

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ბანათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა
ფაკულტეტი

ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის დეპარტამენტი
სამეცნიერო შრომების კრებული

ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები

STUDIES IN ART CRITICISM

V



გამომცემლობა „უნივერსალი“
თბილისი 2013

UDC (უკ) 7.072(051.2)

ბ-406

რედაქტორი - მაია ჭიჭილეიშვილი

ტომის რედაქტორი - სოფიო თავაძე

პასუხისმგებელი მდივანი - მანუჩარ ღორია

სარედაქციო საბჭო:

ერმილე მესხია
ვასილ კიკნაძე
ლელა ოჩიაური
ანა კლდიაშვილი
ოლღა ჟღენტი
ზაზა ხალვაში
ხათუნა მანაგაძე
ქეთევან გოგოლაძე
თამარ სირაძე

ISSN 1987-5851

© ერეხული, 2013

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2011

თბილისი, 0179, ი. ჯავახიშვილის გამზ. 19, ☎: 22 36 09, 8(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet.ge

კინომცოდნეობა

ოლიგო ქენტი

სტალინის თეატრი, რომის აბიტჯილში და სტანისკის “ამერიკული საკითხი”

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ რუსეთ-ამერიკას შორის ურთიერთობა “ცივი ომის” ფაზაში შედის; ყალიბდება პოლიტიკური ანტაგონიზმის მოდელი, რომლის დამკვიდრებას ყველაზე მასობრივი კულტურა – თეატრი და კინო ემსახურება; საბჭოთა მთავრობა 1946 წელს გამოცემს სპეციალურ დადგენილებას სახელწოდებით: „დრამატული თეატრების რეპერტუარი და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებები“¹, რომლის ამოქმედება საბჭოთა კავშირის თეატრალური რეპერტუარისა და კულტურული პოლიტიკის რადიკალურ ცვლილებას მოასწავებდა. დადგენილების შინაარსი საერთაშორისო კონტექსტში აიხსნებოდა: ამერიკას “მოეხსნა” მოკავშირე სახელმწიფოს სტატუსი, რომლის ფორმირება ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის დროს საბჭოთა კავშირთან და ევროპის ქვეყნებთან სამხედრო ალიანსით, ანტიფაშისტური პოლიტიკით იყო გამოწვეული; საბჭოთა კავშირმა “რუზველტის ამერიკასთან” მშვიდობიანი და პარტნიორული ურთიერთობის ყველა რესურსი ამოწურა – შეიქმნა ფსიქოლოგიური წინაპირობა იდეოლოგიური კონფროტაციისთვის – პრესა, თეატრი და კინო ინფორმაციული ომის ყველაზე ეფექტურ და ძლიერ იარაღს წარმოადგენს; 1946 წელს საბჭოთა ხელისუფლება თეატრისგან “დასავლური კულტურის მანებლური ზეგავლენისგან” გათავისუფლებას მოითხოვს, საბჭოთა დრამატურგებს კი ამერიკული იმპერიალიზმის მამხილებელი და პატრიოტული თემატიკის ამსახველი პიესების შექმნისკენ მოუწოდებს. მწვავე

კრიტიკა მწერალთა კავშირის ორგანიზაციასაც შეეხო: სტალინის მიერ წოდებულ “ადამიანთა სულის ინჟინრებს” (საბჭოთა მწერლებს) უმოქმედებაში, “საბჭოთა თეატრისგან და თანამედროვე რეალობისგან მოწყვეტაში” აღანაშაულებენ, კერძოდ, სახელდებოდა პიესები, სადაც საბჭოთა სინამდვილე “დამახინჯებული” იყო, ხოლო „თანამედროვე თემაზე შექმნილი პიესების დადგმები ანტიმხატვრული და პრიმიტიული“. ასევე, გაკრიტიკებული იყო დრამატული თეატრები, რომლებიც „არ ასახავდნენ მოწინავე საბჭოთა იდეოლოგიას და მორალს“; კრიტიკა შეეხო “ხელოვნების საქმეთა კომიტეტს”, რომელიც სათეატრო რეპერტუარში „ბურჟუაზიული უცხოეთის დრამატურგთა პიესების დამკვიდრებას“ ემსახურებოდა; იკრძალებოდა იმ დრამატურგთა პიესები (დასახელებული იყო კონკრეტული გვარები), რომლებიც “რეაქციონერული ბურჟუაზიული იდეოლოგიისა და მორალის პროპაგანდას ახდენდნენ“; საბჭოთა თეატრის წინააღმდეგ მიმართულ კრიტიკას შემდეგი ბრალდებაც დაერთო: „კაპიტალიზმის გადმონაშთების გაცოცხლების მცდელობა ხალხის ცნობიერებასა და ყოფაში“; საბჭოთა მწერლებს იმის გამო აკრიტიკებენ, რომ მათ „არ იციან ხალხის ცხოვრება და მოთხოვნები“, მათ პიესებში არ იკვეთება საბჭოთა ქვეყნის პოლიტიკა, ამიტომ საჭირო იყო საბჭოთა მწერლების მჭიდრო თანამშრომლობა ხელისუფლებასთან და ქვეყნის “ახალი კურსის” შესატყვისი რეპერტუარის ფორმირება; რიგი ღონისძიებები მიმართულია “უიდეო და დაბალმხატვრული პიესების“ აღმოფხვრისკენ: გაზეთის რედაქციებს “პოლიტიკურად მომწიფებული, კვალიფიცირებული თეატრალური კრიტიკოსების” მოზიდვა დაევაღათ, იდენტიფიკაცია აპოლიტიკური და “უიდეო“ თეატრალური კრიტიკა. შემუშავდა გენერალური გეგმა, რომლის თანახმად, ახალი პარტიოტული პიესები “საბჭოთა კავშირის ხალხთა ენებზე” უნდა თარგმნი-

ლიყო, ხოლო საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნაწარმოები, ყველა საბჭოთა რესპუბლიკის თეატრალურ რეპერტუარში შესულიყო. ამგვარად, საბჭოთა თეატრს სოცრეალიზმის პრინციპებისა და პატრიოტული მოტივების გააქტიურება – ახალი იდეურ-ესთეტიკური ფუნქცია დაეკისრა; საბჭოთა ხელოვნებაში მიმდინარე ცვლილებების პარალელურად, „რკინის ფარდის“ მიღმა – ამერიკაში მძლავრი ანტისაბჭოთა პროპაგანდისა და მასობრივი მითოწარმოების მანქანა ამუშავდა: თავისუფლებისა და დემოკრატიული იდეალების დამცველი საზოგადოება მოწოდებულია, რომ მსოფლიო კომუნიზმის საშიში მიკრობისგან იხსნას. ეს შიში განსაკუთრებით მაშინ გაძლიერდა, როცა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, საბჭოთა კავშირის ზეგავლენის ორბიტაში სოციალისტური ბანაკის ქვეყნები მოექცნენ.

ცნობილია, რომ 30-იანი წლების რუზველტის ანუ “დიდი დეპრესიის” ამერიკაში სოციალისტური და მარქსისტული იდეები საკმაოდ პოპულარული იყო. კომუნისტური პარტია აქტიურ როლს ასრულებდა და მისი ზეგავლენის ქვეშ ბევრი ცნობილი ამერიკელი მწერალი თუ ხელოვანი აღმოჩნდა, მაგრამ ომის შემდგომ, როცა “დიდი დეპრესიის” ეკონომიკური კრიზისი წარმატებით გადაილახა, ხოლო ამერიკა, მძლავრ სამხედრო-ინდუსტრიულ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბდა, საბჭოთა კავშირთან კეთილმეზობლური ურთიერთობა იდეოლოგიური ანტაგონიზმითა და ძალთა დაპირისპირებით შეიცვალა. “ბოლშევიზაციის” წინააღმდეგ მიმართული შიში ანტიკომუნისტურ ისტერიაში გადადის, რაც მაკარტიზმის სახელით შევა XX საუკუნის ისტორიაში. ცნობილია, რომ მაკარტიზმის “შავ სიაში” ამერიკული კულტურის ბევრი გამოჩენილი მოღვაწე მოხვდა; ისინი იძულებულნი იყვნენ აქტიურ შემოქმედებით ცხოვრებას განრიდებოდნენ. მათ შორის იყვნენ პოლივუდში მოღვაწე კინემატოგრაფისტებიც; ამ

პროცესის პარალელურად, ამერიკელ კოლეგებთან სოლიდარობისა და საერთაშორისო კომუნიზმის დაცვის მიზნით, საბჭოთა მწერლები სრულ იდეოლოგიურ მობილიზებას ახდენენ, განსაკუთრებით მას შემდეგ, როცა სტალინმა პირდაპირ მიმართა “სულის ინჟინერებს”: „გარძელ რომანებზე უფრო, ქვეყანას პიესები ესაჭიროება“² ბელადის ამ მოწოდებას ბევრი გამოეხმაურა; ისინი შემოქმედებით თემებსა და სიუჟეტებს თანამედროვე ამერიკაში დაეძებნენ. პირველი, ვინც ბელადის მოწოდება აიტაცა, რუსეთის მწერალთა კავშირის იმჟამინდელი მდივანი – კონსტანტინე სიმონოვი იყო: სამამულო ომის ყოფილი ჯარისკაცი, პოლკოვნიკი და სამხედრო კორესპონდენტი სიმონოვი, გაზეთ “პრავდის” რედაქციამ ამერიკაში სამუშაოდ მიაგვლინა – სიმონოვი თანამედროვე კაპიტალისტური სამყაროს ცხოვრებას უნდა გაცნობოდა და სამოგზაურო შთაბეჭდილებების შედეგად პიესა დაეწერა. რუსეთში დაბრუნებული დავალებას პირნათლად ასრულებს და წერს პიესას “რუსული საკითხი”, რომლის ავტორს 1947 წელს სახელმწიფოს უმაღლესი ჯილდო – სტალინური პრემია მიენიჭა; „რუსული საკითხი“ საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკაში, მათ შორის საქართველოში – თბილისისა და ბათუმის სახელმწიფო თეატრებში დაიდგა. იგივე პიესა მოსკოვის ხუთი სხვადასხვა თეატრის სცენაზე ერთდროულად იდგმებოდა. ამგვარად, საბჭოთა ხელისუფლება სიმონოვის პიესის პროპაგანდას აქტიურად და მიზანმიმართულად ეწეოდა და ეს ინიციატივა, უმაღლეს ხელისუფალს – პირადად სტალინს ეკუთვნოდა.

სიმონოვის პიესას აქტიურად ეხმიანებოდა საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკის თეატრალური პრესა, რომელიც ნაწარმოების იდეოლოგიურ ასპექტებს უფრო განიხილავდა, ვიდრე დრამატურგიულ ღირსებას. კრიტიკა აღნიშნავდა, რომ

პიესის “რუსული საკითხი” მოქმედებაში მკაფიოდ დაფიქსირდა „კაპიტალისტურ სამყაროში არსებული ძალთა პოლარიზაცია და ანტიფაშისტური კოალიციის – ყოფილი მოკავშირის ანტირუსული განწყობა“ (Большаков, 1952:23-24).

ამერიკული პრესა, რომელიც სიმონოვის პიესის ნეგატიურ რაკურსში მოექცა, საბჭოთა კავშირთან “ცივ ომს” ინსპირირებს, ამასთანავე, ბურჟაზიის რეაქციონერულ პოლიტიკას და დოლარის პოლიტიკას ემსახურება. მის სიმბოლურ განსახიერებას კი პიესის ერთ-ერთი პერსონაჟი – მსხვილი მონოპოლისტი მაკფერსონი წარმოადგენს;

მართალია, პიესის დრამატურგიული ქარგა და მოქმედი პირები დღეს საკმაოდ ნაივურად, პლაკატურად და კომიკურად აღიქმებიან, თუმცა, ამგვარი პრიმიტიული სქემები იმ დროს, მასებზე ზემოქმედების საშუალებას წარმოადგენდა: ამერიკული პრესის მსხვილი მაგნატი – ვერაგი და ფილდი მაკფერსონი ანტისაბჭოთა კამპანიას აწარმოებს; იგი ჟურნალისტ ჰარი სმიტს დაიქირავებს და საბჭოთა კავშირის შესახებ წიგნის დაწერას დაავალებს; სმიტის წიგნი ანტისაბჭოთა პროპაგანდას უნდა ემსახუროს, რომელიც დაარწმუნებს მკითხველს, რომ აგრესიული, ბოლშევიკური რუსეთი მსოფლიოს დასაპყრობად ემზადება; ჟურნალისტური დავალების შესრულებისთვის სმიტს მატერიალურ კომფორტს: მაღალ ჰონორარს, ძვირფას მანქანას და ფეშენებელურ ვილას ჰპირდებიან. პარადოქსია, რომ პიესის “რუსული დღიურის” ავტორმა ისიც უწყოდა, რომ საბჭოთა მწერალთა კავშირი, რომლის წევრები სახელმწიფოს იდეოლოგიურ სამსახურში იდგნენ, ისევე სარგებლობდნენ მატერიალური კომფორტითა და პრივილეგიებით, როგორც პიესაში, ამერიკული პრესის მაგნატს დაქვემდებარებული გაზეთის ჟურნალისტს შეეძლო ესარგებლა: ბინა, აგარაკი, მანქანა და მივლინება საბჭოთა კულტურული ელიტის განუყრელი ატრიბუტიკა იყო. კომუნისტური პარტიის

მასობრივი ინფორმაციის გამოცემა, გაზეთი “პრავდა” უზარმაზარი ზეგავლენით სარგებლობდა საბჭოთა კავშირში. სიმონოვმა, როგორც “პრავდის” მიერ დაქირავებულმა ჟურნალისტმა, საკმაოდ მაღალი პონორარიც დაიმსახურა “რუსული დღიურის” შექმნისთვის, რასაც მწერალი თვითონ აღნიშნავდა ავტობიოგრაფიულ მემუარებში. სიმონოვის ამერიკელი პერსონაჟი – ჟურნალისტი პარი სმიტი, პატიოსანი და პრინციპული ადამიანია – საბჭოთა კავშირში მოგზაურობით აღტაცებული, იგი სინდისს დოღარზე არ ყიდის და ამერიკაში დაბრუნებული, მტკიცედ გადაწყვეტს, რომ პრესის მაგნატების ინტერესების საპირისპიროდ, სამართლიანი და ობიექტური რეპორტაჟი მოამზადოს საბჭოთა კავშირზე. მართლაც, სმიტის წიგნში საბჭოთა რუსეთი მშვიდობის მოყვარე და დიადი აღმშენებლობის ქვეყნად წარმოჩინდება, რომელსაც არ სურს ამერიკასთან ომი. პროსაბჭოური ჟურნალისტური რეპორტაჟით აღშფოთებული ამერიკელი საქმოსნები სმიტს გაკიცხავენ და გაზეთის რედაქციიდან აგდებენ; ცხადია, სმიტი, არც ფეშენებელურ ვილას, არც ლამაზ მეუღლეს და არც მაღალ პონორარს დაიმსახურებს – იგი კარგავს მატერიალურ კეთილდღეობას, ხოლო მის ჟურნალისტურ კარიერას კი სერიოზული საფრთხე ემუქრება, მაგრამ პრესის მაგნატებისგან შევიწროებული სმიტი არ ეგუება სოციალურ ჩაგვრას და მედგრად ილაშქრებს ბურჟუაზიული პრესის წინააღმდეგ, რომელიც ამერიკა-საბჭოთა კავშირს შორის ურთიერთობის დაძაბვას და შუღლის გაღვივებას ემსახურება.

საბჭოეთის მასშტაბით „რუსული საკითხის“ დადგმებს, 1948 წელს ამავე სახელწოდების პიესის ეკრანიზაცია მოჰყვა, 3 ხელისუფლება იმედოვნებდა, რომ პიესის გაკინემატოგრაფებით „რუსული საკითხი“ ერთდროულად, საერთაშორისო რეზონანსსა და მხატვრულ ღირებულებას შეიძენდა, ამიტომ,

ოფიცოზმა ფილმის გადაღება ცნობილ საბჭოთა კინორეჟისორს მიხეილ რომს მიანდო, მითუმეტეს, რომ ცნობილი ხელოვანი მუდამ ფაქიზად და სწორად რეაგირებდა საერთაშორისო პოლიტიკურ ცვლილებებზე, კინემატოგრაფიის გამომსახველობით საშუალებებს – კადრის კომპოზიციასა და მონტაჟს კონიუნქტურულ მოთხოვნებს ადვილად უსადაგებდა.

მიხეილ რომს ფილმზე “რუსული საკითხი” მუშაობა სათანადოდ დაუფასდა – ფილმმა პირველი ხარისხის სტალინური და ორი საერთაშორისო კინოფესტივალის პრემია (მათ შორის ყოფილი ჩეხოსლოვაკიის) დაიმსახურა. ანტიამერიკული კინოპამფლეტი „რუსული საკითხი“ 1947 წელს ქართულ ენაზეც იყო დუბლირებული და საქართველოს ეკრანებზე დემოსტრირებული.

„რუსული საკითხის“ საკავშირო ეკრანებზე გამოსვლას და საერთაშორისო პრემიერას ერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა უსწრებდა წინ: 1947 წელს საბჭოთა კავშირს ცნობილი ამერიკელი მწერალი ჯონ სტაინბეკი ეწვია. საბჭოთა ოფიცოზმა დააფიქსირა, რომ რომ სტაინბეკი, სიმონოვის ჰარი სმიტის ანალოგიურად, ჟურნალისტის სტატუსით სტუმრობდა ქვეყანას და მის შესახებ წიგნის დაწერა ევალებოდა; საბჭოთა კავშირი იმ დროს, ჯერ კიდევ განიცდის მეორე მსოფლიო ომისგან მიყენებულ მძიმე ეკონომიურ პრობლემებს (ომისგან დანგრეული და დაზარებული ეკონომიკური სისტემა ვერ წარმოაჩენდა “კომუნისტურ სამოთხეს”); მოგვიანებით აღმოჩნდება, რომ სახელმწიფოს ტლანქი ბიუროკრატიული მანქანა და ჩინოვნიკური აპარატის მანკიერი ხარვეზები ამერიკელი მწერლის დაკვირვების ობიექტად იქცა, მაგრამ, სანამ სტაინბეკი თავის “რუსულ დღიურს” დაწერს, საბჭოთა ხელისუფლებას და მწერალთა კავშირს უჭირდა იმის განსაზღვრა, თუ რას მოიმოქმედებდა სტაინბეკი, როგორც მწერალი და ჟურნალისტი ანუ იმოქმედებდა თუ არა იგი

სიმონოვის პიესის გმირის – ლევენდარული ჰარი სმიტის ანალოგიურად? მართალია, საბჭოთა ეკრანისა და სცენის გმირი ჰარი სმიტი საბჭოთა კავშირის ვირტუალურ მეგობრად იქცა, მაგრამ საექვო იყო, რამდენად დაიმსახურებდა სტაინბეკი საბჭოთა კავშირის ნდობას ან “კარგი” და “პროგრესულად მოაზროვნე” ამერიკელის სტატუსს? ეს კითხვები სერიოზულად აწუხებდა საბჭოთა ოფიციალურს, მითუმეტეს, რომ სმიტის ანალოგიურად, სტაინბეკის ვიზიტი საკმაოდ პრესტიჟული და პოპულარული ამერიკული პრესის ინტერესში შედიოდა – სტაინბეკს გაზეთ „ჰერალდ ტრიბუნის“ დავალებით საბჭოთა კავშირზე რეპორტაჟი უნდა დაეწერა. გაჩნდა მოლოდინი, რომ სტაინბეკი, ჰარი სმიტის ანალოგიურად, ამერიკის გახრწნილ ბურჟუაზიულ პრესას და მის მავნებლურ იდეოლოგიას ამხელდა; თუკი სტაინბეკი “ჰარი სმიტის” პოზიციას არ გაიზიარებდა, მაშინ იგი ავტომატურად დაკარგავდა დიადი ქვეყნის “მეგობრის” სტატუსს და „კაპიტალიზმის დაქირავებული ტრუბადურად“ ან „გამყიდველ განსვსტერად“ შერაცხავდნენ. ამგვარი ეპითეტებით ამკობდნენ “ცუდ” ამერიკელ ჟურნალისტებს საბჭოთა პრესაში, რადგან იდეოლოგიურ პრიზმაში “კარგი” ამერიკელი კაპიტალიზმის დაუძინებელ მტერს წარმოადგენდა: “თუკი რომელიმე პატიოსანი ჟურნალისტი შეეცდებოდა, სიმართლე დაწეროს გაზეთის ფურცლებზე, რომელიც იმპერიალისტური პროპაგანდის სიცრუეს და სიყალბეს ამხელს, მას დაუყოვნებლივ გააგდებენ გაზეთიდან“ (Большаков, 1952:23-24). ამგვარი სქემების დაამკვიდრებას ახდენს კრიტიკა მასობრივ ცნობიერებაში.

მიხეილ რომმა სიმონოვის პიესის “რუსული საკითხი” დრამატურგიული ქარგა დაარღვია და შეცვალა პიესის სიუჟეტი, შესაბამისად, ფილმში ახალი დრამატურგიული პლასტები გაჩნდა, რაც უპირველესად, კონიუნქტურული

მოსაზრებით იყო გამოწვეული. ნიშანდობლივია, რომ სიმონოვისა პიესისა და მისი დადგმების პარალელურად, 1947 წელს რუსეთ-ამერიკის ურთიერთობა მორიგ ფაზაში გადადის – ფარულ კონფროტაციასა და დაძაბულობას ღია ანტაგონიზმი ცვლის; ამის შედეგი იყო, რომ ფილმში “რუსული საკითხი”, სიმონოვთან შეუთანხმებლად, პიესისგან სრულიად განსხვავებული სიუჟეტური მოტივები გაჩნდა, რითაც პიესის ორიგინალს რადიკალურად გაემიჯნა; სიმონოვის პიესის დრამატურგიული სქემა იმდენად პლაკატური იყო, რომ ფილმის სცენარი იდეოლოგიურ კორექტივებს ადვილად დაექვემდებარა. საბჭოთა კრიტიკაში დამკვიდრდა აზრი, რომ „რუსულ საკითხს“ უნდა ეჩვენებინა ის „სამხედრო-იდეური საფრთხე, რაც „დასავლეთიდან მომდინარეობდა“ (ასეთი ხაზი პიესაში საერთოდ არ იკვეთებოდა). საყურადღებოა, რომ ფილმის სცენარზე მუშაობა პირადად მიხეილ რომს დაევალა, ხოლო სიმონოვი შემოქმედებით პროცესს სრულებით ჩამოაცილეს; სტალინური პოლიტიკის პარადოქსები, მოგვიანებით, 1980-იან წლებში, პიესის ავტორმა უფრო დეტალურად გაიხსენა: „რომისგან (მიხეილ რომი – ავტ.) ითხოვდნენ იმას, რაც არ იყო პიესაში „რუსული საკითხი“ – იმ დროს, როცა ფილმს იღებდნენ, ამერიკასთან ურთიერთობა საგრძნობლად გამწვავდა და გაუხეშდა. რომისგან მოითხოვდნენ, რომ გაუხეშებული ურთიერთობის ეს ახალი სიტუაცია მექანიკურად გადაეტანა ფილმში, რომლის მოქმედება, ისევე, როგორც პიესაში, ომის დასასრულს ისეთ ატმოსფეროში ვითარდება, როგორიც იმხანად სუფევდა, და არა ისეთი, როგორიც 1947 წელს იყო. რომისგან მოითხოვდნენ არსებითად სხვა ფილმის შექმნას“ (Симонов, 1989:59-60).

სიმონოვისგან დამოუკიდებლად (მას სცენარის თანაავტორობაც არ შესთავაზეს), პიესამ “რუსული საკითხი” რადიკალური ტრანსფორმირება განიცადა – ფილმს სრულიად

ახალი ეპიზოდები და სცენები დაემატა, რამაც თეატრისგან განსხვავებული, ფილმისთვის სპეციფიკური მონტაჟური კინოთხრობა და ტემპო-რიტმი განაპირობა. ევოლუცია განიცადა პიესის გმირმა – ჰარი სმიტმა, რომელიც არამხოლოდ პრესის მაგნატებს, არამედ ამერიკის სახელმწიფო სისტემასაც კი აუმბოხდა. ამგვარი სიუჟეტური მეტამორფოზის შედეგად, კონსტანტინე სიმონოვს ალბათ გაუჭირდებოდა საკუთარი ნაწარმოების შეცნობა ფილმში, რომლის უხილავ, ანონიმურ ავტორს, ხელოვნების დარგის წამყვანი იდეოლოგი – სტალინი წარმოადგენდა.

მიხეილ რომი ოსტატურად ფლობდა იმ კინოხერხებსა და გამომსახველობით საშუალებებს, რაც პიესის პირობით, ჩაკეტილ, სცენურ გარემოს თამამად არღვევდა და კინემატოგრაფიულ სივრცეს, პლასტიკას ანიჭებდა ნაწარმოებს. თეატრის შემდეგ იდეოლოგიური ფუნქცია კინომ იტვირთა, რადგან ხელისუფლებას მუდამ ახსოვდა ლენინის ცნობილი ფრაზა: „ყველა ხელოვნებიდან, კინო ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია“ (ჟურნ. «Советское Кино» № 1-2 , 1933:10).

პიესისგან განსხვავებით, ფილმში “რუსული საკითხი” მკაფიოდაა სტრუქტურირებული პოლიტიკური მითონარატივი “ორი ამერიკის” შესახებ, რომლის დამკვიდრება ფილმში უფრო კატეგორიული და რადიკალური ფორმით ხდება, ვიდრე ეს პიესაში იყო – “ორი ამერიკის” მეტაფორას ფილმში შუქ-ჩრდილის მეკვთრი კონტრასტები (სიბნელისა და სინათლის საბედისწერო ჭიდილი) ქმნის. ფილმის გმირი ჰარი სმიტი – “პატიოსანი და ობიექტური” ჟურნალისტი – “პროგრესულ და მეგობრულ ამერიკასთან” იდენტიფიცირდება, ხოლო ამერიკული პრესის ფილიდი, ვერაგი მაგნატები მაკფერსონი და გუდლი – „უოლ სტრიტის“ საქმოსნებთან და “გახრწნილ, იმპერიულ ამერიკასთან”;

საბჭოთა კრიტიკა ფილმის შესახებ აღნიშნავდა: „რუსულმა დღიურმა“ ნიდაბი ჩამოხსნა ბურჟუაზიულ პრესას“, ხოლო ფილმის ერთ-ერთ ღირსებად სახელდებოდა იმ პირთა გამოვლენა და მხილება, ვინც „თანამედროვე ამერიკის მეპატრონებს და ამერიკის სახელმწიფო მანქანას წარმოადგენენ“ (ბოლშაკოვი); პროპაგანდული მანქანის ტოტალურ სიცრუესთან მებრძოლი პარი სმიტი „არ ნებდება და მხარდაჭერას ამერიკელი ხალხის მასებში პოულობს.“ ასეთი იყო ფილმის შეფასების ზოგადი სქემა.

საყურადღებოა, რომ მიხეილ რომმა ენციკლოპედიურად შეისწავლა და შემოქმედებითად გაიაზრა 1930-იანი წლების – “დიდი დეპრესიის” ამერიკული კინოს ჟანრული სისიტემა და გამომსახველობითი კულტურა. უნდა აღინიშნოს, რომ ცნობილი ამერიკელი კინორეჟისორების: ფრენკ კაპრას, ორსონ უელსის ფილმები მრავლად მოიცავდა სატირულ, კარიკატურულ ელემენტებს ამერიკის პოლიტიკურ ისტებლიშმენტსა თუ პრესის მსხვილ მაგნატებზე; ასე რომ, სატირული პორტრეტებისა თუ კინოშარეუბის შესაქმნელად, საბჭოთა რეჟისორს მხატვრული ხერხების რეზერვი მოეპოვებოდა. ფილმის „რუსული საკითხი“ გამომსახველობითი სტრუქტურის ფორმირებაშიც კინოს გამომსახველობითი რეზერვი ამოქმედდა – ფილმი “რუსული დღიური” ნაკლებად ახდენდა “მოსფილმის” პავილიონში გადაღების შთაბეჭდილებას და მაყურებელს სრულ ილუზიას უქმნიდა, რომ ფილმში განვითარებული მოქმედება კაპიტალისტური ამერიკის თანამედროვე რეალობას წარმოადგენდა და არა თეატრალური სპექტაკლს, რომელიც უხეირო, ყალბ და ბუტაფორიულ დეკორაციებში ხშირად თამაშდებოდა.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ საბჭოთა კინოგაქირავეების სისტემაში მრავლად შეიტრა ამერიკული კინოპროდუქცია, ე.წ. სამხედრო ნადავლის ფილმები, ამიტომ საბჭოთა

კინოაუდიტორია ინფორმირებული იყო კაპიტალისტური ყოფაცხოვრების რეალიებზე და ქვეცნობიერად თანაუგრძნობდა კიდევ საბჭოთა კავშირში ტაბუირებულ საზოგადოებრივ ნორმებსა და გართობის კულტს. “რუსული დღიურის” მაყურებელს ნიუ იორკის ნაკლებად “მოკრძალებული ბურჟუაზიული ხიბლი” უფრო აინტრიგებდა, ვიდრე ჰარის სმიტის პოლიტიკური ტექსტები, პლაკატური ინტონაცია თუ ანტიამერიკული რიტორიკა: ფილმის პერსონაჟთა დასავლურ მოდაზე შეკერილი კოსტიუმები, ძვირფასი აქსესუარები, ფეშენებელური სახლებისა თუ კერძო ოფისების, მსუბუქი ავტომობილების დახვეწილი, უზადო დიზაინი, სიგარის კვამლით გაჟღენთილი ამერიკული ბარები და კოქტეილები საბჭოურ მენტალობაში გახრწნილ, ობივატელურ და მეშინავრ საზოგადოებასთან იდენტიფიცირდებოდა, მაგრამ საბჭოთა მაყურებელს ქვეცნობიერად იზიდავდა. რომმა ფილმისთვის ზუსტად მიაგნო 1930-40-იანი წლების ამერიკული კინოს ფაქტურას და რიტმს; ძუნწი ფსიქოლოგიური დეტალებით, შუქჩრდილით სკულპტურულად მოდელირებული მიზანანცენები, შავ-თეთრი გამოსახულების მაქსიმალური ექსპრესია, ნიუ იორკის საქმიან, მოფუსფუსე და პრაქტიციზმის სულისკვეთებით გამსჭვალულ სამყაროს, სოციალურ დინამიკას ქმნიდა (განსაკუთრებით, ამერიკული რედაქციების ინტერიერები); ეკრანზე პროეცირებული მეგაპოლისის სწრაფი, დინამიური და მექანიკური სამყარო ინტერიერების სივრცეშია “მოქცეული”, რადგან კინოკამერა არ გადის ნატურაზე – ქუჩაში (“ცივი ომის” დროს საბჭოთა კინემატოგრაფისტების კონტაქტები პოლიველთან მკაცრად შეიზღუდა, მითუმეტეს, მაკარტიზმის ფონზე “რუსული საკითხის” გადაღებები ამერიკაში თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა, ამიტომ მიმართა რომმა კინოქრონიკებსა და “მოსფილმის” სტუდიურ პავილიონებს).

ცნობილმა საბჭოთა კინოდრამატურგმა ვეგენი გაბრილოვიჩმა სპეციალური სტატია უძღვნა ფილმს “რუსული დღიური”. სტატიის ავტორი პოზიტიურად აფასებს რომის რეჟისორულ სტილსა და ორიგინალურ ხელწერას, თუმცა, კინორეჟისორის მისამართით გარკვეულ შენიშვნებს აფიქსირებს; გაბრილოვიჩის აზრით, რომს შეეძლო “კინოკამერა “ინტერიერებიდან” უფრო ხშირად გაეტანა და იმის დემონსტრირება მოეხდინა მაყურებლისთვის, თუ რას წარმოადგენს თანამედროვე ამერიკა... “მეორე ხელზე არ ჩანდა მეორე ამერიკა – სახალხო მასებისა და ბრძოლის, ღარიბი და განუკითხაობის ამერიკა”, „რუსული საკითხის“ ქრონიკალური კადრები, რომელიც ექსპოზიციაშია წარმოდგენილი, „ტრუმენის ამერიკის მოკლე, სამართლიან და დაუნდობელ დახასიათებას“ იძლეოდა“, მაგრამ მიუხედავად ამისა “ეკრანზე არ ჩანდა რეალური ამერიკა“, და აქედან გამომდინარე, გაბრილოვიჩი მართებულად ასკენიდა, რომ რეჟისორის მხრიდან ადგილი ჰქონდა „ამერიკული რეალობის შენიღბვას“.

თუკი იმ პერიოდის ამერიკის პოლიტიკურ რეალობას გავაანალიზებთ, ცხადი გახდება, რომ რეალობის „დემონსტრირებას“ და კამერის „ინტერიერებიდან გატანას“, რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფაქტორი აფერხებდა – მიხეილ რომის „კამერა“ ვერ ასახავდა ისეთ დუხჭირ, სოციალურად დაჩაგრულ ამერიკას, როგორიც საბჭოთა ცენზურას სურდა, მითუმეტეს, რომ ამერიკას დიდი ხნის დაძლეული ჰქონდა “დიდი დეპრესიის” პერიოდის ეკონომიური პრობლემები – მასობრივი უმუშევრობა, ფინანსური პრობლემები, საბანკო თუ ფერმერული კრიზისი; მიხეილ რომმა სოციალური მოტივების გასამძაფრებლად რეალობის იმიტირებას და მოვლენათა ფალსიფიცირებას მიმართა, კერძოდ, ფილმის ექსპოზიციაში ნაჩვენები, ნიუ იორკის სოციალური მღელვარებისა და სიღარიბის ამსახველი კინოქრონიკები, სინამდვილეში, 30-იანი

წლების ამერიკის „დიდი დეპრესიის“ პერიოდს ეკუთვნოდა და არავითარი კავშირი არ ჰქონდა თანამედროვე ამერიკასთან, კერძოდ, 1946-47 წლებთან, როცა პიესის სიუჟეტი და ფილმის მოქმედება ვითრდება. მაგრამ რომმა მაყურებლის “მოტყეუება” განიზრახა: მიიმე, დრამატული მუსიკის ფონზე (კომპ. არამ ხაჩტურიანი), რიტმულად ერთმანეთს ენაცვლება დოკუმენტური კადრები: ქუჩის საპროტესტო მიტინგები და გაფიცვების ტალღა ამერიკის ქალაქებს გადაუვლის, მოშიმშილე ადამიანები უფასო საკვების რიგებში დგანან; კადრში ჩნდება ნიუ იორკის ღარიბი უბნების პანორამა, შავკანიანი მოსახლეობის რასობრივი დისკრიმინაციის ეპიზოდები და ა.შ. ამგვარად, ფილმის ექსპოზიციაში აღვილი ჰქონდა რეალობის გაყალბებისა და შენიღბვის ტენდენციას; აღნიშნულ კინოქრონიკებს ამერიკელი კინემატოგრაფისტები და ჰოლივუდის რეჟისორები ჯერ კიდევ 30-იან წლებში „დიდი დეპრესიის“ საილუსტრაციოდ ხშირად მიმართავდნენ, მაგრამ ომის შემდეგ, უკვე გაცვეთილ, მოძველებულ ქრონიკად ითვლებოდა. აღნიშნული კადრების “ციტირება” „რუსული საკითხის“ ექსპოზიციაში, პარადოქსულ შეუსაბამობაში აღმოჩნდა ტრუმენის პერიოდის – აყვავებულ-სამრეწველო და ინდუსტრიულ ამერიკასთან. ცხადია, „ღარიბ და უუფლებო ამერიკას“ რომი ვერსად მოიძიებდა, ამიტომ მიმართა ძველ კინოარქივს, მაგრამ საბჭოთა კრიტიკა ამის შესახებ დუმილს ამჯობინებდა.

ფილმში “რუსული დღიური” ამერიკული რედაქციის მკაცრი, გეომეტრული ფორმის, ზედმეტი დეტალებისგან განტვირთული, მასშტაბური ინტერიერები, სამგზავრო ლიფტების სწრაფი, მექანიკური სისტემა და ასეთივე მექანიზმს, პრაქტიციზმს დაუფლებული მომსახურე პერსონალი, თანამედროვე ნიუ იორკის განზოგადებულ მოდელს ქმნიდა და სატირის ელემენტებს შეიცავდა. მაგალითად, ამერიკული

რედაქციის ინტერვიუები თეთრი სასახლის სამუშაო კაბინეტთან ასოცირდება, ხოლო სავარძლებში მოკალათებული მაგნატების (ერთ-ერთ მათგანში ტრუმენის პორტრეტული შარჟიც შეიცნობა) გროტესკული ნიღბები განგსტერული და კრიმინალური ჟანრის კინოგმირებთან ასოცირდება.

ფილმის პერსონაჟთა დიალოგებში პიესისგან განსხვავებული რეპლიკებიც გაჩნდა, რომელიც ამერიკის მილიტარისტულ-ექსპანსიურ გეგმებს ამხელდა, მაგალითად, გაზეთის ერთ-ერთი საქმოსანი პრესტონი გადაჭრით ამბობს: “ჩვენ გვინდა ომი!” ან “საკმარისია რამდენიმე ატომური ომი და მოსკოვი, ლენინგრადი და კომუნისტები აღარ იქნებიან”; მეორე მაგნატი – “დოლარის პოლიტიკოსად” შერაცხული გულდი კი შემდეგ ფრაზას ამბობს: “მე ომს ვჩქარობ!”, ხოლო მაკფერსონი პროფაზისტურ იდეოლოგიას ავლენს: “პიტლერი მართალი იყო!”.

ამერიკული რედაქციის ინტერვიუი და მისი გრძელი პანორამა ფილმში “ტრუმენის ამერიკის” სიმბოლურ განზოგადებას ახდენს – ოფისის ცივი და მზის სინათლისგან დახშული გარემო, ბნელი ძალების თავშეყრისა და შეთქმულების, პოლიტიკური ინტრიგების არეალს წარმოადგენს. ფილმში “რუსული საკითხი” კიდევ ერთი ახალი ეპიზოდი ჩნდება: პრესის მაგნატებისგან დევნილი ჟურნალისტი პარი სმიტი პროგრესულად მოაზროვნე, უზარმაზარ აუდიტორიის წინაშე, ტრიბუნიდან ამხელს იმპერიალისტურ ამერიკას. მისი პოზა და რიტორიკა პოეტ მაიაკოვსკის მოგვაგონებს: „ჩვენს ქვეყანაში, სადაც სიტყვის თავისუფლებაა, არ მოიპოვება გამოძცემლობა, რომელიც ჩემი წიგნის დაბეჭდვას გადაწყვეტდა!“, სმიტის ორატორულ ტექსტში სიმონოვის პიესისგან სრულიად განსხვავებული ფრაზეოლოგია ჩნდება – ამერიკელი ჟურნალისტი შეუპოვრად ამხელს „ანტიამერიკული მოღვაწეობის გამოძიების კომიტეტს“,

რომელიც სმიტს იმის გამო იძახებს დაკითხვაზე, რომ „ამერიკელებს სიმართლეს უამბობს საბჭოთა კავშირზე“; საინტერესოა, რომ სმიტის ანტიამერიკული გამოსვლის რიტორიკა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ნოსტალგია აღძრავს “დიდი დეპრესიის” პერიოდზე და “ახალი კურსის” იდეურ გენერატორზე – პრეზიდენტ ფრანკლინ დელანო რუზველტზე, რომელიც საბჭოთა მასების ცნობიერებაში უბრალო ამერიკელი ხალხის კეთილდღეობისთვის და კერძო მესაკუთრეთა ინტერესების წინააღმდეგ იღწვოდა (ცნობილია, რომ საბჭოთა კავშირის კეთილგანწყობილი დამოკიდებულება და პარტნიორული თანამშრომლობა რუზველტის ხელისუფლების მიმართ, განსაკუთრებით, “დიდი დეპრესიის” პერიოდში გამოვლინდა). ჟურნალისტი ჰარი სმიტისთვის რუზველტი, ისევე როგორც ლინკოლნი, პროგრესულ და პოზიტიურ მოვლენას წარმოადგენს ამერიკის ისტორიაში, ამიტომაც გამომწვევად აცხადებს: „ჩემი ადგილი არ არის მაკფერსონისა და ჰერსტის ამერიკაში – ჩემი ადგილი ლინკოლნისა და რუზველტის ამერიკაშია!... ამერიკა არ არის უოლ-სტრიტი, მილიარდელები, გაზეთის მეფეები და ათასამდე გამყიდველი ჟურნალისტი, ამერიკა – ეს არის ხალხი, ეს ჩვენ ვართ!“ – ამგვარი პუბლიცისტური პათოსით არის დემონსტრირებული ჰარი სმიტის გამოსვლა, რომელიც საკმაოდ პლაკატურ სცენად აღიქმება ფილმში. ეს იყო პოლიტიკური მესიჯი, რომლის თანახმად, კომუნიზმის განადგურების იდეით შეპყრობილი ამერიკელი საქმოსნები მასობრივი საშუალებებით (პრესით) ცდილობენ ზეგავლენა მოახდინონ აშშ სახელმწიფო პოლიტიკაზე (ფილმის გმირი-სმიტი თავის გამოსვლაში ამერიკის სამხედრო სამინისტროს და თვით ვაშინგტონსაც ანტისაბჭოთა ქმედებაში ამხელს). ამგვარად, ფილმი “რუსული საკითხი” პროკომუნისტური იდეების მანიფესტად იქცა. ფილმის პერსონაჟთა ცალკეული

ფრაზები თუ რეპლიკები ზუსტად ესადაგებოდა გაზეთ „პრაედის“ და ჟურნალ “ნიაგის” პოლიტიკური პამფლეტებისა და პუბლისცისტურ სტილს.

თუკი ჯონ სტაინბეკი საბჭოთა კავშირში ჰარი სმიტის პოზიციას არ დააფიქსირებდა, მაშინ იგი ავტომატურად, კაპიტალისტების მიერ დაქირავებულ, “დოლარებზე გაყიდულ” ჟურნალისტად ჩაითვლებოდა. პარადოქსია, რომ სტაინბეკის “სტატუსი” საბჭოთა კავშირში გაურკვეველი და ბუნდოვანი რჩებოდა: იგი არც ერთი “მოდელის” ამერიკას არ მიეკუთვნებოდა – არც პროგრესულსა და არც მილიტარისტულს; მას შემდეგ, რაც მან სიმონოვის პიესის “რუსული დღიური” ფსევდოდიდაქტიკა ამხილა, სტაინბეკს არათუ “ჰარი სმიტად”, არამედ საბჭოთა კავშირის მეგობრადაც ვეღარ ჩათვლიდნენ. “მეგობრის” სტატუსს კი მხოლოდ საბჭოთა ქვეყნის მიმართ კეთილგანწყობილი ან ხელისუფლების მიმართ ლოიალურად მოაზროვნე უცხოელი მწერალი იმსახურებდა. მათი რიცხვი კი იმ პერიოდში საკმაოდ სოლიდური იყო.

“ჰარი სმიტისგან” განსხვავებით, სტაინბეკი საკმაოდ ინდიფერენტულია საბჭოთა ხალხის ოფიციალური ცხოვრებისა და პოლიტიკური ელიტის მიმართ, ის იგნორირებს ფორმულას, რომლის მიხედვით – საბჭოთა ხალხი და კომუნისტური პარტია განუყრელ მთლიანობას წარმოადგენს. იგი ჩვეულებრივი ადამიანების ყოფა-ცხოვრებითა და პირადი პრობლემებით, ინტერესებით უფრო დაინტერესდა, ვიდრე იმ “რეალობით”, რომელიც გაზეთ “პრაედასა” ან ნებისმიერ ამერიკულ გაზეთში იყო აღწერილი. ამერიკელი მწერლის ქვეცნობიერ პროტესტს ჰარი სმიტთან მისი იდენტიფიცირების მცდელობაც იწვევდა, რადგან ოფიციალიზმის, ისევე როგორც მასობრივი მკითხველისთვის, სტაინბეკი ჯერ კიდევ პროლეტარიატის მწერლად ითვლებოდა: 1940-იანი წლების

საბჭოთა კავშირში პოპულარული ხდება სტაინბეკის „დიდი დეპრესიის“ სოციალური რომანი „მრისხანების მტევნები“; საბჭოთა ადამიანები თანაუგრძნობდნენ რომანის გმირებს – გაკოტრებულ ამერიკელ ფერმერებს, რომლებიც მსხვილ ამერიკელ საქმოსნებსა და მონოპოლისტებს დაუპირისპირდნენ და საკუთარი მიწისგან იძულებით აყრილნი, საზოგადოების მარგინალებად, მოხეტიალე ადამიანებად იქცნენ. რომანის სოციალური მოტივები და კოლექტიური ადამიანის მორალური პოსტულატი პროლეტარიატის ინტერესებს და ანტიკაპიტალისტურ იდეებს ესადაგებოდა, მაგრამ, „დიდი დეპრესიის“ ეპოქა დიდი ხანია დასრულდა, უმუშევრობის პრობლემა და ეკონომიური კრიზისიც დაიძლია, კომუნისტური იდეები ამერიკაში აღარ არის პოპულარული.

სტაინბეკის ვიზიტი საბჭოთა ოფიციალისთვის წარუმატებელი აღმოჩნდა – ჰარი სმიტისგან განსხვავებით, სტაინბეკმა არ ამხილა „ამერიკული მონოპოლიები, გამყიდველი პრესა, დოლარის პოლიტიკა“, პირიქით, მან სიმონოვის პიესის მიმართ დაუნდობელ შარეს მიმართა – “რუსული საკითხი” ხალხის ბელადის ფავორიტ პიესად ითვლებოდა, ხოლო პიესის მისამართით გამოთქმული კრიტიკული თუ სუბიექტური მოსაზრება მკაცრად კონტროლდებოდა (ტოტალიტარული სისტემა სერიოზულად უფროხის სუბიექტური აზროვნების გამოვლენას, გამოსაკუთრებით ხელოვნების ნაწარმოების მიმართ); სტაინბეკის მიერ სიმონოვის პიესის წინააღმდეგ დაფიქსირებული მოსაზრება ლოგიკურად მიანიშნებდა, რომ ამერიკელი მწერალი პიესის უხილავ “აგტორს” – თვით სტალინს დაუპირისპირდა. სტაინბეკისეული კრიტიკა სკანდალური და ექსცენტრიკული იყო, რაც მწერლის ფარული პროტესტიმაც იყო გამოწვეული: ოფიციალურ შეხვედრებსა და მასობრივ ღონისძიებებზე, რომლებიც საბჭოთა ხელისუფლების მიერ წინასწარ იყო ორგანიზებული, სტაინბეკს ინტენსიურად

უსვამდნენ კითხვას, თუ რა აზრის იყო იგი სიმონოვის პიესაზე “რუსული საკითხი”? სტაინბეკი გამუდმებულმა კითხვებმა იმდენად გააღიზიანა, რომ იძულებული იყო, შემდეგი არგუმენტირებული პასუხები მოემზადებინა: 1. ეს არ არის საუკეთესო პიესა, მიუხედავად იმისა, რა ენაზეც არ უნდა იდგმებოდეს იგი; 2. გმირები ამერიკელებივით არ საუბრობენ, და, რამდენადაც ვიცით, სრულიად არ ჰგვანან ამერიკელებს; 3. რამდენიმე ცუდი გამომცემელიც რომ იყოს ამერიკაში, მათ აზრადაც არ მოუვათ მოიხვეჭონ ისეთი დიდი ძალაუფლება, როგორიც პიესაშია აღწერილი; 4. არც ერთი წიგნის გამომცემელი, ვისაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი, ბრძანებებს არ ემორჩილება ამერიკაში, ამის დასტურია ის ფაქტი, რომ, თვით სიმონოვის წიგნები ამერიკაში იბეჭდება; და ბოლოს, ძალიან გვინდოდა, რომ ამერიკელ ჟურნალისტებზე კარგი პიესა დაწერილიყო, ეს კი, სამწუხაროდ, ცუდი პიესაა“ (Стейнбек, 1989:76).

სტაინბეკის “ამერიკული საკითხი” მოურიდებლად ამსხვრევს პოლიტიკურ მითონარატივს „ორ ამერიკაზე“ და რადიკალურად ემიჯნება ჰარი სმიტს, როგორც ფსევდო გმირს, რომელიც აღტერნატივა ნამდვილ ამერიკელ ჟურნალისტს ანუ საკუთარ პორტრეტს წარმოაჩენს – სტაინბეკის “რუსულ დღიურში”, რომელიც მისი საბჭოთა კავშირში მოგზაურობის შედეგად შეიქმნა, მკაფიოდ იკითხება პოლიტიკური ანეკდოტი და შარპი სიმონოვის “რუსულ საკითხზე”; ეს ანეკდოტი სტაინბეკმა, მოგზაურობაში სპონტანურად შეთხზა და საჯარო შეხვედრებსა თუ ღონისძიებებზე „რუსული დღიურის“ ამერიკულ ვერსიად ანუ საკუთარ ინტერპრეტაციად წარადგინა; სახელწოდებაც აღტერნატიული მოუძებნა – „ამერიკული საკითხი“ (სახელწოდება სიმონოვის პიესისადმი ირონიულ დამოკიდებულებაზეც მიანიშნებს). სტაინბეკი ცდილობს გააცინოს საბჭოთა ადამიანები, რომლებიც, მისი აზრით,

ზედმეტად სერიოზულნი არიან და ნაკლებად იცინიან (“რუსულ დღიურში” სტაინბეკი შენიშნავს, რომ საბჭოთა სატირულ-იუმორისტულ ჟურნალი “ნიანგიც” კი სერიოზულია და მისი პოლიტიკური ტექსტები თუ ჩანახატები, სრულებით არ იწვევს სიცილს). სტაინბეკის “პიესის” გმირი საბჭოთა მწერალი სიმონოვია, რომელიც „პრავდის“ რედაქციის დავალებით ამერიკაში, ჟურნალისტური სტატიების დასაწერად მიემგზავრება (“რუსული საკითხის” სიუჟეტი სტაინბეკმა ექსცენტრიულად გაათამაშა). ამერიკა სიმონოვმა უნდა წარმოადგინოს, როგორც „დამპალი დასავლური დემოკრატიის“ ნიმუში, მაგრამ „ბატონი სიმონოვი ამერიკაში ჩადის და ხედავს, რომ ამერიკელი დემოკრატია არათუ აღორძინდა, არამედ, არც კი ყოფილა დასავლური, თუ მას მხოლოდ მოსკოვის თვალთახედვით არ დავინახავთ. სიმონოვი რუსეთში ბრუნდება და საიდუმლოდ წერს, რომ „ამერიკა არ არის გახრწნილი დემოკრატია... სიმონოვს „პრავდის“ რედაქციიდან აძევენ, მომენტალურად გარიცხავენ მწერალთა კავშირიდან; პატიოსანი კომუნისტი აგარაკს კარგავს, მას ცოლიც მიატოვებს, და ბოლოს, შიმშილისგან იღუპება“. ამგვარად, სიმონოვის პერსონაჟი სტაინბეკის “პიესაში” ტოტალიტარიზმის მსხვერპლად წარმოჩინდა; იმავე პიესაში, სიმონოვი, როგორც პოლიტიკური დისიდენტი, შიმშილისგან იღუპება, რადგან საბჭოთა კავშირში ოპოზიციური აზრი სასტიკად იღვენება; ასეთია სტაინბეკის პიესის პესიმისტური ფინალი სტაინბეკმა სიმონოვის პიესას „სუფელური ნაწარმოებიც“ უწოდა; ცხადია, ამერიკელი მწერლისა და ჟურნალისტის სუბიექტური აზრი მასობრივ პროპაგანდას ეწინააღმდეგებოდა და საბჭოთა ხელისუფლებას სერიოზულად შეაშფოთებდა. სიმონოვის „რუსული საკითხის“ ამერიკული ინტერპრეტაცია, რომელშიც იუმორი და პოლიტიკური სატირა ჭარბობს, ამერიკელი მწერლის პიროვნული თავისუფლების დემონსტრირებას ახდენს

– სტაინბეკი პოპულარული საბჭოთა პიესის კრიტიკას არ შეუშინდა, ხოლო ამერიკული ჯაზი, როგორც შემოქმედებითი ხერხი, პიესის ინტერპრეტაციის საშუალებად გამოიყენა (სტაინბეკი ჯაზის უბადლო შემფასებელი იყო, რაც მან “რუსულ დღიურშიც” დააფიქსირა).

მიხეილ რომის ფილმი “რუსული საკითხი” და სტაინბეკის “რუსული დღიური” – ორივე ნაწარმოები “ცივი ომის” ეპოქას მიეკუთვნება (1948). ერთი მათგანი პოლიტიკური მითოწარმოებისა და კონიუნქტურის პროდუქტია, მეორე კი “პატიოსანი რეპორტაჟი” საბჭოთა კავშირზე, რომლის ავტორს კატეგორიულად არ სურდა საუბარი ოფიციალურ პოლიტიკასა თუ საერთაშორისო სტრატეგიებზე და არც სახელოვან პოლიტიკურ ლიდერებზე; სტაინბეკს ჩვეულებრივ ადამიანებთან შეხვედრა და საუბარი სურდა, მაგრამ ასეთ შეხვედრებს მხოლოდ ოფიციალური “დგამდა” და სააგიტაციო ღონისძიებად აქცევდა, ამიტომაც, ამერიკელ სტუმართან საუბრები მკაცრად პოლიტიზირებული იყო და ძირითადად, პიესა „რუსული საკითხით” შემოისაზღვრებოდა (სუბიექტური აზრისა და პირადი შეხედულებების დაფიქსირება კი კონტროლს ექვემდებარებოდა). სტაინბეკი ქვეცნობიერად გაუბოდა “ჰარი სმიტს”, ამიტომ, სიმონოვის “სულელურ” პიესაზე პამფლეტიც შეთხზა. ამგვარად, სტაინბეკის “ჰარი სმიტთან” იდენტიფიცირების მცდელობა უშედეგო აღმოჩნდა.

სტაინბეკის “რუსულ დღიურს” “მრისხანების მტევნებისგან” განსხვავებული ბედი ერგო. მისი თარგმნა საბჭოთა კავშირში აიკრძალა. წიგნს მხოლოდ ხანგრძლივი ინტერვალის შემდეგ, “პერესტროიკის” პერიოდში, 1989 წელს გაეცნო პოსტსაბჭოთა მკითხველი. მიხეილ რომის „რუსული საკითხი“ კი, როგორც ტიპური აგიტფილმი, პიესასთან ერთად მალე მიივიწყეს, თუმცა, ფილმის ნაივური პლაკატურობისა და პუბლიცისტიკის მიღმა, მაინც იკითხება ავტორისეული ირონია

და ფარული შარჟი ტოტალიტარიზმის სისტემაზე, რომელიც კინემატოგრაფს მითოწარმოებისა და მასების მანიპულირების საშუალებად იყენებდა. პიესისა და ფილმის ამერიკელი გმირები კი ჰარი სმიტის ჩათვლით, დღესაც ისევე იწვევს ღიმილს, როგორც ერთ დროს, “რუსული დღიურის” ავტორში იწვევდა.

შენიშვნები:

1. <http://www.hist.msu.ru/ER/Text/USSR/theatre.htm> - «Опереттуаре драматических театров и мерах по его улучшению», Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б), 26 августа 1946; საბჭოთა მწერლებს სტალინმა “ადამიანთა სულის ინჟინრები” უწოდა. ეს ფრაზა პირველად ახსენა 1932 წლის ოქტომბერში, საბჭოთა მწერლებთან შეხვედრაზე, მაქსიმ გორკის სახელში.
2. “რუსული საკითხი”, ფილმის რეჟისორი და სცენარისტი მიხეილ რომი, ოპერატორი ბორის ვოლჩეკი, კომპოზიტორი არამ ხაჩატურიანი, მთავარ როლებში: ვსევოლოდ აქსიონოვი (ჰარი სმიტი), ელენა კუზმინა (ჯესი), მიხეილ ასტანგოვი (მაკფერსონი), მიხეილ ნაზვანოვი (გულდი), მარია ბარაბანოვა (მეგი), არკადი ცინზანი (პრესტონი), მიხეილ ტროიანოვსკი (ვილიამსი), მოსფილმი, 1948 წ.
3. http://two.xthost.info/retrocd/ART_27.html Е. Габрилович, РУССКИЙ ВОПРОС», «Советское искусство» от 13.03.1948
4. И. Большаков, Советское киноискусство в послевоенные годы. Москва., Изд. «Знание», 1952;
5. Симонов К. Глазами человека моего поколения // М., АПН, 1989.
6. Стейнбек Дж. Русский дневник / Пер. сангл. Е.Р. Рождественской. М., 1989. С. 76.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Steinbeck: A Life in Letters, edited bt Elaine Steinbeck and Robert Wallsten, Penguin Books, 1989
2. John Steinbeck, “A Russian Journal” with an introduction by Susan Shillinglaw, Modern Classics, Penguin Books, 2000
3. Leffler, Melvyn, A Preponderance of Power: National Security, the Truman Administration, and the Cold War. Stanford University Press. 1992
4. Roberts, Geoffrey, Stalin's Wars: From World War to Cold War, 1939–1953. Yale University Press. 2006

ВИДЕО. ОТ ТЕХНОЛОГИИ К ИСКУСТВУ

Экранные искусства качественно отличаются от других искусств своей «техногенностью» (по определению О. Нечай) (Нечай, 1990:55). Техногенное творчество предполагает использование специальной аппаратуры. Обязательны навыки владения нею или наличие даже специально подготовленного персонала. Да и восприятие зрителя в случае кино и телевидения предполагает наличие сложных технических систем с обеспечением условий, необходимых для качественной трансляции произведения.

Кинематограф О. Нечай относит к оптико-химическим техногенным искусствам, телевидение – к электронным техногенным. Носителем информации в электронных техногенных искусствах выступает как физическое тело (в виде, например, кассеты с записью), так и сигнал. Сущность второго в материальном смысле неопределена. Уже телевизионное понятие «эфир» говорит само за себя. Телевизионный, или «прямой эфир» – это процесс непосредственной передачи телевизионного или радио- сигнала с места проведения записи в эфир, то есть трансляция сигнала в реальном времени. Другими словами, телевизионный эфир – это некая нематериальная субстанция, определить которую, кроме как моментом существования, представляется сложным.

Другие определения понятия «эфир» не менее внетелесны. Эфир с древнегреческого αἰθήρ – высший слой воздуха, пятая стихия, верхний тончайший воздух, прозрачный и озаренный, которым дышат боги. В физике – гипотетическая всепроникающая среда, колебания которой проявляют себя как электромагнитные волны (в том числе как видимый свет). Таким образом, даже иные определения «эфира» как бы накладывают печать ирреальности на суть этого понятия, а далее и явления в физическом ряде телесного, вещественного существования.

Более естественным и понятным может показаться физическое или телесное воплощение существования телевидения, электронного техногенного искусства, – кассета или же пленка с записью. Однако и тут существуют некоторые проблемы. В отличие от предшествующих искусств, даже в отличие от кинематографа, оптико-технического техногенного искусства, но, тем не менее, по сути своей очень близкого телевидению, изображение на магнитной пленке имеет свои

особенности. Электронные техногенные искусства даже на своей пленке не выдают видимых признаков существования изображения. Оно сокрыто в некоем электронном коде, недоступном для обычного человеческого восприятия. Изображение же оптико-химических техногенных искусств присутствует на пленке в проекционном, но в весьма различимом виде. В кино, например, в виде отдельных кадров, зафиксированных на пленке.

Таким образом, несознаваемое, непостижимое для человеческого восприятия, зашифрованное в систему кодов, возможное для дешифровки только посредством технических средств, – вот что представляет собой электронная пленка, кассета – физическая телесность телевидения.

Таким образом, в случае электронных техногенных искусств, фиксированное изображение и техническая составляющая, с помощью которой такое изображение фиксируется (а следует понимать творится, ведь происходят процессы, которые преобразуют обычное для человеческого глаза изображение в определенный сигнал, набор знаков), далее формируется в завершенное экранное произведение (уже в этом, преобразованном в сигнал виде происходят монтажные процессы) и воспроизводится с определенного носителя на экран, представляют собой неотъемлемое единство. Ведь без соответствующей техники кассета (или диск) с электронным сигналом не будет иметь совершенно никакого смысла. В то время как кинематографическая пленка, даже в своем обычном физическом виде, несет в себе вообще вполне определяемое, хотя и статичное, небольшое по размеру, обычное для человеческого восприятия изображение.

Но все же исторически первая, естественная стихия телевидения как «дальновидения» – это прямой эфир. «В то самое время в другом месте». Появление видеозаписи или электронной записи, в результате чего и возник физический носитель телевизионного сигнала, произошло гораздо позднее.

Электронная фиксированная форма передачи сигнала знаменовала в свое время следующий, новый этап развития телевидения. Именно с появлением магнитной записи изображения произошел полный пересмотр позиций телевидения. Фактически, с этого момента последующее поступательное его развитие получило качественно новые ориентиры, как технического, так и творческого характера.

На ранней стадии своего существования телевидение утверждало свои позиции исключительно как искусство прямого

эфира. Видеозапись появилась тогда, когда фактически телевидением была в совершенстве освоена эфирная природа.

Видео на ранних этапах своего появления, стало способом эффективного и более экономичного подхода к телевизионному производству. Сама запись на магнитный носитель, электронные спецэффекты и новые методы монтажа технически значительно упрощали процесс подготовки телевизионных программ и облегчали работу. Прежде всего, выход на монтаж и сам монтажный период стали значительно отличаться своей простотой от соответствующих периодов в условиях кино.

Появление видео привнесло значительные положительные моменты в телевизионное производство: дешевая стоимость пленки, возможность многократной перезаписи, значительное ускорение производственного процесса и выход на монтаж фактически сразу после съемки, усовершенствование самого процесса монтажа. На фоне этого такие недостатки, как малая подвижность камеры и сложность звукозаписи, просто тускнели. Однако и такие преимущества не повлияли моментально на введение видео во все этапы телевизионного производства. Это оказалось делом непростым, и делом не одного десятилетия.

Сначала появление возможности фиксации изображения на телевидении не возымело должного отклика даже среди его работников. И введение на телепроизводстве видеоманитофонов в 60-е годы XX века, с чего, собственно, и началось внедрение видео в телевизионный производственный процесс, мало что изменило в технологическом процессе подготовки программ. Запись телевизионной программы, подобно эфирному, отработанному прототипу, продолжали производить без остановок, целиком. Если происходила какая-то ошибка, приходилось все начинать сначала. Но такая возможность давалась весьма редко. Фактически, видеозапись была аналогом выхода в эфир. (Романовский, 1986:87). Лишь через несколько лет появился электронный монтаж...

Опыт фиксации изображения кинематографическим способом или передачи в эфир фиксированного изображения в виде киноматериалов и кинодокументов был отработан на телевидении чуть ли не с первых шагов его появления. Поэтому новую форму записи было с чем сравнивать. И сразу это сравнение оказалось не в пользу кинематографического способа фиксации. Работники телевидения сразу оценили качественные показатели видеозаписи.

Помимо красок, которые на магнитной пленке не выцветали, и качества картинки, которое настолько было высоким, что невозможно

было определить, передается изображение прямо в эфир или в записи, режиссеры отмечали важнейшее: «возможность формирования изобразительного ряда не только в момент съемки, но и в процессе монтажа» (Романовский, 1982:31). На самом деле, эта возможность видео уже на ранних стадиях его становления давала основание говорить о принципиально новом подходе к экранному творчеству, а также о новом этапе его развития.

Кинематографический способ фиксации и технологии кинематографа не предполагали особых возможностей для работы с уже зафиксированным на пленку изображением. Важнейшим выразительным средством для кинематографа был монтаж как последовательное соединение кадров. Он давал возможности столкновения (по С. Эйзенштейну), сопоставления (по Л. Кулешову) или противопоставления уже зафиксированных кадров. Сами кадры, то есть фиксированное на них изображение оставалось неизменным. Изменялся смысл кадра, поставленного в определенном ряде других кадров, появлялся контекст. Кинематографисты, как практики, так и теоретики, в основном внимательно изучали способы и возможности смысловых изменений фиксированного, неизменного по своей сути, изображения.

Конечно, нельзя обойти вниманием то, что и в период до видео творцов интересовало фиксированное изображение как основа творчества или как экспериментальная лаборатория. Определенные творческие поиски в области кинематографического изображения, условий и способов его фиксации и последующих с ним экспериментов проводились художниками, но такие опыты носили частный характер. На сегодняшний день можно охарактеризовать эти шаги как первые на пути зарождения видеоарта, на то время еще киноарта, поскольку эксперименты происходили с кинематографической пленкой и с изображением на ней.

С появлением видео стал формироваться новый взгляд на специфику зафиксированного изображения. Оно стало рассматриваться уже скорее не как конечное и завершенное, как это было в кино, а только лишь как отправная точка для дальнейшего процесса творчества.

По свидетельству режиссеров, уже первые видеомэгнитофоны позволяли значительно преобразовывать зафиксированное изображение: создавать комбинированные кадры, изменять колористические характеристики и цветовые соотношения уже отснятого, изменять яркость и контраст, частично изменять цвет кадра, делать вирирование, переходить из позитива в негатив и другое. Кроме

того, уже в процессе монтажа на ранних этапах было возможно впечатывать в изображение субтитры и титры. (Романовский, 1982:33–34). Конечно, такими техническими средствами и эффектами сегодня сложно удивить не только профессионала, но и любителя. Но на свое время такие новации были очень важны для облегчения работы на телевидении.

Во второй половине 70-х годов XX века на телевидении появилась портативная видеотехника. Это дало возможность еще более ускорить и упростить этапы съемки и монтажа. В это время несколько видоизменились производственные и творческие процессы съемочного периода, приобретя свежесть и импровизационность творчества.

Практически стало возможным, например, просмотреть видеозапись на месте событий. Этот, обычный на сегодняшний день, этап творческой работы в свое время изменил взгляд на весь процесс создания телевизионного экранного произведения. Монтаж на месте событий, сразу после съемки, дал возможность пересмотреть подход к отснятому материалу в его качественных характеристиках и в то же время приблизиться (или оглянуться на новом этапе экранного творчества) к Киноковскому (вертовскому) подходу в понимании монтажного творчества. Речь идет о «шести последовательных стадиях монтажа» (Горпенко, 2003:33), сформированных в творчестве объединения Киноков. Только на этапе утверждения видео как составной телевизионного творчества киноковский подход оказался даже более реальным, актуальным и практически осуществимым, чем на том этапе, когда разрабатывался в условиях кинематографа, в 20-х – 30-х годов XX века.

Быстрый переход к монтажному периоду улучшил ориентацию и методы обработки отснятого материала, сделал, как никогда, широко актуальными следующие моменты вертовского подхода. Во-первых, стадию монтажа, которую Дзига Вертов называл «глазомером» (быстрая ориентация в жизненных событиях с целью улавливания монтажных кадров, которых в предварительном монтаже не хватало для соединения материала). Во-вторых, открытость, незавершенность предварительного, «чернового» монтажа для продолжения внимательного сосредоточенного поиска кадров, необходимых для совершения конечного монтажа. Наконец, общее понимание самого монтажного творчества в условиях телевидения 70-х годов значительно приблизилось к пониманию вертовской трактовки монтажного творчества: «каждая Кино-Глазовская вещь монтируется с момента выбора темы, заканчивая выпуском ленты в конечном виде,

то есть монтируется на протяжении всего процесса производства фильма» (Вертов, 2008:160). Далее тенденция тяготения к вертовскому (киноковскому) пониманию или трактовке не только узко монтажного творчества, но и вообще экранного творчества будет сопутствующим элементом развития телевидения как экранного искусства, будет становиться все заметнее с утверждением основных жанров телевизионного творчества.

Еще в конце 70-х годов XX века практики телевидения стали отмечать влияние видеотехники на формирование режиссерских и даже сценарных идей (Романовский, 1982:56) и перерастание количества материала в качество (Лысенко, 1982:63). В последнем случае речь идет о технической фиксации большого количества материала (по сравнению с тем же кинематографом), наличие которого в дальнейшем дает больше возможностей творчества в монтажный период.

Таким образом, уже на ранних шагах внедрения видео в телевизионное производство, его влияние предопределялось как влияние огромной конструктивной силы, еще недостаточно оцененное современниками, но настолько мощное, что в дальнейшем спровоцирует серьезное видоизменение всех производственных и творческих этапов телепроизводства от сценарного до монтажного, а позже – не только телепроизводства...

Далее начали происходить процессы, постепенно выводящие видео в самостоятельный вид экранного творчества. Параллельно с профессиональным развитием все в той же сфере телевидения, получило распространение также и бытовое видео.

Бытовое видео развивалось в двух форматах: в кассетном и в дисковом. На сегодняшний день пока что можно признать победу за дисковым форматом из-за его сравнительной дешевизны и емкости. Однако сначала большей популярностью пользовались кассеты. Исследователь этого вопроса К. Разлогов предполагает, что такой выбор можно объяснить психологией потребителей, которые проводили аналогию между видеомэгнитофоном и привычным уже бытовым аудиомэгнитофоном и лучшим качеством изображения кассетного видео (Новые аудиовизуальные технологии, 2005:207). Кроме того, кассетный видеомэгнитофон позволял производить запись прямо с телевизионного приемника. Во времена же становления Интернета источники визуальной экранной информации оставались значительно ограниченными не только на территории СССР, но и во всем мире. Основным доступным источником было телевидение. Поэтому и бытовое видео на раннем этапе своего становления,

находилось в значительной, почти полной, зависимости от телевидения.

В 90-х годах XX века параллельно с распространением персонального компьютера, а далее и Интернета – получил широкое распространение DVD-формат. В этот момент ситуация начала резко меняться в пользу цифрового дискового видео. Вообще же, существование видеоносителей разного формата, включая и профессиональный формат, разных по конструкции видеопроигрывателей, непохожих систем телевизионного вещания, а, кроме того, коммерческой конкуренции между капиталистическими фирмами-производителями аппаратуры придавало сфере видео такую хаотичность и многоплановость, что даже специалисты не всегда могли правильно и вовремя наметить перспективы дальнейшего развития этой отрасли (Новые аудиовизуальные технологии, 2005:207).

Итак, с развитием бытовой техники, благодаря конкуренции разных форматов, видео постепенно утверждается в новой форме, уже независимой от телевидения. На этапе отмежевания от профессиональной сферы видео утверждает свои позиции в качестве «домашнего» зрелища, еще более «домашнего» и «ручного», чем телевидение, которое приходило в дом, но фактически оставалось неуправляемым. Единственным исключением в этом контексте можно назвать возможность дистанционного, пультового управления просмотром, что, кстати, стало доступным вовсе не с первых дней существования телевидения. Для советских зрителей такая возможность появилась лишь в 90-е годы XX века. Но и свобода дистанционного управления телевизионным просмотром начала иметь смысл только с появлением многоканального телевидения, а собственно «свобода» заканчивалась с выбором телевизионной программы для просмотра.

С приходом видео появилось экранное зрелище, которое можно было полностью приспособить под зрителя. Даже на ранних этапах существования кассетного видео зритель уже получил возможность не только руководить зрелищем, но и самостоятельно создавать его, например, элементарным путем записи на кассету не всей программы, а отдельных ее кусков или частей разных программ и т.п.

Ярким примером такой зрительской инициативы, когда телевизионные программы представляют собой материал для видеотворчества, явился «zapping». Сначала зритель просто беспрерывно переключал каналы, далее запись этого процесса

позволила создать новое произведение экранного творчества (Разлогов, 2002:34). Телезритель с помощью дистанционного пульта включался в процесс создания своей собственной телевизионной программы. Быстрое переключение с канала на канал выхватывало отдельные образы, звуки, куски программ, фильмов, сериалов. Все это быстро менялось и в результате случайных сопоставлений, возникали вдруг разнообразные эффекты, своеобразные связи и контексты. Самым главным правилом для zappinga является полная случайность. В определенном роде это явление можно рассматривать как пример чистого искусства ради искусства, когда творчество заменяет собственно просмотр (Разлогов, 2002:35).

Таким образом, явление zappinga представляет собой творчество, где автор-зритель проявляет максимальную активность. В результате этой активности происходит соединение не только разных жанров и каналов. Складывается как бы целостный образ телевизионного вещания, так как задействованы эфирная, спутниковая, кабельная трансляции из разных стран, на разных языках, с возможными включениями хроники, фильмов и т.п.

С появлением видео, таким образом, для зрителя значительно расширяется круг возможностей в сфере взаимодействия с экранным зрелищем: самостоятельность и свобода выбора формы и времени просмотра (можно записать телевизионную программу и просматривать в любое время, с остановками, перемотками, паузами и т.д.), а далее – возможность сотворчества и даже абсолютно самостоятельного видеотворчества.

Возможность записи появилась уже на раннем этапе существования бытового видео. Именно запись стала тем моментом, который позволил зрителю приобщиться к экранному творчеству. Кроме функции записи, видео обладало возможностями перемотки, приостановки, паузы, ускоренного просмотра, обратной перемотки... То есть с появлением видео зритель сразу получил в свое распоряжение все необходимые средства для свободного манипулирования экранным зрелищем. Таким образом, с появлением видео зритель из пассивного зрителя превращается в автора собственного просмотра. К. Разлогов в своих исследованиях общение зрителя с видео в бытовых условиях сравнивает с чтением книги, который читатель полностью контролирует самостоятельно.

Полноценным автором своеобразного экранного творения зрителя можно назвать уже тогда, когда тот записывает куски разных экранных произведений последовательно. Тогда происходит

своеобразное переосмысление существующих произведений уже в его, собственной редакции, которую по праву можно назвать авторской.

Полноценным автором зритель выступает и в том случае, когда сам берет в руки камеру, а отснятый материал, пусть даже такой, который профессионалы высокомерно определяют как «home video», монтирует, пусть даже примитивным способом. Собственно, появление бытовых видеокамер, а далее и цифровых видеокамер, и, наконец, бытового цифрового монтажа дают все основания говорить о полноценной возможности участия зрителя в создании авторского видеопроизведения.

Таким образом, в ситуации развития видео экранное зрелище перестает быть замкнутым в себе, как большинство предыдущих традиционных зрелищных форм, включая зрелища-искусства, а зритель перестает, в свою очередь, быть только пассивным наблюдателем. Он может выступить одновременно и зрителем, и автором экранного зрелища. Причем авторство может определяться разными качественными показателями. Зритель может быть как автором просмотра (руководить просмотром, выбирать интересующее, даже составлять собственную программу, сборник и т.д.), так и непосредственным автором экранного зрелища в качестве режиссера.

Съемка любительской видеокамерой сегодня является обычным явлением. Высокая конкуренция между производителями бытовой съемочной техники приводит к постоянному усовершенствованию ее качества. Уже достаточно давно кадры, полученные с помощью бытовой видеокамеры, за качественными показателями могут считаться технически удовлетворительными для эфирного показа. На сегодняшний день также существует большое количество компьютерных программ, обеспечивающих не только обычный компьютерный монтаж, но даже и элементарнейшие спецэффекты. Более сложные программы, что также созданы для персональных компьютеров, позволяют монтировать чуть ли не на профессиональном уровне.

Таким образом, зрительское творчество в этой сфере значительно изменяет позиции основных сторон, которые принимают участие в зрелищном действе: собственно зрелища, его автора и зрителя. С новым статусом зрителя происходят определенные изменения акцентов внимания при подготовке зрелищного действия. Возможно, некоторые приобретенные зрелищем особенности с упрочнением такой ситуации потребуют дальнейшего пересмотра и переориентации определенных условий взаимодействия системы зрелище – зритель. Таким образом, возникновение видео становится

переломным этапом в развитии не только экранной, но и вообще истории зрелищной культуры.

Итак, фиксация движущегося изображения перестает представлять какую-либо сложность, в том числе, и в бытовых условиях. Кроме того, видеофиксация в бытовой сфере представляет собой один из технически наипростейших способов фиксации (наряду с фотографическим способом). Иными словами, для произведения видеосъемки не нужно обладать особыми навыками и умениями. Достаточно освоить элементарные правила работы с видеокамерой: буквально освоить назначение ее кнопок.

Письменность, в сравнении с видео, – сверхсложная система знаний и навыков, которая требует предварительной (весьма непростой) специальной подготовки как от того, кто фиксирует, записывает текст, так и от того, кто читает, от реципиента. Другие искусства также требуют от автора умения и навыка. Фиксация изображения на видео не требует в этом плане каких-либо усилий. В качестве домашнего, личного архива, целью которого является сохранение истории семьи, подойдут непрофессиональные материалы. В этом случае не нужны какие-либо художественные изыски монтажных построений и композиционно выстроенные кадры, так как ценностью являются, прежде всего, зафиксированные объекты в определенном месте в определенное время. Таким образом, видео все больше замещает в этом качестве любительскую фотографию, так как видимым его преимуществом является фиксация не просто объекта, но объекта в движении и со звуком.

На самом деле видео чуть ли не с момента своего возникновения было популярным не только в качестве «домашнего формата». На Западе, а позже, в 90-х годах XX века на территории бывшего СССР были довольно распространены видеотеатры. Репертуар таких видеотеатров состоял преимущественно из порнографических фильмов (на Западе), боевиков, фильмов ужасов и фантастики (в бывшем СССР). В этом случае видео, вероятней всего, заняло нишу и включило в свой репертуар как раз те жанры, которые не были распространены на телевидении и в кино, а на территории бывшего СССР – жанры, наименее развитые в отечественном кинопроизводстве.

Кроме того, видео со своим развитием все больше стало превращаться в альтернативную форму ознакомления с кинематографической и телевизионной продукцией (Новые аудиовизуальные технологии, 2005:209).

Помимо этого, все больше возрастает доля авторского оригинального видео, все более самостоятельного, не предназначенного для показа ни в кинотеатре, ни на телевизионном экране. На сегодняшний день даже можно определить несколько форм такого видеотворчества: авторские видеопроизведения и видеоарт. Первая форма в своих постановочных канонах ориентируется на законы зрелищного, режиссерского творчества (авторами чаще всего выступают режиссеры), вторая – представляет собой экранное изобразительное творчество (авторами выступают преимущественно художники).

Поддержка видеоискусства, в свою очередь, достаточно ощутима на сегодняшний день. Многие международные кино и телефестивали все чаще включают видео в свою конкурсную программу (как носитель и способ производства, так и в значении видеоарта). Видеоарт на Западе уже достаточно давно, и совсем недавно у нас, получил и музейную, выставочную жизнь. Так что произведения этого искусства представляют собой уже неотъемлемую часть современных творческих процессов.

Если в телевизионном производстве видео использовалось изначально, то теперь и в кинематографической профессиональной среде получает широкое распространение использование видеотехнологий и видеотехники в процессе кинопроизводства. Более того, широкое распространение получила так называемая «видеоэстетика», которая основывается на использовании характерных для видео приемов и спецэффектов. Ранним примером внедрения таких приемов может служить фильм Ф. Копполы «От всего сердца» 1982 года производства.

Такие тенденции свидетельствуют о том, что видео, которое было открыто в профессиональной телевизионной сфере для нужд телевидения, на сегодняшний день давно обрело самостоятельную жизнь, которая продолжает реализовываться как в профессиональной сфере, так и в сфере бытовой. Кроме того, такое превращение видео в самостоятельную экранную зрелищную форму дает огромные возможности и является активным потенциалом для дальнейшего разнообразия видеожанров и форм видеотворчества.

Таким образом, по отношению к кинематографу и к телевидению нельзя упрощать позиции видео в культурном процессе, и определять его как техническое средство или как ретранслятор. Видео на сегодняшний день обрело не только признаки нового экранного зрелища. С полной ответственностью можно говорить о видео, как о новом экранном зрелищном искусстве.

Литература:

1. Горпенко В., монтаж: кіно, телебачення, 2003.
2. Вертов Дз., из наследия. Статьи и выступления. Т. 2, 2008.
3. Лысенко А., главный герой // Документальный видеофильм: этап становления, 1982.
4. Нечай О., ракурсы. О телевизионной коммуникации и эстетике, 1990.
5. Новые аудиовизуальные технологии, 2005.
6. Разлогов К., экран как мясорубка культурного дискурса // Вопр. Филос. 2002, № 8.
7. Романовский И., без права на дубль: записки режиссера телевидения, 1986.
8. Романовский И., видеофильм – технология и творчество // Документальный видеофильм: этап становления, 1982.

**პიროვნებისა და ბუნების ურთიერთმიმართების
საკითხი კინორეჟისორ მერაბ კოკოჩაშვილის
შემოქმედებაში**

მერაბ კოკოჩაშვილი ქართულ კინოხელოვნებაში გამოირჩევა ინდივიდუალური მსოფლშეგრძნებითა და ხელწერით. საკუთარი შემოქმედებით, კინორეჟისორი მარადიული იდეალებისადმი ერთგულებას ამკვიდრებს, რითაც განუმეორებელი წვლილი შეაქვს საზოგადოებრივი ცხოვრებისა და ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარების პროცესში. მისი შემოქმედება ნათლად წარმოაჩენს ეროვნული კინემატოგრაფის კულტურულ იდენტურობას და არსს. მერაბ კოკოჩაშვილი ქართველ კინორეჟისორთა თაობის – ე.წ. „სამოციანელთა“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. ამ თაობამ უდიდესი გარდატეხა მოახდინა ეროვნულ ხელოვნებაში. „სამოციანელებმა“ (ოთარ იოსელიანი, ელდარ და გიორგი შენგელაიები, მერაბ კოკოჩაშვილი, ლანა ღოღობერიძე, მიხეილ კობახიძე...) საკუთარი სათქმელით, ინდივიდუალური ხელწერით, მკაფიოდ გამოკვეთილი მოქალაქეობრივი პოზიციითა და ახალი მხატვრული ფორმებით, ქართული კინოს ახალ ეტაპს ჩაუყარეს საფუძველი.

ნებისმიერი სახის მხატვრული ნაწარმოების შექმნისას, დრო – ხელოვანის პოზიციის განმსაზღვრელი ის მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რომელშიც ყალიბდება თავად ავტორის პიროვნება, თავის შემოქმედებაში მკაფიოდ ავლენს საკუთარ მრწამსს, ეპოქის მენტალიტეტს, ეროვნულ ხასიათს, რაც თანამედროვე ხელოვნების პროცესების შესწავლაში ერთ-ერთ უმთავრეს პირობას წარმოადგენს.

ხსენებული პერიოდი – XX საუკუნის 60-იანი წლები, ქართულ კინოში მრავალმხრივი ძიებებით აღინიშნება. სწორედ ამ პერიოდში გამოიკვეთა არაერთი თემატური, ჟანრული თუ სტილისტური ტენდენცია, დაიწყო ახალი მხატვრული ფორმების ათვისება, ახალი პრობლემების გააზრება. აქედან გამომდინარე, სრულიად განსხვავებულ კონცეპტუალურ ასპექტში წარმოგვიდგება ადამიანი – ფილმის გმირი. აღნიშნული პერიოდის ქართულ კინოპროდუქციაში გაჩნდნენ სრულიად ახალი გმირები. ოფიციალური მოთხოვნა, რომ კინონაწარმოების გმირი ყოფილიყო დადებითი, კეთილსინდისიერი ან ბოროტი და უარყოფითი, – უგულებელყოფილ იქნა ახალი თაობის მიერ. ამ პერიოდში შექმნილი თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ნაწარმოების უმთავერესი მიზანი იყო ადამიანის შინაგანი სამყაროს წარმოჩენა სხვადასხვა ასპექტში. რეჟისორები ცდილობდნენ ეროვნული ხასიათის თავისებურებათა გახსნასა და წარმოჩენას.

60-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფში, იმ პრობლემებს შორის, რომლებიც ახალი თაობის წარმომადგენლებს აღელვებდათ, დიდი ყურადღება ეთმობოდა ქართული სოფლის პრობლემებს, რაც სოფლის მეტად რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრების ასახვის სურვილით იყო განპირობებული. რეჟისორთა მხრიდან მიმდინარეობდა ინდივიდუალური კოლორიტული სახეებისა და ხასიათების ძიება. მათი ყურადღების ცენტრში ხვდებოდნენ ისეთი პერსონაჟები, რომლებიც მჭიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი თავიანთ მიწასთან თუ საქმიანობასთან და ამავედროულად, გამოირჩეოდნენ ხასიათთა სირთულითა და მრავალფეროვნებით. სწორედ ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობის ასახვისა და გააზრების ნათელი მაგალითია მერაბ კოკოჩაშვილის კინოშედევი “დიდი მწვანე ველი” (1967),

რომელიც მნიშვნელოვან და საექტაპო ფილმად იქცა როგორც ქართული კინოს ისტორიაში, ასევე რეჟისორის შემოქმედებაშიც.

კინოს ისტორიაში არსებობს ფილმები, რომლებიც იმავე დროში რჩებიან, რომელშიც დაიბადნენ. მაგრამ, არსებობს ისეთი ფილმებიც, რომლებიც დროის დინებასთან ერთად ვითარდებიან, მდიდრდებიან და ახლებური კუთხით წარმოაჩენენ თავიანთ სათქმელს თუ მხატვრულ ღირებულებას. სწორედ ამ კატეგორიას განეკუთვნება ფილმი “დიდი მწვანე ველი”, სადაც ავტორი სიღრმისეულად და მხატვრული განზოგადებით იკვლევს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ცხოვრებისეულ პრობლემას.

ფილმის მთავარი გმირი – მწყემსი სოსანა (მსახიობი დოდო აბაშიძე), – ბუნებასთან ჰარმონიაში ჰპოვებს ბედნიერებას, სულიერ სიმშვიდეს და ბოლომდე მისი ერთგული რჩება. ბუნება მისთვის სულიერ საზრდოს წარმოადგენს, რომელსაც სოსანა ზღაპრულ, მითიურ სამყაროში გადააქცევს. „ბუნება გვაძლევს საზომს სიკარგისა და ვარგისობისა“ (ვაჟა-ფშაველა, 1985:189) – მიიჩნევდა ვაჟა ფშაველა, რომელიც ქართველ პოეტთა შორის ყველაზე ღრმად ჩასწვდა ბუნების საიდუმლოებას და საკუთარ ნაწარმოებებში ასახავდა იმ შინაგან კავშირს, რომელიც არსებობს პიროვნებასა და ბუნებას შორის. მწერალი ადამიანთა გაკეთილშობილების, გადარჩენის, ბედნიერების გზას სწორედ ბუნების კანონზომიერებათა შეცნობასა და მისი „წესისადმი“ ერთგულებაში ხედავს. სოსანა მწყემსია, ისევე როგორც მისი მამა-პაპა. ცხოვრობს იქ, სადაც მისი წინაპრები ცხოვრობდნენ – სოფლიდან შორს, მთის ფერმაში. ეს მისი არჩევანია, მისი „მწვანე ველია“. სოსანას პიროვნება სრულიად რეალიზდება ამ სამყაროში, რომელიც მრავალმხრივი ზეწოლის პირობებში, დაცვასა და გადარჩენას მოითხოვს. სოსანაც იცავს თავის

ტერიტორიას, ვინაიდან ერისათვის „მწვანე ველის“ დაკარგვა ბუნების ჰარმონიის რღვევის ტოლფასია.

თუკი სოსანასათვის ტრადიციული ღირებულებებით ცხოვრება სულიერების ნაწილია, მისი მეუღლისათვის (მსახიობი ღია კაპანაძე) – ელემენტარული კომფორტისა და ადამიანური ურთიერთობების დეფიციტია. სოსანას სამყარო მისთვის გაუგებარი და შორეულია. „მწვანე ველი“ ქალს არაფერზე ესაუბრება. ადამიანებთან ურთიერთობას მოწყვეტილი, მთებში ერთფეროვანი ცხოვრებით დაღლილი, მეუღლის წინაშე დამნაშავე და ამავე დროს, უდანაშაულო ღია კაპანაძის გმირი, თანაგრძნობას იწვევს მაყურებელში. მსახიობი წარმოაჩენს საკუთარი გმირის უარყოფით მხარეებს, ქალურ სისუსტეებს და შესანიშნავად ახერხებს დაგვიანახოს გმირის შინაგანი მდგომარეობა, ცხოვრების ხარბი წყურვილი.

სოსანას ტრაგედია იმაში მდგომარეობს, რომ იგი მარტოა საკუთარ მრწამსში. ეს ტრაგედია კიდევ უფრო მძაფრდება, როდესაც „მწვანე ველზე“ ნავთობს აღმოაჩენენ, ქალაქიდან ჩამოსული გეოლოგები ნავთობის ამოსაქანად ჭაბურღილებს დადგამენ და სოსანას მასუღდგმულებელი „მწვანე ველი“ – უსულო, უმწეო მიწად გარდაიქმნება. „ბუნებრივი გარემოს გადაგვარება შესაბამისი ხალხის ხასიათისა და კულტურის, მისი ეროვნული სახის გადაგვარებას მოასწავებს. თუკი, მაგალითად, მოხდება ისე, რომ თავაშეკეებული, უკონტროლო ინდუსტრიული პროცესების შედეგად მთები ტრამალებად „ჩამოქვეითდებიან“, ხოლო სწრაფ მდინარეებს, ვთქვათ, ელექტროსადგურებით მოთოკავენ, დაიმონებენ და დაამლოვრებენ და ა.შ. თუკი, ინდუსტრიის ერთგვაროვანი მოთხოვნების თანახმად, ბუნება ბოლოს და ბოლოს, ერთგვაროვან სახეს მიიღებს, მაშინ თანდათან წაიშლება და დაიკარგება ეროვნულ კულტურათა

თავისებურებანი და სხვადასხვაობა“ – მიიჩნევს ფილოსოფოსი ზურაბ კაკაბაძე (კაკაბაძე ზ., 1988:218).

ცივილიზაცია და პროგრესი, გარკვეულწილად, საფრთხეს უქმნის არა მხოლოდ ბუნებას, არამედ ადამიანთა სულიერებასაც. გეოლოგები ანადგურებენ არა მხოლოდ სოსანას მიკროსამყაროს, არამედ პირველქმნილ, ხელშეუხებელ ბუნებასაც. დიდი მწვანე ველის „მდუმარე ხმოვანებას“ ტრაქტორთა ხმაური ცვლის, მწვანე ბალახი უმოწყალოდ ნადგურდება. ეს კი სოსანასათვის მთელი სამყაროს ნგრევა და დიდი სულიერი დრამაა, რაც მასზე ძალზედ ტრაგიკულად აისახება. თუმცა, მიუხედავად ამისა, სოსანა არ ტყდება და შეუპოვრად ეძებს გამოსავალს. მისი ამგვარი გაუტეხლობა – ბუნების ძალად, მის სიძლიერედ აღიქმება.

„დიდი მწვანე ველი“ წარმოაჩენს ცხოვრების მრავალფეროვან, მრავალმხრივ, წინააღმდეგობრივ მხარეებს. ფილმში ერთმანეთს უპირისპირდება ტრადიცია და პროგრესი, უფრო ფართო განზოგადებით კი – მარადიული და ეფემერული ღირებულებები. რეჟისორი გვიჩვენებს მათი ურთიერთშეთვისების მეტად რთულ და წინააღმდეგობრივ პროცესს, რაც გმირზე მტკივნეულად აისახება. ფილმში ნათლად ჩანს გმირის ხასიათის უკიდურესი დრამატიზმი, რაც განპირობებულია გარემოსთან და ცივილიზაციასთან კონფლიქტით.

სოსანა მარტოსული, მაგრამ ამავე დროს ძლიერი, მეტროპოლი ნატურაა. მისი ბრძოლა განწირულია, თუმცა, სოსანას არ სურს ამის არც აღიარება, არც მასთან შეგუება. იგი საკუთარი მრწამსის ერთგული რჩება, მაგრამ ფაქტიურად, მაინც მარცხდება: ცოლ-შვილი ტოვებს მას და სოფელში ბრუნდება; სულიერი სიახლოვე არ მყარდება „მკითხავთან“, რომელთანაც სოსანას ხანმოკლე „რომანი“ ჰქონდა; იღუპება ფერმის სანაშენე ბუღა; „მწვანე ველზე“ ნავთობი ამოხეოქავს,

ნახირი ტყეში იფანტება. ნადგურდება ყველაფერი, რაც სოსანას უყვარდა, რითაც სულდგმულობდა.

„დიდი მწვანე ველი“ საინტერესოა იმიტაც, რომ იგი მაყურებელს არ სთავაზობს პრობლემების გადაჭრის მარტივ ხერხებს და იოლ პასუხებს, რაც, რა თქმა უნდა, რეჟისორ მერაბ კოკონაშვილისა და სცენარის ავტორის – მერაბ ელიოზიშვილის უდიდესი დამსახურებაა. ფილმში თითოეულ მხარეს, თითოეულ გმირს თავისი სიმართლე აქვს: თავისებურად მართალია სოსანას მეუღლე, რომელსაც ჩვეულებრივი, „ადამიანური“ ურთიერთობები სწყურია. თავისებურად მართლები არიან გეოლოგებიც: ისინი თავიანთ პროფესიულ მოვალეობას ასრულებენ, ვინაიდან ხალხს სჭირდება ნავთობი. ფილმის ავტორები შეეცადნენ ეჩვენებინათ ცხოვრებისეული სირთულე და ამ სირთულის წინაშე მდგარი პიროვნების არჩევანის დრამატიზმი. სოსანა არ ღალატობს მამა-პაპათა მიერ გაკეალულ გზას, რის გამოც უპირისპირდება ყველას და ყველაფერს: ცივილიზაციას, მეცნიერულ-ტექნიკურ პროგრესს, საკუთარ მეუღლეს.

ფილმის ავტორები არ შემოიფარგლებიან სწორხაზოვანი – დადებითი ან უარყოფითი გმირის განსახიერების ფორმებით. მათ მიერ შექმნილი პერსონაჟის მხატვრული სახე გამოირჩევა ხასიათის სირთულითა და წინააღმდეგობრივობით. ცივილიზაციის შემოჭრის წინააღმდეგ ამბოხებულ მწყემსში იკითხება ის თვისებები, რაც, ავტორთა აზრით, განაპირობებს ადამიანის ცხოვრების არსის განმსაზღვრელი სულიერი ფასეულობების დამკვიდრებას. გმირის მხატვრული სახის მეშვეობით, ფილმის ავტორები გამოხატავენ საკუთარ პოზიციას – დამოკიდებულებას არსებული რეალობის მიმართ. ისინი არ მაღავენ კეთილგანწყობას თავიანთი გმირის მიმართ, რომელსაც არ სურს, მოსწყდეს თავის ფესვებს, მტკიცედ იცავს წინაპართა

ნაანდერძევეს, არ თმობს საკუთარ მეობას. რეჟისორი, საკუთარ გმირთან ერთად განიცდის იმას, რომ სუსტდება და იკარგება ტრადიციული კავშირი ქართველ გლეხსა და მის მიწა-წყალს, ბუნებას შორის. თუმცა, ისიც კარგად ესმის, რომ სამყაროს “განახლების” პროცესი გარდაუვალია და ძველი ცხოვრება აუცილებლად შეიცვლება.

ავტორი არ ჰკიცხავს საკუთარ გმირს, თუმცა გვიჩვენებს მის განწირულობას. სოსანა სიმარტოვისთვისაა განწირული, რადგან იგი თანამედროვეობის აუცილებელ მოთხოვნებს არ ცნობს, ვერ ეგუება. მთაში ღაღად გაზრდილი მწყემსისთვის გაუგებარია, როგორ შეიძლება თავი მარტოსულად იგრძნო ისეთ გარემოში, როგორშიც თავად ცხოვრობს, სადაც ბუნება იმდენად მეტყველია, რომ საკუთარ საიდუმლოსაც კი განდობს. მას არ ესმის, რა სიკეთეა მთების იქედან მოსულ “ახალ” ცხოვრებაში. ეს სოსანას მრწამსია, მისი სიმართლეა. მის მეუღლეს კი თავისი სიმართლე აქვს: მას სწორედ ის „სხვა“ სამყარო იზიდავს, – ელემენტარული კომფორტითა და ადამიანური ურთიერთობებით. ამ სიმართლის გაგება სოსანას არ შეუძლია. იგი საკუთარ მრწამსში, საკუთარ სამყაროში მთელი არსებითაა ჩაზრდილი და უჭირს სხვისი სიმართლის გაზიარება. სამყაროს თავისებური აღქმით, იგი პოეტური ბუნების ადამიანია, რომელიც მძიმე და ერთფეროვანი მუშაობის რიტმში, ცხოვრების წყურვილს შეიგრძნობს.

სოსანასათვის წარმოუდგენელია კომპრომისი საკუთარ თავთან. ასევე შეუძლებელი აღმოჩნდა იგი მოხუცი გიორგისათვის (ფილმის არანაკლებ საინტერესო პერსონაჟისათვის), რომლის მცდელობა, სიბერეში მაინც ეცხოვრა „ნორმალურად“ – სახლში, ოჯახურ სიბოლოში ადამიანებთან ერთად, – გაუსაძლისი გამოცდა აღმოჩნდა. სოსანა და გიორგი კვლავ მთაში რჩებიან, რადგან სხვაგვარად

მათ არ შეუძლიათ. ძალზედ შთამბეჭდავია ფილმის ფინალი: კამერა თანდათან სცილდება გადაღების ადგილს და უზარმაზარ სივრცეს მოიცავს. აღარ ჩანან ნახირის საძებნელად, სხვადასხვა მიმართულებით მიმავალი სოსანა და გიორგი. ისმის მხოლოდ მათი გადაძახილი: „იპოვე, სოსანა?“ – „ვერა, გიორგი, ვერა“ და მათი ხმა უსასრულობაში იფანტება. რეჟისორი მაყურებელს მიანდობს, თავად გაიაზროს ფილმის გმირის მომავალი, სოსანას შემდგომი ცხოვრების გზა და თავად განსაზღვროს და შეაფასოს, რა არის ეს – ტრადიციებისადმი ბრმა მორჩილება თუ ხასიათის უკომპრომისობა?

მერაბ კოკონაშვილმა სოსანას სახით – მკაფიოდ გამოხატული თვისებების მქონე ქართული ხასიათი წარმოაჩინა. მსახიობმა დოდო აბაშიძემ შექმნა „ბუნების შვილის“ – სოსანას ძალზედ დამაჯერებელი სახე. მის მიერ წარმოთქმული ყოველი ფრაზა თუ სიტყვა გამოირჩევა საოცარი გულწრფელობით, ისინი თითქოს პერსონაჟის სულიდან გადმოედინება. ფილმის უსიტყვო, უდიდოვრო სტატიკური კადრებიც კი, გმირის სულიერი მდგომარეობის სიღრმისეულად ამსახველია. დოდო აბაშიძის მიერ შექმნილი მწვემსი სოსანას სახე ფსიქოლოგიური ნიუანსების სიღრმითა და სიფაქიზით გამოირჩევა. ქართულ კინემატოგრაფში იშვიათია ფილმი, სადაც გმირის სახე ასე სრულყოფილად არის გააზრებული და გახსნილი. მსახიობმა ზედმიწევნითი სიზუსტით შეიგრძნო და გაითავისა ავტორების მიერ შექმნილი პერსონაჟის რთული და წინააღმდეგობრივი ხასიათი. დოდო აბაშიძე იშვიათი სამსახიობო ოსტატობით გადმოსცემს საკუთარი გმირის შინაგან ტრაგედიას. როგორც კინომცოდნე ირინა კუჭუხიძე აღნიშნავს, „ფილმ „დიდი მწვანე ველის“ გმირი – მწვემსი სოსანა (მსახიობი დოდო აბაშიძე) – უდაოდ პიროვნების ეკრანული განსახიერების ჭეშმარიტად

მაღალმხატვრული ნიმუშია, რომელიც ერთდროულად კონკრეტული, ინდივიდუალურად ჩამოსხმული ხასიათიდან და ამასთანავე ფართოდ განზოგადებული სახე მიწის შვილისა” (კუჭუხიძე ი., 2008:16).

თანამედროვე სამყაროსაგან მოწყვეტილ „დიდ მწვანე ველზე” გათამაშებული დრამა სცილდება კონკრეტულ დროს და უფრო ფართო, მასშტაბურ მნიშვნელობას იძენს. „ის სატიკივარი, რომელიც 60-იანი წლების ბოლოს ცივილიზაციის უღმობელ ძალასთან შეჭიდებულ მწყემსს აწუხებდა და თავის „მწვანე ველს“ ანუ საკუთარ მიწას, საკუთარ ფესვებს, წინაპართა ცხოვრების წესს არ ათმობინებდა, – გლობალიზაციის გზაზე დამდგარი მთელი მსოფლიოს სატიკივარი გახდა (კერესელიძე მ., 2007:152).” დროის მსვლელობასთან ერთად, მერაბ კოკონაშვილის აღნიშნული ფილმი ახალ სიცოცხლეს იძენს. დრო უკეთ წარმოაჩენს მის მნიშვნელობას და უფრო მეტად ამჟღავნებს რეჟისორის მიერ წამოჭრილ ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული 10 ტომად, თბ., 1985, ტ. IX
2. კაკაბაძე ზ., ფილოსოფიური საუბრები, თბ., 1988
3. კუჭუხიძე ი., ხელოვანის გზა, ჟურნალი „ლიტერატურა და ხელოვნება”, 2008, №6
4. კერესელიძე მ., ფილმი მითითურ მწყემსზე, ჟურნალი “კინო”, 2007, №7

**მხატვრული ლიტერატურის ეპრანიზაციის
თავისებურებები**

მხატვრული ლიტერატურა და კინემატოგრაფი ურთიერთობის ვრცელ ისტორიას მოიცავს. საუკუნეების წინ შექმნილი ხალხისთვის საყვარელი რომანებისა თუ მოთხრობების ეკრანზე “გადატანის” მცდელობები კინოს გაჩენისთანავე დაიწყო.

მხატვრული ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი და ახლი დარგების ურთიერთობა, – შთამბეჭდავი გამოდგა. კინომ და ცოტა მოგვიანებით ტელევიზიამ, შეძლო მკითხველისთვის შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებები უფრო ფართო მასებისთვის ეკრანის საშუალებით ეჩვენებინა.

ლიტერატურას და კინემატოგრაფს აქვს კონცეპტუალური თავისებურებები. მათ გააჩნიათ როგორც მსგავსი, ასევე განსხვავებული მახასიათებლები.

მსგავსებაა, რომ ორივე იქმნება ინფორმაციის მხატვრული, შემოქმედებითი დამუშავების შედეგად. ლიტერატურული ნაწარმოებისა და მხატვრული ფილმის მიზანი არ არის რეალობის არსებული სახით მიწოდება მკითხველისა და მაყურებლისთვის. აქ საჭიროა ავტორის ან ავტორთა გუნდის მიერ საკუთარი ინტერპრეტაციით, საკუთარი ხედვითა და დამოკიდებულებით შექმნილი მხატვრული ნაწარმოების პრეზენტაცია.

ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის დარგში მოღვაწე ადამიანები ბუნებრივია, განსხვავებული პროფესიული უნარ-ჩვევებით გამოირჩევიან. რთულია ხელოვანის ფსიქოლოგიური პორტრეტი. “საკუთრივ ხელოვნებას ფსიქოლოგია შეისწავლის

(როდესაც მისი ინტერესის ობიექტი სწორედ ხელოვნება ხდება) არა როგორც “თვითკმარ” ობიექტურ ღირებულებას, არამედ როგორც დაკავშირებულს ადამიანთან და გარკვეულ ფსიქო-სოციალურ პროცესებთან. ფსიქოლოგიური მეცნიერების ინტერესების სფეროს სცილდება ობიექტურ-საგნობრივი მნიშვნელობისა და მისი შეფასების მიმართ ფსიქოლოგიას სპეციფიკური “ინდეფერენტობაც” გამოარჩევს” (მირცხულავა, 2007:6).

ხელოვანისათვის აუცილებელია საკუთარი შინაგანი მისწრაფებებისა და ეგოს სიმკვეთრის ასახვა მის მიერ შექმნილ ნაწარმოებში. მწერლისა თუ კინორეჟისორის მიერ მოწოდებული ნააზრვეი, იქნება ეს ფურცელსა თუ ეკრანზე, იკითხება როგორც შინაგანი გრძნობების სააშკარაოზე გამოტანა. მართალია, ლიტერატურას ქმნის ერთი ადამიანი (იშვიათი გამონაკლისის გარდა), განსხვავებით კინორეჟისორისგან, სადაც ფილმზე მუშაობის დროს საკუთარი შესაძლებლობების რეალიზებას ახდენს სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები: სცენარისტი, ოპერატორი, მხატვარი, კომპოზიტორი. ამ შემთხვევაში უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ვსაუბრობთ არა ე.წ. „საღაროს ფილმზე“ (ანუ მხოლოდ მოგებაზე ორიენტირებულ ხელოვნების ნიმუშზე), არამედ საავტორო კინოზე, სადაც დომინირებს რეჟისორის ხედვა და იგი არის ლოკომოტივი ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პროფესიის ადამიანებისა. აქ გუნდზე ანუ ერთი შემოქმედებითი მიზნით გაერთიანებულ პროფესიონალებზეა საუბარი და არა ადამიანთა ჯგუფზე, სადაც ყველას განსხვავებული მიზნები აქვთ.

მწერლისა და კინორეჟისორის ნაწარმოებებში ნებისთი თუ უნებლიეთ ირეკლება გარემო, სადაც იგი გაიზარდა. მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ისტორიული მესხიერება. ამ შემთხვევაში, ლიტერატურიდან მაგალითად შეიძლება

მოვიყვანოთ მწერალი ალექსანდრე ყაზბეგი და კინორეჟისორი გოდერძი ჩოხელი.

კინორეჟისორის წინაშე ლიტერატურული ნაწარმოების არჩევის დროს დგას გამოწვევები – თუ როგორ უნდა გადაიღოს, მიეყვას მწერლის მონათხრობს თუ თავად ჩაამატოს ან შეცვალოს სიუჟეტი. გადავხედოთ ფილმებს, რომლებიც მხატვრული ლიტერატურის მიხედვით შეიქმნა და ვნახავთ, რომ არსებობს ფილმები, რომლებიც მწერლის ლიტერატურულ ნაწარმოებზე მაქსიმალურადაა დამოკიდებული და პირიქით, კინორეჟისორი წარმოგვიდგება, როგორც ლიტერატურის თავისუფალი ინტერპრეტატორი.

წიგნის კითხვის დროს მკითხველი მარტო რჩება მწერლის მიერ შექმნილ სამყაროსთან და თავისი ინტელექტუალური შესაძლებლობის ფარგლებში საკუთარ გონებაში ხედავს წაკითხულს. ნაწარმოების პერსონაჟები, ბუნება, ხმაურები, მუსიკა თუ სინამდვილე მკითხველის ფანტაზიას ექვემდებარება. კინოხელოვნებაში პირიქით, – მაყურებელი ეკრანზე ხედავს უკვე “გამზადებულ” ლიტერატურულ გმირებსა თუ გარემოს, მწერლისა და მკითხველის ურთიერთობაში “სხვა” ანუ კინოეკრანი ერევა, რომელიც თავის სპეციფიკურ ხედვას წარმოაჩენს. აქ ლიტერატურის ირგვლივ მაყურებლის ფანტაზიის განვითარება დაბალია. თუმცა კინოხელოვნება თავისი მძლავრი შემოქმედებითი და ტექნიკური შესაძლებლობებით უდიდეს ესთეტიკურ სიამოვნებას, ტკობას ანიჭებს მაყურებელს.

წიგნის კითხვა განსხვავებული ფსიქოლოგიური მოვლენაა, ვიდრე კინოეკრანის მეშვეობით ფილმების ნახვა. ადამიანი, რომელსაც წაკითხული აქვს მხატვრული ლიტერატურა, ამავე ეკრანიზებული ნაწარმოების ნახვით ახალი რეალობის წინაშე დგება. თუ უფრო კარგი, დახვეწილი მკითხველია, ვიდრე მაყურებელი, მოწონს ლიტერატურული

პირველწარმო და არა კინოფილმი. თუ პირიქით, – გემოვნებიანი კინომოყვარულია და არა კარგი მკითხველი, ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებს კინოფილმის ნახვით. აქვე დადგენთ, რომ არსებობს არცთუ მაღალმხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზებით შექმნილი კინოშედეგები და პირიქით – ბრწყინვალე ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანზე უღიმღამო გადატანის მცდელობები.

ლიტერატურული კლასიკის ეკრანიზაციით დაკავებული იყვნენ ისეთი ცნობილი კინორეჟისორები, როგორებიცაა: ფრანკო ძეფირელი, ლუკინო ვისკონტი, ორსონ უელსი, ნიკოლოზ შენგელაია, თენგიზ აბულაძე, რეზო ჩხეიძე და სხვა მრავალი.

საქართველოში ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის ურთიერთკავშირი ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისში დაიწყო, როცა შეიქმნა პირველი ქართული მხატვრული ფილმები. რეჟისორები ცდილობდნენ კლასიკური ქართული ლიტერატურის ნიმუშები გაეცოცხლებინათ ეკრანზე და ამით მაცურებლის მოთხოვნა დაეკმაყოფილებინათ.

XX საუკუნის პირველ მეოთხედში კინორეჟისორები, რომლებიც საქართველოში მოღვაწეობდნენ, ახდენდნენ ქართული კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზებას. საგულისხმოა, რომ პირველი ქართული მხატვრული სრულმეტრაჟიანი ფილმი “ქრისტინე”, რომლებიც თბილისში მენშევიკური მმართველობის დროს აჩვენეს, ცნობილი ქართველი მწერლის ეგნატე ნინოშვილის გახმაურებული მოთხრობის ეკრანიზებაა. ფილმის გადაღების სულისჩამდგემელი და ორგანიზატორი იყო გერმანე გოგიტიძე, მან მოახერხა საჭირო რესურსების მობილიზება და აღექსანდრე წუწუნავას რეჟისორობით დაიწყო ფილმის გადაღების პროცესი, რომელიც 1916-1918 წლებში გრძელდებოდა. მოთხრობის კინოსცენარად გადაკეთება ითავა

ალექსანდრე წუწუნავამ, კინოკამერასთან სამუშაოდ მოიწვიეს ოპერატორი ა. შუგერმანი, მოგვიანებით კი ალექსანდრე დიდმელოვი. ფილმის ბოლო ეპიზოდები უშუალოდ გერმანე გოგითბის რეჟისურით იქნა შექმნილი.

ფილმში აღწერილია ახალგაზრდა ქალის თავგადასავალი, რომელსაც შეყვარებული მამაკაცისგან შვილი შეეძინება. ბავშვის მამა დედა-შვილს მიატოვებს. შერცხვენილი ქრისტიანე ტოვებს საკუთარ სოფელს და ქალაქში გადადის, ჯერ საროსკიპოში ხვდება, შემდეგ კი მათხოვრობით ამთავრებს სიცოცხლეს.

XX საუკუნის 20-იანი წლებში, კინემატოგრაფისტები საქართველოში ინტერესდებიან ალექსანდრე ყაზბეგის შემოქმედებით. ალექსანდრე ყაზბეგის ლიტერატურული ნაწარმოებები ძალიან ახლოს დგას კინოხელოვნებასთან. აქ სიუჟეტები სწრაფად ვითარდება, არის დენა, დადებითი და უარყოფითი გმირების დაპირისპირება, ეგზოტიკური გარემო, გმირები იბრძვიან მაღალი იდეალებისთვის, ხშირად მარცხდებიან, თუმცა ბედს არასდროს ურიგდებიან. ნაწარმოებებში მწერალი ხშირად მიმართავს თხრობის დიალოგების ფორმით გადმოცემას. ყაზბეგის ლიტერატურული მემკვიდრეობის მიმართ სამართლიანად დაინტერესდნენ 20-იან წლებში, როცა ყაზბეგის ნაწარმოებების მიხედვით რამდენიმე ფილმი შეიქმნა.

1926 წელს ეკრანზე გამოვიდა კინოფილმი “მოძღვარი” (ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოების “მოძღვრის” ეკრანიზაცია. რეჟისორი ვლადიმერ ბარსკი, სცენარის ავტორი შალვა დადიანი, ოპერატორი ალექსანდრე დიდმელოვი). ფილმში მოთხრობილია საქართველოს მთიან კუთხეში მომხდარი სიყვარულის ტრაგიკული ისტორია. ქალს სურვილის საწინააღმდეგოდ გაათხოვებენ, იგი ცდილობს დატოვოს ოჯახი, თუმცა მთის კანონებით მას ძალით აბრუნებენ

ქმართან, რასაც მოყვება ქმრისა და მისი თაყვანისმცემლის დაპირისპირება. სოფელი გაარჩევს მომხდარს და სამივეს განდევნის. ქმარი ქალს კლავს, დანაშაული მოძღვარს უსამართლოდ ბრალდება, საბოლოოდ ყველაფერი ირკვევა, თუმცა მოძღვარი უკვე გარდაცვლილია.

ამას მოყვა რამდენიმე ფილმი, რომელიც ყაზბეგის სხვადასხვა რომანის ეკრანიზებას წარმოადგენდა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ფილმების გადაღება და საზოგადოებამდე მიტანა ხდებოდა, კინემატოგრაფისტებს უხდებოდათ რთულ პირობებში მუშაობა, რადგან ეს ყველაფერი უკავშირდებოდა სათანადო ინფრასტრუქტურის არარსებობას. 20-იანი წლების დასაწყისის თბილისის კინოსტუდიას ცნობილი მსახობი ნატო ვანნაძე შემდეგნაირად აგვიღწერს: ”1923 წელს, ჩვენს კინოსტუდიას ეჭირა პატარა, ჭერამდე შუშაბანდიანი ფოტოატელიე და მასზე მიდგმული პაწია ოთახები ფოტო და კინო ლაბორატორიებისთვის. აქვე, შესასვლელში მოთავსებული იყო საგრიმო” (ვანნაძე, 1966:20).

რაც შეეხება ფილმების გადაღების დროს აუცილებელი ტრანსპორტის საკითხს, აქაც რთულად იყო საქმე. ნატო ვანნაძე იხსენებდა: “ჩვენი ტრანსპორტი შედგებოდა ერთი ძველი ტიპის ავტომანანისა და სამი ეტლისაგან, რომლებიც ავტომანქანას ყოველთვის დაასწრებდნენ გადაღების ადგილზე მისვლას” (ვანნაძე, 1966:27).

ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზების დროს მნიშვნელოვანია კინორეჟისორის მიერ მწერლის ნაწარმოების მთავარი სათქმელის მოძებნა, თუმცა აქვე უნდა ვთქვათ, რომ შესაძლებელია კინორეჟისორმა აბსოლუტურად სხვა რამ, მწერლისგან დაუნახავი აღმოაჩინოს ლიტერატურულ ნაწარმოებში და ისე მიიტანოს მაყურებელამდე. კინემატოგრაფის ისტორიას ახსოვს ფაქტები, როცა რეჟისორის მიერ ეკრანიზებული რომანის ავტორი მკვეთრ უარყოფით

პოზიციას აფიქსირებდა ფილმის ნახვის შემდეგ. მაგალითისთვის მოვიტანოთ კინორეჟისორ მილოშ ფორმანისა და მწერალ კენ კიზის დაპირისპირებას ფილმ “ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა”-ს გამო. კენ კიზმა მიიჩნია რომ, მისი რომანის ეკრანიზებით, ფორმანმა მწერლის სათქმელი დამახინჯებით მიიტანა მაყურებლამდე.

რეჟისორს აქვს უფლება თავისი ხედვით ლიტერატურაზე დაყრდნობით შექმნას ახალი ნაწარმოები. აქვე დაეძენთ, ეს უნდა მოხდეს საავტორო უფლებების დაცვის აღიარებული პრინციპებისა და ადამიანური მორალის გათვალისწინებით.

არსებობს კლასიკური ლიტერატურის ნიმუშები, რომელთა ეკრანიზება შეუძლებელად იყო მიჩნეული. დღეს ტექნოლოგიური პროგრესის პირობებში, ციფრული აპარატურის, 3 და მეტ განზომილებიანი ფილმების შემნის ეპოქაში შესაძლებელია ნებისმიერი ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანზე გადატანა. ვგულისხმობთ ეკრანზე გამოსახულების ტექნიკურად შექმნის შესაძლებლობას.

დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა ეკრანიზების პრინციპები და კანონები, რომლის ცოდნა აუცილებელია. ჰორაციუსი წერდა: “რატომ უნდა მერქვას პოეტის სახელი თუ არ ძალმიძს და არ ვიცო უკვე მოწესრიგებულ ხერხთა, თხზულებისათვის ვეზომ საჭირო ფერთა შერჩევა-გამოყენება? განა სწავლა მრუდე უვიცობაზე სამარცხვინოა?” (კვინტუს ჰორაციუს ფლაკუსი, 1981:18).

ლიტერატურაში არსებული დროისა და გეოგრაფიული სივრცის საკითხები კინოხელოვნებაში მონტაჟის მეშვეობით იქმნება. ლიტერატურული გმირის გარეგნობა ეკრანიზების დროს შეიძლება კადრების შესაბამისი მონაცვლეობით აღიწეროს, მწერლის მიერ აღწერილი პეიზაჟი პანორამით,

დამოკიდებულება პერსონაჟის მიმართ შესაძლებელია გამოიხატოს შესაბამისი რაკურსებით და ასე შემდეგ.

ლიტერატურის ეკრანიზების დროს მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ჟანრობრივი ერთგულების საკითხი რადგან "კომიკურ ამბავს, როდი მოუხდება ტრაგედიის ენით გადმოცემა" (კვინტუს პორაციუს ფლაკუსი, 1981:18).

ქართულ და მსოფლიო კინემატოგრაფში წარმატებული ეკრანიზაციები ძირითადად ამ პრინციპის დაცვით განხორციელდა. კინორეჟისორები მხატვრული ლიტერატურის ნაწარმოების კინოფილმად ქცევის პროცესში მწერლის შექმნილი ტექსტის ჟანრობრივი კუთვნილების არ შეხებიან. მაგალითად მოვიტანო ნიკოლოზ შენგელაიას ფილმს "ელისო", რომელიც შეიქმნა 1928 წელს ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით; თენგიზ აბულაძის "მე ბებია, ილიკო და ილარიონი" (ნოდარ დუმბაძის რომანის ეკრანიზება, 1962 წ.), შექსპირის "რომეო და ჯულიეტას" ძეფირელისეული ეკრანიზება 1968 წელს და სხვა მრავალი.

რაც შეეხება ტელეპროდუქტად ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზებას, ქართულ სინამდვილეში იგი საკმაოდ მრავლადაა. სატელევიზიო ფილმების სტუდია თბილისში დაარსდა 1968 წელს. თვადაპირველად აქ ძირითადად ტელევიზიისთვის დოკუმენტური ფილმები იქმნებოდა, თუმცა მალე დაიწყო მხატვრული ფილმების წარმოებაც. 1973 წელს შეიქმნა რეჟისორ გურამ პატარაიას ტელეფილმი "რეკორდი" ჩეხი მწერლის კარელ ჩაპეკის მოთხრობის მიხედვით, 1986 წელს გოდერძი ჩოხელმა გადაიღო ფილმი "წერილი ნაძვებს" საკუთარი მოთხრობის მიხედვით.

ტელევიზიისთვის მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზების დროს ითვალისწინებენ ტელემეაუზრებლის სპეციფიკურ გემოვნებას, სატელევიზიო პროდუქცია კინოსგან განსხვავებით შედარებით ადვილად აღსაქმელია. ამ

შემთხვევაში მთავარია მაყურებლის დაკვეთა სწორად გაიგოს შემოქმედებითმა ჯგუფმა და მიაწოდოს ტელეეკრანის საშუალებით საკუთარი ნამუშევარი. როგორც წესი, სატელევიზიო ფილმის დროს რეჟისორი ითვალისწინებს რა კინოეკრანისგან განსხვავებით ტელეეკრანის მცირე ზომას, კადრის კომპოზიციას უფრო მარტივს აგებს. ტელეფილმებში მეტია ახლო ხედების გამოყენება და დიალოგები. ხშირია პავილიონებსა და ექსტერიერში დადგმული ეპიზოდები. მხატვრული ნაწარმოების ეკრანიზების დროს ტელევიზიაში ხშირად მრავალსერიანი პროდუქცია იქმნება.

ტელევიზია, როგორც მაყურებელთა ფართო მასებზე გათვლილი ორგანიზაცია, ცდილობს ადვილად გასაგებად მიაწოდოს ლიტერატურული ნაწარმოების სატელევიზიო ვერსია მაყურებელს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაჩნაძე ნ., მოგონებანი და შეხვედრები, თბ., 1966
2. კვინტუს პორაციუს ფლაკუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, თსუ., 1981
3. მირცხულავა რ., ხელოვნების ფსიქოლოგია, თბ., 2007

არაწრფივი მონტაჟის სისტემები და მათი ორბანიზება

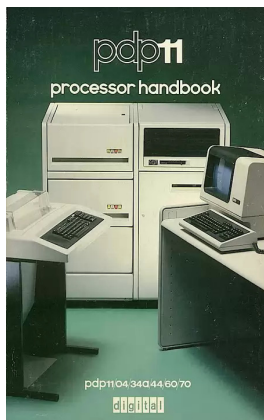
ცოტა რამ ისტორიიდან:

ციფრული არაწრფივი მონტაჟის ისტორია (NLE - nonlinear editing) ორმოც წელზე მეტს ითვლის; წარმოება და მრეწველობა.

ტერმინის ავტორობას „არაწრფივი მონტაჟი“, მიაწერენ მაიკლ რუბინს (Michael Rubin), რომელმაც პირველად გამოიყენა თავის წიგნში „არაწრფივი მონტაჟი: სახელმძღვანელო ციფრული კინოსა და ვიდეორედაქტირებისათვის“ (Nonlinear: A Guide to Digital Film and Video Editing - Triad, 1991). დროთა განმავლობაში ტერმინი ოფიციალურად იქნა შემოღებული.

ყველაზე პირველ სისტემას შეეძლო დაემუშავებინა NTSC-სიგნალის 160-200 რეზოლუციის, 150:1 კომპრესიის და მხოლოდ ერთი ხმის არხის 22 კბც ვიდეო ფაილი. მყარი დისკის სივრცე კი ყოფნიდა პირდაპირი მიჯრით დამონტაჟებულ მცირე სარეკლამო რგოლის შავ მასალას.

არაწრფივი მონტაჟის პირველ სისტემად შეიძლება ჩაითვალოს CMX 600, რიმელიც 1971 წელს წარმოადგინა კომპანია „CMX სისტემებმა“ (კომპანიის ერთობლივ საწარმო CBS და Memorex-თან ერთად). CMX -მა მას უწოდა RAVE, (პირდაპირი წვდომის ვიდეო რედაქტორი, Random Access Video Editor). CMX 600 შეიქმნა როგორც კონსოლი ორი შავ-თეთრი მონიტორით. მარჯვენა გამოიყენებოდა ვიდეოს წინასწარი ჩვენებისა და რედაქტირებისათვის, ხოლო მარცხენა აჩვენებდა მზა ვიდეოს.



მონტაჟი სრულდებოდა სინათლის სხივიანი კალმით, ხოლო მემონტაჟე შესატყვის ოპერაციას ირჩევდა სიიდან, რომელიც ნაჩვენები იყო ეკრანზე გამოსახულების ზევიდან. რედაქტირების კონსოლი შეერთებული იყო ორ ბლოკთან, რომელიც როგორც წესი სხვა ოთახში მდებარეობდა. პირველი ბლოკი შეიცავდა კონტროლის სისტემის მოწყობილობებს დაკომპიუტერს Digital PDP-11 -ს 32 კილობაიტი ოპერატიული მეხსიერებით, ხოლო მეორე მთლიან აუდიო-ვიდეოელექტრონიკას და Skip-Field რეკორდერს. ჩაწერა და გაშვება ხდებოდა ანალოგიურ ფორმატში, მოდიფიცირებულ დისკურ მატარებლებზე, რომლის გამოსახულების ხარისხი და ხმა ძალიან დაბალი იყო, მაგრამ ეს შესაძლებელს ხდიდა გაგრძელებულიყო ჩაწერის დრო. CMX 600 შეეძლო ექვს პაკეტამდე მაგნიტურ დისკთან მუშაობა, რომელთა ჩაწერის საერთო დრო 27 წუთს შეადგენდა. თითოეულ პაკეტს შეეძლო შეენახა 4,5 წუთი NTSC ან PAL სისტემის ვიდეო.

1985 წელს კომპანია Quantel - მა, რომელიც მაშინ შედიოდა ინგლისის თავდაცვითი მრეწველობის სტრუქტურაში, პირველმა გაუკეთა რეალიზაცია, არაწრფივი ციფრული მონტაჟის კონცეფციას და წარმოუდგინა საზოგადოებას

არაწრფივი სისტემა ჰარი (Harry), რომლის მექანიზმებიც შეიძლება ჩაწერილიყო ერთი წუთი სამაუწყებლო ხარისხის ციფრული გამოსახულება.

1989 წელს იქნა გამოშვებული Avid Media Composer-ის პირველი ვერსია და არაწრფივმა სამონტაჟო სისტემებმა მიიღეს ის სახე, რომელსაც შეეჩვივნენ თანამედროვე მემონტაჟეები: ორი მონიტორით (წინასწარი ჩვენების და სამონტაჟო), წითელი და ყვითელი ისრებით (ჩანაცვლებისა და ჩართვის რეჟიმით), დროის შკალით და ბიბლიოთეკებით, სამონტაჟო მასალის შესანახად.



1993 წელს ამერიკულმა კომპანია Data Translation-მა გადაწყვიტა რა სამომხმარებლო ბაზარზე შეევიწრივებინა Avid-ის პროდუქცია, წარმოებაში ჩადო 12 მილიონი დოლარი დაგამოუშვა ახალი სამონტაჟო სისტემა Media100.



მომხმარებელმა მიიღო არც თუ ისე ძვირი და ძალზედ ხარისხიანი სამონტაჟო პლატფორმა.

1991 წელს შესაძლებელი გახდა კომპიუტერულ სისტემებში დამონტაჟებული ვრცელი სატელევიზიო პროგრამები და ფილმები. ზუსტად ამ მომენტიდან დაიწყო არაწრფივი მონტაჟის მასიური დანერგვა ტელევიზიასა და კინოინდუსტრიაში, ხოლო მათმა ევოლუციამ სწრაფი ტემპით დაიწყო განვითარება. ციფრული არაწრფივი მონტაჟის სისტემები გახდნენ უნივერსალური „გადამყვანები“ კინო, ვიდეო და კომპიუტერულ მასალებთან მუშაობისას.

არაწრფივი მონტაჟის სისტემები, რომელზედაც მთლიანად შეიძლება ეფექტებით და ტიტრებით, მისაღები 6:1 კომპრესიის სამაუწყებო ხარისხით, შეკრიბოს ფილმი ან ტელე გადაცემა, შეიქმნა 1994 წელს. ამ დღიდან ვიდეომაგნიტოფონების გამოყენება დაიწყო მხოლოდ საწყისი მასალის ციფრად ქცევისა და მზა პროდუქტის გადმოწერისათვის, ხოლო სამი წლის შემდეგ, გამოშვებული იქნა პირველი პროგრამული გადაწყვეტილებები და მედიასერვერები, რომლებმაც საშუალება მისცეს ერთ პროექტში, ერთი და იგივე მასალის გამოყენებით, რამდენიმე სამონტაჟო სადგურს, ერთ ქსელში შესულიყო.

არაწრფივი სამონტაჟო სისტემები დიდი ხნის განმავლობაში რჩებოდნენ ძვირადღიებულნი და მხოლოდ ვიწრო წრისათვის ხელმისაწვდომი. მომხმარებელს ერთი

სამუშაო კომპლექტისათვის უნდა გადაეხადა 100 ათასი დოლარი.

1995 წელს Adobe უშვებს Premiere 4.2-ს: პროგრამას, რომელმაც საშუალება მისცა მულტიმედიური თამაშიდან გადასულიყო სამონტაჟო პროგრამების პროფესიონალურ კატეგორიაში.

სიტუაცია შეიცვალა 1996 წელს, როდესაც პოპულარული პიბრიდული სამონტაჟო სისტემების Video Machine (ვიდეო მანქანა) მწარმოებელმა გერმანულმა კომპანია Fast-მა წარმოადგინა სისტემა Fast 601 (მისი თანამედროვე მოდიფიკაცია ცნობილია როგორც (Avid Liquid).

გარდა ხელმისაწვდომი ფასისა (ორ-სამჯერ იაფი ვიდრე Avid Media Composer-ი), ამ სისტემაში შემოთავაზებული იყო ახალი „თამაშის წესები“, რომელსაც დღესაც იცავენ: მაქსიმალურად შესაძლებელ ფორმატებთან მუშაობა, MPEG-2 კომპრესიის გამოყენება, ხშირად გასამეორებელი ოპერაციების ოპტიმიზაცია, მრავალი ფუნქციის უარყოფა ტექნიკური საშუალებებით (მაგალითად, ეფექტი) და მათი გადატანა მხოლოდ პროგრამულ დონეზე; ზოგიერთი პროცესის შესრულება ფონურ რეჟიმში. გარდა ამისა, სწორედ Fast 601-ში პირველად იქნა რეალიზირებული ერთი სისტემაში არსებული პროექტიდან გამოგვეტანა სხვსდასხვა ანალოგიური და ციფრული ფორმატები, მათ შორის DVD.

მას შემდეგ იმპორტის, ექსპორტის, ვიდეოს ტრანსკოდირების, ხმის პროფესიონალური ფორმატების გამოყენების შესაძლებლობა გახდა აუცილებელი მახასიათებელი ნებისმიერი სილიდური სამონტაჟო სისტემისა.

სწორედ Fast-მა გაუხსნა გზა კინო და ვიდეომოყვარულებს პროფესიონალური სატელევიზიო ტექნოლოგიებისაკენ.

1999 წელს სამონტაჟო სივრცეში გამოჩნდა ცნობილი Final Cut-ი, რომელმაც სულ მალე საგრძნობლად შეავიწროვა Avid-ის პროგრამები არა მარტო ვიდეო, არამედ კინოწარმოების სფეროშიც.

2001 წელს გაქირავებაში გამოვიდა პირველი სრულმეტრაჟიანი კინოფილმი "Vidocq", რომელიც დამზადებული იყო მხოლოდ ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით. საბოლოო მონტაჟი და გამოსახულების დამუშავება შესრულებული იყო კომპანია Quantel-ის ახალ კინოსამონტაჟო



სისტემაზე iQ.
კინოსამონტაჟო სისტემა iQ.

მაშინვე ჩამოყალიბდა თანამედროვე ვიდეო წარმოების ძირითადი პრინციპი: WYS/WYG „ვეუწუროთ იმას რასაც ხედავთ“ (What you see is what you get).

დაიწყო DI ეპოქა. 2008 წელს გამოჩნდა სამონტაჟო სისტემები სტერეო ფილმებისათვის. ექსპერიმენტალური ატრაქციონებიდან სტერეოკინო გახდა ინდუსტრიის ნაწილი, ხოლო მემონტაჟეებმა რეჟისორებთან და პროდიუსერებთან ერთად დაიწყეს პარალაქსის შესწავლა, თუ მისი მნიშვნელობა რა ზეგავლენას ახდენს სივრცის გადატანისას ეკრანზე. ციფრული სამონტაჟო სისტემების მწარმოებელი კომპანიები თავის სადემონსტრაციო რეკლამებში ცდილობენ მყიდველის

ყურადღება მიიპყრონ ახალი დახვეწილი ეფექტებითა და შაბლონებით, რომლებითაც შეიძლება რთული სამონტაჟო სტრუქტურების შექმნა.

რეალობა

პრაქტიკულად, მონტაჟი, როგორც წესი, შედგება უსასრულოდ სამეორებელი ერთი და იგივე საბაზო ოპერაციებისგან, რომლის შესრულების დროსაც გამოიყენება არსებული სისტემის სიმძლავრის, კარგ შემთხვევაში, მესამედი. მაგრამ მემონტაჟის სამუშაო დადის სხვადასხვა მოწყობილობებისა და სხვადასხვა მედია ფორმატების შეთავსების გაუთავებელი პრობლემების ამოხსნზე და შეცდომების გასწორებაზე, რომლებიც დაშვებული იყო წარმოების წინა ეტაპებზე.

გართულებული ტექნოლოგიები, უფირო **(TAPELESS)** კამერების გამოჩენამ ამ კატეგორიაში შეთავსების ფაქტორით, მიიყვანა კრიტიკულ ზღვრამდე. ამის შეუფასებლობამ შეიძლება დაღუპოს ყველაზე მნიშვნელოვანი და ძვირადღირებული პროექტი. მუშაობის პროცესში, მასალის თვალშისაცემი დავარდნილი ხარისხი, რომელსაც დიდ ყურადღებას აქცევდნენ რამოდენიმე წლის წინ, დღეს პაქტიკულად შეუმჩნეველია წარმოების უბრალო ტექნოლოგიებიდან გამომდინარე, მაგრამ ის, რაც წარმოადგენს ხელმისაწვდომს ვიდეომოყვარულისათვის, პროფესიონალური მედიაწარმოებისთვის აბსოლუტურად მიუღებელია: თუ კომპრომისები და შეზღუდვები, რომლებიც თანდაყოლილია სხვადასხვა ციფრულ ფორმატებში და მოწყობილობებში, დაემატება წარმოების მთლიან ციკლს, საბოლოო ჯამში შეიძლება გამოიწვიოს გამოსახულების დაშლა გამოტანის დროს, ხოლო ეფექტების არასწორი გამოყენება მხოლოდ გაამწვავებს სიტუაციას.

არაწრფივობის კონცეფცია დღეს გასულია მონტაჟის ჩარჩოდან და შეადგენს წარმოების სხვა სტადიებში, მათ შორის გადაღებაშიც. ამიტომ წარმოების დაგეგმვის დროს არაწრფივი ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით, საჭიროა გავითვალისწინოდ მისი შემდეგი თავისებურებები: ფასეული იერარქიის მწვერვალზე იმყოფება სისტემები ყველაზე სწრაფი კომპიუტერებით, გამოსახულების ყველაზე პატარა კომპრესიით (დღეს საუბარია პროცესებზე, რომელიც მუშავდება კინორეზოლუციით 4K დონეზე). მედიამონაცემები ამ რეზოლუციით ინახება დიდ და ძვირად ღირებულ მასივებზე, რომლებიც გაანგარიშებულია სპეციალურად არაწრფივი სისტემის განსაზღვრულ მოდელზე.

ერთი და იგივე მოწყობილობა შეიძლება გამოყენებული იყოს წარმოების სხვადასხვა ამოცანების შესასრულებლად. მიტომ მნიშვნელოვანია სამუშაო გარემოს ადგურვა და ტექნიკის აწყობა კონკრეტული მომხმარებლის სამუშაო ხასიათიდან გამომდინარე, რომელიც დაეხმარება, მაგალითად: გაადვილდეს ხშირად სამეორებელი საბაზო ოპერაციები; WYS/WYG პრინციპი გვთავაზობს მრავალ ფორმატიან კონტროლის ხარისხს ტექნოლოგიის ყველა სტადიაზე. მნიშვნელოვანია, რომ ვიდეო და ხმის ტრაქტი სწორედ იყოს აწყობილი, ხოლო მაკონტროლებელი მოწყობილობები კალიბრირებული; წინასწარ უნდა შეფასდეს თავსებადობა როგორც აპარატურის ასევე პროგრამული უზრუნველყოფის დონეზე. საჭიროა წინასწარ გამოვთვალოთ დრო რომელიც იხარჯება კოდირებაზე, პროექტებისა და მედიამონაცემების გადატანაზე. ერთ არაწრფივ სისტემას, რომელიც ჩართულია მედიაკომპლექსის სერვერულ შემადგენლობაში, შეუძლია პარალელურად შეასრულოს რამდენიმე პროექტი ან განსხვავებულ სისტემებზე დაამუშავოს ერთი პროექტი. ამასთანავე, მთლიანად უზრუნველყოფილი უნდა იყოს სრული

შეთავსება ყველა მწარმოებელს შორის: მათ შორის აქტიური გადანაცვლების კონტროლი, მეტა და მედიამონაცემებზე დაშვების უფლება და მათი შენახვა, ნაწილი პროცესებისა რომელიც საჭიროებს დროის დიდ დანახარჯს, იქნეს ავტომატიზირებული და გამოვიდეს ფონურ რეჟიმში.

კომპიუტერი

სამონტაჟო სისტემის ცენტრს წარმოადგენს კომპიუტერი, ამიტომ მის ხარისხზე ეკონომიის გაწევა არ ღირს. ყველაზე ძვირი და ძლიერი კომპიუტერის ყიდვა არ წარმოადგენს სისტემის სტაბილური მუშაობის გარანტიას. საჭიროა აუცილებლად დავრწმუნდეთ, რომ დასაკომპლექტებელი ოპერატიული სისტემის ტიპი და კონფიგურაცია მთლიანად შეეესაბამება მონტაჟისათვის განკუთვნილი პროგრამული უზრუნველყოფის იმ ვერსიას, რომელიც დასაყენებელია თქვენს კომპიუტერში.

მონტაჟის პროცესი, როგორც წესი, წარმოადგენს ყველაზე ხანგრძლივ პროცესს მთლიან წარმოებაში, ამიტომ სასურველია შევქმნად მაქსიმალურად კომფორტული სამუშაო პირობები. ძალიან პოპულარული გახდა პორტატულ კომპიუტერებზე მონტაჟი კომპანია Apple –ს წყალობით. თუმცა „ლეპტოპები“-ს დამოყენება სამაგიდო სისტემების ნაცვლად, ითხოვს მემონტაჟისაგან მეტ ყურადღებას პროცესის ტექნიკური ნაწილის მიმართ. ამ ტიპის მანქანების დამოყენება გამართლებულია იმ სიტუაციებში, როდესაც მნიშვნელოვანია მობილურობა და სწრაფი რეზულტატი: რეპორტაჟების მომზადება მოვლენების ადგილიდან, ექპედიციის დროს ფილმების წინასწარი მონტაჟი და ა.შ.

დანარჩენ შემთხვევებში ეს უფრო მოსახერხებელია ტიპურ სამაგიდო მანქანაზე, რადგან მობილური კომპიუტერი ყოველთვის შეზღუდულია სიმძლავრით, ეკრანის სიდიდით და დისკური სივრცით. ეს კი თავის მხრივ ზღუდავს თავისუფალ

არჩევანს და მასალაში ახალი დრამატურგიული და ესთეტიური კავშირის გენერაციას. მასალის მთლიანად შეგრძნებისათვის აუცილებელია დიდი მონიტორები და არც ამაზე უნდა გაკეთდეს ეკონომია. ორი კარგი დიდი მონიტორი (მაგ: 24" ან 27" 1920-1080 რეზოლუციით, გამორიცხული არ არის ერთი დიდი მონიტორიც მაგ. 32" ან 42" HD) განუყოფელი ნაწილია შემოქმედებითი პროცესებისათვის, განსაკუთრებით მაღალბიუჯეტისანი პროექტებისათვის.

მაგალითად: ჩემს სამონტაჟო სისტემაზე მიერთებულია ერთი 32" მონიტორი 1920-1080 რეზოლუციით, HDMI ციფრული გამოსავალით, რომელიც ბრწყინვალე რეზულტატს მაძლევს შემოქმედებითი პროცესების რეალიზაციაში.

მონაცემების შენახვა (მყარი დისკები და სერვერები)

დისკების მოცულობა და სიჩქარე ნებისმიერ SD რეზოლუციის და კომპრესირებული HD ფაილების ვიდეომასლასთან მუშაობის დროს უკვე აღარ წარმოადგენს სერიოზულ პრობლემას. 1-2 TB(ტერაბაიტი) ლოკალური მასივი, ხელმისაწვდომია ნებისმიერი მენონტაჟისათვის. მაგრამ სამუშაო სივრცის ორგანიზება ერთი მყარი სადისკო მასივის საფუძველზე უფრო მატარებელზე მასიური გადასვლისათვის, საჭიროა გავითვალისწინოთ მთელი რიგი ფაქტორები: სამუშაო სადგურების რაოდენობა, კომპიუტერებში დაყენებული ოპერატიული სისტემების ტიპი, ვიდეოს რეზოლუცია რომლებშიაც მოგიხდებათ მუშაობა, მონაცემთა დაცვის სისტემები, გაფართოების შესაძლებლობები. ეს არ არის სრული ჩამონათვალი იმისა, რიმდენიც მხედველობაში უნდა მივიღოთ სერვერის არჩევის დროს. მცდელობას დამოუკიდებლად გავეკეთოდ ორგანიზება მთლიან უფრო სერვერულ წარმოებას, როგორც წესი, მთავრდება წარუმატებლად. სტუდიებს, რომლებიც ეკონომიის მიზნით მიიღებენ ასეთ გადაწყვეტილებას, საუკეთესო შემთხვევაში

ძალიან დიდი დრო დასჭირდებათ ტექნიკის გამართვაზე და უნდა შეეგუონ სერიოზულ კომპრომისებს. „ნამდვილი“ სერვერები არც ისე ბევრია, ყველაზე ცნობილი და აპრობირებულია Avid Unity (Win), Xsun (Mac), EditShare (Linx).

გარე მოწყობილობები

გარე მოწყობილობები თანდათანობით მცირე ზომისანი ხდებიან. ისინი როგორც წესი საჭიროა მხოლოდ SD და HD მაღალი რეზოლუციის (სამაუწყებლო ხარისხის) ვიდეოსთან სამუშაოდ. ძირითადად ეს არის შემავალ-გამომავალი მოწყობილობები, რომლებსაც შეუძლიათ შეიყვანინ და გამოიყვანონ სხვადასხვა ვიდეო და ხმის ფორმატები, მაგრამ იაფასიან ვარიანტებს შეიძლება არ გააჩნდეთ ანალოგიური კონექტორები (ბუდეები). გარე მოწყობილობების ძირითადი ფუნქციებია – ვიდეოსა და აუდიოს აპარატული კოდირება შესაფერის სამონტაჟო ფორმატში და ვიდეო მონიტორში კონტროლოსათვის. ძოგჯერ ისინი შეიძლება გამოყენებული იყოს ეფექტების სწრაფი დამუშავებისათვის.

სამუშაო სახე

სისტემის გარეგნული სახით შეიძლება წინასწარ წარმოვიდგინოთ მისი შრომითუნარიანობის შესაძლებლობები. ხარისხიანი პროგრამული უზრუნველყოფის მთავარი მაჩვენებელია – დამაბნეველი ფაქტორების მინიმუმამდე დაყვანა და ყურადღების მიმართვა ყველაზე მთავარზე: ინსტრუმენტების ფლობაზე და გამომაგალი ფაილების სისტემიზაციაზე. მემონტაჟის ძირითად ინსტრუმენტს წარმოადგენს – დროებითი შკალა (Time Line); თუ რამდენად თვალსაჩინოდ არის მასზე განლაგებული სამუშაო მასალა (კლიპები – clips), თუ რა შესაძლებლობებს და ინსტრუმენტებს წარმოგიჩენს კადრის ხედებთან მანიპულაციის დროს, თუ როგორ შეიძლება შეფასდეს ფილმის სტუქტურაში შეტანილი

ცვლილებები, რომელიც განსაზღვრავს ხარისხსა და მუშაობის სისწრაფეს.

სისტემის პერსონალური რეგულირება

სამონტაჟო სისტემის სწორი რეგულირება და საბოლოო მასალის სისტემიზაცია დაგეხმარებათ პროექტზე დახარჯული დროის 15-30 %-ის ეკონომიაში. ამიტომ უნდა შევეცადოთ, რომ სამუშაო სისტემა მაქსიმალურად ავაწყოთ ისე როგორც თქვენთვის იქნება მოსახერხებელი.

მონაცემების უსაფრთხო შენახვა

თანამედროვე უფირო წარმოების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორია ის, რომ სამონტაჟოდ გამოსაყენებელი ციფრული მასალა წარმოადგენს ძალიან დიდ ღირებულებას. ინფორმაციის რამოდენიმე ბაიტის დაზიანებამ, შეიძლება გამოიწვიოს მთლიანი ფაილის დაკარგვა. საჭირო ფაილი შეიძლება არა მხოლოდ დაზიანდეს, არამედ უბრალოდ დაიკარგოს ათასობით მსგავს შორის. მონაცემების დაკარგვის რისკის შესამცირებლად საჭიროა მასალის სწორი ოგანიზირება და სრეზერვო კოპირება. გამოცდილი პროდიუსერი ყოველთვის ეთანხმება საქმისადმი ასეთ მიდგომას, რადგან ის საგრძნობლად მცირე თანხები რომელიც შეიძლება დაიხარჯოს დამატებითი სივრცული მატარებლების შესაძენად, არაფერს წარმოადგენს დაზიანებული ნაწილის ან მთლიანი პროექტის აღსადგენად გაწეულ დანახარჯებთან. სტუდიების უმრავლესობა იყენებს შიდა სტუდიური მოწყობის სისტემურ ტექნოლოგიებს. დღეს პრობლემას აღარ წარმოადგენს არჩეული სამუშაო სისტემისათვის, დამატებითი სივრცული მასივის შექმნა. გამოდის სხვადასხვა მოცულობის (2, 3, 4, 8 TB, ავტონომიური კვების ბლოკით) გარე მოხმარების დისკური მასივები, რომლების USB კაბელით უერთდება კომპიუტერს და სრული შეთავსებით ფუნქციონირებს მასთან.



Seagate STAC3000202
FreeAgent
GoFlex Desk 3TB USB2.0



Seagate ST340005SHD10G-
RK BlackArmor 4TB

NAS 440 10/ 100/ 1000
Ethernet USB2.0

სხვათაშორის, მასზე არა მარტო ინფორმაციის შენახვა, არამედ ოპერატიული სისტემის დაყენებაცაა შესძლებელი, რომლითაც საშუალება დეველდება ამ მოწყობილობის ერთი ადგილიდან მეორეზე გადატანისათვის.

მონტაჟი

ძირითადი ამოცანა, რომელიც უნდა გადაწყდეს მონტაჟის პროცესში, არის ის, რომ პროდიუსერი, რეჟისორი და მემონტაჟე იღებენ გადაწყვეტილებას, თუ რა უნდა შეიცავდეს ფილმში და როგორ უნდა გამოიყურებოდეს მისი საბოლოო

ვარიანტი, რა ინსტრუმენტები და საშუალებები უნდა იყოს გამოყენებული ამისათვის.

100 წლის წინ, კინემატოგრაფის გარიჟრაჟზე, მემონტაჟე ძალიან შეზღუდული იყო გამოსახულების გამომსახველობითი და ტექსტური მასალის (ტიტრები) საშუალებებით. შემდეგ კინოში შემოვიდა ხმა, ფერი, წაფენა, ჩაბნელება, შენელება, აჩქარება და სხვა. რაც უფრო ფართოვდებოდა გამომსახველობითი საშუალებების სპექტრი, მით უფრო მეტ ყურადღებას ითხოვდა ტექნოლოგიებისადმი ფილმის შექმნის პროცესი.

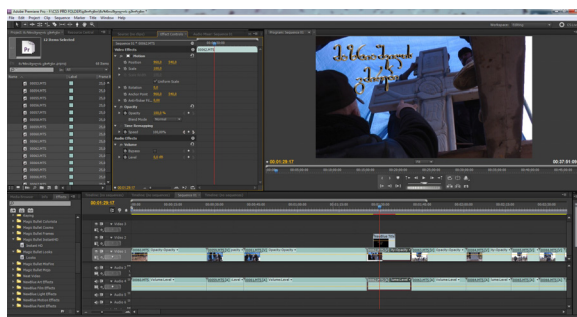
დღეს მონტაჟი წარმოადგენს რთულ პროცესს, რომელიც შეიძლება შეფასდეს, როგორც „ცვლილება და გადაჯგუფება მონაცემთა სხვადასხვა ჯგუფებს შორის“. მემონტაჟე მუშაობის დროს უწყვეტლივ გადაადგილდება მონაცემების ერთი ჯგუფიდან მეორეში, აანალიზებს მათ შორის არსებულ კავშირს და მოდელირებს ახალს, არჩევს ყველაზე ინფორმაციულს და მყარს. ეს პროცესი მოითხოვს განსაკუთრებულ ყურადღებას, მარკირების, მონაცემთა ადგილმდებარეობის მოძებნასა და მათი შენახვისათვის. მონტაჟის დროს ხდება მასალის სრული ანალიზის გაკეთება, რომლის დროსაც მიიღება გადაწყვეტილება, თუ რა უნდა დარჩეს ფილმში და რა არა. მხოლოდ მაშინ გარდაიქმნება მონტაჟი შემოქმედებით პროცესად, ხოლო მასალასთან არაწრფივი ხელმისაწვდომობა შესაძლებლობას მოგვცემს მოვახდინოთ ოპტიმიზაცია, დავაჩქაროთ შედარების პროცესი და მათ შორის შერჩევის ძლიერი კავშირები, რის შედეგადაც პროექტი გახდება სანახაობრივი და მიმზიდველი.

სისტემები

ჩემი 13 წლიანი სამონტაჟო პრაქტიკიდან გამომდინარე, არაწრფივი მონტაჟის თითქმის ყველა სამონტაჟო პროგრამასთან მქონია შეხება, როგორც ძირითადად, ასევე გაცნობისა და შედარების თვალსაზრისით.

რაში მდგომარეობს დღეს არაწრფივი მონტაჟის სისტემის არსი: თქვენს მიერ არჩეული სამონტაჟო პროგრამული უზრუნველყოფიდან გამომდინარე, მძლავრი კომპიუტერი და შესატყვისი შემავალ-გამომავალი სასიგნალო მოწყობილობები. ქვემოთ ჩამოთვლილ სამონტაჟო პროგრამებს მწარმოებელი კომპანიები

Adobe - Adobe Premiere 6.0,



Apple - Final Cut Studio 3,



Avid - Avid Media Composer 6.0,



(საუბარია პროგრამის ბოლო ვერსიებზე) შიდა სტრუქტურაში თავიანთ ინდივიდუალობას უნარჩუნებენ, მაგრამ ტექნიკური მახასიათებლები და საპარატო მოთხოვნები ყველასათვის თითქმის ერთი და იგივე რჩება. ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სამონტაჟო პროგრამა გათვლილია როგორც MacOS X (PowerPC) და IntelMac, ასევე Windows XP/Vista/7-64 მწკრივიან ოპერატიულ სისტემებზე.

მაგალითისთვის მოვიყვან Adobe Premiere - ის მინიმალურ ტექნიკურ მოთხოვნებს Windows - ისათვის, რომელიც ჩვენთან უფრო დომინირებს:

- Windows® Intel® Core™2 Duo ან AMD Phenom® II პროცესორი; 64 ბიტისანი მხარდაჭერით.

- 64 ბიტისანი ოპერატიული სისტემა: Microsoft ® Windows Vista ® Home Premium, Business, Ultimate, სერვისპაკეტით 1 ან Windows ® 7

- 2GB (გიგაბაიტი) ოპერატიული მეხსიერება (რეკომენდირებულია 4GB ან მეტი)

- 10 GB თავისუფალი სივრცე მყარ დისკზე დასაყენებლად; დამატებითი თავისუფალი სივრცე აუცილებელია დაყენებისთვის (არ ყენდება ფლეშ მოწყობილობებზე).

- 7200 RPM (წუთში 7200 ბრუნით) მყარი დისკი კომპრესირებული ვიდეო ფორმატების რედაქტირებისათვის. 0 - ანი კავშირი არაკომპრესირებული სთვის. -1280x 900

რეზოლუციანი მონიტორი OpenGL 2.0 თავსებადი ვიდეოპარათით.

- Adobe - სსერტიფიცირებული GPU ბარათი ამაჩქარებლით ან სხვა თავსებადი.

- Adobe - სსერტიფიცირებული მოწყობილობა მასალის ჩაწერისა და ექსპორტისათვის ფირზე SD / HD სამუშაო პროცესისათვის.

- OHCI თავსებადი IEEE 1394 პორტი DV - HDV -ის ჩაწერისა და ექსპორტისათვის DV მოწყობილობებზე

- აუდიო მოწყობილობა ASIO მხარდაჭერით ან Microsoft Windows Driver-ის მოდელით

- DVD ან Blu-ray მოწყობილობები ამ ფორმატების საკითხავად და ჩასაწერად

- QuickTime 7.6.2-ის პროგრამული უზრუნველყოფა

- Adobe Flash ® Player 10 –ი SWF ფაილების საყურებლად

- ინტერნეტ კავშირი, რომელიც საჭიროა ონლაინ მომსახურებისა და სერტიფიცირების შემოწმებისათვის.

ერთ სტატიაში ძნელია ყველაფერს მოუყარო თავი, მაგრამ გარკვეული ინფორმაციისათვის ალბათ საკმარისია და ბოლოს მაინც მინდა შეგახსენოთ: რის წარმოებასაც ვაპირებთ, იმის მიხედვით ვიძენთ არაწრფივი მონტაჟის შესატყვის სისტემასაც.

ლიტერატურული წყაროები:

<http://ttk.625-net.ru>

<http://videoforum.com.ua>

www.digitalvideo.ru

www.telekritika.ua ვახილი ტპოფანიუკი, „არაწრფივი მონტაჟის სისტემები“ 16.11.2011

თანამედროვე ამერიკული კინოს “ოთხეული” –
სანახაობა თუ ხელოვნება?

XX საუკუნის 60-იანი წლების ამერიკული კინო განიცდიდა თავისებურ „ცვალებადობას“: მსახიობები და რეჟისორები, რომლებმაც დიდება და სახელი მოუტანეს პოლივუდს, გადადიოდნენ ჩრდილში, ახლები აღწევდნენ წარმატებას, მაგრამ ვერ უახლოვდებოდნენ „ძველი გვარდიის“ პოპულარობას. ვითარებას ართულებდა, ზოგადად, ტელევიზიის პოპულარობა. ამ მიზეზის გამო, 50-იანი წლების დასაწყისიდან 60-იანი წლების დასრულებამდე, კინოთეატრების რიცხვი აშშ-ში შემცირდა სამჯერ. ზოგიერთ ქვეყანაში მაყურებელთა რიცხვმა იკლო 80%-ით. გარდა ამისა, იცვლებოდა მაყურებელთა შემადგენლობა: მათ ძირითად ნაწილს შეადგენდა (young urban professionals) – „ახალგაზრდა ქალაქელი პროფესიონალები“, ანუ სხვადასხვა ფილმებისა და კინოკომპანიების თანამშრომლები ¹. ახალი კინემატოგრაფისტების წინაშე დადგა ამოცანა, როგორ დაებრუნებინათ პოპულარობა კინოსათვის და მაყურებელი – კინოთეატრებში. ამ პრობლემის გადაჭრა შეძლეს ხელოვანებმა, ვისაც „ახალი პოლივუდის“ მეორე თაობად მოიხსენიებენ ².

ახალი პოლივუდის ე.წ. „მეორე თაობის“ ბრწყინვალე ოთხეულს წარმოადგენენ ცნობილი ოსტატები: ჯორჯ ლუკასი, სტივენ სპილბერგი, ფრენსის ფორდ კოპოლა და მარტინ სკორსეზე. ზოგჯერ მათ აერთიანებენ საერთო გამოთქმით – „კინომძეგლები“ („movie brats“) ³.

ოთხივე მათგანს მიღებული აქვს სპეციალური კინემატოგრაფიული განათლება. კინოს ისტორიისა და თეორიის ცოდნამ ზეგავლენა მოახდინა მათ რეჟისორულ

სტილზე. ისინი ქმნიან სხვადასხვა ჟანრის კინოს: სკორსეზე უპირატესობას ანიჭებდა მელოდრამულ თხრობას, კოპოლა – ბოვეიკებსა და მისტიკურ „რიმიეიქებს“, ლუკასი და სპილბერგი – ფანტასტიკას. კოპოლას „ნათლიმამაშ“ (1972) და სპილბერგის „ეებმა“ (1975) ახალი ერა შექმნეს ამერიკის კინოში. ამ პერიოდს ბლოკბასტერების ეპოქა უწოდეს ⁴.

ბევრი ხელოვანი ათწლეულობით ელოდება აღიარებას. ჯორჯ ლუკასმა 33 წლის ასაკში არა თუ უბრალოდ წარმატებას მიაღწია თავისი მესამე ფილმით – „ვარსკვლავური ომები“ (1977), არამედ სამუდამოდ დაიმკვიდრა ადგილი კინოს ისტორიაში. „ვარსკვლავურ ომებს“ ჰქონდა არნახული წარმატება. გაქირავებიდან შემოსული თანხა ათჯერ აღემატებოდა ფილმის გადაღებისათვის დახარჯულს. ლუკასმა, რომელიც არ გამოირჩეოდა სტაბილური ჯანმრთელობით, პირველი ფილმის გადაღების შემდეგ განაცხადა, რომ „ვარსკვლავური ომების“ გაგრძელებას გადაიდებდნენ სხვა რეჟისორები, თავად კი მხოლოდ უხელმძღვანელებდა. „ვარსკვლავური ომების“ ისტორიაზე თავდაპირველად იგეგმებოდა ცხრა ფილმის გადაღება. პირველი ფილმის შემდეგ გამოვიდა კიდევ ორი: „იმპერიის საპასუხო დარტყმა“ (1980, რეჟისორი ირვინ კერსნერი) და „ჯიდაის დაბრუნება“ (1983, რეჟ. რიჩარდ მარკუანდი). რამდენიმე ხნის შემდეგ ლუკასმა განაცხადა, რომ ახალი ფილმები შეიძლება ვიხილოთ პირველი ფილმის 20 წლის იუბილესათვის. მხოლოდ 1999 წელს გაცხადდა, რომ დანარჩენი ფილმები იყო დასრულებული ⁵.

დღეს, როდესაც ვსაუბრობთ ფანტასტიკურ წარმატებაზე კინოში, ერთ-ერთი პირველი, ვისაც ამაში მოიაზრებენ, რა თქმა უნდა, სტივენ სპილბერგია. მისი ფილმები უკვე 20 წელზე მეტია წარმატებულია მთელ მსოფლიოში. თუ რომელიმე ფილმზე ან რეჟისორზე

საუბრობენ, როგორც მოვლენაზე, იქვე ჩნდება სტივენ სპილბერგის სახელი.

სპილბერგი დაიბადა ინჟინერ-კომპიუტერისტისა და პიანისტის ოჯახში, რომელთა წინაპრები რუსეთიდან ჩავიდნენ ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ფანტასტიკას მან მიმართა უფრო ადრე, ვიდრე ჯორჯ ლუკასმა და გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწია. „ვარსკვლავური ომების“ გამოსვლამდე ორი წლით ადრე სპილბერგი უკვე “შეიჭრა” მაყურებელთა მასობრივ აზროვნებაში და აღაფრთოვანა თითოეული მათგანი ⁶.

1975 წელს ამ რეჟისორმა ფილმით „ყბები“ განაცვიფრა და მას შემდეგ პრაქტიკულად ყოველ წელს ანცვიფრებს კინოსამყაროს ახალი ნამუშევრებით. მისი ყოველი მორიგი კინოსურათი ნათლად გვიჩვენებს მისი უზადო ნიჭის ახალ-ახალ წახნაგებს. ფილმი „ყბები“ მიეკუთვნება საშინელებათა ჟანრს ⁷, რომლის ფილმებისათვის დამახასიათებელია გამოგონილი, ირეალური გმირები, ისეთები როგორებიცაა: ზომბები, ურჩხულები, ჯადოქრები, მაგრამ გიგანტური ზვიგენი, რომელიც თავს ესხმის ადამიანებს, მათ შორის იქამდე არასოდეს ყოფილა. ამ პერსონაჟმა იმდენად იმოქმედა მაყურებელთა წარმოსახვაზე, რომ გაჩნდა ფილმის გაგრძელების სამი ვარიანტი და მიმბაძველი ფილმი „სატანის ყბები“ (1981), რომელშიც ზვიგენი შეცვალა გიგანტურმა გველმა. ურჩხულები საშინელებათა ჟანრის ფილმებში განასახიერებენ ბოროტ, დამანგრეველ ძალას. სპილბერგისეული ზვიგენი განასახიერებდა ამას ისევე, როგორც დინოზავრები და სხვა ქვეწარმავლები. კინოსურათმა „იურული პარკი“ (1993) პირველი ათი დღის განმავლობაში ამერიკის კინოგაქირავებას მოუტანა 120 მილიონიანი შემოსავალი და მალე იქცა მსოფლიოს კინო ისტორიაში ყველაზე მაღალშემოსავლიან ფილმად ⁸.

კოსმოსიდან მოვლენილებზე მოგვითხრობს სპილბერგის ორი ფილმი: „მესამე ხარისხის ახლო კონტაქტები“ ⁹ (1977) და „უცხოპლანეტელი“ (1982)¹⁰. „უცხოპლანეტელი“ ამერიკელმა კრიტიკოსებმა მიიჩნიეს მეტად მნიშვნელოვან ფილმად ¹¹. მასში მოთხრობილია ბავშვებზე, რომლებიც იცავენ კოსმოსიდან მოვლენილ დოჟლაპია დიდთვალება არსებას ავი და ბრაზიანი უფროსებისაგან. ფილმი გვხიბლავს თავისი სიწმინდითა და პერსონაჟების კეთილშობილებით. ეს არის ასევე ერთ-ერთი ყველაზე შემოსავლიანი ფილმი კინოს ისტორიაში, მსგავსად რეჟისორის წინა ნამუშევრისა. კინოგაქირავებიდან შემოსულმა თანხამ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით შეადგინა 720 მილიონი დოლარი, დღეისათვის კი შემოსავლებმა გადააჭარბეს 1 მილიარდ დოლარს.

სპილბერგის ფილმებს არქეოლოგ ინდიანა ჯონსზე, შორეული მსგავსება აქვთ ჯორჯ ლუკასის ფილმებთან. ჟანრობრივი კავშირი გამოიხატება მხოლოდ იმაში, რომ არქეოლოგი იბრძვის უძველესი მისტიკური საგნებისათვის, მაგ. კილობანისათვის, სადაც ინახება სჯულის ფიცარი, რომელიც ღმერთმა გადასცა მოსეს სინას მთაზე. ფილმის სახელწოდებაა „დაკარგული კილობანის მაძიებლები“ (1981) ¹². მომდევნო სერიია „ინდიანა ჯონსი და ბედისწერის ტაძარი“ (1989). მას საფუძველად დაედო 30-იანი წლების სათავედასავლო სერიאלები. ახალი ჯვაროსანის სახე მოიფიქრა ჯორჯ ლუკასმა და იდეა აჩუქა სპილბერგს. ეს მომენტი კარგად მეტყველებს მათ შემოქმედებით ახლობლობაზე.

90-იან წლებში „იურული პარკის“ შემდეგ რეჟისორი თავს ანებებს ფანტასტიკურ ჟანრს და ქმნის მხატვრულ ფილმს მეორე მსოფლიო ომზე „შინდლერის სიას“ (1993), რომლისთვისაც მან მიიღო „ოსკარი“ ¹³.

უნდა აღინიშნოს რეჟისორის განსხვავებული მუშაობა შუქთან. სპილბერგი იყენებს განათების სხვადასხვა,

ორიგინალურ ეფექტებს: გაძლიერებული უკუგანათება, გაფანტული განათება, რომლებიც ანიჭებენ მრავალ სცენას სიურეალისტურ სახეს. ხანდახან განათება მიმართულია პირდაპირ კინოკამერის ობიექტივისკენ, რაც ამჟღავნებს გამოსახულების წვრილმან დეტალებს.

„ჩემთვის მხატვრული ფილმი არის შეჩერებული ენერგიის მოძრაობა, ჭიდილი სინათლესა და სიბნელეს შორის“¹⁴ – ამბობს სპილბერგი. მისი ძირითადი ორიენტირებია: სიუჟეტი, განათება, ტემპი და მაყურებლის ვიზუალურ-ემოციური ჩართულობა. სპილბერგის პირველ ფილმებში ჩანს მისი ცხოვრებისეული ფილოსოფიის ელემენტები, რომლებიც მომდევნო ფილმებში უფრო სიღრმისეული ხდება. დღეს სპილბერგი დაკავებულია არა მხოლოდ მხატვრული ფილმების წარმოებით, არამედ სატელევიზიო სერიალებით, მულტიპლიკაციური ფილმებით, მონაწილეობს სასაქონლო ინდუსტრიაში, რომელიც შექმნა მისივე „ფანტასტიკური“ კინოსამყაროს საფუძვლებზე, თანხებს აბანდებს საგანმანათლებლო კომპიუტერულ პროგრამებში და არის თანამფლობელი რესტორნისა, რომელიც წყალქვეშა ნავშია განლაგებული.

მძიმე იყო გზა, რომელიც გაიარა სპილბერგმა ჰოლივუდის „ოლიმპზე“ ასასვლელად, მაგრამ მან უდიდესი წვლილი შეიტანა არა მარტო ამერიკული, არამედ მსოფლიოს კინოს ისტორიაში და შეძლო გამხდარიყო უდიდესი რეჟისორი.

ფრენსის ფორდ კოპოლა იმ ხელოვანებს შორისაა, რომლებმაც სახელი გაუთქვეს „ახალ ჰოლივუდს“. ყველაზე რთული ბედი მას ერგო. თუ შევუდგებით მის პროფესიული წარმატების განხილვას, ენახავთ, რომ იგი მუდმივად მერყეობს, არადა კოპოლამ “ოთხეულიდან” ყველაზე ადრე დაიწყო კინომოღვაწეობა. პირველი დაბალბიუჯეტოანი და არადიარებული ფილმი რეჟისორმა გადაიღო 1963 წელს. 60-

იანი წლების მისი ფილმები მისი აღმასვლის საწყისია, შემოქმედების მწვერვალად კი – 70-იანი წლები სახელდება.

კოპოლას არ იზიდავდა ფანტასტიკა, ისე როგორც ჯორჯ ლუკასსა და სტივენ სპილბერგს. მისი შემოქმედების მწვერვალად ჩაითვალა ეპიკური მონათხრობები. ის ტრადიციული კინორეჟისორია – მისი მხატვრული ტილო ასახავს ერთი გვარის, რამდენიმე თაობის ამბებს ან მასშტაბურ ისტორიულ მოვლენას.

კოპოლა არის იტალიელი ემიგრანტის შვილი, ამიტომაც ბუნებრივია მისი ფილმის „ნათლიმამა“ სამი ნაწილი (1972, 1974, 1990) მოგვითხრობს მისი ყოფილი თანამემამულეების, ერთი გვარის ისტორიას, იმისათვის, რომ დაიცვას თავისი ახლობლები უსამართლობისაგან და გამოძაღვებულებისგან ახალ სამშობლოში, ოკეანის მიღმა. გვარის უფროსი – დონ ვიტო კორლეონე ქმნის მაფიოზების „ოჯახს“. იგი იზრდება, ძლიერდება და კორლეონეს უწევს ომში ჩაებას სხვა „ოჯახებთან“, რომლებიც პრეტენზიას აცხადებენ მის მოკვლაზე.

ამერიკულ კინოში ყოველთვის ფართოდ იყო წარმოდგენილი განგსტერული თემა, მაგრამ არავინ არ უდგებოდა მას ეპიკურად, ანუ არ ასახავდნენ დანაშაულებათა „წარმოშობას“, როგორც სხვა დანარჩენ საქმიანობას და არ წარმოადგენდნენ ადამიანებს, რომელთა ზნეობრივი დაცემის მიზეზი იყო მკვლელობა მკვლელობისათვის და არა ის სურვილები, რომლებსაც აყალიბებდნენ განსტერული ფილმების გმირები. ამ თემისადმი ასეთმა დამოკიდებულებამ გადაწყვიტა „ნათლიმამას“ წარმატება ¹⁵.

ეპოსის განსხვავებული სახე უდევს საფუძვლად ფილმს „აპოკალიფსი დღეს“ (1979) – კიდევ ერთ, შესაძლოა ყველაზე მაღალ მწვერვალს რეჟისორის შემოქმედებაში. ის წარმოადგენს ფილმს ვიეტნამის ომის მხატვრულ გააზრებაზე.

კრიტიკოსები მას კეთილგანწყობით შეხვდნენ. იგი იყო წარდგენილი „ოსკარის“ 8 ნომინაციაში და მიიღო 2 პრემია: ოპერატორული ნამუშევრისთვის და გახმოვანებისათვის. კინოგაქირავებაში ფილმმა არ გაამართლა მოლოდინი, რამაც რეჟისორი გაკოტრების პირას მიიყვანა. სწორედ „აპოკალიპსის“ არც ისე დიდი წარმატების შემდეგ იყო უძრაობის პერიოდი მის შემოქმედებაში. ათი წლის განმავლობაში იგი იღებდა არა ძვირადღირებულ ფილმებს, რომლებსაც არ მოუტანია მისთვის არც წარმატება და არც ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესება. კინოსტუდიების მფლობელები იმედგაცრუებულნი იყვნენ, მაგრამ „ნათლიმამას“ მესამე ნაწილით კოპოლამ დაამტკიცა, რომ შეუძლია დაიბრუნოს მაყურებელი. წარმატებული აღმოჩნდა მომდევნო ფილმი „ბრემ სტოკერის დრაკულა“ (1992). ფილმის მთავარი პერსონაჟია ვამპირი, რომელიც განიცდის სულიერების დაკარგვასა და ღმერთის წინააღმდეგ ყოფნას ¹⁶. ფილმი შექმნილია ისლანდიელი მწერლის რომანის მიხედვით.

ფრენსის ფორდ კოპოლას გზა კინოინდუსტრიაში არის ძალიან რთული და არასტაბილური, მიუხედავად ამისა მან შეძლო გამხდარიყო მსოფლიოში ცნობილი რეჟისორი და სამუდამოდ დაემკვიდრებინა თავისი სახელი ამერიკული კინოს ისტორიაში.

მარტინ სკორსეზეს „კინომძებეს“ შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია. სხვებისგან განსხვავებით, ის არ არის მჭიდროდ დაკავშირებული პოლიეუდთან. იგი უპირატესობას ანიჭებს ნიუ-იორკს, სადაც დაიბადა და გაიზარდა. ისევე, როგორც კოპოლა, სკორსეზეც გამოსულია იტალიელი ემიგრანტების ოჯახიდან. ბავშვობა მან გაატარა ნიუ-იორკის კვარტალში „პატარა იტალია“. მისი ბავშვობისდროინდელი შთაბეჭდილებები დაედო საფუძვლად მის ფილმებს. სკორსეზეს ფილმებს შეიძლება ვუწოდოთ

ბიოგრაფიული. რეჟისორმა შემოქმედებითი გზა თავისი თანამემამულეების ცხოვრების აღწერით დაიწყო. 1969 წელს მან გადაიღო პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი „ვინ აკაკუნებს ჩემს კარზე“. სკორსეზეს წარმატება მოუტანა მომდევნო ფილმმა „ბოროტი ქუჩები“ (1973). ამ ფილმების გმირები არიან იტალიელ-ამერიკელი ახალგაზრდები, რომლებიც ეჯახებიან ცხოვრებისეულ სისასტიკეს. კიდევ უფრო ბიოგრაფიულია 1980 წელს გადაღებული ფილმი – „სასტიკი ხარი“, რომელიც მოგვითხრობს რეალური პიროვნების, ამერიკის ჩემპიონის მოკრივის ისტორიას, მისი დებიუტიდან ზნეობრივ დაცემამდე, რინგიდან წასვლის შემდეგ¹⁷.

ყველაზე აღიარებული სკორსეზეს ბიოგრაფიაში არის ფილმი „ტაქსისტი“ (1979), რომელმაც მოიპოვა კანის კინოფესტივალის მთავარი პრიზი. ფილმის გმირი ვიეტნამის ომის ვეტერანია¹⁸. მას დარღვეული აქვს ნერვიული სისტემა, აწუხებს უძილობა და ამიტომ მუშაობს ტაქსისტად ღამით, როდესაც ბოროტება გამოდის ნიუ-იორკის ქუჩებში. გმირს მიაჩნია, რომ ღამის ქუჩები გადატვირთულია მოძალადეებითა და ნარკომანებით. ის ვეღარ უმკლავდება ნერვიულ დაძაბულობას და აწყობს სასაკლავოს. ასე იცავს რა განგსტერებისგან გამოქცეულ 13 წლის გოგონას. გოგონას როლის შესრულებამ წარმატებული გახადა ჯუდი ფოსტერი, დღეს იგი უკვე ერთ-ერთი კაშკაშა “ვარსკვლავია” ჰოლივუდში.

სკორსეზეს ყველა კინოგმირებს – აცდუნებს მათ ვინმე ან რაიმე – ერთნი ყვებიან ცდუნებას როგორც ტაქსისტი, მეორენი კი უმკლავდებიან მას, ისე როგორც ქრისტე ფილმში „ქრისტეს ბოლო ცდუნებაში“ (1988).

რეჟისორებმა, რომლებმაც 70-იან წლებში სახეცვლილება მოუტანეს ჰოლივუდს ახალი სიუჟეტებითა და თემებით, ასევე გააახლეს კინოენა, რომელიც უფრო

გამომსახველი და მოქნილი გახადეს. „ძველ პოლიეუდში“ ფილმი იყო ერთგვარი დამატება “ვარსკვლავთათვის”, ერთგვარი ფონი, რომელშიც მსახიობი წარმოაჩენდა თავის მომხიბვლელობას. მანამდე ფილმის სიუჟეტი იქმნებოდა მსახიობიდან გამომდინარე, თანამედროვე თაობამ შექმნა ახალი „ვარსკვლავური სისტემა“, სადაც სიუჟეტიდან გამომდინარე ირჩეოდა მსახიობი.

„ახალი პოლიეუდის“ რეჟისორები ცდილობდნენ, შეექმნათ ეკრანზე განსაკუთრებული, განუმეორებელი სამყარო. არც ერთი ძველი “ვარსკვლავი” აღარ გამოდგებოდა და საჭირო გახდა ახალი მსახიობების ძიება. მათ უნდა ჰქონოდათ, ერთი შეხედვით ურთიერთგამომრიცხველი თვისებები: უნდა ყოფილიყვნენ მრავალსახიერნი და ამავე დროს უნდა შეენარჩუნებინათ ინდივიდუალობა.

ჟეკ ნიკოლსონის სამსახიობო კარიერა შეიძლება ჩაითვალოს გარდაქმნის მაგალითად პოლიეუდის სამსახიობო წრეში. სანამ წარმატებას მიაღწევდა ახალი თაობის რეჟისორებთან, იგი 10 წლის მანძილზე თამაშობდა მეორეხარისხოვან როლებს უმნიშვნელო ფილმებში. „ახალი პოლიეუდი“ იქცა მსახიობებისთვის სიახლედ, რომელმაც თითქოს ტომრით მიუტანა დიდება და წარმატება მას.

კინოფანტასტიკა ცხადად ასახავს ერთი მხრივ ქვეცნობიერ შიშებს და მეორე მხრივ – მაყურებელთა იმედებსა და მისწრაფებებს. ასეთი ფილმების გამორჩეულობა აისახება საინტერესო ჩანაფიქრით, მოქმედების დინამიკით, რომელშიც არის ხიფათი, ჩხუბი, გაქცევა, დევნა, სასიყვარულო და კომიკური სიტუაციები. მაყურებელს მოეთხოვება, რომ სიამოვნება მიიღოს შეთავაზებული ფილმებისაგან.

ერთი სიტყვით, ამ „კინო სამომ“, „ახალმა თაობამ“, „წარმატებულმა ოთხეულმა“ ან თუნდაც „კინოფანტასტიკის ოსტატებმა“ დაამტკიცეს, რომ წიგნი შეიძლება წაიკითხოს

მხოლოდ განათლებულმა ადამიანმა, კინო კი ხელმისაწვდომია ყველასათვის, მიუხედავად განათლებისა და რომ იგი მართლაც უყვართ მთელ მსოფლიოში.

შენიშვნები:

¹ Glassman Ronald, Swatos William, Denison Barbara. Social Problems in Global Perspective. New-York: University Press of America, 1984, p. 338

² Horwath Alexander, King Noel, Elsaesser Thomas. The Last American Great Picture Show: The New Hollywood cinema in the 1970th. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, p. 9

³ King Geoff. New Hollywood Cinema: Introduction. New-York: Columbia University Press, 2007, p. 88

⁴ Buckland Warren. Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster. New-York: Continuum, 2006, p. 11

⁵ Kline Sally (ed.). George Lucas: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, p.192

⁶ Юрченко Е. Мужчина-миф. Стивен Спилберг. Ростов, “Феникс”, 2000, с. 81

⁷ Buckland Warren. დასახელებული ნაშრომი გვ.86

⁸ იქვე, გვ.174

⁹ Edge Laura Bufano. Steven Spielberg: Director of Blockbuster Films. Berkeley Heights: Enslow, 2008, **p. 36**

¹⁰ იქვე, გვ. 107

¹¹ King Geoff. დასახ. ნაშრ., გვ.112

¹² Kramer Peter. The New Hollywood: From Bonnie and Clyde To Star Wars. London: Wallflower Press, 2005, p. 90

¹³ Geoff King Geoff. დასახ. ნაშრ., გვ.103

¹⁴ Юренев Р. Краткая история киноискусства. Москва, "Академия", 1997. с. 256

¹⁵ Browne Nick (ed.). Francis Ford Coppola's The Godfather Trilogy. London: Cambridge University Press, 1999, p. 34

¹⁶ Phillips Gene (ed.), Rodney Hill (ed.). Francis Ford Coppola: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi. 2004, p. 18

¹⁷ Brunette Peter (ed.). Martin Scorsese: Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, p. 84

¹⁸ ჩონარდ არკ. თქვე ჰილოსოპიკი ოფ არტინ შტორსესე. ეხინგტონ: ნივერსიტე რესს ოფ ენტუცკე, 2007, პ. 81

**განათების საკითხები შავ-თეთრ, შერაღ კინოსა და
ტელევიზიაში**

ეკრანზე განათების საკითხების შესახებ მოსაზრებები კინოს დაბადებისთანავე გაჩნდა. დღეს კინო თუ ტელე პროდუქცია წარმოდგენელია განათების გარეშე, თუ ექსპერი-მენტული ნამუშევარი არ მზადდება ან სპეციალურად ამბობს კინოგადამღები გუნდი ხელოვნური განათების გამოყენებაზე უარს, როგორც მაგალითად, “დოგმა 95”-ის მიმდევრები, რომლებმაც თავიანთი მანიფესტი საზოგადოებას გააცნეს კოპენჰაგენში და სხვა აკრძალვებთან ერთად, უარი თქვეს თავიანთ ფილმებში განათების აპარატურის გამოყენებაზე.

შუქის მეშვეობით ახალი რეალობის შექმნას ადამიანი უძველეს წარსულში შეეცადა, ათასობით წლის წინათ. როცა აგებდა პირამიდას, ცდილობდა, ისე დაეგეგმა შენობის არქიტექტურა, რომ მზის სხივებს სასურველი წერტილი გაენათებინა. დღევანდელ მაღალმთიან ქართულ სოფელში მშენებელი სახლს მზის მიმართულებით აშენებს, გლეხი ცდილობს მზის განათების მიხედვით დარგოს საკუთარ მიწაზე მცენარე. განათება როგორც რეალურ ცხოვრებაშია მნიშვნელოვანი, ასევეა ეკრანზეც.

ცნობილი იტალიელი რეჟისორი ფედერიკო ფელინი წერდა: „ჩემთვის კინო – ეს წესია. ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება კი – შუქი. მე გავიმეორებ უამრავჯერ: შუქი მოდის სიუჟეტზე ადრე, როლების შესასრულებლად აყვანილ მსახიობებზე ადრე. შუქი ყველაფერია: იგი აზრია, სტილია, გრძნობაა” (ფელინი, 1978:148).

თუ გადავხედავთ ფელინის შემოქმედებას, ფილმებში: “8 1/2”, “ამარკორდი”, “გზა” და სხვ., ვრწმუნდებით განათების მიზანმიმართული გამოყენების დიდ შესაძლებლობებზე.

ფელინის, როგორც ეკრანული ხელოვნების კლასიკოსის მოსაზრებები ტელევიზიასთან მიმართებაში ინტერესს იწვევს. მას მიაჩნდა, რომ კინემატოგრაფში შუქისა და განათების გამოყენება გაცილებით ეფექტურად შეიძლებოდა, ვიდრე ტელევიზიაში, ამასთან დაკავშირებით, ფელინი ამბობდა: “ასე რომ, ტელევიზიაში შუქთან მუშაობა არ არის მთავარი, რადგან იქ არ არის სახეების და ობიექტების მხატვრული და ფსიქოლოგიური ხასიათით განათების საშუალება. აქ შორია ნახევარშუქი, ნახევარჩრდილი, კონტრაჟური. ტელევიზიაში ყველაფერი მკაფიო უნდა იყოს. ტელევიზია ეს ილუსტრაციაა და არა გრძნობების გამოხატვა” (ფელინი, 1978:148).

განათების საკითხებით დაინტერესებულნი იყვნენ მხატვრები, განსაკუთრებით გამოყოფთ რემბრანდტის შემოქმედებას, სადაც მხატვრის ნააზრევის გადმოცემაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს შუქჩრდილების მიზანმიმართულ გამოყენებას, საილუსტრაციოდ შეიძლება მოვიტანოთ რემბრანდტის მიერ 1645 წელს შექმნილი “მოხუცის პორტრეტი”, სადაც სავარაუდოდ მამამისი უნდა იყოს გამოსახული. ესაა მარტივი კომპოზიცია, მოხუცს შუქი ეცემა მარცხენა თვალის უპესა და მარცხენა ხელის მაჯაზე. ოდნავ განათებულია მოხუცის სავარძლის უკანა მხარე. ოსტატური განათებით მხატვარი ახერხებს მნახველს გაუზიაროს დამოკიდებულება ნახატზე გამოსახული ადამიანის მიმართ. “მოხუცის პორტრეტი” შეიძლება კინოსა და ტელევიზიაში განათების საკითხებზე მსჯელობისას დაგვეხმაროს ინტერიერში გადაღების საილუსტრაციოდ.

რემბრანდტის ნახატი “წისკვილი” (1645-1648 წწ.) მაგალითია იმისა, თუ როგორ უნდა განაწილდეს და აისახოს

შუქჩრდილები სასურველი შედეგის მისაღებად ექსტერიერში. ნახატზე წისქვილი განათებული ცის ფონზე ჩანს. მდინარის პირას მყოფ ადამიანებსაც შუქი გამოყოფს დანარჩენი მუქი სამყაროდან.

რემბრანდტზე საუბარს დავამთავრებთ ნახატით “მემაუდეთა სინდიკები” (1662 წ.). ჩანს ექვსი ადამიანი, რომელთა სახეები განათებულია და შუქჩრდილებით თითოეული მათგანის ინდივიდუალობისათვისაა ხაზი გასმული. ექვსივეს უკეთია თეთრი ფერის საყელოები და მანქეტები, აცვიათ შავი ფერის სამოსი. თეთრი ფერის ტანსაცმლის აქსესუარები კიდევ უფრო ამძაფრებს განათებას მემაუდეთა პორტრეტების გამოსახვის დროს.

ამ ნახატების შექმნიდან ასეულობით წლის გავლის შემდეგ დაბადებული კინო იყენებს ტრადიციებს, რომელიც ფერწერაში ჩამოყალიბდა.

განათების სპეციფიკა განსხვავებულია შავ-თეთრ და ფერად კინოში. შავ-თეთრ კინოს, ფერადი კინოსგან განსხვავებით, არ შეუძლია ბუნებრივი ფერების გამოყენება ეკრანზე. თუმცა კარგი განათების შემთხვევაში, შავ-თეთრი ფილმები გამომსახველობითი შესაძლებლობებით არ ჩამოუვარდებიან ფერად ფილმებს. დღეს, როცა ათწლეულები გავიდა ფერადი კინოს გამოგონებიდან, შავ-თეთრ ფილმებს კვლავ იღებენ. მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ 2006 წელს გადაღებული გელა ბაბლუანის ფილმი “ცამეტი”. განათების გამოყენებით განსაკუთრებით საინტერესოა ინტერიერში გადაღებული ეპიზოდი, სადაც ფილმის გმირები წრეზე დგანან და ერთმანეთს იარაღს ესვრიან. ამავე ეპიზოდში ნათურის, როგორც ფილმში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ობიექტის გამოჩენა მაყურებელზე ახდენს ემოციურ ზემოქმედებას.

ჩრდილი, როგორც ემოციისა და განცდის აღმძვრელი მოვლენა, არა როგორც მარტო მხატვრული სახის შემქმნელი,

არამედ დრამატურგიული განვითარების მნიშვნელოვანი კომპონენტია აკირა კუროსავას “რასიომონში”. 1950 წელს შექმნილ ამ იაპონურ ფილმში, ადამიანების ხასიათისა და შინაგანი მდგომარეობის წარმოჩენისთვის პერსონაჟთა სახეებზე ხეების ფოთლების ჩრდილის თამაშით მიიღწევა რეჟისორისთვის სასურველი ეფექტი.

განათების საკითხებს განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ კინოექსპრესიონისტები. მათი ნამუშევრებიდან გამოვარჩევთ რეჟისორ რობერტ ვინეს გახმაურებულ ნამუშევარს “ექიმ კალიგარის კაბინეტს”, რომლის საპრემიერო ჩვენება გაიმართა 1920 წელს ბერლინში. ფილმი სტუდიაშია გადაღებული, გამორჩეული დატვირთვა ენიჭება განათებას, როდესაც პერსონაჟი საკვანძო მომენტებში ძლიერი შუქის ხაზგასმით გამოიყოფა კადრში მოქცეული სხვა ობიექტებისგან. “სიბნელეში მხოლოდ ადამიანის განათება, ექსპრესიონისტული შუქწერის ერთ-ერთი ძირითადი მხატვრული ხერხი, ადამიანის მაქსიმალური ყურადღების ცენტრში მოქცევას და ამ გზით გარემოსაგან მის იზოლირებას გამოსახავს” (ამირეჯიბი, 1990:52).

განათების შესაძლებლობებზე ექსპერიმენტები ტარდებოდა უხმო კინოს განვითარების განსაკუთრებით საინტერესო ეტაპზე – XX საუკუნის 20-იან წლებში.

აქვე უნდა ავღნიშნოთ, რომ განათების საკითხები ქართული კინემატოგრაფის ადრეულ ეტაპზე, 20-იან წლების დასაწყისში პრობლემური იყო, რადგან სულ რამდენიმე მოძველებული დანადგარი გააჩნდათ, რაც ბუნებრივია, ხელს უშლიდა ჩანაფიქრის მიხედვით ფილმების შექმნას (ცომაია, 1973:54).

განათებას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კადრის კომპოზიციაში. შესაძლებელია კადრში აზრობრივ-შინაარსობრივი დატვირთვა მიენიჭოს როგორც ბუნებრივ, ასევე

ხელოვნურ განათებას. ხელოვნური განათების გამოყენების საჭიროება გაჩნდა სტუდიების შენობების აგებისთანავე. უძველესი სტუდია თომას ალვა ედისონის ასისტენტმა უილიამ კენედი ლორი დიქსონმა ააგო ამერიკის შეერთებულ შტატებში, “სტუდიის ინტერიერი ორი ნაწილისაგან: სცენისა და პატარა სააპარატო ოთახისგან შედგებოდა. მას ქონდა მოძრავი სახურავი, რომელსაც გადაღებისას ხსნიდნენ, რათა მეტი ბუნებრივი განათებით ესარგებლათ. სცენა ეყრდნობოდა ფოლადის ბორბლებს და საჭიროების შემთხვევაში ტრიალებდა მზის შუქის მოძრაობის პარალელურად. კინოკამერა დამაგრდა რელსებზე დადგმულ სკამზე, რომელსაც ფოკუსის გასასწორებლად წინ და უკან ამოძრავებდნენ” (დოლიძე, 2007:22).

ეს სტუდია გაიხსნა 1893 წელს. მიუხედავად იმისა რომ, სტუდია ტექნიკის მხრივ ცუდად იყო აღჭურვილი, მაინც დამტკიცდა მსგავსი შენობების აგების აუცილებლობა. ფილმების გადაღება სტუდიაში გაცილებით მოხერხებული იყო, რადგან შენობები დახურული და დიდი მოცულობის იყო, აქ საჭირო იყო უბრალოდ განათებულ გარემოში მომხდარიყო ფილმის გადაღება. რაც შეეხება განათებას, როგორც მხატვრული სახის შექმნისას აუცილებელ მოვლენას, იგი მოგვიანებით იქნა გამოყენებული.

გარდა სტუდიისა, გადაღებები ხდება ინტერიერში, სადაც განათების სწორი გამოყენებით შესაძლებელია რეჟისორული ჩანაფიქრების მიზანმიმართული რეალიზება. ძირითადად ინტერიერში ხდება სატელევიზიო სერიალების შექმნა, სადაც ხშირ შემთხვევაში განათების საშუალებით შესაძლებელი ხდება ინტერიერის, ავეჯის, მსახიობთა კოსტიუმებისა და გარეგნობის დემონსტრირება, ანუ ყოველივე იმის რაც ახასიათებს სატელევიზიო სერიალებს.

რაც შეეხება ნატურაზე გადაღებას, გადასაღები ობიექტის სპეციფიკიდან და ფილმის ან სატელევიზიო

პროდუქციის შინაარსიდან გამომდინარე, ხდება ბუნებრივი თუ ხელოვნური განათების გამოყენება.

განათება გამოიყენება პერსპექტივის აგების დროს, განსაკუთრებით ღამის სცენებში. მაგალითად, თუ გვაქვს სურვილი გადავიღოთ მხატვრული კინო ან სატელევიზიო ფილმის ეპიზოდი, სადაც მოთხრობილია ამბავი კაცისა, რომელიც ღამით დგას გზის პირას და ცდილობს გამვლელ ავტომანქანას გაეყვას, სწორად დაყენებული გამნათებელი ხელსაწყოებით შევძლებთ პერსპექტივა ადვილად აღსაქმელი იყოს მაყურებლისთვის. ამ შემთხვევაში ეკრანზე მხოლოდ ღამის წყვდიადში ჩაძირული ადამიანის ნაცვლად, უკეთესი გამომსახველობის მქონე კადრს მივიღებთ.

განათებას, როგორც საკუთარი ჩანაფიქრის გადმოცემის ხერხს, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ალფრედ ჰიჩკოკი. გავიხსენოთ 1960 წელს გადაღებულ შავ-თეთრ ფილმ “ფსიქოდან”, ქალის მკვლელობის სცენა სააბაზანოში, სადაც განათება ისეა დაყენებული, მკვლელის სახეს მთლიანად ჩრდილი ფარავს და მაყურებელი ვერ ხედავს ვინ კლავს ქალს. შუქჩრდილების ოსტატური გამოყენება ამ ფილმის ბევრ სხვა ეპიზოდში გვხვდება.

დღეს ტელესივრცეში არსებული გადაცემების უმრავლესობა სატელევიზიო სტუდიაში იქმნება. ერთმანეთისგან სპეციფიკისა და თემატიკის მიხედვით განსხვავებული ტელეგადაცემები იყენებენ განათებას, როგორც სატელევიზიო პროდუქციის გამოსახულების ხარისხს. კარგი განათება ტელესტუდიაში ფაქტიურად განსაზღვრავს მაყურებლისთვის შექმნილი სანახაობის ვიზუალურ მხარეს. მაგალითისთვის ავიღოთ საინფორმაციო გამოშვება. როგორც წესი, საინფორმაციო გამოშვება ტელევიზიაში საუკეთესო დროს ანუ პრაიმ-ტაიმში გადის, შესაბამისად ტელევიზიის ხელმძღვანელები ცდილობენ ისე “შეფუთონ” საინფორმაციო გამოშვების სტუდია, რომ

საინტერესო გახდეს მაყურებლებისთვის. ტელეზაზარზე არსებული კონკურენციის პირობებში ცდილობენ ერთდამიპვე დროს გასული ინფორმაციის მიმწოდებლად კონკრეტული ტელევიზია იყოს არჩეული მაყურებლისგან.

საინფორაციო გამოშვება შეიძლება რამდენიმე სეზონის განმავლობაში ერთი და იგივე განათებით მიეწოდოს მაყურებელს. აქ მთავარი საკითხი ბუნებრივია არ არის ეკრანზე მყოფი წამყვანის სულიერი მდგომარეობა, აქ მთავარია წამყვანი დამაჯერებლად იძლეოდეს ინფორმაციას. წამყვანის სახეზე შექჩრდილები არ უნდა იყოს და სახე ერთიანად უნდა იყოს განათებული, რადგან ასეთი განათებით უფრო დამაჯერებელი იქნება წამყვანის გარეგნობა საზოგადოების ფართო ფენებისთვის. საინფორმაციო გადაცემის ამოცანა მაყურებლისთვის ობიექტური ინფორმაციის მიწოდებაა. ამ შემთხვევაში, შექჩრდილების არსებობა წამყვანის სახეზე მხოლოდ შეცდომად და ჭუჭყად შეიძლება ჩაითვალოს.

განათების სწორად გამოყენებით შესაძლებელია ფერად ეკრანზე მივიღოთ ისეთი გარემო, რომელიც შესაბამის განწყობას შეუქმნის მაყურებელს. მაგალითისთვის ავიღოთ ფრენსის ფორდ კოპოლას ტრილოგია “ნათლია” (I სერია შეიქმნა 1972 წ., II – 1974 წ., III – 1990 წ.), რომლის დიდი ნაწილი ინტერიერშია გადაღებული და ოსტატურად განათებული გარემო ხელს უწყობს მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენას.

განათების გამოყენებას განსხვავებული ცოდნა სჭირდება ისეთ ეპიზოდზე მუშაობის დროს, როცა ბუნებრივი გარემო ერთფეროვანია. მაგალითად თუ ჩვენ ჩაფიქრებული გვაქვს ღამით გადავიღოთ გაშლილ ზღვაში ნავში მსხდომი მეთევზეები, ნავში დამონტაჟებული განათების ხელსაწყოებით შევძლებთ მეთევზეთა ხასიათის წარმოჩენას. თუ განათების ხელსაწყოებს ზღვაზე სპეციალურ ტივტივებზე დავამაგრებთ, –

უკვე ზღვის, როგორც ხასიათის მქონე საინტერესო მოვლენის ასახვას მიჰაღწევთ.

განათების აპარატების სიმცირე უარყოფით გავლენას ახდენს ქართველი სტუდენტი-კინემატოგრაფისტების ნამუშევრებზე, რადგან სტუდენტებისთვის ძალიან რთულია კინოგანათებისთვის საჭირო დანადგარების მოძიება და გამოყენება. 2003 წელს, როცა ციფრული ვიდეოკამერით ვიდეზღვრით ჩემს პირველ მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმს “უგმიროდ...”, მესამე კურსზე ვიყავი. მე ვარ ამ ფილმის რეჟისორიც და ოპერატორიც. რადგან ვერ შევძელით განათების აპარატების შოვნა, იძულებული ვიყავი დაგეგმილი მნიშვნელოვანი ეპიზოდების ნაწილი საერთოდ არ გადამედო, განსაკუთრებით თავი ავარიდე ღამით და ინტერვიუში გადაღებას.

ქართულ კინემატოგრაფში განათების საკითხები განსაკუთრებით საინტერესოაა გადაწყვეტილი კინოოპერატორ გიორგი გერსამიას მიერ. გიორგი გერსამია მუშაობდა ისეთ კინორეჟისორებთან ერთად, როგორებიცაა: მერაბ კოკოჩაშვილი, ელდარ შენგელაია, გიგა ლორთქიფანიძე, რეზო ესაძე, დავით ჯანელიძე და სხვები.

ქართულ სინამდვილეში ხელოვნების საშემსრულებლო პროფესიის წარმომადგენლებისგან საჯაროდ თეორიული მსჯელობა იშვიათად ხდება. ამ წერილით ვცდილობ მოკრძალებული წვლილი შევიტანო შავ-თეთრ, ფერად კინოსა და ტელევიზიაში განათების საკითხების კვლევის საქმეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, თბილისი, 1990
2. დოლიძე ზ., უხმო კინო, თბილისი 2007
3. ფელინი ფ., “ჩავთვალთ მე ეს არ მითქვამს...”, 40 მოსაზრება ტელევიზიის შესახებ, მოსკოვი, 1978.
4. ცომაია ვ., ქართული კინოს ცხოვრების კვალდაკვალ, თბილისი, 1973.

**ფილმი და ვიდეო მასალა როგორც ეთნოგრაფიული
წყარო (ნატსილიკელი ესკიმოსები, ხმესურეთი და
სვანეთი, დაღესტანი)**

ანთროპოლოგიური კვლევის პროცესში სხვადასხვა ვიზუალური მასალის გამოყენებამ საფუძველი დაუდო ვიზუალური ანთროპოლოგიის ჩამოყალიბებას. ამ დისციპლინისათვის მნიშვნელოვანია სხველუ კვლევის დროს ვიდეო ფიქსაცია. ამ მასალების საფუძველზე იქმნება საინტერესო ეთნოგრაფიული/ანთროპოლოგიური ფილმები. ანთროპოლოგიური თუ ეთნოგრაფიული ფილმის განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანეს სხვადასხვა ქვეყანაში მოღვაწე რეჟისორებმა და ანთროპოლოგებმა. შეიძლება დავასახელოთ შემდეგი ფილმები და ავტორები: რეჟისორი რობერტ ჯონ ფლაერტი – „ჩრდილოეთის ნანუკი“¹, „მოანა“², „არანელი კაცი“³, რეჟისორი გრეგორი ბეიტსონი და ანთროპოლოგი მარგარეტ მიდი – „ბავშვური მეტოქეობა ბალსა და ახალ გვინეაში“⁴, „კარბას პირველი წლები“⁵, „ტრანსი და ცეკვა კუნძულ ბალზე“⁶; რეჟისორი ჟან რუში – „უგუნური მასწავლებლები“⁷, „ერთი ზაფხულის ქრონიკა“⁸, „ლომზე მონადირეები“⁹; რეჟისორი ჯონ მარშალი –

1 *Nanook of the North*, 1922,

2 *Moana*, 1926.

3 *Man of Aran*, 1934.

4 *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*, 1952.

5 *Karba's First Years*, 1952.

6 *Trance and Dance in Bali*, 1952 .

7 *Les Maitres Foux*, 1953.

8 *Chronicle of a Summer*, 1961.

9 *The Lion Hunters*, 1970.

„მონადირეები“¹⁰, „ღაფა ქორწინებაზე“¹¹, „მწარე ნესვები“¹²; რეჟისორი რობერტ გარდნერი – „მკვდარი ფრინველები“¹³, „ქეიშის მდინარეები“¹⁴; რეჟისორი იან დანლოპი და ანთროპოლოგი რობერტ ტონკინსონი – „უდაბნოს ხალხი“¹⁵; რეჟისორი ტიმოთი ეში და ანთროპოლოგი ნაპოლეონ შანიონი – „დღესასწაული“¹⁶; ანთროპოლოგი ასენ ბალიქსი – „ნეთსილიკელი ესკიმოსები“¹⁷, „ნეთსილიკელი ესკიმოსები დღეს“¹⁸, „ხაჯი ომარის შვილები“¹⁹, „ციმბირელთა თვალით დანახული ციმბირი“²⁰, „ბალკანელთა პორტრეტი“²¹, „ბოშათა პორტრეტი“²², „მუსლიმანური ლაბირინთი“²³ და სხვ. აქვე აღვნიშნავთ რომ, ზოგადად

10 *The Hunters*, 1956.

11 *An Argument about a Marriage*, 1968.

12 *Bitter Melons*, 1968.

13 *Dead Birds*, 1963.

14 *Rivers of Sand*, 1974.

15 *Desert Peple*, 1960.

16 *The Feast*, 1970.

17 *Netsilic Escimo Series*, 1969.

18 *Natcical Eskimos today*, 1972.

19 *Children of Hadji Omar*, 1989.

20 *Siberia seen by Siberians*, 1992.

21 *Portrait of Balcanians*, 1996.

22 *Portrait of gypsies*, 1998.

23 *Muslim labyrinth*, 2002.об.: Heider K.G. Ethnographic Film, 1976; Crawford P.I. Simonsen J.K. (eds.) *Ethnographic Film, Aesthetics and Narrative Traditions*. Proceedings from NAFA 2. Højbjerg: Intervention Press, 1992; Hockings P. (ed.) *The Principles of Visual Anthropology*. Princeton Univ. Press, 1994; L-oizos P. *Innovations in Ethnographic Film*. Manchester Univ. Press, 1995; Crawford P.I. Hafsteinsson S.B. (eds.) *The construction of the viewer. Media ethnography and the anthropology of audiences*. Proceedings from NAFA 3. Højbjerg: Intervention Press, 1996; Barbash I., Taylor L. *Cross-cultural Filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Univ. of California Press, 1997; Banks M., Morphy H. (eds.) *Rethinking Visual Anthropology*. Yale Univ. Press, 1997; Александров Е.В., Филимонов Л.С., Христофорова О.Б. Анализ состояния отечественной и зарубежной визуальной антропологии (фестиваль 1997 г. в Хельсинки).– Мате-

საველე ვიდეო მასალა წარმოადგენს მდიდარ ეთნოგრაფიულ წყაროს. ამ საკითხებთან დაკავშირებით ნაშრომში განვიხილავთ ასენ ბალიქსის, ფაიველ სობოლისა და მირიან ხუციშვილის შემოქმედებას.

ნეტსილიკელი ესკიმოსები

ესკიმოსები ცხოვრობენ ა.შ.შ. (ალასკაზე), ჩრდილოეთ კანადაში, დანიაში (კ. გრენლანდიაზე) და რუსეთში (ჩუკოტკაზე). ესკიმოსების ეთნიკური ერთობა ჩამოყალიბდა ძვ. წ. II ათასწლეულის დასასრულამდე, ბერინგის ზღვის მიდამოში. ახ. წ. I ათასწლეულში ესკიმოსების წინაპრები ჩუკოტკასა და ამერიკის არქტიკული სანაპიროს გასწვრივ გადასახლდნენ.

ესკიმოსები 15 ეთნოგრაფიულ ჯგუფად იყოფიან. ესკიმოსთა ყოფისა და კულტურის ფორმები არქტიკის საცხოვრებელი პირობებითაა განპირობებული. მათთვის სატომო ორგანიზაციის გაუფორმებლობა, XIX ს-ში გვარების არსებობა იყო ღამახასიათებელი. თუმცა XVIII ს-ში ზოგიერთი ჯგუფი უკვე

риальная база сферы культуры. – Науч.-информ. сб. Вып. 3. М., 1997; *Александров Е.В.* Опыт рассмотрения теоретических и методологических проблем визуальной антропологии. М., 2003; *Баликси А.* Визуально-антропологический проект в условиях существования многих культур.- Информкультура. Материальная база сферы культуры. Научно-информационный сборник. Вып. 2. - М., 1998; *Христофорова О.Б.* От этнографического фильма к индейскому кино.- Информкультура. Материальная база сферы культуры. Научно-информационный сборник. Вып. 2. М., 1998, *ძილე*, Риторика антропологического фильма.- Материальная база сферы культуры. Науч.-информ. сб. Вып. 4. М., 1999; *Магидов В.М.* Прошлое, настоящее и будущее визуальной антропологии // Салехард 2000. Сборник статей по визуальной антропологии. М., 2000; *Хайдер К.* Этнографическое кино, 2000; Рокитянский В.Р. Визуальная антропология: частное расследование. М., 2000.

გაქრისტიანებული იყო. ესკიმოსებში იყო ანიმისტური რწმენა-წარმოდგენები, შამანიზმი.

ესკიმოსებში ხუთი სამეურნეო-კულტურული კომპლექსი გამოიყოფა. ესენია: ზღვის დიდ ცხოველებზე – ლომ-ვეშაპებსა და ვეშაპებზე ნადირობა, სელაპებზე ნადირობა, მეთევზეობა, მოხეტიალე ნადირობა ირემ-კარიბუზე და კარიბუზე ნადირობა, რომელიც ზღვის ცხოველებზე ნადირობასთანაა შესამებული.

XX ს-ის შუა ხანებისათვის ესკიმოსებისათვის ოთხი დამოუკიდებელი ეთნოპოლიტიკური ერთობა ჩამოყალიბდა: 1. გრელანდიიდ ესკიმოსები; 2. კანადის ესკიმოსები; 3. ალასკის ესკიმოსები; 4. აზიელი ესკიმოსები. კანადის ესკიმოსებში საკუთარ ენასთან ერთად გავრცელებულია ინგლისური და ფრანგული ენები. მათ XIX ს-ის დასაწყისიდან შექმნეს დამწერლობა სირაბიული ანბანის საფუძველზე. ალასკის ესკიმოსები უმეტესად ინგლისურენოვანნი არიან. მათ ახასიათებთ ნაციონალურ-კულტურული კონსოლიდაციის ძლიერი ტენდენცია. აზიელ ესკიმოსებში გავრცელებულია რუსული ენა.

ესკიმოსებს ემოსათ ბეწვიანი ტყავის ორფენოვანი ტანსაცმელი, ტყავის მაღალი ფეხსაცმელი, თევზის ტყავის ლაბადები. ბუნება ესკიმოსებისათვის მძიმე იყო, მაგრამ ცხოვრებასთან ბრძოლის პარალელურად, ისინი მხატვრულ შემოქმედებასაც არ ივიწყებდნენ, რაც თავი გამოხატულებას პოულობდა სიმღერებსა და ცეკვებში, ხეზე, ქვასა და რქაზე კვეთაში, ტანსაცმლის ორნამენტურებაში, ტატუირებაში, გადაადგილების ორიგინალურ საშვალებათა გამოგონებაში (ციგები, რომლებშიც ძაღლები და ირმები იყვნენ შებმული).²⁴

²⁴ დაწვრ. იხ. თოფჩიშვილი რ. ამერიკის ეთნოლოგია, 2009.

ასენ ბალიქსმა 1957-1961 ჩაატარა სავსელე სამუშაოები კანადაში.²⁵ ბალიქსის ფილმი 11 საათიანი დეტალური თხრობაა ესკიმოსების ტრადიციულ კულტურაზე, რომლებიც ბინადრობენ კანადის არქტიკულ სანაპიროზე²⁶. მას პირველ რიგში ააქვს საგანმანათლებლო ფუნქცია.

აღმოსავლეთის ნეტსილიკ ესკიმოსები წარმოადგენდნენ მონადირე-თევზჭერთა ჯგუფს, რომლებიც სეზონის მიხედვით განიცდიან მიგრაციას, ანუ ზამთრის მიგრაცია (ყინულოვანი დგომა) შემოდგომა (თევზჭერა), მომთაბარეობა სანადირო ადგილებში, საგაზაფხულო თევზჭერის პერიოდი და ა. შ. გადაწყდა, რომ ყოველი გაჩერება იქნებოდა გადაღებული ცალკე ფილმად. სერიალი ნეტსილიკელ ესკიმოსებზე გახდა წლიური მიგრაციის ილუსტრირება, რომელიც წარმოდგენილი იქნა ცხრა ფილმად: ზამთრის ბანაკში, სელაპზე ნადირობა, ჯგუფური ნადირობა გაზაფხულის ყინულზე, შემოდგომის ბანაკში, ციგების მომზადება და ა.შ. პროექტი არ ითვალისწინებდა არც კომენტარს, არც სუბტიტრებს²⁷, მხოლოდ მოცემულია სინქრონულად ჩაწერილი ბუნებრივი ხმები.

ეს ფილმი შეიქმნა ეთნოგრაფიული მონაცემების ბაზაზე და შეიძლება ჩაითვალოს მკაცრად „ანთროპოლოგიურად“. იგი გადის ტელევიზიებით, გამოიყენებოდა და გამოიყენება სასწავ-

²⁵ Баликси А. Фильмы об эскимосах нетсилик.— Северный археологический конгресс, Доклады, Екатеринбург—Ханты-Мансийск, 2002. С. 30–40. ასევე, Balikci Asen. The Legacy of Margaret Mead: the Case of Visual anthropology. In: Bulletin of the International Committee on Urgent Anthropological Research. Vienna, vol. 8, 1987, pp. 37–42, მისივე, Reconstructing Cultures on Film. In: Principles of Visual Anthropology. P. Hockings ed. Mouton., 1995, pp. 181–192; Anthropology, Film and the Arctic Peoples. In: Anthropology Today, April 1989, Vol 5. No 2, 1989, pp. 95–101; Margaret M. Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Principles of Visual Anthropology. P. Hockings, ed. Mouton, 1995.

²⁶ ანთროპოლოგი ა. ბალიქსი, ოპერატორი გი მარი-რუსელი

²⁷ ესკიმოდების იშვიათი რეპლიკების თარგმნისთვის

ლო მიზნებისათვის - დაწყებით და საშუალო სკოლებში, კოლეჯებსა და უნივერსიტეტებში, მუზეუმებში და ა.შ.

ხევსურეთი და სვანეთი²⁸

ხევსურეთსა (1948, 1955, 1974 წწ.) და სვანეთში (1945, 1953, 1967 წწ.) გადაღებული კინომასალა ნოვოსიბირსკელ ოპერატორ ფაიველ სობოლს ეკუთვნის, რომელიც ამ წლებში პერიოდულად ჩამოდიოდა საქართველოში და მრავალი საინტერესო მასალა გადაიღო (ამ მასალის საქართველოში ჩამოტანა და მუზეუმის ფონდში დაცვა ბ-ნ მირიან ხუციშვილის ინიციატივით მოხერხდა).²⁹ ხევსურეთში გადაღებული მასალის უდიდესი ნაწილი ადგილობრივ ხედებსა და პეიზაჟებს ეთმობა. ნაწევნებია ხევსურ მამაკაცთა და ქაღთა ტიპაჟები, მათი ჩაცმულობა, ხევსურთა ფარიკაობა, რაშიც ისინი ძალზე დახელოვნებული იყვნენ, ცალკეული იღეთები, ერთი მეომრის რამდენიმესთან ფარიკაობა და ა.შ. მომდევნო კადრებში „დროშიანის“ მსვლელობაა ხატისკენ, ცხენოსნები, ჯირითი, სოფ. შატილი, მის მკვიდრთა ყოფა, ბავშვები ტრადიციულ კოსტიუმებში... სვანეთში გადაღებულ მასალაშიც უხვადაა კავკასიონისა და მწვერვალიანი სვანეთის პეიზაჟები. მას ცვლის დაბა მესტია და ადგილობრივ მცხოვრებთა ტიპაჟები, სვანური საცხოვრებელი სახლები, შუა საუკუნეების კოშკები, დაკრძალვის რიტუალი – გასვენება, დატირება, ქელეხი... მეტად საინტერესოა კადრები, რომელიც ქალისა და მამაკაცის მიერ კუსტარული წესით მდინარეზე ოქროს მოპოვებას გვიჩვენებს.

²⁸ ფაიველ სობოლი (ოპერატორი). ხევსურეთი და სვანეთი (დაუმონტაჟებელი მასალა), შავ-თეთრი, 35 მმ. დაახლოებით 30 წთ., XX ს-ის 40-60-იანი წწ.

²⁹ დაწვრ. იხ. გოცირიძე ვ., მახარაძე ი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კინოფონდი, თბილისი, 2006

დაღესტანი³⁰

მირიან ხუციშვილის³¹ მიერ ფირზე აღბეჭდილია დაღესტნის შთამბეჭდავი ხედები, სოფლები – გუნები, ქვემო და ზემო კუბანი. განსაკუთრებული ყურადღება გამახვილებულია დაღესტნისათვის სახასიათო მჭიდრო დასახლებაზე. დაღესტანი ცნობილია სხვადასხვა ხელობის ოსტატებით. სოფ. კუბანის მკვიდრნი ოქროსა და ვერცხლის დამუშავებით არიან სახელგანთქმული. მაყურებელი ეცნობა მათ მიერ დამზადებულ ქამარ-ხანჯლებს, ხმლებს, სხვადასხვა სამკაულს. როგორც მთელი კავკასია, დაღესტანიც თავის დროზე ქართულ კულტურულ-პოლიტიკურ არეალში იყო მოქცეული, რისი დასტურიცაა ფილმში ნახვენები ქართულ წარწერებიანი, ამჟამად კი უმოქმედო, ეკლესია და სახლების მშენებლობისას გამოყენებული არაერთი გამოსახულება, ბარელიეფებიანი ქვები (აშკარად დანგრეული ეკლესიებიდან მოზიდული). გადაღებულია აგრეთვე ნარინკლის ციტადელი დერბენტში და ის აღგილი გუნბში, სადაც მრავალწლიანი ომის შემდეგ, 1859 წელს, კავკასიელ მთიელთა ბელადი, იმამი შამილი რუს გენერალ ბარიატინსკის დანებდა და ტყვედ ჩაბარდა (თუმცა რუსთა იმედები, რომ ამ ფორმალური აქტით კავკასიას ერთხელ და სამუდამოდ დაიმორჩილებდა, როგორც ცნობილია, მცდარი აღმოჩნდა...). მასალის დასასრულ ნაჩვენებია გუნბის ვიწრო ქუჩები, ქვითკირით ნაგები, ხის აივნისანი სახლები..., ადგილობრივთა ტიპაჟები და სასაფლაო დერბენტში.

ამრიგად, ასენ ბალიქსის, ფაიველ სობოლისა და მირიან ხუციშვილის შემოქმედებასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს

³⁰ ხუციშვილი მ. დაღესტანი (დაუმონტაჟებელი მასალა), შავ-თეთრი, 35 მმ. დაახლოებით 30 წთ., 1965–1985.

³¹ დაწვრ. იხ. გოცირიძე ვ., მახარაძე ი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კინოფონდი, თბილისი, 2006

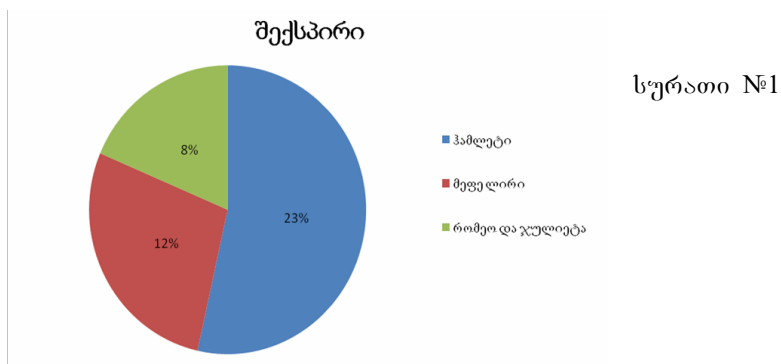
რომ, დასახელებულ ფილმებში კომპეტენტურად არის გადმოცემული ეთნოგრაფიული სინამდვილე და ისინი წარმოადგენენ მდიდარ ეთნოგრაფიულ წყაროს. ამ ტიპის მასალების გამოყენება ანთროპოლოგიური კვლევის პროცესში და მისი შედარება საველე ეთნოგრაფიულ, წერილობით წყაროებთან იძლევა საინტერესო და მნიშვნელოვანი კვლევის შედეგებს.

თეატრმცოდნეობა

ლაშა ჩხარტიშვილი

„მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე - რას გვეუბნება სტატისტიკა?

შექსპირის „მეფე ლირი“ მსოფლიო ლიტერატურაში ერთ-ერთი ურთულესი ნაწარმოებთაგანია, რომლის განხორციელება სცენაზე გარკვეულ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ამ მოსაზრებას ამყარებს სხვადასხვა სამეცნიერო ლიტერატურაში შექსპირის ამ პიესის, თუ სხვადასხვა დადგმების შეფასებისას „ურთულეს მხატვრულ-დრამატურგიულ მასალად“ მოხსენიება. ამის მიუხედავად, „მეფე ლირი“ შექსპირის ის ნაწარმოებია, რომელსაც ყველაზე ხშირად მიმართავენ ქართველი რეჟისორები. მას რეიტინგში მეორე ადგილი უჭირავს შექსპირის „ჰამლეტსა“ და „რომეო და ჯულიეტას“ შორის. შექსპირის დადგმებიდან ყველაზე ხშირად დადგმულია „ჰამლეტი“ (23-ჯერ), შემდეგ „მეფე ლირი“ (12-ჯერ) და „რომეო და ჯულიეტა“ (8-ჯერ).



XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მოყოლებული, შექსპირი სისტემატიურად ითარგმნება ქართულად, თუმც პირველი თარგმანები ვერანაირად ვერ სწვდებოდა შექსპირის გენიალობის მასშტაბებს, თეატრისა და ლიტერატურის მოღვაწეებმა იმ მდარე თარგმანებშიც კი „ინტუიციით იგრძნეს რენესანსის უდიდესი პოეტის სიდიადე და გენიალობა” (ჭელიძე კ., 1968:77).

შექსპირის პიესის პირველი ქართული თარგმანი ეკუთვნის დიმიტრი ყიფიანს, მან 1841 წელს ფრანგულიდან თარგმნა „რომეო და ჯულიეტა”, ამას მოჰყვა ლავრენტი არდაზიანის მიერ 1858 წელს რუსულიდან გადმოთარგმნილი „ჰამლეტი”. შექსპირის პიესების კლასიკურ თარგმანს საფუძველი ჩაუყარეს ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მანაბელმა. ეს იყო დასაბამი იმ ვრცელი, მრავალფეროვანი და საინტერესო შემოქმედებითი ხაზისა, რომელიც შექსპირის ამ უკვდავმა პიესამ განვლო ქართულ სცენაზე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ერთობლივ თარგმანს თავისი პრეისტორია აქვს, დამოუკიდებლად, როგორც ივანე მანაბლის, ისე ილია ჭავჭავაძის ბიოგრაფიაში.

“მეფე ლირის” თარგმნას ი. მანაბელი დამოუკიდებლად 1873 წლის გაზაფხულზე შეუდგა იმ მიზნით, რომ „გამდიდრებდა ქართულ ლიტერატურას და თეატრის ფეხზე წამოყენებას შეუწყობდა ხელს, რადგან შექსპირის ხეირიანი თარგმანი მანამდე არ იყო” (ჭელიძე, 1968:66). ილია ჭავჭავაძესაც განსაკუთრებული დამოკიდებულება ჰქონდა „მეფე ლირისადმი”. XIX საუკუნის 60-იან წლებში მან ამ პიესის ცოცხალი სურათებიც დადგა და ლირის როლიც სცენის მოყვარებთან ერთად თვითონ შეასრულა, ილიას ამ ტრაგედიის ბოლომდე თარგმნა შთააგონა აირა ოლდრიჯის თამაშით გამოწვეულმა ადფრთოვანებამ. იგი პეტერბურგში შეხვდა ძალზედ ახალგაზრდა ივანე მანაბელს (ამ დროს იგი

16 წლის იყო) და ერთობლივი მუშაობის შედეგად, „ლირის“ თარგმანზე მუშაობა საბოლოოდ 1874 წელს დასრულდა, რომელიც პირველად სრული სახით დაიბეჭდა ჟურნალ „კრებულში“ (№10, 1874). გაზეთი „დროება“ (1874 წლის 8 მარტი) წინასწარ აუწყებდა ქართველ ხალხს: „ილია ჭავჭავაძეს და ივანე მაჩაბელს გაუთავებიათ მეფე ლირის თარგმანი“. 1877 წელს მათ მიერ თარგმნილი ტრაგედია ცალკე წიგნადაც დაიბეჭდა კომენტარებითურთ. ილიასაგან განსხვავებით, მაჩაბლის ინტერესი შექსპირის მიმართ, „ლირით“ არ შემოსაზღვრულა. მას სხვა პიესების გენიალური ქართული თარგმანები მოჰყვა.

„მეფე ლირი“ იყო არა მარტო პირველი თარგმანი, არამედ შექსპირის პირველი პიესა, რომლის დადგმაც ილია ჭავჭავაძემ განიზრახა ქართულ სცენაზე, მაგრამ მაშინ (XIX საუკუნის 60-იან წლებში) მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდი დაიდგა. შემთხვევითი არ იყო ილია ჭავჭავაძის „მეფე ლირით“ „ახირება“, რადგან იგი აშკარად გრძნობდა, რომ „ტრაგედიის არსი სცილდება შვილების უმადურობის თემას, რომელიც საფუძვლად უდევს ფაბულას. პიესაში ასახულია მთელი საზოგადოება, რომელიც სრულ დაბნეულობას განიცდის. აქ წარმოდგენილია ცალკეულ ატომებად დაშლილი სოციუმი, თითოეული მიისწრაფვის განამტკიცოს თავისი თავი, იბრძვის თავისი პირადი მიზნებისათვის, უპირისპირებს თავის ნებას და ცნებებს სხვებისას“ (საზღვარგარეთის თეატრის ისტორია, 1961:541). „სიყვარული გაქრა, მეგობრობა დაემხო, ძმა ძმაზე აღსდგა, ქალაქში შფოთია და არეულობა, სოფლებში განხეთქილება სასახლეში დაღატი, მამა შვილს შორის კავშირის დარღვევა“ (შექსპირი, 1971:27) – გლოსტერის ამ სიტყვებში ილიამ შეიგრძნო XIX საუკუნის II ნახევრის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების ანალოგია, სახელმწიფოებრივი პრობლემის შეჯახება საზოგადოების

რღვევის სურათთან. იგი შეეცადა თავისი ქვეყნის საზოგადოებისთვის შექსპირის მეშვეობით ეჩვენებინა, რომ პიროვნული თვითნებობა ცხოვრებას ომად აქცევს, რომ ეროვნული ერთიანობის, ტერიტორიული მთლიანობის შენარჩუნება უმნიშვნელოვანეს ფასეულობას წარმოადგენს. ამიტომაც ილია ჭავჭავაძემ შექსპირის ტექსტი სოციალურ-პოლიტიკურ კონტექსტს დაუკავშირა.

ლირის მხატვრულ სახეში რეჟისორების ერთი შტო (ახმეტელი, სტურუა) სწორედ დესპოტ, უზურპატორ, განდიდებულ ხელისუფალს მოიაზრებს, რომელიც, „ოცნებით ღმერთებს უტოლდება, გადააბიჯა შესაძლებლობების ზღვარს და მოინდომა თავისი ძალაუფლების ადამიანის, სულზე გავრცელება” (მარო ს., 1973:70).

თეატრმცოდნე ლევან ხეთაგური თავის ნაშრომში „შექსპირი ქართულ სცენაზე” – გამოყოფს შექსპირის სცენურ ისტორიაში ასევე ორ ტენდენციას: „ერთის მხრივ, როცა სპექტაკლი იდგმება მსახიობებისათვის სამსახიობო ძალებით ან რეჟისორის მიერ და მეორე, როცა პიესას ასცენიურებს რეჟისორი, რომელსაც გააჩნია ამ პიესის საკუთარი ინტერპრეტაცია და რომელსაც ექვემდებარება მსახიობები და სპექტაკლის დამდგმელი ჯგუფის წევრები” და იქვე დასძენს: „უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ორი ტენდენცია, რომელიც ერთმანეთში მონაცვლეობს შექსპირის გასცენიურების ძირითადი განმსაზღვრელია ქართული თეატრის ისტორიაში” (ხეთაგური ლ., 1986:3).

შექსპირის „მეფე ლირის” სცენური განსხეულების ეს სახეები მთლიანად თავსდება თეატრში სხვადასხვა დროს გამოვლენილი საერთო ტენდენციებისა და მიმართულებების კონტექსტში.

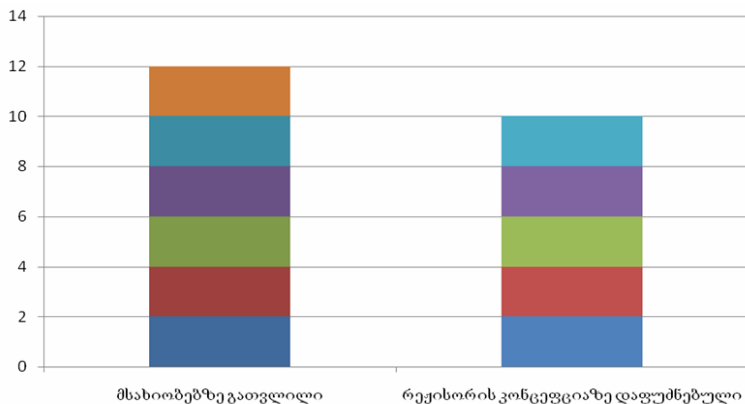
XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ჯერ კიდევ მკვეთრად და მყარად არ იყო

ჩამოყალიბებული რეჟისორის პროფესია ბევრ ქვეყანაში და მათ შორის საქართველოშიც და თეატრში წამყვანი როლი მსახიობს ეჭირა, სპექტაკლები იდგმებოდა კონკრეტული მსახიობის ბენეფისისათვის. მაყურებლის წინაშე წარმოდგენილ პიესას თავად ბენეფისიანტი ირჩევდა და სპექტაკლის იდეურ გადაწყვეტას შესაბამისად მსახიობები განსაზღვრავდა. „ლირი“ საბენეფისოდ არაერთხელ აურჩევიათ კოტე ყიფიანს და ვალერიან გუნიას.

XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, როცა ქართულ თეატრში მოღვაწეობას იწყებენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, ყალიბდება კონცეპტუალური თეატრი, როცა თეატრში ყველა და ყველაფერი ემორჩილება რეჟისორს. ქართული თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე ორივე რეჟისორი შეეცადა „მეფე ლირის“ განხორციელებას. მაგრამ რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ მათ შეწყვიტეს პიესაზე მუშაობა.

XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან თეატრში კვლავ მსახიობები ლიდერობენ. ამ პერიოდში ლირის როლი განასახიერეს ალექსანდრე იმედაშვილმა და აკაკი ხორავამ. 60-იანი წლებიდან კი სადავეებს თეატრში ახალი თაობის რეჟისორები იღებენ ხელში (მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა) და შესაბამისად იდგმება ე.წ. „კონცეპტუალური სპექტაკლები“, როცა სპექტაკლის თითოეული კომპონენტი ერთ იდეას და აზრს ემყარება. ასეთი სპექტაკლების რიგში მოიაზრება მიხეილ თუმანიშვილის, გიგა ლორთქიფანიძის, რობერტ სტურუას და დავით დოიაშვილის ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული მსოფლმხედველობით დადგმული „მეფე ლირი“.

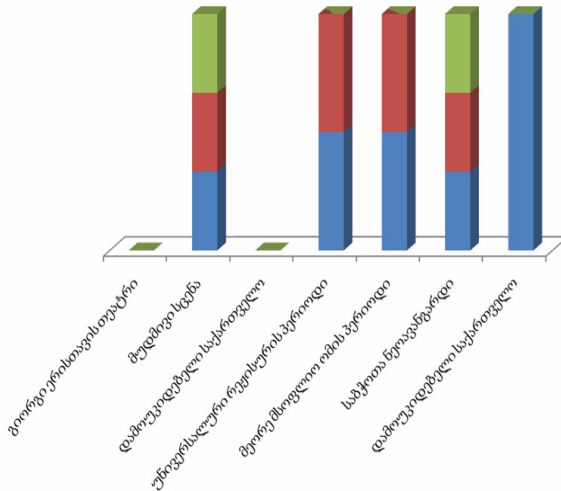
პროფესორ ლევან ხეთაგურის მიერ შენიშნული ტენდენცია შექსპირის დადგმებისა ეპოქებსა და პერიოდებთან მიმართებაში გრაფიკულად ასე გამოიყურება:



სურათი №2

ამ ჰისტოგრამიდან ჩანს, რომ ქართულ თეატრში „მეფე ლირი“ 6-ჯერ განხორციელდა მსახიობის ინიციატივით და ხედვით, ხოლო 5-ჯერ რეჟისორის ინიციატივით, თუმცა ამათგან 2 არ განხორციელებულა. ეს მონაცემები ავლენს გარკვეულ ტენდენციას, რომ „მეფე ლირის“ დადგმა უფრო ხშირად უკავშირდება მსახიობის სურვილს, ვიდრე რეჟისორისა.

გარდა ამისა, თუ შევეცდებით შევქმნათ „მეფე ლირის“ დადგმების დიაგრამა, აღმოვაჩენთ გარკვეულ კანონზომიერებას დადგმის პერიოდებსა და საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ ეპოქალურ მოვლენებს შორის. ამის შედეგად იკვეთება, რომ „ლირის“ ყოველი დადგმა ჩვენში ისტორიულად რთულ, დაძაბულ პერიოდს ემთხვევა. ამ დაძაბულობის ხასიათიდან და ხარისხიდან მომდინარე იცვლება შექსპირის პიესის არამარტო მხატვრულ-ესთეტიკური, არამედ კონცეპტუალური წყობაც. აქედან ერთი ხაზი ემთხვევა აღმავალ ენერგიულ ქმედითობას, მეორე ამ პრობლემებით დამძიმებულ დეპრესიულ მდგომარეობას” (კორძაია მ., 2003:24.)



სურათი №3

დიაგრამიდან კარგად ჩანს, რომ შექსპირის „მეფე ლირს“ საკმაოდ ხშირად მიმართავდა ქართული პროფესიული თეატრი. არ დარჩენილა ქართული თეატრის განვითარების თითქმის არც ერთი პერიოდი, როცა ქართულს თეატრს არ მიუმართავს „მეფე ლირის“ დადგმისადმი. „მეფე ლირის“ სცენის პერიოდში“ (1879-1918) „მეფე ლირი“ დაიდგა 3-ჯერ (ილია ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ბურთიკაშვილი, ვალერიან გუნია), ე.წ. „უნივერსალური რეჟისურის პერიოდში“ (1921-1933) „მეფე ლირის“ სცენაზე განხორციელების მხოლოდ ორი მცდელობა იყო. ეს ცდები ეკუთვნოდათ ქართული თეატრის რეფორმატორებს – კოტე მარჯანიშვილს და სანდრო ახმეტელს. მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში (40-იანი წლები) 2-ჯერ განხორციელდა „მეფე ლირის“ დადგმა, ერთი რუსთაველის თეატრში, მეორე კი ქუთაისში. ეს იყო „მეფე ლირის“ პირველი დადგმა ქართულ რეგიონალურ თეატრში. საბჭოთა პერიოდში (1960-იანი წლებიდან დამოუკიდებელ საქართველომდე) შექსპირის აღნიშნული ტრაგედია სამმა რეჟისორმა განახორციელეს: მიხეილ თუმანიშვილმა, გიგა ლორთქიფანიძემ და

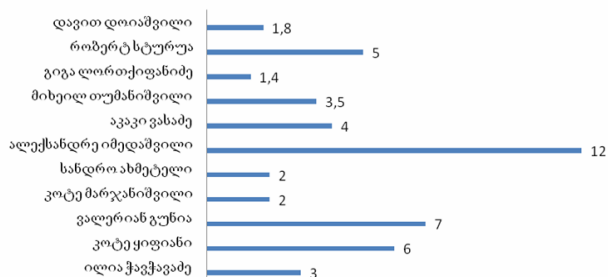
რობერტ სტურუამ. დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდში (1991-დან დღემდე) მხოლოდ დავით დოიაშვილმა განახორციელა „მეფე ლირის“ დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში.

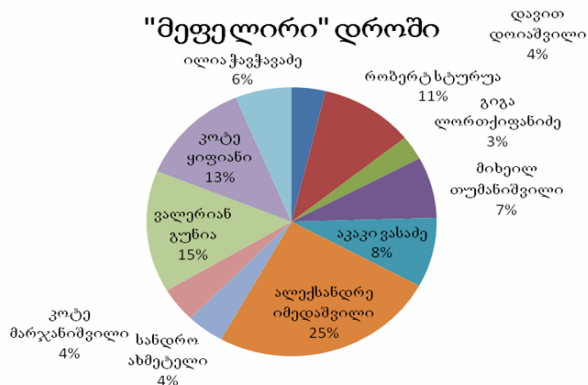
როგორც დიაგრამამ აჩვენა, მოცემულ ცვლადებში მხოლოდ ორი ე.წ. „ამოვარდნილი მნიშვნელობაა“, ერთი ემთხვევა „გიორგი ერისთავის თეატრის“ პერიოდს (1850-1856), ხოლო მეორე – დამოუკიდებელი საქართველოს პერიოდს (1918-1921). ორივე ამოვარდნილ კატეგორიას აქვს თავისი ობიექტური მიზეზი. პირველ შემთხვევაში, არ არსებობდა შექსპირის პიესების ქართულენოვანი თარგმანები, ხოლო მეორე შემთხვევაში, ქართულმა თეატრმა ვერ იპოვა იდენტური კონტექსტი შექსპირის პიესასა და შექმნილ პოლიტიკურ რეალობას შორის. გარდა ამისა, შექსპირის პიესების სცენური ისტორიის შესწავლისას გამოიკვეთა ერთი თავისებურება, რაც გამოარჩევს „მეფე ლირს“ შექსპირის სხვა პიესებისგან: „მეფე ლირის“ დადგმას, სპექტაკლის მომზადებას გაცილებით მეტ დროს ანდომებენ რეჟისორები, ვიდრე შექსპირის სხვა პიესებს.

სურათი №4

პროცენტული დათვლით კი ასეთ სურათს მივიღებთ:

"მეფე ლირი" ქართულ თეატრში სპექტაკლის მომზადების დრო





მნიშვნელოვანია, ემთხვევა თუ არა მოცემული სტატისტიკური სურათი სპექტაკლის მხატვრულ ხარისხს: ამის დასადგენად პირველ ყოვლისა უნდა გამოვყოთ სამ-სამი ისეთი სპექტაკლი, რომლის დადგმასაც ყველაზე დიდი დრო დასჭირდა და შემდეგ მიღებული შედეგები შევადაროთ სამეცნიერო ლიტერატურას, საარქივო ჩანაწერებს, პერიოდული პრესის შეფასებებს. შერჩევისას გამოვიყენებთ პროფესორ ლევან ხეთაგურის შექსპირული დადგმების ორკატეგორიან სქემას: როცა დადგმის ინიციატორი და თეატრში დომინანტი მსახიობია, ხოლო მეორეს მხრივ რეჟისორი.

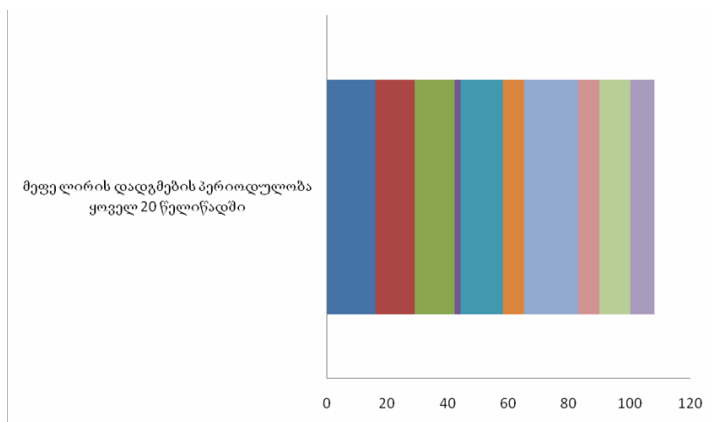
1. ალექსანდრე იმედაშვილი, ვალერიან გუნია, კოტე ყიფიანი
2. რობერტ სტურუა, მიხეილ თუმანიშვილი, დავით დოიაშვილი

ზემოთ ნაცადი მიდგომა საკითხისადმი (სტატისტიკური კვლევის მეთოდით) იდენტურობაშია ისტორიულად სამეცნიერო ლიტერატურის და პერიოდული პრესის შეფასებასთან.

შექსპირის „მეფე ლირის“ ქართულ სცენაზე განხორციელების ისტორიის შესასწავლად მნიშვნელოვანია იმის დადგენა, თუ რა პერიოდულობით მიმართავს ქართული თეატრი აღნიშნული ნაწარმოების დადგმას.

პირველი დადგმა 1883 წელს განხორციელდა, ლირის დადგმების პერიოდულობა ქართულ თეატრში კი გრაფიკულად ასე გამოიყურება:

სურათი № 6



ეს დიაგრამა აჩვენებს ყოველ ოცწლიან ინტერვალს, რომელზე დაყრდნობითაც ირკვევა, რომ ყოველ ოცწლიან ინტერვალში შექსპირის „მეფე ლირი“ ქართულ თეატრში ხდება მინიმუმ ერთხელ და მაქსიმუმ 3-ჯერ.

კონკრეტული ინტერვალები კი ასე გამოიყურება: 16, 13, 13, 2, 14, 18, 7, 10, 8 - ამ მონაცემებზე დაყრდნობით კი, „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე საშუალოდ ყოველ 11, 5 წელში იდგმება.

ამრიგად, სტატისტიკურმა კვლევის მეთოდმა აჩვენა, რომ:

1. დრამატურგიული კონსტრუქციის სირთულის მიუხედავად შექსპირის პიესებიდან „მეფე ლირი“ „ჰამლეტის“ შემდეგ ყველაზე მეტად იდგმება ქართულ სცენაზე.

2. „მეფე ლირის“ დადგმა უკავშირდება ქართული თეატრის იმ პერიოდს, როცა თეატრში ლიდერის პოზიცია მსახიობს უჭირავს, ამაოდროულად მისი დადგმის სურვილი უფრო მეტად მსახიობებს უნდებოდათ, ვიდრე რეჟისორებს. თერთმეტი დადგმიდან მხოლოდ სამ რეჟისორს ეკუთვნის „მეფე ლირის“ დადგმის ინიციატივა.

3. „მეფე ლირის“ დადგა ემთხვევა ქართული თეატრის ისტორიის განვითარების უმრავლეს ეტაპს, შვიდი პერიოდიდან მხოლოდ ორ პერიოდში არ დადგმულა შექსპირის აღნიშნული ტრაგედია. ეს მაჩვენებელი კი მიუთითებს იმაზე, რომ საქართველოს ისტორიის ბოლო 2 საუკუნის მანძილზე შექსპირის „მეფე ლირის“ მნიშვნელოვან, აქტუალურ ნაწარმოებად მიიჩნევენ ქართული თეატრი.

4. კვლევამ გამოკვეთა ის ფაქტორიც, რომ „მეფე ლირის“ დადგმას სპექტაკლის ავტორები გაცილებით დიდი დროს ანდომებენ, ვიდრე შექსპირის, ასევე სხვა ავტორების უმრავლეს პიესებს.

5. კვლევის შედეგების მიხედვით „მეფე ლირი“ იდგმება ქართული პროფესიული თეატრის ისტორიის ყოველ ოცწლიან ინტერვალში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კორძაია მ., შექსპირის ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული საკითხები მუსიკასა და თეატრში, ხელნაწერი, დაცულია ავტორის პირად არქივში, თბ., 2003
2. მარო ს., შექსპირი და უძველესი მითები, „ქართული შექსპირიანა“, ტ. 3, თბ., 1973
3. შექსპირი უ., დრამები, ორ წიგნად, თარგმანი ვ. ჭელიძის, თბ., 1971
4. ჭელიძე ვ., გამოჩენილ ადამიანთა ცხოვრება – ივანე მაჩაბელი, თბ., 1968
5. ხეთაგური ღ., შექსპირი ქართულ სცენაზე, სადიპლომო ნაშრომი, დაცულია საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში, თბ., 1986
6. საზღვარგარეთის თეატრის ისტორია, მოკულისკის საერთო რედაქციით, 1961

კონტაქტური იმპროვიზაციის მნიშვნელობა მსახიობის აღზრდის პროცესში

საცეკვაო იმპროვიზაცია, როგორც ვიწრო მიმართულება უკანასკნელი ნახევარი საუკუნის განმავლობაში განვითარდა, როგორც ახალი სივრცე ცეკვასა და თეატრში.

„ცეკვის თეატრი ჯადოსნის ეკლესიაში“ და სხვა ჯგუფებმა, რომელთა სპექტაკლებიც დაფუძნებული იყო იმპროვიზაციაზე, მაგალითად: “Second city”, “Living theatre” და “Open theatre”, აღორძინეს იმპროვიზირებული წარმოდგენის ხელოვნება. დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორიაში იმპროვიზაციას უდიდესი ადგილი ეკავა. შუასაუკუნეების ტრუბადურები და აღორძინების ეპოქის დელ’არტეს კომედია იმ დროის თეატრალური ხელოვნების მნიშვნელოვანი და ძირითადი სახეობები იყო.

მე-20 საუკუნეში იმპროვიზაცია ამსხვრევდა არსებულ პროფესიულ ეტიკეტებს, არღვევდა ტრადიციულ ფორმებს და ცვლიდა რეჟისორის, ქორეოგრაფისა და დრამატურგის ფუნქციებს.

მე-20 საუკუნის „ახალი იმპროვიზატორებიდან“ მნიშვნელოვანია მერს კენიგხემის რადიკალური ცვლილებები ქორეოგრაფიაში, რამაც ცეკვის დემოკრატიზაცია გამოიწვია.

კენიგხემმა უარი თქვა სპექტაკლში “ვარსკვლავურ” სისტემაზე, სცენაზე ყველა მოცეკვავე თანაბარ მდგომარეობაშია და ქრება სოლისტის ფუნქცია. სივრცე გახდა დეცენტრალიზებული, სცენის ყოველ ნაწილს ენიჭება თანაბარი მნიშვნელობა, მაყურებელი თავად ირჩევს რაზე გაამახვილოს ყურადღება, რა აქციოს მნიშვნელოვანად. მთავარი ხდება ქორეოგრაფიის ტრადიციული წესების ნგრევა. მოდერნი

– მოცეკვავეებს საშუალებას აძლევდა, აერჩიათ თუ რა აკეთონ წარმოდგენის მსვლელობის დროს. თუ ადრე პრიორიტეტული მნიშვნელობა ქონდა ქორეოგრაფის მითითებებს, მოდერნის დროს მოცეკვავეები ღებულობენ გადაწყვეტილებებს მოცემულ მომენტში. ამის შედეგად მსახიობიც და აუდიტორიაც აქტიურად მონაწილეობდნენ სპექტაკლში. ყალიბდება ეგრეთწოდებული ინტერაქტიული ქორეოგრაფია. ეს პერიოდი ისტორიული მნიშვნელობისაა ქორეოგრაფიის განვითარებაში, სპექტაკლის მსვლელობისას იმპროვიზირებული მოძრაობები სცენაზე ქმნის სარეპერტიციო პროცესს. დუნკანისა და ლაბანის შემდეგ, ასეთი მკვეთრი ნაბიჯი მოძრაობის ისტორიაში მოულოდნელი იყო.

60-იანი წლების დასწყისში კომპოზიტორმა რობერტ დანმა კენიგზემის სტუდიაში ჩაატარა გაკვეთილები ცეკვის კომპოზიციებზე. იგი მუსიკალურ კომპოზიციას ჯონ კეიჯთან ერთად ასწავლიდა. დანი სტუდენტებისგან ითხოვდა არა შესრულების ხარისხს, არამედ სტრუქტურის, ფორმის, მეთოდისა და მასალის ახლებურ ინტერპრეტაციას. ჩნდება ანტიტრადიციული კვლევები.

იკვეთება თავისებურებები:

- **ფრაზირების იდეა**
- **ქორეოგრაფიული კულმინაციური მომენტები**
- **ტექნიკური ოსტატობა**
- **ლოგიკური, დრამატული ნაკადი**
- **დიფერენციაცია შემსრულებელსა და**

აუდიტორიის შორის

- **თეატრალური ტრანსფორმაცია**

1962 წელს სტუდიაში ახალი სპექტაკლი წარმოადგინა ნიუ-ორკში ჯადსონის მემორიალურ ეკლესიაში. ეს ფაქტი მნიშვნელოვანია მოძრაობის ისტორიაში, ქორეოგრაფიის

არატრადიციული მეთოდებისა და ახალი იმპროვიზაციის დაბადებაა.

ჯადსონის თეატრის რამოდენიმე მსახიობი შემდგომში პოსტმოდერნის ცეკვის ავანგარდი გახდა, მათ მუშაობა გააგრძელეს **იონა პრეინერთან** მის “უწყვეტ ცვლილებების პროექტში”. 1970 წელს პრეინერმა გადაწყვიტა თეატრის ხელმძღვანელის მოვალეობების მოხსნა. მან ჯგუფს ლიდერის გარეშე მუშაობა შესთავაზა.

სამხატვრო ხელმძღვანელის არყოფნამ სრულყოფილად ჩამოაყალიბა ცეკვის დემოკრატიზაცია. ამის შემდგომ შეიქმნა დასი “გრანდ უნიონ”. 1970-1976წწ. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: **ტრანშა ბრაუნი, ბარბარა დიპლეი, დუგლას დრანი, დევიდ გორდონი, ნენსი ლუისი და სტივ პექსტონი**. მათი აზრით, ექსტრაორდინალური და საინტერესო კომბინაცია გახლდათ ის, რომ “ცეკვა, თეატრი და ზოგადად სასცენო ხელოვნება, აგრძელებდა ცეკვას და პერფომანსს” – მისი ბუნების გამოკვლევით. “გრანდ უნიონ” იყო არენა, რომელზეც მოცეკვავეები იკვლევდნენ და ავითარებდნენ თავის საკუთარ მეთოდებს და სტილს.

“გრანდ უნიონ”-ის წევრები შემდგომ ქორეოგრაფიულ ნამუშევრებში ითვალისწინებენ იმპროვიზაციის ადრინდელ გამოცდილებებს, მაგრამ მათი ინდივიდუალურობა განსაკუთრებით გამოიკვეთა სცენაზე ცეკვების შექმნის პროცესის წარმოდგენით.

ტრანშა ბრაუნმა სპექტაკლებში შეიტანა ექსპრომტის ტიპის სალაპარაკო ინსტრუქციები, რომლებიც სტრუქტურულად პერფომანსის გარკვეულ ნაწილს წარმოადგენდა. **დუგლას დანმა** მიაღწია აუდიტორიის ფიზიკურ და ვერბალურ ჩართულობას. **დევიდ გორდონი** მისტიფიცირებდა და აბნევდა მაყურებლებს. გორდონის მისტიფიცირება როგორც სპონტანური, ასევე ხშირად წინასწარ

გათვალისწინებული იყო. **სტივ პექსტონი** გახდა “კონტაქტური იმპროვიზაციის” ერთ-ერთი შემქმნელი.

კალიფორნიის უნივერსიტეტის პროფესორის, არტ ფილოსოფოს ჯული ვან კამპის „მოძრაობის განმარტების თეორიიდან“ მაგალითად მოვიყვან ხუთ განმარტებას იმპროვიზაციის შესახებ. საინტერესოა მისი აქცენტები მოძრაობის ანთროპოლოგიაში.

1. ლექსიკონური განმარტება

Improvisation – (გათვალისწინებული, მოულოდნელი, უცაბედი) შემოქმედების მეთოდი (ზოგიერთ ხელოვნების სახეობაში), რომელსაც განზრახული აქვს ნაწარმოების შექმნა თავისუფალი ფანტაზირების პროცესში, ექსპრომტად. იმპროვიზაციაში არაა გამომგონებლის და შემსრულებლის ფუნქციების დანაწილება. ისინი ქმნიან ორგანულ ერთიანობას და ერთდროულად ახორციელებენ.

ამ განმარტების მიხედვით ცეკვაში განსხვავება არაა მასალასა და შემოქმედს შორის (რომელიც არის ყველა სახეობის ხელოვნებაში). მნიშვნელოვანია აქცენტი “აქ და ახლა”, არ შორდება ერთმანეთს ჩანაფიქრი და შესრულება.

2. ამერიკული

იმპროვიზაცია ნიშნავს საპირისპიროდ განსაზღვრული მასალის, შესაძლებლობებს შორის არჩევანს მოცემულ მომენტში, რომელიც წინასწარაა არჩეული.

3. რუსულ-პროცესუალური

იმპროვიზაცია – უნარია გეხმოდეს საკუთარი სხეულის, სივრცის, პარტნიორების და უპასუხო მათაც. მნიშვნელოვანია ყურადღების აქტივობა, სხეულის აქტიურობა შინაგან და გარეგან სიგნალებზე.

4. ევროპული-ინტელექტუალური

იმპროვიზაცია – აზროვნების ფორმაა. აზროვნება ისაა, რასაც თქვენ აკეთებთ, როდესაც არ იცით რა უნდა

აკეთოთ. ეს გამარტება იმპროვიზაციას ხდის სხეულის გამოყენებით აზროვნების ექვივალენტად.

5. ჩემი, როგორც ფსიქოლოგიური (ვან კამპის)

რადგანაც ცეკვა პოტენციურად მოიცავს ადამიანის მთლიანობას პროცესში, ტოტალურობა, პატიოსნება და სხვა, ნამდვილად გაძლევს ნებას იყო არა მარტო მრავალფეროვანი, არამედ იყო ნებისმიერი.

ერთის მხრივ, იმპროვიზაცია შემოქმედებითი გამოხატვის სპონტანურობაა და მსახიობთა უმრავლესობისათვის, სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი არსი. შეიძლება თუ არა ისწავლო იმპროვიზირება და რა შეიძლება მოგცეს?

იმპროვიზაციის ტექნიკის შესწავლა ძირითადად აგებულია სიგნალებისადმი მგრძნობელობის მომატებაზე. სიგნალი სხეულიდან გადადის შეგრძნებაზე, მესხიერებასა და ქვეცნობიერზე.

არსებობს იმპროვიზაციის – სრული სპონტანურობის მითი. სრული სპონტანურობა შეუძლებელია, მსახიობი ყოველთვის მოქმედებს წარსული გამოცდილებით, კუნთოვანი დაჭიმულობით და ზოგადი კულტურული ტაბუთი. შესაძლებელია მხოლოდ სრული სპონტანურობის წამიერი შეგრძნება.

აქედან გამომდინარე იმპროვიზაცია – გააზრებული სპონტანურობაა.

თერაპიულ და ტრანსფორმაციულ კონტექსტში, უნდა აღინიშნოს, რომ გააზრებული სპონტანურობის მიღმა არსებობს თავისებური დიქტომია, წინააღმდეგობა: **გააზრებული – სპონტანურობა**. ამ თვისებებს და უნარებს იკვლევენ სხვადასხვა სკოლები და ტრადიციები. სპონტანურობა უმეტესად დაკავშირებულია შამანურ და სუფიურ პრაქტიკებთან, ხოლო აღქმა, ყურადღება და თვითდაკვირვება

უძველესი ბუდისტური ტრადიციაა. სპონტანურობა განისაზღვრება ნდობით – **შენდამი, გრძნობებისადმი, რეაქციებისადმი**, აღქმა კი – რეფლექსიით, მიუკერძოებლობით, თანაბარი მიდგომით.

იმპროვიზაციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფორმაა კონტაქტური იმპროვიზაცია. კონტაქტური იმპროვიზაცია თვისობრივად – მოძრაობის ფორმაა ცეკვაში. ორი ადამიანი მოძრაობს ერთად, ეხება ერთმანეთს, იკავენს სპონტანურ სხეულს, ფიზიკური დიალოგის კინესტეტიკურ მგრძნობიარე სიგნალების მეშვეობით წონისა და ინერციის განაწილებით. სხეული, ინერციის, წონისა და ბალანსის შეგრძნების გააზრებისთანავე, გამოიმუშავენს მოდუნებას, გათავისუფლებას კუნთოვანი დაძაბულობისაგან და ეწინააღმდეგება შემდგომში არასწორ მითითებებს, იყალიბებს ბუნებრივობას.

მსახიობის აღზრდის პროცესში მნიშვნელოვანია კონტაქტური იმპროვიზაციის სავარჯიშოები, რათა მსახიობში გამოიმუშავდეს საკუთარი სხეულისა და პარტნიორის სხეულის შეგრძნებები. კონტაქტური იმპროვიზაციის ძირითადი ტრენაჟები დუეტში ავითარებს ყურადღებასა და პლასტიურ დიალოგში იმპროვიზაციას. მსახიობში ასევე ვითარდება პარტნიორის სხეულის ადვილად შეგრძნება, მისი სხეულის წონის ფლობა და ასევე საკუთარი სხეულის სწორად გადაცემა. ამავედროულად ჩნდება შესაძლებლობა გამოავლინო სხეულის ენერგიის სწორად მიმართვის არსი. ადვილია გამოიმუშავო მოხერხებულობა, ბალანსის შეგრძნება, რომ შეძლო დინამიკაში მოძრაობა და როგორც მსახიობი იძლეოდე უსაფრთხოების გარანტიას.

კონტაქტური იმპროვიზაცია – ესაა გზა, ორი მსახიობი იყოს ერთად ურთიერთმოქმედ ფიზიკურ დონეზე. ამ სახის მოძრაობებში აუცილებელია მუდმივი კონცენტრაციის შეგრძნება ფიზიკურ წონასწორობისა და გაშეშების, სხეულის

შეგრძნება წონის შეცვლის მომენტში. კონცენტრაციის ფლობის შესაძლებლობა და სისშირე ხდება ჯანსაღი ურთიერთქმედების სტიმული მეორე მსახიობთან. კონტაქტური იმპროვიზაციის სავარჯიშოებიდან მნიშვნელოვანია „სტეპი“, ასევე სხვა ნებისმიერი დუეტი ანუ ჯგუფური ცეკვა, რომელშიც მუშაობის დროს გათვალისწინებული იქნება იმპროვიზაციის ძირითადი პრინციპები.

კონტაქტური იმპროვიზაციის ძირითადი პრინციპები:

1. მოძრაობა მიეყვება საკონტაქტო ობიექტის წერტილის გადაადგილებას პარტნიორების სხეულებს შორის. ძირითადად სავარჯიშოში უნდა გამოიკვეთოს მოძრაობები, რომელიც დაკავშირებულია შეხების შეგრძნებასთან ორ სხეულს შორის, რომელებიც ეძებენ სივრცით ტრაექტორიებს პარტნიორის სხეულის წონიდან გამომდინარე. როგორც ცეკვა “სტეპი”, ასევე სხვა სავარჯიშოებიც მიმართული უნდა იყოს მსახიობების შეგრძნებებზე, ფიზიკური დიალოგის განვითარებასა და ერთმანეთში საყრდენის ძიებაზე.

2. მთავარი შეგრძნება – შეგრძნება კანით. მუდმივი ფიზიკური კონტაქტი პარტნიორებს შორის მიმართულია საკუთარი სხეულისა და პარტნიორის წონის დასაბალანსებლად.

3. ღინება და გადაღინება. ყურადღება მიმართული უნდა იყოს სხეულის საშუალებით ინფორმაციის მიღებასა და გაგზავნაზე. სხეულის ყველა ნაწილის თანმიმდევრობითი ჩართვა და შეერთება გზავნილთან რამდენიმე სხვადასხვა მიმართულებით. მუდმივად წონის გადაადგილება მეზობელ სეგმენტებზე გააფართოვებს იმპროვიზაციის შესაძლებლობებს და არბილებს ვარდნებსა და გადაგორებებს. სხეულის სეგმენტაცია და მრავალი მიმართულება ქმნის სახსროვანი მოძრაობის ეფექტს. ტრადიციული ცეკვებისაგან განსხვავებით, მოდერნი, სადაც გამოიყენება მსგავსი ილეთები, აქცენტი

კეთდება ერთი მიმართულებით ან უბრალო უკუფაზაში, კონტაქტურ იმპროვიზაციაში ხშირად გამოიყენება ინერციის თავისუფალი ნაკადი უხეში კონტროლის გარეშე.

4. მოძრაობის შინაგანი შეგრძნება. ყურადღება და ორიენტაცია სხეულის შინაგან სივრცეში. მეორადი ყურადღება სივრცეში სხეულის ფორმაზე. კონტაქტური იმპროვიზაციის მომენტში მსახიობმა დროის უმეტესი ნაწილი უნდა დაუთმოს ყურადღების შინაგან კონცენტრაციას, რათა აღიქვას წონის მცირედი ცვლა პარტნიორის უსაფრთხოების გარანტიის მიზნით.

5. სფერული სივრცის გამოყენება (360გრადუსი). სამგანზომილებიანი ტრაექტორიები სივრცეში, სპირალური, დამანჭული, მომრგვალებული სხეულის ხაზები. ეს ტრაექტორიები მჭიდროდაა დაკავშირებული სხეულის აწვეის და დაცემის მინიმალური ძალისხმევის ფიზიკურ ამოცანებთან. რკალზე ასვლა ითხოვს ნაკლებ კუნთების ძალისხმევას, რკალზე ვარდნა კი ამცირებს დარტყმას.

ცეკვის, როგორც ჩამოყალიბებული მოძრაობათა ერთიანობის სწავლება მნიშვნელოვანია სათეატრო პედაგოგიკაში, მაგრამ მსახიობის აღზრდის პროცესში მისი სარიტუალო საფუძვლების გამოყენება და დეტალების რიტმულ-იმპროვიზაციულ სავარჯიშოებად ტრანსფორმაცია მოგვცემს მსახიობის უნივერსალურ ფიზიკურ სხეულს, რომელმაც შესაძლოა არ იცოდეს კონკრეტული ცეკვა სრული სახით, მაგრამ შეეძლოს და პქონდეს მზაობა შეასრულოს ნებისმიერი მოძრაობა.

იმპროვიზაცია მსახიობის აღზრდის პროცესში მნიშვნელოვანი საგანია. დაღკროზის სისტემაში დიდი ადგილი უჭირავს იმპროვიზაციის სავარჯიშოებს. საინტერესოდ მიმაჩნია როგორც დაღკროზის მუსიკალური იმპროვიზაციის ტრანსფორმირება საქართველოს სათეატრო პედაგოგიკაში,

ასევე იმპროვიზაციისა და კონტაქტური იმპროვიზაციის სავარჯიშოების ინტეგრირება მსახიობის აღზრდის პროცესში.

სცენაზე ათი ფუნდამენტური ემოციის საშუალებით აღვქვამთ და გამოვხატავთ გარესამყაროს. მსახიობის მოძრაობაში რეალიზაცია, შესრულების მანერა, გამომსახველობა, მუსიკის გადმოცემის უნარი და ემოციური ფერები, ძირითადად დამოკიდებულია ტემპერამენტზე. მეღანქოლიკი ყოველთვის გამოკვეთილია ნელ მოძრაობებში, ქოლერიკები თავის ნატურას გადმოსცემენ ცეცხლოვანი კომბინაციების სახით. შესრულების მანერის, მოცეკვავის გარეგნობის, თვალების, ტანის, ხელების კონკრეტული მდგომარეობით შესაძლებელია დაფადგინოთ, თუ რა ხარისხითაა მსახიობი სცენაზე მოცემულ მოქმედებაში ჩართული.

მსახიობის ზოგადი აზროვნების უნარი პირდაპირ დამოკიდებულია, სცენაზე მოძრაობის დროს რას ქმნის მისი სხეული, რას გამოხატავს, რის თქმასა და გადმოცემას ცდილობს, ანუ რამდენად აზროვნებს იგი სხეულის მეშვეობით, რამდენად სხარტია მისი იმპულსები, რამდენად სწრაფად მიეწოდება სხეულს ტვინში გააზრებული და გადამუშავებული ინფორმაცია. მოძრაობა სცენური თამაშის სრულყოფილი ფორმაა. სხეულის ენით ურთიერთობების ჩამოყალიბება და ამოცანათა რიგის მიხედვით სწრაფი ცვლილებები, მხოლოდ იმპროვიზაციაზე და რიტმზე დაფუძნებული სავარჯიშოებითაა შესაძლებელი.

მსახიობის აღზრდის პროცესში კონტაქტური იმპროვიზაციის გამოყენება ევროპულ სივრცეში დღეისათვის ტრადიციული მეთოდია. ემოციების გამოხატვა, ფსიქოლოგიური დაბაბულობის მოხსნა, ემოციური მდგომარეობის გაუმჯობესება, შემოქმედებითი აქტიურობის სტიმულირება – ესაა მსახიობის ჩამოყალიბებისთვის ის ძირითადი

კომპონენტები, რომელიც მხოლოდ მსახიობის რიტმული აღზრდით მიიღწევა.

დუნკანის, ვიგმანის, ლაბანისა და დალკროზის სისტემები, იმპროვიზაციისა და კონტაქტური იმპროვიზაციის სწავლება ის ერთადერთი სათეატრო პედაგოგიკის ფორმაა, რომელიც საქართველოში ჩამოაყალიბებს და აღზრდის მსახიობს – უნივერსალს, სხეულის ენით აღჭურვილს, რომელიც თანამედროვე სამყაროში მიმდინარე ცვლილებებისა და გლობალიზაციის ეპოქაში ენის ბარიერს გადალახავს და დააკმაყოფილებს ღია საზოგადოების მოთხოვნებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. John Hodgson - Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban.-Published in the U.S.A. and Canada in 2001 by Routledge 29 West 35 Str., New York, NY 10001.

2. Ann Hutchinson Guest – Labanotation – Revised, fourth edition published in 2005 by Routledge, New York, NY 10016.

3. Э. Жак-Далькроз- РИТМ. Москва. Класика. 2008.

4. Хрестоматияпотелесно-ориентированнойпсихотерапии. Сост. БаскаковВ. Москва, 2001

თეატრალური სანახაობების ბენეფისისათვის აჭარაში (ვალიკო)

უძველესი თეატრალური წარმოდგენები კალენდარული საწესჩევულებო ხასიათისა და დანიშნულების იყო. თავდაპირველად დრამა იყო არა მხატვრული მოვლენა, არამედ გარკვეული მითოლოგიური შინაარსის განსახიერება. ამიტომაც, დრამის უძველესი ნიმუშები სწორედ ხალხური წესჩევულებები, საკულტო ცერემონიალები და დღესასწაულებია. ისინი თავის თავში მოიცავენ ხალხური წარმოდგენის საწყისებს: სცენას, მსახიობ-შემსრულებლებს, მაყურებლებს და ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებზე აღმოცენებული სანახაობებს წარმოადგენენ (ჯანელიძე, 1948:39).

ქართული ხალხური სანახაობის პირველსახეს წარმოადგენდნენ რელიგიურ-მისტიკური ფერხულები, უძველესირიტუალურიდღესასწაულები, ნიღბოსანთა წარმოდგენები. ხალხური დრამა სწორედ საკულტო მისტერიიდან წარმოიშვა. თავდაპირველად იგი წარმოადგენდა საწესჩევულებო თეატრალურ სანახაობას. საკულტო დრამა მოიცავდა ხალხური დრამის მახასიათებლებს: დრამატულ სიუჟეტსა და კონფლიქტურ ელემენტებს, სინამდვილის მიმბაძველობას, ნიღბებს, დეკორაციებს, დიალოგებს, საგუნდო სიმღერებსა და ცეკვებს და ყველაფერი ეს მიმართული იყო გარკვეული კულტისადმი (ჭელიძე, 1987:34).

ეთნოგრაფიულ ყოფაში ხალხური დრამის ელემენტები დაცულია საქორწინო რიტუალებში, სამგლოვიარო ცერემონიალში, შრომითი პროცესის სხვადასხვა ეტაპთან დაკავშირებულ წესჩევულებებში. მათში, ერთი მხრივ, იკვეთება კულტმსახურების ნიშნები, ხოლო მეორე მხრივ, თეატრალურობის ელემენტები.

აჭარის ეთნოგრაფიულ ყოფაში ხალხური დრამატულ-თეატრალური შემოქმედების პირველსახეს წარმოადგენდა ისეთი რიტუალები, როგორიცაა ღაზარობა, ბოსლობა, დათვობა, აქლემის შეკაზმვა. მითიურ-რელიგიური შინაარსის პრაქტიკულ დრამატულ მოქმედებად გარდასახვა განსაკუთრებულად გამოკვეთილია აჭარაში ხალხური გართობა-თამაშობის – “ფადიკოს” სახით დაცულ საკულტო-მაგიური დრამის არქეტიპში, რომელიც ბუნების განახლებისა და განაყოფიერების არქაული წეს-ჩვეულების, ნიღბოსანთა უძველესი ქართული ხალხური სანახაობის – ბერიკაობა-ყეენობის გადმონაშთს წარმოადგენს.

ბერიკაობა-ყეენობის დღესასწაული ორგანულად უკავშირდება ქართველთა სამეურნეო ყოფას. მასში ასახულ წეს-ჩვეულებებს წარმართული რელიგიის საწყისებთან მივევართ. ბერიკაობისათვის დამახასიათებელია შემდეგი ჩვეულებანი: ნიღბოსანი ბერიკების სიარული სოფელში კარდაკარ, ოჯახის დალოცვა და ბარაქიანობა-მოსავლიანობის სურვილების გამომხატველი საწესო სიმღერების შესრულება, სურსათის შეგროვება, “პატარძლის მოტაცების” ან ქორწილის ინსცენირება, ფადიური კულტისა და ეროტიული სწრაფვის ხაზგასმა, ბერიკათა ჯგუფებს შორის შერეკინება-ჭიდაობის გამართვა, ბერიკას სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის ინსცენირება, რიტუალური ხვნა-თესვა, წყალთან ან წყლით მაგიურ-რიტუალური ქმედებანი და ა.შ. (რუხაძე, 1999). საუკუნეთა განმავლობაში ამ დღესასწაულმა დიდი სახეცვლილება განიცადა. ბევრი რამ დაკარგულია, მაგრამ დარჩენილი ნაწილიც წარმოდგენას გვაძლევს მის ხასიათზე.

აჭარაში ბერიკაობა-ყეენობის დღესასწაული ან მისი ზუსტი პარალელი არ გვხვდება, მაგრამ ამ დღესასწაულის კვალი აჭარის ეთნოგრაფიულ ყოფაში შემორჩენილია

შინაარსობრივად და ფუნქციონალურად მსგავსი საქორწინო გართობა-თამაშობის “ფადიკოს” სახით.

დღეისათვის აჭარაში შენარჩუნებული “ფადიკო” ერთგვარი ცეკვაა, თამაშია. გადმოცემით, ამ თამაშს აწყობდნენ ქორწილში, ღამის თორმეტ საათზე. “ფადიკოსათვის” ექვსი კაცი და ერთი ქალი იყო საჭირო. ფადიკოს როლს კაცი ასრულებდა. მას ქალის სამოსს ჩააცმევდნენ და ცალკე ოთახში გაიყვანდნენ. ფადიკოს შესვამდნენ ცხენივით დაოთხილ ერთ-ერთ მოთამაშეზე. ცხენი აღვირით ერთს მოჰყავდა, სხვები კი სიმღერით მოსდევდნენ. ორი მონაწილე – სასიძოები – ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ფადიკოს დანარჩუნებისთვის. ვინც პირველი მოასწრებდა და თეთრ ფულს გადაყრიდა, ქალიც მას რჩებოდა. შემდეგ ფადიკოს “ყურბანს” (შესაწირავს) შემოაველებდნენ და დაკლავდნენ. ამას ცეკვა-თამაში მოჰყვებოდა. ცეკვაც ინსცენირების სახით იყო წარმოდგენილი: ფადიკოს გაეთამაშებოდნენ საქმროები, მაგრამ ცეკვის დროს ფადიკო უეცრად დაიმალებოდა. ამაზე ისინი ერთმანეთს შარს მოსდებდნენ, ატყდება ჩოჩქოლი და ყველანი ფადიკოს ეძებდნენ. ბოლოს იპოვნიდნენ და ვახშმად დასხდებოდნენ. ნავახშმევს ერთ მათგანს “დაეძინებოდა”, მეორე კი ფადიკოს მიუწვებოდა. ამ დროს პირველი “იდვიძებდა”, დაინახავდა, რომ მისი ამხანაგი ფადიკოს ეაღერებოდა, წამოხტებოდა, ხმაღზე ხელს გაიკრავდა, ამხანაგს დაჭრიდა და ფადიკოს გაიტაცებდა. ქალი ეწინააღმდეგებოდა, არ მიჰყვებოდა, მაგრამ გარკვეული ქრთამის გაღების შემდეგ ფადიკო დათანხმდებოდა და საქმროს მიჰყვებოდა. იმართებოდა დიდი ღხინი და მხიარულება (ნოლაიდელი, 1971:53). ამავე დროს, უნდა აღვნიშნოთ, რომ “ფადიკო”, გარდა ქორწილისა, სრულდებოდა შუამთობაზეც, რომელიც სამეურნეო დოვლათის, ნაყოფიერების, სიუხვის, შვილიერება-გამრავლებისათვის გამართული რელიგიურ-საკულტო ხასიათის დღესასწაული იყო

(თანდილავა, 1980:39). “ფადიკოს” შესრულების სხვადასხვა ვარიანტია ცნობილი აჭარაში, მაგრამ მისი სიუჟეტური ქარგა და აზრობრივი დატვირთვა ყველგან ერთნაირია. როგორც აღწერიდან ჩანს, მასში თავს იჩენს ბერიკაობა-ყვენობისათვის დამახასიათებელი არაერთი ელემენტი.

რიტუალის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენდა ფადიკოს ქორწილის ინსცენირება. ამასთან, ფადიკო აღიქმებოდა არა მხოლოდ როგორც უბრალო მოკვდავი ქალი-დედოფალი არამედ ღვთიური დედოფალი – მას აყრიან თეთრ ფულს, სწირავენ საკლავს. რიტუალიდან ფადიკოს გაქრობა-მიმალვა აღიქმება, როგორც დიდი დანაკლისი და მას დაეძებს არა მხოლოდ საქმრო, არამედ ყველა მონაწილე. მისი დანარჩუნებისათვის იმართება ორთაბრძოლა და ბოლოს შეუდლების იმიტაცია. ყველა ამ ნიშნით იგი უნდა იყოს ღვთაებრივი ანუ საკრალური ქორწინების განსახიერება, რომლის დანიშნულებაც, იმიტატიური მაგიის თანახმად, ნაყოფიერების ძალების განახლება-აღორძინება უნდა ყოფილიყო. ეს გროტესკული ქორწინების სცენა ბერიკაობა-ყვენობის და საქართველოში გავრცელებული ამ ტიპის რიტუალების აუცილებელ მომენტს შეადგენდა და იგი ყველგან სრულდებოდა ბუნების ძალთა გამოღვიძებისა და აღორძინებისათვის (რუხაძე, 1999:18). ამგვარად, ცოლქმრული ურთიერთობების იმიტაციითა და საკრალური ქორწინების ინსცენირებით “ფადიკო” იმეორებს ბერიკაობა-ყვენობის უმთავრეს დამახასიათებელ ნიშნებს და ბუნების ძალთა აღორძინების ამ უძველესი კარნავალის ფარგლებში ექცევა.

ყურადღებას იქცევს რიტუალის კიდევ ერთი მომენტი. როგორც ცნობილია, ბერიკაობა-ყვენობა მოკვდავ-ადღვენადი ვეგეტატიური ღვთაებისადმი მიძღვნილი აგრარული დღესასწაულია და მასში ერთ-ერთ მთავარ ადგილს იკავებს დღესასწაულის მთავარი პერსონაჟის – ბერიკას/ყვენის

მოკვდინება-გაცოცხლების სცენა, რაც საგაზაფხულო აღორძინების იდეის განსახიერება, ბუნების კვდომა-აღდგენის მუდმივი ციკლის გამოხატულებაა. მსოფლიოს მრავალი ხალხის რწმენა-წარმოდგენებშია შემონახული მოკვდავი და აღდგენადი ღვთაებები: ოზირისი ძველ ეგვიპტეში, ატისი ხეთებში და სხვ., რომლებიც იღუპებიან და ნაყოფიერების ქალღვთაებების მეშვეობით კვლავ ცოცხლდებიან. მათი კვდომა-გაცოცხლება ბუნების ძალების კვდომისა და აღორძინების სიმბოლურ გამოხატულებად განიხილება. ბუნების აღორძინებისათვის განკუთვნილ დღესასწაულებში ნაყოფიერების გამომსახველ პერსონაჟებს “ხოცავდნენ” იმისათვის, რომ გაცოცხლების შემდეგ მათ განაყოფიერების უნარი და მაგიური ძალა გარე სამყაროსათვის გადაეცათ და ბუნების ძალებიც გაეცოცხლებინათ. აჭარულ “ფადიკო”-შიც ბერიკას ფუნქციების მატარებელი ფადიკოს საქმროს მიძინებისა და გამოღვიძების სიუჟეტი, ფადიკოს გატაცება, მეტოქეების ორთაბრძოლა, მასთან ”შეუღლების” იმიტაცია ბუნების ძალთა აღდგენა-აღორძინებისათვის იყო განკუთვნილი და ამ გართობა-თამაშობის მონაწილენი განასახიერებდნენ არა ჩვეულებრივ ადამიანებს, არამედ კულტთან დაკავშირებულ მაგიურ ძალებს და მითოსურ არქეტიპთა პარალელურ სახეებს ქმნიდნენ. ამდენად, “ფადიკო”-ში დაცულია დრამის მთავარი სპეციფიკა – მითოსური აზროვნების თეატრალური გასხეულება.

მართალია, “ფადიკო” დღეისათვის აჭარაში თამაშობად და ცეკვის სახეობადაა შემორჩენილი (“სამასხარო ცეკვაა, სამობაა”), მაგრამ მასში ბერიკაობა-ყვენობის იდენტური ელემენტების არსებობა (ფუნქციონალურად მსგავსი პერსონაჟები, საკრალური ქორწინებისა და სქესთა ურთიერთობის იმიტაცია, პრეტენდენტთა ორთაბრძოლა, ფადიკოს გატაცება, ”მეფის” მიძინება-გადვიძება და სხვ.)

ადასტურებს, რომ “ფადიკო” უნდა იყოს აჭარაში ფრაგმენტების სახით შემორჩენილი ბუნების ძალთა აღორძინებისადმი მიძღვნილი უძველესი მისტერიის გადმონაშთი, რომელიც ქართველი ხალხის წარმართულ რწმენა-წარმოდგენებს ასახავს. მასში სინკრეტულადაა წარმოდგენილი ერთი მხრივ, დღესასწაულის დამახასიათებელი ელემენტები: შერკინებები, ცეკვები, თავაშვებული მხიარულება და, მეორე მხრივ, ხალხური დრამისისეთი უმთავრესი მახასიათებლები როგორიცაა: სპეციალური მოქმედების ადგილი (იგივე “სცენა”), მოქმედი პირები (საპატარძლო, სასიძოვები, ცხენის წინამძღოლი, თანმხლები პირები), გარდასახვა-მორთვა (ქალად, ცხენად; მატყლის წვერით “მოკაზმვა”), მოქმედების თანმიმდევრობა (ფადიკოს ქორწილი, კონფლიქტი, კულიმინაცია – ფადიკოს გატაცება, კვანძის გახსნა – ფადიკოს დაბრუნება, ფინალი – ვახშამი და საყოველთაო ღხინი),რიტუალური რეკვიზიტები, დიალოგური ფორმით ტექსტის შესრულება და სხვ. ამგვარად, “ფადიკო”-ში ხორციელდება ქართველთა უძველესი მსოფმხედველობის პრაქტიკულ დრამატულ მოქმედებად გარდასახვა. მასში მეტნაკლები სისრულითაა წარმოდგენილი თეატრალური ხელოვნების ჩანასახოვანი ფორმები: ყოფითი სცენები, მიბაძვითი თამაშობანი, დრამატული პლასტები, სიმღერა, ცეკვა, სიტყვიერება და ყველაფერი ეს მითოლოგიური შინაარსის განსახიერებას ემსახურება. თუმცა, საუკუნეთა განმავლობაში, ყოფის ისტორიული ტრანსფორმაციის შედეგად ეს პლასტები თანდათან გამოეყენენ საკულტო-საწესწევულებო ცერემონიალს და გარკვეულ მხოლოდ სპექტაკლად, სახიობად, თამაშობად გადაიქცნენ. საკულტო დრამა თანდათან განთავისუფლდა კულტისაგან და რიტუალური საწყისების გაქრობის შემდეგ იქცა ხალხურ თეატრალურ წარმოდგენად. სწორედ ამიტომაა “ფადიკო” დღეს აჭარის ეთნოგრაფიულ

ყოფაში საქორწინო ცეკვა-თამაშის სახით შემონახული. თუმცა მასში არსებული არქაული პლასტები ადასტურებს, რომ თავდაპირველად “ფადიკო” იყო საწესჩვეულებო რიტუალ-ცერემონიალების უძველეს ნიმუში, რომელიც ინახავდა ხალხური დრამატული ხელოვნების საწყისებს და საკულტო შინაარსის დრამატულ-თეატრალურ სანახაობას წარმოადგენდა. “ფადიკო” ქართული ხალხური თეატრის დღემდე მოღწეული ერთ-ერთი უძველესი ნიმუშია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თანდილავა ზ., შუამთობის ტრადიციები და ფოლკლორი, თბ., 1980
2. ნოღაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები, I, ბათუმი, 1971
3. რუსაძე ჯ., ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბ., 1999
4. ჭელიძე გ., ქართული ხალხური დრამა, თბ., 1987
5. ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948

მუსიკათცოდნეობა

ქეთევან გოგოლაძე

ფერენც ლისტის H-MOLL სონატა

ფერენც ლისტის საფორტეპიანო შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს მისი h-moll სონატა. მიუხედავად იმისა, რომთავად ავტორს არსად არ მიუნიშნებია სონატის პროგრამულობის შესახებ, მისივე „ფაუსტ-სიმფონიასთან“ ხშირად იდენტურობამდე მისული მუსიკალური სახე-ხატების გამო, მკვლევარები სრულიად უპირობოდ მიიჩნევენ მას გოეთეს ტრაგედიის ერთ-ერთ საუკეთესო ინტერპრეტაციად მუსიკაში.

ლისტის სონატის (რომელიც ი. ვ. გოეთეს ტრაგედიის „ფაუსტის“ ზეგავლენით შექმნილად მიიჩნევა) ფილოსოფიური იდეის უკეთ წარმოსახენად, აუცილებელია სხვა კომპოზიტორების მიერ ამავე ლიტერატურული პირველწყაროს შთაგონებით შექმნილი ნაწარმოებების ზოგადი მიმოხილვა.

იოჰან ვოლფგანგ გოეთეს „ფაუსტის“ თემატიკას ერთ-ერთმა პირველმა ფელიქს მენდელსონმა მიმართა, რომელსაც პოეტთან მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა. მან 1831 წელს დაწერა კანტატა „ვალპურგის I ღამე“, თუმცა თავად მენდელსონი მას ბაღადას უწოდებდა. შესანიშნავი ორკესტრობა და მამაცათა საგუნდო პარტიების ძველ-გერმანულ სტილში გადაწყვეტა, ნაწარმოებს მნიშვნელოვან ადგილს უმკვიდრებს მენდელსონის შემოქმედებაში.

XIX საუკუნის 30-იან წლებში ჰექტორ ბერლიოზმა თავისი „ფანტასტიური სიმფონიის“ ფინალს უწოდა „სიზმარი ჯადოქრების შაბაშის ღამეს“. როგორც ცნობილია, სიმფონიის დაწერამდე ბერლიოზი გოეთეს „ფაუსტს“ გაეცნო და იქედან 8

სცენა გადაიტანა სიმფონიაში. „ფაუსტის“ თემას ბერლიოზმა მოგვიანებით კიდევ ერთხელ მიმართა და 1846 წელს შექმნა უაღრესად ორიგინალური ჟანრის ნაწარმოები, რომელიც მოიცავდა ორატორიის, სიმფონიის, ოპერის, ბალეტისა და თეატრალური დრამატურგიის ყველა მნიშვნელოვან მახასიათებელს.

1859 წელს ფრანგმა კომპოზიტორმა შარლ გუნომ დაწერა ოპერა „ფაუსტი“, რომელსაც თანამედროვეებმა „ნამდვილი ფრანგული ლირიკული დრამა“ შეარქვეს. ამ დასახელებას განაპირობებდა ტრაგედიის ძირითადი იდეების გვერდის ახვევა და წინა პლანზე მარგერიტეს (გრეთჰენის) სულიერი განცდების რეალიზება. ხშირ შემთხვევაში აღნიშნული ოპერა „მარგერიტეს“ სახელწოდებით მოიხსენიება.

იტალიელმა კომპოზიტორმა არიგო ბოიტომ 1868 წელს დაწერილ თავის ოპერას „მეფისტოფელი“ უწოდა, სადაც ფაუსტისა და მარგერიტეს ურთიერთობა მხოლოდ ეპიზოდის სახით გადმოსცა. ძირითადი აქცენტი მეფისტოფელის და ფაუსტის დაპირისპირებაზე და მათი მუსიკალური სახეხატების შექმნაზე გადაიტანა.

„ფაუსტის“ თემას ახალგაზრდა რიჰარდ ვაგნერმაც მიმართა. მან გუნდისა და სოლისტისათვის დაწერა კუპლეტური ფორმის 7 სიმღერა, ცოტა მოგვიანებით კი – უვერტიურა „ფაუსტი“.

რობერტ შუმანმა ათი წლის მუშაობის შემდეგ (1844-54წწ.), გოეთეს ტრაგედიის მიხედვით დაწერა ნაწარმოები, რომელსაც უწოდა „სცენები ფაუსტიდან.“ იგი შედგება სამი ნაწილისა და უვერტიურისაგან. გოეთეს ტრაგედიის მუსიკაში განხორციელების მანამდე არსებული ყველა ვარიანტისაგან განსხვავებით, შუმანი თავის მუსიკაში შეეცადა „ფაუსტის“ გლობალური ფილოსოფიური იდეის ასახვას.

1906 წელს გუსტავ მაღერმა გოეთეს ტრაგედიის მიხედვით დაწერა VIII სიმფონია, რომელიც მსოფლიო სიმფონიური ხელოვნების ისტორიაში, ყველაზე უფრო ფილოსოფიური ხასიათის მუსიკალური ქმნილების ნიმუშადაა აღიარებული. იგი თავისი გრანდიოზულობით მხოლოდ ბეთჰოვენის IX სიმფონიას თუ შეედრება.

1854 წელს ფერენც ლისტმა დაასრულა „ფაუსტ-სიმფონია,” რომელიც სიმფონიური პოემებიდან შედგენილ ტრიპტის წარმოდგენს; თითოეული პოემა ცალკეული გმირის პიროვნული სახე-ხატია. სამი პოემის თანმიმდევრობაში ნათლად შეიმჩნევა კავშირი კლასიკურ სიმფონიურ ციკლთან: სონატური ალეგრო, ნელი ნაწილი და სკერცო-ფინალთან ერთად. ლისტმა თავის ნაწარმოებს განზოგადებული სახელწოდება მისცა: „ფაუსტ-სიმფონია სამსახასიათო სურათად („ფაუსტი,” „გრეტჰენი (მარგერიტე),” „მეფისტოფელი”) კომპოზიტორის მიერ მოცემული სამი გმირის სულიერი განცდები აისახა.

პირველი პოემის შესავალში ფაუსტის დასახასიათებლად კომპოზიტორმა ტონალურად არამდგრადი, მ. დრუსკინის განმარტების თანახმად – ე.წ. „მოხეტიალე,” გადიდებული სამხმოვანებები გამოიყენა (Друскин. 1967:226). ეს საკომპოზიციო ხერხი მუსიკისმცოდნეობაში ლისტის გენიალურ მიგნებად მიიჩნევა. მთავარი თემა – მშფოთვარე ხასიათისაა, ხოლო დამხმარე თემა – ლისტისეული ლირიზმით აღსავსე საყვარულის თემა – შესავლის თემატურ მასალაზეა აგებული.

სიმფონიის II პოემა – „გრეტჰენი” – მარტივ სამნაწილიან ფორმაშია დაწერილი. მისი მუსიკა ნათელი, გამჭვირვალე, მეოცნებე ხასიათისაა.

სიმფონიის III პოემაში მეფისტოფელის სახის გასახსნელად ლისტი იმავე მუსიკალურ მასალას ეყრდნობა,

რომელიც მან გამოიყენა ფაუსტის დასახასიათებლად. სოლერტინსკის სიტყვების თანახმად, „მეფისტოფელი – ეს ფაუსტის ირონიული, ამობრუნებული მხარეა, მისი ჩრდილოვანი მხარე. მისი სარკასტული ორეული (Друскин 1967:228.).

ლისტს ეკუთვნის სიმფონიური პოემის სტილში შექმნილი ორი საფორტეპიანო ნაწარმოები, რომლებიც დაწერილია „შეკუმშული“ სონატური ციკლის ფორმაში და ერთნაწილიანი კომპოზიციების ფორმითაა გადმოცემული. ერთი მათგანი მან 1849 წელს, დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ წაკითხვის შემდეგ დაწერა, ხოლო მეორე, საფორტეპიანო რეპერტუარში საუკეთესო ნიმუშად აღიარებული h-moll სონატა – 1852-1854 წწ. შეიქმნა. ამ ნაწარმოების დასახელებას ავტორის მიერ არავითარი დამატებითი განმარტება არ ახლავს, მაგრამ მუსიკალური სახე-ხატების და ემოციური დატვირთვის გათვალისწინებით, იგი იმდენად ახლოსაა 1854 წელს დაწერილ „ფაუსტ-სიმფონიასთან“, რომ მკვლევართა უმრავლესობის მიერ განიხილება როგორც „ფაუსტ-სიმფონიის“ ანალოგიური პროგრამული ნაწარმოები.

როგორც აღვნიშნეთ, სონატა ერთნაწილიან ფორმაშია დაწერილი და სონატური ციკლის ყველა კომპონენტს შეიცავს. მ. დრუსკინის მიერ (Друскин 1967:208) წარმოდგენილი h-moll სონატის სქემის თანახმად:

ექსპოზიცია იწყება *შესავლით*; მთავარი პარტია (h-moll) ორი კონტრასტული თემისაგან შედგება; *დამხმარე პარტია* (D-dur) ასევე ორი თემისაგან შედგება (Grandioso, Cantando espressivo); *დასკენითი პარტია*.

დამუშავება: ნაწარმოების ცენტრალური ნაწილი – Andante sostenuto - Fis-dur სონატურ ციკლში შეესაბამება ნელ ნაწილს.

ფუგატო (b-moll) აგებულია მთავარი პარტიის თემებზე და ციკლში ცვლის სკერცოს.

რეპრიზა: მთავარი პარტია – (h-moll); დამხმარე პარტია – (H-dur); დასკვნითი პარტია – (Quasi presto).

კლდა: დამხმარე პარტიის I თემა – (H-dur); ნელი ეპიზოდის თემა – (H-dur); მთავარი პარტიის თემა; შესავლის თემა.

განსხვავებულია შ. ასლანიშვილის მიერ შედგენილი h-moll სონატის სქემა და ანოტაცია, რომლის თანახმადაც:

შესავალში ხდება 3 თემატური მასალის ექსპონირება: ბედისწერის, ფაუსტისა და მეფისტოფელის. ექსპოზიცია იწყება ბანში ბეგრა გ-ზე ტრელის გამოჩენით; ექსპოზიციის დასაწყისშივე ჩნდება ფაუსტისა და მეფისტოფელის თემები, შემდეგ კი მთლიანად ფაუსტს ეთმობა II თემა – ქორალი. კადანსი D-dur-ის – D/7-ზე ფერმატატი, მას მოსდევს ფაუსტის თემის უფრო ლირიკულ ასპექტში გატარება, რაც ექსპოზიციის II ნაწილს შეადგენს, კერძოდ – ფაუსტი და შემდეგ მარგერიტე. კადენციური ფორმა პასაჟებით ამთავრებს I ნაწილს.

დამუშავება იწყება C-dur-ის I 4/6-ით. ფაუსტის თემა; ახალი თემატური მასალა აკორდებით; Andante-მდე დამუშავების I ნაწილია.

Andante sostenuto – წარმოადგენს დამუშავების II ნაწილს, ამავე დროს იგი ციკლური ფორმის ნელი II ნაწილია, რომელიც ფუგატომდე გრძელდება.

თავის მხრივ, ფუგატოც დამუშავების შემდგომ ეტაპს წარმოადგენს. ციკლურ ფორმაში კი III ნაწილის – Scerzo-ს ფუნქციას ასრულებს.

Repriza იწყება კვლავ ტრელით – გ-ზე.

ნაწარმოების ასეთი რთული ფორმა სავარაუდოდ განპირობებულია სონატის ფილოსოფიური და

არაორდინალური შინაარსით. სონატის მდიდარი თემატიზმი, მრავალმხრივ ტრანსფორმირება ნაწარმოების განვითარების პროცესში. ნაწარმოების შესავლის თემას ცუკერმანი „ზე-თემას“ უწოდებდა, რ. ხოჯავა ამავე თემას „ღმერთის თემას“ უწოდებს (ხოჯავა, 2010:221). საზოგადოდ, მუსიკის მცოდნეები მას „ბედისწერის თემის“ სახელით მოიხსენიებენ.

აღნიშნული თემის საწყისი გატარება (პირველი გამა) ფრიგიულ კილოშია (ბგერა As).

მეორე გატარება კი – 2 გადიდებული სეკუნდით – უნგრული (ან ბოშური) კილოა. ამასთან დაკავშირებით, ი. კრემლიოვი საინტერესო მიგნებად მიიჩნევს ლისტის მიერ ნატურალური კოლოების ოსტატურ, მოდერნისტულ აღორძინებას. კერძოდ, „ნატურალური მიმოქცევების მოდერნიზმის შერწყმას რომანტიზირებულ საკულტო სემანტიკასთან“ (Кремлев. 1968:21).

შესავლის თემას მოსდევს მთავარი პარტიის ორი თემა, რომელიც გმირის სულიერი გაორების გამომსახველია: ენერგიული და ნებელობის გამომხატველი I თემა; შემდეგ კი – ირონიული და სარკასტული II თემა, რომელიც პირდაპირ უკავშირდება „ფაუსტ-სიმფონიის“ მხატვრულ სახე-ხატებს. შემდგომში ორივე თემა ერთდროულად ჟღერს.

ასევე კონტრასტულია დამხმარე პარტიის 2 თემა: I თემა – საზეიმო, ჰიმნისებური, – გადმოცემული ძლიერი და მისწრაფებითი ხასიათის აკორდული სვლით. II თემა აღსავსეა ღირიკული, ლისტისათვის დამახასიათებელი პოეტურობით. უდიდეს გაოცებას იწვევს ის ფაქტი, რომ ეს ღირიკული მელოდია – მთავარ პარტიაში მეფისტოფელის დასახასიათებლად გამოყენებული ირონიული და გროტესკული თემის ტრანსფორმაციაა. ამავე მასალაზეა აგებული დასკვნითი პარტიაც, სადაც აღნიშნული თემა ენერგიული მარშის სახით წარმოგვიდგება.

ტრანსფორმირებას განიცდის ფაუსტის თემაც, რომელიც შუა ნაწილში ჟღერს როგორც ღირიკული ნოქტურნი. ხოლო კოდაში იგი წარმოგვიდგება ნებელობადაკარგული და გატეხილი, რომელსაც აღარ ძალუძს უთანასწორო ბრძოლა.

მთელი ნაწარმოების მანძილზე ყველა საკვანძო მომენტში უცვლელი სახით გვხვდება შესავლის თემა (ე.წ. „ბედისწერის თემა“). იგი მუდმივად ჩნდება გადამწვევტ მომენტებში: გვევლინება გამყოფად მთავარ და დამხმარე თემებს შორის როგორც ექსპოზიციაში, ასევე დამუშავებაში, ღირიკულ სასიმღერო თემაში და „მეფისტოფელურ“ ფუგატოში. იმავე იდუმალი თემითსრულდება ლისტის გენიალური ნაწარმოები. განსაკუთრებულად უნდა აღინიშნოს h-moll სონატაში ლისტის მიერ გამოყენებული გამომსახველი საშუალებები:

- 1) უნგრული და ბოშური ფოლკლორი;
- 2) მაჟორისა და მინორის დაპირისპირება; კოლორიტის გასამდიდრებლად მომეტებული დოზით გამოყენებული მელოზმები.

- 3) ტრაგიკული ხატების და სიუჟეტების გადმოსაცემად ლისტი ნაციონალურ საწყისებს, უნგრული მელოდიკისათვის დამახასიეთებელ ინტერვალებს მიმართავს. ხშირად მისი მარშისებური რითმიკა ჰარმონიული მაჟორის ფონზე გადიდებული სეკუნდების სვლით ხორციელდება.

- 4) ფაუსტის მუსიკალური ხატის თემატურ მასალაში მუდმივად გაისმის გადიდებული და შემცირებული ინტერვალების მშფოთვარე, მოუსვენარი თანმიმდევრობები, ქრომატიული სვლები, ატონალური აკორდები, იმხანად უჩვეულო, გაბედული მოდულაციები.

5) მეფისტოფელური სარკაზმის გადმოსაცემად ლისტო მიმართავს მკვეთრ და უხეშ აქცენტებს, ფორშლაგებით ხაზგასმულ დისონირებულ თანხმოვანებებს;

6) ასევე ორიგინალურია ლისტისეული ლირიკა: მასში ერთმანეთს ენაცვლება ქრომატიზმი და ალტერაციები.

ლისტმა ყველასაგანგანსხვავებული, ერთნაწილად შეკრული მუსიკალური ნაწარმოების დრამატურგიული სქემა შექმნა; მოქმედების განვითარების ფსიქოლოგიური დატვირთვა ტრაგედიის სამი ძირითადი გმირის მუსიკალური ხატის წილად მოდის, რომელიც კომპოზიტორმა იდენტური მუსიკალური თემის დამუშავებით შექმნა. სამივე გმირის – ფაუსტის, გრეთჰენისა და მეფისტოფელის მუსიკალური ხატი – მონოთემატიზმის პრინციპზეა აგებული, ერთი და იგივე თემის სახეცვლილებითაა მიღებული. ლისტმა გოეთეს ტრაგედიის h-moll სონატის მუსიკაში ტრანსფორმირებით, ლიტერატურული ნაწარმოების ფილოსოფიური იდეის ახლებური ვერსია შემოგვთავაზა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასლანიშვილი შ., ლისტის h-moll სონატის სქემა, ხელნაწერი, 1969 (დაცულია პირად არქივში).
2. ხოჯავა რ., რჩეული ნაწერები, თბ., 2010.
3. Друскин М., История зарубежной музыки второй половины века. М., 1963.
4. Кремлев Ю., Гармония Листа. СМ, №7, 1968.
5. Мильштейн Я., Ф. Лист. т.2. М., 1956.

**ჩასაბერი საკრავების შესწავლისათვის აჭარაში
(შბულო ჭიბონი, ჭიპონი/ზურნა)**

ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ძირითად წყაროს აუდიოჩანაწერი წარმოადგენს. სანოტო სისტემაზე გადატანილი ფოლკლორული ნიმუში რეალურად ვერ ასახავს საშემსრულებლო თავისებურებათა იმ ფართო სპექტრს, რომელიც ხალხურ ინტონირებას ახასიათებს. გაცილებით მეტი ინფორმაციას სწორედ ფონომასალა გვაწვდის და ამიტომ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხმოვანი არქივების შექმნას და შესწავლას ენიჭება.

აჭარული მუსიკალური ფოლკლორის საექსპედიციო ჩანაწერების მდიდარი ფონდი ინახება ბათუმის შოთა რუსთაველის უნივერსიტეტის სამეცნიერო ცენტრში (მანამდე ეს ჩანაწერები ბათუმის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის არქივის საკუთრებას წარმოადგენდა – ლ.ს.). წლების მანძილზე სპეციალისტი მუსიკოს-ფოლკლორისტის შტატის არარსებობის გამო, აუდიოარქივი დაუმუშავებელი იყო. ვფიქრობ, მიმდინარე სისტემატიზაცია-კატალოგიზაცია ხელმისაწვდომს გახდის აქამდე უცნობ მასალას, რომელიც მომავალში არაერთი გამოკვლევის საფუძველი გახდება.

აღნიშნულ ფონოარქივში ჩემი ყურადღება მიიპყრო ზურნის მსგავსმა საკრავმა, რომელიც სავარაუდოდ, ქობულეთში უნდა იყოს დაფიქსირებული. საქორწილო რიტუალში მისი მონაწილეობა კიდევ უფრო აღრმავებს ინტერესს და საგულისხმოა, რომ საკრავის ერთხმიანი ჰანგი მიეკება ორ-სამხმიანი სასიმღერო ნიმუშების მთქმელის პარტიას. მასალის ჩაწერის თარიღი და ჩამწერთა ვინაობა უცნობია. ზოგიერთი ჩანაწერის წინ ცხადდება შემსრულებელთა გვარები: ქამილ ტაკიძე, ჯემალ ნოღაიდელი,

რეჯებ ქათამაძე, ახმედ ანანიძე (იხ. ფირი I – 11.01 – 11.14).

ქართული ჩასაბერი საკრავებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში კახი როსებაშვილი განიხილავს ე.წ. „უგულო ჭიბონს“, რომელიც მხოლოდ ბარის აჭარაში, კერძოდ ქობულეთის რაიონში ყოფილა გავრცელებული. წყაეროკელი მეჭიბონე ალი გედევანიძეც ადასტურებს, რომ მთიან აჭარაში ამ საკრავს ვერ შევხვდებით. წყაეროკასა და აჭყვისთავში XX საუკუნის 80-იან წლებში უგულო ჭიბონს ამზადებდნენ: დურსუნ გედევანიძე, ხასან ანანიძე. შემსრულებელთაგან მკვლევარი ხასან ანანიძეს, ჰუსეინ ქათამაძეს და რამიზ ჯინჭარაძეს ასახელებს. ჭიბონის კარგი მკეთებელი და დამკვრელი ხასან ანანიძე კახი როსებაშვილის 1986 წლის ექსპედიციის დროს 82 წლისა ყოფილა.

როსებაშვილის ცნობით, „უგულო ჭიბონს“ აჭარაში ბერნას უწოდებენ, ზოგიერთი კი მას ბერნა-ჭიბონს ან ბერნის-ჭიბონს ეძახის. აჭარულ დიალექტოლოგიურ ლექსიკონებში სიტყვა ბერნა არსად არ არის განმარტებული. ინფორმატორები ალი გედევანიძე და ქეზიმ ხაზიშვილი (აღბათ ხაჯიშვილი – ლ.ს.) ფიქრობენ, რომ „ზურნა ამ საკრავის მერმეთ შერქმეული სახელია“. მათივე თქმით – „ზურნა თურქული სახელია, თურქეთში აქვთ „ჭვიტი“ ზურნები. ჭვიტი ზურნა სხვანაირია და ხმაც სხვანაირი აქვს. ამის (უგულო ჭიბონის – ლ.ს.) ნამდვილი სახელი ჭიბონია. ეს უკრავს ქობულეთის კუთხურ მუსიკას“. ინფორმატორები აღნიშნავენ, რომ ჭიბონის მასალად მსხალი, ბალი ან სურო გამოიყენება და საკრავი სახარატო დაზგაზე იწარსება. მზადდებოდა თუ არა იგი ადრე სხვა წესით, დღეს მეჭიბონეებს აღარ ახსოვთ.

გაგვიჩნდა ეჭვი, ხომ არ წარმოადგენს უგულო ჭიბონი გუდიანი ჭიბონის წინამორბედ საკრავს? მაგრამ ა. მსხალაძეს ჭიბონის ერთ-ერთ წინამორბედ საკრავად დასახელებული აქვს მარტივი სამთვლიანი ჭიბონი, რომლის სიგრძე დაახლოებით

20-25 სანტიმეტრია. ასეთი საკრავის დასამზადებლად ზემო აჭარაში განსაკუთრებით ხშირად იყენებდნენ ხაპის (კვახის) ლერწს, ქვემო აჭარაში მას „ღერწი“ ეწოდება და ნიშნავს ღობის გასატყედელ ხეს. მარტივი ჭიბონის ნაწილებია: ენა, დედანი და სათითები ანუ თვლები. თუ „ხაპის ლერწს“ „სათითები“ არ გაუკეთდა, მაშინ მას „ჭყიპინას“ ეძახიან. ჭყიპინა ჭიბონის წინამორბედ საკრავთაგან ყველაზე მარტივია (მსხალაძე ა., 1969:14,15,16).

„უგუდო ჭიბონის“ მთავარი ნაწილია ბორი. აჭარის დიალექტოლოგიური ლექსიკონის მიხედვით სიტყვა „ბორი“ თურქულია და ქართულად ნიშნავს მიღს, მიღაკს, აგრეთვე ბუკს, საყვირს. ბორზე მაგრდება დანარჩენი ნაწილები და მასზე ამოჭრილია თვლები. ბორის სიგრძე 36-40 სანტიმეტრს აღწევს, მას ბოლო – ე.წ. „ყელბუკი“ მეტად განიერი აქვს. იგი დაახლოებით 15 სმ დიამეტრისაა, რაც როსებაშვილის აზრით, ამ ზომის კონსტრუქციის საკრავისათვის მეტად უნიკალური მოვლენაა. მეჭიბონეები ამის მიზეზად ხმის გავრცელების ფაქტორს ასახელებენ. საკრავის თვლების რაოდენობა შვიდს არ აღემატება, თუ არ ჩავთვლით მილის უკანა მხარეს ზედა ორ თვალს შორის ამოჭრილ კიდევ ერთ თვალს. შემსრულებელთა განმარტებით „ბოლო მეშვიდე თვალი დაკვრაში მონაწილეობას არ იღებს“ და იგი სარეზონატორო თვალია. „ეს რომ არ იყოს, ქვედა ხმებს დაგვიგდებსო“ – განმარტავს ალი გედევანიძე. ბორს თავში ჩასმული აქვს ფორჩხალი, რომელშიც ჩასმულია წივილა. წივილა ლითონის მილია, მას თავზე უკეთდება ჩალა და განზე ეხვევა მუშამბა, იგივე გასანთლული ძაფი.

უგუდო ჭიბონს ძლიერი და მსუყე ტემბრი აქვს. მეჭიბონეების თქმით, იგი მხოლოდ სოფლის ღხინებზე, თავყრილობებზე და ქორწილებში გამოიყენებოდა. მათივე თქმით: „პატარა ადგილებში ჭიბონზე (უგუდო ჭიბონზე – ლ.

ს.) არ უკრავენ, უფრო მეტად ცის ქვეშ უკრავენ“. ამ საკრავს საქორწილო რიტუალთან იმდენად მჭიდრო კავშირი ჰქონია, რომ მასზე მაყრული დასაკრავების ციკლიც ყოფილა. კახი როსებაშიელი აღნიშნავს, რომ აქედან მხოლოდ სამი ნიმუშია შემორჩენილი. აჭარული ორხმიანი მაყრულის მაღალ ხმას ჭიბონი უნისონში მისდევს. მისივე ცნობით, ჭიბონის აუცილებელი თანმხლები საკრავია დიდი დოლი ანუ აჭარულად „დავლი“. იგი ჭიბონის მელოდიას ურთულესი რიტმული ფიგურაციებით ამკობს და ამავე დროს რიტმულ ორგანიზაციას უკეთებს თვით ჭიბონს. დავლის გარეშე ჭიბონზე დასაკრავები უფრო თავისუფალი რიტმის მქონეა, რასაც სამეცნიერო არქივის ჩანაწერებში არსებული რამდენიმე დასაკრავიც ადასტურებს.

სამწუხაროდ, კ. როსებაშილის მიერ ჩაწერილი ნიმუშები ჯერჯერობით ხელთ არ გვაქვს, მაგრამ ბათუმის სამეცნიერო ცენტრის არქივში დაცულია ანალოგიური მაგალითები – *საქორწილო – დედოფლის გამოსაყვანი, საქორწილო – მკ ზავრული და მაყრული ზურნა-დავლით; საქორწილო ადილასა და ჩარირამას დასაკრავები ზურნის შესრულებით და იმავე სახელწოდების სასიმღერო ნიმუშები ზურნის თანხლებით.*

საკრავის სახელწოდებაში („ბერნა ჭიბონი“) დაცული სიტყვა „ბერნას“ ეტიმოლოგიის დადგენისათვის გავეცანი აჭარის დიალექტოლოგიურ ლექსიკონებს. მისი განმარტება ვერსად აღმოვაჩინე, რის შემდეგაც თავად ვცადე აღნიშნული სიტყვის ანალიზი. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში ვიპოვე სიტყვის ფუძე – „ბერ“, რომლისგანაც ნაწარმოებია შემდეგი სიტყვები: ბერვა, ბერილი, ჩაბერე, ჰბერვიდა, მბერავი, მობერვა, მოჰბერა, შებერვა, საბერველი, ჩაბერე. ამავე ლექსიკონის მიხედვით სიტყვა „ბერვა“ „ესე არს ნესტოთა და ორღანოთა შებერვით მიერ ხმის ცემა“, „ბერვა სამშინველისა

პირით და ცხვირით გამოქროლა“ (ორბელიანი ს., 1991:101,102). ისინი კარგად ხსნიან ჩასაბერ ინსტრუმენტზე ბგერათწარმოების პრინციპს. სულხან-საბას განმარტებით, „რაიც საკრავნი განხვერტილნი პირით იბერვიან, ნესტვნი არიან. ნესტვი იწოდებიან, რომელიცა სასტვენელნი რქათაგან ანუ ხეთა ანუ ძვალთაგან განთლილ და განხვერტილ არიან: სტვირსა, ჭიმონსა, ავილსა, სალამურსა, ზურნაიკსა და ყოველთა მისთანათა, ხოლო მათსა მბერავსა მსუამარი (ნესტვთ მბერავი – ლ.ს.) ეწოდების“ (ორბელიანი, 1991:591).

აჭარლები ხშირად ხმარობენ სიტყვას „ნა“, რაც ნაწილაკად ქცეული ზმნის – „უნდას“ შეკვეცილი ფორმაა (ფუტყარაძე, 1993:521). საინტერესოა ისიც, რომ სიტყვა „ნა“ სულხან-საბას ლექსიკონის მიხედვითაც იმავეს გულისხმობს „გვნა“, „ნდომა“, „გვნდა“, „გვინდა“ (ორბელიანი, 1991:556). ვფიქრობ, სიტყვა „ბერნა“ ზემოთ აღნიშნული ორი ნაწილისაგან – „ბერ“ და „ნა“ არის ნაწარმოები და საკრავის ასაქდერებლად ჩაბერვის საჭიროებას გულისხმობს.

კახი როსებაშვილის მიერ აღწერილი საკრავის კონსტრუქცია ჰგავს არა გუდასტვირის/ჭიბონის, არამედ ზურნის აგებულებას.

ჯემალ ნოლაიდელის ცნობით, ქობულეთსა და ბათუმში ჭიპონს ზურნას ეძახიან. ვფიქრობ, ეს იგივე საკრავია, რომელსაც კახი როსებაშვილი აღწერს და სამეცნიერო არქივის ფონოგრაფიკულ ფილმებშიც ერთიდაიგივე ჟღერადობის მქონე საკრავი ხან ჭიპონად, ხან კი ზურნად ცხადდება.

სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით, ზურნა „სხვათა ენაა, ქართულად სტვირი ჰქვია“. მისივე ლექსიკონში ნახსენებია საკრავი „ზურნაიკი“, რომელიც „მწვემსთ ნესტვია“, „სალამურივით არის“ (ორბელიანი, 1991:289). ხალხური საკრავების ატლასში ზურნას აზერბაიჯანში, დაღესტანში,

სომხეთში, ნაწილობრივ საქართველოში გავრცელებულ საკრავად იხსენიებენ (Вертков, 1963:82-83).

ია კარგარეთელი „მოკლე პოპულარულ სამუსიკო ენციკლოპედიაში“ აღნიშნავს, რომ ზურნა საქართველოში არაბეთ-სპარსეთიდან უნდა იყოს გავრცელებული. ვიქტორ ბელიაევის ცნობით, ქართულ ხალხურ ინსტრუმენტარიუმში ზურნა შედარებით გვიან შემოვიდა. მიხეილ ადამაშვილის აზრითაც, ზურნა არ არის ქართული, ვინაიდან იგი სხვა ქვეყნებშიც უნახავს (როსებაშვილი, 1986).

რადგანაც ზურნა ჩვენთვის ნაკლებად ცნობილი საკრავია, შედარებით ვრცლად შევხერდები მისი კონსტრუქციისა და წყობის თავისებურებებს. აზერბაიჯანსა და სომხეთში იგი ყველაზე ხშირად ჭერმის ხისგან მზადდება. ცენტრალური ნაწილის სიგრძე 360 მმ-ია. ზედაპირზე 8 თვალია ამოჭრილი, მათგან ერთი სარეზონატოროა. ქვედა ერთი თვალი ზედა პირველ და მეორე თვალს შორისაა მოთავსებული.

ზურნის ბეგრათრივი დიატონურია და ერთნახევარ ოქტავას მოიცავს. მისი ტემბრი მკვეთრია. საკრავზე დაკვრას ახლავს გარკვეული სირთულე ფიზიკური დატვირთვის თვალსაზრისით, რადგან ძლიერ სუნთქვით სისტემას მოითხოვს. შემსრულებელი საკრავს უწყვეტად, დროის ხანგრძლივ მონაკვეთზე აუღერებს. სწორედ ამაში მდგომარეობს მეზურნეთა საშემსრულებლო მანერის თავისებურება.

ზურნა ძირითადად საანსამბლო საკრავია, აზერბაიჯანში ხშირად დუდუკთან დუეტში, ან მემბრანიან დასარტყამებთან ერთად გამოიყენება.

მეზურნეთა დუეტი სახალხო ზეიმებსა და დღესასწაულებში, ქორწილებში მუდმივად მონაწილეობს. წარსულში იგი გამოიყენებოდა სამხედრო მსვლელობების, სახალხო თამაშობებისა და შეჯიბრებების, ცხენების დოლის,

მამლებისა და ცხვრების ორთაბძოლის დროს (Вертков, 1963:82).

ზურნის დიაპაზონი $b_1, c_2, d_2, e_2, f_2, g_2, a_2, h_2, c_3, d_3, e_3, f_3, g_3$.

კ. ვერტკოვის მონაცემებით, საქართველოშიც აზერბაიჯანულისა და სომხურის ანალოგიური ზურნა გვხვდება, სადაც იგი ყველაზე ხშირად დოლთან და ლიპლიპიტოსთან ერთად ღუეცში გამოიყენება.

ივ. ჯავახიშვილის აზრით, საქართველოში ზურნა XVII საუკუნიდან ვრცელდება. სომხეთსა და აზერბაიჯანში კი ცნობები ამ საკრავის შესახებ რამდენიმე საუკუნით ადრე დასტურდება.

დავით აღაგიძის ნაშრომიდან ირკვევა, რომ ზურნას საქართველოშიც ჭერმის ხისგან აკეთებდნენ. იგი შედგებოდა ღულისაგან (ჩანახი), რომელსაც გაგანიერებული ბოლო ჰქონდა. ღულაზე 8 თვალი ზემოდან კეთდებოდა, 1 ქვემოდან. ზურნის ერთ-ერთ ნაწილს ბეჩოს ეძახიან. ის ზურნაში მოთავსებულ ტუჩებს წარმოადგენს, რომელშიც ორად გაყოფილი ენაა მოთავსებული. მეზურნეების ცნობით, ზურნის დაკვრა და თვლებზე თითების ათამაშება ბოლოდან იწყება. იგი „მაღალ ხმაზე ჭყივის და მსმენელს აგულისებს“ (აღაგიძე, 1978).

შუშანა ფუტყარაძის ნაშრომში „ჩვენებურების ქართული“ ნახსენებია: ზურნა, როგორც ჩასაბერი მუსიკალური საკრავი, „წივილა“ – ზურნის ნაწილი, სულის ჩასაბერი და ზურნაჯი ანუ მეზურნე. საგულისხმოა, რომ სამივე სიტყვა მას იმერხევში აქვს დაფიქსირებული (ფუტყარაძე, 1993:461,655).

XIX საუკუნის 80-იან წლებში საქართველოში იმოგზაურა ფრანგმა ორიენტალისტმა ჟან მურიემ, რომელმაც მდ. ჭოროხის ხეობასა და ბათუმში რამდენიმე საკრავი, კერძოდ ჩონგური, გიტარა და სტვირი დააფიქსირა (მურიე, 1962:3). თუმცა, კონკრეტულად რა კონსტრუქციის სტვირზეა აქ

საუბარი, არ ჩანს. ვფიქრობ, მოგზაური გუდასტვირს და არა უგუდო ჭიბონს გუდისხმობდა. გამორიცხული იხიცი არაა, რომ მთარგმნელს საკრავის სახელწოდება თავისი განმარტებით ჩაეწერა.

საინტერესოა, რომ შოთა ნიჟარაძის აჭარული დიალექტის ლექსიკონის მიხედვით, „ჭიბონა იგივეა, რაც ლერწამა“, ჭიბონი/ჭიმონი/გუდასტვირი რომლებიც ერთად აქვს განმარტებული, იმპროვიზატორ-მომღერალთა ჩასაბერი ქართული ხალხური საკრავია. მათი მთავარი ნაწილებია გუდა, სტვირი და ქარახსი (ნიჟარაძე, 1971:424).

ჟ. ნოღაიდელი ნაშრომში „აჭარის ხალხური სიტყვიერება“ (წიგნი II) აღწერს რა საქორწილო რიტუალს, სიძის სახლისაკენ მსვლელობისას ორპირულ მაყრულთან ერთად დაგლისა და ჭიბონის აყოლების ფაქტსაც ადასტურებს. ნიმუში ნელა იწყება და თანდათან ჩქარდება (ნოღაიდელი, 1940:5-6). მეცნიერის მონაცემებით, ხშირად ზოგიერთი ლექს-სიმღერა ინსტრუმენტზე სრულდება, „საკრავებიდან აჭარაში აღსანიშნავია ჭიბონი (იგივე ზურნა). ქობულეთისა და ბათუმის რაიონებში გავრცელებული ჭიბონი საღამურის მოყვანილობისაა, ბოლო ნაწილი ფართე აქვს და „კამიშის“ საშუალებით ძლიერ ხმას გამოსცემს“ (ნოღაიდელი, 1940:6).

ავტორი ერთმანეთს ადარებს ჭიბონსა და გუდიან ჭიბონს. მისი აზრით, გუდის ჭიბონზე დაკვრა გაცილებით ადვილია, ვიდრე ჭიბონზე, ვინაიდან გუდაში დაგროვილი ჰაერი შემსრულებელს თავისუფლად სუნთქვის საშუალებას აძლევს და დაკვრის პროცესიც უწყვეტად მიმდინარეობს. ხოლო, ჭიბონის ანუ ზურნის დამკვრელი ჰაერს პირში იკუმშავს, პირიდანვე პბერავს და ცხვირიდან შეისუნთქავს, რაც საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს. იმის მიზეზად, რომ ჭიბონზე/ზურნაზე დაკვრა ყველას არ შეუძლია, ჟ. ნოღაიდელი სწორედ ამ ფაქტორს ასახელებს (ნოღაიდელი, 1940:6).

ჭიპონის/ზურნის და გუდის ჭიპონის თანმხლებ საკრავად ნოღაიდელი დავლს ასახელებს. „davul“ თურქულიდან ითარგმნება როგორც დიდი დოლი, დაფდაფი. თურქულ ენაში არსებობს გამოთქმა zurna davul ile, რაც ნიშნავს მოვლენის ყველას დასანახად დაფა-ზურნით ანუ ზარ-ზეიმით წარმართვას (გურგენიძე, 2001:153). მაგალითად, ქობულეთის რაიონში დედოფლის სახლთან მისვლისას ნეფის მაყრები თოფებს ისროდნენ, დაუკრავდნენ „დავლ-ზურნას“ და *მაყრულს* იმღერებდნენ (ნოღაიდელი, 1979:13). ჯემალ ნოღაიდელი აღნიშნავს, რომ ჭიპონი ძლიერ ხმას გამოსცემს, რის გამოც მისი თანმხლები დავლი დიდია, ხოლო გუდის ჭიპონის ხმა შედარებით სუსტია და შესაბამისად, მისი დოლი მცირეა (ნოღაიდელი, 1940:6). საყურადღებოა, რომ იგი ორივე სახის ჭიპონთან მიმართებაში იყენებს სიტყვას „ჭიპონი“ და არა „ჭიპონი“, ხოლო მისივე ნაშრომზე დართულ ლექსიკონში ამ ორ ტერმინს ერთად განიხილავს.

ა. მსხალაძე მიიჩნევს, რომ ზურნა აღმოსავლეთ საქართველოში სპარსეთის, ხოლო აჭარაში თურქეთის გზითაა შემოსული, ხოლო მისი ჭიპონად მოხსენიება მოგვიანებით უნდა მომხდარიყო. ჩემი დაკვირვებითაც, ქობულეთში ფიქსირებული ერთდერიანი საკრავები თურქულ ზურნებს უფრო ჰგავს, ვიდრე სომხურსა და აზერბაიჯანულს. ჭიპონის ნაცვლად ჭიპონის ხმარებას მკვლევარი ერთეულ შემთხვევად თვლის, რადგან მოსახლეობის დიდ ნაწილში დასახელება „ჭიპონს“ ვერ გავიგონებთ.

არსებული მუსიკალური მასალის ანალიზის საფუძველზე გამოვლინდა, რომ სამეცნიერო ცენტრის ფონოარქივში დაცული ე.წ. ზურნის (ე.წ.-ს იმიტომ ვხმარობ, რომ ამ სახელს ზუსტად ვერ ვუწოდებ თუმცა საკრავი გარკვეულწილად ზურნას ჰგავს) მელოდიების დიაპაზონი ძირითადად კვინტის ფარგლებში მერყეობს და მხოლოდ ორ

ნიმუშში ფართოვდება სექსტამდე, ისიც გამჟღავნებული სახით. ყოველი ნიმუშის საყრდენს ქმნის I და V საფეხური. აზერბაიჯანულისა და სომხური ზურნის დიაპაზონი გაცილებით დიდია და რეგისტრირებული უფრო მაღალი.

ჩემი ყურადღება მიიპყრო საარქივო მასალაში ზურნაზე (ზურნა-ჭიბონზე – ლ.ს.) შესრულებულმა საქორწილო ჰანგმა – *დედოფლის გამოსაყვანი* და ეთნოფორ ჟორჟადის მიერ ჭიბონზე (გუდიან ჭიბონზე – ლ.ს.) შესრულებულმა ნიმუშმა, რომელსაც ეწოდება *პატარძლის გამოთხოვება მშობლებზე*. ეს უკანასკნელი ემთხვევა 1932 წელს შალვა მშველიძის მიერ ლილვაკების კოლექციაში ხულოს რაიონის სოფელ კვატიაში დაფიქსირებულ დედოფლის გამოსამშვიდობებელ ტირილს (ხმები წარსულიდან, 2007). ნიმუშების შედარებამ ცხადყო მათი ინტონაციური მსგავსება. კერძოდ, საერთო ერთხმიანი, აშკარად არაქართული სეკვენციური მოტივი, რომელიც ჭიბონზე დასაკრავის შემთხვევაში, ორხმიან ფრაზებს შორისაა ჩართული.

ქობულეთის რაიონის ჩასაბერ საკრავებზე მუშაობისას გაჩნდა აზრი, რომ ისინი ლაზეთში გავრცელებული პილილისათვის შეგვედარებინა. პილილი ერთდღერიანი საღამურია, რომელიც დუდგულის ხისაგან მზადდება. მასში ბამბუკის წვერის მუხლისაგან დამზადებული წივილია ჩასმული. წივილას ათლილი აქვს ენა. ფიქსირებულია ორი სახის პილილი – თავიდან ბოლომდე სწორი და ბოლოში გაგანიერებული (კრავიშვილი, 2011:116-120). ეს უკანასკნელი მართლაც შეიძლება მივამსგავსოთ უგუდო ჭიბონს ან ჭიბონ-ზურნას, მაგრამ პილილს 6-7 თვალი მხოლოდ ზედაპირზე უკეთდება, უგუდო ჭიბონს ან ჭიბონ-ზურნას პირველ და მეორე თვალს შორის უკანა მხარესაც თვალი აქვს. საინტერესოა, რომ პილილის რეპერტუარის დიაპაზონი ქობულეთური

საკრავების მსგავსად კვინტა-სექსტის ინტერვალს არ აღემატება.

უგუდო ჭიბონის მსგავსად, მეორე სახის პილილს უღერადობის გასაძლიერებლად განიერ დაბოლოებას უკეთებდნენ. პილილის ამ სახეობაზე ილია აბდულიში მას „ზურნას“ უწოდებს და მონღოლური წარმოშობის საკრავად მოიხსენიებს (მახარაძე, 2008). როგორც ეთნოფორი ამბობს, ერთ-ერთ დათვალიერებაზე მსგავსი ბოლოგაგანიერებული პილილი გერმანიის, ჩინეთისა და თურქეთის წარმომადგენლებთან აუჟღერებია, რაზეც სტუმრებს უთქვამთ: „ეს პილილი კი არა, ზურნაა. გადაჭერი და პილილი იქნება“-ო.ამ ექსპედიციაში თვითონ ვმონაწილეობდი, დაფიქსირებული მაქვს ილია აბდულიშის კუთვნილი საკრავები, მათ შორის ბოლოგაგანიერებული პილილები. ისინი მართლაც ჰგვანან ზურნას, მაგრამ უგუდო ჭიბონივით განიერი დაბოლოვება მათ არა აქვთ. ვფიქრობ, პილილისა და ქობულეთში გავრცელებული საკრავების ურთიერთმიმართების საკითხი სამომავლოდ კიდევ საჭიროებს კვლევას.

ამრიგად, არსებული მსგავსება-განსხვავებებისა და ინტონაციური ანალიზის საფუძველზე ვფიქრობ, რომ ბარის აჭარაში შემორჩენილი სამივე სახელწოდება – უგუდო ჭიბონი, ჭიპონი და ზურნა ერთსადაიმავე საკრავს უნდა აღნიშნავდეს. ქობულეთის რაიონში ფართოდ გავრცელებული ზურნის მსგავსი საკრავი იმდენად შეერწყა ამ რეგიონის ყოფას, რომ ჭიბონის სახელწოდება შეითავსა.

გამოყენებული ლიტერატურა

1. ალაგიძე დ., ქართული და საქართველოში გაერცელებული ხალხური მუსიკალური საკრავები, თბილისი, 1978.
2. გურგენიძე ნ. და სხვ., თურქულ-ქართული ლექსიკონი, სტამბოლი. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტი, 2001.
3. კრავიშვილი გ., საბაკალავრო ნაშრომი თემაზე: ლაზური ხალხური მუსიკის ეთნოგრაფიული და მუსიკალურ-თეორიული ასპექტები (ხელნაწერის უფლებით ინახება ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახლმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის არქივში), 2011.
4. მსხალაძე ა., ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ისტორიიდან (ჭიბონი და მისი ტრადიცია აჭარაში), თბილისი, 1969.
5. მურიე ჟ., ბათუმი და ჭოროხის აუზი. ბათუმი, 1962.
6. ნიჟარაძე შ., ქართული ენის აჭარული დიალექტი, ლექსიკა, ბათუმი, 1971.
7. ნოღაიდელი ნ., ქორწინების ლექსიკა. აჭარული დიალექტის დარგობრივი ლექსიკა, ტ. II, თბილისი, 1979.
8. ნოღაიდელი ჯ., აჭარის ხალხური სიტყვიერება, წ. II, ბათუმი, 1940.
9. ორბელიანი ს.ს., ლექსიკონი ქართული, თბილისი, 1991.
10. როსებაშვილი კ., ქართული ჩასაბერი საკრავები: ღარჭემი, პილილი და უგუდო ჭიბონი. წლიური სამეცნიერო დატვირთვა (ხელნაწერის უფლებით ინახება ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახლმწიფო კონსერვატორიის ფოლკლორის ლაბორატორიის არქივში), 1986.
11. ფუტკარაძე შ., ჩვენებურების ქართული, წ. I, 1993.
12. ჩიჯავაძე ო., საკრავები ძველ საქართველოში, თბილისი, 2009.
13. Вертков, К., Благодатов, Г. и Язовицкая, Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва. 1963.

აუდიო ჩანაწერები:

1. ბათუმის შოთა რუსთაველის უნივერსიტეტის ნიკო ბერძენიშვილის კუმანიტარულ-სოციალური მიმართულების სამეცნიერო ცენტრის არქივი.
2. 2008 წ. ექსპედიცია სარფში (ხელმძღვ. ნინო მახარაძე). ინახება პირად არქივში.
3. ხმები წარსულიდან (ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფის ცვილის ლილვაკებიდან) (2007). კდ №5. თბილისი. ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი.

СКРЫТОЕ ПОДОБИЕ В СЛУЖБАХ РОЖДЕСТВУ И ВВЕДЕНИЮ ВО ХРАМ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ³²

Настоящее исследование посвящено логике развития художественной формы в двух музыкально-поэтических текстах. В задачу моей работы входит анализ композиционных закономерностей этих песнопений, написанных в стиле знаменного роспева. Исследование предпринято на певческом материале из Стихираря «Дъзчье вко» РНБ К-Б 586/843. Это список одного наиболее полных Стихирарей (для Иерусалимской эпохи), датированный 80-ми гг. XVI века.

В изучении песнопений я пользуюсь методологией, сложившейся в отечественной и зарубежной медиевистике, предложенной в фундаментальной работе М.Н. Скабаллановича³³.

Службы двенадцатым праздникам представляют собой последования песнопений и чтений, посвященных земной жизни Господа нашего Иисуса Христа и Его Пречистой Матери. Они послужили образцом для многих служб богослужебного круга и составляют неотъемлемую часть певческой культурной традиции, пришедшей на русскую почву из Византии.

К настоящему времени опубликованы только две работы, посвященные целостному исследованию песнопений двенадцатого праздника³⁴. В обеих работах изучаются праздники Господни,

³²Статья написана в рамках исследовательского проекта, поддержанного GerdaHenkelStiftung, Düsseldorf

³³Скабалланович М.Н. Христианские праздники. Киев, 1916

³⁴Быкова О.П. Древнерусские песнопения в системе церковного ритуала праздника Пятидесятницы / Диссертация ... канд. иск. СПбГК, 2001.

Жилина Ю.В. Песнопения из службы Сретения Господня в русской рукописной традиции XI-XX вв. / Диссертация ... канд. иск. СПбГК, 2008.

чинопоследования Богородичных праздников еще не являлись предметом исследования.

Рассматривая песнопения из службы одного из Богородичных праздников - Введения во храм Пресвятой Богородицы, мое внимание привлекла самогласная стихира 1-го гласа «Да радуется небо». Богослужebные книги указывают на исполнения ее в качестве первой стихирь на литии праздника.

Обратимся к музыкально-поэтическому тексту этого песнопения.

РНБ К-Б 586/843, лл.350-350 об.

kvjjj { , ; , ‘ foqjkfj ; VeqxzЯ

Да-ра-ду-е-тезне-бо свыше и w-блацы да кро-пз-теве-се-ли-е .

k ‘ fkf; q , d ‘ e ‘ ; reqxzЯ

wпресла-ве-ны-их-о ве-ли--чи-и богана-шего .

. , ; y ifkf ; q

се бодве-ре на восто-козрзци .

‘ fjdk ‘ fk , fko в reqxzЯ

роди-ся wто неплодове wто w-бэ-ща-ни-z .

jfj , fhk ‘] rbq

и бо-говипри-ве--десz во жи-ли-ще .

, V ‘ fjjk ‘] ‘ : k ‘ f ‘ e ‘ ; reqx

денесьвоце-рко-ве непорw-чноеприноше--ни--е
приводите-cz .

aa f; qjffj { , ; q

да ра--дуетz давыдъбрзца--звгисли .

, ‘ fk , k ‘ fko , r , ; q

приведитеczре-че-ца-рю дэвы вослэдо e-z .

wR , ; qk ‘ f; ql

ближнз-яе-зпри-ведите-cz .

fkfj ; reqlx

вонитревохрамобожии .

fk , kfj ; Veq

вонитре wцысти-лица--е--го .

jjfj { , ; q

воспита--тисz вожилище .

k ‘ X, ; qk ‘ f; q , ‘ о в reqxzЯ

еже прежевэко wтовтеца нетлэннорожденному .

k ‘ fjkfj ; Ve \

воспасени-е душамонашимо.

Поэтический текст его имеет раздельноречную редакцию, где «ъ» и «ь» распеваются как «о» и «е». Текст разделен на 14 разнопротяженных строк, отграниченных знаками высокой точки. Форма стихирy членится на два крупных раздела по 6 и 8 строк, началом каждого из них выступает глагол в повелительном наклонении «да радуецz». Начальный раздел песнопения связан с книгами Ветхого Завета: отсылка к пророчеству Иезекииля (главы 43 и 44 – третья паремия на праздник Введения) повествует о «вратах ст7ыхъ внэшнихъ, зрзшихъ на востоки» - в стихире – «се бо двере на востоко зрзщи»:

Иез. 44:1-2.	Введению во храм самогласная стихира
И ъбрати мz на путь <i>вратъ</i> ст7ыхъ внэшнихъ, зрзшихъ на востоки : и3 ciz3 бzху затворенна. И рече гдСь ко мнэ: ciz3 <i>врата</i> заключена будуть и3 не тверзутсz, и3 никтоже	Се бо <i>дверена</i> востокозрзщи родися кто неплодове wто wбэщаниz и богови приведеcз во жилище . денесе во церкове непорwчное <u>приношение</u> <u>приводитеcз</u> .

пройдетъ иЗ'ми: ħkw гдСъ бг7ъ ꙗи7левъ внидетъ иЗ'ми, и будутъ заключенна.	
--	--

Второй раздел представляет собой перифраз 15 стиха 44 псалма, оформленный в виде очень протяженной прямой речи пророка Давида, продолжительность которой достигает более половины песнопения (с ней связаны 8 из 14 колонов). Повествование здесь ведется от лица псалмопевца Давида, праотца Пресвятой Богородицы. Прямая речь является почти дословной цитатой из псалма, окончание ее – это объяснение Давидом нравственного смысла события Введения:

Пс. 44:15-16.	Введению во храм самогласная стихира.
Приведутесѣ цр7ю дѣвы въ слѣдъ ѣЗѣ, иЗскренниѣЗѣ приведутесѣ тебѣ: приведутесѣ въ веселіи иЗ радованіи, введутсѣ во храмъцр7евъ.	Приведутесѣ рече царю дѣвы во слѣдо ѣЗѣ . <i>ближнѣѣ</i> приведутесѣ . вонитре во храмобожии . вонитре вѣцыстѣлища его . воспитатисѣ во жилище . еже преже вѣко кто втеца нетлѣнно рожденному . во спасение душамо нашему.

Такое обилие перифразов в каноническом тексте стихир связано с местом песнопения в последовании богослужения, поскольку лития совершается вскоре после чтения праздничных паримий. Стихира «Да радуется небо» выступает в функции музыкального комментария к ветхозаветным текстам.

Музыкальная форма песнопения не совпадает с формой поэтического текста – 14 строк последнего с помощью цезур, образованных кадансами попевок, членится на более мелкие фрагменты. Словарь использованных в стихире интонационных формул представляет собой 8 атрибутирующих 1-й глас попевок:

Условное обозначение попевки	Архетип попевки	Название попевки ³⁵
Р	jfjj [, ; q	Рафатка
Пр	f ; q	Пригласка
Па	Ve q	Пастела
К	‘ ; req	Кулизма
к	о в req	срединная
Д	rbq	Кулизма
С	‘ j ‘ :	скамейная
В	. , ; t	Долинка
		Скачек
		Выплавка

Частота их использования разная – от одного до шести раз, причем каждая попевка имеет свою функцию в создании формы

³⁵ Названия попевок даны согласно терминологии теоретических руководств «кокизников» конца XVI–начала XVII вв. См. об этом более подробно: Бразников М.В. Русская певческая палеография. С-Пб., 2002. С. 150-180;

Кручинина А.Н. Попевка в русской музыкальной теории XVII века. Автореф. дис. канд. иск. Л.: ЛГК, 1979.

песнопения. «Долинка» и «скачек» в единичном употреблении служат разделителями музыкальной формы на две части. «Пастела» и обе «кулизмы» связаны с заключениями строк, а «пригласка» и «рафатка» полифункциональны. Такое сложное оформление музыкального текста не случайно, оно поддерживает приемы организации поэтического текста, представленные ассонансами и аллитерациями: *зрзщи, обещаииз, жилище, оцыстилица; еже преже, отоотеца; нетленно рожденному*.

С протяженностью, насыщенностью событиями поэтического текста стихиры связаны средства его музыкального оформления: силлабика³⁶, отсутствие внутрислоговых распевов, песенность, ритмичность, создаваемая повторением попевочных формул, минимальность обновления музыкального словаря.

Начальный раздел песнопения представляет собой призыв, распетый пятью обновляющимися попевками, которые составляют половину интонационного словаря всего песнопения.

Центральный и заключительный разделы строятся на возвращении музыкального материала к началу песнопения: перестановка и чередование уже известных интонаций. Завершение центрального раздела парой «кулизмы срединной» и «пастелы», заключительного - парой «кулизмы скамейной» и «пастелы», создает явную репризу.

Таким образом, экспозиционный раздел стихиры является основой формы, получающей развитие в дальнейших построениях. Протяженный поэтический текст распет минимальным попевочным словарем. Повторения его связаны не с усилением значений и смыслов текста, а с задачей построения формы по комбинаторному принципу, где последование формул экспозиционного раздела – своеобразный

³⁶Песнопение написано в силлабическом стиле знаменного роспева, где на один слог поэтического текста приходится один знак нотации, и, соответственно, от одного до четырех звуков.

архетип композиции, либо прослаивается новым неповторяющимся музыкальным материалом, либо дан в иной последовательности формул:

Р Пр Па Пр К - В Пр к Д - СК **ПрР** к1В **Пр К Па** - Р **Р1 Пр к**
Па

Согласно типологии метрических подразделений гимнографии, изложенной архимандритом Киприаном (Керном)³⁷, термин самогласен, в форме которого написано исследуемое нами песнопение, определяется следующим образом:

Самогласен – ἰδιόμελον – песнопение, которое само не пользуется чужими способами метрики или мелодии, заимствованными от других песнопений, но и другим не служит прототипом, образом. Архимандрит Киприан определяет самогласен, как самый индивидуальный тип гимнографии.

Наблюдая за песнопениями богослужебного круга в рамках личной церковно-певческой практики, мне удалось заметить еще одно песнопение, форма которого подобна стихире «Да радуется небо». Это стихира «Начало нашему спасению» на праздник Рождества Пресвятой Богородицы.

Стихира «Начало нашему спасению», как и стихира «Да радуется небо» открывает литийный микроцикл Всенощного бдения и имеет указание на 1 глас. Таким образом, нам предстоит проверить, имеют ли эти две стихиры какие-либо родственные связи.

Проблема подобия неоднократно рассматривалась такими исследователями, как Л.Ф. Морохова³⁸, Т.Ф. Владышевская³⁹, Ю.В.

³⁷Киприан (Керн), архимандрит. Литургия. Гимнография и эортология. М., 2002. С.61-62

³⁸Морохова Л.Ф. Подобники как форма музыкально–теоретического руководства в древнерусском певческом искусстве // Источниковедение литературы Древней Руси. Л.: Наука. 1980. С. 181–190

Артамонова⁴⁰, М.А. Момина⁴¹, Т.А. Демьянчук⁴², С.А. Черкасова⁴³, О.В. Тюрина⁴⁴. На материале древнерусских и греческих песнопений были раскрыты законы уподобления музыкально-поэтических текстов и их соотношение с подборками подобинов, выявлен репертуар подборок подобинов. В исследовании Т.А. Демьянчук впервые рассмотрены подобные песнопения из служб Введения и Рождества Богородицы. Однако, кроме надписаний о подобии при песнопениях в певческих книгах, есть также скрытое, необъявленное подобие, что представляет собой отдельную, неизученную на сегодняшний день тему.

³⁹Владышевская Т.Ф. Система подобинов в древнерусском певческом искусстве (по материалам старообрядческой традиции) // Musicaantiqua. Budgoszcz, 1985

⁴⁰Артамонова Ю.В. Песнопения-модели в древнерусском певческом искусстве XI-XVIII вв.: Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1998

⁴¹Момина М.А. Самоподобные песнопения (αὐτόμελα) в церковно-славянских богослужебных рукописях) // Русь и южные славяне. СПб., 1998. С. 165-184

⁴²Демьянчук Т.А. Подобны великого распева в русской церковно-певческой традиции // Древнерусское песнопение. Пути во времени. СПб., 2004. С. 108-119.

⁴³Черкасова С.А. Теория и практика пения на подобен (на примере гимнографии святителю Николаю). Автореф. дис. ... канд. иск. / М., РАМ им. Гнесиных, 2007.

⁴⁴Тюрина О.В. Стихиры евангельские большого знамени как модель для работы распевающих (на примере цикла задостойников) / М.: Вестник ПСТГУ. 2007. Т. 5., № 1. С. 60-72

По мнению исследователей-литургистов⁴⁵, служба Рождества Пресвятой Богородицы послужила историческим прообразом службы Введения во храм. Так, в гимнографии событие Введения впервые упоминается в каноне на Рождество Богородицы, творцом которого церковное предание называет преподобного Андрея Критского. Во время его жизни и творчества (VII - нач. VIII в.) Введение во храм прославлялось еще вместе с Рождеством Богородицы, приобретая статус самостоятельного праздника только впоследствии. Авторство рождественской стихир предание приписывает песнописцу VIII в. Стефану Савваиту, Святоградцу⁴⁶. А автором введенской стихир современная Служебная Миней называет Сергия Агиополита⁴⁷, гимнографа, жившего в IX в. Возможно, при создании гимнографического текста введенской стихир Сергей воспользовался образцом, которым и стала рождественская стихира «Начало нашему спасению».

Рождеству	Богородицы
Введению во храм	
самогласная стихира, глас 1.	самогласная
стихира, глас 1.	
РНБ К-Б 586/843, л. 229 об.	РНБ К-Б 586/843,
л. 350-350 об.	
	1.
k vj j j j { ; ; q	kvjjj { , ; .
Начало нашему спасению	Да-ра-ду-е-тсзне-
босвыше	

⁴⁵ См. об этом: *Киприан (Керн), архимандрит.* Литургия. Гимнография и зортология. М., 2002. С. 79, 110-111

⁴⁶ *Филарет (Гумилевский), архиепископ.* Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой Церкви. СПб., 1902. С.247

⁴⁷ *Филарет (Гумилевский), архиепископ.* Исторический обзор песнопевцев и песнопения Греческой Церкви. СПб., 1902. С.271-272

j j k '] r b q ' foqjkfj ; Veq
люди--е де-не-себысте . и w-блацы да кро-пз-теве-
се-ли-е .

k ' fkf; q
wпресла-ве-ны-их-о

, d ' e ' ; req

ве-ли--чи-и богана-шего .

2.

d, j j k ' ya . , ; y

себопредповелэнназ се бодве-ре

ko / , ' f/ oeq иfkf; q

кто родоначале-ны--и--хо . на восток-козрщи .

e v r e q ' fjd k ' fk ,

матидэва--z . ро-ди-ся кто неплодове

j fj j { , ; q fko в req

призтелищебожие кто w-бэ-ща-ни-z .

j j j j fj j dj fh '] r b q j fj , fhk '] r b q

и кто неплодове роди-ти-сзпро-и-сх-ди-те . и бо-говипри-ве-
десz во жи-ли-ще .

2a.

, d j k ' f; q , V ' f j j k '] ' :

цвэто кто и-всэ-z денесьвоце-рко-ве непорw-
чное

j j j j a k ' ya j [Veq k ' f ' e ' ; req

и кто ко-ре-ни е-гw жезло проззбе . приноше--ни--
еприводите-cz .

3.

j j j k иу

даве-се-ли-те-cz

j fj { , ; .

а-дамоправтеце

'dj j j j k '] r c~

происхwdить .

wtowtеца

jjjzjjj . > э >у , ‘ о в геq

wtoutрwбынеплwdenz .

нетлэннорожденному .

'яjkkfj ; Ve \ k ‘ fjkfj ; Ve \

наспа-се-ни--е дишамо на-шимо

воспасени-е

душамонашимо

Для начала обратимся к музыкальному тексту этой стихире по тому же списку Стихираря РНБ К-Б 586/843. При сопоставлении стихир мы выявили, что интонационный словарь рождественской стихире состоит из 11 попевок и одной фиты, в то время как во введенской – нет фит и только 8 попевок. Музыкальный словарь обоих песнопений имеет 6 общих попевок. Однако в их употреблении мы видим существенные отличия: например, если словарь введенской стихире содержит две «кулизмы» - «срединную» и «скамейную», то в рождественском – одна (часто используемая «срединная»); в составе рождественской стихире имеется два варианта «долинки» («средняя» и «с хамилой»), а во введенской – единственное включение «средней долинки»:

	Названия попевок	Рождеству Богородицы самогласн стихира	Введению во храм самогласная стихира
Р	Рафатка	k v j j [,	j f j j [, ; q
Пр	(ометка)	; q	f ; q
Па	Пригласка	f	Veq
В	Пастела	; q	. , ; t
К	Выплавка	V	‘ ; req
к	Кулизма	e q	о в геq
Д	срединная	. ,	rbq
д	Кулизма	; t	
С	скамейная	v	‘] ‘ :
Пт	Долинка	r e q	
	Долинка с		

М	хамилой	г	
У	Скачек	б q	
Кл	Пригласка	г	
э	с тряской	с ~	
	Мережа		
	Удра	к	
	Ключ	'я q	
	Фита	/	
	кудрявая	оeq	
		ј k и y	
		l	
		ф о	
		. > э > y	

На наш взгляд — это довольно высокий процент интонационной общности распевов песнопений, что заставляет нас более внимательно отнестись и к их поэтическому тексту. Сопоставим поэтические тексты песнопений:

Рождеству Богородицы самогласная стихира, глас 1. РНБ К-Б 586/843, л. 229 об.	Введению во храм самогласная стихира, глас 1. РНБ К-Б 586/843, л. 350-350 об.
1. Начало нашему спасению людие денесе бисте .	1. Да радуется небо свыше и облацы да кропзте веселие . w преславныхо величии бога нашего.
2. се бо предповелэнназ <u>wто</u> родоначальныхо . мати дэваз . призтелище божие и	2. се бо двери на востоко зрзици . родисяз <u>wто</u> неплодове <u>wто</u> wбэщаниз . и богови приведесz

<u>што</u> неплѣдове <i>родити</i> сѣ происхѣдите .	во жилище .
2а. цвѣто <u>што</u> ивсѣз и <u>што</u> корени егѣ жезло прозбе .	2а. денесе во церкове непорѣчное <u>приношение</u> <u>приводитесѣ</u> .
3. <i>давеселитесѣ</i> ада правтеце и ева возрадиетесѣ глаголюще се бо созданназ ѿ реб адамово . дщере и внуки блажите явѣ . роди бо ми сѣ <i>рече</i> избавлени имеже што изъ адовенныхо свобожена биди .	
3а. <i>давеселитесѣ</i> давидо возбръцазв гусли . и да благословите бога .	3а. <i>дарадиетсѣ</i> давидъ бръцаз в гусли . приведитесѣ <i>рече</i> царю дѣвы во слѣдо еѣ . ближнѣ еѣ приведитесѣ . вонутре во храмо божии . вонутре вѣцѣстилища его .
4. се бо <i>дѣва</i> з происхѣдите . <u>што</u> ѿтѣрѣбы неплѣдены . на спасение душиамо нашимо	4. воспитатисѣ во <i>жилище</i> . <u>еже</u> <u>преже</u> вѣко <u>што</u> ѿтѣца <u>нетлѣнно</u> <u>рожденному</u> . во спасение душиамо нашимо .

Рождественская стихира более протяженная, нежели
введенская, поэтому я условно разбила ее на 6 разделов. Для

анализа нам также необходимо было разделить и введенскую стихиру более подробно, но для последней у нас получилось только 5 разделов. При этом протяженность разделов двух стихир не соответствует друг другу.

Инципиты стихир по списку РНБ К-Б 586/843 не предполагают наличия общности в песнопениях. Однако, в греческом оригинале введенской стихире и в русских списках ее до конца XV в. есть слово «денесе», и инципит стихире выглядит следующим образом: «Да радуец~~ь~~**дньнесь** небо свыше». Отметим употребление слова «денесе» в первом колоне стихире Рождеству: «Начало нашему спасению людие **денесе** бысте».

Второй раздел песнопений всецело посвящен описанию празднуемых событий, раскрытию их значения в Божьем домостроительстве. Начала разделов объединены единоначатием «се бо», которое является разделителем формы. Интересна параллель в гимнографических текстах стихир: в стихире Введению перед упоминанием о событии введения поэтически рассказывается о предшествующем рождении Приснодевы: «се бо двере на востоко зрзи . родися вто неплодове втовбэщаниз». Второй раздел рождественской стихире содержит близкие словоформы: «втородоначаленихо», «вто неплwдове родитисz».

Разделы 2а индивидуальны, но по смыслу являются дополнительными ко вторым разделам, общность в которых просматривается на уровне поэтических конструкций: предлоги «вто» и приставки «при» создают парность приемом «плетения словес».

Третий раздел есть только в рождественской стихире, однако он является парной конструкцией к разделу 3а, в то время как во введенской стихире имеется только один раздел 3а. При этом их формы очень близки направлением сюжетного повествования: эта часть формы песнопений посвящена прямой

речи ветхозаветных праотцев, предвидевших события обоих праздников. В разделе 3 повествование ведется от лица праотцев Адама и Евы, а в разделе 3а - от лица псалмопевца Давида. Кроме того, в разделах 3а есть точные матричные пересечения **«давеселитесцдавыдо възбрзцазв гусли» - «дарадиетсцдавыдъ брзцаз в гусли»**, где глаголы употреблены в форме синонимов. Речь Давида в рождественской стихире очень краткая: «веселитесц и да благословите бога». По-видимому, именно это краткое упоминание «благословите бога» и послужило для Сергия Агиополита толчком для создания гимнографического текста, в основе которого можно было бы положить единственную цитату о Введении во храм из канонического текста Священного Писания: «приведитесц царю дэвы во слэдо ез . ближнз ез приведитесц . вонутре во храмо божии . вонутре вцыстилища его». Использование приема инверсии «приведитесц *рече* царю дэвы» в тексте введенской стихирываимствовано из раздела прямой речи Адама и Евы: «роди бо ми *сз рече* избавление».

Заключительные разделы формы – это нравственное приложение (по теории проповеди⁴⁸), где заключительные колоны поэтического текста идентичны. Мы видим вновь наследование введенской стихирой использования приема «плетения словес», ассонансов и аллитераций, градус которых повышен: **«вто изъ адовеныихо - да веселитесц давыдо»**, **«происх~~и~~дите . вто итр~~в~~бы неп~~л~~идены»**, **«на спасение диш~~а~~мо наш~~и~~мо»**.

Вернемся к музыкальному тексту стихире «Начало нашему спасению»:

⁴⁸Булгаков Г.И. Теория православной христианской проповеди (этика гомилии). Курск: Епарх. тип., 1916.

Па

Первая строка поэтического текста рождественской стихирь распета парой «ометки» и «долинки». «Пригласка с тряской», «мережа» и «срединная кулизма» второго раздела обновляют музыкальное полотно. Завершается второй раздел инициальной парой «ометки» и «долинки», создавая арку на расстоянии. Таким образом, в основе этого раздела положена музыкальная матрица, дополненная за счет трех новых попевок.

Раздел 2а обновляет музыкальный материал парой «пригласки» и «пастелы». Третий раздел является близнецом второго: матрица первого раздела (пара «ометки» и «долинки») удваивается и 3 раздел расширяется за счет включения трех новых интонаций.

Раздел 3а построен за счет использования уже представленных ресурсов, начальная его попевка являет собой сумму интонационных зерен экспонирующих попевок 1-го и 3-го разделов: «ометка» и «удра» в сумме дают модифицированную в кадансе «рафатку». Такая тонкая интонационная работа подчеркивает прием единоначатия в поэтическом тексте, выраженный парой «да веселитесь».

Четвертый раздел создает арку-кольцо разделу 2а, расширяя матрицу последнего. «Пригласка» и «пастела» в заключительном разделе формы раздвигается продолжительным внутрислоговым распевом «кудрявой» фиты в функции предконечного оборота.

Сопоставим роспевы, которыми обладают рождественская и введенская стихирь. Прямых заимствований роспевом-подобном (введенской) от роспева-образца (рождественской) немного, но они очень существенны, перечислим их:

- начальные колоны поэтического текста песнопений распеты одинаковыми интонациями «рафатки» («ометки»), при этом инципиты поэтического текста стихир различны;

- заключительные колоны поэтического текста песнопений распеты интонациями «пастелы». Начальные зоны «пастелы» имеют разные роспевы – яркий внутрислоговой, выраженный «трясогласной стрелой» в рождественской стихире; силлабический (с акцентом на «крюке») во введенской стихире. При этом поэтические тексты заключительных колонов идентичны;

- вторые разделы формы в стихирах завершаются общей графической формулой «долинки», маркирующей параллель в содержании гимнографических текстов. Для музыкального текста введенской стихире употребление долинки – единичное.

Однако на уровне матричных конструкций песнопений мы наблюдаем очень близкую связь в музыкальной форме песнопений:

(Вв.) **Р Пр Па Пр К** -В Пр к Д - СК **ПрР** к1В **Пр К Па** - Р **Р1 Пр**
к Па

(Р.) **РД** - Пт М К **РД** -Пр Па -У **Рд** Кл Д Пр1 **РД**- Р1 Пр М -
УПр⇒Па

Общий интонационный словарь обеих стихир, состоящий из шести попевок, становится каркасом формы, который и заполняется неповторяющейся музыкальной лексикой.

Подводя итоги, необходимо сказать, что среди песнопений Рождеству Пресвятой Богородицы и Введению Пресвятой Богородицы я обнаружила два текста, объединенные литургической ситуацией, кругом героев, приемами организации поэтического текста, словообразами. Песнопение из службы Рождества Пресвятой Богородицы, послужившей историческим прообразом для службы Введения, становится скрытым образцом

в системе подобия между песнопениями двенадцатых праздников, создавая гимнографическую арку между «службами-сестрами». На основании изучения этих песнопений можно сделать вывод о том, что необъявленное подобие стихир, посвященных двум двенадцатым Богородичным праздникам, осознавалось распевщиками XVI века.

Проделанная работа является подготовительным этапом для изучения художественных закономерностей служб двенадцатых праздников. Потенциальная глубина гимнографических текстов праздничных служб позволяет нам сегодня видеть лишь вершину этого «айсберга». Осознавая нашу неспособность вскрыть всю «тонкость и дробь» гимнографии, мы лишь движемся к ее основанию – «образцу». Этот бесконечный процесс может стать нашим посильным вкладом в осмысление богослужебного круга.

**ფოლკლორის კავშირი პროფესიულ ეროვნულ
სტილთან**

ეროვნული სტილის ევოლუციაში მეტად მნიშვნელოვანია ხალხური შემოქმედების როლი. პროფესიული-ეროვნული მუსიკის ისტორია, როგორც წესი, კომპოზიტორის მიერ ფოლკლორული თავისებურებების წვდომით და მათი დანერგვით იწყება. მაგალითისთვის საყოველთაოდ ცნობილია გერმანული ხალხური მუსიკის წიაღიდან აღმოცენებული პროტესტანტული ქორალის ადგილი ი.ს. ბახის შემოქმედებაში. ბახის დროს ქორალი ხალხური მუსიკის მონაპოვარს წარმოადგენდა; მას მრევლი ეკლესიაში ასრულებდა. ბახის ინტერესი ქორალისადმი არა მხოლოდ მისი საკულტო დანიშნულებიდან გამომდინარეობს, არამედ ქორალების მუსიკალური ენიდან, რომლის საფუძველიც გერმანული, ჩეხური, ფრანგული ხალხური სიმღერებია. ბახმა პოლიფონიური და ჰარმონიული აზროვნებით გამდიდრებული ხალხური სიმღერები ისევ ხალხს დაუბრუნა (Друскин, 1976:73).

ბახის კავშირი ფოლკლორთან, როგორც ყველა დიდი შემოქმედისა, მჭიდრო და მრავალწახნაგოვანია. მის მუსიკაში შეიძლება აღმოვაჩინოთ მოტივები, მიმოქცევები, რომლებიც გერმანელი ხალხის სხვადასხვა სასიმღერო ჟანრებს უკავშირდება. ბახის მუსიკალურმა სემანტიკამ წარმოაჩინა არა მხოლოდ უძველესი წარმომავლობის ინტონაციური პლასტები, არამედ ინტონაციები ქალაქური კულტურის და მუზიციზმის სფეროდან. ამ თვისებით ბახი უკვე უფრო მეტად საკუთარი შეილები და “ვენის კლასიკური სკოლის” ეპოქას უახლოვდება.

პროფესიული სტილის განვითარებასთან ერთად, მისი კავშირი ფოლკლორთან “რთულდება”, ხდება გაცილებით წახნაგოვანი. ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, სამაგალითოა ორი დიდი კომპოზიტორის შემოქმედება. ესენია: მოდესტ მუსორგსკი და კლოდ დებიუსი, რომლებმაც, ფაქტიურად, ფოლკლორთან კავშირით პროფესიული ეროვნული სტილის ახალი გზები განსაზღვრეს. მუსორგსკიმ და დებიუსიმ განახორციელეს რევოლუციურად გაბედული მიდგომა ტრადიციული სისტემის გამომსახველობითი საშუალებების მიმართ, იმ სისტემისადმი, რომელიც რენესანსის შემდგომი ეპოქისათვის მთავარი იყო.

მუსორგსკიმ შეძლო კლასიკური ევროპულობის საფუძველზე არჩეული რუსული მოდალურობის ამადლება და აქლერება. მან გვიჩვენა ძველი რუსული კილოების მხატვრული შესაძლებლობები, შექმნა რა მათ საფუძველზე ერთიანი და დიადი ნაწარმოები საერთო ევროპული მუსიკალური თეატრის ჩარჩოებში მოქცეული (Ширинян, 1981:129).

დებიუსიმ შემოიტანა ისეთი პარმონიული აზროვნება და მიდგომა (მთელტონიანი გამა, პენტატონიკა, ძველებური საეკლესიო კილოები და ა.შ.), რომლებიც გამოხატავენ კლასიკური კილოტონალური სისტემის ბორკილებიდან გათავისუფლებას. ამ გაგებით, მან ჭეშმარიტად „მუსიკალური მე-20 საუკუნე“ აღმოაჩინა. მუსორგსკის გავლენასთან ერთად, დებიუსიზე ზემოქმედება კიდევ ორმა მხატვრულმა მოვლენამ მოახდინა, რომელიც გაუთვინობიერებელი იყო წინა საუკუნის კულტურისთვის. კერძოდ, რენესანსული საგუნდო მუსიკა და არაევროპული ფოლკლორი. დებიუსის შემთხვევაში ეს იყო აღმოსავლური. გავიხსენოთ ისიც, რომ დებიუსი, რომელიც არასდროს ყოფილა ესპანეთში, პირველმა „გაიგონა“ და „ამოიცნო“ აღმოსავლური („ორიენტალური“) საწყისი ესპანურ ფოლკლორში. უნდა ითქვას, რომ ამ ორი კომპოზიტორის შემოქმედებით ზოგადევროპული პროფესიული

სტილისა და ფოლკლორის ურთიერთშემოქმედებით ახალი ერა იწყება.

ეროვნული სტილის განვითარების ისტორია, ფაქტიურად, ფოლკლორული მასალის ინდივიდუალიზაციის მუდმივი გაძლიერების ტენდენციის დემონსტრირებას ახდენს, გადასვლას მისი ზედა შრეებიდან უფრო ღრმა, შესაძლოა, მანამ შეუმჩნეველ შრეებშიც კი; გადასვლას განზოგადოებული თვისებებიდან უფრო სპეციფიურისკენ, ზოგადად ცნობილი ფოლკლორული ინტონაციიდან უფრო ლოკალური, განუმოკლებლისაკენ, რომელიც სათუთად აქვს კომპოზიტორს აღმოჩენილი სმენითი შთაბეჭდილებების კალეიდოსკოპში (Орджоникидзе, 1973:151). გივი ორჯონიკიძის ამ ფუნდამენტური აზრის განმტკიცებისთვის საკმარისია შემდეგი ფაქტის მოყვანა: მიუხედავად უნგრული ფოლკლორის ამოწურვისა XVIII-XIX საუკუნის მუსიკაში (ჰაიდნი, შუბერტი, ბერლიოზი, ლისტ, ბრამსი), ბელა ბარტოკმა აღმოაჩინა და საზოგადოებას წარუდგინა ხალხური მუსიკის უძველესი, ძირეული პლასტები, რომლებიც მისი საკუთარი, მაღალორიგინალური და პოსტმოდერნისტული მუსიკალური ენის განვითარების საფუძველად აქცია; ენისა, რომელშიც ჩნდება რთული კილოები და კლასიკური ჰარმონიის თვალთაზრისით მკვეთრად „დისონირებული“ აკორდები (Конен, 1973:70).

ფოლკლორის ფუნდამენტურად მნიშვნელოვანი როლი პროფესიული საკომპოზიტორო სკოლისათვის აქსიომად იქცა. მაგრამ მუსიკალური აზროვნების პერიოდებში დამოკიდებულება ფოლკლორისადმი სხვადასხვაგვარი იყო. პირდაპირი ციტირებიდან (XIX საუკუნე), თოჯინურ-სათამაშო ელერადობიდან (XVIII საუკუნე) XX საუკუნის კომპოზიტორები (ბ. ბარტოკი, კ. ორფი, ადრეული ს. პროკოფიევი) უკვე გრძნობენ რა ჭეშმარიტი ეროვნული მელოსის ნიველირების და მივიწყების პროცესს, იწყებენ ხალხური შემოქმედების ღრმა,

არქაული პლასტების გამოყენებას. საკმარისია გავიხსენოთ ი. სტრაინსკის „რუსული პერიოდის“ ჟანრების ორიგინალობა და განუმეორებლობა. ბალეტ-პანტომიმაში „კურთხეული გაზაფხული“ – გამოყენებულია თემატიკა, რომელიც ადრე საბალეტო სპექტაკლთან შეუთავსებელი იყო. „კურთხეულმა გაზაფხულმა“ თავისი ველურ-არქაული ზეწოლით „გააძევა“ საბალეტო სცენიდან ზღაპრული სილამაზე. ან კიდევ, მისივე კანტატა „ქორწილი“, სადაც განსხვავებით რუსული კლასიკური ოპერებიდან, წეს-ჩვეულება წარმოდგენილია არა თეატრალურად შელამაზებული და სტილიზირებული, არამედ ემოციურად გაშიშვლებული ფოლკლორის არქაული პლასტიკა წარმოდგენილი.

ფოლკლორი XX საუკუნეში არ კარგავს თავის ეროვნულ სპეციფიკას, საფუძვლიანად მკვიდრდება კლასიკურ საოპერო-სიმფონიურ ტრადიციებზე აღმოცენებულ დიდი ფორმის ნაწარმოებებში, როგორც ეს სტრაინსკის უდავო გავლენით მოხდა პუჩინის ბოლო ოპერებში: ამერიკულში – „ქალიშვილი დასავლეთიდან“, იაპონურში – „ქალბატონი ბატერფლაი“, ჩინურში – „ტურანდოტი“. მკვლევარები სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ „ქალბატონი ბატერფლაის“ და მისი გარემოცვის მუსიკალურ დახასიათებაში გამოვლინდა პუჩინის სტილის ძირეული ნიშან-თვისება – იაპონური ინტონაციების ასიმილაცია მისივე საუკუნის ევროპული მუსიკასთან (Левашова, 1980:430). პუჩინი პირველი კომპოზიტორია, რომელმაც ევროპას იაპონიის მუსიკალური სამყარო აღმოუჩინა. ამ საკითხს ის მხატვარ-იმპრესიონისტების პოზიციიდან მიუდგა. ეთნოგრაფიული სიზუსტის დაუცველობით, მან შეძლო მუსიკაში გადმოეცა იაპონური კულტურის მისეული ხედვა. და ეს იმდენად მართებულად და დამაჯერებლად მოახერხა, რომ იტალიელი პუჩინის ოპერა დღემდე ითვლება იაპონურ კლასიკურ ოპერად. იაპონური

დიატონიკის სამყაროში კომპოზიტორმა შეიგრძნო უხილავი ემოციური ნიუანსები: უფაქიზესი სინარნარისა და გრაციოზულობიდან – მწუხარე დრამატულ და მრისხანე, ფატალურ განწირულობამდე. უკანასკნელ ჩინურ ოპერაში სიუჟეტისა და სახეების მუსიკალური გადმოცემა პუჩინიმ მოახდინა შორეული აღმოსავლეთის მუსიკის რიტმებისა და ინტონაციების ევროპულთან შემოქმედებითი ინტეგრაციის გზით. როგორც წინა ოპერას – „ქალბატონი ბატერფლაის“ შექმნის პროცესში, აქაც კომპოზიტორის შემოქმედებითი მეთოდი ეყრდნობა XX საუკუნის მუსიკალური ფოლკლორიზმის ტიპურ ტენდენციებს, როდესაც მუსიკალური მეტყველების განახლება არაევროპული მუსიკალური სისტემების დანერგვის გზით ხდება.

ზოგიერთი ქვეყნის მუსიკალური კულტურა, რომელიც გარკვეულ დრომდე მხოლოდ ეროვნული მნიშვნელობის მატარებელი იყო, ზოგადევროპული და ფოლკლორული საწყისების თანაბარუფლებიანი შერწყმით, ზოგადმსოფლიო მოვლენად იქცა. მიუხედავად ეროვნული კულტურების პოლარულობისა და განსხვავებული მხატვრული ინდივიდუალობისა, ჯ. გერშვინი, ე. ვილა-ლობოსი, ზ. ფაღიაშვილი, ა. ხაჩატურიანი ფოლკლორულ საფუძველზე ჩამოყალიბდნენ, მაგრამ, ამავედროულად, ეს კომპოზიტორები თავისუფლად ფლობენ ევროპული მუსიკალური აზროვნების წყობას და სისტემას. მათ მსოფლიო მუსიკალურ ხელოვნებაში განუმეორებელი წვლილი აქვთ შეტანილი: პირველად ფოლკლორულ საწყისზე შექმნილი მუსიკა არა ვიწრო რეგიონალური, არამედ მსოფლიო მნიშვნელობის მოვლენად იქცა.

სტატიაში წარმოდგენილი საკითხი კვლევის თვალსაზრისით დღესაც აქტუალურია. განვიხილოთ პრობლემა ქართული მუსიკის მაგალითზე.

როცა ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკაზე ვსაუბრობთ, უნდა გამოიყოს მისი ისეთი თავისებურება, როგორიც პოლიფონიურობაა. ზემოთ უკვე ითქვა XVI-XVII საუკუნის მიჯნაზე მომხდარ გარდატეხაზე, როცა ევროპული მრავალხმიანი საკომპოზიტორო აზროვნება პოლიფონიური აზროვნებამ შეცვალა და ევროპული მუსიკის განვითარების მთელი შემდგომი გზა განსაზღვრა. მაგრამ ქართული პოლიფონია თავის საფუძველშივე სპეციფიურია. ქართული ეროვნული სასიმღერო ტრადიცია უხსოვარი დროიდან მოდის. ეს არ არის მესის მასიური რენესანსული მრავალხმიანობა, რომელიც უარყოფს სოლო სიმღერის გამომსახველობას; ეს არც ბახისა და ჰანდელის საგუნდო კლასიკაა. ქართული ხალხური პოლიფონია შუასაუკუნოვან ორგანუმს ან ადრეულ რენესანსულ პოლიფონიას გვაგონებს. ცნობილია, რომ თავისი თვითმყოფადი სილამაზით და პოსტმოდერნისტულ მხატვრულ აზროვნებასთან სიახლოვით, ქართულმა ხალხურმა პოლიფონიამ ი. სტრავინსკი აღტაცებაში მოიყვანა. სწორედ ასეთ ფონზე ქართულ მუსიკაში სრულიად თავისებურად აღმოცენდა ზოგადევროპულ და ფოლკლორულ კულტურათა ურთიერთობის პრობლემა და ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის დაარსება, რომლის გადაჭრა ნ. სულხანიშვილის საგუნდო შემოქმედებას და ზ. ფალიაშვილის შედევრს – ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ უკავშირდება. პროცესი გადრმავედა შემდეგი თაობის კომპოზიტორთა: შ. მშველიძის, ა. ბალანჩივაძის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. ცინცაძის, ს. ნასიძის შემოქმედებაში.

ქართული ეროვნული პროფესიული სტილის განვითარების პროცესში აღსანიშნავია ო. თაქთაქიშვილის ღვაწლი, რადგან თაქთაქიშვილამდე ფოლკლორული სისტემა, რეალიზირებული პროფესიულ მუსიკაში, ძირითადად აღმოსავლეთ საქართველოს (ქართლ-კახური და მთის)

ფოლკლორს იყენებდა. კომპოზიტორმა ამ სისტემის გარდა, ერთ-ერთმა პირველმა შემოიღო საკომპოზიტორო საგუნდო პრაქტიკაში დასავლეთ საქართველოს ფოლკლორი (გურული, მეგრული, სვანური, აფხაზური) და ის ზოგადევროპული პროფესიული საგუნდო კულტურის დონეზე აიყვანა.

დასავლეთ საქართველოს სასიმღერო ფოლკლორის საფუძველს ქართლ-კახური ბურდონული მრავალხმიანობისაგან განსხვავებით, კონტრასტული (მრავალთემიანი) პოლიფონია შეადგენს. მრავალხმიან (სამხმიან) ფაქტურაში თითოეული ხმის, ყოველი მელოდიური ხაზის თავისებურება მკვეთრად განსხვავდება. აქ საერთოდ არ ფიქსირდება ხმათასვლის ისეთი ცნობილი პრინციპი, როგორიცაა იმიტაცია. შესაბამისად, ევროპული პროფესიული პოლიფონიური სტილის საფუძველი – იმიტაციური პოლიფონია – არ ახასიათებს ქართულ სიმღერას. მელოდიური მიმოქცევები როგორც მაღალი, ასევე საშუალო და ბანის ხმებისა იმდენად სპეციფიურია, რომ თვალითაც არ არის რთული იმის შეცნობა, თუ რომელ ხმაში შეიძლება ჟღერდეს ესა თუ ის ინტონაცია, ფრაზა ან წინადადება (Жордания, 1989:129). ასეთ პოლიფონიურ წყობაზე დაყრდნობით, თაქთაქიშვილმა შექმნა ორი შესანიშნავი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ნაწარმოები: „გურული სიმღერები” და „მეგრული სიმღერები”.

„გურული სიმღერები” – შერეული გუნდის, მამაკაცთა ოქტეტის და ორკესტრისათვის (1971 წელი), ჟანრულ კანტატას წარმოადგენს. მასში ხუთი სიმღერაა. ყველა მელოდია ავთენტურ ჟანრულ სპეციფიკას ინარჩუნებს. პირველი და მეხუთე ნაწილი შრომითი, სახუმარო, ფერხული სიმღერების ჟანრული სცენებია, რომლებიც ვირტუოზული, სახეიმო სტიქიური მუზიციკლების ფართო პანორამას ქმნიან (История грузинской музыки, 1998:214). მათთან დატირების მოტივებით მკვეთრ კონტრასტს მხოლოდ მეორე ნაწილი („ტირილი

დადუპულ გმირზე”) შეადგენს. მეხუთე, ფინალურ ნაწილში („სახუმარო სიმღერა და ფინალი“), რომელიც სახალხო კარნავალის კაშკაშა სურათს წარმოადგენს, პარტიტურაში ავთენტური გურული „კრიმანჭულის“ სიმღერის შეყვანით ფოლკლორული საწყისი კიდევ უფრო ღრმავდება.

ხალხური მელოდიების (მეგრული, აფხაზური, სვანური) დამუშავების ტრადიცია გაგრძელდა ათნაწილიან საგუნდო ციკლში „მეგრული სიმღერები“ (1972 წელი). კომპოზიტორის მუსიკალური ენის გენეზისის წყაროები მისი ინტონაციური, კილოპარმონიული და პოლიფონიური აზროვნების თავისებურებას განსაზღვრავენ. თაქთაქიშვილის სახელს უკავშირდება ე.წ. „კოლხური კანტილენის“ შექმნა და ეს მოვლენა პროფესორმა ლადო დონაძემ ახსნა იმით, რომ კომპოზიტორის მუსიკა ეროვნულ კოლორიტს არა მარტო ეპიკურ და ჟანრულ ეპიზოდებში ინარჩუნებს, რომლებშიც უშუალოდ იგრძნობა ხალხური საწყისების გავლენა, არამედ ფსიქოლოგიზირებულ და დრამატულ ეპიზოდებშიც კი, რომელთა რეალური პროტოტიპები ხალხურ მუსიკაში არ მოიპოვება. საინტერესოა თავად კომპოზიტორის მოსაზრება, თუ რა ადგილს იმკვიდრებს ფოლკლორი პროფესიული ეროვნული სტილის განვითარების პროცესში. 1976 წელს ჟურნალ „Творчество“-ს კორესპონდენტის შეკითხვაზე – შესაძლებელია თუ არა ფოლკლორი გახდეს ინსპირირების სტიმული ახალი ფორმების, ახალი ჟანრული სპეციფიკის გაჩენისა, თაქთაქიშვილმა უპასუხა: „უპირობოდ. მე ვთვლი, რომ მრავალი ნოვატორული მიგნებები მუხიცირების განსაკუთრებულ სტილს უკავშირდება, რომელიც ამა თუ იმ ხალხური ეროვნული კულტურისთვისაა დამახასიათებელი. ქართულ ხალხურ სიმღერებში მე ვხედავ სიუხვეს ფორმებისა, რომლებიც მეტად და მეტად მიბიძგებენ პროფესიული მუსიკის ტრადიციული სტრუქტურებიდან გადავხვიო. საერთოდ,

ნოვატორობის საწყისი უმეტესად ხალხური მუსიკის
სამყაროდან მოდის” (ტორაძე, 2006:203-204).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ტორაძე გ., ოთარ თაქთაქიშვილი. თბილისი, 2006
2. წერწემია რ., XX საუკუნის ქართული მუსიკა. თბილისი, 2005
3. Асафьев Б., О музыке XX века. Ленинград, 1982
4. Друскин М., Пассионы и мессы И. С. Баха. Ленинград, 1976
5. Жордания И., Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия), Тбилиси, 1989
6. Конен В., Значение внеевропейских культур для музыки XX века //Музыкальный современник. Сб. статей. Вып. первый. Москва, 1973
7. Левашова О., Пуччини и его современники. Москва, 1980
8. Орджоникидзе Г., Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке //Музыкальный современник. Сб. статей. Вып. первый. Москва, 1973
9. Ширинян Р., Оперная драматургия Мусоргского. Москва, 1981
10. История грузинской музыки. Составитель и редактор Г. Торадзе. Тбилиси, 1998

გემოვნების მოქმედების მექანიზმი მუსიკაში

გემოვნების შესწავლას შედარებით ხანმოკლე ისტორია აქვს. ის ესთეტიკურ ლიტერატურაში მხოლოდ XVII საუკუნიდან ჩნდება. ამ დრომდე გემოვნება არ იხმარებოდა როგორც ესთეტიური ტერმინი და ფიზიოლოგიურ ხასიათს – გემოს შეგრძნების უნარს აღნიშნავდა.

ესთეტიკური გემოვნების შესაბამისი ტერმინი აღმოსავლური ხელოვნების თეორიაშიც არსებობდა, კერძოდ – ინდოეთში. *Rasa* – ეს სიტყვა შეგრძნებას, ან არსს ნიშნავს, რომელიც აბხანაგუპტას განმარტებით, ყველაზე მეტად ესთეტიკურ გემოვნებას შეესაბამება. XVII საუკუნიდან მოყოლებული, ტერმინი „გემოვნება“, ჯერ ქარაგმული მნიშვნელობით იხმარებოდა, შემდეგ კი სილამაზის აღქმის, გემოვნების გაგებისა და შეფასების უნარს აღნიშნავდა. XVIII საუკუნიდან განმანათლებლობის ფილოსოფიის წარმომადგენლები გემოვნებას განიხილავდნენ როგორც ცენტრალურ ესთეტიკურ კატეგორიას (3,45).

არაერთხელ აღნიშნულა, რომ გემოვნება ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებსა და დარგებში სპეციფიკურად ავლენს თავს, ამის მიუხედავად იგი უნივერსალური კატეგორიაა ყველა ეპოქის, მიმართულებისა და სახეობის ხელოვნებისათვის. ეს ნიშნავს, რომ გემოვნებაზე მსჯელობის მეშვეობით მიმდინარეობს არა მარტო გარკვეული, კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზი და შეფასება ხელოვნების რომელიმე ცალკე აღებულ დარგში, არამედ „ინტერაქტიული“ პროცესიც, გარკვეული ხიდის გადება, გავლენათა წარმართვა და გადადინება ერთი შეხედვით საკმაოდ დაცილებულ მხატვრულ მოვლენებში.

ხელოვნების არცერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში არ შექმნილა ისე, რომ არ საზრდოოდეს კაცობრიობის დაგროვილი ცოდნით, მონაგართა და მითოლოგიით. მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის ან შესრულების პროცესში ძირითადად შეუძლებელია გამოიყენო ცოდნა, ანალიზი, სინთეზი, განსჯა, თუმცა ის მაინც ქვეცნობიერად მოქმედებს ამ პროცესში და აუცილებლად აისახება ნაწარმოებზე ან შესრულებაზე.

თავიდანვე უნდა შევთანხმდეთ, რომ გემოვნება არის ადამიანის უნარი აღიქვას და შეაფასოს მოვლენათა და საგანთა ესთეტიკური თვისებები, განასხვავოს მშვენიერი და უგვანო, ლამაზი და კარგი, დააკავშიროს შეადაროს საგანს, ფაქტს ან მოვლენას. თუმცა გემოვნებას პროდუქტიული, კრეაციული მომენტებიც ახასიათებს. ის ხელოვნების ცენტრალური საწყისი, წმინდა ესთეტიკური, გრძნობადი და ამავე დროს ინტელექტუალური, განსჯითი ბუნებისაა. კანტიც აღნიშნავდა: „ამგვარად, სულის უნარები, რომელთა შეერთება (გარკვეული თანაფარდობით) წარმოადგენს გენიოსს, – არის წარმოსახვა და განსჯა” (2,83).

გემოვნება პირველ რიგში ფორმალური პრინციპების გამოვლინებაა, ანუ ყველანაირი ცოდნა, სპეციალური და არასპეციალური გემოვნების აქტიურობის შედეგად პირველ რიგში წარმონდება ფორმალურ მხარეში და მისი სტრუქტურის მთლიანობაში ვლინდება. ეს ხდება შეთვისებული ფორმების დაშლის, გადაწყობისა და საბოლოოდ კვლავ გამთლიანების გზით. სწორედ ამ მომენტში ხდება წმინდა მუსიკალური ფაქტორების პარალელურად სხვა ვიზუალური, ვერბალური და ა.შ. ასოციაციებისა თუ პრაქტიკული გამოცდილების ჩართვა, რაც მუსიკალური შემოქმედების პროცესს ააქტიურებს. დრამატულ მუსიკალურ ხელოვნებას რომ თავი გავანებოთ, ამის ყველაზე ნათელი მაგალითები

ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც მოგვეპოვება - ზოგადად პროგრამული ნაწარმოებები, კონკრეტულად ბერლიოზის ფანტასტიკური სიმფონია, რომელიც ვიზუალურ ხატებზე, ხილვებზეა აგებული, ბეთჰოვენის მთვარის სონატა და და ა.შ.

მხატვრული შემოქმედების ამ სპეციფიკურ თვისებებს, რომლებსაც ჩვენ გემოვნების კატეგორიასთან ვაკავშირებთ, მიმართება აქვს ისეთ საინტერესო მოვლენასთან როგორიცაა სინესთეზია; ხელოვნების ფსიქოლოგიაში ტერმინი – სინესთეზია ანუ თანაშერგრძნობა, აღნიშნავს სხვადასხვა მიმართულობის გრძნობათა შორის არსებულ კავშირს, რაც ენობრივ კონსტრუქციებშიც ვვლინდება. მაგალითად თბილი ფერი, მაღალი ბგერა, ბრწყინვალე ჟღერადობა, კეთილი მუსიკა და ა.შ.

გემოვნების ბუნება ცვლადი და განვითარებადია. ის სხვადასხვა სახის ინფორმაციას „ისრუტავს“ და ხვეწს საკუთარ ფორმალურ მიდგომებს. მუსიკის მოსმენის, შესრულების ან შექმნის დროს გემოვნება დისკურსის გზით წარმართავს შემოქმედების პროცესს: ანალიზებს, შლის და ადარებს. რაც უფრო მეტ ასეთ სამუშაოს ასრულებს ადამიანი, მით უფრო იხვეწება მისი გემოვნება და ფართოვდება დიაპაზონი.

ერთ-ერთ ინტერვიუში პიანისტი ლეონ ფლეიშერი საუბრობს მორის რაველის მეორე საფორტეპიანო კონცერტის შესახებ. ეს კონცერტი კომპოზიტორმა პიანისტ პოლ ვიტგენშტეინის მიუძღვნა, რომელმაც მარჯვენა მკლავი მეორე მსოფლიო ომში დაკარგა. ნაწარმოები ერთნაწილიანია მაგრამ სამ შინაარსულ ნაწილად შეიძლება დაიყოს. ლეონ ფლეიშერმა თქვა, რომ მეორე ნაწილში ნათლად დაინახა, როგორ ემზადებოდა ჯარი იერიშზე გადასასვლელად, ისმოდა ქვემეხების, ჭექა-ქუხილის ხმა და შხაპუნა წვიმის ხმა პერიოდულად ისმოდა კონცერტის მსვლელობისას, მეორე

კადენციაში გონებადაკარგული ადამიანის ბოდვა დაინახა, რომელიც თანდათან მოდის გონს. კონცერტის დასასრულს, ბოლო ტაქტებში კი გონსმოსული პიანისტის ამოხენემა ისმის. ამ შემთხვევაში ღღონ ფლეიშერის გემოვნება ვლინდება წარმოსახვის ხატებთან მძაფრ ემოციურ კავშირში, რომელიც მისი ინტელექტის სხვადასხვა მხარის აქტივიზაციას და ნაწარმოების ისტორიის ცოდნას ეფუძნება.

მუსიკის სპეციფიკიდან გამომდინარე, გემოვნება გრძნობად-ბგერითი გზით ვლინდება, თუმცა ზოგჯერ ვიზუალურ ხატებსაც იწვევს, ააქტიურებს წარმოსახვასაც (როგორც მოცემულ მაგალითში). ის, თუ როგორ აღიქვამს, რას აღარებს, რასთან აკავშირებს არა მარტო შემსრულებელი, ავტორი, არამედ რეციპიენტიც ბგერებს, მუსიკალურ ფრაზას, თუ მოტივანად ნაწარმოებს, დაკავშირებულია მის ინტელექტთან, ფსიქოლოგიასთან და აგრეთვე თვითცნობიერებასთან მუსიკის სფეროში, რომელიც მის გემოვნებაში აისახება.

მუსიკალური ნაწარმოების შეფასებისას გემოვნება ახდენს ნაწარმოების გრძნობად-ბგერითი, გამომსახველი ქსოვილის მხატვრულ სახეებსა და ცნებებზე დეკოდირების ინიცირებას, ხოლო შემოქმედებისას ხდება მონაცემების თავმოყრა, ანალიზი, კრეატივი ინტუიციურად წვდება მასალას, აანალიზებს მას. რაც უფრო ფართო და მოცულობითია გემოვნება, როგორც მუსიკალური ცოდნის სფერო, მით უფრო ნატიფი და ბასრია იგი როგორც გრძნობა (1,43-44). ასე, მაგალითად, XX საუკუნის II ნახევრის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში გაცილებით მეტი საკაცობრიო გამოცდილებაა დაგროვილი ვიდრე XVII-XVIII საუკუნის მუსიკაში, თუმცა მუსიკალურობისა და გამომსახველობითი ფორმებით ერთმანეთს არ ჩამოუვარდებიან. ამიტომ, რომ გემოვნების მოქმედების დიაპაზონი უახლეს პერიოდში

გაცილებით ფართოდა მრავალფეროვანია, ეკლექტიკურიც, ანუ უპრინციპოდ შეერთებული, დაკავშირებულიც კი! რაცრა თქმა უნდა, არ ნიშნავს რომ თანამედროვე მუსიკა უფრო ღრმა და ამადლებულია ბაროკოს ეპოქის მუსიკაზე. მაგალითად სტრავენსკის „ფენიქსში“, სადაც ჯოჯოხეთური ცეკვის მჭახე, დისონანსურ, ბასრ თემებსა და შინაარსს დაპირისპირებაში საოცრად რბილი, ჰარმონიული ბგერათა წყობა უპირისპირდება და ერთვის. აქვე აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორთა უმრავლესობა (იგივე პროკოფიევი, სტრავენსკი, სკრიაბინი) ჯოჯოხეთური სურათების აღწერისას რითმის მკვეთრ ცვლას იყენებს, რაც ჩემი აზრით ეშმაკის, ბოროტების ძაღლის დემონსტრირებაზე მიუთითებს – როგორ ერთი ხელის მოსმით შეუძლია მას შეცვალოს სამყარო.

აღბათ იშვიათია მუსიკოსი, რომელსაც ბუნებამ ყველა უნარი მისცა. შეუძლებელია ადამიანს ქონდეს თანაბრად განვითარებული სმენა, მუსიკალობა თუ ფორმის შეგრძნება. ამ შემთხვევაში გემოვნების უნარი იწყებს მოქმედებას: ის, რაც ნაკლებადაა შემოქმედში ან შემსრულებელში, სუბიექტი ცდილობს სხვა უნარით ჩაანაცვლოს, შეაესოს ეს სიცარიელე. გოეთე ამბობს: „რაც უფრო ნაკლებად გამაჩნდა ბუნებრივი შესაძლებლობანი პლასტიკური ხელოვნებისადმი, მით უფრო მეტად ვეძებდი მასში კანონებსა და წესებს: ასე საერთოდ ჩვენ ვცდილობთ შევავსოთ განსჯითა და ახსნით ის სიცარიელე, რომელიც ბუნებამ ჩვენში დატოვა“ (4,345). ნაკლებად განვითარებული უნარის შევსება ან ჩანაცვლება თეორიული საქმიანობის საფუძველზე უნდა მოხდეს, თუმცა მასში მხატვრული ხედვის შინაგანი თავისებურება აუცილებლად უნდა იყოს.

გემოვნება ახორციელებს მუსიკალური გამოცდილების ურთიერთზეგავლენას, ხელოვნების სხვადასხვა სახეობებთან

და მჭიდრო კავშირს ამყარებს მათთან. განვიხილავ რამდენიმე მაგალითს:

- დოკუმენტურ ფილმში, რომელიც ოსკარ პიტერსონის შემოქმედებას ეძღვნებოდა, ჯაზმენი-პიანისტი საუბრობს მასზე ინსტრუმენტული ჯაზის გავლენაზე და აქვე აღნიშნავს, რომ პიკასოს გრაფიკულმა ნამუშევრებმა დიდად შეუწყო ხელი, განესაზღვრა საკუთარი მუსიკის ხასიათი. პიტერსონმა პიკასოს ნამუშევრები თავის ჯაზ-კომპოზიციების სტრუქტურულ წყობას შეადარა (1,48).

- ყველასათვის კარგად ცნობილი საფორტეპიანო ციკლი „სურათები გამოფენიდან“ შექმნის იდეა მუსორგსკის თავისი მეგობრის, თეატრის მხატვრის გარდაცვალების შემდეგ გამართულ გამოფენაზე გაუჩნდა. კომპოზიტორის გემოვნებამ ნახატები ბგერით განზომილებაში გადაიყვანა, მუსიკალური გამომსახველობა მისცა და შთაბეჭდილებებიც ასე გაუზიარა მსმენელს.

- შუბერტმა თავის რომანსში ”ტყის მეფე“, რომელიც გოეთეს ტექსტზე დაწერა, ლაიტმოტივად ცხენის ფლოქების ხმა გამოიყენა, რომელიც გაბმული რითმით – ოქტავეებით გამოსახა.

ფორმისა და შინაარსის უთვალავი ვარიაცია მხატვრულ გავლენათა სახით ნაწარმოებებში ჩაქსოვილ-გაფენილია იმანენტურად (მისი ბუნებიდან გამომდინარე). მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც ინარჩუნებენ საკუთარ ინდივიდუალობას. ეს მუსიკალური ფორმის მთლიანობითა და გემოვნების უნარითაა განპირობებული – წარმოსახვაში დაშალოს და კვლავ ააწყოს მხატვრული ფორმა, რათა დაეუფლოს მის სტრუქტურას. აქედან გამომდინარე, მხატვრული და მუსიკალური ფორმა, ზოგადად, ისეთი პარადოქსული მთლიანობაა, რომელიც თავად შეიცავს და გამჟღავნებს მოითხოვს ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს,

მიდგომის მრავალმხრივობას (1,58). აქედან გამომდინარე, „მუსიკის მხატვრული გაგება“ გემოვნების უნარს უკავშირდება, რომელიც მოითხოვს – არ შეიზღუდო რაიმე ფორმისმიერი ნორმით, გამოძებნო საერთო ფორმადმწარმოებელი მომენტები განსხვავებულ მხატვრულ სახე-იდენტა განხორციელებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი ვ., გემოვნება, როგორც მხატვრული ცოდნის სპეციფიკის საფუძველი და შემეცნების ფორმა. თბ., 2005
2. ასათიანი ვ., სახვითი ხელოვნების მითოსური ფესვები (სადისერტაციო ნაშრომი) უდკ – 7,01,თბილისი 1990
3. Гёте И.В. Избранные сочинения по естествознанию, Москва,1950
4. Маритен Жак, Творческая интуиция в искусстве и поэзии, Москва, 2004

ხელოვნებათცოდნეობა

რათი ჩიბურღანიძე

“სტამბოლის სერიი” ბოგი ჩაბელიშვილის შემოქმედებაში

1970-იანი წლების დასასრულიდან ქართული ხელოვნება თანდათან ერთეება საერთაშორისო მხატვრულ პროცესებში. მხატვართა შემოქმედებითი ძიებები თემატური სურათის შექმნის მცდელობასა და ახალი მხატვრული პრინციპების დანერგვაში ელინდება. უახლეს ქართულ ფერწერაში ინდივიდუალური ხელწერის მქონე არაერთი ხელოვანი წარმოჩინდა, რომელთა ძიებები მხატვრული ფორმის, სივრცის ორგანიზების, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, კოლორისტული ამოცანების გადაწყვეტის თვალსაზრისით განსხვავებულ სტილისტურ მიდგომებს, ესთეტიკურ თავისებურებებს ამჟღავნებს.

თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი გოგი ჩაბელიშვილი შემოქმედებით ასპარეზზე 1970-იან წლებში გამოვიდა. მის შემოქმედებაში ნათლად იკვეთება მხატვრულ-სახეობრივ აზროვნებაში მიმდინარე ის საერთო ცვლილებები, რომლებიც 1970-80-იანი წწ. მიჯნაზე ქართულ ხელოვნებაში ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპის დაწყებას მოასწავებდა. ამ დროისათვის ხელოვნებაში საყოველთაოდ მიღებული შეხედულებებისა თუ აზრების გადაფასების პერიოდი იწყება, რამაც განსაზღვრა მხატვრული ძიებების ხასიათი და ხელოვნების ტრადიციული ქანრებისადმი ახლებური მიდგომა განაპირობა.

გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედება ერთდროულად ატარებს ქართული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ძირითად ნიშნებს და ამავდროულად დასავლური ხელოვნების მრავალფეროვან და მდიდარ გამოცდილებასაც იზიარებს. მონუმენტურობა, განზოგადება, დახვეწილი ფერადონება, ფერისა და ხაზის თანაარსებობა, დეკორატიულობა, ხატოვანება ის ძირითადი სტილისტური ნიშნებია, რაც ზოგადად ახასიათებს როგორც ძველ, ისე ახალ ქართულ მხატვრობას. ეს ნიშნები სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა ინტენსიურობით იკვეთება გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაშიც, რაც მის ხელოვნებას ეროვნული კულტურის არეალში აქცევს. ეს ვლინდება არა მხოლოდ წმინდა სტილისტური საწყისებით, არამედ იმ შინაგანი შემოქმედებითი იმპულსების თვალსაზრისითაც, რითაც საზრდოობს მხატვარი: ინტუიციურობა, სპონტანურობა, იმპროვიზაციულობა და ა.შ. ყოველივე ამასთან ერთად, გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედების გააზრება შეუძლებელია ზოგადდასავლური კონტექსტის გათვალისწინების გარეშე. მხატვარი აქტიურად არის ჩართული თანამედროვე ხელოვნების განვითარების ერთიან პროცესში, რასაც ადასტურებს მისი არაერთი წარმატებული საერთაშორისო გამოფენა აშშ-დან ახალ ზელანდიამდე. მან ორგანულად აითვისა და შემოქმედებითად გადაამუშავა XX ს-ის პირველი ათწლეულების ევროპული ავანგარდის ნიშნები: პირობითობა, სიბრტყობრიობა, ფორმის ერთგვარი გამარტივება, დეფორმაციები, აბსტრაქტიზება და სხვ., რაც ადგილობრივი თავისებურებების გათვალისწინებასაც გულისხმობს და ავტორის თვითმყოფად ხელწერას აჩვენებს.

1990-2000 წწ. მხატვარი მუშაობს “სტამბოლის სერიაზე”. აქედან მოყოლებული, მის შემოქმედებაში აქტიურად შემოდის ზღვის თემატიკა, რომელშიც განვითარებას პოვნებს მოლურჯო-მოცისფრო გამაერთიანებელი გამა შიგ ჩართული

შედარებით ინტენსიური შეფერილობის გეომეტრიული ლაქებით. მაგ., 1993 წლით დათარიღებულ კომპოზიციაში „უსათაურო“ (ტ/ზ. 98X198.) – მოცისფრო-მოთეთრო პირობითი სივრცე ერთდროულად ზღვისა და ცის ასოციაციას ქმნის, ხოლო კომპოზიციის ცენტრში დასმული თეთრი სამკუთხედი იაღქნიანი ნავის შთაბეჭდილებას ტოვებს. სხვადასხვა ფერის (შავი, იისფერი, ყვითელი) გეომეტრიული ფორმები კვლავ აბსტრაქტულ ნიშან-სიმბოლოებს წარმოადგენენ და არ ქმნიან რაიმე კონკრეტული საგნის ასოციაციას. ისევე, როგორც ამ ტიპის სურათების უმრავლესობაში, აქ ნამუშევრის ძირითად ეფექტს ქმნის ფერის და ფონის ერთიანი გამჭვირვალე ტონალური გამა. მსგავსი გადაწყვეტის მქონე ზოგიერთ ნამუშევარში უფრო კონკრეტული, რეალური საგნებიც იკითხება. მაგ., კომპოზიციაში „უსათაურო“ (ტ/ზ. 96X200. 1993) – მოლურჯო-მოცისფრი ფონზე ბუნდოვნად იკითხება ჰორიზონტის ხაზი და ზღვისა და ცის პირობითი ფერწერული სივრცე ერთმანეთში გადადის. სურათის ცენტრში, უფრო ღია ტონის ჰორიზონტალურ ზოლზე მიემართება თეთრი გემი, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა მხარეს არის გამოსახული. გემის ანარეკლი, ეცემა წყლის ზედაპირს. ჰორიზონტის ხაზს მიღმა, ბუნდოვან მოცისფრო ფერწერულ სივრცეში მოსჩანს თეთრი წრიული ლაქა, რომელიც თითქოს მზესთან ასოცირდება. გემის მიმართულება, ზღვის ზედაპირის აღმნიშვნელი პირობითი ზოლი ქმნის დინამიკურობის თავისებურ შეგრძნებას მარცხნიდან მარჯვნივ. ზემოთ განხილული კომპოზიციისაგან განსხვავებით, რომელშიც აბსტრაქტული ფორმები სტატიკურ, რაღაც უსასრულო, ბუნდოვან სივრცეშია განსხვავებული, აქ ცხოვრების გარკვეული რიტმი შეიგრძნობა. მარტივი გეომეტრიული ფორმებით აღინიშნება გემის სილუეტი, მისი დეტალები (დროშა, საკვამური, სამაშველო რგოლები და ა.შ.) შედარებით

ინტენსიური ღაქებით გადმოიცემა, რაც აცოცხლებს ამ ერთიან ფერწერულ გამას, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც ამ ტიპის სხვა ნამუშევრებში მხატვრული გამომსახველობის ძირითად საშუალებას მოლურჯო-მოცისფრო, გამჭვირვალე ფერადოვანი სივრცე წარმოადგენს. თავისი სიმსუბუქით, ფაქიზი ტონალური გადასვლებით ფერი აქ თითქოს თავისთავად ხდება გარკვეული სივრცის მატარებელი. როგორც ჩანს გ. ჩაგელიშვილთან ესა თუ ის ადგილი უკავშირდება მხატვრის ინდივიდუალურ ფერით აღქმას. ზღვა და ზღვაზე მდებარე ქალაქები, მათი აბსტრაქციის ზღვარზე მყოფი ხედები გადმოცემულია მოლურჯო-მოცისფრო კოლორიტით. შეიძლება ითქვას, რომ ფერი აქ გარკვეულ სიმბოლურ-ასოციაციურ მნიშვნელობას იძენს.

ამ ე.წ. „ლურჯი სერიის“ განვითარებას წარმოადგენს სტამბოლის პეიზაჟები. ნამუშევარში „სტამბოლი და ზღვა“ (ტ/ზ. 98X145. 2000) მხატვარი თავისებურად ამკვიდრებს აბსტრაქტიზებული სივრცის კონკრეტულ გააზრებას და ქმნის ქალაქის სურათ-ხატს. უკვე მიგნებულ მოლურჯო-მოცისფრო ფერწერულ სივრცეში მხატვარს შემოაქვს კონკრეტული ადგილის აღმნიშვნელი ელემენტები – ორი მთის სილუეტი, ბოსფორის სრუტე, მეჩეთი, მინარეთები, ფერდობებზე შეფენილი სახლები და სხვ. , რომლებშიც სტამბოლის პანორამა საცნაურდება. ამ კომპოზიციაში მხატვარი თითქოს ჰაეროვანი პერსპექტივის პრინციპებს მიმართავს და სივრცული პლანების მონაცვლეობასთან ერთად აღიევს ძირითად მოლურჯო-მოცისფრო ტონს. სურათის წინა პლანზე გამოსახული გარკვეული სიმკვრივის შემცველი ფერადოვანი სიბრტყობრივი ღაქები, რომლებიც ხმელეთს აღნიშნავენ, თითქოს იჭრებიან სურათის სიღრმეში და მასში ხალისიანი აქცენტი შემოაქვს.

სტამბოლის თემის რამდენადმე განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევა მხატვარი ნამუშევარში „ღამის სიზმარი“. აქ წინა ნამუშევრისათვის დამახასიათებელი ფერწერული სივრცე იცვლება, ზღვისა და ცის ფონი უფრო სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ჟღერადობას იძენს. კომპოზიციის მარცხენა მხრიდან ცენტრისაკენ არის მიმართული მთის მასივი, რომელზეც ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი შენობებია. მათ აღმნიშვნელ სხვადასხვა ზომისა და ფორმის მქონე ლაქებს არა აქვთ მკაფიო საზღვრები, ისინი თითქოს ერთმანეთში გადაედინებიან. მთის ლაქოვანი ზედაპირი დასერილია სხვადასხვა კუთხიდან ნაჩვენები გეომეტრიული ფორმებით, რაც გამოსახულებას გარკვეულ რელიეფურობას ანიჭებს. ამ ნამუშევარშიც სიღრმის შთაბეჭდილებას ქმნის ხმელეთის პარალელური პლანები და საგანთა სიბრტყეზე განთავსება. ყველაზე ახლოს იკითხება კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მოცემული ხმელეთის ნაწილი, შემდეგ მთის მასივი თავისი მჭიდრო განაშენიანებით და ბოლოს უკანა პლანზე ფრაგმენტულად მოცემული, თითქოს ღამის შუქით გაჩახჩახებული ყურე. ამ შემთხვევაში ფერის დეკორატიულობა ხაზგასმულია ფონის დამუშავების პრინციპით. კერძოდ, წინა პლანი – ზღვა დაწერილია თავისუფალი მონასმებით, თუმცა ეს არ არის დინამიკური, პასტოზური, ემოციური მანერა – მხატვარი გარკვეული ზომიერების შეგრძნებას ანიჭებს ფორმას. ზეცა შესრულებულია უფრო გლუვი მანერით. კომპოზიციის კოლორიტი აგებულია ღამის განათების აღმნიშვნელი მოყვითალო-მოთეთრო და ინტენსიური ლურჯი ტონების შეხამებაზე, რაც დამაჯერებლად გადმოსცემს ღამის ქალაქის შეგრძნებას და გამოხატავს ავტორის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას მის მიმართ. ამდენად, წინა პეიზაჟებისაგან განსხვავებით ამ ნამუშევარში ფონი კარგავს „სივრცე-ფერის“ მნიშვნელობას და ილუზორულობის ეფექტს სიბრტყეზე

საგნებისა და პარადელური პლანების განთავსება ქმნის. თანდათან თავს იჩენს ფერის დეკორატიული შესაძლებლობების მეტად გამოვლენის ტენდენცია და ფორმის აბსტრაქცირება.

ამ სერიის ერთ-ერთ საპროგრამო ნაწარმოებად შეიძლება მივიჩნიოთ „აზიიდან ევროპისკენ“ (ტ/ზ. 200X300. 2000), რომელიც ამ ციკლის ერთგვარი „გასაღებია“ და გარკვეულ კონცეფციას შეიცავს. კომპოზიცია წარმოადგენს ტრიპტიქს, რომელიც შესდგება სამი ვერტიკალური პანოსაგან. თითოეული მათგანი განსხვავებული ფერადოვანი გადაწყვეტით ხასიათდება: მარცხენა – ლურჯი, შუა – მოლურჯო-მოცისფრო, მარჯვენა – მოთეთრო-მორუხო ტონებითაა შესრულებული. სამივე სიბრტყე ერთიანდება ფაქტურული, სხვადასხვა ფერით დამუშავებული სიბრტყობრივი ზოლით, რომელიც ეშვება მარჯვენა ზედა კუთხიდან ტეხილი ზიგზაგისებური რიტმით და შუა პანოს ქვედა ნაწილში ერთგვარ სამკუთხა სიბრტყეს ქმნის. შემდგომ იგი მიემართება მარცხენა პანოს შუა ნაწილისაკენ. ეს თითქოს თავისებური აბსტრაქტული გზაა, რომელიც უსასრულოდ მიემართება ზემოდან ქვემოთ, მარჯვნიდან მარცხნივ, აზიიდან ევროპისკენ. ამ მოსაზრებას ამყარებს სურათის ცენტრში დიაგონალურად გავლებული ხაზი, რომელიც ორ წერტილს აერთებს და შესაბამისი ლათინური ასოებით – A (აზია) და E (ევროპა) არის აღნიშნული. ნიშანდობლივია, რომ მარჯვნიდან მარცხნივ მიმართული ეს დინამიკა შეესატყვისება აღმოსავლურ კულტურებში, დამწერლობებში დამკვიდრებულ წერის რიტმსაც. ამ ასიმეტრიული ზოლის კონფიგურაცია და დამუშავება შეიცავს მოლურჯო-მომწვანო მოყვითალო-მონაცრისფრო ტონებს, რომლებსაც ფაქტიურად ნეიტრალურ პანოებში ცხოველხატულობის და მოძრაობის თავისებური ელემენტი შემოაქვს, იგი ფერწერულად აცოცხლებს სურათის

პირობით „სივრცულ“ გარემოს. ამ ტრიპტიკონში მხატვარი თითქოს ახდენს ორი განსხვავებული სამყაროს ფერით დახასიათებას. კერძოდ, მოთეთრო-მორუხო ფონი ასოცირდება აზიასთან, მარცხენა – შედარებით მუქი ღურჯი ფერი – ევროპასთან, ხოლო კომპოზიციის შუა მოღურჯო-მოცისფრო ნაწილი კი იმ შუალედურ, გარდამავალ სამყაროსთან, რომელიც ორივე ფერის, ორი სამყაროს საწყისებს შეიცავს. თავისი კონცეფციით თუ ფერადოვანი გადაწყვეტით ნაწარმოების შუა პანო ასოცირდება სტამბოლის თემასთან, რადგან იგი აზიისა და ევროპის გზაგასაყარზე მდებარე ხილია. ამგვარი სადა ხერხებით, თავისებური აბსტრაქტულ-დეკორატიული მეტყველებით მხატვარი ახერხებს საკუთარი იდეის ხატოვან გადმოცემას.

ამრიგად, გ. ჩაგელიშვილთან, ერთი სურათის ფარგლებში, ხშირად თანაარსებობს სიბრტყობრივი და სივრცობრივი საწყისები. „სტამბოლის სერიაში“ ნათლად ჩანს ავტორისათვის დამახასიათებელი ის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომლებიც მის თვითმყოფად ხელწერას ადასტურებს. ესაა: კომპოზიციური სტრუქტურის ერთგვარი სტატიკურობა და ფერწერული ფენის დინამიკა, სწრაფვა ფორმათა გადმოცემის გამარტივებისა და განზოგადებისაკენ, მიდრეკილება პირობითობისა და აბსტრაქტიზებისაკენ და ამავდროულად სივრცობრივ-ჰაეროვანი გარემოს დამკვიდრებისაკენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Andriadze David, «In Search of Lost Space», Gogi Chagelishvili Painting, “agust’os”, Istanbul, 2006
2. Kintsurashvili Ketevan, “Against Corrent”, Gogi Chagelishvili Painting “agust’os,” Istanbul, 2006
3. Карая Инга, «Гоги Чагелишвили», издательство «Советский Художник», Москва, 1989

სურათები

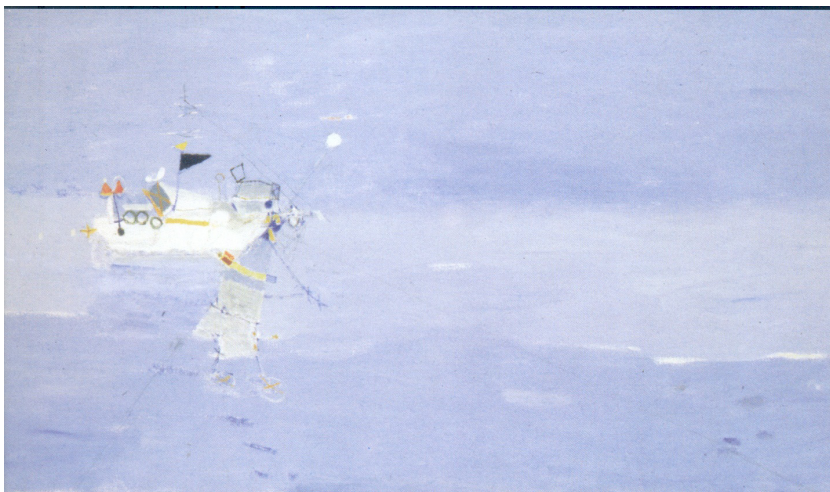
აზ
იი
და
ნ
მ
რო
პის
აკე
ნ



სტამბოლი და ზღვა



ღამის სიზმარი



უსათაურო

**სამშენებლო საქმის ორგანიზაცია XIX-XX
საუკუნეების მიჯნის ბათუმში**

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ბათუმში მოქმედი სამშენებლო საქმიანობის წესები ეფუძნებოდა შინაგან საქმეთა სამინისტროს და ქუთაისის სამხედრო გუბერნატორის მიერ გამოცემულ განკარგულებებს (1892, 1901 წწ).¹

ქალაქ ბათუმისათვის დადგენილი მშენებლობის აუცილებელი წესები მოიცავდა პუნქტებს, რომლის თანახმად ზუსტად იყო განსაზღვრული სამშენებლო საქმიანობის წარმოების მოთხოვნები.

საქალაქო სამმართველოს ნებართვის მიღება აუცილებელი იყო ქუჩებისა და მოედნის მხარეს გამოშვებული ახალი მშენებლობების, გადაკეთებების, კაპიტალური შესწორებების, ასევე, ხიდების, ქუჩების, მოედნების, ტროტუარების სამშენებლო სამუშაოების შემთხვევაში. ნებართვის აღებას არ ექვემდებარებოდა წვრილმანი შესწორებანი – შენობის გარეთა ნაწილის შებათქაშება, შედგება, თუნუქის შემოკერა, სახურავის გადახურვა ნივნივების ფორმის, ტიპის შეცვლის გარეშე, მინების ჩასმა, ფანჯრის ღიობების, კარის ჭრილების ხის ჩარჩოების შეცვლა მათი ზომების ცვლილების გარეშე. დასაშვები იყო ნაგებობის შიდა გადაკეთებები, გარდა ქვის კედლების, კამარების, კიბეებისა და ღუმელების რეკონსტრუქციისა. ამდენად, აღნიშნული პუნქტი მკაფიოდ განსაზღვრავდა მფლობელის უფლებებს სამშენებლო საქმიანობის განხორციელების თვალსაზრისით, ამასთანავე, უზრუნველყოფდა განაშენიანების ფასადური პრინციპის, ნაგებობის მოცულობის, მასშტაბისა და გარე სახის დაცვას არსებითი ცვლილებების გარეშე.

ქალაქის სამმართველოს მოწმობის საფუძველზე, შესაძლებელი იყო წერილმანი შესწორებების შეტანა ფასადის გადაწყვეტაში. მაგალითად, დასაშვები იყო ფანჯრების გადაკეთება კარის ღიობებად და პირიქით. თუმცა, ფასადის ხასიათის შეცვლის გარეშე, შესაძლებელი იყო შენობის გარეთა “ფრთების”, ნაწილების მოშლა მათგან ტროტუარების გათავისუფლების მიზნით. ნებართვის მიღება შესაძლებელი იყო მიწისქვეშა მიწების გაყვანის შემთხვევაში ქალაქის სამმართველოს მითითებითა და ტექნიკოსის მეთვალყურეობით. ასეთივე მოწმობის საფუძველზე შეიძლებოდა მშენებლობის პერიოდში დროებითი ხის ღობეებისა და საკუჭნაოების მოწყობა სამშენებლო მასალების საწყობებისათვის.

სამშენებლო საქმიანობის ეს მოთხოვნები განაპირობებდა ტროტუარების მოწესრიგების, ნაგებობის ქუჩისკენ ორიენტირების, ფასადის არქიტექტურული გადაწყვეტის შენარჩუნების მთავარი პრინციპის დაცვას.

სხვა სამშენებლო სამუშაოების განხორციელება დასაშვები იყო საქალაქო სამმართველოს მიერ დამტკიცებული პროექტის საფუძველზე, რომელიც საკმაოდ დეტალურად გაწერილ დოკუმენტს წარმოადგენდა. მშენებლობის ნებართვის მოთხოვნაში მითითებული იყო მფლობელის წოდება, სახელი, მამის სახელი და გვარი, საცხოვრებელი ადგილი, უბანი, ქუჩა, სადაც მდებარეობდა მიწის ნაკვეთი. მითითებული იყო, თუ კონკრეტულად რისი მოწყობა, გადაკეთება და გამოსწორება იგეგმებოდა. ახალი მშენებლობისა და კაპიტალური გადაკეთების დროს პროექტი მოიცავდა: მიწის ნაკვეთის გენერალურ გეგმას, ფასადების ნახაზს როგორც წინა, ასევე, ეზოს მხარეს, შენობის ყოველი სართულის დეტალურ გეგმას, გრიძე და განივ ჭრილებს, აივნის დონის ჩათვლით; შენობის რომელიმე ნაწილის შესწორების შემთხვევაში, პროექტს ერთვოდა გენერალური გეგმა, ფასადების ნახაზი, გეგმები და

ჭრილები მხოლოდ იმ ნაწილებისა, რომლებიც ექვემდებარებოდა გადაკეთებას; ეზოს გეგმარებისათვის გათვალისწინებული იყო ნაკვეთის და მასთან მიმდებარე ქუჩების გენერალური გეგმის, ასევე, გრძივი და განივი პროფილების წარმოდგენა; არსებული ფანჯრებისა და კარების ამოქოლვის, ახალი ღიობების გაჭრის, კარ-ფანჯრების ღიობების შეცვლისათვის, საფასადო კედელზე წითელი ფერით აღინიშნებოდა გათვალისწინებული სამუშაოები.

გარდა ამისა, პროექტის გენერალური გეგმა შეიცავდა ნაკვეთის მომიჯნავე ნაგებობის ნახაზს, ნაკვეთის ყველა შენობას თავისი მინაშენებით, ტამბურებით, გარე გალერეებით, აივნებით, "რეტირადიული" ორმოებით, მიწისქვეშა საწრეტი მიწებითა და ადგილით სანაგვე ყუთისათვის.

ამდენად, პროექტის წარდგენა ითვალისწინებდა სამშენებლო საქმიანობის განხორციელებისათვის აუცილებელ თითქმის ყველა შესაძლო ვარიანტს, რაც მშენებლობის დოკუმენტაციის მაღალი მოთხოვნებით იყო განპირობებული. აქედან გამომდინარე, პროექტის, როგორც დოკუმენტური წყაროს მნიშვნელობა დიდია, რადგან იგი შეიცავს უტყუარ ინფორმაციას შენობის მფლობელის, ნაგებობის ადგილმდებარეობის, უბნის, ქუჩის, ნაკვეთის ფართობის, ნაგებობის მხატვრულ-კონსტრუქციული თავისებურებების, საინჟინრო შესაძლებლობების და სხვა საკითხების შესახებ.

პროექტისათვის განსაზღვრული იყო ნახაზების შესრულების ყველა დეტალი, ვატმანის ქალაქის ფორმატი - სიგრძე 13 და სიგანე 8 დუიმი (ერთი დუიმი უდრის 2, 54 სმ., ერთი საუენი ტოლია 2, 134 მ), ნახაზის მასშტაბი შემადგენელი ელემენტების გათვალისწინებით (გენერალური გეგმები 5 საუენი, ფასადი და ჭრილები 4 საუენი, ხოლო ნაგებობის გეგმა 2 საუენი).² ნახაზზე მითითებული იყო ნაკვეთის ზომა,

ფართობი, ქუჩის სიგანე, ნაგებობის მანძილი მოპირდაპირე ქუჩიდან, შენობების დაშორება ერთმანეთთან, მეზობელი საზღვრიდან. ნახაზზე მითითებული იყო ნაგებობის სიგრძე, სიგანე და სიმაღლე, კედლებისა და ბოძების სისქე. როული კონსტრუქციის მქონე ფახვერკული ტიპის შენობის აგებისათვის, აუცილებელ მოთხოვნას წარმოადგენდა კონსტრუქციების დეტალური ნახაზი. საცხოვრებელი სახლის მშენებლობისას პროექტზე დატანილი იყო სამეურნეო დანიშნულების სათავსები: სამზარეულო და საპირფარეშო. ფარდულების მშენებლობისას აუცილებელ მოთხოვნას წარმოადგენდა საპირფარეშოსა და სანაგვე ყუთის ადგილის მითითება.

სამშენებლო დოკუმენტაციის ეს მოთხოვნები გათვალისწინებულია ბათუმის საარქივო სამმართველოს ფონდებში დაცულ პროექტებში. ისინი, ძირითადად, შესრულებულია თეთრი ვატიანის, ლურჯ („სინკა“) ან ღია მოყავისფრო ტონის ქაღალდზე ფაქიზი ნახაზით. ზოგიერთი მათგანი გამოირჩევა გრაფიკული გამომსახველობით, რაც შემდგენილის პროფესიონალიზმით არის განპირობებული.

წარმოდგენილი პროექტის ნატურასთან სიზუსტეზე პასუხისმგებელი იყო ნაკვეთის მფლობელი. დაეჭვების შემთხვევაში, ნაკვეთის გეგმას ნატურაში ამოწმებდა არქიტექტორი. ამ პუნქტის აღსრულების მიზნით პროექტებს თან ერთვის მფლობელის ხელწერა იმის შესახებ, რომ იგი ვალდებულებას იღებს მშენებლობა აწარმოოს დამტკიცებული გეგმით.

მშენებლობის ნებართვის მისაღებად აუცილებელი იყო მიხაილოვის სიმაგრის კომენდანტის დასკვნა, ესპლანადის დაცვის მიზნით, რომლის დასტური ბეჭდის სახით ერთვის ყველა პროექტს 1887 წლიდან.

მფლობელი ვალდებული იყო, სამუშაოების წარმოების ადგილზე, თან ჰქონოდა მშენებლობის დამტკიცებული გეგმა ან მოწმობა ქალაქის სამმართველოს, ქალაქის არქიტექტორის ან პოლიციისათვის საჭიროებისამებრ წარსადგენად. პოლიციას, გეგმის დამტკიცების შესახებ, ინფორმაციას აწვიდიდა ქალაქის სამმართველო.

ქვის ნაგებობების პროექტების ვადები განსაზღვრული იყო ხუთი, ხის შენობებისა სამი, ხოლო მცირე შეკეთებებისა – 1 წლით. დადგენილი ვადის გასვლის შემდეგ, მფლობელს ხელახლა უნდა აედო ახალი მოწმობა.

ამდენად, ეს პუნქტები მოწმობს თუ რამდენად მკაცრად იყო ორგანიზებული სამშენებლო ნებართვის მიღების, სამშენებლო საქმიანობის და მშენებლობის კონტროლის საქმე XIX–XX სს-ის მიჯნის ბათუმში. დადგენილი წესებით მკაფიოდ იყო განსაზღვრული თუ რისი აშენების უფლება ჰქონდა მეპატრონეს და რა პროცედურების გავლა იყო საჭირო მშენებლობისა და რეკონსტრუქციის განსახორციელებლად.

მშენებლობის დაწყება შესაძლებელი იყო სამმართველოსა და პოლიციის წარმომადგენლის მიერ ქუჩის ზოლის ანუ მშენებლობის საზღვრის მითითების შემდეგ, პროექტში ამის შესახებ კეთდებოდა საგანგებო შენიშვნა. მფლობელი ხელის მოწერით ადასტურებდა, რომ მის მიერ, შენობის საძირკვლის ჩაყრისას, დაცული იქნებოდა ეს მოთხოვნა ყოველგვარი ცვლილებების გარეშე. აღნიშნული ხაზიდან გადახვევა იწვევდა სამუშაოების შეჩერებას. ეს პუნქტი უზრუნველყოფდა განაშენიანების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოთხოვნას – პერიმეტრის ხაზის დაცვას. ამ მოთხოვნის დაცვა მნიშვნელოვანი იყო მაშინაც კი, როდესაც ნაგებობა იდგა ეზოს სიღრმეში. ასეთ შემთხვევაში პერიმეტრის ხაზს აუცილებლად გასდევდა ქვის ცოკოლოზე აგებული ლითონის ან ხის ცხაურებიანი ღობე. სამშენებლო საქმიანობის

ეს პუნქტი განაპირობებდა ბათუმის ძველ უბნებში პერიმეტრის ზოლზე მდებარე, მიჯრით განთავსებული შენობების უწყვეტ განვითარებას.

ახალი მშენებლობის, რეკონსტრუქციის, ფასადის კედლის კაპიტალური ცვლილებების დროს, მასალების ქუჩაში დასაწყობად, საჭირო იყო ქალაქის სამმართველოს ნებართვა. ამ მიზნით, მთელი ფასადის სიგრძეზე, სპეციალურად გამოიყოფოდა სივრცე, რომელსაც ეკავა ქუჩის სიფართის არაუმეტეს 1/3 ნაწილი. სივრცე შემოსაზღვრული იყო ღობით, რომელიც იშლებოდა ნაგებობის სახურავში მოყვანისთანავე.

XX ს-ის დასაწყისის წლების თანახმად, მკაცრად იყო განსაზღვრული ახალ მშენებლობათა ეზოს ფართობი, ზომები და სიგანე ქუჩის მხარეს (ხის ნაგებობების მქონე ნაკვეთებში ეზოს სიფართე 4 საუენი, მანძილი ეზოს მარცხენა საზღვარსა და ნაგებობას შორის, როცა სიგრძე 12 საუენის ტოლია, 4 საუენი).³ ქვის შენობების ასაშენებლად ეზოს ნაკვეთი არ უნდა ყოფილიყო 25 კვადრატულ საუენზე ნაკლები. ასევე, განსაზღვრული იყო ეზოს კარიბჭის ზომები (4 არშინი),² რომელიც, შეძლებისდაგვარად, მდებარეობდა ქუჩის ხაზზე. ხის ახალმშენებლობანი დაუშვებელი იყო იმ ნაკვეთებზე, რომელთაც ქუჩის მხარეს 5 საუენზე ნაკლები სიგრძე და 50 კვ. საუენზე ნაკლები ფართი ჰქონდა. ამდენად, მინიმალური სამშენებლო ფართობის ნორმების განსაზღვრა ხელს უწყობდა ქუჩის განაშენიანებაში შენობათა განლაგების მეტ-ნაკლებად თანაბარ რიტმს.

სამშენებლო წესებით, გარკვეულწილად, დადგენილი იყო განაშენიანების სიმაღლე. მე-18-19 მუხლის შესამისად, ქუჩის მხარეს გამომავალი შენობის სიმაღლეს არ შეიძლებოდა გადაეჭარბებინა ქუჩის სიფართისთვის. იმ შემთხვევაში, თუ სახლი დაშორებული იყო “პერიმეტრის” ხაზს, მისი სიმაღლე განისაზღვრებოდა მანძილით მოპირდაპირე ქუჩის ზოლიდან

ნაგებობამდე. თუ ნაგებობა გამოდიოდა ერთზე მეტ ქუჩაზე, მაშინ მისი სიმაღლე ექვემდებარებოდა შედარებით ფართო ქუჩის ზომას. ამდენად, ბათუმისათვის დადგენილი წესის მიხედვით, ნაგებობის სიმაღლე, ძირითადად, განპირობებული იყო ქუჩის სიგანის ზომით, რაც, თავის მხრივ, ხელს უწყობდა განაშენიანების ჰარმონიული პროპორციული თანაფარდობის პრინციპის დამკვიდრებას. რეგულირების წესის თანახმად ნაგებობათა საშუალო სიმაღლე, უმთავრესად, განსაზღვრული იყო ერთი, ორი და იშვიათად სამი სართულით.

ყველა ახლადაშენებული სახლების კარ-ფანჯარას, მით-უმეტეს მაღაზიას უნდა ჰქონოდა ცეცხლგამძლე გადახურვა.

წესების თანახმად, მკაცრად იყო განსაზღვრული ტროტუარისა და ნაგებობის შვერილი დეტალების ზომა. ტროტუარი ეწყობოდა ქუჩის სიფართის $1/10$ ნაწილზე.⁴ ტროტუარის საერთო დონე განისაზღვრებოდა საქალაქო სამმართველოს მიერ. ტროტუარი იგებოდა გათლილი ქვის, ასფალტის, ბეტონის და სხვა გამძლე მასალისაგან. მნიშვნელოვან მოთხოვნას წარმოადგენდა სწორი ზედაპირის ფაქტურა, ცეცხლგამძლეობა და სიმყარე. ჭიშკრის პირდაპირ ტროტუარი დახრილი იყო. აკრძალული იყო ნაგებობის ხაზიდან ტროტუარზე შენობის საფეხურის გამოსვლა 7 ვერშოკზე მეტად (ერთი ვერშოკი უდრის 4,4 სმ). თუკი ნაგებობის რომელიმე ნაწილი, გარეთა ფრთები და შესასვლელები არღვევდა ამ წესს, აუცილებელი იყო მისი დასაშვებ ნორმამდე მიყვანა. პილასტრები და ნახევარკოლონები შეიძლება შვერილი ყოფილიყო 4 ვერშოკზე მეტად. ქუჩის ამ ნაწილისათვის განკუთვნილი ეს პუნქტები განაპირობებდა ნაგებობის შვერილი დეტალების უმნიშვნელოდ აქცენტირებას და ტროტუარის ზოლის, პერიმეტრის ხაზის დაცვას კვარტლის განაშენიანებაში.

სადარბაზოებთან დასაშვები იყო კრონშტეინებზე აღმართული ლითონის ქოლგების მოწყობა. ტროტუარის გარეთა კიდემდე შვერილი ქოლგები ეწყობოდა თუჯის, ან რკინის კოლონებზე, რომელთაც მისაღები, ესთეტიკური სახე უნდა ჰქონოდათ. ისინი აღჭურვილი იყო ტროტუარის ზედაპირამდე დაშვებული წყალსადენი მილებით. ფარდულების წინ შესაძლებელი იყო კრონშტეინებზე აღმართული ლითონის წინფრების, “ნავესების” გაკეთება.

3 საუენზე ნაკლები სიფართის მქონე ქუჩაზე სახლების მეორე სართულზე დაუშვებელი იყო ტროტუარზე შვერილი რაიმე ნაწილის მოთავსება გარდა ღია აივნისა, რომლის სიფართე არ უნდა ყოფილიყო 1 არშინზე მეტი. 4 და მეტი საუენი სიფართის მქონე უფრო განიერ ტროტუარზე დასაშვები იყო არა უმეტეს 2 არშინის ღია და დახურული აივნები. ამდენად, ტროტუარის სიგანე განაპირობებდა ფასადის შვერილი ნაწილების (აივნების, დახურული ფანრების) დასაშვებ სიფართეს. ძველი ბათუმის განაშენიანებაში ქუჩის აივნები არ ასრულებდა მნიშვნელოვანი აქცენტის როლს. აქ ურბანული ქსოვილის სახეს უფრო მეტად ქმნიდა მიჯრით, ქუჩის ზოლზე, ფასადური წყობით განთავსებული შენობების რიტმი, უმეტესად ნიველირებული შვერილი დეტალების გარეშე. თითოეული ქუჩის ტროტუარზე ყოველი შვერილი ნაწილის ქვემოთ აუცილებელი იყო 1,5 საუენი სიმაღლის თავისუფალი სავალი ნაწილის დატოვება.

სარდაფების გასანათებლად ტროტუარის სიბრტყეზე დასაშვები იყო ლითონის ან თუჯის ცხაურებითა და სქელი მინებით დახურული ღიობების არსებობა, რომელთა სიფართე არ აღემატებოდა 1 არშინს. აკრძალული იყო სარდაფებთან და საწყობებთან დაკავშირებული რაიმე მოწყობილობა ტროტუარების ქვეშ. ამ პუნქტის მიხედვით დასაშვები იყო

ნაგებობების აგება მაღალი სარდაფის სართულზე, რომელთაც ქუჩის მხარეს, ჰქონდა ფანჯრები.

სამშენებლო მოთხოვნების თანახმად, განსაზღვრული იყო ორ და მრავალსართულიან სახლებში არსებულ გასასვლელების სიფართე და სიმაღლე (სიგანე ნაკლებ 4, სიმაღლე 1,4 არშინი). გასასვლელები მთელ სიგრძეზე გადახურული უნდოდა ყოფილიყო ცეცხლგამძლე მასალით.

ნაგებობის აუცილებელ ნაწილს წარმოადგენდა კაპიტალური, ხანძარსაწინააღმდეგო კედელი – ბრანდმაუერი, რომლის მინიმალური სისქე განსაზღვრული იყო აგურის სისქის 1,5 ნაწილით. ხანძრისაგან დაცვის მიზნით, დადგენილი იყო ხისა და ფახვერკული შენობების ერთმანეთთან დაშორების მინიმალური – 4-12 საუნი.

არსებულ შენობებზე ქვის ან ხის სართულის დაშენება დასაშვები იყო საქალაქო სამმართველოს მიერ ფუნდამენტის დონისა და არსებული კედლების დეტალური შემოწმების საფუძველზე. განსაზღვრული იყო წყლიანი გრუნტის ადგილებში ქვის ნაგებობის იატაკის ქვედა ფენის შევსება ცემენტითა და ასფალტით.

შენობის ღუმელების ერთი ადგილიდან მეორეზე გადატანა შეიძლებოდა არქიტექტორის მეთვალყურეობით. სამშენებლო წესებში დეტალურადაა განმარტებული პირველ და მეორე სართულებზე თუჯის ღუმელების მოწყობის პირობები და მათი დაშორების წესები შენობის კედლებიდან.

სამშენებლო წესების მოთხოვნას წარმოადგენდა კიბეების და შესასვლელების სიფართის (1,5 არშინი) დაცვა. საცხოვრებელი სახლის ყველა კიბეს, რომელიც მიემართებოდა ქუჩის ან ეზოს მხრიდან, უნდა ჰქონოდა ცხაურები და ცეცხლგამძლე მასალის გადახურვა.

სამშენებლო მოთხოვნებში, ასევე, დეტალურად იყო განმარტებული სანიტარული („რეტიადიული“) კვანძების

მოწყობის საკითხები, ინდივიდუალური და საერთო ადგილების, იატაკის გამწოვი მილების, ფანჯრების, ორმოების მასალის, ზომებისა და სხვა წვრილმანების ჩათვლით.

ქუჩის მხარეს გამოშავალი ნაგებობის სახურავზე აუცილებელი იყო ტროტუარიდან 4 ვერშოკის სიმაღლეზე დაშვებული წყლის საწრეტი მილების გაკეთება.

მთავარ ქუჩებზე გამოშავალი ყველა თავისუფალი მიწის ნაკვეთი შემოსაზღვრული უნდა ყოფილიყო ქვის ან ხის ღობეებით, ხოლო მეორეხარისხოვან ქუჩებსა და ჩიხებში მდებარე ნაკვეთები, საქალაქო სამმართველოს მიერ დადგენილი მასალით.

სამშენებლო დადგენილების ბოლოს მითითებული იყო ამ მოთხოვნების შესასრულებლად განსაზღვრული ორწლიანი ვადა, ხოლო დამნაშავენი, რომლებიც არ შეასრულებდნენ წესებს, დაისჯებოდნენ სასამართლო წესით.

ამდენად, ბათუმში მოქმედი სამშენებლო საქმიანობის წესები ეფუძნებოდა ქუთაისის სამხედრო გუბერნატორისა და შინაგან საქმეთა სამინისტროს მიერ გამოცემულ განკარგულებებს (1892, 1901 წწ). ქალაქ ბათუმში მოქმედი დადგენილებები განსაზღვრავდა სამშენებლო საქმის წარმოების, მშენებლობის რეგლამენტაციის წესებს. მკაფიოდ იყო განსაზღვრული მფლობელის უფლებამოსილებები და სამშენებლო საქმიანობის ძირითადი მოთხოვნები. დადგენილებები განაპირობებდა XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ბათუმის განაშენიანებაში ზომიერი მასშტაბების დამკვიდრებას, შენობათა ფასადური წყობის დაცვას, აუცილებელ სამშენებლო-საინჟინრო ნორმებს, რომლებიც ზოგიერთ ნაწილში, საკმაოდ დეტალურად იყო გაწერილი. მაგალითად, XX ს-ის დასაწყისის მოთხოვნების თანახმად, განსაზღვრულია ახალ მშენებლობათა ეზოს მინიმალური ფართობი, შენობის სიმაღლე, ტროტუარის ზომა, შვერილი ნაწილების მოცულობა,

დამხმარე სათავსების, კონსტრუქციული და უტილიტარული
დეტალების მოწყობის წესი.

შენიშვნები და გამოყენებული ლიტერატურა

1. Сборник действующих в гор. Батуми обязательных постановлений, а также инструкции разным лицам и учреждениям, подведомственным Батумскому Городскому Общественному Управлению, Батум, 1902, с. 101-116.
2. ერთი დუიმი უდრის 2, 54 სმ; ერთი საყენი ტოლია 2, 134 მ; 1 არშინი უდრის - 71,12 სმ; ერთი ვერშოკი უდრის 4,4 სმ.
3. Сборник ..., გვ. 108, მუხლი 16.
4. შედარებით ვიწრო ქუჩაზე, რომლის სიფართოე 10 არშინზე ნაკლებია, ტროტუარი ერთ არშინზე ნაკლები არ უნდა იყოს.

კულტურის ისტორია და თეორია

ერმილე მუსხია

კულტურული ტურიზმის საგანმანათლებლო პოლიტიკა (გამოცდილება და პერსპექტივა)

საქართველოს ტურიზმის განვითარების მდიდარი ტრადიცია გააჩნია. ტურიზმის პოპულარობა საქართველოს განსაკუთრებული გეოგრაფიული, კლიმატური, კულტურული და ისტორიული პირობებით იყო განპირობებული. როგორც ამ დარგის სპეციალისტები აღნიშნავენ, „გასული საუკუნის 80-იანი წლებისათვის საქართველო ოთხ მილიონამდე ტურისტს მასპინძლობდა“ (სახელმწიფო მეცნიერებათა აკადემია, 2009:138). საქართველო ყოფილ საბჭოთა კავშირში მესამე რესპუბლიკა იყო (რუსეთისა და უკრაინის შემდეგ) ტურისტული ინდუსტრიის მასშტაბებით.

ქართული „ტურისტული პროდუქციის“ ძირითადი მომხმარებელი ყოფილი საბჭოთა კავშირის და ევროპის სოციალისტური ქვეყნების მოქალაქეები იყვნენ. იმ დროისათვის საქართველოში მასობრივი ტურიზმის, საკურორტო მკურნალობისა და დასვენების მნიშვნელოვანი ობიექტების ფართო ქსელი შეიქმნა. მიუხედავად ამისა, ტურიზმის დარგის უზრუნველყოფა შესაბამისი კადრებით ყოფილ საბჭოთა კავშირში სერიოზულ პრობლემას წარმოადგენდა. გარდა გიდი ექსკურსიამძღოლების მომზადებისა, ფაქტობრივად, ტურიზმის მენეჯმენტის სპეციალისტებს არ ამზადებდნენ. დარგის მომსახურების სფერო დაკომპლექტებული იყო შემთხვევითი ადამიანებით, რაც შესაბამისად აქვეითებდა მომსახურების დონეს.

რაც შეეხება ექსკურსიამდლოების მომზადების პრაქტიკას. საბჭოთა პერიოდში უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში არსებობდა საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტები, სადაც სტუდენტებს შესაძლებლობა ჰქონდათ ძირითად სპეციალობასთან ერთად დამატებით, საზოგადოებრივ საწყისებზე დაუფლებოდნენ სხვადასხვა სპეციალობას (კინოოპერატორი, ფოტოგრაფი და სხვ.), მათ შორის ექსკურსიამდლოის პროფესიას. საგანმანათლებლო პროგრამა ორ სასწავლო წელზე (4 სემესტრი) იყო გათვლილი და მოიცავდა 300 აკადემიურ საათს. ექსკურსიამდლოის სპეციალობაზე სტუდენტებს ლექციები ეკითხებოდათ ორ დისციპლინაში: ექსკურსიამდლოის პროფესია და მჭევრმეტყველება (მეტყველების კულტურა და ორატორული ხელოვნება). საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტის კურსდამთავრებულს ეძლეოდა მოწმობა შესაბამისი კვალიფიკაციის მითითებით.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოციალური და ეკონომიკური გეოგრაფიის კათედრაზე შემოღებული იყო რამდენიმე საგანი ტურისტულ-რეკრეაციული მეურნეობის ორგანიზაციასა და მარკეტინგში (მეტრეველი, 2003:156).

მართალია, ქვეყნის საგანმანათლებლო პოლიტიკა ტურიზმის მენეჯმენტში კადრების მომზადებას არ ითვალისწინებდა, მაგრამ ამის მიუხედავად, ტურისტულ ინფრასტრუქტურაში დასაქმებულ პერსონალს სამუშაო გამოცდილებითა და პირადი ენთუზიაზმით შეეძლო წელიწადში მომსახურეობა გაეწია 4 მილიონამდე ტურისტისათვის. ისეთი პატარა ქვეყნისათვის, როგორიც საქართველოა, რომლის მოსახლეობა მაშინ 5 მილიონს აღწევდა, ეს მაჩვენებელი უმნიშვნელო არ იყო.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისში საქართველოში განვითარებული მოვლენების შედეგად

თითქმის მთლიანად გაპარტახდა ტურისტული ინფრასტრუქტურა. დაიშალა დარგში არსებული პროფკავშირული ტურიზმის სისტემა. თუ ადრე არსებობდნენ სპეციალიზებული საექსკურსიო დაწესებულებები – საექსკურსიო და სამოგზაურო ბიუროები (საერთაშორისო ახალგაზრდული ტურიზმის ბიურო, ქალაქების საექსკურსიო ბიუროები), ქვეყანაში მომსახურების ბაზრის მდგომარეობა შეიცვალა და საექსკურსიო მომსახურების ორგანიზებაში მოგვიანებით წამყვანი როლი დაეკისრა ტურისტულ ფირმებს.

ბუნებრივია, ტურისტული მეურნეობის ნგრევას თან მოჰყვა ტურიზმის დარგში არსებული იმ მცირე საგანმანათლებლო სისტემის მოშლაც, რომელიც ძირითადად წარმოდგენილი იყო საექსკურსიო საგანმანათლებლო პროგრამებით. უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში დაიხურა საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტები. გაუქმდა საექსკურსიო კადრების მომზადებისა და საექსკურსიო სამუშაოების მეთოდუზრუნველყოფის სისტემა. დიდი ხნის განმავლობაში შეიქმნა სრული ვაკუუმი. ამის გამო მოხდა ხარისხობრივი ცვლილება ექსკურსიამდლოის პროფესიულ საქმიანობაში, რომელთა როდენობაშიც გამოდიოდნენ ადამიანები, რომლებსაც არ ჰქონდათ არც სპეციალური განათლება და არც საექსკურსიო მუშაობის კარგი პრაქტიკა (ექსკურსიათმცოდნეობა, 2009:19-20). არაფერს ვამბობთ ტურიზმის მენეჯმენტის კადრებზე, რომელიც არც კი არსებობდა.

90-იანი წლების ბოლოს ქვეყანაში მიღწეული სტაბილიზაციის, საერთაშორისო კავშირების გაძლიერებისა და რეფორმატორული კანონმდებლობის შედეგად ტურისტული მეურნეობის აღორძინებისათვის, თუმცა არასაკმარისი, მაგრამ მაინც ერთგვარი ხელშემწყობი პირობები შეიქმნა. მიუხედავად ამისა, ტურიზმის განვითარებას პარადელურად არ მოჰყვა

დარგისათვის სპეციალისტების მომზადება. აღნიშნული მიზეზით, ტურისტული ინფრასტრუქტურა თითქმის მთლიანად არაპროფესიული კადრებით დაკომპლექტდა. შესაბამისად, ამან გამოიწვია მომსახურების დაბალი ხარისხი და ტურისტული პროდუქციის არაკონკურენტუნარიანობა.

მიუხედავად საქართველოში დღეს არსებული უმუშევრობის მაღალი დონისა, ტურიზმისა და სტუმარ-მასპინძლობის სფეროში აღინიშნება კვალიფიცირებული და გამოცდილი კადრების ნაკლებობა: სასტუმროები, რესტორნები, ტურისტული სააგენტოები, მუზეუმები, აქტრაციები, სატრანსპორტო კომპანიები, ტურისტული ფირმები, საკონფერენციო დარბაზები და ა.შ. საჭიროებენ პროფესიულ კადრებს. ტურიზმის სფეროს მუშაკების უმრავლესობას განათლება მიღებული აქვთ მოკლევადიან კომერციულ კურსებზე და სემინარებზე, არ გააჩნიათ სპეციალური უმაღლესი ან პროფესიული განათლება. ერთ-ერთი მიზეზი ისიცაა, რომ საქართველოს მოსახლეობაში ჯერჯერობით არც ისე მაღალია ტურისტულ ინფრასტრუქტურაში დასაქმების სურვილი და დასაქმებულთა მომსახურების კულტურა.

საქართველოსათვის ტურისტულ სპეციალობათა სწავლების გაუმჯობესების მიზნით ბოლო პერიოდში არაერთი ღონისძიება განხორციელდა. კერძოდ: საქართველოს განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრის მიერ 2011 წელს შემუშავებულ იქნა კვალიფიკაციათა ახალი ჩარჩო, რომელიც განსაზღვრავს მიმართულების, დარგის/სპეციალობების, ქვედარგების/სპეციალიზაციებისა და პროფესიული სპეციალიზაციების ნუსხას. აღნიშნულ დოკუმენტს ნორმატიული აქტის ძალა აქვს და მისი გათვალისწინება სავალდებულოა ყველა ავტორიზებული საგანმანათლებლო დაწესებულებისათვის.

კვალიფიკაციათა ახალი ჩარჩოს მიხედვით ბიზნესის ადმინისტრირების მიმართულებაში ცალკე გამოყოფილია დარგი/სპეციალობა „ტურიზმი“, რომელიც მოიცავს შემდეგ ქვედარგებს/სპეციალიზაციას: ბუნების ტურიზმი და დაცული ტერიტორიები; ეკოლოგიური ტურიზმი; კულტურული ტურიზმი; სამკურნალო ტურიზმი და საკურორტო საქმიანობა; რეკრეაციული ტურიზმი; აგროტურიზმი.

აღნიშნული მიმართულების პროფესიული სპეციალიზაციით შესაძლებელია აბიტურიენტების მიღება შემდეგ პროგრამებზე: გიდი (გეოტურიზმის და ა.შ.); ტუროპერატორი (აგრო-, ეკო-, და ა.შ. ტუროპერატორი); სასტუმრო საქმის მწარმოებელი; მიმღები-რეცეფციონისტი; ბარმენი; მიმტანი.

ამ ეტაპზე ექსპერტთა მიერ მომზადდა პროფესიული სპეციალიზაციის რამდენიმე პროგრამის სტანდარტი, რომელიც დაამტკიცა საქართველოს ხარისხის განვითარების ეროვნულმა ცენტრმა. პროფესიული პროგრამების სტანდარტების პროექტების მომზადებასა და განხილვაში აქტიურად იყვნენ ჩართული როგორც უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებები, ასევე ტურისტული ინდუსტრიის სფეროს წარმომადგენლები. პროექტების განხილვა იყო საჯარო და ყველა დაინტერესებულ პირს შეეძლო აქტიური მონაწილეობის მიღება. პროგრამის სტანდარტის ამ ფორმით შემუშავება და მიღება შესაძლებლობას იძლევა თავიდან იქნას აცილებული შეცდომები.

გარდა ამისა, ტარდება:

ტურისტული სპეციალობებისა და საგნების პედაგოგთა ტრენინგები და კვალიფიკაციის ამაღლების ღონისძიებები;

ბაზრის მოთხოვნის ტურისტულ სპეციალობათა სრული ნუსხის შესადგენად გრძელდება სპეციალური კვლევები;

უმაღლეს და სპეციალიზებულ სასწავლებლებში დაიწყო სასწავლო გეგმებისა და პროგრამების საერთაშორისო სტანდარტებისადმი მისადაგება;

გეგმაზომიერი ხასიათი მიეცა სტუდენტისათვის სრულფასოვანი კომპლექსური პრაქტიკის ჩატარებას;

უმაღლეს სასწავლებლებსა და კოლეჯებში შეიქმნა ტურისტული დარგის ახალი სპეციალობები დამტკიცებული სტანდარტების შესაბამისად;

რამდენიმე სახელმწიფო და კერძო უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში შემუშავდა ტურიზმის მენეჯმენტისა და კულტურული ტურიზმის სამსაფეხურიანი საგანმანათლებლო პროგრამები ყველა დონის კადრების მოსამზადებლად;

გამოიცა საერთაშორისო საგანმანათლებლო სტანდარტების სასწავლო-მეთოდური ლიტერატურა და სხვ.

საქართველოში ტურიზმის მენეჯმენტი ისწავლება რამოდენიმე უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში, კულტურული ტურიზმი კი – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. ამავდროულად არსებობს 3 პროფესიონალური სწავლების სკოლა: თბილისში, ქობულეთში და წნორში.

ტურისტული ინფრასტრუქტურისათვის მაღალკვალიფიციური კადრების მომზადებისას დიდი მნიშვნელობა აქვს ევროპის წამყვანი ქვეყნების გამოცდილებას ტურიზმის განათლებისა და კვლევის სფეროში.

ტურიზმის განვითარების კვლევას განსაკუთრებული ყურადღება მიექცა XX საუკუნის 50-იან წლებში. ამ მხრივ, ძლიერი ბაზა ჩამოყალიბდა და პრობლემათა გადასაჭრელად ეფექტურად ფუნქციონირებენ ორგანიზაციები შვეიცარიაში – ტრანსპორტისა და ტურიზმის ეკონომიკის ინსტიტუტი, ბერნის უნივერსიტეტთან არსებული თავისუფალი დროისა და

ტურიზმის კვლევის ინსტიტუტი, გერმანიაში ქ. ტრირის ტურიზმის ევროპის ინსტიტუტი, ქ. შტარნბერგის ტურიზმის პრობლემათა ინსტიტუტი და სხვ. (ოქროცვარიძე, 2006:7).

ევროპული ქვეყნების (ინგლისი, ესპანეთი, იტალია, პოლანდია, ფინეთი, საბერძნეთი, დანია) ცნობილ სასწავლებელთაგან, რომლებიც ტურიზმის დარგის სპეციალისტებს ამზადებენ, უმეტესი წილი ორიენტირებულია საშუალო პროფესიულ სკოლებზე, ლიცეუმებსა და კოლეჯებზე.

უმაღლესი ან პროფესიული განათლების მიღების შემდეგ, შესაძლებელია სტუდენტები საქმიანობაში შეხვდნენ ისეთ პრობლემებს, რომელიც ეხება პრაქტიკისა და შესწავლილი თეორიის შეუსაბამობას. მაასტრიხტის უნივერსიტეტი ცდილობს თავიდან აიცილოს ეს გარდაუვალი პრობლემები იმ სისტემით, რომელსაც ეწოდება „პრობლემაზე დაფუძნებული სწავლება“. ბოლო პერიოდში მსოფლიოს სხვადასხვა უნივერსიტეტი, მათ შორის საქართველოში, ნერგავს ამ სისტემის ელემენტებს. ე.წ. „სწავლებისა და კვლევის ცენტრი“ უზრუნველყოფს სტუდენტებს ყველა საჭირო მასალით.

ტურისტულ ინდუსტრიაში დასაქმებული პერსონალისათვის, გარდა ძირითადი ცოდნისა, რომელსაც სპეციალისტი იღებს უმაღლეს და სპეციალიზებულ სასწავლებლებში, აუცილებელია ცოდნის მუდმივი განახლება ტურისტული საწარმოს ფარგლებშიც. მაგ. გერმანიაში კადრებისადმი ტექნიკური მომზადების მოთხოვნა დაკისრებული აქვს სპეციალურ პერსონალს. უფრო მეტიც, გერმანულ საწარმოებს დაკისრებული აქვს პასუხისმგებლობა პერსონალის მომზადებაზე (მეტრეველი, 2008:321).

სპეციალისტთა აღიარებით, ბერძნული კანონმდებლობა საერთაშორისო ტურიზმში მომუშავე გიდებისათვის ევროპაში

ყველაზე სრულყოფილი და დახვეწილია. პირები, რომლებიც აირჩევენ ექსკურსიამძღოლის პროფესიას, უნდა დაამთავრონ გიდების სკოლა. ასეთი სკოლები არსებობენ უცხოელ ტურისტებთან მომუშავე გიდების გაერთიანებებთან. მისი დამთავრება და საბერძნეთში მუშაობა უკვე შეუძლით უცხოელებსაც.

ათენის გიდ-ექსკურსიამძღოლთა სკოლაში მიღება შეზღუდულია. აბიტურიენტის ასაკი არ უნდა აღემატებოდეს 35 წელს. აბიტურიენტმა უნდა ჩააბაროს მისაღები გამოცდები ბერძნულ და უცხო ენაში (უცხო ენის გამოცდას აბარებენ რომელიმე უცხოეთის კულტურის ინსტიტუტში). გასაუბრება უნდა გაიაროს კომისიის წევრებთან, რომელშიც შედიან საბერძნეთის ტურიზმის ეროვნული გაერთიანების წევრები და მისი გენერალური მდივანი (კვარაცხელია, 2009:307).

სტუდენტები გადიან სწავლების თეორიულ პროგრამას და პრაქტიკას. პრაქტიკას გადიან ათენის რეგიონის მუზეუმებში. უტარდებათ 70 დღიანი სასწავლო ექსკურსიები საბერძნეთში, რის შესახებ ამზადებენ რეფერატებს. ექსკურსიების 50 %-ს სახელმწიფო აფინანსებს.

კანონი ექსკურსიამძღოლების შესახებ საფრანგეთში ძალაშია 1975 წლიდან, რომლის მიხედვით გიდი-ინტერპრეტატორი შეიძლება იყოს მხოლოდ დიპლომირებული ექსკურსიამძღოლი. 1984 წლიდან, უცხოელებთან მომუშავე გიდებისათვის, შემოვიდა წესი „პროფესიონალის მოწმობის“ აუცილებლობის შესახებ. ამ მოწმობის მისაღებად ექსკურსიამძღოლები საგამოცდო კომისიებს გამოცდებს ორ საფეხურად აბარებენ. I საფეხურის გამოცდები ითვალისწინებს ცოდნის შემოწმებას შემდეგ საგნებში: ხელოვნების ისტორია; საფრანგეთის ისტორია; ჯგუფგამყოლების შესაძლებლობები; ფრანგული ენა. II საფეხურზე ბარდება არანაკლებ 5 თემისა, რომლის შემდეგ გაიცემა სახელმწიფო ლიცენზია.

სახელმწიფო ღიცენზია და „პროფესიონალის მოწმობა“ ორი სახისაა: ლოკალური (რეგიონული) და გლობალური (სახელმწიფო მნიშვნელობის), რომლის მფლობელსაც პარიზსა და უმნიშვნელოვანეს კულტურულ ცენტრებში ექსკურსიების ჩატარების უფლება აქვს (მეტრეველი, 2008:457).

ევროპაში მიჩნეულია, რომ ფინეთს ექსკურსიამძღოლების მომზადების საუკეთესო ორგანიზაცია აქვს. ფინეთის საგანმანათლებლო სისტემაში დანერგილია ექსკურსიამძღოლის სამი ტიპის პროფესია: ლოკალური ექსკურსიამძღოლი, რომელიც ეაქკურსიას მხოლოდ საკუთარ ქალაქში ატარებს; რეგიონალური ექსკურსიამძღოლი და ექსკურსიამძღოლი მოგზაურობის განმავლობაში.

ექსკურსიამძღოლმა უნდა დაამთავროს კურსები: ლოკალური ექსკურსიამძღოლისათვის სავალდებულოა არანაკლებ 80 საათის (თეორიული 40 საათი; პრაქტიკული 40 საათი) გავლა; დიდ ქალაქებში – 120-დან 170 საათამდე უნდა გაიარონ და ჩააბარონ წერითი გამოცდები, რომლებშიც გარდა სპეციალობისა, შედის: ინფორმაციის წყაროები, სამგზავრო სასუალებები და ბილეთები, გადახდის წესები და ფსიქოლოგია. კურსების ორგანიზება ხდება ფინეთის ტურიზმის სამინისტროსა და სპეციალური უმაღლესი სასწავლებლების ერთობლივი თანამშრომლობით. ფინეთის ტურიზმის სამინისტრო მკაცრად აკონტროლებს ექსკურსიამძღოლთა დიპლომების გაცემის პროცესს, სისტემატურად ზრუნავს მათი კვალიფიკაციის სრულყოფაზე და მათ დასახმარებლად გამოსცემს მეთოდურ ჟურნალს. 1991 წელს ფინეთში ჩატარდა ექსკურსიამძღოლთა მსოფლიო კონფერენცია.

დანიაში ექსკურსიამძღოლების პროფესიის ათვისებას ხელმძღვანელობს ორი გაერთიანება: უცხოეთის ტურიზმის გაერთიანება და ექსკურსიამძღოლთა ასოციაცია.

სერთიფიკატის მისაღებად აბარებენ წერით და ზეპირ (პრაქტიკულ) გამოცდებს. საჭიროა უცხო ენის, დანიის ისტორიის, გეოგრაფიისა და პოლიტიკური სისტემის კარგი ცოდნა. დიპლომში შეტანილ უნდა იქნას გამოცდების ჩაბარების აღნიშვნა: კულტურაში, ისტორიაში, მოსახლეობის სოციალურ მდგომარეობასა და მოგზაურობის პედაგოგიკაში (მეტრეველი, 2008:458).

ევროპის საგანმანათლებლო ცენტრები და უნივერსიტეტები მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობენ ტურიზმის შესწავლასა და კვლევას. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ქ. კრაკოვის იაგელონის უნივერსიტეტი, რომელიც პირველ საუნივერსიტეტო ცენტრად ითვლება ტურიზმის სამეცნიერო კვლევისა და კადრების მომზადების საქმეში (ჯუღაბაშვილი, 2006:5).

სპეციალისტები და ექსპერტები ტურიზმს „მეოცე საუკუნის ფენომენად“ აღიარებენ. დღეს ტურიზმი – ძლიერი მსოფლიო ინდუსტრიაა, რომელიც მსოფლიოს მთლიანი პროდუქტის 10 %-ს იკავებს, სადაც დასაქმებულია მომსახურეთა დიდი რაოდენობა და მოზიდულია ძირითადი საშუალებები და მსხვილი კაპიტალი. ეს არის მსხვილი ბიზნესი, დიდი ფული და გლობალური დონის სერიოზული პოლიტიკა (ბირჟაკოვი, 2004:19).

ტურიზმის მნიშვნელობა პოსტსაბჭოთა რესპუბლიკებში კიდევ უფრო გაიზარდა. „ტურიზმის, როგორც სიმდიდრის გენერატორის“ (მერჰავეი, 2003:84) განვითარება არამარტო დაკავშირებულია ეკონომიკის მთელ რიგ დარგებთან, არამედ ასტიმულირებს სხვადასხვა დარგის დაწინაურებას. უკრაინელი სპეციალისტების ანალიზით, ტურიზმის სფერო ეკონომიკის 40-ზე მეტ დარგთანაა დაკავშირებული და მოსახლეობის 10-15 % არის ჩართული (А. Будиа, В. Волюнец, „Маркетинг туристических действий Украины и подготовка персоналатиц“,

საუნივერსიტეტთაშორისო სამეცნიერო-ანალიტიკური ჟურნალი „ბიზნესი და მენეჯმენტი“, ბათუმის შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, № 2, 1990).

ტურიზმის განვითარებასთან ერთად, ყოველი საზოგადოება ახალი გამოწვევების წინაშე დგება. გლობალურმა ტურისტულმა ინდუსტრიამ შეიძლება საფრთხე შეუქმნას საზოგადოების ეროვნულ იდენტობას, მის მიერ შექმნილ ეროვნულ სულიერ და მატერიალურ ღირებულებებს. გაუცნობიერებელი პოლიტიკის შედეგად, საფრთხის წინაშე შეიძლება აღმოჩნდეს ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობა და ეროვნული თვითშეგნება. კულტურული მემკვიდრეობის მიმართ ინტერესი ბავშვობიდანვე უნდა აღიზარდოს და ამას საგანმანათლებლო პროგრამებიც უნდა ითვალისწინებდეს.

უცხოელმა ტურისტმა მასპინძელი ქვეყნის კულტურული ღირებულებები და ხელოვნების ნაწარმოებები რომ დააფასოს და მის მიმართ პატივისცემით განიმსჭვალოს, უნდა შეეუქმნათ მისი შეცნობის სურვილი და ინტერესი, რაც ტურისტული სააგენტოების გიდების კვალიფიკაციის ამაღლებას ითხოვს. „გიდმა მუშაობისას პრევენციული კონსერვაციის პრინციპით უნდა იხელმძღვანელოს“ (კატელინ პერიე დ' ეტერენი, 2003:103).

ტურიზმის მენეჯმენტის საგანმანათლებლო პოლიტიკა, ეს არის „შემოქმედებითი ხელოვნება კადრების საშუალებით“ (ოტლერი, 1989:156). რეფორმას კონკრეტული ადამიანები ანხორციელებენ. ყოველი ქვეყნის გამოცდილებას შემოქმედებითი მიდგომა სჭირდება ქვეყნის ისტორიის, კულტურისა და ტრადიციების გათვალისწინებით.

ლიტერატურა:

1. მ. ბირჟაკოვი, „ტურიზმის თეორია“, თბ., 2004
2. „ექსკურსიათმცოდნეობა“, აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის ტურიზმისა და კურორტების დეპარტამენტის გამოცემა, ბათუმი, 2009
3. კატელინ პერიე დ ეტერენი, „ტურიზმი და ძეგლების დაცვა“ როგორ ვიპოვოთ ოქროს შუაღვდი“, კრებული „კულტურის პოლიტიკა. საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების გამოცდილება“, თბ., 2003
4. ნ. კვარაცხელია, „კულტურული ტურიზმი, თეორია და პრაქტიკა“, თბ., 2009
5. Ph. Kotler. Marketing for Management, Analysis, Planning Implementation and Control, Prentice Hall. New Jersey. 1989
6. მ. მეტრეველი, „ტურიზმი“, თბ., 2003
7. მ. მეტრეველი, „ტურიზმისა და სტუმარმასპინძლობის საფუძვლები“, თბ., 2008
8. რ. მერჰავეი, ა. კილეზერეუ, „არქეოლოგიური ტურიზმი და მისი დადებითი და უარყოფითი შედეგები“, კრებული „კულტურის პოლიტიკა. საფრანგეთისა და სხვა ქვეყნების გამოცდილება“, თბ., 2003
9. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი“, გამომცემლობა „კენტავრი“, 4 (41), 2009
10. ა. ოქროცვარიძე, მ. ვადაჭკორია, ლ. ოქროცვარიძე, ტურიზმისა და მასპინძლობის მენეჯმენტი, თბ., 2011
11. ი. ჯუღაბაშვილი, ტურიზმის განვითარების ფაქტორები, თბ., 2006

**კულტურის სოციოლოგიის პრობლემები კონსტანტინე
კაპანელის ფილოსოფიაში**

კულტურის შესახებ რეფლექსია ქართველი ფილოსოფოსის კონსტანტინე კაპანელის (1889-1952) ნააზრევში განხორციელებულია, უმთავრესად, სოციოლოგიური ასპექტებით. შესაბამისად, მასში წარმოდგენილია კულტურის სოციოლოგიის პრობლემატიკა საზოგადოების კულტურულ ღირებულებათა ფუნქციონირების ზოგადი კანონზომიერებების, კულტურის განვითარების ტენდენციებზე სოციალურ-ეკონომიკური, პოლიტიკური ფაქტორების ზემოქმედებისა და, საერთოდ, კულტურისა და საზოგადოების ურთიერთგავლენის არსებითი საკითხების სახით. თუ გავითვალისწინებთ, რომ კულტურის ფენომენი კაპანელთან ძირითადად გამოკვლეულია ორგანოტროპული მსოფლმხედველობის ფონზე, გასაგები გახდება, რომ კულტურის სოციოლოგიის პრობლემათა განხილვის სპეციფიკა განპირობებულია უშუალოდ მისი ფილოსოფიური კონცეფციის – ორგანოტროპიზმის თავისებურებებით.

კულტურის გრძნობად-ინტელექტუალური მონაპოვარი, კაპანელის აზრით, სოციალურ ინტერესთა ორგანოტროპული განხორციელებაა. ეს ნიშნავს, რომ ყოველგვარი შემოქმედება – მეცნიერულიც, ტექნიკურიც, მხატვრულიც თავისი არსით სოციალური სინამდვილის განცდის გამოვლენის ამა თუ იმ ფორმას წარმოადგენს. ამის საჩვენებლად, კაპანელი მიმართავს ხელოვნების როგორც სულიერი კულტურის გამოვლენის ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ სფეროს. მასში ისტორიულად მოქმედი შემოქმედებითი პრინციპები კლასიციზმის, რომანტიზმის, რეალიზმის, სიმბოლიზმის და მისთანათა სახით, კაპანელის მიხედვით, თავის დროზე წარმოიშვა სოციალური ფსიქოლოგიის განსაკუთრებულ პირობებში და ყოველი მათ-

განი ისტორიულ ღირებულებას წარმოადგენს იმდენად, რამდენადაც გამოსახავს შესაბამისი ეპოქის სოციალურ საჭიროებას. ასე მაგალითად, “მანქანური კულტურის ეპოქაში ძველი ეპოსების მაგიერ იწერება ახალი ეპოსები: ძველი ეპოსის მთავარი გმირი იყო რომელიმე ოდისევსი, ახალი ეპოსის გმირი არის ინჟინერი, ტექნიკოსი, რომელიმე ქარხნის მოსამსახურე; ძველი ეპოსი იყო განსაკუთრებით რომანტიკული ბუნების ფენომენი: ზღვა, ტყე, მინდორი, ხეობა, მდინარე, კლდეები, – აი, რა ესაჭიროება ძველ ეპოსს; ახალი ეპოსისთვის განსაკუთრებით საჭიროა რეალისტური მანქანა ელექტრონით, კინემატოგრაფებით, რკინიგზით, ხომალდებით; პომეროსმა პენელოპეს რომანი და ცხოვრება დაუკავშირა ინდუსტრიულ სინამდვილეს – ქსოვას და ქმრის ხეტიადს; ჩვენი დროის მწერალმა რომანი უნდა დაუკავშიროს ავტომობილებს, მოტორებს, სინათლეს, დიდი მაღაზიის ვიტრინებს, კოსმეტიკას... მანქანის ატმოსფეროში იბადება იდეა ახალი მხატვრული სახისა, რომელსაც სული მუდამ აღელვებული აქვს: ტელეფონმა, ტელეგრაფმა ფონოგრაფმა, ბიციკლეტმა, თვითმფრინავმა დაანქარეს ჩვენი სულის ცხოვრება” (კაპანელი, 1989:314). როგორც ვხედავთ, კაპანელთან თვალსაჩინოდ იკვეთება შემოქმედებითი, კერძოდ, ორგანოტროპული ურთიერთობა სულიერი კულტურის არსსა და ისტორიულ-სოციალურ მდგომარეობას შორის, უფრო კონკრეტულად, – სულიერი კულტურის შინაარსი საზოგადოების რეალური ინტერესების მოქმედების შედეგია; იგი, თავის მხრივ, ყოველთვის ესწრაფვის არსებული მდგომარეობის ასახვას და, ამდენად, გასაგები ხდება მხოლოდ იმ სოციალურ მოთხოვნილებათა ფაქტობრივი წარმოსახვის ფონზე, რომელთანაც ორგანულადაა დაკავშირებული. გამომდინარე აქედან, კაპანელის აზრით, “ჩვენი დროის ევროპული ხელოვნება მანქანური კულტურის შემოქმედებითი რეზონანსია; და ეს რეზონანსი ტრაგედიულ სიმფონიებად

იშლება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, ფუტურისტულ-კუბისტური აკრობატიზმიდან დაწყებული, ფერებისა და ლენტების სინმატოგრაფიულ თეატრამდე, იმ თეატრამდე, რომელიც ორგანოტროპულად მიეჩქარება დაღუპვისა და დაშლისკენ ისე, როგორც ის სოციალურ-სტრუქტურული წყობა არსებობისა, რომელმაც იგი წარმოშვა” (კაპანელი, 1989:324). ჩვენი აზრით, ავტორი აქ იმაზეც მიაწვდის, რომ თავად ცივილიზაციაც და მისი განვითარებაც, როგორც განსაკუთრებული მდგომარეობა, გაგვჩენს ახდენს კულტურის სტილზე და განაპირობებს მის ცვლილებას.

აღნიშნულთან დაკავშირებით, შეგვიძლია პარალელები გავავლოთ ამერიკული სოციოლოგიის, სოციოლოგიაში სტრუქტურულ-ფუნქციონალური მიმართულების ერთ-ერთი შემქმნელის ტოლკოტ პარსონსის (1902-1979) კულტურის თეორიასთან. ამ უკანასკნელის არსი, როგორც ვიცით, მოკლედ და მარტივად შემდეგში მდგომარეობს: ადამიანის მთელი სულიერი და მატერიალური მონაპოვარი, რომელსაც ჩვენ ვაერთიანებთ “კულტურის” ცნებით, საზოგადოებრივად განპირობებულ მოქმედებათა შედეგს წარმოადგენს ორი სისტემის დონეზე: სოციალურის და საკუთრივ კულტურულის. როგორც თავად პარსონსი შენიშნავს, ყველა კულტურა საზოგადოებრივი გარემოს პირობებში, თვითგანსორციელების მიზნით, ესწრაფვის “მასთან ადაპტირებას, მანამდე არსებულ სოციალურ სტრუქტურებთან ინტეგრირებას, რათა მიაღწიოს დასახულ მიზანს” (მამონტოვი, 1999:115). საგულისხმოა, რომ პარსონსის აზრით, კულტურის ერთიანი სისტემის ცალკეულ ასპექტებს საზოგადოების მხრიდან შეესაბამება ისტორიულად შექმნილი სოციალური ინსტიტუტები, კერძოდ, “ეკონომიკური, პოლიტიკური, სამართლებრივი, მორალი, რელიგია და დასვენების ინდუსტრია” (მამონტოვი, 1999:122). გამომდინარე აქედან, მასთან კულტურა წარმოსდგება როგორც გარკვეულ

ნორმათა და სიმბოლოთა რთული სისტემა, რომელიც განუწყვეტლივ იცვლება და სრულიყოფა გარემომცველი სამყაროს სოციალური საზრისის მქონე დიქტატით. ვფიქრობთ, კულტურის არსობრივი განპირობებულობის შესახებ პარსონსის შეხედულებების ძალზედ სქემატური გადმოცემითაც კი ნათლად ჩანს, რომ მას პრეტენზია აქვს შექმნას კულტურის სოციალური თეორია, რომელშიც კულტურის სისტემურობის რეგულატორს წარმოადგენს საზოგადოებრივი ცხოვრების სპეციფიკა თავისი ნორმატიულობითა და სიმბოლურობით. ამით იგი უახლოვდება ორგანოტროპული კულტურის კონცეფციას, თუმცა, ამ უკანასკნელისგან განსხვავებით, კულტურის როგორც გარკვეული “ტროპული” რეზულტატის მისაღებად საზოგადოების ორგანულ საფუძველში მოქმედი სოციალური სისტემა უფრო დაბალი დონის პირობას წარმოადგენს, ვიდრე საკუთრივ კულტურული.

კაპანელის მიხედვით, კულტურა თავის არსობრივ გარკვეულობაში ეყრდნობა კონკრეტულ სოციოლოგიურ კრიტერიუმებს, ანუ სოციალ-ეკონომიურად უზრუნველყოფილი და განებივრებული საზოგადოებრივი ყოფიერება თავის თავში გულისხმობს კულტურის გადაპრანჭულ და გაზვიადებულ ფორმებს, ხოლო დუხჭირი და მიძიმე სოციალური ცხოვრების პირობებში ქმნადი კულტურა სისადავითა და უბრალოებითაა ნიშანდებული. ამასთან დაკავშირებით, ჩვენთვის საინტერესოა გერმანელი ეკონომისტისა და სოციოლოგის ალფრედ ვებერის (1868-1958) ნააზრევ კულტურის შესახებ. თავის ნაშრომში “სოციოლოგიის ისტორიის და კულტურის პრინციპები” (1951) ვებერმა, როგორც ცნობილია ჩამოაყალიბა ორიგინალური თეორია, რომლის არსიც მდგომარეობს შემდეგში: კულტურის ისტორია შეიძლება წარმოვადგინოთ ერთმანეთთან ურთიერთდაკავშირებული, მაგრამ განსხვავებული კანონებით მიმდინარე სამი პროცესის – სოციალურის, ცივილიზაციურის და კულტუ-

რულის სინთეზის სახით. ავტორის აზრით, ამა თუ იმ ეროვნული კულტურის საერთო დონე შეიძლება განისაზღვროს სწორედ მხოლოდ მისი თითოეული ამ ცალკეული სფეროს მდგომარეობის განხილვის საფუძველზე. “იმ ქვეყნის ხალხი, რომელშიც შემონახულია სოციალ-ეკონომიკურ და სახელმწიფოებრივ-სამართლებრივ ურთიერთობათა აყვავებული სისტემა, კულტურის განვითარების თვალსაზრისით, იშვიათად აღმოჩნდება ხოლმე – განსაკუთრებით სულიერი და ესთეტიკური კულტურის მხრივ – შედარებით დაბალ დონეზე” (მამონტოვი, 1999:145). თვალში საცემია, რომ ვებერისა და კაპანელის კონცეფციები, ამ შემთხვევაში, აშკარად ემხრობიან ერთმანეთს, თუმცა მათ საწინააღმდეგოდ კულტუროლოგებს ხშირად მოჰყავთ ხოლმე ასეთი მაგალითები (რომლებსაც არ შეიძლება, ჩვენაც არ დავეთანხმოთ): მე-18-მე-19 საუკუნეებში, ფეოდალური დაქუცმაცებულობისა და სამეურნეო სიდუხჭირის პირობებში გერმანულმა მიწამ სამყაროს უბოძა უდიდესი კლასიკური ფილოსოფია და მხატვრული შემოქმედების განუმეორებელი ნიმუშები. ევროპულ ქვეყანათა უმეტესობაში, მართალია, შენარჩუნდა გარკვეული წონასწორობა სამივე პროცესს შორის, თუმცა იაპონიასა და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის სხვა ეკონომიკურად განვითარებულ სახელმწიფოებში ცივილიზაციურმა პროცესმა მიიღო აქამდე არნახული განვითარება მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ... უკანასკნელი ორი საუკუნის მანძილზე ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჭარბობდა სოციალური და ცივილიზაციური პროცესები კულტურულის საზიანოდ, ხოლო რუსეთში მე-19 ასწლეული, პირიქით, რუსული კულტურის “ოქროს ხანა” იყო სოციალური კონსერვატიზმისა და მეცნიერულ-ტექნიკური ჩამორჩენილობის ფონზე.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სისტემაში – კულტურა და საზოგადოება, მისი სრულყოფილად ახსნის მიზნით, კაპანელი

განიხილავს ორგანოტროპული მიმართების კიდევ ერთ ფორმას; კერძოდ, გეოგრაფიული მდგომარეობის გავლენას კულტურის წარმოშობასა და განვითარებაზე, ანუ საზოგადოების არსებობისა და ფუნქციონირების გეოგრაფიული პირობები თუ რამდენად განაპირობებს ამ საზოგადოების წიაღში შექმნილი კულტურის რაობას. ავტორის აზრით, “არსის არსებობა ისა-ზღვრება მდგომარეობით – მდგომარეობა გეოლოგიური, გეოგრაფიული, კლიმატური, სოციალ-ეკონომიკური ან სპობს ან საშუალებას აძლევს კულტურის ფორმებს ვითარებისა და გაშლისათვის” (მამონტოვი, 199:174). თუმცა, კაპანელი იმთავითვე ხაზგასმით აღიარებს, რომ “სოციალური ურთიერთობა, დამყარებული ეკონომიკურ-ინდუსტრიულ საჭიროებაზე, გაცილებით უფრო აქტიურად მოქმედებს კულტურის შემოქმედებით ფორმებზე, ვიდრე გეოგრაფიულ-გეოლოგიური და მეტეოროლოგიური პირობები”, მაგრამ იგი დარწმუნებულია იმაშიც, რომ “თუკი ერთხელ განსაკუთრებულ გეოლოგიურ-გეოგრაფიულ პირობებში წარმოიშვა ადამიანთა ურთიერთობა, შემდეგ სწორედ ეს ურთიერთობა თავის სოციალ-ეკონომიკური ინტერესებით აძლევს მიმართულებას ამ საზოგადოების კულტურულ-ცივილიზაციურ ხერხსა და შემოქმედებას” (კაპანელი, 1999:104).

ჩვენი აზრით, კაპანელის ასეთი შეხედულებები ძალიან უახლოვდება სოციოლოგიაში საკმაოდ ფართოდ აღიარებული გეოგრაფიული მიმართულების ცნობილ წარმომადგენელთა, კერძოდ ინგლისელი ისტორიკოსის ჰენრი თომას ბოკლისა (1821-1862) და რუსი (წარმოშობით რუმინელი) მეცნიერ-გეოგრაფის ლევ ივანეს ძე მენნიკოვის (1838-1888) თეორიულ კონცეფციებს. თავის ნაშრომში “ცივილიზაციის ისტორია ინგლისში”, ბოკლი ავითარებს აზრს იმის შესახებ, რომ ცივილიზაციის განვითარება განსაზღვრულია კლიმატის, ნიადაგისა და ბუნების საერთო მდგომარეობით. როგორც ავ-

ტორი აღნიშნავს: “ცივილიზაციები თავდაპირველად ყველგან დამოკიდებული იყო ამ სამიდან ერთ-ერთზე მაინც. აზიის კონტინენტზე მხოლოდ იმ ადგილებში ჩაისახა ცივილიზაცია, სადაც ყველა თუ არა, ერთ-ერთი პირობა მაინც იყო: კლიმატსა და ნიადაგზე ცივილიზაციის დამოკიდებულება დასტურდება იმიტაც, რომ მომთაბარე ტომებმა, რომლებიც მწირ ნიადაგზე და ცხელ კლიმატში ცხოვრობდნენ, როდესაც დაიპყრეს ზომური სარტყელის მიდამოები, სწრაფად შექმნეს პირველი ცივილიზაციები. არაბთა მრავალრიცხოვანი მომთაბარე ტომებიდან, მხოლოდ ეგვიპტელებმა რომ შექმნეს ცივილიზაცია, ეს აიხსნება ეგვიპტის მიწის ნაყოფიერებით, რომელიც ნილოსის წყლებით უხვად ირწყვება” (ბოკლი, 1960:161). საგულისხმოა, რომ ბოკლის აზრით, კლიმატი და ნიადაგი მოქმედებს მატერიალური კულტურის განვითარების დონეზე, დანარჩენი ბუნებრივი პირობები კი, სახელდობრ ბუნების ხედი – ადამიანის გონებრივ თუ სულიერ წყობაზე: რელიგიაზე, ხელოვნებასა და ლიტერატურაზე.

როგორც ირკვევა, ბოკლის ამ მოსაზრებებს თითქმის სრულად იზიარებს კაპანელიც; ამას ადასტურებს მისი აზრი იმის შესახებ, რომ “კულტურა თავის ევოლუციაში განიცდის სისტემატურ გავლენას ფიზიკური გარემოდან მომდინარე მდგომარეობისას, და რამდენადაც ყოფა-ცხოვრების ფსიქოლოგია მოქმედებს კერძო ადამიანის ნებისყოფასა და სურვილებზე, იმდენად საერთოდ ბუნებრივ-ატმოსფერული მდგომარეობა იძლევა შემოქმედების ერთგვარ ფარგლებს; შემოქმედება როგორც მხატვრული, ისე განყენებული, იწვევს შემოქმედებაში ექსტაზს, ორგანულ ეროსს, რომელიც წარმოუდგენელია იმ ურთიერთობის გარეშე, რომელსაც ადგილი აქვს ორგანულ ცხოვრებასა და ფიზიკურ მდგომარეობას შორის; კულტურა დიონისური ან აპოლონური შეუძლებელია გრელანდიაზე ან ციმბირში, შეუძლებელია ისეთ

პირობებში, სადაც არსისა და მდგომარეობის ურთიერთობა არ იძლევა ორგანული სისხვის შეგრძნებას, სადაც ბუნება და მისი კლიმატურ-გეოგრაფიული თავისებურება ხელს არ უწყობს ამ შეგრძნების განცდას” (კაპანელი, 1999:142).

რაც შეეხება ლ. მენიკოვის ნააზრევს, აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, იგი წარმოდგენილია მის ნაშრომში “ცივილიზაცია და დიდი ისტორიული მდინარეები” (1883). ცნობილია, რომ ამ თხზულების ამოცანაა – ნათელყოფს სხვადასხვა ქვეყნის გეოგრაფიულ თავისებურებათა გავლენა მათი კულტურის ფორმირების მსვლელობაზე, ცივილიზაციის წარმოშობა და მისი განმაპირობებელი ფაქტორები, ცივილიზაციათა განვითარება და მათი განმსაზღვრელი ვითარებანი. მენიკოვის სოციოლოგიური თეორიის მიხედვით, ცალკეულ პირობათაგან ცივილიზაციის განვითარებაზე გავლენას ახდენს ასტრონომიური გარემო, გეოგრაფიული განედი და კლიმატი, თუმცა აბსოლუტური მნიშვნელობა მათ არ მიეწერებათ. ავტორი ყოველმხრივ ცდილობს აჩვენოს, რომ კლიმატის ცვლილების შესაბამისად იცვლება ცივილიზაციის წარმოშობის შესაძლებლობანიც: “ზედმეტად ცივი და ცხელი კლიმატი ცივილიზაციისათვის ცუდი ნიადაგია. დიდი ისტორიული ცივილიზაციები, ყოველ შემთხვევაში ძველი სამყაროს მატერიკებზე, მხოლოდ და მხოლოდ ზომიერ სარტყელშია კონცენტრირებული” (მენიკოვი, 1964:187). ცხელ კლიმატში, ფლორისა და ფაუნის სიმდიდრის მიუხედავად, ცივილიზაცია რომ არ ვითარდება, ეს, მენიკოვის აზრით, იმის შედეგია, რომ ამ ვითარებაში ადამიანს ყოფიერებისთვის დიდი გარჯა არ სჭირდება, არ არის შრომის აუცილებლობა: “ბუნების გვირგვინი – ადამიანი ცხელ კლიმატში ბუნების მეფე არაა, ბუნება მას უხვად აჯილდოებს და ამით ახშობს მის ენერგიას” (მენიკოვი, 1964:190). ამით ავტორი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ცივილიზაციას გეოგრაფიულ-ბუნებრივი

გარემო მექანიკურად არ განსაზღვრავს, რომ გარემოს გვერდით აუცილებელია ადამიანის მოქმედება, ე.ი. სოციალური განპირობებულობა. რაც შეეხება ცივილიზაციათა ჩასახვისა და განვითარების ძირითად მიზეზებს, აქ მეჩნიკოვი ასახელებს მდინარეებს, რამდენადაც თვლის, რომ “მდინარე ყველა ქვეყანაში თითქოსდა ფიზიკურ-გეოგრაფიულ პირობათა სინთეზია”. მისი აზრით, დიდი მდინარეების ნაპირებზე ჩაისახა და განვითარდა ოთხი დიდი კულტურა: “ჩინური კულტურა ხუანხესა და იანძის ნაპირებზე, ინდური – ინდისა და განგის ნაპირებზე, ასირიულ-ბაბილონური – ტიგროსის და ევფრატის ნაპირებზე, ეგვიპტური – ნილოსის ნაპირებზე” (მეჩნიკოვი, 1964:214-216).

როგორც მოსალოდნელი იყო, კაპანელი სრულიად ეთანხმება მეჩნიკოვის თვალსაზრისს როგორც მატერიალური და სულიერი, ისე სოციალური კულტურის გეოგრაფიული მდებარეობით დეტერმინირებულობის შესახებ და, თავის მხრივ, შენიშნავს, რომ “არსებობის განსაკუთრებულ ბუნებრივ პირობებში და მათი გამოისობით ადამიანი იჩენს ერთგვარ ხერხს და ოსტატობას; სხვადასხვა პროფესია – პროფესია ნადირობის, თევზაობის, მიწის დამუშავების, ვაჭრობის და მრეწველობის აიხსნება არა ტრანსცენდენტურად მოცემული ნიჭიერებით, არა ზემოთაგონებით, როგორც ფიქრობენ ყველა კატეგორიის რაციონალისტები და ალეთოლოგისტები, არამედ ბუნებრივ-გეოგრაფიული და ფიზიკურ-მატერიალური შესაძლებლობით და ინტერესით; ავსტრალიელები და ესკიმოსები რასულად და ანთროპოლოგიურად დიდად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ ერთიმეორის მსგავს გეოგრაფიულ მდგომარეობაში გაჩენილი მათი ერთნაირი მეურნეობა – წარმოება და სოციალური საჭიროების ინტერესები მათს კულტურის ფორმებს ერთმანეთს ამსგავსებს” (კაპანელი, 1989:372).

ჩვენი აზრით, მართებული შენიშვნა, რომელიც თავის დროზე სოციალოგიაში გეოგრაფიული სკოლის კონცეფციის მისამართით გამოითქვა, – კულტურის გაჩენასა და განვითარებაში გეოგრაფიული გარემოს როლის გადაჭარბებით და ცალსახად შეფასების შესახებ, – კაპანელის შეხედულებებზეც სამართლიანად ვრცელდება. სახელდობრ, ნებისმიერ ისტორიულ ეპოქაში შეიძლება აღმოჩნდეს შეუსაბამოა გეოგრაფიულ პირობებსა და კულტურათა პროგრესს და რეგრესს შორის, რამდენადაც გეოგრაფიული მდგომარეობის ვითარებაშიც ცივილიზაცია იცვლება აღმასვლის ან დაღმასვლის მიმართულებით, ან კიდევ ერთსა და იმავე გეოგრაფიულ პირობებში ცივილიზაცია ერთ ქვეყანაში ყვავის, მეორეში კი მხოლოდ ისახება. ასე, რომ მხოლოდ გეოგრაფიულად ხელსაყრელი ვითარების მიზეზის გამო თავისთავად და ავტომატურად კულტურა არც წარმოიშობა და არც ვითარდება.

კაპანელის კონცეფციის სასარგებლოდ აღვნიშნავთ, რომ იგი კულტურასთან მიმართებაში გეოგრაფიულ დეტერმინიზმს ანიჭებს ერთ-ერთ, მაგრამ არა გადამწყვეტ და აბსოლუტურ მნიშვნელობას. მისთვის კულტურის განმსაზღვრელ ელემენტთა შორის არსებითი და ძირითადი მაინც სოციალური ფაქტორია, რამდენადაც, ფაქტობრივად, ბუნებრივი პირობები, რა სახითაც არ უნდა იყოს მოცემული, ქმნის მხოლოდ შესაძლებლობებს, რომელთა რეალიზაცია არაა სხვა რამეზე დამოკიდებული, გარდა ადამიანისა და საზოგადოებისა. ამდენად, კულტურის ორგანოტროპული გააზრება საბოლოოდ მაინც სოციალური მდგომარეობით განპირობებულობაზე დაიყვანება. როგორც კაპანელი აღნიშნავს, “სოციალური ვითარება ასხვაფერებს ისტორიულ ეპოქებს და ყოველ პერიოდს კულტურისას თან მიაქვს, თან მოაქვს თავისი სტილი და სული. ბუნების თანდათანობით გარდაქმნასა და ფერისცვალებაში ადამიანი თვითონ იცვლება სულით, იდეებით,

განცდებით, ილუზიებით: პირამიდის აშენება ნილოსის თვალგადაუწვდენელ ცხელ ჭალებზე და საცოდავი ქოხების შეკოწიწება ციმბირის ცივ ტაიგებში გამოწვეულია სხვადასხვა ილუზიებითა და განცდებით, სხვადასხვა სახის გრძნობებითა და იდეალებით... მთელი ცივილიზაცია თავისი ნანგრევებით და უდაბნოებში აწვერადებული პირამიდებით, თავისი ბარელიეფებით და ციხე-კოშკებით, დიდი ქალაქების ლაბორატორიებით და ინსტიტუტებით საზოგადოებისა და მდგომარეობის ორგანოტროპული ურთიერთობის გამომსახველია...” (კაპანელი, 1999:225).

საინტერესოა, რომ კულტურის გამოკვლევა სოციოლოგიური თვალსაზრისით კაპანელის მოძღვრებას ძალიან აახლოებს ერთ-ერთ არაორდინარულ კულტუროლოგიურ მიმდინარეობასთან, რომელიც სოციოლოგიური სკოლის (წარმომადგენლები არიან ჩვენს მიერ ზემოთ აღნიშნული ტოლკოტ პარსონსი და ალფრედ ვებერი, აგრეთვე ცნობილი ამერიკელი კულტუროლოგი პატირიმ ალექსანდრეს ძე სოროკინი) სახელითაა ცნობილი და რომელიც, როგორც ირკვევა, კულტურის საფუძვლებს და ახსნას ეძებს არა ისტორიასა და ადამიანის სულის თვითნებურ განვითარებაში, არა ფსიქიკისა და კაცობრიობის ბიოლოგიურ წინაისტორიაში, არამედ მის საზოგადოებრივ ბუნებასა და ორგანიზაციაში; და ამდენად, კულტუროლოგიური კვლევის ცენტრში აქცევს თავად საზოგადოებას, მის სტრუქტურასა და სოციალურ ინსტიტუტებს. როგორც ამ სკოლის ისე კაპანელის კონცეფციათა სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ, რამდენადაც საზოგადოება კულტურის ძირითადი ფორმაა, ამდენად კულტურის ქმნადობისა და განვითარების ისტორია არსებითად საზოგადოების ისტორიაა. ასე რომ, თუმცა კულტურის სისტემა და სოციალური სისტემა, ფაქტობრივად ერთმანეთის გარეშე არ არსებობს, მაგრამ არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ

მათ შორის პრინციპულ განსხვავებას აქვს ადგილი. თუ დავეუკირდებით, აშკარაა, რომ კაცობრიობის ისტორია იცნობს ერთმანეთისგან განსხვავებული ეთნიკური ჯგუფების მსგავს სოციალურ სისტემებს, რასაც ვერ ვიტყვით შესაბამის კულტურებათა შესახებ. ამის დასტურად კულტურის ქართველ მკვლევართ სხვადასხვა მაგალითები მოჰყავთ: როგორც აკაკი ყელიჯანიშვილი შენიშნავს, “შუა საუკუნეების საქართველოში თითქმის ისეთივე სოციალური სისტემა იყო, როგორც საფრანგეთსა ან ინგლისში, მაგრამ მიუხედავად ამისა, შუა საუკუნეების ქართული კულტურა პრინციპულად განსხვავდებოდა დასახელებულ კულტურათაგან, ისევე როგორც ეს კულტურები განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისგან” (ყელიჯანიშვილი, 2001:151).

ადინიშნული იმაზეც მიუთითებს, რომ, კაპანელის ორგანოტროპული თეორიის საპირისპიროდ, ყველა ისტორიულ ეპოქაში შესაძლოა აღმოჩნდეს შეუთავსებლობა სოციალური მდგომარეობისა და კულტურის განვითარების დონეებს შორის, რამდენადაც სოციალურ ურთიერთობათა უცვლელობის შემთხვევაშიც სრულიად შესაძლებელია კულტურა შეიცვალოს ნებისმიერი მიმართულებით; ან კიდევ, იდენტურ სოციალურ ვითარებათა პირობებში, მაშინ როდესაც ერთ ქვეყანაში კულტურა აცვავებასა და აღმავლობას განიცდის, მეორეში – მხოლოდ ეს-ესაა იწყებს განვითარებას, მესამეში კი – დაკნინებისა და განადგურების პირასაა. როგორც ანგლო-ამერიკელი კულტუროლოგი ტომას სტერნზ ელიოტი (1888-1965) შენიშნავს, “მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელი ოთხი ასეული წლის მანძილზე ინგლისის სოციალური მდგომარეობა გაცილებით გაუმჯობესდა და მოსახლეობა თორმეტჯერ გაიზარდა, მსგავს ხარისხობრივ და რაოდენობრივ ზრდას სრულიადაც არ მოჰყოლია ჩვენს დროში თორმეტი შექსპირის გამოჩენა, უფრო მეტიც, ასეთები უკვე დიდხანია გაქრნენ.

ზუსტად ასევე, გასულ საუკუნეთა მხვენელ-მოესველი გლეხი თავისი ზნეობრივი და სულიერი კულტურით გაცილებით უფრო მაღლა იდგა, ვიდრე ჩვენი დროის დაქირავებული ტრაქტორისტი” (ელიოტი, 2002:79). საქმე იმაშია, რომ კულტურის სისტემა მხოლოდ სოციალური ურთიერთობებით არ ამოიწურება, გარდა ამისა, მასში თავმოყრილია მისი შემოქმედი ხალხის ღირებულებითი ორიენტაციები, ჩვევების, ადათების, ტრადიციების ერთობლიობა რომლებშიც დაგროვილია სინამდვილესთან, არსებულთან ყოველგვარი ადამიანური მიმართება და ზრუნვა სამყაროს იმ ნაწილზე, რომელზეც ის სახლობს. საყურადღებოა ისიც, რომ ელიოტი კულტურის ფენომენის არსობრივი განსაზღვრებისას გაცილებით მეტ სიფრთხილეს იჩენს, რამეთუ მას ასე ახასიათებს: “კულტურის ქვეშ მე მესმის, უპირველეს ყოვლისა, ის, რაც მხედველობაში აქვთ ანთროპოლოგებს: ერთ ადგილას მცხოვრები, მოცემული ხალხის ცხოვრების წესი. ჩვენ ამ კულტურის გამოვლენას ვხედავთ მის ხელოვნებაში, მის სოციალურ სისტემაში, მის ჩვეულებებსა და ადათებში, მის რელიგიაში. ყველაფერი ეს, ერთად აღებული, არ შეადგენენ კულტურებს, თუმცა ჩვენ ხშირად მოხერხებულობის გამო ისე გამოვთქვამთ, თითქოს ეს ასეა. ესენი მხოლოდ ნაწილებია, რომლებადაც კულტურა შეიძლება დანაწევრდეს – როგორც ადამიანის სხეული ანატომიურ თეატრში. მაგრამ, ისე როგორც ადამიანი არის უფრო მეტი, ვიდრე მისი სხეულის შემადგენელ სხვადასხვა ნაწილთა ნაერთი, ასევე კულტურაც არის უფრო მეტი, ვიდრე ხელოვნებათა, ადათთა და რელიგიურ ჩვეულებათა ნაკრები” (ელიოტი, 2002:111). ჩვენი აზრით, ელიოტი აქ გულისხმობს ადამიანის თავისუფალ, ნებაყოფლობით შემოქმედებით აქტივობას, რომელიც იმისგან დამოუკიდებლად, თუ როგორია არსებული სოციალური, ეკონომიკური ან პოლიტიკური მდგომარეობა, თავისი გზით

მიემართება საკუთარი ამოუწურავი შესაძლებლობების სრულ გამოვლენამდე და გზადაგზა უსასრულო ნაირგვარობით ქმნის და აფორმებს საოცარ ახალ სამყაროს კულტური სახით; და რომელსაც სრულიად დაკარგული აქვს თავისი არსებითი მნიშვნელობა კაპანელის ორგანოტროპულ მოძღვრებაში.

მიუხედავად ამისა, სრული უფლება გვაქვს განვაცხადოთ, რომ ამ უკანასკნელმა კულტურის განვითარებისა და სოციალურ პროცესთა უწყვეტი კავშირის აღიარებით საკმაოდ მნიშვნელოვანი ღვაწლი დასდო კულტუროლოგიური აზრის ისტორიას კულტურის ერთიანი თეორიის შექმნის პროცესში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კაპანელი კ., სული და იდეა, ფილოსოფიური შრომები, თბილისი, 1989
2. კაპანელი კ., სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები. ორგანოტროპიზმი, ფილოსოფიური შრომები, თბილისი, "თბილისის უნივერსიტეტი", 1999
3. ყელიჯანიშვილი ა., კულტუროლოგია, თბილისი, "უნივერსალი", 2001
4. Бокль Г. Т., История цивилизации в Англии, Санкт-Петербург, «Русский язык», 1960
5. Елиот Т. С., «Заметки к определению культуры», Санкт-Петербург, «Алетейя», 2002
6. Мамонтов П., Основы культурологии, Москва, «Олимп», 1999
7. Мечников Л. М., Цивилизация и великие исторические реки, Москва, «Советская энциклопедия», 1964

**ადამიანური რესურსები კულტურაში:
ახალი გამოწვევები და პრობლემები**

კულტურის თანამედროვე დაწესებულების მართვა და დასახული ამოცანების განხორციელება შეუძლებელია განათლებული, პროფესიონალი და კვალიფიციური კადრების გარეშე. კულტურის დაწესებულებები, მკაცრი კონკურენციის პირობებში, სრულფასოვნად ვერ განახორციელებენ თავიანთ მისიას ამ სფეროში მომუშავე გამოცდილი, მაგრამ არაპროფესიონალი კადრების პირობებში.

ადამიანური რესურსების ეფექტური მართვის მიზანია, უზრუნველყოს თანამშრომლების ერთობლივი წარმატებული მუშაობა და უკეთ გამოავლინოს მათი ძლიერი მხარეები, ამავე დროს ხელი შეუწყოს სუსტი მხარეების გამოსწორებას. კულტურის დარგში ნებისმიერი წარმატება პირდაპირ კავშირშია მის მიერ ადამიანური რესურსების სწორ მართვასთან.

კულტურის დარგის მართვა, გარდა სპეციფიკის გათვალისწინებისა, ისეთივე უნარ-ჩვევებს მოითხოვს, როგორც სხვა დარგები. თანამედროვე მმართველებსა და სტრუქტურული ერთეულების ხელმძღვანელებს, ასევე ცალკეულ სპეციალისტებს მოეთხოვებათ, როგორც დარგის მენეჯმენტის, მარკეტინგის, ასევე ადამიანური რესურსების მართვის ცოდნა და უნარ-ჩვევების გამოუმუშავება.

ევროპაში, ისევე როგორც ამერიკაში, დიდი ხანია კულტურა ჩამოყალიბდა როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი შემოსავლის წყარო. დიდ ბრიტანეთში კულტურის ინდუსტრია პირველ ადგილს იკავებს. საფრანგეთში კულტურის ინდუსტრიიდან მიღებულმა შემოსავალმა შეადგინა ეროვნული შემოსავლის 3.4% და გაუსწრო მანქანათმშენებლობას. უნდა

ადინიშნოს, რომ აქ არ იგულისხმება მხოლოდ კულტურისა და ხელოვნების დაწესებულებები. ევროპაში კულტურის ინდისტრიას მიაკუთვნებენ ტურიზმს (ნ. კუნცევა-გაბაშვილი).

ვინაიდან ყოფილ საბჭოთა კავშირში კულტურა და ხელოვნება თითქმის მთლიანად დოტაციური იყო, საზოგადოებაში დამკვიდრდა შეხედულება, რომ კულტურა და ბიზნესი შეუთავსებელი ცნებებია. გამომდინარე აქედან, კულტურის სფეროს მენეჯმენტისადმი დამოკიდებულება არაერთგვაროვანი იყო.

ცნობილია, რომ პროფესიები ქვეყნისა თუ რეგიონის ზოგად-ეკონომიკური პირობების შესაბამისად ჩნდება. საზოგადოებაში არსებული სოციალური და ეკონომიკური ურთიერთობები ყოველთვის ზემოქმედებს პროფესიების რაოდენობაზე და შინაარსზე. საბაზრო ეკონომიკის პირობებში „კულტურის (ხელოვნების) მენეჯმენტი“ პროფესიონალური საქმიანობის სფეროა თავისი მიზნებით, ამოცანებითა და მეთოდოლოგიით. ამ სფეროში მოქმედებს, როგორც მენეჯმენტის ზოგადი წესები და პრინციპები, ასევე უფრო სპეციფიკური და განზოგადებული კანონები. არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ისიც, რომ როგორც პროფესიონალი, კულტურის სფეროს მენეჯერი უნდა გამოირჩეოდეს განსაკუთრებული პიროვნული თვისებებით.

საზღვარგარეთული გამოცდილების ანალიზი ცხადყოფს, რომ ამ სპეციალისტების მომზადების ფუნქციას იწარმოებს ეკონომიკური და ჰუმანიტარული მიმართულების პროგრამები. ეკონომისტები თვლიან, რომ კულტურის დაწესებულებები, უდავოდ, საჭიროებს პროფესიონალ მენეჯერებს და ისინი უნდა მომზადდნენ ეკონომისტებიდან. არგუმენტად მოჰყავთ შემდეგი: კულტურის მენეჯერს უნდა ჰქონდეს ეკონომიკური პროცესების შინაგანი მექანიზმების მტკიცე ბაზა, რომელზეც შეიძლება აიგოს კულტურის

მენეჯმენტის დარგობრივი თავისებურებანი. ჰუმანიტარული დარგის სპეციალისტები კი დაუინებით ითხოვენ, რომ კულტურის მენეჯერისათვის საყრდენი ბაზა უნდა იყოს ჰუმანიტარული და არა ეკონომიკური განათლება. მათი არგუმენტებით კულტურის მენეჯერის პროფესიონალური მოღვაწეობის ბაზა კულტურის ღრმა ცოდნისა და მისი შეფასების უნარის გარეშე ვერ ჩამოყალიბდება (ლ. შენგელია).

ჯერჯერობით, ჩვენში არ არის ჩამოყალიბებული მტკიცე პოზიცია კულტურის დარგში პროფესიონალი მენეჯერის საჭიროებაზე. საზოგადოება, ძველი ინერციით, მენეჯერის ზოგად უნარ-ჩვევებს პრაქტიკული მუშაობის პროცესში დებულობს.

ევროპის ქვეყნებში არსებული უმაღლესი განათლების ტრადიციული სისტემის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი შეასრულეს გერმანიამ და საფრანგეთმა. განათლება ეკონომიკის, კომერციის და შემდეგ ნაწილობრივ მართვის დარგში, აღმოცენდა ასევე ევროპის სხვა ქვეყნებში. პირველი სასწავლო დაწესებულებები, რომლებიც მიზნად ისახავდნენ კადრების მომზადებას სამეურნეო საქმიანობისათვის, მე-19 ს. საფრანგეთში აღმოცენებული კომერციული სკოლები იყო (უ. თოლორდავა). დიდი ბრიტანეთის მთავრობის გადაწყვეტილებით სასწავლო დაწესებულებებსა და ბიზნეს-სტრუქტურებს შორის თანამშრომლობას სახელმწიფო აფინანსებს.

საქართველოში ცოტა კეთდება ადამიანური რესურსების მართვის კვლევების თვალსაზრისით. 2004 წლამდე უმნიშვნელოვანეს პრობლემაზე სერიოზულად მუშაობდა რამდენიმე სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულების ეკონომიკური პროფილის კათედრები. 2004 წლიდან კვლევითი ინსტიტუტების რეორგანიზაციის შედეგად მნიშვნელოვნად შემცირდა

ადამიანური რესურსების მართვის პრობლემებზე სამეცნიერო კვლევები. სამინისტროებმა საერთოდ შეწყვიტეს მსგავს პრობლემაზე მუშაობა (ნ. პაიჭაძე).

ადამიანური რესურსების მართვის სტრატეგიული კონცეფცია პირველად ჩამოაყალიბა ავტორთა ჯგუფმა აფომბრანის ხელმძღვანელობით (1984 წ.). რა განსხვავებაა მართვასა და მენეჯმენტს შორის? სპეციალისტთა აზრით, მართვა არის გამოწვევა, რისკი, ამოძრავება, შთაგონება, მხარდაჭერა და ხედვა. ჭეშმარიტი მართვის შედეგია ნდობა, აღიარება და ღოილურობა. განსხვავებით მართვისაგან, მენეჯმენტი ნიშნავს სამუშაოს ორგანიზებასა და შესრულების შემოქმედებით პროცესს. მენეჯმენტი მოიცავს დაგეგმვას, ორგანიზებას, განხორციელებას, კომუნიკაციას, კონტროლს და შეფასებას. მენეჯერის პასუხისმგებლობა ეხება ყველაფერს, რაც ხდება (თ. ხუნწარი).

ადამიანური რესურსების მართვისა და მენეჯმენტის სპეციალისტები ამ დარგის პროფესიონალების მომზადებაში მნიშვნელოვან როლს აკისრებენ სახელმწიფო მმართველობით სტრუქტურებს, ვინაიდან ეს პრობლემა არ არის მხოლოდ ერთი კონკრეტული დაწესებულების გადასაწყვეტი. საქართველოში, როგორც პოსტსაბჭოთა ქვეყანაში, რომელიც ჯერ კიდევ „დაუსრულებელ“ გარდამავალ პერიოდში იმყოფება, დასავლური მართვის კულტურის ტრადიციები სუსტად ვითარდება. იმდენად, რამდენადაც კულტურა უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს ორგანიზაციის ცხოვრებაში მას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა ექცეოდეს ცენტრალური უწყებების ხელმძღვანელობის მხრიდან პერსონალის მართვა წარმოუდგენელია ადამიანებთან ურთიერთობის გარეშე. ყოველი ორგანიზაცია ესაა ურთიერთობები სხვადასხვა სტრუქტურულ ქვედანაყოფებში მომუშავეთა შორის. მასზე მნიშვნელოვნადაა დამოკიდებული კონკრეტული მიზნებისა და

ამოცანების შესრულება, ორგანიზაციაში სოციალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი, თვით ორგანიზაციის იმიჯი და მისი საქმიანობის ეფექტიანობა (ნ. გვენცაძე).

იაპონელებს მიაჩნიათ, რომ იაპონიაში არის ერთი სიმდიდრე და ერთადერთი უღვევი რესურსი – ადამიანები (ო. ქოჩორიძე). ადამიანური რესურსები თითოეული პერსონალისაგან შედგება. მათი მომზადება და გადამზადება დაწესებულების უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა. თანამედროვე პირობებში კულტურის დაწესებულებათა მართვის გარდაქმნა დაკავშირებულია ადამიანური რესურსების განვითარებასთან. დაწესებულებათა სტრუქტურა და ადამიანური რესურსები უნდა შეესაბამებოდეს სისტემის ახალ დანიშნულებას – არა მარტო დააკმაყოფილოს საზოგადოებრივი მოთხოვნები, არამედ, აგრეთვე, უზრუნველყოს თავიანთი ბაზისა და რესურსების განვითარება. ახალ გარემოსთან ადაპტაციის ერთ-ერთი საშუალებაა მართვის ახალი ან განახლებული ორგანიზაციული სტრუქტურის დაპროექტება, რომელიც შეესაბამება ახალ პირობებში დაწესებულების მიზნებსა და ამოცანებს (ლ. თაკალანძე).

ადამიანები პროექტის უმთავრეს რესურსს წარმოადგენენ. ჩვეულებრივ, ადამიანური რესურსების კლასიფიცირება ხდება მათი სამუშაო პროფილის მიხედვით. კულტურისა და ხელოვნების სფეროს პროექტებში არსებობს ერთი განსაკუთრებული შეზღუდვა – ესაა შემოქმედებითი რესურსების მართვა. ხელოვნების სფეროში მენეჯმენტი მხოლოდ ფინანსური და ორგანიზაციული საკითხებით არ შემოიფარგლება. იგი საქმისადმი რწმენას, მოთმინებასა და მტკიცე მიზანდასახულობას მოითხოვს. ამ სფეროში, სადაც ყველაფერს ადამიანთა რეაქცია განსაზღვრავს, წინასწარ არანაირი შედეგი არ არის გარანტირებული (ნ. სანადირაძე). ამიტომ ამ დარგის პროფესიების მომზადებისას უფრო მეტი

შემოქმედებითი მიდგომა და აკადემიური თავისუფლებაა საჭირო.

ჩვენში კულტურის მთელი რიგი მიმართულება კვლავ აკადემიური და პროფესიული განათლების გარეშეა დარჩენილი. სახელმწიფოს მმართველობით სტრუქტურებს არ გააჩნიათ სახელმწიფო პროგრამა განათლების გარეშე დარჩენილი პროფესიების განვითარებისათვის. კულტურაში ეს პრობლემები შეეხება სამუზეუმო, საარქივო, საბიბლიოთეკო და სხვა დარგებს.

დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის შეერთებული შტატების უნივერსიტეტებში გასული საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო სამუზეუმო და საარქივო დარგის სპეციალისტების მომზადება. სამუზეუმო სფეროს კადრების მომზადებისა და ცვლილებების კარგი ტრადიცია დამკვიდრდა მანჩესტერის მეცნიერებისა და მრეწველობის მუზეუმში (ბ. ლორდი). ევროპისა და რუსეთის კულტურის საგანმანათლებლო პოლიტიკაში სამუზეუმო მიმართულებას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. ჩვენგან განსხვავებით აქ დიდი ხანია მოქმედებს სამ საფეხურიანი საგანმანათლებლო პროგრამები

ტურისტული ინდუსტრიის განვითარებამ კიდევ უფრო გაზარდა მუზეუმის მნიშვნელობა. განსაკუთრებით კულტურული ტურიზმის განვითარებისათვის უნიკალურ რესურს წარმოადგენს მუზეუმი. საერთაშორისო ექსპერტთა დასკვნით, საქართველოში ტურიზმის სახეების განვითარების მხრივ კულტურულ ტურიზმს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. გამომდინარე აქედან, ქვეყნის ტურიზმის განვითარების კონცეფციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მუზეუმების ინფრასტრუქტურის განახლებასა და პროფესიონალი კადრების მომზადების აუცილებლობას.

საქართველოში რამდენიმე წელია საქმე დისკუსიებსა და საქმიან შეხვედრებს არ გასცილებია. მუზეუმის სპეციალისტთა

მომზადების მხრივ თითქმის არაფერი გაკეთებულა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და სამხატვრო აკადემიის მაგისტრატურის თითო საგანმანათლებლო პროგრამას (სამუზეუმო საქმე) და რამდენიმე სემინარს ან რომელიმე მუზეუმის თანამშრომლობას პარტნიორ მუზეუმებთან.

ბუნებრივია, ერთი ან ორი უნივერსიტეტი, ისიც მცირეკონტინგენტიანი სამაგისტრო პროგრამით ამ პრობლემას ვერ გადაწყვეტს. საქართველოს განათლებისა და მეცნიერების სამინისტრომ, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსთან ერთად ერთ-ერთ პრიორიტეტულ მიმართულებად უნდა გამოაცხადოს დასახელებული დარგები და მოახდინოს შესაბამისი საინფორმაციო და ფინანსური უზრუნველყოფა.

მუზეუმმა გამართულად რომ იფუნქციონიროს და საზოგადოებას ხარისხიანი პროდუქცია მიაწოდოს, ამისათვის საჭიროა, მუზეუმის თანამშრომლების პროფესიული განვითარებისათვის ხელშეწყობა. თუ დავეყრდნობით მარკეტინგის თეორიას, განსაკუთრებით წარმატებული იქნება ის მუზეუმი, რომელიც ორიენტირებულია თავისი აუდიტორიის ინტერესების დაკმაყოფილებაზე. მარკეტინგული ტექნოლოგიები სულ უფრო აქტიურად იჭრება სამუზეუმო სფეროში. მარკეტინგი მუზეუმის ფუნქციონირების ერთიანი სტრატეგიაა, რომელიც ყველა თანამშრომლის თანამონაწილეობას მოითხოვს. ბევრი სპეციალისტი აღნიშნავს, რომ სამუზეუმო მარკეტინგი კულტურის მენეჯმენტის ძირითად ტენდენციად გამოიკვეთა. სამუზეუმო მარკეტინგის თავისებურება ის არის, რომ მისი ამოცანაა მუზეუმის სოციალური მნიშვნელობის და საზოგადოებრივი მოთხოვნილების ამაღლება (ნ. გელევანიშვილი).

ანალოგიური ვითარებაა საბიბლიოთეკო სფეროში. დღეისათვის საბიბლიოთეკო მიმართულებით სპეციალისტების მომზადება არ მიმდინარეობს. კულტურის ამ დარგში ძირითადად დასაქმებულები არიან ადამიანები, რომელთა შორის უფროს თაობას სპეციალური საბიბლიოთეკო განათლება მიღებული აქვთ გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში. ბიბლიოთეკების პერსონალის დიდ ნაწილს სპეციალური განათლება არ გაააჩნია. დასაქმებულთა შორის, უკეთეს შემთხვევაში, არიან პუმანიტარული დარგის სპეციალისტები, უკიდურეს შემთხვევაში – ნებისმიერი პირი.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების პირველ ნახევრამდე საქართველოში ბიბლიოთეკარების მომზადება ხორციელდებოდა უმაღლესი და საშუალო-სპეციალური განათლების დონეზე. თბილისის ყოფილი ა. პუშკინის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიურ ინსტიტუტში მოქმედებდა ბიბლიოთეკარის 4 წლიანი საგანმანათლებლო პროგრამა, თბილისში, ბათუმში და სხვა ქალაქებში კი – ბიბლიოთეკარის პროფესიული საგანმანათლებლო პროგრამები. საქართველოს საბიბლიოთეკო ქსელი ძირითადად უზრუნველყოფილი იყო სპეციალური კვალიფიკაციის მქონე ბიბლიოთეკარებით.

ამჟამად საქართველოში ბიბლიოთეკების რაოდენობა 824 ერთეულს შეადგენს (2005 წელთან შედარებით შემცირდა 2.5 ჯერ). ალბათ ესეც არ არის ერთ-ერთი მიზეზი, რომ კულტურის ეს სფერო დარჩენილია საბიბლიოთეკო განათლების მიღების პერსპექტივის გარეშე, რადგან ბიბლიოთეკის როლი და დანიშნულება თითქმის იგნორირებულია.

საზოგადოება კი, სახელმწიფო სტრუქტურებისაგან განსხვავებით, კარგად აღიქვამს ბიბლიოთეკის მნიშვნელობას. გაეროს განვითარების პროგრამის პროექტის ფარგლებში

მომზადდა სოციოლოგიური გამოკვლევის ანალიტიკური მასალა ბიბლიოთეკის საქმიანობის შესახებ. მოპოვებული მასალების სისტემატიზაციამ, ანალიზმა და შეფასებებმა გამოკვეთა მკითხველი საზოგადოების აზრი ეროვნული ბიბლიოთეკის საქმიანობის შესახებ. გამოკითხულთა 70 %-ს მიაჩნია, რომ ეროვნული ბიბლიოთეკა არის ინფორმაციის მოპოვების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წყარო (ხარისხის მართვა უნივერსალურ სამეცნიერო ბიბლიოთეკებში). ეს შედეგები შეიძლება განვაზოგადოთ საქართველოს ყველა ბიბლიოთეკის მიმართ. მითუმეტეს, რომ საგანმანათლებლო დაწესებულებების ინსტიტუციური ავტორიზაციის ერთ-ერთ მთავარ მოთხოვნას საბიბლიოთეკო ქსელის არსებობა და განვითარება წარმოადგენს.

ვინაიდან საქართველოს საგანმანათლებლო დაწესებულებებისათვის, კომერციული თვალსაზრისით, არ არის ბიბლიოთეკარის საგანმანათლებლო პროგრამა ფინანსურად მომგებიანი, შესაბამისი დაინტერესებაც არ არის. ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტმა საბიბლიოთეკო საქმის კვალიფიციური სპეციალისტების მონაწილეობით მოამზადა ბიბლიოთეკარის პროფესიული საგანმანათლებლო პროგრამის სტანდარტის პროექტი. განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრი თუ სტანდარტს დაამტკიცებს შეიძლება მომზადდეს საგანმანათლებლო პროგრამა და გამოცხადდეს აბიტურიენტთა მიღება.

სჭირდება თუ არა დღეს საქართველოს მუზეუმებსა და ბიბლიოთეკებს კვალიფიციური სპეციალისტები, ეჭვის ქვეშ არ დგას. ეს დარგებიც ისევე საჭიროებს კადრების მომზადებას, როგორც სხვა ნებისმიერი.

თანამედროვე ეტაპზე, როდესაც ჩვენი ქვეყანა მსოფლიო ბაზარზე გადის და ინფორმაციულ საზოგადოებას აშენებს, ბიბლიოთეკებში მკითხველთა მომსახურება მაქსიმალურად

უნდა დაუახლოვდეს ამ სფეროში მოქმედ საერთაშორისო სტანდარტებს. ამ პრობლემის გადაწყვეტა კი პროფესიონალი, კვალიფიციური კადრების გარეშე შეუძლებელია.

სახელმწიფო არ გააჩნია კულტურის დარგის სპეციალისტთა მომზადების წინასწარ შემუშავებული მკაფიო პროგრამა და მწყობრი სისტემა. მთლიანად ეს სფერო ენთუზიაზმზე და ცალკეული ადამიანების პირად ინიციატივასა და თვითგანათლებლაზეა დამყარებული.

ამასთან ერთად, უნდა გადაიხედოს ახლახან დამკვიდრებული პრაქტიკა, სახელმწიფომ დააფინანსოს მხოლოდ სამსაფეხურიანი საგანმანათლებლო პროგრამების მქონე უნივერსიტეტები. თუ სახელმწიფოსათვის პროფესიონალი სპეციალისტის მომზადებაა პრიორიტეტული, მაშინ სპეციალისტის მომზადება არ უნდა იყოს დაკავშირებული სამეცნიერო კვლევებთან. მეცნიერებას სხვა ტიპის მხარდაჭერა და დაფინანსება სჭირდება, კულტურის პროფესიების არქივარიუსის, ბიბლიოთეკარის, მუზეოლოგის და სხვ. სპეციალისტების მომზადებას კი – განსხვავებული. აქედან გამომდინარე, სახელმწიფოს მიერ პრიორიტეტად გამოცხადებულ და დასაფინანსებელი სპეციალობების ნუსხაში, პირველ რიგში, ეს პროფესიები უნდა იქნას შეტანილი, რადგან ფაქტიურად ამ დარგებში კვალიფიციური სპეციალისტები თითქმის არ არსებობს. ამასთანავე, ამ სპეციალობების დაფინანსება უნდა მოხდეს კოლეჯებშიც და სასწავლო უნივერსიტეტებშიც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნ. კუნცგეა-გაბაშვილი, საავტორო უფლებების დაცვის საერთაშორისო საკანონმდებლო ბაზა, www.nplg.gov.ge
2. ლ. თაკალანძე, კულტურის სფეროში მენეჯმენტის ზოგიერთი საკითხისათვის. www.nplg.gov.ge
3. ნ. გვენცაძე, ადამიანური რესურსების მართვა, თბ., 2008
4. ო. ქოჩორიძე, ადამიანური რესურსების მართვა იაპონიაში, ქ. ხელისუფლება და საზოგადოება, 1, 2010
5. ნ. გედევანიშვილი, განათლება და მუზეუმი, 2010
6. ნ. გედევანიშვილი, მუზეუმები 21-ე საუკუნის გამოწვევების პირისპირ, 2010
7. ნ. პაიჭაძე, ადამიანური რესურსების მართვა – ეკონომიკური აღმავლობის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი, ჟურნ. ეკონომიკა და ბიზნესი, 3, 2009
8. ქ. თოლორდავა, ბიზნესი და უმაღლესი განათლება, ჟურნ. ეკონომიკა და ბიზნესი, 4, 2009
9. თ. ხუნწარია, ადამიანური რესურსების სტრატეგიული მართვა და პოლიტიკა, ჟურნ. ინტელექტუალი, 4, 2007
10. ბ. ლორდი, გ. დექსთერ ლორდი, სამუზეუმო საქმის მენეჯმენტი, თბ., 2006
11. ხარისხის მართვა უნივერსალურ სამეცნიერო ბიბლიოთეკებში, მეთოდური რეკომენდაციები, თბ., 2007
12. ლ. შენგელია, კულტურა და მენეჯმენტი: როგორ შევათავსოთ შეუთავსებელი? www.nplg.gov.ge
13. ნ. სანადირაძე, კულტურის სფეროს პროექტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება, თბ., 2011

სკონსოროება და კულტურის პოლიტიკა

სასკონსორო საქმიანობას საკმაოდ ხანგრძლივი ისტორია აქვს ევროპაში. ამ უკანასკნელისათვის კულტურის პოლიტიკისა და კანონმდებლობის საფუძველზე შექმნილია მძლავრი მაკონტროლებელი და ამასთან წამახალისებელი მექანიზმი. კულტურის კანონმდებლობაში ჩადებულია პუნქტი, რომელიც ითვალისწინებს სხვადასხვა საგადასახადო შედავათებს, სასკონსორო და საქველმოქმედო საქმიანობით დაკავებული ბიზნეს ორგანიზაციებისათვის. მსგავსი კომფორტული გარემო და საგადასახადო შედავათები დღითი დღე ზრდის ამ საქმიანობით დაკავებული ფირმების რაოდენობას. ამგვარად, სახელმწიფო კულტურის მხარდაჭერის მიზნით უარს ამბობს პირდაპირ შემოსავალზე ფირმებიდან და ცდილობს ირიბი გზით დაუბრუნოს ის კულტურულ დაწესებულებებს, ამ შემთხვევაში თავად ბიზნეს ორგანიზაციებიც ამ შესაძლებლობას ძალზედ პოზიტიურად უყურებენ; მზარდმა თავშეკავებამ ტრადიციულ სარეკლამო-საინფორმაციო საშუალებებზე, კორპორაციული სკონსორობა, მარკეტინგული ინსტრუმენტების დანახარჯის მხრივ გაცილებით უფრო ეფექტური გახადა:

1. სხვადასხვა აუდიტორიაზე მიზანმიმართულად ზემოქმედების დამატებითი შესაძლებლობა.

2. დასკონსორებული ღონისძიების ფართო გაშუქება მასობრივი ინფორმაციის საშუალებების მიერ, სკონსოროს საშუალებას აძლევს იმავე დანახარჯით მიიღოს უფრო მეტი კონტაქტი მომხმარებელთან. სკონსორობა არის მდუმარე, არავერბალური მედიასივრცე, რამდენადაც შეტყობინება

გადაიცემა მოქმედებასთან ასოციაციით, რომელიც ფლობს საკუთარ ინდივიდუალობას (აუდიტორიის აზრით).

3. სპონსორობის გამოცდილი ეფექტურობა; სპონსორობას დაგეგმილს და განხორციელებულს შესაბამისი სახით, აუცილებელი მარკეტინგული კონტაქტების უზრუნველყოფა შეუძლია. სპონსორობა, აგრეთვე არის საკმაოდ კარგი ალტერნატივა, რეკლამასა და საფოსტო გზავნილებთან შედარებით.

4. გლობალური მარკეტოლოგები სპონსორობას მიიჩნევენ, საერთაშორისო აუდიტორიასთან მუშაობის ეფექტურ საშუალებად.

5. სპონსორობის შემთხვევაში ხდება იმიჯის გამყარება როგორც საზოგადოების, ასევე თავად სახელმწიფოს და წამყვანი პოლიტიკური წრეების თვალში. [1, 2]

არც თუ ისე ახლო წარსულში სპონსორობა და დაფინანსების არასაბიუჯეტო წყაროები თამაშობდა მარგინალურ როლს ავსტრიის კულტურულ სექტორში. კულტურისა და ხელოვნების ეროვნული ბიუჯეტი (თითქმის 1 მილიარდი ევრო), ცოტათი აღემატება კომერციული სექტორის სასპონსორო მხარდაჭერის მოცულობას, რომელიც დაახლოებით შეადგენს 32,45 – 36,05 მილიონ ევროს (თითქმის 3%-ს). ავსტრიაში არ არის ფანდრეიზინგის ტრადიცია და დღევანდლობამდე მისი საჭიროების აუცილებლობა დღის წესრიგში არც იდგა. თუმცა, ბოლოდროინდელმა პოლიტიკურმა ცვლილებებმა და სახელმწიფო ბიუჯეტის შემცირებამ, კულტურული ორგანიზაციები აიძულა მოექცნათ არსებობის ალტერნატიული წყაროები. არასაბიუჯეტო სახსრების მოხიდვა გახდა აქტუალური მმართველობითი ამოცანა. ზოგიერთ (მაგრამ არა ყველა) სახელმწიფო ორგანიზაციაში გაჩნდა პროფესიული ფანდრეიზინგული ქვედანაყოფები. ავსტრიის კულტურისა და ხელოვნების

ორგანიზაციების სიცოცხლისუნარიანობა დამოკიდებულია მათ საკუთარ შემოსავალსა და დაფინანსების არასაბიუჯეტო წყაროებზე. ზოგიერთი მათგანი, სპონსორებთან თანამშრომლობის გასაოცარი უნარ-ჩვევებისა და შესაძლებლობების დემონსტრირებას ახდენს. საშუაშალო ორგანიზაციები, რომელთაც ავსტრიაში ეწოდებათ “მედიატორები”, ხელს უწყობენ კულტურის სფეროს თანამშრომლობას ბიზნესთან. ეს კიდევ ერთხელ ამტკიცებს სპონსორობის მნიშვნელობის ზრდას კულტურული ორგანიზაციების საქმიანობაში. ფინანსური დამოუკიდებლობის აუცილებლობას აცნობიერებს სულ უფრო დიდი რაოდენობა ორგანიზაციებისა – თვით ისეთ კონსერვატორულ ქვეყანაში, როგორიცაა ავსტრია.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რაც ასევე გასათვალისწინებელია საქართველოსთვისაც, არის ის, რომ კანონი სპონსორობის შესახებ ადგენს პირობებს, რომლის მიხედვითაც სპონსორობა ფასდება როგორც კომპანიის მხარდაჭერა და არ ექვემდებარება დაბეგვრას.

მთლიანობაში ავსტრიის კომპანიების უმრავლესობა კულტურის სპონსორობის პოტენციალს საკმაოდ მაღალ შეფასებას აძლევენ და წინასწარმეტყველებენ მისი მასშტაბების ზრდას უახლოეს ათასწლეულში.

ავსტრია კლასიკური “ვეროპული მოდელია”, რომლისთვისაც დამახასიათებელია კულტურის სერიოზული მხარდაჭერა სახელმწიფოს მიერ. ავსტრიის ხელისუფლება კულტურასა და კულტურულ მემკვიდრეობას განიხილავს, როგორც ეკონომიკის და განვითარების მნიშვნელოვან რესურსს. ავსტრიის სახელმწიფო დაფინანსება ხორციელდება სამ დონეზე: ფედერალური, რეგიონალური და მუნიციპალური. ფედერალური და მუნიციპალური სუბსიდია კულტურული ორგანიზაციების ბიუჯეტის 75%-დან 100%-მდე შეადგენს, ეს

კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს სახელმწიფოს ძლიერ თანადგომას კულტურის სფეროს მიმართ. სახელმწიფო ასევე მიესალმება კულტურის არასაბიუჯეტო დაფინანსებას და ხელს უწყობს მისი ფანდრეიზინგული საქმიანობის განვითარებას. სამომავლოდ ვარაუდობენ, რომ არასაბიუჯეტო დაფინანსება გახდება კიდევ უფრო აქტუალური მცირე კულტურული ორგანიზაციებისა და პროექტებისათვის. [5]

საფრანგეთში, კულტურის სფეროში სპონსორობას საფუძველი ჩაეყარა 1970-იანი წლების დასასრულს, ამერიკული კომპანიების ზეგავლენით, რომლებსაც ჰყავდათ თავისი წარმომადგენლობა ამ ქვეყანაში. სპონსორობა განიხილებოდა, როგორც ინსტიტუციონალური კომუნიკაციისა და საზოგადოებასთან ურთიერთობის ინსტრუმენტი. თავდაპირველად, საფრანგეთის ბიზნეს-ორგანიზაციები შემოიფარგლებოდნენ საკუთარი მხატვრული კოლექციების შექმნით, მაგრამ თანდათანობით, მათ დაიწვეს ამ საქმიანობის გაფართოება, კულტურის ტრადიციული სფეროების (გამომსახველობითი ხელოვნება – გამოფენები და კოლექციები, კულტურული მემკვიდრეობის რესტავრაცია, კლასიკური მუსიკა და თეატრი – ძირითადად, ცნობილი თეატრალური ჯგუფებისა და სიმფონიური ორკესტრების მხარდაჭერა) დასპონსორებისათვის უპირატესობის მინიჭებით, ხოლო შემდეგ, სპონსორობის როლის გაძლიერებით საგარეო და შიდა კომუნიკაციებში, ინდივიდუალური და კორპორატიული სპონსორობით. შერეული სპონსორობის განვითარების შედეგად, რომელიც აერთიანებს სოციალურ-კულტურულ ამოცანებს, კომპანიებმა რისკის ფასად დაიწყეს კულტურის სფეროსთან თანამშრომლობა და თანამშრომლობის ახალი ფორმების განვითარება.

ოცი წლის წინ, არც სახელმწიფო და არც შემოქმედებითი ორგანიზაციები არ იყვნენ დაინტერესებული

ბიზნესის მხრიდან კულტურის მხარდაჭერით. სახელმწიფოს პოზიცია იყო ასეთი, რომ კომერციული სექტორი დაკავებული უნდა იყოს თავისი ამოცანების განხორციელებით – შემოსავლის გენერირება და გადასახადების გადახდა, რომელსაც სახელმწიფო განკარგავს თავისი შეხედულებისდა მიხედვით, მათ შორის კულტურის სფეროშიც. მეორეს მხრივ, მრავალი შემოქმედებითი ორგანიზაცია კონსერვატორულ პოზიციაზე იდგა, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ ბიზნესის ჩარევა მათ საქმიანობაში გამოიწვევდა შემოქმედებითი ინიციატივების შეზღუდვას.

1990-იანი წლების დასაწყისში, კულტურაზე სახელმწიფო ბიუჯეტის შემცირებამ გამოიწვია დაფინანსების ალტერნატიული წყაროების ძიება მის დასაფინანსებლად, მსგავს ალტერნატივად თვით სახელმწიფოს მიერ აღიარებულ იქნა ბიზნესის მხარდაჭერა. ამასთან, სახელმწიფო ცდილობდა ეკონტროლებინა ბიზნესიდან კულტურის სფეროში მიმდინარე საშუალებები და ეკარნახა სპონსორობის პრიორიტეტული მიმართულებები”.⁴⁹

2003 წელს მიღებულ იქნა ახალი კანონი, რომელიც კულტურის მხარდამჭერ კომპანიებს სთავაზობდა უნიკალურ საგადასახადო უპირატესობებს და ამავე დროს კულტურულ ორგანიზაციებს შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის გარანტიებს აძლევდა. ამ კანონის ძალაში შესვლის შემდეგ, საფრანგეთში ორი წლის მანძილზე, კულტურის მხარდაჭერის 33 ახალი კორპორატიული ფონდი გაიხსნა (2003 წლამდე მსგავსი ფონდი იყო სულ 120).

სპონსორობა ფრანგული საგადასახადო კანონმდებლობით განისაზღვრება, როგორც წმინდა კომერციული საქმიანობა, მომსახურებების გაცვლა ორ მხარეს შორის, რასაც გააჩნია კომერციული ეფექტი (მაგალითად, კომპანია-სპონსორის სარეკლამო ტექსტის განთავსება თეატრალურ ბუკლეტში ან კულტურული ღონისძიების ფარგლებში ახალი პროდუქტის დაწინაურების კამპანია). ასეთი სახის ინტერპრეტაციით, სპონსორობა გათანაბრებულია კომპანიის მხარდაჭერასთან და ამიტომ, არ ექვემდებარება დაბეგვრას.

საფრანგეთში კულტურისა და ბიზნესის სფეროს თანამშრომლობის მახასიათებელია კორპორატიული ფირმების არსებობა. კომპანიების მიერ სპონსორობა ხორციელდება უშუალოდ და ასევე კორპორატიული ფონდების მიერ, რომელშიც იქმნებიან ზუსტად ამ მიზნით. ფაქტიურად, ყოველ ფრანგულ კომპანიას, რომელიც აქტიურად ახორციელებს კულტურისა და სოციალური სფეროს მხარდაჭერას აქვს საკუთარი ფონდი.

დღესდღეობით, ფრანგულ კულტურას რეალურად აქვს მრავალარხიანი დაფინანსება. ამ უკანასკნელის ძირითადი წყაროებია:

1. კულტურისა და კომუნიკაციის სამინისტრო.
2. რეგიონალური და მუნიციპალური ხელისუფლება.
3. სახელმწიფო და არაკორპორატიული ფონდები.
4. კორპორატიული ფილანტროპია.
5. სპონსორობა.
6. საკუთარი შემოსავალი.

საფრანგეთში არსებობს მძაფრი კონკურენცია პრესტიჟული შემოქმედებითი ორგანიზაციებისა და ღონისძიებების მხარდასაჭერად. ეს თავისთავად ამაღლებს

სპონსორობის სფეროში კომპანიების პროფესიონალიზმს და უბიძგებს მათ აქტიური მოქმედებისაკენ.

მრავალი კომპანია გაცილებით უფრო ხანგრძლივი შედეგის მიღების მიზნით თანამშრომლობს თავის მუდმივ პარტნიორებთან. მათი უმრავლესობა სასპონსორო შეთანხმებას ხელსაწერს მინიმუმ 3 წლის ვადით. [4]

საფრანგეთში, კულტურისა და ბიზნესის წარმატებული თანამშრომლობის არა ერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ეს ისევე და ისევე გამოწვეულია სახელმწიფოს მხრიდან ამ საკითხზე ხანგრძლივი მუშაობით და ასევე ორივე მხარის დიდი ძალისხმევით თანამშრომლობის ფორმების სრულყოფის საკითხში.

აქვე აუცილებელია შევხვით სასპონსორო პროცესების მიმდინარეობას და მისი რეგულირების საკითხებს დიდ ბრიტანეთში, რომელშიც თავიდანვე ჩადებულია კულტურის მრავალარხიანი, შერეული დაფინანსება. კულტურის დაფინანსება ხდება ორი უმთავრესი წყაროდან, ესაა: სახელმწიფო და ბიზნესი.

სპონსორობასა და ქველმოქმედებას დიდ ბრიტანეთში საკმაოდ მდიდარი წარსული აქვს. ქველმოქმედება განმარტებულ იქნა ჯერ კიდევ დედოფალ ელისაბედ I-ის დროს და ეხებოდა განათლებას: ისინი, ვინც ხსნიდნენ სკოლებს ღარიბებისათვის, იხდიდნენ გაცილებით ნაკლებ გადასახადს. არსებითი გარდატეხა მოხდა ვიქტორიანულ ეპოქაში, როდესაც მიღებული შემოსავლის ნაწილი უნდა დაბრუნებოდა არა სახელმწიფოს, არამედ საზოგადოებას. 1940 წლამდე, საერთოდ არ არსებობდა კულტურის სახელმწიფო დაფინანსების ტრადიცია. 1945 წელს, სახელმწიფო გახდა კულტურის სფეროს მთავარი მეპატრონე. თუმცა, II მსოფლიო ომის შემდეგ ბრიტანეთის სახელმწიფო გადატაკდა და კულტურის პატრონობა დაევალა ბიზნეს-სექტორს. შეიქმნა

კულტურის მრჩეველთა საკონსულოები. 1970-იან წლებში ძირითადი არგუმენტი ბიზნესმენებისათვის ჟღერდა ასე: კულტურისა და ხელოვნების მხარდაჭერა აუცილებელია, ვინაიდან ამით ის გახდება მდიდარი. 1979 წელს, ხელისუფლებაში მარგარეტ ტეტჩერის მოსვლამ, კულტურის პოლიტიკაში მოახდინა საგრძნობი ცვლილებები. ის ითვალისწინებდა კულტურაზე სახელმწიფო ხარჯების შემცირებას. ასეთ ვითარებაში, შემოთავაზებულ იქნა რამდენიმე გამოსავალი:

1. მმართველობის სრულყოფა (მენეჯერთა კომპეტენციის განვითარება);
2. ორგანიზაციის მიერ, საკუთარი შემოსავლის მიღებისაკენ მიმართული საქმიანობის განვითარება;
3. კერძო სექტორიდან რესურსების მოზიდვა.

ამგვარად, სახელმწიფო ბიუჯეტის შემცირებამ კულტურული ორგანიზაციები აიძულა მოეხდინათ საკუთარი ორგანიზაციების რეორგანიზაცია: დაეხვეწათ მენეჯმენტი, ეწარმოებინათ აქტიური მარკეტინგული საქმიანობა, ეზრუნათ სახსრების მოძიებაზე, აქტიურად განეგეითარებინათ სასპონსორო და ფანდრეზინგული საქმიანობა.

ეს მოვლენა ჩვენი ქვეყნისათვისაც კარგად ნაცნობია, როდესაც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, მოხდა მთელი რიგი სახელმწიფოებრივი და სტრუქტურული ცვლილებები. კულტურის სფერო, რომელიც მანამდე სარგებლობდა სახელმწიფოს აშკარა მხარდაჭერით, ცვლილებებისა და სახელმწიფოს ფინანსური კრიზისის ფონზე აღმოჩნდა უსახსრო მდგომარეობაში და ამ კრიზისიდან გამოსვლა თავად კულტურის ორგანიზაციების მცდელობისა და აქტიურობის შედეგად მოხერხდა. ბრიტანეთისგან განსხვავებით, ქართულ სახელმწიფოს არანაირი ალტერნატივა არ შეუთავაზებია კულტურის ორგანიზაციებისათვის და დღემდე სახელმწიფოს

არ გააჩნია სრულყოფილი კულტურის პოლიტიკა, რომელიც დაარეგულირებს კულტურისა და სახელმწიფოს თანამშრომლობის საკითხებს.

1993 წელს კოლინ ტეილმა დააარსა საშუამავლო სააგენტო “Arts and Business”, რომელმაც თავისთავზე აიღო კულტურას, სახელმწიფოსა და ბიზნესს შორის შუამავლის როლი, სამივე მხარისათვის დამაჯერებელი არგუმენტების წარმოდგენით.

არგუმენტი სახელმწიფოსათვის: ჩვენ დაგეხმარებით კულტურისათვის ბიზნესის სექტორიდან თანხების მოძიებაში თქვენგან გარკვეული თანხის სანაცვლოდ (“ჩვენ ვიღებთ ფულს და ვშოულობთ ფულს”).

არგუმენტი ბიზნესისათვის: ფულის კულტურაში დაბანდებით, თქვენ იღებთ სარგებელს და საკუთარი საქმიანობის განვითარების საშუალებას.

არგუმენტი შემოქმედებითი ორგანიზაციებისათვის: ბიზნესის მხრიდან მხარდაჭერა არ უშლის, არამედ ავსებს სახელმწიფო დაფინანსებას. შედეგად, შემუშავებულ იქნა ერთობლივი გრანტების პროგრამა, რომლის ჩარჩოშიც კერძო სექტორის საშუალებები ერთიანდებოდა სახელმწიფო სახსრებთან.

ამ პერიოდის ძირითადი, ფანდრეიზინგული სტრატეგია იყო ურთიერთსარგებლიანი თანამშრომლობა, რომელიც სრულიად განსხვავდება გულკეთილობისაგან და მისი პრინციპული არგუმენტი ჟღერდა ასე: “კულტურის მხარდაჭერა შეიძლება იყოს მომგებიანი.”

1990-იან წლებში დიდ ბრიტანეთში კვლავ დაიწყო ახალი ეკონომიკური კრიზისი. მისი ერთ-ერთი შედეგი იყო კომპანიების გაკოტრება და მათ ნაცვლად ბიზნესმენების ახალი თაობის მოსვლა, რომელთათვისაც კულტურა არ წარმოადგენდა უმაღლეს ღირებულებასა და აქსიომას. ამ

პერიოდში ბიზნესმენებისათვის წარმოდგენილ იქნა ახალი არგუმენტები კულტურის მხარდასაჭერად:

კრეატიულობა (კულტურა განიხილებოდა, როგორც კრეატივის პირველწყარო);

კულტურის მნიშვნელობა სოციალურ კონტექსტში (კულტურის მხარდაჭერა, როგორც “კორპორატიული სოციალური პასუხისმგებლობის” პოლიტიკის ნაწილი).

კულტურის დაფინანსების ბრიტანული მოდელი წარმოადგენს ამერიკული და ევროპული მოდელების შუალედურ საფეხურს. დაფინანსების ბრიტანული მოდელის შემქმნელები, აქცენტირებას აკეთებენ კულტურის ორგანიზაციისა და ბიზნესის ურთიერთქმედებაზე. კორპორატიული სპონსორობა კულტურის დაფინანსების მნიშვნელოვანი მექანიზმი ხდება.

დიდ ბრიტანეთში ბიზნესისა და კულტურის თანამშრომლობის სამი ტიპი ჩამოყალიბდა:

1. თანამშრომლობა მსხვილი ბიზნესის დონეზე – სერიოზული და ძვირადღირებული პროექტების მხარდაჭერა;

2. თანამშრომლობა საშუალო ბიზნესთან რეგიონის მასშტაბით – ესაა პარტნიორობა ტერიტორიული განვითარების მიზნით;

3. თანამშრომლობა მცირე ბიზნესის დონეზე. ბრიტანეთისათვის ესაა კულტურული პროექტების რეალიზაციის ახალი ფორმა, რომელმაც შემოქმედებითი ინდუსტრიის წოდება მიიღო. [3]

ამერიკა ითვლება სპონსორობისა და ფანდრეიზინგის სამშობლოდ. მსოფლიოს სხვა ქვეყნებმა გამოიყენეს ამერიკის გამოცდილება და მოახდინეს მისი ტექნოლოგიების ადაპტირება თავის პირობებსა და შესაძლებლობებთან. ამერიკაში კულტურა და ბიზნესი ვითარდება არა ცალ-ცალკე, არამედ მათი არსებობა ურთიერთგამომდინარეა, როგორც წესი,

იდეოლოგიური ზეწოლის გარეშე. ამერიკაში კულტურამ და ბიზნესმა ერთმანეთთან მისასვლელი გზები გამოიხატეს, ხოლო სახელმწიფომ ამ ნაყოფიერი თანამშრომლობისათვის შექმნა შესაბამისი პირობები.

ამერიკული მოდელი კორპორატიულ და ინდივიდუალურ ფილანტროპიას ეფუძნება, ანუ კულტურის ორგანიზაციებს გადასცემს საშუალებებს რაიმე სახის სარგებლის მიღების მოლოდინის გარეშე. ეს მოდელი მხარდაჭერას განიცდის განვითარებული საგადასახადო სისტემის პრივილეგიებით. ასევე არსებობს მოსაზრება, რომ კულტურა უნდა იყოს სახელმწიფოს ზეგავლენისაგან თავისუფალი. ამერიკაში ფილანტროპიის უმთავრესი დევიზია: „კულტურის მხარდაჭერით, თქვენ ეხმარებით საზოგადოებას“. მართვისა და კონტროლის ძირითადი ორგანოა კონკრეტული კულტურული ორგანიზაციის მზრუნველთა საბჭო.

ზემოთმოყვანილი მაგალითები კიდევ ერთხელ ადასტურებს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს მიერ სწორი და მიზანმიმართული სასპონსორო პოლიტიკის გატარება სასპონსორო საქმიანობის განვითარებისა და დახვეწისათვის. ეს უკანასკნელი კი მჭიდროდაა დაკავშირებული კულტურის პოლიტიკასთან, რომელიც საქართველოში სრულყოფილი სახით ჯერ კიდევ არაა ჩამოყალიბებული. მას მხოლოდ გარკვეული თეზისების სახე გააჩნია.

სასპონსორო პოლიტიკის შემუშავება ხელს შეუწყობს სასპონსორო საქმიანობის აქტივობის ზრდას – ევროპა და ამერიკა ამის საუკეთესო მაგალითია, სადაც სასპონსორო პოლიტიკით განსაზღვრულია როგორც კომპანიებისათვის გათვალისწინებული შეღავათები, ასევე სპონსორებისა და კულტურული ორგანიზაციების უფლებები და თანამშრომლობის კანონზომირებები. სახელმწიფო მუდმივად

ცდილობს სპონსორობა კიდევ უფრო მიმზიდველი და სარგებლიანი გახადოს კომპანიებისათვის, ამისათვის იგი სხვადასხვა ხერხს მიმართავს; იქნება ეს საგადასახადო შედავათები, თუ სპონსორი კომპანიების აღიარება და პოპულარიზაცია საზოგადოების ფართო წრეებში.

დასასრულს უნდა ითქვას, რომ სპონსორობის მომავალი მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული სახელმწიფოს მიერ გატარებულ პოლიტიკაზე, რომელსაც ძალუძს ამ სფეროში მრავალი დამატებითი ინიციატივის განხორციელება. სახელმწიფოს მხრიდან სპონსორებისათვის დამატებითი პრიორიტეტების მინიჭება კიდევ უფრო გაამძაფრებს კულტურისა და ბიზნესის თანამშრომლობას და ხელს შეუწყობს ხანგრძლივი, პარტნიორული ურთიერთობების გაღვივებას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Д., Бун Л., Куртц Д., “ Современный Маркетинг”, 11 издание, Юнити , Москва , 2005
2. <http://www.reclame.ru>
3. <http://model21.org.ua/files/models-British.doc>, Модели и Практики Спонсорство и Фондрейзинга в Великобритании
4. <http://model21.org.ua/files/models-France.doc>, Модели и Практики Спонсорство и Фондрейзинга во Франции
5. <http://model21.org.ua/files/models-practics-fundreising.doc>
Модели и Практики Спонсорство и Фондрейзинга в Австрии

ავტორები/AUTORS:

ოლღა ჯღენტი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის მიწვეული პროფესორი

მობ: 599 271815

ელ. ფოსტა: olga-zghenti@mail.ru

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

Направления исследований: культура, искусство, теория кино, теория телевидения.

Тел. 38 063 1969808

email:ln-a@mail.ru

სოფიო თავაძე – კინომცოდნე. ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის აკადემიური დოქტორი, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის განათლების, ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი.

მობ: 593 633087

ელ. ფოსტა: sofotavadze@hotmail.com

გიორგი უგრელიძე – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი (კინორეჟისურა). ტელე-კინო ფაკულტეტი.

მობ: 593 129517

ელ. ფოსტა: giorgi_ugrelidze@mail.ru

ზურაბ ქავთარაძე – რეჟისორი. ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის სახვითი, სასცენო და კინო-ტელე ხელოვნების ფაკულტეტის ასოცირებული პროფესორი.

მობ: 599 543036

ელ. ფოსტა: z_kavtaradze@yahoo.com

ნათია მეფარიშვილი – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი, კინომცოდნეობა (მსოფლიო კინოს ისტორია)

მობ: 574 492727

ელ. ფოსტა: editor@payless.ge

ლაშა ჩხარტიშვილი – თეატრმცოდნე. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევითი ცენტრის მკვლევარი, დოქტორანტი

მობ: 577 904041

ელ. ფოსტა: lasha.chkhartishvili@iliauni.edu.ge

ირაკლი გოგია – რეჟისორი. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული თეატრის კვლევითი ცენტრის მკვლევარი, დოქტორანტი

მობ: 593 968412

ელ. ფოსტა: irakligogia@gmail.com

თამილა ლომთათიძე – ისტორიის აკადემიური დოქტორი.

მობ: 593 371394

ელ. ფოსტა: lomtata777@mail.ru

მანუჩარ ლორია – ანთროპოლოგი/რეგიონმცოდნე. ბსუ ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოლოგიის დეპარტამენტის ასოცირებული პროფესორი

მობ: 577 940994

ელ. ფოსტა: mloria@bsu.edu.ge

ქეთევან გოგოლაძე – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის სრული პროფესორი.

მობ: 599 476781

ელ. ფოსტა: giviketino@mail.ru

ლოლიტა სურმანიძე – ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის ეთნომუსიკოლოგიის სპეციალობის მაგისტრანტი

ირინა სარუხანოვა – მუსიკოლოგი. ქ. ქუთაისის სამუსიკო კოლეჯის სრული პროფესორი.

მობ: 593 752246

ელ. ფოსტა: irina-sarukhanova@mail.ru

დათო ნადირაძე – ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის პუბლიცისტულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი. სადოქტორო პროგრამის ხელოვნებათმცოდნეობა მეორე სემესტრის დოქტორანტი.

მობ: 571 400300

ელ. ფოსტა: datonadiradze@yahoo.com

რადი ჩიბურდანიძე – ხელოვნებათმცოდნე. შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი. ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის განათლების,

ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
ასისტენტ პროფესორი.

მობ: 598 143712

ელ. ფოსტა: ratichib@mail.ru

მაია ჭიჭილაშვილი – ხელოვნებათმცოდნე.
ხელოვნებათმცოდნეობის აკადემიური დოქტორი, ბათუმის
ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის განათლების,
ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
სრული პროფესორი.

მობ: 593 362361

ელ. ფოსტა: maiabatumi@rambler.ru

ერმილე მესხია – ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, ბათუმის
ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის განათლების,
ჰუმანიტარულ და სოციალურ მეცნიერებათა ფაკულტეტის
სრული პროფესორი.

მობ: 593 325796

ელ. ფოსტა: ermile_mesxia@mail.ru

ირმა ბაგრატიონი – ფილოსოფიის დოქტორი, ბათუმის შოთა
რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტის განათლებისა და
მეცნიერებათა ფაკულტეტის ასისტენტ პროფესორი.

ელ. ფოსტა: irmabag@yahoo.com

ელენე ბაბაკიშვილი – კულტურის მენეჯერი. ილიას
სახელმწიფო უნივერსიტეტის თანამედროვე ქართული
თეატრის კვლევითი ცენტრის მკვლევარი, დოქტორანტი.

მობ: 577 288712

ელ. ფოსტა: elababakishvili@yahoo.com

STUDIES IN ART CRITICISM

V

SUMMARIES

Film Study

Olga Zhgenti

**Stalin's Political Theatre, Romm's Propaganda Film and
Steinbeck's
"The American Question"**

The modern discussion of "A Russian Journal" comes together with the Totalitarian Art, which is related to the Stalin's epoch theater. Steinbeck's attention is focused on "The Russian Question" (Konstantin Simonov, 1946).

"The Russian Question" by Konstantin Simonov, as an anti-American pamphlet, created on the instruction of Stalin, was an effective way of the mass influence on ideological grounds. The Soviet government wanted theater directors to stage this play throughout the fifteen republics including Georgia. Stalin personally was the chief propagandist of this play. John Steinbeck's "A Russian Journal" is considered as the complete antithesis of Simonov's "The Russian Question".

In Simonov's play the American print media appears as the defender of the Bourgeois Reactionary Class, whilst the leading character of the same play - American journalist Harry Smith – acts to the contrary.

John Steinbeck had the same mission as Harry Smith – he went to the Soviet Union to write a new book which was perceived as his critical feedback on "The Russian Question".

The new book of Steinbeck "A Russian Journal" was released in America in 1948 simultaneously with the new film "The Russian Question" produced by Mikhail Romm. At that time neither of those works grasped a great deal of attention. Today both – the play of Simonov and the film of Romm are analyzed as speculative and superficial works of art as opposed to Steinbeck's "A Russian Journal", which is now under the critics' spotlight and gains more and more public interest with time.

Harry Smith, as an American model of a fair liberal, was persistently implanted in people's minds. This character, fighting against imperialistic and monopolistic America, generally is considered as the symbol of a "decent" American man. He believes in the future of The

Communism and denies the pseudo-democracy of the West, which is built on the values like one's own material welfare.

Citizens of the Soviet Union (Soviet people) subconsciously identified Steinbeck with Harry Smith, furthermore, they were keen to do it in this way, which caused the writer's inner protest that made him go against the Soviet Press and theater – so powerful means of mass ideology. “The Russian Question”, which was full of anti-American enthusiasm, did not leave any space for communication between the American writer- John Steinbeck and the Soviet people. Actually this type of communication was very precious to him. Under the pressure of rough propaganda individuals were swallowed up by the crowd. As a result of collective thinking crowds of people were identified with the totalitarian system of the authority. As a matter of fact, Steinbeck turned out to be alone against the soviet collectivism. His effort to separate people from the authority and put American values like freedom of speech and individual against the “philosophy” of Harry Smith brought no results.

Deep subjectivity about “The Russian Question” in Steinbeck's public speeches was inadmissible for the Soviet ideology, especially, when Soviet criticism had the exclusive attitude towards staging and filming of Stalin's favorite play.

Steinbeck presented to the Soviet audience his own improvisation of Simonov's “The Russian Question” (in American jazz style). Thus he had robbed this character of his sacredness. The American version was introduced as an anti-Soviet grotesque and Simonov's false enthusiasm in this play was finally revealed. It was very unusual and dangerous to the Soviet ideology facing Steinbeck's individual freedom and courage. It turned out that the American writer was opposing Stalin personally.

Naumova Larisa

Video - from Technology to Art

The article deals with the process of establishment of the video as a specific kind of screen art. The video begins the existence on television as technology of the television production. The record of the image on television became possible and many processes of television production became simpler with the advent of video. But the potential of video became clear already at an early stage of its existence. The video receives independent existence in the form of a home format only in some decades after emergence on television. The video develops as a screen spectacle with the features at this stage. The great technical opportunities make video by an important element of modern screen creative process. The video

continues to develop as an independent screen performance form and develops into art.

The key words: video, television, cinema, fixation of image, editing, video editing, creativity, art.

Sopio Tavadze

The Issue of the Relationship between Person and Nature in the Works of the Film Director Merab Kokochashvili

Merab Kokochashvili is distinguished in the Georgian cinematography with his individual ideology and style. He makes unique contribution to the development of public life and the national cinematography with his creativity.

He is one of the prominent representatives of the Georgian generation of the filmmakers, the so-called "Sixties". The great attention is paid to the relationship between man and nature in the Georgian cinematography of 1960s. The film of Merab Kokochashvili "Big Green Valley" (1967) is the clear example of reflection and understanding of these relationships. The main character works in harmony with nature, finds happiness, peace of mind and remains faithful to her until the end. The director tried to show the complexity of life and the difficulty faced by an individual's choice.

"Big Green Valley" is an important and landmark cinematographic work in the history of Georgian cinematography, as well as in the creativity of the director. The film is also interesting because it does not offer solutions in a simple way, easy answers. With the course of time, the film takes on a new life. Time reinforces the importance of better understanding of the common problems raised by the director.

Giorgi Ugrelidze

Characteristics of Literature Screenings

Literature and cinema comprise the long history of the relationship. Attempts to move onto screen people's favorite ancient stories and novels began at the beginning of the cinema.

Literature and films have conceptual features. They both have similar and different characteristics. Director has a right to create new work based on the literature. It should recognize principles of copyright protection and human morality.

People who read fiction first, face a new reality of the work. If they are more sophisticated readers than viewers they like the original, not the movies. If he/she is not a good reader of aesthetic taste-enjoys movies.

Relationship between literature and cinema in Georgia began in the early XX century. The producers were trying to create screen classic examples of Georgian Literature and thus, satisfy demands of the audience.

Zurab Kavtaradze

The article is about one of the important and key things of digital movie-nonlinear editing and its system. The article tells us about the history of its development and its wide range of possibilities. With the help of its right and professional organizing it can give us technically and creatively perfect product of high quality.

Natia Meparishvili

The “Four” of the Modern American Cinema – Art or a Show?

“New Hollywood” – could be compared to the widely opened window for numerous capabilities which became “available” in the period from the end of 1960s till the middle of 1970s and was presenting the classical Hollywood style production amended with the European art-cinema stylish innovations.

What unites Francis Ford Coppola, Steven Alan Spielberg, George Lucas and Martin Scorsese? First of all the fact that each of them have established themselves in New Hollywood epoch – period which accrue to stay an issue for researches for the most brilliant western art critics so far. “New Hollywood” term in art critics’ vocabulary has been established in the middle of 1970s, when American cinema was preparing to enter the modern “Blockbusters’ epoch” and such significant and major movies as “Jaws” (1975) and first “Star Wars” (1977) were approaching.

It was not only the epoch of new ways search, but the epoch of the great authors’ freedom, which was also limited in the 1970s by dictate of producers. Producers dictate enhancement avails us to mark the line between “New Hollywood” and so called “The Newest Hollywood”. The “New Hollywood” is mentioned as the director’s freedom for a short period, when large movies companies, which occurred in serious confusion due to the changes in the period when they were searching for the way out and granted extensive freedom to American directors. In its turn the “Newest

Hollywood” or the “Blockbusters” epoch is the period of conservatism and political indifference.

Giorgi Ugrelidze

Lighting in Black-and-White and Color Films and Television

Concerns were raised about screen lighting at the birth of the cinema. Specifics vary. Unlike color films, the lighting in black-and-white films is not able to use natural colors on the screen.

Today, when decades have passed since the invention of color film, there is still clearing in black-white movies. The majority of television programs are set up in the TV studios.

Different TV programs using a light, as the image quality of the television production according to their specificity and subjects. In fact, the TV studio in a good light determines the visual side of viewers.

Manuchar Loria

Film and Video materials as ethnographical sources (Netsilikel Eskimoses, Khevsurethi and Svaneti, Daghestan)

In the work it is discussed the Asemblalik's, Faivel Sobeli and Mirian Khutsishvili's creations. In their works there is transefer of the ethnographical truth and they are performed the rich ethnographical sources.

To use these kind of materials in the processe of Anthropological works, there comperison with field ethnographical, written sours gives us very interesting and important result.

Drama Study

Lasha Chkhartishvili

“King Lear” on Georgian Stage – What does Statistics Indicate?

Shakespeare's “King Lear” is one of the most complex plays in world literature production of which is linked with particular difficulties. This notion is backed by various scientific literatures, when evaluating this or other productions by calling it “the most complex theatrical material”. Nevertheless, Shakespeare's “King Lear” is one of the most popular plays staged by Georgian stage directors. It falls second between “Hamlet” and “Romeo and Juliet” by Shakespeare. “Hamlet” is one of the most frequent

productions (23 times), then comes “King Lear” (12 times) and finally “Romeo and Juliet” (8 times).

Thus statistical research method revealed that:

1. Despite the complexity of dramatic frame, “King Lear” is the second most staged play in Georgian theatre after “Hamlet”.

2. Production of “King Lear” is linked to that period of Georgian theatre when the lead role was assigned to the actor - initiator for the play’s production is an actor more than the director. From the eleven productions, only three belong to the initiative of the director.

3. Production of “King Lear” coincides largely with most periods of development of Georgian theatre history. Shakespeare’s above-mentioned tragedy was not staged in only two periods out of seven. This index itself indicates the fact that throughout the last two centuries Georgian theatre views “King Lear” as one of the actual works of key importance.

4. Research also outlined the fact that production of “King Lear” takes up the most time of directors than production of any other Shakespeare play or majority of works by other authors.

5. According to the research results “King Lear” is staged in every twenty year interval in the history of the Georgian professional theatre.

Irakli Gogia

The Importance of Sociable Improvisation in the Process of Artistic Education

The article deals with the problem caused by the artist’s traditional educational system in Georgia. The author thinks that it is necessary to implement European Theatre Studies. In his opinion, the experiments that laid the foundation in the beginning of 20th century considerably determined the future of theatre arts. He brings as an example the experience of the European movement education. On question: “What is the reason of desuetude of a theatre?!” - He answers – “Mainly artist whose artistic education does not correspond to the concrete epoch rhythm”. In his opinion, it is necessary (on the basis of European Studies) to create Methodology of Georgian Modern Theatre Studies, to educate with thinking and action consecutive to distinguished artists.

Tamila Lomtadze

**Towards the Genesis of Theatrical Performances in Ajara
(Padiko)**

Popular folk drama originated from mysteries. Initially it represented a ritual theatrical performance and expressed certain mythological content. The ancient samples of drama are customs, cult ceremonies and holidays. They comprise the origins of folk performances: dramatic plot, stage, actor-performers, spectators, masks, scenery, dialogues, choir songs and dances and all these were directed towards a certain cult.

Such rituals as Lazaroba, Bosloba, Datvobia, Camel equipment, etc. were the prototypes of popular dramatic-theatrical activity in the ethnographic life of Ajara. Transformation of mythical-religious content into a practical dramatic act is particularly seen in the cultic-magic drama archetype of entertainment-game of “Padiko” that is the survival of Berikaoba-Keenoba folk mask performance on regeneration and fertilization of nature. It represents the elements characteristic to holidays – wrestling, dances, superfluous merriment on the one hand, and on the other hand, such main characteristic properties of popular drama as a special action place (the same as “Stage”), characters of the play (bride, grooms, horse leader, attendants), disguise-decorations (into a woman, a horse), sequence of action (Padiko’s wedding, conflict, climax – Padiko’s abduction, return, finale – dinner and universal merriment), dialogue style, etc. Thus, Padiko preserves the main specificity of drama – theatrical embodiment of mythical thinking. During centuries, through the historical transformation of life, some layers gradually separated from cult-ritual ceremony and turned into a certain performance or a play. That is why “Padiko” is still preserved as a wedding ceremony type in the ethnographic life of Ajara. “Padiko” is one of the ancient samples of Georgian popular theatre still preserved to this day.

Musicology

Ketevan Gogoladze

Piano Sonata h-moll by Franz Liszt

The peak of Liszt’s works is his one-part piano sonata in 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. Liszt created a dramatic scheme of musical composition which is different from others. The

physiological load of the action development for describing the main character is on working out identical musical theme. By this, Liszt offered us the exited version of the philosophic idea of the literary composition. 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 which cannot be achieved via verbal contact.

Lolita Surmanidze

**Towards the Study of Wind Instruments in Ajara (Ugudo
Chiboni, Chiponi/Zurna)**

Audio records are the basic source of ethno-musical research. Rich fund of expedition records of Ajarian music folklore of the last century is preserved in Scientific Center of Batumi Shota Rustaveli State University which is in process of registration and soon will be available for researchers of Ajarian musical dialect. I paid attention to the instrument registered in Kobuleti region, timbre of which is very close to the eastern instrument Zurna. It follows by one sound tune two or three-tune singer part. Obtained samples are basically of the wedding genre which makes it more interesting for us. Date of record and the person identity is unknown. Before some records surnames of singers are announced.

The paper describes the existing information about Ugudo Chiboni (described by Kakhi Rosebashvili) and Chiponi/Zurna, their constructional peculiarities. Based on similarities and differences we think that all the three names refer to one and the same instrument in Ajara.

N.A. Shepkina

**Hidden Likeness in the Divine Services of Nativity of the
Theotokos and
Entrance of the Theotokos into the Temple⁵⁰**

Divine services of the Twelve Major Feasts represent sequences of chants and readings covering the earthy live of our Lord Jesus Christ and

⁵⁰ The article has been written as a part of the research project, supported by Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

His Most Pure Mother. They served as models for many divine services of the annual liturgical cycle and form an integral part of singing tradition, which came to the Russian ground from Byzantine.

This work deals with analysis of artistic form in two musical and poetic texts from divine services of the Nativity of Theotokos and Entrance of the Theotokos into the Temple, created in Znamenny-chant style. The research considers hymns from the 'D'yach'e oko' Sticherarion, Russian National Library, code K-B 586/843, dating from the eighties of the 16th century.

Researchers have repeatedly addressed the issue of likeness. Based on the Old Russian and Greek chants, they have exposed the laws of musical and poetic texts likening and correlation of such laws with selections of podobny (prosomoia), revealed the repertoire of such podobny selections. However, besides written indications of the likeness before hymns in the hymn books, there exists a hidden, non-declared likeness, which, at present, represent a specific and yet unexplored topic.

Among the chants of the Nativity of the Theotokos and the Entrance of the Theotokos into the Temple I have found two texts, united by their liturgical situation, circle of characters, methods of poetic text organization, verbal imagery. The intonation dictionary common for both stichera and consisting of six standard popevki (consistent melodic turns or formulae), - a framework and matrix for the form, - is filled with non-recurrent musical vocabulary. The hymn from the divine service of the Nativity of the Theotokos, which served as the historical prototype for the service of the Entrance of the Theotokos, becomes a hidden model in the system of likeness between the hymns of the Twelve Feasts, creating a hymnographic arch between the "sister-services". Studies of these hymns allow concluding that chanters of the 16th century were aware of such hidden likeness of sichera, dedicated to the two Major Theotokos-related Feasts.

Irina Sarukhanova

Relation of Folklore with Professional National Style

In the evolution of the national style folklore plays great role. The role of protestant choral is well-known in formation of the work of I.S. Bach. Interest of Bach to choral is explained not only by his religious purpose, but with his motives in his beginnings which ascended to German national singing. With development of professional style, epoch of relation with folklore "complicates", becomes many sided. It is confirmed by creative works of two great composers: M. Mussorgsky and K. Debussy. In fact they determined new ways of development of professional national

style. These composers fulfilled revolutionary courageous approach to the system of expressive means which dominated in post Renaissance epoch.

Essentially, history of development of professional national style demonstrates permanent strengthening tendency of individualism of folklore material, transition from its higher groups to deeper one, earlier, perhaps won't be especially perceptible. The example of this is B. Bartok, who in spite of this seemed to be "exhausting" of folklore in the music of XVIII-XIX centuries, extracted on the surface of the ancient basic layers of folk music, which extended scope of traditional musical thinking.

The work of I. Stravinsky "Russian Period" demonstrates fundamental role of folklore in the formation of professional composers' school.

Music cultures, which until defined time possessed only national meaning, with fusion on equal principles of All-European and folklore principles (J. Gershvin, Villa Lobos, A. Khachaturian) became worldwide occurrences. This is confirmed by Georgian composers' school as well, continuing the way of integration, the principles of which were set by Z. Paliashvili.

Dato Nadiradze

How Taste Operates in Music

Taste studies as a separate field takes its origin in 17th century. We first meet taste studies in aesthetic literature. Broadly speaking, taste is a human ability to perceive and judge aesthetic features of the facts and objects around him/her; to differentiate between beauty and ugliness. Taste has a productive, creative, pure aesthetic as well as intellectual and discussable nature. What's more, it is a key source of art.

When judging a composition taste spurs decoding of artistic features of its sense, sound, and visual part; while creating, an artist organizes and analyzes all data through his/her intuition. The more the artist creates, the more refined his/her taste becomes. Furthermore, the broader the scope of taste in music, the sharper it is as a feeling. As an illustration, works of the most of the composers that belong to the 2nd half of the 20th century prove more mankind sophistication than the ones of the 17-18th centuries. Likewise, scope of taste in contemporary world is more expansive.

Taste encourages interaction of not only various music experiences but also of different fields of art. For instance, a jazz musician in a documentary film dedicated to Oscar Peterson's music remarks the impact of Picasso's graphic works on the nature of his music. Peterson compares the structure of his jazz compositions to Picasso's works.

Rati Chiburdanidze

“Istanbul Series” in Gogi Chagelishvili’s Creative Work

Since the end of the 1970s Georgian art gradually has been involving in international pictorial processes. Creative searching of artists is shown in attempt to create thematic pictures and introduce new pictorial principles. In the newest Georgian painting artists appeared with distinctive handwriting, whose creative searching shows different stylistic methods of approach and aesthetical peculiarities, from the point of view of solving the problem of color, pictorial shape, spatial interpretation and compositional structure.

In the creative works of one of the most distinguished representatives of the 1970s – G. Chagelishvili the line of development of Georgian painting is seen as the pictorial principles of modern western art. His works are based on thinking in a new manner and pictorial interpretation of traditional genres and themes, original creative methods, preservation of succession and integration with general western pictorial phenomenon.

In G. Chagelishvili’s works, within the bounds of one picture, there often coexist the origins of plane and space. In “Istanbul Series” there are clearly seen the basic peculiarities that testify the distinctive handwriting of the author. They are: static nature of compositional structure and dynamics of pictorial layer, aspiration to simplify and generalize the shape, disposition to conditionality and abstraction, and at the same time, inculcation of spatial and aerial surroundings.

Maia Chichileishvili

**Organization of Civil Engineering in
Batumi at the Turn of 20th Century**

The acting rules of civil engineering in Batumi were based on the resolutions issued by Kutaisi Military Governor and Ministry of Internal Affairs (1892, 1901). Resolutions functioning in Batumi determined the rules of conducting construction works and their regulations. Rights and obligations of owners as well as the main demands of engineering were strictly defined. Resolutions preconditioned establishment of moderate scales, observation of façade structure of the buildings and engineering norms which were given in precise details in some places. For instance, in accordance with the demands and requirements of early 20th century

standards, minimal area of new yards, building height, size of pavement, volume of projections as well as arrangement style of service buildings, constructional and utility details were clearly determined.

Culture Theory and History

Ermile Meskhia

Educational Policy of Cultural Tourism (Experience and Prospects)

Georgia has a rich tradition of tourism development. Popularity of tourism is preconditioned by peculiar geographical, climatic, cultural and historical characteristics of Georgia. Nevertheless, provision of the sphere with qualified staff and personnel was a serious problem in the former Soviet Union. In fact, only tourist guides were prepared but never – specialists of tourism management. The service sphere in tourism was employed by accidental non-professional people that decreased the quality of service respectively.

While preparing qualified staff for the tourism infrastructure, great attention should be taken to the experience of the leading European countries in the sphere of tourism education and research. The research in this field was given much attention in the 1950s. A strong base was created in this aspect and today the following organizations are successfully functioning in problem solving issues in Switzerland – Institute of Transport and Tourism Economy, Spare Time and Tourism Research Institute at Bern University, European Institute of Tourism in Germany, Tourism Problems Institute in Sternberg, etc.

Most of the famous European educational institutions preparing tourism specialists (England, Spain, Italy, Holland, Finland, Greece, and Denmark) are oriented towards secondary vocational schools, lyceums and colleges.

Experience of each country requires creative approach with consideration of the country's history, culture and traditions.

Irma Bagrationi

The Problems of Sociology of Culture in Konstantine Kapaneli's Philosophy

The present paper outlines that sociological analysis of the problems of culture by Georgian philosopher Konstantine Kapaneli (1889-1952) is the result of the author's principles of original philosophical and

sociological conception – the principles of Organotropism, which are carried out and spread in social life.

The article draws some parallels between Kapanelian conception of sociology of cultural development and Russian sociologist and geographer, author of the “Civilization and the Great Historical Rivers” Lev Ilyich Mechnikov’s (1838-1888) theory of geographical determinism. According to the latter, Kapaneli also holds that progress of social culture is determined by the physical-geographic, principally hydrospheric environment. The author considers river, sea and ocean as the root factors in the origin and development of civilization that are closely related to geographical determinism. There are also many parallels between Kapanelian philosophical conception and English historian and positivist sociologist, a representative of geographical determinism, author of the “History of Civilization in England” (1857-61) Henry Thomas Buckle(1821-62) in the scientific paper. According to the latter, Kapaneli also attributes the peculiarities of the cultural development of various peoples to the influence of natural factors and considers that history falls into a number of independent, unique “cultures”, peculiar super-organisms possessing individual fate and going through the periods of origin, efflorescence and death. According to Kapaneli, the task of “the philosophy of culture” is to understand the morphological structure of each culture, at the basis of which lies the “soul of culture”. According to the author of conception of Organotropism the ethical and moral physiognomy of peoples, the character of their culture and the forms of development of culture are conditioned by climate, soil, landscape and the size of territory. It means the life of culture is active, multiform and in eternal motion.

Ermile Meskhia

Human Resources in Culture: new challenges and problems

It’s impossible to manage modern cultural institutions and set and implement goals without educated, professional and qualified staff. In competitive situations cultural institutions won’t be able to accomplish their mission because of experienced but unqualified workers.

Effective human resource management aims to implement successful team-work, reveal employees’ strengths as well as improve their weaknesses. Any success in the sphere of culture is directly connected with the proper management of human resources.

Culture management, despite its specificity, requires the same skills as the other fields. Modern governors and chairmen of structural units

as well as private specialists are required to be skilled and practiced in the fields of management, marketing and human resource management.

Elene Babbkishvili

Sponsorship and Cultural Policy

Sponsorship has a quite long history in Europe. As securing grant aid from public sources is generally becoming more difficult, cultural organizations in Europe need to look harder for alternative ways to supplement their own earned income. This would include the following:

- Corporate sponsorship
- Corporate Trusts and Foundations
- Individual tax-efficient giving
- Lotteries and loans

In order to support cultural organizations in finding other sources, the government created a powerful instrument such as cultural policy and Sponsorship legislation for regulating and encouraging sponsorship activity and funding of non-profitable sectors. There is an article in the legislation of culture giving some payment advantages to those business organizations that support sponsorship and charity activities. Tax privileges and comfortable collaborative environment day by day increase the number of companies that are eager to support cultural and art organizations. This way government refuses to get direct income from business organizations and tries to return money in indirect way to cultural organizations. Companies also find this possibility very positive - supporting different events, festivals, theatres, etc. The company will expect to gain some quantifiable advantage – for example, in corporate image, publicity, credibility or public approval, entertainment, employee and/or community relations. Companies now take their “social responsibilities” seriously, with local development, the environment and good employer practice as factors.

In this case the object of interest is not advantages of sponsorship. The paper deals with the experience of European countries: Austria, France, England, USA, in making cultural policy according to Sponsorship and all those regulations that are made for the development of non-governmental co-financing.

სარჩევი

კინომცოდნეობა

ოლიგო ჟენტი - სტალინის თეატრი, რომის აგიტფილმი და სტაინბეკის “ამერიკული საკითხი”.....	3
Лариса Наумова - Видео. От технологии к искусству.....	25
სოფიო თავაძე - პიროვნებისა და ბუნების ურთიერთმიმართების საკითხი კინორეჟისორ მერაბ კოკონაშვილის შემოქმედებაში.....	37
გიორგი უდრელიძე - მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციის თავისებურებები.....	46
ზურაბ ქავთარაძე - არაწრფივი მონტაჟის სისტემები და მათი ორგანიზება.....	55
ნათია მეფარიშვილი - თანამედროვე ამერიკული კინოს “ოთხეული” – სანახაობა თუ ხელოვნება?	73
გიორგი უდრელიძე - განათების საკითხები შავ-თეთრ, ფერად კინოსა და ტელევიზიაში.....	83
მანუჩარ ღორია - ფილმი და ვიდეო მასალა როგორც ეთნოგრაფიული წყარო (ნეტხილიკელი ესკიმოსები, ხევსურეთი და სვანეთი, დაღესტანი)	91

თეატრმცოდნეობა

ლაშა ჩხარტიშვილი - „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე - რას გვეუბნება სტატისტიკა?	99
ირაკლი გოგია - კონტაქტური იმპროვიზაციის მნიშვნელობა მსახიობის აღზრდის პროცესში.....	111
თამილა ღომთათიძე - თეატრალური სანახაობების გენეზისისათვის აჭარაში (ფადიკო)	121

მუსიკათმცოდნეობა

ქეთევან გოგოლაძე - ფერენც ლისტის h-moll სონატა.....	128
ლოლიტა სურმანიძე - ჩასაბერი საკრავების შესწავლისათვის აჭარაში (უგუდო ჭიბონი, ჭიპონი/ზურნა)	136
Щепкина Н.А. - Скрытое подобие в службах Рождеству и Введению во храм Пресвятой Богородицы.....	148
ირინა სარუხანოვა - ფოლკლორის კავშირი პროფესიულ ეროვნულ სტილთან.....	167
დათო ნადირაძე - გემოვნების მოქმედების მექანიზმი მუსიკაში.....	176

ხელოვნებათმცოდნეობა

რატი ჩიბურდანიძე - “სტამბოლის სერია” გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში.....	183
მაია ჭიჭილაძე-შვილი - სამშენებლო საქმის ორგანიზაცია XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ბათუმში.....	192

კულტურის ისტორია და თეორია

ერმილე მესხია - კულტურული ტურიზმის საგანმანათლებლო პოლიტიკა (გამოცდილება და პერსპექტივა).....	203
ირმა ბაგრატიონი - კულტურის სოციოლოგიის პრობლემები კონსტანტინე კაპანელის ფილოსოფიაში.....	215
ერმილე მესხია – ადამიანური რესურსები კულტურაში: ახალი გამოწვევები და პრობლემები.....	229
ელენე ბაბაიშვილი - სპონსორობა და კულტურის პოლიტიკა.....	240
ავტორები.....	252
რეზიუმეები.....	256

Contents

Film Study

Olga Zhgenti - Stalin's Political Theatre, Romm's Propaganda Film and Steinbeck's "The American Question".....	3
Naumova Larisa - Video - from Technology to Art.....	25
Sopio Tavadze - The Issue of the Relationship between Person and Nature in the Works of the Film Director Merab Kokochashvili.....	37
Giorgi Ugrelidze - Characteristics of Literature Screenings.....	46
Natia Meparishvili - The "Four" of the Modern American Cinema – Art or a Show?	73
Giorgi Ugrelidze - Lighting in Black-and-White and Color Films and Television.....	83
Manuchar Loria - Film and Video materials as ethnographical sources (Netsilik Eskimos, Khevsurethi and Svaneti, Daghestan).....	91

Drama Study

Lasha Chkhartishvili - "King Lear" on Georgian Stage – What does Statistics Indicate?	99
Irakli Gogia - The Importance of Sociable Improvisation in the Process of Artistic Education.....	111
Tamila Lomtadze - Towards the Genesis of Theatrical Performances in Ajara (Padiko).....	121

Musicology

Ketevan Gogoladze - Piano Sonata h-moll by Franz Liszt.....	128
Lolita Surmanidze - Towards the Study of Wind Instruments in Ajara (Ugudo Chiboni, Chiponi/Zurna)	136

N.A. Shepkina - Hidden Likeness in the Divine Services of Nativity of the Theotokos and Entrance of the Theotokos into the Temple.....	148
Irina Sarukhanova - Relation of Folklore with Professional National Style.....	167
Dato Nadiradze - How Taste Operates in Music.....	176

Art History

Rati Chiburdanidze - “Istanbul Series” in Gogi Chagelishvili’s Creative Work.....	183
Maia Chichileishvili - Organization of Civil Engineering in Batumi at the Turn of 20th Century.....	192

Culture Theory and History

Ermile Meskhia - Educational Policy of Cultural Tourism (Experience and Prospects).....	203
Irma Bagrationi - The Problems of Sociology of Culture in Konstantine Kapaneli’s Philosophy.....	215
Ermile Meskhia -Human Resources in Culture: new challenges and problems.....	229
Elene Babkishvili - Sponsorship and Cultural Policy.....	240
AUTORS	252
SUMMARIES	256