог ее пережить. «На съемках" Тараса Шевченко" с Сергеем произошло такое ... Снимался эпизод - вечер накануне Ивана Купала, и Сергей предложил: "Давайте сделаем тыквы с «глазами», внутри зажжем свечи! Идея Савченко понравилась. Но вот беда - в одном селе нет ни одного тыквы, послевоенные годы, голод - все съели. Сергей говорит: "Давайте поеду в Тбилиси, там достану ..." Послали ... Но вот проходит пять дней, две недели, месяц - Сергея нет. Поехал за ним Мераб Шенгелия - художник. Приходит от него телеграмма: "Сережа арестован. Приезжайте спасать ". Был 1950. Как телеграф пропустил такую телеграмму - непонятно ...

И вот Савченко берет с собой Корнейчука, Ванду Василевскую, Натана Рыбака и едет в Тбилиси. Причина для выезда настолько мощной делегации была веская. Оказалось, что Сергей в КГБ ... Тень на всю съемочную группу! И вот как все было. Сергей, приехав в Тбилиси и зайдя в ГОКС (Грузинское общество культурных связей), предложил разрисовать стены фресками и ... изобразил на них святых. И они сидели здесь, как в церкви, и слушали иностранную музыку - вот такие культурные связи с зарубежными. Ну, и, естественно, забрали ... » (Григорян, 2011:53).

Благодаря стараниям И. Савченко, Сергея Параджанова отпустили на поруки.

На съемках фильма «Тарас Шевченко» Параджанова поразило художественное видение оператора Демуцкого, который, как и Тарас, также пережил ссылку в Узбекистане, где получил тяжелые нравственные испытания, где смог найти вторую родину, полюбить тамошний народ и его искусство. Демуцкий в этом фильме, отождествлял его с собственной судьбой, передал атмосферу безрадостной жизни в ссылке. Кадры, снятые на натуре возле Киева, создавали убедительный образ Орской крепости. В. Антропов отмечает: «Операторы снимали буквально вслепую и могли проверять

свою работу на экране только через два-три месяца, когда позитив присылали из Москвы. Но, несмотря на это, многие натурные сцены, снятые Демуцким, поражают поэтичностью, драматургической насыщенностью, большим вкусом» (Антропов, 1978:102-103).

Преждевременная смерть оборвала работу Игоря Савченко. Параджанов был среди учеников, завершивших работу.

В фильме «Да святится имя твое» осталась уникальная съемка, которую режиссировал Параджанов, находясь в гостях у Валентины Демуцкой (вспоминая время когда приехал в Украину, период знакомства с ее природой, культурой и людьми). Сергей Иосифович предварительно нашел для съемки необходимые аксессуары и набросал необходимую раскадровку. Из-за ограниченных возможностей камеры «Конвас» которая работала слишком громко, звук пришлось записать отдельно. Параджанов говорил о влиянии на него творчества Даниила Порфирьевича, с которым познакомился на съемках фильма «Тарас Шевченко».

На кадрах Параджанова с метрономом, цветком и блюдом было обращение к Валентина Михайловне Демуцкой: "Дорога Валентина Михайловна, примите, во-первых, мои извинения, что мой визит опоздал на десять лет. Я десять лет спустя посещаю Вас. Нашел удивительные аксессуары у вас в доме: метроном, который я включаю, цветок, который я Вам преподношу, и блюдо, похожее на подсолнух. Подсолнух - символ творчества вашего супруга и друга Даниила Порфирьевича. Удивительное блюдо, оно треснуто, оно склеено. Но блюдо не потеряло свой смысл и свою истину, оно склеено. Восемнадцать лет тому назад, мальчиками, Вы приняли нас в своем доме. Вы нам показали красоту, научали ощущать красоту, полюбить Восток. Вы любили Восток так же, как европейскую культуру, как Украину, как цветущую Украину, как Украину большой романтики, Украину Довженко, Украину Даниила Порфирьевича. Являемся ли мы учениками? Вряд ли нам удается и удастся сделать то, что передали нам наши педагоги Игорь Андреевич Савченко. Но попытки, вот это единственный энтузиазм проявить попытку. И время. Время что-то сглаживает, что-то забывается. Но очень трудно забыть образ Даниила Порфирьевича. Сегодня на аллее Байкового кладбища - барельеф как-будто двух одинаковых людей. Отца и сына. Отца, который полюбил песенную Украину. Сына, который полюбил красоту и сделал из этого портрет Украины и герб Украины. Герб в том смысле, что воспел красоту подсолнухов, красоту женщины, красоту Днепра. Я не знаю, когда будет мой следующий визит к вам. Мы живем в суете сует и не успеваем даже вспомнить, что мы живем. В чьем жизненном поле (... неразборчива фонограмма ...) прийти к тому источнику, где мы впервые увидели красоту и стать перед вами на колени. Вы одна из тех прекрасных муз художника, вы тот колоссальный друг, которого иногда ищет художник всю жизнь и не находит»[57].

На блюде-подсолнечнике запечатлен был и объектив, которым Даниил Порфирьевич снимал фильм «Земля». Озвучил картину Богдан Ступка. Завершилась работа печатью несколькких копий.

После смерти в 2012 году Наталии Акаемовой негатив картины, оптическая фонограмма из её сейфа на студии им. А. П. Довженко таинственно исчезли. Остались копии сохранившие наследие, в виде уникальных кинокадров с Сергеем Параджановым, для украинского и мирового кино.

Литература:

1. Григорян Л. Параджанов / Л. Григорян. - М.: Молодая Гвардия, 2011.
2. Антропов В. Десять операторских биографий. Демуцкий / В. Антропов. -М. : Искусство, 1978.

[57] Да святится имя твоё [Кинофильм] режиссер Н.Акаемова. – Дальневосточная кинокомпания, 1993. - 8 частей, Украина.

Юрий Гармаш
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Ассоциированный Профессор
Александр Прядко
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Ассоциированный Профессор

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ И УКРАИНА

Феномен Сергея Параджанова десятилетиями поражает воображение культурной общности разных континентов. Его личности и его кинематографу посвящены сотни статей, напечатанных на десятках языков в научных и популярных изданиях, монографии, документальные и игровые фильмы. Украинский киновед Юрий Морозов в тщательно уложенном сборнике «Экранный мир Сергея Параджанова» сделал первую попытку соединить вместе хотя бы часть этой мировой параджанианы [3].

Издательский дом «Киево-Могилянская академия» и редакция журнала «Кино-Театр» в 2014 г. выпустили подборку статей и архивных документов, посвященных его девяностолетнему юбилею, которые охватывают сложный, иногда драматический, отчасти рафинированно научный, иногда чисто житейский дискурс Сергея Параджанова. Из этого исследования видно, что Параджанов был способен превратить собственную жизнь в сплошной артефакт, способный конкурировать с его же собственными произведениями. Современники режиссера хорошо помнят, насколько мощное воздействие производил он на всех, с кем общался. «Феномен Параджанова» прослеживается практически на каждой странице этой работы [4].

Невероятные черты характера, уроки доброты, щедрости, его желание и стремление помочь не только близким, но и незнакомым ему людям, на всю жизнь оставили неизгладимые воспоминания в душах и сердцах многих украинцев [1].

Выдающийся кинорежиссёр Сергей Параджанов, армянин по национальности, родился и жил в Грузии, учился в Москве, создавал свои шедевры в Украине, Грузии и Армении. По праву его можно назвать интернациональным кинорежиссёром. Ему были близки и дороги украинская литература, грузинский и армянский эпос, история, культура и искусство народов этих стран, которые оказали огромнейшее влияние на его творчество. Но именно Украина сыграла ключевую роль в творческой биографии Мастера. А сам Параджанов на долгие годы оказал влияние на украинское кино. На открытии выставки своих художественных произведений 15 января 1988 года в Ереване Параджанов сказал: «Все знают, что у меня три родины. Я родился в Грузии, работал в Украине и собираюсь умирать в Армении» [2].

В 1945 году Сергей Параджанов уезжает из родного Тбилиси в Москву и становится сначала студентом консерватории, а с 1946 г. – студентом режиссёрского факультета ВГИКа. Его первым учителем мастерства режиссуры был выдающийся украинский кинорежиссёр Игорь Савченко, создатель монументальной героической кинодрамы «Богдан Хмельницкий», вышедшей на экраны кинотеатров в 1941 году. Именно Игорь Савченко, добился пересмотра сфабрикованного в 1948 году против Сергея Параджанова первого уголовного дела, согласно которому он был осуждён на закрытом заседании Военного трибунала войск МВД Грузинской ССР на 5 лет. Заступничество И.Савченко привело к тому, что после рассмотрения кассационной жалобы Военной коллегией Верховного суда СССР молодого Параджанова оправдали и освободили.

После смерти учителя в 1950 году С. Параджанов и другие ученики И. Савченко приняли участие в доработке последней картины украинского режиссера – фильма «Тарас Шевченко», где главную роль сыграл Сергей Бондарчук. В 1952 году этот фильм Савченко получил высшую государственную премию. Сам Параджанов в том же году снимает свою дипломную работу уже под руководством всемирно признанного украинского режиссера Александра Довженко. Творчество режиссёра-поэта, поэтический кинематограф Украины на всю жизнь оставят след в душе

Параджанова и сыграют решающую роль в его творческой манере, в форме и стилистике его фильмов.

После успешной защиты в Москве своей дипломной работы Параджанов получает направление в Украину, на Киевскую киностудию художественных фильмов. Сразу после прибытия на киностудию он был прикреплен и откомандирован в съемочную группу «Максимка» ассистентом режиссера Владимира Брауна.

Через два года он уже снял свою первую полнометражную работу «Андриеш», которая повторяла сюжет его дипломной работы. С 1957 по 1962 годы Параджанов снимает в Киеве документальные фильмы «Думка», «Наталия Ужвий», «Золотые руки», посвященные украинской тематике, а также художественные фильмы «Первый парень», «Украинская рапсодия» и «Цветок на камне».

В Киеве Параджанов встречает и свою будущую жену – украинку Светлану Щербатюк. В 1955 году они официально регистрируют свой брак, у них рождается сын Сурен, который сегодня живёт в Киеве. Несмотря на то что они развелись в 1961 году, Светлана и Сергей продолжали сохранять близкие отношения всю жизнь.

В это время Параджанов устраивает у себя дома своеобразный интеллектуальный салон, где ведутся споры об искусстве, идут дискуссии об отечественных и зарубежных фильмах, недоступных в широком прокате. С этого момента молодой режиссер снова попадает под прицел «компетентных органов». На дворе бурные 60-е годы, своеобразная политическая оттепель. Как раз в это время Сергей Параджанов, потрясённый творчеством классика украинской литературы Михаила Коцюбинского, бытом, этнографией, песенной, пластической культурой украинского народа приступает к съемкам фильма «Тени забытых предков». А уже в 1965 г. фильм начал свою прокатную жизнь в кинотеатрах мира.

Фильм «Тени забытых предков» положил начало целой эпохе украинского кино. На главную роль в фильме худсоветом киностудии практически сразу был утверждён известный российский актёр, но вопреки такому решению Параджанов не побоялся отдать её тогда еще малоизвестному украинскому актеру Ивану Миколайчуку, который на многие годы станет воплощением украинского героя. Оператором он приглашает молодого Юрия Ильенко. На главную роль Параджанов утвердит Ларису Кадочникову, жену Ю. Ильенко. Художником картины работал Георгий Якутович. Миколайчук и Ильенко позже станут выдающимися режиссерами, одними из основоположников современного украинского кино. Особенностью фильма было и то, что он был выпущен на украинском языке, без русского дубляжа – случай для СССР уникальный.

Фильм стал образцом «новой советской волны». Он вызвал фурор на международных фестивалях, получив, в частности, премии Венецианского, Римского, Салоникского, Всесоюзного кинофестивалей, Главный приз Международного кинофестиваля в Аргентине в Мар-дель-Плата, десятки других международных наград, призов и дипломов (24 гран-при). Но пока «Тени забытых предков» продолжали собирать награды за рубежом, в Украине над Сергеем Параджановым начали сгущаться тучи.

Все началось с того, что 4 сентября 1965 года Иван Дзюба, а также такие шестидесятники, как журналист Вячеслав Черновол и поэт Василий Стус, на премьере фильма «Тени забытых предков» в кинотеатре «Украина» в Киеве выступили с открытым протестом против политики властей, против обвинений и арестов представителей украинской интеллигенции.

Сергей Параджанов поддержал требования украинских диссидентов. Более того, он подписал письмо Ивана Дзюбы против «русификации» в УССР, которое было направлено в ЦК Компартии Украины. Производство фильма Параджанова «Киевские фрески», в котором он хотел снять как раз Ивана Дзюбу, было закрыто с обвинением самого режиссера в мистически-субъективном отношении к действительности. Снимать фильм «Киевские фрески» Параджанов приглашает молодого кинооператора, украинца Александра Антипенко, для которого кинопробы к фильму стали дипломной работой во ВГИКе. Впоследствии он рекомендует его оператором грузинскому режиссеру Тенгизу Абуладзе. Снятый ими фильм «Мольба» стал шедевром не только грузинского, но и мирового кинематографа.

Позже, в апреле 1966 года Параджанов покидает Украину и начинает работу над фильмом «Саят Нова» («Цвет граната») в Армении. В творческий коллектив фильма входили и работники украинской киностудии им. А. Довженко, среди которых монтажер Прокопенко Марфа, оператор-постановщик Сурен Шахбазян, который жил, творил, изобретал, учил студентов операторскому мастерству в Украине.

В 1969 году Параджанов возвращается в Киев. Он снова обращается к творчеству украинского писателя Михаила Коцюбинского и пытается снять картину «Интермеццо» по его автобиографической новелле и собственному сценарию.

К тому времени каждый его шаг уже отслеживали советские спецслужбы. Критика Параджановым руководства СССР, советской культурной политики, цензуры и судебных расправ над украинской интеллигенцией не осталась незамеченной. Во время одного из выступлений перед творческой молодежью в Минске в 1971 году агенты КГБ записали его речь и отправили магнитофонную запись в Москву. Среди прочего украинские спецслужбы в это же время докладывают о дружбе режиссера с диссидентами и о попытках организации массовых протестов.

В декабре 1973 года Параджанова арестовывают. 25 апреля 1974 года суд приговаривает его к пяти годам заключения в лагере строгого режима. В обвинении и постановлении суда фигурирует среди прочих и фраза «за украинский национализм». Режиссера этапируют в Винницкую область, в Ладыжинскую исправительную колонию.

Тем временем в защиту Параджанова выступили не только советские, но и зарубежные деятели искусства, среди которых были выдающиеся кинорежиссеры и актеры. Советская власть игнорировала их просьбы. В итоге положение спасла знакомая Параджанова – Лиля Брик, которой посвящал стихи сам Владимир Маяковский. Муж ее сестры, французский писатель Луи Арагон, по просьбе Лили Брик согласился посетить Москву в 1977 году и принять от советского руководства орден Дружбы народов. На встрече с главой СССР Л. Брежневым Луи Арагон попросил освободить Параджанова. В итоге за год до истечения срока заключения режиссера отпускают, запретив ему при этом жить в Москве, Ленинграде, Ереване и в прославившем его Киеве как народного артиста Украины, но одновременно сыгравшем и роковую роль в жизни режиссера.

После освобождения Сергей Параджанов жил в Грузии, в Тбилиси, неоднократно приезжал в Киев, где начал свою творческую жизнь, где жили его друзья и соратники по искусству кинематографа. Первый свой визит в Киев Сергей Параджанов сделал уже через несколько недель после возвращения с колонии. Он пишет киносценарий «Лебединое озеро. Зона», за который был удостоен премии им. А. Довженко «За лучший литературный сценарий на современную тему». Понимая, что самому снять этот фильм будет невозможно, он отдаёт его своему другу и единомышленнику, соавтору сценария Юрию Ильенко, который и воплощает его в жизнь. Фильм был представлен на Каннском кинофестивале в 1990 году и получил две награды: приз FIPRESCI и награду молодой критики. В очередной раз мир узнал об Украине. Украинские кинокритики назвали фильм притчей о обречённости человека без личной свободы в стране тоталитарного режима, в стране коммунистической идеологии и морали. Без преувеличения можно сказать, что Сергей Параджанов, находясь за пределами Украины, в Грузии, внёс свой неоценимый вклад в сокровищницу достижений украинского кинематографа, в освобождение Украины от многовекового порабощения.

Последний кинофильм Сергея Параджанова «Ашик-Кериб», созданный совместно с режиссером Давидом Абашидзе уже на киностудии «Грузия-фильм», был отмечен на многих мировых кинофестивалях. Параджанов после киевской премьеры фильма «Ашик-Кериб» в 1988 г. давал интервью на украинским языке, которым свободно владел. В завершение беседы он сказал, что нельзя допустить, чтобы настало то время, когда не будет слова украинского, не будет песни украинской, не будет солнца украинского и не будет подсолнуха украинского [4]. Следующий его фильм «Исповедь» (1990 г.) так и не был закончен.

Сергей Параджанов возродил украинское поэтическое кино, начало которому было положено в тридцатые годы прошлого столетия украинскими кинематографистами во главе с выдающимся Александром Довженко. Творчество С. Параджанова оказало огромное влияние на творческий путь украинских кинематографистов, среди которых в первую очередь Юрий Ильенко, Леонид Осыка,

Василий Ильяшенко, Борис Ивченко, Иван Миколайчук. В 1988 году режиссёр Леонид Осыка снимает на киностудии имени Александра Довженко фильм «Этюды о Врубеле» по сценарию написанному Сергеем Параджановым.

И сегодня творчество Сергея Параджанова, его стиль, формы, кинематографическая образность отражаются в фильмах молодых кинематографистов Украины, среди которых Сергей Маслобойщиков, Олесь Санин и другие. Под знаком фильма «Цвет граната» 24-26 апреля 2019 г. в Киеве проходил II студенческий фестиваль кинооператоров KINOKO. Уникальная фотовыставка «Параджанов. Прикосновение» (автор проекта Ю. Гармаш) была представлена в различных художественных галереях, университетах, библиотеках и других культурных центрах многих городов Украины и за рубежом. Благодаря Сергею Параджанову мир больше узнал об Украине, об украинском кинематографе. Его многогранное творческое наследие стало составной частью украинского киноискусства и культуры. Творчество Мастера сыграло далеко не последнюю роль и в обретении Украиной Независимости. Украина свято чтит память гениального кинорежиссёра Сергея Параджанова.

Литература:

1. Гармаш Ю. Параджанов. Неформальні спогади оператора // Журнал «Українська культура». – 2017. – №1, С. 68-77.
2. Загребельный М. Сергей Параджанов. – Харьков : Фолио, 2011. – 121 с.
3. Экранный мир Сергея Параджанова. Сборник статей / Сост. Ю. Морозов. – Киев : Дух і Літера, 2013. – 336 с.
4. Сергій Параджанов і Україна. Збірник статей і документів / Упорядник і редактор Л. І. Брюховецька. – Київ : Редакція журналу «Кіно-Театр», Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. – 288 с.

Александр Безручко
Киевский университет культуры;
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Профессор

ПРОБЛЕМАТИКА ПЕРВОЙ ЛЕКЦИИ УКРАИНСКОГО КИНОРЕЖИССЕРА АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО В КИЕВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КИНЕМАТОГРАФИИ

Актуальность этого исследования предопределена отсутствием специальных исследований кинопедагогической деятельности в Украине украинского кинорежиссера, сценариста, кинопедагога Александра Петровича Довженко (11 сентября 1894, с. Сосница, Черниговской обл., Украина – 25 ноября 1956, пос. Переделкино, Московская обл., Россия), неотложной потребностью создания полной и объективной биографии мастера и его влияния на становление и развитие украинского и советского кинообразования в 30-40 гг. XX столетия.

В исследованиях Н. Шудри [18; 19; 20], Л. Череватенко [17], В. Марочко [9], В. Миславского [10], С. Плачинды [11] и других достаточно основательно и разносторонне изучена жизнь и творчество А.П. Довженко, но, кроме публикаций А. Безручко [1; 2], лишь частично рассматривается его кинопедагогическая деятельность.

Первая встреча студентов Киевского государственного института кинематографии (КГИК) с А.Довженко состоялась в непростой для фильма Довженко «Земля» 1930 год, когда первокурсники Киевского киноинститута решили пойти к гостиничному номеру, где тогда проживал Довженко. «Мы хотели, – вспоминал бывший студент этого учебного заведения Т. Левчук, – пригласить его на наш курс прочитать цикл лекций из проблем кинорежиссуры в удобное для него время. Руководство института считало, что такого рода наша студенческая акция существенно подкрепит официальное предложение» [8, с. 53].

Всего набралось, по воспоминаниям еще одного бывшего студента этого института Г.Григорьева [4, с. 223], десять студентов: Т. Левчук, Г. Григорьев, В. Нечаев, Н. Якубов, имена других студентов из того памятного похода ни Левчук, ни Григорьев не называют.

Довженко считал целесообразным поделиться со студентами собственным мнением о настоящем искусстве и его подделке, о режиссере и ремесленнике, о создании образа, стандартном мышлении и опасности штампов.

Вся эта импровизированная лекция-диспут признанного мастера и режиссеров-начинающих была построена на детальном анализе фильма «Земля». Один из студентов, Г. Григорьев, законспектировал эту беседу. Александр Довженко поинтересовался, запомнил и понял его молодой коллега их беседу, или просто бездумно застенографировал: «Бывает так, записи студент делает хорошо, а о содержании не думает» [4, с. 229].

Очень коротко рассказал об этой встрече с мастером и Т. Левчук. Но, проанализировав воспоминания и сопоставив их с напечатанными выступлениями Довженко, мы можем с определенной долей достоверности, принимая во внимание то, что Александр Довженко «никакой системы в своих беседах не придерживался» [3, с. 186], а потому никогда и не повторялся в деталях и всегда по-новому пытался изложить ту же мысль, реконструировать эту беседу-лекцию.

Следовательно, прежде всего молодых режиссеров интересовало все, что касалось последнего фильма А.П. Довженко «Земля», который вызывал достаточно оживленные, иногда до крайностей, споры. В то время для режиссера Довженко это была болезненная тема, но Довженко-педагог не мог отказать студентам: «Сказать по правде, мне опостылело уже рассказывать об этом. Но вы, мои молодые друзья, стоите того, чтобы с вами поговорить [4, с. 224].

В любом произведении Александр Довженко пытался найти нестандартный ход, который бы перевел фильм из ремесленного продукта в произведение искусства. К этому же приучал своих учеников: «Бойтесь, как чумы, одной опасной вещи – стандартного мышления» [4, с. 226].

Мастер, который не имел секретов от молодых режиссеров относительно собственного творчества и художественных вкусов, а наоборот (что было одной из характерных черт

педагогического метода) детально анализировал собственное творчество в лекциях-беседах и щедро делился со студентами собственными секретами – «Земля» построена на парадоксе: «Оптимистический фильм, который должен вызывать в массах оптимизм, базируется на двух смертях: фильм начинается смертью старого крестьянина, который уже достиг склона лет и которому не жаль умирать; и вторая смерть… жертва ради новой жизни… Момент убийства вследствие этого приобретает полностью другой характер» [17, с. 5].

На сомнение одного из студентов в целесообразности показа «придурковатого старого попа», который был не похож на образ врага, который культивировался в те времена, Довженко предостерег молодых кинематографистов против развития шаблонного мышления: «Вопрос Якубова напомнил мне некоторые наши плакаты. Кулак на них всегда толстый, с хищным взглядом, поп – такой же гадкий, карикатурный» [4, с. 226].

Первая беседа со студентами Киевского государственного института кинематографии была очень длинной, и только в конце студенты осмелились попросить А. Довженко преподавать у них: «Что же касается вашей просьбы и предложений, то скажу вам искренне – сильно устал... Но на святое дело, на которое вы меня зовете, отзовусь добрым словом» [8, с. 54].

По словам Г. Григорьева, «хотя и немного, но на нашем курсе было несколько студентов, безразличных ко всему на свете. Пришли в институт, будто оказали этим большую услугу. Вот и сейчас кто-то из них сказал: «Если придет, хорошо, послушаем, а нет, проживем и без него» [4, с. 223]; к тому же, в первые месяцы посещаемость студентов была серьезной проблемой, тем более среди студентов старших курсов [12, с. 35]. Но во время первой лекции Довженко в Киевском государственном институте кинематографии аудитория была полностью заполнена.

Навсегда студентам запомнилась вступительная лекция А. Довженко, что стала программой на всю жизнь: «Александр Петрович поразил нас страстностью своего языка; такая же страстность и увлеченность пронизывала все его творчество, делала его фильмы похожими на вдохновении песни» [7, с. 5]. Характерной чертой педагогического таланта Александра Довженко была сильная человеческая харизма, умноженная на почти гипнотическое умение заинтересовать аудиторию: «Он говорил с постепенным воодушевлением и убежденностью, как будто прекрасный артист свой монолог, разница лишь в том, что у Довженко этот монолог родился экспромтом, без заучивания текста. Слова лились непрестанно, хотелось их слушать и слушать» [4, с. 226-227].

К сожалению стенограммы этой лекции не сохранились («годы военного лихолетья развеяли где-то все студенческие заметки, конспекты и среди них почти стенографические записи той первой вступительной лекции доброго и умного мастера, режиссера, художника и без какого-то преувеличения можно утверждать – большого педагога – Довженко» [6, с. 69]), но, опираясь на лекции и размышления Александра Довженко в статьях, мы можем, с определенной долей вероятности, реконструировать те основные мысли, которые мастер хотел донести молодым кинематографистам.

Первое, с чего начал свою лекцию О. Довженко, – собственное виденье профессии кинорежиссера (ведь пригласили его именно студенты режиссерского факультета): «От всей души приветствуя всех вас с победой в большом конкурсе – вступлением на тернистый путь служения своему народу на ниве искусства, мне хотелось поделиться с вами хотя бы частью своих личных размышлений о роли и месте художника, а, следовательно, и режиссера, в общем культурном процессе своего народа. Поскольку я сам избрал для себя профессию режиссера, то и буду апеллировать преимущественно к будущим режиссерам» [6, с. 69].

Мастер пытался воспитать в учениках:

1. Личностей, на первом плане которых стоит служение идеалам народа: «Довженко говорил тогда о красоте и могуществе кинематографа, о трудностях, которые будут на нашем пути и которых мы не должны бояться, о высоком призвании художника, который связал свою судьбу с киноискусством, о его служении народу» [7, с. 5].

2. Профессионалов, которые не должны забывать, что «мы с вами не только граждане, но и творцы, режиссеры» [4, с. 226].

Студентам нравилось, что ни одной цитаты или ссылки на авторитеты у Довженко во время лекции не было: «Воскрешая в памяти пламенные слова А.П. Довженко, отмечу, в первую очередь,

его страстность и ощущение глубокой убежденности в изложении только собственных мыслей и только собственных убеждений. Все шло от собственной личности, от большого и доброго сердца» [6, с. 69].

Мастер декларировал непринятие концепции, когда «студента напихают большим количеством очень четких и совершенных формулировок, которые откладываются в его сознании, как точные истины, но из которых ничего не выходит, если они не являются у него конечным результатом какого-то большого творческого монтажа. Если же они рождают хотя бы пару ваших собственных выводов, в этом я вижу свою маленькую заслугу» [15, с. 21].

Можно ли кого-либо научить творческой профессии, например, кинорежиссуры? Этот вопрос возник в связи с заданиями первого пятилетнего плана (первой советской «пятилетки»), которая предусматривала «увеличение пролетарского ядра» в художественной среде, достаточно большой процент студентов попал в Киевский государственный институт кинематографии не в результате творческого отбора, а по распределению от многочисленных учреждений, организаций, трудовых коллективов [13, с. 24].

Такая ситуация не могла не тревожить ведущих педагогов и специалистов в отрасли киноискусства. На Первом съезде Общества друзей советского кино (ОДСК) А. Довженко призывал «решить проблему кадров не только в количественном понимании этого слова, то есть набирать детей индустриальных и колхозных рабочих» [14, с. 5], потому что «режиссером не сможет стать тот человек, у которого, как в народе говорят, нет бога в голове» [8, с. 55].

Друга Александра Петровича Довженко, блестящего преподавателя кинорежиссуры Киевского государственного института кинематографии Александра Осиповича Гавронского (23 июня 1888, Москва, Россия – 17 августа 1958, Кишинев, Молдова), который открыто излагал свое убеждение о доминировании таланта над социальным происхождением, вскоре будет исключен из киноинститута и арестован, а его фамилия долгие десятилетия будет связана только с терминами «троцкизм» и «групповщина».

Для Довженко главным в студентах было наличие таланта (набор в Режиссерскую лабораторию при Киевской кинофабрике РЛККФ будет ярким подтверждением этого), а не социальное происхождение, потому мастер не мог обойти эту тему в первой лекции, правда в некой завуалированной форме: «Что же касается профессии кинорежиссера, то я вынужден сразу предупредить своих молодых коллег, возможно, разочаровать, лично я убежден: научить режиссуре в течение четырех лет никто не сможет» [8, с. 55].

Довженко кинематографу в отличие, скажем, от живописи, нигде специально не учился, всеми тонкостями кинематографического искусства овладевал самостоятельно, «на ходу», в достаточно жестких условиях реального кинопроизводства, тем не менее возможно, принимая во внимание первую профессию педагога и собственную открытость, постоянно делился с молодыми художниками добытыми секретами режиссерского дела, охотно анализировал собственные фильмы, просчеты и победы, а потому задекларировал собственный творческий метод, так называемый «синтетический методу»: «Из огромного количества материала, которого хватило бы для создания пяти, шести фильмов, я создаю один-единственный фильм, сцементированный чрезвычайно сильным напряжением. Это какая-то конденсация материала в единое целое» [17, с. 4].

Вторым важным компонентом режиссерского метода, о чем не мог не рассказать студентам киноинститута мастер, был так называемый типизационный метод советской кинематографии, применяемый в то время Довженко в собственном творчестве: «Персонажей фильма я выбираю таких, чтобы они имели признаки, присущие не только киногероям, но и целым социальным группам» [17, с. 4].

А. Довженко, особенно после «Звенигоры», много упрекали в том, что его фильмы непонятны широким массам трудящихся, и режиссер вынужден был объяснить собственную позицию студентам: «Создать такой фильм, на который зритель пошел бы несколько раз. В истории искусства не было такого случая, чтобы произведение стояло на уровне понимания многомиллионной массой. Лишь кинематография должна реализовать это» [17, с. 5].

В лекции 1932 года Довженко с сожалением сознавался студентам: «В этом проявилась и моя ошибка. Поскольку я являюсь автором своих сценариев, сам их экранизирую и годами живу теми

идеями, которые вкладываю в свои вещи, я часто забываю о зрителе. Я забываю, что зритель должен быть в тысячу раз умнее меня, чтобы за полтора часа проглотить то, что я годы вкладывал в картину. А этого никогда не бывает» [15, с. 3-4].

Для исправления такого положения, считал Александр Довженко, нужно создать благоприятные предпосылки, чтобы зритель имел возможность пересмотреть фильмы, которые претендуют быть художественными произведениями, несколько раз: «Мы же можем неоднократно, постоянно созерцать картины Рафаэля и Рембрандта, читать Байрона и Гете, слушать Бетховена, смотреть в театре Шекспира, почему же нельзя было бы отличный художественный фильм посмотреть также чаще, а не только один раз?» [17, с. 5].

Это была достаточно интересная попытка оправдать «артхауз», которая реализовалась в Москве в середине тридцатых открытием Дома кино и напрасными попытками в конце тридцатых основать его в Киеве. Довженко отрицал фатальную обреченность любого кинопроизведения на «старение». Будто зрителя интересует только «киноновинка», независимо от её качества. Он ставит фильмы в один ряд с шедеврами традиционных искусств. В настоящее время современные технические возможности дают возможность воспринимать фильм по определенным фрагментам, пересматривать их повторно, останавливать так же, как страницы книги или картину в музее.

Следовательно, перед молодыми кинематографистами А. Довженко ставил по крайней мере три основные задания:

1. Относиться к кинематографу как к серьезному виду искусства, а не как к развлечению, так называемой «киношке»: «На фильм нельзя смотреть как на пасынка искусства, потому что его задание очень важное» [17, с. 5].

2. В будущей творческой жизни быть не ремесленниками, а творцами. «Вытянуть фильм из его нынешнего батрацкого состояния и создать фильм, который является равноправным сыном искусства» [17, с. 5].

3. Снимать лишь высокоидейные художественные фильмы, которые бы можно было считать настоящими произведениями искусства.

Довженко основательно анализировал «Землю», в которой «перенес центр тяжести на человека» [17, с. 187], а потому призывал студентов внимательно изучать «их психологию, надежду, борьбу, мечты – то, что составляет содержание их существования. Иначе в наших фильмах будет не настоящая жизнь, а вымышленная, неправдивая, скучная и никому не нужная» [4, с. 227].

А. Довженко как мастер импровизации негативно относился к конспектированию своих лекций, а предпочитал, чтобы студенты воспринимали его лекцию не в вербальном измерении, а сердцем; не слова, а эмоции, которые соединяли учителя и учеников, делали их единомышленниками, людьми с похожими душами. Упоминание именно об этом встречаем в воспоминаниях киевских и московских студентов.

К сожалению, несправедливый арест Г. Григорьева в страшном тридцать седьмом году привел к тому, что конспекты этой и последующих лекций А. Довженко не сохранились. Ознакомившись с делом реабилитированного в настоящее время Григория Григорьева (настоящая фамилия Прокопшин) [16], убедились, что никаких конспектов в материалах дела не существует (как, например, студенческие сценарии в тоже время репрессированного режиссера-лаборанта Т. Ференца), скорее всего, конспекты лекций Довженко не имели пользы для этого следственного дела и были уничтожены. По крайней мере в основных украинских и российских архивах стенограмм первой лекции А.П Довженко в Киевском государственном институте кинематографии до сих пор не было найдено.

Невзирая на осуществленное основательное научное исследование первой лекции в Киевском государственном институте кинематографии, считаем, что перспективы научных исследований остаются значительными, поскольку еще не найдена стенограмма этой лекции.

Литература:

1. Безручко, О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка: навчальний посібник / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. – [вид. 2-ге, доп.]. – Київ : КиМУ, 2012. – Т. 1. – 266 с.

2. Безручко, О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка: навчальний посібник / О. В. Безручко ; Київ. міжнар. ун-т. – [вид. 2-ге, доп.]. – Київ : КиМУ, 2012. – Т. 2. – 238 с.
3. Галицкий, В. Вернувшись в прошлое / В. Галицький // Уроки Александра Довженко. – Київ : Мистецтво, 1982. – С. 183–192.
4. Григор'єв, Г. Що було, те бачив / Г. Григор'єв. – Київ : Радянський письменник, 1966. – 231 с.
5. Довженко, О. П. Твори / О. П. Довженко : у 5 т. / упоряд. Ю. І. Солнцевої, Т. П. Дерев'янко ; редкол.: М. П. Бажан [та ін.]. – Київ : Дніпро, 1984. – Т. 4 : Статті, виступи, лекції. – 352 с.
6. Левчук, Т. В. Первое столетие его бессмертие / Т. В. Левчук // Музей Национальной киностудии художественных фильмов им. Александра Довженко. – Ф. Левчук Тимофей Васильевич.
7. Левчук, Т. В. С любовью к зрителю / лит. запись И. Рачука, В. Черного / Т. В. Левчук. – Москва : СК СССР, Бюро пропаганды Сов. киноискусства, 1974. – 64 с.
8. Левчук, Т. В. Тому що люблю: спогади кінорежисера / Т. В. Левчук. – Київ : Мистецтво, 1987. – 200 с.
9. Марочко В. Зачарований Десною : іст. портрет О. Довженка / Василь Марочко. – Київ : Видавн. дім «Києво-Могил. акад.», 2006. – 285 с.
10. Олександр Довженко: маловідомі сторінки / передм., упоряд. В. Н. Миславський. – Харків : Дім реклами, 2015. – 280 с.
11. Плачинда, С. П. Олександр Довженко: біографічний роман / Сергій Петрович Плачинда; Під заг. ред. Ю. І. Солнцева. – Київ : Молодь, 1980. – 344 с.
12. Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины (ЦГАВО Украины, укр. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). – Фонд 1238: Государственный украинский трест кинопромышленности «Украинфильм» Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино». – Опись 1. – Единица хранения 193: Переписка из ВРНХ СССР, областными, краевыми отделами Всеукраинского фото- кино управления (ВУФКУ), кинофабриками об организации производственных совещаний, подготовке кадров, создания при киноинституте в г. Киеве рабочего факультета «Украинфильм» с дневной и вечерней формой учебы.
13. Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины (ЦГАВО Украины, укр. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України). – Фонд 1238: Государственный украинский трест кинопромышленности «Украинфильм» Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино». – Опись 1. – Единица хранения 196: Переписка с кинотехникумами, институтом кинематографии, кинофабриками о состоянии и перспективах подготовки кадров для украинской кинематографии, открытие всеукраинских курсов сценаристов, обеспечения кинофабрик материалом, статистические сведения о составе киномехаников.
14. Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИ Украины, укр. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). – Фонд 690: Довженко Александр Петрович. – Опись 4. – Единица хранения 74: О развитии и проблемах советской кинематографии на Первом съезде Общества друзей советского кино (ОДСК), Втором съезде писателей СССР, киностудии «Мосфильм» и других учреждениях. 15 марта 1931 – 10 апреля 1935 гг. – Машинопись.
15. Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Украины (ЦГАМЛИ Украины, укр. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). – Фонд 690: Довженко Александр Петрович. – Опись 4. – Единица хранения 101: Лекции о кинодраматургии, прочитанные студентам ВГИКа. Стенограммы, 17 декабря 1932 – 9 сентября 1955 гг. – Машинопись.
16. Центральный государственный архив общественных объединений Украины (ЦГАОО Украины, укр. – Центральний державний архів громадських об'єднань України). – Фонд 263: Коллекция внесудебных дел реабилитированных. 1919–1953. – Опись 1. – Единица хранения 46283: Григорьев (настоящая фамилия Прокопшин) Григорий Прокопиевич.
17. Череватенко, Л. Празька сторінка О.П. Довженка / Л. Череватенко // Новини кіноекрана. – 1985. – № 9. – С. 4–5.
18. Шудря, М. Геній найщирішої проби. Нариси. Розвідки. Рецензії. Інтерв'ю. Публікації / Микола Шудря. – Київ : Юніверс, 2005. – 382 с.
19. Шудря, М. Священні миті осяяння / М. Шудря // Дніпро. – 2004. – № 9/10. – С. 72–79.
20. Шудря, Н. Юлька и ее Запорожец / Н. Шудря // Аспекты. – 2004. – 1–7 окт. – С. 7.

Лариса Наумова
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения им. И.К. Карпенко-Карого
Кандидат философских наук

РИТМ В УКРАИНСКОМ КИНО 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Во второй половине 20-х годов XX века происходит становление украинского национального кинематографа. Это время чрезвычайной творческой активности представителей украинской культуры, в частности, кинематографистов. Вследствие их напряженной деятельности и формируется своеобразная самобытная специфика украинского кино. Для становления украинского кинематографа наиболее значимыми фильмами этого периода стали: «Два дня» (1927) Георгия Стабового; «Ночной извозчик» (1928) Георгия Тасина; «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929) и «Земля» (1930) Александра Довженко; «Ливень» (1929) и «Перекоп» (1930) Ивана Кавалеридзе. Именно в творчестве А. Довженко и И. Кавалеридзе рубежа 20-30-х годов XX века в основном сформировался и своеобразный кинематографический язык, который отечественные (С. Тримбач, И. Зубавина, А. Рутковский, Л. Брюховецкая, И. Корниенко и многие другие) и зарубежные (Ж. Садуль, Б. Бакула, И. Левицкая и др.) исследователи обозначают как «поэтический».

Одним из первоочередных базовых элементов художественного произведения является ритм. Еще Аристотель признал особенность ритмического построения стихотворного произведения. Различая прозу и поэзию, он утверждал, что в стихотворении употребляются «различные комбинации размера или только один его вид» [1, с. 28]. В характеристике поэзии и ее видов, он в дальнейшем говорил, что иногда «встречаются такие виды поэзии, в которых можно увидеть все названные средства изображения, то есть ритм, мелодию и стихотворный размер» [1, с. 28]. Из этого утверждения следует, что для поэтического изображения, по Аристотелю, нередко используются как ритм, так и мелодия и стихотворный размер.

Таким образом, говоря о «поэтическом» в любом контексте применения этого термина, тема ритма представляется одной из важнейших. Ритм является ярким выразительным средством и одновременно средством определенной организации. Как утверждал теоретик украинского кино 20-х годов. Л. Скрипник: «Через ритм – кратчайший путь к сознанию зрителя, то есть ритм – вещь абсолютно целесообразная, а потому и обязательная» [9, с. 53].

Греческое слово rhythmos означает размеренность, умеренное течение. Наиболее изученный в музыке, ритм определяется как организация звуков и пауз по их длительностям во времени в определенном метре. С понятием ритма связывают и определенную закономерность организации, закономерное повторение соразмерных и чувственно ощутимых единиц. «Когда говорят о ритме, то сразу вспоминают о музыке и поэзии, то есть о повторении через равные промежутки одного или нескольких элементов, организованных в цельные структуры. Это простое описание означает, что, в данных случаях, существует восприятия порядка в последовательности.» [10].

Раннее философское общее определение ритма принадлежит Платону. Он определил ритм как порядок в движении. Если больше обобщить, то ритмом можно считать порядок в последовательности. Если же применить эти определения ритма к художественным произведениям, то можно утверждать, что ритмом в творчестве есть определенный способ организации.

«Восприятие ритма заставляет нас задать два фундаментальных вопроса: а) какие временные рамки, в которых воспринимается последовательность? б) Какова природа структур, которые проявляют тенденцию к повторению?» [10]. И эти вопросы не являются достаточными. Важен также и пространственный элемент ритма, или дословно пространственные ритмы. О пространственных ритмах до сих пор существует очень мало материалов. Если изучение линейных последовательностей в контексте ритма часто не вызывает особых сложностей, то изучение структур в трехмерном развертывании составляет определенную сложность. Для линейных последовательностей более характерно проведение аналогий с ритмическими структурами с регулярным повторением идентичных элементов (засаженная деревьями аллея) или с повторением вторичных или даже третичных структур с регулярными промежутками между группировками (ряды окон), ведь такие

аналогии выглядят приемлемо. Развертывание же последовательностей в трехмерном контексте усугубляет трудности оценки их ритмических составляющих по причине исчезновения явной наглядной аналогии таких параллелей.

Учитывая все вышесказанное, ритмом художественного кинематографического произведения (в нашем случае) следует признать способ организации определенных закономерностей, который имеет временные и пространственные ограничения как своих элементарных структур, так и общей продолжительности с выявлением их в чисто кинематографических средствах выразительности (что определяет их природу). Также ритм – понятие, непосредственно связанное с понятиями времени и пространства и поэтому рассмотрение его за пределами этих категорий невозможно.

Если от чисто теоретических рассуждений перейти к непосредственной кинематографической практике и оценке ситуации, собственно, самими авторами, то выясняется множество важных аспектов, которые дают основания для дальнейших теоретических обобщений.

Как А. Довженко, так и И. Кавалеридзе очень своеобразно определяют жанры своих фильмов. «Звенигора» по одпередению А. Довженко – кино-поэма, «Арсенал» – историко-революционная эпопея. Вообще, как отмечает Л. Брюховецкая: «В эстетику фильмов Довженко органично врастали фольклорные слоя. Исследователи не раз отмечали влияние на его драматургию украинской героической думы. А уже в звуковых фильмах появляются народные песни, и входят они в экранное произведение как голос народной памяти, совести.» [2, с. 35]. И. Кавалеридзе определяет «Ливень» как «Офорты к истории Гайдаматчины» по мотивам поэмы Т. Шевченко, «Перекоп» первоначально называется «Песня о Перекопе» и по жанру является киноэпопеей. Таким образом, эпос и поэма являются теми базовыми жанрами, в которых представлено творчество этих украинских режиссеров указанного периода.

С. Кракауэр, следуя за Г. Лукачем с его теорией романа, и осуществляя сравнения эпоса, например, с романом, отмечает, что «эпос... относится к эпохе, в которой понятие хронологического времени еще не имело силы, потому что все люди и предметы рассматривались в перспективе загробной времени. Роман же является литературной формой более поздней эпохи, когда уже не было известно понятие вечной жизни, поэтому жизнь этой эпохи – та, которую отражает роман – не происходит в замкнутом цикле вечного бытия, а протекает в хронологическом времени…» [6, с. 306].

Изучая проблему времени-пространства в кинематографе, украинская исследовательница И. Зубавина так характеризует творчество А. Довженко указанного периода: «трактуя явления национальной истории как “былинные сказы”, режиссер через “фольклоризацию” формы будто выводил события фильмов в “мифологическое” прошлое, разворачивая при этом в своих произведениях метафизические формулы вполне актуального бытия. Можно сказать, А. Довженко удалось совместить эпичность (с характерной качественной удаленностью во времени) и лиричность (с максимальной приближенностью к предмету переживаний).» [5, с. 127–128]. Другой исследователь творчества режиссера, украинский искусствовед А. Рутковский отмечает, что «Довженко пытался транспонировать в художественную ткань фильма даже такую тонкую эстетическую субстанцию, как ритмично-пластический образ. По свидетельству Д. Демуцкого, который снимал “Арсенал”, Довженко в этом фильме попытался согласовать движение актера в кадре с ритмом напева украинской народной думы.» [7, с. 35]. Эпично-лирическая форма организации материала, выбранная режиссером, создавала особый эффект повествования. «Лирическое времяпереживание окрашивало интимностью социальные чувства автора, а размещение событий в эпических координатах, интерпретируемых как некое “начало”, придавало глобальности, весомости персонажам; довольно привычные события получали статус грандиозных.» [5, с. 128].

Фактически такую же характеристику можно дать и фильмам И. Кавалеридзе, в частности его «Перекопу». «Одно из названий фильма – “Песня о Перекопе” прекрасно передает эмоциональный заряд произведения. В то же время это название говорит о стилевом своеобразии авторской манеры, которая во многом выходит здесь из мелодики и ритмики украинской народной песни. Поэтика фильма (как в дальнейшем “Колиивщины” и “Прометея”) питается прежде всего фольклорными источниками, обусловливает и характер его образности. Отсюда метафоричность языка, частые ритмичные и пластические повторы.» [4, с. 68].

Ощущение «глобальности» и «грандиозности» постижения отдельных персонажей и определенных тем произведения в целом свидетельствуют о выходе режиссеров на категории сакрального времени и пространства.

Стоит все же отметить, что указанные режиссеры работают не только в пределах сакрального временного измерения. Не меньше, а, возможно, и больше, их интересует современность. Так И. Зубавина пишет об отражении времени А. Довженко: «Наряду с эпическим времени (“абсолютным” прошлым, связанным с метафизическим началом) в произведениях художника присутствует и довольно “прагматичное” время, что подчеркивает связь с событиями современности.» [5, с. 128]. Ту же тенденцию относительно отражения времени можно проследить и в фильмах И. Кавалеридзе.

Жанровая ритмическая составляющая фильмов А. Довженко и И. Кавалеридзе, сочетала в себе два несовместимых временных измерения: время сакрального повествования и настоящее время, со всеми прагматическими признаками его конструктивистской природы. Основными характеристиками этого последнего времени можно определить такие его черты: ориентацию на машинный мир и технику – машинизм, в противовес природе; крайний рационализм; максимальную целесообразность как ориентацию на конкретную цель; идеализацию предметно-прикладного мира; метод «грузофикации», который проявлялся в максимальной содержательной нагрузке на минимальную единицу художественного произведения и т.п.

Создание ритма происходит на разных уровнях строения фильма. Самые важные из них – уровень монтажного построения и уровень композиции кадра.

Некоторые ритмические особенности монтажного построения «Звенигоры» А. Довженко отмечает теоретик и практик кино Л. Скрипник. «С первых же кадров видим прием ускоренной съемки. Конные гайдамаки не проезжают, а проплывают по экрану. Кадры очень длинные. Но режиссер прекрасно владеет чувством ритма, чувством архитектоники, и, когда кадр наконец заканчивается, зритель чувствует, что он кончился именно тогда, когда это было нужно. Эти кадры лучше любых, даже высокохудожественных средств “историзации” (костюмы, окружение, исторический типаж).» [8, с. 56-57]. В основном именно средствами монтажа и осуществляется сакрализация исторического времени. Технические приемы, которыми пользуется с этой целью А.Довженко, чрезвычайно разнообразны. «Когда Довженко понадобилось показать времена еще более древние, <…> он использовал: съемку сквозь дымку, не в фокусе, неоднократную съёмку и ускоренную съемку. Впечатления нереальности подчеркивалось, сцены, которые мы увидели, отодвинулись еще дальше в прошлое.» [8, с. 57].

Уже другими монтажными средствами А. Довженко достигает совершенно иного чувство времени. «Не менее удачный и простой образец монтажа движений, почти исключительно по линиям ритмичной и темповой, дает Довженко в “Звенигоре”, в тех частях, которые я назвал уже торжественным гимном индустриализации: движения людей и различных машин в этих отрывках смонтировано, по современным меркам, идеально. Отдельные кадры разного содержания слиты удачным монтажом в единое органичное целое.» [9, с. 70].

Весьма инновационную для своего времени концепцию ритма предлагает современник А. Довженко, уже не раз цитированный выше, теоретик кино Л. Скрипник в своем основательном исследовании «Очерки по теории искусства кино», изданном в 1928 году, что свидетельствует об общем интересе к этой проблеме в среде украинских кинематографистов, как теоретиков, так и практиков. Итак, Л. Скрипник отмечает, что кроме ритма монтажа существует также ритм формальной композиции кадра. Этот последний также имеет чрезвычайное значение при получении общего ритмического впечатление от кинематографического произведения.

Существует две разновидности ритма формальной композиции кадра: динамический и статический. Динамичный ритм характерен для всех искусств, развивающихся во времени. Статический – для искусств станковых. Хотя для кино естественным является ритм динамичный, но оно все же должно оперировать обоими видами ритмов.

Если динамический ритм представляет собой понятие относительное, то статический ритм – понятие вполне условное, ведь категория ритма напрямую связана со временем, и автономное существование ритма вне течениея времени невозможно представить. Это утверждение, впрочем, не может быть применено в полной мере к киноискусству. Определив кино как искусство, которое

развивается во времени, автор, таким образом, однозначно подтвердил течение времени как необходимый атрибут существования кино. Даже статичность в кинематографе в таком случае имеет характерность течения.

В своем исследовании Л. Скрипник ссылается на исследование одного из теоретиков и лидеров конструктивизма, архитектора-практика М. Гинзбурга. «Начерченная линия является результатом поступательного движения точки, которая меняет свое положение в пространстве. Но если линия изображена, движение уже прекратилось, и для нас, тех, кто воспринимает намеченную кривую, нет ясности постижения активного движения. И все же мы воспринимаем известное чувство ритма от данной кривой, таким образом, элемент движения должен существовать. И действительно, ритмическое обаяние, появляющееся при восприятии данной кривой, объясняется тем, что каждый раз, когда мы бросаем на нее взгляд, мы мысленно повторяем поступательное движение точки, которая когда-то действительно осуществила это активное движение.» [3, с. 13].

Л. Скрипник останавливается на определении такого ритма как «концептивного воображаемо-динамического», поскольку динамичность этого ритма присутствует в воображении зрителя. Понятие же концептивности используется по следующим причинам: восприятие такого ритма является результатом законченного процесса осознания данного объекта восприятия.

Кроме того, «статический» или «воображаемо-динамический» ритм может ощущаться также и в процессе восприятия объекта. Причина этого заключается в невозможности одновременного восприятия очень больших по размеру объектов. Угол четкого зрения глаза человека слишком мал, и поэтому предмет познается аналитически, небольшими частями. Например, при необходимости постижения огромного сооружения, восприятие происходит постепенно. Движение зрения по объекту восприятия в этом случае создает динамичный ритм у воспринимающего. «Большое количество окон рядом друг с другом в правильном распорядке по правильной линии даст при движении глаз вдоль этой линии впечатление динамично-ритмическое... Этот “статический” (поскольку он принадлежит неподвижному предмету) ритм я предлагаю назвать “перцептивным воображаемо-динамическим ритмом”.» [9, с. 55].

Статические ритмические построения прослеживаются в фильмах А. Довженко и И. Кавалеридзе. Композиция кадра в таком случае максимально подчинена определенной линии формообразующего геометрического рисунка. Такой линией может быть горизонт, четкое силуэтное очертание объекта (с подчеркиванием позы, ракурса тела и т.д.). Четкость линии часто достигается с помощью света и тени, цветовой насыщенности с учетом черно-белой пленки, фокуса. Монтажная композиция реализуется как сопоставление (соотношение, противопоставление, столкновение) графических композиций соседних кадров с целью создания динамики. Особое внимание уделяется объектам съемки. Украинские режиссеры, в свою очередь, еще больше акцентировали значение статического объекта (как живого, так и неживого).

Используя в своих фильмах оба вида ритмических построений, определенных Л. Скрипником, и А. Довженко, и И. Кавалеридзе все же в большей степени интересовались статичным объектом. Фактически эта статичность испытывается украинским режиссерами на прочность по многочисленным параметрам (динамика психологической жизни персонажа, фактура объекта, освещения и т.п.), превращаясь в «воображаемо-динамический» ритм и создавая многочисленное количество его разновидностей. С другой стороны, именно эта статичность, на уровне ритма формальной организации кадра, а далее на уровне ритма монтажа создает особое неповторимое измерение существования кинематографического образа. Образ получает значимость и внутреннее содержание, существенность и монументальность, приобретая тем самым характеристики сакрального, архетипического.

Первые шаги на пути к изучению поэтики фильмов конца 20-х годов XX века режиссеров А. Довженко и И. Кавалеридзе в основном за ритмическим принципом их кинематографического построения дают основание охарактеризовать эти построения как чрезвычайно сложные и многослойные структуры. В этих структурах сосуществуют разноплановые временно-пространственные измерения. Ритм задается жанровой характеристикой фильма, конструктивистским принципом общего построения на каждом уровне (формальная композиция кадра, монтаж) и лирическим, поэтическим способом осмысления материала. Ритмические задачи, которые ставят и

осуществляют авторы, поднимают в конечном итоге фильмы до сакральных временно-пространственных выходов, сочетая в себе эпические и конструктивистские модели подхода к ритмическим построениям.

Таким образом, проведенное исследование фильмов дает представление о поэтике украинского поэтического кино 20-х годов XX века в творчестве режиссеров А. Довженко и И. Кавалеридзе как сложноструктурированное ритмичное построение, в котором только ритм действует на разных уровнях организации кинематографического материала: на жанровом, на уровне организации времени кадра, на уровне организации пространства кадра, на уровне монтажной организации материала, на уровне организации самого кадра. Каждый уровень ритмической организации кинематографического материала, по всей видимости, имеет свое четко определенное сформированное значение в контексте общекинематографического построения. Режиссеры смело сочетают вроде бы несовместимые ритмические рисунки: «сакральный мифологический» ритм жанрового эпического сказа и рационалистически-структуралистический ритм конструктивистских построений монтажного сказания и организации формальной композиции кадра. В результате сопоставления различных ритмических рисунков и возникает самобытная «поэтическая» форма.

Литература:

1. Аристотель. Поетика // Античні поетики. Київ, 2007.
2. Брюховецька Л.І. Поетична хвиля українського кіно. Київ, 1989.
3. Гинзбург М.Я. Ритм в архитектуре. Москва, 1923.
4. Зінич С.Г., Капельгородська Н.М. Іван Кавалерідзе. Київ, 1971.
5. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі. Київ, 2008.
6. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Москва, 1974.
7. Рутковський О.Г. Фольклор в системі жанрово-сюжетних зв'язків фільму про сучасність // Мистецтво кіно. Київ, 1979.
8. Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженка // Нова ґенерація. 1927, № 3.
9. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків, 1928.
10. Фресс П. Ритм // Психологическая энциклопедия. Санкт-Петербург, 2006.

Светлана Арзуманян
Институт философии, социологии и права НАН РА,
Государственная академия художеств Армении
Кандидат философских наук

ЦИФРОМОДЕРНИЗМ КАК НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ

Рубеж XX-XXI веков – время серьезных изменений в различных сферах социально-культурной деятельности человека и, конечно же, в сфере искусства. Как феномен, всегда многогранно отражающий особый дух каждой эпохи, искусство формирует соответственно этому духу новую чувственность человека, способствует становлению его нового мировосприятия. В последние два-три десятилетия, в связи с провозглашением «конца» постмодернизма, исследователи и деятели искусства вновь занялись формированием художественных парадигм, стимулирующих поиск новых средств и методов творческого самовыражения, характеризующих их сущность и способы применения. Некоторые из них предложили собственные концепции, представляющие несомненный интерес и, ввиду своей оригинальности, заслуживающие быть предметом специального рассмотрения. Речь идет, в особенности, о таких концепциях, как метамодернизм (Т. Вермюлен и Р. ван ден Аккер), альтермодернизм (Н. Буррио), автомодернизм (Р. Самюэльс) и т.д. В их числе выделяется и концепция псевдомодернизма, вскоре переименованная в цифромодернизм (Digimodernizm. 2009 г.), автором которой стал английский теоретик литературы Алан Кирби. Эта концепция важна уже потому, что она рассматривает различные проявления искусства в прямой связи с техническим прогрессом. Конечно, второе название в большей мере характеризует искусство нашего времени, находящееся в прямой зависимости от уровня развития цифровых технологий, но в статье «Смерть постмодернизма и то, что после» (Death of postmodernism and beyond), написанной в 2006 году, автор использует термин псевдомодернизм, являющийся, по его же оценке, «уничижительным ярлыком».

Столь негативная оценка становится вполне понятной, если принять во внимание, что исследователь убежден, что псевдомодернистская эра приводит к «культурной пустыне», что её культурная продукция «банальна». По мнению Кирби, многие «текстовые сообщения бессодержательны и пусты. Во всём доминируют пошлость и мелкость» (Kirby, 2006). Он не находит в этой культуре ничего ценного для последующих поколений. Её сущность выражается в потере памяти, в невоспроизводимости и мимолётности. Иначе говоря, «псевдомодернизм страдает амнезией: есть только культурные акты настоящего, не связанные ни с будущим, ни с прошлым» (Kirby, 2006). Притом, в основе всех этих процессов лежат новые технологии, реструктурировавшие природу автора, читателя и текста, а также традиционно сложившиеся между ними отношения.

Изменения проявляются в «обожествлении потребителя текста», в утверждении тенденции, превращающей его в «автора произведения», что приводит к рождению как позитивных, так и негативных оценок. Кирби пишет: «Оптимисты, возможно, разглядят в этом демократизацию культуры; пессимисты укажут на мучительную пошлость и пустоту культурной продукции, создаваемой подобным образом» (Kirby, 2006). Именно прямое участие зрителя (слушателя) в создании культурных феноменов становится необходимым условием для функционирования псевдомодернизма. Это прежде всего теле- и радиопрограммы и всё то, что понимается как «текст» в широком смысле, что предполагает, что зритель или слушатель своими звонками, голосованием, SMS, комментариями участвует в создании программ и без их участия последние не имели бы физического существования. Не менее важна и роль Интернета, также предполагающего активность пользователя, который начав самостоятельное движение по его бесконечным страницам-лабиринтам, может воспользоваться предоставленной возможностью самому писать тексты и создавать страницы. При этом действия людей часто выражаются в том, чтобы «звонить, кликать, нажимать кнопки, сёрфить, сёрчить, свайпить и скачивать», т.е. их внимание сосредотачивается на внешнем, поверхностном, тем самым приводя к потере интеллектуального потенциала. Поэтому не удивительно, что невежество, фанатизм и тревога являются типичными для них духовными состояниями. Парадоксально, но активно развивая и повсеместно применяя сложные технологии, люди всё ещё продолжают пребывать в состоянии средневекового варварства. Именно так следует оценивать действия людей, загружающих «видео с казнями в Интернет, снимающих на сотовый пытки в тюрьмах и т.п.» (Kirby, 2006).

Автор подмечает ещё одну важную особенность сформированной культуры. Этот «страшный и неуправляемый» псевдомодернистский мир пытается вернуться к инфантильной игре. Невроз модернизма и нарциссизм постмодернизма заменяются «пустотой безмолвного аутизма». «Ты кликаешь, жмёшь кнопки, ты вовлечён, поглощён, вечно в состоянии принятия решения. Ты текст, у которого нет «автора», нет ничего, ни иного времени, ни места. Ты свободен. Ты текст. А текст вытесняется» (Kirby, 2006).

В условиях современного общества, когда основным регулятором социальной активности становится идеология разрастания рыночной экономики, псевдомодернизм, по мнению Кирби, «является парадигмой приспособленчества, вовлечения в потребление» (Kirby, 2006). Однако, несмотря на явно отрицательную оценку сформировавшейся культурной ситуации, он всё же надеется, что освоившись в новых условиях, человечество со временем сможет преодолеть это безнадежное состояние, создав художественно ценные произведения. Это время, как выясняется, наступило очень скоро и проявилось уже в том, что «уничижительное» название «псевдомодернизм» было заменено на «цифромодернизм». Конечно, явившись логическим продолжением псевдомодернизма, цифромодернизм практически обнаружил в себе многие (если не все) черты и тенденции, уже проявленные в псевдомодернизме. Изменилось лишь односторонне отрицательное отношение к происходящему, его крайне негативная оценка.

Став преемником постмодернизма, цифромодернизм, по мнению Кирби, затмил его «как доминирующее культурное, технологическое, социальное и политическое выражение нашего времени» (Kirby, 2009:2). Оцифровка привела к формированию нового культурного климата. Она воздействовала на форму, содержание и ценность текста, привнесла в него своеобразную культурную значимость. В частности, благодаря компьютеризации, появилась оригинальная форма текстуальности, характеризующаяся непрерывностью, беспорядочностью, а также анонимным, социальным и множественным авторством. Помимо перечисленных признаков, выделяют также инфантилизм, искренность и попытку стать ближе к реальности. Об этом свидетельствуют такие проявления современной культуры, как «реалити-ТВ» и радио шоу, голливудские блокбастеры, развиваемые самими пользователями различные блоги, вики проекты, социальные сети, сложные видеоигры и т.д. Цифромодернистский текст рассчитан на коллективную разработку и коллективное участие. Он позволяет читателю и зрителю вмешиваться в происходящий процесс, реально создавать текст, добавлять видимый контент, активно формировать повествование. Однако, как доминирующая культурная парадигма, цифромодернизм тем не менее должен быть воспринят не как полное и исчерпывающее описание всего современного культурного производства, а как некое «силовое поле», стимулирующее появление различных культурных форм.

Итак, в качестве характерных проявлений цифромодернизма Кирби выделяет сходные с псевдомодернизмом черты. Это прежде всего новый вид оцифрованного текста, разрушающего традиционно установившиеся представления об авторе и читателе, ярко выраженного в Web-пространстве, а также в ряде компьютерных приложений и видеоигр.

Применение цифровых технологий существенно изменило культурную среду современного человека, приводя к явной трансформации и таких привычных средств массовой коммуникации, как кинематограф и телевидение. Но если в статье «Смерть постмодернизма и то, что после» Кирби писал о вытеснении кино компьютерными играми лишь в минорной тональности, считая, что так как многие кинообразы и сцены начали создаваться с помощью компьютера (например, «Властелин Колец», «Гладиатор» и т.д.), оно приблизилось к компьютерной игре, то в монографии утверждалось, что кино и телевидение, благодаря применению новых технологий, расширили свои возможности, стали богаче, то есть в этом процессе исследователь увидел не только отрицательные, но и положительные проявления.

От однозначно отрицательных оценок Кирби воздерживается и при конкретном рассмотрении таких явлений, как чаты, блоги, youtube, facebook. Хотя в плане содержания и в перечисленных феноменах он обнаруживает немало невежественного, бездарного, банального, безвкусного, но в текстовом плане он находит открытые новыми технологиями большие возможности для выражения, захватывающие человека. Это несоответствие в целом характерно для эпохи, которая больше интересуется качеством технических средств, с помощью которых происходит общение (iPod, сотовые телефоны), чем содержанием культурных феноменов – фильмов, музыки и т.д.

Важным отличительным признаком цифромодернизма Кирби считает интерес к детским историям, к детскому мировосприятию в целом, что свидетельствует все о том же инфантилизме. Он приходит к

интересному выводу, что не следует приклеивать ярлык «массовой» или «популярной» культуры фильмам, музыке и телевидению. То, что сегодня ошибочно принимают за «популярную культуру», на самом деле представляет собой узко ориентированное детское развлечение плюс «шум» (Kirby, 2009:134), создаваемый СМИ. На фоне уменьшения интереса к психологическому правдоподобию, к внутреннему миру человека в целом, интерес к детским историям во многом стимулируется и тем, что рассказы с подобным сюжетом приносят огромную прибыль (отмечается невероятный коммерческий успех романов Джоан Роулинг «Гарри Поттер», трилогии Филиппа Пульмана «Темные начала» и др.).

Несомненный научный интерес представляет осуществлённый в монографии анализ конкретных изменений, произошедших в киноискусстве, получившим новый стимул для развития, благодаря применению цифровых технологий CGI*. Именно последние предоставили кинематографу возможность создавать реальность, выходящую за пределы нашей обычной способности восприятия мира. Человек получил возможность выйти за пределы «здесь и сейчас» наблюдаемой действительности, фиксируемой посредством обычных кинокамер. По мнению Кирби, это стало одной из причин, приведших к инфантилизации популярного кино: фильмы с преобладанием CGI выглядят как волшебное шоу для ребенка. Их использование даже привело к распространению тенденции создания фильмов по примеру ранее существовавших компьютерных видеоигр, наиболее известными из которых являются «Последняя фантазия» (Final Fantasy), «Расхитительница гробниц» (Tomb Raider), «Живые мертвецы» (Resident Evil), «Рок» (Doom) и др.

Трансформации, происходящие в киноискусстве, связанные с использованием CGI, по мнению Кирби, можно рассмотреть по нескольким направлениям. Во-первых, это возможность представления разрушительных последствий таких природных катаклизмов, как смерч, цунами, астероидные ливни, изменение климата и т.д., а также представление обратного процесса восстановления разрушенного (фильмы «Смерч» Дж. де Бонта, «Столкновение с бездной» М. Ледера, «Армагеддон» М. Бэя, «Послезавтра» Р. Эммериха, «Война миров» С. Спилберга и др.). Во-вторых, CGI позволяет оживить прошлое, возродить исчезнувшие места, разрушенные здания, исчезнувшие цивилизации. Начиная с «Гладиатора» Р. Скотта (2000), с помощью CGI человек переносится в древний и средневековый мир, по возможности точно восстановленный согласно сохранившимся описаниям, присутствует на гладиаторских боях в Колизее, наблюдает за ближним боем десятков тысяч воинов, убивающих друг друга во время сражений («Александр» О. Стоуна). При этом все это воссоздается с поразительной правдивостью, делая реальным весь ужас такой войны. В-третьих, CGI позволяет мифологизировать образ, наделить обычных людей необычной силой. Приключения обычного юноши превратить в истории подъёма и падения империй.

На первый взгляд, CGI не привнесло ничего нового в кино, поскольку апокалипсис, история и миф – явления не новые для кино. Реальная революция, по мнению Кирби, является онтологической. Вопрос в том, что традиционное кино располагалось между двумя полюсами. С одной стороны, оно записывало на камеру всё, что реально происходило перед ней, чтобы передать изображения через проектор на экран, как это делали братья Люмьер, с другой стороны, оно следовало за воображением режиссера, как это происходило в фильме «Путешествие на луну» (1902) Жоржа Мельеса. На практике все фильмы смешивают оба подхода и могут рассматриваться как результат переговоров между двумя полюсами: внутренним и внешним. В кино CGI к этой онтологической структуре добавляется третий элемент. CGI находится ближе к «миру» Люмьеров, но это не наш мир; и, хотя им сознательно манипулируют, он не сводится и к содержимому головы режиссера. После таких фильмов, как «300 спартанцев» (реж. Зак Снайдер), «оцифровка более не является спецэффектом. Она превращается в концептуальную и эстетическую основу фильма, тем самым определяя новый уровень кинематографической онтологии» (Kirby, 2009:184). Она изменила реальность фильма, предоставив ему множество ярких образов и сцен, которые были бы невозможны и неосуществимы без применения новых технологий.

Одним из характерных проявлений цифромодернизма Кирби считает стремление к бесконечности повествования, и это несмотря на то, что каждый рассказ имеет конечное количество слов, сцен или эпизодов. Это особая форма непрерывности, состоящая из множества похожих и пересекающих друг друга описательных форм, каждая из которых, раскрывая рассказ внутри себя, в то же время его отчуждает. Это повествование является самостоятельным, но оно способно также бесконечно

---

* CGI - computer-generated imagery - изображения, полученные при помощи трёхмерной компьютерной графики.

дополняться, расширяться, переупорядочиваться, что рождает новое чувство «целого», которое никогда окончательно не может быть установлено. Наиболее ярким примером такой бесконечности может служить франшиза «Звездных войн» – фантастическая эпопея, включающая в себя десять кинофильмов, а также анимационные сериалы, мультфильмы, телефильмы, книги, комиксы, видеоигры, игрушки и прочие произведения. Созданная Джорджем Лукасом в конце 1970-х годов, она продолжает свое существование в новых формах до сегодняшнего дня. Помимо «Звездных войн», открытыми историями являются также «Матрица», «Властелин колец», «Пираты карибского моря» и все те истории, в которых перед героем постоянно возникают новые проблемы, требующие незамедлительного решения. Эта открытая повествовательная форма, фактически, может расширяться до бесконечности, рождая ассоциации с древним или средневековым мифом. Но способность расширяться, обновляться, не иметь завершения, не оканчиваться, реконструироваться, характерна не только для кино, но по существу и для всех проявлений цифромодернистской культуры, которая за счет такого расширения и получения новой информации становиться значительно богаче.

Как верно подмечает Кирби, в цифромодернизме очень важна роль реальности. Поэтому не удивительно, что наряду с обычным документальным кино, возникает и развивается новый жанр – эссе. В отличие от обычного документального кино, для которого характерна фиксация подлинной жизни реальных людей в тех или иных реальных ситуациях, в эссе ставится другая цель – представить людей и жизненные ситуации с точкой зрения режиссера, «направляемые» его рукой, что является новым подходом к документальному кино.

В этом же контексте нужно рассматривать и роль реалити-ТВ. Не секрет, что сегодня очень популярны различные шоу, снятые на улице или в чьем-то доме, без сценария и репетиций, без траты дорогого студийного времени и без предварительно настроенных камер. Цель таких программ - преодолеть пассивность зрителя, «заставить» его принять активное участие в формировании программ, голосуя с помощью звонка или SMS, непосредственного действия, соучастия, что, конечно же, меняет природу телевидения в целом. Цифромодернистское телевидение способствует становлению нового мышления зрителя, стимулирует его творческую энергию, возбуждает определенное душевное волнение, ибо он осознаёт свою значимость, в качестве силы, диктующей свою волю. В таких программах зритель становится автором последующих шагов развития повествования, а по существу, также и их продюсером.

Итак, концепция А.Кирби, анализирующая процессы, связанные с новым этапом технологической революции, ориентированной на применение цифровых технологий, оказывающих сильное воздействие на становление культурной ситуации современности, несомненно, ценна. Для нас важно, что в числе прочих проблем в ней рассмотрены новые возможности, предоставленные искусству, в особенности, таким его видам, как кинематограф и телевидение, которые изменив характер своего повествования (текста), получили новый стимул для развития, для обогащения своего художественного потенциала. Одновременно с этим не исключена и опасность того, что применение тех же технологий может продвинуть на ведущие позиции в культуре произведения, не имеющие подлинной художественной ценности. Эта проблема стояла перед человечеством ещё со времен древних цивилизаций. Сегодня, когда не существует каких-либо норм, моделей и принципов, указывающих на «истинные» пути развития искусства и предостерегающих от ошибочных решений, эта опасность становится ещё более реальной. Именно в этом противоречии, как нам кажется, и заключается основная проблема цифромодернизма, напрямую связывающая процесс творчества с возможностями используемой в нём техники.

Литература:

1. Kirby A. Death of postmodernism and beyond, Philosophy now, a magazine of ideas. Issue 58, 2006. https://philosophynow.org/
2. Kirby A. Digimoderizm. How new technologies dismantle the postmodern and reconfigure our culture. The Continuum International Publishing Group Inc, New York- London. 2009.

ეკა ჭაბაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

ინტერდისციპლინარული და ინტერაქტიული მიდგომა მუსიკის შექმნისას

(კვლევა ხორციელდება „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის" ფუნდამენტური კვლევების გრანტის ფარგლებში)

ინტერაქტიული ხელოვნება კაცობრიობის ისტორიაში შემოქმედებითი პროცესის წარმოების ერთ-ერთი უძველესი სახეობაა. ეს არის კოლექტიური გონის მიერ განხორციელებული ინტერაქტიული აქტი, როდესაც ერთ სივრცეში ხდება შემოქმედებითი ენერგიის აკუმულირება ერთი იდეის გარშემო. ინტერაქტიული ხელოვნების ნიმუშები ძირითადად სინკრეტული აზროვნების წიაღში იბადება და მოიცავს ინტერდისციპლინარულ მიდგომას. ძველ დროში, ამ ტიპის ნიმუშები ძირითადად საფერხულო ჟანრებით იყო წარმოდგენილი, მათ შორის, ზოგი სადღესასწაულო-გასართობი, ზოგიც რიტუალური დანიშნულებით გამოირჩეოდნენ. მათი დრამატურგიული განვითარების ფორმა უმეტესწილად გახსნილი იყო, ან ძნელად კონტროლირებადი, რაც სპეციალურად დადგენილი წესის მიხედვით ხორციელდებოდა. ხელოვნებაში თვითგამოხატვის ამგვარი ფორმა, სადაც სახელოვნებო დარგების შერწყმა ხდება (და არა მარტო სახელოვნებო), დროთა განმავლობაში მივიწყებას მიეცა. თუმცა XX საუკუნის ბოლო და XXI საუკუნის ხელოვნებაში ისევ გააქტიურდა იმ ტიპის ქმედება, როდესაც ავტორი სახელოვნებო პროდუქტის შექმნისას შემოქმედებითი აზრის გამოსახატავად ინტერაქტიულ ფორმას იყენებს. შესაძლოა, სინკრეტული აზროვნების გააქტიურება, სწორედ ჩვენი ეპოქისთვის დამახასიათებელმა, საკითხისადმი ინტერდისციპლინარულმა მიდგომამ განაპირობა. ამგვარად, ხელოვნებაში გაჩნდა მხატვრული აზრის გამოხატვის ახალი მიმართულება – მულტიმედია, რომელიც თავის თავში უკვე მოიცავს ინტერაქციას, რაც გულისხმობს ხელოვნების სხვადასხვა დარგებისთვის დამახასიათებელი თვისებების ერთმანეთში მეტაფორულ გადატანას და შერწყმას. კვლევის ძირითადი საკითხიც, სწორედ, მუსიკალურ ხელოვნებაში მიმდინარე ინტერაქტიულ პროცესებს, მათი წარმოშობისა და განხორციელების გზებს შეეხება, რომლის ფონზეც იბადება ახალი მულტიმედიური ჰიბრიდული ჟანრები.

XIX საუკუნიდან ევროპულ მუსიკაში ინტერაქტიული პროცესი ნელ-ნელა ფეხს იკიდებს და უკვე XXI საუკუნეში ძალიან გავრცელებულ მოვლენად ყალიბდება. მუსიკის შექმნისას ინტერაქტიული პროცესი შესაძლოა იყოს ან არ იყოს ინტერდისციპლინარული. მათ შორის, ინტერაქტიულ პროცესად შეიძლება ჩაითვალოს, თუნდა ინსტრუმენტარიაში ახალი ტემბრული მიგნებები, როდესაც საკრავზე მისი ნატურალური ჟღერადობის მიღმა კიდევ ჩნდება ახალი, სხვა ინსტრუმენტისთვის დამახასიათებელი ტემბრული შეფერილობები, როგორიცაა მაგალითად, ფლაუტანდო სიმებიანებში (რაც პირდაპირ ფლეიტის ტემბრზე მიუთითებს), ან, რაც საკმაოდ გავრცელებულია, ამა თუ იმ ინსტრუმენტით დასარტყამი საკრავების ტემბრისადმი მიბაძვა და ა.შ. ასეთი ტიპის ინტერაქცია ერთი დარგის ფარდლებში ხორციელდება, თუმცა ინტერდისციპლინარული მიდგომა მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის დროს წარმოადგენს სხვადასხვა სახელოვნებო, ლიტერატურული, სამეცნიერო და ა.შ. დარგების ინტერაქციის პროცესს მუსიკასთან.

დისციპლინების მუსიკასთან ინტერაქცია მხატვრული ნაწარმოების შექმნის პროცესში ვლინდება; განპირობებულია ნაწარმოების იდეის ხორცშესხმისას აზრის გამოხატვის მულტი-დისციპლინარული ფორმის წარმოსახვით. ამგვარი ინტერაქცია შესაძლებელია ნებისმიერ დისციპლინას/დისციპლინებს შორის მათთვის დამახასიათებელი ტექნიკური ხერხების მეტაფორულ-ასოციაციური გადატანით და ერთმანეთში შერწყმით. სწორედ ეს არის სინკრეტული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი გარემო, რომლის წიაღშიც იბადება ხელოვნების ნიმუში. ნაწარმოების შექმნისას ინტერდისციპლინარული მიდგომა განისაზღვრება ავტორისეული შემოქმედებითი გადაწყვეტილებებით ინსპირაციის წყაროდან და იდეიდან მოყოლებული ნაწარმოების საბოლოო საშემსრულებლო ქმედებამდე. ინტერდისციპლინარული მიდგომის რამდენიმე სახეობას გამოვყოფდი:

- იდეის დონეზე, როდესაც ავტორის ინსპირაციის წყარო არ არის მუსიკალური;
- მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებისა და მეთოდების დონეზე;
- საშემსრულებლო დონეზე ანუ ტექნიკური ან ტექნოლოგიური საშუალებების არატიპური გამოყენება;

ინტერდისციპლინარული მიდგომის პროცესის შედეგი შეიძლება იყოს როგორც მულტიმედური, ასევე არა მულტიმედიური ნაწარმოები.

არამულტიმედიურ ნაწარმოებში მხატვრულ-გამომსახველობითი წყარო მხოლოდ მუსიკალურია, თუმცა ნაწარმოების შემქმნელ სტრუქტურებში სხვა დარგიდან შემოდის მუსიკალურ ენაზე ასოციაციურად გადათარგმნილი რაიმე ელემენტი. მაგალითად, 7 მუსიკალური ნოველა „მსოფლიოს 7 საოცრება" შექმნილია დიდი ანსამბლისთვის, სადაც თითოეული საოცრება სხვადასხვა ინსტრუმენტული შემადგენლობისთვისაა დაწერილი, სწორედ ტემბრული დრამატურგიის მეშვეობით მუსიკალური ფორმა ლიტერატურული ნოველის ჟანრისთვის დამახასიათებელი თხრობის ანალოგიურად ვითარდება და ასევე ქმნის ლიტერატურული აზრის წარმოსახვითი აღქმის ილუზიას. ინსტრუმენტული ტემბრალური პალირტისა და მუსიკალური მასალის დროსა და სივრცეში განაწილების მეშვეობით მიიღწევა ანტიკური ხანის მუსიკის იმიტირება და არქაული ეპოქის გარემოს განცდითი წარმოსახვა.

მულტიმედიურ ნაწარმოებში მხატვრულ-გამომსახველობითი წყარო არა მარტო მუსიკალურია, არამედ ნაწარმოების შემქმნელ სტრუქტურებში ვხვდებით სხვა დარგებისთვის დამახასიათებელ ფორმადქმნად ელემენტებსაც, რომელიც ერწყმის მუსიკალურს და წარმოდგენილია როგორც მუსიკის ნაწილი. მაგალითად, ნაწარმოებში „ანბანი", რომელიც სათამაშო ფორტეპიანოსთვისაა დაწერილი, ვხვდებით ინტერაქციას ვიზუალთან და ლიტერატურასთან, სადაც მუსიკა იმეორებს ასო-ბგერის ჟღერადობისა და მოხაზულობის პლასტიკას. ქართული ანბანის ყოველი თანხმოვანი ასო-ბგერა შეესაბამება ინტონაციურ სეგმენტს, რომელიც იმეორებს ბგერის პლასტიკას, ხოლო ყოველი ხმოვანი გაიგივებულია რომელიმე ინტერვალურ ჟღერადობასთან. ნაწარმოების მუსიკალური ფორმა ალიატორული და დაკავშირებულია შერჩეულ ლიტერატურულ ტექსტთან, რომელშიც ყოველი ასო იკითხება და ინსტრუმენტზე სრულდება მუსიკალური ანალოგებით – ბგერის შესაბამისი სეგმენტებით.

რიგ მულტიმედიურ ნაწარმოებებში გვხვდება მოძრაობის პლასტიკის სხვადასხვაგვარი გადმოტანა, როგორცაა ფიგურის მოხაზულობის მუსიკალურად ასახვა, ან ქორეოგრაფიულ ასპექტში გადატანა, რაც საშემსრულებლო დონეზე დემონსტრირდება. მაგალითად, „სავიოლინო სონატა მანათობელა ხემით" სრულდება ბნელ დარბაზში, სადაც მხოლოდ განათებული ხემის მოძრაობა ჩანს. ამ ხერხით ვირტუალური მუსიკა ჟღერს, რაც გადადის ხედვის კატეგორიაში. ამგვარად, სმენა შეზღუდულს შეუძლია დაინახოს მუსიკა. ნაწარმოებში შუქის მოძრაობის ნახაზი წინასწარ არის გათვლილი და მუსიკალურ მასალად წარმოდგენილი. მუსიკის ვიზუალიზება ხდება საშემსრულებლო შტრიხის რიტმიზაციით.

თუ მულტიმედიური ნაწარმოები არის სახელოვნებო პროდუქტი, რომელიც განხორციელებულია ხელოვნების (და არა მარტო ხელოვნების) სხვადასხვა დარგისთვის დამახასიათებელი გამოხატვის მხატვრული თუ ტექნიკური ფორმისა და მეთოდების ერთობლიობით, მაშინ მულტიმედიის უძველესი ნიმუშები ჯერ კიდევ ჩვენსწელთაღრიცხვამდე იქმნებოდა, შესაძლოა სპონტანურადაც, თუმცა ეს ცალკე კვლევის საგანია. ძველ კულტურებში სახელოვნებო დარგები, ძირითადად, გაერთიანებული იყო. მათ შორის, მუსიკაც ინტეგრირებული იყო საყოფაცხოვრებო მოვლენებთან ან სხვა სახელოვნებო დარგებთან, ამიტომ ცალკე დარგად არ მოიაზრებოდა. სწორედ თეატრი, რომელშიც ყველა მათგანი ინტეგრირდებოდა, სინკრეტული ხელოვნების გვირგვინს წარმოადგენდა. ამ თვალსაზრისით, „საკრავების თეატრი" არქაული თეატრის მემკვიდრეა. ანტიკურ თეატრში ქორო, როგორც მუსიკალური ნაწილი, წარმოდგენის ერთ-ერთი ცენტრალური კომპონენტი იყო და არა მუსიკალური გაფორმება, როგორც მოგვიანებით, როდესაც ხელოვნება ცალკეულ დარგებად დაიყო და თეატრი გახდა სინთეზური. საკუთარ ნაწარმოებებზე დაკვირვების შედეგად მივედი დასკვნამდე, რომ უმეტესი ჩემი მულტიმედიური ნაწარმოები თავის თავში მოიცავს ერთგვარ თეატრალიზებულ ელემენტს. ამიტომ მიმაჩნია, რომ „საკრავების თეატრი" ჩემს შემოქმედებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მულტიმედიური სახეობაა. აქ ნათლად ხდება მუსიკის შერწყმა თეატრთან ანუ ინსტრუმენტალისტი ითავსებს მსახიობის ფუნქციას, ან საშემსრულებლო სივრცე შეიცავს თეატრის კომპონენტებს, იქნება ეს დეკორაცია, განათება თუ სხვა.

მაგალითად, ჩემი მულტიმედიური ნაწარმოები „პრიზმა" დაწერილია სწორედ უძველეს ლიტერატურულ-თეატრალურ ჟანრში „სატურა", სადაც შეხამებული იყო დიალოგი, პანტომიმა, მუსიკა და ცეკვა. „პრიზმა"-ში ეს ოთხი კომპონენტი წარმოდგენილია დარგებს შორის ინტერაქციის შედეგით და ყველა მათგანი ინტეგრირებულია მუსიკასთან. მაგალითად,

1. დიალოგი წარმოდგენილია პოეზიის სახით; დიალოგი მიმდინარეობს მკითხველსა და ჩანაწერს შორის. მკითხველი ლექსის კითხვისას აწარმოებს დიალოგს ჩაწერილ ლექსთან, რომელიც ამავდროულად ელექტრონული მუსიკის შრეს წარმოადგენს. ვერბალური ტექსტი ზოგჯერ მუსიკალური იმპროვიზაციის წყაროც ხდება, ანუ წარმოთქმულ ტექსტში შემსრულებლები იჭერენ ნოტების სახელწოდებებს და ასრულებენ, იმპროვიზაციის რიტმული ნახაზი კი დამოკიდებულია შემსრულებლის რეაქციაზე, თუ რა დროში აღიქვამს მარცვალს სიტყვიდან და შეასრულებს.

2. პანტომიმის ფუნქციას ასრულებს ვიდეო ინსტალაცია, რომელიც გაფანტულია სცენაზე არსებულ მუსიკოსებსა და საგნებზე, გამოსახულება წარმოადგენს მოძრავ სტერეომეტრიულ ნახაზებს, პროექცია არის მუსიკალური იმპროვიზაციის წყაროც. ნახაზებში მოცემული ასოები გაიგივებულია მუსიკალურ ბგერებთან, როდესაც ისინი ისახება რომელიმე შემსრულებელზე მეორე ინსტრუმენტალისტი უკრავს იმ ბგერას.

3. ცეკვა გაიგივებული ინსტრუმენტალისტების მოძრაობასთან, რომელიც დაკავშირებულია ასევე ვიდეო ინსტალაციასთან. შემსრულებლები მოძრაობენ ხაზებზე, რომელიც პროექტირების დროს აისახება სცენაზე.

4. მუსიკა იმპროვიზაციული და ალეატორულია; ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი კომპონენტი წარმოადგენს მუსიკალური მასალის ერთგვარ წყაროს.

სატურა „პრიზმა" დაწერილია ინტერდისციპლინარული მიდგომით და არის ინტერაქტიული ხელოვნების ნიმუში, რომელიც სინკრეტული აზროვნების პროდუქტია.

როგორც უკვე აღვნიშნე, თეატრალიზება მულტიმედიის ერთ-ერთი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებაა. მაგალითად, მულტიმედია „ბიო-რიტმები" შექმნილია სოლო ფორტეპიანოსთვის, სადაც შემოდის ქანდაკების პლასტიკა საშემსრულებლო დონეზე. ამ ნაწარმოებშიც ვიდეო ინსტალაციის ორი წყაროა მზა და ცოცხალი. გამზადებული ვიდეო არტი როდენის ქანდაკებების ფოტომასალითაა აწყობილი. ის მთლიანი ნაწარმოების დრამატურგიული განვითარების ხაზს შეიცავს და მუსიკალური ფორმის ანალოგს ქმნის, რასაც შემსრულებელიც მიყვება. ვიდეოს მონტაჟის ტემპო-რიტმი სექსულური აქტის პროტოტიპია. კულმინაციურ ადგილში გამოსახულების აჩქარება გამძაფრებულია ბესიკის ლექსის „ტანო-ტატანო" დინამიზმით, რომლის ტექსტი ისედაც მუსიკაა და შემოდის ელექტრონული მუსიკის კონტექსტში, რომელიც ხელს უწყობს ენერგიის აკუმულირებას. მზა ვიდეოს საწყის კადრებში ჩანს „ხელები" – როდენის ქანდაკება სახელად „ტაძარი" ("The Cathedral" 1908, Stone), რომლის პლასტიკა გადატანილია საშემსრულებლო მანერად და აისახება მოძრაობაში, რაც უკვე მუსიკალურ საშემსრულებლო ეფექტთან არის დაკავშირებული (ფორტეპიანოს სიმზე გამოდებულია აბრეშუმის ლენტი, რომელიც პიანისტმა უნდა ამოძრაოს მითითებულ რიტმში, რაც წარმოქმნის ბგერის ჟღერადობას). აქ ერთგვარი ქორეოგრაფიული დავალება ეძლევა პიანისტს, რომ ეფექტის შესრულებისას მისი ხელების მოძრაობა იმეორებდეს ქანდაკების პლასტიკას. ცოცხალი ვიდეო ინსტალაცია სწორედ პიანისტის ხელებზეა კონცენტრირებული და პერიოდულად ჩნდება ახლო და შორი ხედით, რომელიც კინემატოგრაფიულ მხატვრულ-გამომსახველობით ხერხს ნაფენას ანხორციელებს მზა ვიდეო-არტზე. ორპლასტიანი ვიდეო ინსტალაციიდან ერთი სტატიურია, ხოლო მეორე იმპროვიზაციული, რომელიც იმართება პროექტორიდან. ამ მულტიმედიაში ინტერაქციის რამდენიმე წყაროა მუსიკასთან შერწყმული – სკულპტურა, ქორეოგრაფია, პოეზია, კინემატოგრაფია. მთლიანობაში ნაწარმოები თეატრალიზებულია და სანახაობრივი.

დისციპლინებს შორის ინტერაქტიულმა პროცესმა და სხვადასხვა დარგებისთვის დამახასიათებელმა მხატვრული სახეების გამოხატვის ფორმების ერთ ნაწარმოებში გაერთიანებამ წარმოშვა რამდენიმე ჰიბრიდული ჟანრი ჩემს შემოქმედებაში.

ამგვარად, მულტიმედიურ ნაწარმოებში მუსიკალურ ფორმას განაპირობებს ინტერაქტივში შესული დარგების მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხები, სადაც ხშირად ჟანრი ინტერაქციაში შესული ერთ-ერთი დარგიდან ირჩევა, თუმცა ზოგჯერ ინტერაქციის პროცესში ნაწარმოების შემქმნელი კომპონენტებიდან სხვადასხვა დისციპლინისთვის დამახასიათებელი ორი ან მეტი თვისება დომინირებს, რის გამოც უკვე მუსიკალური ჟანრი განიცდის სახეცვლილებას, რაც განაპირობებს მათ ჰიბრიდულობას. ჩემს შემოქმედებაში ვხვდებით შემდეგ ჰიბრიდული ჟანრებს:

- მიკრო-ოპერა/გამოფენა „მოხეტიალე სურვილები” საკრავების თეატრისთვის; ტრადიციული თვალსაზრისით ნაწარმოები ოპერაა 5 სურათად, სადაც კაფკას გმირების პატარა ისტორიებია მოთხრობილი, დრამატურგიულად ისინი გაერთიანებული არიან მათი განუხორციელებელი მარტივი სურვილებით, რომელნიც მათივე ცხოვრებაში დახეტიალობს. ოპერის 5 სურათი ასოციაციურად გაიგივებულია, როგორც მოძრავი ნახატები, რომელიც გამოფენილია დარბაზში და ზოგჯერ მოცეკვავე-დირიჟორის ნიშანზე უძრავიც ხდება. აქედან გამომდინარე ჩნდება ჰიბრიდული ჟანრის იდეაც და ერქმევა ოპერა/გამოფენა. საკრავების თეატრი კი, არა ჟანრის ფუნქციით შემოდის, არამედ, სცენოგრაფიის განხორციელების საშუალებაა. თავისი არსით საკრავების თეატრი უფრო სტატიკურია, თეატრალური ქმედების ნაკლები ვალდებულება აქვს და ამიტომ ადვილად ანხორციელებს ნახატის იმიტაციას. თუმცა ინსტრუმენტალისტების აქტივობა მხოლოდ მუსიკის შესრულება არ არის, ისინი ხან მოქმედი გმირები ხდებიან და ვოკალისტთან შედიან კონტაქტში, როგორც მსახიობები, ხან დეკორაციის ფუნქციას ასრულებენ. მიკრო-ოპერა/გამოფენის სახელწოდებაც სწორედ იმან განაპირობა, რომ თითოეული სურათი ცალკე მიკრო-ოპერაა თავის დრამატურგიული განვითარების ხაზით და გამოფენილია, როგორც ნახატი. ამ ნაწარმოებში მუსიკაში შემოდის მხატვრობის პრეზენტირების ფორმა, რაც ინტერაქციის პროცესის ძირითადი შედეგია.
- მულტიმედიური ექსპერიმენტული პროექტი სიმფონია/გამოფენა „ხმა” ინტერდისციპლინარული მიდგომის ყველა სახეობას შეიცავს. დარგებს შორის ინტერაქციის დროს თანაბარ პოზიციაში დგას მხატვრობა და მუსიკა, თუმცა ფორმაქმნადობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სენსორული მოწყობილობები, რომელიც უკვე სამეცნიერო სფეროს წარმოადგენს. არტ-თერაპიის პროცესს რომელსაც მართავს გიდი-პერფორმერი და საშემსრულებლო ინტერაქციის შედეგია, ხორციელდება მონაწილეთა მიერ წარმოთქმული მაგიური ლექსების ბგერათა სიხშირეებით და ქანდაკება-ინსტრუმენტზე იმპროვიზაციით, მივყავართ სამედიცინო სფეროსთან. არტ-თერაპიის ნაწილია ასევე პლანეტების სიხშირეების ხმოვანი ფონი, რაც ნაწარმოებში სამყაროს მთლიანობის სიმბოლოდ შემოდის და რეზონირებს თითოეული მონაწილის სხეულთან. ასე იქმნება თანამედროვე რიტუალური პერფორმანსის ახალი ფორმა.
- „პოლიფონიური ლექსები” მუსიკისა და ლიტერატურის ინტერაქციის შედეგად მიღებული ჰიბრიდული ჟანრია, სადაც ლექსები დაწერილია მუსიკალურ პოლიფონიურ ფორმებში (მაგალითად „ფუგა”) და ვერბალური ტექსტი ჟღერს, როგორც ენის მუსიკა.
- მუსიკალური რომანი ჰოლოგრამების თეატრისთვის „ხმაური და მძვინვარება” დაწერილია უ.ფოლკნერის ერთსახელიანი რომანის მიხედვით, სადაც მუსიკა პირდაპირ თარგმნის ლიტერატურულ ტექსტს და სრულდება ფორტეპიანოზე. ვერბალური ტექსტი და ვიზუალი მაყურებელს ფაბულის აღქმაში ეხმარება სიმბოლოების მეშვეობით, რაც აზრის განვითარების ერთგვარ სასიგნალო სისტემას ქმნიან. ვერბალური ტექსტი პიანისტი-შემსრულებლის მიერ იკითხება და ტემბრულად ტრანსფორმირებული ისმის დარბაზის სხვადასხვა კუთხიდან. ამგვარად, ხმის მოდულატორების მეშვეობით იქმნება დიალოგები და ხდება პერსონაჟების გაცოცხლება. აქ ნაწარმოების აღქმისათვის შეგრძნების თითქმის ყველა ფორმაა გამოყენებული: სმენა, ყნოსვა, ხედვა, ვირტუალურად შეხებითი გრძნობა და გემო. ნაწარმოების ფორმა იმეორებს ლიტერატურულს, ხოლო თეატრის არსი მდგომარეობს შუქის, ჰოლოგრამებისა და ვიდეო ინსტალაციების ერთობლიობაში, რაც ქმნის სამგანზომილებიან მოცულობით სივრცეში ფიგურათა მოძრობის შეხებითი გრძნობით აღქმის შესაძლებლობას. ამას ემატება სუნის ეფექტიც, რომელმაც შესაძლოა გემოს რეცეფტორებზეც იმოქმედოს და ასევე შექმნას დამატებითი ვიზუალური ასოციაციები. ჩემი აზრით ამ ნაწარმოების მაგალითზე დაიბადა არა მხოლოდ ახალი ჰიბრიდული ჟანრი, არამედ თეატრის ახალი სახეობა.

განსხვავებულ დისციპლინებს შორის ინტერაქტიულმა პროცესმა და სხვადასხვა მხატვრული საშუალების ერთ სახელოვნებო პროდუქტად შერწყმამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოშვა ახალი მიმართულება ხელოვნებაში – მულტიმედია. იქიდან გამომდინარე თუ რომელი სახელოვნებო დარგია დომინანტი მულტიმედიურ ნაწარმოებში, იკვეთება მიხრილობა. ამჯერად მე, როგორც კომპოზიტორმა, ვისაუბრე მუსიკალურ მულტიმედიურ ნაწარმოებებზე და ინტერდისციპლინარული მიდგომით მათ მხატვრულ ნიმუშად ფორმირებაზე სხვადასხვა ჰიბრიდულ ჟანრებად. ამგვარად, მულტიმედიური ნაწარმოების შექმნისას ინტერდისციპლინარული მიდგომა შემოქმედებითი კვლევის მნიშვნელოვანი აქტივობაა, სადაც დისციპლინებს შორის ინტერაქციის პროცესი მხატვრულ-გამომსახვლობითი ხერხების ძირითად წყაროს წარმოადგენს, რომელსაც აქვს პოტენციალი შექმნას ახალი ფორმები და ჟანრები.

ქეთევან გოგოლაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ემერიტუს-პროფესორი

ფილოსოფიური აზრის ინსპირირება ლიტერატურიდან – მუსიკალურ კომპოზიციაში
(ი.ვ. გოეთეს ტრაგედიის „ფაუსტის" მაგალითზე)

რენესანსის ეპოქის ევროპული სამყაროსთვის, გერმანული ხალხური თქმულების გმირი – არც თუ სახარბიელო ბიოგრაფიის მქონე ფაუსტი (Iohannes (Georg) Faustus), გოეთემდეც ცნობილი სახე ყოფილა. მის შესახებ XVI საუკუნიდან გავრცელებული მრავალფეროვანი თავგადასავლები დრომ ასე შეაჯამა: დოქტორ იოჰან ფაუსტის, დიდად განთქმული ჯადოქრისა და მისნის ისტორია: თუ როგორ მიჰყიდა მან ეშმაკს დათქმული ვადით თავი, რა იხილა, განიცადა და მოიმოქმედა, ვიდრე დაუდგებოდა საბოლოო, დიახაც დამსახურებული აღსასრული. ფაუსტის პოპულარობა თითქმის XIX საუკუნემდე გაგრძელდა. გოეთეს ჯერ კიდევ ბავშვობის წლებში უნახავს ფაუსტის თავგადასავლები, რომლებსაც განასახიერებდნენ ევროპაში მოხეტიალე კომედიანტები და თოჯინების თეატრის მსახიობები. ამ ნახევრად რეალურმა და ნახევრად გამოგონილმა გმირმა, სავარაუდოდ ბავშვობის წლებიდან იმდენად ძლიერი ზეგავლენა მოახდინა გენიალურ ხელოვანზე, რომ მან თავისი ცხოვრების საუკეთესო წლები (1800-1831) მიუძღვნა ამ თემაზე მუშაობას.

ტრაგედიის ძირითადი დრამატურგიული კვანძი პროლოგშივე იკვრება: ზეცაში უფლის, მთავარანგელოსთა და მეფისტოფელს შორის ადამიანთა მოდგმის შესახებ ბჭობა და გადაუჭრელი დავა, **უფლისა და მეფისტოფელის დანიძლავებით სრულდება.** ჭეშმარიტების დასადგენად, უფალი დედამიწაზე განსწავლულ პიროვნებას – დოქტორ ფაუსტს შეარჩევს. უფალს იმდენად სჯერა მეცნიერის კეთილგონიერების, რომ მის გამოსაცდელად მეფისტოფელს ნებას დართავს: **თუ შეიძლებს – აცდუნოს იგი!**

ვინ არის გოეთეს ფაუსტი? განდეგილად მცხოვრები, ხანდაზმული მეცნიერი მრავალმხრივ და საფუძვლიან ცოდნას ფლობს; მაგრამ სულიერი სიცარიელე დაუფლებია. **1)** იგი ვერ ეზიარა ჭეშმარიტებას და აღიარებს: **„რა ბრიყვიც ვიყავ, დავრჩი იმადვე, მისხალი ჭკუა ვერ შევიმატე..." 2)** თუმცა მას **ამპარტავნობაც დაუფლებია:** გადაშლილ წიგნში – მაკროკოსმოსის სულთა სამყაროს ნიშნების ყურებისას, იმდენად ნათელში მოიაზრებს თავს, რომ კითხულობს: **ვარ მე ღმერთი?** (,,Bin ich ein Gott? Mir ist so licht"). ახალი აღქმის გერმანულად თარგმნისას, არ თაკილობს ტექსტის რევიზიას: ,,დასაბამითგან იყო სიტყვა. განა უმჯობესი არ იქნებოდა ეწეროს: **„დასაბამითგან იყო ქმედება..." 3)** ფაუსტი აღიარებს, რომ **მის გულ-მკერდში ორი სული ცოცხლობს;** ორივე ცდილობს ერთმანეთისგან დაშორებას და მიელტვიან: „ერთი – განცხრომას... მეორე – ზენარულ გრძნობას...".

ფაუსტის ბუნების ორსახოვნებამ და სულიერმა მერყეობამ განაპირობა მის ცხოვრებაში მეფისტოფელის შემოჭრა, რომელმაც განდეგილი იმ სხვა, მიწიერი ცხოვრების გასაცნობად დაიყოლია, რომელსაც იგი შეფარვით მუდამ ელტვოდა. განდეგილის სურვილების შესრულების **გასამრჯელოდ, მეფისტოფელი მისგან სულს მოითხოვს;** სისხლით დაწერილი ნიძლავის პირობის შესრულება განხორციელდება მაშინვე, როგორც კი განცხრომით და ტკბობით აღვსილი ფაუსტი წარმოთქვამს სიტყვებს: **„შეყოვნდი წამო! შენ მშვენიერი ხარ!"**

ვინ არის გოეთეს აზრით მეფისტოფელი: იგი მეტად უარყოფითი არსებაა. MEPHISTOPHELES – გერმანულ ტექსტში ფაუსტის მეგზური ეშმაკის სახელია. ეტიმოლოგიური ვარიანტებიდან მას ყველაზე სწორად ებრაული სიტყვა მიესადაგება: MEPHIZ + TOPHELE – მაცდუნებელი მატყუარა. **მეფისტოფელის ძირითადი მახასიათებელია – ნიჰილიზმი:** ღმერთის შეკითხვაზე: ხედავს თუ არა დედამიწაზე რამე კარგს?ბოროტი სული გადაჭრით პასუხობს: „არა, უფალო, მე იქ მუდამ მხოლოდ ცუდს ვხედავ!" **საზოგადოდ, მუდმივად უარყოფითის წარმოჩენა – ბოროტის სიმბოლოა**. მისი შეხედულებით, ადამიანი – დედამიწის ის პატარა ღმერთია, რომელიც ციური სხივის ნაპერწკლით მოპოვებული გონების გამო ამაყობს, თუმცა ქმედებით – „ლამის მხეცებს მხეცობაში გადააჭარბოს". ფაქტიურად, ზეცაში მეფისტოფელმა ანალოგიური სიტყვებით დაუხასიათა უფალს ფაუსტი: **„ცისგან სხვა არა, უნათლესი ვარსკვლავი ნებავს, მიწისგან ყველა უამესი სიამე სოფლის".**

ვინ არის მარგარეტე (რომელსაც მხოლოდ ფაუსტი ეძახის გრეთჰენს)? იგი გლეხის ქალია, ახალგაზრდა, უმანკო და შრომისმოყვარე. მის შესახებ თვით მეფისტოფელიც მხოლოდ დადებითი აზრისაა: „აღსარებაზე იყო მღვდელთან...მონანიება არც კი სჭირდება, ვერ გამოვიჩენ მის მიმართ ძალას...” ტრაგედიის განვითარება განაპირობებს ბოროტი (მეფისტოფელის) და მაცდუნებელი (ფაუსტის) ძალების მარგარეტეზე ზემოქმედებას; ახალგაზრდა კაცით მოხიბლული ქალიშვილისაგან ღრმა აზრის მატარებელი პასაჟია ფაუსტისადმი მიმართულ სიტყვებში: „როცა ყურს გიგდებ, თითქოს გთანხმდები,მაგრამ გეტყობა რაღაც ზიანი, ვხედავ, რომ **არ ხარ შენ ქრისტიანი...”** სნორედ ქრისტიანული რელიგიის ღრმა რწმენა, ბოროტი ძალის ზემოქმედებით ჩადენილი უმძიმესი ცოდვის მონანიება, დამსახურებული სასჯელის მიღება იხსნის მას ჯოჯოხეთიდან. ტრაგედიის ბოლოს, გრეთჰენი ფაუსტის ტანჯულ სულსაც იხსნის მეფისტოფელისგან და აიტაცებს ზეცაში.

გოეთეს ტრაგედია კომპოზიტორების (ფ.მენდელსონი, ჰ.ბერლიოზი, შ.გუნო, ა.ბოიტო, რ.ვაგნერი, რ.შუმანი, გ.მალერი, ფ.ლისტი....) შთაგონების წყაროდ იქცა.

ლისტმაც მრავალგზის მიმართა ტრაგედიის თემას: „ფაუსტ-სიმფონია” (1854), ორი ეპიზოდი „ფაუსტ-ლენაუდან: „ღამის სვლა” და „ცეკვა სოფლის დუქანში” (ცნობილი „მეფისტო-ვალსი”, 1860), „II მეფისტო-ვალსი” (1880), სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე დაწერა „III მეფისტო-ვალსი” და „მეფისტო-პოლკა”.

ფერენც ლისტის შემოქმედებაში „ფაუსტიანას” მწვერვალს წარმოადგენს 1852-1953 წლებში ფორტეპიანოსთვის დაწერილი **h-moll სონატა**. მას პროგრამული სახელწოდება არ გააჩნია, მაგრამ „ფაუსტ-სიმფონიასთან” თემატური მსგავსების გამო, მკვლევრები მას უპირობოდ მიიჩნევენ გოეთეს ტრაგედიის საუკეთესო ინტერპრეტაციად მუსიკაში. გოეთეს ტრაგედიის მთელი ცხოვრების მანძილზე შესწავლამ და დაკვირვებამ, ლისტი საბოლოოდ **h-moll სონატის** შექმნამდე მიიყვანა.

ტრაგედიაში გოეთესეული ფაუსტის ბედი თავიდანვე განსაზღვრულია:

- მეფისტოფელმა ფაუსტს მხოლოდ ფიზიკური სიჭაბუკე აღუდგინა;
- მარგარეტემ კი – გაახალგაზრდავებული და ყოველივე დიადისა და მაღალის მიმართ გახსნილი სული;
- ფაუსტის დაცემა სრულდება გრეთჰენისადმი ცდომილებით;
- ეს დაცემა შემდგომში გარდატეხის იმპულსად იქცევა, რაც შემდგომ ფაუსტის აღმასვლას მისცემს იმპულსს. .

ლისტმა – ყველა კომპოზიტორისაგან განსხვავებული, **ერთ ნაწილად შეკრული მუსიკალური ნაწარმოების დრამატურგიული სქემა შექმნა**. ტრაგედიის ორივე ნაწილში მოხსენიებული ასობით პერსონაჟიდან **ფოკუსირება სამ ძირითად გმირზე მოახდინა, გაათანაბრა მათი პიროვნული მნიშვნელობა** და ადამიანთა მოდგმის განმაზოგადებელი მუსიკალური სახე/ხატები შექმნა;

- **ლისტმა მონოთემატიზმის ხერხს მიმართა** და სამი – უკიდურესად განსხვავებული გმირი – ერთი თემატური მასალით დაახასიათა.
- **ლისტის h-moll სონატის** არაორდინალურ ფორმაში განთავსებულ მუსიკალურ მასალაზე მუშაობისას, დავეყრდენი შ.ასლანიშვილის მიერ შედგენილ სქემას (ასლანიშვილი, 1967), რომელმაც ხელი შემიწყო ლისტის მიერ მუსიკაში ინსპირირებული ფილოსოფიური აზრის ჩემეული ვარიანტის ამოცნობაში.

სონატის შესავალში (**Lento assai**, ბანის რეგისტრში გატარებულ **ორ დაღმავალ გამას** – ბედისწერის, ზე-თემის, ღმერთის თემის და ა.შ. თემად იხსენიებენ – დრუსკინი, ცუკერმანი, ხოჯავა და სხვა.

- ფრიგიულ კილოში დაწერილი **პირველი გამა** და აღნიშნული კილოს <u>**არისტოტელესეული**</u> განსაზღვრება – **ექსტატიკური (exstatis),** ჟრერადობით სრულად შეესაბამება გოეთეს ტრაგედიის პროლოგში, უფალსა და მეფისტოფელს შორის დადებული **ნიძლავის ემოციურ დატვირთვას.** ბანშივე გატარებული II – **უნგრული გამა** – კიდევ უფრო განამტკიცებს ტრაგედიის ლისტისეული წაკითხვის არაორდინალობას. აღნიშნული დაღმავალი სვლა, მთელი სონატის მანძილზე, ყველა კრიტიკულ, საკვანძო ნაგებობაში ტარდება. მოცემულ ლიტერატურულ და ასევე, მუსიკალურ ნაწარმოებში დასმული ზოგადსაკაცობრიო პრობლემის გათვალისწინებით, მივიჩნევ რომ ლისტმა მუსიკაში გაახმოვანა უფალსა და მეფისტოფელს შორის დადებულ ნიძლავში ჩადებული **არა მხოლოდ ერთი ადამიანის (ფაუსტის), არამედ ზოგადად – კაცობრიობის ბედისწერის საიდუმლო.**

• **<u>შესავალში</u>** 3 თემატური მასალის ექსპონირება განხორციელდა: ე.წ. **ბედისწერის** (1-7 ტტ) /**ფაუსტის** (8-13 ტტ) და **მეფისტოფელის** (14-17 ტტ).

Allegro energico-ში მოცემული **ფაუსტის თემა გვაუწყებს, რომ** ეს არაა გოთურ სენაკში გამოკეტილი, მერყევი ხასიათისა და ცხოვრებაზე გულაყრილი გოეთეს მოხუცი მეცნიერი. **სონატის შესავალში ფაუსტის გამოჩენა**, მუსიკალური მასალის ქმედითი ხასიათი, ფორტეპიანოს მთელ დიაპაზონზე დაუფლებული (და ფაქტიურად ექსპოზიციამდე გაბატონებული) თემა, გვაცნობს სულ სხვა **ფაუსტს:** ლისტი ბგერწერის ვირტუოზული ხერხებით ხატავს ზე-ადამიანის **ენერგიულ და ნებელობით აღსავსე** მუსიკალურ სახე/ხატს – **სწორედ ისეთი ფაუსტისას, რომლისკენაც მთელი ტრაგედიის მანძილზე მიილტვის გოეთეს ლიტერატურული გმირი!** თუმცა ფაუსტის მუსიკალური სახე/ხატის შემდგომი განვითარება გარკვეულწილად ექვემდებარება ტრაგედიის დრამატურგიას.

ფაუსტის თემას იქვე, მე-14 ტაქტიდან ბანში ჩაენაცვლება **მეფისტოფელის** ავისმაუწყებელი, ბოროტი დაჟინებით აქცენტირებული უხეში ბგერები; ანტაგონისტური გმირების დასახასიათებლად ლისტის მიერ სახეშეცვლილი მონო-თემაა გამოყენებული, რამაც ზოგ მკვლევარს მისცა საბაბი მიეჩნია, რომ მეფისტოფელი – ეს ფაუსტის ირონიული (ამობრუნებული) მხარეა. ამ შეხედულებას გარკვეულწილად აღრმავებს: ფაუსტის მიერ ნაწარმოების დასაწყისშივე თავისი ორსახოვნების აღიარება, მისი ბოროტი ძალისადმი საკუთარი ნებით დამორჩილება, ხორციელი განცხრომისაკენ სწრაფვა. გოეთესაგან განსხვავებით, **ლისტმა ფაუსტის მუსიკალური სახე/ხატი** გამოჩენისთანავე ისეთი შარავანდედით შემოსა, რომ მისი მორალური დაცემა, მხოლოდ ზებუნებრივი ბოროტი ძალის დახმარებით შეიძლებოდა.

ექსპოზიციის I ნაწილი იწყება 32-ე ტაქტიდან, სადაც ერთდროულად ტარდება – ზედა რეგისტრში ფაუსტის და ბანში – მეფისტოფელის თემები. აქედან ამოქმედდა ფაუსტისა და მეფისტოფელის ტანდემი. მუსიკის ფაქტურა თანდათან უმძაფრეს სახეს ღებულობს და ფაქტიურად მოიცავს ფორტეპიანოს მთელ კლავიატურას. **დაპირისპირებამ – კაცობრიობის ბედი უნდა გადაწყვიტოს. დაამტკიცოს სატანასთან მიმართებაში ადამიანის უპირატესობა**. **ექსპოზიციის II თემა Grandiozo (D-dur)** დიდებული ქორალია! იგი იმედის მომცემია, რამეთუ მტკიცდება სინათლის ძალა! <u>ქორალის</u> თემა ადამიანის ამაღლებული სულის სიდიადისადმი მიძღვნილი ჰიმნია, რომელიც 120-ე ტაქტზე D-dur-ის V7-ზე ფერმატათი მთავრდება. **ექსპოზიციის II ნაწილში** – (120-140 ტ.) ჟღერს **ნოქტიურნის ტიპის** მუსიკალური ნაგებობა, რომელიც ფაუსტის გმირული და ნებელობით აღსავსე თემის – რომანტიზმით შეფერადებული, მხოლოდ გაორებული და მერყევი სულის ანარეკლია (იგი თანდათან, ჯადოქრობის ზეგავლენით ეცემა სულიერად). 141-ე ტაქტიდან ჩნდება დაჟინებული, აქცენტირებული ფორშლაგებიან ბგერებზე გაჟღერებული **მეფისტოფელის თემა,** რომელიც 153-ე ტაქტიდან თითქმის შეუჩერებლად გადაიზრდება **cantando espressivo-**ში. სულ ახლახან გაჟღერებული მეფისტოფელის სარკასტული თემა ტემპო-რითმისა და თანხლების ცვლილებით, გარდაიქმნება მუსიკალურ ლიტერატურაში ერთ-ერთ ყველაზე ამაღლებულ, სიყვარულის და სინაზის გამომხატველ მელოდიად. საგულისხმოა, რომ კომპოზიტორმა **მარგარეტეს** დასახასიათებლად გამოიყენა მონო-თემის არა ფაუსტისეული, არამედ მეფისტოფელის მუსიკალური მასალა. მეფისტოფელური თემის გენიალური ტრანსფორმაციით, ხილული გარდასახვით ლისტმა მარგერეტე (გრეთჰენი) პირველივე გამოჩენისთანავე აღამაღლა ბოროტ ძალაზე. სონატაში ამ თემის ყოველი გატარება, მის სულიერ გაძლიერებას, კიდევ უფრო განამტკიცებას აჩვენებს. <u>კადენციური ფორმა პასაჟებით ამთავრებს I ნაწილს.</u>

<u>დამუშავების</u> (C-dur) I ნაწილი მოიცავს 205-330 ტაქტებს; იწყება C-dur-ის T4/6-ით. ფაუსტის სახე/ხატი ვითარდება ახალი თემატური მასალით, ატონალური აკორდებით; ქრომატიული სვლები და არასტანდარტული მოდულაციები, გადიდებული და შემცირებული ინტერვალების მოუსვენარი, მშფოთვარე თანმიმდევრობები ზედმიწევნით მიესადაგება ფაუსტის მერყევი პიროვნების ფსიქოლოგიურ დატვირთვას.

<u>დამუშავების II ნაწილი</u> (330-458-9 ტ.). იგი დამუშავებაში აერთიანებს <u>Andante sostenuto-ს</u> (Fis-dur). ეს ნაწილი წარმოდგენილია სონატური ალეგროს ფორმით და წარმოადგენს სონატას – სონატაში.

ფუგატო Allegro energico (იგი შეესაბამება ციკლური ფორმის III ნაწილს). **b-moll** – მთავარი გმირების თემატური მასალა ინტონაციურად ამ ყველაზე მძიმე ტონალობაში ტარდება. ლისტის განუზომელი შემოქმედებითი ფანტაზიის წყალობით, ფუგატოს პოლიფონიური ფაქტურა არა მხო-

ლოდ სმენისთვის, არამედ მხედველობისთვისაც ნათლად წარმოაჩენს მეფისტოფელთან გარიგებული ფაუსტის სრულ კრახს: იგი თხოვს მეფისტოფელს გრეთჰენის ციხიდან დახსნას და გადარჩენას. იგი ლოგიკურ პასუხს ღებულობს: განა თვით ფაუსტი არ იყო მისი შემცდენელი და ჯალათი? მეფისტოფელმა ორივე მათგანი ბოლომდე დასცა სულიერად; მათი სულიერი აღდგენა მხოლოდ კათარსისის შედეგად შეიძლება. მარგარეტმა უარი თქვა მეფისტოფელის დახმარებით ციხიდან გაქცევაზე, მიიღო დამსახურებული სასჯელი, რითაც სული გადაირჩინა.

Repriza (531 ტ-დან). **გოეთეს ჩანაფიქრის თანახმად,ფაუსტის დაცემა სრულდება გრეთჰენისადმი ცდომილებით.** თანდათან მუსიკალური მასალა აღმავლობით ხასიათს იძენს. ფაუსტი მოხუცდა, დაბრმავდა, მაგრამ ის ახლა ისე, როგორც არასდროს, უახლოვდება ცხოვრების ნამდვილი საზრისის არსს. მისი თემა გადაწყვეტილებით აღსავსე და დაჟინებულია. მეფისტოფელის მუსიკალური მასალა იჭრება ფაუსტის ხმოვან სივრცეში. **Coda – Stretta quazi Presto – (643-50-759-60)** ფაუსტმა გაიცნო მიწიერი ცხოვრება და უკვე იცის: მხოლოდ ისეთი **ქმედება და საერთო საქმე მიანიჭებს სიცოცხლეს სისავსეს**, რომელიც ერთნაირად სჭირდება და ათავისუფლებს ყველას.! იგი ბედნიერია... გამართლდა ახალი აღქმის თარგმნისას წარმოთქმული მისი სიტყვები: **„პირველთაგან იყო ქმედება...” და არა სიტყვა...** იწყება Allegro moderato – ჩუმად და დაჟინებით ჟღერს მეფისტოფელის თემა. იგი მოუთმენლად ელოდება ფაუსტის სულის დაუფლებას, მის უკანასკნელ სიტყვებს... პასუხად პიანისიმოზე გაისმის ფაუსტის სრულიად დაძაბუნებული თემა, რომელსაც ფინალისკენ აგრძელებს იდუმალებით მოსილი აკორდები: **ფაუსტმა უკვე ჰპოვა სიცოცხლის ჭეშმარიტი არსი**! იგი მშვიდად ელოდება სიკვდილს: **...შეყოვნდი წამო!** ფაუსტის სულს გრეთჰენი აიტაცებს ზეცაში...

„ზეცაში დადებული სანაძლეო წააგო მეფისტოფელმა” (გოეთე). სონატას ასრულებს პიანისიმოზე გატარებული ბედისწერის თემა: **ლისტმა სონატის დასაწყისში გაჟღერებული კაცობრიობის ბედისწერის საიდუმლო ღიად დატოვა...**

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., h-moll სონატის სქემა (ხელნაწერი, ლ.გოგოლაძის არქივი), თბილისი, 1967.
2. გოგოლაძე ქ., ლისტის h-moll სონატა, სამეცნიერო შრომების კრებული „ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები” V, თბილისი, 2013.
3. გოეთე ი.ვ., „,ფაუსტი”, თბილისი, 1962.
4. კვესელავა მ., გოეთე ი.ვ., „ფაუსტი”-ს შესავალი, თბილისი, 1962.
5. ხოჯავა რ., რჩეული ნაწერები, თბილისი, 2010.
6. Аристотель., «Политика», VIII 7, 1342b.
7. Эккерман П., Разговоры с Гете последние годы жизни, Москва,1986.

გრაფიკული ილუსტრაციები. ავტორი: ქეთევან გოგოლაძე.

გრეთჰენი.

ფაუსტი და მეფისტოფელი.

მაკა ვირსალაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

პოლისტილისტიკის გამოვლენის თავისებურებები მაკა ვირსალაძის ზოგიერთი ნაწარმოების მაგალითზე

სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიდან ფრაგმენტების დასესხება ჩემთვის, როგორც კომპოზიტორისთვის, უპირველეს ყოვლისა, დროის უწვეტობის გამოხატულებაა, რადგან ჩემთვის აწმყო არ არის მხოლოდ ამ წუთას არსებული, არსაიდან დაბადებული რეალობა, არამედ წარსულიდან გადმოსული იდეების, აზრებისა და ფაქტების ერთგვარ გაგრძელებაა. ქვემოთ მოყვანილ ნაშრომში შევეცდები მეტნაკლებად გავშალო სწორედ განსხვავებულ კომპოზიტორთა ფრაგმენტების დასესხების საკომპოზიტორო ხერხი, თუ რა საფუძველი ჰქონდა მას და რას ეყრდნობოდა იგი ბოლო პერიოდის მუსიკალურ ხელოვნებაში.

გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში გამოიკვეთა ძველი მხატვრული სახეების აღქმის ახალი პარადიგმები. სახელდობრ, ახლის და ძველის მონაცვლეობა ჩნდება არა როგორც ახალი – ძველის სანაცვლოდ, არამედ როგორც ტრადიციის აღქმის საშუალება, მისი ხელახალი დაბადება. ამგვარად, XX საუკუნის ადამიანი ხდება სხვადასხვა ეპოქის თანამედროვე (Анохина, 2009:129-130), ერთდროულად არსებობს სხვადასხვა ეპოქებში და სხვადასხვა „სამყაროებში". პოსტმოდერნიზმის კვლევა ჩვენი ნაშრომის მიზანს არ წარმოადგენს, მას შევეხეთ მხოლოდ იმიტომ, რომ პოლისტილისტიკა, როგორც საკომპოზიტორო ტექნიკა, სწორედ პოსტმოდერნის წიაღში დაიბადა.

აღიარებული ფაქტია, რომ გასული საუკუნის შუა პერიოდში მომხდარმა სოციოკულტურულმა ცვლილებებმა საფუძველი მოუმზადა მხატვრულ მიმართულებას – პოსტმოდერნიზმს (Ильичева, 2011:182-186). პოსტმოდერნიზმმა ხელოვნების ყველა დარგში, მათ შორის მუსიკაშიც იჩინა თავი. მისი (პოსტმოდერნიზმის) დამახასიათებელი თვისებებია: დიდი სტილების დიფუზია, არაერთი განსხვავებული მუსიკალური ენის ეკლექტიკური შერწყმა, სურვილი იმისა, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ჩართო მსოფლიო კულტურის გამოცდილება მისი ირონიული ციტირების გზით. ერთი ნაწარმოების შიგნით ერთიანდებიან სხვადასხვა ეპოქებიდან ნასესხები განსხვავებული სტილები. ამასთანავე, აღსანიშნავია, რომ განსხვავებულ სტილთა ურთიერთქმედება არსებობს მუსიკალური შემოქმედების დასაბამიდანვე, საკმარისია გავიხენოთ აღორძინების ეპოქაში გავრცელებული Cantus firmus-ის ტექნიკა, ბაროკოს პერიოდში – ქორალების დამუშავება, ასევე XV-XVIII საუკუნეებში არსებული პაროდიის, კვოდლიბეტის, პოპურისა და პასტიჩოს ჟანრები, XVII საუკუნიდან ოპერებში ციტატების გამოყენებისა და სტილთა მონაცვლეობის ხერხები. განსხვავებულ მხატვრულ ენათა ურთიერთქმედება XX საუკუნეში იძენს სტილების შერევის ხაზგასმულ ფორმას, როდესაც ერთ ნაწარმოებში სხვადასხვა სტილის გამოყენება ამ ნაწარმოებისთვის მნიშვნელოვან მოვლენად იქცევა, ანუ იმას, რასაც გასული საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული, პოლისტილისტიკას უწოდებენ. ახალი პარადიგმა შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც იდეის დონეზე ასული ტექნიკა (სოკოლოვის გამონათქვამი, ბულეზის აზრის პერიფრაზი; Соколов, 1998:2-8; Соколов, 2004:321), ასევე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ, როგორც არა მხოლოდ მხატვრული ხერხი, არამედ სამყაროს აღქმის დანახვისა და მოსმენის საშუალება (Чигарёва, 2012:368; Чигарёва, 2005:431-450).

პოლისტილისტიკის ტიპოლოგია, ანუ მუსიკალური ნიმუშების გამიჯვნა პოლისტილისტიკის ამა თუ იმ თვისებების მიხედვით არც თუ ისე მარტივ საკითხს წარმოადგენს. ამასთან დაკავშირებით განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. შევეცადე მეტად გავრცელებულ და ამასთანავე ლოგიკურ მიდგომას დავეყრდნო (აქვე აღვნიშნავ, რომ არ განვიხილავ პოლისტილისტიკას ინტერტექსტუალობის კონტექსტში).

პოლისტილისტიკის ტიპების დადგენისას, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას აქცევენ ნაწარმოებში გამოყენებულ სტილთა კონტრასტის დონეს. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთი არსებული მოსაზრებით გამოყენებულ სტილთა შორის კონტრასტის უქონლობის შემთხვევაში, პოლისტილისტიკაზე საუბარიც კი ზედმეტია. მაგრამ ვფიქრობ, რომ არცთუ იშვიათად, ზღვარი

კონტრასტულ და მახლობელ სტილებს შორის შესაძლოა საკმაოდ პირობითი იყოს, რაც თავის მხრივ ართულებს პოლისტილისტიკისადმი მიკუთვნილობის დადგენას, რითაც სცილდება მოვლენის კვლევის არსს, თუნდაც საკომპოზიტორო ტექნიკის და საკომპოზიტორო ხერხების ტიპოლოგიის კუთხით. პირადად მე ვეყრდნობი რუსი მუსიკოლოგის – ჩიგარიოვას ტიპოლოგიას, რომელსაც თავის მხრივ, შტოქჰაუზენის მიერ შემოთავაზებული ტერმინოლოგია უდევს საფუძვლად (Чигарёва, 2005:431-450), სახელდობრ, მის კვლევაში ვკითხულობთ, რომ სტილისტური შრეების კონტრასტის დონის მიხედვით შეგვიძლია კოლაჟური და სიმბიოზური ტიპის პოლისტილისტიკა განვასხვავოთ (შტოქჰაუზენის ტერმინი - Савенко, 1985:9; Савенко, 1983:99; Савенко, 1995:23; Савенко, 1982:117-122.).

ტერმინი „სიმბიოზური" ნასესხებია ბიოლოგიიდან, რაც გულისხმობს ორი მცენარის ერთდროულ უვნებელ არსებობას, მუსიკაში კი ორი სტილის ურთიერთშემავსებელ და არა კონფლიქტურ თანაარსებობას, განსხვავებით კოლაჟური ტიპის პოლისტილისტიკისგან. კოლაჟი ფრანგული სიტყვაა და ჩაწებებას ნიშნავს. მუსიკაში მხატვრობიდან გადმოვიდა, სადაც უცხო მასალის „ჩაწებებას", მუსიკაში კი, კონტრასტული სტილისტური მასალის დაპირისპირებას გულისხმობს.

პოლისტილისტიკას არც ქართველმა კომპოზიტორებმა აუარეს გვერდი. წინამდებარე ნაშრომში სწორედ ამ ფაქტის დამადასტურებელ ზოგიერთ ნიმუშს განვიხილავთ (ზემოთ მოყვანილი კლასიფიკაცია კი სწორედ ამ ნიმუშების განხილვისას გამოგვადგება).

პოლისტილისტიკის ნიმუშებს საკუთარი შემოქმედების მაგალითზე განვიხილავ.

ლიტურგიკული სიმფონია უსამართლოდ რეპრესირებულთა, მათ შორის ჩემი ბაბუის – დავით ვირსალაძის ხსოვნას მივუძღვენი. ეს მიძღვნა განსაზღვრავს ნაწარმოების საერთო სახეობრივ და ემოციურ განწყობას, სახელდობრ, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებას, სულიერების ზეიმის ფონზე ყოფიერების ტრაგიზმის ჩვენების სურვილს.

აქ გამოიყენება პოლისტილისტიკის განსხვავებული ხერხები, პირველი ნაწილის ბოლოს გვაქვს ციტატა, რომელიც კონტრასტულად უპირისპირდება წინა მასალას და შესაბამისად, კოლაჟური პოლისტილისტიკის ნიმუშს წარმოადგენს. ეს არის მოცარტის საფორტეპიანო ფანტაზია V 397 რე მინ. (I ნაწილი ტტ. 81-90). მე-2 ნაწილის დასაწყისში იგივე ციტატა იმიტაციურ დამუშავებას განიცდის და ავსებს მთელ საორკესტრო ქსოვილს (მე-2 ნაწილი ტტ. 5-12), შესაბამისად იგივე მუსიკალური ფრაგმენტი სიმბიოზურად არის გამოყენებული. მე-3 ნაწილში (მე-3 ნაწილი ტტ. 1-10) ავტორი კომპლექსური აკორდული ხმოვანებებით, პარალელური ოქტავების, კვარტკვინტაკორდების მონაცვლეობით ცდილობს ქართული საგალობლის სტილიზაცია შექმნას. ასევე გვაქვს ავტოციტატაც, მე-3 და მე-4 ნაწილების მიჯნაზე ერთდროულად ჟღერს შერეული გუნდისათვის დაწერილი მაკა ვირსალაძის ანუ ჩემი ორი ნაწარმოების – „Alma Mater"-ის და „წმიდაო ღმერთო"-ს აუდიო ჩანაწერი ან ცოცხალი შესრულება. გუნდის ჟღერადობა სიმბიოზურად ერწყმის ორკესტრში მჟღერ მუსიკალურ მასალას, რადგან ორი საგუნდო ნაწარმოების ერთდროულობა არ უპირისპირდება ორკესტრის სონორულად შეფერადებულ ატონალურ ხმოვანებას. მე-4 ნაწილში კოლაჟური პოლისტილისტიკის გამოყენების კიდევ ერთი შემთხვევა გვაქვს (მე-4 ნაწილი ტტ. 53-55). ეს არის ი.ს. ბახის საორღანო ქორალური პრელუდია დო მინ., რომელიც ინტონაციურად და ფაქტურულად მკვეთრად უპირისპირდება მანამდე და შემდგომ მჟღერ მასალას, მაგრამ თავისი სახეობრიობით შერწყმულია უიმედობის საერთო განწყობაში და თითქოს ხაზს უსვამს ადამიანური ყოფის ტრაგიზმს.

ავტორს ამოძრავებს სულიერების ძიებაში ეპოქების შორის დიალოგის დამყარების სურვილი. თუ პირველი ნაწილის ბოლოს ციტატა იკარგება ყოფიერების რუტინულობაში, მეორე ნაწილში ბრძოლის შედეგად სულიერება იმკვიდრებს ადგილს. მესამე ნაწილსა და მეოთხეს შორის ჩასმული ავტოციტატა სულიერების ზეიმის დამადასტურებელია. თუმცა, მეოთხე ნაწილი კეთილისა და ბოროტის, ამაღლებული სულიერებისა და ყოფითი რუტინულობის მუდმივი შებრძოლების სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენს. ლიტურგიკული სიმფონიის სხვადასხვა ნაწილში ვხვდებით როგორც კოლაჟური, ასევე სიმბიოზური პოლისტილისტიკის ნიმუშებს, ხერხების მხრივ გვაქვს ციტატა და ავტოციტატა, ასევე სტილიზაცია.

კოლაჟური პოლისტილისტიკის ნიმუშს ვხვდებით საფორტეპიანო ნაწარმოებში „მილენიუმი". ნაწარმოებში ერთმანეთს კალეიდოსკოპურად ენაცვლება ნელი, იდუმალებით სავსე ინტონაციები და დინამიური თუ ენერგიული მონაკვეთები, რაც სიმბოლურად საუკუნის მოვლენათა ცვალებად

ემოციურ პალიტრას გულისხმობს. მოცემულია კოლაჟი-ციტატა რაველის საფორტეპიანო კონ-ცერტიდან, რაც საუკუნის დასაწყისის მაჯისცემის გადმოსაცემადაა გამიზნული.

პოლისტილისტიკის დაახლოებით მსგავს გამოყენებას აქვს ადგილი სოლო ვიოლინოსა და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის დაწერილ ნაწარმოებში „Perpetuo", აქ ნაწარმოების თავსა და ბოლოში ციტატა სტრავინსკის „რექვიემის" „Lacrimosa"-დან მკვეთრად ემიჯნება დანარჩენ მუ-სიკალურ მასალას და თითქოს ერთგვარ აუდიო ჩარჩოში აქცევს ნაწარმოებს. „მილენიუმის-გან" განსხვავებით, აქ კოლაჟი კონტრასტულად კი არ კვეთს ნაწარმოებს და კუნძულივით კი არ გამოიკვეთება ნაწარმოების შუაში, არამედ შემოფარგლავს მუსიკალურ ჟღერადობას.

სიმბიოზური პოლისტილისტიკის ნიმუშს ვხედავთ სოპრანოსა და კამერული ორკესტრისთვის დაწერილ ნაწარმოებში „ათასი სარკის მიღმა". აქ საწყისი მოტივი დებიუსის საფორტეპიანო პრე-ლუდია „ნაბიჯები თოვლზე" თითქოს ამოიზრდება მანამდე მჟღერი მასალიდან და მერე მთელი ნა-წარმოების მანძილზე თითქოს მის მეტამორფოზებს ვისმენთ. სამნაწილიან ციკლში დებიუსის მო-ტივი ხან სევდიანად, ხან ლირიკულად, ხან კი ტრაგიზმში გადასული დრამატიზმით ჟღერს.

როგორც დავინახეთ, ზემოთდასახელებულ ნაწარმოებებში ადგილი აქვს კოლაჟურ, ასევე სიმბიოზური პოლისტილისტიკის ნიმუშებს, ციტატების, ავტოციტატების გამოყენების შემ-თხვევებს. ამ ხერხების გამოყენება კი მჭიდრო კავშირშია ნაწარმოებების სახეობრივ და შინა-არსობრივ დატვირთვასთან. განხილულის საფუძველზე კი შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ზემო-დასახელებულ ნაწარმოებში პოლისტილისტიკა ნაწარმოების, როგორც ტექნიკურ-ფაქტურუ-ლი თვალსაზრისით, ასევე დრამატურგიულ კონტექსტში საკომპოზიტორო მუსიკალური მთე-ლის განუყოფელი და ძალზედ მნიშნელოვანი ელემენტია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Medic I., „From Polystylism to Meta-Pluralism". Essays on late Soviet Music Institute of Musicology Serbian Academy of Sciences and Arts, Supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. 2017.
2. Анохина С.В., «К Вопросу о методологических подходах к современной музыкальной полистилистике». Journal: - «Культурная жизнь юга Росии», №1-(30). 2009
3. Ильичева Н.И., (2011). «Полистилистика как феномен художественного творчества 20-го века (на примере литературы и музыки)». Journal: *Проблемы филологии, культурологии, и искусствознания*, №3.
4. Савенко С., (1985). «Заметки о поэтике современной музыки» - Modern Art of music composition – collection of works, ГМПИ имени Гнесиных, Issue. 79 M, p. 9.
5. Савенко С., (1983). «Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда» - The crisis of bourgeois culture and music, issue 5, Л., p. 99.
6. Савенко С., (1995). «Карлхайнц Штокхаузен». XX century. Foreign music. Essays. Documents. Issue 1. M.. p.. 23 (11-36),
7. Савенко С., (1982). «Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда?» Journal: Soviet music. № 5.
8. Соколов А.С., (1998). «Какова же она - форма Двадцатого Музыкального века?» Journal: «Music Academy», Issue 3-4, p. 2-8.
9. Соколов А., (2004). «Введение в музыкальную композицию XX века». А. Соколов. – М.: ВЛАДОС,. – p. 321.
10. Субботин И., (2016). «Проблемы полистилистики в творчевтче современных композиторов» (the material of Saratov composition school) Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Saratov. Ministry of culture of Russian Federation. ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова».
11. Чигарёва Е., (2012). «Художественный мир Альфреда Шнитке». Е. Чигарёва. – СПб.: Композитор,. – p. 368.
12. Чигарёва Е., (2005) ,,Полистилистика" , Е. Чигарёва. «Теория современной композиции». Отв. ред. В. Ценова. – М.: Музыка, – С. 431-450.

Мария Емельяненко
Киевская муниципальная академия
танца им. С. Лифаря
Кандидат искусствоведения

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ И АВТОНОМНАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ПОЭТИКА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА

Проблема стиля для современного композитора является главной и одной из самых трудных, поскольку современная музыка существует, как принято говорить, в постстилевом пространстве. Известным является тот факт, что в конце XX века не раз провозглашалась позиция смерти Человека, смерти композитора, наконец, смерти стиля. То есть возможности композитора в создании музыки и возможности индивидуального авторского стиля оказались исчерпанными. Возможно, это становится побудительной причиной того, что композиторы стараются создавать свои жанры – ищут новые жанровые формы, а жанр, как известно, всегда предшествует стилю.

XX век интересует проблема автономной композиторской поэтики. Сегодня очевидна тенденция ретроспекции с одной стороны, с другой – нахождение новых интонаций, нового интонационного материала музыки, пусть даже за пределами самой музыки, внесение в музыку иномузыкального, новых психологических, религиозно-медитативных свойств, в том числе, осваивание минималистской техники.

Подъём авторского стиля до уровня «стиля эпохи» непосредственно связан с его обобщающими и интегративными возможностями, т.е. с его способностью к полисемантическим образованиям. Только в таком случае возникает необходимый резонанс автора и эпохи. В то же время, благодаря индивидуальным стилевым решениям музыка XX века открыла наиболее важные и полифонические свои смыслы. Стиль культуры становится достоянием композиторской индивидуальности или индивидуальный композиторский стиль поднимается до значения стиля культуры именно в том случае, когда творчество композитора обладает способностью к стилевой переходности. Именно способностью к тесной переходности объясняется и способность к широкому стилевому синтезу. Следовательно, к реализации принципа интертекстуальности на стилевом уровне. В данном случае правильнее было бы даже вводить категорию **интерстиль** (интерстильность) по аналогии с уже известной сегодня категорией полистиль (полистильность). Именно приобретая черты интерстиля авторский стиль поднимается до уровня эпохального ноологического, то есть способного стать основой всеобщего «композиторского законодательства».

Исходя из этого, интерстиль можно определить как сближение мировоззренческих и эстетических установок творчества различных авторов с соответствующим формированием общих для них приемов выразительности, включающих условия построения художественного текста, достигающее уровня жанровой логики музыки. Из этого становится видно, что к концу XX века индивидуальная стилевая воля автора управляет законами жанра. Но управляет она ими потому, что сама продиктована *потребностями понимания человека и человеческого начала в культуре и мироздании в наиболее широких пределах.*

Таким образом, открывается возможность обсуждения феномена, например, симфонического стиля как особого авторского и межавторского феномена, сообщая между собой музыкальную культуру XX века как единое полисемантическое пространство и композиционные принципы циклической симфонии. Данное обсуждение обуславливает необходимость, во-первых, обсуждения понятия стиля культуры, его значения для музыкального творчества; во-вторых, обоснования стилевого мышления в музыке как культурно-исторического феномена и определения специфических черт музыкально-стилевой переходности; в-третьих, раскрытия значения периода конца XIX – начала XX века (творчество Г. Малера) как первого кризиса симфонического композиторского творчества, и середины XX века (Д. Шостакович) – как второго кризиса.

Можно предположить, что середина XXI века ознаменует собой третью кризисную точку в развитии симфонической музыки – и к этой точке устремлено творчество Б. Тищенко и Г. Канчели (а в украинском симфонизме – творчество В. Губаренко, Е. Станковича и А. Караманова). Понятие

«кризис» в данном контексте выступает в значении наивысшей точки в развитии явления, после чего могут быть разные варианты его судьбы – например, спад и утрата прежней роли, консервация в одной из предшествующих кризису форм, слияние с другим явлением, наконец, радикальная ломка структуры. Основополагающим для таких выводов явился анализ симфонических произведений всех четырех упомянутых авторов, позволяющий выявить стилевую переходность их языка и общие для всех свойства интерстиля, ведущие к формированию мета-текстуального уровня композиторского творчества в области циклической симфонии.

Таким образом, сегодня так можно сформулировать те проблемные направления, которые становятся особенно важными для музыковедов, изучающих симфонический стиль и способы соотнесения индивидуальных композиторских стилевых подходов в жанровой области циклической симфонии:

– расширение вопросов семантики в связи с проблемой стиля;

– изучение взаимодействия стиля культуры и авторского композиторского стиля как основной формы межстилевого диалога;

– выявление особого качества взаимодействия жанровых и стилевых установок в музыке;

– определение должного места явления и понятия музыкального хронотопа, то есть обоснование смыслового значения пространственно–временных параметров музыкального произведения;

– выявление единого текстуального пространства симфонической музыки как совокупности предпосылок формирования интерстиля (результата укрепления принципов стилевой переходности).

Литература:

1. Арановский М., Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–129.
2. Аверинцев С., Вера // С. С. Аверінцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 51–52.
3. Аверинцев С., Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: «Coda», 1997. – 343с.
4. Бахтин М., Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
5. Задерацкий В., Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. - М.: Музыка. 1995. – 544с.
6. Музыкальные жанры / [сб. статей.] / [общая ред. Т. Поповой.]. – М.: Музыка, 1972. – 380 с.
7. Подуровский В., Суслова Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 320с.
8. Таранов П., Августин Аврелий (Блаженный) // П. Таранов. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. В 2-х тт. Т. 1 – Симферополь: Таврия, 1996. – С. 462-481.

ნინო ჟვანია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

შემოქმედებითი კვლევა მუსიკის სფეროში და საქართველო

მოხსენება დაიწერა ფუნდამენტური კვლევის ფარგლებში,
რომელიც ფინანსდება შოთა რუსთაველის საქართველოს
ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ

შემოქმედებითი კვლევა (artistic research) წარმოადგენს ხელოვანის იმ შემოქმედებითი პროცესის კვლევას, რომლის საბოლოო შედეგი ხელოვნების ნიმუშია. სამეცნიერო კვლევის უმთავრესი შედეგი – გარკვეული წვლილის შეტანა საკითხის ირგვლივ ცოდნის მარაგის დაგროვების საქმეში – სახეზეა, თუმცა კვლევის ეს ფორმა ათავისუფლებს მკვლევარს „ზედმეტი“ ფორმალობებისაგან (მაგალითად, სურვილის შემთხვევაში, წერილობითი სახით ჩამოყალიბებული დებულებებისაგან – ამ ფუნქციას, ხშირად, ხელოვნების ნიმუში ითავსებს), ხოლო ცოდნის სისტემური დაგროვების პროცესი უფრო პრაქტიკას ეფუძნება. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს შემოქმედებითი კვლევის კიდევ ერთი თავისებურება – ის, კლასიკური სამეცნიერო მეთოდებისგან განსხვავებით, ბევრად უფრო ტოლერანტურია მკვლევარის სუბიექტური ხედვების მიმართ.

შემოქმედებითი კვლევის იდეა საკმაოდ ახალია, ჯერ კიდევ მიმდინარეობს კამათი დეფინიციის ირგვლივ. წინამდებარე მოხსენების ავტორმა თავად მიიღო მონაწილეობა დისკუსიაში, რომელიც 2015 წელს გაიმართა ქ. გრაცში (ავსტრია) ჩატარებული მუსიკალური შემოქმედებითი კვლევის ევროპული პლატფორმის (European Platform for Artistic Research in Music) ფარგლებში. ეს პლატფორმა იქცა როგორც მოცემული მოხსენების, ისე შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნულ სამეცნიერო ფონდში შეტანილი პროექტის (ფუნდამენტური კვლევა „შემოქმედებითი კვლევის მეთოდოლოგიის შემუშავება XXI საუკუნის ფორტეპიანოსა და მისი სამომავლო პერსპექტივების კვლევის მაგალითზე“) შთაგონების ერთ-ერთ უმთავრეს წყაროდ. პროექტის დაფინანსდა და მის პერსონალს (ნინო ჟვანია, ეკა ჭაბაშვილი, თამარ ჟვანია) მოგვეცემა უნიკალური შესაძლებლობა, აქტიური მონაწილეობა მივიღოთ ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში მყოფი კვლევის ფორმის ჩამოყალიბებაში, საკუთარი წვლილი შევიტანოთ ამ პროცესში. პროექტის ფარგლებში განხორციელდება პირველი შემოქმედებითი კვლევა ქართული აკადემიური მუსიკის სფეროში. თუმცა, საკითხი ზოგადად მთელი სახელოვნებო სფეროსთვის უაღრესად აქტუალურია. კვლევა შესაძლოა მაგალითად იქცეს ხელოვნების სხვა დარგებისთვისაც საქართველოში.

მიუხედავად შემოქმედებითი კვლევის „ახალგაზრდული ასაკისა“, მსოფლიოს არაერთმა უმაღლესმა სასწავლებელმა უკვე დანერგა კვლევის ეს სახე და გაუთანაბრა იგი სამეცნიეროს – შემოქმედებითი კვლევის ჩატარების შედეგად მოპოვებული აკადემიური ხარისხი ხშირად სამეცნიერო ხარისხის ეკვივალენტურია.

მაინც რას წარმოადგენს შემოქმედებითი კვლევა? მის არსში ჩასაწვდომად გვეხმარება საინტერსო ისტორიული მაგალითები: შეიძლება ითქვას, რომ ფორტეპიანოს ნებისმიერი არატრადიციული გამოყენება – იქნება ეს მისი პრეპარაცია, წყობის შეცვლა, საშემსრულებლო ტექნიკის გაფართოება – წარმოადგენდა კომპოზიტორთა მიერ ჩატარებული ე.წ. შემოქმედებითი კვლევის შედეგს. ამას მოწმობს კეიჯის, ლახენმანის, შტოკჰაუზენისა და სხვათა ტექსტები. იგივე კ. შტოკჰაუზენის უკანასკნელი საფორტეპიანო ციკლი „ბუნებრივი გრძლიობები“ საფორტეპიანო ბგერის ბუნების კვლევის შედეგად შეიქმნა. ციკლის თითოეული პიესის რიტმსა და ტემპს განსაზღვრავს ინსტრუმენტის ბგერის „ბუნებრივი“ ხანგრძლივობა, რომელსაც განაპირობებს ამა თუ იმ ბგერის სიმაღლე, რეგისტრი, ატაკის ინტენსივობა, პედალიზაცია. „ბუნებრივი გრძლიობები“ შედეგია შემოქმედებითი კვლევისა, რომლის მიზანს ფორტეპიანოს ბგერის ბუნების შესწავლა წარმოადგენდა. ფაქტია, რომ ფორტეპიანოსადმი ინტერესის შემცირების ფონზე, შტოკჰაუზენმა 2005-06 წლებში შექმნა ნაწარმოებები, რომელშიც ახალი კუთხით წარმოაჩინა საკრავის შესაძლებლობები. იგივე შეიძლება ითქვას ამერიკელი ჯ. კეიჯის მიერ როიალის პრე-

პარაციასა, თუ ჩეხი ა. ჰაბას მიერ მეოთხედტონური ფორტეპიანოს აგებასთან დაკავშირებით. თუმცა, შემოქმედებითი კვლევა, დღეს გავრცელებული გაგებით, მაინც კვლევის ცალკეულ ჟანრად, გენბავთ, მიმართულებად ყალიბდება და მას თავისი მახასიათებლები უყალიბდება. „აქ მკვლევარი მუშაობს როგორც ინსაიდერი, როგორც პრაქტიკის მონაწილე, მისი, შეიძლება ითქვას, განსხეულება. მაგრამ ეს ყველაფერი როდია. იგი მინიმალურ დონეზე, მაგრამ მაინც დისტანცირდება პრაქტიკისგან, აანალიზებს ამ პრაქტიკას და მის ქმედებას. ... პრაქტიკაში მონაწილეობა, შემოქმედებით პროცესში დაკავებულობა ნიშნავს მოძრაობას წინ და უკან, ინსტენსიური ჩართულობისა (შიდა) და უფრო ანალიტიკურ, პროცესისგან დისტანცირებულ (გარე) პერიოდებს შორის“, – აღნიშნულია თემისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაშრომში „შემოქმედებითი კვლევის მეთოდოლოგია“ (ჰანულა, 2014:16).

თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ შემოქმედებითი კვლევის მეთოდოლოგია მსოფლიო მასშტაბით ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. სახეზეა ე.წ. მეთოდოლოგიური ანარქია, რომელზეც ღიად საუბრობს ის რამდენიმე ნაშრომი, რომელიც უკვე მიეძღვნა შემოქმედებითი კვლევის საკითხების განხილვას (იხ. იგივე ჰანულა მ., სუორანტა ი., ვადენი თ., „შემოქმედებითი კვლევის მეთოდოლოგია. ნარატივი, ძალაუფლება და პუბლიკა“, 2014; იმავე ავტორთა ჯგუფის „შემოქმედებითი კვლევა – თეორიები, მეთოდები, პრაქტიკები“, 2005; „მუსიკალური შემოქმედებითი პროექტების პერსპექტივები“. რედ. ბურკე რ. და ონსმანი ე., 2017). დისკუსიებისა და კამათის საკითხია, მაგალითად, რამდენად მიჯაჭვული უნდა იყოს შემოქმედებითი კვლევა სიტყვაზე – წერილობითი სახით დაფიქსირებულ მასალაზე; კვლევის ამ ფორმის დანერგვის მესვეურნი ჯერ კიდევ ვერ ჩამოყალიბებულან, რამდენად დიდია პრაქტიკაზე დაფუძნებული კვლევის წილი და ა.შ. თუმცა, ყველა თანხმდება, რომ სამეცნიერო კვლევის ამ ალტერნატივას თავისი წვლილი შეაქვს სფეროს განვითარებაში. „ხელოვნება, დიზაინი და არქიტექტურა არაა უშუალოდ ჩართული სამყაროს ზუსტ, ლოგიკურ გააზრებაში (როგორც ზუსტი მეცნიერებები), მაგრამ ისინი ავსებენ მას ცოდნის იმ სფეროთი, რომელიც ეფუძნება ადამიანთა გამოცდილებასა და ქცევას და გადაჯაჭვულია კულტურულ და საზოგადოერივ განვითარებასთან. ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა დისციპლინა, ხელოვნება, დიზაინი და არქიტექტურა ეფუძნება საკუთარ სპეციფიკურ პოზიციას, რომელიც გამოიმუშავა რეალობასთან კავშირში ... შემოქმედებითი კვლევა არ ეძებს ზოგად კანონებს. ამის მაგივრად იგი მოიცავს სპეციფიკურსა და პირადს, ადამიანურსა და ემპირიულს; ის ხსნის პერსპექტივებს“, – აღნიშნულია კიდევ ერთ ფუნდამენტურ ნაშრომში „შემოქმედებითი კვლევის განათლების სახელმძღვანელო“ (ვილსონი, 2013:123).

საქართველოში შემოქმედებითი კვლევის ჩატარების პრეცედენტი ჯერ არ ყოფილა, თუმცა, თბილისის კონსერვატორიაში უკვე 2011 წლიდან დამკვიდრებულია სპეციალური სადოქტორო პროგრამები, რომლებიც კომპოზიტორებსა და შემსრულებლებს აძლევენ საშუალებებს, შემოქმედებით-პრაქტიკული და თეორიული ცოდნის საფუძველზე, გამოიკვლიონ წმინდა საკომპოზიცოო და საშემსრულებლო პრობლემატიკაზე ორიენტირებული საკითხები. სადოქტორო პროგრამა ითვალისწინებს უმაღლესი სამუსიკო საგანმანათლებლო დაწესებულებისათვის მაღალკვალიფიციური აკადემიური პერსონალის და შემოქმედებითი/საშემსრულებლო პრაქტიკაზე ორიენტირებული მაღალი კლასის მეცნიერ-მკვლევარის მომზადებას. წინამდებარე მოხსენების ერთ-ერთ მიზანს ამ ორი სახის კვლევას შორის მსგავსებისა და განსხვავებების გააზრება წარმოადგენს.

გთავაზობთ სადოქტორო საგანმანათლებლო პროგრამების: „საშემსრულებლო ხელოვნება“ და „კომპოზიცია“ ფარგლებში 2011-2018 წლებში დაცული სადისერტაციო ნაშრომების ჩამონათვალს.

სახელი, გვარი	სპეციალობა	დისერტაციის სათაური	წელი
მედეა ქავთარაძე	აკადემიური გუნდის დირიჟორობა	სულხან ნასიძის a cappella გუნდების საშემსრულებლო სირთულეები („ვედრების“ და „სპარსული პოეზიიდან“ მაგალითზე)	2018
ლევან გომელაური	კომპოზიცია	ვერბალური ტექსტის, როგორც საკომპოზიციო ტექნიკის შემადგენელი ნაწილის, გამოყენების ხერხები თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების (რ.კიკნაძის,	2016

		ლ.გომელაურის, მ.ვირსალაძის, ე.ჭაბაშვილის) ნაწარმოებებში	
მარიანა ასრიევა	საორკესტრო საკრავები	ბაროკოს ეპოქის სავიოლინო შემსრულებლობის ზოგიერთი ასპექტი	2014
ლევან ბაგრატიონ-დავითაშვილი	კომპოზიცია	დასარტყამი ინსტრუმენტების ფუნქციები და გამოყენების ხერხები ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში (მე-20 საუკუნის 60-იანი წლებიდან დღემდე)	2014
ზაირა ვადაჭკორია	აკადემიური გუნდის დირიჟორობა	იოსებ კეჭაყმაძის საგუნდო ნაწარმოებების ინტერპრეტაციის საკითხისათვის	2012
თამარ ჟვანია	სოლო ფორტეპიანო	ი.ს. ბახის სამხმიანი ინვენციების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები	2012
ეკა ჭაბაშვილი	კომპოზიცია	მულტი-ტოპოფონიური საკომპოზიტორო ტექნიკის ცნებისთვის	2011
ნატალია ვოლჩენკო	აკადემიური სიმღერა	დავით ანდღულაძის ვოკალური მეთოდიკა, როგორც ფონაციური აპარატის დაცვითი მექანიზმი	2011
მამუკა სიხარულიძე	სოლო ფორტეპიანო	შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების საკითხები	2011
ირინა აივაზოვა	საკონცერტმაისტერო დაოსტატება	მუსორგსკის ვოკალური ციკლი „სიკვდილის სიმღერები და ცეკვები" (თეორიულ-საშემსრულებლო ასპექტები)	2011
ნათია აზმაიფარაშვილი	სოლო ფორტეპიანო	"Kindertotelieder"-ის ადგილი და მნიშვნელობა მალერის შემოქმედებაში პიანისტ-კონცერტმაისტერის საშემსრულებლო ამოცანებთან მიმართებაში	2011
ქეთევან ელიავა	აკადემიური სიმღერა	კამერული ვოკალური შემსრულებლობის პრობლემები და ჰუგო ვოლფის სასიმღერო შემოქმედება	2011
ნინო კასრაძე	სოლო ფორტეპიანო	ბგერათწარმოქმნის პრობლემა მე-20 საუკუნის საფორტეპიანო მუსიკაში ოლივიე მესიანის შემოქმედების მაგალითზე	2011
მაია ვირსალაძე	კომპოზიცია	ალეატორიკა ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაში (ნოდარ მამისაშვილის, რევაზ კიკნაძის და ეკა ჭაბაშვილის ნაწარმოებების მაგალითზე)	2011

სათაურებიდანაც ირკვევა, რომ ეს ნაშრომები, გარკვეულწილად, ეხმიანება შემოქმედებითი კვლევის არსს, მაგრამ არ წარმოადგენს წმინდა წყლის შემოქმედებითი პროცესის კვლევის შედეგს. ნაკლებად იკვეთება თავად დისერტანტის, როგორც *ინსაიდერის პრაქტიკაში მონაწილეობა*. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ სადოქტორო პროგრამის მეორე, ხშირად უფრო მნიშვნელოვნად მიჩნეული შემოქმედებითი ნაწილი (შემსრულებლებისთვის – გარკვეული რეპერტუარის კონცერტებზე გატანა, კომპოზიტორებისთვის – გარკვეული ჟანრების ნაწარმოებების შექმნა) ხშირად საერთოდ არ ებმის სადისერტაციო ნაშრომის თემას. როგორც საშემსრულებლო, ისე კომპოზიციის მიმართულებით სადოქტორო პროგრამები უფრო სამაგისტრო პროგრამების გაგრძელებას წარმოაგენს, შემოქმედებითი ნაწილის გართულების გზით (რასაც ემატება დისერტაციის დაწერის მოთხოვნა). მაგალითად, სოლო ფორტეპიანოს სპეციალობით დოქტო-

რანტს ყოველწლიურად უწევს განსაზღვრული რეპერტუარის შესწავლა და კონცერტზე პრეზენტაცია და ეს რეპერტუარი, ხშირად, საერთოდ არ უკავშირდება დისერტაციის თემას.

ამის საპირისპიროდ, ევროპის არაერთ უნივერსიტეტში დამკვიდრებული შემოქმედებითი კვლევის პროგრამები, უპირველეს ყოვლისა, *საკუთარი* შემოქმედებითი პროცესის შესწავლისკენ უბიძგებს ხელოვანს და ამით საშუალებას აძლევს მას, შეაღწიოს ამ პროცესის სიღრმეებში. მისაღებ გამოცდებზე აპლიკანტები წარადგენენ რამდენიმე წელზე გაწერილ ერთ პროექტს, რომელიც გარკვეული შემოქმედებითი პროცესის განსაზღვრული კონტექსტით შესწავლას ისახავს მიზნად.

მაგალითისთვის მოვიყვან ოსლოს ნორვეგიის მუსიკის აკადემიის ერთ-ერთი დოქტორანტის, იგფრიდ ბ. ნიჰუსის პროექტის მოკლე აღწერას. სათაური – „ტრადიციებთან თამაში – ინტერპრეტაცია და შემსრულებლობა ფოლკსა და პიანიზმს შორის“. ნიჰუსი გახლავთ პიანისტი, რომელიც ორი საშემსრულებლო ტრადიციის მიმდევარია. საუბარია კლასიკურ ინტერპრეტაციასა და ნორვეგიულ ხალხურ მუსიკალურ ტრადიციებზე. სადოქტორო პროგრამის ფარგლებში ის შეისწავლის კლასიკური და ხალხური მუსიკის ინტერაქციის მაგალითებს და შესაძლებლლობებს, მათ შორის არსებულ განსხვავებებსა და საერთო მახასიათებლებს და ყოველივე ამის საფუძველზე განავითარებს თავის საშემსრულებლო სტილს. შედეგი – 3 CD, რომლებზეც დოქტორანტი ჩაიწერს თანამედროვე ნორვეგიულ მუსიკას, შთაგონებულს ხალხური მუსიკით, ნორვეგიულ კლასიკურ მუსიკას, შთაგონებულს ხალხური მუსიკით და ნორვეგიულ ხალხურ მუსიკას, შესრულებულს ფორტეპიანოზე.

რა თქმა უნდა, გვხვდება პროექტები, რომელთა საბოლოო შედეგი დისერტაციაა. თუმცა დისერტაციასთან ერთად შედეგს ხშირად ასევე წარმოადგენს აუდიო- და ვიდეოჩანაწერები, კონცერტების სერიები, ლექციების კურსები და ა.შ.

უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისის კონსერვატორიაში, იმავე ნორვეგიელ კოლეგებთან კონსულტაციების საფუძველზე, უკვე მიმდინარეობს მუშაობა სადოქტორო პროგრამების განვითარების მიმართულებით. ბუნებრივია, ჩვენ ჯერ შორს ვართ შემოქმედებითი კვლევის პროგრამის დანერგვისგან, თუნდაც იმიტომ, რომ ჯერ ამ პროგრამის აღიარება უნდა მოხდეს საქართველოს განათლების სისტემის ფარგლებში. თუმცა, მომხსენებელი იმედოვნებს, რომ შესაძლებელი გახდება სადოქტორო პროგრამების ფარგლებში ჩატარებული კვლევის უკვე არსებული მეთოდოლოგიის გამდიდრება შემოქმედებითი კვლევის ელემენტების ინტეგრირებით, რაც მომავალში საქართველოს აკადემიური მუსიკის სფეროში შემოქმედებითი კვლევის დანერგვისთვის მოამზადებს ნიადაგს.

მოცემული მიზნის მიღწევა ხელს შეუწყობს ახალგაზრდების შემოქმედებითი პოტენციალის კიდევ ახალი კუთხით გამოვლენას და, იმავდროულად, საქართველოში საკომპოზიციო და საშემსრულებლო სკოლების განვითარებაშიც შეიტანს უდიდეს წვლილს. ბუნებრივია, ამას გარკვეული დრო ესაჭიროება, თუმცა თუნდაც ჩვენი ზემოხსენებული სამეცნიერო-კვლევითი პროექტი დიდი წინგადადგმული ნაბიჯი იქნება საბოლოო მიზნისკენ მიმავალ გზაზე. შემოქმედებითი კვლევის საქართველოს სახელოვნებო უმაღლესი განათლების სივრცეში დანერგვა კი, თავის მხრივ, ხელს შეუწყობს ეპოქალური კულტუროლოგიური ღირებულებების არეალში ჩვენი ქვეყნის ინტელექტუალური პოტენციალის იმპლემენტაციის პროცესს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Handbook for Artistic research Education. Ed. by Wilson M. and van Ruiten S. Amsterdam, Dublin, Gothenburg, 2013.
2. Hannula M,. Suoranta J., Vaden T., Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public.New York, 2014.

ლალი ბაქრაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

პიანისტ-აკომპანიატორის პროფესიის კომუნიკაციურ-შემოქმედებითი პარამეტრები

პიანისტ-აკომპანიატორის პროფესიის ჩამოყალიბების ხანგრძლივ პროცესში თანდათან იხვეწებოდა მისი საბაზისო კომპონენტები და ტიპოლოგიური ნიშნები – აუცილებელი საშემსრულებლო უნარ-ჩვევებით დაწყებული და შემოქმედებითი, საანსამბლო, პედაგოგიური, ორგანიზატორული, ფსიქოლოგიური თვისებებით დამთავრებული. ამ კომპლექსში, პიანისტ-აკომპანიატორის მოღვაწეობის თანამედროვე ეტაპზე, ფსიქოლოგიური კომპონენტი, „კომუნიკაციური კომპეტენტურობა"[58] ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც საშემსრულებლო და პედაგოგიური თვისებები.

აკომპანემენტის ხელოვნება, უპირველესად, საანსამბლო მუზიცირების ნაირსახეობაა; საანსამბლო ხელოვნების ძირითადი მექანიზმი კი შემოქმედებითი კომუნიკაციაა, რომელიც სხვა პარამეტრებთან ერთად გულისხმობს ინდივიდთა შორის ურთიერთგაგებისა და ურთიერთშეთანხმების პროცესს. ნებისმიერი ანსამბლის როგორც შემოქმედებითი, ისე ფსიქოლოგიური ფუნდამენტი პარტნიორობაა. თუ შემსრულებელ-სოლისტს აბსოლუტური თავისუფლება აქვს მინიჭებული ინდივიდუალურობის გამოსავლენად, საანსამბლო შემსრულებლობის სპეციფიკაა – იყო მუსიკალური ქმედების არა ერთადერთი, არამედ ერთ-ერთი შემადგენელი და მხატვრული რეზულტატი ამ აუცილებელი პირობის გათვალისწინებით მიიღო. ამდენად, იმ ფაქტორთა შორის, რომლებიც სოლისტისა და კონცერტმაისტერის საანსამბლო მუზიცირების მექანიზმს წარმართავს, უმნიშვნელოვანესია კონცერტმაისტერის მიერ პარტნიორის არა მარტო პროფესიული, არამედ ინდივიდუალური, ფსიქოლოგიური ტიპის აღქმა, კომუნიკაციის პროცესში როგორც შემოქმედებითი, ისე პიროვნული ურთიერთშეხების, ურთიერთგავლენის საშუალებათა ძიება... და რამდენადაც საშემსრულებლო კომუნიკაციის ძირითადი საშუალება თვით მუსიკის ენაა, ამიტომ ამ პროცესის ხარისხიც, უპირველესად, შემოქმედებითი პარამეტრებით განისაზღვრება.

აქსიომაა, რომ საანსამბლო შესრულებისას ინტერპრეტაციის ზოგადი გეგმა, ყველა დეტალი ანსამბლის მონაწილეთა ერთობლივი ნააზრევია და მხატვრული ჩანაფიქრის ბგერითი „განსხეულებაც" ერთიანი ძალისხმევის შედეგია. ამდენად, ერთობლივი მუზიცირებისას თანაბრად მნიშვნელოვანია არა მარტო დაარწმუნო, დაინტერესო პარტნიორი შენი ინტერპრეტაციის ჭეშმარიტებასა და ბუნებრიობაში, არამედ მიიღო და შეისისხლხორცო მისი სურვილებიც, მისი ჩანაფიქრი. საკუთარი შემოქმედებითი სურვილების შეფარდება სხვათა სურვილებთან მუსიკალური თანამეგობრობის ძირითადი პირობაა. ასეთი „მუსიკალური ურთიერთობა" არ ზღუდავს შემსრულებლის შემოქმედებით ნებას. პირიქით, ჭეშმარიტი და ორგანული ანსამბლი იქმნება პარტნიორთა ინდივიდუალური თავისუფლების საფუძველზე. მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მიიღწევა „ბუნებრივი და შერწყმული ერთიანობა „მე – ჩვენ" (ტოლობის ნიშნით – ლ.ბ.), – აღმოცენდება ცოცხალი, ერთობლივი ქმედება" (Готлиб, 1971:19). ასეთი ტიპის ერთიანობის არარსებობის შემთხვევაში კი, ანსამბლი გადაიქცევა მხოლოდ მეტ-ნაკლებად შეთანხმებულ, კოორდინირებულ შესრულებად. ამიტომაც, „პარტიის ბრწყინვალედ ცოდნაც კი, ვერ გახდის პიანისტს პარტნიორად. იგი პარტნიორი ხდება მხოლოდ სხვა შემსრულებელთან ერთობლივი მუშაობის პროცესში" (Готлиб, 1971:4).

საანსამბლო მუზიცირებისას ინდივიდუალური შემოქმედებითი განცდა თანაგანცდაში ტრანსფორმირდება, რაც პარტნიორების სრულ ემოციურ „სოლიდარულობას" გულისხმობს. „თანაგანცდის" ცნებას ფსიქოლოგიის სფეროში გადავყავართ და მჭიდროდ აკავშირებს ერთმანეთთან საშემსრულებლო და ფსიქოლოგიურ ასპექტებს (ბაქრაძე, 2017:15). ერთობლივი შემსრულებლობა ავითარებს არა მარტო შემოქმედებით, არამედ პიროვნებათაშორის დამოკიდებულებათა კულტურას. სოლისტისა და აკომპანიატორის დუეტის ეფექტურობას, ისევე როგორც ნებისმიერი ანსამ-

[58] „კომუნიკაციური კომპეტენტურობა" – ფსიქოლოგიის ტერმინი, დამკვიდრებული ბრიტანელი მეცნიერების მიერ (Argyle და სხვები, 1981).

ბლისას, განსაზღვრავს არა მარტო ერთობლივი მუშაობის მიმართ ანსამბლის მონაწილეთა აქტიური შემოქმედებითი პოზიცია და მათი პროფესიული მომზადების დონე, არამედ ფსიქოლოგიური შეთავსების, ურთიერთგაგების ხარისხიც.

ცნობილია, რომ პიროვნებათაშორის დამოკიდებულება, კომუნიკაცია ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური და ფართოდ განხილული პრობლემაა არა მარტო ფსიქოლოგიაში, არამედ სხვა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებშიც (ფილოსოფიაში, სოციოლოგიაში, პედაგოგიკაში, ლინგვისტიკაში და სხვ.). თანამედროვე ეტაპზე „კომუნიკაციური კომპეტენტურობის" ცნება ინტერდისციპლინურ მნიშვნელობას იძენს და აქტუალური ხდება სამუსიკო შემსრულებლობისთვისაც. ფსიქოლოგიაში „კომუნიკაციური კომპეტენტურობის" ცნება განიხილება როგორც ეფექტური კომუნიკაციური ქმედებისთვის საჭირო, პიროვნების შინაგანი რესურსების სისტემა (Жуков..., 1990), ისე შესწავლილ უნარ-ჩვევათა კომპლექსი (Емельянов, 1991). ამრიგად, „კომუნიკაციური კომპეტენტურობა" – კრებითი მახასიათებელია, რომელიც მოიცავს ადამიანური ურთიერთობის უნარს, შეძენილ ცოდნასა და ჩვევებს, ემოციურ და სოციალურ გამოცდილებას. ეს ინტეგრალური თვისება პიროვნების საერთო კულტურისა და პროფესიულ მოღვაწეობაში მისი სპეციფიკური გამოვლენის სინთეზს ახდენს და პიანისტი-აკომპანიატორის ოსტატობის ერთ-ერთ განმაპირობებელ ფაქტორად წარმოგვიდგება.

კონცერტმაისტერის „კომუნიკაციური კომპეტენტურობა" გულისხმობს პიროვნების შინაგან კომუნიკაციურ რესურსს, მის უნარს დაამყაროს და შეინარჩუნოს შემოქმედებითი კონტაქტი სხვადასხვა თაობისა და პროფილის, განსხვავებული მენტალობის სოლისტებთან. საანსამბლო კომუნიკაციის ეფექტურობას უზრუნველყოფს როგორც ამ პროცესის მონაწილეთა ურთიერთშეთანხმებულობა, ისე მასში გამოყენებული ურთიერთობის ხერხებიც (როგორც არავერბალური – წმინდა მუსიკალური, ისე ვერბალური). სოლისტისა და კონცერტმაისტერის ანსამბლში ერთმანეთს უკავშირდებიან სხვადასხვა საშემსრულებლო შესაძლებლობის, ინდივიდუალობის მუსიკოსები, ხოლო მუსიკალურ-აზრობრივი აქცენტების განაწილებისას ორივესთვის ერთნაირად დამაჯერებელი ვერბალური არგუმენტაცია ხელს უწყობს ურთიერთშეჯერებული შემოქმედებითი პოზიციის ჩამოყალიბებას. ამდენად, კონცერტმაისტერის „კომუნიკაციური კომპეტენტურობის" მაჩვენებელი ინფორმაციის მიწოდების, ინფორმაციის გაცვლის უნარიცაა. „კომუნიკაციური კომპეტენტურობის" ფარგლებში უნდა მოვაქციოთ კონცერტმაისტერის მრავალპლანიანი მოღვაწეობის ორგანიზატორული კომპონენტიც – უნარი, ორგანიზება გაუწიოს პარტნიორთან ურთიერთქმედების სხვადასხვა ფორმას (სარეპეტიციოს, საკონცერტოს). თავის მხრივ, „კომუნიკაციურ კომპეტენტურობას" გარკვეულწილად განაპირობებს კონცერტმაისტერის პროფესიული ცოდნა და უნარ-ჩვევები.

პიანისტი-აკომპანიატორისთვის (ისევე როგორც ზოგადად ანსამბლისტისთვის) ერთ-ერთი გადამწყვეტი თვისება კონცენტრირების უნარია, რადგან მისი სმენითი ყურადღების სფეროში ერთდროულად ექცევა საფორტეპიანო ფაქტურის ტექნიკური ამოცანები, ფერითი პალიტრა, სოლისტის ბგერათსვლა, ბგერითი ბალანსი. ნებისმიერი კომპონენტისადმი ყურადღების შესუსტება იწვევს საანსამბლო მხატვრული ნაგებობის რღვევას. ამ მოთხოვნათა შესრულება შეუძლია მუსიკოსს, რომელსაც აქვს კარგად განვითარებული უნარი ერთდროულობაში მოუსმინოს ანსამბლის მთლიან ჟღერადობასა და საკუთარ თავს ამ მთლიანობაში; ამასთან, მოუსმინოს და კონტროლი გაუწიოს პარტნიორს ანსამბლში. „სმენის საანსამბლო ფოკუსირების" (გოტლიბის ტერმინი, Готлиб, 1971) ეს განსაკუთრებული ჩვევა ერთობლივი საშემსრულებლო პროცესის აუცილებელი მონაცემია.

სოლისტისა და პიანისტის „ერთობლივი მუშაობის პროცესში" ანსამბლის წევრთა ფუნქციის მკაფიო გააზრება აუცილებელი პირობაა თავისუფალი და ორგანული შემოქმედებითი კომუნიკაციისათვის. რა თქმა უნდა, სოლისტისა და პიანისტის დუეტის „ავანსცენაზე" – სოლისტია. საშემსრულებლო პროცესში კონცერტმაისტერი მზად უნდა იყოს „მიჰყვეს" სოლისტ-ლიდერს, ბოლომდე „ჩაიძიროს" პარტნიორის სურვილებში, განზრახვებში, თან სდიოს მისი შესრულების პროცესს უმცირესი გადახრების დროსაც. აკომპანიატორ-ანსამბლისტს უნდა ჰქონდეს განსაკუთრებული უნარი, ნიჭი, არა მარტო გაიგოს და გაიზიაროს გვერდზე მყოფი მუსიკოსის მხატვრული ხედვა, არამედ ინტუიციურად „ინინასწარმეტყველოს" მისი შესრულების შესაძლებელი იმპროვიზაციული მომენტები. ამდენად, აკომპანიატორზე დიდწილადაა დამოკიდებული ნაწარმოების ინტერპრეტაციის სიზუსტე მთლიანობაში. იგი მხატვრულ-აზრობრივი ტრანსფორმაციისა, თუ ემოციურ-ფსიქოლოგიური გარდასახვისთვის მუდმივ მზადყოფნაში უნდა იყოს. შეიძლება ითქვას, რომ ყო-

ველ მოცემულ მომენტში სოლისტის „განზრახვის" შეცნობა შეადგენს „აკომპანემენტის სულს" (Гофман, 1961:177).

პროფესიული აზროვნების ინტუიციური ხარისხი – მყისიერი საშემსრულებლო რეაქცია, შემოქმედებითი სტრატეგიის არჩევისას სწრაფი გადაწყვეტილების მიღება – კონცერტმაისტერის პროფესიული ოსტატობის განუყოფელი ნაწილია, ისეთივე მნიშვნელოვანი, როგორიც მაღალი საშემსრულებლო დონე. სწორედ ე.წ. „საკონცერტმაისტერო ინტუიციას", ბუნებრივ „საკონცერტმაისტერო ალღოს" მიიჩნევენ რიგი მკვლევრები პროფესიის გადამწყვეტ თვისებად. მაგალითად, ე. შენდეროვიჩი კონცერტმაისტერის პროფესიაში ხაზს უსვამს უნარს, „იყოს „მუსიკალური ლოცმანი" – შეეძლოს „საშემსრულებლო ხომალდი" გაატაროს ყველა შესაძლო რიფებს შორის" (Шендерович, 1983:182). ინტუიცია, ემპათია – ადამიანური თვისებაა, გონების ოპერაციული მოქმედებაა, ფსიქოლოგიის სფეროა. ამდენად, საკონცერტმაისტერო ინტუიციის ფენომენი, ბუნებრივია, სცილდება მუსიკოლოგიური კვლევის სფეროს; ფსიქოლოგიისა და იმ მეცნიერებათა სფეროში გადადის, რომლებიც ადამიანური შემეცნებისა და ადამიანის რეზერვულ შესაძლებლობათაკვლევითაა დაკავებული.

პიანისტ-აკომპანიატორისა და სოლისტის საანსამბლო კომუნიკაციისათვის ნორმაა, რომ უპირველესად კონცერტმაისტერი გრძნობდეს შემოქმედებითი კომპრომისის აუცილებლობას, თუმცა, ამ შემთხვევაში, იგი საკუთარი ინდივიდუალურობის დაკარგვის, საკუთარი როლის მიჩქმალვის საფრთხის წინაშეც დგება. თუ პიანისტი-აკომპანიატორი არ არის მუსიკის ინტერპრეტატორი, მაშინ ის მხოლოდ სინქრონულად „მიჰყვება" სოლისტს. მცდარია პოზიცია – მოკრძალებით „თან ახლდე" სოლისტს, უპირობო ლიდერს, რომელიც ქმნის მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციის საკუთარ მოდელს. პარტნიორის ასეთი პრევალირება დაარღვევს ანსამბლურობას და ანტიმხატვრულ შედეგს მოიტანს. ამ აზრის დასტურად ა. გოლდენვეიზერის სიტყვებს მოვიშველიებთ – „ყველაზე პრიმიტიული თანხლება, ე.წ. შაბლონური აკომპანემენტიც კი უნდა ცხოვრობდეს თავისი ცოცხალი რიტმულ-დინამიკური ცხოვრებით; მხოლოდ ასეთ, ბოლომდე გამორკვეულ და გამომუშავებულ ფონზე შეიძლება გაცოცხლდეს ძირითადი ხაზი, შეიძლება გამოვლინდეს მთლიანის სახე" (Гольденвейзер, 1952:133).

სოლისტისა და აკომპანიატორის პროფესიული ურთიერთდამოკიდებულება ორმხრივ შემოქმედებით ინიციატივას უნდა გულისხმობდეს. სოლო ხმის „პრიმატი" არ ამცირებს აკომპანიატორის პასუხისმგებლობის სიმძიმეს, რადგან კონცერტმაისტერი ისეთივე აქტიური „მამოძრავებელი ძალა" უნდა იყოს მხატვრული ქმედებისა, როგორიც სოლისტი. აქ მხედველობაში გვაქვს არა მარტო აკომპანიატორის პიანისტური სრულყოფილება, არამედ, უპირველესად, მისი შემოქმედებითი აქტივობა.

ანსამბლის წევრთა კოორდინაციისა და ინტეგრაციის პროცესში კონცერტმაისტერის როლი შეიძლება იყოს აქტიური, ან წამყვანი – ლიდერის, მაგრამ არა – პასიური. გამოჩენილი აკომპანიატორის, ჯერალდ მურის სიტყვებით რომ ვთქვათ, კონცერტმაისტერის პრობლემაა შინაგანი წონასწორობის მოპოვება, „დარწმუნებულობასა და თვითდარწმუნებულობას, თავდაჯერებას შორის ოქროს კვეთის ძიება" (Мур, 1987:98). მისი ამოცანაა არა მარტო საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალის განვითარებისა და სრულყოფისაკენ სწრაფვა, არამედ პარტნიორის არტისტული განწყობის უზრუნველყოფა. ამ მხრივ, კონცერტმაისტერი გარკვეულწილად რეჟისორის ფუნქციასაც ასრულებს. შესაბამისად, მისი პიროვნული სტრუქტურის აუცილებელ მხარეს ნებელობითი საწყისი უნდა შეადგენდეს. ამასთანავე, იგი უნდა ცდილობდეს, არ დათრგუნოს სოლისტის ნება, შექმნას ოპტიმალური ფსიქოლოგიური და შემოქმედებითი გარემო, რომელშიც მაქსიმალურად წარმოჩნდება კონკრეტული პარტნიორის, როგორც მუსიკოსისა და შემსრულებლის, შესაძლებლობანი. ეს კი, თავის მხრივ, განაპირობებს პარტნიორთან საანსამბლო ურთიერთქმედების რეზულტატიურობას, საბოლოოდ კი – მხატვრულ შედეგს.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ საკონცერტმაისტერო ფენომენი საშემსრულებლო-შემოქმედებითი ქმედებისა და კომუნიკაციურ კომპონენტთა რთული სისტემაა. პიანისტი-აკომპანიატორისათვის სოლისტის შეგრძნება/გათვალისწინება და საკუთარი „მე"-ს, ინდივიდუალურობის შენარჩუნება თანაბარი მნიშვნელობის ამოცანებია. რაც უფრო მაღალია სოლისტის არტისტული ღირსებები, მით უფრო დიდ მოთხოვნებს უყენებს მსმენელი პიანისტ-აკომპანიატორს, მის პროფესიონალიზმს, მის უნარს მუდმივ სულიერ უნისონში დაუკრას სოლისტთან და შექმნას საშემსრულებლო კონცეფციის მტკიცე კარკასი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე ლ., აკომპანემენტის ხელოვნება: ტრადიცია და თანამედროვე ტენდენციები, თბილისი, 2017.
2. Argyle M., Furnham, A.,Graham, J.A., Social Situations, L., Cambrige University Press, 1981.
3. Гольденвейзер А., Об исполнительстве. В сб.: Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1., М., 1952.
4. Готлиб А., Основы ансамблевой техники, М., 1971.
5. Гофман И., Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре, М., 1961.
6. Емельянов Ю., Обучение паритетному диалогу, Л., 1991.
7. Жуков Ю., Петровская Л., Растянников П., Диагностика и развитие компетентности в общении, М., 1990.
8. Мур Дж., Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке, М., 1987.
9. Шендерович Е., Фортепианная партия в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова). В сб.: Музыкальное исполнительство, 11 вып., М., 1983.

Катажина Соколовска
Университет им. Казимира Великого в Быдгоще
Профессор

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПОЛЬСКОМ ХОРОВОМ ИСКУССТВЕ - АНАЛИЗ ОТДЕЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ

Хоровое искусство – одно из наиболее современных и динамично развивающихся жанров в области музыкальной культуры польского общества. Феномен группового пения очаровывает современных композиторов, исполнителей хоровой музыки всех возрастов и, наконец, любителей музыки, для которых восприятие многоголосного пения (также как чисто акустического феномена) вызывает большие артистические эмоции, позволяет ощутить красоту окружающего мира.

Что поют польские хоры?

В 2016 году была опрошена группа из 400 респондентов-исполнителей, певцов хоровой музыки, которые отвечали на вопрос – какой репертуар составляет концертные программы польских ваших хоровых коллективов? [1] Лидирующие позиции в списке любимых музыкальных жанров, исполняемых польскими хорами занимают музыка кино и церковная музыка. Современные хоровые коллективы, с большим творческим интересом воспринимают возможность интерпретации современных произведений, созданных в последние годы.

Увлечение музыкой, знакомой музыкантам хоров из кинофильмов и телевидения, не является неожиданностью. Характер и эмоциональная «поддержка» («дополнение») художественного образа, помогает более эмоционально пережить историю, представленную на экране.

Источником вдохновения для исполнения церковной музыки, безусловно, является прозрачная фактура произведений, прекрасная гармония, насыщенное звучанием многоголосие. Идеальный симбиоз текста и мелодики в музыкальных произведениях Православной Церкви является основой для поиска художественности и духовности в интерпретации этой великой музыки.

Из личных наблюдений могу сказать, что хоры, особенно подростковые и студенческие, стремятся к обучаются ению с большим интересом, а затем успешно исполняют современную музыку. Хор интересуется новизной звучания, идеями нетрадиционного использования голоса. Хоровые коллективы воспринимают современную музыку как амбициозную, дающую художественное удовлетворение.

Поэтому давайте остановимся на церковной музыке, которая создается и интерпретируется в Польше. Существенное влияние на необычный интерес к этому жанру оказывает особа выдающегося современного композитора Ромуальда Твардовского. Детство и юность он провел в своем родном городе Вильнюсе. С 1957 года композитор постоянно проживет и занимается творчеством в Варшаве. Его произведения, разнообразные по характеру и настроению, наполненные молитвенностью, покоряют сердца исполнителей и слушателей силой самовыражения и оригинальностью. Сам композитор не следует моде, авангардным течениям – он создает произведения в умеренно-современном духе (как говорит сам композитор – «усваиваемом» для слушателя). Ромуальд Твардовский является не только выдающимся, чрезвычайно плодовитым автором хоровой музыки, но и инициатором престижного Международного фестиваля православной музыки «Хайнувка», известного во многих уголках мира.

В современном пространстве хорового искусства произведения современных авторов занимают лидирующие позиции благодаря инновационным, индивидуальным, а порой шокирующим идеям. Композиторы смело и ярко используют средства музыкального выражения, ища интересные эстетические решения в мелодии, гармонии и ритме. Авторы не стесняются «удивлять» слушателей и исполнителей звуковыми эффектами, нерегулярностями в каждой плоскости произведения, отходу от так называемой музыкальной традиции. Слово «эксперимент» является ключевым в этой тенденции. «Эксперимент не очень хорош, когда он просто эксперимент. Если, с другой стороны, это становится открытием и, возможно, пророчеством, тогда оно начинает иметь значение». [2] Трудно не согласиться с мнением выдающегося польского дирижера и композитора Ежи Максимюка. Ценность экспериментальной хоровой музыки – это новые способы мышления, новые способы понимания музыки нашего времени, зеркало не только современной польской музыкальной культуры, но и нашей эпохи.

Эксперимент

С 2010 года Министерство культуры и национального наследия Республики Польша поддерживает создание современных хоровых произведений, заказывая композиторам новые работы и создавая условия для представления их в публичном пространстве (мировые премьеры, концерты, записи). Основная задача программы под названием «Композиторские заказы» состоит в том, чтобы показать процесс творческих изменений, от которых зависит развитие современной культуры, и представить влияние новых медиатехнологий, на язык музыки и ее восприятие.

В 2014 году с помощью вышеупомянутой программы была создана пьеса для смешанного хора под названием «Запределье». Ее создатель – Ян Олешкович. Музыкальное содержание произведения – загадка, внеземное пространство, в котором происходит миграция духовных существ в источник жизни. Из звукового хаоса возникают музыкальные фразы, имеющие характер обращения к Богу на разных языках – Аллах, мой Бог, Deus meus, mein Gott, Notre Seigneur. Восходящее движение к вечному свету усиливается интенсивными возгласами. Композитор Ян Олешкович передает содержание музыки так: «Экспрессия достигает кульминации – это своего рода экстаз, который заканчивается в состоянии предельного, освобождающего самопринятия композитора в конце произведения» [5].

Идея поддержки современных композиторов вне всяких сомнений верна. Благодаря финансовым грантам создаются насыщенные экспериментами работы – в музыкальной форме, в нетрадиционном звучании, в духовном пространстве. Это произведения высокой сложности, чье восприятие должно помочь сломать стереотип герметичности современной музыки.

Произведения с силлабическим текстом

1980-е и 1990-е годы привели к системной трансформации в Польше, направленной на создание свободного рынка, создание гражданского общества и демократизации. Время перемен началось также и в социальном менталитете, открылись возможности для контактов с зарубежными странами, открылся доступ ко всему, что предлагает Мир к достижениям современной тому времени композиторской техники. Классическая музыка, включая произведения польских композиторов, пишущих для хоров, стала более узнаваемой в других странах, чем, к сожалению в Польше.

Следует четко указать, что польская хоровая музыка, написанная для на тексты на родном польском языке, не находит широкого применения в других странах. Польский язык чрезвычайно сложен с точки зрения фонетики из-за большого количества шипящих согласных. Различие звуков sz, cz, dż, dź, rz, ś, ź, ć является серьезным препятствием для фонетических особенностей других языков. (Простой пример - популярное польское приветствие «привет!» (cześć).

Итак, в творчестве польских композиторов хоровой музыки на внимание заслуживает характерная и оригинальная тенденция, идея которой состоит в сочинении произведений для на тексты, состоящих исключительно из слогов (например, да-ба-да-ба, там-там-там). Предшественником такого эксперимента в Польше был выдающийся композитор хоровой музыки Анджей Кошевский. В композиции «Музыка fa-re-mi-do-si», были использованы слоги в качестве текста произведения с названием звуков и нот - звуков составляющих имя и фамилию – Фридерик Шопен (Fryderyk Chopin), потому что благодаря именно этому великому композитору Кошевский посвятил свою новаторскую работу.

В последние годы был создан ряд работ, в которых композиторы сосредотачивались на звуковых особенностях отдельных слогов. Авторы используют тембр и звучание согласных «l», «m», «n», «t» и слогов, использованных при их участии. Текст, кажущийся незначительным, помогает представить историю, тему, или, например, музыкальную форму. Примером этого является серия «Три польских танца» Анджея Кошевского, в которой композитор представляет характерные польские национальные танцы: полонез, куявяк и краковяк. Второй танец – Куявяк (Kujawiak) – отличается простотой приемов, использованных композитором. Характер танца, спокойный, покачивающийся, подчеркивает пение морморандо и использование вокализа на звуке «а». Благодаря своей доступности произведение можно найти в репертуаре каждого многих детских хоров разных стран мира. Обработка минимизация текста в хоровых композициях создает прекрасные условия для представления польской музыкальной культуры в самом дальнем уголке мира.

Старейший и крупнейший музыкальный издательский дом в Польше, Polskie Wydawnictwo Muzyczne в Кракове, с 2002 года является организатором конкурса композиторов имени Тадеуша Охлевски (основатель издательства). В 2015 году темой 13-го конкурса стала пьеса для детского хора с фонетическим текстом. В числе победителей конкурса было произведение композитора молодого поколения – Шимона Годзиемба-Тритка (1988 г.р.). Композиция называется «Песня странника». Это

музыкальная иллюстрация, которая отражает размышления героя о мире вокруг него. Слова произведения (дум-дум-дум, фа-ла-ла-да-ба), кажется, ничего не значат, но уже в сочетании с другими элементами композиции – интересной мелодией, современной гармонией и оригинальными ритмическими структурами – создается уникальная, даже фантастическая картина. «Недосказанность», какой-то «секрет», скрытый в простых слогах, открывает путь исполнителям к интерпретации идей и чувств главного героя, а также к представлению его истории.

Образовательное и дидактическое значение произведений хоровой музыки с сопровождением ударных инструментов

Тот факт, что дети могут создавать красивую музыку,
менее важен, чем тот факт, что музыка может
красотой способствовать развитию детей...
Шерил Лаванда

Знакомство с увлекательным образом современной музыки, созданным на основе сочетания звука человеческого голоса с тембром, энергией и звуком ударных инструментов, открывает новые перспективы для авторов и исполнителей хоровой музыки. Неограниченные перспективы, которые создает эта связь этот синтез, несомненно, являются стимулом для современных композиторов ищущих свои собственные, интересные звуковые сочетания. В течении последние лет годы творческая деятельность польских детских хоров показала, насколько велик интерес у исполнителей к произведениям в сопровождении ударных инструментов. Исполнение таких композиций с импровизированной или записанной в партитуре партией ударных инструментов естественным образом развивает творческие силы детей и их возможность выражать свои музыкальные способности. Оригинальные и разнообразные работы польских композиторов пользуются популярностью, благодаря разнообразию используемых средств. Эти произведения способствуют формированию музыкального воображения учащихся. Композиции, в которых богатство звучания создают детские голоса, а звуки ударных инструментов являются привлекательным для дирижера, исполнителей и слушателей, поощряют музыкальные развлечения. Процесс подготовки этих произведений представляет прекрасную возможность для спонтанных, естественных и элементарных действий, которые помогают понять подчеркнуть необычайную силу музыки.

Произведения для хора и ударных инструментов являются частью музыкальной области, которая полностью могут быть интерпретированы как программные иллюстрирована. Мелодия, ритм и тембр являются основными элементами программы. Человеческий голос и звуки инструментов постоянно переплетаются и проникают друг в друга, благодаря чему эти композиции воспринимаются как выразительные. Энергия ритма движет музыкой, а мелодия направляет ее. Композиции полны напряженности, оттенков, эффектов программности музыкального повествования и юмора.

Наблюдая за работой польских хоров, в репертуар которых входят хоровые произведения с ударными инструментами, можно заметить, насколько велик творческий интерес исполнителей и педагогов, которые охотно принимают выбранные средства в процессе воспитания детей.

Источники вдохновения в современных хоровых произведениях польских композиторов

«Мы нашли точку, где наиболее творческим результатом
*является **открыть** за собой дверь»*
Krzysztof Penderecki [3]

Источником вдохновения для композиторов, которые пишут хоровую музыку, является фольклор и церковная традиция его происхождение в традиции. Вдохновение всегда содержит какой-то элемент «прошлого», который, благодаря современному композитору, начинает функционировать в новом произведении. Таким образом, композиция сочетает в себе «старое» с «новым». Творческое подход автора произведения, а затем и исполнителей сосредоточено на постижении достижений предыдущих поколений.

«Современная музыка последнего времени достигла своего апогея в поисках нового музыкального материала, охватывая все музыкальные, технические и электронные средства. Естественная, натуральная реакция при создании музыкальных произведений заключается в том, чтобы найти противовес диссонантному звучанию в простоте. Для меня это явление заключается примером простоты является в жанр григорианского хорала, в его благородной, возвышенной

мелодии, полной, а также совершенной красоты» [4]. Личное мнение Юлиуша Лучука о необходимости возвращения к музыкальной традиции находит подтверждение не только в его творчестве, но и является общей нормой в создании произведений современного искусства предназначенного для хоровых коллективов.

Основным, безусловно доминирующим источником вдохновения в творчестве современных польских композиторов являются элементы сакрально-музыкальных цитат из григорианского песнопения, цитат из песен католической церкви, литургического текста и религиозно-поэтических текстов. Интересно, что многие авторы польской хоровой музыки XXI века находят свое вдохновение в словах Папы Римского – поляка Иоанна Павла II (его стихи, фрагменты речей и литературные тексты). Юлиуш Лучюк, цитируемый выше, написал музыкальное произведение для смешанного хора на текст, взятый из папской речи под названием «Приветствую тебя, земля польская, земля трудная и опытная». Эта композиция считается религиозной национальной песней.

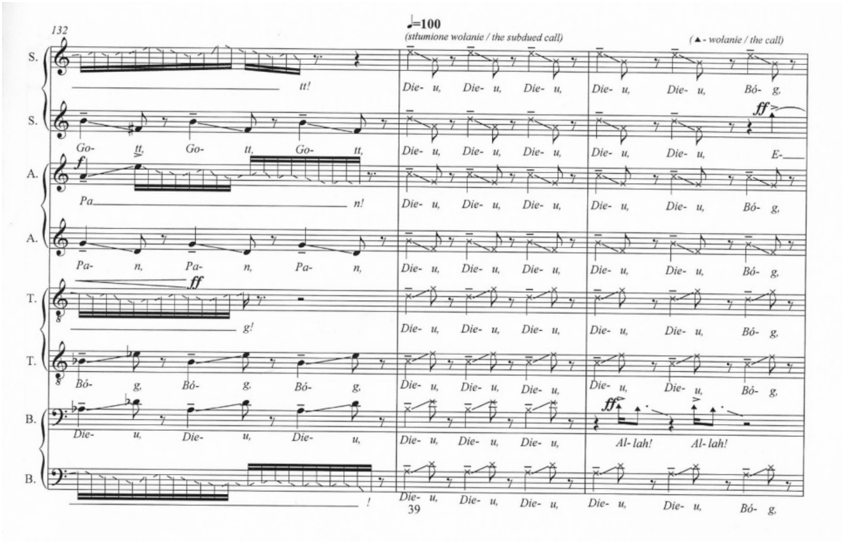
Другой, но менее заметной тенденцией для хоровых произведений является интерес к фольклору как источнику вдохновения, а также музыкальным материалом для композиций. Многие авторы предлагают индивидуальную интерпретацию образцов народной музыки, не отказываясь от своего личного, музыкального «профиля» и собственного, творческого почерка. Композиторы, рассматривая музыкальный фольклор как художественный материал, сохраняют для будущих поколений те ценности, которые не должны кануть в лету .

Итоги

Суть представленной статьи заключается в том, чтобы показать доминирующие тенденции в образе польского хорового искусства XXI века. Хоровые произведения польских современных композиторов, только кратко и фрагментарно представленные здесь, являются предметом творческого интереса, для исполнителей находящих в них художественное вдохновение и удовлетворение от публичного представления. В моей работе в качестве дирижера и педагога, эти композиции являются важным, ценным материалом, который помогает поднять артистический уровень моих хоровых коллективов, необходимый для их развития, а также для улучшения вокальной техники хористов. Композиторы хотят принадлежать к мировой культуре, сохраняя при этом свою собственную художественную индивидуальность и стиль – следовательно, обращая внимание на прагматичный характер произведений, их неподвластное времени измерение и огромное разнообразие. Что хотят передать нам, современным исполнителям и слушателям авторы? Каковы средства выражения, использованные композиторами привлекающие вкусы исполнителей, передающие часть себя в музыке? Они ищут вдохновения, руководствуются собственной оригинальной изобретательностью, дают направление развитию «новой» музыки. Реальности польской хоровой музыки последних лет – это научные сессии, конференции и симпозиумы на внутренном и международном уровне, организованные в каждом художественном высшим учебном заведении. Развитие этого направления культуры мы можем заметить в сфере творчества, музыкальной педагогики – предпринимаемых инициатив в области совершенствования дирижерского и хорового образования, а также в интенсивной художественной деятельности – концертах, конкурсах и фестивалях. Я надеюсь, что изложение показанных проблем приблизило реалии польской хоровой музыки, а информация, представленная выше, станет своего рода указателем для всех, кто заинтересован в развитии музыкальной культуры XXI века.

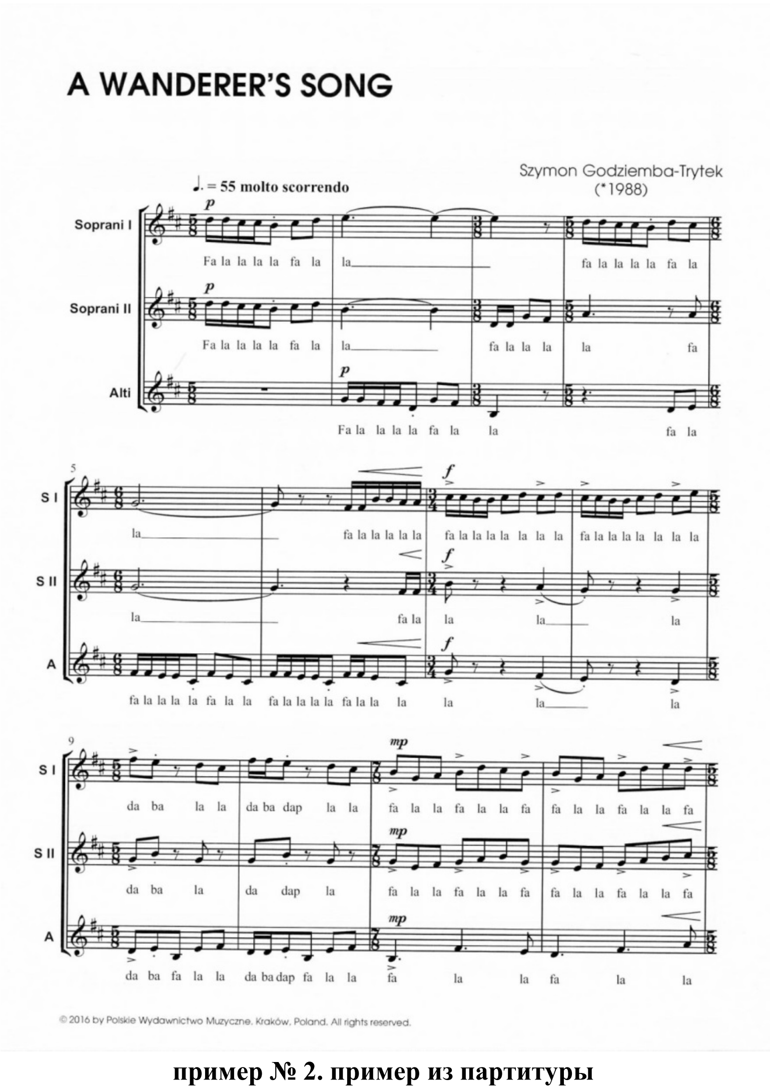
Литература:

1. Zimnicki D., *Co lubimy śpiewać?*, w: A. Franków-Żelazny (red.), *Współczesna chóralistyka – wartości, konteksty, perspektywy t.1,* Wrocław 2018, s. 135.
2. Grzejewska A., *Ten wariat Maksymiuk…*, Oficyna wydawnicza, Białystok, 1994, s. 147.
3. Penderecki K., *Labirynt czasu*, Warszawa, 1997, s.22.
4. Łuciuk J., *Z wypowiedzi z audycji „Muzyka zwierciadłem duszy" prowadzonej przez Jerzego Stankiewicza w Radiu Mariackim,* Kraków, 6 marca 1994.
5. Беседа автора с композитором Яном Олешкевичем, 10 мая 2019.



пример № 1. пример из партитуры

JAN OLESZKOWICZ – ZAŚWIAT (The Beyond)



пример № 2. пример из партитуры

SZYMON GODZIEMBA-TRYTEK – A WANDERER'S SONG

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

„სამოციანელები" და ბიძინა კვერნაძე

ბიძინა კვერნაძის შემოქმედებით ფიგურას განსაკუთრებულ ადგილი უჭირავს მისი ეპოქის კომპოზიტორთა შორის როგორც პიონერს, რომელმაც „სამოციანელთა" შორის პირველმა გაკვალა გზა ქართული მუსიკის განახლებისაკენ.

ბიძინა კვერნაძე გამოკვეთილი ინდივიდუალობითა და განსაკუთრებული ნიჭიერებით გამოირჩეოდა. ეს ინდივიდუალობა გამოვლინდა ჯერ კიდევ მის სავიოლინო კონცერტსა (1956) და განსაკუთრებით მის „ცეკვა-ფანტაზიაში" (1959), გამომჟღავნდა ფოლკლორულ მასალასთან მკვეთრად ინდივიდუალიზებულ დამოკიდებულებაში, საესტრადო და ჯაზურ მუსიკასთან სიახლოვესა და დასავლური მუსიკალური მონაპოვრების ბუნებრივ, ორგანულ გარდასახვაში, რაც აღბეჭდილი იყო კვერნაძის პოეტური, ლირიკული ხედვის თავისებურებებით, ნატიფი გემოვნებით, დახვეწილი გამომსახველი ხერხებით, ტემბრული აზროვნების ფერადოვნებით და მუსიკალური პლასტიკის განუმეორებელი შეგრძნებით. ამ თვისებებმა, რომელთაც სრულყოფილი გამოხატულება ჰპოვეს მის საორკესტრო „ცეკვა-ფანტაზიაში", მნიშვნელოვნად განამტკიცეს, მისი როგორც თაობის ლიდერის პოზიცია და განაპირობეს ნაყოფიერი გავლენა თითქმის მის თანატოლ კომპოზიტორებზე. ამის შესახებ პირდაპირ წერს გივი ორჯონიკიძე: „ბიძინა კვერნაძის მნიშვნელობის არსებითი მსაზღვრელი მისი მუსიკის პოეტიკაში უნდა ვეძიოთ... მთელი რიგი თავისებურებების გამო ეს პოეტიკა ყანჩელს იმთავითვე იზიდავდა... იგი (ეს პოეტური ბუნება) უპირველეს ყოვლისა, ვლინდება ამაღლებული საწყისის განსაკუთრებულ გრძნობაში, როდესაც უაღრესად თბილი და კონტაქტაბელური ინტონაცია თავისუფლდება ყოფითისა და ეთნოგრაფიულისაგან, გარდაისახება მაღალი ოცნების ტონალობაში. ხალხური ხელოვნებისაგან იგი ინარჩუნებს სახასიათოსა და თვითმყოფადობას, საესტრადოსაგან კი ღია ემოციურობას, რომანტიკულ ინტიმურობას. ის, რაც ფრანგული შთაბეჭდილებებიდან მომდინარეობდა, მას სინატიფეს ანიჭებდა, მუსიკას გრძნობების პოეზიით და პლასტიკური სილამაზის გრძნობით მსჭვალავდა" (ორჯონიკიძე, 1978:362). ამ მრავალგვარი წყაროების პარადოქსული კავშირის შედეგად მიიღება განუმეორებელი მელოდიური გამომსახველობა, ფოლკლორიდან მომავალი მოდალობა, ჰარმონიული ვერტიკალის სიმახვილე, რიტმული ნახაზის თავისუფლება, საცეკვაო პლასტიკა და ორკესტრის ფერადოვნება.

ბიძინა კვერნაძის შემოქმედება ხუთ ათწლეულს მოიცავს. მისი ჟანრული სპექტრის განხილვისას პირველ ათწლეულში აკადემიური მუსიკის ჟანრებიდან ჭარბობს ინსტრუმენტული მუსიკა (2 საფ-ნო კონცერტი, სავიოლინო კონცერტი, სიმფონია) და ცეკვის სტიქიასთან დაკავშირებული დრამატურგიული მოდელები („ცეკვა-ფანტაზია", ბალეტები: „ქორეოგრაფიული ნოველები" და „ბერიკაობა" და მათგან აღმოცენებული საორკესტრო სიუტები: „მოლოდინი", „სერაფიტა" და „ბერიკაობა"), 70-იანი წლებიდან ვოკალურ-ინსტრუმენტული არასცენური მუსიკა („ჩემი ლოცვა" ნ. ბარათაშვილის მიხედვით, 1974; „ძველი ქართული წარწერები" გ. ლეონიძის ტექსტზე. 1978; ვოკალურ-სიმფონიური პოემა ე. თათარაიძის ტექსტზე, 1979; 80-ანი წლებიდან 3 ოპერა: „იყო მერვესა წელსა", 1983; „ჩვენისთანა ბედნიერი", 1987; „მედეა", 1992 და რეკვიემი).

მოხსენება წარმოდგენს ცდას, წარმოვაჩინოთ კვერნაძის შემოქმედებითი ფიგურა „სამოციანელთა" საკომპოზიტორო შემოქმედებითი პროცესების და საერთო ტენდენციების ფონზე. კვერნაძის სტილური ძიებების სპექტრი წარმოუდგენელია მისი დროის პანორამის შექმნის და იმ ფენომენის გააზრების გარეშე, რასაც „სამოციანელები" ქვია, ვინაიდან 60-იანელთა საერთო მახასიათებლების გარეშე, რთულია ბ. კვერნაძის შემოქმედების როლის წარმოჩენა კულტურულ პროცესებში და თავად კომპოზიტორის „შემოქმედებითი პორტრეტიც" მიიღებს ცალსახა და განყენებულ სახეს.

„ჩვენ ერთმანეთი გავზარდეთ"

მუსიკალურმა ხელოვნებამ, ისევე როგორც თავად ქვეყანამ, მრავალი კატაკლიზმა გამოიარა, 60-იანი წლების „დათბობის" ხანიდან დაწყებული, საბჭოთა კავშირის დაშლით და 90-ანების სამოქალაქო ომის საშინელებებით დამთავრებული, როდესაც იგივე „სამოციანელთა" თაობიდან ბევრმა (და არა მარტო კომპოზიტორებმა) დატოვა საქართველო, წავიდა, რათა არ ენახა რაც ხდებოდა –

როგორც გია ყანჩელი იტყვის თავის ნაწარმოებში „Abi ne viderem“ („წავედი, რომ არ მენახა“, 1996). (ქავთარაძე, 2004:4-5).

საბჭოთა მუსიკის პერიოდიზაციაში 1958 წელი ფიგურირებს როგორც გარდამტეხი, ვინაიდან ამ წელს გამოვიდა კომპარტიის ცეკას დადგენილება, რომელიც ნაწილობრივ ათავისუფლებდა ხელოვანთ „ფორმალიზმისაგან“. პოლიტიკურმა ძვრებმა მნიშვნელოვანი კორექტივები შეიტანა 20-50-იან წლებში გაბატონებულ კულტურულ იზოლაციაში, იმ „ორსამყაროვნებაში“, რომელმაც საბჭოთა სახელმწიფოს იდეოლოგიის პირობებში ჩამოაყალიბა Homo sovetikus-ის აზროვნების სტერეოტიპი; ტაბუდადებული ევროპული ხელოვნების მიღწევები ერთბაშად ხელმისაწვდომი გახდა. ძიების და განახლების პროცესმა მოიცვა საზოგადოებრივი ყოფის ყველა სფერო, მათ შორის ხელოვნება. მ. მამარდაშვილის ფილოსოფიის ეგზისტენციალური რეფლექსია, რომლითაც ის გამოხატავს დროის სათქმელს; ო.ჭილაძის, გ.ფანჯიკიძის, ნ.დუმბაძის, შ.ნიშნიანიძის, ა.სულაკაურის მწერლობა; ო.იოსელიანის, ე.შენგელაიას, თ.აბულაძის კინოფილმები, მათთვის დამახასიათებელი კინოპოეტიკითა და ფილოსოფიური სიმბოლიკით; მ.თუმანიშვილის და რ.სტურუას „ფსიქოლოგიური წიაღსვლები“ თეატრში; ბ.კვერნაძის, ს.ნასიძის, ნ.გაბუნიას, გ.ყანჩელის, ნ.სვანიძის, ნ.მამისაშვილის ნაწარმოებები, რომლებიც ორგანულად ეწერებიან ამ პერიოდის მხატვრული ძიებების რთულ პროცესებში (ქავთარაძე, 2004:4).

დღევანდელი გადასახედიდან 60-იანი წლების ქართული მწერლობა (პროზა და პოეზია), მუსიკა და კინემატოგრაფი, ფერწერა და ქანდაკება, თეატრი და სამსახიობო სკოლა ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ფასეულობაა ეროვნული კულტურის ისტორიაში. არასდროს განუცხადებია ქართულ ხელოვნებას ესოდენ ყოვლისმომცველი სახით „პრეტენზია“ იმაზე, რომ ქართული კულტურაც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენაა მსოფლიო კულტურულ პროცესებში. ფაქტიურად, ეროვნული კულტურის გატანა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ სწორედ ამ თაობის მოღვაწეთა შემოქმედებით მოხერხდა და მასშივე გამთლიანდა საზოგადოდ „ქართულის“, როგორც ეროვნული მონაპოვრის ფენომენი. ამ მოვლენას ნოდარ დუმბაძემ „სენტიმენტალური ჰუმანიზმი“ და ქართული ხელოვნების „პატარა რენესანსი“ უწოდა (Руденко-Десняк, 1985:57).

60-იანელთა თაობის ხელოვნების ყველა „ჟანრი“ დამკვიდრდა როგორც ნოვაცია, მანამდე გაუგონარი სითამამითა და საკმაოდ პრეტენზიული განაცხადით, რაც საზოგადოდ წარსულისადმი პროტესტიდან, რეალობასთან მუდმივი წინააღმდეგობიდან იყო ამოზრდილი. 60-იანელების უმთავრეს ლაიტმოტივად, სწორედ პროტესტიდან ამოზრდილი სათქმელი და სატკივარი გვესახება. პროტესტის თემა ამ თაობისთვის ერთგვარი იდეურ-შემოქმედებითი კრედოა. ინფორმაციული ვაკუუმის პირობებში, თითოეული მათგანი ინტუიციურად ითვისებდა მსოფლიოში მიმდინარე ტენდენციებს, რის შედეგადაც შესაძლებელი ხდებოდა მათი შემოქმედების ამ საყოველთაო პროცესებში ინტეგრირება. თითქმის ყველა 60-იანელი ხელოვანი, იმდენად გარკვეული არ იყო სამყაროში მიმდინარე მოვლენებში, რამდენადაც ქვეცნობიერად და ინტუიციურად ხვდებოდა და გრძნობდა განახლების, კრიზისიდან თავის დაღწევის გზებსა და ხერხებს, და რაც მთავარია, ამ განახლების აუცილებლობას და გარდუვალობას.

ე.წ. „ოტტეპელის“ პერიოდი ეროვნულ მუსიკას ამდიდრებს სტილური პლურალიზმით. „რკინის ფარდის“ ახდამ, რომელიც ჩვენს კულტურას იზოლაციაში ამყოფებდა, ახალ პროცესებს დაუდო სათავე. 50-60-იანების მიჯნა იყო XX საუკუნის მელოსფეროს ინტენსიური შეთვისების პერიოდი: იმ დროის ახალგაზრდა თაობამ თავისთვის აღმოაჩინა სტრავინსკი და ბარტოკი, „ვენის ახალი სკოლა“ და ტოტალური სერიალიზმი, ალეატორიკა და სონორისტიკა, პუანტილიზმი და მინიმალიზმი, ინსტრუმენტული თეატრი და ჰეპენინგი. მსოფლიო ცივილიზაციისადმი ზიარებას და ახალი ინფორმაციის ასეთი დოზით დაგროვებას არ შეიძლება არ გამოეწვია გაუცნობიერებელად ფასეულობათა აღრევა. ამიტომ ამ პერიოდში ძიებათა გზაზე შექმნილი ნაწამოებების მხატვრული ღირებულება განსხვავებული იყო. მაგრამ მკვეთრმა სტილურმა გარდატეხამ 60-იან წლებში აშკარად ცხადყო სამოციანელთა თაობის მუსიკოსთა უნარი – საკუთარი ინტერპრეტაცია მოეხდინათ ახალი იდეების, ისე აეთვისებით ახალი ტექნოლოგია, რომ არ წასულყვნენ დასავლური ავანგარდის ბრმა კოპირების გზით. ახალმა ტენდენციებმა მოიცვა მუსიკალური შემოქმედების სრული დიაპაზონი. მხატვრულ აზროვნებაში ინტონაციურსა და სმენით გამოცდილება მდიდრდებოდა ახალი მოვლენებით, პროფესიულ ლექსიკაში დამკვიდრდა „საბჭოთა ავანგარდის“ ცნება და ტერმინი, რომელიც არსებითად ქართული მუსიკის ისტორიაში მოდერნიზმს წარმოადგენს, ასე რომ დააგვიანა ჩვენს ქართულ რეალობაში.

60-70-იანი წლების მუსიკის წინააღმდეგობრივ პანორამაში, არსებული მკაფიო სტილური პლურალიზმის პირობებში, გამოვლინდა გაძლიერებული ინტერესი „ახალი ფოლკლორული ტალღისადმი“, როგორც ეროვნული იდენტობის მკაფიო ინდიკატორისადმი (ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ და კამერული სიმფონია, 1969; გაბუნიას „იგავი“, 1964; კვერნაძის ბალეტი „ბერიკაობა“, 1973). ამ ტენდენციის წყალობით წარიმართა დიალოგი დასავლურ მუსიკასთან. ქართული მუსიკა მოდერნისტული მიმდინარეობების გრავიტაციულ ველში მოექცა.

80-იან წლებში კომპოზიტორები, რომლებიც გამოირჩეოდნენ თავისი რადიკალიზმით, შედიან შემოქმედებითი სიმწიფის სხვა ფაზაში და მათ მხატვრულ სისტემაში წინარე პერიოდში შეძენილი მუსიკალური ენის სიახლეები ერწყმის უფრო ტრადიციულ გამომსახველობით საშუალებებს. დომინირებულ სტილისტურ ტენდენციად ყალიბდება ნეორომანტიზმი, ნეოკლასიციზმი, ნეობაროკო. ახალ ხარისხს იძენს პოლისტილისტიკა, რომელიც მხატვრული ჩანაფიქრის რეალიზაციისას აპელირებს სტილისტიკის მრავალფეროვანი სპექტრით, კონცეპტუალური იდეით, მოქნილი, პლასტიკური თემატური მასალით განვითარებით, რომელსაც უზრუნველყოფს ინტერტექსტუალობა სხვადასხვა დონეზე, მათ შორის ტექნიკის, ძლიერდება კონტაქტები აკადემიურსა და არააკადემიურ მუსიკას, სასულიერო, კლასიკურ, ჯაზსა და პოპმუსიკას შორის. დადგა ვეებერთელა მხატვრული არსენალის ათვისების დრო.

„თაობა, რომელმაც ერთმანეთი აღზარდა“, 60-იანელებმა მართლაც რომ ერთმანეთი აღზარდეს. ისეთი სურათი იქმნება, თითქოს ხელოვნების ყველა ჟანრი ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული, ერთმანეთისგან გამომდინარეობს და ერთმანეთს განაპირობებს. „ერთმანეთის აღზრდაში“ მოიაზრება არა მხოლოდ მათი მეგობრობა და სულიერი სიახლოვე, არა მხოლოდ საერთო შეხედულებები ხელოვნების კრიზისიდან გამოსვლასა და განახლებაზე; „ერთმანეთის აღზრდა“ თითოეული მათგანის შემოქმედებით მრწამსს, მსოფლმხედველობას წარმოადგენს, რომლის შედეგიც იყო ხელოვნების სტილებისა და ჟანრების სინთეზი. წარმოუდგენელია 60-იანი წლების ქართული თეატრის თავისებურებებზე საუბარი ამავე თაობის მუსიკოსთა (გ.ყანჩელი, ბ.კვერნაძე, ნ.გაბუნია...) და მხატვართა (გ.ალექსი-მესხიშვილი, მ.მშველიძე, ნ.იგნატოვი, მ.მურვანიძე...) გარეშე. გავიხსენოთ, თუნდაც რამდენად წარმმართველია რ.სტურუას სპექტაკლებში დრამატურგიის განვითარების მუსიკალური ლოგიკა... თუ შევეხებით 60-იანელთა კინემატოგრაფს, მის დრამატურგიულ ღერძად მოიაზრება მუსიკაც (ბ.კვერნაძე, ნ.გაბუნია, გ.ყანჩელი, ნ.მამისაშვილი, ნ.ვაწაძე...) და ლიტერატურაც (რ.ინანიშვილი, რ.ჭეიშვილი, ე.ახვლედიანი, რ.გაბრიაძე...). როგორ შეიძლება სრულყოფილად წარმოვიდგინოთ ბ.კვერნაძის ბალეტები: „ქორეოგრაფიული ნოველები“ და „ბერიკაობა“ ან ს.ნასიძის სიმფონიის „ფიროსმანის“ ქორეოგრაფიული ვერსია, ან ბალეტი „მეფე ლირი“ ნ.იგნატოვისა და მ.მურვანიძის მხატვრობის, გ.ალექსიძის ქორეოგრაფიის გარეშე. განა შესაძლებელია გ.ყანჩელისა და ბ.კვერნაძის ოპერებზე: „და არს მუსიკა“ და „იყო მერვესა წელსა“ მსჯელობა რ.სტურუას რეჟისურის გარეშე? თუ ისევ მუსიკას შევეხებით, ვფიქრობ, არც ერთი 60-იანელის შემოქმედება არ წარმოჩინდებოდა იმ სისავსითა და მასშტაბით და არც მხატვრული ფასეულობის თვალსაზრისით არ იქნებოდა ესოდენ რეზონანსული, რომ არა ჯ.კახიძის მიერ აღქმული, განცდილი, ინტერპრეტირებული მათი შემოქმედება...

მართალია, 60-იანელთა შემოქმედება ხრუშჩოვის ე.წ. „დათბობის“ პერიოდში გამოვიდა ფართო სამსჯავროზე, მაგრამ მათთვის ნაწილობრივ მაინც უცნობი რჩებოდა თანადროული მსოფლიოს მუსიკალური მიღწევები, ყოველ შემთხვევაში პროცესუალური ნოვაციები... მით უფრო, პარადოქსულია ის ფაქტი, რამდენად შეძლეს ქართველმა კომპოზიტორებმა დახურულ საბჭოთა სივრცეში XX საუკუნის პულსაციის გათავისება. მ.თუმანიშვილი აღნიშნავდა: „ჩვენ არც გვიფიქრია და ამდენად, არც გვინდოდა დაგვენგრია ძველი ტრადიციები, მისი კანონზომიერებები... ჩვენ, უბრალოდ, ჩვენი სათქმელი გვქონდა და მისი თქმაც ჩვენებურად გვინდოდა“ (Туманишвили 1983:53).

და მაინც, რატომ მოიპოვა ეროვნულობის ნიშნით გამორჩეული საკუთარი სახელი ქართულმა ხელოვნებამ მაშინ, როცა ქვეყანაში „ოტტეპელის“ პერიოდის მიუხედავად, ჯერ კიდევ საკმაოდ მძლავრი სახით არსებობდა ე.წ. „საბჭოთა კულტურის“ პოლიტიკა. გამოვყოფ ორ უმთავრესს ფაქტორს: 1) თავისუფლება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც სულის შინაგანი მოთხოვნილება. ასეთი შემოქმედებითი თავისუფლება ახასიათებს ქართველ 60-იანელთა თაობის მუსიკას, კინოსა და თეატრს, მხატვრობას და ლიტერატურას; 2) ადამიანისადმი, პიროვნებისადმი, მისი შინაგანი სამყაროსადმი ინტერესი; „ლიტერატურას თითქოს ხმა გაუთბა...“ (ნ. დუმბაძე).

ზემოთაღნიშნული შემოქმედებითი პროცესების ფონზე ბიძინა კვერნაძე „სამოციანელთა“

თაობაში განუმეორებელი ინდივიდუალობით გამორჩეული საკუთარი სტილის, იშვიათი პიროვნული თვისებებისა და ზნეობრიობის სიმბოლოა. ამ თვისებებისა და გამორჩეული ნიჭიერების წყალობით, პირველმა შეიგრძნო განახლების ტენდენციაც და ახალი ესთეტიკის დამამკვიდრებლად მოგვევლინა. ამის დამადასტურებელია მისივე სიტყვები: „შენი უნდა გქონდეს, საკუთარი... მხოლოდ მაშინ გეძლევა საშუალება, არსებობდე როგორც ხელოვანი“. „...ერთ რამეს ვაკვირდები: ჩვენ, მწერლებმა, მხატვრებმა, რეჟისორებმა, ერთმანეთი გავზარდეთ, ერთმანეთზე ვახდენდით გავლენას. რობიკო სტურუა, ფილიალები რომ აქვს თავში [...] მოქმედებდა ჩვენზე. ასევე კარგი წიგნებით – ოთარ ჭილაძე, ჭაბუა ამირეჯიბი, კარგი ნახატებით – „პიკო“, „ჩუბჩიკა“ [...] და რა ვიცი, ვინ აღარ...“ „...მე იმდენი კომპოზიტორი მიყვარს, შოსტაკოვიჩის სიტყვებით რომ ვთქვათ – „ბახიდან – ოფენბახამდე“, რომ უბრალოდ, უხერხულია მათი ჩამოთვლა. სულ ადრე ჩემზე დიდი გავლენა იქონიეს სკრიაბინმა და რაველმა. მერე კი, მგონია, გამოვძვერი ამ სიტუაციიდან. გავლენას ვერ გაექცევი, კომპოზიტორი იბადება კომპოზიტორიდან. საკუთარი ენის დახვეწა ხდება დროთა განმავლობაში დიდი ნიჭისა და შრომის შედეგად“ (საუბრებიდან ბიძინა კვერნაძესთან).

კვერნაძის საკომპოზიტორო აზროვნება XX საუკუნის მოდერნისტულ ხელოვნებას ეფუძნება. მისი ევოლუცია მიმართულია აზრის გადმოცემის მაქსიმალური გაღრმავება-გამარტივებისაკენ. თუ ადრეულ პერიოდში ჭარბობდა მდიდარი იმპრესიონისტული პალიტრა, პლასტიკური ჟესტის მუსიკით გადმოცემის სურვილი („ცეკვა-ფანტაზია“, 1959; „სერაფიტა“, 1965; „ქორეოგრაფიული ნოველები, 1964) ან კონსტრუქტივისტული ფაქტურა, რიტმული დინამიკა („ბერიკაობა“, 1973 და სხვ.), მოგვიანებით წამყვანი როლი გრაფიკულ ნეოკლასიკურ სტილს ეთმობა. ეს განსაკუთრებით კვერნაძის ვოკალურ ნაწარმოებებში („ჩემი ლოცვა“, 1974; „ძველი ქართული წარწერები“, 1978) იჩენს თავს. კვერნაძის ოპერამ „იყო მერვესა წელსა“ (1982) რეფორმატორული როლი ითამაშა ქართული საოპერო ჟანრის განვითარებაში თანამედროვე დრამატურგიის საფუძველზე აღმოცენებულ მუსიკალურ დახასიათებებითა და სცენური პრინციპებით. პირველად ქართულ მუსიკაში კვერნაძე ამკვიდრებს სინთეზური ოპერა-პასიონის ჟანრულ მოდელს, ორიგინალური ვოკალურ ინტონირებით, ეროვნული შეფერილობის რეჩიტატივითა და საგუნდო დეკლამაციით (ქავთარაძე, 1992:39).

კვერნაძის ფენომენი შექმნა „სამოციანელთა“ კულტურამ, მისმა სულიერმა და ზნეობრივმა პრინციპებმა (თავისუფლებისმოყვარე, ნონკონფორმისტული, „ფიზიკოსების“ და „ლირიკოსების ოპოზიციით), რომელმაც ეპოქის ზოგადკულტურული და მხატვრული ტენდენციების ფარგლებში ახალი მუსიკალური აზროვნება ჩამოაყალიბა. თავის შემოქმედებაში მან შეძლო სტილური ძიებების მთელი სპექტრის განზოგადება და მათზე ფოკუსირება (მოდერნიზმი მისი სხვადასხვა გამოვლინებით: იმპრესიონიზმი, „ახალი ფოლკლორული ტალღა“, ნეოკლასიციზმი, ნეობაროკო, ნეორომანტიზმი). ამასთანავე, კვერნაძე იყო სამოციანელთა შორის ერთ-ერთი პირველი, ვინც ყურადღება ელიტარული და მასობრივი კულტურის ჟანრების კონფრონტაციისა და, ერთი შეხედვით, შეუთავსებლობის პირობებში, მოძებნა მათი თანაარსებობის შესაძლებელი ფორმები (აკადემიური მუსიკა, ჯაზი, ესტრადა; სასულიერო და საერო). ამაშიც კარგად ჩანს მისი ნიჭის თვითმყოფადობა.

თავისი შინაგანი ბუნებით კვერნაძე „ნეორომანტიკოსია“, რომლის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ რომანტიზმის იდეალების გამზიარებელი კომპოზიტორი კი არ ბაძავს რომანტიზმს, არამედ აყალიბებს ახალ აზროვნებას, რომელიც რეზონირებს XX საუკუნის ტენდენციებთან (ნეოფოლკლორიზმი, ნეოკლასიციზმი, ნეობაროკო, ჯაზი, პოპმუსიკა და სხვ.). კვერნაძის მოდერნიზმი (რაც მკაფიოდ ჩანს საკომპოზიტორო ტექნიკაში) თანაარსებობს XX საუკუნის რომანტიკულ იდეალებთან, მელოდიზმთან, ხელოვნებათა სინთეზის იდეასთან და ამ თაობისათვის სახასიათო მხატვრული აზროვნების ასოციაციურ ტიპთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ორჯონიკიძე გ., „ჩამოყალიბება. რაფსოდია გია ყანჩელის თემაზე”. აღმავლობის გზის პრობლემები, თბილისი, 1978.
2. ქავთარაძე მ., 80-იანი წლების ქართული ოპერა. ჟურნალი „ხელოვნება“, 1992, №9-10.
3. ქავთარაძე მ., ოპერა. XX საუკუნის 60-80-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. თბილისი, 2004.
4. Руденко-Десняк А., «Цена пройденного: Беседа с Н. Думбадзе»; «Дружба народов», 1985, № 2.
5. Туманишвили М., Режиссер уходит из театра. М., 1983.

ნანა შარიქაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

„ვარშავის შემოდგომა" – „ზავი" იდეოლოგიასა და მუსიკას შორის

შესავალი

იდეოლოგიასა და მუსიკას შორის კავშირი სხვადასხვა სახით ავლენს თავს კაცობრიობის განვითარების ისტორიაში. ამ კავშირის გამოვლენის, ოპერირების და განვითარების გზები ისევე მრავალფეროვანია, როგორც ცალკე აღებული ერების, საზოგადოებრივი წყობილებების და ქვეყნების პოლიტიკური მოწყობის ეტაპები. ამავე დროს იდეოლოგიის გაგებას სხვადასხვა წახნაგი გააჩნია დაწყებული ინდივიდუალურიდან ვიდრე სახელმწიფომდე. ტოტალიტარული იდეოლოგიისა და ხელოვნების ურთიერთობის კვლევა განსაკუთრებულად აქტუალურად მესახება, რადგან მუსიკაში მიმდინარე პროცესების ახსნა იდეოლოგიის ზემოქმედების კონტექტსში მნიშვნელოვანია საბჭოთა ხელოვნების არსის შეფასებისათვის. კონტექსტისა და ახალი გარემოებების შესწავლა მთელი რიგი ფაქტორებისა და მიზეზების სხვა რაკურსიდან დანახვის შესაძლებლობას იძლევა. სწორედ კონტექსტის და გარემობების გამო არის შეუძლებელი „ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალის მხოლოდ ვიწრო მუსიკალურ ჭრილში გააზრება. „ვარშავის შემოდგომა", შეიძლება ითქვას, რომ არის სსრკ-ის მიერ გაკონტროლებულ აღმოსავლეთ პოლიტიკურ სივრცეში, მუსიკასა და იდეოლოგიას შორის გაფორმებული თამაშის წესების და „ზავის" ძალიან საინტერესო მაგალითი.

დაფუძნების დღიდან ფესტივალს გააჩნდა კულტურული, პოლიტიკური და სოციალური მნიშვნელობა; ალბათ ძნელად მოიძებნება მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში სხვა მუსიკალური ფესტივალი, რომელმაც მოახერხა კომუნისტური იდეოლოგიისთვის თავს მოეხვია მისი ესთეტიკური პლატფორმისთვის მიუღებელი და აკრძალული კონცეფცია. შესაძლოა სწორედ ამის გამო ფესტივალი „ვარშავის შემოდგომა" არაერთხელ მოექცა მკვლევართა ყურადღების ცენტრში. მას განიხილავენ, როგორც თანამედროვე მუსიკისა და მისი თანმდევი პოლიტიკური მოვლენების, ისე ცივი ომის მდგომარეობის ჭრილში (ს.ბაილანდერი, ლ.სიკელსკი, ბ.ბოლესლავსკა-ლევანდოვსკა, ა.ტომასი); ფესტივალის მნიშვნელობას კულტურულ დიპლომატიაში არც თუ ნაკლები ყურადღება ეთმობა ლ.ჰიქსონის, ვ.რიჩმონდის, ფ.ს.საუნდერსის, მ.ბროდის, ჯ.დელაპ-ბირკეტის, პ.ჯ.შმელცის, კ.ბერგერის, ა.ნიუკომბის და სხვათა შრომებში.

წინამდებარე სტატია განიხილავს იდეოლოგიასა და მუსიკას შორის წარმოებული „მოლაპარაკებების", ანუ ზავის მიღწევის როგორც წარმატებულ, ისე წარუმატებელ მაგალითებს.

I. მუსიკა, როგორც რბილი ძალა

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ჩამოყალიბებული ბიპოლარული სამყარო, თავს არა მხოლოდ დასავლური და აღმოსავლური პოლიტიკურ ბლოკების დაპირისპირების სახით ავლენდა, არამედ მუსიკალური დიქოტომიითაც, რაც მოდერნიზმსა და სოც რეალიზმს შორის სადემარკაციო ხაზის გავლებაში გამოხატებოდა. ესთეტიკურად სოც რეალიზმი ბევრ ლაქას აჩენდა საბჭოთას მიერ დაფინანსებულ მუსიკაში, რომელიც უპირატესობას ანიჭებდა ტრადიციულ ფორმებს და წინააღმდეგი იყო დასავლური მოდერნიზმის, მითუმეტეს ავანგარდის. ფესტივალი წარმოადგენდა ეთგვარ სიმბოლოს ეპოქისა, რომელმაც წითელი ხაზი გაავლო ცივი ომის სხვადასხვა მხარეს მდგომ ბანაკებს შორის და ეს ოპოზიციურობა კულტურასაც შეეხო.

„ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალი აირეკლავდა პოლონეთის განვითარების ეტაპებს 1956 წლიდან და დატვირთული იყო ერთგვარი პარადოქსულობით, რომ აღარაფერი ვთქვათ კომუნისტური სისტემისთვის უცხო ლიბერალიზმით. სსრკ მკაცრად აკონტროლებდა საკუთარი პოლიტიკური საზღვრებიდან გადინებული ინფორმაციის შესაბამისობას და რელევანტურობას და იმასაც აცნობიერებდა, რომ ფესტივალი წარმოადგენდა დაპირისპირებული პოლიტიკური ბანაკების სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენლების თავშეყრის ერთადერთ ადგილს პოსტსტალინურ ეპოქაში; ყოველწლიურად ვარშავაში თავს იყრდინენ იმ პერიოდის გამოჩენილი კომპოზიტორები, კრიტიკოსები, შემსრულებლები, თეორეტიკოსები მთელი მსოფლიოდან, თანამედ-

როვე მუსიკის დასავლეთ ევროპული ფესტივალების სამხატვრო ხელმძღვანელები და აღმასრულებელი დირექტორები.

სპეკულაცია იქნებოდა იმის თქმა, რომ ვარშავის შემოდგომა ჩამოყალიბებულია პოლიტიკური დათბობის შედეგად; ფესტივალის ჩატარების იდეა გაჩნდა 1954-55 წლებში, თითქმის ორი წლით ადრე, ვიდრე ნ.ხრუშჩოვი თავის ცნობილ სიტყვას წამოთქვამდე პოლიტბიუროს დახურულ სხდომაზე 1956 წლის 25 თებერვალს (რომელიც გასაჯაროვდა მხოლოდ 5 მარტს). ნიკიტა ხრუშჩოვის მიერ დაანონსებული ცვლილებები პიროვნების კულტის წინააღმდეგ, გარკვეულ მოლოდინებს ქმნიდა რეპრესია გამოვლილ საბჭოთა საზოგადოებაში და ის მნიშვნელოვანი იყო არა მხოლოდ სსრკ-ის პოლიტიკური საზღვრების შიგნით მყოფი რესპუბლიკებისთვის, არამედ რკინის ფარდის მიღმა არსებული მსოფლიოსთვისაც. თუმცა, სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ ფესტივალის რეალიზება „დათბობის" ეპოქის მუსიკალური ანარეკლი იყო, რომლის საშუალებითაც აღმოსავლეთ პოლიტიკურ ბლოკს საკუთარი მუსიკალური ამბიციის რეალიზების უნიკალური შესაძლებლობა ეძლეოდა. 1956 წლის ოქტომბერში ვარშავის შემოდგომის პირველ ფესტივალზე, ხრუშჩოვის მიერ 8 თვით ადრე დაანონსებული დათბობის ფონზე, არავინ აიღო პასუხისმგებლობა დაებლოკა სტილისტურად მრავალფეროვანი და ექსპერიმენტებით სავსე ფესტივალი, რომელიც საკმაოდ ეკლექტური პროგრამით იყო წარმოდგენილი.

და მაინც, ერთია მიიღო გადაწყვეტილება საერთაშორისო ფესტივალის ჩატარების, ცენზურის შემსუბუქების და ინფორმაციული ვაკუუმის დაძლევის შესახებ და მეორეა „გასასვლელის გარეშე ქვეყნის" (დარიუშ შტოლას გამოთქმა) რეალობა, სადაც რაიმეს პროგნოზირება პრაქტიკულად შეუძლებელი იყო.

რა იყო ფესტივალის ჩამოყალიბების მიზეზი?

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის პოლონური მუსიკის მდგომარეობა და მისი შემდგომი განვითარება სერიოზული წუხილის და შეშფოთების საგანს წარმოადგენდა. იდეა დაიბადა პოლონეთის კომპოზიტორთა კავშირში და უკავშირდებოდა ტადეუშ ბაიარდისა და კაჟიემირ სეროცკის სახელებს. სწორედ მათ დაიწყეს ღიად საუბარი თანამედროვე მუსიკის ფესტივალის ჩატარების აუცილებლობაზე, რომელიც დაეხმარებოდა პოლონურ მუსიკას თავი დაეღწია იზოლაციონიზმით გამოწვეული ინფორმაციული ვაკუუმისათვის, რომელიც ორი ოკუპაციის (ნაცისტური და საბჭოთა) შედეგად დადგა. მიუხედავად იმისა, რომ პოლონური საკონცერტო ცხოვრება მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა[59], პოლონურ მუსიკალურ საზოგადოება უკვე 50-იანი წლების დასაწყისიდან ხმამაღლა საუბრობდა ეროვნული მუსიკალური კულტურის კრიზისის შესახებ. იმ პერიოდის პოლონური შემოქმედებითი და არტისტული რეალობა ნათლად აქვს აღწერილი ზიგმუნდ მიჰიელსკის. „ჩვენ ვცხოვრობთ სამყაროში, რომელიც ჩაკეტილი და იზოლირებულია; ეს არ არის ჭეშმარიტი არტისტული გარემო, არტისტული კონტაქტი ნიშნავს საკონცერტო ცხოვრებას, საკონცერტო პროგრამას, რომელიც მსოფლიო შედევრებს აირეკლავს, არტისტული გარემო გულისხმობს წვდომას ინფორმაციაზე, გამოცემებზე, ის ასევე გულისხმობს ინფორმაციის გაცვლას, ჩვენ ვემსგავსებით პროვინციას, რომელსაც წარმოდგენაც კი არ აქვს თუ რა იწერება და სრულდება მის საზღვრებს გარეთ... ჩვენი მუსიკოსების უმრავლესობა არ იცნობს იანაჩეკის, ბარტოკის, სტრავინსკის, ბრიტენის, მესიანის შემოქმედებას... ეს სახიფათოა" (Boleslawska-levandovska, 2009:99). შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალი ისეთი სივრცის შექმნა იყო, რომელიც ინფორმაციის მიღების და გაცვლის შესაძლებლობას მისცემდა პოლონელ მუსიკოსებს.

ამგვარად, ფესტივალი „ვარშავის შემოდგომა" კომპოზიტორთა კავშირის თვალთახედვით მოდერნიზმის ფლაგმანად უნდა ქცეულიყო, ხოლო პოლიტიკური მამები, ყოველწლიურად, შემოდგომაზე მაქსიმალური ტოლერანტობით უნდა აღჭურვილიყვნენ მოდერნიზმის გამოცხადებული ქრონიკის მიმართ. ასე იქცა ვარშავის შემოდგომის ფესტივალი ესთეტიკური წინააღმდეგობის სიმბოლოდ მუსიკაში და პოლიტიკური მამებისგან ნებადართულ სივრცედ, რომელმაც – რაგინდ პარადოქსალურადაც არ უნდა ჟღერდეს, კომუნისტური პარტიის მიერ მართულ

[59] პოლონეთის კომპოზიტორთა კავშირი 1951 და 1953 წწ. ატარებდა მუსიკალურ ფესტივალს, რომელიც მხოლოდ პოლონურ მუსიკას პოზიციონირებდა. ამასთან ომის შემდგომი პერიოდის პოლონეთში მუსიკოსებს შესაძლებლობა ჰქონდათ დასწრებოდნენ ფესტივალს „პრაღის გაზაფხული" (1950 წლიდან), მაგრამ ის არ იყო ფოკუსირებული თანამდეროვე მუსიკაზე. თანამედროვე მუსიკის ფესტივალზე დასწრება, მაგალითად დონაუეშინგენში – პოლონელებს ეკრძალებოდათ, ისევე როგორც ვეღარ ესწრებოდნენ ISCM ფესტივალს.

პოლონეთში – ინსტიტუციონალიზებული სახე მიიღო. იდეოლოგიისა და პოლიტიკის კუთხით თუ შევაფასებთ, ფესტივალი იყო ერთის მხრივ ცივი ომის მუსიკალური პოლიტიკის ნაწილი, რაც ლოგიკურად ჯდებოდა დასავლეთთან შეჯიბრებადობის დაუოკებელ მოთხოვნილებაში; შესაძლოა სწორედ აქედან მომდინარეობდა პოლონური მმართველი პოლიტიკური ელიტის გულუხვობა, როცა საქმე ფესტივალის ფინანსურ მხარდაჭერას ეხებოდა – ვარშავის შემოდგომის ფესტივალი მთელი თავისი არსებობის მანძილზე წახალისებული და დაფინანსებული იყო სოციალისტური სისტემის მიერ. მუსიკა, რომელიც აკრძალული იყო საბჭოთა კავშირსა და მის სატელიტ ქვეყნებში, არა მხოლოდ ნებადართული იყო ფესტივალზე შესასრულებლად, არამედ სრულიად იყო დაფინანსებული სახელმწიფოს მხრიდან. უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა კოლექტივების და შემსრულბელების ვიზიტიც კი (მათ შორის საპატიო სტუმრები და სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მიერ გაგზავნილი დელეგაციები) იფარებოდა სსრკ კულტურის სამინისტროს ბიუჯეტიდან, შესაბამისად კი ცენტრალური ხაზინიდან.

თუმცა, გარდა აღნიშნულისა, საბჭოთა ესთეტიკასთან შეუთავსებელი ფესტივალისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას სხვა მიზეზებიც ჰქონდა: 50-იანი წლებისთვის პოლონეთის მუსიკალურ ელიტაში საგრძნობლად დიდი იყო საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმისადმი საწინააღმდეგოდ განწყობილი მუსიკოსების რიცხვი და პოლიტიკური ისტებლიშმენტი იძულებული გახდა შეემსუბუქებინა მოთხოვნები მუსიკალური ნაწარმობების ესთეტიკური საფუძვლების მიმართ. ამ „მოლაპარაკების" ერთ მხარეს პოლონეთის კომპოზიტორთა კავშირი, ხოლო მეორე მხარეს კი პოლონეთის კულტურის სამინისტრო იყო; მოლაპარაკების პირველი რაუნდი ზავით დასრულდა, რომლის შედეგად დაამტკიცა იდეა სართაშორისო ფესტივალის ჩატარების და მისთვის ყოველმხრივი მხარდაჭერის აღმოჩენის შესახებ[60]. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ზავი №1, რომელიც „გაფორმდა" მუსიკალურ სამყაროსა და კომუნისტურ მთავრობას შორის. ამ ზავის შედეგად ორივე მხარე მოგებული დარჩა; მუსიკოსებისთვის ფესტივალი „ვარშავის შემოდგომა" ჩამოყალიბდა, როგორც ტრანსნაციონალური კავშირების და ინფორმაციის გაცვლის ადგილი, რომელიც ასრულებდა ამავე დროს დაკარგული ურთიერთობების აღდგენის ფუნქციას (Jakelski, 2017), ხოლო პარტიული ნომენკლატურისთვის ის ცივი ომის მუსიკალური შეჯიბრის არენა იყო, რომელიც წარმოადგენდა კომპოზიტორებს და შემსრულებლებს ორივე დაპირისპირბეული ბანაკიდან, ე.წ. ამერიკული და საბჭოთა გავლენის ზონებიდან (Boleslawska-levandovska, 2009).

II. „ზავი" და დაზავება

საბჭოთა იდეოლოგიის კონტექსტი და გარემო, ერთი შეხედვით, ყველასათვის გასაგებ ისეთ სიტყვებს, როგორიცაა მოლაპარაკება, ზავი – გარკვეული ნეგატიური კონოტაციით ტვირთავს. საბჭოთა ისტორიის მანძილზე ინდივიდუალობასა და სახელმწიფოს შორის არსებული ნებისმიერი ურთიერთობა სახელმწიფო ინტერესების და მასთან შესაბამისობის ჭრილში წყდებოდა. შესაბამისობა კი ხშირად ინდივიდუალობის დათრგუნვის და სახელმწიფო-საზოგადოება-ინდივიდუალობას შორის ზღვარის არ არსებობას უსვამდა ხაზს. მეტიც, ხშირ შემთხვევაში მოლაპარაკების შესაძლებლობასაც კი გამორიცხავდა. ვარშავის შემოდგომის ფესტივალი ქმნიდა იდეოლოგიასა და მუსიკას შორის უხილავი მოლაპარაკებების სივრცეს, რომელიც ათავისუფლებდა მოთვინიერებულობისგან, მორჩილებისაგან და „ტყვეობისგან", სადაც სიტყვა ზავს, ან მოლაპარაკებას თან არ ახლდა ინდივიდუალობის დამარცხების ქვეტექსტი. ხშირ შემთხვევაში ამ სივრცეში გაჟღერებული მუსიკალური ინფორმაცია შოკის მომგვრელიც კი იყო აბსტრაქტულ მუსიკალურ ენასთან შეუჩვეველი ყურისთვის. მუსიკის საშუალებით საზღვრის გადაკვეთის შეგრძნება მართლაც რომ რეალური იყო, რაც ასე ნათლად აღწერა კ.დრობასთვის მიცემულ ინტერვიუში გ.ყანჩელმა: „ჩვენ ბევრი რამ არ გვესმოდა, ამ ტიპის შესრულება დიდი მოულონელობა იყო, გაკვირვებას იწვევდა მუსიკალური ენაც... მქონდა შეგრძნება, რომ გადავკვეთეთ პოლიტიკური საზღვარი... პოლონეთი იყო სოციალისტური ქვეყანა, სადაც ადამიანებს ჰქონდათ თავისუფლება ეკეთებინათ ისეთი რამ, რაც შეუძლებელი და დაუშვებელი იყო მეორე სოციალისტურ ქვეყანაში – საბჭოთაკავშირში" (Droba, 2004:335). გ.ყანჩელის ეს სიტყვები ასა-

[60]პირველი ფესტივალი გაიმართა 1956 წელს, და მას შემდეგ იმართება ყოველწლიურად დღემდე. სახელწოდება „ვარშავის შემოდგომა" მიენიჭა მხოლოდ 1958 წელს.

ხავს კომპოზიტორის პირველ ვიზიტს ვარშავის შემოდგომის ფესტივალზე 1962 წელს და ქეიჯის სიჩუმის მუსიკიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას, როცა სცენაზე გამოსული მუსიკოსი ერთი ნოტის დაკვრის გარეშეც კი უდიდესი ოვაციებით დააჯილდოვა აუდიტორიამ (Jakelski, 2015:189).

თუ გადავხედავთ „ვარშავის შემოდგომის" არსებობის 60 წლიან ისტორიას, დავრწმუნდებით, რომ ზავის შინაარსი იცვლებოდა გარემობებიდან გამომდინარე. ყველაზე დიდი ზავი მაინც არტისტულ და შემოქმედებით თავისუფლებაზე გადიოდა; ამ თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია პოლონეთის კომპოზიტორთა კავშირის როლი და მის მიერ წარმოებული პოლიტიკა ფესტივალთან დაკავშირებით. ამ კონტექსტში უნდა გამოიყოს 1982 წელი, რომელიც გარდამტეხი აღმოჩნდა სახელმწიფოსა და ფესტივალის მესვეურებს შორის არსებული ურთიერთობებისთვის; 1982 წელს სამხედრო მდგომარეობის გამოცხადების მიუხდავად, პოლონეთის კულტურის სამინისტრო დაჟინებით მოითხოვდა „ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალის ჩატარებას, რათა მთელი მსოფლიოსთვის ყალბი სტაბილურობის სურათი შეექმნა. პოლონეთის კომპოზიტორთა კავშირის მიერ გაწეული წინააღმდეგობა უპრეცედენტო იყო, რომელიც რეჟიმთან ღია დაპირისპირებაში გადაიზარდა და პრაქტიკულად ბოიკოტი გამოუცხადა მთავრობას; ფესტივალის მესვეურებმა უარი თქვეს უცხოელი სტუმრების წინაშე ცხოვრების ჩვეული რიტმის თვალთმაქცურ წარმოჩენაზე.

ფესტივალი დღიდან დაარსებისა სერიოზულად უყურებდა **ავტომნომიურობის** საკითხს განსაკუთრებით პროგრამის შედგენასა და მოსაწვევი შემსრულებლების თუ კომპოზიტორების შერჩევაში. ფესტივალის ორგანიზატორების მთავარი მონაპოვარი შემოქმედებითი გადაწყვეტილებების მიღების დამოუკიდებლობა გახლდათ. პოლონეთის მთავრობა დათანხმდა უახლესი დასავლური და ამერიკული მუსიკალური ინფორმაცია მისაწვდომი გამხდარიყო პოლონელი მუსიკოსებისთვის და აუდიტორიისთვის; თანხმობა განაცხადა ასევე ცენზურის მოხსნაზეც, რომელიც „არასასურველი" ელემენტებისგან შემქნილ მუსიკას აკრძალავდა. ზავი, რომელიც გაფორმდა პოლონეთის პარტიულ ნომენკლარტურასთან, პრაქტიკულად მიუღწეველი აღმოჩნდა სსრკ-ის შემთხვევაში. სსრკ-ს ფესტივალის ორგანიზატორებთან მოლაპარაკებებში წარმოადგნედა ე.წ. გოსკონცერტი (госконцерт), სსრკ კულტურის სამინისტრო და სსრკ კომპოზიტორთა კავშირი. საბჭოთა იდეოლოგიის აზრით, სსრკ-ს უნდა გაეგზავნა ისეთი რეპერტუარი, რომელიც ასახავდა თანამედროვე სოციალისტურ კულტურას; ამისათვის საბჭოთა კავშირი ცდილობდა ჩარეულიყო და ზეგავლენა მოეხდინა არა მარტო პროგრამულ ნაწილზე, არამედ მოეთხოვა ფესტივალის ფარგლებში დღეების მეტი რაოდენობა. მუსიკა თავისებური „რბილი ძალა" იყო საკუთარი იდეოლოგიის დანარჩენ სამყაროში გავრცელებისათვის, რომელიც მსოფლმხედველობრივად, ხარისხობრივად და კონცეპტუალურად ეწინააღმდეგებოდა „ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალის მიზნებს. სსრკ-ს ყოველწლიურად ჰქონდა სივრცე ფესტივალზე, მაგრამ „ვარშავის შემოდგომის" ორგანიზატორები საბჭოეთის დაჟინებული მოთხოვნის მიუხედავად, არასდროს თანხმდებოდნენ საბჭოთა მუსიკისთვის დაეთმოთ სრული კონცერტი. მეტიც, შეტევისგან თავის დაცვის მიზნით, ფესტივალის ორგანიზატორებმა შეიმუშავეს წესი, რომლის მიხედვითაც ერთი და იგივე აღმოსავლეთ ბლოკის ქვეყანა ვერ მიიღებდა მონაწილეობას მომდევნო წლის ფესტივალზე. 1961 წლიდან ფესტივალის ორგანიზატორებმა კიდევ უფრო გაამკაცრეს მოთხოვნები, რაც ძაბავდა ურთიერთობებს პოლონეთსა და აღმოსავლეთ პოლიტიკურ ბლოკს შორის. „ვარშავის შემოდგომის" ორგანიზატორები ყველა საშუალებით იცავდნენ საკუთარ დამოუკიდებლობას და პრინციპულად არ აძლევდნენ საბჭოთა კავშირს წამყვან როლს აღმოსავლეთ ბლოკის ქვეყნების მუსიკალური რეპერტუარის შერჩევაში (Jakelski, 2017). ეს ურთიერთობები დეტალურად არის აღწერილი იმ საარქივო მასალაში, რომელიც პოლონეთის კომპოზიტორთა კავშირის არქივშია დაცული; მისი ფაქტოლოგიური მასალა შეუფასებელია მრავალი მკვლევარისთვის (ლ.სიკიელსკი, ა.ტომასი, ს.ბაილანდერი და სხვ). ფესტივალის მესვეურებისა და სსრკ-ის ურთიერთობებიდან ყურადღებას შევაჩერებ ერთ ფაქტზე: 1965 წლის ფესტივალის ფარგლებში, სსრკ-ს დიდი სურვილი იყო აღენიშნა ნაცისტებისგან გათავისუფლების 20 წლისთავი, რისთვისაც 3 კონცერტის მოთხოვნით მიმართა „ვარშავის შემოდგომის" მესვეურებს. პასუხად 3 დღის ნაცვლად, მხოლოდ 3 კონცერტში მონაწილეობას დასჯერდნენ საბოლოო ჯამში. არტისტული თავისუფლებისა და ავტონიმიურობის შენარჩუნების კუთხით, ეს ტოტალიტარულ

იდეოლოგიასა და მუსიკას შორის ურთიერთობების ისტორიაში ერთ-ერთ საინტერესო ქეისად შეიძლება განვიხილოთ.

თუმცა „ვარშავის შემოდგომას" ახსოვს წარუმატებელი მაგალითებიც, რომელთა უმრავლესობაც სასურველი კომპოზიტორებისა და შემსრულებლების ვარშავაში ჩაყვანის საკითხთან არის დაკავშირებული. შემოქმედებით და არტისტულ თავისუფლებასთან დაკავშირებული პრობლემატიკიდან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ახალი მუსიკის გავრცელება და პროპაგანდა იყო. ამ საკითხისადმი ერთმნიშვნელოვანი არც დამოკიდებლება არსებობდა და არც მიდგომა. ვარშავა როგორც აღმოსავლეთ ბლოკის „მუსიკალური შვეიცარია", მომხიბლავი იყო პოლიტიკური მამებისთვის, მისი შეზღუდული დროითი ხანგრძლივობის გამო. თუმცა **ახალი მუსიკის გავრცელება და პროპაგანდა აღმოსავლეთ პოლიტიკურ ბლოკში** (ახალი მუსიკის სინონიმი ევროპული მუსიკალური მოდერნი და ავანგარდი გახლდათ), „ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალის ერთ-ერთი მიზანი გახლდათ. მისი რეალური განხორციელებისათვის აუცილებელი იყო სსრკ-ში ჩამოყალიბებული ხელოვნების ოფიციალური და არაოფიციალური დაყოფისგან გათავისუფლება. სსრკ-ს კულტურის იდეოლოგები არ იყვნენ მზად ამისთვის, რაც სერიოზულ წინაღობას უქმნიდა აღმოსავლეთ პოლიტიკურ ბლოკში შექმნილი მუსიკის პოპულარიზებას (Jakelski, 2015).

ამდენად, საბჭოთა იდეოლოგიისთვის მნიშვნელოვანი იყო, რომ მუსიკალურად ნეიტრალური პოლიტიკა მის საზღვრებს ფარგლებს გარეთ დარჩენილიყო. თუმცა ამ საკითხს მეორე მხარეც ჰქონდა – რა მუსიკით აპირებდა პოზიციონირებას სსრკ საერთაშორისო მუსიკალურ ბაზარზე? სსრკ განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა არა მარტო იმას, თუ რომელი კომპოზიტორის ნაწარმოები შესრულდებოდა ფესტივალზე, არამედ იმასაც, თუ ვინ წარმოაჩენდა სსრკ-ს შემსრულებლებიდან. ოფიციალური და არაოფიციალური ხელოვნებად დაყოფა ვრცელდებოდა როგორც კომპოზიტორებზე, ისე შემსრულებლებზეც. შესაბამისად ბარიერი შეექმნებოდა არა მარტო საბჭოთა ავანგარდის წარმომადგენელ კომპოზიტორებს, არამედ მათაც, ვინც საბჭოთა არაოფიციალურ ხელოვნებასთან ასოცირდებოდა. მაგალითად, „ვარშავის შემოდგომის" დიდი მონდომების და ხანგრძლივი მოლაპარაკებების მიუხედავად, ვერ მოხერხდა პიანისტ იუდინას ფესტივალზე ჩაყვანა. პრობლემა იმაში მდგომარეობდა, რომ იუდინას სახელი უკავშირდებოდა 1961 წელს არაოფიციალური ხელოვნების დაბადებას სსრკ-ში[61]. „ვარშავის შემოდგომა" ვერ დაზავდა ვერც ვოლკონსკის საკითხზე: იუდინასთან ერთად სსრკ-მა იერიში მიიტანა ა.ვოლკონსკიზეც და არა მარტო იმიტომ, რომ ვოლკონსკის პიესა განსხვავდებოდა საბჭოთა რუტინისგან, არამედ იმიტომ, რომ მან დიდი როლი შეასრულა არაოფიციალური საბჭოთა მუსიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. შესაბამისად, 1962 წელს ფესტივალის მოთხოვნას, ვოლკონსკის ნაწარმოებების შესრულების შესახებ, საბჭოეთმა მტკიცე უარით უპასუხა და დიდი ბჭობის შემდეგ, ვოლკონსკის პიესა გალინა უსტვოლსკაიას ნაწარმოებით ჩაანაცვლა.

შექმნილი სიტუაცია „ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალს საბჭოთა მუსიკის რეპერტუართან დაკავშირებით, სრულიად დამოკიდებულს ხდიდა საბჭოთა ნომენკლატურაზე; შესაბამისად, დაარსებიდან დაახლოებით 4 წელიწადში ფესტივალის ორგანიზატორებმა პრობლემის გადაწყვეტის ახალი სტრატეგია შეიმუშავეს, რომელიც სასურველ მიზანთან დაზავების გარეშე მისვლის შესაძლებლობას აძლევდა; ეს პრობლემის მოგვარების არაოფიციალური გზა იყო, რომლის საშუალებით გახდა შესაძლებელი ედისონ დენისოვის ვარშავის ფესტივალზე მოხვედრა. კომპოზიტორი პირველად ვარშავაში, 1962 წელს, სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მიერ დაკომპლექტებული ტურისტული ჯგუფის მეშვეობით მოხვდა[62]. ფესტივალზე ყოფნა საკმაოდ ფეხბედნიერი აღმოჩნდა მისთვის – შეხვდა ელიოტ კარტერს და ფესტივალის ორგანიზატორებს; სწორედ ფესტივალზე დამყარებული კონტაქტების მეშვეობით ე.დენისოვმა მიწერა არა-

---

[61] 1961 წლის ნოემბერში იუდინამ შეასრულა ა.ვებრნისა (საფ-ნო ვარიაციები) და ა.ვოლკნსკის (muica stricta) ნაწარმოებები მოსკოვში და იმდროინდელ ლენინგრადში; აუდიტორიას წაუკითხა პასტერნაკი და ნ.ზაბოლოცკი (Jakelski, 2017:124). იუდინა აკრძალულ შემსრულებელთა რიცხვს განეკუთვნებოდა, რომელსაც 1966 წლამდე აუკრძალეს ყველა კონცერტი და შეუზღუდეს პედაგოგიური მოღვაწეობაც.

[62] უნდა ითქვას, რომ „ვარშავის შემოდგომა" იყო არა მხოლოდ კულტურული და შემოქმედებითი მიმართულება, არამედ არსებითი ტურისტული მიმართულებაც, სადაც სსრკ კომპოზიტორთა კავშირი, როგორც წესი, 2 ჯგუფს უშვებდა: კომპოზიტორებისგან შემდგარ ოფიციალურ დელეგაციას და კომპოზიტორებისგან შემდგარ ტურისტულ ჯგუფს.

ოფიციალური წერილი კაჟიემირ სეროცკის და შესთავაზა საკუთარი ნაწარმოების (კონცერტი ფლეტის, ჰობოის, ფორტეპიანოსა და დასარტყამისთვის) შესრულება. ფესტივალის კომისიამ დაამტკიცა დენისოვის ნაწარმოები და 1964 წელს არაოფიციალური მუსიკა სსრკ-დან პირველად გაჟღერდა „ვარშავის შემოდგომაზე". ბუნებრივია, რომ სსრკ წინააღმდეგი იყო დენისოვთან დაკავშირებული ფესტივალის გადაწყვეტილების; შესაბამისად პოლონელებმა გადაწყვიტეს, რომ დენისოვის მუსიკა და შემდგომში არაოფიციალური ხელოვნების წარმომადგენელი საბჭოთა კომპოზიტორების ნაწარმოებები შეესრულებინათ პოლონურ ორკესტრებს. ამით იტოვებდნენ სივრცეს ფესტივალის მიზნებთან შესაბამისი მუსიკის შესრულებისთვის და ითავისუფლებდნენ თავს ეწარმოებინათ მოლაპარაკება სსრკ-თან არასასურველ მუსიკაზე; ამასთან ზოგავდნენ უდიდეს დროს უშედეგო მოლაპარაკებების ხარჯზე.

და ბოლოს, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ „ვარშავის შემოდგომის" ფესტივალი ერთ-ერთი წარმატებული ქეისია ტოტალიტარული სახელმწიფოსა და კულტურის ურთიერთობის ისტორიაში. ფესტივალმა მოახერხა მოდერნისა და ავანგარდის იდეა მოეხვია თავს სხვა ესთეტიკურ და იდეოლოგიურ პლატფორმაზე მდგარი სახელმწიფოსთვის, შეძლო „აკრძალული ხილის" ინსტიტუციონალიზება „გასასვლელის გარეშე" ქვეყანაში და გარკვეულწილად შეექმნა მხატვრული, ესთეტიკური და შემოქმედებითი თავისუფლების უპრეცედენტო სივრცე აღმოსავლეთ პოლიტიკური ბლოკის წიაღში, რომელიც ინტელექტუალური და შემოქმედებითი ძალების მობილიზებული წინააღმდეგობის ტოლფასი იყო; პოლონელების მიერ მუსიკა, როგორც რბილი ძალა, გამოყენებულ იქნა რეჟიმის მიერ შექმნილი კულტურის რეალობის შესაცვლელად სსრკ-ის მიერ კონტროლირებულ მსოფლიოს ერთ ნაწილში. საბედნიეროდ იმ პოლიტიკურ ბლოკში არსებობდა ქვეყანა პოლონეთის სახით, რომლის მუსიკალურ-კულტურული სცენა, სსრკ-ში აკრძალვებით სავსე სივრცის ალტერნატიულ სივრცედ ჩამოყალიბდა, რომელიც თავის მხრივ სსრკ-დან ფესტივალზე მოხვედრილ მუსიკოსებს შესაძლებლობას აძლევდა რეალურად გადაეკვეთათ მუსიკალური საზღვარი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Boleslawska-levandovska B., 2009, Symphony and symphonic thinking in Polish music after 1956 (Dissertation – for the degree of Philosophy of doctor School of music Cardiff University of Wales)
2. Droba K., "Spotkania z Giją Kanczelim," in *Duchowość Europy Środkowej i Wschodniej w muzyce końca XX wieku*, ed. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, and Krzysztof Szwajgier (Kraków: Akademia Muzyczna, 2004),.
3. Jakelski L., 2015, Pushing Boundaries: Mobility at the Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music /*Eastman School of Music, University of Rochester, NY, USA/* East European Politics and Societies *and Cultures* Volume 29 Number 1 February 2015 189–211 © 2014 Sage Publications
4. Jakelski L., 2017, Making new music in cold was Poland Warsaw autumn Festival 1956-1968 University of California Press, Okland, California
5. Thomas A., 2005, Polish Music since Szymanowski Cambridge University Press

ეკატერინე ბუჩუკური
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
მუსიკოლოგიის დოქტორი

კლასიკური მუსიკა ქართული ღვინის რეკლამაში

კონცეპტუალურად, ღვინის და მუსიკის ერთმანეთთან დაკავშირება ახალი არ არის. საქართველო ღვინის ქვეყანაა, სადაც ვაზს „სიცოცხლის ხეს“ უწოდებდნენ. ვაზის კულტი ქართველების ყოველდღიურობის ნაწილი იყო, რაც ნათლად ჩანს ფოლკლორში, მითოლოგიაში, მუსიკაში, ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობაში. ასევე სიმბოლურია, რომ საქართველოს გაქრისტიანების ისტორიაში ვაზის ჯვარი ფიგურირებს.

მუსიკალური აზროვნების ადრეულ ეტაპებზე, როდესაც სიმღერას პოლიფუნქციური ბუნება ჰქონდა და სინკრეტული ხელოვნების განუყოფელი ნაწილი იყო, სამყაროს შეცნობის და მისი მოდელირების პროცესში რელიგიური, ყოფითი და მხატვრულ-ესთეტიკური მიმართებები განსაკუთრებული შინაგანი ერთიანობით ხასიათდებოდა. ამიტომ სრული საფუძველი გვაქვს ვივარაუდოდ, რომ ქართული სუფრული ჟანრის ნიმუშები არსებობდა იმ დროიდან, რა დროიდანაც ჩამოყალიბდა ჩვენში სუფრის ტრადიცია. ქართული სუფრის ტრადიცია კი შორეულ წარსულში იღებს სათავეს და მას მნიშვნელოვან წილად მეღვინეობა-მევენახეობის მაღალი კულტურა განაპირობებს (ჩხიკვაძე, 1960). საქართველოში საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული სუფრის ეტიკეტი, ისევე როგორც ქართული სტუმართმოყვარეობა, უცხოელი მოგზაურების, დიპლომატებისა თუ მწერლების აღფრთოვანებას იწვევდა (ამაზე წერდნენ არქანჯელო ლამბერტი, კასტელი, შარდენი, და სხვ.). სუფრის ტრადიციები კიდევ უფრო განამტკიცა ქრისტიანულმა მსოფლმხედველობამ, ტრაპეზმა, სერობამ, პურობამ, მაცხოვრის ტრაპეზმა მის სისხლსა და ხორცთან ერის სიმბოლური ზიარების მნიშვნელობა შეიძინა.

მუსიკა ღვინის თანამედროვე რეკლამაში, როგორც წესი, „ნიშნის“, „სიმბოლოს“ მნიშვნელობას, სარეკლამო პროდუქტის ღირებულებითი ასპექტის განსაზღვრას და კოდურ დატვირთვას იძენს; ამის მაგალითები უცხოურ რეკლამაში ბევრია (ბუჩუკური, 2012:312). მოხსენებაში განიხილება ქართული ღვინისა და ალკოჰოლური სასმელების კომპანიის (GWS) ახალი კონცეფციის მატარებელი ღვინის ბრენდის პროდუქცია, რომლის ეტიკეტები მზადდება კლასიკური მუსიკალური კომპოზიციების შესრულების შედეგად პრეპარირებულ ფორტეპიანოზე. ღვინის სახელწოდება „ვისმინო“ ბრენდის არსს და კონცეფციას გამოხატავს და შეიცავს როგორც ღვინის სმის, ისე (მუსიკის) სმენის ასოციაციურ ელემენტებს (ვისმინო: *ღვინო, ვინო, სმა, სმენა, მოვისმინო, ვისმინო*). საყურადღებოა, რომ მსოფლიოს სხვადასხვა ენაში ღვინის აღმნიშვნელი ტერმინი მსგავსია, რაც მათ საერთო წარმომავლობაზე მიუთითებს. მოხსენებაში წარმოდგენილი ქართული ღვინის რეკლამის მაგალითების ორიგინალურობა მდგომარეობს იმაში, რომ ღვინის ეტიკეტები სინესტეზიური პროცესის, კერძოდ კლასიკური მუსიკის ნიმუშების ჟღერადობის ვიზუალიზაციის შედეგად იქმნება.

მუსიკა და ღვინის ეტიკეტი

ღვინის ეტიკეტი რეკლამის ნაწილია, ხოლო რეკლამა თანამედროვე კულტურის არსებითი შემადგენელი. იგი არა მხოლოდ ბიზნესის მნიშვნელოვანი იარაღია, არამედ კომუნიკაციის რელევანტური საშუალება და დისკურსის განსხვავებული ტიპია გლობალიზებულ სამყაროში. ის ჩვენი თანამედროვე კულტურის ანარეკლია.

რეკლამაში (სხვაგვარად რომ ვთქვათ, „შეფუთვის ხელოვნებაში“) განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია დროში კონცენტრირებული გამომსახველობითობის ეფექტურობა. აქ კი, ვიზუალური კოდის პრიმატულობის გვერდით, როგორც წესი, მუსიკალური და ვერბალური ტექსტის კოდური მნიშვნელობაც იგულისხმება.

გარდა ამ მახასიათებლებისა, არის კიდევ ერთი საინტერესო მომენტი: სემანტიკური თამაში რეკლამაში. ამ დროს მთელი ყურადღება გადატანილია სწორედ ვერბალური და მუსიკალური კოდის პოლისემანტიკურობაზე, რომელიც ფაქტობრივად, გატოლებულია ვიზუალური კოდის ინფორმაციულობის ხარისხთან (ბუჩუკური, 2012:320).

რაც უფრო ცნობადია მუსიკა, მით უფრო ადვილად დასამახსოვრებელია იმ პროდუქტისთვის, რომელიც ახალია და დასამკვიდრებელია ბაზარზე. ამიტომაც კლასიკური მუსიკა (ან მისი სტილიზებული ვარიანტი), კლასიკური სიმფონიური ორკესტრები და მომღერლები გამოყენებულია გლობალური კოდის ფუნქციით.

ბორის ვიანის წიგნში „დღეთა ქაფი" კოლენის პიანოქტეილი წარმოადგენს მექანიზმს, რომლის თითოეულ ნოტს გარკვეული სახის სასმელი ან ინგრედიენტი შეესაბამება. რომანში ეს სიურეალისტური ინსტრუმენტია, თუმცა რეალობაში კვლევების შედეგად დადასტურდა, რომ მუსიკას ნამდვილად გააჩნია უნარი სასმელს გემო შეუცვალოს.

ცნობილია, რომ ღვინის გემოზე ბევრი ფაქტორი ახდენს გავლენას: კლიმატი, დამზადების ტექნოლოგია, ყურძნის ჯიში. თუმცა, ძნელად თუ წარმოიდგენდა ვინმე, რომ ღვინის გემოზე შეიძლება იმოქმედოს მუსიკამ, რომლის თანხლებითაც მას სვამენ. ამ დასკვნამდე მივიდნენ მკვლევარები ედინბურგის უნივერსიტეტ ჰერიოტ უოტიდან (Heriot-Watt University). კვლევა ორი სახის ღვინოზე ჩაატარეს – წითელსა და თეთრზე და საყურადღებოა, რომ მუსიკალური განწყობა თეთრ და წითელ ღვინოებზე განსხვავებულად აისახა. მუსიკის გავლენა წითელი ღვინის გემოზე გაცილებით ძლიერი იყო, ვიდრე თეთრი ღვინის გემოზე. ენოლოგების გარკვეული ნაწილი მიიჩნევს, რომ წითელი ღვინის არომატი უფრო რთული და მრავალფეროვანია და შესაბამისად, მუსიკა მეტ ზეგავლენას ახდენს დეგუსტატორზე.

რა ხდება ღვინის შემადგენლობაში ისეთი, რომ მუსიკის გავლენით განსხვავებულ გემოს იღებს? მეცნიერები ამბობენ, რომ იცვლება გემოს აღქმადობა და არა თვითონ გემო. ისინი კვლევის შედეგებს ხსნიან კოგნიტიური წინასწარი განწყობის ფენომენით. საქმე იმაშია, რომ გარკვეული ტიპის მუსიკა თავის ტვინის კონკრეტული უბნის სტიმულირებას ახდენს და ეს გაღიზიანება ცვლის საბოლოოდ გემოს აღქმადობას (http://postmodernwinemaking.com/wine-and-music).

ღვინოზე საინტერესო ექსპერიმენტები ჩაატარა მეღვინემ და ღვინის ექსპერტმა კლარკ სმიტმა, რომლის აზრითაც ღვინოს საკუთარი „მელოდია" აქვს და სჯერა ძველი ბერძნების, რომლებიც ფიქრსა და მოქმედებას ორ განსხვავებულ თვისებას მიაწერდნენ – აპოლონურს (ლოგიკური) და დიონისურს (ინტუიტიური). სმიტის აზრით, ღვინის დეგუსტაცია მოითხოვს ტვინის იმავე ლოგიკური არეების მუშაობას, რომელიც მუსიკის მოსმენისას არის საჭირო; მუსიკას შეუძლია გააუმჯობესოს ან გააფუჭოს ღვინის გემო. ამ შემთხვევაში ექსპერტი მთავარ მნიშვნელობას ანიჭებს მუსიკის და ღვინის კომბინაციას.[63]

მსგავსმა კვლევებმა ასევე დაადასტურა, რომ კლასიკურ მუსიკას შესწევს უნარი, უბიძგოს ადამიანს შეიძინოს ძვირფასი ღვინო ან იმაზე მეტი დახარჯოს რესტორანში, ვიდრე განზრახული ჰქონდა. მეცნიერებისთვის მუსიკის ღვინოზე ზემოქმედების საკითხი დღემდე აქტუალურია. ისინი განაგრძობენ სხვადასხვა ექსპერიმენტების ჩატარებასა და იდეალური წყვილების ძებნას.[64]

საქართველოდან ექსპორტზე 50 მილიონ ბოთლზე მეტი ღვინო გადის. მათ კონკურენცია როგორც ერთმანეთს, ისე სხვა ქვეყნის ღვინოებს უნდა გაუწიონ. მომხმარებელმა სასურველი პროდუქტი ათასობით ღვინიდან უნდა აარჩიოს. ის კი რითაც ის არჩევანს გააკეთებს, ბოთლზე

---

[63] სმიტი ამტკიცებს, რომ წითელ ღვინოს „არ უყვარს" ხალისიანი, დადებითი მუხტის შემცველი მუსიკა. ძვირფას წითელ ღვინოებს უმჯობესია არ შევუხამოთ მუსიკა, რომელიც სიცილის ხასიათზე გვაყენებს. ის გვირჩევს კაბერნე სოვინიონი მძიმე მუსიკალური ფონის თანხლებით მივირთვათ, რადგან ამ შემთხვევაში ჩვენი შეგრძნებები დაახლოებით 60 %-ით გაიზრდება. თეთრი შარდონეს დალევა კი უმჯობესია მაშინ, როდესაც ხალისიან მუსიკას უსმენთ. შთაბეჭდილება 40 %-ით უფრო მძაფრი იქნება, ვიდრე მუსიკალური ფონის არარსებობის შემთხვევაში.

[64] ექსპერტების შედგენილი საუკეთესო წყვილების მოკლე სია შემდეგნაირად გამოიყურება:

კაბერნე სოვინიონი: All Along The Watchtower (Jimi Hendrix), Honky Tonk Woman (The Rolling Stones), Live And Let Die (Paul McCartney and Wings), Won't Get Fooled Again (The Who);

შარდონე: Atomic (Blondie), Rock DJ (Robbie Williams), What's Love Got To Do With It (Tina Turner);

მერლო: Sitting On The Dock Of The Bay (Otis Redding), Easy (Lionel Ritchie), Over The Rainbow (Eva Cassidy), Heartbeats (Jose Gonzalez);

შავი პინო: მსუბუქი მუსიკა, მაგალითად, Coldplay an John Mayer;

შირაზის ჯიშის ღვინო: Nessun Dorma (Puccini), Orinoco Flow (Enya), Chariots Of Fire (Vangelis), Canon (Johann Pachelbel);

მიკრული ეტიკეტია. ეტიკეტი არის ის, რაც მიაღებინებს გადაწყვეტილებას მყიდველს, და პირველ შთაბეჭდილებას ბოთლის ფორმასთან და ფერთან ერთად შეუქმნის ღვინოზე.[65]

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ქართული ღვინის გაფორმებაში ეროვნულმა ელემენტებმა წამოიწია წინ. ეს ტენდენცია დღემდე შემორჩა და მან გარკვეულწილად შაბლონური სახე მიიღო, თუმცა როგორც სპეციალისტები ამბობენ, უკანასკნელ წლებში ქართული ღვინის ეტიკეტებში მეტი შემოქმედებითი მიდგომა და მრავალფეროვნება აღინიშნება. მთავარია ეს ეტიკეტი მეტ-ნაკლებად გამოხატავდეს თავად ღვინის ხასიათს, ანუ ჰარმონიაში უნდა იყოს „სამოსი“ და შინაგანი სამყარო. ...და ეტიკეტმა არ უნდა მოგატყუოს; იმას რომ ეტიკეტმა არ მოგვატყუოს, კანონმდებლობა არეგულირებს. ეტიკეტი, გარდა მშრალი ინფორმაციისა, შემოქმედებით მიდგომას ითხოვს. ესთეტიკა განსხვავებულია სხვადასხვა ბაზრისთვის, ამიტომაც ხშირად ცდილობენ ღვინის ეტიკეტი გათვლილი სეგმენტის ინტერესებს მოარგონ. თუმცა ის, რასაც ყველა აღიარებს – დასავლური სტანდარტია.

XXI საუკუნეში ქართული ღვინისა და ალკოჰოლური სასმელების კომპანიამ (GWS) ახალი კონცეფციის მატარებელი ღვინის ბრენდი შექმნა, რომლის ეტიკეტები მზადდება ორიგინალური ხერხით – კონკრეტული მუსიკალური კომპოზიციების შესრულების შედეგად მიიღება ნახატები, რომლებიც ღვინის სხვადასხვა სახეობებისთვისაა განკუთვნილი და ეტიკეტზე აისახება. ღვინის სახელწოდებაა – „ვისმინო“, რომელიც ბრენდის არსს, ხასიათსა და კონცეფციას გამოხატავს; ის შეიცავს როგორც ღვინის სმის, ისე (მუსიკის) სმენის ასოციაციურ ელემენტებს (ვისმინო: ღვინო, ვინო, სმა, სმენა, მოვისმინო, ვისმინო). ნახატები პრეპარირებულ ფორტეპიანოზე დაკვრით მიიღება. კონცეპტუალურად, ღვინის და მუსიკის ერთმანეთთან დაკავშირება ახალი არ არის. თუმცა აქ მეტი კავშირებია – ღვინოს (რომელიც ფერებად იშლება) და მუსიკას შორის, რომელიც ბგერების ერთობით ჰარმონიას ქმნის.

ბგერა ზემოქმედებს სხვადასხვა სუბსტანციებზე (წყალზე, სხვადასხვა სითხეებზე თუ მცენარეებზე) და მეცნიერული კვლევების თანახმად ის ცვლის წყლის კრისტალების სტრუქტურას იმის მიხედვით, თუ როგორი სიხშირის, ტონალობის და განწყობის მატარებელია; ის გავლენას ახდენს გემოვნურ თვისებებზეც.

რაც შეეხება ბოთლის შეფუთვას, ის ბგერებისა და ფერების ერთმანეთთან დაკავშირების სინესტეზიური კონცეპციის საფუძველზე შეიქმნა. ფერისა და ბგერის კავშირის ვიზუალიზაციის საშუალება არა გრაფიკულ პროგრამაში შექმნილი დიზაინია, არამედ რეალური მუსიკალური ინსტრუმენტის მიერ „დახატული“ შეფუთვა, რამაც თითოეული ბოთლის დიზაინი უნიკალური გახადა. ასე შეიქმნა პრეპარირებული ფორტეპიანო, რომელზე დაკვრის შედეგადაც უნიკალური ნახატები მიიღებოდა. ექსპერიმენტის ძირითადი ნაწილი, 4 დღეს და ღამეს გაგრძელდა. უამრავი წინასწარი შემოწმების მიუხედავად, ბოლო წუთამდე არავინ იყო დარწმუნებული, რომ ინსტრუმენტი იმუშავებდა და მასზე შესრულებული კომპოზიცია „დახატავდა” (ბ. ასათიანი, კრეატიული დირექტორი).

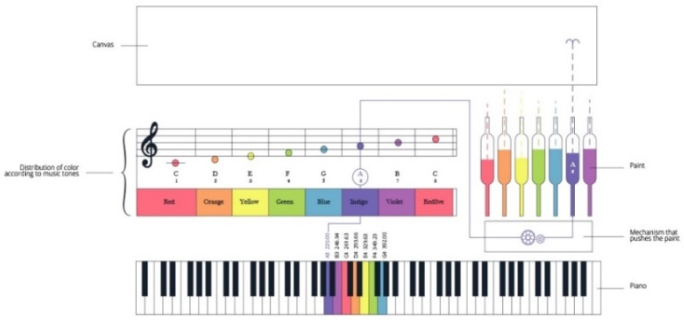
„ვისმინოს“ შექმნაზე (სტრატეგიული ბრენდინგი, კრეატიული კონცეფცია, სახელი, დიზაინი, აღსრულება) საკომუნიკაციო სააგენტო „ვინდფორსმა“ იმუშავა. სააგენტოში ამბობენ, რომ ეს პროექტი მათთვის ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული და საყვარელია, რადგან თავდაპირველად ის განუხორციელებელ ოცნებას უფრო გავდა, ვიდრე რეალურ პროექტს.

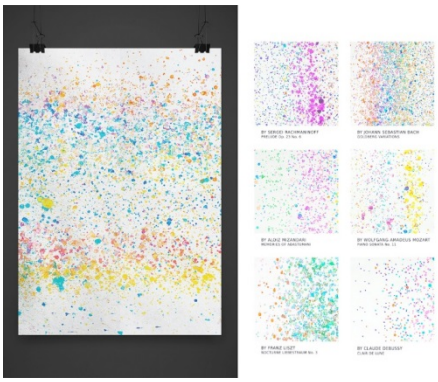
„ვისმინოს“ ღვინის ეტიკეტის შექმნის ვიდეო (https://www.youtube.com/watch?v=dS1O8KHZnfE) რამდენიმე ნაწილისგან შედგება, სადაც საუბარია სინათლის და ბგერის სინესტეზიურ კავშირებზე, რომლის სათავეები ნიუტონის, გოეთეს მოსაზრებებს უკავშირდება, მაგ-

---

[65] დღევანდელი სახით ეტიკეტის წარმოება XVIII საუკუნის ბოლოდან იწყება. თავდაპირველად ეტიკეტს მხოლოდ ინფორმაციული ფუნქცია ქონდა, თუმცა დროთა განმავლობაში მას მხატვრული ფუნქციაც დაემატა. სხვადასხვა დროს ღვინის ეტიკეტებს მსოფლიოში ცნობილი მხატვრები და დიზაინერები ქმნიდნენ. მაგალითად ბარონ როტშილდმა მოიწვია მისი დროის დიდი მხატვარები, პიკასოდან მირომდე და ყოველი წლის მოსავალს ამკობდა რომელიმე მათგანის ახალი ეტიკეტით. საქართველოში ღვინის ეტიკეტი XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან შემოდის, როდესაც ქართული ღვინის მასიური წარმოება იწყება. ღვინის ბიზნესის განვითარებასთან ერთად განვითარდა ეტიკეტის ხელოვნებაც. XIX საუკუნის 80-იანი წლები არის ის კლასიკა, გამორჩეული აბსოლუტურად ევროპული ხედვით, მაგრამ ამავდროულად ქართული. მაგ. ანანოვის ღვინის ეტიკეტები პარიზულ სტილში, ყიფიანის ღვინის ეტიკეტები თავისი „ლიცენზირებული გამყიდველების” მითითებით და სხვ. ასე გაჩნდა მოგვიანებით ფიროსმანის ნახატებიც ეტიკეტებზე.

რამ ყველაზე ნათლად სკრიაბინის სინესტეზიაში იღებს გამოვლინებას. ფორტეპიანოს მუშაობის მექანიკა იძლევა საშუალებას, კონკრეტული მუსიკალური კომპოზიციების შესრულებისას მივიღოთ ფერადოვანი წერტილებითა და ლაქებით აღბეჭდილი უნიკალური კომპოზიციები, რომლებიც ღვინის სხვადასხვა სახეობებისთვისაა განკუთვნილი და მათ ეტიკეტზე აისახება.





აღნიშნულმა ექსპერიმენტმა წარმატებით ჩაიარა და 14 განსხვავებული კომპოზიცია შესრულდა, 14 სახეობის „ვისმინოსთვის“, რომელიც წარმოებაშია ჩაშვებული და ამჟამად გაყიდვაშია. GWS-ში ამბობენ, რომ „ვისმინოს” ექსპერიმენტი ამით არ დასრულებულა. ეს მხოლოდ პირველი ეტაპია და ამ ერთი შეხედვით უცნაურ ექსპერიმენტს კიდევ უფრო ამბიციური განვითარება ექნება. „GWS-ის ვენახებში უკვე დამონტაჟებულია სპეციალური ელექტრონული აპარატურა, რომლის მეშვეობითაც ვაზი მუსიკას „მოისმენს“. მუსიკა, ასევე, ღვინის დაყენების ყველა სტადიის თანმხლები იქნება“ (თ. ახობაძე, ბრენდ მენეჯერი).

დასასრულს გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ხელოვნების დარგთა სინთეზი ყოველთვის ბადებს რაღაც ახალ, მესამე მხატვრულ მოვლენას, მიახლოვებულს არქესთან, რომელიც სწორედ მისგან მომდინარე ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი იმპულსებითაა ნაკარნახევი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩხიკვაძე გ., (რედაქტორ-შემდგენელი), ქართული ხალხური სიმღერა, I ტ. საბჭოთა საქართველო, თბილისი, 1960.
2. ბუჩუკური ე., კლასიკური მუსიკა რეკლამაში. სამეცნიერო შრომების კრებული „მუსიკოლოგიური ძიებანი“. რედაქტორ-შემდგენელი- მ. ქავთარაძე, თბილისი, 2012.
3. ქავთარაძე მ., ფიროსმანი და მუსიკა. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის შრომათა კრებული „ფიროსმანი და ქართული კულტურა, თბილისი, 2014.
4. დოკუმენტური ფილმი „ვისმინო“ – ღვინო, შექმნილი ბგერის ჰარმონიით“ https://www.youtube.com/watch?v=dS1O8KHZnfE
5. Smith C. Wine and music, http://postmodernwinemaking.com/wine-and-music
6. Wine with music labels https://www.google.com/search?sa=X&q=wine+with+music+labels&tbm=isch&source=univ&ved=2ahUKEwi5mrDc7sLiAhVGZJoKHdewBvYQsAR6BAgJEAE&biw=1010&bih=694

გვანცა ღვინჯილია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

ახალი ქართული პროფესიული მუსიკა და ქართული ხელოვნების ავანგარდი

XXI საუკუნის გადასახედიდან კვლავ აქტუალურია ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის პირველი ეტაპების კვლევა. ამჯერად გვაინტერესებს ეს ისტორიული მომენტი ხელოვნების სხვა დარგებში მიმდინარე პროცესებთან მიმართებაში გავიაზროთ, მეტადრე, რომ მისი შემდგომი განვითარების თავისებურების მიზეზი პირველადი პროცესებით განისაზღვრება. ამ მხრივ საინტერესოა წარმოვაჩინოთ XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნების პანორამა და გავარკვიოთ, ჩამოყალიბდა თუ არა ეროვნულ ხელოვნებაში ერთიანი ეპოქალური მხატვრულ-სახეობრივი სისტემა. აპრიორი ითქმის, რომ ეს ვერ განხორციელდა, რაც არაა გასაკვირი. ოდითგან, ობიექტურ მიზეზთა გამო, ქართული ხელოვნების განვითარების ხაზები უსწორმასწორო და ასინქრონული ბუნების იყო. საერთოა ერთი ნიშნული – გარდა გარეგნული, რეციდივულად გამოვლენილი თავისებურებებისა, არც ერთ სფეროში არ დაფიქსირებულა ევროპული აზროვნების ტიპისგან დისტანცირება. ქართული კულტურა მუდამ იყო ორიენტირებული ევროპულ ღირებულებებსა და მხატვრულ-სახეობრივ სისტემაზე, რისი მიზეზიც სიღრმისეულ შრეებში იღებს დასაბამს; ყველა ქვეყნის კულტურა ხომ გასაგნებულ ობიექტად ქცეული ეროვნული ცნობიერებაა, შესაბამისად ყოველი მოვლენის ფენომენოლოგიური ბუნება მისი კულტურის წიაღიდან ორგანულადაა ამოზრდილი და ეროვნულ ცნობიერებასთან რეზონირებული. „ქართული ეროვნული კულტურის მთელი ისტორიის მანძილზე არ შექმნილა არც ერთი ისეთი ფენომენი, რომელიც ქართული ეროვნული ცნობიერების ძირითადი პათოსით, ძირითადი მიზნებით, ძირითადი ღირებულებებით, არსებითი იდეალებით არ იყოს გამსჭვალული“ (კორძაია, 1998:177).

მუსულმანური სამყაროს პერმანენტული შემოსევის პირობებში ეროვნული ცნობიერება კურსორს მუდამ ასწორებდა ევროპული მიმართულებით, რის გამოც გამორჩეულად გახსნილი სწორედ ამ კულტურის მიღებისადმი იყო. ქართულმა ხელოვნებამ სწორედ მუსულმანური ექსპანსიის პერიოდში გაუწია ყველაზე დიდი წინააღმდეგობა უცხოს, მისთვის შეუთავსებელს, რაც იდენტობის დაკარგვით გამოწვეული მხატვრული აზროვნების ინსტინქტია. გავიხსენოთ ირანიზმის უარმყოფელი არჩილ მეფე, ვახტანგ მეფე, მუმუკა ბარათაშვილი, დავით გურამიშვილი, იმ პერიოდში სპარსულ-არაბული ლიტერატურის მხოლოდ 2 ნიმუში („ვისრამიანი“, „ქილილა და დამანა“) ითარგმნა. „მიუხედავად ასეთი ხანგრძლივი ურთიერთობისა, ირანის კულტურამ საქართველოში ის გავლენა ვერ მოახდინა, რაც მოსალოდნელი იყო“ (ქიქოძე, 1964:187). 1918 წელს ეროვნული დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ, თბილისის ადმინისტრაციულ ცენტრად დადგენას მოჰყვა კალეიდოსკოპიური დინამიკით წარმართული აღმშენებლობის პროცესი სრულიად გამოკვეთილი ევროპული კონტექსტით. ევროპულ ღირებულებებთან კვლავ დაახლოვება ამჯერად იურიდიულადაც იქცა რეალობად. მიუხედავად იმისა, რომ კონსტიტუციის არც ერთი მუხლი უშუალოდ კულტურას არ ეხებოდა, ევროპული ორიენტაციის სოციალ-დემოკრატები აქტიურად თანამშრომლობდნენ სამეცნიერო-საგანმანათლებლო, კულტურის სფეროს მოღვაწეებთან და დიდად უწყობდნენ ხელს ამ სფეროების განვითარებას. კულტურის სახელმწიფო პოლიტიკა, ოფიციალურად გაწერილი სტრატეგიის დოკუმენტის გარეშე იმხანად უფრო ტარდებოდა, ვიდრე დღეს, როდესაც იგი პრაქტიკული არარეალიზებულობის პირობებში მითოლოგიზებულია. ამ სფეროში სახელმწიფო ნების განმსაზღვრელი გახლდათ 1917 წელს დაარსებული ხელოვნების სექციის კომისიაც, რომელიც მოქმედებდა სახელმწიფოებრივი შეგნებით – ეროვნული ხელოვნების განვითარებით ზოგადევროპულ სივრცეში ინტეგრირება. უდიდესი სუბსიდიები გამოიყო გალერეების, სამხატრო სკოლის დაარსების, საზღვარგარეთ ქართველი მხატვრების მთელი ჯგუფის გაგზავნის, ეკლესიების აღდგენის მხრივ. მიღებულ იქნა გადაწყვეტილება 1919 წელს ქართული თეატრის განახლებისა და მისი განსახელმწიფოებრიობის შესახებ. ცხადია, ეს პროცესი დიდი დოზით შეეხო მუსიკალურ სფეროსაც. ჩამოყალიბდა მომღერალთა გუნდები, რაც ხელს უწყობდა გლეხური ფოლკლორის პოპულარიზაციას თბილისში, მოსახლეობის დიდი ნაწილის მუზიცირების პროცესში ჩართვას, მასის ევროპუ-

ლად განათლებას. აღსანიშნავია მრავალი მუსიკალური ორგანიზაციის თუ სასწავლებლის დაარსების ფაქტი (მუსიკის გამავრცელებელი საზოგადოება, მუსიკალური განათლების მრავალი კერა, 1917 წელს დაარსებული კონსერვატორია, ორი კონსერვატორიის ფუნქციონირება 1921-24 წლებში). საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის წლისთავისთვის 1919 წელს დიმიტრი არაყიშვილის წინადადებით ქალაქის ცენტრში გაიმართა გრანდიოზული სახალხო კონცერტი. ამასთან, ხელოსანთა, კინტოთა, ამქართა, მეთულუხჩეთა, მედახლეთა, ზოგადად სავაჭრო-სატრანზიტო ფუნქციის მქონე ქალაქი შეივსო ბოლშევიკებს გამოქცეული რუსი ხელოვანებით: ალექსეი კრუჩინიხი, იგორ ტერენტიევი, ძმები ილია და კირილ ზდანევიჩები, ვასილ კამენსკი, სერგეი სუდეიკინი, ზიგმუნდ ვალიშევსკი და სხვ. ქუთაისიდან თბილისში საცხოვრებლად გადმოდიან კონსტანტინე გამსახურდია, გრიგოლ რობაქიძე, ნიკო ლორთქიფანიძე, გალაკტიონი, გერონტი ქიქოძე, შალვა ნუცუბიძე, ლეო ქიაჩელი, დიმიტრი უზნაძე, დავით კაკაბაძე, „ცისფერყანწელები“.

საინტერესოა თუ რა ხდებოდა ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში იდეურ, მხატვრულ-სააზროვნო დონეზე? ქართველი და ემიგრირებული ხელოვანების კონცენტრაციამ თბილისში ხელი შეუწყო სხვადასხვა ლიტერატურული დაჯგუფებების ჩამოყალიბებას და თბილისი იქცა მოდერნისტული და ავანგარდული ხელოვნების ქალაქად. ასპარეზზე გამოდიან სიმბოლისტი „ცისფერყანწელები“. 1917 წელს ფუტურისტებმა შექმნეს სინდიკატი, რომელშიც გაწევრიანდნენ მხატვრები კირილე ზდანევიჩი, ლადო გუდიაშვილი, ზიგმუნტ ვალიშევსკი, პოეტები ნიკოლოზ ჩერნიავსკი, ანტონ აუშტროვი (ყარა-დარვიში), 1918 წელს მემარცხენე ფუტურისტები ილია ზდანევიჩი, კრუჩონიხი და ტერენტიევი აარსებენ კომპანია „41°C“-ს და ამკვიდრებენ „ზაუმს“. 1922 წელს მათ უერთდებიან ქართველი ფუტურისტები სინდიკატით – H2SO4 (ნიკოლოზ თავდგირიძე, აკაკი ბელიაშვილი, დავით გაჩეჩილაძე, ბესარიონ ჟღენტი, სიმონ ჩიქოვანი, გრიგოლ ორაგველიძე, პავლე ნოზაძე, ალექსანდრე გაბესკირია, მზია ერისთავი, ნიკოლოზ შენგელაია, ივანე (ჟანგო) ღოღობერიძე, შალვა ალხაზიშვილი, ნიკოლოზ ჩაჩავა). ასპარეზზე გამოდიან დადაისტები (პავლე ნოზაძე, ბენო გორდეზიანი, გრიგოლ ცეცხლაძე), „ვსიოჩესტვო“-ისტები, კუბისტები, აკმეისტები და სხვ. ქართულ და რუსულ ენებზე გამოიცემოდა სახელოვნებო ჟურნალები, დეკლარაციები, თბილისი გამოცხადდა ქალაქ-პალიმფსესტად, პოეტების ქალაქად. სიმბოლისტების, აკმეისტების, ფუტურისტების, დადაისტების თავყრილობის ადგილად იქცა 1917-21 წლებში გახსნილი არტისტული კაფეები („ფანტასტიკური დუქანი“, „ფარშევანგის კუდი“, „არგონავტების ნავი“, „ქიმერიონი“ და სხვ.), სადაც იმართებოდა საჯარო ლექციები, გამოფენები, კონცერტები, ცნობილი მსახიობების, მომღერლების და მოცეკვავეების ბენეფისები, ექსპერიმენტული წარმოდგენები, პოეზიის საღამოები, კულტივირებული იყო ესპერანტო და „ზაუმი“. საჯარო ლექციები და პოეზიის მანიფესტების დემონსტრირება იმართებოდა კონსერვატორიაშიც (პირველი ფუტურისტული საღამო, რისთვისაც გამოიცა მანიფესტი „საქართველო-ფენიქსი”). („ტაბულა“, 2011:1). უდიდესი სალიტერატურო ინერცია შექმნა ქართული მოდერნიზმის გენიალურმა წარმომადგენელმა კონსტანტინე კაპანელმაც, რომელმაც ხელოვნების ისტორიის პრობლემატიკა ორგანოტროპიზმის მეთოდით გამოიკვლია. მოდერნისტულ-ავანგარდისტული ძიებები ქართულ სახვით ხელოვნებაშიც მოგვეპოვება. არტისტულ კაფეებში ქართველმა და რუსმა მოდერნისტმა მხატვრებმა (ლადო გუდიაშვილი, ალექსანდრე პეტრაკოვსკი, იაკობ ნიკოლაძე, იური დეგენი, კირილე და ილია ზდანევიჩი, სერგეი სუდეიკინი, დავით კაკაბაძე, ირაკლი და მოსე თოიძეები) გაგრძელეს XX საუკუნის დასაწყისის ფრანგული კაფეების მოხატვის ტრადიცია. მოდერნისტული თუ ავანგარდისტული ტენდენციები სათეატრო სივრცეშიც გამოვლინდა. მხედველობაშია რეჟისორების – სანდრო ახმეტელის, კოტე მარჯანიშვილის, კოტე ანდრონიკაშვილის, დოდო ანთაძის, ვალერიან შალიკაშვილის, სცენოგრაფების – ირაკლი გამრეკელის, ვალერიან სიდამონ-ერისთავის, დრამატურგის ტრიფონ რამიშვილის შემოქმედება.

ავანგარდული და ნაწილობრივ მოდერნისტული ძიებები მიზნად ისახავდა პირველ რიგში კულტურის ისტორიული მეხსიერების წინააღმდეგ გალაშქრებას; სადაც მეტი იყო ამ მეხსიერების ხანიერება, სწორედ იმ სფეროებში გამოვლინდნენისინი მკაფიოდ. საქართველოში სახვითი ხელოვნების საუკუნოვანი და პერმანენტული სალიტერატურო ტრადიციების გამო, მოდერნისტულ ან ავანგარდისტულ ძიებებთან ეს სფეროები ლოგიკურად მივიდნენ და სრულებით არ აღიქმებოდნენ ექსტრავაგანტობის, მიმბაძველობის დემონსტრაციად. მეტი სიზუსტისთვის, ამ

პროცესების სავიზიტო ბარათი საქართველოში მაინც ლიტერატურაა. შემთხვევით არ მიუთითებს გერონტი ქიქოძე მაგ. ფუტურიზმის შესახებ, რომ „ფუტურზმი იყო რეაქცია ისტორიის გაღმერთებაზე“ (ქიქოძე, 1964:126). სწორედ ასე თუ შეიძლება აიხსნას ტიციან ტაბიძის დადა მანიფესტი, რომელიც ბარათაშვილის და მთელი ქართული პოეზიის ერთიანი ხაზის კრიტიკაა – „უნდა იყო იდიოტი, რომ ძველებურად სწერო ლექსები როცა პრეზიდენტია მიხა ცხაკაია... მთაწმინდის შემოღამებას მარტო ბოზები ელიან“. ახალი ქართული პროფესიული მუსიკა კი ერთადერთი დარგი აღმოჩნდა, სადაც სწორედ ისტორიაზე მიჯაჭვულობა იგრძნობა, როგორც მხატვრულ-შინაარსობრივ, ისე მუსიკალური სისტემის დონეზე. მიუხედავად იმისა, რომ ჯერ კიდევ ერეკლე II-მ მუსიკოსებისადმი გამორჩეული ყურადღებით დაიწყო ევროპეიზაციის პროცესი, რუსეთის მთავარმმართებელმა კი პირველ რიგში სწორედ საოპერო თეატრი ააშენა და პირველი ქართველი სტუნდეტიც სწორედ მუსიკოსია, XIX-XX სს. მიჯნის ქართული მუსიკა ვერ უბამს მხარს მოდერნიზმის გამოვლინებებს ლიტერატურაში, სახვით ხელოვნებასა და თეატრში. ყველასთვის ცნობილი მიზეზების გამო, ქართული პროფესიული საერო მუსიკა ყამირ ნიადაგზე აღმოცენდა. სხვა ნაციონალური სკოლების მსგავსად, ჩამოყალიბების პროცესში მან გაიარა გარკვეული ლოგიკური სტადიები, რომელთაგან უმნიშვნელოვანესია მუსიკალურ ფოლკლორთან მიმართების გარკვევა, ფოლკლორული ცნობიერებისგან დისტანცირება, ეროვნული მუსიკალური ჟანრების ჩამოყალიბება. იგი რომანტიზმის მხატვრულ სააზროვნო სისტემაში მოექცა, შესაბამისად ორიენტირებული იყო კლასიკურ-რომანტიკული მუსიკის ჟანრულ, მხატვრულ-ინტონაციურ მოდელებზე და დაეფუძნა მაჟორულ-მინორულ ფუნქციონალურ სისტემას. ზაქარია ფალიაშვილი ერთმნიშვნელოვნად ვაგნერის, ვებერის საოპერო მოდელზე იყო ორიენტირებული, ვიქტორ დოლიძე – როსინის სტილზე. თუკი ქართულმა ლიტერატურამ რუსულ ავანგარდისტულ სკოლებთანაც იპოვა საერთო ენა (ვლადიმერ მაიაკოვსკის, სერგეი გოროდეცკის, ანდრეი ბელის, ნიკოლოზ ზაბოლოცკის, მიკოლა ბაჟანის, სერგეი ესენინის, ალექსანდრე ბლოკის, ანა ახმატოვას, მარინა ცვეტაევას, ბორის პასტერნსკის გავლენა), მელიტონ ბალანჩივაძე და დიმიტრი არაყიშვილი XIX საუკუნის რუსულ სარომანსო კულტურას დაეყრდნენ, როგორც ფორმის, ისე მხატვრულ-შინაარსობრივ და ინტონაციურ დონეზე.

ამგვარად, უდიდესი სალიტერატურო ექსპერიმენტების ქვეყანაში (რუსთაველი, ვაჟა, ბარათაშვილი), სადაც სიმბოლისტების, ფუტურისტების, დადაისტების შემოქმედებაში ენობრივი სისტემის ძირეული რეფორმის მოთხოვნილებამ კიდევ ერთხელ იჩინა თავი, XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართული მუსიკა დაეყრდნო ტრადიციულ (კლასიკურ, რომანტიკულ), ისტორიულად წინა საუკუნეებში ჩამოყალიბებულ ჟანრულ მოდელებს (რომანტიკული ოპერა და რომანსი), ისტორიულ სიუჟეტებს. ფაქტობრივად, ისტორიისადმი სათუთი დამოკიდებულება მიზანმიმართულად სწორედ მუსიკაში გამოვლინდა, რასაც შეიძლება ისტორიაში ჩაბრუნებაც კი ვუწოდოთ. ამის ნათელსაყოფად პირველი ქართული ოპერების სიუჟეტური არჩევანიც იკმარებდა. იქმნება ილუზია, რომ ქართული მუსიკის კლასიკოსები სხვა ქალაქში ცხოვრობდნენ.

საბჭოთა რეჟიმმა მეტად არასახარბიელო დროს მოუსწრო ქართულ ხელოვნებას, მაშინ, როდესაც პროცესები ევროპულ კულტურასთან მან თითქმის დაასინქრონა (ყოველ შემთხვევაში ლიტერატურაში, თეატრსა და ფერწერაში). მოდერნიზმი გამოცხადდა ფორმალიზმად, ბურჟუაზიული კულტურის ნაწილად, ხოლო ავანგარდი კი თავისი რადიკალიზმით სოციალისტური რეალიზმით ჩანაცვლდა. კულტურის მაჯისცემა შეწყდა, მხოლოდ რამდენიმე ხელოვანმა იპოვა გამოსავალი, რისი საჩინო მაგალითიც მაგ. გალაქტიონის საუკუნის შემოქმედებითი გადაწყვეტილებაა; იგი ახალი მეთოდოლოგიური არჩევანით – „გაუცნობიერებელი და აუღიარებელი სიმბოლიზმით“ გაემიჯნა საფრთხეს (პაიჭაძე, 2010:1). ტრადიციების არ მქონე ქართული საერო პროფესიული მუსიკა კი კიდევ უფრო დაზარალდა. რეჟიმის იდეოლოგიამ იგი ჩამოყალიბებისთანავე ხელოვნურად დააკონსერვა და მისი „ჩამორჩენილობა“ სტაგნაციად აქცია. სწორედ ამ კლასიკურ-რომანტიკული მუსიკის ფორმებისადმი, ფუნქციონალური სისტემისადმი მიჯაჭვულობა ქმნიდა ერთგვარ წინაღობას პროგრესისთვის. „ტრადიციისადმი ბრმა ერთგულება და ამავე დროს ახალი თემატიკისა და მხატვრული სახეების დამკვიდრებისაკენ სწრაფვა ქმნიდა იმ წინააღმდეგობრიობას, რომელიც საბჭოთა პერიოდის ქართული ოპერის ტიპიურ ნიშნად იქცა“ (ქავთარაძე, 1998:6). საბჭოთა პერიოდში მართლაც არაფერი შეცვლილა ღირებულებრივ სისტემაში, მოხდა თემების და გამომსახველი ხერხების კონსერვაცია, კვლავ ფუნქციონალური სისტემის შესაძლებლობების და რესურსების გამოყენება, რიტმო-ინტონაციური, მელოდიური შაბლონების გამეორება ახალ სიუჟეტურ საფუძველზე. „ქართული საზოგადოების მუსიკალუ-

რი მელოსფერო, რომელიც XIX საუკუნეში ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი ბრძოლის, XX-ში კი – ტოტალიტარული იდეოლოგიით იყო რეგლამენტირებული, ერთმანეთისაგან გარეგნული მახასიათებლებით დიდად არ განსხვავდებოდა. მუსიკის ტიპები, რომელსაც საზოგადოება ამ პერიოდში ანიჭებდა უპირატესობას, იყო ტრადიციული და კლასიკური მუსიკა, რაც გასულ საუკუნეში განპირობებული იყო მიზანმიმართული ოფიციალური პოლიტიკით. ეს მელოსფერო თითქმის უცვლელი იყო XX საუკუნის 50-იან წლებამდე" (წურწუმია, 2010:1) მიუხედავად იმისა, რომ ქართულმა ლიტერატურამ მოდერნიზმის და ავანგარდის ტენდენციები ფართოდ აიტაცა, ხოლო თავად რუსული ავანგარდი მუსიკაში მზად იყო დოდეკაფონიისთვის (მისთვის დამახასიათებელი კონსტრუქციული ტიპის საკომპოზიტორო აზროვნებით), „XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში ქართულ მუსიკაში მსგავსი ძიებები არ შეინიშნება. რეალურად, ქართულმა მუსიკამ ტონალობის რღვევის ზოგადევროპული ისტორიული ეტაპი გამოტოვა" (ნადარეიშვილი, 2019), თუმცა ისიც გასათვალისიწნებელია, რომ ამ საკომპოზიციო-ტექნიკურ მეთოდის არარსებობას ვერ დავაბრალებთ მხოლოდ რეჟიმს, რადგან ნათელა სვანიძის შემოქმედების გარდა, 60-იანი წლების ქართულ მუსიკაში „დაჩქარებულ-შეკვეცილ ტემპში „დაკარგულის ანაზღაურებისას" თითქმის უგულვებელყოფილ იქნა სხვა საკომპოზიციო ტექნიკების სასარგებლოდ" (ნადარეიშვილი, 2019).

ამგვარად, XX საუკუნის დასაწყისში ქართველი კლასიკოსების შემოქმედებას საფუძვლად ტრადიციული ჟანრები დაედო, იმ დროს როდესაც სიახლის მოტივატორი ლიტერატურაში წარსულის სრული ან ნაწილობრივი უარყოფაა. შესაბამისად, რეპრესებიც ამ ეპოქაში ასპარეზზე გამოსულ მხატვრებს, მწერლებს და რეჟისორებს უფრო შეეხოთ.

როგორც ჩანს, ეროვნულ ცნობიერებაში გაწერილია სახელოვნებო დარგების სხვადასხვა სუბსტანციური ასაკი და განვითარების სტადიები, როდესაც ერის გენი გარკვეულ სფეროში მეორეზე დინამიკურად ან დისკრეტულად ვითარდება, რაც მიუთითებს ქართული კულტურის სპორადულ ხასიათზე. მუსიკალური სფეროს განსხვავებული ბედის მიზეზი მაინც შემდგომი სიღრმისეული კვლევის საგანია, რომელიც ამ პრობლემის შესწავლას ეროვნული ცნობიერებასთან, რელიგიურ აღმსარებლობის ფაქტორთან, ფოლკლორულ ტრადიციებთან, პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ფაქტორებთან და ისტორიასთან მიმართებაში საჭიროებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აორთქლებული H2SO4-ს ტრაგიკული საქმე, ჟურნალი „ტაბულა", 2011, მიღებულია - http://www.tabula.ge/ge/blog/55040-aortqlebuli-h2so4s-tragikuli-saqme
2. კორძაია ჯ., ქართული ეროვნული ცნობიერება, როგორც ქართული ფენომენის განმსაზღვრელი, წიგნში - ჩვენ ქართველნი, თბილისი, 1998.
3. ნადარეიშვილი მ., დოდეკაფონია ნათელა სვანიძის შემოქმედებაში, ხელნაწერის უფლებით, 2019.
4. პაიჭაძე თ., მოდერნისტული მოდელების გააზრებისთვის ქართულ შემოქმედებით სივრცეში, 2010, მიღებულია - http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010-12-03-16-25-41/90-2011-12-08-16-19-47.html
5. ქავთარაძე მ., ოპერა, კრებულში - თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომები, თბილისი, 1998.
6. ქიქოძე გ., ახალი კულტურის მიჯნაზე, წიგნში - რჩეული თხზულებანი. ტ. 2, თბილისი, 1964.
7. ქიქოძე გ., ფუტურისტები, წიგნში - რჩეული თხზულებანი. ტ. 2, თბილისი, 1964.
8. წურწუმია რ., თანამედროვე ქართული საზოგადოება და მუსიკალური იდენტობა, 2010. მიღებულია-http://www.georgianart.ge/index.php?option=com–content&view=article&id=89%3A2011-12-08-16-10-44&catid=42%3A2010-12-03-16-05-33&Itemid=91&lang=ka

ნატალია ზუმბაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

შალვა ასლანიშვილი და რაჭული ხალხური მუსიკა

ცნობილი ქართველი მუსიკოლოგი, შალვა ასლანიშვილი რაჭაში ხელმძღვანელობდა სამ ექსპედიციას – 1928, 1937 და 1949 წლებში. ისინი საგანგებო მსჯელობის საგანი არ გამხდარა.

წინამდებარე სტატიის თემა რაჭის 1949 წლის ექსპედიციაა. მას ეხება შ.ასლანიშვილის ხელნაწერი სამეცნიერო ნაშრომი „ზემო და მთის რაჭის ხალხური სიმღერები“ და მისი სანოტო დანართი (ასლანიშვილი, 1950). ექსპედიცია საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ხალხური მუსიკის განყოფილებიდან ჩატარდა. მასში მონაწილეობდნენ: საქართველოს სათეატრო მუზეუმის მეცნიერი მუშაკი ეთერ კილაძე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასპირანტი ვლადიმერ ახობაძე და საკომპოზიციო ფაკულტეტის სტუდენტი გივი ლორთქიფანიძე (ასლანიშვილი, 1950:8). ექსპედიციის ხელმძღვანელის ცნობით, „... ლილვაკები და ლილვაკებიდან ნოტებზე გადაღებული სიმღერები დაცულია ზემოხსენებული ინსტიტუტის (იგულისხმება ისტორიის ინსტიტუტი – ნ.ზ.) ეთნოგრაფიული განყოფილების არქივში“ (ასლანიშვილი, 1956:87). უნდა აღინიშნოს, რომ ექსპედიციის 40 ჩანაწერი შესულია აუდიოგამოცემაში „ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან“ (2007, დისკი 8:60-68; დისკი 9:1-31).

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ სამოცდაათი წლის წინ ფიქსირებული ფონომასალა ფასდაუდებელი და შეუცვლელია. მართალია, იგი ჩაწერილია რაჭის მხოლოდ ერთ, ზემო ნაწილში და ისიც 4 სოფელში (გლოლა, ღები, შეუბანი, წედისი), მაგრამ მეტ-ნაკლებად მაინც წარმოგვიდგენს რაჭული მუსიკის ძირითად სახეს მისი ფართო სპექტრით.

ჩანაწერების უმეტესობა ვოკალური მუსიკის ნიმუშია (სიმღერა), გვხვდება რამდენიმე ინსტრუმენტულიც (დასაკრავი) და ვოკალურ-ინსტრუმენტულიც (საკრავით თანხლებული სიმღერა).

მრავალფეროვნად არის წარმოდგენილია **ვოკალური** მუსიკა. მისი ნიმუშები ჩაწერილია გლოლაში, ღებსა და შეუბანში. გვხვდება სარიტუალო, საწესჩვეულებო, სუფრული და საცეკვაო სიმღერები. მუსიკალურად სჭარბობს საფერხულო წყობის ნიმუშები: „ბუბა“, „შავო ყურშაო“, „ოსიე“, „დიგორსა დასხდენ“, „იავნანა“, „ჟუჟუნა“, „ბატონებო“, „ერთხელ წისქვილს წასვლისკენა“, „მაყრული“ (გლოლა), „დიგორსა დასხდენ“, „ჯამათას ლექსი“, „ქრისტე აღსდგა“, „ღორო ქედანო“, „თამარიკი“, „იავნანა“, „მაყრული“, „დალიე“ (ღები), „ქალსა ვისმე“, „ღვიოდა მთა და ბარიო“, „მაღლა მთას მოდგა“, „ლაშქრული“, „ფერხული“ (შეუბანი). ეს ბუნებრივიც არის – რაჭული სიმღერების დიდი ნაწილი ხომ ფერხულად სრულდება ან სრულდებოდა.

გლოვის ნიმუშებიდან ქალთა რეპერტუარის „ზრუნთან“ ერთად (ღები), რომელიც მთარაჭულ ყოფას შედარებით გვიანობამდე შემორჩა, წარმოდგენილია მამაკაცთა „ზარიც“ (შეუბანი). მუსიკალურად იგივე „ზრუნია“ გლოლაში ფიქსირებული „მთიბლური შაირი“ და „მუშის შაირი“.

სარიტუალო, ასევე, მამაკაცთა რეპერტუარის სააღდგომო და საშობაო_სიმღერები – „ქრისტე აღსდგა“ (ღები) და „ალილო“ (შეუბანი) და ქალთა სამკურნალო „იავნანა“ (გლოლა, ღები) და „ბატონებო“ (გლოლა).

საწესჩვეულებო სიმღერათა კატეგორიას განეკუთვნება „მაყრულის“ ნიმუშები (გლოლა, ღები). მუსიკალურად იგივე „მაყრულია“ შეუბანში ჩაწერილი „ლაშქრული“.

სუფრულები წარმოდგენილია რამდენიმე სიმღერით – „სუფრული“ (გლოლა), „დალიე“ (ღები) და „მრავალჟამიერი“ (შეუბანი).

საყურადღებოა დასავლეთ საქართველოს კუთხეებში (ლეჩხუმი, სამეგრელო, აჭარა) გავრცელებული **საცეკვაო** სიმღერის, „ჩაგუნას“/„ჩაქუნას“ მთარაჭული ვერსიაც (გლოლა). რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, მისი სხვა აუდიოჩანაწერი არ არსებობს.

ნაკლებად მდიდარია **ინსტრუმენტული** და **ვოკალურ-ინსტრუმენტული** მუსიკა. მათი ნიმუშები ფიქსირებულია გლოლასა და წედისში. ადგილობრივი, რაჭული საკრავებიდან წარმოდგენილია ჭიანური. გაცილებით ხშირია აღმოსავლურქართული ფანდური (სამეცნიერო ნაშრომში შ. ასლანიშვილი მას „ჩონგურად“ იხსენიებს). ინსტრუმენტული მუსიკის ნიმუშებია ჭიანურსა და ფანდურზე დაკრული საცეკვაოები, მათ შორის, „ოღრო-ჩოღრო“ და „წედურული“ (გლოლა); ვოკალურ-ინსტრუმენტულისა – ჭიანურზე დამღერებული „წერეთელმა დაგვიბარა“ (გლოლა) და ფანდურით თანხლებული – „შაირები“, „სიმღერა სტალინზე“ და „გოგიას სიმღერა“ (წედისი).

რა შეიძლება ითქვას აუდიოჩანაწერების თანმხლებ ბუკლეტისეულ ინფორმაციაზე? იგი ხშირად არასრულია, არასწორი ან არაზუსტი. მაგალითად:

• თუკი მე-8 დისკის შემთხვევაში სათაური **„მთის რაჭა“** ამართლებს, რადგან წარმოდგენილი ნიმუშები მთარაჭულ სოფელ გლოლაშია ჩაწერილი, მე-9 დისკის შემთხვევაში ეს შეცდომაა, რადგან მთის რაჭაში (გლოლასა და ღებში) ფიქსირებულის გარდა, აქ არის შეუბანსა და წედისში ჩაწერილი ნიმუშებიც (15 ერთეული). ეს ტერიტორია კი **ზემო რაჭაა** და არა მთის რაჭა.

• მართალია, ბუკლეტის შესავალში აღნიშნულია, რომ გამოცემის II ნაწილში სიმღერები დასათაურებულია „საკუთრივ შესრულების წინ გამოცხადების მიხედვით“, მაგრამ მაინც უმჯობესი იქნებოდა, დისკი 8-ის №64-ის სათაური ყოფილიყო არა **„სუფრული“**, რომელიც ჟანრის აღმნიშვნელი საზოგადო ტერმინია და არა კონკრეტული სიმღერისა, არამედ მოცემული სიმღერის საწყისი სიტყვები **„დიდებით ღმერთი ვადიდოთ“** (ხალხური სიმღერის სახელდება ხომ ჩვეულებრივ ასე ხდება!), „სუფრული“ კი შემდეგ წერებულიყო, როგორც სიმღერის ფუნქციის განსაზღვრება.

• დაახლოებით იგივე შეიძლება ითქვას დისკი 9-ის №29-ზე, რომელსაც, ნაცვლად გავრცელებული საზოგადო სათაურისა **„სიმღერა სტალინზე“**, აჯობებდა, რქმეოდა **„დიდო ბელადო სტალინო“** – კონკრეტულად ამ სიმღერაზე მიმანიშნებელი საწყისი სიტყვები.

გვხვდება წმინდა მუსიკალური ტიპის შეცდომა-უზუსტობებიც. მაგალითად, ბუკლეტის მიხედვით:

• „შაირები“ (დისკი 9, №28) **დასაკრავია**, მაშინ როცა აუდიოჩანაწერში ჟღერს **სიმღერა ფანდურის თანხლებით**.

• „გოგიას სიმღერა“ (დისკი 9, №31) **უთანხლებოა**, არადა ჩანაწერში **ფანდური ახლავს**.

• „საცეკვაოს ჭიანურზე“ (დისკი 8, №66) უცნობი **შემსრულებლები** ასრულებენ, მაშინ როცა ჭიანურზე **ერთი კაცი** უკრავს და, შესაბამისად, შემსრულებლებზე მრავლობით რიცხვში საუბარი აქ არასწორია.

• სიმღერების – „შავო ყურშაო“ (დისკი 8, №61), „დიგორსა დასხდენ“ და „ჯამათას ლექსი“ (დისკი 9, №8, 9) – შემსრულებლებად **თითო კაცია** დასახელებული (I შემთხვევაში – ნესტორ ბიძიშვილი, II-სა და III-ში – ვასილ ალხიძე), არადა აუდიოჩანაწერში **სამივე სიმღერა სამხმიანია**. შესაბამისად, ერთი შემსრულებლის დასახელებისას გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად ის მაინც უნდა აღინიშნოს, თუ რომელ ხმად მოიაზრებენ მას შემდგენლები.

• დისკი 9-ის №24-ის სათაურია **„ლაშქრული“**, მუსიკალურად კი ეს **„მაყრულია“**, თანაც ისეთივე, როგორიც ამავე დისკზე შესული, გლოლასა და ღებში ჩაწერილი მაყრულები (დისკი 9, №7, 15).

ბუკლეტის მონაცემებით, რაჭული ნიმუშების უმრავლესობის შემსრულებელი უცნობია. ცხადია, გამოცემის შემდგენლები არ იცნობდნენ შ. ასლანიშვილის 1950 წლის ხელნაწერ სამეცნიერო შრომას „ზემო და მთის რაჭის ხალხური სიმღერები“ და მის სანოტო დანართს, თორემ ბევრ საკითხს გაარკვევდნენ და დააზუსტებდნენ.

ნაშრომში შ. ასლანიშვილი ჩამოთვლის თითოეული სოფლის შემსრულებლებს – I-II ხმების მთქმელებსა და მობანეებს, საკრავებზე დამკვრელებს (ასლანიშვილი, 1950:9-12,17,19). ასე რომ, მათი სრული შემადგენლობა ცნობილია. კონკრეტული სიმღერების შემსრულებლები შრომაში იშვიათად სახელდებიან, თუმცა მითითებულნი არიან სიმღერების სანოტო ნიმუშებში: „ზრუნი“, „დიგორსა დასხდენ“/„დიგორი და ბასიანი“, „ღორო ქედანო“, „ჯამათას სიმღერა“ (ღები), „ჩაგუნა“, „შავო ყურშაო“, „ბატონების იავნანა“, „ბუბას პირი“ (გლოლა), „ზარი“, „ალილო“ (შეუბანი) (ასლანიშვილი, 1950:სანოტო დანართი). ამ მხრივ გამონაკლისები მხოლოდ გლოლაში ჩაწერილი „ოსიე“ და შეუბანში ფიქსირებული „მრავალჟამიერია“. ნაშრომისა და სანოტო დანართის მონაცემები ემთხვევა. შეუსაბამობა გვხვდება „ალილოს“ ერთი სოლისტის შემთხვევაში – ნაშრომის მიხედვით ის იასონ ყავლაშვილია (ასლანიშვილი, 1950:17), სანოტო ნიმუშის მიხედვით კი ლადო ჩიკვილაძე (ასლანიშვილი, 1950:სანოტო დანართი).

შ. ასლანიშვილის ხელნაწერი შრომა ცალკე კვლევას იმსახურებს. მასში განხილულ საკითხებს შორის ჩემთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ისინი, რომლებიც შემსრულებლობას ეხება და ავტორის ეთნომუსიკოლოგიურ თვალთახედვას ასახავს. ასეთებია: ახალგაზრდობის დამოკიდებულება ძველი სიმღერებისადმი, შესრულების ოსტატობა და მისი კრიტერიუმები, მღერის მანერა და ხასიათი, თავქალის/თავკაცის როლი და ფუნქცია შესრულებისას, ნიუანსირება, შესრულების სახასიათო დეტალები. შევეხები თითოეულს:

• შ. ასლანიშვილის მიხედვით, რაჭველი ახალგაზრდები ძველ სიმღერებს დიდი სიყვარულითსწავლობენ და ამით დავიწყებისგან იცავენ (ასლანიშვილი, 1950:12). მათ არ იციან მხოლოდ ზოგი რიტუალური სიმღერა (მაგალითად, „ზარი“ და „ალილო“), რომელიც აღარ იმღერება (ასლანიშვილი, 1950:12,19). მეცნიერი ახალი ყოფის გავლენით ხსნის იმას, რომ ახალგაზრდები ძველ სიმღერებს ზოგჯერ ინტონაციას, შესრულების ფორმასა და სიტყვიერ ტექსტს უცვლიან (ასლანიშვილი, 1950:12).

• შესრულების მაღალი ოსტატობის კრიტერიუმებად შ. ასლანიშვილს მიაჩნია: ბევრი სიმღერის ცოდნა, ძველი სიმღერის ტრადიციების დაცვა, ყველა ხმის თავისუფლად ფლობა, კარგი ხმა, სუფთა და მყარი ინტონირება (ასლანიშვილი, 1950:16-17). ოსტატი-მომღერლებიდან მეცნიერი გამოყოფს გარკვეულ სიმღერათა შესრულებით განთქმულ მომღერლებს (რომლებიც „სპეციალიზებულნი“ არიან რომელიმე კონკრეტული ჟანრის/ჟანრების შესრულებაში – ნ.ზ.). მაგალითად, ოქრუა ჩიკვილაძეს და იასონ ყავლაშვილს ასახელებს, როგორც „ალილოსა“ და „ზარის“ მთქმელებს, ნესტორ ბიძიშვილს – როგორც საფერხულოებისა (ასლანიშვილი, 1950:17).

• შ. ასლანიშვილის დაკვირვებით, ზემო და მთის რაჭაში მღერიან ხმამაღლა, უმთავრესად მაღალ რეგისტრში, რის გამოც ხმები ჩვეულებრივ დაჭიმულად ჟღერს (ასლანიშვილი, 1950:19-20). შესრულების ხასიათი ღებში უფრო პირქუში, მკაცრი და თავშეკავებულია (ასლანიშვილი, 1950:18).

• მართალია, მეცნიერი არ იყენებს ტერმინს „თავქალი“/„თავკაცი“ (ამის შესახებ იხ. გარაყანიძე, 2007:42), მაგრამ სწორედ მათ როლსა და ფუნქციას ეხება, როცა მომღერალი ქალებიდან გამოყოფს ერთს, ძველი სიმღერების მცოდნეს (ღებელ ელისო გავაშელს) და აღნიშნავს მის რეაგირებას შესრულების სხვადასხვა მხარეზე – სიტყვიერი ტექსტის სწორად წარმოთქმაზე, ტემპზე და სხვ. (გარაყანიძე, 2007:18).

• შ. ასლანიშვილს ყურადღების მიღმა არც ნიუანსირების საკითხი რჩება. მისი დაკვირვებით, რაჭულ სიმღერაში ნიუანსები არ იცვლება: რა ფორმისაც არ უნდა იყოს სიმღერა – კუპლეტური თუ სხვა, თავიდან ბოლომდე ერთნაირი სიძლიერით იმღერება; ტემპისა და დინამიკური ნიუანსების შეცვლა შეიძლება გამოიწვიოს სიმღერის საფერხულო ხასიათმა (გარაყანიძე, 2007:20). მკვლევრის ცნობით, გლოლაში ორპირი სიმღერის, „წერეთელმა დაგვიბარას“, შესრულებისას მოპირდაპირე გუნდებმა ნამდვილი შეჯიბრი გამართეს: თანდათან ჩქარდებოდა ტემპი, მატულობდა დაძაბულობა და ძლიერდებოდა ჟღერადობა, ბოლოსკენ კი მომღერლები დაუბრუნდნენ თავდაპირველ დინჯ ტემპსა და საშუალო სიძლიერის ჟღერადობას. ასევე შესრულებულა შეუბანში საფერხულო სიმღერა „ღვიოდა მთა და ბარიო“ (გარაყანიძე, 2007:20).

• შ. ასლანიშვილი აღნიშნავს ორპირი შესრულების ერთ დამახასიათებელ დეტალსაც – თითოეული მხარის სოლისტების მიერ მეორე მხარეს ბანის თქმას: როცა ერთი მხარე მღეროდა, მეორე მხარის სოლისტები ბანებს უერთდებოდნენო, – წერს იგი (გარაყანიძე, 2007:9-10).

წარმოდგენილი მასალა ადასტურებს მეცნიერის ეთნომუსიკოლოგიური თვალთახედვის სისწორეს.

შალვა ასლანიშვილის ეთნომუსიკოლოგიური მემკვიდრეობა – მისი ხელმძღვანელობით საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ჩატარებული უმნიშვნელოვანესი ექსპედიციები და მათზე დაფუძნებული, ამ კუთხეების მუსიკისადმი მიძღვნილი, შრომები – დღემდე არ კარგავს სამეცნიერო ღირებულებას და აქტუალობას. ასეთია რაჭის შესახებ ხელნაწერი ნაშრომიც. დღევანდელი გადასახედიდან მიუღებელ შეხედულებებთან ერთად მასში არის ისეთებიც, რომლებიც ახლაც მართებულად, სწორად უნდა მივიჩნიოთ. რაც მთავარია, ნარკვევი – მე მას ასე ვუწოდებდი მეცნიერის ნარკვევების ორტომეულში შესული ამავე ტიპის სტატიების ანალოგიურად – სავსეა სიახლეებით, მეცნიერული დაკვირვებებით, მიგნებებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ზემო და მთის რაჭის ხალხური სიმღერები. ხელნაწერი. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი. თბილისი, 1950.
2. ასლანიშვილი შ., ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, II. თბილისი, 1956.
3. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა. თბილისი, 2007.
4. ხმები წარსულიდან. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან. თბილისი, 2007.

სოფიკო კოტრიკაძე
ქართული ხალხური სიმღერისა და
საკრავების სახელმწიფო მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრი

პოლიკარპე ხუბულავას, ისლამ ფილფანისა და ანდრო სიმაშვილის საავტორო კომპოზიციების შესახებ

პოლიკარპე ხუბულავა, ისლამ ფილფანი და ანდრო სიმაშვილი ჩვენი დროის გამორჩეული ლოტბარები არიან (სამწუხაროდ, მათგან მხოლოდ ანდრო სიმაშვილიღა არის ცოცხალი). სალოტბარო საქმიანობის პარალელურად, ისინი ამუშავებდნენ ხალხურ ნიმუშებს და ტრადიციულ ჩარჩოებში სიმღერების საკუთარ კომპოზიციებსაც ქმნიდნენ. ფართე საზოგადოებისათვის არ არის ცნობილი, რომ სვანური „ნანილას“ გავრცელებული, სამხმიანი ვარიანტი ისლამ ფილფანს ეკუთვნის, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნის“ ახალი, ართანული ვარიანტი – ანდრო სიმაშვილს, ხოლო „ჩელას“ ერთ-ერთი ვერსია პოლიკარპე ხუბულავამ აკაკი ხარებავასთან ერთად შექმნა.

პოლიკარპე ხუბულავას მოღვაწეობა მნიშვნელოვნადაა დაკავშირებული ზუგდიდის კულტურის სახლთან არსებულ ანსამბლ „ოდოიასთან“. მასაც, იმ დროის ლოტბართა მსგავსად, ტრადიციული სიმღერების საკუთარი ვარიანტები მრავლად ჰქონია. მათგან შეიძლება დავასახელოთ „მაგლონია“, „არამი დო შარიქა“, „ჩელა“, და სხვ.

თავად ლოტბარი იგონებდა: „ნოტების არაფერი გამეგება, მაგრამ ტექსტს თუ მომცემ, შემიძლია მელოდია მივუსადაგო... „არამი დო შარიქას“ მე არ მივითვისებ. ამ სიმღერას ერემაძეები მღეროდნენ. ლადიკო ერემაძე ჩონგურზე უკრავდა... „არამი დო შარიქა“ მან დაამღერა ორ ხმაში. მე ეს სიმღერა გუნდისთვის დავამუშავე. ტექსტიც შევუცვალე, რადგან ერემაძემ ტექსტი არ მომცა. ჩემი ვარიანტის ტექსტი იონა სიჭინავას ეკუთვნის“ (ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, 2007:326). ამ სიმღერაში პოლიკარპე ხუბულავას ძაღლის ყეფაც შეუტანია.

ანზორ ერქომაიშვილი იგონებს: „არის ასეთი მეგრული სიმღერა „მაგლონია“ (და არა „მაგნოლია“). ერთხელ სუფრასთან ვეუბნები: ხომ იცი, ყველა ვარიანტი ამოქექილი მაქვს და ეს რა სიმღერაა, არ გამიგონია, საიდან მოიტანე-მეთქი. „ჰოპ, მაგი მე“... რაღაც შორიდან დაიწყო, „ლექსი მომცეს. კარგი იყო, მომეწონა და ავიღე ერთი ძველი ინტონაცია (არ თქვა – რომელი), გადმოვაკეთე ჩონგურზე, მეორე მივუკეთე, ბანი შევუწყვე“. აღმოჩნდა, რომ მისი „გაკეთებულია.“ (კალანდაძე-მახარაძე, 2015:77-78). ლელა ურუშაძესთან ინტერვიუში თავად ბატონი პოლიკარპე აზუსტებს ამ სიმღერის „გაკეთების“ ისტორიას: „რაც შეეხება „მაგლონიას“, ამ სიმღერას დათიკო ფაცაცია მღეროდა თავიდან, არ ვიცი მისი იყო თუ არა, მაგრამ მისგან მოვისმინე. მე შევქმენი ამ სიმღერის სულ სხვა ვარიანტი“ (ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, 2007:326).

„მაგლონიას“ ძველ ვარიანტს მივაკვლიეთ ცვილის ლილვაკების კოლექციაში, აქ სიმღერის შემსრულებლებად მოხსენიებული არიან ზინა არხამია, ბეგი გაბისონია და დავით ბაცაცია. ეს უკანასკნელი, სავარაუდოდ, სწორედ ბატონი პოლიკარპეს მიერ ნახსენები დათიკო ფაცაცია უნდა იყოს. ლილვაკების ვარიანტისა და პოლიკარპესეული „მაგლონიას“ შედარებამ ცხადყო, რომ ეს ერთი და იმავე სიმღერის ორი განსხვავებული ვარიანტია. ლილვაკების ნიმუში შედარებით მარტივია, კუპლეტებს შორის საჩონგურო მონაკვეთიც უფრო მოკლეა. სიმღერას იწყებს ერთი ხმა. რაც შეეხება პოლიკარპესეულ ვარიანტს, საჩონგურო მონაკვეთები შედარებით ვრცელია, სიმღერას სამივე ხმა ერთდროულად იწყებს, ხოლო ხმები მეტად განვითარებულია.

გარდა ტრადიციული სიმღერების დამუშავებული ვარიანტებისა, ბატონ პოლიკარპეს საკუთარი საავტორო ნიმუშებიც მრავლად ჰქონია შექმნილი. მათგან აღსანიშნავია: „მა მურე მიჭირსუნი“, „სიმღერა რუსთაველზე“, „სატრფიალო“, „ია-ვარდი გაშლილ პირი“, „კოლია“, „სიმღერა ყულიშკარზე“, „აჯაფსანდალი“ და სხვ. ამ უკანასკნელის სახელწოდება მეგრულ-ქართული და რუსული სიტყვიერი ტექსტის შერევას უკავშირდება.

პოლიკარპე ხუბულავას სიმღერების უმეტესობა საბჭოური თემატიკისაა. საინტერესოა სიმღერა „რკინაშ ხოჯის“ ისტორია. ამ სიმღერას თავად ბატონი პოლიკარპე საკუთარ ნიმუშად ასახელებს. თუმცა, ლადო გეგეჭკორი მას ქიონია და ბეგლარ აკობიების სიმღერათა რიგში იხსენიებს (გეგეჭკორი, 1954:94). გასარკვევია სიმღერა „რკინაშ ხოჯი“ ქიონია და ბეგლარ აკობიებს ეკუთვნის

თუ მათი დამუშავებულია, თუმცა ის რომ ბატონ პოლიკარპეს ვარიანტამდეც არსებულა, ეს ნამდვილად ცალსახაა.

ისლამ ფილფანი სვანური სიმღერის მოამაგე, ლოტბარი და ვირტუოზი მეჭუნირე გახლდათ. იგი ცნობილია საკუთარი საჭუნირო კომპოზიციებითაც. ჭუნირზე დაკვრა ბავშვობიდან უსწავლია. თავდაპირველად სვანური სიმღერების ჭუნირზე გადატანა უცდია. პირველი ასეთი სიმღერა „ლილე“ ყოფილა. შემდეგ ამას მოჰყოლია „ლაჟღვაშ“, „ლემჩილ“, „ვიცბილ-მაცბილ“, „მირანგულა“, „ჯგრაგიშ“, „მურზა ი ბეგსილ“, „ბიბა“ და ა.შ. მოგვიანებით გურული და მეგრული სიმღერებიც აუჟღერებია ჭუნირზე: „ართი ვარდი“, „ჰარირა“, „ვაი, შური, საყვარელი“, „მივალ გურიაში, მარა“, „სისონა დარჩია“, „სიმღერა სიმონა დოლიძეზე“ და სხვა მრავალი. ბატონ ისლამს ჭუნირზე საგალობლებიც გადაუტანია („რომელნი ქერუბიმთა“, „წმიდაო ღმერთო“)... ისლამ ფილფანი არც მხოლოდ ხალხურ სიმღერებსა და საგალობლებზე გაჩერებულა: რასაც რადიოთი ან ცოცხლად მოისმენდა, მაშინვე საჭუნირო კომპოზიციად აქცევდა. ასე აჟღერდა ჭუნირზე „ჭრიჭინას სიმღერა“, „აბესალომ და ეთერისა“ და „დაისის“ უვერტიურები და საქართველოს ჰიმნიც კი (ხარძიანი, 2918ა:42). ერთი შეხედვით ტექნიკურად „ნაკლებგანვითარებულ“ საკრავს ამდენი რომ შეაძლებინა, ეს უკვე იმის დამამტკიცებელია, რომ ტრადიციულ ხალხურ საკრავებს ნამდვილად არ სჭირდებათ „განვითარება“ იმ გზით, როგორც ამას ე.წ. „ხალხურ საკრავთა ორკესტრების“ მიმდევრები მიიჩნევენ.

მაკა ხარძიანმა ისლამ ფილფანის სვანურ საჭუნირო კომპოზიციებს საგანგებო მოხსენება მიუძღვნა ტრადიციული მრავალხმიანობის IX საერთაშორისო სიმპოზიუმზე. იგი წერს: „რაც შეეხება ისლამ ფილფანის საჭუნირო ტრანსკრიფციებს, მათ შორის არის, როგორც ჭუნირ-ჩანგით თანხლებული ზემოაღნიშნული სიმღერების ვარიანტები, ასევე, ისეთი ნიმუშებიც, რომლებიც, ტრადიციულად უთანხლებოდ სრულდება... გადაუჭარბებლად უნდა ითქვას, რომ, ამ შემთხვევაში, მრავალხმიანი აზროვნების ფენომენთან ერთად, საქმე გვაქვს ჭუნირის ფლობის ვირტუოზულ ტექნიკასთან. თუ საკრავებით თანხლებულ სიმღერებში ჭუნირისა და ჩანგის პარტია მეტ-ნაკლებად მისდევს ხმათა მელოდიურ კონტურებს, რომლებიც ოთხ და ზოგჯერ ხუთხმიან საკრავიერ ფაქტურაშია ჩაქსოვილი (2-3 ჭუნირის + 2 ჩანგის), ისლამ ფილფანის მიერ შექმნილ საჭუნირო კომპოზიციებში ჭუნირის სამ სიმზე ხდება სიმღერის სამივე ხმის სრულფასოვანი რეპროდუქცირება (!) ჰარმონიული ვერტიკალის სრულყოფილი აღქმის პირობებში, შემსრულებლის მიერ გადმოცემულია ზედა ხმების მინიმალური მელოდიური მოძრაობებიც კი; აშკარად გამოიყოფა შუა ხმა, როგორც წამყვანი. ამას ემატება ჭუნირის „ადამიანური“ ტემბრი, რომლის წყალობითაც აღნიშნული ნიმუშების აუდიოჩანაწერების მოსმენისას ვოკალური კომპოზიციის შთაბეჭდილება იქმნება“ (ხარძიანი, 2018ბ).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო ისლამ ფილფანის არახალხური საჭუნირო ტრანსკრიფციები, რომელთა მოძიებაც, სამწუხაროდ, ვერ შევძელით. სამაგიეროდ გვაქვს მეგრული სიმღერის, „ვაი, შური საყვარელის“ საჭუნირო ჩანაწერი, რომელშიც პრაქტიკულად იგივე კანონზომიერებები ჩანს, რასაც მაკა ხარძიანი სვანური სიმღერების საჭუნირო ვერსიებზე განავრცობს.

ანდრო სიმაშვილს სპეციალური მუსიკალური განათლება არასდროს მიუღია, თუმცა, სხვა ლოტბართა მსგავსად, ხალხური სიმღერების საკუთარ ვარიანტებს ისიც ქმნიდა. საინტერესოა სიმღერა „გუშინ შვიდნი გურჯანელნის ისტორია“, რომელსაც ბატონი ანდრო თავად ყვება: „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ მე გავაკეთე ნამდვილი გურჯაანისა და სიღნაღის ვარიანტებზე. სიღნაღში გიორგი ქუფარაშვილი იყო, ანსამბლი ჰყავდა, ისე გურჯაანელებიც აღარ მღერიან. ტექსტში იქ ნათქვამია: ტახი მოკლეს, ჯიხვი მოკლეს... სადაც ტახია, იქ ჯიხვი არ არისო... მე ერთი სტროფი ჩავურთე, გადავაბი და გამომივიდა ართანული ვარიანტი. შემდეგისათვის, კვლევისათვის, რომ იყოს გურჯაანული, სიღნაღური, ართანული – ყველა კუთხეს გასხვავებული ნიუანსი ჰქონდეს, გაუადვილდებათ იმის დადგენა, სადაა ნამღერი, ვის რა უმოღვაწნია (კვიჟინაძე, 2005:111-112).

ანდრო სიმაშვილს შვიდი მრავალჟამიერი დაუმუშავებია, მათ შორის კახური, გრძელი, მოკლე ართანული... „ართანის“ (იგულისხმება სიმაშვილების საოჯახო ანსამბლი – ს.კ.) რეპერტუარში 100-მდე სიმღერა გვქონდა დამუშავებული – ძველიც და საბჭოური პერიოდის. ნელ-ნელა ძველი სიმღერები ჩავსვით: „ჩაკრულო“, „შაშვი-კაკაბი“, „ბერი კაცი ვარ“, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“, რომელიც სუფრაზეც კარგი იყო და საკონცერტოდაც“ (კვიჟინაძე, 2005:112).

საგულისხმოა, რომ ანდრო სიმაშვილი სიმღერების დამუშავებისას ხან ტერმინ „გაკეთებას“, ხან კი – „დამუშავებას“ ხმარობს. მოხსენებაზე მუშაობისას სპეციალურად ვესტუმრე სახელოვან ლოტბარს და სხვა ბევრ საინტერესო საკითხთან ერთად ამ ორი ტერმინის განმარტებაც ვთხოვე: „სადმე რომ მოისმენ სიმღერის მელოდიას, ზოგი ადგილი არ მოგეწონება, აი იმ ადგილის „გამოკე-

თებას“ სიმღერის დამუშავება ჰქვია. მე ბევრი სიმღერა დამიმუშავებია. მაგალითად, ერთი სიმღერა, რომელიც გუნდში გვაქვს დამუშავებული, ესაა ართანული ალილო. ხალხმა რომ იმღერა ეს სიმღერა, მე მომეწონა, მაგრამ დროთა განმავლობაში მე გადავამუშავე. ავდექი და ჩემ პარტნიორთან ერთად ჩემებურად დავამღერე“ (ინტერვიუ ანდრო სიმაშვილთან, 2019). რაც შეეხება სიმღერის გაკეთებას, ლოტბარმა ამგვარი პასუხი გამცა: „როდესაც სიმღერაში შენეულ რაღაცას ჩაურთავ ან საკუთარს, ახალს შექმნი, ამას მე გაკეთებას ვეძახი“ (ინტერვიუ ანდრო სიმაშვილთან, 2019).

ანდრო სიმაშვილს საკუთარი საავტორო სიმღერებიც ჰქონია. ერთ-ერთი ამგვარი ნიმუშია „ღვინოვ, შე ჭაჭანაურო“, რომელიც თავისი აღნაგობით მთლიანად კახური სუფრული სიმღერების სტრუქტურისაა. ახალი სიტყვიერი ტექსტი მორგებულია ტრადიციული სუფრულებისათვის დამახასიათებელ ინტონაციურ მასალაზე. სოლისტების რეჩიტაციულ მონაკვეთებს მოსდევს შედარებით მოკლე, გამღერებული ფრაზები.

კიდევ ერთი საავტორო სიმღერა, რომელიც ანდრო სიმაშვილს ეკუთვნის, ესაა „დალაი“. „დალა“ მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული თუშური გლოვის სიმღერაა, რომელიც სოლისტისა და ერთხმიანი გუნდის მონაცვლეობით იმღერება. სრულდებოდა „დალაობის“ დროს, მიცვალებულის წლისთვაზე მამაკაცთა მიერ (ჩიჯავაძე, 2009:20). ანდრო სიმაშვილის ცნობით, მან სიმღერა სახალხო გმირს, ზეზვა გაფრინდაულს მიუძღვნა. საინტერესოა ლოტბარის ინფორმაცია სიმღერა „დალას“ შესახებ: „დალაობა უხსოვარი დროიდან არის შემოტანილი თუშეთში. გამოჩენილი პიროვნება – ჯარის სარდალი იქნებოდა ეს, მოწინავე ადამიანი თუ ხალხში დამსახურებული პირი რომ გარდაიცვლებოდა, მას უმღერებდნენ დალას. „დალაი“ რას ნიშნავდა დღემდე არავინ იცის. სამგლოვიარო მელოდიაა“ (ინტერვიუ ანდრო სიმაშვილთან, 2019).

ჩვენ გვაქვს საშუალება, შევადაროთ ცვილის ლილვაკების კოლექციაში დაცული თუშური „დალა“ და ანდრო სიმაშვილის საავტორო „დალა“. თუშური „დალა“ სოლისტისა და უნისონური გუნდის მონაცვლეობაზეა აგებული. მელოდია დაღმავალი ტიპისაა. რაც შეეხება ანდრო სიმაშვილის საავტორო სიმღერას, იგი აგებულია სოლისტის დაღმავალი მელოდიისა და სამხმიანი გუნდის მონაცვლეობაზე.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ:

1. პოლიკარპე ხუბულავას შემთხვევაში საავტოროდ დასახელებული არის უკვე არსებული სიმღერების დამუშავებული ვარიანტები. ვფირობთ, საჭიროა დანარჩენი ნიმუშების გადამოწმებაც.

2. ისლამ ფილფანთან ავტორობა მხოლოდ სასიმღერო ნიმუშების საჭუნირო კომპოზიციებად გარდაქმნასთან არის დაკავშირებული. ამ შემთხვევაში ავტორის ცნება პირობითია.

3. ანდრო სიმაშვილის კომპოზიციებში უფრო მეტად ჩანს ავტორისეული ჩარევა.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. გეგეჭკორი ლ., ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, თბილისი, 1954.
2. კალანდაძე-მახარაძე ნ., Homo-Polyphonicus – პოლიკარპე ხუბულავა, თბილისი, 2015.
3. კვიჟინაძე მ., ანდრო სიმაშვილი, თბილისი, 2015.
4. ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, სამეგრელო IV, თბილისი, 2007.
5. ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის მცირე ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბილისი, 2009.
6. ხარძიანი მ., ისლამ ფილფანი, თბილისი, 2018ა.
7. ხარძიანი მ., ისლამ ფილფანის საჭუნირო კომპოზიციები – თანამედროვე Homo-Polyphonicus-ის ქცევა, ხელნაწერი მზადდება გამოსაცემად, 2018ბ.

ინტერვიუ

1. კოტრიკაძე სოფიკო. ინტერვიუ ანდრო სიმაშვილთან. სოფელი ართანა. 2019.

ნინო მახარაძე
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ქართველ ბავშვთა სასიმღერო ფოლკლორი: ტრადიცია და თანამედროვე პრობლემები

ბავშვთა ფოლკლორი[66] ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის განსაკუთრებული ნაწილია, რომელსაც სიცოცხლისუნარიანობასა და სიმარტივესთან ერთად კონსერვატულობა და არქაულობაც ახასიათებს. ცნობილი უნგრელი კომპოზიტორისა და ფოლკლორისტის – ზოლტან კოდაის აზრით „ბავშვები, სიმღერაში – როგორც საზოგადოდ, თავისი განვითარების პროცესში, რამდენადმე იმეორებენ კაცობრიობის ისტორიას“ (Алексеев, 1976:190).

უცხოელ ეთნომუსიკოლოგთა ნაშრომებში ბავშვთა ფოლკლორი ტრადიციული მუსიკალური კულტურის უძველეს პლასტად განიხილება (Hopkin, 1984; Керимова, 1986; Cetkauskaite, 1998; Niebrzegowska-Bartinska, 2009). ზოგიერთი მეცნიერი ფიქრობს, რომ ტრადიციულია არა მათი სიტყვიერი ტექსტები, არამედ მათი თხზვის ხერხები (Костюхин, 2002). საწესო ინტონირების უძველეს ფორმებადაა აღიარებული დასავლეთ საქართველოს მთის რეგიონებში – რაჭასა და სვანეთში შემორჩენილი ნიმუშებიც (ჟორდანია, 1962; როსებაშვილი, 1967; რეხვიაშვილი, 1968; ჭოხონელიძე, 1983; ჯოლოხავა, 1993; ბაღაშვილი, 2005). მართალია, ისინი ჩამწერთა და მკვლევართა ყურადღების არეალში კარგა ხნის წინ მოექცნენ, მაგრამ ბავშვთა ფოლკლორის ფიქსირებასა და შესწავლას საქართველოში სათანადო ყურადღება მაინც არ ექცევა. მრავალხმიანი სასიმღერო ნიმუშებით გატაცებულ ეთნომუსიკოლოგებს ნაკლებად აინტერესებთ ბავშვთა ინტონაციები. ბავშვთა პოეტური ფოლკლორი შესწავლილი აქვთ ქსენია სიხარულიძეს, ფიქრია ზანდუკელს; თამაშობები – ნინო ღოღობერიძეს, ნანული ნოღაიდელს; ბავშვების მოვლა-აღზრდასთან დაკავშირებული ეთნოგრაფიული მასალა – ელენე მაჭავარიანს, სერგი მაკალათიას, ნათელა კაპანაძეს და სხვებს.

იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ზეპირსიტყვიერი ფოლკლორის მკვლევარებს, ენათმეცნიერებსა და ეთნოგრაფებს არ შეეძლოთ სანოტო ტექსტების ფიქსირება, გამოქვეყნებულ მასალებში ვერ აისახა ამ ნიმუშების ინტონაციური მხარე, ხშირ შემთხვევაში – ტაშით თანხლებული რიტმული სურათი. არ არის გამორიცხული, რომ საექსპედიციო ფონომასალაში (თუკი ასეთი არსებობს) ეს ტექსტები ჰანგებთან ერთად იყოს ჩაწერილი.

ბავშვთა ფოლკლორის ნიმუშებს საშემსრულებლო და სასწავლო პრაქტიკაში განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციეს ედიშერ გარაყანიძემ და ნინო ბაღათურიამ. მათ მიერ თბილისში დაარსებული სტუდიის – „ამერ-იმერის“ მოსწავლეებმა ბავშვთა ფოლკლორული მემკვიდრეობის დიდი ნაწილი სცენაზეც წარმოადგინეს. ქეთევან ბაიაშვილმა აღმოსავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების ექსპედიციებში მოპოვებული ნიმუშები საფუძვლად დაუდო დაბა თიანეთში შექმნილი ფოლკლორული სტუდიის – „კოკროჭინას“ რეპერტუარს. ჩვენი ქვეყნისათვის მეტად მძიმე პერიოდში (1996 წ.) გერმანიის საელჩოს და „დოიჩე ბანკის“ თანადგომით მოხერხდა საბავშვო ფოლკლორის პრობლემებისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის ჩატარება. საბავშვო და ბავშვთა ფოლკლორის ზოგიერთი ნიმუში სადისერტაციო ნაშრომში მეც მქონდა განხილული (მახარაძე, 2009). წინამდებარე მოხსენებაში, საექსპედიციო ჩანაწერებთან ერთად, ვემყარები „დები ჭოხონელიძეების სტუდიაში“ პედაგოგად მუშაობის გამოცდილებას და ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტებთან ჩატარებული ექსპერიმენტის შედეგებს[67].

დღეისათვის არსებული მასალა ბავშვთა ფოლკლორის სხვადასხვა ჟანრზე მსჯელობის საშუალებას მაძლევს[68]. ესენია:

---

[66] ბავშვთა ფოლკლორში ვგულისხმობ თვით ბავშვების რეპერტუარს და არა საბავშვო – უფროსების მიერ ბავშვებისათვის შესრულებულ სიმღერებს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ ამ ორ ინტონაციურ სფეროს შორის მკვეთრი ზღვარი არაა.

[67] ვთხოვე, გაეხსენებინათ და ჩაეწერათ ბავშვობისდროინდელი თამაშობები, გათვლები და ა.შ.

[68] სტატიის მასშტაბების გამო, მხოლოდ რამდენიმე სანოტო მაგალითით შემოვიფარგლები.

- სამონადირეო შელოცვები: ნადირობისათვის, ან კაკანათისათვის გამოსაყენებელი ჯოხის შერჩევა; ჩიტების მახეში შესატყუებელი (იხ. სანოტო მაგ. №3);
- პეპლისა და ციცინათელას დასაჭერი ნიმუშები (მაგ. №1);
- ჩიტების მიბაძვა;
- ამინდის მართვის – წვიმის მოსაყვანი ან გამოსადარებელი ნიმუშები; ამინდის წინასწარმეტყველება, როდესაც ხელისგულზე დასმულ ჭიამაიას უმღერიან (მაგ. №2);
- დაკარგული ნივთის საპოვნელი;
- დაბადების დღის ფერხული-თამაში;
- კალენდარული – საშობაო და სააღდგომო მილოცვა;
- გამოსაჯავრებლები;
- გათვლები – თამაშის დაწყებამდე მოწინააღმდეგე მხარეების გამოვლენისათვის შესრულებული ნიმუშები;
- თამაშობები; ტაშობანა;
- აიწონა-დაიწონაზე სამღერი;
- სპორტული შეჯიბრის თანმხლები ნიმუშები;

ანალიზმა ცხადყო, რომ ჟანრებად და ქვეჟანრებად დაყოფა მხოლოდ ნიმუშების ფუნქციისა და სიტყვიერი ტექსტის მიხედვით არის შესაძლებელი, რაც სწორედ „ჟანრამდელი პერიოდის ფოლკლორის“ მახასიათებლად არის მიჩნეული (Земцовский, 1972). ინტონაციური მსგავსება იმდენად თვალსაჩინოა, რომ არა მხოლოდ ჟანრულ, არამედ დიალექტურ კონკრეტულობას მოკლებულ ერთგვარ უნივერსალებზეც კი შეიძლება საუბარი. უმარტივეს დიქორდულ, ტრიქორდულ თუ ტეტრაქორდულ ჰანგებში, ტონალური საყრდენების ძიებისას, ხდება ზოგადქართული კილოური ბირთვების წარმოქმნა. ამასთან, ნიშანდობლივია, რომ ინტონირებისას გადადგმული პირველივე სეკუნდური ნაბიჯი დაღმავალი მიმართულებისაა: ქართული მუსიკალური ენის დაღმავალი ბუნება შეესაბამება ქართული ენის, წინადადების დაღმავალ წყობას. ხშირად გვხვდება ტერციული საკადანსო სვლები, რომლებიც მეცნიერებს უძველესი კადანსის გაქვავებულ ფორმად მიაჩნიათ (ჟორდანია, 1975:34). ტიპურია ფრაზის ბოლოს ქვედა კვარტაზე ნახტომი, ან ზედა კვინტაზე შეძახილი. სინკოპირებული რიტმი ამ ნიმუშებს „იავნანას“ ტიპის მელოდიასთან აკავშირებს.

არტიკულირების ასეთ ტიპს თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიაში ე.წ. „სიმღერამდელ პერიოდს“ (Земцовский, 1983:10) მიაკუთვნებენ. ნათელი კილოური სპექტრი, ემოციური გაწონასწორებულობა, პატარა ბგერათრიგები, მეტრულ-რიტმულად ორგანიზებული სტრუქტურა, განმეორებითობის პრინციპზე აგებული ლოგიკა, სინკრეტულობა (მოძრაობასთან, ჟესტებთან, მიმიკასთან, კავშირი, ტაში) სწორედ უძველესი მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემისათვის დამახასიათებელი ნიშნებია. მეტყველებისა და მღერის ზღვარზე მერყევი ეს ბგერათკომლექსები უფროსების – ძირითადად, ქალების მიერ ბავშვებისათვის სათქმელ მარტივ ინტონაციურ ფორმულებსაც ჰგავს. პირველ რიგში, მხედველობაში მაქვს შელოცვის ტიპის დასაძინებელი „ნანა“; ბავშვის დასაშოშმინებელი (*ფერდობშია გადვიხედე; ფისი, მიაუ, ბეკატუ*); გასაღვიძებელი (*ჩემი პატარა შვილი*); ფეხის ადგმასთან დაკავშირებული ნიმუშები (*დგა, დგა*), სალალაო-თავშესაქცევი ტექსტები (*აჩუ, აჩუ, ცხენო!*), ზღაპრებში ჩართული სასიმღერო სტრიქონები (*მე რაღაცა მაქვს*). საინტერესოა, რომ იგივე ინტონაციებს ქალები ძროხის წველისას დატევების, მოფერებისთვისაც იყენებენ (*დედო!*).

ჩამოთვლილი ნიმუშების დამახასიათებელ თავისებურებას ზომიერი ტემპი, რბილი სინკოპა, შესრულების განსაკუთრებული მანერა – ღიღინით, ღუღუნით, ნაზად, ტკბილად, ბუტბუტით, დუდუნით ინტონირება წარმოადგენს. ზოგიერთ მათგანს შეძახილები და გლისანდირებაც ახლავს. გამომსახველობითი ხერხების ამგვარ ნაკრებს კი ქალები ყველგან მფარველი მიზნით მიმართავდნენ ხოლმე. ამ ფორმულების პოლიფუნქციურობა, პოლისემანტურობა, ოსტინატურობა და მარცვლების გამღერების გარეშე არტიკულირება უდავოდ, მათ არქაულობაზე მიგვანიშნებს. ტრადიციული ფოლკლორის ეს საინტერესო შრე ჯერ კიდევ ცოცხლობს ქართულ სინამდვილეში.

ედიშერ გარაყანიძის დაკვირვებით, ქართულ ყოფაში ბავშვის მუსიკალური აღზრდა საფეხურებრივად მიმდინარეობდა. დედის „ნანა“, შვილთან ინტონაციური თამაშობები, სამკურნა-

ლო ნიმუშები საფუძველს უყრიდა ინტონაციურ მარაგს. შემდეგ – ოჯახში, რელიგიურ დღესასწაულებზე, სოფლის ლხინში, შრომის პროცესში მიღებული შთაბეჭდილებები ამდიდრებდა მოზარდის მუსიკალურ-ლექსიკურ ფონდს. ბავშვთა ფოლკლორი კი ძირითადად ბავშვთა ფერხულებში, ლექსებში, გამოცანებში, გათვლებში, მითვლებში, თამაშებში ისახებოდა (გარაყანიძე, 2007:25-26).

დღეს მშობლები და ძიძები იშვიათად უმღერიან ბავშვებს. აღარც ძველ თამაშობებს ასწავლიან, რომლებსაც წინაპრები სავალდებულოდ მიიჩნევდნენ. პატარებთან უშუალო კონტაქტს, მოფერებას, ხელის შეხება-ჩაკიდებას, ყურში ჩაჩურჩულებას და სხვ. ფსიქო-ნევროლოგიური, სამკურნალო დანიშნულებაც ჰქონდა. ამგვარად გააზრებულმა, საუკუნეებით შემოწმებულმა მეთოდიკამ თაობები გამოიარა.

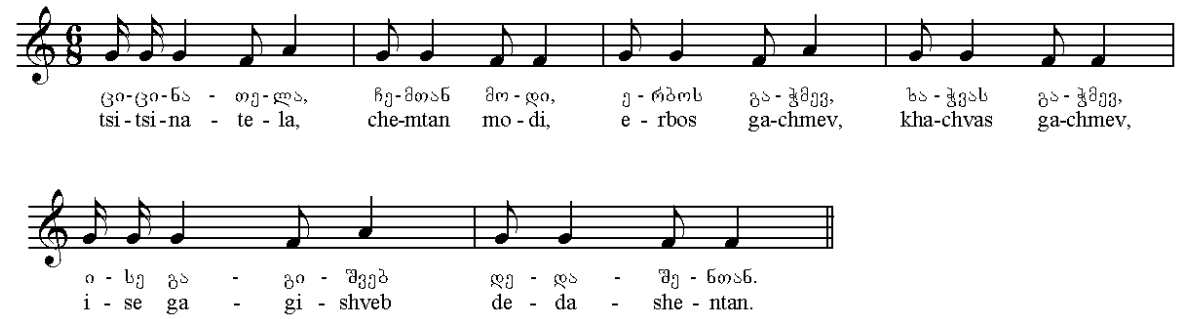
ეროვნული ჰანგებისა და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების მიმართ ინტერესის, სიყვარულის გაღვივება ახლაც ბავშვობის ასაკიდან უნდა დაიწყოს. კარგი იქნება, თუ ტრადიციულ ნიმუშებს – ვერბალურ ფორმულებს, გათვლებს, თამაშობებს, სიმღერებს უფრო აქტიურად გამოვიყენებთ მოზარდთა აღზრდის თანამედროვე სისტემაში. ისინი ხელს უწყობენ ქმედების, სიტყვისა და ჰანგის კოორდინირებას, ცოცხალი ინტონირების პროცესში ბავშვების ჩართვას, ავითარებენ სმენას, მეხსიერებას, სამეტყველო აპარატს, ყურადღების კონცენტრირების უნარს, ხელს უწყობენ აზროვნების, ანალიზის, მოსმენის, ინტონირების ჩვევების გამომუშავებას.

ვფიქრობ, რომ თანამედროვე გარემოში ბავშვთა ფოლკლორული ტექსტებისა და მელოდიების როლის გაზრდა ტექნიკურ-კულტურული კონტექსტისა და ასაკობრივი თავისებურებების გათვალისწინებით უნდა მოხდეს. მოზარდთა აღზრდის პროცესში ტრადიციული მასალის უფრო აქტიურად გამოყენებისათვის აუცილებელია არსებული სასიმღერო ნიმუშების თავმოყრა, სწორად, რამდენადმე სრულყოფილად (ტაშის, მოძრაობების, მიმიკის, ჟესტების მინიშნებით) ჩაწერა და გამოცემა, მშობლების, პედაგოგებისა და ბავშვებისათვის თანამედროვე ფორმატით მიწოდება.

სანოტო დანართი

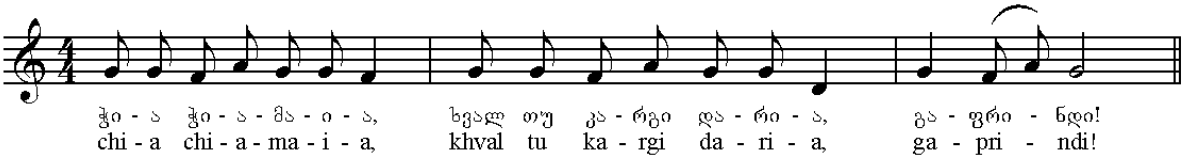
ციცინათელა, ჩემთან მოდი! (რაჭული). ჩაწ. კახი როსებაშვილმა 1967 წ.

№1



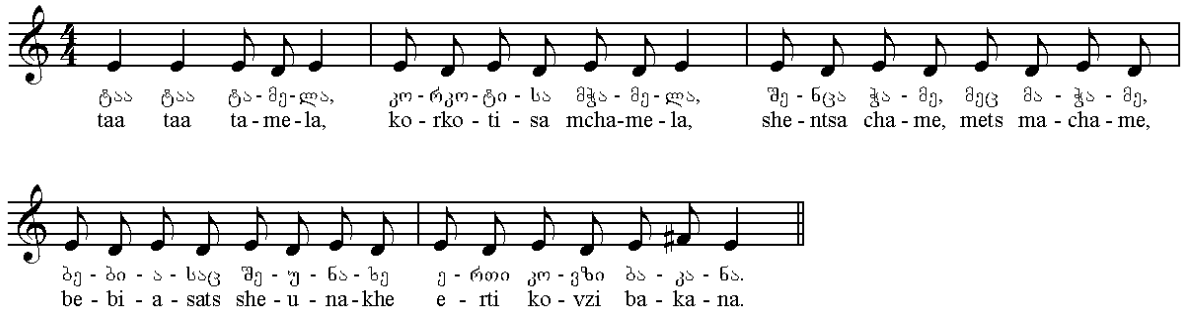
ჭია, ჭიამაია! (ჩაწერილია თბილისში). ჩაწ. ნინო მახარაძემ 1997 წ.

№2



მითვლა ფრინველზე (რაჭული). ჩაწ. კახი როსებაშვილმა 1967 წ.

№3



ბიბლიოგრაფია, ნოტოგრაფია, დისკოგრაფია:

1. ბაღაშვილი გ., ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკის სათავეებთან. სადისერტაციო ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით). თბილისი, 2005.
2. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, თბილისი, 2007.
3. მახარაძე ნ., ქართული „ნანა“: ჟანრის სემანტიკისა და არტიკულაციის საკითხები. სადისერტაციო ნაშრომი მუსიკოლოგიის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით). თბილისი, 2009.
4. ჟორდანია მ., 1962 წლის რაჭის ექსპედიციის მასალები (ინახება თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიაში).
5. ჟორდანია მ., ხევსურული ნანა. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნაწერის უფლებით ინახება თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიაში. თბილისი, 1975.
6. რეხვიაშვილი ს., სად მონადირე სდევს ჯიხვსა, თბილისი, 1968.
7. როსებაშვილი კ., რაჭული სიმღერები. სანოტო ხელნაწერები (ინახება თბილისის კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიაში). თბილისი, 1967.
8. ჭოხონელიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის კილოური საფუძვლების შესახებ. სამეცნიერო შრომების კრებულში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. თბილისი, 1983.
9. ჯოლოხავა ი., ქართული საბავშვო მუსიკალური ფოლკლორი. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სადიპლომო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებით). თბილისი, 1993.
10. Алексеев Э., Проблемы формирования лада (на материале якутской песни). Москва, 1976.
11. Земцовский И., О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистко-ленинской методологии. В кн.:Пробдемы музыкальной науки. Москва, 1972. Вып. 1.
12. Земцовский И., Песня как исторический феномен. В кн.: Народная песня: Проблемы изучения. Ленинград, 1983.
13. Керимова Т., Азербайджанские колыбельные и детские песни: Опыт этномузыковедческого анализа. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, на правах рукописи. Ленинград, 1986.
14. Костюхин, Е., Детские считалки вчера и сегодня. см.: Искусство устной традиции (Историческая морфология), сб. ст. посв. 60-летию И. И. Земцовского. Санкт-Петербург, 2002.
15. Cetkauskaite G., Lithuanian Folk Music II. Songs of AukStaicai. North-Eastern Lithuania.Vilnius, 1998.
16. Hopkin J.B., Jamaican children’s songs. Ethnomusicology. Journal oft he Society for Ethnomusicology. v.XXVIII, № 1. INC. Michigan. p.:1-36. 1984.
17. Niebrzegowska-Bartinska S., Sources of Polish Folk Music – Children’s Folklore. Polish radio. Folk Collection. PRCD 1302. Radiowa Agencja fonograficzna. Warszawa. p.1-9. 2009.

მაგდა სუხიაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

მგალობელ მესხიშვილთა საგვარეულო

კორნელი კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრის S კოლექციის ხელნაწერებში (ხეცხ[69] S-535Დ და S-535Ბ) ამ ბოლო ხანებში XVIII საუკუნის ცნობილი მწიგნობარ-მგალობლისა და კალიგრაფის, დეკანოზ ალექსი მესხიშვილის (†1766), მიერ ჩაწერილი სამუსიკო ნიშნები გამოვლინდა. მიუხედავად იმისა, რომ დეკანოზ ალექსისეული ხელნაწერი, რომელშიც სხვადასხვა წესგანგების საგალობლებია შესული, ორგზისაა აღწერილი (თავდაპირველად ექვთიმე თაყაიშვილის, ხოლო შემდეგ – თამარ ბრეგაძის მიერ), მისი ნევმირების ფაქტი მეცნიერთა ყურადღების მიღმა იყო დარჩენილი (Такаишвили, 1906:500-501; ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, 1959:600,603)[70]. დეკანოზ ალექსისეულ ხელნაწერში სამუსიკო დამწერლობის გამოვლენა უაღრესად დიდი მნიშვნელობის ფაქტია, ვინაიდან მესხიშვილთა სახელგანთქმული საგვარეულოს მდიდარი სამგალობლო ტრადიციების თაობაზე დღემდე მხოლოდ ლიტერატურულ და ისტორიულ წყაროებში გაბნეული გადმოცემები მოწმობდა. ამიერიდან ისინი კიდევ უფრო მყარ საფუძველს იძენს – ხელშესახები ხდება ისტორიულ დოკუმენტებში გადმოცემული რეალობა. ალექსი მესხიშვილის ხელნაწერი ყურადღებას იმსახურებს ლოკალიზაციის თვალსაზრისითაც – გარდა ამბროსი ნეკრესელის (XVIII ს.) ცნობილი კრებულისა (ხეცხ Q-845), იგი აღმოსავლურ-ქართულ ტრადიციაში სამუსიკო ნიშნების გამოყენების დამადასტურებული ერთადერთი ხელნაწერია.

დეკანოზი ალექსი მესხიშვილთა იმ სახელოვანი საგვარეულოს წარმომადგენელია, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა ქართული სულიერი კულტურის განვითარებაში. ამ საგვარეულოს წარმომადგენელთა შორის იყვნენ გამორჩეული მგალობლები, რომლებმაც იმავდროულად სახელი გაითქვეს, როგორც შესანიშნავმა მწერალ-მწიგნობრებმა, კალიგრაფებმა და მხატვრებმა. გალობის ცოდნას მესხიშვილები მხოლოდ საკუთარი საგვარეულოს შთამომავლებს როდი გადასცემდნენ. ამ ცოდნას ისინი ფართოდ ავრცელებდნენ. „მესხიანთ-მაღალიანთ გვარმა დაიცვეს ჩვენამდე საუკეთესო გალობა, ხელი წერისა, კილო სახარების და სამოციქულოს კითხვისა“ – წერს პოლიევქტოს კარბელაშვილი საგვარეულოს შესახებ (კარბელაშვილი, 1902:27).

მესხიშვილები წარმოშობით სამცხიდან ყოფილან. მათი მამამთავარი პეტრე მესხი († 1780) თავისი ოჯახით 1674 წელს სამცხიდან გამოჰყოლია მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატს. კათალიკოს დომენტი მესამის კურთხევით იგი ანჩისხატის ტაძრის კანდელაკად მსახურობდა, ხოლო მოგვიანებით მღვდლობის ხარისხი მიუღია (კარბელაშვილი, 1902:17, 19). მღვდელ პეტრეს შთამომავლობიდან არაერთ დიდ მგალობელს გაუთქვამს სახელი. ესენი არიან:

- დავით კანდელაკი, მესხი (1680-1721) – მგალობელი ანჩისხატის ტაძრისა (კარბელაშვილი, 2011:63-64);
- გიორგი მხატვარი (1694-1732), მესხი – მგალობელი (კარბელაშვილი, 2011:63-64);
- დეკანოზი გრიგოლი (1711-1724), ძე იოსებისა (პეტრე მღვდლის შვილიშვილი) – სამეფო კარის ცნობილი მხატვარი (კარბელაშვილი, 2011:63-64);
- დეკანოზი ალექსი გრიგოლის ძე († 1766) (Гловели, 2007:675);
- დეკანოზი სოლომონ ალექსის ძე (1748-1808), მოწაფე კათალიკოს ანტონ პირველისა; ანჩისხატის ტაძარში 1791-1808 წლებში მსახურობდა (ბერძენიშვილი, 1980:117; კარბელაშვილი, 1911:63-64; კარბელაშვილი, 1902:46);
- ეფრემ ალექსი-მესხიშვილი, იოსების ძე (1793-1861) – სრული მგალობელი, სწავლობდა ანჩისხატის სასწავლებელში (ბერძენიშვილი, 1980:111, 121; კარბელაშვილი, 1902:48);
- იოელ სოლომონის ძე ალექსი-მესხიშვილი – სრული მგალობელი (1779-1725) (ბერძენიშვი-

---

[69] ხეცხ – კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ხელნაწერი.

[70] ხელნაწერთა აღწერილობაში არ არის მითითებული, რომ ხეცხ S-535Ბ გადაწერილია ალექსი მესხიშვილის მიერ, თუმცა პალეოგრაფიული მონაცემები, სამუსიკო ნიშნები და მათი გამოყენების თავისებურება გვარწმუნებს, რომ იგი ალექსი მესხიშვილისეულია.

ლი, 1980:121; ბაგრატიონი, 1982:191);

- არქიმანდრიტი ტარასი სოლომონის ძე ალექსი-მესხიშვილი (1793-1874) – სრული მგალობელი, ნათლული ანტონ მეორე კათალიკოსისა; მოღვაწეობდა ქვათახევის მონასტერში (ბერძენიშვილი, 1980:118; კარბელაშვილი, 2011:63-64).

ქართლის მეფეები მესხიშვილებს უფლისწულების აღზრდას ანდობდნენ. იოანე ბაგრატიონი ალექსი მესხიშვილისა და მისი შთამომავლობის განსწავლულობის შესახებ საგანგებოდ აღნიშნავს: „ალექსი დეკანოზი ანჩისხატისა: ესე იყო მეცნიერი კაცი, მოძღვარი სულიერი ანტონი კათოლიკოზისა... ამან კეთილად აღზარდნა შვილნი თვისნი – გიორგი, სოლომონ და დავით, რომელთაცა ასწავლნა სამეცნერონი წერილნი საღმრთონი და მგალობლობაცა... ეგრეთვე ძენი ამათნი: მიქელ – გიორგის შვილი; იოელ, დიმიტრი და ტარასი – სოლომონის შვილნი, პირველნი მწერალნი მხედრულისა ხელისა, ხოლო მგალობლობასა შინა სრული იოელ და კეთილადცა სწავლულნი“ (იოანე ბაგრატიონი, 1982:191).

მესხიშვილთა გვარის წარმომადგენლებს აღმოსავლეთ საქართველოს საუკეთესო მგალობელთა შორის მოიხსენიებს დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე. მისი გადმოცემით, თუკი XVII საუკუნეში გურიაში ბრწყინავდნენ იაკობ დუმბაძე და იოანე ჩხატარაიშვილი, ქართლს ატკბობდნენ და ამკობდნენ სრული მგალობლები: პაპუნა ყანჩაველი, არსენ დაყუდებული, საბა მგალობელი, ისააკ მგალობელი, იორამ მალობელი, იობ ფიტარელი, დეკანოზი იესე ტლაშაძე, დავით მესხი, გიორგი მესხი და სხვანი (შინაური საქმეები, 1911:12-14).

ცნობილია, რომ საქართველოში ესა თუ ის სამგალობლო კილო იმ საგვარეულოს ან მგალობლის სახელით იწოდებოდა, რომელმაც ეს კილო დაიცვა და შემოუნახა შთამომავლობას. მრავალი ასეთი კილო იყო ცნობილი. მათ შორის, „*დიდი გერონტისა*“, „*ბიძინა არქიმანდრიტისა*“, „*სოფრომ არქიმანდრიტისა*, „*იმერულ კანდელაკური*“, „*სიმონ კუტის*“, „*კარბელაშვილთა*“ და სხვათა. რაც შეეხება მესხიშვილთა საგვარეულოს, მის მიერ დაცული კილო XIX ს-ში „ტარასი არქიმანდრიტის კილოდ“ მოიხსენიებოდა, რადგან იმხანად მგალობელ მესხიშვილთა უკანასკნელი წარმომადგენელი არქიმანდრიტი ტარასი გახლდათ (ქართლ-კახური გალობა, 1907:3).

არქიმანდრიტი ტარასი არა მხოლოდ შესანიშნავი მგალობელი, არამედ საეკლესიო კითხვის გამორჩეული მცოდნე ყოფილა. „ვის არ ახსოვს შესანიშნავი სახარების მკითხველი ტარასი არხიმანდრიტი. ბევრი, ძალიან ბევრი ქართველი მღვდელი და მთავარ-დიაკვანი ცდილობდა მიბაძვასა, მისი კილოთი სახარების კითხვისა“ – წერს პოლიევქტოს კარბელაშვილი (კარბელაშვილი, 1902:27).

მესხიშვილთა ოჯახის წარმომადგენელთა უმრავლესობის სამოღვაწეო ადგილს ანჩისხატის ტაძარი წარმოადგენდა, რომლის მახლობლადაც კათალიკოს დომენტი მესამეს აუშენებია სახლი „ყრმათა სასწავლებლისათვის“ (კარბელაშვილი, 1902:11), ხოლო კათალიკოს ნიკოლოზს (ამილახვარს) შეუკრებია „საუკეთესო მწერალ-მწიგნობარნი, მგალობელნი, ხელოვანნი მხატვარნი“ (კარბელაშვილი, 1902:26).

ანჩისხატის ტაძართან ყოფილა ორი ტიპის სასწავლებელი: ნახევრად კერძო სასწავლებელი და სახელმწიფო ხარჯზე არსებული სემინარია. გარდა ამისა, სასწავლებლებთან ფუნქციონირებდა გალობისა და კალიგრაფიის სკოლები, რომლებშიც სიღრმისეულ ცოდნას საგანგებოდ ჩამოყალიბებულ სპეციალურ ჯგუფებში ეუფლებოდნენ. გასაკვირი არ არის, რომ ანჩისხატის ტაძართან, რომლის მახლობლადაც კათალიკოსის სამყოფელი და სამეფო სასახლე მდებარეობდა, ესოდენ ღირსშესანიშნავი სულიერი კერა დაფუძნდა. პოლიევქტოს კარბელაშვილის გადმოცემით, ანჩისხატის ტაძარში „კვირა-უქმე დღეებში წირვა-ლოცვის დროს გაისმოდა ... ორმხრივი (ე.ი. ანტიფონური – მ.ს.) გალობა შემუშავებული და განწმენდილი საუკუნეების განმავლობაში კათალიკოზის კარზედ“... აქ მოღვაწე სასულიერო პირები „წირვა-ლოცვის შემდეგ თავისუფალ დროს ახმარდნენ ყრმათა აღზრდა-სწავლებასა, საეკლესიო წიგნთა დაწერასა და სხვ.“ (კარბელაშვილი, 1902:7). ეჭვგარეშეა, რომ მესხიშვილების საგვარეულოს წარმომადგენლებს, რომლებიც თითქმის ორი საუკუნის განმავლობაში ემსახურებოდნენ ანჩისხატის ტაძარს, მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონდათ მოსწავლეთა სწავლა-აღზრდის საქმეში.

ანჩისხატის სასწავლებელში აღზრდილთა შორის არიან ცნობილი სასულიერო პირები, სრული მგალობლები: არქიმანდრიტი გერონტი (სოლოღაშვილი) (1757-1813) – „დიდად დამაშვრალი და გალობით განმამშვენებელი“ გარეჯის მრავალმთის იოანე ნათლისმცემლის მონასტრისა, „მგალობლობასა შინა პირველი მგალობელი, რომელმან უწყოდა ვიდრე ხუთასამდე ჭრელი და სხუანი გალობანი“ (იოანე ბაგრატიონი, 1982:189; მაჩურიშვილი, 2006), არქიმანდრიტი გამალიელი (გამრეკელი), ეფრემ ალექსი-მესხიშვილი („სირი, ფსალმინთა მსტვინავი“, ანტონ პირველთან დაახლოებული, კათალიოსის ნამოწაფარი) (როგავა, 1950:70), სიონის დეკანოზი ნიკოლოზ მაღალაძე, ამბროსი ნეკრესელი და სხვანი (კარბელაშვილი, 1902:94; როგავა, 1950:70).

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში „სრული მწერალ-მწიგნობრისა და მგალობლის“, ამბროსი ნეკრესელის (მიქაძის), სამგალობლო მოღვაწეობისა და მის მიერ ნევმირებული კრებულის (ხეცხ Q-845) შესახებ კარგადაა ცნობილი (ონიანი, 2007:466-469). დღეისათვის შეიძლება ვივარაუდოდ, რომ ძველი სამუსიკო ნიშნების ცოდნა მღვდელმთავარმა ანჩისხატის სამგალობლო სკოლაში, მესხიშვილებისგან შეიძინა. ეჭვგარეშეა, რომ ამ ცოდნას აქ აღზდილი ყველა სრული მგალობელი ფლობდა.

რაც შეეხება დეკანოზ ალექსი მესხიშვილს, მისი დამსახურება იმდენად დიდია ქართული კულტურისა და საქართველოს ეკლესიის წინაშე, რომ ერეკლე მეფემ მის შთამომავლებს ნება დართო წოდებულიყვნენ ალექსი-მესხიშვილებად. იგი იყო არა მხოლოდ შესანიშნავი მგალობელი, არამედ მწერალ-მწიგნობარი, კალიგრაფი და მხატვარი; მოძღვარი ანტონ პირველი კათალიკოსისა, მეფე თეიმურაზ მეორისა, დედოფლების თამარისა და ანასი (კარბელაშვილი, 1902:145). დეკანოზ ალექსის ნაყოფიერად უმუშავია ჰიმნოგრაფიის სფეროშიც. მას შეუდგენია ლიტურგიკულ-ჰიმნოგრაფიული კრებული *სადღესასწაულო* (ხეცხ A-1093), რომელიც ანტონ I კათალიკოსის მიერ შედგენილი *სადღესასწაულოს* წინამორბედია.

დეკანოზ ალექსის ავტოგრაფულ ხელნაწერში S-535, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, მხოლოდ ზოგიერთი საგალობელია ნევმირებული. როგორც ჩანს, კრებულის შემდგენელს თავიდანვე არ ჰქონია განზრახული სამუსიკო დამწერლობის გამოყენება. მან მხოლოდ რამდენიმე საგალობლის ტექსტში დასვა ნიშნები, თითქოს უნებურად მიაწერა ისინი. ხელნაწერში S-535$_{დ}$ ნიშნები დასმულია წითელი მელნით, ხოლო S-535$_{ტ}$-ში – შავი მელნით. ხელნაწერებში გვხვდება სულ ორი სახის სტრიქონზედა ნიშანი – მახვილისებური ნიშნის ვარიანტები და რგოლისებური ნიშანი, რომლებიც ინტერვალებითაა დასმული. რგოლისებური ნიშანი გვხვდება მხოლოდ იმ გვერდებზე, სადაც ნევმატორი იყენებს მხოლოდ შავ მელანს. სხვადასხვა ეპოქის პროსოდიულ და სამუსიკო ნიშნებზე დაკვირვების შედეგად შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ რგოლისებური ნიშნის ნევმის ფუნქციით გამოყენება XVIII საუკუნეში იწყება.

დეკანოზ ალექსისეული სადღესასწაულო საგალობელთა კრებული შემდგომ გამოწვლილვით შესწავლას საჭიროებს. იგი არ უნდა იყოს ერთადერთი ხელნაწერი, რომელიც მესხიშვილთა სახელოვანი საგვარეულოს სამგალობლო ტრადიციებზე მიუთითებს. ვფიქრობ, ამ ტრადიციათა შემდგომი კვლევა ქართულ სამგალობლო კულტურასთან დაკავშირებულ კიდევ არაერთ უცნობ ფაქტს გამოავლენს და მრავალ ბურუსით მოცულ საკითხს მოჰფენს ნათელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაგრატიონი ი., მცირე უწყება ქართველ მწერალთათვის, თბილისი, 1982.
2. ბერძენიშვილი მ., XIX საუკუნის I ნახევრის ქართული საზოგადოების ისტორიისთვის. თბილისი, 1980.
3. კარბელაშვილი პ., ქართული საერო და სასულიერო კილოები (მეორე გამოცემა), თბილისი, 2011.
4. კარბელაშვილი პ., ძველი ანჩისხატის ტაძარი ქ. ტფილისში, ტფილისი, 1902.
5. მაჩურიშვილი გ., არქიმანდრიტი გერონტი სოლოღაშვილი, საპატრიარქოს უწყებანი, 2016 №22 (811).
6. ონიანი ე., ამბროსი ნეკრესელი და მისი მნიშვნელობა ქართული ნევმუსი სისტემის ისტორიაში. ჟურნალში: ლოგოსი. ტ. IV (მთ. რედაქტორი: დავით მუსხელიშვილი). თბილისი, 2007.
7. როგავა ა., სახალხო განათლება ერეკლე მეორის ხანის ქართლ-კახეთში და ანტონ პირველი. თბილისი, 1950.
8. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექციისა. ტ. I (რედ. ე. მეტრეველი). თბილისი, 1959.
9. ქართლ-კახური გალობა „კარბელაანთ კილოთი“. „მწუხრი“. ნოტებზე გადაღებული და საკუთრებით დაბეჭდილი მღ. ვასილ გრიგ. ძის კარბელოვის მიერ. პირველი ნაწილი. თბილისი, 1897. წინასიტყვაობა ვასილ კარბელაშვილისა.
10. გაზეთი „შინაური საქმეები”, თბილისი, 1911 №37.
11. Гловели Ш.А., Алекси-Месхишвили. В кн.: Православня Эциклопедия. т. I. Москва, 2007.
12. Такаишвили Э., Описание рукописей «Общества распростронения грамотности среди грузинского населения». Тифлис, 1906.

ეკატერინე ონიანი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

ათონის მთის ქართული ნევმირებული ხელნაწერის ფრაგმენტის იდენტიფიკაციის საკითხისთვის

საქართველოს ეროვნულ არქივში, დაცულია ძველი სამუსიკო ნიშნებით – ნევმებით აღკაზმული ძლისპირთა კრებულის ფრაგმენტი – ორი ფურცელი (№172), რომელიც აქამდე არ მოხვედრილა მუსიკისმცოდნეთა ინტერესების სფეროში[71]. ხელნაწერის აღწერილობა მეტად მწირ ცნობებს შეიცავს მის შესახებ. აღწერილობის მიხედვით, იგი დათარიღებულია IX, ან X-XI საუკუნეებით. არ არის მითითებული ძეგლის წარმომავლობა, უცნობია გადამწერის ვინაობა. აღწერილობაში აღნიშნულია მხოლოდ ის, რომ ძეგლი შემოსულია მოსკოვიდან, ყოფილი ლაზარევის ინსტიტუდიდან 1925 წელს.

ხელნაწერი დაზიანებულია, ტექსტის ნაწილი გახუნებულია და თითქმის არ იკითხება, მაგრამ საბედნიეროდ, შემორჩენილია მითითებები ხმაზე და ოდებზე. ამ ფრაგმენტების საშუალებით და XI საუკუნის ნევმირებული კოდექსის – იორდანეს ძლისპირთა კრებულის[72] დახმარებით, შესაძლებელი გახდა ხელნაწერის მთლიანი ტექსტის აღდგენა. აღმოჩნდა, რომ ძეგლი შეიცავს პირველი ხმის მეორე გალობის, „მოიხილესა"-ს შვიდ ძლისპირს თავის ღმრთისშობლისანით და მესამე ოდის, „განძლიერდასა"-ს პირველ ძლისპირსა და ღმრთისმშობლისას. ჰიმნების ტექსტები იდენტურია იორდანეს ირმოლოგიონის შესაბამისი ძლისპირებისა, თუმცა, ადგილი აქვს მცირეოდენ სხვაობას. გვხვდება სიტყვების გადანაცვლება, მაგ, ძლისპირი „იხილეთ იხილეთ ესრე თქუა უფალმა" არქივის ხელნაწერში იკითხება შემდეგნაირად: „იხილეთ იხილეთ ესრე თქუა უფალმა. რამეთუ მე ვარ ღმერთი" (172, 2v). იორდანეს ძლისპირში კი – „იხილეთ იხილეთ ესრე თქუა უფალმა. რამეთუ ღმერთი მე ვარ" (იორდანე, 4r). შედარებით სერიოზულ ცვლილებებთან გვაქვს საქმე ღმრთისმშობლისაში „იქმნა საშო შენი" – არქივის ხელნაწერშია: „იქმნა საშო შენი ცათა უვრცელესად, რომელმან დაიტიე ღმერთი დაუტევნელი" (№172, 2r), იორდანესთან – „ცათა უვრცელესად იქმნა საშოჲ შენი უბიწოო, რომელმან დაუტევნელი დაიტიე" (იორდანე, 4r). შეიძლება, ასევე, სიტყვა იყოს შეცვლილი მსგავსი მნიშვნელობის და მარცვალთა იგივე რაოდენობის მქონე სხვა სიტყვით. მაგ. იორდანესეულ წყაროში, ღმრთისმშობლისას „წმიდაჲ წმიდათაჲ ქალწულებით მშობელო" (იორდანე, 6r), მეოთხე ტაეპი „დაუსაბამოჲ ღმერთი" არქივის ხელნაწერის შესაბამის მონაკვეთში შეცვლილია შემდეგნაირად – „დაუსაბამოჲ სიტყუაჲ". საგულისხმოა, რომ ძლისპირთა თანმიმდევრობა არქივის ხელნაწერში არ ემთხვევა იორდანესეულ წყაროს, რამაც გაართულა ტექსტების იდენტიფიკაციის პროცესი. მაგ. არქივის ხელნაწერში, მეორე ოდის რიგით პირველ ძლისპირს წარმოადგენს „ზეშთა ბუნებისა", რომელიც იორდანეს კრებულში მეექვსე ძლისპირია, იორდანეს მეორე ოდის პირველი ძლისპირი კი, „მოიხილე ცაო და ვიტოდით", არქივის ხელნაწერში რიგით მესამეა. იგივე შეიძლება ითქვას მეორე გალობის სხვა ძლისპირებზეც. მესამე გალობის პირველი ძლისპირი კი ორივე წყაროში ერთნაირია: „ღმერთო მოხედენ მონათა გალობასა". იორდანესეულ წყაროსთან მიმართებით, ძლისპირთა თანამიმდევრობაში მსგავსი სხვაობები შეინიშნება X საუკუნის ცნობილი ძეგლში – მიქაელ მოდრეკილის საწელიწდო იადგარშიც. ასევე, არქივის ხელნაწერში, მსგავსად მიქაელ მოდრეკილის იადგარისა, ღმრთისმშობლისანის ძირითადი ნაწილი ნევმირებულია. ეს ფაქტიც განასხვავებს მას იორდანეს კრებულისაგან, რომელშიც ღმრთისმშობლისანი არაა ნევმებით აღკაზმულნი. აღნიშნული სხვაობები გვაფიქრებინებს, რომ არქივის ხელნაწერი №172 ძლისპირთა სხვა, სავარაუდოდ მეორე სარედაქციო ფენას მიეკუთვნება.

როგორც აღვნიშნეთ, არქივის ხელნაწერში ტექსტის ნაწილი წაშლილია, მაგრამ ფერგადასულ ვერბალურ ტექსტზე განლაგებული სინგურისფერი ნიშნები მაინც იკითხება (დანართი

---

[71] ხელნაწერი მოიძია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, მუსიკისმცოდნე მაგდა სუხიაშვილმა. მანვე შემოსწირა კონსერვატორიის საეკლესიო მუსიკის ლაბორატორიას ხელნაწერის ფოტოასლი.

[72] საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერი A 603.

№1). შესაბამისად, როდესაც იორდანეს ძლისპირნის დახმარებით საკვლევი ხელნაწერის სიტ-ყვიერი ტექსტი გაშიფრულია, შესაძლებელია, რომ თითქმის, ან ნაწილობრივ დაკარგულ ფრაგ-მენტებში განვსაზღვროთ ნევმებით აღნიშნული ტექსტის სავარაუდო მარცვლები და აღვადგი-ნოთ ნიშანთა განლაგება. კვლევის მომდევნო ეტაპი იყო არქივის ხელნაწერის აღდგენილი ნევ-მირებული ძლისპირების შედარება იორდანესეულ ნიმუშებთან. ამ ორი მანუსკრიპტის შესაბა-მისი ძლისპირების ნევმური აღკაზმულობის შედარების შედეგები საინტერესო დასკვნების გა-მოტანის საშუალებას იძლევა[73]. როგორც შედარებამ გვიჩვენა, არქივის ხელნაწერისა და იორ-დანეს ძლისპირების ნევმურ აღკაზმულობაში გარკვეული სხვაობის მიუხედავად, შეიძლება ით-ქვას, რომ „საკვანძო მომენტები" თითქმის იდენტურია, მნიშვნელოვანი თანხვდენაა თუნდაც სხვადასხვა ნიშნით აღბეჭდილი მარცვლების ერთიანობაში. აღსანიშნავია საკადანსო კომბინა-ციებში ვარიანტული გრაფიკული ფორმულების არსებობა. ცნობილი ქართველი მკვლევარი, მუსიკისმცოდნე შ. ასლანიშვილი, ნევმების მსგავს ცვალებადობას პარალელურ ნიშნებად განი-ხილავს. ნიშანთა ასეთი პარალელიზმი ჩვეული მოვლენაა ქართულ ნევმურ დამწერლობაში, თვით ერთი ხელნაწერის ფარგლებშიც, როდესაც ძლისპირი და მის ჰანგზე საგალობელი დას-დებელი ნევმების ასეთ შებრუნებულ ვარიანტულობას გვიჩვენებს. ვფიქრობთ, აქ საყურადღე-ბოა ნევმების ვერბალურ ტექსტზე განლაგების მსგავსება. ქართულ ნევმურ სისტემაში, რო-გორც ჰიმნის დამაბოლოებელი, ისე შუა საკადანსო გრაფიკული ფორმულები შეიძლება გამო-ვარჩიოთ არამარტო ნიშანთა შემადგენლობის, არამედ ნევმების ტექსტზე განლაგების სტაბი-ლურობითაც. როგორც ვხედავთ, განსხვავებული წყაროს ხელნაწერებში ეს სტაბილურობა ერ-თნაირად დაცულია (დანართი №2).

არქივის ხელნაწერის ზოგიერთ ძლისპირში ნიშანთა კომბინაციების მეტ-ნაკლებად აღ-დგენის კიდევ ერთი საშულებაა ძლისპირ-ღმრთისმშობლისას ურთიერთშევსების მეთოდი. რო-გორც ცნობილია, ჰიმნოგრაფიულ კანონში, ძლისპირის მეტრულ-მელოდიურ ქარგაზეა გაწყო-ბილი მისი მომდევნო ტროპარები, მათ შორის ღმრთისმშობლისანიც. ე.ი. დასდებლებში მეორ-დება ძლისპირის მუხლებისა და მუხლში მარცვალთა რაოდენობა. განსახილველ ხელნაწერშიც, ჩვეულებრივ, ძლისპირი და მისი ღვთისმშობლისა მუხლების ერთნაირ რაოდენობას შეიცავს, თითქმის იდენტურია თითოეულ მუხლში მარცვალთა რაოდენობაც (შეიძლება ცდომილება იყოს 2-3 მარცვლით). ორივე მათგანში შენარჩუნებული ნევმები ძირითადად ერთმანეთს ემ-თხვევა, შესაბამისად, შესაძლებელია, ურთიერთშევსება, ძლისპირის დაზიანებული მონაკვეთე-ბის ნევმური აღკაზმულობის აღდგენა ღვთისმშობლისაში შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედ-ვით და პირიქით (დანართი №3). საინტერესო აღმოჩნდა ამგვარი შევსება-აღდგენის შემდეგ ძლისპირთა შედარებით სრული ვერსიის ხელახალი შედარება იორდანისეულ ნიმუშებთან. ნათ-ლად ჩანს, რომ არქივის ჰიმნების აღდგენილი ვარიანტები მნიშვნელოვნად უახლოვდება იორ-დანეს ძლისპირების ნევმურ შემადგენლობას (დანართი №4).

არქივის ხელნაწერში გვხვდება განკვეთის წერტილების უჩვეულო კონფიგურაცია, შესამ-ჩნევად მსხვილი წითელი წერტილები, როგორიც არ შეგვხვედრია სხვა ხელნაწერებში. ჩვეუ-ლებრივ, სინურ წყაროებში, მიქაელისა და იორდანეს ხელნაწერებში ფრაზები ერთმანეთისაგან განიყოფება საშუალო ზომის შავი და წითელი ორწერტილით (უნდა აღინიშნოს, რომ წითელი წერტილი უფრო მსხვილია, მაგრამ ისე უჩვეულოდ დიდი არა, როგორც არქივის ხელნაწერში), ასევე საინტერესოა ძეგლის ზოგადპალეოგრაფიული თავისებურება – ფურცლის კიდეზე ერ-თგვარი სტილიზებული ასოები დაგრძელებული ფეხით, მართალია, გრაფემების ამგვარი სტი-ლიზებული ვარიანტები სხვა ხელნაწერებისთვისაც დამახასიათებელია, მაგრამ ერთობლიობა-ში ანალოგიურ განკვეთის წერტილებს, ნევმურ გრაფიკასა და სტილიზებულ ასოებს ათონის მთის ხელნაწერში მივაკვლიეთ (ათონური კოლექციის ხელნაწერი №85 (ხელნაწერთა ეროვნუ-ლი ცენტრი). მიუხედავად ათონური ხელნაწერის შავ-თეთრი ფოტოასლისა, შედარებისას დავ-რწმუნდით ამ ორი ძეგლის იდენტურობაში, ხელნაწერის ზომების ჩათვლით – არქივის ხელნაწე-რი – 14,4X10,5., ათონური – 14,5X11 (დანართი №5). საარქივო ხელნაწერის ათონური წარმომავ-ლობაზე მიგვანიშნებს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი: ათონური ხელნაწერის 85-ის აღწე-რილობის თანახმად, ხელნაწერი ნაკლულია. დაკარგულია რიგი რვეულებისა და სხვა რვეულებ-

[73] სამწუხაროდ, ვერ მოხერხდა შედარება მიქაელ მოდრეკილის ძლისპირებთან, რადგან, მიქაელის საწელიწდო იადგარში, პირველი ხმის მეორე ოდა დაკარგულია.

თან ერთად, რაც ძალიან საყურადღებოა, აკლია პირველი ხმის მეორე გალობა „მოიხილესა” და მესამე გალობის, „განძლიერდასა”-ს პირველი ძლისპირი და ღმთისმშობლისა. ათონური ხელნაწერი იწყება ძლისპირით „წინა საუკუნეთა”. „წინა საუკუნეთა” იორდანეს ირმოლოგიონში პირველი ხმის მესამე გალობის, „განძლიერდასა”-ს მეორე ძლისპირია, პირველი ძლისპირი კი არის „ღმერთო მოხედენ” და მისი ღმრთისმშობლისა „წმიდა წმიდათაჲ”, რომლებიც აკლია ათონურ ხელნაწერს. არქივის ხელნაწერი კი, შეიცავს სწორედ მეორე გალობას და მესამე გალობის პირველ ძლისპირ-ღმრთისმშობლისას. აქედან გამომდინარე, დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ლაზარევის ინსტიტუტიდან შემოსული ქართული ხელნაწერის ფრაგმენტი სწორედ ათონური ხელნაწერის დაკარგული გვერდების ნაწილს წარმოადგენს. ამ ფაქტის მნიშვნელობა კიდევ უფრო იზრდება, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ აღნიშნული ქართული ხელნაწერის დედანი ათონის მთაზეა დაცული და იგი ძნელი მისაწვდომია ქართველი მკვლევრებისთვის.

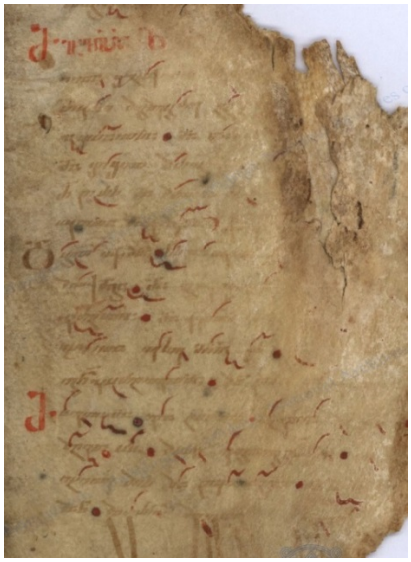
ამრიგად, სახელმწიფო არქივის ხელნაწერის №172 სამუსიკო პალეოგრაფიული კვლევის პირველივე ეტაპი მნიშვნელოვანი შედეგით აღინიშნა: დადგინდა არა მარტო ძეგლის წამომავლობა, არამედ განისაზღვრა მისი მნიშვნელობა – იგი აღმოჩნდა ათონური ქართული ხელნაწერის დღემდე დაკარგულად მიჩნეული ნაწილის ფრაგმენტი. ამასთან, გამოვლინდა, რომ არქივის ხელნაწერის სამუსიკო ნიშნების კონფიგურაცია, მათი ტექსტზე განლაგების პრინციპები იდენტურია დღეისათვის ცნობილ ნევმირებულ ძეგლებში დაცული ქართული სამუსიკო დამწერლობისა. აღსანიშნავია, რომ ეს იდენტურობა ვლინდება ნიშანთა არამარტო გრაფიკული მოხაზულობის, არამედ ნევმური კომბინაციების დონეზეც, რაც ადასტურებს, რომ X-XI საუკუნეების ქართული ნევმური დამწერლობა უნიფიცირებულ სისტემას წარმოადგენდა და იგი მოქმედებდა როგორც საქართველოში, ისე მის საზღვრებს გარეთ. სხვადასხვა წარმომავლობის წყაროში, ჰიმნების ნევმური აღკაზმულობის მეტ-ნაკლები იდენტურობა მეტყველებს ერთიან ქართული საგლობო სააზროვნო სისტემის არსებობასა და საგალობლის ჰანგის ერთიანობაზე სხვადასხვა სამონასტრო კერაში.

გამოყენებული ხელნაწერები:

1. საქართველოს ეროვნული არქივის ხელნაწერთა ფონდი 1446, ანაწერი 1, ხელნაწერი №172 IX-XI სს. საგალობლები ძველი ნოტების ნიშნებით.
2. იორდანეს ძლისპირთა კრებული X-XIსს. საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ხელნაწერი A-603.

დანართი:

№1



№2

ღმერთო მოხედენ მონათა გალობასა
და დაამდაბლე სიმაღლე მაცთურისაჲ
და ზეშთა აღამაღლე დღეს ეკლესიაჲ
და შეუშფოთებელად დაამტკიცენი
მოსავნი შენნი მართლმადიდებლობასა

ღმერთო მოხედენ: მონათა გალობასა:
და დაამდაბლე სიმაღლე მაცთურისაჲ:
და ზეშთა აღამაღლე დღეს ეკლესიაჲ:
და შეუშფოთებელად: დაამტკიცენი:
მოსავნი შენნი. მართლმადიდებლობასა:

№3

ძლისპირი

ზეშთა ბუნებისა
ხილვაჲ იხილა შჯულისმდებელმან
ბუნებითი იგი თვითმგზებარე
ცეცხლი ედებოდა მაყუალსა
და არაჲ შესწუვიდა მას
და შიშით ზარ-განხდილი ესრეთ იტყუდა
წმიდა არს და მართალ სახელი შენი
უფალო სასწაულთა მოქმედო

ღმრთისმშობლისა

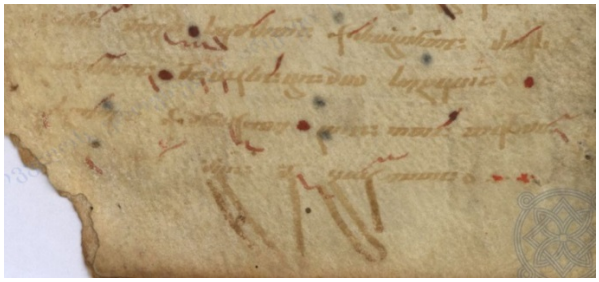
დიდებულ იქმნა
სასწაული ქუეყანასა ზედა
ქალწული მიუდგა
და გვიშვა ჩუენ სიტყუაჲ ღმრთისაჲ ხორცითა
და ქალწულადვე ჰგიეს
ვინ იხილა ესე შორის დედათა (?)
რომელი მისგან განჴორციელდა
მან წმიდა ყო საყოფელი თვისი

№4

ზეშთა ბუნებისა
ხილვაჲ იხილა შჯულისმდებელმან
ბუნებითი იგი თვითმგზებარე
ცეცხლი ედებოდა მაყუალსა
და არაჲ შესწუვიდა მას
და შიშით ზარ-განხდილი ესრეთ იტყუდა
წმიდა არს და მართალ სახელი შენი
უფალო სასწაულთა მოქმედო

ზეშთა ბუნებისა:
ხილვაჲ იხილა შჯულისმდებელმან:
ბუნებითი იგი თვითმგზებარე
ცეცხლი ედებოდა მაყუალსა:
და არაჲ შესწუვიდა მას:
და შიშით ზარ-განხდილი ესრეთ იტყუდა:
წმიდა არს და მართალ სახელი შენი:
უფალო სასწაულთა მოქმედო:

№5



ხათუნა მანაგაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ქართული საგალობელი და შუასაუკუნეების საგანმანათლებლო სისტემა

ქართული საგალობლის კვლევის ისტორიამ გვაჩვენა, რომ მას ვერ განვიხილავთ იმ კონტექსტის გარეშე, რომელშიც ის იქმნებოდა. საგალობლის, როგორც სამყაროს მინი-მოდელის შექმნა და განვითარება შუასაუკუნეების კულტურულ-მსოფლმხედველურ ჭრილში მიმდინარეობდა. ქართული საეკლესიო მუსიკის საფუძველი შუასაუკუნეების ფილოსოფიური და თეოლოგიური აზროვნებაა. ამიტომ მუსიკა ამ პერიოდის და არამხოლოდ ამ პერიოდის, საგანამანთლებლო სივრცის განუყოფელი ნაწილი იყო და მისი აღქმა და დანიშნულება ძირეულად განსხვავდებოდა მუსიკის თანამედროვე აღქმისგან.

ჯერ კიდევ ანტიკურ საბერძნეთში თანხმდებოდნენ იმაზე, რომ მუსიკა სამყაროს შეცნობის აუცილებელი პირობაა და სხვა მეცნიერებების გვერდზე დგას.

მნიშვნელოვანი პოზიცია ეჭირა მუსიკას 317-388 წ.წ. არსებულ ფაზისის აკადემიაშიც. აღნიშნული აკადემიის სასწავლო პროგრამა ანტიკური ეპოქის საგანამანათლებლო სისტემის ტრივიუმ-კვადრიუმის საფუძველზე ჩამოყალიბდა.

შუასაუკუნეების ბოლო პერიოდი ანუ ქართული რენესანსი რელიგიური განათლების უმაღლესი ეტაპი იყო საქართველოში. ამის ნათელი მაგალითია დავით აღმაშენებლის დროს ორი სასულიერო აკადემიის შექმნა. ბუნებრივია, ისეთი მასშტაბის საზოგადო მოღვაწეს, როგორიც დავით აღმაშნებელი გახლდათ, განვითარებული და კულტურული საქართველოს გარანტად საგანმანათლებლო სისტემის დახვეწა მიაჩნდა.

გელათის მონასტერთან აკადემია 1106 წელს დავით აღმაშენებლის ინიციატივითა და ხელშეწყობით დაარსდა. როგორც ცნობილია, დავითმა გელათის აკადემიაში სამოღვაწეოდ შეკრიბა საქართველოში და უცხოეთში მოღვაწე სწავლული ქართველები. აკადემიის რექტორობა კი ფილოსოფოს იოანე პეტრიწს უბოძა.

მეორე ცნობილი საგანამანთლებლო კერა, იყალთოს აკადემია შედარებით ადრე, IX საუკუნეში დაარსდა, თუმცა არაბთა ხანგრძლივი ბატონობის შედეგად არსებობა შეწყვიტა. XII საუკუნეში კი დავით აღმაშენებლის ინიციატივით, იყალთოში სასულიერო მოღვაწე, ფილოსოფოსი, მწერალი და ჰიმნოგრაფი არსენ იყალთოელი ჩავიდა და აკადემიის აღდგენა დაიწყო.

როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების ქრისტიანულ-საგანმანათლებლო ინსტიტუციები, როგორც ევროპაში, ასევე საქართველოში ეფუძნებოდა ცნობილ ტრივიუმ-კვადრიუმის სისტემას. ამ სისტემას საფუძვლად უდევს 7 თავისუფალი მეცნიერების გაერთიანება, რომელიც მემკვიდრეობით გადმოვიდა ანტიკური საბერძნეთიდან. ტრივიუმ-კვადრიუმის სისტემა ორ ნაწილად იყოფა. პირველი შედგება სამი დისციპლინისგან: გრამატიკა, რიტორიკა და ლოგიკა, ხოლო მეორე – ოთხი დისციპლინისგან: არითმეტიკა, გეომეტრია, ასტრონომია და მუსიკა.

შუასაუკუნეების განათლების ტრივიუმ-კვადრიუმის ცნობილ სისტემაში მუსიკას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, ტრივიუმის ნაწილში მისი არსებობა მეტყველებს იმაზე, რომ იმ პერიოდში სრულყოფილი განათლების მიღება მუსიკის გარეშე წარმოუდგენელი გახლდათ.

შუასაუკუნეების ქართულ ფილოსოფიურ ნააზრევზე დაყრდნობით ცხადი ხდება, რომ ტრივიუმ-კვადრიუმის სისტემაში შემავალ მეცნიერებებს შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირი არსებობს. ჩვენი აზრით კი, მუსიკა თავისთავში მოიცავს სისტემაში არსებული დისიპლინების მახასიათებლებს. ამ მიმართულებით საკითხის გაანალიზებაში დაგვეხმარება გელათის აკადემიის რექტორის, შუასაუკუნეების ფილოსოფოსის იოანე პეტრიწის შრომა „განმარტება პროკლე დიადოხოსის ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა".

ვნახოთ, როგორ მიმართებაშია მუსიკა სხვა მეცნიერებებთან.

ცნობილია, რომ საეკლესიო მუსიკა ლიტურგიკული ტექსტების უფრო ადვილად გაგებაში ეხმარება მსმენელს. მუსიკისა და ფილოსოფიის კავშირი ღრმად ჩანს საგალობლის აღქმის და გაგების პროცესში. საეკლესიო მსახურების დროს ნებისმიერი საგალობლის გაჟღერება და შემდეგ მისი გააზრება მსმენელისგან სპეციფიკურ გამოცდილებას მოითხოვს. ამ მოსმენის პრო-

ცესში მჟღვნდება სწორედ მუსიკასთან მიმართების სპეციფიკა. კერძოდ, როგორც საგალობლის შესრულება და მიზნობრივად ფუნქციონირებისათვის საჭიროა, როგორც მგალობლების, ასევე მსმენელის მომზადება. მსმენელი (ამ შემთხვევაში მრევლი) საგალობლის შინაარსს, ლიტურგიკულ დანიშნულებას კარგად უნდა იცნობდეს და ასევე უნდა შეეძლოს მუსიკის მეშვეობით ყურის სწორად მიდევნება საეკლესიო ტექსტისთვის. საეკლესიო მუსიკის შექმნისას მოქმედებდა პრინციპი „ვისაც ყური აქვს, ისმინოს", ანუ საგალობელი იქმნებოდა განსწავლული მრევლისთვის. ამ თეზისთან შესაბამისობაშია ს. ყაუხჩიშვილის აზრი კრიტელის „გალობანის" თავისებურებებთან დაკავშირებით: „კანონების ენა უკვე აღარ არის ხალხური. ის სავსეა არქაული ელემენტებით და თითქოს გულისხმობს არა მასობრივ მსმენელს, არამედ სკოლაში გამობრძმედილ ხელოვანს" (ყაუხჩიშვილი, 1973:165). ქართულ კულტურულ-საეკლესიო გარემოში, ბიზანტიის მსგავსად, „საეკლესიო საგალობელთა წრე, მათი თემატიზმი და ტექსტი ბავშვობიდანვე იყო ცნობილი მრევლისათვის, ყოველმა მათგანმა კარგად იცოდა, რის შესახებ იყო ესა თუ ის საგალობელი" (ყაუხჩიშვილი, 1973:143), რადგან თავის დროზე, ქართულ ეკლესია-მონასტრებთან საგანმანათლებლობის ცენტრების არსებობა არა მხოლოდ მგალობლების, არამედ მრევლის, როგორც „გამობრძმედილი ხელოვანის" ჩამოყალიბებასაც ისახავდა მიზნად.

საგალობლის ტექსტის აღქმის პროცესი პირდაპირ კავშირშია ტრივიუმის ნაწილთან რიტორიკასთან, რომელიც არის მეტყველების და სიტყვის ხელოვნება. საგალობელში სიტყვის პრიორიტეტია და მისი გამართულად და სწორად მოწოდება განსაზღვრავს ნაწარმოების ხარისხს.

როგორც ცნობილია, გრამატიკა ენათმეცნიერების ნაწილია, რომელიც ნებისმიერი ბუნებრივი ენის აგებულებას სწავლობს. მოიცავს ამა თუ იმ ენის მორფოლოგიას და სინტაქსს. მორფოლოგია თავის მხრივ, იკვლევს სიტყვის ფორმათა ცვალებადობას და ამ ფორმაცვალებადობასთან დაკავშირებულ სიტყვის შინაარსის ცვლას. იგი არკვევს, რა და რა სახის სიტყვები შეიძლება შეეწყოს ერთმანეთს, რა სახის ურთიერთობა შეიძლება დამყარდეს მათ შორის და რა დანიშნულება აქვს ამა თუ იმ სიტყვას წინადადებაში. სიტყვათა შეწყობა და მათი ურთიერთმიმართება პირდაპირ განსაზღვრავს საგალობლის სიტყვიერი ტექსტის აგებულების პრინციპებს.

საინტერესო კონტექსტში განიხილავს ტრივიუმ-კვადრიუმის შემადგენელ ნაწილებს ზ. გამსახურდია გელათის აკადემიის სულიერი იდეალების გაანალიზებისას. კერძოდ, მეცნიერი ყურადღებას ამახვილებს ყოველი კომპონენტის მიმართებაზე ღვთის არსებობის დასაბუთებისკენ. ის აღნიშნავს, გრამატიკა სწორედ გამომდინარეობდა სიტყვის სიღრმიდან, სიტყვის პირველადი მნიშვნელობიდან, არსიდან, გრამატიკა მოიცავდა ყოველივეს, რაც შეიძლება სიტყვას და მეტყველებას დაუკავშირო და ყველაფრის საფუძველი იყო პირველი საფუძველი – ღვთაებრივი სიტყვა. არსებობს პირველსიტყვა. ყველა სიტყვას, ისევე როგორც ყველა რიცხვს, აქვს თავისი საფუძველი, თავისი პირველსიტყვა. პირველსიტყვისგან იშვა ყველა სიტყვა და ეს პირველი სიტყვა იყო ის, რომელიც იოანეს სახარებაში მოცემულია როგორც ქრისტე, როგორც ლოგოსი, როგორც ღმერთი. „პირველითგანვე იყო სიტყვაი და სიტყვაი იგი იყო ღვთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყვაი იგი" (გამსახურდია, 1992:98).

საგალობლის კომპოზიციური მთლიანობაც სწორედ ინტონაციურ პირველსაწყისზეა დაფუძნებული. მისი ვარირებული ფორმისქმნადობის პრინციპის საფუძველი მთავარია ინტონაციაა.

პირველსაწყისისაგან ყველაფრის წარმოქმნის და ამ შესაბამისობაში სამყაროს ერთიანობის იდეას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა შუასაუკუნეებში. იოანე პეტრიწის მიხედვით, „ეზიარების სიმრავლე ერთსა და ჰგავსცა", ე.ი. ყოველი წარმოებული საწყისის მსგავსია, რაოდენობრივი მხარე კი „ერთტან" მსგავსებას ხელს არ უშლის. ქართველი მეცნიერი ს. ცაიშვილიც ქართული ჰიმნოგრაფიაში „ერთის" გაგებას უცვლელ, მარადიულ საწყისთან აიგივებს: „ჰიმნურ პოეზიაში ფერთა და სახეთა განაწილება მკაცრად მოწესრიგებული და მიმართული ერთის, უმაღლესის გამოხატვისკენ" (ცაიშვილი, 1979:30).

მუსიკის და მათემატიკის, უფრო ზუსტად გეომეტრიის და არითმეტიკის კავშირი ყველა ეპოქაში გამოკვეთილია. როცა ჩვენ ვსაუბრობთ მუსიკალური ნაწარმოების კომპოზიციურ სტრუქტურაზე, სამ ნაწილიან პროპორციაზე, ეს კავშირი განსაკუთრებით ნათელი ხდება. მათემატიკა პირდაპირ უკავშირდება მუსიკის ნაწილებად დაყოფას. რამდენადაც მთელის არსში გარკვევის აუცილებელი პირობა მისი ნაწილებად დაშლაა. არ არის გასაკვირი ეს კომპონენტები რატომ არის ტრივიუმ-კვადრიუმის სისტემის მეორე ნაწილში ერთად.

ზოგადად, მთელის არსში გარკვევის აუცილებელი პირობა მისი ნაწილებად დაშლაა. ეკლესიასტეს ყოველი სიტყვის უკეთ შესაცნობად მისი შემადგენელ ბგერებად დანაწევრება მიაჩნია. მან „სიბრძნის ნაწილად მიიღო ენის მოქცევა და სიტყვათა ახსნა და დაშლა, საიდანაც გამომდინარეობს, პირველ რიგში, რომ მორთულად და მოკაზმულად (უნდა) გვქონდეს ენის რაობის აღმნიშვნელი გარემოსილი (სიტყვა) და მისი მეშვეობით შევაღწიოთ შინაგანი სულიერი ლოგოსის საზღვრებში, რომლის მექონეობითაც სიტყვიერნი გვქვია. და კიდევ, თვით ის შინაგანი ლოგოსი (სიტყვა) წარგვიძღვეს გონებისა და ღმერთის მოქმედებისაკენ, როგორც არსთა შეცნობისაგან ზესთაარსისკენ მოგზაურებს" (ხიდაშელი, 1988:214). ეს მეთოდი მისაღებია ნებისმიერი მთელის, დასრულებული ნაგებობის ფორმის შესამეცნებლად ანუ „შინაგანი სულიერი ლოგოსის საზღვრებში" (ეკლესიასტე) შესაღწევად. მთელის შეცნობის წინაპირობად პეტრიწსაც მისი ნაწილებად დაშლა მიაჩნია. მისი განმარტებით, „ყოველი დასრულებული ჯერ ნაწილებისაგან შედგება" (პეტრიწი, 1999:61).

ზ. გამსახურდია მიანიშნებს არითმეტიკის კავშირზე ღვთის შეცნობასთან, იოანე პეტრიწის მოსაზრებებზე დაყრდნობით. პირველი სამი რიცხვი არის თუ არა საფუძველი ყველა რიცხვისა? წარმოიდგინეთ რიცხვი, შესაძლებელი რიცხვი სამყაროში, რომელიც არ შედგებოდეს ერთისგან, ორისგან, სამისგან. არის თუ არა ყოველივეს საფუძველი ერთი, მისგან ნაწარმოები ორი, ვინაიდან ერთისაგან იწარმოება ორი, ორისგან იწარმოება სამი და სამისგან იწარმოება ყველა რიცხვი. ე.ი. რიცხვთა მთელი სამყარო იწარმოება ამ სამი ელემენტისაგან: ერთისგან, ორისგან და სამისგან. ისევე როგორც მამისგან, ძისგან და სულიწმინდისაგან. სწორედ პეტრიწისეული არითმეტიკის საფუძველი არის სამების არითმეტიკული, მათემატიკური გადმოცემა და მისი როლი სამყაროს შექმნაში (გამსახურდია, 1990:99).

გეომეტრია თავისთავში მოიცავს სივრცეში განლაგებას, ზომას და ფიგურების განთავსებას. მუსიკალური კომპოზიცია განფენილია სივრცეში, აქვს ზომა, ფორმა.

საინტერესო განზომილებაში განმარტავს გეომეტრიას ზ. გამსახურდია გელათის აკადემიის სულიერი იდეალების განხილვისას. „რამდენი ელემენტი აქვს სფეროს? ცენტრი, რადიუსი და გარშემოწერილობა. ცენტრი არის მამა ღმერთი, რადიუსი არის ძე-ღმერთი, ხოლო გარშემოწერილობა არის სულიწმიდა ღმერთი. სინამდვილეში ეს მთელი სფერო არის ერთობა ამ სამებისა. აი ამ გზით ასაბუთებს გეომეტრია სამების არსებობას, ვინაიდან ცენტრის გარეშე არ არსებობს განფენილობა წერტილისა და აი ამ სფეროს მოცულობის გარეშე არ არსებობს სივრცე, ე.ი. სივრცის ამ სამ ელემენტში მჟღავნდება სამება" (გამსახურდია, 1992:99).

ქართული მრავალხმიანობის არსი თავისი განუყოფელი სამი ხმით, პეტრიწის განმართებით სწორედ სამების განუყოფლობას რომ უკავშირდება, ეს კარგად არის ცნობილი ქართულ და არამხოლოდ ქართულ მუსიკოლოგიაში.

საგალობლის აგების პრინციპში მათემატიკური გამოთვლები რომ აუცილებელი იყო, ამის მანიშნებელია ის ფაქტიც, რომ საგალობელი, ჰიმნი პროზაულ ტექსტზე იგებოდა და თავისი საზომი ჰქონდა. „ჰიმნის განვითარება ორი ნიშნის უპირატესობით მიემართებოდა – ეს იყო ტექსტის შეფარდება მელოდიის ფორმასთან და მასთანვე დაკავშირებით სტროფული აგებულების გამომუშავება. რიტმი იმუშავებდა ტექსტში მელოდიასთან შეთანაბრებულ მარცვალთა გარკვეულ რაოდენობას, მელოდიის მუხლობრივი ფორმა კი სტროფულ აგებულებას" (იმედაშვილი, 1952:182).

კანონის შეთხზვის ტექნიკა, წმ. მამათა აზრით, გარკვეულ წესებს ემორჩილება. გრამატიკოსი თევდორე ალექსანდრიელი აღნიშნავს: „ვისაც სურს შექმნას კანონი (ე.ი. საგალობელი), ჯერ მან ძლისპირის მელოდია უნდა შეადგინოს, შემდეგ შეურჩიოს დასდებლები, რომლებსაც მარცვლები იმდენი ექნება, რამდენიც ძლისპირს აქვს და მახვილიც იმავე ადგილებზე და რომლებიც (საგალობლის) მიზანს შეეფარდება" (იმედაშვილი, 1952:188).

როგორც ვხედავთ, მუსიკის მნიშვნელობა შუასაუკუნეების განათლების ცნობილ სისტემაში ლოგიკის, ბუნებისმეტყველების, არითმეტიკასა და რიტორიკასთან ერთად მუსიკა მეცნიერების ის დარგია, „რომელთა მეშვეობით მტკიცდება „მყოფთა აგებულება", მოვლენების ურთიერთკავშირი არსში და მათი „განყოფილება" (ხიდაშელი, 1988:184). რამდენადაც მუსიკა „მყოფთა აგებულების" კანონებს მოიცავს, კრიტელის კანონის კომპოზიციის გასარკვევად მხოლოდ ზოგადმუსიკალური კანონებით შემოფარგვლა შეუძლებელია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გამსახურდია ზ., გელათის აკადემიის სულიერი იდეალები, წიგნში საქართველოს სულიერი მისსია, თბილისი, 1990.
2. იმედაშვილი გ., ქართული საგალობლის პოეტიკის საკითხები. ლიტერატურული ძიებანი, XII. თბილისი, 1959.
3. პეტრიწი ი., განმარტება პროკლე დიადოხოსის „ღმრთისმეტყველების საფუძვლებისა" (თანამედროვე ქართულ ენაზე გადმოიღო, გამოკვლევა, ლექსიკონი და შენიშვნები დაურთო დამანა მელიქიშვილმა), თბილისი, 1999.
4. ყაუხჩიშვილი ს., ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, ტ. III. თბილისი, 1973.
5. ცაიშვილი ს., ძველი ქართული პოეზია. V-XII ს.ს. ქართული პოეზია, ტ. II. თბილისი, 1979.
6. ხიდაშელი შ., ქართული ფილოსოფიის ისტორია. თბილისი, 1988.

მარიკა ნადარეიშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

ტონალობა – გაფართოებული თუ ქრომატული?

მუსიკის თეორიაში არც თუ ისე იშვიათად, ერთი და იგივე ნაწარმოების კომპოზიციურ წყობაზე, სტრუქტურაზე, ფორმაზე მეცნიერების აზრები იყოფა ხოლმე. მსგავსი პრობლემაა სახეზე თანამედროვე მუსიკალური ნაწარმოების ჰარმონიული სისტემის დადგენისას. მუსიკსიმცოდნეობაში ტონალობის ცნების გაგების უამრავი, ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ვერსიების არსებობის მიზეზით, ერთი და იგივე ნაწარმოები ერთ შემთხვევაში მოხსენიებულია როგორც გაფართოებული ტონალობის, სხვა წყაროში კი – როგორც ქრომატული ტონალობის ნიმუში. სწორედ ტონალობის ამ ორი ტიპის ურთიერთმიმართების საკითხი წარმოადგენს წინამდებარე კვლევის საგანს. საკითხის შესწავლისთვის აუცილებელია ტერმინოლოგიური პრობლემის შესწავლა.

მუსიკის მეცნიერებაში არსებობს და ყოველთვის არსებობდა ცნებები, ტერმინები, რომლებიც ისტორიული განითარების პროცესში მომდევნო ეპოქის მკვლევრების დაუსრულებელი პოლემიკის საგანი იყო, ზოგიერთი მათგანი დღემდე გადაუჭრელი ანდა არაერთმნიშვნელოვნადაა განმარტებული. ყოველივე ეს თეორიული მეცნიერების განვითარებისა და ახალი ძიებების სტიმულირებასაც ახდენს. ამგვარი კომპლექსური ცნებები ჰარმონიის სფეროშიცაა – ცნებები, რომელთა დეფინიცია დღიდან არსებობისა იცვლებოდა და თანამედროვებაშიც პოლემიკის საგანს წარმოადგენს. მათ შორისაა „ტონალობის“ ცნება, რომელიც წინამდებარე სტატიის ძირითად საკვლევ ობიექტს წარმოადგენს.

ტონალობის ცნება გამოირჩევა მრავალდონურობით, მრავალასპექტურობით, კომპოლექსურობით. წინამდებარე მოხსენებაში შემოვიფარგლები საკითხის დასმით, პრობლემათა ძირითადი წრის შემოხაზვით და შევეცდები გამოვკვეთო საკუთარი პოზიცია რამდენიმე, კვლევის პროცესში წამოჭრილ უმნიშვნელოვანეს საკითხთან მიმართებით.

თავდაპირველად შევაჯეროთ ტერმინ „ტონალობის“ არსებული დეფინიციები. XIX-XX სს. მიჯნიდან მოყოლებული, მკვლევრების შეხედულება ტონალობაზე ხშირად რადიკალურად განსხვავებულია. საუკუნის ანტინომიური სული ამაშიც გამოვლინდა – გამოიკვეთა ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენცია (იხ. Катунян, 1982). პირველის თანახმად (ე.კურტი, ს.ტანეევი, ბ.ბარტოკი, ი.სტრავინსკი[74] და სხვ.), ტონალობის ცნება უკავშირდება მაჟორ-მინორს, შესაბამისად, გასული საუკუნის თანამედროვე მუსიკაში ტონალობა წმინდა სახით აღარ გვხვდება. მეორე ტენდენცია (ბ. ასაფიევი, ნ. როსლავეცი, ვ. ბელიაევი, გ. კატუარი, იუ. ხოლოპოვი, ც. კოგოუტეკი, მ. ტარაკანოვი და სხვ.) უკავშირდება ტერმინის ფართო მნიშვნელობით გაგებას, ხდება ტონალობის ახალი თვისებებისა და თავისებურებების აღმოჩენა.

მ. კატუნიანი (1983:68-69) გამოყოფს ტონალობის ცნების თანამედროვეობაში არსებული ინტერპრეტაციის სამ ძირითად მიდგომას: 1) ტონალობის ტრადიციულად გააზრება – გულისხმობს მხოლოდ ტრადიციულ მაჟორსა და მინორს; 2) ტონალობის ქვეშ შესულია მთელი რიგი განსაზღვრებებისა, სადაც გაერთიანებულია თანამედროვე ჰარმონიული სისტემები; 3) წინა ორისგან განსხვავებით, ტონალობის ცნება ბევრად უფრო ფართოდ გაიგება. შესაბამისად, XX საუკუნის თეორიებში ტონალობა ძირითადად გაიგება, როგორც: დიატონური მაჟორი და მინორი; გაფართოებული მაჟორი და მინორი; ტონალობა, როგორც ცენტრალიზებული სისტემა; ტონალობა, როგორც ტონების ურთიერთკავშირების ერთიანობა, სისტემა. როგორც ჩანს, სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ტონალობის ცნება სხვადასხვა დონეზეა გააზრებული. თუ წინა საუკუნეების ნაწარმოებში კომპოზიტორის ჰარმონიული სტილის ანალიზისას ჰარმონიის მაორგანიზებელი პრინციპი ნათელია მკვლევარისთვის (ესაა მაჟორულ-მინორული ტონალობა), თანამედროვე მუსიკაში არსებული ინდივიდუალიზების ტენდენცია ნაწარმოების სიმაღ-

[74] „ტონალური სისტემა მოკვდა“, ამბობდა დიდ რუსი კომპოზიოტრი ი. სტრავინსკი (იხ. „И. Ф. Стравинский“. Сборник. М., 1973, გვ. 30).

ლებრივი ორგანიზების პარამეტრზეც მოქმედებს. ამ შემთხვევაში ნაწარმოების ჰარმონიის ანალიზი გადაიზრდება ხოლმე სისტემის ანალიზშიც.

იკვეთება რამდენიმე დონე, რომელთა დიფერენცირებაზე ბევრადაა დამოკიდებიული საკვლევი პრობლემის გადასაჭრელად სწორი მიმართულების დადგენა:

I დონე: ა) ყველაფერი ტონალობაა; ბ) ტონალობა ეწოდება მხოლოდ გარკვეული ნიშნების მქონე სისტემას.

II დონე: ა) ტონალობის ტიპების კლასიფიცირება ეყრდნობა ინდივიდუალიზების პრინციპს; ბ) კლასიფიცირება ეყრდნობა განზოგადების პრინციპს (მსგასად ხდება ახალი მუსიკალური ფორმების კლასიფიცირებაც).

მოკლედ განვმარტავ აღნიშნულ დონეებს.

Iა) – ტონალობის სპეციფიკური თვისება მის სტრუქტურულ პრინციპშია ერთი ტონისკენ, ცენტრისკენ მიმართულების სახით და ეს პრინციპი შეიძლება ძალიან ფართო მოქმედების იყოს. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში (ახალი ტონალობა, როგორც ატონალობის სინონიმი) ცენტრალური ტონის მნიშვნელობას იძენს სრულიად განსხვავებული ერთულები, მაგალითად, სერია. ტენდენცია, ტონალობის ქვეშ გაერთიანებინათ თითქმის ყველაფერი, ერთი მხრივ, გასაგებია; ეს ტერმინ „ატონალობის“ შემოღებით მიღებული ერთგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილების თავისებური საშუალება იყო. მიუხედავად ამისა, ჩემი აზრით, ამგვარი მიდგომა იწვევს გაუმართლებელ განზოგადებასა და რადიკალურად განსხვავებული მოვლენების გაერთიანებას და ნაკლებადაა მისაღები. ამ პოზიციიდან, ტონალობა არის მუსიკალური აზროვნების ერთ-ერთი განმაზოგადებელი კატეგორია, რომელიც სხვადასხვა მხატვრულ ეპოქებში იძენდა მრავალმხრივ ასახვას – ნაირგვარ სტილებში, საკომპოზიციო ტექნიკებში და ჰარმონიის ცენტრალური ცნების, კილოს (კილოს ფართო გაგებით, იავორსკისეულად: კილო, როგორც დროში ბგერათსიმაღლებრივი კავშირების გაშლა-განვითრება, რაშიც მდგომარეობს ზოგადად ჰარმონიის არსი) ერთ-ერთ მოდიფიკაციას წარმოადგენს. ამგვარი მნიშვნელობით ტონალობის ცნება მოიცავს ყველანაირ ბგერათორგანიზების მოვლენას, მიუხედავად მისი კონკრეტული მაორგანიზებელი პრინციპისა.

Iბ) – ამ შემთხვევაში სახეზეა ისეთი *დამოუკიდებელი* კატეგორიები, როგორიცაა ტონალობა, ატონალობა, მოდალობა.

IIა – ტონალობა გაიგება, როგორც ზოგადლოგიკური მაორგანიზებელი პრინციპი, ბგერათსიამღლივი ურთიერთობების სისტემა, რომელიც ემყარება მისი ელემენტების ურთიერთკავშირს და შეუძლია შეიძინოს მრავალგვარი ფორმები – როგორც Iა)-ს, ისე Iბ)-ს შემთხვევაში. ტოტალური ინდივიდუალიზების ფენომენის გათვალისწინებით (რომელიც XX საუკუნეში შეეხო არამარტო ბგერათსიმაღლებრივ სისტემას, არამედ ფორმას, მუს. ენის ყველა ელემენტს), XX საუკუნეში შეიძლება საუბარი უამრავ „ახალ“ ტონალობაზე. მათ შორისაა:

1. გაფართოებული ტონალობა (მაგალითად, კატუარის „ახალი ქრომატული ტონალური სისტემა“, ვ.ბელიაევის „ახალი ქრომატული ტონალობა“, ც.კოგოუტეკის „გაფართოებული ტონალობა“ და სხვ.);

2. დეცენტრალიზებული ტონალობა (მაგალითად, შონბერგის პანტონალობა, ტიულინის «межтональность», ს.სკრებკოვის ქრომატული ცვალებადი კილო, ვ.ბერკოვის შედარებით კილოტონალური გაურკვევლობა, იუ.ხოლოპოვის ახალი ტონალობა, მ.ტარაკანოვის «тональность с рассредоточенной тоникой»);

3. ტონალობები დისონანსური ცენტრით (მაგალითად, სკრიაბინის ტონალობა, როსლავეცის ტონალობის ახალი პრინციპი, იუ.ხოლოპოვის „დისონანტური ტონალობა“, მიიოს, კაზელას პოლიტონალობა და სხვ.);

4. მოდალური ტონალობა (მაგალითად, ვინსენტის „ახალი მოდალური ტონალობა“, ფრომელის „მოდალური ტონალობა”).

IIბ) – ამ შემთხვევაში ძირითად კრიტერიუმად არჩეულია არა მოვლენის დიფერენცირება მისი ინდივიდუალური ნიშნების გამოკვეთით, არამედ პირიქით – საერთო ტიპობრივ მახასიათებელზე დაყრდნობით, ერთი შეხედვით, განსხვავებული ტიპების გაერთიანება. ამიტომ, ცხადია, ზემოთ მოყვანილი დეტალური კლასიფიკაცია აღარ იმუშვებს.

გაფართოებული ტონალობისა და ქრომატული ტონალობის საკითხები არაერთ კვლევაშია განხილული და რაც მთავარია, არაერთგვაროვნად. უამრავ თეორიულ შრომაზე დაყრდნობით,

შევეცადე გამომეყო რამდენიმე ზოგადჰარმონიული პარამეტრი და შემედარებინა მათი მოქმედების ხარისხი ტონალობის ამ ორ ტიპში.

პარამეტრი	**გაფართოებული ტონალობა**[75]	**ქრომატული ტონალობა**
კილოური საფუძველი	*ქრომატული და დიატონური სტრუქტურები (დიატონიკა, მაჟორ-მინორი, სიმეტრიული კილოები)*	*12-ტონური ბგერათრიგი, როგორც ძირითადი, და არა წარმოებული. კილოს მიხრილობა ნიველირებული ანდა განსაზღვრული.*
ჰარმონიის ფუნქციური მხარე	1. ფუნქციური კავშირების გაძლიერება (დომინირებს დომინანტური სფეროს აკორდიკა) 2. ფუნქციური კავშირების შესუსტება	აკორდი აიგება ნებისმიერ საფეხურზე. ფუნქციური კავშირების განვითარების მომდევნო ეტაპი. ორფუნქციურობა – მყარი და მერყევი (დიფერენცირების გარეშე).
აკორდიკა	მრავალტერციული აკორდები (ნონაკორდი, უნდეციმაკორდი, დიდი სეპტაკორდი), კვინტური, კვარტული აკორდები	ინარჩუნებს რა ძირითად ფუნქციას სისტემაში, ხასიათდება: დისონანსის ემანსიპაციით, ინდივიდუალური ჰარმონიით (პრომეთეს აკორდი, მესიანის აკორდი). სპეციფიკური აკორდიკა: ერთსიმაღლებრივი, შემავალტონური, ერთტერციული სამხმოვანებები
ტონალური ცენტრი	*მისი ყღერადობა ვუალირებულია:* - *„რეჟისორული“ ტონიკა (ტიულინი)* - *ტონიკა ცვალებადი სტრუქტურით* - *„მერყევი“ ტონიკა*	*ტონიკა, როგორც:* *- ტრადიციულად აკორდი – კონსონანსი ან დისონანსი* *- პოლუსის ტექნიკა*
სტილი	რომანტიკული, გვიანრომანტიკული, იმპრესიონისტული, პოსტიმპრესიონისტული (პირველი ატონალური ოპუსების გამოჩენამდე 1909)	XX ს. – სკრიაბინი (თხზ. 59-დან), პროკოფიევი, მიასკოვსკი, ბარტოკი, შოსტაკოვიჩი, შჩედრინი, ჰინდემიტი და სხვ.

არსებული სხვაობის მიუხედავად, სადაოდ მეჩვენება მეცნიერთა მიერ მოყვანილი ძირითადი განმასხვავებელი თვისებები ტონალობის ამ ორ ნაირსახეობას შორის. მაგალითად, ლ.დიაჩკოვასთან (Дьячкова, 2004) ვკითხულობათ, რომ არსებობს ქრომატული ტონალობის უამრავი, ინდივიდუალური ვარიანტი, რაც განპირობებულია ინდივიდუალური კილოებით (შოსტაკოვიჩი, ბარტოკი), ბგერათა ნათესაობის სპეციფიკური სისტემების გამოყენებით (სკრიაბინი, ჰინდემიტი), რაც განასხვავებს მას გაფართოებულისგან.

ამგვარად, საკითხის განხილვა შესაძლებელია მაკრო და მიკროდონეებზე.

I. მაკრო დონე – რა ვუწოდოთ ნებისმიერ სისტემას, რომელიც განიცდის სახეცვლას, მაგრამ არსობრივად არ იცვლება? ტონალობის ზემოაღნიშნული უამრავი ვარიანტი ხომ ზოგადად მისი ამა თუ იმ პრინციპით გაფართოების შედეგადაა მიღებული; ის კი, თუ რომლის – პოლიკილოობის, მაჟორ-მინორის თუ ნებისმიერი სხვა დიფუზიური კავშირების საშუალებით – უკვე კონკრეტიკაა, რაც მოვლენის არსზე არ მოქმედებს. ტერმინი „გაფართოებული“ მიუთითებს იმაზე, თუ *რა დაემართა* სისტემას, ტერმინი „ქრომატული“ კი – კონკრეტულად *რა გზით* მოხდა ეს. ამ გზით თუ ვიმსჯელებთ, აღმოჩნდება, რომ:

[75] ცხრილში კურსივითაა აღნიშნული ტონალობის ამ ორ ტიპში არსებული მსგავსად მოქმედი პარამეტრები.

შედეგი №1 – უნდა არსებობდეს ორივე დეფინიცია; გაფართოებული ტონალობა და ქრომატული ტონალობა სხვადასხვა დონის მოვლენებია; ქრომატული ტონალობა გაფართოებული ტონალობის ერთ-ერთი ქვესახეა.

II. მიკრო-დონე – განა ერთნაირად ჟღერს გაფართოების ხარისხი, გადახრა კლასიკური ჟღერადობებიდან, მაგალითად, ვაგნერის „ტრისტანისა და იზოლდას“ შესავალში და ჰინდემიტის „Ludus tonalis“-ში, ან სკრიაბინის გვიანი პერიოდის ნაწარმოებებში? რა თქმა უნდა, არა. დასახელებული ნიმუშები ისეთ ტონალურ სისტემაშია შექმნილი, რომელიც კლასიკური მაჟორ-მინორის გაფართოებითაა მიღწეული, მაგრამ ამავდროულად მათ შორის განსხვავებაა, თუნდაც ზემოთ მოყვანილ სქემაში მითითებული პარამეტრების დონეზე. ამიტომ მათი დიფერენცირება აუცილებლია.

შედეგი №2 – უნდა არსებობდეს ორივე დეფინიცია; გაფართოებული ტონალობაც და ქრომატული ერთი დონის მოვლენებია.

III. ყველაფერი ის, რაც არ ჯდება კლასიკური ტონალობის კანონზომიერებებში, რეალურად არის ქრომატული ტონალობის სხვადასხვა გრადაცია, რის შემდეგაც იწყება ატონალური სისტემა.

შედეგი №3 – გაფართოებული ტონალობის ცნება ზედმეტია. არსებობს ორი ტიპის ტონალობა: კლასიკური და ქრომატული.

კვლევის ამ ეტაპის გადასახედიდან, შედეგი №3 ყველაზე ნაკლებმისაღებია – გაუმართლებელია ადრე წარმოქმნილი მოვლენის (გაფართოებული ტონალობა) გაიგივება მოგვინებით ჩამოყალიებებულ მოვლენასთან ამ უკანასკნელის სასარგებლოდ, მითუმეტეს, თუ მისი სახელწოდება ისეთი კონკრეტული შინაარსის მატარებელია, როგორც ტერმინი „ქრომატული“. რჩება პირველი ორი, თითქოსდა ურთიერთგამომრიცხავი ხედვა, რაც, შესაძლოა, ზოგადად საუკუნის ანტინომიური იერსახის თავისებური გამოძახილიც იყოს.

ამგვარად, სტატიის სათაურში დასმული კითხვის – „ტონალობა – გაფართოებული თუ ქრომატული?“ – პასუხია: ორივე, გაფართოებულიც და ქრომატულიც, მხოლოდ სხვადასხვა იერარქიულ დონეებზე. სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ამ ორი ტერმინის მსგავსი აღრევის მიზეზია მათი მნიშვნელობის განსხვავებულობის, არაერთდონიანობის გაუთვალისწინებლობა. შესაბამისად, მართებულია მაკრო-დონეზე გამოიყოს ტონალობის ორი ძირითადი ტიპი – კლასიკური და გაფართოებული, ხოლო გაფართოებული ტონალობის სხვადასხვა ტიპებს შორის გამოიკვეთოს ქრომატული ტონალობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჟღენტი ი., ლექციები ჰარმონიაში. თბ., 2003.
2. Дьячкова Л, Гармония в музыке XX века. М., 2004.
3. Катунян М., Понятие тональности в современном теоретическом музыкознании. В кн. Музыкальное искусство, общие вопросы теории и эстетики музыки. Ташкент,1982.
4. Катунян М., Эволюция понятия тональности и новые гармонические явления в советской музыке. Автореферат дисс. по искусствоведению на соиск. уч. ст. кандидата искусств. М., 1983.
5. Когоутек Ц., Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

რუსუდან თაბაგარი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასისტენტ პროფესორი

ა. შონბერგის ფანტაზია ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოს თანხლებით op.47 (ჟანრის განვითარების თავისებურებები)

ევროპულ პროფესიულ მუსიკაში ფანტაზიის ჟანრი[76] განვითარების ექვსსაუკუნოვან გზას ითვლის. ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე (XV ს.) ამ ტერმინით აღინიშნებოდა შესრულების პროცესი, რომელიც დაკავშირებული იყო კომპოზიტორისა და შემსრულებლის ფანტაზიურობა/იმპროვიზაციის უნართან. პირველად ტერმინი „ფანტაზია", როგორც ნაწარმოების ჟანრული დასახელება, ჩნდება 1520 წლის გერმანულ მანუსკრიპტებში, ხოლო 1536 წლიდან გამოიყენება გამოქვეყნებულ ტაბულატურებში.

ფანტაზია მიეკუთვნება იმ უძველეს ინსტრუმენტულ ჟანრთა რიცხვს, რომლებიც თავისუფალი იყო ცეკვისა და პოეტური სიტყვის პრინციპებისგან და თავიდანვე ეფუძნებოდა საკუთრივ მუსიკალურ კანონზომიერებებს. XVI საუკუნის ფანტაზიას ბევრი საერთო ჰქონდა იმ პერიოდის სხვა ინსტრუმენტულ ჟანრებთან – რიჩერკართან, ტოკატასთან, კანცონასთან, პრეამბულასთან, კაპრიჩიოსთან, ფუგასთან. ზემოხსენებულ ჟანრებს აერთიანებდა მუსიკალური აზრის ჩვენებისა და გაშლა-განვითარების ერთიანი – იმიტაციური და ვარიაციულ-იმპროვიზაციული – პრინციპები. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან სწორედ ამ პერიოდში ხდება ინსტრუმენტული ჟანრებისა და ფორმების ჩამოყალიბება, რაც თავდაპირველად იწვევდა მათ მსგავსებას მრავალი ასპექტით.

ფანტაზიის ჟანრის განვითარების უმაღლესი ეტაპი დაკავშირებულია XVII საუკუნის საორგანო მუსიკასთან. ამ საუკუნის დასაწყისიდან ფანტაზიები, როგორც წესი, იწერება ფუგირებული კომპოზიციის სახით (მაგალითად, ჯ.ფრესკობალდის ფანტაზიები ემსგავსება რიჩერკარს). ჟანრის განვითარებაში უდიდესი წვლილი შეაქვთ ბაროკოს ეპოქის კომპოზიტორებს: ი.სველინკს, ს.შაიდტს, ი.ფრობერგერს, ი.ს. ბახს, ფ.ე. ბახს და სხვ.

ი.ს. ბახის საორგანო და საკლავირო შემოქმედებაში ფანტაზია (სულ თხუთმეტი ფანტაზია) წარმოადგენს ყველაზე პათეტიკური და რომანტიკული საწყისების მქონე ჟანრს. მასთან ფანტაზიის ჟანრი, ისევე როგორც დ.ბუქსტეჰუდესა და გ.ფ. ტელემანის შემოქმედებაში, ან გაერთიანებულია ციკლში ფუგასთან, სადაც ამზადებს მას (საორგანო ფანტაზია და ფუგა g-moll), წარმოადგენს სიუიტისა (სიუიტა ვიოლინოსა და კლავირისათვის A-dur) და პარტიტის შესავალს (საკლავირო a-moll), ან – დამოუკიდებელ ნაწარმოებს (საორგანო ფანტაზია G-dur)[77].

კლასიციზმის ეპოქაში ფანტაზია დამოუკიდებელ ჰომოფონიურ ნაწარმოებად ყალიბდება. ვ.ა. მოცარტის აღელვებული და სწრაფვითი ხასიათის ფანტაზიებში (საკლავირო d-moll, c-moll) ჟანრის რომანტიკული ბუნება იჩენს თავს. ეს ჟანრი მოცემულია შესავალი პიესისფუნქციით, მაგრამ არა ფუგასთან, არამედ – სონატასთან (მაგალითად, ფანტაზია c-moll, K.V. 475) და თავისებურად აღადგენს ერთმანეთისგან განსხვავებული მონაკვეთების ცვალებადობის პრინციპს (საორგანო ფანტაზია f-moll, K.V. 608, A B A^1 C A^2 B^1 A^3, სადაც B – ფუგირებულია, C – ვარიაციები).

ვენის კლასიკური სკოლის დანარჩენმა წარმომადგენლებმა ფანტაზიის ჟანრი ასევე გაამდიდრეს სხვადასხვა თვისებებით. მაგალითად, ი. ჰაიდნმა იგი გამოიყენა კვარტეტის ჟანრში (op. 76, №6, II ნაწ.), ლ. ბეთჰოვენმა სონატისა და ფანტაზიის კავშირი „გაამყარა" op. 27 №13 და №14

---

[76] "Fantasie" – „წარმოსახვა", „წარმოდგენა", „ოცნება".

[77] ი.ს. ბახის შემოქმედებაში ფორმის ორგანიზების სიმკაცრე არ ეწინააღმდეგება ფანტაზიის ჟანრის განვითარების თავისუფალ პრინციპს. ფანტაზიები არ არის მოცემული ფუგირებული ფორმით, თუმცა თითოეულში გამოყენებულია კონტრაპუნქტის, იმიტაციის ტექნიკა. აქ ფანტაზია განიცდის მასშტაბურ ზრდას, რაც გარკვეულწილად რონდოსა და სონატური ფორმის ზეგავლენით ხდება. ბახის ფანტაზიებში მდიდრდება ტონალური გეგმა, მონაცვლეობს არიოზული და ინსტრუმენტულ-რეჩიტატიული თემატიზმი. კომპოზიტორის ფანტაზიები ხშირად სავსეა დიდი დიაპაზონის მქონე გამებითა და არპეჯიოებით, მდიდარი მოდულაციური გეგმებით, თუმცა, ამასთან ერთად, ჭარბობს ფორმისა და განვითარების უჩვეულო სიმკაცრე.

სონატების („Sonata quasi una Fantasia“) შექმნით. მან ფანტაზიაში გადმოსცა სიმფონიური განვითარების იდეა, ინსტრუმენტული კონცერტის ვირტუოზული ხასიათი, ორატორიის მონუმენტურობა.

ფანტაზიის ჟანრი მასშტაბურად თანდათანობით იზრდება და მსხვილი ფორმის მრავალნაწილიან კომპოზიციად ყალიბდება (ფ. შუბერტის, რ. შუმანის ფანტაზიები). XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან ამ ჟანრისთვის დამახასიათებელი ხდება შერევა თავისუფალ და შერეულ ფორმებთან (მათ შორის, პოემებთან, რაფსოდიებთან). ტერმინ „ფანტაზიით“ ასევე აღინიშნებოდა ვირტუოზული პიესების ჯგუფი, რომელიც ეფუძნებოდა თემას ან თემათა ჯგუფს პოპულარული მუსიკალური ქმნილებიდან (ხშირად, ოპერიდან)[78].

XX საუკუნეში ფანტაზიის ჟანრი კომპოზიტორებისთვის კვლავ დიდი ინტერესის სფეროს წარმოადგენს. წინა ეპოქებისგან განსხვავებით, იგი იშვიათად გვხვდება დამოუკიდებელი საკონცერტო ჟანრის სახით. უპირატესობა ენიჭება საანსამბლო ფანტაზიებს (ო. მესიანის ფანტაზია ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, მ.ტედესკოს ფანტაზია გიტარისა და ფორტეპიანოსათვის, ა.კოპლენდის ფანტაზია ფორტეპიანოსათვის, ა.შონბერგის ფანტაზია ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის და სხვ.).

ზოგ შემთხვევაში, ფანტაზიაში ჩნდება ნეოკლასიცისტური ტენდენციები, რაც საორგანო მუსიკაში ქორალების, ბახის თემების ან მისი მონოგრამის (BACH) გამოყენებაში ვლინდება (მ. რეგერის „ქორალური ფანტაზია“ ორგანისათვის, ფ.ბუზონის „კონტრაპუნქტული ფანტაზია“). იშვიათად, ფანტაზიაში გამოყენებულია ახალი საკომპოზიციო ტექნიკა – დოდეკაფონია (ა. შონბერგი, ფანტაზია ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის, op. 47), სონორისტიკა, ალეატორიკა (ს.სლონიმსკი, „კოლორისტული ფანტაზია“ ფორტეპიანოსათვის, კ. სეროცკის ფანტაზია ორგანისა და ორკესტრისთვის).

XX საუკუნის ფანტაზიის ჟანრში გამორჩეულ ადგილს იკავებს ა. შონბერგის ფანტაზია ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოს თანხლებით op. 47, რომელიც შეიქმნა 1949 წელს და წარმოადგენს კომპოზიტორის უკანასკნელ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებს. მისი პრემიერა[79] შედგა 1949 წლის სექტემბერში შონბერგის დაბადების 75 წლის იუბილეზე.

ცნობილია, რომ კომპოზიტორმა თავდაპირველად ვიოლინოს პარტია შექმნა, რომელსაც შემდეგ თანხლების სახით ფორტეპიანოს პარტია მიუწერა. ამის შესახებ თავად შონბერგი აღნიშნავდა ი. რუფერისადმი მიწერილ წერილში: „ნაწარმოები სოლო სავიოლინო პიესად რომ ქცეულიყო, თავდაპირველად შევქმენი ვიოლინოს მთლიანი პარტია, ხოლო შემდეგ დავუმატე ფორტეპიანოს თანხლება, როგორც დამატება, რათა იგი არ აღქმულიყო დუეტად“ (Власова, 2007:396). ვიოლინოს დომინირება ნაწარმოებში სხვადასხვა დონეზე ვლინდება, მათ შორის იმაშიც, რომ ნაწარმოებში გამოყენებული სერიულობა ვიოლინოს პარტიაში, ფორტეპიანოსგან განსხვავებით, მკაცრადაა დაცული.

ფანტაზიაში მოცემული სერიული ტექნიკის სპეციფიკაზე მკვლევრების აზრი განსხვავებულია. კერძოდ, ნაწარმოებში დოდეკაფონური სისტემის (12-ბგერიანი რიგები) გამოყენებაზე საუბრობს ლ. პოლანსკი (1985). ვფიქრობ, უფრო მართებულია ჯ. ლესტერის (2000) და ნ. ვლასოვას (2007) მოსაზრებები, რომლებიც შონბერგის ნაწარმოებში ყურადღებას ამახვილებენ როგორც დოდეკაფონური რიგის, ისე 6-ბგერიანი ჰექსაქორდების, ტროპების ტექნიკის სისტემაზე.

ფანტაზიაში სერიული რიგი, მართლაც, გაზრებულია ჰექსაქორდებად[80] (იხ. მაგალითი №1). აქედან, საწყისი სერიის ორი ჰექსაქორდი (ჰექსაქორდი და მისი ინვერსია) პირველივე ტაქტებშია მოცემული (იხ. მაგალითი №2). სერიის ინვერსია – I_6, რომელიც ასევე ჰექსაქორდებად იყოფა (პირველი ჰექსაქორდი – ვიოლინოს პარტიაში და მისი ინვერსია – ფორტეპიანოს პარტი-

---

[78] ეს ტრადიცია აღმოცენდა XVI საუკუნის „ფანტაზია-პაროდიიდან“, რომელიც აიგებოდა რომელიმე პოლიფონიურ ჟანრზე/მოდელზე და წარმოადგენდა მის ტრანსკრიფციას. საოპერო ფანტაზიაში კი იგი წარმოადგენს პოპურს, ვინაიდან აიგება სხვადასხვა თემებზე და არა მხოლოდ ერთ თემა-მოდელზე. XIX საუკუნის მრავალი ვირტუოზი პიანისტი წერდა ე.წ. „საოპერო ფანტაზიებს“ ფორტეპიანოსათვის (ს.ტალბერგი, ფ.ლისტი, ფ.ბუზონი).

[79] შეასრულა ადოლფ კოლდოფსკიმ, რომელიც იყო შონბერგის სიმებიანი ტრიოს op. 45 შემსრულებელი და სწორედ მას მიეძღვნა ფანტაზია.

[80] აღსანიშნავია, რომ ჰექსაქორდების მეთოდს კომპოზიტორი მიმართავს უფრო ადრე – საფორტეპიანო კონცერტში op. 42.

აში) ჩნდება მე-10 ტაქტიდან და გადიდებული სამხმოვანების სტრუქტურაზე აიგება. აღსანიშნავია, რომ ნაწარმოების ზოგიერთ მონაკვეთში ოთხივე ჰექსაქორდი ერთდროულადაა მოცემული.

საინტერესოა, თუ როგორ ანაწილებს სერიულ მოდიფიკაციებს შონბერგი კომპოზიციის ძირითად მონაკვეთებში. ცნობილია, რომ კომპოზიტორის ნაწარმოებების უმეტესობაში ფორმის ახალი მონაკვეთის დასაწყისი, როგორც წესი, ემთხვევა სერიის ახალი სიმაღლიდან გატარებას. ამ ხერხს შონბერგი მიმართავს ფანტაზიის Lento-ს მონაკვეთში (40-51 ტტ.). იგი მთლიანად აიგება სერიის ერთ ტრანსპოზიციაზე (I_{as}), ტარდება 12 ტაქტის განმავლობაში და შემოსაზღვრავს ამ მონაკვეთს ფორმის მომიჯნავე მონაკვეთებისგან.

გარდა ამისა, შონბერგის ნაწარმოებებში თემატური რეპრიზები, უპირატესად, სერიის საწყისი სახით დაბრუნებას ემთხვევა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ფანტაზიაში კომპოზიტორი არღვევს ამ პრინციპს: ბგერათსიმაღლებრივი რეპრიზა იწყება თემატურ რეპრიზამდე თერთმეტი ტაქტით ადრე (143-154 ტტ), რომელიც, რეალურად, კოდას წარმოადგენს. მსგავსი გადაწყვეტა შეიძლება აიხსნას ფანტაზიის ჟანრისთვის დამახასიათებელი თავისუფალი ფორმის გამოყენებით (Власова, 2007).

თუ შევადარებთ სერიული რიგების გატარების თავისებურებას ორივე საკრავში, დავინახავთ მათ ფუნქციურ დისბალანსს – კომპლემენტარულად გააზრებული ფორტეპიანოს პარტია ვიოლინოსთვის ერთგვარ ფონს წარმოადგენს; მასთან სერია არც ერთხელ ჟღერს ჰორიზონტალში, ლინეარულად, აკორდული სახით გატარებისას კი, თითქოსდა, „იკარგება“ სერიის ჟღერადობის ინდივიდუალურობა. სერიული რიგის ამ ტიპის ჰორიზონტალურ-ლინეარული განვითარება ნაკლებადაა დამახასიათებელი შონბერგის შემოქმედებისათვის, ამასთან, ვიოლინოს პარტიაში აჟღერებული ლინეარული სერიები კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს აღნიშნული საკრავის დომინირებას საანსამბლო დუეტში.

ფანტაზიის ფორმა არ ეფუძნება რომელიმე ტრადიციული კლასიკური ფორმის სქემას, რაც თავად ჟანრის მახასიათებელია. აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი მკვლევარი (მათ შორის, ნ.ვლასოვა) შონბერგის ნაწარმოებში ერთნაწილიანი პოემური კომპოზიციის ნიშნებზე მიუთითებს. მიუხედავად ამისა, ნაწარმოების თითოეული თემა საკმაოდ განვითარებული და დასრულებულია, ზოგადად კი, დომინირებს ექსპონირების პრინციპი და ნაკლებადაა მოცემული განვითარება-დამუშავება.

ფორმის თვალსაზრისით სახეზეა თავისუფალი განვითარების პრინციპი. იგი წარმოადგენს შერეული ფორმის ნიმუშს, სადაც ერთნაწილიანობა (პოემურობის ნიშნებით) შეთავსებულია სონატურ-სიმფონიურ ციკლთან. აქ გამოიყოფა ოთხი ძირითადი ნაწილი კოდით, რომლებიც, პირობითად, სონატურ-სიმფონიური ციკლის ნაწილებს შეესაბამება[81] (იხ. მაგალითი №3).

შონბერგის „ფანტაზია“ გამსჭვალულია ექსპრესიულობით. მასში ერთმანეთთან მონაცვლეობს განსხვავებული ხასიათის მონაკვეთები – საცეკვაო, ლირიკული, გროტესკული, იდუმალი. სწორედ მათი მონაცვლეობა ქმნის საშემსრულებლო იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას და ნაწარმოები, თითქოსდა, სპონტანურად, შესრულების პროცესშივე იქმნება.

ამგვარად, ფანტაზიის ჟანრი შონბერგის ნაწარმოებში არ კარგავს მისთვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს, რაც ვლინდება ფორმის თავისუფალ აღნაგობაში, თემატურად განსხვავებული მონაკვეთების მონაცვლეობაში. გარდა ამისა, ფანტაზიის ჟანრი კომპოზიტორთან სერიული ტექნიკით განპირობებული ახალი ჟღერადობითაა წარმოდგენილი. როგორც კვლევამ აჩვენა, სერიული ტექნიკისთვის დამახასიათებელი მაქსიმალური ორგანიზებულობა, რაციონალიზმი არ მოდის წინააღმდეგობაში ფანტაზიის ჟანრისთვის დამახასიათებელ თავისუფლებასთან.

საკმაოდ საინტერესოა თავად შონბერგის მოსაზრება ფანტაზიის ჟანრის შესახებ: „ჰარმონიის პრობლემებში“ მომყავს მაგალითი იმისა, რომ ყოველი შემცირებული სეპტაკორდი და გა-

---

[81] კერძოდ, Grave-ს მონაკვეთი (1-24 ტტ.) შეესაბამება სონატურ-სიმფონიური ციკლის შესავალს; Piu mosso-ს მონაკვეთი (25-39 ტტ.) – დრამატული ხასიათის I ნაწილს; Lento და Grazioso (40-84 ტტ.) – ლირიკულ-ფილოსოფიური ხასიათის II ნაწილს, რომელიც მიისწრაფვის დრამატიზებისა და ფსიქოლოგიზირებისკენ; Scherzando (85-134 ტტ.) წარმოადგენს სონატურ-სიმფონიური ციკლის III ნაწილს – სკერცოს; ხოლო Meno mosso-დან (135-153 ტტ.) მოცემულია ფინალური IV ნაწილი. კოდა (154-166 ტტ.) აბოლოებს და ინტონაციურად კრავს მთლიან ციკლს – იწყება შესავლის თემით, რომელსაც მოჰყვება I ნაწილის ინტონაციები.

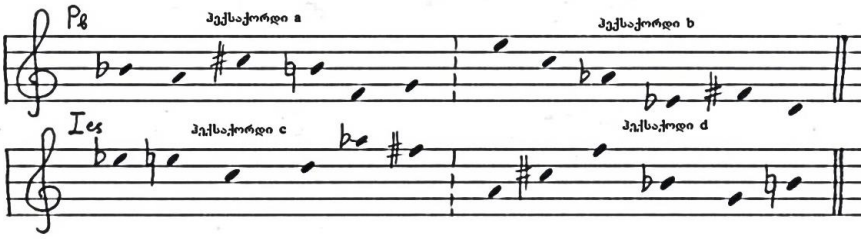
დიდებული სამხმოვანება შესაძლებელია მივაკუთვნოთ ყველა მაჟორულ ან მინორულ ტონალობას. შესაძლოა, ეს იყო ამოსავალი ი.ს. ბახისთვის, რომელიც თავის „ინტროდუქციებში“, განსაკუთრებით „ფანტაზიის“ სახელწოდების მქონე ნაწარმოებების ან ნაწილებისთვის, ირჩევს ისეთ ჰარმონიულ გეგმას, რომელიც მთლიანად ან ცალ-ცალკე, არც ისე ადვილად შეიძლება მივაკუთვნოთ კონკრეტულ ტონალობას. საინტერესოა, რომ ამ შემთხვევაში წინა ეპოქის ოსტატები იყენებენ ტერმინს „ფანტაზია“ და შეუცნობლად საუბრობენ ფანტაზიაზე, როგორც ლოგიკის დაპირისპირებაზე. იგი ხელს უწყობს ისეთი თავისუფლების გამოხატვას, რაც ჩვენს დროში დასაშვებია მხოლოდ ოცნებებში; გამოხატვის შესაძლებლობათა იმ ოცნებებში, რომელსაც აუდიტორია შეიძლება არც ითვალისწინებდეს; სადაც მონათესავე სულებს შეუძლიათ ისაუბრონ ინტუიციის ენაზე და ერთმანეთის ესმით მაშინაც კი, თუ ერთი საუბრობს წარმოსახვის – ფანტაზიის ენაზე“ (შონბერგი, 1975:274-275).

გამოყენებული ლიტერატურა:

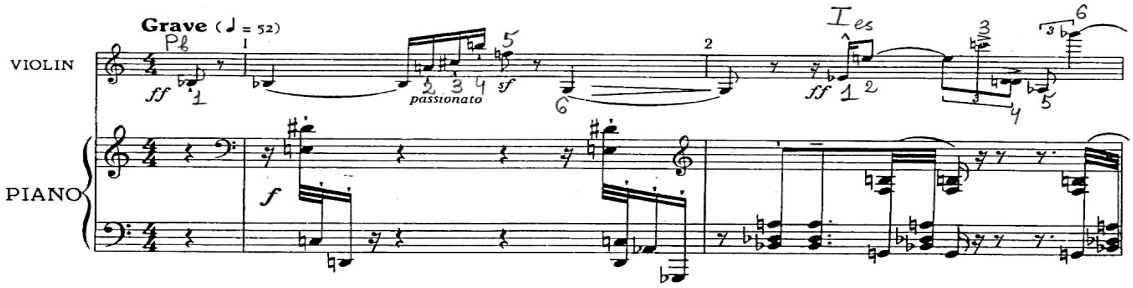
1. Field Christopher D.S., Helm Eugene, Drabkin William. Fantasie. (Stanlay Sadie, Editer) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980.
2. Lester J., Analysis and performance in Shoenberg's Phantasy, op. 47. Pianist, Scholar, Connoisseur – Esseys in honor of Jacob Lateiner. Edited by Bruce Brubacker, UK: Pendragon Press. 2000.
3. Polansky L., *History and the word: form and tonality in Shoenberg's Phantasy for violin with piano accompaniment.* Ex tempore/ A journal of compositional and theoretical research in music. Vol.III/1, April, 1985.
4. Schoenberg A., *Problems of Harmony*//Style and Idea. New York: St. Martins Press. 1975.
5. Власова Н. О., *Творчество Арнольда Шенберга*. Москва: ЛКИ. 2007.
6. Кюрегян Т. С., Фантазия. (Ю. Келдыш,Ред.) *Музыкальная Энциклопедия.* 1982.

დანართი:

მაგალითი №1



მაგალითი №2. 1-2 ტტ.:



მაგალითი №3. მუსიკალური ფორმის სქემა:

შეს.	**I ნაწილი** (დრამატული)	**II ნაწილი** (ნელი ნაწილი)	**III ნაწილი** (სკერცო)	**IV ნაწილი** (ფინალი)	Coda
Grave	Piu mosso	Lento - Grazioso	Scherzando	Mono mosso	
1-24	25-39	40-84	85-134	135-153	154-16

მაია ტაბლიაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

პოლიფონიური ქსოვილის ფორმირება ირაკლი ცინცაძის შემოქმედებაში

ზოგადად, მუსიკალური ქსოვილი არსებითი გამომსახველობითი მხარეა ნაწარმოებებში, და ბუნებრივია, აისახება კომპოზიტორთა აზროვნების თავისებურებებზე. საუკუნეების მანძილზე დამკვიდრებულ ფაქტურის სხვადასხვა ნაირსახეობათაგან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია პოლიფონიური ქსოვილი და მისი წარმოქმნის საკითხი. გავიხსენოთ ამ თვალსაზრისით გამორჩეული აღორძინების, ბაროკოსა და XX საუკუნის ეპოქები. პოლიფონიური ქსოვილი ხომ პოლიფონიური ხერხებისა და ტექნიკის, პოლიფონიური ფორმების საშუალებით გამოვლინდება (სკრებკოვა-ფილატოვა, 1985; ხოლოპოვი, 2006; არუთინოვი, 2010). ასეთი არაერთი ნიმუშია წარმოდგენილი სხვადასხვა თაობის ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. ამჯერად შევჩერდებით კომპოზიტორ ირაკლი ცინცაძის (1964) შემოქმედებაზე, თუ როგორ იქმნება და რა კომპოზიციურ-შინაარსობრივი დატვირთვა შეიძლება ქონდეს პოლიფონიურ ფაქტურას (არუთინოვი-ჯინჭარაძე, ტაბლიაშვილი, 2016).

თანამდროვე ქართველი კომპოზიტორის, ირაკლი ცინცაძის შემოქმედება საკმაოდ მრავაფეროვანია ჟანრული და რაოდენობრივი ასპექტებით. იგი სიმფონიებისა (10) და სხვადასხვა ინსტრუმენტებისათვის კონცერტების (მათ შორის, ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ჩელოს, ალტის, არფის, ფლეიტის, კლარნეტის), განსხვავებული შემადგენლობის კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებისა (საფორტეპიანო ტრიო, სასულე კვინტეტი, შერეული შემადგენლობის ფანტაზიის ჟანრის ნიმუშები) და სოლო თუ საანსამბლო (არფისთვის, ჩელესტისათვის, ჩასაბერების ანსამბლისათვის) მინიატიურული ციკლების, საფ-ნო სონატების, ასევე ბალეტებისა და კანტატების ავტორია (გაბედავა, 2013; კიკნაძე, 2006; კიკნაძე, 2008).

კონტრაპუნქტული თუ იმიტაციური მაგალითების სხვადასხვა გამოხატულება გვხვდება თითქმის ყველა ზემოხსენებულ ჟანრში, თუმცა ამ მხრივ ინტერესს იწვევს კომპოზიტორის კამერულ-ინსტრუმენტული („ფანტაზია“ ხის ჩასაბერი კვარტეტისა და ფ-ნოსთვის, სეპტეტი „კონტრასტები“, საფორტეპიანო ტრიო, სონატა ალტისა და ფ-ნოსთვის) და სიმფონიური (სიმფონიური პოემა/ქართულ ფოლკლორულ მასალაზე, ასევე თვით სიმფონიები) ჟანრის ნაწარმოებები. კერძოდ, გამოყენებულია ფუგატოს, მარტივი და ორმაგი კანონის, სასრული და უსასრულო კანონების, კანონური სეკვენციების, ორთემიანი ბასო-ოსტინატოსა და კონტრაპუნქტული დაშრევებების შემთხვევები (ტაბლიაშვილი, 2005; ტაბლიაშვილი, 2006).

მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიზების კონკრეტული ნიმუშების განხილვამდე, საინტერესოა გავიგოთ ზოგადად პოლიფონიისადმი დამოკიდებულება, დავიწყოთ შორიდან; ი.ცინცაძის მამის, კომპოზიტორ სულხან ცინცაძის შემოქმედება ერთ-ერთი გამორჩეულია პოლიფონიური სტილის თვალსაზრისით. როგორც ა.შავერზაშვილი აღნიშნავდა: „ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტი, ს.ცინცაძე ძლიერ გაიტაცა პოლიფონიამ, შეიცნო მისი სიძლიერე შემოქმედებით მუშაობაში, უნარი – აღჭურვოს ნაწარმოები ფორმით და თემატური მასალის განვითარების ხერხებით, რაც მის კონსტრუქციას სიმწყობრეს, სიმტკიცეს ანიჭებს. იგი ბევრ ფუგას წერდა; ამგვარი ტექნოლოგიური მუშაობა კომპოზიტორს თანსდევდა მთელი ცხოვრების მანძილზე, როგორც გზამკვლევი ნაწარმოების შექმნისათვის. მის შექმნამდე წერდა თემაზე ფუგებს, ინვენციებს, კანონებს, ყველა შესაძლო კონტრაპუნქტული ამოცანებით. მზა მასალას იგი ხშირად იყენებდა ნაწარმოებში. ამგვარი სამუშაოს შემდეგ გაცილებით ადვილი ხდებოდა შემოქმედებითი პროცესი“ (შავერზაშვილი, 1986:166).

საყურადღებოა, რომ ზემოხსენებული ტრადიციის ერთგვარ გაგრძელებასთან გვაქვს საქმე ი.ცინცაძის ქმნილებებში. აი რას აღნიშნავს იგი პოლიფონიის მდიდარი შესაძლებლობების მნიშვნელობაზე: „კომპოზიტორი მუსიკაში კონტრასტულობის მომხრეა, რადგან მიაჩნია, რომ კონტრასტული მუსიკა ყოველთვის უფრო მომგებიანია, კამერული იქნება ის, თუ სიმფონიური“ (გაბედავა, 2013:57); „ნაწარმოებებში პოლიფონიის, კერძოდ კი ფუგატოს გამოყენების ფაქტს რაც შეეხება, როდესაც იწერება მსხვილი ფორმის ნაწარმოებები და განვითარებაში ხდება შეფერხება, არ იცის კომპოზიტორმა თუ როგორ შეიძლება მერე განავითაროს, ამ დროს საუკეთე-

სო გამოსავალია ფუგის ჩართვა, თუმცა გადასვლა ფუგირებულ კომპოზიციებზე ერთდროულად მარცხსაც იწვევს და გამარჯვებასაც. თუ კი იგი ლოგიკურადაა ჩასმული კომპოზიციაში, მაშინ შეუძლია ნაწარმოები ძალიან მაღალ დონეზე აიყვანოს, თუ პირიქითაა, მის დაცემას გამოიწვევს. მე ნაწარმოებში პოლიფონიურობის მომხრე ვარ“ (გაბედავა, 2013:58).

როგორც აღინიშნა, პოლიფონიური თვალსაზრისით ინტერესს იწვევს კომპოზიტორ ი.ცინცაძის ანსამბლები და სიმფონიები. კერძოდ, გამოყენებულია ფუგატოს, მარტივი და ორმაგი კანონის, სასრული და უსასრულო კანონის, კანონური სეკვენციების, ორთემიანი ბასო-ოსტინატოს შემთხვევები. კამერული ანსამბლებიდან პოლიფონიური განვითარების იდეა და ხერხები ამგვარადაა წარმოდგენილი.

„ფანტაზიაში“ ხის ჩასაბერი კვარტეტისა და ფორტეპიანოსათვის (1992) გამოყენებულია 2 ფუგატო (ტ.ტ. 17-32 და ტ.ტ. 33-47), ვრცელი განშლადი კანონური სეკვენცია (ტ.122) და პირველი წყების უსასრულო კანონი (144). სეპტეტში („კონტრასტები“, 1998) მოცემულია ოთხხმიანი ფუგატო (ტ.ტ.48-58) და თავისუფალი ფუგატო-ოსტინატო (ტ.ტ. 59-66). საფორტეპიანო ტრიოში (1998) თავისუფალი სახის ორმაგი კანონია შებრუნებაში (ტ.36); სონატაში ალტისა და ფორტეპიანოსათვის კი ორთემიანი ბასო ოსტინატო და უსასრულო კანონი (ტ.20).

ტრიოში, სეპტეტში და სონატაში ალტისა და ფორტეპიანოსათვის წარმოდგენილია ერთიანი ინტონაციურ-ჰარმონიული და პოლიფონიური კომპლექსი ოსტინატოს და სიმეტრიულობის პრინციპის გამოვლენით.

საინტერესოა, რომ „ფანტაზია“ ორნაწილიან კონტრასტულ-შედგენილ ფორმას წარმოადგენს, პოლიფონიური ხერხებითა და პოლიფონიური ფორმებით. პირველი ნაწილის ექსპოზიციურ ზონაში მოცემული ორი თემა ფუგატოს სახით ექსპონირდება. მათ შორის, პირველი სკერცოზული, ცივი, „მჩხვლეტავი“ ჟღერადობის ბუნებისაა და იმიტირებულია დაღმავალი არქიტექტონიკით (ტ.17-32), ხოლო მეორე – თხრობითი, ლირიკულ-ექსპრესიული ხასიათისაა, ტეხილი არქიტექტონიკით იმიტირდება და, განსხვავებით პირველი თემისაგან, მის ფუგატოსებურ ჩვენებას მცირე განვითარება მოყვება (ტ.33-47).

პოლიფონიური საწყისი, თავისუფალ-იმიტაციური გადაძახილების სახით, პირველი ნაწილის დამუშავებით ეტაპზეც იჩენს თავს. პირველი თემის ძირითად მასალაზე აგებულ მოტორულ-ოსტინატურ ფონზე (ფორტეპიანო) დანაწევრებული მოტივების კვაზიიმიტაციები იშლება (ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტებთან), მათ შორის საცეკვაო ელემენტის შემოჭრით (პუნქტირული რიტმი, აქცენტების მონაცვლეობა).

ფანტაზიის ეს მონაკვეთი დინამიურად მზარდ რამდენიმე ეტაპს მოიცავს. განსაკუთრებით საინტერესო კი, პოლიფონიის ჭრილში, კულმინაციური ზონის მოსამზადებელი ეტაპია, რომელშიც წინა მონაკვეთიდან გაგრძელებულ აკორდულ ფონზე კანონურ სეკვენცია (ტ.122) იქმნება, ტერციული დუბლირებებით, ანუ მოცემულია ორი შრე-ხმა. ყურადსაღებია, რომ რისპოსტა სეკვენციურ მოძრაობას ახდენს პროპოსტის საწინააღმდეგო მიმართულებით. პროპოსტა კი მოძრაობს აღმავალი სეკუნდური სეკვენციური რგოლის შვიდჯერ გამეორებით, ოქტავის ფარგლებში, რაც ჩაკეტილ წრეს ქმნის. რისპოსტა იგივეს იმეორებს, თუმცა მიმართულების ინვერსიით. ანუ პროპოსტა-რისპოსტას შორის მანძილი რეგისტრულად ფართოვდება. ეს ყოველივე ფორტეპიანოს აკორდული შრის ოსტინატურ ფონზეა მოცემული, როგორც მკვეთრად გამჭოლი ფანფარა – ოსტინატური „perpetuum mobile“-ს დაპირისპირება. მონორიტმულობა სეკვენციას პოლიფონიურობის ეფექტს რამდენადმე აკარგვინებს. კანონური სეკვენციით კი კულმინაციის აპოთეოზი მიიღწევა.

სწორედ აქ, ნაცვლად მოსალოდნელი რეპრიზისა, მუსიკა „წყდება“, „გარდაისახება“ ახალ, ნელი ტემპის ნაწილში (ტ.144, Adagio), რომელიც აგებულია გურული ხალხური ინტონაციის თემაზე, პოლიფონიური განვითარებით. II ნაწილი კონტრასტულია I-თან მიმართებით. მოცემულია თავისუფალი იმიტაციები უსასრულო კანონში გადაზრდისკენ მისწრაფებით, თუმცა კონტრაპუნქტის გარეშე. ერთი ინტონაციური მასალის ტემბრული, პრიმა-ოქტავური იმიტაციები, ტერციული დუბლირებით შემდგომში, ამ ნაწილისთვის ძირეულ პრინციპს წარმოადგენს და მას დიალოგურ განვითარებას ანიჭებს.

ამგვარად, I ნაწილის დაძაბული, დრამატიზებული მუხტი, ენერგია, წყდება რა კულმინაციაზე, შემდგომ გადადის კონტრასტულ სამყაროში, ,,გაჩერებულ” დროში. მასში აისახება სა-

ცეკვაო-ქორალური სფერო, შეიგრძნობა დროის ერთგვარი ნიველირება, დინამიკისა და ფერების ცვლა, დიალოგი მუსიკის თანდათანობითი ქრობით, მილევით.

აღსანიშნავია, რომ ი.ცინცაძე პოლიფონიურ ფორმებს სიმფონიურ ჟანრშიც იყენებს. ძირითადად ესაა ფუგატო, რომელშიც შეხამებულია კანონური და ოსტინატური განვითარების პრინციპები. კომპოზიტორის კონტრასტულ-შედგენილ სიმფონიურ ნაწარმოებებში პოლიფონიური სურათი ასეთია. სიმფონიური პოემის (ქართულ ფოლკლორულ მასალაზე) ერთ-ერთი ეპიზოდი (ტ.ტ.164-209) წარმოადგენს ვრცელ ფუგირებულ მონაკვეთს ათხმიანი სეკვენციისა და უსასრულო კანონ-ოსტინატოს სახით. მასზე აგებული „მზე შინას“ მელოდია მთელტონიანი ბგერათრიგის აღმავალსეკუნდური თანმიმდევრული დაფენის პრინციპით, კულმინაციაზე აღწევს ხის ჩასაბერ საკრავთა ტემბრულ-რეგისტრულ და დინამიკურ კრეშჩენდოს. დიატონური წარმოშობის ხალხური ერთხმიანობა ქრომატული ტიპის კონტრაპუნქტულ დისონირებულ თანაჟღერადობებში გადაიზრდება.

პირველი სიმფონიის (II რედ.) შუა ეპიზოდი საცეკვაო, ენერგიული ხასიათისაა და აიგება სხვადასხვა პოლიფონიური ტექნიკის გამოყენებით. ხის ჩასაბერ საკრავთა ჯგუფში (ტ.68) თანმიმდევრულად ტარდება პირველი წყების უსასრულო კანონი, შემცირებული კვარტული ჰარმონიის კომპლექსის ფონზე. კანონური იმიტაციის სახით მიიღწევა პირველი კულმინაცია. განვითარების ვრცელი კულმინაციური ტალღა (ტ.92) კი თავდაპირველად იქმნება სიმებიანთა სტრეტული ხუთხმიანი უსასრულო კანონით, რომელიც გადაიზრდება კანონურ სეკვენციაში ახალი იმიტაციური მოტივების ჩართვით, ლითონის და ხის ჩასაბერ საკრავებში.

პოლიფონიის თვალსაზრისით ინტერესს წარმოადგენს მეორე სიმფონიის ფინალი. ნელ ტემპში, ექვსტაქტიანი თემა 16-ჯერ სრულად ტარდება. აქ ე.წ. ერთტონალური ფუგის, C dur, შემთხვევაა. მასში თითქმის არ არის ინტერმედიები. და თუ არის, ის კი არ მონაცვლეობს თემის გატარებებთან, არამედ კონტრაპუნქტულად უერთდება მას (ტ.231-25). კომპოზიციური პრინციპი ემყარება გამომსახველი საშუალებების (ფაქტურა, დინამიკა, ტემბრი, რეგისტრი) ინტენსივობის მაქსიმალურ ზრდასა და შემდგომ კლებას. ფუგა იწყება „ქვედა“ სიმებიანებიდან, ხის და ლითონის ჩასაბერი საკრავებისკენ, ტუტტის მიღწევით და შემდგომ თანმიმდევრული უკუმიმართული გაუჩინარებით.

მესამე სიმფონიის ერთ-ერთ ეპიზოდში (ტ.135-237) გამოყენებულია ვრცელი მრავალხმიანი ოსტინატო იმიტაციური გადაძახილებით, უსასრულო კანონსა და კანონურ სეკვენციებთან ერთობლივ. მეტად დაძაბული, დისონირებულად მძაფრი (ტრიტონი, ნონა) ჟღერადობის მარშისებური თემა, სხვადასხვა ტემბრული კონტრაპუნქტის სახით, უერთდება სტაკატოს შტრიხით მოცემულ, მოტორულ-ტოკატური ტიპის ასევე ოსტინატურ მოტივს. მთლიანობაში იქმნება ნაწარმოების გენერალური კულმინაცია, უეცრად წყნარი, მშვიდი და ნათელი კოდით.

ხალხური სიმღერის „ჟუჟუნა წვიმა“-ს დამუშავებაზე აგებული მეოთხე სიმფონია პოლიფონიის კუთხით წარმოადგენს ოსტინატური იმიტაციების დაშრევების (ტ.34-49, 60-67, 98-105) და უსასრულო კანონის (ტ.6-83) მაგალითებს. სიმფონიის II ნახევარში მატულობს ფაქტურულ-ტემბრული, დინამიკური ინტენსივობა და იქმნება დაძაბული, აკორდული დუბლირებებით, შრეებით, ოთხხმიანი სტრეტული უსასრულო კანონი. №3 სიმფონიის ანალოგიურად, ეს სიმფონიაც „ნაზად გაუჩინარდება“.

მეხუთე სიმფონიაში ჟანრულად განსხვავებული პოლიფონიური ფრაგმენტები გვხვდება; ესაა ქმედითი დინამიური, ფაქტურულ-ტემბრულად მზარდი განვითარების უსასრულო კანონი (ტ.20-49), ლირიკული კუნძულის სახით კანონური სეკვენცია (ტ.84) და სტატიკური ფუგატო-ოსტინატო (ტ.170). კომპოზიტორისათვის მეტად დამახასიათებელი პოლიფონიური ქსოვილის ფორმირების ხსენებული გზა ტექნოლოგიური მეთოდის სახით აქტიურადაა გაგრძელებული, უმეტესად სკერცოსებური ფუგატო-ოსტინატოს წარმოქმნით, მეშვიდე სიმფონიის სხვადასხვა მონაკვეთში (ტ.57, ტ.183), ასევე მერვე (ტ.58) და მეცხრე (ტ.29, უსასრულო კანონის ტექნიკით – ტ.81, ტ.120, ტ.257) სიმფონიების არაერთ ეპიზოდში.

მეათე სიმფონია დასარტყამებისა და სიმებიანი ორკესტრისათვის ინტერესს იწვევს როგორც იმიტაციური (სკერცოსებური, თემის პირდაპირ და შებრუნებულ ვარიანტის დიალოგურობაზე აგებული ფუგატო, ტ.93; გამჭვირვალე იმიტაციური დაშრევება/გადაძახილები, ტ.234) ფრაგმენტების თვალსაზრისით, ისე ტემბრულად დიფერენცირებული, ფერადოვანი შრეებისა

და ხაზების კონტრაპუნქტებით. სიმფონია კომპოზიტორისათვის ჩვეულ კონტრასტულ-შედგენილ ფორმას აყალიბებს.

მთლიანობაში, ი.ცინცაძის სიმფონიები წარმოადგენს არაციკლურ კონტრასტულ-შედგენილ კომპოზიციებს. სიმფონიებში უმეტესად წამყვანია ტემბრულ-ფაქტურულად, ტემპურად განხვავებული, კონტრასტული ნაწილები, მონაკვეთები. დომინირებს არა იმდენად თემატური განვითარება, დამუშავება, რამდენადაც მასალის, ფრაზების კალეიდოსკოპური ჩვენება პოლიფონიური ტექნიკის ფართო გამოყენებით.

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ირაკლი ცინცაძის ნაწარმოებებში პოლიფონიური განვითარების იდეა გამოხატულებას პოვებს როგორც ფორმის – ძირითადად ფუგატოს, ფუგატო-ოსტინატოს, ისე იმიტაციური თუ კონტრაპუნქტული ტექნიკის გამოყენებაში (კანონის, ასევე უსასრულო კანონისა და კანონური სეკვენციის, ოსტინატურობისა და ტემბრულად განსხვავებული თემატური კონტრაპუნქტების სახით). პოლიფონიური ქსოვილის ჩამოყალიბება ინიცირებულია როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის, ისე კომპოზიციის თავისუფალი გაშლა-განვითარების პროცესუალობით. ეს ყოველივე კი შეხამებულია ისეთ მხარეებთან, როგორიცაა მასშტაბურობა და კამერულობა, მასალის დამუშავებითობა და ვარიანტულობა, ტემბრულ-რეგისტრული ფერადოვნების განსაკუთრებული ხაზგასმა და ინსტრუმენტების ჯგუფური გააზრება, მათი დაპირისპირება და დიალოგი, ტემპისა და დინამიკის კონტრასტულობა, თემატიზმის სარკისებური სიმეტრიულობა; ამდენად, შინაარსობრივ გაჯერებულობას ერწყმის კონტრასტულ-შედგენილი, კალეიდოსკოპური, სიუიტური ბუნების კომპოზიციათა ლაკონური განვითარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., პოლიფონიის თეორია და ისტორია. თბილისი, 2010.
2. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონია ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. თბილისი, 2016.
3. გაბედავა თ., ირაკლი ცინცაძის მინიატიურების ციკლებისა და კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლების ზოგიერთი საკითხი. საბაკალავრო ნაშრომი. ხელმძღვ. დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე. თ.ს.კ., 2013.
4. კიკნაძე მ., ფუგირებული ფორმები ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიებში. საბაკალავრო ნაშრომი. ხელმძღვ. დ. არუთინოვი-ჯინჭარაძე. თ.ს.კ., 2006.
5. კიკნაძე მ., პოლიფონიური ფორმის, ფაქტურის და კონტრაპუნქტული ტექნიკის საკითხები ქართველ კომპოზიტორთა სიმფონიებში. სამაგისტრო ნაშრომი. ხელმძღვ. დ.არუთინოვი-ჯინჭარაძე. თ.ს.კ., 2008.
6. ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონიის როლი ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკაში. სადისერტაციო ნაშრომი. თ.ს.კ., თბილისი, 2005.
7. ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონიის შესახებ ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებში (ირაკლი ცინცაძე, ეკა ჭაბაშვილი, მაკა ვირსალაძე). // ჟურნ. კავკასიის მაცნე, №14, 2006.
8. Скребкова-Филатова М., Фактура в музыке. М., 1985.
9. Холопов Ю., Введение в музыкальную форму. М., 2006.
10. Шаверзашвили А., Очерки по полифонии грузинской музыки (рукопись). Т.Г.К. 1986.

ლეილა მარუაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

ფუგა მუსიკალური ხელოვნების ფარგლებს გარეთ

ასწლეულების მანძილზე ფუგა კომპოზიტორების, შემსრულებლების და მკვლევარების შემოქმედებითი ინტერესების ორბიტაში იმყოფება. უდავოდ, ეს განსაკუთრებული ფენომენია, რომელსაც სხვადასხვა სტილური მუსიკალური მიმართულებებში ტრანსპონირების და, რაოდენ გასაკვირი არ უნდა იყოს, – ხელოვნების სხვა სახეობებში – ფერწერაში, ლიტერატურაში, პოეზიაში, კინემატოგრაფში – ადაპტირების უნარი გააჩნია.[82]

XX საუკუნის ბოლოს შეინიშნა ტენდენცია ფუგის მოძიების მუსიკალური ხელოვნების ფარგლებს გარეთ. ეს პრობლემა აქტუალურად იკვლევა ხელოვნებათმცოდნეების, ლინგვისტების, კინომცოდნეების, ლიტერატურათმცოდნეების მიერ. და თუ ამ ტენდენციის ფარგლებში პროცესის დასაწყისში ფუგის ფუნქციონირება მკვლევრების მიერ ფიქსირდებოდა მეტაფორის სახით, ბოლო წლებში მეცნიერები ფუგისთვის დამახასიათებელი ფორმაქმნადი პრინციპების ადაპტაციას იკვლევენ. მკვლევრების პოზიციების მსგავსი გამიჯვნა თვით ფუგის ჟანრის ხელოვნების არამუსიკალურ სახეებში გამოყენების ორ ძირითად მიმართულებას უკავშირდება:

- მხატვრული სიმბოლოს ასახვის დონეზე
- იმანენტური მახასიათლებლების ასახვის დონეზე

მხატვრობაშიც ფუგის გამოყენებას ხსენებული ორი ტენდენცია ახასიათებს. ჩამოვთვლი პირველი ტენდენციის რამოდენიმე მაგალითს: მიკალოიუს ჩიურლენისის „ფუგა", ვასილი კანდინსკის „ფუგა", პაულ კლეეს „ფუგა წითელში", ფრანტიშეკ კუფკის „ამორფა. ფუგა", კონსტანტინე პოლაკოვის „თავი. ფუგა" და სხვა.

რაც შეეხება ფუგის იმანენტური თვისებების ასახვას ფერწერაში, ეს შესაძლებელია, თუ კი მხატვარი შესძლებს ფუგის უმთავრესი კონცეპტის – თემის ექვივალენტის გადმოცემას. შესაბამისად, ფერწერულ ნაწარმოებებში უნდა არსებობდეს და მეორდებოდეს მკაფიოდ გამოხატული მოტივი-სახე. მაგრამ, იგი უნდა მეორდებოდეს არა ზედმიწევნით, არამედ – ვარირებულად. მისი რეალიზაცია ხორციელდება სხვადასხვა კონტექსტში, სხვადასხვა მასშტაბებში, ფერებში, მდგომერეობაში. მართლაც, ფერწერული „ფუგების" ანალიზის დროს ყურადღებას იქცევს მათი ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურება: რაიმე განსაზღვრული ელემენტის, მოტივი-სახის გამეორება.

ფერწერაში ფუგის ჟანრის ყველაზე თვალსაჩინი მაგალითი ლიტველი კომპოზიტორის და მხატვრის მ. ჩურლიონისის შემოქმედებაში გვხვდება. ჩურლიონისი 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". თავისი შემოქმედების თაყვანისმცემლებს ჩურლიონისი ურჩევდა მისი ყველაზე პოპულარული ნაწარმოების „ფუგის" ბინარულ აღქმას – ყურით და თვალით. საინტერესოა, რომ ამ „სინთეტური" ჟანრის ნაწარმოებში ცნებები: რიტმი, პლასტიკა, არქიტექტონიკა ერთნაირად ესადაგება როგორც მათ მუსიკალურ, ასევე ვიზუალურ გამოსახულებას.

---

[82] მიზანშეწონილია იმ ახალი ტენდენციების მოკლე ხსენება, რომელიც უკავშირდება ფუგის თანამიმდევრულ გამოყენებას XX საუკუნეში განვითარებულ პოპულარულ მუსიკალურ მიმართულებებში. პირველ რიგში საგულისხმოა **ჯაზის** მუსიკალური ხელოვნების ჟანრები (ა. ტემპლტონი, პრელუდია და ფუგა სვინგის სტილში „ბახი მიდის ქალაქში'', ფრიდრიხ გულდას ფუგა ციკლიდან „Play Piano Play", ლეონარდ ბერნსტაინის ფუგა და სხვ.), **მიუზიკლი** (ლ. ბერნსტაინის „ვესტსაიდის ისტორია", ფ. ლესერის „ვაჟები და თოჯინები"), **როკი** (ქეით ემერსონის, გრეგ ფრაუენჰოფის, ჰანს იაკობის ფუგები), **პოპი** (მატოში კატოს ფუგა თემაზე „We Wish You a Merry Christmas", ჯოვანი დეტორის ფუგა „Bad Romance" და „Nirvana Fugato") და სხვ.

ჩურლიონისის „ფუგაში" კარგად ჩანს, რომ ეს იმიტაციური პოლიფონიის მაგალითია. ჩურლიონისის შემოქმედების მკვლევარის 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).

პაულ კლეეს „ფუგა წითელში" თემის როლში – დოქის მაგვარი ფიგურაა გამოსახული, რომელსაც ახასიათებს ძირითადი აზრობრივი, ექსპრესიული დატვირთვა, დაახლოებით ისეთივე, როგორც თემას ფუგაში. ამ მასალასთან ერთად ტილოზე ასახულია მეორეხარისხოვანი დატვირთვის მქონე ელემენტები და მათი დანიშნულება შეიძლება უტოლდებოდეს, მაგალითად, ფუგის ისეთ ელემენტებს, როგორიცაა დაპირისპირება, ინტერმედია. (ჩურლიონისთან ნაძვის ხეები და ადამიანის ფიგურები, კლეესთან – დოქები და კვადრატები).

სხვაგვარ ადაპტაციას განიცდის ფუგის კონცეპტი ვ. კანდინსკის შემოქმედებაში. ცნობილია, რომ კანდინსკი მუსიკის მოსმენისას „ხედავდა" მას და თვლიდა – თუ კი მუსიკას შეუძლია საუბარი სულთან ბგერების მეშვეობით, მაშინ ფერწერას შეუძლია იგივე – ფერების საშუალებით. ამიტომ, ნუ ვეძებთ კანდინსკის სურათზე „ფუგა" (1914 წ.) მუსიკალური თემის ექვივალენტის ასახვას. აქ სუფევს ფუგის კანდინსკისეული შეგრძნება, მხატვარი დარწმუნებული იყო მის „პოლიფონიურ ჟღერადობაში".

ბოლო წლებში გაჩნდა კიდევ ერთი, ახალი ტენდენცია – პოლიფონიურობის, როგორც შინაარსობრივი სტრუქტურის გამოკვლევა კინოხელოვნებაში. მე მოვიძიე ამ პრობლემატიკასადმი მიძღვნილი ორი სადისერტაციო ნაშრომი. პირველის ავტორი – ნისი სიუსეი განიხილავს ფუგის რეალიზაციის თავისებურებებს ისეთი დიდი რეჟისორების შემოქმედების ანალიზის საფუძველზე, როგორიცაა კუროსავა, ალენ რენე და ტარკოვსკი (Сюсей, 2006).

მეორე დისერტაცია მთლიანად ეძღვნება ალექსეი გერმანის სარეჟისორო მეთოდს (Вевер, 2006). ბოლო ნაშრომის ავტორი აგნესა ვევერი აღნიშნავს, რომ გერმანის ფილმების უმრავლესობა წარმოადგენს სამშრიან – ინფორმაციულ, ნარატიულ და რიტმულ-ვერტიკალურ სტრუქტურას, რომელიც აგებულია ფუგის კანონების დაცვით, რაც მოითხოვს მასალის განზოგადების უმაღლესს ხარისხს და რეჟისორის გამორჩეულ ტალანტზე და ფილოსოფიურ მსოფლმხედველობაზე მეტყველებს. როდესაც დისერტაციის ავტორი მსჯელობს გერმანის პოლიფონიურობის სპეციფიკაზე, იგი ქვეთავში „ხმოვანი პარტიტურის პოლიფონიურობა" წერს: „რეჟისორი ფილმის ერთიანი სივრცულ-დროითი ჟღერადობისკენ მიისწრაფვის: კადრები მდორედ გადადიან ერთიმეორეში, ნაკერები, როგორც წესი არ შეიმჩნევა. სწორედ ამას მოყვება ბგერათ-სივრცობრივი გადაწყვეტილება: სანამ კადრში იმყოფება ერთ-ერთი პერსონაჟი, მაყურებელს ესმის ის, რაც მის გარშემო ხდება, თითქოს და იგი იქ იმყოფება, კამერა კი – მისი თვალებია... ვინაიდან მაყურებელი ბგერის წყაროს ვერ ხედავს, ამ მოვლენას შეიძლება ჟრერადი კონტრაპუნქტი დავარქვათ" (Вевер, 2006:32).

მხატვრულ პრაქტიკაში მეტაფორის დონეზე ფუგის არამუსიკალური ხელოვნების დარგების შემოქმედების ნიმუშებთან გაიგივება ხშირია. მაგალითად, ლიტერატურაში ეს არის „ვერ-

ცხლის საუკუნის" ერთ-ერთი ყველაზე წარჩინებული პოეტის ვიაჩესლავ ივანოვის ლექსი „ფუგა", მატს ტრაატის პოეტური კრებული „სექტემბრის ფუგა", შონ ო'ფაოლეინის „ფუგა ჩოგბურთელთან ერთად", ალფრედ ბესტერის „ოთხნაწილიანი ფუგა" და ბევრი სხვა. ინტერესს იწვევს პაულ ცელანის „სიკვდილის ფუგა", სადაც თვით ლექსის კომპოზიცია ავტორის მიერ ჩაფიქრებულია ფუგირებული განვითარების პრინციპის მიხედვით (Тончук, 2016:7).

იმიტაცია, როგორც ფუგის ფუძემდებლური თვისება, ლიტერატურაში თავს იჩენს განზოგადების დონეზე. მაგალითად, როგორც ერთი და იგივე ისტორიის გადმოცემა სხვადასხვა პერსონაჟების ინტერპრეტაციით, ან – გმირების ფიქრებით გარკვეულ თემაზე. ასეთ შემთხვევაში ფუგის თემის როლს თავის თავზე იღებს რაიმე ფილოსოფიური, ზნეობრივი პრობლემა, რომლის გადაწყვეტას ცდილობენ გმირები. სწორედ ეს ქმნის მრავალხმიანი პოლიფონიური ქსოვილის შთაბეჭდილებას.

იმიტაციურიობა ლიტერატურულ ტექსტში შეიძლება იყოს გადმოცემული უშუალოდ პერსონაჟების ხმებით. სწორედ ასე განიხილავს ჯ. ჯოისის რომანის ერთ-ერთ თავს მწერლის შემოქმედების მკვლევარი შერონ კენედი და გამოყოფს სამ ძირითად ხმას – ავტორის, ბლუმის და მუსიკის. ხოლო ჰ. ჰესეს „ტრამალის მგელში" ლიტერატურათმცოდნე აიგივებს ხუთ გმირს ხუთ ხმასთან (ჰარი – ტრამალის მგელი – გერმინა – პაბლო – მოცარტი) და არქმევს რომანს „ფუგა ხუთი ხმისთვის" (Kennedy, 2007).

სულ ცოტა ხნის წინ (2017 წ.) გამოქვეყნებულ რუთ სკილბეკის წიგნში „Fugue in Literature", მეცნიერი რამოდენიმე თავს უძღვნის ფუგის ფორმის ადაპტაციას თომას დე ქუინის, მარსელ პრუსტის, ჯეიმზ ჯოისის, პოლ სელანის, სილვია პლატის ლიტერატურულ ნაწარმოებში (Skilbeck, 2017).[83]

მხატვრულ პრაქტიკაში მეტაფორის დონეზე ფუგის არამუსიკალური ხელოვნების დარგების შემოქმედების ნიმუშებთან გაიგივება ხშირია. მაგალითად, სიტყვა „პოლიფონია" მიზანმიმართულად გვხვდება ლიტერატურისმცოდნეების ტექსტებში, მ. ბახტინის „პოლიფონიური რომანის" იდეის წყალობით.[84] ბოლო წლებში პოლიფონიის ტერმინს და მისგან განუყოფელ ჟანრს – ფუგას ხშირად იყენებენ პოეზიის კვლევის დროსაც. მუსიკისმცოდნე ბ. კაცის უაღრესად საინტერესო წიგნში „რუსული პოეზიის გასაღები" მოყვანილია მთელი თავი, რომელიც რუსი პოეტების „პოლიფონიურ ილუზიებს" ეძღვნება (Кац, 1997:55-93). „ილუზიებს" შორის განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს: „მრავალხმიანობის ილუზია", რომელიც მუსიკალურ ტერმინს ფარული მრავალხმიანობა შეესატყვისება და ა. ახმატოვას, გ. ივანოვის პოეზიის მაგალითზე განიხილება; „ოსტინატური პოლიფონიური სტრუქტურების ილუზია" (საორგანო პუნქტი, cantus firmus, ოსტინატური ვარიაციები) – ა. ბლოკის და ვ. ბრიუსოვის პოეზიის მიხედვით; „იმიტაციის ილუზია" და ჩემი მოხსენების თემისთვის, პრობლემისთვის მეტად საყურადღებო თავი – „ფუგის ცდა" ბ. პასტერნაკის „ქარბუქის" ანალიზის მაგალითზე.

ფუტურისტი ფ. პლატოვის ლექსი „Prelude" გრაფიკულად წარმოდგენილია ორ გამარტივებულ სანოტო სისტემაზე და დაწერილია კონტრაპუნქტული ტექნიკის დაცვით. ასეთი ტიპის ლექსებს პოეტი „პეტა"-ს არქმევს (რუსული სიტყვიდან – „петь"), ხოლო „Prelude" ორხმიანი პეტას მაგალითად მოყავს.

ილუზიების ავტორი მართლზომიერად ამტკიცებს, რომ ამ ტერმინის გამოყენება ნაწილობრივ მეტაფორულ ხასიათს ატარებს, ვინაიდან პოლიფონია, უპირველეს ყოვლისა, რეალური მრავალხმიანობაა. ამიტომ სიტყვიერი ტექსტის რეალური მრავალხმიანობის ეფექტის მისაღწევად, საჭიროა ტრადიციების ჩარჩოების გადალახვა და ისეთი პოეტური ნაწარმოების შექმნა, რომელიც რამდენიმე მკითხველისთვის იქნება განკუთვნილი. ასეთი პოეტური ქმნილება, სათაურით „სიჩუმე", შეიქმნა 1973 წელს გ. აიგას მიერ. აი, როგორ გამოიყურება აიგას ნაწარმოები:

---

[83] სულ ბოლო ნიუსი – რამოდენიმე თვის წინ, საზღვარგარეთ ეკრანებზე გამოვიდა ანჟეი ვაიდას მოწაფის – აგნეშკა სმოჩინსკას ფილმი სახელწოდებით „ფუგა".

[84] პირველად პოლიფონიური რომანის კონცეპცია მ. ბახტინმა გამოიყენა თ. დოსტოევსკის შემოქმედებასთან მიმართებაში.

გენადი აიგა, „სიჩუმე”[85]
(ლექსი ორი ხმის ერთდროული კითხვისთვის)

—— ма-а.....----------
(а во сне те же самые
живы
глаза)
————..... а-ма

როგორც ვხედავთ, პოლიფონიური ეფექტის რეალური ორხმიანობის ჟღერადობის შესაქმნელად, აიგას ლექსს ორი მკითხველი ერთდროულად ასრულებს.

მიუხედავად ასეთი უდავოდ საინტერესო მცდელობებისა, როგორც ფუტურისტების, ასევე აიგას პოეზია მაინც მრავალხმიანობის ლექსოლოგიურ ილუზიებს უახლოვდება.

მხატვრულ-შინაარსობრივი კონტექსტებიდან გამომდინარე, სულ სხვა ფენომენს წარმოადგენს ე. ჭაბაშვილის ნაწარმოები „პოლიფონიური ლექსები”, კერძოდ კი ამ ნაწარმოების მე-6 ნაწილი – „ფუგა“, რომელშიც ჭაბაშვილი, რუსი ფუტურისტებისგან განსხვავებით, სულ სხვა გზას დაადგა.[86] „პოლიფონიური ლექსები” ნამდვილად არ აღიქმება როგორც მრავალხმიანობის ილუზია. მოსმენის პირველივე წუთიდან მსმენელი დარწმუნებულია, საქმე გვაქვს რეალურ მრავალხმიანობასთან. თუმცა, „პოლიფონიური ლექსების” კვლევისას იბადება ლოგიკური კითხვა – რასთან გვაქვს საქმე? ხელოვნების რა სახეობაა? ეს არის პოეტური მუსიკა, თუ მუსიკალური პოეზია? რთული დასადგენია, რომელი საწყისი ჭარბობს ჭაბაშვილის ფუგაში – პოეტური თუ მუსიკალური. გასათვალისწინებელია ისიც, რომპოეტური ტექსტი თვით ეკას ეკუთვნის.

ერთი მხრივ, ჭაბაშვილის კონცეფციაში სახეზეა მუსიკისგან მუსიკოსების ემანსიპაცია – სიმღერის ნაცვლად – კითხვა, მუსიკალური ბგერის ფენომენის უარყოფა. ამიტომ, კომპოზიტორი აქ მუსიკალურ მასალაზე, რომლისგან ტრადიციულად „შენდება“ ნებისმიერი მუსიკალური ქმნილება, უარს ამბობს, შლის ზღვარს მუსიკალურ და სამეტყველო ინტონაციას, ბგერას შორის და ამით თითქოსდა მუსიკალური ნაწარმოების საყრდენების დესტრუქტურირებას ახდენს. მაგრამ კვლევის შედეგად ვრწმუნდებით, რომ „პოლიფონიური ლექსები”, მიუხედავად პირველი შთაბეჭდილებისა, მაინც მუსიკითაა შთაგონებული, ვინაიდან რუსი ფუტურისტებისგან განსხვავებით, ჭაბაშვილი სულ სხვა გზას დაადგა.

თუ ფუტურისტები შეეცადნენ პოეტური ტექსტის უბრალოდ გამრავალხმიანებას ერთდროულად ორი მკითხველის შესრულების გზით, მუსიკოსი ეკა ჭაბაშვილიც თავის ნაწარმოებში იყენებს ოთხ მკითხველს, მაგრამ სრულიად ახალია პოეტურ მასალასთან ურთიერთობა – კომპოზიტორი სამეტყველო ინტონაციას წმინდა მუსიკალური ფუნქციის დატვირთვას ანიჭებს. ნაწარმოებში, სადაც არც ერთი მუსიკალური ბგერა არაა გამოყენებული, სუფთა სახის სამეტყველო ინტონაცია, ანუ Sprechstimme ფართე გაგებით, გაიაზრება როგორც მუსიკალური. პოეტ ჭაბაშვილს „ესმის“ ქართული პოეტური ტექსტის კეთილხმოვანება, მისთვის პოეტური სიტყვა მუსიკალური მოვლენის ადეკვატურია.

ტექსტის, სიტყვის, სამეტყველო ბგერის მიმართ დამოკიდებულება – მუსიკალური ფრაზის, მოტივის, მუსიკალური ბგერის მიმართ ჩვეული დამოკიდებულების იდენტურია. კომპოზიტორი ცდილობს ფონემა, როგორც პოეტური ტექსტის საფუძველი, თავისი მნიშვნელობით მუსიკალურ ბგერას გაუთანაბროს.

---

[85] აიგას ლექსის მაგალითი მოყვანილია ბ. კაცის წიგნში „რუსული პოეზიის მუსიკალური გასაღები“ (Кац, 1997:58).

[86] ჭაბაშვილის ფუგის ჟანრულ-სტილისტური ანალიზი იხ. სტატიის ავტორის წიგნის ბოლო თავში – „ფუგის ჟანრის განახლების გზები ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში” (მარუაშვილი, 2013:167-187).

ე. ჭაბაშვილი, „პოლიფონიური ლექსები”, ფუგის ექსპოზიცია.

I				
II				თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები **mf**
III		თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები **mf**	თრთთინებიავით ანც თვალებს სუდა ფიქრებად ათოვდა, ბასრი ბაგენი, ალუსილნი მთვარის ალერსში	თულემდნენ ლტოლვილი ბელურებიავით, დარიალს კი თერგი მოჰყვა ანკარა,
IV	თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები **mf**	თრთთინებიავით ანც თვალებს სუდა ფიქრებად ათოვდა,	ბასრი ბაგენი, ალუსილნი მთვარის ალერსში თულემდნენ ლტოლვილი ბელურებიავით	დარიალს კი თერგი მოჰყვა ანკარა, როგორც გულში ცხელი სისხლი ნაკადად

I	თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები **mf**	ნაზი თითები... ნაზი თითები...	ნაზი თითების სუდა <u>თრთოდა...</u>	თრთოდა... თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები **mf**
II	თრთთინებიავით ანც თვალებს სუდა ფიქრებად ათოვდა	ა... თოვ... და...	ბასრი ბაგენი, ალუსილნი მთვარის ალერსში	თულემდნენ ლტოლვილი ბელურებიავით
III	როგორც გულში ცხელი სისხლი ნაკადად...	ნაკადად... თულემდნენ... თულემდნენ...	დარიალს კი თერგი მოჰყვა ანკარა,	როგორც გულში ცხელი სისხლი ნაკადად
IV	ბასრი ბაგენი, ალუსილნი მთვარის ალერსში...	ალერსში...	თრთოდა ხელებზე ნაზი თითები ‖ **mf**	ნაზი თითების სუდა <u>თრთოდა...</u>

I	sustando ord. თა——— მ-ო-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	sustando ord -თე ——— მთვარის ალერსში...	-ლე ‖ ალუსილი ბაგენი	სე ‖
III	sustando ord --ბი ——— მთვარის ალერსში...	ბე ‖ ალუსილი ბაგენი	--ვით ‖
IV	თულემდნენ.	თულემდნენ.	თულემდნენ ლტოლვილი ბელურებიავით

მაგალითიდან კარგად ჩანს, რომ ფუგა – ოთხხმიანია (ოთხი მკითხველი-სოლისტი); არის თემა – პოეტური ტექსტის უცვლელი სტრიქონი; ექსპოზიციაში თემა ტარდება ოთხჯერ საფეხურებრივი აღმავლობის პრინციპით (ბანი, ტენორი, ალტი, სოპრანო); არის სტრიქონი, რომელიც დაპირისპირების როლს ასრულებს და ვინაიდან ექსპოზიციაში იგი უცვლელია – დაპირისპირებაც შეკავებულია; არის ინტერმედიები თავისი ტრადიციული ფუნქციური დატვირთვით. შუა, განვითარებად მონაკვეთში, არტიკულაციური ეფექტების როლი და საერთო დინამიკა იზრდება, სულ უფრო ხაზგასმულია არა სიტყვის, არამედ ბგერის მნიშვნელობა (ჟღერადობით, სონორულობით „ტკბობა”), აქვე პუანტილისტურ ტექნიკაზე აგებული ინტერმედია გვხვდება. რეპრიზაში თემა ტარდება სამჯერ, საერთო დინამიკა ნელ-ნელა იკლებს.

ფუგის ანალიზი გვარწმუნებს, რომ კომპოზიტორის მიერ ამ ჟანრის არჩევანი უდავოდ არა შემთხვევითი, არამედ გაბედული განზრახვის ცდა იყო. აგრძელებს რა უძველესი ჟანრის ტრადიციებს, „პოლიფონიური ლექსების” ავტორი ინარჩუნებს ფუგის ტრადიციული ფორმის ყველა ელემენტსა და მის ადგილმდებარეობას. თუმცა, აკადემიური მუსიკალური ფორმის კანონების შენარჩუნება და თვით „მუსიკის” არარსებობა – ძნელად წარმოსადგენი სინთეზია.

დასასრულს აღვნიშნავ, რომ მხატვრული პრაქტიკა, რომელიც მუსიკალური ხელოვნების ფარგლებს გარეთ იმყოფება, გვაძლევს საშუალებას ახლებურად დავინახოთ ფუგის ფენომენი, აღმოვაჩინოთ მასში ისეთი თვისებები, რომელიც უხილავი იყო ადრე. სწორედ ამ თვისებების არსებობა უზრუნველყოფს ფუგის მიგრაციის და ადაპტაციის შესაძლებლობას ხელოვნების არამუსიკალურ სახეებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მარუაშვილი ლ., პოლიფონია თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაში. ნარკვევები. თბილისი. 2013.
2. Kennedy Sheron L., Painting Music: Rhythm And Movement in Art. Sheldon Museum of Art, 2007
3. Skilbeck Ruth. Fugue in Literature. Borderstream Books. 2017.
4. Вевер А., Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссерский метод в творчестве Алексея Германа. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандадата искусствоведения Москва.,2006. http://www.dissercat.com/content/polifoniya-kak-mirooshchushchenie-i-individualnyi-rezhisserskii-metod-v-tvorchestve-alekseya№ixzz5Ynu1IKIm
5. Кац Б., Музыкальные ключи к русской поэзии. С-Петербург., 1997.
6. Ниси Сюсей. "Полифоничность как смыслообразующая структура в нарративном кино" Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандадата искусствоведения Москва., 2006. http://www.dissercat.com/content/polifoniya-kak-mirooshchushchenie-i-individualnyi-rezhisserskii-metod-v-tvorchestve-alekseya№ixzz5Ynud98h8
7. Тончук П., Фуга как универсальный художественный концепт (на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандадата искусствоведения. Новосибирск. 2016. http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/fuga-kak-universalnyj-hudozhestvennyj-koncept.html
8. Федотов В., Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. М.,1989.

ქეთევან ბოლაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

„სამყაროს ჰარმონიიდან" ჰარმონიამდე

ხელოვნების ისტორიაში, მხატვრული პარადიგმის შეცვლა, არც თუ ხშირი მოვლენაა. თანაც ისეთი რადიკალური, რომელმაც, საბოლოოდ, მთელი სააზროვნო სისტემის – კონცეფტუალური, ჟანრული, სტრუქტურული, ენობრივი მოდელებს ახლით შეცვლა გამოიწვია. ერთ-ერთი გამორჩეული ეპაქა, ამ თვალსაზრისით, იყო ბაროკო, მისი მუსიკა და თეორია მუსიკის შესახებ. ჩვენი ამ მოხსენების მიზანია მუსიკის თეორიაში მიმდინარე იმ პროცესების ჩვენება, რომელებიც, ერთი მხრივ, მემკვიდრეობით არიან მიღებული წარსულიდან, მეორე მხრივ – უშუალოდ გამომდინარეობენ იმდროინდელი მხატვრული პრაქტიკიდან და, რაც მეტად მნიშვნელოვანი და უჩვეულოა – წინ უსწრებენ ეპოქას. კვლევის მთავარ ობიექტად შერჩეულია ჰარმონია, ვინაიდან ბაროკოს ეპოქაში პირველად გახდა მნიშვნელოვანი ვიწრომუსიკალურად გააზრებული ეს სააზროვნო პრინციპი, რომელიც ახალი ჰომოფონიურ-ჰარმონიული სტილის ფორმირებას უკავშირდება. აქვე უნდა აღინიშნოს ჰარმონიის, როგორც სამყაროს მოწყობის გენერალური პრინციპის მნიშვნელობას, რომელიც ბაროკოს ეპოქამ მემკვიდრეობით მიიღო წინა ეპოქებიდან, მაგრამ ახალი რეალობიდან გამომდინარე, ვეღარ და აღარ განავითარა.

* * *

ბაროკოს ეპოქის მუსიკალური ხელოვნება და თეორიული ტრაქტატები მუსიკის შესახებ დიდი მრავალფეროვნებით ხასიათდება. მუსიკაშიც და თეორიაშიც გვხვდება, როგორც რენესანსიდან (და, ასევე, უფრო ადრინდელი ეპოქებიდან) მემკვიდრეობით მიღებული მეტაფიზიკური თეორიები, ისე პრაქტიკაზე დაფუძნებული ნაშრომები, ლექსიკონები, რომელთა მთავარი მიზანია არსებული კონკრეტული ცოდნის სისტემატიზაცია.

აღსანიშნავია, რომ პრაქტიკულ ცოდნაზე ორიენტაცია ბაროკოს ეპოქის მუსიკის თეორიის (და არა მხოლოდ) ერთ-ერთი მთავარი და წინამორბედი ეპოქებისგან განმასხვავებელი თვისებაა, მაგრამ, ამასთან, არაა უარყოფილი უძველესი დროიდან მომდინარე წარმოდგენები სამყაროზე და მუსიკაზე. კერძოდ, სხვადასხვა ავტორებთან ვითარდება ჯერ კიდევ პლატონის „თიმეუსში" (Timaeus) პირველად აღწერილი სამყაროს ჰარმონიის კონცეფცია, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა შუა საუკუნეებში (ბოეციუსი) და რენესანსის და ბაროკოს ეპოქების მიჯნაზე. ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს მარენ მერსენის და იოჰანეს კეპლერის მოღვაწეობა ამ სფეროში. ორივე მათგანი ჰარმონიას სამყაროს უნივერსალურ კანონად აცხადებდა და განიხილავდა მას მათემატიკის, ასტრონომიის და სხვა საბუნისმეტყველო მეცნიერებების ასპექტში.

ფრანგი მათემატიკოსი და ფიზიკოსი მარენ მერსენი (1588-1648) პირველია, ვინც შეისწავლა ბგერის ბუნება და მისი გავრცელების სიჩქარე, მუსიკალური საკრავები და მათი ბუნება, დაადგინა ჰარმონიის მათემატიკური საფუძვლები. ამ, პრაქტიკაზე ორიენტირებული ცოდნის, ანუ მომავალზე ორიენტირებული ახალი იდეების დამკვიდრებასთან ერთად, წინამორბედების მსგავსად, მერსენსაც მიაჩნდა, რომ სამყაროს ჰარმონია ღვთაებრივი საწყისის გარეგნული გამოხატულებაა და, შესაბამისად, მათემატიკა, რომელიც რიცხვთა შორის ურთიერთკავშირების დადგენის საშუალებას იძლება, ღვთაებრივი სამყაროს აღწერის საუკეთესო საშუალება.

ბგერის და ბგერითი სამყაროს ანალოგიური ხედვა ადრეული ბაროკოს სხვა მკვლევრების ნაშრომებში გვხვდება, რომელთაგან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გერმანელი მათემატიკოსი, ასტრონომი, ასტროლოგი, მექანიკოსი და ოპტიკოსი იოჰანეს კეპლერი (1571-1630) და მისი ხუთი წიგნისგან შემდგარი ტრაქტატი Harmonices Mundi (სამყაროს ჰარმონია, 1619). კეპლერის თეორიის ძირითადი თეზისი, ასევე, ჰარმონიის სამყაროს არსებობის უნივერსალურ კანონად გამოცხადებაში მდგომარეობს. ამის საფუძველზე კეპლერმა დაადგინა ჰარმონიული ინტერვალების: ოქტავა (2:1), დიდი სექსტა (5:3), პატარა სექსტა (8:5), წმინდა კვინტა (3:2), წმინდა კვარტა (4:3), დიდი ტერცია (5:4), პატარა ტერცია (6:5) და მათგან შედგენილი მაჟორული და მინორული ბგერათრიგების უშუალო კავშირი პლანეტების მოძრაობასთან. მან მუსიკა ამ ერთიანი

ჰარმონიის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნია და გრძნობადი ჰარმონია მარადიულ არქეტიპად აღიარა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მართალია, წინამორბედებისგან განსხვავებით, ტერმინს „სფეროთა ჰარმონია“ კეპლერი არა მხოლოდ მეტაფორულად, არამედ კონკრეტულ-მუსიკალურ ასპექტშიც განიხილავს, მისთვის ჰარმონია, მთლიანობაში, მაინც, ჯერ კიდევ, კოსმოსის კანონზომიერებს ემორჩილება. უფრო მეტიც, კეპლერმა, საკუთარ გაანგარიშებებზე დაყრდნობით დაადგინა, რომ პლანეტები წარმოქმნიან თავისებურ გუნდს, სადაც მარსი ტენორია, სატურნი და იუპიტერი – ბანი, მერკური – სოპრანო, ხოლო ვენერა და დედამიწა – ალტი.

ბაროკოს ეპოქის მუსიკის თეორიაზე საუბარი წარმოუდგენელია აფექტების თეორიაზე საუბრის გარეშე, რომელიც, მართალია, კონკრეტულად ჰარმონიის საკითხებს არ შეეხება, მაგრამ გერმანელი თეორეტიკოსის, აფექტების ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი მკვლევარის, ათანასიუს კირხერის ტრაქტატის Muzurgia universalis ბოლო, მეათე თავი მერსენის და კეპლერის თეორიების დიდი გავლენითაა დაწერილი.

ბგერის ჰარმონიკების და აფექტების გამოხატვის რიცხვითი ბუნების კვლევის საფუძველზე გერმანელმა კომპოზიტორმა, თეორეტიკოსმა, ორგანისტმა ანდრეას ვერკმაისტერმა (1645-1706) ჩამოაყალიბა მოძღვრება „კარგ ტემპერაციაზე“, ახალ მუსიკალურ წყობაზე, რომელიც მომავალში თანაბარტემპერირებულის საფუძველი გახდა. აფექტების თეორიასთან, უფრო ზუსტად მუსიკაში გარკვეული აფექტების გადმოცემასთან, რომელთა რაოდენობა სხვადასხვა ტრაქტატში სხვადასხვაა (3-დან 27-მდე), მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მუსიკალური ენის ცალკეული ელემენტები: კილო-ტონალობა, ინტერვალიკა, მეტრი, რიტმი, ტემპი, მუსიკალურ-რიტორიკული ფიგურები. მეტიც, ეფექტების თეორიის მიმდევრები, კომპოზიტორები და თეორეტიკოსები სხვადასხვა თანხმოვანებებს და ტონალობებს სხვადასხვა აფექტის გამოხატვის უნარს ანიჭებდნენ. კერძოდ, სიხარულის გადმოსაცემად გამოიყენებოდა: ლიდიური, მიქსოლიდიური ან ჰიპოიონიური კილოები, კონსონირებული თანხმოვანებები (იკრძალებოდა ყოველგვარი მოუმზადებელი დისონანსები, გადიდებული და შემცირებული ინტერვალები), სწაფი თანაბარი მოძრაობა, სამწილადი მეტრი. მუსიკალური ქსოვილის ამგვარ ორგანიზებას სიხარულის გამოსახატავად ვხვდებით, მაგალითად, ბახის მოტეტში Singet dem Hern, საშობაო ორატორიის დასაწყისში და სხვ. ხოლო მწუხარებას, კირხერის თანახმად, გადმოსცემდნენ მკვეთრი ინტერვალებით, მოუმზადებელი დისონანსებით, სექსტაკორდებით, ჰარმონიული ლოგიკის რღვევით და სხვ.

რაც შეეხება კილოურ ორგანიზებას, აქაც არსებობდა გარკვეული წესები.

ვენეციური სკოლის, კონკრეტულად ანდრეა გაბრიელის და ჯოვანი გაბრიელის ტრადიციის თანახმად, მწუხარების მატარებელი იყო ეოლიური კილო; იონიური და ლიდიური – სიხარულის; თავშეკავებული მხიარულებით ხასიათდებოდა მიქსოლიდიური და ა.შ. ამგვარი მიდგომა, მოგვიანებით, ფრანგმა კომპოზიტორმა მარკ-ანტუან შარპანტიემ (1643-1704) ტონალობებზეც გაავრცელა. მაგალითად, C-dur – მხიარული და მებრძოლი; c-moll – პირქუში და მწუხარე და ა.შ.

ტონალობების და აფექტების შესაბამისობის საკუთარი სისტემა შეიმუშავეს ნეაპოლის საკომპოზიტორო სკოლაში, სადაც გმირულ, ბრავურულ ხასიათს გადმოსცემდა D-dur, შურისძიებას – d-moll, ჩივილს – g-moll, პასტორალს – G-dur, ტრფიალს – A-dur, ხოლო დემონური სცენებისთვის საუკეთესოდ ითვლებოდა c-moll და fis-moll.

პირდაპირ კავშირებზე დისონანსებს, მუსიკალურ-რიტორიკულ ფიგურებს, რიტმს და აფექტებს შორის მიუთითებდა გერმანელი ფლეიტისტი, კომპოზიტორი და მუსიკის თეორეტიკოსი იოჰან იოახიმ კვანცი (1697-1773). მაგალითად: პუნქტირული რიტმი და ნელი ტემპი ერთად გამოხატავდა სერიოზულს, პათეტიკურს (ფრანგული უვერტიურები), მოკლე და დიდი გრძლიობების მონაცვლეობა – ამაღლებულს, დიდებულს და ა.შ.

აფექტების თეორიას, მისი ფართო გავრცელების მიუხედავად, ჰყავდა მოწინააღმდეგეებიც. მაგალითად, გამომსახველი ხერხების და გარკვეული ვნებების ზედმიწევნით გაიგივების წინააღმდეგი იყო იოჰან კუნაუ (1660-1722), საკმაოდ თავისუფალ ინტერპრეტაციას აძლევდა აფექტებს იოჰან დავიდ ჰაინიხენი (1683-1729).

მართალია, ამ მოხსენების მთავარი თემა არც აფექტების თეორიაა და არც მუსიკას და რიტორიკას შორის კავშირები, მაგრამ არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ იმდროინდელი მუსიკის თეორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, გერმანელი კომპოზიტორი, კაპელმაისტერი, მომღერალი, მუსიკის თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი, ლექსიკოგრაფი და დიპლომატი იოჰან მატე-

ზონი (1681-1764), რომელიც მუსიკალურ-თეორიულ ნაშრომებში იხილავდა მუსიკის ყველა ასპექტს. მატეზონის პირველი მნიშვნელოვანი ნაშრომია 1713 წელს დაწერილი „ახლად აღმოჩენილი ორკესტრი“ (Das neu-eröffnete Orchestra), რომლის მიზანი იყო ეჩვენებინა „გალანტური ადამიანისთვის, როგორ შეიძლება სრულყოფილების და კეთილშობილების მიღწევა მუსიკის მეშვეობით“ და ამის ახსნა მუსიკის კანონების, მუსიკის თეორიის და პრაქტიკის საფუძველზე. იგი აკრიტიკებს გაბატონებულ წესებს კვარტის გამოყენების შესახებ, სოლმიზაციის პრაქტიკას, ძველებურ კილოებს და უპირისპირებს მათ მაჟორს და მინორს. ამგვარად, მატეზონი ტრაქტატებში წარმოაჩენს მაჟორ-მინორული სისტემის და ჰომოფონიურ-ჰარმონიული წყობის უპირატესობას. აღსანიშნავია, რომ მატეზონი ერთ-ერთი პირველი თეორეტიკოსია, რომელიც აყალიბებს მელოდიის თეორიას „სრულყოფილ კაპელმაისტერში“ (Der vollkommene Capellmeister, 1739) და „მელოდიის მეცნიერების ბირთვში“ (Kern melodischer Wissenschafft, 1737). საყურადღებოა, რომ ამ ტრაქტატში მრავალფეროვანი მელოდიური განვითარების ნუმუშად მატეზონს მოჰყავს მაგალითები ბახის ნაწარმოებებიდან.

იოჰან მატეზონის თეორიულ ნაშრომებს შორის აღსანიშნავია „გენერალ-ბანის დიდი სახელმძღვანელო“ (Grosse General-Bass-Schule), რომლის მიზანია დახმარება გაუწიოს ორგანისტებს მოცემულ ბანზე იმპროვიზირების ხელოვნების სრულყოფაში, რაც იმდროინდელი ორგანისტებისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო, მათი უმეტესობის ყოველდღიური საქმიანობიდან გამომდინარე. წიგნში მოყვანილია 48 მაგალითი და ვრცელი კომენტარები მათი რეალიზების შესახებ. იმპროვიზაციის ხელოვნების სხვა ასპექტია წარმოდგენილი გენერალ-ბანის მცირე სახელმძღვანელოში (Kleine General-Bass-Schule), სადაც აქცენტირებულია აკომპანიატორის ხელოვნება და არა სოლისტის.

მატეზონის ტრაქტატები უნიკალური მნიშვნელობის დოკუმენტებია, რომლებიც საშუალებას იძლევა რამდენადმე სრული წარმოდგენა შევიქმნათ ბაროკოს ეპოქის, უპირველესად, გერმანულ საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო პრაქტიკაზე და იმ დროს გავრცელებულ თეორიებზე.

გენერალ-ბანის პრაქტიკის საკითხებს ამ პერიოდში ეხება მრავალი კომპოზიტორი, მათ შორის, ი.ს. ბახი, ფ. კუპერენი და სხვ., მაგრამ მათი ეს ტექსტები არა იმდენად თეორიული ტრაქტატებია, რამდენადაც რეკომენდაციები პრაქტიკოს-შემსრულებელს. ი.ს. ბახი წერს: „გენერალ-ბანი – მუსიკის სრულყოფილი ფუნდამენტია და ორივე ხელით იკვრება ისე, რომ მარცხენა უკრავს დაწერილ ბგერებს, ხოლო მარჯვენა მათ შესაბამის კონსონანსებს და დისონანსებს“ (Bach, 1738). კუპერენი კი „კლავესინზე დაკვრის ხელოვნების“ ბოლო თავში – „აკომპანემენტის ხელოვნება“ – მოკლედ განმარტავს აკორდების ბუნებას და მათი ურთიერთობების წესებს (Couperin, 1716).

ბაროკო მუსიკალურ აზროვნებაში პრინციპული გარდაქმნების ეპოქაა, რომელთაგან ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია მოდალობიდან ტონალობაზე, ხოლო მეორე – პოლიფონიური აზროვნებიდან ჰომფოიურზე გადასვლა. ორივე ეს რადიკალური, შეიძლება ითქვას რევოლუციური ცვლილება ჰარმონიის სფეროს ეხება, ჰარმონიის, როგორც მუსიკის თეორიის ერთ-ერთ ფუნდამენტურ ცნებას და არა ყოფიერების არსებობის, ასევე ფუნდამენტურ, მაგრამ მუსიკის პრაქტიკისგან შორს მყოფ ცნებასთან.

ჰარმონიის იმგვარი გააზრება, რომელიც უშუალოდაა დაკავშირებული აკორდის, კილოს ფუნქციონირებასთან ერთიან სისტემაში სწორედ გვიან ბაროკოში დამკვიდრდა და, როგორც საყოველთაოდაა ცნობილი, დიდი ფრანგი კომპოზიტორის, ორგანისტის და თეორეტიკოსის ჟან-ფილიპ რამოს სახელს უკავშირდება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რამო უნიკალური მოვლენაა მუსიკის თეორიის ისტორიაში, ვინაიდან ერთი ეპოქის ბატონობის დროს ჩამოაყალიბა ახლის სააზროვნო პრინციპები და მათი თეორიული დასაბუთება წარმოადგინა მრავალრიცხოვან ტრაქტატებში. ანუ, საფუძველი ჩაუყარა თეორიის ე.წ. კლასიკურ სკოლას უფრო ადრე, ვიდრე კლასიციზმი, როგორც მხატვრული მოვლენა, მიიღებდა სრულყოფილ სახეს.

რამოს მხატვრული აზროვნების ამგვარ ამბივალენტურობას მისი თანამედროვეებიც აღნიშნავდნენ. მაგალითად, დენი დიდრო, რომელიც, მართალია აღიარებდა, რომ რამოს ოპერები მნიშვნელოვან სიახლეებს შეიცავენ, მძაფრად აკრიტიკებდა მას. ფილოსოფიურ-სატირულ მოთხრობაში „რამოს ძმისწული“ დიდრო წერს: „რამომ, რომელმაც გაგვათავისუფლა საუკუნეზე მეტხანს გაბატონებული ლიულის ერთხმიანი მელოდიებისგან, შექმნა იმდენი ბუნდოვანი

ხილვა და აპოკალიფსური ჭეშმარიტება მუსიკის თეორიის სფეროდან, რომლებშიც ვერც თვითონ, და ვერც სხვა ვინმე გაერკვევა ოდესმე“ (Diderot). დიდროს საპირისპიროდ ვოლტერი მას „ჩვენს ორფევსს“ უწოდებდა და უაღრესად მაღალ შეფასებას აძლევდა.

განმანათლებლების მიერ რამოს ღვაწლის არაერთგვაროვანი შეფასების მიუხედავად, აშკარაა, რომ იგი თავისი დროის სულის მატარებელია: რამოს თეორიული კონცეფციის ფუნდამენტი იმდროინდელი ბუნებისმეყუველება და განმანათლებლობის ეპოქისთვის ტიპური რაციონალიზმი გახდა. XVII საუკუნის დიდი მეცნიერების – დეკარტი, კეპლერი, ნიუტონი – იდეებით და სამეცნიერო მიდგომებით შთაგონებული რამო, დარწმუნებული იყო, რომ მუსიკის კანონზომიერებების დასაბუთება შესაძლებელია აკუსტიკის ემპირიულად მიღებული მონაცემების საფუძველზე, რაციონალური პრინციპების გამოყენებით. რამოს მოძღვრება თანხმოვანებების სტრუქტურაზე და ტიპებზე, მათ ურთიერთკავშირზე დამყარებულია იმდროინდელი ფიზიკის (აკუსტიკის) მონაცემებზე, კერძოდ მარენ მერსენის და ჟოზეფ სოვერის კვლევებზე ბგერის და მისი ბუნების შესახებ.

მნიშვნელოვანია, რომ წინმორბედებისგან და, კიდევ უფრო, თანამედროვეებისგან განსხვავებით, რამო ჰარმონიას განიხილავს არა მხოლოდ აკომპანემენტის (გენერალ-ბანის) პოზიციებიდან, რაც ასევე გვხვდება მის ნაშრომებში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, როგორც კონკრეტულ-მუსიკალურ დისციპლინას და სხვდასვა ტრაქტატებში იკვლევს ჰარმონიასთან დაკავშირებულ შემდეგ საკითხებს: აკორდები და მათი შებრუნებები; ძირითადი (ფუნდამენტური) ბანი; ფუნქციონალური სისტემა; კადენციები; მაჟორის დასაბუთება.

როგორც განმანათლებლობის ხანის მოაზროვნე, რამო ორიენტირებულია მუსიკის „ბუნებრივი კანონების“ აღმოჩენაზე და მათ დასაბუთებაზე. კერძოდ, მისი ინტერესების ობიექტი არის ბგერა, მისი ფიზიკური ბუნება და მასში დამალული კანონზომიერებები. ამგვარად, რამოს თეორიის ძირითადი პრინციპები გამომდინარეობს მუსიკის მიმართ მეცნიერული მიდგომიდან და ბუნებრივ კანონებზე დაყრდნობიდან. რამო წერს: „რამდენადაც მუსიკა არის მეცნიერება ბგერის შესახებ, ბგერა მუსიკის, როგორც მეცნიერების შესწავლის ობიექტია“ და კიდევ: „მუსიკა, ადამიანთა უმეტესობისთვის მხოლოდ და მხოლოდ გასართობი ხელოვნებაა და მხოლოდ გემოვნებას შეუძლია შექმნას და განსაჯოს ნაწარმოები. ჩვენთვის კი ესაა მეცნიერება, რომელიც სმენას სიამოვნებას ანიჭებს და ავარჯიშებს გონებას“ (Рыжкин, Мазель, 1934:6).

ბოლოს უნდა აღინიშნოს, რომ ბაროკოს ეპოქის მუსიკა და მუსიკის თეორია უპრეცედენტო მრავალფეროვნებით და არაერთგვაროვნებით ხასიათება. თითქმის ორსაუკუნოვანი პერიოდის მანძილზე მუსიკის თეორიის ერთ-ერთი ფუნდამენტური ცნება – ჰარმონია, ბაროკოს ეპოქაში იმდენად მრავალფეროვნად და მრავალმხრივადაა გააზრებული, რისი მაგალითიც არც ერთ სხვა ეპოქაში არ გვხვდება. ანტიკური თეორიებიდან მემკვიდრეობით მიღებულ წარმოდგენებს „სამყაროს ჰარმონიაზე“ ეპოქის ბოლოს, XVIII საუკუნის დასაწყისში, განდევნის პრექტიკაზე ორიენტირებული თეორიები. მეტიც, ბაროკოს ეპოქის ბოლო სტადიაზე იბადება თეორია, რომელიც ახსნის ახალი, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი კლასიციზმის ძირითად სააზროვნო პრინციპებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Bach J. S., Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompagnement. 1738.
2. Couperin F., l'Art de toucher le clavecin. 1716.
3. Diderot D., (n.d.). Le neveu de Rameau. Retrieved from The Project Gutenberg: http://www.gutenberg.org/cache/epub/13862/pg13862-images.html
4. Рыжкин И., Мазель Л., Очерки по истории теоретического музыкознания (Vol. 1). Москва. 1934.

თამარ ჩხეიძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

ᲙᲘᲚᲝᲡ ᲒᲐᲜᲡᲐᲖᲦᲕᲠᲘᲡ ᲞᲠᲝᲑᲚᲔᲛᲐ ᲛᲝᲓᲐᲚᲣᲠ ᲡᲘᲡᲢᲔᲛᲐᲨᲘ (ᲥᲐᲠᲗᲣᲚᲘ ᲡᲐᲔᲙᲚᲔᲡᲘᲝ ᲡᲐᲒᲐᲚᲝᲑᲚᲔᲑᲘᲡ ᲛᲐᲒᲐᲚᲘᲗᲗᲖᲔ)

ქართული საგალობლის მოდალური ჰარმონიული სისტემა დიდი ინდივიდუალობით გამოირჩევა. ეს ინდივიდუალობა დაკავშირებულია საგალობლის მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილის ორგანიზების თავისებურებებთან, რაც **ხმათა ფაქტურული ფუნქციების დიფერენცირებაში** მჟღავნდება.

ჩვენს წინა კვლევებში ხაზგასმით აღვნიშნავდით, რომ ხმათა ასეთი კოორდინაციის საკითხი გადამწყვეტია საგალობლის მრავალხმიანობის ფორმირებაში და იგი გავლენას ახდენს ჰარმონიული კანონზომიერებების ჩამოყალიბებაზეც (ჩხეიძე, 2018: 447-458). **გასამრავალხმიანებელი მოდელის** – მთავარი ჰანგის ინტონაციური აგებულება და მისი ჰარმონიული შინაარსი განაპირობებენ ვერტიკალურად გააზრებული ჰარმონიული სისტემის თავისებურებებს.

ქართული საეკლესიო გალობის ჰარმონიული სისტემის შესწავლა ევროპული მოდალური სისტემის კონტექსტში, ასევე შუა საუკუნეებისა და აღორძინების მუსიკის ჰარმონიული სისტემების შესახებ კვლევების გათვალისწინებით, ახალ მიდგომებს საჭიროებს. სტატიაში შევეცდებით:

1. წარმოვაჩინოთ ის მიზეზები, რაც ქართული გალობის ჰარმონიული სისტემის თვითმყოფადობას განაპიროებებს. ამ მიზნით განვიხილავთ საგალობლის მიმართებას ქართული ხალხური მრავალხმიანობის კილოურ სისტემასთან, ასევე, დასავლეთ-ევროპულ და აღმოსავლურ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში ჩამოყალიბებული მოდალური სისტემის ანალოგებთან. ეს თეორიული საკითხები წარმოდგენილი იქნება თანამედროვე პრაქტიკაში არსებული მიდგომების კონტექსტში.

2. გამოვკვეთოთ ქართული საგალობლის ჰარმონიული სისტემის ის მახასიათებლები, რომლებიც მას შუა საუკუნეების საეკლესიო მუსიკის კილოური სისტემის კონტექსტში დაგვანახებს. ეს კი საშუალებას მოგვცემს მისი ანალიზის სწორი მეთოდოლოგია შევიმუშაოთ.

თანამედროვე ქართულ სამუსიკისმცოდნეო პრაქტიკაში საგალობლის ჰარმონიული ანალიზისას გვხვდება ორი განსხვავებული მიდგომა.

ანალიზის **ერთი – გავრცელებული მეთოდი** მისდევს ქართული ტრადიციული მუსიკის ჰარმონიული ანალიზის ფუძემდებლურ პრინციპებს[87], რაც გულისხმობს საგალობლის ანალიზისას დადგინდეს რომელ დიატონურ კილოს მიეკუთვნება იგი (მიქსოლიდიურს, დორიულს და ა.შ). როგორც წესი, საკადანსო ბრუნვებამდე ჰარმონიული პროცესების აღწერა რთულდება, რასაც ერთ სახელს – მოდალურ გაურკვევლობას არქმევენ და მხოლოდ კადენციურ ბრუნვებში ახდენენ ჰარმონიული საყრდენების განსაზღვრას.

მეორე მიდგომა, ემიჯნება ხსენებულს და კილოს განსაზღვრავს მხოლოდ მთავარი ჰანგის საფუძველზე, საგალობლის მრავალხმიანი სტრუქტურის გაუთვალისწინებლად. ძველბერძნული ტეტრაქორდული სისტემის ანალოგიის გამოყენებით ეს თეორია გვთავაზობს კილოს საფეხურებრივი აღნიშვნის შებრუნებულ მეთოდს.

ჩვენი აზრით, არც ერთი მათგანი არ არის სრულყოფილი და ბოლომდე მართებული. **პირველი** არ ითვალისწინებს საგალობლის ორგანიზების თავისებურებებს, მისი წყობის ტიპს და საგალობელს იგივე კრიტერიუმებით აანალიზებს როგორც ხალხურ სიმღერებს. ვფიქრობთ, კილოს მხოლოდ ამ სახით განსაზღვრა – რე ფრიგიული, დო მოქსოლიდიური და ა.შ. არასაკმარისი, სისტემის არარელევანტური და პრაქტიკას დაშორებულია.

მეორე მიდგომა კი, რომლის მიხედვითაც საგალობლის კილოურ ცენტრი მხოლოდ მთავარი ჰანგის მიხედვით დგინდება, არა თუ არ ითვალისწინებს მრავალხმიან კონტექსტს, საერთოდ უგულებელყოფს მრავალხმიანი ვერტიკალის აკუსტიკურ თავისებურებებს, თანხმოვანებაში საყრდენი ტონის აღქმის სპეციფიურობას (ერქვანიძე, 2015:173-185).

---

[87] ანალიზის მეთოდოლოგიას საფუძველი ჩაუყარა ცნობილმა ქართველმა კომპოზიტორმა, ფოლკლორისტმა დიმიტრი არაყიშვილმა (XIX-XX). შემდგომ იგი განავითარა მუსიკისმცოდნე შალვა ასლანიშვილმა (XX ს.). მომდევნო თაობის თითქმი ყველა მკვლევარი ანალიზისას უმთავრესად ამ პრინციპებს მიჰყვება.

მთავარი ჰანგის ერთხმიანი მოდელის კილოს გათვალისწინება მნიშვნელოვანია ანალიზის პროცესში, მაგრამ ამ ანალიზის შედეგები სწორად უნდა იყოს მიმართული საბოლოო დასკვნის გამოტანისკენ. კილო ერთხმიან მონოდიაში შედარებით მკაფიოა როგორც სტრუქტურულად, ისე თავისი ფორმაქმნადი როლით. მრავალხმიანობის კონტექსტში ჰანგის მოთავსებით **მდგომარეობა მკვეთრად იცვლება.** ჰანგის გამრავალხმიანების შემდეგ კნინდებიან და ფუნქციას კარგავენ კილოს მთავარი ფაქტორები (დამაბოლოებელი ტონი, ამბიტუსი, რეპერკუსა). ამ დროს ძირითადი ტონი – ფინალისი შეიძლება გადაიქცეს დაქვემდებარებულ ტონად და ვეღარ შეასრულოს კილოს დროებითი თუ დამაბოლოებელი საყრდენის როლი; მრავალხმიანობაში ამბიტუსი აუცილებლად შეიცვლება და ეს კრიტერიუმიც შეწყვეტს მოქმედებას; რაც მთავარია, **ცალფა მელოდიის** ნაცვლად ჟღერს **პოლიფონია,** მანამდე არარსებული ვერტიკალური თანხმოვანებებით. ეს ყოველივე აღწერილი მეთოდის სერიოზულ ნაკლოვანებაზე მიუთითებს.

მოდალურ მრავალხმიანობაში კილოს განსაზღვრის ალგორითმი შეუძლებელია იგივე დარჩეს, რაც ერთხმიანობაში. მიუხედვად ზედა ხმაში მოთავსებული ჰანგის მაორგანიზებელი ფუნქციისა, მრავალხმიანობაში იგი კილოს სტრუქტურას ვერ აყალიბებს, მუსიკალური ქსოვილის ზედა რეგისტრში, შრეში მდებარეობის გამო მისი მაორგანიზებელი როლი, კილოური ფუნქციის თვალსაზრისით, ფონურად გადაიქცევა. ამრიგად, ნათელია ერთხმიანი ჰანგის მრავალხმიან კონტექსტში გაანალიზების გარდაუვალობა.

ჩემი კვლევის ერთ-ერთ მეტად აქტუალურ ასპექტს წარმოადგენს საეკლესიო საგალობლისა და ხალხური სიმღერის ჰარმონიული სისტემების შედარება. საგალობლის მრავალხმიანი ქსოვილის ორგანიზების პრინციპი – მთავარ ჰანგზე მუდმივი ორიენტირება, გარკვეულ შეზღუდვებს უწესებს ჰარმონიული, ვერტიკალური ურთიერთობების განვითარების თავისუფლებას. ასეთ ლიმიტირებას, ბუნებრივია, ხალხურ სიმღერებში ადგილი არ აქვს. პირველადი დასკვნებით, მთავარ ჰანგზე ორიენტირებაში, ასევე მთავარი ჰანგისადმი გალობის პროფესიონალთა დამოკიდებულებაში (იგულისხმება ჰანგის უცვლელობაზე ზრუნვა და მისი გამძაფრებული დაცვა) დევს ის მიზეზი, რაც განაპირობებს კილოური ორგანიზების სპეციფიურობას ქართულ საგალობელში. აქედან გამომდინარე, რადგან მთავარი ჰანგი არის განმაპირობებელი ვერტიკალური ურთიერთობების განსხვავებული ფორმისა, უნდა ჩავუღრმავდეთ **სისტემის ამ ერთეულს.** ვფიქრობთ, რომ სწორედ მთავარი ჰანგის კილოური ორგანიზების პრინციპებში ძევს ის თავისებურება, რაც განასხვავებს ქართული საგალობლის მუსიკალურ სისტემას როგორც ქართული ხალხური, ისე სხვა ქრისტიანული ადგილობრივი ტრადიციებისაგან. ეს თავისებურებები ქმნიან წინაპირობებს ანალიზის განსხვავებული მიდგომებისა და ინტერპრეტაციისთვის.

ქართული საგალობელი მოდალურ მრავალხმიანობას განეკუთვნება. მაგრამ რადგან ეს მრავალხმიანობა მონოდიური მოდელის პოლიფონიური რეალიზაციის შედეგია, პირველ რიგში მისი კილოური საფუძვლები უნდა დადგინდეს. არავითარ შემთხვევაში ეს არ ნიშნავს მრავალხმიანი კონტექსტის გაუთვალისწინებლობას ჰარმონიული სისტემის შეფასებისას. ეს არის სისტემის არსში წვდომის ტექნიკური მეთოდი ანალიზის გზაზე. ასეთი პრაქტიკა არსებობს კიდეც სამუსიკისმცოდნეო მიდგომებში (Лыжов, 2003; Холопов, 2015).

ძველი მოდალური სისტემების ანალიზის დროს მნიშვნელოვანია ერთმანეთისგან განვასხვაოთ მედიავისტიკაში ცნობილი ორი ტიპის მოდალური სისტემა – **ფორმულებრივი** და **აბსტრაგირებულ-თეორიული**. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ ადრეული მოდალობის გადაუჭრელი პრობლემები საგალობლების ინტონაციური წყობის ანალიზს უკავშირდება. „მათი ანალიზისას პირველად პრაქტიკას დაშორებული კრიტერიუმების გამოყენებამ შეუძლებელი გახადა კილოს მელოდიური აღქმა და ფორმულებრივი მოდალობის არსში წვდომა“ – წერს მუსიკისმცოდნე ეფიმოვა (Ефимова, 1999).

ტრადიციული სამუსიკისმცოდნეო მიდგომით, ფორმულებრივი აზროვნება აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ და არაქრისტიანულ ტრადიციებში ცოცხლობს, ხოლო აბსტრაგირებულ-თეორიული სისტემის ნათელ გამოხატულებას წარმოადგენს დასავლეთ-ევროპული გრიგორისეული გალობა. თუმცა, როგორც ირკვევა, ჩვენთვის ცნობილი ეს სამეცნიერო წარმოდგენები დასავლეთის ეკლესიის რეპერტუარის ე.წ. გრიგორისეული გალობის კილოურ კლასიფიკაციაზე და კილოს რვა ბგერათრიგზე ეკუთვნის არა VI-VII, არამედ XI საუკუნეს[88].

---

[88] დასახელება „გრიგორისეული ქორალი“ საეკლესიო რეპერტუარმა შეიძინა გავლენიანი პაპის სახელის გამო

ევროპული კულტურისა და მეცნიერებისათვის უმნიშვნელოვანი პერიოდია VIII-X საუკუნეები. ეს არის ევოლუციის ის ეტაპი, რომელსაც უკავშირებენ გრიგორისეული რეპერტუარისა და ნორმატიული ფსალმოდირების თეორიის გაჩენას. ეს იყო პრაქტიკული გამოცდილების „მეცნიერული“ განზოგადების ხანა. ამ დროს განხორციელებული ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება დაკავშირებულია ზეპირიდან წერით ტრადიციაზე გადასვლასთან.

გრიგორისეული კილოური სისტემის პარამეტრების ჩამოყალიბებამდე კილოს არსი მდგომარეობდა **ფორმულებისა და საქცევების თანმიმდევრობაში**, სადაც ფინალისს სრულებითაც არ ჰქონდა განმსაზღვრელი მნიშვნელობა. დამწერლობამდე ეპოქამდე, როდესაც ერთადერთი სისტემატიზატორი სმენა იყო, არა რეპერკუსა-ფინალისი-ამბიტუსის კონსტრუქცია, არამედ **მნემონური ფორმულები წარმოადგენდნენ მელოდიური კილოს მთავარ არსს**. მთავარი კილოური კატეგორიების (როგორიცაა ფინალისისა და რეპერკუსა) დამოკიდებულების და კოორდინაციის პრობლემები, რომელიც ჩვეულებრივ ასოცირდება შუა საუკუნეების კილოურ სისტემასთან, IX-X საუკუნეების ტრაქტატებში **მხოლოდ ნახსენებია**. თავის ნამდვილ რეალიზაციას ისინი დამწერლობის პირობებში ჰპოვებენ, რაც შეცვლის კიდეც მუსიკალური მასალის რეალიზების პრაქტიკას[89].

ამრიგად, ევროპული მოდალური სწავლების ჩამოყალიბების პროცესში მოხდა სერიოზული ტრანსფორმაცია; რთული გზის გავლა – მოდალობის მელოდიური კილოს ფორმულებრივი აღქმიდან – ბგერათრიგის სტრუქტურის სახით გაცნობიერებამდე.

საინტერესოა, მოდალობის ტრანსფორმაციის როგორი გზა გაიარა „ცოცხალი“ **ფორმულებრივი პირველსახიდან** სხვადასხვა სახის და ხარისხის **თეორიულ აბსტრაგირებამდე** ადრექრისტიანული სამგალობლო ტრადიციის სხვადასხვა ლოკალურ განშტოებაში? მათ შორის საქართველოში? მოხდა კი, აქაც ფორმულებრივი მელოდიური კილოს გადააზრება? მისი ფორმულებრივი აღქმიდან, კილოს ბგერათრიგის სტრუქტურის სახით გაცნობიერებამდე? რისი შედეგიც სხვა ტრადიციებში ჩანს ძველი მოდალურ მიქსოდიატონიკაში (გრიგორისეული გალობის რვა კილო რეპერკუსა-ფინალისისა და ამბიტუსის ტრიადით, დასიური ბგერათრიგი, ბიზანტიური „სრული სისტემა“ – ტეტრაქორდული სისტემა, სლავური ობიხოდური ბგერათრიგი და ა.შ.).

თუ დასავლეთის პრაქტიკაში XI საუკუნეში ყალიბდება საბოლოოდ გრიგორისეული კილოების სისტემა, რუსულ ტრადიციაში მხოლოდ XVII საუკუნეში ეყრება საფუძველი ობიხოდური კილოების თეორიას[90]. თუ დავაკვირდებით, სხვადასხვა ადგილობრივ ქრისტიანულ სამუსიკო პრაქტიკაში, სადაც კილოური სისტემის ბგერათრიგში აბსტრაგირება განხორციელდა, ყველა **მონოდიურ ტრადიციას** ეფუძნებოდა. ამ ტრადიციებში სამუსიკო დამწერლობის განვითარების კვალდაკვალ იქმნება კილოს თეორიული განზოგადების ამსახველი ტრაქტატები. შუაბიზანტიურ ნოტაციაში (XII-XIV სს.) უკვე ჩამოყალიბებულია ნევმების განლაგების არასილაბური პრინციპი, სადაც ნიშანი ინტერვალურ მოძრაობას ასახავს და აღარ წარმოადგენს **მნემონურ ფორმულას.** ამრიგად, დამწერლობის სისტემაში აირეკლება ლიტურგიკული პრაქტიკა – არა ფორმულებზე, არამედ ჰანგის შემადგენელ ტონებზე აქცენტირება! იგივე პროცესებს აქვს ადგილი რუსულ ტრადიციაშიც, სადაც ნევმირებული ძეგლები შემორჩენილია XII საუკუნიდან. ამ დროს (ნევმური ნოტაციის შუაბიზანტიურ პერიოდში) ბიზიანტიაში უკვე არსებობდა საგალობო ნიშანთა მზა სრულყოფილი სისტემა და იგი ასეთივე სახით გადავიდა რუსულში (ონიანი, 2018:67-82).

ქართულ ტრადიციაში კი, ნევმურმა დამწერლობამ **ნიშნების სილაბური განთავსების თავისებურება** შეინარჩუნა თავისი განვითარების ყველა ეტაპზე. რაც ადასტურებს ფორმულებრივი აზროვნების სიცოცხლისუნარიანობას გვიან XVII-XIX საუკუნეებშიც.

როგორ აღვნიშნეთ, დასავლურსა და აღმოსავლეთ საქრისტიანოში საეკლესიო მუსიკის შესა-

---

(540-604), პაპი გრიგორის მოღვაწეობიდან გაცილებით გვიან, XI ს-ის მიწურულს. კაროლინგური პერიოდის საეკლესიო მუსიკის რეფორმატორებმა პაპის სახელის ავტორიტეტი გამოიყენეს. ამ დროს განხორციელებული ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება დაკავშირებულია ზეპირიდან წერით ტრადიციაზე გადასვლასთან.

[89] რეპერტუარის გადატანა ბგერათრიგებით მოწესრიგებულ სიბრტყეში შუა საუკუნეების თეორეტიკოსებს საშუალება მისცა მოახდინათ რედაქტირება თეორიული წესების შესაბამისად. მათი მცდელობა, ერთმანეთთან ორი ეპოქის (ანტიკური საბერძნეთისა და შუა საუკუნეების ეპოქების) თეორიული შეხედულებების მორიგებისა დაგვირგვინდა გრიგორისეული კილოური სისტემის ჩამოყალიბებით.

[90] ობიხოდური კილოები, როგორც სისტემის მოდალური ტიპი ეფუძნება ბგერათრიგს. და სისტემის ცენტრალური ელემენტი თავის მხრივ ამყღავნებს მკაფიო კავშირს ორ დიდ მოდალურ სისტემასთან (ძველბერძნულ (და რომაელთა გავლით ბიზანტიურთან) და დასავლეთ-ლათინურთან (რვასაფეხურიან მიქსოდიატონიკურ „საეკლესიო ბგერათრიგებთან“, რომლებიც არსებობდა თითქმის „მკაცრი სტილის“ პოლიფონიამდე).

ხებ შემუშავებული თეორიები მონოდიური ჰანგის პირობებში ფუნქციონირებს. ბგერათრიგების თეორიამ და მრავალხმიანობასთან მისმა „მორიგების“ ისტორიამ აჩვენა, რომ ჰორიზონტალური კავშირების რაციონალურად ორგანიზებულ სისტემა, ვერტიკალური განზომილებების ჩართვის პირობებში ვეღარ ფუნქციონირებს. ამიტომ, ქართული საგალობლის მრავალხმიანი ფუნქციონირების წიაღში მუსიკალური პრაქტიკის აბსტრაგირება ტეტრაქორდულ, ტრიქორდულ, სხვა პოლიქორდულ სისტემაში არ უნდა მომხდარიყო, განსხვავებით სხვა ტრადიციებისაგან, სადაც მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებას წინ უძღოდა მელოდიური ფორმულების ფუნქციონალურ მნიშვნელობის თანდათანობითი ცვლა განზოგადებული მოდუსი-ბგერათრიგის ფორმით. ქართულ ტრადიციაში მსგავს მოვლენას ადგილი ვერ ექნებოდა, რადგან იგი იმთავითვე გამრავალხმიანდა, ყოველ შემთხვევაში XI საუკუნეში მისი არსებობა უტყუარია იოანე პეტრიწის ცნობილი თხზულებიდან.

მეცნიერები ცდილობენ დაადგინონ ლიტურგიკული პრაქტიკის ტრანსფორმაციის ობიექტური მიზეზები, რამაც შეცვალა შუა საუკუნეებში ეპოქის კილოური შემეცნება და შექმნა თავისი თეორიული კონცეფცია ფრანკთა ტრადიციაში. ისინი პასუხს დამწერლობის განვითარებაში ხედავენ (Ефимова, 2002). დამწერლობის განვითარებასთან ერთად ფორმულების გამოყენების აუცილებლობა მეორე პლანზე გადადის. ქართული ნევმური დამწერლობის სისტემის თავისებურებები კი საწინააღმდეგო ტენდენციას ავლენენ. ქართულ ტრადიციაში გვიანი პერიოდის ნევმური დამწერლობაც იგივე პრინციპებს ეფუძნება, რაც შუა საუკუნეებისა, რაც მეტყველებს ფორმულებრივი-მოდალობის სიცოცხლისუნარინობას ამ პერიოდშიც.

ამრიგად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში არ მომხდარა ჰანგების „დარედაქტირება“ გარკვეული თეორიის მიხედვით, რასაც ადგილი ჰქონდა სხვა ტრადიციებში. საგალობელთა ანალიზისას ჩანს, რომ ფორმულებრივი კულტურის პირობებში დაბადებულ ჰანგებს **არ შეუცვლიათ თავისი მელოდიური კოდი.** ეს კოდი, გადმოცემული ზეპირსიტყვიერების ეპოქიდან, ეჭვგარეშეა შემონახულია ჰანგების ინტონაციურ მეხსიერებაში. მთავარია მათი გამოვლენის სწორი გასაღები მოიძებნოს.

ამრიგად, ქართულ გალობასთან მიმართებით ანალიზის პირველი ეტაპზე უნდა განხორციელდეს მთქმელის პარტიაში მოცემული ჰანგის გამოყოფა და მისი როგორც ავტონომიური კილოური სტურუქტურის ანალიზი. შემდეგ კი მისი მთელთან ერთად, დანარჩენ ხმებთან შეერთებით, მოდალურ-ჰარმონიული კილოს ფარგლებში უნდა მოხდეს კანტუს ფირმუსის კონსტრუქციული, თუ კოლორისტულ-ფერადოვანი როლის განხილვა.

და ბოლოს, იმისთვის, რომ საგალობლის კილოური ნორმები წარმოჩინდეს, საჭიროა ღრმა, კომპლექსური მიდგომები, რაც მოიცავს მასალის ერთიან ანალიზს, ჩვენი დროის თეორიული მეცნიერების მონაცემების, პალეოგრაფიული მონაცემების და სხვა ირიბი მტკიცებულებების გათვალისწინებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ერქვანიძე მ., ქართული მუსიკის ბგერათწყობა. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის VII საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები. რედაქტორები: რ.წურწუმია და ი.ჟორდანია. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. 2015.
2. ონიანიე., ქართული ნევმური სისტემის წარმომავლობის საკითხისათვის. კრებულში: კვლევები ქართული საეკლესიო გალობის შესახებ. ვარშავა. 2018. PWN.
3. ჩხეიძე თ., ხმათა ფუნქციები და მათი როლი ქართული საეკლესიო საგალობლების მრავალხმიანობის ფორმირებაში, კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის VIII საერთაშორისო სიმპოზიუმი, 26-30 სექტემბერი, 2016, მოხსენებები. თბილისი, 2018.
4. Ефимова Н.И., Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII-X столетий: К проблеме эволюции модальной системы средневековья. Москва, 1999.
5. Лыжов Г.И., Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века : На примере **Magnum opus musicum** Орландо ди Лассо. Москва. 2003.
6. Холопов Ю.Н., О принципах композиции старинной музыки. Статьи, материалы // Редактор-составитель Т.С. Кюрегян. Москова. 2015.

მაგდა თხილავა
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ქართული საბავშვო სამუსიკო ფოლკლორი

ქართული სამუსიკო ფოლკლორი საინტერესო და გამორჩეულია ჟანრული მრავალფეროვნებით, მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ენითა და მაღალმხატვრულობით. ქართველთა პატრიოტიზმისა და კაცთმოყვარეობის, ტრადიციებისა და ადათების, ყოფა-ცხოვრებისა და ერის ისტორიის ამსახველი ქართული ხალხური სიმღერები სათავეს შორეულ წარსულში იღებს, რის შესახებაც ცნობებს არქეოლოგიური მასალები და ძველბერძნული წყაროები გვაწვდის. ქართველი ხალხის ნიჭიერება და მუსიკალური აზროვნება, სულიერი და კულტურული სიმდიდრე ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებში კარგადაა ასახული. ქართულ საერო და საეკლესიო მუსიკაში გადმოცემულია ჩვენი წინაპრების უდიდესი შემოქმედებითი უნარი და სულიერი კულტურა.

2001 წელს ქართული მრავალხმიანობა იუნესკოს მიერ აღიარებული იქნა მსოფლიოს არამატერიალურ კულტურის ხელთუქმნელ ძეგლად. ქართული სამუსიკო ფოლკლორის მთავარი ღირსება პოლიფონიურობა ანუ მრავალხმიანობაა, რაც უნიკალურ მოვლენად ითვლება. ხშირად განსხვავდება ერთმანეთისგან პირველი, მეორე და მესამე ხმისთვის სამღერი მელოდიები. ზოგჯერ ისინი სულ სხვადასხვა მელოდიაა, მაგრამ ჰარმონიულად ისე ერწყმიან ერთმანეთს, რომ ქმნიან ერთ მთლიანობას და ინარჩუნებენ შინაგან მრავალფეროვნებას. ქართული სასიმღერო ფოლკლორი მსოფლიოს სხვა რეგიონების მრავალხმიანობისგან განსხვავდება შინაარსითა და ფორმის მრავალფეროვნებით, რაც განპირობებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის მუსიკალური დიალექტით. საქართველოს თითოეული კუთხის სამუსიკო ფოლკლორი გამოირჩევა განსაკუთრებული სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით. ზოგიერთ ქართულ ხალხურ სიმღერის ნიმუშში იგრძნობა შორეული საუკუნეების კვალი, რომლებიც თავისი აღნაგობით მკვეთრად განსხვავებულია ქართული ხალხური სიმღერების ძირითადი ფონდისგან. მათ შორისაა: „ზარი", მიცვალებულის გლოვასთან დაკავშირებული სიმღერა; სიმღერები, რომლებიც გადმოსცემენ მთიელთა ადათ-წესებსა და ჩვეულებებს...

XIX საუკუნეში „თერგდალეულების" ხელმძღვანელობით დაიწყო ბრძოლა ქართული კულტურის შესწავლის, განვითარებისა და მოვლა-პატრონობისთვის. მათი თაოსნობით დაარსებულ იქნა სიმღერა-გალობის აღმდგენელი კომიტეტი, რომელიც მიზნად ისახავდა ქართული გალობისა და ხალხური სიმღერების ჩაწერასა და შესწავლას.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან აღმავლობასა და განვითარებას განიცდის ქართული მუსიკალური ხელოვნება: ხალხური სიმღერების შესწავლისა და შეგროვების საქმეში დიდი დამსახურება მიუძღვის ფილიმონ ქორიძეს; ლადო აღნიაშვილმა ჩამოაყალიბა პირველი ქართული ეთნოგრაფიული გუნდი; ხარლამპი სავანელმა დააარსა მოყვარულთა გუნდი და სამუსიკო სკოლა-სასწავლებელი. დ. არაყიშვილმა მეცნიერულად დაამუშავა ქართული ხალხური სიმღერები; დ. არაყიშვილი ითვლება ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებლად; დ. არაყიშვილმა და ზ. ფალიაშვილმა გამოსცეს ექსპედიციების შედეგად ჩაწერილი სიმღერების კრებულები. ქართული ხალხური სიმღერები გამოირჩევა ჟანრული და თემატური მრავალფეროვნებით: სუფრული, სამგლოვიარო, სალაშქრო, საყოფაცხოვრებო, სატრფიალო, ისტორიული, საცეკვაო...

მუსიკალური ფოლკლორის ტკბილხმოვანებას მოზარდის სულის ერთ-ერთ ძლიერ გამშვენიერების საშუალებად თვლიდა აკაკი წერეთელი, რომელიც აღიარებდა ქართული ხალხური სიმღერებისა და მელოდიების შეკრების, დამუშავებისა და სკოლაში ფართოდ გამოყენების აუცილებლობას.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გააქტიურდა მუშაობა ხალხური სიმღერების შესაკრებად. ბავშვებისთვის სპეციალური სიმღერების პირველი კრებული „სამშობლო ხმები" გამოსცა მიხეილ მაჭავარიანმა. ასევე დიდი წვლილი მიუძღვის საბავშვო ხალხური სიმღერების კრებულის „სალამურის" გამოცემაში ზაქარია ჩხიკვაძეს, რომელშიც 35 ქართული ხალხური სიმღერაა შეტანილი. იაკობ გოგებაშვილი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სიმღერას ბავშვის სულიერი და გონებრივი განვითარებისთვის. ის სიმღერას არა მარტო აღზრდის ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნევდა, არამედ, თვლიდა, რომ სიმღერა სასწავლო პროცესის უკეთ წარმართვისა და მაღალი ეფექტიანობის საუკეთესო საშუალებაა. სწორედ ამის გამო დაურთო მან „დედა ენას" ათი ქართული ხალხური სიმღერა, რითაც სათანადო საფუძველი ჩაუყარა სიმღერის სწავლებას სკოლაში.

ქართული ხალხური მრავალხმიანობა მჭიდროდ უკავშირდება ჩვენი ერის ისტორიას. ქართველ ერს გააჩნია სულიერი კულტურის შესანიშნავი ძეგლები. მუსიკალური უნარების განვითარებას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობოდა ქართველთა აღზრდის ტრადიციულ სისტემაში. მომავალი თაობის სწორად აღზრდა-განათლების საქმეში მნიშვნელოვანი როლი ეროვნული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების შესწავლას ენიჭება. ხალხური სიმღერის, გალობისა და ხალხურ საკრავზე შემსრულებელი საზოგადოებაში ყოველთვის დიდი პატივისცემით სარგებლობდა. სიმღერის სწავლებას, კერძოდ, საბავშვო საგუნდო კოლექტივების არსებობის ტრადიციას, ჩვენში დიდი ხნის ისტორია აქვს. მოსწავლეთა გუნდები მუდმივად მოქმედებდა გიმნაზიებსა და სემინარიებში, სადაც ბავშვებისთვის სიმღერის სწავლება, ძირითადად, ეროვნულ ხალხურ მუსიკას ემყარებოდა.

ქართულ საბავშვო მუსიკალურ ფოლკლორს დიდი ხნის ისტორია გააჩნია. რაზეც მეტყველებს უძველესი საკულტო სიმღერები: „საბავშვო ალილო", „დედოფალა"... სამუსიკო ფოლკლორში მრავლადაა ერთხმიანი სიმღერის ნიმუშები (ფშავ-ხევსურები, ლაზები, მესხები). ამ მხრივ საინტერესოა საბავშვო მუსიკალური ფოლკლორიც. მაგ. „ბიჭო ვისი ხარ მალხაზი", „ლაზარე"... ქართული ხალხური საბავშვო სიმღერა ხალხური მუსიკალური შემოქმედების საინტერესო შტოა, იგი ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის მნიშვნელოვანი საშუალებაა.

ქართულ საბავშვო მუსიკალურ ფოლკლორს, მსგავსად ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისა, ახასიათებს ზეპირი ტრადიცია, ვარიანტულობა, ავტორის ანონიმურობა, ავტორის კოლექტიურობა. საბავშვო სამუსიკო ფოლკლორი გამოირჩევა სიმარტივით, მღერადობით, უბრალოებით, მარტივი ჰარმონიით, დიაპაზონით... ის ძირითადად ერთტონალურია, არ ახასიათებს კილოებრივი გადახრები და მოდულაციები. საბავშვო მუსიკალური ფოლკლორი გამოირჩევა ტემპის, ხასიათის, ფორმის განსხვავებულობით, ხმათა ურთიერთშეთანხმებით, წყობის ვარიანტულობით... საბავშვო მუსიკალურ ფოლკლორში ძირითადად ვხვდებით იონიურ, მიქსოლიდიურ და ეოლიურ კილოებს. საბავშვო ქალაქური ფოლკორისთვის დამახასიათებელია სამხმიანი წყობა, ტონიკა-დომინანტური ფუნქციებით, ხმებს შორის ტერციული (იშვიათად არატერციული) განლაგებით.

საბავშვო ქალაქურ ფოლკლორში ვხვდებით მხოლოდ დასავლურ (ქუთაისურ) შტოს. გადიდებული სეკუნდებისა და ორნამენტების გამო, აღმოსავლური (თბილისური) შტო საბავშვო მუსიკალურ ფოლკლორში იშვიათად გვხვდება.

ქართული ხალხური საბავშვო სიმღერები ძირითადად კუპლეტური ფორმისაა, თუმცა, ვხვდებით სიმღერებს, სადაც სოლისტი და გუნდი მონაცვლეობს, ანუ გვხვდება დიალოგური პრინციპით შესასრულებელი სიმღერები. პოეტურ ტექსტში ხშირად ვხვდებით გადაძახილებს: „ჰერიო", „ჰარალე"... სიმღერების მეტრო-რიტმი ლექსის მეტრთან პირდაპირ დამოკიდებულებაშია.

ქართული ხალხური საბავშვო სიმღერები საინტერესოა იმით, რომ თითოეულ მათგანში მოზარდის ცხოვრების ამსახველი მხარეებია გადმოცემული. მაგალითად, სიხარული, რომელიც პატარებში ჟუჟუნა წვიმამ გამოიწვია („დანამა"); ტკივილი, რომელიც მახეში გაბმული ჩიტის მდგომარეობით არის გამოწვეული („მახეში გაბმული ჩიტი")... საბავშვო სიმღერების თემატიკა ხელს უწყობს ბავშვებში ადამიანური გრძნობების, მუსიკალური და ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებას. ქართული ხალხური სიმღერის შესწავლით ბავშვები ეცნობიან ქართულ ჰარმონიას, ქართულ მრავალხმიანობას. ეს კი საფუძველს უყრის ზოგადქართული მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლას.

ამრიგად, ხალხური მუსიკის სწავლებას მოსწავლეთა გემოვნების გამომუშავების საქმეში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. მომავალი თაობებისთვის მათი შესწავლა მნიშვნელოვანია როგორც ქართული მუსიკის ისტორიისათვის, ასევე ქართველი ერის ისტორიისთვისაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქართული მუსიკის ლიტერატურა, შემდგ. დ. ღონღაძე, თბილისი, 1998.
2. ჩვენი ღირსებანი, წიგნი მეექვსე, თბილისი, 2016.
3. ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი, 1990.

ნინო ჭოხონელიძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

მუსიკის სწავლების საკითხისათვის მარია მონტესორის პედაგოგიურ კონცეფციაში

გამოჩენილი იტალიელი პედაგოგის, ექიმის და ჰუმანისტის მარია მონტესორის პედაგოგიკურ კონცეფციაში ბავშვთა მუსიკალურ განვითარებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მისი მიდგომები ეყრდნობა კარლ ორფის მუსიკალურ სისტემას. მონტესორიმ დახვეწა ორფის სისტემა და მას ახალი შტრიხები შესძინა. მონტესორისთან მუსიკალურ განვითარებას აქვს საფეხურეობრივი ხასიათი. და გამოიყოფა სამი ეტაპი:

- ბავშვის ირგვლივ არსებულ ბგერებზე ყურადღების გამახვილება
- მუსიკის რიტმული აღქმის გამოვლენა და განმტკიცება
- მელოდიური და ჰარმონიული სმენის ფორმირება

პირველი შეხება მუსიკასთან მიმდინარეობს მომზადებული სავარჯიშოებით, რომელიც უღვივებს ბავშვებს მუსიკისადმი ინტერესს და სწავლის მოტივაციას. მუსიკალური განვითარების სწავლების დასაწყებად რომში მონტესორიმ გამოიყენა მასალა, რომელიც არ შედის დღეს-დღეობით გაყიდვაში არსებული დიდაქტიკური მასალის შემადგენლობაში. ის შედგება ზანზალაკების (პატარა ზარების) ორმაგი ნაკრებისგან, რომლებიც შეადგენენ ოქტავას ტონებით და ნახევარტონებით. ეს არის ლითონის ზარები, ყოველი მათგანი დგას ხის მართკუთხა სადგარზე და გარეგნულად ყველა ერთნაირია. მაგრამ, თუ კი მათ შემოვკრავთ პატარა ხის ჩაქუჩს, ისინი გამოყოფენ ბგერებს, რომლებიც შეესაბამება ნოტებს: დო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი, დო№, რე№, ფა№, სოლ№, ლა№.

ტონიანი და ნახევარტონიანი ზანზალაკების ერთი კრებული განლაგებულია გრძელ დაფაზე, რომელზეც დახატულია იგივე ზომის თეთრი და შავი მართკუთხედები, როგორც ფორტეპიანოს კლავიატურაზე, თეთრი მართკუთხედი აღნიშნავს ტონს, შავი კი – ნახევარტონს.

თავიდან „დო“ დაფისთვის საჭიროა დავალაგოთ მხოლოდ ის ზანზალაკები, რომლებიც შეესაბამებიან ტონებს, მათ განალაგებენ თეთრ მართკუთხედებზე მუსიკალური ნოტების ჩვეულ რიგში – დო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი, დო.

პირველი სავარჯიშოს შესასრულებლად, ბავშვმა უნდა დაარტყას პატარა ხის ჩაქუჩი უკვე დაწყობილი ნაკრების პირველ ნოტს – დო-ს. შემდეგ ზანზალაკების მეორე ნაკრების შორის, რომლებიც შეესაბამება მხოლოდ ტონებს და ერთმანეთშია არეული, ის ცდილობს ხის ჩაქუჩის დარტყმით იპოვოს მათ შორის ისეთივე ბგერა, რომელიც გამოსცა პირველმა ზანზალაკმა, რომელსაც მან ჩამოჰკრა (დო). როდესაც ბავშვი შეძლებს იპოვოს იგივე ჟღერადობის ზანზალაკი, ის დგამს მას დაფაზე პირველის გასწვრივ (დო). შემდეგ ის ერთხელ ან ორჯერ ჩამოკრავს მეორე ზანზალაკს რე-ს და შემდეგ ისევ ამოწმებს, როგორ ჟღერენ ზანზალაკები შერეულ ჯგუფში, სანამ არ იპოვის მათ შორის რე-ს და დადგამს ამ ზანზალაკს მის შესაბამის მეორე ზანზალაკის პირდაპირ პირველი, უკვე განლაგებული რიგიდან. იგივეს ასრულებს ყველა ზანზალაკთან ბოლომდე და ეძებს ერთნაირ ბგერებს. ამრიგად, ის ასრულებს სავარჯიშოს „იპოვე წყვილი“, რომელიც წააგავს იმას, რასაც ის უკვე ასრულებდა ხმაურიან ცილინდრებთან, ფერად დაფებთან და ა.შ. ნაკრებებში.

შემდეგ ბავშვი ცდილობს დაიმახსოვროს ის თანმიმდევრობა, რომელშიც განლაგებულია ნოტები სანოტო დამწერლობაში. ის სწრაფად უკაკუნებს რიგში ჩამწკრივებულ ზანზალაკებს, აიტაცებს მელოდიას და დაამღერებს: დო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი, დო. მას შემდეგ, რაც ბავშვმა შეძლო დაეჭირა და დაემახსოვრებინა ნოტების განლაგება, ის იღებს რვა ზანზალაკს, აურევს ერთმანეთში და ჩაქუჩის დაკაკუნებით ცდილობს მოძებნოს ჯერ – დო, შემდეგ – რე და ა.შ. ყოველ ჯერზე, როდესაც ის ამოიცნობს ახალ ნოტს, ბავშვი ისევ დაუკაკუნებს ჩაქუჩს მისთვის უკ-

ვე ცნობილ და მწკრივად დაწყობილ ზანზალაკებს – დო, რე, დო, რე, მი, დო, რე, მი, ფა, დო, რე, მი, ფა, სოლ და ა.შ.

ამრიგად, ის განალაგებს ყველა ზანზალაკს რიგის მიხედვით და ამ დროს ხელმძღვანელობს მხოლოდ საკუთარი სმენით. როდესაც ამას შეძლებს, ბავშვი ისევ დაუკაკუნებს ჩაქუჩს ყველა ზანზალაკს – ჯერ წაღმა, მერე პირიქით. ეს სავარჯიშო მოსწონს ყველა ბავშვს ხუთი წლის ასაკიდან ზემოთ.

საკუთარ პრაქტიკაში მონტესორი იყენებდა აგრეთვე ლითონის მუსიკალურ მილებს, კლავიშებისმაგვარ პატარა ხის ნაჭრებს, სიმებიან ინსტრუმენტებს (პატარა არფებს). მათი მეშვეობით ბავშვი სწავლობდა იმ ნოტების გარჩევას, რომლებიც უკვე შეისწავლა ზანზალაკებთან ვარჯიშში. ამ მიზნებისთვის აგრეთვე შესაძლებელი იყო ფორტეპიანოს გამოყენება. ამ დიდაქტიკური მასალით ნოტების განსხვავებასთან ერთად, ბავშვი სწავლობდა ტემბრალურ განსხვავებებსაც. ამავე დროს, ზოგიერთი სავარჯიშო, მაგალითად მარშები, რომლებსაც ასრულებდნენ ფორტეპიანოზე რიტმული ვარჯიშების დროს, ან მარტივი სიმღერები, რომლებსაც ბავშვები თვითონ მღეროდნენ, ხელს უწყობდა ბავშვების მუსიკალური სმენის განვითარებას.

ბგერებზე ბავშვების ყურადღების ფოკუსირების გასაძლიერებლად მონტესორიმ შემოიტანა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი სავარჯიშო, რომელიც აღზრდის დღემდე არსებული მეთოდებისაგან განსხვავებით მდგომარეობს იმაში, რომ კი არ აწარმოონ, არამედ რამდენადაც შესაძლებელია, აღმოფხვრან ირგვლივ ყველა ბგერა. ასეთი „სიჩუმის გაკვეთილები“ ძალიან ფართოდ გამოიყენებოდა იმ სკოლებშიც კი, სადაც მონტესორის მეთოდის დანარჩენი დეტალები არ სარგებლობდა მხარდაჭერით. ისინი პოპულარული იყო იმის გამო, რომ შეეძლო პრაქტიკული ზეგავლენის მოხდენა ბავშვის დისციპლინაზე.

მონტესორისთან ბავშვები სწავლობდნენ როგორ არ ემოძრავათ. „იმისათვის, რომ ვასწავლოთ მათ მოტორიკის ყველა იმპულსის მოთოკვა, რომლებიც შეიძლება გამოიწვიოს ნებისმიერმა გარე მიზეზმა, იმისათვის, რათა მიღწეულ იქნას ნამდვილი უმოძრაობა, უნდა გავაცნოთ ბავშვებს ის, რასაც ეწოდება კონტროლი საკუთარ მოძრაობებზე. ამასთანავე, მასწავლებლის როლი არ მდგომარეობს იმაში, რომ ყოველ წუთში იძახოს „იჯექი მშვიდად“. ის საკუთარი მაგალითით აჩვენებს ბავშვებს, როგორ უნდა ისხდნენ აბსოლუტურად გაუნძრევლად, ანუ არ ამოძრაონ ფეხები, სხეული, ხელები, თავი. სუნთქვაც უნდა გახდეს მაქსიმალურად მშვიდი, რათა მათ არ დაარღვიონ სიჩუმე ოთახში“ (Монтессори, 2013:378-379).

მონტესორი ასწავლიდა ბავშვს, თუ როგორ დაუფლებოდა ამ სავარჯიშოს. წარმატების მთავარი საწინდარი მდგომარეობდა იმაში, რომ მას მოეძებნა მყუდრო ანუ სიმშვიდის, წონასწორობის პოზა. როდესაც ბავშვები იწყებდნენ ამ სავარჯიშოს, ისინი უნდა განლაგებულიყვნენ მოხერხებულად პატარა სკამებზე ან იატაკზე. როდესაც ყველა დასხდებოდა გაუნძრევლად, ოთახს ოდნავ აბნელებდნენ, აგრეთვე ბავშვებს შეეძლოთ უბრალოდ დაეხუჭათ თვალები ან თვალებზე აეფარებინათ ხელები.

სავსებით თვალნათელია, რომ ბავშვებისათვის ძალიან საინტერესო იყო თამაში „სიჩუმე“. ისინი ისხდნენ თითქოს მოჯადოებულნი. თითოეული ბავშვი ხდებოდა სულ უფრო და უფრო მშვიდი, სიჩუმე ოთახში თანდათან ისეთი აბსოლუტური ხდებოდა, რომ შეიძლებოდა მისი შეგრძნება. მხოლოდ ამის მერე ჩნდებოდა ოდნავ გასარჩევი ბგერები, რომლებიც ადრე შეუმჩნეველი იყო. ბავშვებს შეიძლებოდა გაეგონათ, თუ როგორ წიკწიკებდა საათი, ჭიკჭიკებდნენ ჩიტები ბაღში, დაფრინავდნენ პეპლები. სამყარო ივსებოდა ოდნავ გასარკვევი ბგერებით.

მონტესორის მიაჩნდა, რომ ეს ძალიან ჰგავდა ახალი სამყაროს აღმოჩენას, რომელშიც ბატონობს სიმშვიდე. ეს იყო იმ ხმამაღალი ბგერების და ხმაურის სამყაროს ნამდვილი წყვდიადი, რომელიც თრგუნავდა სულს. ამ მომენტში სული თავისუფლდებოდა და იფურჩქნებოდა, ისე როგორც ყვავილის ბუტკო. არარეალურიდან რეალურ ცხოვრებაში დაბრუნებისას უნდა გაეხსენებინათ ის გრძნობები, რომლებიც ყველა მათგანს ეუფლებოდა შებინდებისას, როდესაც წყდებოდა დღის ყველა ნათელი შთაბეჭდილება, მისი ბრჭყვიალება და ხმაური. „საქმე არ არის იმაში, რომ ჩვენ ეს დღე გვენატრება, უბრალოდ ამ მომენტში ჩვენი სული უფრო ფართოვდება. ის უფრო მგრძნობიარე ხდება ძლიერი და მუდმივი ან ცვალებადი და მშვიდი შინაგანი ემოციების მიმართ“ (ფაუსეკი, 1926:379).

„სხვათა შორის, „სიჩუმის გაკვეთილები“ საუკეთესო საშუალებაა ყურადღების აღზრდისათვის, თვითდაკვირვებისა და საგანზე ჩაკვირვების ნიჭის აღზრდისათვის. ბავშვი გულის ფან-

ცქალით ელის, როდის გამოიძახებენ მას, მერე გამოძახებასაც გამოძახება ჰქვია. მას გამოიძახებენ ჩურჩულით. მისი ყურადღება გამახვილებულია; გარდა ამისა, თანდათანობით ჩამოვარდნილ და დამყარებულ სიჩუმეში ის გარკვევით არჩევს ისეთ ხმებს, რომელთაც ჩვეულებრივად ყოველდღიური ცხოვრების ხმაურში ადამიანი ვერ ისმენს: საათის წიწკინი, ქუჩაში ურმისთვლების ჭრიალი, ძაღლის ხმაური, წვიმის შხუილი, დერეფანში მოსიარულის ფეხის ხმა, კედელს იქიდან გამოძახილი ხმები და სხვა. მეტადრე კარგად გამოდის ეს გაზაფხულზე, ზაფხულში და შემოდგომით, როცა ფანჯრების გაღება შეიძლება. ბავშვები დიდი ყურადღებით უგდებენ ყურს, რაზედაც ფიქრობენ, ხოლო ზოგიერთის სახეზე აღბეჭდილია რაღაც ღრმა აზრის გამომეტყველება. მონტესორი ურჩევს, რომ ასეთი გაკვეთილებითაც შეიძლება ხშირად იყოს ხოლმე წარმოებული, თუ შესაძლებელი იქნება, ყოველდღე. ხელმძღვანელის ტაქტისა და საზრიანობა-გამომგონებლობაზეა დამოკიდებული ამ გაკვეთილების სხვადასხვაფეროვნება და ყოველთვის თავის დროზე მოწყობა. თუკი ბავშვი პატარაობიდანვე ყოველდღე ცოტათი მაინც გაივითარებს სიჩუმის დაცვისა და დუმილის სიყვარულის ცოდნას, შემდგომ ის ძალიან მდიდარი იქნება განცდებით. რამდენ სიამოვნებას, მერე მაღალს და ლამაზს სიამოვნებას მიიღებს იგი განმარტოვებისა და სიჩუმისაგან, ეს განმარტოვება და სიჩუმე კი აძლევს მის სულიერ ცხოვრებას სრულ წონასწორობას“ (ფაუსეკი, 1926:72-73).

„სიჩუმის გაკვეთილი“ მთავრდებოდა ყველა ბავშვის სახელების ჩამოთვლით. მასწავლებელი ან რომელიმე ბავშვი, ვინც დაიკავებდა მასწავლებლის ადგილს კლასის უკან ან მეზობელ ოთახში, სახელებით ეძახდა უძრავ ბავშვებს ერთიმეორის მიყოლებით. ის სახელებს წარმოთქვამდა ჩურჩულით, ხმას არ იმაღლებდა. საკუთარი სახელის გასაგონად, ბავშვებს უნდა მოეკრიბათ მთელი ყურადღება. როდესაც ბავშვი გაიგონებდა თავის სახელს, ის მიდიოდა იმ ხმისაკენ, რომელიც მას ეძახდა. ბავშვის მოძრაობები იყო მსუბუქი და თავშეკავებული, რათა არ გამოეწვია ზედმეტი ხმაური.

მონტესორის აზრით, როდესაც ბავშვები გაეცნობიან სიჩუმეს, მათ სმენას შეუძლია უფრო დახვეწილად გაარჩიოს ბგერები. თანდათანობით ზედმეტად ხმამაღალი ბგერები ხდება არასასიამოვნო იმ ადამიანის ყურისათვის, რომელმაც გამოსცადა სიჩუმის მთელი სილამაზე და აღმოაჩინა თავისთვის ოდნავ გასარჩევი შარიშურის მშვენიერი სამყარო. ამ მომენტიდან ბავშვები დადიან უფრო ჩუმად და მსუბუქად, ცდილობენ არ უკაკუნონ ავეჯზე, უხმაუროდ გამოწევენ სკამებს და ძალიან აკურატულად დგამენ საგნებს მაგიდაზე. ამ ვარჯიშების შედეგები ჩანს მათი მოძრაობების და მიხვრა-მოხვრის სინატიფეში, რომლებიც განსაკუთრებულად მიმზიდველია იმით, თუ როგორი გზებით მიიღწეოდა ისინი. ეს არ არის ის გრაციოზულობა, რომელიც მათ შეიძლება ვინმემ ასწავლოს გარეგნული სილამაზისთვის ან გარშემომყოფთა ყურადღებისთვის. ეს სინატიფე აღმოცენდა იმ სიხარულის გრძნობიდან, რომელსაც ადამიანი იღებს სიმშვიდესა და სიჩუმეში. ბავშვის სულს სურს გათავისუფლდეს ზედმეტად გამაღიზიანებელი ხმამაღალი ბგერებისაგან, იმისაგან, რაც მის სიმშვიდეს არღვევს ვარჯიშების დროს. ამასთანავე, ასეთი სავარჯიშო ძალიან ზუსტად იყო მიმართული სოციალური უნარების განვითარებისაკენ.

ამრიგად, მუსიკის გაკვეთილებზე მ. მონტესორი სენსორული სწავლების მასალასთან ერთად, იყენებდა სპეციალურ დიდაქტიკურ მასალას, რომლითაც სწავლობდნენ სანოტო ანბანს. მუსიკის სწავლების პროცესში უპირატესობას ანიჭებდა: არფას, დასარტყამ ინსტრუმენტებს და ზანზალაკებს. მონტესორის სწავლების მეთოდის მთავარი დევიზი „დამეხმარე, რომ თვითონ გავაკეთო“ მნიშვნელოვანი იყო მუსიკის სწავლების დროსაც. ბავშვები გაკვეთილზე დამოუკიდებლად ირჩევდნენ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს, რომლებიც მათთვის მისაწვდომ ადგილზე ეწყო. მუსიკის გაკვეთილები ბავშვებს უვითარებდა მუსიკალურ-სენსორულ შესაძლებლობებს, უყალიბებდა გემოვნებას, ემოციურ ინტელექტს, კომუნიკაციურ უნარებს. ამიტომ იყვნენ მონტესორის სკოლის მოსწავლეები კრეატიულები და სწავლობდნენ განსაკუთრებული ინტერესით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ფაუსეკი ი., მონტესორის სისტემა, „სკოლის ასაკამდე აღზრდა”, 1926.
2. Монтессори М., Мой Метод, Руководство детей от 3 до 6 лет, Москва, 2013.
3. Монтессори М., Помоги мне сделать ето самому, Москва, 2006.

თამარ ძველაია
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი;
ბათუმის შოთა რუსთაველის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

მუსიკის სასწავლო სახელმძღვანელოს შინაარსი და გამოყენების სტატისტიკა

მუსიკის საგნის სტანდარტი – მუსიკის სწავლება ახალი ტექნოლოგიების გამოყენებით, მუსიკის სწავლებისადმი ახლებურ და თანამედროვე მიდგომას ითვალისწინებს. სათანადოდ, სახელმძღვანელოებიც სწორედ ამ სტანდარტითაა შედგენილი, სადაც მინიმუმამდეა დაყვანილი ის მასალა, რომელიც მოსწავლეთაგან დაზეპირებას ან ტექსტების სისტემატურ სწავლას მოითხოვს. გაკვეთილები, ძირითადად, შედგება პრაქტიკული და სახალისო აქტივობებისგან, რაც ხელს უწყობს მოსწავლეთა მოტივაციის ამაღლებას. ტექსტები მოცემულია ლაკონურად და მნიშვნელოვანი ფაქტების გათვალისწინებით, რაც მოსწავლეს ეხმარება მათი გაცნობისას. ლოგიკურად დასმული კითხვები, მოსწავლეს მსჯელობის სწორ გზას უჩვენებს, უადვილებს მასალის აღქმასა და შესწავლას.

მასწავლებლის წიგნში მრავლადაა მოცემული რეკომენდაციები: ბავშვის ასაკობრივი და ინდივიდუალური თავისებურებების და შესაძლებლობების გამოსავლენად; გაკვეთილის მსვლელობის და ამ პროცესში მოსწავლეების ჩართულობის შესახებ; მითითებულია მოსწავლისთვის მისაცემი დავალებები და მათი შესრულების გზები; საჭირო საკითხებზე მოცემულია დამატებითი ცნობები; დაწვრილებითაა გაწერილი სამოდელო გაკვეთილების სცენარები. ამავე დროს, დიდი ყურადღება ეთმობა სხვადასხვა ხერხით ცოდნის განმტკიცებას. მოცემული დავალებები და აქტივობები მრავალფეროვანია. ხშირად გამოიყენება სწავლება თამაშით, დაკვირვება, კვლევა, თანამშრომლობა. გაკვეთილის მიმდინარეობისას თანამიმდევრულადაა გამოყენებული მოსმენა, დაკვირვება, აღმოჩენა, მუსიკის ფონზე ფიზიკური აქტივობა, პროექტის მიხედვით სწავლება, სეზონური სპექტაკლების დადგმა და სხვა. სახელმძღვანელოებში მოცემულია პროგრამებში მუშაობის ინსტრუქციები: სისტემატურად არის მოწოდებული აქტივობები, რომლებიც მოსწავლეთა ბუკებისა და მუსიკალურ-კომპიუტერული პროგრამა LMMS-ის საშუალებით უნდა შესრულდეს. მუსიკის სახელმძღვანელოები ხელს უწყობს ტოლერანტული პიროვნების ჩამოყალიბებას. უქმნის რა პირობებს გამოავლინონ საკუთარი შესაძლებლობები, მოსწავლეებს უვითარებს საგნის შესასწავლად საჭირო გონებრივ და ფიზიკურ უნარ-ჩვევებს. მიზნად ისახავს იმ ღირებულებებისა და უნარ-ჩვევების ჩამოყალიბებას, რომლებიც ზოგადი განათლების ეროვნულ მიზანს წარმოადგენს.

მუსიკის საგნის სასწავლო რესურსია: მასწავლებლის და მოსწავლის წიგნები, თანდართული აუდიო-ვიდეო მასალით და LMMS-ის მუსიკალურ-კომპიუტერული პროგრამით.

ჩემი კვლევის სფეროს ძირითადად აჭარის ზოგადსაგანმანათლებო სკოლების პედაგოგთა სასწავლო რესურსის არჩევანი წარმოადგენს.

გრიფირება მინიჭებული აქვს შემდეგ სახელმძღვანელოებს:

1) მარიკა ჩიკვაიძე – მუსიკა (I-VII კლ.), შპს ,,გამომცემლობა ინტელექტი".

2) მარინა ბერაძე, თამარ თევდორაშვილი – მუსიკა (I-VI კლ.), შპს „გამომცემლობა პალიტრა-L".

3) ნინო ქუმსიშვილი, რატი ჯულაყიძე – მუსიკა – ბგერები, ხმები, ფერები (I-VI კლ.), შპს „გამომცემლობა კლიო".

4) ლია სულაქველიძე, ომარ მინდორაშვილი, თინათინ კოპალიანი, რუსუდან დათუკაშვილი – მუსიკა (I-VI კლ.), შპს „გაზეთი საქართველოს მაცნე".

5) ნაირა მამუკელაშვილი, ელზა გარაყანიძე, ნინო როსტომაშვილი – მუსიკა (I-VI კლ.), შპს „გამომცემლობა პეგასი".

6) მაია ოთიაშვილი, ია გაბუნია – მუსიკა და ბავშვები (I-VII კლ.), შპს „წყაროსთვალი".

VIII-IX კლასებში სწავლება მიმდინარეობს ადრე მინიჭებული გრიფირებული სახელმძღვანელოებით: მ. ოთიაშვილი – „მზის სხივი მუსიკაში“ // მ. ჩიკვაიძე – მუსიკა.

აღმოჩნდა, რომ აჭარის მასშტაბით მხოლოდ ორი ავტორის სახელმძღვანელოს იცნობენ და შესაბამისად, გრიფირების დროს არჩევანზე დიდად არ უფიქრიათ. უმეტეს სკოლაში ერთხმად იქნა არჩეული მ. ოთიაშვილის სახელმძღვანელო. ერთი წლის განმავლობაში, მუდმივად ვაკვირდებოდი და ვსწავლობდი ამ კონკრეტულ სახელმძღვანელოს და სხვადასხვა სკოლაში აღნიშნული სახელმძღვანელოთი მიღწეულ შედეგებს. თავადაც ამ მასალას ვიყენებ დაწყებით და საბაზო სააფეხურზე.

წარმოვადგენ სქემას, სადაც აღნიშნულია პედაგოგთა დამოკიდებულება სახელმძღვანელოებთან მიმართებაში (დაცულია ანონიმურობა).

პედაგოგთა ინიციალები	სკოლის დასახელება	კომენტარი
მ. ა.	ქობულეთის სოფლის სკოლა	თითქმის ვერ ვიყენებ მ. ოთიაშვილის სახელმძღვანელოს. ამას სჯობდა, ისევ მ. ჩიკვაიძის წიგნით მეხელმძღვანელა. LMMS-ის პროგრამა საერთოდ ვერ აღვიქვი და ვერც გამოვიყენე.
ნ. თ.	ქობულეთის სოფლის სკოლა	მ. ჩიკვაიძის „მასწავლებლის წიგნების” დარიგების შემდეგ, მივხვდი, რომ სჯობდა ამერჩია მისი სახელმძღვანელო, რადგანაც მასალა ბევრად მეტია და ნაკლებად არის LMMS-ის პროგრამა გამოყენებული, რაც ჩემი აზრით, თამაში უფროა, ვიდრე სწავლა. თითქმის არ მაქვს სასწავლო მასალა, რასაც ჩემით ვეძებ მუდმივად.
მ. ტ.	ქედის სოფლის სკოლა	ავირჩიე მ. ოთიაშვილის სახელმძღვანელო. იმის გამო, რომ I-II კლასებში სწავლების პერიოდში წიგნები არ დაიბეჭდა, მთელი წელი არ ვიცი რა ვასწავლე. სხვადასხვა წიგნებიდან ვკრეფდი ინფორმაციას, ვამრავლებდი და ვაწვდიდი მოსწავლეებს. ძალიან რთულია სოფლის სკოლაში, მუდმივად ეძებდე და ბეჭდავდე მასალებს. ასე რამდენად შედეგიანად შეიძლება ასწავლო? ერთი წელი ხომ ძალიან დიდი დროა სახელმძღვანელოს გარეშე? ასეთივე მდგომარეობაა III-IV კლასის წიგნებში, სადაც მოცემულია მწირი, არა ცოდნის მიმცემი, არამედ უფრო გასართობი ხასიათის ინფორმაციაა, მე კი ვფიქრობ, რომ მუსიკა ხელოვნებაა და არა გართობა-თამაში.
ლ. ქ.	დ. ქედის სკოლა	ავირჩიე მ. ოთიაშვილის სახელმძღვანელო (ადრე მ. ჩიკვაიძის წიგნით გავდიოდი და არ მხიბლავდა). ვიფიქრე, შევცვლიდი და გავამდიდრებდი მასალას. აქ უფრო მწირი ინფორმაცია აღმოჩნდა. ამჯერად, ისევ მ. ჩიკვაიძის საჩუქრად დარიგებული ,,მასწავლებლის წიგნებით” ვსარგებლობ, ვიღებ იქედან დაგეგმილ გაკვეთილებს და ვატარებ ამის მიხედვით. მიუხედავად იმისა, რომ დავესწარი მ. ოთიაშვილის ტრენინგს LMMS-ის პროგრამის გამოყენებასთან დაკავშირებით, მაინც ვერ დავნერგე ჩემს სამუშაო პირობებში. არც ისე ადვილი გამოდგა გაკვეთილზე ისტ-ის გამოყენება. დიდი დრო მიაქვს და შედეგად თამაში უფროა, ვიდრე ცოდნის მიცემა.
ლ. გ.	შუახევის სკოლა	უკვე 15 წელია ვასწავლი ამ საგანს. მაქვს საჭიროებისამებრ აღჭურვილი სამუშაო კაბინეტი. თუმცა, გულწრფელად გეტყვით, რომ საერთოდ ვერ გავუგე ამ ახალ წიგნებს. უწინ, ინფორმაცია მაინც იყო სახელმძღვანელოში, ახლა მხოლოდ კომპიუტერულ თამაშობებს ითხოვენ, რასაც ჯერ მე ვერ გავუგე და მოსწავლეებს როგორ ავუხსნა?
გ. ბ.	ბათუმის სკოლა	ჩემს პრაქტიკაში, რეგულარულად ვერც ერთი სახელმძღვანელო ვერ გამოვიყენე. წლევანდელი წელი რთული იყო, მოსწავლეებს, დაწყებით კლასებში, არ ჰქონდათ სახელმძღვანელო, მუდმივად შემქონდა ჩემს მიერ მოპოვებული რესურსი და ვცდილობდი მომერგო ესგ-თვის. თუმცა, მოსწავლეებმა, ასე უფრო მეტი ცოდნა დააგროვეს, მაგრამ მუდმივად სასწავლო რესურსის ძიება ყოველდღიურ რეჟიმში, რთული და დამღლელია. რაც შეეხება LMMS-ის პროგრამას, დავინტერესდი, გადმოვიწერე და დავაინსტალირე, თუმცა ვერ ვიყენებ ხშირად, რადგანაც არც ამის დროა გაკვეთილზე და არც ტექნიკური რესურსი.

როგორც ვხედავთ, წარმოდგენილი გამოკითხულთა სქემა (რომელთაგანაც მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი მოვიყვანე), ასეთ სურათს გვიხატავს:

- სახელმძღვანელოები გაუმართავია;
- მასალა მწირია;
- LMMS-ის პროგრამა გაურკვეველია;
- მასწავლებლებს წიგნებში მოცემული მასალა არ აკმაყოფილებთ ინფორმაციულად;
- პრობლემად რჩება ტექნიკური აღჭურვილობა და ისტ-ის გამოყენება;
- პედაგოგთა კვალიფიკაცია კითხვის ნიშნის ქვეშ დგას.

ბოლო პუნქტის შესახებ უნდა აღვნიშნო: წელს მასწავლებლის კომპეტენციის დადასტურების გამოცდისათვის ვამზადებდი 17 მასწავლებელს აჭარის სხვადასხვა რაიონიდან (ქობულეთი, ბათუმი, ხელვაჩაური, ქედა, შუახევი), უმეტეს მათგანს აქვს საშუალო მუსიკალური განათლება, რამდენიმე არც არის პროფესიით მუსიკოსი. 2 თვის განმავლობაში მათ შეძლეს აეთვისებინათ მუსიკის თეორიის ნაწილი (აკორდების, გამის, კილოს აგება), ფორმის ანალიზი, მოსმენის ნაწილი (ხალხური, პროფესიული), რომელთა შესახებ მანამდე საერთოდ არ ფლობდნენ ცოდნას. აჭარის მასშტაბით, საგნის გამოცდაზე დარეგისტრირებული 100 პედაგოგიდან უმრავლესობას საგამოცდო მასალა არ აქვს ათვისებული და მხოლოდ ერთეულებს შეუძლიათ დაადასტურონ საგნის კომპეტენცია 10 კრედიტზე.

პედაგოგები მუდმივად ითხოვენ ტრენინგებს, მასტერკლასებს, კონფერენციებს და ა.შ.

რაც შეეხება მასწავლებელთა კონფერენციებს. წელს, მაისის თვეში, იბსუ-ში (შავი ზღვის საერთაშორისო უნივერსიტეტი) ვმონაწილეობდი პედაგოგთა კონფერენციაში. იქ მოსმენილი 45 მოხსენებიდან, მხოლოდ ორი აკმაყოფილებდა სტანდარტს. დანარჩენი მოხსენება იყო კრედიტების დაგროვების აუცილებლობით გამოწვეული უსახური წარდგენა.

იმისათვის, რომ პედაგოგთა წინსვლა დავინახოთ, აუცილებელია:

- მასწავლებელთა გადამზადება, მუდმივი მასტერკლასები და კონტროლი აუცილებლობას წარმოადგენს.
- პედაგოგთა ცოდნის დონე განსაზღვრავს მოსწავლის საგნით დაინტერესებას.
- დროა, გამართული, ინფორმაციული და სწორად დაკომპლექტებული სახელმძღვანელოები შეიქმნას და მიენიჭოს გრიფი.
- არჩეული სახელმძღვანელოების ავტორებმა ჩაატარონ სამუშაო შეხვედრები არა მხოლოდ დედაქალაქში, არამედ რეგიონებშიც.
- თუ აუცილებლობას წარმოადგენს კომპიუტერულ-მუსიკალური პროგრამა LMMS, მაშინ გადამზადდეს ყველა მასწავლებელი, მიეწოდოთ ვიდეოტუტორიალი და გაკონტროლდეს გამოყენების სტატისტიკა.
- პროფესიული განვითარების ცენტრში, უნივერსიტეტებში, სკოლებში ხშირად ჩატარდეს სკოლის პედაგოგთა კონფერენციები და მოხსენებები შემოწმდეს კომპეტენტური კომისიის მიერ, რათა თავიდან ავიცილოთ გადაუმოწმებელი მასალის გაშუქება.

ჩვენი ქვეყნის მომავალი თაობის აღზრდაში, კულტურული და ესთეტიკური ღირებულებების ჩამოყალიბებაში, სასიცოცხლო მნიშვნელობა აკისრია მუსიკის საგნის სწავლებას და პედაგოგს, რომელიც მთავარი ღერძია სწავლების სწორად წარმართვაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერაძე მ., მუსიკა (I, II, III, IV, V, VI). თბ.: „პალიტრა L", 2018.
2. სულაქველიძე ლ., მუსიკა (I, II, III, IV). თბ.: „საქართველოს მაცნე", 2018.
3. ოთიაშვილი მ., მუსიკა და ბავშვები (I, II, III, IV, V, VI, VII). თბ.: „წყაროსთვალი", 2018.
4. ქუმსიშვილი ნ., მუსიკა-ბგერები, ხმები, ფერები (I, II, III, IV, V, VI). თბ.: „კლიო", 2018.
5. ჩიკვაიძე მ., მუსიკა (I, II, III, IV, V, VI, VII). თბ.: „ინტელექტი", 2018.
6. მუსიკის სტანდარტი დაწყებით საფეხურზე. თბ.: 2016.
7. მუსიკის სტანდარტი საბაზო საფეხურზე. თბ.: 2019.

რუსუდან თაყაიშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია;
მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების
ეროვნული ცენტრი
პედაგოგიკის მეცნიერებათა დოქტორი

რა კომპეტენციებს უნდა ფლობდეს მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი[91]

(აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული სტანდარტის საფუძველზე)

სტატია მიზნად ისახავს აღმზრდელ-პედაგოგის სტანდარტის, კერძოდ კი, მისი იმ ნაწილის განხილვას, რომელიც ადრეული და სკოლამდელი აღზრდის დაწესებულებების მუსიკის მასწავლებლის პროფესიულ მახასიათებლებს ეძღვნება. დოკუმენტი 2017 წელს დამტკიცდა და მისი დანერგვის პროცესი ეტაპობრივად მიმდინარეობს მთელი საქართველოს მასშტაბით (ახალი სტანდარტები სკოლამდელი აღზრდის პედაგოგებისთვის).

როგორც დოკუმენტში წერია, „სტანდარტის მიზანია ადრეული და სკოლამდელი აღზრდისა და განათლების დაწესებულებებში მიმდინარე საგანმანათლებლო და სააღმზრდელო პროცესის ხარისხის გაუმჯობესება. სტანდარტი სავალდებულოა ყველა ადრეული და სკოლამდელი აღზრდისა და განათლების დაწესებულების (მიუხედავად მათი სამართლებრივი ფორმისა) აღმზრდელ-პედაგოგისათვის" (აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული სტანდარტი).

სტანდარტის სტრუქტურა რამდენიმე თავისგან შედგება. აქ წარმოდგენილი და აღწერილია დოკუმენტის **რეგულირების სფერო და მიზანი**; **აღმზრდელ-პედაგოგის განათლება**, სადაც განსაზღვრულია სწავლის სფეროები, აკადემიური ხარისხები და სამუშაო გამოცდილება; **აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული მახასიათებლები**, სადაც განსაზღვრულია აღმზრდელ-პედაგოგის დარგობრივი ცოდნა, პროფესიული უნარ-ჩვევები, ღირებულებები და პროფესიული ეთიკა; **სააღმზრდელო-საგანმანათლებლო გარემო და პროცესი**, სადაც ნათქვამია, რომ აღმზრდელ-პედაგოგს მოეთხოვება ბავშვის ჯანმრთელობისა და უსაფრთხოების დაცვა, კეთილგანწყობილი, ინკლუზიური გარემოს შექმნა; **აღმზრდელ-პედაგოგის უწყვეტი პროფესიული განათლება და თვითგანვითარება**, რომლის მიხედვით მას საკუთარი პროფესიული განვითარებით დაინტერესება, კოლეგენთან თანამშრომლობა, პროფესიული საჭიროებების დადგენა მოეთხოვება.

სტანდარტს ერთვის მცირე ლექსიკონი – დოკუმენტში გამოყენებულ უცხო ტერმინთა განმარტებები.

აღსანიშნავია, რომ დოკუმენტში აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული მახასიათებლების გარდა ცალკე წარმოდგენილია მხოლოდ ორი: 1) **<u>მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგის</u>** და 2) **<u>ქართულის, როგორც მეორე ენის აღმზრდელ-პედაგოგის</u>** (არაქართულენოვანი აღსაზრდელებისათვის) პროფესიული მახასიათებლები. აქედან გამომდინარე, როგორც სფერო, დარგი, დისციპლინა სტანდარტში გამოყოფილია მხოლოდ მუსიკა, რაც ხაზს უსვამს მუსიკის სწავლების მნიშვნელობას ბავშვის განვითარების ამ საფეხურზე. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ამ ტიპის სააღმზრდელო დაწესებულებებში ტრადიციულად ისწავლებოდა მუსიკა და არსებობდა მასწავლებლის შტატი.

განვიხილოთ სტანდარტის ის მონაკვეთები, რომლებიც უშუალოდ მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგს ეხება. პირველ რიგში, ვნახოთ, რა განათლება მოეთხოვება მას: „მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი უნდა ფლობდეს უმაღლეს ან პროფესიულ სამუსიკო განათლებას და გავლილი ჰქონდეს საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტროს მიერ შემუშავებული აღმზრდელ-პედაგოგთა პროფესიული განვითარების ტრენინგ-მოდულების საფუძველზე მუნიციპალიტეტის მიერ ორგანიზებული აღმზრდელ-პედაგოგთა გადამზადება."

თავი III. მუხლი 7. ეთმობა მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული მახასიათებლებს, რომლის მიხედვით, მას, ერთი მხრივ, მოეთხოვება ზოგადი პედაგოგიური კომპეტენციები, რო-

[91] აღმზრდელ-პედაგოგი – პირი, რომელიც სკოლამდელი აღზრდისა და განათლების დაწესებულებაში სააღმზრდელო-პედაგოგიურ საქმიანობას ახორციელებს.

გორიცაა, ბავშვის ასაკობრივი თავისებურებების, სწავლისა და განვითარების თეორიების, სფეროში არსებული სტანდარტების ცოდნა; მეორე მხრივ, უნდა იცოდეს სკოლამდელი ასაკის ბავშვისათვის მუსიკის სწავლების მეთოდოლოგია, შეეძლოს მუსიკალურ-საგანმანათლებლო პროცესის წარმართვა ბავშვების მუსიკალური და ზოგადი განვითარების თავისებურებების გათვალისწინებით. მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი ბავშვების მონაცემების დადგენისა და გათვალისწინების შედეგად ავითარებს მათ ბუნებრივ მუსიკალურ, ზოგადად, შემოქმედებით-საინტერპრეტაციო, ლოგიკური აზროვნების, გადაწყვეტილების მიღების, პრობლემის გადაჭრის, სოციალურ, წარდგენის უნარებს, ავითარებს მათ ფიზიკურ მზაობას. სტანდარტის მიხედვით, მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგს ევალება:

- ბავშვების წარმოსახვის, იმპროვიზაციის უნარების, მსხვილი და ნატიფი მოტორიკის, ემოციური, მხატვრული, მუსიკალური და სხვ. განვითარების ხელშეწყობა მუსიკალური აქტივობების საშუალებით
- ერთობლივ შემოქმედებით პროცესში ბავშვების ჩართვა (გუნდური მღერა, ცეკვა/ფერხული, ინსცენირება, მუსიკალურ-რიტმული კომპოზიციების შექმნა-შესრულება) და თანამშრომლობის უნარის განვითარება
- მუსიკის აღქმის უნარის განვითარება შესაბამისად შერჩეული რეპერტუარისა (სასიმღერო და მოსასმენი) და ინფორმაციის მეშვეობით
- ასაკობრივი განვითარების შესაფერისი შინაარსის ღონისძიებების დაგეგმვა და წარმართვა
- ბავშვებთან ერთად შემოქმედებითი აქტივობის დროს/ღონისძიებაზე ქცევის წესების შემუშავება და ამ წესების დაცვის წახალისება.

სტანდარტის მიხედვით, მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი უნდა ფლობდეს შემოქმედებითი საქმიანობაში მონაწილეობისა და მისი წარმართვის შესაბამის უნარებს, როგორიცაა, შემოქმედებითი საქმიანობაში მონაწილეობა და მისი წარმართვა, მათ შორის, მღერა, ანსამბლის ხელმძღვანელობა. სხვადასხვა ცეკვის ილეთების ფლობა, ინსტრუმენტზე დაკვრა, თანხლების გაწევა ფორტეპიანოზე და სხვა საკრავზე, ღონისძიებების გაფორმება.

გარდა ამისა, „მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი რეგულარულად თანამშრომლობს აღმზრდელთან, ადრეული და სკოლამდელი აღზრდისა და განათლების დაწესებულების თანამშრომლებთან, ბავშვის ოჯახის წევრებთან, სააღმზრდელო-საგანმანათლებლო პროცესზე დაკვირვების და ინფორმაციის გაზიარების მიზნით, ასევე ერთობლივი შემოქმედებით-საგანმანათლებლო აქტივობების დაგეგმვისა და განხორციელებისათვის.”

შეიძლება დავასკვნათ, რომ მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი ბავშვების მონაცემების დადგენისა და გათვალისწინებით ავითარებს არა მარტო მათ მუსიკალურ მონაცემებს ასევე, ზოგად – შემოქმედებით-საინტერპრეტაციო, ლოგიკური აზროვნების, გადაწყვეტილების მიღების, პრობლემის გადაჭრის, სოციალურ, წარდგენის უნარებს, ავითარებს მათ ფიზიკურ მზაობას ისეთი საქმიანობით, როგორიცაა გუნდური მღერა, ცეკვა/ფერხული, ინსცენირება, მუსიკალურ-რიტმული კომპოზიციების შექმნა-შესრულება და ამით ხელს უწყობს თანამშრომლობის უნარის განვითარებას.

მოვიყვანთ სკოლამდელი ასაკის ბავშვებთან ჩატარებული რამდენიმე კვლევის შედეგებს:

- ადრეულ სამუსიკო განათლებას დიდი დატვირთვა აქვს კოგნიტური ფუნქციების განვითარებისათვის ჩვილობის ასაკშიც კი. ადრეულ ასაკში დაწყებული მუსიკალური საქმიანობა ააქტიურებს, გზას უხსნის მუსიკის აღქმასა თუ გაგებაზე პასუხისმგებელ თანდაყოლილ მექანიზმებს და აძლიერებს მათ წვლილს თავის ტვინის სხვა უმაღლესი ფუნქციების ჩამოყალიბებაში (Weinberger, 2004).
- ბავშვის მუსიკალური განვითარება ყველაზე ადრეული ასაკიდანვეა მიზანშეწონილი. როგორც პრაქტიკოსი პედაგოგები გვირჩევენ, წლამდე ასაკში ამგვარ საქმიანობას დროის მცირე მონაკვეთი შეიძლება დავუთმოთ, ბაგასა და საბავშვო ბაღში კი მუსიკასთან დაკავშირებული აქტივობების ხანგრძლივობა 10-დან 25-30 წუთამდე შეიძლება გაიზარდოს. რაღა თქმა უნდა, ამგვარი მეცადინეობები არაერთგვაროვანი უნდა იყოს და მოიცავდეს რამდენიმე ტიპის აქტივობას” (საბავშვო ბაღის აღმზრდელის დამხმარე სახელმძღვანელო, 2011).

- „საბავშვო ბაღში ბავშვის ჩართულობა მისი უფლებაა, რადგან ეს მისი ჰარმონიული და თანამიმდევრული განვითარების საწინდარია და თუ სკოლამდელი აღზრდა არასავალდებულო იქნება, ამით ბავშვების განათლების უფლების შელახვა მოხდება“ (ხუთი წლის მოსწავლეების სწავლების პრობლემების კვლევა).

განხილული სტანდარტი, შეიძლება ითქვას, რომ ითვალისწინებს თანამედროვე მეცნიერების მიღწევებსა და კვლევების შედეგებს: აღმზრდელ-პედაგოგის სტანდარტი, თავისთავად განაპირობებს და ხაზს უსვამს ზოგადად სკოლამდელი განათლების აუცილებლობას; სტანდარტში მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული მახასიათებლების ჩართვა ხაზს უსვამს მუსიკის სწავლების აუცილებლობასა და მნიშვნელობას ამ პროცესში; მუსიკის სწავლების წარმოდგენილი მიზნები და აღმზრდელ-პედაგოგის მახასიათებლები კი დარგის, დისციპლინის თანამედროვე ხედვას წარმოაჩენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახალი სტანდარტები სკოლამდელი აღზრდის პედაგოგებისთვის http://www.radiodk.ge/akhali-ambebi/ganathleba/article/16957-akhalistandartebiskolamdeliaghzrdispedagogebisthvis
2. აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული სტანდარტი https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3837404?publication=0&fbclid=IwAR1tk2Oes3dabpDjModpsgqqT5n1FLmOagOVpdXLeZTPt3yxYZTEgMb3Jxs
3. საბავშვო ბაღის აღმზრდელის დამხმარე სახელმძღვანელო. ეროვნული სასწავლო გეგმებისა და შეფასების ცენტრი, UNICEF. საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრო, 2011.
4. ხუთი წლის მოსწავლეების სწავლების პრობლემების კვლევა. სოციალური კვლევისა და ანალიზის ინსტიტუტი. სსიპ მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრი https://www.mes.gov.ge/uploads/5%20wliani%20bavSvebis%20swavlebis%20problemebi.%20final%20(1).pdf
5. Weinberger N. Music and the Brain. Scientific Music Magazine. 2004.

ნინო სანადირაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

მდგრადი განვითარების პოლიტიკა და XXI საუკუნის მუზეუმები

მდგრადი განვითარება საზოგადოების განვითარების ისეთი სისტემას გულისხმობს, რომელიც საზოგადოების ეკონომიკური განვითარებისა და გარემოს დაცვის ინტერესების გათვალისწინებით უზრუნველყოფს ადამიანის კეთილდღეობას, ცხოვრების დონის ხარისხის ზრდას და მომავალი თაობების უფლებას, ისარგებლონ შექცევადი რაოდენობრივი და ხარისხობრივი ცვლილებებისაგან მაქსიმალურად დაცული ბუნებრივი რესურსებითა და გარემოთი. იგი ეფუძნება პრინციპს, რომლის თანახმად, დღევანდელობის მოთხოვნილებები უნდა დაკმაყოფილდეს ისე, რომ საფრთხე არ შეექმნას მომავალ თაობებს. მდგრადი განვითარება გულისხმობს პირობების შექმნას გრძელვადიანი ეკონომიკური განვითარებისათვის გარემოს დაცვის საკითხების მაქსიმალური გათვალისწინებით.

2005-2014 წლები გაერთიანებული ერების ორგანიზაციამ „განათლება მდგრადი განვითარებისთვის“ ათწლეულად გამოაცხადა, რაც გულისხმობდა მოწოდებას მსოფლიოს ყველა ქვეყნის მთავრობის მიმართ, რომ საგანმანათლებლო სტრატეგიებში მდგრადი განვითარების საკითხები ჩაერთო. თანამედროვე მსოფლოში კულტურას განსაკუთრებული როლი ენიჭება და კულტურის სფეროც მართვისა და განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან რესურსს წარმოადგენს. კულტურა, როგორც სოციალური გამოცდილების შედეგად მიღებული მემკვიდრეობა, სოციალური და ეკონომიკური განვითარების რესურსია და თანამედროვეობაში არა კულტურის, არამედ კულტურის სფეროს დაგეგმვა-მართვაა მნიშვნელოვანი, რადგანაც კულტურის სფერო მარტო ინვესტირებას კი არ ითხოვს, არამედ თვითონ გააჩნია ინვესტირების უდიდესი შესაძლებლობა. კულტურის სფერო წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ კონკრეტულ მიმართულებას, სადაც ამ სფეროში მოღვაწე ბენეფიციარები ქმნიან სხვადასხვა ტიპის და ფუნქციის მქონე საწარმოებს, დაწესებულებებს და არაკომერციულ ორგანიზაციებს კულტურის სფეროს სხვადასხვა განსაზღვრული პროდუქტების შენახვისა და წარმოების მიზნით. მსგავსი დამოკიდებულება შესაძლოა შემდეგნაირად განვიხილოთ, როგორც კულტურის ეკონომიკური შესაძლებლობები: ასეთი მიდგომები ქმნის წინაპირობას ადამიანური კაპიტალის განვითარებისათვის და თავადვე არის კაპიტალის ნაწილი, მისივე გავრცობისა და შთაგონების ერთ-ერთი წყაროს წარმოადგენს; აყალიბებს და ავითარებს საკომუნიკაციო საადაპტაციო უნარ-ჩვევებს ინდივიდებში, ხდება და არის სოციალიზაცია-ადაპტაციის ფაქტორი გარკვეულ, კონკრეტულ სოციალურ-კულტურულ პირობებში. თანამედროვე სამყარო კულტურას დიდი ხანია ათავისუფლებს სხვადასხვა ტიპის სტერეოტიპული დამოკიდებულებისაგან, საგამოფენო სივრცეებსა და საცავებში კარჩაკეტილობისაგან, თუმცა საზღვრების გახსნილობა არანაირად არ გულისხმობს კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების დაცვის წესებისა და კოლექციათა მოვლის ინსტრუქციების უგულვებელყოფას. კულტურის სფეროს დაწესებულებების მისია, გარდა კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა, საზოგადოებასთან ურთიერთობის როლის დაბალანსებას წარმოადგენს.

მუზეუმი კულტურის სფეროს კომპლექსური დაწესებულებაა, რომელიც დაკავებულია მატერიალური კულტურის მემკვიდრეობის შეგროვებითა და შენახვით. როგორც დაწესებულება, მუზეუმი იქმნება სწორედ იმიტომ, რომ მის მიერ შენახული და დაცული კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელობის განმარტებას ენიჭება დიდი სოციალური და ასევე პოლიტიკური მნიშვნელობა. მუზეუმის მისია, უფლებამოსილება, მიზნები და ამოცანები მნიშვნელოვანია, რომ ყველა მათგანი ეფუძნებოდეს მისი ფუნქციების შესრულებას. მუზეუმს ექვსი მთავარი ფუნქცია აქვს, რომელთა ერთობლიობა განსაზღვრავს მის თავისებურებებს. სამი მათგანი უკავშირდება მუზეუმის კოლექციებს. ესენია: კოლექციების შევსება, აღწერა და შენახვა-დაცვა; ხო-

ლო სამი, უშუალოდ მუზეუმის საქმიანობას: კვლევას, ექსპონირებას და ინტერპრეტაციას. როდესაც თბილისის მუზეუმების გაერთიანებაზე (http://tbilisimuseumsunion.ge) ვსაუბრობთ, აღსანიშნავია იმ ახალი სამუზეუმო გარემოს შექმნა, რაც მუზეუმების გაერთიანების სატრატეგიის ნაწილია. ზოგადად, თანამედროვე მუზეუმები გულისხმობს ერთი მხრივ, შენახვას და მეორე მხრივ, გავრცელებას. თბილისის მუზეუმების გაერთიანების მაგალითზე როდესაც ვსაუბრობთ, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს მთავარი, რასაც მუზეუმის მისია გულისხმობს: შეინახოს და დაიცვას, მეორე – ფართოდ გაავრცელოს და გააშუქოს. შესაბამისად თბილისის მუზეუმების გაერთიანების შექმნის მერე (დაფუძნდა 2106 წლის 4 აგვისტოს, მთავრობის განკარგულება 30.02.651) გარდა რეორგანიზაციის საკითხებისა, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი იყო მუზეუმების ახალი სიცოცხლე და დამთვალიერებლის დაინტერსება ერთი მხრივ სამუზეუმო სივრცეებით, მეორე მხრივ კი იმ შესაძლებლობებით, რომელსაც მუზეუმები სთავაზობენ სტუმარს. მუზეუმებისთვის ახალი ფუნქციების მოძიება თავისთავად გულისხმობდა კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტებისა და რესურსების იმ მთავარ კომპონენტად ქცევას, რაც საგანმანათლებლო მნიშვნელობის იქნებოდა. პირველი, რაც წელიწად-ნახევრის მანძილზე გაკეთდა, ეს იყო ვახტანგ ჭაბუკიანის მემორიალური სახლ-მუზეუმის რეაბილიტაცია და რეექსპოზიცია. გამოიფინა აქამდე გამოუფენელი და საცავში დაცული კოსტიუმები. მეორე დიდი პროექტი იყო ნიკოლოზ ბარათაშვილის საიუბილეო, ორასი წლისთავისადმი მზადება და ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმის სრული რეაბილიტაცია. ეს გულისხმობდა როგორც ძეგლის რეაბილიტაციას, ასევე რეექსპოზიციას და თანამედროვე, შესაბამისი მუზეოგრაფიის მოწყობას. მნიშვნელოვანი იყო იმ თანამედროვე საკითხების შემოტანა, როგორიც არის კრეატიული ინდუსტრია და ანიმაცია. ერთი მხრივ, არის დაცული მემორიალური და ტიპოლოგიური საკითხები და მეორე მხრივ, სრულიად ახალი, თანამედროვე სახით არის ნაჩვენები ის, რაც მთავარი სათქმელია ბარათაშვილის მუზეუმში შემოქმედების სახით. თბილისის მუზეუმების გაერთიანების მისია – ეს არის მუზეუმების ახალი როლი თანამედროვე საზოგადოებაში, რომელიც შეიძლება აღვწეროთ, როგორც ტრადიციული სამუზეუმო საქმიანობის შენარჩუნებისა და საგანმანათლებლო ასპექტის სინთეზი, რომლის ფარგლებშიც ყურადღება გამახვილებულია თითოეული ადამიანისთვის ცოდნის გაზიარებაზე. თანამედროვე მუზეუმებმა უნდა გააფართოოს თავისი თვალსაწიერი და პრიორიტეტად კოლექციასთან ერთად დამთვალიერებელი აქციოს. თბილისის მუზეუმების გაერთიანების სამწლიან ისტორიაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ფორმალური და არაფორმალური საგანამანათლებლო მიმართულებები. ახალი ფუნქციების მოძიება თავისთავად გულისხმობდა კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტებისა და რესურსების იმ მთავარ კომპონენტად ქცევას, რაც საგანმანათლებლო მნიშვნელობის იქნებოდა.

საგანმანათლებლო მომსახურების ფორმა და მასშტაბი განსხვავებულია და დამოკიდებულია მუზეუმის ადგილმდებარეობაზე, კოლექციებზე, პერსონალსა და არსებულ ფინანსურ რესურსებზე. მიუხედავად ამისა, ყოველმა მუზეუმმა უნდა შეიმუშაოს საკუთარი სტრატეგია და ჩამოაყალიბოს სკოლების საგანმანათლებლო მომსახურების ზოგიერთი ფორმა მუზეუმში თუ მის ფარგლებს გარეთ. საგანმანათლებლო სტრატეგია, იმის მიუხედავად, თუ რას ამზადებს მუზეუმი, თავისი მუდმივი კოლექციების გამოფენას, დროებით ექსპოზიციას თუ ორივეს ერთად, დამთვალიერებელი გაცილებით უკეთ აღიქვამს მათ, თუ გამოფენებთან ერთად წარმოდგენილი იქნება საგანმანათლებლო თუ სხვა სახის საზოგადოებრივი პროგრამა და ღონისძიება, რაც კიდევ უფრო მეტად აძლიერებს და უფრო ნათლად გადმოგვცემს გამოფენის მთავარ სათქმელს. სამუზეუმო საქმიანობას შეგვიძლია ვუწოდოთ „საზოგადოებრივი პროგრამა". გამოფენებთან დაკავშირებით განხორციელებულ ყველა პროგრამას გარკვეული განმსაზღვრელი მახასიათებლები აქვს, რაც ყველა მათგანისათვის საერთოა. როგორც წესი, ასეთი პროგრამები: იმართება უშუალოდ საგამოფენო გალერეებში ან მათ ახლოს; წარმოაჩენს გამოფენილი ექსპონატების ვიზუალურ და ინტელექტუალურ შესაძლებლობებს; ინტერაქტიურია და უშუალო კონტაქტს ამყარებს მნახველებთან; აძლიერებს ზემოქმედებას, დრამატიზმის განცდას, მოულოდნელობის ეფექტს და შთაგონებას; მოქნილი და დინამიურია.

მუზეუმები, როგორც საგანმანათლებლო სივრცე, არაფორმალური საგანმანათლებლო დაწესებულებაა, ხოლო არაფორმალური განათლების წარმატების პირობაა ურთიერთქმედების ემოციური მხარე, რომელიც ბადებს სამყაროსადმი დამოკიდებულების ან პიროვნების ინტერესთა ცვლილებებს. მუზეუმების მიერ განხორციელებული პროგრამების ერთ-ერთი უმნიშ-

ვნელოვანესი განმსაზღვრელი მახასიათებელი, რომლის მაქსიმალურ წარმოჩენასაც ისინი ცდილობენ, არის გამოფენილი ნივთების (არტეფაქტების, მხატვრული ნამუშევრების თუ ნიმუშების) ვიზუალური შესაძლებლობების წარმოჩენა, ისევე როგორც მათ შესახებ არსებული გამოკვლევების ინტელექტუალური მიღწევების ჩვენება. ეს განსაკუთრებით შეეხება საგამოფენო პროგრამებს და თავისთავად, ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზია, რის გამოც ასეთმა პროგრამებმა უშუალოდ მუზეუმების შენობებში გადაინაცვლა. საკუთრივ რეალური ნივთი ყველაზე ძვირფასი და მნიშვნელოვანია, რაც კი მუზეუმებს გააჩნია და რომელიც სხვა საშუალებებთან ერთად, საგანმანათლებლო თუ დასვენების მიზნებისათვის გამოიყენება.

სამუზეუმი სივრცეებში საგანამანთლებლო რესურსების დანერგვა-გამოყენება სრულად შეესებამება თანამედროვე მოთხოვნების ისეთ გამოწვევებს, რომელიც თანამედროვე მსოფლიოში აქტუალურია მდგრადი განვითარების საერთაშორისო სტრატეგიისა და მიზნებისთვის. განათლება მდგრადი განვითარებისთვის პრინციპების სწავლებისა და დანერგვისათვის მნიშვნელოვან ამოცანას წარმოადგენს განათლების სისტემის მოდერნიზაცია და მომავალი თაობების ისეთი ცოდნითა და უნარებით აღჭურვა, როგორიცაა:

- ანალიტიკური/კრიტიკული აზროვნების უნარი;
- გადაწყვეტილებების მიღების უნარი;
- პრობლემის გადაჭრის უნარი;
- სოციალური და თანამშრომლობითი უნარები;
- სისტემური აზროვნების უნარი.

კულტურას და კულტურის სფეროს გააჩნია ისეთი მნიშვნელოვანი რესურსები, რომელთა გამოყენებაც განსაკუთრებულ წვლილს შეიტანს მდგრადი განვითარების მიზნების (SDG) შესრულებაში. სამუზეუმო სივრცეებში კი, საგანამანთლებლო რესურსების გამოყენება გულისხმობს სასწავლო პროცესში სამუზეუმო ფონდების აქტიურ გამოყენებას და საგანამანათლებლო რესურსებად ქცევას. მისი მიზანია უმაღლესი სკოლის, სამეცნიერო კვლევისა და სამუზეუმო პრაქტიკის ერთ ინსტიტუციაში გაერთიანება, რომელიც გულისხმობს ინტერდისციპლინარული კვლევების განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, სადაც ყველა კომპონენტი ერთობლივად გაანალიზდება და უზრუნველყოფს მოსწავლეთა დამატებითი განათლების მეშვეობით.

ინგა (კლარა) ქარაია
აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
პროფესორი

მულტიმედიური ტექნოლოგიები მუზეუმში

XXI საუკუნის სამუზეუმო პრობლემატიკაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა საზოგადოებასთან კომუნიკაციის პროცესის მოდერნიზაციას და მუზეუმებში მულტიმედიური ტექნოლოგიის[92] დანერგვას, ვინაიდან დღეს, კულტურის სფეროს საყოველთაო დიგიტალიზაციის პროცესში თანამედროვე ინფორმაციული საშუალებები წარმოადგენს აუცილებელ გზას ვიზიტორებთან აქტიური ურთიერთქმედებისათვის.

მომხმარებელთა სულ უფრო და უფრო მზარდი მოთხოვნები და მაღალკონკურენტული გარემო აიძულებს მუზეუმებს, იზრუნონ ახალ ბაზართან ადაპტაციისათვის – აქტუალურობის შესანარჩუნებლად მოიძიონ კომუნიკაციის ახალი პლატფორმები, რათა გაზარდონ თავიანთი მნიშვნელობა მუდმივ და პოტენციურ აუდიტორიებში, რომლებსაც უკვე აღარ აკმაყოფილებთ მუზეუმის უმთავრესი ფასეულობა – უნიკალური ექსპონატების გაცნობა და აქვთ მოლოდინი, მომსახურების მაღალ ხარისხთან ერთად, აქ იხილონ მათთვის საინტერესო ინტერაქტიული აქტივობები და პროექტები (ქარაია, 2017:123). განსაკუთრებით ეს ეხება მუზეუმისადმი სკეპტიკურად განწყობილ ისეთ აუდიტორიას, როგორიცაა ე.წ. მილენიალები და Z თაობა[93], რომლებიც სოციალური ქსელისა და ზოგადად, მულტიმედიური ტექნოლოგიებისადმი განსაკუთრებული „მიჯაჭვულობით“ გამოირჩევიან.

შესაბამისად, თუკი მრავალი წლის წინ მუზეუმში ვიზიტი შესაძლოა მოსაწყენად მიჩნეულიყო, დღეს მსოფლიოს თანამედროვე მუზეუმები არა მხოლოდ ახდენენ თავიანთი კოლექციების ვიზუალიზაციას და ვირტუალიზაციას, არამედ შეიმუშავებენ ინტერაქტიულ პროექტებს და მულტიმედიურ ტექნოლოგიებს იყენებენ უშუალოდ საგამოფენო სივრცეში კომუნიკაციისათვისაც, რაც მნიშვნელოვნად ზრდის ვიზიტორთა ინტერესს ახალი გამოცდილების მიღებისადმი და განაპირობებს მუზეუმში განმეორებითი ვიზიტის ალბათობასაც (Cameron, 2010:326).

იმისათვის, რათა გარდაიქმნან კრეატიულ და მიმზიდველ სივრცედ, მუზეუმები დღეს აქტიურად იყენებენ მულტიმედიურ ტექნოლოგიებს საკუთარი საქმიანობის ყველა ასპექტში, მათ შორის საგანმანათლებლო, საგამოფენო, საგამომცემლო, საკონსერვაციო საქმიანობისა და ცხადია, **კოლექციების დიგიტალიზაციის პროცესშიც**. კოლექციების დიგიტალიზაციის მეშვეობით შექმნილი მონაცემთა ბაზები მოიცავს მუდმივად განახლებად ძირითად ინფორმაციას (დოკუმენტაცია, ფოტომასალა) მუზეუმის კოლექციებზე და შეიძლება გაერთიანდეს ზოგად ცნობებთან ნივთის მწარმოებლის, ჟანრის, მასალის, წარმომავლობისა და ტექნიკის შესახებ. კოლექციის დიგიტალიზაცია ქმნის მთელ რიგ შესაძლებლობებს მუზეუმის ფონდის დაცვისათვის, ხელმისაწვდომს ხდის სამეცნიერო კვლევებს და ხელს უწყობს კონსერვაციის სამუშაოებს (Trant J. and others., 2002:22), ხოლო ვირტუალური კოლექცია იძლევა მისი კომერციული მიზნებით გამოყენებისა და ახალი გამოფენების დაგეგმვის საშუალებას, გარდა ამისა, ხელმისაწვდომია იმ ადამიანებისთვისაც, ვისაც ფიზიკურად არ შეუძლია გაეცნოს ავთენტურ კოლექციებს.

მულტიმედიურ ტექნოლოგიას შეუძლია შეასრულოს **მუზეუმის ვიზიტორთა გიდის ფუნქცია აუდიოტექნიკის გამოყენებით** – მათი ორიენტირებისათვის მუზეუმის სივრცეებსა და გამოფენებზე. პროგრამები ვიზიტორთათვის შეიძლება დამონტაჟდეს მუზეუმის შესასვლელში,

---

[92] მულტიმედია (ინგლ. Multi – ბევრი, Media/Medium – საშუალება) ინფორმაციის (აკუსტიკური, ვიზუალური, ტექსტური და გრაფიკული) გადაცემის, შენახვისა და წარმოების სხვადასხვა საშუალების ტექნოლოგია, აგრეთვე, ასეთი ტექნოლოგიის მარეალიზებელი პროგრამებისა და საინფორმაციო სისტემების ერთობლიობა.

[93] მილენიალები (Millennials) წარმოადგენენ 1980-დან 2000 წლამდე დაბადებულთა თაობას, ხოლო ტერმინი Z თაობა (ინგლ. Generation Z) გამოიყენება 2000 წლის დასაწყისიდან დაბადებული თაობის აღსანიშნად (ხანდახან განიხილება ტერმინ „ციფრული ადამიანის“ სინონიმადაც). ამ თაობის წარმომადგენლები აქტიურად იყენებენ პლანშეტებს, VR და 3D რეალობებს. Z თაობას აინტერესებს მეცნიერება და ტექნიკა (ვარაუდობენ, რომ მომავალში მათი ბევრი წარმომადგენელი იმუშავებს საინჟინრო-ტექნიკურ, ბიომედიცინის ან რობოტექნიკის საკითხებზე), ასევე ხელოვნება.

ექსპოზიციის განსაზღვრულ წერტილში ან ხელმისაწვდომი იყოს თვით ვიზიტორთა ხელთ არსებულ მოწყობილობებში. ვიზიტორებს შეუძლიათ ისარგებლონ ასევე, მუზეუმის სანავიგაციო სისტემით და მიიღონ ინფორმაცია არა მხოლოდ მუზეუმის მუშაობის საათებზე, არამედ იმის თაობაზე, თუ სად და რა ექსპონატებს შეუძლიათ გაეცნონ და ა.შ. მულტიმედიური სცენარები შეიძლება განსხვავდებოდეს ექსკურსანტთა ჯგუფის ტიპის, ოჯახური თუ ინდივიდუალური ვიზიტების მიხედვით (ლორდი, 2009:204), რისთვისაც მუზეუმში გამოყოფილია სპეციალური ზონები სათანადო მულტიმედიური გადაწყვეტით, რომლებიც განცალკევებულია ექსპოზიციის იმერსიული ზონებიდან. მათ შორის: ინტერაქტიული მრავალჯერადი შეხების (multi-touch) დაფები მთელი ჯგუფისთვის, პორტატული ტერმინალები, ლაბირინთები და ა.შ. ასევე, გასართობი და შემეცნებითი შინაარსის ურთიერთქმედების ზონა ბავშვებისათვის და სხვ.

დღეს თანამედროვე მუზეუმის მთავარ ტენდენციას წარმოადგენს სივრცის დემოკრატიზაცია, რომელიც მთლიანად ემყარება სხვადასხვა აუდიტორიასთან კომუნიკაციის შესატყვის ფორმებს (ICOM/CIDOC, 1996:21). მსგავსად გიდისა, რომელიც მუდამ თხრობის განსხვავებულ ფორმას იყენებს სხვადასხვა კატეგორიის აუდიტორიასთან, **ინდივიდუალური გამოყენების მულტიმედიურ ინსტალაციებშიც** ყველას შეუძლია აირჩიოს შინაარსი, რომელიც საუკეთესოდ შეესაბამება მის ინტერესებს. ვინაიდან, ეკრანებზე, კიოსკებსა თუ აუდიო-ვიდეოგიდებში ჩატვირთულია მთელი შინაარსის ორი ვარიანტი – მოზრდილებისა და ბავშვებისათვის, ხოლო შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირთათვის არსებობს ინტერაქტიული ინსტალაციის ინსტრუმენტები ტაქტილური შეგრძნებებისათვის ბრაილის შრიფტისა და სხვა საშუალებათა გამოყენებით.

გამოფენების დიზაინში მულტიმედიური ტექნოლოგიების გამოყენების წყალობით, ვიზიტორები იღებენ სიღრმისეულ ინფორმაციას ექსპონირებულ ნივთებთან დაკავშირებულ ფაქტებსა და თვით ექსპონატებზე, ერთვებიან მუზეუმის ვირტუალურ ტურში ელექტრონულ ინსტრუმენტთა მეშვეობით და ა. შ. ჩვეულებრივ, უშუალოდ საგამოფენო სივრცეში მულტიმედიური ტექნოლოგიის გამოყენებისას, გამოყოფენ ექსპოზიციისა და ტექნოლოგიების ურთიერთქმედების 2 მოდელს: ა) ტექნოლოგიები ასრულებენ დამხმარე საშუალებათა ფუნქციას გამოფენების ინტერპრეტაციის, მათი იდეის პოპულარიზაციისა და ვიზიტორთათვის დამატებითი ინფორმაციის მისაწოდებლად; ბ) ტექნოლოგია (აპარატურა) წარმოადგენს სამუზეუმო ობიექტს და ავთენტური გამოფენის შემცვლელს. როგორც წესი, ტრადიციული მუზეუმები ძირითადად იყენებენ პირველ მოდელს, ხოლო ახალ მუზეუმებში საგამოფენო პროექტები იქმნება უშუალოდ ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით.

თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არსებობს გარკვეული გამოწვევაც: კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების (განსაკუთრებით, სახვითი ხელოვნების) გამოფენების ორგანიზების პროცესში ტექნოლოგიის გამოყენებისას მუზეუმმა უნდა გაითვალისწინოს, რომ მუზეუმში ვიზიტიორი პირველ რიგში მოდის თვით გამოფენისა და ავთენტური ექსპონატების სანახავად, ამიტომ მისი ყურადღება მთლიანად ფოკუსირებულია ამა თუ იმ შედევრზე. მთავარი, რაც შეიძლება ვიზიტორს დასჭირდეს ამ ტიპის გამოფენაზე გიდის არყოფნის შემთხვევაში, ესაა დამატებითი ინფორმაცია ამ გამოფენასა და კონკრეტულ ექსპონატზე. ამიტომ, ახალი ტექნოლოგიების გადაჭარბებულმა გამოყენებამ ვიზიტორთა ყურადღება კი არ უნდა გაფანტოს, არამედ ემსახურებოდეს გამოფენის იდეის, კონტექსტისა და ისტორიის ინტერპრეტაციის გამოკვეთას. მაშინ, როცა სამეცნიერო-ტექნიკური მუზეუმების ექსპოზიციებში ინტერაქტიული ტექნოლოგიების გამოყენება შეიძლება საინტერესო და მიმზიდველი იყოს ვიზიტორებისთვის ასევე, იმ შემთხვევაში, როდესაც ვიზუალურად უნდა ვაჩვენოთ ისეთი რამ, რისი დემონსტრირებაც რეალურად შეუძლებელია (თუკი ისინი თავმოყრილია სხვა კოლექციებში, დაკარგულია, განადგურებულია, ძალიან მცირე ან დიდი ზომისაა). ამ შემთხვევაში წარმატებით შეიძლება გამოყენებული იქნეს „ვიდეომეფინგი“[94] ჰოლოგრაფიული გადაწყვეტით და სხვა ინსტალაციები. იგივე ეხება იმ მოვლენებს, რომელთა მოდელირება შეუძლებელია მუზეუმში. მაგალითად, დღეს, რო-

[94] ვიდეომეფინგი (3D Mapping, ინგლ. Video და Mapping – გამოსახულება, პროეცირება) – მიმართულება აუდიო-ვიზუალურ ხელოვნებაში, რომელიც წარმოადგენს გარემომცველი სამყაროს ფიზიკური ობიექტის სამგანზომილებიან (3D) პროექციას – სივრცეში მისი გეომეტრიისა და ადგილმდებარეობის გათვალისწინებით (გამოიყენება 1980 წლიდან).

ცა უკვე საკმარისი აღარ არის მუზეუმში ქვიშისა და არტეფაქტების კომბინაცია არქეოლოგიური გათხრების პროცესის წარმოსაჩენად, ვიზიტორს ვიზუალურად მეტ ინფორმაციას მიაწვდის მუზეუმის სივრცეში სპეციალური ზონების შექმნა და აუდიოინსტალირების გამოყენება. იგულისხმება არა ჩვეულებრივი აუდიოგიდების, არამედ სტაციონარული ყურსასმენების – აუდიო ეტიკეტების (audio labels) განთავსება ვიტრინის ან იმ საგნის გვერდით, რომლებიც კონკრეტულ პერიოდს ან თემას წარმოაჩენენ.

ცხადია, რომ გამოფენის აღქმას და შემეცნებით ეფექტს მნიშვნელოვნად აუმჯობესებს **მულტიმედიის გამოყენება მუზეუმის საგანმანათლებლო პროგრამებში.** ვიზიტორთა განათლების ხელშემწყობ მულტიმედიურ საშუალებებს უდავოდ მნიშვნელოვანი უპირატესობები გააჩნია ექსპოზიციების შესწავლის თვალსაზრისით: მას შეუძლია ვიზიტორს მიაწოდოს გამოფენებთან დაკავშირებული მრავალფეროვანი ჰეტეროგენული ინფორმაცია (ფოტოგამოსახულებები, ნახატები და გეგმები, არქიტექტურული მოდელები, სიმულაციები, ვიდეო კლიპები, მუსიკა, ნარატიული კომენტარები), ტექსტური ინფორმაცია (ეტიკეტები, წარწერები, ესეებიც კი) და მონაცემთა ბაზის ჩანაწერები. არაფორმალური განათლების პროცესში მუზეუმები აგრეთვე იყენებენ ციფრულ სწავლებას კომპიუტერების, ლეპტოპების, ტაბლეტებისა და სმარტფონების მეშვეობით. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ სწავლების პროცესში გამოფენებზე მულტიმედიური ტექნოლოგიების გამოყენებამ შეიძლება გარკვეული პრობლემებიც შექმნას. კერძოდ: ვიზიტორთა ყურადღება მოწყვიტოს გამოფენილ ავთენტურ ექსპონატებს, ხელი შეუწყოს სამუზეუმო გარემოსთვის შეუსაბამო ურთიერთქმედების გამოვლენას, შეიძლება დაარღვიოს გამოფენის არატექნოლოგიური ატმოსფერო ან უარყოფითი რეაქცია გამოიწვიოს იმ ვიზიტორში, რომელიც კომპიუტერულ ტექნოლოგიებში ვერ ერკვევა (Trant J. and others., 2002:32).

ინფორმაციული ტექნოლოგიების სწრაფმა განვითარებამ გამოიწვია ნაცნობი რეალობის მოდიფიკაციაც, რაც ყველაზე ნათლად აისახა **ვირტუალურ მუზეუმებში**[95] რომლებიც, თავიანთი არსით, წარმოადგენენ ერთგვარ მონაცემთა ბაზებს და მოიცავენ ელექტრონულ ექსპონატებს, ციფრულ ფოტო, აუდიო და ვიდეო მასალებს, ანიმაციას და ა.შ. (Schweibenz, 1998:128). ვირტუალური მუზეუმის ცნება გასული საუკუნის 90-იანი წლების შუახანებიდან გაჩნდა და დღეისათვის მსოფლიოში მათი რიცხვი ათასს აღემატება. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი მუზეუმების შექმნის შემდეგ, სამუზეუმო საზოგადოებაში თავდაპირველად აზრთა გარკვეული სხვადასხვაობა და ერთგვარი შიშიც არსებობდა ვიზიტორთა რაოდენობის შემცირების თვალსაზრისით (ლორდი ბ., ლორდი გ., 2006:111), მოხდა კი პირიქით. როგორც უკანასკნელი წლების სტატისტიკური კვლევებით გაირკვა, ვირტუალური ინფორმაციის გავრცელებამ მედია-მომხმარებელს უბიძგა „რეალური ნივთის“ ავთენტური გამოცდილების გაზიარებისკენ, რაც, ცხადია, მას შეუძლია მიიღოს მხოლოდ და მხოლოდ მუზეუმში ვიზიტით.

უკანასკნელ წლებში **ვირტუალურმა რეალობამ** (Virtual reality, შემოკლ. VR)[96] განსაკუთრებული პოპულარობა შეიძინა ისეთი გაჯეტების წყალობით, როგორიცაა მაგალითად, Oculus Rift (კომპანია Oculus Rift-ის მიერ შექმნილი ვირტუალური რეალობის ჩაფხუტი, რომელიც ხედვის ველს აფართოებს), Gear VR[97] და ა.შ. VR-ს, რომელიც ეფექტურობის შესაქმნელად იყენებს სპეციალურ ჩაფხუტს, შეუძლია ვიზიტორები გადაადგილოს ისეთ სივრცეში, სადაც სხვა შემთხვევაში ვერასოდეს შეაღწევდნენ, მაგალითად, ადამიანის სხეულს შიგნით ან ზღვის ფსკერზე. VR ასევე აფართოებს მუზეუმის შესაძლებლობებს მის კედლებს მიღმაც: სმარტფონისა და Google Cardboard-ის (კომპანია Google-ს ვირტუალური რეალობის ჩაფხუტი, რომლის მთავარ ნაწილს ჩვეულებრივი სმარტფონი წარმოადგენს) პროგრამების მეშვეობით ვიზიტორს შეუძლია „გაეშუროს“ ვირტუალურ ექსკურსიაზე მუზეუმში მსოფლიოს ნებისმიერი წერტილიდან. რიგ

---

[95] ვირტუალური მუზეუმი (Virtual museum) – ციფრული სუბიექტი, რომელიც ემყარება მუზეუმის მახასიათებლებს, სამუზეუმო გამოცდილების შევსებას, გაუმჯობესებას ან გაზრდას პერსონალიზაციის, ინტერაქტიულობისა და შინაარსის გამდიდრების გზით.

[96] ვირტუალური რეალობა (VR) – ვირტუალურ სამყაროში კომპიუტერული გამოსახულებებითა და ხმებით სამყაროს მოდელირების მეთოდი სპეციალური ჩაფხუტის გამოყენებით, რომელიც კომპიუტერთან მიერთებულ მცირე ზომის ეკრანზე სამგანზომილებიან გამოსახულებას ქმნის, ხოლო ყურსასმენებით ხმების მოსმენის შესაძლებლობას იძლევა.

[97] Gear VR – ვირტუალური რეალობის ჩაფხუტი, რომელიც განსხვავებით Oculus Rift-ისაგან, სრულიად ავტონომიურია და არ საჭიროებს პერსონალურ კომპიუტერთან მიერთებას.

შემთხვევაში, VR ტექნოლოგია ადამიანებს საშუალებას აძლევს უფასოდ და კომფორტულად მოინახულონ გამოფენები საკუთარი სახლიდან გაუსვლელადაც.

დამატებითი რეალობა (Augmented reality, შემოკლ AR)[98] წარმოადგენს ტექნოლოგიას, რომელიც ვირტუალურ შინაარსს აგებს რეალურ გარემოზე, მომხმარებელს საშუალებას აძლევს სმარტფონი ან პლანშეტი მიმართოს დანიშნულების წერტილისკენ და თვალი ადევნოს ამა თუ იმ ექსპონატის ან სცენის გაცოცხლებას. AR ტექნოლოგია ამდიდრებს მულტიმედიურ შინაარსს გრაფიკით, ანიმაციით და ვიდეოგამოსახულებით, რაც ვირტუალურ სამყაროში მუზეუმის კოლექციებს ახალ სიცოცხლეს ანიჭებს. ეს „რევოლუციური" გარდასახვა უფრო ეფექტურს ხდის ცოდნისა და ინფორმაციის მიღებას და ამასთან, არ საჭიროებს ყურსასმენებს.

სამუზეუმო სივრცეში მულტიმედიური და ინტერაქტიული ტექნოლოგიების დანერგვის თემა სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდება. დღეს მთელ რიგ სტატიებში, გამოკვლევებსა და კონფერენციებზე ექსპერტები უკვე ღიად საუბრობენ VR და AR ტექნოლოგიების მიერ შექმნილი სამგანზომილებიანი (3D) იმერსიის დიდ წარმატებაზე ასობით სკოლებსა და სასწავლო ლაბორატორიებში. ბუნებრივია, ეს ფაქტი განპირობებულია იმ გარემოებით, რომ თანამედროვე მუზეუმები წარმოადგენენ ინტერაქტიულ სასწავლო გარემოს, რომელიც მხარს უჭერს სწავლების პროცესში მასალის ჩართულობის წახალისებას.

გარდა იმისა, რომ მულტიმედია იდეალური საშუალებაა სამუზეუმო კოლექციების გაცოცხლებისა და მათი დინამიკურად ექსპონირებისათვის, მისმა გამოყენებამ მნიშვნელოვნად დააჩქარა მუზეუმის სამეცნიერო (მონოგრაფიები, კატალოგები) და პოპულარული გამოცემების (სახელმძღვანელოები, ენციკლოპედიები) **პუბლიკაცია ელექტრონული მედიის საშუალებით**, ხელი შეუწყო მუზეუმების პოპულარიზაციისა და მარკეტინგული საქმიანობის განვითარებას **ვებ-გვერდების მეშვეობით**, სადაც მუზეუმები ავრცელებენ ინფორმაციას საკუთარ აქტივობებსა და პროექტებზე, რაც ახალ აუდიტორიას იზიდავს და შესაბამისად, ზრდის ვიზიტიორთა რაოდენობას.

გამომდინარე იმ გარემოებიდან, რომ მულტიმედიური პროგრამები ყოველწლიურად ვითარდება და იხვეწება, როგორც ჩანს, მის შესაძლებლობათა სპექტრი კიდევ უფრო გაიზრდება. ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს, მაგალითად, **რობოგიდები[99],** რომლებიც დღეს უკვე მსოფლიოს არაერთ მუზეუმშია დანერგილი და საკმაოდ დიდ პოპულარობით სარგებლობს, განსაკუთრებით მოზარდებსა და ახალ თაობაში, რომელიც მყისიერად ითვისებს ახალ ტექნოლოგიებს.

მულტიმედიური ტექნოლოგიის გამოყენებით ცოდნის და კულტურის ხელმისაწვდომობა დღეს გახდა უფრო ადვილი, ვიდრე ოდესმე. მისი წყალობით მუზეუმებს გასცდნენ საკუთარ აუდიტორიას და შეუძლიათ მსოფლიოს ნებისმიერი წერტილიდან მოიზიდონ ახალი ვიზიტორები სხვადასხვა გზით: იქნება ეს კოლექციების დიგიტალიზაცია, ექსპოზიციების გამდიდრება მულტიმედიური ელემენტებით თუ ონლაინ-ტურების ორგანიზება სოციალური ქსელების (Facebook Live, Youtube, Periscope) მეშვეობით ან კოლექციების ხელმისაწვდომობა თუნდაც უბრალო ჰეშთაგის (Hashtag) გამოყენებით (ICOM, 2017:9).

აქვე აუცილებლად უნდა გამახვილდეს ყურადღება რამდენიმე **გამოწვევაზე**, რაც უნდა გაითვალისწინონ მუზეუმის მესვეურებმა თავიანთ სივრცეში მულტიმედიური ტექნოლოგიების დანერგვის პროცესში. **მთავარია, მუდამ გვახსოვდეს, რომ ტექნოლოგიები უნდა გამოვიყენოთ მხოლოდ კონკრეტული ამოცანების გადასაჭრელად და არა თვით ტექნოლოგიის დანერგვის ფაქტის დასაფიქსირებლად.** ვინაიდან, ცხადია, ამ პროცესს, ისევე, როგორც ყველა განვითარებად ინდუსტრიას, აქვს გამოწვევები, რომელთა გარშემო ხშირად გაცხარებული კამათი მიმდინარეობს. კერძოდ, ისმება კითხვა, საჭიროა თუ არა ტექნოლოგიები მუზეუმის ესოდენ ტრადიციულ სივრცეში? პასუხი არაერთგვაროვანია:

---

[98] დამატებითი რეალობა (AR) – გარემოს შესახებ დამატებითი ინფორმაციის მიღებისა და ინფორმაციის გაუმჯობესების მიზნით აღქმის სფეროში ნებისმიერი სენსორული მონაცემის შეტანის შედეგი.

[99] რობოგიდი (ინგლ. Roboguide) – ავტონომიური სერვისის რობოტი, რომელსაც შეუძლია გადაადგილდეს დადგენილი მარშრუტით, კომუნიკაცია დაამყაროს ვიზიტორთან და უპასუხოს მის კითხვებს, საკუთარ ეკრანზე (Display) აჩვენოს სხვადასხვა მასალა და ექსკურსიაც ჩაატაროს მუზეუმის გამოფენებზე.

- **არა,** თუკი მუზეუმის სივრცეში მულტიმედია არსებობს საკუთარი ცხოვრებით და აღიქმება თანამედროვე ტექნიკური დანადგარების გროვად;
- **დიახ,** თუ მუზეუმის მიერ გამოყენებული მულტიმედიური საშუალებები წარმოადგენს შემეცნებითი ხასიათის კარგად გააზრებულ ინსტრუმენტს, და აქვს შთამბეჭდავი ეფექტი.

ანუ, მნიშვნელოვანია, რომ არ „გავერთოთ" ტექნოლოგიით მხოლოდ ყურადღების მისაქცევად. მივიპყროთ ყურადღება, მაგრამ ისე, რომ ვიზიტიორი არ მოწყდეს სამუზეუმო ობიექტს, რადგან უკმაყოფილებას ძირითადად იწვევს შეცდომები, რომლებიც მომდინარეობენ მულტიმედიის გამოყენების არცთუ სწორი სცენარიდან, ტექნოლოგიური საშუალების თავისთავად საშუალებად და არა ინსტრუმენტად აღქმისაგან (Lloyd-Baynes, 2019:1). ამ შეცდომებს განაპირობებს:

- მუზეუმის მიერ საჭირო აღჭურვილობის შეძენა მართვის მოხერხებული სისტემის გარეშე;
- არასაკმარისი ყურადღების დათმობა შინაარსისადმი;
- ვიზუალური დისჰარმონია ექსპოზიციასთან, ინტერაქტიული მულტიმედიური ინსტალაციების დაუკავშირებლობა გამოფენის ერთიან მხატვრულ დიზაინთან;
- ძირითადი აუდიტორიის ასაკის, ვიზიტიორთა საშუალო რაოდენობის, დარბაზების სივრცულ შესაძლებლობათა გაუთვალისწინებლობა და ა.შ.

მხოლოდ ამ გამოწვევათა დაძლევის შემთხვევაში შეძლებს მუზეუმი მის მიერ დასმული ამოცანების რეალიზებას და ინსტიტუციის გარდაქმნას ვიზიტორთათვის მიმზიდველ სივრცედ. რა თქმა უნდა, არავის შეუძლია შექმნას თანამედროვე მუზეუმის იდეალური ფორმულა და სწორედ ამიტომ მიმდინარეობს მუდმივი დისკუსიები ამ თემაზე, რაც რეალურად ჯანსაღ პროცესს წარმოადგენს. თუმცა, მულტიმედიური ტექნოლოგიების გამოყენების უპირატესობა უდავოდ აშკარაა და დღეს უდიდესი როლი ენიჭება როგორც საზოგადოებასთან კომუნიკაციასა და აუდიტორიის გაფართოებაში, ასევე კოლექციების დაცვის, ექსპონირებისა და ინტერპრეტაციის მიმართულებით.

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტ-რესურსები:

1. ლორდი ბ., ლორდი გ. სამუზეუმო ექსპოზიციების სახელმძღვანელო, თბილისი, 2009.
2. ქარაია ი., სახვითი ხელოვნების გამოფენების ინტერპრეტაცია თანამედროვე მუზეუმებში, ჟურნ. „აკადემია", №5, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, 2017.
3. Cameron F., Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies, and the Cultural Construction of Knowledge, The Museum Journal CURATOR, 15 January 2010.
4. ICOM (International Council of Museums) Statutes, Paris, 2018.
5. Introduction to Multimedia in Museums International Council of Museums (ICOM) Committee on Documentation (ICOM/CIDOC) Multimedia Working Group First Public Version. September 1996.
6. ინტერაქტიული გამოცემები: https://www.youtube.com/watch?v=BmadTQNrAeA.
7. Lloyd-Baynes F., When 'Digital' meets Collection: How do (traditional) museums manage? Future of Museum Storytelling – New York City, Museumnext, 2019
8. Schweibenz W., The "Virtual Museum": New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System, Proceedings of 6 Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft (ISI 1998), Prag, 3, 7. November 1998.
9. Trant J., Richmond K., and Bearman D., Open concepts: museum digital documentation for education through the AMICO Library™, As published in the Art Libraries Journal, Volume 27, No. 2, 2002.
10. http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/dossiers/le-laureat/200812/14/01-810411-cyril-simard-favoriser-la-souverainete-economique-des-artisans.php
11. http://www.movingimage.us/visit/hours/
12. http://rhizome.org/editorial/2011/feb/9/moving-museum-online/.
13. https://www.seattletimes.com/nation-world/5-ways-museums-are-using-technology-for-new-experiences/

14. http://amt-lab.org/blog/2016/4/the-role-of-technology-in-museums
15. https://www.thenational.ae/lifestyle/family/facing-the-future-how-museums-are-embracing-new-trends-and-technologies-1.82108
16. http://www.aam-us.org/resources/center-for-the-future-of-museums/mobile-technology
17. https://www.pinterest.com/ldmaking/museum-tech-trends/?autologin=true
18. http://artgigapps.com/apps/mystery-math-museum
19. https://www.digitaltrends.com/cool-tech/how-museums-are-using-technology/
20. https://www.delltechnologies.com/en-us/perspectives/how-technology-is-transforming-the-museum-experience/
21. https://www.youtube.com/watch?v=s0YBgN2RZAs

Darko Babić
University of Zagreb
Assistant Professor

DREAMING ABOUT HERITAGE LITERACY

1 Heritage, Management and Literacy (Introduction)

To understand the idea of heritage and all relationships (and possibilities) that emerge from it, it is necessary to accept sometimes confronting views and to act in a dialectic situation (e.g. to deal with heritage claiming at the same time that heritage does exist and/or arguing that heritage is always and exclusively intangible). As far as heritage management is concerned, the situation is confusing but at the same time revealing since "...heritage is heritage only because it is subjected to the management and preservation/conservation process, not because it simply is" (Smith 2006).

The last claim points out how heritage is formed, the fact that any definition of heritage is basically a process of heritage management, or precisely a socially and culturally (and also economically) managed process by which certain meanings and values are attributed to certain selected elements[100] after which they are identified as heritage. Over the last three decades, use of the term heritage management has experienced exponential growth, extending to virtually all areas of human activity, whereas the meaning of it still dominantly implies an (extensive) set of practical methods and techniques (from planning, through various forms of realisation, to evaluation) that can be applied to a particular segment of recognised heritage. Most of the quite extensive literature in the field of heritage management often does not question the basic phenomenon (and ways of its forming) and only applies certain techniques of technocratic management. Even more, potential users/visitors, who are the actual owners of the addressed heritage are often forgotten, i.e. their role in the heritage management process is seen only through the lens of a passive consumer.

Heritage is primarily defined by representation and attributing values and meanings happening in the present time, which is thus (a sort of) heritage management (Smith 2006). Accordingly, further understanding of the term management, i.e. the concept of management, is required. Management is most commonly identified with the practice of running companies (business entities) or organisations. As a form of organisational activity, it designates the formation and maintenance of an environment in which individuals through their work achieve the wanted goals in a desirable, successful and efficient way. Thus, management can be viewed as the effective employment of human and material resources that is realised in line with specific rules known in advance, while adhering to verified principles and applying appropriate techniques in the context of which four basic elements exist: planning, organising, guiding/managing and finally controlling or evaluating. It is certainly worth mentioning that one of the pioneers in the field of organisational theory, the American Mary Parker Follett (1868–1933), at the beginning of the 20th century defined management as the philosophy or the art of resolving matters through mediation and/or in cooperation with people (Daft and Marcic 2009). In the aforementioned approach, understanding of management is particularly interesting here since management obviously goes beyond merely technocratic discourse and implies the inclusion of multifaceted social and humanistic layers and relationships which play a crucial role in any management and, we will say, especially in (any) heritage management, since both heritage and management are strongly defined by societal inputs and contexts.

Heritage has been a frequently used economic resource in the last 30 years or so. However, and this is our major point, heritage as a special form of knowledge started to be discussed only very recently and even more importantly heritage as knowledge is practically non-existent within (traditionally understood) heritage management. As we have already explained, heritage as a form of knowledge, the way it is constructed and how it is used has the potential to determine our values and impact our attitudes. In other words, the (conscious) selection and *management* of particular elements of our surrounding become not only an economic resource but a resource with a very powerful and significant social and political dimension. The nature of such knowledge always depends on certain time-determined and socially conditioned

[100] Objects, buildings, phenomena, ideas, etc.

circumstances in which it is created because there is always somebody who decides about heritage as well as what it is (Ashworth et al. 2007) with all its appending features, values and indeed possible use.

The presented ideas direct us toward the crucial question – not how, but who defines heritage, and for whom? Namely the perceived, wider understanding of heritage management that assists us in recognising heritage can actually be anything identified and managed. More precisely, heritage is a specific form of managing values and meanings through the process of identification, representation and finally participation, and thus heritage and heritage management are inseparable categories. And all this brings us closer to the idea of heritage literacy as a possible model to engage citizens, the real owners of heritage, in all/any heritage management process where the term literacy needs to be understand beyond standard definitions of reading and writing skills but as an ability to *navigate in a specific social context* defined by specific characteristics of a group/local community. In other words, literacy is directly connected with the (local) heritage. This indirectly derives from the Council of Europe Faro Convention[101] which introduced the idea of heritage communities and their rights concerning heritage as far as the European context is concerned.

In brief, heritage literacy stands for the idea that every community has the undisputed right to shape and define its heritage and to manage it in the way that the (local) community understands and recognises that it will best shape its progress and development as well as contribute to the common good. Reaching a level of heritage literacy is demanding but necessary if we want to democratise heritage and to put heritage (including the one in museums, especially that one) practically on a pedestal concerning human rights. To be able to do so and to be in a position to enable citizens to act as savvy heritage managers, (at least) three interconnected models must be incorporated and their experience used from our point of view. They are:

a) a critical approach to heritage;

b) eco-museological experiences;

c) heritage interpretation.

The first model, although the order could be changed since all three are equally important, was already mentioned so the arguments will only be summarised here. The critical approach addresses all stakeholders involved in heritage. It points out that heritage and heritage management are far more complex than they appear. Understanding how heritage is constructed, as well as how it is used, must be more transparent, where different voices are heard and respected, and where it is necessary to take into account all relations and dependencies (socio-cultural, economic, political etc.) which exists in a local community. At its (basic) level, in accordance with contemporary heritage theories, this will minimally include reflections on and overcoming challenges of heritage discourse imposed by politicians, developers, heritage experts and others who have power (or a privileged position) over the possible interests of the locals. The heritage literacy advocates that the (local) community must not only be informed but involved in all heritage management processes. Or from the opposite perspective, those to whom heritage management is currently committed (heritage/museum experts) must all the time be aware that heritage management is a democratic, participatory and inclusive process where expertise must be directed to benefit the addressed local community.

2 Eco-Museological Experiences

The second model we are addressing is eco-museums, i.e. eco-museological practices and connected theory. Eco-museums are relevant since they started, in a way, with the approach we are now discussing almost five decades ago. Use of the term eco-museum is quite frequent today,[102] where often misunderstandings about the fundamental qualities and the visionary approach of eco-museums exist. Eco-museums, created originally in France in the early 1970s, are special kinds of materialisation of a new way of thinking and understanding of relationships between society/the local community and the environment. Focusing on local development, based on heritage, is the immanent determinant of eco-museums. Although in their organisational form and activities it is possible to identify some previous institutional experiences,[103] eco-museums possess distinctive characteristics which encourage the idea of an institution which serves the

[101] The Faro Convention on the Value of Cultural Heritage for Society.
[102] Including within projects funded by the European Commission.
[103] E.g. open-air museums, or *heimatmuseums*.

entire community. Even more, from the very beginning, directly or indirectly, they introduced innovative considerations about the relation between man/community and the related overall heritage, concepts we are discussing intensively today. This includes ideas of immateriality, the participative approach, polyvocality, inclusion, sustainable development, pro-activity, etc.

The first eco-museum, the Museum of Man and Industry, was set up in central France in 1971 near the towns of Le Creusot and Montceau-les-Mines[104] as a reaction to the rapid decline of the once successful regional economy based on industry, which reflected negatively on the 150,000 inhabitants living there. This was the set context, a kind of zero point, at which the museologists Hugues de Varine, Georges Henri Rivière and Marcel Evrard, in collusion with the existing regional development policy at that time, offered a solution by suggesting the creation of something seemingly ordinary (a museum) but extremely unusual in terms of it goals. The intentions of the Museum of Man and Industry were to restart the local economy, but in fact much more than that, as it tended to help local people to find meaning, to rediscover their identities misplaced due to rapid changes and to create new development opportunities throughout the region. In 1973, when the museum was completed, it became known[105] in the museum world primarily for the definition of museum collections published in the Museum journal.[106] The definition read:

Any movable or unmovable object within the community's perimeter is physiologically part of the museum. This introduces the idea of a kind of cultural property right which has nothing to do with legal ownership. Accordingly, it is not the function of the museum as such to make acquisitions, since everything existing within its geographical area is already at its disposal (Varine-Bohan 1973).

In addition to a significantly different understanding of museum collections and acquisition policies, audiences of this museum were perceived differently as well. The museum implied that its audience was the whole community, or, in other words, that all individuals who live within the defined territory (which the eco-museum covers) are its active, everlasting users. Besides, the Museum of Man and Industry, or as it was later renamed the Eco-museum Creusot Montceau, introduced the idea of *participatory government* since it considered that every member of the local community had the right to influence the development of the museum according to his/her interests.

Canadian museologist Pierre Mayrand noted that: "the ecomuseum … is a collective, a workshop extending over a territory that a population has taken as its own… [it] is not an end to itself, it is defined as an objective to be met". In 1988 René Rivard compared traditional museums which, in his opinion, consist of a building, collections, professionals and the public with eco-museums which consist of territory, heritage, memory and a community/population. Peter Davis, primarily trying to fathom the basic indicators of eco-museums, concluded that "...one characteristic that appears to be common to all ecomuseums is pride in the place they represent. … ecomuseums seek to capture the sense of place - and in my opinion it would appear that this is what makes them special" (Davis 1999; Davis 2011).

Taking into account all the variations created under the term eco-museum that have occurred in the past 45 years concerning relationships between man/community, territory and heritage, we can put forward some common characteristics, sorts of indicators, of eco-museums. They are as follows:

- acceptance, or extending over the territory which is not necessarily determined by conventional (i.e. political, administrative) borders;
- acceptance of the policy of dislocated, dispersed sites that are directly related to the principles of *in-situ* protection and interpretation;
- abandoning conventional perceptions of ownership because protection and interpretation of the site takes place on the basis of the relations and cooperation of all involved stakeholders;
- empowering and legitimising local communities - by the involvement of the local population in museum activities, who thereby create their own cultural identity;
- potentials brought by an interdisciplinary approach and holistic interpretation (Davis 1999, 2008, 2011; Corsane et al. 2007).

---

[104] In an area of approximately 500 square kilometres.
[105] But was also disputed at that time by some from the existing museum establishment.
[106] Published, at that time by UNESCO, today as the Museum International by Wiley-Blackwell and ICOM.

Accordingly, in our opinion the shortest possible definition might be: *An eco-museum is an instrument of heritage management by which communities direct their own development in a dynamic way*. Eco-museums do not grant a passive role to their users/community/population (cf. Smith 2006), since they are always based on participation and active involvement from their beginning and during their entire existence.

All in all eco-museums represent a model that is conceptually sufficient and adaptable to cultural diversity and to different perceptions of values and meanings implied by the idea of heritage (within different cultures), thus capable of overcoming not only the lack of "traditional" museums but also the existing practices of heritage management. Eco-museums are a bottom-up approach and thus give a different meaning to the idea of heritage management.

3 Heritage Interpretation

Third, an important part of the heritage literacy concept for it to be successful is heritage interpretation which may be directly connected to ideas presented in the previous section addressing eco-museums. In his attempt to explain how eco-museums were different, Pierre Mayrand, one of the main developers of eco-museums and related new museology ideas used the model of the *creativity triangle* in which heritage interpretation, more concretely the concept of participatory heritage interpretation, plays a key role. In other words, the community (in a three-year cycle) by creating an eco-museum and by developing and managing it becomes able to interpret itself and in doing so *comes into power* to influence its own development. Dominique Poulot would say eco-museums have transformed the social use of heritage as they have contributed to the development of interpretation in the constant questioning of possession within society, more concretely how an addressed local community becomes aware of what it actually is (Poulot 1994). Similarly and instructive here, André Desvalles in his analysis of the predecessors of eco-museums indicated that the innovative approach of heritage interpretation defined by the American writer and great lover of nature Freeman Tilden[107] influenced the ideas of the eco-museum. One of the most common challenges we are (still) facing today in regard to heritage is a lack of (qualitative) communication. Heritage interpretation is the key since it could successfully provide an understanding of the activities we/local communities are pursuing or want to implement. The main idea or *raison d'être* of heritage interpretation is simple, yet powerful: "Through interpretation, understanding; through understanding, appreciation; through appreciation, protection" (Tilden 1977).

We believe that in order to understand the values and significance of heritage for us as individuals, as well as for us as members of a particular group (community/society), it is necessary to interpret it. And how, when and at what level – this falls within the exclusive domain of personalised experience dependent on a social, cultural, economic and politically conditioned context. Only heritage interpretation, which respects the last approach, and attitudes can lead us toward desirable heritage literacy.

Heritage interpretation is as old as homo sapiens, man as a living being with mental capacities, since we have always interpreted the surroundings in which we live, be it the nature around us or what we have created with our hands or minds (i.e. culture). The idea of the importance of targeted and consciously delivered heritage interpretation can be primarily linked to the development of national parks in the United States at the end of the nineteenth century[108] (Beck & Cable 2002; Merriman & Brochu 2006; Kohl and McCool 2016; Beck, Cable & Knudson 2018). While E. Mills's ideas mark the beginning of the formation of standards for nature guiding approximately 40 years later, the main goals of heritage interpretation were elaborated in six very clearly structured principles formed by Freeman Tilden, an American writer, nature lover and supporter of the idea of national parks. Tilden's work marked the true beginning of heritage interpretation as a specific field, as a specific profession[109] where his six principles are still valid and current

---

[107] According to Davis 1999 and Davis 2011.

[108] Among the first who left a mark in the field, and entitled to bear the name "father of heritage interpretation", was the American naturalist, occasional mountain guide and writer Enos Mills, who among other things deserves credit for the foundation of the Rocky Mountain National Park. In the future area of the Park, Mills worked as an independent and self-proclaimed guide-interpreter from the 1880s.

[109] In his book *Interpreting Our Heritage* F. Tilden defines interpretation as: "An educational activity which aims to reveal meanings and relationships through the use of original objects, by first hand experience, and by illustrative media, rather than simply to communicate factual information" (Tilden 1977).

today and where they fundamentally point to the quality of meaningful heritage interpretation. Tilden's six basic principles of heritage interpretation are:

- Any interpretation that does not somehow relate what is being displayed or described to something within the personality or experience of the visitor will be sterile.
- Information, as such, is not Interpretation. Interpretation is a revelation based on information. But they are entirely different things. However, all interpretation includes information.
- Interpretation is an art, which combines many arts, whether the materials presented are scientific, historical, or architectural. Any art is to some degree teachable.
- The chief aim of Interpretation is not instruction, but provocation.
- Interpretation should aim to present a whole rather than a part, and must address itself to the whole person rather than any phase.
- Interpretation addressed to children (say, up to the age of twelve) should not be a dilution of the presentation to adults, but should follow a fundamentally different approach. To be at its best it will require a separate programme (Tilden 1977).

It is interesting to note here that we have only recently (re)discovered Tilden's ideas which not only explain what heritage interpretation is but (indirectly) what heritage is, as well as some misunderstanding we had about it. One is the long-standing idea (which is still often present in practice) of the artificially created distinction between natural and cultural heritage which Tilden erased in his principles. For him, there is only one single heritage. In addition, in his principles, it is clear that he insists on the active inclusion of visitors in any form of heritage interpretation, or, in other words, that it would basically be wrong to see a visitor as a pupil who just happens not to be sitting in school, i.e. it would be wrong to see heritage interpretation as just another lesson in the school curriculum (West & McKellar 2010). He points to the necessary interaction between the interpreter and the user, who only by means of joint participation form the meanings and co-create interpretation – consciously or unconsciously – something which is still too often forgotten today.

Heritage interpretation is always determined by personality and individual experiences brought in by (every) visitor. In other words, stress is on the need to respect the opinions and familiarities of the visitor(s) and consequently there is no single, uniform understanding of heritage. Accordingly, we firmly believe that in Tilden's principles we may read a request for polivocality and a multicultural approach,[110] and thereby different modalities on which heritage *per se* is formed and perceived in different cultural environments. Tilden can further be credited for insisting on the necessity to observe and respect the totality of life, here related to the totality of heritage as part of our life, as stated in his fifth principle. Heritage interpretation, when implying the ideas set forth herein, must without any doubt be understood as more complex than merely a temporary/occasional task, or yet another school class. Its methods should always be glocal, while the area over which it may extend should in no way be limited. This means that within heritage interpretation there cannot be two identical sites, as there cannot be general users, and accordingly no pre-set tool for interpretation to instigate the required inspiration and discovery. The latter revokes the ideas set out in relation to eco-museums, certainly with reason. The idea of respecting the diversities of visitors/users, the specific features of the local site/context, the necessity of a holistic approach and putting focus on ensuring inspiration (provocation, not instruction!) are the preconditions to achieve the basic aim of heritage interpretation, mentioned at the beginning of this paragraph.[111]

4 Conclusion

The main idea of this article, in accordance with the presented principle of eco-museums and especially heritage interpretation is to spark provocation instead offering instruction. Provocation that calls for a re-thinking of the term heritage, the role(s) of heritage (and museums) in contemporary society, as well as to challenge existing heritage/museum management models as (possibly) inadequate. In advance, we do understand that the presented model of heritage management, represented in the idea of heritage literacy, is

[110] No matter that F. Tilden did not use the aforementioned terms.

[111] "Through interpretation, understanding; through understanding, appreciation; through appreciation, protection" (Tilden 1977).

not the only way we may continue. However, and foremost from the socio-humanistic perspective it indeed looks as the most desirable.

Heritage literacy embraces the idea of systematic, global, lifelong and holistic methods where each individual (or group) must have an inalienable and guaranteed right to participate, benefit and use (the locally recognised) heritage on the path towards self-development, self-esteem and the creation of the local community own experiences coming from endless collective heritage of humanity. Implemented by individuals or a collective (i.e. local communities) it represents a commitment toward the universal values (via heritage) that humanity possesses and it is a basic prerequisite to ensure our overall development in the direction of common prosperity. Reaching a desirable level of heritage literacy, valid for diverse communities around the world, is no easy task but (must be) a desirable goal where three addressed models (a critical approach to heritage; eco-museological practices; heritage interpretation) are ideal pointers. To gain it, heritage literacy, as a sort of *socially responsible heritage management* is thus indeed necessary. Any other way, the heritage of humanity (represented by/contributed to by the heritage of local communities) will remain nothing more than a mirror of existing power relations which shamelessly do not respect and do not use the richness of human diversity, with all its beauty and endless creativeness.

References / Bibliography:

Ashworth G, Graham B, Tunbridge J (2007) Pluralising past: heritage, identity and place in multicultural societies. Pluto Press, London

Ashworth G, Howard P (1999) European heritage planning and marketing. Intellect Books, Bristol and Wilmington

Beck L, Cable T (2002) Interpretation for the 21st century: fifteen guiding principles for interpreting nature and culture. Sagamore Publishing, Champaign

Beck L, Cable T, Knudson D M (2018) Interpreting cultural and natural heritage: for a better world. Sagamore-Venture Publishing, Urbana

Boccardi G (2015) From mitigation to adaptation: a new heritage paradigm for the anthropocene. In: Albert, M T (ed) Perceptions of sustainability in heritage studies. De Gruyter, Berlin & Boston, pp 87-98

Carman J, Stig-Sørensen, M L (2007) Heritage studies: an outline. In: Stig-Sørensen M L and Carman J (eds) Heritage studies methods and approaches. Routledge, London, pp 11-28

Corsane G et al (2007) Ecomuseum evaluation: experiences in Piemonte and Liguria, Italy. International Journal of Heritage Studies 13(2):101-116

Daft R L, Marcic D (2009) Understanding management, 6th ed. South-Western College Pub, Mason

Davis P (1999) Ecomuseums: a sense of place. Leicester University Press, London and New York

Davis P (2008) New museologies and the ecomuseum. In: Graham B, Howard P (eds) The Ashgate research companion to heritage and identity. Ashgate, Aldershot, pp 397-414

Davis P (2011) Ecomuseums: a sense of place, 2nd ed. Continuum, London and New York

Graham B, Ashworth G, Tunbridge J. (2000) A geography of heritage: power, culture and economy. Arnold, London

Harvey D C (2001) Heritage pasts and heritage presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies. International Journal of Heritage Studies 7(4):319-338

Harvey D C (2008) The history of heritage. In: Graham B, Howard P (eds) The Ashgate research companion to heritage and identity. Ashgate, Aldershot, pp 19-36

Hernández M A (2008) Conservation and restoration in built heritage: a western European perspective. In: Graham B, Howard P (eds) The Ashgate research companion to heritage and identity. Ashgate, Aldershot, pp 245-265

Howard P (2003) Heritage: management, interpretation, identity. Continuum, London

Hubert F (1989) Historique des ecomusees. In: Hubert F (ed) La museologie selon Georges Henri Riviere. Dunod, Paris, pp 142-154

Kohl J M, McCool S F (2016) The future has other plans: planning holistically to conserve natural and cultural heritage. Fulcrum, Golden

Lowenthal D (1996) The heritage crusade and the spoils of history. Cambridge University Press, Cambridge

Mayrand P, Mairesse F (2000) Entretien avec Pierre Mayrand. Publics et Musées (17-18):223-231
Merriman T, Brochu L (2006) The history of heritage interpretation in the United States. National Association for Interpretation, Fort Collins
Murtas D, Davis P (2009) The role of the ecomuseo dei terrazzamenti e della vite (Cortemilia, Italy) in community development. Museum & Society 7(3):150-186
Pierssené A (1999) Explaining our world: an approach to the art of environmental interpretation. E & FN Spon, London
Poulot D (1994) Identity as self-discovery: the ecomuseums in France. In: Sherman D J and Rogoff I (eds) Museum culture: histories, discourses, spectacles. University of Minnesota Press, Minneapolis & Routledge, London, pp 66-84
Rypkema D D (2005) The economics of historic preservation: a community leader's guide, 2nd ed. National Trust for Historic Preservation, Washington
Smith L (2006) Uses of heritage. Routledge, London
Tilden F (1977) Interpreting our heritage, 3rd ed. The University of North Carolina Press, Chapel Hill
Uzzell D L (1998) Interpreting our heritage: a theoretical interpretation. In: Uzzell D L and Ballantyne R (eds) Contemporary issues in heritage and environmental interpretation: problems and prospects. The Stationery Office, London, pp 11-25. Available via Academia. http://academia.edu.documents.s3.amazonaws.com/1438249/CIHEI-UZZPRIN015.pdf. Accessed 12 Apr 2018
Varine-Bohan H (1973) Un musee 'eclate': le Musee de l'homme et de l'industrie. Museum 25(4):242-249. https://doi.org/10.1111/j.1755-5825.1973.tb01432.x
West S, Ansell J (2010) A history of heritage. In: West S (ed) Understanding heritage in practice. Manchester University Press, Manchester & The Open University, New York, pp 7-46
West S, McKellar E (2010) Interpretation of heritage. In: West S (ed) Understanding heritage in practice. Manchester University Press, Manchester & The Open University, New York, pp 166-205

Theo Meereboer
Netherlands Open Air Museum
Museummaker

THE CLAIR-OBSCURE OF A NOWADAYS MUSEUM: SLOW ART AND SUSTAINABLE ACTIVISM IN MUSEUMS

When I visited the National Art Museum Of China (NAMOC) with a group of participants on a museum training in 2017, I had a long and profound conversation with the Head of Development from NAMOC in the top room of the museum. We talked about a selection of the great masterpieces of Chinese art and how exhibiting them, placing them carefully next to one another, is like making a poem, in which the artworks contextualise each other. Like Chinese characters do in a sentence, by which the meaning of each individual character changes according to the context.

Meanwhile we took time to thoroughly examine the art works, talk about details and sharing impressions. As a former visual artist, it was a breakthrough to see how the great masters used the apparent flaws in their paintings as a gift and turned it into a heroic center. We could only see, discuss and understand this by taking time and not just walking by checking titles and names.

In 2014 Stephanie Rosenbloom wrote in the New York Times[112] about 'The Art of Slowing Down in a Museum'. She quotes James O. Pawelski, director of Education for the Positive Psychology Center in Pennsylvania[113], who says: "When you go to the library, you don't walk along the shelves looking at the spines of the books and on your way out tweet to your friends, 'I read 100 books today!'" Stephanie Rosenbloom says that it is however the way many people experience a museum. "They see as much of art as you see spines on books." The slow art movement is still growing in museums. While blockbusters seem a way to help the museum to position itself as a main attraction for tourists and more local visitors, the audience gets tired of the overwhelming atmosphere and overcrowded rooms. According to Andrew Goldsworthy on his blog Slowartwork,blogspot in 2010[114], the term Slow Art is coined by Michael Kimmelman, chief art critic and columnist for the New York Times[115], saying: 'Slow art's' main philosophy is 'appreciating an art work in itself as opposed to a rapid, flitting witnessing of art common in a hectic societal setting.' Slow Art can be seen as a subculture of the Slow Movement and became a movement even earlier, before the 21st century started… It can be seen as a reaction to the haste in life, connected to the speed of changes in society. Some research has been done after this movement, also by one of my students at the time I was a lecturer at the Reinwardt Academy[116], but it is mainly something that was started, described and developed outside of the academic world. That is why I mainly cite unofficial sources like weblogs, newspapers and wikipedia.

In a time of rapid technological, social and cultural changes, the slow movement advocates, since the late eighties of the 20est century[117], a cultural shift towards slowing the pace of life. Over time, this developed into a subculture in other areas with a variety of activities and aspects of culture. In 1999 Geir Berthelsen presented a vision for an entire 'slow planet' with his creation of The World Institute of Slowness[118]. In his book 'In Praise of Slow' Carl Honoré (2004) "first explored how the Slow philosophy might be applied in every field of human endeavour and coined the phrase 'slow movement'"[119].

---

[112] Rosenbloom, S., The Art of Slowing Down in a Museum, New York Times, October 9, 2014, https://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html

[113] James O. Pawelski, Ph.D., is Professor of Practice and Director of Education in the Positive Psychology Center and Adjunct Professor of Religious Studies in the School of Arts and Sciences at the University of Pennsylvania. Since 2005, he has served as the founding director of Penn's Master of Applied Positive Psychology (MAPP) program

[114] Goldsworthy, S., What is Slow Art????????, March 14, 2010 http://slowartwork.blogspot.com/2010/03/what-is-slow-art.html

[115] Michael Kimmelman is the architecture critic of The New York Times. His work has often focused on urban affairs, public space, infrastructure and social equity as well as on new buildings and designs. He was the paper's chief art critic; and, based in Berlin.

[116] Reinwardt Academy is a department of the Amsterdam University of Applied Arts (AHK), offering a bachelor course on heritage and a master in museology

[117] Carlo Petrini's protest against the opening of a McDonald's restaurant in Piazza di Spagna, Rome in 1986, leading to the slow food movement

[118] https://www.theworldinstituteofslowness.com/our-founder-geir-berthelsen/

[119] Wikipedia, consulted July 17, 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Slow–movement–(culture)

"Is slow art the next big art movement?" Ben Davis asks in his article for ArtNet News (2017)[120]. He thinks that Arden Reed's book 'Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell'[121] proves it is the next big art movement. The book describes the attending of visual images in a culture of distraction, in particular the extension of the very short amount of time that people spend on average (six to ten seconds for American visitors) watching individual artworks in a museums. Reed believes we are in a culture of distraction. He sees a "new aesthetic field" emerging around experiences of slowness and deceleration. In his book introduction Reed writes: "Slow art has no manifesto; the artists we will meet did not often communicate with one another. But in retrospect, I believe, we can establish the origin of slow art and draw kinships among its expressions." According to Reed contemporary artists like Bill Viola and Eve Sussman have rediscovered the form, in different ways, because it touches on "fundamental relations of stillness and motion, flatness and depth, art and life, art and death, and art and perception in modernity."

"A good chunk of *Slow Art*," Ben Davis writes, "is dedicated to making the case for the *tableau vivant*, which peaked as a popular pastime in the 1800s, as an overlooked '*elemental art form*'." Davis points at an article from Shannon Murphy (2012), who indicates that tableaux vivants are (again) becoming popular as ingredient of kinesthetic teaching strategies in museums art education and calls it a "powerful tool for education and community building."[122]

The Dutch journalist, art historian and culture critic Wieteke van Zeil writes in her book on how to observe art[123], that we look largely unconsciously. Because of that we overlook a lot. Watching carefully starts with ignoring, she writes. After all, artists often see what we still miss; they show different perspectives than we already know. Van Zeil gives 7 insights in working with slow art: 1. Good looking starts with ignoring. *This is about the power of isolation and focus;* 2. Don't get influenced. *You are manipulated before you notice it;* 3. You see what you know. *Everyone brings his own 'viewer perspective', make use of it;* 4. Pretend. *Empathy and playing the scene changes your field of vision;* 5. Making improves watching. *Or how we live far too much in our heads only, doing will enhance our imagination and understanding;* 6. Get rid of that smartphone. *Put it off, store it in the wardrobe and not just because you are distracted;* 7. The context gives the punch line. *You will see it if you dare to associate.*

Her 7 insights combine parts of the work of Vygotsky, especially the zone of proximal development (ZPD) and scaffolding[124], with mindfulness, embodied learning and thoughts about multi-perspectivity. Here we see how nowadays many influences and theories from education, art, philosophy, social studies and more are being combined. Multi-perspectivity is interesting because it is 'related to the notion of perspective and point of view' in the field of narrative and storytelling, as Marcus Hartner explains in his Living handbook of narratology.[125]

A narrative approach to making exhibitions is very popular these days and for good reasons. "Exhibitions are narrative environments in which the designer has to translate often complex and scientific objectives into an engaging spatial narrative that can comprise a mix of wide-ranging media and communicational strategies. With space, items from the collection, images, text, light, photography, film, new media and interaction, an exhibition is unsurpassed as a medium for informing and enticing visitors or users, one that can astonish, encourage engagement or evoke past experiences," according to Herman Kossmann, Suzanne Mulder and Frank den Oudsten in their unsurpassed book Narrative Spaces, On the Art of Exhibiting (2012)[126]. This description gives already a notion of how dynamic this field is and what visitors are expected to experience, learn, discover and think. It also gives a strong direction, or 'perspective' to what we see and perceive, as van Zeil mentions in her insights. When we compare the *art of exhibiting*, which really gives very professional and thorough comprehension of how to design exhibitions, to the conversation I had with the Head of Education in the

---

[120] Davis, B., Is Slow Art The Next Big Art Movement?, ArtNet, August 25, 2017, https://news.artnet.com/art-world/is-slow-art-the-next-big-art-movement-1061195

[121] Reed, A., Slow Art: The Experience of Looking, Sacred Images to James Turrell, University of California Press, 2017, www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520285507

[122] Murphy, S., Tableaux Vivant: History and Practice, Art Museum Teaching, December 6, 2012, https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/

[123] Zeil van, W., Goed Kijken begint met negeren, Atlas Contact, 2018, http://wietekevanzeil.nl/en

[124] Vygotsky, L. S. (1987). The collected works of L.S. Vygotsky. (R.W. Rieber & A.S. Carton, Trans.). New York: Plenum Press. (Original works published in 1934, 1960)

[125] Hartner, M., The living handbook of narratology, (Multiperspectivity), October 15, 2012, Revised: April 22, 2014, https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/37.html

[126] Kossmann, H., Mulder, S., Oudsten, den, F., Narrative Spaces - On the Art of Exhibiting, 010 Publishers, 2012

NAMOC about the (quiet and plain) poetry of their exhibition of masterpieces, one can feel a difference in not only approach, but also in what to expect from the visitor.

Here we see another angle of the tension between offering dynamics and a safe haven. It is a similar kind of comparison we have to make in the Netherlands Open Air Museum (NOM). We know that many of our visitors come for nostalgia and the quietness of a so called 19th Century village square. Some like to see tableaux vivants, others expect more discussion, confrontation or at least a standpoint from the museum. Can we combine a slow movement with social activism? Can we, thinking about our most famous painter Rembrandt van Rijn, use a clair-obscur in our museology, programming and presenting? What does it mean to our main story, our identity and how to remain grip on this complex combination of approaches and attitudes?

The tumult around the slow art movement (yes, another contradiction), happens roughly a century after the NOM was founded and opened. "At the end of the 19th century the Netherlands experienced a period of rapid change. The industrial revolution brought progress and prosperity, but at the same time traditional buildings and the traditional crafts associated with them were at risk of being lost. Concerned by these developments, in 1912 a group of private individuals set up the National Open Air Museum Association, modelled on similar associations in Scandinavia [Skansen, Sweden, TM]"[127]. As a reaction to disruptive changes in society, several Open Air museums were founded all over Europe. They all tried to safeguard a society, in buildings, utensils, cloths and traditions, that was disappearing. At the same time the aforementioned tableaux vivants were at their peak of popularity.[128] Many of the farmhouses, windmills and other historical buildings in the museum contained lifelike sceneries, sometimes with volunteers dressed up as people who lived and worked in the houses. And still there is a farmhouse where every now and then women in traditional clothing cook a traditional meal at a traditional fireplace. Nowadays many open air museums still show the old sceneries and use living history to explain and entertain or even glorify the past times. There still is a demand from visitors for a quiet stroll through the park, for confirming history in a sense of nostalgia, 'like it used to be'. The history however, didn't stop a hundred years ago, not even fifty years ago. We now know museums are not neutral. In 2017 Mike Murawski and LaTanya Autry started the №MuseumsAreNotNeutral campaign[129], trying to debug the so-called myth of neutrality.

"Museums have the potential to be relevant, socially-engaged spaces in our communities, acting as agents of positive change," Mike Murawski writes on ArtMuseumTeaching[130].

That museum can or should be socially active is already an understatement. In a super-diverse society that is undergoing major changes and is becoming 'fluid', as Zygmunt Bauman wrote in Liquid Times,[131] "Social forms and institutions no longer have enough time to solidify and cannot serve as frames of reference for human actions and long-term life plans, so individuals have to find other ways to organise their lives." That explains why people go to museums in different settings, groups, moods to search for confirmation, for excitement, to learn, to slow down or to get energised. That means that museums and their art or heritage have to serve various needs.

Seeking for confirmation is something the NOM encounters. Visitors like to experience 'how it was back then' and we bring them 'closer to history then ever'. That is primarily the marketing of sentiments. Visitors come to get confirmed (not informed) about their Dutch identity, but this identity is not an established fact. Yet some people assert a very rigid 'Dutch' identity or deny it to others. In the meantime, many people are looking for a / their origin and associated intangible heritage, histories and (regional or local) individuality. The NOM can be of significance in this by making an inventory, showing (layered), keeping alive, collecting and sharing knowledge, and enabling others in the network to get started building bridges and restoring connections.

Already in 2002 Richard Sandell wrote about the wide-ranging social roles and responsibilities of the museum in *Museums, Society, Inequality*.[132] The idea of becoming socially responsible, as Robert Janes argued in 2007[133], is against the conception that markets create communities. The relationships from which communities are

---

[127] History of the museum, website Nederlands Openluchtmuseum, https://openluchtmuseum.nl/en/over-ons/geschiedenis-van-het-museum. the museum openend in 1918

[128] Murphy, S., Tableaux Vivant: History and Practice, Art Museum Teaching, December 6, 2012, https://artmuseumteaching.com/2012/12/06/tableaux-vivant-history-and-practice/

[129] https://www.bonfire.com/museums-are-not-neutral/

[130] Murawski, M., Art MuseumTeaching, 2017, https://artmuseumteaching.com/2017/08/31/museums-are-not-neutral/

[131] Bauman, Z., Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty. Cambridge: Polity, 2006

[132] Sandell, R. (ed.), Museums, Society, Inequality, Routledge, 2002, https://www.routledge.com/Museums-Society-Inequality-1st-Edition/Sandell/p/book/9780415260602

[133] Janes, Robert R. "Museums, Social Responsibility and the Future We Desire." In *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*, edited by Simon J. Knell, Suzanne Macleod, and Sheila E. R. Watson, 135-46. New York, Routledge, 2007

based, the meaningful connections however, are established merely by cultural and not-for-profit organisations, not by markets or corporate identities. That is why museums, heritage institutions, art galleries and science centers have their role in societal leadership and societal responsibility.[134] Becoming socially purposeful might be seen as the next step after being socially responsible: "a dynamic, vital institution, that has rich relationships with diverse audiences that nurtures participatory and co-creative practice and is part of people's everyday lives; that seeks to foster progressive social values and, at the same time, is widely recognised as a site for dialogue and debate […]"[135]

In their book on Museum Activism Richard Sandell and Robert James (2019) write: "Today, although the idea remains controversial, the way we think about the roles and responsibilities of museums as knowledge based, social institutions is changing. Museum Activism examines the increasing significance of this activist trend in thinking and practice. […] wide-ranging examination of new and divergent expressions of the inherent power of museums as forces for good, and as activists in civil society, aims to encourage further experimentation and enrich the debate in this nascent and uncertain field of museum practice […]."[136]

This leads to a mission for the NOM, with which our museum aims to encourage peaceful relationships, offer plural perspectives, play an active role in addressing traumatic histories or controversial topics and work on as many sustainable development goals as possible, together with still offering a great time for all kinds of visitors, including families, children, schools, people with special needs, and so on. For our visitors the experience and entertainment are clear. Our efforts to start debates and use multi-perspective storytelling may be a bit obscure. Activism, sustainability, a participative approach with co-creating communities in a museum with over half a million visitors annually is not a simple thing to do. The museum park with almost 100 historical buildings offers enough opportunities to cater people who long for a slow museum experience, mindfulness, spirituality even. Question is how we will be able to combine nostalgia with activism, the wonderful history with a sustainable and challenging future, how to combine the quietness with liveliness?

For this purpose we develop the museum identity as a sincere personality, with various characteristics, moods, ambitions, life values, a vision, relations, worries, tasks… just like a human being. We believe that this will help us to better connect with and understand our visitors and stakeholders. This also helps us to set course with our storytelling, whether it is corporate storytelling or narrative exhibitions, oral history or education, mobile audioguides or debates, we act upon our core values, ideas and thought concepts.

To improve our 'personality', we also start to study ethics in a way the Stanford Encyclopedia of Philosophy describes it[137]: "in order to improve our lives, and therefore its principal concern is the nature of human well-being. Like Plato, he [Aristotle, TM] regards the ethical virtues (justice, courage, temperance and so on) as complex rational, emotional and social skills. […] What we need, in order to live well, is a proper appreciation of the way in which such goods as friendship, pleasure, virtue, honor and wealth fit together as a whole. In order to apply that general understanding to particular cases, we must acquire, through proper upbringing and habits, the ability to see, on each occasion, which course of action is best supported by reasons." And we want to meet our visitors from this point of view, start conversations, but at the same time show and discuss ordinary daily life from the past or the present. When people can meet and become friends, based on mutual understanding, conversations, action, interested in each others life stories and ambitions, not only entertaining or challenging each other, but also allowing each other peace and rest, then our museum should be able to do the same.

We see this as a basis for true participation, not just allowing others to come to the museum and take part, but really mutual, in which every participant can initiate, debate or mandate any input. In a way that also Charles Leadbeater suggests in his essay 'The Art of With' (2009), as "an invitation to connect with other people with whom we can share, exchange and create new knowledge and ideas through a process of structured lateral, free association of people and ideas."[138] Previously, when museum tried to become more business oriented, they also

---

[134] Wood-Hrynkiw, K., Then/Hier - the history education network, (2007), http://thenhier.ca/en/content/janes-robert-r-museums-social-responsibility-and-future-we-desire-2007.html

[135] van Mensch, P., Meijer van Mensch, L., New Museology, 2015, quoting Leicester School of Museum Studies, 2012

[136] Edited by Janes, R. R., and Sandell, R., Museum Activism, Routledge, 2019, https://www.routledge.com/Museum-Activism/Janes-Sandell/p/book/9780815369974?fbclid=IwAR1rkeiAW6uXqJXDYscc1xwjj4rsld5XmCGIBAG4JZ19O3aHxvdTKq1Zv4

[137] Kraut, R., Aristotle's Ethics, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/aristotle-ethics/

[138] Leadbeater, C.,The Art of With, An Original Essay for Cornerhouse, Manchester Draft March 2009 http://charlesleadbeater.net/wp-content/uploads/2010/05/The-Art-of-With-PDF.pdf

introduced parts of the experience economy in a questionable mix. "Often in the name of doing things for people traditional, hierarchical organisations end up doing things to people. Companies say they work for consumers but often treat them like targets to be aimed at, wallets to be emptied, desires to be excited and manipulated."[139] Now we may need to rethink our business approach, or integrate it more on the basis of value and co-creation, not just with our visitors but also with our stakeholders and partners.

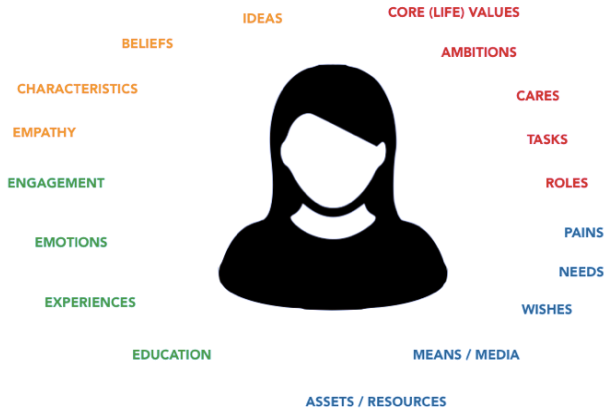


Fig. 1: Develop the museum personality

We think that seeing our museum as an individual helps us to start and maintain more equal relations with communities, which means other people, on a basis of human interaction. We also believe that personalities can (and need to) contextualise each other so meaning will arise from it, just like the Chinese characters in a poem, or artworks in an exhibition. Mike Murawski writes about defining and valuing community in 'Towards a more community-centered museum' (2018)[140]: "[…] community is about people. At its core is a set of human relationships, not just a place, organization, idea, or internet platform. Second, it is important to recognize that people participate and identify with multiple communities at the same time." Therefore we see the NOM as a scenery for transitions where we start a movement to enable ourselves to become socially purposeful together with our audiences. We used the GIVE model to first understand this personality (Fig. 1)[141].

Then we use a similar inventory to map and discuss our social goal (G) through the identity (I), values (V), both life values and transactional value, and empathy (E) that leads to both social action and slowing down, or education that leads to both learning and understanding (Fig. 2).

The GIVE model contains four quadrants. These are grouped around a circle with an S. It stands for social, society, sustainable and strategy. Which are all related to storytelling: the way we speak about what we want, why we develop the museum in a certain direction. Ideally, all the S-words coincide in an approach that is based on human relationships and interaction. People prefer to relate to other people and a human dimension, rather than to an institution. We assume that a museum is primarily a social, interpersonal element, at the service of society. The four letters of GIVE are situated around this S. With the G of Goal on the left and so down clockwise. It does not mean that Goal only comes from the left part of the model, but mainly from an intrinsic motivation, the link between IDEA and INTERACTION. And so on, the intention is that those positions and what they can mean will be the subject of a dynamic conversation.

---

[139] ibidem

[140] Murawski, M., Towards a more community-centered museum, part 3: defining & valuing community, October 1, 2018, https://artmuseumteaching.com/2018/10/01/towards-a-more-community-centered-museum-part-3-defining-valuing-community/

[141] the GIVE Model is developed by museuMMaker from 2013 (SET) - 2019. A more profound and elaborate book about this model is currently in the making.

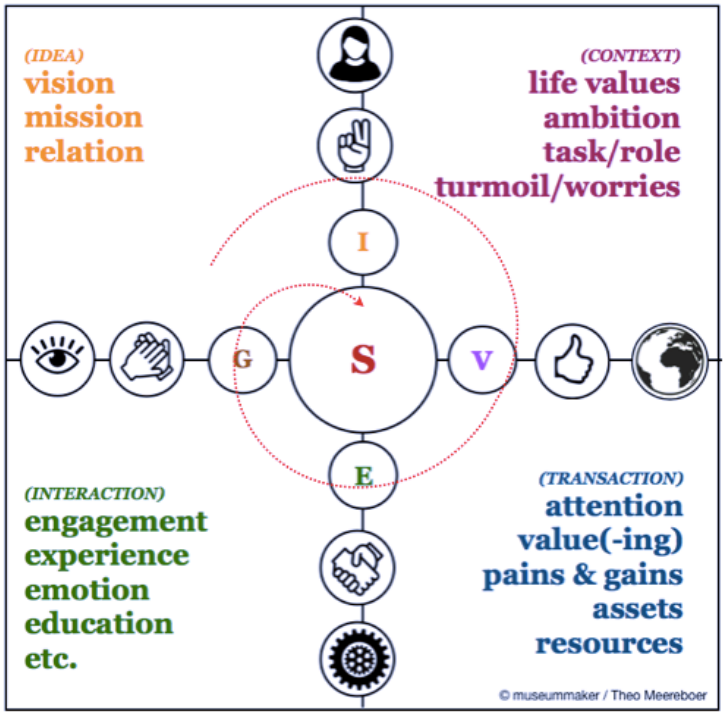


Fig. 2: GIVE Model with 4 quadrants

The top two quadrants are most about the personality, where it is determined by (left) identity, intrinsic motivation, vision, talent and characteristics (DNA), and context, the society in which the museum is located and the role it plays. The two quadrants on the right are about values. Both core values, brand values and the value created by transactions. These quadrants focus most on the outside world and the relationship with it. The lower two quadrants are both about action, both the aforementioned transaction and the interaction (with visitors) and activities and programs that are actually being developed. The two quadrants on the left side of the model are more about what is going on inside the museum, as opposite to the right quadrants; although that is also about the connection with the outside world. Here actions feeds the self-image of the organization.

Working with the quadrants means discussing them step by step, clockwise, round after round.

Identity: define the identity of your museum by looking at it as a personality with true, life size characteristics. What is the vision of this person? How does she or he see the world? What does she or he believe?

Values (intrinsic): make a list of the values for your museum, minimum 3 to maximum 7 values. Think about interest and enthusiasm, what is really important and thrilling for your museum and for your audiences? Discuss the list (also with your audience), design an icon and colour for them, so anyone in and outside the organisation can understand and recognise them easily. Think about themes that really matter in society (as if you use a barometer to read the turmoil and trends) and for your museum (same). Is it in your collection? Is it in the art?

Values (transactional): think about the assets and recourses of your organisation, make an inventory of the pains and gains of both your audience and society (and your museum). Search for opportunities to deliver added value and transactions. What does your museum 'brand' mean as added value?

E: design the social interaction: connections, relations, co-creation, storytelling, build experiences, focus on emotions also.

Working with this model doesn't make it easier. Yet we assume that our museum faces the same complexity as many museums, soon as we want to combine the clair-obscur on as many levels as possible, because this is a result of becoming more inclusive, offering possibilities for more representation of diverse communities. Mike Murawski wrote: "Going forward, museum professionals and leaders must embrace this complexity as they strive to understand and create social change. It is not enough for museums to become an essential part of our communities—our communities also need to become an essential part of our museums."[142] If complexity will slow us down, so we take more time to observe and contemplate and discuss, it might be a good thing. We think, however, that we need to balance many things and that darker parts will illuminate the bright ones because of the contrast, which will give them both a meaning.

[142] Murawski, M., Towards a more community-centered museum, part 1: let your community in, September 18, 2018, https://artmuseumteaching.com/2018/09/18/let-your-community-in/

თამარ თამარაშვილი
იაკობ გოგებაშვილის სახელობის
თელავის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ეთნოგრაფიული მუზეუმების ასპექტები გლობალიზაციის ეპოქაში

მეცნიერები თანამედროვე პერიოდს გლობალურ ეპოქას უწოდებენ. გლობალიზაცია გულისხმობს სხვადასხვა სახელმწიფოებრივი სისტემების დაახლოვებას, შერწყმას და მათ შორის არსებული განსხვავების წაშლას. გლობალიზაცია ზეგავლენას ახდენს საზოგადოებრივი ცხოვრების მრავალი სექტორზე, მათ შორის საერთაშორისო ტურისტულ ბიზნესზე, „საერთაშორისო ტურიზმის განვითარების გზაზე, ერთ-ერთ ძირითად ასპექტს გლობალიზაცია წარმოადგენს. გლობალიზაციის პირობებში ყალიბდება ახალი მსოფლიო წესრიგი და თამაშის წესები, იგი ასტიმულირებს საერთაშორისო ტურიზმის განვითარებას. იზრდება მოთხოვნა ტურისტულ მომსახურებაზე. იხვეწება ინფორმაციული ტექნოლოგიები, რაც ხელს უწყობს ინოვაციების გავრცელებას, ასტიმულირებს საერთაშორისო ტურიზმის განვითარებას და აფართოებს კონკურენტულ გარემოს ჩარჩოებს" (ყორღანაშვილი, 2012:4,7). საქართველო, სხვა ქვეყნების მსგავსად ჩართულია გლობალიზაციის მსოფლიო წრედში. ისეთი ტურისტული რესურსების მქონე ქვეყანა, როგორიც საქართველოა, მრავალი მოგზაურისათვისაა საინტერესო. საქართველოს ტურისტულ პოტენციალში მოიაზრება არსებული მდიდარი ბუნებრივი რესურსები, ფლორა, ფაუნა, მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლების სიუხვე და მრავალფეროვნება, რომელიც ქმნის საფუძველს უცხოელთა დაინტერესებისათვის. ამას ემატება საქართველოს საუკეთესო გეოპოლიტიკური მდებარეობა, რაც მნიშვნელოვანი წინაპირობაა გლობალიზაციის საერთო პროცესში ჩასართავად.

გლობალიზაციისთვის დამახასიათებელია ნაციონალური კულტურების, თვითმყოფადობის წაშლა და საყოველთაო, საერთაშორისო, კულტურის, მსოფლიო კულტურული ფასეულობების ფორმირება. გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ კავკასია და შესაბამისად, საქართველოც, თავისი ეთნიკური სიჭრელით, შემადგენლობით საინტერესო რეგიონია, აქ სახლობს მრავალი კონფესიის წარმომადგენელი, ამის გამო ხშირად კავკასიის რეგიონს ხალხთა მუზეუმსაც უწოდებენ, თითოეულ აქ მცხოვრებ ეთნოსს თვითმყოფადი კულტურა აქვს, რომელიც დიდ ფასეულობას და სიმდიდრეს წარმოადგენს ეთნო ტურების დაგეგმვისათვის, რომელიც გულისხმობს წეს-ჩვეულებების, რიტუალების, ტრადიციების, ადათების, სამზარეულოს, ფოლკლორის, კულტურის გაცნობას. გლობალიზაცია კი დიდ საფრთხეს უქმნის ამ სიმდიდრეს და თვითმყოფადობას. წაშლას უქადის მას, რაც, რა თქმა უნდა, დამღუპველ შედეგებს მოუტანს თითოეულ ეთნოსს და მომავალ თაობას.

საინტერესო და ანგარიშგასაწევია პატრიარქის, უწმინდესის და უნეტარესის ილია II ნააზრევი ზემო აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით. პატრიარქი აღნიშნავს: „საქართველო ძველი თვითმყოფადი ქრისტიანული კულტურის და ტრადიციების ქვეყანაა. ამან გადაგვარჩინა და განაპირობა ჩვენი ინდივიდუალური სახის შენარჩუნება. ამ ტრადიციებს უნდა მივყვეთ დღესაც. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ნაჭუჭში ჩავიკეტოთ და მხოლოდ ჩვენს ინტერესებზე ვიფიქროთ, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებები, კომპიუტერი (ინტერნეტი) ახალ, ნოყიერ ნიადაგს ქმნიან მსოფლიო კულტურათა და ცივილიზაციათა დიალოგისთვის. ეს ყველაფერი კარგია, მაგრამ მას მრავალი უარყოფითი მხარეც აქვს, ამიტომ ჩვენმა ხელისუფლებამ, ხალხმა და ეკლესიამ ღრმად უნდა გაანალიზონ, რისი მიღება შეიძლება და რისი არა". პატრიარქი მოგვიწოდებს: „უნდა გვახსოვდეს, რომ უნიკალური კულტურის მქონე ერი ვართ, რომ გაგვაჩნია 2000 წლის მართლმადიდებლური სარწმუნოება და ისეთი რეალური საგანძური, რომლითაც შეუძლია იამაყოს მთელმა მსოფლიომ. გლობალიზაციის პერიოდშიც ჩვენ უნდა დავიცვათ ჩვენს კულტურა და სულიერი საგანძური" (ყამარაული, 2009:232-234).

თანამედროვე ეტაპზე გლობალიზაციის და მდგრადი განვითარების პროცესები ყოველდღიურად უფრო მეტ მასშტაბებს იძენს, ხდება ცვლილებები კულტურის, განათლების, ეკონომიკის, ტურიზმის სფეროში. შეუძლებელია, რომ საქართველო ამ პროცესების მიღმა აღმოაჩნდეს. რთულია ოქროს შუალედის პოვნა, რომ ქვეყანამ მეტი სარგებელიც მიიღოს და თვითმყოფადობაც დაიცვას, შეინარჩუნოს ქვეყნის სპეციფიკური, ეროვნული, ისტორიულად ჩამოყალიბებული კულტურული, ეთნიკური ტრადიციები და შექმნას მართვის ახალი ეროვნული ფორმები, განავითაროს არსებული რეალობის გათვალისწინებით.

დღეისათვის საქართველოში მოქმედი კანონში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ, ხაზგასმულია, რომ „საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა ქვეყნის სულიერი და მატერიალური განვითარების მატიანე, ერის თვითშეგნების ჩამოყალიბებისა და თვითმყოფადი ეროვნული კულტურის უწყვეტობის წინაპირობა და კაცობრიობის საერთო საგანძურის განუყოფელი ნაწილია". ეს კანონი ემყარება პრინციპს, რომლის მიხედვითაც უნდა ხდებოდეს საქართველოში ჩამოყალიბებული კულტურული მემკვიდრეობის და ტრადიციების დაცვა და საერთაშორისო გამოცდილების გაზიარება (საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ).

კულტურული ფასეულობების შენარჩუნებაში მუზეუმებს დიდი მისია აკისრიათ. დღესდღეობით მუზეუმების სახეობების ფართე ქსელიდან, ვფიქრობ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ეთნოგრაფიული მუზეუმი. მათ შეუძლიათ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანონ კულტურის პოპულარიზაციის საქმეში. „ეთნოგრაფიული მუზეუმები ხალხის ყოფისა და სოციალური მდგომარეობის და საზოგადოებრივი ყოფის ამსახველი მასალების შეკრებას, დაცვას და პოპულარიზაციას ანხორციელებენ" (ჭილაშვილი, 1984:71).

ქართული ხალხური რეწვის მხარდაჭერის პროგრამის ფარგლებში, თბილისში გ. ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ღია ცის ქვეშ ხორციელდება პროგრამები, რომლის მიზანია საქართველოში ხალხური რეწვის ცოცხალი ტრადიციების შენარჩუნება.

საერთო გლობალიზაციის ფონზე ხალხური რეწვა ქვეყნის კულტურის განუყრელი ნაწილი და მისი თვითმყოფადობის, ესთეტიკის გამოხატულებაა. დაინტერესებულ პირებს შესაძლებლობა ეძლევათ, გაიცნონ ტრადიციული ხელსაქმის ოსტატები, დახელოვნდნენ და აითვისონ ხალხური ხელობის სხვადასხვა დარგები და გადაარჩინონ ისინი მივიწყებას. პროგრამის ფარგლებში მონაწილეები სწავლობენ: მეთუნეობას, ქსოვას, ქარგვას, ხეზე კვეთას, ტრადიციულ მჭედლობას და სხვა (http://museum.ge/index.php).

გ. ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმის წამოწყება შესაძლოა მაგალითად იქცეს რეგიონებში არსებული ეთნოგრაფიული მუზეუმებისათვის.

კახეთში არსებული ეთნოგრაფიული მუზეუმებიდან აღსანიშნავია: ჩუბინაშვილის სახელობის თელავის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, სადაც დაცულია საკმაოდ საინტერესო და მრავალფეროვანი ნუმიზმატიკური მასალა, საბრძოლო საჭურველი ნივთები, შესამოსელები და ა.შ. (საქართველოს მუზეუმები, 2006:144,153).

დასახელებული მუზეუმი (ამჟამად უკვე განახლებული, რესტავრირებული) საუკეთესო შესაძლებლობას იძლევა არამარტო იქ დაცული ექსპონატების ჩვენების, არამედ მუზეუმის მფლობელობაში არსებულ ტერიტორიის საინტერესო დაგეგმვისათვის. მიზანშეწონილად მიმაჩნია, მოეწყოს თანამედროვე ხალხური რეწვის ნიმუშების გამოფენა-გაყიდვა. ქართულ რეწვას საუკუნოვანი ტრადიცია აქვს, ზოგადად, ხელთნაკეთი შემოქმედება ქართულ კულტურული მემკვიდრეობის განუყოფელი ნაწილია, მისი ყველა დარგი: ქსოვა, კერამიკა, ხეზე კვეთა, საიუველირო ნაკეთობა გამორჩეული და განსხვავებულია მრავალფეროვანი ტექნიკით. ასევე, ეთნოგრაფიული მუზეუმის გარე სივრცეში მიზანშეწონილად მიმაჩნია ღვინის, თაფლის, ყველის, ყვავილების, ფოლკლორული ფესტივალების ჩატარება და გამოფენების მოწყობა. ხალხური საკრავების ოსტატების, „ვეფხისტყაოსნის" ზეპირად მცოდნეთა მოწვევა და წარმოჩინება.

სასურველია, მოხდეს დღესასწაულებთან დაკავშირებული მივიწყებული ტრადიციებისა და რიტუალების შესწავლა, რომლებიც შესაძლოა ერთეულ სოფლებშია შემორჩენილი და მოხდეს თანამედროვე ტექნიკური საშუალებებით მათი წარმოჩინება მუზეუმის სივრცეში, მისი ჩართვა სამუზეუმო ღონისძიებებში და ამით წარსულის გაცოცხლება.

ეთნოგრაფიულ მუზეუმს მეტ მიმზიდველობას მიანიჭებს ადგილობრივი მეთუნეების მოწვევა სამუზეუმო სივრცეში. რეგიონში დარგის პოპულარიზაცისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, მეთუნეობით დაინტერესებულმა ახალგაზრდებმა მიიღონ უფასო გაკვეთილები. ეთნოგრაფიული მუზეუმის ღონისძიების შესახებ წინასწარ უნდა დაანონსდეს საშუალო სკოლებში, პროფესიულ სასწავებლებსა და საუნივერსიტეტო გარემოში.

საქართველოში ქარგულობის დიდი ტრადიციები არსებობს (როგორც საეკლესიო, ასევე საერო). სასურველია, მოხდეს მუზეუმში მქარგველ ქალთა შეკრება, მათი ნამუშევრების გამოფენა და თან რამოდენიმე ქარგვის სახეობის სწავლება, ისეთი, როგორიცაა მაგალითად: ოქრომკერდი, ვერცხლმკერდი (მუზეუმმა უნდა უზრუნველყოს მოხალისეთა ჯგუფები სათანადო ინვენტარით – ქარგებით, ნემსებით, ძაფებით). მუზეუმში საკმარისია რამოდენიმე გაკვეთილი ჩატარდეს, რომ გამო-

იკვეთება დაინტერესებულთა მოტივაციები და შესაძლებლობები. არანაკლებ საინტერესოა თექა, მატყლის დაჩეჩვა, ძაფის დართვა, ხალიჩების, ფარდაგების და გობელენის ქსოვა. ძაფის ამოხვევა და დაგრეხა, თუშური წინდების და ჩითების ქსოვის ფერების და ორნამენტების შესწავლა, თექისაგან სუვენირების დამზადება.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ „დამთვარიელებელი უკეთესად აღიქვამს ექსპოზიციას, თუ მას თან ახლავს საგანმანათლებლო პროგრამა ან რაიმე ღონისძიება, აქტივობა, რაც კიდევ უფრო გააძლიერებს გამოფენის დედააზრის გადმოცემას, მოსწავლეთათვის ძნელად აღსაქმელი შესაძლოა გამარტივდეს მიზნობრივი საექსკურსიო პროგრამების საშუალებით" (ქარაია, 2015:48). როგორც სამუზეუმო საქმის მკვლევრები აღნიშნავენ, „მუზეუმი არ არის მხოლოდ შენობა, კოლექციები, მუზეუმი არის კულტურის კომპლექსური დაწესებულება, რომელიც დაკავებულია მატერიალური კულტურის მემკვიდრეობის შენახვით, წარმორჩენით და პოპულარიზაციით" (ლორდი, 2006:159). ესაა დაწესებულება, რომელშიც უნდა ხორციელდებოდეს ეპოქის შესაბამისი სამუზეუმო მენეჯმენტი, მარკეტინგი, ღონისძიებები, რომელიც უფრო მიმზიდველს გახდის მას.

დასკვნა:

1. გლობალიზაციის პირობებში ეთნოგრაფიულ მუზეუმებში განხორციელებული ღონისძიებები დადებით ზეგავლენას მოახდენს არამარტო უძველესი ტრადიციების გაცოცხლებაზე, არამედ ახალ სიცოცხლეს შტაბერავს მუზეუმს. დიდაქტიკური და პედაგოგიურ-საგანმანათლებლო პროგრამების ჩართვით კი, მუზეუმი უფრო საინტერესო და შთამბეჭდავი გახდება, შესაბამისად, გაიზრდება ვიზიტორების რაოდენობა, ისინი დიდხანს დარჩებიან შიდა სამუზეუმო სივრცესა და მის შემოგარენში.

2. სასურველია, მოხდეს მუზეუმის შემოგარენის სათანადო სივრცითი დაგეგმვა და მისი ათვისება. კერძოდ, პავილიონების მოწყობა კვების ობიექტებისათვის, სასუვენირო მაღაზიებისათვის.

3. მიმზიდველი იქნება, თუ თანამედროვე ნამუშევრებთან ერთად გამოიფინება ფოტოები იმ უძველესი ნამუშევრებისა, რომლებიც დაცულია სამუზეუმო ფონდებში. საინტერესო იქნება, გამოიფინოს რაიონში მოღვაწე იმ ქალბატონების ფოტოსურათები (ღვაწლის ამსახველი მასალით და თანდართული ანოტაციებით), რომლებიც წინა საუკუნეებში ასწავლიდნენ ხელსაქმეს გიმნაზიებში, ქალთა სასწავლებლებსა თუ ხელსაქმის სკოლებში.

4. მნიშვნელოვანი იქნება მოხალისეობაც, საინიაციატივო ჯგუფების შექმნა, რომელიც მოსწავლეებისა და სტუდენტებისათვის შეიმუშავებს სპეციალურ პროგრამებს, პროექტებს, სადაც გათვალისწინებული იქნება მათი ინტერესები. ამ გზით ახალგაზრდები ითანამშრომლებენ მუზეუმებთან, მოხდება დაახლოვება, კონტაქტების გაღრმავება. შესაძლოა, მუზეუმმა შესთავაზოს მოტივირებულ ახალგაზრდებს გასვლითი ტურებიც, რაც საკმაოდ აპრობირებულია სამუზეუმო სფეროში (მაგალითად, როგორ ხდება უშუალოდ თიხის მოპოვება, როგორ უნდა შეირჩეს და დამუშავდეს ნედლეული, როგორ ხდება ჭურჭლის გამოწვა და ა.შ.).

5. მნიშვნელოვანი იქნება ახალგაზრდების და მუზეუმის თანმშრომლების ერთობლივი ეთნოგრაფიული ექსპედიციების მოწყობა, სახალხო მთქმელებთან შეხვედრა, ჩანაწერების გაკეთება, ფოტო, ფონო და წერილობითი მასალების მოგროვება, შრომასთან თუ სულიერებასთან დაკავშირებული, ჭირისა და ლხინის აღნიშვნის თავისებურებების, ზეპირი გადმოცემების აღნუსხვა.

აღნიშნული ღონისძიებები ხელს შეუწყობს არამარტო ეთნოგრაფიული მუზეუმის განვითარებას გლობალიზაციის პირობებში, არამედ ტურიზმის მდგრადი განვითარების პრინციპების განხორციელებას, რომლის მიხედვითაც მუდმივად უნდა ხდებოდეს ზრუნვა კულტურული ფასეულობების შენარჩუნებასა და მისი უცვლელი სახით მომავალ თაობებისათვის გადაცემაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლორდი ბ., ლორდი. გ., სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, თბილისი, 2006.
2. ქარაია ი., სახემძღვანელო მუზეუმის გიდებისავის, თბილისი, 2015.
3. ყამარაული ს., სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, უწმინდესის და უნეტარესის ილია II-ის ცხოვრება და მოღვაწეობა, თბილისი, 2009.
4. ყორღანაშვილი ლ., საერთაშორისო ტურიზმი, თბილისი, 2012.
5. ჭილაშვილი ო., მუზეუმმცოდნეობა და სამუზეუმო საქმის საფუძვლები, თბილისი, 1984.
6. საქართველოს მუზეუმები. გზამკვლევი, თბილისი, 2006.
7. http://museum.ge/index.php
8. https://matsne.gov.ge/ka/document/view/21076?publication=13

თამილა კოშორიძე
სერგი მაკალათიას სახელობის გორის
ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი;
გორის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი
ეთნოლოგიის დოქტორი

კულტურული მემკვიდრეობის კვლევის საკითხისათვის შიდა ქართლში
(გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ექსპედიციები)

XX საუკუნის 30-იანი წლებიდან საქართველოს თითქმის ყველა ქალაქსა, თუ რაიონულ ცენტრში დაარსდა მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი. მათი იმდროინდელი ფუნქცია და დანიშნულება შორს იყო მუზეუმის თანამედროვე გააზრებასთან. ისინი ნაკლებად იყვნენ ორიენტირებულნი ტურიზმზე. მათი უმთავრესი მისია საკუთარი რაიონის, თუ მხარის ისტორიის, კულტურული მემკვიდრების და ტრადიციების მეცნიერული შესწავლა გახლდათ.

მუზეუმების გახსნის წინაპირობა გახდა 1934 წელს თბილისში დაარსებული მხარეთმცოდნეობის საზოგადოება, რომლის სწავლულ მდივნადაც სერგი მაკალათია აირჩიეს. იგი იმ დროს გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე, როდესაც საქართველოს სხვადასხვა მხარის ყოფა-ცხოვრება,ეკონომიკა და ისტორია არათუ შესწავლილი, არამედ აღწერილიც არ იყო. მკვლევარი მისთვის დამახასიათებელი ენერგიით, ხალისითა და სიყვარულით შეუდგა საქმეს და როგორც სპეციალისტები აღნიშნავენ, სამუდამო დავიწყებისათვის განწირულ მასალას სულზე მიუსწრო (მაკალათია, 2006:5).

1935 წელს დაარსდა გორის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი. 1937-48 წწ. სერგი მაკალათია მისი დირექტორი გახლდათ. ჩვენ აღარ შევჩერდებით იმაზე, თუ რა რთულ პოლიტიკურ ვითარებაში მოუწია მუზეუმს ფეხის ადგმა. მესვეურთა ძალისხმევა მიმართული იყო საექსპედიციო მუშაობისაკენ.1943 წელს მუზეუმს შეეცვალა დასახელება და ეწოდა გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი.

გორის მუზეუმის პირველი ექსპედიცია სერგი მაკალათიას ხელმძღვანელობით მოეწყო სოფელ ტყვიავში.გაითხარა ადგილი „ხარის გორა“. აქ დადასტურდა კოლექტიური დაკრძალვის საინტერესო შემთხვევები, თუმცა მწირი იყო სამარხეული ინვენტარი. ექსპედიციას უმაღლესი შეფასება მისცა ბორის კუფტინმა. მისი დაკვირვებით, ტყვიავის გვიანბრინჯაოს ყორღანული სამარხების აღმოჩენა იმ დროისათვის წარმოადგენდა წინ გადადგმულ მნიშვნელოვან ნაბიჯს საქართველოს არქეოლოგიური კვლევის საქმეში (მაკალათია, 1943:6).

1944 წელს სერგი მაკალათიას ხელმძღვანელობით მუშაობა დაიწყო გორის მუზეუმის ექსპედიციამ ფრონეს ხეობაში. ეს ექსპედიცია კომპლექსური ხასიათის გახლდათ და მოიცავდა მდ. ფრონეს ხეობების თითქმის ყველა დასახლებულ პუნქტსა და კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლს.

გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდის არქივში გსიემ №4628:29 დაცულია მუზეუმის მიერ 1944 წელს წარმოებული ექსპედიციის მასალა, რომელშიც შედის ორი ხელნაწერი რვეული. ერთი უშუალოდ დიდი მეცნიერის მიერაა ჩაწერილი, ხოლო მეორე, მუზეუმის თანამშრომელ – მარეხ ხუციშვილისა და ნინო ყიფშიძის მიერ. უნდა აღინიშნოს, რომ სერგი მაკალათიას საექსპედიციო ჩანაწერები მრავალმხრივი შინაარსისაა და მოიცავს: მატერიალური და არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ საინტერესო მასალას, რომელიც გამდიდრებულია დიდი მეცნიერის მიერ გაკეთებული ძეგლების ნახაზებით. მასალას ასევე ახლავს რამდენიმე ათეული ფოტო, თუ ნეგატივი – გადაღებული უშუალოდ სერგი მაკალათიას მიერ, რომლებიც ერთიათად ზრდიან მის ღირებულებას. იმისათვის, რომ ფოტოები ხარისხიანი და მრავლისმთქმელი გამოსულიყო, სერგი მაკალათიას ფოტოგრაფიის სამთვიანი კურსებიც კი გაუვლია.

რვეულის თავფურცელზე ვკითხულობთ: „გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის მასალები. ს. მაკალათია ისტორიულ-არქეოლოგიური ექსპედიცია ფრონეს ხეობაში. 20-30/VIII-1944 წ. ისტორიული ძეგლები. სულ 44 გვ“. 1944 წელს გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის სამუშაო გეგმით მოეწყო არქეოლოგიური ექსპედიცია ფრონეს ხეობაში ჩემის ხელმძღვანელობით. ექსპედიციაში მონაწილეობას იღებდნენ: გორის მუზეუმის მეცნ-მუშაკი ს. ნადიმაშვილი და თანამშრომელი შ. არსენიძე.

ექსპედიციის მიზანი იყო არქეოლოგიურად ფრონეს ხეობის დაზვერვა: ციხე-კოშკების აღწერა, ძველ ეკლესიებისა და ნაგებობათა აღრიცხვა-შესწავლა, განათხარი არქეოლოგიური მასალებისა და ცნობების შეკრება და აგრეთვე საკონტროლო ხასიათის არქეოლოგიური გათხრების წარმოება.ექსპედიციის მარშრუტი: გორი-ქარელი-საღოლაშენი-არადეთი-ბრეთი-ძლევისჯვარი-დირბი-დვანი-ავნევი-ნული-არკნეთი-ყორნისი-წორბისი“ (გსიემ, 4628:1).

წინასწარ განსაზღვრული მარშრუტის მიხედვით, პირველი სოფელი საღოლაშენია, სადაც ექსპედიციას მწირი ინფორმაცია მოუძიებია, რასაც ვერ ვიტყვით შემდგომ სოფელ არადეთზე. არადეთში სერგი მაკალათია დეტალურად აღწერს ციხეს: „შიგ არადეთში სოფლის მაღლობზე, ფრონეს ნაპირას აშენებულია არადეთის ციხე თავისი გალავნით. ხალხური თქმულებით აუგია თამარ მეფეს“ (გსიემ, 4628:4) ექსპედიციის დღიურებში ხშირად ვხვდებით რომელიმე კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის აგების ხალხურ ვერსიებს. ზოგიერთ შემთხვევაში ხდება მათი აცილება ტრადიციულ ისტორიოგრაფიაში დამკვიდრებული მოსაზრებებისაგან. ეს დამოკიდებულება ვლინდება უკვე არადეთის ციხე-დარბაზთან მიმართებაში. საქართველოს ისტორიისა კულტურის ძეგლთა აღწერილობის მიხედვით, ციხე დარბაზის კომპლექსი აგებულია XVII საუკუნის შუა წლებში (სძა, 1990:356). ციხის ერთ-ერთ კოშკს, ჩრდილო-დასავლეთის მხარეს მიშენებული ჰქონია წმ. საბას სახელობის ეკლესია, რომლის აღწერისას მეცნიერი წუხილს გამოთქვამს: „მხოლოდ საკურთხევლის ცაზე შერჩენილია ერთი ფრესკა, რომელშიც გამოსახულია მაცხოვარი, წელზემო არშიან მრგვალ ჩარჩოში. წრის გარშემო ასომთავრული წარწერაა, რომელიც სიბნელის გამო ძნელად იკითხება. ეკლესია გამოყენებულია კოლმეურნეობის ბეღლად (გსიემ, 4628;5)“. ასევე დიდი გულისტკივილით აღნიშნავს მეცნიერი, რომ ბრეთის წმინდა გიორგის „ეკლესია შიგნით შეთეთრებულია და კოლმეურნეობის ბეღლად არის გადაქცეული“ (გსიემ, 4628:7). უნდა აღინიშნოს, რომ მაკალათია არც ერთ მსგავს სიტუაციას არ სტოვებს დადასტურების გარეშე. ასეთივე სიტუაციაა არკნეთისა და წორბისის ღვთისმშობლის ეკლესიაში. ადგილობრივები მათაც ხორბლის ბეღლად იყენებენ.

არადეთის წმ. საბას ეკლესია, თავისი მოხატულობის მცირე ფრაგმენტით შემორჩენილა XX საუკუნის ბოლომდე, თუმცა გამქრალა ის წარწერა, რომელიც ვერ ამოიკითხა სერგი მაკალათიამ. მასზე არაფერია ნათქვამი საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის V ტომში. ამავე ეკლესიაში დღემდეა შემორჩენილი მეორე წარწერა, რომლის მიხედვითაც ეკლესია აგებულია 1666 წელს როსტომ მეფის მეუღლე დედოფალ მარიამის დაკვეთით.

არადეთის კოშკი და მასზე მიდგმული მცირე ზომის ეკლესია სერგი მაკალათიას ექსპედიციამდე თითქმის ერთი საუკუნით ადრე (1848-49 წწ.) დაუთვალიერებია დიმიტრი მეღვინეთხუცესიშვილს. მისი გადმოცემით, აქ დაბრძანებული ყოფილა წმ. საბას ვერცხლით მოჭედილი, ოქროთი დაფერილი და მხედრულწარწერებიანი ხატი წმინდა ნაწილებით (ალიმბარაშვილი, 2016:60).

მასალებში აღწერილია ბრეთის წმინდა გიორგის ტაძარი, აქაც, გარდა საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტებისა, ვხვდებით ერთ საინტერესო ცნობას: საკურთხევლის კარის წინ გრძელი ქვაა, რომლის ქვეშ ასაფლავია პიროსი ბრეთელი. ამ ქვაზე წინად გადაფარებული ყოფილა ლოდის საბურველი (საფენი), რომელზედაც მისი სახე იყო გამოსახული (გსიემ, 4628:7). სამწუხაროდ, ექსპედიციას არ უნახავს ეს საბურველი და არც მის კვალზე საუბრობს. როგორც ჩანს, უცნობი იყო მისი ამბავი. წინააღმდეგ შემთხვევაში სერგი მაკალათია იქვე გვამცნობდა მის იმდროინდელ სამყოფელს. მაგალითად, ბრეთში ადგილ „თხილა მიწაზე“, შემთხვევით, საყანე ადგილის დამუშავების დროს აღმოჩენილი ვერცხლის მონეტები თბილისის მუზეუმში წაუღიათ (გსიემ, 4628:8). ამავე მუზეუმისთვის გადაუციათ ეტრატზე ნაწერი სახარება.

ექსპედიციის მასალებში საკმაოდ დიდი ადგილი ეთმობა დირბის სიძველეთა აღწერას. განხილულია ამ სოფლის ორი ეკლესია – ზედაჯვარი და ღვთისმშობლის მიძინების სახელობისა.

დირბის ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესია გარკვეული პერიოდის განმავლობაში იერუსალიმელი არქიმანდრიტების რეზიდენციას წარმოადგენდა შიდა ქართლში. საექსპედიციო დღიურში მასზე საუბრისას უზუსტობასთან გვაქვს საქმე. კერძოდ, დღიურში ვკითხულობთ: „დირბის მამული იერუსალიმისთვის შეუწირავს აზნაურ დოღლიძეს (გიემ, 4628:14)“. ვფიქრობთ, ეს ცნობა უფრო ხალხური გადმოცემით უნდა იყოს განპირობებული, რადგან ვიცით, რომ დირბი ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ადრინდელი შეწირულებაა საქართველოში იერუსალიმისადმი, რომელიც დოკუმენტურად დასტურდება. დირბი იერუსალიმისათვის შეუწირავს სვი-

მონ I-ს (1556-1600). ამას ვგებულობთ სვიმონის მეუღლის, ნესტან-დარეჯანის მიერ გაცემული 1588 წლის 3 ივლისით დათარიღებული საბუთიდან: „ესე იგულვა და იგულსმოდგინა და შემოსწირა მეფეთ-მეფემან სუიმეონ და შემოსწირა სოფელი დირბი წმიდასა და გამაცხოველებელსა ჯვრის მონასტერსა...“ ამ დოკუმენტიდან ჩანს, რომ სვიმონი არის დირბის პირველშემწირველი (ხუციშვილი, 2006:28-29). ანუ, ცხადია, რომ ხალხში გავრცელებული ამბავი აზნაურ დოღლიძეზე ისტორიულად არ დასტურდება, ისევე როგორც დოღლიძეთა საგვარეულოს სხვა აშკარა კვალი ფრონეს ხეობაში.

ექსპედიცია დიდხანს დაყოვნებულა დვანში. როგორც სერგი მაკალათია აღნიშნავს, „დვანი უფრო საყურადღებოა თავისი არქეოლოგიური აღმოჩენებით. აქ, ამ ბოლო დროს ადგილი ჰქონდა მთელ რიგ აღმოჩენებს.1938 წელს სამსონ ვანოს ძე მამაგულაშვილმა თავის ვენახში იპოვნა საფლავი. ადამიანის ჩონჩხს თავთან ედგა სამი ცალი ქილა; გულზე ედო ხანჯალი და შუბი, გვერდით კი ცხენი ემარხა (გსიემ, 4628:23). სამარხები იქნა აღმოჩენილი ასევე ქარელი-დვანის გზის გაყვანის დროს. ექსპედიციას ჩაუტარებია საკონტროლო-დაზვერვითი გათხრები ადგილ „სოლის ფერდაზე“ და რამდენიმე საინტერესო ნივთიც აღმოუჩენია (ინახება გორის მუზეუმში). სერგი მაკალათიას დაკვირვებით, სოლის ფერდა საინტერესო ადგილია და უნდა გაითხაროს უახლოეს დროში, წინააღმდეგ შემთხვევაში მოსალოდნელია გამვლელ-გამომვლელის უპასუხისმგებლო ჩიჩქნით ეს სამარხები დაზიანდეს და გაიძარცვოს (გსიემ, 4628:24).

საკმაოდ დიდი ციხე დაუდასტურებია ექსპედიციას ავნევში. მას ოთხივე კუთხეში ჰქონია მრგვალი კოშკები, რომელზე დაკვირვების შედეგადაც სერგი მაკალათია ასკვნის, რომ ციხე სამსართულიანი უნდა ყოფილიყო(ციხეებსა და კოშკებზე აქცენტის გაკეთება ხაზს უსვამს ფრონეს ხეობების მნიშვნელობას მხარის თავდაცვისუნარიანობის საქმეში).მას გაუკეთებია მარტივი ჩანახაზიც. ჩემი აზრით, ავნევის მასალაში ყველაზე საყურადღებო საფლავის ქვებია. დღიურის მიხედვით, ავნევში ეკლესიის ეზოში სასაფლაოა, სადაც საფლავის ქვებზე გამოსახულია ქალებისა და კაცების სახეები ქართულ ტანსაცმელში (გსიემ, 4628:26). ვფიქრობ, ქართულ ტანსაცმელზე ხაზგასმა შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ცხადია, ექსპედიცია გვერდს ვერ (და არც) აუვლიდა ფრონეს ხეობის გარკვეული ნაწილის ეთნიკურ სურათს. სადაც მასალა იძლევა საშუალებას, სერგი მაკალათია საუბრობს ოსური გვარების მოსულობაზე. მაგალითად: „წორბისში, რომელიც ფალავანდიშვილის საბატონო ყოფილა. თავდაპირველად აქ დასახლებულა ცხოვრებოვი (ცხოვრებაშვილი – ოსია), რომელიც ბატონს გადმოუყვანია სხეთიდან“ (გსიემ, 4628:33).

ფრონეს ხეობაში ოსთა ჩამოსახლების მიზეზზე მაკალათია საუბრობს სოფელ ყორნისის მაგალითზეც: „ყორნისში თავდაპირველად ოსეთიდან მოსულა ძუწევი...ყორნისი ლეკების შემოსევების გამო ამოწყვეტილი ქართველების სოფელი ყოფილა. მხოლოდ ძველი კოშკები მდგარა, ან ტყით ყოფილა დაფარული“ (გსიემ, 4628:34). ცხადია, ეს ამბავი მაკალათიას სწორედ ოსებისგან ჰქონდა ჩაწერილი. ალბათ ვერასოდეს წარმოიდგენდა დიდი მეცნიერი, რომ გავიდოდა რამდენიმე ათეული წელი და თუნდაც ამ სოფლების ოსი მოსახლეობა შეცვლიდა და გააყალბებდა მათი აქ ცხოვრების ისტორიას.

სერგი მაკალათია მისთვის დამახასიათებელი მონდომებით აღწერს ნულის ციხეს და სწუხს, რომ მისი დიდი გალავანი უკვე დანგრეულია. საუბრობს შემთხვევით არქეოლოგიურ აღმოჩენებზე. მიუთითებს, რომ სახლის საძირკვლის გათხრისას აქ პოულობენ ძველ სამარხებს, საიდანაც ამოაქვთ ბრინჯაოს ნივთები და თიხის ჭურჭელი. ზოგიერთი სამარხი გაუთხრია არქეოლოგ პჩელინას და მასალა სტალინირის (ცხინვალის) მუზეუმისთვის გადაუცია...

ხორბლის საწყობად გადაქცეულ ღვთისმშობლის უგუმბათო, ბაზილიკური ტიპის ეკლესიას აღწერს მეცნიერი სოფ. არკნეთში, სადაც ასევე მამული ჰქონია იერუსალიმის ჯვრის მონასტერს (გსიემ, 4628:32).

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა იმ სოფლების ეთნოგრაფიული ყოფის და კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების აღწერა, რომლების სამწუხაროდ დღეისათვის ოკუპირებულია რუსეთის მიერ. რომ არა სერგი მაკალათიას მიერ ორგანიზებული ეს ექსპედიცია, ჩვენ არ გვეცოდინებოდა ბევრი რამ ფრონეს ხეობის იმ სოფლების ტრადიციული ყოფითი კულტურისა, თუ საწესო ქმედებების შესახებ, რომლებიც პირობითი საზღვრის მიღმა მოექცნენ.

ყორნისის სიძველეთა აღწერით დაუსრულებია ექსპედიციას მუშაობა. სერგი მაკალათია ერთგვარად ახდენს მოპოვებული მასალის შეჯამებას და მადლიერებას გამოთქვამს მუშაობაში ადგილობრივი ხელისუფლების ხელშეწყობის გამო. ექსპედიციისთვის განსაკუთრებული მასა-

ლები მიუწოდებია დამსახურებულ მასწავლებელ ვანო ავალიშვილს, ხოლო ქართლური სტუ-მართმოყვარეობა გამოუჩენია ავნევის საშუალო სკოლის მასწავლებელ ქსენია გელუტაშვილს.

ჩანაწერების რვეულის ბოლო გვერდზე მინაწერია: „მოხსენება წავიკითხე გორში 15/VI-1945 წ. პარასკევს, საღამოს 8 საათზე (გსიემ, 4628:43)".

დასკვნის სახით მინდა აღვნიშნო, რომ ამჟამინდელი ფორმატით საშუალება მომეცა გამე-შალა გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის მხოლოდ ერთი ექსპედიციის მასალა, ისიც არასრულად. ფასდაუდებელია სერგი მაკალათიას და გორის მუზეუმის თანამშრომელთა მიერ გაწეული ღვაწლი. მათ ურთულეს პირობებში შესძლეს აღეწერათ და მომავალი თაობებისთვის შემოენახათ ის მასალა, რომელიც ნათელს ჰფენს შიდა ქართლის ხეობების ისტორიას, ყოფას და კულტურულ მემკვიდრეობას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ალიმბარაშვილი ი., დიმიტრი მეღვინეთხუცესიშვილი (ცხოვრება და მოღვაწეობა), თბ., 2016.
2. მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 2006.
3. მაკალათია ს., ტყვიავის ყორღანული სამარხების გათხრები, თბ., 1943.
4. ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწათმფლობელობა საქართველოში, თბ., 2006.
5. გსიემ 4628-29; გორის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, ფრონეს ხეობაში შეკრებილი მასალები №4628,29, 1944.
6. სძა 1990; საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, თბ. 1990.

Дилорам Тауасарова
Историко-культурно-этнографический центр,
музей г. Туркестана

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ

Стратегической доминантой новой культурной политики является выдвинутая Главой государства национальная идея духовной модернизации и обновления национального сознания "Рухани жаңғыру", призванная консолидировать казахстанский народ с его богатым культурным наследием и творческим потенциалом на успешное достижение цели вхождения Республики Казахстан в число 30-ти самых развитых стран мира. Сегодня развитие культуры и культурного потенциала относится к числу ключевых приоритетов развития многих народов и государств мира. Одним из важнейших критериев успеха выступают уровень развития культуры, наличие эффективно работающей инфраструктуры культурных институтов и механизмов, обеспечивающих сохранение и обогащение общенационального и мирового культурного наследия, создание, трансляцию и потребление качественных культурных ценностей, плодотворный культурный обмен и духовно-творческую самореализацию личности. Достижения в сфере культуры не измеряются только работой ведомств, учреждений культуры, количественными показателями статистики и наличием известных имен. Культура сегодня – это мощный инструмент духовно-эстетического развития личности, формирования общенационального единства и интеграции страны в мировое сообщество. Базовой опорой здесь остаются национально-культурные корни, исторический опыт, лучшие традиции, а также сохранение собственного национального кода нации.

Охрана памятников истории и культуры – комплекс мер и мероприятий, нацеленных на сохранение и защиту объектов, обладающих культурной и исторической ценностью. Меры включают исследование памятников, оценку их ценности, присвоение официального статуса, реставрацию и консервацию. Самая высшая степень ценности исторического памятника – включение в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Актуальность темы исследования. Культурные ценности – есть результат творческой деятельности всей человеческой истории, которые характеризуют первобытность, древность, средневековье, новое и новейшее время. Современное человечество уже давно осознало необходимость объединения международных усилий в сфере сохранения культурных ценностей, однако, подлинные культурные ценности – как особые уникальные объекты, являющиеся не подлежащим воспроизводству дефицитным «товаром» – все еще остаются предметом конкуренции национальных государств, не менее важным, чем территория или природные ресурсы. Более того, зачастую культурные ценности оказываются первыми «на линии огня» и падают жертвами идеологической войны.

В статье Президента Назарбаева «Семь граней Великой степи» культура кочевников представлена не только как часть прошлого, но и как прочная основа для будущего Казахстана. Очень близкой к этой концепции является научное направление о том, что история является той дорогой, по которой можно прийти к построению будущего нации, их хорошему развитию. Казахстан занимает большую часть Нового Шелкового пути, как и в старые времена. Это несет не только возможности для расширения рынка, но и для распространения культуры и знаний. Это большой шанс продвижения культуры не только в соседние страны, но и в Европу. Каждый элемент историко-культурного наследия, каждый археологический объект является звеном исторического целого, «жизненно важным для познания истории человечества», и в своем историческом и культурном значении они едины и неповторимы. Их потерю возместить невозможно. Поэтому сохранять культурное наследие – право и обязанность каждого народа, поскольку лицо общества отражается в ценностях, которые являются источником созидания. С середины 1990-х гг. усиливается интерес к сохранению духовного культурного наследия, обусловленный пробуждающимся осознанием народов своей этнической идентичности. Сегодня многие нации глубоко осознали острую необходимость действий по защите и сохранению своих уникальных форм культурного выражения. Вся ценность духовного культурного наследия для каждой конкретной местности все более осознается на фоне

феномена «глобализации». К основным подходам сохранения духовного культурного наследия относятся 2 подхода:

1) перевод его в какую-либо материальную форму. Документирование, перепись, составление (создание) архивов и ориентирован на то, чтобы обеспечить вечное хранение духовного наследия.

2) сохранение его в целости и сохранности в первозданном контексте. Сохранение культурных форм в первозданности с помощью «реанимации» и передачи их от поколения к поколению

Таким образом, хранители этого наследия – носители, исполнители и создатели всевозможных культурных произведений – получают признание и возможность не только сохранять, но и совершенствовать свои умения и мастерство. Оба этих подхода взаимодополняют друг друга и оба необходимы для сохранения духовного культурного наследия. Одним из знаменитых и уникальных памятников культуры Казахстана является Мавзолей Ходжа Ахмеда Яссави, в 2003 году мавзолей Ходжи Ахмеда Яссауи был включен в Список Всемирного наследия. Главный элемент исторического музея «Хазрет-султан» – мемориал над захоронением талантливого поэта, величайшего проповедника, суфийского мистика Ходжи Ахмеда Ясави. Он обладал колоссальным авторитетом у живших в его регионе мусульман и оказал громадное воздействие на исламскую религию Средней Азии. Захоронение сопровождалось большими почестями, на могиле построили мавзолей. Современный комплекс был возведен по велению Эмира Темура спустя более чем два столетия после похорон поэта. Строительство было инициировано после сокрушительной победы Темура над ханом Тохтамышем и полного разгрома Золотой Орды в 1395 году. Многие ученые убеждены, что Эмир Темур персонально участвовал в проектировании и в возведении мемориала. Для строительства зодчие использовали новейшие архитектурные решения, примененные в Самарканде. Здание мавзолея использовалось в качестве резиденции ханов казахских династий. Мемориал – монументальное величественное прямоугольное здание с порталами, увенчанное феноменальными куполами. Толщина наружных стен – 2 м, главного зала – на метр шире. Основной зал окружают 8 помещений различного предназначения. Здание имеет второй этаж, работы над которым были прекращены после кончины Темура. Сохранились оригинальные двери, декорированные слоновой костью с изумительным резным орнаментом. Выдающийся купол музея из кирпича входит в число наиболее грандиозных сводов Центральной Азии. Кроме того, купола знаменитого мавзолея считаются одними из самых больших в Центральной Азии. Купол для тюркских народов символизирует единение и восточное гостеприимство. В историческом архитектурном объекте отображается глубокая культура казахского народа. Мавзолей воздвигнутый на месте небольшой усыпальницы в конце XIV в. по велению Эмира Тимура, почитавшего Ходжа Ахмета Яссави мавзолей, стал шедевром средневековой архитектуры Казахстана. В дворце-мавзолее более тридцати помещений: церемониальный зал, мечеть, библиотека, мавзолей и т.д. Купола зала, мечети и мавзолея украшены глазурованными бирюзовыми кирпичами, а фасады расписаны куфическими надписями из синих, голубых и белых глазурованных кирпичей. По сей день ежегодно тысячи туристов посещают святое место, чтобы увидеть чудо средневековой архитектуры. В Казахстане вопросы в области охраны культурного наследия относятся к первоочередным. Одним из приоритетов продвижения Казахстана в число 50-ти наиболее конкурентоспособных и динамично развивающихся государств мира в Послании Президента Республики Казахстан Н.Назарбаева народу Казахстана в 2006 г. названо «укрепление роли культуры в процессе становления государственности страны на основе многонациональности и многоконфессиональности Казахстана». В настоящее время в сознании нашего общества укоренилась и успешно реализуется идея, суть которой состоит в том, что казахстанец должен быть не только здоровым и образованным, но, прежде всего, культурным. И это не просто слова. Ежегодно из государственного бюджета выделяются значительные средства на культуру, в том числе на реставрацию историко-культурных объектов. В этом большая заслуга, прежде всего, Президента нашей страны. Более 50 лет наша страна является членом ЮНЕСКО. Но после провозглашения независимости республики контакты с ЮНЕСКО значительно активизировались и с открытием в декабре 1994 г. Офиса ЮНЕСКО в Алматы стали более национально ориентированным . Как следствие, стали возможны определенные достижения во взаимоотношениях Республики Казахстан и ЮНЕСКО в сфере сохранения историко-культурного наследия. На 27-й сессии Комитета Всемирного Наследия ЮНЕСКО, состоявшейся в Париже в июне-

июле 2003 г., по предложению Республики Казахстан и рекомендации Международного Совета по охране памятников и исторических мест (ICOMOS). На 28-й сессии Комитета Всемирного наследия ЮНЕСКО, состоявшейся летом 2004 г. в Китае, было принято решение о включении в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО «Петроглифов археологического ландшафта Тамгалы». В 2008 г. 32-я сессия Комитета Всемирного наследия в Квебеке включила в указанный перечень уникальный памятник природы – объект «Сары-Арка – степи и озера Северного Казахстана» (Наурзумский и Коргалжынский заповедники), который стал первым природным объектом Центральной Азии в Списке Всемирного наследия. Заметным событием в отношениях Казахстана и ЮНЕСКО стало подписание 27 августа 2001 г. «Плана действий» по археологическим раскопкам и консервации древнего городища Отрар .Включение в престижный список ЮНЕСКО свидетельствует о том, что уникальное историко-культурное и природное наследие Казахстана вызывает интерес международного сообщества.

Значительное внимание в нашем государстве уделяется вопросам поддержки в должном состоянии памятников археологии. В начале XX в. инициатива отдельных частных лиц и общественных организаций способствовала постановке вопроса о сохранении культурных ценностей как источника коллективной памяти. Коллизии XX столетия, приведшие к целенаправленному и небрежному уничтожению и разрушению, незаконному вывозу и расхищению культурных ценностей, помогли осознанать неоценимое значение культурного наследия и необходимость его охраны. *Культурное и природное наследие является бесценным и невосполнимым достоянием не только каждого народа мира, но и всего человечества в целом.* Утрата любой его части вследствие разрушения или исчезновения обедняет наследие всех народов мира. В силу присущих им исключительных достоинств некоторые объекты этого наследия могут быть признаны обладающими выдающейся мировой ценностью, и в качестве таковых заслуживают особой защиты от всевозрастающей угрозы их существованию. Историко-культурное наследие Казахстана является составной частью общечеловеческой культуры, действенным рычагом формирования и развития интеллекта человека, общества этноса, важнейшим хранилищем исторической памяти. *В то же время, несмотря на богатейшее Культурное и природное наследие, по признанию экспертов Комитета всемирного наследия Казахстан слабо представлен в Списке всемирного наследия.* В список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО вошли 8 объектов Казахстана.22 июня 2014 года в столице Катара Дохе на 38-ой сессии Комитета Всемирного наследия ЮНЕСКО «Шелковый путь: сеть маршрутов Тянь-Шанского коридора» (Казахстан, Китай и Кыргызстан) вошли в список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. *В число 33 элементов, включенных в список, от Казахстана вошли 8 объектов: Каялык, Карамерген и Талгар в Алматинской и Актобе Степнинское, Акыртас, Кулан, Костобе и Орнек в Жамбылской областях.* Ранее от Казахстана в список всемирного наследия ЮНЕСКО были включены два культурных объекта Мавзолей Ходжа Ахмеда Яссави (2003), петроглифы археологического ландшафта Тамгалы (2004) и один природный Сарыарка степи и озера Северного Казахстана (2008). В список Всемирного наследия ЮНЕСКО планируется включить еще 18 памятников культуры. *Геостратегическое месторасположение Казахстана в сердце Евразии способствует возрождению туризма на Шелковом пути.* В рамках принятой Концепции развития туристской отрасли до 2020 года кластер Южный Казахстан будет позиционироваться как *«Сердце Великого Шелкового пути».* К основным туристским продуктам, которые будут разработаны в данном кластере, относятся культурный туризм и турне. Наряду с этим на международном координационном совете программы ЮНЕСКО «человек и биосфера» два государственный национальный природный парк «Катон Карагай» и биосферная территория «Акжайык утверждены, как «Биосферный резерват ЮНЕСКО». На данный момент, в списке Всемирно наследия ЮНЕСКО находится 992 объекта из *160 стран-участниц Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия.* Археологические ценности, взятые под охрану ЮНЕСКО в Казахстане, – это свидетельства процветания древних торговых городов в период функционирования Великого шелкового пути, которые пришли в запустение и были покинуты населением в результате враждебных нашествий и прекращения активного движения торговых караванов. *В последние годы в Казахстане предпринимаются активные меры по сохранению органической взаимосвязи всех компонентов упомянутых комплексов, а также поддержанию их*

подлинности и целостности. Проводятся работы по документированию и консервации руинированных памятников, по их охранному зонированию, по составлению и реализации менеджмент-планов на ближнеи среднесрочную перспективу. Культурное наследие Казахстана – объекты культуры, религии, искусства и быта казахского народа. Некоторые из них, обладающие исключительными достоинствами объекты природы и богатой культуры Казахстана, признаны мировой ценностью и находятся под защитой ЮНЕСКО. В Казахстане насчитывается свыше 25 тысяч недвижимых памятников истории, археологии, архитектуры и монументального искусства, 218 из них вошли в Государственный список памятников истории и культуры республиканского значения. В фондах и экспозициях государственных музеев хранятся более 2 миллионов 56 тысяч единиц культурных ценностей. В процессе становления Казахстана после обретения им независимости существенно изменилось отношение общества и государства к историческому и культурному наследию. В этот период формировалось и совершенствовалось законодательство Республики Казахстан. Активное развитие получило сотрудничество в научной сфере, в сфере охраны и популяризации памятников с иностранными и международными организациями. Разведывательные работы проводятся археологами только при реализации особо крупных проектов, требующей масштабного отвода земель. В других случаях отвод земель, как в городах, так и в сельской местности осуществляется без привлечения археологов. Подобные тенденции приводят к повсеместному нарушению законодательства по охране и использованию памятников культурного наследия, так как большая часть земель, не обследованная на предмет наличия археологических объектов, становится не доступной для дальнейшего научного изучения. Примеров тому много: это строительство водопроводной сети на городище Отрар – памятнике республиканского значения, планируемого к включению в Список памятников Всемирного наследия ЮНЕСКО. Это и выделение земель под прокладку оптоволконной линии на территории уникальных городищ – одной из столиц Ак Орды Сауране и столице карлукских джабгу VIII-XIII веков Каялыке. Это известный на весь мир древний Тараз и Испиджаб – город, упоминаемый во всех среденевековых источниках. Только на территории современного Алматы археологами было зафиксировано 8 древних городов, на сегодняшний день из них не осталось ни одного. Казахстанские законодатели, отмечая особую важность памятников археологии, наделяют их особым правовым статусом. Стремительный технический, научный прогресс, быстро меняющиеся общественные отношения приводят к устареванию норм их регулирующих и к застою в правовой сфере. С этой проблемой необходимо бороться посредством совершенствования законодательства, которое способно дать новый импульс для продвижения дела сохранения, возрождения, популяризации памятников истории и культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Статья 3-26 Закона Республики Казахстан от 2 июля 1992 года № 1488-XII «Об охране и использовании историко-культурного наследия» с изменениями и дополнениями.
2. Телебаев Г.Т., Рогожинский А.Е.«Историко-культурное наследие и современная культура». Сборник материалов международного научно – практического семинара, Алматы, 2012.
3. Назарбаев Н.А., «На исторической ленте. РИА НОВОСТИ». Астана, 2010.
4. Мырзахметов А.,Айдарбекова К. «Созидающая красота ЮГА». Алматы, 2014.
5. Сарсенов Б., «Туркестан». Анкара, 2012.
6. «Мавзолей ХоджаАхмед Яссави». Редакционная коллегия под руководством А.А Бектаева, Алматы, 2009.

Екатерина Кенигсберг
Белорусская государственная академия искусств
Кандидат искусствоведения

АКТУАЛЬНЫЕ КУРАТОРСКИЕ ПРАКТИКИ БЕЛАРУСИ НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МОЛОДЫХ КУРАТОРОВ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «СТУДЕНЧЕСКИЙ ЦЕНТР СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА "ALLA PRIMA"» БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ

Белорусская государственная академия искусств (БГАИ) в течение многих десятилетий способствует формированию художников, способных к непредвзятому восприятию самых разнообразных течений в мировом искусстве. С октября 2014 г. в БГАИ действует творческое объединение «Студенческий центр современного искусства "Alla prima"» (СЦСИ), объединившее на основе общих творческих и научно-исследовательских интересов студентов разных специальностей художественного факультета, факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства, факультета экранных искусств.

Кураторская группа СЦСИ проводит целенаправленную работу по организации и проведению локальных и международных выставок современного искусства в Беларуси и за рубежом; ведет искусствоведческую, аналитическую, научную и информационную деятельность в области современного искусства; разработала и постоянно наполняет сайт allaprima.by [5]. С 2015 г. члены СЦСИ постоянно принимают участие в международных научных, научно-творческих и научно-практических конференциях, творческих конкурсах в Беларуси, России, Польше, Литве, других странах.

Первый самостоятельный выставочный проект СЦСИ – «Alla prima. Настоящее время», приуроченный к 70-летию БГАИ, экспонировался в Минске в 2015 г. [5]. Кураторы проекта – студенты-искусствоведы Анна Бижик, Тарас Кучинский-Паровой, Елена Русакевич при участии Юлии Пешиной, Александры Сацукевич, Вероники Шапошниковой – поставили перед собой две задачи: первая – показать актуальное искусство неакадемического характера, созданное в настоящее время студентами и преподавателями Академии; вторая – сформировать пространство коммуникаций. Фактически кураторская группа проекта представила концептуальную идею и процесс ее развития. Новаторский выставочный проект дал возможность увидеть активный поиск новых идей, базирующийся на преемственности традиций, понять результаты серьезных и иронических размышлений молодых кураторов и художников о времени и актуальном искусстве.

Выставочный проект «В пути. В поисках алфавита» (Дрезден, Германия, 2015) [5] был создан 10 студентами БГАИ – членами СЦСИ в течение двух недель стажировки в Высшей школе изобразительных искусств Дрездена. В основу концепции выставочного проекта легли три понятия – изучение, время, коммуникация. Кураторская группа проекта (Е.Кенигсберг, Т.Кучинский-Паровой, Е.Русакевич, А.Бижик) сделала акцент проекта не только на индивидуальности художественного мышления каждого участника, но и – что важно – на общности высказывания кураторов и художников. Именно это позволило проекту стать единым и цельным произведением искусства, получившим высокую оценку немецкого профессионального сообщества.

Международный студенческий выставочный проект «Истории» (Вильнюс, Литва, 2016) представил в одном пространстве современные художественные практики БГАИ и Вильнюсской художественной академии [5]. Цель проекта куратор Т.Кучинский-Паровой и его ассистенты А.Бижик и Е.Русакевич видели в создании экспериментального мобильного пространства современного искусства с помощью личных историй, формирующих многогранную и многоголосую картину универсального мира. Смыслы, понятия, ощущения, образы, переданные художниками визуальным языком, давали возможность понять процесс творческого познания. Международный студенческий выставочный проект «Другие истории» (Минск, Беларусь, 2016), кураторами которого выступили А.Бижик и Е.Русакевич, стал переосмыслением выставки «Истории» в рамках новой кураторской концепции [5]. Экспозиция проекта раскрыла универсальность художественных языков визуальных историй молодых белорусских и литовских авторов, подчеркнула важность книги как

письменного носителя историй. Международные студенческие выставочные проекты «Истории» и «Другие истории» не только способствовали продвижению современного искусства Беларуси в Литве и Литвы в Беларуси, но дали возможность молодым кураторам принимать и обосновывать самостоятельные решения, решать сложные вопросы в напряженной, не всегда комфортной обстановке, приобрести необходимый опыт сотрудничества с художниками, кураторами, организаторами выставок, представителями средств массовой информации, образовательными, выставочными, культурными и дипломатическими институциями, получить новые знания и умения.

Кураторское исследование в выставочным проекте «Echo» (Гродно, Беларусь, 2017) велось на стыке науки и искусства. Куратора проекта Т.Кучинского-Парового интересует процесс генерирования новых смыслов с помощью творческой энергии художников, поскольку, с его точки зрения, только художник способен осознать феномен пространства-времени с помощью точек и линий, плоскостей и форм, цветов и звуков. Т.Кучинский-Паровой рассматривает вербализацию произведения как возможность запуска партисипаторных практик, включения зрителя в процесс создания субъективного настоящего. Выставочный проект «Echo» стал экспериментальным исследованием актуальных форм настоящего в предполагаемом будущем, выполненным совместно куратором и художниками [3, с.15-16].

Целью кураторского выставочного проекта А.Бижик «Личное–пространство» (Минск, Беларусь, 2017) было создание атмосферы, вводящей зрителя в мир искусствоведа, сознательно выбравшего путь куратора. Незримым героем проекта стала сама А.Бижик, а средством достижения цели – кураторский отбор произведений художников – друзей куратора. Значимой составляющей проекта явилось акцентирование внимания на разных опытах формирования личности [3, с. 16-17].

По словам российского архитектора и куратора Сергея Ситара, «современное искусство – это переведение коммуникации в другой формат» [2, с. 44.]. Первоначальная идея кураторского исследовательского проекта Е.Русакевич «Книга О.» (Минск, Беларусь, с 2017 по настоящее время) заключалась в проведении серии однодневных выставок художников. При подробном обсуждении идеи проекта кураторская концепция трансформировалась и расширилась. Основной целью стала активизация процесса коммуникации кураторов и художников, задачами – обсуждение творческих вопросов и создание коллективного произведения искусства на каждой встрече. Темой первой встречи был выбран «Переезд», второй – «Обсуждение планов», третья встреча носила характер дискуссии об актуальных прикладных проблемах современного искусства и о кураторской деятельности. Первая часть проекта полностью выполнила свою задачу, интенсивировав общение молодых художников и кураторов в свободной неформальной обстановке. Куратор проекта провела своеобразную мягкую социализацию художников, дав им возможность объединить усилия в коллективной работе с использованием нетипичных для каждого из них техник. На передний план было вынесено исследование художника как личности, которая наиболее полно раскрывается в комфортной обстановке среды обитания. При коллективном обсуждении проекта было решено сменить вектор исследования и продолжить проект как совершенствование коммуникации художников и кураторов. В 2017 г. темой встреч стала «Мечтательность», в 2018 г. – «Неопределенность». Продолжающийся во времени кураторский проект Е.Русакевич «Книга О.» можно считать движением колеса смыслов, которое вместе раскручивают кураторы и художники, создающие единые произведения искусства, ставящие всё новые и новые вопросы и формулирующие на них коллективные ответы [3, с. 17-19].

Ю.Пешина решила поставленную задачу по созданию кураторского проекта в ином ключе, выбрав, возможно, один из самых сложных путей. Её дебютный кураторский проект был решен без участия художников. Ю.Пешина визуализировала полученный во время обучения в БГАИ кураторский опыт с помощью собственных текстов и рисунков. Предварительно собранный в 18-страничный альбом, проект состоит из девяти кратких разделов-глав: «Введение», «Прежде всего, кто такой куратор?», «Как у куратора рождается идея для выставки?», «Что происходит с кураторскими идеями дальше?». «Как отбираются работы для выставки?», «Подготовка к открытию выставки», «Как происходит развеска работ?», «Что происходит на открытии выставки?», «Чем выставка заканчивается?». Иронические тексты дают отличную возможность познакомиться с разными аспектами кураторской деятельности, а рисунки, являясь не столько иллюстративным материалом,

сколько визуальными комментариями к текстам, вводят зрителей-читателей в мир эмоций и переживаний героя проекта – молодого куратора современного искусства [3, с. 19-20].

Кураторами выставочного проекта «К звездам» (Торунь, Польша, 2017) выступили Е.Кенигсберг и Т.Кучинский-Паровой. Проект, получивший высокую оценку искушенной польской публики, стал объединенным творческим высказыванием об общечеловеческих ценностях: чувствах и открытиях, радости будущего и грусти о прошлом, стремлении к новому, иллюзорности расстояний и времени [5].

Х.Зееманн утверждал, что «выставка – это результат диалога, в котором куратор – в идеале – выступает в роли катализатора [4, с. 111]. «Библиотека воспоминаний» (Полоцк, Беларусь, 2017) – проектно-художественное исследование кураторов Е.Кенигсберг и Т.Кучинского-Парового феномена воспоминаний о прошлом и будущем средствами актуального искусства [5].

Выставочный проект «Элементы мысли» (Минск, Беларусь, 2018) представил оригинальное кураторское высказывание, базирующееся на коллективном визуальном дневнике, собранном из личных переживаний художников. Куратор проекта Е.Русакевич сделала упор на визуализации мысли как способа самопознания и самопрезентации. Экспозиция, объединившая широчайший спектр творческих работ современных белорусских авторов разных поколений, привлекла широкую зрительскую аудиторию [5].

В 2018 г. СЦСИ стал обладателем гранта специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи. В рамках гранта в выставочных залах БГАИ в ноябре 2018 – январе 2019 г. были реализованы выставочные проекты «Открытое пространство» (куратор Е.Кенигсберг) и «Время восприятия» (куратор Евгений Маглыш) [5].

Куратор выставочного проекта «Время восприятия» Е.Маглыш, студент художественного факультета БГАИ, обучающийся в школе кураторов СЦСИ, уверен, что творческие подходы художника неразрывно связаны с определённым отрезком времени. Своим проектом он попытался определить изменчивость скорости восприятия в разные периоды времени, использовав в качестве своеобразных измерительных приборов произведения студентов БГАИ 1960-х, 1980-х, 1990-х годов и работы нынешних студентов.

В своих творческих проектах молодые кураторы не только получают возможность индивидуальной реализации. Для многих из них важна возможность собственного прочтения и переосмысления известного, выявления актуальных связей, изменений, проверки идей. Кураторские исследования базируются на постановке проблемы и определении путей её решения. Спонтанный или планомерный эксперимент куратора по созданию концептуальной модели исследования тесно связан с динамикой процесса получения новых знаний и взаимодействия с интеллектуальной художественной средой. Х.-У. Обрист считает, что «роль куратора заключается в том, чтобы быть с искусством и – искать, искать и ещё раз искать. Обязанность вести поиск очень важна» [1].

С момента основания в 2014 г. состав СЦСИ постоянно изменяется и расширяется. Студенты, инициировавшие создание СЦСИ, успешно закончили свое обучение, им на смену пришло новое поколение. Почти неизменным остался состав кураторской группы: руководитель СЦСИ, кандидат искусствоведения, доцент, автор специальных курсов подготовки кураторов современного искусства Е.Я. Кенигсберг и бывшие студенты, ставшие искусствоведами и кураторами Т.Р. Кучинский-Паровой, заведующий выставочными залами БГАИ и Е.Н. Русакевич, искусствовед выставочных залов БГАИ. Осенью 2018 г. по инициативе студентов художественного факультета в СЦСИ начала работу школа кураторов.

Проекты, осуществленные молодыми кураторами СЦСИ в 2015-2018 гг., содействовали объединению и взаимодействию творческой молодежи, поддержке молодых талантов, активизации интереса к историческому и культурному прошлому страны. Важным для начинающих кураторов и художников стали совместные обсуждения тем выставок, творческих работ и идей, возможность представить свои произведения наравне со зрелыми мастерами, получить опыт работы с состоявшимися кураторами, выработать новые идеи для творчества. Следует отметить, что ряд вышеназванных кураторских проектов признан Художественно-экспертным советом БГАИ выполненным на профессиональном уровне.

Результаты деятельности кураторской группы СЦСИ позволяют говорить о значительном вкладе в популяризацию творческих школ БГАИ в Беларуси за рубежом, в распространение знаний о национальном искусстве и культуре Беларуси за рубежом, о содействии поддержания позитивного имиджа Республики Беларусь на международной арене и процессу интеграции БГАИ в поле европейского современного искусств, повышению привлекательности творческого образования в Республике Беларусь.

Литература:

1. Зузане, Э. Парадокс скорости и покоя. Интервью с Хансом-Ульрихом Обристом / Э.Зузане // Arterritory [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.arterritory.com/ru/teksti/intervjju/2284-paradoks–skorosti–i–pokoja/ – Дата доступа: 15.05.2013
2. Ёлка Вальтера Беньямина: каталог выставки. – М.: ООО «Издательство Грюндриссе», 2014. – С. 44.
3. Кенигсберг Е.Я. Проектно-художественная деятельность молодых кураторов современного изобразительного искусства / Е.Я. Кенигсберг // Искусство и культура. – 2017. – № 4 (28). – С. 14–21.
4. Обрист, Х.У. Краткая история кураторства / Х.У.Обрист // Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 256 с.
5. Студенческий центр современного искусства «Alla prima» [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: http://allaprima.by – Дата доступа: 24.01.2019

Zsolt Győri
University of Debrecen
Assistant Professor

SZIGET FESTIVAL AS THE (FALSE) GATEWAY TO GLOBAL POPULAR MUSIC MARKET

Introduction: The Festivalization of Youth

Sziget Festival is one of best-known post-communist Eastern European summer festivals, organized for the 27th time in 2019. To sustain its prominent status, it has increasingly catered for the taste and values of global youth community and as such had a significant role in the festivalization of popular music culture which is understood both as 'the process by which cultural activity, previously presented in a regular, on-going pattern or season, is reconfigured to form a 'new' event' (Négrier, 2015:18) and the arrangement of cultural events according to the festival calendar. The process is closely linked to commodification, as the ever-increasing weight of the experience industry suggests, and it also signals the growing appeal to the ideas of cosmopolitanism, communitarianism and openness, which "is part of a prevailing trend towards affordable escapism" (Morey et. al 2014: 252), of hedonism, the cult of youth, alternative ways of expressing identity. All this is based on the desire for the experience of fluidity which is informed by both 'a psychosocial need for intensity, evanescence, and a carnival-like suspension of routine of everyday life' (Szemere, 2017:16) and the demand to accentuate one's lifestyle and identity and be receptive to other lifestyles and identities. By focusing on the promotional perspective of the festivalization process, the aim of this paper is to show what market forces and societal visions shaped Sziget-experience to its present form and how it negotiates between local and international dimensions of popular culture.

Sziget Festival – Historical Trajectories

Initiated by Péter Müller Sziámi, a, writer and underground rock legend and Károly Gerendás, a cultural intermediary and the founder of Sziget Kulturális Menedzseriroda Kft. (Sziget Cultural Management Agency Ltd.), the first festival, Diáksziget (Student Island), featured mainly Hungarian and Eastern European bands. The maturation of the festival was aided by a global transformation of the music industry. Since the late-1990s, records sales have constantly decreased due to illegal file sharing and, later, streaming. Consequently, musicians have become increasingly dependent on live performance. Since festivals allow for both the concentration of experience and the optimalization of resources, with the right business model they could become profitable. Aksel Tjora's claim that 'the festival – as community – is constantly being developed and (re-)created by its participants and … [while] organisers can only shape the festival by attempting to influence the actions and patterns of action of its participants' (Tjora 2016:69) well suited the initial years of the festival populated by bohemians looking for a week-long house party allowing for free expression and coexistence of different subcultures. Nevertheless market forces, geopolitical factors and an agile management led to the transformation of the event from a post-communist cultural initiative founded on DIY ethics into a professionally executed mega-festival. From the late 1990s organizers swiftly adapted the market logic of consumer capitalism and with ever-increasing ticket prices began put up a financial barrier and limit the equal opportunity to participate. With Hungary's accession to the European Union in 2004, the management geared up its promotion in Western Europe, increased its musical variety with the inclusion of jazz, world music and Roma music and branded the festival as a week-long cultural event offering entertainment activities of a wide range. Károly Gerendás attributes this success to the multi-genre entertainment quality:

these days almost every festival offers an almost identical line-up, we have to position ourselves by being a spectaculum …This approach became an international trend and a growing number of festivals offer theatre performances, circus shows and similar programs, because others have also realized that people demand more than the simple concert experience. (Kollár, 2018)

The demand for complex consumer experience has made the middle-class youth the main focus group of the event, a trend which was confirmed by the empirical research of sociologists. Kálmán Gábor and fellow researchers observed that 'with the increase of purchase power of consumer goods and entertainment services,

adolescents become active participants of the market at a younger age' (Gábor 2004:239) and also recorded how for this middle-class group 'consumer values became more important than traditional and other ideological values' (Gábor 2004:241). Whereas in the early 2000s consumption-conscious youth participants at the festival were dominantly liberal-minded Hungarian, in the years to follow and as a result of the increasing sponsorship of multinational companies and rising ticket prices Sziget became less affordable for locals and gradually transformed into a fancy brand catering for Western European festival tourists.

Branding the Sziget-Experience in Television Spots

Sziget's gradual transformation into a carnivalesque celebration of consumerism and cosmopolitanism but also the contradictions this carried are well-illustrated by television spots and their strategies of branding festivalized popular culture. My investigation focuses on how the core values of the event were reinvented from time to time, in what ways they subscribed to local and international contexts and to what degree the Sziget-experience is maintained by a brand-community subscribing to young people with middle-class consumer attitudes.

Early television promotion with the tagline "We need a week together!" followed the classic structure of multimodal cinematic discourse[143] characteristic of movie trailers. The TV spots contained images of the venue, people dancing together, musical fragments of songs, and a voice-over describing the cultural and musical variety of the event. Catchphrases like "Europe's largest party" (from 1997) identified festivalgoers as a group dedicated to extravagant activities, people of different subcultures and lots of live music. In addition, the brand value of Sziget remained fixed on the hype delivered by the star-status of performers.

The spots for the 2000 marketing campaign openly addressed this by imitating a movie trailer [that of the horror film *I Know What You Did Last Summer* (Jim Gillespie, 1997)]. Interestingly main stage performers were referred to as "stars" without naming such acts as Apollo 440, Chumbawamba, Bad Religion, Bloodhound Gang, Clawfinger, Die Ärzte, Guano Apes, HIM, Lou Reed, Oasis, Suzanne Vega. The strategy to remain silent about the superior line-up implied that stars have become natural features of the Sziget-brand, and also suggested that brand building was increasingly dependent on international trends of popular music.

From the late 1990s promotional campaigns hoped to mobilize the youth and pointed to the experience that could not be overlooked and missed by brand-conscious consumers.[144] The commitment to both the brand and non-conformism was reflected in the 2001 campaign which drew satirical parallels between the adult's world and the values of young people. In one of the TV spots a P.E. teacher is telling off his students claiming that they are undisciplined, overtly self-assured and free spirited. As a warning he asks: "Do you know what grade you deserve?"[145] A boy, obviously thinking of his festival ticket, makes a satisfied grin. Here, both the line-up and the event's name remain unspoken, suggesting that Sziget has become a central reference point for young people. The self-reflexivity of these spots lays in the high reputation of the brand that was best promoted by pretending not being promoted at all.

Since the millennium, the main target group has become that of middle-class consumers. Therefore, the campaign featured a carefree cartoon figure, Little Cow (Kistehén), symbolizing members of the middle-class youth who made their choices independently, resisted paternalism, exploited possibilities and managed risks. In the years to follow, the televisual promotion of Sziget foregrounded artistic heterogeneity, abstraction, reflexivity, and critical thinking as qualities of the target audience. Highlighting these intellectual agencies implied that the brand was not unaware of the social status of consumers and hoped to become the brand of the more educated classes, especially the middle-class, for whom Hungary's accession to the EU in 2004 represented an historic opportunity to recover from post-communist apathy and embrace a European identity. According to this logic, one advertisement ended with the famous line from Mihály Kertész' *Casablanca*, 'This is the beginning of a beautiful friendship'.

The positioning of the Sziget-experience as a form of mediation between Hungary and Europe emphasized

---

[143] According to Carmen D. Maier, who explores film trailers through the interdependencies of semiotic modes, "trailers are mixed promotional genre characterised by a distinct generic structure in which each functional stage fulfils a specific communicative purpose through multimodal means" (Carmen D. Maier 141).
[144] Until 2001 the brand-name Pepsi was included in the videos with increasing visibility.
[145] In Hungarian the words "grade" and "ticket" are homonyms.

the superior quality of international trends over national popular culture but also arranged them hierarchically, emphasizing the . The television campaign in 2005 and 2006 featured celebrities of elite culture (including Miklós Jancsó, Attila Till, Gabriella Jakubcsek) who either spoke of the cultural excellence embodied by the festival or listed names of the star-ridden line-up, who were, without exception, international performers. Interpreting the Sziget-experience for lower-end media users, these opinion leaders simply acknowledged the organizers' musical choices and neglected, possibly rejected, the achievements of Hungarian popular culture. Either way, the target audience of these ads was the outward-looking, Eurocentrist middle-class.

The 2007 campaign, featuring a character in the likes of David Attenborough and calling into mind the style of natural history documentaries, offered a promotional discourse relying on the language of ecology (with terms like "habitat", "symbiotic existence", "call of nature") and described the event as "the most open ecosystem that will involve you more than any expedition". As playful visual evocations of travel journals, the videos included exotic and excessive images of partying festival-goers. The simultaneous ecologization and ethnographization of the festival experience claimed that it was a modern tribe that awaited to be discovered but at the same time played down the importance of local culture.

While the previously mentioned advertising strategies described and performed the Sziget-experience as cultural enrichment through the consumption of western musical trends, liberal values and a sense of belonging to Europe, yet another conceptual approach in branding was adopted in 2008 under the creative direction of Dávid Ráday. According to Ráday, the concept was to a hold up a mirror to antagonistic judgments about the festival voiced by people who never actually visited the event. The parodic reversal of ill-willed criticism came through as an intellectual reply to ideological attacks.

Featuring actor and stand-up comedian Janklovics Péter, the character of the protagonist in these commercials mixes traits of the aspiring gangster, the deadbeat chatterbox and the urban jackass who slanders the festival. In the 2009 video, that became the most popular television promo in the history of Sziget with over 1,5 million Youtube downloads, he is wearing a vest, trainers, sunglasses, badly-executed tattoos and a thick gold chain with a cross around his neck: an apparent reference to the ghetto style.

In another television spot he catches sight of a billboard advertisement for the festival and starts commenting the line-up in a patronizing tone even though he can hardly pronounce the names of performers and his imitation of their songs' lyrics is gibberish. Mockery becomes self-mockery while his sense of superiority comes through as a comic personification of ignorance. The advertisements – with the tagline "Have you gone bananas?" (Elmentek otthonról?) – gained popularity due to their witty portrayal of the uneducated and politically incorrect deadbeat whose high-octane temperament, fast-speech and hilarious slang nevertheless called forth the intensity of the Sziget-experience. Featuring a character who in his musical preferences, values and attitudes represents the very antidote of the potential festival-goer was a calculated act of creating ambiguity and controversy. The following year's promotional campaign revives the character; only this time he accidentally finds of a box of festival tickets and decides to sell them through his own marketing campaign. In Janklovics' rendering of the overambitious but incompetent businessman type[146], all the negative prejudices about the festival were acted out but also revealed as stereotypes and, thus, neutralized.

Janklovics also starred the 2012 campaign, impersonating a television magician who performed his "special powers" on people with "disabilities" – an old man, a person lacking dance skills and another with amnesia. After receiving their festival wristband, they were automatically "upgraded" to festival mode. The evolution of the Janklovics-character from city bumpkin to a television show-host accentuated the social vision of organizers to position the event as middle class. Furthermore, the comic appeal to the artificially upbeat atmosphere of television game shows offered a caricature of media's ability to create hypes, which therefore made these ads examples of self-reflexive promotion. The creative team made sure that viewers identified the festival as a prestigious hype, one appealing to the affluent Western European representatives of the middle class.

Acknowledging the event's ultimate dependence on foreign festivalgoers, the promo videos have lost their unorthodoxies and integrated into well-established international trends, putting emphasis on cosmopolitanism, the carnivalesque atmosphere and youth culture that relegated the local context into a secondary position. Having said that, the 2013 ad referred to Sziget as a Festival Republic, "A country where everything and everyone looks

[146] A major mobile service provider hired the actor to do a commercial for them playing the same character.

gorgeous", emphasizing independence and individualism, furthermore called into mind a self-contained space disconnected from daily drudgery, regulations and intolerance: the very qualities that created appeal for the event at its outset. The festival's anthem, 'Szabadon (Na-Na-Na)' ['Freely'(Na-Na-Na)], played by the Hungarian band Punnany Massif, foregrounded these qualities with charisma, cool, freedom, free will, forever free being resounding words of the lyrics.

In the following years, both television spots and festival anthem videos celebrated freedom in the context of youth culture. The new cosmopolitan image of the festival invited people to a nation within a nation, a republic without borders where one could embrace the youthful spirit, form romances, dance all night and get dirty (drunk) without constraints. Furthermore, videos presented images of exclusively young, sexy looking people, adopting the MTV visual style (short takes, lots of cuts, emphasis on kinetic energy) young generations find appealing. The dynamic exchange of low and high camera angles with birds-eye views of pyrotechnic shows, stage antics and ecstatic crowds accentuated the carnivalesque side of the festival. These videos no longer provided information about the line-up or included verbal commentaries: the Sziget-experience was visualized, performed through colourful and unique compositions of partying youngsters. The somewhat psychedelic logo of the Island of Freedom situated the festival at the centre of this experience.

The anthems of the years 2014, 2015 and 2016 prefigured the campaign buzzwords – Budapest, magic, love, summer, freedom, happiness – as well as its tagline that linked the cult of freedom with the cult of youth. In 2018, the 50th anniversary of both the Paris student protests and the Woodstock Festival, a new branding label appeared, positioning the event in the spirit of '68. The title of the 2017 anthem "Love Solution" by Mary PopKids was rephrased as "Love revolution": the tagline for the 2018 festival spot that, beside accentuating the values of the 60s youth culture, also integrated the exhibitionism of post-millennial youth culture. In this era of branding freedom, art, love, chic and sexiness were celebrated but also promoted as the experience of consumption-centred global youth culture.

Conclusion

In the marketing mix of Sziget festival, television spots make effective use of the multimodal telecinematic discourse to accentuate the values of festivalized youth culture. The visuals and slogans create both intellectual and emotional engagement with in an experience that is both musical and communal. My overview of the history of television campaigns rendered legible how the Sziget-experience became a popular commodity of youth culture and subscribed to neoliberal narratives of cultural openness, social tolerance and cosmopolitanism. However as a consequence of rising costs of attendance, these narratives became increasingly elusive for Hungarians participants for whom independence and freedom remained nothing more than a bleak reminder of Eastern European populations' financial inferiority.

Bibliography:

Carmen D. Maier (2011). 'Structure and function in the generic staging of film trailers: a multimodal approach', in Roberta Piazza, Monika Bednarek and Fabio Rossi (eds.), *Telecinematic disourse: approaches to the language of films and television series* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.) pp. 141-159.

Kollár Bálint (2018). 'A Glastonbury helyett menjetek a Szigetre! Interview with Gerendai Károly and Kádár Tamás about the festival.' https://welovebudapest.com/2018/06/07/a-glastonbury-helyett-menjetek-a-szigetre-gerendai-karollyal-es-kadar-tamassal-beszelgettunk-a-fesztivalrol/ [accessed 15/07/18].

Gábor Kálmán (2004). 'Sziget kutatások 2000-2004. Tézisek', in *Erdélyi társadalom,* vol. 2, no.2, pp. 229-262.

Morey, Yvette (2014). 'Festivals 2.0: Consuming, Producing and Participating in the Extended Festival Experience', in Andy Bennett, Jodie Taylor and Ian Woodward (eds.), *The Festivalization of Culture* (Farnham: Ashgate), pp. 251-268.

Négrier, Emmanuel (2015). 'Festivalisation: Patterns and Limits', in C. Newbold, C. Maughan, J. Jordan and F. Bianchini (eds.), *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*. (Oxford: Goodfellow Publishers Ltd.), pp. 18-27.

Szemere Anna (2017). 'Setting Up a Tent in the "New Europe"', in Emília Barna and Tamás Tófalvy (eds.), *Made in Hungary* (New York and London: Routledge), pp. 15-25

Tjora, Aksel (2016). 'The social rhythm of the rock music festival', *Popular Music,* vol. 35, no. 1, pp. 64–83.

Tim Williams
Director of Projects-Direct.Net Ltd;
International expert in Culture Policy

THE DEVELOPMENT OF ALTERNATIVE ARTS IN CENTRAL ASIA

Context

This overview is based on information and interviews undertaken with around 30 contemporary artists and visual and performing arts venues during a field trip rt undertaken by the author on behalf of the Swiss Development Corporation (SDC) between November 2018 and March 2019 that evaluated the state of contemporary art in Kyrgyzstan, Tajikistan and Uzbekistan[147].

Central Asia's contemporary visual and performing arts scene is relatively new. In 1999 SDC began a small grants fund for contemporary arts, and according to local artists this kick-started the contemporary arts scene in the region. The scene remains small, making it fragile. The key threats to its continued existence are the state authorities' lack of interest in contemporary art, the limited access to space thanks to the generational divide in the arts scene, the growth of radical Islam, the return to traditional values in rural areas, and consequently the weak audience development of contemporary artworks.

In terms of contemporary art, the 21st century post-Soviet societies in Kyrgyzstan, Tajikistan and Uzbekistan have taken different paths to Western societies. This is mainly in response to 70 years authoritarian rule by the Communist Party system. The promotion of culture is one area that is still viewed negatively by many post-Soviet societies and consequently consumption of culture is low compared to Western Europe[148]. The reaction against all things Soviet has led to government policies in some former Soviet countries destroying "occupationist" art and architecture from the post-war period, while popular taste leans towards the flourish of art deco or national folklore. In Central Asia state policies support the revival of national art, and the rediscovery of 19th century taste and thought.

The Soviet Union imposed a classical concept of culture on Central Asia but through the prism of Russian interpretation and related to Goethe, Shakespeare, Beethoven, as well as Pushkin and Tchaikovsky, irrespective of the traditional storytelling of local epics and myths on the Central Asian societies. Even traditional Central Asian musical instruments were 'retuned' in Soviet manufacturing processes to sound more like balalaikas in an attempt to globalise socialist culture.

According to the Austrian education research consultancy Educult in this decade *"the state cultural policy tries, at least in a programmatic way, to relate to pre-Soviet cultural heritage, thus hoping to strengthen national identity. The reality in the cultural institutions reflects a continuity of a Russian cultural hegemony, comprising also the training of artists at academies, where socialist realism is still the dominating quality standard."* [149]

Central Asian post-Soviet administrations see their responsibility as being Ministries **OF** Culture, rather than Ministries **FOR** Culture. That is, ministries try to continue the work of the former communist parties in shaping and controlling culture – rather than being a patron that supports the culture sector to flourish at home and abroad. They view culture at worst as a tool for national identity building or combatting radical Islam, and at best increasing tourist tax revenue.

As a result, state arts education in the Central Asia has barely moved forwards. There has been little investment in the infrastructure, and pedagogical values in arts have not been intellectually or fundamentally challenged by politicians or educationalists.

This is then reflected in the arts scene, which comprises of 'Generation S' - the (mostly) older and (often) state employees that view arts and culture as a tool for society building. This 'Ministry OF Culture'

---

[147] The SDC has run the Central Asia Arts Programme contemporary arts programme in these three countries for 20 years.

[148] UNESCO Culture for Development Indicators reports undertaken by the EU-Eastern Partnership Culture and Creativity Programme in Armenia, Azerbaijan, Georgia and Ukraine showed very low culture consumption per household. https://www.culturepartnership.eu/en/search?search=indicators In Ukraine for example culture accounts for just 0.88% of total household consumption expenditure, compared to 2.75% in Colombia, which has a similar GDP.

[149] "Outland, the arts and social change" 11/09/2012 | by Michael Wimmer, http://educult.at/en/wimmers-weekly/die-fremde-die-kunst-und-die-sozialen-veranderungen/

generation generally takes a classical approach to art and speaks of rebuilding classical music and high art infrastructure. Generation S includes the dissident Soviet artists of the late 1980s, who painted outside of the Soviet system. They still work and hold exhibitions, but have become the post-Soviet establishment, and dominate the Artists' Union, the state art galleries and state-funded exhibitions.

Young contemporary artists say they find it difficult to get hanging space or breakthrough these cliques, and so they have branched out on their own. They form Generation I: A more independent, younger, post-Soviet generation, with a 'Ministry FOR Culture' attitude, that views art is a means for social expression and public good. This generation may not complete art school or may have moved from other disciplines into the contemporary visual and performing arts scene. They work outside of the state structure, although some would like some state support or recognition. Generation I work in short-lived collectives, alone or survive through international support or residencies. They deal with taboo topics, which include urbanism, environmental concerns, inclusion of artists with disabilities, gender empowerment, and female nudity,

There are one or two organisations that work across Generation S and Generation I. This includes ArtScenoFest, an arts festival in Uzbekistan run by educational institutes, that reaches out to and includes youth artists outside of the state structure. They also perform or display art outside of state institutions in public outdoor settings. Also, in Uzbekistan the Ilkhom theatre is a soviet-era institution with a strong tradition of alternative theatre. This clear 40-year unique selling point is equally relevant in the 21st century and allows it to continue its mission and remain relevant to both generations.

In Kyrgyzstan, Tajikistan and Uzbekistan the Ministries of Culture budgets maintain Soviet infrastructures and staff and have little room for additional support. There is little state support for alternative voices, although these artists and groups could be relatively easily supported by the state who could provide unused state-owned properties. Alternative arts and culture groups in Bishkek are using cheap, but inadequate apartment bloc basements for their work. One group - Group 705 - has even documented their search for better space in their project 'Apparatus'.

Following a tour of the regions, contemporary art Group 705 suggest that many former houses of culture in Kyrgyzstan are rented out to host religious ceremonies. Their tour of the regions on their Lenin and Christ project helped them form the opinion that Dom Kulturi are not viewed as cultural hubs by local authorities, but as rental income potential.

While the arts scene remains fragile and relatively unsupported domestically there is a need to also focus on audience development. Audiences exist for contemporary art because there are very few other places for alternative youth to meet.

Consequently, there is only a small handful of contemporary artists and collectives in Central Asia (perhaps 50 people in total) who can exist outside this state funding model. These people are often outsiders, who rely on foreign arts markets in Russia and Europe, foreign residencies, international donor grants or private funding to exist.

Inside these countries the contemporary arts scene is mainly kept alive through international support. Many artists point to the small handful of international donors operating in the arts scene as the creators of contemporary arts in the region. These organisations comprise the Swiss Development Corporation, Open Society Institute, Prince Klaus Foundation, Stiching Doen, Agha Khan Culture Foundation, and San Francisco-based Christensen Fund. These progressive funders view contemporary arts as a form of supporting the freedom of national self-expression. However, funding is often thematic, with the Swiss uniquely funding arts for art's sake, through its Cultural 1 Per Cent policy.[150] These donors work with primarily young artists from Generation I, but they also work with a number of youth initiatives and state organisations when they want to promote specific development topics.

However, there are three other forces at play that have also developed the contemporary arts scene. First the existence of underground, individual freelance artists who want to be creative and who will work outside of the state structure because they are driven to express themselves through art; second the audiences of young intellectuals in urban areas who use arts events as a backdrop to their social scene and third a small handful of wealthy and young business people who like the idea of arts patronage.

---

[150] SDC Cultural Policy

Several contemporary arts groups (Group 705 and Ground Zero for example) said they would be keen to explore mixed media contemporary arts, which is in very early stages of development in the region. But there are opportunities to look at various crossovers, establish new online platforms, urbanism hackathons or a/c hubs.

Regional and national development

One other tension in the arts world is the different geographical visions of Generation S and Generation I. The state culture sector thinks nationally, while the contemporary arts scene is regional. There are practical reasons for this divide. A state ministry of culture needs to show good value for money of tax-payer input, and investment in national art is a logical step. In addition, the demise of the Soviet Union has led to governments developing national and cultural identities, rather than the historical pan-Central Asian mix. The contemporary arts scene thinks on a regional level also in practical terms. They are a small group, and an exchange of ideas is important. With a limited number of contemporary artists in individual countries, regional festivals and exhibitions provide a greater critical mass and are a good market place to meet.

That said there is a third group. These are the long-standing contemporary arts bodies who belong to Generation S, but remain relevant to the Generation I. These organisations levitate to Moscow. Here they can showcase their work to a broader international crowd. They have a less enthusiastic attitude towards Central Asian cross collaboration, to the detriment of the regional scene.

Within the small contemporary art scene for example, the players are already well connected and find ways of exchanging ideas. Kyrgyzstan is seen as the main player and a culture hub among the contemporary scene, and many artists use regional arts festivals and exhibitions as places to catch up with other artists and share experiences. In the music scene, artists travel between countries to come to one another's festivals and perform or play together. For example, the Konibadam theatre from Tajikistan performed in the international street theatre festival in Bishkek. The exchange has produced fruit. The festival forced them to perform outdoors for the first time and that experience led them to performing annually in the streets of Konibadam and in the cotton fields at harvest time.

Main Contemporary ArtsVenues/ Events

Kyrgyzstan

ArtEast was founded by three artists in 2002 in order to strengthen contemporary visual arts as a social development tool. ArtEast supports artists to think and produce art without commercial or political limitations.

B'Art holds an annual Nomadic Art Camp near Lake Issi-Kul in the countryside each summer. The art residency is for Central Asian and international artists and starts with the building of the camp. After two days contemplation the artists develop collaborative artworks, which are later exhibited in the capital.

Central Asia Arts Management Foundation works to develop music artists. The organisation exists to improve the arts management of creative organisations through education and increasing awareness of jazz in Kyrgyz Republic. They organise jazz clubs and an annual international jazz festival.

Group 705 is a small arts collective interested in animation, drawing and theatre as a language for speaking about ourselves, our times and our relationship to them. They are supported by the artists group Art East. Most recently they have produced three experimental plays Beaten Eyes, Without a Home and Lenin and Christ, all of which examine political challenges across Central Asia. These plays toured the region. Group 705 also run the DIY Workshop, a festival of experimental cinema that works as a residency with regional artist from provincial towns across Kyrgyz Republic. Their work was shared on several international arts platforms including Open Source Hardware Jogjakarta 2015, Indonesia, the Asian Arts Space Network – 2014-2016, South Korea, Age of Wonderland 2015, Netherlands. The team's expertise comes from a wide range of professions including art history, LGBTQ rights and architecture. Since 2014 Group 705 have been members of the international network Arts Collaboratory.

The **Tolon Museum of Contemporary Art** [151] was founded in 2012 by a New York-based businessman and philanthropist Tolondu Toichubaev. The Museum shows contemporary art by mainly Kyrgyz artists. In 20143 it hosted the Reformat 13 experimental film festival with more than 30 Kyrgyz and regional video artists. Tolondu is additionally a co-founder of the Oy-Art film production company and the president of the biannual Auteur Film Festival in Kyrgyzstan. The Tolon Museum organises various contemporary arts exhibitions, often with international embassies including the Swiss-funded "post-total" in September 2017. As part of this exhibition Tolon held an event for cultural operators to discuss the evolution of the arts sector in Central Asia, the role of the State and funding opportunities.

Tajikistan

The first contemporary art exhibition did not take place until 2006 in Dushanbe.

Dushanbe Art Ground (DAG) or the Public Foundation "Sanati Muosir" – is a contemporary arts centre registered in 2012. DAG's advocates for the development of contemporary art practices in Tajikistan, to redefine the role of the artist in society and turn artists from producers into researchers and critics. DAG's wants to achieve the long-term development of new media arts and create new platforms where creative and civic communities can collaboratively invent alternative avenues for social development and change. Its 2013 Based on True Stories exhibition was the result of art exchanges and residencies using performance, video, photography and public art to look at gender politics in Tajikistan.

The Bactria Culture Centre (BCC) is the most active cultural centre in Tajikistan and was founded by the French non-profit ACTED (Agency for Technical Cooperation and Development) in Dushanbe in December 2001. The centre provides public access to culture, information and vocational training. it also supported artists marginalized during the social and political upheaval following the civil war. BCC has built a network of artists, curators, music producers, managers, students and other members of the Central Asian cultural community. Its business model is to provide language tuition in parallel to arts and culture events. its cultural initiatives promote traditional Tajik culture and develop contemporary art in Central Asia. The Centre serves as a platform and social gathering place for national and regional artistic and cultural cooperation. Scholars, artists and members of the community interact in academic discussion groups, lectures, concerts, artistic residencies, contemporary art exhibits, handicraft fairs, workshops and film screenings.

Didor: is an international film festival that has run for 13 years and has become "one of the most important cultural events in Central Asia". It initially received funding from Switzerland but now manages to attract enough funding from various stakeholders to conduct the Festival itself. The organisation team is closely linked to the Union of Tajik cinematographers and works from their cinema on the outskirts of the capital. The festival supports local film makers, and regional film making including producers from Afghanistan and Iran. They are expanding into video art events during the festival.

Uzbekistan

The Bonum Factum Gallery was founded in 2009 in order to exhibit art works, hire itself out as a photographic studio, support the study of photographic art, establish an art salon and provide design service. The emphasis on photography is linked to its considerable archive of early photography of Uzbekistan. Within the gallery there is also a project called **ART + FACT** which is a space for contemporary art. The space includes both exhibitions and discussions for and marketing of contemporary art in the capital. Like many cultural hubs in the EU, ART+FACT is located in a former rundown post-industrial and disused site in a former bomb shelter of an orthopaedic hospital. The space includes a digital photo archive, exhibition hall, and performing arts space. ART+FACT organise an educational programme on contemporary art for Uzbek artists. ART+ FACT works to create a new cultural institute which is more open to new forms and principles

[151] https://www.facebook.com/Tolon-Museum-of-Modern-Art-244103839013504/

of art, that encourages improving the standards of culture and educates audiences in contemporary art forms. In doing so it aims to improve the image of Tashkent internationally as a centre for contemporary art.

Bukhara Photo Gallery develops and promotes art photography in this Silk Route tourist city. It provides an alternative to the tourist art and souvenirs which predominate in the city. Many of the gallery's projects tackle social and political issues and work in collaboration with local people through the medium of photography.

The Tashkent International Biennale of Contemporary Art has been held since 2001 By the state-run Forum for Culture and Art of Uzbekistan Foundation (FundForum). Under the chairmanship of the daughter of former President Karimov the exhibits were highly censored until his death in 2016. In 2013 political manoeuvrings around the president lead to the suspension of the event. The 8th International Tashkent Biennale of Contemporary Art was held from 8 to 14 October 2018 in eight exhibition spaces in the capital Tashkent and in Bukhara and explored how art and IT can co-exist without losing their values in an era technological innovation, and about the place and role of the modern artist. It received mixed reviews by contemporary artists. The Biennale is organised by the Academy of Arts, the Ministry of Culture, the Ministry of Foreign Affairs, Uzbekistan Airways, and the Tashkent city administration among others. The Biennale is held on a competitive basis and includes artworks using the media of conceptual painting, graphics, sculpture, photo art, installation, video art, and performance. An international conference on contemporary art is held in parallel with the exhibits. This event includes presentations by participants, creative master classes, music and folklore.

Selected contemporary artists and projects

Kyrgyzstan

Ulan Diaparov is an influential figure working as an artist, curator, architect and critic. He is a founding member of Studio Museum in Bishkek. His work includes performance-based video, installations and photography. He published a quarterly bulletin on contemporary art.

Kasmalieva & Djumaliev Gulnara Kasmalieva and Muratbek Djumaliev are a visual arts couple. The majority of their works are dilmed and photographed social documentaries or multi-screen installation art. They say that' "The main intention of contemporary art has become an a priori otherness, originality, and non-conformism and an atmosphere of creativity and unity." They are both curators of ArtEast.

Tajikistan

Amesha Spenta The mission that the *Roof of the World Festival* (RoWF) has given itself is clearly in alignment with the CAACP, with a particular reference to increasing public participation/involvement in arts and culture. The extremely committed organisation team (*Amesha Spenta*) is small – probably too small – and the Festival's volunteers are key for delivering current and future activities. In 10 years of existence, the RoWF has consolidated its niche, regional reputation and reach (cf. Chinese participants). It now wants to focus attention on not just organising the festival itself but on **building the capacities of the (non-professional) participating musicians** who live in GBAO (cf. the "mobile resource club"). This will strengthen the Festival's growth and social relevance. the Roof of the World Festival supported a key arts event in Khorog (Gorno-Badakhshan), attended in 2014 by 14-15,000 people, and also enabled the participation of artists from Uzbekistan.

State Music and Drama Theatre (Konibadam) The evolution of this State Theatre illustrates the positive impact that talented and visionary individuals can have on institutions and their surroundings (and the importance of identifying such individuals/supporting them in an appropriate manner). The Theatre's current management team is dedicated to re-enforce young people's access to and participation in theatre; they aim to develop activities with schools and kindergartens (cf. their project of "theatre in town – town in the theatre") and are bursting with ideas.

The Konibadam theatre is an innovative team of young enthusiasts who have returned to the troubled Fergana Valley after successful professional careers elsewhere. Their theatre is historically important. It is

Tajikistan's oldest theatre and the region's second oldest. It is where the first female actresses performed. It is where the country's first film director worked. It contains the country's oldest outdoor summer stage, where audiences used to sit in trees or on the ground to watch performances. They have reopened a closed building. But the dilemma they face is location. How can they revive a nationally important theatre when they are situated on the extreme edge of Tajikistan, next to a virtually closed border in a semi-hostile environment? Their solution was to think globally – and act locally. Through self-funding they became the first Tajik theatre to perform a contemporary re-worked version of Shakespeare in English in London, and other pieces also in Japan. This international recognition has boosted their prestige on a national level. Meanwhile locally they focus on working with youth, developing contemporary theatre based on classical Central Asian historical figures. So, the solution is to perform high contemporary art internationally and educational performing arts for youth locally.

Uzbekistan

Artscenofest was an art symposium based in Tashkent, Bukhara and Samarkand in April 2018 that included masterclasses by professors from three Central Asian countries followed by performances, installations and alternative fashion shows in the capital later that month. It was organised by the National Institute of Arts and Design and a group pf artists Scenofeshtash. The event was managed by state arts educational institutes but was open to all young creatives, not just students. This is a rare cross-over moment where state and independent artists work together. It also used outdoor spaces belonging to arts educational institutes to hold performing arts events in public. This is rare in Uzbekistan. Contemporary dance was performed in the state museum and architecture students developed fashion shows based on building materials and architectural designs.

Marifat Davlatova is a courageous 25-year old female painter, who recently exhibited a controversial exhibition. Her female nudes' exhibition in 2018 started a discussion around violence against women. Unable to exhibit in any gallery, she used the space of an international hotel, managed by French hoteliers to exhibit her work. While the style was not contemporary, the fact nude women were depicted cause a great stir.

The Man on the Stool project[152] is an "open mich" event for young contemporary artists. It aims to breathe life into creating a society of modern poets, musicians, photo and video artists and any other creative people who want to form alternative forms of art. The project toured four cities (Tashkent, Samarkand, Fergana and Navon) of Uzbekistan and invites artists to perform in front of their peers. To some extent this is talent scouting, but it is also trying to form communities of young alternative thought. The organisers make calls in each city and select the best artists, who are then engages in training, workshops and lessons on contemporary art. This experience culminates in the participants performing a multi-discipline multi-media performance together. The performances are also discussed among peers, and in some cases collaborate in entirely new art performances.

Recently it went to Samarkand, they rehearsed, had a line-up of participants and a plan for the evening. Only 30-40 minutes into the performance in a busy theatre hall, the electricity stopped working. No more lights, no microphones, no electric guitars. It looked like the end of the night. But then something magical happened, the audience were asked to light up the stage with their smartphone torches. They held their lights up for the rest of the evening and became active participants. The show went on, at least the acoustic parts. It left a strong impact on the participants and visitors. In some ways this might turn out to be the project's strongest evening, as it was more than just a performance, it created a community, a single goal, an improvised coming together and an insight of what is possible when people join forces

Ilkhom was the Soviet Union's first independent performing arts organisation and has maintained a reputation for alternative theatre. It's founding artistic director was murdered in 2007 and has manged to continue despite his charismatic presence and influence over the theatre. It's intimate theatre seats around 200 and performs 200 times a year. In addition to running music festivals the lobby is used as an exhibition space and Art House movie theatre. The economic model for the theatre is ticket sales and its private drama school which has produced some of the region's leading actors. Ilkhom produces two new drama productions

[152] https://www.facebook.com/manwithastool/videos/2529498237276589/

each year. The plays touch upon taboo topics. The new management aim to develop the space into a cultural centre for youth in Tashkent.

The Uzbek Contemporary Art Foundation is a new body that is staffed by a group of foreign-trained, well-groomed young professionals close to the new president. The Foundation's 2019 programme is fully planned with international meetings, art and exhibition exchanges working with impressive international partners, such as the Louvre and the Moscow-based contemporary art gallery, Garage. Because this is a presidential initiative these activities probably cost a lot of money and salaries for the Foundation's management is more than the Culture Ministry civil servants receive. This must cause some friction within the state apparatus. But no Uzbek artists have been involved in the Foundation's work.

In spring 2019 the foundation opened a Berlin-style abandoned factory as a contemporary arts hub with an impressive, big hall with a basement, which would be perfect for an alternative art hub. It will also have a hostel, a shop and everything else a modern art space needs for merchandising. However, the architect who was working on how to divide up the space had not consulted artists in this process. Consequently, this centre does not open up contemporary art to people but keeps it as a reserve of the wealthy.

Vyacheslav (Yuri) Useinov's personal exhibition "Fractal Realism" opened in the Fine Arts Gallery of the National Bank of Uzbekistan on April 17 2008 and was a retrospective of his work since 1973. Fractal realism was also a manifesto presented as a poem and proclaims a new school of fine arts. The style combines the Renaissance and 1920s Avant Garde art of Soviet Russia. His textile works are based on the Islamic tiles of Bukhara. Although Useinov is based in the remote Fergana valley, internationally renowned and sells in major arts sales in London and New York.

Gabriella Elina Imposti
University of Bologna
Professor

THE ASTRAKHAN MUSEUM DEVOTED TO THE "BUDETLIANIN" VELIMIR KHLEBNIKOV

Viktor Vladimirovich Khlebnikov (1885-1922) is better known as Velimir, the name with which he became one of the major Russian avant-garde poets. However, instead of the Latin-based term "Futurist" he called himself and his fellow-poets "Budetliane", replacing the international word with a Slavonic-based neologism. Velimir was genuinely interested in the future, which in his writings he describes as a utopian world where science plays a key role. As Yurii Tynianov writes in his introductory essay to Velimir Khlebnikov's *Collected Works*

> The chasm separating the methods of science and art is really not very wide. [...] Khlebnikov [...] was able to produce a revolution in literature because his mindset was not simply literary. He created from the language of verse and the language of numbers, accidental street conversations and world historical events, [...] Khlebnikov has taught us that poetry is close to science, as far as methods are concerned. [...] Khlebnikov the theoretician becomes the Lobachevsky of the word. He does not limit himself to discovering little imperfections in the old systems. He discovers a new system, starting from accidental mishaps.[153]

Like many of his contemporaries, Khlebnikov was interested in science and in some of the newest concepts that were being discussed at the time. As early as 1904 he wrote a short text which sounds like the epitaph for his gravestone.[154] He makes a checklist of his (future) achievements. He extends the commandment "Love thy neighbour as thyself" to the animal species, realising an ante litteram ecologist attitude towards the environment. Furthermore, he declares himself to be a prophet who can dream "of the distant future, of the earthball of the future" and compares "the earth to a little animal of the steppe, darting from bush to bush". He then claims that he has "discovered the true classification of the sciences, [...] linked time and space, [...] established a geometry of numbers". His discoveries range from the "prenatal life" of children, to microbiology, and chemistry. To all of this he adds that "he discovered the Slav principle",[155] meaning his increasing interest in philology and neologization.

Velimir Khlebnikov came from a family where science and culture were prized. His father was Vladimir Alekseevich Khlebnikov (1857-1935) whose ancestors were from Astrakhan, where they established themselves as merchants. However, he did not follow their path. He graduated in natural sciences at the Saint Petersburg University and became a well-known and respected ornithologist. He worked for the Ministry of Agriculture, and during his career he had to move to various destinations together with his family. After he retired in 1908, he finally settled in Astrakhan, where he established his family home and went back to work in the private sector.[156] He wrote several scholarly works and compiled a unique

---

[153] Here and elsewhere my translations unless otherwise specified. "Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. [...] Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнут литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел [. . .] Поэзия близка к науке по методам — этому учит Хлебников. [...] Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй, исходя из случайных смешений" Yurii Tynianov: "О Khlebnikove", in Velimir Khlebnikov, *Sobranie proizvedenii v 5-ti tomakh* [Collected Works in 5 vols]. Ed. by Yu. Tynianov and N. Stepanov, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade, 1928, vol. 1, pp. 14, 28. 25. Published also in Tynianov: *Arkhaisty i novatory*, Leningrad: "Priboj", 1929.

[154] SeeVelimir Khlebnikov, *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Ed. by R. Duganov and E. Arenzon, Moskva, IMLI RAN & Nasledie, 2000-2006, vol. 6.1, pp. 7-9.

[155] English translation in Velimir Khlebnikov, *Collected Works of Khlebnikov. Letters and Theoretical Works*. Ed. by Ch. Douglas, trans. by P. Schmidt. Cambridge /MA, Harvard University Press, 1987, vol. 1, p. 196. "Он грезил об отдаленном будущем, о земляном коме будущего, и мечты его были вдохновенные, когда он сравнивал землю с степным зверком, перебегающим от кустика до кустика. Он нашел истинную классификацию наук, он связал время с пространством, он создал геометрию чисел. Он нашел славяний, он основал институт изучения дородовой жизни ребенка. Он нашел микроб прогрессивного паралича, он связал и выяснил основы химии в пространстве. " Khlebnikov, *Sobranie sochinenii*, жол. 6.1, п. 7.

[156] See S. Starkina, *Velimir Khlebnikov*, Moskva, Molodaia Gvardiia, 2007, p. 142.

collection of birds of the Astrakhan region. He also founded the first natural park in the region of Lower Volga[157] and received several awards and medals for his scientific work.[158] His library contained classical authors of philosophy and natural sciences that undoubtedly contributed to the intellectual formation of his children, especially that of Viktor.

Among Velimir Khlebnikov's siblings a special mention should be reserved for his youngest sister, Vera (1891-1941). After high school she studied at art institutes and later she spent a few years in Paris and Florence, where she improved her artistic skills.[159] She returned to Russia in 1916 and settled in Astrakhan in her family home. After the Revolution and during the Civil War she continued her artistic work in spite of the lack of financial means and adequate painting materials. She was particularly attached to her brother Velimir. After Petr Miturich wrote to her about her brother's untimely death in Santalovo, a village in the Novgorod region in 1922, she kept in contact with the painter and eventually married him in 1924. They moved to Moscow, where after a few years she took her elderly parents. Her name as a painter was forgotten for a long time, but she and her husband kept the memory of Velimir Khlebnikov alive and collected all possible objects and mementos of the poet. These were to become the core of the future Museum devoted to the poet.

On 19th October 1993 Khlebnikov's family house in 53 Sverdlov Street (formerly Bol'shaia Demidovskaia)[160] in Astrakhan was transformed into a museum devoted to Velimir Khlebnikov and his family. Astrakhan is the city of the poet's ancestors. It also contributed profoundly to forming his poetic vision of the world, stimulating his interest in the East and Asia and inspiring in him the idea of a rapprochement of the spiritual cultures of the West and the East.

The opening of the Museum went through several stages. In a way the process began in 1977 when in Astrakhan there was an exhibition of the graphic works and paintings of Vera Khlebnikova. The exhibition, from the very start, linked the artistic paths of the two siblings, as it also included Russian and foreign editions of Khlebnikov's books, reproductions of his manuscripts and rare photos and sculptures representing him. Sixteen years later in Astrakhan a museum devoted to the poet finally opened, although in a low key because of the lack of original pieces from Velimir's own heritage.

The turning point in the history of the Museum took place in December 1994 when May Petrovich Miturich-Khlebnikov donated to the Museum a collection of several materials connected with the life of and work of Vera and Velimir which his father Petr Miturich lovingly conserved until the end of his life. This collection includes Velimir Khlebnikov's personal belongings, the editions of his works published during his lifetime, rare editions, almanacs, journals, posters of the 1910s and 1920s, an album of family photos, a scrapbook of Velimir's and Vera's postcards, paintings and drawings, Vera Khlebnikova's literary archive, letters, documents, paintings and other items. It is this collection that constituted the basis for the new exhibition of the Museum which opened in September 1995 during the Fifth Astrakhan International Conference devoted to Khlebnikov. The first visitors to the Museum were the most important Russian and foreign specialists in Khlebnikov studies.

Let us now have a quick tour of the rooms of the Museum itself.[161] Room One illustrates the Khlebnikovs' family tree. As mentioned above, the Khlebnikovs were merchants and ship-owners in Astrakhan. They did a great deal for the prosperity of the city and deserved the title of its hereditary honorary citizens. This room displays old lithographs and postcards with views of the city, the family tree of the Khlebnikov family, the photo of the family burial vault and copies of family documents. There is also a family album which contains 87 photos that were taken in Kazan, Simbirsk and Astrakhan, places where the poet's parents lived when Vladimir Alexeevich was still in active office. Among them there is the photo of Alexey Ivanovich Khlebnikov (1801-1871), the poet's grandfather. He was a merchant and a ship-owner. In Velimir Khlebnikov's poem *Khadzhi-Tarkhan* the following lines refer to his grandfather: "I remember his

---

[157] See Starkina, *Velimir Khlebnikov*, p. 196.
[158] See Starkina, *Velimir Khlebnikov*, pp. 13-20.
[159] See A. Mamaev, *"Tam, za gorami..." Ital'ianskie pis'ma Very Khlebnikovoi* [Vera Khlebnikova's Italian Letters]. "Studi slavistici", VI, 2009, pp. 251-268.
[160] See Starkina, *Velimir Khlebnikov*, p. 192.
[161] A virtual visit of the Museum is possible at the page http://domvelimira.ru/

face, stern and shaved, / He was the shepherd of a flock of ships...".[162] To be sure, Velimir was born fourteen years after his grandfather's death, so he could remember his face only on the basis of family photos.

Another photo represents Vladimir Alexeevich Khlebnikov, the poet's father. In the form filled in for Semen Vengerov's famous *Bibliographical Dictionary of Russian Writers and Scientists* Velimir Khlebnikov described him as "an admirer of Darwin and Tolstoy, a great expert on the realm of birds, which he studied all of his life."[163] In the family album we find a rare photo of the period when he lived in Tsaritsyn (now Volgograd).

In the album we find some photos of Velimir Khlebnikov's brothers and sisters, which are a real rarity. There is a photo of Ekaterina Vladimirovna Khlebnikova (1883-1924), the poet's elder sister. She was a dentist and had her own private practice which unfortunately she had to surrender to the state with the coming of Soviet rule. Thus she lost her means of subsistence, fell ill and died when she was just 42 years old.

Alexandr Vladimirovich Khlebnikov (1887-1920) was the poet's younger brother. He was an ornithologist and ichthiologist and also a military inventor. After the October Revolution he was mobilized into the Red Army and disappeared on the Polish front. Some of his scientific works were rather important.[164].

Room Two is devoted to the Khlebnikov family and the variety of its interests and its unity. There is a showcase with Vladimir Alexeevich's printed works. The most interesting is *The Register of the Birds of Astrakhan Province*. In this showcase we can see a Certificate of the Silver Medal, which the scientist was awarded for this collection of birds (800 exhibits) for the 1890 Kazan Industrial Expo. Among the family documents there is the "Certificate of Sister of the Red Cross" belonging to Ekaterina Nikolaevna Verbitskaya (1849-1936), the poet's mother. She studied in Saint Petersburg in the Smolny Institute for Gentlewomen. She also took courses to become a nurse and left for the Russo-Turkish War (1877-1878). In this room there is Velimir's cup and saucer with the Verbitsky family coat-of-arms and Vera's *Portrait of Father*, Velimir's *Plaster Mask* and Alexandr's drawing *Sailor from the 'Potemkin' battleship*.

In this room there also is a library of books in six languages, on various fields of science, with handwritten notes by all the members of the family. There is also a book, a collection of poems by Walt Whitman published in Moscow in 1919 which Velimir Khlebnikov took everywhere with him and which was found among his personal effects after his death. Khlebnikov greatly admired the American poet and in particular his pantheism and bond with Nature. He loved to listen to Whitman's poems read in English, in spite of the fact that he bareley could understand the language.[165] The name of the American poet is often mentioned in his poems and theoretical writings.

There are notes by the poet in six more books in the family library. The collection *Nashi sosedi i nekotorye drugie glavneishie gosudarstva* (*Our Neighbours and other Important States*, 1913) is literally peppered with Velimir Khlebnikov's calculations. On the eve of the First World War he was studying this book with particular care in his search for the "laws of time", which the poet hoped could help to prevent humankind from falling into future catastrophes, wars and revolutions. Here we find other rarities: the lithographic editions of the *Vestnik Velimira Khlebnikova, n.1* (Velimir Khlebnikov's Herald, no. 1. Moscow, 1922) signed "Velimir 1st", the Declaration *Truba Marsian* (The Martian's Trumpet, 1916), *Vremennik 4-yi* (Annals no. 4, 1918), *Vzor na 1923 god* (A View on 1923, 1922 [in Velimir Khlebnikov's Herald, no 2]).

Room Three is devoted to Vera Khlebnikova and here we find her early paintings and drawings. After returning from her studies in the Russian capitals and her stay abroad in 1916, Vera spent eight years in the

---

[162] "Лик его помню суровый и бритый, / Стада ладей пастуха.", Khlebnikov, *Sobranie sochinenii*, vol. 3, p. 124.

[163] "Отец — поклонник Дарвина и Толстого, большой знаток царства птиц, изучавший их целую жизнь". Text published in Khlebnikov, *Sobranie sochinenii*, vol. 6.2, p. 240.

[164] For more details on the Khlebnikov family album see A. A. Mamaev, *Semeynyi fotoalbom Khlebnikovykh iz Doma-Muzeia Velimira Khlebnikova* [The Khlebnikov family photo album from the Velimir Khlebnikov Museum], RAN, *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia: ezhegodnik* 2002 [Russian Academy of Sciences. Monuments of culture. New discoveries: 2002 Yearbook], Moskva, Nauka, 2003, pp. 534-545.

[165] D. Kozlov, *Novoe o Velimire Khlebnikove* [New Materials about V. Kh.]. "Krasnaia Nov'", 1927, n. 8, p. 179. Available also at http://hlebnikov.lit-info.ru/hlebnikov/vospominaniya/kozlov.htm

parental home until she married Petr Miturich and moved to Moscow. She had studied under the guidance of well-known artists of the time: Konstantin Yuon in Moscow, Jan Ciągliński in Saint-Petersburg and Kees Van Dongen in Paris. Among the works of Vera's childhood and youth worthy of mention are: an *Avtoportet* (Self-Portrait), which she painted when she was 12 (canvas, oil); an album with still-life drawings from when she was a little girl (paper and pencil); a *Portret ottsa vo vremia poezdki po Volge* (Portrait of her Father during a Voyage on the River Volga) (cardboard, gouache); four watercolours on fable motifs, which were for a long time considered lost and which were found among Velimir's personal belongings after his death. The period of the NEP is represented in some graphic works of the artist: *Devochka v kapore* (Girl with a Hood), *Svobodnaia torgovlia, ili Sem'ia khudozhnika vybiraet sebe mogilu* (Free Trade, or the Artist's Family Chooses its Grave). *Orfei v Adu* (Orpheus in Hades) is a drawing made at Velimir Khlebnikov's request. In the exhibition the artist's personal objects are also displayed: her easel and painter's case, bottles with Japanese gouache, a cameo she made herself, the lock of a child's hair and a paperweight made of lava from Vesuvius (a souvenir from Vera's journey to Italy). The drawing *Velimir v mordovskoi shapke* (Velimir in a Modvinian Cap, 1911), unfortunately, is only a copy. However, the Mordvinian Cap itself is original and is displayed next to the portrait. It was donated to the Museum by Vera's son, May Miturich-Khlebnikov.

Some of Vera Khlebnikova's best paintings are displayed in another section of the Museum, among which *Rusalki* (Water-nymphs, 1920) and *Staroe i molodoe* (The Old and the Young, 1923). In the painting *Put' khudozhnika* (The Artist's Way, 1923) we can see the influence of Vrubel's composition. A whole wall is taken up by the astonishing five-metre-painting *Khod sel'di* (The Migration of Herrings, 1931), which testifies to the skill of this artist.

Rooms Four and Five of the Museum are dedicated to the life and work of Velimir Khlebnikov, who actually lived here during his stay in Astrakhan in 1918. On the walls there are reproductions of some of the most significant sentences from his writings which represent his creative research into the Russian language, from his initial desire "to freely melt together Slavonic words"[166] to his idea of a "Star Language", which in his conception would unify the whole of humankind.

In 2013 the Vladimir Potanin Fund sponsored the public competition "A museum transforming itself in a changing world". The Khlebnikov Museum won this competition with the project "Hunger of Space, or Velimir Khlebnikov's Room", which was presented on June 25th 2014. During this presentation the visitors of the Museum became acquainted with the newly-styled exhibition of the Velimir Khlebnikov Room. Here they can perform a virtual "journey" into Velimir Khlebnikov's work with the help of specially-designed tablets and also interact with the exhibits, thanks to the new technology of "augmented reality", which can add information in any format: digital videos, images, audio materials and texts.

The key theme of Room Five is Khlebnikov in the history of world literature. The "Futurist Corner" introduces the viewer to the artistic circle of his Futurist friends and contemporaries: Vladimir Mayakovsky, David Burlyuk, Vasily Kamensky, Aleksey Kruchenykh and others. On the walls there is a display of Khlebnikov's publications printed during his lifetime, and of translations of his works into various languages. A place of honour is reserved for the "Doski Sudby" (Tables of Fate, 1922), in which the poet proudly announces his discovery of the "Laws of Time", thanks to which he was able to predict turning-point events in Russian history.

Among the original objects belonging there also is a tie which Mayakovsky gave to Khlebnikov, a token of the friendship between the two poets. There is a small trunk in which the poet kept his manuscripts. There is a drawing with a roaring lion, which Khlebnikov bought in Saratov in 1916, when he was recruited into the Russian Reserve Army. On this drawing there is a handwritten note saying "This is me before they sent me to the military school. Goodbye. I am indignant at the Universe." The poet suffered a great deal because of the harsh discipline of the army. However, he did not take active part in combat as he was judged unfit for service.

Room Six is devoted to Khlebnikov's death in Santalovo on 28th June 1922. It offers a series of reproductions of Petr Miturich's drawings of the dying poet, photos of the village and medals commemorating the centenary of the poet's birth.

---

[166] «свободно плавить славянские слова», Khlebnikov, "Svoiasi", in Khlebnikov, *Sobranie sochinenii*, vol. 1, p. 8.

Room Seven is also known as Khlebnikov's veranda, where poetic evenings devoted to the poet are held. The Museum publishes its own literary bulletin *Khlebnikov's veranda*, which is subscribed to in a number of cities and countries and has helped the Museum develop further and widen its international connections.

The Museum is not only a place devoted to the conservation of the Khlebnikov family relics but is also a centre of research and international cultural exchanges. For example, a year before the official opening of the Museum, in September 1992, numerous foreign specialists took part in the Fourth International Conference of Khlebnikov Studies held in Astrakhan. The project of the Museum was the object of a round table of several scholars who came to Astrakhan specifically for this purpose. Among them were Rudolf Duganov, Willem Weststeijn, Maksim Kiktev, Aleksandr Nikitaev, Nina Bashmakova, and others. The proceedings of the Conference were published in the prestigious Amsterdam University journal "Russian Literature". Among these materials were Vera Khlebnikova's letters.

A further opportunity for the Museum to widen its international contacts was the International Khlebnikov Conference organized by the Institute of World Literature in Moscow in November 1995. The Khlebnikov Museum is happy to answer any request for information about Khlebnikov and its collections from Russian and foreign scholars, journalists and translators. Numerous foreign scholars of Russian literature come to Astrakahan speciall to visit the Museum. As a result, the collections of the Museum have been enriched with translations of Khlebnikov's works in various languages and studies devoted to his work by scholars from all over the world. In 1997 the English translator Annie Geren sent her translation of Dmitrii Petrovsky's *Story about Khlebnikov*. At the beginning of the 2000s the Museum started a lively correspondence with the Arthur Rimbaud Museum in Charleville, sending Aleksandr Mamaev's article *Through Rimbaud to Khlebnikov*. In return, the Arthur Rimbaud Museum sent books, journals and cards. Some artists have also sent their paintings, drawings or sculptures inspired by the Futurian poet. The Director of the Museum and other collaborators have also been invited to international conferences and foreign universities. Aleksandr Mamaev, the former Director of the Museum, has published articles on Khlebnikov, his family and the Museum in several important foreign scientific journals.

The Museum has been visited not only by Russian citizens but also by Japanese and Chinese students, exchange students from the USA, Canada, England, Turkey, tourists from India, German filmmakers, Polish journalists and scholars from the UK and other countries. It can be said that in a way the Museum of the Futurian poet has managed to realise Khlebnikov's dream to erase the boundaries between the states of the world in order to create a "superstate of the star" Earth under the flag of poetry and art.

Irina Marchesini
University of Bologna
Assistant Professor

FONDAZIONE FELTRINELLI AND THEIR COLLECTION OF SOVIET POSTERS: A CASE STUDY

Today I have so much to do:
I must kill memory once and for all,
I must turn my soul to stone,
I must learn to live again.
Anna Akhmatova, June 22nd, 1939
(Akhmatova, 1990:105)

November 7th, 2017 marked the first centenary of an epochal event that took place in the Twentieth century: the October Revolution (1917-2017). Countless academic conferences, seminars, and events were organized around the world to discuss newly emerging questions and approaches related to the Revolution(s). In addition to this, numerous publications on the topic have recently seen the light. More specifically, they cover several aspects of the event, such as its genesis and background[167], its development and the leading figures involved in the process[168], its impact and its aftermath[169].

However, the centenary has also brought to the attention of international scholars the problem of the protection of the cultural legacy of this pivotal event in world History. This issue has become even more critical and urgent if taking into account "decommunization" and "de-Sovietization" waves that, from the period of *perestroika* onwards, are changing forever the face of USSR successor states. Here I am referring, for instance, to the Ukrainian law no. 317-VIII, "On the Condemnation of the Communist and National-Socialist (Nazi) Totalitarian Regimes in Ukraine and the Ban on the Propagation of their Symbols" passed in 2015 (*Law of Ukraine* 2015: online). This law interdicts and prohibits the preservation of any symbols, flags, anthems, street or city names, but also imagery, including statues, mosaics, and similar objects of art affiliated with the Soviet Union. As a result, Ukraine witnessed the so-called *Leninopad* ("Lenin-fall") phenomena, i.e. the physical removal and destruction of Lenin statues[170]. Of course, this iconoclastic act is particularly evident because "memorial monuments have symbolic and ritual meaning and serve to the strengthening of certain political identities" (Liubarets 2017: 324). As a symbol of ideology, art in general produced during the Soviet period share the same destiny of intentional obliteration not only in Ukraine, but also in other post-Soviet countries. From minor decorative elements to monumental architectural masterpieces, we are witnessing what I would call a 'silent annihilation', used to demonize the Revolution, Bolshevism, and the Soviet power. This process, in turn, entails profound consequences not only for the artistic patrimony, but also for the civic life and historical consciousness of those nations that were once part of the Soviet Union. If, on the one hand, deliberate effacement of monuments and symbols has always been a constant in times of significant socio-political changes[171], on the other hand it leads to the actual damage, and, in worst cases, loss of a priceless cultural heritage. It is precisely because of these reasons that archives, especially those situated outside the space in which their items were produced, become invaluable sites for research.

Arguably, the most popular heritage of the Revolution is the massive amount of propaganda posters that were created for ideological purposes during the Soviet Union. Nowadays, what remains of these posters is part of collections located not only in Russia, but also around the world. In my paper I would like to

[167] See, for instance, Figes (2017), Marot (2012), Medhurst (2017), Mullin (2015).
[168] See, for instance, Allen (2015), Carpi (2017), Corney (2015), Shandro (2014), Twiss (2014).
[169] See, for instance, Adamski, Gajos (2019), Brandist (2015), Daly, Trofimov (2017), Di Maggio (2017).
[170] Cfr. Ackerman, Gobert (2017).
[171] For example, as Catriona Kelly claims, the first period subsequent to the Revolution was characterized by the phenomenon of iconoclasm. Thus, all the symbols of the *ancient regime* underwent a common fate: material destruction. In particular, she argues that "[e]ager to channel the 'spontaneity' of such gestures into a 'conscious' legitimating ideology, the Bolshevik regime made the effacement of Tsarist monuments one of its first priorities" (Kelly 1998: 227).

present a case study connected to the collection Sandretti, part of which is now held in a larger collection located in Milan, Italy, at Fondazione Feltrinelli (Feltrinelli Foundation). Giangiacomo Feltrinelli Editore is an Italian publishing house founded in 1955 by Giangiacomo Feltrinelli. However, before establishing the publishing house, he opened a homonymous library in Milan (1951), which was the core of what we know today as Fondazione Feltrinelli.

This paper, based on my personal research experience and contact with Fondazione Feltrinelli that started in 2016 and is still ongoing, describes the Soviet posters collection, its historical and cultural importance, as well as the current status of its cataloguing.

Alberto Sandretti and His Eclectic Collection

Together with Franco Miele and Alberto Morgante, Alberto Sandretti[172] (1933 – 2019) was one of the most important Italian collectors of Russian art of the Twentieth century. Indeed, he played a key role in presenting contemporary Russian art to Italy and to the Western world. His possessions are still one of the major sources for international exhibitions on contemporary Russian art. Suffice it to mention the exhibition "La nuova arte sovietica. Una prospettiva non ufficiale" ["New Art from the Soviet Union. An Unofficial Perspective"[173]], part of the 1977 Venice Art Biennale (October 15th – November 17th, 1977). Because of its focus on dissent culture, Soviet authorities fiercely opposed the realization of this event, which passed to history as the "Biennale of Dissent"[174] (Mecucci, Ripa di Meana 2007: 53). In addition to this, more recent exhibitions, such as "Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900" ["ART AGAINST. Research in Russian art since 1950. Works from the Sandretti collection of 20th-century Russian art"] (Rovereto, October 13th, 2007 – January 20th, 2008) and "Russie! Memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti" ["Russias! Memory, Mystification and the Imaginary: Russian art from the Morgante and Sandretti Collections"] (Venice, April 21st – July 25th 2010), displayed works primarily coming from the Sandretti collection.

Sandretti managed to gather such a rich collection of over 22,000 items thanks to his close contact with the Soviet Union, which he established during his university years. After an adventurous trip, he arrived in Moscow at the end of January, 1956 to complete his Philosophy degree at Moscow State University (Sandretti 2007: 31). Later on, he returned to the Soviet Union as a translator for the automobile company FIAT (Sandretti 2007: 33). Through his studies and his job, he came into contact with artists, both unofficial or toe to the party line, whose works became part of his immense collection. Paintings by Mina Chicherina, Aleksandr Deyneka, Yury Kovalenko, Dmitry Krasnopevcev, Lidiya Masterkova, Dmitry Plavinsky, Oskar Rabin, Dima Rakitin, Ulo Sooster, Edward Steinberg, Boris Sveshnikov are among them. "The starting point of my collection", recalls Sandretti, "was to gather the works of the artists I could meet in person, those that then became friends, with which I could talk at length about life and art" (Sandretti 2007: 33). However, Sandretti was not interested only in figurative art. Instead, he "collected and collects everything" (Barbieri, Burini 2010: 242). In fact, he added to his collection sculptures, propaganda porcelain and faience, metallic pins, posters, postcards, architectural sketches, satirical illustrations, art books. Hence, it is possible to conclude that Sandretti's unusual collection not only reflects his eclectic personality, but it also organically represents Soviet visual culture, in the attempt to preserve the past and safeguard memory. While he was alive, his deepest wish was to donate his collection to a museum that would permanently give open access to this patrimony. Moreover, this museum had to be annexed to a center dedicated to the study of Twentieth century Russian culture (Sandretti 2007: 37).

Although there is still disagreement on the destination of this remarkable heritage (Lana 2016: online), a significant number of the propaganda posters he acquired are now part of the historic collection of Fondazione Feltrinelli.

---

[172] Cfr. Agostinelli (2009).
[173] All translations are mine, if not otherwise stated.
[174] For further reference, see Bertelé, Frimmel (2014), Horvath (2013), Soomre (2012).

Soviet Propaganda Posters at Fondazione Feltrinelli

Today, the collection of Soviet propaganda posters preserved by Fondazione Feltrinelli counts around 4,000 items mainly coming from the Sandretti collection, embracing a period of sixty years that goes from the early Twenties until the dissolution of the Soviet Union. Furthermore, the Foundation's patrimony related to the Soviet period comprises over 14,000 books, 500 periodicals, and 10,000 postcards (Armanni 2017: 54).

The Alberto Sandretti collection of Soviet posters was at the core of the exhibition organized by Fondazione Feltrinelli in its new headquarter on Viale Pasubio, entitled "1917-2017: Una storia europea chiamata Rivoluzione" ["1917-2017: a European History Called Revolution"] (Milan, November 7th, 2017 – January 7th, 2018). In spite of the fact that Sandretti admittedly did not focus on a specific historical period or art movement, thus transcending the boundaries imposed by the hierarchy of collecting (Obuchova 2007: 22), the posters on display present a meaningful degree of consistency and cohesion. In fact, their main themes, which form the three sections of the exhibition (i. Revolutionary ideas; ii. Progress and modernization; iii. Art), delve with work, progress and the construction of social happiness. These categories, which still play a pivotal role in shaping our society, are investigated through propaganda posters, here considered not only as art pieces, but chiefly as historical documents. Hence, Feltrinelli's exhibition investigates cultural and symbolic codes that shaped the economic, political, visual and social history of a country, which inevitably intertwined with and influenced the history of the so-called "Western" world.

Adopting the categorization Maurizio Ferraris proposed in his book *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces* (2012), Soviet *plakaty* can be defined as "strong" documents, insofar as they are inscriptions possessing social relevance. Drawing from Jacques Derrida's theories, Ferraris develops an ontology of social objects, claiming that registration or inscription – that is, the leaving of a trace to be called up later –, is a fundamental practice in contemporary society, characterized by communication. According to Silvia Burini, Soviet propaganda posters are the "biggest media experiment ever conducted" (Burini 2010: 48). Indeed, through the use of comprehensible messages accompanied by vivid images, the Soviet power pursued a two-fold aim: i. ideological propaganda; ii. the creation of a utopian myth centered on the concept of "brighter future", *de facto* mythologizing reality. In this respect, the poster format proved to be particularly suitable because of one of its chief peculiarities: *technical reproducibility*. This feature not only partially deprived the item of its artistic value[175] (Benjamin 1966: 22-23), but it made posters immediately accessible to everyone, thanks to their strong circulation and low price (Piretto 2001: 39). Furthermore, the repetition of easily understandable linguistic structures and clear visual constructions facilitated their diffusion and reception on a large scale. On these basis, Soviet propaganda posters can be regarded as relevant documents to investigate the process of construction of a collective language.

Healing Fractures

Today, the patrimony held by Fondazione Feltrinelli, enriched by the Sandretti collection, is considered as one of the broadest, thus most important, collections of Russian and Soviet documents in Europe. From the "ROSTA Windows" to the impressive masterpieces by Viktor Ivanov, 3,800 out of a total of 7,000[176] manifests printed by the publishing house Agit-plakat from 1956 to 1991 are now waiting to be fully categorized and digitalized for the benefit of the academic community and civil society. The organization of a functional archive will undoubtedly promote the divulgation of these historical documents that testify a very specific, yet pivotal in terms of World History, cultural heritage. Moreover, Feltrinelli's collection of Russian and Soviet documents represents a unique reservoir not only in Italy, but also in Europe, to study Soviet culture and safeguard memory.

To preserve this incredible patrimony has become an urgent task if taking into account the risk of material destruction that art produced during the Soviet period often encounters, especially in the wider space of the URSS successor states. In fact, the case of Soviet propaganda posters lucidly shows that in Totalitarian regimes art became an integral part of the political system. As a consequence, it is often

[175] Cfr. Burini (2005).
[176] During his lifetime, Sandretti acquired over 5,000 posters.

identified with politics itself[177] (Golomstock 1990: 87). Rejected or, in worst cases, falsified, the Soviet heritage becomes a neuralgic point of the geopolitical problems that are now facing post-Soviet countries. In this respect, being a 'territorially neutral' island, the collection held at Fondazione Feltrinelli helps the preservation of a historical and cultural memory that, in some cases, is negated or threatened.

In Massimiliano Tarantino's words, History is a "way to reflect upon the tangles of the present, but also a way to reconstruct the meaning of its genealogy" (Tarantino 2017: 9).

Bibliography:

Ackerman, Niels, Gobert, Sébastien (eds. 2017) *Looking for Lenin*. London: Fuel Publishing.

Adamski, Łukasz, Gajos, Bartłomiej (eds. 2019) *Circles of the Russian Revolution: Internal and International Consequences of the Year 1917 in Russia*. London: Routledge.

Agostinelli, Alessandra (2009) "Collezionisti italiani alla Biennale del dissenso: Franco Miele, Alberto Morgante e Alberto Sandretti", *eSamizdat*, VII, 1, pp.: 239-288.

Akhmatova, Anna (1990) *The Complete Poems of Anna Akhmatova. Volume 2*, edited by Roberta Reeder, translated from Russian by Judith Hemschemeyer. Somerville: Zephyr Press.

Allen, Barbara C. (2015) *Alexander Shlyapnikov, 1885–1937. Life of an Old Bolshevik*. Netherlands: Brill.

Armanni, Vittore (2017) "La Collezione Alberto Sandretti presso Fondazione Giangiacomo Feltrinelli". *1917-2017. Una storia europea chiamata Rivoluzione*. Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, pp.: 54-57.

Barbieri, Giuseppe, Burini, Silvia (eds. 2010) *Russie! memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*. Crocetta del Montello: Terra Ferma Edizioni.

Benjamin, Walter (1966) *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Bertelé, Matteo, Frimmel, Sandra (eds. 2014) *ZKK:Rereading. La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale*. Zürich: Schublade.

Brandist, Craig (2015) *The Dimensions of Hegemony. Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia*. Netherlands: Brill.

Burini, Silvia (2005) "Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito". *eSamizdat*, III, 2-3, pp.: 65-82.

Burini, Silvia (2010) "Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del '900". *Russie! memoria, mistificazione, immaginario. Arte russa del '900 dalle collezioni Morgante e Sandretti*, edited by Giuseppe Barbieri, Silvia Burini. Crocetta del Montello: Terra Ferma Edizioni, pp.: 46-69.

Carpi, Guido (2017) *Russia 1917: un anno rivoluzionario*. Roma: Carocci.

Corney, Frederick C. (2015) *Trotsky's Challenge. The 'Literary Discussion' of 1924 and the Fight for the Bolshevik Revolution*. Netherlands: Brill.

Daly, Jonathan, Trofimov, Leonid (eds. 2017) *The Russian Revolution and Its Global Impact: A Short History with Documents*. Cambridge: Hackett Publishing.

Di Maggio, Marco (ed. 2017) *Sfumature di rosso: La Rivoluzione russa nella politica italiana del Novecento*. Torino: Accademia University Press.

Ferraris, Maurizio (2012) *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*. Translated by Richard Davies. New York: Fordham University Press.

Figes, Orlando (2017) *A People's Tragedy: The Russian Revolution – Centenary Edition with New Introduction*. London: Random House.

Golomstock, Igor (1990) *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano: Leonardo.

Horvath, Robert (2013) *Legacy of Soviet Dissent.* London: Routledge.

Kelly, Catriona (1998) "Iconoclasm and Commemorating the Past". *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, edited by Catriona Kelly and David Shepherd. Oxford: Oxford University Press, pp.: 227-237.

[177] Cfr. Piretto (2014).

Lana, Laura (2016) "Sesto, una vita a collezionare arte russa. Ora i Sandretti chiedono un museo". *Il giornale*, 24 luglio 2016. Web, https://www.ilgiorno.it/sesto/cronaca/fratelli-sandretti-museo-1.2371599 [Last accessed: 07.08.2019]

Law of Ukraine "On the Condemnation of the Communist and National-Socialist (Nazi) Totalitarian Regimes in Ukraine and the Ban on the Propagation of their Symbols" (2015). Web, http://www.memory.gov.ua/laws/law-ukraine-condemnation-communist-and-national-socialist-nazi-regimes-and-prohibition-propagan [Last accessed: 05.08.2019]

Levin, Zeev (2015) *Collectivization and Social Engineering: Soviet Administration and the Jews of Uzbekistan, 1917-1939*. Netherlands: Brill.

Liubarets, Andrei (2017) "Vandalism as a Tool for Ukrainian Politics of Memory of Soviet Monumental Heritage (2009-2015)". *Український історичний збірник*, 19, pp.: 324-339.

Marot, John E. (2012) *The October Revolution in Prospect and Retrospect. Interventions in Russian and Soviet History*. Netherlands: Brill.

Mecucci, Gabriella, Ripa di Meana, Carlo (2007) *L'ordine di Mosca. Fermate la Biennale del Dissenso*. Roma: Edizioni Liberal.

Medhurst, John (2017) *No Less Than Mystic: A History of Lenin and the Russian Revolution for a 21st-Century Left*. London: Watkins Media Limited.

Mullin, Richard (2015) *The Russian Social- Democratic Labour Party, 1899–1904. Documents of the 'Economist' Opposition to Iskra and Early Menshevism*. Netherlands: Brill.

Obuchova, Aleksandra (2007) "La seconda metà. L'arte russa dal 1950 al 2000 dal Fondo Sandretti". *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 ad oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, edited by Aleksandra Obuchova. Milano: Skira, pp.: 19-29.

Piretto, Gian Piero (2001) *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi.

Piretto, Gian Piero (ed. 2014) *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Sandretti, Alberto (2007) "Il mio percorso in Russia. Intervista ad Alberto Sandretti a cura di Aleksandra Obuchova e Nikita Alekseev". *Arte contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 ad oggi. Opere dal Fondo Sandretti del '900 russo*, edited by Aleksandra Obuchova. Milano: Skira, pp.: 31-37.

Shandro, Alan (2014) *Lenin and the Logic of Hegemony. Political Practice and Theory in the Class Struggle*. Netherlands: Brill.

Soomre, Maria-Kristiina (2012) "Art, Politics and Exhibitions: (Re)writing the History of (Re)presentations". *Studies on Art and Architecture*, 3-4, pp.: 106-121.

Tarantino, Massimiliano (2017) "Introduzione". *1917-2017. Una storia europea chiamata Rivoluzione*. Milano: Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, pp.: 7-11.

Twiss, Thomas M. (2014) *Trotsky and the Problem of Soviet Bureaucracy*. Netherlands: Brill.

Максим Малошик
Центральная городская библиотека
им. И.К. Калашникова г. Улан-Удэ
Кандидат культурологии

БИБЛИОТЕКА КАК ТУРИСТИЧЕСКИЙ ФОРПОСТ РОССИИ: ПРОЕКТ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ГОРОДСКОЙ БИБЛИОТЕКИ ИМ. И.К. КАЛАШНИКОВА «БИБЛИОВЕК»

Универсализм в библиотеке явился тем прочным основанием, которое тесно и неразрывно связывалось с этим социально-культурным институтом с момента его возникновения и сохраняет свою актуальность до настоящего времени. В переводе с греческого, библиотека трактуется как хранилище книг. В разных культурах библиотеку именовали по-разному – храм знания, храм мудрости, память человечества, хранилище сокровищ цивилизации.

Не теряя своей основной функции – передачи знания от одного поколения другому, современная библиотека обрела и много других смыслов. Сохраняя в себе многочисленные артефакты культуры, она невольно сама стала артефактом культуры, следовательно, библиотека на сегодняшний день является мировым культурным артефактом, который благодаря своему существованию стирает грани между странами, народами и выступает в роли всеобщего источника знания и мудрости.

С момента возникновения в них имелись первые признаки знакомой нам сегодня каталогизации. Каждая книга имела особую табличку, в которой записывались первые строчки произведений, хранящиеся в библиотеке дл удобства их поиска и группировки.

По мнению древних египтян, книги можно сравнить с лекарством, которое делает сильным ум человека, облагораживает его душу [2].

Позднее в XIX веке при раскопке столицы ассирийцев Ниневии на берегах реки Тигр археологи исследователи обнаружили клинописную библиотеку, основанную царем Ашурбанипалом. Эта библиотека называлась «Дом наставления и советов». Библиотечный фонд этой уникальной библиотеки включал в себя большое собрание глиняных табличек, которые по велению царя собирались из храмов, домов знатных и образованных горожан-ассирийцев. Там хранилось около 30 тысяч глиняных книг, каждая из которых имела на себе клинописный штамп: «Дворец Ашшурбанипала, царя Вселенной, царя Ассирии». Ниневийская библиотека – самая известная древняя библиотека [3; С.234].

Древняя Греция, или Эллада, славилась своими учеными и философами, которые создавали школы и академии, при которых открывались библиотеки. Так, во время раскопок в Гееркулануме была обнаружена библиотека поэта Филодема, которая насчитывала около 1860 свитков [3; С.240].

Центром культуры Египта была Александрия, где правила династия Птолемеев. Благодаря стараниям правителя Птолемея I был основан знаменитый Мусейон (по примеру афинского) [2].

В 1037 году киевский князь Ярослав Мудрый (около 980-1054) основал первую библиотеку в Киевской Руси. Она находилась в киевском Софийском соборе, насчитывала 500 томов – такое внушительное собрание книг присутствовало не во всех фундаментальных библиотеках Европы [1; С.170].

Одной из самых загадочных библиотек является библиотека первого русского царя Ивана Грозного (1530-1584). Он обладал уникальным книжным собранием, которое хранил в глубоких подземельях Кремля. Иностранцы, видевшие книжное собрание, говорили, что там были в числе прочих книг, очень редкие [1; С.178]. Первой общедоступной библиотекой в России стала Публичная библиотека в Санкт-Петербурге. Основанная в 1795 году, ее посещение разрешалось «всем прилично одетым гражданам» три дня в неделю с 9 утра и до захода солнца [1; С.195].

В советское время признаком хорошего тона считалось иметь домашнюю личную библиотеку, в которой могли храниться наиболее ценные источники литературы, а также архивные материалы, ценность которых была очень большой и представляла интерес для конкретной семьи. В 90-е годы после развала СССР многие отказались от домашних библиотек, но приятно отметить тот факт, что на современном этапе, домашние библиотеки возрождаются и обретают свое новое рождение.

Современная публичная библиотека в связи с новыми изменениями в отношении формирования библиотечного фонда, переосмысления библиотечных форматов литературы представляется нами как особый информационно-культурный центр. Она не просто учит, что читать и как читать, кроме всего прочего она учит современников не забывать своей истории, культуры своего народа и мировой культуры, в том числе запечатленной на страницах книг, фотографий, открыток, журналов и иных источниках письменной культуры, которые, к сожалению, теряют тех живых свидетелей, которые могут рассказать о них подрастающему поколению. И собранные в таком публичном месте, как библиотеке, они обязывают современных библиотекарей быть и хранителями культурных традиция и проводниками между культурными традициями настоящего и прошлого, культурой отечественной в контексте мировой.

Все вышеуказанные размышления натолкнули нас на мысль о создании при библиотеке современного музея, организующего свою деятельность в соответствии с современными инновационными разработками и подходами в области библиотечного дела. Так, в 2018 году при поддержке Комитета по культуре Администрации города Улан-Удэ нами был запущен грантовый проект «Виртуальный музей книги города Улан-Удэ «БиблиоВЕК».

Был изготовлен стенд, с помощью которого горожане могут видеть актуальные для демонстрации книги в нашем в Виртуальном музее, а также новости и иную полезную информацию. Сам музей мы привязали к 3D панораме по Центральной городской библиотеке им. И.К. Калашникова, где сам стенд является так называемым входом в музей. Музей мы разделили на залы, в каждом из которых по рубрикам мы хотим размещать литературу. Кроме книг, размещенных непосредственно в нашем музее, также мы разместили ссылки на электронные ресурсы, при переходе по которым пользователи могут перейти в электронные базы нашей библиотеки.

Любой горожанин, имеющий в своем домашнем архиве редкую книгу или иной документ, может предоставить его на временное пользование к нам в библиотеку. Мы сканируем полученный документ и размещаем его в одном из залов нашего музея. Собственнику источника мы возвращаем предоставленный документ вместе со сканированной копией. В свою очередь по желанию человека, предоставившего нам представляющий интерес документ, мы размещаем в нашем музее в разделе «Партнеры проекта» информацию о человеке, пополнившему наш фонд. Для демонстрации книги библиотека располагает интерактивным оборудованием – «книжной полкой», при обращении к которой благодаря манипуляции рук любой желающий сможет листать выставленную книгу или иной документ, увеличивать или уменьшать изображение. Кроме данного оборудования, библиотека располагает и документ-камерой.

Выбранный формат музея как виртуальный позволяет нам осуществлять музейно-коллекционную и библиотечно-просветительскую деятельность с самыми различными документами. Все хранение документов мы планируем осуществлять только в виртуальном виде, не ставя перед собой целью создание материального музейного фонда, принимая во внимание особые условия, предъявляемые к размещению и хранению музейных экспонатов.

Приятно отметить, что на презентации нашего музея, администрация города, коллеги в области библиотечного дела, общественность города, библиофилы, коллекционеры поддержали саму идею создания музея. В преддверие нового 2019 года мы провели акцию «Библиотечная елка в ретро-стиле». Каждый желающий мог принять участие в нашей акции и отправить фотографию своей любимой новогодней ретро-игрушки для оформления нашей общей городской библиотечной елки. В нашей акции приняли участие не только улан-удэнцы, но и жители районов республики Бурятия, в частности Закаменского района. Всего принесли и прислали 43 игрушки. Теперь, в нашем виртуальном музее книги «БиблиоВЕК» есть новогодняя ёлка, которую мы нарядили вместе с читателями! Каждый желающий может посетить наш виртуальный музей редких и ценных книг в Центральной городской библиотеке им. И.К. Калашникова [4]. Подобные акции мы планируем проводить и в дальнейшем.

Наряду со сканированием и оцифровкой заслуживающих экспозиционный интерес материалов мы предполагаем реализацию различных интересных проектов: квест-комнаты для учащихся общеобразовательных учреждений нашего города, лицеев, где детям и подросткам предлагается принять участие в увлекательной квест-игре по знанию выдающихся произведений классиков

бурятской литературы; в зал, посвященный творчеству И.К. Калашникова, наряду с рукописями мы, по согласованию с правообладателями, планируем разместить архивные материалы, неопубликованные записки писателя, наброски и т.п.

Историческая особенность г. Улан-Удэ заключается в том особом значении, которое отводилось городу, когда он являлся одним из городов на «Великом чайном пути». Современные культурные связи между Китаем и Монголией позволяют нам создавать совместные проекты по межкультурной коммуникации с другими государствами в рамках библиотечной деятельности, что также мы считаем важным приоритетным направлением в деятельности музея книги. Наш Виртуальный музей книги г. Улан-Удэ «БиблиоВЕК» только начинает свою историю. Хочется верить, что у этого проекта будет интересное продолжение и развитие, и большое будущее.

Библиография:

1. Вечные спутники : писатели о книге, чтении, библиофильстве / Сост. А. Блюм.- Москва : Книга, 1983.- 223 с.
2. Великие библиотеки // Книжный мир Терра– 2000- №2 – с.44-45
3. Справочник школьника. История мировой культуры / Сост. Ф.Капица.- Москва : Филологич. общ-во «Слово», ТКО «АСТ», 1996.- 610 с.
4. Библиотечная елка в ретро-стиле [Электронный ресурс] // http://cbs-uu.ru (дата обращения 07.02.2019).
5. http:// www.forum.antique-photos.com [Электронный ресурс] (дата обращения 07.02.2019).

Ольга Судакова
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна
Ассоциированный профессор

КОНЦЕПТНАЯ МОДЕЛЬ КУЛЬТУРЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В рамках российской культурологии повседневности разработаны «хронотопная теория повседневности» (В. Лелеко), «системное описание истории повседневности» (Л. Беловинский), «модель констант современной культуры повседневности» (Н. Розенберг), «семантический анализ вещи, интерьера, костюма, поведения человека» (С. Махлина) [1-4]. Однако дискурсивная практика научного направления детерминирует дальнейший поиск исследовательского инструментария для культурологического синтеза «текстов» культуры повседневности, «проживаемой» конкретными социальными общностями (этнос, сословие, страта). Отсюда цель настоящей работы – обосновать концептный подход как методологическую установку, способствующую изучению культуры повседневности, уже сошедших с исторической арены общностей, с современных позиций. Материалом для работы послужили монографии, научные исследования, публицистика, художественные тексты, в которых российские и зарубежные авторы осмысляют культуру повседневности.

Концептный подход к культурологическому исследованию культуры повседневности обусловлен культурфилософскими и лингвокультурологическими работами Р. Барта, Ж. Делеза, Ф. Гватари, А. Филатовой, Д. Лихачёва, А. Вежбицкой, Ю. Лотмана, Ю. Степанова и др. Благодаря им в научный обиход введена трактовка концепта как «ментальное образование культуры», «единица культуры», «конструирующий элемент культуры»; многозначность культурных смыслов, продуцируемых словами-концептами, систематизированы в индивидуальную, этно-национальную, сословно-стратификационную и пр. самостоятельные концептосферы культуры; разработана исследовательская программа, способствующая изучению внутренней структуры отдельного концепта. Таким образом, анализируя отдельный концепт или их совокупность, исследователь выходит на минимизированное описание повседневных практик носителя конкретной культуры.

Для культурологии повседневности предметом изучения является особая модальность человеческого бытия – повседневность, которая обладает системным характером. Однако повседневность исторически изменчива, следовательно, считают российские гуманитарии, она представляет собой открытую или сложноорганизованную систему с совокупностью определённых констант. Основными структурными элементами системы выступают пространство, время, вещи, поведенческие практики. Субъект повседневности играет роль стержня системы и осуществляет внутрисистемные связи между структурными элементами. Иначе говоря, системно-структурная модель способна охватить разнообразный по содержанию и объёму материал, а также позволяет проследить изменения, произошедшие в культуре повседневности в период «больших временных длительностях» [5].

При построении концептной модели культуры повседневности автор статьи исходит из понимания того, что концепты социально-антропологичны, ибо человек живёт, вступает в коммуникации, мыслит, производит действия в мире концептов. Структурно концепт состоит из смысловых слоёв: этимологический, абстрактный или исторически-смысловой, современных нагрузок и ассоциаций. Таким образом, анализ структурных элементов отдельного концепта даёт описание типичной ситуации культуры повседневности, а также порождает образ конкретного носителя данной культуры, Совокупность этно- или сословно-стратификационных концептов, в свою очередь, формирует целостный образ, ценности, поведенческие практики, свойственные культуре повседневности определённой общности.

Сложно-системный характер культуры повседневности детерминирует различные варианты структурирования её концептов. Так, в основание первого варианта находятся формы культуры повседневности – материальная, духовная и художественная (по М.С. Кагану). Данный вариант

позволяет более полно описать повседневность, учитывая социальные особенности, определённую историческую эпоху, конкретную страну. Например, в культуре повседневности российского купечества выделяются концепты, раскрывающие её материальное содержание – купеческий магазин, купеческий дом/особняк, купеческий костюм; духовное – купеческое училище, купеческое благочестие церковный староста; художественное – купеческие мемуары, купеческий театр, купеческий бал, купеческий стиль.

Второй вариант структуры культуры повседневности также предполагает разделение концептов на уровни, способствующих демонстрации характерных черт повседневности через концепты пространства, времени и вещевой ряд (по В.Д. Лелеко). Данные концепты присущи в равной мере всем социо- и этнокультурным общностям. Однако при выделении экономически, социально, этнически, конфессионально определённой группы, в частности российское купечество, создаётся своеобразная картина повседневности. Так, концепты пространства – купеческий город или село, купеческая улица, купеческий интерьер; концепты времени – купеческая служба, ярмарочный календарь, купеческое чаепитие; концепты вещевого ряда – купеческий мундир, купеческая мода, купеческий портрет.

Следующая структура культура повседневности в концептном изложении, предполагает систематизирование материала о повседневности последовательно, а именно, концепты раскрывающие среду обитания сообщества; концепты материальной среды; концепты профессионального назначения; концепты ежедневного порядка; концепты торжественного порядка; личностные концепты, характеризующие поведение представителей разных социокультурных страт в определённую культурно-историческую эпоху. Если для примера обратиться к российскому купечеству XVIII - начала XX в., то культура повседневности данной социальной общности в концептном изложении будет следующим образом: а) российское купечество, сибирское купечество, столичное торгово-промышленное сословие; б) купеческий город, купеческий особняк; в) городской голова, церковный староста, биржа; г) купеческий календарь, распорядок дня, купеческий обед; д) воскресные гулянья, религиозные праздники, именины, купеческий бал; е) купеческий менталитет, купеческое слово, купеческий разгул, купеческий театр.

Особенность, изложенной в статье концептной модели культуры повседневности, автор видит, во-первых, в реконструкции «культурных пережитков» феноменов повседневности, сохранившихся в современной российской культуре; во-вторых, в силу того, что концепты по-разному востребованными представителями определённой культуры, необходимо выявить них смысл, вкладываемый как сошедшими с исторической арены социальными общностями, так и существующими сегодня подобными социальными стратами; и, в-третьих, данный методологический инструментарий аккумулирует стратегии гуманитарных наук XXI века. Таким образом, системное изложение концептов культуры повседневности не только упорядочивает её формы, но и само научное познание.

Литература:

1. Беловинский, Л.В. Культурно-исторические аспекты повседневности: содержание, структура, динамика: дис… д-ра ист. наук: 24.00.01 – теория и история культуры / Л. В. Беловинский. - М., 2003. - 344 с.
2. Лелеко, В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре: монография / В.Д. Лелеко. - СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2002. - 320 с.
3. Махлина, С.Т. Семиотика культуры повседневности: монография / С.Т. Махлина. - СПб.: Алетейя, 2009. - 232 с.
4. Розенберг, Н. В. Аналитика культуры повседневности Поволжья: диссертация на соиск… д-ра филос. наук: 24.00.01 – теория и история культуры / Н.В. Розенберг. - Тамбов, 2010. - 328 с.
5. Судакова, О.Н. Повседневность сибирской культуры: возможное и невозможное / О.Н. Судакова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - 2014. – № 11 (49). - Ч. 1. - № С. 159-163.

დოდო ჭუმბურიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

კულტურის სფეროს პროდუქტების ხელმისაწვდომობა და თავისუფალი დროის ოპტიმალური მართვა

ახალგაზრდების მიდგომები, ხედვები და მათი ქცევები აყალიბებს იმ საზოგადოების მომავალს, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ და მიისწრაფვიან თვითრეალიზებისკენ. აქტიური მოქალაქისთვის საჭირო უნარ-ჩვევების ჩამოყალიბება მნიშვნელოვანწილად დამოკიდებულია ახალგაზრდების მიერ თავისუფალი დროის ოპტიმალურ მართვაზე.

საქართველოს სახელმწიფო ახალგაზრდული პოლიტიკის დოკუმენტში განსაზღვრულია ახალგაზრდის ასაკობრივი ზღვარი, რომლის გათვალისწინებაც მიზანშეწონილია ახალგაზრდულ სეგმენტზე ორიენტირებული პროექტების განხორციელებისას: „საქართველოს სახელმწიფო ახალგაზრდული პოლიტიკა არეგულირებს 14-29 წლის პირთა განვითარებასთან დაკავშირებულ საკითხთა ფართო სპექტრს, სახელმწიფო სტრუქტურების, ახალგაზრდების, სამოქალაქო საზოგადოების, კერძო სექტორისა და საერთაშორისო და ადგილობრივი ორგანიზაციების ერთობლივი ძალისხმევით, ითვალისწინებს რა ევროპულ და საერთაშორისო დონეზე არსებულ საუკეთესო გამოცდილებას.

ახალგაზრდული პოლიტიკა წარმოადგენს კონცეპტუალურ დოკუმენტს, რომელიც საფუძველია მთავრობის მიერ ახალგაზრდობასთან დაკავშირებით განხორციელებული ქმედებების“ (საქართველოს სახელმწიფო ახალგაზრდული პოლიტიკის დოკუმენტი).

„საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმიანობად მიიჩნევა იმ იურიდიული პირისთვის დახმარების გაწევა, რომელიც საქმიანობას ახორციელებს ერთ-ერთ შემდეგ სფეროში: ადამიანის უფლებათა დაცვის, დემოკრატიის, სამოქალაქო საზოგადოებისა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების განვითარების, განათლების, მეცნიერების, კულტურისა და ხელოვნების, სიღარიბის დაძლევისა და სოციალური დაცვის, ჯანმრთელობის დაცვის, გარემოს დაცვის, ახალგაზრდობისა და ბავშვთა საკითხების, გენდერული საკითხების, კონფლიქტების მოგვარების, საერთაშორისო დაცვის მქონე პირთა და იძულებით გადაადგილებულ პირთა – დევნილთა დახმარების, მიგრაციის, ეკონომიკისა და ბიზნესის განვითარების ხელშეწყობის, სოფლის მეურნეობის განვითარების ხელშეწყობის, ფიზიკური აღზრდისა და სპორტის, ცხოველთა უფლებების დაცვის სფეროები“ (საქართველოს კანონი მოხალისეობის შესახებ).

თავისუფალი დროის ოპტიმალური გამოყენების ხელშეწყობა, კერძოდ კულტურის სფეროში მოხალისეობრივი ინსტიტუტის გაძლიერება, ახალგაზრდებს დაეხმარება ღირებულებებისა და შესაძლებლობების გამორკვევაში, ასევე შინაგანი პოტენციალის გამოვლენასა და თვითრეალიზებაში. „მოხალისეობა არის კანონით დადგენილი ორგანიზაციული მოწესრიგების ფარგლებში ფიზიკური პირის მიერ საკუთარი ცოდნითა და უნარით, ნებაყოფლობით და უანგაროდ განხორციელებული საზოგადოებრივად სასარგებლო საქმიანობა“ (საქართველოს კანონი მოხალისეობის შესახებ).

გაეროს ბავშვთა ფონდისა (UNICEF) და გაეროს მოსახლეობის ფონდის (UNFPA) მხადაჭერით, საქართველოში ახალგაზრდების მდგომარეობის და საჭიროების ანალიზის საფუძველზე „2013 წელს მოხალისეობრივ საქმიანობაში ჩართული 15-29 წლის ახალგაზრდების მოხალისეობრივი აქტივობა სფეროს მიხედვით შემდეგნაირად ნაწილდება: გარემოს დაცვა – 28%, აქტივობები ბუნებაში – 14.2%, სპორტი – 20.5%, ახალგაზრდული პოლიტიკა – 11.1%, სოფლის და რეგიონების განვითარება – 12.1%, კულტურა და ხელოვნება – 18.9%, შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე ადამიანების დახმარება – 22.7%“ („ახალგაზრდების ეროვნული კვლევა საქართველოში“, გაეროს ბავშვთა ფონდი (UNICEF) და გაეროს მოსახლეობის ფონდი (UNFPA)).

კულტურის სფეროში მოქმედი ორგანიზაციების მიერ განხორციელებულ პროექტებში ახალგაზრდების, როგორც მოხალისეების ჩართვა ხელს შეუწყობს მოხალისეობის სისტემის გაძლიერებას, ასევე ინფორმაციისა და გამოცდილების გაზიარებას ახალგაზრდებს შორის.

კულტურის სფეროში მოქმედი ორგანიზაციებისთვის საყურადღებო და, გარკვეულწილად, სახელმძღვანელო დოკუმენტში „კულტურის სტრატეგია 2025“ – ყურადღება ეთმობა კულტურის სფეროში მოხალისეობის ინსტიტუტის გაძლიერებას, როგორც ინდივიდის ჩართულობის, სამოქალაქო აქტივობისა და პიროვნული განვითარების საშუალების მხარდაჭერას. აღნიშნული ხელს შეუწყობს ახალგაზრდებში თავისუფალი დროის ნაყოფიერად გამოყენებას. მოსალოდნელ სასურველ შედეგად ასევე შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ხელოვანი, ისე არახელოვანი ახალგაზრდების ინტერესის ზრდა კულტურის სფეროს მიმართ.

ხელოვანი ადამიანი, თავისი ინოვაციური და შემოქმედებითი იდეების განხორციელებით, დადებით გავლენას ახდენს სხვათა ცხოვრებაზე. კულტურას უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეაქვს ადამიანების ჯანმრთელობასა და კეთილდღეობაში, რეგიონების განახლებაში, კულტურული ტურიზმის განვითარებასა და ჩვენი ცხოვრების სხვა მნიშვნელოვან სფეროებში. ცივილიზებულ სამყაროში, კულტურა საზოგადოების ტრადიციული ღირებულებების დაცვისა და მისი დემოკრატიზაციის საუკეთესო ინსტრუმენტია.

ხელოვანთა ერთ-ერთი გამორჩეული მახასიათებელია ის, რომ ისინი არ იფარგლებიან მხოლოდ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებით, მათ სურთ თვითრეალიზაცია. ისინი გარკვეულწილად არიან ემოციურები. მათთან ურთიერთობაში მენეჯერმა საჭიროა გაითვალისწინოს შემოქმედი ადამიანის ფსიქოლოგია. ისინი არიან გახსნილები, მეტად პროდუქტიულები, როდესაც მათ შემოქმედებითი იდეის რეალიზაციისათვის თავისუფლების მაღალი ხარისხი აქვთ.

„ხელოვანი ადამიანი თავისი ინოვაციური იდეებით, დადებით გავლენას ახდენს სხვათა ცხოვრებაზე. კულტურას უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეაქვს ადამიანების ჯანმრთელობასა და კეთილდღეობაში, რეგიონების განახლებაში, ტურიზმის განვითარებასა და ჩვენი ცხოვრების სხვა მნიშვნელოვან სფეროებში. ცივილიზებულ სამყაროში, კულტურა საზოგადოების ტრადიციული ღირებულებების დაცვისა და მისი დემოკრატიზაციის საუკეთესო ინსტრუმენტია“ („კულტურის სტრატეგია 2025”).

კულტურის სფეროს პროდუქტები დადებით გავლენას ახდენენ პიროვნების ჩამოყალიბებაზე. მოხალისეობრივი ინსტიტუტის გაძლიერება ხელს შეუწყობს ახალგაზრდების აქტიურ ჩართულობას საზოგადოებრივ, ეკონომიკურ, კულტურულ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში. აღსანიშნავია, რომ კულტურის სფეროში ქმედითი მოხალისეობრივი ინსტიტუტის შექმნა და გაძლიერება მოითხოვს სფეროს სპეციფიკის გათვალისწინებას. კულტურის სფეროს პროდუქტებს აქვს უნარი თავად შექმნან მოთხოვნილება.

„ცნებაში „კულტურის სფერო“ იგულისხმება საწარმოთა, დაწესებულებათა და არაკომერციულ ორგანიზაციათა ერთობლიობა, რომლებიც ოფიციალურ კლასიფიკაციის თანახმად, განეკუთვნება კულტურისა და ხელოვნების ქმნილებების, არამატერიალური მომსახურების მწარმოებელ, სახალხო მეურნეობის სხვადასხვა სექტორს. კულტურის სფეროს განვითარების დაგეგმვა უნდა წარმოადგენდეს მიზნობრივი ორიენტაციისა და აუცილებელი შედეგების მიღწევის, კულტურის სფეროში მოღვაწე სხვადასხვა სუბიექტის საქმიანობის ეფექტურობის ამაღლების, საზოგადოებისთვის კულტურის სფეროს მომსახურების მიწოდების უზრუნველყოფის მიზნით, განსახორციელებელ ღონისძიებათა ერთობლიობას. კულტურის სფეროს მენეჯერი ზედმიწევნით უნდა ფლობდეს კომერციულ და არაკომერციული საქმიანობის მარკეტინგს, ერკვეოდეს ეკონომიკასა და სამართალში და ფლობდეს მენეჯერისათვის აუცილებელ სხვა უნარ-ჩვევებს, რომელთა გამოყენებითაც უნდა ხდებოდეს სტრატეგიული დაგეგმარება“ (სანადირაძე, 2011:47).

კულტურის სტრატეგიის დოკუმენტში საგულისხმო ყურადღება ეთმობა განათლებისა და კულტურის სფეროებს შორის არსებულ ურთიერთკავშირს. აღნიშნულ დოკუმენტში მთავრი აქცენტი კეთდება გამოწვევაზე, რომელიც ცნობიერების და განათლების დონის ამაღლებას ითვალისწინებს. დოკუმენტში აღნიშნულია, რომ 2025 წლისთვის საზოგადოება უკეთ გააცნობიერებს განათლებისა და კულტურის სფეროების ურთიერთკავშირს. ასევე განმტკიცდება და გაუმჯობესდება სფეროებს შორის ინტეგრაცია, თუ „პოლიტიკის განმსაზღვრელი პირები, კულტურის სექტორის მუშაკები, დაინტერესებული მხარეები, სხვა დარგების წარმომადგენლები და ფართო საზოგადოება სრულად გააცნობიერებენ კულტურისა და შემოქმედებითობის მნიშვნელობასა და როლს ქვეყნის მდგრად განვითარებასა და საზოგადოების კეთილდღეობაში“ („კულტურის სტრატეგია 2025”).

ახალგაზრდების პოლიტიკის განმსაზღვრელი დოკუმენტის, მოხალისეობის შესახებ კანონის მიღებით და კულტურის სტრატეგიული დოკუმენტის შექმნით საქართველოს მთავრობამ ახალგაზრდების საკითხები სტრატეგიული დაგეგმვის ცენტრში მოაქცია. კულტურის სფეროს სტრატეგიულ დოკუმენტში მოხსენიებული მოსალოდნელი სასურველი შედეგები საანგარიშო პერიოდის დასრულების შემდგომ მიღწევად რომ ჩაითვალოს, მნიშვნელოვანია კულტურის სფეროს ორგანიზაციების გააქტიურება სტრატეგიულ მიზნებთან მიმართებაში.

ქმედითი მოხალისეთა ინსტიტუტის ჩამოყალიბება, კულტურის სფეროს მენეჯერების მხრიდან მოითხოვს შემოქმედებითი იდეების განხორციელებისთვის საჭირო გარემოს შექმნას, მართვის პროცესის შედეგზე ორიენტირებულ წარმართვას და მოხალისეობის მსურველი ახალგაზრების თვითრეალიზების ხელშეწყობას. კულტურის, განათლებისა და ახალგაზრდულ სფეროებს შორის კავშირის გაძლიერება, გრძელვადიან პერსპექტივაში დადებითად აისახება ქვეყნის განვითარებაზე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. სანადირაძე ნ., კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, თბილისი, 2011.
2. კულტურის სტრატეგია 2025, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, 2016, http://www.georgianmuseums.ge/ckfinder/userfiles/files/kulturis-strategia-2025-bolo.pdf
3. საქართველოს კანონი მოხალისეობის შესახებ https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3132612?publication=2
4. საქართველოს სახელმწიფო ახალგაზრდული პოლიტიკის დოკუმენტი http://msy.gov.ge/index.php?lang–id=GEO&sec–id=210
5. „ახალგაზრდების ეროვნული კვლევა საქართველოში“ (საქართველოში ახალგაზრდების მდგომარეობის და საჭიროების ანალიზი), ანგარიში მომზადდა საქართველოს სტატისტიკის ეროვნული სამსახურის (საქსტატის) მიერ საქართველოს სპორტისა და ახალგაზრდობის საქმეთა სამინისტროს, საქართველოს დაავადებათა კონტროლისა და საზოგადოებრივი ჯანმრთელობის ეროვნული ცენტრის, გაეროს ბავშვთა ფონდისა (UNICEF) და გაეროს მოსახლეობის ფონდის (UNFPA) ტექნიკური მხარდაჭერით, თბილისი, 2014. https://www.unicef.org/georgia/ka/

გიორგი ფხაკაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

კულტურის სფეროს სტრატეგიული დაგეგმარების როლი რეგიონის სოციო-ეკონომიკურ განვითარებაში

ბოლო ათწლეულებია მიმდინარეობს მსოფლიო საზოგადოების აზრის ფორმირება კულტურის სფეროს რესურსების განსხვავებული ხედვით გამოყენებაზე და სადაოც არ არის, რომ კულტურის სფერო ნებისმიერი განვითარებადი თუ განვითარებული სახელმწიფოს სოციალურ-ეკონომიკური სისტემის უმნიშვნელოვანესი რგოლია.

თანამედროვე ეკონომიკურ სივრცეში კულტურა აღარ წარმოადგენს სფეროს, რომელში ინვესტირებაც მხოლოდ ირიბ დადებით ეფექტებზეა გათვლილი (როგორც ეს 1980-იან წლებამდე აღიქმებოდა), არამედ შესაძლებელია პირდაპირი ინვესტირების საგანი გახდეს და ეკონომიკური სარგებლის მოტანა შეუძლია არა მხოლოდ კულტურის სფეროში, არამედ ქვეყნის სხვა თუნდაც განსხვავებულ სფეროებში. კულტურის სფეროს მიმართ დამოკიდებულების ასეთი რადიკალური ცვლილებები განპირობებულია ბოლო წლებში ჩატარებული და მიმდინარე შესაბამისი კვლევებითა და სტატისტიკური ინფორმაციის ანალიზით, რომლებიც მკაფიოდ აჩვენებენ მის მდგრადობას ეკონომიკურ მაჩვენებლებში – სამუშაო ადგილების შექმნაში, სოციალურ რეაბილიტაციაში, ეკონომიკის ამუშავებასა და ტურიზმის განვითარებაში. ამის პარალელურად, საერთაშორისო ვაჭრობის შესახებ მონაცემებმა ცხადყო კულტურული პროდუქტების გაყიდვების თვალსაჩინო ზრდაც (კულტურის როლი სხვა სექტორების განვითარებაში, 2016). დღეისათვის კულტურის სფერო მთელ მსოფლიოში, როგორც არაკომერციული სექტორი ეკონომიკის ერთ-ერთი ყველაზე სწრაფად მზარდი ნაწილია. გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის ვაჭრობისა და განვითარების კონფერენციის (UNTCAD) ინფორმაციით, შემოქმედებითი ხასიათის პროდუქციითა და მომსახურებებით საერთაშორისო ვაჭრობამ 2011 წელს 624 მლრდ აშშ. დოლარს მიაღწია. აღსანიშნავია, რომ ამ მაჩვენებელმა გადააჭარბა 2008 წელს, ეკონომიკურ კრიზისამდე არსებულ უმაღლეს მაჩვენებელს, 620 მლნ აშშ დოლარს (Trade in..., 2011: UNCTAD..., 2013).

შემოქმედებითი პროდუქტით საერთაშორისო ვაჭრობა გაორმაგდა 2002 წლიდან 2011 წლამდე პერიოდში. საშუალო წლიური ზრდის მაჩვენებელი აღნიშნული პერიოდისთვის შეადგენდა 8,8%-ს. ამ პროცესში კულტურის სფეროს ტრადიციული სახელმწიფო ორგანიზაციების გარდა (თეატრი, კინოთეატრი, მუზეუმი, სამხატვრო გალერეა, ბიბლიოთეკა და სხვა), არც თუ ისე მცირე როლი ენიჭება ისეთ შემოქმედებით ორგანიზაციებს, ჯგუფებსა თუ ცალკეულ პირებს, როგორიცაა – შემოქმედებითი სახელოსნოები, სადიზაინო და მულტიმედია სტუდიები, სარეკლამო და კრეატიული სააგენტოები, შემოქმედებითი ჯგუფები, ცალკეული პროფესიონალი შემოქმედები და სხვა. პირდაპირ ფინანსურ სარგებელთან ერთად, როგორც აღვნიშნეთ, კულტურის სფეროს მნიშვნელოვანი პოტენციალი აქვს სოციალური პრობლემების მოგვარებაშიც, სიღარიბის დაძლევასა და სამუშაო ადგილების შექმნაში. ევროკომისიის ინფორმაციით, გაერთიანებულ სამეფოში 2013 წელს შემოქმედებითი ეკონომიკის სექტორში დასაქმებული იყო 2,62 მლნ ადამიანი, 1 ადამიანი ყოველი 12 დასაქმებულიდან. 1997 წლიდან 2013 წლამდე პერიოდში, სექტორში დასაქმება გაიზარდა 1,81 მლნ-დან 2,62 მლნ-მდე, რაც, საშუალოდ, წარმოადგენს ყოველწლიურ 2,3%-იან ზრდას და დაახლოებით 4-ჯერ მეტია დასაქმების მთლიან, 0,6%-იანი ზრდის მაჩვენებელზე (Creative Industries..., 2015).

ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გავლენა კულტურის სექტორის რესურსებს აქვს ტურიზმის განვითარებაზე. კულტურული ტურიზმი, ეკონომიკის ამოქმედებისა და განვითარების მძლავრი კატალიზატორია. ის ხელს უწყობს ქვეყნის ცნობადობის გაზრდას და საინვესტიციო გარემოს შექმნას. ტურიზმის სფეროს განვითარება, დიდწილად, დამოკიდებულია კულტურულ, ბუნებრივ მემკვიდრეობის ძეგლებსა და შემოქმედებით ინდუსტრიებზე, რაც საქართველოში დიდ პოტენციალს წარმოადგენს, განსაკუთრებით რეგიონებში (მუზეუმები, რეწვის სახელოსნოები, კულტურული და ბუნებრივი ღირსშესანიშნაობები, ძეგლები, ფოლკლორი, ეროვნული სამზარე-

ულო, ღვინო და სხვა). ევროპაში არსებული ტურისტული აქტივობების 50% განპირობებულია კულტურული მემკვიდრეობით (Europa Nostra). გაეროს ტურიზმის ორგანიზაციის (UNWTO) მონაცემებით, მოსალოდნელია კულტურული ტურიზმის მზარდი განვითარება, რომელიც უკვე შეადგენს მსოფლიო ტურიზმის 40%-ს (Joining forces..., 2015), რომელიც ეკონომიკის ამოქმედების მძლავრი კატალიზატორია განვითარებად და განვითარებულ ქვეყნებში.

კულტურის სფეროს რესურსების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ზეგავლენა იკვეთება რეგიონებისა და დასახლებების განვითარება-გაძლიერებაში, როგორც ბიზნეს განვითარების, ასევე სოციალური ინტეგრაციის ასპექტში. განვითარებული შემოქმედებითი ინდუსტრიები და კულტურული მემკვიდრეობა ხელს უწყობს დასახლებების (რეგიონის, ქალაქის, რაიონის და სხვა) საცხოვრებლად მიმზიდველობის ზრდას, მოსახლეობის განსხვავებული ჯგუფების სოციალურ ინტეგრაციასა და ჰარმონიულ თანაცხოვრებას. კულტურის სფეროს რესურსებს აქვს მრავალფეროვანი მოხმარების კუთხე. თითქმის 30-35 წელია, რაც ეკონომისტების მიერ ხორციელდება დაკვირვება კულტურის რესურსების პოტენციალის განსასაზღვრად და მისი, როგორც ეკონომიკური აღმავლობის ხელშემწყობი და საცხოვრებელი გარემოს გამაკეთილშობილ ინსტრუმენტად აღიარება. მისი პოზიტიური ზემოქმედებები უკვე ნათლად ჩანს სხვადასხვა სფეროებზე, რასაც ადასტურებს საერთაშორისო წარმატებული მაგალითებიც. თუნდაც მშენებლობისა და უძრავი ქონების ბაზარი, რომელიც კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების რესტავრაციის პრინციპების დაცვით ახალ ან არსებულ სივრცეებს ხელს უწყობს ტრანსფორმაცია-ადაპტაციაში. ტრადიციული მშენებლობის ტექნიკებისა და ტექნოლოგიების, ტრადიციული მასალების გამოყენება მშენებლობასა და სარესტავრაციო სამუშაოებში, ხელს უწყობს უძრავი ქონების ბაზარზე ხარისხიანი პროდუქტის ბაზრის განვითარებას, რაც ასევე მიმზიდველია კულტურული ტურიზმის სეგმენტისათვის.

სოფლის მეურნეობის სფერო და მისი მემკვიდრეობა, განსაკუთრებით საქართველოში, მრავალფეროვანია, მოიცავს ბუნებრივი და კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვან ნაწილს და ხელს უწყობს სოფლის მეურნეობის განვითარებას მაკრო და მიკრო გარემოში (სოფლის სახლები, ტერასები, საირიგაციო არხები, გასტრონომია, ადგილობრივი კულტურის ჯიშები და სახეობები, ტრადიციული ფესტივალები, რიტუალები, ტრადიციული რეწვა, ვენახის ლანდშაფტი, ღვინის დაყენების ტექნოლოგია (აღმოსავლეთი, დასავლეთი) და სხვ. სოფლის მეურნეობაში არსებული არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა ხელს უწყობს მცირე მიწიანი მეურნეობების რენტაბელურ მეურნეობებად გადაქცევას, სოფლის მეურნეობის დარგში ექსკლუზიური, ძვირფასი კულტურული პროდუქტის წარმოების საშუალებით (ლენი, 2014). ამ კუთხით საქართველოს დიდი რესურსი გააჩნია, მაგალითად ვაზის მოშენება, თუნდაც ის ფაქტი, რომ ერთი და იგივე ჯიშის ვაზისაგან სხვადასხვა ღვინოს აყენებენ, მათი გეოგრაფიული ლანდშაფტისა და ბუნებრივი კლიმატური პირობების ზეგავლენით. რეგიონში ეს ფაქტორი შესაძლებელია გახდეს ფერმერებისათვის მნიშვნელოვანი მოტივატორი, რომ ძველი, დაკარგვის პირას მისული ქართული ჯიშების მოშენებაზე გააკეთონ აქცენტი, რაც ტურიზმის განვიტარებასაც შეუწყობს ხელს პარალელურად (დღეს საქართველოში არსებობს აგრარული სექტორისათვის სხვადასხვა შეღავათების მომცემი სახელმწიფო პროგრამები: მაღალმთიანი რეგიონიების ხელშემწყობის პროგრამა, სოფლის მხარდამჭერის პროგრამა).

კულტურა და შემოქმედებითობა მნიშვნელოვანი რესურსია მცირე ზომის ქალაქებისა და რეგიონების სტრატეგიული დაგეგმარებისა და განვითარებისათვის. გარდა სოციალური სფეროს განვითარების ხელშეწყობისა, მისი საშუალებით შესაძლებელია ურბანული განვითარების ხელშწყობა. რეგიონისა და ქალაქის სტრატეგიის დაგეგმარების პერიოდში შესაძლებელია წარმოდგენილი იქნას ურბანული აღორძინებისა და გამოცოცხლების პროგრამების განხორციელების გეგმები, რომელთა მიზნები უნდა იყოს შემოქმედებითი სივრცეების (როგორებიცაა სამუშაო სივრცეები, ჰაბები, ხელოვანთა სტუდიები და ა.შ.), კულტურული შენობების, საჯარო სივრცეების, გაყიდვის ადგილების, ცხოვრების ნირთან თუ ღამის გართობასთან დაკავშირებული ადგილების კლასტერებად შეკვრა. ევროპაში ქალაქის მიტოვებული/დეპრესიული ადგილების თუ ყოფილი ინდუსტრიული კვარტლების გადაკეთების პრაქტიკა 1990-იანებში დაიწყო, მაგალითად, როდესაც ბასკეთის დედაქალაქი ბილბაო (ესპანეთი, ბისკაის პროვინცია) იძულებული გახდა გარდაქმნილიყო ქალაქად, რომლის ყურადღების ფოკუსში მოქცეული იქნებოდა სერვისები, განსაკუთრებით კულტურის სფეროს რესურსები, როგორც ეკონომიკური ზრდისა და

განვითარების მთავარი ფაქტორი. ამისათვის ბილბაოს ხელმძღვანელობამ, ბასკეთის ადმინისტრაციასთან ერთად შეიმუშავა XIV საუკუნის ქალაქის „სიცოცხლის“ ახალი სტრატეგია, რომელიც გათვლილი იყო ტურისტული პოტენციალის განვითარებაზე. სტრატეგიული გეგმის მიხედვით, მოწვეული იქნა მსოფლიოში ცნობილი არქიტექტორები, რომლებმაც შეიმუშავეს ქალაქგანვითარების კონცეფცია, რომელიც დღესაც განვითარებადია. იქ დღესაც არ არის ცათამბჯენები და შერწყმულია სხვადასხვა არქიტექტურული სტილი (გოთიკა, მოდერნი), რომელიც იქ ჩასულ ტურისტებს ვიწრო ქუჩებით, უნიკალური მუზეუმებით, ზღვის სანაპიროთი და მაღალი ხარისხის მომსახურებით დაუვიწყარ შთაბეჭდილებებს უტოვებს. მას მერე ბევრმა დიდმა თუ პატარა ქალაქმა ნახა სარგებელი მსგავსი მიდგომით. ადრეულ 1990-იანებში დუბლინის (დიდი ბრიტანეთი) ტემპლ ბარის (Temple Bar) რაიონმა დაიწყო თავისი კულტურული მემკვიდრეობის აღდგენა და ათ წელიწადში შექმნა ევროპის ყველაზე სახელგანთქმული კულტურული კვარტალი – გალერეებით, კულტურული ცენტრებით, წამყვანი კულტურული ორგანიზაციებით, შემოქმედებითი ბიზნესებითა და გაყიდვებით. 2011 წლისთვის უკვე 80 კულტურული და შემოქმედებითი კომპანია იყო დაარსებული. ტემპლ ბარმა შექმნა 1900 გრძელვადიანი სამუშაო ადგილი კულტურულ და მომსახურების ინდუსტრიებში, ამას გარდა – 3000 დროებითი სამუშაო ადგილი, განვითარების და შენების სფეროში.

სამხრეთ უელსში, რომელიც მდებარეობს მოშორებით ცენტრალური ზონიდან და იყო ქვანახშირის მომპოვებელი რეგიონი თითქმის 2 საუკუნის განმავლობაში, მწარმოებლობის დაცემის შემდეგ იქნა ინიცირებული რეგიონის ახალი სტრატეგიული დანიშნულება და კრეატიული მიდგომით, ის ახლა ტურისტული ცენტრია (Big Pit National Coal Museum), სადაც სხვა ღირსშესანიშნაობებთან ერთად, შესაძლებელია აღმოჩნდეთ ძველ ქვანახშირის მაღაროში და შეიგრძნოთ მაღროელთა მძიმე ცხოვრების დეტალები. აგრეთვე მიტოვებული ფართები, რომლებიც ადრე ქვანახშირის მოპოვების სექტორით იყო დაკავებული, გარდაიქმნა და ახლა კაფეებითა და სხვადასხვა ტიპის მაღაზიებით არის გადაკვალიფიცირებული, ძველი საწყობები კი – სასტუმროებად. შეიქმნა ახალი კრეატიული საწარმოები, რომლებიც ტურისტების მოთხოვნებზეა ორიენტირებული. რეგიონის ხელმძღვანელობამ ადგილობრივ საზოგადოებასთან ერთად შეიმუშავა კრეატიული იდეა, რომელიც დაეყრდნო სინერგიული ეფექტის მოქმედებებს და შეიცვალა ეკონომიკური ვექტორი, რამაც გამოიწვია მიგრირებული მოსახლეობის უკან დაბრუნებაც.

ეკონომიკურ თეორიაში აღიარებული ფაქტორია და პრაქტიკითაც დასტურდება, რომ კომპლექსური განვითარების პროცესის რეალიზაცია რეგიონულ მასშტაბებში შესაძლებელია მის უნიკალურ რესურსებზე დაყრდნობითა და შესაბამისი მექანიზმებისა და მეთოდების გამოყენებით. მხოლოდ, აუცილებელია ცენტრალური და რეგიონული ხელმძღვანელობის მიერ მოიძებნოს (შემუშავდეს) ის მექანიზმი, რომელიც უზრუნველყოფს რეგიონის დაბალანსებულ და კომპლექსურ განვითარებას, ასევე მისი ინტერესების შესაბამისობას (ჰარმონიზაციას) ცენტრთან, სხვა რეგიონებთან, რეგიონის საწარმოო სუბიექტებსა და მოსახლეობასთან. კომპლექსური განვითარების საფუძველზე უზრუნველყოფილი იქნება მაღალეფექტიანი საზოგადოებრივი დოვლათის შექმნის მცდელობა, ნაყოფიერად გადაიჭრება სოციალურ-დემოგრაფიული, სოციალურ-კულტურული, განსახლებითი, ეკოლოგიური, განათლებისა და სხვა პრობლემები, ვიდრე რეგიონის განვითარების პრობლემების ცალკეულად (გამოყოფით) გადაჭრის პირობებში.

რეგიონის სტრატეგიული განვითარების გეგმის შესრულების ანალიზი, განსაზღვრული მიზნების შესრულებისთვის საჭირო ქმედებების თანმიმდევრობა, საშუალებას იძლევა ეფექტურობის ნიშნით განხილული იქნას დაგეგმილი ღონისძიებები. ამ ანალიზის საშუალებით გამოჩნდება იმ ღონისძიებათა ჯაჭვის ეფექტურობა, რომელიც რეგიონის სტრატეგიულ განვითარებას ახალ ტემპს თუ სხვა პოზიტიურ ზემოქმედებას აგრძნობინებს. ასეთი ტიპის მონიტორინგის არსებობა ხელს უწყობს რეგიონში ჩამოყალიბდეს ახალი ტიპის ფინანსური წყაროები, საინვესტიციო გარემო გახდეს მიმზიდველი, რაც თავისთავად დადებით ირიბ და პირდაპირ ეფექტებს წარმოშობს რეგიონის სხვადასხვა სფეროებში. კულტურის სფეროს რესურსის გამოყენების პოპულარიზაცია შექმნის აუცილებლობას, რომ რეგიონის მიერ არჩეულ სტრატეგიას, ყოველი წლის განმავლობაში მხარს უმაგრებდეს კულტურის სფეროს ორგანიზაციების მიერ დაგეგმილი ღონისძიებები. ასეთი მიდგომა კი ითხოვს, რეგიონის შიგნით არსებობდეს ფონდი ან სახელმწიფო თუ მუნიციპალური პროგრამები კულტურის სფეროში, რომლებიც ყოველწლიურად გან-

საზღვრული პრიორიტეტების საფუძველზე გამოაცხადებენ პროგრამებს, სადაც კულტურის სფეროს ორგანიზაციებს შეეძლებათ შეიტანონ განაცხადები ინოვაციური პროექტების დასაფინანსებლად. ამით შესაძლებელი გახდება კულტურის სფეროს ორგანიზაციებიც განვითარდეს და შეიმუშავონ საჭირო სტრატეგია, რათა მოახდინონ სწორი კომუნიკაცია იმ პირებთან თუ ორგანიზაციებთან, რომლებიც იღებენ გადაწყვეტილებებს პრიორიტეტების ჩამოყალიბებაში. ამით ხელი შეეწყობა კონკურენტუნარიანი გარემოს ჩამოყალიბებას თვითონ კულტურის სფეროს ორგანიზაციებში და შერეული დაფინანსების კულტურის ამაღლებას რეგიონში (კოლბერი, 2017).

შერეული დაფინანსების სისტემაზე გადასვლა ხელს შეუწყობს რეგიონში ალტერნატიული პროექტების რიცხვის გაზრდას, რაც მომგებიანი იქნება სამოქალაქო ინსტუტების განათლება-განვითარებისთვის და შექმნის დამატებით პრეცენდენტებს სხვა დაფინანსების წყაროების წარმოქმნაში. ფინანსური წყაროების გამჭვირვალე და თანასწორუფლებიანობის პრინციპზე აგებული მონაწილეობის სტრუქტურა ბიძგს მისცემს კულტურის ორგანიზაციებს, თვითგანვითარების მიმართულებით გადადგან დამოუკიდებელი ნაბიჯები, სახელმწიფო პოლიტიკის ჩარევის გარეშე.

დამატებითი ფინანსების მოზიდვის მრავალი ხერხი არსებობს. თითოეულს თავისი განსაკუთრებული სტრატეგია გააჩნია, მაგრამ შეუძლებელია ერთიდაიგივე სტრატეგიამ სხვადასხვა ადგილისათვის, თუნდაც რეგიონალური მასშტაბით გაამართლოს. ამიტომაც მკვლევარები, რომლებიც ბოლო წლებია აკვირდებიან ინოვაციური სტრატეგიებით და თანამედროვე ტექნოლოგიებით განხორციელებულ ფონდების მოძიებას, ხაზს უსვამენ ფანდრაიზინგის მნიშვნელოვან ბუნებას. ფანდრაიზინგული კამპანიის მწარმოებელს, რომლის მიზანია ორგანიზაციის საჭიროებებისთვის თუ რეგიონში არსებული პრობლემის აღმოსაფხვრელად მოიზიდოს ფინანსური სახსრები, უნდა ჰქონდეს წარმოდგენა, როგორი და რა ტიპის დაფინასების წყაროები არსებობს პროექტის მოქმედების არეალში. მნიშვნელოვანია, ეს აგრეთვე ესმოდეთ სახელმწიფო და ბიზნეს სტრუქტურების წარმომადგენლებს, რომლებიც არიან ფაქტიურად, ამ სფეროს ფინანსური გარანტი.

საინტერესო პარალელების გავლება შეიძლება ფანდრაიზინგის კამპანიის წარმართვასა და რეგიონული განვითარების საქმეში ჩატარებულ ინვესტიციების მოზიდვის სტრატეგიულ სამოქმედო გეგმას შორის. ფანდრაიზერის მსგავსად, ის სახელმწიფო მოხელე, რომელიც პასუხისმგებელია რეგიონში კულტურის სფეროს ხელშეწყობაზე და აღჭურვილია ფონდების მოზიდვის (ფანდრაიზინგი) საინტერესო ინსტრუმენტებით, შეისწავლის დონორის ინვესტირებისა და ქველმოქმედების ისტორიას, სწორად განსაზღვრავს დონორისთვის მნიშვნელოვან პრიორიტეტებს, შეძლებს შეიმუშავოს კომბინირებული შეთავაზება, სადაც დონორი შეძლებს დაინახოს მისი ბიზნესის განვითარება თუ პრიორიტეტების დაკმაყოფილება და მნიშვნელოვანი წვლილი კონკრეტული რეგიონის მოქალაქეებისთვის პოზიტიური გარემოს შექმნაში. ამიტომ საჭიროა რეგიონის მმართველმა რგოლმა და ფანდრაიზერმა დაგეგმონ და მოამზადონ ადამიანური რესურსი მომავალი კამპანიის განსახორციელებლად. დონორებთან მუშაობა უმნიშვნელოვანესი ნაწილია ფანდრაიზინგის წარმოებისთვის და ამიტომ, უფრო მარტივია განსაზღვრული იყოს რეგიონის ან ორგანიზაციის საკუთარი შემოსავლების შესაძლებელობები, რაც საშუალებას მისცემს ფანდრაიზერს დონორთან აწარმოოს ორმხრივად საინტერესო მოლაპარაკებები.

ამისათვის მნიშვნელოვანია რეგიონის თუ ორგანიზაციის განვითარებისათვის, მმართველთა რგოლმა შეიმუშაოს სწორი საკადრო პოლიტიკა, რადგან მისი თანმიმდევრული მართვა შესაძლებლობას ქმნის აღმასრულებელ რგოლში, თავი მოიყარონ იმ პიროვნებებმა, ვისთვისაც პასუხისმგებლობის აღება და არა ვალდებულების შესრულება არის მნიშვნელოვანი ქმედება, რომელიც შედეგს მოუტანს იმ მიკრო თუ მაკრო გარემოში მცხოვრები ბენეფიციარების სოციალური პირობების გაუმჯობესებას. მაგრამ ასევე მნიშვნელოვანია კადრების განათლების განვითარების სტრუქტურის არსებობაც, რათა მხოლოდ პარტიული თუ ნათესაური ნიშნის მიხედვით არ მოხდეს მათი თანამდებობებზე დანიშვნა და მხოლოდ მათი კვალიფიკაციის მიხედვით იქნან დასაქმებული აღმასრულებელ ვაკანსიებზე. მათი პროფესიული რეფლექსიებისა და თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენების სინთეზი სტრატეგიული მენეჯმენტის ჩამოყალიბებაში (აზროვნების კონფიგურაციული სკოლა) მისცემს შესაძლებლობას, დაინახონ სინერგიული ეფექტის ახალი წყაროები, რომ შეძლონ კულტურის სფეროს რესურსების გამოყენე-

ბით, სიახლეების ადაპტირება რეგიონში არსებული გარემოს ეტაპობრივ პოზიტიური ცვლილებებისთვის.

კულტურის რესურსების გამოყენება და ანტრეპრენიორული სტილით მიდგომით პრობლემების გადაწყვეტაში, მკვლევარი ან სხვა დაინტერესებული მხარე შეძლებს დაინახოს რეგიონის კულტურის სფეროს „უნიკალური“ რესურსები, რომლებიც გახდება კონკურენტურობის (სხვა რეგიონებთან) და ეკონომიკური აღმავლობის მთავარი „მარცვალი“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კოლბერი ფ., კულტურის და ხელოვნების მარკეტინგი. თბილისი, 2017.
2. ბარათაშვილი ე., ზარანდია ჯ., საქართველოს რეგიონული განვითარების ეკონომიკა. თბილისი, 2010.
3. ლენი პ., დიზაინის სახელმძღვანელო კულტურის ცენტრებისთვის, 2014.
4. ჰაგორტი ხ., სახელოვნებო მენეჯმენტი – ანტრეპრენიორული სტილი. თბილისი, 2013.
5. კულტურის როლი სხვა სექტორების განვითარებაში, კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, 2016.
6. Trade in creative products reached new peak in 2011, UNCTAD figures show Trade and Development, UN, 2013.
7. Creative Industries Economic Estimates, Department for Culture, Media and Sport, Gov. Uk, 2015.
8. Joining forces for heritage in the European Parliament in Brussels, 2015.

Irena Ivanova Levkova
Plovdiv University 'Paisii Hilendarski'
Associate Professor
Plamen Tenev Minchev
Sofia University 'Sv. Kliment Ohridski'
Assistant Professor

SOCIOCULTURAL MODEL OF THE BULGARIAN SOCIETY FROM A TRANSACTIONAL ANALYSIS STANDPOINT

Introduction.

The contemporary society sets for the researcher the difficult task to find an appropriate theoretical basis and the relevant tools for the study of the processes, the tendencies and the direction of its development. In this article we will attempt to examine some of the specific cultural and socio-cultural characteristics of the Bulgarian society through the prism of one of the modern psychological schools – Transactional analysis. This psychological theory was used to explain various problems – from individual problems like alcoholism (Shustov, Tuchina & Agibalova, 2018), suicide (Goulding & Goulding, 1979; White, 2018), and family violence to much broader topics as organization dynamics (Berne, 1974; Krausz, 1996), social responsibility (Campos, 2018), racism and nationalism (Cornell, 2018) and problems of the refugees (Ligabue, 2018).

Transactional analysis was founded by Eric Berne in the 1960s. It is perceived by many psychologists and therapists mostly as a counselling and therapeutic approach in psychology and psychotherapy. But as soon as it was founded, its capacity to be used as a specific explanatory approach to much broader areas of human relationships in social context and also in connection with the proposition of explanatory models that can be used to clarify the complex international relations in which the countries are engaged, began to manifest.

Transactional analysis views personality as a unity of three relatively distinct Ego states. They represent the archeopsyche of the individual – the Child Ego state, the exteropsyche – the Parent, and the neopsyche – the Adult. Of these, essential for our analysis is the exteropsyche, which is formed under the influence of the socio-cultural interactions and in the individual psyche it serves as a specific 'representation' of the social norms and attitudes, the cultural peculiarities, beliefs and ways of perceiving the world, the experience but also the prejudices passed on from generation to generation. The whole synthesized experience of the society that is passed on to the person and which they have mastered and integrated is part of the Parent. As a specific part of the individual's psyche, the Parent is a state that is activated automatically and when this happens the individual behaves, talks, thinks, and feels in a socially acceptable and culturally determined way.

This individual Parent, however, is a representative in the personality of what the Transactional Analysis calls 'Cultural Parent' (Drego, 1983, 1996) or 'Socio-cultural Parent' (Levkova, 2018). Pearl Drego explains this concept in the following way: 'The Cultural Parent contains the conscious and unconscious boundaries of acceptable behavior, whether or not what is acceptable is harmful or helpful to the individual.' (Drego, 1983, p. 226). In another articles she writes: 'Common Parental values, Adult procedures, and Child emotions can be analyzed from a group point of view. The ego states of a culture form the Parent ego states of the people of the culture. The Parent ego states are shared because of a common historical background and ideological affinity', and also 'While the culture of the group requires analysis outside the individual, understanding the Cultural Parent involves introspection and self-awareness.'. (Drego, 1996, p. 59). It will be more accurate to say that it is not the individual Parent which is the primary one, but the Cultural Parent is the one from which the individual Parent originated. It is the Socio-cultural Parent that contains all these ideas, beliefs, attitudes, true or false ideas about the world from which the individual Parent draws its content. We can use various methods to study the individual Parent, such as interviews or questionnaires that reveal its specific content in the individual. But since it is formed on the basis of the socio-cultural Parent, the same methods can also be used to analyze the Cultural Parent by applying them not to the individual person but to large groups of people. Such instrument was developed by the author – a questionnaire for the

study of the messages typical for the Bulgarian society which the children hear from their parents and which build the content of the Parent Ego state in the individual. At the same time, these Parental messages represent a significant sample of the most common pieces of life wisdom, social attitudes and culturally based beliefs that are contained in the socio-cultural Parent of a given national, ethnic or social community to which the individual belongs. Therefore, the use of the questionnaire in individual studies enables us to study the content of the Parent represented in the specific person and, reciprocally, its application in large groups enables us to analyze the content of the Socio-cultural Parent characteristic of these groups and to highlight the similarities and differences between them. The questionnaire contains 64 statements identified by a research team as relatively common in the Bulgarian socio-cultural space. They are statements addressed by parents to their children. The respondents were asked to indicate whether they had heard their parents address the statements included in the questionnaire (i.e. Parental messages – PM) to them or to another person. The study includes ethnic Bulgarians from three age groups – youth, maturity and old age, distributed as follows: 124 women and 77 men aged 18 to 25; 146 women and 91 men aged 26 to 55 and 41 women and 30 men older than 55. The aim of the study is to reveal the similarities and the differences in the Parental messages that were adopted (and eventually passed on to the next generation) and thus – the peculiarities and the tendencies in the development of the Socio-cultural Parent in the country. In addition to the 509 respondents – 276 women and 177 men, the study also includes representatives of the other two main groups in the Bulgarian society: Turks (28 people) and Bulgarian Muslims (34). The third studied group – the Bulgarian Muslims – from a socio-cultural point of view includes features characteristic of both the Bulgarians, to whom it belongs as an ethnic group, and of the Turks because they profess the same religion. A z-test was used since it is suitable for comparative studies of unequal samples.

From the respondents' answers we chose to analyze only 13 PM which we consider to be 'important for the clarification of the social tendencies expressed in the change (or the lack of change) in the attitudes towards certain social values' (Levkova, 2018, p.87). These PM are the following: No.5 'Money contribute to happiness.', No.13 'Are you going to stay in bed all day? ', No.25 'Enjoy things as long as you can.', No.26 'As cunning as you are, you will always succeed in life (because it is considered that being cunning helps becoming successful).', No.34 'The most important thing is to have higher education.', No.40 'One day you will become famous', No.43 'You only live once.', No.47 'Money help love.', No.50 'Get a university diploma in order not to work.', No.53 'You don't know how to show consideration for others.', №55 'Work doesn't bring you a fortune but a hump in the back.', № 58 'You don't know how to adjust!', No.60 'In our family we all have university degrees.'

The results obtained in the study of the Cultural Parent can be summarized as follows:

The results show that the PM No.25, No.26, No.50, No.53 and No.58 are equally strong in all three age groups and can be considered determinant in the socio-cultural model of the Bulgarian society represented by its members from the Bulgarian ethnicity. For these PM there are no statistically significant differences in the three groups of respondents. These are persistent attitudes passed down from generation to generation which contain the notion that it is very important for one to be able to 'adjust', to 'show consideration for others', to be 'cunning'. These attitudes and the behavioral strategies that are based upon them are supposed to help the person not only to feel well but also to 'succeed' in life. In addition, among the persistent Parental messages that are passed on from generation to generation are also those according to which 'one should enjoy life 'as long as he/she can' since the good times are doomed to end' (Levkova, 2018, p. 90). Those attitudes are also related to the notion that higher education frees one from the need to work hard: Parental Message No.50 – 'Get a university diploma in order not to work.'

The comparison between the Bulgarians and the ethnic Turks reveals that the Turks have the same attitudes in the Cultural Parent, except for PM No.43 'You only live once.', which is more common among the Turks, and the difference is statistically significant.

The comparative analysis of the Bulgarians and the Bulgarian Muslims also shows a certain proximity in the cultural Parent of the two study groups, with differences found only in Parental messages No.5, No.55 and No.60. These are messages expressing attitude towards work, higher education and the connection between the material well-being and happiness: No.5 'Money contribute to happiness.', No.55 'Work doesn't bring you a fortune but a hump in the back.', No.60 'In our family we all have university degrees.'. These

messages are more often present in the Cultural Parent of the Bulgarian Muslims than in the Cultural Parent of the Bulgarians.

Conclusion:

The study shows that in the socio-cultural model of the contemporary Bulgarian society represented by different ethnic groups and generations there are still unsurmounted attitudes towards work and education which do not correspond to the times we live in and can definitely prove to be obstacles in the development of the country in the direction of an economically more developed and prosperous society. Not only does the notion that the educated person 'does not work' degrade the highly intellectual forms of labour, but it also contains the subtext that one does not need to realize his/her abilities but should find a way of living without using them for the improvement of the society, that one can be prosperous without working hard, that 'you only live once', i.e. that one should rather consume than produce.

The presence in the cultural model of the three ethnicities of Parental messages expressing a conformist attitude and even more, an attitude of denial of one's own opinion and thus, perhaps, an attitude of giving up the search for justice, both for oneself and for the others, is also an important obstacle for the development of the Bulgarian society. Moreover, we must bear in mind that these Parental messages are present in the Cultural Parent very explicitly, they are expressed directly, as significant pieces of wisdom that can help one live well.

References:

Berne, E. (1974). The structure and dynamics of organizations and groups. New York: Ballantine Books. (Original work published 1963).

Campos, L. (2018) Meeting the Challenges of a Vengeful World with a Socially Responsible Transactional Analysis, Transactional Analysis Journal, 48:2, 126-138, DOI: 10.1080/03621537.2018.1429290

Cornell,W. (2018) If it is Not for All, it is Not for Us: Reflections on Racism, Nationalism, and Populism in the United States, Transactional Analysis Journal, 48:2, 97-110, DOI: 10.1080/03621537.2018.1431460

Drego, P. (1983). Cultural Parent. Transactional Analysis Journal, 13:4, 224-227, DOI: 10.1177/036215378301300404.

Drego, P. (1996). Cultural Parent: Oppression and Regeneration. Transactional Analysis Journal, 26:1, 58-77, DOI: 10.1177/036215379602600111.

Goulding, M. M., & Goulding, R. L. (1979). Changing lives through redecision therapy. New York, NY: Brunner/Mazel Publishers.

Krausz, R. (1996). Transactional Analysis and the Transformation of Organizations. Transactional Analysis Journal, 26:1, 52-57, DOI: 10.1177/036215379602600110.

Levkova, I. (2018). Social trends through the psychologist's eyes. Science conference 'Contemporary societal challenges and sociology education'. Publishing complex of UNWE., pp.84-91.

Ligabue, S. (2018) Forced Migration and Refugees: Trauma Experience and Participatory Care, Transactional Analysis Journal, 48:2, 166-180, DOI: 10.1080/03621537.2018.1429308

Shustov, D., Tuchina, O. & Agibalova, T. (2018) Games Abstainers Play, Transactional Analysis Journal, 48:1, 43-58, DOI: 10.1080/03621537.2018.1397970

White,T. (2018) The Seven Suicide Decisions: Reassessing the Gouldings' Work to Include Suicidal Ambivalence and the Homicide/Suicide Dimension, Transactional Analysis Journal, 48:1, 59-72, DOI: 10.1080/03621537.2018.1397972.

Ирина Петрова
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Профессор

КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ УКРАИНЦЕВ В ЭПОХУ НЕЗАВИСИМОСТИ: ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ

Изменения, произошедшие в эпоху независимости Украины, существенно повлияли на динамику культурных практик населения: трансформировались традиционные представления о роли и значении свободного времени и досуга в нашей жизни, их функции и принципы, тренды и стереотипы культурно-досугового поведения; возникли инновационные учреждения культуры; изменилась конфигурация и форматы культурных практик. Анализ способов и форм участия соотечественников в культурной жизни, дифференцированное изучение их культурно-досуговых активностей, потребление досуговых услуг, является ориентиром в формировании культурной политики государства.

На развитие культурных практик существенно повлияла война на Востоке Украины, а с ней – обеднение населения, увеличение трудовой миграции и количества переселенцев, то есть ситуация «emergency», которая «транслируется на образ жизни людей, их интуицию, намерения и действия», продуцируя состояние неопределенности, нестабильности, эсхатологических предчувствий и пораженности [3, С.105]. В результате, активизация досуговых занятий, которые используются как способ отдыха, саморазвития, отвлечения от неблагоприятных обстоятельств, сдерживается состоянием неопределенности и нестабильности в обществе, ограничивая и мотивацию личности, и ее возможности, и желание активизации культурно-досугового участия [6, С. 70].

Целью наших научных изысканий является осуществление анализа культурных практик украинцев, культурных приоритетов и специфики их развития в различных социальных общностях. Для достижения желаемой цели нами использовались социологические и статистические исследования ведущих научно-исследовательских институтов государства; научные работы культурологов, футурологов, историков, социологов, а также наблюдения и выводы практиков отрасли культуры.

Среди культурных преференций украинцев (как показывают результаты социологических исследований) преобладают пассивные и развлекательные формы культурной деятельности. Однако, если в 1992-2010 гг. популярными культурными практиками были просмотр телепередач (86,6 %), чтение газет (57,6 %), слушание радио (38,6 %), пребывание в гостях или прием гостей (38,3 и 37,6 % соответственно), то уже с начала второго десятилетия намечается существенное снижение соответствующих показателей: в 2013 г. просмотром телепередач охвачено 81 % населения, а в 2017 г. – 72 %; чтение газет как культурную преференцию рассматривает около 50 % украинского населения, слушают радио 33 % в 2013 г. и 20 % украинцев в 2017 г.; ходят в гости или принимают гостей 57,2 % и 44,4 % соотечественников соответственно [6, С.72]. Такая «избирательность» культурных активностей зависит, в первую очередь, от доступности традиционных медиа в сельской местности (особенно в отдаленных от центра селениях), где телевидение и радио зачастую являются единственными источниками информации, а также от целевой аудитории, которая состоит, преимущественно, из пожилых людей.

Следующая тенденция – зависимость досуга от имущественного и материального обеспечения граждан – характеризует украинское общество как «общество бедных людей» и предопределяет приоритетность материалистических ценностей (для большинства населения – ценностей выживания) над постматериалистическими (ценностями самореализации). Например, в конце 2016 г. не имели никаких накоплений и сбережений 73,7 % украинцев [1, С.107], а материальное состояние своей семьи респонденты оценивали как: очень низкое – 7,5 % (в 2014 р. – 4 %), низкое – 26,4 % (в 2014 р. – 14 %), ниже среднего – 32,4 % (в 2014 р. – 31 %), среднее – 31 % (в 2014 р. – 41 %), высокое – 0,3 % (в 2014 р. – 3 %) [1, С.105].

Если по состоянию на 2013 г. лишены возможности покупать самые необходимые продукты 23 %, то уже в 2017 г. таких ответов больше трети, питаться в соответствии со своими вкусами не имеют возможности 52 %, а на войну как основной фактор социальной напряженности в обществе указывает почти 70 % респондентов. Конечно, в таких условиях досуговые потребности отодвигаются на второй план и в реальности, и даже в воображении [6, С.78]. Поэтому, закономерно, что в последние годы более 30 % респондентов экономят на досуговых практиках, а еще треть респондентов утверждают, что на досуговые потребности вообще не предусматривают никаких расходов [1, С.107]. То есть, нетрудно проследить связь между уровнем дохода семьи и возможностями осуществления различных культурных практик.

Зависимость культурных практик от материального уровня семьи усугубляется также различиями в культурных практиках между центром и периферией. Более 60 % респондентов, проживающих в сельской местности, отметили, что они в состоянии удовлетворить лишь первоочередные нужды, треть опрошенных вовсе не довольны условиями проживания в родном селении, а среди насущных проблем, которые беспокоят современное сельское население – трудоустройство, благоустройство села, водо-, газо- и электроснабжение. Необходимо учитывать и показатель «трудно сказать», который фиксирует нестабильные или неопределенные позиции, подчеркивая морально-психологическую атмосферу с преобладанием отрицательно окрашенных характеристик. По сравнению со столичными городскими жителями гораздо хуже оснащен и домашний быт представителей сельской местности, что сказывается на наличии предметов культурного потребления. Общее количество потребителей, которые ответили, что на расходы культурно-досугового назначения они не потратили ни копейки увеличилась с 21,9 % в 2013 г. до 28,4 % в конце 2016 г. То есть, на приобретение печатной продукции, билетов в учреждения культуры, кинотеатров и выставочных галерей, на спортивные зрелища и развлекательные шоу и т.д. почти треть украинцев сэкономить средства из семейного бюджета не имеет возможности. Основными препятствиями на пути к культурному досугу указываются «недостаток свободного времени», «состояние здоровья» и «недостаток средств» [6, С.77].

Развитие инфраструктуры отрасли культуры в сельских регионах также не согласуется с запросами и потребностями населения, ограничиваясь, довольно часто, единственным клубом, который исполняет функции и центра творчества, и развлекательного заведения, и места регистрации браков, и заведения для политических собраний. И такая тенденция, к сожалению, сохраняется в течение всего периода независимости Украины.

Различия в культурных и досуговых практиках существенно зависят от уровня образования. Респонденты с высшим образованием читают вдвое больше книг, чем респонденты с незаконченным средним, в три раза чаще слушают музыку, в восемь раз чаще посещают библиотеки, и в десять раз больше времени проводят за персональным компьютером. В кинотеатры они также ходят в четыре раза чаще, но это, скорее всего, обусловлено отсутствием действующих кинотеатров в небольших городах и селах, довольно высокими ценами на билеты, и возможностью бесплатного скачивания пиратских копий из Интернета.

Обнадеживает то, что, кроме общепризнанной ценности дипломов, сертификатов и других свидетельств, подтверждающих определенный уровень образования, все большее значение приобретает непрерывное участие в разных видах образовательной деятельности в условиях досуга. Сегодня в Украине особенной популярностью пользуются всевозможные образовательные платформы, коворкинги, форумы, фестивали и просветительные проекты. При этом заметим, что образовательная активность в сфере досуга направлена как на получение формально подтвержденных знаний, так и на неформальные способы повышения квалификации, в том числе самообразование.

Значимым фактором влияния на специфику проведения досуга является возраст. В структуре досуговых занятий представителей всех возрастных групп доминируют домашние, частные образцы проведения досуга. Среди названных занятий младшая возрастная группа тяготеет к активным досуговым практикам (занятия спортом, отдых на природе, увлечение активными играми и развлекательными мероприятиями). Для младшей и средней возрастных групп характерными являются публичные досуговые формы (посещение клубов, ресторанов и кафе, развлекательных зрелищ, кинотеатров).

Досуговой практикой, которая популярна среди всех слоев украинского населения, стал интернет: если в 2002 г. виртуальный досуг привлекал около 5 % респондентов (преимущественно молодежь и лиц с высшим образованием), в 2008 г. эта цифра увеличилась до 28,4 %, а в 2017 г. возросла до 47 % [6]. Причем, позиция «расходование денег на доступ к Интернету» является единственной восходящей среди расходов населения на товары культурно-досугового назначения (для сравнения: в 2013 эту статью расходов обозначили 31,5 % населения, а в 2016 г. – уже 41,3 %).

Сравнивая структуру досуговых занятий, видим также определенную разницу между досуговыми конфигурациями мужчин и женщин. Женщины гораздо больше читают, особенно художественную литературу (47% женщин и 31% мужчин) и журналы (46% женщин и 25% мужчин), больше работают в свободное время (в саду, на огороде работает 42% женщин и 29% мужчин), общаются с родными, гораздо чаще ходят в гости и принимают гостей (56 % против 37 % у мужчин); вдвое активнее посещают клубы и парки культуры, театры, выставочные залы и картинные галереи. Зато ребята чаще бывают в барах и на дискотеках (36 % против 26 % девушек), больше занимаются ремонтом и обустройством жилья (30 % против 23 % девушек), уделяют внимание спорту (21 % против 10 %).

Отметим, что измерение досуговой структуры средствами социологического инструментария не имеет абсолютного значения и довольно часто отражает представления респондентов о том, какими должны быть досуговые и культурные практики, в то же время их реальные аналоги могут кардинально отличаться. Различия между реальными «культурными» привычками – тем, как сам человек их воспринимает, наконец, тем, как он хотел бы видеть свой досуг, конкретизируются, когда наши граждане отвечают на вопросы социологов, каким образом они хотели бы изменить свои культурные практики. Люди с высшим образованием хотели бы чаще посещать театры и музеи, слушать классическую музыку, заниматься художественным творчеством, или просто посидеть в ресторане. Однако люди с начальным или средним образованием мечтают иметь еще больше времени на то, чтобы посмотреть телевизор или просто отдохнуть, послушать музыку или уделять больше времени религии. Предполагаем также, что не всегда определенные виды занятий соотносятся именно с досуговыми. Мы можем мимоходом слушать радио, просматривать прессу в транспорте, сочетая различные виды деятельности, не воспринимая, однако, это время как досуговое. Понятно также, что не каждую неделю мы посещаем театр, кино, бываем в клубах или на дискотеках – сама специфика активного отдыха предполагает не ежедневную периодичность.

Вместе с тем, необходимо учитывать, что в большинстве случаев, если говорить о социологических исследованиях, мы имеем всего лишь образец «демонстративного поведения» и задекларированные респондентами стремление к культуре не всегда транслируется в реальное чтение книг или посещение театров даже при наличии всех условий.

В то же время, можем наблюдать и определенные позитивные изменения в динамике досуговых практик. В частности, в общественном сознании формируется значимость свободного времени и самого досуга. По состоянию на 2016 г. среди жизненно важных ценностей, кроме таких традиционных как «здоровье», «материальное благосостояние», «семья», «благополучие детей», подавляющее большинство респондентов указали на расширение культурного кругозора и приобщение к культурным ценностям (искусство, художественное творчество, хобби и др.), а также выразили желание «полноценно проводить отпуск» и иметь «полноценный досуг». Среди положительных сдвигов – рост интереса к разнообразным формам плюральности, нелинейности, дисенсусу, что приводит к смысловому расширение культурных практик.

Увеличилось количество респондентов, которые берут ответственность за свою жизнь на себя, понимая, что ее качество зависит прежде всего от человека, а не от внешних обстоятельств, хотя эта тенденция еще не слишком выразительна и не всегда преодолевает отрицательные тенденции. Об этом свидетельствуют ответы значительной части респондентов, которые на вопрос «Согласны ли Вы принять участие в организации досуга и отдыха и при каких условиях?» отвечают, что «не согласны ни при каких условиях заниматься организацией досуга» или «согласны только за оплату (определенную или частичную)». А треть опрошенных не смогли ответить на этот вопрос потому, что вообще не задумывались над значением досуга в их жизни. Полученная статистика еще раз

подтверждает обоснованную нами выше тенденцию – в Украине преобладает пассивный подход населения к участию в культурных практиках.

Итак, проанализировав культурно-досуговые практики, можем сделать следующие выводы. Культурные практики зависят от разных общественных факторов (политических, социальных, экономических и т.п.). Среди культурных преференций украинцев доминируют пассивные, несложные формы досуга, преимущественно – домашние виды культурно-досуговых практик. Однако, увеличивается и количество тех респондентов, которые интересуются просветительскими образцами культурных практик, связанных с непосредственным участием в культурной жизни. Среди субъективных факторов некачественного проведения досуга – невысокая культура отдыха, недооценка значимости досуга в жизни человека, неумение противопоставить бесполезным (а иногда и вредным), однако «освященным традицией» занятиям, ценные в содержательном аспекте и интересные формы досуга. Среди объективных факторов главным образом указываются финансовые трудности, недостаток свободного времени и проблемы со здоровьем.

Культурные практики украинцев зависят, прежде всего, от социально-демографических особенностей (возраста, пола, социального положения, образовательного уровня, профессии), имущественного обеспечения и материального достатка граждан. Если такие формы досуга как просмотр телевидения, чтение, религиозные увлечения, прослушивания радио и музыки, доступны практически каждому, то использование других досуговых ориентаций и практик (посещение кино, театра, кинотеатра, хобби и т.д.) с различной степенью интенсивности уменьшается с учетом снижения социального статуса и материальных возможностей.

И хотя признаки принадлежности к определенной социальной группе достаточно разные, влияние материального обеспечения на выбор досуговых форм сомнения не вызывает. Поэтому, для большинства населения целый ряд культурных практик оказывается недостижимым. Такая ситуация дисбаланса усугубляется различиями в культурных практиках между центром и периферией, в результате чего население одной страны живет в совершенно разных культурных мирах, что увеличивает социокультурную дифференциацию и культурно-досуговую поляризацию в обществе.

Литература:

1. Балакірєва О., Дмитрук Д. Динаміка соціально-економічних оцінок і очікувань населення України наприкінці 2017 р. // Український соціум. 2018. № 1 (64). С. 95-111.
2. Домаранська А. Стратифікація практик дозвілля / А. Домаранська // Соціальні виміри суспільства : збірник наукових праць. – Вип. 5 (16) / гол. ред. д-р соціол. наук М. О. Шульга. – К. : Ін-т соціології НАНУ, 2013. – С. 648–666.
3. Костенко Н. В состоянии «emergency»: культурные эффекты / Наталия Костенко // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2016. – № 4. – С. 102–118.
4. Культура // Державний комітет статистики України // [Електронний ресурс]. Режим доступу до матеріалів: http://www.ukrstat.gov.ua/
5. Петрова І. Культурно-дозвіллєві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети. Культура і сучасність. 2011. № 1. С. 108-113.
6. Скокова Л. Г. Культурна партиципація в Україні: бар'єри та стимули // Український соціум. 2018. №2. С.66-82.
7. Скокова Л. Читання у структурі культурно-дозвіллєвих практик населення України / Л.Скокова // Бібліотечна планета. – 2010. - № 1. – С. 14-17.
8. Українське суспільство 1994-2008. Соціологічний моніторинг / За ред. д.ек.н. В.Ворони, д.соц.н. М.Шульги. – К.: Інститут соціології НАН України, 2008. – 656 с.

Людмила Полищук
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Ассоциированный профессор

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ОРИЕНТИРЫ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ В УКРАИНЕ

Социально-культурные ориентиры современной украинской молодежи тесно связаны с политическими, экономическими, образовательными, культурными процессами, которые происходят в стране. Молодежь самая активная, мобильная, энергичная, динамичная группа, способная быстро реагировать на любые изменения. И именно молодежь является основной движущей силой всех изменений в обществе и определяет главные ориентиры и приоритеты развития страны.

Информацию о трансформации интересов и предпочтений современной молодежи отображают социологические исследования разных лет. В 2005 году с целью выяснения главных вопросов и проблем, которые беспокоят молодых людей Украины Центром социальных инициатив Института социологии НАН Украины в рамках проекта Программы развития ООН «Создание безопасной среды для молодежи» было проведено социологическое исследование. Результаты опроса предоставили возможность выяснить проблемы, которые беспокоят украинскую молодежь в сферах образования, науки, культуры, здравоохранения, досуга, политики, международных отношений и другие. Среди проблем, которые больше всего беспокоили молодых людей и которым (по их мнению) не уделялось должного внимания со стороны государства были названы: трудоустройство (76%), жилищные проблемы (61%), вопросы доступности и соответствия современным требованиям образования (45%), вопросы духовного и культурного развития молодых людей (41%), вопросы физического здоровья (36%), вопросы интеллектуального развития (30%), другие (1%).

По результатам социологического исследования «Молодь України – 2015», проведенного компанией GfK Ukraine3 молодые украинцы среди жизненных приоритетов определяют такие: рождение и воспитание детей (48%), трудоустройство (44%), зарабатывание достаточного количества денег (36%), поиск любимого человека и/или женитьба (21%), здоровье (19%), свобода и независимость в своих решениях и поступках (18%), получение образования (включая самообразование) – 15% и столько же интересный досуг (15%).

Такие результаты говорят о том, что у молодежи (как в 2005 году, так и спустя десять лет) либо меньше проблем связанных со здоровьем, личной жизнью и духовным развитием, либо они ставят на первое место вопросы, связанные с материальным обеспечением. Хотя в 2015 году рождение и воспитание детей стало самым важным приоритетом в жизни молодых людей, не менее важными являются также экономическая самостоятельность и независимость, возможность самим решать и избирать. Вместе с тем, чем выше уровень материального обеспечения, тем больше беспокоят проблемы физического здоровья, интеллектуального обогащения, духовного и культурного развития.

Одной из существенных проблем, по мнению украинской молодежи является трудоустройство. Среди трудностей, с которыми сталкивается молодежь, при устройстве на работу в 2005 году – отсутствие опыта работы по специальности (74%), невозможность найти престижную работу «без связей» (56 %), нежелание работодателей брать молодых людей на работу (30%), отсутствие необходимых профессиональных знаний, навыков, умений (24%), небезупречная работа молодежной биржи труда (18%), наличие серьезных возрастных ограничений (16%), другое (2%). Поэтому молодые люди стараются работать параллельно с учебой, чтобы получить опыт работы, знания и умения, необходимые для последующего трудоустройства.

Основными показателями удовлетворенности трудоустройством молодежи в 2015 году стали – высокая заработная плата (50%), удобный график работы (22%), интересная работа (21%), гарантированная работа (15%), возможность достигать определенных результатов (14%), а главными проблемами, которые возникают в процессе трудоустройства являются (все, так же как и в 2005 году) отсутствие опыта работы, недостаточное количество свободных рабочих мест, низкая заработная плата.

Частично проблемы с приобретением опыта работы, а также приобретением знаний, навыков и умений для успешной профессиональной деятельности решаются благодаря введению дуального образованию, которое дает возможность студентам совмещать теоретическое обучение с практической деятельностью на предприятиях. Правда, стоит отметить, что «Концепция подготовки специалистов по дуальной форме получения образования» утверждена Кабинетом министров Украины, только в сентябре 2019 г. и еще требует разработки основательной нормативно-правовой базы, разработки типовых моделей дуальной формы обучения в образовательных учреждениях, реализации пилотных проектов моделей дуального обучения, проведения оценки эффективности и т.д. и т.п. Тем не менее, дуальная форма образования уже запущена в некоторых учреждения высшего образования в Украине (в т.ч. в Киевском национальном университет культуры и искусств), что дает возможность подвести первые итоги относительно ее целесообразности. Учитывая то, что современная молодежь достаточно критически оценивает образовательные услуги, считая национальную систему образования недостаточно конкурентной на международном уровне, дуальное образование имеет перспективы. Также многие университеты страны работают по программе двойного диплома, что дает возможность студентам учиться одновременно в двух учреждениях высшего образования – украинском и европейском.

Некоторые представители современной молодежи являются организаторами и активными участниками объединений, которые занимаются решением серьезных социальных проблем. Для подтверждения своего независимого статуса и с целью реализации социальной активности, много молодых людей активно участвую в деятельности молодежных общественных организаций («Пора», «Пласт», «Новая генерация», «Киевская Русь» и др.). Это свидетельствует о желании молодых людей участвовать в политической жизни страны, непосредственно влиять на происходящие общественные процессы, иметь активную жизненную позицию. Больше половины опрошенных (61%) считают, что Украина должна интегрироваться в международные объединения и организации.

Есть определенное количество молодых людей, протестующих против установленных правил и обычаев, они создают объединения, разнообразные по содержанию, например: утопические коммуны (с общим бюджетом), протестующие против парной семьи; организации на основании мистических учений (трансцендентной медицины, группы йоги, последователи Раджнеша и т.п.); авангардные течения, связанные с поклонением музыкально-эстрадным типам массовой культуры. Сторонники контркультуры – прежде всего, молодежь среднего класса, протестующая против установленной системы. В рамках контркультуры возникают и положительные направления: экологические движения, культурно-образовательные объединения, спортивные кружки и группы здоровья. Результаты социологических опросов последних лет свидетельствуют, что в начале XXI века «субкультурный бум» снизился, хотя много старых форм молодежных субкультур продолжают существовать и развиваться, появляются также новые объединения (ванильки, геймеры, хакеры). 50% современной украинской молодежи позитивно относятся к брейк-дансерам и футбольным фанатам (49%). Негативные эмоции у молодежи (17%) вызывают экстремалы. Больше трети молодых людей не знают и не интересуются неформальными молодежными объединениями.

Среди досуговых предпочтений, в 2015 году – 47% украинской молодежи избирали отдых на природе. Это объяснялось ограниченностью материальных ресурсов. Вместе с тем, пользовались популярностью также ночные клубы, дискотеки, кафетерии, кинотеатры.

По результатам социологического исследования 2016 года, интересный досуг как ценный жизненный приоритет важен для 15% молодежи. Досуг большинства молодежи носит пассивный характер. Каждый день почти 56% смотрят телевизор, 52% - слушают музыку, по 44% - смотрят дома фильмы и общаются с друзьями в социальных сетях, 39 % читают новости или другую информацию в Интернете, 36% - встречаются и общаются с друзьями. Касательно досуговых предпочтений, которые можно себе позволить раз в неделю: 44 % - лично встречаются и общаются с друзьями; 38% - смотрят фильмы, 29% - читают газеты и журналы; 29% - занимаются спортом; 28% - слушают музыку. Самыми распространенными видами деятельности, которыми молодежь занимается, хотя бы раз в месяц, названы: отдых на свежем воздухе (33%); улучшение быта или ремонтные работы дома (30%); чтение журналов, газет или посещение кафе, баров, ресторанов (по 25%). Только иногда (реже, чем раз месяц) молодые люди – путешествуют по Украине (56%); посещают концерты, шоу-программы

(48%), музеи или художественные выставки (46%); кино (45%); спортивные мероприятия как болельщики (36%); ночные/танцевальные клубы или караоке бары (34%), театры (32%). Из-за нехватки материальных ресурсов молодые люди не могут себе позволить: путешествовать за границу (62%), путешествовать по Украине (50%), посещать концерты и шоу-программы (35%), посещать кино (27%) и 18% молодежи не хватает средств на все желаемые виды досуга.

Для более содержательного досуга не хватает свободного времени, особенно работающей молодежи в городах. Такая тенденция ведет к ненавязчивому, развлекательному досугу. Среди учреждений культуры наиболее востребованы – негосударственные развлекательные учреждения, менее популярны – государственные культурно-просветительный учреждения. По результатам опроса 2016 года украинская молодежь не готова тратить время и финансы и на физические упражнения. 40,7% молодежи не занимаются спортом вообще. Причем чем старше молодые люди, тем меньше они занимаются споротом. Среди причин, которые мешают заниматься спортом – отсутствие свободного времени (40%), дефицит собственных денег для посещения спортзала (30%), неумение организовать себя и свои занятия спортом (14%). На недостаточное количество спортивных клубов, фитнесс-центров и отсутствие таких вблизи дома или места учебы/работы указывают 11%, а 8% жалуются на низкий уровень благоустройства и комфорта существующих спортивных сооружений.

Таким образом, анализ социально-культурных ориентиров современной молодежи подтверждает, что молодые люди имеют активную жизненную позицию, интересуются политическим, экономическим, социально-культурным положением в стране, ориентированы на евроинтеграцию и международное сотрудничество. Молодые люди хотят иметь хорошее, конкурентоспособное образование, высокооплачиваемую работу, возможность отдыхать на дорогих отечественных или заграничных курортах. Усиленного внимания со стороны государства требуют популяризация здорового способа жизни и формирование юридической культуры современной молодежи. Результаты исследований дают возможность планировать и реализовывать молодежные проекты в социально-культурной сфере.

Литература:

1. Бажал А. «Проблемный» портрет молодого человека / Алина Бажал // Зеркало недели. – 2006. – №8. – С.22.
2. «Молодь України-2015». – GFK Ukraine. – 2015.
3. Скокова Л. Г. Поселенська диференціація культурно-дозвіллєвих практик населення України [Електронний ресурс] / Л.Г. Скокова – Режим доступу : http://www.saske.sk/cas/archiv/2-2004/skokova.html (27.08.10).
4. Ціннісні орієнтації сучасної української молоді : Щорічна доповідь Президенту України, Верховній Раді України про становище молоді в Україні (за підсумками 2015 року) / Держ. ін-т сімейної та молодіжної політики . – К., 2016. – 200 с.
5. Чмир О. Б. Ціннісні орієнтири української молоді в умовах сучасних соціокультурних викликів // О. Б. Чмир / Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2015 . – №60. – С. 234-243 .

Екатерина Гайдукевич
Киевский национальный университет
культуры и искусств
Ассоциированный профессор

МАССОВЫЙ ПРАЗДНИК КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН В НЕЗАВИСИМОЙ УКРАИНЕ

Существенные изменения в праздничной культуре независимой Украины отразились на массовом празднике, при помощи которого осуществляется принятие общественных норм и ценностей, которые существуют в современной социокультурной среде.

С обретением независимости культурное развитие в Украине характеризуется сохранением и возрождением национальных традиций, в частности исследованием форм народной культуры. Например, систематизировано богатый фактический материал, посвященный украинским традициям, ритуалам, обрядам, празникам, особенностям их бытования (работы В.Борисенко, С.Безклубенка, Т.Гаевской, Н.Дмитренка, А.Курочкина, В.Матушенка), проведено анализ семантической, символической и архетиповой основы украинской обрядовой культуры и массовых праздников (исследования З.Босик, О.Кись, С.Лащенко, О.Лиманской, Н.Ткача, М.Чумарной, В.Ятченка).

Ретроспектива становления и развития массовых праздников убедительно доказывает, что значение праздника как многогранного общественного явления сложно переоценить. На всех этапах своего развития в празднике, как неотъемлемом элементе культуры, отражалась религиозная, нравственно-эстетическая, этическая система критериев человечества. Поэтому попытки изучить феномен праздника предпринимались еще в древние времена (Аристотель, Платон, Конфуций). В течение длительного времени многие исследователи в рамках различных наук пытались рассмотреть феноменологию праздника в моделях праздничной культуры. Анализ научной литературы позволяет выделить такие концепции праздника: эмпирически-описательная концепция (И.Сахаров, И.Снегирев, А.Терещенко); мифологическая концепция (А.Афанасьев, Ф.Буслаев, А.Потебня); трудовая концепция (В.Пропп, В.Чичеров); игровая концепция (Й.Гейзинга); мировоззренческая концепция (М.Бахтин). Поскольку праздник – сложное социально-культурное явление, это дает основания говорить не только о концептуальности подходов к определению его природы, но и определяет возможность для существования различных подходов для его классификации (Т.Бернштам, Д.Бурменськая, Д.Генкин, К.Жигульский, Г.Карпова, Н.Мизов, В.Попова, И.Снегирев).

Праздничный календарь современной Украины за годы независимости составляет сочетание религиозных, государственных, профессиональных, календарно-обрядовых, международных праздников, колличество и разнообразие которых делает невозможным их освещения в рамках данного исследования. Однако, определить перечень официальных государственных праздников, не является проблематичным. Официальными государственными праздниками считаются праздничные нерабочие дни, когда работодатели обязаны предоставить своим работникам оплачиваемые выходные. Согласно Закону Украины О внесении изменений в статью 73 Кодекса законов о труде Украины относительно праздничных и нерабочих дней, в нашем государстве установлены такие праздничные и нерабочие дни: 1 января – Новый год; 7 января и 25 декабря – Рождество Христово; 8 марта - Международный женский день; 1 мая – День труда; 9 мая – День победы над нацизмом во Второй мировой войне (День победы); 28 июня – День Конституции Украины; 24 августа – День независимости Украины; 14 октября – День защитника Украины, а также Пасха и Троица (даты переменные) [2].

Однако, праздничный календарь украинцев не всегда был таким. Он претерпел существенные трансформации с 1991 г. В 1991 г. статус праздничного нерабочего дня получает праздник Рождества Христова (7 января), с 1992 г. 24 августа отмечается День Независимости Украины, а с 1996 г. 28 июня – День Конституции Украины. С 1995 г. вводится норма о переносе праздничных выходных дней в случае, если они приходятся на субботу или воскресенье.

По представлению религиозных общин других (неправославных) конфессий, зарегистрированных в Украине, руководство предприятий, учреждений, организаций предоставляет

лицам, исповедующим соответствующие религии, до трех дней отдыха в течение года для празднования их больших праздников [1].

В процессе становления и развития Украины как независимого, суверенного и демократического государства, произошли изменения, которые были связаны с отменой советских праздников, переименование некоторых старых и внесением в календарь новых. Например, с 2000 г. не празднуется годовщина Октябрьского переворота (7-8 ноября), а с 2018 г. – День международной солидарности трудящихся. Принятый 9 апреля 2015 г. Верховной Радой Украины Закон «Об увековечении победы над нацизмом во Второй мировой войне 1939-1945 годов» способствовал появлению «Дня победы над нацизмом во Второй мировой войне» (9 мая). В день святой Покровы Пресвятой Богородицы, одновременно с Днем Украинского казачества, отмечается День защитника Украины (14 октября). С 2015 г. этот праздник становится официальным праздничным и нерабочим днем.

Опрос общественного мнения по предпочтениям граждан в праздновании государственных праздников, проведенный Киевским международным институтом социологии в 2017 г., показал, что самыми популярными официальными праздниками среди украинцев являются: Пасха (80%), Рождество Христово (80%), Новый год (76%), Международный женский день (49%), День Победы (37%), Троица (29%) и День Независимости Украины (17%). Менее популярными украинцы назвали: День защитника Украины (10%), День международной солидарности трудящихся (7%) и День Конституции (5%) [3].

Программа праздничных государственных дней не ограничивается торжественной частью. Театрализованные народные гуляния, ярмарки, выставки, перфомансы, фестивали, конкурсы, презентации, семинары, форумы, спортивные соревнования и марафоны, мастер-классы, концерты с участием как профессиональных так и любительских коллективов и художников и т.д., обеспечивают надлежащий уровень проведения массового праздника, обуславливая позитивные изменения в праздничной культуре современного украинского общества.

Содержательная и насыщенная культурно-досуговая программа празднований способна не только обеспечить высокую явку посетителей, но и способствовать формированию культурных ценностей и народных традиций, что стало действенным способом привлечения к общественной жизни, особенно молодого поколения.

Несмотря на то, что конструктивно и функционально в массовом празднике растет удельный вес зрелищности и развлекательности, он остается репрезентом праздничной культуры, олицетворяя этническое самосознание нашего народа. К тому же, в современном, динамичном и глобализированном мире массовый праздник не утратил свой консолидирующий характер, поскольку имеет большую культуропродуктивную и нациотворческую перспективу. Возрожденный на основе народных традиций, массовый праздник может стать одной из наиболее эффективных форм этнической социализации и аккультурации и действенным механизмом конструирования национальной идентичности.

Список использованных источников:

1. Кодекс законов о труде Украины [Электронный ресурс]: по состоянию на 11.10.2018. № 322-VIII / Верховный Совет УССР. – Режим доступа: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/322-08№n457)
2. О внесении изменений в статью 73 Кодекса законов о труде Украины относительно праздничных и нерабочих дней [Электронный ресурс]: Закон Украины от 16.11.2017. № 2211-VIII / Верховная Рада Украины. – Режим доступа: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2211-19
3. Отношение украинцев к государственным праздникам [Электронный ресурс] / Т. Пясковская, С. Хутка. – Электрон. текст. данные. – Киевский международный институт социологии. – Режим доступа: https://www.kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=812&page=1&t=9

Inese Sirica
Art Academy of Latvia
Doctor of Arts

FOLK APPLIED ARTS EXHIBITIONS DURING THE SONG AND DANCE CELEBRATION

In 2018, the centenary of the Latvian state was celebrated, and large-scale cultural events were held in honour of it. In July 2018, the XXVI Song and Dance Celebration took place, and during it the traditional folk applied arts exhibition was held. The first folk applied arts exhibition took place in 1948 (Fig. 1), and in 2018 we marked 70 years of practice in organizing such exhibitions (Fig. 2). During these years a total of 17 exhibitions have been organised, and the anniversary gives an opportunity to analyse how the Latvian crafts have been exhibited and perceived until then and how the crafts have become the symbol of the Latvian cultural identity. In the course of these 70 years, the people of Latvia have been made aware that ethnic crafts are hand-made woven folk costume fabrics and blankets, knitted mittens, pots made on the potter's wheel, wickerwork, amber and metal jewellery. The research analyses catalogues of these exhibitions and the notion of intangible culture that has been topical in Latvia since 2003. Additional information has been obtained from the digital Song and Dance Celebration Store of the Latvian National Library (Song and Dance Celebration Store, 2018) and from the Latvian legislation.

Folk applied arts, like the Song and Dance Celebration, have been declared a national value protected by the Law on Song and Dance Celebration. (Dziesmu un deju svētku likums, 2005). On November 7, 2003, the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) declared the tradition of the Song and Dance Celebration and its symbolic significance in Latvia, Lithuania and Estonia a Masterpiece of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity. The Song and Dance Celebration in Latvia began in 1873 and takes place cyclically every five years. During the celebration, since 1948, folk applied arts exhibitions take place. The celebration and exhibitions are organized by a state structure – the Latvian National Centre for Culture. In 2018, in honour of the centenary of Latvia and the Song and Dance Celebration held in that year, as well as the Folk Applied Arts Exhibition *Radītprieks* (The Joy of Creativity*)* there was prepared a collection of articles and a catalogue of the exhibition. The authors, including the author of this article, offer an analysis of how the evaluation, exhibition, and perception of folk applied arts has developed from the end of the 19th century to the present.

The formation of the perception of folk arts can be divided into five stages: 1) until the end of the 19th century; 2) the end of the 19th century and the beginning of the 20th century; 3) from the establishment of the Latvian State in 1918 until 1944, 4) after World War II and until the end of the 80ties of the 20th century 5) since the 1990s and up to the present. After World War II, Latvia was under the political influence of the Soviet Union, but it was at this stage that the practice of organizing special exhibitions of folk applied arts during the Song and Dance Celebration began, which, over time and especially in the second half of the 20th century, played an important role in the Latvian ethnic self-esteem.

In the 19th century, in the territory of Latvia, local aristocrats - the Baltic Germans – began to show interest in the nation of local peasants, its spiritual and material culture. The works of folk crafts were exhibited at farm exhibitions organized by the Baltic Germans. In 1896, the Latvians who had got the rights of self-determination organized an ethnographic exhibition of Latvia. This exhibition is considered a turning point in the perception of their own culture by the Latvian people themselves. In the end of the 19th century, the first Latvian professional artists saw folk arts as a source of inspiration for creation of new arts and art crafts. However, after the establishment of the Latvian State in 1918, folk art and ethnographic heritage became an important area in defining the national culture. In 1924, Edvards Paegle (1876-1960) organized the first contemporary folk arts exhibition, and folk crafts quickly entered the system of education. At this stage, a secondary school of crafts was created in Riga (nowadays - Riga School of Design and Art). In the higher level of education local pottery and clay were studied at a ceramics workshop in the Art Academy of Latvia. In 1937, the newly created Chamber of Crafts organized the 1st Exhibition of Arts and Crafts, strengthening the new concept of 'craftsman'. The Chamber of Crafts was created with the aim of replacing the German *zunfts* (corporations) and instead developing the crafts characteristic of the Latvian people. Having seen the exhibition the artist Uga Skulme (1895-1963) wrote that it would be great if such a crafts

festival would take place during the Song Festival. The exhibition strengthened the contemporary style of folk arts exhibition - ethnographic and archaeological heritage, contemporary applied arts and imitations of ethnographic objects, as well as design and industrial products. In the 30s of the 20th century, a common practice of international exhibitions across Europe, in the story about the respective country it is customary to show pride in ethnic examples of folk crafts. Latvian folk crafts have been exhibited and have been acknowledged at international exhibitions. For example, in 1938, the First International Crafts Exhibition took place in Berlin. Weaving in looms was shown in the Latvian stand. Weavers and clay products gained recognition at this exhibition.

Latvian crafts continued to exist during World War II, for example, in 1944, an applied arts exhibition took place in the Riga Dome Church. The stylistics of the first cover of the published catalogue show objects of applied arts, which were created in Soviet Latvia later. Those were ceramic vases of Latgale region, souvenir type chests and woven fabrics. Since 1945, the territory of Latvia was part of the Soviet Union, where the idea of collectivism was very important. The Latvians have celebrated the Song Festival since 1873 and in Soviet Latvia these celebrations were subject to political direction. Folk art was perceived as a healthy realism, which is an important means of aesthetic upbringing of the masses of the working people, (Latvijas Padomju enciklopēdija 9. sējums, 1987: 531) as it can be read in the Latvian Soviet Encyclopedia. Since 1947, folk applied arts exhibitions in Soviet Latvia have been held regularly and since 1948, the organization of folk applied arts exhibitions during the Song festivals has begun.

Then folk art was associated with amateur performances. In the second half of the 40ties of the 20th century, in Soviet Latvia, amateur groups were formed. They were administered by the structural unit of the Department of Arts Affairs - Folk Art House, established in 1945. A common practice in the late 1940ties and 1950ties was to make no distinction between fine arts and applied arts emphasizing the idea that Latvian professional art was organically formed from traditional crafts. Since the middle of the 20th century, seven branches of folk applied arts have always been represented in the exhibitions: woven fabrics, handicrafts (embroidery and knitting), wickerwork, ceramics, artistic decoration of wood, leather and metal (including jewellery). (Rubena, 2018: 86). In the end of the 40ties, the fine arts increasingly focused on depicting the Song and Dance Celebration. For example, in 1955, the Latvian painter Džemma Skulme created the painting ***Tautas svētki, mūsu svētki*** (People's Celebration, Our Celebration), depicting singing, playing and dancing people in costumes of hand-woven fabrics. They are participants of the Song and Dance Celebration.

In 1960, it was begun to give the honorary title of the Master of Folk Arts to the most distinguished professionals in the field of folk applied arts. If, by then, folk arts were handled by amateurs, then at this stage began the work of professional masters of folk arts. In 1965, there was awarded the honorary title of the Folk Arts Studio. More and more professional applied art is separated from folk art. However, the representatives of both fields worked a lot to create the necessary things for the standard type apartments. In the 1960ties, in the folk applied arts exhibitions during the Song and Dance Celebration it was begun to emphasize the ethnic characteristics of Latvian regions. Folk applied arts studios began to study more closely the ethnographic examples contained in the collections of Latvian museums. Professional ethnographers and historians developed the folk art with their scientific research. Refresher courses offered active training for people involved in the folk arts, thus renewing forgotten forms and techniques.

The professionalism of craftsmen increased in the 1970ties, and exhibitions were held intensively. In 1971, the Latvian Ethnographic Open-Air Museum started the practice of organizing a fair of folk applied arts works in the first weekend of June, which is also organized today. Only craftsmen who make objects based on ethnographically accurate skills may participate in the fair. In 1973, in honour of the centenary of the Song Festival an Exhibition of Applied Arts of all Latvia was held in the National History Museum of Latvia. The design of the exhibition strengthened the tendency to exhibit interior sets. In 1973, for the first time, Vidzeme 'shaded' blankets (blankets with gradually intensifying brightness of a certain tone) were exhibited, which gained great popularity for imitation. A 'shaded' blanket is featured on the poster of the Song and Dance Celebration of 1980.

In the 1980ties, folk applied arts or arts and crafts had reached such a high level of craftsmanship that interior designer Voldemārs Šusts (1929-2001) said: 'Decorative Applied Arts, Arts and Crafts, Folk Art… The boundaries between these types of artistic activities today are rather vague.' (Šusts, 1987: 70) During this period, the use of aesthetic and purely decorative handicraft products in interiors became popular (Šusts,

1987: 72) with the aim of giving the room an emotional mood. There were created things that in typical apartments remind of the cultural heritage, natural materials, and human handwork. There was a demand for the works of folk applied arts masters based on museum samples, imitated or created anew and different from industrially produced objects.

In 1990, the first Song and Dance Celebration after the collapse of the Soviet Union took place. The concept of 'mission' is highlighted in this year's folk applied arts exhibition. The idea of an interior design ensemble began to lose its popularity, and the replicas of the ethnographic heritage and creativity were more exhibited in the arrangement of exhibitions. Emphasis is placed on thematic groups: textiles, women's handicrafts, carvings, wickerwork, metal goods, jewellery, amber decorations, ceramics and leather. But the 2003 exhibition emphasized the role of the craftsman - master. It offered visitors to see the creation of works. There were exhibited museum items and newly created things, indicating the age of the field, the inheritance of intangible skills from generation to generation. The new approach coincides with the year when UNESCO proclaimed the tradition of the Song and Dance Celebration and its symbolic significance in Latvia, Lithuania and Estonia a Masterpiece of the Oral and Intangible Cultural Heritage of Humanity.

In the 21st century, there were sought new possibilities of expression for the folk craft exhibitions during the Song festivals. The main fields of crafts are related to the creation of the Song festival outfits - weaving, creation of amber and metal jewellery, leather shoe making, embroidery and knitting. Since 2003, the emphasis in the exhibitions has been on the fact that with the products is preserved the intangible cultural heritage of the Latvian nation. Demonstration of crafts is taking place, encouraging to learn, to inherit and to preserve. For example, in the exhibition of 2018 practical weaving took place. Thinking about the concept of intangible cultural heritage, new initiatives have emerged. There still exist folk applied arts studios, but the status of the studio was discontinued to be issued in the 1990ties, the same as the title of the Master of Folk Arts. The reference point that was habitual earlier has created an indeterminate status of a Craftsman, when titled masters stand side by side with skilled craftsmen having got no formal recognition. In 2009, the project 'Meet Your Master' was launched in Latvia to create an opportunity for the public to meet craftsmen and get to know their craft skills. The project is related to the European Artistic Craft days and has created interest in Latvian society, as well as has contributed to the involvement of the people in craft groups, has developed traditional crafts - oriented tourism directions. In 2016, the project 'A National Costume for Everyone' began with the aim to tell about the details and history of the Latvian folk costume in a popular scientific way. Since 1998, also a folk costume show is taking place demonstrating the costumes most appropriate for the historical outfit. Due to its topicality, the folk costume and the skills of making it are the most thoroughly explored field of crafts in Latvia. All participants of the Song and Dance Celebration - singers and dancers are dressed in costumes made by craftsmen, but some of the participants have created their outfits themselves.

In 2016, the Law on Intangible Cultural Heritage came into force, expanding the understanding of traditional crafts in the 21st century. (Nemateriālā kultūras mantojuma likums, 2018) Under the law, the list of intangible cultural heritage is updated every year, including such skills as building of *Ieviņas* type of diatonic accordion (an instrument in which the accompaniment keyboard is built like a hollow wooden box and the chord keys are located in rows and double), making of Sigulda walking-stick, the River Gauja rafters' skills, bobbin lace making, weaving of double-fabric 'shaded' blankets in North Vidzeme. The list is new and supplementing of it is still going on.

In 70 years, Latvian traditional crafts exhibitions have become a tradition and an integral part of the Song and Dance Celebration. The exhibitions themselves have become a symbol of traditional crafts and due to them we have come to the conclusion that woven fabrics, embroidered textiles, knitted mittens, amber jewellery, metal jewellery, leather footwear, wicker dishes and whirled ceramics are the traditional areas of Latvian crafts. Since 2003, the concept of intangible cultural heritage has entered the field of folk applied arts, which puts an emphasis on knowledge and skills that are passed down from generation to generation. Since 2016, the exhibits featured in the exhibitions fit in the intangible cultural heritage law as part of the cultural and historical heritage of Latvia. A part that attracts foreign visitors so much because of its splendour and scope.

Bibliography:

1. Dziesmu un deju svētku likums. Pieejams: https://likumi.lv/doc.php?id=111203
2. Dziesmu svētku krātuve. Pieejams: https://dziesmusvetki.lndb.lv/
3. Latvijas PSR Mākslas fonda lietišķās mākslas kombinats „Māksla". Teksts – Skaidrīte Riņķe. – Rīga, 1983.
4. Nemateriālā kultūras mantojuma likums. Pieejams: https://likumi.lv/ta/id/285526-nemateriala-kulturas-mantojuma-likums
5. Rubena, Linda. Tautas lietišķā māksla Latvijā 21. gadsimta sākumā // Tautas lietišķās mākslas izstāde Radītprieks. Latviešu tautas amatniecība, māksla, lietišķā māksla, tradīcijas, to apgūšana un izstādīšanas prakse, 29.06.2018.-26.08.2018. / sastādītāja Inese Sirica. – Rīga: Latvijas Nacionālais kultūras centrs, 2018. – 84. - 87. lpp
6. Šusts, Voldemārs. Daiļamatniecība, dizains un telpa // Latviešu lietišķā māksla / sastādīja Brigita Sturma. – Rīga: Liesma, 1987.
7. Tautas lietišķās mākslas izstāde Radītprieks. Latviešu tautas amatniecība, māksla, lietišķā māksla, tradīcijas, to apgūšana un izstādīšanas prakse, 29.06.2018.-26.08.2018. / sastādītāja Inese Sirica. – Rīga: Latvijas Nacionālais kultūras centrs, 2018.
8. Tautas māksla // Latvijas Padomju enciklopēdija 9. sējums / Galvenais redaktors P. Jērāns. – Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1987. – 531. lpp

Fig. 1. First folk applied arts exhibition during Latvian Song festival in 1948.
National History Museum of Latvia

Fig. 2. Folk applied arts exhibition during Latvian Song festival in 2018.
Idea and design of Dd studio

Айга Дзалбе
Латвийская академия художеств
Ассистент профессор

ТВОРЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ИСКУССТВЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ КНИГ В ЛАТВИИ

Искусство иллюстрации книг для детей в Латвии в настоящее время переживает расцвет и приобретает международное признание. В последние годы статус иллюстратора книг для детей в местном искусстве изменился: иллюстрация признается полноценной, самостоятельной отраслью искусства, издательства приглашают к сотрудничеству художников, получивших признание в различных областях, имя художника-иллюстратора указывается на обложке издания, иллюстрация как предмет изучения предподается Латвийской академии художеств, в музеях и выставочных залах организуются выставки книжного искусства.

Миссией иллюстрации уже изначально было помочь глубже понять содержание литературного труда. Традиция иллюстрации изданий на латышском языке зародилась в конце XVIII века иллюстрациями Готхарда Фридриха Стендера в «Азбуке в картинках» («*Bildu ābice*») и продолжилась в XIX веке переводными изданиями, в которых использованы оригинальные иллюстрации, позднее – иллюстрациями местных аутодидактиков. Профессиональные художники в Латвии обратились к иллюстрации книг только в начале XX века. Среди них были Эдуард Бренценс (*Eduards Brencēns*), Янис Яунсудрабиньш (*Jānis Jaunsudrabiņš*), Албертс Кроненбергс (*Alberts Kronenbergs*), Рихардс Зариньш (*Rihards Zariņš*), Индрикис Зебериньш (*Indriķis Zeberinš*) и др., которые черпали вдохновение в иллюстрациях “золотого века” Великобритании и Франции на рубеже XIX-XX веков (Salisbury, Styles, 2012:18). Иллюстрации книг для детей периода после Второй мировой войны связаны с именами Маргариты Старасте (*Margarita Stāraste*), Карлиса Суниня (*Kārlis Sūniņš*), Гирта Вилкса (*Ģirts Vilks*). Работы выполнялись преимущественно акварелью, рисунками тушью или в литографии.

Можно сказать, что в конце 50-х годов XX века созрело понимание книги как единого целого, органичной составной частью которого является иллюстрация, и в которой неразрывно гармонично связаны оформление и отделка обложки, введения, титульных листов, шрифты и орнаментальные рисунки (современные издатели часто грешат отступлениями от этого правила). Незабываемые визуальные образы в 70-е годы создают Илона Цейпе (*Ilona Ceipe*), Таливалдис Банис (*Tālivaldis Banis*), Павилс Шенхофс (*Pāvils Šenhofs*), Индулис Звагузис (*Indulis Zvagūzis*) (Kuple, 1988:7-9). Можно говорить о двух «золотых веках» латвийской иллюстрации книг для детей: 60-80-е годы XX века и сегодня.

Искусство книги XXI века открыто для самых смелых творческих экспериментов на пути поиска сближения с современными детьми и с учетом специфики их восприятия – особенностями восприятия поколения сенсорных экранов. Здесь не подходит деревянная система ценностей или испытанная иконография (как образ должен выглядеть), скорее, определяющим является желание, чтобы ребенок мог идентифицировать себя с нашими ценностными критериями, используя ситуацию, что человеку естественно свойственна тяга идентифицироваться с образом. К книгам для детей стоит относиться как к учебникам по этике, но все-таки целевую аудиторию – детей экранной эпохи – привлечет творческая свобода и новаторство в иллюстрациях книг.

Современная книга с картинками воспринимается как художественное произведение. Благодаря привлечению молодых и уже признанных художников, книжное искусство объединяется с современным искусством, иллюстрация не слишком упрощается, но выполняет задачу подготовки детей к восприятию современного искусства, а также к восприятию самой жизни. От предыдущего поколения наследуется доминирующая традиция – использования творчески свободной композиционалной структуры, свободное заполнение страниц, использование ярких красок. Зачастую в работах художников старшего поколения чувствуется более впечатляющий эмоциональный багаж и духовность в то время, как молодые отдаются быстрым, широким жестам и технологическим экспериментам с печатной техникой (что, к сожалению, часто не реализуеся из-за

того, что происходит удорожание и удлиняются сроки процесса издания).

Самым важным в книге является **гармония между написанным текстом и иллюстрацией**, что может проявиться как доминированием рисунка, так и в случае, когда рисунок полностью подчинен тексту. Здесь чрезвычайно важную роль играет дизайн книги и полиграфия, что может полностью уничтожить труд и писателя, и иллюстратора.

Соответствие безупречного текста и иллюстрации, гармоничный ритм, созвучный со стилистикой времени действия рассказа, характерно для работающих в тандеме Руты Бриеде (*Rūta Briede*) и Артиса Бриедиса (*Artis Briedis*). Их работам характерен кажущийся естественный минималистский лаконичный конструктивизм и вместе с тем, ощущаются некие скрытые тонкости для гурманов творческой графики и знатоков истории книги. Эти издания напоминают о требованиях, которые 100 лет назад выдвинул борец за конструктивный дизайн книги Эль Лисицкий: «(..) я считаю, что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но кроме этого бег строк сходится у каких-то сконденсированных мыслей, их и для глаза хужно сконденсировать» (Hardžijev, 1962:154). Такими являются иллюстрированные Рутой Бриеде книги «Тайна королевы чаек» («*Kaiju karalienes noslēpums*»; 2017; собственный текст) и «Сказка о рыцаре, у которого болели зубы» («*Pasaka par bruņinieku, kuram sāpēja zobi»;* 2018; текст Сергея Тимофеева). Стилистику душевной сказки Тимофеева художница изобразила в виде искусства средневековых манускриптов и эстетики кубиков Лего. Старшему поколению трудно воспринять такую интерпретацию, так как она отличается от стереотипного представления об образе рыцаря как дона Кихота. Еще сильнее в свое время аудиторию родителей и прародителей удивил сборник стихов Карлиса Вердиня (*Kārlis Vērdiņš*) «Буквенный суп» («*Burtiņu zupa*»; 2007), в котором Отто Зитманис (*Otto Zitmanis*) в иллюстрациях, выполненных в традициях экспрессионизма, сурово и красочно изобразил правду жизни.

Стереотипы о том, какие книги детям нравятся и какие полезны, ломает также издательство «Liels un mazs» своим изданием «Рассказов заречных привидений» («Pārupes spoku stāsti»; 2017 и 2018; текст Мариса Рунгулиса), иллюстрации которого в офортовой технике подготовил хорошо известный в местной среде представитель готической субкультуры Кристиан Бректе (*Kristians Brekte*). Обе книги привидений точно выдержаны в стиле рассказов - ужастиков и вместе с тем, ярко выделяются на любой книжной полке. О стереотипах в образах интересное признание сделал известный иллюстратор Мартин Урсел: «Стереотипы полезны, особенно в коммуникативных образах, но, в то же время, существует риск создания скучного, неинтересного видения (..) важно понять, что ведьма – это образ (..) чтобы это понять, нужно вернуться назад в рассказ и выяснить, каковы ее качества (..) Может быть у нее добрые глаза?» (Ursell, 2013:49).

Первое, что привлекает внимание в книге – **стилистика.** Она может быть новаторски смелой или традиционно классической, но все-таки главной ценностью будет оригинальность, уникальный почерк художника, который вольно или невольно отражает его жизненный опыт и индивидуальное мировоззрение. Чем глубже художник погрузился в образы, поддался воображению и проявлению багажа личных эмоций, тем более выразительное изображение ему удается создать. Эмоциональная глубина и человеколюбие источают иллюстрации Юриса Петрашкевича (*Juris Petraškevičs*) и Гундеги Музыканте (*Gundega Muzikante)*. Художественно выразительными являются иллюстрации Юриса Петрашкевича к книгам «Три друга на берегу одной реки» («*Trīs draugi vienas upes krastā*»; 2017; текст Инесе Зандере) и «Эрика и страх» («Ērika un bailes»; 2018; собственный текст). Насыщенной и прозрачно текущей композицией красок и сыгранностью фигур создается визуальный рассказ о красивом гармоничном мире. Этот художественный рассказ ребенок воспринимает вместе со словами и сохраняет в эмоциональной памяти. Гундега Музыканте всегда тонко, остроумно и эмоционально изображает действия героев, иллюстрированных ею книг, в разное время, в конкретной среде, и мастерски, акварелью, карандашами и мелками создает красочные, полные деталей миры, проявляя вместе с тем и свой эмоциональный опыт взрослого человека.

Чрезвычайно важна, найденная художником наиболее подходящая ему и конкретному литературному произведению **техника**. В последнее время актуальной тенденцией в Латвии являются попытки использования самых разных материалов и средств выражения: фотография,

рисунок от руки или компьютерный, живопись, коллажи из всех вообразимых материалов, текстиль, творчески интерпретированные техники печатной графики, пластилина, изделия из глины и др. Эта тенденция развилась и полностью реализовалась в проекте «Bikibuki» (2012-2017) – серия из 100 книжек небольшого формата, в которых 100 разных современных художников выбирали какое – нибудь себе близкое латышское стихотворение и создавали ему образ. "Bikibuki" очень любимы в обществе, так как с уважением относятся как к проверенным традиционным ценностям (наследие латышской поэзии), так и к модному (художественное творчество) и помогает развивать вкус у детей. Многие дети, листая именно эти книги, научились читать, в дискуссиях даже используется понятие «поколение бикибуки».

«Bikibuki» основано на факте, что интересно с течением времени видеть различные визуализации одной работы. В истории известны случаи, когда одна, в тандеме автор/иллюстратор созданная книга, переживает множество изданий, как это было с книжкой Самуила Маршака «Багаж», которую в 20-60-е годы XX века художник Владимир Лебедев иллюстрировал три раза. Оба автора очень целенаправленно анализировали совместно созданную книгу как единое целое, где художественный образ создается из синтеза образа и слова, хорошо осознавая каждый свою роль в создании книги для детей (Hellman; 2013:356). Похожую задачу поставила себе художница Элина Браслиня (*Elīna Brasliņa),* сотрудничающая с писательницей Луизой Пасторе (*Luīze Pastore*) в серии из шести книг «Художественные детективы» («*Mākslas detektīvi*»; 2015-2018).

И дети, и взрослые обычно ищут **радость и остроумие** в детских книгах. Это важные, востребованные во все времена, приметы. Вот как почерк Владимира Лебедева характеризует А.Каменский: «(..) отдельные кадры-детали, соединяясь в причудливые, неожиданные комбинации, живут веселой, самозабвенной жизнью, игрой, сказочными уподоблениями, монтажами, переносами понятий» (Kamenskij, 1987:27). Мастером в этой сфере среди латвийских художников является Рейнис Петерсонс (Reinis Pētersons), который иллюстрировал многие обучающие и развлекающие книги. В 2013 году начатая серия «Маленькая Мула изучает» («*Mazā Mula pēta*») посвящена знакомству детей с художественными ценностями. Во время создания книг использовался накопленный педагогами латвийского Национального музея опыт работы с детской аудиторией. Так музей в аттрактивной форме приучает к искусству своих будущих посетителей и заодно помогает их родителям выяснить некоторые фундаментальные вопросы. Стиль выражения «Маленькой Мулы» дружественный, странный, поощряющий неожиданные ситуации.

Похожий подход в своеобразной стилистике демонстрирует художник Мартишьш Зутис (*Mārtiņš Zutis*) в самим написанной книге «Несостоявшееся открытие» («*Nenotikušais atklājums*»; 2015), которая является вдохновляюшим образцом, где произходят интеллектуальные забавы. Автору удается увлечь и больших, и маленьких читателей, веселясь над фантазиями странного ученого Карлиса Дарвиня и помогая ему решить запутанное задание.

Вышеназванные книги являются примером того, что все чаще востребованной является **интерактивность** – хорошая современная книга должна побуждать читателей к участию. Этого можно достичь с помощью воображения или приглашением читателя помочь найти что – либо потерянное героем книги. Но можно преступить табу и пригласить дополнить помещенные в книге иллюстрации, как это делает Анете Мелеце (*Anete Melece*) в книге стихов Инги Гайле (*Inga Gaile*) «Слышит ли меня вторая группа?» («Vai otrā grupa mani dzird?»; 2015). Индивидуальный, выполненный в жанре комикса почерк Анете Мелеце как будто создан для того, чтобы позволить ребенку чувствовать себя настоящим художником, так как ребенком законченные страницы выглядят хорошо в отличие от тетрадей с заданиями, где образец недостижим для детской руки. Рисунками яркими цветными фломастерами художница вызывает в воображении демократичный мир, в котором можно чувствовать себя надежно, расслабленно и возникает желание участвовать.

Вопрос – **способна ли книга привлечь внимание?** – зависит от целевой аудитории и субъективных критериев, а также связан с коллективной памятью народа или поколения и другими скрытыми явлениями, но все – таки человек отзывается на то, что может узнать. Поэтому коммерчески выгодно оказывается использование популярных образов и брендов во внешнем оформлении книг, которые создают характерный для книжных витрин Риги облик с расположенным на переднем плане кричаще ярким, пестрым стендом «микимаусов». Тем не менее, этот принцип

умеет использовать и качественное книжное искусство – тонко и в элитарном виде узнаваемым привлекают филигранные иллюстрации Аниты Паэгле (*Anita Paegle*) (это – наша улица; хорошо знакомое дерево; ну точно, как наш кот; бабушкины кружева...). Все вещи, люди, растения и живые существа в иллюстрациях Аниты Паэгле изображены так, что кажутся любимыми и оберегаемыми, хотя на самом деле, являются чужими для читателя/зрителя.

Известный пейзажист Алексей Наумов свои красочные, с размахом выполненные иллюстрации также переносит из описанного писателем в рассказе мира, в конкретное место, которое можно писать на пленэре. Он прекрасно осознает, что между текстом и изображением находится настоящий мир фантазии, воображения, где все может случиться, а иллюстратор – это то звено в цепи, которое связывает книгу с окружающим материальным миром своего времени.

Проблемная ситуация в Латвии возникла в связи книгами, адресованными **аудитории подростков**, в том числе с иллюстрациями и дизайном. Можно, конечно, сказать, что в книгах для молодежи иллюстрация не слишком важна, она не обладает стимулирующей воображение, в поддержку текста воспитательной функцией. Детальный перевод содержания рассказа на язык рисунков даже мешает. Все – таки иллюстрации помогают читателям идентифицироваться с образами, особенно, если речь о других культурах. Требования, установленные для иллюстрации книг для молодежи, в большой степени совпадают с требованиями для взрослой аудитории – визуальное оформление касается, главным образом, вопросов обложки и дизайна. Однако, новый подход в 2018 году успешно реализовало издательство «Zvaigzne ABC», доверив талантливому школьнику Эмилу Мозга (*Emīls Mozga*) иллюстрировать и создать визуальную идентичность трилогии Айвара Клявиса (*Aivars Kļavis)* о доисторических приключениях. Автор рисунков сам является частью целевой аудитории, его почерк неловкий, но лаконичные пиктограммы непогрешимо созвучны с мотивами сюжета о древних временах. Вместе с тем, не секрет, что молодые люди лучше всего воспринимают послание, если с ними разговаривают на равных.

В данном реферате не коснусь еще одного существенного аспекта, относящегося к искусству книги небольшого народа в ситуации глобализации XXI века, которую распространение е – книги только усугубляет. Интернациональные конгломераты создают универсально распространяемые книги для детей в Диснею родственном стиле, но все – таки книга с картинками становится все более актуальной как отражение региональной культуры. Кроме того, возрастает осознание книги как художественной формы (Salisbury, Styles, 2012:43).

Субсидируя художников и издателей, чтобы обеспечить издание местных книг наряду с импортирумыми и переводными работами, маленькие страны и культуры могут быть открыты как региональные культурные ценности. На книжных выставках последних лет можно было наблюдать, что Латвия сделала в этом направлении первый шаг, благодаря универсально понятному языку рисунков и мощной школе иллюстраторов.

Литература:

1. *Kuple Z.*, Latviešu bērnu grāmatu grafika. Rīga: Liesma, 1988.
2. Hellman B., Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010). Helsinki: Brill, 2013ю
3. *Salisbury M., Styles M.* Children's Picturebooks. The art of visual storytelling. Laurence King Publishing, 2012.
4. *Ursell M.*, Illustrating Children's Books. The Crowood Press, 2013.
5. *Каменский А.,* Самопознания жанра. Искусство книги., вып. 10. Москва, 1987.
6. *Харджиев Н.*, Эль Лисицкий — конструктор книги. Искусство книги., вып. 3. Москва, 1962.

სოფიო თავაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ქართული კინოინდუსტრიის სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ

დიდი ხანია, სიახლეს არ წარმოადგენს, რომ თანამედროვე ქართული კინო უკანასკნელ პერიოდში მნიშვნელოვან წინსვლას განიცდის და განვითარების განსაკუთრებულ ეტაპზეა. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ წინა წლებთან შედარებით, მნიშვნელოვნად იმატა ფილმწარმოებამ, ეროვნული კინოინდუსტრიის განვითარების ხელისშემშლელი ფაქტორები მაინც მრავლად არსებობს, რომელთაგან, მთავარ მიზეზად, არასაკმარისი ფინანსური რესურსი შეიძლება გამოვყოთ.

კინოინდუსტრიის განვითარების ეკონომიკურ საფუძვლებს ქმნის მისი სახელმწიფო დაფინანსების, შესაბამისი საკანონმდებლო ბაზის არსებობის, სახელმწიფო პროგრამების, კერძო ინვესტიციების მოზიდვის, საკრედიტო შეღავათების არსებობის, საბანკო კრედიტების გაცემის, კინოწარმოების ინფრასტრუქტურის და მატერიალური ბაზის განვითარების და სხვა მეთოდების უზრუნველყოფა (მესხიშვილი, 2015:1). მათი ერთობლიობა წარმოადგენს ეროვნული კინოს მხადაჭერის სახელმწიფო პოლიტიკას, რომელიც ყველა ქვეყანაში განსხვავებულია.

საქართველოში სახელმწიფოს მიერ გამოყოფილი ბიუჯეტი ძალზედ მწირია იმასთან შედარებით, რაც სახელმწიფოს მხრიდან უცხოური ქვეყნების კინოინდუსტრიის დაფინანსებას ხმარდება. სახელმწიფო სუბსიდია კინომწარმოებლებზე საკონკურსო წესით გაიცემა საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის[178] მიერ, რომელიც წარმოადგენს ქვეყანაში კინოსექტორის ხელშემწყობ ძირითად წყაროს. კინოს სახელმწიფო დაფინანსების განაწილების წესი და პირობები განისაზღვრება საქართველოს კანონით ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ. ეროვნული კინოცენტრი აფინანსებს პროექტის (მხოლოდ ეროვნული ფილმი ან კოპროდუქცია) საერთო ბიუჯეტის არა უმეტეს 75%-ს (http://www.gnfc.ge/geo/page/11). ამიტომ, რეჟისორებისთვის, პარალელურად აუცილებელი ხდება დამატებითი ფინანსური რესურსის მოპოვება.

ნებისმიერ ქვეყანაში კინოს განვითარება მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული პირველ რიგში სახელმწიფოს მხრიდან ზრუნვასა და ხელშეწყობაზე. საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, მიზნად ისახავს კინოს არსებობისა და განვითარებისათვის სახელმწიფო მხარდაჭერის სამართლებრივი საფუძვლებისა და ძირითადი მიმართულებების განსაზღვრას.

საქართველოს მთავრობის ინიციატივით, 2014 წლიდან ხორციელდება სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში“, რომლის მიზანია ქვეყანაში მეწარმეობის განვითარება და მხარდაჭერა. 2016 წლიდან კი აღნიშნულ პროგრამას დაემატა კინოინდუსტრიის წახალისების კომპონენტი – „გადაიღე საქართველოში“, რომლის მიზანია ადგილობრივი კინოინდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოელი კინომწარმოებლების მოზიდვა, ადგილობრივი კინოინდუსტრიის ბაზრის ზრდა, ქვეყნის ტურისტული პოტენციალის განვითარება, საქართველოს მიმზიდველ გადასაღებ ცენტრად გადაქცევა. პროგრამის ფარგლებში დანერგილი ე.წ. Cash Rebate მექანიზმი კინომწარმოებლის მიერ საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტიდან კვალიფიციური ხარჯების[179] 20-25%-მდე ანაზღაურებას გულისხმობს. აღნიშნული მექანიზმი მრავალ

---

[178] საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი – კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსთან არსებული სსიპ-ი, რომელიც დაარსდა 2001 წელს. იგი ქვეყანაში კინოსექტორის ხელშემწყობი ძირითადი წყაროა. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიზანია ქართული კინემატოგრაფის არსებობისა და განვითარებისათვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია, საქართველოს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან და სხვა წყაროებიდან გამოყოფილი სახსრებით ეროვნული ფილმების წარმოებისა და გავრცელებისათვის ხელის შეწყობა, მსოფლიო კინოპროცესებში ქართული კინოს ინტეგრაცია.

[179] ხარჯი კვალიფიციურია, თუ ფინანსური დანახარჯი გაწეულია საქართველოში და პირდაპირ კავშირშია ფილმის წარმოებასთან. ხარჯი არაკვალიფიციურია, თუ გაწეულია საქართველოს გარეთ, ხელფასები და ჰო-

ქვეყანაშია აპრობირებული, ბაზარზე არსებულ მოთხოვნებს ეყრდნობა და საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური გარემოს განვითარების კუთხით დიდი პოტენციალი აქვს. საერთაშორისო პროდიუსერებისათვის მაქსიმალურად ხელსაყრელი გარემოს შექმნისათვის, დანერგილია მომსახურების „ერთი სარკმლის“ პრინციპი, რაც გულისხმობს დახმარებას სასურველი ლოკაციების მოძიებაში, კინოგადაღების დაგეგმვაში, ნებართვების მიღებასა და დაინტერესებულ პირებთან კომუნიკაციაში (https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3078690).

პროგრამა „გადაიღე საქართველოში" ხელს უწყობს კინოინდუსტრიის განვითარებას, ქვეყნის პოპულარიზაციას, საქართველოს პოტენციალის წარმოჩენას ხელსაყრელი გადასაღები ლოკაციების კუთხით, უცხოელი კინომწარმოებლების მოზიდვას, ტურიზმის განვითარებას, ეკონომიკის ზრდას, ადგილობრივი მოსახლეობის დასაქმებას, კინოინდუსტრიის წარმომადგენლების კვალიფიკაციის ამაღლებას. აგრეთვე, ქართულ ბაზარზე ახალი ტექნოლოგიების შემოდინებას, მოძველებული მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განახლება-გადახალისებას.

2019 წლის მონაცემებით, აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში 18 უცხოური პროექტი განხორციელდა, რის შედეგად, საქართველოში ჯამურად 36.5 მილიონ ლარზე მეტი დაიხარჯება, გადაღებებისას კი დასაქმებულთა რაოდენობა 4 000-მდე ადამიანს შეადგენს. ხოლო 6 პროექტს, რომლებიც პროგრამის ფარგლებში ე.წ Cash Rebate მექანიზმით სარგებლობდნენ, საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტის კვალიფიციური ხარჯების 20% უკვე აუნაზღაურდა. აღნიშნული მექანიზმი უცხოელი პროდიუსერებისათვის აჩენს ინტერესს, გადმოიტანონ კინოწარმოება საქართველოში და დაიბრუნონ კინოგადაღებებზე დახარჯული თანხის ნაწილი. პროგრამას „გადაიღე საქართველოში" ახორციელებს საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტრო, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნულ ცენტრთან თანამშრომლობით (პროგრამა „გადაიღე საქართველოში", 2019).

აღნიშნული სახელმწიფო უწყებების გარდა, საქართველოში კინოინდუსტრიის ფინანსურ მხარდაჭერას ახორციელებს აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს პროგრამა – „აჭარაში კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობა", რომელიც 2013 წლიდან მოქმედებს და მის ფარგლებში დღემდე არაერთი მნიშვნელოვანი კინოპროექტი დაფინანსდა.

პროგრამის მიზანია აჭარის რეგიონში კინოხელოვნების განვითარება, კინოწარმოება და კინოგანათლების ხელშეწყობა. პროგრამის ფარგლებში შესაძლებელია სრულმეტრაჟიანი მხატვრული, დოკუმენტური და მოკლემეტრაჟიანი ფილმების თანა/დაფინანსება. პროგრამით გათვალისწინებული კინოგანათლების ხელშეწყობა კი მოიცავს საგანამანათლებლო აქტივობების განხორციელებას, კინოხელოვნებასთან დაკავშირებული პუბლიკაციების საგამომცემლო მხარდაჭერას, სტუდენტების და კინოხელოვანების პროფესიული უნარ-ჩვევების ამაღლებას.

პროგრამაში მონაწილეობის პირობები ითვალისწინებს იმ კინოპროექტების თანა/დაფინანსებას, რომლებსაც მოპოვებული აქვთ ალტერნატიული დაფინანსება – ფილმის სრული ბიუჯეტის არანაკლებ 50%. ამასთანავე, გარდა სამინისტროსგან მიღებული თანხისა, მხატვრული სრულმეტრაჟიანი და დოკუმენტური ფილმის მწარმოებელმა რეგიონში დამატებით უნდა დახარჯოს მიღებული თანხის არანაკლებ 30%. უპირატესობა ენიჭება კინოპროექტს, რომელიც უფრო მეტად შეუწყობს ხელს ადგილობრივი ადამიანური და ინფრასტრუქტურული რესურსების გამოყენებას, აქვს ალტენარტიული თანადაფინანსების და აჭარის რეგიონში კინოწარმოებაზე გასაწევი თანხების მაღალი პროცენტული მაჩვენებელი, მისცემს საშუალებას რეგიონის კინოპროფესიონალებს და სტუდენტებს, დასაქმდნენ და მიიღონ მონაწილეობა კინოწარმოების პროცესში.

ბუნებრივი და არქიტექტურული რესურსებიდან გამომდინარე, აჭარას ქართველი და უცხოელი კინემატოგრაფისტების მოზიდვისთვის დიდი პოტენციალი გააჩნია. საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრის მიერ ჩატარებული კვლევებიც ადასტურებს, რომ არქიტექტურულ-ბუნებრივი მრავალფეროვნება და კინოგადაღებებთან დაკავშირებული ხარჯების ხელმისაწვდომობა (აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებთან შედარებით), რეგიონის მიმართ უცხოუ-

---

ნორარები გაცემულია ქვეყნის არარეზიდენტ პირებზე ან არ არის დაკავშირებული ნაღდი ფულის მოძრაობასთან (სახელმწიფო პროგრამა „აწარმოე საქართველოში", კინოინდუსტრიის ნაწილი, მუხლი: 12[7]).

რი საპროდიუსერო კომპანიების ინტერესს იწვევს (http://adjara.gov.ge/branches/description.aspx?pid=1466&gid=6&ppid=13№.XTRlDo4zZdg).

„აჭარაში კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის პროგრამა“ ხელს უწყობს არა მხოლოდ კინოწარმოების განვითარებას, კულტურული ცხოვრების გააქტიურებას და კინოპროფესიონალების დასაქმებას რეგიონში, არამედ ახალი სამუშაო ადგილებისა და ბიზნესაქტივობების შექმნას, რაც, თავის მხრივ, ზრდის რეგიონის კულტურის პოპულარიზაციას, კულტურული ტურიზმის განვითარების შესაძლებლობებს, საინვესტიციო და საკურორტო მიმზიდველობას. პროგრამა მნიშვნელოვანია ასევე რეგიონში არსებული ერთადერთი უმაღლესი სახელოვნებო დაწესებულების – ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის კინომიმართულების სტუდენტებისთვის, პრაქტიკული უნარ-ჩვევების განვითარების შესაძლებლობის თვალსაზრისით. აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში განხორციელებული კინოპროექტები უნივერსიტეტის სტუდენტებს მისცემს თეორიული ცოდნის პრაქტიკაში გამოცდის, გამოვლენისა და განვითარების, ახალი უნარ-ჩვევების შეძენის შესაძლებლობას, რაც საბოლოოდ ხელს შეუწყობს პროფესიული კადრების მომზადებას.

2013 წელს „აჭარაში კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის პროგრამის“ შედეგად, თანადაფინანსება მიიღო ოთხმა კინოპროექტმა. ესენია: სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმები: „მე ვარ ბესო” (რეჟ; ლ. ცქვიტინიძე, 2014); „სოლომონი“ (რეჟ: ზ. ხალვაში, 2015); ,,სიმინდის კუნძული“ (რეჟ: გ. ოვაშვილი, 2014); სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „როცა დედამიწა მსუბუქია“ (რეჟ: ს. მაჩაიძე, თ. ქარუმიძე, დ. მესხი, 2015);

2014 წელს კონკურსის შედეგად გამოვლინდა 8 გამარჯვებული პროექტი: 2 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული („სხვისი სახლი”, რეჟ: რ. გლურჯიძე, 2016; „ნიავქარის მოგონებები“, რეჟ: ო. ალპერი, 2014), 2 მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული („დაკარგული სოფელი”, რეჟ: გ. თოდრია, 2015; „რატომ არ მოველ წვიმადა“, რეჟ: შ. გუჯაბიძე, 2015) და 4 დოკუმენტური ფილმი („ცხრა თვე ზაფხულამდე“, რეჟ: ე. ასათიანი, 2014; „სომალის ტყვეები“, რეჟ: ლ. ადამია, 2015; „დევნილი გემი – ენგური“, რეჟ: ვ. ვარაზი, 2016; „ურბანიზაცია“, რეჟ: ი. თავდგირიძე, 2015).

ამავე წელს, პროგრამის ფარგლებში განხორციელდა საგანმანათლებლო პროექტი „ბათუმის კინოსკოლა”, რომელიც მოიცავდა პრაქტიკული უნარ-ჩვევების განვითარებაზე ორიენტირებულ ტრენინგებს და ვორქშოფებს სტუდენტებისა და კინოხელოვანებისათვის. გარდა ამისა, გამოიცა წიგნი „ბათუმი კინოში“ (ავტორი – ო. ჟღენტი), რომელიც შეიცავს ინფორმაციას და მდიდარ ფოტო-კინო საარქივო მასალას აჭარაში ქართული და უცხოური კინოსტუდიების მიერ გადაღებულ ფილმებზე.

2015 წელს „აჭარაში კინოხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის პროგრამის“ ფარგლებში, სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების კონკურსში გამარჯვებული ფილმი გახდა ფილმი „აღლუმი“ (რეჟ: ნ. ჟვანია, 2017). მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმების კონკურსის გამარჯვებულებად გამოვლინდა ფილმები: „მსხვერპლშეწირვა“ (რეჟ. გ. დიასამიძე, 2017) და „ანდრო“ (რეჟ: თ. გოგრიჭიანი, 2017). ხოლო დოკუმენტური ფილმის გამარჯვებული პროექტი გახდა ფილმი „ჯარა“ (რეჟ. ნ. წიკლაური, 2016).

2015 წლიდან დღემდე, აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში ყოველწლიურად ფინანსდება ანიმაციური ფილმების საერთაშორისო ფესტივალი „თოფუზი“.

2016-2018 წლებში, ტენდერულ სისტემაზე გადასვლის გამო, აჭარის ა.რ. განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მიერ ძირითადად ფინანსდებოდა საგანმანათლებლო პროექტების ორგანიზება, როგორიცაა: მასტერკლასები, ვორკშოპები, საერთაშორისო კინოსკოლა, პროექტი „ბათუმის ერთი დღე“ ხელოვნების უნივერსიტეტის სტუდენტების ჩართულობით. ამასთანავე, 2018 წელს დაფინანსდა ფილმები: ქართულ-თურქული პროექტი, სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ხიდი“ (რეჟ: ე. ბადურაშვილი), მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „ბაქანი – ბოტანიკური ბაღი“ (რეჟ: ს. სტურუა).

აჭარის ა.რ. განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს მიერ ფილმების გადასაღებად გამოყოფილი თანხა ყოველწლიურად საგრძნობლად იზრდება, რაც იმას ნიშნავს, რომ პროექტი ამართლებს და მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს ფილმწარმოების ზრდას და ეროვნული კინოინდუსტრიის განვითარებას.

კინოწარმოების განვითარება კი, თავის მხრივ, ხელს შეუწყობს ქვეყანაში არა მხოლოდ კულტურული ცხოვრების გააქტიურებას, არამედ კინოპროფესიონალების დასაქმებას, ახალი

სამუშაო ადგილებისა და ბიზნეს აქტივობების შექმნას, კინოწარმოებისათვის აუცილებელი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სრულყოფას, დამატებითი ინვესტიციების მოზიდვას, არსებული ადამიანური და ინფრასტრუქტურული რესურსების გამოყენებას, რაც გაზრდის ქვეყნის საინვესტიციო მიმზიდველობას, ხელს შეუწყობს კულტურის პოპულარიზაციასა და კულტურული ტურიზმის განვითარებას.

ქართული კინოინდუსტრია განვითარებას და ხელშეწყობას საჭიროებს. აუცილებელია, ქვეყანას ქონდეს ისეთი კულტურული პოლიტიკა, რომელიც მნიშვნელოვან ნაბიჯებს გადადგამს ეროვნული კინოინდუსტრიის წინსვლისათვის და არსებული პრობლემების მოგვარებისათვის. მნიშვნელოვანია კინოწარმოების პროცესში სახელმწიფოს მხარდაჭერა. შესაძლოა, ამას არ ჰქონდეს სერიოზული ფინანსური დატვირთვა, მაგრამ სახელმწიფოს თანამონაწილეობა მნიშვნელოვანი სტიმულია კინემატოგრაფისტებისათვის არა მხოლოდ ფინანსური, არამედ მორალური მხარდაჭერის მიზნით.

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტ-რესურსები:

1. თავაძე ს., „ქართული კინოწარმოების დაფინანსების საკითხისათვის“, ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის II საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა“ მასალების კრებული. ბათუმი, 2017.
2. აჭარის ა.რ. განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროს პროგრამა – კულტურის პოპულარიზაცია და შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარების ხელშეწყობა, 2019. http://adjara.gov.ge/branches/description.aspx?pid=1466&gid=6&ppid=13№.XTCdvY4zZdg (ბ. ნ. 22.05.19).
3. საქართველოს კანონი ეროვნული კინემატოგრაფიის სახელმწიფო მხარდაჭერის შესახებ, https://matsne.gov.ge. (ბ. ნ. 22.05.19).
4. მესხიშვილი მ., კინოინდუსტრიის განვითარების საფუძვლები და სახელმწიფო მხარდაჭერა, საინფორმაციო ფურცელი, 2015. http://www.parliament.ge/ge/ajax/downloadFile/32376/kinoindustriis–mxardaWera (ბ. ნ. 22.05.19).
5. სახელმწიფო პროგრამა ,,აწარმოე საქართველოში”, კინოინდუსტრიის ნაწილი, მუხლები: 12[9], 12[10], https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3078690. (ბ. ნ. 22.05.19).
6. პროგრამის „გადაიღე საქართველოში” მონაცემები, 2019. http://www.enterprisegeorgia.gov.ge/ka/%E1%83%A1%E1%83%98%E1%83%90%E1%83%AE%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98/%E1%83%9E%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%9B%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%92%E1%83%90%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%A6%E1%83%94-%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%A8%E1%83%98-7 (ბ. ნ. 22.05.19).

Krasimir Stoyanov Levkov
University of Agribusiness and
Regional Development - Plovdiv
Associate Professor

THE ROLE OF LOCAL HERITAGE SITES FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM IN BULGARIA

Introduction.

Bulgaria is a country with a millennial history and a rich cultural heritage. It participates with 2 natural and 7 cultural sites in the World Heritage List, as well as with 6 intangible sites. All of them represent a significant resource for the development of cultural tourism in the country.

The **aim** of this study is to analyze the role of the World Heritage sites for the development of cultural tourism in Bulgaria.

Material and methods.

Materials of Bulgarian and foreign authors, as well as sites of official international and Bulgarian institutions were used. The methods that were applied are historical and comparative analysis.

Results and discussion.

Bulgaria has been a member of UNESCO since 1956. It has been a party to the Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage since its adoption in 1972. The registration of the first sites in the World Heritage List began in 1978 and in the period 1979 – 1985 9 Bulgarian sites were registered – 2 natural and 7 cultural ones. Later, between 2008 and 2017, 6 intangible sites were registered. Between 1984 and 2018 Bulgaria applied for the registration of another 16 sites. They are included in the Tentative List of UNESCO and are awaiting for approval and registration. (Tentative List of Republic of Bulgaria)

According to the number of its World Heritage sites Bulgaria ranks among the leading countries in the East European region. There are also 43 archaeological, ethnographic, architectural and historical reserves in the country. There are 195 museums visited by over 5 million people, including more than 1 million foreigners. 1278 events and festivals, 99 of which of international importance, have been included in the Register of tourist festivals and events of the Ministry of Tourism. (National Strategy for Sustainable Development of Tourism in the Republic of Bulgaria 2014 – 2030). Plovdiv is the European Capital of Culture for 2019. All this represents a solid basis for the development of cultural tourism in Bulgaria.

The natural diversity and cultural heritage are also recognized as an important tourism resource in other countries in which tourism is considered a priority economic sector. For example, E. Meskhia analyzes the resources for tourism development in the Georgian province of Adjara. Among them he ranks both the local protected areas and the monuments of material and spiritual culture. Meskhia points out that some of them have a national and global significance (Meskhia, 2018).

Cultural tourism is also present in the strategic documents related to the contemporary development of tourism in Bulgaria. Its role is noted in the Strategic Plan for the Development of Cultural Tourism in Bulgaria (2009), National Strategy for Sustainable Development of Tourism in the Republic of Bulgaria 2014 – 2030, etc. Many separate studies have also been dedicated to cultural tourism. Here it is worth mentioning M. Grozeva's doctoral dissertation *Bulgaria's Immovable Cultural and Historical Heritage as a Potential for Tourism Development*. Grozeva offers her own zoning of the cultural and historical tourism of our country. (Grozeva, 2014).

At the same time, the UNESCO sites do not find their well-deserved place in the tourist policy and practice of the country. Many of them remain isolated from the main tourist routes and other develop as peripheral sites in relation to leading destinations for holiday tourism.

Below we present briefly the sites of the World Heritage List in Bulgaria.

Boyana Church. It was included in the World Heritage List in 1979 under No. 42. It is located in Boyana in Sofia, in the foot of Vitosha mountain. It has been a branch of the National historical museum since 2003.

The temple is of the type of the two-storey church-tombs with a ground floor designed for the crypt (tomb) and a first floor designed for a family chapel. The oldest building period dates back to the 10th – 11th century. The church was enlarged in the 13th century by the local feudal Sebastocrator Kaloyan. The third part of the church was built with the help of the donations of the residents of the village of Boyana in the middle of the 19th century.

The frescoes in the church date back to different periods but the most precious ones are considered to be those painted in 1259. Then, as a second layer over the original, 240 images were painted. Their authors, among them the so-called *Boyanski maistor*, belong to the medieval Tarnovo painting school, according to the art specialists.

Madara Rider. It was included in the World Heritage List in 1979 under No. 43. It is the only rock relief in Europe from the period of the early Middle Ages. It was carved in the 8th century on a cliff in the western slope of the Madara Plateau. It is 15 km away from the district center of Shumen and 70 km away from the sea capital of Bulgaria – Varna. The medieval Bulgarian capitals Pliska (VII – IX century) and Veliki Preslav (IX – X century) are situated nearby. It depicts a horseman, a lion, a dog and an eagle. There are inscriptions in Greek. The composition which symbolizes victory over the enemy is reminiscent of the triumphal scenes in the embossed sculptures of the Iranian East and of the ancient artistic traditions of the Thracian art (Thracian horseman).

The bas-relief is connected with the cult complex situated on the terrace under the rocks which was created by Khan Omurtag. At the foot of the rocks there is a large cave (the Cave of the nymphs) where the Thracians worshiped their gods in the Antiquity. Madara was the main cult center of the First Bulgarian State until the conversion to Christianity in 864. In 2008, after a national poll, the Madara Rider was declared a global symbol of Bulgaria.

Thracian tomb of Kazanlak. It was included in the World Heritage List in 1979 under No. 44. It is located near the main road Sofia – Bourgas, about 200 km away from both cities. It is a brickwork tholos tomb and it is part of a large necropolis located near the capital of the Odrysian kingdom – Seuthopolis. It dates back to the 4th – 3rd century BC. The tomb owes its world fame to its unique frescoes – they are some of the best-preserved frescoes of the antique art of painting from the early Hellenistic era. In order to preserve the frescoes, the access to the original tomb is strictly limited. Accessible for visits is the copy of the tomb built nearby.

Rock-Hewn Churches of Ivanovo. The site was included in the World Heritage List in 1979 under No. 45. It is situated about 20 km away from the town of Rousse – one of the main ports on the Danube coast in Bulgaria. The churches were hewn at different heights in the rocks in the Roussenski Lom river's canyon. They are part of the hundreds of medieval rock-hewn churches, monasteries and hermitage cells which in the X – XIV century turned the valley of the river and its feeders into a Bulgarian spiritual center. Wall paintings from the 13th and the 14th century is preserved in the monastery temples. The frescoes in the church *Sveta Bogoroditsa* are world-famous since they are among the most prominent in the development of the medieval art.

Rila Monastery. It was included in the World Heritage List in 1983 under No. 216. It is located in the western part of Rila – the highest mountain on the Balkan Peninsula, at 1147 m above sea level. It is about 100 km away from Sofia and 30 km away from the international road Sofia – Thessaloniki. The monastery was founded in the 10th century by St. Ivan of Rila – a hermit, canonized by the Bulgarian Orthodox Church.

During its millennial existence the monastery has changed its location twice and it has been demolished and renovated several times. In the 14th century it was renovated by the Bulgarian ruler Hrelyo Dragovol. A tower with a chapel and archaeological remains from the medieval stronghold are preserved from that period. After being destroyed by fires it was restored in the middle of the 19th century and today it is still the largest monastery in Bulgaria. Prominent personalities from Bulgarian history are buried there, including Tsar Boris III, Neofit Rilski, James Bourchier, etc. Rila Monastery has the status of a separate settlement. The natural park of the same name is situated in the immediate vicinity.

Ancient City of Nessebar. The site was included in the World Heritage List in 1983 under No. 217. It is situated about 30 km north of the Black Sea port of Bourgas, near the Bourgas – Varna road. It occupies a small peninsula connected to the land by a narrow isthmus. It is the heir of the ancient settlement of *Mesabria Pontica* which formed more than 3200 years ago. In the different periods it was inhabited by

different ethnic groups – Thracians, Hellenes, Bulgarians, etc., which determines its various cultural layers. The town developed as a Greek polis in the period of VI – I century BC. It was an important commercial and cultural center during the Eastern Roman Empire (Byzantium), as well as during the First and the Second Bulgarian State.

The biggest sea tourist complex in Bulgaria – Sunny Beach, is situated in the immediate vicinity of Nessebar and some smaller resort towns and resort complexes are also situated within the boundaries of Nessebar municipality. There is no other municipality in the country which has such high values according to the following indicators: 11% of the accommodation establishments, 27% of the bed capacity, and 28% of the revenue from nights spent. (Levkov, 2018)

Srebarna Nature Reserve. Srebarna is a freshwater lake adjacent to the Danube. It is located near the village of the same name, 16 km away from the district center Silistra. Its depth is up to 3 m and its area varies between 2 and 2.5 km². One of the major migration routes of migratory birds between Europe and Africa – Via Pontica, passes through Srebarna. It is the breeding ground of over 220 species of birds. In 1975 it was included in the Ramsar Convention on Wetlands of International Importance and in 1977 it was declared a biosphere reserve which was included in the World Heritage List in 1983 under No. 219.

The establishment of Srebarna Biosphere Park covering the entire territory of Silistra Municipality was announced in 2017. The park consists of three zones: a core – 891 ha (Lake Srebarna itself), a buffer – 419 ha and a transitional zone – 52005 ha.

Pirin National Park. It was included in the World Heritage List in 1983 under No. 225. It is situated in the southwestern part of the country. It covers 38,000 ha of the high parts of the second highest Bulgarian mountain – Pirin, reaching 2914 m.

The park is divided into several zones with different regimes:

- Strict regime territories. They are occupied by reserves. They cover over 15% of the entire territory of the national park.
- Territories with a temporary protection status (about 3% of the area of the park)
- Human intervention is permitted in the rest of the territories. There are two tourist ski areas – near the towns of Bansko and Dobrinishte.

The great natural diversity of the park is combined with the rich historical heritage of many ancient cultures – Thracian, ancient Greek, Roman, Byzantine and Bulgarian. The settlements near the park are distinguished by their Renaissance architecture and ethnographic and folklore peculiarity .

Thracian Tomb of Sveshtari. It was discovered in 1982. It was included in the World Heritage List in 1985 under No. 359. It is located in Northeastern Bulgaria, 40 km away from the district center Razgrad and 90 km away from the biggest Danube town in the country – Rousse. It is a Thracian-Hellenistic tomb from the first half of the 3rd century BC. The Thracian Tomb of Sveshtari is not isolated. Over 20 mounds of different sizes are preserved near it. That is why the whole area was declared an archaeological reserve.

The Bulgarian sites in the Intangible Heritage List are 6 (Appendix 1). Most of them cannot form a steady tourist flow because they are related to events that are held periodically.

Another 16 Bulgarian sites are waiting for approval and inclusion in the UNESCO list (Appendix 2). At this stage it is not clear what their chances are due to the lack of proactive policy on the part of Bulgaria.

Conclusion.

The sites from the UNESCO list do not have their well-deserved place in the tourist policy and practice of Bulgaria. Many of them remain isolated from the main tourist routes and other develop as peripheral sites in relation to leading destinations of holiday tourism. There is no targeted approach for their valorisation as a tourist resource.

References:

Grozeva, M. (2014). Nedvizhimoto kulturno-istorichesko nasledstvo na Bylgariya kato potentsiyal za razvitie na turizma. [*Bulgaria's Immovable Cultural and Historical Heritage as a Potential for Tourism Development*.]. Autoreferat. Sofia.

Levkov, K. (2018). Territorial disproportions in the distribution of tourist superstructure between the marketing tourist regions in Bulgaria. *VIII International Balkan and Near Eastern Social Sciences Congresses Series* - Plovdiv/Bulgaria.

Meskhia, E. (2018). The Role of Adjara Sightseeing in Tourism. Proceedings of the *International scientific and practical conference "Bulgaria of regions'2018"*, pp. 171 – 175. Available at: http://science.uard.bg/index.php/regions/article/view/454/389. Accessed 10 th May 2019.

(2009). *Strategic Plan for the Development of Cultural Tourism in Bulgaria.* <http://www.strategy.bg/StrategicDocuments/View.aspx? lang=bg-BG&Id=573>, Accessed 2 May 2019.

(2014). Natsionalna strategia za ustoychivo razvitie na turizma v Balgariya 2014-2030 g. Aktualizirana versia (2017). [National Strategy for Sustainable Development of Tourism in the Republic of Bulgaria 2014 – 2030. 2017 Revised edition]. Sofiya.<http://www.tourism.government.bg/sites/tourism.government.bg/files/documents/2018-01/nsurtb–2014-2030.pdf >, Accessed 12 April 2019.

(2017). *Key Facts and Figures on Bulgaria/ UNESCO Cooperation* http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/BGR–facts–figures.pdf> Accessed 15 th May 2019.

(n.d.). *Gallery from Boyana church.* <http://www.boyanachurch.org/galerybg.htm> , Accessed 15 th May 2019.

(n.d.). *Intangible Heritage List of Republic of Bulgaria.* UNESCO. <https://ich.unesco.org/en/state/bulgaria-BG?info=elements-on-the-lists> Accessed 15 th May 2019.

(n.d.). Tentative List of Republic of Bulgaria. <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/state=bg> Accessed 15 th May 2019.

Appendix 1. Intangible Heritage List.

- The tradition of carpet-making in Chiprovtsi (2014);
- Nestinarstvo, messages from the past: the Panagyr of Saints Constantine and Helena in the village of Bulgari (2009);
- Bistritsa Babi – Archaic Polyphony, Dances and Rituals from the Shoplouk Region (2008);
- Surova folk feast in Pernik region (2015);
- National folklore festival in Koprivshtitsa (2016);
- Cultural practices associated to the 1st of March (2017), jointly with Macedonia, Moldova and Romania.

Source: https://ich.unesco.org/en/state/bulgaria-BG?info=elements-on-the-lists.

Appendix 2. Tentative List.

- Bishop's Basilica and Late-Antique Mosaics of Philippopolis, Roman Province of Thrace;
- Central Balkan National Park;
- Frontiers of the Roman Empire - The Danube Limes in Bulgaria;
- Pobiti Kamani Natural Monument;
- Rocks of Belogradchik;
- The Ancient Plovdiv;
- The ancient town of Nicopolis ad Istrum;
- The Bachkovo Monastery;
- The late ancient tomb of Silistra;
- The Magoura cave with drawings from the bronze age;
- The Roussensky Lom Naturnal Park;
- The royal necropolis of the Thracian city of Seuthopolis – a serial site, extension of the Kazanlak Thracian tomb;
- The town of Melnik and the Rozhen Monastery;
- Thracian Tomb with Wall Paintings beside Alexandrovo village;
- Two neolithic dwellings with their interior and household furnishings and utensils completely preserved;
- Vratsa Karst Nature Reserve.

Source: http://whc.unesco.org/en/tentativelists/state=bg.

Новруз Гулиев
Азербайджанский Государственный Университет
Туризма и Менеджмента
Профессор

ТУРИСТСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО УЧАСТКА ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ

Азербайджан всегда играл важную роль для всего Шелкового пути на протяжении столетий. Географически благоприятное расположение Кавказа как соединения Азии и Европы между Средиземным, Каспийским, Черным и Азовским морями было очень привлекательным в древние времена и до сих пор не потерял актуальность.

Уже более двух веков север и юг живут в различных социально-экономических системах, но при этом Азербайджанский народ сохранил свой язык, менталитет, материальную и духовную культуру. Азербайджан является исторической родиной азербайджанцев-основной нации, живущей на этой территории много веков вместе с национальными и религиозными меньшинствами, в числе которых греки и евреи, немцы и курды, удины, и татары, аварцы, и будуги, новые ассирийцы и украинцы, цахуры и таты, крызы и русские, белорусы и талыши, хиналугцы и лезгины, армяне и грузины. Сегодня численность азербайджанцев в мире составляет более 40 миллионов. Около 30 миллионов, проживает на своей исторической родине.

Христианское и еврейское сообщества существуют на этой территории наравне с Исламом. На территории государства никогда не было религиозных конфликтов. И сегодня синагоги и христианские церкви существуют наравне с мечетями и даже сохранен храм зороастризма - Атешгях. В настоящее время в Азербайджане насчитывается более 1300 вероисповеданий различных конфессий. Новый католический храм был основан во время визита в Баку II Римского Папы Иоанна Павла в 2004.

Останки старейшего человека неандертальца, жившего 350 тысяч лет назад, были найдены в Азыхской пещере. На берегу Каспия рядом с Баку была обнаружена надпись на латыни, подтверждающая пребывание здесь Римского XII Легиона Молниеносного во времена правления императора Домисиана (I век нашей эры). Легендарный Гомер называет Каспийское море «Солнечной колыбелью».

Товары из Китая и стран Средней Азии, найденные в таких городах Азербайджана как Барда, Шамаха, Бейлаган, Гянджа, Баку, Габала, Шеки свидетельствуют о том, что находящийся на караванных путях Азербайджан пересекали караваны, направлявшиеся в Европу. Согласно Страбону, много индийских товаров через Среднюю Азию по рекам привозят к Гирканскому (Каспийскому морю), затем их переправляют через море в Албанию и по реке Кир (Кура), далее поставляют в Иберию (Восточную Грузию), а оттуда к Порту Евксинскому (Черное море) [16, - С.74]. Сегодня можно предполагать, что часть товаров, доставленных из Средней Азии, Индии и Китая расходилась по торговым трассам на территории Азербайджана. Одна из таких трасс шла через Барду, пересекала Нахичевань, другая вела в Габалу – столицу Кавказской Албании, а трасса вдоль Каспия шла на север к Дербенту и далее на Северный Кавказ в скифо-с аратские степи.

Актуальность темы вызвана тем, что роль Азербайджана, как страны игравшей ключевую роль в торговые отношения на маршруте Великового Шелкового пути, остается значимой и поныне. Страна уделяет внимание для проведения ряда мер и мероприятий с целью поддержания общих ценностей стран, пролегающих на данном пути. К примеру, в сентябре 1998 г. благодаря усилиям Гейдара Алиева в Азербайджане был проведен международный форум по восстановлению и развитию Великого Шелкового пути, в котором участвовали представители 42 стран мира, из которых восемь были представлены президентами. В стране разработан маршрут автомобильной дороги «Новый Шелковый путь» по территории Азербайджана, общей протяженностью 503 км. Он пересекает Баку, Гаджигабул, Евлах, Гянджу, Газах, а дальше на территорию Грузии. В 2001 г. в городе Баку состоялось учредительное собрание Международной ассоциации урбанистов стран

Шелкового пути, на котором были обсуждены вопросы и проблемы, а также определены задачи в области городского развития в странах нового Шелкового пути.

Целью проекта является анализ туристических ресурсов Азербайджана, их слабые и сильные стороны, а также благоприятные возможности и потенциальные угрозы.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

- Изучит каждый город на маршруте Баку – Загатала по-отдельности;
- Определить сильные и слабые стороны каждого города по отдельности;
- Определить роль человеческих ресурсов в наращивании возможностей и сокращении угроз.

Объектом исследования данной работы послужил маршрут Баку – Загатала. А также, рассмотрены города Баку, Гобустан, Шамаха, Исмаиллы, Габала, Шеки, Загатала.

Научная новизна данной работы заключается в том, что в проекте были совмещены культурные, природные и человеческие ресурсы, а также их роль и потенциал в развитии Великого Шелкового пути сегодня. Комплексный подход к рассмотренным ресурсам может стать ключевым элементом и вкладом в идею совместного развития маршрута Шелкового пути со всеми заинтересованными странами.

В период с XIV-XVIII вв. Азербайджан становился все более важным пунктом на карте великого шелкового пути. Такие города как Тебриз, Гянджа, Баку, Марага, Ардебиль, Дербент и Шемаха становились центрами перевозки где хранились товары, привезенные из Европы и Азии.

Баку - столица Азербайджанской республики является крупнейшим культурным, политическим и экономическим центром страны.

Баку когда-то появился как маленькое поселение на Великом Шелковом Пути, а сейчас уже отметил свое тысячелетие. Здесь останавливались купцы и торговцы, чтобы передохнуть, прежде чем продолжить путь к далеким странам. Сегодня Баку – самый крупный и красивый город Азербайджана.

Баку современный может быть не менее интересной, чем старинные дворцы, восточные рынки и узкие улочки. Власти поддерживают молодых архитекторов, дизайнеров, благодаря чему в Баку появляются удивительные сооружения, которые тут же пополняют список культурных достопримечательностей столицы.

Один из них – Культурный центр, который носит имя Гейдара Алиева. Автором проекта выступила Захи Хадид, единственная в мире женщина-архитектор которая получила гран-при международной премии «Дизайн года» (2014). В построенном по ее проекту Культурном центре сегодня располагаются офисы и галереи, выставочные залы, кафе и рестораны, есть несколько площадок для проведения переговоров, встреч, форумов.

IV Исламские игры солидарности, известные также как Исламиада-2017, состоялись в столице Азербайджана, в городе Баку. Церемония открытия игр состоялась 12 мая 2017 года, а церемония закрытия состоялась 22 мая. На Исламских играх солидарности 2017 года примут участие спортсмены из всех 57 стран, входящих в Спортивную федерацию исламской солидарности (СФИС).

В Баку удалось сломать привычный стереотип городских этапов Формулы 1 последних лет, включив в конфигурацию самую длинную прямую в календаре (2,1 км), что добавило к традиционным сложностям уличных гонок возможность борьбы за позицию.

Ежегодный музыкальный фестиваль «ЖАРА» впервые состоялся в 2016 году и сразу получил статус самого ожидаемого и обсуждаемого летнего мероприятия. Площадка фестиваля вмещает 10 000 зрителей одновременно. Специально для фестиваля прямо на берегу моря устанавливается сцена, поражающая своими размерами и оснащенная различными видеоинсталляциями.

В городе проводится благотворительная ярмарка «Холодные руки, тёплое сердце» которая начала функционировать с 2013 года. Тут многие местные, а также иностранные бренды представляют свои товары, выставляют на продажу, и весь заработок от продаж поступает детской онкологической больнице. Каждый год в начале декабря ярмарка начинает своё действие и продолжается до 15 января. Эта ярмарка очень привлекает туристов так как сама ярмарка находится на известной всем улице Торговая.

Слабые стороны. Одним из важнейших фактором тормозящих развития Азербайджана - нахождение в состоянии военного положения более четверти века. 20% Земель будучи

оккупированными не дают возможности использовать их для культурного экономического и политического развития страны. На данный момент Азербайджан испытывает период резкого подъема отрасли туризма, но имеющиеся ресурсы в скором будущем могут перестать удовлетворять гостей страны, так как большинство туристических пунктов назначения расположены в столице-Баку. При большом притоке туристов город проходит через сильную перенаселенность. Имеющиеся в городе места посещения туристов не имеют возможности удовлетворить все нужды посетителей, что сможет привести к оттоку гостей, а соответственно капитала, что повлечет за собой финансовый упадок.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Города, отмеченные в данной работе и расположенные на маршруте Великого Шелкового Пути от г. Баку до г. Загатала славятся уникальной природой, множеством достопримечательностей и изысканными традициями. Именно поэтому с каждым годом количество посетителей данного региона растет. Например, город Габала старается все больше привлечь внимание туристов путем организации различных мероприятий, фестивалей (Фестиваль джазовой музыки, Фестиваль варенья). Благодаря обилию природных и культурно-исторических объектов в Шеки, имеются возможности для всестороннего развития различных видов туризм, как традиционных, включая культурный, познавательный, спортивный, экскурсионно-религиозный, так и новых направлений, в том числе, охотничьего, экотуризма, событийного и других.

В настоящее время поток туристов в регион увеличивается, что в свою очередь ведет к потребности в увеличении базы высококвалифицированных кадров. Таким образом возникает необходимость оказания всестороннего внимания к проблеме человеческого капитала в сфере гостеприимства.

Инновационная деятельность в туризме оказывает непосредственное влияние на состояние экономического капитала и человеческого потенциала, а также посредством них на человеческий капитал. Подводя итог, можно констатировать, что социально-экономические факторы, направленные на человеческие ресурсы и социально-экономическую подсистему организации, воздействуют как на человеческий капитал, так и на человеческий потенциал, в том числе, социально-экономический капитал.

В работе рассмотрены теоретические аспекты формирования человеческого капитала при ключевом участии вузов, в частности, Азербайджанского университета туризма и менеджмента для развития туризма в рамках бренда «Великий Шелковый путь».

С этой целью в процессе исследования был проведен SWOT анализ, а также составлены паспорта городов, указанные в табл. 1-7. На основе полученных данных удалось рассмотреть каждый город на маршруте Баку – Загатала по-отдельности, а именно, оценить их сильные и слабые стороны. В результаты было определено, что основной вклад в развитие туризма того или иного города вносят природные и культурные объекты, а также нематериальное наследие. В работе даны сведения об инфраструктуре культурного пути: объектах размещения, транспортных возможностях, местных производствах. Возможности межкультурной и межличностной коммуникации так же получили отражение в работе. В ней упоминается роль этнических меньшинств, к примеру, молокан, в формировании туристического продукта и образа городов. В перечне сильных сторон можно увидеть и мероприятия, способствующие развитию событийного туризма, являющегося перспективным и динамично развивающимся видом туризма в Азербайджане. В работе удалось охватить себестоимость таких услуг, как проживание, транспорт и экскурсионные услуги.

Как результат анализа сильных сторон, были выявлены и недостатки, в том числе угрозы. Среди прочих, можно назвать такие угрозы, как дефицит рекламных мероприятий на региональном уровне, нехватка квалифицированных кадров, неполное использование природных ресурсов, таких как Гобустанская лечебная грязь и т.д.

На основе выявленных сильных и слабых сторон стало возможным определить роль человеческих ресурсов в наращивании возможностей и сокращении угроз.

Определены следующие методы и подходы по развитию человеческого капитала:

- Проведение ознакомительных семинаров для привлечения местных жителей в процесс реализации туристического продукту, путем продажи сувениров, уникальных товаров и вовлечении их в мероприятия, такие как ярмарки, фестивали.
- Организация тренингов по повышению квалификации среди работников отелей и других предприятий обслуживания
- Организация курсов переквалификации и краткосрочных курсов по подготовке работников сферы обслуживания, например, гостиниц и ресторанов как метод приостановления оттока рабочей силы из городов в столицу.
- Использование потенциала городов для объединения стран Шелкового пути, например, посредством организации совместных кулинарных фестивалей. Со стороны Азербайджана столицей сладостей и других местных изысков может выступить Шеки.

Таким образом, на основе проведенного анализа и выводов можно способствовать развитию туризма, создать собственный кадровый резерв и мотивировать человеческий капитал на плодотворную, эффективную работу.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Азербайджан. Баку: Фонд Гейдара Алиева, 2010. – С.226
2. Ализаде А. Лагич: : историко-этнографическое исследование. Баку: Чашиоглу, 2010. – С.523
3. Вокруг Света. Азербайджан. Баку: Вокруг Света, 2010. – С.286
4. Дятлов С.А. Теория человеческого капитала: Учебное пособие. СПб.: СПбУЭФ, 1996
5. Зиссерман, А.Л. Двадцать пять лет на Кавказе (1842-1867). В 2 ч. Ч. 2. 1851-1856 / [Соч.] А.Л. Зиссермана. - СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1879. – С.441
6. Мамедов Т.М. Кавказская Албания в IV-VII вв. Баку: Маариф, 1993. – С.216
7. Османов Ф.Л. История и культура Кавказской Албании IV в. до н.э. - III в. н.э.: (на основании археологических материалов). Баку: Тахсиль, 2006. – С. 252
8. Сулейман М., Тофик В., Акпер Г. История Азербайджана 9 класса. Баку: Təhsil, 2008. – С.256
9. Тофик В., Рагим А., Шовкет Т., Акпер Г., Хаджар А., Кифаят М. История Азербайджана 10 класса. Баку: Çaşıoğlu, 2009 – С.250
10. Щукина Ю.А. Азербайджан. Баку: Вокруг света, 2010. – С.264
11. Эминов З.Н. Население Азербайджана. Баку: Чыраг, 2005. – С.558
12. Этнотуризм в Азербайджане – Ивановка. Баку: Министерство Культуры и Туризма Азербайджанской Республики, 2013
13. Эюбов Э. Регионы Азербайджана. Баку: Габала, 2013. – С. 25
14. Ягуб М., Юсиф Ю., Рагим А., Акпер Г. История Азербайджана 7 класса. Баку: Təhsil, 2009. – С. 278
15. Ягуб М., Сулейман М., Вагиф П. История Азербайджана 8 класса. Баку: Aspoliqraf, 2008. – С.296
16. Məmmədov N., Qurbanov F., Çerkasova N., Salamzadə Ə., Abdullayeva R., Mollazadə F. Kazımova L. Böyük İpək Yolu: Avrasiya mədəniyyətlərinin dialoqu. Bakı: Səda, 2003. – S.283
17. Mərcanlı M. Məftun Edən Şəhər/ Enchanted City. Bakı: IRS Publishing House, 2015. – S.174
18. Usubov E., Feyziyev C. Şəki - bayramlar və ənənələr şəhəri. Bakı: Şərq-Qərb, 2013. – S.258
19. The Great Silk Road & Azerbaijan/ Patterns of Azerbaijan. Министерство культуры и туризма Азербайджана. – Баку, 2015
20. Азербайджан.Заповедник Гобустан .Наскальные рисунки. http://simbiblis.livejournal.com/566860.html - 17.11.2015
21. Загатала-история, затерянная в лесах. Электронный журнал: http://www.nargismagazine.az/29794
22. Исполнительная власть Габалинского района Азербайджанской Республики http://qebele-ih.gov.az/ru/page/21.html
23. Как добраться до Баку https://www.votpusk.ru/story/article.asp?ID=17180 - 15.09.2017
24. О Баку http://www.bhos.edu.az/az/page/1-baki-haqqinda - 15.09.2017
25. О селе Ивановка. https://ivanovka.net - 07.01.2016
26. Отели Габалы https://booking.traveltheworld.com.ua/hotels/az/qbl
27. Политика по туризму. http://azerbaijan.az/portal/Society/Tourism/tourism–r.html
28. Проживание в Баку https://www.votpusk.ru/story/article.asp?ID=17015 - 15.09.2017
29. Discover Azerbaijan. http://www.1news.az/news/discover-azerbaijan-gah---zagatala---foto

ერმილე მესხია
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ღია ცის ქვეშ მუზეუმის როლი კულტურულ ტურიზმში

ტურიზმის ინდუსტრიაში მუზეუმებს მნიშვნელოვანი როლი აკისრიათ. წარმოუდგენელია ტურისტული პაკეტი, რომელშიც კულტურულ ღირსშესანიშნაობებს შორის რამდენიმე მუზეუმი არ იყოს ჩართული.

ტურისტული ფირმები და სააგენტოები მსოფლიოს ცნობილ და წამყვან მუზეუმებთან თანამშრომლობით ახდენენ ტურების დაპროექტებას. თავის მხრივ, ნაკლებად ცნობილი მუზეუმები ცდილობენ ტურისტულ მარშრუტებში აისახოს მუზეუმი, როგორც ტურისტების დათვალიერების ობიექტი.

ტურისტებს შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობს ღია ცის ქვეშ მუზეუმები. მაინც რით არის საინტერესო ღია ცის ქვეშ მუზეუმები ტურისტებისათვის? პირველ რიგში, ეს არის კეთილმოწყობილი გარემო და ადგილი ბუნებაში დასვენებისათვის ურბანული ცხოვრების რიტმით გადაღლილი ქალაქის მოსახლეობისათვის, მეორე, ღია ცის ქვეშ მუზეუმი უნიკალურ შესაძლებლობას აძლევს ტურისტს, სამიზნე ქვეყნის ან მხარის ისტორიული და კულტურული მემკვიდრეობის დასათვალიერებლად, ჩვეულებრივ შემთხვევაში კი, ღია ცის ქვეშ მუზეუმი წარმოადგენს ეთნოგრაფიული კულტურის შემეცნებისა და კვლევის კერას.

განსხვავება მხარეთმცოდნეობის მუზეუმსა და ღია ცის ქვეშ მუზეუმს შორის არ არის მხოლოდ ფართის სიდიდეში. „თუ ჩვეულებრივ, ეთნოგრაფიულ მუზეუმებში ეს შეიძლება ნახოთ ფოტოების ან ვიდეოკლიპების საშუალებით, ღია ცის ქვეშ მუზეუმები გთავაზობთ მოდელირებული ყოფის გაცოცხლებულ, ნამდვილ სამყაროს“ (Давыдов, 2016:18). გარდა ამისა, ღია ცის ქვეშ მუზეუმები „წარმოადგენს ტრანსლაციას ეთნოგრაფიული გარემოსი და ცხოვრების წესის, რომელიც ხელს უწყობს მოქალაქეს ეთნიკური იდენტობის ჩამოყალიბებასა და განმტკიცებაში“ (Давыдов, 2016:18). მსოფლიოში მიმდინარე გლობალიზაციისა და იდეოლოგიური პლურალიზმის პირობებში, როცა ეროვნული კულტურები დომინანტი კულტურების დიდ ზეგავლენას განიცდის, ღია ცის ქვეშ მუზეუმები ეთნიკური კულტურების გადარჩენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია.

მსოფლიოში პირველი იდეა ღია ცის ქვეშ მუზეუმის დაარსებისა ეკუთვნის შვეიცარიელ სწავლულს შარლ დე ბონსტეტტენს, რომელიც მაშინ დანიაში ცხოვრობდა და 1790 წელს ამის თაობაზე სამეფო კარს წარუდგინა შესაბამისი პროექტი დანიის სამეფო პარკის ღია სივრცეში სოფლის მცხოვრებთა ყოფის ამსახველი ექსპოზიციის მოწყობისა (Соснин, 1).

სპეციალისტები ღია ცის ქვეშ მუზეუმების ერთგვარ ანალოგად მიიჩნევენ, აგრეთვე, ევროპის დედაქალაქებში XIX საუკუნის საერთაშორისო გამოფენებზე წარმოდგენილ ეთნოგრაფიულ ექსპოზიციებს.

კლასიკური ღია ცის ქვეშ მუზეუმების ისტორიას სათავე დაუდო ცნობილმა პარკ-მუზეუმმა „სკანსენმა“, რომელიც შეიქმნა შვედეთის დედაქალაქის ცენტრში. მუზეუმ-პარკმა პირველ დამთვალიერებლებს კარი გაუღო 1891 წელს. მუზეუმის შექმნა დაკავშირებულია არტურ ჰაზელიუსის სახელთან. პირველ მსოფლიო ომამდე შვედეთში თითქმის ერთმენეთის მიყოლებით გაიხსნა 20-ზე მეტი ეთნოგრაფიული მუზეუმი ღია ცის ქვეშ (Соснин, 1).

სკანსენის ღია ცის ქვეშ მუზეუმის დაარსებას მალე მოჰყვა ევროპის ქვეყნებში მსგავსი მუზეუმების გახსნა.

მსოფლიოში მეორე ღია ცის ქვეშ მუზეუმი დაარსდა 1894 წელს, ნორვეგიელი ბიბლიოთეკარისა და ისტორიკოსის ჰანს იაკობ ოლის ინიციატივით. პირველი წლები მძიმე იყო მუზეუმისათვის. ბრძოლა უხდებოდათ ყოველი ექსპონატისა და დაფინანსების მოპოვებისათვის. ჰანს ოლი იძულებული იყო, უარი ეთქვა ანაზღაურების მიღებაზეც. მუზეუმის შესახებ პრესაში დაბეჭდილმა სტატიებმა საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო და მუზეუმს მალე გამოუჩნდნენ გულშემატკივრები და პირველი შემომწირველები, რომლებიც უსასყიდლოდ გადასცემდნენ მუ-

ზეუმს პირად ნივთებს. 1907 წელს მუზეუმს გადაეცა ოსკარ II-ის სამეფო კოლექცია (https://www.mishanita.ru).

ნორვეგიის ღია ცის ქვეშ მუზეუმი შედგება ორი ნაწილისაგან. ტრადიციული ეთნოგრაფიული ექსპოზიციები, რომლებიც გამოფენილია საგამოფენო დარბაზებში და მეორე ნაწილი – ღია ცის ქვეშ მუზეუმი, სადაც განთავსდა 158 ისტორიულ-არქიტექტურული ნაგებობა, რომლებიც ჩამოტანილ იქნა ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონიდან.

აღსანიშნავია, რომ მუზეუმის მეორე ნაწილიც ასევე გაიყო ორ ნაწილად: სასოფლო და საქალაქო კულტურა. სასოფლო კულტურა წარმოდგენილია ნორვეგიის სხვადასხვა რეგიონის გლეხთა კარ-მიდამოთი, საქალაქო – „ძველი ქალაქის“ ნიმუშებით, რომლის ნამდვილი ნიმუშები შემოტანილ იქნა ოსლოდან და ქვეყნის სხვა ქალაქებიდან.

მუზეუმში ვიზიტი რეკომენდირებულია ზაფხულის პერიოდში: მაისის შუა რიცხვებიდან სექტემბრის შუა რიცხვებამდე. ამ პერიოდში მუზეუმის პერსონალი დამთვალიერებლებს ხვდება ეროვნული კოსტიუმებით, ტარდება ფოლკლორული კონცერტები, ხალხური რეწვის ოსტატები დამთვალიერებლებს სთავაზობენ თავიანთ ნახელავს. სხვა დროს მუზეუმის მოქმედი ნაგებობები დაკეტილია, მუდმივმოქმედი ექსპოზიცია კი ღიაა წლის ნებისმიერ დროს, ვიზიტორებს თავისუფლად შეუძლიათ დაათვალიერონ მუზეუმის ტერიტორია, ისარგებლონ მუზეუმის კაფეთი, მაღაზიაში შეიძინონ სასურველი ნივთები (https://www.mishanita.ru).

ტურიზმის განვითარების კვალდაკვალ, გასული საუკუნის დასაწყისიდან ევროპა მოიცვა ღია ცის ქვეშ მუზეუმების ბუმმა. ნორვეგიაში 1914 წლისათვის იყო 40-მდე ეთნოგრაფიული მუზეუმი; გერმანიაში – 6; დანიაში – 4; ჰოლანდიაში – 1; პოლონეთში – 1; ფინეთში – 1 (Соснин, 2).

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, 50-იანი წლებიდან სწრაფი ტემპებით დაიწყო ტურიზმის ინდუსტრიის განვითარება. ტურისტული ბიზნესის პრიორიტეტები დაემთხვა კულტურულ-ისტორიული მემკვიდრეობის დაცვისა და ევროპასა და დანარჩენ მსოფლიოში ღია ცის ქვეშ მუზეუმების დაარსების ინტერესებს. ყველაზე მეტ წარმატებას, ამ მხრივ, მიაღწიეს პოლონეთში, ბულგარეთში, უნგრეთში, რუმინეთში. მსგავსი ტენდენციები წარიმართა აზიისა და ამერიკის ქვეყნებში (Соснин, 2).

გერმანიაში გაჩნდა ახალი ტიპის მუზეუმები: სამრეწველო, რომლის ექსპოზიციაში წარმოდგენილია XIX-XX საუკუნეების მეცნიერებისა და ტექნიკის ძეგლები. 1975 წელს ბერლინში გაიხსნა არქოლოგიის მუზეუმი ღია ცის ქვეშ. მსგავსი მუზეუმი გაიხსნა იორკში (დიდი ბრიტანეთი), სადაც არქოლოგიური ნიმუშები წარმოდგენილია პირვანდელი სახით არსებულ გვირაბებში და მიწისქვეშა დარბაზებში (Севан, 2006:7,65).

შემთხვევით არ იყო, რომ მსოფლიოში ღია ცის ქვეშ მუზეუმების ქსელის განვითარებამ და ახალი სამუზეუმო ფორმების გაჩენამ, 2000 წლის დასაწყისში, ხელი შეუწყო მუზეოლოგიაში ახალი მიმართულების – „სკანსენოლოგიის“ დამკვიდრებას. იგი სწავლობს და იკვლევს ღია ცის ქვეშ მუზეუმის ისტორიას, მუშაობის ახალ ფორმებსა და მართვის თანამედროვე მეთოდებს. დღეს „სკანსენის“ ცნების ქვეშ იგულისხმება „ღია ცის ქვეშ მოწყობილი მუზეუმი, სადაც ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოტანილია და გამართული საცხოვრებელი და დამხმარე ნაგებობანი“ (ჭაბაშვილი, 1989:63).

ევროპის ახალი ეთნოგრაფიული მუზეუმების ფორმირების მთავარი მიზანია სამუზეუმო საქმიანობის გამრავალფეროვნება და ტურისტების მოზიდვა. თანამედროვე „სკანსენი“ მოიცავს საქმიანობის ფართო წრეს: რესტავრაცია, კვლევა, განათლება, რეკრეაცია, ინტერაქტივი, კომერცია. ბევრი მუზეუმი დაკავშირებულია გარემომცველ სივრცესთან და ყალიბდება როგორც მუზეუმი სოფელი, ეთნოგრაფიული პარკი (Локотко, 2017:162).

მუზეოლოგები ღია ცის ქვეშ მუზეუმებად თვლიან ყველა იმ მუზეუმს, რომლის ექსპოზიცია არ არის სამუზეუმო დახურულ შენობაში განთავსებული (Jakobsson, 2017:25). ასეთ მუზეუმებს მიეკუთვნება ეთნოგრაფიული პარკი, ქანდაკებების პარკი, მინიატურების პარკი, ტექნიკური მუზეუმი, რომლის ექსპონატები განთავსებულია ღია ცის ქვეშ. მაგალითად, ავიაციის, ტრანსპორტის, სამხედრო ტექნიკის მუზეუმები ღია ცის ქვეშ და ა.შ. (Philips, 2005:119). მუზეოლოგების ნაწილი, ღია ცის ქვეშ მუზეუმების კატეგორიაში განიხილავს, აგრეთვე, ეკოლოგიურ მუზეუმებს (Abe, 2016:2). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ისინი თვისობრივად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

ვიწრო მნიშვნელობით, ღია ცის ქვეშ მუზეუმებს მიაკუთვნებენ ყველა იმ მუზეუმს, რომელშიც წარმოდგენილია არქიტექტურული ნაგებობების ნიმუშები. ზოგიერთ მუზეუმში მიმდინარეობს წარსულის კომპლექსური რეკონსტრუქცია, ისტორიული ნაგებობები წარმოადგენს არა მხოლოდ უბრალო ექსპონატებს, არამედ ქმნის ურთიერთდაკავშირებულ კომპლექსს, სადაც დამთვალიერებელი ღებულობს შესაძლებლობას, მოხვდეს წარსულის რეკონსტრუირებულ ადგილზე და გაეცნოს ქვეყნის/მხარის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის ნიმუშებს (Шмелев, 1983:119).

ბოლო დროს ტურისტებში უფრო მეტი პოპულარობით სარგებლობს უცხო ქვეყნის ეროვნული პარკები, დაცული ტერიტორიები და ეთნოგრაფიული მუზეუმები ღია ცის ქვეშ. შეიმჩნევა ტენდენცია, ღია ცის ქვეშ მუზეუმებში მოეწყოს ტრადიციული ხალხური რეწვის და ადამიანის საქმიანობასთან დაკავშირებული ნიმუშები. მაგალითად, წისქვილი, საქსოვი, სამჭედლო, სადურგლო, საზეინკლო, საცხობი და სხვა. ზოგჯერ დამთვალიერებელს სთავაზობენ სპეციალისტებთან ერთად თავად მიიღოს მონაწილეობა შრომით საქმიანობაში. ზოგიერთი ღია ცის ქვეშ მუზეუმი უფრო შორს წავიდა და სამეწარმეო საქმიანობა შეითავსა. მაგალითად, ჩეხეთის კომპანია „ოტანიცუსი“ სპეციალიზირებულია ეროვნული, ტრადიციული, ხალხური ფარმაკოლოგიის განვითარებაში, რომელსაც გააჩნია მაღაზიათა ქსელი როგორც ქვეყანაში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ (Шмелев, 1983:119).

ზოგიერთ ღია ცის ქვეშ მუზეუმში მოქმედებს ძველი სისტემის ტრანსპორტი. მაგალითად, არნემის (ნიდერლანდები) ღია ცის ქვეშ მუზეუმში გაყვანილია ისტორიული ტრამვაის ხაზი, რომლითაც სარგებლობა შეუძლიათ დამთვალიერებლებს. დადლის მუზეუმში (დიდი ბრიტანეთი) გარდა ძველი ტრამვაისა, ფუნქციონირებს ისტორიული ტროლეიბუსის ხაზიც (Шмелев, 1983:119).

ღია ცის ქვეშ მუზეუმების ისტორიის მოკლე მიმოხილვითა და ტურიზმთან დაკავშირებული მაგალითების განზოგადებით გვინდოდა გვეჩვენებინა, თუ როგორ მნიშვნელობას ანიჭებენ უცხოეთში ამ მიმართულების მუზეუმების განვითარებას და მის როლს ტურიზმის ინდუსტრიაში.

სამწუხაროდ, საქართველო ამ მხრივ, შორს დგას დანარჩენი მსოფლიოსაგან. თუ ევროპის პატარა ქვეყნებშიც კი რამდენიმე ღია ცის ქვეშ მუზეუმი ფუნქციონირებს და განუზომლად იზრდება ამ მუზეუმების მნიშვნელობა, როგორც ტურიზმში, ასევე ქვეყნის მოქალაქეთა სუფთა გარემოში დასვენების უზრუნველყოფის მიზნით, ჩვენში მხოლოდდამხოლოდ ერთი ღია ცის ქვეშ მუზეუმი არსებობს ქვეყნის დედაქალაქში.

„საქართველოში ღია ცის ქვეშ მუზეუმის მოწყობის პირველი ცდა მოგვცა გეგეჭკორის (მარტვილი) მხარეთმცოდნეობის მუზეუმმა“ (ჩიტაია, 1966:6). საქართველოს მთავრობის დადგენილებით, ნამდვილი ღია ცის ქვეშ მუზეუმი თბილისში გაიხსნა 1964 წელს. მუზეუმის სათავეებთან იდგა ცნობილი ქართველი მეცნიერი გ. ჩიტაია, რომლის „ღვაწლი განუსაზღვრელია ღია ცის ქვეშ მუზეუმის შექმნაში“ (თოფჩიშვილი, 2015:12).

მუზეუმი კუს ტბის ფერდობის ჩრდილოეთ ნაწილზეა განთავსებული და 52 ჰექტარი ტერიტორია უჭირავს. მუზეუმში 14 ეთნოგრაფიული ზონაა. ისინი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ყოფისათვის დამახასიათებელი სამეურნეო ნაგებობებითა და ნივთებითაა წარმოდგენილი. ხუროთმოძღვრების ნიმუშებთან ერთად მუზეუმში დაცულია ეთნოგრაფიულ-მატერიალური კულტურის ამსახველი ექსპონატები (www. Ambioni.ge).

ტრადიციული მუზეუმებისაგან განსხვავებით, ღია ცის ქვეშ მუზეუმებს საუკუნეზე ცოტა მეტი არსებობის ისტორია აქვს, მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში მათი პოპულარობა წლიდან წლამდე დიდი აღმავლობით იზრდება, რასაც ხელს უწყობს ტურიზმის სწრაფი ტემპებით განვითარება.

ტურისტებისა და ადგილობრივ დამთვალიერებელთა ნაკადის ზრდამ მუზეუმის მესვეურებს უკარნახა, გადაეხედათ სამუზეუმო მუშაობის ფორმებისა და მეთოდებისათვის. სკანსენის ღია ცის ქვეშ მუზეუმის ეთნოგრაფიული ექსპოზიციის ინტერაქტიულობის საკითხი დაისვა ჯერ კიდევ არტურ ჰაცელიუსის მიერ, სკანსენის მუზეუმის გახსნისთანავე. მისი წინადადებით, მუზეუმში „გაცოცხლდა“ ხალხური რეწვის სახელოსნოები, მცირე ფერმები, კულინარიული საცხობები, დაიგეგმა ეროვნული, ფოლკლორული დღესასწაულები (Локотко, 2017:160). მოგვიანებით შეიქმნა ახალი სამუზეუმო ინფრასტრუქტურა, კერძოდ, საოჯახო დასვენების ცენტრი

ტურისტებისა და ადგილობრივი დამთვალიერებლებისათვის, სადაც ყველა პირობაა როგორც ზრდასრულთა, ასევე მცირეწლოვანი ბავშვებისათვის. ამიტომ დამთვალიერებელთა რიცხვი დღითიდღე იზრდება და გარდა ფინანსური შემოსავლებისა, ეს მუზეუმი ხელს უწყობს შვედური კულტურის პოპულარიზაციას უცხოეთში. ყოველწლიურად სკანსენს მილიონზე მეტი დამთვალიერებელი სტუმრობს.

თბილისის გ. ჩიატაიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი ღია ცის ქვეშ მსოფლიოს წამყვანი მუზეუმების გვერდით, ვიზიტორების რაოდენობით უფრო მოკრძალებულად გამოიყურება. მართალია, ტურიზმის განვითარებასთან ერთად ძირეულად შეიცვალა მომსახურების სერვისები და პროგრამები, რაც აისახა კიდეც მუზეუმის დამთვალიერებელთა რაოდენობის მნიშვნელოვან ზრდაში, მაგრამ სასურველი შედეგების მიღწევისაგან ჯერ კიდევ შორს არის.

ბათუმს ღია ცის ქვეშ მუზეუმის შექმნის კარგი პერსპექტივა აქვს. რამდენიმე წლის წინ იყო კიდეც მსგავსი მუზეუმის შექმნის მცდელობა. ჩატარდა მოსამზადებელი სამუშაოები, შეირჩა ტერიტორია, სადაც უნდა განთავსებულიყო მუზეუმი, მაგრამ სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზებით, ეს კარგი წამოწყება განუხორციელებელი დარჩა. ბათუმის ღია ცის ქვეშ მუზეუმი კულტურული და ეკონომიკური ინფრასტრუქტურით, იქნებოდა ერთ-ერთი საუკეთესო ადგილი ტურისტებისათვის კარგი პროგრამებისა და მენეჯმენტის შემთხვევაში. იგი ხელს შეუწყობდა უცხოეთში ჩვენი ქვეყნის კულტურული ცნობადობის ამაღლებას და ტურისტთა ნაკადის ზრდას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თოფჩიშვილი რ., აკადემიკოსი გიორგი ჩიტაია, თსუ-ს სამეცნიერო კონფერენცია მიძღვნილი აკადემიკოს გ. ჩიტაიას დაბადებიდან 125 წლისთავისადმი, თბ., 2015.
2. ჩიტაია გ., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის მუზეუმი ღია ცის ქვეშ, კრებული „ძეგლის მეგობარი“, VII, თბ., 1966.
3. ჭაბაშვილი მ., უცხო სიტყვათა ლექსიკონი. თბ., 1989.
4. Abe A. Case Study on Visit Characteristics of Open-Air Museuminformation Service Users, 27 April 2016, 23rd International Academic Conference, Venice.
5. Jakobsson A. The Open-Air Museum in Teory and Practice, för trädgårdshistorisk forskning Nr 30, 2017.
6. Philips R. C. The Guide to U.S. Army Museums, Center of Military History United States Army Washington, D.C. 2005.
7. Давыдов А.Н. Моделирование этносферы и живая традиция: особенности формирования экспозиции музея под открытым небом. Музей под открытым небом: роль в сохратетии и попляризации культурного наследия, перспективы развития в современных условиях [Эл. ресурс]. Материалы Международной научной конференции. Архангельск, 2016.
8. Локотко Е.А. Музей под открытим небом: история и перспективы размития, М., 2017.
9. Севан О.Г. Музей под открытым небом Европы, ж. „Обсерватория культуры“, N 3, М., 2006.
10. Соснин С.А. Создание музеев под открытым небом. Отечественные и зарубежные примеры. 2013. http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/11660?locale-attribute=en
11. Шмелев В.Г., Музей под открытым небом, очерки истории возникновения и развития. М., 1983.
12. https://www.mishanita.ru

Жайнагуль Кадыркулова
Кыргызский национальный университет
им. Ж. Баласагына
Ассистент профессор

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО ТУРИЗМА В КЫРГЫЗСТАНЕ
(на примере развития искусство резьбы по дереву)

В настоящее время туризм является одним из важных направлений, влияющих на рост экономики, в том числе на развитие таких сфер экономической деятельности, как услуги туристских компаний, коллективные средства размещения, транспорт, связь, торговля, производство сувенирной и иной продукции, питание, сельское хозяйство, строительство и другие отрасли, тем самым выступая катализатором социально-экономического развития.

Современный туризм выражается в большом разнообразии видов, одним из которых является этнографический туризм. Подходов к понятию «этнографический туризм» на сегодняшний день довольно много.

Многие специалисты считают этнографический туризм одной из разновидностей культурно-познавательного туризма. Некоторые выделяют этнографический туризм как отдельный, самостоятельный вид. Интегрируя все трактовки понятия «этнографический туризм», можно сформулировать следующее определение. Этнографический туризм – это временные выезды, путешествия людей, целью которых является знакомство с особенностями традиционной культуры и быта различных народов (этносов) той или иной территории. Памятники архитектуры, музейные экспозиции, архивные материалы, живописные природные места – в совокупности всё это создает благоприятные условия для отдыха и знакомства с историей и культурой народа (Биржаков, 2007:192).

В настоящее время во всем мире наблюдается повышенный интерес к традиционной этнической культуре. Интерес этот выражается во многих формах: проводятся этнографические исследования в разных регионах планеты, ученые активно сотрудничают с национальными общественными объединениями, организуются конференции и семинары по этно-национальным вопросам, выходят в свет книги об особенностях традиционной культуры тех или иных этносов. Интерес к этнической культуре находит выражение не только в научной сфере, но и на бытовом уровне: все большее распространение получают мебель и музыка в стиле «этно», традиционная кухня тех или иных народов (Сундучев, 2009:53-54).

В сфере туризма Кыргызская Республика обладает сильными конкурентными преимуществами. В первую очередь, это богатая живая самобытная культура и традиции, история, сохранившаяся экология. Кроме этого, у страны есть основа для формирования материальной базы туризма. Привлекательный ландшафт, красивейшие горные вершины и озера, быстрые реки и расположение Кыргызстана вдоль древнего Великого Шелкового пути, обеспечивают большие возможности для туризма и отдыха. В стране множество исторических памятников: археологический музей Сулайман-Тоо, башня Бурана, Узгенский архитектурный комплекс, музей Шах-Фазиль, Таш-Рабат, наскальные рисунки урочища Саймалуу-Таш, гумбез Манаса и др.

Джайлоо-туризм – это один из самых молодых подвидов этнического туризма (разновидность этнографического туризма), Название происходит от кыргызского слова «джайлоо», означающего альпийский луг, горное пастбище. Это отдых вдали от благ цивилизации в условиях примитивного быта. Джайлоо-туризм зародился в Кыргызстане в конце 1990-х годов, когда местный туроператор предложил туристам пожить некоторое время в юртах жизнью горного чабана. Первыми джайлоо-туры опробовали туристы из Швейцарии, Германии, Великобритании и России. До настоящего времени Кыргызстан является лидером джайлоо-туризма. Наиболее популярные туристические маршруты проложены вокруг берегов высокогорного озера Иссык-Куль, примером может быть тур Бишкек – село Кочкор – Сары-Жаз – Бишкек. Здесь туристы знакомятся с кочевой культурой, национальными играми, катаются на лошадях, учатся ткать ала-киизы и ширдаки – национальные войлочные ковры (Жыргалбеков, Лунькин, 1993:25).

Без сомнения, юрта – одно из выдающихся достижений цивилизации кочевников, ее устройство у всех неоседлых народов практически одинаковое, а национальная самобытность проявляется через элементы декора и внутреннего убранства. Юрты кыргызов поражают многообразием способов изготовления и декором предметов интерьера, яркостью и затейливостью узоров соперничая, разве что, с самой природой. Для транспортировки этого легкого и компактного жилища требуется всего несколько лошадей или верблюдов, а установка юрты, которой занимаются практически, только женщины, не займет больше полутора часов. Летом юрту ставят прямо на землю, зимой сначала стелют настил из дерева. Основанием для юрты служит деревянный каркас, который обычно изготавливают из ивы, намного реже из ели. Нижняя часть остова состоит из складывающихся решеток – «кереге», где все рейки скреплены с помощью эластичных ремешков, сделанных из телячьей или верблюжьей кожи. Количество «кереге», определяет, какого размера будет юрта. Чем больше решеток, тем вместительней получится дом. «Кереге» связывают между собой плетеными ремнями – «терме», которые опоясывают решетки и прочно удерживают всю конструкцию. Очень интересно устройство крыши юрты. Она образуется шестами – «уук», которые одним концом привязываются к «кереге», а другим вставляются в, так называемый, «тюндюк», который представляет из себя колесо, с деревянными перекладинами, образующими крест. «Тюндюк» является и окном и дымоходом одновременно, иногда его еще называют – «чамгарак» – «дверь в небо». В больших юртах «тюндюк» поддерживается деревянным шестом «бакан», а в маленьких хватает и натяжения веревок. Каркас дома укрывают белыми войлочными циновками - «кииз», вокруг «кереге» пускают длинную войлочную циновку – «чий», богато украшенную национальными орнаментами, нижние части шестов – «уук», закрывают войлочными накидками (Мальчик, 2005).

Резьбой, а иногда росписью, украшали двери и дверную раму юрты; деревянные подставки под джюк – такта, на которые складывали кошмы, ковры и постель, в южных районах они имели также вид поставца – джаван с украшенной передней стенкой; сундуки для лепешок – укёк; шесты-вешалки для одежды и для конской сбруи – ала бакан; луки детских седел – айырмач и мелкие бытовые предметы: футляры для пиал – чыны кап; мешалки для кумыса – пишкек, черпаки для разливания жидкой пищи – чёмюч, деревянные подставки для светильников – чырак пая и т.д. В качестве материала для изготовления бытовых предметов использовались различные по степени твердости и упругости древесины породы дерева: береза, тополь, ива, арча, орех. Кыргызские мастера – деревообделочники применяли две техники резьбы: рельефную и плоскую, при этом плоская резьба часто украшалась красной, синей, белой и желтой красками. Техника плоской резьбы имеет в кыргызском прикладном искусстве древнее происхождение. В этой технике выполнен орнамент на деревянных плакетках таштыкской эпохи. Орнамент, встречающийся в кыргызской резьбе и росписи, немногочислен. Это, главным образом, различные сочетания рогообразных завитков (мюйюз), соединенных или попарно (кош мюйюз), или по четыре (тёрт мюйюз); спирали, сочетающиеся с вихревой розеткой и S-образными фигурами; а также узколепестковые розетки, мелкие круги, квадраты, ромбы. Кыргызская резьба и роспись наиболее близка прикладному искусству казахских мастеров (Бачинский, 1947).

Несмотря на вышеуказанные достижения кыргызского народа в развитии техники резьбы из дерева, этнографическое направление туризма в республике до сих пор развито слабо. В современных условиях туристам предпочтительнее познавать национальную этнографию в натуре, во время туристических путешествий и экскурсий по городам и селам Кыргызстана. Приоритетным для вхождения республики в мировой рынок служит создание крупной индустрии отдыха и туризма, включающей в только культурно-зрелищные центры, историко-культурные, археологические», но и этнографические комплексы, которые могли бы привлекать огромный поток желающих побывать в нашей стране. Для этого необходимо создавать широкую сеть пунктов для приема туристов, использовать частный сектор (дома, юрты), с возрождением традиций кыргызской гостеприимства.

Список литературы:

1. Биржаков М.Б. Введение в туризм / М.Б. Биржаков. – СПб.: Изд-во «Герда», 2007.
2. Сундучев Ч.Б. Этнотуризм как одно из направлений культурно-познавательного туризма / Ч.Б. Сундучев, Л.В. Хышиктуева // Вестник Бурятского государственного университета, 2009. - №2009.
3. Малова Н.А. Этнический туризм: проблемы, тенденции, перспективы/ Н.А. Малова // Туризм и культурное наследие, Саратов. – 2012. - №2.
4. Мальчик А.Ю. История кыргызского народного прикладного искусства: эволюция кыргызского орнамента с древнейших времен до XX в. – Б.: Кыргызский государственный университет им. И. Арабаева, 2005.
5. Бачинский Н.М. Резное дерево в архитектуре Средней Азии. Ленинград, 1947.

Анатолий Кучер
Харьковский национальный университет
им. В.Н. Каразина
Ассоциированный профессор
Леся Кучер
Харьковский национальный аграрный
университет им. В.В. Докучаева
Ассоциированный профессор

ГЕОКУЛЬТУРНЫЙ ПОДХОД К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ СПЕЦИАЛИСТОВ

Преодоление кризиса, в котором находится современное общество, объективно требует усиления внимания к высшему образованию. Именно оно обогащает образовательное пространство новым комплексом идей, задание которых создать интеллектуальное основание будущего, одновременно стать ведущим компонентом гуманизации всей образовательной системы. Еще в XVII веке Ян Амос Коменский обратил внимание на природоцелесообразность всех вещей, то есть на то, что все процессы в обществе протекают подобно к процессам природы. В своей работе «Великая дидактика» он утверждает, что природа развивается по определенным законам, а человек – это часть природы. Соответственно, в своем развитии человек подчиняется тем же общим законам и закономерностям, что и природа.

Успешное решение задач высшего образования возможно благодаря обновленному современному учебному процессу, направленному на формирование всех компонентов профессиональной компетентности специалиста. Под профессиональной компетентностью специалиста на этом этапе поиска понимаем интегративную характеристику личности, включая системную целостность усвоенных знаний, навыков, умений, способы деятельности, личностные качества, которые обеспечивают эффективность его профессиональной деятельности без нарушения равновесия в системе «общество – природа». Учитывая это, одним из ключевых подходов к формированию профессиональной компетентности будущих специалистов можно считать геокультурный подход.

По мнению Ю.Н. Гаврилюка, геокультурой является «органическая целостность Человека и Природы, это единство культуры как способа субъективно-должного бытия природы и природы как способа объективно возможного бытия культуры, это векторность развития природы, заданная Культурой» [1]. В таком значении геокультура, как отмечает Ю.Н. Гаврилюк, является универсальным методом познания, который наряду с выяснением географического положения требует охвата культурно-политического, культурно-экономического, научно-образовательного и культурно-экологического аспектов исследуемого феномена [1]. Геокультурный подход предполагает единство двух компонентов: естественная географическая среда, этнос и восприятие им проблем соответствующей территории [2]. Геокультурный контекст рассматривают как: 1) конкретное географическое положение, которое учитывает культурные особенности жителей, например, общий язык, историю, обычаи или искусство; 2) особая геолокация, которая учитывает культурные характеристики жителей, такие как общий язык, история, обычаи или искусство [3].

Таким образом, согласно с геокультурным подходом процесс формирования профессиональной компетентности будущего специалиста должен учитывать (i) органическую целостность человека и природы, (ii) единство культуры как способа субъективно-должного бытия природы и природы как способа объективно возможного бытия культуры, (iii) единство конкретной географической среды и культурно-политического, культурно-экономического, научно-образовательного и культурно-экологического аспектов.

Одним из ключевых принципов геокультурного подхода является принцип геокультурной контекстуальности, сущность которого выражает лозунг: «Мысли глобально, действуй локально». Успешное решение конкретной проблемы часто требует геокультурного мышления, умения контекстуализировать знания в широком и даже глобальном масштабе [4].

Применение геокультурного подхода в процессе формирования профессиональной компетентности преследует за цель подготовку геокультурного субъекта, под которым мы, вслед за Ю. Н. Гаврилюком, понимаем «социального индивида, образ жизни которого определяется конкретно-историческим типом геокультуры как органической целостности объективно возможного природы и субъективно-должного культуры, степень полноты бытия которой выступает критерием его деятельности» [5].

В результате исследования сформулирована миссия, которая заключается в формировании профессиональной компетентности будущих специалистов. Сформулированная миссия в концентрированном виде отражает современный социальный заказ общества на подготовку специалиста, который должен быть компетентным в своей профессиональной сфере. Декомпозиция миссии позволила выделить три основные учебные цели (познавательная, практическая и мотивационная), направленные на формирование профессиональной компетентности специалиста: познавательная – осознать сущность и особенности профессиональной деятельности, ее компоненты и средства, развить представление о сущности и структуре профессиональной компетентности, основные функции профессиональной деятельности и технику осуществления самых распространенных из них; практическая – сформировать у будущих специалистов профессиональные умения, развить способности и личностные качества, которые обеспечат готовность к эффективному осуществлению профессиональной деятельности; мотивационная – повлиять на возникновение у будущих специалистов желания овладеть на высоком уровне профессиональными знаниями и умениями, осмыслить их важность и стимулировать самосовершенствование и саморазвитие основных компонентов профессиональной компетентности. Понятно, что такой подход является общим и он конкретизируется при формировании программных целей и результатов учебной деятельности в рамках изучения конкретных учебных дисциплин. Поэтому ниже на примере одной из дисциплин, во время преподавания которой введен геокультурный подход, продемонстрируем пример формулировки дидактических целей.

Одним из неотъемлемых компонентов профессиональной компетентности будущих специалистов является эколого-экономическая компетентность, на формирование которой и направлено, в первую очередь, изучение комплексной дисциплины «Экономика природопользования». Эта наука исследует механизм общественных отношений по поводу охраны окружающей среды и рационального использования природных ресурсов в процессе хозяйственной деятельности человека.

Миссией изучения дисциплины «Экономика природопользования» является формирование у студентов современного экономического мышления и компетенций, направленных на решение эколого-экономических проблем, определение и анализ экономической эффективности внедрения природоохранных мероприятий, осуществление экономической оценки природных ресурсов и оценки эколого-экономических убытков, которые наносит экономике загрязнение отдельных компонентов природы. Декомпозиция миссии позволила выделить три основные группы учебных целей [6]:

- познавательные: формирование у студентов представления о теоретических основах экономики природопользования; овладение знаниями о содержании и структуре экономического механизма охраны окружающей природной среды и рационального использования природных ресурсов; осознание сущности эколого-экономических проблем и стратегических направлений их решения и особенностей нормативной базы рационального природопользования;
- практические: овладение будущими специалистами методами осуществления экономической оценки природных ресурсов, определения платы за использование природных ресурсов и оценки эколого-экономических убытков, которые наносит экономике загрязнение отдельных компонентов природы; формирование навыков и умений определения и анализа экономической эффективности внедрения природоохранных мероприятий; развитие навыков стратегического экономического мышления и практического применения методологического и понятийно-терминологического аппарата курса; освоение инструментария экологической экспертизы, экологического аудита, мониторинга и экологического страхования; развитие способностей и навыков аналитического обоснования решения эколого-экономических проблем и выбора стратегических альтернатив;

- мотивационные: формирование у будущих специалистов потребности в эколого-экономических знаниях и умениях, а также психолого-педагогическое воздействие на желание овладеть ими; развитие способностей к научно-исследовательской работе, а также самостоятельности и ответственности в обосновании и принятии эколого-экономических решений; осознание важности владения компетенциями по экономике природопользования и формирование стимулов и мотивов к самообразованию и саморазвитию этих компетенций.

При условии достижения целей они трансформируются в результат, что проявляется в сформированности познавательного, операционного, мотивационного и личностно-рефлексивного компонентов готовности будущих специалистов к профессиональной деятельности.

Определено психолого-педагогические условия формирования профессиональной компетентности: обеспечение мотивации учебной деятельности и профессионального саморазвития будущих специалистов; применение методов активизации учебно-профессиональной деятельности студентов; создание учебной рефлексивной среды в учреждении высшего образования.

Основными направлениями мотивационного обеспечения формирования профессиональной компетентности определено: содействие формированию у студентов устойчивой внутренней мотивации путем объяснения студентам важности профессиональных умений в будущей профессиональной деятельности; поощрение студентов к деятельности путем использования методов и техник мотивации, основные из которых: коммуникативная атака, доведение и убеждение, вызов интереса, внушение, делегирование, закрепление положительного впечатления; влияние на целеполагание студентов и их стремление к достижению поставленной цели.

Реализация второго психолого-педагогического условия связана с применением различных методов интерактивного и проблемного обучения и групповых форм учебной деятельности, которые максимально приближают этот процесс к реальной модели будущей профессиональной деятельности. Оптимального результата можно достичь при комплексном использовании традиционных и инновационных методов обучения, что позволит реализовать системный подход к формированию профессиональной компетентности, то есть мы исходим из того, что разработка новых педагогических технологий должна быть связана не только с отказом от стереотипов традиционной системы обучения, а и с одновременным сохранением всего лучшего, что наработано педагогической теорией и практикой.

Создание учебной рефлексивной среды в учреждении высшего образования предполагает осознание и анализ студентами процесса учебной деятельности; сопоставление полученных результатов с поставленной целью; самооценку и самоконтроль деятельности по овладению профессиональной компетентностью и самокоррекцию собственного профессионального развития. Итак, реализацию третьего психолого-педагогического условия связываем с самоуправлением процессом и результатом деятельности по овладению профессиональной компетентностью.

Обобщая результаты, мы разработали структурно-функциональную модель педагогического управления формированием профессиональной компетентности специалистов с применением геокультурного подхода (рис. 1), которая состоит из структурных компонентов, взаимосвязанных управленческих функций, прямой и обратной связей. Целью и конечным результатом такого управления определено формирование готовности к профессиональной деятельности.

Реализация поставленной цели предполагает решение следующих основных задач: создание психолого-педагогических условий формирования профессиональной компетентности; организация учебного процесса по овладению указанной компетентностью на основе геокультурного подхода; использование дидактических средств управления, позволяющих постепенный переход от прямого управления со стороны преподавателя к соуправлению и самоуправлению.

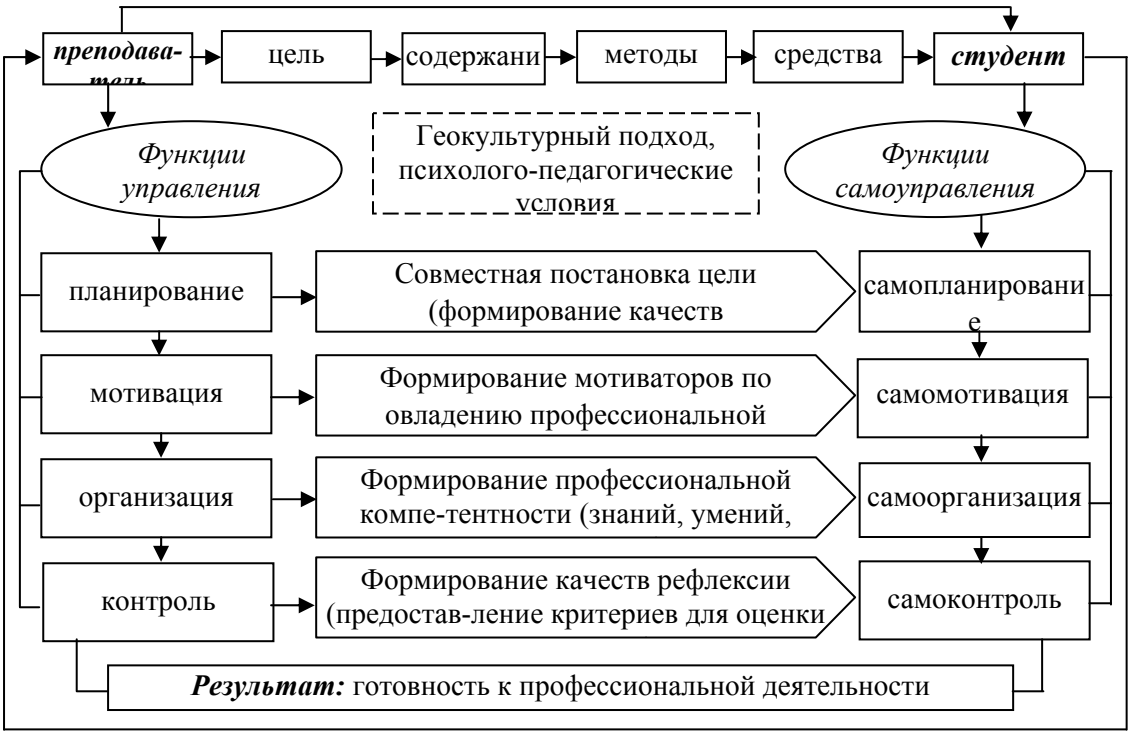


Рис. 1. Структурно-функциональная модель педагогического управления формированием профессиональной компетентности специалистов с применением геокультурного подхода

С позиций системного подхода управление учебной деятельностью студентов по формированию профессиональной компетентности рассматриваем как систему, состоящую из субъекта (преподаватели и студенты), объекта (учебная деятельность) и необходимых дидактических средств управления, а также прямой и обратной связи, эффективность которой обеспечивается именно благодаря обратной связи на всех этапах. Основу для этой связи формируют устные и письменные ответы студентов и результаты наблюдений преподавателя за их деятельностью и беседы со студентами. Именно обратная связь позволяет преподавателю корректировать ход педагогического процесса по овладению профессиональными умениями.

Итак, одним из ключевых подходов к формированию профессиональной компетентности будущих специалистов предложено считать геокультурный подход, согласно которому процесс формирования профессиональной компетентности должен учитывать (i) органическую целостность человека и природы, (ii) единство культуры как способа субъективно-должного бытия природы и природы как способа объективно возможного бытия культуры, (iii) единство конкретной географической среды и культурно-политического, культурно-экономического, научно-образовательного и культурно-экологического аспектов. В результате исследования сформулирована миссия, декомпозиция которой позволила выделить три основные группы учебных целей (познавательные, практические и мотивационные), направленные на формирование профессиональной компетентности специалиста. Определены психолого-педагогические условия формирования профессиональной компетентности: обеспечение мотивации учебной деятельности и профессионального саморазвития будущих специалистов; применение методов активизации учебно-профессиональной деятельности студентов; создание учебной рефлексивной среды в учреждении высшего образования. При достижении цель трансформируется в результат, который проявляется в сформированности познавательного, операционного, мотивационного и личностно-рефлексивного компонентов готовности будущих специалистов к профессиональной деятельности. Для обеспечения планомерного процесса формирования профессиональной компетентности будущих специалистов мы разработали структурно-функциональную модель педагогического управления этим процессом. Она может быть использована как в учебном процессе при подготовке будущих специалистов, так и

положена в основу разработки и реализации тренинговых программ и методических рекомендаций по формированию профессиональной компетентности.

Литература:

1. Гаврилюк Ю. М. Геокультурні засади концепції землі. URL: http://nauka.zinet.info/6/gavrylyuk.php.
2. Єршова Л. М. Геокультурний підхід до вивчення етнонаціональних проблем формування виховного ідеалу України (XIX – початок XX ст.). *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2013. Вип. 108.1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuP–2013–1–108–49.
3. What is Geo-Cultural Context. URL: https://www.igi-global.com/dictionary/geo-cultural-context/60235.
4. Заздравнова О. І., Гаврилюк Ю. М., Волошан М. М. Геокультурні засади стратегії пізнання сучасного соціально-економічного розвитку світу. *Вісник ХНАУ ім. В. В. Докучаєва. Серія «Економічні науки»*. № 3. 2018. С. 141–152. DOI: 10.31359/2312-3427-2018-3-141.
5. Гаврилюк Ю. М. Проблема геокультурного суб'єкта в Україні. URL: http://www.iai.dn.ua/–u/iai/dtp/CONF/13–2003/articles/stat31.html.
6. Кучер Л. Ю. Геокультурний підхід до формування еколого-економічної компетентності майбутніх фахівців. *Філософія геокультури*: матер. всеукр. наук.-практ. конф., 20–21 квітня 2017 р. Харків: ФОП Бровін О. В., 2017. С. 37-39.

Дмитрий Солоха
Донецкий государственный университет управления
Профессор
Оксана Белякова
Азовский морской институт Национального
университета «Одесская морская академия»
Ассоциированный профессор

ВЛИЯНИЕ КРОСС-КУЛЬТУРНЫХ ФАКТОРОВ НА РАЗВИТИЕ ЭКОНОМИКИ

В настоящее время в эпоху глобализации огромное влияние на развитие стран оказывают кросс-культурные факторы.

Кросс-культурные факторы – это факторы, которые оказывают влияние на поведение, мировоззрение или образ жизни представителей той или иной культурной принадлежности.

Выход на мировые рынки новых участников, особенно в конце XX - начале XXI века с постсоветского пространства, сформировало условия для научных исследований в области кросс-культуры, поскольку раньше на указанной территории сформировался свой уклад культурный и региональное районирование. По территориям шло перемещение товара, которое обеспечивало функционирование 15 отдельных государств с их языком, этносом, денежной системой, религиозными убеждениями. В зависимости от территорий был сформирован экономический потенциал, в основе которого лежала сырьевая база, формируемая природными ресурсами.

Следовательно, необходимо знать культурную среду в мировом масштабе, чтобы свои производства адаптировать к культурным запросам тех или иных стран, регионов и континентов, так как именно культура оказывает превалирующее воздействие на сознание, определяет общественный спрос на предлагаемую продукцию.

Таким образом, культурные особенности каждой страны оказывает прямое влияние на эффективность бизнеса и формирование экономического потенциала.

Именно культура, диалог культур позволяет предпринимателям завоевывать и расширять рынки. В своей работе Святохо Н.В. и Халилова Л.А. [1] выделяют основные факторы культурной среды, создающие в бизнесе самые большие сложности.

Мы разделяем такую классификацию и хотим подчеркнуть, что приведенные факторы влияют как на культуру, так и на экономику, хотя экономическая система государства напрямую влияет на культуру, ее состояние, состояние культурных объектов, этнического наследия и т.д.

Нами предлагается деловую (корпоративную) культуру рассматривать как отдельный фактор, поскольку именно культурная среда компании, функционирующей как внутри страны, так и на международном уровне, определяется именно той культурой, построенной на основе трудовых общеобразовательных корпоративных, национальных ценностях, которые способствуют успешности и развитию предприятия.

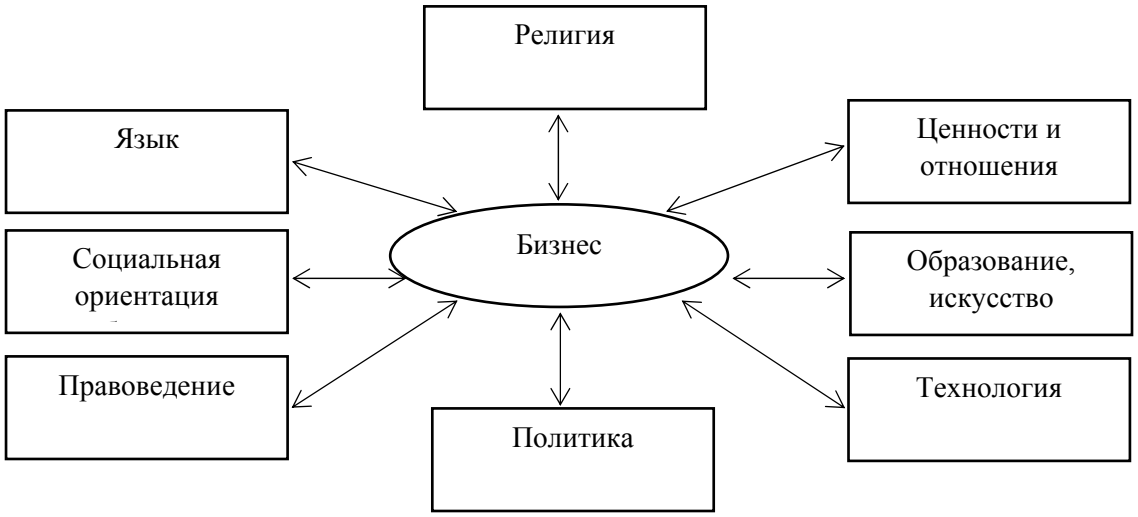


Рис. 1. Факторы культурной среды

Повышение уровня знаний о международных культурных различиях в бизнесе может способствовать в формировании международных компетенций, а также в предоставлении возможности получить конкурентное преимущество на международных рынках [2].

Культура страны в большинстве случаев является одним из факторов, который приводит к тому, что некоторые страны развиваются быстрее, чем другие. Так, на развитие страны может влиять ее культура, но нет никакой культурной модели, которая могла бы обеспечить успех. Необходимо отметить, что кросс-культурные коммуникации стали более доступны благодаря возможностям интернета.

Однако, социальные и культурные особенности людей нестабильны, и они меняются со временем и, следовательно, могут меняться и их межкультурные отношения. Предприятиям приходится вести свою деятельность в рамках определенных социокультурных особенностей страны и формировать ряд эффективных коммуникаций.

Сейчас кросс-культурная коммуникация осуществляется в различных сферах нашей жизни: в экономике, в политике, в религии, во многих отраслях, таких, как производство, торговля, туризм, гостинично-ресторанном бизнесе, а также в моде, культуре, учебе за рубежом и так далее.

Что касается предпринимательства, то оно выходит далеко за национальные рамки, вовлекая в свою орбиту все большее число людей с различным культурным кругозором. В результате культурные различия начинают играть в организациях возрастающую роль и сильнее воздействовать на предельную эффективность деловой деятельности [3].

При таких условиях эффективность деловой деятельности организаций напрямую зависит от эффективности управления персоналом с различными культурными особенностями. При неправильном управлении таким персоналом в бизнесе возникают кросс-культурные проблемы, определяемые языком, религией, политикой и правом, географией, искусством, образованием, технологией и другими жизненными ценностями [4].

В научной среде на сегодня выделяют ряд определений кросс-культурного менеджмента. Наиболее емким, на наш взгляд, является следующее: кросс-культурный менеджмент – это управление отношениями, возникающими на границе национальных и организационных культур, исследование причин межкультурных конфликтов и их нейтрализация, выяснение и использование при управлении организацией закономерностей поведения, свойственных национальной деловой культуре.

На современном этапе развития компаний характерно расширение международной деятельности и, соответственно, применение современных организационных форм, которые формируются путем разно-вариационного сочетания классических видов организационных структур и максимальным уровнем их адаптации к отраслевой и культурной специфики сферы деятельности предприятий.

Классический подход к пониманию влияния культуры на международную экономическую деятельность основывается на понятии культуры как эмпирической категории, отражает относительно стабильную, однородную, внутренне непротиворечивую систему специфических предположений, ценностей и норм.

Этот подход рассматривает особенности национальных культур и позволяет понять, как эти особенности влияют и определяют специфику ведения бизнеса в той или иной культурной системе. Знание особенностей и специфики культурных систем формирует особую компетентность фирмы, несет заряд принципиально новых конкурентных преимуществ, а потому существенно повышает эффективность сотрудничества с иностранным партнером.

Таким образом, культура является фундаментальной и определяющей базой формирования любой экономической системы.

Итальянский экономист Гвидо Табеллини (Guido Tabellini) проанализированы уровень образования и качество политических институтов в 69 европейских регионах. Его вывод: объём ВВП и темпы экономического роста выше в тех регионах, где процветают взаимное доверие, вера в индивидуальную инициативу человека и уважение к закону [5].

Роль кросс-культурного менеджмента на предприятии имеет огромное значение, в частности, для повышение экономического роста предприятия и поддержки эффективного развития предприятия (табл. 1).

Таблица 1

Значение и место кросс-культурного менеджмента в деятельности предприятия

Кросс-культурный менеджмент					
Повышение экономического рост предприятия		Поддержка эффективного развития предприятия			
внутренние факторы	внешние факторы	техническое развитие	организационное развитие	развитие продукта	формирование стратегий развития
оптимизация товарного обращения; эффективный маркетинг; снижение себестоимости; использования встречных, факторинговых операций; страхование возможных рисков	сотрудничество с государственными структурами; реализация всех форм хозяйственных связей и методов взаимодействия с иностранными партнерами; использования положительных возможностей глобализации	внедрение прогрессивной техники и технологии; модернизация техники и технологий;. механизация, автоматизация, информатизация реконструкция, новое строительство	развитие системы управления; структурное развитие; развитие человеческого капитала	качественное совершенствова ние продукта; разработка новых видов продукта, сотрудничество и успех на международных рынках	сокращение количества конфликтов, вызванных культурными различиями, рост межкультурного разнообразия персонала, внедрение новых моделей мышления и поведения

На повышение экономического роста предприятия и эффективность его развития при выходе на международные рынки хозяйствования невозможны без реализации функций управления, которые решают комплекс задач стратегического управления и включают систему кросс-**культурного** менеджмента, которая предоставляет компании определенные преимущества в ходе формирования стратегии развития: разработка межкультурной компетенции, повышение креативности в решении вопросов с помощью использования различных точек зрения, повышение репутации компании как международного субъекта глобального рынка и т.д.

Таким образом, кросс-культурные факторы делового взаимодействия, оказывающие влияние на экономическое развитие предприятия, региона, страны. Их необходимо исследовать, использовать и развивать «общую культуру экономического успеха», способствующую взаимовыгодному взаимодействию представителям различных стран со своими национальными особенностями.

Литература:

1. Святохо Н.В. К вопросу о сущности кросс-культурного подхода в управлении персоналом предприятия (организации) / Н.В. Святохо, Л.А. Халилова // Культура народов Причерноморья. – 2014. – № 278. – С. 174–177.
1. 2. Маказан Є.В. Зарубіжний досвід та особливості корпоративної культури на підприємствах України Theoretical and Practical Aspects of Economics and Intellectual Property 2017 Issue 16 . 375-383.
3. Кросскультурные находки в бизнесе [Электр. ресурс]. – Режим доступа: www.culturalnet.ru/main/getfile/2243
4. Гибадулин Р. Х. Кросс-культурный подход к развитию межнационального, межрегионального и международного бизнеса [Электронный ресурс] / Р. Х. Гибадулин // Проблемы современной экономики. – 2006. – №1/2 (17/18). – Режим доступа : http://www.m-economy.ru/art.php?nArtId=1030
5. Влияние культуры на экономическое развитие [Электр. ресурс]. – Режим доступа: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/2006/449.
6. Вешко, О.В. Крос-культурний менеджмент як важлива складова реалізації стратегії розвитку підприємств [Текст] / О. В. Вешко // Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки. – 2017. – № 5. – С. 47-51.

ნინო მამულაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

მარკეტინგის განვითარების თანამედროვე ტენდენციები ტურიზმის სფეროში

მარკეტინგი თანამედროვე სამყაროს ერთ-ერთი აქტუალური თემაა. ჯერ კიდევ XX საუკუნეში ძალიან ბევრ ქვეყანაში ყველა დარგსა და სფეროში გაჩნდა მარკეტინგის აქტიური გამოყენების აუცილებლობა. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით შესამჩნევი გახდა ტურიზმის სფეროში.

თანამედროვე ეკონომიკურ პირობებში ტურიზმის ინდუსტრია წარმოადგენს სტაბილურად განვითარებად ეკონომიკის სექტორს, რომელიც დიდ გავლენას ახდენს ქვეყნებისა და ცალკეული რეგიონების სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებაზე. სწორედ ამიტომ, მუდმივად იზრდება ინტერესი ამ სფეროს მიმართ როგორც სახელმწიფოს, ასევე ცალკეული ბიზნეს-სტრუქტურების მხრიდანაც. ტურიზმის წყალობით იქმნება ათასობით სამუშაო ადგილი, მყარდება მცირე და საშუალო ბიზნესის პოზიციები, ვითარდება კომუნიკაციის საშუალებები, მაღლდება ადგილობრივი მოსახლეობის კულტურა და ცოდნა.

ტურიზმის როლი რომ დიდია, ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ მსოფლიოს მთლიან შიდა პროდუქტში 2018 წელს ტურიზმის წილი 10.4%-მდე გაიზარდა და ჯამში 8.3 ტრილიონი დოლარი შეადგინა. 2028 წლისათვის მსოფლიოს მშპ-ში ტურიზმის შენატანი 12.35 ტრილიონი დოლარი იქნება, რაც პროცენტულად 11.7%-ია.

რაც შეეხება საქართველოს, 2017 წელს 7.554.936 საერთაშორისო მოგზაური ეწვია და შემოსავალმა 3 მლრდ-ზე მეტი შეადგინა. 2018 წელს 8.7 მლნ საერთაშორისო მოგზაურების ვიზიტი დაფიქსირდა და შემოსავალმა შეადგინა 3.2 მლრდ აშშ დოლარი, ხოლო წილი მშპ-ში იყო 7.6%.

ტურიზმის სფეროს განვითარება დადებითად მოქმედებს ეროვნულ ეკონომიკაზე, შესაძლებელს ხდის ფულადი რესურსების შემოდინებას, აუმჯობესებს საგადამხდელო ბალანსის მაჩვენებელს და ასევე, ხელს უწყობს ბუნებრივი და ისტორიულ-კულტურული პოტენციალის ეფექტურად გამოყენებას.

როცა ვსაუბრობთ ტურიზმზე, როგორც სოციალური შრომის უზრუნველყოფის და კაპიტალის მოზიდვის საშუალებაზე, აუცილებელია აღვნიშნოთ, რომ მასზე მოდის მსოფლიო ინვესტიციების 10%, ყველა მეთექვსმეტე ადამიანი ამა თუ იმ ფორმით ჩართულია ტურიზმთან დაკავშირებულ საქმიანობაში.

ტურიზმის სფეროს მუდმივად მზარდი პოპულარობა, სტაბილურობა და განვითარება მიგვანიშნებს იმაზე, რომ აუცილებელია ამ მიმართულებით განხორციელდეს სხვადასხვა ტიპის მარკეტინგული აქტივობა, რათა გავზარდოთ ინტერესი ქვეყნის მიმართ, შევინარჩუნოთ არსებული ვიზიტორები და მომავალში გავზარდოთ პოტენციური მომხმარებლების რაოდენობა.

მარკეტინგი უდიდეს როლს თამაშობს ტურიზმის განვითარებაში. კონკურენტული უპირატესობის მოსაპოვებლად, მომხმრებელთა დასაინტერესებლად და მოსაზიდად აუცილებელია მოხდეს მარკეტინგის ინოვაციური მეთოდების გამოყენება. მარკეტინგის გამოუყენებლობის შემთხვევაში დიდია რისკი იმისა, რომ კომპანიის მოგება გაუტოლდეს ნულს, დროის მოკლე მონაკვეთში. მარკეტინგის ეფექტურად გამოყენებას შეუძლია ქვეყნის იმიჯის ამაღლება, ცნობადობის გაზრდა და დიდი რაოდენობით ტურისტული ნაკადების შემოყვანა ქვეყანაში (Jonsson, 2014:25-28).

მსოფლიო ტურისტული ორგანიზაცია გამოყოფს მარკეტინგის 3 ძირითად ფუნქციას ტურიზმში:

- მომხმარებლებთან ურთიერთობის დამყარება – მომხმარებლების დარწმუნება, რომ დასვენების ადგილი, იქ არსებული მომსახურება, ღირსშესანიშნაობები და მოსალოდნელი სარგებელი მთლიანად შეესაბამება მომხმარებლის მოთხოვნებს;

➢ განვითარება – ბაზრის განვითარებისათვის ახალი შესაძლებლობების დასახვა. მსგავსი აქტივობები რა თქმა უნდა, უნდა შეესაბამებოდეს პოტენციური კლიენტების მოთხოვნებსა და სურვილებს;

➢ კონტროლი – იმ საქმიანობის შედეგების ანალიზი, რომელიც ხელს უწყობს ბაზარზე საქონლის წინწაწევას.

თუმცაღა, მარკეტინგი აფართოებს თავის ფუნქციებს, როცა განსაკუთრებულ აქცენტს აკეთებს მომხმარებლებთან ურთიერთკავშირზე, მიუხედავად იმისა, რომ მომხმარებლებთან გრძელვადიანი ურთიერთობები გაცილებით უფრო ძვირი ჯდება, ვიდრე მარკეტინგული ხარჯები, რომელიც მიმართულია ახალი მომხმარებლების დაინტერესებისაკენ (Яковлева, 2015:3-5).

გლობალიზაციის პროცესების ფონზე, ლოგიკური იქნება ტურისტული მომსახურებიუს წინწაწევა საქართველოში თანამედროვე მარკეტინგული მეთოდების გამოყენებით. საქართველოში ტურიზმს ბევრი უპირატესობა გააჩნია, რომელთა შორის აღსანიშნავია ბუნებრივი რესურსების, ისტორიულ-კულტურული და ტურისტულ-რეკრეაციული რესურსების სიმრავლე, ასევე ბევრი უნიკალური ადგილის და რესურსის, ახალი ტურისტული მიმართულებების, ტურიზმის ახალი სახეების განვითარების და პოპულარიზაციის შესაძლებლობა. მაგრამ, მიუხედავად ტურიზმის ბევრი უპირატესობისა საქართველოში, მას ვერ შევადარებთ ამ მხრივ განვითარებულ სხვა ქვეყნებს. რა თქმა უნდა, განვითარების ტემპზე და პოპულარიზაციაზე უარყოფითი გავლენის მოხდენა შეუძლია ქვეყანაში არსებულ პოლიტიკურ მდგომარეობასაც და ეკონომიკურ კრიზისსაც. სწორედ ამ პრობლემების ფონზე, მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა მარკეტინგს, რომელიც სხვადასხვა ქვეყანაში უნდა წარიმართოს აქტიური სარეკლამო კამპანიების ფონზე, რის შედეგადაც მოხდება ქვეყნის იმიჯის ამაღლება და პოტენციური კლიენტების დაინტერესება (Миронова, 2011:34).

მარკეტინგის თვალთახედვით, ტურიზმი წარმოადგენს მომსახურებით მოვაჭრე სფეროს, რომელიც ხასიათდება: პირველი, როგორც კომპლექსური და მრავალფეროვანი მომსახურება მწარმოებლის და მომხმარებლის თვალთახედვით; მეორე, ეს არის უხილავი, ცვალებადი და ინტეგრირებული მომსახურება; მესამე, ინფორმაციულად დატვირთული მომსახურება. სწორედ ეს განსაკუთრებული მახასიათებლები განაპირობებს თანამედროვე საინფორმაციო ტექნოლოგიების გამოყენებას ტურისტულ სფეროში (Kozak, 2013:15-16).

თანამედროვე პირობებში, მარკეტინგი ტურიზმის სფეროში არის ტურისტული კომპანიის საქმიანობის მართვისა და ორგანიზების სისტემა, რომელიც ხორციელდება ახალი საქონლის შექმნის, ტურისტულ-საექსკურსიო მომსახურების ეფექტური სახეების შემუშავების და გასაღების, ასევე, მოგების მიღებისთვის ხარისხის გაუმჯობესების გზით. ეს არის ის მომსახურება, რომელიც საბოლოო ჯამში რეალიზდება მსოფლიო ბაზარზე.

აქედან გამომდინარე, მარკეტინგული საქმიანობის მთავარ მიმართულებას ტურიზმის სფეროში წარმოადგენს: ეკონომიკური ურთიერთობების ქსელში კავშირების უზრუნველყოფა საბოლოო მომხმარებლის პრიორიტეტების გათვალისწინებით; ტუროპერატორების მდგრადი კონკურენტული უპირატესობების ძიება; ახალი პროდუქტის შექმნის ინიცირება და კლიენტთან ურთიერთკავშირის ჯაჭვის ჩამოყალიბება; უკუკავშირის სიგნალების გადმოცემის დაჩქარება საბოლოო მომხმარებლისაგან და მოქნილი საპასუხი რეაქცია ამ სიგნალებზე (Дурович, 2000:22-45).

მარკეტინგის საერთო ამოცანად ტურიზმში შეიძლება დასახელდეს იმ დავალების შესრულების მუდმივი და აქტიური კონტროლი, რომელიც დგას ტურისტული ფირმის წინაშე. ინფორმაციის შეგროვება, ანალიზი, ანგარიშის მომზადება და მისი შემდგომი გამოყენება, ეს არის მისი ძირითადი საქმიანობა.

ტურისტული ფირმის მარკეტინგის მიზნები შეიძლება დავყოთ 3 ნაწილად:

➢ ეკონომიკური, რომელიც დაკავშირებულია მოგების მიღებასთან გრძელვადიან პერსპექტივაში, კლიენტების ახალი ნაკადის მოზიდვასთან, გასაღების გაუმჯობესებასთან და საბაზრო პოზიციების გამყარებასთან კონკურენტებთან მიმართებაში;

➢ პრესტიჟული, ფირმის, რეგიონის ან გარკვეული ადგილის იმიჯის გაუმჯობესება და ამაღლება, რაც თავისთავად იწვევს კლიენტურის დიდი ნაკადის შემოდინებას;

➢ სოციალური – რომელიც განიხილება როგორც მომსახურება, რომელიც აკმაყოფილოებს მოსახლეობას გარკვეული შემოსავლით და ასტიმულირებს მცირე ბიზნესის განვითარებას (Боринова, 2017);

ტურისტული საქონლის და მომსახურების ბაზარზე მარკეტინგული აქტივობის განვითარების თანამედროვე ტენდენციას წარმოადგენს:

➢ ტურისტული მომსახურების გამოყენების დროს მომხმარებლების მიერ გამოთქმული კონკრეტული პრობლემების ინდენტიფიცირება და მათი საჭიროებების შესწავლა და მათი მოგვარების ეფექტური გზების დასახვა;

➢ ფოკუსირება მთელი მარკეტინგული სიტუაციის პროგნოზირებაზე, დაწყებული მოსახლეობის მსყიდველობითუნარიანობით და დამთავრებული საკუთარი შესაძლებლობებით სამომავლო პერსპექტივაში;

➢ დასახული მიზნების მიღწევისათვის კომპლექსური გზების შემუშავება. მარკეტინგული კვლევის ჩატარება: მოთხოვნების ანალიზი, ტურპროდუქტის შესწავლა, რეკლამა და სხვა;

➢ აქტიურობა, წინდახედულობა და პრინციპულობა, რაც უზრუნველყოფს სწრაფ და ეფექტურ რეაქციას გარე გარემოში არსებულ ცვლილებებზე;

➢ აუცილებელია ახალი საკომუნიკაციო გზების მოძიება, იმისათვის, რომ პროდუქცია გახდეს ცნობადი ფართო წრეებისათვის და შესაბამისად გაიზარდოს ინტერესი კონკრეტული რეგინოს მიმართ;

➢ უნდა მოხდეს გაზვიადებული თუმცა რეალობის გამოყენება იმისათვის, რომ მომხმარებლებს შესთავაზონ დაუვიწყარი შთაბეჭდილებები;

➢ ვებგვერდზე უნდა განთავსდეს ღირებული შინაარსის მქონე ინფორმაცია, რადგანაც შეიძლება იგი გახდეს ინფორმაციის წყარო;

➢ აუცილებელია, „TripAdvisor”-ზე მუდმივად მოხდეს მიმოხილვების კონტროლი. უნდა ვიცოდეთ, რა კონკრეტული ფაქტორების მიმართ გამოხატავს მომხმარებელი კმაყოფილებას. ასევე აუცილებელია მათი უკმაყოფილების გამომწვევი მიზეზების მოძიება და მათი მაქსიმალურად გამოსწორება და დახვეწა.

ტურისტული ფირმის მთავარ მარკეტინგულ ელემენტს წარმოადგენს ტურისტული პროდუქტი, რომლის ბაზაზეც ფორმირდება სხვა დანარჩენი ელემენტები: ფასი, გასაღების არხები, გაყიდვების ადგილი და გასაღების სტიმულირების საშუალებები (Алексунина, 2006:52).

იმისათვის, რომ ტურისტული მომსახურება წამოვწიოთ წინ, საჭიროა ეფექტური მარკეტინგის გამოყენება, რადგანაც იგი მიმართულია ზოგადად მომსახურების, მათ შორის ტურისტული მომსახურების წინწაწევასა და პოპულარიზაციაზე და მათი საშუალებით მომხმარელების დაკმაყოფილებასა და მათი მოლოდინის რეალიზაციაზე. იმისათვის, რომ მოხდეს ტურიზმის სფეროში დღესდღეობით არსებული კრიზისის დაძლევა, ასევე აუცილებელია ტურისტული მომსახურების გაუმჯობესება, მრავალფეროვანი ტურების შეთავაზება, ახალი მიმართულებების განვითარება, აქტიური რეკლამა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში ქვეყნის იმიჯის ამაღლებისა და პოპულარიზაციისათვის, რაც შესაბამისად ბევრი ტურისტული ნაკადის შემოდინებას შეუწყობს ხელს. სასურველი შედეგების მისაღწევად კი მარკეტინგი ითვლება ერთ-ერთ ამომავალ წერტილად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Jonsson C., „Marketing for Tourism”, Barbados, 2014;
2. Kozak M., Andreu L., „Tourism Marketing”, UK, 2013;
3. Алексунина В.А., „Маркетинг в отраслях и в сферах деятельности”, Киев, 2006.
4. Дурович А.П., „Маркетинг в туризме“, Москва, 2000;
5. Миронова Э.И., Сапицкая И.К., „Политика маркетинга в туризме”, Москва, 2011;
6. Яковлева Л.А., „Особенности маркетинга в сфере туризма”, Москва, 2015;
7. Боринова А.С., „Развитие маркетинга в туризме в современных условиях”, Economics 2017 N7; http://tourlib.net/statti–tourism/borinova.htm

ქეთევან შოშიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ეთნიკურ უმცირესობათა მატერიალური კულტურის ძეგლები თბილისში

საქართველო გეოპოლიტიკურიმა მდებარეობამ უძველესი დროიდან ინტენსიური მიგრაციის არეალში მოაქცია, რასაც პოლიტიკური მოვლენები განაპირობებდა როგორც ჩრდილო კავკასიიდან, ისე მახლობელი აღმოსავლეთიდან. საუკუნეების განმავლობაში ჩამოსახლებულმა ეთნოსებმა ქვეყნის ეთნიკური სიჭრელე გამოიწვია. ადგილობრივ მოსახლეობასთან მშვიდობიანმა თანაცხოვრებამ საქართველოში მცხოვრებ ეროვნულ უმცირესობებს საშუალება მისცა თავისუფალი სამეურნეო და სავაჭრო საქმიანობის, ტრადიციული რელიგიური აღმსარებლობის. ყოველივე ამან კი საფუძველი დაუდო საქართველოში მულტიკულტურული გარემოს ჩამოყალიბებას, რაც განსაკუთრებით თბილისში იგრძნობოდა. მნიშვნელოვან სავაჭრო მაგისტრალზე მდებარე ქალაქმა თბილისმა, რომელიც კავკასიის კულტურულ და სავაჭრო ცენტრსაც წარმოადგენდა, საშუალება მისცა აქ მცხოვრებ ეთნოკონფესიებს თავიანთი რელიგიური ტაძრები დაეარსებინათ. საქართველოში საუკუნეების განმავლობაში მცხოვრებ სხვადასხვა ეთნოსთა მატერიალური კულტურის ძეგლები ისტორიული მდგომარეობიდან გამომდინარე ხშირად ხდებოდა ნგრევის ობიექტი, თანამედროვე პერიოდში ძეგლთა მნიშვნელოვანი ნაწილი აღდგენილია, ტაძარები ფუნქციონირებს, თუმცა არსებობს პრობლემებიც. წარმოდგენილ ნაშრომში ყურადღება გამახვილებულია თბილისში არსებულ ებრაელთა, მუსულმანთა, იეზიდთა, სომეხთა, კათოლიკეთა კულტურის ძეგლებზე, რომელიც რელიგიური აღმსარებლობის მნიშვნელოვან კერებს წარმოადგენენ.

კათოლიკური ტაძრები

საქართველოში კათოლიციზმის ისტორია XIII ს-დან იწყება. მნიშვნელოვანი საერთაშორისო ცვლილებების გამო საქართველო-ევროპის ურთიერთობა მისიონერული საქმიანობით შემოიფარგლა. თუმცა დომინიკელთა ორდენის წევრებმა 1240 წელს თბილისში კათოლიკური მონასტერი დააარსეს (ნინიძე, 2006:225-226). მ. თამარაშვილის ცნობით, მონასტერი შემდეგ საუკუნეებშიც არსებობდა (თამარაშვლი, 2011:17-18). კათოლიკური ეკლესიის გაძლიერება საქართველოში განსაკუთრებით XIV ს. გიორგი ბრწყინვალის მეფობის დროიდან დაიწყო. XVII ს-დან საქართველოში მრავალი სხვადასხვა ორდენის კათოლიკიე მისიონერი ჩამოვიდა, რომელთაც საქართველოში მნიშვნელოვანი კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობა გააჩაღეს. რუსული კოლონიალიზმის დროს დაიწყო საქართველოს დემოგრაფიული ექსპანსია, რის შედეგად ქვეყანაში სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა ჩამოსახლება ხდებოდა. 1817-1818 წწ. ვიურტენბერგიდან იმპერატორ ალექსანდრე I ბრძანებით საქართველოში გერმანელები ჩამოასახლეს. გერმანელებმა თბილისში ორი კოლონია დააარსეს: ნოი ტიფლისი – კუკიაზე და ალექსანდერსდორფი – დიდუბეში. 1894 წელს ნოი ტიფლისის დასახლებაში, წმინდა პეტრესა და პავლეს ლუთერული ტაძრის მშენებლობა დაიწყო (კიკნაძე, 2008:45-47). 1933 წელს ხელისუფლებამ პეტრე-პავლეს კირხე დახურა, პასტორი მეიერი კი დახვრიტა. კირხე, რომელიც ერთ დროს მნიშნველოვან კულტურულ და საზოგადოებრივ ცენტრს წარმოადგენდა, მეორე მსოფლიო ომის დროს ტყვედ ჩავარდნილ გერმანელებს დაანგრევინეს.

პირველი კათოლიკური ეკლესია თბილისში აშენდა 1804 წელს, ეს იყო მარიამ ღვთისმშობლის ზეცად აღყვანების სახელობის კათედრალური ტაძარი, მაშინდელ კაპუცინების ქუჩაზე. რუსეთის მეფე ალექსანდრე I-მა კაპუცინთა ორდენის თბილისის პრეფექტს, ფრანჩესკო პადუელს ეკლესიის აშენების ნება დართო. მშენებლობაში ავსტრიის მონარქმაც შეიტანა წვლილი – მშენებლობა 1286 პიასტრით დააფინანსა. რუსეთის ხელისუფლება ქართველ კათოლიკეებს უკრძალავდა ქართულ ენაზე ღვთისმსახურების ჩატარებას, ის შეიძლება მხოლოდ სომხურად ან ლათინურად შესრულებულიყო (ბერიძე, 1977:34-35). 1937 წელს ეკლესია გააუქმეს. 1999 წელს გაიხსნა თბილისის ღვთისმშობლის ამაღლების კათედრალური ტაძარი, რომლის აღდგენაშიც ქართველ კათოლიკეთა მეუფე ჯუზეპეს მშობლიურმა ქალაქმა, ვერონამაც შეიტანა წვლილი. 15 აგვისტოს, ღვთისმშობლის ამაღლების დღეს, საზეიმოდ ეკურთხა ტაძარი.

თბილისში წმინდა პეტრესა და პავლეს სახელობის მეორე კათოლიკური ეკლესიაც დაარსდა 1870 წელს, მის მშენებლობას სათავეში ჩაუდგა ცნობილი მეცენატის და საზოგადო მოღვაწის ვაჟი კონსტანტინე ზუბალაშვილი, რომელიც მრევლის მამასახლისი გახლდათ. კათედრალის არქიტექტორი ალბერტ ზალცმანი იყო, რომლემაც ეკლესია ადრინდელი ბაროკოს სტილში დააპროექტა. ეზოს მოაჯირი და კარიბჭე 1891 წელსაა გაკეთებული ჯიმშეროვთა ოჯახის სახსრებით, რასაც გვაუწყებს ეკლესიის ეზოში შესასვლელის თავზე არსებული ქართული და რუსული წარწერები. 1999 წელს ტაძარი რომის პაპმა იოანე პავლე II-მ მოინახულა და მასში ლოცვა აღავლინა.

სინაგოგა

ებრაელები საქართველოში მცხოვრები უძველესი ერია. ჯერ კიდევ ქრისტეს შობამდე VII საუკუნეში იერუსალიმიდან დევნილ ებრაელთა ნაწილი ქ. მცხეთაში მოვიდა და დასახლდა. „ნაბუქოდონოსორ მეფემან წარმოსტყუენა იერუსალიმი და მუნით ოტებულნი ურიანი მოვიდნენ ქართლსა და მოითხოვეს მცხეთელი მამასახლისისგან ქუეყანა ხარკითა“ (ქართლის ცხოვრება, 1959:16). თბილისში ებრაელობა უნდა დასახლებულიყო მას შემდეგ, რაც ისინი მცხეთას მოვიდნენ. ამაზე მიუთითებს აქ „ურიათ უბნის“ არსებობა (ჭიჭინაძე, 1990:4). კომპაქტურად მცხოვრები იუდეველები აგებდნენ თავიანთ სალოცავებს – სინაგოგებს. საქართველოში დასახლებისთანავე უკვე არსებობდა ებრაული სალოცავები „ბაგინი ჰურიათა“ (შოშიაშვილი, 2002:24-25). ზაქარია ჭიჭინაძე თვლის, რომ „ძველად ებრაელნი თფილისში ცხოვრობდნენ სიონის ახლოს, ბეთხაინის აღმართზედ, დღესაც მათი ძველი თორა ამ კუთხეში სძევს. ამბობენ, რომ ძველი ბეთხაინი ამ კუთხეს ერქვაო, რადგან აქეთ ებრაელთა სასაფლავო იყო და ებრაელთა ბეთხაინიც ამას ნიშნავსო“ (ჭიჭინაძე, 1990:32).

XX ს-ის დასაწყისისთვის თბილისში ოთხი მოქმედი სინაგოგა არსებობდა. დღეს ორი სინაგოგა მოქმედებს: დიდი-ახალციხის ლოცვა და ბეთ-რახელის სინაგოგა. ბეთ-რახელის ანუ იგივე ცხინვალის სინაგოგა 1910 წელს აშენდა ირანიდან და ქურთისტანიდან (ლახლუხები) შემოსული ებრაელებისთვის, რომელთა დიდი ნაწილი საბჭოთა პერიოდში გადაასახლეს. ვინაიდან შენობა დაზიანებული იყო, დადგა მისი რესტავრაცის საკითხი. სარესტავრაციო თანხები გაიღო თბილისის და მოსკოვის ებრაელობამ. აშკენაზების ბეთ-ქნესეთს ბეთ-რახელის სახელი დაერქვა (ალექსანდრე მაშკევიჩის დედის საპატივცემულოდ). 2009 წელს როშაშანის დღეებში სინაგოგა საზეიმოდ გაიხსნა.

დიდი, ანუ ახალციხის სინაგოგა თბილისში 1903 წელს გაიხსნა. სინაგოგის მშენებლობას ფართოდ გამოეხმაურა იმდროინდელი ქართული პრესა, საიდანაც ვიგებთ, რომ რაბინი ლევინი და აბრამ გორელაშვილი ჩაუდგნენ სათავეში მშენებლობის დაწყებას. ქართველმა ებრაელებმა თხოვნით მიმართეს გენერალ-გუბერნატორს, რათა თავიანთი ხარჯებით სალოცავი აეშენებინათ. გენერალ- გუბერნატორმა ნება დართო, მაგრამ დაავალა, რომ ისინი ქართველ ებრაელებად კი არა, ადგილობრივ ებრაელებად დაწერილიყვნენ (რა თქმა უნდა, ეს ფაქტიც ყოველივე ქართულთან დაკავშირებულის დისკრიმინაცია იყო რუსული მმართველობის მიერ). სინაგოგა ქართველმა ებრაელებმა თავიანთი ხარჯებით ააგეს.

სომხური ტაძრები

XIX საუკუნიდან თბილისში მიმდინარე რუსულმა დემოგრაფიულმა ექსპანსიამ სომხური მოსახლეობის მომრავლება გამოიწვია. თბილისში მიგრირებული სომხები არა მარტო თავიანთ ეკლესიებს აშენებდნენ, არამედ ქართულ მართლმადიდებლურ ეკლესიასაც სომხურად აკეთებდნენ. მათ ამაში ხელს რუსეთის ხელისუფლებაც უჭერდა, რადგან ამ ერის წარმომადგენლების მატერიალურად შეძლებული ნაწილი რუსეთის მთავრობამ პოლიტიკურ მხარდამჭერად და საყრდენ სოციალურ ბაზად აირჩია და ყველანაირად უწყობდა ხელს თბილისში მის გაძლიერებას.

ნორაშენი-ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესია XVIII ს-ის ისტორიული ძეგლია. სომეხ მკვლევარებს (ს. კარაპეტიანი) მიაჩნიათ, რომ ტაძარი 1467 წელს აშენდა, თუმცა ამის შესაბამის დამამტკიცებელი დოკუმენტური მასალა არ არსებობს. ნაზარალიხანის (ერეკლე I) მეფობის დროს, გამოიცა ბრძანება, რომლის თანახმად, ჯვრის მამის ეკლესიის გარშემო დასახლებული სომხები აუყრიათ და სხვაგან გადაუსახლებიათ. ეს ბრძანება მიუთითებს, რომ, როგორც ჩანს ჯვრის მამის ტაძარსაც ემუქრებოდა გრიგორიანული ეკლესიისგან მისაკუთრების საფრთხე.

დოკუმენტში საუბარი არ არის ტაძართან ახლოს მდგომი ნორაშენის შესახებ. ნორაშენი „ახალშენს" ნიშნავს. ამავე სახელწოდებით ეკლესია მოხსენებიული აქვს ჟან შარდენს (XVII ს). აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევების დროს ტაძარი დაზიანდა. ცენტრალურ გუმბათოვანი ტაძარი რუსული მმართველობის დამყარების შემდეგ აღდგა და მოიხატა თბილისელი სომეხი მხატვრის მკრტუმ ოვნათანიანის მიერ. ეკლესიის შიდა კედლებში ჩადგმულია XVII ს-ის ხაჩკარები. ეკლესიაში დაკრძალულია ცნობილი სომეხი ვაჭარი და მეცენატი მიხეილ თამამშევი (არველაძე, 2016:47).

სურბ-გევორქი, იგივე ციხისდედის ეკლესია იმ ქართულ ტაძართა რიცხვს განეკუთვნება, რომელსაც შემდეგ სომხური ეკლესია დაეპატრონა. წმინდა გიორგის სახელზე აშენებულ ტაძარს ვახუშტი ციხის საყდრად მოიხსენებს. ტაძარი არასრული ცნობებით XIII ს-ში არის აშენებული მდიდარი სომეხი უმეკის მიერ. ნიშანდობლივია, რომ ამ პერიოდში საქართველოში მონღოლთა ბატონობა იყო დამყარებული და საეჭვოა რომლიმე კონფესიის ეკლესიის მშენებლობა. ტაძარი დაბლა ციხის გალავანში მდებარეობდა, ციხისდედის სახელიც აქედან მომდინარეობს. XVIII ს-ში, როდესაც ერეკლე II-მ სპარსელები განდევნა, შენობა სომხურ ეკლესიას დაუბრუნა. დღეს ტაძარი გრიგორიანული საეპისკოპოსო ეკლესიაა. არსებობდა ლეგენდა, რომლის თანახმად 1795 წელს აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევის დროს სუბრ-გევორგის ტაძართან საიათნოვა მოუკლავთ, მაგრამ საისტორიო წყაროებზე დაყრდნობით დადგინდა, რომ საიათნოვა 1801 წელს გარდაიცვალა ახტაპის მონასტერში. რაც შეეხება საიათნოვას საფლავს, იგი 1915 წელს გაკეთებული სიმბოლური დაფაა. თამაზ ბერაძე აღნიშნავს, რომ XVIII საუკუნიდან ციხის ტაძრის დიდი ეკლესია იგივე სურბ-გევორქი თუმანიშვილებისა ყოფილა, რასაც მოწმობს XVIII საუკუნის II ნახევრის შედგენილი საბუთი, რომლის თანახმად მდივან გოჯასპას თეიმურაზ მეორემ და ერეკლემ იგი დიდი „ნაჭირნახულევის გამო უბოძეს". სიძველეთა ნუსხაში, რომელიც 1835 წლითაა დათარიღებული, ტაძარი ღვთისმშობლის სახელზეა მოხსენებული. სურბ-გევორგის ტაძრის არქიტექტურული დეტალები და დეკორაციული მორთულობა ნათლად წარმოაჩენს ქართული ხუროთმოძღვრებისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს (არველაძე, 2016:25). გარდა აქ განხილული ორი ტაძრისა, თბილისში ასევეა ეჩმიაძინის, მოღნისის, შამქორელთა ღვთისმშობლის ეკლესია, იგივე „კარმირ ავეტარანი" შამქორიდან გადმოსახლებული სომხების მიერ აშენებული XIX ს-ის 40-იან წლებში. ზოგიერთი ტაძრის საკუთრების საკითზე დავა მიმდინარეობს, ჩასატარებელია კვლევითი სამუშაოები.

ათეშგა

კლდისუბანში მდებარეობს მაზდეანური ტაძარი – ათეშგა. თბილისში საქალაქო ცხოვრების დაწყებისთანავე ზოროასტრიზმის გაძლიერებისათვის ხელშემწყობი პირობები შეიქმნა. ესაა IV-VI საუკუნეები, როდესაც ქართლი ირანის გავლენის სფეროში მოექცა. მეფის კარზე ქრისტიან ეპისკოპოსთან ერთად მოგვთა მეთაურიც იმყოფებოდა, რომელსაც ქართული საისტორიო წყაროები „სპარსთა ეპისკოპოსს" (ქართლის ცხოვრება, 1959:32) უწოდებენ. ცეცხლთაყვანისმცემელთა პოზიციები განსაკუთრებით გაძლიერდა მას შემდეგ, რაც თბილისი სპარსთა მარზპანის რეზიდენცია გახდა.

ისტორიულ საბუთებში ათეშგას შესახებ ცნობები საკმაოდ მწირია. ამ მნიშვნელოვანი ისტორიული ძეგლის შესახებ ჟან შარდენის და ტურნეფორის ჩანახატებით ვგებულობთ. ისინი წერენ, რომ ათეშგა წააგავდა დაბალყელიან სფერული გუმბათით დასრულებულ კუბს და ჰქონდა თავისუფალი ფართობი (ყიფიანი, 2009:4). 1724 წელს, როდესაც რუსეთთან ზავის მერე თურქეთმა მთელი საქართველო დაიკავა, ათეშგაც სავარაუდოდ მეჩეთად იქნა გადაკეთებული. 1735 წელს აღმოსავლეთ საქართველოს ნადირ-შაჰი დაეუფლა და ოსმალური მეჩეთები, მათ შორის მეჩეთად გადაკეთებული ათეშგაც დაანგრია. თბილისის ,,ათეშგა" უაღრესად საყურადღებო ისტორიული ძეგლია. იგი ორგანული წარმონაქმნია ამიერკავკასიაში მომხდარი პოლიტიკური პროცესებისა (ყიფიანი, 2009:17). გადმოცემით, მას, როგორც უძველეს ძეგლს, ქართველი მეფეები მფარველობდნენ. XIX საუკუნეში გ. გაგარინის ჩანახატების მიხედვით, შენობას აგურის გალავანი ჰქონდა. მოგვიანებით შენობა საწყობად, ხოლო შემდეგ საცხოვრებლად ყოფილა გამოყენებული.

განხილული მასალების საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თბილისში ეროვნულ უმცირესობათა საკულტო ძეგლების თავმოყრა რათქმა უნდა განაპირობა ქალაქის გეოგრაფიულმა მდებარეობამ და სავაჭრო მაგისტრალმა, მაგრამ დიდი როლი ეროვნულ უმცირესობებ-

თან ურთიერთობაში ადგილობრივი ქართველი მოსახლეობის ტოლერანტული დამოკიდებულებაა, რამაც ხელი შეუწყო ინტერკულტურული გარემოს შექმნას თბილისში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ბ., ქართული ეკლესიები საქართველოსა და სომხეთში. თბ., 2016.
2. ბერიძე თ., და აღმოცენდა თბილისი. თბ., 1977.
3. ბერიძე თ., ძველი თბილისის გარეუბნების ისტორია. თბ., 1977.
4. თამარაშვილი მ., ისტორია კათოლიკოსობისა ქართველთა შორის. თბ., 2011.
5. ნინიძე დ., თბილისის დომინიკელთა მონასტრის ისტორიისთვის. შოთა მესხიას საიუბილეო კრებული. თბ., 2006.
6. რელიგიები საქართველოში, რედ. ზ. კიკნაძე, თბ., 2008.
7. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედ., ტ. II, თბ., 1959.
8. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედ., ტ. IV, თბ., 1973.
9. შოშიაშვილი ქ., ქართველ ებრაელთა ტრადიციული ყოფა და კულტურა. სადისერტაციო ნაშრომი, 2002.
10. ჭიჭინაძე ზ., ქართველთ ისრაელნი საქართველოში. თბ., 1990.
11. ყიფიანი გ., ძველი თბილისის ზოროასტრული ტაძარი. თბ., 2009.

ნინო მინდიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ანა გოგილაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

კულტურული დიალოგის კონცეპტები ერებულ „ალილუიას“ ავტორთა შემოქმედებაში

„ქართულ-ოსური კონფლიქტი“ საქართველოში საბჭოთა სამართლებრივი მემკვიდრეობის დანერგვის გამოძახილია. სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი საქართველოს შემადგენლობაში ქართველი ხალხის ინტერესების საზიანოდ, 1922 წლის 20 აპრილს შეიქმნა.

ქართულ-ოსური ურთიერთობების დაძაბვა 80-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო. „სამხრეთ ოსეთში“ კონფლიქტი ჩამოყალიბდა და გაღრმავდა პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, კრიმინალურ და ეთნო-ნაციონალურ დაპირისპირებათა ფონზე.

1990-იანი წლების დასაწყისში რუსეთის ფედერაციამ გამოიყენა ჯერ კიდევ საბჭოთა რეჟიმის დროს მომზადებული ნიადაგი, დაიწყო ეთნიკური დაპირისპირების გაღვივება საბჭოთა ხელისუფლების მიერ საქართველოში შექმნილ ავტონომიებში, ასევე ადგილობრივი სეპარატისტულად განწყობილი ელიტის ჩამოყალიბება, და 1991 წლის იანვარში შეიარაღებული კონფლიქტის ინსპირაციის მოწმენი გავხდით.

ომის შედეგად, ცხინვალის რეგიონში – სამხრეთ ოსეთსა და მიმდებარე ტერიტორიებზე გადაიწვა და მთლიანად განადგურდა ორმოცდაათამდე ქართული სოფელი. ამ მიწებზე საქართველოს ცენტრალურმა ხელისუფლებამ კონტროლი დაკარგა. საკუთარი სახლებიდან გააძევეს 130 ათასამდე, ძირითადად, ეთნიკურად ქართველი მოსახლე. მათგან 26 ათასი დღემდე დევნილობაში რჩება (http://www.parliament.ge).

ამ ეპოქალურმა კრიზისმა თუ პოლიტიკურ-სოციალურმა ფონმა რადიკალურად შეცვალა ქართული კულტურული გარემო, ხოლო ლიტერატურული პალიტრა ახალი ფერებითა და პრობლემატიკით დატვირთა.

საბედნიეროდ, ორ ბანაკად ჩამოყალიბებულ გარემოში, მართალია რთულად, თუმცა მაინც შესაძლებელი გახდა ქართულ-ოსური თემის მხატვრულ ტექსტებში წამოწევა (მინდიაშვილი, 2018:2).

2018 წელს ცხინვალელი პოეტის, მზია ხეთაგურის რედაქტორობით გამოვიდა პოეტური კრებული „ალილუია“. კრებულის მიზანი ნათლად არის გაცხადებული წინათქმაში. „წინამდებარე წიგნი ერთადერთ მიზანს ემსახურება – გამოხატოს სამშობლოს დანაწევრებით გამოწვეული ტკივილი და მწარე რეალობის მიუხედავად, ქრისტიანული ურთიერთმიტევებით გადადგას ნაბიჯი შერიგებისკენ“ (ხეთაგური, 2018:3).

სევდა, მისტიკა, ბედისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება, ნოსტალგიური განწყობილება, ნიჰილიზმი სჭარბობს პოეტთა ნაწერებში, რომლებიც შემოქმედებითი ძაფის გაბმით ცდილობენ პოლიტიკოსთა მიერ გაწყვეტილი კავშირის აღდგენას.

მრავალი საგულისხმო ნაწარმოებიდან განსახილველად შევარჩიეთ იმ ავტორთა პოეტური შემოქმედება, რომლებიც თემატურად ეხმიანებიან ცხინვალის, დევნილობის, ოსებსა და ქართველებს შორის ხიდჩატეხილობის თემას და ამ პრობლემისადმი საკუთარ დამოკიდებულებას პოეზიის გზით გვიზიარებენ.

მზია ხეთაგურის, შოთა დარბუაშვილის, ციცინო ბაბუციძის, ნაირა ბეპიევის, თამარ მეტრეველის, ირინე გოჩაშვილის, ლია ჭიღლაძის და სხვათა პოეტური ნარატივი სავსეა უდიდესი ტკივილის, სინანულისა და მონატრების განცდით.

მზია ხეთაგური – ქართველი პოეტი, დრამატურგი, პუბლიცისტი, თეატრმცოდნე და ლიტერატურის ინსტიტუტის ასპირანტი, შვიდი კლასის ჩათვლით ცხინვალის პირველ საშუალო სკოლაში სწავლობდა. მის ძალისხმევას ქართულ-ოსური ურთიერთობების დასარეგულირებლად მისი პოეტური და ყოველდღიური მოღვაწეობა გამოხატავს. ეს კრებულიც ამ უდიდესი საქმისაკენ გადადგმული კიდევ ერთი ნაბიჯია.

მისი პოეზია მკითხველის ყურადღებას ლექსის სინატიფით იპყრობს, სადაც ავტორის ღრმა, ინტიმური განცდები და მთელი მისი სულიერი სამყარო აშკარავდება. პოეტი მრავალფეროვანი მხატვრულ-გამომსახველობითი საშუალებებით მკითხველამდე მძაფრი ემოციის, ტკივილის, შერიგების სურვილისა და უკეთესი მომავლის იმედის განცდის მიტანას შესანიშნავად ახერხებს.

კრებულს სახელწოდება ავტორის ლექსის – „ალილუია“ – მიხედვით აქვს შერჩეული.

„ქართველთა შესვლა სოხუმ-ცხინვალში აკრძალულია! – ალილუია!

იქ ჩვენი „ძმობა“ დაკრძალულია! – ალილუია, ალილუია“! (ხეთაგური, 2018:7)

ადვილად საცნობია ნაწარმოების აშკარა პოლიტიკური ელფერი და „ერთმორწმუნე, მოძმე ერის“ მიმართ ავტორის ერთგვაროვანი დამოკიდებულება, რასაც მარჯვედ მიგნებული სიტყვა „ბარბარუსული“ ქმნის.

„საზღვარს შევცქერით ზარბაზ-ლულიანს!

...

ბარბარუსული სასწაულია“! (ხეთაგური, 2018:7)

„ეკლებად გადარგული გული, უყვავილო სასწაული, იუდას აღსასრული“ და ბოლო სტრიქონი: „იქნებ, ეს მტრობის დასასრულია? – დასასრულია, დასასრულია... ალილუია“! თითქოს, ლოცვითა და სიყვარულით, ფრთხილად ერთმანეთისაკენ გაწვდილი ხელებისა და გახსნილი გულების განცდას ქმნის.

სამშობლოს დანაწევრებით მოგვრილ გაუნელებელ ტკივილს ეხმიანება მზია ხეთაგურის სხვა არაერთი ლექსი. მათ შორის საგულისხმოა „საზღვარი“, „ბავშვობა – ჩემი ჭირისუფალი“, „უცხინვალო მიწა“, „მშვიდობით“, „თუ სამაჩაბლოს ვერ დავიბრუნებთ“, „სოხუმი დაეცა?! ცხინვალი დაეცა“?! და სხვანი.

„ჩემი ბავშვობის სასუფეველო! გულნატყვიარო ჩემო ცხინვალო!

ჩემო ოსებო და ქართველებო! ზღურდის საყდარში სანთლის ციალო“! („საზღვარი“) (ხეთაგური, 2018:7).

„გამომეტირება ცხინვალის ქუჩებით
დღეს მავთულხლართებით დაჭრილი ბავშვობა“!
(„ბავშვობა - ჩემი ჭირისუფალი“) (ხეთაგური, 2018:8)
„მეტი სიბრმავე რა უნდა იყოს,
გულს უცხინვალო მიწა მეყრება“! (ხეთაგური, 2018:10)
„ჩვენ ერთმანეთისკენ ვიარეთ დამრეცად,
გზას ნუღარ ავირჩევთ ტყვიებით დავერცხლილს!
სოხუმი დაეცა?! ცხინვალი დაეცა?!
მაგრამ, ხომ, მანამდე, თავად ჩვენ დავეცით“!
(„სოხუმი დაეცა?! ცხინვალი დაეცა“?!) (ხეთაგური, 2018:15)

დევნილობის სიმძიმემ და მშობლიური მხარის სიშორით გამოწვეულმა სულისშემძვრელმა განცდამ კიდევ ერთი პოეტის, მუსიკოსისა და ჟურნალისტის შემოქმედებაში იჩინა თავი. „ლტოლვილი ბავშვები“, „ცხინვალში თოვლი მოსულა“, „დაბრუნებამდე“, „ილიას ხმაზედ“ – შოთა დარბუაშვილის ცხინვალისა და დევნილობისადმი მიძღვნილი ლექსებია.

მათგან ლიტერატურული მიმდინარეობის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად გვეჩვენება პოეტური ტექსტი – „ილიას ხმაზედ“, რომელიც აშკარად ამჟღავნებს პოსტმოდერნიზმის ნიშნებს.

„ცხინვალელზე ბედნიერი
არის განა სადმე ვინმე?

...

ათი წელი სასტუმროში
გამოკეტეს, გადარიეს,
სასტუმროში გამოზრდილზე
ბედნიერი არის ვინმე“? (დარბუაშვილი, 2018:40)

ინტერტექსტუალიზმი, ორმაგი კოდირება, ფრაგმენტულობა, თხრობის პაროდიული მოდუსი, ირონიზაცია – ეს ის ხერხებია, რომლის მეშვეობითაც ავტორმა ეპოქალური კრიზისის სიმძაფრე, მის სულიერ სამყაროში მიმდინარე პროცესები ტრაგიკულისა და კომიკურის უბადლო შერწყმით გადმოსცა.

მშობლიური მხარის მონატრებით გამოწვეული უდიდესი ტკივილის გამოძახილს შოთა დარბუაშვილის სხვა არაერთ ლექსში ვხვდებით:

„დუმილი თეთრი,
თავისუფლების იდუმალი
ნატვრა და სევდა...
სიზმრად ვიყავი ბედნიერი
და პირმცინარი,
გზას მინათებდა, გულს მითბობდა
ჩემი ცხინვალი“!
(„ჩემი ცხინვალი“) (დარბუაშვილი, 2018:38)

„უჩვენოდ ათოვს ქალაქს,
უჩვენოდ გასულან წლები,
რაო, ფიფქებო, რას მღერით
ციდან მოფრენილი გზებით“?
(„ცხინვალში თოვლი მოსულა“) (დარბუაშვილი, 32:2018)

„ყველას თავისი გზა აქვს ცხოვრების,
ერთი წარწყმედის, ერთი - ცხონების,
მე ერთი ვიცი, რომ ორი ცრემლით,
ჩემს ცხინვალს მაინც ვემახსოვრები“...
(„დაბრუნებამდე“) (დარბუაშვილი, 33:2018)

„ცხინვალურად თოვს“, „ლექსის ბილიკით“, „დედა გყავს“?, „დევნილის სიმღერა“ – აჩაბეთელი პოეტისა და ლიტერატორის ციცინო ბაბუციძის ლექსებია.

მისი პოეტური სტილი სისადავით გამოირჩევა. მეტაფორებითა და ეპითეტებით ნაკლებად დატვირთულ ნაწარმოებთა შემოქმედი გასაოცარი ძალისხმევით ახერხებს, მკითხველს მთელი სისრულით წარმოუსახოს საკუთარ ქვეყანაში ლტოლვილი ადამიანის განცდები, გულშემატკივრად აქციოს, ხელი ჩაჰკიდოს და დევნილობის ბილიკებზე თავისთან ერთად ატაროს.

„ლექსის ბილიკით ცხინვალის გზას მივუახლოვდი,
არ მჭირდებოდა არც საზღვარი, არცა ნებართვა...
ლექსის ბილიკით ნახანძრალი ვნახე წალკოტი
და დავაბრუნე ყველა ვალი, რაც რამ მემართა“...
(„ლექსის ბილიკით“) (ბაბუციძე, 61:2018)

განსაკუთრებით საინტერესოა ციცინო ბაბუციძის პოეტური ქმნილება „დედა გყავს“?, რომლიც თავისი ფორმისა და შინაარსის მიხედვით პოემადაც შეიძლება, მივიჩნიოთ.

ნაწარმოებში ავტორი მოგვითხრობს ომის შედეგად გადამწვარი სოფელი ქურთის შესახებ, სადაც დარჩენილია ერთადერთი სულიერი, შვილმკვდარი დედა – მანანა ოთინაშვილი, რომელიც შვილის საფლავს ვერ შორდება.

მარჯვედ მიგნებული სიუჟეტური ქარგის გამოყენებით ავტორი უდიდეს ემოციურ ეფექტს იწვევს. ნაწარმოების კულიმინაციას მთვრალი რუსი ჯარისკაცის სოფელში სტუმრობა ქმნის. ქალის შეკითხვა: „დედა გყავს“? – ემოციურად ანადგურებს მკითხველს. შემდეგ განვითარებული მოვლენები კი ააშკარავებს, რომ პოეტს სიკეთისა და სიყვარულის ყოვლისშემძლეობის იმედი არ დაუკარგავს, ან მთელი გულით ცდილობს ამ რწმენის შენარჩუნებას.

„კედელზე ვაჟის ფოტო ეკიდა!
ამ სურათს ზურგით აეფარა პატარა ქალი...
– ჩემი შვილია, მიდი, მომკალი!
...
ჯარისკაცს ხელი გაუშეშდა,
ავტომატი უხმოდ დაუშვა.
ცრემლი მოადგა, გულისგულში ყინული გალღვა...
...
მტრის გულთან მისასვლელი სიტყვა მოძებნა
და ავტომატმომარჯვებულ სიკვდილს გული აუჩუყა“!
(„დედა გყავს“?) (ბაბუციძე, 2018:67)

ნიშნეულია ნიქოზელი პოეტი ქალის, თამარ მეტრეველის სევდით აღსავსე ლექსები ქართულ-ოსური კონფლიქტით დარღვეულ ურთიერთთანხმობასა და დიდ ტკივილზე, რომელიც ორივე მხარემ თანაბრად იწვნია. მის პოეტურ სტილს რომანტიზმის ელფერი დაჰკრავს. ბედნიერი წარსული სურათების უბადლო მხატვარი აწმყოს ცრემლიანი თვალებით უმზერს, რითაც მკითხველის ამაღლებულ და სევდანარევ განცდას იწვევს.

ყურადსაღებია თამარის ლექსი „სამაჩაბლო“.

„მამა-პაპათა ნასახლარზე მივედი ახლა...
სიბოროტისგან დაქცეულა ძველი ბუხარი.
ქუდი მოხდია ერთ დროს, კოხტა, კოპწია სახლსაც
და „გამარჯობა“ გულმოკლულმა, ცრემლით ვუთხარი“.
(„სამაჩაბლო“) (მეტრეველი, 2018:125)

თამარ მეტრეველი იგონებს ნასახლარს, სადაც ახლა უკვე ჭინჭარი ყვავის, სწამს, რომ ეკლესიებში კვლავ ტრიალებს საკმევლის სუნი და სჯერა, რომ სიკეთის თავთავს ვერასოდეს მოიმკის შუღლი.

„ჩვენ დავბრუნდებით, ასე უნდათ ვაჟკაცთა გულებს,
შავჩოხიანნი, თავდახრილნი, დარდით დადიან.
დავუბრუნდებით სამაჩაბლოს - პატარა ყურეს,
რადგან ჩვენს გულებს მშვიდობა და ლოცვა სწადია“...
(„სამაჩაბლო“) (მეტრეველი, 125:2018)

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად პროტესტისა, ქართველ და ოს მოსახლეობას შორის მომხდარი და მიმდინარე უარყოფითი მოვლენების მიმართ, არცერთი ჩვენ მიერ განხილული პოეტის შემოქმედება არ ამჟღავნებს მტრობის სურვილსა და აგრესიას არათუ კონფლიქტის მხარეების, არამედ დაპირისპირების მთავარი მაპროვოცირებელი ძალის – რუსეთის მიმართაც კი.

კულტურული დიალოგის კონცეპტები აშკარაა. ყველა ნაწარმოები სინანულით, სიკეთით, სიყვარულითა და შერიგების წყურვილით, უკეთესი მომავლის იმედით არის ნასაზრდოები. შემოქმედთა გასაოცარი პატრიოტიზმი ნათლად გამოხატავს ჩვენი ერის არსებითი თვისებების – სიკეთის, ქედუხრელობის, სიდიადის, შეწყალების ორგანულ განცდას. ნათელია, რომ ჩიხში შესული ურთიერთობის გადარჩენის გზად კრებულ „ალილუიას“ შემქმნელებს იმ ლიტერატურული რეფლექსიების გაღრმავება ესახებათ, რაც შემდგომში გამწვავებული ურთიერთობების ახალ, უკეთეს ეტაპზე გადასვლას ჩაუყრის საფუძველს. ვფიქრობთ, ქართულ-ოსური თემის მხატვრულ ტექსტებში წამოწევაც სწორედ ამ მიზანს ემსახურება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მინდიაშვილი ნ., კონფლიქტის გენეტიკა მხატვრულ ტექსტებში (ქართულ-ოსური ლიტერატურის მაგალითზე), კონფერენციის – „ქართულ-ოსურ ურთიერთობათა განვითარების პერსპექტივები“ – მასალები, თბილისი, 2018.
2. კრებული „ალილუია“, თბილისი, 2018.
3. http://www.parliament.ge ინფორმაციული ცნობა „ქართულ-ოსური კონფლიქტის“ შესახებ (ბ. ნ. 29.05.2019).

ნინო ხარჩილავა
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი

წმინდა ხის თაყვანისცემა
(გალის რაიონის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

ნაშრომში წარმოდგენილია საქართველოს ერთ-ერთი უძველესი კუთხის – სამურზაყანოს ანუ თანამედროვე გალის რაონის მოსახლეობაში დადასტურებული წმინდა ხის თაყვანისცემის ჩვეულება. გალის რაიონის ეთნოგრაფიულმა ყოფამ შემოგვინახა არაერთი არქაული წეს-ჩვეულება, რომელშიც თავს იჩენს ქართველი ხალხის რელიგიური აზროვნების სხვადასხვა ასპექტი. ტრადიციულ წეს-ჩვეულებათა დიდმა ნაწილმა საუკუნეების მანძილზე დაკარგა თავისი პირვანდელი დანიშნულება და გადმონაშთების, მცირე ფრაგმენტების სახით შემორჩა. ეთნოგრაფიული მასალის კვლევა, ზოგჯერ იძლევა საშუალებას დავადასტუროთ ამა თუ იმ წეს-ჩვეულების არსებობა და მისი ფუნქციონალური დატვირთვა.

სამურზაყანოში, ისე როგორც საქართველოს სხვა რეგიონებში წმინდა ხის კულტი არსებობდა. უძვლესი დროიდან ქართველები თაყვანს სცემდნენ ხეებსა და წმინდა ტყეებს, ქვებსა და მთის მწვერვალებს. საქართველოში ხის თაყვანისცემის ტრადიციის ორი უძველესი საფეხური დასტურდება: საკრალური ხე – საკრალური ტყე. წმინდა ხეების (მუხა, ცაცხვი, რცხილა, ურთხელი, თხილი, კაკალი და სხვა) ქვეშ სრულდებოდა საოჯახო, სასოფლო თუ სათემო ლოცვების დიდი ნაწილი. აქვე ხდებოდა საზოგადოებრივი შეკრებებიც.

გალის რაიონში სიცოცხლის ხის გამოსახულების ერთ-ერთ სახეს წარმოადგენს ახალი წლის დღესასწაულის აუცილებელი ატრიბუტი – ჩიჩილაკი. ჩიჩილაკი არის ხის ფორმის რიტუალური საგანი, რომელიც საახალწლო მოლოცვისთვის მზადდებოდა. ჩიჩილაკი თხილის ხისგან კეთდებოდა. თხილის სწორ ჯოხს გაწმენდნენ ფოთლების, ტოტებისა და მერქნისგან, ოდნავ გაახურებდნენ ცეცხლზე მეტი დრეკადობისათვის და მსხვილი დანით ბოლოდან წვერისკენ იწყებდნენ თხელი ბურბუშელების ათლას. ბურბუშელას წვერიდან ერთი გოჯის დაშორებამდე უწყვეტად გაიტანდნენ და აკეცავდნენ. ჩიჩილაკს თავზე გაუკეთებდნენ კალპს, ეს იყო მოწნული რგოლი, რომელსაც ამკობდნენ სუროს ნაყოფითა და თხილის კვირტიანი ტოტებით. ვ. ბარდაველიძე კალპიან ჩიჩილაკში ხედავს ქართველთა უძველს რწმენას მსოფლიო ხის შესახებ, რომელიც მზესთან ასოცირდება (ბარდაველიძე, 2006:82). მზე ქართული წარმართული რელიგიის ერთ-ერთი ძირითადი საწყისია, რომელსაც ქართველები თაყვანს სცემდნენ, როგორც უზენაეს ღვთაებას. ზოგადად ხეთა თაყვანისცემა დაკავშირებულია მნათობთა თაყვანისცემათან, ამის გამოც, როგორც სხვადასხვა ქვეყანაში, მათ შორის საქართველოშიც, არსებობდა სხვადასხვა ჯიშის ხე, რომლებიც, წარმართული რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით ითვლებოდა და განასახიერებდა მზეს (მაკალათია, 1927:36).

ძველით ახალ წელს ოჯახში სტუმარს აუცილებლად შემოჰქონდა ნედლი ტოტი, განსაკუთრებით ეს იყო თხილის ხის ტოტი ან შეიძლებოდა სუროს ტოტიც ყოფილიყო. ახალი წლის დღესასწაულის გასვლის შემდეგ ჩიჩილაკი და ოჯახისთვის მირთმეული სხვადასხვა ხის ნედლი ტოტი უნდა დაეწვათ.

ს. მაკალათიას, სხვადასხვა ხალხური რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, მზის სადგომ წმინდა ხედ თხილის ხე მიაჩნდა. აღნიშნულ ხეს აფხაზები დიდ თაყვანს სცემდნენ, რაც გამოიხატებოდა ამ ხის პატივსაცემად კვერების გამოცხობაში (მაკალათია, 1927:36). აფხაზთა მსგავსად, გურულებსაც სცოდნიათ ჩიჩილაკისთვის კვერების გამოცხობა, რომელთაც ყვინჩლა კვერს ან ბასილა კვერს უწოდებნენ (რუხაძე, 1968:66)

თხილის ხეს მზესთან ძირითადად დაკავშირებულია ჩიჩილაკის სახით. თხილის ხე, ქართულ მუხასთან ერთად, მზის ღვთაების სადგომად იყო საქართველოში მიღებული, რომელიც შემდგომ ახალ წელს – მზის ღვთაების დღესასწაულზე ჩიჩილაკის სახით იქნა განახიერებული. თხილის ხისაგან გაკეთებული ხუჭუჭა, გრძელ თეთრწვერიაანი ჩიჩილაკი მზის სიმბოლო იყო, რომელზედაც ხელის შეხებითაც ქართველი მეკვლე მომავალზე წინასწარმეტყველებდა (მაკალათია, 1927:35).

ამრიგად, ჩიჩილაკი ავლენს, ერთი მხრივ ხის კულტის განვითარების უძველეს საფეხურს, მეორე მხრივ კი სიცოცხლისა და ნაყოფიერების ასტრალურ ღვთაებებთან, კერძოს მზის კულტთან კავშირს. წარმოდგენილ ცნობებზე დაყრდნობით შეიძლება გამოითქვას ვარაუდი, რომ სხვა ხეებთან ერთად, თხილის ხეც წაროადგენდა წმინდა ხეს, რომელიც ჩიჩილაკის სახით გამოხატავდა მზის სიმბოლოს. თხილის ხის თაყვანისცემა გავრცელებული ყოფილა არა მარტო დასავლეთ საქართველოში, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთშიც (ქისტაური, 2012:26)

ვ. ბარდაველიძის კვლევის თანახმად, საქართველოში ხის სხვადასხვა სახეობის თაყვანისცემა საფუძველს იღებს ტომობრივი ცხოვრების დროიდან, როდესაც ხეები წარმოადგენდნენ ტომის ტოტემურ მცენარეებს, რომლის შემდგომ სათაყვანებელ არსებებად იქნენ მიჩნეულნი, ამის გარდა, იყო რწმენა ხის შესახებ, რომლის მიხედვითაც, ხეები მოიაზრებოდნენ ადამიანის მსგავს ცოცხალ არსებებად (ბარდაველიძე, 1957:10).

სამურზაყანოში 15 აგვისტოს სრულდებოდა რიტუალი ,,ჯაშქეჩერი". ოჯახში გამოახცობდნენ იმდენ კვერს, რამდენიც იყო ოჯახის წევრი. მივიდოდნენ ხესთან, რომელზეც მაღლარი ვაზი იყო მირგული, მას მარჯვენა ფეხს მიადგამდნენ, კვერს ქვეშ გამოატარებდნენ და დაილოცებდნენ: „დღაშ მარაშნაშ მოზოჯუა, სქანი ტიბინი ქობმუჩი სი, სოთ იშევლათ, ხუმელა გამილადირი, ჯერღ გამგარ, გურ გამგარ, სქანი ტიბუნი ქომუჩ" – „დღეს მარიამობის მობრძანება, შენი წყალობა მომეცი მე. სადაც ავიდე, ხმელი გამინედლე, ნედლი გაამაგრე, ძარღვი გამიმაგრე, გული გამიმაგრე, შენი წყალობა მომეციო" (მაკალათია 1941:320). ლოცვის შემდეგ კვერებს იქვე მიირთმევდნენ. მსგავსი ჩვეულება დასტურდებოდა წყალტუბოში 15 აგვისტოს სცოდნიათ ამორჩეულ მუხის ხესთან მისვლა სხვადასხვა შესაწირავით და ლხინის გამართვა (ქისტაური, 2012:29).

აფხაზებს მარიამობის დღესთან დაკავშირებით ჰქონდათ წესად პატარა კვერების გამოცხობა, რომლითაც ოჯახის უფროსი სახლის ყველა წევრთან ერთად მიდოდა ერთ-ერთ ახალგაზრდა ხესთან, ხეს ფეხს მიადგამდა და წარმოთქვამდა ლოცვას ,,ხეო, შენი მადლი და სიკეთე მომანიჭე, ხიდან უვნებლად ჩამომიყვანე, ნედლ ტოტზე შევსდგე, გამიმაგრდეს, ხმელზე შევსდგე, გამინედლდეს (გიორგაძე, 1888:1).

სამურზაყანოში სრულდებოდა რიტუალი „საოცოდინარო", რომელსაც ასრულე-ბდა ოჯახის უფროსი დიასახლისი აღდგმოს შემდეგ. ამ სალოცავისთვის განკუთვნილი იყო ქვევრი, რომელიც ემარხა მარანში. ოჯახის უფროსი დიასახლისი გამოაცხობდა ყველიან კვერებს, წაიღებდა მუხის ხესთან დაიჩოქებდა და იქ დაილოცებდა „იცი და არ იცი, სძალო მადლი, გთხოვ თუ რამე შევცოდე და დავაშავე, ჩემი უცოდინარობით შეგვაძლებინო ლოცვაო" (მაკალათია, 1941:317) ლოცვის შემდეგ დიასახლის ამ კვერს შეჭამდა. სახლში დაბრუნდებოდა და ლოცვას აღავლენდა მარანში, სადაც „საოცოდინარო" ქვევრი ემარხა.

სამურზაყანოში აგრეთვე მაისი თვეში სრულდებოდა რიტუალი, რომელსაც „ისკიოდობა" ეწოდებოდა. ოჯახის დიასახლისი გამოცხობდა ყველაინ კვერებს დააწყობდა ხონჩაზე. ოჯახის უფროსი მამაკაცი ვაჟიშვილებთან ერთად წავიდოდა ხონჩით ხელში და მივიდოდნენ „ისკიოდაშ ჯასთან" (ეს ხე სახლთან მოშორებით უნდა მდგარიყო (მუხა ან ცაცხვი)). ხესთან ოჯახის უფროსი ხონჩას დადგამდა და მიმართვდა ტყის ბატონს, რომელსაც ევედრებოდა მისი საქონელი დაეცვა ნადირისაგან. ამ ხეზე მიაკრავდა ანთებულ სანთელს და ძროხის ბალანს ბურთივით დაახვევდა, შიგ ლურსმანს გაუყრიდა და ხეზე მიაკრავდა: „ათაშ კიბირ გურგილე უჭუ-უხაშუში მაჭკუმალს" – ასე კბილი გაუცივე (უმი) შეუმწვარ-მოუხარშავის მჭამელსო (მაკალათია, 1941:330). ამის შემდეგ შინ ბრუნდებოდნენ და ყველიან კვრებს მიირთმევდნენ.

თუ ვინმე ციებ-ცხელებით დაავადდებოდა, – რასაც „ხურება" ეწოდება, – ავადმყოფს სამჯერ: სამშაბათს, ხუთშაბათს და შაბათს მიიყვანდნენ ერთ დიდ მუხასთან და იქ მიაბამდნენ ბამბის ძაფით, ზოგან სხვადასხვა ფერად ნაჭრებისაგან დაგრეხილი თოკით. მესამე მისვლისას ავადმყოფს ეს სარტყელი მუხისგან უნდა მოეგლიჯა და ეთქვა: „გომიტალენქი დო გიოტალე, ვაგომიტალენქო ვაგოტალე" – თუ გამიშვებ, გაგიშვებ, არ გამიშვებ და არც მე გაგიშვებ". ამას იტყოდა სამჯერ, სარტყელს გაგლიჯავდა და ავადმყოფი გაიქცეოდა. ზოგან კი მუხას ასე ეტყოდნენ: „შენ იჩემებ – მუხას გავახმობო, მუხა გაახმე, ციება მუხას შეეყაროსო" შემდეგ აიღებდნენ ნემსს ან ლუსმანს მუხას მიაკრავდნენ და იტყოდნენ „ჩემი ხურება და ციებ-ცხელება შენთვის ჩამიბარებიაო" (მაკალათია, 1941:332). წმინდა ხის და მისი ნაყოფის სამკურნალო თვისებები დასტურდება საქართველოს სხვა კუთხებშიც (მაკალათია, 1985:137; სირაძე, 1987:112-125).

წმინდა ხის ანუ წმინდა ხის ჯიში, რომელსაც თაყვანს სცემდნენ საქართველოში, რეგიონების ბუნებრივი პირობებიდან გამომდინარე სხვადასხვა იყო. მიუხედავად სხადასხვა ჯიშის წმინდა ხეების არსებობისა, მუხის ხე თაყვანისცემის განსაკუთრებულ ობიექტს წარმოადგენდა, უზენაესი ღვთაებების სადგომად და გამორჩეულ საკულტო ხედ იყო მიჩნეული.

წმინდა ხეების თაყვანისცემასთან დაკავშირებული რიტუალები დასავლეთ საქართველოში და აფხაზეთში ტყეებში იმართებოდა. წმინდა ხესთან, როგორც უზენაესი ღვთაების სადგომთან სრულდებოდა ერთიან სისტემაში მოქცეული რთული რიტუალები, ისინი როგორც სიუხვის, ნაყოფიერების, სიცოცხლის მიმნიჭებელი ობიექტები, საგანგებოდ ირთვებოდნენ და რიტუალების ცენტრალურ სიმბოლოს წარმოადგენდნენ.

სამურზაყანოშიც, ისე როგორც საქართველოს სხვა რეგიონებში, გადმოცემების მიხედვით, არსებულ წმინდა ხეთა შორის მუხას გამორჩეული ადგილი ეკავა. სამეგრელოში ე. ვეიდენბაუმის გადმოცემით, ჭყონდიდის მონასტრის ადგილას იდგა დიდი მუხა, რომელსაც წარმართობის დროს თაყვანს სცემდნენ. მუხა მეგრელთა გაქრისტიანების შემდგომ მოიჭრა და მის ადგილას ეკლესია ააშენეს (Веиденбаум, 1901:90). სამეგრელოში წმინდა მუხისა და სხვა წმინდა ხეების შესახებ ცნონებს გვაწვდის ჟან შარდენიც. მისი აღწერით XVII საუკუნეში სამეგრელოში ეკლესიები გარემოცული იყო მაღალი, მსხვილი ხეებით, რომელთა ფესვები ხატებისთვის ყოფილა შეწირული. ამიტომ მათ არ ჭრიან, უბრალოდ არ ეხებიან, რათა ხატების რისხვა არ გამოიწვიონ (შარდენი, 1975:147). საქართველოს სხვა კუთხეებშიც არსებობს წმინდა მუხის მოჭრის და მის ადგილას ეკლესიის აშენების ტრადიცია (ლომია-ბარდაველიძე, 1926-27:171).

აფხაზებშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა წმინდა მუხის კულტს. აფხაზები ყოველ გაზაფხულზე აღნიშნავდნენ ყვავილობის დღესასწაულს, რომლის დროსაც, ჩვეულების თანახმად, სახლებს ყვავილებითა და მწვანე ბალახით რთავდნენ. ღამით ახალგაზრდა ქალები მოხუცებულებთან ერთად მიდოდნენ ტყეში, მზის ამოსვლისას კი ზეიმით ბრუნდებოდნენ სოფელში, რომელთაც წინ მიუძღოდათ მოხუცი, თავზე მუხის ფოთლების გვრგვინით შემკული (ჯავახიშვილი, 1979:133). ასევე, აფხაზებს წესად ქონდათ აპრილის დამდეგს ტყეში წასვლა ამორჩეულ საღმრთო მუხის ხესთან, რომელთან მისვლისას სოფლის მამასახლისი იტყოდა ლოცვას, ლოცვს წარმოთქმის შემდეგ ნაბადს წამოიხურავდა, ისე რომ არავის დაენახა, ამის შემდეგ ხალხი რიგ-რიგობით მივიდოდა მუხასთან, აკოცებდა, ხანჯალს დაასობდა და ლოცვას წარმოსთქვამდა, შემდეეგ მამასახლისს მიუბრუნდებოდა და აღსარებას იტყოდა (ჯავახიშვილი, 1979:134). აფხაზების ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში წმინდა მუხის ხე ფიგურირებს ,,ქარის სალოცავი"-ს პატივსაცემად შესრულებული რიტუალშიც. აფხაზები აკეთებდნენ დიდ ყველიან ჭადს, გაჰქონდათ გარეთ და ევედრებოდნენ ქარის ქალბატონ „ჩიჩ"-ს, რომ კეთილი ქარი მოევლინა მათთვის. ლოცვის შემდეგ ჭადს შუაგულს ამოაჭრიდნენ, წაიღებდნენ ტყეში და მაღალი მუხის ხის წვერზე დადებდნენ (გიორგაძე, 1888:1).

გალის რაიონში XX საუკუნის ბოლომდე სრულდებოდა „ჭყონიშ ოხვამე" (მუხის სალოცავი). მუხასთან, რომელიც პირველ გალში განცალკევებით მდგარა, მიდიოდა კვევკვესკირების გვარის უხუცესი მამაკაცი თავისი შვილებით, მიჰქონდა შესაწირავი და ეხვეწებოდა მუხის ანგელოზს მისი გვარის და ნამრავლის კარგად ყოფნას (ასედ, 2018). იგივე ჩვეულება დასტურდება კორცხელშიც (მაკალათია, 1941:363.)

სამურზაყანოში მუხის ხის შემდეგ, ყველაზე მეტად გავრცელებული იყო ცაცხვის ხის თაყვანისცემა. მკაცრად მისდევდნენ ტრადიციას, რომლის მიხედითაც, ცაცხვის ხის მოჭრა და მის შეშად გამოყენება იკრძალებოდა.

სამეგრელოში ხის თაყვანისცემასთან იყო დაკავშირებული ურთხაობა, რომელიც გაზაფხულზე ტარდებოდა. მოსახლეობა მიდიოდა ურთხლის შერჩეულ ხესთან, შესაწირავი მიჰქონდათ და ლოცულობდნენ: „ღმერთო ძლიერო, წმინდაო ხეო, ძალის მომცემო, შენ მიეცი ჩვენს ხალხს გამარჯვება, გამრავლება, აგვისრულე ჩვენი ლოცვა-ვედრება, გვიმრავლე საქონელი, მოგვეცი ამ დღეს ბედნიერება და ნუ დაგვიწუნებ ჩვენს შესაწირავს" (ხაზარაძე, ცაგარეიშვილი, 1988:171). ოჯახის უფროსი მამაკაცი ურთხლის ხეს ძღვენით მიუახლოვდებოდა, ძღვენს ხის ძირში დადებდა, ხეს ბედნიერებას და ჯანმრთელობას შესთხოვდა. ხეს ტოტს მოსტეხდა, ხელში დაიჭერდა, ხეს სამჯერ ლოცვით შემოუვლიდა და ურთხელის ტოტს ოჯახის ყველ წევრს სამჯერ შემოჰკრავდა თან ხეს ევედრებოდა ავი თავლისაგან ოჯახის დაცვას (ხაზარაძე, ცაგარეიშვილი, 1988:172). ასევე ყულის (სამეგრელო) ეკლესიის ეზოში მდგარა ურთხლის წმინდა ხე, რო-

მელზედაც დამნაშავის ხატზე გადაცემა ხდებოდა. წმინდა ტყეებთან, ან და ცალკეულ მდგარ წმინდა ხეებთან დაკავშირებით ყველგან მკაცრი აკრძალვების არსებობდა.

სამეგრელოში ურთხელის ტოტს სახლის კარზე დაამაგრებდნენ, თვლიდნენ, რომ ის ოჯახს ბარაქასა და ბედნიერებას მოუტანდა. მთიან სამეგრელოში ურთხელის ხეს შვილების გამრავლებას და გამარჯვებას შესთხოვდნენ. ამ რიტუალს ასრულებდა ქალი, რომელიც წინასწარ გამოაცხობდა კვერებს, რომლეშიც ურთხელის წიწვები იყო გარეული. ამ კვერებით მივიდოდნენ ურთხელთან, მის ძირში დადებდნენ და დაილოცებდნენ: „ხეო ძლიერო, ჩემო წმინდაო ხეო, შენთნ მოვედი, რომ შეგთხოვო ჩემი შვილების ბედნიერება და ჯანმრთელობა“ (ხაზარაძე, ცაგარეიშვილი, 1988:172).

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებშიც დასტურდება ურთხელის ხის კულტი. ამ ჯიშის ხეებს სალოცავთან ახლოს რგავდნენ. ასევე ურთხელის ხე მიცვალებული კულტთანაც იყო დაკავშირებული (ხაზარაძე, ცაგარეიშვილი, 1988:173).

ამრიგად, გალის რაიონში არსებულ ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით, რომლებშიც წარმოდგენილია წმინდა ხის კულტის რწმენა-წარმოდგენები, მეტად მნიშვნელოვანია ქართველი ხალხის წინაქრისტიანული რწმენის რეკონსტრუქციის მხრივ. წმინდა ხე უძველესი მითოლოგიური კულტმსახურების ობიექტია და იგი სხვადასხვა ტრადიციაში გააზრებულია, როგორც სიცოცხლის, სიკვდილისა და განახლების, ასევე ღვთაების სადგომი ადგილი და სიმბოლო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარდაველიძე ვ., უძველესი რელიგიური წარმოდგენები, თბ., 1957.
2. ბარდაველიძე ვ., ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან, ღვთება ბარბარ-ბაბარ, თბ., 2006.
3. გიორგაძე პ., „აფხაზეთი და აფხაზნი“, ,,ივერია“, 1888
4. ლომია-ბარდაველიძე ვ., საქართველოს მუზეუმის მოამბე, 1926-27.
5. მაკალათია ს., ახალწელიწადი, თბ., 1927.
6. მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941.
7. მაკალათია ს., ფშავი, თბ., 1985.
8. ჟან შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, თბ., 1975.
9. სირაძე რ., ქართული აგიოგრაფია, თბ., 1987.
10. რუხაძე ჯ., ზოგიერთი აგრარული წეს-ჩვეულება მე-19 საუკუნის დასავლეთ საქართველოში, მასალების საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, ტ. 14, თბ., 1968.
11. ხაზარაძე ნ., ცაგარეიშვილი თ., ხეთურ-ქართული მითოლოგიური პარალელები (ეია – ურთხელი), მნათობი, 2, 1988.
12. ჯავახიშვილი ივ., ქართველების წარმართობა, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ 1. თბ., 1979.
13. ქისტაური გ., წარმართული რელიქტი V-X საუკუნეების ქართულ ჰაგიოგრაფიულ მწერლობასა და ხალხურ ქრისტიანობაში, თბ., 2012.
14. Веиденбаум Е. Г., Кавкасские этюды, 1901.

Gulnara Gorgiladze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

LISTENING AND HEARING IN A SL/FL TEACHING AND LEARNING

I like to listen.
I have learned a great deal from listening carefully.
Most people never listen.
Ernest Hemingway

In language teaching a lot of attention is paid to teaching listening comprehension, and this is right, as native language learning begins with listening. According to Poelmans (2003:1), everyone who has ever learned a foreign language has probably experienced the frustrating feeling of not being able to communicate with native speakers of the language despite years of training in the target language. Often one knows the words when they are presented visually but one does not recognize them in a spoken utterance. The main cause of this communication problem is the disability of listeners to recognize the words in the pace in which they are spoken. In other words, listeners may have enough vocabulary knowledge but they may be unable to use this knowledge under time pressure. The factor of time pressure, besides the knowledge of vocabulary, is often determining here. It is not by chance that when we are talking to a person in a relaxed way, having a possibility to ask him/her repeat or explain what s/he has said, we comprehend what the person says much better than during the stressed test when we have no such possibility. Do not forget of psychological (anxiety due to formal assessment) factor during listening tests.

Poelmans (2003:10) writes that the listening comprehension process is a combination of (roughly) four sub-processes or modules:

(i) **hearing**: the auditory reception of an acoustic signal (perception), as is also performed on non-speech sounds;

(ii) **categorisation of sounds**: categorizing incoming sounds in terms of the sound categories of the language;

(iii) **word recognition**: breaking up the stream of sounds into linguistic units (morphemes, words) and retrieving their meaning from long term memory, and

(iv) **comprehension**: integrating the meanings of the words in their sequence into an interpretation of the entire utterance, i.e., a reconstruction of the speaker's communicative intention (= message).

Out of these she views i and ii as lower-order and iii and iv as higher order skills. Segalowitz and Segalowitz (1993) argue that automatization of the recognition of (most of) the words spoken is conditional for successful listening comprehension in a second language.

In teaching a Second/Foreign language, the more we follow the natural approach – the better. A theory about the relation between input and improving comprehension is the 'Input Hypothesis' (Krashen 1982, 1985). The Input Hypothesis says that learners naturally develop their understanding and comprehension of the language by understanding only input that is slightly above their current language proficiency level. If the current level of the language learner is denoted as i; then the next-higher level i+1 can be reached by training with understanding and comprehension input at level i+1. Input materials at the current level i contribute no new information, whereas input at level i+2 would be too difficult to understand at all.

This is why the listening stage in SL/FL learning is essential. It is inevitable to master the ability to discriminate between similar sounds and or words, to figure out the collocations in the heard text, to interpret the pauses (dividing into syntagmas) and intonation (serious or ironic), memorization of what has been heard, etc. However, test-like tasks in listening comprehension is one thing, while ability to **hear (i.e., to care about another person's opinion)** is a related, but a different thing. The student may possess the strategy for decoding what was said by the interlocutor, but be unwilling to take into consideration his/her viewpoint.

If listening comprehension is a linguistic competence, really hearing (here we use hearing differently from Poelmans, as caring about what another person says) one's interlocutor - a communicative competence

which, unfortunately, many of us lack. Besides, it deals with the culture of turn-taking (and, correspondingly, behaviour). Our "normal" conversations are often a play for power - a race to get our point across, and that means trampling over others, interrupting them, speaking louder than necessary, and saying with our body language, "Just shut up and let me talk." We don't realize how much we miss and how much we frustrate and irritate our partner, even if he or she does not say so.

An interesting activity to teach both listening and hearing (in the meaning we view it) can be held in class. Half the class is not permitted to speak for half an hour and instead has to listen to the other half. Soaking up and analyzing what the other person said and observing his or her body language can give much more information than a "normal" conversation. With no choice but to shut up, the students do not have to think about what to say next, how to bring his/her point across, to agree or disagree, and can focus, entirely, on the other person.

Listening (and hearing in our interpretation!!!) is the key to successful communication. It helps us to really understand where the other person stands and prevents us from misunderstandings. Good listening skills also have benefits in our personal lives. Look around your circle of friends and you will discover that the people that you think of as kind, gentle, and intelligent are probably the best listeners.

References:

1. Krashen, S. (1982). Principles and practice in second language acquisition. Oxford: Pergamon
2. Krashen, S. (1985). The input hypothesis: Issues and implications. London: Longman
3. Poelmans, P. (2003). Developing second-language listening comprehension: Effects of training lower-order skills versus higher-order strategy. MA Dissertation. Amsterdam University
4. Segalowitz, N., & Segalowitz, S. (1993). Skilled performance, practice, and the differentiation of speed-up from automatization effects: Evidence from second language word recognition. *Applied Psycholinguistics, 14*, 369–385

ნინო ჭალაგანიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

მულტიმედიური ჟურნალისტიკა: ინსტრუმენტები და გამოყენების გამოცდილება ქართული მედიასაშუალების მაგალითზე

მკვლევართა უმრავლესობა თანხმდება, რომ გლობალიზაციის პროცესი ინფორმაციულ რევოლუციას უკავშირდება. მართალია, საზოგადოების ერთი ნაწილი მსოფლიო ტექნოლოგიურ რევოლუციებს ეროვნული იდენტობის საფრთხედაც აღიქვამს, თუმცა ყველასთვის ცხადია: თანამედროვე საუკუნეში ადამიანთა ინოვაციურ კომუნიკაციურ საშუალებებზე დამოკიდებულების ხარისხი მზარდია.

ტექნოლოგიები სინათლის სიჩქარით ვითარდება. ის, რაც სულ რამდენიმე წლის წინ ვერავის წარმოედგინა, დღეს ჩვენი ყოფის აუცილებელი ატრიბუტია. ტექნოლოგიების განვითარებამ განავითარა რიგი პროფესიებისა, ზოგიც ჩრდილში მოაქცია ან/და გააქრო. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა წყალობით, მსოფლიოს ნებისმიერ წერტილში მიმდინარე მოვლენების თვალის მიდევნება დღეს უსწრაფესად გახდა შესაძლებელი. გადაადგილებისა და კომუნიკაციის ზედახვეწილმა საშუალებებმა კი ინფორმაციის გავრცელების დრო და ხარისხი თვისებრივად ახალ ნიშნულზე გაიყვანა. და „რაკი სამყარომ ახალ – ინფორმაციულ ერაში, ელექტრონული ეკონომიკის საუკუნეში შეაბიჯა, ის ქსელური თანამეგობრობისა და საზღვრების გარეშე ორგანიზაციების თანაზიარიც გახდა" (ვეკუა, რუე, 2013).

ეს ცვლილებები პირდაპირპროპორციულად აისახება ყოველი ადამიანის დანიშნულებასა და ადგილზე ამ ახალ ინფორმაციულ სამყაროში. ერთი მხრივ, საზოგადოების ინფორმაციულ-ტექნიკური მახასიათებლების ვექტორის შესაბამისად, ინდივიდიც იცვლება, მეორე მხრივ კი, მხოლოდ ზემოქმედების ობიექტებივით პასიური არ არის. პირიქით, ჰომო საპიენსი – მოაზროვნე არსება, ინფორმაციული რეალობის სუბიექტია. ყოფიერების ახალი ვერბალური ველი მომხმარებელს (საზოგადოებას) ქცევის წესთა და პიროვნული ღირებულებების განახლებისაკენ უბიძგებს.

ჟურნალისტიკა იმ პროფესიათა რიგშია, რომლებიც ცვლილებების მიმართ ადაპტირებას ყოველდღიურად გადის და განვითარების მკაცრ მოთხოვნებსაც ფეხს უწყობს.

ტექნოლოგიების განვითარებამ, ინტერნეტმა, სოციალურმა მედიამ, ჟურნალისტიკის მანამ არსებული ძალაუფლება კიდევ უფრო გაზარდა. აღნიშნული ძალაუფლებისა თუ, დაზუსტებით რომ ვთქვათ, ძლიერების ბერკეტი ოპერატიულობაშია. თუმცა, სანაცვლოდ, ინტერნეტმა და უფასო საყოველთაო სოციალურმა სივრცემ ჟურნალისტებს ე.წ. გამომწერი აუდიტორია და შემოსავლის წყარო დააკარგვინა. რაც გლობალურმა ქსელმა არსებობის პირველ ათწლეულში ვერ შეძლო, ფეისბუკმა მალევე „მოაწესრიგა". მსოფლიო ფეისბუქ ბუმმა შეცვალა ჟურნალისტიკის ღირებულებები და, შეიძლება ითქვას, თავდაყირა დააყენა ტრადიციული ჟურნალისტიკის საფუძვლები, რის ნიადაგზეც დაიბადა ციფრული ჟურნალისტიკა, გაჩნდა ახალი ტერმინები, სამოქმედო პროგრამა და, ზოგადად, ინფორმაციის პრიორიტეტიზირება. მიმდინარე ცვლილებებმა და განახლებებმა ჟურნალისტიკის დარგის განვითარებაზე გავლენა, ცხადია, იქონია.

აუდიტორიისთვის ბრძოლის თანამედროვე ეპოქაში, როცა ბეჭდური მედია, ტრადიციული რადიო და ტელევიზია ინტერნეტის, როგორც კომუნიკაციის არხის წინაშე, პოზიციებს თმობს, სისწრაფემ, მობილურობამ, უნივერსალურობამ, ინტერაქტიურობამ და მულტიმედიურობამ ახალი, გაცილებით ღირებული მნიშვნელობა შეიძინა. ჩამოთვლილი თვისებები თანამედროვე მედიასივრცის რედაქციების საკვანძო მახასიათებლებია. მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების ამოცანა გართულდა: ის არამხოლოდ კრებს და გადმოცემს ამბავს, არამედ, ახალი ტექნიკური შესაძლებლობების დახმარებით, აუდიტორიას მის **კონტექსტსაც** სთავაზობს.

მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების მულტიმედიზაცია ციფრულმა რევოლუციამ განაპირობა. ამ ცნებაში ჩვენ მოვიაზრებთ ცვალებად ტექნიკურ საშუალებებს როგორც თავად ინფორმაციის მწარმოებელთა, ისე მომხმარებელთა მხრიდან. მომხმარებელთა მოთხოვნა გახდა მულტიმედიზაციის უმთავრესი კატალიზატორი. უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე შეიცვალა

მომხმარებლის დამოკიდებულება ინფორმაციის მიმართ. თანამედროვე ადამიანი დატვირთულ ინფორმაციულ ველში ცხოვრობს, ყოველდღიურად უწევს განსხვავებული მედია საშუალებების მიერ მოწოდებულ, ასევე განსხვავებულ ინფორმაციულ ნაკადებში ორიენტირება.

კომუნიკაციის ტრადიციულ საშუალებებს დაემატა ახალი მედია და კომუნიკაციის ახალი საშუალებები: ბლოგები, სოციალური ქსელები. მობილური ტელეფონები, პლანშეტები და სხვ.

ადამიანები, ტექსტური აზროვნებისა და ტექსტური სახეობების მოხმარებიდან გამოსახულებით აზროვნებასა და გამოსახვითი საშუალებების მოხმარებაზე გადადიან. სტატისტიკის მიხედვით, აუდიტორიის დაახლოებით 40% ვიზუალია, 20-30% – აუდიალი. აუდიტორიას იმთავიდანვე უცვლელად სურს „პური და სანახაობა", ის საჭიროებს, ჩართული იყოს ინტერაქტიურ კონტენტში და სამყაროში მიმდინარე პროცესების შესახებ თვალსაჩინო ინფორმაცია მყისიერად მიიღოს.

მედიის თანამედროვე აუდიტორიაში შეიქმნა მომხმარებელთა მთელი ჯგუფი, რომელიც გაზეთებს არ კითხულობს, არ უყურებს ტელევიზორს და არ ეცნობა რადიოინფორმაციას – გაცილებით არსებით ინფორმაციულ როლს მათთვის ინტერნეტი და მობილური სერვისები თამაშობს. იმისათვის, რომ ეს ადამიანები თვალსაწიერიდან არ დაეკარგათ, მასობრივი ინფორმაციის ტრადიციული საშუალებები იძულებულნი იყვნენ შეეთავაზებინათ კონტენტი, რომელიც მოთხოვნილებებს მათთვის ჩვეულ ონლაინ გარემოში პასუხობს. ასეთ კონტენტად იქცა უახლესი პროდუქტი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ონლაინ სივრცის ყველა საშუალებას – ინტერაქტიურობას, ჰიპერტექსტუალობას, მულტიმედიურობას.

სწორედ ასე გაჩნდა მსხვილი ბეჭდური გამოცემებისა თუ სამაუწყებლო საშუალებების (მაგ.: ბრიტანული «Daily Telegraph», BBC და სხვ.) ბაზაზე მასობრივი ინფორმაციის მულტიმედიური და კონვერგენტული რედაქციები.

მულტიმედიურ „რელსებზე" გადმოდის მასობრივი ინფორმაციის მოწინავე რეგიონული საშუალებებიც.

ჟურნალისტები და რედაქტორები ესწრებიან ვიზუალური ჟურნალისტიკის ტრენინგებს, იწვევენ დარგობრივ ტრენერებს, ეცნობიან ინფორმაციის მიწოდების ახალ სერვისებს, თანამედროვე, ხარისხიანი, მოთხოვნადი კონტენტის შესაქმნელად მულტიმედიურ აზროვნებას სწავლობენ.

დღეს, როდესაც არამხოლოდ ოპერატიულობა და ექსკლუზიურობაა მნიშვნელოვანი, არამედ შეფუთვაც, პროფესიონალი ჟურნალისტისთვის მულტიმედიურ ინსტრუმენტებთან მუშაობის უნარების ფლობა აუცილებელი ხდება. ამ სერვისების მუშაობის გაგება და „მულტიმედიური აზროვნება" ინფორმაციის თვალსაჩინოდ გადმოცემის საშუალებას იძლევა.

თუმცა, როგორც ყველა, მეტ-ნაკლებად, ახალი დარგი, მულტიმედიური ჟურნალისტიკაც განსაკუთრებულ კვლევა-ანალიზს, მის არეალში შემავალი საკითხები კი – სიღრმისეულ შესწავლასა და მუდმივ მონიტორინგს საჭიროებს.

წარმოდგენილი კვლევა, მედიის განვითარების პერსპექტივასთან მიმართებაში, ორ საფუძველს ითვალისწინებს: ერთი მხრივ, ესაა მედიის კვლევების წარმოება, მეორე მხრივ კი მედიაპროდუცირება. აღნიშნული სისტემების ერთობლივი მოქმედება, ასე ვთქვათ, სინერგია, მომავალი ჟურნალისტის დარგობრივ მომზადებას ოპტიმალურად უზრუნველჰყოფს.

მომავალმა ჟურნალისტებმა, ადგილობრივი და საერთაშორისო მედიის კვლევებისა და მათი ურთიერთშედარების საფუძველზე, უნდა შეისწავლონ და გააანალიზონ მასმედიის თეორიები და პრინციპები, კომუნიკაციის ძირითადი სტრატეგიები, გაზომონ მედიის სოციალური და კულტურული ზემოქმედება.

მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების მულტიმედიზაციის პროცესი თანამედროვე ჟურნალისტიკის ახალ ეტაპად იქცა. სწორედ ამ მიზეზებითაა განპირობებული წინამდებარე ნაშრომის აქტუალურობაც.

შრომის ბაზარს დაკვეთა მართავს. უკანასკნელ ხანს, მედიის მკვლევრები სულ უფრო მოთხოვნად კადრებად სახელდება. ზემოთქმულს მედიის მონიტორინგისა და მედიის კვლევების წარმოების მოთხოვნის მიმართულებით სხვადასხვა ადგილობრივი და საერთაშორისო ორგანიზაციების მიერ გამოცხადებული საგრანტო კონკურსები და გაცემული დაფინანსებაც ადასტურებს. კონკურენციის პირობებში, დამსაქმებელი სწორედ მულტიდიმედიური კომპეტენციების მქონე კადრებს არჩევს.

აქვე საინტერესო იქნება, გავეცნოთ ენ-დი-აი-ს ერთ-ერთ უკანასკნელ კვლევას, რომელიც მედიაგანათლების სფეროში დასაქმებულთათვის საგულისხმო ინფორმაციას შეიცავს და მრავალწლიან ტენდენციას ასახავს.

მოსახლეობის 72%-სთვის პოლიტიკისა და მიმდინარე მოვლენებზე ინფორმაციის მისაღებად პირველადი წყარო არის ტელევიზია, 21%-სთვის კი ინტერნეტი/ფეისბუქი. შემდეგ მოდის მეზობლები/მეგობრები – 3%, ოჯახის წევრები – 2%, თანამშრომლები – 1%. რაც შეეხება გაზეთებსა და ჟურნალებს, აღნიშნული ტიპის მედია ინფორმაციის პირველწყარო მოსახლეობის მხოლოდ 1%-სთვის არის – წერია რაპორტში.

„ჟურნალისტიკის ფაკულტეტებმა საერთოდ უნდა ამოიღონ სასწავლო კურსებიდან გაზეთის/ჟურნალის წარმოება და უფრო უნდა გააძლიერონ ონლაინი/ტელევიზია. რა აზრი აქვს ისეთი მიმართულებით ენერგიის, დროისა და სხვა რესურსების ხარჯვას, სადაც ჟურნალისტების დასაქმების არანაირი შანსი არ არსებობს და სადაც, ფაქტობრივად, ბეჭდური ბაზარი არ არის. ცოტა მტკივნეული იქნება, მაგრამ აუცილებლად არის ეს ნაბიჯი გადასადგმელი“ – წერს თავის გვერდზე სოციალურ ქსელში მოქმედი ჟურნალისტი, „ნეტგაზეთის” რედაქტორი თაზო კუპრეიშვილი (https://bit.ly/2PewUQw).

თუმცა, აქვე მეორე, ასევე უახლესი კვლევის შედეგებსაც ვეცნობით: მსოფლიო მედიას თუ თვალს გადავავლებთ, უსათუოდ შევამჩნევთ ტენდენციას: უკანასკნელი კვირეების განმავლობაში უკვე რამდენიმე ციფრულმა მედიაპროექტმა მიმართა პრინტს. მომიმხილველები ბეჭდურ რეტრობუმს გვიწინასწარმეტყველებენ (https://bit.ly/2Mz076p).

შრომის სტატისტიკის ამერიკულმა ბიურომ გამოაქვეყნა კვლევა, სადაც მედიაში დასაქმებულთა შრომის ანაზღაურების პროპორციები გამოავლინა.

ხელფასების ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ტენდენციები ყველა მედიაბაზარზე საერთო შეიძლება იყოს. ციფრული ტექნოლოგიების პერმანენტული განვითარება ზრდის ან ამცირებს მედიაბაზარზე ამა თუ იმ სპეციალობის წარმომადგენელთა მოთხოვნას.

უცვლელია მხოლოდ ერთი: ყველაზე მაღალი ანაზღურება აქვთ იმ მედიასპეციალისტებს, ვინც ტექსტებზე მუშაობს (https://bit.ly/2NGVGq7).

აღნიშნულ საკითხთან მიმართებით, ჟურნალისტი, სტუ-ს პროფესორი გიგლა გობეჩია აღნიშნავს: ,,საერთაშორისო მედიაბაზრის შესაძლებლობები ციფრიზაციის ეპოქაში ძალიან მყარ პერსპექტივას სახავს მომავალი და მოქმედი ჟურნალისტებისათვის” (ამონარიდები სოციალური ქსელიდან, 2019).

მანანა შამილიშვილი (ჟურნალისტიკის დოქტორი, თსუ-ს პროფესორი): „დიახ, ეს კვლევა დასტურია იმისა, რომ ოკეანისგაღმელნიც, მიუხედავად საახალამბებო ჟურნალისტიკის პრიმატისა, მედიატექსტსა და ზოგადად, ტექსტზე მუშაობას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებენ. ამიტომაა, რომ ხშირად აქტიური ჟურნალისტიკიდან დიდ მწერლობაშიც აღმოჩნდებიან ხოლმე. ჩვენში კი რატომღაც ოპერატიულობისა და სენსაციისადმი თაყვანმა იმძლავრა – ეჭვი მაქვს, ტექსტთან მწყრალად მყოფთა უმწეობის საკომპენსაციოდ“ (ამონარიდები სოციალური ქსელიდან, 2019).

მულტიმედიური ჟურნალისტიკის ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი სარგებელი ისაა, რომ მისი გენერირებისთვის საჭირო ყველა რესურსი ინტერნეტშია ბაზირებული. ჟურნალისტი არაა დამოკიდებული ძვირადღირებულ კომპიუტერსა და რთულ სამონტაჟო პროგრამაზე, მთავარია შესაბამისი ინსტრუმენტარიუმის გამოყენების ტექნიკური უნარების ფლობა.

მულტიმედიური ჟურნალისტი, სხვადასხვა რესურსის გამოყენებით, ავითარებს და ამდიდრებს ბლოგინგს, მუდმივად მოტივირებულია ახალი პლატფორმებისა და ტექნიკის ათვისებისთვის; შეუძლია აუდიო, ვიდეო, ფოტომასალის შექმნა, მონტაჟი და გამოქვეყნება, რუკებთან და კოდებთან მუშაობა. ასევე, მხოლოდ ტელეფონის გამოყენებითაც იოლად გადის ფონს და სრულფასოვან მასალას აწვდის ინფორმაციის მომხმარებელს (Mobile Journalism).

მულტიმედია ჟურნალისტიკისთვის ერთნაირად ორგანულია განსხვავებული უნარების პრაქტიკაში სინთეზურად გამოყენება, მაგალითად: იცნობს და სარგებლობს ინფორმაციის გადამოწმების მეთოდებით, ოპერატიულია, აქვს ერთდროულად წერისა და ფოტო-ვიდეო გადაღების უნარი; მან იცის, მაქსიმალური ეფექტის მისაღწევად, დღის რომელ მონაკვეთში და რა ხერხებით გაუზიაროს მულტიმედია მასალა მკითხველს; აგროვებს, ამუშავებს, აანალიზებს და ავრცელებს ინფორმაციას.

ამდენად, თანამედროვე ეპოქაშიც ჟურნალისტიკის მთავარი პრინციპები: ინფორმაციის შეგროვება, „ნედლი" მასალიდან ხარისხიანი, კონკურენტული პროდუქტის შექმნა და გავრცელება, – უცვლელი რჩება. ციფრული ჟურნალისტიკის საშუალებით კი, ეს „სამყაროსავით ძველი" პროცესი ახალ განზომილებაში გადადის.

სოციალური მედიის მომხმარებელთა რაოდენობის მზარდი ტენდენციის გათვალისწინებით, ყოველთვის იქნებიან ადამიანები, რომლებიც სასურველ ინფორმაციას არა პირველწყაროდან, არამედ საინფორმაციო სააგენტოების ფეისბუქ გვერდებიდან, მეორეული წესით მიიღებენ. საზოგადოების ნდობის მოსაპოვებლად, მედია ორგანიზაციები ფაქტის შემოწმების სხვადასხვა რესურსს იყენებენ და/ან ონლაინ მოძიებული ინფორმაციის გადამოწმებაზე კონცენტრირდებიან.

სააგენტოების უმთავრესი შეცდომა მხოლოდ ნახვებზე, ე. წ. ლაიქებსა და გაზიარებებზე დაკვირვებაა, რაც მედიაპროდუქტის ხარისხზე ნეგატიურად აისახება. ერთგული მომხმარებლის მოპოვება და გარანტირებულად მდგრადი აუდიტორია კი მხოლოდ ხარისხიანი ჟურნალისტური მასალის გენერირებითაა შესაძლებელი, თანამედროვე ტრაფიკში ესაა სოციალური მედიის ალგორითმებზე გამარჯვების ერთადერთი შესაძლებლობა.

თანამედროვე ქართული მედიასკოლებისთვის კი (საქართველოს განათლების ხარისხის ცენტრის მონაცემებით, სადღეისოდ ოცდაერთი აკრედიტებული მედიასკოლა (ჟურნალისტიკის ფაკულტეტი/მიმართულება/განყოფლება) ფიქსირდება, რომელთაგან სასწავლო პრაქტიკული ბაზა: ტექნიკა და შესაბამისი ინფრასტრუქტურა, დაახლოებით, ერთ მეოთხედს, ანუ ექვს სასწავლებელს აქვს, მულტიმედიური ჟურნალისტიკის სწავლება პრიორიტეტი უნდა გახდეს. მართალია, მედიაბაზარი ჯერაც არაა მულტიმედიური პრაქტიკით დატვირთული, თუმცა როცა გამოყენების გამოცდილებას აკადემიური საფუძველი აქვს, პროდუქციის ხარისხი გაცილებით მაღალია.

„ჟურნალისტიკა გაცილებით მეტია, ვიდრე უბრალოდ ბიზნესი – მას გადამწყვეტი სოციალური დანიშნულება აქვს და თანამედროვე არასტაბილურ ეპოქაში სიმწრით მოტანილი ეს ცოდნა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ოდესმე" (https://bit.ly/2cYXS8K)

ის, რომ ნამდვილი ჟურნალისტიკა არც უახლესი ტექნოლოგიებით განისაზღვრება, არც ჟურნალისტების სიმრავლითა და ნიჭიერებით, სი-ენ-ენის ცნობილ სლოგანშიც ჰპოვებს ასახვას: „ჟურნალისტიკას ჰქმნის არა ტექნოლოგიები, არამედ ინტელექტი". ჩვენი მხრივ, ამ შესანიშნავ ფორმულას დავამატებდით პასუხისმგებლობასა და კეთილსინდისიერებას, რაც მულტიმედიური ჟურნალისტისთვის, გაზრდილი პროფესიულ-ტექნიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, იმაზე მეტ მნიშვნელობას იძენს, ვიდრე ოდესმე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვეკუა მ., რუე ჟ., ჟურნალისტიკა, თბ, 2013.
2. Вартанова Е.Л. Конвергенция как неизбежность. О Роли технологического фактора в трансформации Современных медиасистем //От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже нового Тысячелетия. М., изд-во Моск. Ун-та, 2000.
3. Землянова Л.М. Зарубежная коммуникативистика на рубеже веков (проблемы И приоритеты) // От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетия. М.: Изд-во Моск. Гос ун-та, 2000.
4. Manuel Castells, The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society (Clarendon Lectures in Management Studies), 1st Edition, Oxford University Press; 1 edition (April 3, 2003).
5. Manuel Castells, The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban Regional Process. Oxford, UK; Cambridge, MA: Blackwell. 1989.
6. МакКуэйл Д. Каковы самые серьезные изменения в контенте СМИ? http://www.journ.msu.ru/about/mediatrends/635 (ბ. ნ. 20.04.2014)
7. Мирошниченко А. Форматы подачи и упаковки контента в условиях медиаконвергенции //Медиаконвергенция, Которая изменила мир? – Сборник Статей к открытой сессии по медиаконвергенции. М., 2014.

8. Пуля В. Журналист - дирижер и пять уровней восприятия медиа // Медиаконвергенция, которая изменила мир? – Сборник статей к открытой сессии По медиаконвергенции. М., 2014.
9. About us: What is Eye tracking // Eyetracking.com. URL: http://www.eyetracking.com/About-Us/What-Is-Eye-Tracking (ڈ. ڢ. 29.04.2014)
10. Bartlett R. 10 key skills for digital journalists to hone in 2014 //Journalism.co.uk, 7 January 2014. URL: http://www.journalism.co.uk/news/10-key-skills-for-digital-journalists-to-hone-in-2014/s2/a555503 (ڈ. ڢ. 15.04.2014)
11. Branch J. Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek // The New York Times, Dec. 20, 2012. URL: http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall (ڈ. ڢ. 30.05.2014)
12. Filak V. F., Quinn S. Convergent media. An introduction. Elsevier/Focal Press, 2005 – Language Arts & Disciplines.
13. Firestorm // The Guardian, May 26, 2013. URL: http://www.theguardian.com/world/interactive/2013/may/26/FirestormBushfireDunalleyHolmesFamily (ڈ.ڢ: 30.05.2014)
14. The long walk is over // The Economist, Dec. 6, 2013. URL: http://www.mandelaswalk.com (ڈ.ڢ: 30.05.2014)
15. TNS Web Index УИ, ФОМ, апрель 2014 URL: http://files.runet-id.com/2014/rif/presentations/23apr.rif14-s0--tagiev.pdf
16. Why Facebook Is Public Enemy Number One For Newspapers, and Journalism, Roy Greenslade; URL: https://www.theguardian.com/media/greenslade/2016/sep/20/why-facebook-is-public-enemy-number-one-for-newspapers-and-journalism, (ڈ. ڢ. 14.05.19)
17. Sara Fischer, Axios Media Trends, URL: https://www.axios.com/newsletters/axios-media-trends-63dbf1dd-7106-4d1c-8ba8-2a6f04b8efec.html?fbclid=IwAR3SPDJ9n-3eriOZLz0aGRNBDb–Gwq2G-QaXe2UhTMCHI4c9RWnx23PoFy4 (ڈ. ڢ. 10.05.19.)
18. Media and Communication Occupations, Bureau of Labor Statistics, URL: https://www.bls.gov/ooh/media-and-communication/mobile/home.htm?fbclid=IwAR3–FEaraAlTRwwmCUe4-LgB7I–DfPOZBV3–6zrjP3Ymdt2NxJZ0q7-3xYk (ڈ. ڢ. 22.01.19).
19. Why Facebook Is Public Enemy Number One For Newspapers, and Journalism, Roy Greenslade URL: https://www.theguardian.com/media/greenslade/2016/sep/20/why-facebook-is-public-enemy-number-one-for-newspapers-and-journalism, (ڈ. ڢ. 14.05.19).

ზაზა ცოტნიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
პროფესორი

საინფორმაციო ომში კულტურის ძეგლების გამოყენების შესახებ

ქართული კულტურული მემკვიდრეობა, რომელიც ოკუპირებულ ტერიტორიაზე აღმოჩნდა ცნობილი კონფლიქტის გამო, დღეს ჩვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს. მასზე ზრუნვა თითოეული საქართველოს მოქალაქის ვალია. არსებული ღრმა ისტორიული კვლევები მაქსიმალურად უნდა გავრცელდეს შესაბამისი არხებით, რათა დღევანდელ რთულ საინფორმაციო ომში არ დაიკარგოს ჩვენი წანაპრების მიერ შექმნილი ხელთუქმნელი ძეგლების რეალური ისტორია.

კაცობრიობა ახალი გამოწვევის წინაშეა, მრავალი წლის განმავლობაში გამოყენებადი საინფორმაციო ომი სულ უფრო აქტუალური ხდება.

ომი, რომელიც უხილავია, მაგრამ ძალიან საშიში – გამუდმებით მიმდინარეობს. მას განსაკუთრებით დიდი გავლენა აქვს ლოკალურ კონფლიქტებზე. არაერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ეთნიკურ კონფლიქტებად წარმოჩენილი დაპირისპირებანი სწორედ დიდ იდეოლოგიებს შორის კონფლიქტის შედეგია და ისინინი ნაციონალურ ნიადაგზე გადაიყვანეს სწორედ საინფორმაციო ომის წარმოების საშუალებით. ქართულ-ოსურ ურთიერთობაში ბზარის გაჩენაც სწორედ მხარეებად ქართველების და ოსების ჩამოყალიბებით შეძლეს.

90-ინი წლები იყო ასეთი პროპაგანდისტული შემოტევის მნიშვნელოვანი ეტაპი, მაგრამ სულ უფრო იხვეწება დიდი სახელმწიფოების მეთოდები, რაც ორი ხალხის ურთიერთობის დაპირისპირების რეჟიმში შენარჩუნებას ემსახურება. ლოკალურ კონფლიქტებში უშუალოდ ჩართული მოქალაქეების ცნობიერების ამაღლება ამ მიმართულებით მნიშვნელოვნად განმუხტავს ვითარებას და ხელს შეუწყობს ისტორიული კეთილგანწყობის აღდგენასა და შენარჩუნებს.

საინფორმაციო ომის ცნების გააზრებისთვის საინტერესოა ფრანკ ჰოფმანის მიერ ჰიბრიდული ომის ინტერპრეტაციის წარმოდგენა: „ეს არის ბრძოლის სხვადასხვა მეთოდების, მათ შორის კონვენციურის, არარეგულარული ტაქტიკის და ფორმირებების, ტერორისტული და კრიმინალური მოქმედებების კომბინირებული გამოყენება გამარჯვების მისაღწევად“ (Hoffman, 2007:107). მისი აზრით, მომავალ ომებში გაერთიანებული იქნება ტრადიციული და არარეგულარული საბრძოლო მოქმედებები, ტრადიციული კონფლიქტის ლეტალურობა შერწყმული იქნება არარეგულარული ბრძოლის ფანატიზმსა და გრძელვადიან ბუნებასთან.

სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქი საქართველოს შემადგენლობაში შეიქმნა ქართველი ხალხის ინტერესების საზიანოდ, რუსეთისა და საქართველოს ბოლშევიკური ხელმძღვანელობის წყალობით, რუსეთის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის კავკასიის ბიუროს გადაწყვეტილების საფუძველზე საქართველოს საბჭოთა ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტისა და საქართველოს სახკომსაბჭოს დეკრეტით 1922 წლის 20 აპრილს.

ძირძველი ქართული სამკვიდროს დღევანდელობა და მისი მომავალი, ჩვენი საზოგადოების, განსაკუთრებით სამეცნიერო სფეროს წარმომადგენლთა დიდ ყურადღებას საჭიროებს. ჩვენს თავს დატეხილი საბედისწერო უახლოესი წარსული კი ყველას მკაფიოდ გვახსოვს, რომლის ფესვებიც ისტორიულ წარსულშია საძიებელი. ცნობილი ისტორიკოსი ვახუშტი ბაგრატიონი, საქართველოში ოსთა ჩამოსახლებასთან დაკავშირებით წერდა: „ამ მთის ადგილებთა ბინა რაოდენი ოვსნი დავსწერეთ, პირველად სახლებულან ქართველი გლეხნი, შემდგომად მეპატრონეთა მათთაგან გარდმოსახლებულან ოვსნი; და ქართველნი ბართა ბინა ჩამოსულან, ვინაიდან მტერთაგან ბარის შინა კაცნი შემცირებულან“ (ვახუშტი ბაგრატიონი, 1941:71). საქართველოში რუსი ელჩის – ტატისჩევის (1604-1615) ცნობით, XVII საუკუნის დასაწყისში ოსები უკვე კომპაქტურად სახლობდნენ სოფელ ზახასა და მაღრან-დვალეთში. ამავე საუკუნის შუა წლებში ისინი დასახლებულან აგრეთვე დიდი ლიახვის სათავეებშიც. XVIII საუკუნის 70-იანი წლებისთვის კავკასიონის სამხრეთ კალთებზე 2860 კომლი ოსი სახლობდა. აქედან, 860 – სამაჩაბლოში, 200 – საერისთაოში, დანარჩენები სხვა ადგილებში. ცხინვალში ვიდრე XX საუკუნემდე მხოლოდ ქართველები, სომხები და ებრაელები სახლდებოდნენ. ოსთა ერთი ნაწილი ქართლში ჩამოსახლებისთანავე „ქრისტიანად” ინათლებოდა და ცდილობდა ქრისტიანულ წეს-ჩვეულებათა გათავისებას, რაც მათ შეგნებაზე, ზოგად კულტურაზე, ხასიათსა და ქცევაზე ერთგვარ სასიკეთო გავლენას ახდენდა. ახლად ჩამოსახლებულ ოსებს ადგილობრივი ქართველი მოსახლეობა ყოველმხრივ დახმარებას უწევდა ეზო-სახლ-კარის მოწყობა-მო-

წესრიგებაში, ბაღ-ვენახების გაშენებაში და სხვა სასიცოცხლო პრობლემების მოგვარებაში. ქართველი მეფეები, საეკლესიო და საზოგადო მოღვაწეები ყოველ ღონეს ხმარობდნენ ჩვენს მოძმე ოსებში წერა-კითხვისა და ცოდნა-განათლების გავრცელებისათვის. ოსთა შვილების სწავლა-განათლების საქმეს დიდი ამაგი დასდო ღრმად განათლებულმა მეფე-პოეტმა არჩილმა, მან ოსთა მოწინავე პირნი შეყარა და უქადაგა განათლების მნიშვნელობა. ოსებმა თანხმობა განუცხადეს, არჩილმა რამდენიმე ოსი რუსეთში გაიყოლა და 1700 წელს მოსკოვში გააცნო რუსული სასტამბო საქმეები და ქართული ასოების ყალიბები, რაც ოსებს დიდად მოეწონათ, როგორც ზაქარია ჭიჭინაძე შენიშნავს (ჭიჭინაძე, 1916:27).

ქართველი მეფეები ოსთა ეკლესია-მონასტრებს დიდ დახმარებას უწევდნენ, როგორც მოსახლეობაში ჭეშმარიტი ცოდნა-განათლების გავრცელების ნამდვილ მისიის მქონეთ. ქართლის მეფე გიორგი XI-მ (1671-1688 და 1703-1709 წწ.) ოსებთან მეგობრული ურთიერთობის ნიშნად, ცეისის სიონის სოფელ ძივგისის მონასტერს ნაჩუქრობის წარწერით ზარები შესწირა.

კონფლიქტი, უკვე 1991 წელს, გამოვლინდა იმ ფორმით, რასაც შეეწირა ჩვენი ცხოვრება გამოხატული მძიმე გუშინდელი, დღევანდელი და გაურკვეველი ხვალინდელი დღით.

ცნობილი პოლიტკური და საომარი პროცესების გამო, ქართულ წიაღს მოწყვეტილი ცხინვალის რეგიონი იზოლირებულ ერთეულად ჩამოყალიბდა და რუსეთის ფედერაციის სრული გავლენის პირობებში აგრძელებს ცხოვრებას.

1992 წლის ბოლოდან ცხინვალის რეგიონში მუშაობა დაიწყო ეუთო-ს მისიამ საქართველოში. კონფლიქტის შედეგად დაიღუპა ათასამდე, ხოლო უგზოუკვლოდ დაიკარგა ასამდე ადამიანი. დაახლოებით 70-80 ათასამდე ადამიანი გააძევეს საცხოვრებელი სახლებიდან. რეგიონი ფაქტობრივად დაცარიელდა. დღეის მდგომარეობით, ცხინვალის რეგიონის/სამხრეთ ოსეთის მოსახლეობა 15-20 ათასს შეადგენს.

ბუნებრივია, რომ საინფორმაციო ომი, რომელიც დღეს მძლავრად მიმდინარეობს მთელ მსოფლიოში, აღნიშნული რეგიონის საქართველოსგან სრული გამიჯვნის მიზნით აქტიურად ხორციელდება.

შექმნილ ვითარებაში რუსეთმა მოახერხა თავის მიერვე ინსპირირებულ კონფლიქტში „შუამავლისა" და „მშვიდობისმყოფლის" როლი ეკისრა. 1992 წლის 24 ივნისს რუსეთის შუამდგომლობით გაფორმებული (სოჭის) ხელშეკრულებით, რეგიონში განლაგდა შერეული სამშვიდობო ძალები (რუსული, ქართული და ოსური შემადგენლობით) და შეიქმნა შერეული საკონტროლო კომისია.

ამ დროისთვის ცხინვალის რეგიონში განლაგებულია რუსეთის ფედერაციის საოკუპაციო ძალები, რითაც ირღვევა ევროკავშირის ყოფილი პრეზიდენტის ნიკოლა სარკოზის შუამავლობით გაფორმებული 2008 წლის 12 აგვისტოს ცეცხლის შეწყვეტის შეთანხმება, რომელიც რუსეთს ავალდებულებს სამხედრო ძალების უკან, კონფლიქტამდე არსებულ პოზიციებზე გაყვანას. რუსეთის ფედერაციის უკანონო გადაწყვეტილებას ცხინვალის რეგიონის/სამხრეთ ოსეთის და აფხაზეთის ე.წ. „დამოუკიდებლობის" აღიარებასთან დაკავშირებით ამ ეტაპზე მხარს უჭერს მხოლოდ ვენესუელა, ნიკარაგუა და ნაურუ. საქართველოს ხელისუფლების ძალისხმევის შედეგად, ტუვალუმ და ვანუატუმ უკან წაიღო აღიარების გადაწყვეტილება.

დიდი ჰიბირიდული დაპირისპირება, რომელშიც რუსეთი აქტიურად მონაწილეობს, ცხინვალის რეგიონს წარმოაჩენს რუსეთის პოლიტიკის გამტარებელი ოსური მოსახლეობის ისტორიულ სამშობლოდ, რაც „წარმატებით" ვრცელდება მთელ მსოფლიოში გაყალბებული საინფორმაციო უზრუნველყოფით.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ადგილობრივი საოუკაპაციო საინფორმაციო სივრცეზე დაკვირვება, რომელიც კრემლის პოლიტიკის მხოლოდ „ექოს" წარმოადგენს.

მნიშვნელოვანია, რომ ქართული მხარის აქტიურობის ხარისხი ამ მიმართულებით საკმაოდ დაბალია, ზოგიერთი ჩინოვნიკის გადაწყვეტილებით წლების წინ დაიხურა ადგილობრივი გაზეთები „შიდა ქართლი", „ცხინვალი" და „ლიტერატურული ცხინვალი", რომელთა საქმიანობა საკმაოდ ეფექტიანი იყო რეგიონის წარსულისა და დღევანდელობის ობიექტურად გაშუქების თვალსაზრისით.

ასეთ ფონზე, რუსულ-ოსური ადგილობრივი პროპაგანდის იარაღი აქტიურ საქმიანობას ეწევა.

რუსული ტრადიციული მეთოდები უცვლელი რჩება. მედიის საშუალებები კრემლის პოლიტიკის განვითარების და მოსახლეობამდე საკუთარი პოლიტიკის დაყვანის ერთ-ერთ მძლავრ იარაღად რჩება.

გასული საუკუნის 90-იან წლებში განსაკუთრებული დატვირთვა ტელევიზიაზე, რადიოსა და ბეჭდურ მედიაზე მოდიოდა, ამჟამად წინა პლანზე წამოვიდა, განსაკუთრებით ცხინვალის რეგიონში, თანამედროვე მედიასაშუალება – ინტერნეტჟურნალისტიკა. მულტიმედია სისტემები ერთობ კარგადაა განვითარებული ცხინვალის რეგიონში. ამ თვალსაზრისით საინტერესო საინფორმაციო საშუალებებია: „იუჟნაია ოსეტია“ (Южная Осетия) (რესპუბლიკური საზოგადოებრივ- პოლიტიკური გაზეთი); „სამხრეთ ოსეთის პრეზიდენტის ვებგვერდი“; „ხურზარინ“ (“Xurzærin) (ცისკარი); „ოსინფორმი“ (Осинформ) (საინფორმაციო სააგენტო); „ირისთონ.კომ“ (iriston.com) (ოსეთის ისტორიისა და კულტურის შესახებ); „რეს“ (РЕС) (სახელმწიფო საინფორმაციო სააგენტო), ხელმძღვანელი მაია ხარებოვა; „ოსეტიანს.კომ“ (ossetians.com); „ირონ ავზადჯი კლუბ“ (Ирон æвзаджы клуб) ალანთა ენის კლუბი და სხვა (http://south-ossetia.info).

თანამედროვე საინფორმაციო ინდივიდუალური ბლოგები ცხინვალის რეგიონის მკვიდრთა მოხმარების საგნადაც ქცეულა. ინტენსიურად აშუქებენ რეგიონის ცხოვრებას საკუთარ ბლოგებზე მარია პლიონ (პლიევა), ზარინა სანაკოევა, თემურ ცხოვრებოვი და სხვა. საკმაოდ ოპერატიულია ვებგვერდი „ოსეტინსკოე რადიო ი ტელევიდენიე“ (Осетинское Радио и Телевидение) (საინფორმაციო-ანალიტიკური გამოცემა). ოკუპირებულ ცხინვალის რეგიონში მიმდინარე პროცესებს ყველაზე ოპერატიულად და დეტალურად აშუქებს „იუჟნაია ოსეტია“ (რესპუბლიკური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური გაზეთი), ბეჭდური გაზეთის ელექტრონული ვერსიები გვაძლევენ საშუალებას თანმიმდევრულად განვიხილოთ რეგიონისთვის ნიშანდობლივი პრობლემები და „ნაკარნახევი“ პოლიტიკის აღსრულების პროცესი.

მაგალითისთვის საკმარისია დავასახელოთ ქართული კულტურის XVI საუკუნის ძეგლის აჩაბეთის ციხის „ალანთა ციხედ” წარმოჩენა, სადაც ექსკურსიაზე მიჰყავთ მოსწავლეები და სტუდენტები ე.წ. სარესტავრაციო სამუშაოებს ატარებენ. ასეთ ფაქტებს ზემოთ ჩამოთვლილი „მედიასაშუალებები” ერთხმად აშუქებენ და ავრცელებენ მსოფლიოს რუსულენოვან სივრცეში.

ასევე საყურადღებოა XII საუკუნის იკორთის ტაძარს შესახებ გავრცელებული ყალბი ინფორმაცია, თითქოს აქ განისვენებენ ოსური სამეფო ოჯახის წარმომადგენლები ბიძინა ჩოლოყაშვილი, შალვა და ელიზბარ ერისთავები (respublikarso.org). ერთი შეხედვით გულუბრყვილო უზუსტობა გათვლილია დროის დისტანციაში სიყალბის დასამკვიდრებაზე. ჩანს, როგორ მიმდინარეობს ოკუპირებულ ტერიტორიებზე ქართული კვალის წაშლა მრავალპლანიანი საინფორმაციო ომის გამოყენებით. ასეთ ვითარებაში ჩვენი საზოგადოების გაერთიანება ოსური მოსახლეობის პროგრესულად მოაზროვნე წარმომადგენლებთან სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია ორი ხალხის ისტორიული მეგობრობის აღდგენისთვის.

ჩვენი აზრით, სახელმწიფო სტრუქტურები და მთელი საზოგადოება აქტიურად უნდა ჩაერთონ მძლავრი ინტერნეტ რესურსების შექმნაში, რომ მაქსიმალურად დავიცვათ ისტორიული და სამართლებრივი რეალობა, რომელიც ჩვენი სახელმწიფოებრიობის შენარჩუნების საფუძველია, სადაც ყველა ეროვნების ადამიანისთვის თავისუფალი განვითარების საუკეთესო პირობები შეიქმნება.

თუ საუკუნეების წინ ხმლით მოსული მომხვდური გვიქადდა ფიზიკურ განადგურებას, დღეს ჰიბრიდული ომის პირობებში, გაცილებით დიდი საშიშროება გვემუქრება, თუმც ამ ომში ბრძოლა პატარა ქვეყნის ყველა ეროვნების წარმომადგენელთა ერთად დგომით გამარჯვების შესაძლებობას ნამდვილად იძლევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვახუშტი ბაგრატიონი, „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“, თბ., 1941.
2. ჭიჭინაძე ზ., „ოსების ჩამოსახლება ქართლში და ქართველების ამაგი და ღვაწლი მათზე”, თბ., 1916.
3. Hoffman Frank, Conflict in the 21st Century: The Rise of Hybrid Wars, Potomac institute for policy studies, 2007.
4. http://south-ossetia.info/ 10.10.2018
5. respublikarso.org
6. osinform.org

ინგა ზოიძე
წმინდა ტბელ აბუსერისძის სახელობის
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

აჭარის რეგიონული მედია, როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესების გამშუქებელი და მისი აუდიტორიის ტიპები

პოლარიზებულ მედია გარემოში დემოკრატია თავისი არსით საზოგადოების და ხალხის ძალაა. უკიდურეს შემთხვევაში შესაძლოა, ეს ძალა ერთმანეთის მხარდაჭერით და თანადგომით ვიწრო ჯგუფების, ორგანიზაციების, პოლიტიკური პარტიებისა თუ პირების წინააღმდეგ, პროტესტის სხვადასხვა ცივილური ფორმით გამოიხატოს. მიმდინარე წელს, აჭარის საზოგადოებრივი მაუწყებლის არასწორი მენეჯმენტის გამო, ტელევიზიის ხელმძღვანელი გადააყენეს. მის გათავისუფლებას გაფიცული თანამშრომლები და საზოგადოება მოითხოვდა. სოციალურ ქსელში ამის შესახებ არაერთი „პოსტი“ დაიწერა. რეგიონის მოქმედ ჟურნალისტების ნაწილმა პროტესტს „დუმილით” უპასუხა და „ცვლილება“ უკომენტაროდ დატოვა.

მიმდინარე წელს, აჭარის ტელევიზიის დაბალ რეიტინგზე სხვადასხვა მედია საშუალებებში ბევრი დაიწერა და ითქვა. მაუწყებლის რეიტინგი წინა წლებთან შედარებით მკვეთრად დაეცა, ასევე აღინიშნა, რომ საინფორმაციო სარედაქციო პოლიტიკა თავისუფლების ხარისხითა და დაბალანსებით სამაგალითოდ დარჩა. ჟურნალისტიკის მკვლევრის, ჟილ რუეს მოსაზრებით: „გლობალიზაციის პირობებში პრესის თავისუფლება ლოკალურ დონეზე მიიღწევა მაშინ, როდესაც შესაძლებელი ხდება შენს გაზეთში აკრიტიკო შენი გაზეთი, შენს ტელემაუწყებლობაში – შენი არხი“.

აჭარის საზოგადოებრივი მაუწყებლის მრჩეველთა საბჭოს მიერ გადაყენებულ დირექტორის საკითხს არასამთავრობო ორგანიზაციების კრიტიკა მოყვა. მესამე სექტორმა „მომავალში დანახულ“ მაუწყებლის თავისუფლების სააფრთხეებზე ღია ეთერში ბევრი ისაუბრა. ჩამოთვლილი საკითხების წყარო ქართული მედია საშუალებებია. „შექმნა პოლიტიზირებული მედიაგარემო“, სადაც (ტელესივრცეში) დომინანტი „სამი სუუბიექტი”: ოპოზიცია, პოზიცია და მესამე სექტორი ხდება, ეს, ცხადია მოზარდი თაობის და საზოგადოების დაკვეთა არ და ვერ იქნება. მართალია, აღნიშნულ გარემოს ქვეყნის სოციალური-ეკონომიკური ფონი და პოლიტიკური ტემპერატურა ქმნის და ასევე ეს, კერძო მედია მფლობელების და მათი ფინანსური შემოსავლების ინტერესის ნაწილია, თუმცა, ამას ვერ ვიტყვით საზოგადოებრივ მაუწყებელზე. ის, პირდაპირ უნდა ასრულებდეს საზოგადოების დაკვეთას და ითვალისწინებდეს აუდიტორიის ყველა სეგმენტის ინტერესებს. რეგიონული ტელევიზიების სამაუწყებლო ბადეში დღემდე ვერ იპოვით საბავშვო-საგანმანათლებლო და კულტურული მიმართულების გადაცემებს. რეგიონში გამომავალი ძირითადი ბეჭდური და ელექტრონული მედია საშუალებები ახალ ამბებზეა ფოკუსირებული და უმეტესი საინფორმაციო გამოშვების დღის წესრიგი პოლიტიკური თემებით იწყება. მსოფლიო მედიაშიც ეს „ნიუსრუმის“ ჩვეულებრივი წესია. აღნიშნულზე მედია მკვლევრები ხშირად საუბრობენ: „პოლიტიკური ელიტა“ საეთერო დროის უმეტეს ნაწილს იკავებს, ვიდრე საზოგადოების სხვა ფენები. დღეს რეგიონული მედიის პროგრამული მრავალფეროვნება აჭარის ავტონომიურ რესპუბლიკაში, სადაც ცალკეულ პოლიტიკურ ორგანეობთან ერთად არაერთი კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულება არსებობს, კვლავ გამოწვევად რჩება.

ცნობილ თურქ მწერალს და ჟურნალისტს ორჰან ფამუქს „ტელევიზორი“ ჯერ კიდევ 90-იან წლებში მოსაბეზრებლად მიაჩნდა. „დანამდვილებით შემიძლია ვთქვა, რომ ნავახშმევს მიმდებარე სახლებში ადამიანები, ჩემსავით, ტელევიზორებს უყურებდნენ, რადგან მათ ფანჯრებში ხელოვნური, არაბუნებრივი ფერები განუწყვეტლივ ციმციმებდნენ: ყვითლად თმაშეღებილი მომღერალი ქალი ძველ თურქულ სიმღერებს მღეროდა, რომ ყველაფერი კარგად იქნება, ფეხბურთელები მწვანე მინდორზე ბურთს დასდევდნენ, რომელიღაც თურქული პოპ ჯგუფი სიმღერას ასრულებდა, ჟურნალისტები ქურთების საკითხს განიხილავდნენ, ამერიკელი პოლიციელების მანქანები დაქროდნენ, ვიღაც ბავშვი ყურანს კითხულობდა, თვითმფრინავი ჰაერში ფეთქდებოდა, ერთი კაცი სცენაზე გამოვიდა და დამსწრე საზოგადოების წინაშე ქუდი მოიხადა, საზოგადოება ტაშით მიეგება, ისევ პრემიერ-მინისტრი ქალი, ვიღაც ქალი სარეცხს ფენს და თან მაყურებელს საერეცხის ფხვნილის შესახებ მოუთხრობს, აუდიტორია ტაშს უკრავს ქალს, რო-

მელმაც სწორი პასუხები გასცა ვიქტორინაში დასმულ შეკითხვებს... ფანჯარაში გავიხედე და უცებ მივხვდი, რომ მთელი სტამბოლი – მათ გარდა, ვინც ამ წუთებში ბოსფორის სრუტეში იმ გემით მოგზაურობდა, რომლის შუქებსაც შორ მანძილზე ვხედავდი – ერთსა და იმავე გამოსახულებებს შესცქეროდა“ (ფამუქი, 2014:41-42).

დადებითად ვერც რეგიონის უკვე ელექტრონულ გაზეთებზე ვისუაბრებთ, რადგან მათი დისკურსის დიდი ნაწილი ისევ პოლიტკური სკანდალებითაა გამსჭვალული. იმ მხრივ, რომ ელექტრონული გაზეთი „ბათუმელები“ მართლაც ახერხებს იყოს პირველი, როგორც „მთავრობის მაკონტროლებელი“ და შეცვალოს ან ამხილოს ხელისუფლების მანკიერი მხარეები, პროფესიულ ამოცანებს ხსნის, თუმცა კულტურისა და შემეცნების დარგში ბევრი შეუსრულებელი საკითხია. ვფიქრობ, რომ საინტერესო კულტურული და საბავშვო რუბრიკები აღნიშნული გამოცემის აუდიტორიას კიდევ უფრო გააფართოებდა.

და აქვე, ჟურნალისტიკის მკვლევრები საუბრობენ, რომ დიდი დოზით ნეგატიური ინფორმაცია გაუპატიურებების, სკოლაში მკვლელობების, თვითმკვლელობების და ოჯახში ძალადობის შესახებ, ახალ კრიმინალს ხშირად ბადებს. „ასე ქმნის პრესა თავდასხმების, თვითმკვლელობების, სკოლებში სროლების ფაქტებს – პრესით გავრცელებული ინფორმაცია სკოლაში სროლის შესახებ იგივეს იწვევს სხვა სკოლაში. ვინ იცის, რამდენი რუმინელი წააქეზა მოხუცი ქალბატონების გასაუპატიურებლად იმ საგაზეთო ინფორმაციებმა, რომლებიც ამბობდნენ, რომ ეს ევროკავშირის არაწევრი ქვეყნების მოქალაქეებისთვის დამახასიათებელი საქციელია და რომ ამის გაკეთება ძალიან მარტივია, საკმარისია სადგურების მიდამოებში მიწისქვეშა გადასასვლელებში ჩახვიდე და ა.შ.“ – წერს იტალიელი მწერალი და ჟურნალისტი უმბერტო ეკო (ეკო, 2015:219).

რაც შეეხება აუდიტორიის ტიპებს ჟილ რუეს საფუძვლიან ანალიზზე დაყრდნობით, „აუდიტორიის მომზადების დონე უკავშირდება სამიზნე აუდიტორიის ძირითად კატეგორიებს – დემოგრაფიულ, ფსიქოგრაფიულ და სიტუაციურ მახასიათებლებს, რომლებსაც განსაკუთრებული განმარტება სჭირდება. აუდიტორიის დემოგრაფიული მახასიათებლები, უმთავრესად გულისხმობს სხვადასხვა მონაცემს – ასაკს, სქესს, ეროვნებას, განათლებას, სოციუმს, ეთნიკურ წარმომავლობას და ა.შ. საზოგადოების კონკრეტული ჯგუფი, რომელიც პოტენციურად სამიზნე აუდიტორიას წარმოადგენს, ცხადია, განსაზღვრული ნიშნების მატარებელია. რაც უფრო ნათლად აქვთ წარმოდგენილი ცალკეულ ჟურნალისტებსა თუ რედაქციებს, ვისკენ არის მიმართული მათი სიტყვა, მით უფრო დიდია დასახული მიზნისა და სასურველი შედეგის მიღწევის ალბათობა. მიამიტობაა ფიქრი, რომ ყოველი ჟურნალისტი ზედმიწევნით შეისწავლის „საკუთარი“ აუდიტორიის ზუსტ მონაცემებს, მაგრამ სოციოლოგიური კვლევებისა თუ სხვა სტატისტიკური მონაცემების საფუძველზე სათანადო სურათის ნათლად წარმოდგენა შესაძლებელია“ (ვეკუა, რუე, 2016:325).

და ბოლოს, საზოგადოებრივი მაუწყებელი ვალდებულია შეასრულოს მისთვის შექმნილი ქცევის კოდექსი, რომელშიც პუნქტებად წერია, რომ მაუწყებელმა უნდა უზრუნველყოს საზოგადოების ყველა ფენის ინტერესების დაკმაყოფილება პროგრამული პრიორიტეტებით და მრავალფეროვნებით. პარადოქსია ის, რომ აჭარის რეგიონულ არხის ლოგოთი ინტერნეტში დღემდე იძებნება ისეთი შინაარსის ვიდეო „საახალწლო განწყობა შუახევში – ქართული ქოუბი“ (https://www.youtube.com/watch?v=pVrkh3ext-g), რაც უბრალოდ, უკონტროლო სოციულურ მედიას უფრო ახასიათებს, ვიდრე მაღალი ეთიკური სტანდარტების მქონე საზოგადოებრივ მაუწყებელს.

დასკვნისთვის ვფიქრობ, რომ პროგრამული სტრუქტურის მუდმივი განახლება და მრავალფეროვნება მაუწყებელში, საუკეთესო ცვლილებების მთავარი მექანიზმია, რომელიც აუდიტორიის ყველა სეგმენტს დააკმაყოფილებს და ტელევიზიის რეიტინგს გაზრდის.

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტ-რესურსები:

1. ფამუქი ო., სხვა ფერები, 2014.
2. ეკო უ., მტრის ხატის შექმნა, 2015.
3. ვეკუა მ., რუე ჟ., ჟურნალისტიკა, 2016.
4. „საზოგადოებრივი მაუწყებლის ქცევის კოდექსი“, 2006.
5. https://studme.org/74165/zhurnalistika/auditoriya–ponyatie–tipologiya–harakteristiki№335
6. https://www.youtube.com/watch?v=pVrkh3ext-g

ლია ზამბახიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა – რეალობის ეკრანული ინტერპრეტირება

(საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2018 წელი)

საზოგადოების წინაშე მედიის ანგარიშვალდებულება განსაზღვრავს მისივე ფუნქციებს, რომელთა შორის ერთ-ერთი პრიორიტეტული საზოგადოებაში ცოდნისა და განთლების გავრცელება, აუდიტორიის ინფორმირებაა.

აღნიშნულ პროცესში, სხვა რესურსებთან ერთად, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას. ეს არის მიმართულება, რომელიც სინამდვილეს შეულამაზებლად, ზედმიწევნით გადმოგვცემს. ამ ფორმით კი ხელს უწყობს რეალური სურათის ასახვას, წარსული ფაქტებისა და მოვლენების შესახებ, შეძლებისამებრ, ამომწურავი ინფორმაციის მიწოდებას, კონკრეტული საკითხის შესახებ ცნობიერების ამაღლებას.

ამასთან, უნდა აღვნიშნოთ, რომ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა ზუსტად და მკაფიოდ ირეკლავს კონკრეტულ პერიოდში ქვეყნის ეკონომიკურ, სოციალურ თუ კულტურულ მდგომარეობას. მოცემული საკითხების შესახებ უტყუარი ცნობებისა და ინფორმაციის აუდიტორიისთვის მიწოდება კი საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირდაპირი მოვალეობაა.

„საზოგადოებრივი ინტერესების შესაბამისი, მრავალფეროვანი პროგრამების საზოგადოებისთვის მიწოდების მიზნით" შექმნილი (კანონი მაუწყებლობის შესახებ. მუხლი 15. საზოგადოებრივი მაუწყებლის სამართლებრივი სტატუსი) მაუწყებლის სამეურვეო საბჭო ყოველწლიურად განსაზღვავს პროგრამულ პრიორიტეტებს.

2018-2021 წლების დოკუმენტის მეორე თავში მაუწყებლის ერთ-ერთ სტრატეგიულ მიზნად დასახულია „საგანმანათლებლო, კულტურული, შემეცნებითი, ანალიტიკური პროდუქციის წარმოებისა და ხარისის ზრდა" (საზოგადოებრივი მაუწყებელის პროგრამული პრიორიტეტები. 2018-2021 წწ.). მოცემული პრიორიტეტის გასახორციელებლად კი ერთ-ერთ ამოცანად განისაზღვრა დოკუმენტური ფილმების გარკვეული ინტენსივობით შეთავაზება მაყურებლისთვის.

2018 წლის მონაცემებით, მაუწყებლის პირველი არხის ეთერში ოცდაოთხი დოკუმენტური ფილმი გავიდა. მათგან 15 – პროექტის „იონას საქართველოს" ფარგლებში მომზადდა. ეს არის ნარატიული სახის დოკუმენტური ფილმები, რომელშიც ავტორი აკა მორჩილაძე იოანე ბატონიშვილის „კალმასობის" მიხედვით, ყოველგვარი დადგმითი სცენების გარეშე გვიამბობს XVIII საუკუნის დასასრულისა და XIX საუკუნის დასაწყისის საქართველოს შესახებ.

ტრადიციული, ნარატიული სტილისაა ასევე ცაკლეული დოკუმენტური ფილმები: „ქეთევან წამებულის კვალდაკვალ", „ვიკინგების უკანასკნელი ლაშქრობა", „მე, შალვა ნუცუბიძე". ისინი შესაძებელია მივაკუთნოთ ე.წ Expositionary (განმარტებითი სახის) დოკუმენალისტიკას, რაც გულისხმობს თხრობას, კვლევას, უცნობი დეტალების აუდიტორიისათვის გაცნობას გრაფიკული ჩანართების, ინტერვიუების გამოყენებითა და ზოგიერთ შემთხვევაში, მთხრობელის ჩართულობით. ასეთ შემთხვევაში, ნარატივი აერთიანებს დოკუმენტურ მასალებს, ილუსტრაციებს, კომენტარებს, ფოტოებს და სხვა. კადრს მიღმა ტესქტი და ზოგიერთ შემთხვევაში, მთხრობელთან პირდაპირი კომუნიკაცია შინაარსის გადაცემის ძირითადი ფორმაა. რაც შეეხება ემოციურ ასპექტს, ეს უკანასკნელი მონტაჟის საშუალებით მიიღწევა და შესაბამის მუსიკასთან ერთად, წარსული ფაქტების კონსტანტაციის პროცესს მეტად გასაგებს ხდის. აქვე უნდა გამოვყოთ ე.წ. „რეკონსტრუქცია". ამ მეთოდით ისტორიული მოვლენებისა და ფაქტების სიმულაცია დასწრების ეფექტს ქმნის, დროის შეგრძნებას მეტნაკლებად კარგავს და რეალობასთან გვაახლოებს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ სატელევიზიო დოკუმენტალისიტკა – ეს არ არის მხოლოდ მშრალი ფაქტების გავრცელება, მოვლენის ასახვა და კოპირება. ეს გადამოწმებული, მოკვლელული საკითის ავტორისეული ხედვით გავრცელებაა. შესაბამისად, სწორედ ავტორი წყვეტს რა ფორ-

მით, რა აქცენტებით მიაწოდოს რეალობა აუდიტორიას, რას გაუსვას ხაზი, რა დაანახოს, რაზე დააფიქროს მაყურებელი.

ეკრანულ ინტერპრეტირებაზე საუბრისას განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ე.წ. „Fly on the wall" სახის დოკუმენტალისტიკა. ეს არის დაკვირვებითი (observational) სტილის ფილმები. ამ შემთხვევაში არ გამოიყენება კადრს გარეთა ტექსტი, ავტორისეული მოსაზრება, კომენტარი, კითხვები. ფილმის გმირი ივიწყებს კამერას და იქცევა ბუნებრივად, გვაჩვენებს გარემოს ნატურალური სახით. ამასთან, რესპონდენტი ავტორის ჩარევის გარეშე, თავად გვესაუბრება კონკრეტული საკითხის შესახებ, გადმოგვცემს საკუთარ ემოციასა და დამოკიდებულებას.

მოცემული მიმართულება (Cinema Variete) გასული საუკუნის 60-70-იან წლებში ჩნდება, მაშინ, როცა დაიხვეწა, გამარტივდა, შემსუბუქდა ტექნიკა. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა კი გააადვილა მოვლენებზე დაკვირვება, მათი ასახვა და შეძლებისამებრ, ნატურალურად წარმოჩენა.

2018 წელს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველ არხზე პროექტის – „ეპოქის ფრაგმენტები" ფარგლებში სულ ექვსი ფილმი გავიდა. ეს არის მოკლემეტრაჟიანი შეტყობინებები, რომელთა ავტორები საქართველოს რეგიონებში მცხოვრები, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ადამიანები არიან.

ერთ-ერთი ასეთი ბაღდათელი (სოფ. ობჩა) მევენახე ალექსანდრე მშვილდაძეა. ფილმის გმირი ვენახში სეირნობს და საუბრობს „ოცხანური საფერეს" უპირატესობებზე, უნიკალურობაზე და მისი გადაშენების საფრთხეებზე. „თუკი გლეხურად ვიტყვით, დიდი ვალი გვაქვს მიწის. ვისაც როგორ შეუძლია, თავისი ვალი უნდა გადაიხადოს. სამი პატარა რაღაცაა საჭირო: პირველი – მიწის სიყვარული, მეორე – რა დროს რა უნდა გააკეთო და მესამე – უნდა იცოდე, რომ მომავალი მოგყვება უკან".

საუბრისას ეზოს, ორღობის, ვენახისა და ხურმის ხეების ჩვენება ერთგვარ სიმყუდროვის შეგრძნებას აჩენს, სოფლის საერთო სურათს ხატავს და სარკესავით ირეკლავს სოციუმში არსებულ ემოციებსა და დამოკიდებულებებს. ბუხართან საუბრისას მევენახე, შეიძლება ითქვას, ფილმის მთავარ სათქმელს აჟღერებს. თავისი, ერთი კონკრეტული მაგალითის ჩვენებით კი ქვეყნის წინაშე არსებულ პრობლემას უსვამს ხაზს.

ზემოთხსენებული პროექტის კიდევ ერთი ფილმი მეჭიბონე თემურ არძენაძეს ეხება. სულ რაღაც შვიდ წუთშია წარმოდგენილი დღემდე შემონახული უძველესი საქმიანობა, სოფლის ყოფა და კულტურა.

„...ლაზური ნავი ზღვაში რომ ჯდება, თოლიასავითაა, ცხვირი წამოწეული და კეჩოც წამოწეული, თოლია ზღვაში ხომ არ სველდება, იგივე თვისება აქვს ნავს" – ასე ფიქრობენ ბათუმელი მენავეები. ისინი დღემდე ამზადებენ ძველებურ ნავებს. როგორც ნოდარ კაკაბაძე და ამირან ნუმანიშვილი ფილმში საუბრობენ, შვილებს აღარ აქვთ ინტერესი ხელობის მიმართ, მენავეობა-მეთევზეობაც მილევადი გახდა. როგორც განმარტავენ, მათი გაკეთებული ნავი დღეს მხოლოდ რესტორნის დეკორაციად სჭირდებათ.

ბათუმის, ზღვისპირეთის კადრები, გარემოსთვის დამახასიათებელი ხმები ერთგვარ განწყობას ქმნიან. მთავარი გმირების მონათხრობი კი დაგაფიქრებს უძველესი ხელობის შესახებ, რომელიც დღეს ინტერესს აღარ იმსახურებს. ამასთან, ფილმი მეტნაკლებად ზუსტად წარმოაჩენს ზღვისპირეთში, კონრეტულად მეთევზეობა-მენავეობასთან დაკავშირებით დღეს არსებულ კრიზისს.

საქმისადმი ერთგულებისა და მშობლიური სოფლისადმი დამოკიდებულების ერთგვარი მაჩვენებელია ხულო-თაგოს საბაგირო გზის უფროსის ისტორია. ბუნების ხედები, ე.წ. „ინტერშუმები", კონკრეტული ადამიანები და მათი პორტრეტები ცნობებს გვაწვდიან მაღალმთიანი აჭარის ერთ-ერთ სოფელში დღეს არსებული რელობის შესახებ. მის მსგავსად, ადგილობრივი მაცხოვრებლების ხასიათისა და განწყობის ანარეკლია ვაიოში მცხოვრები მწვრთნელის, იოსებ მაჭახაძის ისტორია. მისი თაოსნობით, უბრალო ჩოგნებით დაწყებული, მუდმივი ვარჯიში სასკოლო მსოფლიო ჩემპიონატის საგზურის მოპოვებით დასრულდა. შეჯიბრისთვის მოსამზადებელი თამაშის კადრები, მაგიდის ჩოგბურთის ხმა, რომელიც ეზოებს წვდება, მწვრთნელთან კომუნიკაციის, ნაკრების წევრების დიალოგისა და ვარჯიშისას მოსწავლეების ემოციების ჩვენება აქამდე მოტანილი ისტორიის, მონაწილეთა ძალისხმევის ზუსტი მაჩვენებელია.

პროექტის ერთ-ერთი გმირია ირაკლი სირაბიძე. ანსამბლ „ელესას" ხელმძღვანელი, თავის გუნდთან ერთად, მაღღალმთიან სოფლებში მიმოფანტულ ძველ აჭარულ სიმღერებს აგროვებს

და ცდილობს, შთამომავლობას შემოუნახოს. გუნდის რეპეტიციების ჩვენება, მთავარი გმირის გულახდილი საუბარი, კოლეგებთან დიალოგი დასწრების ეფექტს ქმნის და მაყურებელს მთავარი იდეის თანამოაზრედ აქცევს.

ზემოთ განხილული ფილმები კარგი მაგალითია, როგორ შეიძლება რამდენიმე წუთში ჩაატიო ისეთი მასშტაბური თემები, როგორებიცაა: ტრადიციული ხელობა, ფოლკლორი, სოფლად მცხოვრები ადამიანების ყოფა, მევენახეობა-მეღვინეობა, მენავეობა და სხვა. ამისათვის არსებობს კონკრეტული ხერხები და მათგან უპირველესი ემოციური მუხტის შენარჩუნებაა, რისთვისაც მნიშვნელოვანია გარკვეული ასპექტების გათვალისწინება, კერძოდ:

- მაყურებელი პროცესის თანამონაწილე უნდა გახდეს, ფილმის გმირის გვერდით უნდა იგრძნოს თავი;
- გასათვალისწინებელია ნატურალური, გაუთამაშებელი კადრები, სწორი რაკურსისა და ხედის შერჩევით, რომლებიც შეიძლება ითქვას, თვალთვალის ეფექტს ქმნის. თითქოს მთავარი გმირი ვერც კი გვამჩნევს, ისე განაგრძობს თავის საქმიანობას. ის პირდაპირ, უშუალოდ გვესაუბრება საკუთარ მოსაზრებებსა და პრობლემებზე;
- ე.წ. „ინტერშუმები": ბუხრის, ბუნების, გარშემომყოფი ადამიანების ხმები მაყურებელს ფილმის მონაწილედ აქცევს. თითქოს ისიც გმირთან ერთად ცხოვრობს, აკვირდება მის ყოფას, ცხოვრებას და ზედმიწევნით ზუსტად იზიარებს არსებულ პრობლემატიკას.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ როდესაც ვსაუბრობთ სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკაზე, როგორც რეალობის ეკრანულ ინტერპრეტირებაზე, მნიშვნელოვანი სწორედ ზემოთ ჩამოთვლილი მახასიათებლები ხდება. ეს არის ერთგავრი დაკვირვება გარშემო მიმდინარე პროცესებზე. აუდიტორიისათვის, მათ გვერიდთ, მათივე რეალობაში მცხოვრები ადამიანების ჩვენება, ნამდვილი ისტორიების მოყოლა, გმირების ემოციების გაზიარება...

სივრცის სწორი ხედითა და რაკურსით გადაღება, ბუნებრივი ხმები, რესპონდენტების ემოციები, მონტაჟის გარკვეული ხერხების ცოდნა საშუალებას იძლევა, მაყურებელს დაანახო უსაზღვრო დროში განვითარებული რეალობა, რომელსაც ეკრანი რამდენიმეწუთიან ინტერპრეტაციად აქცევს და ქვეცნობიერში კონკრეტულ შეტყობინებებად ლექავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ივანიძე მ., ქართული დოკუმენტური კინო: რეკონსტრუირებული რეალობა და რეალიზმი, „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი" (42), თბილისი, 2010;
2. Bruzzi S. "New Documentary", London, 2006.
3. Biesterfeld P. "Six primary style of documentary" https://www.videomaker.com/article/c06/18423-six-primary-styles-of-documentary-production [ბ. ნ. 30.04.2019]
4. Das T. "Writing For Film and Why Documentary are Different", http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme–doc–documentary–script.pdf [ბ. ნ. 30.04.2019]
5. Juel H. "Defining documentary film" https://pov.imv.au.dk/Issue–22/section–1/artc1A.html [ბ. ნ. 30.04.2019]

SUMMARIES
Art Criticism

Mariam Gabashvili
G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation
Doctor of Arts

ARTISTIC REMINISCENCES OF ANCIENT ZOOMORPHIC MOTIF ON THE MEDIEVAL STONE RELIEFS IN GEORGIA

Iconography of zoomorphic images derived from Pre-Christian cultures is successfully adopted in the repertoire of medieval stone reliefs found in Georgia. The paper aims to represent a retrospective of various animals with the heads turned back. This figurative posture is a remarkable iconographic motif originated in the core of ancient oriental art. The motif is very popular in nomadic cultures, particularly in Scythian metalworking (6th-4th cc. B.C.) In the ancient history of Georgia, the animals with heads turned back, first emerged on the artifacts belonging to the Colchian Bronze Culture of Early Iron Age. They are engraved on Colchian ritual axes, spear heads, fibulae, etc. Similar depictions are observable in the engraved ritual belts of the same period discovered in South Caucasus including East Georgia. Finally, the animals with the heads turned back were revealed again on the bronze openwork buckles (1st-4th cc. A.D.). Thus, the motif had passed through a long span of time and penetrated into the repertoire of medieval stone reliefs. The animals with turned heads are represented on the High Crosses along with the compositional schemes of Christian narratives, capitals of the churches, on the slabs of chancel screens, etc. Sometimes they are reused and inserted spontaneously into the masonry of the church facades. The semantics of the compositions or certain figures remain ancient layers of pagan beliefs. Notwithstanding the different aesthetical approach and worldview of Christianity, this motif maintains its individual artistic value vividly revealing reminiscences of ancient artistic perceptions.

Marina Puturidze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor

FOR THE ARTISTIC-STYLISTIC AND TYPOLOGICAL STUDY OF ANCIENT METAL FIGURINES

Famous Trialeti Culture located in South Caucasian region at the period of Middle Bronze Age appears especially distinguishable with the highest level gold working. It is characterized with essential innovations and great quantity of unique patterns of the high artistic craft which clearly demonstrates the new cultural stream in toreutics. This fact is obvious as from the point of artistic-stylistic as well from technical modelling of valuable patterns. Exactly from this point of view Trialeti culture achieved important successes even comparing against the background of flourished Near Eastern civilizations of the contemporaneous period. Presented article is devoted to the particular study of one type of toreutics – an animal figurine modelled with gold sheet. Accordingly, it is an attempt to elucidate this unique pattern of the Trialeti culture from the viewpoint of its origination. Stylistic and technical comparative study of the considered finest item with the ones from the Royal Cemetery of Ur (Sumer), demonstrates that South Caucasian pattern was influenced by those artistic gold working school, which is well-known as Sumerian toreutics. Detailed study of trialetian valuable sample from the point of its decoration with the help of incrustation with semi-precious stones used for modeling the eyes of animal, seems to us exactly those which resemble the trialetian figurine with those, discovered by Lord Leonard Woolley in Royal Cemetery of Ur.

Nino Silagadze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor

SOME MONUMENTS OF TAURIC CHERSONESUS AND MEDIEVAL GEORGIAN ARCHITECTURE

As it is known, in the early Christian era, there were close ties between the Chersonesus and the Georgian churches, as a number of historical written sources indicate it. In this article, we consider the architectural features of Chersonesus cross-shaped churches and some monuments of Georgian medieval architecture. As the analysis of these samples shows, in the evolution of religious architecture in both regions many common features can be found.

All examples of the architecture of the Crimea, discussed below, were found on the Chersonesus site and its surroundings as a result of archaeological excavations. As A. Jakobson notes, in Chersonese there were preserved 6 early Christian churches in the shape of Greek cross. The subject of our interest is the architectural and typological features of these buildings, which, in our opinion, have much in common with similar churches in medieval Georgia.

Marika Mshvildadze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor

FOR THE ISSUE OF THE STUDY OF SAMTAVRO GOLD MEDALLION

The work studies the gold medallion – deity with the personified image of Constantinople discovered in a stone box in 1979 by the Mtskheta Permanent Archaeological expedition in Samtavro. The Greek inscription in one sentence - *εἷς θεὸς βοήθει – God help thy*, or *God help me*, is applied in rounded letters to the image. According to the scholars, the iconography of the medallion was adopted from the early Byzantine coins and had to be dated accordingly by V c A.D. The work draws parallel with the medallion with the similar inscription, discovered in Tsebeda dated by the end of IV c. A.D. The Tikhe Constantinople deity along with the Roman iconographic images on the late antiquity and early Byzantine period coins with almost similar images. Presumably, there existed certain type of books with drawings in the antique world, which allowed the artisans in different countries to create the samples of similar images. It is a confirmed fact that the fashion or tradition in artefacts and numismatics used to kindle simultaneously.

Samtavro medallion, proceeding from the existing inscription is identified as having religious purpose. According to the inscription on the medallion, the owner must have been Christian, which in Kartli of the period of our studies would definitely point to the political orientation as well. The fact of being under the protection of Tikhe Constantinople points to the Western orientation of the owner. Proceeding from the iconography, the medallion could be dated by II part of IV c and I part of V century.

Lana Karaia
National Museum of Georgia;
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
PhD Student

FRAGMENTS OF IOANE MONISDZE'S CHASED METALWORK IN THE STATE HERMITAGE COLLECTION

St. Petersburg museums (State Hermitage, Russian Museum of Ethnography, Russian Museum, Kunstkamera, etc.) preserve Georgian collections of movable cultural heritage of historical and cultural values, including archaeological materials, ethnographic things, fine arts and crafts, religious objects, household and other things as well as manuscripts, rare documents, etc.

The paper reviews two plates of St. Grigol and St. Atanase and medallions with archangels engraved on manuscript cover. Both artefacts are housed in the State Hermitage collections and are created by Ioane Monisdze, a Georgian goldsmith. These plates and medallions entered the Hermitage in 1924 from the former museum of Baron Al. Stieglitz Central School of Technical Drawing.

It is noteworthy that at the beginning the author of those plates was unknown. However, in 1920, after being acquainted with Georgian collections in the Hermitage, Georgian scholar and academician Shalva Amiranashvili expressed opinion that the plates belonged to Ioane Monidze and were removed from the Treasury of Shemokmedi Monastery.

The saints' plates and medallions have many common features, as evidenced by the 11th century Georgian goldsmith and the author Ioane Monisdze: they are made of silver plates of the same thickness and are framed with identical ornaments. The varied relief plastic of the figures depicted on the plates and medallions, similar shapes, ornamental motifs and stylistic features are homogeneous.

Nowadays in St. Petersburg museums the rich collection of Georgian intangible cultural heritage are preserved. The study and systematization of them creates opportunity to show how they are related to the national heritage and similar collections from Georgian museums. In some cases, some artefacts are part or fragment of another, such as the Saints plates and other works by Ioane Monisdze from State Hermitage and the Georgian National Museum of Art, the research of which will enrich the Georgian Art history space with new knowledge.

Manana Khizanishvili
Tamar Didebashvili
Simon Janashia Museum of Georgia

RELICS OF THE TRADITIONAL CULTURE OF ABYSSINIA IN GEORGIAN NATIONAL MUSEUM

Abyssinia is an unofficial name for Ethiopia. It is the only ancient Christian country on the African continent. In Georgia, Ethiopia is also known as Abasheti. Historical connections between Georgia and Abyssinia existed throughout centuries, as it is recorded in the historical and literary sources. In XIX-XX centuries, Ethiopia became a victim of colonialist intentions of European countries including Italy, Germany, England and France.

In 1935, November 8, in response to the Italian fascist aggression towards Ethiopia, Georgian National Museum initiated "Ethnographic Exhibition of Abyssinia" to support the heroic people of Abyssinia. More than 500 exhibits portraying the traditional lifestyle and agriculture of Ethiopia were displayed. The collection included a variety of vessels of Christian liturgy and ritual objects, costumes, jewelry, accessories, weapons and equipment, horse tack, and kitchen utensils made of wood, clay, and metal.

This interesting and valuable collection, currently kept in the Ethnography Department of Simon Janashia Museum of Georgia, Georgian National Museum, should have reached Georgia by the end of the 19th century from St. Petersburg. The article deals with the story behind the collections, the way they ended up in Georgian National Museum, their attribution and identification. Our goal is to introduce the public hitherto unknown artifacts preserved in the collections of the Georgian National Museum. In particular, an ancient, wealthy cultural heritage of the distant African Christian country.

Aleko Gelashvili
Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University
Doctor of Arts

THE OLDEST ARTIFACT IN "LOTUS" POSE, "DANCER-PRAYER" FIGURE FROM IMIRI HILL

During the archaeological excavations in Kvemo Kartli (in 1965-1971, on Imiri Hill and Arukhlo Hill were found the fragments of clay dishes with the anthropomorphic figures' relief pictures on it. Among them, there is a reddish clay dish fragment, with a picture of a figure sitting cross-legged in "Lotus" pose. The above-mentioned circumstances make "Imiri Hill" reddish anthropomorphic figure most important. Firstly, it is the oldest archeological sample in the world (the VI-IV millennium B.C.) which has the human figure in "Lotus" pose.

There are two approaches about the figures in "Lotus" pose: in one case, sitting cross-legged is connected with Yoga and shows the meditative state. In the other case, the "Lotus" pose with crossed legs is the expression of the royal authority: "The royal deities or goddesses, their priests and kings were sitting in

the same pose on the thrones which were on the elevated place". Both approaches have the right to exist and they do not rule out each other.

Apart from the "Imiri Hill" reddish anthropomorphic figure, there are no any archeological monuments found in Georgia, which have the cross-legged figure on it. Thus, we have no other examples of this fact and "Imiri Hill" anthropomorphic figure is the unique sample in Georgian iconographic reality. In addition, it is different from other samples found around the world with specially elongated hands in up-raised position. So this monument is the most important artifact both, from archaeological and iconographic points of view.

Nana Shervashidze
Shalva Amiranashvili Museum of Fine Arts
Doctor of Arts

THE EAST, NATIONALITY AND THE WEST: PECULIARITIES OF GEORGIAN MODERNIST ART

On March 23, 1913, prior to the opening of the "Mishen" ("The Target") exhibition a debate under the title "The East, Nationality and the West" arranged by Larionov took place in the Great Hall of the Moscow Polytechnic Institute. It represented one of the most acute problems in early avant-garde art – the interconnection between formal-and-lingual peculiarities of modern western art and the oriental and popular folk ones. For many countries being the part of the Russian Empire, the political and esthetical union of western and eastern countries was a historical reality, while for others the orientalism was the way to refresh the art language, set free from European artistic influences and achieve self-identification. Accordingly, the means for synthesizing those qualitatively differing tendencies and transforming them into a new art (with those means being comprehended and interpreted in different ways) were either essential and logical or just casual and temporary. Those quests acquired particularly interesting features in the process of development of Georgian modernist art. It was the extremely individual understanding and interpretation of the specific peculiarities of those two antinomic trends that the outlook and the art of Niko Pirosmani, David Kakabadze and Lado Gudiashvili were formed on the basis of.

Mzia Chikhradze
G. Chubinashvili National Research Centre for
Georgian Art History and Heritage Preservation
Doctor of Arts

GEORGIAN SOCIALIST REALIST ART AND THE SEARCH FOR IDENTITY

The artistic processes, going on in 1910ies-1920ies in Georgian art, are not simple. Despite the artificial cease of the development of modern Georgian art and its forceful turn to Socialist Realism, some significant changes also happen there. On the scene of Georgian art there are created several outstanding artists who even under the political-ideological pressure, in the scheme of homogenous Socialist Realist Art manage to find their artistic individuality. These talented artists reveal the traditions of their national art in compositional structure, color, form and line treatment and at the same time, they try to show the tendencies of modern European art. This kind of combination of traditional and European artistic traditions in some cases create a very interesting coherence, which significantly defines the specific, peculiar character of Georgian Soviet art.

Rati Chiburdanidze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

TAMAR ABAKELIA'S RELIEF FRIEZE ON THE MAIN FAÇADE OF AJARA ART MUSEUM

The creative heritage of one of the prominent representatives of Georgian fine art – Tamar Abakelia has been regarded as a classic for a long time. It can be said that he worked equally successfully in easel and monumental sculpture, the film and theatre arts, the easel and book graphics. In 1951-52s T. Abakelia

worked on her latest monumental creation, it is the relief frieze “Demonstration of Batumi Workers”, which decorates the main façade of the Ajara Art Museum.

“Demonstration of Batumi Workers” is dedicated to an uneasy past of the city, which reflects the events of March in 1902. On March 9 a great demonstration was held, involving up to 6 000 people. Workers of Batumi factories went on strike to improve social conditions and protect political rights. Authorities used troops against the demonstrators. As a result, a lot of people were killed, wounded, arrested and sent into exile. It is just this historical event, developing in a peculiar sequence on T. Abakelia’s frieze.

This monumental work by T. Abakelia is characterized by classical clearness, plastic mightiness and dramatic images. The relief depicts with all its plentitude, the individual handwriting of the artist, which is based on the achievements of the classical art. They clearly show devotion to the nature and a high level of concrete vital convincingness. The frieze of the Art Museum, which is conventionally divided into five sections, creates the full narration of the story, where the movement is read from left to right. The rhythm of the composition is fast, exciting and tensed, though certain pauses are also indicated by placing some figures between them, which give the work natural, lively and thoroughly emphatic expressiveness.

Nino Ghaghanidze
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Professor

RELIGIOUS ASPECTS IN THE CREATIVE ACTIVITY OF THE GENERATION OF THE EIGHTIES

In the last quarter of the 20th c. new generation of the young Georgian artists (Irakli Parjiani, Gia Bugadze, Levan Chogoshvili), who had immediately attracted attention, started their creative activities. Their artistic manners and aesthetics were quite differing, but it was a novel understanding of the role and function of art that united them. They considered painting as one of the modes of perceiving the world and expressing their vision of this world. Quite naturally, in order to express this new attitude towards art, they introduced new themes into the modern Georgian painting; their attitude towards traditional genres of painting had changed, boundaries of the portrait, historic picture, still-life seemed to be broadened and filled with the new meaning.

In their attempt to find answers to the questions linked with the expression of this new *Weltanschauung* and *Weltgefuehl* in art, this generation, named the "Generation of the Eighties", turned to the philosophy and religion. Already under the conditions of the Soviet ideology, they were the first to create works based on the Biblical and Gospel themes; conceptual significance and artistic value of these works implied emergence of the new trend – secular Christian painting (as a certain counter-balance and in parallel to the ecclesiastic art). It is noteworthy that, at the same time, the "Generation of the Eighties" created works with non-devotional content (i.e. works, which were not based on traditional Christian themes), which, nevertheless, are marked with the distinctly manifested religious feeling.

Thus, the "Generation of the Eighties" had established a new paradigm in the 20th c. Georgian culture; apart from the new themes and new attitude towards art, most significant elements of this paradigm were secular Christian art and religious painting with non-devotional content. These two aspects of the religious art, to a certain extent, crown most important tendencies of the 20th c. Georgian art, occupying their valuable and remarkable place in the 21st century art.

Marina Vilchinskaya-Butenko
St. Petersburg State University of
Industrial Technologies and Design
Candidate of Pedagogy

METAMORPHOSES OF URBAN ART

This article discusses the causal relationship between the laws of postmodernism and the new direction of visual art – urban art. Its Genesis is traced as a transition from an archaic form of communication to urban art through a revolt against modernist orderliness. There is a steady duration of artistic forms of urban art, its historically complex social and institutional development and aesthetic sophistication. These characteristics give the right to consider urban art as one of the longest global movements of visual culture that emerged in the twentieth century.

Larisa Gustova-Runtso
Belarusian State University of Culture and Arts;
Belarusian State Academy of Music
Professor

NATIONAL SPIRITUAL SYMBOLS IN MODERN SACRAL ART OF ORTHODOX TRADITION

At present, modern Belarusian cities are gradually restoring their sacral appearance. In the last twenty years of the XX and at the beginning of the XXI centuries, the Belarusian urban architecture has been saturated with newly built sacral buildings (temples), which bring a new emotional content to the cities.

The modern Orthodox Church is one of the symbols of the national spiritual culture. Many Belarusian Orthodox churches are filled with national spiritual symbolism. The criterion of the «national» in contemporary Orthodox art is the historical authenticity of the images of holy compatriots, Belarusian miraculous icons and images of temples.

As an example, the complex of buildings of the All-Saints Parish of Minsk (the Church in honor of St. Job the Mnogostradalny, the Trinity Church and the Church-Memorial in honor of All Saints and in memory of the victims who saved our Fatherland served), the House of Charity and the crypt are dealt with.

Nato Gengiuri
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Professor

VISUAL SYMBOLS OF GEORGIAN IDENTITY (From the 19th to the early 20th century)

It is common knowledge that the notion of national identity incorporates such categories as history, culture, patriotism, and others. National identity, which is linked directly to the issue of societal unity, is characterized by such expressions of unity as perceptions about common territory, language, history, religious or cultural values. These perceptions are cemented by the symbols of unity with their visualizations materializing in art pieces.

However, besides national identity characteristic of nation states, there is also the notion of imperial identity: When empires form in place of nation states, the emerging issue of uniting multilingual populations requires supranational identity. Consequently, original symbols emerged in the Soviet empire as well, those sanding for the uniqueness of the Soviet people, a people with a special mission. Soviet art created relevant visual images, symbols embodying Soviet identity.

The process of fathoming Georgian essence and Georgian identity has roots in the second half of the 19th century, that is, when Georgia was part of the Russian Empire, and this process continued in the 20th century when Georgia became incorporated into the Soviet empire. This circumstance had an impact on the individual characteristics of the visual expressions reflecting national identity.

Our study covers images that exemplify attempts to express Georgian identity and its symbolism, from mid 19th century (the grand drape of Karvasla theatre), sculptures from the early 1910's (the grave of Ilia Chavchavadze, the relief on the "People's House"), to the pieces from the period of the Democratic Republic of Georgia.

Maia Chichileishvili
Batumi Art State Teaching University
Professor

"COUNTESS FESENKO" SUMMER RESIDENCE IN MAKHINJAURI

The summer residence "Countess Fesenko", built in the early 20th century, is situated on the straightened slope in Makhinjauri, close to the Batumi-Makhinjauri motorway. The building is open with verandas, overlooking beautiful spaces of sea and mountain. The house has the status of the monument of cultural heritage. However, presently it is deserted in a greatly damaged condition. The elegant proportions of the building, harmonious fusion with environment, exterior lightness and abundantly sculptured artistic

elements testify high mastery of builders and decorators as well as its distinction among the summer residences in Ajara coastline, Georgia, which used to be parts of the Russian Empire.

According to the oral tradition and historical sources, the Russian Emperor Nicholas II constructed the summer residence in the 1910s for his governess Maria Fesenko. By tradition, the house must have been designed by Italian architects. As for the artistic decoration and ornamentation, it belongs to the famous Georgian sculptor – Serafime Pololikashvili.

The artistic appearance of this eclectic construction is determined by the modelled décor of exterior and interior that shows high mastery and is distinguished by individuality.

Natela Jabua
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor

ON THE INTERPRETATION OF TRADITIONAL FORMS AND APPROACHES IN THE ARCHITECTURE OF GEORGIA OF THE SOVIET PERIOD

Employment of traditional forms in the architecture of the Soviet era reflected the ideological agenda, when the slogan of "socialist by content and national by form," put forward in the Stalin's epoch, became one of the defining conditions for the art and architecture. It is noteworthy that interest in the motifs of the medieval Georgian architecture had been manifested in the architecture earlier, in the 19th century and especially at the turn of the 19th-20th centuries. The interest in old architectural themes was distinguished by specific goals and approaches at all stages, which is readily detectable in the factual material.

Generally, the Soviet era and architecture of that time are characterized by specific features. Some peculiarities of the use of traditional forms are also apparent. The views of particular architects are different, however some general trends and approaches can be identified based on the historical-political context of individual periods. The majority of the architects turn to the ecclesiastic rather than the secular architecture motifs. They are mainly used to decorate the facades. Such elements can also be found in the interiors, mostly as decoration of pillars. It is noteworthy that there are some creative interpretations of the essential characteristics of the old Georgian architecture, a good example of which is the building of Tbilisi Sports Palace.

Ivan Strelbitsky
A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum
Expert in Restoration of Historical
and Cultural Monuments

BAKHRUSHIN THEATER MUSEUM, HISTORY AND RESTORATION

The founder of the museum Alexy Bachrushin (1865-1929) belonged to one of the most respected merchant families in Moscow. The Bachrushins were not only successful in business, but also well known as generous benefactors.

In 1821 the family moved to Moscow from Zaraisk and had bought a small tannery, which soon became a big factory, working for Russia and abroad. In 1864 the family had built cloth and weaving factories in Moscow, Kharkov and Rostov-on-Don and invested in purchasing lots of lands around them. Each year they gave money for charity, built houses and hospitals for poor and homeless people. They had built the so called People's House with theatre, reading halls and diner.

As many of rich people in Russia, Bachrushin was interested in theatre. He invested big sums on building new theatres, sponsored stage performances. In his house he decided to make a theatre museum, where he collected costumes, scenery decorations, pictures and etudes of theater painters and so on.

In 1913 he gave his museum to the Russian Academy of Sciences. After 1917 coup d'état hard times began for the museum. The threat of looting was stopped with the help of some top officials like Lunacharsky – Commissar for Culture. Another threat was ideological, museum was accused of propaganda of capitalist way of life. Only after a decree that the museum is important for education purposes it was allowed to serve as a museum legally.

Alexy Bachrushin was one of the few sponsors who continued his work as a director of his museum all the rest of his life until his death in 1929.

Now the Theater Museum has several branches – houses of famous playwrights and artists.

2014 was the year when restoration of the Bachrushin complex had begun. During soviet years numerous repairs were done, but the quality was low and original image of the homestead gradually faded away. Restoration works are conducted on the Main House, Coach House.

Tinatin Mshvidobadze
Gori State Teaching University
Associate Professor

THE EFFECTIVENESS OF COMPUTER TECHNOLOGIES FOR EVALUATION AND RESTORATION OF CULTURAL HERITAGE MONUMENTS

The purpose of the research is to evaluate the technical condition of the architectural monuments using perfect computer programs. There are discussed several famous fortresses of Georgia. Particular attention is paid to the research of the condition of Petra fortress.

It shows Multi-image 3D reconstruction for the evaluation data and discusses some experiments.

Thus, computer can be used as a tool for the evaluation-restoration of architectural monuments.

Sophio Papinashvili
Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University
PhD Student

SCULPTOR GIORGI SESIASHVILI'S HITHERTO UNKNOWN ARTIFACTS

Since the 1920ies Giorgi Sesiashvili has been considered as one of the most prominent representatives contributing to the development of the Georgian sculpture art. However, very little is known about him today.

The sculptor was born in 1893 in Tbilisi where he graduated from school. Upon the graduation his talent made him make fine art, and in particular sculpturing, his profession. Since there were no high schools of art in Georgia of that period, Giorgi Sesiashvili decided to get vocational education abroad. Aiming at this, he left for Geneva and Paris.

Giorgi Sesiashvili is considered a promoter of Georgian relief, though it is little known about one of the main themes of his works – interest in sculpturing beautiful and harmonic human body. It needs to be mentioned that the development of Georgian sculpture in the round at early stages (1920-1930ies) is relatively less studied. Hence, Georgian art history owes Giorgi Sesiashvili more relevant attention. In general, absence of interest to the Georgian plastic art development of the soviet period from the part of modern Georgian art historians is predetermined by gradual disappearance of free idea in the society and correspondingly in the art caused by the soviet government. Finally, it was followed by the repressions of 1930ies and the so-called "Red Terror".

The article reviews the images of nude women created by Giorgi Sesiashvili representing his tests to master the best pieces of French sculpture school of XIX-XX centuries. I will try to review the mentioned works against the background of corresponding Georgian social and cultural environment and define the dates of their creation.

Mariam Marjanishvili
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum
Doctor of Philology

MONUMENTS OF IMMORTALITY OF GEORGIAN SCULPTOR IN UZBEKISTAN

A 15-year-old Nodar Bandzeladze learnt the traditions of national arts in 1952, in Tbilisi I. Nikoladze Art School. Its roots came from the epic historic myths and tales. Soon, the gifted youth was awarded the scholarship of the founder of the school. His diploma paper – "Thirst" – attracted immediate attention with its expression of his subtle feelings.

Nodar Bandzeladze enrolled in Tbilisi Arts Academy in 1957, in Kote Merabishvili's class. Upon completion, he was forced to leave his country and become an immigrant. Therefore, the Georgian society is not familiar with his creativity as he only lived in his native country for 26 years, while outside his homeland

– he spent 37 years. Most of this time he lived in Uzbekistan, but he felt his country wherever he was. However, he dedicated most part of his spiritual creative work to a different nation.

Dozens of his works in stone, clay, copper and bronze – sculptures, statues, bas-relief, busts, portraits of historical persons or nude torsos – were combined with the character and spirit of Uzbek people.

Ten years later, N. Bandzeladze's first composition – "Destruction of Basmaches" – made a Doctor of Arts say, "By the full dynamics of creative maturity, this work has proved the great talent of its author".

Besides monumental sculptures, he also created small statues. His two works were bought by the Museum of Oriental Culture in Moscow, and the Tretyakov Gallery bought three works. Today, about 30 small statues by N. Bandzeladze are preserved in Tashkent Art Museum, and about 20 are kept in Samarkand Art Historical Museum. Similar statues are preserved in museums in Latvia.

In general, Nodar Bandzeladze created the collection of up to 400 small statues and busts.

Natia Kvachadze
Batumi Art State Teaching University;
Georgian Technical University
PhD Student

THE MOSQUES (JAME) IN AJARA AS A PARADIGM OF ISLAMIC CULTURE IN GEORGIA

The wooden mosques of Ajara have attracted the attention of the Georgian scholars in the last century. It was revealed that they are unique monuments of Georgian wood carpentry.

The inscriptions on the monument often determine the construction date of mosques; its chronology covers the XIX-XXI centuries.

According to scholarly sources, most mosques are built by local or invited Laz masters.

"Jame" is similar to living houses used in Ajara, which intensifies the identical-artistic features of the monuments. Ajarian wooden mosques in its spatial and volumetric form clearly demonstrate the complete picture of the continuous development of the Georgian wooden carpentry traditions, which give interesting examples of the original transformation of the artistic form. Architecture adapted to other religion is clear from traditional architectural shape declared in the "Jame", constructed and identified with a familiar concept.

Distinguishing architectural or decorative features of religious structures will deepen the strength and firmness of the fine traditions that are associated with national roots and motifs.

Gayane Poghosyan
National Academy of Sciences of the
Republic of Armenia
PhD Student

CULTIC SIGNIFICANCE OF TEYSHEBAINI FISH-SHAPED STATUETTES

The article is devoted to the analysis of the cultic significance of fish-shaped clay figurines from the fortress of Urartian city Teyshebaini (7-6 centuries BC). A comparative study of the artistic images of the Urartian and Mesopotamian figurines of the same type makes it possible to assume that in the Van Kingdom (Urartu) had existed a cult of the Mesopotamian deity Ea, which was depicted as a fish-shaped god. This study is a scientific attempt to speculate on the cult and religious rituals associated with fish-like figurines in the Teyshebaini fortress's storage of wine.

Irma Okruashvili
Nunu Kharaishvili
Simon Janashia Museum of Georgia

WOOD-CARVED HORSE RACING IN KHEVSURIAN RITUAL GRAPHIC DESIGN ART

The object of the research paper is an antique bread chest preserved in the wood art fund at Simon Janashia State Museum of Georgia, which had its origins in Khevi according to the museum. The work depicts carvings executed by ritual graphic art and figures of horses and riders.

In compliance with the information gained via scholarly literature, it turned out that bread chest was made by a Khevsurian craftsman who settled down in Khevi. Obviously, its motif is peculiar to unique Khevsurian carpentry and woodcarving. The work encompasses archaic carvings with anthropomorphic-zoomorphic symbols. This is the dynamic movement of the riders following the spirit's horse. The research showed that motif is well known ritual tradition of horse racing still existing in Khevsureti and reflects cult of the dead.

The article deals with a kind of woodwork- a container (reliquary, chest), its structure, function, old traditional techniques, etc.

Eliso Chubinidze
Irina Ugrekhelidze
Nona Kartsidze
N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

SYMBOLIC MEANING OF PRECIOUS GEMSTONES IN CHRISTIAN ART

Material World created by divine wisdom is a hierarchical system of symbols in which information is encrypted for eternity and infinity, the universe and its Creator's purpose. The precious and semi-precious gems used to adorn the works of art are selected in consideration of their symbolic meaning, which in a material view is a combination of the special signs of the invisible and spiritual world. In the Bible symbolic 12 stones fixed on the garment of the high priest were symbolic expressions of the twelve tribes of Israel, and the 12 portals of heavenly Jerusalem made by gems of the 12 apostles. To the precious stones' symbolic meaning of the Old Testament corresponds one of the 12 apostles of Christ. This issue is specifically related to the Byzantine writer of the 4th century St. Epiphan Cypriot in his work "Eyewitness", who studied the above-mentioned Bible precious stones not only in liturgical aspects, but also by their mineral-healing insights.

Nino Nizharadze
Batumi Art State Teaching University
Professor

THE CULTURE OF EUROPEAN COSTUME IN GEORGIA

The history of photography is the history of the country. It tells us about the history of humankind's evolution, culture, style, a way of life, types and finally, of costume (dress).

The European fashion began to appear in Georgia at the end of the 18th century and gradually penetrated every stratum of the society. At the beginning of the 19th century, the national costume was replaced by the European one in stages. The process can be observed through the photographs of people standing still in different postures.

Legendary people dressed in European style seem to be posing deliberately for the 21st century fashion designers who are interested in the history of costume and search for factual materials for their professional development.

Galina Sviridova
Belarusian State Academy of Arts
PhD Student

ORNAMENTAL COMPOSITION OF FOLK TEXTILES OF THE BELARUSIAN-LITHUANIAN BORDERLAND OF THE LATE 19TH AND THE 20TH CENTURIES

Creating the ornamental composition of a textile product is a multifaceted phenomenon, a complex creative process, which is based on the search for harmony of the composition, rhythm, color and material. In no area of decorative and applied arts patterns are so organically associated with the technique of weaving, the material and the purpose of the fabric as in textiles, so it is not surprising that the fabrics at all times were ornamented, and they clearly reflected the nature of the era, the peculiarities of the place of origin.

The closed type of composition, simplicity, the combination of large and small forms of the ornamental pattern are characteristic of the folk fabrics of the Belarusian-Lithuanian borderland of the late 19th and the20th

centuries. As a rule, in the ancient folk fabrics of the mid and the late 19th century characterized by the closed composition, in the center of the product there is a combination of larger patterns, while smaller patterns are located around the edges. The ornament constantly changes in the course of time. In the fabrics of a later time, this uniqueness disappears; the composition gains a freer character. The expressive means of ornamental composition include dot, line, spot, color, texture. The geometric ornamental pattern of folk fabrics has a graphic character where the line is derived from the thread. The line forms the motif (spot). In the folk fabrics of the Belarusian-Lithuanian borderland of the late 19th and 20th centuries, the motif is mostly a stylized natural form or phenomenon, an artistic generalization in order to identify conventional decorative qualities. The motifs form a rapport, which is one of the main components of the structure of the ornamental composition. In complex compositions, a rapport often contains several ornamental motifs. The process of fabric manufacturing often requires a repetition of the rapport, which increases the rhythm of the compositional structure of the fabric. Rhythm is one of the main means of organizing an ornamental composition, an important means of structuring time and space. A rhythmic repetition of motifs and elements of motifs, their slopes, areas, spots, distances between them and various other elements of the composition in the textile ornament is the most important characteristic of the ornament.

The rhythmic and plastic movement characterizes ornamental compositions of folk fabrics of the Belarusian-Lithuanian borderland of the late 19th and the 20th centuries. Rhythmic movements of motifs are conceived as movement of spots interrupted through the same or different intervals, plastic movements of motifs mean continuous and smooth movements, as well as intermittent transitions of one movement to another. The set of different ornamental motifs combined into a single pattern is called the rhythmic system. The rhythmic system organically includes all the plastic movements of forms together with the rhythmic movements.

Ornamental compositions where the proportional relationships between the motifs and the elements of the motifs are based on the equality, sameness and symmetry, should be regarded as *static* compositions. If ornamental compositions are based on the principle of the difference and opposition of motifs and their elements in size, slopes, distance between them (within one rapport), they should be regarded as *dynamic* compositions. Most of the folk fabrics of the Belarusian-Lithuanian borderland have static compositions. In some fabrics, however, it is possible to observe some dynamics of elements inside the rapport, which does not influence the static ornamental composition overall.

Traditional folk fabrics of the Belarusian-Lithuanian borderland of the late 19th and the 20th centuries feature three main types of ornamental compositions: ribbon, mesh, carpet and their combinations. The type of ornamental composition traditional folk fabrics depends on the weaving technique, material and utilitarian purpose of the fabric.

Nino Dolidze
Akaki Tsereteli State University
Professor
Khatuna Darsavelidze
Akaki Tsereteli State University
PhD

THEORETICAL BASES OF MODERN CLOTHING PLANNING WITH ELEMENTS OF GEORGIAN TRADITIONAL CLOTHING

The laconism of form, composition, construction, traditional materials and functional purposefulness of elements of the Georgian traditional garment shapes provide the possibility of original design of modern clothing in unity. In the elements, the location of the décor, its type and technique creates the artistic-decorative and constructive solution of modern clothing, and the decorative-technological ornamentation of modern costume elements by using the adhesive stiches and removable décor renders the work original composite outlook.

It is established that the properties of traditional materials and their natural value, the type of ornaments, the technique and the method of execution, the constructive and the technological elements and the composition of the colors greatly influence artistic-decorative ornamentation of modern clothing elements.

As a result of studies conducted, it has been stated that while planning modern attire with the elements of the traditional clothing, décor represents the compositional center. Ornamentation with individual as well as mixed elements can lead to the diversity of the outfit models designed on the basis of constructional foundation.

Lia Lursmanashvili
Georgian Technical University
Professor
Lela Gergeshelidze
Georgian Technical University
Assistant Professor

ISSUES OF THE RESEARCH OF PRECONDITIONS FOR THE ESTABLISHMENT OF THE GEORGIAN NATIONAL UPPER CLOTHE „CHOKHA"

According to Georgian written sources, the term "Chokha" is met from the 9th century. During the research it became clear that the term "Chokha" was used for the upper garment and "Chokha" wool for both monks and nuns from the 9th to the 18th century. Later, particularly in the 18th-19th centuries, it was meant to describe not only the clergy's garment but also the secular attire. It is noteworthy that the term "Chokha" was used for both men's and women's upper clothes.

Research deals with the basic types of both the clergy's and Georgian national upper clothes - "Chokha", their constructive peculiarities and comparative analysis.

Eka Berelashvili
Georgian National Museum
PhD

THE SYMBOLIC MEANING OF PEARL AND PRECIOUS STONES IN THE ECCLESIASTICAL EMBROIDERY

Formation of ecclesiastical apparel, which differenciates clergy from other society, was established in the first centuries of Christianity. In different ecclesiastical apparel, which is richly decorated – in their shapes, in decor program, iconography, material – is considered symbolic essence of religious rites.

Precious embroidery fabric (velvet, silk, brocade) and their adornment (gold and silver thread, coachwork in gold and silver thread, twisted gold and silver on silk thread, silk thread, enamel, spangles, buttons, precious metal, precious and semiprecious stones) along with church architectural forms, monumental painting (mosaic, fresco), precious liturgical vessel – participates in the religious rites. Ecclesiastical apparel is especially often adorned with precious stones and pearl from 17th century. It should be noted that pearl, precious and semiprecious stones were used not only for decoration; authors of ecclesiastical embroidery definitely considered their symbolic meaning. The paper discusses the symbolic meaning of the decoration which adorns ritual and hierarchical apparel.

Ketevan Goginovi
Akaki Tsereteli State University
PhD
Nanuli Abesadze
Akaki Tsereteli State University
PhD
Makvala Gogoladze
Akaki Tsereteli State University
Associate Professor

DECORATIVE WEAVING WITH THE USE OF YARN, PAINTED WITH NATURAL DYES

The quality of decorative fabrics largely determines the color design and art. In recent years, the increase in popularity of decorative fabrics has increased demand for natural pigmented nutrients. Considering the analysis of traditional folk decorative weaving and modern demands, we can conclude that any modern product should reflect national and traditional features that make products unique, distinctive, more interesting and attractive.

Two directions are discussed in the presented work: the process of painting with natural coloring (pigments) of wool yarn and making decorative products of different purpose from the painted yarn.

Within the scope of the research, the study of natural dyes (Rubia tinctórum, turmeric, hibiscus, onion peel, nutshell, oak bark, mulberry leaf, etc.) was studied. With the use of this method modern decorative items with national old ornaments were developed. Using this method, modern decorative products were developed using old Georgian traditional ornaments.

Nato Pailodze
Akaki Tsereteli State University
PhD

GEORGIAN ORNAMENT IN KNITTED FABRICS

The preservation of cultural heritage diversity in the modern world and the process of conducting industrial heritage are completely new. From the extensive range of living and economic life of our country, special attention is paid to the most important monument of the cultural heritage formed and developed over the centuries – Georgian Ornament.

In Georgian scientific space, the ornament has been studied both in artistic and symbolic terms. Despite the current situation of research, Georgian ornament systematization has not yet been done according to the form and symbolic characteristics and their rational usage, maintaining original form and color in textile technologies.

Our research is aimed at Georgian ornament as the most important monument of material cultural heritage in knitted fabrics.

Guliko Kvantidze
Mariam Khintibidze
Georgian National Museum

TRADITIONAL ORNAMENTS IN THE XIX-XX CENTURY AJARIAN-LAZIAN CLOTHING

The article deals with the Ajarian-Lazian clothing, decorative accessories and coloring peculiar to this traditional clothing. The research object is Ajarian and Lazian traditional attire that is preserved in Georgian museums and dates back to the XIX-XX centuries.

According to the research, it was observed that for embellishing the attire in this above mentioned region, it was common to utilize colorful silk yarn, gold work and silver thread embroidery. Narrow and wide gold, silver lace (braid), trimmings, straps and crochet ribbons were also ubiquitous. The headdresses were embellished with metal sequins, plates of different shape and size and other types of adornments. One of the most important parts of ornamentation was a silver girdle.

Among the ornaments, we can distinguish geometric motifs of the former period and floral, anthropomorphic and zoomorphic designs that are attributed to the latter period. As for coloring, you can witness the distinct influence of Turkish culture that is associated with high-contrast and high-intensity colors.

According to the data, the dominant colors in Ajarian and Lazian clothing are as follows: crimson, yellow, blue, red, green and burgundy. The décor is geometric and saltire crosses are occasionally used for decoration.

Vladyslav Kutateladze
Kharkiv State Academy of Design and Arts
Associate Professor

GEORGIAN LOCATION OF DESIGN IN OBJECT MENTALITY OF KARTVELIANS. ON DEFINITION OF RESEARCH TASKS

Background. There is a point of view that tastes and culture are not clearly divided between continents in the age of globalization. It is an important statement. However, we will try to imagine that design is a part of the culture of a particular ethnos that has deeply rooted traditions in comprehension of the artistic forms of the local tangible culture.

Objective. The objective of this study is to determine the interactions of the design methods and traditions of the Kartvelian object filling of environment. First, they appear to have the susceptibility and adaptation of the cultural elements of different peoples, but at the same time, we observe the forms with a clear cultural identity. Second, the art-and-object activity serves as a factor that creates mainstream tastes, affects the ideal of tangible environment (speaking in modern language – the design appearance of the country) and is a stratum of the design culture that is based on the support of life traditions.

Methods. So far, this method has been applied to reveal the manifestations of the artistic design development in all activities of the Kartvelians, from creating the instruments of labor, household items, protective structures to the machinery and means of transport, focusing on the gained experience in the natural essence of form-making in crafts, cottage industry and applied arts.

Results. The results of the research support the idea that the Georgian version implies the industrial design that does not depend on finance much. First of all, it means the design formed on the national professional mentality that comes from the traditional crafts; second, the inclination toward industrial-oriented applied art is noticeable, which led to understanding the technologies of manufacturing the products that are representatives of the nation; third, there is a tendency towards attracting the "European" in the formation of the authentic object-and-space environment, in some cases the main are the nationalized tangible objects, conceived as a national project, which transforms them into the national traditions.

Conclusions. Thus, the development of the national component of the design directly depends on the object mentality of a people and their territorial belonging. It can be assumed that the Kartvelians created the object-and-space environment based on the substrate of the "spirit", which comes from the traditions of the Orthodox culture, as well as on the artistic sense of an item, which comes from the European tradition; there is also a significant inclination to the sophisticated, diverse and highly detailed decorating of the object environment, which comes from the traditions of the Islamic culture. One can assume that this is an attempt to reveal the Eurasian variant of the design version.

Keywords: object mentality of Kartvelians, art-and-object activity, Georgian version of design, nationalized tangible objects, Eurasian design version.

Drama Studies

Lasha Chkhartishvili
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Assosiate Professor

MODERN AND CONTEMPORARY THEATRE – DEFINITIONS AND BOUNDARIES

In the 21st century, processes and movements in the arts are becoming both chaotic and accelerated. In this multicultural and multidisciplinary era, art has become hybrid, with styles, movements and genres interconnected and intertwined without logic.

In such a reality, even the most experienced art researchers find it difficult to construct boundaries, with regard to not only epochs or movements, but also to genre, as in theatrical art there is a variety of multicultural and multi-stylistic products. It is not surprising then that the periodization of modern and contemporary art, and the determination of the boundaries between transitional epochs, both represent major issues.

In today's theatrical science, the definition and settling of the boundaries of two words – 'modern' and 'contemporary' – is of the greatest importance.

Contemporary Art is an art form that originated at the end of the 20th or beginning of the 21st century. It is eclectic, chaotic, varied, and far from uniform, and specialists are still working to formulate terms to separate and establish boundaries in the transition periods of art.

To conclude, while referring to a periodization of time, we can use the term 'modern' to refer to 20th century theatre (though the exact boundaries might fluctuate from the 1880-90s to the end of the 20th century), while the contemporary theatre would be the period from 1990 to the present (unfinished) time.

'Modern' is the notion of a broad meaning and use, and 'contemporary' is the synonym of 'modern' for a more concrete definition than simply 'modern'.

Saeed Kazemian
Nahantheater
Director

THEATER AFTER SOCIAL NETWORKS

With due attention to the assault of social networks to human life, how can theater survive in this situation? The current paper aims to show what relationships can be established between social networks and theater on the development of show.

Keywords: theater, social networks, developing countries, power, spectator, live.

Kateryna Iudova-Romanova
Kyiv National University of Culture and Arts
Candidate of Arts

DRONES AS A TECHNOLOGICAL TOOL FOR THE PRESENTATION OF IMAGINATIVE INFORMATION IN THE STAGE SPACE

The given study analyzes new tendencies of modernization of processes of presentation of imaginative information in space. In particular, subjects of study became artistic and staging capabilities of unmanned fatal apparatus.

Irina Gogoberidze
International Association of Theatre Critics
Doctor of Arts

EUROPEAN THEATRE FROM POST MODERNISM TO NEW REALITIES

Postmodernism entered social sphere and culture with a powerful flow in the 1960ies and turned all genres, especially visual arts – theatre, painting, cinema – upside down.

European Theatre quickly and organically adapted all sections of postmodernism. For instance, time deformation, erased ego of a character and its free dispersion in space and time, metaphoric marginalization, parodying, carnivalisation of aesthetics, etc. Adaptation of postmodern aesthetics to theatre naturally caused a crisis of traditional dramatic theatre. However, in the 1970ies, Lehman's postdramatic and Erving Goffman's frames theories and other concepts created a powerful theoretical foundation for a new postdramatic theatre followed by appearance of new genres (Milo Rau, Heiner Muller, Robert Sturua, New Drama).

Historical and social background and structure also changed in the 20th century and art faced globalization, new realities, which is sometimes called a third reality, appeared very quickly. Cyber world extended into theatrical space and the theatre started its quest for new forms, languages, genres. Theatre had to turn digital possibilities into its new language. For instance, Robert Lepage with his slogan "I tell lies, which is the truth" and performances (The Other Side of the Moon, Ex Machina).

The duet of two artists – Michel Lemieux and Victor Pilon, or Jean Lambert-Wild who is in permanent search to turn a performance created with technology into theatrical poetry. For example "My Favorite Apple Tree", "Adam's Death," etc.

Multi-genre performances appeared in the very beginning of the 21st century; documentary theatre (doctheatre) on the newest (ours included) wars and social conflicts; verbatim which was created to oppose the postdramatic theatre and the entrance of visual computerized world; choreodrama, movement theatre and others.

Georgian theatre and especially directors of the new generation, despite the lack of funding and technological innovations, stand out with their new theatre, new aesthetics and forms and use all the resources available.

Olga Buravlyova
Bolshoi Theatre of Belarus
Director

EXPERIMENT IN THE MODERN THEATRE SPACE OF BELARUS

The concept of "theater experiment" appeared more than a hundred years ago. Performances very different and not similar to each other were called experimental. The most important thing is their "wrongness" in the traditional sense of theatrical action. The experimental theatre competes with the avant-garde theatre, the laboratory theatre, the search theatre. It opposes the commercial theatre and the bourgeois theatre, the aim of which is financial profitability on the basis of reliable "cash" performances. Experimental theater is opposed to the theater with a classical repertoire, which focuses the repertoire policy exclusively on the authors who have won recognition. Experimental theater is a challenge, a risk, and, of course, it is a theater – based on directing. It is a creative quest that has the right to make a mistake; an attempt to transform the viewer's outlook; to knock him out of the power of stereotypes, to put the audience's perception into dependence on the work.

Despite all the difficulties of the existence of the experimental theater, in the last decade Belarusian directors are actively experimenting, looking for ways to read modern drama. At the same time, the directors discover new forms in the scenic embodiment of ancient Greek tragedies, experiment with theatrical space. These are performances in museums, documentary theater (theater.DOC), and immersive theater.

To date, Artkorporayshen, the National Center for Contemporary Arts in Minsk, has been created; there is a Small (experimental) Stage in almost every academic theater in the country. Theaters are already ready for the director's experiment on the main stage: the flagships of the theater experiment - the Republican Theater of Belarusian Dramatic Art, puppet theaters in Minsk, Grodno, Mogilev, the Gomel Youth Theater. Bright performances are born, in original genres.

We can enumerate some of them: “ANTI [GONE]” – a musical drama monologue with elements of the ancient tragedy and aesthetics of the expert theater (director Alexander Marchenko, Art Corporation, Azgur Museum); the modern tragedy Medea Syndrome (directed by Yekaterina Averkova), the performance “Concrete” in the genre of visual poetry based on the ancient Greek myth about Orpheus and Eurydice; the black comedy “Interview with the Witches” based on the fairy tales of the Brothers Grimm; the story “The Beating of Babies” by M. Meterlinka and the real stories of prisoners of Auschwitz (directed by Evgeny Kornyag). Already, based on the names and definitions of genres of productions, it is clear that the performances are experimental and, of course, the authors too.

Marika Mamatsashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts

THEATRE CRITICISM IN THE CONTEMPORARY CONTEXT

What does modernity mean? Perhaps, something that is happening here and now? Perhaps it refers to paradigms that happen at different times, areas and forms? I call it theatrical geography. That is, how theatre develops in various parts of the world, the commonalities and differences between them. Logically, there comes an idea that theatrical anthropology is the basis of modern theatrical research, especially when we speak about historical research where history and theory are connected with each other. For a long period of time, historical research was mainly concerned with research monographs, focused on drama and historical facts and on the revival of biographies, but least of all interested in examining common processes, areas and events in the context of theater. To put it differently, scientific research and methodology was used unilaterally.

In the XX century, researchers were faced with different problems and research methods and forms were changed accordingly. We often mention that in the passing years, theatrical science has practically lost its primary function of noting down the theatrical progression and recording plays, as was done in the textbooks of the 20s and 30s. Today such practices are practically obsolete, as the process is better preformed by modern technologies and allow us to create a continuous stream of theatrical events, where people can view plays at different times in different locations around the world and have their own individual viewing experience.

Anar Erkebay
T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Associate Professor

THE SEARCH OF THE MODERN DIRECTION OF KAZAKHSTAN

Modern theater is a director's theater. Today, young directors deny literary theater, realistic art, using the unlimited possibilities of technology and a new form of stage expression. The theatrical art of Kazakhstan has opened its doors to the "new wave" of directors and is actively supporting their creativity. Thanks to the unlimited possibilities of the Internet, traveling and internships in the near and far abroad, young artists have expanded their knowledge, learned new trends in the world theatrical process. The repertoire theaters of Kazakhstan began to change their conservative opinions on contemporary views, use stage space in a new way. There was a young direction with radical ideas, with bold decisions and courageous experiments on the form and content of the performance. Before our eyes, modern theater is looking for its own way and language. Y. Nursoltan, D. Zhumabaeva, A. Salbanov, F. Moldagaliyev and other directors of the new generation carefully and with love turning to the world and national classics and create a new interpretation of classical texts. Using installations and other technologies in productions, synthesizing genres, they are the avant-garde of the modern theater process in Kazakhstan.

Yasmina Melikova
Azerbaijan Academy of Sciences, Institute of Philosophy
PhD Student

SCENE: REFLECTION OF SPACE AND TIME IN THEATRICAL AREA

What is the meaning of reflection of space and time in theatrical area? Can space and time have the reflection action in general, not only in theatre, somewhere else – but in universe whole, in the molecular world? It is difficult to find an answer, perhaps. But we pay attention to the fact that the reflection of space and time exists in our consciousness, in our understanding of life.

Try to find out and understand what exactly the philosophical concepts such as **space** and **time** are, reveal the importance of these categories and identify their main problems to consider in parallel the impact on the performing arts and the aesthetics of theatre in general. Understand the impact of space and time in the theatrical aesthetics, identify the faces of this effect is possible only through knowledge and learning of the true and mysterious symbols enclosed in performing arts.

What is necessary for understanding the individual stage work? Probably it is thinking + feeling. These two components are necessary not only for the perception of stage spectator, but also in the process of working on the show. From this it follows that the time is a means to "secure" and save any event, or tangible object, in this case, on the stage, and yet the same object can have a property or escaping extinction, while remaining out of reach of the auditorium. An example is the reincarnation of the actors during the performance of their sudden disappearance or behind the scenes, the opposite is the emergence of what might be causing at a given time interval in a given spatial decision sense of surprise or interest in the action. This state is definitely a plus to any production.

From the standpoint of "theatre of life" in order to understand the laws of the universe, their meaning and essence, it is necessary to strengthen the theoretical value of theatrical space. Separation of the notions of "theatre space" and "space of theatre" we need to more clearly separate the inner layer of deep-specific theatre work from the outside world in which theatricality exists to the outside layer of the cultural society.

Keywords: space, time problem, performance, theatre art, aesthetic.

Marine (Maka) Vasadze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

A PLAY AS A DRAMATURGIC AND SCENIC "TEXT"

It may be said that since the 1970s, the purpose, forms, genres and stylistics of the theater have radically changed. Philosophers, art or theater researchers call this new period of theatrical art postmodern or

post-dramatic theater. When talking about and analyzing contemporary theater art, or a specific performance the following terms are used: “deconstructive theater”, “multimedia theater”, “neotraditionalist theater – restoring theatrical conventionalities”, “theater of gesture and movement”, “performance theater”, “happenings”, “physical theater”, etc. Modern theater became more visual and spectacular. In the latest theater, dramaturgic texts and theatrical, scenic texts are clearly divided. Moreover, dramaturgic text has become only one of the components of a theatrical performance. A narrative or even a plot are no longer important in the post-drama theater, performance.

In the post-drama theater, a director is a full-fledged author of a play. A director creates scenic text in accordance with a specific work to convey what he wants to say. The performance staged by Levan Tsuladze at the Marjanishvili Theater, according to Kldiashvili’s “Bakula’s Pigs”, is another new interpretation of the play. The director together with the co-director Ana Tsutskiridze retained the main plot of the “Bakula’s Pigs”. The directors have even more generalized the problems existing in Kldiashvili’s play by introducing new fictional texts, replacing text, including new situations, new characters and types, adding new touches to characters of the personages, intensifying comic or dramatic and tragic moments. The directors created their own scenic text message for dialogue with the spectators of Kldiashvili's “Bakula’s Pigs”. The apocalyptic, even tragic final full of drama, may be controversial, unacceptable for some, but it is implemented with high professionalism, boundless fantasy, full of comic situations and dialogues.

Natallia Valantsevich
Belarusian State Academy of Arts
Associate Professor

THE BELARUSIAN THEATER PROCESS IN THE CONSCIOUSNESS OF CRITICS: PAST AND PRESENT

The article describes the search for a verbal expression of the equivalents of stage imagery. This problem is always relevant. The development of theater and theater criticism are interrelated. Traditional approaches to the critical analysis of performances are important to determine. Significant differences in the coverage of the theater process by critics reveal in different historical periods.

Ana Mirianashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student

THE ROLE OF ARTISTIC EXPERIMENT IN CONTEMPORARY YOUTH THEATRE

We can ask ourselves a question – what is the role of youth theatre today? In XXI century, the responsibility of theatre towards children and youth audiences has significantly increased. Teachers and schools have tried to find mechanisms and ways in which they can achieve an effective transfer of knowledge, skills, behavior and values beyond those of school. Theatre clearly seems to be one if the privileged places that can and usually already does play an important role in the formation of the wider picture of the world in the minds of children, and later in the minds of youngsters. However, there are several questions; we have to foresee – Where is the line between art and educational resources? What is the relationship between imagination and learning? Is it necessary to make special performances for educational purposes? How should art remain even when complying with certain educational objectives? Is theatre entertainment or education? Where is the line between classic drama for children and contemporary artistic approaches? – And many more. Theatre makers must always remember that they are preparing their own future audience. Through the theatre, adults can help children to broaden their world, outlook and point of view. There is no exact worldwide age definition; usually each theatre does its own age ranging, but in general, this demographic primarily consists of young people ranging in age from children to teenagers or, in a school context, from primary level (aged 5-12) to high school (aged 12-17 and even up to 18). More recently, a distinction has also been made between early childhood (2 or 3-5 years old) and even “very early childhood” (younger than 24 months) with respect to “theatre for babies,” which refers to pre-school or daycare children. However, unfortunately in Georgia there are no performances for “very early childhood”, not to mention theatre for babies. Due to some historic reasons, there is a kind of stereotype that parents have to take children first to puppetry and only after they become certain age, (4-5) they are ready for TYA

performances. In fact, we cannot "blame" Georgian TYA of other post-soviet countries for being not so developed in this direction, because of many political, social and cultural problems. However, fortunately in 2018 Tbilisi State Youth Theatre had two very interesting performances, which we can consider as an experiment and first attempts in Georgian TYA to work in non-classic, contemporary artistic way.

In our article we discuss two performances staged at Tbilisi State Youth Theatre, on the experimental stage – "Leopard's Spots" (based on Rudyard Kipling's novel) directed by Kote Mirianashvili and "Splikvifant" – coproduction of Tbilisi State Youth Theatre and Leipzig Youth Theatre. Both of them are staged for a special target audience (age 3+; no more that 25-30 seats). The period of new artistic experiments in Tbilisi State Youth theatre has started and we hope soon the repertoire will be enriched with many interesting performances for children of all age categories.

Teimuraz Kezheradze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

NATIONAL LIBERATION IDEAS IN THE PLAY OF MARJANISHVILI THEATER "DON CARLOS"

Dimitri Aleksidze staged "Don Carlos" by Friedrich Schiller at Marjanishvili Theater in 1971. This is the period when a new stage of dissident thinking began in the conditions of Soviet ideology pressure in Georgia. In 1960-70s, the official ideology of the Communist Party could not completely suppress the idea of fighting for national freedom. The Georgian theater was boldly preaching on humanism, ideas of national and personal freedom. In parallel, the following magazines have been illegally issued in Georgia: "Golden Fleece," "Sakartvelos Moambe," "Georgia" and others. This was a unified process; the Georgian Theater played an important role in the process of strengthening of national consciousness. The idea of violence, social injustice and national oppression was expressed in the play of Dimitri Aleksidze – "Don Carlos."

Nino Davitashvili
Batumi Art State Teaching University;
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student

GENERAL OVERVIEW OF THE FORMATION OF PERFORMING ARTS IN GEORGIA

The article is about actor's artistry as one of the main disciplines of stage arts, its foundation, professional definition and studies. It describes the first steps of Georgian professional performing arts led by theatre professionals together with prominent public figures. The article analyzes their contribution (I. Chavchavadze, A. Tsereteli, G. Eristavi, V. Abashidze, V. Gunia, Al. Meskhishvili, K. Meskhi, etc.) to the development of Georgian professional performing arts and methods of working with actors used by Georgian professional directors and their didactic approaches. The article also includes the foundation of Theatre Institute and the period how art professionals and Georgian scholars were specially invited in order to create didactic methodology for actors.

Tamar Tsagareli
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

BALANCHINE THEATER IN CONTEMPORARY CONTEXT

Contemporary dance theatre incorporates elements from both classical ballet and modern dance. It takes its technique and use of point work from classical dance, although it permits a greater range of movement that may not adhere to the strict bodylines of classical technique. Many of its concepts stem from the ideas and innovations of 20th century modern dance. George Balanchine's most typical contemporary dance not only dispensed with characters and plots but threw out elaborate designs, both sets and costumes. All ballet needed was music, which Balanchine interpreted with a seemingly effortless efflorescence of

beautiful, clever, surprising steps. The streamlined clarity of Balanchine's aesthetic stands in inverse proportion to the scope of his influence. He created moves that no one had ever seen before and put them together with a speed, scale and logic that were unique.

It is impossible to imagine today's choreographic scene without him. Not only are his works still performed everywhere but are there few dance-makers who do not acknowledge him as a landmark figure. He kept classicism alive by making it new, and he is one reason why Petipa, nearly 100 years after his own death, was guaranteed immortality, too.

Lela Tsipuria
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Assistant Professor

FOR THE STUDY OF EUROPEAN CHOREOGRAPHIC PERFORMANCES

Dancing performances in modern theatrical arts hold a special place. In general, choreography has always been a universal language. Modern dances essentially are the chains of movements that reveal the story or the characters through the body expressions. The choreography of the 21st century is fundamentally different from the classical choreography. Expression through the body language is the main postulate of contemporary choreography. Contemporary dance performances might not be always entertaining in the same way as classical dances, yet it offers new, different esthetics. In this paper, I will review choreographic performances shown at the International Art Festival "Gift" and Tbilisi International Festival.

Conceptual, loaded with spiritual problems expressed by body language and plastic: these are the main features of the best performances of the contemporary choreography, which will be analyzed in the paper.

Tinatin Turkia
Ilia State University
Doctor of Philology

DIALECT SPEECH ON MODERN GEORGIAN STAGE

We are using term “performance and language” to describe the speaking characteristic intended for wide audience (theatre, TV theaters, movies, TV shows, etc.). Stage is the place for one sided as well as bilateral communication. The played scenes are previously worked on, but also it has constant connection with audience, whose applause, laugh, their good or bad reactions influence actors and intensify or reduce their expression in acting and it makes impact on speech and acting.

Modern drama is directed to show the dark sides of life, that exclude using only classic, refined speech, it needs using “cool” words (cursing, swearing, rude words, jargon, slang...). If in the 20th century theatre was only indicating on insult words, in 21st century it is used very often. Psychologists and sociologists opinion is that this is the way to expel negative emotions.

In Georgia, there was huge censorship in the period of the Soviet Union, and this process was blocked, but the rest of the world also was more self-controlled. It is interesting what made such change.

Nana Gelashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Professor

JAPANESE TRADITIONAL THEATRICAL ART – PAST AND MODERNITY

Japanese theatrical art is not only an excellent example of oriental culture, but also the phenomenon of global scale. Its intensive development began in the 7th century (on the basis of Chinese influence), and from the end of the 12th century, the process of further transformation and synthesis of various theatrical genres began, against the background of historical, political and cultural radical changes in the country. One of the most remarkable and best examples of these processes is the theater, which was established in the 14th century – Noh. The theater was under the patronage of governmental elite – shogunate, as far as its romantic-mystical imagery was fully adapted to the demands and tastes of the feudal aristocracy of that time Japan.

In the beginning of the 17th century, folk art in the feudal Japan reality created a new unique theatrical genre – Kabuki, which was attractive and specially intended for public. Like the Noh theatre, Kabuki's

performances were harmonious blend of opera, ballet and drama (like today). Their repertoire was essentially based on Japanese classical literature, legends, Buddhism and Shinto chronicles. The above-mentioned traditional theaters have similarities and distinctive features that are discussed and analyzed in the presented work. It should be underlined that Japanese artistry has undergone some changes over the centuries. However, it has not lost its tradition and identity. Nowadays Kabuki and Noh are main representatives of Japan's historic past and they are continuing to function successfully.

Vladimer Bibileishvili
Batumi Art State Teaching University
Professor

VALERIAN SHALIKASHVILI'S THEATRICAL AESTHETICS

V. Shalikashvili was a psychological-realistic type of actor. His active nature was organically linked together with theatrical art style. Shalikashvili's significant works belong to psychological realism.

Shalikashvili used to grasp the main idea of theatrical art and he was aware of the necessity of renovating the theatre and a director's role and importance in this delicate case.

"Light" staged by Shalikashvili, reflects theatrical symbolism and at the same time represents a serious attempt of modernization. While considering this, we count all of those circumstances that had great impact on the development of the direction and caused its unusual transformation. First of all, we should take into consideration that Georgian artistic thinking has strong and endless romantic traditions and its traces can be found out in all directions of original playwright including symbolic samples.

Manana Khelaia
Batumi Art State Teaching University;
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
PhD Student

THEATRICAL PUPPET TYPE AND SPECIFICITY OF MANAGEMENT

The Puppet Theater is characterized by its genre specificity and is distinguished from all other branches of art. It covers the different ways and styles of each other. The doll itself, which has been formed over the centuries, has changed and evolved both in appearance and in the management mechanism.

Four different types of Theatrical dolls are singled out, which only have the differentiating principle of governing them. Glove doll – so called "Petruschka", which is in the hands of the armpits and through the fingers. A Stroller or a "trolls" puppet, which only works on the top floor.

Tablet or parquet (Sicilian) puppet, which is run by a number of actors and a Marionette puppet, that runs through the threads attached to its joints.

Tamar Beridze
Batumi Art State Teaching University
Asisstant

THEORETICAL AND PRACTICAL ASPECTS OF MODERN METHODOLOGY OF TEACHING STAGE RHYTHMIC

The rhythmic in higher theater schools, which is one of the components of complex teaching of performing art, is based on close interaction of plastic and musical components, which creates a common model and is one of the basis of synthetic art. One of the goals of teaching rhythmic is to develop the concentration, memory, coordination, and time and space orientation, balance skills in the student, as well as the reaction speed and rhythmic switchover mechanisms. The sense of rhythmicity is the inherent ability of the human, although it may be demonstrated weakly. However, this ability is a kind of necessity for the actor, as he will not be able to act on the stage without rhythmicity, his movements tensed and unnatural, unable to manage space orientation, break the assembly and endanger the whole tempo-rhythm of the play. The rhythmicity may be strengthened through the musical-rhythm teaching process, owing to continuous training and exercising.

Cinema Studies

Yuri Garmash
Kyiv National University of Culture and Arts
Associate Professor
Aleksandr Pryadko
Kyiv National University of Culture and Arts
Associate Professor

CREATING THE EFFECT OF A LIGHT SOURCE IN A FILM AND VIDEOIMAGE

The article deals with the creative "secrets" of the role of a light source as a decorative element in a filmed frame. The paper also analyzes the methods of creating the effect of the light source in the film and video image in the process of film and video shooting.
Keywords: candle, lamp, filter, frame, light pattern.

Imre Szíjártó
Eszterházy Károly University
Associate Professor

FORTRESS EUROPE
REPRESENTATIONS OF EUROPEAN BORDERS IN CONTEMPORARY CENTRAL-EASTERN EUROPEAN CINEMA

My paper explores the representations of the border in post-millennial Central-Eastern European cinema, which divides the narrowly-defined Europe from those regions where people are trying to flee from.

I rely on Hungarian, Slovenian, Croatian and Polish examples, including Ibolya Fekete's *Bolse vita* (1996), Želimir Žilnik's *Trdnjava Europa* (2001), Maja Weiss' *Varuh meje* (2002), Bálint Kenyeres' *Before dawn* (2004), Branko Schmidt's *Put lubenica*, Dorota Kędzierzawska: *Jutro będzie lepiej* (2010), Kornél Mundruczó' *Jupiter's Moon* (2017) and Peter Bebjak's *Granica* (2017).

I have selected films, which were made after 1990, come from different countries of the region, and construct the diegetic space using different strategies. In the films, I explore the cultural topography of the original country of refugees, the border regions, which they pass through, and the destination country where they are heading.

I argue that films use two types of narratives, that of the road movie and the thriller. While escape routes and border crossing emphasize the experience of travelling, the existential choices of refugees are portrayed through the toolkit of thriller cinema.

Manana Lekborashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

A LEGENDARY KING OF B-FILMS ROGER CORMAN AND HIS STUDIO

Roger Corman is a true legend of American cinema. A prolific writer, producer and director, he has directed almost 60 films and produced nearly 400. Roger Corman played an important role in the modernizing of American cinema.

Corman was unafraid to offer opportunities to new talent, many of Corman's stars go on to become Hollywood legends. By offering opportunities to untried directors, he helped launch the careers of, amongst others, Dennis Hopper, John Sayles, Martin Scorsese, Brian De Palma, and Jonathan Demme, as well as actors such as Jack Nicholson, Bruce Dern and Robert De Niro – all of whom would go on to be key figures in the New Hollywood cinema of the 1970s.

Corman pioneered the idea of making teen movies with the explicit purpose of appealing to young people's rebellious spirit. Corman also was known for making films that gave voice to the counter-culture of the time. He revolutionized American cinema with his low budget, almost guerilla-style filmmaking that

encouraged a whole new generation of independent directors and producers to enter the business. He brought credibility to exploitation films. In the 1970s, the era of the blockbuster emerged with filmmakers who took Corman's formula to the next level by adding big money and more refined talent to the mix.

Lela Ochiauri
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Professor

NEW TIMES, NEW THEMES, NEW HEROES

The collapse of the Soviet Union was equal to the demolition of the Berlin Wall for the Soviet republics. The door to any country in the world was opened for every person, including artists. Georgia restored its independence lost 200 years ago and after the Socialist system, took the path of building a completely unknown, or rather forgotten, system – Capitalism.

Like in any other sphere, changes took place in the system and forms of filmmaking. At the beginning, Georgian filmmakers of various generations found it difficult to accept new reality that was quite natural for the rest of the world. It was difficult to switch from the tried and tested methods of filmmaking to something they had never known and that was particularly difficult to do in a country, whose economy was in disorder.

New cinema professions became necessary in the new time. However, although there emerged directors, managers, cinema agents, distributors, and others and independent cinema studios were created, the main levers of funding and developing filmmaking, and facilitating the export of films to the international market remain in the hands of the government. As for business, its involvement is extremely insignificant.

Instead, international projects and co-productions (with Georgian directors receiving assistance from foreign funds and producers or foreign directors making films in Georgia on partial funding from Georgia and with the participation of Georgian creative groups), which was very rare previously, became quite frequent from the mid-2010s. Cooperation of Georgian directors with foreign film companies also proved to be fruitful as regards international festivals and distribution.

The distribution of Georgian films is also mostly in the hands of international agents, who are as interested in new Georgian films as they were interested about a decade ago in new Romanian, Chinese, Korean, an Iranian films, discovering new cinema realms and familiarizing the international community with them.

The influence is often direct, forms are approached superficially and the discoveries of others are borrowed mechanically. However, it often implies sharing experience and artistic methods and leads to a harmonious involvement in creative trends, which facilitates rapprochement of societies and individuals.

Giorgi Razmadze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Doctor of Arts

CRITIQUE OF TELEVISION CINEMATOGRAPHY

Television, as a part of visual arts, typically is considered side by side with cinema. This point is not correct: historically television had not important connections with cinema – it was born as a medium. For the television, film language and structure are acquired system and not a basic.

Today we live in the television **golden age** era, which is accompanied with the increasing power of "television aesthetic" on the cinematography. In addition, this tendency is linked with the smash of film companies and growing of the TV industry. This environment, in its turn, has a direct bearing on the migration movies star and professional stuff from cinema to TV pavilions.

The difference between TV and cinematography is fundamental (despite some close proximity). This paper will cover the early years of TV. History of television could help us to understand above-mentioned differences. In addition, in this article, you can also find dispute about other current issues and the trends in the approximation of TV and cinema, which may lead to the birth of a new phenomenon – television cinematography.

Natia Kopaleishvili
Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University
Assistant Professor

MOVIE AND TV FILM THEMES IN THE ENTIRE REPERTOIRE OF THE MODERN GEORGIAN TV CHANNELS

The need for placing movies and TV films in a television network in order to utilize the impact of this field has existed since the launch of television, but the subjects that are trending and repeating by considering the socio-political interests, do not always respond to highly artistic requirements. More specifically, thematically tendentious problems in the television and movie productions are often defined by time-conditioned activities. Despite the fact that the audience always feel this falsity, placing such thematic productions on the TV channels has its purpose and a well-established management system.

In contrast to documentary movies, artistic TV and movie productions create itself a problematic, repeated in twenty-four hours, space of the thematically actual problems – the audience perceives it in this way. The process requires a thorough discussion, planning and, most importantly, a systematic approach.

According to the social researches and interests of the audience, this subject is obviously not only tendentious, but it also defines the expectations of the television's film repertoire and it regulates the public opinion in many cases.

The study examines the obvious examples of managing this process.

Nino Gelovani
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Assistant

SPECIFICS OF TELEVISION SERIES

Nowadays Television series are considered to be complicated and debatable among the audience. Some of the TV shows are low-quality products and affect the psychology of a viewer.

Television Episodes are not only film-like products among the genres of public culture, but a phenomenon, having a leading position in culture with its content and function. Television Series can be an instrument that has an impact on the audience's mentality and can direct their views in real life. TV series with its structure present a demandable product for many people and is aimed towards particular social groups. It is on the crossroad of three different fields: Filmmaking, Theatre, and Television.

The article aims to discuss specifics of TV Series.

Elene Gogiashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor

TRADITIONAL STORYTELLING AS A COMPONENT OF ROMANTIC SCENES IN POPULAR TV SERIALS

From the cultural-historical point of view, the reason of the popularity and success of TV series is not only fascinating screenplay and charming actors, but also the connection between contemporary media with traditional culture. From the perspective of folkloristic studies, soap operas are new objects to observe the continuity of oral narrative tradition. TV serials like folktales produce new versions proving the social relations of the time it was constructed. Comparing the TV serials to the folktales, there are many similarities to discover. The main similarity between the two genres is in their themes. For the audience, female in particular, is very important to recognize common fairy-tale motifs. The viewers are essential for the vitality of TV serials, similar to traditional storytellers who create stories with their audience.

The paper deals with analyzing of the functions of the scenes with storytelling on the example of the Turkish TV serials. Focused are some mythological and fairy-tale stories of Greco-Roman mythology, Baltic mythology, and Near Eastern folktales. These stories are narrated by the main characters for the emphasizing their passionate feelings. An overview of the genres of TV serials, such are romantic comedy, drama, and

thriller, outlines the transformation of the function of storytelling into a “romantic performance”, connecting traditional folk poetics with contemporary popular culture.

Folk narratives are a form of communication that is vulnerable to changes in culture. Some narratives become completely forgotten as the culture changes. Others, similar to fairy-tale and mythological motifs, may continue to exist “behind the scenes”, even though the values and attitudes they express have in fact changed.

Olga Zhgenti
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

CROWD PSYCHOLOGY AND EGO ANALYSIS IN FRANK CAPRA'S FILM "MEET JOHN DOE" (From Great Depression to Existential Crisis)

Frank Capra's film called as political satire movie "Meet John Doe" was released in 1941 – before the Second World War period. The populist message of the film indicated the end of US isolationism policy and Roosevelt's "New Deal". The film becomes the representation of Christian (catholic) doctrine of an Italian emigrant Capra. "Repressed" by the Hollywood studio monopoly, the film director fundamentally realizes the risks connected to the feeling of ego-identity and the disappearance of American values. The film already formulates that aesthetic and philosophical model which needs to be analyzed in relation to existential discourse as well as cinematic realism formed after the Second World War.

Maia Levanidze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

MARRIED AS A SOCIAL STATUS

In the masculine society, under the influence of national traditions, the narratives are found in the family institution, in which there are sharply visible wide spectra of problems characterizing the modern society. The family creates formal relations as the mean of getting social status, adapting into the society, where the spiritual crisis is hidden under the illusion of welfare, frustration, betrayal, depression, the desire to escape from ourselves, which is followed by complete obedience or a riot.

Based on the analysis, in the subject “My Happy Family” mental problems are opened, characteristic to modern society, which creates the mechanisms of locking, restriction and management by family institution.

Inga Khalvashi
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

ZAZA KHALVASHI’S “NAME” – THEMATIC-ARTISTIC ANALYSIS

Artistic-expressive language of the movie “Name” is conditioned by the specificity of Zaza Khalvashi’s viewpoint. In his last work, the director unites three types of mythological perception of the world – religion appears in the category of belief, science as ecology and poetry is a plot itself and visual effect of the movie.

People focused on material wealth time by time become separated from the main point – necessity of synchronization of spiritual and physical possibilities. The film “Name” with the help of characters shows us tragic outcomes of the said separation.

The film “Name” based on a legend is Z. Khalvashi’s thoughts turned to a film characterized as silent, deep and comprehensive. Z. Khalvashi’s viewpoint is super religious. He shares the world in which different religions coexist peacefully as “there is one and only God”. In this world a human feels like inseparable part of endless space and this harmonic unity conditions his/her spiritual comfort.

Bogdan Verzhbitsky
Kyiv National University of Culture and Arts
Associate Professor

LITTLE-KNOWN FILM SHOTS WITH SERGEI PARADZHANOV

Based on the materials collected for the documentary «Hallowed be thy name», directed by Natalia Akayomova, and information from periodicals, the author examines the fate and the relationship between cinematographer Daniil Demutskyi and director Sergei Paradzhanov. The article explores the atmosphere, the relationship between the authorities and the artists in conditions of functioning of the Soviet ideology in its extreme forms.
Keywords: Daniil Demutskyi, Sergei Paradzhanov, socially dangerous elements, prison, preservation of heritage.

Yuri Garmash
Kyiv National University of Culture and Arts
Associate Professor
Aleksandr Pryadko
Kyiv National University of Culture and Arts
Associate Professor

SERGEI PARADZHANOV AND UKRAINE

The article deals with the life and career of Sergei Paradzhanov, the role of Ukraine in the development of an outstanding film director, his contribution to the Ukrainian and world cinema.
Keywords: Sergei Paradzhanov, film director, Ukrainian cinema, film.

Oleksandr Bezruchko
Kyiv University of Culture
Kyiv National University of Culture and Arts
Professor

THE RANGE OF PROBLEMS OF THE FIRST LECTURE OF THE UKRAINIAN FILM-DIRECTOR OLEKSANDR DOVZHENKO AT THE KYIV STATE INSTITUTE OF CINEMATOGRAPHY

The article investigates the range of problems of the first lecture of the famous Ukrainian film director, screenplay writer, cinema teacher Oleksandr P. Dovzhenko (September 11, 1894, vil. Sosnica, Chernihiv region, Ukraine – November 25, 1956, vil. Peredelkino, Moscow region, Russia) at the Kyiv State Institute of Cinematography. The author highlights the fact of inviting the film director to teach a group of students of the film institute; reconstructed his first lecture at the Kyiv State Institute of Cinematography; discovered the possibility of finding a transcript of the first lecture by O. Dovzhenko in the Kyiv State Institute of Cinematography in the main Ukrainian and Russian archives.
Keywords: Oleksandr P. Dovzhenko, film director, history of cinema, Kyiv State Institute of Cinematography, first lecture, students.

Larysa Naumova
Kyiv national I.K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University
Candidate of Philosophical Sciences

THE RHYTHM IN FILMS OF UKRAINIAN CINEMA IN 1920S

The article deals with the original Ukrainian national cinema in 1920s. The experiments of G. Stabovy, G. Tasyn, I. Kavaleridze and, of course, O. Dovzhenko made Ukrainian cinema famous in the world. The

poetics of the Ukrainian national cinema was born at this time in the works of this and many other filmmakers. The original language of the Ukrainian cinema formed at this time. The article is about the rhythm in Ukrainian cinema in the 1920s as one of the important elements of cinema.

Keywords: rhythm, time, space, cinema, Oleksandr Dovzhenko, Ivan Kavaleridze.

Svetlana Arzumanyan
Institute of Philosophy, Sociology and Law, NAS RA;
State Academy of Fine Arts of Armenia
Candidate of Philosophical Sciences

DIGIMODERNIZM AS A NEW CONCEPT OF THE DEVELOPMENT OF CULTURE

The statement of the «end» of postmodernism led to the birth of new theories of culture, among which stands out the concept of digimodernism, proposed by Alan Kirby (2009). The development of art in it is considered in connection with the new stage of the technological revolution, focused on the use of digital technologies, strongly affecting especially cinema and TV. Becoming the conceptual and aesthetic basis of the film, digitization has provided the cinema with the opportunity to create a variety of vivid images and scenes that would not be possible without new technologies. The nature of his text has also changed: the narration has acquired the ability to be constantly supplemented, i.e. to strive for incompleteness. In turn, digital TV has led to the formation of the viewer`s new thinking, stimulated his creative energy as an author, defining the subsequent development of narration in various TV programs. However, it is necessary to realize that the same technologies can equally be used to in creating works that do not represent any artistic value.

Musicology

Eka Chabashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

INTERDISCIPLINARY AND INTERACTIVE APPROACH TO CREATING MUSIC

(Research is carried out within the grant of Fundamental Studies of Shota Rustaveli Georgian National Science Foundation)

Interactive art is one of the oldest species of the creative process in the history of humanity. This is an interactive act implemented by the collective mind, when creative energy is accumulated around one idea in one space. Examples of the interactive art are primarily appeared in the syncretic mindset and subconsciously include interdisciplinary approach. In ancient times, these types of samples were mainly represented as the genre by round dance, for some festivals or entertainments, but sometimes some of them were distinguished by the ritual purposes. The form and the way of the round dances dramatic development were open or controlled, which was carried out according to a specially established rule. The form of self-expression in the arts, where creation principles of the different art's fields were merged in the one works, has been forgotten over the time. However, the type of action, when artist use the principles of different arts interaction for express creative ideas while creating artwork, was activated in the last of the 20th century and 21st century. Perhaps the reason of the activation the syncretic mindset in art is the interdisciplinary approach characterized of our epoch. Thus, a new direction of artistic expression emerged in art – a multimedia that involves an interaction of the metaphorical transformation and merger the characteristic features of different fields of art. The main issue of my paper is the origin of multimedia hybrid genres. I would like to share with you my opinions about the reasons for their origin.

Ketevan Gogoladze
Batumi Art State Teaching University
Emeritus-Professor

INSPIRATION OF PHILOSOPHICAL THOUGHT FROM LITERATURE INTO MUSICAL COMPOSITION

(On the example of Johann Wolfgang Goethe's Tragedy "Faust")

The goal of the present article is the study of philosophical thought inspiration from the literature – into the music composition. The description even on the level of article, obviously expresses many interesting details. Very often, the musical and literary characters and images of "Faust" become distant from each other. In this case, we do not mean that the philosophical thoughts of genius poet are deformed, but we think that this fact is to be discussed as a renovated reading and decision of literary primary source on the musical language. Gustav Mahler wrote VIII Symphony according to Goethe's tragedy, which is regarded as the masterpiece of musical composition having the most philosophical character. The peak of F. Liszt's works is his Piano Sonata – h-moll. It does not have any programmatic name, but due to the thematic similarity with "Faust symphony", the researchers unconditionally consider him as the best interpreter in music of Goethe's tragedy. The implementation of Goethe's poetry in music resulted in the renovation of musical speech and the creation of new forms and genres. All these are conditioned by the property of music as a contact language. The music created according to Goethe's "Faust" makes it clear once more, that sound space saturated with structural compositions of musical sounds, enables the human sensibility to receive information from the secret world that cannot be achieved via verbal contact.

Maka Virsaladze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

PECULIARITIES OF THE POLISTYLISTIC CASES ON THE EXAMPLE OF SEVERAL WORKS BY MAKA VIRSALADZE

The article discusses various cases of Polistylistics in the works of Georgian composer Maka Virsaladze's "Liturgical Symphony", Perpetuo for instrumental ensembles, etc.

The author of the article distinguishes symbiotic, collage and intermediate type of coexistence of styles. Prior to conclusions, each work is analyzed in terms of rhythmic formulas, timbre, registrar, sound and other parameters modifications.

Peculiarities of polistylistic detection in this study are mapped in the composition style of the author and concepts of concrete work.

Mariia Iemelianenko
Kyiv Municipal Dance Academy
named after Serge Lifar
Candidate of Arts

THE PROBLEM OF STYLE AND AUTONOMOUS COMPOSING POETICS OF A MODERN COMPOSER

The problem of style for the modern composer is the main and one of the most difficult ones, since modern music exists, as they say, in the post-style space. Known is the fact that at the end of the twentieth century, the position of the Human death, composer death, and finally, style death was proclaimed more than once. That is, the composer's ability to create music and the possibility of an individual author's style were exhausted. Perhaps this becomes the motivating reason that composers try to create their own genres – they are looking for new genre forms, and the genre, as we know, always precedes style.

The twentieth century is interested in the problem of autonomous composer poetics. Today, there is an obvious trend of retrospection on the one hand, on the other, finding new intonations, new intonation material of music, even if outside of music itself, introducing into the music a different musical, new psychological, religious and meditative properties, including mastering minimalist techniques.

Nino Zhvania
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

ARTISTIC RESEARCH IN MUSIC AND GEORGIA

Artistic research researches the creative process resulting into an artwork. It shares the aim of any scientific research, contributing to accumulation of knowledge in a given field, though it frees a researcher from excessive formalities (such as obligatory research outcomes stated in a written form – this function could be taken over by a piece of art), building the knowledge upon the practice.

The notion of artistic research is a relatively new one. Not only its forms and principles, but also even the definition is a subject of ongoing discussions. Despite its young age, the artistic research has already been implemented at the academic level in several countries and it became equal to the scientific one.

Artistic research has never been conducted in Georgia. However, Tbilisi State Conservatoire offers to performers and composers a special doctoral program that gives doctoral students opportunity to examine issues related to performance and composition practice, based on theoretical and practical knowledge. The dissertations written in the framework of the program to some extent relate to artistic research, though, they could not be considered as a result of artistic researches. The paper aims to reveal similarities and differences between those research types. The author hopes to contribute to enrichment of research methodology used in the doctoral program in artistic fields, preparing successful future implementation of artistic research in Georgia.

Lali Bakradze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor

COMMUNICATION-CREATIVE PARAMETERS OF PIANIST-ACCOMPANIST

In the long formation process of a pianist-accompanist profession, gradually improved its basic elements: from essential performance abilities – to creative, ensemble, pedagogical, organizational and psychological features. On modern level, "communicative competence" (the term of linguistics and psychology) of a pianist-accompanist is as important as performance and pedagogical skills.

The art of accompanying should, primarily, be regarded as a variety of ensemble music making. Basic mechanism of ensemble art is creative communication, which together with other parameters implies the process of mutual understanding and agreement between different individuals. Thus, for the duet of a soloist and accompanist most important is pianist-accompanist's understanding of the partner's not only professional, but individual, psychological type as well; seeking for the means of mutual creative and personal contacts in the process of ensemble music-making. Consideration of a soloist and maintenance of his own creative "self" is the task of equal importance for pianist-accompanist.

Hence, the phenomenon of accompanist is a complex system of practical-creative act and psychological composites. The demand for ensemble relations, solid initial of will, ability (both verbal and non-verbal) of stable communication, developed intuition skills – are the essential components, the unity of which contributes to the formation of a complex of psychological traits in the art of accompanying.

Katarzyna Sokołowska
Kazimierz Wielki University
Professor

NEW TENDENCIES IN THE POLISH CHORAL ART – ANALYSIS BY SELECTED EXAMPLES

The main purpose of the article is to show dominant tendencies in the polish choral music of the 21st century. The author presents noteworthy trends in the latest composers' creative work – the aspect of inspiration in the process of creating music and the problem of esthetics. A substantial part of the article is dedicated to artistic and educational values of contemporary pieces. The focus is aimed at the area of artists' interests and the variety of texts used by the composers. The subject of study and analysis are selected

compositions created in the 21st century, present in the repertoires of polish children's and academic choirs. Thereby the author narrows the discussed issues down to her own area of interest (theoretical, musicological and artistic) as well as to the sphere of individual work of the choir conductor and teacher in general. The paper contains information regarding the literature for children's choir and percussion and presents the universal (for both Poland and foreign countries) original compositions with phonetic text. The author's attempt to show the work of composers who pursue their own original concepts full of experiments and fantasy, concentrates on the pieces with high level of difficulty. The presentation of these initiatives gives the ultimate insight into the realities of Polish choral studies and can be an inspiration for all those interested in the further development of the musical culture of the 21st century generation.

Keywords: Polish choral studies, contemporary times, choral piece.

Marina Kavtaradze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor

GENERATION OF THE 1960S AND BIDZINA KVERNADZE

Generation, the members of which that brought up each other – this is how the generation of the 1960s is referred to, their art was a new word in Georgian culture. The turn of the 1950s-1960s was the period for intensive mastering of the 20th century melo-sphere. Fall of the so-called "iron curtain", which kept our culture in isolation from the world musical processes and "Thaw", enriched national culture with stylistic pluralism; achievements of the tabooed European art immediately became accessible and the search-update process encompassed all spheres of social life, including art.

Bidzina Kvernadze is one of the first to be named among the 1960s generation of composers, for his distinguished individuality and creative mastering of his epoch innovations (modernism, impressionism in various manifestations, "new folklore wave", neoclassicism, neo-Baroque, neo-romanticism), as well as for the possibility of coexistence of elite and mass culture genres (academic music, jazz, pop music). Kvernadze's "modernism" coexists with the 20th century romantic ideals, melodism, idea of art synthesis and "associative type of artistic thinking" characteristic of this generation. The range of Kvernadze's searches is unthinkable without making the panorama of his time and without understanding the phenomenon, called "the generation of the 1960s"; an attempt of which is the present paper.

Nana Sharikadze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

WARSAW AUTUMN – THE "TRUCE" BETWEEN THE IDEOLOGY AND MUSIC

The present paper examines the relationship between the totalitarian regime and the music on the example of Warsaw Autumn Festival.

The present article examines the importance and the role of the Warsaw Autumn Festival through the light of the relationships between the ideology and music. The festival was created during the cold war and was a symbol of an epoch that divided the world into two opposite blocks; the demarcation affected the culture as well. Thus, the festival had political, cultural and social importance for both the western as well as the eastern blocs. The more the Festival "Warsaw Autumn" has been the only place during the cold war which brought together the representatives of the cold war countries. Taking into consideration that the festival was closely linked to the socialist system and was allowed by its ideologists was defined by the thaw time. The bipolar world that was introduced after the WW2 revealed not only the confrontation and opposition between the western and eastern political blocks, but the dichotomy of the modernism and social realism as well. Social realism created many gaps in the music financed by the Soviets. It is well known that social realism showed preference for traditional forms and was ardently against of western modernism, especially avant-garde. Through this light, the festival "Warsaw Autumn" might be considered as a flagship of the modernism that was "weirdly" allowed by the authorities. Thus, the festival Warsaw autumn was the "window on ideas" (sikielska).

The following issues will be highlighted in the article: the cultural-political context of the thaw period and cultural neutrality, dichotomy of the social realism and the modernism/avant-gardism, few successful and unsuccessful stories on the way towards the "truce" between the ideology and music.

Ekaterine Buchukuri
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conseratoire
Doctor of Musicology

CLASSIC MUSIC IN GEORGIAN WINE ADVERTISING

Conceptually, connecting wine and music is not new. Classical music in publicity, as a rule, takes the function of a "mark", "symbol", determining the value of the advertised product and acquires the function of a code; there are many such examples in foreign publicities. However, the originality of Georgian examples presented in the paper is that wine labels are created via the process of synesthesia, more precisely as a result of visualization of classical music examples. The paper discusses new concept for the creation of a wine brand by the Georgian Wine and Spirits Company (GWS), the labels of which are made as a result of performing classical music compositions on prepared piano. The name of the brand "Vismino" expresses the essence and concept of the brand and contains associative elements of wine drinking and (music) listening (**Vismino**: *ghvino vino; sma, smena,* drinking, *movismino,* listening to; *vismino* I listen).

Gvantsa Ghvinjilia
Vano Sarajishvili Tbilisi State conservatoire
Associate Professor

NEW GEORGIAN PROFESSIONAL MUSIC AND THE AVANT-GARDE OF THE GEORGIAN ART

In general, it appears very promising to perform the research of the new Georgian professional music in reference with the processes occurring in other spheres of the Georgian culture of the beginning of the 20th century. the more so, as distinct from the music, in the national literature, fine arts and theatrical art there have been revealed the modernist and avant-gardist tendencies. If we compare events occurring in the Georgian music with those in the other fields of the Georgian art, an illusion may be formed that these processes took place in two "different Georgias". In the epoch when Tbilisi turned into the experimental space of the avant-gardist art in spheres of literature, theatre and fine arts. The representatives of the avant-gardist art have made a crusade against the historical memory of culture of the nation, the new Georgian professional music, grown out of virgin lands, has taken the past experiences as the source of inspiration. It has assimilated the form-making and rhythmic-international models of the classical-romantic music. We can seek the cause of these events in the fact that the avant-gardist art is a certain kind of reverse reaction against the deification of the history and against the unchangeable centennial traditions. It was quite logical that, in the bosom of the Georgian culture, such kind of a reverse reaction could be born in the Georgian literature having a long historical memory; in those times, the literature has become the core of the Georgian avant-garde. In the new Georgian, professional music, under the circumstances of non-existence of such traditions, there has been comprehensively revealed the reverse event: fettering to the history on the level of contents as well as on the levels of ideology and of the musical system. The more so, it is evidently apparent that there are present the tendencies to idealize and romanticize the history. Music has appeared to be the only field in the Georgian art, which, making the tight links with the historical traditions has compensated the total tendency of flight from the history in the Georgian avant-garde of the beginning of the 20th century.

Natalia Zumbadze
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor

SHALVA ASLANISHVILI AND RACHIAN FOLK MUSIC

The article researches attitude of famous Georgian musicologist Shalva Aslanishvili with Rachian folk music; analyzes the scholar's field expedition (1949) recordings and the booklet data about them from the audio publication "Echoes from the Past" (2007) on the one hand; and Sh. Aslanishvili's unpublished work "Folk Songs of Upper and Mountainous Racha" and its appendix of the expedition transcriptions (1950, archive of the Folklore State Centre of Georgia) on the other hand.

In the author's opinion, audio materials recorded by Sh. Aslanishvili in 4 villages of Upper Racha more or less preserve the main type of Rachian music with its wide spectrum.

In the booklet data on recordings the author of the article corrects different types of mistakes and inaccuracies (including musical); based on Aslanishvili's scientific work and its appendix, the gap concerning the performers can be filled.

From Aslanishvili's work the author specifically discusses the issues about performance, reflecting ethno-musicological opinion of the musician-theoretician.

The author of the article believes that Sh. Aslanishvili's ethno-musicological heritage – field expeditions to different regions of Georgia under his leadership and the works based on them – are still scientifically valuable and topical.

Sopiko Kotrikadze
State Museum of Georgian Folk Songs
and Musical Instruments
Master of Art History

ON AUTHOR'S COMPOSITIONS OF POLIKARPE KHUBULAVA, ISLAM PILPANI AND ANDRO SIMASHVILI

Polikarpe Khubulava, Islam Pilpani and Andro Simashvili are distinguished choir masters of our time (unfortunastely, only Andro Simashvili is alive). Alongside their activities as choir masters, they arranged and created their own variants of traditional songs. Wide audience is not aware that Islam Pilpani is the author of the well-known, three-part variant of Svan "Nanila"; Polikarpe Khubulava is the author of a version of "Chela" together with Akaki Kharebava; new, Artana variant of "Gushin shvidni gurjanelni" belongs to Andro Simashvili.

In addition to their own versions of traditional songs, all three choir masters also have author's songs. Polikarpe Khubulava's and Andro Simashvili's author's songs are accordingly characterized in the peculiarities of Megrelian and Kartli-Kakhetian musical dialects. From Islam Pilpani's creative work interesting are compositions for *chuniri* – the transcriptions of Svan, Gurian and Megrelian songs and ecclesiastical chants, as well as of classical music examples.

The paper discusses the author's compositions and song arrangements of the three choir masters.

Nino Makharadze
Ilia State University
Associate Professor

GEORGIAN CHILDREN'S VOCAL FOLKLORE: TRADITION AND CONTEMPORARY PROBLEMS

Children's folklore is a distinguished part of national cultural heritage, which, together with archaism and conservatism, is characterized in simplicity and viability. Although it has long drawn the attention to researchers and recorders, its documentation and research has not been special focus. Today children's repertoire is also rarely applied in families, pre-school institutions, schools and children's folk studios.

The paper presents the results of genre grouping of children's folklore and analysis of its intonation peculiarities.

For more active implication of traditional material in children's upbringing it is necessary to collect and publish existing vocal examples, and to offer them to parents, teachers and children in contemporary/computer form, and their publication.

Magda Sukhiashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Doctor of Arts

THE FAMILY OF CHANTERS MESKHISHVILI

Representatives of Meskhishvili family have greatly contributed to the development of the art of Georgian chants. Since 1670s, for almost two centuries, they have been spreading knowledge of chanting in Eastern Georgia. Their place of activities was Anchiskhati Temple in Tbilisi and its education institutions. Graduates of these education institutions were famous scientists and chanters, among them the archpriests:

Grigol, Aleksi and Solomon Meskhishvili; full chanters: Ephrem and Ioel Aleksi-Meskhishvili, Ambrosi Nekreseli; archimandrites: Geronti (Sologhashvili), Gamalieli (Gamrekeli) and others.

Fragments of the collection of chants compiled by Archpriest Aleksi Meskhishvili (18th century) was maintained up to present (manuscripts S-535d, S-535ბ, NMC). They contain neumes made with red and black ink. Though there are two descriptions of the collection – initially by Ekvtime Takaishvili and later – by Tamar Bregadze, they did not pay attention to the fact of their recording with neumes. Archpriest Aleksi's manuscript deserves attention with respect of localization as well – except for Ambrosi Nekreseli's (18th century) collection (manuscript Q-845, NMC) it is the only one, confirming the fact of using of musical characters in the Eastern Georgian (namely Anchiskhati) chanting tradition. Archpriest Aleksi Meskhishvili has recorded with neumes only some chants. Outstanding scholar-chanter uses only two types of characters – variants of the accent type and characters of circular shape. Based on observation of the prosodic and musical characters of different epochs we can offer that use of the circular character as a neume commenced in 18th century.

Ekaterine Oniani
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

ON THE IDENTIFICATION OF FRAGMENT OF ST. MOUNT ATHOS GEORGIAN NEUMATIC MANUSCRIPT

The Georgian heirmologion, preserved on the Mount Athos and dated back to the 10-11th cc, represents one of the most important artefacts among the Georgian manuscripts, arranged on the musical signs. The manuscript is incomplete, it lacks the beginning and the end (the first and second odes of the first mode, the first heirmos and theotokos of the third ode and the eighth mode completely). However, the partial filling of these missing material became possible by the fragment of the heirmologion (two folios) kept in the Georgian State Archive, which has not hitherto attracted scholars' attention. The description of the manuscript contains very scanty data about it. According to the description, the manuscript is dated back to the ninth, or 10th-11th cc. and it has forwarded from the former Moscow Lazarev Institute in 1925. The codex is heavily worn. The great part of the text has faded away and it is difficult to read it. Fortunately, the musical signs in red have survived even in faded parts of the text. Moreover, the references on the mode and ode are readable. Due to the survived fragments, possibility of restoration of the whole text became possible. As it has been found out, the manuscript contains the heirmoi of the first mode, specifically, seven heirmoi with theotokia of the second ode and the first heirmos and theotokos of the third ode.

The manuscript's neumes and the regularities of their disposition on the verbal text is the same as in the other Georgian neumatic hymnographic collections. Due to the common calligraphic features, detailed outlines of neumes and specific configuration of dividing dots it is possible to identify the manuscript. The close investigation of the textual material proved it to be a part of Georgian manuscript from Mount Athos.

The paper presents the results of preliminary scientific analysis of paleographical features of the manuscript under consideration.

Khatuna Managadze
Batumi Art State Teaching University
Professor

GEORGIAN CHANT AND MEDIEVAL EDUCATIONAL SYSTEM

Georgian church music related in artistic form the theological-philosophic wisdom which was characteristic to the Georgian philosophical ideas of the medieval centuries. This was an era in Georgia during which the level of religious education was very high. Two theological schools existed in the country, one in Galati and the other in Ikhalto, these institutions were opened in the reign of the King David Agmashenebeli.

As it is known in the medieval Christian – educational institutions, in Europe as well as in Georgia, education was based on the so-called Trivium-Qvadrium System. Music was one of the most priority disciplines and has an important role in the educational system of medieval centuries. Main issue of the paper is how music implies many other scientific features from the system of Trivium-Quadrium.

Marika Nadareishvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State conservatoire
Associate Professor

TONALITY – EXTENDED OR CHROMATIC?

The article discusses the forms of tonality manifestation in music in the last two centuries, which are referred to as "extended" or "chromatic" in musicological texts. In literature, the meanings of these two terms are often mingled, or priority is given to only one of them; the reason for this is the fact that they are not considered on the same level. The author strives to sum up the definitions of the term "tonality" and the existing classification models of tonality manifestation. In the article, extended and chromatic tonalities are compared according to the following parameters: modal basis, functional feature of harmony, tonal center, modulation, style.

As a result of the research, it has been cleared out, that both terms should exist, more precisely two types of tonality – classical and extended should be distinguished on macro-level; and chromatic tonality should be distinguished in the differentiation of extended tonality types.

Rusudan Tabagari
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Assistant Professor

PHANTASY FOR VIOLIN WITH PIANO ACCOMPANIMENT OP. 47 BY A. SCHOENBERG (Features of the Genre Development)

In European professional music, the genre of phantasy has been developing for six centuries. At the stage of its formation (15th Century) it meant the process of performing, which was connected to the composer or performer's imagination/improvisation skills. In the 16th century the notion "Phantasy" became the definition of the concrete musical genre. The important step of the genre development was the Baroque epoch, namely the organ music (Phantasies of G. Frescobaldi, J. Sweelinck, S. Scheidt, J. Froberger, J. S. Bach etc.). In the Classicism and Romanticism, phantasy was formed as an independent, multi-part, homophonic composition with a large-scale musical form (phantasies of W. A. Mozart, F. Schubert, R. Schumann, F. Liszt, A. Scriabin, C. Franck).

In the 20-21st Centuries there are composed mostly Phantasies for ensembles where Neoclasiccal tendencies are often revealed (For example, using chorales, monogram *BACH* or themes by J.S. Bach in Organ music).

Phantasy for violin with piano accompaniment op. 47 by A. Schoenberg is a distinctive example of the development of the genre. The composer uses the new compositional technique – dodecaphony, which determines the originality of this work. In the paper, the Violin Phantasy by Schoenberg is reviewed in connection with the composer's musical language, new compositional technique, musical form and the features of the genre of phantasy.

Maia Tabliashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

FORMATION OF POLYPHONIC TEXTURE IN WORKS BY IRAKLI TSINTSADZE

The paper discusses the issues of formation of polyphonic texture, particularly – polyphonic devices, technique and forms in works by Irakli Tsintsadze (1964). Irakli Tsinsadze is the author of symphonies, various instrumental concertos, chamber ensembles, piano miniatures, ballets, and cantatas. Almost in all genres mentioned above Tsintsadze uses patterns of imitation and counterpoint. Especially interesting in this regard are his chamber compositions ("Fantasy" for Wind Quartet and Piano, Piano Trio, Sonata for Viola and Piano) and symphonic works (Symphonic Poem on Georgian Folk Themes, symphonies), where he uses fugato, simple and double canons (including infinite canons), canonic sequences, and double basso ostinato.

Leila Maruashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor

FUGUE OUTSIDE MUSICAL ART

At the end of the 20th century, there was a tendency to search for links between the Fugue music genre and non-musical forms of art. Literary critics, linguists, and art historians purposefully investigate this problem. Moreover, if at the beginning of this process, the functioning was fixed by scientists at the metaphor level, in the form of an artistic symbol, in recent years, fugue is considered as a scientifically based formative principle.

In the article, the adaptation possibilities of the Fugue genre are explored in the following non-musical forms of art:

- Literature – on the example of the works of V. Ivanov, M. Traat, S. O'Faoleyn, J. Joyce, H. Hesse;
- Painting – on the example of paintings by M. Churlenis, P. Klee, V. Kandinsky;
- Cinematography – on the example of films by A. Kurosawa, A. Rene, A. Tarkovsky, A. German.

On the basis of the analysis performed, it turned out that imitation, as a fundamental property of the fugue, is manifested at a generalized level in the literature; as a repetition of a certain element, the motive image – in painting; the implementation of polyphonic form of the fugue is carried out in three-layer vertical constructions of films.

Ketevan Bolashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor

FROM "HARMONIA MUNDI" TO HARMONY

The article is dedicated to the theoretical treatises about music, in particular to the different ideas about harmony, most common in the Baroque era. On the one hand, these are the metaphysical theories, inherited from the previous epochs. On the other hand – there are conceptions oriented practice. The purpose of this paper is to present the processes of forming the NEW AGE's principles based on Baroque Era musical-theoretical conceptions, as one of the most important transitional epoch. These conceptions contribute to systematization of existing knowledge and create the new one.

The main object is some theoretical treatises and artistic conceptions, where the fundamental principle of music – harmony is considered in different aspects. It should be noted that harmony as a practical discipline and main principle for organization of musical texture has been established especially in Baroque music. However, harmony as the general principle of world organizer is getting started in antique Greece.

Thus, the paper will discuss the way from Harmonia Mundi (Music of the Spheres) to harmony, especially from Mersenn's and Kepler's conceptions to Rameau, with the emphasis of other important theoretical ideas of this epoch, for example theory of affects, systems of tuning, musical instruments, etc.

Tamar Chkheide
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

ISSUE OF DEFINING MODE TYPE IN MODAL SYSTEM
(On example of the Georgian Chant)

The study of the harmonic system of Georgian ecclesiastical chanting in the context of European modal system as well as taking into consideration the researches about harmonic systems of the Middle Ages and Renaissance music, asks for new approaches.

Thus, in our paper we try to demonstrate the reasons, which condition the originality of harmonic system of the Georgian chanting. Here, the connection of a chant with the Georgian folk polyphony modal system and with analogies of modal system formed in the western and eastern liturgical practice will be discussed. In addition, these questions will be delivered in the context of approaches existing in the modern practice.

It is important to distinguish from each other two types of modal systems known in medieval musicology – **formula type and abstract-theoretical type.** In the process of development, European modal theory had undergone a serious transformation – passing a difficult way from formula type perception of **melodic mode**, to modality – as a **structure of scale.**

We can assume that in Georgian tradition did not happen "correction" of tunes in accordance to a certain theory. From the analysis of chants, it is seen that tunes originated in the conditions of formula type culture did not change their melodic code. The code delivered from the oral transmission era, is kept without doubt in the intensive memory of tunes. It is essential to find the right key for their identification.

Magda Tkhilava
Akaki Tsereteli State University
Associate Professor

CHILDREN'S MUSICAL FOLKLORE IN GEORGIA

Georgian musical folklore, which is highly artistic, is distinguished with the variety of genres and ancient music language. The main value of Georgian musical folklore is polyphony which is a unique phenomenon. In 2001 UNESCO recognized Georgian music polyphony as an immortal monument of intangible culture of the world.

Iakob Gogebashvili paid a lot of attention to music teaching in students' aesthetical development. That is why he attached 10 children's folk songs to his book "Mother Language" by which he prepared the basis for teaching music in schools and highlighted the importance of studying music.

Akaki Tsereteli considers that sweetness of musical folklore is one of the strongest ways to enrich adolescents' souls. He speaks about the necessity of gathering, processing and using folk songs and melodies at school.

Working process of gathering folk songs became active in the second half of the 19th century. The first collection of the special songs for children "Vocals of the Homeland" was published by Mikheil Matchavariani. Also, Zakaria Chkhikvadze played a big role in publishing the collection of children's folk songs "Salamuri"; 35 Georgian folk songs are presented in the collection.

Children's musical folklore in Georgia has a long history. Children's musical folklore is mainly connected to games and imitations of adults.

Children's folk songs of Georgia are very interesting – the sides of children's lives are reflected in each Georgian folk song. For instance, the joy caused by shower rain in the song "Danama" (Getting wet); the pain caused by the situation of the trapped bird "The trapped bird" and many others.

The themes of children's songs facilitate the formation of human feelings, musical and aesthetical taste in children. Through studying Georgian folk music, children get to know Georgian harmony, Georgian polyphony which are the basis for learning Georgian musical folklore.

Thus, musical folklore is one of the powerful ways to express Georgian people's self-awareness. Studying folk songs is very important for both Georgian music and the history of Georgian Nation.

Nino Chokhonelidze
Akaki Tsereteli State University
Assistant Professor

MARIA MONTESSORI'S PEDAGOGICAL CONCEPT FOR MUSIC TRAINING

Children's music development has a gradual character according to Maria Montessori's system. Musical upbringing is divided into three stages:

- Pay attention to the sounds around the child
- Identify and strengthen the rhythmic perception of music
- Formation of melodic and harmonic hearing

The first contact of the children was accompanied by musical exercises. In order to begin to teach musical development in Rome, Montessori used special didactic material. In order to enhance the focus of the children's attention on the sounds, it is a very important exercise that is unlike the existing methods of upbringing, not just to produce but also to eliminate the existing sounds. Such "lessons of silence" were very widely used in schools because it could have a practical impact on the discipline of the child. According to Montessori, when children learn about silence, they can hear more musical and unnatural sounds.

Tamar Dzvelaia
Batumi Art State Teaching University;
Batumi Shota Rustaveli State University
PhD Student

CONTENTS OF THE MUSIC TEXTBOOK AND STATISTICS OF USAGE

The standard of music means novel and modern approach to music teacher – teaching music by using new ICT tools. The textbook is created based on this standard. The material where learner should study topic by heart or requires systematical studying of the text is minimized. Lessons mostly consist of practical and engaging activities which allows to improve student's motivation. Teaching resources of music are: teachers textbook and Students' book, together with attached audio and video materials and LMMS musical-computer program.

The area of our research is the choice of picking studying resources of the teachers of general education schools of Ajara. The structure of the textbooks are reviewed in the article as well as teachers' comments and recommendations.

Rusudan Takaishvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire;
Teachers Professional Development National Center
Doctor of Pedagogy

WHAT COMPETENCES SHOULD A MUSIC CAREGIVER-PEDAGOGUE HAVE
(Based on Caregiver-Pedagogue's Professional Standards)

The article presents and discusses the competencies of a music caregiver-pedagogue who is required to work in a preschool establishment. The characteristics of a music educator are an integral part of the preschool educator standard of early and preschool institutions. It is shown that in addition to the professional characteristics of caregiver-pedagogue, the document separately presents the professional characteristics of 1) music caregiver-pedagogue and 2) caregiver-pedagogue of Georgian as a second language (for non-Georgian language students).

The article provides information on the impact of early education on music, which separates the music caregiver-pedagogue from the standard structure and emphasizes the importance of music as a discipline. According to the document, music caregiver-pedagogue should have general pedagogical competences on the one hand, such as: knowledge of the child's age characteristics, learning and literacy theories. On the other hand, they should know preschool age child's music teaching methodology and own creative activities and participation in the implementation of the relevant skills, such as creative work, and its management, including - singing, heading the ensemble, knowing various dance techniques, accompaniment to piano or other instruments. The document also includes information on caregiver-pedagogue education.

Keywords: music caregiver-pedagogue, early and preschool institutions, professional standard of caregiver-pedagogue.

Culture, Cultural Tourism, Media

Nino Sanadiradze
Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University
Professor

SUSTAINABILITY POLICY AND 21ST CENTURY MUSEUMS

The paper analyzes the challenge of sustainability from the perspective of the recent cultural policies chosen by modern art museums. It analyzes what is the meaning and use of this word in the museum context and which strategies shall modern art museums adapt to ensure sustainable long-term cultural policies. Which are the challenges that modern art museums shall engender to provide long-term sustainable cultural

policies in the early 21st century? First, museums may think about developing online business models capable to differentiate off- and educational services.

The 21st century museum is no longer perceived simply as an institution but as a living organism. The paper examines the role of the contemporary museum taking into consideration the current sophistication of the visitor, his new behavior, and expectancies. Issues such as addressability, interactivity, the involvement of museum visitors and staff were taken into consideration when considering the relationship between cultural institutions and their audience. The discussion is based on the analysis of the perception of the Georgian museum visitors, highlighting the urge for a change in the field. Finally, they may rethink about documentation practices and exhibition making processes in a way that is updated to the transformations of the 21st century society.

Inga (Klara) Karaia
Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts
Professor

MULTIMEDIA TECHNOLOGIES IN MUSEUM

In the 21st century within museum problems, special attention is given to modernizing the process of communication with the public and the introduction of multimedia technology in museums, as today, in the process of universal digitalization of culture, contemporary information media is an essential way for active interaction and engagement with visitors.

Growing demands of visitors and a highly competitive environment are forcing museums to adapt to new markets – find new communication platforms to keep active in order to increase their relevance to permanent and potential audiences that no longer accept the museum's core values - get acquainted with unique exhibits. Together with high quality of service, they expect to see interactive activities and projects that interest them here. This is especially regarded to the audiences which are skeptical about museum, such as Millennials and Z generations who are particularly fond of social networking and multimedia technologies.

In order to transform museums into a creative and attractive space, today they are actively using multimedia technologies (apps on tablets and smartphones, VR technologies, robot-guides etc.) not only for direct communication with the visitor, but in all aspects of their business, Including the educational, exhibition, publishing, conservation activities and digitalization of collections.

The paper discusses general ways and methods of using multimedia technologies in the contemporary museum space, as well as focuses on the challenges and mistakes that can accompany this process in the traditional museum space and should be taken into account by institutional leaders.

Darko Babić
University of Zagreb
Assistant Professor

DREAMING ABOUT HERITAGE LITERACY

Heritage (thus museums) management is a complex and demanding task. When successful, it will always show the compound multidisciplinary approach. Interpretation, not surprisingly, often plays a key role in this process. Contemporary understanding of heritage/museum management, by professionals as well as by laymen must consider all the relevant specific factors, foremost the social or economic ones beside essential preservation. Heritage/museum management tends towards ensuring tangible benefits for local communities and in this way towards the development of society in general. Critical heritage studies have significantly influenced the perception of heritage recently. Stress on the participative and inclusive approach has become crucial, where multi/polyvocality is self-evident. While the aforementioned became regular buzzwords today, we are looking for their origins. Aforementioned practice could be easily tracked to the early 1970s and the eco-museums movement which is quite a revealing experience. We attempt to demonstrate how practices of eco-museums could be interlinked with contemporary demands, the need for participative and inclusive interpretation and management approaches/practices. Finally, the paper will point toward the need for socially responsible heritage/museum management which could indeed be recognized as a demand for heritage literacy and as a model to mitigate diverse interests.

Theo Meereboer
Netherlands Open Air Museum
Museummaker

THE CLAIR-OBSCURE OF A NOWADAYS MUSEUM: SLOW ART AND SUSTAINABLE ACTIVISM IN MUSEUMS

Current changes in society provoke rapid development in many ways and on many stages, demanding for new approaches and concepts in culture. That is why some museums, like the Netherlands Open Air Museum (NOM), are reconsidering their vision, identity and positioning, which has an effect on education, programming, presentation, communication and management.

There seems to be a contrast between the fast pace of changes in society and the desire to slow down. On the one hand museums are becoming highly active. They offer outreach programs, debates, take action and create dynamic real-time content exhibitions. On the other hand there is a demand to decelerate, visitors want to get away from too much information, haste, stress and anxiety, so museums offer mindful or even spiritual experiences with 'slow art'.

Meanwhile the need grows to develop sustainable programs together with stakeholders, sponsors and audiences to contribute to social needs, environmental developments or economic activity. That also means developing programs together with those groups, based on both life values and economic (regional) value.

With the advanced GIVE model, museums can discuss how to become more socially purposeful, offer profound experiences and work on sustainable development goals, based on identity, responsibility and core values.

Tamar Tamarashvili
Telavi Iakob Gogebashvili State University
Associate Professor

ASPECTS OF ETHNOGRAPHIC MUSEUMS IN THE EPOCH OF GLOBALIZATION

Globalization processes and rapidly changing demand factors are new challenges facing the museum sector. Museums are playing a crucial role in promoting cultural peculiarities that are beneficial for country's popularity, that host both local and international visitors. Indeed, the role of museums in the epoch of globalization is crucial for the development of tourism that has an educational function, along with other benefits as well. Every museum must have an ambition to be original, unique, and distinctive, in order to attract the visitors.

The following article presents the role and dignity of ethnographic museums, their ambitions and peculiarities - against the background of globalization. The perfect example of ethnographic museum is 'Under the Sky,' which is located in the capital city and is named after Giorgi Chitaia. This attempt should promote the development of ethnographic museums in the region. Since it is not only a repository of treasure and the place where spiritual and material assets are allocated, it should constantly seek advancement and innovation.

Tamila Koshoridze
S. Makalatia Gori Historical-Ethnographical Museum;
Gori State Teaching University
Doctor of Ethnology

FOR THE ISSUES OF CULTURAL HERITAGE RESEARCH IN SIDA KARTLI
(Expeditions of Gori Historical-Ethnographic Museum)

Gori historic-ethnographic museum was founded in 1935, on local community's initiative and by direct support of Ivane Javakhishvili and Ioseb kipshidze. Since its foundation, the museum has become the most important scientific-research Centre in Shida Kartli.

From 1938 museum workers actively started exploratory expeditions under the leadership of Sergi Makalatia. Since that period an archaeological excavations had been started in the village of Tkviavi which

continued to 1941. Throughout this expedition barrow funeral grounds were discovered and explored in Tkviavi.

From 1944 the expedition began in the villages of Frone valley which was considerably complex and it had wide range of contents. Museum workers and Sergi Makalatia directly, were involved in this scientific expedition for the research of Frone valley till 1947. On the first stage of exploratory expedition archaeological excavations were carried out in the village of Dvani where Iron Age burials had been excavated. The old artifacts discovered in Dvani are plentiful and pretty expressive, adorning hall of archaeology of Gori historic-ethnographic museum.

Apart from the archaeological expedition, museum workers were studying comprehensively monuments of material and spiritual culture of Frone valley.

There are diaries as well as records, of those expeditions housed in Gori Historical-Ethnographic Museum, which belongs to Sergi Makalatia and museum research workers Marekh Khutsishvili and Nino Kipshidze.

The aim of the report is that we would like to represent expeditionary artifacts and monuments of material culture of Gori historical-ethnographic museum. Based on our research interest, we will pay particular attention to ethnographic and folk materials that are preserved in it. On the basis of the materials mentioned above, Sergi Makalatia published his well-known works and researches “Frone Valley”, “Liakhvi Valley”, etc. However, the records from those expeditions housed in the museum funds are significantly large, extensive and much more interesting. Archaeological materials and artifacts found in Frone and Liakhvi valleys are especially important, owing to the fact that these territories have been occupied by Russian Federation and without museum of Gori and expeditionary records of great scientist and historian Sergi Makalatia, we would not have been aware about monuments of tangible and intangible cultural heritage in this part of the Shida Kartli region.

Diloram Tauasarova
Historical, cultural and ethnographic center,
Museum of Turkestan

CULTURAL HERITAGE OF THE GREAT STEPPE

Today, the development of culture and cultural potential is among the key priorities of the development of many nations and states of the world. One of the most important criteria for success is the level of cultural development, the presence of an efficient infrastructure of cultural institutions and mechanisms that ensure the preservation and enrichment of the national and world cultural heritage, the creation, transmission and consumption of high-quality cultural values, fruitful cultural exchange and spiritual and creative self-realization of the individual. Achievements in the field of culture are not measured only by the work of departments, cultural institutions, quantitative indicators of statistics and the presence of well-known names. Culture today is a powerful tool for the spiritual and aesthetic development of the individual, the formation of national unity and the integration of the country into the world community. The main pillar here are national cultural roots, historical experience, the best traditions, as well as the preservation of the nation’s own national code. The protection of historical and cultural monuments is a set of measures aimed at the preservation and protection of objects with cultural and historical value. Measures include the study of monuments, the assessment of their value, and the assignment of official status, restoration and conservation. The highest degree of value of a historical monument is the inscription on the UNESCO World Heritage List. Relevance of the research topic is that cultural values are the result of the creative activity of all human history, which characterize primitiveness, antiquity, the Middle Ages, new and modern times. Modern humanity has long realized the need to unite international efforts in the field of preservation of cultural values, however, genuine cultural values – as special unique objects that are not subject to reproduction deficient "goods" – are still subject to competition of national states, no less important than the territory or Natural resources. The guardians of this heritage – the carriers, performers and creators of various cultural works – are recognized and able not only to preserve, but also to improve their skills and mastery.

Ekaterina Kenigsberg
Belarusian State Academy of Arts
Candidate of Arts

CURRENT CURATORIAL PRACTICES OF BELARUS ON THE EXAMPLE OF YOUNG CURATORS OF THE CREATIVE ASSOCIATION "STUDENTS' CENTRE FOR CONTEMPORARY ART *ALLA PRIMA*" OF THE BELARUSIAN STATE ACADEMY OF ARTS

Since October 2014, the Creative Association "Students' Centre for Contemporary art *Alla prima*" (SCCA), established at the initiative of the students of the specialty "Art History (Fine Arts)" and bringing together students of different specialties of the Art Faculty, Faculty of Design and Decorative and Applied Arts, Faculty of Screen Arts on the basis of common creative and research interests, has been working at the Belarusian State Academy of Arts (BSAA).

The curatorial group of SCCA carries out systematic and purposeful work on the organization and holding of local and international exhibitions and exhibition projects of contemporary art in Belarus and abroad; conducts art history, analytical, scientific and information activities in the field of contemporary art; has launched its own website *allaprima.by* and constantly updates it. Since 2015, members of SCCA have been taking part in international scientific, creative and scholarly conferences, creative competitions in Belarus, Russia, Poland, Lithuania and other countries. Scientific works of SCCA curatorial group were awarded the 2nd Place Diploma in the competition for the best report in the category "Humanities" in Russia, certificates for active participation in the International Scientific Forum of Students, were published in the proceedings of conferences in Belarus and Russia, received a number of awards of national competitions of scientific works of students in Belarus.

The research of the curatorial group of SCCA is based on the formulation of the problem and the definition of ways to solve it. The curator's spontaneous or systematic experiment in creating a conceptual model of research is closely related to the dynamics of the process of obtaining new knowledge and interaction with the intellectual artistic environment. Joint discussions of exhibitions, creative works and ideas, the opportunity to present their works on a par with mature artists, to gain experience with established curators, to develop new ideas for creativity are of importance for novice curators and artists.

In their creative projects, young curators not only have the opportunity of self-realization. An opportunity of their own reading and reinterpreting the known, identification of relevant linkages, changes, and testing ideas is important for them.

The art history analysis allowed to reveal the multicomponent nature of the design and artistic activity of the authors of the studied projects. An integral part of the work of young curators is a systematic approach to art, research component, thoughtful curatorial concept, the inclusion of works of art in a new context.

The projects implemented by the young curators of SCCA in 2015-2018 contributed to the unification and interaction of creative youth, support of young talents, spurring new interest in the historical and cultural past of the country. The Expert Council on Arts of BSAA recognized the professional level of the projects created by the young curators of SCCA.

The results of the activities of SCCA curatorial group suggest a significant contribution to the promotion of creative schools of BSAA in Belarus and abroad, to the dissemination of knowledge about the national art and culture of Belarus abroad, to promote the maintenance of a positive image of the Republic of Belarus in the international arena and the process of integration of BSAA in the field of European contemporary art, to increase the attractiveness of creative education in the Republic of Belarus.

Zsolt Győri
University of Debrecen
Assistant Professor

SZIGET FESTIVAL AS THE (FALSE) GATEWAY TO GLOBAL POPULAR MUSIC MARKET

In light of the gradual internationalization of Sziget Fesztival held annually in Budapest, Hungary, this paper examines the television promotion of the event and how the Sziget-brand was created through the multimodal telecinematic discourse. It contends that while the festival spearheaded consumer culture and neoliberal narratives of cultural openness, social tolerance and cosmopolitanism, its commercial strategy increasingly excluded Hungarian audiences at the event. As such, youth, independence and freedom

remained nothing more than promises of an escape from the drudgeries of life and a bleak reminder of Eastern Europeans' financial inferiority.

Tim Williams
Director of Projects-Direct.Net Ltd;
International Expert in Culture Policy

THE DEVELOPMENT OF ALTERNATIVE ARTS IN CENTRAL ASIA

This session will review the development of alternative art in three Central Asian Countries: Kyrgyz Republic, Tajikistan and Uzbekistan.

The development of a young alternative art scene began only in 2007 and has been supported by donor organizations and international residencies.

There are numerous red lines in art and these are influenced by traditional values, past civil war, domestic politics and the rise of Islam.

Alternative artists defy the geopolitics of the region. They tend to collaborate regionally, while governments see culture as a state building tool. For Central Asian alternative artists, international festivals in the region and events are where they network.

Access to gallery space is one of the most challenging issues for young contemporary artists. A handful of private galleries exists. As in other professions, the scene suffers from brain drain to Moscow and larger Russian cities.

There are some positive developments. Some state organizations are starting to blend formal and non-formal contemporary artists, one young Tajik female artist has included nude portraits in her work on domestic violence, and the new Uzbek government is funding the development of a new contemporary arts hub.

Gabriella Elina Imposti
University of Bologna
Professor

THE ASTRAKHAN MUSEUM DEDICATED TO THE "BUDETLIANIN" VELIMIR KHLEBNIKOV

This paper describes the history of the creation of the Astrakhan Museum dedicated to the "Futurist" poet Velimir Khlebnikov and his family. It also provides a brief "tour" of the rooms of the Museum and its main exhibits.

Irina Marchesini
University of Bologna
Senior Assistant Professor

FONDAZIONE FELTRINELLI AND THEIR COLLECTION OF SOVIET POSTERS: A CASE STUDY

After the centenary of the October Revolution (1917-2017), the issue of the protection of the cultural legacy of this pivotal event in world History has become even more critical. Arguably, the most popular heritage of the Revolution is the massive amount of propaganda posters that were created for ideological purposes during the Soviet Union.

Nowadays, these posters are part of collections located not only in Russia, but also in the world, giving many students and researchers an easier access to the material. In this paper I present a case study connected to the collection Sandretti, part of which is now held in a larger collection preserved by Fondazione Feltrinelli. Giangiacomo Feltrinelli Editore is an Italian publishing house founded in 1955 by Giangiacomo Feltrinelli. However, before establishing the publishing house, he opened a homonymous library in Milan (1951), which was the core of what we know today as Fondazione Feltrinelli.

This paper, based on my personal research experience and contact with Fondazione Feltrinelli that started in 2016 and is still continuing, describes the Soviet posters collection, its cultural and historical importance, as well as the current status of its cataloguing.

Maksim Maloshik
Ulan-Ude central city library I.K. Kalashnikov
Candidate of Culturology

LIBRARY AS A TOURIST OUTPOST OF RUSSIA: DRAFT PROJECT OF I. K. KALASHNIKOV CENTRAL CITY LIBRARY «BIBLIOVEK»

This article examines the potential of the library as a universal source of preservation and translation of cultural values of the socio-cultural Institute. Historically, the library in the cultures of different peoples was called as: the temple of knowledge, the temple of wisdom, the memory of mankind, the repository of the treasures of civilization. The author of the article cites the bright facts of the history of the library in the world and the appearance of the library in Russia.

The modern public library is presented as a special information and cultural center. It motivates contemporaries not to forget their history, culture of their people and world culture, including those depicted in the pages of books, photographs, postcards, magazines and other sources of written culture. Libraries are not only the keepers of cultural traditions, but also the conductors between the cultural traditions of the present and the past, the national culture in the context of the world, the cultural bridge between different countries and peoples.

On the basis of the I.K. Kalashnikov Central city library. was launched grant project «Virtual Museum of the book of the city of Ulan-Ude «Bibliovek» in 2018 with the support of the culture Committee of the city administration of Ulan-Ude. The author of the article tells about the idea of creating a virtual Museum, indicates the prospects for the development of this project in the future.

Olga Sudakova
Saint Petersburg State University of
Industrial Technologies and Design
Associate Professor

CONCEPT MODEL OF EVERYDAY CULTURE: A METHODOLOGICAL ASPECT

Discursive cultural practice of everyday life encourages the search for research tools. It will allow to carry out a culturological synthesis of “texts” of the culture of everyday life of social communities (ethnos, estate, and stratum). The purpose of this work is to justify the conceptual approach as a methodological setting when studying the culture of everyday life.

"Concept" is a word or phrase in which the description of typical situations of everyday culture is minimized. The culture of everyday life, being a special modality of human existence, has a systemic character. Consequently, the conceptual model of the culture of everyday life is presented to the author of the article as a system whose main areas are space, time, things, behavioral practices. The subject of everyday life is the core of this system, and its scale and professional activity are the basis for the selection of concepts.

Keywords: culturology of everyday life, concept, concept approach, concept culture of everyday life.

Dodo Tchumburidze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

AVAILABILITY OF CULTURAL PRODUCTS AND OPTIMAL FREE TIME MANAGEMENT

Growth of availability to cultural products ensures strengthening of relationship of culture and youth sphere, which will positively affect country's long term development.

Young people's approaches, visions and their behaviors form the future of the society in which they live and seek to self-realization. Establishment of skills required for an active citizen is largely dependent on the optimal management of free time by the youth.

The Products of Cultural sphere are reflecting positively on the personality development. Young people make significant contributions to the social, economic, cultural and political environment of the country. This theme is based on the Georgian Law on Culture, on the "Georgian Youth Policy Document", as well as on the report implemented by supporting UNICEF National Youth Research in Georgia and Friedrich Ebert Foundation "Generation Transition Period".

Giorgi Phkhakadze
Shota Rustaveli Theater and Film
Georgia State University
PhD Student

THE ROLE OF CULTURE IN THE STRATEGIC PLANNING OF THE REGION AND SOCIO-ECONOMIC DEVELOPMENT

The last decades have been the formation of the opinion of the world community on different use of cultural sphere resources and it does not argue whether the cultural sphere is the most important social and economic system of any developed or under-developed state. At present, culture is one of the most important factors of development. The role of culture in development should be treated as multi-layered: on the one hand as an intrinsic value, on the other hand, as a real factor of regional development leading to increased attractiveness of regions for tourists, residents, and investors; thirdly, as an active factor of social development based on knowledge, tolerance and creativity. The purpose of this paper is an attempt to present culture as a factor of social and economic growth. At the end, a development vision of European Union regional policy for the years 2007-2013 in the context of cultural related activities will be advanced.

Irena Ivanova Levkova
Plovdiv University 'Paisii Hilendarski'
Associate Professor
Plamen Tenev Minchev
Sofia University 'Sv. Kliment Ohridski'
Assistant Professor

SOCIOCULTURAL MODEL OF THE BULGARIAN SOCIETY FROM A TRANSACTIONAL ANALYSIS STANDPOINT

The article presents a study of Parental messages that were received by three different ethnicities in Bulgaria – Bulgarians, Turks and Bulgarian Muslims. These messages are content of their Socio-cultural Parent. The Socio-cultural Parent contains common pieces of life wisdom, social attitudes and culturally based beliefs. The Parental messages were studied with a questionnaire that contains 64 statements identified by a research team as relatively common in the Bulgarian socio-cultural space. They are statements addressed by parents to their children. The respondents were asked to indicate whether they had heard their parents address the statements to them or to another person.
Keywords: Transactional analysis, Cultural Parent, Parental messages.

Iryna Petrova
Kyiv National University of Culture and Arts
Professor

UKRAINIAN CULTURAL PRACTICES OF THE AGE OF INDEPENDENCE: TIME CHALLENGES

The study demonstrates Ukrainian culture practices in times of independence. The factors, which influenced the culture priorities among the populations are justifying, a comparative analysis is carried out between the culture practices of the cities and the rural population; between the cultural activities of Ukrainians before and after 2014. The forecasting of cultural practices of the Ukrainian population is being carried out and the ways of their transformation are grounded.
Keywords: cultural practices, cultural capital, leisure, modern Ukrainian society.

Liudmyla Polishchuk
Kyiv National University of Culture and Art
Associate Professor

SOCIOCULTURAL PROBLEMS OF YOUTH IN MODERN UKRAINE

The report is devoted to the socio-cultural orientations of modern youth.

Thus, analysis of sociological studies evidences that modern youth has active life position, are interested in political, economic, social and cultural life of the country, looks up to European integration and international cooperation. Young people want to have sound, competitive education, well-paid job and ability to visit rich private entertaining establishments. The state should pay much attention to popularization of healthy life of modern youth. Results of study provide opportunity for planning and realize youth project in sociocultural sphere.

Kateryna Haidukevych
Kyiv National University of Culture and Arts
Associate Professor

MASS CELEBRATIONS AS A CULTURAL PHENOMENON IN INDEPENDENT UKRAINE

The article deals with the mass celebration as a cultural phenomenon in the context of the transformation of festive culture. Attention is focused on the role of the event as an important factor of acculturation, able to carry out the adoption of social norms and values that exist in the modern socio-cultural environment. The constitutive components of the events are highlighted. The author dwells on the peculiarities of the formation of a new event calendar in independent Ukraine, which reflects the socio-cultural changes in modern Ukrainian society.

Keywords: mass events, event culture, event concepts, public events.

Inese Sirica
Art Academy of Latvia
Doctor of Arts

FOLK APPLIED ARTS EXHIBITIONS DURING THE SONG AND DANCE CELEBRATION

The paper analyses how the understanding of folk applied arts has formed in Latvia after WWII and after restoration of Independence in 1991. Through the case of folk applied arts exhibitions (in total 17) organized during the Song Festivals is possible to examine paradigm changes that leads to today's comprehension of applied folk art as immaterial heritage of culture. Method of analyzing exhibition catalogues and interviews with former organizers' were used.

The Song and Dance Celebration is one of the greatest cultural masterpieces of Latvians with a century and a half of tradition. In 2003 together with Lithuanian and Estonian Song and Dance tradition was recorded in the UNESCO list; the Celebration attracts many tourists. The *Folk Applied Arts Exhibitions* organized during the Song Festivals begun in 1948 offering spectators an opportunity to appreciate the most outstanding works of masters of folk arts. Many honorary studios and folk artists from 1960s to 1980s were praised; today praxis to name most outstanding artists does not exist. From 1990s onwards *Folk Applied Arts Exhibitions* highlights ethnic identity through immaterial craft knowledge. Ministry of Latvian National Centre of Culture promotes many folk arts projects (*Meet your master*, *Latvian Traditional Costume Show* during Latvian Song Festivals) as well as it still organizes the *Folk Applied Arts Exhibitions* during Song Festivals. Nowadays there is a question – does Latvian Ministry have to organize these exhibitions considering the tradition comes from Soviet Latvia and there is not evaluation criteria to name someone a folk applied arts master?

Aiga Dzalbe
Art Academy of Latvia
Assistant Professor

CREATIVE EXPERIMENTS IN LATVIAN MODERN CHILDREN BOOK ILLUSTRATION

Latvian children's books illustration is currently flourishing and has received international recognition. Last years have changed the status of book illustrator in Latvian art, as book illustration is widely accepted as independent and powerful part of art. Children's books publishers search for great artists, illustration is taught as a subject in Art Academy and museums and galleries organize books art exhibitions.

Professional artists in Latvia started to pay their attention to book illustration only in the beginning of the 20th century, but in late 1950s a new concept arose, seeing a book as a whole, where illustration is a natural part of book and where title, design, font and ornaments unite in powerful universe. 21st century book art is full of creative experiments, searching the way to nowadays children and realizing their unique perception, which grows in age of touchscreens and smart devices.

Rigid value system here is as useless as well as approbated iconography (as an idea of how should a character look). Instead of that, the main goal is to let a child to identify with our values, keeping in mind the fact that humans are tented to associate themselves with imaginary characters. Children's books need to be treated the same way as books of ethics, although the screen age children will value the creative freedom and innovation in the books illustration.

This paper shows an insight in the newest phenomena of Latvian children's books illustration, contextually analyzing the most prominent examples of this art.

Sopio Tavadze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

CONCERNS ABOUT STATE SUPPORT MECHANISMS FOR GEORGIAN FILM INDUSTRY

Economic basis for the development of film industry is established by means of state financing, relative legislative base, state programs, attracting private investments, loan benefits, getting bank credits, developing infrastructure and material base for film making and implementing other methods. The state policy for supporting the national cinema which differs from country to country shares the combination of the mentioned components.

The film development in any countries significantly depends on assistance and support by the state. The law of Georgia on the state support of the national cinema defines legal mechanisms of state support for the development of the national film and its basic directions.

The state budget in Georgia for financing the cinema industry is much less than foreign countries. Therefore, directors have to find some other financial resources. However, the state's involvement in the process of film making is a very important stimulus for cinematographers not only in terms of financial but moral support too.

The paper is about the state programs ("Make Film in Georgia", "Supporting Film Production Development in Ajara") supporting the development of cinema industry in the country. The cinema industry development will encourage not only activation and popularization of cultural life, but employment of film specialists, creation of new working places and business activities, establishment of material-technical base necessary for film making and development of cultural tourism.

Krasimir Stoyanov Levkov
Plovdiv University of Agribusiness and
Regional Development
Associate Professor

THE ROLE OF LOCAL HERITAGE SITES FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM IN BULGARIA

Bulgaria participates with 2 natural and 7 cultural sites in the World Heritage List, as well as with 6 intangible sites. All of them represent a significant resource for the development of cultural tourism in the

country. Many of them remain isolated from the main tourist routes and other develop as peripheral sites in relation to leading destinations for holiday tourism. It is necessary to develop a concept and concrete measures for expanding the presence of the World Heritage sites in the tourist programs of the tour operators in Bulgaria.

Keywords: World Heritage, Natural Sites, Cultural Sites, Intangible Sites, Cultural Tourism, Tourism Programs.

Novruz Guliyev
Azerbaijan Tourism and Management University
Professor

THE GREAT SILK ROAD OF AZERBAIJAN AND ITS TOURISTIC POTENTIAL

The paper discusses the theoretical aspects of human capital formation for tourism development with the involvement of key universities, particularly Azerbaijan Tourism and Management University within the framework of the Great Silk Road brand.

For this purpose, a SWOT analysis was carried out in the course of the study, as well as the passports of the cities listed in Table 2 were compiled. 1-7. On the basis of the obtained data, it was possible to consider each city on the Baku-Zagatala route separately, namely, to evaluate their strengths and weaknesses. As a result, it was determined that the main contribution to the tourism development of analyzed cities is natural and cultural objects, as well as intangible heritage. The paper provides information about the infrastructure on the cultural routes: accommodation and transportation facilities and local production.

The paper also discusses the importance of intercultural and interpersonal communication in shaping the tourism products and image of the cities by considering the role of ethnic minorities, for example, the Molokans. Among the strengths, event tourism is also listed which is a promising and dynamically developing type of tourism in Azerbaijan.

Ermile Meskhia
Batumi Art State Teaching University
Professor

THE ROLE OF OPEN AIR MUSEUM IN CULTURAL TOURISM

Museums play an important role in tourism industry. Tourist companies and agencies in cooperation with well-known and leading museums plan tours. Less popular museums also try to include museums in tours as tourist attractions.

Open air museums are very popular among tourists as a relaxation place in nature and a center of ethnographic culture. Besides, open-air museums have various interesting programs for people of different ages. For instance, Skansen Museum (Stockholm, Sweden) is a real museum industry in a small “Swedish Village”. The number of its visitors is increasing day by day and besides financial incomes, this museum supports popularization of Swedish culture abroad.

Tbilisi G. Chitaia Ethnographic Museum has fewer visitors than world top open-air museums. It is a fact that tourist services and programs have fundamentally changed together with the development of tourism as the number of museum visitors is significantly increased, but it is still far from achieving desirable results.

Batumi has a good perspective of creating an open-air museum. There was an attempt to create this kind of museum not long ago. Preparation works were carried out and the territory for a museum was selected. However, this initiative was not implemented because of subjective and objective reasons. Batumi open-air museum with cultural and economic infrastructure would be one of the best attractions for tourists in case of good programs and management. It would help cultural popularization of our country abroad and increase tourist flow.

Zhainagul Kadyrkulova
Kyrgyz National University named after J. Balasagyn
Assistant Professor

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF ETHNOGRAPHIC TOURISM IN KYRGYZSTAN (On the example of the Development of the Art of Woodcarving)

The article reveals the features of the development of ethnographic tourism in Kyrgyzstan. The technique of carving wood products with various ornaments is described, and the role of woodwork in traditional culture and everyday life of the Kyrgyz people is determined.
Keywords: Kyrgyzstan, ethnographic tourism, wood products, Kyrgyz ornament, carving.

Anatolii Kucher
V.N. Karazin Kharkiv National University
Associate Professor
Lesia Kucher
Kharkiv National Agrarian University
named after V.V. Dokuchayev
Associate Professor

GEOCULTURAL APPROACH TO THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF SPECIALISTS

The successful solution of the tasks of higher education is possible through an updated modern educational process towards the formation of all the components of the professional competence of a specialist. Professional competence of a specialist at this stage of research we understand as an integrative characteristic of a person, which includes the systemic integrity of acquired knowledge, skills, abilities, ways of activity, personal qualities that ensure the effectiveness of his professional activity without disturbing the balance in the system «society – nature». Considering this, one of the key approaches to the formation of professional competence of future specialists can be considered as a geocultural approach. According to this approach, the process of forming professional competence should take into account (i) the organic integrity of man and nature, (ii) the unity of culture as a way of subjectively-proper being of nature and nature as a way of objectively-possible being of culture, (iii) the unity of a specific geographical environment and cultural-political, cultural-economic, scientific-educational and cultural-ecological aspects.

As a result of the study, the purpose was formulated, the decomposition of which allowed identifying three main groups of educational goals (cognitive, practical and motivational) aimed at the forming of professional competence of specialists. The psychological-and-pedagogical conditions for the formation of professional competence are determined: ensuring the motivation of educational activities and professional self-development of future specialists; the use of methods of activating the educational and professional activities of students; creating a learning reflexive environment in a higher education institution. When goals are achieved, the purpose is transformed into a result, which is revealed in the formation of cognitive, operational, motivational, and personal-reflexive components of the readiness of future specialists for professional activity.

Dmytro Solokha
Donetsk State University of Management
Professor
Oksana Bieliakova
Azov Maritime Institute of the National University
"Odessa Maritime Academy"
Associate Professor

THE IMPACT OF CROSS-CULTURAL FACTORS ON THE DEVELOPMENT OF ECONOMY

Currently, in the era of globalization, cross-cultural factors have a huge impact on the development of countries.

Italian economist Guido Tabellini analyzed the level of education and the quality of political institutions in 69 European regions. His conclusion: the volume of GDP and economic growth rates are higher in those regions where mutual trust, faith in individual human initiative and respect for the law flourish.

Now cross-cultural communication is carried out in various spheres of our life: in the economy, in politics, in religion, in many industries, such as production, trade, tourism, hotel and restaurant business, as well as in fashion, culture, study abroad and so on.

With regard to entrepreneurship, it goes far beyond the national framework, involving an increasing number of people with different cultural backgrounds. As a result, cultural differences begin to play an increasing role in organizations and have a stronger impact on the marginal efficiency of business.

Thus, cross-cultural factors of business interaction, which influence the economic development of the country, should be investigated and used and "common culture of economic success" be developed, which promotes mutually beneficial interaction between representatives of different countries with their national characteristics.

Nino Mamuladze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

MODERN TRENDS OF MARKETING DEVELOPMENT IN TOURISM SPHERE

Marketing is one of the most actual themes of modern reality. The necessity of using marketing in any field and sphere was actual in the past century too. This trend becomes more noticeable in the tourism sphere. Tourism itself is the fast-developing economic sector, which has a big influence on the socio-economic development of several regions and countries.

The given work discusses modern trends of marketing activities in tourism service sphere, such as: the identification of concrete problems which are expressed by the consumer while using the tourism service, focusing on identification of marketing situation, forming the complex ways for achieving aims, conducting marketing research, searching new ways of communication, placing valuable information on the web and many other trends.

Ketevan Shoshiashvili
Caucasus International University
Associate Professor

ETHNIC MINORITIES MATERIAL CULTURAL HERITAGES IN TBILISI

Since ancient times because of its geopolitical location, Georgia has been main target of migration due to political motives, from the north Caucasus to nearest east part. For centuries, resettled ethnic groups have caused ethnic diversity of the country. Peaceful coexistence between local populations gave chance to ethnic minority living in Georgia to have free agricultural and trade business just like freedom of religious. All this laid the foundation to develop multicultural environment. It was especially felt in Tbilisi which was the center of culture in the Caucasus. This helped ethno communities to establish their own chapels: Atashgah-zoroastrian fire temple; Jewish- Synagogue; Catholic cathedrals; Islamic-mosque; Yazidi's chapel; Armenian-Gregorian churches; Russian Orthodox Churches.

The main goal of our research is to introduce to our community most important religious buildings in Tbilisi, which belongs to religious minorities. The obligation requires States protection, patronage and renewal of the cultural heritage. Heritage administrators and citizens should join forces to support heritage, pooling their often scarce resources. Increased participation of citizens in the protection of cultural heritage aligns well with steps towards increasing decentralization in many policy areas, and may also help alleviate the pressures of dwindling public budgets for heritage protection.

The work deals with the religious monuments of religious minorities, which have a long history. The history of Georgia exemplifies the centuries-old peaceful interrelation of two ancient nations, Georgian and Jewish; and this relationship. The Jewish community is considered to be the oldest ethno-religious group in Georgia, whose area of residence is covered by the whole of Georgia, and therefore their monuments are quite numerous, although many are no longer functioning. There are two active synagogues in Tbilisi. There is also an old synagogue, where is located “Jewish Museum of Tbilisi”, established in 1928. History of

Catholicism begins in Georgia in the thirteenth century and supposedly there should have been temples, but as a result of enemy invasions it was destroyed and only two temples were constructed in the 19th century. The Armenians have historically been one of the main and the largest ethnic groups in the city of Tbilisi. They were migrated to the Georgian lands in the Middle Ages, during the Muslim rule of Armenia. Today, Armenians have several churches and cultural monuments in Georgia, A number of Armenian churches have been confiscated by the Soviet state and then passed to the Georgian Church in the post-Soviet era. Unfortunately, many of today's cultural monuments are not subject to restoration. Several are controversial among the Georgian-Armenian churches, and the current research is underway to determine authenticity. The Tbilisi Mosque, First built in the 1700s by the Ottoman Empire, has been destroyed and rebuilt three times over the past 300 years. Its most recent transformation, however, has been in the composition of its worshippers. However, it should be noted that mosques were too many in Tbilisi and were destroyed by Bolsheviks during the occupation of Russia. There is one of the only mosques in the world where the two sects worship together. Until 1996, a black curtain was used to divide the mosque between Sunnis and Shiites during worship, but today, the two sects worship side by side.

Ethnic minorities have their history to settle in Georgia. The construction of religious institutions should have occurred during the settlement. However, due to the serious political situation, many temples and shrines were destroyed. Today the temples of religious minorities have been restored in Tbilisi. They are functioning and render exceptional coloring to the city.

Nino Mindiashvili
Caucasus International University
Associate peofessor
Ana Gogilashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
PhD Student

CULTURAL DIALOGUE CONCEPTS IN THE WORKS OF AUTHORS OF THE *HALLELUIAH* ALMANAC

1990s are characterized with numerous peculiarities in Georgian literature. The epochal crisis and political-social background caused radical changes in Georgian cultural environment, while enriching the literary palette with new colors and issues. Regulations of leaving the Soviet Empire, civil and Abkhazian-Georgian and Ossetian-Georgian wars struck down the development of literature in general and the regained freedom, in every sense, formed the stressful environment, one of the significant factors of which must be counted January 7, 1991, when physical clashes started between Ossetian and Georgian population; apart from this, the civil and Abkhazian wars ultimately led to the loading of Georgian literature with the new thematic or attitudes.

Post-Soviet period literature, which still continued developing with inertia, lost its function of the mentor at a certain stage and attempted with more effort to revive the cultural process suspended as result of political developments, while the tragic events in Georgia gave more acuteness and pathos to the war thematic in literature.

It can be said that the development of Georgian-Ossetian literary ties was deadlocked, which was reasoned by numerous factors, although, the values accumulated for years still managed to deepen those literary reflections, which later created basis for the change to the new stage of relations. Fortunately, even in the environment divided into two camps, although difficulty, but was still made possible to reflect Georgian-Ossetian topic in fiction texts.

Our aim is to focus on the works by those authors who express the pain caused by the split of the homeland in their lyrics and attempt to take steps towards reconciliation through cultural dialogue.

Sadness, mysticism, ambiguous attitude towards fate, nostalgia, nihilism predominate in the works of those poets who strive towards recreating the connections torn by politicians by means of creating creative threads.

During the research we will rely on the works by the authors of the recently published Almanac *Halleluiah*: Archimandrite Sograt, Mzia Khetaguri, Shota Darbuashvili, Tsitsino Babutsidze, Naira Bepieva, Tamar Metreveli, Irine Gochashvili, Lia Chigladze and others.

Nino Kharchilava
Batumi Art State Teaching University
PhD

SACRED TREE WORSHIP
(According to Ethnographic Materials from Gali Region)

The paper is about worshipping of the cult of the sacred tree by the population of Samurzakano, one of the oldest regions of Georgia, present-day Gali region. Ethnographic life of Gali region has preserved a number of archaic customs reflecting various aspects of religious thinking of Georgian people. Most part of traditional customs has lost its previous function for centuries and is preserved as little fragments or remnants. Studying ethnographic materials sometimes gives us opportunity to confirm the existence of specific customs and their functional meanings. The cult of the sacred tree used to exist in Samurzakano and other regions of Georgia too.

Most parts of family, village and community praying rituals were carried out beneath the sacred trees. Public meetings were also organized there. Thus, in accordance with the Gali ethnographic materials on beliefs of the cult of the sacred tree, pre-Christian belief of the Georgian people is much important in terms of its reconstruction. The sacred tree is the most ancient mythological object of the cult worship. In various traditions, it is recognized to be the symbol of life, death, renewal, dynamic growth, connection between the sky and the ground, home of idols and God himself. The most important is that Christian religion had not prohibited this pagan symbol, but realized it in a renewed way, picked up and matched it with Christian canons.

Gulnara Gorgiladze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

LISTENING AND HEARING IN A SL/FL TEACHING AND LEARNING

The article is dedicated to two understandings of the word “hearing”. In one meaning, as opposed to listening, “hearing” means the physiological perception of speech sounds, while “listening” stands for comprehension of what has been heard. In another meaning, again opposed to listening, “real hearing” means not only linguistic comprehension of the utterance, but also the desire to react to what a person has said. Unfortunately, too often a dialogue turns into, in fact two monologues of people who do not care about the other person’s opinion.

Listening (and hearing in our interpretation) is the key to successful communication. It helps us to really understand where the other person stands and prevents us from misunderstandings. Good listening skills have benefits not only in learning, but also in our personal lives. Look around your circle of friends and you will discover that the people that you think of as kind, gentle, and intelligent are probably the best listeners.

Nino Tchalaganidze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Associate Professor

MULTIMEDIA JOURNALISM: TOOLS AND USAGE EXPERIENCE IN GEORGIAN HIGHER EDUCATION SYSTEM

We all live in the unique era of struggle for audience; when printed media, traditional radio and television are giving up positions to the Internet, as to the new communication channel. Speed, mobility, universality, interactivity, multimedia – these are the key features of the modern media space. The task of mass information sources has complicated: it does not only collect and tell stories, but also offers its context to audience by means of new technologies.

Multimedization of mass information means was conditioned by the digital revolution. By the given notion we mean the changeable technical means both from the sides of information producers and its users. Demand from consumers became the main catalyst of multimedization. During last 20 years, the attitude of

consumers towards information has changed. Modern person lives in the loaded informational area; by daily contacting with different informational flows provided by also different media sources.

The work discusses theoretical basics of multimedia journalism; gives examples of practical usage of modern technologies in Georgian media schools. In the work we have separated the concepts of "Multimedia Journalism" and "Convergent Media". Based on the analysis of materials produced by those media schools, which actively use new information technologies, we have illustrated the main multimedia genres; based on the studied examples the article provides conclusions on experimental and uneven development of multimedia journalism in the country's media schools.

Keywords: Media education, multimedia, new technologies, audience.

Zaza Tsotniashvili
Caucasus International University
Professor

CULTURAL MONUMENTS IN THE INFORMATION WARFARE

Today, when information war grows more acute, cultural monuments, remaining in the occupied territories of Georgia are actively used by the occupiers for their own interests.

According to our observation, the ancient Georgian architectural monuments of Tskhinvali region are in the process of misuse, which represents the real risk of their distortion.

Ilia's "Sounds of Stones" has become especially relevant today, as the methods of falsification used by the conquerors centuries ago threaten Georgian culture monuments and geopolitical justice.

Cultural monuments are used in the information war, implemented for the imperial propaganda purposes in Tskhinvali region. Overall, those facts can be assessed as the ultimate goal of Russia to remove the Georgian trace in the occupied territories.

Inga Zoidze
Georgian Patriarchate St Tbel Abuserisdze
Teaching University
Associate Professor

AJARA REGIONAL MEDIA AS THE INDICATOR OF SOCIAL-POLITICAL PROCESSES AND TYPES OF THE AUDIENCE

Persuasive impact of specific audiences, which includes a strong and unacceptable arguments, becomes more effective when the audience's attention from the content of the information is transferred in order that the audience be deprived of the opportunity to submit counter. For example, while transmitting, the discussion becomes information for a report to demonstrate that the disputed information has nothing to do with what the audience's attention impairment.

Lia Zambakhidze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
PhD Student

MODERN TV DOCUMENTARY – SCREEN INTERPRETATION OF REALITY (Georgian Public Broadcasting, 2018)

TV documentary is the media direction, in which cultural, social and economic issues of the country are accurately reflected. To provide the above-mentioned issues is direct duty of Georgian public broadcasting. According to 2018-2021 program priorities, one of the strategic goals of the broadcaster is creation and development of educational, cultural, analytical media products. The way of achieving this goal is to offer documentary films with certain intensity to audience.

The work discusses the following issues:

- How does public broadcasting fulfill its commitments?
- How is TV documentary used in process of raising public awareness?
- What forms and techniques are used during the process of screen interpretation of reality?

სარჩევი:
ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა თ მ ცო დ ნ ე ო ბ ა

მარიამ გაბაშვილი 3
უძველესი ზოომორფული მოტივის მხატვრული რემინისცენციები შუა საუკუნეების ქართულ ქვაზეკვეთილობაზე.
მარინე ფუთურიძე 7
მცირე პლასტიკის ლითონის უძველესი ნიმუშების მხატვრულ-სტილისტური და ტიპოლოგიური კვლევისათვის.
ნინო სილაგაძე 11
ტავრიდის ხერსონესისა და შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე ძეგლის შესახებ.
მარიკა მშვილდაძე 15
სამთავროს ოქროს მედალიონის შესწავლის საკითხისათვის.
ლანა ქარაია 20
იოანე მონისძის ჭედური ხელოვნების ნიმუშების ფრაგმენტები სახელმწიფო ერმიტაჟის კოლექციაში.
მანანა ხიზანაშვილი, თამარ დიდებაშვილი 24
აბისინიის ტრადიციული კულტურის ნიმუშები საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში.
ალეკო გელაშვილი 28
უძველესი არტეფაქტი „ლოტოსის პოზით“, იმირის გორის „მროკავ-მლოცველი“ ფიგურა.
ნანა შერვაშიძე 33
აღმოსავლეთი, ეროვნულობა, დასავლეთი: ქართული მოდერნისტული ხელოვნება.
მზია ჩიხრაძე 37
ქართული სოციალისტურ-რეალისტური ხელოვნება და იდენტობის ძიება.
რატი ჩიბურდანიძე 42
თამარ აბაკელიას რელიეფური ფრიზი აჭარის ხელოვნების მუზუმის მთავარ ფასადზე.
ნინო ღაღანიძე 47
რელიგიური ასპექტები „ოთხმოციანელთა“ შემოქმედებაში.
მარინა ვილჩინსკაია-ბუტენკო 53
ურბანული ხელოვნების მეტამორფოზები.
ლარისა გუსტოვა-რუნცო 57
თანამედროვე საკრალური ხელოვნების ეროვნული სულიერი სიმბოლოები მართლმადიდებლურ ტრადიციებში.
ნატო გენგიური 62
ეროვნული იდენტობის ვიზუალური სიმბოლოები (საქართველო: XIX საუკუნე და XX საუკუნის პირველი ათწლეულები)
მაია ჭიჭილეიშვილი 70
„გრაფინია ფესენკოს” სააგარაკო სახლი მახინჯაურში.
ნათელა ჯაბუა 75
ტრადიციული ფორმებისა და მიდგომების ინტერპრეტაციის შესახებ საბჭოთა პერიოდის საქართველოს ხუროთმოძღვრებაში.
ივან სტრელბიცკი 79
ბახრუშინის თეატრალური მუზეუმი. ისტორია და რესტავრაცია.
თინათინ მშვიდობაძე 84
კომპიუტერული ტექნოლოგიების ეფექტურობა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების შეფასება-აღდგენისათვის.
სოფიო პაპინაშვილი 87
მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილის დღემდე უცნობი არტიფაქტები.
მარიამ მარჯანიშვილი 91
ქართველი მოქანდაკის უკვდავების ძეგლები უზბეკეთში.
ნათია კვაჭაძე 94
ჯამეები აჭარაში, როგორც ისლამური კულტურის პარადიგმა საქართველოში.

გაიანე პოღოსიანი 98
თეიშებაინის თევზისებრი ქანდაკებების საკულტო მნიშვნელობისათვის.
ირმა ოქრუაშვილი, ნუნუ ხარაიშვილი 102
ხეზე ნაკვეთი დოღი ხევსურულ საწესო გრაფიკულ ხელოვნებაში.
ელისო ჩუბინიძე, ირინა უგრეხელიძე, ნონა ქარციძე 106
ძვირფასი ქვების სიმბოლიკა ქართულ ხელოვნებაში.
ნინო ნიჟარაძე 112
ევროპული კოსტიუმის კულტურა საქართველოში.
გალინა სვირიდოვა 115
XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ბელარუსულ-ლიტვური ხალხური ტექსტილის ორნამენტული კომპოზიცია.
ნინო დოლიძე, ხათუნა დარსაველიძე 119
ქართული ტრადიციული სამოსის ელემენტებით თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარების თეორიული საფუძვლები.
ლია ლურსმანაშვილი, ლელა გერგეშელიძე 122
ქართული ეროვნული ზედა სამოსის „ჩოხა“ დამკვიდრების წინაპირობების კვლევის საკითხები.
ეკა ბერელაშვილი 126
ძვირფასი ქვებისა და მარგალიტის სიმბოლური მნიშვნელობა საეკლესიო ნაქარგობაში.
ქეთევან გოგინოვი, ნანული აბესაძე, მაყვალა გოგოლაძე 132
დეკორატიული ქსოვა ბუნებრივი საღებრებით შეღებილი ნართის გამოყენებით.
ნატო ფაილოძე 137
ქართული ორნამენტი ნაქსოვ ნაწარმში.
გულიკო კვანტიძე, მარიამ ხინთიბიძე 140
ორნამენტის ტრადიციული სახეები XIX-XX საუკუნეების აჭარულ-ლაზურ ჩაცმულობაში.
ვლადისლავ ქუთათელაძე 144
ქართული სამოსის ასახვა ქართულ მენტალობაში. კვლევის ამოცანების განსაზღვრა.

თ ე ა ტ რ მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა

ლაშა ჩხარტიშვილი 150
თანამედროვე და უახლესი თეატრი – დეფინიცია და საზღვრები.
საიდ ქაზემიანი 155
თეატრი სოციალური ქსელების შემდგომ.
ეკატერინა იუდოვა-რომანოვა 158
უპილოტო საფრენი აპარატები, როგორც სცენიურ სივრცეში ინფორმაციის პრეზენტაციის ტექნოლოგიური საშუალება.
ირინა ღოღობერიძე 161
ევროპული თეატრი პოსტმოდერნიდან ახალ რეალიებამდე.
ოლგა ბურავლიოვა 165
ექსპერიმენტი ბელარუსის თანამედროვე თეატრალურ სივრცეში.
მარიკა მამაცაშვილი 167
სათეატრო კრიტიკა თანამედროვეობის კონტექსტში.
ანარ ერკებაი 170
ყაზახეთის თანამედროვე რეჟისურის ძიებები.
იასმინა მელიქოვა 174
დროისა და სივრცის რეფლექსია თეატრალურ სივრცეში.
მარინე (მაკა) ვასაძე 177
პიესა, როგორც დრამატურგიული და სასცენო „ტექსტი“.
ნატალია ვოლონცევიჩი 181
ბელარუსის თეატრალური პროცესი კრიტიკოსთა შემოქმედებით ცნობიერებაში: ისტორია და თანამედროვეობა.

ანა მირიანაშვილი 185
მხატვრული ექსპერიმენტის მნიშვნელობა თანამედროვე საბავშვო თეატრში.
თეიმურაზ კეჟერაძე 189
ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი იდეები მარჯანიშვილის თეატრის
სპექტაკლში „დონ კარლოსი“.
ნინო დავითაშვილი 192
საქართველოში სამსახიობო სწავლების ჩამოყალიბების ზოგადი მიმოხილვა.
თამარ ცაგარელი 196
ბალანჩინის თეატრი თანამედროვეობის კონტექსტში.
ლელა წიფურია 199
ევროპული ქორეოგრაფიული წარმოდგენების კვლევის საკითხისთვის.
თინათინ თურქია 202
დიალექტური მეტყველების სცენური დატვირთვა თანამედროვე ქართულ
სახელოვნებო სივრცეში.
ნანა გელაშვილი 203
იაპონური ტრადიციული თეატრალური ხელოვნება – ისტორია და თანამედროვეობა.
ვლადიმერ ბიბილეიშვილი 211
ვალერიან შალიკაშვილის თეატრალური ესთეტიკა.
მანანა ხელაია 214
თეატრალური თოჯინის სახესხვაობრიობა და მართვის სპეციფიკა.
თამარ ბერიძე 217
სასცენო რიტმიკის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიის თეორიულ-
პრაქტიკული ასპექტები.

ᲙᲘᲜᲝᲛᲪᲝᲓᲜᲔᲝᲑᲐ

იური გარმაში, ალექსანდრე პრიადკო 220
სინათლის წყაროს ეფექტის შექმნა ფილმში და ვიდეოგამოსახულებაში.
იმრე სიარტო 224
„ციხესიმაგრე ევროპა“ – საზღვრის ასახვა აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნების ფილმებში.
მანანა ლეკბორაშვილი 228
როჯერ კორმანი – B-კატეგორიის ფილმების ლეგენდარული მეფე და მისი სტუდია.
ლელა ოჩიაური 232
ახალი დროება. ახალი თემები. ახალი გმირები.
გიორგი რაზმაძე 237
სატელევიზიო კინემატოგრაფის კრიტიკისათვის.
ნათია კოპალეიშვილი 242
კინო და ტელეფილმების თემატიკა თანამედროვე ქართული ტელეარხების ერთიან
რეპერტუარში.
ნინო გელოვანი 245
სატელევიზიო სერიალის სპეციფიკა.
ელენე გოგიაშვილი 248
ტრადიციული თხრობა როგორც რომანტიკული სცენის კომპონენტი პოპულარულ
ტელესერიალებში.
ოლღა ჟღენტი 252
მასების ფსიქოლოგია და ეგოს ანალიზი ფრენკ კაპრას ფილმში „გაიცანით,
ჯონ დოუ“ (დიდი ეკონომიკური დეპრესიიდან ეგზისტენციალურ კრიზისამდე).
მაია ლევანიძე 257
დაოჯახებული, როგორც სოციალური სტატუსი.
ინგა ხალვაში 260
რეჟისორ ზაზა ხალვაშის ფილმ „ნამეს“ იდეურ-მხატვრული ანალიზი.

ბოგდან ვერჟბიცკი 264
სერგო ფარაჯანოვის ნაკლებად ცნობილი კინოკადრები.
იური გარმაში, ალექსანდრე პრიადკო 267
სერგო ფარაჯანოვი და უკრაინა.
ალექსანდრე ბეზრუჩკო 271
უკრაინელი კინორეჟისორის ალექსანდრე დოვჟენკოს პირველი ლექციის პრობლემატიკა კიევის კინემატოგრაფის სახელმწიფო ინსტიტუტში.
ლარისა ნაუმოვა 276
რიტმი XX საუკუნის 20-იანი წლების უკრაინულ კინემატოგრაფში.
სვეტლანა არზუმანიანი 281
ციფრული მოდერნიზმი, როგორც კულტურის განვითარების ახალი კონცეფცია.

მ უ ს ი კ ი ს მ ც ო დ ნ ე ო ბ ა

ეკა ჭაბაშვილი 285
ინტერდისციპლინარული და ინტერაქტიული მიდგომა მუსიკის შექმნისას.
ქეთევან გოგოლაძე 289
ფილოსოფიური აზრის ინსპირირება ლიტერატურიდან – მუსიკალურ კომპოზიციაში (ი.ვ. გოეთეს ტრაგედია „ფაუსტის“ მაგალითზე).
მაკა ვირსალაძე 293
პოლისტილისტიკის გამოვლენის თავისებურებები მაკა ვირსალაძის ზოგიერთი ნაწარმოების მაგალითზე.
მარია ემელიანენკო 296
თანამედროვე კომპოზიტორის სტილის პრობლემა და ავტონომიური საკომპოზიტორო პოეტიკა.
ნინო ჟვანია 298
შემოქმედებითი კვლევა მუსიკის სფეროში და საქართველო.
ლალი ბაქრაძე 302
პიანისტ-აკომპანიატორის პროფესიის კომუნიკაციურ-შემოქმედებითი პარამეტრები.
კატაჟინა სოკოლოვსკა 306
ახალი ტენდენციები პოლონურ საგუნდო ხელოვნებაში - ცალკეული მოვლენების ანალიზი.
მარინა ქავთარაძე 311
„სამოციანელები“ და ბიძინა კვერნაძე.
ნანა შარიქაძე 315
„ვარშავის შემოდგომა“ – „ზავი“ იდეოლოგიასა და მუსიკას შორის.
ეკატერინე ბუჩუკური 321
კლასიკური მუსიკა ქართული ღვინის რეკლამაში.
გვანცა ღვინჯილია 325
ახალი ქართული პროფესიული მუსიკა და ქართული ხელოვნების ავანგარდი.
ნატალია ზუმბაძე 329
შალვა ასლანიშვილი და რაჭული ხალხური მუსიკა.
სოფიკო კოტრიკაძე 332
პოლიკარპე ხუბულავას, ისლამ ფილფანისა და ანდრო სიმაშვილის საავტორო კომპოზიციების შესახებ.
ნინო მახარაძე 335
ქართველ ბავშვთა სასიმღერო ფოლკლორი: ტრადიცია და თანამედროვე პრობლემები.
მაგდა სუხიაშვილი 339
მგალობელ მესხიშვილთა საგვარეულო.
ეკატერინე ონიანი 342
ათონის მთის ქართული ნევმირებული ხელნაწერის ფრაგმენტის იდენტიფიკაციის საკითხისთვის.

ხათუნა მანაგაძე 346
ქართული საგალობელი და შუასაუკუნეების საგანმანათლებლო სისტემა.
მარიკა ნადარეიშვილი 350
ტონალობა – გაფართოებული თუ ქრომატული?
რუსუდან თაბაგარი 354
შონბერგის ფანტაზია ვიოლინოსათვის ფორტეპიანოს თანხლებით op. 47
(ჟანრის განვითარების თავისებურებები).
მაია ტაბლიაშვილი 358
პოლიფონიური ქსოვილის ფორმირება ირაკლი ცინცაძის შემოქმედებაში.
ლეილა მარუაშვილი 362
ფუგა მუსიკალური ხელოვნების ფარგლებს გარეთ.
ქეთევან ბოლაშვილი 367
„სამყაროს ჰარმონიიდან“ ჰარმონიამდე.
თამარ ჩხეიძე 371
კილოს განსაზღვრის პრობლემა მოდალურ სისტემაში (ქართული საეკლესიო
საგალობლების მაგალითზე).
მაგდა თხილავა 375
ქართული საბავშვო სამუსიკო ფოლკლორი.
ნინო ჭოხონელიძე 377
მუსიკის სწავლების საკითხისათვის მარია მონტესორის პედაგოგიკურ კონცეფციაში.
თამარ ძველაია 380
მუსიკის სასწავლო სახელმძღვანელოს შინაარსი და გამოყენების სტატისტიკა.
რუსუდან თაყაიშვილი 383
რა კომპენეტნციებს უნდა ფლობდეს მუსიკის აღმზრდელ-პედაგოგი
(აღმზრდელ-პედაგოგის პროფესიული სტანდარტის საფუძველზე).

კულტურა, კულტურული ტურიზმი, მედია

ნინო სანადირაძე 386
მდგრადი განვითარების პოლიტიკა და XXI საუკუნის მუზეუმები.
ინგა ქარაია 389
მულტიმედიური ტექნოლოგიები მუზეუმში.
დარკო ბაბიჩი 395
ფიქრები მემკვიდრეობის არსზე.
თეო მერებორი 402
თანამედროვე მუზეუმების გასაგები და ბუნდოვანი მხარეები: ნელი ხელოვნება და
მდგრადი აქტივიზმი მუზეუმებში.
თამარ თამარაშვილი 408
ეთნოგრაფიული მუზეუმების ასპექტები გლობალიზაციის ეპოქაში.
თამილა კოშორიძე 411
კულტურული მემკვიდრეობის კვლევის საკითხისათვის შიდა ქართლში
(გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ექსპედიციები).
დილორამ ტაუასაროვა 415
დიადი სტეპის კულტურული მემკვიდრეობა.
ეკატერინა კენიგსბერგი 419
ბელარუსის აქტუალური კურატორული პრაქტიკა ბელარუსის ხელოვნების სახელმწიფო
აკადემიის შემოქმედებითი გაერთიანება „თანამედროვე ხელოვნების სტუდენტურ
ცენტრ „Alla prima“-ს ახალგაზრდა კურატორების საქმიანობის მაგალითზე.
ჟოლტ გიორი 423
სიგეტის ფესტივალი, როგორც (მცდარი) გასასვლელი გლობალური პოპულარული
მუსიკის ბაზარზე.
ტიმ უილიამსი 427

ალტერნატიული ხელოვნების განვითარება ცენტრალურ აზიაში.
გაბრიელა ელინა იმპოსტი 434
„ბუდეტლიანელ“ ველიმირ ხლებნიკოვისადმი მიძღვნილი მუზეუმი ასტრახანში.
ირინა მარკეზინი 439
ფელტრინელის ფონდი და მათი საბჭოთა პოსტერების კოლექცია: კერძო შემთხვევის ანალიზი.
მაქსიმ მალოშიკი 444
ბიბლიოთეკა, როგორც რუსეთის ტურისტული ფორპოსტი: ულან-უდეს ი.კალაშნიკოვის სახელობის ქალაქის ცენტრალური ბიბლიოთეკის პროექტი „BIBLIOVEK“.
ოლგა სუდაკოვა 447
ყოველდღიურობის კულტურის კონცეპტუალური მოდელი: მეთოდოლოგიური ასპექტი.
დოდო ჭუმბურიძე 449
კულტურის სფეროს პროდუქტების ხელმისაწვდომობა და თავისუფალი დროის ოპტიმალური მართვა.
გიორგი ფხაკაძე 452
კულტურის სფეროს სტრატეგიული დაგეგმარების როლი რეგიონის სოციო-ეკონომიკურ განვითარებაში.
ირენა ივანოვა ლევკოვა, პლამენ ტენევ მინჩევი 457
ბულგარელი საზოგადოების სოციოკულტურული მოდელი გარდამავალი ანალიზის თვალთახედვით.
ირინა პეტროვა 460
კულტურული პრაქტიკა უკრაინაში დამოუკიდებლობის ეპოქაში: დროის გამოწვევები.
ლუდმილა პოლიშჩუკი 464
თანამედროვე ახალგაზრდობის სოციოკულტურული ორიენტირები უკრაინაში.
ეკატერინა გაიდუკევიჩი 467
მასობრივი ზეიმი, როგორც კულტურული ფენომენი დამოუკიდებელ უკრაინაში.
ინესე სირიცა 469
ხალხური რეწვის ნიმუშების გამოფენა ცეკვისა და სიმღერის დღესასწაულზე.
აიგა ძალბე 473
შემოქმედებითი ექსპერიმენტები თანამედროვე საბავშვო წიგნების ილუსტრაციებში ლატვიაში.
სოფიო თავაძე 477
ქართული კინოინდუსტრიის სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ.
კრასიმირ სტოიანოვ ლევკოვი 481
ადგილობრივი კულტურული მემკვიდრეობის როლი ბულგარეთის კულტურული ტურიზმის განვითარებაში.
ნოვრუზ გულიევი 485
„აბრეშუმის დიდი გზის“ აზერბაიჯანის ტურისტული პოტენციალი.
ერმილე მესხია 489
ღია ცის ქვეშ მუზეუმის როლი კულტურულ ტურიზმში.
ჟაინაგულ კადირკულოვა 493
ეთნოგრაფიული ტურიზმის განვითარების თავისებურებები ყირგიზეთში (ხეზე კვეთის ხელოვნების მაგალითზე).
ანატოლი კუჩერი, ლესია კუჩერი 496
სპეციალისტთა პროფესიული კომპეტენციების ფორმირების გეოკულტურული მიდგომა.
დიმიტრი სოლოხა, ოქსანა ბელიაკოვა 501
კულტურათაშორისი ფაქტორების გავლენა ეკონომიკის განვითარებაზე.
ნინო მამულაძე 504
მარკეტინგის განვითარების თანამედროვე ტენდენციები ტურიზმის სფეროში.
ქეთევან შოშიაშვილი 507
ეთნიკურ უმცირესობათა მატერიალური კულტურის ძეგლები თბილისში.
ნინო მინდიაშვილი, ანა გოგილაშვილი 511

კულტურული დიალოგის კონცეპტები კრებულ „ალილუიას“ ავტორთა შემოქმედებაში.
ნინო ხარჩილავა 515
წმინდა ხის თაყვანისცემა (გალის რაიონის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით).
გულნარა გორგილაძე 519
აუდირება და „ნამდვილი მოსმენა“ მეორე/უცხოური ენის სწავლებისას.
ნინო ჭალაგანიძე 521
მულტიმედიური ჟურნალისტიკა: ინსტრუმენტები და გამოყენების გამოცდილება ქართული მედიასკოლების მაგალითზე.
ზაზა ცოტნიაშვილი 526
საინფორმაციო ომში კულტურის ძეგლების გამოყენების შესახებ.
ინგა ზოიძე 529
აჭარის რეგიონული მედია, როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პროცესების გამშუქებელი და მისი აუდიტორიის ტიპები.
ლია ზამბახიძე 531
თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა – რეალობის ეკრანული ინტერპრეტირება (საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი, 2018 წელი).

Contents
Art Criticism

Mariam Gabashvili 3
Artistic Reminiscences of Ancient Zoomorphic Motif on the Medieval Stone Reliefs in Georgia
Marina Puturidze 7
For the Artistic-Stylistic and Typological Study of Ancient Metal Figurines
Nino Silagadze 11
Some Monuments of Tauric Chersonesus and Medieval Georgian Architecture
Marika Mshvildadze 15
For the Issue of the Study of Samtavro Gold Medallion
Lana Karaia 20
Fragments of Ioane Monisdze's Chased Metalwork in the State Hermitage Collection
Manana Khizanishvili, Tamar Didebashvili 24
Relics of the Traditional Culture of Abyssinia in Georgian National Museum
Aleko Gelashvili 28
The Oldest Artifact in "Lotus Pose", "Dancer-Prayer" Figure from Imiri Hill
Nana Shervashidze 33
The East, Nationality and the West: Peculiarities of Georgian Modernist Art
Mzia Chikhradze 37
Georgian Socialist Realist Art and the Search for Identity
Rati Chiburdanidze 42
Tamar Abakelia's Relief Frieze on the Main Façade of Ajara Art Museum
Nino Ghaghanidze 47
Religious Aspects in the Creative Activity of the Generation of the Eighties
Marina Vilchinskaya-Butenko 53
Metamorphoses of Urban Art
Larisa Gustova-Runtso 57
National Spiritual Symbols in Modern Sacral Art of Orthodox Tradition
Nato Gengiuri 62
Visual Symbols of Georgian Identity (From the 19th to the early 20th century)
Maia Chichileishvili 70
"Countess Fesenko" Summer Residence in Makhinjauri
Natela Jabua 75
On the Interpretation of Traditional Forms and Approaches in the Architecture of Georgia of the Soviet Period
Ivan Strelbitsky 79
Bakhrushin Theater Museum. History and Restoration
Tinatin Mshvidobadze 84
The Effectiveness of Computer Technologies for Evaluation and Restoration of Cultural Heritage Monuments
Sophio Papinashvili 87
Sculptor Giorgi Sesiashvili's Hitherto Unknown Artifacts
Mariam Marjanishvili 91
Monuments of Immortality of Georgian Sculptor in Uzbekistan
Natia Kvachadze 94
The Mosques (Jame) in Ajara as a Paradigm of Islamic Culture in Georgia
Gayane Poghosyan 98
Cultic Significance of Teyshebaini Fish-shaped Statuettes
Irma Okruashvili, Nunu Kharaishvili 102
Woodcarved Horse Racing in Khevsurian Ritual Graphic Design Art

Eliso Chubinidze, Irina Ugrekhelidze, Nona Kartsidze 106
Symbolic Meaning of Precious Gemstones in Christian Art
Nino Nizharadze 112
The Culture of European Costume in Georgia
Galina Sviridova 115
Ornamental Composition of Folk Textiles of the Belarusian-Lithuanian Borderland of the Late 19th and the 20th Centuries
Nino Dolidze, Khatuna Darsavelidze 119
Theoretical Bases of Modern Clothing Planning with Elements of Georgian Traditional Clothing
Lia Lursmanashvili, Lela Gergeshelidze 122
Issues of the Research of Preconditions for the Establishment of the Georgian National Upper Clothe „Chokha"
Eka Berelashvili 126
The Symbolic Meaning of Pearl and Precious Stones in the Ecclesiastical Embroidery
Ketevan Goginovi, Nanuli Abesadze, Makvala Gogoladze 132
Decorative Weaving with the Use of Yarn, Painted with Natural Dyes
Nato Pailodze 137
Georgian Ornament in Knitted Fabrics
Guliko Kvantidze, Mariam Khintibidze 140
Traditional Ornaments in the XIX-XX Century Ajarian- Lazian Clothing
Vladyslav Kutateladze 144
Georgian Location of Design in Object Mentality of Kartvelians. Definition of Research Tasks

Drama Studies

Lasha Chkhartishvili 150
Modern and Contemporary Theatre – Definitions and Boundaries
Saeed Kazemiyan 155
Theater After Social Networks
Kateryna Iudova-Romanova 158
Drones as a Technological Tool for the Presentation of Imaginative Information in the Stage Space
Irina Gogoberidze 161
European Theatre from Post Modernism to New Realities
Olga Buravlyova 165
Experiment in the Modern Theatre Space of Belarus
Marika Mamatsashvili 167
Theatre Criticism in the Contemporary Context
Anar Erkebay 170
The Search of the Modern Direction of Kazakhstan
Yasmina Melikova 174
Scene: Reflection of Space and Time in Theatrical Area
Marine (Maka) Vasadze 177
A Play as a Dramaturgic and Scenic "Text"
Natallia Valantsevich 181
The Belarusian Theater Process in the Consciousness of Critics: Past and Present
Ana Mirianashvili 185
The Role of Artistic Experiment in Contemporary Youth Theatre
Teimuraz Kezheradze 189
National Liberation Ideas in the Marjanishvili Theater Performance of "Don Carlos"
Nino Davitashvili 192
General Overview of the Formation of Performing Arts in Georgia

Tamar Tsagareli 196
Balanchine Theater in Contemporary Context
Lela Tsipuria 199
For the study of European Choreographic Performances
Tinatin Turkia 202
Dialect Speech on Modern Georgian Stage
Nana Gelashvili 205
Japanese Traditional Theatrical Art – Past and Modernity
Vladimer Bibileishvili 211
Valerian Shalikashvili's Theatrical Aesthetics
Manana Khelaia 214
Theatrical Puppet Types and Specificity of Management
Tamar Beridze 217
Theoretical and Practical Aspects of Modern Methodology of Teaching Stage Rhythmics

Cinema Studies

Yuri Garmash, Aleksandr Pryadko 220
Creating the Effect of a Light Source in a Film and Videoimage
Imre Szíjártó 224
Fortress Europe – Representations of European Borders in Contemporary Central-Eastern European Cinema
Manana Lekborashvili 228
A Legendary King of B-films Roger Corman and His Studio
Lela Ochiauri 232
New Times. New Themes. New Heroes
Giorgi Razmadze 237
Critique of Television Cinematography
Natia Kopaleishvili 242
Movie and TV Film Themes in the Entire Repertoire of the Modern Georgian TV Channels
Nino Gelovani 245
Specifics of Television Series
Elene Gogiashvili 248
Traditional Storytelling as a Component of Romantic Scenes in Popular TV Serials
Olga Zhgenti 252
Crowd Psychology and Ego Analysis in Frank Capra's Film "Meet John Doe" (from Great Depression to Existential Crisis)
Maia Levanidze 257
Married as a Social Status
Inga Khalvashi 260
Zaza Khalvashi's "NAME" – Thematic-Artistic Analysis
Bogdan Verzhbitsky 264
Little-known Film Shots with Sergei Paradzhanov
Yuri Garmash, Aleksandr Pryadko 267
Sergei Paradzhanov and Ukraine
Oleksandr Bezruchko 271
The Range of Problems of the First Lecture of the Ukrainian Film-director Oleksandr Dovzhenko at the Kyiv State Institute of Cinematography
Larysa Naumova 276
The Rhythm in Films of Ukrainian Cinema in 1920s
Svetlana Arzumanyan 281
Digimodernizm as a New Concept of Culture Development

Musicology

Eka Chabashvili 285
Interdisciplinary and Interactive Approach to Creating Music
Ketevan Gogoladze 289
Inspiration of Philosophical Thought from Literature into Musical Composition
(On the Example of Johann Wolfgang Goethe's Tragedy "Faust")
Maka Virsaladze 293
Peculiarities of the Polistylistic Cases on the Example of Several Works by Maka Virsaladze
Mariia Iemelianenko 296
The Problem of Style and Autonomous Composing Poetics of a Modern Composer
Nino Zhvania 298
Artistic Research in Music and Georgia
Lali Bakradze 302
Communication-creative Parameters of Pianist-accompanist
Katarzyna Sokołowska 306
New Tendencies in the Polish Choral Art – Analysis by Selected Examples
Marina Kavtaradze 311
Generation of the 1960s and Bidzina Kvernadze
Nana Sharikadze 315
Warsaw Autumn – the "Truce" between the Ideology and Music
Ekaterine Buchukuri 321
Classic Music in Georgian Wine Advertising
Gvantsa Ghvinjilia 325
New Georgian Professional Music and the Avant-Garde of the Georgian Art
Natalia Zumbadze 329
Shalva Aslanishvili and Rachian Folk Music
Sopiko Kotrikadze 332
On Author's Compositions of Polikarpe Khubulava, Islam Pilpani and Andro Simashvili
Nino Makharadze 335
Georgian Children's Vocal Folklore: Tradition and Contemporary Problems
Magda Sukhiashvili 339
The Family of Chanters Meskhishvili
Ekaterine Oniani 342
On the Identification of Fragment of St. Mount Athos Georgian Neumatic Manuscript
Khatuna Managadze 346
Georgian Chant and Medieval Educational System
Marika Nadareishvili 350
Tonality – Extended or Chromatic?
Rusudan Tabagari 354
Phantasy for Violin with Piano Accompaniment op. 47 by A. Schoenberg
(Features of the Genre Development)
Maia Tabliashvili 358
Formation of Polyphonic Texture in Works by Irakli Tsintsadze
Leila Maruashvili 362
Fugue Outside Musical Art
Ketevan Bolashvili 367
From "Harmonia Mundi" to Harmony
Tamar Chkheidze 371
Issue of Defining Mode Type in Modal System (On the Example of Georgian Chant)
Magda Tkhilava 375
Children's Musical Folklore in Georgia

Nino Chokhonelidze 377
Maria Montessori's Pedagogical Concept for Music Training
Tamar Dzvelaia 380
Contents of the Music Textbook and Statistics of Usage
Rusudan Takaishvili 383
What Competences Should a Music Caregiver-Pedagogue Have
(Based on Caregiver-Pedagogue's Professional Standards)

Culture, Cultural Tourism, Media

Nino Sanadiradze 386
Sustainability Policy and 21st Century Museums
Inga Karaia 389
Multimedia Technologies in Museum
Darko Babic 395
Dreaming about Heritage Literacy
Theo Meereboer 402
The Clair-Obscure of a Nowadays Museum: Slow Art and Sustainable Activism in Museums
Tamar Tamarashvili 408
Aspects of Ethnographic Museums in the Epoch of Globalization
Tamila Koshoridze 411
For the Issues of Cultural Heritage Research in Shida Kartli
(Expeditions of Gori Historical-Ethnographic Museum)
Diloram Tauasarova 415
Cultural Heritage of the Great Steppe
Ekaterina Kenigsberg 419
Current Curatorial Practices of Belarus on the Example of Young Curators of the Creative Association "Students' Centre for Contemporary Art *Alla prima*" of the Belarusian State Academy of Arts
Zsolt Győri 423
Sziget Festival as the (False) Gateway to Global Popular Music Market
Tim Williams 427
The Development of Alternative Arts in Central Asia
Gabriella Elina Imposti 434
The Astrakhan Museum Dedicated to the "Budetlianin" Velimir Khlebnikov
Irina Marchesini 439
Fondazione Feltrinelli and Their Collection of Soviet Posters: a Case Study.
Maksim Maloshik 444
Library as a Tourist Outpost of Russia: Draft Project of I.K. Kalashnikov Central City
Library «Bibliovek»
Olga Sudakova 447
Concept Model of Everyday Culture: a Methodological Aspect
Dodo Tchumburidze 449
Availability of Cultural Products and Optimal Free Time Management
Giorgi Phkhakadze 452
The Role of Culture in the Strategic Planning of the Region and Socio-Economic Development
Irena Ivanova Levkova, Plamen Tenev Minchev 457
Sociocultural Model of the Bulgarian Society from a Transactional Analysis Standpoint
Iryna Petrova 460
Ukrainian Cultural Practices of the Age of Independence: Time Challenges
Liudmyla Polishchuk 464
Sociocultural Problems of Youth in Modern Ukraine

Katerina Haidukevych 467
Mass Celebrations as a Cultural Phenomenon in Independent Ukraine
Inese Sirica 469
Folk Applied Arts Exhibitions at the Song and Dance Celebration
Aiga Dzalbe 473
Creative Experiments in Latvian Modern Children Book Illustration
Sopio Tavadze 477
Concerns about State Support Mechanisms for Georgian Film Industry
Krasimir Stoyanov Levkov 481
The Role of Local Heritage Sites for the Development of Cultural Tourism in Bulgaria
Novruz Guliyev 485
The Great SilK Road of Azerbaijan and Its Touristic Potential
Ermile Meskhia 489
The Role of Open Air Museum in Cultural Tourism
Zhainagul Kadyrkulova 493
Features of the Development of Ethnographic Tourism in Kyrgyzstan (On the example of the Development of the Art of Woodcarving)
Anatolii Kucher, Lesia Kucher 496
Geocultural Approach to the Formation of Professional Competence of Specialists
Dmytro Solokha, Oksana Bieliakova 501
The Impact of Cross-cultural Factors on the Development of Economy
Nino Mamuladze 504
Modern Trends of Marketing Development in Tourism
Ketevan Shoshiashvili 507
Ethnic Minorities Material Cultural Heritages in Tbilisi
Nino Mindiashvili, Ana Gogilashvili 511
Cultural Dialogue Concepts in the Works of Authors of the *Halleluiah* Almanac
Nino Kharchilava 515
Sacred Tree Worship (According to Ethnographic Materials from Gali Region)
Gulnara Gorgiladze 519
Listening and Hearing in SL/FL Teaching
Nino Tchalaganidze 521
Multimedia Journalism: Tools and Usage Experience in Georgian Higher Education System
Zaza Tsotniashvili 526
Cultural Monuments in the Information Warfare
Inga Zoidze 529
Ajara Regional Media as the Indicator of Social-Political Processes and Types of the Audience
Lia Zambakhidze 531
Modern TV Documentary – Screen Interpretation of Reality (Georgian Public Broadcasting, 2018)