

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

V საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია
„კულტურა და ხელოვნება
თანამედროვეობის კონტექსტში“

კონფერენციის მასალები

23-24 ოქტომბერი – October 23-24

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

ბათუმი – BATUMI
2021

რედაქტორი: სოფიო თავაძე

სარედაქციო საბჭო: მაია ჭიჭილეიშვილი (საქართველო), ერმილე მესხია (საქართველო), ქეთევან გოგოლაძე (საქართველო), რატი ჩიბურდანიძე (საქართველო), ინგა ხალვაში (საქართველო), ნანა შარიქაძე (საქართველო), ზაზა ცოტნიაშვილი (საქართველო), ნინო სანადირაძე (საქართველო), ლაშა ჩხარტიშვილი (საქართველო), თამარ სირაძე (საქართველო), ტიმ უილიამსი (დიდი ბრიტანეთი), კრასიმირ ლევკოვი (ბულგარეთი), ზოლტ გიორგი (უნგრეთი)

Editor: Sopio Tavadze

Editorial Board: Maia Tchitchileishvili (Georgia), Ermile Meskhia (Georgia), Ketevan Gogoladze (Georgia), Rati Chiburdanidze (Georgia), Inga Khalvashi (Georgia), Nana Sharikadze (Georgia), Zaza Tsotniashvili (Georgia), Nino Sanadiradze (Georgia), Lasha Chkhartishvili (Georgia), Tamar Siradze (Georgia), Tim Williams (Great Britain), Krasimir Levkov (Bulgaria), Zsolt Győri (Hungary)

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

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

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2021
© The Batumi Art State Teaching University Publishing House, 2021

ISBN 978-9941-9519-2-3

ხელოვნებათმცოდნეობა



მარინე ფუთურიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ადრესორული კულტურის ოქრომავალობის ცრთი ნიმუშის გაზრდისათვის: ანალის ყორლანის პეპტორალი

მარტყოფის ჯგუფის ძეგლებად ცნობილი კულტურული პლასტი სამხრეთ კავკასიაში გამოჩენას იწყებს ძვ.წ. III ათასწლეულის მეორე ნახევრის დასაწყისიდანვე (ჯაფარიძე, 1998:5-7, 166-168) და ის ადრე ბრინჯაოს ხანის მტკვარ-არაქსის კულტურის ქრონოლოგიურად უშუალოდ მომდევნო პერიოდს განეკუთვნება. მისი კულტურულ-გენეტიკური მიმართება წინამორბედ მტკვარ-არაქსულ ფენომენთან ჯერ კიდევ ერთმნიშვნელოვნად გადაჭრილად არ ითვლება, თუმცა ბოლო ხანს გამოვლენილი არქეოლოგური კომპლექსებისა და მათი ინტერპრეტირების საფუძველზე უფრო გაზიარებულ პოზიციად ითვლება მარტყოფის ჯგუფის ძეგლების პოსტ-მტკვარ-არაქსულ კულტურულ მოვლენად მიჩნევა (Maxaradze, Ordzhonikidze, 2007:83-84; ჯაფარიძე, 2003:143; ფუთურიძე, 2012:219-233). რაც შეეხება მის ადგილს ბრინჯაოს ხანის პერიოდიზაციის ზოგად სქემაში, მკვლევართა უმრავლესობა მას შუა ბრინჯაოს ხანის სრულიად დასაწყის, I ანუ უადრეს საფეხურად მიიჩნევს (ჯაპარიძე, 1981:37; ჯაფარიძე, 2003:136-143; ჯაფარიძე, 2006:324-327; Kavtaradze, 2004:539-556; Puturidze, 1991:208-233; Puturidze, 2003:111-127; Puturidze, 2014:278-285; ლორთქითანიძე, 2002:83-85) სწორედ იმ გარდატეხათა და მნიშვნელოვან ცვლილებათა მთელი სერიის საფუძველზე, რაც თან ახლდა მარტყოფის ჯგუფის ძეგლების გამოჩენას.

არაერთი მნიშვნელოვანი ინოვაციით გამორჩეული ეტაპი, რომელიც უშუალოდ მარტყოფის ჯგუფის ყორლანების გამოჩენას უკავშირდება, აღინიშნა არა მხოლოდ სოციალური სტრატიფიკაციის პროცესის რადიკალურად გაღრმავებით, ეკონომიკის განვითარებაში მესაქონლეობის როლის ზრდითა და ახალი ტიპის სამეთურეო პროდუქციით, არამედ მასთან ერთად იმ არსებითი სიახლეებით, რომელიც მხატვრული ხელოსნობის ახალ დარგთან – ოქრომჭედლობასთან ასოცირდება.

მარტყოფის ჯგუფის ყორლანებისათვის დამახასიათებელი ძვირფასი ლითონების სამკაულის ყველაზე დამახასიათებელი ტიპები ყორლანულ სამარხებში წარმოდგენილია მძივებით, ბეჭდებით, საკიდებით, ყელსაბამით, რგოლებითა და პატარა ფირფიტებით. ყველა მათგანი საკმაოდ დახვეწილი არტეფაქტებია როგორც ორნამენტაციის, ისე ფორმის მოდელირებისა და შესრულების ტექნი-

კური ხერხების თვალსაზრისით. მათგან ყველაზე დახვეწილი სტილისტურ-მხატვრული ღირებულებისაა ოქროს ყელსაბამი, რომლის გამორჩეული დეტალია პექტორალი (Pizchelauri et al., 2013:183-186, Abb.3; ჯაფარიძე, 1981:5-10; ლორთქიფანიძე, 2015:11-15).

ოქრომჭედლობის ეს უნიკალური ნიმუში, რომელსაც ჩვენი ნაშრომი ეძღვნება, დადასტურდა ანანაურის №2 ყორლანში (Pizchelauri et al., 2013:183-186), რომელიც, სამწუხაროდ, დაზიანებული აღმოჩნდა და ყორლანის კონსტრუქციასთან დაკავშირებული და, ასევე, სხვა არსებითი მონაცემები ბოლომდე გაურკვეველი დარჩა (ჯაფარიძე, 2003:142). სამწუხაროდ, არც უშუალოდ ჩვენი კვლევის საგნის – ოქროს ჭვირული (ზოგი მკვლევარი მას აუურულსაც უწოდებს) პექტორალის სამარხში ადგილმდებარეობისა და სხვა ინვენტართან მისი მიმართების შესახებ იძლევიან გამთხრელები ამომწურავ ინფორმაციას. ამჟამად, ყორლანში აღმოჩენილი ოქრომჭედლობის სხვა არტეფაქტების (ოქროს ცილინდრული მძივები, უმბონები, კიდეებნიბოიანი რგოლები, ორმაგსპირალიანი საკიდები, სასაფეთქლე რგოლები და სხმული, მაღალნიბოიანი მძივგამყოფები) მიხედვით ივარაუდება, რომ ზოგიერთი ამ ნივთთაგანი, დიდი აღბათობით, როგორც ჩანს, დაკავშირებული იყო ოქროს პექტორალთან როგორც ერთი მთლიანი ყელსაბამის შემადგენებული ნაწილები. მიუხედავად ამისა, ყელსაბამის რეკონსტრუქცია მაინც ვარაუდის დონეზეა აღდგენილი, ცხადად კი მხოლოდ იმის თქმა ხერხდება, რომ საკვლევი ნივთი მდიდრული ყელსაბამის მთავარი კომპონენტი იყო. ყველა ჩამოთვლილ ოქროს არტეფაქტთაგან მკვლევრების მიერ გამოქვეყნებულ ამ რთული ყელსაბამის ფოტოზე წარმოდგენილი გვაქვს: ოქროს პექტორალი, ცილინდრული და ბიკონოსური მძივები, ორმაგი სპირალის საკიდები და სხმული, მაღალნიბოიანი მძივგამყოფები (Pizchelauri et al., 2013:183-186, Abb.3).

არტეფაქტის აღწერა. პექტორალი წარმოადგენს ოქროს საშუალო სისქის ფირფიტისაგან ჭვირული ტექნიკით შექმნილ მასიურ საკიდს, რომელიც ყელსაბამის ცენტრალურ ნაწილს ამშვენებს და დამზადების ტექნიკური ხერხით არსებითად განსხვავდება მისი სხვა დანარჩენი კომპონენტებისაგან, კერძოდ კი, ორმაგი, ე.წ. სათვალისებრი სპირალის მომცრო ზომის საკიდების, ცილინდრული ფორმის წვრილი მილაკისებური მძივების, ბიკონოსური მძივებისა და სხმული, მაღალნიბოიანი მძივგამყოფებისაგან (ტაბ. I). მათ შორის განსხვავება მხატვრულ სტილთან ერთად, უპირველესად, დამუშავების ტექნიკური ხერხების მიხედვითაც ვლინდება, რაც პექტორალის შემთხვევაში გულისხმობს ჭვირვის, გავარსის (ხელოვნებათმცოდნე ნ. ჯაფარიძე გავარსის ტექნიკურ ხერხს თავისი დეკორატიული ფუნქციით ამსგავსებს წნულსა და გრეხილ ორნამენტთან (ჯაფარიძე, 1981:62), წვრილმავთულიანი სპირალისა და სხმული დეტალების ერთდროულად გამოყენებას, მაშინ როცა ყელსაბამის შემადგენელი ზემოთჩამოთვლილი სხვა კომპონენტები მხოლოდ რომელიმე ერთი ამ ტექნიკური ხერხის გამოყენებითაა შექმნილი. შესაბამისად, ისინი ბევრად მარტივ ფორმასა და სტილს წარმოგვიძებენ, ვიდრე ეს ხაზგასმულად მდიდრული სახის პექტორალია. ამ გამორჩეული საკიდის ზედა ცენტრალურ მონაკვეთს ასრულებს პორი-

ზონტალურად მიმაგრებული სხმული დეტალი, რომელიც ყელსაბამზე ძუით მის ჩამოსაკიდებლად განკუთვნილი აუცილებელი კომპონენტია. ისიც რამოდენიმე დაბალრელიეფური რგოლითაა შემკული (ტაბ. II).

პექტორალის ოქროს ფირფიტის სისქე უშუალოდ ჭვირვის ტექნიკითაა განაპირობებული, რომელიც თხელფურცლოვანი ოქროთი, ცხადია, ვერ შეიქმნებოდა. ამიტომაც სხვა არტეფაქტებთან შედარებით მისი სისქე აშკარად მეტია. ის საკმაოდ რთული და ტიპობრივად გამორჩეული ნიმუშია, რომელიც მრგვალი ფორმის ბრტყელ ფირფიტას წარმოადგენს.

უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი დამზადებისას ნახმარი ოთხი სხვადასხვა ტექნიკური ხერხი (ჭვირვა, სხმული დეტალი, წვრილი მავთულით შექმნილი რელიეფური ხვიები და გავარსი) ერთმანეთისაგან განსხვავებული სახეების – სამკუთხედების, სპირალის, წნული და მოკლე ტალღური ხაზების უწყვეტი რიგის ორნამენტული თემის ეფექტურად გადმოცემისთვისაა გამოყენებული. მის შემკულობაში მკაცრადაა ხაზგასმული გეომეტრიული მოტივების პროპორციულად და რიტმულად წარმოჩენა ერთი წრიული ფორმის შიგნით, რომელშიც აღნიშნული ორნამენტული დეტალები იმდაგვარადაა განაწილებული, რომ მან დეკორის კომპოზიციური მთლიანობა შექმნას.

შემკულობაში გეომეტრიულის გარდა სხვა მოტივები არ გვხვდება. პექტორალის დეკორი იმგვარადაა ორგანიზებული არტეფაქტის საფასადო მხარეს, რომ სიმეტრია იდეალურადაა დაცული განსხვავებული ორნამენტული დეტალების (სამკუთხედები, სპირალი და ა.შ.) განაწილებისას. ზოგადად, შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამ პრინციპზე – სიმეტრიულობაზეა აგებული ამ არტეფაქტის მთელი იკონოგრაფიული კონცეფცია.

როგორც აღვნიშნეთ, კომპოზიცია მრგვალი მოხაზულობის სივრცეში ექცევა, ხოლო ფორმის მოჩარჩოებას გავარსით შესრულებული ვიწრო სარტყელი ქმნის, რომელიც წნულისა და გრეხილის სახის მქონეა. ამ შემოსაზღვრული სივრცის შიგნით კი დეკორი შემდეგნაირადაა ორგანიზებული: ორნამენტის ცენტრში წვრილი მავთულისაგან შექმნილი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განლაგებული სამი სპირალია, რომელთა პროპორციულად განაწილების კონფიგურაცია წარმოსახვით სამკუთხედები მის კუთხეებში უნდა წარმოვიდგინოთ (Pizchelauri et al., 2013:183-186, Abb.3; ლორთქიფანიძე, 2015:11-15). აქედან, მისი ფუძის კუთხეებთან წარმოდგენილი ორი სპირალი სრულიად ტოლია და ამავე დროს მცირეოდენით უფრო მსხვილი, სამკუთხედის წვერთან განთავსებულ სპირალთან შედარებით. აღნერილ მრავალხვია სპირალებს შორის სიმეტრიულად ჩასმულია სამ რიგად განაწილებული, წვეროთი დაბლა მიმართული სამკუთხედები: პირველ რიგში სამი ტოლი სამკუთხედი, მის დაბლა ორი ასევე ტოლი და ზედა რიგთან შედარებით უმნიშვნელოდ მომცრო ცალი, ხოლო ბოლო, მესამე რიგში კი – ერთი, აშკარად უფრო პატარა ზომის სამკუთხედი, რომელიც წვერით უშუალოდ ებჯინება პექტორალის მთელს შიდა პერიმეტრზე მოდელირებულ მოკლე ტალღური ხაზებით შექმნილ წატიფ ორნამენტს (ტაბ. II).

სწორედ ამგვარი სქემაა მოცემული პექტორალის ცენტრში, საიდანაც ვითარდება და იშლება მთელი ეს რთული კომპოზიცია. ზედა ნაწილში გამოსახუ-

ლი ზემოთნახსენები მომცრო სპირალი წარმოდგენილია წნული ორნამენტით მდიდრულად გარსშემოვლებული ორი პატარა ჭვირული წრის (ლიობის) ზუსტად შუა ნაწილში. სწორედ ამ სპირალის ზემოთ, ვერტიკალურ ხაზზე გრძელდება ისეთივე მოკლე ტალღური ხაზების დეტალით შექმნილი ნატიფი ორნამენტი, როგორც ეს პექტორალის, უკვე ნახსენებ, შიდა პერიმეტრის ქვედა ნაწილშიც გვაქვს.აღნიშნული ორნამენტული დეტალი განსაკუთრებულ სიმეტრიულობას აძლევს ამ არტეფაქტს.ფაქტობრივად, ზემოაღნიშნული ორი ღია, პატარა წრე წარმოადგენს სპირალებისა და სამკუთხედებისაგან შექმნილი ცენტრალური დეკორის ზემოთ განთავსებულ ყველაზე მსხვილ ჭვირულ კომპონენტს, რომელიც ჰორიზონტალურ ღერძზე ვითარდება. სწორედ ამ დეტალს, ისევე როგორც პექტორალის შიდა პერიმეტრის წრიულ ნაპირს, შემოუყვება ზუსტად იმგვარივე გავარსით შესრულებული ვიწრო სარტყელი (კანტი), რომელიც მეტ მკაფიობას სძენს ამ ორი თანაბარი დიამეტრის პატარა ღიობს. პექტორალის თითქმის წრიულ ფორმას ხაზს უსვამს ზემოაღნიშნული შიდა პერიმეტრის მთელს ნაპირზე შესრულებული ანალოგიური, გავარსით შექმნილი წნული სარტყელი, რაც არტეფაქტის წრიული ფორმის კონტურის კიდევ უფრო ხაზგასმას ემსახურება.

ამგვარი ორნამენტაცია ოქრომჭედლობაში უფრო შემდგომი ეტაპის, თრიალეთის კულტურის ძეგლებზეც გვხდება. მათ შესახებ, კერძოდ კი თრიალეთის ოქრის თასთან დაკავშირებით, ნ. ჯაფარიძე ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „...გრეხილი მავთულიცა და გავარსიც გამოიყენება თითოეული ნაკვეთისათვის დასრულებულობის მისანიჭებლად და მთლიანად ნივთს საზეიმო იერს მატებს“ (ჯაფარიძე, 1981:62).

ვთვლით, რომ ეს დეკორატიული ხერხი შუა ბრინჯაოს ხანის II, განვითარებული ფაზის თრიალეთის ბრწყინვალე ყორდანების ნიმუშებმა გენეტიკურად სწორედ მარტყოფის ჯგუფის ძეგლების ეტაპიდან აიღეს და გაითავისეს როგორც ძალიან ეფექტური დეტალი რაიმე ფორმის გამოკვეთილად აქცენტირებისთვის.

არტეფაქტის ინტერპრეტაცია. ნათლად იკვეთება ის, რომ პექტორალის შექმნელი იუველირი შესანიშნავად ფლობს სიმეტრიის, პროპორციის, ცალკეული ორნამენტული სახეების ნივთის ფორმასთან და ორნამენტაციის წამყვან მოტივთან მიმართების ხელოვნებას, რითაც მის ყველა კომპონენტს დეკორის ერთ მთლიან კომპოზიციურ ხაზს უმორჩილებს.

ამ ნიმუშის ანალიზი საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ოქრომჭედელს იდეალურად სწორად აქვს აგებული ერთი და იგივე, ზემოაღნერილი ორნამენტული სახეებით (მოკლე ტალღური ხაზების რიგი, სპირალი, სამკუთხედები) შექმილი კომპოზიცია და მათი განაწილება არტეფაქტის შიდა, ლიმიტირებულ სივრცეში. და ეს ყველაფერი შესრულებულია ისე, რომ არტეფაქტის მხატვრული სახე ერთდროულად მდიდრულიცაა და, ამავე დროს, პროპორციული ნორმებიცა და რიტმულობაც ზედმინევნითაა დაცული.

პექტორალის კომპოზიციური სირთულე და ორნამენტის ცალკეული დეტალების ურთიერთკავშირი ისეა მოცემული, რომ მნახველის ყურადღება აქცენტირდება არა ცალკეულ ორნამენტულ სახეებზე, არამედ დეკორის იმ ძირი-

თად წამყვან თემაზე, რის ირგვლივაც ააგო იუველირმა თავისი ჩანაფიქრი. ამ მთავარი იდეის წამყვანი ხაზი კი ერთიან, უწყვეტ სიუჟეტურ მთლიანობას იძლევა.

წრის ფორმით შემოსაზღვრული სივრცის შიგნით ორგანიზებული დეკორი, რომელიც სამი სპირალისა და მათ შორის მცირე ფართობში მოქცეული სამი სამკუთხედითაა წარმოდგენილი, იმ ცენტრალურ ღერძს ქმნის, საიდანაც იშლება მთელი კომპოზიციური სქემა. გავარსის ტექნიკით შესრულებული წნული კანტი, პექტორალის ზედაპირზე რამდენიმე სხვადასხვა ადგილასაა მოცემული და ის ყოველთვის ხაზს უსვამს და გამოკვეთს ამა თუ იმ ფორმას ან დეტალს. ასევეა პორიზონტალურ ღერძზე მოცემული ორი წრიული ღიობის ირგვლივაც, რითაც ის აშკარად აქცენტირდება.

ფაქტია, რომ სწორედ პექტორალის ფორმასთანაა შეხამებული და მასთან დამორჩილებული ის ორნამენტული კომპოზიცია, რომელიც მთელს მის შიდა სივცრეში პროპორციულადაა განაწილებული. ამდენად, პექტორალის ფორმა და დეკორის კომპოზიცია სრულ ჰარმონიაშია, რითაც ეს არტეფაქტი მაღალეს-თეტურ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე.

დეკორის ერთიანი უწყვეტი სქემა მთლიანად კრავს და წრისმაგვარი მოხა-ზულობის ფარგლებში აქცევს სხვადასხვა გეომეტრიულ დეტალებს. ამის მაგა-ლითია სხვადასხვა ვექტორითა და ინტერვალით განმეორებული ზემოაღნიშნუ-ლი ორნამეტული სახეები (სპირალები, გავარსით ხაზგასმული წრიული ფორმა, სამკუთხედები თუ მოკლე ტალღური ხაზების დეტალით შექმნილი ნატიფი სიგ-რძივი სახე), რაც მის რიტმულობასა და პროპორციულობას ამძაფრებს და ამით მეტ მხატვრულ ღირებულებას სძენს ნივთს.

ხაზგასასმელია, რომ ერთიან მრგვალ ფორმაში მოქცეულ და შიდა პერი-მეტრის ნაპირითან გავარსით მოჩარჩოებული ვიწრო სარტყელითა და ჭვირული ტექმნიკით შექმნილი ძვირფასი ლითონის ეს ნივთი ნაკლებად გავრცელებული ტიპია ადრეყორდანულ კულტურაში. პექტორალს ახლო ანალოგი არც კავკასიის და არც მეზობელი, ძველაღმოსავლური სამყაროს მასალებში არ მოეპოვება. მი-უხედავად ამისა, ანანაურის პექტორალის გარკვეულად ახლოს მდგარ ანალო-გად შეგვიძლია მივიჩნიოთ სომხეთში, შენგავითის №1 სამარხში აღმოჩენილი ოქროს საკიდი, რომელიც ძვ.წ. III ათასწლეულის შუა ხანით დათარიღებული ნი-მუშია (The Gold of Ancient Armenia, 2007:Tab.XI; Հնիքան, 1977:տաbl.VII,9). მართა-ლია, მის შემთხვევაში ჭვირვის ტექნიკა არ არის გამოყენებული, მაგრამ საერ-თო კომპოზიციური სქემა და ორნამენტის დეტალები განვითარებულია იმგვა-რივე ფორმის წრეში როგორც ეს პექტორალზე გვაქვს და არსებითად მისი ანა-ლოგიურია. როგორც ვხედავთ, ჭვირვა უიშვიათესად გამოყენებული ტექნიკუ-რი ხერხია ადრეყორდანების პერიოდის ოქრომჭედლობაში და ჯერჯერობით, მისი შემთხვევა მხოლოდ კახეთის ამ ძიდიდრულ სამარხში მოგვეპოვება. რაც შე-ეხება, მომდევნო, შუა ბრინჯაოს ხანის II, განვითარებული საფეხურის თრიალე-თის კულტურას, იქაც ჭვირვა შედარებით ნაკლებადაა წარმოდგენილი, ვიდრე სხვა, კარგად ცნობილი ტექნიკური ხერხებით შექმნილი ორნამენტაცია (ფუთუ-რიძე, 2006:66-76). ამგვარი შემთხვევები ძირითადად დღევანდელი სომხეთის

ტერიტორიაზე იქნა აღმოჩენილი და ისინი შუა ბრინჯაოს ხანის თითქოს უფრო გვიანი ეტაპისთვის ჩანს დამახასიათებელი. ჭვირული საკიდები, როგორც ყელ-საბამის ერთ-ერთი კომპონენტები, წარმოდგენილია ვანაძორში, „ტაგავორანის-ტის“ ძვ.წ. XV-XIV სს დათარიღებულ კომპლექსში (The Gold of Ancient Armenia, 2007:Tab.XXIII), ლქაშენის №10, იგივე პერიოდის, ყორდანში (The Gold of Ancient Armenia, 2007:Tab.XLV,1), ლორი ბერდის ძვ.წ. XV საუკუნის პირველი ნახევრის სამარხებში (The Gold of Ancient Armenia, 2007:Tab.XLIX,L) და ზოგ სხვა კომპლექსშიც. წინამორბედი კულტურის ეტაპზე კი, ფაქტობრივად, ის მხოლოდ ანანაურის №2 ყორდანის ცალით გვაქვს წარმოდგენილი, რის საფუძველზეც ვფიქრობთ, რომ ეს საკიდი სრული სიახლეა ამ ქრონოლოგიური ეტაპისათვის.

ზოგადად, შეიძლება ითქვას, რომ მკაცრი სიმეტრიულობა, რიტმულობა და პროპორციების დაცვა ამ არტეფაქტის ნიშანდობლივი მახასიათებლებია. ნიშანდობლივია, რომ ანანაურის არტეფაქტს გამოარჩევს ორნამენტის კომპოზიციური სირთულე და ამავე დროს მისი ცალკეული კომპონენტების იმგვარი ურთიერთმიმართება, რომ მნახველის ყურადღება ყოველთვის აქცენტირდება ხოლმე არა ცალკეულ სახეებზე (სპირალი, სამკუთხედები და სხვა), არამედ დეკორის საერთო მხატვრულ-სტილისტურ ერთობასა და მის წამყვან იდეაზე.

პექტორალი, უდავოდ, მნიშვნელოვანი ნოვატორული ნაბიჯი იყო ბრინჯაოს ხანის კავკასიის ოქრომჭედლობის განვითარების ერთ კონკრეტულ ეტაპზე, როგორც მხატვრულ-სტილისტური, ასევე სხვადასხვა ტექნიკური ხერხების ურთიერთშესამების მხრივ. მიუხედავად ამისა, ის აშკარად ინდივიდუალიზმით გამორჩეული არტეფაქტია ადრეყორდანული ეპოქის ოქრომჭედლობის გზაზე. ამიტომაც, ვფიქრობთ, რომ ეს სტილი ვერ ჩამოყალიბდა ადრეყორდანული კულტურის ზოგადდამახასიათებელ ტიპად და ორგინალურ ნიმუშად დარჩა ძვ.წ. III ათასწლეულის შუა ხანების სამხრეთ კავკასიისათვის.

ლიტერატურა:

1. ლორთქიფანიძე ო., ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან, თბილისი, 2012.
2. ლორთქიფანიძე ნ., ძველი ქართული სამკაული, თბილისი, 2015,
3. ფუთურიძე მ., ადრელითონების ხანის ანატოლიურ-სამხრეთკავკასიური კავშირულთიერთობების კვლევა არქეოლოგიურ მეცნიერებაში და მისი პერსპექტივები. კავკასიონლოგიური ძიებანი, №4, თბილისი, 2012.
4. ფუთურიძე მ., ზოგიერთი მოსაზრებანი თრიალეთის კულტურის მხატვრული ხელოსნობის განვითარების ტენდენციების შესახებ. ძიებანი საქართველოს არქეოლოგიაში, №17-18, თბილისი, 2006.
5. ჯაფარიძე ო., ქართველი ტომების ეთნო-კულტურული ისტორიისათვის ძვ.წ. III ათასწლეულში, თბილისი, 1998.
6. ჯაფარიძე ო. საქართველოს ისტორიის სათავეებთან, თბილისი, 2003.
7. ჯაფარიძე ო., ქართველი ერის ეთნოგენეზის სათავეებთან, თბილისი, 2006.

8. Kavtaradze G. The Chronology of the Caucasus During the Early Metal Age: Observations From Central Trans-Caucasus. in: A View From the Highlands. Archaeological Study in Honour of Charels Burney. Harent, 2004.
9. Pizchelauri K., Orthmann W., Qvavadze D. Neue Archäologische Funde in Kachetien. in: სამხრეთ-აღმოსავლეთ კავკასიის ეთნოკულტურული სისტემა ბრინჯაო-რცინის ხანაში, თბილისი, 2013.
10. Puturidze M. Social and economic shifts in the south Caucasian Middle Bronze Age. in: Archaeology in the Borderlands. Investigations in: Caucasia and Beyond, (Eds. A. Smith & K. Robinson), Los Angeles, 2003.
11. Puturidze M. For the Assign of Middle Bronze Age Phases and Upper Chronological Limit of the Trialeti Culture. in: Problems of Early Metal Age Archaeology of Caucasus and Anatolia. Proceedings of the International Conference November 19-23, 2014, Tbilisi.
12. The Gold of Ancient Armenia (III millennium BCE – 14 Century AD), Yerevan, 2007.
13. Джапаридзе О. Из истории археологического изучения Грузии. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მთამბეჭ. გ. XXXVI-B, თბილისი, 1982.
14. Махарадзе З., Орджоникидзе А. Проблемы изучения т.н. «культуры ранних курганов» в Грузии. Археология, Этнография и Фольклористика Кавказа. Махачкала, 2007.
15. Путуридзе М. Традиции и инновации в Триалетской культуре эпохи средней бронзы. Кавказ в системе палеометаллических культур Евразии. Тбилиси, 1991.
16. Хникян О. Ремесла Армении в эпоху бронзы. Археологические памятники Армении. Памятники эпохи бронзы. Выпуск III, Ереван, 1977.

ტაბულების აღნერილობა



ტაბულა I - ანანაურის №2 ყორდანის ოქროს ყელსაბამი

ტაბულა II - ანანაურის №2 ყორდანის ოქროს პექტორალი

ტაბულა III - ანანაურის №2 ყორდანის ოქროს სხმული მძივგამყოფები

ნინო სილაგაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

სარიმანის ციხის კომპლექსი და მისი აღზიში იმიართაოს საფორტიფილაციო სისტემაზი

2014-2017 წლებში შოთა რუსთაველის სამეცნიერო ფონდის დაფინანსებით განხორციელდა ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საქართველოს ისტორიის ინსტიტუტის „ტაო-კლარ-ჯეთის ციხე-სიმაგრეები“ პროექტის მიზანს ჩრდილო-აღმოსავლეთ თურქეთის ტერიტორიაზე არსებული შუა საუკუნეების ქართული საფორტიფიკაციო არქი-ტექტურის ნიმუშების შესწავლა წარმოადგენდა.

პროექტის ფარგლებში შედგა ექვსი სამეცნიერო ექსპედიცია საქართველოს ისტორიულ პროვინციებში (ფოცხოვი, ტაო, იმიერტაო, კლარჯეთი, შავშეთი, კოლა, არტანი, ერუშეთი, ჩილდირი), რომლებმაც შეისწავლა დაახლოებით ასი ციხესიმაგრე.

პროექტის მთავარ მიზანს საფორტიფიკაციო არქიტექტურის ნიმუშების შესწავლა, აზომვა, ფოტოფიქსაცია, მათთან დაკავშირებული ისტორიული წყაროების, ტოპონიმიკის და სხვ. კვლევა წარმოადგენდა, თუმცა ჩვენი თვალთახედვის არეში საკულტო არქიტექტურის ძეგლებიც ექცეოდა. ეს უმეტესად ციხესიმაგრეების ან მათ მიმდებარე ტერიტორიაზე არსებული ეკლესიებია, რომელთა შესწავლა როგორც თავისთავადაა მნიშვნელოვანი, ასევე ხშირ შემთხვევაში უტყუარ არგუმენტებს იძლევა საფორტიფიკაციო კომპლექსების დათარიღებისათვის. როგორც ცნობილია, ტაო-კლარჯეთის საფორტიფიკაციო არქიტექტურის ნიმუშების შესახებ ხშირ შემთხვევაში ისტორიული წყაროები მცირედა ფრაგმენტულია, ან საერთოდ არ მოგვეპოვება. ასევე არცთუ იშვიათია შემთხვევა, როდესაც ციხესიმაგრე არაა იდენტიფიცირებული და არც რაიმე მინიშნება გაგვაჩნია მის კულტურულ კუთვნილებასა თუ აგების თარიღთან დაკავშირებით. ასეთ შემთხვევებში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მის კომპლექსში შემავალი ან უშუალო სიახლოეს არსებული საკულტო არქიტექტურის ნიმუშების კვლევა, რადგან ეს უკანასკნელი ნაგებობები უფრო მყარ არგუმენტებს იძლევა თავდაცვითი ნაგებობების რაობის განსაზღვრისათვის და მათი დათარიღებისათვის.

ქართული საფორტიფიკაციო არქიტექტურის ნიმუშები ტაო-კლარჯეთში იშვიათი ბედნიერი გამონაკლისის გარდა (მაგალითად, ოლთისის ციხე, რომელიც თანამედროვე ქალაქის ცენტრში მდებარეობს და დაცულია, როგორც ისტორიული ძეგლი) მიუვალ ადგილებშია განლაგებული და მათ დაცვას არანაირი ყურადღება არ ექცევა. უმეტეს შემთხვევაში საფორტიფიკაციო არქიტექტურის ამ ნიმუშებს, ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების ზოგიერთი ძეგლისაგან განსხვავებით, არ აქვთ მინიჭებული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი. ხშირად ისინი განადგურებულია ადგილობრივი მოსახლეობის ხელით და

ქვები მეორადად გამოიყენება სოფლების სახლებისა თუ მეჩეთების მშენებლობისას. ის ციხეები, რომლებიც ოსმალურ ხანაში მნიშვნელოვან სტრატეგიულ პუნქტებს წარმოადგენდა, ან მათში საჯარისო ნაწილები იყო განლაგებული (მაგალითად, ბარდუსის ციხე და სხვ.), მთლიანად გადაკეთებული და სახეცვლილია. ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ამ მნიშვნელოვანი ნაწილის ნგრევის პროცესი ახლაც გრძელდება – ტაო-კლარჯეთის მკაცრი კლიმატითა და მთიანი რელიეფით განპირობებული ფაქტორები, ადამიანიების ხელი ყოველდღიურად აზიანებს მათ. ამდენად, თურქეთის რესპუბლიკის ტერიტორიაზე არსებული ქართული საფორტიფიკაციო არქიტექტურის ნიმუშების კვლევა და პერიოდული ფიქსაცია ძალზე აქტუალურ საკითხად რჩება.

„არამედ ართვინს ზეითი, იდამდე, ჭოროხის დასავლეთსა, თორთომის მთის აღმოსავლეთით არს პარხალი ანუ ტაოს კარი, ანუ ტაო. და მზღვრის მას: აღმოსავლით ჭოროხის მდინარე; სამმარით თორთომიდამ ჩამოსული მთა იდამდე; დასავლით თორთომის მთა; ჩდილოთ ჭოროხი და ისპირის მთა. და არს ეს ტაო ვენახოვანი, ხილიანი, მოსავლიანი ყოვლითა მარცვლითა“ (ვახუშტი, 1955:684).

პროექტ „ტაო-კლარჯეთის ქართული ციხესიმაგრების“ ორი სამეცნიერო ექსპედიციის მიერ შესწავლილი იქნა ტაოსა და იმიერტაოს მრავალი საფორტიფიკაციო ძეგლი. მათი კვლევა ისტორიული საქართველოს უკიდურესი სამხრეთით, ბასიანის მხარის მიმდებარე ტერიტორიებით დაიწყო. ექსპედიციები განსაკუთრებით ნაყოფიერი გამოდგა, რადგან ამ მხარეში მდებარე ბევრი ძეგლი არ იყო გამოკვლეული არც ე. თაყაიშვილის და არც მომდევნო თაობების მეცნიერების მიერ. მათ შორისაა ნარიმანის (ვახუშტი, 1955:683) (რომელიც ქართულ წყაროებში ნამურაკანის, მამირვანის სახელითაცაა ცნობილი (ქართული სამართლის ძეგლები, 1970:245)) პროვინციის (ტერიტორია მდინარე ოლთისისწყლის ქვემო დინებაზე, რომელიც სამხრეთიდან, ბასიანის მხრიდან იღებს სათავეს და ჭოროხს უერთდება, უფრო ჩრდილოეთით მასზეა გაშენებული ქალაქი ოლთისიც) ძეგლები. VII-VIII საუკუნეებში ეს მხარე სომხეთის სამთავროს შემადგენლობაში შედიოდა, შემდეგ კი – ქართველთა სამეფოს ნაწილი ხდება. ბიზანტიის 76-წლიანი (1000-1076 წწ.) მმართველობის შემდეგ იგი კვლავ საქართველოს უბრუნდება. თურქ-სელჩუკების მიერ ამ მხარის დაპყრობის (1080-1083 წწ.) შემდეგ იმიერტაო მუდმივი ცილობის საგანია, თუმცა თამარის ხანიდან მყარად მკვიდრდება საქართველოს შემადგენლობაში. თურქების მიერ სამცხე-საათაბაგოს დაპყრობის შემდეგ ნარიმანი ჩილდირის ვილაეთის მამირვანის ლიკაში შევიდა. პროვინციაში არსებული 25 ქართული ციხესიმაგრიდან 10 განადგურდა, დანარჩენებმა ოსმალურ ხანაში სხვადასხვა სახის გადაკეთებები განიცადა. ერთ-ერთი ასეთია ნარიმანი-ოლთისის გზაზე მდებარე, თანამედროვე სოფელი იუნლუკაიას თავზე, დაახლოებით 1500 მ სიმაღლის კლდეზე აღმართული ნარიმანის ციხე (ევლია ჩელები, 1971:304). ვახუშტის თანახმად, „ოლთისს ზეით, ჭოროხის აღმოსავლის კიდეზედ არს ნარუმაკი და ან ნარიმანი, დაბა დიდი“ (ვახუშტი, 1955:683).

1907 წელს ე. თაყაიშვილმა ვერ შექლო ნარიმანის ციხის მონახულება ექ-სპედიციის წევრების ავადმყოფობის გამო. თუმცა ადგილობრივი მოსახლეობი-საგან შეიტყო, რომ კლდეზე არსებობდა ორი ეკლესიაც – ერთი ძალიან მაღლა, მწვერვალზე განლაგებული, მეორე კი – ქვედა ციხის გოდოლის შიგნით (თაყა-იშვილი, 1938:19-20). საპედიციოდ, ჩვენ შევძელით კომპლექსის ნაწილობრივი შესწავლა.

ციხე-ქალაქი (ზ. დ. 1460 მ; N 40°26'39.70" E 41 °58'12.32") უზარმაზარი კლდის ძირიდან მწვერვალამდე განვთენილი რამდენიმე ტერასად. ეს ძალზე რთული, მრავალნაწილიანი არქიტექტურული კომპლექსია, რომელიც სამ იარუ-სად განლაგებული თავდაცვითი ნაგებობებისაგან შედგება. პირველი ხაზის თავდაცვითი კედლები კლდის ძირში, თავად სოფლის ტერიტორიაზე იწყება. ციხის მთავარი ნაწილი მეორე იარუსზე მდებარეობს, სადაც მძლავრი გოდოლი-სა და გალავნის შიგნით საკმაოდ დიდი ფართობის (დაახლ. 3000 მ²) ბაქანია, აქ-ვეა ეკლესიაც. კიდევ ერთი გოდოლი აღმოსავლეთ მხარეს ხეობას გადაჰყუ-რებს. ციხის მესამე იარუსი მწვერვალზე, მიუვალ ადგილასაა გაშენებული. ცი-ხის მთავარი ნაწილი ჩრდილოეთის მიმართულებით სილოსებრად აუყვება კლდის ფერდობს, ბოლოში კი სრულდება 9 მ სიმაღლის გალავნით, რომელიც ორ კლდეს შუა ღარტაფშია მოქცეული. ამ ნაწილის ფუნქცია, როგორც ჩანს, ციხის მთავარი ბაქანის დაცვა იყო კლდის ქიმიდან მოსალოდნელი თავდასხმისა-გან. მთავარი ბაქანის გალავნის სამხრეთი მხარე შედარებით უკეთაა შემონახუ-ლი (დაახლ. 20 მ სიგრძის მონაკვეთი) – სახეზეა ოთხკუთხა გოდოლი, სალოდე, მასიური კარიბჭე და სხვ. აღმოსავლეთ ნაწილში შემორჩენილი კიდევ ერთი ფართო გოდოლიდან კარგად მოჩანს მთელი ხეობა. აღსანიშნავია ციხის შესა-ნიშნავი მდებარეობა – ის პირდაპირ გადაჰყურებს ოლთისისწყლისა და მდ. ნა-რიმანჩაის ხერთვისს და მთლიანად კეტავს ხეობაში შემოსასვლელს ჩრდილოე-თიდან.

ციხის მესამე იარუსი კლდის ქიმამდე აღწევს. მასზე ასვლა სპეციალური ალპინისტური აღჭურვილობის გარეშე შეუძლებელია, თუმცა გარკვეული ნაწი-ლების დანახვა შესაძლებელია კლდის უკანა მხრიდან, გაშლილი ველიდან, საი-დანაც ექსპედიციის წევრებმა მოახერხეს ნაგებობების შორიდან დათვალიერე-ბა. ციხის ზედა ბაქანზე სავარაუდოა ორი ნაგებობის არსებობა, ერთი, შესაძლე-ბელია, ეკლესია იყოს. კლდის ჩრდილოეთ მხარეს, ღარტაფს მიუყვება კიდევ ერთი, ცენტრალურ ბაქანზე არსებული კედლის ანალოგიური ფორმის გალავა-ნი. გალავნის თავისებურმა წყობამ, შესაძლებელია, საფუძველი მისცა ადგი-ლობრივებს, ციხისათვის „ზენჯერლი თაში“, ანუ „ჯაჭვისებრი ქვა“ შეერქმიათ.

ასეთი დიდი მასშტაბის გათვალისწინებით, ის, შესაძლებელია ციხე-ქა-ლაქსაც წარმოადგენდა. ზოგადად მამროვანის ხეობის საფორტიფიკაციო სის-ტემა ოლთისისწყლის სათავეებიდან შუა წელამდე ტერიტორიას მოიცავდა და შეეფარდებოდა ქართულ ისტორიულ წყაროებში მოხსენიებულ „ბულათაყურს“. თორთუმის ხეობის სახელგანთქმული „გურჯიბოლაზის“ მსგავსად, ეს ხეობა ის-ტორიული საქართველოს უკიდურესი სამხრეთი საზღვარია და იწყება თორთუ-მის, ფასინლერისა და ნარიმანის ილჩების საზღვარზე მდებარე სოფელ ბოგა-

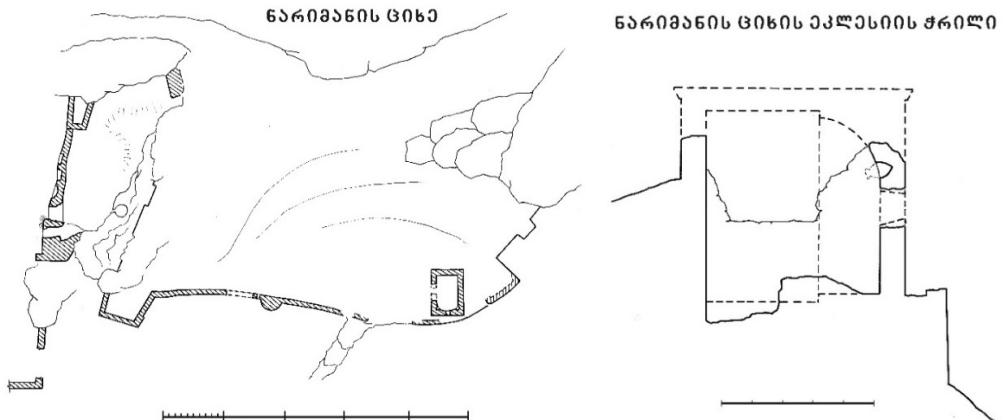
კალედან. ამრიგად, ბოგაკალე ნარიმანის ილჩეს უკიდურესი სამხრეთი წერტილია, სოფელი უნლუკაია და ნარიმანის ციხე კი – ჩრდილოეთი. ხეობის ტერიტორიაზე დაფიქსირებული ოთხი ციხე – ამჟამად არარსებული ბოგაკალე, ბაშკალე, არნაუტის ციხე და ერგაზის კოშკები – მამროვანის ხეობის ერთიან საფორტიფიკაციო-სასაზღვრო სისტემას შეადგენდა. აქედან ერთი გზა გადიოდა ბასი-ანზე, მეორე – თორთუმის გავლით არზრუმისაკენ. მთლიანობაში ოლთისზე გა-მავალი მარშრუტის მაკონტროლირებელი თავდაცვითი ხაზი შემდეგი თანმიმდევრობით განლაგებული ციხეებისაგან შეადგებოდა: კალებოლაზი-ნარიმანი-სამკარი-იდი-არნაუტი-ბაშკალე. მათგან გამორჩეული მნიშვნელობა ბაშკალესა და ნარიმანს გააჩნდა.

ციხის მთავარ ბაქანზე მდებარე დარბაზული ეკლესია ხელოვნურ სუპსტრუქციაზეა აგებული. მისი აღმოსავლეთი ფასადი ციცაბო კლდის პირასაა. ნაგებობას სახურავი აღარ აქვს, შემორჩენილია მისი საკურთხევლის მხარე და კამარის დასახყისი. დანარჩენი კედლები მცირე სიმაღლეზეა შემორჩენილი. კედლებს თითქმის აღარ აქვს პერანგის ქვები, მხოლოდ აღმოსავლეთის მხარეს, ინტერიერში, კედლის ძირში სახეზეა რამდენიმე დამუშავებული შირიმის ქვა. ეკლესია მარტივი დარბაზული ტიპისაა, არალრმა, თითქმის ბრტყელი, კუთხე-ებმომრგვალებული აფსიდით, რომელიც გეგმის სწორკუთხედშია მოქცეული. აფსიდში ერთი თაღოვანი სარკმელია დატანებული. სარკმლის თავზე პატარა წრიული ნიშაა. აფსიდის გვერდებში შემორჩენილია თაღოვანი ნიშების მოხაზულობა. შესასვლელი ეკლესიას სავარაუდოდ სამხრეთიდან ჰქონდა, რადგან შენობას ყველაზე მოსახერხებული მისადგომი სწორედ ამ მხრიდან აქვს. კედლების არსებული ნაშთებისა და რამდენიმე საპერანგე ქვეს მიხედვით მაინც შესაძლებელია მსჯელობა ნაგებობის სამშენებლო ტექნიკაზე, რომელიც ჩვენი ვარაუდით, უფრო X-XI საუკუნეებზე მიუთითებს. სამწუხაროდ, არ არის შემორჩენილი ფასადების გაფორმების ელემენტები, ან ისეთი არქიტექტურული დეტალები, როგორებიცაა პილასტრები, კაპიტელები. თაღების და კამარების მოყვანილობა არ ჩანს, რაც ძეგლის დათარიღებისთვის უფრო ზუსტ მონაცემებს მოგვცემდა (სილაგაძე, 2017:68).

ლიტერატურა:

1. ევლია ჩელების „მოგზაურობათა წიგნი“, თურქულიდან თარგმნა, კომენტარები და გამოკვლევა დაურთო გ. ფუთურიძემ, ნაკვ. I, თბილისი, 1971.
2. ვახუშტი ბაგრატიონი, აღნერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1955.
3. თაყაიშვილი ე., არქიოლოგიური ექსპედიაცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წელს, პარიზი, 1938.
4. სილაგაძე ნ., ციხესიმაგრეების ეკლესიები ისტორიულ სამხრეთ და სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოში, თბილისი, 2017.
5. ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, თბილისი, 1970.

ილუსტრაციები



ნარიმანის ციხის მთავარი ბაქანის გეგმა
გ. ბაგრატიონის მიხედვით

ნარიმანის ციხის ეკლესიის
ჭრილი გ. ბაგრატიონის მიხედვით



მთავარი ბაქანი



მეორე ბაქანი



მთავარი გოდოლი



ციხის ეკლესიის ნანგრევები



მეორე ბაქნის ზედა გალავანი



მესამე ბაქანი

ირმა მათიაშვილი

თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

შუაბიზანტიური სატრიალური რიტუალის ბიბლიური ჰარატიგება საბარევაბის №7 ეკლესიის მხატვრობა¹

საბერეების კლდეში ნაკვეთი სამონასტრო კომპლექსის №7 გუმბათიანი ეკლესიის კედლის მხატვრობა იკონოგრაფიის, სტილის, მოხატულობის სისტემისა და ფრესკული ნარნერების (როგორც ქართული, ასევე სომხური და ბერძნული) პალეოგრაფიის მიხედვით X საუკუნითაა დათარიღებული (ა.ვოლსკაია, ტ.შევიაკოვა, ზ.სხირტლაძე). იკონოგრაფიული რედაქციით იგი სირიულ-პალეოტინურ ტრადიციებს უკავშირდება. ეკლესიის მოხატულობის სისტემა სამი უმთავრესი თემითაა შედგენილი: გუმბათში ტრიუმფალური ჯვარია, საკურთხევლის კონქში თეოფანიური კომპოზიცია, სადაც ვარსკვლავებით მოფენილ ცის ფონზე, საყდარზე დიდებით მჯდომი მაცხოვარი ოვალური ფორმის ცისარტყელისებური მანდორლითაა შემოწერილი. მაცხოვარი ზეციურ ძალთა თანხლებითაა წარმოდგენილი (ეზეკიელი, 1, 15-21). კონქის ქვედა რეგისტრში, ზ.სხირტლაძის დაკვირვებით ლვთისმშობელი (ორანტა) და მოციქულები იყვნენ წარმოდგენილები (სხირტლაძე, 1985:56). ეკლესიაში მხატვრობით მთლიანადაა დაფარული ჩრდილოეთი მკლავიც. მის სამ კედელზე „ჯვარცმის“ დიდი, მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა. სახარებისა და ქრისტიანული აღმსარებლობის ეს საკვანძო მოვლენა აღმოსავლეთის წრისათვის სახასიათო განვრცობილი თხრობით, დეტალებითა და სიმბოლიკითაა წარმოდგენილი. შინაარსის გაშლა და დაზუსტება ხდება თითოეულ ფიგურასთან არსებული, სამ ენაზე შესრულებული მრავალრიცხოვანი განმარტებითი წარწერით.

მკლავის ჩრდილოეთი კედელი უშუალოდ „ჯვარცმის“ კომპოზიციას უკავია, სადაც კოლობიუმით შემოსილ ჯვარცმულ მაცხოვართან ერთად, აქეთიქით, გამოსახულია გოლგოთაზე დასჯილი ორი ავაზაკიც. სამი მთავარი ფიგურის გარდა აქ ვხვდებით სახარების ამ ეპიზოდის აღნერაში არსებულ პირებს და ასევე ეკლესიის ალეგორიულ ფიგურას, რომელიც ჯვარცმული მაცხოვრის მარჯვნივ, მაფორიუმით შემოსილი ქალის სახითაა წარმოდგენილი. ეს ფაქტი უნიკალურია ქართული კედლის მხატვრობისათვის. ასევე არატრადიციულია მთავარი ჯვრის ქვემოთ ფრაგმენტულად შემორჩენილი სამი ფიგურა.

ჩრდილოეთ კედელზე ასახული კომპოზიციის თხრობის განვითარება ხდება აღმოსავლეთ და დასავლეთ კედლებსა და კამარებზე. კერძოდ, ვარსკვლავებით მოჭედილი ცის ფონზე მზისა და მთვარის სიმბოლოებია, რომლებიც, ჩვუ-

¹ წაშრომი მომზადებულია შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით (გრანტი FR-18-677 „კულტი და თაყვანისცემა ბიზანტიური ისტორიოგრაფიულ წარატივში“ (VIII-XIII სს).

ლებრივ, ჯვარცმული ქრისტეს შარავანდის აქეთ-იქით გამოისახება ხოლმე, აქ კი კამარის კალთებზეა. ჯვარცმულისაგან მარჯვნივ მზე – ჰელიოსი, მარცხნივ კი მთვარე – არტემიოსი, თავზე ახალმთვარის, ხარის რქის მსგავსი ნახევარრკალით. მედალიონებში ჩაწერილ ციურ სხეულთა ალეგორიებს ხელში ანთებული ჩირალდნები უკავიათ. მზის სიმბოლოს ქვემოთ ორი ქალის ჩამომჯდარი ფიგურა – ასულნი იერუსალიმისანი, მათ საპირისპიროდ, მთვარის ქვემოთ იერუსალიმის ტაძარი – მოზრდილი, უგუმბათო შენობაა, რომლის ფასადის ცენტრალურ ნაწილში ორად გაყოფილი ქსოვილია – ტაძრის კრეტსაბმელი (მათე, 27, 51).

კამარის კალთების ქვემოთ, მკლავის აღმოსავლეთ და დასავლეთ კედლებზე ასევე, ძალიან დაზიანებული ფიგურებია გამოსახული. დასავლეთისაზე ღვთისმშობლისა და იოანე ღვთისმეტყველის ფრონტალური ფიგურები, აღმოსავლეთისაზე კი მაცხოვრისა და ორი რომაელი ჯარისკაცის. ჩრდილოეთ და დასავლეთ მკლავებს შორის არსებულ ვიწრო კედელზე კიდევ ერთი ფიგურაა ერთ ხელში საცეცხლურით, მეორეში კი სანაწილეთი.

მოცემულ იკონოგრაფიულ პროგრამაში, გაძლიერებულია „ჯვარცმის“ თემის დატვირთვა. მასში არა ერთი სახასიათო ელემენტი არსებობს, რომელიც შესაბამის კვლევას ითხოვს. წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანი კი არის უშუალოდ „ჯვარცმასთან“ დაკავშირებული ორი გამოსახულების – ჩირალდნის-მცყრობელი მზისა და მთვარის ალეგორიული ფიგურების მნიშვნელობის განსაზღვრა. ამ ორი პერსონიფიცირებული ციური სხეულის როლი წარმოჩენილია ერთი მხრივ ზომებით, მეორე მხრივ კი, დანარჩენ გამოსახულებებთან თანაფარდი მხატვრული შესრულებით, და ასევე, როგორც კომპოზიციის ყველა მთავარ ფიგურას, მათაც თანმხელები, სამენოვანი (ქართული, ბერძნული და სომხური) განმარტებითი წარწერები აქვთ. მათგან მზე შინაარსობრივად უფრო მეტადაა დაზუსტებული. გარდა ორივე მედალიონში არსებული ბერძნული წარწერა: „მზე“ და კიდევ ერთი, მოვლენის ამსახველი დაკონკრეტებით: „მზე დაბნელდა“.

„ჯვარცმის“ კომპოზიციაში, მაცხოვრის აქეთ-იქით, მზისა და მთვარის გამოსახულებები ადრებიზანტიური პერიოდიდან იღებს სათავეს და აღმოსავლურქრისტიანულ წრეს, ანდა მის გავლენას უკავშირდება. გ.შილერის აზრით, სწორედ ჯვრის თაყვანისცემას უკავშირდება მზისა და მთვარის კოსმიური სიმბოლოები, რომლებიც არის ასევე *crux invicta* ხატის ნაწილი 4-5 სს (Schiller, 1972:89). იუსტინიანეს ეპოქიდან მოყოლებული, მზე არის ჯვარცმული ქრისტესაგან მარჯვნივ, მთვარე – მარცხნივ. ასევეა სირიული წარმომავლობის რაბულას სახარების (586 წ.) კომპოზიციაში. შემდეგში ის ხელოვნების სხვადასხვა დარგებშიც გვხვდება: მონცის ამპულაზე (600 წ.), მეტროპოლიტენში დაცულ რელიევარიუმზე (VII-VIII სს.), ბარბერინის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე (VII ს.). გ.შილერის ვარაუდით, ეს ორი მნათობი იქნებოდა გამოსახული ლონდონში დაცულ ადრებიზანტიური პერიოდის სპილოს ძვლის რელიევარიუმზეც (Schiller, 1971:91). მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციებს ვხვდებით აგრეთვე, VII-VIII სს-ის გულსაკიდ ჯვარზეც (Schiller, 1972:95). ცოტა მოგვიანებით, „ჯვარცმის“ თე-

მაში ასტრალური ელემენტები გვხვდება კაპადოკიის მხატვრობაში (ქოქარ ქილისე, ჩავუშინის დიდი სამტრედის ეკლესია, გორემეს ქიჩლარ ქილისე, XI ს.) (Jolivet-Levy, 2001:222-223). ამავე სამხატვრო სკოლაში მზე და მთვარე „ჯვრიდან გარდამოხსნის“ კომპოზიციებშიცაა (თოქალი ქილისე, გოულშეპირი, ქარში ქილისე) (Jolivet-Levy, 2001:225). გარეჯის მრავალმთის წმ. დოდოს მონასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესის საკურთხევლის კონქში კი საყდარზე დიდებით მჯდომი მაცხოვარია ფლანკირებულ მედალიონებში ჩაწერილი მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციებით. ასეთი სიმბოლიკა ჩანს ქართულ საფასადო რელიეფშიც, კერძოდ, სანომერის ეკლესის (VII ს.) სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილია რელიეფი უფლის დიდების გამოსახულებით. ანგელოზების თავებთან – მზისა და მთვარის წყვილია (დადიანი და სხვ., 2017:20).

ლოტკერის დასკვნით, უძველესი ძეგლები, სადაც „ჯვარცმა“ სიმბოლური ან წარდგინებითი სახითაა, ციური სხეულების თანხლებით, ყველა სირიული წარმომავლობისაა. VII-VIII სს. ეს თემა გადადის დასავლეთის ხელოვნებაში (Hautecoeur, 1921:16). „ანტიკურობაში მზე და მთვარე ძალაუფლების სიმბოლო იყო. აღმოსავლეთში, შესაძლოა, ის გამოხატავს იმ კოსმიურ ძვრას, რომელიც მოხდა ქრისტეს ჯვარზე სიკვდილით. ნაწილობრივ დაჩრდილული მზე, მინიატურაში (რაბულას კოდექსი) შესაძლოა, გამოხატავს მზის დაბნელებას“ (Schiller, 1972:92). ამ ორი ციური სხეულიდან მზე უშუალოდ სახარების თხრობას უკავშირდება. ჯვარცმის ეპიზოდში, ოთხიდან სამი მახარებელი, მაცხოვრის ჯვარზე აღსრულების უშუალო წინმსწრებ მოვლენად „ქვეყანაზე დაბნელებას“ აღნიშნავენ (მათე, 27, 45-46; მარკოზი, 15, 33-34; ლუკა, 23, 44-45). სახარების ტექსტში მხოლოდ მზე ფიგურირებს ანდა იგულისხმება, მთვარე კი საერთოდ არ ჩანს. მსგავსადაა დიონისე არეოპაგელის გადმოცემაც. იგი ეუბნება ორ კაცს, თუ როგორ ნახა ხილვაში ჯვარცმის დროს მზის დაბნელება (Schiller, 172:97). ასევე, მხოლოდ მზე ფიგურირებს დიდი პარასკევის ცისკრის ლიტურგიაში: „რაჟამს გხედვიდეს შენ ჯვარსა ზედა დამსჭვალულს უფალსა, ყოვლადძლიერო, მზე დაბნელდებოდა და ქუეყანა იძვროდა საფუძველითურთ თვისით“ (დიდი პარასკევის ცისკრის მსახურება, დასადებელი თვითხმოვანი, ხმა 1), მაგრამ ამავე მსახურების ტექსტის სხვა მონაკვეთში ჩნდება მეორე ციური სხეულიც. მაცხოვრის ჯვარზე აღსრულება შემდეგნაირადაა განდიდებული: „შენ გიგალობს მზე და შენ გადიდებს მთოვარე“. იგივე მიმართებაა გამოყენებული ნათლისლების დღესასწაულზე წყლის კურთხევის ლოცვაშიც. დედამიწისათვის არსებითი ამ ორი მნათობის მნიშვნელობა ჩანს ასევე ჰიმნოგრაფიულ თხზულებებშიც, სადაც კოსმიური სხეულის მეტაფორული სახეა წარმოდგენილი: „მზე-მან რად გიხილა ჯვარსა ზედა დამსჭვალული, ძრწოლამან შეიპყრა და ბნელად გარდაიქცა, და ყოველნი ქმნილნი შიშითა აქებენ წყალობათა შენთა მხსნელო, რამეთუ აღივსნეს დიდებითა შენითა“ (ჯვრის პარაკლისი, გალობა 4, სძლის-პირი). მომდევნო გალობის სძლის-პირში კი მზისა და მთვარის წყვილი ფიგურირებს: „მზე და მთოვარე დაბნელდეს ჯვარცმასა შენსა მეუფეო და მთანი შეშფოთნეს მრავლითა შიშითა“ (გალობა 5, სძლის-პირი). ამდენად, სახარების თხრობისაგან განსხვავებით, ლიტურგიკულ საკითხავებში მზე და მთვარე თა-

ნაბარმნიშვნელოვან და ამავე დროს, ზოგჯერ მეტაფორული ხასიათით ჩნდება, „ჯვარცმასთან“ ან მასთან ასოცირებულ ჯვართან უშუალო კავშირში და უფლის მადიდებელთა რიგში არიან. ანალოგიური დამოკიდებულება ჩანს ქრისტიანულ იკონოგრაფიაშიც. როგორც ვნახეთ, ზემოთ დასახელებულ ნიმუშებში, ჯვარცმულ მაცხოვართან მზესთან ერთად მთვარეცაა ხოლმე წარმოდგენილი.

საპერების მხატვრობაში კოსმიურ სხეულთა ალეგორიულად გამოსახული წყვილი განსხვავდება ამ რიგის კომპოზიციათა მხატვრული გადაწყვეტისაგან. მათში ტექსტთან კავშირზე მეტად სიმბოლური ხასიათი იკითხება და ჩამოთვლილ ნიმუშთაგან განსხვავებით, უფრო მკაფიოდ ჩანს წყვილადი გადაწყვეტის არა მხოლოდ კომპოზიციური აუცილებლობა, არამედ იდეური მიმართება.

მზისა და მთვარის წყვილადი გამოსახვა ქრისტიანული კულტურის წინმსწრები მოვლენაა. ჯერ კიდევ XX ს-ის დასაწყისში, საკითხის შესწავლისას გ.შოვე ასკვნის, და შემდეგში მას იზიარებს სხვადასხვა თაობის მკვლევრები (ოტკერი, შილერი, უოლივე-ლევი), რომ „ორივე ციური სხეული იყო ანტიკურ ხელოვნებაში დიდებულებისა და ძლევამოსილების შინაარსით აღბეჭდილი სიმბოლოები. სიმბოლო, რომელიც უნიგნურისთვის ანალოგიური იყო ბერძნული „ალფა“ და „ომეგა“-სი, რაც აღბეჭდილი იყო ადრექრისტიანული პერიოდის ჯვრებზე...“ (Hautecoeur, 1921:14). წინაქრისტიანული სამყაროს სოლარული ღვთაებები: მითრა, სერაპისი, იუპიტერი ხელოვნებაში აისახებოდნენ მზითა და მთვარით ფლანკირებულნი (Hautecoeur, 1921:19), ეს ატრიბუტი რომში განღმრთობილი იმპერატორის სახესაც დაუკავშირეს. მას მერე, რაც ისინი *soli invictus*-ის წოდებით განიდიდებოდნენ, გამოისახებიან მზისა და მთვარის თანხლებით (ოტკერი, 1921:19). განსხვავებული დამოკიდებულებაა იუდეურ სამყაროში. ძველ აღთქმაში მზე ნაწინასწარმეტყველები მესიის სიმბოლოა: მაგ: მალაქიასთან „მზე სიმართლისა“ (მალაქია, 3, 20) და ამგვარადვეა სხვა დიდ თუ მცირე წინასწარმეტყველებთან: ესაია (41,2; 60, 1-3, 10; 42, 1-7), სიბრძნე სოლომონისა (4, 15; 5, 6-7), აბაკუმი (3,4; 3,11), ბარუქი (3, 34-35) და სხვ. ასეთი სიმბოლური მიმართება გრძელდება ახალი აღთქმის ეპოქაშიც (იოანე, 1,1-2; დიდაქე, სამოციქულო მამები), პირველი ორი მსოფლიო კრების მონაწილეთა წარმოთქმულ სიტყვებში „მზე სიმართლისა“ საგულისხმოს ხდის განკაცებულ ღმერთს, გრიგორი ნაზიანზელთან ასეთი შედარებაა: „ჯვარცმული ღმერთი – დაბნელებული და ხელახლა ანთებული მზე“ (Moga, 2016:54). აღნიშნული ხასიათის მიმართებებია ბასილი დიდის ფსალმუნთა კომენტარებშიც და სხვ. (Moga, 2016:54).

აღსანიშნავია, რომ საპერების №7 ეკლესიის საკონქო, თეოფანიური კომპოზიციის უმთავრესი წარწერისათვის აქ, ისევე როგორც საუკუნით ადრე შესრულებულ №5 ეკლესიის ფრესკულ დეკორში (და ზ. სხირტლაძის ვარაუდით, №6-შიც), იოანეს სახარების ტექსტის დასაწყისი სტრიქონებია მოხმობილი (იოანე 1,1) ანუ ის, რაც მიუთითებს უფლის მიმართ ნათლის სინონიმურობაზე.

ყოველივე აღნიშნული ცხადჰყოფს, რომ წმინდა წერილსა და ქრისტიანული მწერლობის სხვადასხვა უანრში, ანტიკური სამყაროსაგან განსხვავებით,

მზე მაცხოვრის სიმბოლოა, იკონოგრაფიაში კი ის უკავშირდება ჯვარცმის მოვლენას. კაპადოკიის მხატვრობაში ამ ელემენტების დახასიათებისას კულტურულები აღნიშნავს, რომ, ისინი, როგორც „კოსმიური და მარადიული ძალაუფლების სიმბოლოები, ანტიკურობიდან მოყოლებული ასოცირებულია ღვთაებათა და ხელმწიფეთა სახესთან, ხშირად აჩარჩოებენ ქრისტეს, ხაზს უსვამენ მისი მეუფების უნივერსალურ და მარადიულ ხასიათს“ (Jolivet-Levy, 2001:95).

საბერებების მხატვრობაში სწორედ ასეთი დამოკიდებულება ჩანს მზისა და მთვარის პერსონიფიცირებულ ფიგურებში. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მათ ხელში არსებული ჩირალდნები. წინაქრისტიანულ ხელოვნებაში სოლარულ სიმბოლიკაში ამ ატრიბუტსაც ვხვდებით. კოსმიურ სხეულთა აღნიშნულ წყვილს ხელში ჩირალდნები უკავიათ ხოლმე. „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში მზისა და მთვარის გამოსახულების შესახებ არსებულ კვლევაში ეს დეტალი განმარტებულია როგორც თემაში შეტანილი გამაცოცხლებელი სამუალება (Hautecoeur, 1921:25), თუმცა ეს ნიშანი არ არის მხოლოდ მხატვრული ფუნქციის, რამდენადაც სხვა მრავალ ელემენტთან ერთად საერთოა რომის განლმრთობილი იმპერატორის თაყვანისცემის რიტუალში. ანტიკურ რომში ტრიუმფალური მსვლელობისას ესკორტი იმპერატორს პატივს მიაგებდა ზეთისხილის რტოებით, ანთებული ლამპრებითა და ჩირალდნებით (McCormick, 1990:72). წინაურ თუ გარეშე მტერზე გამარჯვებული იერარქის დასახვედრად გამოსული დედაქალაქის მოსახლეობაც ლამპრებით აცილებდა მას (McCormick, 1990:72). რიტუალის სხვა მრავალ ელემენტთან ერთად, ეს ჩვეულება ტრადიციად მიიღო ქრისტიანულმა რომმაც. კონსტანტინოპოლში „მათ ხვდებოდნენ ქალაქის კარიბჭის ნინ, როგორც ამას ითხოვდა ხელმწიფის დახვედრის ჩვეულება, ხელში დაკავებული ანთებული ჩირალდნებით და საკმევლის კმევით“ (Grabar, 1936:5). ადრებიზანტიურ პერიოდში ანტიკური სამყაროდან მიღებული ტრადიცია უწყვეტად განაგრძობს არსებობას შუაბიზანტიურ იმპერიაშიც და მირონცხებული მეფის საკუთრება ხდება.

საისტორიო თხზულებების მიხედვით, როგორც სამეფო სამოსი და ინსიგნიები, ასევე დედაქალაქში მთავარი კარიბჭით შესვლა და ანთებული ჩირალდნებით დახვედრა სამეფო პატივის ნიშანია და მისი ძალაუფლების აღიარებაა. მიქაელ ფსელოსის „ხრონიკოის“ თანახმად, ჩირალდნებით დახვედრა უშუალოდ იმპერატორთან დაკავშირებული რიტუალის ნაწილია (Михаил Псевл, 1978:ზოია, თეოდორა და კონსტანტინე, CXIV; მიხეილ VI და ისააკ I კომნინი, XXXVII). ამავე თხზულების ინფორმაციით ზუსტდება ისიც, რომ მეფის წინაშე პატივის მიმგებელი ჩირალდნისმპყრობელები საგანგებო სტატუსის მქონე პირთა ჯგუფია და არა მხოლოდ მოქალაქეთაგან სარიტუალო წესის შესრულების მსურველნი (Михаил Псевл, 1978:მიხეილ VI და ისააკ I კომნინი, XXXVII). ამავე პერიოდის სხვა წყაროს, კერძოდ კი იოანე სკილიცეს ინფორმაციით, აჯანყებული და მეფობაზე პრეტენზიის მქონე ბარდა ფოკა ჩირალდნებით შედის ეკლესიაში. სამეფო ძალაუფლების სხვა კომპონენტებთან ერთად, უზურპატორი რიტუალის ამ ელემენტსაც იყენებს საკუთარი უფლების დემონსტრირებისთვის (John Skylitzes, 2010:მიხეილ III, მუხლი 22).

ბიზანტიულ ისტორიკოსთა ნაშრომებიდან მოტანილი აღნიშნული ცნობების გარდა, ანთებული ჩირალდნების სარიტუალო დანიშნულებას ააშკარავებს ისიც, რომ იმპერატორის ტრიუმფალური მსვლელობა, ისევე როგორც სხვა დღესასწაული, ანტიკურ რომში და მისი ტრადიციის მიდევნებით კონსტანტი-ნოპოლშიც, დილის საათებში იმართებოდა. ამდენად ლამპარიც და ჩირალდანიც მათი პირდაპირი, გამანათებელი თვისებით არ ფუნქციონირებდა და მხოლოდ განდიდებისა და თაყვანისცემის მოქმედებას ასახავდა. სწორედ ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი საბერებების მხატვრობის „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში ჩირალდნის-მცყრობელი მზისა და მთვარის ალეგორიული ფიგურები. ერთი შეხედვით, ასე-თი ატრიბუტები საკონქო კომპოზიციის „უფლის დიდების“ თემას უფრო შეე-სატყვისება, თუმცა მაცხოვრის ჯვარზე აღსრულება და ჯოჯოხეთის ნარმოტ-ყვევნა, უკვე ადრექრისტიანული პერიოდის მამათა კომენტარების მიხედვით (ათანასი ალექსანდრიელი, კირილე იერუსალიმელი და სხვა), უფლის დიდების გამოვლენაა და უშუალო კავშირშია შემდგომ ანგელოზთა მიერ უფლის დიდე-ბით ამაღლებასთან. მაცხოვრის ვნებათა დიდების შინაარსს შეიცავს კირილე იერუსალიმელის განმარტება 23-ე ფსალმუნის ფინალურ მუხლებზე: „რომლისა ვნებანი დიდებად მისა შერაცხილ არიან“ (ფსალმუნთა განმარტება, 1996:81). ეს ფსალმუნი, მთლიანობაში, უკვე აღნიშნული პერიოდის ქრისტიანულ მწერლო-ბაში, კერძოდ კირილე იერუსალიმელთან და ათანასი დიდთან, ჯოჯოხეთში დი-დებით შთასვლის, მკვდრეთით აღდგომისა და შემდგომ უფლის დიდებით ამაღ-ლების წინასწარმეტყველებად განიხილება (ფსალმუნთა განმარტება, 1996:105-106).

საბერებების „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში ბიზანტიური სატრიუმფო ელემენ-ტების არსებობა ძველი აღთქმის საწინასწარმეტყველო ტექსტთან კიდევ ერთ მიმართებას ნარმოაჩენს. იგივე ფსალმუნის 6-10 მუხლების მიხედვით, ჯოჯო-ხეთში შთასვლაც და ზეცაში დიდებით ამაღლებაც ბჭეთა ანუ კარიბჭეთა გავ-ლას უკავშირდება: 6. „აღახუენით ბჭენი თქვენი, მთავარნო, და აღებუენით ბჭენი საუკუნენი“. 7. „და შევიდეს მეუფედ. დიდებისაა“. 8. ვინ არს ესე, მეუფედ დიდებისაა? უფალი ძლიერი და მტკიცე, უფალი ძლიერი ბრძოლასა შინა“.

აღნიშნულ მუხლთა ათანასი დიდისეული განმარტებით ნათლად ჩანს ეს კავშირები: „ოდეს ჯოჯოხეთი წარმოტყუენა, იტყოდეს, ვითარმედ: „უფალი ძლიერი ბრძოლასა შინა“, ხოლო რაჟამს ზეცად აღვიდოდა, მაშინ იტყოდეს ვი-თარმედ: „უფალი ძალთად, თავადი არს მეუფედ დიდებისაა“ და იქვე ხდება „ზე-ცად ამაღლებაზე“ ყურადღების გამახვილება (ფსალმუნთა განმარტება, 1996:108). წმიდა ეპიფანე კვიპრელისეულ სწავლებაში გარკვეული დაზუსტებაც ხდება, კერძოდ, „ჯოჯოხეთს შთასვლასა უფლისასა, ძალი წინაუძღვოდეს. აქა წარმოიტყვის სახესა ზეცად აღსვლასა მისისასა, თუ ვითარ წინამავალნი იგი ეტყოდეს მთავართა მათ ბნელისათა, აღახუენითო“ (ფსალმუნთა განმარტება, 1996).

ადრექრისტიანული პერიოდის ეკლესიის მამათა კომენტარებში არსებული უფლის მიერ ბჭეთა გავლა ძალთა თანმხლებით იმ პერიოდის ადამიანისთვის იმ-პერატორის სატრიუმფო მსვლელობის სურათს ხატავდა, გასათვალისწინებე-

ლია ისიც, რომ ძველი აღმოსავლეთის ტრადიციებით ჯერ რომსა და შემდეგ კონსტანტინოპოლში ქალაქის გაღავანთან დაკავშირებული ბჭენი დიფერენცი-რებული იყო თავისი მნიშვნელობით. გარდა ამისა, განსხვავებულად ხდებოდა სხვადასხვა რანგის შემსვლელისათვის ერთი და იმავე კარის გაღება. ლოპუხი-ნის „განმარტებით ბიბლიაში“ ამ ნიშნითაც ხდება ყურადღების გამახვილება ფსალმუნის აღნიშნულ მუხლებზე: „რაც უფრო წარჩინებულია კარიბჭეში შემ-სვლელი, მით უფრო წინააღმდეგობის გარეშე უნდა გაიღოს შესასვლელი“ (Толковая Библия, 2009:88). რომისა და ბიზანტიის იმპერატორთა ტრიუმფალური მსვლელობა ქალაქის მთავარი კარიბჭის გავლით იწყებოდა. აქ მათ ხვდებოდნენ და მიაცილებდნენ ანთებული ჩირალდნებითა და ლამპრებით, რაც უცვლელად უკავშირდება თაყვანისცემისა და დიდებისმეტყველების რიტუალს. სწორედს ნიშანია სახასიათო საბერების მხატვრობის ჩირალდნისმპყრობელი მზისა და მთვარისათვის, რომლებიც „ჯვარცმის“ აღმოსავლურქრისტიანულ რედაქციაში ჩართულია როგორც უფლის მადიდებელნი. ეს თემა პირდაპირ პასუხობს 148-ე ფსალმუნს, რომელშიც როგორც ზეციურ ძალთა, ასევე მზისა და მთვარის მი-მართაც ულერს მოწოდება უფლის მიმართ დიდებისმეტყველებისკენ: 2. აქებ-დით მას ყოველნი ანგელოზნი მისნი, აქებდით მას ყოველნი ძალნი მისნი. 3. აქებდით მას მზე და მთოვარე (ფსალმუნი, 148, 1-4).

უფლის დიდების ნიშნით მოხდა მოხატულობის პროგრამის აღნიშნული სამი თემის დაკავშირება ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში და შესა-ბამისად საბერების №7 ეკლესიის მხატვრობაშიც. იდეური ერთობის ასეთი ახ-სნა გაჩნდა უკვე ამ მხატვრობის კვლევის საწყის ეტაპზევე. როგორც ა. ვოლსკა-ია აღნიშნავს, „ჯვარცმის“ სცენა იდეურად უკავშირდება აბსიდის კომპოზიცი-ას. კაცობრიობის ხსნისათვის ქრისტეს სიკვდილი ჯვარზე და ღვთის განცხადე-ბა ზეცაში მისი დიდებისა და ძალის დემონსტრირებას ახდენს“ და აქვე მოჰყავს ანალოგიური იკონოგრაფიული პროგრამის უძველესი მაგალითი, რომელიც განხორციელდა სანტა მარია ანტიკვას ბაზილიკაში, სადაც აბსიდის მხატვრო-ბას – კონქის „თეოფანიის“ კომპოზიციას შეესატყვისება აბსიდის თაღის პირზე გამოსახული „ჯვარცმა“ (Волъская, 1983:6). „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში ჩართუ-ლი მზე და მთვარე კი, როგორც არის საბერების მხატვრობასა და უფრო ადრე-ულ ძეგლებზეც, წმინდა წერილთან და ლიტურგიულ ტექსტებთან შესატყვისო-ბის გარდა, ტრადიციულ სიმბოლიზმსაც უნდა ითვალისწინებდეს (Hautecoeur, 1921:32; Jolivet-Levy, 2001:98). ასეთი სიმბოლურობით და თანადროული სატრი-უმფო რიტუალის ელემენტით (ჩირალდნებით), საბერების „ჯვარცმის“ კომპო-ზიციაში არსებული ორი მნათობი იკითხება როგორც ადრექრისტიანული პერი-ოდის დოგმატური სწავლების ხატოვანი გამოვლენა და ძველი აღთქმის ტექ-სტის პარადიგმული სახე. ამ ნიშნით ის არსებითად განსხვავდება ადრებიზანტი-ური პერიოდისა და ქრისტანული აღმოსავლეთის მსგავსი კომპოზიციებისაგან.

ლიტერატურა:

1. დადიანი თ., კვაჭატაძე ე., ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბილისი, 2017.
2. სხირტლაძე ზ., საბერებების ფრესკული წარწერები, თბილისი, 1985.
3. სხირტლაძე ზ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობა. თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თბილისი, 2008.
4. ფსალმუნთა განმარტება, I, უძველესი ხელნაწერების მიხედვით გამოსაცემად მოამზადა ნ. დობორჯგინიძემ, რედ. მ. შანიძე, თბილისი, 1996.
5. Gagé J. La théologie de la victoire imperial, Revue historique, 171, 1933.
6. Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantine, Paris, 1936.
7. Hautecoeur L. Le soleil et la lune dans les crucifications, Revue Archeologique, 1 Janvier, 1921, Vol., 14.
8. Jolivet-Levy C. La Cappadoce medieval, Paris, 2001.
9. McCormick M. Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and Early Medieval West, Paris, 1990,
10. Moga I. Le Soleil de Justice et l'allégorie du chariot céleste, 2016. <https://www.researchgate.net/publication/308012031>.
11. John Skylitzes, A Synopsis of Byzantine History, 811-1057, Translated by J. Wortley, with Introduction by J.-C. Cheynet and B. Flusin and Notes by J.-C. Cheynet, Cambridge, 2010.
12. The History of Leo the Deacon, Byzantine Military Expansion in the Tenth Century, Introduction, translation and annotation by A.-M. Talbot and D. F.Sullivan, Dumbarton Oaks Studies, XLI, 2005.
13. Schiller G. Iconography of Christian Art, New York, 1972.
14. Вольская А. Ранние росписи Гареджи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1983.
15. Михаил Пселл, Хронография. Перевод, статья и примечания Я.Н. Любарского, Москва, 1978.
16. Шевякова Т.С. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983.
17. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета : в 7 т. / под ред. А. П. Лопухина. - Изд. 4-е. - Москва : Дар, 2009. / Т. 1: Ветхий Завет / [ред. группа: М. В. Грацианский и др.]. - 1055 с. / Книга Бытия.

ილუსტრაციები



საპერეების №7 ეკლესიის მხატვრობა



ჯვარცმის კომპოზიცია. რაბულას კოდექსი, 586 წ.

ლალი ოსეფაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

**დიალოგი თარიღითან – ზემო ბათლიაშვილის ეალესის მოხატულობის
მაგალითზე (XXI საუკუნე)**

70-წლიანმა კომუნისტურმა მმართველობამ საქართველოში მძიმე დაღი დაასვა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებას, რომელიც შუა საუკუნეები-დან მოყოლებული საუკუნეობით გრძელდებოდა და არსებობდა. თუმცა ძველად ასეთი მძიმე პერიოდებიც გამოგვივლია და ჩვენი წინაპრების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ მეტი და მეტი ღირებულების ხელოვნების ნიმუშებიც შეუქმნიათ. ასევე აღნიშვნის ღირსია ის გარემოებაც, რომ სწორედ საბჭოთა პერიოდს უკავშირდება სამი სახელოვანი მხატვრის მიერ ტაძართა მხხატვა, ესენია: ლა-დო გუდიაშვილი, ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე და ლევან ცუცქირიძე. მათმა მოღვაწეობამ ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიაში ერთგვარი ლა-კუნა ამოაქსო და XX საუკუნის პირველი ნახევარი და მომდევნო რამდენიმე ათ-წლეული სიცარიელედ არ დარჩა.

XX საუკუნის ბოლო მეოთხედში საქართველოში იგივე პროცესები წარიმართა, რაც მთლიანად აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში, საბჭოთა კავშირის რღვევა, რიგი ახალი სახელმწიფოების შექმნა და რასაკვირველია, საქართველოს ეროვნულ-დამოუკიდებელ მოძრაობას უკვალოდ არ ჩაუვლია, ჯერ ჩატარდა რეფერენდუმი ერთი კითხვით, სურდათ თუ არა დამოუკიდებლობა და საქართველოს მოსახლეობის 99,08%-მა მხარი დაუჭირა საქართველოს სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის აღდგენას 1918 წლის 26 მაისის აქტის საფუძველზე, ხოლო 1991 წლის 9 აპრილს გამოცხადდა ნანატრი დამოუკიდებლობა თავისი სრულყოფილი რეგალიებით.

ახალი სახელმწიფოს მშენებლობა ძველ, ტრადიციებით ნასაზრდოებ ნიადაგს და ევროპულ ფასეულობებს ეფუძნებოდა. აღნიშნული პროცესების მიღმა არც ხელოვნება დარჩენილა. შესაძლოა ითქვას, რომ ხელოვნებამ წინ გაუსწრო და ქვეყნის განვითარებას ნიადაგი მოუმზადა. სულიერი ორიენტირი წარსულისკენ იყო მიმართული. დაიწყო ძველი ტაძრების რესტავრირება, ახალი ეკლესიების მშენებლობა და მოხატვა, რომ გადავხედოთ ამ პერიოდიდან მოყოლებული დღემდე სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს, შესაძლოა დავარქვათ დიალოგი წარსულთან, იმდენად აქტუალური იყო შუა საუკუნეობრივი იკონოგრაფიული სქემებისა და პროგრამის გაზიარება. შევეცდები მოხსენებაში ეს პროცესები ვაჩვენო თბილისის ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის მაგალითზე. მისი მხატვარი გახლავთ საკმაოდ დახელოვნებული ბასილ ზანდუკელი. თუმცა, ვიდრე მხატვრობას გავაანალიზებდე, რამდენიმე სიტყვით ტაძრის არქიტექტურაზე და ისტორიაზე ვიტყვი. ელექტრონულ-საეკლესიო უურნალ „ამბიონში“ დევს საინტერესო ინტერვიუ ტაძრის წინამდღვართან მამა იოანე როსტიაშვილთან, მისი თქმით, „ბეთლემის ტაძრის მშენებლობა ეკუთვნის წმიდა მეფე ვახტანგ

გორგასალს, აქედან 150 მეტრში არის სარიტუალო ცეცხლის სანახავი. მაზდეა-ნობის პერიოდში აქ ინახავდნენ სარიტუალო ცეცხლს. ვახტანგ მეფემ ამ სარი-ტუალო ცეცხლს დაუპირისპირა და ააშენა მაცხოვრის შობის სახელობის ქრის-ტიანული სალოცავი. საძირკველი ვახტანგ გორგასალმა ჩაუყარა და აკურთხა, ტაძარი იმ დროს მომცრო ზომის იყო, ტაძრის დღევანდელი ზომები კი, გივი ამილახვარს ეკუთვნის. კომუნისტების დროს აქ იყო ბიუტერის საამქრო. 1991 წელს საპატრიარქოს გადაეცა. მიმდინარეობდა გათხრები და აღმოჩენილ იქნა ვახტანგ გორგასლისეული ტაძრის საკურთხეველი, შემდეგ ეს ყოველივე მიწით ამოვასეთ და იატაკი დავაგეთ... ამ ტაძარშია დაკრძალული ვახტანგ გორგას-ლის დედა და და საგდუხტი და მირანდუხტი“ (სულაბერიძე, 2012).

ტაძარი ჯვარ-გუმბათოვანი ნაგებობაა, დასავლეთი მკლავი საკმაოდ დაგ-რძელებულია, რაც მეტ სივრცესა და კედლებს ქმნის და მოხატულობისთვის მხატვარს მეტ არეს ანიჭებს. მხატვრობის ანალიზისას მეტი თვალსაჩინოები-სათვის მოვიყვან ციტატებს მხატვრის ინტერვიუდან, რომელიც მე ჩავწერ 2021 წლის 20 აპრილს მთაწმინდის წმიდა ნინოს ეკლესიაში. როგორც მხატვარ-მა აღნიშნა, „მამა იოანემ შემომთავაზა ტაძრის მოხატვა, დავიწყეთ 2002-ში, სა-პატრიარქოსთან არსებობს ხელოვნების საბჭო, ხელმძღვანელი იყო ხელოვნე-ბათმცოდნეობის დოქტორი ქ-ნი ასმათ ოქროპირიძე, დავამტკიცეთ მოხატუ-ლობის პროგრამა და დავიწყეთ კონქის მოხატვა, კონქი რომ დავასრულეთ, გუმ-ბათი მოიხატა, მერე უნიდესი მობრძანდა, დაგვლოცა, გვაკურთხა, აკურთხა მთელი ტაძარი და შემდეგ ღვთის შეწევნით მთელი ტაძარიც შევასრულეთ, იყო შუალედები, მაგრამ გავართვით თავი; საკმაოდ დიდი ტაძარია, თბილისში ალ-ბათ, მეორეა ქაშვეთის შემდეგ, მთლიანობაში მოხატვა ხუთ წელს გაგრძელდა, მაგრამ სრული გადაბმით რომ ვიანგარიშოთ, – სამი. დამკვეთი ბატონი გიორგი დევსურაშვილი იყო, არაჩვეულებრივი ადამიანი, ბიზნესი ჰქონდა სარკინიგზო გადაზიდვების და ძალიან დაუდგა გვერდში ჩაძარს. მან გააკეთა ტაძრის რესტავრაცია, იატაკი დააგო, კედლები შელესა და მერე მოხატა კიდეც, ანუ იგი სპონსორი იყო, ყველაფერი ამის სულისჩამდგმელი იყო ტაძრის წინამძღვარი მამა იოანე როსტიაშვილი, რომლის თანადგომის, გულისხმიერების გარეშე არა-ფერი გამოვიდოდა“.

ჩემს კითხვაზე – იკონოგრაფიულ პროგრამას, იდეურ ქარგას მათთან ათანხმებდა თუ დამოუკიდებლად ქმნიდა, მხატვარმა ბ. ზანდუკელმა მიპასუხა: „მე მქონდა ჩემი იდეა, ჩარჩო, საავტორო იდეები რასაც ჰქვია, რომელიც რათ-ქმაუნდა, ქართული კანონიკური ეკლესის ტრადიციებიდან გამომდინარეა, მაგრამ იქ არის ნიუანსები, მთელი მოხატულობის პროგრამა სქემატურად, შინა-არსობრივად კეთდება; მოგეხსენებათ ჩვენი ტაძარი არის ქრისტეს შობის, მაც-ხოვრის შობის და ჩვენ გავაკეთეთ მაცხოვრის განკაცების პროგრამა, მთელი სიუჟეტები გაკეთდა მაცხოვრის შობაზე; ასევე წარმოდგენილი გვაქვს ვნების ციკლი, მერე მეორედ მოსვლის ციკლიც და ძალიან საინტერესო და ვრცელი პროგრამა გამოგვივიდა; ქალბატონი ასმათი და მამა იოანეც მეხმარებოდნენ პროგრამის შეჯერებაში.“

გუმბათის სფეროში ქრისტე პანტოკრატორია, ანუ ყოვლისმპურობელი,

ქრისტე მაცხოვარი. საკურთხევლის კონქში „ნიშიანი ღმრთისმშობელი“, ანუ „ღმრთისმშობელი პლატიტერა“ (სურ. 1). მის ქვემოთ წინასწარმეტყველთა რიგი, უფრო ქვემოთ კი, მოციქულთა ორმაგი ზიარებაა – სეფისკვერითა და ზედაშეთი, მათ ქრისტე აზიარებს. აფრებში მახარებლები, მათ ზემოთ ერთგვარი სალტეა მედალიონების განლაგებით, საკურთხევლის ბემის შეისრულ თაღს ზე-მოთ მედალიონში გამოსახულია ბიბლიური პასაჟი, უფლის მარჯვენა ჩვილებით, ანუ „სულნი მართალთანი ხელთა შინა ღმრთისათა“ (სურ. 2), ეკლესიის დანარჩენ კედლებზე კი, სახარებისეული და სხვა საღმრთისმეტყველო თემებია. მთელი ეკლესია ხალიჩისებურადაა დაფარული მხატვრობით და ლიტურგიისას ერთობ მრავლისმეტყველად აღიქმება, რადგან ჩვენ უმეტესად შუა საუკუნეების ისეთ ეკლესიებში ვლოცულობთ, სადაც მხატვრობა ფრაგმენტულად შემოგვრჩა. მე შევეცდები ისეთ სცენებზე გავამახვილო ყურადღება, რომლებიც საღმრთისმეტყველო თვალსაზრისით, თუ მხატვრის თვალით დანახული და აღქმული უფრო მნიშვნელოვანია.

ჩემი ყურადღება მიიპყრო დასავლეთ მკლავში სამხრეთ კედელზე საბინინისეულმა იკონოგრაფიულმა სქემამ „საქართველოს ეკლესიის დიდებამ“, თუმცა, ეს თემა ერთგვარი განსხვავებული კონფიგურაციით გვხვდება (სურ. 3), მოკვეთილი ხის ფესვებქვეშ წმიდა სიდონიას ნეშტია, ამ ფესვებს ზემოთ კი, ნაცვლად ხის ტანისა ცისფერ, ღმრთაებრივ ნათებაში ღმრთისმშობლის ფიგურა წამომართული და ხელში საფარველი უკავია, სულ ზემოთ ამ ნათებისა ორი ანგელოზი ტოლმკლავა ჯვარს აღამაღლებს, ხოლო კომპოზიციის ორივე გვერდზე საქართველოს ეკლესიის წმიდანებია. მარცხნივ წმიდა ნინოა მუხლმოდრეკით, მარჯვენა ხელში ვაზის ჯვრით, ხოლო მარცხენა ხელში კი, გაშლილი, ტექსტიანი გრაგნილით. წმიდანთა ორივე ჯგუფს უკან კი, ბორცვებზე ქართული ჯვარ-გუმბათიანი ტაძრები მოჩანს. საინტერესოა, რას ამბობს მხატვარი: „ამ თემას ქალბატონმა ასმათ ოქროპირიძემ მოხსენებაც მიუძლვნა, მე პატარა სი-თამამე შევიტანე, ოლონდ საეკლესიო ჩარჩოში, ღმრთისმშობელი, როგორც სვეტი ქრისტიანობისა და ეკლესიისა, ბურჯი, თავი, სიმბოლო, პარალელი გავაძი სვეტი-ცხოველთან; სვეტიცხოვლობას არის აგრეთვე ღმრთისმშობლის საფარველის დღესასწაული და ამიტომ მოვახდინე ღმრთისმშობლის პერსონიფიკაცია, სვეტის პერსონიფიკაცია ღმრთისმშობლის გამოსახულებით ჩავანაცვლე და საკმაოდ საინტერესო კომპოზიცია გამოვიდა. აქ არის გამოსახული მავედრებელი ელია წინასწარმეტყველი, წმიდა იოანე ღმრთისმეტყველი, წმიდა იოანე ნათლისმცემელი, წმიდა სიდონია, საქართველოს ეკლესიის წმიდანები და ხაზგასმულია ღმრთისმშობლის მფარველობა“.

უნდა ითქვას, რომ აღნიშნული კომპოზიცია სათავეს იღებს მიხაილ (გობრონ) საბინინის მიერ შექმნილი „საქართველოს ეკლესიის დიდებიდან“ და ფართოდ ვრცელდება XIX საუკუნიდან მოყოლებული ქართულ ხელოვნების ნიმუშებში, ასევე ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ XXI საუკუნის ქართულ ეკლესიათა მოხატულობებში თავს იჩენს აღნიშნული თემატიკა, ოლონდ როგორც ზემოთ ვნახეთ, მხატვარს გარკვეული ცვლილებები შეაქვს, რათა თავისი დასახული მიზანი უკეთ გამოხატოს და პერსონაჟებს თვითონვე ცვლის აზრის, მახ-

ვილის ხაზგასმის გასამკვეთრებლად. მაგალითად, ღმრთისმშობელი, წმიდა ნინო და ა.შ.

მეტი დამაჯერებლობის მიზნით, ჩამოვთვლი იმ მოხატულ ტაძართა ნიმუშებს, სადაც აღნიშნული თემა გვხვდება: მერაბ ჩაკვეტაძის მოხატული „ჯვრის მამის“ ეკლესია, დასავლეთი კედელი, თბილისის სიონში ვახტანგ გორგასლის სახელზე ნაკურთხი სამლოცველო ლაპა კინწურაშვილის მხატვრობით, სამხრეთ კედელზე, მადონა ლანჩავას მოხატული წმიდა კვირიკესა და წმიდა ივლიტას ეკლესის სამხრეთ ნავის სამხრეთი კედელი და ბასილ ზანდუკელის მოხატული ზემო ბეთლემის ეკლესის დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედელი; ასევე მთაწმინდაზე წმიდა ნინოს ეკლესის დასავლეთი კედელი (ეკლესია ამჟამად იხატება), ასევე იმისი თქმა შემიძლია, რომ შესაძლოა, ჩვენი დროის სხვა ეკლესიაშიც გვხვდება ეს თემა, მაგრამ მე არ ვიცი, იმდენადაა აღნიშნული თემატიკა ფართოდ გავრცელებული, გასაკვირი არაა. ასევე ინტერესს იწვევს ბასილ ზანდუკელის მხატვრობა ჯერაც დაუსრულებელ მთაწმინდის წმიდა ნინოს ეკლესიაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, დასავლეთ კედელზე მოცემულია სვეტი-ცხოველი, ანუ ნათლის სვეტი და მის ორგვლივ განვითარებული მოვლენები. ტრადიციულ იკონოგრაფიაში ერთგვარი „ცვლილებებია“ შეტანილი, ხის ფესვებში კვართი უფლისა არის გამოსახული, ხის ტანი, რომელიც მოკვეთილია და ჰაერში ლივლივებს, სპეტაკით მოსილ ანგელოზს უკავია, ხოლო ცენტრში ხის მაღლა, მანდორლაში ოთხი ანგელოზი აღამაღლებს „ქრისტე ძველთა დღესას“, ამ ერთგვარი აზრობრივი ღერძის მიმართ მარჯვნიდან და მარცხნიდან ორი ჯგუფია ფიგურებისა მიმართული, ისინი საქართველოს ეკლესიის წმინდანებია.

„საქართველოს ეკლესიის დიდების“ იკონოგრაფია არის ერთგვარი მეორედ მოსვლის გამოსახულება და სქემა თითქმის ერთიდაიგივეა. მითუმეტეს ახლა ჩვენ „ძველი დღეთაი“ რომ გამოვსახეთ, ხაზი გაესვა მეორედ მოსვლის პასაუს, იმიტომ რომ მაცხოვარი – ძველი დღეთაი და მავედრებელი ქართველი წმიდანები და კვართია აქ. წმიდა ნინო და წმიდა სიდონია ფეხზე მდგომი გამოვსახეთ, ზედა რეგისტრში და ქვემოთ კვართი, როგორც ცოცხალი სხეული, მდგომარე გამოსახულება და ცნობილია, რომ ჩვენს სამეფო ღერბზე გამოსახულია კვართი, იქ ბეთლემშიც რამდენჯერმე გავიმეორე საფლავში მნოლარე წმიდა სიდონია, მაგრამ მაინც მიმაჩნია, რომ იგი მავედრებელ მდგომარეობაში, ცოცხალი უნდა იყოს, იმიტომ, რომ ყველა მართალთა სულნი უფალთანაა. ეს საბინინის სქემაა, მოტივია განმეორებული“ – მითხრა მხატვარმა.

მხატვარ ბასილ ზანდუკელს შეუძლია, გულითადად გვესაუბროს მის მიერ მოხატული ეკლესიების თითოეულ ნიუანსზე, ჰასაუზე. ჩვენ, ხელოვნებათ-მცოდნები ისტორიული მხატვრობის კვლევისას ხომ მოკლებულნი ვართ ამგვარი ცნობების არსებობას და მათ ჩართვას ნაშრომებში, ჩვენ თვითონ ვცდილობთ მათში ჩაღრმავებას და შინაარსში წვდომას, სიმბოლოს გაშინაარსებას, იკონოგრაფიული პროგრამის ჩვენით გამოკვეთას. ერთი რამ კი, უთუოდ დამოუკიდებლად, ყოველგვარი ძალისხმევის გარეშე შეგვიძლია, სტილური მხარის, საშემსრულებლო ხელოვნების შესწავლა.

„თუ თვალს გავადევნებთ 1990-იან წლებში შექმნილ მოხატულობებს, შეინშნება მცდელობა ქართული ტრადიციული მხატვრობის აღორძინებისა. საშემსრულებლო ხელოვნებაში ხაზის უპირატესი მნიშვნელობა, თხელი გრაციოზული, უხორცო ფიგურები, ანუ წამყვანია წერის ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა; ეს რაც შეეხება ფორმას, ხოლო იკონოგრაფია, რასაკვირველია, ისევ ძველია და ზოგიერთები პირდაპირ კონკრეტული ეკლესის მხატვრობის სცენების რეპლიკებს წარმოადგენენ“ (ოსეფაშვილი, 2013:334-337).

ზემოთაღნიშნული ტენდენციები, რასაკვირველია, ვრცელდება XXI საუკუნის მოხატულობებშიც, იმ განსხვავებით, რომ თუ XX საუკუნეში ტრადიციული, იკონოგრაფიული სქემების გულმოდგინე, ზედმინევნით გადმოწერა იყო მხატვრის მთავარი მიზანი, ახლა უკვე როგორც ვნახეთ, მხატვრები ცდილობენ ხელოვნებათმცოდნის დახმარებით, ანუ ისტორიული მხატვრობის გააზრების საფუძველზე გადმოსცენ ღრმა, თეოლოგიური შინაარსით გაჯერებული სცენები. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ზემო ბეთლემის ეკლესია, განსხვავებით სხვა ქართული ეკლესიებისგან საკმაოდ მასშტაბურია, დიდი ზომისაა და მოხატულობაც საკმაოდ ვრცელია, ამიტომ სკრუპულობური კვლევა მცირე მოხსენების ფორმატში, სამწუხაროდ, ძნელია, მე შევეცადე, მეჩვენებინა ძირითადი ასპექტები, რაც მხატვარმა დაისახა და რაც განახორციელა.

ვფიქრობ, საინტერესო იქნება, მხატვრის ასე ვთქვათ, სამხატვრო გამოცდილება. როგორც მან ჩემთან ინტერვიუში აღნიშნა, დაასრულა სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტი, აკადემიაშივე ფერწერის რესტავრაციის ფაკულტეტზე დაეუფლა ხატნერის საფუძვლებს. როგორც ნანა ბურჭულაძე შენიშნავს, „სტუდენტობის წლებში მონაწილეობდა საინგილოში, კახის წმიდა გიორგის ეკლესიის მოხატვაში. წლების განმავლობაში მუშაობდა რუსეთში, წმიდა სერგის ლავრის ხატნერის სკოლაში, მონაწილეობდა ოპტინის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატვაში. თბილისში დაბრუნებულმა დაიწყო ზემო ბეთლემის ტაძრის მოხატვა“ (ბურჭულაძე, 2009:188). ასევე მოხატა ცხრა ძმა კოლაელთა ტაძარი ვაზისუბანში, სარკის წმიდა გიორგის ეკლესია ქარელის რაიონში, ამავე რაიონში სარკინეთისა და შიომღვიმელის ტაძრები, ეს უკანასკნელი კლდეში ნაკვეთია, 2000 წელს გამოიკვეთა, თბილისში წმიდა ბარბარეს ტაძარი საბურთალოზე, ვაჟა-ფშაველაზე, ვარკეთილში ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის სახელობის ტაძარის საკურთხეველი მამა იაკობთან (უშივიშვილი), სამწუხაროდ, მერე სხვა მხატვარი მოიყვანეს და ის ერთიანობა, აღბათ, დაიკარგება ტაძარში, ასეთი რამ არ არის მართებული, ტაძარში ერთი ხელწერა უნდა იყოს, მერე მოვსატე ბერი გაბრიელის ტაძარი და ახლა ვხატავ წმიდა ნინოს ეკლესიას, სადაც ახლა ვიმყოფებით, – აღნიშნა მხატვარმა.

მხატვრობის ტექნიკის შესახებ ბ. ზანდუკელმა მიპასუხა, რომ იგი ხატავს ლაჟვარდით, ძველი ტრადიციაა, მინერალ-პიგმენტებს იყენებს, აუცილებელია მინერალების, ოქრების, სინგურის, გლაუკონიტების გამოყენება, საკმაოდ ძვირფასია, მაგრამ ტაძრისთვის ვიყენებ, – აღნიშნა მან.

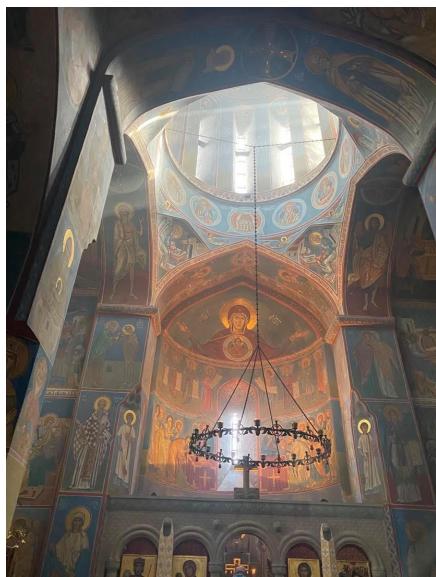
რაც შეეხება საშემსრულებლო ხელოვნებას, მისთვის დამახასიათებელია შესრულების ხაზობრივ-დეკორატიული მანერა, ხაზი ტეხილია, დენადი, მსუბუ-

ქად შემოუყვება სხეულის ოდნავ მოცულობიან ფორმებს, ფიგურათა სახეების წერის მანერა კი, ისეთია, თითქოს მათ უფრო მინიმალისტური შტრიხები ქმნიან, განსაკუთრებით ორმოც სებასტიიელ მონამეთა, მესვეტების და სხვა კომპოზიციებში. ეს სახეები, ფორმები, თითქოს აგრძელებენ იმ ისტორიულ მემკვიდრეობას, რაც ჩვენმა წინაპრებმა გვიმემკვიდრეს. ყველაფერი კანონიკურ ჩარჩოებშია მოქცეული, ტრადიციული მხატვრობისგან მხატვარი თავისუფალ წერის მანერას ვერ გამოავლენს და არცაა მხატვრის მიზანი. ჩემი აზრით, აქ გამოიყვეთა ზემოთ შენიშნული დიალოგი წარსულთან, ისტორიულ მხატვრობასთან, რადგან ამ დიალოგში ცხადდება ის ერთიანი, უწყვეტი ჯაჭვი, რასაც ჰქვია ქართული ფერწერა და იკვეთება მისი განვითარების ტენდენციები.

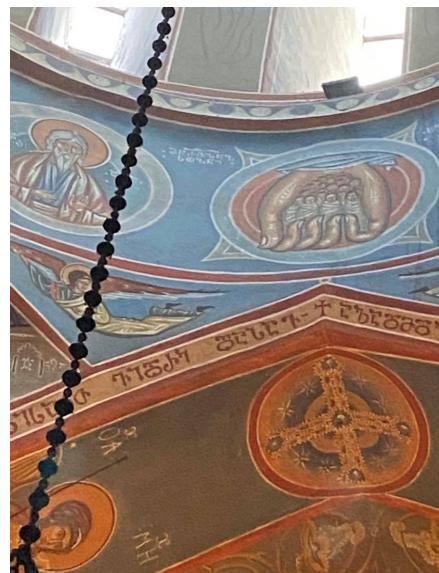
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თანამედროვე ქართული საეკლესიო ხელოვნება, კატალოგი, რედაქტორი და ტექსტის ავტორი ნ. ბურჯულაძე, თბილისი, 2009.
2. ოსეფაშვილი ლ., XX საუკუნის 70-90-იანი წლების საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი ტენდენციები, XX საუკუნის ხელოვნება, სახელოვნებო პროცესები, 1960-2000, თბილისი, 2013.
3. სულაბერიძე თ., თბილისის ზემო ბეთლემის მაცხოვრის შობის ტაძარი, 24.07.2012. <http://www.ambioni.ge/tbilisis-zemo-betlemis-macxovris-sobis-tazari> [გ. 5.05.2021].

ილუსტრაციები



სურ. 1. საკურთხევლის კონქი



სურ. 2. გუმბათის ქვედა სარტყელი



სურ. 3. დასავლეთ მკლავის სამხრეთ კედელი

ნინო ძეგლაძე

ბათუმის არქეოლოგიური მუზეუმი
ისტორიის აკადემიური დოქტორი

ნინო ძეგლაძე ზარის ხარისხი საქართველოში ძვ. წ. 6. V ს. ბარის ხარისხი ნარიყალის იდენტიფიცირება

ფიჭვნარში აღმოჩენილი მრავალფეროვანი ატიკური მოხატული კერამიკული ნაწარმიდან განსაკუთრებულია კრატერები, რომელთაგან ყველაზე ცნობილი ამჟამად ხარისხი ახვლედიანის სახელობის მუზეუმში დაცული ნიობიდების კრატერის მხატვრის სახელოსნოში შექმნილი ორფრიზიანი კრატერია (კახიძე, 2015:3-9). მეორე, სვეტისებრყუებიანი კრატერი ერთსა და კეფალოსის სცენით პოლიგნოტოსის სახელოსნოს ეკუთვნის (სიხარულიძე, 1987:66). კრატერების მესამე, ზარისებრი ფორმა, 2005 წელს ფიჭვნარში ძვ.წ. V ს. ბერძნული სამაროვნის სააღაპო მოედანზე აღმოჩენდა. იგი არანაკლებ მნიშვნელოვანი, საინტერესო და ინფორმაციულია როგორც ფორმით, ისე მასზე წარმოდგენილი სიუჟეტით.

ჭურჭლის ეს ფორმა – ზარისებრი კრატერი – წითელფიგურული სტილის ინოვაციად ითვლება. ამ დარგის მკვლევრები, ჯონ დევიდსონ ბიზლი, ისევე როგორც ჯონ ბორდმანი, თვლიან, რომ ამ ჯგუფის კრატერების ფორმა წარმოიშვა ხის სათლისებრი ჭურჭლის კონსტრუქციისაგან (Boardman, 1996:209; Schreiber, 1999:140). ზარისებრი კრატერის ტანი დაბალი დისკოსებრი ქუსლიდან გადადის ცრუფებში და გადმობრუნებული ზარის კონფიგურაციაში. აქვს რბილად გამოხატული პირი ლილვისებრი კიდეებით. ტანის ზედა ნაწილში პარალელურად განლაგებული ძლიერი ჰორიზონტალურ-ცილინდრული ყურები იდნავ ზემოთაა აზიდული. ადრეულ ფორმებს დაშვებული შვერილისებრი ყურები და მკვეთრად დაქანებულკიდეებიანი კუთხისებრი პირი აქვთ, არ აღენიშნებათ ქუსლი. კრატერების ამ ტიპის საშუალო სიმაღლე 30-დან 40 სმ-მდე მერყეობს. მათი წარმოების ადგილად ათენის სახელოსნოები, ხოლო გავრცელების ქრონოლოგიურ დიაპაზონად ძვ.წ. V ს-ის დასაწყისი – ძვ.წ. IV საუკუნეა მიჩნეული. პირველი მოხატული ზარისებრი კრატერები ბერლინისა და პანის ოსტატების სახელოსნოებთან არის დაკავშირებული.

ფიჭვნარის კრატერი ზარისებრი კრატერების ადრეული ნიმუშების მსგავსია, ყურების ნაცვლად ქვემოთ მიმართული მართკუთხა შვერილებით, თუმცა აღენიშნება დისკოსებრი ქუსლი, რაც ადრეულ ფორმებს არ ახასიათებს. ფიჭვნარის სხვა კრატერების მსგავსად, ის ბერძნულ ნეკროპოლისზეა აღმოჩენილი და დაკავშირებულია აღაპის რიტუალთან. სახეზეა ნივთის მეორადი გამოყენების ფაქტი. ცნობილია, რომ გარდა ძირითადი ფუნქციისა (ლვინის გაზავება სანელებლებით), კრატერები, ისევე, როგორც სხვა დიდი ზომის ჭურჭელი, გამოიყენებოდა დასაკრძალავ ურნებადაც. ჩვენი კრატერი გარდაცვლილის დაკრძალვის შემდეგ გამართულ აღაპზე საკურთხეველ-ესქარად უნდა იყოს გამოყენებული: ჭურჭლის კედელზე სპეციალურად გაკეთებული ნახვრეტები, რასაკვირველია, დაზიანებული ჭურჭლის აღდგენის კვალია, ხოლო, რაც შეეხება

ძირს, ის სპეციალურად უნდა იყოს ამოტებილი ღმერთებისათვის მსხვერპლშე-ნირვის რიტუალისათვის.

კრატერის ცენტრალური კომპოზიცია ზევსისა და ირისის სცენაა (ტაბ. I,1). სტილისტური მონაცემებით მკაცრიდან თავისუფალზე გარდამავალ სტილს უნდა ეკუთვნოდეს (ძვ.წ. 460-450 წწ.). ეს კარგად ჩანს თმების მოდელირებაში. როგორც ცნობილია, გარდამავალი სტილიდან იწყება მამაკაცების მოკლე ვარ-ცხნილობით გამოსახვა, რაც მკაცრი სტილის დასასრულიდან მოდის. არქაული სტილისათვის დამახასიათებელი გრძელთმიანი ვარცხნილობები იშვიათად გვხვდება და ჩვეულებრივ ასე ღმერთებს ან გმირებს ხატავენ. მოგვიანებით, თავისუფალი სტილისათვის დამახასიათებელია ასევე ზონარით შეკრული ვარ-ცხნილობა. გარდამავალი და თავისუფალი სტილის დროს თმის ძირითადი მასა გადმოიცემა შავი ლაკის სქელი, მსუყე ფენით, ხოლო გაშლილი თმის კულულები – გაზავებული ლაკით. ფიჭვნარის კრატერზე გამოსახული ფიგურებიდან სრუ-ლად გადარჩენილი მხოლოდ ზევსის ფიგურაა ძირითადი, კომპოზიციიდან. მისი კეფასთან ჩამოშლილი გრძელი თმები ზურგზე ტალღისებურ კულულებად ეშ-ვება, რომელიც თმის საერთო მასიდან გაზავებული ლაკითაა გამოყოფილი. თმის გადმოცემის მანერა ახლოსაა ბუნებრივთან. სახეზე თმის საფარი ერთიანი ლაქითაა გამოსახული. სახე პროპორციულია. მნიშვნელოვანია თვალების გად-მოცემის მანერა. გამოყენებულია თვალის ღია ფორმა. თვალი პროფილში ანა-ტომიური სიზუსტითაა მოცემული. შიგა კუთხე მაქსიმალურადაა გაშლილი, რაც პასუხობს ადრეკლასიკური პერიოდის ვაზათმხატვრობის მოთხოვნებს, გა-რეთა კი – შეერთების ადგილზე ელიფსს ქმნის, რაც დამახასიათებელია გარდა-მავალი სტილისათვის. თვალის გუგა განლაგებულია ზედა და ქვედა ქუთუთოე-ბის გასაყარზე. ზედა ქუთუთო გადმოცემულია ერთი ხაზით. თვალი ცხვირიდან ზომიერადაა დაშორებული (არქაული პერიოდისაგან განსხვავებით, როცა ცხვირიდან მოშორებით და ქვემოთ გადმოიცემოდა). თავი შემკულია სადა დია-დემით. ზევსი ზის უზურგო სავარძელზე. მარცხენა ხელით ეყრდნობა კვერთხს, რომელიც შროშანისებრი (ან გირჩისებრი) ბუნიკითაა შემკული. მარჯვენა ხელ-ში ზევსს კანთაროსი უჭირავს. ტორსის მოძრაობა ზომიერად თავდაჭერილია, კარგადაა გამოხატული მხრის ხაზი პროფილში. სამოსი გადმოცემულია სადა, ნაკლებად თვალში საცემი, მარტივი ხაზებით, რაც ასევე დამახასიათებელია გარდამავალი სტილისათვის. სამოსის ნაკეცების გადმოსაცემად გამოყენებუ-ლია პარალელური ვერტიკალური ხაზები. არ ჩანს „ცრუ“ ხაზები, რაც ვაზათ-მხატვრობაში მანამდე, არქაულ პერიოდში და მოგვიანებით შეიმჩნევა. მეორე ფიგურა, რომელიც მეტ-ნაკლებად სრულადაა გადარჩენილი, ირისის გამოსახუ-ლებაა. შემორჩენილია თავის, ფრთებისა და სამოსის ფრაგმენტები. ირისის ხელ-ში ოინოქოე უჭირავს, საიდანაც ღვინოს უსხამს ზევსს კანთაროსში. ფრთები ორივე მხარეს აქვს პარალელურად გაშლილი. კრატერის მეორე მხრის კომპო-ზიციოდან გადარჩენილია მხოლოდ ფეხზე მდგარი ღვთაების (?) პროფილი და დაჩოქილი მამაკაცის თავი (ტაბ. I,2).

ზევსისა და ირისის კომპოზიციას ბევრი ანალოგი აქვს არქაული პერიოდი-დან მოყოლებული, სადაც ირისის ნაცვლად შეიძლება ფიგურირებდეს ათენა ან

რომელიმე სხვა ღვთაება. მათგან განსაკუთრებით საინტერესო ჩანს ერმიტაჟში დაცული ლუვრის კენტავრომახის მხატვრის ამფორაზე გამოსახული სცენა, სადაც ფრთხოსან ირისს ონოქოეს გარდა ხელში ჰერმესის კვერთხი კერიკეონი უჭირავს (Передольская, 1967, ტაბ. CXXXV, 3-4). უფრო ახლო პარალელი შეიძლება იყოს ალტამურას მხატვრის ზარისებურ კრატერზე გამოსახული სამფიგურიანი სცენა: ჰერაკლეს ასვლა ოლიმპოზე ტახტზე მჯდომი ზევსის, ათენასა და ჰერაკლეს გამოსახულებით; ლუისის მხატვრის სკიფოსზე გამოსახული ზევსისა და ათენას სცენა (Boardman, 1997, Tab. 11, 92).

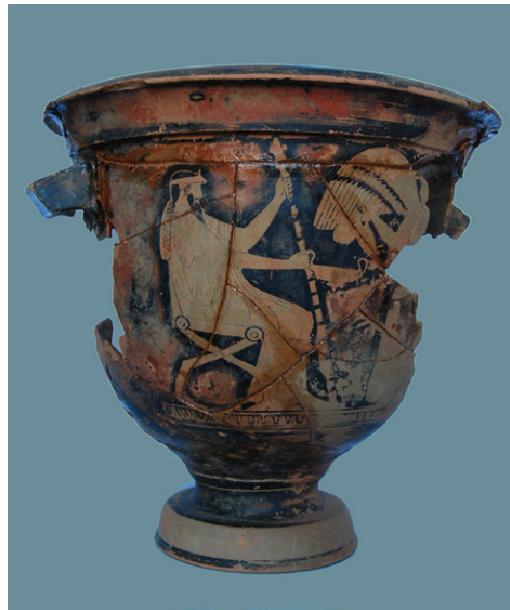
სამარხეული ინვენტარისათვის მოხატული კერამიკა სპეციალურად შეირჩეოდა, მასზე აუცილებლად უნდა ყოფილიყო მინიშნება გარდაცვალებაზე, დაკრძალვის რიტუალის ელემენტებზე, ქთონური ღმერთების მფარველობაზე და ა.შ. ფიჭვნარში აღმოჩენილი ატიკური მოხატული ჭურჭელი სპეციალურად შერჩეული თემატიკით ნათელი მაგალითია იმისა, რომ ეს დასახლება, სადაც ადგილობრივ კოლხ მოსახლეობასთან ერთად, ბერძენი მოახალშენებიც ცხოვრობდნენ, ელინური კულტების გავრცელების არეალში იყო მოქცეული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კახიძე ა., ატიკური მონუმენტური ვაზათმომხატველობის ნიმუშები ფიჭვნარიდან (წითელფიგურული კრატერი), ხელოვნებთმცოდნეობითი ეტიუდები, VI, ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა, ბათუმი, 2015.
2. სიხარულიძე თ., ატიკური მოხატული ვაზები ფიჭვნარის სამაროვნიდან, სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ძეგლები, XVI, 1987.
3. Передольская А.А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже, каталог, Л, 1967.
4. Boardman J. Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period, London. 1996.
5. Boardman J. Athenian Red Figure Vases: The Classical Period, London, 1997.
6. Schreiber T. Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis, California, 1999.

ილუსტრაციები

ტაბ. I



1



2

მარიკა მშვილდაძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ანტიკური კულტები საქართველოში (დიონისე)

დიონისე (ძვ. ბერძნ. Διόνυσος, Διάνυσος, Δυονιսი. Dionysus), იგივე ბაკეუსი (ძვ. ბერძნ. Βάκχος, Bacchus) – უმცროსი ოლიმპიული ღვთაება, ძველი ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, მევენახეობის, მეღვინეობის, მეურნეობის, ბუნების განახლების, შთაგონების, რელიგიური ექსტაზის... მთარველი ღვთაება იყო.

დიონისე ჯერ კიდევ კუნძულ კრეტაზე მომაკვდავ და მკვდრეთით აღმდგარ ღმერთს, მცენარეთა ღვთაებას განასახიერებდა (Diod. V, 75, 4; Firmic. Matern. VI, p. 15). მისი სახელი პირველად ძვ.წ. XIV საუკუნით დათარიღებულ „B“ ხაზოვანი დამწერლობის ტექსტებში გვხვდება. დიონისეს უძველესი იპოსტაზი იყო ძაგრევსი (Ζαγρευς) (Nonn. VI, 155-156). ძველ ბერძნულ სინამდვილეში პირველად დიონისე ჰომეროსის „ოდისეაშია“ მოხსენიებული (XXIV, 74). ითვლებოდა, რომ ღვთაება იყო ზევსისა (Ζεύς) და პერსეფონეს (Περσεφόνη) ვაჟი. ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, დიონისე იყო ზევსისა და სემელას (Σεμέλη. ლათ. Semela) – თებეს ლეგენდარული მეფის კადმოსის (Κάδμος) ქალიშვილის ვაჟი (Hom. Il. XIV, 325; Hesiod. Theog. 940–942; Apollod. III. 4, 3; Ovid. Met. III, 253; Lyd. De mens. IV, 51).

ელევსინის მისტერიებში (Ἐλευσίνια Μυστήρια), რომელიც მინისა და მიცვალებულთა ღვთაებებისადმი – დემეტრა (Δημήτηρ) და მისი ქალიშვილი პერსეფონესადმი, ასევე აიდისადმი (Ἄΐδης) იყო მიძღვნილი, დიონისე გაიგივებული იყო იაკეოსთან (Ἰακχος) – ზევსისა და დემეტრას შვილი (Diod. III, 62, 2-8), მის ქთონურ იპოსტასთან და დაკავშირებული იყო მინისქვეშეთის – ქვესკნელის სამეფოსთან. ატიკაში არსებობდა დიონისეს კულტისადმი მიძღვნილი დიდი, ანუ ქალაქის დიონისიები, და მცირე, ანუ სოფლის დიონისიები, რომელმაც საბოლოო სახე ძვ.წ. VI საუკუნის ბოლოს მიიღო.

ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, დიონისე წარმოადგენდა იმ მოქალაქეთა დამცველს, რომლებიც საზოგადოების ჩვეულებრივ წევრებად არ მოიაზრებოდნენ (საზოგდოებისაგან უარყოფილი მოსახლეობა). აქედან გამომდინარე, დიონისე ითვლებოდა ქაოტურობის, საშიშროების, მოულოდნელობის... სიმბოლოდ, რომელიც ადამიანის გონებას არ ექვემდებარება. თავდაპირველად დიონისეს იკონოგრაფიულ სახეს წარმოადგენდა ჭარმაგი მამაკაცი წაწვეტებული წვერით, ტუნიკით და აღმოსავლური ტანსაცმლით სატირების, მენადების, სილენოსების (Σειληνός) გარემოცვაში. სწორედ ამ ფორმით არის გამოსახული ღვთაება ძვ.წ. IV საუკუნის ვაზებზე, კილიკებზე, ამფორებზე. დროთა განმავ-

ლობაში იცვლება მისი იკონოგრაფიული სახე და ჭარმაგი მოხუციდან იგი ახალ-გაზრდა ჭაბუკის, ზოგჯერ კი ბავშვის სახეს იღებს²... დიონისე, როგორც აღ-ვნიშნეთ, შერწყმული იყო ოსირისთან. ელინისტური პერიოდიდან კი, როდესაც ღვთაებათა სინკრეტიზაცია ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა, ფრიგიულ ღვთაება საბაძიოსთან (Σαβάξιος) (Diodorus Siculus, 3, 62-74), სერაპისთან (Σέραπις), მითრასთან (ავესტ. Miθra), ადონისთან (Σδაიνიς), ძველ რომში კი – ლი-ბერთან (Liber). რომში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ღვთაებისადმი მიძ-ღვნილი მისტერიები, რომელსაც ბაკქანალია (bacchanalia) ეწოდებოდა და რომე-ლიც უფრო ადრინდელ ბერძნულ დიონისიებს ეფუძნებოდა.

ჩვენი ინტერესის სფეროს წარმოადგენს იმ საკითხის გარკვევა, თუ რამ-დენად იყო პოპულარული დიონისეს კულტი გვიან ანტიკური ხანის საქართვე-ლომში (იბერია, კოლხეთი) და რამდენად თავსდება, ამ მხრივ, იბერია და კოლხე-თი ანტიკურ ხანაში არსებულ საერთო რელიგიურ კონტექტში. შესაბამისად, ნაშრომში შესწავლილი და გაანალიზებულია საქართველოს ტერიტორიაზე აღ-მოჩენილი დიონისეს კულტთან დაკავშირებული გვიან ანტიკური პერიოდის არ-ტეფაქტები. უპირველესად გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ღვთაება დიონისეს საქარ-თველოს ტერიტორიაზე იცნობდნენ ადრე ანტიკური პერიოდიდან, რაც ანტი-კურ სამყაროსთან პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული ურთიერთო-ბების შედეგია.

განვიხილავთ დიონისეს კულტთან დაკავშირებულ გვიან ანტიკური პერი-ოდის ძეგლებს. 1973-1976 წლებში ძალისას ანტიკური ხანის ნაქალაქარზე არქე-ოლოგიური ექსპედიციის მიერ (ხელმძღვანელი ალ. ბოხოჩაძე) გამოვლინდა „დიონისეს ტაძარი“, ტრიკლინიუმი (ლათ. triclinium) – საბანკეტო დარბაზი (48, კვ.მ), რომელსაც „Opus tessellatum“ შესრულებული მოზაიკა ამკობს. მოზაიკაზე გამოსახულია დიონისე და მისი წრის წარმომადგენლები. დიდი დარბაზის კომ-პოზიცია ტექტონიკურად არის ორგანიზებული. იგი შედგება ფიგურულ გამო-სახულებათა შემცველი სწორკუთხედისა და ცალკეულ სწორკუთხედებში ჩანე-რილი ორნამენტული მოჩარჩოებისაგან. დიდ ცენტრალურ ოთხკუთხედს შეი-ნით ასტრაგალის ორნამენტი შემოსაზღვრავს ჯვრისებრი მოხაზულობის არეს, რომლის შუაში, ვაზის სხივების ქვეშ წარმოდგენილნი არიან ტახტზე ნახევრად-წამონალილი დიონისე და არიადენე კვერთხებითა და ყანნით. თავს ზემოთ მა-თი ვინაობის აღმნიშვნელი ბერძნული წარწერით (მიზანდარი, 1987:113-114, სურ. 1-2) და ქარიტი აგლაია (სურ. 1).

DIONYCOC Διόνυσος – დიონისე

APIΑΔΝΗ Ἀριάδνη – არიადნე

ΑΓ... ΧΑΡΙС Ἄγ[λαῖα] Χάρις – აგლაია ქარიტი

თ. ყაუხჩიშვილი, რომელმაც ძალისის მოზაიკაზე დატანილი წარწერები შეისწავლა, მიიჩნევს, რომ მოზაიკაზე გამოსახული უნდა ყოფილიყო სამი ქარი-ტი (აგლაია, ეფროსინე, თალია), როგორც დიონისეს მხლებლები. იგი აღნიშ-

² მაგალითად, პრაქსიტელეს (ძვ. ბერძნ. Πραξιτέλης. ძვ.ნ. IV ს.) ცნობილი ქანდაკება პერ-მესი პატარა დიონისეთი, ოლიმპიის არქეოლოგიური მუზეუმიდან.

ნავს, რომ მოზაიკის ძლიერი დაზიანების გამო, აღარ ჩანს როგორც დანარჩენი ორი ქარიტის, ისე სხვა გამოსახულებების (დიონისეს მხლებლების – პანის, მე-ნადების³) წარწერები (ყაუხჩიშვილი, 2009:15). აღ. ბოხოჩაძის აზრით, მოზაიკა ახ.წ. II საუკუნით უნდა დათარიღდეს (ბოხოჩაძე, 1981:83). ხელოვნებათმცოდნე-ები მიიჩნევენ, რომ მოზაიკა ახ.წ. III საუკუნის პირველი მეოთხედით თარიღდება და მიეკუთვნება რომის იმპერიის აღმოსავლეთ არეალს, კერძოდ, ანტიოქიის სკოლას. რაც შეეხება მის ოსტატს, იგი ან უცხოელია, რომელიც საქართველოში ცხოვრობდა, ან ადგილობრივი მხატვარი დაუფლებული ხელობას ანტიოქიის სკოლაში (ციციშვილი, 1995:33-34, 41-43). წარწერები შესრულებულია გამართული, ნიგნიერი ბერძნულით. პალეოგრაფიული მონაცემების მიხედვით, თ. ყაუხჩიშვილი წარწერებს ახ.წ. პირველი საუკუნეებით ათარიღდებს. იგი ითვალისწინებს რა ხელოვნებათმცოდნეების თვალსაზრისს მოზაიკის თარიღის შესახებ, ძალისის მოზაიკის ბერძნულ წარწერებს ახ.წ. III საუკუნეს განაკუთვნებს (ყაუხჩიშვილი, 2009:215).

დიონისეს თანმხლები ღვთაებების – ქარიტების გამოსახულება დასტურდება აგრეთვე, პიტიუნტის (ბიჭვინთა) სამაროვნის ტერიტორიაზე 1984 წლის 18 ივლისს №211-ე სამარხში აღმოჩენილ სარდონიქსის კამეაზე, ოქროს ბეჭედში (ინვ. №1418) (სურ. 2). კამეაზე გრაციები კლასიკური ფორმით არიან წარმოდგენილი. შუაში მდგომი გრაცია უკან არის მიბრუნებული, რომელსაც ხელები გა-დახვეული აქვს მის გვერდით მდგომი პირდაპირ გამოსახული ორი გრაციის მხრებზე. კამეა საკმაოდ დახვეწილი ნამუშევარია. გამოსახულების სტილისა და ბეჭდის ფორმის მიხედვით, ინტალიო ახ.წ. III საუკუნის ბოლოთი და IV საუკუნით თარიღდება. კამეა რომაული გლიპტიკის ნიმუშს წარმოადგენს (მშვილდაძე, 2012:130). როგორც სტილისტური, ისე სიუჟეტის თვალსაზრისით, იგი საოცარ მსგავსებას იჩენს ფრესკასთან პომპეიდან (ახ.წ. I ს-ის 60-იანი წლები) და ლუვრის მუზეუმში დაცული სამი გრაციის ბერძნული ქანდაკების რომაულ კოპიოსთან (ახ.წ. II ს.), რომელიც რესტავრირებულია 1606 წელს კარდინალ ბორგეზეს (იტალ. Scipione Borghese) შეკვეთით ნიკოლას კორდიეს (Nicolas Cordier) მიერ (Mshvildadze, 2015:77-81).

ბიჭვინთაშივეა დაფიქსირებული დიონისეს (ბაკეი) ბრინჯაოს ქანდაკება, რომელიც 1960 წელს იქნა აღმოჩენილი არქეოლოგების მიერ III წაკვეთზე. სტატუეტი დამოუკიდებელი დანიშნულებისა არ ყოფილა. ის დარჩილულია ღრუსხეულზე და შესაძლოა საწესო კვერთხის დამაგვირგვინებელი ნაწილი იყოს (სიმაღლე – 4 სმ, მირჩილული საჯდომის ნაწილითურთ – 5,3 სმ. ახ.წ. II-III სს.). დიონისეს სხეული შიშველია, მარცხენა ფეხი მორთხმული, მარჯვენა კი წინ გაშვერილი და გადმოკიდებული აქვს. მარცხენა ხელში ყურძნის მტევანი უჭირავს, რომელიც გულთან მიუტანია. მარჯვენა ხელი იდაყვში მოხრილია. ხელის მტევანი მოტეხილია, მაგრამ თითქოს ყანწი უნდა სჭეროდა... სახე დაზიანებუ-

³ 6. ყიფიანი არ გამორიცხავს მენადის გამოსახულების არსებობას ხელოვნების მუზეუმის საცავში (საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, ხელოვნების მუზეუმის დასავლეთ ევროპის ფონდი) დაცულ წითელფიგურიან კრატერზე (ყიფიანი, 2017:126-128).

ლია. ბრინჯაო საერთოდ დაჭმულია და ზედაპირი მთლიანად ფორმვანი აქვს (აფაქიძე, 1975:119). დიონისეს კულტს უკავშირდება, აგრეთვე, 1961 წელს პიტი-უნტის ტერიტორიაზე შემთხვევით აღმოჩენილი ვერცხლის ჭედურ თასზე №KOF 73-6/1 (ახ.ნ. II-III სს.) არსებული ორ რიგად წარმოდგენილი რელიეფური გამოსახულებები (დიდი პიტიუნტი, 1978:257).

2004 წელს შიდა ქართლში, კასპის რაიონში, სოფელ ხოვლეს ჩრდილო-აღ-მოსავლეთ კიდეში, ადგილ ზესხევში აღმოჩნდა მართკუთხა მდიდრული აკლდა-მა ზედაპირიდან 0,5 მეტრის სიღრმეზე. სამარხის ზომები: 2,1x1,61მ. სამარხში დაკრძალული იყო 25-30 წლის არისტოკრატი ქალბატონი, რომელიც ანთროპო-ლოგთა აზრით, წარმოშობით მცირე აზიდან უნდა ყოფილიყო. აკლდამაში აღ-მოჩენილ ნივთებს შორის დაფიქსირდა ერთმანეთის მსგავსი გაუმჯვირვალე მი-ნის მოხატული ორი სურა. ორივე სურის ყელზე ბერძნული წარწერაა დატანილი H XAPIC – „ნეალობა შენ“, „ბედი შენ“ ან „გაამოს“. მკვლევართა აზრით, ასეთ მდიდრულ ჭურჭელს ამგვარი წარწერებით, სპეციალური დაკვეთით რომის იმ-პერიისა და მისი სამეზობლოს უმაღლესი რანგის არისტოკრატების თვის ამზა-დებდნენ. პალეოგრაფიულად წარწერა ახ.ნ. III-IV სს-ით თარიღდება (შატბერაშ-ვილი, 2018:83-87). საკვლევი თემატიკიდან გამომდინარე, ჩვენთვის მნიშვნელო-ვანია ერთ-ერთი სურა, რომელზეც ახალგაზრდა, უნვერულვაშო დიონისე უნდა იყოს გამოსახული მასთან დაკავშირებული მითოლოგიური პერსონაჟებით (სურ. 3). გამოსახულებები თაღებშია ჩახატული. სურის ტანზე ფიგურების თავ-თან ამოკანრულია წარწერები, რომელთა ამოკითხვა სრულად ვერ მოხერხდა. პირველ თაღში ჩახატული ფიგურა კოჭებს ქვემოთ დაშვებული ტანსაცმლითაა წარმოდგენილი. იგი დგას ანფასში, თავზე სუროს გვირგვინი ადგას. თავთან მარჯვნივ გამოსახულია აყვავებული კვერთხი – ტირსოსი, რომელიც მას მარ-ცხენა ხელში უჭირავს. ამავე ხელის იდაყვით კი რაღაც საყრდენს (სუროს ხეს) ეყრდნობა. მარცხენა მკლავზე მოწითალო-მოყავისფრო ზოლებია გამოსახული. შესაძლოა გველის გამოსახულება იყოს. მარჯვენა ოდნავ განვდილ ხელში ფი-გურას სასმისი (კანთაროსი?) უჭირავს, რომლიდანაც წითელი სითხე იღვრება. ფეხებთან ორივე მხარეს ოთხფურცელა ყვავილია... იკანონგრაფიული მონაცე-მებით, ამ თაღში ახალგაზრდა უნვერულვაშო დიონისე უნდა იყოს გამოსახული (შატბერაშვილი, 2007:93). სამარხი ახ.ნ. III ს-ის მეორე მეოთხედით თარიღდება.

დიონისეს კულტის არსებობის ფაქტად გვევლინება დედოფლის გორის სა-სახლის №20 სათავსოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სილენოსის – დიონისეს აღ-მზრდელის ქანდაკება, რომელიც დაფიქსირდა დაუზიანებლად შემოჩენილი ცეცხლის საკურთხეველის ბრტყელ ზედაპირზე, სადაც ხანძრის სიმხურვალის-გან ერთმანეთთან შედუღებული ნივთები ენყო, რომელთა პრეპარირების შედე-გად აღმოჩნდა, რომ საკურთხეველზე ენყო ბერძნულ-რომაული ღვთაებების ბრინჯაოსა და ვერცხლის მცირე ზომის ქანდაკებები. სწორედ მათ შორის გვხვდება სილენოსის ქანდაკება... ნივთების დათარიღების ქვედა ზღვარი გვიან ელინისტური ხანით (ძვ.წ. II-I სს.), ხოლო ზედა ზღვარი ახ.წ. 80-იანი წლებით გა-ნისაზღვრა (გაგოშიძე, 2015:124).

1985 წელს სამთავროს დედათა მონასტრის წინ, გზის პირას, სამაროვნის ველის სამხრეთ-აღმოსავლეთში ორფერდასახურავიან მდიდრულ აკლდამაში (სამარხი №905) აღმოჩნდა ვერცხლის სარკე (01/1-2684) (სურ. 4). სარკე ორი ნანილისაგან შედგება: ქვედა ლამბაქისებური, რომელიც დამზადებულია ვერცხლის სქელი ფურცლისაგან (დიამ. – 15,6-15 სმ, სიმაღლე – 0,5 სმ, სისქე – 0,35 სმ.). ზედა, რომელიც დამზადებულია ვერცხლის მრგვალი, თხელი ფურცლისაგან. მასზე გამოსახული სცენა ბერძნულ-რომაულ სამყაროში გავრცელებული მითის ერთ-ერთ ეპიზოდს ასახავს, როდესაც დიონისე გაუმიჯნურდება თეზივსის მიერ კუნძულ ნაქსოსზე მიტოვებულ არიადნეს. მარცხნივ ახალგაზრდა პირტიტველი მამაკაცია გამოსახული მთელი ტანით, შიშველ ტანზე ლაბადა აქვს წამოსამული, მარცხენა ფეხი წინ აქვს გადადგმული, ხოლო მარჯვენა გვერდზე. მარჯვენა წინ წანეულ ხელში კვერთხი უჭირავს, რომელიც ორივე მხრიდან ფიჭვის გირჩების გამოსახულებით მთავრდება. მარცხენა ხელი თითქმის ჰორიზონტალურად აქვს გაშლილი, რომლის ქვეშაც ამურია წარმოდგენილი. ამურს მარჯვენა ზეანეულ ხელში ჩირალდანი უჭირავს, მარცხენა ხელი კი მძინარე ქალისკენ აქვს განვდილი. თმებგაშლილი ქალი წელამდე შიშველია გამოსახული. ქალს მარჯვენა ხელი თავს ქვეშ ამოუდია და სძინავს. სარკეის სახელური ოთხკუთხა ფორმისაა. შვეული ნაწილი თხის ფეხებს გამოსახავს, ხოლო ჰორიზონტალური წანილი ადამიანის ცერა თითით არის დაბოლოებული (სახელურის სიგრძე – 11,4 სმ, სიმაღლე – 3,4 სმ). აღნიშნული სარკე აღნაგობითა და მასზე ასახული სიუჟეტით განსხვავდება საქართველოს ტერიტორიაზე დღემდე აღმოჩენილი სინქრონული ძეგლებისაგან და მეცნიერთა დასკვნით, რომაულ იმპორტს წარმოადგენს. მცხეთის №905 სამარხ-აკლდამა ახ.ნ. II ს-ის მეორე ნახევრითა და III ს-ის პირველი ნახევრით თარიღდება (აფაქიძე, 1996:10-11, ტაბ. XV-XVI, XV,2). პარალელური მასალებითა და მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით, სარკე ახ.ნ. II საუკუნით თარიღდება.

ბერძნული მითოლოგიის მიხედვით, სარკე დიონისე-ძაგრევსის ერთ-ერთი ატრიბუტთაგანი იყო. ის ხშირად გამოიყენებოდა მის მისტერიებში და ორფიკოსთა მსოფლმხედველობას უკავშირდებოდა იმქვეყნიური სამყაროს შესახებ (Лосев, 1957:166). იქიდან გამომდინარე, რომ სარკე კულტურულ ფენებში პრაქტიკულად არ გვხვდება. მათ ჩვეულებრივ, სამარხებში აფიქსირებენ, შესაბამისად, სარკეს დაკრძალვის ცერემონიის ერთ-ერთ კომპონენტადაც მიიჩნევენ (თოდუა, 2008:16).

დიონისეს თანმხლები პანის ბრინჯაოს ქანდაკება დაფიქსირდა 1951 წელს არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ შემთხვევით აღმოჩენილ მცხეთის აკლდამაში (ახ.ნ. I ს-ის ბოლო მეოთხედი. ზომები: 2,33-2,371 მ, 75-1,8 მ; სიმ. 1,9 მ), რომელიც მდებარეობს მცხეთის რკინიგზის სადგურიდან სამხრეთით 300 მ-ზე მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე. აკლდამა მშვენივრად იყო შემონახული, მაგრამ იყო გაძარცვული. მასში დაკრძალული იყო ქართლის სამეფო მოხელის ოჯახის წევრები – ქალი და ბავშვი. სამარხში დაფიქსირდა მიცვალებულისათვის ჩატანებული ვერცხლის ჭურჭლის ნატეხები. სხვადასხვა ფერის მინის სანელსაცხებლეები და ჩვენთვის საინტერესო დამკვრელ-მომღერალი ჭაბუკის – პანის ბრინ-

ჯაოს ქანდაკება, რომელიც, როგორც ჩანს, წამოცმული და სამსჭვალით დამაგრებული იყო რაღაც საგანზე. ჭაბუქს უწვერულვაშო პირისახე, ტალღოვანი თმა და ძლიერი გრძელი, წვეტიანი ყურები აქვს. ხელები ისე უჭირავს, თითქოს სალამურზე უკრავსო (ციციშვილი, 1996:34).

ცალკე ჯგუფად შეგვიძლია გამოვყოთ დიონისესა და მისი თანმხლები პერსონაჟების გამოსახულებიანი გლიპტიკური ძეგლები. ჭრილაქვებზე ძირითადად გვხვდება პანის ნიღაბი, სილენოსები... მაგრამ არც თუ დიდი რაოდენობით. ნიშანდობლივია, რომ ასეთი საბეჭდავები ძირითადად მასობრივი პროდუქციის ნაწილია და დამზადების თვალსაზრისით, ანტიკურ ჯგუფში ერთიანდება. მაგალითად, დიონისეს გამოსახულებიანი რკინის ბეჭდის ამეთვისტოს ინტალიო ურბნისის სამაროვანიდან, სამ. №234, ახ.ნ. II ს. (ჯავახიშვილი, 1972:№63).

იმავდროულად, გვხვდება დიონისეს გამოსახულებიანი ავგუსტუსის კლასიცისტური მიმართულების მაღალმხატვრული გემის ნიმუში – მონაცრისფრო-იასამნისფერი გამჭვირვალე მინის ინტალიო, აღაიანი, კასპის რაიონი, რიყიანების ველის სამაროვნიდან, ორმოსამარხი №10 (I ს-ის პირველი ნახევარი. ინვ. №1246). ზომები: ინტალიოსი 22x16 მმ, ბეჭდის შიდა 22x18 მმ, გარე 30x26 მმ. ინტალიოს პირზე გამოსახულია არამტკიცე ნაბიჯით მიმავალი დიონისე, რომელსაც მარჯვენა ზემოთ აწეულ ხელში დოქი უჭირავს, მარცხენაში კი თირსოსი. ღვთაება შეუმოსავია, მხოლოდ მხრებზე აქვს მოსხმული მსუბუქი მანტია... დიონისეს პროპორციული, ლამაზი, დაკუნთული სხეული პლასტიკურად არის გადმოცემული. მსგავსი სიუჟეტი ცნობილია რომაულ გლიპტიკაში. საბეჭდავი ძვ. I საუკუნის ბოლო მესამედით თარიღდება (ჯავახიშვილი, 2003:84, ტაბ. III, სურ. 15). აქვე გვინდა აღვნიშნოთ ვერცხლის ბეჭდის სარდიონის ინტალიოზე (სოფ. მაგრანეთში, ქუშანაანთგორის II სამაროვანი, სამ. №3, ახ.ნ. III ს.) არსებული დიონისეს გამოსახულება (რამიშვილი, 1979:40, 95, ტაბ. 43,3.). ნიშანდობლივია, რომ ქუშანაანთ გორის სამაროვანი გაბატონებულ სოციალურ ფენას განეკუთვნება. სოფელი მაგრანეთი კი გვიან ანტიკური ხანის ერნოს ცენტრი უნდა ყოფილიყო.

ამრიგად, არტეფაქტების შესწავლის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დიონისეს კულტი გვიან ანტიკურ ხანაში საკმაოდ პოპულარული იყო საქართველოს ტერიტორიაზე. ღვთაების პოპულარობაზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ დიონისეს კულტის გავრცელებასთან ერთად ფიქსირდება მასთან დაკავშირებული პერსონაჟების გავრცელების ფაქტებიც, რომ ღვთაების კულტი ძირითადად საზოგადოების ზედა და ნაწილობრივ საშუალო ფენებში იყო პოპულარული. კვლევის შედეგად დგინდება, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე დიონისეს კულტი ძირითადად ურბანისტულ ცენტრებშია პოპულარული. ხოლო რაც შეეხება სოფელს, ჩვენს ხელთ არსებული მნირი მასალის საფუძველზე დასკვნების გაკეთება ძნელდება. იმავდროულად, საქართველოში ღვინის კულტურის მრავალათასწლოვანი ისტორია, რომელიც სათავეს ჯერ კიდევ ნეოლითის ხანაში იღებს, საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდით ჩვენში მევენახეობა-მეღვინეობის მფარველი ადგილობრივი ღვთაების არსებობა. არტეფაქტების მიხედვით, სა-

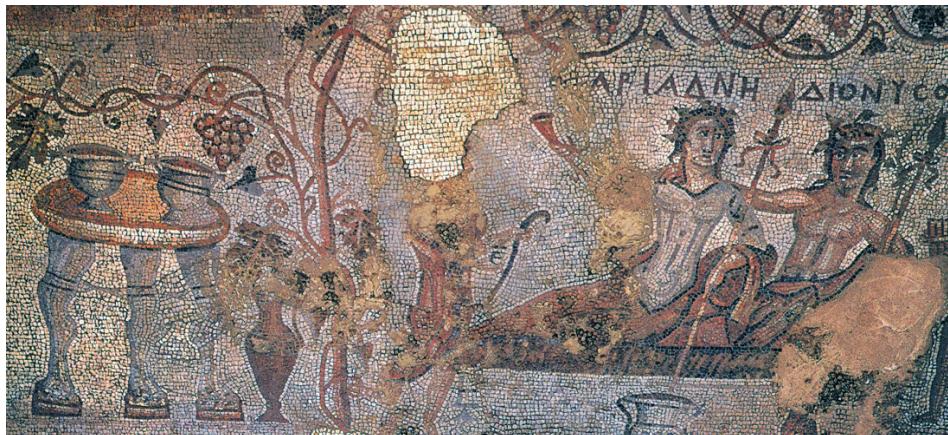
ქართველოს ტერიტორიაზე დიონისეს კულტის თაყვანისმცემლებად ძირითადად რომანიზებული მოსახლეობა გვევლინება, რაც გვიან ანტიკურ ხანაში რომის იმპერიასთან არსებული პოლიტიკური და კულტურული კავშირების შედეგს უნდა წარმოადგენდეს.

ლიტერატურა:

1. აფაქიძე ა., ნიკოლაიშვილი ვ., მცხეთის წარჩინებულთა განსასვენებელი ახ.ნ. III საუკუნისა – აკლდამა 905, კრეპ. მცხეთა XI, თბილისი, 1996.
2. ბოხოჩაძე ალ., არქეოლოგიური გათხრები აღაიანსა და ძალისაში, თბილისი, 1981.
3. გაგოშიძე იუ., 2013-2015 წლების არქეოლოგიური გათხრები დედოფლის გორაზე, იბერია-კოლხეთი, 2015, №11.
4. აფაქიძე ა., არქეოლოგიური გათხრები ბიჭვინთაში, დიდი პიტიუნტი I, თბილისი, 1975.
5. დიდი პიტიუნტი II, თბილისი, 1978.
6. თოდუა თ., რომაული სარკე მცხეთის 905 აკლდამიდან, უურნ. „ამირანი“, XX, 2008.
7. მიზანდარი მ., ძალისას მოზაიკის დათარიღებისა და მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობისათვის, „მაცნე“, №2, 1987.
8. მშვილდაძე მ., რომაული ხანის ბიჭვინთის ნაქალაქარის გლიპტიკური ძეგლები (კულტურულ-ისტორიული ნარკვევი), თბილისი, 2012.
9. რამიშვილი რ., ერნოს ველი გვიანარმაზულ ხანაში, თბილისი, 1979.
10. ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული ეპიგრაფიკული წარწერების კორპუსი, თბილისი, 2009.
11. ყიფიანი ნ., დიონისურ სიუჟეტიანი წითელფიგურიანი კრატერი, იბერია-კოლხეთი, №13, 2017.
12. შატბერაშვილი ვ., მდიდრული სამარხი ხოვლედან, იბერია-კოლხეთი, 2007, №3.
13. შატბერაშვილი ვ., ოქროს სურები ხოვლედან, „კულტურა პლუს“, 1918, №3 (13).
14. ციციშვილი ი., ადრეკლასობრივი საზოგადოების პერიოდის ხელოვნება: მცხეთის აკლდამა, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1995.
15. ჯავახიშვილი ქ., ურბნისის ნაქალაქარის გლიპტიკური ძეგლები, თბილისი, 1972.
16. ჯავახიშვილი ქ., ქართლის სამეფოსა და ეგვიპტის ურთიერთობის ისტორიიდან რომაულ ხანაში (გლიპტიკური მასალბის მიხედვით), „ძიებანი“, №12, თბილისი, 2003.

17. Mshvildadze M., The Antique Deities in Georgia (Charites), "Pro Georgia", Journal of Kartvelological Studies, Centre for East European Studies, Oriental Institute, University of Warsaw, t. 24, Warsaw, 2015.
18. Лосев А., Античная мифология в её историческом развитии, Москва, 1957.
19. <http://saunje.ge/index.php?id=688&lang=ka>

ილუსტრაციები



სურ. 1. ძალისას მოზაიკა



სურ. 2. ბიჭვინთის
ბეჭედი



სურ. 3. სურა ხოვლედან



სურ. 4. სარკე მცხეთის
905 აკლდამიდან

რატი ჩიბურდანიძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

გოგი ჩაგელიშვილის ფილოსოფიული სარიაბი

თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ნათლად იკვეთება მხატვრულ-სახეობრივ აზროვნებაში მიმდინარე ის საერთო ცვლილებები, რომლებიც 1970-80-იანი წლების მიჯნაზე ქართულ ფერწერაში ახალი, მნიშვნელოვანი ეტაპის დაწყებას მოასწავებდა. ამ დროისათვის ხელოვნებაში საყოველთაოდ მიღებული შეხედულებებისა თუ აზრების გადაფასების პერიოდი იწყება, რამაც განსაზღვრა მხატვრული ძიებების ხასიათი და ხელოვნების ტრადიციული ჟანრებისადმი ახლებური მიდგომა განაპირობა.

გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ნათლად იკვეთება, როგორც ქართული ფერწერის განვითარების ხაზი, ისე თანამედროვე დასავლური ხელოვნების მხატვრული პრინციპები. მის ნაწარმოებებს საფუძვლად უდევს გამომსახველობითი საშუალებებისა და შემოქმედებითი მეთოდის ორიგინალურობა, მემკვიდრეობითობის შენარჩუნება და ზოგადდასავლურ მხატვრულ ფენომენთან ინტეგრირება. ყოველივე ვლინდება არა მხოლოდ წმინდა სტილისტური საწყისებით, არამედ იმ შინაგანი იმპულსების თვალსაზრისითაც, რითაც საზრდოობს მხატვარი – ინტუიციურობა, სპონტანურობა, იმპროვიზაციულობა – ეს ნიშნები მის ხელოვნებას ეროვნული კულტურის არეალში აქცევს და ამასთან ვრთად მოდერნისტული ხელოვნების გამოცდილებასაც ითვალისწინებს.

1990-იანი წლების მეორე ნახევრიდან გოგი ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს დიდი ფერწერული სერიები: „მიტოვებული ქუჩა“, „სტამბოლი“, „არმაზი“, „კედელი“, რომლებიც ლაიტმოტივად გასდევს მის მხატვრობას.

ამ დროისათვის ხელოვანი ინტენსიურად მუშაობს სერიაზე „მიტოვებული ქუჩა“, რომელშიც იგრძნობა ღრმა ნოსტალგია თბილისის ძველი უბნების მიმართ. ციკლის თითოეულ ნამუშევარს აერთიანებს ფარლალალა, დანგრევის პირას მისული, „დაობლებული“ სახლების მოტივი, რომელთა დატეხილი სილუეტები მაყურებელში უსუსურობისა და სევდის განცდას იწვევს. სურათების თემატიკა და კომპოზიციური სტრუქტურა ფაქტიურად ერთგვაროვანია, იდენტურია მათი სათაურებიც („მიტოვებული ქუჩა“ ტ/ზ 54X60. 1998; „მიტოვებული ქუჩა“ ტ/ზ 58X85,5. 1997), მხატვარი ირჩევს ქუჩის გარკვეულ მონაკვეთს, რომლის მთავარ გამომსახველობით აქცენტს ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი ძველი ნაგებობების სილუეტები თუ არქიტექტურულ-ტექტონიკური ელემენტები ქმნიან. აღსანიშნავია, რომ ამ ნამუშევრების სახვითი ენა გამოსახულების მეტნაკლებად რეალისტურ გადმოცემას ემყარება, მაგრამ ეს უკაცრიელი პეიზაჟები უპირატესად აბსტრაქციის ზღვარს უახლოვდებიან, სასურათო სიბრტყეზე

თითქოს უნესრიგოდ მიმოფანტული დეტალები – ფანჯრები, კარები, საკვამურები მინიშნების დონეზე აღძრავენ სახლების ასოციაციას. ამ ციკლის შემადგენელი ნამუშევრების ძირითად განმასხვავებელ ნიშანს ამა თუ იმ სურათის კოლორისტული გადაწყვეტა წარმოადგენს, რომელიც ძირითადად მორუხო-მომწვანო, მოთეთრო-მოცისფრო, მოყავისფრო-მოწითალო ტონალობით არის გადმოცემული.

„მიტოვებული ქუჩის“ სურათებში გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებითი მეთოდი ეფუძნება კუთხოვანი, ხისტი ნახატით შესრულებული და ამავდროულად თხელი ფერწერული ფენების ფაქიზი ტონალური გადასვლებით დამუშავებული ფორმების გადმოცემას, რაც ნაწილობრივ უსვამს ხაზს გამოსახულების მატერიალურობას. ყოველივე ეს ქმნის მხატვრისათვის დამახასიათებელ სივრცე-სიბრტყის შეგრძნებას, რომელიც სიღრმის გარკვეულ განცდას ბადებს. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ნაგებობათა რაკურსები თუ არქიტექტურული ფორმების ჩვენება ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან. განზოგადებული ნეიტრალური ფონი, საგნობრივი ფაქტურის გარკვეული ბუნდოვანება, მატერიალური საწყისების თავისებური ნიველირება წარმოდგენილ პეიზაჟებს სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებს და ერთგვარი „ზღაპრულობის“ ელფერს სძენს. მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების ავტორისეული გამოვლენა ცხადყოფს მის რომანტიკულ, ემოციურ დამოკიდებულებას იმ სამყაროს მიმართ, რომელიც წარმავალია და შესაძლოა სამუდამოდ დაკარგულიც.

თანდათან გ. ჩაგელიშვილის შემოქმედებაში ვლინდება საგნობრივ-მატერიალური საწყისებიდან დაშორების მცდელობა, თავს იჩენს განზოგადების ტენდენცია, რაც მის სურათებში სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით ვლინდება. პირობითობისაკენ სწრაფვით, სიბრტყობრივ-დეკორატიული საწყისების მომძლავრებით ავტორი ამკვიდრებს სამყაროს ლირიკულ, ხატოვან აღქმას. ნამუშევრების ფერწერული გააზრება და ფორმათქმნადობა ავლენს მხატვრის უნარს შექმნას თითქოსდა უსასრულო, „დემატერიალიზებული“ სამყარო, რომელიც საწყისს რეალობიდან იღებს.

ამის ნათელი მაგალითია სერია „სტამბოლი“, რომელშიც მხატვრული გამომსახველობის ძირითად საშუალებას მოლურჯო-მოცისფრო გამჭვირვალე ფერადოვანი სივრცე წარმოადგენს. საინტერესოა, რომ თავისი სიმსუბუქით, ფაქიზი ტონალური გადასვლებით ფერი თითქოს თავისთავად ხდება სივრცის მატარებელი და გარკვეულ სიმბოლურ-ასოციაციურ მნიშვნელობასაც იძენს. ნამუშევარში „სტამბოლი და ზღვა“ (ტ/ზ. 98X145. 2000) მხატვარი ამკვიდრებს აბსტრაქტორებული სივრცის თავისებურ კონცეფციას და ქმნის ქალაქის რომანტიზებულ სურათ-ხატს. დამახასიათებელ მოლურჯო-მოცისფრო ფერწერულ სივრცეში ავტორს შეჰყაქვს კონკრეტული ადგილის აღმნიშვნელი ელემენტები – ორი მთის სილუეტი, ბოსფორის სრუტე, მეჩეთი, მინარეთები, ფერდობებზე შეფენილი სახლები და სხვ., რომლებშიც სტამბოლის პანორამა საცნაურდება. ამ კომპოზიციაში მხატვარი საპარო პერსპექტივის პრინციპებს მიმართავს და სივრცობრივი პლანების მონაცემებასთან ერთად აღიავებს ძირითად ტონს. სურათის წინა პლანზე გამოსახული გარკვეული სიმკვრივის შემცველი ფერა-

დოვანი სიბრტყობრივი ლაქები, რომლებიც ხმელეთს აღნიშნავენ, თითქოს იჭ-რებიან სურათის სილრმეში და მასში ერთგვარი ხალისიანი აქცენტი შეაქვს.

სტამბოლის თემის რამდენადმე განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევა მხატვარი სურათში „დამის სიზმარი“ (ტ/ზ. 118X150. 1999), რომელშიც თავისებური აბსტრაქტული მეტყველებით ახერხებს საკუთარი იდეის ხატოვან გადმოცემას. აქ წინა ნამუშევრისათვის დამახასიათებელი ფერწერული სივრცე ოდნავ იცვლება, ზღვისა და ცის მოლურჯო-მოცისფრო ფონი უფრო სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ჟღერადობას იძენს – ზღვა დანერილია თავისუფალი მონასმებით, ზეცა კი უფრო გლუვი მანერით არის შესრულებული. ამ შემთხვევაში, ფერის დეკორატიულობა ხაზგასმულია ფონის დამუშავების პრინციპით. კომპოზიციის მარცხენა მხრიდან ცენტრისაკენ არის მიმართული მთის მასივი, რომელზეც ერთმანეთთან მიჯრით მდგომი შენობებია. მათ აღმნიშვნელ სხვადასხვა ზომისა თუ ფორმის 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 ილუზორულობის ეფექტს სასურათო სიბრტყეზე საგნებისა თუ პარალელური პლანების განთავსება ქმნის. ყველაზე ახლოს იკითხება კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მოცემული ხმელეთის ნაწილი, შემდეგ მთის მასივი თავისი მჭიდრო განაშენიანებით და ბოლოს, უკანა პლანზე ფრაგმენტულად მოცემული, ლამის განათებით გაჩახჩახებული ყურე. კომპოზიციის კოლორიტი აგებულია მოყვითალო-მოთეთრო და ინტენსიური ლურჯი ტონების შეხამებაზე, რაც დამაჯერებლად გადმოსცემს ლამის ქალაქის შეგრძნებას და გამოხატავს ავტორის ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას მის მიმართ. ამრიგად, წინა პეიზაჟისაგან განსხვავებით, ამ ნამუშევარში ფონი კარგავს „ფერი-სივრცის“ მნიშვნელობას, თანდათან თავს იჩენს კოლორიტის დეკორატიული შესაძლებლობების მეტად გამოვლენის ტენდენცია და ფორმის აბსტრაქტორება.

„სტამბოლის“ სურათებისაგან განსხვავებით, რომლებშიც მოლურჯო-მოცისფრო ტონები დომინირებენ, „არმაზის“ სერიაში მხატვარი მომწვანო-მოვერცხლისფრო, მორუხო-მოყავისფრო, მოყვითალო-მოოქროსფრო ფერთა დახვენილ შეხამებას მიმართავს. ეს გარკვეულწილად ბადებს მთიანი პეიზაჟის ასოციაციას, თუმცა აღნიშნული სიბრტყობრივ-დეკორატიული კომპოზიციები არ წარმოადგენენ ამ უანრისათვის დამახასიათებელ ტიპურ ნიმუშებს. გამოსახულებათა ერთგვარი ბუნდოვანება, აბსტრაქტორება ქმნის მხატვრისათვის დამახასიათებელ ფერწერულ-დეკორატიულ ეფექტს. ისევე როგორც „სტამბოლში“, მხატვარი აქაც ინარჩუნებს გარკვეულ ზღვარს რეალურსა და აბსტრაქტულს შორის, ოღონდ განსხვავებით სტამბოლის პეიზაჟებისაგან, სადაც სივრცის გადმოცემის პრობლემა გადაჭრილი, აქ სივრცე თითქოს ნიველირებულია ტილოზე დატანილი ფერწერულ-ტონალური ფერით. „არმაზის“ ციკლის კომპოზიციები იგება ახლოს მოტანილი კადრის პრინციპით, რომლებშიც სივრცე თითქმის მთლიანად შეზღუდულია, რაც შესაძლოა თავად ამ კონკრეტული ლანდშაფტის სპეციფიკითაც იყოს განპირობებული.

„არმაზის“ ციკლის ნამუშევრებში სასურათო სიბრტყე მთლიანად შევსებულია მთიანი პეიზაჟით, უმეტეს მათგანში ცისთვის ადგილი არ რჩება. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს სურათი უსასრულოდ გრძელდება კადრს მიღმა და გამოსახულება კონკრეტულისა და განყენებულის ზღვარზე ბალანსირებს. ასეთია ყოველგვარ სიღრმეს მოკლებული ტილო „არმაზი“ (ტ/ზ. 200X100. 1998), რომელშიც სივრცე ფაქტიურად ერწყმის ერთიან ფერწერულ მასას, რაც ერთგვარ „სივრცე-სიბრტყეს“ ქმნის. კომპოზიციური სტრუქტურისა და სიღრმის ამგვარი ჩაკეტვა, საგნობრივ-მატერიალური საწყისების თავისებური „უგულებელყოფა“, ფერის ინტენსიურობის ერთგვაროვანი ულერადობა, როგორც სურათის წინა, ისე უკანა პლანზე, თავის თავში ითავსებს დეკორატიულ სპეციფიკას და ამასთან ერთად ცოცხალ იმპულსებს ამჟღავნებს. მწვანის სხვადასხვა ტონების, მორუხო-მოყავისფრო თავისუფალი მონასმებით თუ დინამიკური ლაქებით დამუშავებული სურათის ზედაპირი აქ მცენარეული საფარის და ქვალორლიანი რელიეფური ლანდშაფტის ხატოვან სახეს იძლევა.

ამ სერიის ერთ-ერთ სურათში – „არმაზი“ (ტ/ზ/100X80, 1995), სადაც პეიზაჟის მთელი სივრცე კლდოვან ლანდშაფტს უპყრია, ცის პატარა მონაკვეთი გამოკრთის. ცა დანერილია ძალიან თხელი ფენით, ოდნავ შესამჩნევი ფერადოვანი გადასვლებით. ლურჯი ცის მოტივის შემოტანით ნამუშევარი უფრო კონკრეტულ სახეს იძენს, მთის პეიზაჟი უფრო მკაფიოდ და დამაჯერებლად იკვეთება. საერთო გადაწყვეტის პრინციპი აქაც იგივეა, წერის სხვადასხვა ტექნიკა – ზოგჯერ გლუვი, სხვადასხვა სისქის ფერადოვანი ფენის შემცველი ლაქები, ზოგჯერ კი სქლად, პასტოზურად დატანილი დინამიკური მონასმები ტილოს ზედაპირის ცხოველხატულ გამომსახულობას ქმნის და ლანდშაფტის ტექტონიკურობის შეგრძნებას იძლევა. მთის მასივი, თავისი მონუმენტური სილუეტით, ნათლად ჩანს გულმოდგინედ დაუმუშავებელი ცის ფონზე. ბუნების სიდიადის, მონოლითურობის ერთგვარ შეგრძნებას ხელს უწყობს კომპოზიციის აღქმის ხასიათი, რომელიც ქვემოდან ზემოთ იკითხება.

ნიშანდობლივია, რომ „არმაზის“ სერიაში ფორმათა გარკვეულ სიმკვრივეს თუ ტექტონიკურობას თავისებურად ერწყმის პირობითი სივრცის გადმოცემის ეფექტები. ციკლის საინტერესო ნიმუშია დიდი ზომის პორიზონტალური კომპოზიცია „არმაზი“ (ტ/ზ 200X400. 1998). აქაც მხატვარი მომწვანო-მონაცრისფრო ტონების გამოყენებით ქმნის მთის ლანდშაფტის განზოგადებულ სურათს. მწვანე პორიზონტალური ქვედა ზოლი გარკვეულ სიმყარეს ანიჭებს კომპოზიციას და ბალახეული საფარის შთაბეჭდილებას იწვევს. სურათის მომწვანო-მოვერცხლისფრო ტონებით დამუშავებულ ზედაპირზე ფერადოვან აქცენტებს ქმნის სხვადასხვა ტონის მწვანით, ვარდისფრით, ყავისფრით მონიშნული ბუჩქები თუ მორუხო-მოთეთრო კლდოვანი ქანები. მარცხენა კუთხეში გამოსახულია დაკლაკნილი ხე, რომელსაც ერთგვარი კონკრეტული საწყისი შემოაქვს აბსტრაქტიის ზღვარზე მყოფ დახვეწილ პეიზაჟში. ტონალური გადაწყვეტით, კადრის ახლოს მოტანით, გამოსახულების ბუნდოვანებით მხატვარი ისწრაფვის შექმნას მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი განზოგადებული, აბსტრაქტიული, ასოციაციური ლანდშაფტის თავისებური ტიპი.

„არმაზის“ კომპოზიციების დიდი ზომები, ერთგვარი მასშტაბურობა გან-პირობებულია თავად ამ პანოების დეკორატიული სპეციფიკით და ფუნქციით. ნამუშევრებში მხატვარი თითქოს სცილდება დასრულებული დაზგური სურა-თის ჩარჩოებს, ცდილობს ინტერიერში, კედელზე გადაიტანოს იგი და გამოსა-ხულებას უსასრულობის შეგრძნება მიანიჭოს. „არმაზის“ ამსახველი პეიზაჟები-სათვის დამახასიათებელი ეს თავისებურება ერთგვარ განვითარებას ჰქოვებს გოგი ჩაგელიშვილის აბსტრაქტული პანოების ციკლში „კედელი“, რომელიც 2005 წლით თარიღდება. წინა სერიებისაგან განსხვავებით აქ მთლიანად არის უგულებელყოფილი რეალური საგნობრივი მინიშნებაც კი. ერთი ზომისა (170X100) თუ ფორმატის ნამუშევრების კომპოზიციური სტრუქტურა ეფუძნება ფერწერულ-დეკორატიულ ეფექტს და სურათის საერთო ტონალურ გადაწყვე-ტას. კერძოდ, ცალკეული ტილოები მთლიანად გააზრებულია რომელიმე კონ-კრეტულ ერთიან გამაში: მოყვითალო-მოოქროსფრო, მოლურჯო-მოცისფრო, მომწვანო, მონითალო, მოიასამნისფრო, მოყავისფრო და ა.შ., რომლებშიც ფერ-თა ფაქტი ნიუანსები თუ სხვადასხვა სისქისა და ფორმის ფერწერული ლაქები მუდმივად მოძრავი, მრავალფეროვანი სუბსტანციის შეგრძნებას ამკვიდრებს და ტილოს ზედაპირის ცხოველხატულ გამომსახველობას ქმნის. „კედლის“ სე-რიის პანოები სიბრტყობრივ-დეკორატიულ ხასიათს ატარებენ, სადაც ყურად-ღება კოლორისტული განწყობის შექმნისა თუ ფერადოვანი გამის ფსიქო-ემო-ციურ მხარეებზეა გამახვილებული. ციკლის თითოეულ კომპოზიციაში იკვეთე-ბა ფერის ესთეტიზაციის პრობლემა, იგი აქ გვევლინება როგორც თვითკმარი კატეგორია, როგორც ფერწერის უმთავრესი კომპონენტი და გამომსახველობი-თი საშუალება.

გოგი ჩაგელიშვილის ცნობილი ფერწერული სერიების მხატვრულ-სტი-ლისტური ანალიზის საფუძველზე ნათლად იკვეთება ავტორისათვის დამახასი-ათებელი ის ძირითადი ნიშან-თვისებები, რომლებიც მის თვითმყოფად ხელწე-რას ამჟღავნებს – დეკორატიულობა და დახვენილი ფერადოვნება, სიბრტყობ-რივი და სივრცობრივი საწყისების ჰარმონიული შეთანხმება, კომპოზიციური სტრუქტურის ერთგვარი სტატიკურობა და ფერწერული ფაქტურის დინამიკა, სწრაფვა ფორმათა გადმოცემის გამარტივებისა და განზოგადებისაკენ, მიდრე-კილება პირობითობისა და აბსტრაქტორებისაკენ და ერთიანი სივრცობრივ-ჰა-როვანი გარემოს დამკვიდრებისაკენ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ჩიბურდანიძე რ., „სამოცდაათიანელთა ფერწერა“, ბათუმი, 2015.
- Andriadze David, „In Search of Lost Space“, Gogi Chagelishvili Painting, „agust’os“, Istanbul, 2006.

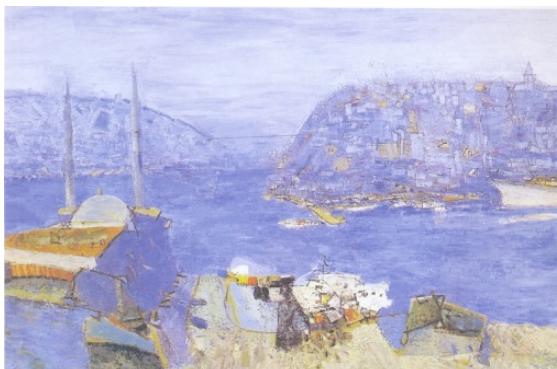
ილუსტრაციები



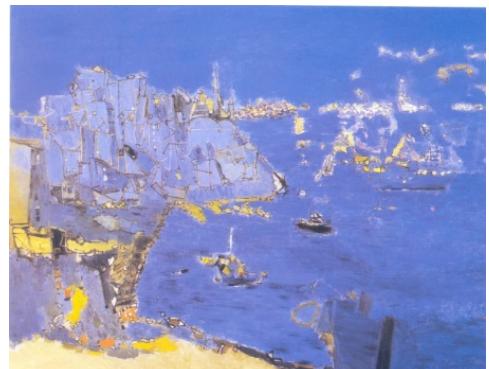
მინიმალული ეფექტი



მინიმალული ეფექტი



სტამპოლი



სტამპოლი



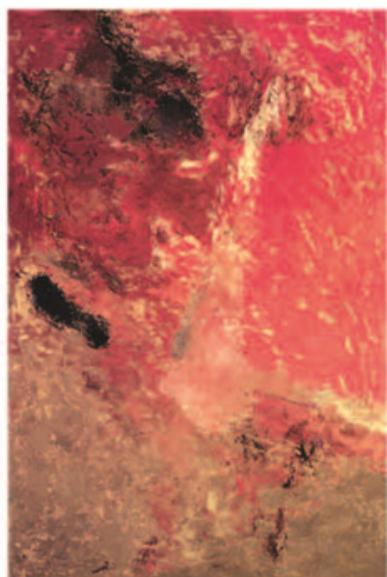
არეაზი



არეაზი



පැහැලු



පැහැලු

მზია ჩიხრაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული
ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა
დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

ქართველი არტისტები თანამედროვე ხელოვნების ლაპირითში⁴

უცხოეთში მიგრირებული და იქ მოღვაწე ქართველ ხელოვანების ცხოვრება-შემოქმედების პრობლემატიკა საკმაოდ აქტუალურია თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარებისთვის. უცხოეთში მოღვაწე ქართველი მხატვრებისა და არტისტების ხელოვნება მრავალწილად განაპირობებს საქართველოს კულტურულ ინტეგრაციას დასავლეთთან და იმავდორულად, ამდიდრებს ლოკალურ სახელოვნებო სივრცეს განსხავებული, დასავლეთიდან შემოსული მხატვრული ღირებულებებით.

საქართველოდან დასავლეთში ხელოვანთა მიგრაცია 1990-იანი წლებიდან იწყება. მიგრირებულ ხელოვანთა ასაკი განსხვავებულია, ისევე როგორც მათი წასვლის მოტივაცია და მიზეზები. ამ პროცესის უმთავრეს მოტივაციად ისახება ეკონომიკური მიზეზები, შემოქმედებითი თუ შემეცნებითი თვალსაწიერის გაფართოების, პროფესიული სრულყოფისა, თუ თანამედროვე დასავლეთის სახელოვნებო სივრცესთან ინტეგრაციის სურვილი.

უცხოეთში მოღვაწე ქართველი ხელოვანების უმრავლესობას წარმატებული სახელოვნებო კარიერა აქვს – მნიშვნელოვან საერთაშორისო პროექტებში, ბიენალეებსა და გამოფენებში მონაწილეობა, ხელოვნების კრიტიკოსთა დადებითი შეფასებები და დასავლეთის სხვადასხვა სახელოვნებო სასწავლებლებში მათი შედეგიანი პედაგოგიური პრაქტიკაც ამას ადასტურებს.

ზემოთ აღნიშნული ხელოვანების პროფესიული კარიერა და შემოქმედება ძირითადად დასავლეთში ყალიბდება და მათი შემოქმედებაც საერთაშორისო სახელოვნებო სივრცის ნაწილად მიიჩნევა, თუმც იმავდორულად, თანამედროვე ქართული ხელოვნება მათ მიერაც იქმნება. მეტიც, თანამედროვე ქართული ხელოვნების დღევანდელი მდგომარეობის შეფასება ამ ხელოვანების გამოცდილების გათვალისწინების გარეშე არასრულფასოვანია. ქართული ხელოვნების კონტექსტში მათი შემოქმედების შეფასებისას მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ამ შემოქმედთა პროფესიული-სახელოვნებო საქმიანობა, არამედ მათი ფასეულობითი ასპექტები, ისევე როგორც მსოფლმხედველობრივი დამოკიდებულებები და სოციალური გამოცდილება.

⁴ ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფუნდამენტური კვლევების პროგრამით დაფინანსებული პროექტის – „ინტეგრაცია და იდენტობა“, ფარგლებში.

დასავლეთის თანამედროვე ხელოვნების მხატვრულ-კულტურული ცენტრი ნიუ-იორკია, ნიუ-იორკის 1000-ზე მეტ გალერეაში, 75-ზე მეტ ხელოვნების მუზეუმსა და სხვა სახელოვნებო ინსტიტუციაში თავს იყრის როგორც მთელი ამერიკული ხელოვნება, ისე, აქ ხდება მსოფლიოში მიმდინარე მხატვრული პროცესების წარდგენა-სუმირება, აქ XXI საუკუნის ხელოვნების პანორამა იშლება. ნიუ-იორკის მხატვრულ სცენაზე წარმოდგენილ ხელოვნებას თავისი სპეციფიკური მახასიათებლები აქვს. პირველ რიგში ეს არის მულტიეთნიკური ერთობა, ანუ, სხვადასხვა ნაციონალობის ხელოვანთა შემოქმედების სინთეზი, სადაც ეროვნულს არსი ეკარგება, ის „სხვა“, უფრო გლობალურ პრობლემებში ფერ-მკთალდება და მას ერთგვარად ლოკალური მნიშვნელობა ეძლევა. ინტეგრირებულ მხატვრულ სივრცეში ეროვნულის ხაზგასმა მხოლოდ იმ ნიშნით ხდება მნიშვნელოვანი, თუკი მასზე დაფუძნებული მხატვრული პრობლემატიკა საერთო მსოფლიო სოციალურ-პოლიტიკურ ან ფილოსოფიურ კონტექსტს შეეხება. ლოკალურად კი შესაძლებელია, ისაუბრო ამა თუ იმ ხელოვანის წარმომავლობაზე, მხოლოდ ბიოგრაფიულ ან ისტორიულ ასპექტში.

ყოველივე ზემოთქმული ჩვენთვის საინტერესოა იმდენად, რამდენდაც გლობალიზებულ და კულტურულად ინტეგრირებულ მხატვრულ სამყაროში, როგორც უკვე ზემოთ ითქვა, ქართული წარმომავლობის არტისტებიც მოღვაწეობენ. ასე რომ, მნიშვნელოვანია, დავინახოთ როგორ ერწყმიან ისინი ნიუ-იორკის მხატვრულ სივრცეს, როგორ ინტეგრირდებიან მასში და ხელოვნების რამდენად ადეკვატურ ფორმალურ, თუ შინარსობრივ მოდელებს სთავაზობენ მას.

აქ არ უნდა დაგვავინტყდეს ის ისტორიული წანამძღვრები, რაც საქართველოდან წასულ წებისმიერ არტისტს აქვს – ცხოვრებისეული, თუ მხატვრული გამოცდილება, რამაც მათი მენტალობა და არტისტული სამყარო მნიშვნელოვანნილად განსაზღვრა. განსაკუთრებით გამოსაყოფია ხელოვანთა ის პლეადა, ვინც საქართველოში ჩამოყალიბდნენ, როგორც მხატვრები. მათმა დიდმა უმრავლესობამ თბილისის სამხატვრო აკადემია დაამთავრა. ზოგმა აკადემიამდე თოიძის სამხატვრო სკოლაც გაიარა. მიღებული აკადემიური მხატვრული განათლება ზოგიერთი მათგანისთვის ერთგვარი „აქილევსის ქუსლია“, რომელიც ხელს უშლის მათ, რომ ეს აკადემიურობა გაარღვიონ და თავისუფალი შემოქმედების გზაზე გავიდნენ. თუმც ბევრ მათგანს აკადემიურად სწორად ხატვისა და ფიგურის აგების ოსტატობამ, კომპოზიციისა თუ ფერთა შეხამებების კარგმა ცოდნამ გზა გაუხსნა პედაგოგიური საქმიანობისკენ. ასევე ამ ცოდნის გავლითა და აკადემიური მხატვრული სისტემის ტრანსფორმაციით ისინი საკუთარ მხატვრულ სამყაროსაც აყალიბებენ. აქ აუცილებლად უნდა აღვნიშნო ერთი მეტად სპეციფიკური ნიშანი, რაც საქართველოდან გამოსულ ხელოვანებს ახასიათებთ. რაც არ უნდა დაშორდნენ ისინი აკადემიურ ხელოვნებას თანამედროვეს ქმნადობის გზაზე, რაც არ უნდა მიაღწიონ „წებისმიერი ტიპის გამოსახულების შემბოჭავი წესებიდან თავისუფლებას“ (Belting, 1987), რაც არ უნდა არასაგნობრივი, კონცეპტუალური, ტრადიციულისგან განსხვავებული, ისტორიული ნარატივიდან ამოვარდნილი ხელოვნება აკეთონ მათ, თითქმის ყველა მათგანი ინარ-

ჩუნებს ესთეტიზმის გარკვეულ დონეს, მათი ხელოვნება ფორმალური თვალ-საზრისით თითქმის ყოველთვის ესთეტიურად „ლამაზია“. ეს თითქოს ენინაღ-მდეგება თანამედროვე ხელოვნების არსს, როდესაც ის „...არღვევს ესთეტიკუ-რი ავტონომის საზღვრებს და უარს ამბობს ხელოვნების ტრადიციულ გამოც-დილებაზე“ (Belting, 1987:31). მაგრამ აქ თანამედროვე ხელოვნებისთვის სპეცი-ფიკური სხვა ნიშა იხსნება და როგორც ჰანს ბელტინგი ამბობს თავის წიგნში „ხელოვნების ისტორიის დასასრული?“, „... „იზმების“ ახალი რედაქცია (ნეოა-ვანგარდი, პოსტავანგარდი, ტრანსავანგარდი) მოიცავს იმ გზის უნებურ რეტ-როსპექტივას, რომელიც ხელოვნებამ უკვე დაფარა“ (Belting, 1987:52). ანუ, ის ესთეტიზმიც, რაც ადრე ვახსენეთ, ამ რეტროსპექტივას ნაწილია.

მაშინ როდესაც ხელოვნება შეიძლება ნებისმიერად გამოიყურებოდეს, როდესაც ზღვარი უორპოლის ყუთებსა და სუპერმარკეტის საწყობებში დაწყო-ბილ ყუთებს შორის წაშლილია, როდესაც მათ შორის არსებული ვერანაირი გან-სხვავება ვერ ხსნის განსხვავებას რეალობასა და ხელოვნებას შორის, თანამედ-როვე ქართველი ხელოვანების დიდი უმრავლესობა ქმნის შემოქმედებას, რომე-ლიც თითქოს იმ გზას აგრძელებს, რაც მოდერნიზმა დაიწყო. ეს დეფინიცია მა-თი ხელოვნების ესთეტიზმს უფრო შეეხება, ვიდრე ხელოვნების ნაწარმოების ფორმის მიღმა არსებულ კონცეფციასა თუ ფილოსოფიურ დატვირთვას.

მიუხედავად იმისა, რომ ფორმალური თვალსაზრისით მათი ხელოვნება იმ ისტორიული ნარატივიდან გამოდის, რომელთანაც კავშირის დარღვევასა თუ უარყოფაზე მრავალი ხელოვნების თეორეტიკოსი და ფილოსოფოსი საუბრობს, ქართველ ხელოვანთა შემოქმედება მაინც ჯდება თანამედროვე ხელოვნების იმ კონტექსტში, როცა ნებისმიერი რამ შეიძლება იყოს ხელოვნება, რითიც ჩვენ შე-ვედით პერიოდში, რომელსაც არტურ დანტო პოსტ-ისტორიულს უწოდებს (დანტო, 2013:51).

დღეს, პოსტმოდერნულ სამყაროში ადამიანი დაკარგულია, მას უჭირს მყა-რი საყრდენის მოძებნა, თავისი თავისი აღმოჩენა ამ უკიდეგანო საინფორმაციო, დიგიტალურ სივრცეში, „სადაც რეალობა უკვე გამქრალია და ჩვენ მხოლოდ მე-დიის ხატებს ვართ მინდობილი“, დრო აჩქარებულია, ფრაგმენტირებული, რენე-სანსის დროიდან მოყოლებული შემოქმედისა და სამყაროს სუბიექტური და ტრაგიკული დაპირისპირება კრიტიკულ ზღვარს აღწევს, ახლა ყველაზე ძლიე-რად იგრძნობა ნიცშესეული პოსტულატის – „ღმერთი მკვდარია“ სიმძაფრე. სად არის აქ შემოქმედის ადგილი, ამ კითხვას ბევრი ფილოსოფოსი, ხელოვნების მკვლევარი და ესთეტიკის ფილოსოფოსი სვამს. იქ, სადაც აღარ არსებობს „სტილური იმპერატივი“ (არტურ დანტო), ხელოვნებას აღარ აქვს სპეციფიკუ-რად იდენტიფიცირებადი სახე, აღარ არის „ხელოვნების ნაწარმოებად არსებო-ბის რამე სპეციალური წესი“ და მისი მხოლოდ ფილოსოფიური დატვირთვა თუ ახსნის მის ხელოვნების ნაწარმოებად გადაქცევას, ჩნდება თანამედროვე ხე-ლოვნების მეორე სპეციფიკური ნიშანი, რაც ნიუ-იორკის სახელოვნებო სცენა-ზე ნარმოდგენილი თანამედროვე ხელოვანებისთვისაც ესოდენ სახასიათოა, ეს არის პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი ყველანაირობა, მრავალფერო-ბა.

ისევ ისმის კითხვა, პოსტმოდერნული კულტურის ორომტრიალში როგორია პოსტსაბჭოთა საქართველოდან გამოსული ხელოვანების როლი, სად და როგორ იპოვეს მათ თავიანთი ადგილი ამერიკული ხელოვნების რუკაზე, როგორ ტრანსფორმირდა და დაილექა სრულიად სხვაგვარი ისტორიული, თუ პიროვნული გამოცდილებები (რომლებიც მჭიდროდ ებმის საქართველოს უხლოესი წარსულის პოლიტიკურ, ისტორიულ, თუ სოციალურ სიტუაციებს), რაც თითოეულმა მათგანმა საკუთარ თავზე გამოსცადა, რამდენად შეძლეს მათ მეხსიერებაში არსებული, თუ გენეტიკურად გადმოცემული საბჭოთა კლიშეებისგან განთავისუფლება და გახდა თუ არა მათი ხელოვნება ამერიკული ხელოვნებისა და კულტურის ორგანული ან/და ორიგინალური ნაწილი.

უპირველესი, რაც საქართველოდან გამოსულ არტისტებს ახასიათებთ, არის მრავალფეროვნება. ისინი არა მხოლოდ რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, არამედ თავიანთი ხელოვნების შიგნითაც განსხვავებულ მიმართულებებს, მედიებსა და ფორმადქმნადობას გვთავაზობენ. თუმც მათში მაინც შეიძლება ორი ძირითადი ხაზის გამოყოფა: ერთ შემთხვევაში პირდაპირ მოდერნისტული ხაზის გაგრძელებას ვხედავთ, მოდერნული ესთეტიკისა და ხელოვნების ფორმალური მხარის ტრანსფორმირების გზით, მეორე შემთხვევაში მისი საწინააღმდეგო ტენდენცია ვითარდება, როცა ეს ისტორიული ნარატივი უკვე დასრულდა და ხელოვნებამ ახალ პოსტმოდერნულ კულტურულ სივრცეში გადაინაცვლა.

პირობითად აღნიშნული პირველი მიმართულების არტისტებიდან ზოგი საკმარისად დაშორდა მოდერნისტულ დისკურსს, თუმც მათი მხატვრული მეთოდები და ესთეტიკური მიდგომები ჯერ კიდევ გვიანი მოდერნიზმის მონახაზში რჩება. მათ ხელოვნებაში ხშირადაა თემის კონცეფტუალური ანალიზი, რასაც თითოეული მათგანი საკუთარ მხატვრულ ენას უსადაგებს, ეს ენა ტრანსფორმირებულ ფორმასა და მოდერნულ ესთეტიკაზეა დაფუძნებული. მოდერნისტული აზროვნება და ფორმისეული მიდგომები იჩენს თავს მოქანდაკეების: ბათუ სიხარულიძის, გია ტყაბლაძის, ნიკო აბაზაძის, პაპუნა დაბრუნდაშვილის, ელისო წიკლაურის შემოქმედებაში. მიუხედავად თემის კონცეფტიური თუ არსობრივი გააზრებისა, მათი ამოსავალი ყოველთვის არის ფორმა, მისი ტრანსფორმაცია და ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდაკავშირება-შერწყმა. მიუხედვად იმისა, რომ ბევრი თანამედროვე ხელოვნების მკვლევარი თვლის, რომ „...ამჟამად ხელოვნების ისტორია დასრულდა – არაფერი ახალი აღარ იქმნება, იმდენად, რამდენადაც მხტვრული ფორმადქმნადობის შესაძლებლობების რეპერტუარი ამოწურულია“ (Groys, 1997).

თუმც აღნიშნული შემოქმედები მაინც ეძებენ თავიანთი კონცეფტიების ახალ ვიზუალურ გადაწყვეტას და ამ გზაზე ისინი კვლავ მოდერნული ფორმებით აზროვნებენ. მათი სამყარო ისევე რთული და მრავალფეროვანია, როგორც მათი თანამედროვეობა, მხატვრული სახეები ხშირად ფრაგმენტირებულია, ან დაჩინავით, ზოგჯერ თითქმის გაქრობისკენ წასული, ხანაც აბსტრაგირებულ-სიმბოლიზირებული. მაგრამ ხელოვანები ყოველთვის რეალობიდან ამოდიან, ქმნიან რა სამყაროს სახე-ხატებს ამ სამყაროშივე არსებული ფორმების მანიპუ-

ლირებით. მსგავს მიდგომებს ვხვდებით მხატვრებთან: ნანა ბალდავაძესთან, გია ჩიკვაიძესთან, ია მჭედლიშვილთან, თეა ოქროპირიძესთან, ცირა ახობაძესთან, ეკა მარანელთან, ვახო მუსხელთან, თინათინ ვაჩინაძესა თუ ნინო ჭუმბურიძესთან. მათთან „სილამაზე და აზრი“ ეჭქვეშ არ დგას. მათი ხელოვნება არ არის მიზანმიმართულად არაესთეტიკური, პირიქით, ფორმდქმნადობისას შემოქმედი ესთეტიკის კატეგორიებით გვესაუბრება და მის არსში ჩადებულ კონცეფციას ფორმლური ესთეტიზაციის ენაზე აუღერებს. თუ უფრო ღრმად წავალთ ჩვენს ძიებაში, აღმოვაჩინოთ, რომ ისინი, ზემოთ ჩამოთვლილ თანამედროვე მოქანდაკეებთან ერთად, აგრძელებენ გზას, რასაც ჯერ კიდევ გიორგი პაპაშვილი და ბოცო კორიშელი გვთავაზობდნენ 1940-50-იანი წლებიდან (პირველი ქართველი ემიგრანტი ხელოვანები ამერიკაში). ანუ, ისტორიული ნარატივი მათთან გრძელდება, თუმც მათ მიერ შემოთავაზებული ხელოვნება გვიანი მოდერნიზმის „ახალი რედაქციაა“ (Belting, 1987:51). პოსტმოდერნიზმის კალეიდოსკოპში ეს მიმართულებაც თავის ადგილს იკავებს და თავისი ფერადები შეაქვს მასში.

ჩვენთვის კიდევ უფრო საინტერესო ის ქართველი არტისტები არიან, ვინც პოსტმოდერნისტულ დისკურსს გვთავაზობენ. მათ ხელოვნებას უფრო დეტალურად შევეხებით და შევეცდებით ჩვენებული ახსნა-ანალიზი შემოგთავაზოთ, ან სულ მცირე, ვაჩვენოთ მათი შემოქმედების სპეციფიკა და მნიშვნელობა ზემოთ დახასიათებულ პოსტმოდერნისტულ კონტექსტში.

ლევან სონლულაშვილი პირველი ქართველი მხატვარია, ვისი ნამუშევრებიც ნიუ-იორკის უმნიშვნელოვანესი სახელოვნებო ინსტიტუციის, ბრუკლინის მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციში, უდიდესი ხელოვანების სურათების გვერდითაა გამოფენილი. არტისტი ბევრს ფიქრობს ხელოვნების კონცეფტუალურ დატვირთვაზე, ხოლო იდეის ვიზუალურად ამეტყველებისას ის „ირაციონალურ იმპულსებს“ მიჰყვება. შეუცნობლის წვდომისას მისი ვიზუალიზაციის მთავარი იარაღი გრაფიკული ნახატია, რაც მის ხელოვნებაში უმთავრესი ელემენტია, ახალგაზრდა არტისტის მხატვრული ოსტატობა კი მართლაც განცვიფრებას იწვევს. 2018 წელს ლევან სონლულაშვილი ნიუ-იორკის ათი საუკეთესო მხატვრის ჩამონათვალში პირველ ნომრად დასახელდა.

იმავე 2018 წელს Simone Subal-ის გალერეაში ქართველმა ხელოვანმა ანნა ქეიმ წარმოადგინა პროექტი – „გიბრალტარის გადაკვეთა შუადლისას“, სადაც ხელოვანი, ყოფილი ბალერინა, თითქოს ქორეოგრაფიას წარმოგვიდგენდა, მხოლოდ აქ სხეულის ცალკეული ნაწილების ქორეოგრაფიაა და სხეულის დეკონტექსტუალიზებული ნაკვთები მსხვრევადობისა და არამდგრადობის განცდას ქმნის. არამდგრადობისა და ერთგვარად მტრულ გარემოში არსებობის განცდას დინამიკებიდან მომავალი ხმაც აძლიერებს. დამთვარისელებელს ყურში არაკეთილმოსურნე ხმები ჩაესმის – ქუჩის ხმაური, ჩურჩული, ცალკეული ფრაზები: „შენ ნივრის სუნი აგდის და მე უფრო მეტადაც მეყვარები“, „ქალები ისეთი კეთილები არიან“... დანანევრებული სხეულისა და გრაფიკული ნამუშევრების ფოტოკოლაჟები ამ მობუტბუტე ხმებთან ერთად მაყურებელსაც არასანდო, საშიშ სივრცეში ჩაითრევს. კომპლექსური ნამუშევრის მნიშვნელოვანი დეტალი მოკლე ვიდეოა სახელწოდებით „ღმერთმა შექმნა სამყარო და დანარჩენი მე გავაკე-

თე“, რომელიც თვალისგან მოფარებულ, სპეციალურად მოწყობილ ვიწრო დე-რეფანშია ინსტალირებული. ვიდეო უფრო მეტ სიმძაფრეს ანიჭებს არტისტის გზავნილს ქალის განცდის შესახებ, რომელიც ამ საშიშ და მისთვის არაკეთილ-მოსურნე გარემოში არსებობს. არტისტის შიშველი სხეული ნელ-ნელა, ნაწილ-ნაწილ შემოდის კადრში. შემდეგ ესთეტიკურად მომზიბელელ შიშველ სხეულზე დადებული ექსკრემენტის გროვა გამოჩნდება, რომელიც თავიდან მხოლოდ აბ-სტრაქტულ მოხაზულობად აღიქმება, მაგრამ მალევე ამუშავდება როგორც ნი-შანი, მეტაფორა დაპირისპირების, დუალობის, ბალანს-დისპალანსისა – სილა-მაზე და მას დაპირისპირებული უმსგავსობა. თუმც აქ ჩჩდება კითხვა: არის კი ეს უმსგავსობა? თუკი ექსკრემენტს გამოვაცლით შინარსს, თუკი ჩვენი ცოდნა ამ ნივთიერებაზე ნულის ტოლია, არის კი ის უშნო, უმსგავსო? აქ მრავალი კით-ხვა წარმოიქმნება, რომლებიც არტისტმა ღიად დატოვა და ამ ქაოტურ, პოს-ტმოდერნულ სამყაროში მათ პირისპირ დაგვტოვა. ახლა ჩვენი ჯერია, გავცეთ პასუხები ამ კითხვებს ან უპასუხოდ დავტოვოთ და ვიტივტივოთ გაურკვევლო-ბის მორევში, სადაც ჩვენც არასტაბილურ და მყიფე, მსხვრევად არსებებად გა-დავიქცევით.

ალსანიშნავია Sperone Westwater-ის, ნიუ-იორკის ლოუერ ისთ საიდის ერთ-ერთი წამყვანი გალერეის დამაარსებლის, ჯან ენცო სპერონეს როლი ქართველი ემიგრანტი ხელოვანის ეთერ ჭყადუას შემოქმედებით კარიერაში. იმ დროის-თვის მხატვარს უკვე შესრულებული ჰქონდა რამდენიმე ავტოპორტრეტი. სპე-რონემ მხატვარს შესთავაზა, ავტოპორტრეტით, ანუ თავისი „სახით“ გაეგრძე-ლებინა „ამბების მოყოლა“. ასე შეიქმნა ეთერის ავტოპორტრეტების სერია. მხატვარი თავის გმირთან იდენტიფიცირდება. მისეული „ავტოპორტრეტი“ ხე-ლოვანის მაყურებელთან გახსნის გზაა. მისი მხატვრული ენა რეალისტურია, თითქმის ნატურალისტური, მაგრამ ის საუბრობს მეტაფორის, ნიშნების საშუა-ლებით. ეს ფიგურატიული ფერწერული ტილოები სხვადასხვა თემასა და კონ-ცეფტს გვიშლის. ეთერ ჭყადუას „ცეკვაში“ სურეალისტური სცენაა წარმოდგე-ნილი, აქ უცნაურ გარემოში, უცნაურატრიბუტებიანი ახალგაზრდა ქალია გამო-სახული, რომელიც თავად ავტორს მოგვაგონებს. მისი გრძელი ნაწნავები აფრი-ალებულია, ხელში თეთრი ვირთხები უჭირავს და ქართულისმაგვარ ცეკვას, თა-ნაც მამაკაცის პარტიას ასრულებს (ესეც ქალისა და მამაკაცის როლების გაც-ვლის ერთგვარი მეტაფორა-ნიშანია). სურათის გმირს, ქალს აქვს რაღაც დემო-ნური. ის მძვინვრე, ბოროტი გამომეტყველებით ცეკვავს, თითქოს მაგიური რი-ტუალის შესრულებისას. მისი გარემოც მაგიურია, ის ჩაბნელებული ტყის ფონ-ზეა გამოსახული, უკან კი ცხოველები შემოჯარულან, თუმც ქალს არაფერი ეკა-რება, მას თავისი მაგიური ძალა იცავს. დაკვირვებისას, მოცეკვავის სახეზე ცრემლებს აღმოვაჩენთ. იქნებ, ეს ის ძლიერი ქალია, ვინც თავის თავზე აიღო მამაკაცის ფუნქცია და ამ მაგიური როკვით უპირისპირდება და ცდილობს გა-დარჩეს სამყაროში, რომელშიც მასკულინური ძალაუფლება დომინირებს?!



ეთერ ჭკადუა. ცეკვა



უტა ბექაია, ლევან მინდიაშვილი.
პერფორმანსი „აქ რომ გეცხოვრა,
ახლა სახლში იქნებოდი“

ლევან მინდიაშვილის ხელოვნება Odetta-ს და The Lodge Gallery-ს უკავშირდება. ლევანი ცდილობს დენადი იდენტობების კვლევით, წარსულის ანალიზითა და შესწავლით თანამედროვეობის გარკვევას. მას დიდი ხანია გაუჩნდა ინტერესი არქიტექტურისადმი, საჯარო სივრცეებისადმი, რომლებიც ადამიანის იდენტობას აყალიბებს. ეს სივრცე ხშირად ძალიან ინტიმური ხდება და ზღვარი პირადსა და საჯაროს შორის იკარგება.

2016 წელს ლევან მინდიაშვილსა და უტა ბექაიას იმავე The Lodge Gallery-ში პქონდათ ერთობლივი გამოფენა-შოუ „დაუსათაურებელი არქეოლოგია“. ლევანი მინდიაშვილის ინსტალიაციები, სკულპტურული ობიექტები, ფერწერული ნამუშევრები კვლავ ვიზუალური არტისტის მუდმივ კითხვას, ფიქრს გამოხატავდა: წარსულის აღქმა და ისტორიის გააზრება, ადგილის თემა, სახლისა და იმ ადგილების მეხსიერებაში აღდგენა, სადაც გვიცხოვრია და ჩვენი იდენტობა ჩამოყალიბებულა.

უტა ბექაიას ხელოვნებაც ორგანულად ინტეგრირდა ამ შოუში, რადგან იდენტობის და ისტორიული მეხსიერების თემები მისთვისაც ახლობელია. მხატვარი გენეტიკურ, ბიოლოგიურ მეხსიერებაზე კონცენტრირდება. უტა ბექაიას მხატვრული სამყარო კარგად გაიხსნა მისსა და ლევან მინდიაშვილის ერთობლივ პერფორმანსში „თუ თქვენ გიცხოვრიათ აქ, მაშინ ახლა თქვენ სახლში უნდა იყოთ“, რომელიც შეასრულა იაპონელ-ამერიკელმა ბუტოს მოცეკვავემ აზუმი ოემ. უცნაურად ჩაცმულ, ნიღბით დაფარულ აზუმის დაფაზე, სადაც სკულპტურული ობიექტები ეკიდა, გამოჰყავდა ქართული ასოები, შემდეგ ეს ასოები უაზრო ნაწერებში, ნაჯღაპნში გადავიდა. პერფორმერმა ტანსაცმელი გაიხადა, პარიკიც მოძრო და დარჩა შემნიღბველი სამოსის ამარა, რომელიც კანივით გადაჰკვრდა მთელს სხეულსა და სახეზე. მერე ამ ერთიანი ნიღბის მოხსნის დრო დადგა. პერფორმერმა ეს ნიღაბიც მოიხსნა, მაგრამ სახე მაინც არ გაშიშვლებულა მაყურებლის წინაშე. ანუ, ის ისევ ატარებდა წარსულის, ადგილის, საცხოვრისის თუ გენეტიკური მეხსიერების ნიღაბს, ტვირთს, რისგანაც განთავისუფლება შეუძლებელია. პერფორმანსის შემდეგ დარჩენილ სამოსი გამოფენის ნა-

წილად იქცა და როგორც მეხსიერების, მოგონების მეტაფორა, ისე ინტეგრირდა მასში.

ლუკა ლასარეიშვილი (ლუკა ლაზარი) იმ საბჭოთა ანდერგრაუნდის წარმომადგენელია, რომლებმაც ერთ-ერთმა პირველებმა გადაუხვიეს რელიზმის გზიდან და აბსტრაქციის კეთება დაიწყეს. მისი პირველი აბსტრაქცია 1985 წელს შექმნა. მაღვე, 1989 წლიდან ის უცხოეთში მიიწვიეს სამუშაოდ. ჯერ საფრანგეთში, მერე გერმანიაში, ხოლო 2003 წლიდან ის ნიუ-იორკში ცხოვრობს და მოღვაწეობს.



ლუკა ლასარეიშვილი. თეთრი ფარდა



ზურაბ გულიშვილი.
თვალი ჰორიზონტალურ ფაში 1

ამერიკაში ჩასვლის შემდეგ ლუკა ლასარეიშვილმა ფსიქოლოგის სწავლა დაიწყო. ეცნობოდა ლიტერატურას ფილოსოფიასა და ფსიქოლოგიაზე, იკვლევდა აბსტრაქციასა და მის მედიტაციურ ბუნებას. 2000 წელს შექმნა „თეთრი ფარდა“, მინიმალური გეორმეტრიული აბსტრაქციის სტილში შესრულებული ნამუშევარი. თეთრი ფარდა, რომელიც მის ფანჯარას ფარავს და მის მიღმა არ-სებული სამყარო, რომელიც არ ჩანს, მაგრამ მხატვრის ცნობიერში არსებობს. თანაც წარმოსახვა იმაზე, რაც ფარდის მიღმაა, ყველა ჯერზე იცვლება. ასე შეიქმნა ნამუშევრები, სადაც არაფერია დახატული, მაგრამ თვალი ეძებს ნაცნობ მონახაზებს, შემდეგ გონებაში პოულობს მსგავს ფიგურებს და ამ სიცარიელეში თავის იდეებს ამოიცნობს.

ზურა გულიშვილის ხელოვნება აერთიანებს მრავალ მედიას დაწყებული ხატერით, ფოტოხელოვნებით, ქანდაკებით, ფერწერით, სადაც მისი ნამუშევრები „სურეალიზმის აბსტრაქტულ სივრცეებში აერთიანებს სიმბოლიზმისა და ორთოდოქსული ქრისტიანობის იკონოგრაფიულ მოტივებს“ (Belting, 1987:51), დამთავრებული ინსტალიაციებით, ასამბლაჟებითა და ხელოვნების წიგნებით (არტ ბუქი), სადაც ის წარმატებით იყენებს კოლაჟის ტექნიკას. მხატვარი დღესაც ამ ხაზს ავითარებს. მისი ხელოვნება კონცეფტუალურია. წებისმიერი მისი ტილო, რაც არ უნდა ცხად ფიგურულ კომპოზიციას წარმოადგენდეს, მუდამ

ატარებს მასში ჩადებულ ფილოსოფიურ-კონცეფტუალურ აზრს, რომლის წასა-კითხადაც მხატვარი სხვადასხვა არს გვიხსნის. მნახველის ფიქრი და აზრი ამ ახრებში შესვლასა და იმ კონცეფტუალური არსის ამოცნობას ცდილობს, რაც მასში ავტორმა ჩადო. ანუ, მაყურებელს აზროვნების ლაპირინთებში უნევს გზის გაკვალვა. ეს ვიზუალურად თითქოს მარტივი ფიგურები, რომლებიც რე-ლიგიური სცენებდან, მითების, ზღაპრების, ბიბლიური თქმულებების სამყარო-დან მოდიან, იმავდროულად რთულ და საინტერესო მხატვრულ სახეებად გარდაისახებიან.

სოხუმიდან დევნილი ხელოვანი, ამჟამად ნიუ-იორკში მოღვაწე ლადო ფოჩხუა ქმნის დიდებულების გამოსახულებების ციკლს, რომლებიც არასდროს არსებობდნენ, ისინი გამოგონილი ადამიანებია, ვინც თითქოს რეალურები არიან. ლადოს ხელოვნებაში შემოდის მოგონილი ნარატივი. ეს კი პოსტმოდერნიზმის ნიშანია, გაგიყოლიოს დამაბნეველ გზაზე, სადაც რეალური და ირეალური, ნამდვილი და წარმოსახვითი, თანადროული და ისტორიული ერთმანეთს ერწყმის და თანამედროვე ხელოვნების ლაპირინთებს ქმნის. ასევე კომპლექსურია მისი მხატვრული ენაც. აქ ხშირად ნახატი, ფერწერა, ამონაბეჭდი ერთიან კოლაჟურ ან ფოტო-კომპოზიციას ქმნის, სადაც ხელოვანი ააბსტრაგირებს ნაწილებს, ამატებს გრაფიკულ ელემენტებს და ქმნის ახალ მხატვრულ სახეს, რაშიც პოსტმოდერნიზმისთვის სახასიათო ბევრი ნიშანი იყითხება, მათ შორის, რეპლიკა, ბუნდოვნება, მრავლობითი რეალობა და ა.შ. არტისტი თანამედროვე ხელოვნების მულტილიგუალობაში გვთავაზობს აქტუალური პრობლემტიკის კონცეფტუალურ ანალიზს, სადაც თითქოს არაფერია ცხადი და იმავდროულად, სივრცე მრავალი მიმართულებითაა გახსნილი ფიქრისა და განსჯისათვის.

თანამედროვე ვიზუალური არტისტი დევიდიდ დათუნა იმ წარმატებულ ხელოვანთა შორისაა, ვინც თავპრუსდამხვევი კარიერა ამერიკაში თითქმის ჩასვლისთანავე ააწყვეს. არტისტმა თავისი ხელოვნების საკუთარი, ორიგინალური ენა შექმნა. ის ლინზებისა და სათვალეების მეშვეობით ქმნის კომპოზიციებს, კოლაჟებს. ასეთი სპეციფიკური მედიით შექმნილი ნამუშევრები მნახველის გაოცებას და აღფრთოვანებას იწვევს, მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი მათში ჩადებული მესიჯები და კოდებია. არტისტი გლობალური პრობლემებითაა დაინტერესებული და ზოგადსაკაციობრიო თემებს ეხება. ის პოლიტიკური არტისტია, მისი ხელოვნების თემატიკა მძაფრია და მოიცავს როგორც კონკრეტულად პოლიტიკურ, ისე, ეკოლოგიურ, ჯანმრთელობის, ეკონომიკურ პრობლემებსაც. თავის ნამუშევრებში დევიდი იყენებს შერეულ მედიებს, კომპიუტერულ ტექნოლოგიებს, დიგიტალურ რეპროდუციონებას. მისი კომპოზიციები ხშირად სხვა-დასხვა სახელმწიფოს დროშას გამოსახავს, ასევე აკეთებს პორტრეტებსაც. ამ კომპოზიციებს ზოგჯერ თავის პერფორმანსებშიც იყენებს.



**ლადო ფოჩისუა.
წიგნი ახალი არისტოკრატიისთვის**



დეივიდ დათუნა. ლურჯი პლანეტა

დასკვნის სახით ვიტყვით, რომ ამერიკაში მცხოვრები და მოღვაწე საქართველოდან ემიგრირებული ხელოვანების მრავალფერი კალეიდოსკოპი ამერიკული თანამედროვე ხელოვნების რთულ ლანდშაფტში სინთეზურად ეწერება. მათი ხელოვნება იკვეთება იმ სივრცესთან, სადაც „ფერნერა, სკულპტურა, ფოტოგრაფია, ინსტალაცია, კინო, ვიდეო, პერფორმანსი, ინტერნეტ ხელოვნება და ნამუშევრები, რომელიც არ მიეკუთვნება არც ერთ განსაზღვრულ კატეგორიას“ (ქეთევან შავგულიძე) ერთად თანაარსებობს. მათი ხელოვნების პრობლემატიკის მრვალფეროვნება ასევე თანხვედრაშია იმ თემატიკასთან, რასაც დღევანდელი ამერიკელი თუ იქ მოღვაწე სხვა თანამედროვე არტისტები ეჭიდებიან. ამ პრობლემების არეალი დიდია: ფემინისტური, გენდერული თემები, სექსუალური და ეროვნული უმცირესობების, დენადი იდენტობების, ადგილმონაცვლების, დევნილობის, პოლიტიკური, სოციალური პრობლემები, იდენტობის, კულტურული წარსულისა და ადგილის, ადამიანის და ბუნების ურთიერთობის, პიროვნების შენაგანი დუალობის, ქვეცნობიერში დაფარულის საკითხები... მათი ვიზუალზაკიისა და შემოქმედებითად გამოხატვის ფორმებიც პლურალურია, სადაც რეპლიკა, კომენტარი, ციტატა, მეტაფორა, რეპროდუცირება, ტექსტების მრავალშრეობრივობა, გამონაგონისა და ნამდვილის, ილუზორულისა და რეალურის, წარსულისა და ანტიკურისა და ანტიკურისა და ანტიკურის საზღვრების მოშლასა და მრავალგვარი მნიშვნელობების, არამდგრადი იდენტიფიკაციის ველს ქმნის, სადაც არაფერია ზუსტი, სივრცე კი ფართოდაა გახსნილი სუბიექტური წაკითხვის-თვის.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ თანამედროვე ქართველი ემიგრანტი ხელოვანები ორგანულად ერწყმიან ამერიკულ არტ სცენას. მსჯელობის დასაწყისში ისიც ვახსენე, რომ მათ ხელოვნებას თავისი სპეციფიკაც აქვს, რაც საქართველოს, მათ წარმომავლობას უკავშირდება. თუმც პოსტმოდენისტული კულტურისთვის უცხო ეროვნული ფორმა მათთანაც წაშლილია. ვიზუალური-ფორმა-

ლური თვალსაზრისით ქართველი ემიგრანტი არტისტების ხელოვნება ინტერ-ნაციონალური, გლობალურია, მაგრამ მათ მიერ შექმნილ ვიზუალურ მხატ-ვრულ სახეებსა და იმიჯებში კოდირებული იდენტობა, გამოცდილება, ღირებუ-ლებები, განცდა, ტკივილი და ტრამვაც კი მათი ტერიტორიულ-ისტორიული და კულტურული ბმიდან მოდის, რაც ხშირად მათი ხელოვნების თემატური თუ ემოციური ინსპირაციის განმაპირობებელია.

ლიტერატურა:

1. დანტო ა., ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა, თბ. 2013.
2. Belting H. The End of History of Art? The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
3. Groys B. Kunst-Kommentare. Passagen: Wien, 1997. русс. версия: «Комментарии к искусству». Изд. Художественный журнал, 2003.

ნანა შერვაშიძე

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

„მეორე ავანგარდი“ – ოთარ ჩხარტიშვილი

1974 წელს მოსკოვში ალექსანდრე გლეზერისა და მხატვარ ოსკარ რაბინის ორგანიზებით გამრთული „აკრძალული ხელოვნების“ გამოფენა არა მარტო სოცრეალისტური ხელოვნების, არამედ საბჭოური იდეოლოგიის, სისტემის წინააღმდეგ მიზანმიმართული შემოქმედებითი აქცია იყო. გამოფენას მოსკოვში აკრედიტებული უცხოელი ჟურნალისტები და საელჩოების წარმომადგენლები ესწრებოდნენ. თუმცა მილიციისა და უშიშროების სამსახურის მუშავებმა გამოფენა შაბათობის ჩატარების მოტივით დაარბიეს. უკაცრიელი მინდორი ოფიციოზისთვის გაუგებარი ხელოვნების უცხო და მტრული ელემენტებისგან „გაასუფთავეს“ და ზედმეტად გულმოდგინე მოხელეების ინიციატივით ბულდოზერებითაც გადაუარეს. ბევრი ნამუშევარი ფიზიკურად განადგურდა, მხატვრების ნაწილმა გარკვეული დრო მილიციის იზოლატორებში გაატარა. გამოფენის დარბევის შედეგი, როგორც მოსალოდნელი იყო, სკანდალური აღმოჩნდა – ეს მოვლენა ფართოდ გაშუქდა უცხოეთის მედიასაშუალებებით. გამოფენა არ შედგა, თუმცა, „ბულდოზერის გამოფენად“ წოდებული ამ ერთგვარი გამოწვევის შედეგად მხატვართა ამ ჯგუფმა ოფიციოზზე გაიმარჯვა. ზოგადად ავანგარდული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ეპატაჟითა და ხელისუფლების პროვოცირებით მათ უჩვენეს მსოფლიოს, რომ ისინი არსებობენ და ქმნიან არსებული იდეოლოგიისათვის მიუღებელსა და ამიტომ საშიშ, ალტერნატიულ ხელოვნებას. „ბულდოზერის გამოფენაში“ მონაწილეობდა ოთარ ჩხარტიშვილი, ქართული ანდერგრაუნდის უმნიშვნელოვანესი ფიგურა, შემოქმედებითი ტალანტითა და არსებული რეალობის მწვავე განცდის უნარით დაჯილდოებული მეამბოხე სულის მხატვარი. თავისი ხედვის, გამომსახველობითი ხერხებისა და მასალის ექსპერიმენტული ძიების თვალსაზრისით იგი „მეორე ავანგარდის“ ხელოვნების ტიპური წარმომადგენელია. მოსკოვურ ანდერგრაუნდს ჩხარტიშვილი ლეგენდარული მხატვრის, ევგენი (ჟენია) რუხინის მემვეობით დაუახლოვდა და შემდეგ იქ გამართული გამოფენებისა და აქციების აქტიური მონაწილე გახდა.

საბჭოთა ხელოვნების შიდა ნაკადები, რომლებიც XX საუკუნის 50-იანი წლებიდან არაოფიციალურად, შეიძლება ითქვას, დისიდენტურად არსებობდა და ვითარდებოდა, „ბულდოზერის გამოფენით“ დაფიქსირდა როგორც უკვე არსებული რეალობა, ოფიციალური საბჭოთა იდეოლოგიისა და ხელოვნების წინააღმდეგ მიმართული ფაქტი. ნონკონფორმისტული ხელოვნება საბჭოეთის თითქოსდა დროგაჩერებულ კულტურულ სივრცეში თავისუფალ აზრთან ზიარების ერთ-ერთი საშუალება იყო. ახალი, ხანდახან გაუგებარი, მაგრამ საინტერესო და ხშირად მოულოდნელი, დამაინტრიგებელი მხატვრული სამყარო იზიდავდა საბჭოთა ხელოვნების რუტინული სივრცით თავგაბეზრებულ საზოგადოებას.

„მემარცხენე“ მხატვართა გამოფენები ეწყობოდა არა მარტო მოსკოვის სახელმწიფო დაწესებულებებსა და „მალაია გრუზიანსკაიას“ სარდაფებში მდებარე სახელოსნოებში, არამედ მხატვართა და მეცენატთა დროებით საგამოფენოდ დაცლილ ბინებში. წამყვანი ამ მოვლენების განვითარებაში აშკარად მოსკოველი და ლენინგრადელი მხატვრები იყვნენ. თუმცა, 1960-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაშიც სახვითი ენის განახლებისა და თავისუფალი აზროვნების დამკვიდრების პროცესი საკმაოდ აქტიურად გამოვლინდა.

პოსტსტალინური ეპოქის ლიბერალიზაციამ განაპირობა საბჭოეთის გარკვეული დაახლოება დასავლურ სამყაროსთან. 1956 წელს მოსკოვში მოწყობილი პიკასოს გამოფენა საბჭოური საზომით ლიბერალიზმის მაქსიმალურ გამოვლენად აღიქმებოდა. არსებითად, ეს ხელისუფლების მიერ ნებსით თუ უნებლიერ დაშვებული შეცდომა იყო, რომლის „გამოსწორება“ მან ვეღარ შეძლო. სწორედ ამ მოვლენებმა ხელოვნებაში სოცრეალიზმის აღიარებული ადეპტებიც კი აიძულა მოეძებნათ „ახალი“ მხატვრული ფორმა, რომელშიც იფუთებოდა იდეოლოგიური კლიშე ბედნიერი საბჭოთა სინამდვილის შესახებ. დასავლეთში უკვე წარსულის საკუთრებად ქცეული და საბჭოთა მხატვრების მიერ სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირებული მოდერნისტული მხატვრული პრინციპები ახალ, მაგრამ იდეოლოგიისთვის უხიფათო ულერადობას იძენდა. მთავარი კრიტერიუმი – ოფიციალური ხელოვნებისგან ვიზუალური განსხვავება ფორმალისტური ნოვაცია იყო და არა სინამდვილის კრიტიკული, ანალიტიკური გააზრება, რომელიც ბუნებრივად მოითხოვდა ახალ სახვით ენას. „ეპოხა ვოზრაჟენის“ (შედავების ეპოქა) საბჭოთა სივრცეში ოფიციალური, ანგაჟირებული და არაოფიციალური, მეტნაკლებად თავისუფალი მხატვრული მოვლენების კალეიდოსკოპში გარდამტები სწორედ ნონკონფორმისტული ხელოვნებაა.

საბჭოთა იდეოლოგიამ შეძლო ადამიანთა საარსებო სივრცისა და ცნობიერების დეფორმაცია და დამახინჯება. სოც-არტის ერთ-ერთი წარმატებული ფიგურა ერიკ ბულატოვი ინტერვიუში ამბობს: „ჩვენი შემეცნება იმდენად ეგუება დეფორმირებულ სივრცეს, რომ ის ნორმა ხდება, მაგრამ სინამდვილეში ეს ნორმალურობის ჩანაცვლებაა. მე კი მსურდა გამომექატა ჭეშმარიტი ნორმალურობა. სურათი მაძლევს საშუალებას დავინახო ის განცენებულად, მისთვის უცხო სიტუაციებში ჩაუღრმავებლად“. რეალობის ეს „ნორმალიზება“, მოვლენათა ადეკვატური ინტერპრეტაცია და სახვითი ენის გათავისუფლება კანონიკური სქემებისგან ნონკონფორმისტული ხელოვნებისა და აზროვნების მთავარი იდეა. ადამიანს, მეტადრე შემოქმედს, შესწევს უნარი იყოს თავისუფალი, თუ მისი ნება იქნება შეუდრეველი. ამ ნების გამოვლენას ბუნებრივია, სჭირდება გაბედულება და შემოქმედებითი, ანალიტიკური აზროვნება. სწორედ ასეთ ხელოვანს ხელენიფება „ამოხსნას დროის საიდუმლო“. უკიდევანო საბჭოთა იმპერიის სახელოვნებო სფეროში მოღვაწე შემოქმედთა მხოლოდ მცირე ჯგუფი განაპირობებდა ამგვარი ხედვის სიცოცხლისუნარიანობას. მათი ცხოვრების წესი, არსებულის წინააღმდეგ პროტესტის გამოხატვის ეს ინტელექტუალურ-შემოქმედებითი ვარიანტი სოციალური თვალსაზრისით საბჭოთა სივრცეში ამერიკული ჰიპური მოძრაობის საპირზონე იყო. „მეორე ავანგარდის“ შემოქმედთა ასოცია-

ლურობა, მათი განზრახული, გააზრებული „გაქცევა“ საბჭოთა სინამდვილის რუტინისგან მხატვართა ამ ჯგუფს განსაკუთრებულობის, განსხვავებულობის სტატუსს ანიჭებდა. ისინი იყვნენ „საბჭოთა „კულტურიდან“ მთლიანად გაძევებული, ცხოვრობდნენ დამოუკიდებელი ესთეტიკითა და სტანდარტისგან სრულიად განსხვავებული კონცეფციებით. ეს მხატვრები ქმნიდნენ ნიშანთა საკუთარ სისტემას, საბჭოთა მითოლოგიზებულ სახე-სიმბოლოთა საკუთარ ინტერპრეტაციას და სამყაროს ინდივიდუალისტურ-ინტელექტუალური ანალიზიდან მომდინარე მხატვრულ წესრიგს. მიუხედავად იმისა, რომ თავად ნონკონფორმისტი მხატვრები თავიანთ თავს ბოჰემად მიიჩნევდნენ და არა დისიდენტებად, თავისდაუნებურად იდეოლოგიზებული ჩარჩოებიდან გამოსვლის მცდელობით ისინი ძლიერ უახლოვდებოდნენ დისიდენტურ მოძრაობას.

მათ შორის იყო ოთარ ჩხარტიშვილიც.

1961 წლის გაზაფხულზე თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა ოთარ ჩხარტიშვილმა თავის მეგობრებსა და თანამოაზრებთან ერთად რუსთაველის პროსპექტზე, ღია ცის ქვეშ, არასანქციირებული გამოფენა მოაწყო. ამ სახელდახელო ვერნისაჟზე გამოფენილი ნამუშევრები, შესაძლოა, არც იყო განსაკუთრებული ორიგინალობით გამორჩეული, მაგრამ ამ აქციით მხატვარმა საბჭოთა სისტემის წინააღმდეგ საკუთარი პოზიცია გამოხატა. უკვე ამ პერიოდიდან იწყება მხატვრის ბრძოლა იმ დიდი მითის დასამსხვრევად, რომელსაც საბჭოთა ეპოქის ბედნიერი ანშები და მომავალი ერქვა. ამავე დროს, გამოიკვეთა ჩხარტიშვილის ხელოვნების მოტივაციის განმსაზღვრელი აზრობრივი დომინანტი: „ხელოვნება გახლდათ ჩემი იარაღი საბჭოთა ტოტალიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ“ (ჩხარტიშვილი, 1983) – წერდა მხატვარი. სამხატვრო აკადემიაში მისი სწავლის პროცესი ისეთივე სცენარით განვითარდა, როგორც ამ დროის ბევრი ნიჭიერი, განსაკუთრებული ინდივიდუალობით გამორჩეული შემოქმედისა. აკადემიიდან ორჯერ გარიცხეს, თუმცა, ორჯერვე დააპრუნეს. პარადოქსულია, მაგრამ თავის უძლებ შვილებს თბილისის სამხატვრო აკადემია დასჯის ამ მეთოდების შემდეგ მაინც იბრუნებდა. პოსტმოდერნისტული უკვე ჩამოყალიბებული მხატვრული სისტემების კომენტირება ჩხარტიშვილის ხელოვნების დამასასიათებელი თვისებაა. ეს ერთგვარი დიალოგი მოდერნისტული ხელოვნების მისთვის უმნიშვნელოვანეს შემოქმედებით ფიგურებთან, შესაძლოა, თავდაპირველად ქვეცნობიერად არსებობდა, შემდეგ კი მხატვრულ ხერხად ჩამოყალიბდა და აშკარა მინიშნების სახით მის აბსტრაქტულ კომპოზიციებში გამოვლინდა. დავით კაკაბაძის, კაზიმირ მალევიჩის, ჯექსონ პოლოკის უსაგნო ხელოვნების კომპოზიციური სტრუქტურის გაზიარება საინტერესოდაა ინტერპრეტირებული სხვადასხვა პერიოდში ფერწერისა თუ კოლაჟის ტექნიკით შესრულებულ მხატვრის ნამუშევრებში („აბსტრაქცია“, 1962; „ბერმუდის სამკუთხედი“, 1986;). პორტრეტების სტილურ მრავალფეროვნებაში მთავარი სახვითი ხერხი ფერის პლასტიკურ-დეკორატიული გამომსახველობა („გოგი გუნია“, 1961; „ქალის პორტრეტი“, 1961; „გოგონას პორტრეტი“, 1963; „ქალი გაზეთის ფონზე“, 1964). სრულიად განსხვავებული მიდგომა ჩანს ნამუშევარში „ნატალიას პორტრეტი“, სადაც ნეიტრალურ ფონზე ახლო ხედით მოცემული სახის ფსიქოლოგიზმი, წე-

რის აკადემიური მანერა, დეტალების დამუშავება, მოდელის მნიშვნელოვნების ხაზგასმა გარკვეულ ასოციაციებს აღძრავს ადრეული რენესანსის მხატვრულ სახეებთან. ამ განწყობის გასაძლიერებლად იყენებს მხატვარი ლათინურ წარნერას სურათის ზედა, მარცხენა კუთხეში. პოსტმოდერნისტული დისკურსი რენესანსულ ხელოვნებაში მხატვრის მოგვიანებით შესრულებულ პორტრეტებშიც იჩენს თავს, თუმცა, უკვე გარკვეულ ირონიულ ელფერს იძენს. ჩხარტიშვილის შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში შესრულებულ პეიზაჟებში ბუნების სურათი მხატვრისთვის მხოლოდ მოტივი, როგორც თავად უნიდებს, მიზეზია: „ჩემი მიზანი არც პორტრეტია და არც პეიზაჟი“ – წერს მხატვარი. – „ჩემთვის თითქოს მთავარია ობიექტი, მაგრამ საბოლოოდ მაინც არა. ობიექტი უბრალოდ მიზეზია. სურათის სინამდვილეში იმ ობიექტში მე ვმონანილეობ და ვქმნი ჩემეულ სამყაროს. ობიექტი, რომელსაც ვაკეთებ, არასოდეს გადმომაქვს ზუსტად, მაგრამ ამავე დროს უნდა მოგაგონებდეს მას. მთავარია ჩემი დამოკიდებულების ასახვა ჩემით, ჩემი მეთი“ (ჩხარტიშვილი, 1983). თანდათან იკვეთება სამყაროს აღქმისა და გადმოცემის ინდივიდუალური მეთოდი. იგი გადმოსცემს სტატიკური, უძრავი სამყაროს მოდულს. აქ სივრცე უმეტესად ჩაკეტილია, დრო – გაჩერებული. იშვიათად ჩანს პორიზონტი. ჩაკეტილი, უძრავი სამყარო – ესეც ეპოქის მანიშნებელი – საბჭოეთის „მთავარი მონაპოვარი“, პოლიტიკური და შემოქმედებითი იზოლაცია. მისი პესიმიზმი პეიზაჟებში არსებითად იდეოლოგიური და ტექნორატიული აგრესის სამყაროში რეალობის შეუცვლელობის პერსპექტივაა. ამიტომ მისი სამყარო თითქოს დაუსახლებელია, ცარიელი, ადამიანი – უმნიშვნელო. ოთარ ჩხარტიშვილის პეიზაჟების სახვითი ენის თავისებურებას განაპირობებს ფოტორეალიზმისა და ნაივის მხატვრულ-სახეობრივი ელემენტების სინთეზი. ფორმათა მინიმალიზმი და ლაკონურობა, ფერთა კიტჩური სიმკვეთრე, წინა და უკანა პლანების ერთნაირი ინტენსივობის მქონე ფერთა ლაქებით კონსტრუირება, კომპოზიციების ხაზგასმული სტატიკა და ერთგვარი განყენებულობა „ოთარ ჩხარტიშვილის რეალობის“ განმსაზღვრელი სტილისტიკაა. კიტჩის დეკორატიულ-პლაკატური გამომსახველობა მისთვის უცხო არ იყო. ბავშვობაში დედის თხოვნით გასაყიდად გამზადებულ საწოლის გადასაფარებლებს ქალთევზების გამოსახულებებს ახატავდა. ბავშვობისდროინდელი „მხატვრული გამოცდილება“ მის შემოქმედებაში ახალ ესთეტიკურ დატვირთვას იძენს.

ჩხარტიშვილის პეიზაჟები თავისუფალია ყოველგვარი იდეოლოგიის, პათეტიკისა და დიდაქტიკისაგან, რაც სოცრეალისტური ხელოვნების განმსაზღვრელი აზრობრივ-სემანტიკური აუცილებლობა იყო. მისი ნამუშევრების იდეა სწორედ ამ კლიშეს წინააღმდეგ მიმართული შემოქმედებითი აქტია, არა მოდური, ფორმალური გატაცება, არამედ რეალობის სიღრმისეული გააზრება და არსის წვდომის უნარი. არსებულ რეალობის მიმართ გაუცხოება, მის (ამ რეალობის) მიღმა არსებობა განაპირობებს მხატვრის პეიზაჟების იერატიკულობას.

„წელიწადის ოთხი დრო“ ხანგრძლივი დროის მანძილზე შექმნილი სერიაა, რომელიც ერთი და იმავე მოტივის, რუსთავში საკუთარი ბინის ფანჯრიდან წელიწადის სხვადასხვა დროს დანახული ეზოს ფრაგმენტის ფერწერული სურა-

თებია. ტიპური საბჭოთა ქალაქის ეს ეზო ჩხარტიშვილისთვის ერთგვარი დაკვირვების ობიექტია. ნლების შემდეგ მხატვარმა რეალისტური მანერით შესრულებული ამ სერიის აბსტრაქტული ვარიანტი შექმნა. „მატერიის დენატურალიზაციით“ მხატვარი აღწევს რეალური სამყაროს ფორმების თანდათანობით ტრანსფორმირებას ფორმათა უმარტივეს ელემენტებამდე.

მოსკოვისა და ლენინგრადის ანდერგრაუნდის ლიდერებთან მეგობრული და შემოქმედებითი კონტაქტები ოთარ ჩხარტიშვილის ხელოვნებისთვის ძლიერი იმპულსი იყო. სტერეოტიპული აზროვნების ნინააღმდეგ განწყობილი მხატვრის შემოქმედებითი ძიებები სრულიად ორგანულად თავსდება ნონკონკონფორმისტულ კულტურულ არეალში. ჩხარტიშვილის ნონკონფორმიზმი მის ადრეულ ნამუშევრებშიც ვლინდება და, ზოგადად, მისი ხელოვნების განმსაზღვრელი მოცემულობაა.

ნონკონფორმისტული ხელოვნება, ისტორიული კონტექსტიდან გამომდინარე, სოციოკულტურული მოვლენაა, რომელიც სოციალური იდეებით იკვებება. სინამდვილის კრიტიკულ-ირონიზებული აქტმა მხატვრული ფორმის სრულიად განსხვავებულ მოდიფიკაციას ქმნის პოპ-არტიდან ახალ რეალობამდე. ხელოვნების ლოგიკური განვითარების გზაზე დაბრუნებამ საბჭოთა პერიოდის სახვით ხელოვნებაში სრულიად ახალი ნაკადი შემოიტანა. ნონკონფორმისტებმა შეძლეს სოცრეალიზმის კანონიკური, რეგლამენტებული სქემების დეცენტრალიზაცია. მოსკოველმა მხატვრებმა – კომარმა და მელამიდმა საბჭოთა მითის ირონიულ ვერსიას სახვითი ხელოვნების ენაზე სოც-არტი დაარქვეს. ეს იყო, ზოგადად, საბჭოთა სივრცეში არსებული კონცეპტუალურ-მხატვრული მოვლენა და ერთადერთი მხატვრული მიმდინარეობა, რომელიც სუპრემატიზმის შემდეგ ლოკალურად რუსეთში ჩაისახა და განვითარდა. სოცრეალისტური ხელოვნების იდეური და სახვითი თვალსაზრისით ერთნაირი პროდუქტის ზენარმოებამ (ბელადთა მრავალრიცხოვანი პორტრეტები, თემატური კომპოზიციები) გამოიწვია მისი ერთგვარი გაუფასურება და ამ პროდუქტით მანიპულირების სურვილი. ათწლეულების მანძილზე აპრობირებული, დოგმატური მხატვრული სახეებისა და კანონიკური სქემების ახალ კონცეპტუალურ ქსოვილში გაერთიანებით მხატვრებმა შექმნეს განწყობითა და პლასტიკური თვალსაზრისით სრულიად ახალი სამყარო, რომელიც ყველაზე ზუსტად ასახავს დროის მხატვრულ და იდეოლოგიურ სპეციფიკას. სოც-არტი სოცრეალიზმის, დადასა და პოპ-არტის შემოქმედებითი სინთეზია. ნონკონფორმისტების ამ მიმართულების ფორმადექმნადობა ითვალისწინებს ახალი ვიზუალური ენის შექმნას. მხატვრებმა კრიტიკულად გაიაზრეს არა მხოლოდ ჰეროიკული სოცრეალიზმი, არამედ მისი წინამორბედი რუსული, რევოლუციური ავანგარდის მხატვრული პრინციპები და დასავლური პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ძირითადი პოსტულატები. მარსელ დიუშანმა განსაზღვრა მომავლის ხელოვნების „მხატვრული სტრატეგია“. ის მიმართავდა კომერციული კულტურის მზა ფორმებით ირონიულ თამაშსა და ჩვეულებრივი ყოფითი ნივთების საკრალიზაციას, რითაც საზოგადოების ღირებულებათა პირობითობასა და ტრადიციულ ხელოვნებას უპირისპირდებოდა. სოც-არტი კი საბჭოთა იდეოლოგიური პროდუქციის ესთეტიკის გროტესკულ ვარი-

ანტს ქმნის და იდეოლოგიური ხელოვნების კლიშეების ირონიზირებით აპელირებს. სოც-არტი პოსტმოდერნული ეპოქის ტიპური მიმდინარეობაა. იგი იყენებს უკვე ცნობილ მხატვრულ სახეებს და მისი პოსტმოდერნისტული ინტერპრეტაციით მითოლოგიზებული ხელოვნების სიმულიაკრებს ქმნის. მითს პაროდია ცვლის. სოცრეალიზმი თავის არსებობას განადიდებდა, სოც-არტი კი დროს დასცინის. კომარმა და მელამიდმა შეიმუშავეს ლინგვისტური და სახვით-ვიზუალური ელემენტების სისტემაც, რომლის საზღვრებში ინტერპრეტირების ხარისხი და ხედვის სიმწვავე განსაზღვრავდა ცალკეულ შემოქმედთა ინდივიდუალიზმსა და მათი შემოქმედების მხატვრულ ღირებულებას.

ოთარ ჩხარტიშვილის სოც-არტი ატარებს სტილის ზოგად კონცეპტუალურ-სახვით ნიშნებს და, იმავდროულად, მკაფიო ინდივიდუალიზმითაც გამოიჩინება. იგი ქართულ სახელოვნებო სივრცეში ერთადერთია, რომლის შემოქმედებაში სოც-არტი მხატვრული მთლიანობის დასრულებულ ნიმუშად ყალიბდება.

სოციალისტური იდეოლოგიისა და გარემოს შეგრძნება ოთარ ჩხარტიშვილისთვის განსაკუთრებით მძაფრი იქნებოდა. რუსთავი, სადაც ის ცხოვრობდა, ხომ თავად იყო სოციალისტური ინდუსტრიალიზაციისა და იდეოლოგიის ფენომენალური

მოვლენა. მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, რაღაც ათიოდე წლის მანძილზე, თითქმის უდაბნოში აღმოცენებული, ძირითადად, ომში დამარცხებული გერმანელი ტყვეების მიერ აშენებული ქალაქი გიგანტური სანარმოებითა და ქარხნებით, ცამდე აწვდილი საკვამურებით, კომუნიზმის მშენებელი მრავალეროვანი მოსახლეობით, საერთო საცხოვრებლების, კულტურის სახლებისა და ადმინისტრაციული შენობების ტიპური ნაგებობებით, დიდი ბელადის ძეგლით, უზარმაზარი ტრანსპარანტ-ლოზუნგებით თავად იყო საბჭოთა სოციალისტური სამყაროს არტეფაქტი. აქ აღნათ განსაკუთრებით იგრძნობოდა ლოზუნგსა და სინამდვილეს შორის განსხვავება. კომუნისტური ატრიბუტიკა, საკრალური სახელმწიფო სიმბოლიკა (დროშა, ვიმპელი, სამკერდე ნიშნები, ბელადის პორტრეტი, გერბი) ოთარ ჩხარტიშვილის შემოქმედებაში ახლებურ ინტერპრეტაციასა და სრულიად საწინააღმდეგო კონცეპტუალურ დატვირთვას იძენს. აქ ნაწარმოების ახალი ტექსტი კი არ იქნება, არამედ უკვე არსებულის ირონიზებული კომენტირება ხდება. საბჭოთა ხელოვნების სერიული პროდუქციის ფრაგმენტების სინთეზით იქმნება სრულიად ახალი კონცეფციის მქონე მხატვრული მთლიანობა. საბჭოთა კულტუროლოგიური სიმბოლოები, სისტემისა და იდეოლოგიის მითოლოგიზებული პერსონაჟები, რომლებიც ათწლეულების მანძილზე ქვეყნის უძლეველობისა და იდეურად „ამაღლებული“ საზოგადოების უზრუნველიცხოვრების გარანტი იყო, მათი გროტესკული ვარიანტით შეიცვალა. თამაშის – შეუთავსებლის შეთავსების „რიტუალური ქმედება“ ჩხარტიშვილის ამ ნამუშევრების ესთეტიკის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი მთავარი მხატვრული ხერხია. იგი, როგორც „მხატვრული კარნავალის ფორმა“, განსაკუთრებულ აზრობრივ მნიშვნელოვნებას იძენს და აქტიურ როლს თამაშობს ფორმადქმნადობის პროცესშიც. აქედან იბადება „ხალხების მამის“ სახე, რომელიც წითელი ვიმპელები-

სა თუ დროშების ფრაგმენტებისგან გაკეთებულ გისოსების მიღმა თვალებში ლიმილით გასცერის შორეთს. გისოსებზე სოციალისტური იდეოლოგის აპრობირებული და კანონიზებული ფრაზები და საბჭოთის სიმბოლოს – კრემლის გამოსახულებაა. ზემოთ წარწერა – НЕ БОЙСЯ, ГОВОРИ ПРАВДУ! და იქვე, ბელადის თავთან, ყურსასმენი. მას ხომ ყველაფერი ესმის (მოსმენის, ტოტალიტარული სამყაროს ამ ტიპური მოვლენის, ტრაგიკომიკური ვარიაციები ჩხარტიშვილის შემოქმედებაში ხშირად გვხვდება). ლინგვისტური და სახვით-ვიზუალური ელემენტების აზრობრივი განსხვავებულობა განაპირობებს ნამუშევრის ირონიულ ქვეტექსტს. სოციალური ასპექტი სახვით-დეკორატიულთან ერთად ამ ნამუშევრების საერთო მახასიათებელია, ხოლო სოციალურ-პოლიტიკური გარემო – აშკარად საგრძნობი. ლინგვისტური და სახვით-ვიზუალური ელემენტების სინთეზი ის კონცეპტუალურ-მხატვრული ხერხია, რომლითაც დადათი და ზაუმური პოეზიით შთაგონებული საბჭოთა პერიოდის ანდერგრაუნდის მხატვრები მოქმედებდნენ და ამ კომბინაციების განსხვავებულ ფორმალურსა და კონცეპტუალურ ვარიანტებს ქმნიდნენ. უკვე 1964 წელს შესრულებულ სურათში ჩხარტიშვილი ფიგურის ფონად გაზეთის გვერდს წარმოგვიდგენს („ქალი გაზეთის ფონზე“). იდეოლოგიის დამამკვიდრებელი ერთ-ერთი საშუალება ძალასთან ერთად სწორედ სიტყვაა, საბჭოთა სივრცეში კი – ადამიანისა და ხელი-სუფლების მეოთხე კოლონის, ძლიერი იდეოლოგიური იარაღის, კომუნისტური მედიის აუცილებელი ერთობის მანიშნებელი. ადამიანი განსაზღვრული ინფორმაციული წნევის ქვეშაა. საგაზეთო გვერდი ჩხარტიშვილის ნამუშევრებში სახვით-პლასტიკური ხერხიც არის და, ამავე დროს, მხატვრული მეტაფორაც. ფოტო ან გაზეთის ამონაფერი და მისი ტექსტი, პირადი საბუთები, კომუნისტური ლოზუნები გარკვეული ინფორმაციის შემცველი ერთგვარი ისტორიული დოკუმენტია (უმეტესად, პარტიისა და კომუნიზმის სადიდებელი). ამასთანავე, ის მხატვრის კონცეფციის გამაძლიერებელია და ნამუშევრის სტრუქტურაში პლასტიკური დატვირთვაც აქვს. ამდენად, ტექსტს გააჩნია როგორც ლინგვისტური, ასევე სახვით-დეკორატიული ელემენტის თვისება. რეგისტრებად დალაგებული ტექსტების განმეორებადობა და ზედმინევნითი წესრიგი ქმნის საბჭოთა საზოგადოების ზემოდან უკვე „ვილაცის“ მიერ დაგეგმილი ცხოვრების რუტინული ერთფეროვნების შეგრძნებას („სტატიური დრო“, 1986. ტექსტის ფუნქციას აქ მიკროსქემა იძენს; „სამი ექვსიანი“, 1980; „კოლაჟი“, 1990; „ნუ გეშინია. თქვი სიმართლე“, 1990). სწორედ ამ განწყობის არსებობა განაპირობებს ჩხარტიშვილის კომპოზიციების გარეგნული სტატიკურობის მიღმა ჩამალულ დინამიზმს. ლინგვისტური და სახვით-ვიზუალური მოტივების გამომსახველობასთან ერთად მნიშვნელოვანი კომპოზიციურ-ემოციური დატვირთვა სოცარტის ხელოვნებაში წითელი ფერის სიმბოლიკას გააჩნია. წითელი ფერი ყველაზე მეტად მოქმედებს ადამიანის ფსიქიკაზე. სისხლისა და ცეცხლის ფერი აქტიური და ცხოველმყოფელია. იგი ასოცირდება ვნებასა და ბრძოლასთან. ის აგრესიული ფერია და ამიტომაც XX საუკუნის ბევრი ტერორისტული ორგანიზაცია მას თავის სიმბოლოდ იყენებს. ამავდროულად, წითლის სიჭარბე იწვევს ნერვულ დაძაბუნებასა და დეპრესიას. კომუნისტურმა იდეოლოგიამ სრულად გამოიყენა

ადამიანის ფსიქიკაზე წითელი ფერის ზემოქმედების ეფექტი, რაც უყურადღებოდ არც სოც-არტის მხატვრებს დარჩენიათ, მითუმეტეს, რომ კომუნისტური სიმბოლიკა – სოც-არტის ხელოვნების მთავარი ვიზუალური მოტივი, უმეტესად, წითელი ფერისა იყო. საინტერესო ფორმალურ გადაწყვეტას ეს კავშირი (ლინგვისტურ-სახვით-ფერისმიერი) იღებს ჩხარტიშვილის ნამუშევართა სერიაში „სკპ. ლენინის ტომები“. კომუნისტური იდეოლოგიური გაზეთისა და ლენინის მრავალტომეულის ყდის კოლაჟით კონსტრუირებული კომპოზიციის აზრობრივი თვალსაზრისით ადეკვატურობას ანეიტრალებს და აბსურდულობას სძენს ყდაზე მხატვრის მიერ ფართო, თავისუფალი მონასმებით შესრულებული ჩანახატები: კაფე-შანტანის მოცეკვავე ქალი, ბელადის ხელის არტიკულაცია, ხუთქიმიანი ვარსკვლავი, ჯვარი, გუმბათჩაქცეული ეკლესია – ჩხარტიშვილის ღია პოზიცია საგაზეთო ინფორმაციის სიცრუისა და ლენინის მოძღვრების უტოპიაზე. ყველა ნამუშევარში სისხლისფერი წითელი გამოიყენება ხან ვიზუალური მოტივის, ხან კი ხელმონერის სახით. კომპოზიციური წყობით ეს კოლაჟები გარკვეულ მინიშნებასაც შეიცავს მალევიჩის პროგრამულ ნამუშევრებზე („შავი კვადრატი თეთრ ფონზე“, „წითელი კვადრატი თეთრ ფონზე“). „სუფთა ფორმის ნიშანი“, 1910-იანი წლების ავანგარდული ახალი სამყაროს შექმნის სიმბოლო „შავი კვადრატი თეთრ ფონზე“ საბჭოთა სივრცეში არაპუმანური კომუნისტური იდეოლოგიისა და ლენინიზმის მოძღვრების საფუძველზე აღმოცენებული სახელმწიფო წყობის სახით განხორციელდა. თეთრ ფონს გაზეთის გვერდი ცვლის, კვადრატს – ლენინის ტომის მოხატული ყდა. ჩხარტიშვილის ირონიას კი აქ სარკაზმი ენაცვლება.

ოთარ ჩხარტიშვილის ფერწერისა და სხვადასხვა საგნის კომბინირებით შექმნილი ნამუშევრები, ასამბლაჟები შეიცავს განსაზღვრულ ინფორმაციას და ინვევს განსაზღვრულ ასოციაციებსა და ემოციებს. მხატვარი როგორც „არქეოლოგი“ ეძებს და აგროვებს მოხმარების საგნებს (საბჭოთა სახეობრივი და კულტუროლოგიური სიმბოლოები, მხატვრის პირადი არქივი, ყოფითი საგნები, ტექნიკური დეტალები). მხატვრის ჩანაფიქრის კონტექსტში ისინი კარგავენ უტილიტარულ დანიშნულებას და მხატვრული ნიშნის სახეს იღებენ, სხვა ინფორმაციით იტვირთებიან. ამ ნამუშევართა კომპოზიციები რთული სტრუქტურის მქონე მხატვრული მთლიანობაა, სადაც ყოველი დეტალი (ნივთი), ერთი შეხედვით, თითქოს ქაოსური საწყისიდან ჩნდება, მაგრამ რეალურად მხატვრის მიერ შექმნილი მიკროსამყაროს თვითკმარი ნანილია. ამ ელემენტების კონსტრუირებით მიიღწევა მთლიანობა, რომელიც მხატვრის კონკრეტული ამოცანის შესატყვისია. ფაქტობრივად, მხატვრის ავტოპორტრეტია „კოლაჟი“ (1964. ზიმერლის მუზეუმი. აშშ). დროისა და პიროვნების ისტორია დაფიქსირებულია ერთ სასურათე სივრცეში. თუ ადრე ეს გამოიხატებოდა ფერწერის პლასტიკური სახვითი საშუალებებით – ტილო, სალებავი, მონასმი, ახლა იგი შეიცვალა ახალი სახვითი ხერხებით და შინაარსი მათი ანსამბლირებითა გადმოცემული. გაზეთის გვერდი და მისი ტექსტები – დროის სპეციფიკურობის განმსაზღვრელია, ანუ ფონი, მეორე პლანი, მასზე განლაგებული მხატვრის პირადი დოკუმენტები მისი „მე“-ს არსებობაა ამ სივრცეში, მისი ისტორია. ძველი საათისა და ხის ავეჯის ორნამენ-

ტული ფრაგმენტები ბორჯლალოს გამოსახულებით, ბათთა შემოქმედის ვიზუალური სახის ირონიულ-ალეგორიული გამოსახულებაა. აქ შემთხვევითი არაფერია. მხატვრის ჩანაფიქრს დამორჩილებული ყველა დეტალის გააზრებული ერთობა ქმნის პიროვნების ისტორიის სურათს.

„ქვეყანა, სადაც დავიბადე“ (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი) ოთარ ჩხარტიშვილის გულაგია. აქ მთელი სიცხადით შეიცნობა საბჭოთა ბანაკების საშინელება და ყოველდღიურობის ამაოება, მავთულხლართი, სარკის სიმბოლიკა, კომუნალური სივრცის სივიწროვე და პირადის არარსებობა. ეს სამყაროა, სადაც არ რჩება ადგილი ინდივიდისთვის. ყოველი ნივთი გარკვეული სიმბოლიკის მატარებელია და გარკვეული წესრიგით შექმნილი მხატვრული მთლიანობა მძიმე და დამაფიქრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. აქ სწორედ ის განწყობაა გადმოცემული, რომელზეც ბორის გროისი წერს: „არაოფიციალური ხელოვნების მოტორი სიმწირით, მოწყენილობით, სივიწროვით, სიღარიბით, საბჭოთა ცხოვრების შეზღუდულობით დაუკმაყოფილებლობა ანუ სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ექსცესის, სურვილის მოხმარების დეფიციტია“ (Гроийс, 2003:14-15).

ოთარ ჩხარტიშვილს ცხოვრებაში ბევრი წინააღმდეგობა შეხვდა. მისი ხელოვნება იყო გამოწვევა ხელისუფლებისა და საზოგადოებისა, შესაბამისად, მისი შემოქმედებისადმი დამოკიდებულებაც არაერთგვაროვანი იყო. 1981 წელს თბილისის მხატვრის სახლში ოთარ ჩხარტიშვილის ნამუშევრების დიდი გამოფენა მოეწყო. თუ გავითვალისწინებთ დროის სპეციფიკას, ეს მნიშვნელოვანი მოვლენა უნდა ყოფილიყო: გამოფენამ წარმატებით ჩაიარა, მაგრამ მას დიდი ცვლილებები ითარ ჩხარტიშვილისთვის არც შემოქმედებითი და არც ეკონომიური თვალსაზრისით არ მოუტანია. პრესაშიც მხოლოდ ინფორმაციული სახით აღინიშნა. მოვლენა სათანადოდ ვერ შეაფასეს. მხატვრისთვის ეს ერთგვარი იმედგაცრუებაც იყო.

ოთარ ჩხარტიშვილის ცხოვრება იყო ბრძოლა, საკუთარი ხედვის ვიზუალური გაცხადება, საკუთარი „მე“-ს დამკვიდრების სურვილი. ბოლოს კი აღმოჩნდა, რომ მისი ადრინდელივით არ ესმით, ის ისევ მარტოა და „უცხო“. დეკლარირებული პროტესტი ჩუმი განსჯით, საკუთარ თავში ჩაღრმავებითა და სულიერების ძიებით დასრულდა. ოთარ ჩხარტიშვილის შემოქმედების ერთგვარი რეზიუმირება ნატურმორტებია. ეს ფილოსოფიური ოპუსებია, რომლებშიც უკვე აშკარად ჩანს ცხოვრების ამაოებასა და სიცოცხლის წარმავლობაზე ფიქრი. მხატვრისთვის ნატურმორტის სახვითი მოტივების შერჩევა შემთხვევითი არ არის. ეს მოტივები ხშირად მეორდება და განწყობის სხვადასხვა ნიუანსით იცვლება. კონცეპტუალური და სიმბოლური დატვირთვის თვალსაზრისით განსაკუთრებით შთაბეჭდავი ბრონეულისა და თეთრი ფერის ქსოვილის „მოგზაურობაა“ სხვადასხვა კომპოზიციაში. თეთრი ფერი აქ სულიერების, სინმინდისა და მორალური ლირებულებების სიმბოლური გამოსახულებაა. ლაკონური კომპოზიციური სტრუქტურა, საგნის გადმოცემის ილუზორული მანერა, თავშეკვებული კოლორიტი და არათანაბარი განათების ეფექტები ბიბლიური სიმბოლიკით დატვირთულ არქეტიპულ მხატვრულ სახეებს (ბზა, ბრონეული, ვაშლი, თეთრი საფარი) მისტიკურობასა და მნიშვნელოვნებას ანიჭებს. ეს ნატურმორ-

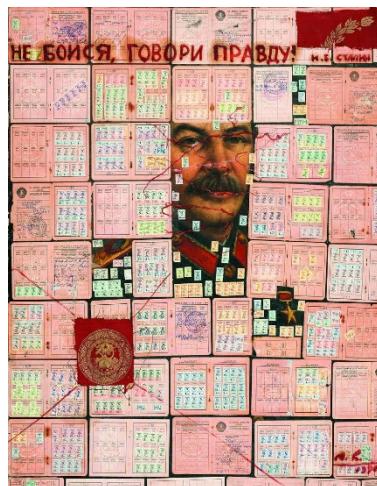
ტები ყოველგვარი ყოფითისგან დაცლილი და ყოველდღიურობისგან განცენებულია. გარეგნულად სტატიკური დიდი შინაგანი მუხტის მქონეა და დასაწყისისა და დასასრულის ფილოსოფიურ კონტექსტს იძენს. წრე შეიკრა და ილუზია იმისა, რომ ცხოვრებაში უმეტესად კეთილი იმარჯვებს, დასრულდა. ოთარ ჩხარტიშვილის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარი თეთრ ქსოვილზე გაშლილი თეთრი ბრონეულებია. თეთრი – ოთარ ჩხარტიშვილის დასასრულია.

სიმბოლურია, მაგრამ ამ ნამუშევრის დასრულების შემდეგ სულ რამდენიმე თვეში გარდაიცვალა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩხარტიშვილი ო., ოცდაათი წელი ავტორიტარული წნევის ქვეშ. ავტობიოგრაფია. ხელნაწერი. 1983.
2. ჩხარტიშვილი ო., ოთარ ჩხარტიშვილის ჩანაწერებიდან. ხელნაწერი. 1983.
3. Грайс Б. Искусство утопии. G Gesamtkunstwerk Сталин. Москва, 2003.

ილუსტრაციები



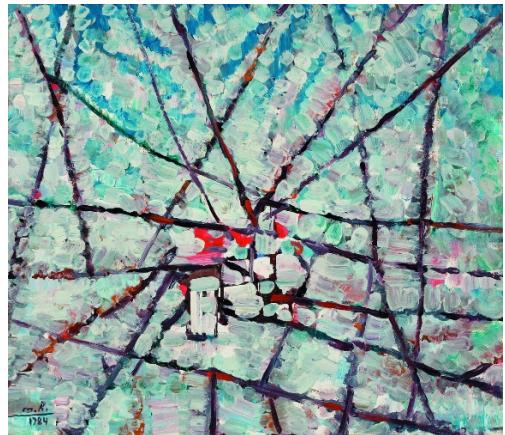
ნუ გეშინია, თქვი სიმართლე



ლენინი. ტომი III. 1992



ჩემი ეზო. ლურჯი ღამე. ზამთარი. 1985



ჩემი ეზო. ზამთრის თემაზე. აბსტრაქცია

თეთრი ბრონეულები. 2005



ნანა გელაშვილი
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ბულეტური არქიტექტურის საციფრიაური მახასიათებლები

უძველესმა მსოფლიო რელიგიამ – ბუდიზმმა უდიდესი გავლენა მოახდინა აზიის ქვეყნების საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროზე, განსაკუთრებით კულტურაზე (სახვით ხელოვნებაზე, ხუროთმოძღვრებაზე, არქიტექტურაზე, ლიტერატურაზე და სხვ.). აქედან გამომდინარე, მან კულტურათა მთელი ეპოქები შექმნა ხსენებულ რეგიონში. ამჯერად ყურადღება ფოკუსირებულია ბუდისტურ არქიტექტურაზე, მის ფორმირება-განვითარებაზე, აზიის დიდი სახელმწიფოების შუქზე, წარმოჩენილია მისი ძირითადი სპეციფიკური მახასიათებლები.

ბუდიზმი ძვ.წ. VI საუკუნეში ინდოეთში ჩაისახა, როგორც ფილოსოფიურ-ეთიკური მოძღვრება. მის ფუძემდებლად მიჩნეულია ინდური შაკიების ტომის ბელადის ვაჟი სიდჰარტა გაუტამა (ძვ.წ. 623-543), რომელსაც „ოთხი წმინდა ჭეშმარიტების“ შეცნობის და გონების გასხივოსნების შემდეგ ბუდა (სანსკრიტულად ნიშნავს – გასხივოსნებულს, გაბრნებულს) ეწოდა (Васильев, 1983:202-203; Листопадов, 2005). ძვ.წ. III საუკუნეში ინდოეთში ბუდიზმის აყვავება და მისი სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადება უკავშირდება მაურიების დინასტიის მეფის – აშოკას (ძვ.წ. 273-232) სახელს, რომელიც ინდოეთის ისტორიაში ერთ-ერთ უძლიერეს მმართველადაა აღიარებული. ის იყო პირველი მონარქი, რომელმაც ადეკვატურად შეაფასა ბუდიზმის მნიშვნელობა ქვეყნის ცენტრალიზაციის მიმართულებით (Галимов, 2015:10-12). აქედან გამომდინარე, აშოკას მთელი ყურადღება ბუდიზმის გავრცელება-აყვავებისკენ იყო მიპყრობილი, თუმცა ინდოეთში იმხანად გავრცელებული რელიგიები არ აუკრძალავს. მისი ბრძანებით, მთელ ინდოეთში ბუდისტური საკულტო ნაგებობების აღმშენებლობა დაინიშნო. შესაბამისად, საფუძველი ჩაეყარა ბუდისტურ არქიტექტურას, რომლის დღემდე შემონახული შესანიშნავი ძეგლები ნათლად წარმოაჩენენ, რაოდენ მაღალ ხარისხობრივ დონეზე ვითარდებოდა იმხანად არქიტექტურა და ხუროთმოძღვრება (Драч, 2002:101). გარკვეული დროის შემდეგ ბუდისტური არქიტექტურის განვითარება დაიწყო მთელ აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიაში. ამასთან, სწორედ ადრეული ინდური ნიმუშები იქცა მათვეის თავდაპირველ ორიენტირად.

ინდოეთში ჩამოყალიბდა ბუდისტურ საკულტო ნაგებობათა სამი ძირითადი სახეობა: გამოქვაბულთა ანუ კლდეში ნაკვეთი ტაძარ-მონასტრები, ფილები და სვეტები (იგივე სტამბები). მათგან ყველაზე ფართოდ გავრცელებული იყო გამოქვაბულთა ტაძარ-მონასტრები, რაც განპირობებული იყო ბუდას მოწოდებით თავის მიმდევრების მიმართ, რომ განშორებოდნენ ხმაურიან ადგილებს და ყოველდღიურ ცხოვრებისეულ ფუსფუსს. ამიტომაც მისი მონაფეები სალოცა-

ვებს აგებდნენ უკაცრიელ ადგილებზე: კლდეებზე, გამოქვაბულებსა და მღვიმეებში. ამ ტიპის მრავალრიცხოვან ნაგებობათა შერის შედევრებად აღიარებულია ცენტრალურ ინდოეთში (მაჟარაშტრას შტატი) აჯანტის და ელორის გრანდიოზული კომპლექსები, რომელთა აღმოჩენამ ინდური ცივილიზაციის სრულიად ახალი ფურცელი გადაშალა. ორივე მათგანი 1983 წელს შეტანილ იქნა იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ძეგლთა ნუსხაში. აჯანტი გადაჭიმულია ნახევარ კილომეტრზე და 29 მღვიმეს მოიცავს. მისი მშენებლობა ძვ.წ. II საუკუნეში დაიწყო და პერიოდული ინტერვალებით, რამდენიმე საუკუნე გრძელდებოდა. აჯანტაში ორგანულადაა შერწყმული არქიტექტურა, სკულპტურა და ფერწერა. მსოფლიო აღიარება მას მოუტანა არაჩვეულებრივმა ფრესკებმა, რომლებზეც ბუდას ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდებთან ერთად, გამოსახულია მითოლოგიური სიუჟეტები, ბუდისტურ თხზულებათა ილუსტრაციები, ასევე ყოფითი ხასიათის სცენები, ტაძართა ფასადებს კი ამშვენებს ბუდასა და ბუდისტური ღვთაებების მრავალრიცხოვანი ქანდაკებები (Maliogha, 1998:55-57). საღებავთა პალიტრაში ჭარბობს წითელი, ყვითელი, ლაჟვარდისფერი, თეთრი, ფონი კი – შავი.

რაც შეეხება ელორის ტაძართა კომპლექსს, ის ერთი მთლიანი კლდოვანი მონოლითიდან არის ნაკვეთი და შესაბამისად, ერთიან ანსამბლს ქმნის. ის 34 ტაძარს მოიცავს და 2 კმ-ზე მეტ სიგრძეზეა გადაჭიმული. საყურადღებოა, რომ ელორის ძეგლებში ჰარმონიულადაა ერთმანეთთან შერწყმული ჩრდილოეთის და სამხრეთ ინდოეთის არქიტექტურული ტრადიციები. იმავდროულად, ეს უნიკალური კომპლექსი წარმოაჩენს იმუამინდელ ინდოეთში არსებულ რელიგიურ ტოლერანტობას. არქეოლოგიური კვლევებით დადგენილია, რომ VII-VIII საუკუნეებში მას სამი რელიგიის მიმდევრები ქმნიდნენ: ჯაინისტი, ბუდისტები და ინდუისტები. კერძოდ, ელორის 34 ტაძრიდან 12 ბუდისტურია, 17 – ინდუისტური და 5 – ჯაინისტური. ამგვარმა ერთობლივმა მოღვაწეობამ შესანიშნავი შედეგი გამოიღო, რამდენადაც ის სხვადასხვა რელიგიათა მრავალფეროვან ხელოვნებას წარმოაჩენს (გელაშვილი, 2018:42). გრანდიოზული კომპლექსიდან განსაკუთრებით გამორჩეულია ტაძარი კაილასანათპა, რომლის სიგრძე 80მ-ია, სიმაღლე – 40მ. მისი აგება 756 წელს დაიწყო და საუკუნენახევრის შემდეგ დასრულდა. ტაძარი გაფორმებულია ლომების, სპილოების, ხარების და მოცეკვავე გოგონების ქანდაკებებით. მის ფასადსაც რამდენიმე ათეული სპილოს სკულპტურა ამშვენებს, ინტერიერში კი სხვადასხვა ფანტასტიკურ არსებებთან ერთად, განთავსებულია ინდუისტური ღმერთების: შივას, პარვატის და მათი ვაჟის – განეშას ფიგურები (Галеркина, 1963:36-37). ელორის ბუდისტურ გამოქვაბულთა ტაძრებში ბუდას და ბუდისტურ ღვთაებათა უამრავი გამოსახულებაა, კედლები დეკორატიული ორნამენტებითაა დამშვენებული, შესასვლელებში კი მონუმენტური, საშიში გარეგნობის მითოლოგიური არსებების ქანდაკებებია, რომლებიც ტაძრის და სარწმუნოების მცველებად აღიქმებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ადრეული ხანის ბუდისტურ ნაგებობებს არ ახლდა ბუდას სკულპტურული გამოსახულებები და მათ ნაცვლად ბუდისტური სიმბოლოები ან რელიკვიები (ლოტოსი, ოქროს თევზები, სვასტიკა, ნიჟარა და სხვ.) გამო-

იყენებოდა. მხოლოდ ახ.წ. I საუკუნეში ჩრდილო-დასავლეთ ინდოეთში, კერძოდ – განდჰარში (სადაც ანტიკური და შუა აზის ხალხთა ტრადიციები იყო შერწყმული) გამოჩნდა ბუდას ანტროპომორფული გამოსახულებები, რომლებიც თავდაპირველად კანონებით შეზღუდული არ იყო. რამდენადაც ბუდა მრავალ-სახოვანი ღმერთია, ის სხვადასხვანაირად გამოისახებოდა, განსხვავებული იყო მისი ხელების და თითების უესტიკულაცია (ე.წ. მუდრა), რომლებსაც თავ-თავისი მნიშვნელობა ჰქონდათ. ახ.წ. პირველივე საუკუნეებში, როდესაც მხატვრულ-გამომსახველობითმა კანონებმა ეროვნულ-ტრადიციული შტრიხები დაიმკვიდრა, ჩამოყალიბდა ბუდას გამოსახვის მკაცრად დაკანონებული ნორმები, რომელთაგან გადახვევა დაუშვებელი იყო (Галеркина, 1963:24-25; Малиога, 1998:57-58).

ბუდისტური არქიტექტურის ცალკე სახეობას წარმოადგენდა ფილები – ნახევარსფეროს ფორმის ნაგებობა, რომელიც ქვით ან აგურით იყო მოპირკეთებული, ზედაპირი დაფარული იყო ლამაზი ჩუქურთმებით. მის ზემო ნაწილში განთავსებული იყო ერთგვარი კამერა ბუდას რელიკვიებისა და სხვა სინმინდეების შესანახად. გარედან ფილა შემოსაზღვრული იყო ოთხკარიბჭიანი გალავნით, რომელიც სამყაროს ოთხ მხარესთან ერთად, ბუდას ცხოვრების ეპიზოდებს გამოსახავდა: დაბადებას (აღმოსავლეთი), გასხივოსნებას (სამხრეთი), ქადაგებას (დასავლეთი) და ნირვანას (ჩრდილოეთი). გალავნის კედლები და კარიბჭები ნატიფი ოსტატობით შესრულებული რელიეფებით იყო დამშვენებული. ინდოეთის ტერიტორიაზე ათასობით ამ ტიპის ფილაა აღმოჩენილი, რომელთაგან კლასიკურ ნიმუშად აღიარებულია სანჩაში არსებული ფილა (ძვ.წ. 250 წ.), მას წრიული ფორმა აქვს და გარედან წითელი ქვიშითაა დაფარული. მისი სიმაღლე 23,6 მეტრია, ფუძის დიამეტრი – 36,6 მეტრი (გელაშვილი, 2001:276). ინდური ბუდისტური არქიტექტურის კიდევ ერთი სახეობა იყო სვეტები (იგივე სტამბები) – ქვის მემორიალური ნაგებობები, რომელთა საშუალო სიმაღლე 15მ. იყო. სვეტის ზემოთა ნაწილი გაფორმებული იყო სკულპტურული სიმბოლოებით, რომელიმე წმინდა ცხოველის ან სხვა გამოსახულებებით. მისი ზედაპირი კი დაფარული იყო ბუდისტური შინაარსის წარწერებით, ასევე მეფის ბრძანებულებებით, რომლებიც ბუდიზმის ეთიკურ-რელიგიურ პრინციპებს უწევდა პროპაგანდას. საყოველთაოდ ცნობილია მეფე აშოგას ბრძანებით აგებული ე.წ. „ლომის კაპიტელი“ ქ. სარნატში (წმინდა ქალაქ ბენარესთან), რომელიც განასახიერებს ერთმანეთთან ზურგით შეზრდილ ოთხ ლომს. მისი კვარცხლბეკი გაფორმებულია ცხოველების და ყვავილების ბარელიეფებით. აღნიშნული ძეგლი ინდური ხელოვნების შედევრადაა აღიარებული და შესაბამისად, ინდოეთის სახელმწიფო გერბზეა გამოსახული (Галеркина, 1963:18).

ბუდიზმის ბედი შემდეგნაირად წარიმართა ინდოეთში: განვითარება-აყვავების შემდგომ, მან თანდათან დაქვეითება დაინყო. ეს პროცესი მეფე აშოგას გარდაცვალების შემდგომ დაინყო, რომელიც ბუდიზმის გულმხურვალე დამცველი და მიმდევარი იყო. მომდევნო ხანებში კი მმართველი ხელისუფლებისგან მას სულ უფრო ნაკლები მხარდაჭერა ჰქონდა. საბოლოოდ ქვეყნის ცალკეულ მხარეებში ბუდიზმს ეტაპობრივად ჩაენაცვლა ინდუიზმი, რომელმაც სახელმწი-

ფო რელიგიის სტატუსი მოიპოვა (Basiljev, 1983:212). ამ პროცესს თან ახლდა ბუდისტური სააღმშენებლო საქმიანობის შეკვეცაც. სამაგიეროდ, ბუდიზმმა და ბუდისტურმა კულტურამ წარმატებით დაიწყო განვითარება ინდოეთის საზღვრებს მიღმა, უპირველესად ყოვლისა, ჩინეთში, სადაც ბუდიზმმა ახ.წ. I საუკუნეში შეაღწია.

ჩინეთში ბუდიზმს უძველეს ცივილიზაციასთან და ფილოსოფიურ-რელიგიურ მოძღვრებებთან – კონფუციონიზმთან და ტაოიზმთან მოუხდა შეჯახება. ამიტომ საწყის ეტაპზე მას გარკვეული დაბრკოლებების გადალახვა მოუხდა. თუმცა, დროთა ვითარებაში რელიგიათაშორისი და კულტურათაშორისი დიალოგის საფუძველზე, ბუდიზმმა ჩინეთში აღმასვლით დაიწყო გავრცელება. III-IV საუკუნეებში ქვეყანა ფერად-ფერადი დიდებული იერ-სახის ბუდისტური ტაძარ-მონასტრებით და მონუმენტური ქანდაკებებით მოიფინა, რომლებიც რადიკალურად განსხვავდებოდნენ თავიანთი ინდური პროტოტიპებისგან. სწორედ ჩინეთში ჩამოყალიბდა და შემდეგ აზიის სხვა ქვეყნებში გავრცელდა ბუდისტური საკულტო ნაგებობების კლასიკური სტილი, რომლის მთავარი მახასიათებლები იყო: სწორკუთხოვანი შენობები დახრილი ფორმის სახურავებით, რომლებსაც აპრეზილი კიდეები ჰქონდათ, მყვეთრი ფერების პალიტრა, სიმეტრიულობა, გარემომცველ ბუნებასთან ჰარმონიული ბალანსი, ძველ ჩინურ ფილოსოფიურ პრაქტიკასთან შესაბამისობა და სხვ. (Hung, 1995:35-37). პირველი ბუდისტური ტაძარი ჩინეთში ახ.წ. I საუკუნეში აიგო. ლეგენდის თანახმად, იმპერატორმა მინგ ტიმ (58-76) სიზმარში ნახა შარავანდედით მოსილი გასხივოსნებული არსება. მისი მრჩეველების აზრით, ეს ბუდა უნდა ყოფილიყო. მაშინ იმპერატორმა მოისურვა, რომ ინდოეთიდან მისთვის ჩამოეტანათ ბუდას გამოსახულება. ჩინეთში ბუდიზმის შეღწევის ოფიციალურ თარიღად მიჩნეულია ახ.წ. 65 წელი, როდესაც ინდოეთში წარზავნილები უკან დაბრუნდნენ და დედაქალაქ ლოიანგში თეთრი ცხენით შეიტანეს ბუდას ქანდაკება და ბუდისტური წმინდა ტექსტები. იმპერატორი დარწმუნდა ბუდასა და სიზმარში ნანახი ღვთაების იდენტურობაში და მიიჩნია რა ეს გარკვეულ მინიშნებად, მისი ბრძანებით ლოიანგთან აიგო ბუდისტური ტაძარი (Haicheng, 2004:11). ზემოთქმულის გამო მას „თეთრი ცხენის ტაძარი“ ეწოდა (ჩინურად – პაიმას). ტაძარი წითელი ფერის, მცირე ზომის ნაგებობას წარმოადგენს, რომელიც შედგება რამდენიმე დარბაზისგან და უძველესი წმინდა წიგნების საცავისგან. მის ეზოში კი თეთრი ცხენის ქანდაკებაა განთავსებული.

ჩინეთში ბუდიზმი საუკუნეთა მანძილზე გარკვეულ სახეცვლილებებს განიცდიდა და ადგილობრივ ელემენტებს ითვისებდა. ეს ეხება როგორც საკულტო ნაგებობების არქიტექტურას, ისე ბუდისტური ღმერთების პანთეონს. ბუდისტური ტაძრები ერთი ან რამდენიმე რომბისებური დაბალი ნაგებობისგან შედგებოდა, რომლებიც არაპროპორციულად დიდი სახურავებით იყო გადახურული. გარემომცველ ლანდშაფტთან გეომეტრიული ბალანსის დაცვის მიზნით, შემოღებულ იქნა დახრილი სახურავები დეკორატიული კარნიზებით. ტაძრების ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტად იქცა ხის მასიური ბოძები, რომლებიც ეზოს გალავანთან და კედლებთან ერთად, წითლად იღებებოდა. ტაძრის შესასვლელთან

იდგმებოდა ლომის ქანდაკება. ლომის გამოჩენა სკულპტურაში ჩინეთში ბუდიზმის გავრცელებას უკავშირდება, რომლის სიმბოლიკაში ის კანონების დამცველი და წმინდა ტაძრების გუშაგია (გელაშვილი, 2013:96). ასე რომ, ბუდიზმის მიმართ თაყვანისცემის აღძვრაში, უთუოდ, დიდ როლს ასრულებდა ბუდისტური ნაგებობების ვიზუალური ესთეტიკური მიმზიდველობა, მათი ექსტერიერის და ინტერიერის პომპეზურობა, ფერადოვნება და დეკორატიულობა.

ჩინურ არქიტექტურაში მნიშვნელოვან სიახლეს ნარმოადგენდა ასევე პაგოდები, რომლებიც ინდოეთში გავრცელებულ ფილებს ჩაენაცვლა. ეს კენტი რაოდენობის სართულებიანი (კენტი რიცხვები ბუდიზმში სასიკეთო სიმბოლოდ ითვლება) კოშკურები, რომლებიც ბუდისტური რელიკვიების შესანახად იყო განკუთვნილი, ბუდისტური სატაძრო არქიტექტურის აუცილებელ კომპონენტად იქცა არა მხოლოდ ჩინეთში, არამედ აზიის სხვა ბუდისტურ ქვეყნებში. პაგოდების ნატიფი არქიტექტურული სტილი მეტად ორიგინალურია – ქვემოდან ზემოთა მიმართულებით თანდათან ვიზროვდება და წვეტით ბოლოვდება. დღემდე შემონახულ პაგოდებს შორის ყველაზე ძველია 12-ნახნაგიანი 15-სართულიანი აგურის პაგოდა (აიგო 523 წ.) ხენანის პროვინციაში – ცნობილი შაოლინის მთის მახლობლად. მართალია, მთლიანი არქიტექტურული იერ-სახით ის ინდური სატაძრო არქიტექტურის ფორმებს იმეორებს, თუმცა დამატებით შემკულია თაღოვანი სარქმელებით, ცხოველების რელიეფური ქანდაკებებით და ყვავილების გამოსახულებებით. ძალზე შთამბეჭდავია ასევე ჩინეთის ისტორიულ დედაქალაქ ჩანგანში (დღევანდელი სიანი, შენსის პროვინცია) არსებული პაგოდები: 652 წელს აგებული ულამაზესი ე.წ. „გარეული ბატების დიდი პაგოდა“, რომლის სიმაღლე 65მ-ია და 707-709 წლებში აგებული „გარეული ბატების პატარა პაგოდა“, რომელიც ბუდისტური შინაარსის უნიკალური ფრესკებითაა დამშევნებული. მისი სიმაღლე 43მ-ია (Малиогა, 1998:66). ორივე პაგოდა შეტანილია იუნესკოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ძეგლთა ნუსხაში (2014 წ.).

რაც შეეხება ჩინეთის ბუდისტურ გამოქვაბულთა ტაძრებს, ისევე როგორც მათი ინდური პროტოტიპები, მსოფლიო მნიშვნელობის შედევრებადაა აღიარებული. მართალია, მათი ცალკეული არქიტექტურული დეტალების ელემენტებში ინდური გავლენა იგრძნობა, თუმცა ერთიანი მხატვრული იერ-სახე შექმნილია ჩინური მხატვრული ტრადიციების დომინანტობით. განსაკუთრებით საყურადღებოა ქ. ტუნხუანგთან (კანსუს პროვინცია) მდებარე მოკაოს გამოქვაბულთა გრანდიოზული კომპლექსი, რომელიც ცნობილია „ათასი ბუდას გამოქვაბულთა“ სახელით (იგებოდა V-VIII საუკუნეებში). ის 25 კმ-ის სიგრძეზეა გადაჭიმული და მოიცავს რელიგიური, ყოფითი, სამეურნეო ხასიათის არაჩვეულებრივ ფრესკებს, ბუდასა და ბუდისტური ღვთაებების ქანდაკებებს. ბუდას ყველაზე დიდი სკულპტურა 13მ. სიმაღლისაა (Li, 2004:96-97). არანაკლებ შთამბეჭდავია ქ. ლოიანგიდან (ხენანის პროვინცია) 13 კმ-ის დაშორებით მდებარე ლუნგმენის გამოქვაბულთა კომპლექსი, რომლის მშენებლობა IV საუკუნეში დაიწყო და პერიოდული ინტერვალებით 400 წელი გაგრძელდა. მისი სიგრძე 1 კმ-ია და მოიცავს უამრავი რაოდენობის სვეტებსა და ნიშებს ნარწერებით, 80-მდე პაგოდას, სხვადასხვა ზომის ათეულობით ათას ბუდას გამოსახულებას, რომელთა-

გან ყველაზე დიდია 17,4მ. სიმაღლის მჯდომარე ბუდას ქანდაკება (Лан, 2011:109-110; Li, 2004:98-99). ანალოგიურია იუნკანგის მღვიმეების სატაძრო კომპლექსი (შაანსის პროვინცია), რომელიც V საუკუნეს განეკუთვნება. ისევე, როგორც ზემოთ ხსენებულ ძეგლებში, ისიც ბუდას და ბუდისტური ღვთაებების ქანდაკებებით და დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული მრავალფეროვანი კედლის ფრესკებითაა დამშვენებული.

IV საუკუნეში ბუდიზმმა ჩინეთიდან კორეაში დაიწყო გავრცელება და VI საუკუნეში უკვე კორეის ნახევარკუნძულის მთელ ტერიტორიაზე ოფიციალური საწრმუნოების სტატუსი მიიღო. ამ დროიდან ბუდიზმმა რელიგიურთან ერთად, მოკლე ხანში კულტურის მთავარი მამოძრავებელი ძალის ფუნქციაც შეითავსა. (Carter, 1990:37). ბუდიზმის შეღწევამდე კორეის ნახევარკუნძულის სამეფოებში გავრცელებული იყო პირველყოფილი რელიგიური რწმენები და კულტები, კერძოდ: ფეტიშიზმი, ანიმიზმი, წინაპართა კულტი და ციური სხეულების თაყვანის-ცემა. ალსანიშნავია, რომ ბუდიზმის გავრცელების შემდეგ ხსენებული კულტები არ გამქრალა და საუკუნეთა მანძილზე არსებობას აგრძელებდნენ ბუდიზმთან (ასევე კონფუციონიზმთან) სინკრეტიზაციის რეჟიმში (Крыивелев, 1988:309). ბუდიზმის პოზიციების განმტკიცების კვალდაკვალ კორეაში ბუდისტურმა სატაძრო არქიტექტურამ დაიწყო განვითარება, რომელიც საწყის ეტაპზე ჩინური ძლიერი ზეგავლენის ქვეშ იმყოფებოდა. შესაბამისად, მიმდინარეობდა გრანდიოზული გამოქვაბულთა ტაძარ-მონასტრების, ჰაეროვანი პაგოდების, ბუდასა და ბუდისტურ ღვთაებათა სკულპტურების აგება, რომელთა არქიტექტონიკა დიდი დოზით მსგავსებას ამჟღავნებდა ჩინეთის ზემოთ ხსენებულ ბუდისტური კულტურის ძეგლებთან. თუმცა, გარკვეული განსხვავებების არსებობდა: კორეაში მთავარ სამშენებლო მასალას ხე წარმოადგენდა, საკულტო ნაგებობები ჩინურთან შედარებით, უფრო სადა და ლაკონური იყო. თუკი თავდაპირველად ბუდისტური სატაძრო არქიტექტურა გრანდიოზული ანსამბლების აგებით დაიწყო, მომდევნო ხანებში მათი მასშტაბები შემცირდა რაოდენობრივი ზრდის პროპორციულად. იცვლებოდა ტაძრებთან არსებული დამხმარე ნაგებობების შემადგენლობა და მათი ფუნქციებიც. კერძოდ, ტაძრების ტერიტორიებზე იყო სხვადასხვა პავილიონები, სუტრების საცავი, სამრეკლო, აბანო, სასწავლო და სალოცავი დარბაზები, სახელოსნოები და სხვ. (Волков, 1985:63-65). მთლიანობაში ბუდისტური არქიტექტურა, სკულპტურა, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნება ადრეული შუა საუკუნეების კორეაში წარმოადგენდა ორგანულ ნაზავს კორეის მოსახლეობაში ღრმად გამჯდარ ტრადიციულ შამანიზმთან და ციური სხეულების კულტთან, ასევე კონფუციონიზმის ფილოსოფიურ პოსტულატებთან.

VI საუკუნის შუა ხანებში ბუდიზმმა კორეიდან იაპონიაში შეაღწია. ამ კონტექსტში ალსანიშნავია, რომ კორეა გარკვეული ხნის მანძილზე ერთგვარ დამაკავშირებელ ხიდს წარმოადგენდა ჩინეთსა და იაპონიას შორის. ასე რომ, იაპონია კორეის საშუალებით ეცნობოდა ჩინურ ცივილიზაციას და დიდი ენთუაზიაზმით ითვისებდა ყველაფერს, რაც საჭირო და სასარგებლო იყო ქვეყნისათვის. იაპონიაში ბუდიზმს ადგილობრივი უძველესი სარწმუნოება შინტოიზმი (იაპონურად – „ღმერთების გზა“) დახვდა, რომელთანაც დროთა ვითარებაში ფუნ-

ქციების გადანაწილება მოხდა. VIII საუკუნის იაპონური ისტორიულ-მითოლო-გიური თხზულების „იაპონიის ქრონიკების“ გადმოცემით, 552 წელს იაპონიაში ჩასული კორეის ელჩობის შემადგენლობაში მყოფმა ბუდისტმა ბერებმა ადგი-ლობრივი ხელისუფლებისგან ბუდიზმის ქადაგების ნებართვა ითხოვეს. ამის მოტივაცია ის იყო, რომ ბუდას სახელზე აღვლენილ ლოცვებს უდიდესი მაგიუ-რი ძალა ჰქონდა და იაპონიას კეთილდღეობას და მშვიდობიანობას მოუტანდა (История Японии, 1999:79-80). რამდენადაც მმართველი ელიტის დიდი ნაწილი მაშინვე მიემხრო კორეელ წარგზავნილთა შეთავაზებას, ბუდიზმმა იაპონიაში სწრაფად დაიწყო გავრცელება და 685 წელს საიმპერატორო ედიქტით, სახელ-მწიფო რელიგიის სტატუსიც მოიპოვა.

ბუდიზმის მეშვეობით იაპონია ეზიარა კონტინენტზე გავრცელებულ ხუ-როთმოძღვრების, არქიტექტურის, სკულპტურის და სახვითი ხელოვნების დახ-ვენილ და მაღალმხატვრულ ტექნიკას. VII-VIII საუკუნეებში იაპონიაში ბუდის-ტური ტაძარ-მონასტრების და პაგოდების ინტენსიური მშენებლობა გაიშალა. ისევე როგორც ჩინეთში და კორეაში, იაპონიაში ინდური ფილების ადგილი პა-გოდებმა დაიკავეს, რომლებიც უმეტეს ნილად ხუთი იარუსისგან შედგებოდნენ. თითოეული მათგანი სამყაროს ხუთ პირველსაწყისს განასახიერებდა: წყალს, ცეცხლს, ხეს, მიწას და რკინას. აღსანიშნავია, რომ პაგოდების კონსტრუქცია მომდევნო ხანებში იაპონური საერო არქიტექტურის მოდელად იქცა. ბუდისტუ-რი არქიტექტურის პირველ ნიმუშს წარმოადგენს იაპონიის ისტორიულ დედაქა-ლაქ ასუკაში 596 წელს აგებული ასუკა-დერას ტაძარი, რომელშიც მჯდომარე ბუდას სამმეტრიანი ქანდაკება განთავსდა (Садуро, 1972:59-60). ბუდისტური კულტურის ოქროს ხანად იაპონიაში მიჩნეულია ე.წ. ნარას პერიოდი (710-784), როდესაც ქვეყნის დედაქალაქი იყო ნარა, რომელიც უპირველეს ყოვლისა, გან-თქმულია ბუდისტური არქიტექტურის ბრწყინვალე ნიმუშებით. მათი რაოდენო-ბა საკმაოდ დიდია, ამჯერად შემოვიფარგლებით ორი მათგანის დასახელებით – პორიუჯის და ტოდაიჯის სატაძრო კომპლექსებით, რომლებიც თავიანთი ორი-გინალური კონსტრუქციისა და სინატიფის წყალობით, იაპონიის მიწა-წყალზე აგებული შემდგომი ხანის ბუდისტური სატაძრო არქიტექტურის კლასიკურ ეტალონებად იქცნენ. პორიუჯი მსოფლიოში დღემდე შემონახულ ყველაზე ძველ ხის ნაგებობადაა აღიარებული (აიგო 607 წელს). კომპლექსი რამდენიმე ტაძრისა და დამხმარე ნაგებობებისგან შედგება. მის მთავარ დარბაზში მსოფ-ლიოში განთქმული ბუდას ტრიადაა განთავსებული – ლოტოსის ყვავილზე მჯდომი ბუდა ორ ღვთაებასთან – ბოდჰისატვასთან ერთად. დარბაზების კედ-ლები ტრადიციულად, მოხატულია ფრესკებით, რომლებზეც ბუდას ცხოვრების სხვადასხვა ეპიზოდებია გამოსახული. საგანგებო აღნიშვნას იმსახურებს კომ-პლექსის ეზოში არსებული 5-იარუსიანი პაგოდა, რომლის სიმაღლე 32,5 მეტრია (Varley, 1984:24-25; Сэнсом, 1999:151).

მასშტაბურობით და დიდებული იერ-სახით გამორჩეულია ასევე ტოდაი-ჯის სატაძრო კომპლექსი (იგებოდა 743-752 წწ.). მისი მთავარი ტაძარი მსოფ-ლიოში დღემდე შემონახულ ყველაზე დიდ ხის ნაგებობადა მიჩნეული, რომლის სიმაღლე 49 მეტრია, სიგრძე – 57 მეტრი (Сэнсом, 1999:132). კომპლექსის მთავარ

დარბაზში ბუდას უზარმაზარი ქანდაკებაა (16მ. სიმაღლის) განთავსებული. სამონასტრო კომპლექსების უმეტესობის მსგავსად, ტოდაიჯი ერთდროულად რელიგიური ღვთისმსახურების ადგილიც იყო, სასულიერო სასწავლებელი და კულტურის კერაც (ორივე ხსენებული კომპლექსი შეტანილია იუნესკოს მსოფლიოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლთა ნუსხაში).

მართალია, თავდაპირველად ბუდისტური საკულტო ნაგებობები იაპონიაში კონტინენტზე გავრცელებულ სტილში შენდებოდა, მათი შემქმნელებიც ჩინელი და კორეელი ხუროთმოძღვრები იყვნენ, თუმცა ნარას პერიოდის დასასრულს ნათლად გამოიკვეთა ეროვნული ელემენტები, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ იაპონელი ოსტატები თანდათან თავისუფლდებოდნენ გარეშე ზეგავლენისგან და გაბედულად ავითარებდნენ ეროვნულ კულტურას. შესაბამისად, კონტინენტურმა სატაძრო არქიტექტურულმა კანონებმა რდვევა დაიწყო და იაპონურ ბუდისტურ არქიტექტურაში სპეციფიკური მახასიათებლები დამკვიდრდა. კერძოდ, ნაგებობების სიმეტრიული დაგეგმარების ჩინურ პრინციპებს ასიმეტრიული დიზაინი ჩაენაცვლა. მათი განთავსება ხდებოდა გაშლილ სივრცეში, კონკრეტული ადგილის რელიეფთან და გარემომცველ ლანდშაფტთან მისადაგებით (Cehcom, 1999:251). ჩინეთისა და კორეისგან განსხვავებით, იაპონიაში ტაძრების ხელახლა გადალებვა არ ხდებოდა, როდესაც ისინი ფერს კარგავდნენ. იაპონელები ბუნებრივ იერ-სახეს ამჯობინებდნენ და ამით მოკრძალებას და პატივისცემას გამოხატავდნენ ბუნების მიმართ. რაც შეეხება სამშენებლო მასალას, ყველა არქიტექტურული ნაგებობა ხისგან იგებოდა (მხოლოდ საძირკველი იყო ქვის) – იაპონელთა აზრით, ხე, როგორც ცოცხალი ორგანიზმი, მშენებლობის დროს ადამიანის ბუნებასთან შერწყმის ოპტიმალურ შესაძლებლობას იძლეოდა.

დაბოლოს, უნდა ითქვას, რომ აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ აზიის ქვეყნებში, ისევე როგორც ზემოთ განხილულ ქვეყნებში, ბუდისტური საკულტო ნაგებობები ძირითადი პარამეტრებით ერთმანეთის მსგავს კანონიკურ სტილსა და დიზაინს ექვემდებარებოდნენ. ეს იყო ნატიფი და დახვეწილი ფორმის ბუდისტური ტაძარ-მონასტრები და პაგოდები, რომელთა ცეცხლის ალის მსგავსი, ზეცისკენ მიცყრობილი სახურავის კიდეები თითქოს უკიდეგანო ცისკენ უკაფავდნენ გზას ადამიანებს, ხიბლავდნენ და აჯადოებდნენ მათ. იმავდროულად, ბუდისტური არქიტექტურა ყველა კონკრეტულ რეგიონში მეტნაკლები დოზით ეროვნული კულტურის ელემენტებით იყო გაჯერებული და შესაბამისად, ინდივიდუალიზმით ხასიათდებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გელაშვილი ნ., ინდური კულტურა, კულტუროლოგია I, თბილისი, 2001.
2. გელაშვილი ნ., ბუდისტური კულტურის ფორმირება ჩინეთში, კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები, XXVIII, თბილისი, 2013.
3. გელაშვილი ნ., შორეული აღმოსავლეთის რელიგიები, თბილისი, 2018.

4. Carter J. E., Lee K., Korea Old and New, A History, Seoul, 1990.
5. Li L. China's Cultural Relics, Beijing, 2004.
6. Haicheng L. Buddhism in China, Beijing 2004.
7. Varley H. P. Japanese Culture, Honolulu, 1984.
8. Hang W. Monumentality in Early Chinese Art and Architecture, Stanfорт, 1995.
9. Васильев Л. С., История религии Востока, Москва, 1983.
10. Волков С. В., Ранняя история Буддизма в Корее, Москва, 1985.
11. Галеркина О. И., Богданов Ф. А., Искусство Индии, Москва, 1963.
12. Галимов Б. В., Добрый царь Ашока, Москва, 2015.
13. Драч Г. В., История мировой культуры, Ростов-на-Дону, 2002.
14. Иэнага С. История японской культуры, Москва, 1972.
15. Кривелев И. А., История религии, т. II, Москва, 1988.
16. Лан Е., Лянчжи Ч. Хрестоматия по культуре Китая, Пекин, 2011.
17. Листопадов Н. А. По стопам Будды, Москва, 2005.
18. Малюга Ю. Я. Культурология, учебное пособие, Москва, 1998.
19. Сэнсом Дж. Б., Япония, краткая история культуры, Санкт-Петербург, 1999.
20. История Японии, т. I, отв. редактор Жуков А. Е. Москва, 1999.

ნათია კვაჭაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

**ხეროვნობრივი ტრადიციები აზრისა და თარიღის (სამსახიო)
საულიო არატექტურული**

სტატია ეხება აჭარისა და თურქეთის ხის ხუროთმოძღვრების ტრადიციებს საკულტო ნაგებობებში. ძეგლები თავიანთი არქიტექტურული ფორმით უნიკალურია და ვერნაკულარული არქიტექტურის თვალსაჩინო ნიმუშებს წარმოადგენს.

გამოიკვეთა, რომ აჭარის ხის მეჩეთების არქიტექტურული კომპოზიცია ქართული საცხოვრებელი სახლის პრინციპს ეფუძნება (ოდა სახლი, დარბაზი).

ხის მეჩეთების გარეგნული სტრუქტურა, შიდა სივრცის გადაწყვეტა საცხოვრებელი სახლების მხატვრულ-კონსტრუქციულ თავისებურებებს ავლენს. ხის საკულტო ხუროთმოძღვრული ნაგებობების ჯგუფიდან გამორჩეულია აჭარული ხის მეჩეთები, რომლებიც თავისი სივრცული თუ მხატვრულ-ისტორიული გააზრებით მეცნიერ-მკვლევართა დიდ ყურადღებას იპყრობს XX საუკუნიდან დღემდე.

აჭარული ხის მეჩეთები საინტერესოა თავისი ფორმათგანცდით, შესრულების ოსტატობით და წარსულთან უნიკეტი კავშირით. აჭარაში არსებული მეჩეთები დასავლეთ საქართველოში ოსმალეთის იმპერიის ბატონობას უკავშირდება (1555-1878 წნ.). აჭარის უდიდესი ნაწილი 1870-იან წლებამდე ოსმალეთის იმპერიის შემადგენლობაში შედიოდა.

სტამბულში ჩატარებული საარქივო კვლევის შედეგად გამოვლინდა, რომ სულთნის არქიტექტორებს, მათ შორის ოსმალეთის მთავარ ხუროთმოძღვარ მიმარ სინანს, იმპერიის სხვადასხვა კუთხეში ასაგები სასოფლო მეჩეთებისთვის ტიპური გეგმები ჰქონდა შემუშავებული. ნაგებობების მშენებლობისთვის კი სხვადასხვა ადგილობრივი მასალა უნდა ყოფილიყო გამოყენებული (Necipoglu, 2005).

ისლამის ინტენსიური გავრცელება აჭარაში, საკულტო ნაგებობების, მეჩეთებისა და მედრესეთა მომრავლება, განსაკუთრებით მინარეთების აღმართვა, დაპყრობილ ქრისტიანულ, მაგრამ გამუსლიმანებულ მოსახლეობაში, გარკვეული სახით, პოლიტიკურ ორიენტაციაზე მიანიშნებდა.

შედარებით მეტი მეჩეთია შემორჩენილი აჭარის მთიან რეგიონში (ხულო, ქედა, შუახევი), ხოლო შავისზღვისპირა ქობულეთსა და ხელვაჩაურში კი, შედარებით ცოტა.

მეჩეთების არქიტექტურას იმპერიების ცვალებადმა საზღვრებმა, განსაკუთრებით კი 1878 წელს ოსმალეთის მხრიდან რუსეთისთვის აჭარის დათმობამ მნიშვნელოვანი დაღი დაასვა. 1921 წლის ოკუპაციის შემდგომ, ბოლშევიკებმა აჭარაში 158 მეჩეთი აღნუსხეს (აჭარის სახელმწიფო კომიტეტის არქივი).

საგულისხმოა, რომ ისლამური ნაგებობები კი არ დაინგრა, არამედ ფუნ-

ქცია შეეცვალათ, ისინი სასოფლო-სამეურნეო დანიშნულების სათავსოებად, სკოლებად, ადმინისტრაციულ შენობებად და სამხედრო სავადმყოფოებად გადაკეთდა.

აჭარაში მეჩეთების მშენებლობა აქტიურ ფაზაში 1877-78 წლების რუსთ-თურქეთის ომის დასრულების შემდეგ შევიდა. XIX საუკუნის ბოლოს აჭარაში უკვე 200 მეჩეთი იყო დაფიქსირებული. საკუთარი სალოცავის ქონა ამა თუ იმ სოფლისათვის პრესტიუსის საკითხად მიიჩნეოდა. მუსლიმანური სამლოცველოების მშენებლობის ტემპის გააქტიურებას მორნმუნეთა შინაგანი სულიერი განწყობა და არსებულ სიტუაციაში გაურკვევლობა განაპირობებდა (ვარშალომიძე, 2010:424).

ისლამიზაციის პერიოდში აჭარაში არსებული ქართული ხალხური სამშენებლო ხელოვნება ისლამურ არქიტექტურას ჩვეულ იერს აძლევდა. აღნიშნული აშ-კარად თვალსაჩინოა, განსაკუთრებით ხის საკულტო ნაგებობების შემთხვევაში.

აჭარაში მეჩეთსა და საცხოვრებელს შორის მსგავსება შეიმჩნევა არა მხოლოდ გარეგნულ მხარეში, არამედ მეჩეთთან დაკავშირებულ სამშენებლო წესში, კარსაკმლის განლაგებაში, ფორმის მოყვანილობაში და ა.შ.

ისლამისათვის აუცილებელი იყო რელიგიური დოგმატიკისა და წეს-ჩვეულებების დამკვიდრება და არა სამშენებლო თავისებურებები (ბარამიძე, 2010:406).

ოსტატები, რომლებიც აგებდნენ მეჩეთებს, იყენებდნენ იმ სამშენებლო ტრადიციებს, რომლებიც მათთვის ნაცნობი იყო. საუკუნეების განმავლობაში საკულტო ნაგებობების მშენებლობა რეგიონში შეჩერებული იყო, ქვით მეტნილად არაფერს აგებდნენ. არქიტექტურა მთლიანად იმეორებს იმ ტრადიციას, რაც დაკავშირებული იყო საცხოვრებელი სახლებისათვის, როგორც ექსტერიერის ვიზუალურ მხარეს, ასევე გადახურვის თავისებურებებს. ხოლო ნაგებობის შიგა სივრცე მთლიანად ექვემდებარებოდა მეჩეთის სტრუქტურას. არსებულ მეჩეთების ინტერიერში გვხვდება ჯვრების სხვადასხვა გამოხატულება, მათ შორის ბორჯლალი, ფარული ჯვრები, ვაზის მტევნები. უმეტესად ორნამენტი მცენარეულ მოტივებზეა აგებული ან ჯვარსახოვანი ჩუქურთმებითაა გამოყვანილი.

ხშირად ხითხუროები შინაგანი ინტუიციით, გაუცნობიერებლად ახდენდნენ შემოქმედებით საქმიანობას. მეჩეთის ინტერიერის სივრცითი სტრუქტურა და დეკორატიული მორთულობა თავისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულებით ნათელი დასტური იყო წარსულთან უწყვეტი კავშირისა.

საინტერესოა აჭარული ჯამეების ქართულ და უცხო ტრადიციებთან მიმართების საკითხების გააზრება. არქიტექტურის ხელოვნების განვითარება ისლამურ სამყაროში მეტნილად დაკავშირებულია საკულტო ნაგებობებთან. არქიტექტურული ფორმის „დაკანონება“ ლიტურგიკული პროცესებიდან მომდინარეობდა. მოცულობითი ფორმის ქმნადობას რელიგიური რიტუალი კარნახობდა. პირველი არაპი არქიტექტორები ხელმძღვანელობდნენ ირანის, ბიზანტიის, სირიის, ეგვიპტის და ინდოეთის ხუროთმოძღვართა მაგალითით და გამოცდილებით.

უნდა აღინიშნოს, რომ ისლამურ კულტურაში მიღებული იყო არსებული არქიტექტურული ფორმის გამოყენების ტრადიცია ახალი მხატვრული შინაარსის მზაობით.

მართებულად ჩავთვალეთ, გაგვეაზრებინა აჭარისა და თურქეთის რესპუბლიკის, კერძოდ სამსუნის პროვინციის მეჩეთების არქიტექტურულ-მხატვრული შედარებითი ანალიზი. სამსუნის პროვინციის ხის მეჩეთებზე მოპოვებული ინფორმაციის საშუალებით გამოვლინდა ორი სხვადასხვა ქვეყნის, იდენტური სამშენებლო ტრადიციები, მხატვრული გააზრების გავლენა, სივრცითი სტრუქტურის უცვლელობა, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს კვლევის საჭიროების წარმართვას.

თურქეთის რესპუბლიკაში ხის შენობების მშენებლობა ძირითადად ადგილობრივი ოსტატების მიერ ხდებოდა, რომლებიც იმ გამოცდილებიდან და გარემო პირობებიდან გამოდიოდნენ, რაც მათვის ნაცნობი და ხელმისაწვდომი იყო. ხე საუკუნეების განმავლობაში ყველაზე პოპულარული სამშენებლო მასალა იყო თურქეთში. ეს არის შავი ზღვის რეგიონის შუა ნაწილი, რომელიც ფართო ტყიან ტერიტორიას მოიცავს. ხის დამუშავება და წარმოება ოდითგანვე დასტურდება თურქეთში. ხითხურობა ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული მხატვრული გამომსახველი ფორმაა, იგი მეჩეთების მშენებლობაშიც გვხდება.

არქიტექტურის ისტორიაში შემოგვინახა როგორც საერო, ასევე საკულტო ძეგლთა თვალსაჩინო ნამუშევრები. მათ შორისაა ხის მეჩეთები, რომლებიც აშენდა ლურსმნის გარეშე, ისინი გამოვლენილია თურქეთში, სამსუნის პროვინციებში. შესრულებული სელჩუკთა და ოტომანთა პერიოდში. სამსუნში ხე ერთ-ერთი მთავარი სამშენებლო მასალაა, იგი გამოიყენებოდა როგორც სამშენებელო სტრუქტურებისათვის, ასევე სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ელემენტებისათვის. მათ შორის ორნამენტული მორთულობისათვის. სამსუნის პროვინცია ყველაზე მდიდარი ქალაქია ხის არქიტექტურული მემკვიდრეობით. აქ დადასტურებულია 114 ხის მეჩეთი, რომელთაგან მეტ-ნაკლებად შესწავლილია მხოლოდ ხუთი. ისინი სამხრეთ სამსუნის ტერიტორიაზე კავაკის პროვინციაში მდებარეობს.



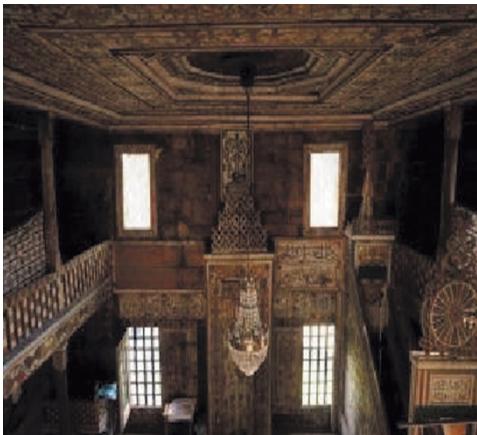
ბექდემერის მეჩეთი. კავაკი, სამსუნი



ჩეკალის მეჩეთი. კავაკი, სამსუნი

ეს მეჩეთები პარასკევის ლოცვის, სხვადასხვა რელიგიური დღესასწაულებისათვის და დაკრძალვისათვის გამოიყენება. ისინი სხვადასხვა სამშენებლო ტექნიკითაა აშენებული და განეკუთვნება სხვადასხვა პერიოდს.

თვალსაჩინოა, რომ წარმოდგენილ მეჩეთებს ორგანული კავშირი აქვთ ბუნებასთან, ლანდშაფტურ გარემოსთან. ისინი დასახლებული პუნქტებისგან მოშორებით, ფეხით სავალ გზაზე მდებარეობს.



ბექდემერის მეჩეთი. კავაკი, სამსუნი



კოზაკას მეჩეთი. კავაკი, სამსუნი

კავაკის მეჩეთებს აქვთ კონსერვაციის გარკვეული პრობლემები, როგორიცაა ინტერვეცია, მოხალისეთა არცოთუ სახარბიელო ქმედებები, ცუდი კლიმატური პირობები და ხის მასალების გაუარესება.

სამსუნის რეგიონში პირველი დასახლებული ადგილები ჯერ კიდევ ძვ.წ. 4000 წლიდან დასტურდება. ამ ისტორიულმა ადგილმა უმასპინძლა ბევრ ცივილიზაციას, როგორიცაა ხეთები, პონტოს სამეფო, ბიზანტიის იმპერია, ანატოლიელი სელჩუკები, მონღოლები, ტრაპეზუნდის იმპერია.

სამსუნის ხის არქიტექტურულ მემკვიდრეობას, რომელიც ქალაქსა თუ სოფლად გვხდება, ზიანი მიაყენა ხანძარმა და მინისძვრამ. შესაბამისად, ქალაქის ძეგლებს განადგურება დაემუქრა, ნანილობრივ შენარჩუნდა განაპირა პროვინციის ძეგლები. ისინი დღეს ხილული მაგალითია ხის არქიტექტურული მემკვიდრეობისა.

გამოვლენილია ხის მშენებლობის ორი მეთოდი: ერთი, რომელიც იყენებს ხის გრძელ სარტყლებს და მეორე, რომელიც ხის ჩარჩოებში ათავსებს სხვადასხვა მასალას, მათ შორის ხის ნაჭრებს, ქვას, ცეცხლგამძლე აგურს და სხვა. მსგავსი ტექნიკით აგებული არქიტექტურული ნაგებობები სამსუნის პროვინციებში ხშირად გვხდება.

ხის საკულტო მემკვიდრეობა სამსუნში ნაკლებადაა გამოკვლეული და შესწავლილი. ცნობილია ყველაზე ადრეული ხის ძეგლი „ბუიუკ ჯამე“, ე.წ. დიდი მეჩეთი, რომელიც 1869 წლის დიდ ხანძარს შეენირა და აღდგენილ იქნა იმავე ადგილას, უკვე როგორც ქვის ნაგებობა.

ხის საკულტო ნაგებობების არსებობა რეგიონში მიუთითებს იმას, რომ ხე წამყვანი საშენი მასალაა და ქალაქი მდიდარია ხის საკულტო არქიტექტურული მემკვიდრეობით. არსებობს ისეთი ძეგლებიც, რომელთაც განსაკუთრებული ისტორიული თუ მხატვრული ღირებულება აქვთ, მაგალითად: გოგჩელის მეჩეთი, აგებული 1206 წელს კარსამბას პროვინციაში. ბექდემერის მეჩეთი კავაკის პროვინციაში (1596-99 წწ.), სეიჳ ჰაბილის მეჩეთი კარსამბას პროვინციაში, აგებული 1205-11 წლებში.

კავაკი – სამსუნის 17 პროვინციიდან ერთ-ერთია, იგი ქალაქის სამხრეთ ნაწილში მდებარეობს. ამ დასახლებას წვიმიანი კლიმატი გააჩნია წელიწადის ყოველ დროს. აქ ტყე ძირითადად ფოთლოვანია, აკრავს ორი მდინარე, მერთი და ქურთუნი.

კავაკის პროვინციის მეჩეთებია:

1. ბექდემირის მეჩეთი (1596-99),
2. თათარმუსლუს (დერე) მეჩეთი (XVIII ს.),
3. დერეს მეჩეთი (XIX ს.),
4. ჩეკალის (Kasimzade Ahmed Sofi) მეჩეთი (XIX ს.)
5. კოზაკას მეჩეთი (XVIII-XIX ს.ს.)

კავაკში მდებარე მეჩეთებს, რომლებსაც „ჯუმა მეჩეთებსაც“ უწოდებენ, მეზობელ დასახლებაში არსებული მცირე ზომის მეჩეთებისგან განსხვავებული არქიტექტურული მახასიათებლები გააჩნიათ. მეჩეთის ეს ტიპი აშენდა ადგილობრივი თემის მორწმუნეთა შეკრებისათვის, რომლებიც მეჩეთებს სტუმრობენ განსაკუთრებით პარასკევ დღეს, რელიგიურ დღესასწაულებსა და დაკრძალვის დღეებში.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც გავლენას ახდენს მეჩეთების ორიენტაციაზე, არის „ქიბლას“ (მთავარი სალოცავი კედელი) მიმართულება მექისკენ, ქაბასკენ. ამ განლაგების წესის გამო, სამსუნის მეჩეთებში სამხრეთით მდებარეობს „ქიბლას კედელი“, შესაბამისად, მთავარი შესასვლელი არის ჩრდილოეთ ფასადზე. უნდა აღინიშნოს, რომ აჭარის ხის მეჩეთებშიც მიმართულება იდენტურია.

დადგენილია, რომ მეჩეთები აშენდა ტოპოგრაფიის ორ სახეობაზე.

ხის ტენიანობის გაუარესების თავიდან ასაცილებლად და მათი მუდმივად შრიალად შენახვისთვის (განიავებისათვის), შენობები მიწიდან მაღლაა აწეული და მათ ქვემოთ არსებული ადგილი გამოყენებული იქნა, როგორც თავდაპირველი საცავი (სარდაფი).

საშენი მასალა მუხაა, რადგან ამ ადგილებში ხის ეს ჯიში მეტადაა გავრცელებული. მეჩეთების მშენებლობისთვის სასურველ ადგილებად მიჩნეული იყო მდინარის მახლობლად მდებარე ადგილები. რადგანაც ჩამდინარე წყალი საჭიროა განბანვის რიტუალისთვის (აბდესი), რაც წარმოადგენს ლოცვამდე შესასრულებელ რიტუალს (ნამაზი) ისლამურ რწმენაში. ისლამურ კულტურაში წყლის მნიშვნელობას გავლენა აქვს კავაკის მეჩეთების ტოპონიმიკაზე. თათარმუსლუსა და Degirmencili მეჩეთებს ადგილობრივები „დერე მეჩეთს“ ანუ მდინარის მეჩეთს უწოდებენ, მდინარეებთან სიახლოვის გამო.

ინტერიერს კავაკის მეჩეთებში ფარავს ორნამენტული მორთულობა, რომელიც უშუალოდ ხეზე ნაკვეთი ორნამენტისგან შედგება. ისინი შეღებილია როგორც კედლის მხატვრობის ნიმუშები. გამორჩეულია ხეზე კვეთის ტექნიკით შესრულებული არქიტექტურული ელემენტები, როგორიცაა: ჭერი, მიჰრაბი, მინბარი, ქურსი, ფანჯრის ჩამკეტები, ხის თაღები და კარები.



სამსუნი.

ბექდემერის მეჩეთი, ინტერიერი



ქობულეთი.

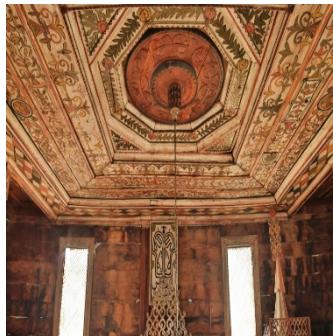
კვირიკეს მეჩეთი, ინტერიერი

უნდა აღინიშნოს, რომ კავაკის პროვინციის მეჩეთებთან ახლოს არის შადრევანი, რიტუალისთვის, საფლავის დასასვენებელი ქვა და სასაფლაო „ჰაზირა“, სადაც გამოვლენილია უძველესი საფლავის ქვები.

თითოეულ მეჩეთს გააჩნია კონსერვაციის პრობლემა, რაც სხვადასხვა ფაქტორითაა გამოწვეული, მათ შორისაა იშვიათი განიავება, ხის სიმყიფის გაუარესება, კლიმატური პირობები, მოხალისეთა დამოკიდებულება.

თურქეთში არსებული ხის არქიტექტურული ძეგლები, საკულტო თუ საერო, ნათლად წარმოაჩენს ხის არქიტექტურის ტრადიციას და გამოცდილებას არქიტექტურულ მემკვიდრეობაში. ყველაზე მეტი სიახლოვით აჭარის მეჩეთებთან სამსუნის კავაკის პროვინციის მეჩეთებია.

სამსუნის მეჩეთების გეგმარებითი სტრუქტურა, სამხრეთი ორიენტირისკენ მიმართული კვადრატული დარბაზი, ინტერიერის კომპოზიციური გადაწყვეტა და გადახურვის ფორმა: პარალელური რიგებისგან შემდგარი კვადრატი, ცენტრში რვაწახნაგა კესონითა და ვარდულით, იგივეობრივად მსგავსია აჭარის ხის მეჩეთების კომპოზიციური გააზრებისა.



ბექდემერის მეჩეთი
(თურქეთი)

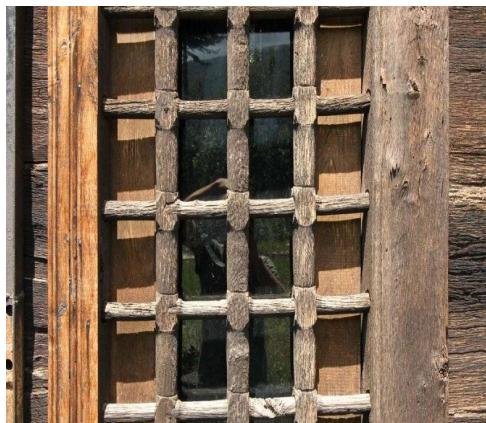


კვირიკეს მეჩეთი
(აჭარა)

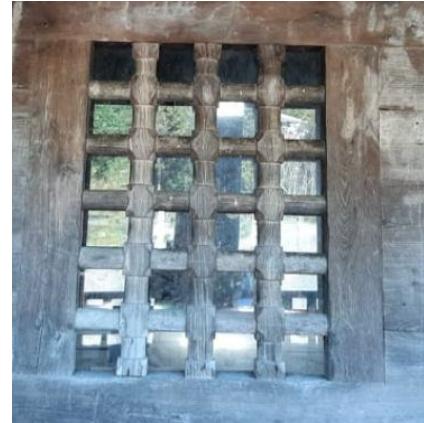


ჯაბნიძეების მეჩეთი
(აჭარა)

ძნელია დაზუსტებით იმის მტკიცება, ეს მეჩეთები ერთ „თარგზეა“ აგებული თუ არა, თუმცა, თვალსაჩინოა მათ შორის სიახლოვე, რაც გამოიხატება სივრცის მოწყობის სტრუქტურულ ელემენტებში, გადახურვის ფორმებში, ნაგებობის მორთულობის სისტემის გააზრებაში. მშენებლობის ტექნიკა, ესთეტიკური გემოვნება, კულტურათა თავისებურებები, ბუნების აღქმის სახე, ეფუძნება ხალხის ემპირიულ ცოდნა-გამოცდილებას. ერთიან გენეტიკურ ფესვებზე უნდა მიუთითებდეს სამშენებლო მასალისა და მშენებლობასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგიის შემონახულობაც.



ბექდემერის მეჩეთის სარკმლის ცხაური



კვირიკეს მეჩეთის სარკმლის ცხაური

მშენებელ-ოსტატთა თვითმყოფადი კულტურული შინაგანი ძალა, უცხო მოწინავე ქვეყნებთან კულტურული ურთიერთობების პროცესში შემოქმედებითად იყო გააზრებული. ისინი საკუთარი ტრადიციების საფუძველზე ითავისებდნენ თანადროულ მიღწევებს, აძლევდნენ მას მსოფლიო მნიშვნელობის ეროვნულ სახეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ადამია ი., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება, აჭარა. ტ.1, თბ., 1956.
2. ადამია ი., ქართული საცხოვრებელი სახლების უძველესი ტიპები აჭარაში. ძეგლის მეგობარი, 1967.
3. ბარამიძე რ., მუსლიმური საკულტო ნაგებობანი, ქართველი მუსლიმები თა- ნამედროვეობის კონტექსტში. ბათუმი, 2010.
4. ვარშალომიძე ჯ., ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრულ-დეკორატიული და სახვითი ხელოვნების ნიმუშები აჭარის მუსლიმანურ საკულტო ნაგებობებ- ზე, სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს ეთნოლოგიის პრობლემები ტ. 1, ბა- თუმი, 2007.
5. მგელაძე ნ., ტუნაძე თ., მაჰმადიანური საკულტო ნაგებობების მშენებლობის ისტორიისათვის აჭარაში (ხულოს ჯამე), კავკასიის ეთნოლოგიური კრებუ- ლი. ტ. VII, თბილისი, 2003.
6. სუმბაძე ლ., ქართული ხითხუროთმოძღვრება. თბილისი, 1985.
7. ჭიჭილეიშვილი მ., მეჩეთების მხატვრულ-არქიტექტურული თავისებურება- ნი, ქართველი მუსლიმები თანამედროვეობის კონტექსტში. ბათუმი, 2010.
8. ჭიჭილეიშვილი მ., ქართული ხითხუროობის ტრადიციები აჭარის საკულტო ძეგლებში (ჯამეები), ბათუმი, 2012.
9. Yilmaz Karaman O., Zeren M. Examples of Wooden Veranacular Architecture – Turkish Houses in Western Anatolia. Journal of bult Environment. 2015
10. Oztank N. An Investigation of Traditional Turkish Wooden Hauses, Journal of Asian Architecture and Building Engineering. 2010
11. Uzun Z. Ciftci A. Space analysis of traditional wooden mosques in Samsun in Kawak town, middle part of Black Sea region. Int. J. of Herit archit. Vol 1. N3. 2017, Turkey, 2017.
12. გარაკანიძე მ. ეთნოლოგიური კრებულის მშენებლობის ისტორიისათვის აჭარაში (ხულოს ჯამე). თბილისი, 1959.

ნათელა ჯაბუა

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ლანდშაფტის ფენომენი თბილისის ურბანულ განაშენისაში

ლანდშაფტთან მიმართების საკითხი არქიტექტურული ძეგლის რაობის განმსაზღვრელ ერთ-ერთ მთავარ მახასიათებელს წარმოადგენს. არქიტექტურა, როგორც წესი, ითვალისწინებს რელიეფის თავისებურებებს. შესაბამისად, ნაგებობა მაქსიმალურად ესადაგება ლანდშაფტს ან მასთან კონტრასტზეა აგებული, რასაც მისი დანიშნულება თუ იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრი განაპირობებს. ორივე მიდგომა გვხვდება სხვადასხვა ეპოქისა თუ ქვეყნის მაღალმხატვრულ არქიტექტურულ ქმნილებებში. მაგალითად, ფართოდ გამოიყენება მასშტაბის გარემოს შესაბამისად შერჩევის პრინციპი, დაფერდებულ რელიეფზე აგებული შენობის ნაწილთა სხვადასხვა დონეზე ან ტერასულად განლაგების წესი, და სხვ. რაც შეეხება კონტრასტის პრინციპს, ის ხშირად ბუნებრივ ჰორიზონტალთან შენობის ვერტიკალით დაპირისპირებას, ასევე ფერის, მასალის, ფორმის ან სხვა საშუალებებით გარემოსგან საგანგებოდ გამოყოფას ეფუძნება.

ლანდშაფტის სპეციფიკის უგულებელყოფა უარყოფითად აისახება ძეგლის არქიტექტურულ-მხატვრულ ღირებულებაზე. ეს საკითხი თანაბრად მნიშვნელოვანია როგორც ცალკეული ნაგებობისა თუ ანსამბლის გადაწყვეტაში, ასევე ურბანულ განაშენიანებაში. საგულისხმოა, რომ ქალაქების დაარსებაც დიდწილად დაკავშირებულია გეოგრაფიულ მოცემულობასთან, რაც განსაზღვრავს ხელსაყრელი სასიცოცხლო პირობების, სავაჭრო-საკომუნიკაციო და თავდაცვის საშუალებების ხასიათს. ურბანული განაშენიანების ფორმირებაში ბუნებრივი ლანდშაფტი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ამდენად ის ისტორიული ქალაქის, როგორც კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის, განუყოფელ ნაწილს და დასაცავ მოცემულობას წარმოადგენს. ამასთან, გასათვალისწინებელია, რომ ლანდშაფტის გაუაზრებლად ხელყოფა დიდი საფრთხის შემცველია.

თბილისი ადგილმდებარეობით გამორჩეულ ქალაქთა რიგს განეკუთვნება. სწორედ რელიეფის თავისებურებამ განაპირობა აქ თავდაპირველი გამაგრებული ციხის აგება, რადგან მდინარე მტკვრის ყველაზე ვიწრო ყელზე კლდოვანი ქედების შესაყარი სტრატეგიულად უაღრესად ხელსაყრელი იყო (კვირკველია, 1982: 10-12). შემდგომშიც, ამ ადგილას ქალაქის დაარსებას, მის განვითარებას და ასწლეულების განმავლობაში მთავარი ქალაქის როლის შენარჩუნებას ადგილმდებარეობა და საკომუნიკაციო შესაძლებლობების არსებობა უწყობდა ხელს.

დღეს თბილისი დაახლოებით 720 კვ. კმ-ზეა განფენილი და მისი მოსახლეობა ოფიციალურად 1 200 000 აღნევს. ქალაქის ძირითადი ნაწილი მდებარეობს ე.წ. თბილისის ქვაბულში და ჩრდილო-დასავლეთიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთი-საკენ მომდინარე მტკვრის ორივე სანაპიროზეა განაშენიანებული. თბილისის

რელიეფი ტერასულია. განირჩევა ხუთი დონე. მარჯვენა სანაპიროზე თრიალე-თის ქედის განშტოებები ციცაბოდ ეშვება მტკვრის ხეობისაკენ, ხოლო მარცხე-ნა ნაპირი გავაკებულია და თანდათან მაღლდება. გლდანის მხარეს დაბალი, გა-ნედური ნასერალას ქედი მდებარეობს. თბილისის შემოგარენში თავისი სიმაღ-ლით გამოირჩევა ზღვის დონიდან 600 მეტრზე მაღალი მთები – მთაწმინდა (770მ), მახათა (632.6მ), ძეგვის მთა (632მ), ყენის მთა (629მ) და სხვ. ამ სიმაღ-ლეებიდან და უშუალოდ ქალაქის სხვადასხვა უბნიდან შთამბეჭდავი და გან-სხვავებული ხედები იშლება.

თბილისი, ისევე როგორც მთლიანად საქართველო, ჰიდრორესურსების სიმრავლით ხასიათდება. მდინარე მტკვარში მრავალრიცხოვანი შენაკადები ჩა-ედინება. დღევანდელი თბილისის ფარგლებში 60-მდე მცირე მდინარე, 50-მდე ღვარცოფული ხევი და მრავალრიცხოვანი წყაროებია (გვენცაძე, 2013:58). მტკვრის ძირითადი მარჯვენა შენაკადებია ვერე, დიღმისიწყალი, წავკისისხევი, ხოლო მარცხენა – გლდანისხევი, ხევძმარი და ლოჭინი. მდინარე მტკვრის კალა-პოტში იყო მადათოვის, ორთაჭალის, სატიოს და რამდენიმე მცირე კუნძული, რომლებიც დღეს აღარ არსებობს. დიღმისა და ზღვისუბნის ანუ თემქის დამა-კავშირებელ გიორგი მინდელის ხიდთან მდებარეობს ერთი მოზრდილი, ორი მომცრო და რამდენიმე ძალზე მცირე ზომის კუნძული. ფონიჭალასთან ასევე მოგრძო ფორმის კუნძულია.

მდინარეების გარდა თბილისის ტერიტორიაზე მდებარეობს ტბები – კუს ტბა, ლისი, გლდანის დიდი და პატარა ტბა. სამი მლაშე ტბის ადგილას შეიქმნა სამგორის წყალსაცავი, იგივე თბილისის ზღვა, რომელშიც მაგისტრალური არ-ხის მეშვეობით მდინარე ივრის წყალი ჩაედინება.

მოკლე მიმოხილვაც ცხადყოფს, რომ თბილისის გეოგრაფიული მონაცემე-ბი ურბანული განაშენიანებისთვის საკმაოდ რთული და, ამავდროულად, უაღ-რესად საინტერესოა. ბუნებრივი გარემოს მეშვეობით იქმნება ძალზე ეფექტუ-რი არქიტექტურული ვიზუალის, ნაგებობების სხვადასხვა დონეზე განლაგების და მოცულობების ურთიერთშეპირისპირების, მათი განსხვავებული რაკურსით აღქმის, ჰიდრორესურსის მართვის და ურბანულ კონტექსტში გააზრების შესაძ-ლებლობა. ამასთან, დამრეცი ფართობებისა და წყლის ნაკადების სიმრავლე სა-კომუნიკაციო-ინფრასტრუქტურული საკითხებისა და, ზოგადად, მშენებლობი-სათვის სერიოზული სირთულეების შემცველია, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს სეისმოსაფრთხე, გრუნტის წყლები და გეომორფოლოგიური მახასიათებლები (არეშიძე, 2016:10-17). ამდენად, დღეს განსაკუთრებით აქტუალურია თბილისის ლანდშაფტის დაცვის საკითხი და განაშენიანების პროცესის გააზრებულად, დიდი სიფრთხილით ნარმართვის აუცილებლობა.

საზოგადოდ, ნებისმიერი სამშენებლო საქმიანობა არსებული რეალობის შეცვლას განაპირობებს. ამასთან, ტექნიკური პროგრესის კვალდაკვალ ზემოქ-მედების შესაძლებლობები განუხრელად იზრდება. თბილისშიც მრავალსაუკუ-ნოვანი ისტორიის განმავლობაში გარემოზე ადამიანის მოქმედების შედეგები ბოლო ორი საუკუნის განმავლობაში გააქტიურდა. შუა საუკუნეებში ქალაქშე-ნებლობა ძირითადად ბუნებრივი პირობების გათვალისწინებით მიმდინარეობ-

და. XIX საუკუნიდან სიტუაცია იცვლება. ამ პერიოდში მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე ქალაქის ახალი უბნების განაშენიანებისას იწყება ბუნებრივ გარემოში აქტიური ჩარევის პროცესი. მაგალითად, მტკვრის პერპენდიკულარული რიგი ქუჩები მთაწმინდიდან ჩამომავალი წყლის ნაკადების კოლექტორებში მოქცევის და 1735 წლის ვახუშტი ბატონიშვილის რუკაზე დაფიქსირებული ხევების ამოვსების შედეგად ფორმირდა (ბერიძე, 1960:22). ამ ეპოქაში გზების გაყვანისას ჯერ კიდევ სერიოზულ დაბრკოლებას წარმოადგენს კლდოვანი რელიეფი. ამდენად, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს იმ პერიოდის მოღვანის ფარსადან ციციშვილის ხარჯებით რიყიდან ავლაბრისაკენ გზის გაყვანა. შრომატევად და რთულ სამუშაოს რამდენიმე წელი დასჭირდა. გზა 1845 წელს გაიხსნა და ციციანოვის აღმართი ეწოდა. რაც შეეხება ამ პერიოდის ნაგებობებს, მათი მშენებლობა, ძირითადად, ლანდშაფტის სპეციფიკის შესაბამისად მიმდინარეობდა, როგორც შენობის ადგილზე მიბმის, ასევე სართულიანობის, მასების თუ სტრუქტურის გააზრების თვალსაზრისით. ამის მაგალითია რელიეფს მორგებული აივნიანი საცხოვრებელი სახლები კალაში, მარჯვენა სანაპიროზე მდებარე რიგი საზოგადოებრივი თუ კერძო პირთა ნაგებობები სხვადასხვა დონის შესაბამისი სართულებით (მაგ.: თამამშევის ქარვასლა, ე.ნ. ოფიცერთა კრუუოკის და დღევანდელი ხელოვნების მუზეუმის შენობები, საცხოვრებელი სახლები სოლოლაკში) (გერსამია, 1984), ქუჩათა ქსელის ბადისებური დაგეგმარება მარცხენა სანაპიროს გავაკებულ ნაწილში და სხვ.

XX საუკუნეში ქალაქის ფართობი და მოსახლეობა წინა საუკუნესთან შედარებით კიდევ უფრო სწრაფი ტემპით გაიზარდა. ამასთან, საბჭოთა პერიოდი ამბიციური და მასშტაბური ინფრასტრუქტურული პროექტებით გამოიჩინა (ჯანბერიძე, 1971:131-140). სსრკ-ში ბუნების დამორჩილება, მდინარეების მიმართულების თუ დინების მართვა, ქედებითა და მთებით შექმნილი წინაღობის გადალახვა საბჭოთა ადამიანის გამარჯვების და ნათელი მომავლის მშენებლობის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. ამგვარი იდეოლოგია განსაზღვრავდა ქვეყნის პოლიტიკას და სამოქმედო კურსს, მათ შორის ქალაქმშენებლობის თვალსაზრისით. იგივე პროცესი აღინიშნებოდა თბილისშიც, რაც ზრდიდა გარემოზე ზემოქმედების შედეგებს, როგორც ჰიდროენერესურსების მდგომარეობის, ასევე რელიეფის ცვლილების მიმართულებით. ამ მხრივ აღსანიშნავია 30-იან წლებიდან მდინარე მტკვრის სანაპიროების მშენებლობის დაწყება და 1954 წელს ორთაჭალჭესის აგება, რამაც კარდინალური სახეცვლა გამოიწვია. ამაღლდა ჯებირებს შორის მოქცეული მდინარის წყლის დონე, გაქრა რიგი კუნძულები და ფაქტობრივად შეიზღუდა მდინარესთან კომუნიკაციის შესაძლებლობა, რამაც უკიდურესად შეასუსტა მთავარი სამდინარო არტერიის როლი ურბანულ განაშენიანებაში. კიდევ უფრო მასშტაბური ხასიათი მიიღო წინა საუკუნეში ხევების კოლექტორებში მოქცევის ტენდენციამ. შედეგად არაერთი მცირე მდინარე თუ შენაკადი მიწისქვეშა მილების და გვირაბების საშუალებით დაუკავშირდა მტკვარს, მათ შორის მდინარე ვერე და მისი შენაკადი ვარაზისხევი. წყლის რესურსთან დაკავშირებული ღონისძიებებიდან აღსანიშნავია ასევე 1953 წელს სამგორის წყალსაცავის მშენებლობა. თბილისის ზღვამ, რომელიც 11.6 კვ.კმ-ს

მოიცავს, სიგრძეში 8,75 კმ-ს და ყველაზე განიერი მონაკვეთში 1.85 კმ-ს აღწევს, შესაბამისი ეკოსისტემის ფორმირება განაპირობა.

ახალი ტექნიკური შესაძლებლობები აქტიურად გამოიყენეს თბილისში სატრანსპორტო-საკომუნიკაციო საკითხების მოგვარებისას. სხვადასხვა გზების მარშრუტის შედგენისას დაიგეგმა და განხორციელდა კლდეების მოჭრის, გვირაპების გაყვანის და სხვა მასშტაბური მინის სამუშაოები. მაგალითად, 30-იან წლებში ჩელუსკინელების, დღევანდელი თამარის, ხიდის მშენებლობისას მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე გაბურდეს და ააფეთქეს დიდი კლდოვანი მასა, შედეგად დღევანდელი გმირთა მოედანი ხიდით დაუკავშირდა ვაგზლისაკენ მიმავალ ქუჩას. 1958-59 წლებში გაიყვანეს ე.წ. ვაკე-საბურთალოს გზა, რის გამოც გაიჭრა კლდოვანი ქედის საკმაოდ განიერი მონაკვეთი. ამ ქმედებებმა გადაჭრა სატრანსპორტო საკითხი, თუმცა გააქტიურა მეწყერსაშიში პროცესები. ასევე 1970-იან წლებში მეტების კლდეში გაიჭრა ორი პარალელური 900 მეტრიანი სატრანსპორტო გვირაბი და სხვ.

უნდა ითქვას, რომ საბჭოთა ხანაში საკუთრივ ნაგებობების მშენებლობისას დიდწილად გათვალისწინებული იყო რელიეფის თავისებურებები. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ყოფილი საავტომობილო გზების სამინისტროს, დღევანდელი საქართველოს ბანკის შენობა, რომელიც გამორჩეულია არა მხოლოდ კონსტრუქციული და არქიტექტურულ-მხატვრული მახასიათებლებით, არამედ ადგილზე მიბმის პრობლემის და სხვადასხვა დონე-თა ურთიერთდაკავშირების ეფექტური გადაწყვეტით. ეს ნაგებობა რთული რელიეფით ინსპირირებული არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუშია.

XXI საუკუნეში თბილისში მშენებლობამ საკმაოდ ქაოტური ხასიათი შეიძინა, რაც ლანდშაფტთან დამოკიდებულებაშიც გამოვლინდა. ინფრასტრუქტურული პროექტების გარდა გამოიკვეთა ცალკეული ნაგებობებისა თუ კომპლექსების მშენებლობისას გარემოს უხეშად ხელყოფის ტენდენცია, რაც უარყოფითად აისახება ქალაქის იერსახეზე და გარკვეულ რისკებს შეიცავს გეომორფოლოგიური თვალსაზრისით. მრავალსართულიანი შენობების აგებისას საძირკვლის ღრმად გაჭრის აუცილებლობა, თანამედროვე ტექნიკის გამოყენებით კლდოვანი ქანების სწრაფად და ნაკლები ძალისმევით დამუშავების შესაძლებლობა, ზოგადად ახალი სამშენებლო საშუალებების გამოყენება ბუნებრივი გარემოს მასობრივი ცვლილების პრეცენდენტს ქმნის. მეტების პლატოზე აგებული შენობის ქვედა სართულების კლდეში ამოკვეთა, პანორამა თბილისის კომპლექსის მშენებლობა, ე.წ. მეფე დავითის მრავალსართულიანი ნაგებობის ასაგებად მწვანე საფარით დაფარული წყალმდინარე კლდის მონაკვეთის ფაქტობრივი განადგურება, მირზა შაფის ქუჩაზე დიდი კლდოვანი მასის მოჭრა, მთანმინდის ფერდზე სახლების მშენებლობისას ქანების ჩამოშლის საფრთხის უგულებელყოფა, ვარაზისხევის ზედა ნაწილში და ვერეს ხეობის თამარაშვილის ქუჩის მიმდებარე მონაკვეთში შენობების ხევის პერპენდიკულარულად, მეწყერსაშიშ ზონაში აგება, მშენებლობა ნუცუბიძე-ვამლიჯვარის მონაკვეთზე და არაერთი სხვა მაგალითი ხელყოფს თბილისის ბუნებრივ ლანდშაფტს, აზიანებს მის ურბანულ ვიზუალს და ზრდის საფრთხეებს.

დღევანდელი სიტუაცია საგანგაშოა იმ თვალსაზრისით, რომ თუ წინა საუკუნეებში გარემოზე ზემოქმედება ძირითადად დიდი ინფრასტრუქტურული პროექტების განხორციელებისას ხდებოდა, დღეს თანამედროვე ტექნიკური საშუალებები კერძო საინვენტიციო მშენებლობების დროსაც იძლევა ამის შესაძლებლობას. შედეგად, ცვლილებები ბევრად მასობრივ სახეს იღებს და ფაქტობრივად მთელ ქალაქს მოიცავს.

ამრიგად, თბილისში ლანდშაფტის ფენომენი რამდენიმე ძირითადი ასპექტით იქცევს განსაკუთრებულ ყურადღებას:

- ლანდშაფტი ურბანული სახის მაორგანიზებელ მთავარ ფაქტორს წარმოადგენს. ძირითად მოცემულობას ქედებითა და მთებით გარშემორტყმული ტერასებად განლაგებული არეალი, მდინარე მტკვარი და მისი შენაკადები ქმნის.

- საუკუნეების მანძილზე ქალაქის განვითარების და ზრდის პროცესში ლანდშაფტი ყოველთვის აპირობებდა ქალაქმშენებლობის ხასიათს და ინტენსივობას.

- ლანდშაფტი მთლიანი ურბანული სახის თუ მისი ცალკეული უბნის იერ-სახის განმაპირობებელ ძირითად ფაქტორს და შთამბეჭდავი ვიზუალის საფუძველს წარმოადგენს.

- თავისი ადგილმდებარეობის წყალობით თბილისს სხვადასხვა რაკურ-სით აღქმადი ზედხედი გააჩნია, რაც ქალაქმშენებლობის პროცესში ანგარიშგა-საწევ მოცემულობას წარმოადგენს. ეფექტური და განსხვავებული ხედების არ-სებობა მთაწმინდის, მახათის, ელიას, ყენის, თაბორის მთებიდან თუ ქალაქის სხვადასხვა დონეზე განლაგებული უბნებიდან ურბანული სახის არსებითი მახა-სიათებელია.

- ქალაქის ადგილმდებარეობის სპეციფიკა საკმაოდ რთულ პირობებს ქმნის განაშენიანების დაგეგმვის და მშენებლობის თვალსაზრისით, რასაც კი-დევ უფრო აძნელებს გეომორფოლოგიური თავისებურები.

- ქალაქის ლანდშაფტზე ზემოქმედების ტემპი და მასშტაბი დროთა ვითა-რებაში ტექნიკური პროგრესის კვალდაკვალ განუხრელად იზრდება.

თბილისის ლანდშაფტის ფენომენის მნიშვნელობის სრულყოფილად გააზრება და ქალაქმშენებლობის პროცესში გარემოსთან მიმართების თანამედროვე სტანდარტების გათვალისწინება სასიცოცხლოდ აუცილებელ საკითხს წარმო-ადგენს. აღსანიშნავია, რომ ამ პრობლემაზე ყურადღება ქალაქის გენგეგმის შემუშავებისას საგანგებოდაა გამახვილებული. განერილია რიგი რეკომენდაციებიც (მაგ.: ლანდშაფტის დაცვის ზონა, მიწისქვეშ გვირაბებსა და მილებში მოქცეული ზოგიერთი მდინარის გახსნა და სხვ.), თუმცა რეალური შედეგი სიტუაციის შეცვლის კუთხით ჯერ ნაკლებად ჩანს.

მრავალრიცხვობან პრობლემურ საკითხს შორის იკვეთება რამდენიმე მი-მართულება, რომელიც დღეს განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს. უპირველე-სად, კარგად უნდა იქნას გააზრებული ტექნიკური პროგრესის შედეგების ბუნებრივ გარემოსთან ჰარმონიზაციის აუცილებლობა. **XXI** საუკუნეში კაცობრი-ობის წინაშე მდგარი ახალი გამოწვევები ეკოსისტემის და გარემოს დაცვის

თვალსაზრისით, ურბანულ პოლიტიკაში შესაბამისი სტანდარტების დანერგვას საჭიროებს. ამდენად, თბილისის განაშენიანების პროცესში ამ მიმართულებით სტრატეგიის დაგეგმვა და განხორციელება მთავარ ამოცანას წარმოადგენს. ტექნიკური პროგრესი და თანამედროვე საინჟინრო ხერხები იძლევა ინფრასტრუქტურული თუ სამშენებლო ამოცანების შესაბამისად გადაწყვეტის საშუალებას, რაც უპირობოდ უნდა იყოს გამოყენებული.

თბილისის, ამას გარდა, საკუთარი, მისი სპეციფიკის შესაბამისი, პრობლემატიკაც გააჩნია. ქალაქის ლანდშაფტის თავისებურება, ტერასული განლაგება, მთებისა და ქედების არსებობა, გეომორფოლოგიური მონაცემები გასათვალისწინებელ ფაქტორს წარმოადგენს ცალკეული უბნების თუ ნაგებობების დაგეგმვარების, მათი მოცულობის განსაზღვრის თვალსაზრისით. სწორედ ამიტომ რიგ შემთხვევებში ცალკეული შენობები ბუნებრივი რელიეფით შექმნილი კონტექსტის უგულებელყოფის გამო აშკარად დისონანსის შემომტანი ხდება. ამ მხრივ დღეს ქალაქში ბევრი პრობლემაა, რაც უარყოფითად აისახება როგორც ტექნიკურ მახასიათებელზე, ასევე იერსახეზე. ყოველივე ეს ამა თუ იმ კონკრეტული ურბანული სივრცისთვის დასაბუთებული პარამეტრების შემუშავების, ნორმატიული დოკუმენტების შექმნის და მათი ამოქმედების საჭიროებას უფრო თვალსაჩინოდ წარმოაჩენს.

საყურადღებოა, რომ თბილისის დღევანდელ განაშენიანებაში არ არის სა-თანადოდ გამოყენებული ბუნებრივი მოცემულობის ვიზუალური და არქიტექტურული შესაძლებლობები, რასაც დიდი პოტენციალი გააჩნია როგორც ცალკეული ნაგებობების, ასევე ფართო ურბანული კონტექსტის გააზრების კუთხით. დღეს არსებულ მრავალრიცხოვან პრობლემებს შორის აღსანიშნავია მაგალითად, მიღებსა და გვირაბებში მოქცეული რიგი მცირე მდინარეების ბუნებრივ კალაპოტში დაბრუნების საკითხი, რაც სხვადასხვა ასპექტით იქნება სიკეთის მომტანი. მდინარის კუთვნილი ბუნებრივი სივრცის აღდგენა, როგორც ეს განხორცილდა მაგალითად ლელვთახევში, ქალაქში ეკოსისსტემის გაჯანსაღების და მომხიბლავი ვიზუალის მქონე არეალის გაჩენას განაპირობებს. ასევე ხელს შეუწყობს წყლის დინების გასწვრივ აირაციის გაუმჯობესებას, რაც ქალაქში ჰაერის ხარისხის ინდექსის მაჩვენებელზე დადებით გავლენას მოახდენს. აღსანიშნავია, რომ თბილისი გრუნტის წყლების სიმრავლითაც გამოირჩევა, რაც ნებისმიერი მშენებლობისათვის საფრთხის შემცველია. წყლის ბუნებრივი ნაკადების გამონთავისუფლება ამ მიმართულებითაც შეასრულებს დადებით როლს. ქალაქს, რომელშიც დღეს მწვავედ დგას გამწვანების და ჰაერის დაბინძურების პრობლემა, ეს პროცესი ძალზე კეთილმყოფელ შედეგს გამოიღებს. თბილისის ტებები, კუნძულები, მწვანე საფარში ჩაფლული მცირე ჩანჩქერებიანი კლდოვანი არეები, (მაგ.: მტკვრის სანაპიროზე თამარის ხიდთან, ბარათაშვილის აღმართზე და სხვ.), დამტკიც ფერდობიანი მცირე ხეობები, ქალაქის ფარგლებში ჯერ კიდევ შემორჩენილი თავისუფალი ფართობები, ენდემური ფლორის გამრავლების ხელშეწყობის პირობებში ასევე მრავალმხრივ სასიკეთო ცვლილების მომტანი იქნება ქალაქისთვის და უკეთ წარმოაჩენს ბუნებრივი გარემოს ხიბლს ურბანულ სივრცეში.

თბილისის ლანდშაფტის ფენომენის როლი ურბანულ განაშენიანებაში, მისი ღირებულების გააზრება უაღრესად მნიშვნელოვანია ერთის მხრივ მუნიციპალური ორგანოების საკანონმდებლო თუ სამოქმედო დონეზე და მეორეს მხრივ საზოგადოების ინფორმირების თვალსაზრისით. უაღრესად აქტუალურია ამ მიმართულებით თითოეული მოქალაქის გათვიცნობიერების ხელშეწყობა, რადგან ლანდშაფტისათვის მიყენებული ზიანი აღდგენას უმეტესად არ ექვემდებარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არეშიძე გ., თბილისში განვითარებული მეწყრული პროცესების გამოკვლევა და მათი მდგრადობის ანგარიშისათვის სიმტკიცის პარამეტრების შერჩევა, თბ., 2016.
2. ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. I, თბ., 1960.
3. გერსამია თ., ძველი თბილისი, თბ., 1984.
4. გვერცაძე ნ., თბილისის ისტორიულად ჩამოყალიბებული ნაწილის პიდროქ-სელის ქალაქმაფორმირებელი როლი, თბ., 2013.
5. ჯანბერიძე ნ., ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, თბ., 1971.
6. კვირკველია თ. არქიტექტურა თბილისი, თბ. 1982.
7. Architect. Tbilisi Gov.Ge. <https://tas.ge/?p=content&type=3&news=87401>

Ivan Strelbitsky

*Private Conservation Consultancy
Expert in restoration of historical
and cultural monuments*

ASSUMPTION CHURCH ON SPASS-KAMENNY ISLAND IN VOLOGDA OBLAST RUSSIA. EMERGENCY CONSERVATION AND RESTORATION WORKS

The tiny Spas-Kamenny Island is located in 50 km North of Vologda (500 km NNW from Moscow) on Kubenskoe lake with the dimensions of 55x10 km. The island itself is 120x70 m, its dimensions vary depending on the level of the lake. In autumn, when the water level is low, the measures are the largest with the thin part of foreland appearing from under the water connecting it with the neighbouring island. In spring high water, the island is looking quite small.

Short history.

On August, 19 1260 the prince of Belozersk Gleb Vassilkovich (grandson of the great prince of Rostov Konstantine Vsevolodovich) had been caught by a severe storm in the middle of the lake. To save his life and soul he prayed to the Almighty God for salvation and when he at last reached the stony island in the middle of roaring water he decided to found a church in the memory of Transfiguration of Christ – the day when it's all happened.

The island appeared to be not deserted, but several monks inhabited it, spreading Christianity among local pagans. They already had a small wooden chapel for their prayers, but being true to his vow, the prince paid for the erection of the new Transfiguration church.

In 15th century, Spas-Kamenny monastery became a significant religious and cultural centre, where many famous saints lived. By 1481 well known Rostov masters had built a brick church with the same name. It was the first brick structure in the Russian North. It was built in a typical for that time cross-dome four-pillar three-apse style placed on high basement (podklet). Its cubic volume crowned by three levels of lancet arches (kokoshnik) with lighted by windows drum and cupola. The time of its erection was the same as the main churches of Moscow Kremlin were built, so the architectural fashion of that time prevailed in Moscow, Rostov and Tver princedoms of late 14 and early 15 c. The bricks for the construction were imported from Tver – the rather distant princedom (about 550 km). In 1543 Assumption church on the belfry was erected and it is the only structure that remained till our days.

In 1876 the first station of rescue on water was organized on the island.

The monastery had its falls and rises until the tragic period of Revolution in 1917 when it was abolished and was turned into a prison for young criminals, mostly orphans of executed by Bolsheviks parents, who were not happy with the new order. In 1937 the oldest brick church in the region was blown up on the pretext of the use of the bricks for

the club for the workers and peasants that should be built in the mainland. To transport the bricks from the island was an impossible task so the heap of brick blocks and parts of the structural elements are still remaining on the island as the reminder of that black times.



Fig. 1. The view of the monastery before 1917 Revolution



Fig. 2. The last photo before demolition of the monastery

The other buildings on the island were left for neglect and natural decay – refectory and hostel for strangers gradually degraded after their roofs were dismantled. The only structure that was left untouched was the Assumption belfry-church probably as a landmark for local fishermen. Built in 1543-49 it was a combination of a church, belfry and refectory adjoining it from the West. The refectory was almost ruined by the time of beginning conservation works.

The influence of the blast was very destroying for the lower parts of the belfry. The vault of the first level was completely ruined and fell, and while falling down, the horizontal part of the thrust created long and wide perforating cracks in the walls of the first and even the part of the second level. The arches of the window lintels of both first and second levels had also fall down. With time the surface of brick walls eroded, brick decoration elements also degraded, some were missing. Besides, some decorative elements of the roof of the belfry – keeled arches, were changed and simplified probably in late 18th or early 19th centuries when it was common for a great number of such structures. It was a trend to simplify the roofs to make it easier to maintain them/

The conservation works could take place only after the historic monastery hostel was restored and could host the people that took part in the restoration of the belfry.

The main measures of the belfry are the following:

- Height from the ground to the base of the cross – 31 m.
- Thickness of the walls of the first level 1,5-1,7 m/4,9-5,6 ft, western wall 2 m.
- Level of ringing tier from the ground 14,7 m.
- Height of the drum 3,7 m/12,1 ft its diameter 2,4 m.

Before making close survey of structure the first emergency measures were taken - the removing the mess of broken bricks and debris and filling the long perforating cracks

in the walls with the brickwork. Apparently, the octagonal walls of the first level had expanded after the blast, and we could not return it to the original place.

The first part of the works was done on a scarce private money, so the quality of the scaffolding was rather scary.

The foundation was made from big granite boulders without mortar and probably was also affected by the blast, so we reinforced it with reinforced concrete hoop (bandage) from the outside part of it under the ground after strengthening of the walls of the first tier.

Then the repairing of the whole surface of brickwork began. If the brick was eroded for more than 5 cm/2 inch deep it was extracted with the help of hammer and chisel and the new one was inserted using the mortar from lime sand mix with the addition of cement. All minor defects of the bricks were repaired with a special compound having the properties (strength, porosity, colour) similar to the brick itself.



Fig. 3. The remains of the blown-up oldest church of the monastery



Fig. 4. Typical vertical cracks – voids stuffed with temporary brickwork

Before restoring the missing vault over the first tier we had to reinforce supporting contour at the base of it, that could hold horizontal part of the thrust of the restored vault. Usually at that time such contour was made from several logs or cants placed inside the wall so that they formed the enclosed loop by means of halving joints of each element. With time, usually after 100-200 years the wood inside the brickwork decayed completely, but it seldom led to destruction due to a great margin of safety – thick heavy walls and heavy weight from structures placed above. Sometimes cracks did appear but they influenced the structure more or less mildly, later in 18 and 19 centuries they might have been replaced by metal ties. Some other structures of course with less strength capacity had destroyed and they can be seen only as archaeological objects.



Fig. 5. Later metal ties, installed in 19 c.



Fig. 6. Destroyed lintels over doors and windows

After several attempts with the help of electric drill we managed to find and open beam ends of all of the parts of circular bandage inside the wall at the level of the base of former vault. All voids in form of tunnels, where wooden circular frame was inside the wall, were opened and cleaned. We inserted into these voids steel reinforcement cage, stacked it with the strong parts of brick debris which we had in abundance, after repairing the surface of brickwork from outside and inside, began pumping the void with cement-sand mixture adding 10% of the lime.



Fig. 7. Void inside the wall from rotten wooden bandage around the base of the fallen vault over first tier

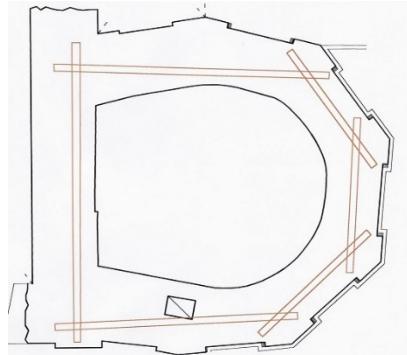


Fig. 8. Trace of the initial wooden bandage around base of the fallen vault

The time of hardening of the concrete bandage took normative 28 days, it was enough to make vault bed (falsehood) for the vault from wooden poles and boarding joists from wooden planks. It was decided to make the vault from reinforced concrete because our workers by that time had not enough experience with complex brickwork and we expected more predictable behaviour from reinforced concrete than from the brickwork in the vault. Besides at that time the bricks of necessary quality were more expensive than the elements of reinforced concrete. Another reason was that we wanted to separate the new structural element from historic ones.

At the same time, we reinforced support contour at the level of the vault over the second tier. The condition of the vault was much better except several insignificant cracks so we decided not to repeat the same hard work as for the first-tier vault, but to place metal bandage made from steel strip embedded in the brickwork at the base of the vault pulled with screw lanyards. The process of tension went with the heating the strip with gas burner. After the work was done the brick face was restored and the groove was covered.



Fig. 9. Reinforcing cage for concrete vault over first floor



Fig. 10. Steel bandage around the base of the vault over the second tier

Then the ruined brickwork of the stairway inside the wall (intramural?) and the missing brickwork near it, that created a disaster situation, were restored. After that we could begin to reconstruct the floor of the ringing tier. The base of the structure was made from steel U-beam frame, placed into existing holes from the former wooden beams.

Over the frame the rafters from wooden planks were placed in the way to make necessary slope from the centre to the edges to provide rain water to move away from the tier. In the centre of the area an opening was made for placing the wooden ladder to the ringing tier. The rafters were covered with wooden planks and roofing iron, above which the removable wooden grills were placed. The grills let the water move easily out.



Fig. 11. Restoration of “Bell tier” floor



Fig. 12. View of the restored floor of the Bell tier

It was decided to leave the later metal ties under the vault over the third tier that replaced original wooden ones probably in the 19th century. The condition of the vault brickwork was quite good so it permitted us to leave them as a reminder of the certain part of monument's history.



Fig. 13. Restoration of window lintels

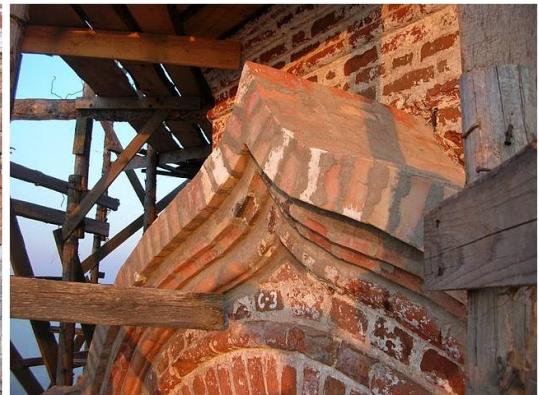


Fig. 14. Restoration of the lanced arches for the roof

When all emergency work was over, we did some architectural restoration. Besides restoring all the missing and damaged brick arched lintels, the original roof and the lanced arches under it were restored. In 18-19 c. there was a trend to simplify original lanced arched roof to make it easier for maintenance. It was decided to restore them as they were originally. The bases of the arches were found intact under the late inclined (pitched) roof and their missing forms were defined on numerous analogues of churches and belfries of the same period.

After the conservation and restoration works on the belfry were completed, the reconstruction of the refectory and brothers' chambers had begun.

All measurements were made with the help of digital distance meter, laser level, blueprint drawings were done with the help of AutoCAD.

Igor Fomin

State Research Institute for Restoration

Senior Researcher

Svetlana Persova

Kazan State University of Architecture

and Engineering

Associate Professor

**THE EXPERIENCE OF NORMALIZING THE MICROCLIMATE TO ENSURE
THE PRESERVATION OF THE FRESCOES OF THE WORLD HERITAGE SITE
ASSUMPTION CATHEDRAL IN SVIYAZHSK,
16TH CENTURY**

Introduction

The Assumption Cathedral of the Sviyazhsk Mother of God-Assumption Monastery is the compositional and sacred centre of the UNESCO World Heritage Site – an outstanding architectural and artistic complex of the XVI-XVIII centuries, associated with large-scale historical events in the history of the Russian state. The cathedral was built in 1556-1560. Outstanding historical figures – Tsar Ivan the Terrible, Metropolitan Makary, Kazan Prelates Herman and Gury-were the customers of the stone monastery ensemble of Sviyazhsk. Postnik Yakovlev (Barma) supervised the construction of the first stone Sviyazhsk churches. The interior of the Assumption Cathedral has preserved the only complete cycle of frescoes in Russia in the second half of the XVI-early XVII centuries with an area of 1080 m². The unique artistic ensemble reflects a new trend in Russian painting. The ideological program, monumentality, and the highest mastery of the frescoes allow us to consider it an outstanding masterpiece and are an example of a special direction in the development of Eastern European Christian art.

Since 2010, within the framework of the Complex Project "Cultural Heritage: the island-city of Sviyazhsk and ancient Bolgar", under the auspices of the Republican Fund for the Revival of Historical and Cultural Monuments of the Republic of Tatarstan, a large-scale restoration of the Assumption Cathedral has been carried out.

The research was conducted in parallel in several areas:

- comprehensive historical and archival, architectural, source studies, historiography, art history, cultural studies and comparative analysis;

- architectural and archaeological research of Sviyazhsk and its surrounding area with museumification of the identified objects;

- interdisciplinary complex natural science studies of the state of soils, structures, temperature and humidity conditions of monuments, the left-hand and paint layer of paintings, as well as the degree of different-time interventions in the author's painting, constant monitoring of the natural environment, the water table, temperature and humidity conditions, the state of foundations, foundations, enclosing structures and wall paintings, including technological research by non-destructive methods using high-tech equipment.

Comprehensive studies of the temperature and humidity regime of the Assumption Cathedral were carried out by the staff of the climate laboratory of museums and architectural monuments of the State Research Institute of the Russian Federation with the participation of leading restorers. As a result of the research, a system for monitoring and normalizing the microclimate of the cathedral was developed and implemented.

Initially, the temple was white-stone, single-domed, almost square in plan, with a typical Pskov architecture front-facing eight-pitched roof. In the XVI century. the three-apse church was built on three sides with covered gulbischami (strolling galleries). Under

the church and the porches was a sub-church, lit by windows. After its construction, the Assumption Cathedral was painted inside and out. By the time of the consecration, a three-tiered triable iconostasis was installed in the cathedral, which left open the main fresco of the church, the Assumption of the Blessed Virgin, located in the conch of the central apse. At the beginning of the XVII century. the iconostasis was increased in height to five tiers, in the middle of the XVIII century. It was



**Fig. 1. Assumption Cathedral
(1556-1560, island-city of Sviyazhsk)**

replaced by a five-tiered baroque one, which was renewed several times later. At the end of the XVI century. to the southern wall on the northern porch was attached a warm Herman's chapel, which was dismantled at the end of the XVIII century., because of the water flowing down from the roof of the northern wall of the cathedral dampened. At the turn of the XVII–XVIII centuries. a brick refectory was added to the chetverik from the west. In the 18th century, the exterior of the cathedral acquired Baroque features: a curved roof, a pear-shaped head, plat-bands with "rooster scallops" around the combed windows. During the same period, the tent over the entrance to the podtserkovye was dismantled, and the gulbischas, which have been open since that time, were expanded and lengthened. In 1857, a new front steep porch was added to the western wall of the refectory. In 1893, during the renovation, the walls of the cathedral were partially plastered with cement. In 1894, the cathedral was equipped with stove heating, before that it was cold. This heating system was later dismantled.

The white stone temple in the plan is a chetverik (15x18 m, 31 m high) with four square pillars and three apses. The main entrance is from the west, through a covered porch. On the south and north sides, the cathedral has open porches. Under the temple-basement. The vaulted ceilings have remained unchanged since the XVI century. The cylindrical drum is supported by stepwise rising arches. The cathedral is illuminated

through rectangular and arched windows in the walls and drum. The facades of the chetverik have retained the three-part division of the blades, which are joined at the top by two-and three-lobed arches, as well as the typical Pskov brick patterns on the apses and drum. In the interior of the cathedral, the full cycle of the original frescoes has been preserved. On the eastern wall of the refectory, there are several fragments of frescoes that originally decorated the facade of the ancient temple. The walls and the vault of the refectory are painted in oil, mostly from the mid-19th century.



Fig. 2. Wall painting and iconostasis of the Assumption Cathedral (1556-1560, island-city of Sviyazhsk)

When carrying out work on the normalization of the microclimate, the methodology and experience of work on the restoration of UNESCO World Heritage sites were taken as a basis: St. Sophia Cathedral in Veliky Novgorod (built in 1568-1570 by order of Ivan the Terrible, painted in 1688 by an artel of Yaroslavl craftsmen led by the banner-bearer Dmitry Grigoriev Plekhanov) and the Cathedral of the Nativity of the Virgin (1490) with wall paintings by Dionysius (1502) in the village of Ferapontovo, Vologda region, conducted under the direction of the restoration engineer Sizov B. T.[2].

The task of normalizing the temperature and humidity regime of the Sviyazhsk Assumption Cathedral was set by the Program of Comprehensive Scientific Research of the Assumption Cathedral, the

Trinity Church and the cultural heritage of Sviyazhsk, developed in 2014. In accordance with the adopted program, wireless sensors for recording the temperature and relative humidity of the air inside the cathedral were installed and observations of a cyclical nature (day, month, season, year), conducted in 2009-2010, were resumed.

In the spring of 2017, the restoration of the wall painting and iconostasis was mostly completed, and in the summer of the same year, the Assumption Cathedral and the monastery of the island-city of Sviyazhsk were included in the UNESCO World Heritage List.

By this time, the most important measures to normalize the microclimate were generally implemented:

- continuous monitoring of temperature and humidity conditions (TVR) with remote access is established;
- insulated ceiling vaults;
- the installation of joiner's fillings of window openings with window panes for adjustable ventilation»;
- aeration devices (model AU-"TOR-III", [4]) for natural ventilation are installed in the drum of the cathedral.

Instrumental studies, TVR monitoring ([1,3]) and factor analysis revealed the main causes of the destruction in the cathedral. The main one is condensate, since the cathedral remained unheated until the end of 2017. Therefore, it was decided to install a temporary heating system for the cathedral (VSO). Previously, this could not be done, because the work on protecting the cathedral from weather influences was not completed (insulation of ceilings, vaults, replacement of joiner's fillings of window and door openings).

Below is a description of the engineering solutions to the main tasks of normalizing the microclimate (TV and air modes) of the Assumption Cathedral.

1. Monitoring of temperature and humidity conditions with remote access

The first cycles of air temperature and humidity studies were conducted in 2009 [3] using Testo 175-H2 storage sensors (loggers). The loggers took measurements every six hours, i.e. four times a day. Four loggers were installed: in the quadrangle, in the altar, in the basement and for recording the parameters of the outdoor air.

Further measurements were continued in 2014 with the use of thermohydrometers (loggers) IVTM-7R-03-I, designed for continuous (round-the-clock) measurement and recording of the relative humidity of the air environment. The number of loggers was increased to 8, and the measurement interval was reduced to 2 hours. One of the loggers was located in the quadrangle of the cathedral at the intersection of the southern surface of the north-western pillar and the connection on the third tier of scaffolding (height about 8 m above the floor level) and was intended for monitoring the surface temperature of the enclosing structures. However, such tools did not allow for rapid monitoring of the current state of the TVR parameters.

The introduction of the radio system (s) in 2017 made it possible to provide operational remote monitoring of microclimate parameters. To implement remote monitoring in the cathedral, a monitoring system was established based on the IVTM-7 M4 thermohydrometers with data transmission via radio channel to a personal computer (PC) using the RM-1 radio modem and. Data collection, accumulation and processing, as well as the formation and transmission of reports is carried out by the Eksis Visual Lab software. This software allows you to generate reports in .xls,.txt formats and graphic materials in the format .jpg with subsequent transmission over the Internet (Remote access).

Given the world significance of the ancient cathedral with its murals, the radio sensors are duplicated by loggers installed next to them. Such an event allows you to fill in the temperature and humidity data in the event of problems and failures in the System.

Thus, the cumulative database of the System makes it possible to analyse any situation related to TVR both in the current mode and for any period of time in all the premises of the cathedral. This makes it possible to monitor (control) the conditions of preservation, as well as to assess the impact of natural factors (including anomalies) and the effectiveness of restoration interventions.

Remote access allows you to observe and study the TVR of the Assumption Cathedral with frescoes and an iconostasis (fr.Sviyazhsk) both by the curatorial service of

the Assumption Monastery in Sviyazhsk, and by restorers located in Kazan, Moscow, and even in another country.

2. Normalization of the air environment in the cathedral

The basis for the development of the system and the choice of technical means for organizing air exchange is the minimization of interventions in the monument, the preservation of frescoes and the historical architectural appearance.

2.1. The concept of natural ventilation in the cathedral

Natural ventilation is carried out as follows: aeration devices (AU) [4] work automatically around the clock in the "background" mode and carry out "moderate" extraction. In addition to the AU, vents in the windows of the 1st tier (OE-R) and an opening element in the west window of the 2nd tier (OE-EP) with an electric chain drive for "regulated ventilation" are used in the organization of natural ventilation (in accordance with [2]). Such ventilation is carried out daily, taking into account the visits of people. The main volume (chetverik) of the cathedral is ventilated by means of AU, OE-R and OE-EP. The altar part of the cathedral is ventilated by means of the OE-R, and also, since it communicates with the main volume, by means of the AU.

The refectory of the temple is ventilated by means of OE-R. and also, since it communicates with the main volume, then through the AU.

The basement of the cathedral is ventilated by means of AU and OE-R. Also, if necessary, you can use the doors.

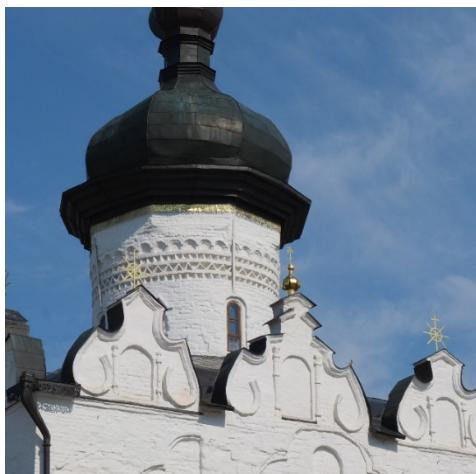


Figure 3.4. Aeration devices in the lower fragment of the southern window of the drum of the Assumption Cathedral (1556-1560, Sviyazhsk Island-city)

2.2 Aeration devices (AU)

In the calculation, when choosing the area of the passage section, the number and location of the AU, it is important to take into account and use wind energy as much as possible. The main feature of wind energy is the unevenness of its manifestation in time and space. When constructing a wind model (finding the distribution of the repeatability of wind speeds over time), it is advisable to use the Weibull distribution. This approach has

proven itself well in the design of wind power plants, where it is very important to maximize the use of wind energy.

The following control units are installed:

- all-season AU (model AU-"TOR-III") in the lower fragments of the northern and southern windows of the drum (Fig. 3). The landing dimensions of the AU: $h^*=440\text{mm}$, $x^*=360\text{mm}$, $Z^*=140\text{mm}$;

- in the windows (NW and YW) of the basement, the AU-R (multi - mode AU "winter", "summer") is installed;

-in the south window, the model AU-"TOR-III R" and AU-"TOR-III".

The design of the AU-R in the S - Z window of the basement allows you to change the intensity of ventilation. There are 4 modes available:

- maximum ventilation-for the warm season,
- medium ventilation - for the cold season,
- minimum ventilation-for the cold season,
- The AU is completely closed - for the cold period of the year.

It should be noted that in Sviyazhsk quite "tough" natural conditions: a wide temperature range (from -30 to +30); strong, often changing direction and prolonged wind (speed of 15 m/s is observed quite often); a high degree of turbulence of air flows. These factors have a permanent impact on the design of the AU.

The analysis of instrumental measurements of the TVR Monitoring System in 2019 shows the absence of abnormal deviations in the microclimate parameters.

On August 28, 2019, the consecration of the Assumption Cathedral took place with a large presence of people. Instrumental measurements of the TVR monitoring System showed the stability of the microclimate parameters. Moreover, the OE-R in the windows of the 1st tier did not open, because "the weather was cold and rainy, but the front door was repeatedly opened and closed. There were a lot of people and the entrance and exit from the cathedral on this day before lunch was free, but those present did not feel any discomfort.

Thus, two AU in the drum and the door provided air exchange on this day. This is also consistent with the calculation of the air exchange parameters of the natural ventilation system of the cathedral.

Two aeration devices installed in the cathedral drum have an average capacity (per exhaust) of $\sim 500 \text{ m}^3 / \text{h}$.

There is also an improvement in the humidity regime in the basement after the installation of two AU.

2.3 “Regulated” ventilation of the cathedral

Basic principles of "regulated" ventilation:

a) Prevention of condensation:

$$t_{\text{walls}} > \tau_h + 2^\circ\text{C}$$

τ_h -the dew point temperature of the outdoor air

t_{walls} -the temperature of the coldest wall inside the building.

b) Ventilation during periods of fog, rain and snowfall with extreme caution. Ventilation is carried out by opening the OE-R and OE-EP from the leeward side.

c) When the outside air temperature is $t_{n.v.} \geq 24^{\circ}\text{C}$, it is recommended to open the ventilation means from the sunflower side, so that the hot street air entering the temple does not condense on cold surfaces. Therefore, on hot days, it is better to ventilate in the morning and evening hours (from 7 to 10 and from 18 to 22 hours). This is especially true, since the cathedral windows are equipped with metal bars. On hot days, if possible, it is better to enter the temple through the northern entrance.

3. Limited heating of the cathedral

When developing the algorithm for limited heating of the cathedral, the following criteria were used:

- minimization of heat and moisture flows through the colourful (mural) layer of enclosing structures;
- prevention of condensation.

In October 2017, a temporary heating system (VSO) was introduced in the cathedral, consisting of 6 2.5 kW oil radiators and 2 IRT-4/2 temperature controllers with remote temperature sensors (D1, D2):

- D1 is located in the quad;
- D2 is located in the refectory on a metal link.

The regulators are connected to the radiators via contactors. The control range was set in the range $T_p = +6^{\circ}\text{C} +7^{\circ}\text{C}$.

January 2018 turned out to be cold, although for a short time. The TVR monitoring system showed that the VSO maintained the set temperature in the cathedral, in the range of $+6^{\circ}\text{C} \dots +7^{\circ}\text{C}$, up to a decrease in the street temperature to -15°C . Based on the results of the analysis of the work of the VSO, a number of measures were carried out, including:

- improving the thermal protection properties of windows and doors;
- increase the number of oil radiators to 8.

The TVR analysis showed that in the winter of 2019 and 2020, although the street temperature dropped at some points to -22°C , the VSO ensured that the set temperature in the cathedral was maintained in the set range.

Conclusion

The use of the VSO in combination with other measures aimed at normalizing the microclimate (aeration devices, properly installed carpentry filling openings, organization of the vestibule at the western entrance, regulation of attendance and ventilation, conservation for the winter period) allowed to stabilize the temperature regime and avoid condensation, especially in the transitional spring period. Despite the delay in the design and commissioning of the permanent limited heating system, the use of the VSO allowed to ensure the safety of the iconostasis and wall paintings that had been restored.

The positive experience of using VSO can be used in the construction of a permanent limited heating system for the Assumption Cathedral and for other cultural heritage sites.

List of sources

1. Assumption Cathedral. Study and preservation. vol. 2: Chapter 1 Engineering and architectural analysis. Section 1.1 Architecture of the Cathedral. Bondarev M.V., Persova S.G. et al. / p. 14-18 / Chapter 2 The Assumption Cathedral: Interdisciplinary studies. Section 2.8 Temperature and humidity conditions. Fomin I. V. et al. / p. 184-204/ Under the general editorship of R.M. Valeev, A.G. Situdikov, R.R. Khairutdinov, Ministry of Culture of the Republic of Tatarstan, 2016, ISBN 978-5-9960-0143-9
2. Sizov B.T. Thermophysical aspects of the preservation of architectural monuments of AVOK. 2002. № 1.
3. Sizov B.T., Fomin I. V., Sizova E.A., Sheikin E.V. Scientific and technical report "Conducting a study of the temperature and humidity regime of the architectural monument of the XVI century of the Assumption Cathedral". Sviyazhsk, Zelenodolsky district of the Republic of Tatarstan / GosNIIR, 2009.
4. Fomin I.V., Sizov B.T. "Aeration device for monuments of civil and church architecture". Patent No. 2262642.

ნინო სულავა

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
მეცნიერებათა დოქტორი

უპველესი სამთო მატალურგიიდან ბრინჯაოს მხატვრული ხელოსნობის არტეფაქტებამდე (ლეჩებუმი – ცხეთა-დეხვირის მასალების მიხედვით)

ლეჩებუმში (სურ. 1), მთიან კოლხეთში, კოლხური ბრინჯაოს კულტურის არეალში, განძებისა და შემთხვევითი მონაპოვარის სახით დადასტურებულია უძველესი მეტალურგიის ძეგლების საბოლოო პროდუქცია – სამეურნეო დანიშნულების იარაღი და ჭურჭელი, საბრძოლო იარაღი, საკულტო დანიშნულების არტეფაქტები და სამკაული. ყველა ეს არტეფაქტი მხატვრული ხელოსნობის ნიმუშია, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ამ დარგის მაღალგანვითარებულ დონეს.

ლეჩებუმის უძველესი მეტალურგია, სპილენძის მეტალურგია, წარმოდგენილია მეტალურგიის შემადგენელი ყველა კომპონენტით: სამთო საქმით – ადგილობრივი ნედლეულის/მადნის მოპოვება, მეტალურგიითა – მოპოვებული მადნის დნობა და ზოდებად ფორმირება და ლითონდამუშავებით – სამჭედლო სახელოსნოებში ზოდებისაგან სამეურნეო იარაღის და ჭურჭლის, საბრძოლო იარაღის, საკულტო დანიშნულების არტეფაქტების და სამკაულის დამზადება. ლეჩებუმში მთელი ამ პროცესის ამსახველო მონაცემები მოგვეპოვება – ნედლეულის მოპოვების ადგილები, მადნის გადასამუშავებელი სახელოსნოები (სულავა და სხვ., 2020), სახელოსნოს ნაშთი ნასახლარზე, სადაც ყალიბია აღმოჩენილი.

ლეჩებუმის იმ მცირე მონაკვეთზე, რომელსაც ცხეთა-დეხვირის ტერიტორია მოიცავს (სურ. 2), კოლხური ბრინჯაოს კულტურის სპილენძ-ბრინჯაოს არტეფაქტების თითქმის ყველა ნიმუშია წარმოდგენილი – ზოდი (სურ. 3), ყალიბი (სურ. 4), კოლხური გრავირებული ცული (სურ. 5), საკინძები (სურ. 6), მცირე პლასტიკის ნიმუში (სურ. 7), ლაგამი (სურ. 8).

აღმოჩენათა არეალი და კონტექსტი. ცხეთა-დეხვირის ტერიტორია⁵ წარმოადგენს მდინარეების ცხენისწყალსა და ლაჯანურს შორის მოქცეულ შუასაუკუნეების არქეოლოგიურად ნანილობრივ შესწავლილი დეხვირის დედაციხისა (ადგილი „ახვლედიანების გორა“) და ძვ.წ. VIII-V სს-ის ნასახლარის ტერიტორიას⁶, სადაც თანადროული კოლხური კერამიკის გარდა, რომელიც ათარიღებს ამ ნასახლარს, აღმოჩნდა ქვის უნიკალური ყალიბიც (სურ. 4), რომლის ანალოგიურიც უცნობია. ქვის ყალიბის ცალი საგდული, რომლის ბრტყელ მხარეზე რელიეფურად ამოკვეთილია რთული სვასტიკა (თუ მეანდრისებური სვასტიკა); რო-

⁵ რაჭა-ლეჩებუმისა და ქვემო სვანეთის მხარის ცაგერის მუნიციპალიტეტი, ლასურიაშის თემი, ცაგერის ქვაბული, მდ. ცხენისწყლის მარცხენა ნაპირი, ზღვის დონიდან დაახლ. 900-960 მ (სურ. 2).

⁶ ნასახლარი გასული საუკუნის 70-იანი წლების გათხრებისას მცირე დაფინანსების გამო, მთლიანად არ გათხრილა (სახაროვა, 1976:96-104; სახაროვა, სულავა, 2014:67-86).

გორც ჩანს, ყალიბში ჩამოისხმებოდა თხელი ფირფიტა, რომელსაც აღნიშნული ორნამენტი ამკობდა. საფიქრებელია, რომ ეს ფირფიტა გამოიყენებოდა როგორც ორნამენტის დასატანი საშუალება ან თავად გამოიყენებოდა როგორც ორნამენტი-ინკუსტაცია. საინკრუსტაციო მეანდრისებურ ფირფიტებს, რომლებიც ყალიბში ჩამოისხმებოდა, იყენებდნენ ცნობილი კოლხური აბზინდების შესამკობად⁷. ამ დანიშნულების ყალიბის, რომლის ანალოგიც უცნობია, ლეჩუმში, მთიან კოლხეთში აღმოჩენა, ვფიქრობთ, ნამდვილად ადასტურებს, რომ მართკუთხა კოლხური აბზინდები კოლხეთში (იქნებ მთიან კოლხეთშიც) მზად-დებოდა და აქიდან ვრცელდებოდა კოლხური ბრინჯაოს კულტურის არეალში. ხოლო ამ ყალიბის ძვ.წ. VIII-V სს-ით დათარიღებული ნასახლარის ქვედა დონეზე (ძვ.წ. VIII-VII სს.) აღმოჩენა, ამ აბზინდების თარიღსაც აკონკრეტებს (სულავა, 2013:62-67).

ამგვარად, ნასახლარზე მეტალურგიასთან დაკავშირებულ საქმიანობაზე, მეტალურგიული სახელოსნოს არსებობაზე მიუთითებს მთელი ნასახლარის ტერიტორიაზე მრავლად გაფანტული წიდები, აღნიშნული ქვის ყალიბის აღმოჩენა, და აგრეთვე, იქვე სიახლოვეს, შემთხვევით, კონუსური ფორმის სპილენ/ბრინჯაოს ზოდის (სურ. 3) აღმოჩენა (სულავა, 2012:19, სურ. 2; სულავა, 2014:27; სულავა, 2020:81-82; Sulava et al., 2019).

მიუხედავად იმისა, რომ ცხეთა-დეხვირის ნასახლარზე (ადგ. ყვავიქედას ფერდობებზე) არ არის გამოვლენილი და შესწავლილი ნასახლარის თანადროული სამაროვანი, აյ სამაროვნის აუცილებელ არსებობაზე მიგვითითებს სხვა-დასხვა ადგილას აღმოჩენილი ზემოთ დასახელებული ბრინჯაოს მასალა – გრა-ვირებული კოლხური ცული, ლაგამი, საკინძი, ხარის ფიგურა.

დეხვირის ციხის სიახლოვეს, კერძო მოსახლის ეზოში, აღმოჩნდა ბრინჯაოს ხარის მცირე ზომის სკულპტურა – ხარი (სურ. 7). ანალოგიური სკულპტურები დამახასიათებელია კოლხური კულტურის სამაროვნებისათვის და აქაც სამაროვნის არსებობას გვავარაუდებინებს⁸ (თუმცა, ეს უკანასკნელი, შესაძლოა, ბრინჯაოს განძის შემადგენელი არტეფაქტიც კი იყოს).

ნასახლარის სადაზვერვო თხრილებიდან არის ცნობილი ბრინჯაოს **თავ-ხვია საკინძი** (ოთხნახნაგა, ნაკლული. სურ. 6), რომელიც ითვლებოდა, რომ ტიპიურია გვიანბრინჯაოს ხანის აღმოსავლურ-ქართული კულტურისათვის, განსაკუთრებით მისი ადრეული ეტაპისათვის (აბრამიშვილი, 1961:308. შდრ.: სახაროვა, სულავა, 2010:140-153). თუმცა აღმოჩენის ვითარების მიხედვით, ის ნასახლარის თარიღს უნდა იზიარებდეს.

1962 წელს აქვე ცხეთის ნასახლარი ბორცვის ჩრდილო-დასავლეთით, ყანაში აღმოჩნდა ბრინჯაოს ე.ნ. ბოთლისებური **საკინძი** (სურ. 6), აღმოსავლურ-

⁷ ყალიბი ექსპონირებული იყო ქ. ბოხუმში (გერმანია) უძველესი ქართული მეტალურგიის გამოფენაზე (Sulawa, 2001:186-187; Sulawa, 2001:375; სულავა, 2003:31-37; Sulava, 2008:299-305; სახაროვა, სულავა, 2014). ამჟამად ექსპონირებულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში.

⁸ ნივთი ინახება ცაგერის ისტორიულ მუზეუმში (სულავა, კოპალიანი, 2012; სულავა და სხვ., 2012a; სულავა, 2013:62-67).

ქართული გვიანბრინჯაოს ხანისათვის დამახასიათებელი ნივთი; ეს არის გრძელი, კონუსის ფორმის, წინვისებური ორნამენტით შემკული საკინძი (სულავა, 2012:28). რ. აბრამიშვილის აზრით, მსგავსი საკინძები დამახასიათებელია ძვ.წ. XIII-XII სს-ის ძეგლებისათვის (აბრამიშვილი, 1961:321).

აღმოსავლეთ-ქართული კულტურისათვის ტიპიური თავხვია და კონუსურ-თავიანი საკინძების აღმოჩენა ცხეთის ნამოსახლარზე, ალბათ საინტერესო იქნება ქართველურ ტომთა მოძრაობის შემდგომი შესწავლისათვის (სახაროვა, სულავა, 2014).

ლაგამის (სურ. 8), რომელიც დათარიღებულია ძვ.წ. V ს-ით (სულავა, 2012:29), ზუსტი ანალოგი ვერ მოვიძიეთ, ხოლო მსგავსი ლაგმები გავრცელებულია საკმაოდ დიდ არეალზე (Dietz, 1998; Sultanishvili, 2008: Fig. 10: 11,12, 13).

ნასახლარის სიახლოვეს, ასევე შემთხვევით⁹, აღმოჩენილია კოლხური ბრინჯაოს ცული (სურ. 5), რომელიც შემკულია გრავირებული ე.წ. გრაფიკული დეკორით შესრულებული „ფანტასტიკური ცხოველის“ გამოსახულებით. კოლხური ცული გვიანდელი ბრინჯაოსა და რკინის ხანის კოლხური კულტურის ერთ-ერთი ძირითადი განმსაზღვრელი ნივთია, რომელსაც დანახნაგებული ტანი, ბრტყელი პირი და წვეტიან-ოვალური სატარე ხვრელი გააჩნია. გრაფიკული დეკორით შემკულ ცულებს საკულტო დანიშნულება ჰქონდათ და რიტუალური პროცესიების დროს გამოიყენებოდა (ფანცხავა, 1988; ლორთქითანიძე, 2001:178-194; რამიშვილი, 2014). კოლხური ცულების გრაფიკულ დეკორში კარგად არის ასახული იმდროინდელი საზოგადოების უძველესი რელიგიური და მითოლოგიური წარმოდგენები. ცულის პირი და ტანის ნაწილი ორივე მხრიდან შემკულია „ფანტასტიკური“ ცხოველის სტილიზებული გამოსახულებებით. კოლხური ბრინჯაოს კულტურის შემკულობათა ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს (ირემთან, ცხენთან, გველთან და ფრინველთან ერთად) „ფანტასტიკური“ ცხოველის გამოსახულება წარმოადგენს. „ფანტასტიკური“ ცხოველის ამგვარად მოდელირებული გამოსახულებები ქ. რამიშვილისა და ნ. სულავას მიერ შემუშავებული ტიპოლოგიურ-ქრონოლოგიური კლასიფიკაციის მიხედვით გაერთიანებულია II ჯგუფის პირველ ქვეჯგუფში (რამიშვილი, 2010:81-85) და დათარიღებულია ძვ.წ. VIII საუკუნის ბოლოთი და VII ს-ის დასაწყისით (სულავა, რამიშვილი, 2011:131-144). საინტერესოა ამ გამოსახულების ხანგრძლივად არსებობის ფაქტი. აქვე, ცხეთაში XVIII საუკუნის, ლეჩებუმში ერთადერთი გუმბათიანი ეკლესიის სარკმლის ჩარჩოს კომპოზიციაში სწორედ ასეთი ცხოველია გამოსახული (Sulava, 2016. სურ. 10). ამ ცხოველის გამოსახულებების არსებობა ევროპულ მასალებზე ხალხთა დიდ მოძრაობისა და კონტაქტების ამსახველია (სულავა, 2010:154-159).

ფაქტობრივად, ცხეთა-დეხვირის ტერიტორიაზე გათხრებით აღმოჩენილი კოლხური კერამიკის, ქვის ყალიბისა და ამავე ტერიტორიაზე, შემთხვევით აღმოჩენილი ბრინჯაოს ზოდის, ნიდების და ბრინჯაოს ნაკეთობების საფუძველზე,

⁹ კოლხური ცული ა. აბაშიძეს გადაუცია ცაგერის ისტორიული მუზეუმისათვის 1950 წელს (სულავა და სხვ., 2012:30).

თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ მცხოვრები ხალხის საქმიანობა იყო სამთო-საწარმოო მეტალურგია მრავალდარგობრივ განვითარებულ სოფლის მეურნეობასთან და ხელოსნობასთან ერთად (სულავა, 2020:83).

თუ რეტროსპექტულად განვიხილავთ ჩვენთვის საინტერესო ადგილის ისტორიულ მონაცემებს, დეხვირის ციხის სტრატეგიული მნიშვნელობა მისი მდებარეობის მიხედვითაც ნათელია¹⁰. იგი აკონტროლებდა მდ. ცხენისწყლის ხეობიდან მდ. ლაჯანურის ხეობაში მიმავალ გზებს. აქედან ხელისგულივით ჩანს ცაგერის ქვაბული და ლაჯანურის ხეობა, ანუ ლეჩეუმის ორი პროვინციის („ქუეყნის“), ვახუშტი ბაგრატიონის მიხედვით ორი ხეობის, „გადაღმა ლეჩეუმისა“ და „გადმოღმა ლეჩეუმის“ უდიდესი ნაწილი. დეხვირის ციხის მფლობელის თვალსაწიერში იქნებოდა მოქცეული სამეგრელოსკენ, სვანეთისა და რაჭისაკენ მიმავალი გზებიც. დეხვირის ციხის ვახუშტი ბაგრატიონისეული აღნერაც ამას ადასტურებს: „ლეჩეუმის საშუალსა, ცხენისწყლის ზეით კლდეზედ არს ციხე კლდესა ზედა შენი, დეხვირი, თავი თაკუერისა (ანუ ლეჩეუმისა – ნ.ს.), რამეთუ რომელსა უპყრავს იგი, მორჩილებასა მისსა შინა არიან სრულიად“ (ვახუშტი, 1941; ბერძენიშვილი და სხვ., 1983:37, 66). აქვე, უნდა დავასახელოთ ცხეთის ანტიკური ხანის სამაროვანი, რომლის შესწავლა გასული საუკუნის 60-იან წლებში ხდებოდა (სახაროვა, 1967; სულავა, 1996) და 2015 წლიდან განახლდა¹¹.

ამგვარად, სრულიად ცხადია ამ ადგილის განსაკუთრებული მნიშვნელობა – ძვ.წ. I ათასწლეულიდან მოყოლებული შუასაუკუნეების ჩათვლით. აქ მოპოვებული ბრინჯაოს არტეფაქტების მიმოხილვა კი ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს იმ გზაზე, რომელსაც ნივთები გადიოდნენ უძველესი სამთო მეტალურგიიდან ბრინჯაოს მხატვრული ხელოსნობის არტეფაქტებამდე.

ლიტერატურა:

1. ვახუშტი. აღნერა სამეფოსა საქართველოსა (თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით). თბილისი, 1941.
2. აბრამიშვილი რ., რეინის ათვისების საკითხისათვის აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე (ძვ.წ. XIV-VI ს.ს.), სსმმ, ტ. XXII- B, 1961.
3. ბერძენიშვილი დ., ბანძელაძე ი., სურამელაშვილი მ., ჭურღულია ლ., ლეჩეუმი. თბილისი, 1983.
4. ლორთქიფანიძე ოთ., განძები კოლხეური ბრინჯაოს კულტურაში (ფუნქციის, დეფინიციისა და კულტურულ-სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის ცდა), კრებ. კავკასია, ნეოლით-ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიის საკითხები, ძიებანი, დამატებანი VI, თბილისი, 2001.
5. რამიშვილ ქ., კოლხეური ცული ცხეთიდან, ციმშ I, თბილისი, 2014.

¹⁰ დაწვრილებით იხილეთ – რ. ისაკაძე, ლეჩეუმის (ცხეთა-დეხვირის) არქეოლოგიური ექსპედიციის დეხვირის ციხის რაზმის 2014-2016 წლების საველე-არქეოლოგიური სამუშაოების ანგარიშები (სკმდდეს არქივი).

¹¹ იხ.: 2015-2019 წლების საველე-არქეოლოგიური სამუშაოების ანგარიშები (სკმდდეს არქივი და საანგარიშო კრებულები).

6. სახაროვა ლ., ანტიკური ხანის სამარხები, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, №9, თბილისი, 1967.
7. სახაროვა ლ., სულავა ნ., საქართველოში გავრცელებული თავხვია საკინძების შესახებ. „ძიებანი“, №19, თბილისი, 2010.
8. სახაროვა ლ., ლეჩხუმის 1970-71 წ. არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები, „მაცნე“ (ისტორიის სერია), №3, თბილისი, 1976.
9. სახაროვა ლ., სულავა ნ., ცხეთის ნასახლარი (ლეჩხუმის 1970-71 წ. არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები), ცაგერის ისტორიული მუზეუმის შრომები I. თბილისი, 2014.
10. სულავა ნ., მთიანი კოლხეთი ანტიკურ ხანაში, თბილისი, 1996.
11. სულავა ნ., ლეჩხუმში აღმოჩენილი მცირე ზომის ყალიბის შესახებ. „ძიებანი“, №10, თბილისი, 2003.
12. სულავა ნ., ბრინჯაოს ნივთებზე „ფანტასტიკური“ ცხოველების გამოსახულებების გავრცელების შესახებ. „ძიებანი“ №19, 2010.
13. სულავა ნ., კოპალიანი ნ., ცაგერის ისტორიული მუზეუმის ახალი ექსპონატი. ლეჩხუმი. გაზ. „ცაგერი“, №7 (14), 2012.
14. სულავა ნ., ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენა ლეჩხუმიდან – ბრინჯაოს ხარი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, №4 (49-B), თბილისი, 2013.
15. სულავა ნ., აღაპიშვილი თ., კოპალიანი ნ., ქორიძე ი., პატარიძე მ., ბაქრაძე ი., ჩაგელიშვილი რ., მამარდაშვილი გ., ცაგერის ისტორიული მუზეუმი. ალბომი. თბილისი, 2012.
16. სულავა ნ., ცაგერის ისტორიული მუზეუმის პრეისტორიული მეტალურგიის ექსპონატები. ციმშ I, თბილისი, 2014.
17. სულავა ნ., გილმორი ბრ., რეზესიძე ნ., ჩაგელიშვილი რ., ბერიძე თ., მეტალურგიის ნარმოშობა და განვითარება მთიან კოლხეთში (ლეჩხუმი), თბილისი, 2020.
18. ფანცხავა ლ., კოლხური კულტურის მხატვრული ხელოსნობის ძეგლები, თბილისი, 1988.
19. Dietz U.L. Spätbronze- und früheisenzeitliche Trensen im Nord Schwarzmeergebiet und im Nordkaukasus, PBF. 1998.
20. Sulava N. Letschchumi - eine bedeutendste frühe Metallurgie-Region in der Kolchis. GEORGIEN, “Schätze aus dem Land des goldenen Vlies”. Bochum. 2001.
21. Sulava N. Gussform. GEORGIEN, “Schätze aus dem Land des goldenen Vlies”. Bochum. 2001.
22. Sulava N. On a small mould discovered in mountainous Colchis. Ancient mining in Turkey and the Eastern Mediterranean (AMITEM) - U. Jalcin (Ed.), Ankara, 2008.
23. Sulava N., Okruashvili N., Gilmour Br. Metallurgy of the Colchian Bronze Culture: A typological classification of Copper Ingots (According to the materials of the Martvili Museum of the Local Lore and the Tsageri Historic Museum), 2019.
24. Sulava N. Gravierte “fantastische” Tierbilder auf der kolchischen Axt. “Megalithic Monuments and Cult Practices” (SOUTH WEST UNIVERSITY NEOFIT RILSKI RESEARCH CENTER FOR ANCIENT EUROPEAN AND EAST-ERN

- MEDITERRANEAN CULTURES SECOND INTERNATIONAL SYMPOSIUM).
 Blagoevgrad, 2016.
25. Sultanishvili I. Transcaucasian Horse Bits in the late bronze age and early iron age,
 Ancient near eastern studies, 2008.

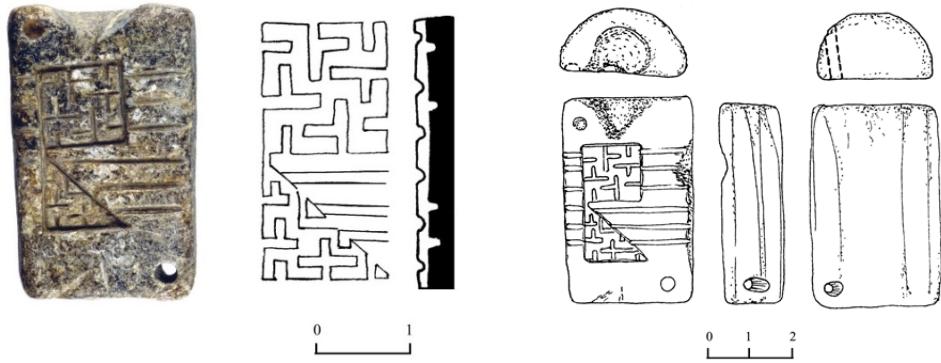
ილუსტრაციები



სურ. 1, 2. ლეჩხუმი, ცხეთა-დეხვირი



სურ. 3. ზოდი



სურ. 4.



სურ. 5, 6 - კოლხური გრავირებული ცული და საკინძები



სურ. 7, 8. ბრინჯაოს ხარი და ლაგამი

სურ. 9. ცხეთის ტაძრის სარკმელი

მარიამ ხინთიბიძე

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის

ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი

თამარ დიდებაშვილი

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის

ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი

ქართული ტრადიციული ლურჯი სუფრა

თანახალოვანების აღნიშვნები

(ტექნიკა, ფერი, დევორი)

ქსოვილის დამზადებისა და დამუშავების კულტურა საქართველოში ადრე-ული პერიოდიდან იწყება, რასაც მონაბეჭდის არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი ნიმუშები. ბერძენი ისტორიკოსების ცნობებით, საქართველო გან-თქმული ყოფილა თავისი საფეიქრო წარმოებით, სადაც კარგი ხარისხის სელის ქსოვილები მზადდებოდა და ექსპორტზეც კი გადიოდა გასაყიდად (გეორგიკა, 1936).

დროთა განმავლობაში, ეს საქმიანობა კიდევ უფრო დაიხვეწა და განვი-თარდა. ქართული წერილობითი წყაროებისა და ევროპელი მოგზაურების ჩანა-წერების თანახმად, საქართველოში სამღებრო საქმიანობა საქმიანოდ ფართოდ გავრცელებული ყოფილა და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა ფეოდა-ლური საქართველოს მეურნეობაში. მის მნიშვნელობაზე მიუთითოთებს აგრეთ-ვე ქართულ მეტყველებაში არსებული გამართული და ჩამოყალიბებული ტერმი-ნოლოგია, რომელიც სრულად გამოხატავს შეღებვასთან დაკავშირებულ დეტა-ლებს, მაგალითად სამღებრო, მღებართუხუცესი, ჩითა, საჩითავი, სა-ბეჭდავი და ა.შ. (ბერძენიშვილი, 1967:326).

XVIII საუკუნის II ნახევარში ქართლ-კახეთში უკვე არსებობდა 50-60 სამ-ღებრო, იგივე ლილახანა, სადაც ხდებოდა ქსოვილის შეღებვა, შემდეგ კი, ამავე სამღებროებთან და შესაძლოა ცალკეც, არსებობდა სპეციალური სახელოსნოები, სადაც ხდებოდა უკვე შეღებილი ქსოვილის დაჩითვა სხვადასხვა შინაარსისა და სიმბოლური დატვირთვის მქონე ორნამენტებით. ისინი, ძირითადად, ფეო-დალთა საკუთრებას წარმოადგენდნენ და საკმაოდ კარგი შემოსავალიც მოჰქონდათ თავიანთი მფლობელებისთვის. თუმცა, დასტურლამალიდან ჩანს, რომ ქართლის სამეფოში არსებულ სამღებროთა დიდი ნაწილი სადედოფლო საკუთ-რებას წარმოადგენდა (უმიკაშვილი, 1886:125; ბრაილაშვილი, 1964:1).

ლურჯი სუფრის შეღებვის ტექნიკური აღმოსავლეთში წარმოიქმნა უძ-ველეს დროში, სადაც ეგვიპტელები ქსოვილს, ნახატის რეზერვაციის შემდეგ, ცხელ საღებავში ავლებდნენ. ასევე, სავარაუდოა, რომ ქსოვილის ღებვის ეს წე-სი საქართველოში ინდოეთიდან და ირანიდან შემოვიდა. თუმცა, უცნობია რა პერიოდში მოხდა ეს. ამ მხრივ საინტერესოა XVII საუკუნის 40-იან წლებში კა-ხეთში მყოფი რუსი ელჩების ცნობა კახეთის მეფის, თეიმურაზ I-ის სასახლეში გამართული ნადიმის შესახებ, სადაც საპატიო სტუმრებისათვის დაჩითული

სუფრა იყო გადაფარებული (ბრაილაშვილი, 1964:1). გამომდინარე იქიდან, რომ ამ ტექნოლოგიით საქართველოში მხოლოდ ლურჯ სუფრებს ღებავდნენ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ რუსი ელჩები სწორედ ლურჯ სუფრაზე საუბრობდნენ. XVIII საუკუნის მოგზაურთა ჩანაწერებშიც ვხვდებით ანალოგიურ ცნობებს აღნიშნული სუფრის შესახებ, იგი დიდგვაროვანთა ნადიმების განუყოფელი ატრიბუტი იყო და განსაკუთრებულ შემთხვევებსა თუ დიდი დღესასწაულების დროს ყოველთვის ამშვენებდა მათ სანადიმო სუფრებს. XIX საუკუნიდან ლურჯი სუფრის გამოყენებამ საყოველთაო ხასიათი მიიღო და საზოგადოების ყველა ფენის განუყოფელი ნაწილი გახდა მთელი საქართველოს მაშტაბით.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ფონდ-საცავებში დაცულია ლურჯი სუფრის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუშები. ერთ-ერთი მათგანი შემოტანილია 1916 წელს თავად ვლადიმერ ნიკოლოზის ძე არგუტინსკი-დოლგორუკის მიერ, რომელმაც იგი შეიძინა ვინმე კაფაროვისაგან და შემოსწირა კავკასიის მუზეუმს. სუფრის ზომებითა და ორნამენტიკით თუ ვიმსჯელებთ, იგი XVIII ს-ის ბოლოსა და XIX ს-ის დასაწყისის პერიოდს განეკუთვნება, დამზადებულია სელის ქსოვილისაგან და გამოიყენებოდა გრძელ ტაბლაზე გადასაფარებლად. ორ მათგანს კი, ძველი ნომრები დაკარგული აქვთ და ზუტად არ ვიცით, როდის და ვის მიერ იქნა შემოტანილი მუზეუმში. თუმცა, ზომებითა და მასალის რაობით თუ ვიმსჯელებთ, ისინიც ამავე პერიოდში ან უფრო ადრე უნდა იყოს დამზადებული.

ლურჯი სუფრები, ძირითადად, სელისა და ბამბის ქსოვილებისგან მზადებოდა. სელის ქსოვილისაგან დამზადებული სუფრები ბაცი ფერისაა და თეთრი ორნამენტიც ოდნავ ბუნდოვანია, რაც მის სიძველესა და არქაულობაზე მიუთითებს. რაც შეეხება ბამბის ქსოვილს, ის შედარებით ახალია და მკვეთრი ლურჯი და თეთრი ფერებით გამოირჩევა.

საინტერესოა ლურჯი სუფრების დაჩითვის ტექნოლოგიაც. საქართველოში ქსოვილის დაჩითვის ორი წესი იყო გავრცელებული. პირველი იყო პოზიტიური წესი, როდესაც ნახატი და შეფერილობა ყალიბების მეშვეობით იბეჭდებოდა, ანუ „იჩითებოდა“, ხოლო მეორე იყო ნეგატიური წესი, ანუ ე.წ. „ცივი კუბური ღებვა“, როცა ნახატი შეუღებავი რჩებოდა ქსოვილზე საჩითავი ყალიბებით ცხიმნარევი სანთლის/ცვილის დაღვენთის მეშვეობით (ბრაილაშვილი, 1971:4).

ლურჯი სუფრა წარმოადგენს ინდიგოს¹² საღებავით შეღებილ სელის ან ბამბის ქსოვილს, რომელზედაც სხვადასხვა სახის დეკორატიული გამოსახულება იყო დატანილი ნეგატიური დაჩითვით. კერძოდ, ხეში ნაკვეთი საბეჭდავების მეშვეობით იწყობოდა დეკორატიული კომპოზიცია, რის შემდეგ დაჩითული ქსოვილი ინდიგოში იღებებოდა. დაუჩითავი ქსოვილის ნაწილი ლურჯად იღებებოდა, ხოლო ცვილით დაფარული ნაწილი შეუღებავი რჩებოდა. ღებვის შემდეგ ქსოვილს ცვილს აცლიდნენ და ასე იღებდნენ ლურჯი სუფრის ზედაპირზე თეთრ ორნამენტირებულ გამოსახულებას. ამრიგად, ტრადიციული ლურჯი

¹² ინდიგო ძვირფასი საღებავი იყო. საქართველოში შემოდიოდა აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან და ნაწილდებოდა სამღებრო „ლილახანებში“, სადაც ბამბისა და შალის ქსოვილები იღებებოდა.

სუფრა ორთერშია გადაწყვეტილი – თეთრი ორნამენტების კომპოზიცია ლურჯ ფონზე (კოშორიძე, 2016:6).

ტრადიციულ ლურჯ სუფრაზე ძირითადად გამოსახული იყო მცენარეული და ზოომორფული მოტივები, წინარექრისტიანული და ქრისტიანული სიმბოლიკა, ნადირობის სცენები და სხვა. აღმოსავლურ მანთან ერთად, ყველაზე გავრცელებულია ირმის გამოსახულება გატოტვილი რქებით. იგი წარმართული წარმოდგენებით სიცოცხლის ხესთან დაკავშირებული ცხოველია (ფანცხავა, 2006:12; მამასახლისი, 2013:286). თევზის გამოსახულებას ლურჯ სუფრაზე განსაკუთრებული სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა, რადგან როგორც ვიცით, თევზის სიმბოლო ალეგორიულად წარმოადგენს იესო ქრისტეს (დილმელაშვილი, 2012:29). ლურჯი სუფრის დეკორში ფართოდ გამოიყენებოდა ჩიტის გამოსახულებაც, როგორც სუფრის კომპოზიციის ცენტრში, ასევე მის ორნამენტულ ნაწილებში. წარმართულ ქართულ მითოლოგიაში ჩიტი სიცოცხლის ხის ფრინველია, ხოლო ქრისტიანულ რელიგიაში მტრედი სულინმინდის სიმბოლოა. გარდა ამისა, გვხვდება სხვა სიმბოლოებიც: ბორჯლალო, რომბი, ვარდული და სხვა. შედარებით გვიანი პერიოდის სიმბოლოებს უნდა წარმოადგენდეს დანა-ჩანგალი და ადამიანის ფიგურები, რომლებიც ტრადიციულ სამოსში არიან გამოსახული.

დროთა განმავლობაში, დავიწყებას მიეცა ლურჯის სუფრის დამზადების უძველესი ტექნოლოგია, რომელიც გულისხმობს თეთრი ბამბის ქსოვილის ინდიგოთი ცივ ღებვასა და შემდეგ ხის ყალიბებისა და ცვილის დახმარებით ორნამენტის ბეჭვდას. ჩვენამდე მოღწეულია 1930-40-იან წლებში საქართველოს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის სახელოსნოში შექმნილი რამდენიმე ნამუშევარი. თუმცა, ისინი გაცილებით მარტივი ტექნოლოგითაა შექმნილი ლურჯი სუფრის ინსპირაციით. ლურჯი სუფრის შესწავლაში დიდი წვლილი მიუძღვის ამ პერიოდის გამოჩენილ მეცნიერ დავით ციციშვილს. მან დიდი წვლილი შეიტანა ხალხური რენვის, მათ შორის ლურჯი სუფრის დამზადების ტექნოლოგიის განვითარებასა და ფართოდ გავრცელების საქმეში (კოშორიძე, 2016:28; ციციშვილი, 2015:122-130).

უკვე XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ლურჯი სუფრები ქარხნული წესით მზადდებოდა. აბრეშუმის ქარხანაში გამოყოფილი იყო სპეციალური განყოფილება ლურჯი სუფრებისთვის და მონორაპორტისთვის, მაგრამ ეს კეთდებოდა ერთეული რაოდენობა და არა სერიული გამოშვება. XX ს-ის ბოლოს, როდესაც ქვეყანაში დაიწყო სამოქალაქო ომი, დაინგრა სანარმოები და ფაბრიკა-ქარხნები, მთლიანად განადგურდ დანადგარებიც. აქედან გამომდინარე, დაიკარგა დამზადების ტექნოლოგიაც.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, XVIII საუკუნიდან მოყოლებული, ლურჯი სუფრა თითქმის ყველა ქართული ოჯახის განუყოფელ ნაწილად იქცა. ფაქტობრივად, აუცილებელ ტრადიციას წარმოადგენდა ლურჯი სუფრის ქონა ოჯახში და მოულოდნებად ეს ყველაფერი გაქრა. აქედან გამომდინარე, სულ არსებობდა დეფიციტი. ამან განაპირობა საზოგადოების დაინტერესება ლურჯი სუფრის წარმოების აღდგენაზე. თუმცა უსახსრობის გამო პროცესი ძალიან გაიწელა. მოგვიანებით, 2010-2011 წლებში კულტურის სამინისტრო დაინტერესდა ლურ-

ჯი სუფრით, რის შედეგად გამოიყო თანხები ამ პროექტის განსახორციელებლად. სამხატვრო აკადემიის ბაზაზე დაარსდა ლურჯი სუფრის ლაბორატორია. აღნიშნულმა ჯგუფმა თინათინ კლდიაშვილისა და ქეთევან ქავთარაძის ხელმძღვანელობით, დაიწყო ცივი კუბური ღებვის ტექნოლოგიაზე მუშაობა. ეს იყო ხანგრძლივი და შრომატევადი სამუშაო პერიოდი.

გამომდინარე იქიდან, რომ საქართველოში ფაქტობრივად აღარ არსებობდა ტრადიციული ცივი კუბური ღებვის წესი, სამუშაო ჯგუფი ეწვია აზერბაიჯანში, შექში მდებარე ქსოვილის საწარმოს, სადაც ქსოვილის დასამუშავებლად ისევ იყენებდნენ ამ ტექნოლოგიას. მიღებული თეორიული ცოდნის საფუძველზე დაიწყო ექსპერიმენტები ბამბის ქსოვილზე ქიმიური მუავური საღებავებით. ჯერ ხდებოდა ქსოვილზე ცვილის დატანა, რომელიც შედგებოდა თაფლის სანთელის, პარაფინისა და სპეციალური ცხიმოვანი, შემარბილებელი ნივთიერებისაგან, შემდეგ კი, ქსოვილი მთლიანად იფარებოდა საღებავით. საჭირო იყო საღებავში მისი გაჩერება გარკვეული პერიოდის განმავლობაში, რათა ფერი კარგად დაფიქსირებულიყო. შემდეგ შეღებილი ქსოვილი თითქმის 95 გრადუსიან მდუღარე წყალში იდებოდა, რომ მასზე დატანილი ცვილი მოშორებოდა. ეს ყველაფერი ძალიან სწრაფად კეთდებოდა იმისათვის, რომ ცვილი მოშორებოდა და თან საღებავიც შენარჩუნებულიყო ქსოვილზე. ბევრი მცდელობის შემდეგ, დადგა სასურველი შედეგიც.

დღეს ქსოვილზე ორნამენტების დატანა ძირითადად მატრიცების მეშვეობით ხდება. კომპიუტერულ გრაფიკაში იქმნება კომპოზიცია, რომელიც გადაყავთ ფირზე, შემდეგ ეს ფირი ედება ქსოვილზე, ზემოდან ესმევა სპეციალური ქიმიური ნივთიერება და ხდება დანათება. ამის შემდეგ ქსოვილი ირეცხება და რჩება მხოლოდ კომპოზიციური ნაწილი. მზადდება როგორც ტრადიციული ორნამენტებით განყობილი, აგრეთვე მხატვრების მიერ შექმნილი კომპოზიციებითა და სხვადასხვა ფრესკებიდან გადმოტანილი ორნამენტებით გაფორმებული ლურჯი სუფრები. ინვაციურია ის ფაქტიც, რომ დღევანდებობის ლურჯ სუფრაზე, ორიგინალ ფერებთან ერთად, ვხვდებით წითელ, მწვანე და ყვითელ საღებავებსაც. აღსანიშნავია, რომ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებიც მუშაობენ ლურჯ სუფრებზე და საკუთარ ვარიაციებს ქმნიან¹³.

მოთხოვნილების ზრდასთან ერთად, თანამედროვე ტექნოლოგიებმა შესაძლებელი გახადა ლურჯი სუფრის ტრადიციული დეტალებითსხვადასხვა აქსესუარების დამზადება. დღეს უკვე ლურჯი სუფრის დეკორით იმკობა სხვადასხვა სახის საყოფაცხოვრებო ნივთები, ჭურჭელი, ხელსახოცები, აქსესუარები და ა.შ., რაც მიუთითებს იმ ძირძველი ტრადიციის აღდგენასა და დამკვიდრებაზე, რომ ლურჯი სუფრა, ახლა უკვე მრავალფეროვანი ფორმით, ყველა ოჯახში უნდა იყოს წარმოდგენილი.

¹³ თანამეროვე პერიოდზე ინფორმაცია მოგვაწოდა სამხატვრო აკადემიის ბაზაზე არსებული ლურჯი სუფრის ლაბორატორიის დამფუძნებელმა, ქალბატონმა თინათინ კლდიაშვილმა, რისთვისაც დიდ მადლობას ვუხდით მას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბერძენიშვილი ნ., საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი IV, თბილისი, 1967.
2. ბრაილაშვილი ნ., დაჩითული ქსოვილები, საქართველოს ეთნოგრაფია, თბილისი, 1964.
3. ბრაილაშვილი ნ., ლურჯი სუფრა, „ძეგლის მეგობარი“, №24, თბილისი, 1971.
4. გეორგიკა, ბიზანტიის მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ. ტომი 3. ბერძნული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და განმარტებები დაურთო ს. ყაუხეჩიშვილმა, თბილისი, 1936.
5. დიღმელაშვილი ქ., თევზის ქრისტიანული სიმბოლოს საქართველოში გავრცელების საკითხისათვის (გემების მაგალითზე), ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის შრომები, კრებული XXII, ქუთაისი, 2012.
6. კოშორიძე ი., ლურჯი სუფრა, თბილისი, 2016.
7. მამასახლისი ი., ირმის კულტი კავკასიის ხალხთა კულტურაში. კავკასიოლოგიური ძიებანი, თბილისი, 2013.
8. უმიკაშვილი პ., დასტურლამალი მეფის ვახტანგ VI-ისა, რედ. პ.უმიკაშვილი, ტფილისი, 1886.
9. ფანცხავა ლ., გაბაშვილი მ., ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების სემანტიკისათვის, „საქართველოს სიძველენი“, №9, თბილისი, 2006.
10. ციციშვილი დ., საბჭოთა ხანის ქართული ხალხური ხელოვნების ისტორიისათვის, „საქართველოს სიძველენი“, №18, თბილისი, 2015.

ილუსტრაციები



ელისო ჩუბინიძე

6. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
ნინო სარავა

6. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი
ირინა უგრეხელიძე

6. ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
აკადემიური დოქტორი

ადრეული პერიოდის ნაქარგობათა სახეები ქართული ქაზა ჰერთილი რელიეფების მიხელვით

უძველეს ქართული საერო თუ საეკლესიო ნაქარგი ნივთების უმეტესობას, სამწუხაროდ ჩვენამდე არ მოუღწევია. ყველაზე ადრეული პერიოდის ძეგლები (როგორც საერო, ისე საეკლესიო) არ მოიცავს XII ს-ზე უადრეს ნიმუშებს. მიუხედავად ამისა, ადრეულ პერიოდში მათ არსებობას უტყუარად ასაბუთებს ისტორიულ დოკუმენტებში დაცული ცნობები და ხელოვნების ნიმუშებზე აღბეჭდილი გამოსახულებანი. სწორედ ამიტომ, ადრეული პერიოდის ქართული ნაქარგობის შესწავლისათვის, მისი განვითარების ეტაპების, ორნამენტის სახეების ცვლილებისა და ევოლუციის დადგენისათვის აუცილებელია იმ უმდიდრესი მასალის გამოყენება, რომელსაც შეიცავს ქართული ხელოვნების ნიმუშები – არქეოლოგიური ძეგლების რელიეფები, მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის, მინიატურის, ჭედურობისა და მინანქრის და სხვა მატერიალური ძეგლები. აღნიშნულ მასალებზე მრავლადაა გამოსახული ბიბლიური პერსონაჟები, წმინდანები და სხვადასხვა ისტორიული პირები ნაქარგობით დეკორირებულ სამოსში. ასევე მრავლად გვხვდება უხვად დეკორირებული სხვადასხვა დანიშნულების ქსოვილი. მათი ნაქარგობის ორნამენტები მრავალფეროვანია და წარმოადგენს სხვადასხვა სიდიდისა და სისქის ზიგზაგებს, რომბებს, სამკუთხედების მწკრივებს, წრეებს, გრეხილებს, კალათის წნულის თუ თევზის ფხის მსგავს სახეებს, ორმაგ, ერთმანეთში ჩახაზულ რომბებს ან წრეებს და მრავალ სხვადასხვა კომბინაციებს, რომლებიც სხვა არაფერია თუ არა ნაქარგობა. მსგავსი ორნამენტები არამარტო ქსოვილის ფაქტურის გადმოსაცემად, არამედ ფონის, ჩარჩოსა და სხვა დეტალების დეკორატიულ მორთულობაშიც არის გამოყენებული. აღნიშნული მასალების განზოგადება საშუალებას იძლევა თვალი გავადევნოთ ნაქარგობათა ორნამენტის სახეების ევოლუციას.

ყველაზე ადრეული ძეგლები, რომლებიც ფასეული და დიდად ინფორმაციულია ადრეული პერიოდის ნაქარგობის სახის დასადგენად და მისი სახეცვლილების წარმოსაჩენად, უძველესი ქანდაკოვანი რელიეფებია. ისინი მრავლად

არის წარმოდგენილი ისეთ ძეგლებზე, როგორებიცაა ქვის სტელები, ქვაჯვარები, ხუროთმოძღვრული ძეგლების საფასადე რელიეფები და ქვის კანკელები.

ნაქარგობა უძველეს ქვასვეტებზე, ქვაჯვარებსა და ადრეულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებზე პირობითად არის წარმოდგენილი, რადგან ქვის რელიეფურ გამოსახულებებში ნაქარგობის ორნამენტული სახეების სინატიფე და მრავალფეროვნება სრულყოფილად ვერ ჰქოვებს გამოხატულებას, მასალის (ქვის) სტრუქტურის გამო. მისი მხატვრულად დამუშავების სპეციფიკა არ იძლევა საშუალებას დაწვრილებით იქნას გადმოცემული ჩვენთვის საინტერესო საკითხის ყველა დეტალი. მიუხედავად ამისა, მაღალმხატვრულ დონეზე, დახვენილი ოსტატობითა და დიდი რუდუნებით კვეთილ ქვის რელიეფზე, ზოგჯერ შესაძლებელია ამოვიკითხოთ კიდევ ამა თუ იმ ნაქარგობის შესრულების ხერხი. ნაქარგობის პლასტიკა წარმოადგენს სწორი ხაზის მოძრაობით შექმნილ ფორმებს. ეს ხაზი ზოგჯერ მოძრაობს წინ და უკან, ხან კუთხეზე, ხანაც ქმნის რომბულ, წრიულ და ჭადრაკულ ფორმებს.

ქვის რელიეფების მოძიებისას ჩვენს მიერ შეგროვილ იქნა დიდძალი მასალა (ჩანახატებისა და ფოტოების სახით), აღნუსხულ იქნა თითოეული არქიტექტურული ძეგლი, სადაც ამა თუ იმ სახით შემორჩენილია ნაქარგობის შემცველი უმნიშვნელო ფრაგმენტიც კი, რის საფუძველზეც განხორციელდა მასალების შემდგომი ანალიზი.

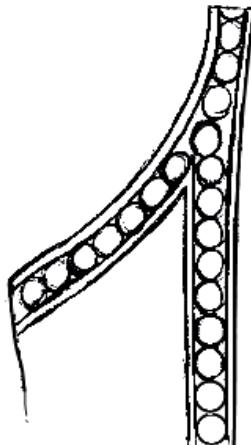
უძველესი ქვაზე კვეთილი ძეგლები, რომელთა მიხედვით შეიძლება თვალი გავადევნოთ ნაქარგობის ორნამენტის სახეების ევოლუციას V-IX საუკუნეების ქვაჯვარები და ქვის სვეტებია (სტელები). ქართველი მეცნიერები ნ. შოშიაშვილი, ალ. ჯავახიშვილი და ვ. თოფურია აღნიშნავენ, რომ ქვაჯვარები და ქვის სვეტები გაქრისტიანების პირველ ხანებში გავრცელდა და წარმოადგენდა სალოცავ ძეგლებს. ადრეულ შუა საუკუნეებში ახლადგაქრისტიანებული ქართველი ერისმთავარნი და დიდგვაროვნები თავიანთ მამულში, ლია ცის ქვეშ, ხშირად დგამდნენ ქვის ოთხკუთხა, მაღალ სვეტებს – სტელებს, რომლებიც ჯვრით ბოლოვდებოდა. ქვაჯვარებსა და სვეტებზე უფლისადმი ვედრების, შუამდგომლობისა და შენევნის თხოვნა იყო აღბეჭდილი. მათ წახნაგებზე იკვეთებოდა ორნამენტული და სიმბოლური სახეები, ბიბლიური სიუჟეტები, წმინდანთა და საერო პირთა გამოსახულები (თოფურია, 1942:29-63; ჯავახიშვili, 1949:21; შოშიაშვილი, 1980:16). უნდა აღინიშნოს, რომ სტელა ეკლესიის დამატებას არ წარმოადგენდა, არამედ თავად იყო რეალური სახე ეკლესიისა. სტელაზე გამოსახული ხატის ფუნქციის მატარებელი სიუჟეტური რელიეფები – შთამბეჭდავი ზომებით, სრულიად საკმარისი იყო იმისათვის, რომ იგი ხალხს სამლოცველოდ მიეჩნია.

ასეთ სტელებს განეკუთვნება ბოლნისის სიონის სვეტი (V ს.), სამნევრისის სტელა (V ს.), დავათის ქვაჯვარი (V ს.), ხანდისის ქვასვეტი (VI ს-ის II ნახ.), ბრდაძორის ქვაჯვარი (VI ს-ის II ნახ.), ბუჩქრაშენის მცირე ეკლესიის ქვასვეტი (VI ს.), ყაჩალანას ქვაჯვარი (VII ს-ის I ნახ.), კატაულას ქვასვეტი (VII ს.), უსანეთის ქვასვეტი (VIII-IX სს.).

ყველაზე ადრეული რელიეფური ძეგლი – **ბოლნისის სიონის** ფილა (V ს.) – საერო პირის, სავარაუდოდ ერისთავის გამოსახულებით, რომელიც ვედრების პოზაში წელს ზევითაა წარმოდგენილი (სურ. 1). ქტიტორის მკერდზე ფიბულით შეკრული მოსასხამის ნაპირები, ნაქარგი არშიითაა შემკული, რომლის ორნა-მენტს კონცენტრირებული წრეები წარმოადგენს. ასეთივე ორნამენტითაა შემ-კული სახელოს ბოლოები (ასათიანი, ლორთქიფანიძე, 1993:67).



სურ. 1. ბოლნისის სიონი –
საერო პირი

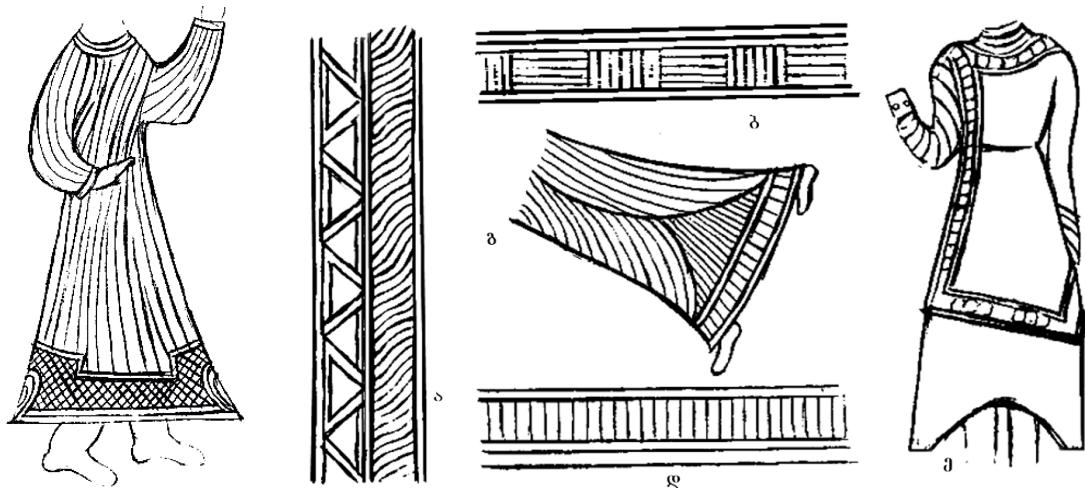


სურ. 2. სამოსის შემკულობა
სამწევრისის სტელა (V-VI სს.)

ასევე ნაქარგობით შემკული სამოსითაა წარმოდგენილი დიდგვაროვანი მამაკაცი **სამწევრისის სტელა** (V-VI ს. მიჯნა) ფრაგმენტზე (მაჩაბელი, 2008:5-25. ტაბ. 37. 40. 41. 42). მისი სამოსი ბიზანტიური ოფიციალური კოსტიუმია და სავარაუდოდ იღლის ქვეშ ამოტარებულ და მხარეზე შებნეულ მოსასხამს წარ-მოადგენს, რომლის ნაპირები ორნამენტირებული არშიითაა შემკული. ნაქარგო-ბის ორნამენტს გეომეტრიული სახე აქვს და წრიული ფორმებითაა მოცემული (სურ. 2).

ოქრომკედით ნაქარგი არშიითაა შემკული ორი სიმეტრიულად განლაგე-ბული ფიგურის სამოსი **დავათის** ქვაჯვარას (VI ს-ის II ნახ.). ფრაგმენტზე. არშია-ზე, რომელიც სამოსის ქვედა ნაპირს შემოუყვება რომბულა სითვია გამოსახუ-ლი (სურ. 3). რელიეფს გარს უვლის თევზიფხურასა და რომბულას მსგავსი ორ-ნამენტი.

ხანდისის ქვასეეტის (VI ს-ის II ნახ.) ფრაგმენტის ერთ-ერთ წახნაგზე გა-მოსახული ანგელოზის სამოსის ქვედა ნაპირი, წმინდა გიორგის, კვირიკესა და ივლიტას კომპოზიციაში – წმინდანის მოსასხამის ნაპირები და შიგა სამოსის სა-ხელოს ბოლო გაფორმებულია გეომეტრიული ორნამენტებით ნაქარგი არშიით რელიეფები მოჩარჩოებულია სამკუთხედოვანი გრეხილი და სწორხაზოვანი ორ-ნამენტით (სურ. 4).



სურ. 3. დავათის ქვაჯვარა პირის ჩაცმულობა (VI ს.)

სურ. 4. ხინდისის ქვასვეტი: ა - „ალსაყდრებული მაცხოვრის“ რელიეფის დეკორი; ბ - ანგელოზის რელიეფის დეკორი; გ - ანგელოზის სამოსის დეტალი; დ - კვირიკესა და ივლიტას რელიეფის დეკორი; ე - კვირიკესა და ივლიტას რელიეფის სამოსის დეტალი

ნაქარგი არშიითაა შემკული ერთ-ერთი წმინდანის სამოსის შეხსნილი გვერდები და ქვედა ნაპირი ბრდაძორის ქვაჯვარას (VI ს-ის II ნახ.) ნახნაზე გამოსახულ კომპოზიციაში – „ღვთისმშობელი დონატორთან ერთად“. ნაქარგობის ორნამენტი ნარმოადგენს კონცენტრირებულ წრეებს, რომელთაგან პატარა ზომის შიგა წრე ჩაღრმავებულია, რაც ძირფასი ქვებით შემკობის აღმნიშვნელი უნდა იყოს. სამოსის გაფორმება მცირე ზომის თორაკიონის შთაბეჭდილებას ქმნის. მსგავსად გაფორმებული სამოსით არიან ნარმოდგენილი იგივე ქვაჯვარაზე ოჯახის წევრები (მამაკაცი და ბავშვი), ქალის გამოსახულებას კი მაფორიუმის ქვეშ მოუჩანს უხვად ორნამენტირებული მანიაკის ფრაგმენტი. რომბული სითვის მსგავსი ნაქარგობითაა შემკული ბრდაძორის ქვასვეტის კაპიტელზე გამოსახულ კომპოზიციაში – „მანდორლაში საყდარსა ზედა მჯდომარე ქრისტე“, მაცხოვრის მანიაკი და შიგა სამოსის სახელოს სამაჯე (სურ. 5).



სურ. 5. ბრდაძორის ქვაჯვარა

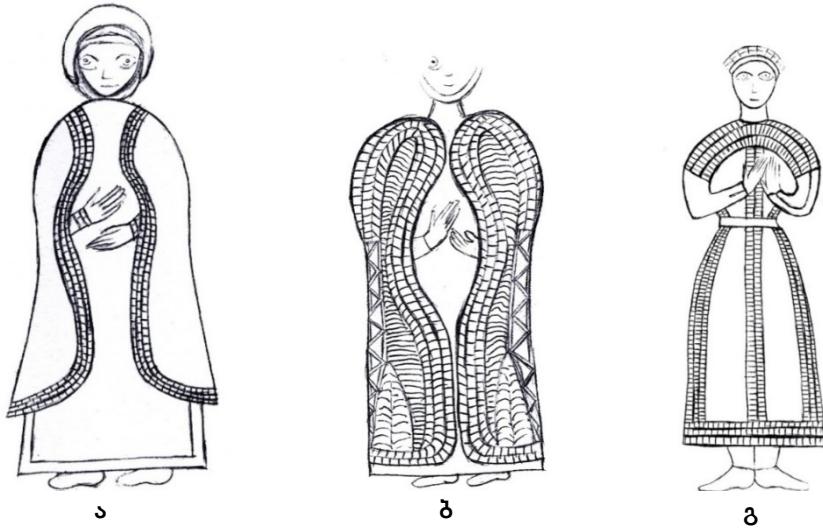
ოქრომკედის გრეხილურ ორნამენტს წააგავს არშია მოსასხამისა, რომლითაც შემოსილია ქვემო ქართლის მდინარე დამბლუტისწყლის ხეობის **ბუჩქრა-შენის** მცირე ეკლესიის ქვის სვეტის რელიეფზე გამოსახული ერთ-ერთი საერო პირი (აღნიშნულ სტელას დ.მუსხელიშვილი V-VI სს-ით. ათარიღებს, ხოლო ვ.ჯაფარიძე – VII ს-ით) (ჯაფარიძე, 1970:52-63).

ყაჩალანის ქვაჯვარზე (VII ს-ის I ნახ.), რომელზეც ამოკვეთილია ჯვრის ამაღლების სცენა (ოთხ მკლავზე გამოსახული ოთხი ანგელოზი აამაღლებს ჯვარს, რომელიც მკლავების კვეთაზე – წრიულ მედალიონშია აღბეჭდილი), ანგელოზთა ფრთები დამუშავებულია ტეხური და რომბული სითვის მსგავსი ორნამენტული დეკორით. ანგელოზთა გრძელი დაგოფრილი სამოსის ქობაზე რამდენიმე ფენა ტეხური სითვია გამოსახული.

უმდიდრეს ინფორმაციას გვაწვდის ქართული ისტორიული კოსტიუმისა და მისი გაფორმების შესახებ **კატაულას** ქვასვეტზე (VII ს.) გამოსახული ქართული ფეოდალური საზოგადოების ერთ-ერთი შტოს „გენეალოგიური ხე“ და მასზე წარმოდგენილი მრავალფიგურიანი პორტრეტული გალერეა. აქ გამოყენებული ნაქარგობათა ორნამენტი ტიპიური თევზიფეხურაა, ხოლო პერსონაჟთა სამოსის დეტალები ლიანდაგურით ნაქარგს მოგვაგონებენ (მაჩაბელი, 2008:5-25. ტაბ. 37. 40. 41. 42). ქვასვეტის ერთ-ერთი წახნაგის რელიეფზე გამოსახული წარჩინებული მანდილოსნის (დაქარაგმებული წარწერით: „ჯუარო პატიოსანო, მარიამი მხევალი შენი შეინყალე“) შიგა სამოსის ბოლო და შეხსნილი გვერდი გაფორმებულია სადა არშიით, ხოლო მოსასხამი მაფორიუმის ნაპირებს ირგვლივ შემოსდევს ოქრომკედით შემკული ძვირფასი არშია (სურ. 6, ა). ძალზე საინტერესო გაფორმება აქვს ამავე ქვაჯვარის მეორე რელიეფზე გამოსახული დიდ-გვაროვანი ქალის (წარწერით – „წმინდაო გიორგი ლიტავრი მხევალი შენი შეინყალე“) სამოსს, რომელიც წარმოადგენს ძვირფას ბენვშემოვლებულ, საინტერესოდ ორნამენტირებულ მძიმე ფარჩის ქსოვილის, ან ბეწვის მოსასხამს (სურ. 6, ბ).

მდიდრულად ორნამენტირებული ნაქარგობებითაა ასევე გაფორმებული კატაულას ქვასვეტის კიდევ ერთ-ერთ რელიეფზე ამოკვეთილი ისტორიული პირის გრიგოლ ვიპატოსის ბიზანტიური სტილის სამოსის კალთის ნაპირები, გვერდის ნაკერები, მხრები და ქვედა ნაპირი (სურ. 6, გ). უნდა აღინიშნოს, რომ კატაულას რელიეფები უძველესი ქართული ისტორიული კოსტიუმის მართლაც საინტერესო და მრავალფეროვან ნიმუშებს გვთავაზობს.

ქარგვის ტექნიკური ხერხების სხვადასხვა სახეობები – ნაკრტენის სითვი, ლიანდაგურა, რომბულა და ა.შ. არის ამოკვეთილი **უსანეთის** ქვასვეტის (VIII-IX სს.) რელიეფების მრავალფიგურიან კომპოზიციებში. ეს გამოსახულებები სიახლოვეს ავლენს კოპტურ რელიეფებთან და კაბადოკიის ადრეული მხატვრობის ზოგიერთ ნიმუშთან. ლიანდაგურით ნაქარგ ორნამენტს მოგვაგონებს რელიეფზე აღბეჭდილი ბიბლიური პერსონაჟების სამოსი (სურ. 7), კილოურისა და ნაკრტენის ნაქარგობის იდენტურია სულინმინდის სიმბოლოს – მტრედის ფრთები, ანგელოზის ფრთები და პალმის ტოტები. ლიანდაგურის სითვის ზუსტ განმეორებას წარმოადგენს ჯვარი – რომბების მწკრივებით.



სურ. 6. კატაულას ქვასვეტი:

ა – მხევალი მარიამი; δ – მხევალი ლიტავრი; γ – გრიგოლ ვიპატოსი

ნაქარგი ორნამენტული დეკორის სიუხვით გამორჩეულია **ოშკის** (X ს.) ორი სტელის რელიეფი (ამჟამად დაცულია თურქეთში არზრუმის საგამოფენო დარბაზში) სტელები დავით III კურაპალატისა და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის გამოსახულებით. საინტერესოა მათი აღმოჩენის ფაქტი: XIX ს-ის მეორე ნახევარში ადგილობრივ თურქ მოსახლეობას ოშკის სამხრეთ მკლავში ჯამე მოუწყვია, რომელიც 1983 წელს ახალი ჯამეს აგების შემდეგ გააუქმებიათ. 2003 წელს, ძველი ჯამეს შემორჩენილი კედლის დაშლისას აღმოჩნდა მასში ჩადგმული, სკულპტურული გამოსახულებებით შემკული ორი მემორიალური სტელა უნიკალური თავისი ზომებით, რელიეფური გამოსახულებებითა და ნარწერებით. ერთ-ერთზე წითელი საღებავით შესრულებული ასომთავრული ნარწერის ამოკითხვის შემდეგ დადგინდა, რომ ოშკის ტაძრის მშენებლობა 963 წლის 25 მარტს დაიწყო. ერთ სტელაზე გამოსახულნი არიან ზევით – ნიკოპეიის ტიპის ლვთისმშობელი, რომელსაც წინ უჭირავს ყრმა იესო, მის ქვევით – ქტიოტორი დავით III ვედრების პოზაში, ხოლო მეორეზე ზევით – იოანე ნათლისმცემელი და მის ქვევით – ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი ვედრების პოზაში (წარწერის მიხედვით, უკვე გარდაცვლილი). სტელის რელიეფზე დავით III კურაპალატი გამოსახულია სამეფო სამოსით – ბისონითა და მოსასხამით (სურ. 8). ბისონის მხოლოდ სახელოს ბოლო ჩანს, რომელიც ძვირფასი თვლებით შემკულ ოქროვანი არშიითაა გაფორმებული. მარჯვენა მხარზე ფიბულით შეკრული გარე მოსასხამი უხვი დეკორითაა დაფარული. ორნამენტი ოქრომკედით ნაქარგი ძვირფასი თვლებითა და გეომეტრიული ფიგურებითაა შედგენილი. ანალოგიურ სამოსშია წარმოდგენილი ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი მეორე სტელის რელიეფურ გამოსახულებაზე. სამოსი უხვად ორნამენტირებულია, მაგრამ დაზიანების გამო ცუდად იკითხება (დვალი და სხვ., 2009).



სურ. 7. უსანეთის ქვასვეტი –
ბზობა



სურ. 8. ოშკის სტელა –
დავით კურაპალატი

ადრეული პერიოდის ქვის რელიეფების გაცნობამ და ანალიზმა თვალნათლივ გვაჩვენა ჩვენს ქვეყანაში მრავალსახოვანი ნაქარგობის ხელოვნების ძველთაგანვე არსებობის ფაქტი. მიუხედავად იმისა, რომ ქვის მასალაში რთულია სრულყოფილად იქნას წარმოჩენილი ნაქარგობისათვის დამახასიათებელი დახვენილი ორნამენტაცია, მისი სახისა და მოხატულობის სიუხვე და სინატიფე – ძველი ოსტატების მიერ, ეს სირთულე უხშირესად დაძლეულია. მათი განაფული ხელით ქვა ამეტყველებულია, და ჩვენს წინაშეა ქვაში აუღერებული ჰარმონია ხატოვანი და მრავალფეროვანი ნაქარგობის ხელოვნებისა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ასათიანი ნ., ლორთქითანიძე მ. საქართველოს ისტორია, VIII კლ. სახელმძღვანელო. „განათლება“, თბილისი, 1993.
2. დვალი თ., ანდლულაძე ნ., სილოგავა ვ., „ოშკი“, 2009. <http://gelino.wordpress.com>
3. თოფურია ვ., ქვა-ჯვარი საქართველოში, ნაკ. 4. თბ, 1942.
4. მაჩაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვა-ჯვარები. 2008.
5. შოშიაშვილი ნ., ლაპიდარული წარწერები. I. 1980.
6. ჯაფარიძე ვ., ქართული ხელოვნებისა და დამწერლობის ახლადაღმოჩენილი უძველესი ძეგლები ქვემო ქართლიდან, „ძეგლის მეგობარი“, 1970.
7. ჯавахишвили А. И. Древнехристианские культово-мемориальные памятники Грузии. Автореферат диссертации. 1949.

ნინო დოლიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ხათუნა დარსაველიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი

მხატვრული ხელვის ხარხები და საშუალებები ქართულ ტრადიციულ სამოსში

სტატიაში განხილულია საკითხები ქართული ტრადიციული სამოსის, როგორც ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლის უნიკალობასა და თვითმყოფადობაში მხატვრული ხედვის ხერხებისა და საშუალებების როლის შესახებ.

ქართული ეროვნული სამოსის უნიკალობას მრავალი ფაქტორი განაპირობებს. მათ შორის აღსანიშნავია მხატვრული ხედვის ხერხები და საშუალებები, რომლებიც ეროვნულ სამოსს განუმეორებელ ინდივიდუალობას ანიჭებენ.

გარეგნული სახე ყოველთვის დიდი ინფორმაციის ნაკადს შეიცავს ადამიანის შესახებ, სამწერლოდ, ადამიანის ფიგურა ყოველთვის არ შეესაბამება ზოგადად მიღებულ კანონებს. ფიგურის სრულყოფა და მისი ნაკლოვანებების გამოსწორება შესაძლებელია დიზაინის პრინციპების ცოდნით საკმაოდ მარტივად და „უსისხლოდ“. დიზაინერის საზრუნავია ტანსაცმლის საშუალებით ფიგურის კორექტირება, სხვადასხვა მხატვრული ხერხების დახმარებით. მათ შორის, მხედველობითი ილუზიის კანონებით.

ილუზია, იგივე „ვიზუალური სიცრუე“ ტანსაცმელში დიდი ხანია, რაც გამოიყენება. კოსტუმის ისტორიაში უამრავი მაგალითი გვაქვს იმისა, თუ როგორ „შეავიწროვეს“ წელი ძალიან ფართო და განიერი ქვედაკაბის საშუალებით (ნახ. 1). ფიგურას კი ამაღლებდნენ ზემოთ აწეული წელის ხაზით, აგრეთვე ვერტიკალურად მიმართული ორნამენტით და გასაწყობი თუ დეკორატიული დეტალებით.



ნახ. 1. მხედველობითი ილუზიის გამოყენების მაგალითები ისტორიულ კოსტიუმში

ტანსაცმელში მხედველობითი ილუზიის გამოყენების დანიშნულება არის ფიგურის ნაკლოვანებების დაფარვა და მისი კორექტირება. ამ მიზნით გამოიყენება სამი ძირითადი ხერხი (Соловьева, 2015:20, 22):

- ნაკლოვანების დაფარვა** – საკმაოდ გავრცელებული და ხელმისაწვდომია თითქმის ყველასათვის. მაგალითად, ფართო ქვედაბოლოს ქვეშ შესაძლებელია დაიფაროს განიერი თეძოები, წელის არარსებობა შეიძლება შეინიღბოს მოცულობითი „ბალახონით“, ან კიდევ, სწორი ზოლიანი კაბის ჩაცმით (ნახ. 2). ეს რა თქმა უნდა, ძალზე მარტივი მეთოდია, რომელიც არ ითხოვს დიდ ძალისხმევას, მაგრამ ამ მეთოდებით ფიგურა ფაქტიურად „იფლობა“ მოცულობით ტანსაცმელში. ეს მეთოდი მხოლოდ მაშინ არის ეფექტური, როცა სხვა ყველა ხერხი უკვე გამოყენებულია.

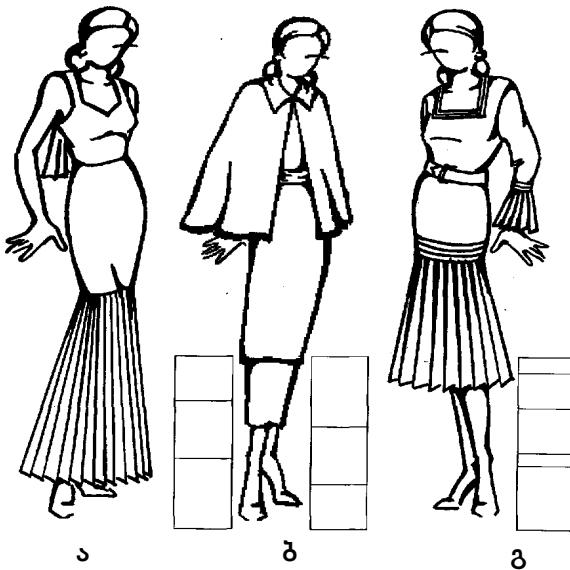


ნახ. 2. ვერტიკალური ხაზებით შექმნილი მხედველობითი ილუზია

- ფიგურის ბალანსირება** – ამ მეთოდით შესაძლებელია „დაკარგული ნაწილის დამატებით“ ფიგურის კორექტირება. მაგალითად: დახრილი მხრების გასწორება მხარსადებების საშუალებით.

- ყურადღების ცენტრის გადატანის ილუზია** – ეს ხერხი გულისხმობს ფიგურის ღირსებებისადმი ყურადღების მიპყრობას, ხოლო ნაკლოვანებებისა-გან ყურადღების გადატანას. ოპტიკური ილუზიის საშუალებით ხდება სხეულის არახელსაყრელი ფორმის მქონე ნაწილების მოდელირება. მაგალითად: განიერი თეძოების შედარებით დაპატარავება ხდება სწორი ქვედაკაბის ან ვერტიკალური ნაკეცების საშუალებით. ფიგურაში გარკვეული ნაკლოვანებების დამაღვის მიზნით, უმჯობესია ყურადღების გადატანა სხეულის სხვა ადგილებზე და მათი უპირატესობების ხაზგასმა. მაგალითად: სხეულის „მძიმე“ ქვედა ნაწილის შემთხვევაში, უმჯობესია ყურადღების გამახვილება ყელის ან მხრის სარტყელის დეკორატიულ გაფორმებაზე.

კოსტუმის შერჩევისას ფიგურა არ კარგავს კარგ აღნაგობას, თუ დანაწევრება ხდება მდორედ, თანდათან, მცირედან დიდისაკენ ან პირიქით, ხოლო თუ (ნახ. 3, ა, ბ) დანაწევრება კოსტიუმში ხორციელდება ნახტომისებურად, უწესრიგოდ, მაშინ ფიგურა გვეჩენება უფრო დბალი, ვიდრე სინამდვილეშია (ნახ. 3, გ).



ნახ. 3. ფიგურის დანაწევრების ხერხები. ა, ბ – ვერტიკალური მდორე დანაწევრება, გ – ნახტომისებური დანაწევრება

მხედველობითი ილუზიის შესაქმნელად უამრავი დამხმარე საშუალება არ-სებობს, მაგალითად – ფერი და ხაზი. ასე რომ, ცოტა სითამამე, ორიგინალურობა, ვიზუალური აღქმის საიდუმლო და შესაძლებელია დიდი შრომის გარეშე გავ-ზარდოთ ფიგურის სიმაღლე, დავავიწროვოთ წელი, გა-ვაფართოვოთ მხრები, ერთი სიტყვით, გავხდეთ ადამია-ნის ფიგურის „არქიტექტორი“.

მხატვრული ხედვის ხერხები და საშუალებები ჯერ კიდევ საუკუნეების წინ გაითავისა ქართველმა ხალხმა ტრადიციული ტანსაცმლის შექმნის პროცესში.

ქართული მატერიალური კულტურის გამორჩეუ-ლი და უნიკალური ნანილია ქართული კაბა (ნახ. 4), რო-მელიც ითვალისწინებს ქართული ტიპიური ფიგურის განსაკუთრებულობებს და ქალის ფიგურას წარმოაჩენს ნატიფს და დახვეწილს. მასში ზუსტად არის გათვალის-წინებული ჩვენი რეგიონისათვის, კულტურისათვის და რელიგიისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები (დოლიძე და სხვ., 2017:58).

ქართული კაბა მაგალითია იმისა, თუ როგორ შე-იძლება ფიგურის კორექტირება და მისთვის სასურველი კონფიგურაციის და სილუეტის მიცემა.



ნახ. 4. ქართული კაბა

ქართული კაბის ვიწრო, გამოყვანილი, წინ წვეტით დაბოლოებული ლიფი ქალის წელს ვიზუალურად უფრო წვრილს და მოქნილს წარმოაჩენს. ამ ეფექტს ასევე ამძაფრებს გულისპირიც, რომელიც ქალის ფიგურას ანაწევრებს ვერტი-კალური კონსტრუქციული ხაზებით და კიდევ უფრო დახვეწილს ხდის მას (ნახ. 5. ა, ბ, გ, დ). იგივე ეფექტის შექმნას ემსახურება ქართული კაბის სარტყელი. მი-

სი გრძელი, ორი, ვერტიკალურად დაშვებული ზოლი ახდენს სხეულის ქვედა ნაწილის ვიზუალურ დაგრძელებას და ფიგურა უფრო „ტანწერწეტა“ ჩანს. ქართული კაბის კიდევ ერთი საინტერესო ელემენტია სახელო – ყურთმაჯა, რომლის დაგრძელებული, ენისებური ბოლო ემსახურება მკლავის სიგრძის კორექტირებას და ხელის მტევნის სინატიფის ხაზგასმას.



ნახ. 5. სხეულის კორექტირებისათვის გამოყენებული
ქართული კაბის შემადგენელი ელემენტები:
ა – გულისპირი, ბ – ლეჩაქი, გ – ჩიხტი-კოპი, დ – სარტყელი

მხედველობითი ილუზიის გამოყენების ერთ-ერთი მაგალითია კაბის სიგრძე. ქართული კაბა, როგორც წესი, არის გრძელი და დაშვებულია იატაკამდე. კაბის სიგრძეს განაპირობებდა რელიგიური დოგმების და ტრადიციებისადმი ერთგულება. ამავდროულად მას ქონდა სიმაღლის გაზრდის დანიშნულებაც. მხატვრული ხედვის ხერხები იყო გათვალისწინებული თავსაბურავშიც, რომელიც დასრულებულ სახეს აძლევდა ქართულ კოსტუმს. ჩიხტი-კოპი ვიზუალურად სიმაღლეს მატებს ქალის სხეულს, ხოლო მანდილის მდორე და დაშვებული ხაზები წარმოსახვით აგრძელებდა ფიგურას.

ჩატარებული კვლევით მიღებული შედეგები, მხატვრული ხედვის ხერხებისა და საშუალებების გამოყენების საკითხები ქართული კაბის მაგალითზე, საინტერესო იქნება როგორც სპეციალისტებისათვის, ასევე ქართული ეროვნული სამოსის შესწავლით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისათვის.

ლიტერატურა:

1. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., „ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი“. ქუთაისი, 2017.
2. Соловьева С.Ф. «Корректировка фигуры с использованием законов зрительных иллюзий». Челябинск, 2015.
3. <http://wellconstruction.ru/dizayn/zritelnyie-illyuzii-v-odezhde>

ირინა უგრეხელიძე

ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
აკადემიური დოქტორი
ელისო ჩუბინიძე

ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი

ნონა ქარციძე

ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
აკადემიური დოქტორი

უცხოურ და ადგილობრივ სახვით ფურნებში დაცული ქართული ისტორიული ცოსტიუმის ფორმების შეღარებითი ანალიზი¹⁴

დღეისათვის, მიუხედავად ქართული ისტორიული კოსტიუმით მკვლევართა დიდი დაინტერესებისა, ნივთიერი მასალების არარსებობისა და სახვითი (საილუსტრაციო-გრაფიკული) ინფორმაციის სიმცირის გამო, არასაკმარისადაა გაშუქებული XVII-XVIII საუკუნეებამდე არსებული ქართული სამოსის ფორმები და კონსტრუქციები. ინფორმაციის ნაკლებობის პირობებში უგულებელყოფილი და სამეცნიერო მიმოქცევაში ჩაუშვებელია ყველაზე ადრეული საილუსტრაციო მასალები (მინიატურები, გრავიურები) უცხოენოვანი წყაროებიდან, რომლებიც ქართულ სახვით ნიმუშებში არსებულ მასალებთან შედარებისა და ანალიზისათვის შეიძლება იქნას გამოყენებული.

უცხოურ წყაროებში ქართველთა ყველაზე ადრეული გამოსახულება თითქმის ერთდროულად გვხვდება ოსმალურ და იტალიურ წყაროებში, ესენია: 1586 წლით დათარიღებული ასაფი დალ მეჰმედ ჩელების ოსმალური ხელნაწერი „შეჯაათნამე“ და იტალიული მხატვარ-გრავიორის ჩეზარე ვეჩელიოს 1590 წელს გამოცემული წიგნი “De gli habitu antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due”.

ორივე წყარო ქართველი სამეცნიერო წრეებისათვის ამ ბოლო დრომდე სრულიად უცნობი იყო. დასახელებულ წყაროებში წარმოდგენილი ქართველთა სამოსისა და თავსაბურავების ურთიერთშედარება და ქართულ თანადროულ სახვით მასალებთან (მონუმენტური და მინიატურული ფერწერა) პარალელების გავლება, XVI საუკუნის სამოსის ფორმებისა და კონსტრუქციების შესახებ გარკვეული დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობას იძლევა.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა მინიატურები 1586 წლით დათარიღებული ასაფი დალ-მეჰმედ ჩელების ისტორიული თხზულების „შეჯაათნამეს“ („წიგ-

¹⁴ კვლევა განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [გრანტი № YS-19-806].

ნი სიმამაცისა“) ოსმალური ხელნაწერიდან. ხელნაწერის დედანი ამჟამად დაცულია სტამბოლის უნივერსიტეტში, ხოლო ასლი თოფკაპის სასახლეში (Eraevci, 2006). „შეჯაათნამე“ ირან-ოსმალეთის 1578-85 წლების ომის ამსახველი ვრცელი ლექსია. ამ ომის ძირითადი მიზანი კავკასიაში გავლენის მოპოვება იყო და მას შედეგად მოჰყვა ისედაც სამეფო-სამთავროებად დაქუცმაცებული ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიების ორ უზარმაზარ ზესახელმწიფოს შორის ხელახალი გადანაწილება.

მისი ავტორი, ასაფი დალ-მეჰმედ ჩელები ოსმალეთის იმპერიის ისტორიკოსი და ოსმალეთის დიდი სარდლის ოზდემიროლლუ ასმან-ფაშას პირადი მდივანი იყო. ის თავად იყო ბრძოლების თვითმხილველი და აკეთებდა ყოველ-დღიურ ჩანაწერებს. ნაწარმოები, თურქი მეცნიერების მიერ მიჩნეულია ამ ომის ერთ-ერთ ისტორიულ წყაროდ და მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს არამარტო ისტორიოგრაფიის, არამედ გეოგრაფიის, ბიოგრაფიის, ფოლკლორის, ხელოვნების (მინიატურის ხელოვნება), სტრატეგიის, პოლიტიკისა და სოციოლოგიის თვალსაზრისითაც. ამდენად, წყარო შეიცავს მრავალ საინტერესო მასალას, სხვადასხვა სფეროს მკვლევართათვის (Eraevci, 2009).

თხზულების ორიგინალი 88 მინიატურითა შემკული. ხელნაწერის მთავარ ღირსებას წარმოადგენს ის, რომ ცალკეული მნიშვნელოვანი ამბავი ფერწერული მინიატურით არის გადმოცემული. სამწუხაროდ, ჩვენთვის ცნობილია არაა მინიატურების ავტორის (თუ ავტორების) ვინაობა. თურქი გამომცემლის მეჰმედ არიფის აზრით, „შეჯაათნამეს“ ხელნაწერის სურათები ოსმალური მინიატურული ხელოვნების ნიმუშებია, მაგრამ ამავდროულად ილუსტრირებაში ას-მალეთის კარზე მოღვაწე ირანელ მხატვარსაც აქვს მიღებული მონაწილეობა.

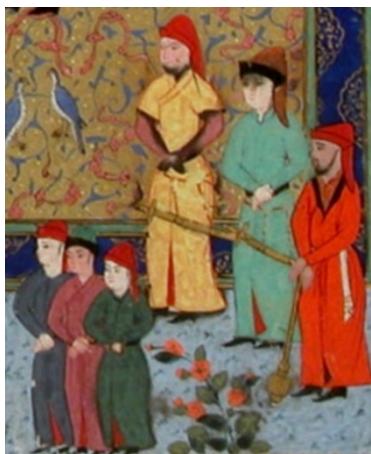
ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესოა ქართველი ისტორიული პირებისა და მეომრების ჩაცმულობა და საბრძოლო აღკაზმულობა. მათგან გამოვყოფთ ზოგიერთს: „კახეთის მეფის ალექსანდრე II-ისა და ოსმალთა სარდლის მუსტაფა ლალა ფაშას შეხვედრა“; „მეფე სიმბონის თავდასხმა ერზრუმელ მებრძოლებზე“; „ტფილისის დაპყრობა ოზდემიროლლუ ოსმან ფაშას მიერ XVI საუკუნის ბოლოს“.

საფიქრებელია, რომ ოსმალური ხელნაწერის მინიატურების შემსრულებელი ოსტატიც თავადვე იყო აღნერილი მოვლენების თვითმხილველი (ყოველ შემთხვევაში, კახეთის მეფისა და ოსმალთა სარდლის შეხვედრის მაინც). ასეთი დასკვნის გამოტანის საფუძველს ილუსტრაციებზე ასახული ისტორიული პირებისა, მეფის მხლებლებისა და მებრძოლების სამოსისა და თავსაბურავის სახეები იძლევა, რომლებიც ჩვენს ქვეყანაში გავრცელებული ჩაცმულობის იდენტურია. აღნიშნულ ფაქტს იმ პერიოდის ქართული სახვითი წყაროები, კერძოდ მონუმენტური, მინიატურული და ხატნერის ნიმუშები ადასტურებს. მინიატურებზე ქართველი პერსონაჟები ხუთი სხვადასხვა სახეობის კაბით არიან წარმოდგენილი. ამჟამად განვიხილავთ გადადებულკალთიან კაბას, რომლითაც შემოსილი არიან კახეთის მეფე ალექსანდრე II და მისი მხლებლები მინიატურაზე – „კახეთის მეფის ალექსანდრე II-ისა და ოსმალთა სარდლის მუსტაფა ლალა ფაშას შეხვედრა და მოლაპარაკება სართიჭალასთან, 1578 წ. სექტემბერში“ (სურ. 1,

ა, ბ). ქართველი მეფე შემოსილია წითელი ფერის გრძელი კაბით, რომელიც სწორი სილუეტისაა და ერთმანეთზე გადადებული კალთები აქვს; კალთის ნაპირი იღლიამდე გადადის, შესაკრავი მაღლია შესაძლოა იყოს ღილკილოებით, კაუჭებით ან ზონრებით; ნელზე მჭიდროდ აქვს შემოკრული ოქროვანი სარტყელი მუქი ფერის ვიწრო ზოლებით; თავზე ბეწვით გაწყობილი, მაღალი, აღმოსავლური ყაიდის ქუდი ახურავს, ფეხზე კი ფანდიკიანი მოგვი აცვია. მეფის სამოსის მსგავსია მისი ექვსი მხლებლიდან ორის – ყვითელი და ძონისფერი სამოსი (სურ. 1, ბ). მეორე მინიატურაზე გამოსახული ქართლის მეფის სიმონ I-ის სამოსი ალექსანდრე მეფის კაბის წელამდე დამოკლებულ ფორმას წარმოადგენს (სურ. 1, გ).



ა



ბ



გ

სურ. 1. ქართველების გადადებულკალთიანი კაბის სახეები ოსმალური
მინიატურიდან: ა – მეფე ალექსანდრე II; ბ – მეფე ალექსანდრე II-ის
მხლებლები; გ – მეფე სიმონ I

ქართულ სახვით წყაროებში, შეიძლება ითქვას, რომ მსგავსი კაბებით (გადადებული ასიმეტრული კალთით) შემოსილი ქტიოტორების მთელი გალერეა გვაქვს. სამოსის ეს სახეობა უკვე XI საუკუნიდან გვხვდება და მრავალი ისტორიული პირი თუ ლიტერატურული გმირია გამოსახული მსგავსი კაბით.



ა



ბ



გ



დ



ე

სურ. 2. გადადებულკალთიანი კაბა ქართული სახვითი წყაროებიდან:
 ა – ალექსანდრე II (გრ. გაგარინისეული ასლი); ბ, გ – ბატონიშვილები თეიმურაზი
 და კონსტანტინე (გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკა); დ, ე – მინიატურები
 „ვეფხისტყაოსნის“ ავალიშვილისეული და თავაქარაშვილისეული ხელნაწერებიდან

განსაკუთრებით ხშირია მისი გამოყენება XV-XVI საუკუნეების ძეგლებში. მათ შორის მრავალია სამეფო ოჯახის წევრების გამოსახულებებიც, მაგალითი-სათვის გამოყოფთ: მეფე ალექსანდრე II-ის ახალგაზრდობისდროინდელ პორტრეტულ გამოსახულებას (სურ. 2, ა), რომელიც ჩვენთვის ჯერჯერობით უცნობი წყაროდან აქვს შესრულებული თავის დროზე მხატვარ გრ. გაგარინს. იმერე-თის მეფის ბაგრატ III-ის ძენი, ბატონიშვილები თეიმურაზი და კონსტანტინე – გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI საუკუნის ფრესკიდან (სურ. 2, ბ, გ).

ასეთივე კაბებით არიან გამოსახულები: ქტიოტორი ხურციძეები ზარზმის ტაძრის XV საუკუნის ფრესკაზე, ჭარელისძენი სორის ეკლესიის XVI საუკუნის ფრესკაზე და სხვა ცნობილი, ნაკლებ ცნობილი თუ უცნობი ისტორიული პირები გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობიდან (მღვიმევის, სეფიეთის, ჭალის, ელიასქედის მხატვრობა). მინიატურული მხატვრობიდან ანალოგიური სამოსით არიან გამოსახული პერსონაჟები „ვეფხისტყაოსნის“ ავალიშვილისეულ (სურ. 2, დ) და თავაქარაშვილისეულ (სურ. 2, ე) ხელნაწერებში, თუმცა ისინი განსახილველ დროზე ცოტა მოგვიანებით არის შესრულებული. აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთ პორტრეტზე კაბას შესაკრავი მარცხენა მხარეს აქვს, ზოგჯერ კი მარჯვენა მხარეს.

როგორც ვხედავთ, ოსმალური ხელნაწერის მინიატურებში გამოსახული ქართველთა სამოსი წარმოსახვით როდია შესრულებული, არამედ იმდროინდელ რეალობას წარმოგვიჩნის.

საკვლევი თემატიკისათვის ძალზე საინტერესოა იტალიელი მხატვარ-გრავიორისა და გამომცემლის ჩეზარე ვეჩელიოს (Cesare Vecellio, 1521-1601) წიგნები მსოფლიოს ხალხთა კოსტიუმის გრავიურებით. ჩატმულობის კულტურის ბეჭ-დვითი სერიის გამოცემა უკვე XVI საუკუნის შუა ხანებში დაიწყეს ევროპაში (იტალიასა და ავსტრიაში).

რენესანსის ეპოქის იტალიელი გრავიორი და ფერმწერი ჩეზარე ვეჩელიო (დაახლ. 1521-1601) მხატვარ ტიციანის ბიძაშვილი იყო და მის ასისტენტადაც მუშაობდა. ვეჩელიოს მრავალი ნახატი ტიციანს მიენერებოდა. 1570 წლიდან ჩეზარე ვეჩელიო აქტიურ საგამომცემლო მუშაობაში ჩაერთო და დაიწყო წიგნების სერიის გამოცემა, რომლებიც შეიცავდა სხვადასხვა ხალხთა კოსტიუმების ილუსტრაციას. ის წლების განმავლობაში ახალი მასალებით ამრავალფეროვნებდა და ხელახლა გამოსცემდა ნაშრომს. 1590 წლის გამოცემაში „მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების უძველესი და თანამედროვე ჩვევების შესახებ“ (“De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due „Habiti antichi et moderni di tutto il mondo“) შესულია სხვადასხვა ხალხის კოსტიუმების 420 გრავიურა, რომელთაგან ზოგიერთი ნახატის ავტორობა ტიციანსაც მიენერება. წიგნში 2 გვერდი ქართველთა კოსტიუმს ეთმობა (Vecellio, 1590). ერთ-ერთზე აღნერილია ქართველთა სამოსი და თავასაბურავი, მეორეზე წარმოდგენილია გრავიურა ქართველი მამაკაცის გამოსახულებით (სურ. 3). როგორც ეტყობა, წიგნმა საზოგადოების ცხოველი ინტერესი გამოიწვია, რასაც ადასტურებს მისი მრავალჯერადი გამოცემა 1598, 1625, 1859-60 წლებში, როგორც იტალიურ, ისე სხვა ენებზე. გრავიურა სავარაუდოდ, გერმანელი გრავიორის ქრისტოფორე კრიგერის

შესრულებულია. აღნიშნული წყარო უცნობი იყო ქართველი სამეცნიერო წრეებისთვის და მხოლოდ ბოლო დროს შევიდა მიმოქცევაში. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ გრავიურაზე ქართველი მამაკაცის გამოსახულება წარმოსახვითაა შესრულებული (სორდია, 2020); ჩვენი ვარაუდით, მისი ავტორი ეყრდნობა თვითმხილველის აღწერას. ვეჩელიო თავად არასდროს მოგზაურობდა და მისი ნახატები შესრულებულია ნიკოლას დე ნიკოლაისა და პიერ დე კოკას ადრე არ-სებული ილუსტრაციების მიხედვით (Vingopoulou, 2014).



სურ. 3. ქართველი ჩეზარე ვეჩელიოს
ნიგნიდან

სიასამურის ბეწვისაა, შიგნიდან კი ხუჭუჭმატყლიანი ბეწვისაა, შიგნიდან ჩამოკიდებულია რქის ფორმის (ე.ი. კონუსური – ავტ.) კაპუიშონი, რომელიც მხრებზე ეცემა. ზოლიანი კაბა ანუ ტუნიკა აბრეშუმის ან სხვა მასალისაგან, შუა წვივამდე სიგრძით, გადაჯვარედინებულია მარცხენა მხარეს“ (Vecellio, 1590).

როგორც ვხედავთ, აღწერილია სწორედ ის, ზემოთ განხილული, გადადებულკალთებიანი კაბა, რომელიც მრავლად გვხვდება ქართულ სახვით წყაროებში. რაც შეეხება ზოლებს – ასეთიც გვაქვს მონუმენტურ მხატვრობაში, მაგალითად, ასლან ჯაფარასძე ლეხთაგის ლამარიას (ლვთისმშობლის მიძინების) ეკლესიის მოხატულობიდან.

აღნიშნულმა გრავიურამ ქართველი საზოგადოების კრიტიკა და-იმსახურა. მისი მნახველები აღნიშნავდნენ, რომ ნახატზე არა ქართველი, არამედ სლავი მსროლელია გამოსახული, რომ სამოსი არ შეესაბამება რეალობას. მართლაც, ქართველის გამოსახულება ევროპელის გარეგნობას უფრო ჰგავს, მაშინ, როდესაც ნიგნში შეტანილი ჩვენი მეზობელი ქვეყნების წარმომადგენელთა – სომხის, თურქის, სპარსის ჰაბიტუსი აზიური ტიპაჟის ამსახველია. როგორც ეტყობა, ავტორის წარმოსახვაში ქართველი უფრო ევროპელი იყო, ვიდრე აზიელი.

მაგრამ ეს ყოველივე ერთი შეხედვითაა ასე. თუ ყურადღებით დავაკირდებით გრავიურას და მით უფრო მეორე გვერდზე ტექსტს, სადაც აღწერილია, რომ „ქალებიც და მამაკაცებიც სპარსულ სტილში იცვამენ, მაგრამ უფრო მოხერხებულად. ქუდის გადანაკეცი (ლაცკანი)

მაშასადამე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ იტალიურ წყაროში ქართველთა სამოსის აღწერილობას საფუძვლად უდევს ჩვენს ქვეყანაში სრულიად რეალურად არსებული ფორმები, ხოლო ვიზუალურად ევროპელის ასოციაციას (რაც ასე მკაფიოდ გამოამჟღავნა ქართულმა საზოგადოებამ) წარმოშობს ნახატის შესრულების ევროპული მანერა და ევროპული სტილი, მაშინ, როდესაც მინიატურა ოსმალური ხელნაწერიდან აღმოსავლურია და მსგავსი ილუსტრაციები უფრო შესისხლხორცებულია ჩვენს მიერ იმ პერიოდის სახვითი მასალებიდან.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩეზარე ვეჩელიოს სწორედ ამ გამოსახულებით შეექმნათ ევროპელებს წარმოდგენა ქართველების შესახებ და მისი სახეცვლილი ვარიაციები თითქმის საუკუნე-ნახევრის განმავლობაში ხშირად ქვეყნდებოდა სხვადასხვა გამოცემებში (უგრეხელიძე და სხვ., 2019:272-275).

ინტერესს მოკლებული არ არის კაბის კონსტრუქცია. საზოგადოდ, ისტორიული კოსტიუმის კონსტრუქციის ანალიზი, ობიექტის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე, როდესაც არ არსებობს რეალური ნივთიერი მასალა ან მატერიალური ნიმუში, რამდენადმე გართულებულია. ამ დროს კონსტრუქციული ანალიზისათვის მონაცემების მიღება შეუძლებელია და კვლევა უნდა ჩაუტარდეს სახვითი და წერილობითი მასალების მიხედვით შექმნილ ვიზუალს და კონსტრუქციის ანალიზი მხოლოდ მხატვრობის პროპროცესიული კანონების მიხედვით უნდა გადაწყდეს.

ქართულ სახვით წყაროებში ასახულ გადადებულკალთიან კაბას აქვს ერთი თავსებურება – ნიუანსი, რომელიც დამატებით ანალიზსა და დაზუსტებას საჭიროებს. ყველა ამ კაბას, მათ შორის ოსმალური მინიატურებიდანაც, მართალია, კალთის წელსზედა ნაწილი გვერდის ხაზამდე გადადის, მაგრამ წელს ქვედა ნაწილი შუაში, ცენტრალურ ხაზზე ჩაჭრილია და თითქოს სპეციალურად ხაზგასმულია კალთის გადაკეცილი ქვედა კუთხის ჩვენებით (სურ. 1, ა, ბ). ამ შემთხვევაში საინტერესოა, კალთის ქვედა ნაწილი გაჭრილია ცენტრალურ ხაზზე თუ ქვედა ნაწილის ეს დეტალი საერთოდ მოცილებულია? ასეთი ვარაუდი დასაშვებია, რადგანაც სხვა დროსაც გვაქვს დეტალების ამოკვეთის მსგავსი მაგალითები, რაც ცხენზე ჯდომისას მოძრაობის თავისუფლების უზრუნველსაყოფად არის გათვალისწინებული (გავიხსენოთ ლაშა-გიორგის ყაბარჩა ყინწვისის და ბერთუბნის ფრესკებიდან). აქედან გამომდინარე, საკმაოდ რთულია სამოსის კონსტრუქციის ზუსტი ანალიზის გაკეთება.

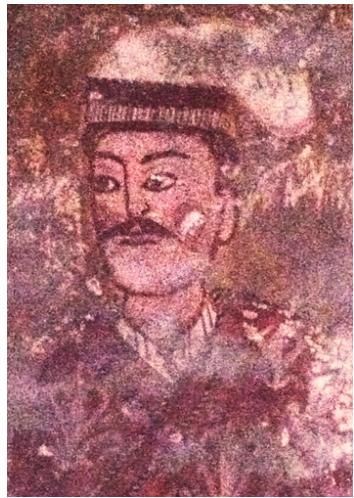
უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ ამავე უცხოური წყაროების საილუსტრაციო მასალებში გამოსახულ თავსაბურავებს. აღსანიშნავია, რომ მინიატურულ მხატვრობაში ყოველთვის დაცულია ერთი კანონზომიერება – სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენლების ერთმანეთისაგან გარჩევა თავსაბურავებით არის შესაძლებელი (მით უფრო ბატალურ სცენებში). „შეჯაანამეს“ სამივე მინიატურაში, რომლებზეც ქართველთა გამოსახულება ფიგურირებს, ზედმიწევნით არის დაცული ეს განმასხვავებელი ნიშანი და თავსაბურავების საშუალებით შესაძლოა თავისუფლად ამოვიცნოთ ოსმალო, სპარსი, ქართველი თუ ჩრდილო კავკასიელი პერსონაჟი. გარდა ამისა, განსხვავებულია თავსაბურავები წოდებრივი ნიშნითაც. ქართველი მეფეების ალექსანდრე II და სიმონ I ქუდები, მცირე-

დი განსხვავებით, ერთმანეთის მსგავსია (სურ. 1, ა, გ) და შეესაბამება ალექსი მესხიშვილის მიერ აღწერილ XVI-XVII საუკუნეების თავსაბურავს: „აკეცილი ძალარა ბენე-არშიანი... ცა ქუდისა კაბის ფერი და იმავე ნაქსოვისა, მინამგზავსი ყირლიზულ-ნოლაურისაა“ (გაზ. „ივერია“, 1904). სიმონ I-ის ქუდის ცა მისივე სამოსის ქსოვილისაა.

ოსმალურ მინიატურებსა და ჩეზარე ვეჩელიოს გრავიურაზე ქართველთა ქუდები გრძელია და ნაწვეტებული კონუსური ფორმა აქვთ (სურ. 1, ა, ბ და სურ. 3). ქუდები სწორედ ისეთია, როგორსაც ვახუშტი ბატონიშვილი აგვილწერს: „არამედ პირველ ერთმეფობასა შინა სცმიათ სხვაგვარ: თავს ქუდი გრძელი, რომლისა კუნჭული ბეჭსა ზედა მცემელი და გრძელბენოსანი“ (ვახუშტი ბატონიშვილი, 1941). ვახუშტის ეს აღნერლობა ხშირად იყო მკვლევართა განხილვის საგანი (დოლიძე და სხვ., 2016; უგრეხელიძე, 2011; ციციშვილი, 1954) და მიჩნეული იყო, რომ ასეთი თავსაბურავის გამოსახულება არ შემოვრჩა ქართულ მონუმენტურ და მინიატურულ მხატვრობაში. ვახუშტისეული ამ ციტატის შესახებ ივ. ციციშვილი წერდა: „...ზოგიერთ შემთხვევაში ვახუშტისეული აღწერილობა არ დასტურდება იმ დროინდელი კედლის მხატვრობით.... ერთმეფობის დროინდელ, ჩვენამდე მოლწეულ ნახატებზე, როგორცაა მესხეთის ათაბაგთა პორტრეტები, ჩინურ-მონღლოლური ტიპის ველაკიან ქუდებს ნესვმაგვარი და ზომიერი თაფა აქვთ და არა გავს „გრძელსა და ბეჭსა ზედა მცემელსა“ (ციციშვილი, 1954). ორივე უცხოურ სახვით წყაროში გამოსახულ ქართველ მამაკაცებს სწორედ ბეჭებზე მცემელი კუნჭულიანი ქუდები ახურავთ. ამდენად, დასახელებული უცხოური ძეგლები საკმაოდ ღირებულ წყაროს წარმოადგენენ ვახუშტის მიერ აღწერილო თავსაბურავის ფორმის დადგენისათვის, რომელიც ჩვენთვის მანამდე უცხო იყო. მას შემდეგ, რაც უცხოურ წყაროებში წავანყდით ვახუშტის აღწერილობის შესაბამის ქუდებს, ბოლოდროინდელი ინტენსიური ძიების შედეგად, ქართულ სახვით წყაროებშიც მივაკვლიერ ფორმებს. ისინი განეკუთვნება, როგორც უფრო ადრინდელ პერიოდს, ისე საკვლევ პერიოდსაც. ასეთებია: სვანი დიდებულების თავსაბურავები მეფე დემეტრესათვის ხმლის შებმის სცენაში – მაცხვარიშის ფრესკიდან (XII ს.) ქტიორ ვახტანგ საყვარელიძის თავსაბურავი ფერწერული ხატწერის ნიმუშიდან (სურ. 4, ა); უცნობი ქტიორის თავსაბურავი მარტვილის ტაძრის ფრესკიდან (სურ. 4, ბ).



ა



ბ

სურ. 4. „კუნძულიანი“ თავსაბურავები: ა – ქტიტორი ვახტანგ საყვარელიძე ხატნერის ნიმუშიდან; ბ – უცნობი ქტიტორი მარტვილის ტაძრის ფრესკიდან

როგორც ვხედავთ, დაუშვებელია უცხოური წყაროების, განსაკუთრებით საილუსტრაციო მასალების სამეცნიერო კვლევის თვალსაზრისით უგულებელყოფა, მით უფრო ქართული ნივთიერი ნიმუშებისა და ინფორმაციის ნაკლებობის პირობებში. ასეთი წყაროები, ძალიან ხშირად, შეიცავს ძვირფას ცნობებსა და მასალებს, რომელთა ანალიზი, პარალელების მოძიება და ურთიერთშედარება ქართული კოსტიუმის ისტორიისათვის ფრიად საჭირო ინფორმაციას წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დოლიძე ნ. (და სხვ.), ქართული ეროვნული სამოსის კვლევა წერილობითი წყაროების, სამუზეუმო ექსპონატებისა და იკონოგრაფიული მასალების მიხედვით. ქუთაისი: ანსუ გამომცემლობა, 2016.
2. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1941.
3. სორდია გ., ქართველთა ჩაცმულობა და ეთნოგრაფიული ტიპაჟები XVI-XIX საუკუნეების ევროპულ ბეჭდურ გამოცემებში. - [ს.ლ.]: ეთნიკურობისა და მულტიკულტურალიზმის ცენტრი, 2020.
4. უგრეხელიძე ი., კოსტუმი შუა საუკუნეების საქართველოში. ქუთაისი: ანსუ გამომცემლობა, 2011.
5. უგრეხელიძე ი., ქარციძე ნ., ჩუბინიძე ე., ქართული ტრადიციული სამოსი უცხოურ წყაროებში. საერთაშორისო კონფერენცია „არქივთმცოდნეობა, წყაროთმცოდნეობა – ტენდენციები და გამოწვევები“. თბილისი: საქართველოს ეროვნული არქივი, 2019.

6. ციციშვილი ივ., მასალები ქართული ჩაცმულობის ისტორიისათვის. თბილისი: მეცნიერება, 1954.
7. ალექსი-მესხიშვილი ისტორიული პიესების წარმოდგენების გამო. გაზეთი „ივერია“. 1904, №66.
8. Eravci H.M. Historians of the Ottoman Empire // Dal Mehmed Çelebi (Asafi). 2006. <https://ottomanhistorians.uchicago.edu/tr/historian/dal-mehmed-celebi-asafi>.
9. Eravci H.M. Asafî Dal Mehmed Çelebi and Şeca'atname. <https://www.kitapyurdu.com/>. 2009. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/asafi-dal-mehmed-celebi-ve-secaatname/131897.html>.
10. Vecellio C. Habiti antichi et moderni di tutto il Mondo di Cesare Vecellio. Venice : appresso i Sessa, 1590.
11. Vingopoulou I. Travelogues Travellers' Views. 2014. [ბ.6. 31.05.2021]. <https://eng.travelogues.gr/collection.php?view=144>.

ლია ლურსმანაშვილი
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
პროფესორი

**სასულიარო პირთა სამოსისათვის
გამოყენებული მასალების წალევა**

როგორც არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული მასალები, ისე ისტორიული წყაროებიც თვალიათლივ მიუთითებს, რომ ჯერ კიდევ უძველეს ქართველურ ტომებში ფართოდ ყოფილა განვითარებული სელისა და მატყლის ქსოვილების წარმოება. როგორც ბერძნული წერილობითი წყაროები მოწმობს, ძვ.წ. V საუკუნეში საფეიქრო წარმოება განვითარების იმ საფეხურზე იდგა, რომ სელის ძვირფასი ქსოვილები კოლხებს დიდი რაოდენობით გაჰქონდათ უცხოეთში.

სელი (linum) საქართველოს უძველეს მცენარეულ კულტურას წარმოადგენს. ბერძენი ისტორიკოსები კოლხებს ეგვიპტური წარმომავლობის ხალხად თვლიდნენ, იმის გამო, რომ კოლხები სელს ისეთივე წესით ამუშავებდნენ, როგორც ეგვიპტელები (ჯავახიშვილი, 1962:161).

პეროდოტეს (ძვ.წ. 484-422) ცნობით, ქართული სელი და მისი ნაწარმი საგარეო ვაჭრობის საგანი ყოფილა და როგორც ნედლეულის თვისებებით, ისე ქსოვილის დამზადების ხარისხით არ ჩამოუვარდებოდა ეგვიპტურს. ქართული სელი მცირე აზიის ქალაქ სარდიდან გადიოდა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, ამიტომ მას სარდონულ სელს უწოდებდნენ.

საქართველოში სელის დამუშავების ფართოდ განვითარება ქსენოფონტეს (ძვ.წ. 431-354) ცნობიდანაც ჩანს: „ხალიბები ატარებდნენ სელისაგან დაწნულ ჯავშანს, რომელიც მუცლამდე აღწევდა“ (ისაკაძე, 1970:20-21). მნიშვნელოვანია სტრაბონის (66 ძვ.წ.-24 ა.წ.) ცნობები კოლხეთში სელის კულტურის შესახებ: „ამ ქვეყანაში დიდი წარმოებაა სელისა, კანაფისა, ცვილისა და კუპრისა...“ (ისაკაძე, 1970:20-21).

კოლხეთში სელის კულტურის მასობრივად გავრცელების შესახებ საკმაოდ ბევრი მასალა მოგვეპოვება, საფეიქრო ბოჭკოს მომცემი ეს მცენარე აღმოსავლეთ საქართველოს არქეოლოგიურ მასალებშიც გვხვდება, რაც იმის დამადასტურებელია, რომ სელი აღმოსავლეთ საქართველოშიც ყოფილა გავრცელებული. 1950 წელს, ნავთლულის მიდამოებში, სხვა არქეოლოგიურ ძეგლებთან ერთად იპოვეს პატარა ქსოვილი, რომლის შესახებაც არქეოლოგი დ.ქორიძე აღნიშნავს: „გვიანბრინჯაოს პერიოდში, კოლხეთის გარდა, თბილისის მიდამოებში მცხოვრებიც ამზადებდნენ სელის ქსოვილს“ (ქორიძე, 1954:42-43). როგორც ბერძნული წერილობითი წყაროები მოწმობს, ძვ.წ. V ს-ში საფეიქრო წარმოება განვითარების იმ საფეხურზე იდგა, რომ სელის ძვირფასი ქსოვილები კოლხებს დიდი რაოდენობით გაჰქონდათ უცხოეთში.

უძველესი ტანსაცმელი სელის ქსოვილისაგან მზადდებოდა. ებრაული წერილობითი წყაროებით, სარწმუნოების თვალსაზრისით სელის ქსოვილებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა. ღვთისმსახურთ უფლება არ ჰქონდათ, ღვთისმსა-

ხურება მატყლის სამოსში აღესრულებინათ. ძველი აღთქმის მიხედვით, უფლის ნებით მოსემ „გაუწყო წმინდა შესამოსელი აარონს, დიდებისათვის და დასამ-შვენებლად“ [გამ. 28₂] (ბიბლია, 1989:82), „გააკეთეს კვართი სელისაგან, ნაქსო-ვი აარონისათვის და მისი შვილებისათვის“ [გამ. 39₂₇] (ბიბლია, 1989:94), „თავსა-ბურველი სელისაგან, ქუდი სელისაგან და ტილოს შარვალი გრეხილი სელისა-გან“ [გამ. 39₂₈] (ბიბლია, 1989:94), რადგანაც იგივე ძველი აღთქმის მიხედვით, „სამოსელთა სელისათა შეიმოსდნენ და არ შეიმოსდნენ მატყლიერთა მსახურე-ბასა შინა“ [ეზეკი 44₁₇] (ბიბლია, 1989:797).

ლევიტელთა 16₄-ში ნათქვამია:

„სამოსელი სელისა განწმედილი შეიმოსოს და ნიფხავი სელისა იყოს სხე-ულსა მისა და სარტყელი სელისაი შეირტყას და ვარშამანგი სელისა დაიბუ-როს“.

„რომელსა პმოსიეს ძოწეული და გვირგვინი, და ვიდრე მოსილამდე სელი-სათა“ [ზირაქისი 40₄] (ბიბლია, 1989:640).

„ლევიტელნი... შემოსილნი სამოსლითა სელისათა...“ [26ემტ.5₁₂] (ბიბლია, 1989:378).

ახალი აღთქმის მღვდელმთავრების შესამოსელის დიდი ნაწილი დასაბამს აარონის შესამოსელიდან იღებს, ესენია: „სამკერდული, ეფოდი, წამოსასხამი, ნაქსოვი კვართი, თავსაბურავი და სარტყელი“ [გამ.28₄] (ბიბლია, 1989:82). ახა-ლი აღთქმის შესამოსელთა უმრავლესობაც სელის ქსოვილისაგან მზადდებოდა. იესო ქრისტეს კვართიც სელისაგან ნაქსოვი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ჰაგი-ოგრაფიულ წყაროებში ნაკლები ცნობები მოგვეპოვება სასულიერო პირთა სა-მოსში სელის ქსოვილის გამოყენების შესახებ, საფიქრებელია, რომ ქართული სელის პოპულარობის გამო ადრექრისტიანულ სამოსში სელის ქსოვილი ფარ-თოდ იქნებოდა გამოყენებული.

შალის ქსოვილები

არქეოლოგიური მასალებით მტკიცდება, რომ ძველ ქართველურ ტომებში არა მარტო სელის, არამედ მატყლის ქსოვილების წარმოებაც ფართოდ ყოფილა განვითარებული. უძველესი მატყლის ქსოვილის ნიმუშები ბედენის აკლდამიდან მოგვეპოვება, რომელიც ძ.წ. III ათასწლეულით თარიღდება (ისაკაძე, 1970:23).

მეტად მნიშვნელოვანია შალის ქსოვილის ნაშთი მარტყოფიდან (ადრებ-რინჯაოს ხანა). იგი დიდ მსგავსებას პოულობს კახეთის ეთნოგრაფიულ ყოფაში დამოწმებულ „თევზიფხურ“ სახიან მატყლის ქსოვილთან, რომელიც ოთხდგიმი-ან დაზგაზე არის დამზადებული. „თევზიფხურ“ სახიანი მატყლის ქსოვილი სარ-ჟულ ხლართიანი ქსოვილების ჯგუფს მიეკუთვნება. თუკი მარტყოფში ადრე ბრინჯაოს ხანის მასალებში მოპოვებული ქსოვილი „თევზიფხურ სახიანი“ ქსო-ვილივით ოთხი დგიმით არის ნაქსოვი, მაშინ ჩვენში ადრებრინჯაოს ხანისთვის უკვე შესაძლებელია ვივარაუდოთ ოთხდგიმიანი საქსოვი დაზგის არსებობა, ეს მაშინ, როდესაც აღმოსავლეთ ქვეყნებში (სირია, მესოპოტამია, ალექსანდრია)

მხოლოდ ანტიკურ ხანაში გაეცვნენ მრავალდგიმიან საქსოვებს (ქორიძე, 1954:42-44).

ზემოთ აღნიშნულიდან ნათლად ჩანს, რომ ქართველი ტომები მატყლის ქსოვილის დამზადების ხელოვნებას ადრევე დაუფლებიან.

ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში არსებული სატანსაცმლე მატყლის (შალის) ქსოვილების მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა საქართველოს მთიანეთი – ფშავი, ხევსურეთი, თუშეთი.

თუშური შალის – „ტოლის“ სახეები

მთიელი ქალები ქსოვდნენ ტოლს, ფარდაგს, ფლასს, ხურჯინს და სხვა. საქსოვ მოწყობილობას აკაზმა, იგივე საქსოვი ყდა წარმოადგენდა (ბოჭორიძე, 1993:94). ნაქსოვისა და ფერის შეხამების მიხედვით, თუშური ტოლი სხვადასხვაგვარი იყო, კერძოდ:

1. სოლურა ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართ-უკულმართა“ ბანრისაგან. აქვს „ნოჯარი“ ანუ ზოლისებრი ხაზები განივად. არის ლეგა და ჩაშაო ლეგა. გამოიყენებოდა კაცისა და ქალის „სალაზათო“ ჩოხისათვის.

2. წალმართა ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართ“ ბანრისაგან. „ნოჯარი“ არა აქვს. არის შავი და სხვა ფერი. ხმარობდნენ კაცისა და დიაცის სამოსისათვის.

3. ორმაგულა ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართა“ ბანრისაგან, ხმარობდნენ კაცისა და ქალის ტანსაცმლისათვის. ფერი – შავი და სხვა.

4. შეყრა ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართა“ ბანრისაგან. ხმარობდნენ სადიაცო ჩოხისათვის. ფერად მეტწილად შავია.

5. ცალპირა ტოლი – ქსოვდნენ კარგი მატყლის „წალმართა“ ბანრისაგან. ის წმინდა და თხელი ქსოვილია. არის შავი და თეთრი ფერის. ხმარობდნენ კაცის საჩოხედ (ბოჭორიძე, 1993:99).

6. სადიაცო ტოლი – ის სქელი, უბრალო მატყლის ქსოვილია, წენგოსფერი. გამოიყენებოდა ქალის საჩოხედ.

7. ქისტურა ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართა“ ან „წალმართ-უკულმართა“ ბანრისაგან. მას თუშები და ქისტებიც ერთნაირად ქსოვდნენ. არის თეთრი, შავი, ლეგა, წითელი და სხვა. ხმარობდნენ ბავშვების ტანსაცმლისათვის.

8. სამრიგო ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართა“ ბანრისაგან. მას საშინაოდ სახმარ ტოლსაც უნდოდებდნენ. იგი გამოიყენებოდა საბნის, ლეიბის ან ბალიშის პირად, საშინაო ტანსაცმლისათვის. ფერად ყველა ფერის არის.

9. საკაცო ტოლი – ქსოვდნენ „წალმართა და უკულმართა“ ბანრისაგან. როცა საშარვლედ უნდოდათ, წმინდას ქსოვდნენ. ის იყო: ზოლიანი, კაჭკაჭა (კიბე-კიბე ნაჭრელი), ჭრელჭროლა. როცა საქათიბედ უნდოდათ, მაშინ იყო „ლურჯგაჩეჩებული“ (ანუ ცოტა თეთრი და ლურჯი ერთმანეთში შერეული).

10. სამემცხვარეო ტოლი – მსხვილი ტოლია. ქსოვდნენ „წალმართა“, „უკულმართა“ ან „წალმართ-უკულმართა“ ბანრისაგან. ხმარობდნენ მეცხვარეების ტანსაცმლისათვის. ფერი – თეთრი ან შავი (ბოჭორიძე, 1993:100).

ტოლის ყველა სახელი – სოლურა, წალმართა, ორმაგულა, შეყრა და სხვა, მათი სხვადასხვა ხერხით ქსოვის აღმნიშვნელია. ტოლის თხორი (ქსელი) ერთი ფერისაა, ხინდე (მისაქსელი) – იმავე ან სხვა ფერისა.

მოქსოვილი ტოლი არის: თეთრი, შავი, ლეგა (თეთრი და შავის შერევით მიღებული რუხი ფერი), ჩაშაო ლეგა (ე.ი. მოშაო რუხი), ლურჯგაჩეჩებული (ცოტა თეთრი, ცოტა ლურჯი), ნენგოსფერი, კაჭკაჭა (თეთრი და შავი ერთმანეთში შერეული), ჭრელჭროლა (ცალწვერი – შავი, ცალი – თეთრი) (ბოჭორიძე, 1993:99).

ფშავსა და ხევსურეთში ორი სახის ტოლი იქსოვებოდა: „ორშიანი“ (წმინდა) და „ერთშიანი“, „ცალპირა“ (მჭიდრო). ამ უკანასკნელის ეს სახეობა „წალმაუკულმართას“ სახელნოდებით იყო ცნობილი. ყველაზე წმინდა და ძნელად საქსოვი ორშიანი შალისაგან ხევსურეთში კაცის ჩოხა-ახალუხი და დიაცის ქოქლო – მანდილი იკერებოდა.

შალის ქსოვილის სახეები ძველ საქართველოში

დაბადების ქართულ თარგმანებში სელის სამოსელთან ერთად მატყლის სამოსელიც არის მოხსენებული:

„აჰა, ეგერა, სძესა შეშტამთ და მატყლსა შეიმოსთ“ [ეზეკ. 34_{ვ.ოშ.ქ.}] (ჯავახიშვილი, 1962:162).

„ნუ შეიმოს სამოსელსა, რისა მატყლი და სელი შესთულად მოქსოვილ იყოს“ [2 შჯულ.22₁₁] (ჯავახიშვილი, 1962:162).

„ტყავი მისი და ფაშუნიერითურთ მისით დაიწყეს და მოიღოს მღვდელმან ძელი ნაძვასი და უსუპი და მატყლი მენამული“ [რიცხუთაი 19₅₋₆] (ჯავახიშვილი, 1962:162).

„განვძარცო მისგან მატყლი ჩემი და სელი ჩემი, რომელითა დაფარვიდნენ სირცხვილთა თესთა“ [ოსესი 2] (ჯავახიშვილი, 1962:163).

„რჟ-ს შევიდოდიან იგინი ბჭეთა ეზორსამის შინაგანისათა სამოსელი სელისარ შეიმოსოდიან და არა შეიმოსოდიან მატყლისა“ [ეზეკ. 44_{17 რ.ქ.}]. (ჯავახიშვილი, 1962:163).

ერთ-ერთი სახეობა მატყლის ქსოვილებისა ფიჩვი უნდა ყოფილიყო. სულ-ხან-საბას განმარტებით, ფიჩვი – მატყლის ფარდაგია. ფიჩოსანი ბოლნისის IX-X ს. ელია ბოლნელის წარწერაშიც გვხვდება: „ან ვინ შემდგომად ჩემსა ესე ღამის-თევაირ და ზედაშც ამის ეკლესიისაგან და ფიჩოსანთა შეცვალოს, შეჩვენებული იყოს“ (ჯავახიშვილი, 1962:163). ბერების სამოსელი თავდაპირველად რომ საქართველოში ფიჩვისაგან იკერებოდა, იქედანაც ჩანს, რომ მონაზონს X-XI სს-ში ფიჩოსანი ეწოდებოდა. გიორგი მთაწმინდელს აღნიშნული აქვს: „იყო რაი თორნიკ აღმოსავლეთს (ე.ი. საქართველოში), მრავალნი ფიჩოსანნი და სახელოვანნი მონაზონნი ჩამოიტანნა, სიმრავლე არა მცირედი და ენება, რათა ქართველნი ოდენ იყვნენ მონასტრისა ამის მკვდრნი ყოველნი“ (ჯავახიშვილი, 1962:163).

ქართულში არსებობდა და ახლაც არსებობს ტერმინი „თივთიკი“, რომელიც ნაზ ქსოვილს ნიშნავდა. სულხან-საბას განმარტებით, „თივთიკი სხუათა

ენაა, ქართულად თხისური ჰქვიან“ (სულხან-საბა, 1949:137). ეს განმარტება შესაძლებელია საბასვე თმის განმარტებიდან იქნეს შევსებული: კერძოდ, თმას „თხათას ბალანი, მისავე ქუეშე ლბილთა თმათა თხისური“ ეწოდება. თავისი მაღალი თვისებების გამო იგი საუკეთესოდ ითვლებოდა და ძვირადაც ფასობდა. მისგან იკერავდნენ ჩოხებს, ყაბალახებს და სხვა. ეთნოგრაფიულ ყოფაში თივთივი წარმოდგენილია ფონეტიკური სახესხვაობით: „თივთივი“ (ხევი), „თიფიკი“ (ქართული), „თიმთივი“ (რაჭა), „თინ თინთივი“ (თრუსოს ხეობა).

მატყლის ქსოვილის ერთ-ერთ უძველეს სახეობას წარმოადგენს „სკლატი“. საბას ლექსიკონში „სკლატის“ განმარტება არ მოიპოვება. ხოლო დ.ჩუბინაშვილის ლექსიკონში „სკლატი“ განმარტებულია, როგორც მაუდი. სკლატი შუა საუკუნეების არაბულ მნერლობაში კარგად ცნობილი ძვირფასი აღმოსავლური ქსოვილი იყო.

სკლატი შეტანილია გიორგი მეფის მცხეთის 1460 წ. სიგელში, რომელშიც ნათქვამია: „თქუენგან მოგუხსენდა, ამისად, ქრთამად ... კიდევ ... სკლატი ერთი“ (ჯავახიშვილი, 1962:163).

შალი – როგორც დ.ჩუბინაშვილს აქვს აღნიშნული, – სპარსული სიტყვაა და ქსოვილს ნიშნავს. თურქულად – წამოსახსამის აღმნიშვნელია.

სულხან-საბა ღაზლის შალს – ძაძას უწოდებს. მისივე განმარტებით, „ღაზლა – მატყლის მკედია სხვილი“ (სულხან-საბა, 1949:378).

აბრეშუმის ქსოვილები

მეაბრეშუმეობა საქართველოში უძველესი სასოფლო-სამეურნეო დარგია. პირველი ცნობა აბრეშუმის შესახებ მოცემულია იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამებაში“: „შუშანიკ წაცვლად ჭიჭნაუხტის საქმისა დიდითა გულს-მოდგინებითა ხელთა აღიხვნა დავითნი! და იგი ფსალმუნი დაისწავლა“ (აბესაძე, 1957:144). ი.აბულაძის მოსაზრებით, თხზულებაში მოხსენებული „ჭიჭნაუხტი“ გულისხმობს „აბრეშუმით ქსოვას ან აბრეშუმის ხელთსაქმარს. ეს ფაქტი გვამცნობს, რომ V ს-ში ქართლის დიდებულთა მანდილოსნები აბრეშუმის ქსოვით ან ქარგით ყოფილან დაკავებული. აბრეშუმის ქსოვილი „ჭიჭნაუხტის“ სახელწოდებით არის მოხსენებული უძველესი ხანის ძეგლებში, ხოლო „აბრეშუმი“ სპარსული წარმოშობისაა და იგი პირველად XI ს-ში გვხვდება „გიორგი მთაწმინდელის ცხოვრებაში“, „აბრეშუმსა გამოილებს მატლი უნდო“ (აბესაძე, 1957:139).

როგორც ჩანს, ჩვენს წინაპრებს მეაბრეშუმეობა ძალიან ჰყვარებიათ, რამაც განაპირობა ამ დარგის სწრაფი განვითარება. მომდევნო საუკუნეებში და განსაკუთრებით IX ს-დან აბრეშუმი უკვე ექსპორტის საგნად იქცა: „საქართველოდან გაჰქინდათ ბამბა, მატყლი, აბრეშუმი, ტანისამოსი, ხალიჩები... საქართველოს საექსპორტო ვაჭრობის ერთ-ერთ საგანს საუცხოო ოქრო ქსოვილებიც: ფარჩა-აბრეშუმიც წარმოადგენდა“ (აბესაძე, 1957:146).

მოგზაური მარკი პოლო XIII ს-ში წერდა: „საქართველოში დიდალი აბრეშუმია, აბრეშუმის ძაფიდან ამზადებენ აბრეშუმისა და ოქრონარევ ქსოვილებს, რომელთაც უფრო ლამაზს ვერსად იპოვნი“ (აბესაძე, 1957:148).

ირანელი გეოგრაფის – ზაქარია ყაზვინის (1203-1283) ცნობით, თბილისი-დან უცხოეთში უხვად გაპენტილი ბამბა, სურნელებანი, მაღალხა-რისხოვანი ნოხები, საგებლები, მაღალხარისხოვანი მატყლი, აბრეშუმის მატ-ყლნარევი ქსოვილები. როგორც ვიცით, ქართული საფეიქრო საქმე ძალზე ახ-ლოს იდგა ეგვიპტურთან და ამ უკანასკნელის ტერიტორიაზე მოპოვებული სე-ლაბრეშუმის და შალაბრეშუმის ქსოვილების ნაშთები იმის თქმის უფლებას გვაძლევს, რომ მიუხედავად არქეოლოგიური მასალების არარსებობისა, მათ წარმოებას საქართველოში აბრეშუმის დამკვიდრებისთანავე ექნებოდა ადგი-ლი, თუმცა გამორიცხული არ არის, რომ აბრეშუმის მატყლნარევი ქსოვილების წარმოება ქართველებმა ეგვიპტელებისაგან დამოუკიდებლად შეიმუშავეს.

ქართული ეთნოგრაფიული მასალებიდანაც კარგად ჩანს, რომ საქართვე-ლოს მთიანეთში **XX** საუკუნის დასაწყისამდე ძალზე პოპულარული იყო აბრე-შუმნარევი საჩოხე ტოლის ქსოვილები.

საქართველოში მეაბრეშუმეობისა და აბრეშუმის წარმოების განვითარება-ზე მოგვითხრობს ცნობილი მოგზაური შილტბერგერიც. **XV** ს-ში საქართველო-დან აბრეშუმი გაპენტილათ სირიაში, სპარსეთში, იტალიაში.

ჟ.შარდენი „სპარსეთის მოგზაურობაში“ წერს, რომ „საქართველოდან აბ-რეშუმი გააქვთ ოსმალეთში, არზოუმსა და სხვა ქვეყნებში“... ხოლო, „სპარსეთი, რომელიც იმუამად დიდ სავაჭრო ადგილს წარმოადგენდა მეაბრეშუმეობის წა-წარმისათვის, აბრეშუმს იღებდა საქართველოდან, ხორასნიდან და სხვა პრო-ვინციებიდან“ (აბესაძე, 1957:150). ამ ჩანაწერებიდან ირკვევა, რომ **XVII** ს-ის მე-ორე წახევარშიც მეაბრეშუმეობა საკმაოდ განვითარებული მეურნეობა ყოფი-ლა.

ვახუშტის ცნობების საფუძველზე ირკვევა, რომ მეურნეობის ეს დარგი **XVIII** ს-ში ყველაზე მეტად დაწინაურებული ყოფილა აღმოსავლეთ საქართვე-ლოში. კახეთში აბრეშუმის ძაფისაგან ქსოვდნენ „თავთას“ და „მერდინს“, ხოლო დასავლეთ საქართველოში აბრეშუმის მოსავლიანობით გამოირჩეოდა სამეგრე-ლო (ლეონიძე, 1958:3).

სამეგრელოსა და იმერეთის აბრეშუმის შესახებ გამბა მოგვითხრობს: „სა-მეგრელოსა და იმერეთის ზოგიერთ ადგილას ქსოვენ სელისაგან ტილოს. ვაყას მცხოვრები აკეთებენ ისეთსავე ლამაზ და ბრჭყვიალა აბრეშუმს, როგორიც არის სპარსეთში. განსაკუთრებით ინტენსიურად ამზადებდნენ აბრეშუმის ქსო-ვილებს ქუთაისის და ოზურგეთის მაზრებში“ (ლეონიძე, 1958:4).

XIX ს-დან საქართველოში მეაბრეშუმეობის განვითარება რუსეთთან არის დაკავშირებული, რამაც განაპირობა აბრეშუმის მეურნეობის რუსეთის მრეწვე-ლობის სანედლეულო ბაზად გადაქცევა.

ძველ საქართველოში გავრცელებული აბრეშუმის ქსოვილთა სახეები

ძველ საქართველოში გავრცელებული აბრეშუმის ქსოვილთა აღმნიშვნე-ლი ტერმინებია:

„ჭიჭნაური“ – „ჭიჭნაუხტი“ სულხან-საბას განმარტებით, აბრეშუმის ქსოვილია. X ს-ში ჭიჭნაუხტის აღსანიშნავად იხმარება ჰარირი, ხარა და აბრეშუმი.

აბრეშუმი – სპარსული ტერმინია. ჰარირი კი – არაბული.

სტავრა – სპარსული ტერმინია და ქართულ წერილობით წყაროებში VIII ს-ში გვხვდება.

გ.მთანმინდლის თხზულების მიხედვით, სტავრა წიგნის შესამოსავადაც გამოუყენებიათ. თორნიკის შენირულობათა შორის ყოფილა „ერთი ოთხთავი სტავრაითა შემოსილი“ (ჯავახიშვილი, 1962:173).

სტავრა გვხვდება „ვისრამიანში“, „ვეფხისტყაოსანში“, „შაჰნამეში“.

სულხან-საბას განმარტებით, „სტავრა სირმის ნაქსოვია“. სირმა თავის მხრივ ოქროს თმაა. დ.ჩუბინაშვილის განმარტებით კი, სტავრა – „ფარჩა, ოქრონაქსოვია“. წერილობით წყაროებში გვხვდება აგრეთვე ჩინური და ბერძნული სტავრაც.

დიბა – სპარსული სახელნოდებაა, გვხვდება XIV ს-დან.

სულხან-საბას განმარტებით, დიბას ქართული სახელია – დებაგი, რაც იგივე სტავრაა.

ხარა – სპარსული სახელია, რაც „მაგარს“ ანდა „მაგარ ქვას“ ნიშნავს, ამავე დროს აბრეშუმის ქსოვილსაც აღნიშნავს.

სულხან-საბას ლექსიკონში ხარა – უსახო ოქრო ქსოვილად აქვს განმარტებული.

ოქსინო – ხავერდისმაგვარი ოქროს ქსოვილია, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული როგორც საქართველოში, ისე სხვაგან.

ოქსინო გ.მთანმინდელს აქვს დასახელებული თავის საისტორიო თხზულებაში, იმანე თორნიკის შენირულობაში: „საკურთხევლის შესამოსელი ოქრონემ-სული და მეორე ოქსინო“ (ჯავახიშვილი, 1962:171). ოქსინო გვხვდება მელქისე-დეპ კათალიკოსის 1031-1033 წნ. დაწერილშიც: „შესამოსელი სამღვდელმოძღურო ოქსინო უღლითა ანაფორითა, ხატოვანითა, ოქროვანითა და ყოვლითავე სრული“, „რომელ ეზონი ჩემნი დაკიდებული არიან, ბერძენთა მეფემან ბასილი მიბოძა, დავჰკიდე ოქსინონი სამნი“; საბას განმარტებით, „ოქსინო ოქროქსოვილი ხავერდი, გინა მისი ფარდაგი მოსაფარდაგავი“ იყო (სულხან-საბა, 1949:267). ვ.კლეინის განმარტებით, ოქსინო – ბერძნული ქსოვილი იყო ხავერდის, ატლასისა თუ ფარჩის მსგავსი. ოქსინოს ბიზანტიაშიც ანარმოებდნენ XV ს-მდე. საქართველოში ოქსინო XVIII ს-მდე იყო ცნობილი.

ნახლი – ძვირფასი აბრეშუმის ფარჩაა. საფიქრებელია, რომ იგი სპარსულ-არაბული წარმოშობისა (სულხან-საბა, 1949:257).

ზეზი – საბას და ნ.ჩუბინიშვილის განმარტებით, ორთერი ძაფი ან ძაფი და სირმაა ერთად შერეული.

ატლასი – არაბული სიტყვაა და „უსახოსა“ და „გლუვს“ ნიშნავს.

ატლასი გვხვდება „ვისრამიანში“ და „ვეფხისტყაოსანში“.

ზარქაში – საბას განმარტებით, სპარსული სიტყვაა და „ოქროსა და ვერცხლის გაზიდულსა და გამზიდველსა ჰქვიან, სხეპლსა და სირმითა“ (სულხან-სა-

ბა, 1949:126). ზარქაში ძალიან ძვირფასი ქსოვილი იყო. ივ.ჯავახიშვილის ვარაუდით, ზარქაშს საერთოდ ოქროქსოვილებს უწოდებდნენ.

აბრეშუმის ქსოვილის სახელწოდებაა ლარიც – კუმაში ფარჩა, თუმცა, ლარი ზოგადი მნიშვნელობის ტერმინიც იყო და სხვადასხვა ქსოვილებს გულისხმობდა. ლარი ვახუშტი ბატონიშვილსაც აქვს მოხსენებული. იგი ამბობს: „საქართველოში XVIII ს-ში აბრეშუმს აკეთებდნენ და ქსოვენ ლარს არა დიდფასაა, უოქრომკედოსა“ (სულხან-საბა, 1949:187).

წერილობით წყაროებში მოხსენებული ქსოვილების აღმნიშვნელი ტერმინებიდან: „ჭიჭნაუხტი“, „სტავრა“, „ზარქაში“, „ხავერდი“, „ოქსინო“, „ლარი“, „პარირი“, „ხარა“, „ატლასი“ და სხვ. უმრავლესობა სპარსული, ბერძნული ან არაბული წარმომობისაა. თუმცა, არაქართული სახელი არ ნიშნავს იმას, რომ ეს ქსოვილები საქართველოში არ მზადდებოდა, რადგან ძველი ისტორიკოსების ცნობითა და არქეოლოგიური გათხრების მიხედვით დასტურდება, რომ საქართველოში უძველესი დროიდან ხდებოდა არა მარტო სელისა და მატყლის, არამედ აბრეშუმის ქსოვილების წარმოებაც და იგი საქართველოს საზღვრებს გარეთაც გაჰქიმდათ.

სახიანი და უსახო ქსოვილები

საქართველოში ძველთაგანვე იცოდნენ სახიანი და უსახო ქსოვილების წარმოება. სახიანი ქსოვილებიდან წერილობით წყაროებში მათი რამოდენიმე სახელია ჩვენამდე მოღწეული. ესენია: სკარამანგი, ქამხა, დამასტი.

ერთფეროვან უსახო ანუ უჭრელო ქსოვილებს მიეკუთვნებოდა: საია, ზუფი, ხარა და სხვა.

სკარამანგი – სულხან-საბას განმარტებით, „არს ძვირფასად და ყვავილოვნად წაკერი ოქროს თმითა და ჩიგინითა“ (სულხან-საბა, 1949:323).

ქამხა, დამასტი – დიდი ყვავილოვანი აბრეშუმის ქსოვილია.

საია – საბას განმარტებით „უჭრელოს“ აღმნიშვნელი ტერმინი იყო. საია იყო ბამბანარევი აბრეშუმის ერთფეროვანი ქსოვილი.

ზუფი – ლარია უჭრელო, ღელვიანი. ზუფის განმარტება საშუალებას გვაძლევს, დავასკვნათ, რომ ლარი ყოფილა როგორც სახიანი, ისე უსახო (უჭრელო) ანუ ღელვიანი და უღელვო.

უსახო ოქროქსოვილებს მიეკუთვნება ხარა და ატლასიც.

ორნამენტის სახეების მიხედვით შეიძლება გამოვყოთ ქსოვილების ორი ჯგუფი:

1. გეომეტრიული ორნამენტით შემკული ქსოვილები
2. მცენარეული ორნამენტით შემკული ქსოვილები.

გეომეტრიული ორნამენტი ქსოვილის შესამკობად ძალიან ადრე შევიდა სმარებაში. მისი ყველაზე მარტივი სახე არის:

- ა) პარალელურად განლაგებული ხაზები.
- ბ) პარალელურად განლაგებული ტეხილი ხაზები.

გ) ერთმანეთის მიმართ ურთიერთპერპენდიკულარულად განლაგებული ხაზებისაგან შედგენილი სახე.

დ) ჯვრის მსგავსი ორნამენტი.

ე) ქსოვილის შესამკობად ხშირად იყენებდნენ წრეებს მის გარშემო დას-მული ოთხი წერტილით.

ვ) რომბებისაგან შედგენილი ბადის ორნამენტული სახე.

მცენარეული ორნამენტით შემკული ქსოვილები რამოდენიმე ჯგუფადაა დაყოფილი ორნამენტის ხასიათისა და კომპოზიციური მრავალფეროვნების გათვალისწინებით:

1. როზეტების სახით წარმოდგენილი ყვავილოვანი მოტივები.

2. რტო-ყვავილოვანი მოტივები.

3. ყვავილის მთლიანი ძირებისაგან შედგენილი მოტივები.

4. გრეხილ-ღეროვანი ორნამენტული მოტივები.

5. რომბულ ბადეში ჩასმული მცენარეული მოტივები.

6. ზოლებითა და მცენარეული სახეებით შედგენილი მოტივები.

მცენარეული ორნამენტები დიდი რაოდენობით გამოიყენება ფრესკულ მხატვრობაში.

ქსოვილთა ორნამენტის ანალიზიდან ირკვევა, რომ ერთი და იგივე ორნა-მენტული სახე საუკუნეების განმავლობაში უცვლელად მეორდება. XV ს-ის ჩათვლით ქსოვილთა ორნამენტი ძირითადად გეომეტრიული ხასიათისაა. XVI ს-ში გამოიყენება ქსოვილთა ორივე სახის ორნამენტი, ოღონდ ჭარბობს გეომეტრიული. XVII-XVIII სს-შიც გამოიყენება ორივე სახის ორნამენტი, აქ უკვე ჭარბობს ქსოვილთა მცენარეული ორნამენტი.

ერთი და იგივე სახით შემკული ქსოვილი გამოყენებულია როგორც ქალის, ისე მამაკაცის სამოსისათვის, ასეთივე ქსოვილებია გამოყენებული საფენებად, კრეტისაბმელებად, საყდარზე გადასაფარებლად, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ამა თუ იმ ქსოვილს ფუნქციონალური დანიშნულება არ აქვს.

სასულიერო პირთა სამოსში გამოყენებული მასალების ასორტიმენტი

სასულიერო პირთა სამოსში გამოიყენება საფეირო მრეწველობაში არსებული ქსოვილების ასორტიმენტი. ეპოქების მიხედვით მასალის ბოჭკოვანი შემადგენლობა იცვლება საფეირო მრეწველობის განვითარების შესაბამისად. თუ წინა საუკუნეების ტანსაცმელი შემოიფარგლებოდა სელის, აბრეშუმისა და შალის ბოჭკოებით, ბოლო 2-3 საუკუნის განმავლობაში ნაწილობრივ მოხდა ბამბის ქსოვილებით ჩანაცვლება. თანამედროვე საეკლესიო ტანსაცმელში კი უკვე გვხვდება როგორც ხელოვნური, ასევე სინთეზური ქსოვილები.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალების მიხედვით, სასულიერო პირთა სამოსში გამოყენებული ქსოვილების ასორტიმენტი მოყვანილია ცხრილში.

სასულიერო პირთა სამოსში გამოყენებული მასალების ასორტიმენტი

ცხრ. 1

პერიოდი	ნოდება	სამოსის დასახელება	ბოჭკოვანი შემადგენლობა
X-XVII სს	ბერ-მონაზონი	კვართის ამხანაგი კვართი ჩოხა	შალი სელი შალი
	მღვდელ-მოძღვრები	კვართის ამხანაგი კვართი სტიქარი გინგილა, ოლარი სარტყელი, საბუხარები ფილონი ბისონი ომოფორი მანტია (მოსასხამი) ჩოხა	შალი სელი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი ტოლი (შალი)
XVIII ს.	ბერ-მონაზონი	კვართის ამხანაგი კვართი ჩოხა საბეჭური (მოსასხამი)	შალი სელი ტოლი მატყლი
	დიაკონი	კვართის ამხანაგი კვართი სტიქარი გინგილა ჩოხა სამკლავეები	აბრეშუმი, ბამბა აბრეშუმი, სელი აბრეშუმი აბრეშუმი ტოლი აბრეშუმი
	მღვდელი	კვართის ამხანაგი კვართი სტიქარი ოლარი, სარტყელი, სამკლავეები ფილონი კაბა (ჩოხა) ანაფორა	აბრეშუმი, ბამბა აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი ტოლი (შალი) ტოლი (შალი)
	ეპისკოპოსი	კვართის ამხანაგი კვართი ბისონი ოლარი, ომფორი, ენქერი, სამაჯურები სარტყელი კაბა (ჩოხა) ანაფორა	აბრეშუმი სელი, აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი ტოლი (შალი) ტოლი (შალი)

XIX ს.	ბერ-მონაზონი	კვართის ამხანაგი კვართი ჩოხა მოსასხამი	შალი სელი ტოლი (შალი) მატყლი (ქსოვ, მოთელ)
	დიაკონი	კვართის ამხანაგი კვართი სტიქარი გინგილა კაბა (ჩოხა)	აბრეშუმი, ბამბა აბრეშუმი, სელი აბრეშუმი აბრეშუმი ტოლი (შალი)
	მღვდელი	კვართის ამხანაგი კვართი სარტყელი, ოლარი, სამკლავეები ფილონი კაბა (ჩოხა) ანაფორა	აბრეშუმი, ბამბა აბრეშუმი, სელი აბრეშუმი აბრეშუმი ტოლი (შალი) ტოლი (შალი)
	ეპისკოპოსი	კვართის ამხანაგი კვართი ბისონი ოლარი ენქერი საგვერდული, სარტყელი ომოფორი, სამკლავეები მანტია კაბა (ჩოხა) ანაფორა	აბრეშუმი, ბამბა სელი, აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი აბრეშუმი, ბარხატი ტოლი (შალი) ტოლი (შალი)
XX ს.	ბერ-მონაზონი	შიგა სამოსად გამოიყენება საყოფაცხოვრებო ტანსაცმელი	ბამბა ვისკოზა
		კაბა	შალი ბამბა ვისკოზა აცეტატი
	დიაკონი	შიგა სამოსად გამოიყენება საყოფაცხოვრებო ტანსაცმელი	ბამბა ვისკოზა
		კაბა ანაფორა	შალი შალი+აბრეშუმი ბამბა აბრეშუმი ვისკოზა აცეტატი
		სტიქარი გინგილა	აბრეშუმი ხელოვნური ბოჭკო
	მღვდელი	შიგა სამოსად გამოიყენება საყოფაცხოვრებო ტანსაცმელი	ბამბა ვისკოზა
		კვართი	აბრეშუმი სელოვნური ბოჭკო

		ხელოვნური ბოჭკო
	სარტყელი, ოლარი, სამკლავეები ფილონი	აბრეშუმი ხელოვნური ბოჭკო
	კაბა ანაფორა	შალი შალი+აბრეშუმი აბრეშუმი ბამბა ვისკოზა აცეტატი
ეპისკოპოსი	შიგა სამოსად გამოიყენება საყოფაცხოვრებო ტანსაცმელი	ბამბა ვისკოზა
	კვართი	აბრეშუმი ხელოვნური ბოჭკო
	ბისონი ოლარი ენქერი, საგვერდული სამკლავეები, სარტყელი ომოფორი	აბრეშუმი ხელოვნური ბოჭკო
	მანტია	აბრეშუმი
	კაბა ანაფორა	შალი ვისკოზა აცეტატი შალი+აბრეშუმი აბრეშუმი

ლიტერატურა:

1. აბესაძე ნ., მეაბრეშუმეობის ისტორიიდან. მასალები საქართველოს ეთ-ნოგრაფიისათვის. თბილისი, 1957.
2. ბიბლია, საქართველოს საპატრიარქო. თბილისი, 1989.
3. ბოჭორიძე გ., თუშეთი, თბილისი, 1993.
4. იაშვილი ნ., ბახტაძე გ., მეაბრეშუმეობის განვითარება საქართველოში. თბილისი, 1949.
5. ისაკაძე ქ., საფეიქრო საქმე საქართველოში, თბილისი, 1970.
6. ლეონიძე გ., მე-18 საუკუნის თბილისი. „ლიტერატურული გაზეთი“ №36, 1958.
7. ორბელიანი ს.ს., სიტყვის კონა ქართული, რომელ არს ლექსიკონი, თბილისი, 1949.
8. ქორიძე დ., გვიანბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიური ძეგლები თბილისიდან, საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე XVIII, 1954.
9. ყაუხჩიშვილი ს., რას გვიამბობენ ძველი ბერძნები საქართველოს შესახებ, უკან. „საქართველოს ქალი“, №5, 1976.

10. ჯავახიშვილი ივ., მასალები საქართველოს შინამრეწველობისა და წვრილი ხელოსნობის ისტორიისათვის, ტ. II. ნაწ. II. თბილისი, 1982.
11. ჯავახიშვილი ივ., მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV. თბილისი, 1962.

ნინო დოლიძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ქეთევან ჩირგაძე

აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი

ქართული ეროვნული სამოსის პოსტკუპტოლული აჯაღარის განსაკუთრებულობები

ქართული ეროვნული სამოსი ქართველი ხალხის მატერიალური კულტურის განუყოფელი ნაწილია. მიუხედავად ჩვენი ქვეყნის მძიმე ისტორიული ნარსულისა, მან თავისი განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე შეძლო საკუთარი ტრადიციების, მხატვრული ინდივიდუალობისა და ქართული ხასიათის შენარჩუნება. წლების მანძილზე საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, მთაში, ბარსა და ზღვისპირეთში ყალიბდებოდა სამოსის განსხვავებული, მაგრამ ზოგადქართული ხასიათის მქონე ფორმები, რომლებიც დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა.

ისტორიულად ქალის ქართული კაბის ფორმები ყალიბდებოდა თანდათან, საუკუნეების მანძილზე.

XII საუკუნიდან ქალის კაბა გამოირჩეოდა სიმსუბუქით, ის იყო წელამდე ჩახსნილი და ღილებით შეკრული გულისპირი, პატარა საყელოთი, წელს ქვემოთ ნაოჭასხმული.

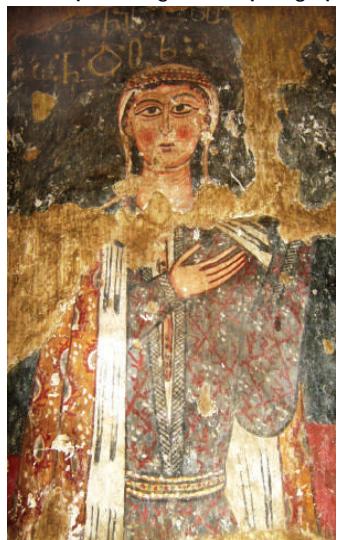
XVI საუკუნის II ნახევრიდან ქალის სამოსი აღარ არის მკერდდახშული და პერანგისებურად ერთიანი. შიგა პერანგი, მამაკაცის პერანგის მსგავსად, წინ ჩახსნილია და ღილით იკვერება. გარე კაბის გულისპირი წელამდე ჩახსნილი, შესაკრავი არ აქვს, ნაპირები გაფორმებულია ნაქარგი საოლველით (ნახ. 1, ა). ხშირ შემთხვევაში, წელიდან გვერდით მხარეს წვრილი ნაფენები შეინიშნება, რაც წელში ნაწილობრივგადაჭრის მაჩვენებელია (ნახ. 1, ბ). აუცილებელი აქსესუარია ქსოვილის გრძელი სარტყელი, რომელიც წინ ან გვერდზეა განასკული (დოლიძე და სხვ., 2017:55, 59).

XVII საუკუნის ფრესკულ მხატვრობაში წარმოდგენილი ქაბის კაბები წელში მჭიდროდ გამოწყობილი და ბოლოში გაფართოებული ფორმით თანდათან დაუახლოვდა ქართული კაბის სილუეტს, ამდენად ისინი ტრადიციული ქართული კაბის პროტოტიპებს წარმოადგენენ.

XVIII საუკუნის დასასრულისთვის დიდგვაროვანი ქალბატონების პორტრეტებზე ცხადად არის გამოკვეთილი ქართულ კაბის ფორმები და მისთვის დამახასიათებელი ელემენტები. სწორედ ამ პერიოდისთვის მიიღო ქართულმა სამოსმა თავისი ტრადიციული სახე, დახვენილი და მოშნიბლავი, რამაც მრავალ ცნობილ უცხოელს ათქმევინა ხოტბით აღსავსე აღტაცებული სიტყვები.

ქართული კაბა ეროვნული სამოსის უაღრესად დახვენილი სახეა. ქალის მოხდენილ ფიგურაზე ლამაზად გამოიყურება გრძელი კაბა მჭიდროდ გამოყვა-

ნილი ზედატანით და იატაკამდე დაშვებული ფართო ქვედატანით. ცნობილია გუჯასტიანი, სახლართავიანი და წელიანი კაბა.



ა



ბ

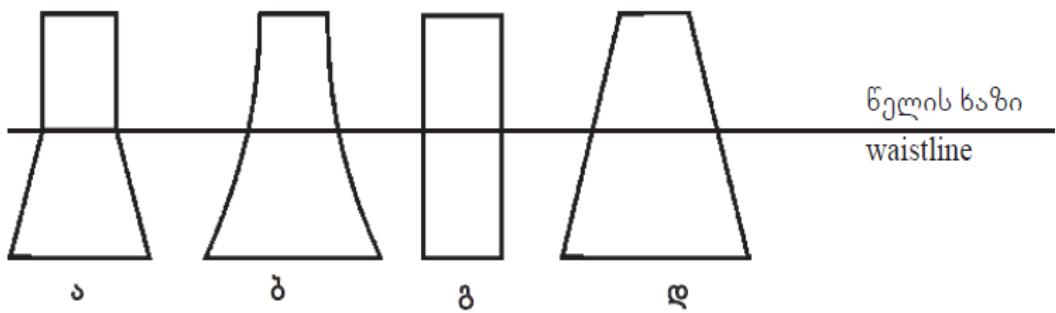
ნახ. 1. ქალის სამოსი: ა – ქტიოტორი ბუგეულის ეკლესიის ფრესკიდან;
ბ – სვეტიცხოველის ტაძრის ფრესკიდან

ქართული კაბის სამშვენისია განსხვავებული ფერის ხავერდის ან აბრეშუ-
მის ქსოვილის სარტყელი, გულისპირი და ყურთმაჯები, რომლებიც უხვად არის
შემკული ოქრომკედით, კილიტებითა და მარგალიტებით შესრულებული ნაქარ-
გობით. ყურთმაჯები კაბის მოსახსნელი ელემენტებია, რომლებიც ერთმანეთ-
თან დაკავშირებულია ზონრით. ქართული კაბის ქვეშ იცვამდნენ გრძელ პერან-
გსა და შეიდიშს, რომლის ტოტები გაფორმებული იყო ოქრომკედით შესრულე-
ბული ორნამენტული ნაქარგით (ნახ. 2) (დოლიძე და სხვ., 2017:101, 106).



ნახ. 2. ქართველი ქალები ეროვნულ სამოსში

ქართული ეროვნული სამოსი რთული, სივრცით-მოცულობითი ფორმების მრავალფეროვნებით ხასიათდება. სამოსის შემადგენელი ელემენტების კონფიგურაცია და რაოდენობა განსაზღვრავს მის ფუნქციონალურ დანიშნულებას და მოდელურ მრავალფეროვნებას. ეროვნული სამოსის ფორმათა მრავალგვარობას, სხვადასხვა ფაქტორებთან ერთად, განაპირობებს სილუეტური ფორმები, რომლებიც ქართულ ტრადიციულ სამოსში ძირითადად წარმოდგენილია გამოყვანილი, ნახევრად გამოყვანილი, სწორი და თავისუფალი სილუეტების სახით (ნახ. 3), (დოლიძე და სხვ., 2017:43, 46).

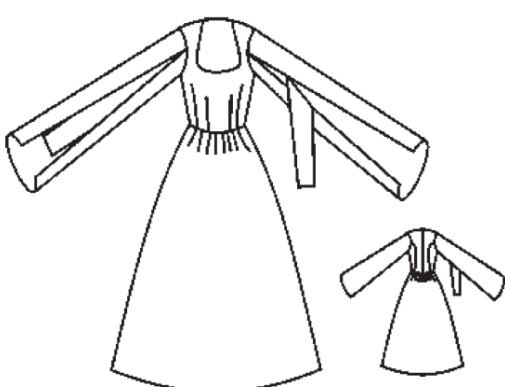


ნახ. 3. ქართული ეროვნული სამოსის სილუეტური ფორმები:
ა – გამოყვანილი; ბ – ნახევრად გამოყვანილი; გ – სწორი; დ – თავისუფალი

ქართული ეროვნული სამოსის მრავალფეროვნების მიუხედავად, ქალისათვის სამოსის ძირითად სახეს წარმოადგენს ქართული კაბის სხვადასხვა სახეები.

გუჯასტიანი ქაბა (ნახ. 4) არის გამოყვანილი სილუეტის, სიგრძით კოჭებამდე, წელში გადაჭრილი. კალთა წელის ხაზზე დამუშავებულია ორი ამოღებულობით. ზედა ტანის წინა ქვედა განაჭერი ნაპირი შუა ცენტრალურ ხაზზე დაგრძელებულია სამკუთხა ფორმით. ყელის ამოღებულობა ტრაპეციული ფორმის, რომელზედაც შიგა მხრიდან ემაგრება მოსახსნელი დეკორატიული ჩასადგმელი – გულისპირი. ქვედა ტანის წინა და უკანა ნახევარი ერთნაწილიანია, კაბა წელის ხაზზე დამუშავებულია ნაოჭით. ზედა ტანი, ქვედა კაბასთან წელის

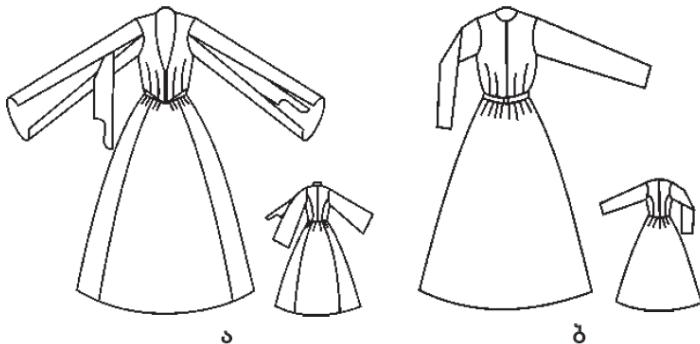
ხაზზე შეერთებულია ნაწილობრივ ან გაყოფილია დამოუკიდებელ ზედა და ქვედა ნაწილებად. ქვედა ტანი წელის ადგილმდებარეობაში მუშავდება მიკერებული ქამრით. კაბა დამუშავებულია ორმაგი ზედა და ქვედა სახელოთი. ქვედა სახელო (ყურთმაჯა) ერთნაკერიანია, ბოლოში დავიწროებული. გარე სახელო იღლის ადგილმდებარეობიდან იდაყვის ხაზამდე შეერთებულია, შემდეგ კი გახსნილია. გარე და შიგა სახელო მუშავდება ყოშით, ან მის გარეშე. წელის ხაზზე კაბა გაფორმებულია სარტყლით.



ნახ. 4. გუჯასტიანი კაბა

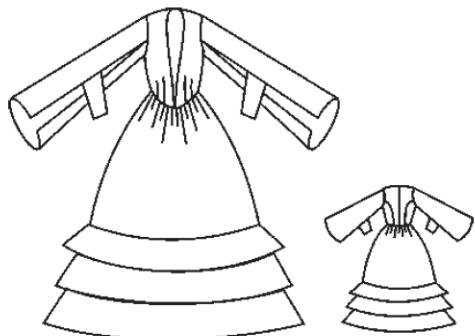
სახლართავიანი კაბის (ნახ. 5. ა) კალთა ორნაწილიანი სამკუთხა ფორმის ყელის განაჭერი ნაპირით, ქვედა ტანის წინა და უკანა ნახევარი სამნაწილიანი.

წელიანი ქართული კაბის (ნახ. 5. ბ) კალთა ორნაწილიანია მრგვალი, და-სურული ყელის განაჭერი ნაპირით, ხოლო ქვედა კაბის წინა და უკანა ნახევრები ერთნაწილიანი.



ნახ. 5. ა – სახლართავიანი კაბა; ბ – წელიანი კაბა

გურული ქალის კაბა განსხვავდება ქართული კაბის კონსტრუქციისაგან ყელის განაჭერი ნაპირის ოვალური მრუდით. კაბის ზურგი ერთნაწილიანია, სა-ხელო – ერთი, ქვედა ტანი ორნაწილიანი.



ნახ. 6. ლეჩეუმელი ქალის კაბა

თეძოს ხაზამდე მუშავდება გულისპირით, „გულებიათი“, ყელის ამოღებულობიდან აქვს მართკუთხედის ფორმა. კაბის გვერდის განაჭერი ნაპირი წელის ხაზიდან ქვემოთ დამუშავებულია ჩასადგმელით. სახელოს ბოლო დამუშავებულია „ქუროთი“.

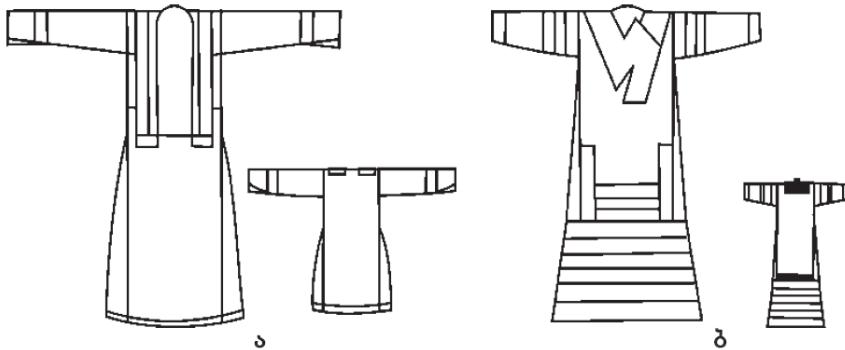
ხევსური ქალის კაბა „სადიაცო“ (ნახ. 7. ბ) მსგავსია თუშური კაბისა, იმ განსხვავებით, რომ სადიაცოს სილუეტი არის ბოლოში გაფართოებული, სიგრძით შუა წვივამდე, წინ გაუჭრელი, იკვრება გულმკერდის მარჯვენა მხარეს ლილითა და „მატით“. კალთა დამუშავებულია გვერდის შედგმულით (აზღოტი) და ქვედა ნაწილისაგან, რომელიც შედგება დეკორატიული ნაკერით ერთმანეთთან

ლეჩეუმელი ქალის კაბის (ნახ. 6) ქვედატანი ორნაწილიანია, განიერი, კუდიანი, მუშავდება სამრიგად შემოვლებული არშიით (ჯორჯალი).

საქართველოს დანარჩენი კუთხის ქალის კაბები წარმოადგენენ სწორ და ნახევრადგამოწყობილ სილუეტებს:

თუშური კაბა (ნახ. 7. ა) არის სწორი სილუეტის, სიგრძით კოჭებამდე. კალთა და ზურგი მთლიანად არის აჭრილი, მხრის ნაკერის გარეშე. კალთის წინა ნაწილი ყელის ამოღებულობიდან

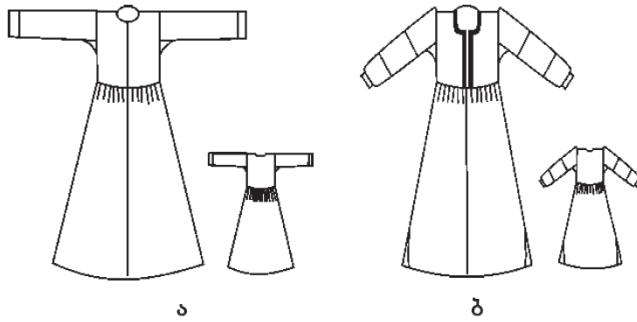
შეერთებული ზურგის მხარეს გადასული ხუთი სხვადასხვა ფერის ტოლის ქსოვილის დეტალისაგან (ქოქომონი). კალთა ყელის ადგილმდებარეობაში დამუშავებულია ყელის ამოლებულობის ფორმის ნაჭრელიანი ფარაგით (გულისპირი). ზურგის ცენტრალური ნაწილი წელის ხაზზე გადაუჭრელია, ქვედა ნაწილი შედგება ხუთი ფერადი ზოლისგან, ზურგის ჩასადგმელებამდე დაჩაფული (ნაოჭას-ხმული) ქოქომონისგან. საყელო დგარი. სადიაცოს ყელის ამოლებულობა არის მართკუთხა ფორმის, ოდნავ მომრგვალებული კუთხეებით.



ნახ. 7. ა – თუში ქალის კაბა; ბ – ხევსურის სადიაცო

მესხი და ჯავახი ქალის კაბა (ნახ. 8. ა) არის სწორი სილუეტის, სიგრძით კოჭებამდე, ბოლოში გაფართოებული, წელის ხაზზე გადაჭრილი, წინ გახსნილი წელის ხაზამდე, იკვრება მალულად, დედალ-მამალი ხრიკებით. კალთა და ზურგი მთლიანად არის აჭრილი მხრის ნაკერის გარეშე. ყელის განაჭერი ოვალურია. ქვედატანი ნაოჭასხმულია. სახელო ერთნაკერიანია, ბოლოში გაფართოებული, სწორხაზოვანი ზედა განაჭერი ნაპირით.

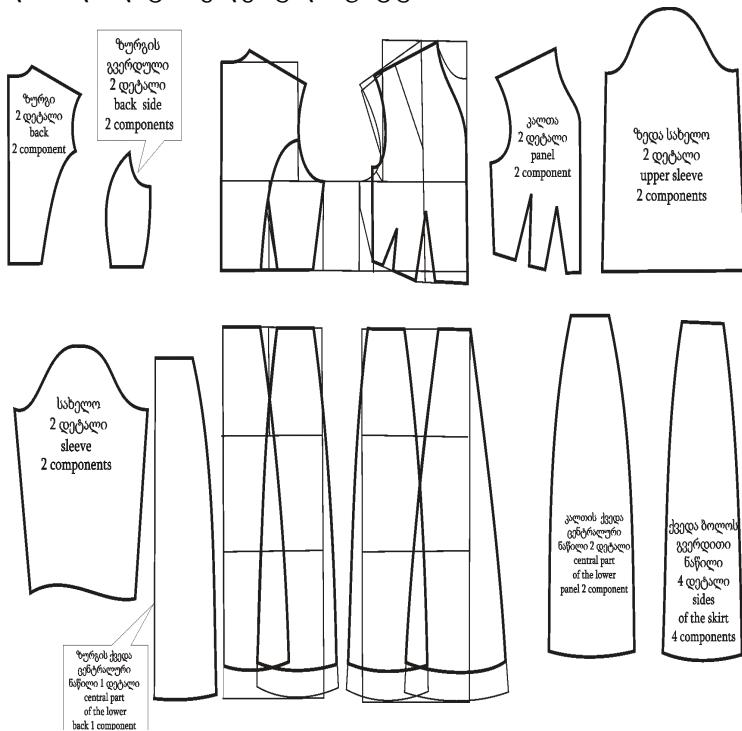
მთიული, ფშაველი და აჭარელი ქალის კაბა (ნახ. 8. ბ) არის სწორი სილუეტის, სიგრძით ქალის კაბისა, იმ განსხვავებით, რომ სილუეტი არის ნახევრადგამოყვანილი. **მთიული ქალის კაბის** სიგრძე არის მუხლს ქვემოთ, იკვრება ღილკილოებით წინა, შუა ცენტრალურ ხაზზე წელის ხაზამდე, საყელო დგარი. **აჭარელი ქალის კაბა** (ნახ. 8. ბ) იკვრება ღილითა და ღილკილოთი, სახელო შედგება სამი ნაწილის-გან, იღლიაში შედგმულით. სახელოს ზედა განაჭერი ნაპირი ნაოჭასხმულია, სახელოს ბოლო განაჭერი ნაპირი დამუშავებულია მანუეტით. **ფშაველი ქალის კაბა** არის ნახევრადგამოყვანილი სილუეტის, სიგრძით წვივის ხაზს ქვემოთ, საყელო დგარი. სახელო ერთნაკერიანი, ბოლოში დავიწროებული.



ნახ. 8. ა – მესხეთ-ჯავახეთის ქალის კაბა; ბ – აჭარელი ქალის კაბა

სილუეტური ფორმების ანალიზმა აჩვენა, რომ ქართული კაბები ძირითადად გამოირჩევიან წელის არეში მკვეთრად გამოყვანილი სილუეტითა და კონუსურად გაფართოებული ქვედა ნაწილით (ნახ. 9), ხოლო მთის რეგიონში უპირატესობა ენიჭებოდა სწორ სილუეტს (დოლიძე და სხვ., 2017:54).

ქართული კაბის კონსტრუქციის შესწავლამ აჩვენა, რომ სილუეტური ფორმის მისაღებად გამოყენებილია კაბის ვერტიკალური დანაწევრების მეთოდი, რის შედეგადაც მიღება გამოწყობილი სილუეტი. მიღებული ფორმა უზრუნველყოფდა სხვადასხვა სახის სხეულის ფიგურის კორექციას და წარმოადგენდა მას ვიწრო წელით და დაგრძელებული ფიგურით.



ნახ. 9. ქართული კაბის კონსტრუქციული ნახატი

სტატიაში განხილული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ქალის ტრადიციული სამოსის ფორმათა შედარებითი ანალიზი და ქართული კაბის კონსტრუქტორული დაგეგმარების განსაკუთრებულობების კვლევის შედეგები მნიშვნელოვანი იქნება ქართული ეროვნული სამოსის შემდგომი შესწავლისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., „ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი“, ქუთაისი, 2017.
2. დოლიძე ნ., დათუაშვილი მ., უგრეხელიძე ი., ჩარკვიანი ი., ჩირგაძე ქ., ლურსმანაშვილი ლ., კვანტიძე გ., „ქართული ეროვნული სამოსის კონსტრუქტორული და ტექნილოგიური დაგეგმარება“, ქუთაისი, 2017.

მერაბ დათუაშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

**გოთური სტილის სამოსის პრინციპები დაგამარტინირების
თავისებურებაზე**

სამოსის სტილი ადამიანის იმიჯის ერთ-ერთ მთავარ ელემენტს წარმოადგენს. იგი არის კოსტიუმის ანსამბლის აქცენტირება ასაკის, სქესის, პროფესიის, სოციალური სტატუსის, პირადი გემოვნების, საზოგადოების არსებობის პერიოდის, ნაციონალობის და რელიგიური მრნამსის მიხედვით. მსოფლიოში მრავალი სტილისტური მიმართულება არსებობს. მსოფლიო ცივილიზაციის ევოლუციის გარკვეულ პერიოდს მიეკუთვნება ე.წ. გოთური სტილი, რომელიც მოიცავდა კულტურის თითქმის ყველა სფეროს და განვითარდა დასავლეთ, ცენტრალურ და ნაწილობრივ აღმოსავლეთ ევროპაში XII-XV საუკუნეებიდან. გოთურმა თავდაპირველად შეცვალა რომანული სტილი, შემდგომში კი თავადაც განიცადა მოდიფიკაცია¹⁵.

Gotico (არაჩვეულებრივი, ბარბაროსული) – იტალიური სიტყვაა, ხოლო რაც შეეხება სტილს, მას საერთო არაფერი აქვს ისტორიულ გოთებთან. თანამედროვე გოთური სტილი XVII-XVIII საუკუნეებში, იგივე ევროპაში წარმოშობილ „ნეოგოთიკურ“ სტილს უფრო მოგვაგონებს¹⁶.

სამოსის გოთური სტილი, ჯვაროსნული ომებიდან დაბრუნებული რაინდების აღკაზმულობის ანალოგიას წარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში რაინდების სამხედრო აღჭურვილობა საგრძნობლად შემსუბუქდა, მაგრამ შეინარჩუნა სიმტკიცე. თუკი ადრე მიღებული იყო ფართე, რომანული ეპოქის პერანგების ტარება, იგი შეცვალა ტანზე მჭიდროდ შემორტყმულმა, მრავალჯერადად დანაწევრებულმა შესამოსელმა. ზუსტად XII-XVI საუკუნეებში ჩამოყალიბდა თანამედროვე ეპოქაში ტანსაცმლის აჭრის ყველა ცნობილი სახე¹⁷.

XVI საუკუნეში გოთური სტილის სამოსმა დაიმკვიდრა ცისკენ ლტოლვადი არქიტექტურის ანალოგიური მოხაზულობები, რომელიც შემდგომში ე.წ. „ნეოგოთიკურ“ მიმართულებაში გადაიზარდა. ვიქტორიანული და ბაროკოს ზეგავლენით საკმაოდ დიდი ხნით დავიწყებული გოთური სტილი პოზიციებს გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში იბრუნებს „პანკების“ მოძრაობის პარალელურად. ცნობილი დიზაინერების მონიშნული სამოსის სტილი

¹⁵ <https://ru.wikipedia.org/?fbclid=IwAR0c-M-hb4Snqz33s2qX9yX0GA8CHEoFab5txeBBMvH-41N8AGf9B1tNxk>

¹⁶ <https://thebridgestudio.ru/?fbclid=IwAR3VoATyWWJqQYSDG6u4GWSknyU1qfV8x8yexII7-qcKD9zpsbOCw8sT0Ug>

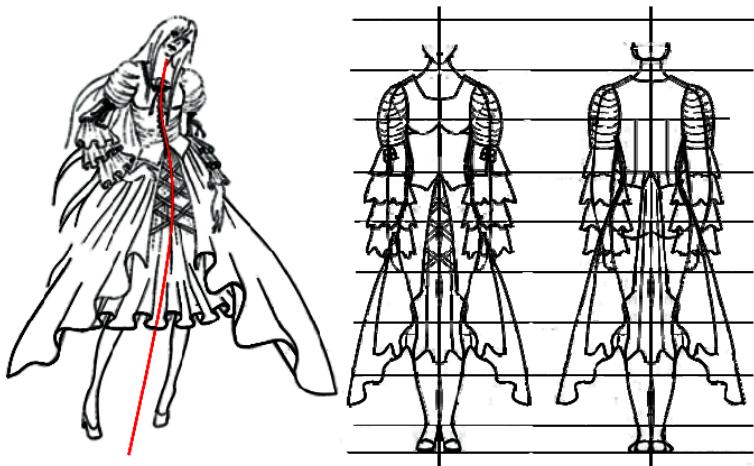
¹⁷ <https://www.passion.ru/style/modnny-slovar-g/goticheskiy-stil-v-odezhde-77230.htm?fbclid=IwAR00BkMYH0218lSk9wg-kWVOWRk9U7DP8AbfquZN2OsDqJY6DU1tKC3AXMM>

მუდმივად იმყოფება საზოგადოების გარკვეული ნაწილის ყურადღების ცენტრში.

სწორედ გოთურ სტილში გადაწყვეტილი სამოსის ორი კომპლექტის მხატვრული და კონსტრუქციული თავისებურებების კვლევა წარმოადგენს აღნიშნული ნაშრომის კვლევის მიზანს.

ყველაზე სრული ინფორმაცია მოდელის შესახებ მზა ნაწარმმა შეიძლება მოგვაწყოდოს. რაც შეეხება ესკიზთან მუშაობას, ის შედარებით რთულია, მაგრამ ამასთან, შემოქმედებითი და საინტერესო პროცესია. პერსპექტიული მოდელების შექმნის პროცესში აუცილებლად უნდა გადავხედოთ ჩვენს წარმოდგენებს – ფორმაზე, პროპორციებზე და ზოგადად დეტალებზე.

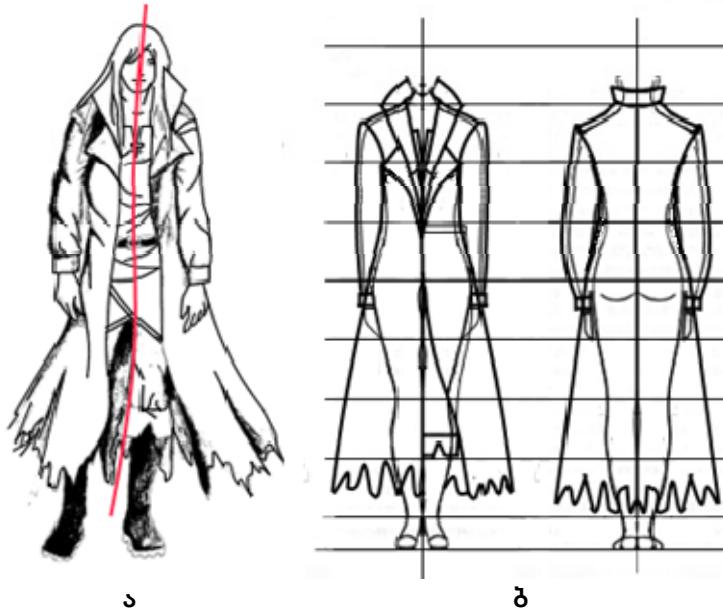
მოდელის ანალიზს ვიწყებთ ესკიზზე ცენტრალურ ხაზისა და ძირითადი კონსტრუქციული დონეების დატანით. ესკიზზე ცენტრალური ხაზის დატანისას ორიენტაცია კეთდება ცენტრალური შესაბნევის ხაზზე. გამომდინარე იქნედან, რომ ფიგურები ჩანახატებში იშვიათად დგანან ზუსტად ფრონტალურ მდგომარეობაში (როგორც ჩვენს შემთხვევაში), ცენტრალური ხაზი შეიძლება გამოვიდეს გახრილი. კონსტრუქციული დონეების განსაზღვრის მიზნით, გამოყენებული იქნა ფიგურის მოდულური პროპორციები (დათუაშვილი, 2020:61; მარტინოვა, 2002:101). ადამიანის სხეულის პროპორციული დაყოფისათვის გამოვიყენეთ თავის ზომის მოდული. მოდულის ნახევრად მიღებულია დაცილება ნიკაპიდან თვალებამდე. მაღალი ფიგურა პირობითად ტოლია 8 მოდულის: უმაღლესი წერტილიდან მკერდამდე მანძილი 2 მოდულია; ნელის ხაზამდე – 3, თეძოს ხაზამდე – 4. დაშვებული ხელის იდაყვის ხაზი ემთხვევა წელის ხაზს.



ნახ. 1. მოდელი 1. ა – ესკიზური ჩანახატი, ბ – ტექნიკური ნახატი

პირველი მოდელი (ნახ. 1) შერეული ქსოვილისაგან ქალის თეატრალიზებული სამოსის ნიმუშს წარმოადგენს და შედგება კორსეტისა და ქვედა კაბის კომპლექტისაგან. ტანზე მკვეთრად გამოყვანილი კორსეტი, სიგრძით წელის ხაზიდან ოდნავ ქვემოთ, შედგება კალთისა და ზურგის დეტალებისაგან. კალთა

ორნაწილიანი, ამოღებულობით გვერდის ხაზიდან, ნავისებური გულისპირით, სიმეტრიული, შესაბნევით წინა ცენტრალურ ხაზზე, რომელიც ბოლოვდება სამკუთხედისებურად. ზურგი ორნაწილიანი, ამოღებულობებით წელის ხაზიდან, შუა ცენტრალური ხაზი ბოლოვდება სამკუთხედისებურად კალთის ანალოგიურად. სახელო გრძელი, ჩაკერებული, შედგება რამოდენიმე იარუსისაგან. სახელოს ზედა ნაწილი, სიგრძით მხრისა და იდაყვის შუა ხაზამდე, წამონეული ზედა მრუდისა და პარალელურად გაფართოების ხარჯზე ფორმირებული რბილი ნაკეცებით. სახელოს ქვედა ნაწილი მაჯის ხაზამდე, ბოლოში გაფართოებული, რომელზედაც იარუსების სახით დამაგრებულია ბოლოში გაფართოებული სამი გასაფორმებელი დეტალი. პირველი გასაფორმებელი დეტალი ორნაწილიანი, მხრის ხაზის გასწვრივ სამკუთხედისებური შეჭრილით და გასაფორმებელი ბაფ-თით. ქვედა კაბა სათავით წელის ხაზზე, იკვრება უკანა შუა ხაზზე დაგეგმარებული ელვა შესაკრავით, წვივის შუა ხაზამდე, ორნაწილიანი ბოლოში მკვეთრად გაფართოებული, გვერდითა უბნებში ჩაკერებული ქვედა კაბაზე გრძელი, რომბისებური ფორმის დეტალებით. წელის ხაზიდან ბარძაყის შუა ხაზამდე გამოყენებულია ზონარებისაგან დამზადებული გასაფორმებელი ბადე.



ნახ. 2. მოდელი 2. ა – ესკიზური ჩანახატი, ბ – ტექნიკური ნახატი

მეორე მოდელი (ნახ. 2) ქალის (მამაკაცის) თეატრალიზებული სამოსი – მოსასახამის, პერანგისა და შარვლის კომპლექტის წარმოადგენს.

მოსასახამი სწორი სილუეტის, მკვეთრად წამონეული და გაფართოებული შალისებური ტიპის საყელოთი დამატებით ელემენტთან კომბინაციაში, სიგრძით წვივის შუა ხაზამდე, სამ ღილზე შესაბნევით წინა ცენტრალურ ხაზზე, ჩაკერებული სახელოებით, ბოლოს ხაზზე იმპროვიზირებული შეჭრილებით. შესაძლებელია დაგეგმარდეს მკვრივი შერეული ქსოვილისაგან, ბუნებრივი ან ხელოვნური ტყავის მასალისაგან. კალთა ორნაწილიანი, ამოღებულობის გარეშე.

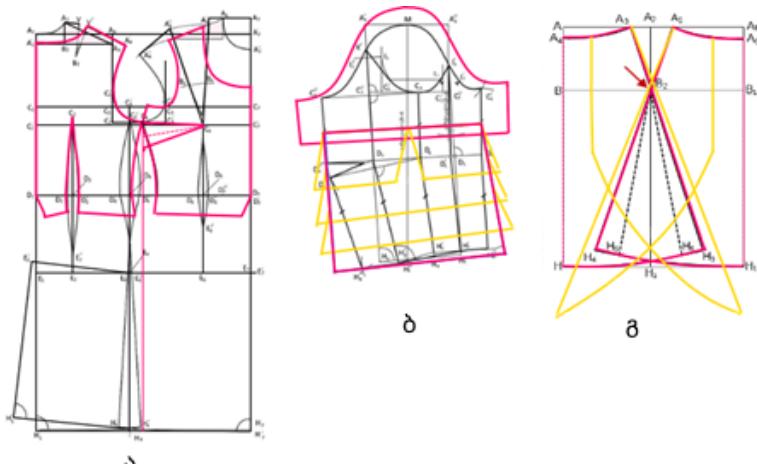
ზურგი ორნაწილიანი, ბოლოში გაფართოებული. სახელო ერთნაწილიანი, ჩაკერებული, წამოწეული ზედა მრუდის კონტურით, გრძელი, ბოლოში დაბოლოებული მანქეტით, რომელიც იკვრება ღილზე ან მოქლონზე.

პერანგი ბამბის უხეში ქსოვილისაგან, სწორი სილუეტის, ტყავის ქამრით წელის ხაზს ოდნავ ქვემოთ, სიგრძით ბარძაყის შუა ხაზამდე, სახელოების გარეშე, ოთხკუთხედისებურად მოჭრილი გულისპირით, შედგება კალთისა და ზურგის დეტალებისაგან. კალთა ერთნაწილიანი, ამოღებულობების გარეშე. წინა ცენტრალურ ხაზი ზემოდან გასაფორმებელი ელემენტით, სამკუთხედისებურად ჩაჭრილი, ქვემოდან ოდნავ წამოწეული და გაფორმებული ზონარებით.

შარვლი სათავით წელის ხაზზე, ბრიჯის სტილის, იკვრება ელვა შესაკრავით წინა ცენტრალურ ხაზზე, მოკლე, მუხლის ხაზს ოდნავ ქვემოთ ბოლოვდება ფართე, სამკუთხედის ფორმის შეჭრილიანი მანქეტით.

სამუშაოს კვლევის შემდგომ ეტაპზე დაგეგმილი იყო საკვლევი მოდელების დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარება. აღნიშნული სამუშაო განხორციელდა კონსტრუქციული მოდელირების ცნობილი ხერხების გამოყენებით (დათუაშვილი, 2020:57; მედვედევა, 2010:257). მოდელური კონსტრუქციის მისაღებად შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას ბაზისური ან მასთან მიახლოებული კონსტრუქციული ნახაზი. მიახლოებული კონსტრუქციული ნახაზის შერჩევისას უნდა ვიხელმძღვანელოთ შემდეგი კრიტერიუმებით: პირველი – ნედლეულის, აჭრის და სილუეტის, ზომის, სიგრძისა და სისრულის თანხვედრა. მეორე – საწყისი და მოდელური კონსტრუქციების ზომების თანხვედრა. მესამე – კონსტრუქციის ძირითადი დეტალების დანაწევრების ხაზების თანხვედრა.

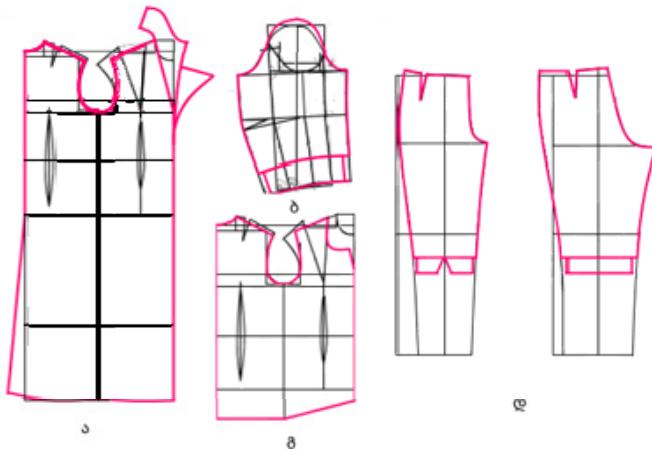
კონსტრუქციული მოდელირების შედეგი დამოკიდებულია არა მარტო საწყისი კონსტრუქციის სწორ არჩევაზე, არამედ კონსტრუქციის მოდიფიკაციისას გამოყენებულ მეთოდების ტექნიკურ მხარეზეც.



ნახ. 3. პირველი მოდელის დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარება.
ა – კალთა და ზურგი; ბ – სახელო; გ – ქვედა კაბა

ნახაზზე 3 ნაჩვენებია პირველი მოდელის დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარების ილუსტრაცია. ბაზისურ კონსტრუქციად ამ კონკრეტულ შემთხვევაში გამოყენებულია ქალის კლასიკური კაბის კალთისა და ზურგის, ასევე სახელოს კოსტრუქციული ნახაზები. ქვედა კაბის ანსამბლის დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარება შესრულებულია ორნაწილიანი ქვედა კაბის კონსტრუქციული ნახაზის ბაზაზე.

ნახაზზე 4 ნაჩვენებია მეორე მოდელის დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარების ილუსტრაცია. მოსასახამისა და პერანგის დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარების მიზნით, ბაზისურ კონსტრუქციად ამ კონკრეტულ შემთხვევაშიც გამოყენებულია ქალის კლასიკური კაბის კალთისა და ზურგის, ასევე სახელოს კონსტრუქციული ნახაზები. ბრიჯის დეტალების კონსტრუქტორული დაგეგმარება შესრულებულია ქალის კლასიკური შარვლის კონსტრუქციული ნახაზის ბაზაზე.



ნახ. 4. მეორე მოდელის დეტალების კოსტრუქტორული დაგეგმარება.
ა – მოსასახამის კალთა და ზურგი; ბ – სახელო და მანქეტი;
გ – პერანგის კალთა და ზურგი; დ – ბრიჯი

ამრიგად, გოთურ სტილში გადაწყვეტილი სამოსის კონსტრუქტორული დაგეგმარების კვლევის შედეგებმა აჩვენა აღნიშნული მიმართულების თავისებურებები. მოდელების კომპლექსური ანალიზის თვალსაზრისით დამუშავებულ იქნა მოდულური პროპორციის შესაბამისი ტექნიკური ჩანახატები. აღნიშნული მეთოდის გამოყენებით სრულფასოვნად იქნა გაანალიზებული დეტალების პროპორციები, კონსტრუქციული სარტყელებისა და დანაწევრების ხაზების ურთიერთგანლაგებები. კვლევის ბოლო ეტაპზე განხორციელდა წარმოდგენილი მოდელების დეტალების დაგეგმარება კონსტრუქციული მოდელირების ხერხების გამოყენებით. ვფიქრობთ, რომ კვლევის შედეგები მნიშვნელოვან წვლილს შეიტანს სამოსის მოდელირებით დაკავებული და აღნიშნული მიმართულებით დაინტერესებული ადამიანების პროფესიული განვითარების საკითხებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დათუაშვილი მ., ტანსაცმლის კონსტრუირება. სახელმძღვანელო. ქუთაისი, 2020.
2. Мартынова А.И., Андреева Е.Г. Конструктивное моделирование одежды. Москва, 2002.
3. Модестова Т.В. Художественное конструирование одежды. Москва, 2010.
4. <https://ru.wikipedia.org/?fbclid=IwAR0c-M-hb4Snqz33s2qX9yX0GA8CHEoFab5txeBBMvH-41N8AGf9B1t7Nxk>
5. <https://thebridgestudio.ru/?fbclid=IwAR3VoATyWWJqQYSDG6u4GWSknyU1qfV8x8yexII7-qcKD9zpsbOCw8sT0Ug>
6. <https://www.passion.ru/style/modnyy-slovar-g/goticheskiy-stil-v-odezhde-77230.htm?fbclid=IwAR00BkMYH0218lSk9wg-kWVOWRk9U7DP8AbfquZN2OsDqJY6DU1tKC3AXMM>

თეატრმცოდნეობა



მაია კიკნაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ქართული სათეატრო პრიზის XIX საუკუნის 60-80-იან ნლები

ქართული თეატრის ისტორიაში უდიდეს მოვლენად იქცა მუდმივმოქმედი თეატრის შექმნა (1879), რომელმაც განსაზღვრა XIX საუკუნის 60-80-იანი წლების თეატრალური პროცესები, ხელი შეუწყო სამსახობო ხელოვნების, სათეატრო აზროვნების განვითარებას, პროფესიული რეჟისურის ჩამოყალიბებას.

მუდმივმოქმედი თეატრი მძიმე სოციალურ პირობებში იქმნებოდა, ერთის მხრივ – ცარისტული პოლიტიკა, ქართული ენის დევნა, მეორეს მხრივ კი, ქვეყნის სოციალური ფონი – თეატრის შექმნის პრაქტიკულ განხორციელებას უშლიდა ხელს. 60-იანებთა საგანმანათლებლო და კულტურულმა მოღვაწეობამ, ეროვნულ-განმანათვისუფლებელმა მოძრაობამ, „მიძინებული საზოგადოების“ გამოფხიზლებასა და ეროვნული ცნობიერების გაღვიძებას შეუწყო ხელი. ასეთ პირობებში, როცა ქართული ენა არასავალდებულო ენად გამოცხადდა, განმანათლებელთა თაობა ენის გადარჩენის ფუნქციას ქართულ თეატრს აკისრებდა. ილია ჭავჭავაძე, ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა: „ხომ იცი, თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალობის ნიშან-წყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, საცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. თორემ თეატრს ხომ სხვაც ბევრი სიკეთე მოსდევს“ (ჭავჭავაძე, 1955:133).

პროფესიული თეატრის დაარსებამ, სასცენო ხელოვნების განვითარებამ ხელი შეუწყო სათეატრო კრიტიკული აზროვნების დამკვიდრებას, რომელიც დაკავშირებული იყო ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, სერგეი მესხის, ვალერინ გუნიას, გიორგი წერეთლის სახელებთან. 60-იან წლებში, როდესაც მუდმივი დასი ყალიბდებოდა, საზოგადოების დამოკიდებულება თეატრის მიმართ არა-ერთგვაროვანი იყო. ზოგი მას სკეპტიკურად უყურებდა, ზოგიც არასერიოზულ ხელოვნებად თვლიდა. ამიტომ აუცილებელი გახდა თეატრის ფუნქციის შესახებ საუბარი, მის დანიშნულებაზე საჯარო მსჯელობა, განმარტებების გაკეთება, რის შესახებაც არაერთი საზოგადო მოღვაწე წერდა. XIX ს-ის მწერლებისათვის თეატრალურ ასპარეზზე გამოსვლა მრავალმხრივი საქმიანობით გამოირჩეოდა: იქნებოდა ეს თეატრის შექმნისათვის ბრძოლა თუ დრამატული საზოგადოების დაარსება (1881), დრამატურგიული თუ მთარგმნელობითი მუშაობა, თეატრალური ტექსტებისა და კრიტიკული სტატიების გამოქვეყნება (აქვე უნდა გავიხსენოთ მწერალ მიხეილ თუმანიშვილის მოღვაწეობა, რომლის კრიტიკული წერილები დაკავშირებული იყო გიორგი ერისთავის თეატრის არსებობასთან) და ა.შ.

60-80-იან წლებში თეატრალურ ლიტერატურას ბევრი ადამიანი ქმნიდა – საზოგადო მოღვაწე, მწერალი, მსახიობი, რეჟისორი, კრიტიკოსი თუ „თეატრის მოყვარე“. ინერებოდა მემუარები, ისტორიული ნარკვევები, სხვადასხვა სახის თეორიული შრომები, რეცენზიები, ფელეტონები.

სასცენო ხელოვნების შესახებ თავიანთ პრაქტიკულ გამოცდილებას უზიარებდნენ ახალგაზრდა თაობას მსახიობები: ვასო აბაშიძე, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, მაკო საფაროვა, კოტე ყიფიანი. თეატრის შესახებ წერილებს აქვეყნებდნენ: ივანე მაჩაბელი, პეტრე უმიკაშვილი, ნიკო ავალიშვილი, რაფიელ ერისთავი, გიორგი თუმანიშვილი და სხვები. თეატრალური ტექსტები, რეცენზიები თუ თეორიული შრომები, რომლებიც ერთიან თეატრალურ ლიტერატურას ქმნიდა, კარგად ასახვდა XIX ს-ის 60-80-იანი წლების სათეატრო პროცესებს, ქართული სათეატრო აზროვნების განვითარების თავისებურებას.

საგაზეთო თუ საუკუნეურნალო სტატიებში წერდნენ სპექტაკლებზე, ახალ ქართულ პიესებზე, რეპერტუარზე, მსახიობის შემოქმედებაზე, ოსტატობაზე, მეტყველებაზე, დრამის თეორიის საკითხებზე, სასცენო ჩაცმულობაზე, დეკორაციასა და რეჟისისურის პრობლემებზე.

მხოლოდ სპექტაკლზე წერა არ იყო კრიტიკის დანიშნულება. კრიტიკოსს ევალებოდა სათეატრო პროცესების ასახვა, მისი მახასიათებლების წარმოჩენა, პრობლემის დასმა, განხილვა, მსჯელობა (კრიტიკა – ბერძ. „მსჯელობა“). XIX საუკუნის 60-80-იანი წლების თეატრალური კრიტიკა იმ პერიოდში არსებულ ყველა მნიშვნელოვან საკითხს ეხებოდა და ამ მხრივ დღეისათვისაც ბევრი არაფერია შეცვლილი (არ ვგულისხმობ ლინგვისტურ ან სინტაქსურ საკითხებს. მაგალითად, სიტყვა „ხელოვნური“ ნიშნავდა მაღალმხატვრულს, სიტყვა „არ-დეგენდა“ ნიშნავდა წარმოადგენდა და ა.შ.), თუმცა იმ პერიოდის კრიტიკას თავისი დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები გააჩნდა. მაგალითად, რეცენზიებში ხშირად ვხვდებით პიესის შინაარსის (ზოგჯერ დაწვრილებით) მოყოლას და არა ანალიზს (სპექტაკლის დეკონსტრუქციაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია). რეცენზიების ავტორები ასახავდნენ მაყურებლის განწყობას, რეაქციას, ზოგჯერ გულუბრყვილო საქციელსაც კი.

მაგალითად, სპექტაკლ „ორი ობოლის“ წარმოდგენაზე მსახიობმა ნატო გაბუნიამ, რომელმაც გაიძვერა პარიზელი მანანნალა ქალის, მადამ ფროშარის როლი ითამაშა, თავის მსხვერპლს, უსინათლო ახალგაზრდა გოგონას ხელი რომ წაავლო, მაყურებელმა დარბაზიდან დაუყვირა: „ხელი გაუშვი მაგას, შე საზიდარო ბებერო!“

XIX ს-ის 60-80-იანი წლების სათეატრო კრიტიკას თავისი სპეციფიკა გააჩნდა და გარკვეული თავისებურებით გამოირჩეოდა. ეს თავისებურება პირველ რიგში, ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობიდან გამომდინარეობდა, რაც გულისხმობდა თეატრის ეროვნულობის ხაზგასმას. განსაკუთრებით ეს ეხებოდა ილიას, აკაკის, სერგეი მესხის და სხვა მოღვაწეთა წერილებს, რომლებშიც საუბარი იყო თეატრის – ენის გადამრჩენელის, თეატრის – სკოლის ანუ საგანმანათლებლო ფუნქციის, თეატრის – ტაძრის ანუ წმინდა ადგილის (და არა საკრალურ-სარიტუალო) როლისა და მნიშვნელობის შესახებ.

ილია ჭავჭავაძე წერილში „ქართული თეატრი“ (ჭავჭავაძე, 1955:57), ბევრ მნიშვნელოვან საკითხზე ამახვილებდა ყურადღებას. სცენის დანიშნულებაზე საუბრის დროს, თავისებურ შეფასებას გვთავზობდა: „სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა... სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამზირელი უნდა იყოს, სულისა და გულის ამა-მაღლებელი“. ილია სცენისაგან ორ მნიშვნელოვან რამეს მოითხოვდა: პირვე-ლი, რომ სცენა უნდა „ყოფილიყო განმნენდელი ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუასა და გულის განმანათლებელი, და მეორე ის, რომ ის უნდა ყოფილიყო ის ადგილი, სადაც ქართული ენა ფეხზედ დადგებოდა მთელის თავისი შეგნებითა და სიმდიდრით“. ცხადია, რომ ილიას ამ მოსაზრებას ინტელექტუალთა მთელი თაობა იზიარებდა. ისინი, ვინც სათეატრო ტექსტებს ქმნიდა, თეატრის დანიშნულებას ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი მოძრაობის კონტექსტში განიხილავდა. „ჩვენი თეატრი რაც უნდა იყოს, ჩვენის ეროვნების საჯარო ნიშანია. ეს ყველა ქართველს უნდა ახსოვდეს, თუ თავის ქვეყნის ბედზედ გულაცრუებული და გულაყრილი არ არის“ – წერდა ილია (ჭავჭავაძე, 1955:62).

თეატრალური კრიტიკოსი სპექტაკლებზე მსჯელობის დროს, ზოგიერთ საკითხს დროის ფაქტორით აფასებდა. მაგალითად, რეცენზიერი მსახიობს კარგი ქართულით ლაპარაკზე თუ მიუთითებდა, ან სცენაზე მოჭარბებული რუსული სიტყვების ხმარებაზე (მერზავცო, კაროლო და ა.შ.), დაბეჩავებული ქართული ენის გადარჩენის მოვლა-პატრონობაზეც მიანიშნებდა. რუსეთის იმპერიის მხრიდან ქართული ენის დევნა-შევიწროებას ქართული საზოგადოების ნაწილის გულგრილობაც უწყობდა ხელს. ამის თაობაზე ილია დანანებით წერდა: „ჩვენს ენას ჩვენში მოედანი არა აქვთ სავარჯიშოდ. ჩვენი ეგრეთწოდებული მაღალი საზოგადოება, ნამეტნავად ქალაქში, თავის სამარცხვინოთ თაკილობს თავის დედა-ენით ლაპარაკს... ის სიმდიდრე ქართული სიტყვიერებისა აღარ ისმის... ჩვენი გული ჩვენი ენით აღარ თბება. ამისთანა სავალალო და სამარცხვინო მდგომარეობაში ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამჭკენარი ყვავილისათვის“ (ჭავჭავაძე, 1955:56). ასეთ პირობებში სრულიად გასაგები ხდება, როდესაც კრიტიკის მთავარ დანიშნულებად მიიჩნეოდა თეატრის ფუნქციის მნიშვნელობაზე (გამუდმებული) საუბარი, ამავე დროს კი, კრიტიკას ევალებოდა თეატრალური ხელოვნების განვითარების ხელშეწყობა.

თეატრალური კრიტიკისა და კრიტიკოსის მნიშვნელობა არაერთმა საზოგადო მოღვაწემ თავად განსაზღვრა და გარკვეული ფუნქციაც დააკისრა. ამ მხრივ საყურადღებოა ვალერიან გუნიას, ილია ჭავჭავაძის შეხედულებები და სათეატრო შენიშვნები.

ცნობილი თაეტრალური მოღვაწე ვალერიან გუნია თავის თეორიულ შრომაში – „რა ესაჭიროება ქართულ თეატრს“ (გუნია, 1953:16), დიდ ადგილს უთმობდა სათეატრო კრიტიკაზე მსჯელობას. თავად კრიტიკოსი გუნია, ქართული თეატრის განვითარებაში ჯანსაღი კრიტიკის, ანუ „ესთეტიკური კრიტიკის“ არსებობას უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც არ არსებობდა სასცენო სკოლები, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა დრამატული ხელოვნების შესწავლა.

გუნია გულისტკეთი საუბრობდა სათეატრო კრიტიკაში არსებულ სენზე, „იმ ჯანყით და ბურუსით მოცულ კრიტიკაზე“, იმ კრიტიკის არმცოდნე ადამიანებზე, რომელთა ნაწერებიც „უმეცრებითა და სათეატრო თეორიის უცოდინარობით აკვირვებდნენ საზოგადოებას. ცრუ კრიტიკითა და „დომხალივით არეული შეხედულებებითა და რეცენზიებით აფუჭებდნენ მათ გემოვნებას, რყვნიდნენ ყოველ ნიჭისა და საქმის სიყვარულს, შრომას და მეცადინეობას“. ჭეშმარიტი კრიტიკოსისაგან კი გუნია, უპირველესად დრამატული და სასცენო ხელოვნების თეორიის ცოდნასთან ერთად, სამართლიანობას მოითხოვდა. „კრიტიკოსი დრამატურგს თუ არტისტს ისე უნდა ეხებოდეს, რომ სახელს არ უტებდეს. მარტივად და მკაფიოდ აგრძნობინებდეს ნაკლს და შეცდომას, უჩვენებდეს და მიუთითებდეს კარგსა და ავზე, არა მარტო ლიტონი სიტყვებით, არამედ მაგალითითაც“ (გუნია, 1953:27). ამის გარდა, კრიტიკოსი მასწავლებელიც უნდა ყოფილიყო და წინასწარმეტყველიც, მას მხედველობაში უნდა ჰქონოდა, რომ მარტო დღეისთვის კი არ წერდა, არამედ ხვალისთვისაც.

ვალერიან გუნია კრიტიკოსის მთავარ დანიშნულებას სიმართლის მსახურებაში ხედავდა. მისი აზრით, კრიტიკის ძალა სიმართლეში მდგომარეობდა და მიკერძოებას, პირადობას და განზრახულობას კრიტიკის უანგს უნდებდა. სიმართლისათვის ბრძოლაში კრიტიკას ზუსტად უნდა სცოდნოდა თუ სად მიდიოდა, რომ დანიშნული საგნისაკენ სწორი გზით ევლო – „უპირადო უნდა იყოს, ნაგავში მარგალიტის მონახვა და მათი ასხმა“ უნდა შეძლოს. მსახიობის ხელოვნებაზე მსჯელობისას, გუნია კატეგორიულად უარყოფდა არტისტის შეფასების გამოხატვას ერთი სიტყვით – „მომწონს“, „არ მომწონს“ და მის შეფასებაში კრიტიკოსისაგან განსაკუთრებულ სიდინჯესა და სიფრთხილეს მოითხოვდა, ვინაიდან ნათამაშები როლების შემდეგ, არტისტის ხელოვნებისაგან ნივთიერი არაფერი რჩებოდა შთაბეჭდილებისა და ზემოქმედების გარდა. მისი ღირსებისა და ნაკლოვანების დანახვა კი კრიტიკოსის პირად გემოვნებაზე იყო დამოკიდებული, ამიტომ რეცენზია და კრიტიკა დიდ სიფრთხილესა და ჯეროვან სიდინჯეს მოითხოვდა დამწერისაგან.

გუნიას მსგავსად, ილია კრიტიკოსის სიმართლეს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. წერილში „ქართული თეატრი“ (ჭავჭავაძე, 1955:80), ილია ბევრ მნიშვნელოვან საკითხთან ერთად, სათეატრო კრიტიკის სპეციფიკის თავისებურებებზე ამახვილებდა ყურადღებას. კრიტიკისა და შემოქმედების ურთიერთობების პრობლემების განხილვისას, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა კრიტიკოსის მორალურ მხარესაც. საკითხის კომპლექსური განხილვა კი დაკავშირებული იყო თეატრის სინთეზურ ბუნებასთან. ილიას აზრით, კრიტიკოსს უნდა დაეცვა პროფესიული და ზნეობრივი ნორმები, მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეძლებდა მხატვრული მოვლენების მთლიანობაში დანახვას. ილია წერდა: „ვერაფრი ხელობაა თეატრის რეცენზინგობა, ბევრი ავი და კარგია ეგრეთნოდებულ სასცენო ხელოვნების მიმავლობაში და პატიოსნება და სინდისი ავალებს რეცენზენტსა ერთიც შეპნიშნოს და მეორეცა გულწრფელად, მიუდგომლად და დაუმალავად“.

თეატრისა და ხელოვნების სხვა დარგების კრიტიკოსებს შორის, ილია ავ-ლებდა პარალელებს და ხაზგასმით მიუთითებდა მათი სპეციფიკის განმასხვავებელ ნიშანზე. ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგის კრიტიკის ობიექტი თუ იყო ერთი პიროვნების შემოქმედება, თეატრის რეცენზიტისთვის „ბევრი კაცია ხელშესახები და სიმართლის სასწორზედ ასაწონი: პიესის ავტორი, რეჟისორი, არტისტები, ქალი თუ კაცი, ერთის სიტყვით მთელი ჯგუფი“. ილიას ეს სიტყვები გულისხმობდა, თუ ვისზე უწევდა კრიტიკოსს წერა. კრიტიკის ეს დარგი მოითხოვდა არა მხოლოდ ფართო ერუდიციას, არამედ გაზრდილ პროფესიულ პასუხისმგებლობასაც, მაგრამ თუ კრიტიკოსის სათქმელი „კარგია“, რეცენზიტი სიამოვნებით ჰკისრულობდა კარგის თქმასა, მაგრამ „ვაი უბედურს მაშინ, როცა სიმართლე ავალებს შენიშნულის ავის თქმასაცა. არა სთქვას ცოდვაა საზოგადოების წინაშე და სთქვას, ვინ იცის როგორ ჩამოართმევენ ისინი, ვისზედაც ცუდია ნათქვამი, თუნდაც ეს ნათქვამი მართალზედ უფრო მართალი იყოს, და ცხადზეც ცხადი“.

თეატრალური კრიტიკოსის პროფესიის სირთულეს ილია ანზოგადებდა და სასცენო ხელოვანთა ფსიქოლოგიურ თავისებურებაზეც ამახვილებდა ყურადღებას, სადაც დიდი როლი ენიჭება კოლექტიურ შემოქმედებით სპეციფიკას. ამ ობიექტურ მდგომარეობაში მთავრი ადგილი უკავია შემოქმედი ადამიანის ხასიათს. „არც ერთს ადამიანს ქვეყნიერებაზედ გრძნობა თაკილობისა ისე გაძლიერებული არა აქვს, როგორც მაგალითებრ ავტორსა, არტისტსა და სხვა ამისთანა ხალხსა“. რადგან ილიას აზრით, შემოქმედს „საქმე კაცის გონებასა და სულთან აქვს. ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას ნუ დაუწენებთ, რაც გინდა სიმართლე გაიძულებდეთ, რაც გინდა გულწრფელად და სიკეთის სურვილით გამოთქმული იყოს თქვენ მიერ წუნი“.

ილია კრიტიკოსისა და თეატრის ურთიერთობის განხილვის დროს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სუბიექტურ ფაქტორსაც. „რეცენზიტის საკუთარი გრძნობა აქვს“ და ამის გამოა, რომ ათასნაირ მითქმა-მოთქმისა და ბრალდების-თვის თავი ვერ დაუღწევია. სუბიექტურ ფაქტორს ილია უპირისპირებდა პროფესიონალიზმს და მორალურ-ესთეტიკურ კრიტიკოსუმებს. ილიას აზრით, კრიტიკოსს მოეთხოვებოდა „საკუთარი გრძნობის გაწვრთნა“, ხელოვნების მეცნიერების თავისებურებების ცოდნა და ზოგადი თვისებანი ხელოვნებისა. ილიას ყველაზე მეტად აწუხებდა იმ ხელოვანთა საქციელი, რომელიც ნაკლის გამოსწორებაზე კი არ ფიქრობდა, არამედ იმაზე, თუ რატომ გამოვვიმულავნენ ნაკლოვანებებიო. მაგრამ აქაც საქმე „განათლებულობასა და ზნეობრიობას“ ეხებოდა. განათლებულ და მაღალზნეობის კაცს წუნი უფრო ნაკლებ ეთაკილებოდა, ვიდრე ტყუილი ქება-დიდება, გაუნათლებელს კი პირიქით.

XIX ს-ის 60-80-იანი წლების სათეატრო კრიტიკა საოცარი პირდაპირობითა და გულწრფელობით გამოირჩეოდა. ამ საქმეში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ილიას და აკავის, როგორც თეატრალური კრიტიკოსების დიდმა ავტორიტეტმა. რუსეთის კოლონიზატორული პოლიტიკის პირობებში თეატრის ეროვნული იდეის მნიშვნელობამ დიდად შეუწყო ხელი კრიტიკული ატმოსფეროს შექმნას.

ილია სათეატრო კრიტიკული აზროვნების მთავარ კრიტერიუმად სიმართლის თქმას, პირდაპირობას მიიჩნევდა და თავად დაუფარავი კრიტიკის მაგალითს იძლეოდა.

აკაკიც თავის წერილებში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა გულწრფელ, „უპირბადო კრიტიკას“. მას არ მოსწონდა, როცა კრიტიკოსი „ლობე-ყორეს ედებოდა“ და იმალებოდა. ილიას და აკაკის მსახიობებთან პირადი ნაცნობობა და კარგი ურთიერთობა ჰქონდათ, კარგად იცნობდნენ თითოეული მსახიობის სასცენო მოღვაწეობას, თვალყურს ადევნებდნენ მათ შემოქმედებით ზრდასაც, ახალისებდნენ ნიჭიერებას, მაგრამ როცა საჭირო იყო, არ აკლებდენენ კრიტიკასაც. მაგალითად, ილია, რომელიც დიდ პატივს სცემდა კოტე ყიფიანს, მის შესახებ აღნიშნავდა: „ენა ებმის და სიტყვებს ჰყლაპავს... მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა. უწუნებს რა „მიმიკას“, შეახსენებს: „თუ მიმიკა თვითმყოფადი აზრის გამასახატავად არ არის ხმარებული, იგი მაყურებლისთვის მეტი ბარგია“ და ადამიანს ეხამუშება, სიამოვნებას უფრთხობს“ – წერდა ილია გაზეთ „დროებაში“.

ილია, აკაკი, ვალერიან გუნია, რაფიელ ერისთავი, სერგეი მესხი და სხვები, თავიანთ მოსაზრებებს სწორედ გაზეთის ფურცლებიდან ამცნობდნენ საზოგადოებას. გაზეთის საშუალებით ხდებოდა თეატრის როლისა და მნიშვნელობის შესახებ განმარტებების გაკეთება. როდესაც მუდმივმოქმედი თეატრი დაარსდა, გაზეთი „დროება“ ყველა თეატრალურ მოვლენას აშუქებდა, იბეჭდებოდა კორესპონდენციები, ფელეტონები, რეცენზიები, სხვადასხვა სახის ინფორმაციები. ამ მხრივ „დროების“ როლი მნიშვნელოვანი იყო. როდესაც ქართული დასი საგასტროლო მოგზაურობიდან თბილისში დაბრუნდა, მუდმივმოქმედი თეატრის პირველი სეზონიც მაღევე გაიხსნა. პრემიერა საზაფხულო თეატრის შენობაში წარმოადგინეს (1879 წლის 1 სექტემბერს). ამ დღეს თეატრმა ორი სპექტაკლი შესთავაზა მაყურებელს – კომედია და ვოლევილი, რაც იმ დროისთვის წამყვანი უანრი იყო, ხოლო ერთ საღამოს ორი ან ზოგჯერ სამი სპექტაკლის ჩვენება ძველ თეატრში ჩვეულებრივ პრეტიკად მიიჩნეოდა.

მუდმივმა დასმა სეზონის გახსნის დღეს წარმოადგინა ბარბარე ჯორჯაძის პიესა „რას ვეძებდი და რა ვიპოვე“ და რაფიელ ერისთავის ვოდევილი „იჭვიანი“. პიესებმა საზოგადოების მოწონება დაიმსახურა. ახალი თეატრის შექმნას თეატრალური მოღვაწე, კრიტიკოსი სერგეი მესხი „დროების“ ფურცლებიდან გამოეხმაურა. ეს იყო პროფესიული თეატრის შესახებ გამოქვეყნებული პირველი რეცენზია და ამდენად, მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

სერგეი მესხი თავის წერილში „რას ვეძებდი და რა ვიპოვე“ და „იჭვიანი“ („დროება“, 1879), დადებითად აფასებდა ახლად შემდგარი დასის სადებიუტო გამოსვლას, მისი აზრით, ამ დასს შეეძლო თამაში უფრო სერიოზული პიესებისაც“. ორივე პიესა თითქმის ყველა (სულ 6 კაცი თამაშობდა – მ.კ.) მოთამაშებმა უნაკლოდ, თანხმობით და რიგიანად წარმოადგინეს. ისე, რომ ტრუპა არც ერთს არ შეურცხვენია“. განსაკუთრებით აქებდა ვასო აბაშიძის (სირაჯი) და ნატო გაბუნიას (მაჭანკალი) შესრულებულ როლებს. მიუხედავად მისი პოზიტიური განწყობისა, კრიტიკოსი შენიშვნებზეც ამახვილებდა მკითხველის ყურადღე-

ბას. მსახიობ მ.ყიფიანის შესახებ სერგეი მესხი აღიშნავდა: „მ.ყიფიანი როგორც დრამატული აქტრისა, ჩვენის აზრით გამოუსადეგარია... ის თამაშობდა ვადას-გასულ გასათხოვარი ქალის როლს. მ.ყიფიანმა ვერ გამოხატა ამ როლში ვერც ის ხასიათი და ვერც ის მიხვრა-მოხვრა და სიტყვა-პასუხის კილო... ახირებულად იმანჯებოდა ის დალოცვილი, გალობით ამბობდა სიტყვებს, ეს ხომ თამაში არ არის“. კრიტიკოსი ასევე იწუნებდა ზაალ მაჩაბელის გამოსვლას, „უბედურება ის არის, რომ რიგიანი მიხვრა-მოხვრა არა აქვს და დაუმახინჯებლად, დაუგრე-ხავად ერთ სიტყვასაც ვერ იტყვის სცენაზე“.

სერგეი მესხი, შენიშვნების მიუხედავად, კეთილგანწყობილ დამოკიდებულებას ავლენდა დამდგმელი ჯგუფის მიმართ. მაგრამ იქვე არც კრიტიკას ერი-დებოდა. ამგვარი სულისკვეთება იგრძნობოდა ილიას, აკაკის, რაფიელ ერისთავის, ვალერიან გუნიას, ივანე მაჩაბლის წერილებშიც.

ახლადშექმნილი თეატრის კოლექტივიც ნელ-ნელა ეგუებოდა კრიტიკული მოსაზრებების მოსმენას, რაც საბოლოოდ ხელს უწყობდა მსახიობის პროფესიულ ზრდასაც. შემდეგ, როდესაც ვასო აბაშიძის ხელმძღვანელობით პროფილურმა გაზეთმა „თეატრი“ დაიწყო გამოცემა (1885), პუბლიკაციები უფრო მრავალფეროვანი გახდა. ქართველ მკითხველს საშუალება ეძლეოდა, ქართულთან ერთად გასცნობოდა სხვადასხვა ქვეყნის (ჩინური, სომხური, იაპონური) თეატ-რალურ მოვლენებს.

საგაზეთო წერილებმა საბოლოოდ დიდად შეუწყო ხელი ქართული თეატ-რალური კრიტიკის განვითარებასა და კრიტიკული აზროვნების ჩამოყალიბებას. გაზეთები ამავე დროს თეატრალური ცოდნის მიღების ერთადერთ საშუალებასაც წარმოადგენდა, ვინაიდან მაშინ არ არსებობდა თეატრალური სკოლა.

იმ პერიოდის რეცენზიებმა, ინფორმაცული ხასიათის განცხადებებმა, თეატრალურმა აფიშებმა, დღევანდელ მკითხველს საშუალება მისცა, დაენახა სათეატრო ცხოვრების ყოველდღიურობა, შეეგრძნო თეატრალური ცხოვრების რიტმი და მისი როლის მნიშვნელობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

თეატრალური კრიტიკა ფეხდაფეხს მიყვებოდა სათეატრო პროცესებს, როგორც პროცესების თანამონანილე, აშუქებდა მას და ამავე დროს, დოკუმენტურ მასალას ქმნიდა. მსახიობთა შემოქმედება, სარეჟისორო სიახლეები, წარმატებული თუ წარუმატებელი სპექტაკლები, ახლადშექმნილი პიესები, ადმინისტრაციული თუ ეკონომიკური პრობლემები, მაყურებელთა ქცევები, მისი გემოვნება – ყველაფერი რეცენზიებში იხილებოდა.

1882 წელს მუდმივმოქმედ თეატრში სამი განსახვავებული სპექტაკლი დაიდგა. 1 იანვარს ყაზბეგის ბენეფისზე წარმოადგინეს მისივე „არსენა“, 20 იანვარს დავით ერისთავის „სამშობლო“, 1 დეკემბერს ცაგარელის „ხანუმა“. რათქმა უნდა, ყველა წარმოდგენა შეფასდა. განსაკუთრებული რეზონანსი გამოიწვია პატრიოტულმა სპექტაკლმა „სამშობლო“, რომელიც გასცდა ერთი სპექტაკლის განხილვის სფეროს და პოლიტიკური დებატების საგნად იქცა (გავიხსენოთ ილიას წერილი „კატკოვის პასუხად“).

XIX ს-ის 60-80-იან წლების სათეატრო კრიტიკა ძირითადად ორი მიმართულებით ვითარდებოდა. ერთის მხრივ, მწერლებისა და საზოგადო მოღვაწეთა

თეორიული შრომები, საგაზეთო წერილები, მეორეს მხრივ კი უცნობ, დილეტანტ ავტორთა, თეატრის მოყვარულთა რეცენზიები იმ პერიოდის სათეატრო კრიტიკული აზროვნების საერთო სურათს ქმნიდა. თავად ის ფაქტი, რომ ცნობილი თუ უცნობი ავტორები თითქმის ყველა სპექტაკლს ეხმაურებოდნენ, საზოგადოების თეატრით დაინტერესებაზე მიანიშნებდა. რეცენზიებში უყურდებოდ არ რჩებოდა არც ერთი მოვლენა, განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო მსახიობთა მიმართ გამოთქმული კრიტიკა. პირველ რიგში კი, ეს ეხებოდა ცნობილ მსახიობებს.

მაგალითად, როდესაც დ.მესხის ისტორიული დრამა „ანუკა ბატონიშვილი“ დაიდგა (1886), რეცენზენტმა სხვა მსახიობებთან (ყაზბეგი, მესხიშვილი) ერთად, ვასო აბაშიძის შესრულებაც გააკრიტიკა და წერილი ვასო აბაშიძის გაზეთში მოათავსა. ამ დროისთვის აბაშიძე „თეატრის“ რედაქტორი იყო. გაზეთი წერდა („თეატრი“, 1886): „ამ საღამოს პიესა აკტიორებს და აკტიორები პიესას საოცარის დაბეჯითებით და მეცადინეობით ხელს უწყობდნენ ერთმანეთს – შედეგი ის იყო, რომ მაყურებელთ მოთმინებას უანგარო წამება და შეურაცხყოფა მიაყენეს ქ.ანდრონიკოვისამ, ბ.ცაგარელმა და მოხევემ, როგორც როლით, აგრეთვე თამაშობით პირველობას ჩემულობდნენ, მაგრამ დაფნის გვირგვინი მაინც ერგოთ ბ.აბაშიძეს, ალექს-მესხიევს და საბუელს. ვაი მაგისთანა დაფნის გვირგვინს!“ რეცენზენტები ისე მკაცრად, ზოგჯერ დაუნდობლად აკრიტიკებდნენ მსახიობთა ნამუშევრებს, რომ მათი შეფასებები არაეთიკურიც კი იყო. მაგალითად, „დროება“ სხვადასხვა დროს წერდა: „ერთი მსახიობი ხმას რომ აწევს ჭყავილი გამოდის, მეორე ბლავის...“ „ბ.კორინთელის ქალი სცენაზე არ გამოიშვება...“ „იოსელიანის ქალმა თვითონაც შეინტენდობლად აკრიტიკებდნენ შეგვაწუხა...“ ცაგარელი კაკულას როლში (პეპო) „ერთობ მომეტებულად იმანჭებოდა“. კ.მაქსიმიძეს რეცენზენტმა ხმა დაუწუნა: „მსახიობი სცენაზე ისე ღრიტინებდა, როგორც მოშლილი წისქვილი, თითქოს ყელში წაუჭირეს“. „გაბუნიას ქალმა ამ უკანასკნელ დროს ფარსი დაიწყო, ერთობ მომეტებულს ჰყვირის, იგრიხება, სიტყვებს აბრტყელებს, თითქოს ამბობს თქვენთვის ვიგრიხები და ტაში დამიკარითო“. კრიტიკა დაუნდობელი იყო ალექსანდრე ყაზბეგის მიმართაც.

ალექსანდრე ყაზბეგის (მოხევე, მოჩეუბარიძე) დრამატურგიულ და სამსახიობო ასპარეზზე გამოსვლას კრიტიკა დიდი სიყვარულით არ შეხვედრია. მის პირველ დრამატურგიულ დებიუტს – „ერთი უბედურთაგანი“, რომელიც მაკოსაფაროვას ბენეფისზე პირველად დაიდგა, კრიტიკა უარყოფითად შეხვდა. ხელმოუწერელ წერილში „თეატრი“, ავტორი პიესის ჟანრის გაურკვევლობაზე მიანიშნებდა: „მოჩეუბარიძის ე.ნ დრამა, დრამა არ არისო, სცენაზე სწარმოებს მხოლოდ წუწუნი და კვნესაო, მსახიობებმა როლები იცოდნენ, უფ. მოხევის გარდა“.

ყაზბეგს გული წყდებოდა, რომ მისი პირველი დრამატურგიული ნამუშევარი უარყოფითად შეფასდა: „...როდესაც კაცი რომელსამე ასპარეზზედ გამოდის, მას მხარს უჭერენ. გამარჯვებულს ულოცავენ, დამარცხებულს ნუგეშს აძლევენ სიტყვით“ – აღნიშნავდა გულდაწყვეტით (ბურთიკაშვილი, 1955:25). ამ

პიესას სხვა პიესების კრიტიკაც მოჰყვა, რასაც ყაზბეგმა წერილში „თეატრის შესახებ“ კრიტიკითვე უპასუხა: „ამ უკანასკნელ დროში მეტად ენა წაიგრძელეს სხვადასხვა ახალმა რეცენზიენტებმა და არ ვიცით ვის სასარგებლოდ, ყოველ ღონისძიებითა ცდილობენ, პერიოდულის ლანდგით გული გაუგრილონ ქართველ საზოგადოებას ჩვენს თეატრზე“ („დროება“, 1881).

ყაზბეგს აკრიტიკებდნენ როგორც მსახიობსაც. მის სამსახიობო მონაცემებზე განსხვავებული აზრი არსებობდა. ის იყო ახალგაზრდა მოარშიყე როლების შემსრულებელი, რასაც მისი მოხდენილი გარეგნობა უწყობდა ხელს. 1883 წლის 9 მარტის „დროება“ წერდა: „მოხევე ლაერტის როლში სწორედ გამოსაშვები არ არის. მისი თამაში სრულიად არ შეეფერებოდა ლაერტის ხასიათს. მოხევეს არც შესაბამისი მიხრა-მოხრა, არც სახის გამომეტყველება ჰქონდა, ის სრულიად ვერ გრძნობდა იმას, რასაც თამაშობდა“. პირადული შურისძიების, არაკეთილგანწყობილი კრიტიკის მაგალითია ილია ხონელის (ბახტაძე) შეურაცხმყოფელი სიტყვები მოხევეს მიმართ – „უნიჭო არტისტებს დამპალი კიტრები და კატები უნდა დავუშინოთ“ და სხვა. რა თქმა უნდა, ამგვარი შეფასებები კრიტიკის ფარგლებს სცდებოდა და ადამიანის ღირსებას ლახავდა, რის შესახებაც ყაზბეგმა არაერთი პასუხი გასცა. ილიას, აკაკისა და სხვა მოღვაწეთა შენიშვნები, მკაცრი კრიტიკის მიუხედავად, კორექტულობის ფარგლებს არ სცდებოდა და ამით მაგალითს აჩვენებდნენ სხვებსაც. როდესაც აკაკის პიესა „კუდურ ხანუმი“ დაიდგა, აკაკი ამ ფაქტს ფელეტონით გამოეხმაურა. მოხევის თამაშს ქებასთან ერთად, თავშეკავებული შენიშვნაც მისცა. აკაკი წერდა: „მოხევემ, იქ სადაც ძნელია საზოგადოთ თამაში, ე.ი სიყვარულისა და ტრფიალების როლში, იქ სამაგალითოდ ითამაშა; მაგრამ მაგიერათ მერე და მერე ბოლო მოუღო, მაგრამ ეს როლის გაუგებრობით არ მოსვლია; უთუოდ სხვა რამემ შეაკრთო და შეუშალა ხელი“ („დროება“, 1880:№208). აღნიშნულ წერილში აკაკი საკუთარი თავის კრიტიკითაც გამოირჩეოდა. პიესას „მოსაწყენი პიესა“ უწოდა, სპექტაკლის წარუმატებლობას კი პიესას აბრალებდა და არა მსახიობთა შესრულებას.

იმ პერიოდის საგაზიეთო რეცენზიებში, რეცენზენტები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ სასცენო მეტყველების საკითხებზე მსჯელობას (მაგ., ილია, აკაკი და უცნობი ავტორები). ამ მხრივ საინტერესოა ივანე მაჩაბელის წერილი „ქართველ არტისტებს“ („დროება“, 1880:№28), რომელიც ავტორმა მთლიანად მსახიობების მეტყველებას მიუძღვნა. ივანე მაჩაბელის აზრით, მსახიობთა რიგიან მეტყველებაზე იყო დამოკიდებული „იქნებოდა თუ არა ქართული თეატრი დღეგრძელი“. წერილის ავტორი განსაკუთრებით აქებდა მსახიობ მაკო საფაროვას, რომელიც გამორჩეული ყოფილა იმ პერიოდის ქართულ თეატრში, თავისი გამართული მეტყველებით, კილოთი და კარგი დიქციით. რაც უნდა დიდი დარბაზი ყოფილიყო, მსახიობის ხმა თურმე ყოველთვის მკაფიოდ ისმოდა და ჰაერში არცერთი ბერა არ იკარგებოდა. მაჩაბელი მეტყველებას უწუნებდა ქართული სცენის ცნობილ ვარსკვლავებს: ნატო გაბუნის, ვასო აბაშიძეს, კოტე ყიფიანს და ყოველი მათგანის თავისებურებაზე საუბრობდა. იგი წერდა: „ვასო აბაშიძე ენას უკიდებს“, „ნატო გაბუნის გაცხარების დროს ისე ებნევა თავ-ბედი, რომ შუაზედ გაჩერდება და გაგრძელებას ვეღარ ახერხებს...“ მაჩაბელი აღ-

ნიშნულ წერილში მხოლოდ პრობლემის დასმით არ იფარგლება, არამედ გამოსავლის გზებსაც გვთავაზობს. „ვინაიდან ჩვენთან დეკლამაციის კლასი არ არის, მსახიობებმა ერთად უნდა მოიყარონ თავი და ერთად იკითხონ ქართული ლექსები, კარგი ენით დაწერილი პროზა და ენა შეაჩვიონ ქართულის რიგიან კითხვას“. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეტყველების საკითხი პირდაპირ იყო დაკავშირებული კარგი ქართულით დაწერილ სასცენო ნაწარმოებთან, გამართული ქართულით თარგმნილ ან გადმოკეთებულ პიესებთან. მაგალითად, როდესაც მაჩაბელის ნათარგმნი „ჰამლეტი“ დაიდგა, თარგმანმა მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. ამის შესახებ ილია წერდა: „პიესის მთარგმნელი რამდენჯერმე გამოიწვია საზოგადოებამ და მობენეფისეს ბ-ნს მესხიევს საჩუქარი მიართვა“ („ივერია“, 1887) და სხვა.

იმ პერიოდის რეცენზიების გაცნობის შედეგად ნათელი ხდება, თუ როგორი იყო მსახიობთა თამაშის შეფასების კრიტერიუმები. მსახიობის წარმატებას ძირითადად როლის სინამდვილესთან მიმსგავსება ანუ „ბუნებრივი თამაშობა“ განაპირობებდა. მაგალითად, როდესაც ნატო გაბუნიამ ხანუმა ითამაშა, ერთეული წარმოდგენის შესახებ რეცენზიენტი წერდა: „შეცდომა იქნებოდა ვიხმაროთ აქ სიტყვა „თამაში“, რადგან სცენაზე არ ვხედავთ რასმე თამაშის მსგავს, არამედ ნამდვილ მაჭანკალს, არავინ არ იფიქროს, რომ სცენაზე გაბუნია-ცაგარელისა თამაშობდა... ყველას თვალწინ ედგა ნამდვილი ხანუმა, ცოცხალი, მხიარული, მოურიდებელი, მატყუარა ენერგიით სავსე“ („ცნობის ფურცელი“, 1903). სპექტაკლ „დაქცეული ოჯახის“ მონაწილე მსახიობების: აბაშიძის, გაბუნიას, ჩერქეზიშვილის თამაშმა მაყურებელს დაავინყა, რომ წარმოდგენას უცქეროდა და არა ნამდვილ ცხოვრებას, ისეთი სიცილისა და სინამდვილის ბეჭედი ესო მსახიობთა ყოველ მოძრაობას“ („ივერია“, 1901).

თუმცა, იმდროინდელ რეცენზიებში მკაფიოდ არ ჩანდა, თუ რაში გამოიხატებოდა მსახიობის ბუნებრივი თამაში, რას გულისხმობდა ავტორი, როცა წერდა: „მსახიობმა კარგად შეასრულა როლი“ და სხვა. ხშირად რაიმე ხელმოსაჭიდიც კი არაფერი იყო ნათქვამი. განსაკუთრებით ეს ეხებოდა რეცენზიებს, რომლებშიც პიესის შინაარსი აჭარბებდა მსახიობთა შესრულებული როლის ან სპექტაკლის მხატვრულ ანალიზს. თუმცა ამგვარ რეცენზიებში იმდროინდელი თეატრალური ცხოვრების საინტერესო საკითხებს ვხვდებით. მაგალითად, სპექტაკლის ჩატარების გარემო პირობებს, თუ როგორ (ან რით) იყო სცენა განათებული, როგორ იქცეოდა მაყურებელი, როგორ იყო შენობა გარემონტებული და სხვა.

საბოლოოდ შეიძლება ითქვას, რომ XIX ს-ის 60-80-იანი წლების სათეატრო კრიტიკა ორი მიმართულებით (ვგულისხმობ, საზოგადო მოღვაწეთა წერილებსა და უცნობ ავტორთა რეცენზიებს) განვითარდა და ორივე შემთხვევაში მუდმივ-მოქმედი თეატრის შემოქმედებას დაუკავშირდა. უცნობ ავტორთა რეცენზიების პარალელურად, ცნობილი მოღვაწეები თავიანთ წერილებში განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ თეატრის დანიშნულებაზე, მის საგანმანათლებლო ფუნქციასა და ქართული ენის საკითხებზე მსჯელობას.

იმ პერიოდში შექმნილი რეცენზიები თუ წერილები დღევანდელ მკითხველს საშუალებას აძლევს, დაინახოს XIX ს-ის 60-80-იანი წლების სათეატრო ცხოვრების ყოველდღიურობა, შეიგრძნოს თეატრალური ცხოვრების რიტმი და განსაზღვროს თეატრის როლი საზოგადოებრივ საქმიანობაში.

იმდროინდელი რეცენზიების გაცნობა, სათეატრო კრიტიკის მნიშვნელობის გააზრება, საშუალებას აძლევს თანამედროვე მკვლევარს, პარალელი გაავლოს და შეადაროს დღევანდელ სათეატრო კრიტიკას, მის საზოგადოებრივ ფუნქციას, თეატრალურ ცხოვრებაში კრიტიკის ჩართულობას და მის მნიშვნელობას.

ვალერიან გუნია აღნიშნავდა, რომ კრიტიკას ორგვარი მიზანი აქვს: „ერთი – რომ ასწორებს და არკვევს ანინდელს, მეორე – ის, რომ ნიადაგს უმზადებს მომავალს“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბურთიკაშვილი ა., ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, თბილისი, 1955.
2. გუნია ვ., ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ, თბილისი, 1953.
3. ჭავჭავაძი ი., თეატრის შესახებ, თბილისი, 1955.
4. გაზეთი „დროება“, 1879, №182.
5. გაზეთი „დროება“, 1880, №28, №103, №208.
6. გაზეთი „დროება“, 1881, №199.
7. გაზეთი „ივერია“, 1887, №36.
8. გაზეთი „ივერია“, 1901, №206.
9. გაზეთი „თეატრი“, 1886, №5.
10. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1903, №2031.

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

**სათავაზო ხალოვნების თეორია და არიტენა
თანამედროვეობის პრინციპები**

დღეს, თანამედროვე ეპოქაში, ვის ჭირდება სათეატრო ხელოვნების თეორია და კრიტიკა? არ გეგონოთ, რიტორიკული შეკითხვაა. იგი საჭიროა ზოგიერთებისთვის და, შესაძლოა, უსარგებლო დანარჩენებისათვის. როგორ გავერკვეთ ამაში? თეორიას, განსაკუთრებით კრიტიკას, ხომ ისიც ახასიათებს, რომ „გაუნათოს“ გონება ერთს და საბოლოოდ „დაბრმავოს“ სხვა; ორივე შემთხვევაში თეორია/კრიტიკა თავის საქმეს აკეთებს, რადგან მისი ძალის გარეშე ვერავინ ვერ მიხვდება მთავარს – რატომ მიიღო სავალალო შედეგი მაშინ, როდესაც, თითქოსდა, გაითვალისწინა ყველა მოსალოდნელი დაბრკოლება? ზოგიერთს ალბათ ჰქონია, რომ ამ შეკითხვის დასმის პირდაპირობა ზედმეტად ტენდენციურია. ისინი ცდებიან – დამაჯერებელ, მწყობრ თეორია/კრიტიკას შეუძლია გაარღვიოს ლაბირინთის დახლართულობა. ობიექტური შედეგის მოპოვება თითქმის შეუძლებელია, მაგრამ ლოგიკური მსჯელობა, დიალექტიკური ხედვა დაგვეხმარება სანატრელი ცოდნის მიღებაში.

გავიხსნოთ სემიოტოლოგისა და კულტუროლოგის იური ლოტმანის წერილი, რომელმაც სრულიად ორიგინალურად განაზოგადა საკითხი და დაუკავშირა ყოველივე თითქოს კერძო მაგალითს – „სიარულის თეორიას“, მაგრამ ამავე დროს, მოახერხა ეჩვენებინა თეორიული აზროვნების დანიშნულება და მისი არსობრივი მნიშვნელოვნებაც. თეორეტიკოსი წერს: „თეორია ნაკლებად საჭიროა იქ, სადაც პირველ პლანზე გამოდის პრაქტიკული ჩვევა. იმისთვის, ვისაც სიარული შეუძლია, სიარულის თეორია საჭირო არ არის...ხომ არ ნიშნავს ეს, რომ სიარულის თეორია საერთოდ არავის არ ჭირდება? არა, იგი ძალიან გამოადგება ექიმს, ფიზიოლოგს, ფიზიკოსს, თუმცა ბავშვს, რომელიც სიარულს სწავლობს, ან მოძრაობადაკარგულ ინვალიდს ამგვარი თეორიის ცოდნა ბევრს არაფერს მისცემს“ (ლომან, 1998:603).

იური ლოტმანის აზრი რომ განავრცოთ თეატრალური ხელოვნების თეორიის საგანზე, მისი საჭიროება თეატრმცოდნესათვის, რეჟისორისათვის, ხელოვნებათმცოდნესათვის არავითარ ეჭვს არ იწვევს, მაგრამ საუბარი იმაზე, რამდენად აუცილებელია იგი მსახიობისათვის, რომლის შემოქმედებაში პრაქტიკული ჩვევა თეორიულ აზროვნებაზე ბევრად წინ დგას, ან დარბაზში მჯდომრიგით მაყურებლისათვის, შესაძლებელია, ისევ მისი როლის უარყოფამდე მიგვიყვანოს. თუმცა არ დაგვავიწყდეს გერმანელი ფილოსოფოსი – მიზანთრობი არტურ შოპენჰაუერი, რომელიც ისტორიისა და თანამედროვეობის პრაქტიკის როლს განსაზღვრავს შემდეგნაირად: „ისტორია, თუნდაც თანადროულობა,

უამრავი შეცდომების და დანაშაულების მატიანე და ინფორმაციაა“ (შოპენჰაუ-ერი, 2009:103).

შოპენჰაუ-ერი უარყოფს ისტორიასაც და საერთოდ პროგრესის ყოველ-გვარ საშუალებას. იგი აცხადებს, რომ ისტორიას და არსებულ დროს არავითარი მნიშვნელობა არ გააჩნდა; კაცობრიობა ცხოვრობს მოჯადოებულ წრეში, ამი-ტომ მხოლოდ ფილოსოფიას აქვს ძალა, მოგვცეს ცოდნა ცხოვრების უბედურე-ბების შესახებ. რადგან ფილოსოფიას, ესე იგი – თეორიას, რომელსაც თუ დაუ-ჯერებთ, შესაძლებელია მივენდოთ და ვირწმუნოთ. შოპენჰაუ-ერის ეს მოსაზრე-ბა მჭიდროდ დაკავშირებულია ხელოვნების პრობლემატიკასთან და პირველ რიგში დრამატურგიასთან, თეატრთან. ისტორიის გამოცდილება ვინმეს რომ გაეზიარებინა, ჩვენ ავიცილებდით ომებს, საშინელებებს, გაყინულ კონფლიქ-ტებს და მსგავს ტრაგიულ მოვლენებს. მაშინ შოპენჰაუ-ერი არ გამოიტანდა ადამიანის მიმართ ასეთ მქაცრ და პესიმისტურ განაჩენს. იგი ამბობს, რომ ადა-მიანი ველური, საშინელი ცხოველია, რომელსაც ვხედავთ მოთვინიერებულ მდგომარეობაში, ამას კი ცივილიზაცია ჰქვია. ხოლო იმ შემთხვევებში, როდე-საც მისი ჭეშმარიტი ბუნება იჩენს თავს, ჩვენ საშინელების შეგრძნება გვეუფ-ლება: როდესაც სადმე ირღვევა წესრიგი, შემოიქრება ანარქია, მაშინ ადვილია მიხვდე, რა არის სინამდვილეში ადამიანი. იმათ, ვისაც სურს დარწმუნდეს ამაში, შეუძლიათ ისარგებლონ ბევრი ძველი და ახალი ისტორიული ხასიათის მოწმო-ბით. ისინი მიხვდებიან, რომ ადამიანი თავისი სისასტიკით და დაუნდობლობით არც ერთ ვეფხვს და აფთარს არ ჩამორჩება. და თუ ეს ასეა, მაშინ ცრუობენ დრამატურგები, როდესაც გვიჩვენებენ დადებით პერსონაჟებს. პომეროსთან შოპენჰაუ-ერი არ პოულობს არც ერთ იდეალურ გმირს; შექსპირთან – მხოლოდ კორდელიას და კორიოლანს. თეატრისა და დრამის თეორია, როგორც სპეცია-ლური დისციპლინა, რომელიც უყალიბებს ხელოვანს – რეჟისორს, თეატ-რმცოდნეს აზროვნების უნარ-ჩვევებს, ეძებს, ადგენს ხელოვნების კანონზომიე-რებებს და ამით გვიადვილებს განვითარების განვითარებული სურათის დანახ-ვას, თავის მხრივ, ითხოვს როგორც ამა თუ იმ ეპოქაში ჩამოყალიბებული წესე-ბის ცოდნას, ასევე „დამლრვევების“ მიერ შეტანილი წვლილის შესწავლას და შე-ფასებას, რომელიც ხშირ შემთხვევაში, უსახავდნენ ხელოვნებას ახალ მიზნებს და გზებს. ამ რთული პროცესის გააზრებისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს პირველწყაროებთან შეხება, ტერმინოლოგიაში და მთავარ ცნებებში გარ-კვევა, მიმართულებების, სკოლების, სტილების ფორმირების პრინციპების და ზოგადად, სათეატრო აზრის მრავალსაუკუნოვანი გზის ათვისება.

მეცნიერება რიცხვების შესახებ – არითმეტიკა – ვერ იტანს უზუსტობებს და აცდენებს. მის მიერ შექმნილ კანონებს ახასიათებს რკინისებული ლოგიკა და სიმტკიცე. ამიტომაც, ასეთ დისციპლინარულ ფარგლებში შეუძლებელია წარ-მოიდგინო, თითქოსდა, ორჯერ ორი ოთხი არ არის. სხვაგვარადაა საქმე ხელოვ-ნებაში, რომელიც თავის მიერ დაწესებულ აქსიომებს დროდადრო წარმატებით ამსხვრევს. გავიხსენოთ თუნდაც ქრესტომათიული მაგალითი – მხატვარმა და-ხატა გრანდიოზული მასშტაბების სპილო, რომელსაც უკავია უდიდესი ზომის ფართობი. ვის შეუძლია ამ ნახატის აღქმა მთლიანობაში?

როგორც ჩვენთვის ცნობილია, არისტოტელესათვის სრულიად დაუშვებელი იყო ნაწარმოების ფრაგმენტული გააზრება. მხატვრული მთლიანობის კანონი საუკუნეების მანძილზე უცვლელად მოქმედებდა, როგორც სავალდებულო და გასათვალისწინებელი მოთხოვნა, რომლის დარღვევა განასხვავებდა ამა თუ იმ ქმნილების ნამდვილ ფასეულობას.

თანამედროვე ხელოვნება პრინციპულად უარყოფს არა მხოლოდ მხატვრული მთლიანობის კანონს, არამედ ყველა ცნობილ დანარჩენ ნორმასაც, რომლებიც კლასიკური განვითარების პერიოდში აუცილებლობას წარმოადგენდნენ. დღეს იქმნება უამრავი სატელევიზიო სერიალი, რომლებიც თავისი მასშტაბებით მოგვაგონებენ უკვე ნახსენებ „სპილოს“; მათი აღქმა შეუძლებელია, როგორც გარკვეული სახის მთლიანობისა. რასაკვირველია, ამგვარი პროდუქციის უდიდეს ნაწილს ხელოვნებასთან ცოტა რამ აკავშირებს, თუმცა მათ შორის გვხდება ცალკეული ნაწარმოებები, მაგალითად: „სასწრაფო“, „სოპრანოს კლანი“, „დაკარგულები“, „ახალი მსხვერპლი“, რომელთა ასეთი ნიშნით უგულვებელყოფა არქაულ აზროვნებასთან მიგვიყვანს. პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში შესაძლებელი ხდება არა მხოლოდ მთლიანობის დარღვევა, არამედ მოქმედების, დრამატურგიული სტრუქტურის და კომპოზიციის კარდინალური დეკონსტრუქცია, რომელიც ზოგჯერ მრავალმხრივ და მნიშვნელოვან ახალ მხატვრულ ღირებულებებთან გვაზიარებს.

მაშასადამე, ხელოვნებაში სრულიად დასაშვებია გაამრავლო ორი ორზე, პასუხად კი მიიღო არითმეტიკისათვის დაუჯერებელი ციფრი, გამაოგნებელი რეზულტატი, რომელიც სიცრუეზე როდი მეტყველებს, – მხოლოდ დინამიზმზე და მუდმივ ცვალებადობაზე. სხვაგვარად როგორ აგხსნათ კანონების დადგენის უამრავი მცდელობა და მიღებული წესების გაუქმების, შეცვლის, ნგრევის არანაკლებ გამართლებული ნაბიჯები?

თეორეტიკოსი ლოსევი ხშირად იმეორებდა ერთ სასაცილო ამბავს: მეწა-ლემ და მკერავმა ჭამეს ლორი. მეწალე იმავე დღეს გარდაიცვალა, ხოლო მკერავი გადარჩა. ექიმმა დაწერა დასკვნა იმის შესახებ, რომ ლორის ჭამა დაუშვებელია მეწალეებისათვის, მაგრამ შესაძლებელია მკერავებისათვის. ეს მაგალითი გვახსენებს ანალოგიურ მოვლენებს ახლო ისტორიაში, თუნდაც საბჭოთადროინდელ „უკონფლიქტობის თეორიას“, რომელმაც უდიდესი ზიანი მიაყენა ხელოვნებას. ამგვარი პრიმიტიული ხასიათის დასკვნების კანონიზირება სახითათოა, რადგან სულ მაღლ იგი იქცევა განვითარების შემაფერხებელ ფაქტორად, ხოლო მისი ხანგრძლივი მოქმედება მძიმედ და უარყოფითად აისახება მთლიანად ხელოვნების ბედზე.

როდესაც იდეოლოგია საზოგადოებას კარნახობს ცხოვრების „ოპტიმისტურ მორალს“, მაშინ ხელოვნებაში იკრძალება ტრაგედია როგორც ჟანრი, იზ-ლუდება მძაფრი დრამატული კონფლიქტის არეალი, თეატრი და დრამა კარგავენ თავის ძირითად ფუნქციას – აღბეჭდონ სინამდვილის უდიდესი წინააღმდეგობები და ემსგავსებიან „მსუბუქ“ და უმნიშვნელო გართობის საშუალებას, ან იდეოლოგიური დოგმების გამაჟღერებელ რუპორს. ასეთ შემთხვევებში თეორი-

აც ხელს უწყობს მიღებული ნორმების გამართლებას და სრულიად არ ეწინააღმდეგება მათ.

ასე იყო შუა საუკუნეებში, როდესაც ტრაგედიის ჟანრი გამოცხადდა „მავნედ“, რადგან მას „არასასურველ აღგზნებამდე“ მიყავს მაყურებელი: ღმერთმა შექმნა ჰარმონიული სამყარო, რომელშიც ადგილი არ აქვს ბოროტებას. მასში არსებობს მხოლოდ „სრული და არასრული სიკეთე“, რაც პირდაპირ მიგვანიშნებს ტრაგედიის ჟანრის ზედმეტობაზე.

იგივე ხდებოდასაბჭოთა იმპერიის პერიოდში, როდესაც გამონაკლისის სახით დაიწერა მხოლოდ ორი ტრაგედიის ნიმუში – პირველი სათაურშივე გვარნმუნებს ტრაგიული პათოსის აბსურდულობაში (ვსევოლოდ ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“), ხოლო მეორე (შალვა დადიანის „თეთნულდი“) მონმობს დრამატურგის მარცხზე; ჟანრობრივი თავისებურებების გაუაზრებლობამ გამოიწვია ხასიათების ფუნქციების ისეთი მძიმე აღრევა, რომელმაც განაპირობა ავტორისათვის მოულოდნელი და საწინააღმდეგო შედეგი: დადებითი გმირების სრული უსახობა, ხოლო უარყოფითი პერსონაჟების დატვირთული და მრავალმთქმელი მხატვრული სიღრმე.

ტრაგედიის არარსებობამ, „უკონფლიქტობის თეორიის“ გავრცელებამ, რომელიც სულ მალე აღიარებული იქნა წამყვან, თითქოსდა ნოვატორულ მიდგომად საბჭოთა „ჯანსაღ“, ოპტიმიზმისტურ ხელოვნებისთვის, გამოიწვია კონფლიქტის დაყვანა ნულამდე, გაუქმებამდე, მსუბუქ მინიშნებამდე, რაც თვით დრამატურგიულ ბუნებასაც კი ეწინააღმდეგება.

აქედან წარმოიშვა უამრავი ვარიაცია თემაზე – კოლმეურნეობაში მხოლოდ ერთი ზარმაცია, რომელსაც მალე დააყენებენ გზაზე და გამოასწორებენ; აქედან დაიბადა: „აბეზარები“, „ჭრიჭინები“ და სხვა მსგავსი პროდუქცია, რომლის სიმრავლე იმდროინდელი ხელოვნების სახის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცა. დავანებოთ თავი უკვე აღარარსებულ საბჭოთა კავშირს. მსგავსი პროცესები მიმდინარეობდა სხვაგანაც. აბა რით ავხსნათ მაშინ ასეთი ხანგრძელი და ცხოვრებისუნარიანი „პეფი ენდის“ პოლივუდური ფენომენი?

ვალიაროთ, რომ ქვეყანას და ეპოქას ამ შემთხვევაში ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, ვიდრე ზღაპარს ჰარმონიული სამყაროს შესახებ, რომლისთვის ტრაგიკულის არსებობა მიუღებელია არა იმიტომ, რომ იგი ბუნებაში ვერ მოიძებნება, არამედ უბრალო მიზეზის გამო – ოპტიმისტური მორალი და ტრაგიკული მსოფლმხედველობა ვერანაირად ვერ ითავსებენ ერთმანეთს; მათი არაბუნებრივი სიახლოვე მხოლოდ მოჩვენებითია და მით უფრო გაუგებარი, მტკიცნეული და აბსურდულია, რითაც უფრომძლავრია ცრუ ოპტიმიზმის იდეოლოგიური წნეხი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, საზოგადოება, რომელიც ეწინააღმდეგება ტრაგიკულის ასახვას ხელოვნებაში, განწირულია დასალუპად, რადგან მის წევრთა უმრავლესობას მუდამ ამყოფებენ არაადეკვატურ რეალობაში, რომლის აცდენა სინამდვილესთან დროის განმავლობაში სულ უფრო ცხადი ხდება. რა შეუძლია ასეთ მდგომარეობაში თეორიულ ცოდნას? ძალიან ბევრი რამ, და პირველ რიგში, პოზიტიურ და დამაჯერებულ თეორიას ძალუძს გაანთავისუფლოს საზოგა-

დოება დოგმატური კანონების ტყვეობიდან, მისცეს მას არჩევანის შესაძლებლობა.

როგორ უნდა შევისწავლოთ თეატრისა და დრამის თეორია? რას მივაქციოთ ყურადღება? რა ცნებები, ტერმინები, კონცეფციები უნდა გავიაზროთ და სწორად განვსაზღვროთ, რომ ყოველივე ეს დაგვეხმაროს მომავალ პროფესიულ მოღვაწეობაში? პასუხი ჩამოთვლილ შეკითხვებზე საკმაოდ ვრცელია. ფაქტია, რომ უნდა მივყვეთ სათეატრო აზრის საერთო დინების გაანალიზებას, რომლის-თვისაც აუცილებელია გავიაროთ სირთულეებით და წინააღმდეგობებით აღსავსე ის გზა, სადაც ერთმანეთს უპირისპირდება გონება და გრძნობა, გემოვნება, მოდა, სტილი, სკოლა, ფილოსოფიური იდეები და მსოფლმხედველობითი კონცეპტები. ამ გზის დასაწყისია – ანტიკური ხანა, ხოლო დაუსრულებელი სვლა გრძელდება თანამედროვე სათეატრო ხელოვნების ცხოვრებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. შოპენჰაუერი ა., სამყარო ვითარცა ნება და წარმოდგენა. თბილისი, 2016.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве. Москва, 1998.

ლაშა ჩხარტიშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ეროვნისაციის საჯითხები მსახიობსა და მაყურაბალს შორის

როცა ადამიანმა პირველად მიმართა პარამიმიკურ ხერხს, ანუ მიმბაძველობას და დაინტერა თამაშით თხრობა, გარკვეული დროით სხვისი ცხოვრებით ცხოვრება, იმთავითვე იგულისხმა მაყურებელი. ნებისმიერი ხელოვანი თავის ნაწარმოებს, როგორც პროდუქტს, ქმნის მისი მომხმარებლისთვის, მაყურებლისთვის, დამთვალიერებლისთვის, მკითხველისა და მსმენელისთვის. თეატრი ჩანასახშივე გულისხმობს ინტერაქტივს, უშუალო კავშირს სცენაზე გათამაშებულსა და დარბაზში მსხდომთა შორის. წარმოდგენისას ყოველთვის მყარდება გარკვეული კომუნიკაცია მაყურებელსა და მსახიობს (შემსრულებელს) შორის, თუმცა მათ შორის მალევე გაჩნდა გამყოფი ხაზი, რამპის სახით და მივიღეთ ორი სივრცე – პარტერი და სცენა, რამაც შექმნა ერთგვარი საზღვარი და საუკუნეთა განმავლობაში კომუნიკაციის ეს ფორმა გახდა დომინანტური. ურთიერთობის ამ ფორმას ხელი არ შეუშლია არისტოტელესული კათარზისის მოხდენისთვის, თუმცა მაყურებელი ძირითადად, მაინც დისტანცირებული იყო პერსონაჟისგან, სცენური გმირისგან და შორიდან ადევნებდა თვალს მის ისტორიას.

თეატრისა და მაყურებლის კომუნიკაციის მაგისტრალური ხაზის პარალელურად, ყოველთვის არსებობდა ინტერაქტიული, უშუალო თეატრის ფორმები, თუნდაც იტალიური ნიღბების თეატრის, კომედი დე ლ'არტეს, საქართველოში კი ხალხური იმპროვიზაციული თეატრის – ბერიკაობა-ყევნობის სახით.

XIX-XX საუკუნეებში, როცა პროფესიული თეატრი ჩამოყალიბდა საქართველოში, შეიქმნა სახელმწიფო თეატრები, აიგო სათეატრო ნაგებობები, მაყურებელთან საკომუნიკაციოდ თეატრებმა მეინსტრიმული პოზიცია დაიჭირეს. თავად სათეატრო ნაგებობებიც უწყობდა ხელს თეატრების მესვეურებს მაყურებელთან, მხოლოდ ერთი ფორმით კომუნიკაციას – ამაღლებული ფიცარნაგიდან – სცენიდან ურთიერთობას.

საბჭოთა პერიოდში, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, მაყურებელი მისგან მოშორებით სცენაზე ადევნებდა თვალს ისტორიას, რომელიც მას ატირებდა, ან აცინებდა, თუმცა მსახიობ-პერსონაჟთან შეხებას ყოველთვის ერიდებოდა, უფრო სწორად ამის საშუალება არ ეძლეოდა. მაყურებლისთვის ნამდვილი შოკი იყო, როცა ცნობილი მსახიობი მაყურებელმა პარტერში, მათგან რამდენიმე სანტიმეტრის დაშორებით რომ იხილა. ერთ-ერთი პირდაპირი ინტერაქტივის ხერხი კოტე მარჯანიშვილმა გამოიყენა ე. ტოლერის პიესის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ დადგმისას.

რუსთაველის თეატრში, 1959 წელს, მიხეილ თუმანიშვილმა ჩეხი დრამატურგის პავლე კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“ დადგა. სპექტაკლი საეტაპო მნიშვნელობისა იყო. ვასილ კიკნაძე წიგნში „ქართული დრამატული თეატ-

რის ისტორია “რეჟისორზე წერდა: „მანამდე თეატრის არც ერთ სპექტაკლში არ მიუღწევია განწყობათა ისეთ მთლიანობისა და შინაგანი ნევროზისთვის. შოკური თერაპიის პრინციპით მოქმედებდა სპექტაკლი მაყურებელზე, მხოლოდ ახმეტელს შეეძლო ამგვარი ექსტაზი, შემოქმედებითი პროცესით გაბრუება“ (კიკნაძე, 2001:388). მოსამართლის როლს ცნობილი მსახიობი სერგო ზაქარიაძე ასრულებდა, რომელიც სპექტაკლს პარტერში შემოსვლიდან იწყებდა (სცენის ფარდა მოხსნილი იყო). სპექტაკლის თამაშის ეს ფორმაც უჩვეულო იყო იმუამინდელ ქართულ საბჭოთა თეატრში. თეატრის მკვლევარი ვასილ კიკნაძე იგონებს: „დაგვიანებულ მაყურებელს, რომლებსაც პარტერში აღარ უშვებდნენ, იარუსებზე მოსამართლე – სერგო ზაქარიაძის ცივი მზერა აქვავებდა. შემოვიდოდა და პარტერიდან მანტიით, სათვალეს გაიკეთებდა და ჯერ ზემოთ, იარუსებისკენ გაიხედავდა. სასამართლო დაიწყოო!!!, მერე ნელი ნაბიჯით წავიდოდა პარტერის შუა გასასვლელში, სადაც მეორე რიგამდე იყო შემოჭრილი დეკორაცია (საორკესტრო ორმო გადახურული). ორი საფეხურით მაღლა ავიდოდა, დარბაზს მოავლებდა თვალს და მოსამართლის სავარძელში ჩაჯდებოდა“ (კიკნაძე, 2001:388-389). მიუხედავად იმისა, რომ სერგო ზაქარიაძე მაყურებელთან ირიბი ინტერაქტივის ფორმატში ურთიერთობდა: არ შედიოდა, არ სვამდა კითხვებს, არ ეხებოდა მათ, არ ეპატიურებოდა სცენაზე, მაყურებელი ამ აქტს პირდაპირ ინტერაქტივიად აღიქვამდა.

მაყურებელთა ინტერაქციას მედეა კუჭუხიძემაც მიმართა მარჯანიშვილის თეატრში 1967 წელს, როცა ედუარდო დე ფილიპოს „კომედიის ხელოვნება“ (ქალაქის მერი) დადგა. პერსონაჟი, რომელსაც მაყურებელთან ინტერაქტივი უნდა განეხორციელებინა, ქართული სცენის დიდოსტატის ვასო გოძიაშვილს უნდა შეესრულებინა, თუმცა მსახიობი ამ სიახლემ დააფრთხო და უარი თქვა. შემდეგ აღნიშნული როლი იაკობ (იაშა) ტრიპოლსკიმ შეასრულა. პოლიტიკური ინტერაქტივის გამო სპექტაკლი საბჭოთა ცენტურამ მოხსნა.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ბოლოს, როცა საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა, გაჩნდა კერძო, დამოუკიდებელი თეატრალური სივრცეები, რომლებიც ცდილობდნენ ახალი სათეატრო ენის შექმნას, თუმცა ძიების მოყვარული, ექსპერიმენტატორი რეჟისორები ალტერნატიულ სივრცეებშიც კი ზოგადად თეატრში გაბატონებულ ტრადიციას მისდევდნენ. ერთ-ერთი საინტერესო მცდელობა იყო ავთო ვარსიმაშვილის „პროვოკაცია“, განხორციელებული თავისუფალ თეატრში 2002 წელს, რომელსაც, როგორც უკვე ზემოთ აღნიშნეთ, კრიტიკოსები იმსანად სპექტაკლადაც არ მოხსენიებდნენ და შოუს უწოდებდნენ. სინამდვილეში, „პროვოკაცია“ ერთ-ერთი პირველი ვერბატიმის ნიმუშია ქართულ თეატრში, რომელიც გამოხატავდა სამი არტისტის (ნიკო გომელაური, რამაზ იოსელიანი, სლავა ნათენაძე) ცხოვრებას და მათ გაბრაზებას მთავრობაზე, სახელმწიფოზე. მსახიობები ხშირად მიმართავდნენ სცენიდან მაყურებელს, მოუწოდებდნენ გამოხატათ ემოცია და რომელიმე სეზონური ხილის წვენით წუნავდნენ პარტერში მსხდომ მაყურებელს. მსახიობებსა და მაყურებელს შორის მყარდებოდა უშუალო ინტერაქტივი, მაყურებელი წარმოდგენის

უშუალო მონაწილე ხდებოდა, მსახიობები და მაყურებელი ერთმანეთში ცვლი-და ემოციას, განწყობას, მოურიდებლად გამოხატავდა პროტესტს.

2000-იანი წლების დასაწყისში მეტების თეატრში სანდრო მრევლიშვილმა განახორციელა ფელისიენ მარსოს „კვერცხი“, სადაც მსახიობი სლავა ნათენაძე კითხვებს უსვამდა მაყურებელს და მოჭიქულ მიწისთხილს აჭმევდა. 2003 წელს რეჟისორმა გიორგი სიხარულიძემ „ცვლილებების თეატრი“ ჩამოაყალიბა. ახალდაარსებულმა თეატრმა უარი თქვა ტრადიციულ სათეატრო სივრცეზე და აღტერნატიულ სიბრტყეზე გადაინაცვლა, რომელიც ყოველი ახალი სპექტაკლის განხორციელებისას იმ გარემოს ირჩევდა, რომელიც სპექტაკლის თემას შეესაბამებოდა. გიორგი სიხარულიძე ამ პროექტის ფარგლებში თანამშრომლობდა დრამატურგებთან ქეთი პატარაიასა და ირაკლი კაკაბაძესთან. ასე შეიქმნა სპექტაკლები: „ზღვარზე“ (ნარკომანის თემაზე), „არჩევანი“ (არჩევნების გაყალბების საკითხებზე), „ხვალ შობა“ (ოჯახური ტრადიციების ნგრევის თემაზე), „რევოლუცია №9“ (ვარდების რევოლუციის შესახებ), „ბამბაზის სამოთხე“ (აფხაზეთის თემაზე)... სპექტაკლების თემატიკა მწვავე და აქტუალურ სოციალურ პრობლემებს ეხმიანებოდა. განხორციელებული სპექტაკლების დიდი ნაწილი ავგუსტო ბუალის „ჩაგრულთა თეატრის“ პრინციპებს ემყარებოდა. წარმოდგენის სიუჟეტის განვითარებაში უშუალო მონაწილეობას იღებდა მაყურებელი, ის იქცეოდა მსახიობად. ურთიერთობის ეს უჩვეულო ფორმა ერთგვარი შოკი იყო ტრადიციულ თეატრს შეყვარებული და შეჩვეული მაყურებლის-თვის. თავდაპირველად, მაყურებლის ინტერაქტივში ჩასართავად მაპროვოცირებელ მსახიობს იყენებდნენ, ხოლო შემდეგ ფასილიტატორი მართავდა ინტერაქტივს, რომელშიც მაყურებელი აქტიურად ერთვებოდა. წარმოდგენის დასრულების შემდეგ იმართებოდა დისკუსია (სპექტაკლი ღია ფინალით მთავრდებოდა), ან გარკვეულ ეპიზოდს მეორედ გაითამაშებდნენ, რომლის სიუჟეტურ ხაზსაც თავად მაყურებელი ცვლიდა.

პირდაპირი ინტერაქტივის გამოყენება, როგორც მაყურებლის შოკში ჩაგდების ინსტრუმენტი, სხვა საფეხურზე ავიდა მიხეილ მარმარინოსის სპექტაკლებში. ამ დადგმებში მაყურებელი წარმოდგენის უშუალო მონაწილე ხდებოდა. „მარმარინოს მოსწონს თეატრის ყველანაირი სივრცის ათვისება და მაყურებლის ჩართვა ქმედებაში თეატრში შემოსვლისთანავე. ასე იყო მის პირველ ქართულ სპექტაკლში „მედეა, ორი წერტილი, მასალა“ (ჰ. მიულერი), როცა წარმოდგენის სანახავად მოსული მაყურებელი თეატრის კარებიდანვე, ჯერ კიდევ ძველი შესასვლელით, ერთვებოდა სასცენო ქმედებაში, დიდ გრძელ დერეფანს გაივლიდა, რომლის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ბერძნული ქოროს და სპექტაკლის მონაწილენი იყვნენ ჩამნკრივებულები და ჩურჩულით მედეას საბედისნერო ცხოვრებისა და „არგონავტების“ შესახებ გვიყვებოდნენ. ასევე იყო „ეროვნულ პიმნში“, სადაც მაყურებელი ერთ დიდ გამლილ ქართულ სუფრას-თან სადილობდა მსახიობებთან ერთად. მაყურებელთა დარბაზის შესასვლელში ორ მაცნეს (გ. ნაკაშიძე, კ. კალატოზიშვილი) თავები მიუდიათ ერთმანეთისთვის და მათ შორის უნდა გაჭრა სივრცე და გაიარო, ძალაუნებურად ყური მიუგდო

მათ ბასს, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ფრაგმენტს – „ნეტავ ერთი შენ რა სევდა გიგრძელებს წუთებს!“ (ყაჯრიშვილი, 2012:6).

სპექტაკლის „R+“+Z; ბედისწერა დაბნეულია; რომეო და ჯულიეტა; მესამე მეხსიერება“, რომლის ტექსტიც თავად რეჟისორს ეკუთვნოდა, 2012 წელს შედგა თუმანიშვილის თეატრში. რეჟისორის ასისტენტად დადგმაზე ახალგაზრდა რეჟისორმა დათა თავაძემ იმუშავა. სპექტაკლზე გამოქვეყნებულ გამოხმაურებას ასეთი სათაური აქვს: „ბედისწერა დაბნეულია“ და ცოტა მაყურებელიც...“ (ყაჯრიშვილი, 2012:24-27). სათაურშივე ჩანს, რომ მაყურებელმა დამაბნეველი წარმოდგენა ნახა. მაყურებლის არაერთგვაროვან რეაქციას, პირველ რიგში, ინკვედა ცნობილი სიუჟეტის გათამაშების მოლოდინით იმედგაცრუება, ხოლო მეორე რიგში, პირდაპირი ინტერაქტივი მსახიობებთან.

მიხეილ მარმარინოსის სპექტაკლმა ქართველ მაყურებელში არაერთგვაროვანი რეაქცია გამოიწვია. ეს სულაც არ არის გასაკვირი, რადგან ის კლასიკური სპექტაკლის აგების წესისგან სტრუქტურულად განსხვავებული იყო, ასევე თხრობის სტილით (მანერით), დადგმის ფორმით, რომელიც უპირისპირდებოდა ტრადიციულს.

პერფორმანსული ფორმა და ინტერაქტივის ხერხი ლოგიკურად ერწყმოდა ერთმანეთს, რომელიც ალტერნატივას მიუჩვეველ მაყურებელს უხერხულ სიტუაციაში აგდებდა. ერთგვარ დისკომფორტს უქმნიდა. ინტერაქტიურობა მხოლოდ მსახიობთა და მაყურებელთა შორის გამართულ დიალოგში როდი იგულისხმებოდა, დარღვეული იყო დარბაზში მაყურებელთა განლაგების დამკვიდრებული სისტემაც. მოიშალა პირობითი საზღვარიც სცენასა და პარტერს შორის. მაყურებლის ნაწილი სცენაზე იყო განლაგებული, ნაწილი პარტერში სცენის დიაგონალზეც და ჰორიზონტალურადაც.

მსახიობები მაყურებელთან ინტერვიუს მართავდნენ. ვერ ვიტყვი, რომ ქართველი მაყურებელი ამ მხრივ აქტიურობით გამოირჩევა, რადგან ის უფრო მეტად უხერხულობას გრძნობს, თუმცა მსახიობებსაც აკლდათ სითამამე და უურნალისტური თავხედობა. კვლევისთვის ძალზე საინტერესო იყო ამ ინტერვიუს ცეკვა, მოსმენა და გაანალიზება, მასზე თვალყურის მიდევნება, მაგრამ ის სრულყოფილად ვერ იმართებოდა, რადგან მას ფრაგმენტული სახე ჰქონდა.

სპექტაკლში ჩართულმა ინტერაქტივმა მნიშვნელოვანი სოციალური პრობლემები კიდევ ერთხელ წამოჭრა. სპექტაკლი ჩვენს თვალწინ აწარმოებდა ერთგვარ სტატისტიკურ კვლევასაც. კითხვაზე – სამსახურის შოვნა უფრო იოლია, თუ მამაკაცის (ქალის), მამაკაცთა აბსოლუტური უმრავლესობა პასუხობდა რომ სამსახურის, ხოლო ქალების დიდი ნაწილი ამბობდა, რომ მამაკაცის პოვნა უფრო რთულია, ვიდრე სამსახურის. შესაძლოა, ვივარაუდოთ, რომ ქალები პასუხის გაცემისას იდეალურ მამაკაცს გულისხმობდნენ, ან „თეთრ რაშზე ამხედრებულ პრინცს“, მაგრამ ფაქტია, რომ პრობლემა კვლავაც აქტუალურია. ინტერაქტივისას ასევე ისმებოდა კითხვები: განგიცდიათ თუ არა რომეო და ჯულიეტას მსგავსი სიყვარული? თქვენთვის უდალატია ვინმეს? თქვენ პირველ ღამეს ხომ ვერ გაიხსენებდით? უკვდავების გწამთ? და ა.შ. მაყურებელი ფრთხილად და მორიდებულად, გაუბედავად, მაგრამ მაინც იღებდა ამ გამოწვევას და

პასუხობდა დასმულ კითხვებს (ამ მხრივ, ახალგაზრდები უფრო გამოირჩეოდნენ). მაყურებელთა ნაწილი კი თავს არიდებდა მსახიობთა შეკითხვებს, იმიტომ, რომ მათ რცხვენოდათ, ეუხერხულებოდათ, მით უმეტეს, ისეთ კითხვაზე პასუხის გაცემა, როგორიც იყო: „გახსოვს თუ არა პირველი დამე?“ ტრადიციებს ჩაბ-ლაუჭებული და მასზე დამოკიდებული საზოგადოებისთვის არა მხოლოდ პირ-დაპირი ინტერაქტივი იყო შოკისმომგვრელი, არამედ მისი ფორმა და შინაარსი.

სპექტაკლის რეცენზიაში 2012 წელს ვწერდი: „სპექტაკლში ჩართულ ინტერაქტივთან დაკავშირებით კი დავძენ, ის უდავოდ საინტერესო ნაწილია სპექტაკლის, მაგრამ მსახიობებს უნდა შესწევდეთ ძალა და უნარი იმპროვიზაციის, მათ უნდა შეძლონ ინტერაქტივის სწორად მიზანმიმართულად წარმართვა. უნდა ვივარაუდოთ, რომ, როცა სპექტაკლი გათამაშდება და ეს ეპიზოდები წარმოდგენის ყველაზე დასამახსოვრებელი ნაწილი გახდება მაყურებლისთვის...“ (ჩხარტიშვილი, 2012:26), მაგრამ ასე არ მოხდა, სულ რამდენიმე წარმოდგენის გამართვის შემდეგ, სპექტაკლი მაღლ მოიხსნა რეპერტუარიდან, მიუხედავად იმისა, რომ დადგმამ მაყურებელში დიდი ინტერესი გამოიწვია, რასაც თეატ-რმცოდნე გიორგი ყაჯრიშვილიც დასძენს: „თუმანიშვილის თეატრში ბერძენი რეჟისორის მიერ განხორციელებული ეს ტრაგედია სეზონის ჰიტია და დღემდე იგი, ჩემი აზრით, სეზონის საუკეთესო წარმოდგენად რჩება. მაყურებელთა ინტერესი კი იმდენად დიდი, რომ ცარიელი ადგილის პოვნა შეუძლებელი, ისევე როგორც ბილეთების შეძენა ნინასწარი შეკვეთის გარეშე“ (ყაჯრიშვილი, 2012:6) მიხეილ მარმარინოსმა თავისი დადგმებით წარუშლელი კვალი დატოვა უახლეს ქართულ თეატრში. მისი ესთეტიკა და სათეატრო ენა თავისი გაიზიარეს ახალი თაობის რეჟისორების ნაწილმა და მაყურებელზე ზემოქმედების მეთოდის კვალს ახალგაზრდა თაობის რეჟისორთა დადგმებშიც ვპოულობთ.

უახლესი პერიოდის ქართულ თეატრში კიდევ უფრო დიდ ადგილს იკავებს პირდაპირი ინტერაქტივის ხერხის გამოყენება, განსაკუთრებით, ახალგაზრდა, ძიებაზე ორიენტირებული რეჟისორების სპექტაკლებში. არტისტები, შემოქმედებით ჯგუფებთან ერთად, ახალი სათეატრო ენის პოვნაში და მაყურებელთან უკეთესი კომუნიკაციის დასამყარებლად ცდილობენ დანერგონ პირდაპირი ინტერაქტივის ფორმა, რომელიც ამავდროულად იქცევა თეატრალურ ხერხად მაყურებლის გასაოცებლად.

ინტერაქტივის უცნაურ ფორმას იყენებდა მიხელ ჩარკვიანი სპექტაკლში „კატარინა ბლუმის შელახული ღირსება“ (ავტორი ჰაინრიხ ბიოლი), რომელიც მან მარჯანიშვილის თეატრის ალტერნატიულ სივრცეში ე.წ. „სარდაფში“ დადგა. მაყურებელი მთელი წარმოდგენის განმავლობაში სავარძლებელი მოკალათებული კი არ უცექრს ამბავს, არამედ ფეხზე დგას და პერსონაჟებთან ერთად გადაადგილდება. მაყურებელი მოვლენების არა მხოლოდ თვითმხილველი და შემსწრე ხდება, არამედ უშუალო მონაწილეც. რეჟისორის მიერ შეთავაზებული ეს ფორმა წარმოდგენაზე მისულ საზოგადოებას პირდაპირი გაგებით შოკში აგდებდა, რასაც ბიოლის ტექსტის სიმძაფრე და სიუჟეტის სისასტიკე ემატებოდა.

პირდაპირი ინტერაქტივს ვხვდებით გურამ მაცხონაშვილის მიერ კლუბში „მტკვარზე“ განხორციელებულ დადგმაში უ. შექსპირის „ჰამლეტი“. სპექტაკ-

ლში ჩართული ერთადერთი პირდაპირი (უშუალო) ინტერაქტივი მაყურებელთან ჰამლეტის მამის თემაზე იმართება. მსახიობები შემთხვევითობის პრინციპით შერჩეულ რამდენიმე მაყურებელს გაცნობის შემდეგ, სთხოვენ მამასთან დაკავშირებული ყველაზე მძაფრი მოგონებების გახსენებას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მცდელობების მიუხედავად, ინტერაქტივი ქართველ მაყურებელთან ჯერ ისე ვერ ამართლებს, როგორც ეს შემოქმედებით ჯგუფს აქვს ჩაფიქრებული. „ჰამლეტის“ შემთხვევაშიც, გასაუბრება მაყურებელთან იქცა სპექტაკლის არაფრისმთქმელ ეპიზოდად, რომელმაც შეაფერხა კიდეც სპექტაკლის მძაფრ სიუჟეტურ მოვლენათა დინამიკურობა. წარმოდგენაც რიტორიკული კითხვით „მამა გყვარებია?!“ სრულდება, რომელზედაც პასუხის გაცემა იქვე სავალდებულო არ არის.

მაყურებელი არაპირდაპირი ინტერაქტივის ფორმით, სპექტაკლში განვითარებულ მოვლენათა (მათ შორის, ინტიმურ) უშუალო მომსწრე, დამკვირვებელი და მონაწილეა, მაგრამ მოვლენათა მსვლელობაზე ვერანაირ გავლენას ვერ ახდენს, ვერაფერს ცვლის, მსახიობთა მიერ მოწოდების მიუხედავადაც ინერტულია, ისევე როგორც ჩვენი საზოგადოებაა გულგრილი ქვეყანაში დაგროვილი უსამართლობის მიმართ. პასიური მაყურებლის სახით, სპექტაკლში ვხედავთ ინდიფერენტულ საზოგადოებას, რომელიც თვალ-ყურს ადევნებს ყველა მნიშვნელოვან მოვლენას და მასზე გავლენის მოხდენის, ან შეცვლის მიზნით არაფერს აკეთებს.

პირდაპირი ინტერაქტივის, ინტერვიუს ხერხს იყენებს დავით ჩხარტიშვილი გორის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში „ანტიგონე“. კრეონისა და ანტიგონეს პერსონაჟების შემდეგ, სპექტაკლში დიდი დატვირთვა აქვს ქოროს. რეჟისორმა მათი ფუნქცია საკმაოდ გაზარდა თავის დადგმაში. ფასილიტორის როლსაც მაყურებელთან ინტერვიუს დროს ამ დადგმაში ქორო ირგებს. სპექტაკლის მეორე ნაწილი მაყურებელთან ინტერაქტივით იწყება, რომელიც კრეონისა და ანტიგონეს პოზიციებს ეხება. დისკუსია მაყურებელთან ყოველთვის საინტერესოა და ცოცხალი, თუმცა ვფიქრობ, როგორც ბევრ სხვა დადგმაში, რეჟისორის მიერ ჩაფიქრებული ინტერაქტივის ეფექტუნარიანობა დაიკარგა. დისკუსიას სჭირდება მომზადებული მოდერატორი, რომელიც გამოუვალ სიტუაციაშიც კი შეძლებს გამოსავლის პოვნას, რათა არ ავნოს სპექტაკლის სტრუქტურას, სცენაზე წარმოდგენილ მოვლენების დინამიკურობას.

ალტერნატიული სათეატრო ენა რეკონსტრუირებულ ტექსტს, ალტერნატიულ სივრცეს და ალტერნატიულ ხედვას მოაქვს. რეჟისორი დათა თავაძე ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „ფუნქცია, რომელიც თეატრს ჰქონდა, ის აღარ აქვს დღეს და არ შეიძლება ჰქონდეს. დღეს თეატრი შესაძლებელია იყოს ერთა-დერთი რაღაცისთვის: მივუძღვნათ ჩვენი თავი რეალურ ურთიერთობას, რომელიც არ გვაქვს... დღეს ყველაზე დიდ შოკს, ჩემი აზრით, იწვევს ის, რომ ჩვენ ხალხს არ ვართობთ... ვიკრიბებით რაღაც სივრცეში, რათა რეალური დრო მივიღოთ, როგორც რეალური დრო და სხვათა შორის, ჩემი ბოლო პერფორმანსი,

რომელიც გავაკეთე ახალი დრამის ფესტივალისთვის¹⁸, ზუსტად ეს იყო, რომ დაღამდება ახლა აქ და მეტი არაფერი არ მოხდება. ჩვენ ვეუბნებოდით მაყურებელს: აი, ამ დაღამებას უყურე, მეტს არაფერს. მოკლედ, თეატრი ხდება მაყურებლის, მაყურებელი უფრო და უფრო მეტად იწყებს თამაშს, უფრო მეტად მივდივართ იქ, სადაც ჩვენ ვაძლევთ მაყურებელს დაახლოებით თერაპიულ სივრცეს იმისთვის, რომ თავისი თავი აღმოაჩინოს, ის გრძნობდეს რაღაცებს, თეატრი გადმოდის მაყურებელში” (თავაძე, 2019). დადგმაში უხვად ვხვდებით პირდაპირ და უშუალო ინტერაქტივს, რომელიც ეხება პირად, ინტიმურ, საზოგადოებრივ და გლობალურ საკითხებსა და თემებს. პირდაპირი ინტერაქტივი მაყურებელთან ყოველთვის შეიცავს გარკვეულ ინტრიგას, რომელიც ჩნდება დარბაზში მსხდომთა და მონანილებებს შორის. ცნობისმოყვარე მაყურებელი ელოდება ამ „ინტერვიუს“ ცქერა-მოსმენას, მაგრამ ის არ ვითარდება, იქვე წყდება (თუმცა მაყურებელთა რიგებში მყოფი დრამატურგი აღექსი ჩილვინაძე ინტერაქტივის განვითარებას შეეცადა მსახიობთან კონტრშეკითხვების გზით).

დათა თავაძის მაგალითის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, თეატრი გამიზნულად მიდის ტრადიციების მოყვარული მაყურებლის წინააღმდეგ, რომელსაც ურღვევს კომფორტის სივრცეს სავარძელში და სთავაზობს მას პასუხისმგებლობის გადანანილებას მსახიობებთან ერთად. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე მაყურებლის დიდი ნაწილი პირდაპირი ინტერაქტივის დროს დისკომფორტს განიცდის, რაც გამოწვეულია მიუჩევლობით, საბოლოოდ მაინც ერთვება მასში.

თანამედროვე სათეატრო ენის ძიების პროცესი თვალნათლივ გამოვლინდა „ახალი დრამის ფესტივალისთვის“ შექმნილ პერფორმანსებში, ხოლო პირდაპირი ინტერაქტივი, როგორც მაყურებლის გაოცების ინსტრუმენტი, ერთ-ერთ წამყვან ტენდენციად გამოიკვეთა. პირდაპირ ინტერაქტივის ხერსს არც გრიგოლ ნოდიამ აუარა გვერდი. სპექტაკლში „ნოე“ მსახიობ შაკო მირიანაშვილის მიერ შერჩეულმა ერთ-ერთმა ადრესატმა ინტერაქტივში მონანილეობაზე უარი განაცხადა, მართალია, მსახიობს მოხალისის მოძებნა არ გასჭირვებია, მაგრამ პასიურმა მაყურებელმა გლობალურ პრობლემაზე, უფრო სწორად, ჩვენი საზოგადოების თავისებურებაზე დამაფიქრა. ქართველი მაყურებელი (შესაბამისად საზოგადოება) უფრო კომფორტულად თავს დამკვირვებლის, მოთვალთვალის ამპლუაში გრძნობს, მას არ უყვარს უშუალო მონანილეობა პროცესში, ურჩევნია შორიახლოდან ადევნოს თვალი ყოველგვარ უსამართლობას, მათ შორის, ძალადობას... გრიგოლ ნოდია მაყურებელთან ინტერაქტივის არაერთ ფორმას და საშუალებას იყენებს. მათ შორის, იყო მაყურებლის ჩართვა დიალოგში, როგორც მეორე მხარე. ამჯერად, ერთ-ერთმა მაყურებელმა ფსიქიატრიულის ექიმის როლი მოირგო, რომელმაც მშვენივრად გაართვა თავი მასზე დაკისრებულ ამოცანას.

¹⁸ საუბარია ახალი დრამის ფესტივალის ფარგლებში დათა თავაძის მიერ განხორციელებულ კომპოზიციაზე „ბნელა და არ იცის, რომ ოთახში სხვებიც არიან“.

ინტერაქტივი, რომელიც მაყურებლის შოკში ჩაგდებას, მის ჩართვას მოქმედებაში და მსახიობებთან ერთად, წარმოდგენაში მოთხოვნილი პრობლემის პასუხისმგებლობას ანიჭებს, რთულად, მაგრამ ფეხს იკიდებს უახლესი ქართული თეატრის სპექტაკლებში. მიუხედავად იმისა, რომ კომუნიკაციის ამ ფორმასთან ქართველი მაყურებელი ჯერ კიდევ გაუცხოებულია. ახალი სათეატრო ენა ებრძის ძველ, გაბატონებულ, მაგისტრალურ ხაზს, რომელიც ცდილობს ალტერნატივის სახით თეატრის გადარჩენას მომავლისთვის. ვინ მოიგებს ამ ომს ამას დრო გვიჩვენებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თავაძე დ., „90-იან წლებში შესაძლებელი იყო დაწყებულიყო სრულიად ახალი თეატრი, მაგრამ ეს არ მოხდა...“ (საუბარს უძღვება ლაშა ჩხარტიშვილი), ინტერვიუ გამოქვეყნებულია ქართული თეატრის ელექტრონული არქივის ვებგვერდზე: <https://bit.ly/36z9MS2> [ბ.ნ. 25.03.2021].
2. კიკნაძე ვ., ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. 2. თბ., 2001.
3. ჩხარტიშვილი ლ., ბედისწერა დაბნეულია და ცოტა მაყურებელიც, უურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, №1, 2012.
4. ყაჯრიშვილი გ., „R+J“+Z“ – სამი განზომილება, გაზ. „რეზონანსი“, 21.05.2012.
5. ყაჯრიშვილი გ., „R+J“+Z“ – სამი განზომილება, უურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, №1, 2012.

ნინო დავითაშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
თეატრალური ხელოვნების დოქტორი

**საშემსრულებლო ხელოვნების ზოგადი
თავისებუროები – უკუკავშირი**

თეატრში ყოველთვის თამაშდება ორი სპექტაკლი, ერთი სცენაზე და მეორე იქვე – დარბაზში, მაყურებლის წარმოსახვაში. ეს წარმოსახული მეორე სპექტაკლი მაყურებლის პიროვნებას ასახავს, მის შესაძლებლობებს, თუ როგორ აღიქვამს და დებულობს იგი ცოცხალი, მხატვრული ნაწარმოების ჰარმონიულ და ზნეობრივ მისწრაფებებს. აქ აუცილებელია აღსრულდეს ადამიანისათვის ბუნებისაგან მონიჭებული საჩუქარი, ესთეტიკური განცდა – ხელოვნებისგან ტკბობის მიღება.

მსახიობი – მომღერალი თუ მოცეკვავე, დრამის, ოპერისა თუ ბალეტის, ან სცენის ნებისმიერი სხვა პროფესიონალი – განუყოფელია მსმენელთან თუ მაყურებელთან, როგორც თანაბარულებიანი მონაწილე. მათ შორის არსებობს ერთმანეთის მიმართ როგორც შეუქცევადი კავშირი, ასევე უკუკავშირი, რომელიც აფიქსირებს სცენაზე მიმდინარე მოვლენების მაყურებელთა მიერ შეფასებას.

სხვადასხვა ხელოვნება მაყურებელზე სხვადასხვაგვარად მოქმედებს. მაგალითად: ერთი და იგივე სიმფონიური მუსიკის, ან ერთი და იგივე სიმღერის ჩანაწერი შეიძლება მრავალჯერ მოისმინო. კონკრეტულ მხატვრულ ტილოსაც მრავალჯერ ნახავ, მაგრამ შენგან განსხვავებით, მიუხედავად მათთან არა ერთი შეხვედრისა, ისინი უკან ვერანაირ გრძნობას მიიღებენ, რადგან ამ შემთხვევაში უკუკავშირი არ შედგება...

მაყურებელი ჰყავს ტელევიზიას, სერიალს, ესტრადას, ცირკს, სპექტაკლს. საინტერესო იქნება განვიხილოთ, რა მსგავსება აქვთ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ამ წარმოდგენებს. ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ განსხვავება მეტია, ვიდრე მსგავსება. თითოეული ამ ფორმიდან ერთი ან რამდენიმე შემსრულებელი ანარმოებს ქმედებას, რომლითაც ცდილობს გამოიწვიოს ინტერესი სხვა ადამიანში – მაყურებელში. დავუშვათ, რომ შემსრულებლები აღნიერენ ამ მიზანს. მაგრამ უკუკავშირი ყველა შემთხვევაშიც ვერ შედგება, რადგან იგი დამოკიდებულია ადამიანის შინაგან სამყაროსთან, ამ სამყაროს გახსნასთან და იქვე, იმავე მომენტში გაზიარებასთან, რაც შესაძლებელია სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის შემთხვევაში, როცა ერთმანეთის პირისპირაა მსახიობი და მაყურებელი. თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე წერს: „სცენის ყველა ხელოვანი ახდენს ზემოქმედებას მაყურებელზე: მწერალიც, მხატვარიც, კომპოზიტორიც, მაგრამ თავის მხრივ, მაყურებელი მასზე არ ზემოქმედებს – სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაყურებლის რეაქცია ვერც პიესაზე მოახდენს ზეგავლენას, ვერც სცენოგრაფიასა და ვერც მუსიკალურ გაფორმებაზე. მსახიობ-

ზე კი შეიძლება იმოქმედოს, ზოგი რამ შეიძლება შეაცვლევინოს კიდეც როგორც გაუმჯობესების, ისე გაუარესების მხრივ – ისინი ურთიერთზემოქმედებენ, რადგან მხოლოდ ისინი ხვდებიან ერთმანეთს უშუალოდ. ალბათ, ამიტომ სწორედ მსახიობსა და მაყურებელს აქვთ ერთმანეთის მიმართ განსაკუთრებით მწვავე ინტერესი“ (ურუშაძე, 1986:202).

უკუკავშირი უცილობელ კავშირშია სცენასა და მაყურებელს შორის. მაყურებელი შემოქმედებითი თანამონაწილეა სპექტაკლისა. უკუკავშირი ის კომუნიკაციაა, რომლის დროსაც ინფორმაცია გადაეცემა, ზუსტდება, ყალიბდება სუბიექტებს შორის, ანუ მაყურებელსა და მსახიობს შორის. ლიტერატურის კრიტიკოსი და კულტუროლოგი იური ლოტმანი წერს: „არც ერთი ხელოვნება მაყურებლის რეაქციაზე ისე უშუალოდ არ არის დამოკიდებული და ამ რეაქციაზე ისე მყისიერად და აქტიურად არ რეაგირებს – როგორც თეატრი. ეს არის ერთგვარი დიალოგი, რომლის შესაძლებლობა კულტურის ერთ-ერთი მთავარი და უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია. ხოლო მაყურებელთან დიალოგის დაკარგვა კი თეატრალური კულტურის დაღუპვას ნიშნავს“ (Лотман, 1972:607).

უკუკავშირი არა მარტო ინფორმაციათა მიღებ-გაცემაა, ის პარტნიორთან ურთიერთობის ზემოქმედების შემოთავაზებაცაა. როგორც ყველა სცენური საშუალება, მიმართულია მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის. მაყურებელიც თავის მხრივ სპექტაკლის თანამონაწილედ ნარმოგვიდგება და რეაქციებით, განცდებით იგი ერთვება ვერბალურ დიალოგში, სპექტაკლის მსვლელობის თანაავტორად გვევლინება და სპექტაკლში საკუთარ აქცენტებსაც ადგენს... კომუნიკაცია მაშინ იქმნება, როცა ორივე მხარეს ერთიანი, მსგავსი ინფორმაციები აერთიანებს, ან პირიქით... მიხაილ ჩეხოვი თავის წიგნში „მსახიობის გზა“ წერს: „მაყურებელთა დარბაზზე ყოველ სპექტაკლზე სხვადასხვა ნიუანსით, ათეულობით ელფერი გააჩნია. დარბაზი კეთილიცაა და ბოროტიც, ქარაფშუტაც და სერიოზულიც, ცნობისმოყვარეც და გულგრილიც, მოკრძალებულიც და თავაშვებულიც. იქ გამეფებული საერთო განწყობებიდან, სხვადასხვა ჯგუფებს შორის, მე უსიტყვო ჭიდილს გამოყოფილი, რაც ადრე ჩემს გონებას ვერ წვდებოდა. ამიტომაც ვთამაშობდი იმას, რასაც საკუთარი განწყობა მკარნახობდა. მაგრამ მაყურებელთა დარბაზიდან ახალმა შეგრძნებებმა შეცვალა ჩემი თამაში“ (Чехов, 2003:88). მ. ჩეხოვი ასევე აღნიშნავს: „მე მივხვდი, რომ მაყურებელს აქვს უფლება მოახდინოს ზემოქმედება აქტიორზე სპექტაკლის მსვლელობის დროს და ამას აქტიორმა ხელი არ უნდა შეუშალოს. არის ხერხები იმისა, რომ მიეცეს საშუალება პუბლიკას, გავლენა მოახდინოს აქტიორზე და სპექტაკლს საკუთარი ელფერი შესძინოს. უკუკავშირი მხოლოდ მაშინ შედგება, როცა აქტიორს უყვარს პუბლიკა, როცა სთავაზობს მას სცენურ სახეს იმ უფლებით, რომ პუბლიკამ მოითხოვოს მისგან თავდავიწყება“ (Чехов, 2003:89).

ჩეხოვი დარბაზისა და სცენის ურთიერთვალდებულების აზრსაც ავითარებს. მისი თქმით, მსახიობსა და მაყურებელს არა ერთი ვალდებულება აკავშირებთ ერთმანეთთან. ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, როდესაც მსახიობი ყველაზე მეტად განიცდის, ეს არის ფარდის გახსნის მომენტი – სპექტაკლის დასაწყისი. მაყურებელთა დარბაზიდან პირველივე ნიშანი არის მსახიობისთვის გზავნილი

მისი მზადყოფნის ხარისხისა. დარბაზი ვალდებულია, მოითხოვოს კარგი სპექტაკული და იგი ნახავს მას, თუ მოინდომებს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩეხოვი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს მაყურებლის სურვილებისა და მოთხოვნების გაგებასა და გათვალისწინებას მსახიობის მიერ. მისი აზრით, ვერანაირი თეორიული ტრაქტატები, მეცნიერთა ვერანაირი ნააზრევი თეატრის შესახებ ვერ ჩაწვდება მსახიობის ცნობიერს. იგი მხოლოდ მაყურებელში ხედავს ამის შესაძლებლობას.

უკუკავშირი არაერთგვაროვანია, ანუ ერთ და იმავე სპექტაკლზე იგი შეიძლება იყოს სხვადასხვანაირი. დასრულების შემდეგ სპექტაკლი აღარ არსებობს. ხვალ იგი თავიდან დაიბადება და აღქმაც სხვაგვარი იქნება. მსახიობებისთვის უცხო არ არის, როდესაც როლის შესრულების დროს დარბაზიდან სიცილი, ოვაცია ან აპლოდისმენტები ისმის, ეს მსახიობისთვის სტიმულის მიმცემია, რაც პარტნიორებზეც შეიძლება დადავიდეს და არ არის გამორიცხული, რომ მოქმედება იმპროვიზაციულად და ხალისიანადაც წარიმართოს. მეორე დღეს კი შეიძლება იმავე სპექტაკლში, იმავე როლის თამაშისას დარბაზმა არ გამოხატოს იგივე რეაქცია სიცილის, ოვაციების და აპლოდისმენტების სახით, რაც შეუძლებელია მსახიობის აღქმის მიღმა დარჩეს. შეიძლება ამას მსახიობის განცვიფრება მოჰყვეს, შეიძლება იმედგაცრუება. ეს მგრძნობელობა კარგი მაგალითია მსახიობის მიერ მაყურებლის რეაქციის მიმართ, რაც გამორიცხულია ტელე შოუების, ტელეგადაცემების, სერიალების, თუნდაც ტელესპექტაკულების შემთხვევეში, რადგან მათი ავტორები, საზოგადოებასთან უკუკავშირს მოგვიანებით, პროდუქციის რეიტინგებითა და პოპულარობის ხარისხის მიხედვით აღიქვამენ. თეატრში კი უკუკავშირის იდეალური პროცესი სპირალურად ვითარდება. დარბაზის კეთილგანწყობის შემთხვევაში მსახიობთა თავდაჯერებულობა იზრდება. რაც უფრო აღმატებულად აფასებს მას მაყურებელი, მით უფრო აისახება თამაშის ხარისხზე. ბუნებრივია, ეფექტები ყოველთვის პოზიტიური ვერ იქნება. შესაძლებელია ანალოგიური სპირალის ნეგატიური განვითარება მაშინაც კი, თუ მაყურებელთა პირველადი რეაქცია დადებითია. აქ ასეთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება: არის შემთხვევები, როცა გამოუცდელი მსახიობები იგრძნობენ რა შეუჩეველ ყურადღებას, ხშირად თამამდებიან და მიმართავენ ე.წ. „სცენურუტიფრობას“. მათი მოძრაობა და უესტი იმდენად გადამეტებულია, რომ მაყურებელთა სიმპათიები იკარგება, რაც მაშინვე აისახება მსახიობებსა და მაყურებელთა შორის განსხვავებულ განწყობაზე. მოვლენათა ამგვარი განვითარების ასაცილებლად, საშემსრულებლო ხელოვნების სტუდენტებმა საფუძვლიანად უნდა შეისწავლონ სამსახიობო ოსტატობის ძირითადი ელემენტები, კერძოდ, ორგანული ყურადღება, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია მსახიობის პროფესიული განვითარება.

უკუკავშირზეა დამოკიდებული სპექტაკლის რეიტინგიც და ახლობელთა აზრიც: „გუშინდელ სპექტაკლში უკეთესი იყავი“, ან „დღეს უკეთ ისმოდა შენი ხმა“ და ა.შ. მსახიობს, და არა მარტო მსახიობს, მაგ: ორატორებს, პოლიტიკოსებს შეუძლიათ საკუთარ თავთან უკუკავშირის გამოწვევა. სტანისლავსკი (თავისი სამსახიობო კარიერის საწყის ეტაპზე) და სცენის სხვა გამოჩენილი მოღვა-

წენი, მაყურებელთან წარდგენამდე სარკესთან ამუშავებდნენ მიმიკებს, უესტებს და მოძრაობებს, რადგან ეს ეხმარებოდათ მაყურებლის თვალით აღექვათ საკუთარი ქმედებები მათ წინაშე. ახლა ერთ-ერთ ხერხად ითვლება რეპეტიციის ვიდეო გადაღება ან ხმოვანი ჩაწერა. ეს კარგი საშუალებაა, რათა მსახიობმა ნახოს და შეაფასოს, როგორ გამოიყურება როლის შექმნის პროცესში, ამა თუ იმ მოქმედებისას და გათავისუფლდეს დაძაბული ემოციებისგან, რომლებიც ხელს უშლის პერსონაჟის სახის გაცოცხლებაში, მაყურებელთან მის სრულყოფილად წარმოჩენაში. პრინციპში, რა მეთოდით მოირგებს როლს და როგორ მოეწიადება მაყურებელთან შესახვედრად, მსახიობისთვის ინდივიდუალურია და შეიძლება ითქვას მაგიურიც. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ იგი სცენაზე მაყურებელს გარდასახული ევლინება, არასოდეს კარგავს საკუთარ თავს და მთელი წარმოდგენის მანძილზე, მაყურებლის მხრიდანაც გრძნობს სპექტაკლის მაჯისცემას.

უკუკავშირი დგება მაშინაც, როცა მსახიობი ითვალისწინებს დარბაზის რეაქციას და ტაშის ან სიცილის დროს პაუზა უჭირავს. ელოდება იმ მომენტს, როცა სიცილი აღწევს კულმინაციას და ჩაჩუმებას იწყებს, მსახიობი კი სწორედ ამ დროს წყვეტის პაუზას და მომდევნო რეპლიკას წარმოთქვამს. რეზულტატი – ტექსტი რომ მოისმინოს, მაყურებელი იძულებულია სიცილი დათრგუნოს.

თეატრალური წარმოდგენა არა მხოლოდ რეალურ ქმედებათა იმიტაციაა, იგი ძლიერი ბიოლოგიური სტიმულატორია. წარმატებული გამოსვლებით მსახიობები, მოცეკვავები თუ მომლერლები ენერგიას გადასცემენ მაყურებელს. ამ ფიზიკური აქტივობის გამოვლენაა, როცა გატაცებული მაყურებელი ტაშს უკრავს, უსტვენს, ყვირის ან ფეხებს აბაკუნებს. უკუკავშირი – ვერბალური დიალოგი სწორედ ამით განსხვავდება ადამიანის გონებაში აღმოცენებული ფანტაზიებისაგან. როდესაც იგი არ ესწრება წარმოდგენას და ფანტაზიორობას, მისი სხეულის მამოძრავებელი სისტემა გათიშულია და გონებაში დაბადებული სახეები ვერ პოულობენ ფიზიკურ ასახვას. სპორტული ვარჯიშებისას პირიქითაა, მამოძრავებელი აქტივობა სტიმულირდება და კოგნიტური ფუნქცია მუხრუჭდება. ანუ თეატრში უკუკავშირი – ვერბალური კომუნიკაცია, გონებასთან ერთად სხეულსაც ითვალისწინებს.

პროფესიონალი რეჟისორი ყოველთვის ფიქრობს, მიიპყროს დარბაზის ყურადღება და წარმართოს იგი მისთვის სასურველი მიმართულებით, მუდმივად ადევნებს თვალს დარბაზის განწყობის ამპლიტუდას და ზრუნავს მაყურებელზე, რადგან არსებობს დიდი საშიშროება დაკარგოს იგი. ამიტომ ცდილობს დარბაზს მიაწოდოს წარმოდგენა, რომელიც არა მარტო გაუღვიძებს ემოციებს, არამედ სცენიდან უთანაგრძნობს ამ ემოციებს და უფრო მეტიც, მაქსიმალურად განუვითარებს კიდეც, რათა გამოიწვიოს ემპათია, რომელიც წარმოიშობა ცნობისმოყვარეობის შედეგად და მაყურებელში მაშინ ჩნდება, როცა სცენაზე მიმდინარე ამბავი გასაგებია და ახლობელი, რადგან ამ შემთხვევაში სცენასა და დარბაზს შორის მორალური ღირებულებები თანხვედრაშია. ემპათია ბადებს იდენტიფიკაციას, როცა დარბაზი ცხოვრობს, აზროვნებს და განიცდის სცენასთან ერთად, როცა პრობლემები საერთოა და გასაგები, დარბაზი „ბოლო კეთილიას“ მოლოდინითაა გამსჭვალული.

იდენტიფიკაცია ხდება ქვეცნობიერად, გარევეულ ხარისხში. დარბაზის კოლექტიური „მე“ მაყურებელს თანაგრძნობას უღვიძებს გმირების მიმართ, რომლებიც მათთვის ახლობელი და საყვარელი გახდა, რადგან უკვე საერთო მორალური ღირებულებები გააჩნიათ. იდენტიფიკაცია უკუკავშირის ერთ-ერთი თვისებაა. მისი პრეროგატივაა მიიღებს მაყურებლის ემოცია განვითარების შანსს თუ ჩაქრება იგი უბრალო ცნობისმოყვარეობის დონეზე.

ყველა სასცენო ხელოვნების უკუკავშირში სავარაუდოდ მოიაზრება სიც-ხადეც და გაურკვევლობაც. ისიც გასათვალისწინებელია, რას სთავაზობს დღეს ავტორები მაყურებელს ან როგორი თეატრალური სანახაობა სჭირდება თანა-მედროვე საზოგადოებას. თუ წარმოდგენა მარტივია და იოლად გასაგები, მაყუ-რებლისთვის მოსახეზრებელია, თუ რთულად აღსაქმელი – აქაც მოინყენს იგი... მაყურებლის სურვილზე და აღქმის უნარზე ხშირ შემთხვევაში წარმატებაც და პირიქით. შეიძლება იგი დაესწროს სპექტაკლს, ზრდილობიანად დაუკრას ტაში რეჟისორსა და მსახიობებს, ვერაფერი გაიგოს და ვერც ვერაფერი შემატოს თა-ვის წარმოსახვას. სტანისლავსკი ამბობს: „თეატრში ახალი მაყურებლის მოს-ვლას მე ვაფასებ, როგორც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორს ჩვენს თეატრა-ლურ ცხოვრებაში. ჩვენ ახლა საქმე გვაქვს გატაცებულ, კარგად აღმქმელ, უშუ-ალო, სპექტაკლებზე იოლად გამომხმაურებელ მაყურებელთან. შესაბამისად თეატრს მეტი ვალდებულება ეკისრება თეატრის მაყურებელთა მიმართ. სხვა ხელოვნების დარად თეატრიც უნდა ჩაუდრმავდეს მაყურებელთან ურთიერთო-ბას, დააფიქსიროს, დააზუსტოს მისი გრძნობა, აღამაღლოს მისი კულტურა. მა-ყურებელი თეატრიდან წასვლისას ცხოვრებას და სინამდვილეს უფრო ღრმად უნდა ხედავდეს, ვიდრე ხედავდა თეატრში მოსვლამდე“ (Станиславский, 1990:306).

მაყურებელი უყურებს სპექტაკლს – სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს, ექ-მნება საკუთარი შეხედულება და ვერც კი წარმოუდგენია, რომ უკუკავშირის მეშვეობით თავად სპექტაკლი „აფასებს“ მას, ავლენს მის შინაგან სამყაროს მი-სივე დადებითი თუ უარყოფითი შეფასებებისა და რეაქციების მიხედვით. თეატ-რმცოდნე, კრიტიკოსი და პედაგოგი გ. ბოიაჯიევი თავის წიგნში «Душа театра» წერს: „როგორც უსმენოსთვის მკვდარია მუსიკა, ასევე სპექტაკლიც მაშინ, როდესაც დარბაზში არ სუფევს მაყურებლის წარმოსახვა. სპექტაკლის ძირითა-დი კანონი, მაყურებლის შინაგანი თანამონაწილეობა სცენაზე მიმდინარე მოვ-ლენის მიმართ – სავარაუდოდ აღვიძებს თითოეულ მაყურებელში წარმოსახ-ვას და ამავე დროს შინაგანი თანაგრძნობის უნარს“ (Бояджиев, 1974:49).

როგორ აისახება თეატრალური ხელოვნება პიროვნებაზე, რა გავლენა აქვს მას საზოგადოებაზე, თანხვედრაშია თუ არა შემსრულებელთა შეთავაზე-ბული ამბები მაყურებელთა საზრუნავთან, ანუ მიღებული განცდები წარმოად-გენს თუ არა მაყურებლის ინტერესთა მთავარ სტიმულს? ან პირიქით – შეუძ-ლია თუ არა მაყურებელს გავლენა მოახდინოს წარმოდგენის მსვლელობაზე, ან მსახიობის თამაშზე? მარტივად რომ ვთქვათ, რას ღებულობს მსახიობი მაყურე-ბელისგან, როგორ აისახება ერთმანეთზე სცენისა და დარბაზის კომუნიკაცია. ეს კითხვები ყველა შემთხვევაში უკუკავშირს უკავშირდება.

უკუკავშირი, რომელიც თეატრში, სცენასა და დარბაზს შორის ვითარდება, მიეკუთვნება კულტურულ კომუნიკაციას და განისაზღვრება როგორც პირდა-პირი და უშუალო – მხატვრულ ინფორმაციათა გაცვლა, ანუ უკუკავშირი კომუნიკატორსა და აუდიტორიას შორის. ადამიანის ყოველდღიური ერთგვარი და მონოგრაფიული საქმიანობა, უამრავ პრობლემასთან გამკლავება – ააქტიურებს მის მიერ სირთულეების მოგვარების ინსტინქტებს, თვითგადარჩენის და თავ-დაცვის მექანიზმებს, რომლებიც მუდმივად ჩართულია და შესაბამის საკვებს მოითხოვენ. თეატრის დანიშნულების ერთ-ერთი ფუნქცია მაყურებლის ცნობისმოყვარეობისკენ, სიახლეებისკენ, მრავალფეროვნებისკენ სწრაფვის ემოციური სტიმულაციაა, საშემსრულებლო ხელოვნება (ფართო გაგებით) ემსახურება გართობას – ეს მნიშვნელოვნად ასეა, მაგრამ თეატრალურ ხელოვნებაში, როგორც მაყურებელი, ასევე მსახიობიც ეძებს და ნახულობს რაღაც უფრო მნიშვნელოვანს, ესთეტიკურ განცდას, რომელსაც ორივე მხარე, მსახიობიც და მაყურებელიც ემოციურ კათარზისამდე მიჰყავს.

ლიტერატურა:

1. ურუშაძე ნ., „წავიდეთ თეატრში“. გამომც: „განათლება“. თბილისი, 1986.
2. Боядджеев Г. Н. «Душа театра». Изд: «Молодая гвардия». Москва, 1974.
3. Лотман Ю. М. «Об искусстве». Изд: «Просвещение». Ленинград, 1972.
4. Чехов М. А. «Путь Актера». Изд: «Транзиткнига». Москва, 2003.
5. Станиславский К. С. «Статьи, речи, беседы, письма». Изд: «Искусство». Москва, 1990.

ეთერ ქავთარაძე
კორნელი კუკულიძის სახელობის საქართველოს
ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი
ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი

ცოლონის პილა ქართულ სცენაზე (ვასო აბაშიძის თარიღი)

ვასო აბაშიძის სახელს ქართული თეატრალური ყოფის ყველა ასპექტი და-უკავშირდა. მისი სამსახიობო მოღვაწეობის ასპარეზზე გამოსვლა დაემთხვა პე-რიოდს, როცა პროფესიული ქართული თეატრი ფაქტობრივად არ არსებობდა და მუდმივი დასის ჩამოყალიბებამდე მხოლოდ სცენისმოყვარეთა ჯგუფები ინარჩუნებდნენ თეატრალურ ცხოვრებას. საჭიროების მიხედვით, მას რეჟისორობაც უხდებოდა და დრამატურგობაც. რეპერტუარის სილარიბემ აიძულა დი-დი აქტიორი, რომ დრამატურგიული მოღვაწეობისთვისაც მიეყო ხელი. ასე და-უკავშირდა მის სახელს რამდენიმე კომედიური ხასიათის პიესის შექმნა, გადმო-კეთება და თარგმნა.

ვასო აბაშიძის მიერ გადმოკეთებული და ნათარგმნი პიესებიდან მხატვრუ-ლი ლირებულებით გამოირჩევა პოლონელი მწერლის, გაბრიელა ზაპოლსკაიას პიესა „პანი დულსკაიას მორალი“, რომელიც მან „ფარისეველის“ სათაურით თარგმნა. ამ თარგმანის ერთადერთი ნუსხა დაცულია საქართველოს ეროვნულ არქივში. ხელნაწერს აქვს საცენზურო კომიტეტის დადებითი ვიზა, რომელიც დათარიღებულია 1908 წლის 17 იანვრით. ამდენად, პიესა 1907 წელზე გვიან ვერ ითარგმნებოდა. გაბრიელა ზაპოლსკაიას ეს პიესა 1906 წლის დეკემბერში შეიქ-მნა. ეს იმას ნიშნავს, რომ თარგმანი ორიგინალის თითქმის თანადროულია.

გაბრიელა ზაპოლსკაიას კარიერა მსახიობობით დაიწყო. იგი წარმატებით გამოდიოდა არა მხოლოდ პოლონეთის სცენებზე, არამედ საფრანგეთშიც. გარ-და პიესებისა, იგი წერდა რომანებს, მოთხოვნებსა და სტატიებს თეატრსა და ლიტერატურაზე. გაბრიელა ზაპოლსკაიას შემოქმედების რუსი მკვლევარი პო-რის როსტოკი ამბობს, რომ ეს გადასვლა უანრიდან უანრში მისთვის ორგანუ-ლი და ადვილი იყო და მასში თვალნათლივ გამოვლინდა მწერლის შემოქმედები-თი მეთოდის არსებითი თავისებურებანი.

ჩვენთვის საინტერესო ტრაგიკომედია გაბრიელა ზაპოლსკაიას შემოქმე-დების შედევრადაა ალიარებული. სწორედ ამიტომ შეინარჩუნა მან დიდხანს სა-ზოგადოებრივი მნიშვნელობა და წარმატებით მოიარა პოლონეთისა და სხვა ქვეყნების სცენები. იდგმებოდა საბჭოთა კავშირის თეატრებშიც – მოსკოვის თეატრში 1955 წელს და კიევის ლესია უკრაინკას სახელობის თეატრში 1956 წელს. კიევის თეატრის სპექტაკლი კინოფირზეცაა აღბეჭდილი. 1970 წელს კ. მაჭარაძისა და პ. წერეთლის თარგმანით პიესა წარმოადგინეს ქუთაისისა და გორის დრამატულმა თეატრებმა.

პიესის სამივე მოქმედება დულსკების სასტუმრო ოთახში მიმდინარეობს. მაყურებლის თვალწინ თავ-თავიანთი ოთახებიდან რიგრიგობით გამოდიან დულსკები, სცენაზე კი მათი მეშჩანური ყოფა ბატონობს.

პირველად მთავარი მოქმედი პირი პანი დულსკაია გვევლინება, რომლის სახის მხატვრული განზოგადების სიძლიერე გაბრიელა ზაპოლსკაიას პოლონური მწერლობის საუკეთესო წარმომადგენლების გვერდით აყენებს. ბატონ დულსკის, ოჯახის მამას, მთელი პიესის მსვლელობისას მწერალმა მხოლოდ ერთი რეპლიკა მისცა და მისი ხასიათის გახსნა ჟესტიკულაციას მიაწდო.

დულსკების შვილები, ხესია და ზბიშკო, ცოტა განსხვავებულად წარმოგვიდგინა ავტორმა. ზბიშკო თითქოს ცდილობს ოჯახის მეშჩანური გარემოდან გამოსვლას, მაგრამ ეს მოჩვენებითია, საამისო ნებისყოფა მას არ გააჩნია. პიესის დანარჩენი პერსონაჟები დულსკების მხვერპლნი არიან. ასე შექმნა მწერალმა დულშჩინას გარემო დაასე განზოგადდა მეშჩანური ყოფა დულშჩინად. ეს თემა მწერალს დიდხანს აწუხებდა და მას კიდევ ორი პროზაული ნაწარმოები უძღვნა – „ფელიციან დულსკის სიკვდილი“ და „პანი დულსკაია სასამართლოში“.

ვასო აბაშიძის მიერ ამ პიესის თარგმნა და სცენაზე წარმოდგენა მრავალმხრივ საყურადღებო ფაქტია ქართული თეატრის ისტორიის შესასწავლად. პირველი წარმოდგენა 1909 წელს გაიმართა. გაზეთი „დროება“ ამ სპექტაკლის შესახებ შემდეგს წერდა: „დღევანდელ ოჯახურ ურთიერთობაში ფარისევლობა ხშირი მოვლენაა. ბევრი ოჯახი დაბალი ინსტინქტისაა და მარტოოდენ ეგოისტური კერძოობის მოედანი ხდება. ასეთია ის ოჯახიც, რომელიც წარსულ ხუთშაბათს გვიჩვენეს. პიესა პოლონელ მწერალ ქალს, გაბრიელა ზაპოლსკაიას ეკუთვნის (მთარგმნელი ვასო აბაშიძე) და სახელად „ფარისეველი“ ეწოდება. ფარისეველია არა მარტო ერთი მოქმედი პირი ზბიშკო (მსახიობი ზარდალიშვილი), არამედ ოჯახის დედაც, მამაც და შვილებიც. მთელ ოჯახში მხოლოდ ერთი ბავშვია გულწრფელი და სულით მაღალი, მაგრამ სხეულით ისიც სხეული და დღენაკლულია. მეორე სპექტაკი არსება მოახლე ქალია, მაგრამ ისიც ხომ დღევანდელი ეკონომიკური ურთიერთობის წყალობით მონად ქცეული უსიტყვო არსებაა... პიესა შინაარსიანია, მაგრამ მრავალი წვრილმანია შიგ ჩართული, რაც მას აჭიანურებს. პიესა მთარგმნელის, ვასო აბაშიძის რეჟისორობით რიგიანად წარმოადგინეს. ქალბატონმა ზარდალიშვილმა დედის როლში საკმაოდ ცოცხლად დაგვიხატა სულიერი სიწვრილმანე, ეგოიზმი და გაიძვერობა პირუტყვული ცხოვრებით გატაცებული არსებისა. ბატონი ზარდალიშვილი რიგიანი ზბიშკო იყო. უმთავრესი ნაკლი ამ მსახიობისა ყრუ და გაურკვეველი გამოთქმა. მოგვეწონა ხანკას როლში ქალბატონი ქილარჯიშვილი. ქალბატონმა ტასო აბაშიძემ ხესიას როლში ჩვეულებრივი სიცოცხლე და სიმკვირცხლე შეიტანა. მხოლოდ ვურჩევთ ახალგაზრდა მსახიობს, როდესაც სცენაზე საჭიროა ჩულქის ჩაცმა ან იატაკზე გაგორება, „ზომიერება და გონიერება“ დაიცვას ხოლმე“. („დროება“, 1909:255).

ეს რეცენზია არა მხოლოდ მსახიობების შესახებ გვაწვდის ინფორმაციას, არამედ გვიჩვენებს იმდროინდელი რეცენზიების ხასიათს, მაყურებლის მოთ-

ხოვნილებებს, აცოცხლებს ეპოქის კოლორიტს და ემოციურად გვაახლოებს გარდასულ დროსთან.

პიესის ტექსტს რომ დავუპრუნდეთ, ქართული თარგმანის წყაროს დადგენის მიზნით პიესა შევუდარეთ ორიგინალს (გაბრიელა ზაპოლსკაია, 1907) და რუსულ თარგმანებს. რუსულ ენაზე მხოლოდ სამ თარგმანს ვიცნობთ. ერთია ს. საბუროვის მიერ თარგმნილი (პანი დულსკაიას მორალი, 1922), მეორე – ს. სლავიატინსკის, რომელიც შესულია ბორის როსტოკვის მიერ გამოცემულ გაბრიელა ზაპოლსკაიას პიესების კრებულში (გაბრიელა ზაპოლსკაია, 1958). მესამე თარგმანი შეასრულა თვით ბ. როსტოკვიმ და გამოაქვეყნა მის მიერ გამოცემულ დასახელებულ კრებულში. სხვა ადრინდელ რუსულ თარგმანს ჩვენ არ ვიცნობთ, თუმცა ბორის როსტოკვი დასახელებული კრებულის შენიშვნებში აღნიშნავს, რომ პიესა 1907 წელს ვე წარმოადგინეს რუსეთისა და უკრაინის სცენებზე.

ტექსტების შედარებამ მოგვცა შემდეგი სურათი: ქართულ თარგმანში არ გვხვდება რუსულის კალკი. საერთოდ არ იგრძნობა რუსული თარგმანის ტყვეობაში ყოფნა. რუსიციზმებით (ბარიშნა, ფეჩი, სტოლი, კუხნა, ვარატნიკი, ჩოთქი და სხვა) დატვირთვა კი ვერ გამოდგება იმის საბუთად, რომ ეს პიესა ვასო აბაშიძემ ჩვენთვის უცნობი, 1907 წლამდე შესრულებული რუსული თარგმანიდან გადმოიღო. ეს რუსიციზმები ზოგადად დამახასიათებელი იყო იმუამინდელი მეტყველებისთვის. იგი ვასო აბაშიძის სხვა ნაწარმოებებში და კერძო წერილებშიც გვხვდება. ვფიქრობთ, რომ მთარგმნელს ორიგინალი ჰქონდა ხელთ. ამ მოსაზრებას მხარს უჭერს ვასო აბაშიძის დედის, ნატალია შატკოვსკაიას პოლონური წარმომავლობა და, რაც მთავარია, პოლონურის ის კვალი, რომელიც აბაშიძისეულ თარგმანში შევნიშნეთ. ქართულ ტექსტში აღმოჩნდა წინადადებები, რომლებიც რუსულ თარგმანებში არ არის და მხოლოდ ორიგინალშია. მივაგენით ასეთ რვა წინადადებას. გაბრიელა ზაპოლსკაიამ პიესას ტრაგი-ფარსი უწოდა. გასათვალისწინებელია, რომ ქართულშიც ტრაგი-ფარსი ჰქვია. თვით მოქმედი პირების სახელების აბაშიძისეული გადმოლებაც მიგვანიშნებს პოლონურის გავლენაზე.

ქართული თარგმანი არათანაბარი სიძლიერითაა შესრულებული და ნაჩეარევის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი ქართულით გადმოლებული ფრაზების გვერდით გვხვდება ნაძალადევი და ზოგჯერ სტილისტურად და გრამატიკულადაც გაუმართავი წინადადებები. თარგმანი არც დიალექტიზმებისგანაა თავისუფალი. ამ დიალექტიზმებს უმეტესწილად არავითარი მხატვრული ფუნქცია არ აკისრია და მხოლოდ ენობრივ უზუსტობად უნდა ჩაითვალოს. ვასო აბაშიძის თარგმანში ამ შედარებით სუსტი ფრაზების გვერდით არის მოხდენილი, მშვენიერი ქართულით გადმოლებული წინადადებები. მთარგმნელი ზოგჯერ თავისუფლად ეკიდება ორიგინალს, ითვალისწინებს ქართული ენის ბუნებას, თამამად იყენებს ფრთიან გამოთქმებს და გარკვეულ მხატვრულ ეფექტს აღწევს. ორიგინალისგან განსხვავებით მთარგმნელი ზოგიერთ ფრაზას კომიკურ ელფერს სძენს. ეს უცხო არ არის ვასო აბაშიძისთვის, მის მთარგმნელით მემკვიდრეობაში ზოგიერთმა ყოფითი ხასიათის პიესამ კომედიის სახე მიიღო. ამას ავტორი სწორედ ცალკეული ფრაზების მოხდენილი შერ-

ჩევით, კომიკური მომენტების წინ წამოწევითა და გამძაფრებით ახერხებს. საერთოდ, კომიკური ჟანრისკენ სწრაფვა ნიშანდობლივია ვასო აბაშიძისთვის. მის მიერ სათარგმნად შერჩეული ნაწარმოებების დიდი ნაწილი კომედიებია. ამ ფაქტის ახსნა ნაწილობრივ მისი სამსახიობო ამპლუის გათვალისწინებით შეიძლება.

ვასო აბაშიძის მთარგმნელობითი მეთოდის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია ნაწარმოების ნამყვანი ხაზის და მოქმედ პირთა ხასიათების ძირითადი შტრიხების ხაზგასმა.

„ფარისეველის“ თარგმანი ვასო აბაშიძის ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი ნამუშევარია. იგი მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ფიქრობდა ქართული თეატრის რეპერტუარზე. ეს კი თავისთავად ქართულ დრამატურგიულ ლიტერატურაზე ზრუნვას ნიშნავდა. მისთვის განუყოფელი იყო სცენა და მისი მასაზრდოებელი დრამატურგიული ლიტერატურა.

ვასო აბაშიძემ ნამდვილად მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული დრამატურგიული ლიტერატურის ისტორიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ზაპოლსკაია გ., პანი დულსკაიას მორალი, პოლონურ ენაზე. ვარშავა, 1962.
2. ზაპოლსკაია გ., პიესები. შემდგენელი ბ. როსტოცკი, მოსკოვი, 1958.
3. პანი დულსკაიას მორალი, გაბრიელა ზაპოლსკაიასი, თარგმანი ს. საბუროვისა, მოსკოვი, 1922.
4. გაზეთი „დროება“, 1909, №255.

მარინე (მაკა) ვასაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

**ფუნსტის სახე-ხატის ინტერიერისა და დრამატურგისა და
სათეატრო ხელოვნებაში**

ალქიმიკოსისა და მეცნიერის ისტორია, რომელმაც სული ეშმაკს მიჰყიდა, ცნობილია მთელ მსოფლიოში. მისტიკური მოტივების მიუხედავად, დოქტორ ფაუსტს ჰყავს ნამდვილი პროტოტიპი, რომელიც XVI საუკუნეში ცხოვრობდა. იგი სიცოცხლეშივე მოინათლა შავი მაგის მცოდნედ და ნეკრომანტად.

რეალური დოქტორ ფაუსტის ცხოვრება აღნერილია მრავალ ლიტერატურულ ნაწარმოებში, საფუძვლად დაედო ხალხურ ლეგენდებს, ამიტომ დღეს ამ მასალებისგან რაციონალური მარცვლის გამოყოფა ძალიან რთულია. მეამბოხე დოქტორ ფაუსტის შესახებ დაწერილია 30-ზე მეტი ლიტერატურული ნაწარმოები. ქრისტოფერ მარლოსა და გოეთეს გარდა, პენრის და თომას მანმა, პუსკინმა, ჰაინრიხ მარკენბაუმა და სხვებმა ფაუსტის სახის მრავალგვარი ინტერპრეტაციები განახორციელეს. ცოდნისა და სიცოცხლის საზრისის მკვლევარი ფაუსტის სახე დიდ კომპოზიტორთა ნაწარმოების შექმნის ინსპირაციადაც იქცა. ბერლინიზმა, ჰუნომ, ვაგნერმა, ბეთჰოვენმა, შუმანმა, ლისტმა, პროკოფიევმა, შენიტკემ და სხვებმა, სხვადასხვა ფორმატისა თუ ჟანრის მუსიკალური ნაწარმოებები მიუძღვნეს. მასზე 15-ზე მეტი ფილმია გადაღებული; XXI საუკუნეში დოქტორი ფაუსტი კომიქსებისა და კომპიუტერული თამაშების გმირიც კი გახდა.

არსებობს წყაროები, რომელთა მიხედვითაც იოპან გეორგ ფაუსტი მართლაც დაიბადა დაახლოებით 1480 წელს, გერმანიაში. ფაუსტი, როგორც ჩანს, ახალგაზრდობიდანვე დაინტერესებული იყო მეცნიერებით და ამავე დროს მოგზაურობდა მთელ მსოფლიოში, – სავარაუდოდ, თავდაპირველად იგი მოხეტიალე მაგი-ილუზიონისტი იყო.

ზოგიერთი წყაროს თანახმად, ფაუსტი რაღაც პერიოდი სწავლობდა კრაკოვში, სხვა წყაროებით – დაახლოებით 25 წლის ასაკში, მან უბრალოდ მიიწერა ბრნენცივალე ტიტული: ოსტატი ჯორჯ საბელიკუს ფაუსტი უმცროსი, ნეკრომანტი, ასტროლოგი, წარმატებული ჯადოქარი და ა.შ. გელჰაუზენის საქალაქო ჩანაწერებში 1506 წელს ფაუსტი მოიხსენიება „მაგიურ“ ფოკუსებთან დაკავშირებით. იგი ასევე, ალბათ, დაკავებული იყო ალქიმიით, მკითხაობით და ხალხური მედიცინით.

კეთილშობილი პირების პატრონაჟით, მან დაიწყო სკოლის მასწავლებლად მუშაობა ქალაქ კროიცნახში (ამჟამად ბად-კროიცნახი). ცხოვრების ეს ეტაპი სწრაფად და მისთვის არასახარბიელოდ დასრულდა, ის ქალაქიდან გააძევეს პედოფილისა და შავი მაგის გამო. ნიურნბერგის არქივში შენახულ დოკუმენტებში აგრეთვე მოხსენიებულია დოქტორი ფაუსტი, რომელსაც უწოდებენ დიდ სოდომისტს, ნეკრომანტს და მას აეკრძალა ქალაქში შესვლა. ფაუსტი ამთავ-

რებს ჰაიდელბერგის უნივერსიტეტს და იღებს ხარისხს. მომავალში ის განაგრძობს ქალაქებში მოგზაურობას. მაგალითად, არსებობს მტკიცებულებები, რომ მან 1520 წელს ბამბერგის ეპისკოპოსს დეტალური პოროსკოპი გაუკეთა 10 გულდენად. ასეთი საფასური საკმაოდ გულუხვი იყო. მისი ცხოვრების ბოლოს, ზოგიერთი მოწმობის თანახმად, ფაუსტის პოპულარობა შედარებული იყო პარაცელსუსთან.

ფაუსტზე აბსოლუტურად ფანტასტიკური ჭორები დადიოდა. მაგალითად, ექიმმა ტავერნაში სადილობის დროს, ზანტი მსახური-მიმტანი ყმანვილი გადაყლადა, ან კიდევ, იგი ლვინის კასრზე გადამჯდარი ჯირითობდა. მთავარ სკანდალად ფაუსტის ცხოვრებაში, რაც არ უნდა პარადოქსულად უღერდეს, მისი სიკვდილი ითვლება – ქალაქ ბრაისგაუში, სასტუმროში „ლომებთან“ აფეთქება მოხდა ალქიმიური ექსპერიმენტის დროს. გვამი სასტიკად დაშავდა და, რა თქმა უნდა, ჭორები ამ ტრაგედიას მიაწერდა ექიმის ხრიკებს იმქვეყნიური სამყაროს ძალებთან. ჩნდება ლეგენდა სატანასთან დადებული პაქტისა და გაყიდული სულის შესახებ, რომელიც ეშმაკმა ასე ხმაურიანად გამოდევნა ცოდვილი სხეულიდან. ფაუსტის გარდაცვალების შემდეგ, მისი პოპულარობა მხოლოდ გაიზარდა და უამრავი ლეგენდა გაჩნდა. იგი გახდა ხალხური ზღაპრებისა და ფარსების გმირი. მთავარი მოვლენები, რომლებიც მათში აისახა, ეს იყო: ეშმაკთან შეთანხმება, წარმატებები ქალებთან და ლვთისმგმობ ექსპერიმენტებში და ბოლოს, ფინანსი – ცოდვილის სულის ჯოჯოხეთში წათრევა. რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, პირველი რომანი, ექიმი ფაუსტის ისტორია, უცნობმა ავტორმა დაწერა. იგი გახდა ნამდვილი ბესტსელერი და გაიყიდა მთელ ევროპაში. ფრანგულად გადათარგმნა ისტორიკოსმა და თეოლოგმა პიერ კაიემ, რომელმაც, მაგალითად, მშვენიერი ელენეს ამბავი ჩართო ამ ისტორიაში.

რით იყო საინტერესო აღორძინების ეპოქის ინგლისელი ჰუმანისტის, მსოფლმხედველობით ყველაზე რადიკალი ქრისტოფერ მარლოსთვის ფაუსტის სახე-ხატი. ადამიანის ძალას მარლო ქვეყნიერების მოწყობის არსებული პრინციპების წინააღმდეგ ამბოხში, ძველი რწმენის, ძველი ცოდნის უარყოფაში ხედავს. მარლოსთვის ცოდნა ძალაა. ადამიანის არსების განმსაზღვრელ ნიშნად დრამატურგი თავისუფალ ნებას გამოკვეთს. სწორედ ამითაა საინტერესო მარლოსთვის „დოქტორ ფაუსტის ტრაგიკული ისტორია“.

ვიტენბერგელი პროფესორი ფაუსტი ჭეშმარიტი ცოდნის მოპოვებასა და ძალაუფლების მოხვეჭას ცდილობს. ამისათვის ის სულს ეშმაკს მიჰყიდის. ხელშეკრულების თანახმად, 24 წლის განმავლობაში ფაუსტი თავისი მიზნების მისაღწევად მეფისტოფელის სრული დახმარებით ისარგებლებს, შემდეგ კი უკვდავ სულს დათმობს. შეთანხმებას ხელი სისხლით მოეწერება.

ადამიანის არსების განმსაზღვრელ ნიშნად მარლო თავისუფალ ნებას გამოკვეთს. ფაუსტი თვითონ განკარგავს თავის ბედს, უფლის ანგელოზები ცდილობენ იგი სამუდამო დაღუპვისგან იხსნან, ფაუსტი ყოყმანობს, მაგრამ ისევ და ისევ უბრუნდება თავის გადაწყვეტილებას.

ფაუსტის შესახებ გერმანულ ხალხურ ლეგენდას მარლო იოანენ შპისის 1587 წელს ინგლისურად თარგმნილი წიგნით ეცნობა. შუასაუკუნეების ანტუ-

რაჟში მარლო თანამედროვეობის პრობლემებს გამოკვეთს. ახალი ფილოსოფიური პარადიგმის ფარგლებში ადამიანის ქცევა, მისი მისწრაფებები და ღირებულებები იცვლება. ერთი მხრივ, ნაწარმოებში იგრძნობა ადამიანის ყოვლისშემძლეობის რენესანსული რწმენის კრიზისი, მეორე მხრივ კი, სამყაროზე მეცნიერების დახმარებით გაბატონების მიზანსწრაფვა, რომელმაც დასავლური ცივი-ლიზაციის განვითარება განაპირობა.

დოქტორის წოდება ფაუსტმა ვიტენბერგის უნივერსიტეტში მიიღო, თუმცა მიღწეული ცოდნით ვერ დაკმაყოფილდა და აკრძალული სიმაღლეების მიწვდომა განიზრახა. ფილოსოფიამ ჭეშმარიტების წვდომის უუნარობით, მედიცინამ უძლურებით, იურისპრუდენციამ კი არსობრივი წინააღმდეგობებით სწავლულს იმედები გაუცრუა. ვერც ღვთისმეტყველებამ გასცა სასურველ კითხვებზე პასუხი.

ფაუსტი მაგიას დაეწაფა იმ იმედით, რომ სრულყოფილ ცოდნასა და აბსოლუტურ ძალაუფლებას მოიპოვებდა. თუმცა, ვერც აკრძალულმა წიგნებმა და ეშმაკთან გარიგებამ მოუტანა სასურველი კმაყოფილება. მან სული საეჭვო ძალაუფლებასა და ცოდნაში გაცვალა, ნების ტიტანური ძალისხმევა, ცოდნისა და ძალაუფლებისათვის გაღებული უდიდესი მსხვერპლი დაცინვად ექცა. ყოვლისშემძლე მპრძანებლის ნაცვლად, ამა ქვეყნის ძლიერთა გამრთობი გახდა, ხოლო თავისი მაგიური ძალა მეფეთა და დიდებულთათვის სანახაობათა მოწყობაში დახარჯა. მაგიურმა ცოდნამ მას ისეთივე იმედგაცრუება მოუტანა, როგორც საუნივერსიტეტომ, ხოლო სასურველი ჭეშმარიტება კვლავინდებურად მიუწვდომელი აღმოჩნდა. ფაუსტმა აღმოაჩინა, რომ ჯოჯონეთი კონკრეტული ადგილი კი არა, სულიერი მდგომარეობაა, რომელსაც ტანჯული სული ვერსად გაექცევა. მაგრამ მთავარი ნაწარმოებში არა გარიგებით მიღებული შედეგია, არამედ ფაუსტის თავისუფალი ნება და სასურველის მისაღწევად გაკეთებული არჩევანი. მარლომ ახალი ადამიანის ქცევის არქეტიპულ მოდელს მიაგნო და „ფაუსტური თემის“ დამუშავების ხანგრძლივ ტრადიციას დაუდო სათავე. დრამატურგმა ადამიანის მიზანსწრაფვასა და მისი ძალისხმევის შედეგს შორის მუდმივი წინააღმდეგობა გამოკვეთა, როგორც განუხორციელებელ სურვილთა „ჯოჯონეთი“. „ფაუსტში“ ახალი, აღორძინების ეპოქის წინარე ინგლისური დრამატურგისთვის აქამდე უცნობ წინააღმდეგობათა ტრაგიზმია გადმოცემული.

განამანათლებელ-რომანტიკოსმა გოეთემ ფაუსტში ასახა თავისი ფილოსოფიური აზრი ცხოვრებაზე. მასთან ფაუსტი არა ცალკეული პიროვნება, არა-მედ სიმბოლოა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ყველაფერს. ადამიანის არსა და მიზანზე არის აგებული ორნაწილიანი პიესა.

ფაუსტის მამა ექიმი იყო, მან შეაყვარა მეცნიერება და მისწრაფება – ემსახუროს ადამიანებს. ფაუსტიც მეცნიერი ხდება. ის ცდილობს ყველა კითხვაზე პასუხი მეცნიერებაში ეძიოს. ფაუსტი მეცნიერებით ვერ მოიპოვებს ყველა პრობლემურ საკითხზე პასუხს. მას იმედი გაუცრუვდება მეცნიერებაზეც. მეცნიერება მოწყვეტილია რეალური ცხოვრებისაგან, პრაქტიკული ამოცანებისგან. ამ წინაისტორიას ვიგებთ მოქმედებიდან. გმირს მაშინ ვეცნობით, როცა ის მიღის იმ დასკვნამდე, რომ უნაყოფოა მისი ძიება.

ფაუსტი ამბობს, რომ ღმერთი – ბუნებაა. ადამიანს არ ჭირდება არავითა-რი ზემინიერის არსებობა, რომელიც დააკავშირებს მას სამყაროსთან.

გოეთე ფაუსტს პედანტ ვაგნერს უპირისპირებს. ვაგნერისათვის არსებობს მხოლოდ წიგნების ცოდნა. ის დარწმუნებულია, რომ თუ ყველაფერს წაიკითხავს, მის წინ გადაიშლება სამყაროს ყველა საიდუმლო. ვაგნერი არის „კაბინეტური“ სწავლულის ტიპი, რომელიც ცხოვრებისაგან მოწყვეტილია. გოეთე არ უარყოფს წიგნიდან მიღებულ ცოდნას, მაგრამ მიუთითებს მის საზღვრებზე. ვაგნერი რაღაცას მიაღწევს თავის მოღვაწეობაში. ლაბორატორიაში ის ხელოვნური გზით, კოლბაში ქმნის ადამიან-გომუნკულუსს („ფაუსტის“ მე-2 ნაწ.). ამ არსებას მხოლოდ კოლბაში შეუძლია არსებობა.

მეფისტოფელი დარწმუნებულია, რომ ადამიანი ვერ შეძლებს სრულყოფას. მეფისტოფელი ნიძლავს დებს ღმერთთან და ცდილობს დაამტკიცოს, რომ ფაუსტი ადვილად უარყოფს ყველა თავის მისწრაფებას და ძიებას, თუკი თავისი ყველაზე დიდი სურვილების დაიკმაყოფილების შესაძლებლობა მიეცემა. მიუხედავად დიდი ჭკუისა, მეფისტოფელს ბოლომდე არ ესმის ფაუსტის და სათანადოდ არ აფასებს მას. გამოცდა, რომელსაც მეფისტოფელი უტარებს ფაუსტს, სიმბოლური მნიშვნელობისაა. აქ ფაუსტი – მთელი კაცობრიობის გამოხატულებაა. მისი დაცემით და ამაღლებით მთელი კაცობრიობა უნდა შეფასდეს.

ფაუსტი რთული ბუნების მქონე პიროვნებაა, ის თავად გრძნობს მასში არსებულ წინააღმდეგობრივ ბუნებას. ფაუსტის ერთ „მე“-ს უყვარს ამქვეყნიური ცხოვრება, მეორე „მე“ კი ზეცისკენ, ამაღლებულისკენ მიისწრაფის. ფაუსტი აღსავსეა ამაღლებული სულიერი მისწრაფებით, მაგრამ ყველაფერი მინიერი მისთვის უცხო არ არის. მის სულიერ და ცხოვრებისეულ მისწრაფებებს შორის შინაგანი ბრძოლა მიმდინარეობს. ცხოვრების არსის შეცნობა მას არა მარტო საკუთარი თავისთვის უნდა, არამედ იმისთვისაც, რომ ძლიერი იარაღი მისცეს ხალხს სირთულეების და წინააღმდეგობების დასაძლევად.

ფასუტი – სიმბოლური სახეა კაცობრიობის მამაკაცთა ნაწილისა, გრეთჰენი – ქალთა ნაწილის სიმბოლოა. ეს უბრალო გოგონა ქალის სულის ყველა თვისების მატარებელია. მასში შერწყმულია: გარეგნული და შინაგანი სილამაზე, ამაღლებული სიყვარულის უნარი და საკუთარი თავის მსხვერპლად გაღება, თავმდაბლობა და მოვალეობის ძლიერ განვითარებული გრძნობა. გრეთჰენის ტრაგედია იმაში კი არ არის, რომ მან დაარღვია კანონები, რომლის სიწმინდესაც დაბადებიდანვე უნერგავდნენ, არამედ იმაში, რომ მან ბოლომდე ვერ შეძლო დაეძლია ბიურგერული წრისთვის დამახასიათებელი წარმოდგენები. გრეთჰენი დაღუპა არა თავისმა ვნებამ, არამედ იმაში, რომ მან ბოლომდე ვერ შეძლო დაეძლია ბიურგერული წრისთვის დამახასიათებელი წარმოდგენები. გრეთჰენი დაღუპა არა თავისმა ვნებამ, არამედ საზოგადოებამ, რომლისთვისაც სიყვარულის გრძნობა უკანონოა და ცოდვის ტოლფასია. ამასთანავე, გრეთჰენი ფაუსტის მსხვერპლიც არის. გრეთჰენის სიკვდილის მომენტში ხმა ზეციდან ამბობს – „იგი გადარჩა“. გრეთჰენი გადარჩა, რადგან რაც არ უნდა მძიმე ყოფილიყო მისი ცოდვა, ის მიისწრაფოდა მაღალი გრძნობებისაკენ. სიკვდილის წინ, გრეთჰენი თავისი შეყვარებულის სახელს ახსენებს.

პირველ და მეორე ნაწილს შორის განსხვავებაა. პირველი ნაწილი მიუხედავად ფანტასტიკურ-მისტიკური ელემენტების შემცველობისა, რეალისტურია,

ხალხის ცხოვრებისეული ურთიერთობაა ნაჩვენები. მეორე ნაწილის ყველა ეპიზოდი, ყოველი ფიგურა სიმბოლურია. პერსონაჟები ცხოვრებისეული ტიპები კი არ არიან, არამედ ხასიათები, მაგრამ მეორე ნაწილის სიმბოლოები, ღრმა ცხოვრებისეული შინაარსისა და ფილოსოფიური იდეების მატარებლია.

გრეთპენის სიკვდილით გამოწვეული მწუხარების მიუხედავად, ფაუსტი აგრძელებს ცხოვრებისეული საზრისის ძიებას. მან ბედნიერება ვერ პოვა სიყვარულში, მაგრამ რომ ეპოვა კიდეც, არ დაკმაყოფილდებოდა. ვინაიდან, მხოლოდ პირადი ბედნიერება, ჰარმონია პირად ცხოვრებაში მას არ აკმაყოფილებდა.

ფაუსტი ბოლოს შეიცნობს ცხოვრების იმ აზრს, რომელსაც ეძებდა. დადგა დრო, როცა განხორციელდა მისი იდეალი, მან შეიცნო ცხოვრების უმაღლესი ფორმა და ადამიანის არსებობის არსი. ცხოვრების არსი ფაუსტისათვის მდგომარეობს ხალხის კეთილდღეობის შემოქმედებით მუშობაში. ის ოცნებობს, რომ მის გარდაქმნილ მიწაზე იცხოვრებენ თავისუფალი ადამიანები, რომლებიც მიბაძავენ მას და დაუღალავად იშრომებენ მომავალი კარგი ცხოვრებისთვის. ფაუსტის ტრაგიზმი იმაში მდგომარეობს, რომ თავისი შესანიშნავი გეგმის განხორციელებაში მარტოა. ხალხს არ აქვს გაცნობიერებული, რისთვის შრომობენ. ისინი ფაუსტის სურვილს ასრულებენ. ფაუსტს ჰგონია, რომ მიზანთან მიახლოებულია, მაგრამ სინამდვილეში შორს არის მიზნისგან. ბებერ, დაბრმავებულ ფაუსტს ესმის ფეხის ხმა და ჰგონია, რომ აკეთებენ იმ სამუშოს, რომელიც ჩაიფიქრა, სინამდვილეში კი საშინელი ურჩხულები, ლემურები უთხრიან საფლავს.

საინტერესოა, როგორია **XXI** საუკუნის ფაუსტი, თანამედროვეობის ორი გამორჩეული რეჟისორის, სილვიუ პურკარეტეს და ლევან წულაძის გოეთესეული „ფაუსტის“ დადგმებში.

პურკარეტეს „ფაუსტის“ მოქმედების ადგილი ერთდროულად მიგდებული სასკოლო აუდიტორიაა, სადაც მივიწყებული მერხები კუთხები მიუჩირჩებიათ, ხოლო ფიტულები და თავის ქალები დამტვერილი გაზეთების ქვეშ არის მოქცეული, და თეატრალური სცენა, რომელზეც მეფისტო თავის მიერ დადგმულ სპექტაკლს გაითამაშებს. ვალპურგის ლამე რაბლეს პანტაგრუელისეული თავდავიწყებით გათამაშდება. საკლასო ოთახის უკანა კედელი იხსნება და ასამდე „მასოვკაში“ მონაწილე მაყურებელს სცენაზე იწვევს – მეფისტოფელური ფარსის უსაზღვრო სივრცეში, სადაც შიშველი კუდიანები მედიდურად დააბიჯებენ ღორის გასისხლიანებული ლანგრებით ხელში.

ლემურები აქეთ-იქეთ დაფრინავენ ელექტრო ბასების თანხლებით, გოეთეს ეპოქის ქალბატონი და მისი კავალერი, უზარმაზარი მარტორქის ზურგზე შემომსხდარები, პორტვეინს მიირთმევენ. ხოლო ნითელი, ძველი პარიკით თავზე, დაღლილი მეფისტო შეშინებულ ფაუსტს მოათრევს. პურკარეტეს ფაუსტი ამორალური, ბინძური მოხუცია, რომელსაც პატარა გრეთპენის სხეულის დაუფლება სურს, გრეთპენი კი პურკარეტეს სპექტაკლში, ამ გროტესკულ სამყაროში – მომხიბელები ცამეტი წლის გოგონაა, რომელსაც რამდენიმე მსახიობი განასახიერებს. პოლოგში, ფაუსტი უზარმაზარი შპრიცით რაღაც სითხეს შეუშეაპუნებს გრეთპენს და ლემურები გრეთპენის გვამს საფლავში ჩააწვენენ.

ბებერი არსება პიჯაკსა და სტრინგებში, ასეთად წარმოგვიდგება პურკარეტეს ფაუსტი ფინალში, რომელიც ყველაფრისდა მიუხედავად „სამოთხეში“ მოხვდება. ანგელოსები კი მას საკურთხეველ ჰიმნებს უმღერიან, მეფისტოს სარკასტული შენიშვნით, ფაუსტი იმდენადად უსაზღვროა, რომ ლემურების მერხებისგან გაკეთებულ კუბოში ვერ ეტევა. ფაუსტისგან განსხვავებით, მეფისტო – პურკარეტესთან მომხიბვლელი, არტისტული ჰერმოფროდიტია, ერთადერთი არსება, ვის მიმართაც თანაგრძნობა გიჩნდება. იგი ფაუსტისთვის ბრწყინვალე წარმოდგენას გაითამაშებს, მაგრამ ეტყობა დედამიწაზე ამ შოუს ღირსეული შემფასებელი აღარ დარჩა. ფაუსტის გაცილების შემდეგ, მეფისტო მონოლოგს ამბობს, რომელიც გოეთესთან არ არის. ეს მონოლოგი ნაწყენი ბავშვის ჩივილს მოგავრცებს. ამ მონოლოგში მეფისტო ემდურის ბედის უკუღმართობას, ფაუსტისადმი სიყვარულს ამჟღავნებს, და ზარზეიმით განაწესებს თავის თავს ჯოჯოხეთში, ვინაიდან თვლის, რომ მეტის ღირსი არ არის.

გოეთემდე ფაუსტის ლეგენდად ქცეულ ამბავს თოჯინებით ათამაშებდნენ. მწერალსაც უნახავს ერთ-ერთი ასეთი წარმოდგენა. „თეატრალურ სარდაფშიც“ ლევან წულაძემ ფაუსტის ისტორია თოჯინების საშუალებით გამოსახა. „ფაუსტის“ მასშტაბურობის, ამაღლებულობის და იმავდროულად ვნებებს მოკლებული, ლევან წულაძის დადგმაში თოჯინებმა შეძლეს ის, რაც მსახიობებს გაუჭირდებოდათ. ლევან წულაძის მოსაზრებით: „თოჯინის ერთი ფსიქოლოგიური უესტი ზოგჯერ საკმარისია იმისთვის, რომ უზარმაზარი ემოცია დაბადოს მაყურებელში, ხოლო მსახიობი მაინც ადამიანია და მისგან არ გიკვირს არაფერი. თოჯინა ზოგჯერ გაცილებით ღრმად გადმოსცემს რაღაც განცდებს. მითუმეტეს ისეთ რთულ ნაწარმოებში, როგორიც არის „ფაუსტი“ (წულაძე, 1999:59).

წუცა დოლაქიძემ საინტერესო და სახასიათო თოჯინები შექმნა. შავებში გამოწყობილი, ზოლიან ჰალსტუხიანი მეფისტოფელი, ექსტრავაგანტული ალექაჯები, მართას შიშველ მკერდზე დაბნეული ჰატარა ლილი, თავად დოქტორი ფაუსტი. წარმოდგენა შავ სივრცეში, ჰატარა მაგიდაზე თამაშებოდა. მეთოჯინები ათამაშებდნენ თოჯინებს, სამი მსახიობი სარეპეტიციო მაგიდასთან იჯდა და მიკროფონების საშუალებით ახმოვანებდა თოჯინებს.

მოხუცი ფაუსტი ჯადოსნური სარკის წყალობით, ახალგაზრდად გარდაიქმნებოდა. ცოცხლდებოდა მოგონებები წარსულსა და მომავალზე, ოცნებები სიჭაბუკესა და გრეთპენზე, დაკარგული ფასეულობების გამო ტკივილები. ფაუსტს დემონები და ალექაჯები ევლინებოდნენ, იმართებოდა საიდუმლოებითა და ხიფათით აღსავსე ვალპურგის ღამე, მეფისტოს (როგორც ახალგაზრდა ფაუსტი უწოდებდა) წინამძღვრობით. კუდიანთა სერობის სცენა არაჩვეულებრივი სანახაობა იყო. ფინალში მოტყუცებული, დამარცხებული გრეთპენი „ტანპოზერის“ უვერტიურის ფონზე ჯოჯოხეთის კვამლები ინთემებოდა. „არავითარი ცეცხლოვანი ეფექტი, უბარალოდ მაგიდის კიდეები გაიშლება და იხურება; როგორც მიწისქვეშა მეტროში შეხვალ და იქედან ვეღარ გამოხვალ...“ (ბუხრიკიძე, 1999:6).

ცოცხალი მსახიობების მიერ გახმოვანებული თოჯინები ემოციურად და ამავდროულად სადად გადმოსცემდა სპექტაკლში მოთხოვნილ ამბავს. ჩვენს

თვალწინ თანდათან იხატებოდა ღრმა, ნაცნობი, ადამიანური ხასიათები, გრძნობები, ვნებები. ლევან წულაძისეულ სპექტაკლი იმედგაცრუებული თაობის იდეის გარდა სიყვარულის ნაკლებობაზეც ამახვილებდა ყურადღებას.

უახლესი ქართული თეატრის ისტორიაში „თეატრალურ სარდაფს“ რუსთაველზე განსაკუთრებული ადგილი უკავია, განსხვავებული სათეატრო ენის ძიების თვალსაზრისითაც. სწორედ ამ თეატრში, ლევან წულაძემ საქართველოში პირველმა შექმნა წარმოდგენები მარიონეტებისა და ცოცხალი მსახიობების მონაწილეობით. სწორედ „ფაუსტით“ (ვ.გოეთეს მიხედვით) და „ქალი ძალით“ (ა.ჩეხოვი) იწყება რეჟისორის საერთაშორისო აღიარება.

პურკარეტესა და წულაძის სპექტაკლები ორ განსხვავებულ ჟანრში დადგმული სპექტაკლებია, მაგრამ ორივე იმის საუკეთესო მაგალითია, თუ როგორ გამოისახა თანამედროვეობაში გოეთეს ფაუსტში დასმული მარადიული პრობლემები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გოეთე ი. ვ., ფაუსტი, ნაწ. 1, 2016.
2. გოეთე ი. ვ., ფაუსტი, ნაწ. 2, 2017.
3. ბუხრიკიძე დ., თოჯინური ფაუსტის კლინიკური ვნებანი, გაზეთი „მერიდიანი“, 1999.
4. წულაძე ხ., ლევან წულაძე: იმ უდელქვეშ უფრო ადამიანურნი ვიყავით. ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1999, №5.
5. <https://philipbooks.wordpress.com/2020/09/18/%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%9C-%E1%83%95%E1%83%9D%E1%83%9A%E1%83%A4%E1%83%92%E1%83%90-%E1%83%9C%E1%83%92-%E1%83%92%E1%83%9D%E1%83%94%E1%83%97%E1%83%94%E1%83%A1-%E1%83%A4%E1%83%90/>

თეიმურაზ კეჟერაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

სასცენო სამატყველო ტექსტი და რეალობა ანტონ ჩახოვის პიესი „სამი და“

ლევ ტოლსტოი თავისი უმცროსი თანამედროვის – ანტონ ჩეხოვის შემოქმედების შესახებ წერდა, რომ ჩეხოვი „სიტყვებს თითქოს უმისამართოდ ისვრის, მაგრამ ყოველი სიტყვა მის ნანარმოებებში ორგანულად ცოცხლდება“ (Толстой, 1958:158).

ეს სიტყვები თანაბრად განეკუთვნება ანტონ ჩეხოვის როგორც პროზაულ ნანარმოებებს, ასევე დრამატურგიას. ანტონ ჩეხოვის პიესები აგებულია არა მხოლოდ მოვლენათა თანმიმდევრულ განვითარებაზე, ინტრიგაზე, პერსონაჟთა დრამატულ დაპირისპირებაზე, არამედ „პოეტური აზროვნების“ თანმიმდევრულ განვითარებაზე. ყველაზე მკაფიოდ პოეტური, დრამატული მოქმედების განვითარების ასოციაცური მეთოდი აისახება პერსონაჟთა ლირიულ განწყობაში, პიესის სიმბოლიკაში.

ცნობილი რუსი ლინგვისტი ბორის ლარინი აღნიშნავს, რომ ჩეხოვს „პიესის ტექსტში შეაქვს პოეზიისათვის დამახასიათებელი ისეთი ბმულები, როგორიცაა ამაღლებული, მუსიკალური, მღელვარე სამეტყველო ტექსტი. დრამატურგი არა მარტო არ გაურბის სიმბოლურ სიტუაციებს, არამედ თამამად იყენებს სიტყვის სიმბოლურ ხატოვანებას, რაც ქმნის კონტრასტს ყოველდღიურ და ღრმად პოეტურ სიტყვას, ამაღლებულსა და მდაბიურს შორის“ (Ларин, 1964:131).

ზოგადად ანტონ ჩეხოვის დრამა აბსოლუტურად განსხვავდება არა მარტო მის თანამედროვე, არამედ ზოგადად მსოფლიო დრამატურგიის ნიმუშებისაგან. ეს განსხვავება შეეხება ანტონ ჩეხოვის დრამის სტრუქტურასაც. ავტორი თავის პიესებს არ ყოფს გამოსვლებად, რის გამოც მთლიანი აქტი აღიქმება როგორც ერთი ეპიზოდი. პიესაში „სამი და“ მოქმედება იწყება დები პროზოროვებით. დებს შემოაქვთ სევდიანი და ამავე დროს ერთგვარი საზეიმო-ლირიული განწყობა, რაც მკვეთრ ელფერს დებულობს ოლგას პირველსავე სიტყვებში: „მამის გარდაცვალებიდან ზუსტად ერთი წელი გავიდა. დღევანდელ დღეს, ხუთ მაისს გარდაიცვალა. შენი დღეობა იყო, ირინა. მახსოვს, როგორ ციოდა, თოვდა კი-დეც...“ და შემდეგ აგრძელებს: „რა სასიამოვნოდ დათბა დღეს. ფანჯრის გაღებაც შეიძლება, თუმცა არყის ხეები ჯერ არ გაკვირტულა...“ და უფრო ღრმად ეფლობა მოგონებებში: „შესანიშნავად მახსოვს, როგორია ამ დროს მოსკოვი – ყველაფერი ყვავის, თბილა და მზე უხვად ანათებს“. პიესის ექსპოზიციურ ნაწილში ავტორი წარსულსა და ანმყოს ერთმანეთს უკავშირებს: „ამ დილით თვალი რომ გავახილე, ზღვა სინათლე დავინახე, გაზაფხული შემომეგება და სიხარულმა ისე ამაფორიაქა, საშინლად მომინდა მოსკოვში ყოფნა“ (ჩეხოვი, 1969).

თუმცა პიესა გაცილებით ადრე იწყება, ვიდრე ოლგას პირველი ტექსტი. ოლგას პირველ სიტყვებამდე ავტორს პიესაში მოცემული აქვს რემარკა, რომელიც პირველი ეპიზოდის მოქმედების არსებით ელემენტს წარმოადგენს. ერთი შეხედვით, თითქოს რემარკა მოქმედების ადგილის ტრადიციული აღნერაა: „პროზოროვების სახლი. სვეტებიანი სასტუმრო ოთახი, უკან დიდი დარბაზი მოჩანს. გარეთ მზიანი, მხიარული, ჩახჩახა შუადლეა. დარბაზში სუფრას შლიან“ (ჩეხოვი, 1969). აქ უჩვეულო თითქოს არაფერია, გარდა სიტყვებისა „მზიანი, მხიარული“. ავტორი არ მიგვანიშნებს, რომ მოქმედების დრო გაზაფხულია (ამის შესახებ ჩვენ ვგებულობთ ოლგას სიტყვებისგან). „მზიანი, მხიარული“ შეიძლება იყოს წელიწადის ნებისმიერ დროს, ყველაფერი დამოკიდებულია ადამიანის განწყობაზე.

რემარკის მეორე ნაწილში ვკითხულობთ: „ქალთა გიმნაზიის ლურჯ კაბაში გამოწყობილი ოლგა დგას და რვეულებს ასწორებს, მაშა შავ კაბაშია, მუხლებზე შლაპა უდევს და წიგნს კითხულობს, ირინა ჩიფიქერებული დგას, მას თეთრი კაბა აცვია“ (ჩეხოვი, 1969). შემდგომ მაყურებელი იგებს, რომ დები შეიკრებენ ირინას დაბადების დღის გამო, ამავე დროს ეს დღე არა მარტო საზეიმო, არამედ მწუხარებისიცაა. ოლგა მასწავლებლის უნიფორმაშია გამოწყობილი და თვალს ვერ აშორებს რვეულებს, მაშა თითქოს მზადაა ნებისმიერ წამს ადგეს და წავიდეს (მას შლაპა მუხლებზე უდევს).

ავტორი პიესაში მოლენებისა და ემოციური თვასაზრისით პერსონაჟთა წინააღმდეგოდრივ ცხოვრებას გვიხატავს. პარალელებს ავლებს საზეიმოსა და სევდიან ატმოსფეროსა და განწყობებს შორის. ანტონ ჩეხოვი ცდილობს დახატოს პერსონაჟთა ცხორება სხავადასხვა რაკურსით, გვაჩვენოს პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს მრავალფეროვნება და მათი ერთმანეთთან შეუთავსებლობა.

პირველსავე ეპიზოდში, როდესაც გაზაფხულის მშვენიერებით მოხიბლული ოლგა იხსენებს დების მოსკოვურ ცხოვრებას და ოცნებობს სამშობლოში (მოსკოვში) დაბრუნებაზე, კოლონებს მიღმა ისმის ჩებუტიკინისა და ტუზენბახის რეპლიკები: „ვერ მოგართვეს“, „სისულელეა“ (ჩეხოვი, 1969). შემდგომში ირკვევა, რომ მოცემული ეპიზოდისათვის სრულიად შეუსაბამო ეს სიტყვები, წინასწარმეტყველური აღმოჩნდება. ოლგას სიტყვებზე: „მოსკოვისაკენ, რაც შეიძლება სასწრაფოდ!“ ავტორი სვამს რემარკას: „ჩებუტიკინი და ტუზენბახი იცინიან“. როგორც პირველ შემთხვევაში, აქაც ჩებუტიკინისა და ტუზენბახის სიცილს ოლგას სიტყვებთან არანაირი კავშირი არ აქვს. ისინი ერთმანეთთან საუბრობენ და ცხადია, ოლგას სიტყვები არ ესმით. პიესაში დების ლირიულ ოცნებას მოსკოვში დაბრუნებაზე, ჩებუტიკინისა და ტუზენბახის რეპლიკები და სიცილი ერთგვარ დრამატულ, მეტიც – ტრაგიკულ ელფერს ანიჭებს.

ამრიგად, პიესის ექსპოზიციური ნაწილი, ემოციური თვალსაზრისით, საკმაოდ მრავალსახიერი, მეტიც – ურთიერთგამომრიცხავი, დისონანსურია, რასაც მნიშვნელოვანნილად განაპირობებს ოლგას პირველი მონოლოგი, რომელიც მკითხველისთვის და მაყურებლისთვის ერთგვარ ინფორმაციულ ხასიათს ატარებს. მაგრამ დებისათვის, რომლებსაც მიმართავს ოლგა, – სიახლეს არ წარმოადგენს. ემოციური ეფექტი, რომელიც ამ ეპიზოდში წარმოიქმნება, არა

მხოლოდ ლირიულად არის გააზრებული, არამედ ავტორის მიერ მოწოდებულია ლირიული ფორმით. როგორც კონსტანტინე სტანისლავსკი აღნიშნავს: „ოლგას მონოლოგი, ეს არის მონოლოგი მოგონებებისა და მომავლის იმედის, რომელიც თითქოს წარმოითქმება სამივე დის მიერ“ (Станиславский, 1958:224). ირინა და მაშა იმავეს ფიქრობენ, თითქოს ოლგა მათ ფიქრებს ახმოვანებს, რაც დების რეპლიკებში მკაფიოდ ვლინდება. ყოველივე ეს ოლგას მონოლოგის თავისებურ კონტაპუნქტს წარმოადგენს.

ოლგა გვევლინება, როგორც პიესის ემოციური განწყობის ძირითადი მატა-რებლი. მისი ემოციური განწყობა გავლენას ახდენს არა მარტო მკითხველზე თუ მაყურებელზე, არამედ ირინასა და მაშას განწყობაზე. „ჩვენ“ – წარმოთქვამს ოლგა დების სახელით. ფინალურ სცენაში მაშა ამბობს – „უნდა ვიცხოვროთ“, „უნდა ვიცხოვროთ, უნდა ვიშრომოთ“ – იმეორებს ირინა, „სიცოცხლე მომინდა!.. ჩვენ ვიცოცხლებთ!..“ – ასრულებს ოლგა. მისი სიტყვები ერთგვარ შემაჯამებელ ხასიათს ატარებს. დების განწყობათა „ერთგვაროვნებას“ ავტორი რემარკაშიც გადმოგვცემს: „სამი და დგას და ერთმანეთს ეკვრიან“, ირინა „თავს მკერდზე აყრდნობს ოლგას“, ოლგა „დებს ეხვევა“.

პიესის დასაწყისში დები მომავალზე ოცნებობენ, უკეთესი მომავლის იმედი აქვთ. მაგრამ გადის დრო, თვეები, წლები, დები ისევ ოცნებობენ, ისევ ისე იმედოვნებენ. ცხოვრებას კი მოაქვს ახალი განსაცდელები, რომლებიც აშორებს მათ საოცნებო ბედნიერებას.

პიესა დები პროზოროვების ლირიული განწყობით იწყება. მაგრამ მეორე ეპიზოდში ლირიულ განწყობას ახშობს სოლიონის გამოჩენა. აქ მხოლოდ სოლიონის სამეტყველო ტექსტს არ შემოაქვს დისონანსი დების განწყობაში, არამედ იმას, თუ როგორ წარმოთქვამს ამ ერთი შეხედვით უწყინარ ფრაზებს პერსონაჟი, რაც ავტორს ხაზგასმულად აქვს მოცემული რემარკაში. პიესაში ეპიზოდების ცვლაზე არ არის დამოკიდებული პერსონაჟთა განწყობათა ცვლა, პირიქით, პერსონაჟები განაპირობებენ ეპიზოდის ერთიან ემოციურ ატმოსფეროს. ვერშინინის გამოჩენისთანავე დები პროზოროვები უბრუნდებიან თავიანთ ოცნებას მომავალზე, ვერშინინი ხომ მათი ოცნების ქალაქიდან ჩამოვიდა. დები მზად არიან ვერშინინი ჩათვალონ სულიერ ნათესავად.

ვერშინინის გულწრფელობას დები გულწრფელობითვე პასუხობენ. მიუხედავად ვერშინინის დაუსრულებელი (ერთგვარად დამდლელი) საუბრებისა, დები პროზოროვები ვერშინინს მათ მონათესავე სულად მიიჩნევენ, ვერშინინი ისეთივე მეოცნებეა, „მოდით, ვიოცნებოთ“ – მიმართავს იგი დებს. მათი საუბრები ხშირად რიტორიკულია, რასაც ამავე დროს წარსული ბედნერების სევდის უდერადობაც ახლავს, მაგრამ მომავალის იმედი, უფრო სწორად, ოცნება მომავალ ბედნიერ ცხოვრებაზე პერსონაჟთა (ოლგა, ირინა, მაშა) ხასიათის ერთგვარი საფუძველია. ადამიანის ცხოვრების არსის, მისი მიზნებისა და ბედნიერების შესახებ საუბრებში აშკარად „ისმის“ ავტორის ხმა. როგორც ანტონ ჩეხოვის შემოქმედების ერთ-ერთი უპირველესი თაყვანისმცემელი ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო წერს: „კარგ პიესაში ყოველთვის იგრძნობა ავტორის ინდივიდუალური

ინტონაციები. თუკი ეს არ არის, ესე იგი, ავტორს ნიჭი არ გააჩნია“ (Немирович-Данченко, 1954:85).

ანტონ ჩეხოვის გმირები ისწრაფვიან ამაღლებული მიზნებისაკენ, რაც რა-დიკალურად შეცვლის მათ ცხოვრებას და მოუტანთ ბედნიერებას, მაგრამ ბედ-ნიერება არ ჩანს. ბედნიერება შორსაა. დები პროზოროვების ოცნება სამშობ-ლოში დაბრუნებას უკავშირდება. აქ კი, ამ პატარა პროვინციულ ქალაქში ან-დრეი პროზოროვმა იპოვა თავისი ბედნიერება ნატაშას სახით, რაც დები პრო-ზოროვების ოცნების ალსრულებას ჩიხში აქცევს.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ავტორი თითქოს ერგვარად არბილებს დრამა-ტულ განწყობას მსუბუქი ხუმრობებითა და ყოფითი კომიკური სურათებით. მა-გალითად: სამშობლოში დაბრუნებაზე მეოცნებები მაშას საჩუქრად მიართმევენ სამოვარს, ან სოლიონი პასუხობს კალამბურით – „როდესაც მამაკაცი ფილოსო-ფოსოფს, ეს არის ფილოსოფისტიკა, ანუ სოფისტიკა. ხოლო როდესაც ფილო-სოფოსოფს ქალი, ან ორი ქალი, ეს არის – ნეკაზე მიკბინე“.

დრამის მოქმედების განვითარებისთვის ავტორი დიდ მნიშვნელობას ანი-ჭებს პერსონაჟთა მოქმედებაში ჩართულობის რიგითობას, ანდრეი პროზოროვი პირველი მოქმედების ბოლომდე არ ჩანს, მისი ლირსებების შესახებ დები საუბ-რობენ, ზედა სართულიდან კი ისმის ვიოლინოს ხმები, უხილავი ანდრეი ვიოლი-ნოზე უკრავს. რა თქმა უნდა, ანდრეის გამოჩენა გვიცვლის შთაბეჭდილებას დე-ბის მიერ დახატული ანდრეის პიროვნების შესახებ, თავადაც აღიარებს, „ოდნავ გავსუქდი კიდეც“. თუ პირველი მოქმედების ლირიულ განწყობას მეოცნებებ დე-ბი განაპირობებენ, მეორე მოქმედების სცენურ ყოფით ატმოსფეროს ნატაშა, ანდრეის მეუღლე ქმნის. ისიც აღსანიშნავია, რომ ანდრეისა და ნატაშას ქორწი-ნება პირველ და მეორე მოქმედების შუა, მაყურებლისა თუ მკითხველის გარეშე ხდება და მეორე მოქმედების დაწყებისთანავე (მიუხედავად იმისა, რომ მოქმე-დების ადგილი არ იცვლება) აბსოლუტურად სხვა რეალობაში ვხვდებით. ანტონ ჩეხოვი რემარკაში მიუთითებს: „პირველი მოქმედების დეკორაცია. ქუჩიდან გარმონის ხმა ისმის. საღამოს რვა საათია. ბნელა. შემოდის ნატალია ივანოვნა, ხალათი აცვია, ხელში სანთელი უჭირავს. ანდრეის ოთახთან ჩერდება.“

ნატაშა. ანდრიუშა, შენ აქ ხარ? აქ რას აკეთებ? კითხულობ? არაფერი, არა-ფერი, მე ისე... (მიდის, მეორე კარს აღებს, შიგ შეიხედავს, და ისევ მიკეტავს.) სი-ნათლე ხომ არ ანთია-მეთქი“. პირველი მოქმედების რემარკა რადიკალურად სხვა ატმოსფეროს ქმნის: „პროზოროვების სახლი. სვეტებიანი სასტუმრო ოთა-ხი, უკან დიდი დარბაზი მოჩანს. გარეთ მზიანი, მხიარული, ჩახჩახა შუადღეა. დარბაზში სუფრას შლიან“ (ჩეხოვი, 1969). დეკორაციები არ იცვლება, იცვლება ატმოსფერო. პირველში – „გარეთ მზიანი, მხიარული, ჩახჩახა შუადღეა“, მეო-რეში – „ქუჩიდან გარმონის ხმა ისმის. საღამოს რვა საათია. ბნელა. შემოდის ნა-ტალია ივანოვნა...“ ჩეხოვთან ავტორისეული რემარკა გამოხატავს არა მხოლოდ კონკრეტულ მოვლენას (მზიანი დილა ან საღამოს რვა საათია. ბნელა), არამედ მოქმედების არსს, პერსონაჟთა განწყობას, მათ სულიერ მდგომარეობას.

ანტონ ჩეხოვის დრამის პოეტიკის ძირითადი პრინციპები გამოიხატება, უპირველეს ყოვლისა, სასცენო სამეტყველო ტექსტის, ანუ დიალოგების აგების

თავისებურებებში, რომელსაც ავსებს ავტორისეული რემარკები, რაც ერთგვარ მითითებებს წარმოადგენს სცენური ატმოსფეროს შესაქმნელად, როგორც პიე-სის რეჟისორული ექსპლიკაცია. სასცენო სამეტყველო ტექსტის აგების ის მე-თოდი, რომელსაც იყენებს ანტონ ჩეხოვი, სიახლე იყო დრამატურგის პრაქტი-კაში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მისი გმირები გაუთავებლად საუბრობენ, მაგრამ არ საუბრობენ იმაზე რაც მათ ანუხებთ, თითქოს მის პერსონაჟებს არ ესმით ერთმანეთის, ან უმისამართოდ, უმიზნოდ წარმოთქმავენ სიტყვებს, არ უსმენენ თავიანთ თანამოსაუბრებას. ანტონ ჩეხოვის სასცენო სამეტყველო ტექსტის თავისებურება, როდესაც პერსონაჟები თითქოს არ საუბრობენ უნი-სონში და მეტწილად არ პასუხობენ თანამოსაუბრის რეპლიკებს, არამედ მიყვე-ბიან თავიანთი აზრების შინაგან დინებას, სათეატრო ხელოვნების რეფორმა-ტორმა კონსტანტინე სტანისლავსკიმ „ქვეტექსტი“ უწოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩეხოვი ა., „სამი და“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, ლ. ღლონტის თარგმანი. თბილისი, 1969.
2. Ларин Б. «Чайка» Чехова. Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. М. 1964.
3. Немирович-Данченко В. «Театральное наследие». Т. 1. М. 1954.
4. Станиславский К. «Собрание сочинений». Т. 2. М. 1958.
5. Толстой Л. «Об искусстве и литературе». Т. 2. М. 1958.

ლელა წიფურია
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

**სტარტიზაციან ბრძოლის მანიფესტი ანდრია
ჭოლავას ინტერიატაციით**

რეჟისორი ანდრიი უოლდაკი ქართველმა მაყურებელმა ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის, „საჩუქრის“ 2014 წლის პროგრამიდან გაიცნო სპექტაკლით „მადამ ბოვარი“. ის უკრაინული თეატრის კლასიკოსის, ივან კარპენკო-კარის შთამომავალია, რომლის სახელსაც ატარებს კიევის თეატრისა და კიონის უნივერსიტეტი. თავად ანდრიი უოლდაკს უამრავი პრემია და ჯილდო აქვს მიღებული, მათ შორის იუნესკოს პრემია „მსოფლიო ხელოვნების განვითარებაში შეტანილი წვლილისათვის“. „მუდამ მეამბოხე, თითქმის პროვოკატორი, უკომპრომისო ესთეტი და მგნობიარე სარკაზმით შიარაღებული რეჟისორი, რომლის „სამი და“ 90-იან წლებში ლამის პოსტისაბჭოთა „სისასტიკის თეატრის“ მანიფესტად გამოაცხადეს, მკაცრად განსაზღვრულ და თანამედროვე თეატრის ემანაციას ზუსტად და შეულამაზებლად გვაგრძნობინებს. ფინეთში დადგმული „ძია ვანიასა“ (იქაური პრესის შეფასებით, გასული სეზონის ყველაზე საინტერესო სპექტაკლი) და სანკტ-პეტერბურგში, ფესტივალზე „ბალტიის სახლი“ წარმოდგენილი „მოსკოვი-პეტერბურგის“ (ვენედიქტ ეროფეევის ნაწარმოების ბრწინვალე, სარკასტული სცენური ვერსია) შემდეგ, ანდრიი უოლდაკი ფლობერის რომანის პერფექციონისტულ ტექსტს ასევე დაუნდობელი და შეულამაზებელი მზერით „უსწორდება“ (ბუხრიკიძე, 2014).

ანდრიი უოლდაკის დადგმულ კლასიკური ნაწარმოებების სცენურ ინტერ-პრეტაციებში უაღრესად ზუსტად არის გადმოცემული კლასიკოსი ავტორების თხზულების არსი და მიზანმიმართება. სამეცნიერო კვლევის მიზანი იმ კომპონენტების ერთიანობის დადგენაა, რომლებიც ეპატაჟური რეჟისორის პროვოკაციულ წარმოდგენებში გუსტავ ფლობერის თუ უილიამ შექსპირის თხზულებების სამყაროს სრულიად განსხვავებული მეთოდოლოგიით წარმოგვიდგენენ. და მაინც, ანდრიი უოლდაკის „წაკითხული“ და წარმოსახული კლასიკოსების ნაწარმოებები უთუოდ რჩება მათი სიღრმისეული წვდომით დადგმულ ფეირვერკულ სანახაობად.

გუსტავ ფლობერის „მადამ ბოვარი“ XIX საუკუნის ყველაზე სკანდალური რომანია, რომელიც ფრანგული პროზის კლასიკადაა აღიარებული. რით შეიძლება იყოს საინტერესო 1856 წელს გამოქვეყნებული თვითმკვლელი ქალის ისტორია XXI საუკუნეში და რატომ გვიზიდავს კვლავ და კვლავ ეს საკმაოდ სენტიმენტალური ისტორია? უოლდაკის სპექტაკლი ჩართული იყო პროგრამაში „პეტერბურგის თეატრალური სეზონი“. ამ პროგრამისთვის სპეციალურად დაიბეჭდა ვრცელი კატალოგი, სადაც საკმაოდ დამაინტრიგებელი ტექსტი ეძღვნებოდა უოლდაკს. „ნაწარმოებს, რომლის სკანდალურობაც თითქოს ისტორიას

ჩაპებარდა, ხელი მოჰკიდა თანამედროვე ევროპული სცენის ყველაზე ეპატა-
ჟურმა რეჟისორმა ანდრიი შოლდაკმა. თეატრში მისთვის არ არსებობს ესთეტი-
კური, ეთიკური, დროითი, სივრცობრივი და, მავანთა აზრით, ეთიკური საზ-
ღვრებიც კი. თანამედროვეობის კულტურული კოდების გამოყენებით, ის უკუ-
აგდებს დედნის მხატვრულ რეალობას და ანიჭებს მას ახალ სიცოცხლეს, რომ-
ლის არსს, ჟანრსა და შინაარსს ბევრი კრიტიკოსი ზუსტ ახსნას ვერ უძებნის“
(„პეტერბურგის თეატრალური სეზონი“, 2014:29).

მაშ ასე, – ორი მადამ ბოვარი პეტერბურგის არასახელმწიფო თეატრში „ან-
დრეი მირონოვის სახელობის რუსული ანტრეპრიზა“. უაღრესად სასიამოვნოა
ის გარემოება, რომ ანდრეი მირონოვის სახელობის თეატრი არსებობს. ჩემი თა-
ობის მაყურებლისთვის ანდრეი მირონოვი მართლაც უნიჭირეს კინომსახიო-
ბად დარჩა. პეტერბურგელთა მადამ ბოვარი ტიპიურ პეტერბურგულ კომუნა-
ლურ ბინაში ცხოვრობს. ასეთ ბინებში ჯერ კიდევ შემორჩენილია ანტიკარული
ნივთები, ისეთი, როგორიც მადამ ბოვარის ცხოვრებაში იყო და ამავე დროს
ალუმინის პირსაბანი და დიდი ტაშტი მის ქვეშ – „კომუნალკები“ პეტერბურგში
ახლაც ასეთია. მადამ ბოვარი (ელენა კალინინა) ნამდვილი ემას ცხოვრებით
ცხოვრობს სცენაზე. მეორე – ახალგაზრდა ემა (პოლინა ტოლსტუნი) მისი ალ-
ტერ ეგოა, ნამდვილი თანამედროვე ლამაზმანი. სპექტაკლის მხატვრები ანდრიი
შოლდაკი და ბულგარელი ტიტა დიმოვა არიან. სცენის მარჯვენა კუთხეში, შავ
ფონზე თეთრი ცარცით მაცხოვრის ეკლის გვირგვინიანი კონტურია მოხატული
ჯვარცმის სილუეტით, ოლონდ ჯვარი არსად ჩანს. ხის ჯვარს კონტურს მოგვია-
ნებით მიადებენ, როდესაც ემა თვითმევლელობის გადაწყვეტილებას მიიღებს.
სპექტაკლის რეკვიზიტი, ყოველი ნივთი, რომელიც სცენაზეა განთავსებული,
უაღრესად ქმედითი და ფუნქციურია. წარმოდგენის კოსტიუმები დახვეწილი
გემოვნებითაა შეკერილი, ხან დროსთან შესატყვისობის და ხანაც კონტრასტის
პრინციპით შექმნილი. სპექტაკლში ხდება პერსონაჟების დუბლირება – „ძველ
დროში“ მოქმედი მამაკაცები – შარლ ბოვარი (ვალერი დეგტიარი), რუდოლფ
ბულანჟე (ალექსეი მოროზოვი), ლეონი (სტეპან პივკინი) თანამედროვე სიტუა-
ციაში როკ მომღერლებად და სტუდიური გადაცემის ნამყვანებად გვევლინები-
ან. საერთოდაც თანამედროვე ყოფა აქტიურად იქრება „მადამ ბოვარის“ სიუჟე-
ტის მიმდინარეობაში. რაც შეეხება ემას თანადროულ ყოფას, სწორედ ის ხდება
ის ტრაგიკული კოლიზია, საიდანაც თავის დაღწევას ცდილობს ინტერიერის
კედლებს და კარებს მიმწყდარი ემა. სპექტაკლის მიმდინარეობისას მსახიობი
რამდენჯერმე კარებზე ადის და გადაულახავ წინააღმდეგობებს აწყდება. გუს-
ტავ ფლობერის რომანის სათაურია „მადამ ბოვარი – პროვინციული ზნე-ჩვეუ-
ლებები“. პეტერბურგელთა დადგმაში პროვინციული სული ყველგან იგრძნობა,
უფრო ზუსტად, სწორედ პროვინციული მორალი, რომელიც საბოლოოდ გაუ-
საძლისს ხდის ნამდვილ სიყვარულზე მეოცნებე და ყოველთვის იმედგაცრუებუ-
ლი ემას ცხოვრებას. თანამედროვე პეტერბურგის ყოფა და საერთოდ თანამედ-
როვე ცხოვრება სპექტაკლში გაუცხოების ეფექტის ფუნქციას ასრულებს. როკ-
მუსიკოსების სიმღერები ზონგების დატვირთვით იქრება შარლ ბოვარის ოჯა-
ხურ ისტორიაში. სპექტაკლში კონცეპტუალური მიზანსცენების და გამომგო-

ნებლობის კასკადია – უოლდაკის ფანტაზიას საზღვრები არა აქვს. თეატრის მსახიობები უნივერსალურები არიან – მათი პლასტიკა, ვოკალი, მეტყველების კულტურა მართლაც უზადოა. და რაც მთავარია, ყველა მსახიობს, და განსაკუთრებით ემას როლების შემსრულებლებს – ელენა კალინინას და პოლინა ტოლსტუნს დიდი ექსპრესიით მოაქვთ მაყურებლამდე ის სიყვარულის ძიების დრამატული პროცესი, რომელიც ემა-ელენა კალინინას უმძაფრეს ვნებაში გადაიზრდება და ტრაგედიით მთავრდება. ახალგაზრდა ემა-პოლინა ტოლსტუნი მუდმივად ცდილობს უფროს ემას გადააფიქრებინოს თვითმკვლელობა. ახალგაზრდა ემას ფუნქცია წარმოდგენაში უფრო ანალიტიკოს-გამზონასწორებლისაა, რომელიც უძლური აღმოჩნდება მადამ ბოვარის ყოვლის წამლეკავი ვნების ფონზე. სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდში მსახიობები ზედა სამოსს იხდიან და სარეცხ მანქანაში ყრიან. ცარიელ სცენაზე მანქანის დოლურა ტრიალებს, აღარ არის აღარც სიყვარული, აღარც ვნება. არის მხოლოდ ყველაფრის მშთანთქავი ყოფიერება და კიდევ, პროვინციული ზენ-ჩვეულებები.

თეატრმცოდნებაში უამრავი თეორიული ნაშრომი არსებობს, რომელიც კლასიკის ინტერპრეტაციას ეძღვნება. ჩემთვის ანდრიი უოლდაკის დადგმა ყველაზე მეტად არის ფლობერისეული, წარმოდგენა, რომელშიც ნამდვილად სრულად იკითხება გუსტავ ფლობერის რომანის არსი, თითქოს მართლა ცოცხლდება ემა ბოვარის სამყარო. დადგმა, რომელიც 3 საათი და 30 წუთი გრძელედება, თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის გათამაშებული. სპექტაკლი იმგვარი ფანტაზიით არის შეთხზული, რომ თანამედროვე მაყურებლისთვის ახალი აღმოჩენის – უოლდაკის უნიკალური სამყაროს აღმოჩენის და გუსტავ ფლობერის შემოქმედებით კიდევ ერთხელ ტკბობის ობიექტად იქცა.

ანდრიი უოლდაკის ხელოვნებას სტერეოტიპებთან ბრძოლის მანიფესტიც შეიძლება ეწოდოს. 2014 წელს, „მადამ ბოვარის“ წარმატების შემდეგ, ხელოვნების საერთაშორისო ფესტივალის „საჩუქრის“ დამფუძნებელსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს ქეთი დოლიძეს მაშინვე დაებადა აზრი, რომ ანდრიი უოლდაკს კინომსახიობთა თეატრში დაედგა წარმოდგენა. კულუარებს მიღმა მოარული ხმები ვრცელდებოდა – „მეფე ლირს“ დგამს და ლირი ქალიაო... სპექტაკლზე მუშაობა კინომსახიობთა თეატრში დაიწყო, თუმცა მსოფლიო პრემიერა, რომელსაც დიდხანს ელოდა ქართველი მაყურებელი, 2019 წლის „საჩუქრის“ ფარგლებში შედგა. „მეფე ლირი. ანდრიი უოლდაკის წარმოსახვა“ ორ მოქმედებად იყო წარმოდგენილი: პირველზე აუდიტორია გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სცენაზე იყო განთავსებული, მეორე მოქმედების დროს კი – პარტერმი. კრიტიკოსი ლელა ოჩიაური შემდეგნაირად ახასიათებს სპექტაკლში წარმოსახულ ვითარებას: „ეს ატმოსფერო გაუღენთილია სიგიჟით, შიშითა და სასოწარკვეთით. გაუღენთილია ჩვენი და ჩვენი საზოგადოების შიშებითა და ფსიქოზით. უონავს ყოველ დეტალში და მსახიობების ყოველ ჟესტსა თუ წარმოთქმულ ფრაზაში. ყოველ ნიუანსში, რომლებითაც სახეები, ამბავი, პრობლემა იგება. აქ მუდმივად იცვლება ვითარება, ხერხი, სიტუაცია. ერთი რეალობა მეორეში გადადის. მეორე – ახალში. ერთი მოქმედება მეორეს უპირისპირდება და თან სარკისებრი ირეკლავს პირველს და გზას აგრძელებს. სხვა გეზითა და მიმართულებით. ახა-

ლი შრეების გასარღვევად. ახალ საფეხურზე გადასავლელად“ (ოჩიაური, www.theatrelife.ge).

სპექტაკლში რადიკალურად განსხვავებული იყო მოქმედებების ადგილები და პერსონაჟები: პირველი მოქმედება თიანეთის ძნელად აღსაზრდელთა პანსიონატში ვითარდებოდა და კომისის თავმჯდომარე ქეთი დოლიძე იყო. კოსტიუმების მხატვრის სიმონ მაჩაბელის გადაწყვეტით, ქეთი დოლიძეს სრულიად ორდინარული სამოსი, მომწვანო ფერის ე.წ. „ბუკლეს დვოიკა“ ეცვა, ფეხებზეც – მწვანე ნინდები. პედაგოგი ქალბატონის სტანდარტული სამოსი, მენტორული ტონი და მისი მანერები მართლაც უაღესად დამაჯერებლად ითამაშა ქეთი დოლიძემ. თუმცა მისი ქმედებები ძნელად აღსაზრდელთა თავაშვებული საქციელის განონასწორების უშედეგო მცდელობად გადაიქცა. საჩვენებელი გაკვეთილის თემა კი შექსპირის „მეფე ლიორის“ ანალიზი... და სწორედ ამ ანალიზის პროცესში შექსპირის ტრაგედიის გმირები უოლდაკის ინტერპრეტაციით გროტესკულ, ფსიქოპატურ პერსონაჟებად წარმოისახებიან, სადაც შექსპირული ვნებები მძვინვარებს, ოღონდ ამაღლებული ტრაგედიის ნაცვლად პრიმიტიული, მატერიალისტური ვნებების დემონსტრირების ასპარეზად იქცა სცენა.

„ანდრი უოლდაკის სპექტაკლი სინამდვილეში ვარიაციებია შექსპირის „მეფე ლიორის“ თემაზე, ერთგვარი წარმოსახვა, ასოციაციების პრინციპით შეთხზული ეპიზოდები და მოვლენები, რომლებსაც ერთი შეხედვით საერთო არ აქვთ, მაგრამ ირიბად მაინც მჭიდროდ არიან დაკავშირებული ერთმანეთთან. ეტიუდების პრინციპით, სიუჟეტური ინტრიგით აგებული საექსპოზიციო ნაწილი, რომელიც ფაქტობრივად წარმოადგენს სპექტაკლის პირველ და სრულ ნაწილს, სულაც არ უკავშირდება მეორე მოქმედებაში განვითარებულ სიუჟეტს, მაგრამ ეს ორი განსხვავებული ამბავი ერთმანეთს პერსონაჟთა ტიპებით უკავშირდება. სხვადასხვა დროში, ან მოცემულობაში, ისინი ერთმანეთის იდენტურები არიან. მათ შორის პარალელების გავლება მაყურებელს თავისუფლად შეუძლია“ (ჩხარტიშვილი, www.theatrelife.ge).

სპექტაკლის მეორე მოქმედება კომუნალური ეზოს ნახევრადსარდაფში მიმდინარეობდა, სადაც ხანგამოშვებით მატარებლის ხმა ისმოდა. პანსიონატის აღმზრდელები და აღსაზრდელები მეორე მოქმედებაში კომუნალური ეზოს მაცხოვრებლებად გარდაიქმნენ და დედა-ლირის (ქეთი დოლიძე) თუ ქალიშვილების (ირინა გიუნაშვილი – კორდილია, თამარ ბზიავა – გონერილი და თამარ ბუაჩიძე – რიგანი) და სიძეების ვნებები სცენოგრაფ დანიელ უოლდაკის შექმნილ გარემოში გათამაშდა. ლურჯი ფერის შუშაბანდის ჩარჩოს მიღმა უამრავი ყოფითი ნივთი იყო განლაგებული, უფრო ზუსტად კი დახვავებული. ეს ნივთები ქმნიდნენ სწორედ იმ მატერიალურს, რომელიც ანდგურებდა ლირის ქალიშვილების სულიერ სამყაროს. უოლდაკის წარმოსახვაში გონერილი და რიგანი განძეულობის დაუფლების მიზნით წირავდნენ დედას. და საბოლოოდ, უოლდაკის წარმოსახვის ფორმულაც შექსპირისეულის იდენტური ხდებოდა: მატერიალური სიმდიდრისთვის განწირული მშობელი და და... სპექტაკლის ბოლოს ეს ყოფითი საგნებით გადატენილი სახლი ინგრეოდა და აცეკვებული პერსონაჟები სიკვდილის როკვას აყოლილებს გავდნენ. ანდრიი უოლდაკის წარმოსახვის ნაყოფი

კი იყო ამ სრულიად არაორდინარული, არასტანდარტული გააზრება ტრაგედიისა.

„სპექტკლში ყველა მიზანსცენა – მისტიფიკაციაა. მოქმედებები თეატრში ვითარდება და შემდეგ ისევ ბრუნდება რეალობაში. აქ დიდ როლს თამაშობს მსახიობების ცნობიერებაში არსებული ასოციაციები, ემოციები და მეხსიერება, რომელიც დადგმაში დამოუკიდებელი შინაარსის ხვედრით წილს საგრძნობლად ზრდის. ამიტომაც მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ რიგ ეპიზოდებში სათეატრო ტექსტი ინტერაქტიულია. იგი დასის მონათხრობის მოტივებზე შეიქმნა, რამაც ქართული თანამედროვე თეატრის ევოლუციურ-ექსპერიმენტულ პროცესს ახალი საუკუნის მაღალპროფესიული, მხატვრულად მოაზროვნე, ექსპრესიული დრამატურგია და ნანარმოები შემატა“ (კატალოგი „საჩუქარი“, 2019:78-80).

ანდრიი უოლდაკს ევროპული თეატრის ყველაზე ეპატაჟურ რეჟისორს უწოდებენ. მისი შემოქმედება სრულიად არაორდინარულია როგორც კონცეპტუალურად, ასევე ვიზუალური ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით. როდესაც უოლდაკი კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოების დადგმას კიდებს ხელს, აუდიტორია ელოდება არა მხოლოდ ნაწარმოების ახლებურ წაკითხვას და გააზრებას, არამედ ლიტერატურული ნაწარმოების სტრუქტურის არსებით ცვლილებას. რეჟისორი ყოველგვარი შეზრუდვის გარეშე ერევა კლასიკური ნაწარმოებების შინაარსში, ცვლის ფაბულას, ასახლებს პერსონაჟებს სრულიად განსხვავებულ თანამედროვე ინტერიერებში... „მადამ ბოვარი“ და „მეფე ლირი. ანდრიი უოლდაკის ნაწარმოსახვა“ ორი განსხვავებული ინტერპრეტაცია კლასიკური ლიტერატურისა, სტერეოტიპებთან ბრძოლის მანიფესტად იქცა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბუხრიკიძე დ., ემა ბოვარი – ჯვარცმული, სასტიკი და ფსიქოდელიური, 2014. <http://liberali.ge/blogs/view/6032/ema-bovari--jvartsmuli-sastiki-da-fsiqodeliuri>
2. ოჩიაური ლ., „თუ ლირი მკვდარია...“, <https://www.theatrelife.ge/rocalirimkvdaria?fbclid=IwAR0crXwU-EEslRE-Y4XQfmZFz0FLWNJtLaiyIeVvOYOXXtg5krldJlQl7ec%20>
3. ჩხარტიშვილი ლ., „რასაც დასთეს, იმას მოიმკი“, <https://www.theatrelife.ge/rasacdastesimasmoimki?fbclid=IwAR2L67wKCVylMD3arIyqdY8covVK1PB-cWHYOI6TxcGMk6PQumkHTpCmFkk>
4. კატალოგი „საჩუქარი“, 2019.
5. „პეტერბურგის თეატრალური სეზონი“, „მადამ ბოვარი“, პეტერბურგი, 2014.

მარიამ მარჯანიშვილი
ნიკო ბერძენიშვილის სახელობის ქუთაისის
სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
ფილოლოგიის დოქტორი

სიღარახის პლობის პროცესი რაციონის რაგუსით

ქართულ თეატრს ძველთაგანვე ჰქონდა დამყარებული მჭიდრო ურთიერთობა რუსულ და ევროპულ თეატრებთან და დრამატურგებთან. ოსტროვსკი, ჩეხოვი, ტოლსტოი, გორკი, ნევეჟინი და სხვა რუსი ავტორები, ხოლო ევროპი-დან – შექსპირი, შილერი, მოლიერი, პიუგო, დიუმა და სხვანი, ქართული ეროვნული დრამატურგიის გვერდით ქართული თეატრის რეპერტუარის მაცოცხლებელ არტერიებს კვებავდნენ. ჯანსაღი ხელოვნება – ეს იყო ორი დიდი ქართველი რეჟისორის, კოტე მარჯანიშვილისა და ვასო ყუშიტაშვილის მსოფლმხედველობისა და შემოქმედების საერთო კრედო. „მეორე წელია, რაც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში ვმუშაობ და უდიდესი მოწინებით ვეკიდები ამ დიდი შემოქმედის მიერ დატოვებულ მემკვიდრეობას, რომელთანაც ძალიან ბევრი რამ მაერთებს“, – წერდა გაზეთ „მარჯანიშვილის თეატრის“ ფურცლებზე ვასო ყუშიტაშვილი (ჭეიშვილი, 2007:65).

1934 წელს ვასო ყუშიტაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში მისვლისათანავე მთელი თავისი მუშაობა მარჯანიშვილის რეალისტური ტრადიციების შესანარჩუნებლად მიმართა. კიდევ უფრო განამტკიცა ქართული სცენის რეფორმატორისა და ფაქტიური ფუძემდებლის დიდი შემოქმედებითი ტრადიციები, რაც ნათლად გამოვლინდა როგორც ფორმის, ასევე შინაარსობრივი და იდეოლოგიური მხარეების თვალსაზრისითაც.

1935 წელს ვასო ყუშიტაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე პირველი ქართული პიესა „ჩატეხილი ხიდი“ დადგა. ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების სცენაზე გადატანას ამ პერიოდისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვინაიდან, პრაქტიკულად წყდებოდა კლასიკური მემკვიდრეობის სწორად ათვისების საკითხი და თან სცენა ეროვნული რეპერტუარით ახლდებოდა. ილია ჭავჭავაძის მიერ სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა ეპოქისა და ტენდენციების ამსახველი ნაწარმოებების: „კაცია ადამიანის?!“, „კაკო ყაჩალის“ და „გლახის ნაამბობის“ გმირების სისრულეში მოყვანა, რომელსაც ბატონიშვილის შემდგომი პერიოდის ამ-სახველი ნაწარმოებები „ოთარაანთ ქვრივი“ და „სცენები“-ს ინსცენირება მოჰყვა, მათი ერთ სიბრტყეში დალაგება ძალზე რთული გახლდათ.

ხანგრძლივი მუშაობის შემდეგ, თეატრმა მიმდინარე 1935-36 წლების სეზონი „ჩატეხილი ხიდით“ გახსნა, სადაც სააშკარაოზე იყო გამოტანილი ილიას ეროვნული იდეები, მამხილებელი სატირა, ჰუმანიზმი, მისი მახვილი აზრის ცხოველმყოფელობა. სპექტაკლში გაცოცხლებული იყო ეპოქის მამოძრავებელი იდეები, ამ იდეების მატარებელი ადამიანები თავიანთი ავითა და კარგით.

XIX საუკუნეში ჯერ კიდევ გამეფებული ვიწრო კლასობრივი ინტერესები, წოდებრივი ჩარჩოთი შეზღუდვა და სიძულვილი, პიროვნული და კლასობრივი

ეგოიზმი და, რაც მთავარია, გვარიშვილობა და მისი წოდებრივი უპირატესობა გახდა ერთი ეროვნების სიღრმეში გაუცხოების მთავარი მიზეზი, როგორც ბატონსა და ყმას შორის, ისე ადამიანურ ღირსებას შორის. რეჟისორმა სწორად გაიგო ილიას შემოქმედების დამახასიათებელი უპირველესი მოტივი: მწვავე პიროვნული და სოციალური საკითხი, ნამუსიანი გლეხობა და უნამუსო თავადები, რომელთაც ილიამ სასტიკად დასცინა უნამუსოებს ნამუსიანთა ნამუსის ქებით... სპექტაკლი „ჩატეხილი ხიდი“ ფორმითა და იდეური ჩანაფიქრით, წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო რეალიზმის მეთოდის ათვისებისაკენ.

თუ XIX საუკუნის 50-იანი და 80-იანი წლების უდიდეს პრობლემას სოციალური უთანასწორობა და მისგან გამომდინარე ხიდჩატეხილობა წარმოადგენდა, ახალ ეპოქაშიც იგივე განმეორდა. XX საუკუნის 50-იანი და 80-იანი წლების ისტორიულმა მოვლენებმა კვლავ დააყენა ხიდჩატეხილობის პრობლემები სხვადასხვა ერთა შორის, რომლის საფუძველი ფაშიზმი და მეორე მსოფლიო ომი გახდა. ეპოქისათვის დამახასიათებელი ტენდენციების დასაძლევად, ამ შემთხვევაშიც, რეჟისორსა და თეატრს უნდა მოეხდინა ხიდჩატეხილობის დაძლევა. ეს დიდი მისია თავად გერმანელი ერის შვილმა – ჰერმან ვედეკინდმა ითავა, რომლის მოწოდება იყო ხელოვნების მეშვეობით სიკეთის ჩადენა. ომის საშინელებისა და დიქტატურის შემდეგ რეჟისორი მარადიულ ლირებულებებს ეძებდა. „ყველაფერი ან არაფერი, ხელოვნების გზით ხალხებს შორის ხიდებია გასადები“ – ასე ფიქრობდა გერმანელი რეჟისორი ჰერმან ვედეკინდი და ამას ანხორციელებდა ცხოვრებაშიც.

ზაარლანდის სახელმწიფო თეატრის დირექტორი ჰერმან ვედეკინდი ნელნელა აღმოსავლეთ ევროპისაკენ იღებდა გეზის. იგი იყო პირველი გერმანელი რეჟისორი, რომელმაც 1967 წელს ვერდის „ოტელოს“ დადგმა განახორციელა დანციგში. ძნელი იყო პოლონეთში მუშაობა, რადგან გერმანელებმა ომის დროს დიდი ტკივილი მიაყენეს ქვეყანას. მართალია, მეორე მსოფლიო ომი დაზარალებული ერისათვის ფსიქოლოგიურად ძნელი გადასატანი იყო, მაგრამ ერთ მხარეზე იდგა ფაშიზმი და მისგან გამოწვეული რეციდივები, ხოლო მეორე მხარეს – გოეთესა და კანტის, ნიცშესა და ვაგნერის ქვეყანა, „ევროპის ინტელექტუალური დირიჟორი... ევროპელ ხალხს უნდა გაეკეთებია მართებული არჩევანი და სიძულვილი სიყვარულით დაეძლიათ.

და, ხელოვნებამ გაიმარჯვა... „პრემიერის შემდეგ, შობა ღამეს ფოიეში იმპროვიზირებულ ბანკეტზე ორივე ერის წარმომადგენელი თავთავის ენაზე მღეროდნენ „წყნარ ღამეს“, მერე გაყუჩდნენ, უცებ სპონტანურად გადაეხვივნენ ერთმანეთს და ატირდნენ. ეს შვების, შერიგების ცრემლები იყო. არც ერთ მათგანს არ მიუძღვია ბრალი იმ უდიდეს, უსამართლო, საზარელ ტრაგედიაში, რომელსაც მეორე მსოფლიო ომი და ფაშიზმი ერქვა სახელად“ (ამაშუკელი, 1998:99).

ერთა შორის ახალი ხიდების გასადებად ჰერმან ვედეკინდი ძალისხმევას არ იშურებდა. 1968 წელს იგი პოლანდიაში ქალაქ ენსხედეს თეატრში მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“ დასადგმელად გაემგზავრა. აქაც ძალიან კარგად ახსოვდათ ნაცისტების პირიოდი და ამიტომ, თუმცა ზრდილობიანად, მაგრამ

უაღრესად ცივად მიიღეს, გამყინვარებას წინ არაფერი ელობებოდა. „დასში იყვნენ ჰოლანდიელი ებრაელები, ნიდერლანდების წინააღმდეგობის მოძრაობის მონაწილენი. თვალებში ისეთივე გამომეტყველება ჰქონდათ, როგორც პოლონელებს და ამათაც რეჟისორმა ჰერმან ვედეკინდმა იმავე სიტყვებით მიმართა: „მესმის, რა განიცადეთ ჩემი თანამემამულების მიერ ოკუპაციის ჰერიოდში, მაგრამ ახლა პიესა და ერთობლივი მუშაობა გვაერთიანებს. იქნებ ნელ-ნელა გალლვეს რკინა და ყინული“ (ამაშუკელი, 1998:99).

ამ დადგმაში ვედეკინდმა მთავარი როლიც შეასრულა. ჭეშმარიტადაა ნათესები: „ხელოვნებას არა აქვს საზღვარი, იგი ყველა ხალხს ეკუთვნის“. სწორედ ამ სიბრძნით შთაგონებულმა ვედეკინდმა მოახერხა რკინის ფარდის გარღვევა. მისი ძალისხმევით, 1968 წელს ზარბირიუქენში რუსული თეატრის დღეები ჩატარდა. გერმანელი მაყურებელი პირველად გაეცნო რუს დრამატურგებს: ბარბუზოვს, როზოვს.

ხალხთან მეგობრობისა და ახალი ხიდების გადების მისით, ვედეკინდმა 10 წლის განმავლობაში 14 ქვეყანა მოიარა. ქვეყნისა და ადამიანების სასიკეთოდ და ასევე გერმანიის დასავლელ თუ აღმოსავლელ მეზობლებთან კულტურულ ურთიერთობათა გაღრმავება მას დაუფასდა.

რეჟისორის ჰუმანურმა მისიამ დიდი გამოძახილი ჰპოვა გერმანულ-ქართული ურთიერთობის გაღრმავების საქმეშიც. ქართულ-გერმანული კულტურული ურთიერთობა ილია ჭავჭავაძისა და არტურ ლაისტის შემოქმედებითი მოღვაწეობიდან იღებს სათავეს. დიდი ილიას სურვილი იყო, რომ არტურ ლაისტს თანამემამულე ევროპელებისათვის სრულიად უცნობი ქართული ლიტერატურა გაეცნო. ქართველი და გერმანელი ერის ეს ორი დიდი შვილი კულტურულ-შემოქმედებითმა მუშაობამ ერთმანეთს ისე დააკავშირა, რომ მათი ურთიერთობა მტკიცე მეგობრობაში გადაიზარდა: „ჩემთვის დღესასწაული იყო, როცა ვესაუბრებოდი მას და ერთმანეთს აზრებს ვუზიარებდით. მაგრამ არამარტო მისი მდიდარი აზრების პოეტური თვისება მხიბლავდა, მხიბლავდა აგრეთვე მისი ჰუმანური შეხედულება კაცობრიობის შესახებ“ – წერდა არტურ ლაისტი (ჭავჭავაძე, 1987:386).

ბუნებაში უმიზეზოდ არაფერი ხდება. შემთხვევითობისა და აუცილებლობის კანონის თანახმად ყველაფერი მოულოდნელად დაიწყო, როცა „1972 წელს გოს-კონცერტმა პირველად მოიწვია საბჭოთა კავშირში ვედეკინდი გერმანიის თეატრალურ მოღვაწეთა ჯგუფთან ერთად. მოსკოვის ნაცვლად მას საქართველოში სტუმრობა შესთავაზეს. ამ ქვეყანაზე არავითარი წარმოდგენა არ ჰქონდა, რაღაც ეგზოტიკურს ეძებდა. „ჩამოვიდა და, როგორც თვითონ ამბობს, გული დაკარგა. აქ დახვდა ყველაფერი, რაზეც მანამდე ოცნებობდა: გულლია, გონიერი, სტუმართმოყვარე, მხიარული, იუმორით აღსავსე, მოცინარი, ხალისიანი, მომღერალი ადამიანები, – რეჟისორისთვის ჭეშმარიტი საგანძური“ (ამაშუკელი, 1998:95-101).

ამდღიდან მოყოლებული, ჰერმან ვედეკინდმა თავისი მეორე სამშობლო იპოვა, სადაც 25 წელი გაატარა. სწორედ აქ გაიგო მან XVII საუკუნის გერმანელი მწერლისა და დრამატურგის ანდრეას გრიფიუსის „ქეთევან ქართველის“ ქარ-

თული თარგმანის არსებობა. წიგნი საქართველოში საჩუქრად გერმანიაში მცხოვრებმა ემიგრანტმა ნიკოლოზ ჯანელიძემ გამოაგზავნა. ჰერმან ვედეკინ-დმა პიესა ჯერ ქართულად დადგა, შემდეგ კი დასავლეთ გერმანიაში აჩვენა. „ბალვეს 1500 ადგილიან გამოქვაბულში ამ თეატრის მოყვარულთა დასით ვედეკინ-დმა „ქეთევან ქართველი“ ხუთმოქმედებიან მისტერიად წარმოადგინა: პიესა საკუთარი პასაჟებით შეავსო. იქ ქართველი სოლისტებიც: ცისანა ტატიშვილი, თამრიკო გვერნითელი და მარლენ ადამაძე მოიწვია“ (ამაშუკელი, 1998:101-102).

25 წლის მანძილზე ვედეკინდის ხელმძღვანელობით უამრავი კულტურული ღონისძიება ჩატარდა თბილისში თუ ზარბრიუკენში. მისი ძალისხმევით ორ ერს მორის გადებული ხიდები დღესაც მოქმედებს. როგორც რეჟისორი ამბობდა: „უკურნებელი სენი შემეყარა. მას საქართველოს სიყვარული ჰქვია და, რაც მთავარია, ძალიან სასიამოვნო და გამაბეჭდიერებელი სენია...“ (ამაშუკელი, 1998:101-102).

გერმანიაში ზარბრიუკენის სცენაზე დაიდგა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“. საპასუხო ვიზიტით საქართველოში ჩამოვიდა ამ თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფი, რომელმაც საოპერო თეატრის სცენაზე დადგა ვაგნერის „ლოენგრინი“. ამ სპექტაკლმა ორ ქვეყანას შორის მეგობრობის 7000 კილომეტრიანი ხიდი გასდო.

1974 წელს საარის მხარეში ჩატარდა ქართული ხელოვნების კვირეული. საპასუხო კვირეული თბილისში 1976 წელს გაიმართა. ზარბრიუკენში გერმანულად ამეტყველდა „დაისი“, „აბესალომ და ეთერი“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. თბილისში „ლოენგრინს“ მოჰყვა მოცარტის „ჯადოსნური ფლეიტა“ ოპერის თეატრში. ხოლო ლესინგის „ნათან ბრძენი“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე ვედეკინდის ხელმძღვანელობით დაიდგა. ამ მეგობრობამ გზა გაუკვალა რუსთაველის თეატრს მსოფლიოს ყველა კონტინენტზე. მეგობრობამ სამუდამოდ შესძინა ქართულ ხელოვნებას ჰერმან ვედეკინდის დიდი და თბილი გული, ჭეშმარიტი ოსტატობით დადგმული სპექტაკლები: გრიფიუსის „ქეთევან ნამებული“ რუსთაველის თეატრში და ფრიდრიჰ დიურენმატის „ფიზიკოსები“ ქუთაისის დრამატული თეატრის სცენაზე, ხოლო თელავის დრამატულ თეატრში შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“. ვედეკინდის უკანასკნელი დადგმა კი ქუთაისის საოპერო თეატრში ბეთჰოვენის ოპერა „ფიდელიო“ გახლდათ.

ჰერმან ვედეკინდს სოფელ კაუფბოირენში ქართული მუზეუმი და პატარა სცენა ჰქონდა, სადაც ქართული საღამოები იმართებოდა. ეზოში პატარა ეკვდერს ირაკლი ოჩიაურის ჭედურობა ამშვენებდა, რომელიც ავტორმა იქ სტუმრობისას გააკეთა. შემდეგ ვედეკინდი თავის სოფელ ვადერნში გადასახლდა. მის ეზოში დღესაც დგას მერაბ ბერძენიშვილის ქეთევან ნამებულის ქანდაკება. ამ დიდი მეგობრობის დასტურად ვედეკინდი აცხადებდა: „ჩვენ დავრგეთ მეგობრობის ხე, რომელმაც დიდებული ნაყოფი გამოიღო. ჩვენმა შვილებმა ერთად უნდა იმღერონ!“ (კახნიაშვილი, 1975:3).

რეჟისორმა ჰერმან ვედეკინდმა დიდი ღვაწლი დასდო გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ზაარის მხარისა და საქართველოს დამეგობრებას. მან

თბილისის საოპერო თეატრში არაერთი სპექტაკული დადგა და ასევე ზაარბიუკენს გააცნო საუკეთესო ქართული სასცენო ქმნილებანი. საქართველოსა და გერმანიაში ყოველი ტრიუმფალური ნარმატების შემდეგ ვედეკინდი აცხადებდა: „მხატვრული ქმნილება ზოგადკაცობრიული ვერ გახდება, თუ იგი უპირველესად ეროვნულ ნიადაგზე არ არის აღმოცენებული... ჩვენ გვჭირდება კულტურულ ფასეულობათა უფრო მეტი გაცვლა, რაც აახლოვებს ხალხებს. ჩვენ გვჭირდება მეგობრობა, რადგან სწორედ მეგობრობაა ყოველი სიკეთის საწინდარი“ (ამაშუკელი, 1998:101-102) და ამ სიტყვებს ყოველთვის შოთას გენიალური აფორიზმით „ვინ მოყვარესა არ ეძებს, იგი თავისა მტერია“ ჯერ გერმანულად ამბობდა და შემდეგ კი ქართულად ამთავრებდა.

მადლიერმა საქართველომ ვედეკინდი თბილისის, თელავის, ქუთაისის და ბოლოს საქართველოს საპატიო მოქალაქედ აირჩია. მისი ოცნება იყო, არტურ ლაისტივით, საქართველო გამხდარიყო მისი სამუდამო სასუფეველი, მაგრამ აბლობლები ვერ დაითანხმა.

დიდი ძალა აქვს ხელოვნებას, როცა იგი სიკეთესა და მშვენიერებას ემსახურება, როცა ხალხთა შორის მეგობრობის საიმედო ხიდად გადაიქცევა.

ევროპასა და ამერიკაში განათლება მიღებულ ქართველი რეჟისორის ვასო ყუშიტაშვილისა და გერმანელი რეჟისორის ჰერმან ვედეკინდის თეატრალური ხელოვნების ძირითადი ელემენტის მოქმედების ყველა ძაფმა, რომელზეც დამოკიდებული იყო თეატრის მუშაობა და მისი მხატვრული სახე, ერთ ფოკუსში მოიყარა თავი: რეჟისორებმა სხვადასხვა დროსა და ეპოქაში ხიდჩატეხილობის აღსადგენად ჯერ რეალიზმის პოზიცია გაითავისეს. ამით მათ აღიარეს, რომ მაყურებლებამდე პიესის სწორი მხატვრული ფორმის მიტანამდე, უპირველესად, საჭირო იყო რეჟისორები თავად ჩანვადომოდნენ მას. ეს კი ნიშნავს, იცნობდე ეპოქას, რომელიც ასახულია პიესაში, იცნობდე ტენდენციებს, რომლებიც მეფობდნენ ეპოქაში, იცნობდე ადამიანებს, რომლებიც ქმნიან ეპოქის ტენდენციებს და მამასადამე, ეპოქასაც.

ყოველივე ეს კი უნდა შეფარდებოდა დღევანდელ ეპოქასა და თანამედროვეობის მოთხოვნილებებს. ორივე რეჟისორმა ახალი ხიდების გასადებად, მართლაც რომ ოქროს გასაღებს მიაგნეს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამაშუკელი ნ., ჰერმან ვედეკინდის ცხოვრება და მოღვაწეობა, უურნალი „ხელოვნება“, 3-4. თბილისი, 1998.
2. კახნიაშვილი ვ., პირადი წერილები, თბილისი, 1975-1993.
3. ჭავჭავაძე ი., მოგონებები გარდასულ დღეთა, თბილისი, 1987.
4. ჭეიშვილი ს., თეატრალური შტუდიები, ქუთაისი, 2007.
5. ჰერმან ვედეკინდის პირადი ნივთები, ქიმ. 10063/763.

ანა კვინიკაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

ფემინისტური თეატრი, როგორც პოლიტიკური და სოციალური აქტივიზმი

მაინც, რა არის „ფემინისტური თეატრი“?

ამ კითხვაზე ერთგვაროვანი პასუხის გაცემა გაგვიჭირდება, ვინაიდან არ-სებობს მრავალი სახის ფემინიზმი (ლიბერალური, სოციალური, რადიკალური, მარქსისტული, კულტურული, პოსტსტრუქტურალისტური, პოსტმოდერნისტული და სხვ.), რომელიც ქალთა ჩაგვრის ან გნებავთ სქესის/გენდერის გამო უთანასწორობის წინააღმდეგ ბრძოლის სხვადასხვა მეთოდებსა თუ საშუალებებს იყენებს, ზოგჯერ ეს მეთოდები ურთიერთსაწინააღმდეგოა. სწორედ ამის გამო, ტერმინის „ფემინისტური თეატრი“ აღქმაც მრავალგვარია. მიუხედავად იმისა, რომ ფემინიზმს არაერთი განსხვავებული მიმდინარეობა აქვს, თითქმის ყველა მათგანის მთავარი მიზანი ქალებისთვის თანასწორი სოციალური, პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული გარემოს შექმნაა. ამრიგად, ფემინისტურ თეატრსაც შეუძლია ბევრი მნიშვნელობა შეიძინოს, მაგრამ მისი მუდმივი თემა ქალების ცხოვრებისეული გამოცდილების ჩვენებაა.

გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ თეატრის ისტორია საუკუნეების განმავლობაში მამაკაცებს ემსახურებოდა, თუმცა ფემინისტური დისკურსის ნიშნები მსოფლიო თეატრისა და დრამის ისტორიაში, თეატრის განვითარების თითქმის ყველა საფეხურზე გვხვდება. დღეს ე.წ. „ფემინისტურ დრამად“ განიხილავნ სოფოკლეს ტრაგედიას „ანტიგონე“ (ძვ.წ. 442 წ.), ევრიპიდეს ტრაგედიას „მედეა“ (ძვ.წ. 431 წ.), არისტოფანეს კომედიას „ლისისტრატე“ (ძვ.წ. 411 წ.), ჰენრიკ იბსენის დრამას „თოჯინების სახლი“ (1879 წ.), სუზან გლასპელის ერთმოქმედებიან პიესას „წვრილმანები“ (1916 წ.), ქერილ ჩერჩილის ცნობილ პიესას „ტოპ გოგონები“ (1984 წ.), ივ ენსლერის განმაურებულ პიესას „ვაგინა-მონოლოგები“ (1996 წ.) და მრავალი სხვ.

XX საუკუნის დასაწყისში ჰენრიკ იბსენმა¹⁹ და ქალთა სუფრაჟისტების²⁰ მოძრაობამ, შეიძლება ითქვას, საფუძველი მოუმზადა ფემინისტური თეატრის დაბადებას. უფრო სრულყოფილად თეატრის ეს „მიმდინარეობა“ 1960-70-იან წლებში ჩამოყალიბდა, ქალთა განმათავისუფლებელი მოძრაობის²¹ პერიოდში.

¹⁹ ჰენრიკ იბსენი (Henrik Johan Ibsen; 1828-1906) – ნორვეგიელი დრამატურგი.

²⁰ სუფრაჟისტები – XX საუკუნის დასაწყისში ქალთა მოძრაობის მონაწილენი, რომლებიც ქალებისთვის საარჩევნო უფლების მინიჭების მოთხოვნით გამოდიოდნენ.

²¹ ქალთა განმათავისუფლებელი მოძრაობა (WLM) – ქალთა კოლექტიური ბრძოლა თანასწორობისთვის, რომელიც ყველაზე აქტიური 1960-80-იან წლებში იყო. მოძრაობა ქალთა უფლებებისთვის, პირველ რიგში, დასავლეთის ინდუსტრიულ ქვეყნებში გაჩნდა,

დემონსტრანტები, ქალთა დისკრიმინაციისა და სექსისზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, პერფორმანსს იყენებდნენ როგორც პროტესტის ფორმას. იმ პერიოდის ფემინისტურ თეატრს ორი მთავარი მიზანი ჰქონდა: ცნობიერების ამაღლება პოლიტიკური და სოციალური საკითხების შესახებ და თეატრში მომუშავე ქალთა პირობების გაუმჯობესება.

1970-80-იან წლებში ფემინისტური თეატრი (ასევე მოიხსენიებოდა როგორც ქალთა თეატრი) იყო სპეციფიკური, ახალი ტიპის თეატრი. სხვადასხვა „ქალთა თეატრები“ სწორედ ამ წლებში ყალიბდება, რაც იმ პერიოდის პოლიტიკური და სოციალური აქტივობის შედეგია. ფემინისტური თეატრის ადრეულ წარმომადგენლებს შორის არიან: ინგლისელი დრამატურგი და კრიტიკოსი მიშელინ ვანდორი²², ამერიკელი თეატრის რეჟისორი და დრამატურგი მართა ბოუზინგი²³, ბრიტანელი დრამატურგი ქერილ ჩერჩილი²⁴ და სხვ.

1970-იან წლებში ქალთა მოძრაობამ ფემინიტური თეატრის დაბადებას შეუწყო ხელი ამერიკასა და ინგლისში. თეატრის ამ „ჟანრმა“ შემდგომში მთელი მსოფლიო მოიცვა. ინგლისში ერთ-ერთი ადრეული ფემინისტური თეატრი „სფინქსის თეატრალური კომპანია“ (Sphinx Theatre Company) იყო, რომელიც თავდაპირველად მოიხსენიებოდა როგორც „ქალთა თეატრალური ჯგუფი“ (1973). მათი ადრეული სპექტაკლები ფორმის თვალსაზრისით ეპიკური, ხოლო თემის მხრივ აგიტაციურ-პროპაგანდისტული იყო. მათ პირველ ნამუშევარს „Fantasia“ (1973), მოჰყვა წარმოდგენა „My Mother Says I Never Should“ (1975), რომელიც თინეიჯერულ სექსუალურ გამოცდილებას ეხებოდა. იმ პერიოდში აღნიშნული თეატრალური ჯგუფის მიზანი იყო ის, რომ თეატრებში ქალები ისეთ წამყვან პოზიციებზე ენასათ, როგორებიც არის: თეატრის შემოქმედებითი ხელმძღვანელი, დირექტორი, მენეჯერი, დრამატურგი და სხვ. მათი მიზანი, აგრეთვე, ისეთი სპექტაკლების ჩვენება იყო, რომლებიც თანაბარი უფლებებისთვის ბრძოლას ასახავდნენ. სფინქსის თეატრს სურდა ქალის როლი თეატრსა და მსოფლიოში გადაფასებულიყო (<https://archiveshub.jisc.ac.uk/search/archives/9636db15-94ff-3d5d-ac76-6b5a41bd2e40>). თეატრი დღესაც აქტიურად განაგრძობს მუშაობას და ქმნის ისეთ წარმოდგენებსა და შოუებს, სადაც წამყვანი თემებია: ქალები, ცნობიერების ამაღლება, გენდერული როლები, სქესობრივი ცხოვრება და რასობრივი უთანასწორობა. სფინქსის თეატრს დღესაც ქალები მართავენ.

„ქალთა თეატრალურ ჯგუფს“ (1975-1989) უწოდებდა თავის თავს ადელაი-

რომელმაც მთელ მსოფლიოში უდიდესი პოლიტიკური, ინტელექტუალური და კულტურული ცვლილებები გამოიწვია.

²² მიშელინ ვანდორი (Michelene Wandor, დ. 1940) – ინგლისელი დრამატურგი, კრიტიკოსი, ქალთა განმათავისუფლებებლი მოძრაობის აქტივისტი.

²³ მართა ბოუზინგი (Martha Boesing, დ. 1936) – ამერიკელი თეატრის რეჟისორი და დრამატურგი, ექსპერიმენტული ფემინისტური თეატრის – At the Foot of the Mountain Theater დამფუძნებელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი.

²⁴ ქერილ ჩერჩილი (Caryl Churchill, დ. 1938) – ბრიტანელი დრამატურგი. იგი აღიარებულია, როგორც „თანამედროვე ბრიტანული თეატრის უდიდესი პოეტი და ნოვატორი“.

დას²⁵ ფემინისტური თეატრი 1970-იან წლებში. ადელაიდაში მსგავსი ტიპის ქალთა წარმოდგენები პირველად ტარდებოდა და ისინი ქალთა განათლების საკითხებსა და ურთიერთობებს მკვიდრ და არამკვიდრ მოსახლე ქალებს შორის ეხებოდა. არსებობს წარმოდგენების უმრავლესობის ვიდეო და აუდიო ჩანაწერები, ისინი აგრეთვე სპექტაკლების მოსამზადებელ სამუშაო შეხვედრებსაც იწერდნენ. თეატრი აქტიურად მუშაობდა 1989 წლამდე. 1989 წელს მათ წარმოადგინეს ბოლო სპექტაკლი “Is this seat taken?”, ჯენი პაუზაკერის ავტორობით (<https://www.womenaustralia.info/biogs/PR00094b.htm>).

ამერიკის შეერთებულ შტატები ყველაზე ძველი ფემინისტური თეატრია – „Spiderwoman Theatre“, რომელიც 1976 წელს დაარსდა (Pizzato, 2019:249). „სპაი-დერვუმენის თეატრი“ ამერიკის მკვიდრი ქალების საშემსრულებლო დასი წარმოადგენს, რომელიც თავისი შემოქმედებით ერთმანეთთან ხელოვნების ტრადიციულ ფორმებსა და დასავლურ თეატრს აკავშირებს. მათი მიზანი განსაკუთრებული თეატრალური წარმოდგენის ჩვენება იყო, რაც გულისხმობდა თეატრალურ სწავლებას ადგილობრივი წარმოდგენების პრაქტიკის გათვალისწინებით. აღნიშნული თეატრის დაბადებაც 1970-იანი წლების ფემინისტური მოძრაობის შედეგია, რამაც განაპირობა ის, რომ თეატრი მუდმივად კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებდა გენდერულ როლებს, კულტურულ სტერეოტიპებს, სექსუალურ და ეკონომიკურ ჩაგვრას (<https://www.spiderwomantheater.org/blank-movie>). აღნიშნული თეატრი ჩამოაყალიბეს დებმა მურიელ²⁶ და გლორია მიგელებმა და ლიზა მაიომ. ეს იყო ამერიკის მკვიდრი ქალების თეატრალური დასი, რომელსაც სახელი ჰოპების²⁷ მითოლოგიაში არსებული ობობა ქალღმერთის გამო დაერქვა. აქვე აღსანიშნავია ისიც, რომ ჰოპების კულტურაში მემკვირეობა ტრადიციულად ქალის ხაზით გადადის, ანუ მატრილინურია. აღნიშნული ქალთა თეატრის პირველი ნამუშევარი ქალებზე ძალადობას ეხებოდა, რომელიც მათ ვაშინგტონ-სკვერის მეთოდისტურ ეკლესიაში წარმოადგინეს. სპექტაკლი რეალურ ამბებზე იყო დაფუძნებული. „სპაი-დერვუმენის თეატრს“ არაერთი მნიშვნელოვანი ჯილდო აქვს მიღებული და ფემინისტურ თეატრალურ საქმიანობას დღემდე წარმატებით აგრძელებს.

1970-იან წლებში ფემინისტური თეატრის „აფეთქება“ მხოლოდ დასავლეთში არ მომხდარა. სამხრეთ აზიაში, უფრო ზუსტად კი ინდოეთის რესპუბლიკაში, 70-იანი წლების ბოლოსა და 80-იანი წლების დასაწყისში ჰოპულარული ხდება ფემინისტური თეატრი, რომლის დიდი ნაწილი ქუჩის თეატრს წარმოადგენდა. 1980-იანი წლებიდან ინდოეთის თეატრებში ქალებმა დრამატურგებისა და რეჟისორე-

²⁵ ადელაიდა – სამხრეთ ავსტრალიის შტატის დედაქალაქი და მისი ყველაზე დიდი ქალაქი. იგი დაარსდა 1936 წლის 28 დეკემბერს, რომელიც ავსტრალიაში ერთადერთი თავისუფალი ბრიტანული დასახლება იყო.

²⁶ მურიელ მიგელმა (Muriel Miguel) ადგილობრივი ამერიკული თეატრალური ანსამბლი დაარსა „La MaMa“-ს ექსპერიმენტულ თეატრალურ კლუბში.

²⁷ Hopi – ჰოპები ადგილობრივი ამერიკული ტომის წევრები არიან, რომლებიც არიზონას ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე ჰოპების ნაკრძალში ცხოვრობენ. ცალკეული სოფლები ინარჩუნებენ ავტონომიას ჰოპების კონსტიტუციისა და წესდების შესაბამისად.

დღეს, როდესაც ფემინიზმი უფრო მეტი გახდა, ვიდრე აქტივისტური მოძრაობა, როგორი შეიძლება იყოს ფემინისტური თეატრი თანამედროვე საშემსრულებლო კულტურაში?

ალბათ, ამ კითხვაზე იმდენივე პასუხი გვექნება, რამდენი ფემინისტური თე-ატრიც (ან ფემინისტური დისკურსის მქონე თეატრი) არსებობს მსოფლიოში, ვი-ნაიდან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თავად ფემინიზმის მიმართულებები არის მრავალგვარი და მათი ბრძოლის მეთოდებიც ერთმანეთისგან განსხვავებულია (მაგალითად, მესამე ტალღის ფემინიზმს მეორე ტალღის ფემინიზმისგან გან-სხვავებული მიზნები და მეთოდები ჰქონდა და ა.შ.). ერთი რამ ცხადია, დღეს ფე-მინისტური თეატრი არაერთი გამოწვევის წინაშე დგას, დაწყებული თავად სიტ-ყვის „ფემინისტური“ ცვალებადი მნიშვნელობებით (<http://feministspectator.princeton.edu/2007/08/01/feminism-reconsidered/>). ეს გამოწვევები მოიცავს: დაფინანსებას, მედიისა და ხალხის გარკვეული ჯგუფის საპასუხო უარყოფით რეაქციას. არსებოლი თეატრის კონტაქტში მოთავსებას და სხვა.

დღეს მთელ მსოფლიოში უამრავი ფემინისტური კომპანია არსებობს, რომელთა უმეტესობა დასავლეთის მთავარ ქალაქებში (ნიუ-იორკი, ჩი ჯგუ, ორნიზონი) მდებარეობს. მათი წარმოდგენების დიდი წარმო დარღად ვ-

ნიან და ლგბტქ+ ქალებს ეხება. ზოგი თეატრი აგროვებს ფულს ქალთა მიმართ ძალადობის პრევენციისთვის, ამის რამდენიმე მაგალითია: Manhattan Shakespeare Project, La Luna Productions, LezCab, Women Center Stage Festival და Teatro Luna. მრავალი ფემინისტური თეატრი ფოკუსირებულია წარმოდგენის სპეციფიკურ ტრადიციებზე, მაგალითად La Luna Productions, რომელიც ქმნის თანამედროვე პროდუქტს, ძირითადად ქალი პერსონაჟებით, მაგრამ იყენებს იაპონურ ტრადიციულ თეატრალურ ფორმას „კაბუკი“ (<http://www.worksbywomen.org/womens-theatre-companies.html>). ფემინისტური თეატრის მიზნები, შეიძლება ითქვას, კვლავაც ექსტრემალურია.

მაშინ, როდესაც მსოფლიოში ფემინიზმი, აქტივიზმი და საშემსრულებლო ხელოვნება, ისე როგორც არასდროს, არის ერთმანეთთან დაკავშირებული, საინტერესოა არსებობს თუ არა თანამედროვე ქართულ თეატრში ფემინისტური დისკურსი?

ცალსახად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ე.ნ. ფემინისტური თეატრის (ვგულის-ხმობ ჩამოყალიბებულ თეატრალურ კომპანიას, რომელიც უშუალოდ ამ კუთხით მუშაობს, მაგალითად როგორებიც არიან Sphinx Theatre Company და Spiderwoman Theatre) არც ერთი მაგალითი დღევანდელ დღემდე ქართულ თეატრში არ გვაქვს, თუმცა ფემინისტური დისკურსის ნიშნები ნამდვილად არსებობს.

ფემინისტური დისკურსის ნიშნები განსაკუთრებით ქართულ დრამატურგიაში შეგვიძლია ვიპოვოთ. ამის კარგი მაგალითია ლაშა ბულაძის პიესა „ლისტრატე“²⁸, რასაც თამამად ვუწოდებდი ე.ნ. ფემინისტურ დრამას. პიესა ქალთა მიმართ ძალადობის თემას ეხება და ქართულ რეალობაში არსებულ გენდერულ და სოციო-კულტურულ პრობლემებსა თუ გამოწვევებს კარგად აჩვენებს. ქალებზე ძალადობის თემას ეხება დრამატურგის, ზურა პაპიაშვილის პიესა „7 სიზმარი“²⁹, რომელიც გაეროს ქალთა ფონდისა და მარჯანიშვილის თეატრის დრამატურგების კონკურსის ფინალისტი გახდა. ფემინისტურ თემებზე აქვს არაერთი პიესა დაწერილი დრამატურგ დავით გაბუნიას, მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ რამდენიმე მათგანი: „ლავინიას ყურები“, „რამდენიმე დამამძიმებელი გარემოება“, „ბეჩავი“, „ტროელი ქალები“ და სხვ. ფემინისტური პერსპექტივა ქართულ დრამატურგიაში კი ითვლება, რომ პირველად ბარბარე ჯორჯაძემ შემოიტანა, „ლელა გაფრინდაშვილის სიტყვებით, ბარბარე ჯორჯაძე იყო პირველი ქალი პოლემისტი, პოეტი და დრამატურგი, რომელმაც ქალური თემები შეიტანა დრამატურგიაში. მან დაწერა პიესა, სადაც პირველად გამოჩნდა ხანუმა, როგორც მაჭანკალი“ (<https://netgazeti.ge/culture/25844/>). საინტერესოა ისიც, რომ ყოველკვირეულ გაზეთში „ხმა ქართველი ქალისა“ (1917-1918) დაიბეჭდა დ. ახვლედიანის ერთმოქმედებიანი პიესა „ქალი და აჩრდილი“, რომელიც აგრეთვე თავისი შინაარსით, დიდწილად, ფემინისტური იყო. მაგალითების მოყვანა კიდევ მრავლად შეგვიძლია, მაგრამ მოდით, აქ დავამთავროთ და თქვათ, რომ ქართულ დრამატურგიაში ფემინისტური დისკურსი ერთმნიშვნელოვნად არსებობს. აგრეთვე,

²⁸ დაიდგა რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე 2015 წელს, რეჟ: დავით საყვარელიძე.

²⁹ დაიდგა მარჯანიშვილის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, რეჟ: ნინო მალლაკელიძე.

ის არსებობს ცალკეულ ქართულ თეატრებში და ყველაზე მეტად „სამეფო უბნის თეატრში“, მაგრამ მართლები ვიქწებით თუ ვიტყვით, რომ ქართული თეატრი თავისი ხასიათით ნაკლებ აქტივისტურია. მაშინ, როდესაც ქვეყანაში ფემიციდის, გენდერული ნიშნით შეუწყნარებლობის, სოციალური სიღუბჭირისა და უმუშევრობის კატასტროფული ზრდა გვაქვს, ვფიქრობ, ქართული თეატრი ამაზე უფრო მძაფრად და ხშირად უნდა რეფლექსირებდეს.

რომ შევაჯამოთ 1970-იანი წლების ქალთა ფემინისტური მოძრაობების შემდეგ, დასაცლეთმა ეტაპობრივად ქალთა უფლებები და ქალისა და მამაკაცის თანასწორება აღიარა, ხოლო სხვადასხვა საერთაშორისო სააგენტოებმა გენდერული თანასწორების შესახებ კონვენციები მიიღო. ეს პროცესი თანდათანობით მთელ მსოფლიოში გაგრძელდა. ამის გამო, ადამიანების გარკვეული ნაწილი უკვე თვლიდა, რომ ცალკეული უანრის – ფემინისტური თეატრი არსებობა საჭირო აღარ იყო და არაერთი თეატრალური გაერთიანება დაიშალა. მიუხედავად გაზრდილი თანასწორუფლებიანობისა, „მეინსტრიმულ თეატრში“ მამაკაცების როლი დღესაც აჭარბებს ქალებისას და ამ უკანასკნელის წინაშე არსებული გამოწვევები კვლავაც მწვავე და აქტუალურია. დღესდღეობით, ამ უანრში მსოფლიოს არაერთი თეატრი ისევ აქტიურად განაგრძობს მუშაობას და თავის თავს ცალსახად ფემინისტურ, ქალთა თეატრს უწოდებს.

ფემინისტური თეატრის მიზნები კი დღესაც უცვლელია, ვინაიდან მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში, მათ შორის საქართველოში, სოციალური უსამართლობა, უთანასწორობა და გენდერული ნიშნით შეუწყნარებლობა ერთ-ერთ მთავარ გამოწვევად რჩება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. About Spiderwoman Theater, Spiderwoman Theater Web-page
2. <https://www.spiderwomantheater.org/blank-mpvle>
3. Feminism Reconsidered, Feminist Spectator, 2007
4. <http://feministspectator.princeton.edu/2007/08/01/feminism-reconsidered/>
5. Gates A. Review: Material Witness' Explores Violence against Indigenous Women, The New York Times.
6. Jain S. Feminist Street Theatre: Plays as Contemporary History, archive.indianculturalforum.in
7. Pizzato M. Mapping Global Theatre Histories, Springer, 2019
8. Sphinx Theatre Company (formerly The Women's Theatre Group) Archive
9. <https://archiveshub.jisc.ac.uk/search/archives/9636db15-94ff-3d5d-ac76-6b5a41bd2e40>
10. Women's Theatre Companies“, Works by Women
11. <http://www.worksbystwomen.org/womens-theatre-companies.html>
12. <https://www.womenaustralia.info/biogs/PR00094b.htm>
13. <https://www.jananatyamanch.org/aboutus.htm>
14. <https://netgazeti.ge/culture/25844/>

ნიკა ქორბუდიანი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

აომარციალიზაციის შასაძლებლობაზე და საშამსრულებლო ხალოვნების გამოწვევები (ბათუმის თეატრის მაჩალითზე)

კულტურის დანიშნულებასა და ფუნქციებს ყველა ექსპერტი თავისი შეხე-დულებების შესაბამისად განსაზღვრავს, თუმცა მის ძირითად დანიშნულებაზე ყველა თანხმდება, რაც გულისმხობს ცოდნისა და გამოცდილების შენახვასა და გადაცემას მომავალი თაობისათვის, ღირებულებებისა და სიმბოლოების შექ-მნას, საზოგადოების ცნობიერების ამაღლებასა და განვითარებას. კულტურა აძლიერებს საზოგადოებრივ ურთიერთობებს, ქმნის ახალ მოთხოვნებს, ხელს უწყობს ეკონომიკის განვითარებას. თანამედროვე სამყაროში კულტურის სფე-როს დიდი წვლილი შეაქვს გლობალურ ეკონომიკაში.

2006 წლის კვლევაში – „კულტურის ეკონომიკა ევროპაში“, ვკითხულობთ: „დღესდღეობით, შემოქმედებითი ინდუსტრიები წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველა-ზე სწრაფად მზარდ სექტორს გლობალური ეკონომიკისა, კერძოდ კი, სექტორის ეკონომიკური ზრდის მაჩვენებელი ახლო აღმოსავლეთში შეადგენს 17,6%-ს, აფრიკის ქვეყნებში – 13,9%-ს, სამხრეთ ამერიკაში – 11,9%-ს, აზიაში – 9,7%-ს, ოკეანეთში – 6,9%-ს, ხოლო ჩრდილოეთ და ცენტრალურ ამერიკაში – 4,3%-ს. ევროკომისის ინფორმაციით, კულტურისა და შემოქმედებითი სექტორის ზრდის ტენდენცია ევროკავშირში, 1999-2003 წლებისთვის იყო 12,3%-ით უფრო მაღალი, ვიდრე მთლიანი ეკონომიკის ზრდა. კულტურის სექტორის ბრუნვა, წლიურად, ევროკავშირში შეადგენს 654მლრდ ევროს, მაშინ, როდესაც მანქანა-თა დამამზადებელი ინდუსტრიის ბრუნვა შეადგენს 271მლრდ ევროს (2001) და ინტერნეტ-ტექნოლოგიების დამამზადებელი ინდუსტრიის ბრუნვა 541მლრდ ევროს (2003)“ (კულტურის ეკონომიკა ევროპაში, 2006:67). ამ პროცესში მნიშ-ვნელოვანია კულტურის კომერციალიზაცია, რომელიც მეტად რთული, წინააღ-მდეგობებით სავსე, ხანგრძლივი და შრომატევადი პროცესია. ბევრი ქვეყნის კულტურის სფეროს ორგანიზაციებმა გადაწყვიტეს დამოუკიდებლად დაწყოთ კომერციალიზაციის პროცესი, უმეტესმა მათგანმა (ესტონეთი, ჩინეთი, ესპანე-თი, აშშ, ჩეხეთის რესპუბლიკა და სხვა) სრული ფინანსური დამოუკიდებლობა მოიპოვა სახელმწიფოსგან და საკუთარი პროდუქტის განვითარების ხარჯზე გაზარდა ეკონომიკური სარგებელი.

კულტურის პროდუქტების კომერციალიზაციის ერთ-ერთი წარმატებული მაგალითია ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის ბაოჯინის მუნიციპალური დასი, რომელმაც 1982 წელს დაიწყო კომერციალიზაციის აგრესიული პროცესი, ორ-განიზაციამ შექმნა საკუთარი საკონტრაქტო სისტემა და სახელმწიფო ბიუჯე-ტისგან დამოუკიდებლად განაგრძო ფუნქციონირება, რამაც დიდი წარმატება

მოუტანა ორგანიზაციას, როგორც განხორციელებული პროექტების რაოდენობის, ისე ფინანსური სარგებლის თვალსაზრისით (Fitzgerald, 1984:111).

სიახლეებთან ადაპტაციას ყველა სუბიექტი განსხვავებულად გადის, კომერციალიზაციის შემთხვევაშიც დიდ როლს თამაშობს ქვეყნის ისტორია, პოლიტიკური წყობა, საზოგადოების მენტალიტეტი, სახელმწიფოს მართვის სისტემა, კულტურის პოლიტიკა და ხედვა კულტურის რაობასა და მის განვითარებაზე. ასევე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კულტურის მართვისა და დაფინანსების მოდელები და სხვა ფაქტორები.

კომერციალიზაციის პროცესში, უმნიშვნელოვანესია პროდუქტი და საქმიანობა წარმოდგენილი იყოს როგორც ეკონომიკური სარგებლის მომტანი საშუალება და ორგანიზაცია ქმნიდეს პროდუქტს გასაყიდად. ბევრი ექსპერტი თუ კრიტიკოსი აპონირებას უნდეს კომერციალიზაციის იდეას, იმ არგუმენტით, რომ კულტურის პროდუქტები არ უნდა იქმნებოდეს მხოლოდ ფინანსური სარგებლის მისაღებად, რადგან კულტურის მთავარი დანიშნულება ადამიანის სულიერი განვითარებაა და კომერციალიზაცია ნეგატიურად იმოქმედებს წარმოებული პროდუქტის ხარისხზე. თუ ამ პროცესს დავინახავთ ბიზნესის ჭრილში, კერძო სექტორის არცერთ კომპანიას არ სურს საკუთარი პროდუქტის ხარისხის მაჩვენებლის შემცირება. მეტიც, სხვადასხვა მეთოდებით ისინი ავითარებენ, აძლიერებენ საკუთარ წარმოებას და ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორის, ხარისხის გაუმჯობესების საშუალებით ცდილობენ მომხმარებლის მიზიდვას.

ბიზნესის განვითარების სტრატეგია მთლიანად მორგებულია ბაზრისა და მომხმარებლების მოთხოვნებზე. კომერციალიზაციის პროცესშიც მნიშვნელოვანია მომხმარებელთა მოთხოვნებისა და მოთხოვნილებების მუდმივი შესწავლა, პროდუქტის განვითარების მუდმივი პროცესი, თანამედროვე ტექნოლოგიების შერწყმა ტრადიციულ სისტემებთან და სიახლეებისკენ სწრაფვა, ფასწარმოქმნის სწორი სტრატეგიის შემუშავება.

„ქართულ თეატრს რეალურად აქვს ამის რესურსი. ისინი ხედავენ, რომ შესაძლებელია სათეატრო პროდუქტები გახდეს კარგად გასაყიდი, თუკი მოვუსმენთ მაყურებელს და მივაწვდით იმ სპექტაკლებს, რომლებიც მათ უნდათ“ (ჩხარტიშვილი, ქორბუდიანი, 2021:276). ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო პროფესიული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი (2017-2021 წწ.) და ამავდროულად დამოუკიდებელი, კერძო კომპანიის „ექსპერიმენტული თეატრი ყველგან“ დამფუძნებელი გიორგი ჩხაიძე კვლევის „საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქების ქალაქების (ბათუმი, ფოთი) კომერციული და ინტერნაციონალური პოტენციალი საშემსრულებლო ხელოვნებაში (თეატრები და სათეატრო ფესტივალები)“ ფარგლებში, როგორც ინტერვიუერი, აცხადებს: „თეატრი აუცილებლად უნდა იყოს „საკასო“ სპექტაკლების შექმნაზე ორიენტირებული, პროდუქციის გაყიდვაზე. სწორედ ეს უნდა იყოს მნიშვნელოვნად და ფუნდამენტურად განვითარილი სარეპერტუარო გეგმაში...“ (ჩხარტიშვილი, ქორბუდიანი, 2021:276). უმჯობესია, თეატრებმა სხვადასხვა აქტივობებით გაზარდონ მათი ეკონომიკური სარგებლი, მაგრამ გაცილებით მნიშვნელოვანია პროდუქტი იყოს მაღალი მხატვრული ხარისხის, რათა „ბიზნესის“ კე-

თებისას არ დაივიწყოს ორგანიზაციამ კულტურის ძირითადი ფუნქცია. ცნობილია ისიც, რომ მაყურებლის მოთხოვნა ვერ გახდება ერთადერთი პრიორიტეტი ხელოვნების პროდუქტის შესაქმნელად, რადგან საზოგადოების უმეტესობა ძირითადად საეჭვო მხატვრული ხარისხის, პრიმიტიულ, მასობრივ ხელოვნების პროდუქტზეა ორიენტირებული. ამიტომ, საჭიროა ბალანსის დაცვა ხელმისაწვდომ და საზოგადოებისთვის სარგებლის მომტან პროდუქტზე.

ქალაქ ბათუმში ოპერირებს სამი სახელმწიფო პროფესიული თეატრი, ესენია: ილია ჭავჭავაძის სახელობის პროფესიული სახელმწიფო დრამატული თეატრი, ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული სახელმწიფო თეატრი, ბათუმის სახელმწიფო მუსიკალური ცენტრი, რომლებიც სრულად დამოკიდებულები არიან სახელმწიფო ბიუჯეტზე.

იმის გათვალისწინებით, რომ ბათუმი საპორტო, სასაზღვრო და ტურისტული ქალაქიცაა, მიუხედავად მისი პერმანენტული და დროებითი პოპულაციისა, მომხმარებელთა აქტივობა კულტურის პროდუქტის მოხმარების მიმართულებით ნაკლებია. აჭარის ა/რ განათლების, კულტურის და სპორტის სამინისტროს დაკვეთა აჭარის ა/რ კულტურული რესურსების კვლევის 2015 წლის ანგარიშში წარმოდგენილია ინფორმაცია კულტურულ ღონისძიებებზე ადგილობრივების აქტივობის მაჩვენებლები:

კულტურულ ღონისძიებებზე დასწრება აჭარაში³⁰

არ ვესწრები	10%
წელიწადში ერთხელ	27,50%
თვეში ერთხელ	37,50%
კვირაში ერთხელ	16,30%
კვირაში რამოდენიმე-ჯერ	5,70%
ძალდატანებით	3%

მოცემული მონაცემების გათვალისწინებით, მნიშნელოვანია კულტურის სფეროს ორგანიზაციებმა განახორციელონ ინოვაციური ღონისძიებები, რომელიც დააინტერესებს და მიიზადავს მაყურებელს. მიუხედავად იმისა, რომ ბათუმის თეატრები სხვადასხვა სეგმენტზე გათვლილ რეპერტუარს სთავაზობენ მაყურებელს, მომხმარებელთა/მაყურებელთა ინტერესი მაინც ნაკლებია.

აჭარის ა/რ კულტურის კვლევის ჯგუფის 2015 წლის ანგარიშში ვკითხულობთ: „2018-2020 წლებში ბათუმის დრამატულმა თეატრმა სულ 90 წარმოდგენა გამართა, სადაც გაიყიდა 2665 ბილეთი. 2018 წელს თეატრის ბიუჯეტმა შეადგინა 2 239 805 ლარი. 2019 წელს – 2 690 788 ლარი, ხოლო 2020 წელს – 1 952 676 ლარი. რაც შეეხება სუბსიდირების გარდა საკუთარ შემოსავლებს, თეატრმა

³⁰ აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის კულტურის კვლევის ჯგუფის 2015 წლის ანგარიში, <http://adjara.gov.ge/uploads/Docs/708742a9482445c8a8ba21dbaecc.pdf> [გ.6. 11.05.2021].

2018 წელს მოახერხა 17 665 ლარის მობილიზება, 2019 წელს – 47 203 ლარის, ხოლო 2020 წელს კი თეატრის შემოსავალმა შეადგინა 10556 ლარი.

ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდ მაყურებელთა პროფესიული სახელმწიფო თეატრი. 2018-2020 წლებში თეატრმა 194 500 ბილეთი გაყიდა. თეატრმა 2018 წელს მოახერხა ბილეთებიდან და სხვა შემოსავლებიდან (თეატრის ადმინისტრაციას არ დაუკონკრეტებს) 170 591 ლარის მობილიზება, 2019 წელს – 218 461 ლარის, ხოლო 2020 წელს კი თეატრის შემოსავალმა შეადგინა 22 532 ლარი“ (ჩხარტიშვილი, ქორბუდიანი, 2021:278).

თუ გავითვალისწინებთ სხვა ქვეყნების კულტურის სფეროს ორგანიზაციების, კონკრეტულად კი თეატრების პრაქტიკას, ისინი უამრავ ხერხს პოულობენ, რათა გაზარდონ ორგანიზაციის შემოსავალი. სხვადასხვა სახის სასწავლო პროგრამები, ტურები თეატრებში, ლია კარის დღეები, იჯარით შენობის დროებით გადაცემა, ღონისძიებების ორგანიზება, სხვადასხვა სეგმენტზე მორგებული აბონემენტის სისტემა. ეს მოკლე ჩამონათვალია იმ ღონისძიებების, რომელთა გამოყენებაც ბათუმის თეატრებს შეუძლიათ, იმისათვის რომ ორგანიზაცია და ორგანიზაციის მიერ წარმოებული პროდუქტი უფრო ცნობილი და ხელმისაწვდომი გახდეს მომხმარებლებისთვის.

პირველ ეტაპზე კი საჭიროა მომხმარებელთა კვლევა, რათა ორგანიზაციიამ შეძლოს მიიღოს ინფორმაცია თუ რა სურს, რა მოლოდინი აქვს მომხმარებელს, რის ნახვას ისურვებდა კონკრეტულ თეატრში, ვისი მონაწილეობით, რის-თვის არის მზად რომ ფული გადაიხადოს. მომხმარებელთა კვლევა საფასო პოლიტიკის შესაქმნელათაც საჭიროა. ძირეული კვლევა ნათელს გახდის კონკრეტულ მიზეზებს თუ რატომ არ ინტერესდება ადამიანი თეატრით, სპექტაკლით თუ სხვა კულტურული ღონისძიებებით.

მიუხედავად იმისა, რომ ბათუმის თეატრებს აქვთ გამართული ტექნიკური ბაზა და ადამიანური რესურსი, მათი ნაბიჯები კომერციალიზაციისკენ მხოლოდ შენობის იჯარით გაცემით შემოიფარგლება. უპირველესად, მნიშვნელოვანია ორგანიზაციის მმართველმა რგოლმა გააანალიზოს ორგანიზაციის შესაძლებლობა და კომერციალიზაციის მოსალოდნელი პოზიტიური შედეგები. კომერციალიზაცია ერთგვარ ფინანსურ დამოუკიდებლობას აძლევს ორგანიზაციას, იქ-მნება კონკურენტული გარემო, კონკურენცია ქმნის მრავალფეროვან პროდუქტს და ზრდის ხარისხის მაჩვენებელს. კონკურენცია ხელს უწყობს ორგანიზაციის პოზიციონირებას როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო ბაზარზე. მაღალი ხარისხის პროდუქტი კი გამოიწვევს საერთაშორისო ორგანიზაციების ქართული კულტურით დაინტერესებას.

კვლევებმა აჩვენა, რომ მიუხედავად ხელმისაწვდომი ფასისა და რეპერტუარების მრავალფეროვნებისა, ბათუმის მაცხოვრებლები და ტურისტები ნაკლებად იჩენენ ინტერესს თეატრების მიმართ, რისთვისაც აუცილებელია ორგანიზაციებმა სიღრმისეული კვლევები განახორციელონ, შეისწავლონ მომხმარებლები და შესთავაზონ მათთვის საინტერესო პროგრამები, შეისწავლონ სხვა ქვეყნების პრაქტიკა და შედეგები, რათა მინიმუმამდე იყოს დაყვანილი რისკები და საფრთხეები და შესაბამისად დასახოს ორგანიზაციის სამომავლო მიზნები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჩხარტიშვილი ლ., ქორბუდიანი ნ., საქართველოს შავიზღვისპირა ქალაქების (ბათუმი, ფოთი) კომერციული და ინტერნაციონალური პოტენციალი საშემსრულებლო ხელოვნებაში (თეატრები და სათეატრო ფესტივალები), თბილისი, 2021.
2. Fitzgerald J., “New cultural revolution: the commercialization of culture in China”. 1984.
3. <https://bit.ly/2Qun4eI> [გ.6. 11.05.2021].
4. The economy of culture in Europe. 2006. <https://bit.ly/3ouaXuK> [გ.6. 11.05.2021].

პირველი გადატყის მომავალი

ლელა ოჩიაური

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

საქართველო – ზოგადი ქვეყნა, თუ მიმდინარეობის გადაღების მოედანი?

საქართველო ყოველთვის იზიდავდა უცხოელ მოგზაურებს, მისიონერებს, ისტორიკოს-გეოგრაფებს, ხელოვანებს. მათმა ჩანაწერებმა, ჩანახატებმა არა-ერთი ისტორიული ფაქტი თუ მოვლენა შემოგვინახეს. საქართველომ ბევრს მისცა შემოქმედებითი სტიმული, ბევრი ფიზიკურ თუ მორალურ განადგურებას გადაარჩინა. ძალიან შორეული წარსული რომ არ გავიხსენო და მხოლოდ XIX-XX საუკუნეების მიჯნით შემოვიფარგლო, ვიტყვი, რომ მათ შორის იყვნენ: ალექ-სანდრე დიუმა, პეტრე ჩაიკოვსკი, ჯონ სტაინბეკი, რობერტ კაპა, ილია და კი-რილ ზდანევიჩები, მიხეილ ბულგაკოვი, კნუტ ჰამსუნი და ბევრი სხვა. ეს ვიზიტები თითოეული მათგანისთვის შთაგონების წყაროდ იქცეოდა ხოლმე და ქვეყანაში ნანახი, გაგონილი თუ უბრალოდ, ცხოვრება – მათი არაერთი ცნობილი ნაწარმოების ინსპირაციად.

საქართველო კინორეჟისორების ყურადღების ცენტრშიც არაერთხელ მოქცეულა – პირველი რუსი კინომწარმოებლებიდან – ალექსანდრე დრანკოვიდან და ალექსი ტალდიკიდან, 1913 წელს და მოგვიანებით, 1921 წლიდან, ივანე პერესტიანით, ამო ბეკ-ნაზაროვითა და ვლადიმერ ბარსკით დაწყებული. მათი ინტერესი, პირველ რიგში, სწორედ ქვეყანა იყო – მისი ისტორია, თანამედროვეობა, ტრადიციები, კულტურა, გარემო, ქალაქები, ბუნება და ასე შემდეგ – უცხო სამყარო, რომელიც სხვას არ გავდა და აღმოჩენა სჭირდებოდა.

თანამედროვე სამყაროში ტექნიკურმა პროგრესმა და უახლესმა ტექნოლოგიებმა მნიშვნელოვნად გააადვილეს სახელმწიფოებსა და საზოგადოებებს შორის კავშირები, განსაკუთრებით, პანდემიის დროსაც, როდესაც ქვეყნებმა მთელ პლანეტაზე საზღვრები ჩაკეტეს და ცოცხალი ურთიერთობები ვირტუალურით ჩაანაცვლეს. ეს პარალელური კავშირები დროებითი ალტერნატივაა, რაც ამ ეტაპზე აადვილებს საზოგადოებებსა და ინდივიდებს შორის კონტაქტს, როდესაც ჩნდებიან ახალი პლატფორმები ინტერნესივრცეში, რომლებიც ბარიერების დაძლევაში გვეხმარებიან.

საქართველოში პირველი კინოსეანსები კაპუცინების ბულვარზე პარიზული ჩვენებებიდან ერთი წლის შემდეგ გაიმართა. ინფორმაცია, რომელიც იმდროინდელ გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ 1896 წელს გამოქვეყნდა, იუწყებოდა, რომ: „დღეს, 16 ნოემბერს, სათავადაზნაურო თეატრში ნაჩვენები იქნება სინე-

მატოგრაფი – მთელს ევროპაში განთქმული ცოცხალი ფოტოგრაფიული სურა-
თები ლიუმიერისა“ („ცნობის ფურცელი“, 1896).

1921 წელს, საქართველოს ანექსირება ბოლშევკიურმა რუსეთმა მოახდინა, რასაც პროლეტარიატის დიქტატურის დამყარება მოჰყვა – არისტოკრატიისა და ინტელიგენციის განადგურებით, რეპრესიებით, სხვაგვარად მოაზროვნები-სა და შეუგუებლების ანგარიშსწორებით, კომუნისტური იდეოლოგიით, ცენზუ-რით, ბოლშევკიურ-კომუნისტური პროპაგანდით, პიროვნული და შემოქმედები-თი თავისუფლების შეზღუდვით. თავისთავად, ტრაგიული მოვლენებით, ტირა-ნიით, უმძიმესი მორალური და ყოფითი პირობებით გამსჭვალულ არსებობას ისიც ამწვავებდა, რომ ამ ყველაფერმა საქართველო, ისევე როგორც სხვა საბ-ჭოთა რესპუბლიკები, ცივილიზებული სამყაროსგან რკინის ფარდით, 70 წლით გამიჯნა. ევროპის მიერ შემოღებული კარი დაიხურა და პრუდონის ვაზაში ჩა-დებული ჰაფეზის ვარდიც დაჭინა.

შემდეგ, წლების განმავლობაში, საქართველოდან უფრო მიდიოდნენ, ვიდ-
რე საქართველოში ჩამოდიოდნენ. ასეთთა შორის აღმოჩნდა ორი დიდი რეჟისო-
რი – მიხეილ კალატოზიშვილი და მიხეილ ჭიაურელი – ქართული კინოს ფუძემ-
დებლები, რომლებიც 30-იან წლებში სამშობლოდან რუსეთის დედაქალაქ მოს-
კოვში გადასახლდნენ და იქ ძალიან ნაყოფიერი და წარმატებული კარიერა გაი-
კეთეს. მოგვიანებით, 60-იანების დასახურისში, მათი ბედი გაიზიარეს – მარლენ ხუციევმა, გია დანელიამ, ტიტო კალატოზიშვილმა. კიდევ უფრო მოგვიანებით,
80-იან წლებში, როდესაც „პერესტროიკამ“ საზღვრები ოდნავ გახსნა, მათი გა-
დალახვა და, ამჯერად უკვე საფრანგეთში დამკვიდრება შეძლეს 60-იანელთა
თაობის (ქართული კინოს აღორძინების პერიოდის) ორმა გამორჩეულმა წარმო-
მადგენელმა – ოთარ იოსელიანმა და მიხეილ კობაზიძემ. ხოლო შემდგომ, უკვე
90-იანი წლებიდან – დამოუკიდებლობის პერიოდიდან, საფრანგეთში 80-იანელ-
მა თემურ ბაბლუანმა და ახალი თაობის – უკვე XXI საუკუნის 10-იანელმა – გე-
ლა ბაბლუანმა; გერმანიაში წარმატებული კარიერა ააწყო 80-იანელმა დიტო
ცინცაძემ. ხოლო რუსეთში, უკვე XXI საუკუნეში, ასევე წარმატებულად საქმია-
ნობენ 80-იანელი ალეკო ცაბაძე და XXI-ეს 10-იანელები – ბაკურ ბაკურაძე, რე-
ვაზ გიგინებიშვილი, დიმიტრი მამულია; უკრაინაში – 80-იანელი ზაზა ბუაძე და
არაერთი სხვა. თუმცა ეს სხვა ისტორიაა და მეც კვლავ საქართველოს დავუბ-
რუნდები.

მეორე მსოფლიო ომის დროს, გერმანელების ოკუპირებული საბჭოთა
რესპუბლიკების ქალაქებიდან და თვით მოსკოვიდან თბილისში ევაკუირებული
იყო თეატრები, მუსიკალური ანსამბლები, კინოსტუდიები (ისევე, როგორც ყა-
ზახეთში, აღმა-ატას კინოსტუდიაში); რამდენიმე წლის განმავლობაში ცხოვ-
რობდნენ სხვადასხვა სფეროს წარმომადგენელი ხელოვანები – რეჟისორები,
მსახიობები, მომღერლები და ა.შ., რომლებსაც საქმიანობა არ შეუწყვეტიათ და
კონცერტების, სპექტაკლების (დრამატული და საოპერო) გამართვის პარალე-
ლურად, თბილისის კინოსტუდიისა და შემოქმედებითი ჯგუფების ჩართულო-
ბით, რამდენიმე ფილმიც გადაიღეს.

მათ შორისაა 1943 წელს გადაღებული “Invisible Jan”, ვლადიმერ პეტროვი-სა და ისიდორ ანენსკის რეჟისორობით, ქართველ კომპოზიტორ ანდრია ბალანჩივაძის მუსიკით, რუსი და ქართველი მსახიობების მონაწილეობით, რომელიც ჩეხი პატრიოტებისა და გერმანელი ფაშისტების ბრძოლას ასახავს; 1944 წელს, ასევე ისიდორ ანენსკის მიერ თბილისის კინოსტუდიაში, ანტონ ჩეხოვის ვოდეველისა და მოთხრობების მიხედვით გადაღებული კომედია “The Wedding” და 1944 წელსვე შექმნილი „მალახოვის ყორლანი“, კინოსტუდია „ლენფილმის“ პროდუქცია, თბილისის კინოსტუდიის ბაზაზე, იოსებ ხეიფიცისა და ალექსანდრ ზარხის რეჟისურით, ბორის ვოიტეხოვის ლიტერატურული მასალის საფუძველზე, რუსი, უკრაინელი, ქართველი მსახიობებისა და ასეთივე შემადგენლობის გადამღები ჯგუფის მონაწილეობით. ამ უკანასკნელის გადაღებები ძირითადად მიმდინარეობდა ამ პერიოდისთვის ფაშისტებისგან უკვე გათავისუფლებულ სევასტოპოლში (ყირიმი). კინოსურათი ეძღვნება სევასტოპოლის ერთ-ერთ სტრატეგიულ ადგილზე – მალახოვის ყორლანთან (სამხედრო-ისტორიული ადგილი, დაკავშირებული გმირულ ბრძოლასთან) საბჭოთა ჯარისკაცების თავგანწირვას დამპყრობლისგან ქალაქის გასათავისუფლებლად.

ეს ფილმები არც მოქმედების ადგილების, არც ამბების, არც რაიმე სხვა ხაზებით ქართულ თემატიკას, რეალობას არ უკავშირდება. საქართველო იყო მხოლოდ ადგილი, სადაც თავშეფარებულმა ხელოვანებმა ჩანაფიქრების რეალიზება მოახდინეს.

ეს, რაც ქეეხება, ერთ ქვეყანაში შემავალი სხვადასხვა რესპუბლიკის კინემატოგრაფისტების თანამშრომლობას. სხვა მხრივ, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო სისტემა და „რკინის ფარდა“, რომლითაც საქართველო სხვა სახელმწიფოებისგან მყარად იყო გამიჯნული, მნიშვნელოვნად ზღუდავდა თავისუფალ შემოქმედებით, კულტურულ კონტაქტებსაც.

თანამშრომლობის ისეთი ფორმები, როგორიცაა საერთაშორისო სახელმწიფო პროექტები, კოპროდუქციები, ერთობლივი შემოქმედებითი ინიციატივები უკიდურესად იშვიათი იყო, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ შექმნილი სოციალისტური ბანაკის ქვეყნებთანაც კი. თუმცა იყო იშვიათი გამონაკლისები, მთელი სსრკ-ს მასშტაბით. გამონაკლისებს შორისაა ისეთი გრანდიოზული პროექტი, საბჭოთა კავშირისა და იტალიის ერთობლივი ნამუშევარი, როგორიცაა 1969 წელს გადაღებული “The Red Tent”, მასშტაბური საერთაშორისო შემოქმედებითი ჯგუფის მონაწილეობით, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ: კომპოზიტორი ენიო მორიკონე, დრამატურგები – იური ნაგიბინი, რიჩარდ ადამსი, ენიო დე კონჩინი; მსახიობები – შონ კონერი, კლაუდია კარდინალე, პიტერ ფინჩი, მასიმო ჯიროტი, ჰარდი კრუგერი, მარიო ადორფი, ოთარ კობერიძე, ედუარდ მარცევიჩი და სხვები. რეჟისორი იყო იმ დროისთვის რუსეთში უკვე დიდი ხნით დაკავიდებული მიხეილ კალატოზიშვილი (კალატოზოვი), რომლის წინამორბედი კინოსურათი “The Cranes Are Flying” 1958 წლის კანის საერთაშორისო ფესტივალის „ოქროს პალმის რტოს“ მფლობელი გახდა.

ნაკლებმასშტაბური, მაგრამ საერთაშორისო შემოქმედებითი ჯგუფის – სლოვაკურ-ქართული კოპროდუქციაა რეჟისორ ნიკოლოზ სანიშვილის „შენყვე-

ტილი სიმღერა“ (1960), რომლის მოქმედება ფრონტის ხაზზე და ომისშემდგომ საქართველოში იშლება. ფილმი ჩეხ მებრძოლ და ქართველ მედდას ომში თავდადებასა და სიყვარულის ამბავს ასახავს.

მოგვიანებით, „პერსტროიკის“ საწყის ეტაპზე, 1986 წელს შეიქმნა კიდევ ერთი კოპროდუქცია „ზღვის მაშვრალნი“ – ფრანგ ედმონ სეშანისა და ქართველ გიზო გაბესკირიას ფილმი, ვიქტორ ჰიუგოს რომანის მიხედვით, ფრანგული კინოს ლეგენდის, ახლახან გარდაცვლილ უან-კლოდ კარერისა და ქართველ საზოგადო მოღვაწე, მთარგმნელ, რეჟისორ და პოეტ რეზო თაბუკაშვილის სცენარის მიხედვით, ქართულ-ფრანგული ჯგუფისა და ფრანგი და ქართველი მსახიობების მონაწილეობით, საქართველოს ტელე-რადიოს, კინოსტუდია „ქართული ფილმისა“ და ფრანგულ კომპანიების – „ანტენ-2“ და „პატე სინემა“ პროდუქცია. საქართველო ამ შემთხვევაშიც ლოკაციის ადგილი იყო იმ დრამატული ისტორიის საჩვენებლად, რომელიც საფრანგეთში ვითარდება.

XX საუკუნის დასაწყიში საქართველოში ქართული ფოლკლორული მუსიკის შესასწავლად ჩამოსულ და ქართული ფოლკლორისტიკის, საგუნდო მუსიკის სფეროში დიდი ამაგის შემტან ჩეხ მოღვაწერალ და ფოლკლორისტ იოსებ რატილის (ნავრატილოვი) ცხოვრებასა და მოღვაწეობას ეძღვნება კინოსტუდია „ქართული ფილმისა“ და ჩეხოსლოვაკიის სტუდია „ბარანდოვის“ კოპროდუქცია, მხატვრული ფილმი „გმადლობ, რატილი!“ (1983). რუსეთში მოღვაწე ქართველ რეჟისორ ტიტო კალატოზიშვილის ეს კინოსურათი რატილის (რომელიც საქართველოში გარდაიცვალა და თბილისშია დაკრძალული) ბიოგრაფიისა და ქართული მრავალხმიანი სიმღერის აკადემიურ კვლევაში ღვანლის ჩვენებით, ხატავს საზოგადოების პორტრეტს, რომელსაც წამდვილად აქვს მადლობა სათქმელი ჩეხი მოღვაწისთვის.

ახალი ეტაპი საქართველოს ისტორიაში 1991 წლიდან – საბჭოთა კავშირის შემადგენლობიდან გამოსვლისა და დამოუკიდებლობის მოპოვებიდან იწყება. საზღვრების გახსნამ ქართველ ხელოვანებს, მათ შორის კინემატოგრაფიისტებს შესაძლებლობა მისცა, დაემყარებინათ კონტაქტები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის პროდიუსერებთან, კინოკომპანიებთან, დისტრიბუტორებთან. გასულიყვნენ მსოფლიოს კინობაზარზე და საქართველოც, როგორც ისტორიულად უძველესი კინემატოგრაფიული ქვეყანა, საერთაშორისო პროექტებში ჩართულიყო, მათ შორის, კოპროდუქციების წარმოების ფორმით.

საქართველოც, როგორც ადგილი, სადაც კინოგადაღებებისთვის კარგი პირობები, საინტერესო და მრავალფეროვანი გეოგრაფიული ადგილები, ავთენტური ქალაქები და სოფლებია, მიმზიდველი აღმოჩნდა სხვადასხვა ქვეყნის კინემატოგრაფიის სისტემის. ამ მიმართულებით რამდენიმე საერთაშორისო პროექტი განხორციელდა, რომელთაგან რამდენიმეს, ყველაზე წარმატებულს გამოვყოფ.

მსოფლიო წარმატება ჰქონდა ერთ-ერთ პირველ ქართულ კოპროდუქციას – ცნობილ ირანელ რეჟისორ მოჰსენ მაჰმალბაფის 2014 წლის სატირულ იგავს „პრეზიდენტი“ (წარმოება – საქართველო/საფრანგეთი/გერმანია/დიდი ბრიტანეთი; პრიზები: ჩიკაგოს საერთაშორისო კინოფესტივალი – „ოქროს ჰუგო“ საუ-

კეთესო მხატვრული ფილმისთვის; ტოკიოს FILMEX – მაყურებლის პრიზი, 2014 წელი), რომელშიც სამყაროში განვითარებულ რამდენიმე რეალურ, ნაცნობ ამბავს ამოვიცნობთ, თუ ასოციაციურად აღვიქვამთ – როგორც აღმოსავლეთ ევროპის, „არაბული გაზაფხულისა“ და სხვა თანამედროვე თუ ისტორიული ლიდერის ცხოვრებიდან, მმართველობის დიქტატორული სისტემიდან, ამ სისტემის რყევიდან და დამხობიდან (სცენარი: მოჰსენ მაჰმალბაფი, მარჯიე მაჰმალბაფი (მარჯიე მეშქინი), ოპერატორი: მინდია (კონსტანტინე) ესაძე, მუსიკა: თაჯდარ ჯუნაიდი, მხატვარი: მამუკა ესაძე, მონტაჟი: ჰანა მაჰმალბაფი, მარჯიე მაჰმალბაფი (მარჯიე მეშქინი), ხმა: მეისამ მაჰმალბაფი, ნიკა ფანიაშვილი, ქართველი მსახიობების მონაწილეობით. მთავარ როლში – მიხეილ გომიაშვილი).

2011 წლის კინომოვლენის, ფრანგულ-ამერიკული „არტისტის“ რეჟისორმა მიშელ ჰაზანავიჩუსმა 2014 წელს, თავისი მომდევნო ფილმი „The Search“ საქართველოში გადაიღო. მასში მოქმედება 1999 წელს, ჩეჩენეთის მეორე ომის ფონზე ვითარდება და ომის პირობებში აღმოჩენილი, დაობლებული ბავშვების ტრაგიკულ თავგადასავალს აღწერს. ფრანგ ბერენის ბეჭოსა და ჰოლივუდის ვარსკვლავ ანეტ ბერინგთან ერთად, ფილმში ცნობილი და არაპროფესიონალი ქართველი მსახიობებიც მონაწილეობენ. კინოსურათი ოთხ ენაზე მიმდინარეობს და არა ერთ პოლიტიკურ – ფარულ თუ აშკარა მესიჯს შეიცავს. საქართველო, ამ შემთხვევაში, ჩეჩენეთის ბუნებასთან, გარემოსთან მსგავსების გამო და გადაღებისთვის ხელსაყრელი თანამშრომლობის მიზეზით შეირჩა.

2016 წლიდან საქართველოში ამოქმედდა კინოინდუსტრიის წახალისების ახალი პროგრამა – „გადაიღ საქართველოში“, რომელსაც საქართველოს ეკონომიკისა და მდგრადი განვითარების სამინისტროს სააგენტო „ანარმო საქართველოში“ და საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, ქართული კინკონკრეტული მიზანის ჩართულობით, ერთობლივად ახორციელებენ და რომლის ფარგლებში, ევროპის, აზიის, ამერიკისა და საქართველოს კინომწარმოებლებმა რამდენიმე ერთობლივ პროექტზე უკვე იმუშავეს.

საქართველო, როგორც კინოგადაღების მოედანი სულ უფრო აქტუალური ხდება და უცხოელი პროდუსერების დაინტერესებაც მატულობს. 2016 წლიდან, მსოფლიოს მასშტაბით, სხვადასხვა ქვეყანიდან 15 განაცხადი შემოვიდა. აქედან 9 ფილმის გადაღებები უკვე დასრულდა. რამდენიმე წარმოების პროცესშია; რამდენიმე დაგეგმილია და პანდემიის დასრულებას ელოდება.

ეროვნული კინოცენტრის განსაკუთრებული შეთავაზება – Cash Rebate („წალდი ფულის დაბრუნება“) კინოინდუსტრიის წახალისებას ემსახურება. მის ფარგლებში, ადგილობრივ თუ საერთაშორისო პროდუსერებს შესაძლებლობა ეძლევათ, ფილმის გადაღების ხარჯების 20% უკან დაიბრუნონ.

საქართველოში პროგრამა Film In Georgia-ს მხარდაჭერითაა გადაღებული 2018 წლის კანის კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამის მონაწილე ფრანგული ფილმი, რეჟისორი ევა ჰასონის „Girls of the Sun“. ის ერაყის ომში მებრძოლ ქურთი ქალების ბატალიონის, „მზის გოგონები“ რეალურ ისტორიაზეა აგებული. ფილმი კოპროდუქციაა და მასზე ფრანგულ Maneki Films პარტნიორობას ქართულ საპროდიუსერო კომპანია 20 Steps Productions უწევდა.

ამავე პროგრამის ფარგლებში, საქართველოს სხვადასხვა ქალაქება და რე-გიონში – ზღვისპირეთში, მთასა და საბჭოთა პერიოდში აშენებულ ინდუსტრიულ ქალაქ რუსთავშია გადაღებული ბოლივუდის მასშტაბური პროექტი “Abbas and Mustan Burmawalla-s Machine”. კინოსურათი ორი გოგოსა და ორი ბიჭის რომანტიკული ურთიერთობის შესახებ მოვითხოვთ, რომლის მუსიკულურ და ქორეოგრაფიულ ნომრებში ქართველი მსახიობებიც მონაწილეობდნენ. ფილმის პრემიერა 2017 წელს მუმბაიში გაიმართა და წარმატებაც ხვდა ინდოეთში.

პროგრამის „გადაიღე საქართველოში“ ერთ-ერთი გამორჩეული და წარმატებული პროექტია ამერიკული კომპანია UNIVERSAL PICTURES-ის მძაფრსიუჟეტიანი ფილმის F9 – Fast&Furious 9, 10-ნუთიანი ეპიზოდის გადაღება. ფილმი, რომლის რეჟისორია იუსტინ ლინი, საქართველოში წარმოებული პროექტებიდან ერთ-ერთი ყველაზე მასშტაბურია. გადაღებებში ჩართული იყვნენ – ქართული საპროდუსერო კომპანია “Enkeny Films“ და ქართველი პროფესიონალი და არაპროფესიონალი მსახიობები.

გადაღებებისთვის თბილისის რამდენიმე ცენტრალური ქუჩა, მოქალაქეების უსაფრთხოების მიზნით, რთული და სახიფათო სცენების გადაღების გამო (მრავალტონიანი ავტომობილებისა და საბრძოლო ტექნიკის რბოლა, შეტაკებები, აფეთქებები) ორი თვით გადაიკეტა. საკუთარი აივნებიდან ტელეფონებოთ დაფიქსირებული, გადაღებების (რომლებმაც თბილისში დიდი აუიოტაუი გამოიწვიეს) ამსახველი სამოყვარულო კადრები კი, ინტერნეტშია ატვირთული.

ამავე პროგრამის ფარგლებში გადაიღეს ქართულ-ჩინური კოპროდუქცია, კრიმინალური მინისერიალი – ბოუენ ჰენის “The Mask“, რომელზეც ქართულმა საპროდუსერო კომპანიამ “Sarke Studio” იმუშავა.

დღეს, XXI საუკუნის მეორე ოცნლეულის დასაწყისში, როდესაც მსოფლიოში ბევრი რამ და უსწრაფესად იცვლება, როდესაც ადამიანებს მთელ პლანეტაზე ცხოვრების ახალ წესთან უნევთ შეგუება და კაცობრიობის წინაშე კიდევ ერთხელ დადგა ამქვეყნიური არსებობის, ყოფიერების, ყოფნა-არყოფნის, მარადიულობისა და ცხოვრების წარმავალობის საკითხებზე დაფიქრების ჟამი, როდესაც პოლიტიკოსების, პოლიტოლოგების, სოციოლოგების, მეცნიერების, მედიკოსების, საზოგადოების აქტივისტების, ფინანსისტებისა და ბიზნესექტორის მოქმედების, გადაწყვეტილებების, ვითარებიდან გამოსავლის ძიების, სტრატეგიის დასახვის პარალელურად, როგორც ყოველთვის, თანამედროვეობის პრობლემებზე საუბრის, განსჯის, გაანალიზების, კითხვების დასმისა და ზოგჯერ პასუხის გაცემის პროცესში ხელოვნების წარმომადგენლებიც არიან ჩართული. დღეს მზადების, ჩანაფიქრების დაბადების, ახალი იდეების დაბადების პერიოდია.

საქართველო, როგორც წარსულმა და უახლესმა გამოცდილებამ აჩვენა, ხელსაყრელი და მოსახერხებელია, როგორც მრავალფეროვანი ლოკაციების, გადაღებისთვის ხელშემწყობი სხვადასხვა პირობისა და ასევე „ნალდი ფულის უკან დაბრუნების“ პროგრამის მიხედვით.

საქართველო მსოფლიოს კინემატოგრაფისტებს თავის ხელსა და გულს სთავაზობს და იმედით შეჰქმნებს მომავალს, როდესაც სამყარო ამოძრავდება,

ყველაფერი გაიხსნება, ძველი პროექტები განახლდება და კიდევ ბევრი ახალიც დაიგეგმება, რომლებიც მაღლ იპოვნიან მაყურებლამდე სავალ გზებს.

**გამოყენებული ლიტერატურა,
დოკუმენტები და ინტერნეტრესურსები:**

1. ასათიანი გ., საუკუნის პოეტები, თბ., 1988.
2. იაშვილი პ., პირველთქმა, „ცისფერი ყანწები“, 28 თებერვალი, 1919.
3. ტაბიძე ტ., ცისფერი ყანწებით, „ცისფერი ყანწები“, 28 თებერვალი, 1919.
4. გაზეთი „ივერია“, 24 აპრილი, 1897.
5. გაზეთი „კავკაზი“, 24 აპრილი, 1897.
6. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 16 ნოემბერი, 1896.
7. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1915.
8. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1919.
9. სტენოგრამა – სხდომის ოქმი ხმოვანი კინოს საკითხებთან დაკავშირებით. 1930. 7. VIII. მანქანაზე ნაბეჭდი რუსულ ენაზე. (ფ.15 №76, ბ 20.740/30). სულ 48 გვერდი. 23.253
10. გვახარია გ., ოქროს საუკუნე, 13.01.2003.
<http://www.radiotavisupleba.ge/content/article/1525870.html> [ბ.6. 01.05.2021].
11. „საბჭოთა ხელოვნება“, №10, 1989.
<https://burusi.wordpress.com/2014/02/10/stalin-3/>

მანანა ლეკბორაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

მელოდრამის ჟანრი ქართულ საბაზო აინოში

საბჭოთა კინემატოგრაფი ზოგადად არ წყალობდა უანრებს. მისთვის კინო ნაკლებად იყო ბიზნესი და კომერციული მოგება, არამედ უფრო – მასებზე, მის ცნობიერებაზე ზემოქმედების მძლავრი იარაღი. ამიტომ საბჭოთა კინოს იდეოლოგია და შესაბამისად, ნარმოებაც დასაწყისიდანვე თემატური დაგეგმარების პრინციპით აეწყო. მთავარი იყო ფილმის თემა და იდეოლოგიური მიმართულება.

განსაკუთრებით არ გაუმართლა მელოდრამას, ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ და მასობრივი მაყურებლისთვის საყვარელ უანრს კინემატოგრაფის არსებობის ყველა ეტაპზე. ამ უანრის პოპულარობა არც არის გასაკვირი. თეთრისა და შავის მკაფიო გამიჯნვა, პათეტიკური ვნებათაღელვა და ჭარბი ემოციურობა მშვენივრად ესადაგება ადამიანის ბუნებას და საშუალებას აძლევს მაყურებელს, მთელი არსებით გადაეშვას მისთვის უცხო ცხოვრების ტალღებში, გაითავისოს ყოველდღიური ცხოვრებისთვის უჩვეულოდ მძაფრი გრძნობები, უთანაგრძნოს ფილმის პერსონაჟებს და ამის მეშვეობით ემოციურად განიტვირთოს.

მელოდრამა არ იბრძვის სოციალური სამართლიანობისთვის, მაყურებლის წინაშე არ გამოაქვს ყოფის თუ ყოფიერების, ხშირად საფუძველშივე გადაუჭრელი უმწვავესი კონფლიქტები, თუ გამოაქვს (იმვიათად), მაშინაც მაყურებლის მხრებზე არ გადააქვს მათი ანალიზის და გადაჭრის პრობლემები. მისი სამფლობელო მხოლოდ გრძნობათა სამყაროა: ეკრანზეც და აუდიტორიაშიც.

არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ კინომცოდნე იანინა მარკულანის აზრს, რომ „მელოდრამა, ეს არა მხოლოდ უანრია, არამედ მსოფლშეგრძნებაც, ცხოვრების აღქმის ხერხი (ისევე, როგორც მეტ-ნაკლებად ყველა უანრი) და აქედან გამომდინარეობს თხრობის ხასიათიც“ (Маркулан, 1978:38).

ეს მსოფლშეგრძნება შეიძლება აღმოვაჩინოთ სრულიად განსხვავებულ უანრებში – დეტექტივსა თუ ბიოგრაფიულ ფილმში, კომედიაში, ვესტერნში, სოციალურ დრამასა თუ მუზიკლში, საშინელებათა ფილმში თუ სამეცნიერო ფანტასტიკაში და ა.შ., პრაქტიკულად, ყველა უანრში. ამ დროს ვლაპარაკობთ მელოდრამატულ ხაზზე, მელოდრამის ელემენტებზე და ამა თუ იმ უანრის მელოდრამად ტრანსფორმირებაზე – იმისდა მიხედვით, რა სიმძლავრით ერევა მელოდრამატული მსოფლშეგრძნება სხვა უანრებს.

თუმცა სტატიაში განვიხილავ მელოდრამას, ასე ვთქვათ, სუფთა სახით, თვალს მივადევნებ მის ბედს საბჭოთა კინემატოგრაფის განვითარების სხვა-დასხვა ეტაპზე; ვეცდები გამოვკვეთო ამ პერიოდებში მელოდრამის ყველაზე დამახასიათებელი ნიშნები და ამ ცვლილებების გამომწვევი მიზეზები.

სწორედ ზემოთხსენებული სპეციფიკური მსოფლშეგრძნების გამო იყო, რომ მემარცხენები და რევოლუციურად განწყობილი ავტორები თავიდანვე ცუდი თვალით უყურებდნენ მელოდრამებს. ის „მეშჩანური“ ყოფის, ბურუჟაზი-ული კულტურის გადმონაშთად მიაჩნდათ. მაგრამ ახალ ქვეყანას სჭირდებოდა ახალი ტიპის მოქალაქე, თავისუფალი ძველი მავნე ჩვევებისგან (და ტრადიციებისგან), გამსჭვალული ახალი იდეოლოგით. ახალი ქვეყნის მშენებლობისთვის საბჭოთა იდეოლოგიას დასჭირდა კინემატოგრაფის უნარი – გრძნობების გავლით ძლიერი ზემოქმედება მოახდინოს გონებაზე.

ამისთვის განსაკუთრებით „მოსახერხებელი“ აღმოჩნდა მელოდრამა. „მისი ნაკლოვანებები (კეთილისა და ბოროტის დაპირისპირების გამარტივება-გაუბრალოება) უცბად ლირსებად იქცა, როგორც კი გადალახა ბუნდოვანი ზეობრივი შინაარსი და ახალი სოციალური იდეალი შეიძინა“ (Фрейлих, 1992:93). სახელმწიფოსთვის აქტუალური თემები: ძველი ყოფის და ახალი შესაძლებლობების დაპირისპირება, ჩაგრულის განთავისუფლება, ძველი ყოფის დამარცხება, დრომოქმული ტრადიციების დაგმობა საუკეთესოდ ერგებოდა მელოდრამის ჟანრს.

მით უფრო, რომ ცვლილებების შესანიშნავი ნიმუში იყო ქალის ბედის მკვეთრი ცვლილება საბჭოთა ქვეყანაში – პატრიარქალურ საზოგადოებაში ჩაგრული ქალი მამაკაცს უთანაბრდება კანონის დონეზე და ხშირად მასზე მაღლაც დგება. მელოდრამას ხომ ხშირად „ქალების კინოს“ უწოდებენ და არ არის გასაკვირი, რომ ქალი ახალი ცხოვრებისთვის ბრძოლის ავანგარდში დგება ეკრანზეც და ჯერჯერობით რეალურ ცხოვრებაშიც.

ამდენად, 20-იანი წლების საბჭოთა კინოში მელოდრამის პრესტიჟი მაღლია. მელოდრამას იღებენ როგორც ტრადიციონალისტები (ი.პროტაზანოვის „ორმოცდამერთე“, 1920 და „ყაცი რესტორნიდან“, 1927), ისე ნოვატორები (ფ.ერმლერის „კატკა-ქაღალდის რანეტი“, 1926 და კოზინცევ-ტრაუბერგის „ეშმაკის ბორბალი“, 1926). მელოდრამა მოუწოდებს მეძავებს მონაწილეობა მიიღონ ახალი ქვეყნის მშენებლობაში და აფრთხილებს მათ ვენერიული დაავადებების მძიმე შედეგების შესახებ (ო.ფრელიხის „მეძავი“, 1926), პროპაგანდას უნევს სახელმწიფო ობლიგაციას (ბ.ბარნეტის „ქალიშვილი ყუთით“, 1927), ებრძევის სოფლად პატრიარქალურ ოჯახურ წყობას და მის სიმახინჯეებს, უპირისპირებს მას ახლებურად მოაზროვნე, დამოუკიდებელ ქალს და მის ნათელ მომავალს ახალი ხელისუფლების პირობებში („რიაზანელი ქალები“, 1927) და ა.შ.

მელოდრამა მძლავრობს 20-იანი წლების საქართველოშიც. ამ პერიოდში შექმნილი 60 ფილმიდან თითქმის ნახევარი მელოდრამაა. მათგან უმეტესობა ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციაა და ქალის მძიმე ხვედრის თემა-ტიკის ექსპლუატაციას ენევა. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევიან რეჟისორები ვლადიმერ ბარსკი და ივანე პერესტიანი, რომლებიც კავკასიური ეგზოტიკით ცდილობენ მოხიბლონ და მიიზიდონ მაყურებელი. ბარსკის „მოძღვარი“ (1922), „არსენა ყაჩალი“ (1923), „მამის მკვლელი“ (1923); პერესტიანის „სამი სიცოცხლე“ (1924) და „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“ (1925) ამის მკაფიო მაგალითებია. თუმცა მელოდრამებს იღებენ ალექსანდრე ნუნუნავაც („ვინ

არის დამნაშავე?“, 1925; „ორი მონადირე“, 1927) და ნიკოლოზ შენგელაიაც („გიული“, 1927) – ისევ ეკრანიზაციები, ისევ ისტორიები წარსულიდან, ისევ ქალი, როგორც მსხვერპლი.

ერთადერთი მელოდრამა, რომელიც ამ პერიოდის თანამედროვე ცხოვრებაზე გადაღებული, არის მიხეილ ჭიაურელის „საბა“ (1929). ამ შემთხვევაში მელოდრამა ლოთობისა და ალეკოპლიზმის წინააღმდეგ აგიტაციაში ებმება. ყურადსაღებია ისიც, რომ „საბა“ პირველი ქართული მელოდრამაა, რომელშიც თანამედროვე „ახალი ქალი“ ჩნდება პიონერთხელმძღვანელი ოლდას სახით. მართალია, ის არ დგას ფილმის ცენტრში, მაგრამ სწორედ ის წარმოადგენს ახალი სახელმწიფოს სახეს, რომელიც აქტიურად ერთვება მაროსა და საბას ოჯახური პრობლემების გადაწყვეტაში.

აღსანიშნავია, რომ არც ერთი ზემოთ ჩამოთვლილ ფილმთაგან 1978 წელს გამოცემულ ფილმოგრაფიაში არ არის მითითებული, როგორც მელოდრამა. თითოეული მათგანი წარდგენილია, როგორც დრამა. იგივე მოვლენაზე წერს რუსი მკვლევარი ს.ფრეილიხიც, რომელიც ასევე ვერ პოულობს ფილმოგრაფიულ ცნობარებში ამ ფილმების გასწვრივ სიტყვა მელოდრამას, „თუმცა ისინი იქმნებოდა სწორედაც როგორც მელოდრამები – სიტყვა „მელოდრამა“ ენერა აფიშებზეც, ფილმის ქვესათაურად“ (Фрэйлих, 1992:94).

რა თქმა უნდა, ეს არ იყო შემთხვევითი, „მას შემდეგ რაც ეს ფილმები იყო გადაღებული, ისინი არა მხოლოდ მათი ავტორების ბიოგრაფიის, არამედ საპატიოთა კინოს ისტორიის მნიშვნელოვან მოვლენად იქცნენ, მელოდრამის, როგორც უანრის, მიმართ დამოკიდებულება კი მას შემდეგ მკვეთრად შეიცვალა. მელოდრამა ისევ მეორეხარისხოვანი მოვლენებს მიაკუთვნეს. ამ უანრის ფილმებმა გამოსვლა დაიწყეს „ფსევდონიმით“: ხან მუსიკალური კომედიის, ხან კინომოთხოვების, ზოგჯერ კი ტრაგედიისაც კი“ (Фрэйлих, 1992:94).

ეს განსაკუთრებით ხშირი პრაქტიკა გახდა 30-იან წლებში, როცა სოციალიზმის მშენებლობა „აქტიურ“ ფაზაში შედის: „ნეპი“ დასრულდა, იწყება ფორმირებული ინდუსტრიალიზაცია და კოლექტივიზაცია. ადამიანი ამ მძლავრი მოძრაობის ჭანჭიკად აღიქმება, ქალი იქნება ის თუ მამაკაცი. ქალის ემანსიპაციის პრობლემები კარგავს აქტუალობას – შესაბამისად, მელოდრამას მოაკლდა ერთ-ერთი ძლიერი მასაზრდობელი წყარო. ქალისა და მამაკაცის თანასწორობა კვლავ დეკლარირდება, მაგრამ თანასწორობა უპირველეს ყოვლისა საზოგადოებრივ საქმეში და შრომაში. რაც შეეხება პირად გრძნობებს, ოჯახის მოწყობას, ხდება ტრადიციულ პატრიარქალურ ღირებულებებთან დაბრუნება – ქალი, როგორც ღირსეული დედა და მეუღლე.

კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის 1931 წლის 8 დეკემბრის დადგენილებაში ვკითხულობთ: „საბჭოთა კინოს ამოცანაა, შექმნას ისეთი ხარისხის კინოსურათები, რომ უზრუნველყოს მუშათა და კოლმეურნეთა მისწრაფება მიიღონ კინოსგან გართობა, დასვენება, თავისი, როგორც სოციალიზმის მშენებლის, კულტურული და პოლიტიკური დონის ამაღლება. ამის შესაბამისად უნდა განისაზღვროს კინოსურათების შინაარსი...“

ამ დადგენილებასთან სრულ შესაბამისობაშია 30-იანი წლებში ახალი საბჭოთა უანრის, მუსიკალური კომედიის დაბადება, რომლის ყველაზე თვალსაჩინო ნიმუშებია გრიგორი ალექსანდროვისა („მხიარული ახალგაზრდობა“, „ცირკი“, „ვოლგა-ვოლგა“) და ივან პირევის („მდიდარი საცოლე“, „ტრაქტორისტები“, „მელორე ქალი და მწყემსი“) ფილმები. სწორედ მუსიკალური კომედია ხდება მელოდრამის მთავარი თავშესაფარი. რა არის, თუ არა ტრადიციული მელოდრამის სიუჟეტი, როგორ ხდებიან შინამოსამსახურე ანიუტა და მწყემსი კოსტია დიდი თეატრის მსახიობები („მხიარული ახალგაზრდობა“, 1934) ან რუსი კოლმეურნე ქალისა და დალესტნელი მწყემსის სიყვარულის ისტორია უსაქმური და მავნე თაყვანისმცემელით და ტყუილის ფინალში გამჟღავნებით („მელორე ქალი და მწყემსი“, 1941).

ამ ფილმებში აღბათ ყველაზე მკაფიოდ არის წარმოჩენილი 30-იანი წლებში შემუშავებული საბჭოთა ხელოვნების მთავარი მეთოდის – სოცრეალიზმის ნიშნები, რომლის ლოზუნგი ლაკონიურად შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ, როგორც „არა რაც არის, არამედ – რაც უნდა იყოს“. ეს იყო ხანა, როცა საბოლოოდ ყალიბდება საბჭოთა მითოლოგია და მითოლოგიური აზროვნება. სწორედ ამით ხსნიან მკვლევრები პარადოქსს, „რატომ არ ეჩვენებოდათ გლეხებს, რომლებმაც გადაიტანეს კოლექტივიზაციის კოშმარი, დაცინვად მათ რეალურ გამოცდილებაზე „მელორე ქალისა და მწყემსის“, „ტრაქტორისტების“, „მდიდარი საცოლის“ ტიპის ფილმები. საკუთარი სილატაკე არ ითვლებოდა რეალობად. ნივთიერ რეალობად ითვლებოდა სიუხვის ეკრანული გამხატულება“ (Богомолов, 2015:18-19).

პირადი გრძნობები ტოვებს ხელოვნების ავანსცენას, ის ჯერ მეორე პლანზე ინაცვლებს, შემდეგ კი არააუცილებელ ფონად იქცევა. უფრო მეტიც, ქრება გრძნობების პრივატულობა – კოლექტივი პირადული კონფლიქტების აქტიური მონაწილე და ხშირად მსაჯულიც ხდება. შეიცვალა დამახასიათებელი ნიშნებიც – ნაკლები დრამატიზმი, გრძნობების უფრო თავშეეკავებული გამოხატვა, ტრაგიკული დასასრულის ნაცვლად – ოპტიმიზმი. ეს ნიშნები ბოლომდე (მელოდრამის შედარებითი ალორძინების შემდეგაც) შენარჩუნდება და საბჭოთა მელოდრამის სპეციფიკურ ნიშნად იქცევა, თუმცა წლების მიხედვით გარკვეულ ცვალებადობას მაინც განიცდის.

ამ პერიოდის ქართული კინო მუსიკალური კომედიებით დიდად არ გამოირჩევა, მაგრამ მელოდრამა აქაც პოულობს თავშესაფარს – კომედიებში, საკოლმეურნეო თუ საწარმოო ფილმებში. „დაკარგული სამოთხის“ (1938) სიუჟეტი თავისი ხასიათით მელოდრამატულია – როგორ ცდილობენ გაღატაკებული აზნაური ძმები მაჭანკლის მეშვეობით იქორნინონ შეძლებულ გლეხის გოგოზე, მაგრამ მას ლარიბი მოჯამაგირე უყვარს. მოხერხებული ქალიშვილი ახერხებს არასასურველი სასიძოების მოგერიებას და თავის შეყვარებულთან ერთად მიიპარება ახალი ცხოვრების ასაწყობად. მაგრამ მელოდრამატიზმი გადაფარულია კომედიური პასაჟებით და, რაც მთავარია, ძველი საზოგადოების დრომოჭმული ტრადიციებისადმი მიმართული სატირით.

ასევე ტიპური მელოდრამის სიუჟეტზეა აგებული სიკო დოლიძის „დარიკოც“ (1936), მდიდარის მიერ ღარიბის ჩაგვრა, შეყვარებულების იძულებითი განშორება, ქალზე ძალადობა, მკვლელობა, ტყეში გაჭრა და ა.შ. მაგრამ აქაც ფილმის ცენტრში წამონეულია თავისი ღირსებისთვის მებრძოლი ქალი, ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლა, რაც სავსებით შეესაბამებოდა დროის სულისკვეთებას და „იმსახურებდა“ მელოდრამიდან დრამამდე ამაღლებას.

მსგავსი ფილმების ჩამოთვლა საკმარისად შეიძლება, თუმცა თანდათან ადამიანის პირადი ბედი სულ უფრო ნაკლებ საინტერესო ხდება საბჭოთა კინემატოგრაფისთვის, თუ ის დაკავშირებული არ არის სახელმწიფოებრივად მნიშვნელოვან მოვლენებთან: კოლექტივიზაცია, ინდუსტრიალიზაცია, დივერსანტებთან, მოგვიანებით გერმანელ დამპყრობლებთან ბრძოლა.

40-იან წლებში სულ უფრო იზრდება დიდ პიროვნებებზე გადაღებული მასშტაბური ფილმების რიცხვი. პატარა ადამიანი მხოლოდ დიადი საქმეების ჭანჭიკი ხდება.

მაგრამ რადგან მელოდრამა ადამიანის გრძნობად სამყაროს უკავშირდება, მისი სრული გაქრობა შუძლებელი იყო. 50-იან წლებში, სტალინის გარდაცვალების შემდეგ, მასშტაბურ პიროვნებების კულტის საპირისპიროდ კინო კვლავ უბრუნდება „პატარა ადამიანებს“ და აქ მელოდრამა შეუცვლელი აღმოჩნდა. თუმცა მისი პრესტიჟის სრული აღდგენა კვლავ არ ხდება.

ამ პერიოდის საეტაპო ფილმებმა: მ.კალატოზიშვილის „მიფრინავენ წეროები“ (1957) და გ.ჩუხრაის „ბალადა ჯარისკაცზე“ (1959), სწორედ მელოდრამატიზმის მძლავრი პასაჟების დამსახურებით ჰპოვა ასეთი დიდი გამოძახილი მაყურებლების გულებში.

მატულობს სუფთა მელოდრამების რიცხვიც, მათ შორის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება დასახელდეს ფ.მირონერისა და მ.ხუციევის „გაზაფხული ზარეჩნაას ქუჩაზე“ (1957). აქვე არ შეიძლება არ მოვიხსენიოთ ლევ კულიჯანოვის „როცა ხეები დიდი იყო“ (1961), ტატიანა ლიოზნოვას ლეგენდარული „სამი ვერხვი პლიუშჩიხაზე“ (1967). თუმცა კულიჯანოვის ფილმი გაქირავებაში გამოდის როგორც დრამა.

ზოგადად კინოსურათებში მელოდრამატიზმი იმატებს, მაგრამ როგორც სუფთა ჟანრი, ის მაინც იშვიათია, ხშირად კი მოკრძალებულად „კინომოთხობის“ ქოლგას აფარებს თავს, ან იცავს პრესტიჟს „დრამის“ საფარქვეშ. ეს პროცესი განსაკუთრებით თვალნათლივია საქართველოში, სადაც ამ წლების ფილმებში (ფილმოგრაფიის მიხედვით) მელოდრამას საერთოდ ვერ აღმოვაჩენთ.

მაგალითისთვის, დრამას უწოდებენ დავით რონდელის ფილმს „ჩრდილი გზაზე“ (1956), სადაც ერთი შეხედვით საბჭოთა კინოსთვის ჩვეული კონფლიქტია: თავნება, პატივმოყვარე თანამდებობის პირი, ლევანი, რომელიც თავისი დაუფიქრებელი ბრძანებით ზიანს აყენებს სახელმწიფო საქმეს – ის ახვნევინებს საძოვრებს და ბარში დაბრუნებული ცხვარი საკვების უქონლობის გამო იღუპება. მას წინააღმდეგობას უწევს „სწორი“ პერსონაჟი – ახალგაზრდა მწყემსი გიორგი. საბოლოოდ თავნებობა დაგმობილია, დამნაშავეს კოლმეურნე მწყემსების სამსჯავრო ელოდება. მაგრამ ამ მშრალ სქემას სიცოცხლეს აძლევს სასიყ-

ვარულო სამკუთხედი: გიორგი – სოფლის მასწავლებელი, ნინო – ლევანი, რომელიც ამ ორთაშუა დღება, შემდეგ კი დაორსულებულ ქალს მიატოვებს. ფინალური კადრი სწორედ მელოდრამის კუთვნილებაა და არა საბჭოთა საწარმოო (საკოლმეურნეო) ფილმის: გაზაფხულია. ნინო ბაღში აკვანს არწევს. ცხენის თქარუნი. ნინო მხოლოდ შავ ნაბადს მოჰკრავს თვალს, მაგრამ ღობეზე სათამაშო ცხენია ჩამოკიდებული – გიორგის საჩუქარი ბავშვისთვის.

კომედიებია „ჭრიჭინა“ (1954) და „აბეზარა“ (1956), თუმცა პერსონაჟების პირადი ცხოვრება უკვე წინა პლანზე გამოდის და რომანტიკულ კომედიას უფრო ვიღებთ, რომელიც პირდაპირ ენათესავება მელოდრამას.

კინომოთხრობებად წარმოგვიდგენენ „კეთილ ადამიანებს“ (1961), „ორ ოჯახს“ (1958) და „ნინოს“ (1959) – ფილმებს, რომლებიც მელოდრამის ყველა ნესს იცავენ და ყველაზე ზუსტად ჯდებიან უანრის ჩარჩოში. მაგალითად ავიღოთ, „ორი ოჯახი“ – უშვილო ოჯახს ბავშვი აჲყავს აღსაზრდელად. მამა – ვახტანგი, მეცნიერია, მზრუნველი, შრომისმოყვარე, მაგრამ მისი მეუღლეა „ფუქსავატი, უქნარა, მეშჩანი ქალი“ (ფილმოგრაფია, 1978:85). მას არ სურს ბავშვზე ზრუნვა და როცა ქმარი შინ არ არის, მას უკან, საბავშვო სახლში აბრუნებს. აქვე ნაჩვენებია მეორე ოჯახი, სადაც ცოლს სურს შვილი, მაგრამ ამას ხელს უშლის მოქეიფე და უზრუნველი ქმარი. საბოლოოდ, ის აიყვანს მიბრუნებულ ბავშვს, სცილდება ქმარს და ვახტანგთან ერთად ქმნის ოჯახს.

მელოდრამისთვის დამახასითებელ შინაარსთან ერთად, არც რეჟისორი ცდილობს გარდაქმნას მელოდრამატული სიუჟეტი სხვა უანრის ხერხების გამოყენებით: პერსონაჟების ტიპოლოგიის მეთოდი, მაყურებელზე ზემოქმედების ხერხები, დიდაქტიკურობა ყველაფერი მელოდრამის ტრადიციულ კანონებთან სრულ შესაბამისობაშია.

ამ წლების ერთ-ერთი საუკეთესო მელოდრამა, „ფატიმა“ (რეჟ. სიკო დოლიძე, 1958), ისევე როგორც დავით რონდელის „მამლუქი“ (1958) მორცხვად აფარებს თავს ეკრანიზაციას, თუმცა ეკრანიზაციას, როგორც კლასიფიკაციის კატეგორიას, არაფერი საერთო არ აქვს უანრთან და მის საკითხს ისევ ღიად ტოვებს.

საინტერესოა, რომ 50-60-იან წლებში მელოდრამისადმი კრიტიკის დამოკიდებულებაც ისეთივეა, როგორც ოფიციოზის. ყურადღება მთლიანად საავტორო კინოზეა მიმართული და არა მარტო მელოდრამა, არამედ ზოგადად უანრული კინო ნაკლებად ხდება მისი ყურადღების საგანი, თუ უანრის საფარქვეშ არ იმაღება აქტუალური ან აკრძალული თემა, შეფარვით გამოთქმული ზოგად-საკაცობრიო პრობლემა და ა.შ. ამასთან ერთად, თუ, შესაძლოა, ამის გამოცემართულ კინოში არა მარტო მელოდრამის, ზოგადად უანრული ფილმების რიცხვი მკვეთრად კლებულობს. ქართული კინო მთლიანად ორიენტირებულია ან საავტორო კინოზე, ან არაუანრულ „ცხოვრებისეულ ფილმებზე“ (რომლებსაც ასე, რა თქმა უნდა, არავინ უნდებს. ეს ტერმინი გაცილებით გვიან ჩნდება კინოსივრცეში). ეს უკანასკნელი ძირითადად თემატიკაზე და პრობლემატიკაზე ამახვილებენ ყურადღებას და არა უანრული პირობითობის პრინციპებზე.

70-იანი წლებიდან მთელ საბჭოთა კავშირში იღვიძებს უანრული კინოსად-მი ინტერესი, რასაც მელოდრამის უანრის „აფეთქება“ მოჰყვება. სხვები რომ არც დავასახელოთ, საკმარისი მხოლოდ ელდარ რაზანოვის ფილმები იქნებოდა: „ბედის ირონია“ (1975), „სამსახუროებრივი რომანი“ (1977), „სადგური ორის-თვის“ (1982); აქვე ნიკიტა მიხალკოვი რეტრო მელოდრამით „სიყვარულის მონა“ (1975) და კამერული მელოდრამით „ხუთი საღამო“ (1978). თითქოს საკმარისი იყო მელოდრამის უანრის პრესტიუს ასამაღლებლად, მაგრამ გაქირავების ლი-დერის (თუ არ ვცდები დღემდე) ფილმის „მოსკოვს ცრემლების არ სჯერას“ (1979) შემთხვევა თვალსაჩინო მაგალითა, რომ ასე არ ხდება: თავდაპირველად სცენარზე უარის თქმა უნდოდა თავად ვლადიმერ მენშოვს მელოდრამატული სიუჟეტის გამო, მთავარი, კატიას როლზე უარი თქვეს ირინა კუპჩინკომ, მარგა-რიტა ტერეხოვამ და ანასტასია ვერტინსკაიამ, გალინა პოლსკიხმა – ტოსიას როლზე, თამარა მაკაროვამ და კლარა ლუჩკომ – რუდოლფის დედის როლზე; გამოსვლის შემდეგაც კრიტიკის უმრავლესობამ ის შეაფასა როგორც იაფიასი-ანი მელოდრამა, რომელიც მაყურებლის მდაბალ ინსტინქტებზე მუშაობდა. ამ-დენად, უზარმაზარი სამაყურებლო წარმატება და შემდეგ „ოსკარი“ მოულოდ-ნელობა აღმოჩნდა კრიტიკისთვის და შეიძლება ფილმის ავტორებისთვისაც.

მით უფრო არ შეცვლილ მელოდრამისადმი დამოკიდებულება ქართულ კინოში. ახალი უანრების ათვისების ტენდენცია აქაც გაჩნდა, თუმცა მოძრაობა ნაკლებად იყო მიმართული მელოდრამისკენ. ის კვლავ ძირითადად სხვა უანრის ჩარჩოში ჩართული სახით გვხვდება. შეიძლება ითქვას, ერთადერთი წმინდა მე-ლოდრამა, რომელიც სხვა თემით, სხვა უანრის ელემენტებით არ ფარავს თავის უანრს, ოთარ აბესაძის „ჩემი ქალაქის ვარსკვლავია“ (1970), ახალგაზრდა მსახი-ობი ქალის ისტორიით, რომელსაც ქართული კრიტიკა ცივად და დუმილით შეხ-ვდა.

1970-იან წლებში იღებენ რომანტიკულ კომედიებს: „მოიტაცეს თამარ ქა-ლი“ (რეჟ. ლ.გორდელაძე, 1971), „ჩარი-რამა“ (რეჟ. ნ.სანიშვილი, 1972), „მხია-რული რომანი“ (რეჟ. ლ.ხოტივარი, 1972), მელოდრამა უდევს საფუძვლად პირ-ველ ქართულ მიუზიკალსაც „ვერის უბნის მელოდიები“ (რეჟ. გ.შენგელაია, 1973) და ე.ნ. ჰეროიკულ კომედიას „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (რეჟ. ნ.მანაგაძე, 1974), მუსიკალურ კომედიას „სიყვარული ყველას უნდა“ (რეჟ. მ.ჭიაურელი, გ.შენგელაია, 1980), ტრადიციული, კლასიკური მელოდრამა კი ისევ არ ჩანს.

ამ მხრივ არც 80-იან წლებს შეუცვლია რამე. კლასიკურ მელოდრამას ყვე-ლაზე მეტად უახლოვდება ქეთი დოლიძის „კუკარაჩა“ (1982), რომელიც, სავა-რაუდოდ, უფრო დრამად იყო ჩაფიქრებული და ნელი ნენოვასა და გენო წულაი-ას „ჩიორა“ (1984), რომელიც საბავშვო ფილმის სტატუსით, თითქოს თავიდან ირიდებს მელოდრამის უანრს.

მხოლოდ საბჭოთა კავშირის დაშლის და დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ ჩნდება მოკრძალებული მცდელობები მელოდრამა, როგორც სუფთა უანრი, კვლავ დაბრუნდეს ეკრანზე, თუმცა ტრადიციის ხანგრძლივი წყვეტა, სა-ავტორო კინოს პრესტიუს მუშაობის (რაც აუცი-ლებებლი პირობაა მელოდრამისთვის) შეუძლებლობა თუ პროფესიული უნარე-

ბის ნაკლებობა ჯერჯერობით ხელს უმლის უპირობო წარმატების მიღწევას ამ სფეროში.

ბიბლიოგრაფია:

1. ფილმოგრაფია. ქართული მხატვრული კინოსურათები. 1916-1975. „ხელოვნება“, თბილისი, 1978.
2. Богомолов Ю. Краткий конспект длинной истории советского кино. ж. ИК, 2015. №11.
3. Маркулан Я. Киномелодрама. Фильм ужасов. Москва., «Искусство», 1978.
4. Фрейлих С. Теория кино от Эйзенштейна до Тарковского. Москва. 1992.
5. Постановление ЦК ВКП(б) о советской кинематографии от 5 декабря 1931 г.
<http://istmat.info/node/54108>

მაია ლევანიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ალექსანები სულიერი ერიზისის ზღვარზე

„ცხოვრება დიდი ნაგავია, ის ჩემს ფეხსაცმელზე მეტი არ ღირს. მე ჯოჯო-ხეთში ვხოვრობ, ისე ვიწვი, როგორც ხორცის ნაჭერი“ – ეს ერთი პატარა ფრაზაა ნადინ ლაბაკის ფილმის „კაპერნაუმის“ მთავარი გმირის ფინალური სიტყვი-დან, რომელიც მიმართულია არა მხოლოდ უვარგისი მშობლების წინააღმდეგ, რომლებიც შვილებს, როგორც საკუთრებას ისე ექცევიან, უკიდურესი სილარი-ბისთვის, უპერსპექტივო, ძალადობით და შეურაცხყოფით სავსე ცხოვრების-თვის წირავენ, არამედ ადანაშაულებს საზოგადოებას, რომელიც ამას იღებს, როგორ ბუნებრივს, თვალს არიდებს მარტოსულ, დაბადებიდან განწირულ დე-ვიანტერებს. მოუწოდებს საზოგადოებას დაფიქრდეს და მეტი პასუხსმგებლობა აიღოს იმაზე, რაც მათ ირგვლივ ხდება.

დღეს, მსოფლიოში ყოველდღიურად უფრო აქტუალური ხდება სოციალური პრობლემები: სილარიბე, უთანასწორობა, ნარკომანია, ალკოჰოლიზმი, მარტობა, ე.ნ. „სოციალური ობლობა“, დანაშაული და ა.შ. ჩამონათვალი აღბათ შორს წაგვიყვანს, უმეტეს შემთხვევაში ეს პრობლემები კომპლექსური, გლობალური ხასიათისაა, მაგრამ არსებული სტატისტიკის მიხედვით ყველაზე აქტუალური მსოფლიო მასშტაბით სიღარიბეა. სოციალური პრობლემა, რომელიც გადის ინდივიდის სიცოცხლის უფლების შეზღუდვაზე. ინდივიდის, რომელსაც არ შეუძლია აუცილებელი მინიმალური საარსებო მოთხოვნები დაიკმაყოფილოს.

თანამედროვე საზოგადოებაში ურთიერთობის დონეების, ხასიათის და სფეროების მიხედვით გამოიყოფა პოლიტიკური, ეკონომიკური, სულიერი, მორალურ-ზნეობრივი, სოციო-კულტურული, ინსტიტუციონური, პიროვნული და ა.შ. სოციალური პრობლემები. ზოგადად, ტერმინი „სოციალური პრობლემა“ გულისხმობს არსებულის და აუცილებელს შორის შეუსაბამობას, როცა ინდივიდის მოთხოვნები აღემატება მის ეკონომიკურ მდგომარეობას, როცა მას უხდება ყოველდღიური, უკვე რუტინად ქცეული თვითგადარჩენისთვის ბრძოლა. ამ „ომში“ აღბად ყველაზე მნვავედ დგება მორალურ-ზნეობრივი კრიტერიუმების რღვევის, სულიერი დეგრადირების პრობლემა.

თანამედროვე კინოში ერთ-ერთი დომინანტური ტენდენცია სწორედ სოციალური პრობლემებით გამოწვეული ადამიანის სულიერი სტრუქტურის კვლევაა. ავტორები სულ უფრო მეტად გამოხატავენ აშკარა პროტესტს ადამიანთა დისკრიმინაციისა და უფლებების შელახვის მიმართ. საკმარისია თუნდაც გავიხსენოთ კენ ლოუჩის „მე, დანიელ ბლეიკი“, ბონგ ჯუნ ჰოს „პარაზიტები“, პიროვაძუ კორეიდას „მაღაზიის ქურდები“, ნადინ ლაბაკის „კაპერნაუმი“ და სხვა ფილმები, ჩამონათვალი ძალიან შორს წაგვიყვანს, ვინაიდან სპექტრი პრობლემების, რომელიც ამ ტერმინში მოიაზრება, ძალიან დიდია.

ტერმინი „სოციალური პრობლემა“ წარმოიქმნა XIX საუკუნის დასაწყისში საზოგადოებაში არსებული არათანაბარი ქონებრივი გადანაწილების გამო. სოციუმის მუდმივ განვითარებასთან ერთად, ტერმინიც განიცდიდა ცვლილებას. XIX საუკუნის პირველ ნახევარში ანთროპოლოგი და ფსიქიატრი ჩეზარე ლომბროზო მიიჩნევდა, რომ არსებობს ადამიანთა ტიპები, რომელსაც დანაშაულისკენ მიდრეკილება გენეტიკურად აქვთ ჩადებული, სწორედ ამიტომ მათ აქვთ შინაგანი მოთხოვნილება, დაარღვიონ საზოგადოებაში მიღებული, გაბატონებული კანონები და ნორმები. მოგვიანებითყალიბდება მარქსისტული ანუ კრიტიკული მიდგომა, რომელიც კლასებს შორის კონფლიქტზე აკეთებს აქცენტს. მისი წარმოშობის მიზეზად კი უთანასწორობის გრძნობა, მატერიალური დოვლათის და რესურსების არათანაბარი გადანაწილება მოიაზრება. კონსტრუქციონისტული მიდგომა, რომელიც 1960-1970-იან წლებში წარმოიშვა. ისინი მიიჩნევდნენ, რომ ადამიანი ყოველთვის ორიენტირებული პირად მოთხოვნებზე, რომელთა შორის შესაძლოა გამოიყოს ოთხი ყველაზე მნიშვნელოვანი: უსაფრთხოება, ახალი გამოცდილების მიღება, აღიარება და ბატონობა. ასეთ საზოგადოებაში ჩნდებიან დევიანტერები-ინდივიდები ან ინდივიდთა ჯგუფები სოციო-ფსიქოლოგიური გადახრით, რომლებიც აყალიბებენ საკუთარი ქცევის, ურთიერთობის ნორმებს და წესებს, მიდრეკილი არიან დანაშაულებრივი ქმედებებისკენ, სუიციდისკენ, ხშირად ხდებიან ასოციალურები და ა.შ. სწორედ ამიტომ პრივილეგირებული საზოგადოების წევრები ახდენენ მათი სტიგმატიზირებას. ამ მიდგომისთვის ნიშანდობლივია ღირებულებათა კონფლიქტი, მოთხოვნილება და მათი წამოყენება.

საქართველოში 1990-იან წლებში განვითარებულმა მოვლენებმა, ერთი ფორმაციის მეორეთი ჩანაცვლების მცდელობამ, მოთხოვნილებასა და შესაძლებლობას შორის კონფლიქტმა, საზოგადოებრივი და პოლიტიკური ინსტიტუციების დევალვაციამ განაპირობა სოციალური პრობლემების მრავალფეროვანი სპექტრის წარმოშობა, შეიძლება ითქვას, რომ რეალურად მმართველ ძალაში წლების მანძილზე ამ პრობლემების გადაჭრის უნარი და თავისუფალი ნება არ არსებობდა, სწორედ ამიტომ, ეს პრობლემები უფრო მასშტაბური და ხანგრძლივი გახდა. ერთი და იგივე სოციალური პრობლემის ხანგრძლივმა არსებობამ ქართული ყოფაში წარმოქმნა ე.წ დევიანტერების ჯგუფი, „სოციალური ფენა“, რომლებმაც ჩამოაყალიბეს საკუთარი მორალურ-ზნეობრივი კრიტერიუმები: მორალი მორალის გარეშე. საზოგადოებაში არსებული ეს სიტუაცია, რა თემა უნდა სხვადასხვა ასპექტით და თემით იჩენს თავს ქართულ კინოშიც, 1990-იანი წლებიდან ქართველი რეჟისორები საუბრობენ ნარკომანის, სიღარიბის, ემიგრაციის, ომის და ომის შემდგომი პერიოდში დანაშაულის ზრდის ტენდენციაზე. შეიძლება ითქვას, ვერ ახერხებენ პრობლემების ღრმა ანალიზს და შემოიფარგლებიან ფიქსაციით, სწორედ ამიტომ ხშირად ამ პერიოდის ფილმების ვიზუალური სტრუქტურა, გამოყენებული მეტაფორა და იგავური ფორმა ქმნის საერთო ქაოსის, გაურკვევლობის შეგრძნებასა და ატმოსფეროს. ახალი ფორმაციის ქვეყნის ჩამოყალიბება მენტალურ ცვლილებებს მოითხოვდა, სწორედ ამიტომ თითქოს ამ პერიოდის რეჟისორებისთვის მნიშვნელოვანი ხდება ემოციური

გათავისუფლება ახალი რეალობისგან, მომავლის შიშისგან, რაც აგრესიული ფორმით ვლინდება

XXI საუკუნის ქართულ კინოში ნარატივი იცვლება, ერთი მხრივ არის მცდელობა გაიაზრონ 1990-იანი წლების პარადიგმები, ხოლო მეორე მხრივ, ეკრანზე ჩნდება ნიჰილისტური განწყობები. უიმედობა, უმუშევრობა, რომელიც ხანგრძლივი, მოუგვარებელი სოციალური პრობლემების შედეგად იჩენს თავს. ადამიანები სულიერი კრიზისის ზღვარზე სოციალური პრობლემებით დამძიმებულები თვითგადარჩენისთვის ბრძოლაში კარგავენ მორალურ-ზნეობრივ კრიტერიუმებს, უპირისპირდებიან არა მხოლოდ საზოგადოებას, არამედ საკუთარ თავს, „მე“-ს. უარყოფენ საკუთარ პრინციპებს. მაგალითად შესაძლოა გავიხსენოთ: კახა მელითაურის „როგორც ლურჯა ცხენები“, ლევან ზაქარეიშვილის „თბილისი, თბილისი“, ნუცა ალექსი-მესხიშვილის „ბედნიერება“ და „კრედიტის ლიმიტი“, ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეები“ და სხვა ფილმები. ემიგრაციის, ნარკომანიის, სიღარიბის, დანაშაულებრივი გარემოს ასახვის დროს განსაკუთრებით წინა პლანზე გამოდის ქალთა სახეები, რომლებმაც ოჯახის მატერიალური პრობლემების მოგვარების მძიმე ტვირთი იტვირთეს და იძულებულები გახდნენ, გადაედგათ რადიკალური ნაბიჯები.

რუსუდან ჭყონიას ფილმის „Keep Smiling ანუ გაიღიმე“ გმირები – საზოგადოებისგან გარიყული, ბედის ანაბარა დარჩენილი ქალები არიან, რომლებიც ყველას-გან მიტოვებულები, შინაგანი პროტესტით, უკეთესი მომავალის, სიღარიბის დაძლევის იმედით მათთვის მენტალურად მიუღებელ „სილამაზის კონკურში“ იღებენ მონაწილეობას. თითქოსდა რა მოხდა? მაგრამ სწორედ ამ გარემოში ყველაზე მეტად იყიდულება საზოგადოებაში ქალისადმი არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება. ნებისმიერი საქციელი, რომელიც არღვევს დადგენილ ნორმებს, საზოგადეობის მხრიდან სტიგმატიზირდება. ნებისმიერი პროტესტი იწვევს აგრესიას. კონკურსის-თვის მზადება, კულუარული ცხოვრება, ემოციათა მრავალფეროვანი სპექტრით იძლება. მიზნის მისაღწევად ყველაფრის დათმობისა და უარყოფის ხანგრძლივი, დამღლელი გზა საბოლოოდ ანადგურებს თითოეული პერსონაჟის სულიერ სტრუქტურას, თითქოს შინაგანად ანაწევრებს მათ. ახალგაზრდა ქალის სუიციდური მცდელობა წამით აფხიზლებს ფილმის გმირებს, მაგრამ ბოლომდე ვერ თრგუნავს გამარჯვების სურვილს, ვინაიდან ფინალზეა დამოკიდებული მათი შვილების უკეთესი მომავალი. რუსუდან ჭყონია არ ტოვებს იმის იმედს, რომ საზოგადოების მენტალობაში, რეალურ ყოფაში რამე შეიცვლება. პესიმისტური განწყობით იქმნება ნინო ბასილაიას „ანას ცხოვრება“. მარტო დარჩენილი, მძიმე მატერიალური პრობლემებით ჩიხში მომწყვდეული ანა უკიდურეს ნაბიჯს დგამს, ბავშვის გამტაცებელი ხდება, თუმცა ბოლომდე ვერ აღწევს მიზანს, ემპათიისა და დანაშაულის გრძნობა არ აძლევს სამუალებას, სხვა განიროს. მატერიალური პრობლემებით, ახლობლებისგან მიტოვებული, სასოწარკვეთილებასა და მარტობაში უპერსპექტივო მომავლის წინაშე რჩება.

განსხვავებული რაკურსით დგება სოციალური პრობლემები გიგა ლიკლიკაძის ფილმში „დორი“. აქ უკვე აღარავინ არ იბრძვის, უბრალოდ დინებას მიყვებიან, სპონტანურად, სიტუაციით სარგებლობენ, ყოველდღიურ რუტინულ ყოფას „იხა-

ლისებენ“ სხვა ადამიანების ბედით თამაშით. შემთხვევით, თავისივე ფეხით მისული მსხვერპლი გამტაცებლების ტყვეობაში ცოტა ხნით რჩება. მის ოჯახს არ შეუძლია გამოსასყიდის გადახდა, ამიტომ ღორს სთავაზობენ გამტაცებლებს, იმას, რაც ყველაზე ღირებული გააჩნიათ. გიგა ლიკლიკაძის გმირები სულიერად ცარიელი, დინებას მიყოლილი, პასიური ადამიანები არიან. ნიჰილიზმი, დათითოკაცებული, სულიერად დაცარიელებული ადამიანები ღირებულებების გარეშე ნორმად მიიჩნევენ დანაშაულს, სხვათა უფლებების შეზღუდვას. რეჟისორი თანამედროვე სამყაროს ირონიით აღწერს, ხაზს უსვამს სიტუაციის აბსურდულობას, ქაოსის, ქვეყანაში არსებულ განუკითხაობის გრძნობას და საზოგადოების ინდეფერენტულობას სოციალური პრობლემების მიმართ.

ამგვარად, ქართული კინო, ისევე როგორც სოციუმი, დატვირთულია მძიმე სოციალური პრობლემებით. თანამედროვე ავტორები თითქოსდა გარე დამკვირვებლის პოზიციით აფიქსირებენ საზოგადოებაში არსებულ გულგრილობასა და ინდეფერენტულობას.

ლიტერატურა:

1. მოსახლეობის კეთილდღეობის კვლევა/მოკლე მიმოხილვა www.unicef.org/Georgia
2. Фуллер, Р. Стадии социальной проблемы // Контексты современности. Казань: Изд-во. Казан. ун-та, 2001.
3. Парсонс, Т. Социальная система // О социальных системах. М., 2002.

ნათია კოპალეიშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

აირონურმობის საჯითხის ირგვლივ

კინოს საპროდიუსერო სისტემის განვითარებაში ბევრმა ახლებურად მოაზროვნე ადამიანმა მიიღო აქტიური მონაწილეობა სხვადასხვა დროს, რაც თავის მხრივ, ყოველთვის აისახებოდა თანამედროვე ტექნოლოგიების და ინდუსტრიის ნინსვლაზე. ამ გზაზე ბევრი სტანდარტი იბადებოდა. ტექნოლოგიური პროგრესი ხშირად ქმნიდა ერთფეროვნების მოთხოვნილებასაც, რაც კინოს მხოლოდ სანახაობრივ ინტერესებს პასუხობდა.

დღეს ხშირად ვკამათობთ სანახაობისა და იდეის თანხვედრაზე კინოში. ერთი მხრივ, ითვლება რომ წარმოება და მისი მოთხოვნები არ უშლის ხელს კინოს, როგორც სახელმწიფო დარგს განვითრებაში. მეორე მხრივ კი, სტერეოპტიკურების და ხანდახან სრულიად აბსურდული მოდური სიახლეების მომძლავრებისას, კინო სრულიად კარგავს პირვანდელ ბმას ხელოვნებასთან, უფრო სწორად, მხატვრული ნაწარმოების მოთხოვნებთან და მხოლოდ წარმოების მაღალ-ტექნოლოგიური პროდუქტი ხდება.

წარმოება და მისი პრობლემები მთელ დასავლეთ-ევროპულ და ამერიკულ კინოში ერთი და იგივე ხასიათისაა. არ არსებობს სტუდია, ჰოლდინგი, დიდი გაერთიანება, სადაც თავს არ იჩენს კინოს კომერციალიზაციით გამოწვეული პრობლემები.

კინო ინდუსტრიულ წარმოებას გულისხმობს, ამიტომ მასში ეს ორგვარი ბუნება მუდამ არსებობდა. მართლაც, წარმოუდგენლია ვიკამათოო კინოს განვითარებაზე იმ შემთხვევებში, თუკი ის არ გულისხმობს წარმოებით პროცესაც.

მიმართია, რომ მოსაზრება „ყველანაირი ფილმის არსებობის შესახებ“ სწორია, განსაკუთრებით პატარა ქვეყნების და კრიზისის შემდგომ პერიოდში განვითარებული ქვეყნების მაგალითზე.

ამგვარი რეალობის წინაშე დგას საქართველოც, სადაც კინოწარმოების პრობლემები კინოში ყველა მიმართულებით არსებობს უკვე 30 წელია, თუმცა სხვადასხვა ეტაპზე ხდება მათი გადაწყვეტის გზების მოძიება.

მიუხედავად ამისა, კინოცენტრის შექმნამ 2000 წელს და შემდეგ მიზნობრივად, ეტაპობრივად კრიზისიდან გამოსვლის გზაზე ჯიუტად სვლამ, მიუხედავად საფუძვლიანი თუ უსაფუძვლო კრიტიკისა, თავისი მისია შეასრულა. სახელმწიფო იქცა წარმოებრივი დაფინანსების, რაც მთავარია, კინომწარმოებლებთან ურთიერთობის ერთგვარ გარანტია. ეს მოვლენა დაფინანსების რაოდენობაზე კი არ მეტყველებს, რომელიც ხშირად მინიმუმსაც ვერ ცდება, არამედ იმ მხარდაჭერასა და ინტერესზე, რომლის წინაპირობად სწორედ სახელმწიფო დაფინანსება ითვლება.

ამგვარად, მიუხედავად პროფესიული თუ დილეტანტური ჩარევებისა, ამ პოლიტიკამ შეძლო და პატარა ქვეყანამ, საქართველომ შექმნა მცირე მასშტაბის, მაგრამ უკვე მსოფლიოსთვის ინტერესის საგნად ქცეული კინემატოგრაფიული სივრცე, სადაც სახელოვნებო პროცესიც ვითარდება.

რაოდენობრივად შთამბეჭდავი პროდუქცია მსჯელობის საგნად, საფესტივალო, კინობაზრობებისა და გაქირავების ჯილდოს ობიექტად, შემდგომ ინვესტირებაზე ფიქრის საგნად იქცა. ამ პროცესში კინემატოგრაფისტთა ყველა თაობა მონაწილეობს. აღსანიშნავია ისიც, რომ საპროდიუსერო საქმიანობას დღეს პროფესიონალთა მნიშვნელოვანი ნაწილი, თითქმის ერთი თაობა წარმართავს. რა თქმა უნდა, ყველას ვერ ჩამოვთვლით, საკმარისია გავიხსენოთ არჩილ მენალარიშვილი, ვლადიმერ კაჭარავა, ლაშა ხალვაში, გელა ბაბლუანი და სხვა მრავალი. მათ მიერ წარმოებული და ორგანიზებული პროექტები დღეს ქართული კინოს ცნობილი ნიმუშების მწარმოებლებს წარმოაჩენენ.

ჩვენი მიზანია არა მხოლოდ ამ პროცესზე ფოკუსირება, არამედ იმ ზოგადი განვითარების სისტემის გადახედვა, რომელიც საპროდიუსერო საქმიანობას მსოფლიო გამოცდილებასთან გააიგივებს და დასავლეთ-ევროპის ქვეყნებში არსებული პრაქტიკის თანახმად, დატოვებს ნიშას, სადაც საავტორო და მხატვრული კონცეფციის მატარებელი პროექტები განვითარდება.

ამ გზაზე რამდენიმე წარმოწყება მართლაც რომ გადამწყვეტი აღმოჩნდა – კერძოდ, ეს მცირებიუჯეტიანი ფილმების სისტემურ რეჟიმში დაფინანსება და მეორე მხრივ, რამდენიმე სხვადასხვა თემატური პროექტის განვითარების მცდელობაა.

არცერთი პროცესი არ ვითარდება სრულიად განყენებულად სხვა ხელოვნების დარგების პროცესებისგან და მსოფლიო კინემატოგრაფისაგან მოწყვეტით. ამიტომ აქტუალურია ისიც, თუ კონკრეტულად რა ტიპის მდიდარი გამოცდილება დატოვა მცირებიუჯეტიანი წარმოების მაგალითებმა კინოს ისტორიაში ზოგადად.

დღეს უკვე შეგვიძლია თვალი გავადევნოთ, თუ როგორ ხდებოდა კრიზისის შემდგომი პერიოდის ქართული კინოს წარმოების განვითარება ზოგიერთ დარგში, როგორებიცა: მარკეტინგი, დისტრიბუცია, კინოსკოლა, კინოთეატრების ქსელი, კინომენეჯმენტი, სატელევიზიო კინო და სხვ. წარმოება აშკარად დიდ პრობლემებს აწყდებოდა, ვინაიდან საწარმოო პრიორიტეტად კინო არ ითვლებოდა. ეს ბუნებრივია: ყველა ქვეყანაში, სადაც პოტენციური მაყურებლის უმეტესობა სოციალურად მერყევ გარემოში ცხოვრობს, იქმნება სხვა საფინანსო პრიორიტეტები და კინოს დაფინანსების მოთხოვნა უბრალოდ ვერ იქნება მნიშვნელოვანი, სტრატეგიული სახელოვნებო პრიორიტეტი.

საქართველოში არ არსებობს კინოთეატრების ქსელი (არ ვგულისხმობ რამდენიმე კინოთეატრის არსებობას) და კინოს წარმოების განვითარებაც კი, ამ ფაქტს ჯერჯერობით ვერ შეცვლის, სანამ მუნიციპალური კინოთეატრების ქსელისთვის თანხა არ გამოთავისუფლდება. მაინც, ამ რეალობაში საპროდიუსერო ხაზის მნიშვნელობის ზრდამ, მოახერხა კრიზისულ ფინანსურ სივრცეში აღმოეჩინა შიდა და ზოგადსაბაზრო რესურსები კინოს წარმოებისთვის.

საბაზისო თანხიდან, რომელიც ერთგვარი ვიზაა დონორი ორგანიზაციებისთვის სახლმწიფოს მხარდაჭერით, ხდება შემდეგ თანამედროვე ქართული კინოს უანრობრივად და თემატურად სხვადასხვა კინონამუშევრების ე.ნ. „პოსტ-პროდაქშენის“ – შემდგომი წარმოების წარმართვა.

უნდა ითქვას, რომ ჯერ კიდევ 2000 წლების პირველ ნახევარში ამ სფეროს არავითარი პერსპექტივა არ ჰქონდა. უფრო სწორად, პერსპექტივა არ ჩანდა. თანამედროვე ტექნოლოგიების შესახებ, კინონარმოების ზრდისა და სწორი მართვის მიზნით, პროდიუსინგისა და მერჩენდაიზინგის მიმართულებით არსებულ, ფასეულ გამოცდილებაზე (რაც ისტორიულად ყალიბდებოდა ამერიკული და ვეროპული კინოს მიმართულებით) ბევრი ინფორმაცია არსებობს. საინტერესოა, როგორ ვითარდებოდა წარმოების ეს სისტემა საქართველოს მაგალითზე.

უნდა ითქვას, რომ ზაზა ურუშაძის „მანდარინების“, „აღსარების“, გიორგი ოვაშვილის „გაღმა ნაპირის“, „ხიბულას“ და „სიმინდის კუნძულის“, ანა ურუშაძის „საშიში დედას“, ნანა ექვთიმიშვილისა და სიმონ გროსის „ჩემი ბედნიერი ოჯახის“, რუსულან გლურჯიძის „სხვისი სახლის“, ზაზა ხალვაშის „ნამეს“, ასევე დიტო ცინცაძის, გელა ბაბლუანის, თინათინ ყაჯრიშვილის, მარიამ ხაჭაპირის, გიორგი თავართქილაძის, ავრეთვე უფროსი და საშუალო თაობის სხვა რეჟისორთა მიერ განხორციელებულ პროექტებში, სწორედ სხვადასხვა დრამატურგიული გააზრების და რაც მთავარია, სანახაობრივად და უანრობრივადაც (უანრული კინოს შესახებ ხშირად იწერება) სხვადასხვა კინოპროდუქციის შექმნის მცდელობა, მისი შედეგები იკითხება. სწორედ ამ სხვადასხვაობის წარმოჩენის მნიშვნელობასა და საპროდიუსერო ხაზის მიზნობრივ მუშაობაზე უნდა გამახვილდეს ყურადღება, ვინაიდან ის ქმნის რეალურად არსებულ კინემატოგრაფიულ პროცესს წარმოების მიმართულებით. გასაგებია, რომ ეს ნამუშევრები შეიძლება არ აღიქმებოდეს როგორც კომერციული წინსვლის პირობა, მაგრამ მხატვრული პროფესიული საავტორო კინოს განვითარებას ნამდვილად საყურადღებო მასშტაბებს სახენს.

კიდევ ერთხელ დავაზუსტებ – საქართველოს წარსულიდან გამომდინარე, ძალზე დიდი სირთულე იყო კრიზისიდან გამოსვლის, თუნდაც გზების მოძიება, მაგრამ მიუხედავად კრიტიკული მოსაზრებებისა, ავად თუ კარგად, საქართველოში ეს პროცესი შედგა და ახლაც გრძელდება, უამრავი ურთიერთსაწინააღმდეგო სურვილის თუ აზრის პარალელურად.

ნანა დოლიძის წერილში ვკითხულობთ: „როგორ ნაწილდება სახელმწიფო სუბსიდია, რომელმაც უნდა უზრუნველყოს არა მხოლოდ სრულმეტრაჟიანი მხატვრული და დოკუმენტური, არამედ მოკლემეტრაჟიანი, ანიმაციის და კოპროდუქციის წარმოების ხელშეწყობაც? – ყოველწლიურად კინოცენტრის მიერ სხვადასხვა კატეგორიაში გამოცხადებული კონკურსის შედეგად გაცემული გრანტები 10 000-დან 500 000 ლარამდე მერყეობს და ძირითად საკონკურსო მიმართულებებთან ერთად, შესაძლოა სხვადასხვა დროს, განსხვავებული თემატიკის კონკურსიც ჩატარდეს.

მაგალითისთვის: მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის წარმოება დაახლოებით 50 000 ლარით ფინანსდება (5 პროექტი); სადიპლომო მოკლემეტრაჟია-

ნი მხატვრული ან ანიმაციური ფილმი 10 000 ლარით; სადებიუტო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი 150 000 ლარით (2 პროექტი); სრულმეტრაჟიანი და მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი 60 000 ლარით (5 პროექტი); სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი (2 პროექტი) და ქართულ-უცხოური ერთობლივი წარმოების სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი 500 000 ლარით (1 პროექტი).

უახლესი ქართული კინოს წარმატების ფონზე, ერთი შეხედვით პარადოქსულადაც მოგვეჩებება ზემოაღნიშნულ სტატისტიკაში ფინანსური და წარმოებული ფილმების რაოდენობრივი სიმწირე, თუმცა ქართულ კინოში მიმდინარე პროცესების ბოლო 25 წლის ისტორიის ფონზე, ის მხოლოდ პოზიტიურ ტენდენციაზე და ქართული კინოს განვითარების სწორ ორიენტირზე მეტყველებს, რომელშიც კინოსექტორის სახელმწიფოს მხრიდან მხარდაჭერა უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს და წლიდან წლამდე დაფინანსების შესაძლოა არა საკმარის, თუმცა მაინც მზარდ ტენდენციაში ვლინდება“ (დოლიძე, 2017).

ფაქტია, რომ დაფინანსების ზრდა მაშინ, 2017 წელს უკვე მნიშვნელოვან სწორ ორიენტირზე მიუთითებდა მართლაც და რაც მთავარია, თავად საპროდიუსერო მექანიზმებისა და წარმოების როლის ზრდა იძლეოდა სასურველ შედეგს. კვლავ დავესესხებით ნანა დოლიძეს: „სახელმწიფო პროგრამას „აწარმოე საქართველოში“ კიდევ ერთი, ახალი, კინოინდუსტრიის წახალისების კომპონენტი დაემატა. პროგრამის „გადაიღე საქართველოში“ მიზანია, საქართველო აღმოსავლეთ ევროპაში მიმზიდველ გადასაღებ ცენტრად იქცეს... პროგრამის ფარგლებში ამოქმედებული თანხის უკან დაბრუნების მექანიზმი, კინომწარმოებლის მიერ საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტიდან კვალიფიციური ხარჯების 25%-მდე ანაზღაურებას გულისხმობს. აღნიშნული მექანიზმი მრავალ ქვეყანაშია პარობირებული, ბაზარზე არსებულ მოთხოვნებს ეყრდნობა და საქართველოს სოციალურ-ეკონომიკური გარემოს განვითარების კუთხით საკმაოდ დიდი პოტენციალი აქვს...“

დღეს საქართველოში არსებული დამოუკიდებელი სტუდიები აწარმოებენ დამოუკიდებელ პროდუქციას, რომელიც ყოველწლიურად ფინანსდება კინოცენტრის სუბსიდიით, კონკურსის საფუძველზე და ყველა სტუდიას თანაბარი უფლება აქვს მიიღოს ეს სუბსიდია...“

...ჩვენებების შეზღუდული შესაძლებლობა და სატელევიზიო სივრცეში განთავსების დაბალი ტარიფი აიძულებს ქართველ მწარმოებლებს, აქცენტი ქვეყნის გარეთ ბაზარზე გაკეთდეს“ (დოლიძე, 2017).

სისტემა, რომლის შესახებაც ავტორი საუბრობს, დღეს უფრო მკვეთრ ორიენტირებს და კონტურებს იძენს. კინოკლასტერის შექმნის ფაქტმაც ბევრი რამ დაგვანახა, რაც ასევე წარმოების განვითარებისთვის წინ გადადგმული ნაბიჯი იქნება: „ერთ წელიწადზე მეტია, რაც ქართული კინოინდუსტრია ევროკავშირის მხარდაჭერით მიმდინარე კლასტერული განვითარების ინიციატივის ყურადღების ცენტრში მოექცა. დღეს „ქართული კინოკლასტერი“ უკვე ოფიციალურად დარეგისტრირებული სუბიექტია, რომელიც კინოწარმოებისა და პოსტ-წარმოების მიმართულებით მოღვაწე წამყვან პროფესიონალებს აერთიანებს.“

კინოკლასტერი ქართული კინოინდუსტრიის ხელშეწყობის ერთიანი ხედვის ირგვლივ შეიქმნა. მისი წევრები გაერთიანებული ძალისხმევით ცდილობენ საერთაშორისო კავშირების გაძლიერება – ინდუსტრიის მიმართ ინტერესის ამაღლებას, როგორც ადგილობრივ, ისე საერთაშორისო ასპარეზზე” (ხურცია, 2018).

წარმოების სტანდარტების არსებობის აუცილებლობას არც არავინ უგულვებელჲყოფს საქართველოში და კერძოდ კინოსექტორში, მაგრამ არსებობს კიდევ ქვეყნის რეალობიდან გამომდინარე გააზრებული სიტუაციის, რისკებისა და მომატებული არასტაბილურობის შეფასების აუცილებლობა და ყოველივე ეს ცვალებად გარემოს ქმნის, რაც უპირობოდ ახდენს ზეგავლენას ეროვნული კინოს წარმოების ინტერესებზეც. თუმცა მე ვემხრობი მოსაზრებას, რომ საქართველოს და მის კინონარმოებას სწორი ორიენტირი აქვს არჩეული ამ მხრივ.

სათანადო პერიოდის შემდეგ, სავარაუდოდ ამ შედეგების გაანალიზებაც მოხდება და ალბათ სწორედ მაშინ გამოჩნდება სწორი გადაწყვეტილებების საბოლოო მოცემულობა, რომელიც ბოლო რამდენიმე წლის მანძილზე, უკვე აშკარად საჭიროებს წარმოების მართვაში ქვეყნისთვის დამახასიათებელი პირობების, გარემოს თავისებურებების გათვალისწინებას და ამის მიხედვით, საპროდიუსერო დაინტერესების, საფესტივალო აქტივობების რთული პროცესის წარმართვას საქართველოში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დოლიძე ნ., კინოინდუსტრიის დაფინანსებისა და სახელმწიფო მხარდაჭერის მექანიზმების შესახებ, 2017. <http://www.gnfc.ge/geo/25years-in/31>
2. ხურცია თ., ქართული კინოკლასტერი საერთაშორისო კინონარმოების რუკაზე საქართველოს მოხვედრის შესაძლებლობას ქმნის, 2018.
3. <https://eu4business.ge/success-stories/georgian-film-cluster-putting-georgia-on-the-international-film-production-map>

გიორგი რაზმაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

□ ჩატურით უამაყოფილებათ აინოში

კინო და ფსიქოანალიზი რომ მონათესავე დარგებია, ორივე თითქმის ერთ დროს გაჩნდა, აქვთ საერთო ტერმინოლოგია (მაგალითად, „სეანსი“) და არეალი (სიზმრები, ოცნებები, ტრავმები) – უაკ დერიდამ დაამტკიცა (Derrida, 2001:74). მანამდეც, ეს აზრი ბევრისთვის ნათელი იყო, თუმცა დერიდას შემდეგ კინოსა და ფსიქოლოგიზის სიახლოვეზე უფრო მეტი ალაპარაკდა, მათ შორის, საქართველოშიც³¹.

მართალია, კინო და ფსიქოანალიზი სხვადასხვა, სახელოვნებო და სამეცნიერო დარგებს განეკუთვნებიან, მაგრამ ეს განსხვავება თავად ფსიქოანალიზის შემქმნელმა ზიგმუნდ ფროიდმა წაშალა, რომელიც კლინიკური ფსიქიატრი-იდან და ფსიქოლოგიდან ხელოვნებისა და კულტურის კვლევაზე გადავიდა. დერიდაც ორივე დარგის როგორც გარეგნულ, ისე სტრუქტურულ იდენტურობას აღნიშნავს. თუმცა რა თქმა უნდა, იდენტურობა არ გულისხმობს ზედმინევნით მსგავსებას. ამიტომ უნდა მიერთოთ მიშელ ფუკოს ცნობილ კონცეფციას „აზროვნების (ცოდნის) არქეოლიგიას“ (Foucault, 1982). სწორედ ეს მიდგომა გვეხმარება ნებისმიერი დისკურსისა თუ იდეოლოგიის საფუძვლების შესწავლაში. მაგალითად, ფუკო ენაზე წერს, რომ „ენა ყოველთვის არ გადმოსცემს იმას, რასაც ამბობს“ (ფუკო, 2015:24). ასევე შეუიარაღებელი თვალისთვის რთულია კინოსა და ფსიქოანალიზის მჭიდრო კავშირის დანახვაც. შემთხვევითი არ არის, რომ ფუკო ამ ფრაზას ესეში „ნიცშე, ფროიდი, მარქსი“ წერს.

ფუკოს შემოთავაზებული XX საუკუნის მთავარ მოაზროვნეთა „ტროიკა“ კულტურის გაგებაში ქვაკუთხედს წარმოადგენს. მათ სახელს უკავშირდება XIX საუკუნემდე არსებული წესრიგის გარდაქმნა, როგორც პოლიტიკური, ისე სოციალური და კულტურული. სამივე განსხვავებული ავტორია, მაგრამ მათ აერთიანებს ე.ნ. დისკურსული ანალიზი, ამა თუ იმ ცნებათა ერთობლიობის კრიტიკული წაკითხვა. სამივე ავტორი თანხმდება, რომ იდეოლოგიების უკან იმაღება რაღაც, რაც ზედაპირზე არ ჩანს, ინილება კომუფლაჟით, აყალბებს რეალობას და ქმნის მის „ცუდ მიმსგავსებებს – სიმულაკრუმებს“ (ფუკო, 2015:24).

ყველა ზემოხსენებულ ავტორზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კულტურა მცდარი ცნებების მედიუმია. სწორედ ამით აიხსნება მისი ახლებური წაკითხვა, რომელიც XX საუკუნეში დამკვიდრდა. ზოგისთვის კულტურა ჩაგვრის ზედნაშენია, ზოგისთვის კი – რეპრესიული სისტემა, მაგრამ არავისთვის – ის, რაც ზედაპირზე ძევს.

³¹ გამომცემლობა „ინტელექტის“ მკითხველთა კლუბში გამართული საჯარო ლექცია თემაზე „კინო, ფსიქოანალიზი და ჰოლივუდი“, 26.11.2016. აუდიოჩანაწერი: <https://www.youtube.com/watch?v=Zr5ZI-5XZfI>.

კულტურის არქეოლოგიაში მნიშვნელოვანი ღვაწლი ფრონიდს მიუძღვის, რომელმაც ვრცელ ესეში „კულტურით უკმაყოფილება“ ამოხსნა სისტემის ფსიქოლოგიური მექანიზმები, მანამდე კი წიგნში „ტოტემი და ტაბუ“, კულტურის ფარული დინებების ყველაზე უნივერსალური წაკითხვა შემოგვთავაზა.

ფრონიდის მოძღვრების უნივერსალურობა საფუძვლად დაედო კინოს, რომელიც ზუსტად იმავე არქეტიპებსა და მოდულებზე დაფუძნდა, რასაც ცივილიზაცია ეყრდნობა. ფსიქოანალიზი კულტურაში საყოველთაო სააზროვნო სისტემებსა და კომპლექსებს სწავლობს, რომლებსაც ინდივიდის ფსიქიკას უსადაგებს. თუმცა კვლავ ბუნდოვანია კინოსა და ფსიქოანალიზის ის ღრმა კავშირი, რომელიც რამდენჯერმე ვახსენეთ. მით უფრო, საუბარში კულტურის ფენომენიც შემოვიყვანეთ და ამით ბუნდოვანება გავზიარდეთ, ვიდრე შევამცირეთ.

ფრონიდი ამტკიცებს, რომ „კულტურა დანაშაულის გრძნობიდან იბადება“ (ფრონიდი, 2018:324). „ტოტემსა და ტაბუში“ ის კულტუროლოგიისთვის, და არა მხოლოდ, ყველაზე ცნობილ და მნიშვნელოვან თქმულებას თხზავს ტირანი მამისა და აჯანყებული შვილების შესახებ. შეგახსენებთ, რომ ვაჟები ბელადს კლავენ და მის პრივილეგიებს ინაწილებენ. საბოლოოდ კი, ამბოხი, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ძველი წესრიგის მონატრებით სრულდება. მონატრებას სინანული ანაცვლებს – სინანული კი დანაშაულის განცდით წარმოიქმნება და აკვიატებულ სინდისის ქენჯნაში გადაიზრდება.

ვაჟებს ენატრებათ მამა, თუმცა, ამავე დროს, სძულთ კიდეც, ეშინიათ მისი. მამის ფიგურა დამარცხების შემდეგ უფრო ძლიერდება, რადგან თუკი მანამდე შვილების სხეულებზე ჰქონდა კონტროლი, ახლა უკვე მათ გონებას განაგებს. ვაჟები არქაული მამის საიქო მძვინვარების გასანეიტრალებლად ქმნიან კულტს, რომელიც რელიგიის გამოგონებით გვირგვინდება (ფრონიდი, 2018:178-197).

რელიგია კულტურის ერთ-ერთი პირველი ნიშანთაგანია, რასაც ფეხდაფეხ ხელოვნების გაჩენაც მოჰყვება (რელიგიურ პრაქტიკებში შემთხვევით არ გვხვდება თეატრის, მუსიკის, ლიტერატურისა და სხვა დარგების ატრიბუტები). მაშასადამე, ეს ზღაპრული მითოსი გადმოსცემს პრეისტორიულ მომენტს, როდესაც პირველყოფილმა ადამიანმა სრული თავისუფლებიდან (ბუნება) არათავისუფლებაში (საზოგადოება, ცივილიზაცია) ტრანზაქცია დაიწყო – გააფორმა „სოციალური ხელშეკრულება“ (Rousseau, 1762).

განმანათლებლობის ერთ-ერთი პირველი მოაზროვნე ინგლისელი ტომას პობსი კულტურამდელ ადამიანთან ერთობას „ყველას ომს ყველას წინააღმდეგს“ უწოდებს³². კულტურამ ეს თავისუფლება შეზღუდა, სამაგიეროდ უსაფრთხოება მოიტანა. ერთად ცხოვრება ნიშნავს აკრძალვებს. საზოგადოების ერთიანობა იდვიდის ბუნებრივი და ან უკვე, შეგვიძლია ვუწოდოთ, ველურ მოთხოვნილებების ხარჯზე წარმოიქმნება. თუმცა კულტურა, როგორც მართვის მე-

³² ლათ. ეს ფრაზა „Bellum omnium contra omnes“ ტომას პობსმა პირველად ტრაქტატში „მოქალაქე“ იხმარა (Hobbes, 1647:4). გაიმეორა 1651 წელს „მოქალაქის“ გადამუშავებულ და განვრცობილ წიგნში „ლევიათანი“ (Hobbes, 2009:72).

ქანიზმი, საუკუნეების განმავლობაში ჩაგვრისა და უსამართლობის განმტკიცების საუკეთესო იარაღად აქციეს.

ყველა რეპრესიულ სისტემას აქვს თავისი ღია და ფარული მექანიზმები. ფრანგი ფილოსოფოსი და მწერალი ალბერ კამიუ ალნიშნავს, რომ „ხელოვნების დიდი ნაწარმოებების მსგავსად, ღრმა გრძნობებიც ანგარიშმიუცემლად ყოველთვის იმაზე მეტს ნიშნავს, ვიდრე გამოხატავს“ (კამიუ, 2013:22). არ არსებობს ავტორი, განსაკუთრებით ეგზისტენციალისტებსა და სტრუქტურალისტებში, რომლებიც არ მიგვითითებდნენ კულტურისა და ხელოვნების ფარულ მხარეზე. XX საუკუნეში საბოლოოდ დამტკიცდა, რომ ზედაპირის მიღმა კიდევ რაღაც არ-სებობს და ხშირად ეს უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე საცნაური გამოსახულება (Recognisable Image), მოვლენის გარსი.

„ფსიქოანალიზი დაფარულის გამომჟღავნების საშუალებას გვაძლევს“ – ამბობს ფროიდი (ფროიდი, 2018:362). ზუსტად იმავეს ემსახურება კინემატოგრაფიც, რომელიც გაჩნდა ფსიქოანალიზთან ერთად და თავიდანვე, უორუ მელი-ესის თაოსნობით სიზმრების სამყაროს დაუკავშირდა. ეს კავშირი იმაშიც გამოიხატება, რომ კინო, რომელიც წარმოუდგენელია ადამიანის ახლო ხედის გარეშე, ფილმის დასაწყისიდან ბოლო კადრამდე, სიუჟეტური ხაზის, ანუ გმირის პორტრეტის განვითარებასთან ერთად, იკვლევს პერსონაჟის ფსიქიკას: ფიქრებს, ემოციებს, ფარულ აზრებს, განწყობას, შიშებსა და ნევროზებს. როდესაც პოლივუდის მშენებლობა დაიწყო, „ოცნებების ფაბრიკის“³³ ფუძემდებელი მამები ცდას არ აკლებდნენ ფროიდის ამერიკაში ჩასაყვანად, თუმცა უშედეგოდ. მათ პირველებმა გააცნობიერეს კინოს ეს შესაძლებლობა და ფუნქცია. ფროიდის მტკიცე უარის მიუხედავად (კინოთეატრში პირველად 1911 წელს წავიდა იტალიაში ყოფნის დროს, თუმცა იქიდან ცუდი შთაბეჭდილებით დაბრუნდა), ამერიკული კინოს შემქმნელებმა ფსიქოანალიტიკური ტექსტები და თეორიები მაინც დაუდეს საფუძვლად კინოს ყველაზე უნივერსალისტურ სკოლას – პოლივუდს.

ბევრმა არ იცის, რომ პოლივუდი ევროპიდან ემიგრირებულმა ებრაელებმა შექმნეს. „სიზმრების ფაბრიკის“ ისტორიის მკვლევარი ნილ გებლერი წიგნში „მათი იმპერია: როგორ ჩაუყარეს საფუძველი ებრაელებმა პოლივუდს“ საუბრობს ანტისემიტიზმს გამოქცეული მენარმეების სურვილზე (Gabler, 1988:12-14), შეექმნათ უსაფრთხო სამყარო, სადაც სიკეთე ყოველთვის გაიმარჯვებდა ბოროტებაზე.

გებლერი ალნიშნავს, რომ პოლივუდის ფუძემდებელ მამებს აერთიანებდათ ერთი თვისება, მათ დაივიწყეს მძიმე წარსული, რაც ევროპაში „პოგრომებსა“ და სრულ სილატაკეს უკავშირდებოდა. ამერიკა ალმოჩნდა ის ქვეყანა, რომელმაც უამრავ ჩაგრულ ადამიანს, და უპირველეს ყოვლისა, „უმიწოს“, ვისაც მამული არ გააჩნდა, გაუსხსნა კარი. გებლერი სხვა გარემოებასაც გამოჰყოფს: ამერიკული კინოინდუსტრიის თითქმის ყველა ფუძემდებელს მამისადმი თითქმის ერთნაირი დამოკიდებულება ჰქონდა, ისინი არასდროს ახსენებდნენ მა-

³³ აღსანიშნავია, რომ Dream Factory ორნაირად ითარგმნება – როგორც ოცნებების, ასევე სიზმრების ფაბრიკა.

მებს, როცა ინტერვიუებში დედებზე სიყვარულით საუბრობდნენ (Gabler, 1988:16).

ჰოლივუდის კინოინდუსტრიის „დიდი ხუთეულის“ ფუძემდებლები ივნენ: კარლ ლემლე (Carl Laemmle, 1867-1939) – „იუნივერსალ ფიქჩერსის“ დამფუძნებელი, დაიბადა გერმანიის პატარა ქალაქ ლაუმპაინში; ადოლფ ცუკორი (Adolph Zukor, 1873-1976) – „პარამაუნტ ფიქჩერსის“ დამფუძნებელი, დაიბადა უნგრეთის პატარა სოფელში; უილიამ ფოქსი (William Fox, 1879-1952) – „ფოქს ფილმ კორპორეიშნის“ დამფუძნებელი, ასევე უნგრეთის პატარა ქალაქშია დაბადებული; ლუი მაიერი (Louis B. Mayer, 1882-1957) – „მეტრო-გოლდვინ-მაიერის“ დამფუძნებელი, დაიბადა ბელარუსში, ქალაქ მირში; ბენჯამინ უორნერი (Benjamin Warner) – ჰოლონელი ემიგრანტი, რომელმაც ოთხ შეიღს ჰარი, სემს, ალბერტსა და ჯეკს ხელი შეუწყო იანგზტაუნში (ოჰაიო) ძველი კინოთეატრისა და საპროექციო აპარატის შესწყიდვაში, რაც 1923 წელს „უორნერ ბრაზერსის“ დაფუძნებით დაგვირგვინდა.

როგორც ცნობილია, ჰოლივუდში, მეორე მსოფლიო ომამდელ ამერიკაში გამეფებული ანტიფსიქოანალიტიკური კონიუნქტურის მიუხედავად (Dufresne, 2003:94), ფსიქოანალიზში კინოს წარმატების ფორმულა ამოიცნეს. 1925 წელს, ასევე ჰოლონელი ებრაელი ემიგრანტი და ჰოლივუდის ისტორიაში ერთ-ერთი პირველი პროდიუსერი სემუელ გოლდვინი (Samuel Goldwyn, 1879-1974) ფროიდს 100 000 დოლარს სთავაზობს კლეოპატრასა და ანტონიუსის სიყვარულზე დაგეგმილი ფილმის სცენარის კონსულტანტობაში. ფროიდი ამ შემოთავაზებაზე უარს ამბობს. იგივე მოხდა ევროპულ კინოშიც. ავსტრიელ-გერმანელმა პროდიუსერმა ჰანს ნოიმანმა (Hans Neumann) „გერმანელ ფსიქოანალიტიკოსებს ჰანს ზაკსა (Hanns Sachs) და კარლ აბრაჰამს (Karl Abraham) „ფსიქოანალიტიკური“ ფილმების კონსულტანტობა შესთავაზა“ (<https://www.freud-museum.at/online/freud/themen/film-e.htm>). შედეგად გერმანულ კინოში ექსპრესიონიზმის ეტაპი მივიღეთ, ამერიკულ კინოში კი ჯერ ფარულად და შემდგომ კი შესამჩნევად გაიზარდა ფსიქოანალიზის როლი და მნიშვნელობა. ალფრედ ჰიჩკოკი ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც ასევე პირველი „ფსიქოანალიტიკური ფილმის“ თანაავტორთან – სალვადორ დალისთან – თანამშრომლობით „მონუს-ხული“ (Spellbound, 1945) გადაიღო – ისტორია ფსიქიატრ კონსტანტ ჰიტერსენზე (ინგრიდ ბერგმანი) და მის ფსიქოანალიტიკურ გამოძიებაზე.

ჰიჩკოკის ზემოხსენებული ფილმი წყალგამყოფი აღმოჩნდა, რის შემდეგაც ფსიქონალიზი კინოინდუსტრიის ზედაპირზეც თამამად გამოჩნდა. თუმცა ეს მხოლოდ თავის გამოაშეკარავება იყო. ფროიდის აჩრდილი ჰოლივუდში პირველი დღეებიდან დააბიჯებდა. ამის შემოწმება ადრეული ფილმების ანალიზით შეიძლება. იმის გარდა, რომ უხმო პერიოდის კინო, იქნება ეს ბრაზილია, საფრანგეთი თუ საქართველოც კი (თუკი იდეოლოგიურ მხარეს არ მივიღეთ მხედველობაში), ფილმის გადაღების ტექნიკის, მსახობების თამაშის მანერის, თხრობის სტილისა და სხვა დეტალების მიხედვით თითქმის ერთნაირია. მაგრამ ამერიკულ კინოს, მსოფლიო კინემატოგრაფისგან განასხვავებდა სწორედ მრავალ-

ჯერ გამეორებული კოდების გამოყენებისკენ მიდრეკილება. კინოში კოდი ფსიქოანალიტიკურ კომპლექსს შეესატყვისება. დევიდ უორკ გრიფიტიდან მოყოლებული, ჰოლივუდი სწორედ ფროიდის იდეების გამახმოვანებელი, ეკრანზე გადამტანი ხდება.

არქაული მამის მკვლელობის „პოსტტრავმულ“ კონვულსიებს ვხედავთ თითქმის ყველა მაღალბიუჯეტიან ფილმში. გავიხსენოთ ცნობილი ამერიკელი რეჟისორის როლანდ ემერიხის ფილმი „დამოუკიდებლობის დღე“ (Independence Day, 1996). დედამინას უცხრად უცხოპლანეტელები შეუტევენ. დედამინაზე კოსმოსური ხომალდების შემოსევა ცაზე ცეცხლოვანი ზვირთების გამოჩენით იწყება, რაც ბიბლიური გამოცხადების ტექსტში მოთხრობილი ამბების ილუსტრაციას წააგავს. ამბავი, უცხო ცივილიზაციის არამოტივირებული ბოროტება და ფილმში მამებსა და შვილებს შორის მუდმივად ხაზგასმული ურთიერთობები განგვიმტყიცებს ვარაუდს, რომ, მეტატექსტის დონეზე, „დამოუკიდებლობის დღე“ საერთოდ არ გვიყვება უცხოპლანეტელების შემოჭრაზე.

„დამოუკიდებლობის დღეში“ არქაული ღმერთი გაბრაზდა და შვილების დასჯა გადაწყვიტა. ფილმის ფინალში მთავარი პერსონაჟი – პრეზიდენტი, კაცობრიობის გადარჩენისთვის, რისთვისაც განრისხებული მამისთვის საამებლად მსხვერპლი უნდა გაიცეს, განტევების ვაცად საკუთარ თავს მოიაზებს. თუმცა თანამედროვე კონიუნქტურიდან გამომდინარე, ამ ნაბიჯს სხვა მფრინავი გადადგამს, რომელიც პრეზიდენტის საქმეს საკუთარ თავზე იკისრებს და უცხოპლანეტელების ხომალს შეეჯახება.

ისეთ მასშტაბურ ფილმშიც კი როგორიც „დამოუკიდებლობის დღეა“, რომელიც სამყაროს ყოფნა-არ ყოფნის თემებს ეჭიდება, ყველაფერი მაინც ოჯახურ ურთიერთობებზე დაიყვანება, სწორედ ისე, როგორც ფროიდმა დაიყვანა ინდივიდის ფსიქიკის ფორმირების საზღვრები „ოიდიპოსის კომპლექსზე“, „კასტრაციის შიშზე“, „მამის კომპლექსზე“ და სხვ. თუმცა, „კულტურით უკმაყოფილებაში“ ასევე დავინახეთ, რომ ყველა ეს „საოჯახო“ კომპლექსი მან ზოგადად, ცივილიზაციაზე განავრცო³⁴.

ფროიდმა ისიც შენიშნა, რომ ინდივიდის იდენტობის ფორმირებაში ნათე-საური კავშირები გადამწყვეტ როლს თამაშობენ არამხოლოდ გარკვეული პრეი-ოდის განმავლობაში, მაგალითად პუბერტაციის დროს, არამედ მთელი ცხოვრების მანძილზე. თუმცა ყველაზე მწვავედ ეს ბავშვობას ვლინდება, როდესაც ჩამოუყალიბებელი ფსიქიკა ებრძვის და ამავდროულად ელტვის მორალურ ავტორიტეტებს. კიდევ უფრო მწვავეა ის შემთხვევები, როდესაც, მშობელი გარდაიცვლება ან ახლოს არ იმყოფება. ამიტომ დანაშაულის გრძნობაც მეტი სიმწვავეით იჩენს თავს და უამრავი ფსიქოლოგიური თუ ფსიქიატრიული პრობლე-

³⁴ ფროიდის ნაშრომი Das Unbehagen in der Kultur (1929) ქართველმა მთარგმნელებმა, სხვა-დასხვა გამოცემაში თარგმენს როგორც „კულტურით უკმაყოფილება“. თუმცა, მაგალითად ინგლისურად „კულტურა ცივილიზაციად“ ითარგმნება. ეს დამოკიდებულია ამა თუ იმ ენაში კულტურასა და ცივილიზაციას შორის განსხვავების აღქმის თავისებურებებზე. იხ. ფროიდი ზ., კულტურით უკმაყოფილება, თბილისი, 2012. და ფროიდი ზ., რჩეული შრომები, თბილისი, 2018:248-336.

მის საწინდარი ხდება. გონების აღნიშნული მექანიზმები მოცემულია კინოში. ფსიქოანალიზის მიგნებები თითქმის თეზისურად, ასო ასოა ასახული ჟანრულ კინოში, განსაკუთრებით – ჰორორში.

ფილმი, რომელიც **აპარატის თეორიის**³⁵ ყველა მიმდევრისთვის საკვლევ საბადოს წარმოადგენს, 1984 წელს უეს კრეივენმა გადაიღო. „კოშმარი თელების ქუჩაზე“ (A Nightmare on Elm Street) გვიყვება პატარა დასახლების ახალგაზრდებზე, რომლებიც ერთის მიყოლებით, ბუნდოვან ვითარებაში, იღუპებიან. ყველა მოზარდი ლამით იდენტური კოშმარით იტანჯება – მათ დამწვარებანი ადამიანი დასდევს. ის ვისაც ფრედი კრუგერი (ასე ქვია კოშმარების ურჩხულს) სიზმარში მოკლავს, ცხოვრებაშიც გამოესალმება სიცოცხლეს.

მთავარი გმირი ნენსი ტომპსონი (პიზერ ლენგენკემპი) იგებს სიდუმლოს, რომ ფრედი კრუგერი მათ ქალაქში პატარა ბავშვებზე სექსუალურად ძალადობდა და კლავდა. მოსახლეობამ შეიძყო მანიაკი და ცოცხლად დაწვა. სერიული მკვლელი შურისძიებისთვის დაბრუნდა, თუმცა მხოლოდ სიზმრების სამყაროში.

ფრედი კრუგერი არქაული მამის ეკრანულ ხატს წარმოადგენს. როგორც ფრონიდი ყვება, დიდი მამის მკვლელობის მიზეზი სწორედ უკონტროლო სექსუალური ცხოვრება და პრივილეგირებულობა გახდა. აკრძალვა ინცესტზე ბელადის გარდა თემის ყველა წევრზე ვრცელდებოდა. შემთხვევითი არაა, რომ ფილმში მშობლებსა და შვილებს პარმონიული ურთიერთობები არ აქვთ. სერიულ მკვლელში მშობლებმა საკუთარი ფარული ვნებები ამოიცნეს, ამ ვნებების განუხორციელობა. ამიტომ უსწორდებიან მას ლინჩის წესით და არა სასამართლოს გზით. აღსანიშანვია ისიც, რომ კრუგერი მხოლოდ გარკვეული პერიოდის შემდეგ „ბრუნდება“. მას იმდენი დრო დასჭირდა, რამდენიც „სინანულისთვისაა“ საჭირო. ფრონიდის მითში არქაული მამის მკვლელობით გამოწვეულ სინანულს გარკვეული დრო სჭირდება.

„თელების ქუჩაში“ ვხვდებით ბიბლიურ მითოლოგიასაც – ბავშვები მშობლების ცოდვის გამო ისჯებიან, რაც ძველი აღქმის ამოსავალი დებულებაა. კულტურა სემიტურ ტომებში დანაშაულის გრძნობაზე აღმოცენდა, ქრისტეს ფაქტორის მიუხედავად, ეს მოცემულობა ევროპულ ცივილიზაციაზეც გადმოვიდა. როგორც „კოშმარი თელების ქუჩის“ მაგალითზეც ვხედავთ, ეს კონსტრუქტი შენარჩუნებულია თანამედროვე ადამიანის ცნობიერებაშიც. მაგრამ ყველა დანარჩენისგან განსხვავებით, ნენსი ტომპსონი დიდ მამასთან ანგარიშისსწორებას არ უშინდება.

³⁵ Apparatus theory – კინოს ფსიქოანალიტიკური თეორიის მსგავსად, ახლოს დგას მარქსიზმსა და კრიტიკულ თეორიასთან. იკვლევს კინოში იდეოლოგიურ საწყისებსა და ფსიქოანალიტიკურ კონსტრუქტებს. აპარატის თეორიის პირველი ტალღა კინომცოდნეობაში 1960-იან წლებზე მოდის, მეორე კი – 1980-იან წლებზე. ფუძემდებლად ითვლება ჟან-ლუის ბორდი. შდრ. Baudry J-L., *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, Film Quarterly, Vol. 28, No. 2, Winter, 1974-1975, pp. 39-47; Baudry J-L., *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema*, In Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 299-318.

თანამედროვე კინოს ეს უშიშარი გმირი მიდის იქ, სადაც კრუგერი დაწვეს. რასაკვირველია, კოშმარებისა და არქეტიპების (იუნგი) სამყოფელი სახლისა და შენობების სარდაფებია (მაგალითად: „გაბოროტებული მიცვალებულები“, რეჟ. სემ რაიმი, 1981) ანდა სხვენები, ზეცა თუკი სუპერ-ეგოსთან, ანუ მორალთან, მორალურ არქეტიპებთან გვაქვს საქმე (მაგალითად: „საუკეთესო მსროლელი“, რეჟ. ტონი სკოტი, 1986).

არაცნობიერში დაბუდებულ ვნებებთან დაპირისპირება და გამკლავება ჰოლივუდის მთავარი ატრიბუტია. ამიტომ არ არის შემთხვევითი, რომ „ოცნებების ფარიკიდან“ კვლავ ევროპაში დაბრუნებული რეჟისორი პოლ ვერპოვენი ფრანგული კინოს საუკეთესო ტრადიციებში გადაღებულ ფილმს „ის ქალი“ (Elle, 2016) სწორედ არაცნობიერის გამოკვლევაზე აფუნდებს. იზაბელ იუპერის გმირი ვიდეოთამაშების მწარმოებელ კომპანიაში ხელმძღვანელის თანამდებობაზე იკავებს. ერთ-ერთ სცენაში ის თავის პროგრამისტებს ავალებს თამაშში სექსუალური ძალადობის ინტენსივობის ზრდას. სწორედ ამ მომენტში გვახსენებს ვერპოვენი კაპიტალიზმისა და ფსიქოანალიზის ურთიერთობას. ეს უკანასკნელი საკმაოდ წარმატებულად იყენებს ვნებებს, რომლებიც ლიბიდოს წარმართავენ, ან უბრალოდ არაცნობიერში სუფევენ.

ვერპოვენი ამ უკიდურესად ევროპულ, საავტორო კინოში არ ივიწყებს ჰოლივუდში შეძენილ გამოცდილებას და ეგზისტენციალიზმის წვენში მოხარშვის ნაცვლად, ფილმში დიდი მამის ფენომენი შემოჰყავს. იზაბელ იუპერის გმირი ახერხებს მოძალადისგან თავის დახსნას, რომელმაც ფილმის დასაწყისში გააუპატიურა, შემდეგ მსხვერპლთან, ანუ იუპერის გმირთან სასიყვარულო ურთიერთობები წამოიწყო და ბოლოს, მკვლელობითაც დაემუქრა.

ადამიანს აყალიბებს კულტურა კი ეფუძნება ორ საწყისს – სუპერ-ეგოსა და არაცნობიერს. დაუფარავი შინაარსის წილი, როგორც საზოგადო, ისე ინდივიდუალურ ქცევაში ძალიან მცირეა. რომ არა კინო, ეს გარემოება ნაკლებად თვალსაჩინო იქნებოდა. კინომ ვიზუალიზაციის გზით, „დოკუმენტურად“ დაამტკიცა, რომ ქცევისა და მოვლენის სემანტიკა საძიებელია ღია შინაარსის მიღმა. მაგალთად, იდენტობის ბნელ კუნჭულებს იკვლევს და დასცინის ავსტრიელი რეჟისორი ზაიდლიც, რომელიც საკუთარ დოკუმენტურ ფილმს პირდაპირ „სარდაფში“ (Im Keller, 2016) არქმევს და მაყუებელს ავსტრიის გულისგულში ჩახედვას სთავაზობს, სადაც პერვერსიები, უმეცრება და ფაშიზმი მეფობს.

ვიზუალური კვლევა-ძიების უპირატესობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ ამ გზით ჩვენ ავტომატურად კოლექტიურ სიზმარში ვიძირებით. ეკრანზე ნახული ფი-ფენომენისა³⁶ და სხვა თეორიების წყალობით მაყუებელს კოლექტიური სიზ-

³⁶ Phi phenomenon – მოძრაობის შეგრძნება წარმოქმნილი სინათლის თანმიმდევრული მონაცემების შედეგად. სწავლობს აღქმის ფსიქოლოგია, მაგრამ ასევე უმნიშვნელოვანესია მონტაჟის თეორიისთვისაც. სწორედ ამ ფენომენის წყალობით აღიქვამს მაყურებელი მოძრავ გამოსახულებას – იმავე კინოს. ფენომენი აღმოაჩინა და გამოიკვლია გეშტალტფსიქოლოგიის ფუძემდებელმა მაქს ვერთჰაიმერმა, რომელმაც ამ თემაზე სამეცნიერო ნაშრომი 1912 წელს გამოაქვეყნა. საგულისხმოა, რომ გეშტალტფსიქოლოგია

მრის შთაბეჭდილებას მოჰვერის (კოლექტიურის – რადგან ინტერნეტ სტრიმინგის სერვისის გაჩენამდე, ნაწილობრივ, ტელევიზიის პოპულარიზაციამდე, კინოს ნახვა, ძირითადად, მხოლოდ კინოთეატრებში, ანუ სხვა ადამიანებთან ერთად იყო შესაძლებელი). ბეჭდ დარბაზში მჯდომი მაყურებელი კი სწორედ იმ გზას გადის, რასაც ფსიქოანალიტიკოსთან მისული პაციენტი, როდესაც საკუთარ სიზმრებს უღრმავდება ანდა მოგონებებზე საუბრობს.

როგორც გამოჩნდა, ფილმს ზედმინევნით შეუძლია ადამიანის ფსიქიკის სტრუქტურის გამეორება. ეს კიდევ უფრო კარგად ჩანს ფსიქოანალიზის მეორე მიმართულებაზე, რომელიც ვნებებსა და ლიბიდოს შეისწავლის. უნდა გვახსოვდეს, რომ ვნებები, რომლებსაც სუპერ-ეგო (მორალი, კულტურა) რეპრესიულად ზღუდავს, საბოლოო ჯამში პერვერსიებად ყალიბდება. კინო ამ შემთხვევაშიც ზემინევნით იმეორებს, ასახავს და ეფუძნება ლიბიდოს, „სუფთა ვნებებს“. სწორედ ისინი წარმოადგენენ უნივერსალური ენის მთავარ საყრდენებს. პირველად გრძნობები ხომ ყველასთვის საერთოა.

გავიხსენოთ ჩარლი ჩაპლინის ადრეული მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ქალი“ (Women, 1915), რომელიც თავიდან ბოლომდე სექსუალურ პერვერსიებზეა აგებული. ჩაპლინის გმირი ერთ-ერთი ოჯახის იდილიას არღვევს, ამზეურებს უამრავ მიჩქმალულ კონფლიქტსა თუ პრეფერენციებს. ჩაპლინის აურზაური გამოავლენს ოჯახურ ლალატს, ქალიშვილი-დედის კონკურენციას, კასტრაციის შიშს (ფილმში უამრავი ფალოიდური სიმბოლოა, რომლებიც გმირებს მუდამ ტკივილს აყენებენ. საუბარია მაგალითად ქალის ქუდის აქსესუარებზე, რომლებიც ჩაპლინისა და სხვა გმირებს უკანალში ერჭობათ), ტრავესტობისა და ტრანსგენდერის (ჩაპლინის გმირი თავის საშველად ქალის ფორმას ირგებს. თუმცა, განსხვავებით მომავალში შექმნილი ბილი უაილდერის ცნობილი ფილმის „ზოგიერთს უფრო მხურვალედ უყვარს“ (Some Like It Hot, 1959) გმირებისა, ჩაპლინი არ მა-

სწორედ მაშინ ჩნდება, როდესაც „ახალი ეპოქა“ იბადება და ამასთან ერთად სამყაროს ერთიანობის წარმოადგენა ასამბლაჟურობის იდეით იცვლება. ვერთპამერი კი ადამიანის ფსიქოლოგიის ბაზისურ მოცემულობებს ერთიან სტრუქტურებზე – გეშტალტებზე – აფუძნებდა.

ვერთპამერმა წარმოაყენა ხატის ერთიანობის ჰიპოთეზა, რომ რასაც აღვიქვამთ, ის არა ელემენტების ჯამად, არამედ მთლიანობად უნდა განვიხილოთ. კინოც სწორედ ამგვარად არსებობს. წამში 12 ან 24 კადრისის გაშვებით მაყურებელს ერთი კადრის აღქმის შთაბეჭდილება ექმნება და არ ფიქრობს იმაზე, რომ ნანახი 24 სხვადასხვა სურათისგან შედგება. თუმცა, ავანგარდი ამ იდეას მაღვევ უპირისპირდება და მაგალითად, რუსულ მონტაჟურ კინოში ჩნდება სამყაროს ასამბლაჟურობის იდეა, რასაც კინოს ერთ-ერთი მთავარი თეორეტიკოსი ლევ კულეშოვი ამტკიცებს თავის ცნობილ ექსპერიმენტში, რომელსაც „კულეშოვის ეფექტის“ სახელით მოვიხსენიებთ. მან სამი დამოუკიებელი კადრი ერთმანეთს შეუწყო და სამი დამოუკიდებელი შინაარსი მიიღო. კინო ფი-ფენომენს ეფუძნება, მაგრამ ენინააღმდეგება კიდეც. სწორედ ამ დაპირისპირებაში გამოჩნდა კინემატოგრაფის მთელი ძალა, ისევე როგორც „ეპოქის სული“, რაზეც ბევრს ავსტრიელი მწერალი რობერტ მუზილიც წერდა: „ათი ათასი წელია უკვე, ადამიანი ასე იქცევა. უყურებს ცას, მიწის სითბოს გრძნობს, მაგრამ არაფერს ანაწევრებს, ისევე, როგორც დედას არ შლიან ნაწილებად“ (მუზილი, 2008:69).

ლავს ახალი ამპლუით სექსუალური სიამოვნების მიღებას), ასევე ჰომოსექსუალიზმის საკითხებს (ჩაპლინი მასზე გაბრაზებულ ოჯახის მამასა და მის მეგობარს მოწყობილი ფანდით ტუჩებში აკოცნინებს).

კინო, ისევე როგორც ფსიქოანალიზი, ადამიანს არ ტოვებს მარტო. მისი მიზანი, ფუნქცია და ამოცანა ინდივიდის გადარჩენაშია. ფსიქოანალიზში ამას სუბლიმაცია ეწოდება, როდესაც ლიბიდო რაიმე ამაღლებულის, საზოგადო საქმის კეთებისკენ მიემართება. კინოში სუბლიმაციის ექვივალენტად სერგეი ეიზენშტეინი ფსიქოსინთეზს ასახელებს, რაც განსხვავებულის, დანაწევრებულის გამთლიანებას გულისხმობს (ეიზენშტეინ, 2002:92-95). ჩაპლინის ფილმი „ქალი“ სწორედ ერთგვარი ფსიქოსინთეზით მთავრდება – მას შემდეგ რაც ჩაპლინის გმირი ოჯახში არეულობას შეიტანს, ფილმის დასასრულს ყველას შეარიგებს. ფქისოანალიტიკურ-კინემატოგრაფიული თერაპიის შემდეგ მაყურებელიც დარბაზს „განკურნებული“ ტოვებს, რომლისთვისაც ნახული და განცდილი არაერთხელ შეასრულებს საყრდენი ბოძის ფუნქციას.

ბიბლიოგრაფია:

1. კამიუ ა., სიზიფის მითი, თბილის, 2013.
2. მუზილი რ., უთვისებო კაცი, თბილისი, 2008.
3. ფროიდი ზ., კულტურით უკმაყოფილება, თბილისი, 2012.
4. ფროიდი ზ., რჩეული შრომები, თბილისი, 2018.
5. ფროიდი ზ., ტოტემი და ტაბუ, თბილისი, 2015.
6. ფუკო მ., ნიცშე, ფროიდი, მარქსი: თანამედროვე ჰერმანევტიკის სათავე-ებთნ, თბილისი, 2015.
7. Baudry J-L., Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, Winter, 1974-1975, pp. 39-47.
8. Baudry J-L. The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema, In Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York: Columbia University Press, 1986, pp. 299-318.
9. Derrida J. Le Cinéma et ses fantômes, *Cahiers du Cinéma*, April 2001, №556, pp. 75-85.
10. Dufresne T. *Killing Freud: Twentieth Century Culture and the Death of Psychoanalysis*, London, New York: Continuum, 2003.
11. Foucault M. *The Archaeology of Knowledge*, London: Routledge, 1982.
12. Gabler N. *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* (iBooks), New York: Anchor Books, 1988.
13. Hobbes T. *De cive*, Amsterdam: Apud Elzevirium, 1647.
14. Hobbes T. *Leviathan*, Oxford: Clarendon Press, 1909.
15. Rousseau J.J. *Du contrat social; ou Principes du droit politique*, Marc-Michel Rey, 1762.
16. Эйзенштейн С.М. *Психологические вопросы искусства*, Москва: Смысл. 2002.

ინგა ხალვაში
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის
აკადემიური დოქტორი

პილოტური საკითხების საბაზის

კინემატოგრაფი სინკრეტული ხელოვნებაა. მიუხედავად იმისა, რომ კინონარმოებაში ათეულობით სხვადასხვა პროფესიის ადამიანია ჩართული, მაყურებელთა დიდ ნაწილს მხოლოდ ფილმის რეჟისორი, მონაწილე მსახიობები, უკეთეს შემთხვევაში – კომპოზიტორი და ოპერატორი შეუძლია დაასახელოს. მაყურებლის ყურადღების მიღმა რჩება ფილმის შემოქმედებითი ჯგუფის ერთერთი უმნიშვნელოვანესი წევრი – კინომხატვარი. საზოგადოების ძალიან მცირე ნაწილმა თუ იცის, რამდენად მნიშვნელოვანია კინონაწარმოების სახვითი გადაწყვეტისათვის მხატვრის პროფესია, რამდენი რამ არის დამოკიდებული მის პროფესიონალიზმზე, ხედვაზე და განათლებაზე. სწორედ კინომხატვარზეა დამოკიდებული ფილმის ვიზუალური გადაწყვეტა, ფორმის თანხმობა შინაარსთან, ფერის განსაზღვრა, საჭირო ატმოსფეროს შექმნა, ეპოქის მაჯისცემის გადმოცემა.

ფერწერაც და კინოც ვიზუალური სახვითი ხელოვნებაა. მხატვრობას და კინოს საერთო ვიზუალური კოდები აქვს. თავისი არსებობის მანძილზე კინემატოგრაფი იყენებს სახვითი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ კატეგორიებს – შუქი, ფერი, ხაზი, კომპოზიცია. ისეთი ცნობილი მხატვრების ნამუშევრები, როგორიცაა რემბრანდტი და ველასკესი, – მოიცავს თავის თავში კინოსურათს, იმიტომ რომ ასეთი ოსტატების მხატვრული ტილოები ატარებენ იმდენ ნიუანსს – ფერის, შუქის, დრამატურგიულს, იმდენ ემოციას იტევს პორტრეტებსა და სახეებში, რომ მხოლოდ მათზე შეიძლება აიგოს ცალკეული ფილმი. მხატვრობა არის კინემატოგრაფის წინამორბედი, მისი მშობელი (<http://bibliotekar.ru/slovar-impr2/135.htm>).

ნაშრომში მოკლედ შევეხები კინომხატვრობის სპეციფიკის რამდენიმე ასპექტს, რომელიც გამოიკვეთა კინემატოგრაფის განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე.

კინოგადაღების პროცესში მხატვრის ჩართულობის აუცილებლობა ჯერ კიდევ 1900-იანების დასაწყისში გახდა აშკარა. მხატვრულ ფილმებზე მუშაობა ითხოვდა კოსტიუმებს, გრიმს, დეკორაციას. თავდაპირველად კინოში თეატრის სცენოგრაფიის პრინციპებს იყენებდნენ. ჟორჟ მელიესის ფილმები ამის საუკეთესო მაგალითია. იგი თავად იყო თავისი ფილმების დამდგმელი მხატვარი. საკუთარი თეატრალური გამოცდილება მთლიანად გადაიტანა კინოში – მოხატული ფარდები, მოძრავი დეკორაცია, მკვეთრი გრიმი.

ისტორიულმა ფილმებმა კიდევ უფრო დახვეწა მხატვრის სამუშაო. კინომხატვრის უმთავრესი ამოცანა კადრში სივრცის ორგანიზება გახდა. ფილმის

სახვითი კომპოზიცია კინემატოგრაფიულ პრინციპებს დაემორჩილა. პლასტიკური ხელოვნების ტრადიციული გამომსახველობითი საშუალებები – სივრცე, მოცულობა, სიბრტყე, ხაზი, ფერი, შუქი, ფაქტურა – ისეთი ფორმითა და შეთანხმებით გამოიყენება დაინტერეს, რომელიც კადრის კომპოზიციას დინამიკას სძენდა და დრამატურგიის შესაბამისად პლასტიკური სახის განვითარების შესაძლებლობას იძლეოდა (Кино: Энциклопедический словарь, 1984:471).

ჯოვანი პასტრონეს მიერ 1914 წელს გადაღებული ფილმისათვის „კაბირია“ (მხატვრები: კ.ინოჩენტი, ლ.ბორგუეტო) პირველად აშენდა გრანდიოზული დეკორაციები ნატურაზე, კადრში შეიქმნა სივრცე, ღრმა პერსპექტივა, რამაც შესაძლებელი გახადა მოქმედება რამდენიმე ხედით გადაელოთ. აქ პირველად გამოიყენეს თრეველინგი, სპეციალურ ურიკაზე მოთავსებული კამერა ნელა გადაადგილდებოდა წრფივად ან ზიგზაგისებურად, უახლოვდებოდა და შორდებოდა გადაღების ობიექტს. შესაძლებელი გახდა შიდა კადრული სივრცის გაღრმავება, მასიური სცენების ორგანიზება, რომელშიც რამდენიმე ათასი სტატისტი მონაწილეობდა – ჰანიბალის ჯარის ალპებზე გადასვლის ეპიზოდში კადრი თითქოს ორ ნაწილად არის გაყოფილი, ერთ ნაწილში კამერასთან ახლოს მეომრები გადაადგილდებიან, მეორე ნაწილში კი ძალიან შორს მოჩანს მთები და ჯარის უწყვეტი ნაკადი, რომელიც სიღრმეს მატებს გამოსახულებას. მასშტაბური საზღვაო ბრძოლებისათვის კომპინირებული გადაღება გამოიყენეს.

„კაბირიას“ მიგნებები გამოიყენა დევიდ გრიფიტმა 1916 წელს გადაღებულ ფილმში „შეუწყნარებლობა“ (მხატვრები: დევიდ გრიფიტი, უოლტერ ჰოლი, კლერ უესტი). ფილმის წარმოება ძალიან ძვირი დაჯდა. მხატვრებმა დეტალურად აღადგინეს ისტორიული გარემო. გათვალისწინებული იყო უმცირესი დეტალიც კი. 300 ათასი დოლარი მხოლოდ სამშენებლო მასალებზე დაიხსარჯა. ფილმის ერთ-ერთი ეპიზოდისათვის – „ბაბილონის დაცემა“, თითქმის მთელი ქალაქი აშენდა, იტალიიდან სპეციალურად მოიწვიეს მოქანდაკეები სპილოს სკულპტურების შესაქმნელად. კოლოსალური თანხა დაიხსარჯა კოსტიუმებზე. მხოლოდ დედოფლის მოსაცმელი ათასი დოლარი დაჯდა. მონაწილეობდა 16 ათასამდე სტატისტი. ასევე სპეციალურად აღადგინეს XVI საუკუნის პარიზი მეორე ეპიზოდისათვის – „ბართლომეს დამე“. ფილმი 4 ამბავს აერთიანებდა. რეჟისორმა თითოეული ეპიზოდისათვის სხვადასხვა შეფერილობა გამოიყენა – ქრისტეს ამბავს ცისფერი ელფერი დაჰკრავდა, ბაბილონურს – რუხი-მწვანე, ფრანგულს – ყავისფერი, ხოლო ამერიკულს – ქარვისფერი.

„უანა დარკის ვნებანის“ (რეჟისორი კარლ თეოდორ დრეიერი, მხატვრები: ვალენტინა იუგო, უან იუგო, ჰერმან ვარმი, 1928 წ.) გადაღება წელიწადნახევარი მიმდინარეობდა. სპეციალურად ააგეს დეკორაციები მოძრავი კედლებით, რომლებიც კადრში ნაწილობრივ ჩანს. აქცენტი პერსონაჟების ახლო ხედებზე გაკეთდა. მონაწილე მსახიობებს გრიმი არ ეკეთა, რაც იმ დროისათვის უპრეცენდენტო შემთხვევა იყო. რეჟისორისა და მხატვრების გადაწყვეტით, ფილმში ყურადღება გამახვილებული იყო ორლეანელი ქალწულის განცდებზე, სასამართლოს მონაწილეების ემოციებზე. ამიტომაც პერსონაჟთა სახეებს ძირითადად ახლო და მსხვილი ხედებით იღებდნენ. შედეგად, პორტრეტები აღორძინების

ხანის მხატვრების ნამუშევრებს დაემსგავსა. სწორედ სახეების, გამომეტყველების კონტრასტი მიგვანიშნებს ფილმში მიმდინარე დრამის სიმძაფრეზე. კონტრასტებზე აწყობილი ფილმი იმდენად სახიერი და მეტყველია, ტიტრების გარეშეც გასაგებია რეჟისორის სათქმელი.

კინემატოგრაფის სახვითი გადაწყვეტის განვითარებაში განსაკუთრებული როლი შეასრულეს ავანგარდისტმა მხატვრებმა. 1915 წელს იტალიელმა ფუტურისტმა მარინეტიმ კინემატოგრაფი ახალ სახვით საშუალებად გამოაცხადა. იგი თვლიდა, რომ სწორედ კინემატოგრაფმა გაუხსნა ახალი ჰორიზონტი სახვით ხელოვნებას. „კინო საშუალებას გვაძლევს, გასაოცარი მოვლენები ვიხილოთ. ადამიანის ჩაურევლად პროცესები უკუღმა მიმდინარეობს – წყლიდან ამოყვინთავს მოცურავის ფეხები და მკვეთრი და ძლიერი ნახტომით კოშკურაზე აღმოჩნდება. კინოში ადამიანს შეუძლია საათში 200 კმ-ის გარბენა. მატერიის მოძრაობის ეს ფორმები არ ექვემდებარება გონიერ ახსნას, ისინი სხვა წარმომავლობის არიან“ (<http://libelli.ru/works/marineti.htm>). ზოგიერთი დადაისტი და სიურეალისტი დაინტერესდა ამ ახალი, ჯერ კიდევ შეუსწავლელი სფეროთი.

ფრანგი ავანგარდისტი მხატვრების ინტერესიც დიდი იყო კინოს მიმართ. სხვადასხვა ექსპერიმენტულ ფილმებში, ძირითადად, სახვითი ხელოვნების საკითხების გადაჭრით იყვნენ დაკავებულები. რენე კლერის ფილმ „ანტრაქტის“ მკვეთრად ავანგარდისტული ხასიათი და აბსურდის ჟანრი სწორედ მხატვრების – ფრანსის პიკაბიასა და მარსელ ჟანრის მონაწილეობამ განაპირობა. უფრო მეტიც, პიკაბია თავად მონაწილეობდა სცენარის შექმნაში. ცნობილი მხატვრის ფერნან ლეჟეს ფილმი „მექანიკური ბალეტი“ (1924) ხარკს უხდიდა მანქანების კულტს. ცნობილი ფოტოგრაფის მან რეის ფილმი „ემაკ ბაკია“ (1926) კადრების არათხრობით თანმიმდევრობას წარმოადგენდა. დადაიზმის დამფუძნებელმა მარსელ დიუშანმა „ანემიური კინო“ (1926) გადაიღო, რომელშიც მბრუნავი გრაფიკული ანიმაცია კალამბურს ენაცვლებოდა.

მაყურებლებში შოკი და სკანდალი გამოიწვია ლუის ბუნუელისა და სალვადორ დალის ერთობლივმა ნამუშევარმა „ანდალუზიური ძაღლი“ (1929). სიურეალისტურმა სიუჟეტმა ტილოდან ეკრანზე გადაინაცვლა. მოგვიანებით სალვადორ დალი ამტკიცებდა, რომ „ანდალუზიულმა ძაღლმა“ ერთ ღამეში შეძლო ომის შემდგომი ავანგარდიზმის ათწლიანი ფსევდოინტელექტუალიზმის დამსხვრევა“ (Гибсон, 1998:202).

ექსპრესიონიზმა კინოს გამომსახველობა კიდევ უფრო გაამდიდრა. ექსპრესიონისტებმა გამოიყენეს და დახვეწეს უკვე არსებული ხერხები, რაც ერთი მხერივ გერმანიაში არსებულმა მძიმე ეკონომიკურმა პირობებმა განაპირობა. „დოქტორ კალიგარის კაბინეტის“ (რეჟისორი რობერტ ვინე, 1920) გადაღებისას ხშირად ითიშებოდა შუქი, გამოსავლის ძიებაში მხატვრებმა გადაწყვიტეს შუქი დეკორაციებზე დახეატათ. თავად დეკორაცია დამახინჯებული პროპორციების იყო, მსახიობებს მკვეთრად გამოხატული გრიმი ესვათ, მათი თამაშის მანერაც ზედმეტი უესტიკულაციით და მიმიკებით გამოირჩეოდა. შეიძლება ითქვას, რომ სადადგმო ჯგუფმა პირველი მხატვრული ფილმებისათვის დამახასია-

თებელი თეატრალიზებული ხასიათის სტილიზება მოახდინეს და ახალი სამეტ-ყველო ენა შექმნეს.

ცალკე საკითხია ფილმებში ცნობილი მხატვრების ტილოების გამოყენება. ამ ხერხს ხშირად მიმართავენ, ვინაიდან რეჟისორები მას იყენებენ როგორც ნიშან-ხატებს, რომელიც ძალიან დიდ ინფორმაციას იტევს და რომელთა აღქმა და გაგება მაყურებლისათვის იოლი და გასაგებია.

ფრანცისკო გოიას ცნობილი ნამუშევრით „სატურნი საკუთარ ვაჟს ჭამს“ არის შთაგონებული მექსიკელი გილერმო დელ ტოროს ფილმის „ფავნის ლაბი-რინთის“ ერთ-ერთი ეპიზოდი.

ინგლისელი მხატვრის თომას პეინზბოროს ყველაზე ცნობილი ნახატი, ვაჭრის შვილის დონატან ბატელის პორტრეტი სახელწოდებით „ბიჭუნა ცისფერ ტანსაცმელში“ მონობისგან გათავისუფლებულ და თეთრკანიან მიწათმფლობელებზე შურისმაძიებელ ჯანგოდ მოგვევლინა კვენტინ ტარანტინოს 2012 წლის ფილმში „ჯანგო“.

ანდრეა მანტენას ტილო „მკვდარი ქრისტე“ მხატვრის გარდაცვალების შემდეგ მის სტუდიაში აღმოაჩინეს. პიერ პაოლო პაზოლინი „მამა რომას“ ფინალში ქრისტეს რაკურსს იყენებს ქურდობისთვის დამწყვდეული და უსამართლოდ, სასიკვდილოდ გამეტებული ეტორეს საჩვენებლად.

იოპანეს ვერმერის ყველაზე ცნობილი ნახატი „გოგონა მარგალიტის საყურით“ დაედო საფუძვლად პიტერ ვებერის ამავე სახელწოდების ფილმს. ფილმზე მომუშავე მხატვრები: ბენ ვან ოსი, სესილ ჰაიდმანი და კოსტუმების დიზაინერი დინ ვან სტრაალენი ჰოლანდიელები იყვნენ. მათ მიერ შექმნილი სახვითი გადაწყვეტა ზუსტად ასახავდა XVII საუკუნის ჰოლანდიის სურათს, რაც გამოიხატებოდა არა მხოლოდ გარემოსა და ყოფის რესტავრაციაში, არამედ ცნობილი სურათის გავლენით შექმნილი იდუმალი ატმოსფეროს გადმოცემით.

ქართულ კინემატოგრაფში იგივე მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ გიორგი შენგელაძის ფილმი „ფიროსმანი“ (მხატვრები: ავთანდილ ვარაზი, ვასილ არაბიძე), რომელიც მთლიანად მხატვრის ტილოების მიხედვით არის აგებული. კინოკადრებად არის ქცეული „რთველი“, „დღეობა ბოლნისში“, „გლეხის ქალი ვაჟით“, „გლეხკაცი ვაჟით“, „წყალზე მიმავალი ბავშვებიანი დედაკაცი“, „კალოობა“, „კახეთის ეპოსი“, „ბეგოს კამპანია“, „ქეიფი მეარღნე დათიკო ზემელთან“, „თავადების ქეიფი მინდვრად“, „ორთაჭალის ტურფა“, „აქტრისა მარგარიტა“ და სხვა.

თენგიზ აბულაძის ფილმში „ნატვრის ხე“, წყალში ოქროს თევზის ძებნისას ელიოზი გვახსენებს ფიროსმანის „მეთევზის“ პორტრეტს, ყვითელი ფერის ქუდით და წითელი ფერის პერანგით. ეს არც არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ დამდგმელი მხატვრის რევაზ მირზაშვილის დამოკიდებულებას ნიკო ფიროსმანის შემოქმედების მიმართ.

კინომხატვრობა მეტ დახვეწილობას მოითხოვს, დეტალებს მეტი ყურადღება სჭირდება, ფილმის გადაღებისას დეკორაციების წინ კამერა დგას და მას შეუძლია კადრი ახლოს მოიყვანოს, გაზარდოს დეტალების და ადამიანების ზომები. ამიტომ, კადრში ყველაფერი ზედმიწევნით ზუსტად უნდა იყოს დამუშავე-

ბული. კინო ვერ უძლებს თეატრისათვის დამახასიათებელ პირობითობას, იგი დოკუმენტური სიზუსტით აღნერს არა მხოლოდ მოვლენებს, არამედ ისტორიული ეპოქისათვის დამახასიათებელ ყოფასაც.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Гибсон Я. «Безумная жизнь Сальвадора Дали». М. 1998.
2. Разлогов К. «Мировое кино: история искусства экрана». М. : Эксмо, 2011.
3. Маринетти Ф.Т. «Первый манифест футуризма» <http://libelli.ru/works/marinetti.htm>
4. Кино и живопись Cinema et peinlure <http://bibliotekar.ru/slovar-impr2/135.htm>)
5. Кино: Энциклопедический словарь. М. 1984.

ნინო გელოვანი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტი

საზოგადო სარიალის დრამატურგიული ასპექტები

სატელევიზიო სერიალის უანრულ-თემატურ ნაირსახეობას შეუძლია დააკ-მაყოფილოს სხვადასხვა გემოვნების აუდიტორია. ტელესერიალი, როგორც სა-ეკრანო ფორმა, ვითარდება კინოდრამატურგიის ტრადიციების საფუძველზე. სატელევიზიო არხებზე, ინტერნეტსა და მაღალი ხარისხის გაფართოების ციფ-რული ტელევიზიოს ქსელში ტელესერიალების გაშვებისთანავე, თვალსაჩინო გახდა მათზე მაღალი მოთხოვნილება. ტელენამუშევრის, როგორც ეკრანული ფენომენის, გააზრებისა და შექმნის პირველი მცდელობები საბჭოთა კავშირში ჯერ კიდევ 1970-80 წლებში არსებობდა. საბჭოთა ტელევიზია ეკრანებზე უშვებ-და წელიწადში დაახლოებით 100 საათამდე ტელესერიალს, უცხოური ტელესე-რიალები კი ნაკლებად მიერთოდებოდა მაყურებელს. აღსანიშნავია იმ დროს ეთერში გაშვებული შემდეგი სერიალები: „ოთხი ტანკისტი და ძალლი“ (პოლონე-თი, 1966), „ფორსაიტების საგა“ (ინგლისი, 1968), „კაპიტან ნემოს საიდუმლო კუნძული“ (ესპანეთი, 1973). ეს ის სერიალებია, რომლებიც სამამულო სერია-ლებზე უფრო რეიტინგული და ყურებადი იყო. სინამდვილეში უცხოური სერია-ლების შესყიდვით და ტელეერანზე გაშვებით პროდიუსერებს სრული ნარმოდ-გენა შეექმნათ უანრობრივ მრავალფეროვნებაზე და საეკრანო ფორმის სერია-ლის განვითარების ისტორიისათვის 1990-იანი წლების დასასრულიდან შესაძ-ლებელი გახდა სრულმეტრაჟუანი ტელესერიალების წარმოება. ამასთანავე, სე-რიალების წარმოება და მოცულობა გაიზარდა 20-ჯერ ანუ 60-80 საათიდან 1500-2000 საათამდე წელიწადში, რაც, ჩემი აზრით, განპირობებული იყო ადგი-ლობრივი სერიალის ინტერპრეტაციის ხასიათით, ზოგჯერ კი უცხოური სატე-ლევიზიო პროდუქციის პირდაპირი ადაპტაციით.

ტელევიზია, როგორც ეკრანული ხელოვნება, სესხულობს კინემატოგრა-ფისგან უამრავ ხერხს, რაც განპირობებულია სისტემური შესაძლებლობებით. სწორედ ამ თავისებურებას შეისწავლიდნენ ცნობილი ავტორები ტელევიზიის თეორიისა და პრაქტიკის სფეროში.

წიგნში „ტელევიზია: რეალობის რეჟისურა“ («Телевидение: режиссура реальности», 2007) საუბარია და ცალკე თავი აქვს დათმობილი სატელევიზიო სე-რიალის საკითხებს: რა ადგილი უჭირავს მას მასობრივ საინფორმაციო საშუა-ლებებში და რაოდენ დიდია მაყურებელთა მხრიდან ცნობისმოყვარეობა, ინტე-რესი. კერძოდ, ჯერ კიდევ XIX საუკუნის გაზეთების ან უურნალების ფურცლებ-ზე განხილული იყო სხვადასხვა სერიალების შინაარსი და მასში მონაწილე მსა-ხიობების პირადი ცხოვრება, ასეთი გამოცემები დიდი ტირაჟის მიუხედავად, მაღევე იყიდებოდა. თავდაპირველად ფოტოგრაფიის, შემდგომ კინემატოგრა-ფიისა და ტელევიზიის გამოჩენამ გვამცნო ახალი ერა – ვიზუალური კულტუ-

რის მოსვლა, რომელიც კავშირში იყო მაყურებლის მზარდ ნაკადთან. მასობრივი კომუნიკაციის გაჩენამ მოიტანა გაგება, რომ აუდიტორის შენარჩუნება ან მისი გაზრდა შესაძლებელია, თუ ორივე ინდუსტრია – კინო და ტელევიზია ფინანსურად მდგრადი იქნება. ფინანსური მხარდაჭერა სუფთა კომერციული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია. როდესაც ტელევიზია სახელმწიფოს მიერ ფინანსდება და მისი პოლიტიკის გამტარებელია, უმეტეს შემთხვევაში არასაინტერესოა და ხელოვნურად „თავისუფალი“. ამგვარ საეკრანო მასალას მივყავართ მაყურებელთა რაოდენობის შემცირებისაკენ (Борецкий, 2002:23-29).

„პერესტროიკის“ დაწყებისთანავე, როდესაც დაიწყო მსოფლიო საზოგადოებასთან ქვეყნის ინტეგრაცია, რომელიც დაემთხვა ტელევიზიის, ინტერნეტ-ტექნოლოგიების მზარდი განვითარებისა და გლობალიზაციის პროცესს, გამოჩნდა რიგი შრომებისა, სადაც საუბარი იყო კინოსცენარის დასავლურ გამოცდილებაზე. მაგალითად: ა.ჩერვინსკის „როგორ გავყიდოთ კარგი სცენარი სარფიანად“, ა.მიტას „კინო სამოთხესა და ჯოჯოხეთს შორის“, ასევე ითარგმნა რ.მაკვის, ლ.სეგერის, ჯ.ნ.ფრეის, ს.ფილდის ნაშრომებიც. თუმცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა მდგრადი ტერმინოლოგიური შესაბამისობა კინო თუ ტელე სამყაროში. ახალმა ტერმინოლოგიამ, რომელიც კავშირში იყო კინონდუსტრიასთან, ფეხი მოიკიდა მხოლოდ მას შემდეგ, რაც ამ სფეროში გამოჩნდნენ უცხოელი ავტორები, რომელთა შრომების გაცნობის შემდგომ მოხდა დრამატურგის კლასიკური საფუძვლების განხილვა სატელევიზიო ჟანრებთან მიმართებაში. ტელევიზია, ისევე როგორც კინო, უმრავლეს შემთხვევაში ადვილად ვერ სძლევდა ნაციონალურ საზღვრებს. აუდიტორიაზე გათვლით თუ ვიმსჯელებთ, დიდ როლს თამაშობს ისტორია და კულტურული მემკვიდრეობა, სოციალურ-პოლიტიკური და ეკონომიკური ცხოვრების რეალიები, ინფორმაციული კონტექსტი. სერიალის დრამატურგიისთვის შემუშავებული ამერიკული სტანდარტები, პრაქტიკულად, დამხმარე თეორემაა, ვინაიდან ტელესერიალის დრამატურგიული მიდგომა უზრუნველყოფს თავისებურებების ანალიზს.

ამერიკელი სცენარისტი, კინოდრამატურგის აღიარებული მკვლევარი და ისტორიკოსი რობერტ მაკეი აღნიშნავს: „ჩვენს საუკუნეში, როცა კომპიუტერული გრაფიკა და კლიპის მონტაჟი ყველაფერს ანაცვლებს კინემატოგრაფიისა და ტელესერიალის შემოქმედებითი ჯგუფისთვის, სცენარისტი უკუსვლით უნდა დაუბრუნდეს დრამატურგიული ნაწარმოების გეგმას, რათა იპოვოს გმირის ისტორია და ხასიათი, რასაც შეგვიძლია დავარქვათ მაყურებელში დადებითი ემოციის გამოწვევა. უდავოა, რომ სახელგანთქმულ ავტორს მოჰყავს თავისი არგუმენტები, რომელიც ამტკიცებს „ტრადიციული სიუჟეტის წყობის“ სტრუქტურის დაღუპვას. თუმცა, ჩვენ ვხედავთ მთავარ პრობლემას. ცვლილება დრამატურგიაში განხილული უნდა იყოს კომუნიკაციის საეკრანო საშუალებების განვითარების ფართო კულტურულ ფონზე. უნდა აღვნიშნოთ, რომ დღეს ცალკე არ გამოყოფენ კინოს ან ტელევიზიას, არამედ ეს საეკრანო კულტურა ერთიანად განიხილება. სხვა ფაქტორებთან საეკრანო კულტურის ისტორიამდე გაფართოების ძირითად მიზეზს ნარმოადგენს საყოფაცხოვრებო სტრუქტურების გადაფა-

სება, რასაც მოსდევს მისი ყველა სექტორის საინტეგრაციო პროცესი“ (McKee, 2018:25-28).

სატელევიზიო სერიალის დრამატურგიას აქვს უნივერსალური ნიშნები, საბაზისო ფორმები, სხვადასხვა ფაქტორები, რომლებიც ფრიად ეფექტურია და მისი „ჰარმონიის შემოწმებისას“ შემოქმედებითი პროცესისგან თითქოს განზე დგანან, სინამდვილეში კი ხშირად გვევლინება სატელევიზიო ნაწარმის განმსაზღვრელად. სერიალის შექმნის პროცესში მთავარი როლი ეკუთვნის პროდიუსერს – სინთეზური პროფესიის წარმომადგენელს. ის ვალდებულია, განავითაროს და შეახამოს ერთმანეთთან შემოქმედება და რაციონალიზმი და არა „სუფთა“ შემოქმედებითი ფიგურები – სცენარის ავტორი, რეჟისორი, პროდიუსერი, რომლებიც უზრუნველყოფენ პროექტის შექმნის პირობებს. აღსანიშნავია ისიც, რომ სცენარი ან დადგმის პროცესის წარმართვა შეუძლია ითავოს ერთმა ადამიანმა ავტორმა, რეჟისორმა და ოპერატორმაც კი. სერილის დადგმისას აუცილებელია შემოქმედებითი ჯგუფის შეთანხმებული მონაწილეობა, სადაც ლიდერად პროდიუსერი გვევლინება, როგორც გარანტი ფილმის მთლიანობაში წარმოსახვისა.

თანამედროვე სერიალის დრამატურგია კლასიკური კინოდრამატურგიის ტრადიციებსა და მასობრივი კულტურისა და კომუნიკაციის სისტემების ფუნდამენტზე ჩამოყალიბდა. მიუხედავად სერიალის დრამატურგიის ბევრი საერთო მახასითებლისა და მიდგომებისა სხვადასხვა ქვეყნებში, ნაციონალური კულტურის და საინფორმაციო კონტექსტის განსაკუთრებულობა წარმოადგენს აუდიტორიის მიერ სერიალის აღქმის განმსაზღვრელ ფაქტორს. კონკრეტული მოცემულობის შესაბამისად დრამატურგია ახდენს დომინირებულ ზეგავლენას კომუნიკაციურ კავშირზე ეკრანსა და აუდიტორიას შორის.

სერიალი წარმოადგენს მხატვრული კულტურის ელემენტს, რომელიც ითხოვს კომპლექსურ მიდგომას, ამავე დროს ის ამყარებს კავშირს მასობრივი კომუნიკაციის სისტემის საზღვრებში. სრულმეტრაჟიან ფილმზე მეტად, სერიალზე და მის დრამატურგიაზე მოქმედებს ახალი წარმოებითი, ეკონომიკური, საორგანიზაციო, სოციალურ-ფსიქოლოგიური და სხვა ფაქტორები, რომლებიც თითქოს განზე დგას მხატვრული შემოქმედებისაგან, მაგრამ ხშირად განსაზღვრავენ ნაწარმოების ფორმასა და შინაარსს. „ის, რაც არ არის ფურცელზე, არ არის სცენაზეც“ – ამ ცნობილი გამოთქმის თანახმად, იმას, რასაც ეკრანიდან მაყურებელი ხედავს, აუცილებლად უნდა ჰქონდეს კარგი სცენარი. ყველა სატელევიზიო პროგრამა განურჩევლად ფორმისა თუ უანრისა, იწყება ფურცელზე დაწერილი სიტყვებით. ტრადიციული სცენარი, რომელიც შედგება მოქმედებისა და დიალოგისაგან, გამოიყენება როგორც სატელევიზიო ფილმებში, სერიალებში, სერიულ დრამებში, სიტუაციურ კომედიებსა და სკერებში, ასევე საბავშვო ფილმებსა და ანიმაციებში. მიუხედავად მათი დრამატული სტრუქტურის პრინციპებს ერთიანობისა, სცენარი მაინც განსხვავებულია.

1908-1910 წწ. უმეტესად საფრანგეთსა და აშშ-ში იწყებს ჩამოყალიბებას კინოსერიალის დრამატურგია. მაგალითად გამოდგება ფრანგი რეჟისორისა და სცენარისტის ლუი ფეიადის ფილმ-სერიალი “Fantomas”, რომელიც შეიძლება

ჩავთვალოთ სატელევიზიო სერიალის წინამორბედად. საბჭოეთში კინოსერიალისთვის იქმნებოდა სიუჟეტები თავისი გმირებით, როგორც ანალოგი უცხოეთის ეკრანული პროდუქციისა. განსხვავებით საბჭოური გმირებისა, ამერიკული სერიალის გმირებს მდგრადი პერსონაჟები ახასიათებს. სატელევიზიო სერიალი დოკუმენტური პროგრამა არ არის, ის ფანტაზიის, გამონაგონის ნაყოფია. და მაინც, ტელეეკრანის ბუნებაში არის რაღაც, რაც ზოგიერთი მოვლენის მოწმედ გვაქცევს, რამაც შეუძლებელია გავლენა არ მოახდინოს სცენარისტის მუშაობის ხასიათზე. მაგალითად, ტელევიზიოთ იდეები სიტყვით უფრო გადმოიცემა, ვიდრე ვიზუალური სახეებით, ეს კი კონკრეტულობას და რეალიზმს მოითხოვს, რაც ფილმებში ყოველთვის არ არის საჭირო. მაყურებელი სერიალისაგან უფრო მეტ ნამდვილობასა და რეალიზმს ელის, ვიდრე კინოფილმისაგან. აღნიშნული გარემოება სცენარისტს სხვა გამოწვევებს უქმნის. როგორც წესი, ფილმს სამმაგი მოქმედების სტრუქტურა აქვს: ექსპოზიცია, კონფლიქტი, გადაწყვეტა. სხვადასხვა მიზეზის გამო, სატელევიზიო ეკრანზე ეპიზოდის ოთხმოქმედებიანი სტრუქტურა დომინირებს – ზემოთ ჩამოთვლილს პლუს პროლოგი. ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს კომერციული მოსაზრებებით, სარეკლამო ჭრილების გათვალისწინების აუცილებლობით.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი. ტელესერიალის ეპიზოდი შემდეგნაირადაა აგებული: თავდაპირველად მოკლე პროლოგი, ზოგჯერ ოცდაათი წამი, ზოგჯერ ხუთი წუთი. ის მაყურებელს წარმოდგენას უქმნის იმის შესახებ, თუ რა იქნება ნაჩვენები ამ ეპიზოდში, პროლოგი საიდუმლოების განცდას ქმნის, ზოგჯერ მაყურებლის დაბნევას ცდილობს, მაგრამ მისი მთავარი ამოცანა ყოველთვის ერთია: მიიპყროს მაყურებლის ყურადღება, უთხრას მას: არ დატოვო ეს არხი, დარჩი ჩვენთან, უყურე ამ სერიალს – რაღაც საინტერესო მოხდება.

ამერიკულ სატელევიზიო სერიალებში, განსაკუთრებით, კრიმინალურ დრამატულ სერიალებში, პირადი კონფლიქტი სწორედ მესამე მოქმედებაში ზედაპირზე ამოდის. დაბალი ხარისხის სერიალებში ყოველთვის იგრძნობა, რამდენად უცხოა მესამე მოქმედების მოვლენები, რომლებიც ინტრიგაში არ ჯდება. ეს მესამე მოქმედების სპეციფიკა: ის რაღაცით უნდა შეივსოს, მაგრამ თავადვე წინააღმდეგობაში მოდის ძირითად ხაზთან. ტელეეკრანებზე, მთელი რიგი მიზეზების გამო, დომინირებს ოთხმოქმედებიანი სტრუქტურა ეპიზოდისა, პლუს, პროლოგისა. შესაძლოა, ამის მთავარი გამომწვევი მიზეზი კომერციული მიზნები იყოს, რეკლამირებისას არსებული შესვენების აუცილებლობით გამოწვეული. ყველაზე მარტივი მაგალითი პროლოგისა: გიჩვენებენ დანაშაულს და ხვდებით დანაშაულის არსს (McKee, 2016:13-17).

პროლოგი ასე თუ ისე გვიხსნის გზას, დავინახოთ კონფლიქტი. ვერტიკალური კინოსერიალი და ვერტიკალური ტელესერიალი – ეს არის უამრავი ცალკეული ისტორია საერთო გმირით, რომელიც არ იცვლება ერთი სერიიდან მეორემდე. მეორე ტიპი კინოსერიალის დრამატულებისა არის ჰორიზონტალური ტიპი, ანუ “chapter play”, რომელიც ჩაისახა საფრანგეთში ვერტიკალური სერიალის შემდგომ. ეს მიმართულება მკაფიოდ გამოიხატა 18 სერიან ფილმში „გრაფი მონტე-კრისტო“. აღვნიშნავთ, რომ ცნება „ვერტიკალური“ და „ჰორიზონტალუ-

ლური“ ტელეპროგრამების ფორმათა მიმართებაში აქტიურად გამოიყენება სპე-ციალისტების მიერ. შესაბამისად სწორი იქნება „ჰორიზონტალური სერიალე-ბის“ სიუჟეტური აგება განხორციელდეს სალიტერატურო რომანის საზომით. მაგალითად, ესაა „სატელევიზიო რომანი“, ლათინურ ამერიკაში – „ტელენოვე-ლა“, აშშ-ში – „საპნის ოპერა“. შესაბამისად, ვერტიკალური სერიალი ხშირად არის ანალოგი ლიტერატურაში მოთხოვნებისა და ნოველების ციკლისა. ტელე-ვიზიამდელ ეპოქაში ჩამოყალიბდა ამერიკული დრამატურგიული მოდელის ბევ-რი პრინციპი, რომლებმაც დაამტკიცეს თავისი ეფექტურობა. კომერციულ კი-ნოში და შემდგომ ტელევიზიაში, პირველ რიგში შეიქმნა პარადიგმა კინოთხრო-ბის სამჯერადი კომპოზიციისა, სადაც პირველი აქტის ამოცანაა კვანძი, მაყუ-რებელს ეძლევა განმარტება ძალების გადანანილების შესახებ ძირითადი კონ-ფლიქტის ჩარჩოებში, მეორე აქტში ამ კონფლიქტის განვითარებაა რამდენიმე თანმიმდევრული სიუჟეტური პერიპეტიებით, მესამე აქტი აუცილებლად მოი-ცავს მთავარი გმირისა და მთავარი ბოროტმოქმედის გადამწყვეტ ბრძოლას (მე-სამე აქტის შუაში, ფილმის ბოლო მეოთხედში) და ბედნიერი ფინალი – თითქმის აუცილებელი.

განვიხილოთ დრამატურგიული სტრუქტურის ზოგიერთი სპეციფიკური ასპექტი. ყურადღება მივაქციოთ რამდენიმე არსებით საკითხს. ეს არის ისტო-რიის წყობის მეთოდიკა, მაყურებლის ყურადღების შენარჩუნების პრინციპები, გმირების ტიპოლოგია. ნათელია, რომ ერთსერიანი და მრავალსერიანი ფილმის წყობის პრინციპები განსხვავებულია. მაგალითად, პოლივუდის ინდუსტრიაში დრამატურგიული მოდელი სტანდარტული მხატვრული კინოფილმისთვის დაყ-ვანილია მათემატიკურ სიზუსტემდე. პირველი აქტი: ექსპოზიცია – განვითარე-ბა-მოქმედების გასაღებია. მას ეთმობა ლიტერატურული ნაწარმოების შვიდი-რვა გვერდი.

მეორე აქტი: დაწყება – შუა ნაწილი – დასასრული თითოეული აქტისა. ლი-ტერატურული ნაწარმოების გვერდები ჩაშლილია სამოც გვერდზე. ფინალს კი ეთმობა რვა გვერდი.

მესამე აქტი: მოქმედება-განვითარების გასაღები თითოეულ აქტში. რო-გორც ვხედავთ, უცხოური 3სთ. ფილმის სცენარის სიუჟეტური ხაზი არის გან-მსაზღვრელი ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსისა, რომელიც ამძაფრებს მა-ყურებლის ინტერესს ფილმის დასაწყისიდან კულმინაციამდე. თუ გრაფიკულად ნარმოვიდგენთ, შესამჩნევი გახდება მაყურებლის დაძაბულობის ზრდისა და კლების მაჩვენებელი მთელი ფილმის განმავლობაში, რადგანაც მისი უმაღლესი წერტილი არის განმსაზღვრელი კულმინაციის, რომელიც ახლოს დგას სურათის დასასრულთან. თუ ჩვენ ვაყალიბებთ ტელესერიალის დრამატურგიულ სტრუქ-ტურას, მაშინ თითო სერია უნდა იყოს 2-2 დრამატურგიული თალით. დრამა-ტურგიული პრინციპების გათვალისწინებით ტელერომანი შედგება მრავალ-რიცხვანი სერიისგან, რომლის ძირითად ისტორიაში ჩადებულია ძირითადი კონფლიქტი. სერიების რაოდენობიდან გამომდინარე, დრამის აგების, ნაწარმო-ების სიუჟეტის კონცეფცია მერყეობს. თუ სერიალი შედგება 8-10 სერიისგან, მაშინ სერიალის აგება უნდა იყოს გამართული, პრაქტიკულად ეს ერთი ფილმია

და მაყურებელი მზად არის მიიღოს. თუ სერიების რაოდენობა აღწევს 100 სერიას, მაშინ უფრო ძლიერდება როლი საათობრივად დრამატურგიული თაღისა, რამდენადც მაყურებელს შეუძლია ადვილად ადევნოს თვალი მოქმედების განვითარებას. სწორედ ამიტომ ხდება კვირის განმავლობაში 4-5 სერიის ჩვენება. ყოველდღიურ „ჰორიზონტალურ“ სერიალ-რომანებში გმირები იცვლებიან პირველიდან ბოლო სერიამდე. სწორედ ამ მოცემულობიდან გამომდინარე იღებენ „ვერტიკალურ“ ტელესერიალებს, რომელიც დამოუკიდებელი ამბებისგან შედგება. ტელევიზიამ და სატელევიზიო კინომ XX საუკუნის შუა ხანებში შეიტანა კორექტივები კინემატოგრაფის ჩამოყალიბებულ საეკრანო პრინციპებში. მაგალითად, მუნჯი კინო მიდის უსიტყვოდ, ღია ემოციების საშუალებით: ქმედებით, მოძრაობით მაყურებელს აჩვენებ, რისი ჩვენებაც შესაძლებელია. ხმოვანმა ფილმმა ამ მხრივ არაფერი შეცვალა. ხმის მოსვლასთან ერთად, ამერიკელი კინემატოგრაფისტები ამტკიცებდნენ, რომ შინაგანი და ყველა სხვა სახის კონფლიქტი უნდა გამოიხატოს გარეგნულ ქმედებაში. ემოციები შეკავებული არ უნდა იქნეს, პირიქით, უნდა გამოაშკარავდეს, რადგან მაყურებელი სხვადასხვანაირია, ხშირად უყურადღებო. ამის აღმოსაფხვრელად შემუშავებული იქნა სპეციფიკური მეთოდები ტელემაყურებლის ეკრანთან მიჯაჭვისა, რომელიც გახდა სატელევიზიო დრამატურგიის საფუძველი. ასევე ეფექტურია კლასიკური ამერიკული დრამატურგიული მოდელი, სადაც ფორმირდება და ყალიბდება სცენარის სამჯერადი დაყოფა, სამი აქტი, არისტოტოლებრდან მოყოლებული კანონზომიერი ხდება, როგორც გმირის გზის სამი ნაწილი: სისუსტიდან ძლიერებისაკენ, დამარცხებიდან – გამარჯვებისაკენ, საკუთარი სამყაროს დანგრევიდან ახლის შენებამდე. გადასვლა აქტიდან აქტზე, ეპიზოდიდან ეპიზოდზე ხორციელდება ძირითადი მოვლენის ხარჯზე (plot pants) პროტაგონისტისა და ანტაგონისტის კონფლიქტის ჩარჩოებში, რომლის მამოძრავებლად გამოდის სიუჟეტი (plot). დრამატურგიის თეორია და კინონარმოების პრაქტიკა ოპერირებს ურთიერთდაკავშირებული ცნებებით, ლიტერატურული სცენარი, სასცენარო გეგმა, „ჰორიზონტალური“ და „ვერტიკალური“ ფორმატი, „თაღი“, პროტაგონისტი, ანტაგონისტი, სინოპსისი, დიალოგი, ასევე ფილმის აგების კომპოზიციური თავისებურებები: კვანძი, განვითარება, სიუჟეტი, კულმინაცია, ფინალი. ასევე შემოქმედებითი მეთოდებით: ეპიზოდი (სიკვენსი – ძირითადი გადაწყვეტა) მოვლენებს შემორის რამდენიმე სცენა არ უნდა აგვერიოს. Episode აღნიშნავს სერიას სერიალში, აქტი (act), ისტორია (story), სიუჟეტური ხაზი (storyline). ჰოლივუდური დრამატურგიული მოვლენის განვითარება გამოისახება მთავარი გმირის (გმირების) დიალექტიკის ფორმით – გარკვეული სიუჟეტური ხაზებითა და ისტორიით. ამერიკულმა დამოუკიდებელმა სტუდიებმა შეიმუშავეს სიუჟეტების, სცენარების რედაქტორული შეფასების სისტემა, სადაც მთავარი კითხვაა: გასაგებია თუ არა მაყურებლისათვის ის, რაც ეკრანზე ხდება? აღსანიშნავია, რომ ჰოლივუდური მოდელი ყალიბდებოდა პრაქტიკული შედეგების განზოგადების შედეგად, თუ რამდენად იპყრობს ამბის თხრობით ინფორმირებული ნიჭიერი მოსაუბრე მაყურებლის ყურადღებას (“good story well told” – კარგად მოყოლილი კარგი ისტორია). ამერიკელი ავტორების მაქსიმალურად გულწრფელ ფორმირებებ-

ში კინოდრამატურგიის ამოცანა წარმოჩენილია უბრალოდ: „დააკავეთ მაყურებელი სავარძელში გამოყოფილი დროის განმავლობაში, ეცადეთ მაყურებელი არ დაკარგოთ“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. McKee R. Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting, 1997.
2. McKee R. Dialogue: The Art of Verbal Action for Stage, Page and Screen, 2016.
3. McKee R. Story omics: Story-Driven Marketing in the Post-Advertising World, 2018.
4. Борецкий Р. «Осторожно, Телевидение!» Изд-во Икар. 2002.
5. «Телевидение: режиссура реальности» [сборник статей, сост. и отв. ред. Д.Дондурей]. Изд-во Искусство кино. Москва, 2007.

Iryna Gavran

Kyiv National University of Culture and Arts

Associate Professor

Mykola Goncharenko

Kyiv National University of Culture and Arts

Associate Professor

Alexandr Pryadko

Kyiv National University of Culture and Arts

Associate Professor

THE FIRST FILMMAKERS OF UKRAINE: CREATIVE ACHIEVEMENTS

The relevance of the subject matter lies in the fact that there is practically no systematic historical analysis of the appearance, formation and development of the Ukrainian school of cinematography based on the professional achievements of Ukrainian cinematographers. A small portion of attention was paid to Ukrainian cinematography of the pre-revolutionary period (before 1917), by Ukrainian film experts G. Zhurov (1958, 1959) and A. Shimon (1964, 1974). Their work dealt mainly with the analysis of certain films and the development of film distribution in this period.

A fundamental reinterpretation of the history of Ukrainian cinematography was carried out in the research: "Ukrainian cinema: a review of history" (Bezklubenko, 2001) "History of Ukrainian cinema in 1893-2003" (Ilyashenko, 2004), "History of Ukrainian cinema 1896–1995" (Hoseiko, 2005), "Essays on the distant history of cinema" (Kapelgorodskaya, Glushchenko, 2005), "Cinema in Ukraine: 1896–1921. Facts. Films. Names" (Myslavskyi, 2005), "History of Ukrainian Cinema 1896-1930: Facts and Documents" (Myslavskyi, 2018), "Essays on the history of Ukrainian cinema" (Trymbach, 2006).

The background of Ukrainian cinema begins much earlier than the development of film production in the Russian Empire – in the 1890s, when leading Ukrainian photographers and artists quite successfully carried out the process of "revitalising photographs", creating the so-called "moving pictures". On September 30, 1896 Alfred Konstantinovich Fedetsky (1857-1902) created the first film-story in Ukraine and the Russian Empire "The Great Transfer of the Ozeryansk Icon from the Kuryazhsky Monastery to Kharkov" (Myslavskyi, 2010). Further, in his films he recorded Ukrainian life, and daily routines: short films "Departure of the Train from the Kharkiv Station", "Folk Celebrations at the Horse Market", "Skating on Red Square" (Zhurov, 1959). As for the creative aspect, there is no doubt that he, as an unusually talented photographer, perfectly mastered the technique of filming and the visual mastery of his subjects was at the highest level.

On August 21, 1897 the artist begins the next filming. This time, he decided to film a small acting scene – a performance of the magician Albany on the stage of a commercial club. This was the first filming on the territory of the Russian Empire for which the actor specially posed and which became the predecessor of feature films. In contrast to the

chronicles in this film, famous filmmaker used a different composition of the frame: it took into account the mise-en-scene of the theatre, shooting in theatrical scenery.

However, until 1906, only irregular chronicles were taken in Ukraine. In 1907-1908, professional staff of the first Ukrainian operators began to form. L. Hoseiko (2005) wrote that the first cameraman, systematically filming chronicles in Ukraine, was a photographer from Kyiv Mykola Feofanovich Kozlovsky. In February 1907, he released his first story "Mine gallery and blast of a forge on a sapper field in Kiev". He continued filming the local chronicle, which was shown in cinemas in Kyiv. At the end of 1907, he tried to independently demonstrate his films in his own film theater in Kyiv. But he didn't receive financial benefits and therefore a few months later, in 1908, Kozlovsky had to sell the cinema and move to St. Petersburg, where he worked in the film studio as a cameraman and directed the first Russian feature film "Stenka Razin". In nine years, Kozlovsky made 60 films. After 1917, he worked as a newsreel operator, and in 1927, as an experienced cameraman, he shot the feature film "The Bag of the Courier" at the Odessa Film Studio together with Oleksandr Dovzhenko. The film has a lot of unusual angles, night shoots, and expressionist effects (using optical prisms).

S. Bezklubenko (2004), who studied the biography of Vladimir Pantaleimonovich Dobrzhansky, wrote that since 1909, he began to work as an operator in "Express" cinema in Kyiv and professionally engaged in shooting local chronicles in Kyiv. He called his first chronicle film "A Walk along Dnipro and a Grand Festivity in the Forest of Staroselska Dacha on July 5, 1909". Then the "Poltava Celebrations (1909)" were filmed. He was rightly called the "cinematographer" of all significant events in Kyiv, including September 18, 1912, he shot the funeral and the laying of the monument to P. Stolypin in Kyiv in the presence of the family of the deceased and all the authorities, and on October 11 of the same year, the funeral of composer M.V. Lysenko. S. Bezklubenko (2004) wrote that V. Dobrzhansky not only shot stories, but also created documentaries about the Beilis Case in 1912-1913. He also performed the first shooting of the Kyiv suburbs, the Dnipro and Desna from a height of 1500 meters. But his most significant work of those years was the shooting on August 10-11, 1913 of a flight of a group of three aircraft headed by the famous pilot Petro Nestorov along the route Kyiv-Oster-Nizhin-Kyiv. For the first time in aviation history, he shot a half-hour documentary on board P. Nestorov's aircraft.

Some of the Dobrzhansky films were sold to representative offices of the "Pathé" filming company (1910-1913) and JSC "A. Khanzhonkov and Co." (1913-1914). In 1909-1914, Dobrzhansky filmed about 100 chronicles. In 1914 he was mobilised as an ordinary soldier and he was fighting on the First World War until 1917. During the years of the revolution and civil war in 1917 he filmed the story of the demolition of the monument to Stolypin. Starting in the spring of 1918 V. Dobrzhansky shot the following chronicles in Kiev: "Sending Ukrainian Air Mail to Odesa", "Parade And Divisions Composed of Former Ukrainian Captives", "Shevchenko Holiday", "Parade of Free Cossacks", "Funeral of victims of the Bolsheviks in Kiev", "Bury the Young Men – Heroes of Ukraine" and "Master of Life". In 1919 – the films "The Red Commander", "Keep a Revolutionary Step", "Peace to

the Huts – War on the Palaces” and many others. Since 1927 he worked in Uzbekistan, where he directed the feature films “Covered Wagon”, “Second Wife”, “Leper”.

Chronic shootings also take place in Kharkiv, Odesa, and Dnipro, where Daniil Sakhnenko, who can also be called the pioneer of Ukrainian cinema, is already working as a cameraman (Ravlyuk-Golitsyna, 2006). He independently mastered the projection and filming equipment. The technical, and to some extent artistic, quality of the films he shot testified to his camera talent. Thus, in 1911 D. Sakhnenko created the film “Zaporozhian Sich”. Later, in full-scale scenery, he created films based on plays by classics of Ukrainian literature. This is “Natalka Poltavka” by I. Kotlyarevsky and “Servant” by I. Tobilevich. In these films, he appeared as one person – both as a director and as an operator. But in the future, in the film “Bogdan Khmelnytsky” based on the play by M. Staritsky, he only took pictures as an operator, working on the picture. In this film, D. Sakhnenko was one of the first to combine pavilion and field shooting and do it quite successfully. The appeal of cinematographers to folk traditions and literature classics fruitfully influenced style diversity and enriched the arsenal of expressive means, created the prerequisite for the construction of an operator’s cinematic language.

V. Ilyashenko (2004) wrote that the cameraman P.V. Yermolov (1887-1953), since 1911 was a correspondent of the “Gaumont” film company in Kyiv and Odesa. From 1918 he conducted chronicles of the events of the Civil War, forming certain elements of the film language: in the plot “The Oath of the Red Fighters” (1918), the camera changes the shooting point several times, giving the viewer the opportunity to see where the event unfolds, who takes part in it. And dynamically captured diverse portraits of speakers and listeners provide a certain characteristic of their emotional state. In 1920, having already had sufficient experience, he directed the first feature film “On the Red Front”. P.V. Yermolov was the operator of the famous feature films “Cutter from Torzhok” (1925, directed by Y. Protazanov), “Forty-first” (1927, directed by Y. Protazanov) and many others.

After the establishment of Soviet power on the territory of the Russian Empire and in Ukraine, on the one hand, the new ideology complicated the work on chronicles and documentaries, and on the other, this complexity required the search for new expressive means, and improved the visual language of cinema. During the revolution and after the revolutionary period, most cameramen began to mostly shoot chronicles. Ukrainian documentary cinema, which developed on the basis of these plots, will then become a bright page of Ukrainian cinema in general. The specifics of work in documentary films require the operator in many cases to take on the author’s functions, maintain compositional unity and plot sequence, and develop principles for film editing. The ideologization and political colouring prompted the operators to search for various means of shooting for further active influence on the viewer. These are the upper shooting points to display large-scale events, the lower shooting points, to give monumentality, dynamism and expressiveness to some speakers, the use of panoramas, shooting from moving platforms. All these practices in the future will become the basis of the new avant-garde cinema language, which will also be actively used in feature films.

O. Shimon in his book “Pages of biography of Ukrainian cinema” (1974) described the life of Boris Isaakovich Zavelev (1876-1938), who worked as a silent film operator next to L. Forestier in Yalta and Odesa. His contribution to the creation of the Ukrainian cameraman school is especially significant. B. Zavelev linked his life with Ukrainian cinema for a long time. His works were distinguished by high figurative culture, inexhaustible imagination. He began his work in cinema in the pre-revolutionary period in the films of E. Bauer, with whom he made 40 films. Together they created a series of film masterpieces with the outstanding silent film actress Vira Kholodnaya. B. Zavelev had a clear idea of the significant role of lighting in the cinema. Even in pre-revolutionary cinema, according to O. Shimon (1974), B. Zavelev made a radical change in the operator’s work with light, turning the film adaptation of the technical component in the form of an exposition component into a highly artistic tool, with which it was possible to provide certain figurative characteristics to the characters of the films, creating the desired mood in the viewer, reproducing the characteristic natural light effects. With compositional construction, B. Zavelev actively begins to use decoration elements as a means of hiding lighting fixtures in order to achieve the depth of space and the effect of a more relief perception of objects and people. The “Pictures of the Peredvizhniks” was called the camera work of B. Zavelev by the press of that time. O. Shimon (1974) also wrote that later, at the Odesa film studio, along with director P. Chardynin, 11 films were shot, the so-called “golden series” of silent films. In 1917, Zavelev came to Yalta and began working in Khanzhonkov’s film studio. The civil war in Russia catches B. Zavelev in the Crimea, but unlike the famous figures of Russian silent cinema, such as Y. Protazanov, I. Mozhuhin and others, he did not emigrate abroad. He remained to work in Yalta for some time, and then leaves for Georgia, where he worked with the famous Georgian director I. Perestiani. In 1922 he returned to Yalta, where at that time, as in Odesa, the first films of Ukrainian production began to be shot. In 1922, B. Zavelev, in collaboration with director B. Gardin, created in the film “A Ghost Roams Europe” a symbolic image of the revolution torn from reality through the conventions of events and heroes. His shoots, especially full-scale ones, were marked by skill, expressiveness of the plastics, and emotional richness of landscapes. In the years 1922-1923 B. Zavelev shot most of the films at VUFKU. There were not so many of them, which was explained by the lack of film strip. Later, according to O. Shimon (1974), the creative fate brought him to the outstanding Ukrainian theatre director-reformer Les Kurbas.

Creative path and biography of Les Kurbas was studied in a book by A. Galperin (1983). The film-making activity of L. Kurbas took a special place in the development and formation of Ukrainian cinematography. Being aware of the aesthetic and artistic principles of cinematic images, he was actively experimenting with his expressive means. In his first film, the satirical comedy “Vendetta”, built in a grotesque manner, L. Kurbas was one of the first in Ukrainian cinema to use volumetric animation. The film was shot by cameraman B. Zavelev. It should be noted that he did not quite accept the innovative compositional constructions that the director demanded of him, because he was a supporter of canonical composition. Nevertheless, according to A. Galperin (1983), he fulfilled all

the requirements of the director and made a film as L. Kurbas saw him. It is this conflict that can explain that he later left the second film of L. Kurbas, freeing up the operator's position at the member of laboratory of the Odesa film studio Dmytro Feldman. In subsequent works, L. Kurbas, together with D. Feldman, make a significant contribution by their experiments to the development of camera language. They actively used accelerated and slow-motion shooting, stunt shooting, various graphic messages and overlays, vertical and horizontal letterboxing. According to Yu. Tynyanov (1977), these shooting methods were very consonant with the manner of "FEKS" ("Factories of an Eccentric Actor") by Kyiv resident Grigory Kozintsev and resident of Odesa Leonid Trauberg, and this is not surprising, because it was a time for a joint search for an innovative language in cinema.

A. Galperin (1983) wrote that the last picture of Les Kurbas was the film "Arsenaltsi" (1925), on the uprising at the Arsenal plant. The operator was D. Feldman. In a figurative sense, the director and the operator actively used the panoramic camera movement to create emotional impact, scale and dynamism in the coverage of events. For the first time, a double panorama was used, where on the left side of the frame the camera moves towards the image on the right side, which creates the effect of great destructive force and dynamism.

At that time, as A. Galperin (1983) points out, Boris Zavelev began to work with director P. Chardynin and shoot the first Ukrainian adventure film "Ukrasia" (1925). In 1926, together with P. Chardynin, he made the film "Taras Shevchenko", which was well received by the audience and the press and recognised as a significant event in Ukrainian and Soviet cinematography. Daniil Demutsky worked as an assistant of B. Zavelev, taking his first steps in the profession of operator. Reviewers noted the high professional culture of the film, and the work of cameraman B. Zavelev – his portraits, landscapes, expressive compositions, stylistic unity of the picture. This was facilitated by creative cooperation with the talented artist V. Krichevsky – a remarkable connoisseur of culture and the way of life in Shevchenko's times. A brilliant interior solution and selection of costumes, the operator's work with light and composition, contributed to the authentic reproduction of the atmosphere of that time. Then B. Zavelev makes films "Taras Tryasylo" and "Cherevichki" based on the works of N. Gogol. However, according to A. Galperin (1983), all these films are considered, perhaps, as the introduction or prelude to a bright and outstanding picture in the work of cameraman B. Zavelev, which he created together with the classical author of Ukrainian cinema Oleksandr Petrovych Dovzhenko – the film "Zvenigorod" (1928).

O. Shimon in his book "Pages of biography of Ukrainian cinema" (1974) wrote that cameraman B. Zavelev boldly applies natural illumination using reflectors and mirrors, this is especially noticeable in the scene of the appearance of "evil spirits", in the form of a monk. Reproducing the lyrical atmosphere is also an essential contribution of the operator. Classically shot general landscapes, using a dark foreground, gives a sense of space and depth. The film has some wonderful shots of the dynamic texture of the water on which wreaths with candles float. An episode of Ukrainian life where peasants reap bread,

women take care of their linen, dine in the field, cows graze nearby, children swim in the river – all these frames create a bright pastoral picture of Ukrainian life into which the war breaks in. Expressively and foreshortened footage of the bell tower and close-ups of peasants were dynamically edited, which allowed to recreate a state of anxiety and disaster in a screen image (Shimon, 1974).

M. Ushakov (1930) wrote that by the invitation of VUFKU in 1927 the Kaufman brothers: Mikhail and David (Dziga Vertov) moved from Moscow to work in Ukraine. There they made their most famous films – “The Eleventh” (1928) and “The Man with a Movie Camera” (1929). For the first time in the world cinema, their films used the rhythmic construction of cinematic language with an editing combination of frames of various lengths and different sizes and other innovative filming techniques (rapid, forward and reverse shooting, a combination of statics and movement, changing angles and directions of movement, macro filming).

L. Kohno (1965) wrote that during, fate brings together the experienced and already well-known photographer Daniil Porfirievich Demutsky, who headed the photo workshop of the Odessa Film Factory since 1925, with O.V. Kalyuzhny who was his first mentor in the cameraman profession. Kalyuzhny saw how diligently Demutsky performs the work of a photographer on the set, how he documents the work of the cameraman, taking photo advertisements, and actors' auditions. L. Kohno (1965) indicated that Demutsky wrote in his autobiography that even he, a full-time photographer of the film, was not allowed to use film camera under various pretexts.

O. Bezruchko (2013) wrote that the knowledge and experience of A. Kalyuzhny became the support for the talent of D. Demutsky during the filming of the film “Vasya – the Reformer” (1926). The co-director of O. Dovzhenko in the production of this film was Favst Lvovych Lopatinsky (he was shot by the NKVD in Kyiv on September 3, 1937, and on October 4, 1962 he was rehabilitated “due to a lack of evidence”) (Bezruchko, 2013). Two cameramen also worked on the film – Daniil Porfirievich Demutsky and Joseph Ivanovich Rona (German, Austrian by birth, graduate of the Photo and Video Studio of the Dresden Art Institute in 1900). Dovzhenko's next film “The Berry of Love” (1926) was also shot together with J. Rona, a rather selfish person with his own vision of the future cinematography. Demutsky's films as already a full-fledged cameraman, were the work of director G. Stabovy “Fresh Wind” (1927) and “Two Days” (1927). Demutsky began to experiment: filming bright portraiture of heroes using a monocle lens, which formed a special “soft” image, which will become one of the defining features of Daniil Demutsky's camera art, there is also a play of light and shadow, which allowed creating high dramatization of events with an alarming atmosphere and many other camera techniques (Bezruchko, 2013).

It is believed that the film “Two Days” was influenced by the German expressionism, which was adopted by the leading Ukrainian operators of the 1920s. In another film, “Arsenal” (1929), by O. Dovzhenko, the aesthetics of expressionism within a picture is perceived in particular as a kind of sign of an art from the times of the First World War and the post-war crisis (Lebedev 1947). Backlit shooting conveys silhouette figures without individual signs,

turning them into symbols. The portraits in "Two Days" are "psychological" whereas, in the "Arsenal", the portraits acquire "poster" features, allowing to convey the emotional state of the characters. Demutsky uses the angle of diagonal construction of the frame, the so-called "Dutch angle", creating in this compositional construction, a sense of anxiety, discomfort and at the same time instability, movement dynamics. N. Lebedev (1947) indicated that in the film "Earth" (1930) by O. Dovzhenko, which UNESCO included in the list of Masterpieces of World Cinema, Demutsky laid the foundations of the "poetic" cinema, presenting events in festive mood, removing them from everyday space using the same monocle shine. In this film Dovzhenko came up with extremely poetic shots, and Demutsky was able to shoot them: apples washed by rain, the starry sky, a cornfield lit by sun, sunflowers, which in the future became a symbol of the film studio, that now bears the name of Dovzhenko (Kohno, 1965). Then Demutsky was arrested for disclosure of interrogation data and for reading the script of the film "Ukraine" by F. Lopatinsky and not reporting on the enemy of the people. Prosecution of a brilliant operator by the NKVD authorities with arrests and a prison term continued until June 1, 1939 (Bezruchko, 2013).

In 1929, A. Kalyuzhny, together with his debut director I. Kavaleridze and his student, also a debutant, cameraman M. Topchiy, finished shooting the film "Rainfall" (based on the poem "Gaidamaki" by T.G. Shevchenko). In this essentially experimental film (the original title "Cinema Etchings to the History of the Gaidamatchina"), the cameraman and director tried to obtain a synthesis of sculpture and screen picture by means of fine art. And although the number of films made by Kalyuzhny was insignificant, he managed to establish himself as an extremely gifted cameraman, as the founder of a cameraman school in Ukraine. Each new film of Kalyuzhny was a school of high cinematography for beginner operators. Highly evaluating the profession of cameraman, A. Galperin (1983) in his research quoted the film critic R. Yurenev: "In those years, they did not become a director seriously and for a long time. Random people were dissolved in a cinematic environment, the actors returned to the theatres. Perhaps the only real professionals were cameramen".

After 1928, Zavelev shot several more films and moved to Moscow, where he began teaching at the cameraman department of VGIK. There Zavelev got under Stalinist repression and after getting arrested by the NKVD died prematurely in March 1938. Earlier, in January 1938, another VGIK teacher was shot in the chambers of the NKVD – cameraman V. Nielsen (Volga-Volga, Cheerful Kids), and in March 1938, an outstanding Ukrainian cameraman and teacher of Odessa film school and also a teacher at VGIK A. Kalyuzhny was shot. A year earlier, on November 3, 1937, in the Sandamokh (Karelia), Les Kurbas was killed without charge or trial, arrested back in 1933. These atrocities of the NKVD, these murders of talented artists cannot be forgiven. After some time, when M.S. Khrushchev was the leader of the USSR, all filmmakers were rehabilitated.

Summarizing the above, it can be noted that the study revealed through a slice of historical retrospective unknown pages of the origin and formation of the Ukrainian cinema school. The authors also analysed the processes of formation of the creative and technological foundation of

the cinematography profession, which allowed to single out the Ukrainian cinematography school, the origin of Ukrainian poetic cinema and Ukrainian cinema in general.

Bibliography:

1. Bezklubenko, S.D. 2001. *Ukrainian Cinema: The Review of History*. KNUKiM, Kyiv, 170 p.
2. Bezklubenko, S.D. 2004. *Videology: Fundamentals of Screen Arts*. Alterpress, Kyiv, 328 p.
3. Bezruchko, O.V. 2013. Little-known pages of the life of the director of theatre and cinema, teacher F.L. Lopatinsky, pp. 206-212. In: Actual Problems of Art Practice and Art Science: Collection of Scientific Works (artistic horizons). Phoenix, Kyiv, 547 p.
4. Galperin, A.V. 1983. *From the History of Cinematography (Initial Stages of the Profession of Cameraman-Artist. The First Steps of the Soviet School of Cinematography)*. VGIK, Moscow, 67 p.
5. Hoseiko, L. 2005. *History of Ukrainian Cinema 1896-1995*. KINO-KOLO, Kyiv, 464 p.
6. Ilyashenko, V.V. 2004. *History of Ukrainian Cinema 1893-2003*. Vik, Kyiv, 412 p.
7. Kapelgorodska, N.M. and E.S. Glushchenko. 2005. *Outlines of Distant Film History*. AVDI, Kyiv, 216 p.
8. Kohno, L. 1965. *Danilo Porfirovich Demutsky*. Mystetstvo, Kyiv, 64 p.
9. Myslavskyi, V.N. 2005. *Cinema in Ukraine: 1896-1921. Facts. Films. Names*. Torsing, Kharkiv, 576 p.
10. Myslavskyi, V.N. 2010. *Alfred Fedetsky Poet of Photography*. Factor, Kharkiv, 216 p.
11. Myslavskyi, V.N. 2018. *History of Ukrainian Cinema 1896-1930: Facts and Documents*. Publishing House “Advertising”, Kharkiv, 680 p.
12. Ravlyuk-Golitsyna, O. 2006. Formation and development of cinematography in Ukraine, pp. 633-689. In: Essays on the History of Ukrainian Cinema. Intertechnology, Kyiv, 874 p.
13. Shimon, O.O. 1964. *Pages on the History of Cinema in Ukraine*. Mystetstvo, Kyiv, 149 p.
14. Shimon, O.O. 1974. *Pages of Biography of Ukrainian Cinema*. Mystetstvo, Kyiv, 152 p.
15. Trymbach, S. 2006. *Ukrainian Cinema of the 1920s. Essays on the History of Ukrainian Cinema*. Intertechnology, Kyiv, 864 p.
16. Tynyanov, Yu. 1977. About FEXES, pp. 346-348. In: Poetics: History of literature: Movie. Nauka, Moscow, 574 p.
17. Ushakov, M. 1930. *Three Operators*. Ukrteakinovidov, Kyiv, 10 p.
18. Zhurov, G.V. 1958. *Development of Ukrainian Cinema*. Mystetstvo, Kyiv, 44 p.
19. Zhurov, G.V. 1959. The first filming and the first demonstrations of “cinema”, pp. 5-23. In: From the Past of Cinema in Ukraine. Academy of Sciences of the USSR, Kyiv, 137 p.

THE CINEMA OF “THE DEPLORABLES”: 21ST CENTURY SHIFTS IN THE CINEMATIC REPRESENTATION OF THE UNDERPRIVILEGED AND DISEMPowered

The early 21st century has made growing inequality emerge as possibly the most destructive social problem that the world faces (Goldstone and Turchin 2020; Standing 2010). According to the 2020 report of the charity organization Oxfam International, *Time to Care*, the richest one percent of humanity owns at least half the world’s wealth, and their share is growing every year. In the last decade the number of billionaires around the world has doubled, and in this same period the top one percent has accumulated twice as much wealth as the ninety percent of the global population. This “inequality crisis” is not only manifesting between the developed and the developing world, but within individual societies as well, thus threatening to tear societies into two.

In the early 2020s it seems clear that in the developed world the welfare state, together with the great, utopian visions of the 1990s have been shattered (Trenz et. al. 2015), the global liberal order has been destabilized, and we have reached a “nihilist moment of disillusionment and anger” (Harari 2018:17), where “liberalism is losing credibility” (Harari 2018: xii). This is a dramatic and dangerous situation that runs the risk of unleashing a “politics of inferno” (Standing 2010: vii). One is inclined to agree with Zigmunt Bauman that “the crisis facing the Western world is not temporary, but the sign of a profound change that involves the whole economic and social system and will have long-lasting effects” (Bauman and Bordoni 2014: vii).

One field where the crisis-situations of the 21st century have noticeably put strain on established cinematic trends is the disparity between the “subjects” and “objects” of arthouse film culture. While the “objects” of this kind of cinematic representations have typically been disempowered people, underdogs, and the social problems they face, the “subjects” of this kind of cinema, that is, the kind of filmmakers and audiences that engage with it, are typically from well-educated, socially and financially more privileged groups. As almost all accounts of art cinema point out, this contradiction is no novelty at all, it has been one of art cinema’s characteristic features for most of its history (Elsaesser 2005). In the 21st century, however, partly due to social polarization driven by inequality, this distance between the two distinct social classes have grown considerably, putting strains on tolerance, empathy and solidarity, arguably the fundamental prerequisites of this cinematic practice. The most memorable example of this newly threatened inter-class alliance is the “deplorable incident”, when during the 2016 US presidential campaign the democratic nominee Hillary Clinton called Trump supporters “a basket of deplorables”. This event, among other things, called attention to the rifts between the political elites and ordinary citizens, and can be regarded as a symptom of a crisis of political representation.

Furthermore, it has highlighted the limits to empathy and solidarity between those who present themselves as champions of the underprivileged, and those who feel outcast, betrayed and left behind by such “champions” and the institutions in which these “champions” thrive.

Arthouse cinema may very well be one of those institutions, the credibility and authenticity of which is questioned by the kinds of (desperate, disenfranchised and disempowered) people that it likes telling stories about. The increasingly desperate, militant and violent members of the global precariat may pose challenges both to the empathy of the well-meaning, well-educated, well-situated filmmaker, and to the kinds of cinematic approaches, narrative patterns and character types that such filmmakers used to rely on. After all, the established cinematic approaches of global art cinema that 21st century filmmakers inherited were created and consolidated in the pre-crisis boom years. It would not be very surprising if the socio-cultural rearrangements of the new century de-legitimized some aspects of this well-codified cinematic approach, similarly to the way they undermined a whole lot of pre-crisis social and financial policies.

Phoenix

Christian Petzold’s 2014 film *Phoenix* can be regarded as a fine example of the classical, pre-crisis paradigm of representing disenfranchised people. The film is set in post-Second World War Berlin, sometimes in the late 1940’s. The German society that *Phoenix* presents resembles our own in many ways: it is a deeply divided one, where people’s relationship with politics (the now fallen Nazi regime) creates trenches, political tribes, suspicion, guilt and anxiety, undermines social cohesion, and makes normal life and ordinary happiness impossible.

The film tells the story of Nelly Lenz (Nina Hoss), a Holocaust-survivor, who returns to Berlin after the war. When the war was coming to an end, she was shot in the head in Auschwitz, and left to die. Though she survived, her face wound left her disfigured. Her story starts in a Swiss clinic, where she undergoes reconstructive facial surgery. Nelly’s path back to normality, however, proves more difficult and twisted than she would have hoped. Though she manages to find her husband, Johnny (Roland Zehrfeld), he does not recognise her. Though Johannes does not recognise her, he does notice the resemblance and quickly comes up with a plan. He thinks that his wife is dead, but knows that she inherited the fortune of all her Jewish relatives who were killed in the war, thus he suggests that Nelly (who now pretends to be Esther), should pretend to be his wife, Nelly. The turning point, Nelly’s phoenix-like rising from abject humiliation happens in the very last scene, when the company celebrates her arrival in a nearby restaurant, and she asks Johnny to play “Speak low”, a song about the fragility and impermanence of love. Through the song, Nelly finds her voice, and Johnny finally recognises her. As in the song “Speak low”, however, this recognition comes too late: the true object of love is recognised only when it is already lost. As she finds her dignity through the voice and art, she is finally free and ready to let go. She rises morally above the others, and, in the very last shot of the film, slowly walks out of the frame.

Nelly's existence can be associated with the precarious lives of contemporary disenfranchised people on both the social and the personal levels. As a Jew, she still bears the stigma of the Third Reich's racism, of being categorised as inferior, abject, unworthy of human dignity, of being outcast from the community of "proper" (or select, superior) human beings, of being reduced to bare life. The film implies that this stigma did not wash off from one day to the other after the collapse of the Nazi regime: rather, it was only written over with guilt.

This social process of casting out is repeated and further amplified on the personal level, by Nelly's relationship with her husband. During most of the narrative, the spectator is forced to identify with the humiliating life of Nelly, who gives up all dignity and self-respect for the love of the man who betrayed her, was accomplice to her deportation to Auschwitz, and is now plotting to get her inheritance. This unreturned desire and the feeling of unworthiness may also be recognised as key elements of contemporary poor and disenfranchised people's relation to the glamorous elites. *Phoenix* makes it clear that this is a self-degrading kind of desire that entraps one in an abusive love-hate relationship, and necessarily produces much bitterness and resentment.

In many ways, *Phoenix* follows established pre-crisis cinematic traditions faithfully. The film's protagonist, whom it sets against a cruel and morally inferior society, is an artist and a female Holocaust survivor, someone marked as different or other, a character that most spectators would regard as a victim, as an individual of high value and authenticity. Such a protagonist also ties the film's meaning to the Holocaust, the negative foundational myth of Europe, to the narrative on which Europe's post-Second World War identity is mostly built (Sarikakis 2014).

Furthermore, *Phoenix* also evokes one of the key mythological elements of this tradition, that of art as redemption. In the last scene, when she finally manages to find her voice and sing, it is art that helps Nelly raise from the ashes like a phoenix, find her way back to her true self, leave her abject, "deplorable" existence behind, and prove her moral superiority to her astounded audience. Following the logic of the Hegelian *Aufhebung*, it is through her loss (trauma, suffering, humiliation) that the film manages to teach a lesson of humanity, love and higher moral standing. This truly memorable, final scene of *Phoenix* also reveals the film's rootedness in an idealist tradition of art and thinking that can easily be traced back till Plato.

Joker

The distinctive qualities of this above discussed classical representational strategy, as well as its philosophical and ideological foundations, become more recognisable as a delineable construct when contrasted with other recent films where some of its fundamental tropes and fantasies are shaken, questioned or directly criticised. *Joker* is one of those films that clearly break with the classical paradigm, apparently scorn its naiveté, and call attention to the harshness of deplorable lives when regarded without the traditional romanticizing and idealizing filters that make such stories enjoyable, spirit-lifting experiences for us, well-meaning and well-educated film-lovers.

The 2019 *Joker* was mostly marketed as a backstory to the eponymous villain of the Batman lore. However, that comic-book-movie status turned out to be more of a sheepskin for something much more artistically weighty. *Joker* narrates the way the mentally ill Arthur Fleck (Joaquin Phoenix), a middle-aged white man who still lives with his mother in utter social and emotional deprivation, gradually turns into Joker, the villain known from Batman films. Arthur's story is that of gradual descent into hell, from which he rises as a nihilistic, violent, destructive psychopath. Thus, besides upsetting the comic-book universe by humanising the villain and turning the Joker figure into a rounded, human character with psychological depth, the film can also be seen as a provocative thought experiment about "the deplorables", an answer to the question posed by Arthur himself: "What do you get when you cross a mentally ill loner with a society that abandons him and treats him like trash?"

The sign we first see him with in the street, "Everything must go!" already foreshadows the radicalism of this representational strategy. It is like the inscription above Hell in Dante's *Inferno*, warning the visitor/spectator to let go of all hopes – for a happy ending, for the character's redemption, for positive social change, for an uplifting moral victory, or for the possibility of a comfortable interpretation that blames one of the usual suspects for all the destructive phenomena. *Joker* is an important film precisely because of the ways it breaks with previous aesthetic practices (and their ideological underpinnings).

Despite the obvious differences of cinematic style or production background, *Joker* shares some of the essential interests of *Phoenix*. Both place their protagonists in a morally corrupt social environment; indeed, the moral standards or social qualities of Gotham City are not any better than those of the post-war Berlin in *Phoenix*. Both focus on downtrodden and humiliated protagonists, both are motivated by empathy for the losers of history, and both show events from the victims' point of view. As in *Phoenix*, we are invited to see the world from the perspective of someone who feels more and more alienated and abandoned by an immoral and inhuman society. Emotionally, *Joker* is also driven by the desire for recognition, the pain of abandonment, the humiliation of being treated as subhuman, and by the frustration and resentment that such daily experiences may lead to. Moreover, Arthur's rise as Joker is similar to Nelly's phoenix-like rise in many ways: they both go down to hell (both physically and mentally) only to rise up in the end. However, these "vertical" similarities, the ups and downs, the social issues of marginalisation, disenfranchisement and abjection are organised into narratives according to very different cultural mythologies, and therefore result in starkly contrasting emotional trajectories. Nelly's journey is organised by the cultural heritage of idealism and humanism, her tour through hell only purifies her, while her "ideal" self remains untouched. Arthur's journey, on the other hand, is written by the laws of psychopathology and socio-pathology. Here there is no transcendental, ideal, pure, unstainable soul that may rise up from hell like a phoenix. In the materialist world of *Joker*, poverty, physical abuse, and emotional torture lead to resentment, anger, various mental issues, and finally mad, nihilistic rage.

Thus, *Joker* connects Arthur, a vulnerable, exploited, marginalised character worthy of our empathy (at the beginning of the narrative) with Joker, a vengeful, murderous,

deranged psychopath (at the end of the film), thereby creating a short-circuit in our ideological and narrative patterns. Most films, even acclaimed art films like *Phoenix*, tend to keep these roles apart, avoid or clarify moral ambiguity in order to stand with the victims and denounce the perpetrators. By contrast, in *Joker* pain and violence create self-perpetuating, often transgenerational cycles that make our humanist, idealizing cultural mythologies seem unrealistic and naïve, more of a performative declaration about compassion or a wish-fulfilling fantasy of individual autonomy than a realistic take on destructive social processes. Ironically enough, from this perspective, *Phoenix* seems to be much closer to the black and white world of comic books than *Joker*.

Parasite

The prestigious awards Bong Joon-ho's 2019 *Parasite* won (a Palme d'Or and five Oscars among others) clearly indicate not only its artistic merits, but also its cultural importance at a very specific historical time. The film has a distinguishable post-crisis setting: behind the images of dirty slums, precarious existences, or references to the failed business enterprises of the Kim family, there looms the 1997 Asian financial crisis and the post-2008 world. *Parasite* self-consciously recounts all the stereotypes of post-crisis societies: the massive precariat, the people who used to have careers and businesses but now are hiding from credit sharks, families packed in small, smelly sub-basement flats, hunting for free wi-fi, and making a living from such temporary jobs as pizza-box folding. This is a world where there is no welfare state to catch the fallen, and those who have managed to cope with the storms of history are clearly separated from those who have not. Similarly, to the previous two films discussed above, *Parasite* presents these issues of social inequality, polarised societies and “deplorable” lives from below, from the perspective of the poor and marginalised.

The setting and set of characters are perhaps even more allegorical than in *Phoenix* or *Joker*. It is a story of two families, the poor Kims and the rich Parks (perhaps the most common names in South-Korea), who live in vertically segregated parts of the city, in a smelly, semi-basement, sewage-soaked apartment in the slums of Seoul, and in a luxurious, architectural feat of a house in the city's upper neighbourhood. Both families have a daughter and a younger boy child, which makes them almost mirror-like images of each other. The two vertically opposed families are separated by the mirror itself, a boundary or demarcation line, which gives shape to this society by cutting it into two. When we see characters of different social standing in one frame, they are often separated by all sorts of visual borders, stairs, walls, window-panes, or furniture surfaces. The rule, as Mr Parks expresses several times, is that the line is never to be crossed. The film recounts how the “deplorable” Kims attempt to trick the strict border control, sneak through the line, so as to have a bit of the good life in the upper realm of the Parks.

Parasite narrates the way the Kims, through some luck, a series of intricate tricks, and assuming false identities, manage to infiltrate the Park family. Like Nelly/Esther and Arthur/Joker, the Kims assume false identities and names, yet, their goals are much less noble and dramatic than those of Nelly and Arthur: apparently, their desires are mostly

material. The Kims seek a way out of poverty, better paying jobs in better surroundings, and of course as large a bite from the life of the affluent Parks as possible. They are not looking for their true selves or true love, as Nelly, nor their true parents, as Arthur in his twisted family romance: quite the contrary, they seem to enjoy giving up their miserable identities so as to become more like the people they are in their dreams, the people they think they were always meant to be. Thus, the Platonic mythology of original true identity and spiritual ascent (seen in *Phoenix*) is completely absent here. The Kims' joyful identification with fantasy, as well as the materialistic motivations behind it, reveal a situation that is perhaps even harsher than those of the other two films: the Kim family has already realised that ethical concerns, dignity, and the idea of a true, original self are luxury items unaffordable for people like them, and the less they have of these, the more flexible, skilful and successful they may become at the (dirty, but darkly funny) games they must play to make ends meet.

This time the protagonist is not a Holocaust-survivor female artist, whose whole life was taken away because of simply being Jewish, but a Korean teenager boy, whose internet access was taken away since “the lady upstairs” has just put a password on her wifi. *Phoenix* is mostly tragic; *Parasite* is rather satirical and tragicomic. The first is anchored to the negative foundational myth of late 20th century Europe, the Holocaust, the second is about what seems to be the key social issue of the early 21st century, wealth inequality and the precariatization of the masses. The first locates the source of injustice and human suffering in radical political movements, while the second makes the economic and social processes creating divided societies responsible.

The “deplorables” in *Parasite* are clearly not seen through the idealizing tropes of the post-romantic social outcast. There is nothing noble about their poverty or marginalization, the spectator learns to identify with them and like them, even though they are smelly, ethically questionable and unruly. They live at a distance from the “dominant fiction” of mainstream society, but they are not turned into the kind of sacrificial lambs that, while excluded from mainstream society, actually embody the ideals on which that society is meant to be built (as in *Phoenix*). They are neither simply clowns nor villains, neither class-conscious revolutionaries nor disgusting parasites. As they point out, they do act like cockroaches sometimes, but that is what life is when you are poor.

The ending of *Parasite* is arguably as grim as that of *Joker*: little by little the spectator realises the dark potentials of the world of parasites. The explosion of violence at the end of both films clearly signifies the dangerous and devastating results that such a social setting may produce. *Parasite* lacks the kind of blatant spelling out of the socio-political message that we have in *Joker*, but by the end it becomes clear that if people are pushed into a sub-human, cockroach-like, deplorable existence, they may easily start behaving in deplorable ways. Thus, *Parasite* objectively assesses the social and psychological effects of such a strict social divide. “Deplorable” existence (poverty, disempowerment, stranded social mobility) produces greed, frustration, cruelty, anger, and undermines solidarity, trust and ethical behaviour. It produces strictly demarcated in-groups and out-groups, with ethical double standards, thus tearing up the social fabric.

Conclusions

In all three films we see vulnerable, marginalised people enter “identity games” in which they become someone else: Nelly pretends to be Esther so as to get closer to her ex-husband, despair and anger turns Arthur into Joker, and the hope of a better life turns the Kims into decent, trusty employees with one foot in the world of the rich. By presenting situations in which one leaves one’s “original” identity behind, all three films create worlds in which historical, material, social circumstances are overwhelming to such an extent that one’s identity is wilfully sacrificed. This act of throwing away an old sense of selfhood is associated in all three films with the absence or loss of self-respect and abjection. These characters are thrown out from both the narcissistic fantasies of “original”, “true” selfhood, and the social fantasies of the dominant fiction. They are homeless, placeless, shape-shifting nobodies, deplorable in their distance from idealizing fantasies that keep both the self and society together.

The difference, in this respect, is that *Phoenix* still subscribes to the ancient metaphysics of the soul, there is still a pure part of the soul, reachable through art, which remains untainted and undistorted by the horrors of human life. Whereas in *Phoenix* the soul is the ultimate guarantee of self-sameness and the true self (that is when Nelly is recognised), in the other two films there is no such ideal self to be found. While Nelly’s face was distorted due to the cruelty of others, Joker’s make-up and the blood-red smile are self-inflicted physical alterations, and the Kim family’s self-adjustment to the ideals of the trustworthy employee is also a voluntary self-fashioning. The body plays a crucial and complex role in all these anti-idealist, materially oriented identity-games. We have a materially based, body-based concept of identity and selfhood: in both *Joker* and *Parasites* one’s sense of selfhood is affected by social and material conditions, former experiences, physical and mental abuse, or medication. The line between the dirty, abused, material aspects of life and the supposedly dignified, ideal self is crossed in both films, the former distorting the latter, thus undermining any sense of “true” selfhood.

In these last two, paradigm-shifting films one can still recognise the basic humanistic approach: interest in ordinary human stories, empathy for the underdog, finding beauty and value in the seemingly mundane, unveiling the hypocrisy behind social normativity. In this humanism without idealization, however, the concept of the human is also widened somewhat: aspects of monstrosity and abjection may enter the image of the human being at the centre of these narratives without destroying them altogether. One may notice a recognisable representational pattern here, which involves creating a socially marginalised and disenfranchised character who regards society from a distance, clearly spotting its faults, injustices and corruption; refusing to idealize this character; refusing to romanticize poverty or poor people; not shying away from showing the mental issues such an existence may cause, the distortion of character or the propensity for violence; the rejection or conscious undermining of mainstream ideological/political narratives for the explanation of the grim social context or for indicating a way out of it; building a story without a clear “message”, “thesis” or solution for the disturbing social phenomena; refusing an uplifting happy ending with a hope of a better future or (at least) a moral victory; and finally

applying some dark humour, which creates more complex (darkly humorous, ironic, sarcastic) aesthetic qualities, creates a bit of emotional distance that makes the film experience less unbearable (or even enjoyable) and effectively saves the film from turning into a miserabilist cliché.

Works cited

1. Bauman, Zygmunt and Carlo Bordoni. *State of Crisis*. Polity Press, 2014.
2. Elsaesser, Thomas. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, 2005.
3. Goldstone, Jack A. and Peter Turchin. "Welcome to the Turbulent Twenties". *Noema*, September 10, 2020. <https://www.noemamag.com/welcome-to-the-turbulent-twenties/>
4. Harari, Yuval Noah. *21 Lessons for the 21st Century*. Penguin / Random House, 2018.
5. Sarikakis, Katharine. "Identity and Diversity in European Media Policy: Crisis Changes Everything(?)" *The Palgrave Handbook of European Media Policy*. Palgrave Macmillan, 2014. 54-69.
6. Sassenberg, Kai and Michael L. W. Vliek (eds.). *Social Psychology in Action: Evidence-Based Interventions from Theory to Practice*. Springer, 2019.
7. Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies: Haunting Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia UP, 2010.
8. Standing, Guy. *The Precariat*. Bloomsbury, 2011.
9. *Time to Care: Unpaid and Underpaid Care Work and the Global Inequality Crisis*. Oxfam, 2020.
<https://ousweb-prodv2-shared-media.s3.amazonaws.com/media/documents/FINAL-bp-time-to-care-inequality-200120-en.pdf>
10. Trenz et. al. (eds). *Europe's Prolonged Crisis: The Making or the Unmaking of a Political Union*. Palgrave Macmillan, 2015.

Zsolt Győri
University of Debrecen
Assistant Professor

THE INITIATIVES, PEDAGOGIES, AND INTERNATIONAL CONTEXTS OF THE HUNGARIAN UNIVERSITY FILM AWARDS

The origins and objectives of the Hungarian University Film Awards

Having chosen to discuss films that have been selected as runners-up for the Hungarian University Film Awards (HUFA), I will first introduce this initiative. After months of preparation, in the spring semester of the 2020/2021 academic year courses and film clubs at eight universities in Hungary and Romania were offered for students dedicated to the screening, debating and ranking of six Hungarian films from 2019. The reason why selected films date back to this year is the global pandemic that sent film industries into hibernation all over the world, led to the delay or abandonment of various projects and also seriously affected distribution and premier. To put it bluntly, there were simply not enough new releases in 2020 to create a short list of competing films. The concept of HUFA found inspiration in the European University Film Award (EUFA) established in 2016 with the aim to foster European film culture and the culture of debating. The mission statement of EUFA is as follows: “[I]n times of growing nationalism in Europe and elsewhere we had the idea to look for a common element to foster a European understanding, to search for a common European identity defined by culture, especially by film.” (www.uefa.org) The framework gradually extended and by 2020 there were participating institutions in 25 countries (as opposed to the 13 in the first year) each delegating a student to participate at the deliberation meeting held in Hamburg where national representatives further debated the qualities of the five runners-up for that year’s awards and developed the aesthetic and topical criteria for the award itself. EUFA awards are presented to the winner each December as part of the European Film Awards (EFA) ceremony in the audience awards category.³⁷

Hungary has been represented by Pázmány Péter Catholic University in Budapest since the establishment of EUFA and Romania by Sapientia University in Cluj-Napoca since 2017. Faculty members at these institutions have gained considerable insight into the general purpose of the awards and gathered essential know-how about organizing such an event, so it is not surprising that Andrea Pócsik from Pázmány University came up with the idea of HUFA and served as supervisor in its initial year. During the adoption process, the transnational framework was naturally weakened as EUFA’s outspoken stake in “fostering a common understanding, articulating values and ideas, searching for a way

³⁷ It must be noted that HUFA is an independent award and has no links to any long-standing Hungarian film festivals. Its parent organization is the Hungarian Society for Film Studies and it organizes the deliberation meeting under the auspices of this professional NGO, the annual international conference of which serves as the place and the time of the award ceremony.

to understand this world and each other and overcoming national, social and stereotype marks” (<https://www.eufa.org/recap/2nd-european-university-film-award-2017/>) had to be tailored to fit the national framework. Naturally this meant choosing Hungarian films. Instructors participating on behalf of their respective institutions decided to include the following titles in the shortlist for the 2021 awards: *FOMO: Fear of Missing Out* (Attila Hartung), *On the Quiet* (Zoltán Nagy), *Those Who Remained* (Barnabás Tóth), *Tall Tales* (Attila Szász), *Not the family* (Anna Kis), and *The Euphoria of Being* (Réka Szabó). Similar to EUFA, which has featured four documentaries in its five-year existence³⁸, the Hungarian University Film Awards contains two documentaries, the work of Anna Kis and Réka Szabó. The decision to represent this genre somewhat stronger than in the EUFA framework, recognizes its eminence within Hungarian screen culture. Although the status of documentaries somewhat weakened in post-socialist cinema, more recently it has regained popularity among both lay audiences and critics. In addition, documentary cinema has always resonated closely with relevant social issues and forged an intimate relationship with popular public discourses of the day.

The nomination and voting process in both EUFA and HUFA is a two-tier system involving, on the one hand, the selection of the competing films by film scholars from participating institutions and, on the other hand, students ranking the films and choosing the winner. Given this framework, developing the criteria of what qualities the best films should possess needs to take into consideration generational factors. Students in the early adult age might have or rather should hold dear different values, ideas, sensitivities and narratives than their tutors, dominantly of middle-age. I say should have because the outspoken goal of these initiatives is to map up European identity not as something static but ever-changing. The same applies for Hungarian identity as I believe the manner in which we mark out the place of European identity markers within the Hungarian self-image and vice versa is significantly influenced by age factors, whether one was socialised in the late-socialist and early post regime change period or in the decade that followed the EU enlargement in the 2000s. Not only age differences ensure that the criteria for the films are hybrid. Geographical origin is also crucial, although more so in the case of EUFA. From west to east and north to south, there are significant social and cultural differences in Europe. Alternative trajectories of development, life situations and conflicts also exist within a single nation; the HUFA selection lay bare strong cosmopolitan aspirations in society while not turning a blind eye on provincial Hungary. Within both initiatives the local reaches out towards the global, as each film adds a fresh stroke to the multitude of experiences of what it means to belong to a transnational or national community. If this attempt to make contact ever succeeds, it does so because of both the films and the debates they trigger.

³⁸ These were *Fire At Sea* by Gianfranco Rosi (*Fuocoammare*, 2016), *The War Show* by Andreas Dalsgaard and Obaidah Zytoon (2016), *Tarzan's Testicles* by Alexandru Solomon (*Ouale lui Tarzan*, 2017), and *Saudi Runaway* by Susanne Regina Meures (2020).

As this lengthy introduction hopefully clarified, HUFA is a practice-oriented learning environment that requires goal-oriented thinking. As Pócsik contends: “[s]electing a film means considering its “politics and poetics”—how the film’s chosen topic and form represent our social, political and cultural environment in Europe—and estimating what effect it will have on the audience.” (Pócsik, 2017:204) Pócsik sees a clear opportunity in the initiative to experiment with new methodological frameworks in teaching film studies at the academic level, including “the development of debating skills, a proficiency that is underrepresented in the Hungarian educational system with a preference for both the frontal teaching method and the autocratic classroom management strategy.” (Pócsik, 2021:44). Along this line, the mission statement of HUFA aspires to advance student emancipation “by increasing awareness toward new releases of Hungarian cinema, by strengthening critical thinking, by developing expertise in the contemporary films, by advocating in-depth analytical approach to national screen culture, and by developing skills in review writing, and the informed comprehension of film.” (Magyar Filmtudományi Társaság) These knowledges and skills are just as essential to understand any film culture or make historical investigations of cinema as to establish the criteria for the film to be awarded. I will now turn to the selected films and explore, on the one hand, how these titles can be arranged in two groups by their past success and what such grouping of outward-looking and inward-looking films means. On the other hand, I propose to analyse character psychology films and, within those, symptoms of social pathologies.

Insular cosmopolitanism and cosmopolitan insularity

The international and national visibility of the films is a factor with reference to which the corpus at hand might be diversified. Three films stand out with their success at festivals. *The Euphoria of Being* has won prestigious awards at the Locarno International Film Festival, the Millennium Docs Against Gravity, the Minsk International Film Festival, the Munich International Documentary Festival, the Sarajevo Film Festival, the Choreoscope International Dance Film Festival and the Trieste Film Festival, in most cases awarded for being the audience favourite. In the international festival circuit, *Those Who Remained* won Anchorage International Film Festival, Palms Springs International Film Festival, Sofia International Film Festival, Jerusalem Jewish Film Festival; in Hungary it won the Hungarian Film Critics Awards and at the Hungarian Film Week it was declared a winner in the categories Best Actor, Best Director, Best Screenplay, and the Grande Prize. *Tall Tales* was presented with awards at the Balkan Panorama Film Festival, the Cinequest San Jose Film Festival, the Hungarian Film Critics Awards, the Hungarian Film Week (Best Makeup, Best Music), the Love is Folly International Film Festival, the Parma International Music Film Festival and received nominations Cleveland International Film Festival, the Pune International Film Festival, and in six categories of the 2020 Hungarian Film Week. At the later *Tall Tales* lost out in each and every category. *Those Who Remained* was also nominated, indicating that the cinematic profession and the critical establishment was more supportive of art film sensitivities than the more sentimental and

commercially successful midcult cinema. The other three films achieved less fame: *FOMO: Fear of Missing Out* secured one trophy at the Hungarian Film Week (in the category of Best Editing), whereas *On the Quiet* received one nomination at the Tallinn Black Nights Film Festival. *Not the Family*, winner of the Budapest International Documentary Festival, can be hardly compared with the above films, since it is a short documentary made for television and no reliable viewer ratings are available about it.

The foreign success of Holocaust and post-war themed films is evident from the above overview of festival reception. This may be both explained by the centrality of this period in the European transnational memory landscape and the recent rise of Hungarian films with this focus. The outstanding success of László Jeles' *Son of Saul* (*Saul fia*, 2015) has sparked a new renaissance of representing the Shoah in this country, most notably in Péter Gárdos' *Fever at Dawn* (*Hajnali láz*, 2015) Ferenc Török's *1945* (2017), Révész Bálint's documentary *Granny Project* (*Nagy projekt*, 2017), and György Dobray's *Stones* (*Kövek*, 2020). The films of the past years, with focus on physical/mental recovery (*Fever at Dawn*, *Those Who Remained*), exploring notions of guilt, complicity, self-justification, and denial in post-war Hungarian society (*1945*), and laying bare the unofficial, grass-root layer of memory work (*Granny Project*, *The Euphoria of Being*), brought about the post-epic/tragic phase of representing the Holocaust. This memory is less consensus-seeking and politicised, more fragmented and also carries elements of empowerment but, more importantly, it is a symptom of the shifting representational emphasis from the raw experience of destruction/survival in the past to coming to terms with the burden of victimhood in the present. Although a historical film, *Tall Tales* shares a common path with the other two titles. It lacks the epic dimension and grand narrative style of previous historical biopics like *Sunshine* (*A napfény íze*, István Szabó, 1999), *Bridge Man* (*Hídember*, Géza Bereményi, 2002), *The Unburied Man* (*A temetetlen halott*, Márta Mészáros, 2004) *Bet on Revenge* (*Kincsem*, Gábor Herendi, 2017), and finds a delicate balance between historical authenticity, tense narration, and generic appeal. Just like the previous television work of Szász with scriptwriter Norbert Köbli – including *The Ambassador to Bern* (*A berni követ*, 2014), *Demimonde* (*Félvilág*, 2015), and *Eternal Winter* (*Örök tél*, 2018) – it features signature events and archetypical characters of a historical-political era, the enjoyment of which requires little knowledge of national history. As such, it manages national themes in a manner desirable for international audiences. This is what I call *insular cosmopolitanism*.

By contrast, I grasp the three other films with somewhat unified focus and similar audience response both home and abroad with the notion of *cosmopolitan insularity*. Given the widespread interest in the long term effects of traumas, the lack of international visibility for films about sexual harassment seems odd, especially in light of the numerous screen products – including feature films, such as *The Tale* (Jennifer Fox, 2018), *Bombshell* (Jay Roach, 2019), *The Assistant* (Kitty Green, 2019), mini series, like *The Loudest Voice* (2019), *Unbelievable* (2019), furthermore series, including *Big Little Lies* (2017-2019) and *The Morning Show* (2019-) – addressing the topic. Without sweeping scandals of its own, a decentralised funding system lacking powerful men making

essential industry decisions and a greater gender equality, the European film industry regards systematic gender bias as a problem specific to Hollywood.³⁹ This situation alone does not explain why *On the Quiet* and *FOMO: Fear of Missing Out* had little success at international festivals and were seen by fewer people in Hungary than any of the historical films.⁴⁰ Films raising awareness to sexual abuse and cyber bullying with teenage victims are not unprecedented in Hungarian cinema, as Mihály Schwechtje' critically acclaimed *I Hope You'll Die Next Time* (*Remélem legközelebb sikerül meghalnod* :), 2018) enjoyed a steady following on Netflix despite receiving no state funding. It is important to note that sexual abuse is linked exclusively to school environment, an obvious and artistically safe location to explore the psychological and moral dimensions of harassment. Being a space of many potential conflicts, may those arise from misbehaviour, sexual awakening, social and cultural differences or the struggle between the individual and the community, the school is an ideal location for films to discuss different types of social pathologies. Only in the past few years, some memorable films generating widespread debate made educational institutes their key location, such as *And Then We Danced* (Levan Akin, 2019), *Another Round* (Druk, Thomas Vinterberg, 2020), and *Cuties* (*Mignonnes*, Maïmouna Doucouré, 2020). I do not think that the hot issues of these works – teenage homosexuality, alcoholism caused by occupational burnout, and the social-media induced sexualization of young children – are more important than sexual harassment, nevertheless quality screenplays, high production values and intense acting are essential for social commentary to be effective. Unfortunately, the two Hungarian films fall short with regard to these and feel unfinished. They promise more than what they actually achieve and eventually revert to the well-tested coming-of-age narrative formula and with serious conceptual flaws, as I will detail later, fail to join the ranks of arresting social problem films. Overburdened with conceptual deficiencies, a problem not unknown in Hungarian cinema, *On the Quiet* and *FOMO: Fear of Missing Out* mismanage global themes and, by reversing the pattern between insularity and cosmopolitanism, come through as works of cosmopolitan insularity.

Trauma as the common thread of social commentary

The Euphoria of Being, *Those Who Remained*, and *Tall Tales* explore traumatic aspects of Hungarian history with victimhood serving as the underlying motif of each film. The protagonist of Réka Szabó's documentary *The Euphoria of Being* is Éva Fahidi, a

³⁹ According to Scott Roxborough and Rhonda Richford, the long-standing cult of the auteur in European cinema has led to a film culture in which one's professional integrity as director is regarded to be more important than the moral integrity of the same person. As such, as the authors contend that "the debate about how to move forward in Europe is far more contentious than in the U.S., where the Time's Up and #MeToo movements created a cultural flashpoint that demanded immediate change" (2018, n.pag.).

⁴⁰ Charlène Favier's debut feature film *Slalom* (2020) did better at festivals, was even included in the EUFA 2020 shortlist, yet failed to do well at the box office.

Holocaust survivor in her nineties, the author of two memoirs, an activist, and, as the film testifies, the participant of a movement theatre performance titled *Sea Leander*. Being not only one of the last remaining survivors of Auschwitz-Birkenau but a skilful speaker, one who despite her advanced age is in full control of her intellectual capacities, a traditional talking head documentary with Fahidi would have in itself become a significant contribution to Shoah-themed cinema. The film however documents the rehearsal process leading up to the performance and, as such, is a werkfilm. Bypassing the traditional interview method, Szabó invites Fahidi to share memories in various situations during the rehearsal process. She both verbalises her philosophy of seeking clarity without finding closure – “Trauma is like that. You never get to the end of it. You keep returning to the same point, and in the meantime you live happily” – and, through her entire being, also performs the duality of trauma and euphoria as lived experience. Despite swelling feet, spills of dizziness, and some fractured ribs, she forces her frail body to overcome age and accomplish the movements the stage production requires. Being as performance is more important for Fahidi than the performance of her being, putting her life on theatrical display, and she really finds it difficult to remember the scripted version of her narrative. The question film critic Tamás Soós raises is very relevant “will she be able to memorize for the performance sentences she has uttered thousands of times, yet never in such a condensed and delicate monologue?”

Fahidi displays heightened emotions. a clear symptom of the lack of closure and the impossibility to temper traumas, when she addresses her dead father, reproaching him for the naïve trust that he could save the family either with wealth or by converting to Christianity faith, a false hope the European Jewry shared. Fahidi blames her father for his stubborn predilection to the motherland, an attachment that remained unbroken even after it had plunged into unthinking anti-Semitism and a step-by-step abandonment of the basic rights of its own citizens. At this point, the restless, traumatic mind becomes the voice of social commentary identifying Hungary as a place where, from time to time, vulnerability becomes the central component of identity.

The two feature films are set after WWII, with *Those Who Remained* concentrating on the psychological challenges of Holocaust survivors. The friendship of a middle-aged male doctor, Aladár, and the teenage girl, Klára, is portrayed as the framework to the process of post-trauma adjustment and mourning. Well informed about cognitive mechanisms of recovery, the filmmaker emphasizes the extreme emotional vulnerability of survival and depicts the bond between the protagonists as potentially breaking the social norms of adult-teenager relationship. The film creatively balances between a surrogate father–surrogate daughter narrative and a story of romance, laying bare two strategies of overcoming loss: substitution and avoidance. The post-Holocaust Jewish diaspora, those who remained, hope to return to normalcy by embracing instincts of care, connectivity and familial bonds. Recovery from traumas depends upon recovering trust, the affect that is hard to contain within socially acceptable forms, especially for Klára, who reaches sexual maturity soon after meeting Aladár. Yet, the film cannot be accused of exploiting sexuality, as the numerous examples of haptic moments – such as caressing, kissing, Klára

resting her head on Aladár's lap – are essential within the culture of trust. More so, since the Stalinist regime, building in strength as the story advances, sows the seeds of instinctual mistrust in society. The toxic effect ideological indoctrination has on private life makes it difficult for past wounds to heal. If *Those Who Remained*, in the same vein as Ferenc Török's *1945*, is topical today, it is because of the diagnostic study of national psyche poisoned by mistrust towards a fellow being. Klára, at the end of the film shares none of the optimism upon learning about Stalin's death broadcasted on radio, possibly as a consequence of her traumatic experience of 20th-century Hungarian history, where private happiness is just as ephemeral and fragile as social disunity and sectarianism is permanent.

Attila Szász's *Tall Tales*, not unlike his previous historical and period pieces made with Norbert Köbli for television, focuses on opportunism, a character flaw that disrupts moral integrity and puts people in the service of higher powers in order to survive. With cleverly written, tight dramatic structure and solid cinematography reminiscent of political thrillers, the film offers both a universal reading of human weakness and claim credit as a subtle period study. Set immediately after WWII, the character study of Hankó, a con-man making a living from bringing hope or closure to families with male members lost in the war; Judit, a beautiful, clever and emancipated woman; and Bérces, her violent husband and suspected war criminal who unexpectedly returns after having been considered deceased, develops into a traditional love triangle. The exploration of post-war male opportunism and the desperate attempts to conceal true identities from the authorities in a Soviet-occupied Hungary is complicated by tense melodrama with unmistakable references to James M. Cain's *The Postman Always Rings Twice*, a novel previously adapted in Hungarian cinema by György Fehér with the title *Passion* (*Szenvedély*, 1998). After suffering much physical and psychological terror from the husband, Judit and Hankó stand up to Bérces even if by violent means. Their refusal to repress is presented as a symbolic act of starting anew, a precondition to begin a more meaningful life. As a period study, *Tall Tales* is just as subtle as *Those Who Remained*. If Tóth's film highlighted rationing, the relocation of upper-middle class families, and the creation of circuits of informant by the secret police as the historical conditions of life in the late-1940s, Szász makes reference to widespread anxieties of families waiting for news about loved ones, the pragmatism of Soviet occupying forces, and the role of Hungarian officers in war crimes. Lacking to offer a coherent historical interpretation, the “period studies” aspect of the two films can, at most, create a historical atmosphere for exploring the traumatized mind in an art film (*Those Who Remained*) and a psychologically realist depiction of family violence in a midcult film (*Tall Tales*).

As previously mentioned, *On the Quiet* and *FOMO: Fear of Missing Out* are set in contemporary settings and with a focus on the younger generation □ these titles explore victimhood with regard to sexual abuse and underprivileged rural teenagers. Beside the recent global attention to sexual harassment in the wake of the №MeToo movement, scandals in certain Hungarian theatre companies also give relevance of the problems raised in the films. More specifically, the sexual abuses committed by reknown director Péter

Gothár in József Katona Theatre led to the termination of his contract by the director of the company Gábor Máté. *On the Quiet* stars Máté in the role of Frigyes, a charismatic head-instructor of a music school accused of non-consensual bodily intimacy by Nóri, an underage student. In the ensuing drama, Dávid, the talented leading violinist of the orchestra, first disregards the accusations, but as more proof of the possible abuse surface, gradually loses unconditional faith in his mentor and friend, and confronts Frigyes with his frustration and discontent. Portraying the relationship between Frigyes and Nóri in the grey zone between paedophilic attachment and companionship built on the desire for human warmth, the sexual harassment narrative is consciously ambiguous. Instead of morally judging the characters or offering a casual conclusion, the film explores, as Bálint Kovács contends, “how deep the spirit of denial and instinctual rejection runs in the social consciousness...how we quietly pass along things that will quietly destroy someone’s life for good.” (Kovács) I share this assertion, and believe that in the focus of the film is the culture of denial, present in all walks of life, equally among intelligent, hard-working, ambitious teenagers with respect for teachers. Intelligence, hard-work, and ambition become self-defeating qualities when silently acknowledging paternalism. In this context I find the position represented by Gábor Máté with regard to institutional scandals problematic. At an open forum he suggested to take into consideration other factors than the victim’s traumatic experience of the harassment, most notably the public defamation of institutional image (Móra). He urges us to believe that institutions can effectively and properly handle cases of sexual abuse within their own four walls. Whereas this might be true for autonomous institutions, it still leaves uncontested the deep rooted social pathology of paternalism.

If *On the Quite* is the quiet and mindful version of №MeToo inspired cinema, *FOMO* is the very opposite. With four verbose high-school students in the centre, using dynamic cinematography and catchy sound tracks, the film delves into the high-octane prank culture, the dominantly male social media genre of mean-spirited laughs, that takes the “who cares” attitude to a dumb extreme. The introductory part of the film draws attention to this media phenomenon by offering a montage of YouTube prank videos produced by the four friends. Hartung’s social commentary would have been more self-reflective and honest, had he chosen to explore this somewhat controversial genre (with roots in both MTV’s infamous animated comedy series *Beavis and Butt-head*, the comedy TV show *Jackass* and its numerous clones), controversial for its being repulsive yet enjoyable, for championing juvenile directionless and apathy, and also because it is a symptom of the twisted cultural logic of breaking social taboos in order to gain social acceptance.

The central incident of the story involves one of the boys, Gergő, having and filming an unconsented sexual act with his classmate, Lilla, who has knocked herself unconscious from alcohol at a wild house party. This is no longer a prank but rape. After the video is leaked and he becomes a suspect, Gergő takes the bumpy road of penitence in the busy Budapest night. I regard such treatment of sexual abuse and atonement problematic for two reasons. On the one hand, *FOMO* embeds the narrative in the somewhat didactic coming-

of-age story of how Gergő transforms from an irresponsible yuppie into a conscientious young man, ready to take responsibility and blame for his actions. On the other hand, the film altogether lacks the female victim's point of view and in presenting rape as a precursor of social and intellectual maturity, it sends out a quite alarming message. I do not wish to contest Hartung's inclination to criticise the patriarchy and hegemonic masculinity, yet I think the film upholds gendered discourses in presenting no other angle on the events other than that of the male protagonists. Why is Lilla deprived of any empowerment or a coming-of-age experience? Why does it matter if Gergő liberates himself from the toxic heritage of an oppressive and morally corrupt father when the film vindicates a paternalistic control of the viewer?

The secondary school for the children of the elite in a fancy neighbourhood of Budapest is in a different social universe than the vocation school in south-east rural Hungary serving as the location for Anna Kis' *Not the family*. In the film, students between the ages 15 and 21 participate in a motivational training carried out with the help of their instructors. The teachers themselves are burnt-out, however the students are in a much worse emotional deprivation and openly reject answering any questions related to their private, let alone their family life (hence the title of the film). This film does not address the topic of sexual harassment openly, nevertheless we indirectly learn that at least one of the teenage girl participants worked in Switzerland as a sex worker. Given the reverse logic of repression to keep silent about the exact psychic content which would need to be verbalised, the film implies that prostitution is present in the community and plays a seminal factor in the disintegration of families because it is a taboo subject. The pledges of the #MeToo movement to help women come out of toxic silence seem to fall short at the social peripheries and especially for prostitutes who gained hardly any agency within this first-world liberal movement. The teenagers' constant refusal to talk about their social background urges the viewer to hear what they say as signs of a larger absence, symptoms of social pathologies and peripheral existence, in short, expressions of a deeply engraved and self-inflicted muteness. Their denial, well expressed by placing the discussion of the family under taboo, is an active agency as we have seen in so many films about people living in deprivation, dispossession, and poverty from all over the world. It is an agency of shame, not only the embarrassment felt over not attending school regularly, the disgrace of having worked as a prostitute in the West, or remorse over past acts of violence. It is not the shame one feels when committing something against the norm, it is shame that has become the norm. Let there be no misunderstanding: Kis' film does not invent anything novel, basically it repeats what Hungarian sociographic documentary cinema has been saying since the 1960s, it is saying that the culture of poverty is the culture of shame.

Conclusion

Trauma runs as the common thread of social commentary in all six films, and how characters respond to it renders legible different coping mechanisms in different social settings. Cinema plays a seminal role not only in portraying such mechanisms of crisis management in fictional stories and in documentary mediations of real life but in exploring

why some are regarded socially advantageous, while others disadvantageous. *The Euphoria of Being* and *Not the family* share the belief that in successful crisis management traumas are not repressed but accepted, and integrated into the self-image. Put differently, it is not vulnerability but the fear of vulnerability (the fear of being perceived by peers as weak) that fuels the crisis. But while this knowledge might be empowering for the Holocaust-survivor in an urban, intellectual and middle-class social milieu, for the underprivileged youth of countryside Hungary, it is not. If the former talks about the euphoria of being, the other remains silent about the shame of being. By the same token, Éva Fahidi's assertion that Hungary is a place where, from time to time, vulnerability becomes the central component of identity, is an astute observation about 20th-century European history and how to survive regime changes, yet it offers little relief for the juvenile participants of Kis' documentary, for whom vulnerability is a constant factor of identity. The four feature films mark out their discursive territories between these radically different social perceptions of trauma. *Those Who Remained* presents intergenerational romance as a possible way to cope with traumatic survival through repressing it, yet characters eventually give up this possibility and reach acceptance as part of a "trauma community". In *Tall Tales* the trauma originates from a clearly identifiable external source, a violent husband, yet defeating him leaves the wife with permanent physical scars. I suggest considering *Not the family* in connection with the two №MeToo movement inspired feature films, as, despite their different topical focus, they present the reflex of denial running deep in society. This is all the more alarming in the case of *FOMO* and *On the Quiet*, films that to varying degrees disregard female traumas and, as such, actively contribute to the culture of shame, in which denial seems the least disadvantageous means of coping with traumas.

Working out the criteria of the first Hungarian University Film Awards should not simply mean providing the concept of the winning film by ranking cinema-specific qualities, highlighting merits, and making note of weaknesses. Rather it should involve, on the one hand, mapping out the discursive plane that passes through all six films and, on the other hand, verbalizing the questions they raise in their own distinct voice. These queries need to be considered not only on the narrowly defined field of film studies but regarded as questions we need to ask ourselves and each other in order to understand the social, political, cultural and psychological frames within which identities are formed, connect, and collide. The regions dynamized by such queries is where we will find the criteria for HUFA.

Works Cited

1. "Magyar Egyetemi Filmdíj." Magyar Filmtudományi Társaság. <https://www.filmtudomanyitarsasag.hu/oktatas/magyar-egyetemi-filmdij/>
2. Kovács Bálint. "De ugye nem nyúlt a testedhez úgy a tanárod? Kritika a Szép csendben című filmről." *Index*. 2019.11.19.

- <https://index.hu/kultur/cinematrix/2019/11/19/szep-csendben-kritika-szexualis-zaklatas-metoo-magyar-film-nagy-zoltan-mate-gabor/>
- 3. Móra Menta. “Zaklatási ügyek eltussolására nincs kifogás.” *Mérce*. <https://merce.hu/2020/10/14/zaklatasi-ugyek-eltussolasara-nincs-kifogas-valasz-mate-gabornak/>
 - 4. Pócsik, Andrea. “Európaiság a (kritikai) filmoktatásban.” *Europe and European Cinema at Times of Change*. eds. Zsolt Györi and György Kalmár. Debrecen: Debrecen University Press, 2021. 39-48.
 - 5. Pócsik, Andrea. “Playing a Film Festival Jury: Cooperative Competition in the Classroom.” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 14, Winter 2017, 202–206.
 - 6. Roxborough, Scott, Rhonda Richford. “Europe’s Bitter №MeToo Debate: Bardot, Bertolucci and the “Threat of Change”.” The Hollywood Reporter. May 3, 2018. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/europees-bitter-metoo-debate-bardot-bertolucci-threat-change-1107198/>
 - 7. Soós Tamás. „Élet, öröm, Auschwitz: A létezés eufóriája.” Revizor <https://revizoronline.com/hu/cikk/8048/a-letezes-euforiaja/>

BETWEEN EAST AND WEST: REMEMBERING THE COMMUNIST PAST IN *THE WHITE KING*

Hungarian author György Dragomán's novel, *The White King*, published in 2005, recounts two years in the life of Djata, a boy in his early teens living in Communist Romania. The book is set in a Transylvanian town and is based on the author's first-hand experience growing up as member of the Hungarian minority in the 1980s, during the most economically deprived period in Romania, not counting the hardships of WWII.

The eponymous film adaptation by Belgian directors Alex Helfrecht and Jörg Tittel features world-renowned actor Jonathan Pryce and had its world premiere at the 2016 Edinburgh International Film Festival, which clearly indicates that the film was intended for Western audiences in the first place. The directors, also acting as screenwriters and producers, had complete control of the material and transposed the story into a dystopic future, creating an unnamed country only dubbed 'the homeland,' the history of which is summarized in a two-minute animation during the opening credits. This new country is built as a rural idyll by workers wielding pitchforks, the weapon associated with peasant revolts, after a modern city is overrun by an army of workers, while high-rise buildings, symbols of an urban, globalized world, are mowed down by a giant combine harvester (Figure 1).



Figure 1. City destroyed by a combine harvester (*The White King* 0:56)

The bustling metropolis is replaced by fields and people cheering on the army, which is supposedly protecting them and their homeland, but turns into a tool of oppression as soon as someone leaves the line. The last images of the animation show the giant statue of Hank the Lumber, the mythical leader of this revolt, taking its place on a prominent cliff, ruthlessly crushing in the process whatever stands in his way. This summary obviously sets

the tone for Western, mostly urbanized audiences, who see their way of life being trampled on and replaced by a tyranny: the statue, as a reminder, will dominate the landscape of the whole film (Figure 2).



Figure 2. Statue of Hank the Lumber protected by the fence that also stops people from leaving the homeland (The White King 0:02:20)

The animation operates with the socialist iconography of the rising sun, which prominently figured in the coat of arms of the Socialist Republic of Romania and other Eastern European countries, but was not adopted by those in Central Europe. Consequently, this unnamed homeland is visually placed on the Eastern periphery of the continent, which has traditionally been regarded as the ‘other’ of Western Europe, especially so during the times when it was separated by the Iron Curtain. Historian Stefano Bottini claims that Eastern Europe, which became a well-defined geopolitical region only after World War II, fulfilled “an exclusively negative role in the Western discursive field” (Bottini, 2017:3) leading to the formation of a peripheral, hardly European space in the Western imaginary, populated by nations regarded as “semi-European, semi-developed, with semi-functioning states and semi-civilized manners” (Kovačević, 2008:3).

The film establishes the regime as a tyranny early on: the land is metaphorically under the constant surveillance of the giant statue, as well as literally via CCTV cameras. By portraying high school students on the Homeland Defence team in ways reminiscent of Mussolini’s black-shirts, while the teacher greets them with a Nazi salute-like movement, the film designates the country as the ‘other’ of liberal and democratic Europe from more than one angle. The introduction to the volume *Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture: Central Europe and the West* explores more complex conceptualizations of the binary:

A number of recently coined terms offer new ways to engage with Eastern and Central Europe as a geopolitical space. The region is proclaimed to be a “borderline civilization” by Nataša Kovačević, who, two decades after the end of communism, still sees Eastern Europe caught in a limbo between the mutually exclusive categories of European and (ex-)communist (Kovačević 1–3). This legacy, however, is clearly based on

centuries of divergent development: Omer Bartov and Eric D. Weitz call attention to the fact that this region is part of the “borderlands,” or “shatter-zones” of historical Empires, characterized by ethnic, social, and religious diversity and a turbulent history of shifting political influence (Bartov, Weitz 2013; Györke, Bülgözdi, 2021:2).

Although the 20th century revolved around the creation of nation states and the subsequent achievement of sovereignty in Central and Eastern Europe, the film does not portray the multi-ethnic world that serves as setting for Dragomán’s novel. The fictitious homeland’s ethos very much coincides with the nationalist ideas popular in Europe’s borderlands, defined by Nemes as a region of “ethnographic diversity contested by competing national activists” (Nemes, 2013:210). Djata’s family, which originally belongs to the group of ethnic Hungarians living in Romania, receives a German-sounding surname, Fitz, but minor characters retain their Romanian names in the adaptation. Despite the presence of a token black family in the film, the names clearly narrow down the geographical area to Transylvania, where the German and Hungarian ethnic minorities faced forcible cultural and linguistic assimilation during the Romanian communist regime. The region, consequently, qualifies as borderlands, described by Omer Bartov and Eric D. Weitz as “the prime sites where contesting national myths, narratives, and identities are created, … both zones of coexistence and multiethnicity, and of violence and devastation” (Bartov, Weitz, 2013:8).

Compared to this composite picture, the film’s power relations seem simplistic, even if we consider director Alex Helfrech’s explanation that “the big challenge of the film is that everything is told from the point of view of the twelve-year-old, and so everything happens through his eyes. We had to be brave and bold enough to cut away from Jonathan Pryce, and while the audience would maybe want to know more at times, you can’t betray the idea that it’s all from this boy’s point of view” (Risker, 2017:45). The other director, Jörg Tittel also emphasises the necessity of tailoring the film to the point of view of the young focalizer, Djata, although the novel’s protagonist is a child of his times, who was not and could not be sheltered by his parents from the intricate web of political and ethnic allegiances that borderland populations had to navigate. Recent research into childhood in socialist states has shown that children “were both objects of state efforts to raise future ideal citizens for a utopian society and agents in their own rights, caught within a multiplicity of repressive or enabling regimes” (Lenart-Cheng, Luca, 2018:24), highlighting the fact that children did not grow up in a world of black and white morality during communism, especially in the borderlands.

In the novel, Djata’s identity and social practices are informed by the dictatorship he lives in. Learning to navigate the intricate web of power characterized by violence and corruption from top down is a question of survival in a regime where his father’s non-conformity led to imprisonment in a forced labour camp. This entails perfecting skills of dissimulation as second nature from a very early age, as well as the questioning of the grand ideological narratives upheld by the state, as shown in the novel: “The [Geography] textbook still had the mountain ranges with their old names, but we weren’t really supposed to say those out loud ever since they were renamed in memory of our homeland’s

heroes two years earlier on the birthday of Comrade General Secretary” (Dragomán, 2008:90). Very much aware of the process how the regime constructs an alternate reality, Dragomán’s protagonist has far more insight into how the system works than his movie counterpart, whose world is laid out along classic binaries, and is portrayed as incredibly naïve, in fact, bordering on stupid, when he thinks he could get away with stealing a flag from school and taking it back the following day instead of the home-made banner he was supposed to make for the parade.

The film operates with old tropes associated with life in the Eastern Bloc: the population lives in derelict buildings, queuing for rationed food thirty years after the birth of the wonderful homeland, in an unlikely mixture of a rural setting which incorporates urban elements, such as concrete tenement houses dispersed around fields. The imagery conveys the idea of an idyll gone sour: the contamination of the natural environment with heaps of rubbish is a recurring motif, as well as the ubiquitous presence of disused buildings and ruins. In contrast, the military elite lives in a segregated futuristic district guarded by cameras and armed soldiers, in luxury characterized not only by wealth but also by advanced technology compared to the horse carts and bicycles available to common people. It is there that Djata’s mother goes, on penalty of trespassing, to try and find out the whereabouts of her imprisoned husband, branded as a traitor. The boy is bewitched by fancy cars, bonbons, and a chess-playing automaton, as any child of his age would be. However, the thing that impacts him most is a giant screen – something that the population has no access to – showing images of a futuristic Western metropolis, forbidden even to dream about.

Besides translating the East versus West, communism versus democracy, and poverty versus luxury divide into the dominant rural-urban dichotomy, in the film the homeland also presents similarities with borderlands through the visual representation of conserved memories, which linger

... in the mind, in photographs and writing, but also in the shape of tangible remnants on the ground—*empty shells, collapsing ruins, converted buildings* [which all appear in the film]—echoes of civilizations whose living representatives are gone forever. Memory is not merely fading, it is also contested, not least through the erection of memorials, which try to recall and eternalize one narrative of the past while forgetting and erasing another (Bartov, Weitz, 2013:12, italics mine).

The film, however, does not engage with or elaborate on the subtext of memories to be erased and takes a very didactic approach to the contested nature of the myth of the homeland, the complexity of which is apparent for audiences in post-communist countries. Instead, it emphasises the hierarchic and dictatorial aspects of the power that enforces a new order to further alienate the Western audience, and even resorts to coding the homeland’s representatives and those loyal to it as ‘unnatural.’ While Djata is mesmerized by the images of the high-tech megalopolis in stark contrast with his reality, his mother is assaulted by the female general, who demands sexual favours in return for information about her husband. As Djata’s mother in the novel approaches a male ambassador for help, the fact that the directors decided to place a woman in the position of the highest-ranking

military officer in the film is surprising in itself, as female generals were exceptionally rare even in the Soviet bloc, despite policies and propaganda aimed at normalizing “women’s roles as workers outside of the home, even in such masculinized areas of employment as heavy industry, and as social and political activists on local, provincial, and national levels” (Nowak, 2009:49). Positions of power have been traditionally reserved for men both in Western and communist countries, and the female general’s behaviour mirrors the abuse of power typical of men in high positions. Presenting the general as a usurper of male power and a lesbian implies that the character, and consequently the power she holds, are coded as ‘unnatural.’

The film’s tendency to masculinize female characters supporting the system is all the more apparent in the case of Djata’s grandmother, who is emblematically chopping wood upon her introduction and then does not stop short of bullying the boy to prove his mettle by shooting a cat with his grandfather’s pistol. It is somewhat disappointing that the film still relies on techniques deployed by anti-communist propaganda in circulation since the 1950s, when American magazines portrayed communist women “as ugly and mannish … working in a dismal factory job” (Brennan, 2008:122). Anti-communist rhetoric “warned that communism would lure women away from their husbands, children, and domestic responsibilities and into the working world of men (Brennan, 2008:120), construing women behind the Iron Curtain as unfeminine. The character of Djata’s grandmother, depicted in the novel as a hypochondriac middle-class lady lacking any political involvement, gets a thorough makeover to comply with the above-mentioned reductive trope. She is not only remembered as a fierce fighter during the regime change, but she is also branded as an unmotherly mother, whose political fanaticism is stronger than her bond with her only child. This clearly is the purpose of the funeral scene, when she fails to show interest in her son, who is brought from the prison camp in fetters and is given two minutes to pay his respects to the deceased. In contrast with Djata and his wife, who rush to his side, the grandmother is shocked to see the ‘traitor’ brought in and starts singing the national anthem to prove her unwavering devotion to the homeland.

The grandfather’s funeral is simultaneously the burial of the past, of the generation that remembers life before the dictatorship: the ceremony takes place in what looks like a repurposed factory, but the large chimneys pouring black smoke bring to mind Nazi death camps, reminding the viewer of the sinister aspect of the whole regime. The film conceals the past and erases its memory by overwriting it with an idealized but simplistic myth, symbolized by the figure of Hank the Lumber. Considering the fact that the repressive power has sinister connotations on several levels, both blind devotion to the regime and the abuse of power contribute to the othering of Communism thinly veiled as a near-future dystopia. Djata’s grandfather, who suffers deeply because of the loss of his son and his inability to help him, again, very didactically draws the conclusion for the audience: “the homeland is cruel, unforgiving, stupid” (*The White King*, 1:11:05-11), therefore, the boy and his mother must flee.

Djata in fact has no memory of the time before the homeland, thus his naive belief that the guarded cave under the giant statue holds treasure he could use to buy his father’s

freedom is not surprising. In the film the only direct but unexplored reference to an erased past appears in the contents of the cave, full of skeletons of soldiers who, presumably, died during the revolt. Djata's experience in the cave turns the past, by association, into something horrible, lifeless, to be feared; all the more to be avoided, since the statue and its secret is guarded by what appears to be a monster at first sight. The character named Pickaxe, whose scars and two savage hounds put off intruders, turns out to be another victim of the regime. His disfigured face attests to the cruelty of the system, which turns people into obedient tools via blackmail and torture, reinforcing the sinister nature of power.

While the film operates with a near-complete erasure of the past before the homeland, the novel presents a much more nuanced engagement with it: Djata is also introduced to a personal account of history when his grandfather takes him to a vantage point above town. The film reserves the sweeping view from above to Hank the Lumber; simple citizens are not allowed to see and comprehend the homeland in its entirety, neither literally nor figuratively, sacrificing the insider's complete perspective. Djata is introduced to the family tradition of sons being shown their hometown by their fathers from that very spot:

My grandfather ... gave a nod towards town and told me to take a look at that city down there, to take a good look, to do so as if I was seeing it now for the first time in my life, for the very first time or else the last time; and I really could see the city perfectly, all of the centre, *the old fortress*, the main square with its *three churches*, *the theatre*, *the museum*, the *old hospital*, *city hall*, and a bit further out, those big grey neighbourhoods full of apartment blocks, the newer five-storey buildings and the seven-storey ones, not to mention the river on the other side of town, the big dam and the ironworks (Dragomán, 2008:288, italics mine).

The description of the town itself can hardly be compared to the desolate landscapes of the film. The town has a centre with centuries-old buildings, surrounded on the outskirts by apartment blocks and industrial areas built during communism. The various layers of history are apparent, they cannot be erased by sheer force, by propaganda or threat because its inhabitants remember and memories of continuity with the past are coded into the spatial layout of the town. The grandfather's love for his hometown, "the loveliest town in the whole wide world" (Dragomán, 2008:289) can neither be compared to his bitter outburst in the film, nor to the brainwashed glorification of the homeland exemplified by the grandmother.

The fact that most characters fail to consider the homeland as their home also demonstrates that the film oversimplifies life in state-socialist regimes at large. The spatial layout of the homeland itself prevents the formation of a community and of a collective identity: instead of an organic centre shaped by social and historical forces, the giant statue stands at the core, concealing the erased memories of a violent past. The complex community whose every-days are described subjectively by one of its members is transformed in the film into a fragmented group, at the complete mercy of those in power. What is more, the film fails to present any form of community life besides the events

mandated and supervised by the state apparatus, even though Djata's father cannot be the only dissenter if the system has prison camps to dispose of them.

In conclusion, based on the aspects above, it is clear that the main difference between the two works that both claim to have twelve-year-old boys as focalizers is still the classic insider versus outsider's point of view. Dragomán's novel provides the insider's insight into life in Transylvania during communism, exposing the contradictions of the borderland society in terms of power structures, identity construction, and the individual's relationship to propaganda and oppression. As Andreea Mironescu and Simona Mitroiu conclude based on their examination of several novels that recall communist childhoods in Romania, in Dragomán's book "the child takes a political stance and acts against both the 'oppressive' narratorial modes (the so-called omniscient narration and its variations), as well as the oppressive system of the Romanian totalitarian state" (Mironescu, Mitroiu, 2020:12). The novel emphasizes childhood resilience due to which Djata is capable of taking "revenge on history by challenging its totalitarian 'grand narrative' and imagining parallel narratives where the order and dignity of the dictatorial state are compromised" (Mironescu, Mitroiu, 2020:15).

The film, however, does not surpass the outsider's view of communist dictatorship, since it operates with simplified binaries based on tropes as old as anti-communist propaganda itself. Although presenting a story of resistance, all the adult characters except Djata's nuclear family are in one way or other implicated in supporting the regime or have been tainted by the system. European communism, as seen through Western eyes, is cruel, violent, all-pervasive and monstrous. Albeit thinly disguised as a future dystopia, *The White King* is no exception to the 'us versus them' mentality at the heart of the othering of the communist past, reinforcing the stigmatized status of post-communist countries. It perpetuates the myth of a superior West at the cost of sacrificing the insider's understanding of and problematic attachment to a contested region, making no real effort to engage critically with the memory of the communist past, consequently maintaining the status quo of the East/West divide.

Bibliography

1. Bartov, O., Weitz, E. D., "Introduction: Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian, and Ottoman Borderlands." *Shatterzone of Empires: Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian, and Ottoman Borderlands*. Eds. Bartov, O. and Weitz, E. D. Bloomington, IN, Indiana UP, 2013, pp. 1-20.
2. Brennan, M.C., *Wives, Mothers, and the Red Menace: Conservative Women and the Crusade against Communism*, Boulder, CO, UP of Colorado, 2008.
3. Bottoni, S., *Long Awaited West: Eastern Europe since 1944*. Transl. Lambert, S., Bloomington, IN., Indiana UP, 2017.
4. Dragomán, Gy., *The White King*. Transl. Olchváry, P., London, Doubleday, 2008.

5. Györke, Á., Bülgözdi, I., “Central and Eastern Europe and the West: Affective Relations.” *Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture: Central Europe and the West*. Leiden, Brill, 2021, pp. 1-17.
6. Kovačević, N., *Narrating Post/Communism: Colonial Discourse and Europe's Borderline Civilization*, New York: Routledge, 2008.
7. Lenart-Cheng, H., Luca, I., “Memories in Dialogue: Transnational Stories about Socialist Childhoods.” *Childhood and Schooling in (Post)Socialist Societies Memories of Everyday Life*. Eds. Silova, I., Piattoeva, N. and Millei, Zs., New York, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 19–40.
8. Mironescu, A., Mitroiu, S., “Poetics and Politics of Remembering Childhood in Romanian Post-communist Fiction.” *Canadian Slavonic Papers*, 2020, pp. 1-21.
9. Nemes, R., “Mapping the Hungarian Borderlands.” *Shatterzone of Empires: Coexistence and Violence in the German, Habsburg, Russian, and Ottoman Borderlands*. Eds. Bartov, O. and Weitz, E. D., Bloomington, IN, Indiana UP, 2013, pp. 209-27.
10. Nowak, B. A., ““Where Do You Think I Learned How to Style My Own Hair?” Gender and Everyday Lives of Women Activists in Poland’s League of Women.” *Gender Politics and Everyday Life in State Socialist Eastern and Central Europe*. Eds. Penn, S. and Massino, J., New York, Palgrave Macmillan, 2009, pp. 45-58.
11. Risker, P., “Future and Presential Dystopia through Adolescent Eyes: Jörg Tittel and Alex Helfrecht on *The White King*.” *MISE-EN-SCÈNE The Journal of Film & Visual Narration*. Vol. 2, No. 1 Spring 2017, pp. 41-51.
12. *The White King*. Dir. Helfrecht, A. and Tittel, J. Oiffy, 2016.

HUMAN-CANINE VULNERABILITY IN CONTEMPORARY CINEMA

Extend to the animal what Descartes said of the human body as a body, that it cannot close in on itself, in the manner of a fragment of space, because the use of life teaches us not only the union of our soul and our body, but also the lateral union of animality and humanity
(Merleau-Ponty, 2003:271)

In Santiago, Chile and in Istanbul, Turkey stray dogs roam free. Chile has no specific animal protection laws that could prevent owners from abandoning their dogs therefore many end up on the streets as *quiltros*, a term used by the native Mapuche people since the 16th century to refer to Chilean mongrels. Since the country is free of rabies, there are no national dog population control laws: another reason that has led to an eighty percent surge in *quiltros* in the capital in the last decade, resulting in Santiago's present population of over a million stray dogs. Although Michelle Bachelet, former president, launched a national sterilisation plan in 2014, people have protested against government attempts to place more severe laws since then. And despite being exposed to the elements, suffering from diseases or dying from the winter cold, Santiago's strays enjoy a relatively high level of well-being due to the locals' kindness. People feel a sense of collective responsibility and sympathy for the dogs, which join commuters on their way to work, lie under café tables during lunch hours and sit in the park among playing children. In return for their company, citizens care for the animals by regularly feeding them and dressing them in sweaters and jackets, but they sometimes just go up to them for a pat, showing that they need the dogs as much as the dogs need them. In this sense, Santiago's strays belong to no one and everyone at the same time, living free but also in a harmonious, reciprocal relationship with the human (and other non-human) citizens and, as such, are deeply imbedded, organic elements in the city's social and cultural milieu as well as the urban eco-system.

The street animals of Istanbul are similarly part of both the city's tangible environment and its intangible cultural heritage. The history of local strays dates back to the Ottoman era, when dogs functioned as guards for neighbourhoods, helped eat the garbage and would bark to alert people in case of fires, but according to Kimberly Hart, an anthropologist at SUNY Buffalo State College, "it wasn't just a functional relationship; it was seen as a good deed to feed and take care of them" (Hattam, 2021). This special human-canine symbiosis has survived into the present, although with a two-century long interruption from the early 1800s to the 1990s, during which the authorities tried to annihilate stray dogs in their attempts to Westernise the city by imposing order and stricter

hygiene rules on the streets. This led to periodic mass killings in the last century,⁴¹ arrested just recently by the 2004 animal protection law and the 2012 civilian protests against the amendments that would have allowed the removal of animals from the city centres. Today it is illegal to euthanize or hold captive any stray animal, therefore Istanbul's population of 400,000-600,000 street dogs and cats can live in relative peace without being threatened by the authorities. In fact, under the terms of the 2004 animal protection law, it is the metropolitan municipality's responsibility to take care of stray animals, to put out food at hundreds of locations and provide spaying-neutering operations as well as other veterinary services. Still, as in Santiago, it is thanks to the people's respect and compassion that street dogs are not only surviving but thriving in Istanbul. As Elizabeth Lo, director of the 2020 documentary *Stray* recounts her experiences while filming in the city, "[p]eople really see a dignity in the dogs, they see them as fellow citizens, as belonging to their streets and communities" (Hattam, 2021). Like their Chilean brothers, the strays of Istanbul wander free yet are inextricably bound up in the city's social, cultural and ecological system that the human habitants are also part of.

This paper is going to focus on two contemporary documentaries, the above-mentioned *Stray* filmed in Istanbul and across Turkey from 2017 to 2019, and *Los Reyes* (2018), shot over the course of two years by Bettina Perut and Iván Osnovikoff in the Los Reyes skate park in Santiago, Chile. Both aim to give an intimate portray of the lives of street dogs in the respective cities, therefore the ostensible subject matter connects the two films, making them apt sources for a comparative analysis. Perut and Osnovikoff initially wanted to make a film about the precarious young skaters of Santiago and since they raised funds for this project, they could not altogether abandon this thematic thread. Yet once they began filming, they felt the focus to be conventional and somehow empty, ignorant of the complexity of life in the portrayed urban space. Then one day, as Osnovikoff was skating in the park, he became enthralled by two dogs playing with a ball in one of the bowls. When Perut saw them too, it was decided that film was going to be about the strays. The skaters were reduced visually to shadow figures, momentarily appearing faces and bodies, and vocally to fragmentary dialogues and voices blending with the noises of the city. As Perut said in an interview, "we couldn't take out the skaters, but we also didn't want to show them, because we think that the human being is not the centre of the world" (Reed, 2019).

Lo's filming process followed an anti-anthropocentric approach from its inception, informed by the director's personal conviction that dogs deserve more narrative time and space in cinema than they are normally granted. As Lo said in an interview, "[m]uch like Virginia Woolf's *Flush*, I knew I wanted *Stray* to be told entirely and truly from a dog's perspective – and not an anthropomorphic projection using animals as a vehicle as so many other films have done, but truly be about trying to use the medium of film to represent a dog's life" (Barzey, 2021). Accordingly, the line of ancient wisdoms on man and mutt

⁴¹ The most cruel act amid these culling campaigns happened in 1910, when around 80,000 strays were banished to Sivriada, an island near enough to the city's coast for the people to hear the howls of the dogs slowly dying from hunger.

interspersed throughout the documentary begins with an observation from Diogenes that “human beings live artificially and hypocritically and would do well to study the dog.” The opening quote thus didactically emphasises that the film’s subject is “a dog’s life”, shown from a dog’s perspective. While the latter attempt is successful in both documentaries, I do not share the three filmmakers’ opinion that their respective films focus entirely or exclusively on the lives of strays. Neither do I believe, however, that the films’ main subject matter is the precarious lives of the portrayed people rendered analogous with the vulnerable existence of dogs on the streets. Instead, I contend that, rather than presenting either the human or the canine condition in a vacuum, *Los Reyes* and *Stray* are both concerned with the parallel states and trajectories of human and canine vulnerability which are not fully comparable yet connected in and through the urban space. And from this it follows that the biggest merit of these two documentaries is how they keep up the actually unbridgeable while deconstructing the falsely assumed boundaries between human and canine worlds, which are not identical but converge in space. In these films, the main subject is therefore the symbiotic relationship, in Maurice Merleau-Ponty’s terms the phenomenologically experienced “strange kinship” between the human and canine citizens of Santiago and Istanbul, respectively, forming in shared city spaces, as it were, urban ecosystems, which are as worthy of notice and as precarious as their participants alone, in their own terms.

The “strange kinship” between humans and dogs is nevertheless presented from a specifically canine perspective. *Los Reyes* begins with the muffled roar of cars, which remains an unceasing acoustic backdrop against the teenagers’ fragmentary conversations about family and love life issues, stoned gossip about their conflicts with the police, disses, cries of anxiety and economic despair, all of which blend in with the throbbing of water sprinklers, the chirping of birds, and the scraping metallic grinding of skateboards on the concrete. Our ears are thus sharpened to how dogs (presumably) perceive the world around them acoustically, but this rendition also amplifies how human and canine realities intermingle.

The filmmakers also tried to reproduce canine vision so that one only glimpses the skaters’ shadows on the asphalt and some faces and limbs swooshing on as quickly as they appear. Yet the documentary is not comprised exclusively of point-of-view shots from the dogs’ perspective; in fact, most of the scenes are shot from an objective camera angle from which one sees Football and Chola from an external viewpoint.⁴² Also, allusions to canine olfaction are hardly detectable, thus the film does not project either a consistent or a comprehensive embodied perspective of the portrayed street dogs. Still, just as the sound design, the images aim to replace the hierarchical composition of subjective presences (usually favouring the human) on the screen with a lateral arrangement of different life-worlds and ways of perception. Thus, we mostly see the dogs doing what dogs do – waking, barking, chewing a ball, running around, humping, or just simply sleeping –

⁴² Moreover, the opening shots establish Football and Chola as humanised characters: Chola as the younger, nimbler, chasing passers-by while Football as a calm, elderly hobo with bleary eyes, a stoic expression on his face and an object perpetually clenched in his blunted jaws.

beside the skaters (and other, non-human beings), and sometimes we see them actively interacting with the boys, being fed by or playing with them. This is because the filmmakers chose, in their own words, “to put the dogs into a world that was *beside* them, a world with skaters, other animals, with another kind of existence, and more” (Reed, 2019, emphasis added). Shooting with a macro lens or leaning as close as possible, Petru and Osnovikoff also reveal the tiny creatures living beside (or sometimes on) the two dogs, the bugs, the mosquitos, the flies biting the edge of Football’s ears to the point of drawing blood, bringing our attention to the intricately interrelated lives of the skate park’s microcosm.

The extremely intimate close-ups on the details of the canine bodies sometimes render the dog ultimately different, with a chipped tooth or a weathered paw pad as rough, alien and unreachable as a piece of rock; other times they highlight shared bodily experiences. One sequence that focalizes these converging phenomenological realities is when the camera shows Chola’s tongue lolling out in the midday heat up close, her panting synchronised with the rhythmical spraying of the lawn sprinkler; the next minute she is cooling herself in the water, then we hear one of the skaters saying to another “It’s crazy how cold water relieves headaches, dude.” The boys and the dogs might find water refreshing for different reasons and in different ways, yet their experiences are shared in the park where they similarly suffer from the stifling heat and are relieved by the touch of cold water.⁴³ Even if mostly shown from an external viewpoint, the focus on the portrayed dogs’ subjective phenomenological presence thus foregrounds the intermingling of multi-species experiences in the urban space.

Elizabeth Lo’s film also pays close attention to the parallel experiential realities of man and mutt, yet from a more comprehensively embodied perspective of the latter. For not only do we hear, we also see, move and even detect scents like a dog. In contrast to the didactic opening quote from Diogenes, the first sounds – intermingling urban and natural noises – give a subtle introduction to the acoustically perceived world of Zeytin, one of the three strays followed by the documentary. Like in *Los Reyes*, the noise of the traffic blending with the sound of seagulls remains an aural murmur throughout the whole film, momentarily interrupted by shifting human conversation fragments, cries and calls. Lo said in an interview that “it being largely dialogue-free was important because the dogs aren’t hanging onto every word” so that she sought to recreate through the medium of film “an older language – based on body gestures, sounds and calls – that goes beyond our human emphasis on the verbal” (Barzey, 2021)⁴⁴.

In order to emphasise the visually perceived world of the canine “protagonists”, Zeytin, Nazar and Kartal, *Stray* consistently uses the point-of-view shot technique. In the

⁴³ Beyond the acoustic and the visual dimensions, the extreme close-ups emphasising the texture of the dogs’ fur, flesh and blood or other tactile experiences like cool water on the skin lends the film a unique haptic quality.

⁴⁴ *Stray*’s sound designer Ernst Karel developed the “aural language” described above in order to cinematically render the canine sense of hearing: “a world in which human dialogue becomes radically secondary to heightened frequencies” (Barzey, 2021).

opening sequence, the camera is closely following Zeytin's hind legs treading through public flowerbeds, then it switches to subjective perspective so that we are looking down at the purple bloom through the dog's eyes. At one point, Lo attached a GoPro camera to Zeytin's neck via a harness, thereby allowing viewers to move and see together with the dog as he is making his way through the rubble of a construction site where he regularly meets with a group of young Syrian refugees – in these shots, their interactions are recorded in the most intimate and unabridged manner possible. But even when the film leaves the subjective point of view, it continues following the dogs at a very close range, which Lo managed to do with the help of an Easyrig,⁴⁵ an underslung camera and by crouching low throughout the filming process, as she says, “to mimic the height that dogs are seeing” (Mitchell, 2021).

Like the extreme close-ups in *Los Reyes*, the images taken at a dog's eye level in *Stray* thus reflect the portrayed strays' experiential reality, their parallel world with its sights invisible, sounds inaudible, scents undetectable to the human observer. Sometimes the camera switches to an external angle only to ensure that the viewer does not get too comfortable in the point-of-view shot of the dog wandering on the streets. For instance, after the above-mentioned flowerbed scene, Zeytin is again shown from outside, seemingly staring at something in the city. The camera closely and doggedly focuses on his features, not allowing the spectator to understand what he is looking at. Lo thus makes sure that the dog's perspective remains subjective throughout. In another scene one can detect the undetectable scents which help Zeytin perceive the world around him: he is facing the camera which focuses on his snout sniffing at the airborne messages. Juxtaposing the melodious chanting of the muezzin – which, for some viewers, is comprehensible – and a blurred scenery in the background with the implied, albeit incomprehensible, odours in the foreground, this scene not only centres canine perspective but it also emphasises how distinct human and canine worlds converge in the city.

In order to capture such moments, Lo and her small crew also needed to work very patiently. As she recounts,

A lot of times, we would just be waiting and waiting and waiting for Zeytin to wake up – and sometimes she wouldn't wake up until 5pm. Her rhythms were her own. We just had to surrender our desires for whatever we might expect of a film's story and hand it over to her. Sometimes she would chase after sounds that we couldn't hear or smells that we couldn't smell. It was just a process of letting go and trying to immerse.⁴⁶ (Godwin, 2021)

⁴⁵ Easyrig is a body harness system which spreads the weight of the camera onto the operator's body, thereby making shoulder mount, freehand and gimble-mount operation less arduous.

⁴⁶ As a result of tuning the filming process to the dogs' own rhythm, the film itself has an oscillating pace, comprised of slow, long shots in which seemingly nothing important happens, like the above described sniffing scene, alternating with quick shots usually characterised with sudden, jerky camera movements as Lo is trying to keep up with the dogs.

Interestingly, while concentrating on giving an intimate portrait of dogs' lives, Lo, just as the Petru-Osnovikoff duo, thus inevitably immersed herself into the urban ecosystem, creating a symbiotic relationship with the local fauna. As Osnovikoff put it, “[i]f we had relationship problems with the dogs, it would have been very difficult to get the shots, because when you use a macro, the movement amplifies when you're very close” (Reed, 2019). The same is true for Lo; she could have never given such a close account of Zeytin and the others' lives had they been less tolerant or more submissive towards her. Due to occupying an embodied perspective, one could also claim that Lo's camera itself becomes a dog. Thanks partly to finding such charismatic figures as Zeytin, Football and Chola, and partly to the filmmakers immersing themselves into the urban microcosm, the audience gets a glimpse into the parallel, temporarily intersecting lives of canines and humans. One can see how stray dogs trample through flowerbeds, chew on a bone in the middle of the night crowd, hump or fight right next to the passers-by, but one is also led to places like the construction site on the coast of Istanbul or the Los Reyes skate park where the dogs' subjective experiences converge with those of precarious human beings.

Most reviews and interviewers discussing *Los Reyes* and *Stray* suggest that the vulnerable state of the street dogs accentuate the marginalised situation of the young people. As Leo Goldsmith argues, in *Los Reyes*, “the representation of animals' functions ... as a means of indexing those characteristics that humans have lost or failed to achieve: namely, their humanity” (Goldsmith, 2019). In a similar vein, Whelan Barzey in his interview with Lo about *Stray* says that “[t]he film seems to draw a comparison between the position of stray dogs and the most ostracised in our society” (Barzey, 2021). Such readings blur the distinctions between human and canine experiences of vulnerability and, paradoxically, also perpetuate the anthropocentric notion that human subjectivity stands above non-human experiences which can serve at best as reflections of the human condition. To state that the vulnerable states of stray dogs in the two documentaries are comparable with the precarious positions of human beings is therefore to dismiss subjective canine experiences of vulnerability and to comply with those power mechanisms that make lives precarious in the first place. To quote Nicola Shukin's comments on this issue, “to allow “the human” to go unquestioned as the assumed subject of precarity is to enable a misrecognition of the life forms that are historically, materially, socially, economically, affectively and (bio)politically intricated with that subject” (2018:116). While showing how they converge in the given urban space, *Los Reyes* and *Stray* do not fail to draw distinctions between the human and the canine experience of vulnerability, and as such, challenge the dominant precarity discourse.

One could easily compare the situation of the stray dogs and skaters in *Los Reyes*, since, in a sense, they are discarded by the same system, Chile's corrupt neoliberal economy. Although the country is seemingly prosperous, as the protests in October 2019 showed, it cannot get rid of the legacy of the Pinochet regime, the neoliberal reforms (elimination of subsidies, welfare reforms, privatisation of state-owned companies, the health sector, education and pensions) which have caused high levels of inequality

(Albertus and Deming, 2019). For all we know, the young skaters could have easily been deprived of their access to education, employment and prospects in Chile's unbalanced distribution of power and capital, hence ending up with temporary jobs or as drug dealers on Santiago's streets, while Football and Chola, due to their being heavyweight mutts coming with a high cost of maintenance, could have easily been abandoned by their owners. Goldsmith similarly admits that it is tempting "to see in the figure of the stray – the de-domesticated animal – a kind of symbolic archetype of contemporary life. Chola and Football have a home (the park) and even individual homes (do-gooders construct doghouses for them), but are nevertheless homeless" (Goldsmith, 2019). Yet how the dogs and how the skaters experience homelessness is different.

From the dogs' perspective, living in the park as *quiltros* is not entirely a negative state; most of the time Football and Chola seem content to wander free. In contrast, what one can infer from the fragmentary conversations between the young skaters is that they are anxious and ashamed about living a "dog's life". One of the kids does not even try to hide his outrage upon being called a lazy dog and kicked out by his grandmother from their apartment. The director of *Stray* observed the same perceptual difference between the young Syrian refugees and Zeytin and his friends: "I think there's a qualitative difference between people and animals living without homes, and I don't think a meaningful comparison can be made. The dogs seemed very content in Istanbul to be free to call any pavement their home, whereas for humans who were homeless, it was a hardship to endure" (Barzey, 2021).⁴⁷

What is interesting, however, is how, in their distinct vulnerable states, the dogs and the young men are mutually drawn to each other's company – this interdependent relationship is, ultimately, the main subject matter in both *Los Reyes* and *Stray*. For instance, when Football and Chola are (seemingly) suffering from loneliness, the effect of steady rainfalls on the skate park's social life, their whole being lights up as some younger kids arrive to the site with apparently no other reason than playing fetch with the dogs. Also, in the midst of all kinds of insecurities, the *quiltros* lodging in the skate park provide a sense of security, community and home for the misfits. As Goldsmith argues, despite their disparate experiences, the boys and mongrels build a subtle concordance: "the film makes their atomized daily fighting for subsistence, space, even pleasure in the

⁴⁷ Other scenes juxtapose the skaters' ignorance towards their relatively privileged status with the dogs' inescapable state of vulnerability, of being exposed to the elements as well as the life-threatening prospects of human malevolence (Football, the presumably older dog was poisoned one year after Petru and Osnovokoff finished shooting). The scraps of dialogues give the impression that the teenagers are spoiled, disrespectful towards their parents and reluctant to go to school or find a permanent job. Meanwhile, the camera focuses on such details as the dogs' rain-soaked fur or the flies on the nose of the weathered Football – details evoking a natural state of vulnerability shared by all living bodies, but which becomes precarious if one is subjected to endure it for long. As we learn later on, the kids have the opportunity to escape their precarious position, only, they do not want to. The possibility to choose to live in the park, granted to the kids but not the dogs reveals how, in Isabelle Lorey's terms, vulnerability gets unevenly distributed across species lines (Lorey, 2015:12).

increasingly segmented and stratified environment of the city into a shared struggle, the lot of the marginalized” (2019). The same sense of communalities persists in *Stray*, where the symbiotic relationship between the canine citizens and human outcasts predated the filmmakers’ arrival into the shooting location (just like in the case of *Los Reyes*). In fact, it was Zeytin and Nazar, the two adult dogs, who led Lo to the young Syrian refugees sleeping rough in the construction site. The dog’s presence in the boys’ lives yet again creates a sense of belonging in the specific urban space, something that grounds them against the drifts of non-belonging.⁴⁸

While upholding the unbridgeable experiential barriers, the documentaries thus also manage to demolish the conceptual boundaries between human and canine life-worlds. Closely following the dogs, they trace out the intimate connections forming between the human and non-human beings in the respective city spaces. In Merleau-Ponty’s understanding, such relations are not hierarchical, but lateral, an overcoming that does not abolish the “strange kinship between the human and the animal” (Merleau-Ponty, 2003:214, 268). In line with Merleau-Ponty’s view that “animality is the logos of the sensible world; an incorporated meaning”, *Los Reyes* and *Stray* express this “strange kinship” through the dogs’ subjective bodily experiences. As I have implied at the beginning of this paper, I do not believe that the dogs are the sole subject of these films. Through their perspective, however, one can see how human and non-human lives intersect on the streets of Istanbul and Santiago. The portrayed urban spaces, most importantly the skate park and the construction site are the scenes, the environments where the precarious humans and dogs form an ecosystem which should also be recognised as vulnerable. Since as the skaters realise that they need to have a stable job, the *quiltros* of Santiago face an increasing threat of being left alone, deprived of the human company driven away by the forces of neoliberal capitalism. In Istanbul, as the street dogs’ living spaces, the old traditional neighbourhoods (*mahalle*) are threatened by today’s rapid urbanisation process, human citizens are similarly losing the company of furry citizens. Therefore, besides the traditional definition of precarity, which stresses how certain – human – groups and individuals are left out from the privileges of global capitalism, the two documentaries analysed in this paper also call attention to another kind of vulnerability, that of the urban communities of interacting human and non-human beings gobbled up by the ever-widening mouth of global capitalism.

Bibliography

1. Albertus, Michael and Mark Deming. “Pinochet Still Looms Large in Chilean Politics.” *Foreign Policy*, 5 Nov. 2019, <https://foreignpolicy.com/2019/11/05/chile-ongoing-protests-pinochet-dictatorship-looms-large/>.

⁴⁸ So much so that the boys feel a profound urge to take care of a dog that is only theirs, so one night they steal a puppy called Kartal from the guards’ hut at the edge of the building site.

2. Barzey, Whelan. "Stray: behind the scenes of the film that gives us a street dog's perspective." BFI, 25 March 2021, <https://www.bfi.org.uk/interviews/stray-elizabeth-lo>.
3. Fahey, Michael. "Living Woof: The Street Dogs of Santiago." *Post Pravda Magazine*, 24 Sept. 2015, <https://www.postpravdamagazine.com/living-woof-dogs-santiago/>.
4. Godwin, Richard. "'What appointments did these dogs have to keep?': long lunches and brief liaisons in a radical new documentary." *The Guardian*, 23 March 2021, <https://www.theguardian.com/film/2021/mar/23/what-appointments-did-these-dogs-have-to-keep-long-lunches-and-brief-liaisons-in-a-radical-new-dogumentary>.
5. Goldsmith, Leo. "Loy Reyes." *Reverse Shot*, 14 Aug. 2019, www.reverseshot.org/reviews/entry/2538/los-reyes
6. Hattam, Jennifer. "'They see them as fellow citizens': How Istanbul's Street dogs have found a place in society." *The Washington Post*, 18 March 2021, <https://www.washingtonpost.com/travel/2021/03/18/istanbul-turkey-dogs-stray-documentary/>.
7. Merleau-Ponty, Maurice. *Nature: Course Notes from the Collège de France*. Compiled and with notes by Dominique Séglard, and translated by Robert Vallier. Evanston, IL: Northwestern University Press. (Orig. pub. as La Nature: Notes, cours du Collège de France, 1995), 2003.
8. Mitchell, Wendy. "BDE feature: It's a dog's life." *Business Doc Europe*, 22 March 2021, <https://businessdoceurope.com/bde-feature-its-a-dogs-life/>.
9. Reed, Christopher. "A Conversation with Iván Osnovikoff and Bettina Perut (LOS REYES)." *Hammer to Nail*, 4 Dec. 2019, <https://www.hammertonail.com/interviews/los-reyes-2/>.
10. Shukin, Nicola. "Precarious Encounters." *Exploring Animal Encounters: Philosophical, Cultural, and Historical Perspectives*, edited by Dominik Ohrem and Matthew Calarco, Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. 113-136.

მუსიკის მცოდნეობა, ქორეოლოგია



ეკა ჭაპაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

რა არის „მხატვრული კვლევა“ და რით განსხვავდება
„მხატვრული ნაწარმოებისგან“

წინამდებარე სტატიაში წარმოგიდგენთ „მხატვრული“ კვლევის მეთოდოლოგის პრინციპებს, რომლის შესწავლისთვის ჩატარდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული ფუნდამენტური კვლევა (FR 18-7542).

„Artistic Research“ ანუ „მხატვრული კვლევა“, როგორც ქართულად ვუწოდეთ, არის ხელოვანის შემოქმედებითი პროცესის გამოყენებით ან ამ პროცესით მიღებული შედეგით, ანუ ხელოვნების ნიმუშის სახით, შექმნილი ახალი ცოდნა, რაც კულტურის განვითარებას უწყობს ხელს ნებისმიერ დარგში.

კვლევის ახალი სახეობა „მხატვრული კვლევა“ მსოფლიოს რიგ წამყვან ქვეყნებში უკვე დაინერგა. ევროპაში არსებობს რამდენიმე მსხვილი ორგანიზაცია, რომელიც აერთიანებს ამ ტიპის მკვლევარებს. მაგალითად,

- SAR – Society of Artistic Research
- EPARM – European Platform of Artistic Research in Music
- CARPA – Colloquium of Artistic Research for Performance Art.

ეს გაერთიანებები ჯერ კიდევ აყალიბებენ კვლევის ამ სახეობის პრინციპებს და მეთოდებს, არკვევენ მის არსს და შესაძლებლობებს.

სანამ კვლევის არსზე ვისაუბრებთ, თქვენი ყურადღება მინდა შევაჩირო კვლევის სახელწოდების „Artistic Research“ თარგმანზე. მიგვაჩნია, რომ სახელწოდება ზუსტად უნდა განსაზღვრავდეს იმ შინაარსს, რასაც არქმევენ, ამიტომ ამ საკითხს დიდი პასუხისმგებლობით მოვეკიდეთ. თავიდან Artistic Research ითარგმნა, როგორც „შემოქმედებითი კვლევა“. თუმცა მრავალგზით შესწავლის შემდეგ მივედით დასკვნამდე, რომ ეს სახელწოდება ზუსტად არ ასახავდა საგნის შინაარსს. რადაგნ საქართველოში ამ სფეროს დანერგვისთვის ჯერ კიდევ მიმდინარეობს ფუნდამენტური კვლევა, ამიტომ გადავწყვიტეთ, რომ შეიძლებოდა სახელწოდება ისევ გამხდარიყო მსჯელობის საკითხი, რათა ცნებაში ზუსტად ასახულიყო ის, რასაც კვლევის ეს ფორმა ემსახურება. სანამ საბოლოოდ გადავწყვეტდით, რომ „მხატვრული კვლევა“ გვეწოდებინა, მსჯელობის დროს რამდენიმე ვერსია იქნა შემოთავაზებული. მაგალითად, ერთ-ერთი ვერსია იყო, რომ სახელწოდება ქართული თარგმანის გარეშე დარჩენილიყო, თუმცა ეს აზრი უარყოფილი იქნა; შემდეგ გაჩნდა მოსაზრება, რომ მას შემოქმედებითის ნაც-

ვლად „სახელოვნებო“ ან „მხატვრული“ უნდა დარქმეოდა, თუნდაც მეცნიერებისადმი ტოლერანტობისთვის. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო პერიოდში საკვლევი საკითხისადმი მეცნიერების მიდგომა ძალიან კონსერვატული გახდა და მკაცრი კრიტერიუმები დაუწესდა (ვთქვათ, ჰიპოთეზის სახით ჩამოყალიბებულ თეორიას მეცნიერულ აზრად აღარ მიიჩნევენ და ფსევდომეცნიერებად მოიხსენიებენ), მაინც მიგვაჩინია, რომ სამეცნიერო სივრცე ოდითგანვე აზრთა და იდეათა გენერატორი იყო და, ფაქტობრივად, ჰიპოთეზური თეორიების ხარჯზე ზრდიდა კაცობრიობის შემცნებას, მნიშვნელობა არ აქვს, დამტკიცდებოდა ის თუ არა პრაქტიკულად. არავინ იცის, შეიცვლება ეს დამოკიდებულება თუ არა მეცნიერებაში, თუმცა ამ სახის თეორიებმა თავისუფლად შეიძლება „მხატვრულ“ კვლევას შეაფარონ თავი.

რა არის იდეა თუ არა ინფორმაცია, რომელსაც აქვს შემოქმედებითი პროცესის მუხტი, რომლის განხორციელებასაც სჭირდება სხვადასხვა სახის რესურსი. უნდა ვალიაროთ, რომ თვით მეცნიერული კვლევაც შემოქმედებითი პროცესია. უბრალოდ, ხელოვნება და მეცნიერება სხვადასხვა რესურსით სარგებლობს. ამიტომ, ერთის მხრივ, მიკერძოება, რომ მხოლოდ ხელოვანის მიერ შექმნილი პროდუქტია შემოქმედებითი პროცესის ნაყოფი, არ იქნება სწორი. მეორეს მხრივ კი, იმის აღიარება რომ ყველა აღმოჩენა არის შემოქმედებითი აზროვნებისა და პროცესის დამსახურება, ხელოვნებას კიდევ უფრო აახლოებს მეცნიერებასთან.

და უფრო მეტიც...

განა, თუნდაც ერთი ადამიანის სამედიცინო კვლევა, არ არის შემოქმედებითი კვლევის ტოლფასი? რაც უფრო მეტი ინტუიციური ცოდნაა ექიმის მიერ ჩადებული პაციენტის მკურნალობაში, მით უფრო მეტია შედეგი. რადგან ყოველი ადამიანი ცალკე სამყაროს შესწავლაა და მისი მკურნალობაც ერთი მეცნიერული ნაშრომის ტოლფასი. რა თქმა უნდა, შემოქმედებითია მაღალი პროფესიონალზმის მქონე მედიკოსის მიდგომა თითოეული მისი პაციენტისადმი, იქნება ეს ტრადიციული თუ ალტერნატიული (მაგალითად, ჰიპოთეზა) მედიცინის სპეციალისტი.

ამგვარად, უმჯობესია ყველა სფეროში შემოქმედებითი აზროვნება გამეფეხს, ვიდრე გაქრეს.

ამიტომაც მივიჩნიეთ, რომ თუ „შემოქმედებით კვლევა“-ს დავარქმევდით, შემოქმედებითი პროცესის მითვისება გამოგვივიდოდა ხელოვანებს; და უფრო მეტიც, იქნებ ამით სხვა სფეროებს დავაზიანებდით კიდეც, თუ სიტყვა „შემოქმედება“-ის არსს მხოლოდ ხელოვნებას მივაკუთნებდით. ამიტომ ვიფიქრეთ „სახელოვნებო“, ან „მხატვრული“ კვლევა დარქმეოდა. „სახელოვნებო“-ს დარქმევა უფრო ავიწროებდა კვლევის სფეროს, ხომ შეიძლება კვლევის ეს სახეობა და მისი მეთოდები არა სახელოვნებო სფეროს, წარმომადგენელმაც აწარმოოს, ამიტომ შევჩერდით თარგმანზე „მხატვრული კვლევა“.

რა მნიშვნელობა აქვს ამ ტიპის კვლევას და მისგან შექმნილ ცოდნას?

ხელოვნება და მეცნიერება არ არის ცალკეული სფეროები, ისინი ერთიან კულტურულ სივრცის ქმნიან კაცობრიობის განვითარებისთვის ორი განსხვავე-

ბული განზომილებიდან. ეს ნიშნავს, რომ კვლევა, რომელსაც ხელოვანი ატარებს, ნებისმიერ შემთხვევაში შეიცავს მეცნიერულ კრიტერიუმებს, თუმცა ინარჩუნებს მხატვრულ მიღვომებს. ამგვარად ხელოვანის მიერ ჩატარებული “Artistic Research” არა მარტო მხატვრული ნაწარმოების შექმნის ხასიათს ატარებს, არამედ ხელოვნებათმცოდნეობის კვლევისთვის დამახასიათებელ ატრიბუტიკასაც შეიცავს გარკვეული ხარისხით. ამიტომ „მხატვრული კვლევის“ დროსაც მკვლევარი ცდილობს იგივე კითხვებზე უპასუხოს, რასაც მეცნიერული კვლევისას.

აზრი იცვლება იმის მიხედვით, თუ ვის მიერ არის პასუხი გაცემული დასმულ კითხვაზე, მეცნიერის თუ ხელოვანის. განსხვავება მხოლოდ პასუხის ძიების გზებსა და გამოთქმის ფორმაშია.

ხელოვანი მკვლევარი ან ხელოვნების მეშვეობით მკვლევარი მიჰყვება მხატვრული გამოცდილების გზას. მხატვრული გამოცდილება, ამ ახალი ტიპის კვლევაში, კვლევის პროცესის მარეგულირებლად და შედეგის ერთგვარი ასახვის ფორმად იქცევა. გარდა ამისა, კვლევის მეთოდის ზუსტად განსაზღვრა რთულია, რადგან კვლევის პროცესი ხშირად ემთხვევა ხელოვნების ნიმუშის შექმნის პროცესს, სადაც დასმული ამოცანების განხორციელების გზები მხატვრულია და წარმოადგენს რაციონალური და ინტუიციური გადაწყვეტილებების კასკადს. ამიტომ, როგორც ხელოვნების ნიმუშს ახასიათებს, „მხატვრული კვლევის“ შეფეგიც შეიძლება იყოს ნათელი ან ბუნდოვანი, თუმცა ის მაინც განასახიერებს მხატვრულ ცოდნას. ამგვარად, ცოდნა, რომლისკენაც ისწრაფვის „მხატვრული“ კვლევა, ეს არის შეგრძნებითი, განცდითი, ანუ ინტუიციური ცოდნა.

„თუ ამ საკითხს ცოდნის კრიტიკის თვალსაზრისით მივუდგებით, ეჭვგარეშეა, რომ ცოდნაზე კონცენტრაციამ, განმანათლებლობის პროგრამის შესაბამისად, გარკვეულწილად ნათელყო, გაამარტივა და ჩვენი შეხედულებების კრისტალიზაცია მოახდინა იმის შესახებ, თუ როგორ მუშაობს ეს ყველაფერი. ამისთვის, ჩვენი ხედვიდან ამოღებული იქნა დიდი რაოდენობით ისეთი ფენომენისა, რომელიც შეიძლება წარმოდგენილი ყოფილიყო როგორც ცოდნის წყარო; რატომლაც, ისინი არ ითვლება ცოდნის შემცველი, რადგან არვევს დადგენილი კრიტერიუმებით ცოდნის გადაცემის შემოსაზღვრულ არეალს“⁴⁹ (Hannula et al., 2014:6).

ხელოვნება კი არის აზრის გამოხატვის განსხვავებული ფორმა. „მხატვრული“ კვლევა გვაძლევს ცოდნის ახალ რესურსს და განათლების მიღების ახალ ფორმას.

⁴⁹ “If we approach the issue from the point of view of the critique of knowledge, it is certain that the concentration on knowledge according to the programme of the Enlightenment has, to a certain extent, clarified, simplified crystallised our view of how everything works. At the same time, it has removed from our vision a great number of phenomena, only because they cannot, for some reason, be introduced as objects of knowledge or as their part, as our view of knowledge is exclusive and restrictive”.

* * *

მხატვრული კვლევის 2 მიმართულება არსებობს:

• როდესაც კვლევის პროცესი სახელოვნებო რესურსს იყენებს შედეგის-თვის, რომელიც ახალ ცოდნას ქმნის.

• როდესაც კვლევის შედეგი არის თვით სახელოვნებო პროდუქტი, რომელიც ახალ ცოდნას შეიცავს.

მხატვრული კვლევის 2 ნიმუშს განვიხილავ, რომლებიც წარმოდგენილი იყო 2019 წელს ჰელსინკში „მხატვრული კვლევის“ კოლოქვიუმზე საშემსრულებლო ხელოვნებაში – CARPA⁶⁰.

I ვარიანტი, როდესაც კვლევის პროცესშია ჩადებული სახელოვნებო მიღმოა: სუსანა ჰასტის კვლევა (ინტერაქტიული ექსპერიმენტი);

„ჯარისკაცებთან ერთად სიარული: თუ როგორ ვისწავლე არ მაშფოთებდეს მათი მარში და მიყვარდეს ისინი“. სუსანა იკვლევს სამხედრო მსვლელობის ზეგავლენას ადამიანის ფსიქიკაზე. იგი გვთავაზობს პერფორმანსის პროცესში ინტერაქციას. პერფორმანსში ჩართული ადამიანები ხან მარშისებურად, ერთდროულად, სინქრონში მარშირებენ და ხან კი თავისუფლად არეული მახვილით, აქცენტის სხვადასხვა დროზე გადატანით დადიან. სუსანა მონაწილეებს აძლევს დავალებას და აკვირდება მოვლენებს დასკვნისთვის.

II ვარიანტი, როდესაც კვლევის შედეგია ხელოვნების ნიმუში.

ანა ნაზოს კვლევა – „გრანულებიანი დანალექი“ (ექსპერიმენტული პერფორმანსი).

ანა იკვლევს ადამიანის ტვინის მიერ კომპიუტერული პროგრამის მეშვეობით გაცემული ბრძანებითი სიგნალებით დრონის მართვას; ანა გვთავაზობს კვლევის შედეგად შექმნილ პეფორმანსს – ნაწარმოებს.



* * *

„მხატვრული“ კვლევის მეთოდოლოგია ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების მომენტშია, მკვეთრად დადგენილი პოსტულატები არ არსებობს და ინარჩუნებს ერთგვარ ბუნდოვანებას; ამით ზოგჯერ კიდეც ვამაყოფთ მხატვრული კვლევის

⁵⁰ <https://sites.uniarts.fi/web/carpa/carpa6>

მესვეურნი, რომ ჩვენ სფეროს ჯერ კიდევ აქვს ეს ფუფუნება, რომ თავისუფალი იყოს ჩარჩოებისგან. უამრავი მკვლევარი ცდილობს კვლევის პროცესის სისტემატიზირებას, იწერება მოხსენებები კვლევის მეთოდების ახსნისთვის და ფორმირებისთვის. თუმცა, ჩემი აზრით, მხატვრული კვლევისას ისეთივე მეთოდები ფუნქციონირებს, როგორც სამეცნიერო კვლევის დროს, უპრალოდ, გამოსახვისთვის დადგენილი წესების ოპტიმიზაციაა ძნელი, და სწორედ ეს არის ამ სახის კვლევის ერთგვარი ხიბლიც.

* * *

ჩვენი მხატვრული კვლევა, რომელსაც ნინო და თამარ უვანიებთან ერთად ვანხორციელებ ფუნდამენტური კვლევის (FR-18-4275) ფარგლებში, არის „XX-XXI საუკუნის ფორტეპიანო და მისი პერსპექტივები“, რომლის შედეგი ასახულია 80-წუთიან მულტიმედიურ-ინტერაქტიულ პერფორმანსში 2 საფორტეპიანოს, მოდერნიზებული ფორტეპიანოს, ფორტეპიანოების ვირტუალური და კამერული ორკესტრის, ვიდეო ინსტალაციების, ბლოგისა და ფილოსოფიური ზღაპრისთვის.

ჩვენი შემოქმედებითი კვლევის მიზანია ვუპასუხოთ კ. შტოკპაუზენის შეკითხვას “Has piano music come to an end?”⁵¹ (Stockhausen, 1993:138).

ამ კითხვას ჩვენი კვლევის შედეგით – შექმნილი ნაწარმოებით – ვპასუხობთ და ვამბობთ, რომ – **არა!**..

ამ პასუხისთვის ჩავატარეთ სტანდარტული (მეცნიერული) და არასტანდარტული (მხატვრული) სახის კვლევა, სადაც გამოვიყენოთ:

1. ერთის მხრივ, კომპარატიული მეთოდი, მსოფლიოში არსებულ საფორტეპიანო შემოქმედებაში სიახლეების კლასიფიკაციის გასაკეთებლად ფორტეპიანოს აღნაგობის ცვალებადობის და მასზე ახალი საშემსრულებლო ხერხების მუსიკოლოგიურ ჭრილში შესასწავლად.

2. მეორეს მხრივ, ექსპერიმენტული და ინტერდისციპლინარული მეთოდი, რაც დაგვეხმარა სხვა სამეცნიერო სფეროებთან ფსიქო-ასოციაციური მიდგომით გაგვეაზრებინა რიგი შემოქმედებითი იდეები, რათა ფორტეპიანოსთვის შეგვექმნა ნაწარმოები, სადაც გამოვიყენოთ XX-XXI საუკუნეების ფორტეპიანოს საშემსრულებლო შესაძლებლობები. საფორტეპიანო მუსიკის სამომავლო პერსპექტივის ჩვენეული თვალთახედვით კი, ფორტეპიანოს ოსტატ ალექსანდრე ზირაქაშვილთან ერთად გავაკეთეთ ახალი მოდიფიცირებული ფორტეპიანო “ModEKA”.

ნაწარმოების იდეა შემდეგში მდგომარეობს:

ჩვენ ფორტეპიანოს ისტორიას განვიხილავთ, როგორც რამდენიმე ცხოვრების ერთიან ციკლს. ცხოვრება არის დროში შეზღუდული ფენომენი, რომელიც მუდმივად იცვლება მრავალჯერადი დროისა და სივრცული განზომილებებით და ნარმოადგენს არსებობის მრავალ ფაზას. თითოეული არსებობა შედგება

⁵¹ „დადგა საფორტეპიანო მუსიკის დასასრული?“

უხილავი გრავიტაციული ტალღებისგან, რომლებიც დროისა და სივრცის სხვა-დასხვა ფაზებს გადიან, სანამ არ გაქრებიან. შემდეგ წარმოიქმნება ახალი ტალღა, რითაც იქმნება მარადისობა. არსებობის ფაზებს შორის გარდამავალი პერიოდია აპოკალიფსი. აპოკალიფსი ერთგვარი შიშია გრავიტაციული ტალღის რხევის დასრულებისა, რომელიც შემდეგ ისევ წარმოიქმნება და ასე გადავდივართ მარადისობაში.

ამგვარად, ფორტეპიანოს არსებობის და ფორმაციულადობის ფონზე ჩვენ აპოკალიფსის ჩვენეულ იდეას წარმოგიდგენთ. ნანარმოების სათაურია „გრავიტაციის ტალღის დასასრული ანუ ფორტეპიანოს აპოკალიფსი“.

მხატვრული კვლევის I ეტაპისთვის შევქმნით 7 ფაზისაგან შემდგარი პირველი ნაწილი, რომელიც ფორტეპიანოს გაფართოებული ტექნიკით სრულდება. მხატვრული იდეა სამყაროს შექმნის ფაზების ჩემეულ ვერსიას წარმოადგენს და ფიზიკაში არსებულ თეორიებსა თუ ჰიპოთეზებს ეყრდნობა. აქვე აღვნიშნავ, რომ გამოყენებულია ფორტეპიანოების ვირტუალური და კამერული ორკესტრის ინოვაციური იდეა. პირველი ნაწილი მთავრდება „ფორტეპიანოს დაბადებით“, როდესაც მისი პირველი ცხოვრება შესდგება. ეს ნაწილი მუსიკალურად აღნერს იმ პროცესს, თუ რა გზა გაიარა ფორტეპიანოს შექმნის იდეამ, როგორც სამყაროში არსებულმა ინფორმაციამ, რომ მატერიალიზებულიყო ჩვენს რეალობაში. ნაწილები, რომელშიც აჟღერებულია ეს გზები:

1. მოხეტიალე ინფორმაციული სიგნალები (ინფო-სფერო)
2. სიგნალების ქსელი (იმიტირებს ელემენტარული ნაწილაკების სიგნალებს)
 3. აფეთქება და სივრცეების შექმნა (დიდი აფეთქების თეორია)
 4. სამყაროს ჰოლოგრამა (სიმის თეორიები)
 5. გრავიტაცია (გრავიტონის ტალღა)
 6. დროის გაჩენა (პარალელური სამყაროები)
 7. მატერიალიზაცია (ინფორმაციის მატერიალიზაცია)
 8. ფორტეპიანოს დაბადება (ცხოვრება I)

მხატვრული კვლევის II ეტაპი წარმოადგენს ფორტეპიანოს ისტორიას და მის მიერ განვლილ სხვადასხვა ცხოვრებას დღემდე. მეორე ნაწილში ყოველი ცხოვრება წარმოადგენს იმ კომპოზიტორთა მუსიკის ამონარიდების კომპინაციას, რომლებმაც საფორტეპიანო მუსიკაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს. ყოველ მომდევნო ცხოვრებას თავის სიახლე შემოჰქონდა საფორტეპიანო მუსიკაში და ამდიდრებდა მის საშემსრულებლო შესაძლებლობებს:

ცხოვრება II – piano f/p

ცხოვრება III – piano Speed

ცხოვრება IV – piano Color

ცხოვრება V – piano Point

ცხოვრება VI – piano Registers

ცხოვრება VII – piano Space (extended)

ცხოვრება VIII – piano Time (extended)

მხატვრული კვლევის III ეტაპზე კი საფორტეპიანო მუსიკის ჩვენს მიერ შე-მოთავაზებული პერსპექტივაა წარმოდგენილი IX ცხოვრების სახით, რომელიც მოდიფიცირებულ ფორტეპიანოზე სრულდება. მესამე ნაწილის მხატვრული იდეა შექმნის პერიოდში ყველაზე აქტუალურ თემას – COVID-19-ის ეპიდემიას ეძღვნება და ამ დაავადების ანამნეზის მუსიკალური ვერსიაა.

ჩვენი კვლევის შედეგი, ფაქტიურად, მხატვრული ნაწარმოებია, თუმცა მი-სი შექმნისთვის სხვადასხვა სახის კვლევაა ჩატარებული; კვლევის აღწერა და დასკვნა კი ვერბალურის ნაცვლად მუსიკალური ენითაა ჩამოყალიბებული თან-დართული რეფლექსით, რაც ზემოთ იყო ნაწილობრივ მოთხოვნილი.

ისმის კითხვა, რაში მდგომარეობს განსხვავება მხატვრულ ნაწარმოებსა და მხატვრულ კვლევის შედეგად შექმნილ ნაწარმოებს შორის?

მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის და მხატვრული კვლევის შედეგები ძა-ლიან ჰგავს ერთმანეთს, თუმცა მიმდინარე პროცესები და დანიშნულება გან-სხვავებულია. მხატვრული ნამუშევრის შექმნის პროცესი დამოკიდებულია ადა-მიანის გონებაში მიმდინარე ინტუიციური და რაციონალური გადაწყვეტილებე-ბის თავისუფალ კონფიგურაციაზე. ავტორი არ არის ვალდებული იფიქროს შე-დეგის მნიშვნელობაზე, დაამტკიცოს „რაღაც“ თავისი ნამუშევრით. მხატვრული კვლევის ფარგლებში კი იდეის ხორციელების დროს იცვლება ბალანსი მკვლევა-რის ინტუიციურ და რაციონალურ მიდგომებს შორის. ამ შემთხვევაში, ის აღარ ეყრდნობა მხოლოდ საკუთარ ინტელექტუალურ რეზერვს ინტუიციურ და ქვეც-ნობიერ დონეზე და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს რაციონალურ პრინ-ციპებას. ამასთან, თითოეული მკვლევარი იყენებს ამ პრინციპებს ინდივიდუა-ლურად. თუ მხატვრულ კვლევაში ჩართულია რამდენიმე ხელოვანი, შემოქმედე-ბითი პროცესი ხდება კოლექტიური, რაც ავლენს ინტუიციურ და რაციონალურ გადაწყვეტილებებს შორის ახალ კავშირებს: მაგალითად, ერთი მკვლევარის ინ-ტუიციური და შეგრძნებითი აზრი შეიძლება სხვისთვის რაციონალურ წყაროდ იქცეს; ან, პირიქით, ერთის რაციონალური აზრი მეორესთვის შთაგონების წყა-როდ იქცეს და ა.შ. ყველაზე მნიშვნელოვანი კი არის ის, რომ შექმნილი ნიმუში არა მარტო მხატვრული დანიშნულების უნდა იყოს, არამედ წარმოადგენდეს ცოდნის წყაროსაც. „მხატვრული“ კვლევის ყველაზე განსაკუთრებულობა, სწო-რედ აზრის გამოთქმის ალტერნატიული გზის ძიებაშია, ამიტომაც ამ ტიპის მკვლევრები ეძებენ წერის და აზრის დაფიქსირების ისეთ რესურსს, რომელიც ვერბალურის ალტერნატივად გამოდგება და ცოდნის გადაცემას შეძლებს.

* * *

შეიძლება დავასკვნათ, თუ რა მნიშვნელობა აქვს შემოქმედებით კვლევას და მისგან შექმნილ ცოდნას:

- ხელოვნება ეს არის აზრის გამოხატვის განსხვავებული ფორმა. შემოქმედებითი კვლევა გვაძლევს ცოდნის ახალ რესურსს და განათ ლების მიღების ახალ ფორმას.
- ჩვენ მიჩვეული ვართ, რომ ყველაფერი უნდა ვთქვათ და ავხსნათ ვერბალურად. მხატვრული კვლევა კი აყალიბებს აზრს, რომ ხელოვნე

ბას ძალუძს მოვლენების შესახებ ინფორმაციის მოწოდება იმდაგვარი გზით, როდესაც არ არის სავალდებულო ვერბალურად იყოს ახსნილი საკითხი, იმისთვის რომ გავიგოთ.

- ასეთი ტიპის კვლევა კაცობრიობას დააბრუნებს აზრის გაგების ბუნებრივ მდგომარეობაში, სადაც ცოდნა ინტუიციურია.

ინტუიციური ცოდნა ნიშნავს ინტელექტის უფრო მაღალ ხარისხს, როდესაც ადამიანის ტვინი ბუნებრივ რეჟიმში მუშაობს და ლოგიკური ამოცანების ამოხსნას უმტკივნეულოდ ახერხებს, ზედმეტი ზენოლის გარეშე. გაცნობიერება ეს არ ნიშნავს მხოლოდ ვერბალური სახით დასკვნის დადებას. თუ ჩვენ შევძლებთ ჩვენი შეგრძნებებით ერთმანეთს ვესაუბროთ და აზრი გავუზიაროთ, არც ეს ნიშნავს, რომ ლაპარაკი დაგვავინყდება. პირიქით, უფრო ადვილად გავუგებთ ერთმანეთს.

მხატვრული კვლევა არის როგორც ცოდნის, ასევე ხელოვნების ნიმუშის შექმნის კიდევ ერთი გზა. ამიტომ, კვლევის მეთოდოლოგიის შემუშავება და წესების დამკვიდრება არ ნიშნავს, რომ შემოქმედებითი პროცესი ჩარჩოში უნდა ჩავსვათ. ნამუშევრების შექმნის ეს მიდგომა, სადაც კვლევის პროცესის როლი საკმაოდ მნიშვნელოვანია, **XX** და **XXI** საუკუნეებში ძალიან გავრცელებული მოვლენა. შეიძლება ითქვას კიდევ, რომ ეს უფრო ხელოვანის აზროვნების სახეობაა, ვიდრე კვლევის ახალი ფორმა. ვეთანხმები მოსაზრებას, რომ მხატვრული პროცესი უდრის სამეცნიერო კვლევის პროცესს, მაგრამ მხატვრული პროცესი უნდა იყოს თავისუფალი. ეს პრივილეგია აძლევს ხელოვნებას ძალას, გააკეთოს ინოვაციური და დაუჯერებელი რამ.

ამგვარად, ცოდნის გამოყენება ცოდნის დემონსტრირებაზე უფრო მნიშვნელოვანია!..

ლიტერატურა:

1. Hannula M., Suoranta J. and Vaden T., *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*, 2nd ed. New York, USA: Peter Lang. 2014.
2. Stockhausen K., "Clavier music 1992", *Perspectives of New Music*, vol. 31/2, 1993.

თამარ ჟვანია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი

მხატვრული აკლევის საგანგანათლებლო სივრცეში დამავილობით გაჩენილი პერსონაჟები⁵²

სამუსიკო საშემსრულებლო პროგრამები და უმაღლესი მუსიკალური განათლება ევროპაში არსებით ცვლილებებს განიცდის. კორპორატიული სამყაროს იდეალები – შედეგების გაზომვის, ინსტიტუტების ორგანიზებისა და მართვის თვალსაზრისით – უმაღლესი განათლების ახალ რეალობად იქცა. უმაღლესი სამუსიკო განათლება სპეციფიკური გამონვევების წინაშე დგას მისი ცოდნის სფეროდან გამომდინარე, რადგან მოთხოვნები იზრდება სამეცნიერო საქმიანობასა და სამენარმეო კომპონენტებზე. XXI საუკუნემდე, ინსტრუმენტალისტ მუსიკოსებისა და კომპოზიტორების უმაღლესი განათლება ეყრდნობოდა ოსტატობასა და მხატვრულ უნარებზე საკმაოდ სტაბილურ წარმოდგენებს, რომლებიც პროფესიულ სფეროსთან პირდაპირი კავშირში იყო. დღეს მომავალი გაურკვეველია. დასაქმების პირობების შეცვლა და აკადემიზაციის პროცესები საეჭვოს ხდის ცოდნისა და კომპეტენციის ტრადიციული წარმოდგენებს საექსპერტო კულტურაში.

ბოლონიის პროცესთან შესაბამისობა პირველ რიგში გულისხმობს იმას, რომ უმაღლესი სახელოვნებო განათლება ევროპაში არა მხოლოდ უნდა იყოს კავშირში კვლევასთან, არამედ ის უნდა ეფუძნებოდეს კვლევას. ამის განხორციელების გზები განსხვავდება ეროვნული სასწავლო გეგმების მიხედვით, მაგრამ მთავარ გამონვევად მხატვრული პრაქტიკის კონტექსტში კრიტიკული რეფლექსის სტიმულირება გვევლინება. მუსიკის საშემსრულებლო პროგრამების ფარგლებში სტუდენტებს უნდა განუვითარდეთ კრიტიკული და რეფლექსიური შესაძლებლობები, რათა მათ შეიძინონ კომპეტენცია, შეაფასონ და გამოიყენონ ახალი ცოდნა თავიანთი კარიერის განმავლობაში.

რას ნიშნავს რეფლექსია? ანარეკლი (ლათ. *Reflexio* – უკან დაბრუნება), რეფლექსია არის უნარი, რომლის საშუალებითაც ინდივიდს შეუძლია საკუთარი ქმედებების შეფასება, თავისი გრძნობების, ღირებულებების, ემოციების, შეგრძნებების გაზრება, გადაწყვეტილებების მიღება, და ა.შ.

უმაღლეს სამუსიკო განათლებაში მკვლევრები ითხოვენ ისეთ მიდგომას, რომელიც ხელს შეუწყობს კრიტიკული სწავლისა და განათლების პერსპექტი-

⁵² მოხსენება დაინტერა ფუნდამენტური კვლევის ფარგლებში, რომელიც განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [FR-18-4275]

ვას, განსხვავებით არსებული პრაქტიკისა, რომელიც ეფუძნება სტუდენტების ტრადიციებით ინფორმირებას.

რეფლექსია მუსიკის სწავლისა და მხატვრული განვითარების პროცესში პირველ რიგში გულისხმობს, რომ სწავლის პროცესი გამომდინარეობს ინდივიდუალური გამოცდილებიდან, სადაც საგანმანათლებლო ამოცანების გადაჭრისას „პირადი კავშირის“ პოვნაა მთავარი. ერთია რეფლექსის როლი პროფესიული განვითარების ხელშეწყობაში მუსიკის სწავლის კონკრეტულ საკითხებთან მიმართებაში, მაგრამ ის ასევე მოიცავს პროცესს, როდესაც სტუდენტს შეუძლია შეიცნოს საკუთარ თავი, როგორც ინდივიდმა და არტისტმა. პროცესი უბიძგებს სტუდენტს დამოუკიდებლად განსაზღვროს სწავლის ის სფეროები, რომლებიც შემდგომ განვითარებას საჭიროებს. ეს მიდგომა მიესადაგება როგორც ახალ საგანმანათლებლო სისტემას, ისე „ახალი თაობის“ სტუდენტთა გამოწვევებს.

სისტემა, როდესაც ოსტატიმა ზუსტად იცოდა, რა სჭირდება მის შეგირდს, დასრულდა. მათ შეიძლება უკეთ იციან კიდეც, როგორ გაუმკლავდნენ გამოწვევებს და თვითონვე მოახდინონ საკუთარი ცოდნის სისტემატიზაცია.

რეფლექსია წარმოადგენს სტუდენტების თვითგანვითარების მეთოდს, როდესაც მათ უვითარდებათ წერილობითი და ზეპირი უნარები, რომლითაც შეძლებენ თავიანთი წარმოდგენებისა და მხატვრული მიღწევების დოკუმენტირებას და გათვალისწინებას. ამასთან, არსებობს ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებები მსგავს პრაქტიკასთან მიმართებით, რომელიც შესაძლოა მხოლოდ ენერგიის ფუჭი კარგვა იყოს და რომელიც სტუდენტს ართმევს ინსტრუმენტზე დაკარისთვის განსაზღვრულ დროს.

აშკარაა, რომ რეფლექსია, უპირველეს ყოვლისა, ეხება ენის გამოყენებას და ვერბალურ პროცესებს. რეფლექსიაზე საუბრისას, მაგალითად ხშირად მოყავთ სტუდენტების სადისერტაციო პროექტები. მიუხედავად იმისა, რომ ეს შეიძლება იყოს წერილობითი, ზეპირი ან/და ხმოვანზე დაფუძნებული, რეფლექსია წარმოდგენილია როგორც კოგნიტური პროცესი, რომელიც ეფუძნება ენას, რომლის საშუალებითაც სტუდენტები განიხილავენ თავიანთ რეპეტიციებს, წარმოდგენებსა და მხატვრულ გამოცდილებას.

მაგრამ ასევე არსებობს მოსაზრება, რომ რეფლექსია სცილდება მკაფიო სიტყვების და ცნობიერი აზრების ფარგლებს და სინამდვილეში, რეფლექსის სრულიად სხვა გზაც არსებობს.

მხატვრული რეფლექსია, მუსიკა, როგორც ანარეკლი ადვილად ვერ გარდაიქმნება ვერბალურ ამსახველ პრაქტიკად. შემოქმედებითი არტისტები ხშირად არ ან ვერ განიხილავენ ვერბალურად თავიანთ შემოქმედებას, თუმცა თავიანთი შემოქმედებით შუამავლობენ და ამ გზით გადმოსცემენ მხატვრულ სახეს. თვით მუსიკის საშუალებით შესაძლებელია რეფლექსია.

ამ რწმენის თანახმად, მხატვრული მოქმედება არის რეფლექსია. საქმე არ ეხება მეყველებაზე და შემეცნებაზე დაფუძნებულ აქტივობას, არამედ უშუალოდ იმ მუსიკალურ რეფლექსის, რომელიც გარკვეულ დროით მონაკვეთში ვითარდება. მიუხედავად ამისა, მახასიათებლები, რასაც შეიძლება ვუწოდოთ

„მუსიკა, როგორც რეფლექსია“, ძნელად ექვემდებარება ვერბალიზაციას და სა-განმანათლებლო გართულებებს იწვევს. ხშირად გვესმის ფრაზები: „ამას ვერ ასწავლი“ ან „სიტყვების გარეშე რეფლექსიას ვერ დაამტკიცებ“.

მიუხედავად იმისა, რომ ვერბალური რეფლექსია შეიძლება ჩაითვალოს ჩვეულებრივ გამოყენებულ პრაქტიკად, ის ვერ იქნება რეფლექსის ერთადერთი ფორმა და შემოქმედმა სტუდენტებმა უნდა გაითვალისწინონ რეფლექსური პრაქტიკის სხვადასხვა ფორმა, როგორც განათლების სფეროში დამკვიდრებული რეფლექსიის კანონიერი რეჟიმები. არსებობს მცდელობები, გადაიღაოს დაძაბულობა ენბობრივ და საშემსრულებლო პრაქტიკას შორის. ტიპურ, ტრადიციულად დაწერილ თეზისს უპირისპირდება მხატვრული ნაშრომი, კვლევა, რომლის მთავარი მიმართულება საშემსრულებლო და საკომპოზიციო ხელოვნების პრაქტიკული მხარეა და ამ გზით ინერგება შერეული მეთოდების განსხვავებული ფორმა.

მხატვრული კვლევის და ნაშრომის ფორმა შემოდის თეზისის „ტრადიციული“ ფორმის საპირნონედ, სადაც ნაშრომის საბოლოო შედეგს წერილობითი ტექსტი წარმოადგენს. ახალი ფორმა გამოდის აკადემიური ჰეგემონიის წინააღმდეგ, სადაც წერილობითი ცოდნა ცვლის ცოდნის კომუნიკაციის ყველა სხვა ფორმას. ეს „ბიძგს“ აძლევს მხატვრულ, საშემსრულებლო-პრაქტიკულ მიმართულებას. როგორც ჩანს, არსებობს სურვილი – მხატვრული რეფლექსია ან მუსიკა, როგორც რეფლექსია დამკვიდრდეს, როგორც უმაღლესი განათლების ფარგლებში ცოდნის წარმოების ლეგიტიმური საშუალება. გარდა ამისა, კვლევის ამ მიმართულების მიზანია, მხატვრული პრაქტიკის სფეროს სხვებისგან გამორჩევა და მისი სპეციფიკისა და რეფლექსიის განსაკუთრებული ფორმების აღიარება და დამკვიდრება. ეს უნდა გაკეთდეს ზოგადი აკადემიზაციის პროცესის კონტექსტში უმაღლეს სახელოვნებო განათლებაში. სავარაუდოდ, ეს გარდაქმნა ქმნის დაძაბულობას უმაღლესი სამუსიკო განათლების სამეცნიერო და მხატვრულ იდეალებს შორის. წმინდა სამეცნიერო ცოდნის მიმართულება სიახლეებს არა სათანადოდ დასაბუთებად ცოდნად მიიჩნევს, ხოლო სახელოვნებო სფეროს პრაქტიკული მიმართულების მიმდევრები, ამგვარი რეფლექსიის ხელოვნებაში სავალდებულო დამკვიდრებას ხელოვნურ მოვლენად აღიქვამენ.

რას აძლევს ეს ტენდენციები სახელოვნებო განათლებას და რა გავლენა შეიძლება მან იქონიოს ზოგადად ხელოვნებაზე, და კერძოდ მუსიკაზე და სამუსიკო განათლებაზე?

შემოქმედებითი პროცესი მოიცავს საკუთარ თავში სიახლის ძიებას, კვლევას, საკითხის გადაჭრის არასტანდარტული გზების პოვნას. ცნობილია მაგალითად, რომ პაროკოს ეპოქაში მუსიკოსის მთავარ ამოცანად ახლის ძიება, ახლის აღმოჩენა ითვლებოდა. მუსიკოსის ცნება შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული აერთიანებდა კომპოზიტორს, შემსრულებელს, შესაძლოა პოეტს და მსახიობსაც კი. პროფესიათა თანდათანობითმა გამიჯვნამ შექმნა განსხვავებული პროფესიის მუსიკოსები, განსხვავებული საგანმანათლებლო გზით. შემსრულებლებს ადრეული ასაკიდან წვრთნაზე ორიენტირებული პროფესია აქვთ. სიახლის ძიება, კომპოზიტორების, ხოლო კველევა – თეორიტიკოსების პრეროგატი-

ვად იქცა. ჩამოყალიბდა საკმაოდ ზუსტი სტანდარტები, რომლის მიხედვით ამ პროფესიებში წარმატების მიღწევაა შესაძლებელი. დღევანდელ საზოგადოებაში, სადაც მომხმარებლური იდეები მთავარ წარმმართველ ძალად გვევლინება, ზოგადად ხელოვნების ყველა დარგს, და მათ შორის მუსიკას და სამუსიკო განათლებას, ამგვარი რეალობის ფარგლებში უწევს საკუთარი ადგილის დამკვიდრება, რაც იოლ ამოცანას არ წარმოადგენს. თავად მუსიკას და მის განვითარებასაც შეექმნა კრიზისი (თუმცა ვერ ვიტყვით, რომ მსგავსი კრიზისი მხოლოდ ამ ეპოქის პირმშობა). მუსიკალური განათლებისთვის ცნებები „დასაქმება“, „შრომის ბაზარი“, „წარმატება“, რომელიც საკუთარი თავის (საქმის) ამ ბაზარზე „გაყიდვით“ იზომება, ისეთივე აქტუალური გახდა, როგორც მაგალითად, ბიზნეს ადმინისტრირების სფეროსთვის. ხოლო ის ტრადიციული ფორმები და გზები, რომლის მეშვეობით ეს „წარმატება“ მიიღწევა, ასევე კრიზისშია. თუკი წარმატების ფორმულა ბაზარზეა ორიენტირებული, გამოდის სწორედ ეს ბაზარი კარნახობს დღეს ხელოვნებას განვითარების მიმართულებას. დასადგენია, რას მოელის ეს „ბაზარი“ მუსიკისგან – გართობას, განტვირთვას? კლებულობს კლასიკური, ე.წ არტ მუსიკის აუდიტორია. მის ძირითად მასას საზოგადოების ასაკოვანი ფენა წარმოადგენს. შესაბამისად, „მოთხოვნა პროდუქტზე“ კლებულობს, რაც იგივე განათლების „ბაზარზე“ მუსიკის და სამუსიკო განათლების „ფასს“ დაბლა წევს. თუმცა ისმის კითხვა, რა არის ხელოვნება, რას ემსახურება, რას ეძებს და რის დამტკიცებას ან უარყოფას ცდილობს ის?

ცოდნაზე კონცენტრაციამ განმანათლებელთა მოძღვრების შესაბამისად, გარკვეულწილად დაადგინა, გაამარტივა და თვალნათელი გახადა ჩვენი ხედვა იმის შესახებ, თუ როგორ მუშაობს ყველაფერი. ამავე დროს, მან ამოიღო ჩვენი ხედვიდან მრავალი ფენომენი მხოლოდ იმიტომ, რომ მათ, რატომდაც, არ შეუძლიათ წარმოადგინონ ცოდნის ობიექტები ან მათი ნაწილი, რადგან ცოდნის ჩვენეული ხედვა არის ექსკლუზიური და შეზღუდული. ამავე დროს, სწორედ შეზღუდულობამ და ექსკლუზიურობამ მიანიჭა ცოდნას თავისი ძალაუფლება: განაცხადი, რომელიც არ შეიძლება დამტკიცდეს ლოგიკურად, რომ არსებობს ნამდვილად, არ გამოდგება ცოდნად.

ზოგიერთი ფენომენი, რომელიც მნიშვნელოვანია ადამიანებისთვის, არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ცოდნა, მაგრამ მათი უგულვებელყოფაც შეუძლებელია, რადგან რაც ვიტით, ის გვნამს და პირიქით. სხვაგვარად, გადამწყვეტი მოვლენები და მახასიათებლები შეიძლება იყოს ის, რაც არ მოხვდება უშუალოდ ცოდნის ყურადღების ცენტრში, მაგრამ სამუდამოდ რჩება ცოდნის პერიფერიაზე.

შეიძლება ითქვას, ის, რასაც ხელოვნება ემსახურება და იკვლევს, არის სწორედ ის მნიშვნელოვანი, რაც მეცნიერულად დასაბუთებული ცოდნის მიღმაა დარჩენილი. შესაბამისად, სახელოვნებო საგანმანათლებლო სფეროში შემოსულმა სიახალეებმა, ცოდნის გაზომვის და შეფასების ტენდენციებმა ახალი გამოწვევები გააჩინა ამ მიმართულებით. გაჩინდა ახალი ტიპის კვლევის დამკვიდრების საჭიროება, რომელიც ლეგიტიმური იქნებოდა სწორედ ცოდნის მიღმა დარჩენილი რეალობის „დასამტკიცებლად“. კვლევა, რომლის მთავარი

შედეგი არა თეორიული ნაშრომი, არამედ თავად ხელოვნების ნიმუშია. მაგრამ არა ყველა ნიმუში, არამედ ის, რომელიც განაზოგადებს და ამკვიდრებს ახალ, ხელოვნებისთვის ლეგიტიმურ ცოდნას.

შესაძლოა სწორედ კვლევაზე ორიენტირებული განათლების სისტემა და სახელოვნებო სფეროში გაჩენილი კველევის ეს ახალი ფორმა იქცეს ხელოვნების და კერძოდ მუსიკაში არსებული კრიზისის გადალახვის ერთ-ერთ მთავარ შესაძლებლობად.

რეფლექსიაზე დაფუძნებული განათლება საშუალებას იძლევა მომართოს არტისტი პროფესიაში პირადი მისიის, დანიშნულების ძიებისკენ. რეფლექსია შეიძლება ასევე საფუძვლად დაედოს მუსიკალურ იდეებსა და წარმოდგენებზე საუბრისა და ახსნის უნარს. ამგვარი უნარების განვითარება და სტიმულირება კი თავისთავად იწვევს შეკითხვების დასმის, პრობლემატიკის განსაზღვრის და მათი გადაჭრის გზების ძიების აუცილებლობას, რაც მუსიკის, როგორც დარგის განვითარებისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანია. დღეს, განვითარებულ საზოგადოებაში და საგანმანათლებლო სისტემაში მნიშვნელოვანია ტენდენცია, რომელიც ადამიანის სოციალური ფუნქციის განსაზღვრას უკავშირდება. საზოგადოების მდგრადი განვითარება წარმოუდგენელია ფუნდამენტური ღირებულებების, ჰუმანისტური იდეალების, თავისუფლების, ადამიანის, როგორც მთავარი ღირებულების გარეშე. ამ „ბაზარზე“ კი მუსიკას კონკურენტი ვერ ეყოლება. სახელოვნებო კვლევაზე ორიენტირებული სამუსიკო განათლება აუცილებლად წამონებს ამ პრობლემატიკას და შესაძლოა აქცენტებმა მუსიკოსის დასაქმებიდან და ბაზარზე დამკვიდრებიდან გადაინაცვლოს სწორედ მუსიკის და მუსიკოსის სოციალურ როლზე; მუსიკის, რომლის მთავარი დანიშნულება სწორედ ადამიანისთვის იმ „მნიშვნელოვანის“ ძიება და კვლევაა, რომელიც მეცნიერული ცოდნის და ცნობიერის მიღმა რჩება. საბოლოოდ, ცივილიზებული სამყაროს მიერ მთავარ ღირებულებებად მონათლული თავისუფლებისა და ჰუმანისტური იდეალების ლეგიტიმაცია, შესაძლოა, სწორედ ამგვარი, ხელოვნების ენაზე მოპოვებული „მტკიცებულებებითაა“ შესაძლებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Dyndahl, P. Sidsel K., Siw Graabæk N., and Odd S., The Academisation of Popular Music in Higher Music Education: The Case of Norway in *Music Education Research*, 19 (4), 2017
2. Fairclough, N. Critical Discourse Analysis and the Marketization of Public Discourse: The Universities, Discourse & Society, 1993
3. Georgii-Hemming, E., Johansson, K., & Moberg N. Reflection in higher music education: what, why, wherefore? in *Music Education Research*, 22 (3), 2020
4. Hannula, M., Suoranta, J., Veden, T. Artistic Research Methodology. Narrative, Power and the Public, (2d ed.), Peter Lang, 2014
5. Tønsberg, K. Akademiseringen av jazz, pop og rock-en Dannelsereise, Akademika Forlag, 2013

ნინო უვანია

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

რეა?.. არ რეა?.. საჟითხავი აი ეს არის (მხატვრული კვლევის შედეგების დაფიქსირების განსხვავებული სახეების შესახებ)⁵³

მხატვრული კვლევა (Artistic Research) წარმოადგენს ხელოვანის იმ შემოქმედებითი პროცესის კვლევას, რომლის საბოლოო შედეგი ხელოვნების ნიმუშია. როგორც წესი, მხატვრული კვლევა საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის შესწავლისკენ უბიძგებს არტისტს და ამით საშუალებას აძლევს მას, შეაღწიოს ამ პროცესის სიღრმეებში. ტარდება იგი ყველა სახელოვნებო მიმართულებით, ხოლო შედეგების მიღწევის პროცესი შესაძლოა გაცდეს ცალკეული დისციპლინის ფარგლებს და გადავიდეს ტრანსდისციპლინურ სფეროში. ამიტომ, ბუნებრივია, რომ ხშირად მხატვრული კვლევის მეთოდები სხვა კვლევითი ტრადიციების მეთოდებთან იკვეთება. მეთოდებზე საუბრისას უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული კვლევის მეთოდოლოგია, გამომდინარე კვლევის ამ სახის ახალგაზრდული ასაკიდან, ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია. იგივე შეიძლება ითქვას კვლევის შედეგების დაფიქსირების გზებზეც. სწორედ ეს უკანასკნელი საკითხი ექცევა მოცემული მოხსენების ყურადღების ცენტრში.

მხატვრული კვლევის დაბადებიდან მოყოლებული, წერის, უფრო სწორედ – სამეცნიერო წერის პრობლემა ერთ-ერთი ყველაზე აქტიურად განხილული საკითხია. რეფლექსია ნებისმიერი კვლევის განუყოფელი ნაწილია, ხოლო მისი წერილობითი სახით (თან, სამეცნიერო სტილში) ფორმულირება კი სამეცნიერო კვლევის განუყოფელ ნაწილად იქცა. მხატვრულმა კვლევამაც შეისისხლხორცა სამეცნიერო კვლევის ეს აუცილებელი ატრიბუტი, მით უმეტეს, რომ ხელოვნებაზე წერა სახელოვნებო მეცნიერებებისთვის არაორგანული სულაც არაა. თუმცა, მხატვრული კვლევის განვითარების, ჩამოყალიბების კვალდაკვალ ხშირად ისმის კითხვა – რამდენად აუცილებელია მიღებული ცოდნის, შედეგების დაფიქსირება წერილობითი სახით მაშინ, როდესაც ხელოვნების ნიმუში თავად შეიძლება ახდენდეს შედეგების ნათელ დემონსტრირებას? მხატვრულმა კვლევამ კითხვის ნიშნის ქვეშ დააყენა სამეცნიერო წერის კარგად ნაცნობი ფორმების უალტერნატივობა და ხელს უწყობს კვლევითი რეფლექსის ფორმულირების არაკონვენციური სახეების დამკვიდრებას.

⁵³ მოხსენება დაინერა ფუნდამენტური კვლევის ფარგლებში, რომელიც განხორციელდა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [FR-18-4275].

„აღიქმება რა ცოდნის წარმოების ფორმად, მხატვრული კვლევა, ერთის მხრივ იყენებს, მეორეს მხრივ კი, კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს სამეცნიერო წერის ცნობილ ფორმებს, რომლებიც გამოიყენება მხატვრული კვლევის განუყოფელი ნაწილის – შემოქმედებითი პროცესების აღწერისას. გამოითქმის არგუმენტები მხატვრული კვლევისას ნებისმიერი სახის განმარტებითი ტექსტის გამოყენების აუცილებლობის ნინააღმდეგ. ამის მიზანია, ბოლომდე გააზრებულ იქნას ხელოვნების ესთეტიკური და ეპისტემოლოგიურ თვისებები. იაზრებს რა ამ თვისებებს, მხატვრული კვლევა ითვისებს ტრადიციული წერის ფორმებს და, იმავდროულად, ეჭვქვეშ აყენებს მათ, ანგრევს მათი ინსტიტუციალიზაციის პრაქტიკას... და ასე იქმნება რეფლექსიური არტიკულაციის სრულიად ახალი ფორმები. მკვლევრებს სულ უფრო და უფრო ხშირად უწევთ მულტიმედიურ ფორმატში მუშაობა, რათა შემოქმედებითად გამოიყენონ, გამოიწვიონ და შეავსონ სიტყვები და დაწერილი ტექსტები და, ამასთანავე, მოახდინონ რეფლექსიური შეფასების ინტეგრირება თავად ხელოვნების ნიმუშში. წერის ტექნოლოგიები, მათ შორის დიგიტალური ტექნოლოგიები, გვაძლევენ შესაძლებლობებს, გამოვიყვლიოთ მხატვრული კვლევის მასალების, საშუალებებისა და წერისადმი მიღვომის შესაძლებლობები და შეზღუდვები“, – წერია მხატვრული კვლევის სფეროში ერთ-ერთი წამყვანი კონფერენციის CARPA⁵⁴-ს 2021 წლის, რიგით VII გამოცემის კონცეფციაში (CARPA 2021). ყოველივე ამის ფონზე, CARPA-ს ორგანიზატორები მოვიწოდებენ მკვლევრებს, „ერთად შევისწავლოთ, როგორ გამოვთალოთ, ამოვჩხაპნოთ, ჩავწეროთ ნოტების სახით, ჩავხატოთ, დავხატოთ, დავაპროექტოთ და მოვხაზოთ საშემსრულებლო ხელოვნების სფეროში განხორციელებული მხატვრული კვლევები“ (CARPA 2021).

ის, თუ რა სახე შეიძლება მიიღოს მხატვრული კვლევის შედეგების დაფიქსირებამ, საოცრად ნათლად ჩანს მხატვრული კვლევისადმი მიძღვნილ ონლაინ-ჟურნალებში. კვლევის ვირტუალურ სამყაროში განთავსება გაცილებით უფრო მდიდარ შესაძლებლობებს სთავაზობს მკვლევარს. მაგალითად, სფეროს წამყვანი ჟურნალი Jorurnal of Artistic Reserach (<https://www.jar-online.net/>) საშუალებას აძლევს არტისტებს, შექმნან ონლაინ-ექსპოზიცია, რომლის საშუალებით დაინტერესებული კოლეგები ვირტუალურ სივრცეებში „სეირნობისას“ ათვალიერებენ, ეცნობიან კვლევის შედეგებს, დაფიქსირებულთ არა მარტო წერილობით, არამედ აუდიო-ჩანაწერების და სხვადასხვა ვიზუალური მასალის (ვიდეო, ფოტო, გრაფიკა) სახით. ექსპოზიციები როგორც JAR-ისთვის, ისე სფეროს სხვა არაერთი წამყვანი ჟურნალისთვის იქმნება მხატვრული კვლევის წამყვან ონლაინ-პლატფორმაზე <https://www.researchcatalogue.net/>, რომელიც საშუალებას აძლევს მკვლევარებს, არა მარტო შეიტანონ განაცხადი გამოქვეყნებაზე პორტალის მეშვეობით, არამედ დამოუკიდებლად გამოაქვეყნონ თავიანთი კვლევითი პროექტები, გახადონ ექსპოზიციები ღია დამთვალიერებელთათვის.

⁵⁴ The Colloquium on Artistic Research in Performing Arts – საშემსრულებლო ხელოვნების სფეროს მხატვრული კვლევის კოლოქვიუმი.

მოცემული ფორმატი არ მაძლევს საშუალებას, უფრო დეტალურად წარმოგიდგინოთ მხატვრული კვლევის შედეგების დაფიქსირების ძალზე საინტერესო სახეები, თუმცა, მსურს კონკრეტული მხატვრული კვლევის მაგალითზე წარმოდგენა შეგიქმნათ მათზე. საუბარია მხატვრულ კვლევაზე „აპოკალიფსი, ანუ გრავიტაციის დასრულების შიში“, რომელიც ტარდება შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ დაფინანსებული ფუნდამენტური კვლევის „შემოქმედებითი კვლევის⁵⁵ მეთოდოლოგიის შემუშავება XXI საუკუნის ფორტეპიანოსა და მისი სამომავლო პერსპექტივების კვლევის მაგალითზე“ ფარგლებში.

კვლევას ვატარებთ პიანისტები ნინო და თამარ უვანიები და კომპოზიტორი ეკა ჭაბაძეილი. კვლევა ითვალისწინებს, ერთის მხრივ, XX-XXI საუკუნეებში ფორტეპიანოს განვითარების ანალიზს ამავე პერიოდის აკადემიური მუსიკის ისტორიული განვითარების კონტექსტში, მეორეს მხრივ კი – საკრავზე სხვადასხვა სახის ექსპერიმენტების ჩატარებას ბერებათარმოების ახალი შესაძლებლობების წარმოჩენის და თავად ინსტრუმენტის მოდიფიცირების მიზნით. კვლევა იქცა დიდი ფორმის ახალი საფორტეპიანო ნაწარმოები/პერფომანსის შექმნის წინაპირობად. ნაწარმოებში აისახა როგორც ევოლუციის ის საინტერესო გზა, რომელიც საკრავმა XX და XXI საუკუნეებში გაიარა, ისე ჩატარებული ექსპერიმენტები. პერფორმანსში დაკავებულია ორი ფორტეპიანო, ერთი მოდიფიცირებული ფორტეპიანო, ფორტეპიანოების კამერული ორკესტრი და ვირტუალური საფორტეპიანო ორკესტრი, ასევე ვიდეო-ინსტალაციები. ნაწარმოები ახალ როლში გვივლენს აკუსტიკურ ფორტეპიანოს და პიანისტს, ამ როლის გამოვლენის პროცესი კი იქცა ერთგვარ სიტუაციის ანალიზის მეთოდად (Case Study). კვლევის პროცესზე დაკვირვების შედეგად ჩვენ შეიმუშავეთ ამ ფორმის კვლევის ჩატარების მეთოდოლოგია, რაც, იმედია, ხელს შეუწყობს კვლევის ახალი ფორმის დამკვდრებას საქართველოში და მოკრძალებულ წვლილს შეიტანს მის განვითარებაში საერთაშორისო დონეზე.

მთაგონების წყაროდ ჩვენთვის იქცა XX საუკუნის ცნობილი გერმანელი კომპოზიტორის კარლჰაინც შტოკჰაუზენის სიტყვები, წარმოთქმული 1992 წელს ერთ-ერთ საჯარო ლექციაზე: „საფორტეპიანო მუსიკა მიუახლოვდა თავის დასასრულს. მე ამას ნათლად ვგრძნობ. თანამედროვე ფორტეპიანოები ახლის აღმოჩენის საშუალებას აღარ იძლევა“ (Stockhausen, 1993:138). კომპოზიტორი 1992 წლის შემდეგაც ქმნიდა მუსიკას ამ საკრავისთვის, თუმცა ფაქტია, რომ ორ საუკუნეზე მეტ ხანს წამყვან მუსიკალურ ინსტრუმენტად აღიარებული ფორტეპიანო XXI საუკუნეში საკმაოდ იშვიათად ექცევა კომპოზიტორთა ყურადღების ცენტრში, განსაკუთრებით სოლო ინსტრუმენტის ამპლუაში. ეს, ერთის მხრივ, განაპირობა მუსიკალური ბერის საკმაოდ რადიკალურმა გადააზრებამ (მაგალითად, ირგვლივ არსებული ყოველგვარი ხმაურის მუსიკაში ინტეგ-

⁵⁵ პროექტის კონკურსზე გატანის ეტაპზე მკვლევართა ჯგუფი ცნებას Artistic Research ვთარგმნიდით, როგორც „შემოქმედებით კვლევას“, თუმცა, ამ ეტაპზე შევჯერდით თარგმანზე „მხატვრული კვლევა“.

რირებამ), მეორეს მხრივ კი, მუსიკის სამყაროში ტექნოლოგიების შემოქრამ. ამ ფაქტორებმა „დიდი დატვირთვა მისცა ბგერათშეფერილობას და იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც მხოლოდ მასზეა ორიენტირებული. მონოქრომული ქმნილებები თითქმის არ იმსახურებენ ყურადღებას“, აღნიშნავს კვლავ და კვლავ შტოკაუზენი (Stockhausen, 1971:348). ფორტეპიანოს მონოქრომულობას ემატება თანაბრად ტემპერირებული წყობაც, რომელიც აღარ სარგებლობს თანამედროვე კომპოზიტორებში დიდი პოპულარობით, რის შედეგადაც სახეზეა კომპოზიტორთა ინტერესის ზემოხსენებული კლება.

უნდა აღინიშნოს, რომ XX-XXI საუკუნეებში არაერთმა კომპოზიტორმა სცადა ფორტეპიანო გამომსახველობითი შესაძლებლობების გამდიდრება მისი მექანიზმისა თუ საშემსრულებლო ტექნიკის მოდიფიცირების გზით. ძნელია წარმოიდგინო, რა სახის ინოვაციების პოტენციალი აქვს აკუსტიკურ ფორტეპიანოს, თუნდაც ტექნოლოგიების გამოყენების შემთხვევაში. ნუთუ მართლა უახლოვდება დასასრულს საფორტეპიანო მუსიკა? ეს კითხვა საოცრად აქტუალურია დღევანდელ მუსიკალურ სამყაროში. მასზე პასუხის გაცემის ერთ-ერთი საუკეთესო გზად ჩვენ მხატვრული კვლევის ჩატარება მივიჩნიეთ.

რატომ მხატვრული კვლევა? ჩვენს მიერ დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა შეიძლებოდა მუსიკოლოგიური კვლევის საშუალებითაც. თუმცა, მხატვრული კვლევის მეტად შემოქმედებითი მეთოდები და ის, რომ კვლევის შედეგი, როგორც წესი, ხელოვნების ნიმუშია, ჩვენის აზრით, მოცემული ამოცანის შესასრულებლად ბევრად უფრო შესაფერისი გახლდათ. როგორც ბელგიელი არქიტექტორი და მკვლევარი იოპან ვერბეკე აღნიშნავს, „ხელოვნება, დიზაინი და არქიტექტურა არაა უშუალოდ ჩართული სამყაროს ზუსტ, ლოგიკურ გააზრებაში (როგორც ზუსტი მეცნიერებები), მაგრამ ისინი ავსებენ მას ცოდნის იმ სფეროთი, რომელიც ეფუძნება ადამიანთა გამოცდილებასა და ქცევას და გადაჯაჭვულია კულტურულ და საზოგადოერივ განვითარებასთან“ (Verbeke, 2013:123). ასეა მხატვრული კვლევაც. „ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა დისციპლინა, ხელოვნება, დიზაინი და არქიტექტურა ეფუძნება საკუთარ სპეციფიკურ პოზიციას, რომელიც გამოიმუშავა რეალობასთან მიმართებით...“, – ასკვნის ვერბეკე (Verbeke, 2013:123).

რეალობასთან მიმართებით საკუთარი პოზიციის გამომუშავებისას ჩვენ განსაკუთრებით შთაგონებული ვიყავით იმით, რომ მოგვეცა შესაძლებლობა, კვლევის შედეგები არაკონვენციური, ჩვენთვის აქმადე უცნობი ფორმებით დაგვეფიქსირებინა. არადა, ეს იდეა სრულიად უცხო არ არის ხელოვნებისათვის, მათ შორის – საფორტეპიანო მუსიკისათვის.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ფორტეპიანოს ნებისმიერი „არატრადიციული“ გამოყენება – იქნება ეს მისი პრეპარაცია, წყობის შეცვლა, მასზე დაკვრის ტექნიკის გაფართოება – წარმოადგენდა ამა თუ იმ კომპოზიტორის მიერ წარმოებული იმ პროცესის შედეგს, რომელიც ძალიან მოგვაგონებს მხატვრულ კვლევას. ამას მოწმობს ჯონ კეიჯის, ჰელმუტ ლახენმანის, კარლჰაინც შტოკჰაუზენისა და კიდევ არაერთი კომპოზიტორის სხვადასხვა სახის ტექსტები. იგივე კარლჰაინც შტოკჰაუზენის უკანასკნელი საფორტეპიანო ციკლი „ბუნებრივი

გრძლიობები“ საფორტეპიანო ბგერის ბუნების კვლევის შედეგად შეიქმნა. ამ კვლევაზე მან არაერთხელ ისაუბრა – მათ შორის ჩემთან ინტერვიუში⁵⁶. ციკლის თითოეული პიესის რიტმისა და ტემპს გასნაზღვრავს საფორტეპიანო ბგერის „ბუნებრივი“ ხანგრძლივობა, რომელსაც განაპირობებს ამა თუ იმ ბგერის სიმაღლე, რეგისტრი, მისი აღებისას შემსრულებლის ატაკის ინტენსივობა, პედალის სხვადასხვა სახით გამოყენება. შეიძლება ითქვას, რომ „ბუნებრივი გრძლიობები“ შედეგია თავისებური მხატვრული კვლევისა, რომლის მიზანს ფორტეპიანოს ბგერის ბუნების შესწავლა წარმოადგენდა. კვლევის შედეგად კი მოგვევლინა ხელოვნების ნიმუში. ამრიგად, არაერთი კომპოზიტორის (მათ შორის, თავად შტოკპაუზენის) მიერ გამოთქმული მოსაზრებების ფონზე, თითქოს თანამედროვე ფორტეპიანო ახლის თქმის საშუალებას არ იძლევა, გერმანელმა კომპოზიტორმა 2005-06 წლებში შექმნა წარმოები, რომელშიც ახალი კუთხით წარმოაჩინა მუსიკის ისტორიისათვის ამ უმნიშვნელოვანესი საკრავის შესაძლებლობები.

იგივე შეიძლება ითქვას ამერიკელი კომპოზიტორის ჯონ კეიჯის მიერ როიალის პრეპარაციასა, თუ ჩეხი ალოის ჰაბას მიერ მეოთხედტონური ფორტეპიანოს აგებასთან დაკავშირებით. უაღრესად მნიშვნელოვანია, რომ თითოეულმა ამ კვლევათაგან არა მარტო საფორტეპიანო, არამედ ზოგადად აკადემიური მუსიკის განვითარებაზე მოახდინა გავლენა, რითაც კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი ფორტეპიანოსა და საფორტეპიანო მუსიკის მნიშვნელობას აკადემიკური მუსიკის სფეროში.

ამ თავისებური კვლევებით შთაგონებულებმა, ჩვენ გადავწყვიტეთ, საკუთარი პასუხი გავვეცა საფორტეპიანო მუსიკისადმი ინტერესდაკარგულ კომპოზიტორთათვის. საკმაოდ მასშტაბური კვლევა ჩავატარეთ, მოვიცავით რა საფორტეპიანო მუსიკის განვითარების რამდენიმესაუკუნოვანი ისტორია. ამ ისტორიის გადაზრების საფუძველზე, ჩამოვაყალიბეთ საკუთარი ხედვა საკრავის მიერ განვლილი გზისა და ეს ყველაფერი ავსახეთ თავად წარმოებში, რომლის კომპოზიტორი ეკა ჭაბაშვილია. მაგრამ საინტერესოა, რომ წარმოები მკვლევარმა კომპოზიტორმა შექმნა სწორედ რომ მკვლევარ შემსრულებლებთან თანამშრომლობით.

რა სახით აისახა საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიის ჩვენეული ხედვა წარმოებში? მოხსენების ფორმატიდან გამომდინარე, შეუძლებელია პერფორმანსის დეტალური განხილვა, თუმცა, ზოგადი აღნერა მაინც წარმოდგენას შეგიქმნით როგორც წარმოებზე, ისე კვლევის შედეგების დაფიქსირების ახალ სახეებზე, რომელთა წარდგენა მოცემული მოხსენების მთავარი მიზანია.

წარმოები სათაურით „აპოკალიფსი, ანუ გრავიტაციის დასრულების შიში“⁵⁷ შედგება სამი წანილისგან – სამი ეტაპისგან, როგორც ჩვენ მათ ვუწოდებთ.

⁵⁶ გამოუქვეყნებელი ინტერვიუ ჩატარდა 20.01.2006, კომპოზიტორის სახლში, კიურტენში.

⁵⁷ ინგლისურეონოვან სათაურში ჩვენ გამოგვაქვს შტოკპაუზენის ციტატა. შედეგად, წარმოებს ჰქვია “Has Piano Music Come to an End?” (მიუახლოვდა საფორტეპიანო მუსიკა

I ეტაპი – ფორტეპიანოს დაბადება, ანუ იდეის მატერიალიზაცია; სიცოცხლე No. 1

II ეტაპი – ფორტეპიანოს 7 სიცოცხლე

III ეტაპი – სიცოცხლე No 9. მოდიფიცირებული ფორტეპიანო

ჩვენ განვიხილავთ საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიას, როგორც რამდენიმე სიცოცხლისგან შემდგარ ციკლს. ამ კონცეფციას საფუძვლად უდევს ეკა ჭაბაშვილისეული აღქმა არსებობისა. სიცოცხლე, მისი აზრით, „დროით შემოსაზღვრული ფენომენია, რომელიც მუდმივობაში, მულტიდროით-სივრცით პარამეტრით ყოველჯერზე სახეცვლილი გვევლინება და არსებობის სხვადასხვა ფაზებს წარმოადგენს. ციკლის ფაზებს შორის გარდამავალი პერიოდი აპოკალიფსია, ანუ ერთის დასასრული და მეორეს დასაწყისი. რატომ გრავიტაცია? აპოკალიფსი არის ერთგვარი ლტოლვა დასასრულისკენ... გრავიტაციული უხილავი ტალღები, რომლებიც დროისა და სივრცის ერთ ფაზაში გასავლელად ერთ სიცოცხლეს გააჩნია, სანამ ისინი არ გაილევა და ახალი არ წარმოიშვება, რასაც მუდმივობა განაპირობებს. შესაძლოა, შტოკპაუზენის გამონათქვამი უკავშირდება აპოკალიფსის, მისდამი ლტოლვის იდეას“⁵⁸.

ჭაბაშვილი საკმაოდ თავსუფალ ინტერპრეტირებას უკეთეს სამეცნიერო თეორიებს (ამ შემთხვევაში – გრავიტაციული ტალღების თეორიას), იყენებს მათ როგორც მხატვრულ იდეას, რომელიც ქმნის ნაწარმოების კონსტრუქციის საფუძველს.

ამრიგად, ფორტეპიანოს მთელი ისტორია ჩვენ მიერ იყოფა 3 ეტაპად და 9 სიცოცხლედ.

I ეტაპი (ხანგრძლოვობა დაახლ. 20 წუთი) „ფორტეპიანოს დაბადება“ ასახავს იდეის (ახალი ინსტრუმენტის, ფორტეპიანოს შექმნის აუცილებლობა) მატერიალიზებას. აქაც, კომპოზიტორი თავისუფალ ინტერპრეტირებას უკეთებს სამყაროს შექმნასთან დაკავშირებულ თეორიებს, ცდილობს რა ამ თეორიებით განსაზღვრული გარკვეული პროცესების მუსიკალურ იმიტირებას. საინტერესოა, რომ იგი კონცენტრირებას აკეთებს ბერლინის არაკონვენციურ, თანამედროვე ტექნიკებზე მაშინ, როცა აღწერს საკრავის დაბადებას XVII-XVIII საუკუნეების მიჯნაზე. სრულდება ეტაპი „სიცოცხლით No. 1“, რომელიც წარმოდგენილია ფრაგმენტით იტალიელი კომპოზიტორის ლოდოვიკი ჯიუსტინის მიერ 1732 წელს შექმნილი ციკლიდან *12 Sonate de cimbalo di piano e forte*. ეს გახლავთ ისტორიული მნიშვნელობის, პირველი ნაწარმოები, რომლებიც ექსკლუზიურად ფორტეპიანოსთვის დაიწერა. I ეტაპის შესრულებაში მონაწილეობას იღებს ფორტეპიანოების ვირტუალური ორკესტრი (პუბლიკა, რომელიც მობილური ტელეფონების საშუალებით რთავს საფორტეპიანო მუსიკის ვიდეო-ჩანაწერებს) და ფორტეპიანოების კამერული ოკესტრი, რომელიც შედგება 2 პიანისტის მიერ ჩაწერილი 12 საფრტეპიანო პარტიის ვიდეო-ჩანაწერისგან; ეკრანზე

თავის დასასრულს?). სათაურების შერჩევისას გადამწყვეტი ფაქტორი იყო, რამდენად დამაჯერებლად უდერს ესა თუ ის სათაური მოცემულ ენაზე.

⁵⁸ ციტატა აღებულია ეკა ჭაბაშვილის პირადი, გამოუქვეყნებელი ჩანაწერებიდან.

გაშვებული ჩანაწერის ფონზე კი 2 სოლისტი 2 როიალზე უკრავს სოლისტების პარტიებს.

II ეტაპი (ხანგრძლოვობა დაახლ. 30 წუთი) „აგვილნერს“ 7 სიცოცხლეს – განვითარების 7 ეტაპს, რომელიც საფორტეპიანო მუსიკამ, ჩვენი ხედვით, დღემდე გაიარა. ეტაპი ეფუძნება 31 კომპოზიტორის საფორტეპიანო მუსიკის-გან შემდგარ მასალას⁵⁹. ამ კომპოზიტორებმა, ჩვენი აზრით, განსაზღვრეს საფორტეპიანო მუსიკის ჟანრის განვითარება. სხვათაშორის, ამ სიაში ქართველი კომპოზიტორებიც შევიყვანეთ. მიუხედავად იმისა, რომ მათი გავლენა მსოფლიო მუსიკალურ სამყაროზე დიდი არ არის, ისინი ერთი მნიშვნელოვანი იდეის დემონსტრირებას ემსახურებიან – როგორ აღწევს ეპოქის სული ყველა ეროვნულ სკოლაში, მიუხედავად ნებისმიერი დაბრკოლებისა; ჩვენს შემთხვევაში, იგულისხმება საბჭოთა რეჟიმის დისკრიმინაციული პოლიტიკა, რომელიც ათ-წლეულების განმავლობაში კრძალავდა პროგრესულ იდეებს.

მოსაზრებები, დაკავშირებული ჩვენ მიერ გაკეთებულ არჩევანთან, დაფიქ-სირებულია წერილობითი სახით... ოღონდ არა მუსიკოლოგიურ კვლევაში, არა-მედ ჩვენს ვებ-გვრედზე გამოქვეყნებულ ბლოგში. ბლოგის შექმნის იდეა შთაგვაგონა მხატვრული კვლევისადმი ჩრდილოეთ ევროპის ქვეყნების მიდგომამ, რომლის ფარგლებშიც მიესალმებიან რეფლექსის არა მარტო სამეცნიერო და აკადემიურ, არამედ „პოეტურ, შემოქმედებით, ლიტერატურულ, და მედია-სენ-სიტიურ“ ფორმებს (CARPA 2021). ფრაგმენტები ბლოგის ტექსტებიდან აუდიო და ვიდეო-ჩანაწერების სახით გამოყენებულია მასალად ვიდეო-ინსტალაციებში. ვიდეო-ინსტალაციები ასევე შეიცავს ნაწყვეტებს ცნობილი პიანისტების აუდიო/ვიდეო ჩანაწერებისა.

III ეტაპი (ხანგრძლოვობა დაახლ. 15 წუთი) წარმოადგენს მე-9 სიცოცხლეს სახელწოდებით „მოდიფიცირებული ფორტეპიანო მოდეკალი“. ცენტრალურ როლს ამ წარმოადგენს ახრულებს ეკა ჭაბაშვილისა და ოსტატ ალექსანდრე ზირაქიშვილის მიერ მხატვრული კვლევის ფარგლებში მოდიფიცირებული აუსტიკური ფორტეპიანო⁶⁰. მოდიფიცირების მთავარი მიზანი გახლდათ საკრავის თანამედროვე მუსიკალური აზროვნებისთვის დამახასიათებელ პრინციპებთან დაახლოება, რის შედეგადაც ტრანსფორმირდა როგორც ბერების ხერხები, ისე საკრავის უდერადობა. მოდიფიცირებულ საკრავთან ერთად მოცემულ ეტაპზე უდერს ასევე წინა ორ ეტაპზე დაკავებული ორი ფორტეპიანო.

წარმოების უდიდესი წანილი პანდემიის ჟამს შეიქმნა, რამაც, ბუნებრივია, გავლენა იქონია მასზე. მესამე ეტაპის სტრუქტურა ეფუძნება ცნობილი ქართველი მწერლის გურამ მეგრელიშვილის Facebook-პოსტს, რომელშიც მწერალი დეტალურად აღნიერს COVID-19-ით ინფიცირების შემდეგ განვლილ ავად-მყოფობის ფაზებს. III ეტაპი COVID-19-ის მუსიკლური ანამნეზია. პოსტი, ერთის

⁵⁹ პარტიტურა შეიცავს ამ კომპოზიტორთა სახელებს. წარმოებებისა და ფრაგმენტების შერჩევა პიანისტების პრეროგატივაა.

⁶⁰ მოდეკალი აერთიანებს შემდეგ სიტყვებს: მოდიფიცირებული ეკასა და ალექსანდრე მიერ.

მხრივ, საფუძვლად დაედო ნაწარმოების სტრუქტურას, მეორეს მხრივ, წაკითხული და ჩაწერილი, იგი ვიდეო-ინსტალაციების მასალადაც იქცა.

ნაწარმოებს ასრულებს კოდა – „სხვა პერსპექტივები“, რომელიც ასახავს ფორტეპიანოს განვითარების ისტორიის მანძილზე სხვა ოსტატებისა და კომპოზიტორთა მიერ საკრავის მოდიფიცირების სხვადასხვა მცდელობას.

როგორც ხედავთ, მოცემული მხატვრული კვლევის მთავარ მიზანს წარმოადგენდა წარმოეჩინა ფორტეპიანოს პოტენციალი, იყოს აქტუალური თანამედროვე ეპოქაში. საინტერესოა, რომ თავიდანვე ჩვენი მიზანი იყო არა პასუხის პოვნა შტოკპაუზენის კითხვაზე, არამედ იმის დამტკიცება, რომ საფორტეპიანო მუსიკა არ მიუახლოვდა თავის დასასრულს; რომ ეს მხოლოდ ერთ-ერთი სიცოცხლის დასასრულია, გარდამავალი პერიოდი ფაზებს შორის, აპოკალიფსი... და ახალი სიცოცხლის დასაწყისი; რომ საკრავს შესწევს ძალა, იყოს ინოვაციური და ჭეშმარიტად თანამედროვე ინსტრუმენტი, რომელიც ასახავს ეპოქის სულს. ვიმედოვნებთ, ჩვენ ეს დავამტკიცეთ. შესაძლოა, ამ შემთხვევაში ჩვენ არა იმდენად ობიექტური, არამედ სუბიექტური მკვლევრები ვართ, რომლებსაც გვიყვარს დიდი ისტორიული მნიშვნელობის საკრავი. მხატვრული კვლევის კიდევ ერთი დამახასიათებელი თვისება სუბიექტურობის მიღებაა (კლასიკური სამეცნიერო მეთოდების საპირისპიროდ). მაგრამ სწორედ ეს სუბიექტურობა აძლევს საშუალებას არა მარტო ხელოვნებას, დიზაინსა და არქიტექტურას, როგორც ვერბეკე ალნიშნავს, არამედ მხატვრულ მკვლევარებსაც, გამოიმუშავონ რეალობასთან მიმართებით საკუთარი სპეციფიკური პოზიცია. და განა მართებულია, შევზღუდოთ მკვლევრები კვლევის შედეგების დაფიქსირებისას მხოლოდ სამეცნიერო წერილობითი ფორმით?

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. CARPA 2021. *Vision Statement*, <https://sites.uniarts.fi/web/carpa/carpa7/vision-statement> 01.06.2021
2. Stockhausen K. ‘Clavier music 1992’ in *Perspectives of New Music*, 31 (2), 1993.
3. Stockhausen K. *Texte zur Musik 1963-1970*, Band 3. DuMont Buchverlag, 1971.
4. Verbeke J. ‘The Intrinsic Value of Artistic Research’, in *SHARE: Handbook of Artistic Research Education*, ed. by Mick Wilson and Schelte van Ruiten (Amsterdam, Dublin, Gothenburg: ELIA, 2013).

ქეთევან გოგოლაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ემერიტუს-პროფესორი

მუსიკის სამანდისას სახითხისტვის

XX საუკუნის 40-იან წლებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ინფორმაციის თეორია, რომელიც კომუნიკაციური საშუალების სისტემებსა და ზოგად კანონზომიერებებს შეისწავლის. მუსიკა ისევე, როგორც ხელოვნების სხვა დარგები, ერთ-ერთი საკომუნიკაციო სისტემაა. ამდენად, მხატვრულ ნაწარმოებში ჩადებული ინფორმაცია „ესთეტურად“ იწოდება იმ მნიშვნელობით, როგორც „ბიოლოგიურს“ უნიდებენ ნერვულ სისტემაში ცირკულირებად ინფორმაციას. ამ შემთხვევაში ეპითეტი – გარეგნულად აღნიშნავს კომუნიკაციის ფიზიკურ ბუნებას. აქედან გამომდინარე, ინფორმაციის შინაარსობრივი ინტერპრეტაცია სჭარბობს იმ სისტემის განსაზღვრას, რომელშიც ის მოქმედებს. დღეისათვის მუსიკაში ინფორმაციის გადაცემისთვის ცნობილი ტრიადაა: კომპოზიტორი – შემსრულებელი – მსმენელი ან ადრეულ საუკუნეებში არსებული ორკომპონენტიანი კომუნიკაცია: კომპოზიტორი/შემსრულებელი – მსმენელი; აბრაამ მოლის აზრით, ინფორმაცია არის სიდიდე – მნიშვნელობისაგან არსობრივად განსხვავებული და მისგან დამოუკიდებელი, ე.ი. ის უჩვენებს შეტყობინების სირთულეს და ორგანიზებულობას, და არა მის მნიშვნელობას, შინაარსსა და აზრს. ცხადია, მუსიკასთან მიმართებაში დაუშვებელია ტექნიკური დარგის კომუნიკაციურ შეტყობინებასთან მისი იდენტიფიცირება.

კომპოზიტორი საკუთარ ბერით წარმოდგენებს სანოტო ჩანაწერით უკეთებს კოდირებას და ასრულებს გამგზავნის ფუნქციას, რაც მითითებული კომუნიკაციის I ეტაპია და დაკავშირებულია ძირითადი შეტყობინების გარდასახვასთან. II ეტაპი – სანოტო გრაფიკაში ფიქსირებული კოდირებული ინფორმაციის ბერებში გაუღერებაა, რაც ნიშნავს ინფორმაციის ერთი ფიზიკური ფორმიდან მეორეში გადასვლას; კომპოზიტორისეული ინფორმაციის შესანარჩუნებლად კომუნიკაციის წევრებს (გამგზავნსა და მიმღებს) შორის უნდა არსებობდეს კოდების ურთიერთშესატყვისობა. მუსიკალური შეტყობინების ძირითად ფორმად მიჩნეულია ორგანიზებული ბერების უღერადობა. არნოლდ შერინგის აზრით: „წარმოდგენა ხმოვანებაზე, რომელიც შემოქმედის გონებაში ცოცხლობს, გვევლინება პირველადი ჭვრეტის შედეგად“ (Орлов, 1973:440). სანოტო ჩანაწერის სისტემა იმყოფება გარკვეულ შესაბამისობაში ხმოვანების პარამეტრებთან და შეესაბამება კოდს თავისი „სიმბოლოებით“ და „ნიშნებით“. სანოტო სიმბოლოები აპრიორი ცნობილია როგორც გამგზავნისათვის, ასევე მიმღებისათვის.

ორგანისა და ლუტნის ძველ ტაბულატურებში აღნიშნული მხოლოდ კლავიატურაზე თითების გადაადგილების თანმიმდევრობა, არავითარ ინფორმაციას არ შეიცავს ბერების აბსოლუტური სიმაღლის შესახებ. კომუნიკაციის პროცესის მონაწილეები ექვემდებარებოდნენ ნოტაციის წინასწარ შეთანხმებულ და

აღიარებულ ე.წ. „ჩუმ კონვენციას“, რომელიც მონაწილის მახსოვრობაში ინახება. მაგ: გიორგი დე მაშო ნაწარმოებს სულ რამდენიმე ერთგვაროვანი ნოტით იწერდა სანოტო სისტემის ერთ ხაზზე. ხოლო მისი ოთხი მუსიკოსი – ბევრათა სიმაღლის ამ აბსტრაქტულ თანმიმდევრობას ერთ მთლიან მხატვრულ ნაწარმოებში უკეთებდა რეალიზებას, სადაც განსაზღვრული იყო რითმი, ფაქტურა, ფორმა და უანრული თავისებურება.

ქართულ ჰიმნოგრაფიაში არსებული ნევმური ნიშნები ასწლეულებს ითვლის, თუმცა დღეისათვის საუკუნეებს შორის კომუნიკაციური კავშირის განყვეტის გამო, ნიშანთა კოდური სისტემის ინტერპრეტირება შეუძლებელია. ხუთხაზიანმა სანოტო სისტემაში ბევრის ხარისხის (სიმაღლე, გრძლიობა, სიძლიერე) დაფიქსირების საშუალება მოგვცა. მაგრამ, რაც შეეხება სანოტო ნიშანით აღნიშნული ბევრის ან ბევრათა ერთობლიობის ტემბრს, მას შეესატყვისება არა მხოლოდ ერთი ჰანგი, არამედ მისი მრავალფეროვანი ვარიანტები (წინასწარ განუსაზღვრელია შემსრულებლის არჩევანი). ადამიანის სმენის მხოლოდ ორი ძირითადი პარამეტრის – სიმაღლისა და სიძლიერის ფსიქოფიზიოლოგიური მონაცემების დიფერენცირებული ზღურბლის განსაზღვრით, აბრაამ მოლმა დაადგინა აღქმის კვანტი (ბევრითი რხევის კვანტური ველი – ფონონი), რაც 340 000 უტოლდება. მიუხედავად უზუსტესი გამოთვლებისა, მუსიკის ბევრითი სტრუქტურის ინფორმაციის გასაგებად ეს მეთოდი მიუღებელია. ამრიგად, სანოტო ჩანაწერი რჩება რომელილაც შეტყუბინების კოდირებულ ფორმად. დაგუშვათ, შერინგისეული განსაზღვრება შემსრულებლის გონებაში არსებული ხმოვანი წარმოდგენის შესახებ შეეფარდება სინამდვილეს, თუმცა ცხადია, ეს ხმოვანი წარმოდგენა თავის მხრივ, რაღაცითაა ნაკარნახევი და წარმოქმნილი. გ.ორლოვი მიიჩნევს, რომ „კომპოზიტორის გონებაში არსებული ბევრითი წარმოდგენა და მსმენელის სმენითი შთაბეჭდილება იდეალურ სფეროს განეკუთვნება. I შემთხვევაში – ეს მომავალი ხმოვანი ფორმის ჩანაფიქრია; II შემთხვევებიში კი – მსმენელის სმენითი შთაბეჭდილება, ხატოვანი შეგრძნება. ორივე შემთხვევაში – კომპოზიტორისა და მსმენელის იდეალური სფეროს გამართიანებლად გვევლინება არა იმდენად ემოციური განცდა, რამდენადაც სულიერი. კომპოზიტორი იდეაბი არსებული ბევრითი ვარიანტებიდან ირჩევს ერთს. ხმოვანი ფორმების მიღმა არსებული იდეალური წარმონაქმნები, რომლებიც განსაზღვრავს მხატვრული აზროვნების ტელეოლოგიას (ანუ ხმოვანი ფორმებით ოპერირების შინაგან მიზანს) – სწორედ ეს არის ის, რასაც ჩვენ ვუნოდებთ ხელოვნების ქმნილების შინაარსს, აზრს, მნიშვნელობას, ესთეტიკურ ღირებულებას. ამრიგად, ა.შერინგი და ა.მოლი მიიჩნევენ, რომ პირველადია წარმოდგენა ხმოვანებაზე. გ.ორლოვის ვერსიით, „პირველადია იდეალური წარმონაქმნი, რომელიც ეძიებს საჭირო ხმოვან ფორმებს, რომელსაც კოდს ვუწოდებთ“ (Орлов, 1973:443).

1) ბევრის ძირითადი ელემენტების აღქმის ვარიანტების რიცხვი რამდენიმე ასეულ ათასს აღწევს, ამავე დროს, ეს მაჩვენებელი კიდევ უფრო გაიზრდება, თუ ბევრის სიმაღლისა და სიძლიერის ფაქტორების გარდა, განვიხილავთ ბევრის სხვა თვისებებს: ტემბრს, გრძლიობას, თანდათან ქრობას, ატაკას და ა.შ. ამასთანავე ეს ელემენტი (აღქმის კვანტი) – ერთობლიობის კომპლექსია. პირვე-

ლადი შემადგენელი ელემენტების შესაძლო ვარიანტების რიცხვი ასობით ნულიან ციფრს წარმოქმნის. ამდენად, მუსიკალური შემოქმედებისათვის – მათე მატიკოსების თეორიული თუ პრაქტიკული მცდელობა, თითქმის უშედეგოა.

2) ნებისმიერი კოდური „სიმბოლო“ – ეს არის ელემენტარული ფორმა (და არა ელემენტი), რომელიც განსხვავებულია სხვებისაგან. მაგალითად: ალფავიტის ასო – ბეჭდვით ან წერილობით ტექსტში, მეტყველებაში – ფონემა, მორჩეს ანბანში – წერტილების და ტირეების კომბინაცია, ელექტრონული იმპულსების სერია – ტელეფონების დანადგარში და ა.შ.

ცხადი ხდება, რომ მუსიკას განსაკუთრებული კოდი გააჩნია, რომელსაც განსაზღვრავს არა ცალკეული კოდური ერთეულები, არამედ მათი მთლიანობა (ე.ი. არა ცალკეული ასოები, არამედ მათი მთლიანობა – ისეთი, როგორიცაა სიტყვები ან მათი ჯგუფი მეტყველებაში). ამ აზრს იზიარებენ ის მკვლევრები და კომპოზიტორები (თ.კლაუელი, ი.ხოხლოვი, ვ.სტასოვი, პ.ჩაიკოვსკი, ფონ ბიულოვი, პ.ბერლიოზი, რ.შუმანი და სხვები), რომლებიც მუსიკის პროგრამულ ბუნებას აღიარებენ. ისინი პოულობენ ბერითი ელემენტების ისეთ შეხამებებს, რომლებიც შეესაბამებიან ბუნების მოვლენებს, ცალკეულ პეიზაჟებს და ხშირად ცოცხალ გმირებსაც კი. მუსიკის შინაარსად მხოლოდ აღნიშნული მოვლენის აღიარება ინფორმაციის თეორიის, როგორც მეცნიერული სისტემის – მატერიალური რეალობის იმიტაციის ფორმამდე მიგვიყვანდა. უფრო დასაშვებად მივიჩნევთ აბრაამ მოლის მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც „ნებისმიერი მატერიალური ფორმით მიწოდებული მხატვრული ნაწარმოები ურთულესი ინსტრუქციების სისტემაა, საიდანაც ადამიანმა უნდა „გამოიხმოს“ მნიშვნელობების შესაბამისი ელემენტები და რეკონსტრუირება გაუკეთოს შეტყუბინების იდეალურ მოდელს – აზრს, მნიშვნელობას“ (Мол, 1966:100). ხშირია დისკუსიები, როდესაც სუბიექტი ამტკიცებს, რომ მოცემული მუსიკალური ნაწარმოების ობიექტური შინაარსის მისეული განმარტება – საწყისი ვარიანტის ადექვატურია. ასეთი მტკიცება ინდივიდის მიერ აღქმული „ზუსტი შინაარსისა“, რომელიც კომპოზიტორისეული ჩანაფიქრის ტოლფასია – აბსურდულად გვესახება. ამბივალენტური შეიძლება იყოს მხოლოდ და მხოლოდ ემოციური აღქმები და არა თავად შინაარსი, რომელიც ერთადერთია.

მატერიალური პოსტულატი ამტკიცებს, რომ მხატვრული ნაწარმოები მატერიალური ფაქტია, შინაარსი კი – მისი თვისება. ხელოვნების მრავალი მცოდნე იკვლევდა, თუ რა აზრის მატარებელია მხატვრული ნაწარმოები, როგორც ობიექტური სინამდვილის მოვლენა და მივიდა დასკვნამდე, რომ მხატვრული ნაწარმოები არსებობს ადამიანის გონების გარეთ და მისგან დამოუკიდებლად. მუსიკის კვლევისას თეორიულ-ინფორმაციული მეთოდების გამოყენებას მოხდევს მთელი რიგი ტერმინოლოგიური ბარიერები. გაჩნდა ბევრი, თუმცა მუსიკისმცოდნეობაში უკვე ცნობილი ტერმინები: მუსიკალური ენა, სემანტიკა, სემიოტიკა, კოდი, ინფორმაცია და ა.შ. „მუსიკალური ენის“ ცნების გავრცელებამ მუსიკაზე განავრცო ნიშნობრივი სისტემის სტატუსი (პრინციპში, ასეთია ნებისმიერი ენა). ამ აზრის გავრცელებას სემიოტიკის მეცნიერებამ შეუწყო ხელი. დადგა მუსიკის შინაარსის, აზრის, მნიშვნელობის მეცნიერული შესწავლის სა-

კითხი. როგორც ი.კონი მიიჩნევს: „ენასა და მუსიკას შორის პარალელის გასავ-ლებად, უნდა ვაღიაროთ მუსიკის შინაარსობრივი, უფრო ზუსტად, სემანტიკუ-რი ხასიათის – მუსიკის „ენად“ მიჩნევა; მიუხედავად ყველანაირი სირთულეები-სა, აუცილებელია ანალიზის საფუძვლად მივიჩნიოთ მუსიკის უმნიშვნელოვანე-სი თვისება – მისი, როგორც შეტყობინების საშუალებად არსებობა“ (Кон, 1972:94).

შეკითხვაზე: თუ რა როლს თამაშობდა მისთვის თეორია მუსიკის შექმნის პროცესში, იგორ სტრავინსკიმ გადაჭრით უპასუხა: „რეტროსპექტულს, პრაქ-ტიკულად – არავითარს. არის ნაწარმოებები, რომლებისგანაც ის (თეორია) გა-მომდინარეობს... და ამდენად არის დამხმარე პროდუქტი, რომელიც უძლურია შექმნას და თუნდაც გაამართლოს უკვე შექმნილი“ (Стравинский, 1971:220). შემოქმედებითი პროცესის ახსნისას უაღრესად საინტერესოა სერგეი რახმანი-ნოვის აზრი: „მუსიკას ვუსმენ შინაგანად და ვიწერ რაც შეიძლება სადად და ბუ-ნებრივად... ამდენად, რაკი ჩემი შთაგონების წყარო უცნობია, მსმენელს შეუძ-ლია მოისმინოს ჩემი მუსიკა ყველაფრისაგან დამოუკიდებლად“ (Рахманинов, 1973:102). ისეთი ტრადიციების მიმდევარი კომპოზიტორი, როგორიც იყო ნიკო-ლოზ რიმსკი-კორსაკოვი, უმეტეს შემთხვევაში თავის ქმნილებებში, გვერდს უვ-ლიდა და უარყოფდა მუსიკის თეორიის სისტემებში არსებულ აკრძალვებს. ამან გამოიწვია აზრის ჩამოყალიბება, რომლის თანახმადაც, მუსიკის თეორიის და-უფლება აუცილებელია სასწავლო პროცესში, ხოლო რაც შეეხება მხატვრულ შემოქმედებას, ის სხვაგვარად ხორციელდება: მასში მუსიკის თეორია, როგორც ასეთი, არ მონაწილეობს. სწავლება მუსიკის თეორიის შესახებ, როგორც ყველა განმაზოგადებელი თეორია – აბსტრაქციის შედეგია. იგი მოიცავს მუსიკალურ ტექსტებში შემავალი ელემენტების ფუნქციურ ურთიერთობას, რაც განაპირო-ბებს მათ ლოგიკურ განვითარებას. ფუნდამენტურ დისკიპლინაში, რომელსაც „ჰარმონიული ფუნქციების თეორია“ ეწოდება, ფუნქციები აღწერილია არა რო-გორც ინვარიანტული დამოკიდებულებები, არამედ როგორც ტიპოლოგიური ერთეულები, რომლებიც იძლევიან მრავალგვარი აკორდიკის კლასიფიცირებას და მათი შეხამების გავრცელებულ საშუალებებს. სწორედ ამის შესახებ შენიშ-ნავს ბ.გასპაროვი, რომ „ფაქტობრივად, ჩვენს წინაშეა არა ჰარმონიული ფუნ-ქციების აღწერა, არამედ ტექსტებში ნაპოვნი ბერათშეხამებების კლასიფიკა-ცია. ამდენად, სემიოტიკური თვალსაზრისით, მუსიკალურ-თეორიული კონცეფ-ციები მოკლებულია სტრუქტურულ და ფუნქციონალურ თვისებებს“ (Гаспаров, 1969:177). რაც შეეხება პოლიფრონიას, ფორმას, კილოგრამას – ისინი გარკვეული სტილის დამახასიათებელი ელემენტების კლასიფიცირებას ახდე-ნენ. მუსიკის თეორიასთან მიმართებაში დრო დამანგრევლად მოქმედებს. მობი-ლურია არა მხოლოდ გახმოვანებული მუსიკალური ტექსტი, არამედ იცვლება სტრუქტურული კანონზომიერებებიც. დროსთან მიმართებაში თეორიული დოქ-ტრინები უძლურია. ყველაფერს წარმართავს მუსიკალური მეტყველება. მაგა-ლითად: ბეთჰოვენის შემოქმედების მთლიანობაში დასახასიათებლად განვიხი-ლავთ მის ადრეულ, შუა და გვიან პერიოდს, ვახდენთ მათი მუსიკალური ენის შედარებას. ისინი მსგავსია, ამავე დროს განსხვავებული. გამოდის, ტრადიციუ-

ლი ტერმინი „მუსიკალური ენა“ მთლად უვარგისი (!) არ უნდა იყოს, რადგანაც ჩვენ მართლა ვლაპარაკობთ ბეთჰოვენის სამი სტილის მუსიკალურ ენაზე, მალერის, შუბერტის, შოპენის, შოსტაკოვიჩის, სტრავინსკის „რუსული პერიოდის“ მუსიკალურ ენაზე და ხშირად ცალკეული ნაწარმოების მუსიკალურ ენაზეც კი, თუ კი იქ ისეთი სისტემაა გამოყენებული, რომელიც სხვაგან არ იყო რეალიზებული. ამ ცნების განსაზღვრისას პირველ სირთულედ გ.ორლოვი მიიჩნევს მუსიკალური ენების სიმრავლეს, რომლებიც ფუნქციონირებს ერთსა და იმავე სოციალურ სფეროში, დროის მონაკვეთში, სინქრონულ და დიაქრონულ მიმართებაში. ასეთი რამ ვერბალურთან მიმართებაში დაუშვებელია. არ არსებობს ისეთი საზოგადოება, რომელშიც დროის ერთსა და იმავე მონაკვეთში, თანაბარუფლებიანად ფუნქციონირებს სხვადასხვა ისტორიული ფორმაციის ენა. გავიხსენოთ ს.რახმანინოვის, ი.სტრავინსკის, ა.სკრიაბინის, ო.მესიანის და მრავალი სხვა კომპოზიტორის მცდელობა, განემარტათ საკუთარი მუსიკალური ნაწარმოების შექმნის პროცესი. მაგრამ, როდესაც საქმე მუსიკალურ ნაწარმოებში არსებულ შინაარს შეეხებოდა, უკვე რთულდებოდა პროცესის სიტყვიერი აღნერა.

რაკი უკვე გავმიჯნეთ საკომუნიკაციო სისტემაში მუსიკის და ვერბალური ენის ფუნქციები, აღვნიშნოთ ის ფაქტი, რომ: ა) ვერბალური ინფორმაციისათვის ფაქტობრივად სულერთია, რა ხარისხის ბერით აწვდიან მას. მთავარია, გაიგონონ ინფორმაციის შემცველი მასალა. ამ დროს, მუსიკისათვის ძირეულია მინოდებული ბერის ხარისხი, ურომლისოდაც მუსიკა კარგავს თავის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას – ინტონაციურ ბუნებას. ბ) ვერბალურში მხოლოდ თანმიმდევრულად მინოდებული ბერების დაჯგუფებიდან მიიღება ინფორმაცია; მუსიკაში კი ერთდროულად მინოდებული ბერათა ჯგუფიდან შემდგარი ინფორმაცია (მაგ: აკორდები) ერთ მთლიანობაში აღიქმება; თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ერთ აკორდში გაერთიანებული ბერების ინტონირებით გადაცემული ინფორმაცია, ვიზიარებთ ალფრედო კაზელას აზრს შემცირებული სეპტაკორდის შესახებ: „...რომლის წყალობითაც დებიუსიმ, რაველმა, სტრავინსკიმ და სხვებმა შექმნეს მუსიკალური შედევრები. ...დომენიკო ადალეონა მეტად სწორად განსაზღვრავდა ამ ოთხერიან თანაულერადობას, როგორც „განცვიფრების“ აკორდს. ამ უკანასკნელს (შემცირებულ სეპტაკორდს) გააჩნდა სასწაულმოქმედი მელოდრამატული ძალა. ნათელი ხდება, 1750-1850 წლების მანძილზე თუ რატომ მიმართავდნენ მას თეატრალურ მოქმედებებში, როდესაც აუცილებელი იყო განწირულების ან მნუხარების, მკვლელობის, უილბლო ქორწინების, ბოროტების და ა.შ. გამოხატვა“ (კაზელა, 1926:23). მოგვიანებით ეს აკორდი ვაგნერმა ჩაანაცვლა ახალი სეპტაკორდით (f, as, ces, es), შემდეგ ჩნდება სკრიაბინის („პრომეთეს“), კაზელას, მესიანის და სხვათა აკორდები. გ) ვერბალურ სისტემაში ინფორმაციის გადაცემისას ბერის გარკვეული სიხშირეც საკმარისია კომუნიკაციური აქტის განსახორციელებლად, მაშინ, როცა მუსიკაში გახმოვანებული ბერა – მინიმუმ ოთხგანზომილებიანია. მუსიკალური ინფორმაცია მსმენელთა მიერ სხვადასხვაგვარად იშიფრება. არსებობს ასოციაციური, რეალისტური, პროგრამული და კიდევ მრავალი სხვანაირი განმარტების მცდელობა. როგორც აღმოჩნდა, ასწლეულის მანძილზე დრამატულ მოქმე-

დებებში – შემცირებული სეპტაკორდის საშუალებით იხსნებოდა კულმინაციური კვანძი. ფაქტია, რომ მუსიკაში სხვადასხვა ბგერათშეხამებების და მათ შორის, ჩამოთვლილი აკორდების გაუღერება დრამატულ კონტექსტში, მძაფრ ემოციურ დატვირთვას ატარებს, რომელიც წარსულშიც და დღესაც, გარკვეულ დონეზე გასაებია სრულიად გაუთვითცნობიერებელი მიმღებისთვისაც კი, რომელსაც „მოუმზადებელ მსმენელს“ ვუწოდებთ. ამ შეხედულებას განამტკიცებს და აზრის გამოთქმის უფლებას მაძლევს ჩემს მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტების შედეგები: „მოუმზადებელი მსმენელები (ზრდადასრულებული თუ ბავშვები), უკვე მოსმენილი მუსიკის ზემოქმედებით ან მოსმენის პროცესში ხატავდნენ აბსტრაქტულ ან კონკრეტულ კომპოზიციებს და განმარტავდნენ კიდეც თავიანთ ჩანახატებს. სპეციალური პროგრამის გავლის შემდეგ (რომელიც გულისხმობდა მუსიკის კანონზომიერებების სახვითი ხელოვნების გამომსახველი საშუალებებით გადმოცემას), ბავშვები უუფლებოდნენ მუსიკის თეორიის საფუძვლებს, აფიქსირებდნენ ნაწარმოების ფორმას. თუ ვიმსჯელებთ მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის შედეგაგად შესრულებულ ნახატებზე, თითქმის ყველა მათგანი მუსიკაში არსებული ემოციური დატვირთვის ადექვატური იყო; დასათაურების არსებობის შემთხვევაში (რაც მსმენელისთვის უცნობი რჩებოდა), ნახატი შინაარსობრივად უახლოვდებოდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს“ (გოგოლაძე, 2006:266). აღნიშნულ მეთოდიკაზე დაყრდნობით 1974-1995 წლებში სასწავლო პროცესი მიმდინარეობდა საქართველოს განათლების სამინისტროს სამხატვრო სკოლა-ათწლედში, ასევე გერმანიაში – 1998-2004 წლებში. წლების მანძილზე დაგროვილმა ფაქტებრივმა მასალამ, სპეციალისტების დადებითი შეფასება დაიმსახურა კიევის (ლ.ბოჩკარიოვი) და მოსკოვის (ვ.მედუშევსკი) კონსერვატორიებში; მეცნიერული კვლევა და ილუსტრაციები დაბეჭდა ლამბერტის აკადემიამ (გერმანია), ასევე – ილინოისის შტატის (აშშ) სამეცნიერო ცნობარში (1988) შესულია, როგორც სწავლების ორიგინალური ახალი მეთოდიკა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აბრაამ მოლის და შერინგის თანახმად, შემოქმედებით პროცესში პირველადია წარმოდგენა ხმოვანებაზე. გ.ორლოვი კომპოზიტორისეულ შემოქმედებით პირველწყაროდ იდეალურ წარმონაქმნს მიიჩნევს, ხოლო როგორ „შემოდის“ ის გონებაში და როგორ ხდება მისი ობიექტივაცია, ეს საკითხი კომპოზიტორებისთვისაც რთული ასახსნელია.

აღნიშნული პრობლემის გადასაჭრელად წარმოდგენილ მრავალ ვერსიასთან ერთად, უაღრესად საინტერესოდ მივიჩნიეთ პ.ფლორენსკის მოსაზრება – უძველეს სამყაროში არსებული ფონეტიკამდელი იდეოგრაფიული დამწერლობის შესახებ, რომელიც „გამოსცემდა და გადასცემდა მხოლოდ იდეას, არსებობდა სამეტყველო ენისაგან დამოუკიდებლად, ამიტომაც აღნიშნულ ვითარებაში შეიძლება კაცობრიობის უნივერსალურ ენადაც იწოდოს... შემდეგ პ.ფლორენსკი მიუთითებს კაცობრიობის ფსიქოლოგიური ნიშანთვისებების იგივეობაზე, რომლის თანახმადაც ერთი და იმავე იდეის გადმოსაცემად ყველა დროში და ყველა ხალხთან ანალოგიური სახე/ხატები გამოიყენებოდა“ (Флоренский, 1971:523). რასაკვირველია, წინამდებარე სტატია არ ისახავს მიზნად დასმული პრობლემის ცალსახად გადაჭრას და მუსიკალური ენის კომუნიკაციური ბუნე-

ბის იდეოგრაფიულ დამწერლობასთან გაიგივებას, მაგრამ იგი მუსიკის სემანტიკის საკითხში გათვითცნობიერების ერთ-ერთი ვერსიის მცდელობაა. შეიძლება გარკვეულწილად სწორედ ეს ფაქტორი განაპირობებს ეროვნული და ტერიტორიალური ბარიერების გარეშე მუსიკის, როგორც სივრცეში განვითარებას, მისი აღქმისა და ემოციური განცდის შესაძლებლობას?

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კაზელა ა., პოლიტონალობა და ატონალობა (ლ.გოგოლაძის თარგმ). 1926.
2. გოგოლაძე ქ., მუსიკის ძირითადი კანონზომიერებების გრაფიკაში ასახვა. „ურნალი „კავკასიის მაცნე“ №14. თბ., 2006.
3. Гаспаров Б. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка. Труды по знаковым системам. Тарту. 1969.
4. Кон Ю. К вопросу о понятии «Музыкальный язык». В кн.: «От Люлли до наших дней». М. 1972.
5. Мол А. Теория информации и естетическое воспитание. «Мир». М. 1966.
6. Орлов Г. Семантика Музыки. В кн.: Проблемы музыкальной науки. Вып. II. «Советский композитор». М. 1973.
7. Рахманинов С. «Говорит Сергей Рахманинов». В журнале «Советская музыка» №4. М. 1973.
8. Стравинский И. Диалог. «Музыка». Ленинград. 1971.
9. Флоренский П. Simbolarium. Труды по знаковым системам. V. Тарту. 1971.

**ეკატერინე ბუჩქური
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
მუსიკოლოგიის დოქტორი**

**როგორ დავინახოთ ბგარა და მოვისეინოთ სუნი,
ანუ სინასტაზის აიდევ ერთი სახეობის შესახებ**

სინესტეზია – ნევროლოგიური ფენომენია, რომლის დროსაც ორი და მეტი გრძნობის სახეობა ერთმანეთს ერწყმის. სინესტეზი შეუძლია არა მარტო ესმოდეს ვიღაცის ხმა, არამედ ხედავდეს კიდევ მას, გრძნობდეს მის გემოს და მის შეხებას.

ადამიანები, რომლებიც სინესტეზიას განიცდიან, გარდა იმისა, რომ აქვთ უზარმაზარი შემოქმედებითი პოტენციალი, გააჩნიათ ინფორმაციის დამახსოვრებისა და გამრავლების საოცარი უნარი. მათი აღქმის შესაძლებლობები საშუალებას აძლევს ტვინს, რომ გააანალიზოს რამდენიმე გრძნობიდან მიღებული „შერეული“ მონაცემები ერთობლიობაში.

მუსიკოლოგიაში არაერთი შრომა არსებობს ფერისა და მუსიკის სინესტეზიური კავშირების შესახებ. შეიძლება ითქვას, რომ ამგვარი გრძნობითი ასოციაციური კავშირები ხელოვნების ნიმუშების სრულფასოვანი ესთეტიკური აღქმის ერთ-ერთ აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენს და მის გარეშე შეუძლებელს ხდის ისეთ ხელოვანთა შემოქმედების გაგებას, როგორებიცაა სკრიაბინი, რიმსკი-კორსაკოვი, ჩიურლიონისი და სხვ.

ერთი შეხედვით, ყნოსვა (არომატი) ყველაზე ნაკლებად მონაწილეობს სახელოვნებო პროცესში – სუნის გადმოცემა თითქოს შეუძლებელია კინოეკრანზე, მუსიკას და ნახატს არ აქვს არომატი. თუმცა მუსიკის ეფექტის მსგავსია რეალურ ცხოვრებაში არომატის მოქმედებაც ადამიანზე. ისევე როგორც მუსიკას შეუძლია ძლიერი ემოციების და ასოციაციების გამოწვევა, სუნსაც შეუძლია იგივე გავლენა მოახდინოს ადამიანის ემოციურ მდგომარეობაზე. მუსიკა და სუნი ძლიერი სტიმულია ადამიანის ტვინისთვის. ტვინი იწყებს მათ შორის ენერგიულად გაჯერებული კავშირების შექმნას, ზრდის ნერვული ქსელების და კავშირების რაოდენობას.

მოხსენებაში განიხილება სინესტეზიის ისეთი ნაკლებად შესწავლილი სფერო, როგორიცაა ყნოსვითი მეხსიერება (ასოციაცია) და მუსიკა, და მცდელობაა პასუხი გავცეთ კითხვას – როგორ მოვისმინოთ არომატი?

სინესტეზიის ტიპები შეიძლება დაიყოს როგორც:

1. ვიზუალური („სურათი“, ფერი, აბსტრაქტული ფორმა და ა.შ.)

2. ტაქტილური და კინესტეტიკური (მუსიკის, როგორც მოძრავი სუსტანციის შეგრძნება, მაგალითად, მუსიკის შინაარსის გამოსახვა ცეკვის საშუალებით)

3. გემოვნებითი („მსუყე“ ჰარმონია და ა.შ.)

4. ყნოსვითი (ჟღერადი შრეების „არომატები“ და ა.შ.)

5. ტემპერატურული (ფლეიტის „ცივი“ ტემპრი და ა.შ.)

6. გრავიტაციული („მძიმე“ როკი და ა.შ.)

ყნოსვითი მეხსიერება ეხება სუნის მეხსიერებას. სუნს შეუძლია ბევრი მოგონება გაგვიცოცხლოს. ეს იმიტომ ხდება, რომ ყნოსვის ბოლქვი, რომელიც არის ცენტრალური ნერვული სისტემის ნაწილი და ამუშავებს სენსორულ ინფორმაციას ცხვირიდან, ლიმბური სისტემის ნაწილია.

ვინაიდან ლიმბური სისტემა მეხსიერებასთან და ემოციებთან მჭიდრო კავშირშია, სუნს შეუძლია მოგონებების აღძვრა და ძლიერი რეაქციების გამოიწვევა.

მიუხედავად იმისა, რომ არსებული გამოკვლევები ცხადყოფს, რომ ყნოსვისა და მუსიკალურმა სტიმულებმა შეიძლება გავლენა მოახდინონ ადამიანის აღქმაზე და ქცევაზე, ამ გარემოს ნიშნის კომბინირებული ან ინტერაქტიული ეფექტი, კარგად არ არის გააზრებული. მაგ., შობის დღესასწაულთან დაკავშირებული სტიმულების გამოყენებით, ეს კვლევა შეისწავლის სუნისა და მუსიკის ერთობლივ გავლენას მაღაზიის, მისი გარემოს და შემოთავაზებული საქონლის მომხმარებელთა შეფასებებზე. ექსპერიმენტული დიზაინი განხორციელდა იმიტირებულ საცალო მაღაზიაში; შედეგები მიუთითებს, რომ მომხმარებელთა შეფასება უფრო მაღალია, როდესაც საშობაო სურნელი საშობაო ფონური მუსიკის თანხლებითაა, ხოლო საშობაო სურნელის არსებობა არასაშობაო მუსიკასთან ერთად, ამცირებს შეფასებებს.

სინესთეზია არის ნევროლოგიური თვისება ან მდგომარეობა, რომელიც იწვევს გრძნობების შეერთებას ან შერწყმას, რომლებიც ჩვეულებრივ არ არის დაკავშირებული. ერთი გრძნობის სტიმულაცია იწვევს უნებლიერ რეაქციას ერთ ან რამდენიმე სხვა გრძნობაში. მაგალითად, სინესთეზიის მქონე ადამიანს შეუძლია მოისმინოს ფერი ან ნახოს ხმა.

ბევრი მსგავსებაა მუსიკასა და სუნამოებს შორის. გავიხსენოთ თუნდაც „ნოტები“, რომლებიც გვხვდება როგორც მუსიკალურ, ისე პარფიუმერულ კომპოზიციებში. ასევე, ჩვენი ცხოვრების ზოგიერთი მოვლენა გარკვეულ სიმღერებთან და სუნებთან არის დაკავშირებული. ანუ, მუსიკაც და ალკოჰოლური სასმელებიც მოგონებების ერთგვარი შემნახველია, კარგად „უღერს“. ყოფაში დამკვიდრებულია სიტყვათა შეხამება: „მოუსმინე არომატს“, „სუნამოს უღერადობა“, „ციტრუსის ნოტები“, „ყვავილის აკორდები“, „გარდის ნოტი“ და სხვ. თითქოს საუბარი სუნზე კი არა, არამედ მუსიკალურ ნაწარმოებზეა.

ერთ-ერთი ყველაზე თეატრალური სუნამოა ლეგენდარული Mitsouko, შექმნილი 1919 წელს ჟაკ გერლენის მიერ. ეს დრამატული, მელანქოლიური კომპოზიცია მრავალი შემოქმედი ადამიანის, მათ შორის დიდი თეატრალური მოღვაწის სერგეი დიოგოლევის რჩეული იყო. მან ეს თავად სპექტაკლის დაწყებამდე გამოიყენა ფარდებზე და თეატრის კულისებში. ამ კონტექსტში განსაკუთრებით აღსანიშნავია გერლენის პარფიუმერული მუსიკალურ-თეატრალური ხაზი.

საინტერესო თეატრალური ისტორია უკავშირდება ცნობილ Dior-ის სუნამოს Diorissimo. 70-იან წლებში ტაგანკას თეატრში დაიდგა ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“, სადაც მთავარ როლებს ასრულებდნენ აღა დემიდოვა და ვლადიმერ ვი-

სოცკი. წარმოდგენების დაწყებამდე დემიდოვამ დარბაზში და სცენაზე მოაფრქვია სუნამო შროშანის კაშკაშა არომატით, რომელიც ვისოცსკიმ პარიზიდან ჩამოიტანა.

საინტერესოა, რომ ახლა საკმაოდ პოპულარული გახდა თეატრში არომატის დიფუზორების დამონტაჟება, რომ მაყურებელს გარკვეული ასოციაციური კავშირი ჰქონდეს სპექტაკლებთან და თავად თეატრთან.

როგორც წესი, მაყურებელი თეატრის სუნს უკავშირებს მტვრიანი ხავერდის, პუდრის, პომადის, ძველი ხის, ყვავილების თაიგულების და აუდიტორიის სუნამოების ნაზავს. მაგ., საკმაოდ ხშირად, მარტინ გრასის მიერ 1998 წელს შექმნილი Vivienne Westwood Boudoir სურნელი ასოცირდება თეატრისა და თეატრალური საგარდერობოს სუნთან. ინტენსიური შემადგენლობა გვახსენებს პუდრას, ნითელ პომადას და ყვავილების ნოტებს.

კულისებთან ასევე ასოცირდება 2010 წლის კომპოზიცია 1889 Moulin Rouge Histoires de Parfums, რომელიც ასევე შეიცავს უამრავ პუდრას, პომადას, ვარდებს და მუსკუსს. 2012 წელს იმავე ბრენდისგან იყო პარიზის საკონცერტო დარბაზ “Olympia”-სთვის განკუთვნილი სუნამო L’ Olympia Music Hall Histoires de Parfums, პარფიუმერი Gérald Ghislain (ყვავილების თაიგულების სურნელი, ხავერდოვანი ავეჯი, ხის სცენა, ზამში, ტყბილი დესერტი ბუფეტში). პარფიუმერმა Roja Dove-მა თავისი ერთ-ერთი სუნამო Diaghilev Roja Dove მიუძღვნა სერგეი დიაგილევს და თეატრს. მდიდარი კომპოზიცია ასევე მიანიშნებს მტვრიან ფარდებზე, საგარდერობოს სურნელზე, პომადასა და პუდრზე, მაყურებელთა მდიდრულ სამოსზე და თეატრის შესასვლელთან თამბაქოს სუნზე.

უკვე ისტორიის ნაწილია საბჭოთა პარფიუმერული ნაწარმი, რომელიც პაერებისა და ბალეტების სახელწოდებებს უკავშირდება.

თუ ჩვენს ცხოვრებაში სუნი ამდენს ნიშავს, საინტერესოა, რატომ არ არსებობს შემოქმედების მიმართულება, რომელიც სპეციალურად მუშაობს სუნის შეგრძნებაზე? ამ შემთხვევაში არომატის ხელოვნება შეიძლება გახდეს ინდივიდუალური – თითოეული მსმენელი აღიქვამს ამა თუ იმ ხელოვნების საგანს, რაც დამოკიდებულია პირადი გამოცდილებისა და ყნოსვითი მოგონებების მონაცემთა არქივზე.

ხელოვნებაში სურნელის მიმართ არასათანადო ყურადღებაზე, 1978 წელს ბელგიელმა მხატვარმა გაი ბლეუსმა დაწერა მთელი მანიფესტი „სუნებთან მუშაობისგან მიღებული მკვეთრი შეგრძნებები“. მოგვიანებით კი თავად მუშაობდა პარფიუმერულ ინსტალაციებზე, სპექტაკლებსა და ხელოვნების საგნებზე.

იმისდა მიუხედავად, რომ ცალკე მიმართულება, ალბათ არ არსებობს, ხელოვნებაში ხშირია არომატების დანერგვის მცდელობების და შესაბამისი გამოფენებიც ტარდება და შეიძლება ითქვას, რომ მარსელ დიუშანის „პარიზის ჰაერზე“ ბევრად უფრო რეალური ისტორიებიც არსებობს.

ერთ-ერთი უახლესი მაგალითია მხატვარ ბრაიან გოლცენლეიხტერის Sillage. სხვადასხვა რეგიონის მოსახლეობა იზიარებდა იმ სუნებს, რომელთანაც ისინი სახლის ასოცირებას ახდენენ. პროექტმა იმოგზაურა აშშ-ს ქალაქებში 2014 და 2016 წლებში.

მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა 2020 წლის დასაწყისში, გარაჟის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში. ექსპერიმენტი „You're on the Air“ მიზნად ისახავდა თანამედროვე ხელოვნებაში არომატების გამოყენების შესწავლას. პროექტი შედგებოდა ინსტალაციებისა და მასტერკლასებისგან – ვიზიტორების ურთიერთქმედება მნიშვნელოვან ასპექტს ნარმოადგენდა (<https://garagemca.org/en/exhibition/art-experiment-you-re-on-air>).

ყნოსვითი მეხსიერება, როგორც ხელოვნების ნაირსახეობა, რომელიც გამომსახულ საშუალებად სუნს იყენებს, 1980 წლიდან არის აღიარებული. მარსელ დიუშანი იყო ერთ-ერთი პირველი მხატვარი, რომელმაც პირველად გამოიყენა სუნები ხელოვნებაში.

ამ მიმართულებით აღსანიშნავია პროექტი *Green Aria (Green Aria, a Scent Opera)*, სურნელოვანი ოპერა. აღსანიშნავია, რომ ის სწორედ ასე უღერს: „ოპერა“ რომელიც უფრო უნდა იყნოსოთ, ვიდრე უყუროთ და მოუსმინოთ. „ოპერის სურნელი“ – კრისტოფ ლუდამიელის გამოფენა გუგენჰეიმის მუზეუმში 2009 წელს, რომელშიც გაერთიანებული იყო ორ ათეულზე მეტი არომატი, რომელიც სპეციალური „სურნელოვანი მიკროფონებით“ იფრქვეოდა 148 ადგილას მუსიკის თანხლებით. ზოგი არომატი მიზნად ისახავდა ბუნებრივი სუნამოების მოწყდებას, ზოგი კი აღწერილი იყო როგორც „ინდუსტრიული“ ან „აბსოლუტური ნულოვანი“. იდეა არის ამბის მოყოლა სუნის თანმიმდევრულად გამოყენებით მუსიკასთან ერთად, რომელიც შექმნილია ნიკო მულისა და ვალგერ სიგურდსონის მიერ.

„ოპერის“ იდეა არის ის, რომ სუნის თანმიმდევრული მოკლე ეპიზოდური ამოფრქვევები გვაწვდის ამბავს ინდუსტრიალიზაციის შესახებ ირიბი საშუალებით. ზოგიერთი სუნი ბინძურია, მაგალითად პარიზში მატარებლის ლიანდაგის მსგავსად, ზოგი კი კლასიკურად ერწყმის ჰარმონიულ სურნელებს. ზოგჯერ, სუფთა, ნეიტრალური ხმა შემოდის, როგორც „ფლეიტის სურნელოვანი ბალი“, როგორც გარემომცველი მუსიკის (და სუნის) როგორც, ქაოსისგან განწმენდის შედეგი.

Scent Opera-ს შემქმნელებს ასევე მოუწიათ წინააღმდეგობის გადალახვა ადამიანის ორგანიზმის ფუნდამენტური შეზღუდვების თვალსაზრისით, როდესაც ინფორმაციის მიღება ხდება სუნთქვის მართვით, ცხვირით, განსხვავებით თვალის, ყურის, ენისა და თითის წვერისაგან. ცხადია, წინა სუნების თანმიმდევრობის დამახსოვრება ასევე პრობლემურია მათთვის, ვინც არ არის სუნამოების პროფესიონალი-პარფუმერი. სირთულეს ემატება წინა სუნის გავლენა მომდევნო სუნის აღქმაზე, მაშინაც კი, თუ სავენტილაციო სისტემამ ძველი არომატის კვალი გააქრო... „ეს ტანვარჯიშია“, – ამბობს ლუდამიელი. „და შემოქმედებითი კოშმარი. მაგრამ მაგარია“ (Lubow, 2009).

სრული სახით „ოპერა“ მაქსიმუმ ოცდაათ წუთს გრძელდება, და როგორც აუდიტორია აღნიშნავდა პრემიერისას, თუ სმენითი და მხედველობითი რესურსი მზად იყო კიდევ უფრო მეტი ინფორმაციის მისაღებად, ყნოსვითი რეცეპტორები ამ ინტენსიური მუშაობით საკმაოდ გადაიღალა. თუმცა, ინოვაციური კონცეფციითა და ზედმინევნითი, სინქრონული შესრულებით და იდეით, ეს

პროექტი მართლაც საინტერესო აღმოჩნდა და დაამტკიცა, რომ სუნს, ნამდვილად შეუძლია ამბის გადმოცემა.

ძალზე შთამბეჭდავია ამ თვალსაზრისით ასევე გამოფენა “RESET 2.0” თანამედროვე ხელოვნების ცენტრში “MARS”. ეს პროექტი აერთიანებს არა მხოლოდ არომატის, არამედ ფერისა და ჟღერადობის გავლენას ადამიანის აღქმაზე. RESET 2.0 – ესაა თავისებური არტ-სკრინინგი, მედიტაციური წარმოდგენა, არტ-თერაპიის სეანსი, რომლიც მაყურებელს აძლევს საშუალებას და ეხმარება, გაანალიზოს საკუთარი ფსიქიკა და დადებითად იმოქმედოს მასზე სენსორული და ტაქტილური პრაქტიკით. ერთგვარი ინტელექტუალური პერფორმანსი, რომლიც მაყურებელს თავის ჭეშმარიტ „მე“-სთან აბრუნებს (<https://centermars.ru/projects/resetexhibition/>).

მეხსიერების სურნელი: სუნისა და კლასიკური მუსიკის დამათრობელი კომბინაცია – ავსტრალიის სამხატვრო კვარტეტის ექსპერიმენტული პროექტის მთავარი იდეა: მეხსიერების სურნელში, სუნამოები ერევა ჩაიკოვსკის, გურჯიევის და მაუნტფორტის მუსიკის ჰანგებს. ამ პროექტისთვის არომატები შექმნა მექსიკაში დაბადებულმა, პარიზში განათლება მიღებულმა და ნიუ-იორკში დაფუძნებულმა პარფიუმერმა კარლოს ჰუბერმა. იგი სრულყოფილი ზღაპრის მთხოვბელია: სანამ ყველა მუსიკალური ნაწარმოები დაიწყება, ჰუბერი აღნერს, თუ როგორ იქნა ჩაფიქრებული და „აშენებული“ მისი სუნი, თითოეული მათგანი შექმნილია განსაკუთრებული ისტორიული მომენტების ან განწყობილების აღსაქმელად.

„სურნელებს აქვთ თვისება, რაციონალური აზროვნების გვერდის ავლით იარსებონ – ეს არის სუფთა ემოცია“, – განმარტავს კვარტეტის სამხატვრო ხელმძღვანელი ჯეიმს ბეკი. „გზა, რომელსაც შეუძლია დიდი ხნის წინ დაკარგული მოგონებები გამოიწვიოს. ჩვენი გონების ჩაკეტილი ნაწილების იდეის ხორციელებაშია“. ამ პროექტის იდეა, კლასიკური მუსიკის ახალ, ფართო აუდიტორიასთან გატანის შესაძლებლობა. „ეს ეხება იმ ადამიანებისთვის პასუხის გაცემას კლასიკურ მუსიკასთან გაუცხოებასთან კავშირში, რომლებსაც სულაც არ აქვთ აკადემიური მუსიკალური განათლება“ (Sebag-Montefiore, 2016).

პირველად 1868 წელს ლონდონის ალპამბრას ვარიეტეს თეატრში რომლის არომატი „ჯადოსნური ცეკვის“ წარმოდგენის დროს გამოიყენეს. არომატების გამოყენება პრაქტიკა ფილმთან ერთად, იწყება 1906 წლიდან, ხმოვანი ფილმების ეპოქის დაწყებამდე. 1958 წელს გამოქვეყნებულ Film Daily-ის ინფორმაციით, სამუელ როქსი როტპაფელმა საოჯახო თეატრიდან, ფორეს-სიტიში, პენსილვანიაში, მაყურებლის წინაშე განათავსა ბამბა, რომელიც გაუღენთილი იყო ვარდის ზეთით. 1916 წელს კი ნიუ-იორკის რივოლის თეატრი მოკლემეტრაჟიანი ფილმის „ყვავილების ამბავის“ გაშვებისას აღიჭურვა შესაბამისი არომატების გაშვების შესაძლებლობით.

1929 წელს მიუზიკლის „ბროდვეის მელოდიის“ ჩვენების დროს, ნიუ იორკ სითო თეატრში ჭერიდან სუნამო იფრქვეოდა. ეს პრაქტიკა თანდათან ფეხს იკიდებდა, თუმცა ამასთან, თეატრიდან კონკრეტული სუნების გაწმენდას საათები სჭირდებოდა და რამდენიმე დღის შემდეგაც იგრძნობოდა.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს ადრეული მცდელობა განხორციელდა თეატ-რის მფლობელების და არა თავად ფილმების მწარმოებლის მიერ. მაყურებელს შეეძლო სუნზე ყურადღების კონცენტრირება იმის ნაცვლად, რომ ფოკუსირებულიყო იმაზე, რაც რეჟისორს სურდა. გარდა ამისა, თეატრების სიდიდის გამო, დიდი რაოდენობით პარტიუმერია უნდა გამოყენებულიყო, რომ ყველა მაყურებელს თანაბრად შეეგრძნო არომატი. ამან კიდევ ერთი პრობლემა გამოიწვია: ადამიანის ყნოსვას დროის მცირე მონაკვეთში უჭირს ერთი სურნელიდან მეორეზე მოდულირება.

უოლტ დისნეი იყო პირველი კინემატოგრაფისტი, ვინც თავად მოისურვა 1940 წელს „ფანტაზიაში“ სინესთეზის იდეა პრაქტიკულად განეხორციელებინა და ჩვენებისას ამ მშვენიერ სანახაობას არომატიც დამატებოდა, მაგრამ საბოლოოდ უარი თქვა ამ ძვირიან სიამოვნებაზე საკმაოდ დიდი ხარჯების გამო.

ლაუბეს ტექნიკა, რომელსაც მან თავდაპირველად “Scentovision” უწოდა, დაინერგა 1939 წელს ნიუ იორკის მსოფლიო გამოფენის დროს. სისტემა მიღებით იყო დაკავშირებული კინოთეატრებში ინდივიდუალურ სავარძელთან, ისე, რომ დრო და რაოდენობა საკონტროლო დაფის გამოყენებით ფრთხილად იმართებოდა. 1943 წელს New York Times იუწყებოდა, რომ „Scentovision“ „სუნს“ სწრაფად და მარტივად მოიხმარს ფილმის საუნდტრეკთან ერთად“ (Turner, 2017).

შვეიცარელი ლაუბი 1946 წელს ევროპაში დაბრუნდა, თუმცა იქ ვერავინ დააინტერესა თავისი გამოგონებით. 1957 წლის ნოემბერში Laube და Bert S. Good-ის საკუთრებაში არსებული ეს სისტემა დააპატენტეს შეერთებულ შტატებში.

სპექტაკლში სუნის ჩართვა რთულია, და თუ Smell-O-Vision-ის ამ ტექნოლოგიას უკვე 60 წლიანი გამოცდილება აქვს კინოინდუსტრიის სფეროში, ის მუსიკალურ თუ თეატრალურ სამყაროში თუნდაც ექსპერიმენტების გზითაც რთულად წარმოსადგენია. Smell-O-Vision არის Scentovision-ის გაუმჯობესებული ვერსია, რომელიც ფილმის პროექციის დროს უშვებს სურნელს, ისე რომ მაყურებელს შეუძლია სუნის მეშვეობით „იყნოსოს“, თუ რა ხდება ფილმში. მისი წარმოჩენა 1960 წელს მოხდა ფილმში „საიდუმლო სურნელი“, რომლის რეჟისორია მაიკ ტოდ უმცროსი. ამ პროექტისას კინოთეატრის სავარძლებში დამონტაჟდა 30 არომატი, რომლებიც საუნდტრეკების გაუღერების დროს იყო გაშვებული. ლაუბესაც და ტოდსაც ესმოდათ, რომ სისტემას ესთეტიკური შეზღუდვები ჰქონდა. მაგალითად, დრამა არ იყო ისეთი ჟანრი, რომლის დროსაც ამ სისტემის გამოყენება საინტერესო იქნებოდა. ამრიგად, კომედია „იდუმალების სურნელი“ იყო პირველი ფილმი, რომელშიც სუნი აუდიტორიას გარკვეულ სიუჟეტურ წერტილებზე ან პერსონაჟებზე მიანიშნებდა. მაგალითად, ერთ პერსონაჟს ახასიათებს თამბაქოს სურნელი (<https://www.youtube.com/watch?v=d7jNGsLEn2U>).

2016 წელს შედგა სიდნეი არტ კვარტეტის საინტერესო თანამშრომლობა პარფიუმერ კარლოს პუბერთან სურნელის, ხმისა და წარმოსახვითი ექსპერიმენტის სახით, რომელშიც გურჯიევის საგალობლები, ლოცვები და რიტუალები, ჩაიკოვსკის სიმებიანი კვარტეტი თხზ. 70 / 1, არვო პიარტის Fratres, Mountfort

Song for Charly შესრულდა. თუ პიარტის Fratres-ისთვის სანელებლები, შავი პილ-პილი, ესპანური ტყავი, საკმეველია მისადაგებული, შერწმული „მოხალული მუ-ქი ყავის“ სურნელთან, ჩილის ნოტები წარმოდგენილი არომატით Anima Dulcis, შერწყმულია ჯორჯ გურჯიევის საგალობლებთან. სუნი და მუსიკა მათრობელი კომბინაციაა, ძლიერი და დამაჯერებელი (<http://sydneyartquartet.com/>).

„მე ვგრძნობ მუსიკის გემოს“, „ნარმომიდგენია, როგორი სუნი აქვს სიტ-ყვას“ – უცნაურად ულერს, მაგრამ ხშირად ასე აღიქვამენ ადამიანები ხელოვნებას. ერთი შეხედვით, სინესთეტებისთვის სენსორული შეგრძნებები, რომლებიც ერთმანეთთან არ არის დაკავშირებული, უჩვეულო გზით არის შერწყმული. სინესთეზია ბევრისთვის იდუმალ და ნახევრად მითიურ მოვლენად რჩება, მაგრამ ზოგისთვის სენსორული სიგნალების შერევა ბუნებრივი მდგომარეობაა.

XXI საუკუნეში თანდათან ხდება Smell-O-Vision-ის ალორძინება და ჩვენ ვუ-ახლოვდებით ეპოქას, როდესაც სურნელოვანი შეტყობინებები გვექნება ჩვენს ტექნიკურ მოწყობილობებზე, მაგალითად, სმარტფონზე, ან თეატრში და საკონცერტო დარბაზში...

განსაკუთრებით ეს იდეა აქტუალობას იძენს კოვიდ პანდემიურ ხანაში – როდესაც ბევრი სურნელი გვენატრება, მაგალითად, თეატრის, კინოს, საკონცერტო დარბაზის, ხოლო კოვიდგადატანილი პაციენტების გარკვეულ ნაწილს ანოსმის ფენომენი აქვს, ანუ დიდი ხნის განმავლობაში არ უბრუნდება ყნოსვა, ან უბრუნდება სხვაგვარი სახით.

ჩვენი ტვინის შესაძლებლობები მართლაც უსასრულოა – მეცნიერები კვლავ იკვლევენ სინესთეზის ფენომენს და ჯერაც ბევრია გაურკვეველი, კითხვაზე გაუცემელი პასუხი.

ბიბლიოგრაფია:

1. Lubow A. *The Smell of Music*, New York Magazine, 2009. <https://nymag.com/arts/art/features/56912/>
2. Sebag-Montefiore C. *Scent of Memory: smell and classical music prove an intoxicating combination*. The Guardian, 2016. <https://www.theguardian.com/music/2016/nov/11/scent-of-memory-smell-and-classical-music-prove-an-intoxicating-combination>.
3. Turner Ch. *Cinematic Airs - The battle of the “smellies”*, Cabinet Magazine, 2017. <https://www.cabinetmagazine.org/issues/64/turner.php>.
4. <https://garagemca.org/en/exhibition/art-experiment-you-re-on-air>.
5. <http://sydneyartquartet.com/>

ქეთევან ბოლაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

მუსიკა და სივრცე
შტოკაუზენის და ქართულის შემოქმედების მაგალითზე

კულტურის ფენომენებს შორის ერთ-ერთი განსაკუთრებულია დროის და სივრცის აღქმის თავისებურება, რაც უზარმაზარ გავლენას ახდენს ყოველი კულტურის ფორმირებაზე და განსაზღვრავს თითოეულში ჩამოყალიბებული მხატვრული აზროვნების სისტემის ფუნდამენტურ პრინციპებს. ხელოვნების დარგებს შორის დროის და სივრცის გააზრების თვალსაზრისით, ერთ-ერთი გამორჩეულია მუსიკა, რადგან დრო მისი არსებობის ერთადერთი რეალური განზომილებაა, ხოლო სივრცე – არა. ამასთან, მუსიკა, სივრცის მრავალგვარობიდან გამომდინარე, წარმოუდგენელია მის გარეშე, რადგან სივრცე შეიძლება იყოს არა მხოლოდ ფიზიკური, არამედ, ასევე, აკუსტიკური, წარმოსახითი, ფსიქოლოგიური და სხვ. მუსიკა, ძირითადად, სივრცის სწორედ ამ ნაირსახეობებს იყენებს, საკუთარი მოთხოვნებიდან გამომდინარე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკის და სივრცის ურთიერთქმედება ცალკეულ, განსაკუთრებულ შემთხვევებში თანაარსებობის უაღრესად თავისებურ და მნიშვნელოვან მხატვრულ შედეგს იძლევა.

მუსიკის და სივრცის ურთიერთობის კვლევა მუსიკოლოგიის მეტად საყურადღებო სფეროა და მრავალ, სხვადასხვა ასპექტზე ფოკუსირებულ ნაშრომს – წიგნს, სტატიას, დისერტაციას და სხვ. უანრის კვლევას მოიცავს. ამ საკითხისადმი სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა საკმაოდ დიდ დროს წაგვართმევს და, ამიტომ, აქ მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ მკვლევარებთან ერთად, მნიშვნელოვანი წვლილი საკითხის შესწავლაში მიუძღვით კომპოზიტორებს, განსაკუთრებით ავანგარდისტებს და უპირველეს ყოვლისა კარლპაინც შტოკპაუზენს და იანის ქსენაკის. აქედან გამომდინარე, მოხსენების მთავარ მიზანს წარმოადგენს მუსიკის და სივრცის ურთიერთობის შესწავლა შტოკპაუზენის და ქსენაკისის შემოქმედების მაგალითზე, მათ ნანარმოებებზე და სტატიებზე, ინტერვიუებზე და სხვა მასალებზე დაყრდნობით.

* * *

დარმშტადტის საზაფხულო კურსებზე წაკითხულ ლექციაში „მუსიკა სივრცეში“ (Musik im Raum), რომელიც შემდგომ სტატიად გამოქვეყნდა, შტოკპაუზენი აღნიშნავს, რომ ე.წ. სივრცულ მუსიკას, მართალია ჰყავდა წინამორბედები, მაგრამ „ყურადღებით თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ დასახელებულ

მაგალითებს⁶¹ ცოტა რამ აქვთ საერთო თანამედროვე სიტუაციასთან“ (Stockhausen, 1963:152). იბადება კითხვა: რატომ?

ბუნებრივია, სივრცისადმი მიდგომას და მისი გააზრების განსხვავებულობა მრავალ ფაქტორთანაა დაკავშირებული, მაგრამ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია ის, რომ, როგორც შევიცარიელი ფსიქოლოგი და ფილოსოფოსი უან პიაჟე აღნიშნავს, „სივრცე დროის მომენტალური ანაბეჭდია“ (Piaget, 1971:1), მათ შორის ონთოლოგიური და მხატვრული დროის იმ კონცეფციების, რომლებიც ამა თუ იმ ეპოქის თავისებურებას განაპირობებს. აქედან გამომდინარე, დიდი მეცნიერული აღმოჩენების ეპოქის მუსიკა, როგორც კულტურის ფენომენი, შეუძლებელია სარგებლობდეს იმავე ფუნდამენტური პრინციპებით, როგორც წინა საუკუნეებში. მეტიც, სამყაროს მოდელის ყოველი უმცირესი ცვლილება დროის და სივრცის აღქმის და მათი ურთიერთობის გააზრების ცვლილებებს იწვევს, როგორც გლობალურად, ანუ ეპოქალურად, ასევე აღიბეჭდება თითოეული ხელოვანის ინდივიდუალურ მხატვრულ სამყაროზე.

სწორედ ამიტომ შევარჩიეთ, მუსიკის და სივრცის ურთიერთობის ეპოქა-ლური მსგავსების და ინდივიდუალური განსხვავებულობის სადემონსტრაციოდ ორი ავანგარდისტი კომპოზიტორის – კარლპაინც შტოკპაუზენის და იანის ქსენიკისის რამდენიმე ნაწარმოები.

მუსიკა და სივრცე შტოკპაუზენის შემოქმედებაში

XX საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალური ავანგარდის ერთ-ერთმა ლიდერმა, კარლპაინც შტოკპაუზენმა 50-იანი წლების დასაწყისის სხვადასხვა შემადგენლობის სოლო და საანსამბლონ ნაწარმოებებში, მუსიკალური დროის და სივრცის ორგანიზების ახალ პრინციპებს მიაგნო, რომლებიც სრულყო დიდმას-შტაბიან ნაწარმოებებში: **Gruppen**⁶² (1955-1957) სამი ორკესტრისთვის (3 დირიჟორით) და **Carré**⁶³ (1959-1960) ოთხი ორკესტრის და ოთხი გუნდისთვის (4 დირიჟორით).

Gruppen სამი ორკესტრისთვის ახალი მუსიკის ერთ-ერთი გამორჩეული ნაწარმოებია. სამ დიდ ჯგუფად დაყოფილი ორკესტრი (თითოეულში 36-37 მუსიკოსი) პუბლიკის გარშემო რეალისებრადაა განაწილებული – მსმენელის წინ, მის მარჯვნივ და მარცხნივ. ნაწარმოების შესასრულებლად საჭიროა სამი დირიჟორი. თითოეული მათგანი ასრულებს საკუთარ ტემპში, მაგრამ მათი სინქრონიზება ხდება ცალკეული მონაკვეთების საწყისი და ბოლო წერტილების მიხედვით. ნაწარმოების ბერებით პალიტრა საოცარი მრავალფეროვნებით ხასიათდება – ნატიფი გამჭვირვალე ხმოვანებებიდან სპილენძის ჩასაბერების მჭახე,

⁶¹ შტოკპაუზენი ასახელებს მაგალითებს წინა საუკუნეებიდან, კერძოდ, XVI-XVII საუკუნეების პოლიქორალური მუსიკიდან, მოცარტის Serenata Notturna-ს ორი კამერული ორკესტრისთვის, ბერლინზის Requiem-ს და სხვ.

⁶² Gruppen (გერმ.) – ჯგუფები.

⁶³ Carré (ფრ.) – ოთხუთხედი.

მრისხანე აკორდებამდე. ნაწარმოების მდიდარი ტემპრული პალიტრის აკუსტიკური ეფექტი გამძაფრებულია ორკესტრის განლაგებით – პუბლიკის ირგვლივ და არა მის პირისპირ. ამგვარად, უღერადობის სამი წყარო ქმნის სამი განსხვავებული მუსიკალური დროის და სამი სივრცის ერთდროულობას. შედეგად ვიღებთ ახალ სივრცე-დროს.

Gruppen-ის მუსიკალური ქსოვილი ორგანიზებულია 12-ბგერიანი სერიის, 12 სხვადასხვა გრძლიობის და არტიკულაციის ტიპის თანმიმდევრობის საფუძველზე, მაგრამ განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ამ ნაწარმოებში შტოკჰაუზენი პირველად მიმართავს ტემპის განსხვავებულ აღნიშვნებს, ე.ნ. ტემპის „ოქტავის“ (60-120-მდე) დანაწევრებას (იხ. სქემა №1).

მუსიკალური სივრცე-დროის ორგანიზების ანალოგიურ პრინციპზეა დაფუძნებული **Carré**. აქ დიდი ორკესტრი დაყოფილია ოთხ, ტემპრულად ერთგვაროვან ჯგუფად. თითოეულში ჩართულია, ასევე, 8-12-კაციანი შერეული გუნდი. ხმები და საკრავები ერთიანდებიან შერწყმული ერთგვაროვნი უღერადობის შესაქმნელად. ტექსტი, რომელიც უმთავრესად ფონემებისგან შედგება, შეიცავს, ასევე სხვადასხვა სახელებს და აგებულია წმინდა მუსიკალური კანონზომიერების საფუძველზე. საკონცერტო პროგრამაში კომპოზიტორმა დაწერა: „ნაწარმოები არ მოგვითხრობს რაიმე ამბავს. თითოეული მომენტი დამოუკიდებლად არსებობს. არ უნდა აჩქარდეთ, თუ ამ მუსიკის აღქმა გსურთ, ცვლილებების უმეტესობა საკუთრივ ბერების შიგნით ხდება. იმედი მაქვს, ეს მუსიკა მოგცემთ შინაგანი სიმშვიდის, სიფართოვის და კონცენტრაციის შეგრძნებას“ (Universal Edition, 2020).

მუსიკალური დროის და სივრცის პარამეტრების გარდაქმნა, შტოკჰაუზენის ამ პერიოდის შემოქმედებაში, უშუალოდაა დაკავშირებული ახალ, ელექტრონულ მუსიკასთან.

1953 წლის დასაწყისიდან მისი ყურადღება კონცენტრირებული იყო ელექტრონულ მუსიკაზე, რომელიც კომპოზიტორს „მუსიკის მომავლად“ მიაჩნდა. შტოკჰაუზენის პირველი ელექტრონული ნაწარმოებები იყო **Elektronische Studien I** და **II**⁶⁴, რომლებმაც საფუძველი მოუმზადეს პირველ სრულყოფილ ელექტრონულ კომპოზიციას, რომელსაც აქვს მაღალი ესთეტიკური ღირებულება და მხატვრული ზემოქმედების უნარი: **Gesang der Jünglinge**⁶⁵.

ელექტრონული **Gesang der Jünglinge**-ს აკუსტიკურ მასალას წარმოადგენს: ბიჭის ხმის ჩანაწერი, რომელიც შემდეგ არის დამუშავებული სტუდიაში, ადამიანის ხმის იმიტაცია ელექტრონული საშუალებებით, ელექტრონულად გენერირებული სხვადასხვა ბერები. აღსანიშნავია, რომ „ცოცხალი“ ხმის ჩანაწერის და გენერირებული ბერების სინთეზი მნიშვნელოვანი ნაბიჯი იყო ამ პერიოდში

⁶⁴ Elektronische Studien I, Elektronische Studien II (გერმ.) – ელექტრონული ეტიუდები I, ელექტრონული ეტიუდები II.

⁶⁵ Gesang der Jünglinge (გერმ.) – „ყრმების სიმღერა“ ზოგჯერ ითარგმნება როგორც „ყრმების გალობა“.

გავრცელებული ელექტრონული და კონკრეტული მუსიკის დოქტრინების თვითიზოლირების წინააღმდეგ⁶⁶.

Gesang der Jünglinge-ში გამოყენებულია ტექსტი წინასწარმეტყველი დანიელის წიგნიდან: „აკურთხევდით ქვეყანა უფალსა, უგალობდით და ზეშთა ამაღლებდით მას საუკუნეთა“ (თ. 3), უფრო ზუსტად, ტექსტი იმგვარადაა დამუსავებული, რომ ზოგჯერ გვესმის „გამღერებული“ სიტყვები ან ცალკეული მარცვლები.

ალსანიშნავია, რომ ნაწარმოების მუსიკალური ქსოვილი ელემენტების ისეთივე ურთიერთობაზეა აგებული, როგორც შტოკჰაუზენის ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებები, კერძოდ, **Gesang der Jünglinge**-ს მთავარი მაორგანიზებელი პრინციპია ტოტალური სერიალიზმი, ხოლო პარამეტრები არის არა ტრადიციული ბგერათსიმაღლებრიობა, გრძლიობა და ა.შ., არამედ სპეციფიკური ელემენტები: ბგერების სიმაღლე, ინტენსივობა, სიხშირე, დროითი პროპორციები და ა.შ.⁶⁷

ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი ელემენტია – სივრცის ეფექტი. **Gesang der Jünglinge**-ში ბგერების და მათი ექოს მოძრაობა სივრცეში აღიქმება მუსიკის ახალ განზომილებად. ფირზე ჩანერილი ბგერითი კომპლექსების მოძრაობის მიმართულებათა ცვლა, მათი „ხეტიალი“ აუსტიკური გარემოს „გაცოცხლების“ მიზანს ემსახურება და მიღწევა 4-არხიანი ჩანაწერით და მისი ხუთი წყაროდან გაუღებით.

ანალოგიური პრინციპები აქვს გამოყენებული შტოკჰაუზენს სხვა ელექტრონულ ნაწარმოებებში, მაგალითად, **Kontakte**-ს პირველ ვერსიაში, **Telemusik**, **Hymnen**, თუმცა, აუცილებლად ცალკე უნდა აღინიშნოს 1961 წელს შექმნილი **Mikrophonie I**, რომელიც, ავტორის აღნიშვნით, „live-ელექტრონული მუსიკის დასაწყისი იყო“. ელექტრონული მუსიკის სწორედ ეს ნაირსახეობა ხდება წამყვანი შტოკჰაუზენის მომდევნო ათწლეულებში შექმნილ ნაწარმოებებში, მაგრამ ეს უკვე სხვა კვლევის თემაა.

აქვე დავამატებდი, რომ ყველა მომდევნო ნაწარმოებში, რომლებშიც შტოკჰაუზენის მიერ მუსიკალური სივრცის სხვადასხვა ასპექტებია წარმოდგენილი, მათ შორის ისეთ უპრეცედენტო თხზულებაში, როგორიცაა **Helikopter-Streichquartett**, 50-იანი წლების შემოქმედებითი მიღწევები არის გაფართოვებული და გამდიდრებული ახალი თვისებებით.

⁶⁶ კონკრეტული მუსიკის მიმდევრები იყენებდნენ მხოლოდ ხელოვნურად გენერირებულ ბგერებს, ხოლო ელექტრონული მუსიკის – მხოლოდ ბუნებრივის დამუშავებაზე იყვნენ კონცენტრირებული.

⁶⁷ **Gesang der Jünglinge**-ს დაწვრილებითი სტრუქტურული ანალიზი იხ.: Smalley, J. (2000). *Columbia University in the city of New York*. Retrieved June 4, 2020, from Gesang der Jünglinge: History and Analysis:

<http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>

მუსიკა და სივრცე ქსენაკისის შემოქმედებაში

განსხვავებული მხატვრული იდებით რეალიზებული უჩვეულო მხატვრულ სამყაროს წარმოადგენს იანის ქსენაკისის შემოქმედება. მართალია, შტოკპაუზენი და ქსენაკისი ერთ თაობას ეკუთვნიან და მათ ერთ მხატვრულ მიმართულებასთან, ავანგარდთან აკავშირებენ, თითოეული მათგანის მხატვრული ხედვა, ესთეტიკური ორიენტირები და შემოქმედებითი პრინციპები არ ემთხვევა ერთმანეთს. ფორმალურად, ქსენაკისი არ მიეკუთვნება ე.ნ. დარმშტადტის სკოლას, მეტიც, ქსენაკისი ღიად აკრიტიკებდა სერიულ მეთოდს, როგორც საკუთარი მიზნებისთვის შეუსაბამოს. ამავე დროს, სხვა ავანგარდისტი კომპოზიტორების მსგავსად, და შესაძლოა მათზე ბევრად ინტენსიურად და მრავალმხრივად იყო დაინტერესებული ქსენაკისი მუსიკის სივრცული ორგანიზების საკითხებით. შეგახსენებთ, რომ ქსენაკისის ფოკუსირება მუსიკის და სივრცის, ანდა მუსიკის სივრცის ორგანიზებაზე მისი მოღვაწეობის ორმა სფერომ – მუსიკამ და არქიტექტურამ განაპირობა.

ქსენაკისის ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები, რომელშიც მან მუსიკის სივრცეში ორგანიზების საკითხზე გაამახვილა ყურადღება, არის საორკესტრო თხზულება **Nomos gamma** 98 შემსრულებლისთვის. ნაწარმოების პრემიერა შედგა რუანის ფესტივალზე 1969 წელს, სადაც ის საფრანგეთის რადიოს სიმფონიურმა ორკესტრმა შეასრულა⁶⁸. გარეგნულად, **Nomos gamma** ტრადიციული ორკესტრისთვის დაწერილი ნაწარმოებია, მაგრამ მისი განსაკუთრებულობა შესრულების თავისებურებაშია: კომპოზიტორის ჩანაფიქრით ორკესტრის მუსიკოსები პუბლიკას შორის წრეზე უნდა განთავსდნენ, უღერადობის სივრცეში გადანაწილების ეფექტის მისაღწევად. თითოეული საორკესტრო ჯგუფი იზოლირებულად უღერს, უფრო ზუსტად, კომპიოზიტორი იშვიათად მიმართავს ტემბრების შერევის პრინციპს და უპირატესობას ანიჭებს ცალკეული, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი ტემბრული შრეების კომბინირებას. ნაწარმოების მაორგანიზებელ პრინციპს წარმოადგენენ რეგულარული პროპორციები, სიმეტრიები, რომლებიც ეფუძნებიან გეომეტრიული გარდაქმნების პრინციპს და სხვადასხვა მოცულობის და სიმკვრივის ბერითი ობიექტების რთულ კონტრაპუნქტულ კომბინაციებს ქმნიან. ამგვარად ორგანიზებული ნაწარმოების აკუსტიკური შედეგი უაღრესად შთამბეჭდავია: ყოველგვარი ტექნიკური აღჭურვილობის გამოყენების გარეშე, ტრადიციული მუსიკალური საკრავებით მიიღწევა მუსიკის „სივრცეში ყოფნის“ ეფექტი. ამასთან აღსანიშნავია, რომ წარმოიქმნება ნაწარმოების ჩანაწერში სრულყოფილი აღქმის პროცესი.

იხ. სქემა №2.

⁶⁸ დირიჟორი შარლ ბრიუკი (Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F.).

მუსიკა. სინათლე. სივრცე

მუსიკის და სივრცის, უფრო ზუსტად სივრცეში მუსიკის სხვადასხვაგვარი ორგანიზება ქსენაკისის შემოქმედების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია, რომელიც დიდი მრავალფეროვნებითაა რეალიზებული ე.წ. პოლიტოპებში (Polytopes).

კომპოზიტორის და არქიტექტორის იანის ქსენაკისის შემოქმედებითი ინტერესი სხვადასხვა წლებში მიმართული იყო ხელოვნების განსხვავებული დარგების გაერთიანებისკენ, რამაც განსხვავებულ შედეგამდე მიიყვანა. ერთ-ერთი მათგანი უკავშირდება ე.წ. პოლიტოპებს, უღერადობის და სინათლის (son-et-lumiére) კომპოზიციებს, რომელთაგან რამდენიმეზე შევაჩირებ ყურადღებას.

ქსენაკისის პოლიტოპები მაღალტექნოლოგიური ინსტალაციებია, სადაც მუსიკასთან ერთად კომპოზიტორი განსაზღვრავს ბეჭრის წყაროების განლაგებას სივრცეში, განათებას და მის მონაცემებას და სხვ. ასეთი ნაწარმოებები უმეტესად ღია ცის ქვეშ, სხვადასხვა ისტორიულ-არქიტექტურული ძეგლების ტერიტორიებზე სრულდებოდა, მათ შორის ირანში (პერსეპოლისი), საბერძნეთში (მიკენე), საფრანგეთში (პარიზი) და ა.შ. თავდაპირველად, პოლიტოპების შესრულებას კომპოზიტორი მართავდა მექანიკური მოწყობილობების დახმარებით, მოგვიანებით კი შექმნა კომპიუტერული პროგრამა, რომლის მიზანი იყო გრაფიკული მონაცემების ბეჭრით მოვლენებად გარდაქმნა.

1967 წლს ქსენაკისმა შექმნა **Polytope de Montréal**⁶⁹, რომელიც შესრულდა ოტავას (კანადა) მსოფლიო გამოფენის (Expo 67) შემდეგ საფრანგეთის პავილიონში და მიეძღვნა სამხატვრო გალერეის გახსნას. ნაწარმოების სახეობა განისაზღვრება, როგორც სინათლის და უღერადობის წარმოდგენა (spectacle lumineux et sonore) ოთხი იდენტური შემადგენლობის ორკესტრისთვის. ამ მედიანსტალაციის განუყოფელი ნაწილია ფოლადის გვარლებისგან შეკრული გიგანტური ქანდაკება და მასზე დამაგრებული 1200 ციმციმა ნათურა, რომელთა ანთება-ჩაქრობის რიტმი დეტერმინირებულია კომპოზიტორის მიერ და ერთიანი კომპოზიციის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს.

იხ. სქემა №3.

Persépolis-ი 8-არხიანი აუდიო ჩანაწერისთვის, შეიქმნა 1971 წლის შირაზის (ირანი) ფესტივალისთვის⁷⁰ სპარსეთის მეფე დარიუსის ტაძრის ნანგრევებში შესასრულებლად. მზის ჩასვლის შემდეგ დაწყებული ეს მულტიმედიური ნარმოდგენა საათზე მეტხანს გრძელდებოდა. ტაძრის ნანგრევებში განთავსებული იყო: 2 ლაზერი, სამხედრო პროექტორი, უზარმაზარი კოცონები და 150 ბავშვი

⁶⁹ Polytope de Montréal – მონრეალის პოლიტოპი.

⁷⁰ 1967-1977 წლებში ირანში იმართებოდა ხელოვნების ფესტივალი, რომლის მიზანი იყო აღმოსავლეთის და დასავლეთის კულტურების დაახლოება. ფესტივალში სხვადასხვა წლებში მონაწილეობა მიიღეს: ქსენაკისმა, შტოკჰომისგან, მადერნამ, ფელდმანმა, კეიიჯმა და სხვ. ფესტივალმა შეწყვიტა არსებობა 1978 წლის ისლამური რევოლუციის შემდეგ.

ჩირალდნებით. ამ ელექტროაკუსტიკური ნაწარმოების მოსმენისთვის მოწყობილი იყო ექვსი „სადგური“, სადაც განალაგეს რვა აუდიომონიტორი (თითო ჩანაწერის თითო არხისთვის). პუბლიკა მოძრაობდა ტაძრის ნაგრევებში და გადადიოდა ერთი „სადგურიდან“ მეორეზე.

პარიზში, სორბონას მახლობლად კლუნის თერმების ნაგრევებში 1972 წელს შესრულდა ელექტროაკუსტიკური **Polytype de Cluny** ლეზერის სხივების და ციმციმა სინათლის მონაწილეობით. ჯეიმს ჰარლი მონოგრაფიაში იანის ქსენაკისზე აღნიშნავს, რომ კლუნის პოლიტოპის პრემიერამ ყველა მოლოდინს გადააჭარბა: ნაწარმოები 16 თვის განმავლობაში დღეში 4-ჯერ სრულდებოდა და ამ ხნის მანძილზე მისმა აუდიტორიამ 200.000 კაცს გადააჭარბა. **Polytype de Cluny** ახალგაზრდებისთვის მოძველებული ტრადიციების, სტუდენტების status კუი-ს წინააღმდეგ გალაშქრების სიმბოლოდ იქცა: პარიზის კონსერვატორიის⁷¹ კედლებზე გაჩნდა გრაფიტი „ქსენაკისი და არა გუნო“. სტუდენტებმა, რომელებიც ისწრაფვოდნენ ისეთი მუსიკისკენ, რომელიც არღვევდა არსებულ სტერეოტიპებს, სცდებოდა ტრადიციების, ნაციონაზმის, საკონცერტო რიტუალის ფარგლებს, ეს ნაწარმოები აღიქვეს როგორც მანიფესტი (Harley, 2005:64).

ქსენაკისის პოლიტოპებს შორის აღსანიშნავია **Polytype de Mycènes** (1978), ნაწარმოები შექმნილი სპეციალურად სამშობლოში, საბერძნეთში მოგზაურობისთვის, სადაც კომპოზიტორი არ ყოფილა მისთვის სასიკვდილო განაჩემის გამოტანის შემდეგ. ეს იყო მისი პირველი ნაწარმოები შექმნილი UPIC⁷²-ის მეშვეობით. სტრუქტურით და კომპოზიციაში ჩართული ელემენტების თვალსაზრისით, იგი **Persépolis**-ის მსგავსია. ლია ცის ქვეშ, არქეოლოგიურ ნაგრევებში შესრულებულ ნაწარმოებში კომპოზიტორმა გამოიყენა: ჩირალდნები, ამჯერად მთების და ბორცვების ფერდებზე და იქვე თხების ჯოგი, პროფექტორები, რომელთა სხივები კვეთდნენ ცას, ჰომეროსის პოემებიდან დეკლამირებული სტროფები, ორი ვიდეოპროექცია და სხვ. ინსტალაციის მუსიკა აგებულია როგორც მკვრივი, ინტენსიური კლასტერების და გამჭვირვალე ულერადობების მონაცვლეობა. ვინაიდან UPIC-ის პირველი ვერსია არ იძლეოდა წინასწარ მომზადებული გრაფიკული ობიექტების აღრევის საშუალებას, ქსენაკისმა ნაწარმოები ააგო როგორც ცალკეული გრაფიკული/ბეგრითი ობიექტების თანმიმდევრობა. მან შექმნა 12 სხვადასხვა აღმოჩენა და ორი მათგანი გაიმეორა (სულ 14 ერთეული).

ამგვარად, შტოკპაუზენის და ქსენაკისის რამდენიმე ნაწარმოების თავისებურებაზე დაკვირვების შედეგედ შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ მუსიკალური ნაწარმოების ტრადიციულ მარგანიზებელ ფაქტორთან, დროსთან ერთად, მათზე უაღრესად მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს მუსიკისთვის არასპეციფიკური მახასიათებელი – სივრცე. ამასთან, აღსანიშნავია, რომ ცალკეული ისტორიული პრეცედენტებისგან განსხვავებით, როდესაც მუსიკა მიმართავდა

⁷¹ Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

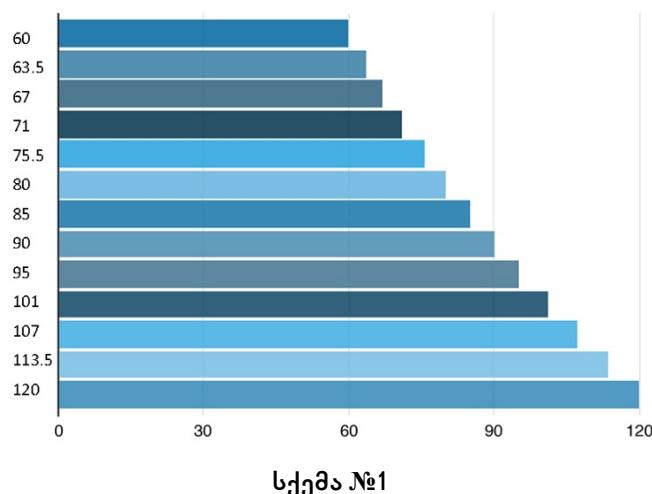
⁷² Unité Polyagogique Informatique CEMAMu – CEMAMu-ს (მუსიკალური ავტომატიკის და მათემატიკის შესწავლის ცენტრი) კომპიუტერული მოწყობილობა მუსიკის შექმნისთვის.

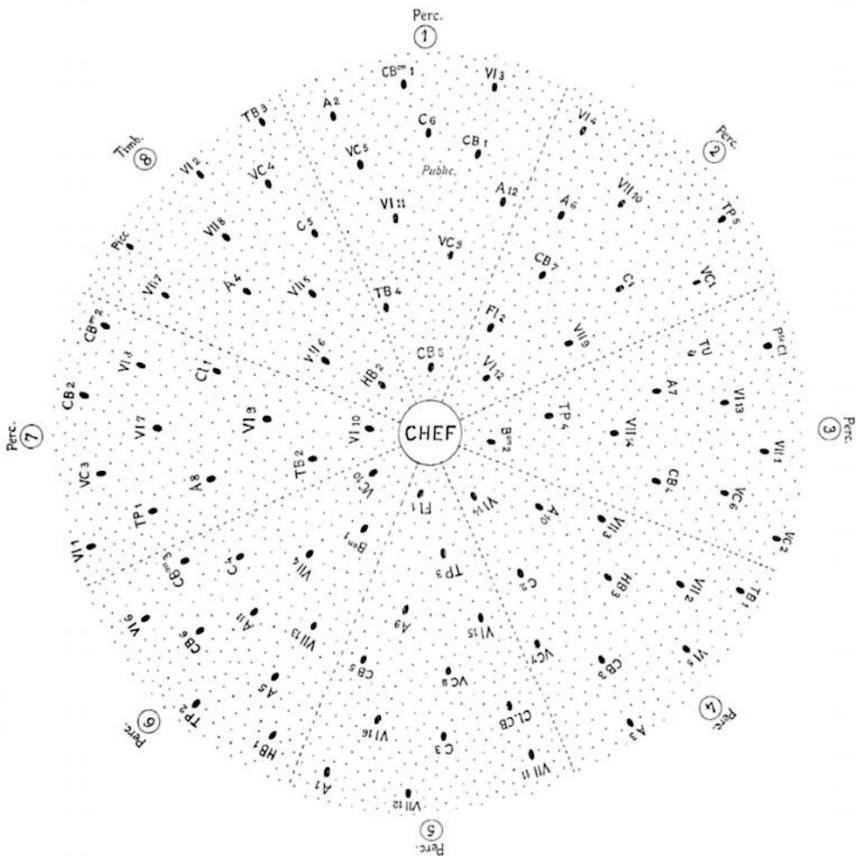
სივრცობრივ ეფექტებს, მაგალითად, რენესანსის, ან ბაროკოს ეპოქებში მისი გამრავალფეროვნებისთვის, უმეტესწილად კითხვა-პასუხის მუსიკალური ფორმულებისთვის, ავანგარდისტი კომპოზიტორების შემოქმედებაში სივრცე მუსიკის რეალურად ახალ განზომილებად იქცა. მაგრამ, მიუხედავად საერთო კონცეფციური მსგავსების, შტოკჰაუზენი და ქსენაკისი მუსიკაში სივრცე სხვადასხვაგვარადაა ინტერპრეტირებული. შტოკჰაუზენისთვის მუსიკის და სივრცის ურთიერთობა საუკუნოვანი ტრადიციის გაგრძელებაა, ანუ მუსიკის სივრცეში განვითარების რესურსებს და იმპულსებს იგი მუსიკაშივე აღმოაჩენს, ქსენაკისი კი ორი განსხვავებული მხატვრული სამყაროს – მუსიკის და არქიტექტურის სინთეზის საფუძველზე.

ციტირებული წყაროები:

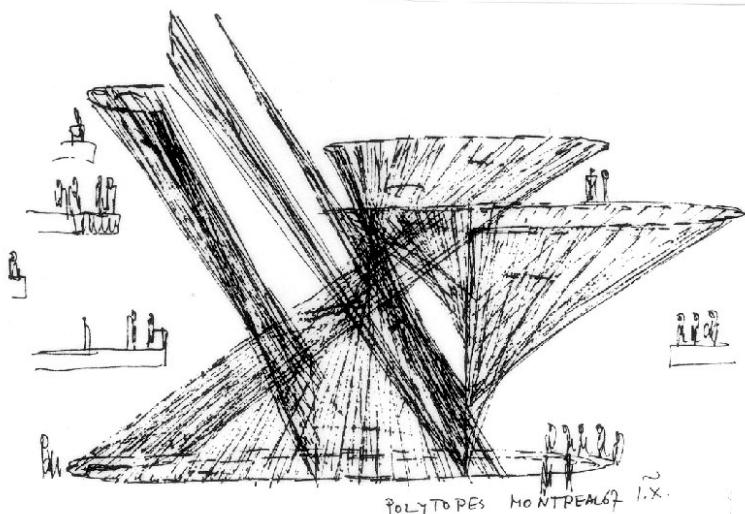
1. Harley, J. *Xenakis: His Life in Music*. New York and London: Routledge. 2005;
2. Piaget, J. *The Child's Conception of Time*. New York: Ballantine Books. 1971;
3. Stockhausen, K. *Texte Zur Elektronischen Und Instrumentalen Musik* (Vol. 1). Köln: M. DuMont Schauberg. 1963;
4. Universal Edition. *Universal Edition*. Retrieved June 3, 2020, from Karlheinz Stockhausen: Carré: <https://www.universaledition.com/karlheinz-stockhausen-698/works/carre-1521>

დანართი





საქართველოს განლაგბის საქმე №2. Nomos Gamma.



საქართველოს სისტემური განლაგბის საქმე №3 (Nomos Gamma)

მაია ტაბლიაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

**ჸანონერი იმიტაცია და მისი თავისებურება
ზურაბ ნადარეიშვილის შემოქმედებაში**

იმიტაცია, როგორ ცნობილია, მუსიკალური მასალის ორგანიზების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს პრინციპს წარმოადგენს. თემატიზმის იმიტაციური ხერხით გადმოცემა და განვითარება გამომსახველობის დიდი მრავალფეროვნებითა და გამოყენების ძალზე ფართო სპექტრით გამოირჩევა. აღნიშნული პრინციპის ორგანიზებული, თანმიმდევრული და განგრძობადი გამოხატვის ნაირსახეობად სწორედ კანონური იმიტაცია გვევლინება.

კომპოზიტორ ზურაბ ნადარეიშვილის სტილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი პოლიფონიური აზროვნებაა. მის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი კამერულ-ინსტრუმენტულ ჟანრს უკავია, თუმცა ასევე შექმნილი აქვს სხვა ჟანრის ნიმუშებიც (საფორტეპიანო, სიმფონიური, საოპერო და სხვ.). პოლიფონია თავისი მდიდარი პალიტრით, გამომსახველობის ფართო სპექტრითა და საშუალებებით მიზანმიმართულად, კონცენტრირებულადაა გამოვლენილი კომპოზიტორის არაერთ ნაწარმოებში. მათ შორის, თემატური მასალის ჩვენება-განვითარებისას უხვად გვხვდება სასრული კანონები, სტრეტულ-კანონური გატარებები, უსასრულო კანონები და კანონური სეკვენციები, ერთ და მრავალთემიანი კანონური იმიტაციები. საინტერესოა, რომ კანონური იმიტაციის გამოყენების თვალსაზრისით ზურაბ ნადარეიშვილის შემოქმედება, მართლაც, გამოირჩევა სხვა ქართველი კომპოზიტორებისაგან (არუთინოვი-ჯინჭარაძე, ტაბლიაშვილი, 2016:128).

კომპოზიტორის ქმნილებებში მრავალფეროვნად, განსხვავებულად ვლინდება ზოგადად პოლიფონიური აზროვნება. ზ.ნადარეიშვილის ნაწარმოებებში მუსიკალური ქსოვილი, მეტნილად, პოლიფონიურია, არაპოლიფონიურ მონაკვეთებთან შეხამებით. კომპლემენტარულ პრინციპზე დაყრდნობა მუსიკალური კომპოზიციების მთლიანობას, ერთიანი სახეობრივი სფეროს შენარჩუნებას განაპირობებს.

ზ.ნადარეიშვილის სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში ნარმოდგენილია როგორც იმიტაციური, ისე კონტრაპუნქტული პოლიფონია, რომელიც ან მხოლოდ აქტიურად განვითარებული ხერხის სახითაა მოცემული, ან გამოყენების სისტემური ხასიათიდან გამომდინარე, პოლიფონიურ ფორმასაც ქმნის, იქნება ეს მთლიანად კონტრაპუნქტული, იმიტაციური თუ შერეული კონტრაპუნქტული იმიტაციური კომპოზიცია. ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ მთელ რიგ ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, რომლებშიც იმიტაციური ფორმებიდან სახეზეა ძირითადად ფუგატო ან ფუგა, ზ.ნადარეიშვილთან იმიტაციური ფორმა ვლინდება ჩამოყალიბებული კანონური კომპოზიციის სახით, რომელიც მიიღწევა ინტენსიური სტრეტულ-კანონური განვითარების ხერ-

ხის „გადაზრდით“ პოლიფონიურ ფორმად. აღსანიშნავია, რომ ამ უანრში კანონური ფორმის მაგალითები ასევე გვხვდება ა.შავერზაშვილის, რ.გაბიჩვაძის, ს.ნასიძის, ს.ცინცაძის ზოგიერთ ნაწარმოებში, თუმცა ზ.ნადარეიშვილის ანსამბლებში კანონების პროცესუალური განვითარება იმიტაციის ინტენსივობით გამოირჩევა, რაც ხარისხობრივად რთულ პოლიფონიურ ფენომენს ბადებს.

კომპოზიტორის სხვადასხვა უანრის ნაწარმოებებში კანონური იმიტაცია გამოვლენილია როგორც უწყვეტი სახით, თავიდან ბოლომდე, ისე დისკრეტულად, როდესაც ზოგ შემთხვევაში იგი მონაცვლეობს განსხვავებული სახის ფაქტურასთან. ორივე ვარიანტში იქმნება კანონური კომპოზიციები უწყვეტი თუ დისკრეტული სახით.

ზ.ნადარეიშვილის ნაწარმოებებში, განსაკუთრებით კი ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ნარმოდგენილია პოლიფონიური ხერხების საკმაოდ ფართო სპექტრი: მნიშვნელოვანნილად იმიტაციური ფაქტურული მონაცვეთები; ერთ, ზოგჯერ ორ და სამთემიანი იმიტაციები, რომლებშიც ხშირად ჩართულია ხუთიცხრა ხმა; ამავე დროს, ვხვდებით განსხვავებულმელოდიური ფაქტურის ნიმუშებსაც, ოსტინატურ (პოლიოსტინატურ) ეპიზოდებს, რთული კონტრაპუნქტის შემთხვევებს; გარდა ამისა შერეულ პოლიფონიურ ფაქტურაში ერთმანეთს ეხამება იმიტაციური და კონტრასტული შრეები.

თვით პოლიფონიური ფორმები, ერთ შემთხვევაში, იქმნება ვრცელი იმიტაციურ-კანონური და, მეორე შემთხვევაში, პოლიმელოდიური მონაცვეთებით, ან მათი მონაცვლეობით, ზოგჯერ ურთიერთშერწყმული სახითაც.

ანსამბლების უანრულ-სახეობრივი, შინაარსობრივი სფერო, ძირითადად, ორ პოლუსად ინტეგრირდება: ერთი მხრივ, ესაა მედიტაციურ-ჭვრეტითი, სტატიკური, არაქმედითი, მეორე მხრივ კი, მისი საპირისპირო იმპულსური, დინამიკურად განვითარებადი სახეორება. ორივე ასპექტს თავად თემატიზმის ტიპი განაპირობებს. ზემოხსენებულის გამოხატვაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, მათ შორის, მუსიკალური ქსოვილის აქტიური, ინტენსიური პოლიფონიზება.

კანონური ტექნიკის თუ ფორმის სახით გამოვლენილი იმიტაციური პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი თვისებაა ვარიანტულობა, ვარიაციულობა, რომელიც აისახება სხვადასხვა მხარეზე, მათ შორის თემატური მასალის რიტმულინტონაციურ, არქიტექტონიკისა და იმიტირების დროითი მაჩვენებლის ჭრილში. კერძოდ, თემატიზმის იმიტირებისას ცვლილებებს განიცდის მისი ინტონაციური, რიტმული მხარე, რის გამოც სხვადასხვა ხმებში ნარმოდგენილია თემის განსხვავებული ვარიანტი. შედეგად წარმოიქმნება კანონის რამდენიმე სახე: ერთ შემთხვევაში, ინტონაციური სიზუსტის თანდათან რღვევისა და რიტმის შენარჩუნებით საბოლოოდ მხოლოდ რიტმულ კანონს ვიღებთ; მეორე შემთხვევაში ინტონაციურ-რიტმული მხარის ერთდროული ცვლილებით იმიტირებული თემის ვარიანტები გადაიზრდება კანონში რამდენიმე მონათესავე თემით; მესამე შემთხვევაში კი – ერთი ინტონაციური მასალის სხვადასხვა მეტრულ-რიტმულ პირობებში გადმოცემა მრავალხმიან ფაქტურაში პროპორციული (იგივე მენზურალური) კანონის იდეის ერთგვარ რეალიზებას წარმოადგენს, რომლის დროსაც ზოგი ამგვარი ეპიზოდი აღიქმება არა იმდენად კანონად, რამდენადაც

განსხვავებულმელოდიურთან მიახლოებულ ვარიანტულ მრავალხმიანობად; ამ-გვარ ეპიზოდებს ძირითადად ახასიათებს პასიური, გაბმული, მეტ-ნაკლებად მდორე ლინეარული განვითარება.

ხმათა ჩართვის არქიტექტონიკის სხვადასხვა ვარიანტი გამომდინარეობს იმიტირების დროითი მაჩვენებლის ცვალებადობიდან. ამასთან დაკავშირებით, ზ.ნადარეიშვილის ანსამბლებში ვარიაციულობა ვლინდება როგორც ტრადიციულად, მხოლოდ არქიტექტონიკის სქემის „მანიპულირების“, ისე პროპოსტა-რისპოსტის ორიგინალური გააზრებით. ვგულისხმობთ კანონის საწყის ეტაპზე პროპოსტა-რისპოსტას შორის გამოკვეთილი სურათის „გადასხვაფერებას“ არა არქიტექტონიკის შეცვლით, არამედ კანონური მონაკვეთის პროცესუალური გაშლის პრინციპით – ხმების რიტუალი ვარირების, აჩქარება-შენელების გზით.

აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორის ერთობებით კი მრავალთემიან კანონებში („Mon Plaisir“, „საგალობლები“) ვლინდება ამგვარი თვისება: რისპოსტები ინტონაციური თვალსაზრისით იმიტირებენ პროპოსტას არა მისი დასაწყისიდან, არამედ უფრო მოგვიანებით. ამგვარი კანონები ხშირად გვხვდება გარკვეული ცეზურის შემდეგ ხმათა მოგროვების შედეგად. პროპოსტების არაიმიტირებად საწყის მონაკვეთებს ორმაგი ფუნქცია ენიჭება: ესაა ხმათა „უეცარი“ ვარდნის, გამოთიშვისგან თავის არიდება და მათი თანდათანობითი მოზღვავება, რაც ორგანული ფაქტურული სუნთქვის გამოხატულებაა.

კანონებში იმიტირების დროითი მაჩვენებლები ხშირად ნახევარი ან ერთი ტაქტია, გარკვეულ შემთხვევებში კი – ტაქტის ერთი მეოთხედი (სტრეტებში). ამასთან ერთად, ზოგჯერ იმდენად მოკლე ინტერვალის დაგვიანებით ხდება იმიტირება, რომ ამგვარი ნიმუშები აღიქმება ტეხილ ერთხმიან მოძრაობად, ვიდრე კანონად (ტრიოს საფორტეპიანო ფაქტურა).

კანონებში ხმათა რაოდენობასთან დაკავშირებით აღვნიშნავთ, რომ კომპოზიტორი მაქსიმალურად იყენებს უანრულ შესაძლებლობებს. გვხვდება ორ, სამ, ოთხ, ზოგჯერ ხუთ, ექვს, რვა და ცხრახმიანი („Mon Plaisir“, „საგალობლები“) კანონები. აგრეთვე, როგორც ერთი საერთო ტემბრის, ისე რამდენიმე ტემბრის გამოყენებისას, თითოეული ინსტრუმენტის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე, სხვადასხვა ხერხებით, შტრიხებით, დინამიკურ-რეგისტრული მახასიათებლების მეშვეობით, ზოგჯერ განსხვავებული ტემბრების სინთეზით („Mon Plaisir“, „საგალობლები“) – ზ.ნადარეიშვილის ნაწარმოებებში გამომსახველობის დიდი მრავალფეროვნება იქმნება.

საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ზემოხსენებულ ნაწარმოებებში ვხვდებით ორ, სამ, ოთხთემიან კანონურ ეპიზოდებსაც (№1 კვინტეტის და №1 კვარტეტის I ნაწ., „საგალობლები“), ორგვარი დასაწყისით – თემების ერთდროული ან თანმიმდევრული ჩართვით. კომპოზიტორის საანსამბლო ქმნილებებში გამოვლენილ კანონებში პრიმა-ოქტავური ინტერვალით იმიტირება დომინირებს; ხოლო როდესაც სახეზეა თემატური მასალის დაბრუნება რამდენიმეჯერ იმავე დონეზე, იქმნება უსასრულო კანონები (№1 კვინტეტის და №1 კვარტეტის ფინალები, №2 კვარტეტის I ნაწ.).

სტრეტულ-კანონური მონაკვეთები ერთგვარ ტალღებს წარმოადგენენ, რომლებიც ერთიანდებიან უფრო დიდ ფაზებში. მათი ვრცელი მოცულობა კი საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ ზემოხსენებულ უწყვეტ თუ დისკრეტულ კანონ-ფორმაზე, როგორც კომპოზიციურ ერთეულზე. კომპოზიტორის ნაწარმოებებში ისეთი შემთხვევებიცაა, როდესაც კანონური ტექნიკა ფაქტურის ერთერთ შრეს ქმნის; მას კონტრაპუნქტულად უერთდება განსხვავებულმელოდიური მეორე შრე, რაც მთლიანობაში აყალიბებს შერეულ პოლიფონიურ კონტრაპუნქტულ- იმიტაციურ ფაქტურას.

აქვე შეიძლება ალინიშნოს, რომ ზ.ნადარეიშვილის ნაწარმოებებში ფართოდაა წარმოდგენილი პოლიმელოდიური, კონტრასტული ფაქტურაც. ხშირად, სწორედ ამგვარი მონაკვეთები მონაცვლეობენ ხსენებულ კანონურ ეპიზოდებთან, რასაც მთლიანად კომპოზიციაში რეფრენულობის ნიშნები შემოაქვს. კომპოზიტორი არც ოსტინატურ ეპიზოდებს არიდებს თავს. ზოგჯერ თემატური მასალა ერთდროულად ტარდება თავისავე შებრუნებულ (ინვერსიულ) ვარიანტთან ერთად, როგორც მისი სიმულტანური კონტრაპუნქტი.

საინტერესოა, რომ “Mon Plaisir”-ში, სწორედ კანონურად განვითარებულ ვრცელ მონაკვეთებში მიიღწევა ბაროკოს ეპოქის მუსიკის სტილიზება. დიდ ინტერესს იწვევს „საგალობლები“ კამერული ორკესტრისათვის. თვით სათაური-დან, მუსიკალური მასალიდან და პოლიფონიური ხერხების სიუხვიდან გამომდინარე (სამთემიანი ცხრახმიანი კანონები), ეს ნაწარმოები გვესახება ქრისტიანული სამების, როგორც ერთი მთლიანი მოვლენის და ქართული სამხმიანი საგალობლის ერთგვარ სიმბოლურ გამოხატვად.

გარდა ამისა, სიმფონიური „ელეგიის“ კულმინაციაზე (სიმებიანი კვარტეტის და სიმფონიური ორკესტრისათვის), წამყვან თემასთან ერთად, ვარიანტული სახით მოცემულია მრავალხმიანი მეორე წყების უსასრულო კანონი; ხოლო პლენერული ხასიათის სიმფონიურ სურათში „დრუბლები“ მრავალხმიანი შერეული სტრეტულ-იმიტაციური და განსხვავებულვარიანტული კონტრაპუნქტებია წარმოდგენილი. „ლიტანიაში“ (სიმებიანი ორკესტრის, ჩელესტას, ფორტეპიანოს, დასარტყამებისა და ჩანაწერისათვის) პოლიფონიური ტექნიკის თვალსაზრისით გამოყენებულია ოსტინატური მრავალხმიანი სტრეტული იმიტაციები მეტწილად პრიმა-ოქტავაში, დროითი ინტერვალის თავისუფალი ვარირებით და სონორული ჟღერადობებით.

ზ.ნადარეიშვილის ოპერაში „აფანიფტერა და ფორმისიდე“ (ადრეული რედაქცია) პოლიფონიურობა ვლინდება არა ფუგის ფორმით, არამედ უფრო პოლიფონიური ხერხებით და ფაქტურით, ისევე, როგორც სხვა უანრის ნაწარმოებებში. ოპერის ანსამბლებში გამოყენებულია მრავალხმიანი სტრეტული იმიტაციები: რვახმიანი ოქტავური კანონი (ტ.ტ.150-160), II წყების ორი, სამი, ოთხი და ხუთხმიანი უსასრულო კანონი (ტ.ტ.215-223, 321-325, 630-336, 674-684) და ორხმიანი პირველი წყების კანონური სეკვენცია (ტ.ტ.1268-1274); მთლიანობაში კი იმიტაციური და არაიმიტაციური ფაქტურის თანაფარდობა, ოპერის ჟღერადობის მანძილზე მიგრირებს განსხვავებულმელოდიურის მნიშვნელობის გაზრდის მიმართულებით.

ამგვარად, კომპოზიტორ ზურაბ ნადარეიშვილის შემოქმედებაში მუსიკა-ლური აზრის გადმოცემის კანონურ პრინციპს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. ვხვდებით კანონური იმიტაციის გამოვლინების ფართო სპექტრს, ალეატორულ გაშლა-განვითარებასთან ერთად; ძირითადი იმიტირებადი მუსიკალური მასალა თითქოს სხვადასხვა განზომილებაშია განფენილი; ესაა კანონები, სადაც ხმები ერთმანეთს „ენევა“ და „გაურბის“, „უახლოვდება“ და „შორდება“; კანონებში შეხამებულია სიმულტანურობა და დროში აცდენით წარმოქმნილი მიმბაძველობა. ამ ფონზე, ბუნებრივად ინიცირდება ვარირების პრინციპი, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ერთგვაროვნებაში მრავალფეროვნების შემოტანის იდეას. ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პოლიფონიური აზროვნების მაჩვენებლით ზ.ნადარეიშვილი ერთ-ერთ გამორჩეულ ადგილს იკავებს თანამედროვე ქართულ საკომპოზიტორო ხელოვნებაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე დ., ტაბლიაშვილი მ., პოლიფონია ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. თბილისი, 2016.

ნატალია ზუმბაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

ლაზური მრავალხმიანი სიმღერა გაორუელ შემსრულებლობაში

საქართველოს სხვა კუთხეების სიმღერებისგან ლაზური, პირველ რიგში, ერთხმიანობით განსხვავდება. სოლო სიმღერებთან ერთად აქ ერთხმიანია ისე-თებიც, რომლებიც კოლექტიურად სრულდება. უნისონური შესრულება კი უცხოა ქართველთა მრავალხმიანი მუსიკალური აზროვნებისთვის, შინაგანი ბუნებით მრავალხმიანი ქართული მუსიკისთვის. ის საქართველოში იშვიათი გამონაკლისების სახით გვხვდება. „ძირეულად განსხვავებული საერთოქართული მოცემულობის ფონზე ლაზურში მრავალხმიანობის უქონლობა მისი დაკარგვის შედეგად უნდა მივიჩნიოთ. ეს შედეგი ლაზეთის ხანგრძლივ ისტორიულ ძნელბედობას – საქართველოსგან ჩამოცილებას და მასთან პოლიტიკური და კულტურულ-საგანმანათლებლო ურთიერთობის შეწყვეტას მოჰყავა“ (ზუმბაძე, 2021). მრავალხმიანი მღერის ტრადიციის დაკარგვაზე მიანიშნებს ლაზურ საკრავიერ და ხმიერ მუსიკაში სხვადასხვა სახით შემორჩენილი მრავალხმიანობის კვალი (ზუმბაძე, 2010:355, 2020, 2021). ლაზური მრავალხმიანი სიმღერის არსებობის ძირითადი სივრცე მეორეული შემსრულებლობაა. ამ სივრცეში იხილავს მას წინამდებარე სტატიაც.

ქართველთა წარმოდგენით, სიმღერა მრავალხმიანობასთან არის ასოცირებული, ხოლო ყველაზე სრულყოფილი და მშვენიერი სამხმიანი მღერაა (სცენაზე სამხმიანი სიმღერების დომინირების და სხვების სიმცირის მიზეზი ესეც უნდა იყოს) (ზუმბაძე, 2019). ამიტომ ბუნებრივია ფოლკლორული ანსამბლების სურვილი, რომ ერთხმიანი ლაზური სიმღერა გაამრავალხმიანონ და ისე შეასრულონ. მაგრამ გამრავალხმიანების მოტივაცია ყოველთვის სათანადო არ არის – ზოგჯერ მრავალხმიანდება არა მარტო კოლექტიურად, არამედ სოლოდ შესასრულებელი სიმღერაც⁷³, მაგალითად, ბავშვის დასაძინებელი ნანა, რომელიც ყოფაში თავისი დანიშნულების გამო ინდივიდუალურად ითქმის და ერთხმიანია არა მარტო ლაზეთში, არამედ მაღალგანვითარებული მრავალხმიანობის კუთხებშიც⁷⁴. რაც მთავარია, ფოლკლორული ანსამბლების ნამღერ მრავალხმიან ლაზურ სიმღერებს, ჩვეულებრივ, არ ახლავს რაიმე სახის ინფორმაცია. უცნობია კონკრეტული ვერსიის წარმომავლობა – რა ერთხმიანი წყარო უდევს საფუძვლად, რის მიხედვით და რა გზით/საშუალებებით მრავალხმიანდება, ვინ

⁷³ ცალფა ნიმუშების გასამხმიანებას ე. გარაყანიძე „პირველადი სასიმღერო ფოლკლორისათვის უცხო, მაგრამ მეორეულისათვის ჩვეულებრივ მოვლენად“ მიიჩნევს (გარაყანიძე, 2007:114-115).

⁷⁴ საქართველოს ზოგ ეთნოგრაფიულ კუთხეში ცნობილი მამაკაცთა მრავალხმიანი ნანები განსხვავებული ფუნქციის, ლირიკული სიმღერებია (კალანდაძე-მახარაძე (შემდგ.), 2000:VI).

არის მისი დამმუშავებელი, ზოგჯერ – ავტორი. ლაზური სიმღერის მრავალხმი-ან ინტერპრეტირებას ვერავის აუკრძალავ, მაგრამ ამ უკანასკნელის პროფესი-ულად გაანალიზება და სწორად შეფასება საჭიროა, მით უმეტეს, როცა მრავალ-ხმიანი ვერსიის წყაროდ აღებულია ლაზური ხალხური სიმღერა (თავისივე სა-ხელნოდებით) და ის მნიშვნელოვნად არის ტრანსფორმირებული. გასარკვევია მრავალხმიანი ვერსიის ხარისხისა და ღირებულების, ასევე, მისი სწორად სა-ხელდების საკითხები. ყოველივე ზემოთქმული აუცილებელია იმიტომაც, რომ ლაზური სიმღერა ნაკლებად არის ჩაწერილი და შესწავლილი. ისიც ფაქტია, რომ საქართველოში ყოველთვის იმიჯნებოდა ხალხური და პროფესიული მუსი-კა, სოფლური და ქალაქური სასიმღერო ტრადიციები და მეტიც – სოფლური სიმღერის ძევლი და ახალი ნიშნებიც, რადგან ხალხური სიმღერა ქართველების-თვის ეროვნული იდენტობის გამოხატვისა და შენარჩუნების საშუალება იყო, რომელსაც საგანგებო ყურადღებას აქცევდნენ (ზუმბაძე, 2007:3-4). მოკლედ, ჩვენამდე ერთხმიანი სახით მოღწეული ლაზური სიმღერების გამრავალხმიანება დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს.

ჩამოთვლილ საკითხებზე პასუხის გასაცემად განვიხილავ რამდენიმე სამ-ხმიან ნიმუშს იმ ფოლკლორული ანსამბლების რეპერტუარიდან, რომლებიც ლა-ზურ სიმღერას საგანგებო ყურადღებას უთმობენ. ესენია: ანსამბლ „აიდიოს“ „ჰედამო“ და ანსამბლ „თუთარჩელას“ „ნანი“ და „აწიშკულე“. „ჰეიამოს“ (<http://www.alazani.ge/folkloruli-ansamibli-Aidio-xalxuri-simgerebi-ans80.html?qartuli-folklori>) გამრავალხმიანება არ ეწინააღმდეგება ამ სიმღერის ჟანრულ ბუნებას – „ჰედამო“ კოლექტიურად შესასრულებელი სიმღერაა (სრულდება ნადში სიმინ-დის თესვის დროს). სამხმიანი ვერსიის წყარო შესაძლოა იყოს გ. ჩხიკვაძის მიერ 1963 წელს ჩაწერილი „ჰედამო“, რომელიც ტრადიციულად, სოლისტებისა და უნისონური გუნდის მონაცვლეობით სრულდება (ჩხიკვაძე, 1963:157-02), ან – 6. კალანდაძის მიერ ჩაწერილი, ილია აბდულიშვილის მიერ სოლოდ ნამღერი „ჰედამო პილილით“, რომელშიც გუნდის პარტია საკრავით არის ჩანაცვლებული (ქართუ-ლი ხალხური მუსიკა, 2008:VI-29). სიმღერა მრავალხმიანდება ერთხმიანი ჰან-გისთვის კილოს I და VII საფეხურებზე მოძრავი ბურდონული ბანის და ტერციით დაშენებული პირველი ხმის მიმატებით. ამის შედეგად ისედაც აღმოსავლური ტიპის მელოდიების მქონე „ჰედამო“ ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური შტოს ტიპური ნიმუშის იერს იძენს. საყურადღებოა, რომ ჰანგით „ჰედამოს“ მსგავსი სიმღერები – „ჰატარა ბიჭი“ და „მშვენიერი ვარ“ („კინტოური“) ერთხმი-ანია დ. არაყიშვილის ნარკვევში Одноголосная и хоровая городская песня Восточной Грузии (Аракишвили, 1946:№32, №15) და ა. მშველიძის მიერ შედგე-ნილ ქართული ქალაქური ხალხური სიმღერების კრებულში (მშველიძე (შემდგ.), 1970:№19, №15).

სამხმიანი „ნანი“ (თუთარჩელა, 2004:№4), სავარაუდოდ, გ. ჩხიკვაძის მიერ 1963 წელს ჩაწერილ ერთხმიან „ჰანანის“ ეფუძნება (ჩხიკვაძე, 1963:157-01) (ნო-ტირებული ნიმუშისთვის იხ. კალანდაძე-მახარაძე (შემდგ.), 2000:36). ლაზურ ენაში ბავშვის დასაძინებელ სიმღერას „ჰანანი“ ჰქვია

(<http://www.ice.ge/liv/liv/lazur.php>). ფუნქციით სოლო სიმღერის გამრავალხმიანების შესახებ ზემოთ უკვე აღვნიშნე. როგორც ჩანს, შემსრულებლებს სურთ, ერთხმიანი ხალხური წყარო ამ გზით უფრო „გააქართულონ“ და „გააკეთილხმოვნონ“, მაგრამ ის ისედაც არის ქართულიც, კეთილხმოვანიც და, რაც მთავარია, მაღალმხატვრულიც. სამხმიანი ვერსია მის გვერდით ხელოვნურის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ ლაზური ჰანგის გასამრავალხმიანებლად არასათანადო მუსიკალური საშუალებებია გამოყენებული. მრავალხმიან ნამდერს ხალხურისგან ამორებს აკადემიური შემსრულებლობისთვის დამახასიათებელი ნიუანსირებაც, რომლითაც ესოდენ არის გაჯერებული.

სამხმიანი „აწიშქულე“ (თუთარჩელა 2004:№13) („აწიშქულე“ – „ამიერი-დან“. <http://www.ice.ge/liv/liv/lazur.php>) უნდა ეყრდნობოდეს გ. ჩხიკვაძის მიერ 1973 წელს ჩაწერილ, სოლოდ ნამღერ „აწიშქულეს“, იგივე „ჰემ, ასიეს“ (ჩხიკვაძე, 1973:205-01, 205-04), თუმცა წყარო იმდენად არის შეცვლილი, პირველ რიგში, საფანდურო თანხლების მიმატებით, რომ ამ კავშირის ამოცნობა ძნელია. უთანხლებო სიმღერის საკრავით შესრულების ფაქტები ყოფაშიც გვხვდება, მაგრამ ასეთ დროს, ჩვეულებრივ, იმავე კუთხის საკრავი გამოიყენება, და არა სხვა კუთხისა და, მით უმეტეს, საქართველოს სხვა ნაწილისა. ასე რომ, ლაზური სიმღერის აღმოსავლურქართული ხალხური ფანდურით თანხლებაც გაუმართლებელი იქნებოდა, რომ არაფერი ვთქვათ ამ შემთხვევაში ხმარებულ ქრომატიულზე. ამგვარი საკრავიერი თანხლება, გამრავალხმიანება და ხალხურისგან საგრძნობლად განსხვავებული შესრულების მანერა სიმღერას იმდენად ცვლის, რომ გ. ჩხიკვაძის მიერ ჩაწერილი ლაზური ხალხური წყაროსგან არაფერი რჩება – აქ არანუირებასთან გვაქვს საქმე.

მეორეულ შემსრულებლობაში ხალხური სიმღერის დამუშავება-გადაკეთებას, როგორც წესი, ანსამბლების ხელმძღვანელები მიმართავენ. ასეა „თუთარჩელას“ შემთხვევაშიც: 2004 წელს ჩაწერილი კომპაქტდისკის ბუკლეტიდან ვგებულობთ, რომ წარმოშობით ლაზი ნ. მემიშიშის მიერ ერთ ხმად გადმოცემული რამდენიმე ლაზური სიმღერა სამ ხმაში ჯგუფის ხელმძღვანელის ინტერპრეტაციით აჟღერებულა (თუთარჩელა, ბუკლეტი, 2004). ალბომში არ არის ნათქვამი, კონკრეტულად რომელია ეს სიმღერები (არადა ლაზურების საერთო რაოდენობა 10-ს აღემატება) და თუ მხოლოდ რამდენიმეა, მაშინ დანარჩენები ვინ დაამუშავა. არც ისაა აღნიშნული, რომ „ელე-მელე კისმეთის“ (თუთარჩელა, 2004: №5) ჰანგისა და ტექსტის ავტორი ნ. მემიშიშია (ნაზი მემიშიში, 2011:15), ანუ ეს ავტორისეული სიმღერაა, და არა ხალხური (თუმცა ხალხური სტილი და ქართული ჰარმონიის კანონზომიერებები მასში უკეთ არის დაცული). ლოგბართა ორიგინალური სიმღერების უმრავლესობას, რომელიც ფოლკლორული ანსამბლების რეპერტუარშია გავრცელებული, ე. გარაყანიძე მეორეული ფოლკლორის ნიმუშებად არ თვლის (გარაყანიძე, 2007:115). ასეთები მხოლოდ ის სიმღერებია, რომლებიც ძირითადად „კონკრეტული ხალხური სიმღერების ინტონაციებს ემყარება“, ხალხური სიმღერის კანონზომიერებებს მისდევს და აუთენტიკური ფოლკლორისგან ძნელად გასარჩევია (გარაყანიძე, 2007:115).

ლაზურ ვოკალურ მრავალხმიანობაზე მსჯელობისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ გ. ჩხიკვაძის მიერ თავად ლაზებისგან (კონკრეტულად, მათი ანსამბლისგან) ჩაწერილ რამდენიმე მრავალხმიან სიმღერას. ორ ხმაში ნამღერი „ჰე, ასიე“ და სამ ხმაში ნამღერი „ანდლა მზოლაშა მეულუ“ (ჩხიკვაძე, 1973:206-03) წარმოადგენს მრავალხმიან ვერსიებს ამავე სახელწოდების ერთხმიანი სიმღერებისა, რომლებიც ჩვეულებრივ უნისონში ან ცალფად სრულდება. გ. ჩხიკვაძე მათ იხსენიებს სარფის სიმღერისა და ცეკვის ქალ-ვაჟთა ანსამბლის მიერ „ლაზური... სიმღერების გამრავალხმიანების შედეგიან ცდად“ (ჩხიკვაძე, 1980:38-39). იგი მიესალმება „ანდლა მზოლაშა მეულუს“ გასამხმიანებას, რადგან თვლის, რომ „ამ სახით ეს ლაზური სიმღერა ქართული ხალხური სიმღერის სრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს როგორც მელოდიკის, ისე ჰარმონიის ფუძის მხრივ“ (ჩხიკვაძე, 1980:38). ვეთანხმები პატივცემულ მეცნიერს „ქართულის შთაბეჭდილებაში“ ზოგადად, თუმცა ქართული ლაზურს არ უდრის, მიუხედავად იმისა, რომ ლაზურიც ქართულია. შესაბამისად, ძნელი სათქმელია, თუ რამდენად შეიძლება ჩაითვალოს „ანდლა მზოლაშა მეულუ“ კონკრეტულად ლაზური სამხმიანობის ნიმუშად. ორივე მრავალხმიანი ვერსიის ბანი მოიცავს იმ საფეხურებს (კილოს ქვედა VII-სა და I-ს), რომლებიც ერთხმიან ჰანგებშიც შედიოდა. ამიტომ ეს ახალი ხმა უჩვეულოდ და უცხოდ არა უღერს. თუმცა უფრო ბუნებრივი და დამაჯერებელი ჩემთვის „ჰე, ასიეს“ ორხმიანი ვერსიაა, რომელშიც ხალხური წყარო ნაკლებად არის შეცვლილი, ამისი მიზეზი კი ორხმიანობაა. რაც შეეხება სამხმიან „ანდლა მზოლაშა მეულუს“, მას ხელოვნურობას სძენს მრავალხმიანი ქართული სიმღერისთვის უჩვეულო სვლები მაღალ ხმაში.

ერთხმიანი სიმღერების გვერდით მათივე მრავალხმიანი ვერსიების არსებობა იმაზე მიუთითებს, რომ ხმებში მღერა ლაზებისთვის უცხო არ არის. ისინი ახერხებენ, ერთ ჯერზე უნისონურად ნამღერს მეორედ ბანი შეუწყონ. რაც მთავარია, გამრავალხმიანება ამ შემთხვევაში ბუნებრივია, ძალდაუტანებელი. ეს კარგად ჩანს გ. ჩხიკვაძის მიერ 1973 წელს ჩაწერილი „ჰეიანას“ უნისონური და ორხმიანი ვერსიებიდან, რომლებსაც ერთი და იგივე შემსრულებლები მღერიან (ჩხიკვაძე, 1973:206-08, 206-09). ჰანგი ორხმიანდება იმ განსხვავებული მონაკვეთების საფუძველზე, რომლებიც თავისი ფუნქციით მრავალხმიანი სიმღერის ხმების – მთქმელისა და ბანის პარტიებს შეესატყვისება (ზუმბაძე, 2021). ერთხმიანობაში სოლისტის ნამღერ მონაკვეთებს ორხმიანობაში ზედა ხმა, მთქმელი ამბობს, ხოლო გუნდისას – ქვედა ხმა, ბანი. ე.ი. ამ შემთხვევაში გამრავალხმიანების რესურსიც/შესაძლებლობაც და საშუალებებიც თავად ერთხმიან ჰანგშია მოცემული. „ჰეიანას“ ორხმიან ვერსიაში არსებითად არაფერი იცვლება, ამიტომ ის არც ხელოვნურია და ლაზურის იერიც უფრო მეტადა აქვს, ვიდრე სამხმიან „ანდლა მზოლაშა მეულუს“.

ცხადია, რომ არსებული მუსიკალური მასალის საფუძველზე ლაზური სიმღერის ოდინდელი მრავალხმიანობის რეკონსტრუქცია შეუძლებელია – ქართული ხმიერი მრავალხმიანობის სივრცეში მის ხელახალ დაბრუნებას ართულებს სახეცვლილი მელოდიკა. ეს უკანასკნელი, ერთი მხრივ, უცხო კულტურის/კულ-

ტურათა ძლიერ გავლენას ასახავს⁷⁵ (მომეტებული მელიზმატიკით და გადიდებული სეკუნდის ინტონაციით), ხოლო მეორე მხრივ ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობაზე მიანიშნებს (ორნანილიანი სტრუქტურით და ამ ნაწილების ფუნქციებით, რომლებიც ორხმიანობის შემადგენელ ხმებს – მთემელსა და ბანს შეესაბამება; ასევე, სტილისტურ მახასიათებლებად ქცეული ელემენტებით – კილოს ქვედა VII საფეხურით და მუსიკალური აზრის დასასრულს I საფეხურის მრავალგზის გამეორებით) (ზუმბაძე, 2020, 2021). ისმის კითხვა: შეიძლება თუ არა მეორეულ შემსრულებლობაში ნარმოდგენილი ლაზური სიმღერის მრავალხმიანი ვერსიები ამ კუთხის სასიმღერო მრავალხმიანობის რეკონსტრუქციად ჩაითვალოს? უმეტესად – არა ან მხოლოდ ნაწილობრივ, რადგან რეკონსტრუქცია არის „რისამე აღდგენა შემორჩენილი გადმონაშთების ან აღნერის მიხედვით“ (<http://www.ice.ge/liv/liv/ganmartebiti.php>), გამრავალხმიანებულ ლაზურ სიმღერებში კი ეს გადმონაშთები ხშირად ისეა შეცვლილი, რომ ამოუცნობელია.

ლაზური მრავალხმიანი სიმღერების სწორად შესაფასებლად მეორეულ შემსრულებლობაში ხალხური სიმღერისთვის ხმის/ხმების მიმატების ისტორიაც უნდა გავიხსენოთ. პირველი ნაბიჯები ამ გზაზე ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 80-იან წლებში გადაიდგა, როცა „ქართულმა ხორომ“ იოსებ რატილის ხელმძღვანელობით ქართული სამხმიანი სიმღერების ოთხ ხმაზე შესრულება დაიწყო⁷⁶ (გარაყანიძე, 2007:89). ე. გარაყანიძის კორექტული შეფასებით, სამხმიანი სიმღერის-თვის მეოთხე ხმის მიმატებისას „...მნიშვნელოვნად იცვლება ხმოვანების ელფერი. საუკუნეების მანძილზე ჩამონაკვთული სამხმიანი სიმღერებისთვის ახალი, მეოთხე (ზევიდან მესამე) ხმა სრულიად ზედმეტია და უცხო სხეულად გამოიყერება“ (გარაყანიძე, 2007:89). აქ ლაპარაკია არსებული მრავალხმიანი სიმღერის-თვის ერთი ახალი ხმის მიმატებაზე (სამხმიანი სიმღერის გაოთხხმიანებაზე), ლაზურში კი საქმე გვაქვს განსხვავებულ, უფრო რთულ შემთხვევასთან – ყოფაში ერთხმიანი სახით შემორჩენილი სიმღერის გამრავალხმიანებასთან. საერთოქართული სასიმღერო ტრადიციის ფონზე მრავალხმიანობისკენ სწრაფვა ლაზურშიც კანონზომიერია, მაგრამ შედეგის წარმატებულობა აქ კიდევ უფრო მეტად არის დამოკიდებული იმაზე, თუ რამდენად არის შენარჩუნებული ხალხური წყაროს ხმოვანების ხასიათი, რამდენად საჭიროდ და ბუნებრივად ჟრერს მისი ახალი ხმა/ხმები.

უკვე აღვნიშნე, რომ მეორეულ შემსრულებლობაში ლაზური სიმღერა მხოლოდ გამრავალხმიანებული არ არის, ზოგჯერ მას საკრავიერი თანხლებაც ერთვის. a capella ნიმუშების საჩინგუროდ გადაკეთების პრაქტიკა ავქსენტი მეგ-

⁷⁵ ე. გარაყანიძე ლაპარაკობს თურქული მუსიკის გავლენაზე (გარაყანიძე, 2011:91), ხოლო გ. ჩხიკვაძე არ გამორიცხავს სპარსულის ან ბერძნულის გავლენასაც. იგი აღნიშნავს „ქართული ხალხური მუსიკალური მეტყველებისაგან“ ლაზური სიმღერების საგრძნობლად დამორჩებას „ინტონაციურად, მელოდიური განვითარების ხერხების, სტრუქტურისა და სტილის მხრივ“ (ჩხიკვაძე, 1980:33).

⁷⁶ სამხმიან სიმღერებში ოთხხმიანობა გვხვდება შემდეგაც, მაგალითად, სანდრო კავსაძის, ავქსენტი მეგრელიდის ფოთის 1900 წელს შექმნილ და სოლომონ ლაფაურის გუნდებში (გარაყანიძე, 2007:91, 94, 114).

რელიძის სახელს უკავშირდება (გარაყანიძე, 2007:95). ერთხმიანი უთანხლებო სიმღერის გასამხმიანების და მისთვის საკრავიერი თანხლების მიმატების საყურადღებო მაგალითია „დალად“ მარიამ არჯევნიშვილის ხელმძღვანელობით არ-სებული, საქართველოს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლის ანსამბლის რეპერტუარიდან. ე. გარაყანიძის თქმით, „...ანსამბლის ხელმძღვანელმა „მოახერხა“ თუშური საწესო-სამგლოვიარო, ერთხმიანი „დალა“ გაესამხმიანებინა და მისთვის ფანდურის თანხლება შეეხამებინა (!)“ (გარაყანიძე, 2007:100). თუშური სიმღერის ასეთი სახეცვლის მკაცრი შეფასების მიუხედავად, სცენაზე აღმოსავლეთი საქართველოს მთის კუთხეების ჰანგების მრავლად გამოტანას მეცნიერი მ. არჯევნიშვილის ანსამბლის მთავარ დამსახურებად მიიჩნევს (გარაყანიძე, 2007:100). თითქოს იგივე შეიძლება ითქვას ლაზურ სიმღერებზეც, რომლებიც, ზოგადად, ნაკლებად არის ცნობილი – რომ მათი თუნდაც ამგვარი მრავალხმიანი სახით შესრულება მეორეულ შემსრულებლობაში თავისთავად დადებითი მოვლენაა. მაგრამ რამდენად შეიძლება, წარმატებულად ჩაითვალოს ის მრავალხმიანი ლაზური სიმღერები, რომლებიც ერთხმიანი ხალხური წყაროების არსებითად გადაკეთება-დამუშავების შედეგია და მათგან მნიშვნელოვნად სხვაობს, მათ შორის – მხატვრული ღირებულებითაც, თუმცა სახელები ისევ იმ ერთხმიანი ჰანგებისა ჰქვია? ჰასუხი უარყოფითია. ლაზური ხალხური სიმღერის წარმატებით გამრავალხმიანებას ამ კუთხის (ასევე, ზოგადქართული) სასიმღერო და საკრავიერი ტრადიციების საფუძვლიანი ცოდნა, უტყუარი ალლო, დიდი ოსტატობა და იშვიათი ზომიერება სჭირდება (ზოგჯერ ესეც არ არის საკმარისი).

დამოწმებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, თბილისი, 2007.
2. ზუმბაძე ნ., ქართული ხალხური სიმღერა და მისი შესრულება, თბილისი, 2007.
3. ზუმბაძე ნ., ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები. კრებულში: ტრადიციული მრავალხმიანობის მეოთხე საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებები. თბილისი, 2010.
4. ზუმბაძე ნ., გივი ორჯონივიძისეული ეროვნულობა მუსიკაში და ქართული ხალხური სიმღერა. მოხსენება საერთაშორისო კონფერენციაზე „მუსიკა კულტურის კონტექსტში“, თბილისი, 2019.
5. ზუმბაძე ნ., მრავალხმიანობის კიდევ ერთი არგუმენტის შესახებ ქართულ სიმღერაში. მოხსენება ტრადიციული მრავალხმიანობის მეათე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე, თბილისი, 2020.
6. ზუმბაძე ნ., ლაზური სიმღერის მრავალხმიანობისა და შესრულების საკითხისათვის. მოხსენება თბილისის მე-4 საერთაშორისო მუსიკოლოგიურ კონფერენციაზე „ეროვნული და ინტერნაციონალური მუსიკაში“, თბილისი, 2021.

7. კალანდაძე-მახარაძე ნ., (კრებულის შემდგენელი), აკვნის ნანა, თბილისი, 2000.
8. მშველიძე ა. (კრებულის შემდგენელი), ქართული ქალაქური ხალხური სიმღერები, თბილისი, 1970.
9. ნაზი მემიშიში (სტატია), ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის ბიულეტენი №10, ივნისი, თბილისი, 2011.
10. ქართული ხალხური მუსიკა. დასავლეთ საქართველო (აუდიოალბომი), თბილისი, 2008.
11. ჩხიოვაძე გ., 1963 წლის ექსპედიციის ფონოჩანანერები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ამის შემდეგ – თსკ ქხმშლ) არქივი, ფირი №157.
12. ჩხიოვაძე გ., 1973 წლის ექსპედიციის ფონოჩანანერები. თსკ ქხმშლ არქივი, ფირები №№205, 206.
13. ჩხიოვაძე გ., ლაზეთი და თანამედროვე ლაზური სიმღერა (წლიური სამეცნიერო ნაშრომი, ხელნანერი), თსკ ქხმშლ არქივი, №3320, თბილისი, 1980.
14. თუთარჩელა (კომპაქტდისკი), თბილისი, 2004.
15. არაყიშვილი დ., Одноголосная и хоровая городская песня Восточной Грузии, Тбилиси, 1946.
16. <http://www.alazani.ge/folkloruli-ansamblis-Aidio-xalxuri-simgerebi-ans80.html?qartuli-folklori> [გ. 6. 27.02.2021].
17. <http://www.ice.ge/liv/liv/lazur.php> [გ. 6. 27.02.2021].
18. <http://www.ice.ge/liv/liv/ganmartebiti.php> [გ. 6. 27.02.2021].

თამარ ჩხეიძე

გიორგი მთაწმინდელის სახელობის
გალობის უმაღლესი სასწავლებელი
პროფესორი

მუსიკალური ერთიანობის საკითხი ლიტერატურის ციკლში (ქართული სამგალობლო ტრადიციის მაგალითზე)

ლიტურგია ღვთისმსახურების უმნიშვნელოვანესი წესია. მის ძირითად არსებული არა აღთქმის შვიდ საიდუმლოთაგან უდიდესი – წმინდა ევქარისტიის საიდუმლო.

ლიტურგიას, მის ყოველ ნაწილს და მონაკვეთს, რომელიც საკრალური შინაარი ძევს, განსაზღვრული ფორმა გააჩნია. აქ საოცარ ორგანულ მთლიანობაშია მოცემული წმინდა საიდუმლო, აღსრულებული ღვთისმსახურთა მიერ, მორწმუნეთა ქმედება და მუსიკალური ნაწილი სხვადასხვა რიგის საგალობელთა სახით. ამდენად, ლიტურგია სინთეზური ტიპის მასშტაბური კომპოზიციაა, რომლის მთლიანობა მიღწეულია პირველად, საკრალური შინაარსის გამჟღავნებით ზემოაღნიშნულ კომპონენტებში – ქმედებაში, ლოცვასა და გალობაში.

ლიტურგია წარმოგვიდგება რამდენიმე ნაწილისაგან შემდგარ ერთიან კომპოზიციად. ლიტურგიის სამი ძირითადი ნაწილი ერთი ქმედების სამი საფეხურია, სადაც ყველაფერი, დაწყებული პურის კვეთიდან, მიმართულია იქით, რომ აღსრულდეს წმინდა ძლვენის შეწირვა და საიდუმლო ზიარება. მაგრამ აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ის გარემოება, რომ მუსიკალური კომპონენტი გააჩნია წირვის მხოლოდ II და III ნაწილს – კათაკმეველთა და მართალთა ლიტურგიებს. აქედან გამომდინარე, ჩვენი ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა წირვის ეს ორი ნაწილი. კვეთის რიტუალის ჩატარება გალობის გარეშე პირდაპირ კავშირშია ლიტურგიაში მონაწილე სუბიექტების, ამ შემთხვევაში – მრევლის (დღესდღეობით მგალობელთა) საღვთისმსახურო ფუნქციასთან⁷⁷. საუკუნეთა მანძილზე ძლვისმომზადების მარტივი რიტუალის საღვთისმეტყველო მნიშვნელობა ლიტურგიკულ აქტად ქცევის პროცესში იქამდე გაიზარდა, რომ მისი არსრულება მრევლისაგან უჩუმრად და უხილავად დაიწყეს. ღვთისმსახურთა შესვლის და შემოსვის რიტუალის შემდეგ საკითრივ პროსეკომისირებაში სიმბოლური ასახვა პოვა მაცხოვრის შობამ, განკაცებამ, მისმა „დაკვლამ“ და ჯვარცმამ – მსხვერპლად გაღებამ. მაგრამ აქ წარმოდგენილი მაცხოვრის მიწიერი ცხოვრების მომენტები განასახიერებენ ღმერთის მიერ დასაბამიდან აღთქმულ და ხალხისათვის ჯერ კიდევ გაუცხადებელ საიდუმლოს და მინიშნებას, რომელზეც წინასწარმეტყველთა პირით ითქვა ძველი აღთქმის წიგნებში. სწორედ ამით აიხსნება პროსკომიდის აღსრულება მრევლისაგან დაფარულად, დახურული აღსავლის

⁷⁷ საიდუმლო რიტუალის მონაწილეთა ფუნქციები და მსახურებაში მათი ჩართულობის საკითხი დეტალურადაა განხილული ჩვენს ნაშრომში „საღვთო ლიტურგია ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში“ (ჩხეიძე, 1997:111).

კარს მიღმა, რომელიც თავის მხრივ, ზღუდეს წარმოადგენს მიწიერ ეკლესიას და ზეციურ საკურთხეველს შორის. კრეტსაბმელის გაღება | წანილის (პროსკო-მიდიის) დასასრულს, მოასწავებს მესიის მოვლინებას ამ ქვეყნად და ამის შემ-დეგ ლოგიკურია მომდევნო პროცესში მრევლის (მგალობელთა) ჩართვაც.

ლიტურგიის ყოველ საგალობელს საკუთარი შინაარსი და ინდივიდუალუ-რი, ლოკალური ფუნქცია გააჩნია. ეს თვისება პირდაპირ კავშირშია საგალო-ბელთა ჰანგის შერჩევის კანონზომიერებასთან, რაც მკაცრ ლოგიკას ექვემდე-ბარება. ამავე დროს, ლიტურგიკული ქმედება საგალობლებს ციკლად მიკრო ციკლებად აერთიანებს. წინამდებარე ნაშრომში სწორედ ციკლური გამთლიანე-ბის პრინციპებზე გავამახვილებთ ყურადღებას და ამ პრინციპებს ლიტურგიის ზოგიერთ ციკლებში გამთლიანების და დაკავშირების მიზეზი მხოლოდ შინაარ-სია და ეს მუსიკალურ მხარეში არ აისახება⁷⁸.

ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ ლიტურგიის ყველაზე მნიშვნელო-ვან მონაკვეთებზე – ევქარისტიაზე და ზიარების რიტუალზე.

მუსიკალური ანალიზი განხორციელებულია რამდენიმე წყაროს საფუძ-ველზე. ესენია: კორნელი კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში და-ცული წირვის წესი, გადაწერილი ექვთიმე კერესელიძის მიერ (ხელნაწერი Q-674), დიმიტრი არაყიშვილის მიერ ჩანერილი წირვის წესი (Arapishvili, 1905) რაუდენ ხუნდაძის მიერ ნოტებზე გადატანილი წირვის წესი (ხუნდაძე, 1911) და კარბელაშვილების გადმოცემული წირვის წესის სანოტო ჩანაწერები (კარბე-ლაშვილი, 1899).

წირვის კომპოზიციაში ევქარისტიის საგალობელთა ციკლი განსაკუთრე-ბული მუსიკალური ერთიანობით გამოირჩევა. მაგ: წირვის წესის სანოტო ვერ-სიაში (Q-674) ევქარისტიული კანონის ყველა საგალობელი, „დირს არს“-ის გარ-და, აგებულია ერთსა და იმავე ჰანგზე. ეს ცხადია, შემთხვევითი არ არის და გა-მოწვეულია საგალობელთა ლიტურგიკული ფუნქციის ერთიანობით – ისინი ძლვნისშეწირვის რიტუალის ციკლის შემადგენელნი არიან.

აღსანიშნავია, რომ ამ კონტექსტში მოქცეული ფრაზა „და სულისაცა შენი-სა თანა“, ვრცელი „ამინ“-ი, „ყოველთა და ყოვლისათვის“ და თხოვნითი კვერექ-სი (მცირე ფორმის, ჩასართავის ტიპის, „დიალოგური“ ტიპის საგალობლები) იგივე ჰანგის ფარგლებში თავსდებიან. ნიშანდობლივია, რომ ფრაზა – აკლამა-ცია „და სულისაცა შენისა თანა“, რომელიც უამისწირვის ტექსტში არაერთხელ გვხვდება, მუდამ ერთსა და იმავე ჰანგზე იგალობება, გარდა აღნიშნული შემ-თხვევისა. ეს კი ცხადია, გარკვეულ კანონზომიერებას ქმნის და მისი ადგილით განისაზღვრება. იგივე ითქმის თხოვნით კვერექსზე, რომლის მუხლები კვლავ ადგილმდებარეობიდან და შეძენილი ზოგადი ფუნქციიდან გამომდინარე, ანა-ლოგიკურ ჰანგზე უდერენ.

⁷⁸ მაგალითად, მცირე შესვლის რიტუალში საგალობელთა ციკლში ყველა ინარჩუნებს თავის საკუთარ ჰანგს.

აღსანიშნავია, რომ მსგავსი კანონზომიერება ვლინდება სხვადასხვა სამგა-ლობლო ტრადიციებში, რაც წირვის სხვადასხვა სანოტო ჩანაწერებში ნათლად იკვეთება. არაყიშვილისეულ ვარიანტში ევქარისტიის რიტუალი 4 საგალობლით წარმოდგვიდგება, მათ აქაც ერთი ინტონაციური მასალა ედებათ საფუძვლად (მაგ. №3).

ევქარისტიის საგალობლების ანალიზმა ცხადყო, რომ მათი სტრუქტურა რიგ შემთხვევებში მსგავსია.

1. „ლირს არს და მართალ“	¹ ²
2. „წმიდაო, წმიდაო, წმიდაო უფალო საბაოთ“	¹ ²
3. „ამინ“ (ვრცელი)	²
4. „შენ გიგალობთ“	¹ ²
5. „ყოველთა და ყოვლისათვის“	²
6. „და სულისაცა“	შეკვეცილი მუხლი
7. თხოვნითი კვერექსი	²

რაც შეეხება ღვთისმშობლის საგალობელს „ლირს არს ჭეშმარიტად“, იგი აგებულია სრულიად განსხვავებულ ჰანგზე. ევქარისტიულ კანონში ძლვნის კურთხევის შემდეგ მწირველი მღვდელი მოიხსენიებს მათ, ვისთვისაც შეიწირა ეს მსხვერპლი და პირველ რიგში წმინდანებს, „რამთუ მათი სახითა და მეოხებითა წმინდა ეკლესია განიმზადებს აღთქმულ ზეციურ სასუფეველს“. მართლმა-დიდებელი ეკლესია მოსახსენებელში განსაკუთრებით გამოყოფს ღვთისმშო-ბელს, ამიტომ ასამაღლებელზე „უმეტესად ყოვლად წმიდისა უხრწნელისა...“ მორწმუნენი პასუხობენ ღვთისმშობლის საგალობელით „ლირს არს ჭეშმარი-ტად“. სხვა, როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლურ ლიტურგიაში ვერ შევხვდე-ბით „ლირს არსი“-ის შესატყვის გალობას, მიუხედავად ღვთისმშობლის მოხსე-ნიებისა. მართლმადიდებელთა უძველეს ლიტურგიებში აღნიშნულ ასამაღლე-ბელს ყოველთვის მოსდევდა ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი რაიმე საგალობე-ლი: „გიხარიდენ მიმადლებულო“, „რამეთუ ჭეშმარიტი და ლირს არს“, „შენდამი იხარებს“ და ა.შ.

„ლირს არს ჭეშმარიტად“ იგალობება სადაცი დღისა და საკვირაო ლიტურ-გიაზე. საუფლო დღესასწაულებზე იგი იცვლება ცისკრის კანონის მე-9 ძლისპი-რით, რომელიც ასევე ღვთისმშობლისადმია მიძღვნილი და ზუსტად პასუხობს „ლირს არსი“-ის მნიშვნელობას, რომელიც თავის მხრივ წარმოადგენს დიდი ხუთშაბათის კანონის ძლისპირს. სადღესასწაულო კანონის მე-9 ძლისპირის ჩართვით ლიტურგია სადღედამისო ციკლის ნაწილად წარმოჩინდება და დღე-სასწაულთან კავშირს უმნიშვნელოვანესი, უცვლელი, მდგრადი მონაკვეთითაც ამყარებს.

ამრიგად, გალობის „ლირს არს ჭეშმარიტად“ განსხვავებულ ჰანგზე განფე-ნას მნიშვნელოვანი მიზეზი აქვს. ამავე დროს, მუსიკალური თვალსაზრისით სა-გალობელს ინტონაციური „კონტრასტი“ შემოაქვს მსგავსი ულერადობის მქონე საგალობელთა ჯგუფში. „კონტრასტულობა“ კიდევ უფრო ხაზგასმულია მისი

მდებარეობით, „ლირს არსი“-ი თითქოს ცენტრშია მოთავსებული და სამნაწილი-ანობის ნიშნებს ანიჭებს ციკლს. **იხ. სქემა №1⁷⁹.**

სქემა №1

ლირს არს და მართალ	წმ. წმ. უფალო საბაოთ	ამინ	შენ გიგა- ლობთ	ლირს არს ჭეშ- მარიტად	ყოველთა და ყოვ- ლისათვის	და სულისაცა შენისათანა	თხოვნი- თი კვერექსი
a	a	a	a	b	a	a	a
III ¹ II ²	III ¹ II ²	I ² II	III ¹ II ²		I ² II	არასრული I მუხლი	I ² II

ამრიგად, განხილული ლიტურგიკული ციკლის მუსიკალური გამთლიანება ინტონაციური მსგავსებისა და კონტრასტის პრინციპის მოქმედებითაა განხორ-ციელებულია. იმავდროულად, დიდ როლს ასრულებს საგალობელთა სტრუქტუ-რული მსგავსებაც. მეტ მთლიანობას ანიჭებს აღნიშნულ ციკლს ერთ ინტონაცი-აზე აგებული, წართქმით საგალობელი სარწმუნოების სიმბოლო – „მრწამსი“ და საუფლო ლოცვა „მამაო ჩვენო“, რომლებიც შემოფარგლავენ ევქარისტიულ კა-ნონს.

სქემა №2

მრწამსი	$a a^2$	$a^1 b$	$a^1 b$	$a a^2$	$aa^2 b$	$aa^2 c$
მამაო ჩვენო	$a^1 b$	$a^1 b$	$a^3 c$			

თვალსაჩინოებისთვის წარმოვადგენთ ევქარისტიისა და ამ ციკლის შემომ-სსაზღვრული საგალობლების სქემას:

სქემა №3

„მრწამსი“	ევქარისტიის ციკლი	„მამაო ჩვენო“
C	A B A	C

ამრიგად, იკვრება თემატური თაღი, სადაც „მამაო ჩვენო“ მუსიკალური რეპრიზის როლს ასრულებს და ევქარისტიის საგალობელთა თავისებური ციკ-ლი მონოლითური და მწყობრი ხდება.

ლიტურგის საგალობელთა ინტონაციური კავშირები სცდება ევქარისტი-ულ ციკლს და საგალობელთა საღვთისმსახურო ფუნქციებიდან გამომდინარე ინტონაციურ კავშირს ლიტურგის სხვადასხვა ეტაპებზეც ამჟღავნებენ შემ-თხვევითი არ არის, რომ უამისნირვის უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთები: მცირე

⁷⁹ სქემაში ლათინური ასოებით პირობითად აღნიშნულია ჰანგთა მსგავსება-განსხვავე-ბა, ხოლო რომაული ციფრით საგალობელთა სტრუქტურა.

შესვლა, დიდი შესვლა და ევქარისტია საგალობელთა ინტონაციური მსგავსებითაც უკავშირდებიან ერთმანეთს. აღნიშნული სამი რიტუალი მაცხოვრის ამ-ქვეყნიური ცხოვრების სამი სხვადასხვა მომენტის სიმბოლური განსახიერებაა: მცირე შესვლა სახარებით – მაცხოვრის მოვლინების, დიდი შესვლა წმინდა ძღვენით – მის გოლგოთის გზაზე შედგომის, საკუთრივ ევქარისტია – მსხვერ-პლის შეწირვის. ამრიგად, ამ სამი რიტუალის შინაარსობრივი კავშირი აირეკლება საგალობელთა მუსიკალურ მხარეშიც.

ე. კერესელიძის ჩანერილ წირვის წესში (Q-674) ხსენებული ეპიზოდების საგალობლები – „მოვედით თაყვანი ვცეთ“, რომელი ქერაბინთა“ და ევქარისტიული კანონის საგალობლები – „ლირს არს და მართალ“, „წმინდაო, წმინდაო“, „შენ გიგალობთ“ საერთო ინტონაციურ მოდელებზე აგებული, სადაც თემატური ერთფეროვნება სიტყვიერი ტექსტის ცვალებადობით და მასთან დაკავშირებით მოდელების ვარიანტული სახეცვლითაა დაძლებული. ამ უკანსაკნელში მთქმელის პარტიის ცვალებადობასთან ერთად, განსაკუთრებული როლი მეორე და მესამე ხმას მიუძლვის (Q 674; 245r-266r).

ქართულ ტრადიციაში წირვის სხვადასხვა ჩანაწერები სხვა საგულისხმო კანონზომიერებითაც ხასიათდებიან. სხვადასხვა სამგალობლო ტრადიციის წირვის წესებს ინდივიდუალური სტილური ნიშნები გააჩნიათ. ამ სტილური მთლიანობის შექმნაში კი უაღრესად დიდია ცალკეული დამახასიათებელი ინტონაციური ბრუნვების როლიც. ეს დამახასიათებელი ბრუნვები ჩნდებიან სხვა-დასხვა საგალობლებში, განმსჭვალავენ ლიტურგიის მთელ მუსიკალურ ნაწილს, ინტონაციურად აახლოვებენ საგალობლებს და ამით ქმნიან კომპოზიციური მთლიანობის საფუძველს. სწორედ აღნიშნულ თვისებათა გამო შეადარა ცნო-ბილმა რუსმა კომპოზიტორმა და მუსიკისმცოდნემ კომპანიეისკიმ ქართული ლი-ტურგია მდიდარ სკას, ხოლო მასში არსებული, ზოგჯერ შეუმჩნეველი ინტონა-ციური კავშირები კი – ფიჭის ერთგვაროვანი უჯრედების მსგავსებას და უჩინარ შედუღაბებას (Компанейский, 1902:1003).

ხუნდაძის ვერსიაში (ხუნდაძე, 1911) გამჭოლი ბრუნვის როლს ასრულებს შემდეგი ნაგებობა. მაგ. №1 ა, ბ.

წენ
shen

ხორც - ნი შე - ის - ხენ

she - is - khen

sa - tvis khorts - ni she - is - khen

bu - - - - lo

ეს ბრუნვა პირველად ჩნდება საგალობელში „მხოლოდშობილი ძე“ ყოველი მუხლის ბოლოს, შემდეგ „მომიხსენენში“, სადაც გადაადგილებულია სეკუნდით ქვევით. მაგ. №2 ა, ბ.

„მხოლოდშობილი“ და „მომიხსენენშის“ ინტონაციური კავშირი მხოლოდ ამ ნაგებობათა მსგავსებით არ ამოიწურება. მოცემულ მაგალითში წარმოდგენილია ამ საგალობელთა სხვა მსგავსი მონაკვეთები. მაგ. №3 ა, ბ.

საგალობელს „მხოლოდშობილი ძე“ მუხლის დამაბოლოებელი ბრუნვა აკავშირებს შემდეგ საგალობლებთან: ა) „რომელი ქერაბინთა“, ბ) „და ვითარცა მეუფისა“, გ) „ლირს არს და მართალ“ დ) „წმინდაო, წმინდაო“, ე) „შენ გიგალობთ“. მაგ №4.

წირვის საგალობლებს მეორე, ინტონაციურად მონათესავე ჯგუფებად აერთიანებს რეჩიტატიული ფორმის „მრნამსის“ დამაბოლოებელი საქცევი. ამ ჯგუფში ერთიანდებიან საგალობლები „მრნამსი“, მამაო ჩვენო“, „წყალობა მშვიდობა“, „გვაქვს უფლისა მიმართ“, ზიარების რიტუალის საგალობლები: „ერთ არს წმინდა“, განიცადე („აქებდით უფალსა ცათაგან“), „კურთხეულ არს მომავალი“, „ნათელი ჭეშმარიტი“, „აღავსე პირი“. ნიშანდობლივია, რომ ზიარების შემდეგ წარმოსათქმელ სამადლობელ კვერექსში აღნიშნული რეჩიტატივი გარდაქმნილია სხარტ ჰანგად. ერის განტევების რიტუალიც განხილული ინტონაციებიდანაა ამოზრდილი.

ე. კერესელიძის მიერ ჩაწერილ წირვის წესში (Q-674) ლიტურგიის საგალობლობა ციკლის მთლიანობაში ასეთ ფუნქციას ასრულებს ნაგებობა, რომელიც გვხვდება საგალობლებში „მხოლოდშობილი ძე“, „წმინდაო ღმერთო“-ში. მსგავსად ხუნდაძის ჩანაწერისა, კერესელიძის ვარიანტშიც აღნიშნული ბრუნვა ხშირი მონაწილეა საგალობელთა ინტონაციურ აღნაგობაში. მაგ. №5.

დამახასიათებელ ბრუნვათა რიგშია აგრეთვე შემდეგი ჰარმონიული თანმიმდევრობა. მაგ. №6.

აღსანიშნავია, რომ ამ ბრუნვაში არსებული განაპირა ხმების მოძრაობა კვინტიდან ოქტავაში, ან ოქტავიდან კვინტაში (შემხვედრი) სახასიათოა საგალობლებისათვის. ისინი შეიძლება შეგვხვდეს ფორმის ყველა მონაკვეთში: დასაწყის, განმავითარებულ და დასკვნით ეტაპზე. მაგალითად: აღნიშნული ბრუნვა იწყებს საგალობელს „რომელი ქერაბინთა“-ს და „შენ გიგალობთ“, განმავითარებელ მონაკვეთში ჩნდება საგალობელში „წმინდაო ღმერთო“ და ევქარისტიის საგალობლებში. ევქარისტიის საგალობელთა დასკვნით მუხლში იგივე ბრუნვა დამაბოლოებელი ფუნქციის მატარებელიცაა. მაგ. №7.

ე. კერესელიძის წირვის ვარიანტი კიდევ ერთი თავისებურებით ხასიათდება. მხედველობაში გვაქვს ინტენსიური გამოყენება სეკვენციური განვითარების პრინციპისა. სეკვენციურ რგოლს ზოგჯერ მთელი ბრუნვა შეადგენს, ზოგჯერ კი – 2 ბერისაგან შემდგარი ინტონაცია. საგალობელში „მხოლოდშობილი“ 2 სეკვენციური რგოლი ასკვნის I და II მუხლს. მაგ. №8.

სეკვენციური განვითარებით მეტად მდიდარია საგალობელი „მოვედით თაყვანი ვცეთ“. შეიძლება ითქვას, მასში ვარიანტული განვითარება სწორედ ამ გზითაა განხორციელებული. სეკვენციურად გადაადგილებულია II მუხლის დასაწყისი საქცევი, სიტყვებზე „და შეუვრდეთ“. აღსანიშნავია, რომ სეკვენციურად მეორდება არა მარტო პირველი, არამედ ბანის ხმაც. მეორე ხმა ოდნავი ცვლილებით აღინიშნება. ამ მომენტში სეკვენციური გადაადგილება დასტურდება ხუნდაძის ჩანაწერშიც. მაგ. №9.

The musical score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle is alto clef, and the bottom is bass clef. The key signature is G major (one sharp). The time signature is common time (indicated by '8'). The lyrics are in Georgian, with English translations in parentheses:

6 ეერებელიძე
და ბე მერ დეთ
და ბე მერ დეთ

ხენდაძე
და ბე მერ დეთ
და ბე მერ დეთ

და ბე მერ დეთ
და ბე მერ დეთ

იგივე სეკვენციური რგოლები გვხვდება საგალობლის ჩასართავში სიტყვებზე „აღდგომილო მკვდრეთით“, სადაც სამივე ხმა სეკუნდით ქვევით მოძრაობს. მაგ. №10.

A musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in common time. The Soprano part consists of two staves of four measures each, starting with a dotted half note followed by eighth notes. The Alto part also has two staves of four measures, starting with a quarter note followed by eighth notes. The Bass part has one staff of four measures, starting with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics 'do' and 're' are placed under specific notes in the Alto and Bass parts.

ორი თანხმოვანებისაგან შემდგარი სეკვენციური ჯაჭვი მოცემული საგა-
ლობელში „რომელი ქერაბინთა“ სიტყვებზე [დაუტე]-„ვოთ ზრუნვა“. მაგ. №11.
აგრეთვი საგალობელში „მხოლოდშობილი“.

„մեօքութօքու”

„Թօմզօճն կըրդօօմտօ”

9

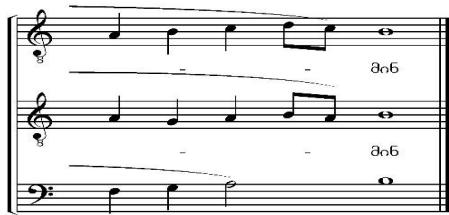
8 բցին
8 բցին
բցին

3/8 - օ - կերպ - ն

3/8 - օ - կերպ - ն

სტილურ-ინტონაციური ერთიანობით ხასიათდება კარბელაშვილის წირვის წესიც (კარბელაშვილი, 1899), სადაც დამახასიათებელ ნიშნებს შორისაა აშკარად გამოხატული შუა ხმის მელოდიური განვითარებულობა. სტილური ერთიანობას მნიშვნელოვნად განაპირობებს მრევლიშვილის მიერ ჩაწერილ წირვის წესში არსებული გამჭოლი მოტივების არსებობა. ამ თავისებურებაზე ყურადღებას ამახვილებს ახალგაზრდა მკვლევარი გ. ბიძინაშვილი სამაგისტრო ნაშრომში: „აღნიშნული მელოდიური ბრუნვა, საკმაოდ გავრცელებულია გამშვენების ფუნქციით სხვადასხვა სამგალობლო კილოში, თუმცა მრევლიშვილის წირვაში უაღრესად მნიშვნელოვან, წამყვან მოტივს წარმოადგენს. იგი ხელნაწერში

არსებულ საგალობელთა დიდ ნაწილში, როგორც აღვნიშნეთ საკადანსო ბრუნვის სახით გვხვდება, მათ შორის კვერცხსებში და დიდ საგალობლებში. დასახელებული მელოდიური ბრუნვა ლაიტმოტივით გასდევს მთელ წირვის წესს და ერთგვარ სტილურ მოვლენად გვევლინება“ (ბიძინაშვილი, 2021:58-59). მაგ. №12⁸⁰



ა)



ბ)



გ)



დ)



ე)

ამრიგად, ლიტურგია წარმოადგენს მსხვილმასშტაბიან სინთეზურ მუსიკალურ კომპოზიციას, რომლის დრამატურგიული და ინტონაციოური მთლიანობა საგალობელთა ლიტურგიკული და მუსიკალური ფუნქციების ურთიერთ-შეთან-ხმებულობაზეა დამოკიდებული. ამ უკანსაკნელთა მოქმედება კი გადამზყვეტია ინტონაციური კონტრასტისა და რეპრიზულობის პრინციპის წარმოქმნაში, რაც ლიტურგიის ფორმაქმნადობის ერთ-ერთ ძირითად ხერხს წარმოადგენს.

⁸⁰ ა) ამინ; ბ) „რომელი ქერუბიმთა“; გ) „რომელი ქერუბიმთა“; დ) „და ვითარცა“; ე) კვირის განიცადე.

ინტონაციური კონტრასტისა და რეპრიზულობის პრინციპები ლიტურგიაში ორგვარად ვლინდებიან. ერთი მხრივ, ისინი თავს იჩენენ ლიტურგიის შემადგენელ მუსიკალურ-ლიტურგიკულ ციკლებში. აქ მათი მოქმედება საერთო ლიტურგიკული ფუნქციით განპირობებელ მსგავსი ჟღერადობის საგალობელთა და მათდამი კონტრასტულ ინტონაციურ მასალაზე აგებული ეპიზოდების დაპირისპირებით გამოიხატება.

მეორე მხრივ, რეპრიზულობა და კონტრასტულობა, ლიტურგიის დიდი კომპოზიციის გამთლიანებაში წამყვან როლს ასრულებენ. რეპრიზის მნიშვნელობას ლიტურგიაში, მცირე მასშტაბის საგალობლებთან ერთად, კვერექსებიც იძენენ. ისინი, როგორც თემატური და სტრუქტურული რეპრიზები, ლიტურგიის მსვლელობისას წარმოქმნიან თავისებურ „თაღებს“, ცალკეულ მონაკვეთებს ერთმანეთთან აკავშირებენ და ამით წირვის სტრუქტურულ და ინტონაციურ მთლიანობას ქმნიან. ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, შეგვიძლია თამამად ვამტკიცოთ, რომ მუსიკა, თავის მხრივ, ლიტურგიის დრამატურგიულ-კომპოზიციური მთლიანობის და გარეგნული ქმედების ერთიანობის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს.

ლიტერატურა:

1. ბიძინაშვილი გ., გარეჯის იოანე ნათლისმცემლის სახელობის მონასტრის სამგალობლო სკოლა (სამაგისტრო ნაშრომი), თბილისი, 2021.
2. კარბელაშვილი ვასილ (1899). წმ. იოანე ოქროპირის წირვის წესი. თბილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა.
3. ჩხეიძე თ., საღვთო ლიტურგია ღვთისმსახურების ქართულ პრაქტიკაში (მუსიკალურ-ლიტურგიკული ასპექტი); დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად; თბილისი, 1997.
4. ხუნდაძე რ., ქართული გალობა, ლიტურღია. თბილისი: ელექტრომბეჭდავი სტამბა ა. კერესელიძისა, 1911.
5. Аракишвили Д., Краткий очерк развития грузинской, Карталино-Кахетинской, народной песни с приложением нотных примеров и 27 песен в народной гармонизации; О грузинской народной музыке: С приложением напевов на литургии св. Иоанна Златоустого. Москва: Типография К. Л. Меньшова, 1905.
6. Q 674 – კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.
7. Компанейский Н. И. РМГ, 1902, №42 , Стб. 1003.

ეკატერინე ონიანი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო უნივერსიტორია
ასოცირებული პროფესორი

**მოდელი ძლისპირაბის საქითხებისათვის ქართული ნავმიზანული
ხელისაწყობის მიხედვით**

რვა ხმის სისტემაში მოთავსებული საგალობელთა უანრები მკაცრ რეგულიაციას ემორჩილებიან. უანრსა და ხმაზე მითითება საკმარისი პირობაა იმის-თვის, რომ დახელოვნებულმა მგალობელმა ახალი ვერბალური ტექსტის მქონე საგალობელი მითითებულ ჰანგზე გააწყოს. ძლისპირის უანრი კი, რვა ხმის სისტემასთან მიმართებით, საგალობელთა გასაკუთრებულ სახეობას წარმოადგენს (შუღლიაშვილი, 2014:68). „თითოეულ ძლისპირის საკუთარი სხვადასხვა ხმები აქვს“ (ხუნდაძე, 1887:4). ერთი ხმის ფარგლებში ძლისპირთა ჰანგი სხვაობს ერთმანეთისაგან, მაშასადამე, სხვა უანრებისაგან განსხვავებით, ძლისპირის ხმაზე მითითება არ გულისხმობს კონკრეტული ხმის უნიფიცირებულ ჰანგს. სწორედ ამიტომ, დასდებლების ძლისპირის მელოდიაზე გაწყობისას, ჰანგზე მითითება ხდება არა ხმით, არამედ ინციპიტით.

არსებობს განსხვავებული ფუნქციის მქონე ძლისპირები: იდიომელა – თვითხმოვანი, რომელიც საკუთარ ორიგინალურ ჰანგს შეიცავს და არ წარმოადგენს ნიმუშს სხვა საგალობლებისთვის, ავტომელა – საგალობელი ასევე საკუთარი ჰანგით, რომელიც მოდელი ხდება სხვა ჰიმნებისთვის და პროსომია – მოდელ ძლისპირზე მორთული ირმოსი.

კვლევის საგანს წარმოადგენს პირველი ხმის პირველი ოდა – „უგალობდითსა“ და მისი ერთ-ერთი ძლისპირი – „მონებისა მისგან მწარისა“. კვლევა წარმოებდა X-XI საუკუნეების სამი ნევმირებული კოდექსის საფუძველზე – მიქაელ მოდრეკილის საწელინადო იადგარი, დაცული საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში (სხეც) ნომრით S-425, იორდანეს ძლისპირთა კრებული (სხეც, A-603) და ათონის მთის კოლექციის ქართული ხელნაწერი (სხეც, ათონის კოლექცია №85)⁸¹. ინტერესი ამ ძლისპირისადმი გამოწვეულია რამოდენიმე ფაქტორით. პირველ ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ნევმირების თავისებურება პირველ ხმაში, რაც საკადანსო გრაფიკულ ფორმულებს უკავშირდება. საკუთრივ, საკადანსო ბრუნვების აღმნიშვნელი კომბინაციები, ნევმური ნოტაციის იდუმალ სამყაროსთან პირველი შეხებისას, ერთადერთი საყრდენია მეცნიერთათვის – ჰიმნის დამაბოლოებელი მელოდიური მიმოქცევის აღმნიშვნელი ნევმური კომბინაციები ადვილი გამოსარჩევია წმინდა ვიზუალური თვალსაზრისით. ამასთანავე, ითავსებს რა მთელი მელოდიური მოძრაობის დასრულების ფუნქციას, საკადანსო მელოდიური ბრუნვა ყველაზე მყარი ელემენტია საგალობლის სტრუქტურაში და, როგორც წესი, ხანგრძლივი დროით ინარჩუნებს

⁸¹ ეს ხელნაწერი ხელნაწერთა ცენტრში შავ-თეთრი ფოტოპირის სახით ინახება.

სტაბილურობას. შესაბამისად, ნიშნების შემადგენლობის თვალსაზრისით, სტაბილური იქნება საკადანსო ბრუნვის აღმნიშვნელი ნევმური კომბინაციაც.

ქართულ ნევმირებულ ჰიმნებში საკადანსო კომბინაციების პირველი გამოკვლევა ეკუთვნის ო. ჩიჯავაძეს. მისი დაკვირვებით, გამოიყოფა სამი ძირითადი საკადანსო კომბინაცია, რომლებიც ხმებზეა გადანაწილებული და ასეთ სურათს ქმნის:

ქმა 1	ქმა 2	ქმა 3	ქმა 4	ქმა 5	ქმა 6	ქმა 7	ქმა 8
რა	აა	რა	რა	რა	აა	რა	აა
		აა				აა	

თითოეულ ხმაში, დამაბოლოებელი გრაფიკული ფორმულა, სტაბილური ნევმური შემადგენლობითა და ვერბალურ ტექსტზე განლაგების პრინციპით (ყველა კომბინაციის ნიშნები განლაგებულია ვერბალური ფრაზის ბოლოდან მეორე და მესამე მარცვლებზე, ბოლო მარცვალი უნიშნოა), მონაწილეობს საგალობლის შუა მონაკვეთებშიც და სავარაუდოდ, ინარჩუნებს საკადანსო ფუნქციას. პირველი ხმის ძლისპირებში კი დამაბოლოებელი საკადანსო ფორმულა შუა მონაკვეთებში თითქმის არ გვხვდება, სამაგიეროდ გამოვლინდა სხვა ნიშანთა ასევე სტაბილური ერთობლიობები, რომლებიც, ჩვენი დაკვირვებით, დამახასიათებელი აღმოჩნდა პირველი ხმისთვის. ესაა შემდეგი კომბინაციები – სტრიქონზედა ალმისებურ ნიშანთა წყვილი, განთავსებული განკვეთის წერტილების წინ სიტყვიერი ტექსტის ბოლოდან მეორე და მესამე მარცვლებზე, სტრიქონზედა მრავალკბილიან ნიშანთა წყვილი, ფრაზის ბოლო ორ მარცვალზე და მათი ვარიანტი – სტრიქონზედა და სტრიქონქვედა მრავალკბილიან ნიშანთა კომბინაცია, ვერბალურ ტექსტზე ასეთივე განლაგებით:



პირველი ორი მათგანი ჩართულია ძლისპირში „მონებისა მისგან მნარისა“ (დანართი, №1, №2, №3). ვფიქრობთ, რომ ეს კომბინაციები ჰანგის საკვანძო მომენტების აღმნიშვნელია, სწორედ ამიტომ, ორიენტირს ვიღებთ სწორედ მათზე. მიქაელ მოდრეკილისა და იორდანეს ხელნაწერებში ამ ძლისპირის ნევმირებაში აღნიშნული საკადანსო ბრუნვები იდენტურია (მონებისა მისგან მნარისა ათონურ ხელნაწერში დაკარგულია) (დანართი, №1 ა, ბ, გ), ამ უკანასკნელზე გაწყობილი დასდებლები ასევე სტაბილურად ინარჩუნებენ „მონებისა“-ს გრაფიკას

(შესაძლოა მცირე სხვაობით, რაც ჰანგის ვარიანტულობის აღმნიშვნელი შეიძლება იყოს). მთავარი მიზეზი კი ამ საგალობელზე ყურადღების გამახვილებისა, შემდეგია: ძლისპირთა კრებულებში გამოიყოფა „უცხოთა“ ჯგუფი, რა იგულისხმება ამ ტერმინის ქვეშ? იორდანეს და მიქაელ მოდრეკილის კრებულებში, ზოგიერთ ოდას, ძლისპირთა ძირითადი ნაწილის შემდეგ დაერთვის „უცხონი“. მკვლევართა ვარაუდით, ესაა საგალობელნი ახალი რედაქციული ფენიდან, რომელიც გაწყობილი არიან სხვა ძლისპირის ჰანგზე. ათონური ხელნაწერი სტრუქტურის თვალსაზრისით სხვაობს იორდანეს ხელნაწერთან, მასში უცხონი თითოეულ გალობას კი არ მოსდევს, ერთი ხმის ყველა ოდის შემდეგაა მოთავსებული, ანუ, ცხრავე გალობის ძლისპირების დასრულდების შემდეგ იწყება თითოეული ოდის უცხოთა შრე. პირველი ხმის პირველი ოდის – „უგალობდითსა“-ს ახალი რედაქციული ფენა იწყება გალობით „აზლუდნეს წყალნი სიღრმეთანი“, რომელიც ჩვენს ხელთ არსებულ სამივე ხელნაწერში (მიქაელ მოდრეკილის იადგარი, იორდანეს ძლისპირი, ათონის ქართული ხელნაწერი) უცხოთა შრეს განეკუთვნება და სამივე შემთხვევაში მითითებული აქვს დედანი ძლისპირი „მონებისა მისგან მწარისა“ (დანართი №2 ა, ბ, გ). როგორც ზემოთ აღინიშნა, ათონურ ხელნაწერში ეს ირმოსი დაკარგულია, მაგრამ კრებულის შედგენილობის თავისებურებიდან გამომდინარე, სადაც უცხონი ხმის ბოლოსაა განთავსებული, „აზლუდნეს წყალნი სიღრმეთანი“ შემორჩენილია, ასევე მითითებით მოდელ გალობაზე, ანუ მონებისა“ ზე. თუმცა, ათონურ ხელნაწერში აზლუდნეს წყალნი ნევმირებული არაა. თავის მხრივ, „მონებისა მისგან მწარისა“, ელენე მეტრეველის ცნობით, წარმოადგენს ბერძნული ძლისპირის კალკს, რომელსაც ანალოგი არა აქვს ქართულ კრებულებში. შესაბამისად, მკვლევარი ასკვნის, რომ „აზლუდნეს წყალნი“ უკვე ქართული ძლისპირის კალკია (მეტრეველი, 1971:72).

როგორც ვხედავთ, „აზლუდნეს წყალნი“ იმეორებს დედანი ძლისპირის სტრუქტურასა და ნევმირებას. მიქაელ მოდრეკილის კრებულში მხოლოდ ნაწილია მისი შემორჩენილი, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ნათლად ჩანს ნევმირების იდენტურობა. ლ. მეტრეველის მიხედვით, უცხონი – ტერმინი წარმოდგენილი მრავლობით რიცხვში ნიშნავს, რომ ეს განმარტება მიეკუთვნება არა მარტო ერთ ძლისპირს, რომელთანაცაა მიწერილი, არამედ, ძლისპირთა მთელ ჯგუფს. ხოლო დედან ჰანგზე მითითებაც მხოლოდ პირველ „უცხო“ ძლისპირს კი არ ეკუთვნის, არამედ ყველა დანარჩენიც ამავე ჰანგზეა გაწყობილი. ამრიგად, მოდელის ჰანგი ვრცელდება საგალობელთა ჯგუფზე. თუმცა, „უცხოს“ ყველა ძლისპირი არაა განწყობილი მონებისას მსგავსი კომბინაციებით. მაგ., ძლისპირში „რომელი შეენია ღმერთი მოსეს ეგვიპტეს“ არც ერთი დამახასიათებელი კომბინაცია არაა წარმოდგენილი, ხოლო „გალობითა ძლევისათა“-ში აღმისებურ ნიშანთა ერთი წყვილი აკლია, თუმცა, მეორე წყვილი და მრავალკბილიან ნიშანთა კომბინაცია სახეზეა (დანართი, №3 ა, ბ), ამრიგად, „უცხოთა“ შრეში მოთავსებულ ძლისპირთაგან „აზლუდნეს წყალნი“ და „გალობითა ძლევისათა“ ამჟღავნებს ერთობას მითითებულ ავტომელასთან, რაც გამოიხატება დამახასიათებელი შუა საკადანსო ფორმულების არსებობით. აღსანიშნავია, რომ უგალობდითსას უცხოთა მომდევნო ჯგუფის „პასექთავ“-ს კუთვნილ ძლისპირებ-

შიც – „გალობად სულიერი“ (დანართი №4), „სულმან საღმრთომან“ (დანართი №5) ასევე გვხვდება აღნიშნული კომბინაციები იგივე თანმიმდევრობით – აღმი-სებურ ნიშანთა ორი წყვილი და მრავალკბილიანი ნევმების კომბინაცია. აქვე უნდა აღიშნიშნოს, რომ „მონებისას“ ძლისპირთა ნევმურ აღკაზმულობაში მრა-ვალკბილიან ნიშანთა კომბინაცია ყოველ ჯერზე ოქროს კვეთის წერტილში ჩნდება. ამ ფაქტზე ყურადღებას ვამახვილებ შემდეგი მიზეზით: იგივე კომბინა-ციები გვხვდება სხვა ჰიმნებშიც, მაგრამ აქ უკვე სხვაგვარი თანმიმდევრობით – მრავალკბილიანი ნიშნები ჰიმნის საწყის მონაკვეთშია განლაგებული და მას შემდეგ მოყვება აღმისებური ნიშნები. საგულისხმოა, რომ აღნიშნული ვარიან-ტიც კანონზომიერებას ავლენს, ჩნდება სხვადასხვა ჰიმნში და მოდელი კომბი-ნაციის ფუნქციას იძენს.

ამრიგად, „მონებისას“ პროსომიები არა მარტო უცხოთა ფენას მოიცავს, ასევე, პასექტავ-ს, თუმცა პასექტავ-ს ჯგუფი ასევე პირველი ოდის შემადგენ-ლობაშია. უფრო საინტერესო მოვლენასთან გვაქვს საქმე, როდესაც აღნიშნუ-ლი ავტომელას სახასიათო მონაკვეთები უკვე სხვა ოდის ძლისპირებში გვხვდე-ბა, თუმცა კი მითითება აღარაა დედან ჰანგზე. მეორე ოდის – „მოიხილესა“-ს ძირითად ძლისპირთა ნუსხაშიც მოიძებნა „მონებისას“ მსგავსი ნევმური შემად-გენლობის ძლისპირი – „დიდებულ იქმნა პირი მოსესი“, რომელიც, შესაძლოა, აღნიშნული დედანი ირმოსის ჰანგზე იგალობებოდა (დანართი, №6).

ასეთი შემთხვევა, ანუ როდესაც სხვადასხვა ოდის ძლისპირებს საზიარო მელოდია აქვთ, არაა უცხო სამგალობლო პრაქტიკაში, უფრო მეტიც, საზიარო ჰანგის არსებობა დასტურდება არამარტო ერთი ხმის სხვადასხვა ოდის, არამედ სახვადასხვა ხმის ძლისპირებს შორისაც. მაგ., აღდგომის პირველი ხმის მერვე ოდის ძლისპირი „სახმილსა რა შეთხეულ იყვნეს“, და მეორე ხმის პირველი ძლისპირი „ღელვათა დაანთქა პირველად“. თუ რა კანონზომიერებები მოქმე-დებს ამ შემთხვევაში, ჯერ-ჯერობით დაუდგენელია და შემდგომ კვლევას საჭი-როებს (დანართი, №7).

საგულისხმოა, რომ დანარჩენი ოდების უცხოთა ფენას არა აქვს მითითება დედან ძლისპირზე, მაგრამ, ნევმური აღკაზმულობის გათვალისწინებით, შესაძლოა გამოიკვეთოს ავტომელა ირმოსი, რომლის ნევმირებასაც იმეორებენ პრო-სომიები.

ამრიგად, ძლისპირების ნევმირებაში სპეციფიკური გრაფიკული კომბინა-ციების საშუალებით მოდელი ძლისპირებისა და მათი პროსომიების გამოვლენა ქმნის შესაძლებლობას, რომ, დედანი ჰანგის საფუძველზე, მოხდეს იმ ნევმირე-ბული ჰიმნების რეკონსტრუქცია, რომელთა სანოტო ჩანაწერებიც დღემდე არაა მიკვლეული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მეტრეველი ლ. (გამომცემელი), ძლისპირი და ღვთისმშობლისანი. ორი ძვე-ლი რედაქცია. X-XI სს. ხელაწერების მიხედვით, თბილისი, 1971.

- შუღლიაშვილი დ., ქართული სამგალობლო სკოლები და რვა ხმის სისტემა (საგალობელთა სანოტო ჩანაწერების მიხედვით), თბილისი, 2014.
- ჩიჯავაძე ო., ქართული მუსიკალური ნიშნების ამოხსნისათვის, „საბჭოთა ხელოვნება“ თბილისი, №6, 1954.
- ხუნდაძე რ., ქართული საეკელსიო გალობა, „მწყემსი“ №7, ყვირილა (ახლან-დელი ზესტაფონი), 1884.
- ერქვანიძე მ., (შემდგენელი). ქართული საეკლესიო გალობა. ტ.8, თბილისი, 2017.
- საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. ხელნაწერები: S-425, A-603, ათონის კოლექციის ხელნაწერი №85.

დანართი

№1. ა)

ბ) სხეც. ხელნაწერი A-603. იორდანეს ირმოლოგიონი. გვ. 1r

მონებისა მისგან მწარესა:

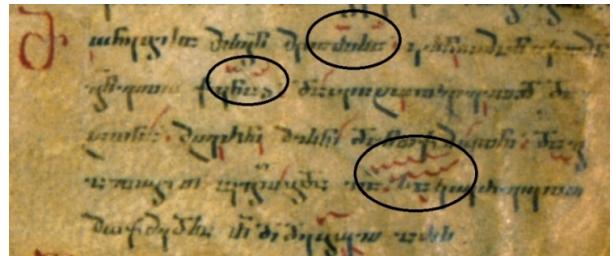
ვსნიდან ისრაელმან განვდო ქვეყნაა:

დაულტოლებელად და იხილნა:

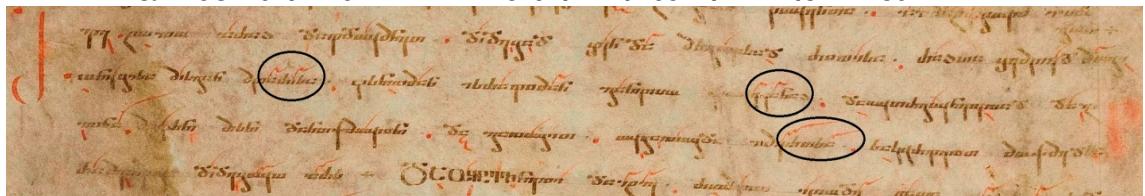
მტერნი მისნი დათქმულნი:

და გალიბით უგალიბდა დმტრთა:

საკურველთ-მოქმედსა რამეთუ დიღებულ არს:



გ) სხეც. ხელნაწერი S-425. მიქაელ მოდრეკილის იადგარი. გვ. 2v



№2. ა)

აზღუდნეს წყალნი სიღრმეთანი:

და დაინთქა ფარაო მხედრებითურო:

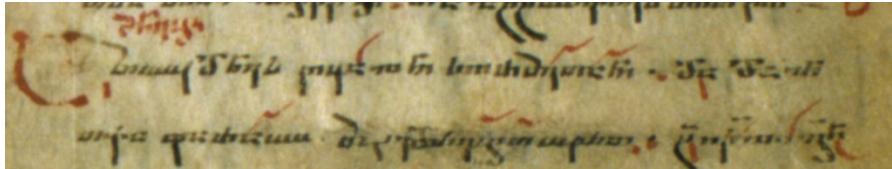
ხოლო ისრაელი განვიდა:

მოსქს მიქრ კუერთხითა:

მაქერელად და მგალობლად დმრთისა:

საკურველთ-მოქმედისა რამეთუ დიღებულ არს:

ბ) სხეულ. ხელნაწერი A-603, გვ. 2r-v



გ) სხეული. სელნანერი S-603, გვ. 2v



№3. 5)

გადობითა ძლევისამართა
უგადობდით ყოველნი დმტკიცთსა:
რომელმან ქმნა სასწაულითა ნიშებია:
მქლავითა მით მაღლითა:
და იგსნა ისრაელი:
რამეთუ დღებულ არს:

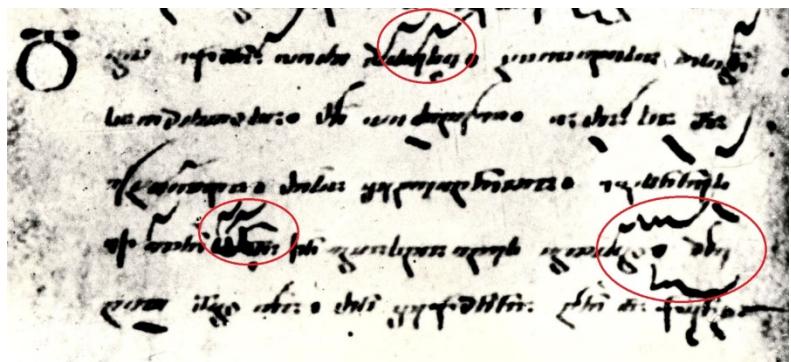
ბ) სხეულ. ხელნაწერი A-603, გვ. 2v



№4. სხუც. ხელნაწერი A-603, გვ. 3v

Առաջին մարտ Եւ պատմութեալ զի թէ անձնական
առձին եւ ուստանած աշխատանքաւուն առաջանաւուն առ
պատմութեալ մարտ Եւ պատմութեալ անձնական
առձին պատմութեալ առ առաջանաւուն մարտ ամերիկ
ամերիկա մարտ Եւ պատմութեալ առ պատմութեալ առ
առձին պատմութեալ առ պատմութեալ պատմութեալ առ
Եւ պատմութեալ պատմութեալ պատմութեալ առ պատմութեալ
պատմութեալ պատմութեալ պատմութեալ պատմութեալ առ

№5. სხეული. ხელნაწერი A-603, გვ. 3v



№6. სხეც. ხელნაწერი. ათონის კოლექცია №85

სასმილსა რა შეთხეულ იყვნეს
When the Israelite Youths Were Cast
into the Furnace

ძლისპირი 8, ხმა :
Irmos 8 in Tone 1

№7. ერქვანიძე, 2017:12

ღელვათა დაანთქა პირველად
Before Pharaoh Was Engulfed

ძლისპირი 8, ხმა 8
Irmos 1 in Tone 2

ერქვანიძე, 2017:16

Larissa Gustova-Runtso
*Belarusian State University of
Culture and Arts
Professor*

REGIONAL FEATURES OF THE CHURCH MEMORIAL RITE IN THE BELARUSIAN ORTHODOX SINGING PRACTICE

The singing practice of the Orthodox tradition is an inexhaustible source of variations in the musical interpretation of biblical images and the teachings of the Church. The analysis of the interpretation of the funeral rite in different regions of Belarus is of great importance for determining the stylistic features of the Belarusian Orthodox singing practice. The oldest burial rite has both a musical-liturgical and a musical-everyday version of the embodiment. The philosophical-religious ideals of the Orthodox Poleshuk Belarusians are represented in musical-poetic images of funeral songs and memorial hymns. We studied funeral folk songs, as well as canonical funeral rites and corresponding chants in the Stolinsky district of the Brest region. They are performed by church singers in the region. These songs and ritual chants have a peculiar content and original interpretation. The purpose of the article is to attribute the church funeral singing rite "Air" identified by the author and to reveal its characteristic features.

The article uses the works of authoritative liturgists M.Skaballanovich (Skaballanovich, 2003), G.Dyachenko (Dyachenko, 2004), Bishop Athanasius (Afanasy (Sakharov), 2021). They reflect the features of the historical formation of the funeral singing tradition of the liturgical type. The works of A.Kashkin (Kashkin, 2010) and G.Nefedov (Nefedov, 2021) provide an explanation of the ontological content of the rites analyzed in the article, their interpretation in modern practice. We used the Typicon (Typicon, 1992), the Book of Hours (Book of Hours, 1980) and the ancient Breviary of Peter Grave (Peter Mogila) (Breviary of Peter Grave (Mogila), 2021). They set out the sequence of chants of the analysed services and rituals.

The Panikhida (Greek-παννυχίς, *pannihis*) is the basis of the church's funeral singing tradition. A memorial service is a service for the deceased. It is performed before the burial, and then on the 3rd, 9th, 40th day and on the anniversary of the death. The structure of the memorial service is a funeral matinee with lithium⁸² (Dyachenko, 2004:406). The church-wide memorial service is called parastas (Greek – παράστασις – vespers). It is performed on certain days of the liturgical year. The sequence of the chants of parastas is described in Chapter XIV of the Typicon (Typicon, 1992:62-65). A private memorial service, or a prayer service for the dead, is performed on demand (treba). Its sequence is set out in the Breviary⁸³.

⁸² Matins with Litiya is the second part of the All-Night Vigil.

⁸³ The Breviary is a book with the texts of church services that are performed at the request of individual parishioners.

The cycle of funeral hymns had a stable form already in the third century. The Byzantine writers Tertullian and Origen mentioned this in their works (Skaballanovich, 2003:140). The content of the memorial service cycle consisted of the vocalization of psalms and the reading of Holy Scripture. This was reflected in the 5th book of the “Apostolic Decrees” in the IV-V centuries (Skaballanovich, 2003:314). The canonical content and sequence of the hymns of the memorial service were formed in the monastic environment. This is evidenced by the oldest monastic breviaries, which necessarily included separate funeral hymns (Dyachenko, 2004:729). The cycle of memorial service singing was performed in different weeks of Great Lent with small variations. Mikhail Skaballanovich writes that the sequence of this cycle was set out in the charter of the Great Constantinople Church of St. Sofia in the IX century (Skaballanovich, 2003:386–387).

The chants of parastas were performed in the ancient Belarusian Orthodox liturgical singing practice in accordance with the Alexian-Studian (from the XI century) and Jerusalem (from the XV century) Typicons⁸⁴ (Gustova-Runzo, 2018:85, 98). The Typicons offered the performance of funeral hymns only as part of the All-Night Vigil (Typicon, 1992:62-65).

The charters recorded only the sequence of chants; the chants of funeral chants were common in the oral tradition.

The “Euchologion, or Prayer Book”, or Breviary by Metropolitan of Kiev Peter Graves (Peter Mogila), with the rite “after the exodus of the soul from the body”, was published in Kiev in 1646. This collection was used in the Kiev Metropolis. The “Breviary...” consisted of the usual beginning⁸⁵, the troparia “With the Spirits of the Righteous” (“So dukhi pravednykh”), Canon of the Eighth voice, the prayer “Remember, Lord” and the release (Breviary of Peter Grave (Mogila), 2021)⁸⁶.

The rite “after the exodus...” was performed outside of public worship, but necessarily before the Liturgy. This fact was noted by the authoritative liturgist Bishop Afanasy (Sakharov) (Afanasy (Sakharov), 2021).

A direct reference to the time of the performance of the memorial singing cycle was contained in the “Breviary” of Peter Grave (Peter Mogila): “Let it be known that if yesterday there was no parastas, then matins (i.e., after matins) are sung before the Divine Liturgy” (Breviary of Peter Grave (Mogila), 2021:890). Metropolitan of Kiev Peter Grave (Mogila) made an edition of the funeral hymns, which met the needs of the Orthodox Church in the Polish-Lithuanian Commonwealth. The following of the funeral chant from the Breviary of Peter the Grave is also the basis of the modern memorial service.

⁸⁴ The Typicon (Greek: ΤυπικόΝ) or Charter is a collection of liturgical and everyday monastic rules according to which divine services are performed and monastic life is organized in the monastery. The typicon contains the rules of the musical arrangement of the service (indications of the vowels, the melodic pattern of singing, dynamics, tempo).

⁸⁵ The usual beginning is the canonical sequence of prayers that are read at the beginning of the general and private Orthodox services, as well as personal prayer rules. The clergyman (reader) performs this sequence in the church (Skaballanovich, 2003).

⁸⁶ This cycle is called “The Canon of the Exodus of the Soul from the Body” in modern breviaries.

In modern Orthodox liturgical practice, the time of the performance of the memorial service cycle has been changed. A modern Memorial service is served after the Liturgy. Apparently, this is a violation of the Jerusalem Charter⁸⁷, which operates in the Orthodox Church. According to the rules of the Charter, clergymen should not perform any liturgical actions after the end of the Liturgy. They should sing Psalm 144 and leave for the afternoon meal (lunch) (Typicon, 1992:40). In monasteries after dinner, the rite of Panagia was performed with appropriate chants.

This ancient rank has almost disappeared at the present time. But he was resuscitated in the Orthodox liturgical-singing practice in the churches of the Stolinsky district of the Brest region under the name "Air". This is an amazing example. The rite of "Air" has a multi-valued meaning, it synthesizes the funeral, praising and prayerful elements of the content of the hymns and complements the Memorial Service. The "Air" is performed at the end of the Memorial Service on special days (on the 40th day, half-yearly and on the anniversary of the death of the person being commemorated) and is considered a sacred custom among the Orthodox population of Stolin.

We got acquainted with the rite "Air" and the chants in its composition performed by church choirs in the village of Remel (4-voice mixed choir, psalmist Evgenia Ivanovna Vabishevich, born in 1951), the village of Ozalichi (3-voice mixed choir, psalmist Ekaterina Alekseevna Parkhomova, born in 1939), the village of Olgomel (2-voice female choir, psalmist Elena Pavlovna Kravtsova, born in 1968) Stolinsky district of the Brest region in December 2011.

Church choristers (local residents) and priests claimed that in all the churches of Stolin Region, the rite "Air" is necessarily performed, the name of which varies: "Raise the air" – in the village of Remel and the village of Ozalichi, or "Remove the air" in the village of Olgomel.

The rite of "Air" is as follows. At the end of the Memorial Service, the choir sings the chant "Eternal Memory". After that, a specially prepared cloth is spread out on the memorial table, which the residents of Stolin region call "namétká". Once it was a woman's self-woven large scarf-head scarf f made of fine linen.

"Namétká" was necessarily self-woven, that is, its women wove at home. Currently, a large handkerchief serves as a "namétká" (v. Remel and v. Ozalichi) or a large linen towel (v. Olgomel).

The icon of the Mother of God is placed on the "namétká", on the icon is placed the Eve-a bread crumb of triangular shape, which is cut out of the middle of a round loaf (the loaf must be made at home). A cross is placed on top. This design is called "Air".

The singing content of the rite "Air" consists of the canonical chants from the rite of Panagia, the texts of which are found in the Following Psalter and the Book of Hours (Book of Hours, 1980:128-134). The priest takes the Air in his hands before performing the chants of the rite and proclaims: "Holy Mother of God, help us". At the same time, he

⁸⁷ Canonical (synonym – legalized) – what corresponds to the church rules, is blessed by the clergy (the Council, the Patriarch, the ruling bishop, sometimes-the priest).

holds the Air and makes measured movements with his hands – up and down (“raises the air”).

The choristers of the church choir sing in response: “Through your prayers, O God, have mercy and save us. // Blessed are You, all of you, give birth to the Virgin Mary. / In You, the irreplaceable Christ our God, be well-pleased. / Blessed are we also, / who have you to intercede for; / day and night you pray for us / [and our whole country is confirmed by Your prayers], / thus singing with the cry of You: / Rejoice, O gracious one, the Lord is with You. // It is worthy to eat, for truly, / to bless Thee the Theotokos, / ever-blessed and immaculate, / and the Mother of our God. // The most honest Cherub, / and the most glorious Seraphim without comparison, / who gave birth to the Word of God without corruption, / the real Mother of God, we magnify Thee” (Book of Hours, 1980:131).

This canonical text is not interpreted accurately by the church singers of Stolin region. They expand the text and insert after the phrase “day and night you pray for us” a phrase of clearly patriotic content: “and our whole country is confirmed by Your prayers”.

At the end of the “Air” rite, the priest solemnly raises his hands with the air high up during the sound “... We magnify you” in v. Remel and v. Ozalichi. The rite of “Air” ends in a different way in v. Olgomel. All the relatives take the ends of the towel, the priest holds the middle part of the “Air” (i.e., the construction of the icon, bread and cross) and all together raise their hands high up during the chorus of the last phrase of the chant “The most honest...”. (In the canonical rite of Panagia, after the performance of hymns and prayers, the priest raises the consecrated bread-prosphora-high in front of the icon (Book of Hours, 1980:134). E. P. Kravtsova (D. Olgomel) said that the Eve (bread) symbolizes eternal life. The Eve after the end of the ceremony is crumbled, mixed with sugar or honey, symbolizing the sweetness of eternal bliss, and eaten at the wake.

The rite “Air” repeats the canonical rite of Panagia in essential details, such as the use of bread, the icon of the Mother of God and the cross, the offering of bread before the icon (Kashkin, 2010:670-671). And semantically reproduces the ancient agape, or, even more broadly, the Eucharist.

The canonical chants of the order of Panagia have no indication of the musical features of the performance, that is, the indication of singing on the voice in printed sources. This is evidence that the canonical chants of the order of Panagia existed in the oral tradition. Chants of the rite “Air” also have an oral tradition of existence in the Stolin region. They are performed with a conventional chant with a predominance of typical melodic material. The elements of a musical language are stable and non-variable. They are not fixed in the recording (tempo, rhythmic features, etc.). The chants of the rite “Air” are performed movingly, the chant has a clear and measured rhythmically pattern with pauses between phrases with long stops on the penultimate stressed syllable of each phrase. The breath is taken by phrases, during pauses, their duration depends on the speed of taking the breath by the choristers.

Chants of the rite “Air” are performed on the sixth (“Toya prayerfully” and “Blazhim Tya”) and on the eighth (“It is worthy to eat “and” The Most Honest”) voices in the St.Petersburg edition (the so-called “court chant”). Chorus singers from d. Remel in the

melodic pattern of the chant of the 6th stichera voice “Blazhim Tya” include the chants of the middle and lower voices from the version of this chant, set out in a three-voice choral texture. The melodic pattern of the chants “It is worthy to eat” and “The Most Honest” accurately reproduces the melodic pattern of the chant of the eighth troparic voice. The atmosphere of sadness, filling those present, is reflected in the sad sounds of the minor chant of the 6th stichera voice; the major sounds of the eighth-troparic voice form an enlightened sense of hope in the mourners.

The strophic form of the chants of the rite “Air” is divided into lines very proportionally: the chant “Blessed are You ...” consists of eight lines, “Worthy...” – of four lines, “The most honest...” – also of four lines. This division of the cycle evokes a sense of harmony and order, which semantically corresponds to the popular idea of the Kingdom of Heaven.

The first phrase of the cycle “By Your prayers...” performs the function of a prayer initiation. This phrase is performed by the priest in the village of Olgomel, and in the village of Remel and d. Ozalici is sung in chorus.

The strophic form of the chants of the rite “Air” is divided into lines very proportionally: the chant “Blessed are You ...” consists of eight lines, “Worthy...” – of four lines, “The most honest...” – also of four lines. This division of the cycle evokes a sense of harmony and order, which semantically corresponds to the popular idea of the Kingdom of Heaven.

The first phrase of the cycle “By Your prayers...” performs the function of a prayer initiation. This phrase is performed by the priest in the village of Olgomel, and in the village of Remel and v. Ozalici is sung in chorus.

The melodic pattern of this phrase corresponds to the cadence of the chant of the sixth stichera voice, which emphasizes the functional separation of the singing texts “By Your prayers...” (prayer function) and “Blazhim Tya” (glorification function). The melodic pattern of this phrase corresponds to the cadence of the chant of the sixth stichera voice, which emphasizes the functional separation of the singing texts “By your prayers...” (prayer function) and “Blazhim Tya” (glorification function).

The final phrase “We magnify you” – performs the function of the final cadence of the cycle (an emphasized twofold increase in the duration of stressed vowels in combination with a general slowdown in the tempo). This interpretation of the initial (beginning) and final phrases of the cycle contributes to an acute sense of symmetry and harmony, which semantically corresponds to the Christian dogma about eternal life, about the salvation of the soul.

A characteristic feature of the Orthodox funeral rite is the transformation of natural human feelings (sobbing, crying) into a sacred song (Nefedov, 2010). The hymns of the memorial service are a real treasure trove of liturgical poetry; its hymns impress with their deep meaning, the versatility of symbolic images, and the beauty of the poetic style. The non-statutory, but ecclesiastical rite “Air” has the same qualities – a deep meaning, the versatility of symbolic images, the beauty of the poetic syllable. The content of the rite “Air” directs the thoughts of the worshippers to the future, does not allow the mourners to

close in their grief and, in the end, carries a positive emotional component of the poetic and related musical content.

The priests are ambivalent about the “Air” rite, but they always perform it, thus continuing the regional funeral liturgical tradition. Attempts by educated priests to return the memorial service to its strictly canonical form are met with fierce resistance from the local Orthodox population.

Thus, in the modern Belarusian Orthodox singing practice, the funeral song of the liturgical type retains the typical features that determine its canonicity, but at the same time allows for variable constituent elements. The stable elements are the canonical texts of the parastas and the dirges, and their conventional chants. Variable – the location in the form of a daily liturgical circle and the repertoire composition (such a divergence is stipulated in the Typicon). An exceptional phenomenon in the rite of the memorial service is the rite “Air” of the Stolinsky district of the Brest region, which is a truncated canonical rite of Panagia and testifies to the ancient monastic tradition as the basis of modern liturgical practice in this region of Belarus.

Literature

1. Afanasy (Sakharov). On the commemoration of the dead according to the Charter of the Orthodox Church // Website «The ABC of Faith» [Electronic resource]. – Access mode: <https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij-Saharov/o-pominovenii-usopshikh-po-uystavu-pravoslavnoi-cerkvi/> -Access date: 30.05.2021.
2. Book of Hours, Moscow, 1980.
3. Breviary of Peter Grave (Mogila). Vol. 1. Part 1 [Electronic resource] // Website “<url>”. – Access mode: [http://www. https://azbyka.ru/otechnik/books/file/10260-Требник-Петра-\(Graves\)-\(Parts-1-3\).pdf](http://www. https://azbyka.ru/otechnik/books/file/10260-Требник-Петра-(Graves)-(Parts-1-3).pdf)-Access date: 29.05.2021.
4. Dyachenko G., Complete Church Slavonic dictionary (with the introduction of the most important ancient Russian words and expressions), Moscow, 2004.
5. Gustova-Runzo, L., Orthodox Singing practice of Belarus (typology and performing styles), Minsk, 2018.
6. Kashkin A., The Charter of Orthodox Worship: A textbook on Liturgics, Saratov, 2010.
7. Nefedov, G. The Sacraments and rites of the Orthodox Church // Website “The ABC of Faith”: Liturgics: educational materials. – Access mode: <http:// https://azbyka.ru/otechnik/Gennadij-Nefedov/tainstva-i-obrjadyy-pravoslavnoj-tserkvi/>. Access date: 6.03.2021.
8. Skaballanovich, M., Explanatory Typicon: an explanatory exposition of the Typicon with a historical introduction, Moscow, 2003.
9. Typicon (TYPÍKNN): or the Charter, vol. 1, Sant-Petersburg, 1992.

ნანა შარიქაძე

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი

სახელმწიფო პოლიტიკა, მუსიკალური კულტურა და აილაური სახალხო კავშირი

შესავალი

საბჭოთა ხელოვნებასა და ლიტერატურაში სხვადასხვა ჯილდოების, მათ შორის ლენინის/სტალინის სახელობის და სახელმწიფო პრემიების მინიჭება იყო სახელმწიფოს მიერ პოლიტიკის ცხოვრებაში გატარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წახნაგი. უმნიშვნელოვანესია ისტორიული წარსულის კომპლექსური გააზრება და ტოტალიტარული სახელმწიფოს მიერ კულტურის მართვის სრული სურათის აღწერა; ეს განსკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩვენი წარსულის მქონე ქვეყანაში, როდესაც ასე მწვავედ დგას პრობლემა კულტურის მართვის სახლემნიფო მექანიზმების შექმნის შესახებ. სსრკ-ში სახელმწიფოსა და კულტურას შორის „ურთიერთობის“/მართვის საკითხი მრავალადგოვანია, ის „პარტიულ-სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის“ განუყოფელი ნაწილი იყო. სსრკ-ის პერიოდზე საუბრისას, შეგნებულად ვარიდებ თავს ისეთ ტერმინს, როგორიცაა კულტურის პოლიტიკა და უპირატესობას ვანიჭებ მცნებას „პარტიულ-სახელმწიფოებრივი პოლიტიკა“. უნდა აღვნიშნო, რომ ამის საფუძველს მაძლევს სსრკ-ში კულტურასთან დაკავშირებით გამოცემული ოფიციალური დოკუმენტები. თუ მათ გადავავლებთ თვალს, დავინახავთ, რომ არსად ფიგურირებს ტერმინი „კულტურის პოლიტიკა“. ის ჩანაცვლებული იყო ისეთი მცნებით, როგორიცაა „პარტიულ-სახელმწიფოებრივი სახელმძღვანელო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში“ (Белошапка, 2012:3); და ეს იმის მიუხედავად, რომ სსრკ აქტიურად მონაწილეობდა იუნესკოს მიერ 1967 წელს მონაკოში ჩატარებულ შეხვედრაში, სადაც დანარჩენ 23 ქვეყანასთან ერთად აქტიურად იმუშავა კულტურის პოლიტიკის ერთ-ერთი განსაზღვრების შემუშავებაში, რომლის მიხედვითაც, კულტურის პოლიტიკის ქვეშ ზოგადად იგულისხმებოდა „სამოქმედო პრინციპთა კომპლექსი – ადმინისტრაციული, ასევე ფინანსური აქტივობის ნაირსახეობები და პროცედურები, რომელიც ნარმოადგენდა სახელმწიფოს მოქმედების საფუძველს კულტურის სფეროში“ (Государственная культурная политика в документах и материалах, 2001:9). თუმცა, საბჭოთა პოლიტიკური სისტემის თავისებურება ის იყო, რომ სახელმწიფო პოლიტიკის განხორიცლების ნებისმიერი მიმართულება, მათ შორის კულტურაშიც განსაზღვრული იყო კომუნისტური პარტიის მიერ, რაც პრაქტიკულად, არ ტოვებდა სივრცეს იდეოლოგიისგან დამოუკიდებელი აქტივობისათვის. სწორედ ამიტომ, მართებულად მიმართია საბჭოთა კულტურის მიმართ გამოვიყენოთ ტერმინი „პოლიტიკურად მართული“, რადგან კულტურა „პარტიულ-სახელმიწიფოებრივი პოლიტიკის“ განუყოფელი ნაწილი იყო. ამ პოლიტიკის რეალიზების გზა კი, მარტივად რომ ვთქვათ, გადიოდა როგორც ინ-

სტიტუციების, მათ შორის შემოქმდედბითი გაერთიანებების, ისე ე.ნ. შემოქმედებითი ინტელეგენციის მართვაზე (Белошапка, 2012:5). პარტიულ სახელმწიფო-ებრივი პოლიტიკის ეს ინსტიტუციური ბერკეტები უდიდეს გავლენას ახდენდნენ საბჭოთა შემოქმედებით ინტელიგენციის „სწორ“ ორიენტირებაზე. ჯილდოების და სხვადასხვა ბელადის სახელობის პრემიების თუ სახელმწიფო ჯილდოების გადაცემას ამ ანატომიაში არც თუ უმნიშვნელო ადგილი ეკავა.

შესაძლოა, სწორედ ამის გამო, სსრკ-ის არსებობის 70 წლიანი მართვის ანატომია კულტურაში არაერთხელ მოქადაცია მკვლევართა ყურადღების ცენტრში. მას განხილავენ, როგორც ისტორიულ კონტექსტში, ისე ცალკე აღებული მუსიკოსის შემოქმედების ჭრილში, ასევე თანმდევი პოლიტიკური მოვლენების, და რეპრესიული მანქანის მუშაობის კუთხით (მ.ფროლოვა-ვოლკერი, რ.ტარუსკინი, რ. სტავენიჩიუტე, ა.ტომასი, ს.ბაილანდერი, ქ. და ჯ.ბერიმანები); არც თუ უმნიშვნელო ადგილი უკავია თავად პარტიული ხელმძღვანელობის კვლევას (ნ.ბელოშაპკა, მ.ანგელოვა, ი.ლუკინი, ე.ბელოვა, ი.სტოლიაროვი და სხვ.), რომელიც შეიცავს მნიშვნელოვან ინფორმაციას სახელმწიფოს მხრიდან კულტურის მართვის ფორმების და მეთოდების შესახებ.

პარტიულ-სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ხელოვნებაში გატარების არც თუ უმნიშვნელო ბერკეტი, რომელიც სახელმწიფო აღიარებასთან იყო დაკავშირებული, გადიოდა სწორედ ჯილდოს ფენომენზე. მათი დასახელებები პოლიტიკური განწყობების მიხედვით იცვლებოდა: ლენინის პრემია, რომელიც 1940 წლიდან შეიცვალა სტალინური პრემიით, ხოლო ამ უკანასკნელის გარდაცვალების შემდეგ გაუქმდა და მხოლოდ 1967 წელს გაუტოლდა სსრკ სახელმწიფო პრემიას. ცხადია, ერთი სტატიის ფარგლებში ვერ მოვიცავთ ჯილდოს პრობლემატიკასთან დაკავშირებულ ყველა საკითხს, ასევე ვერ შევისწავლით სსრკ-ში დაწესებულ ყველა ჯილდოს, მაგრამ ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ საკავშირო მასშტაბის 3 ჯილდოზე: ლენინის, სტალინის სახელობის და სახლემწიფო ჯილდოებზე და გამოვყოფ შემდეგ საკვანძო საკითხთა წრეს: პოლიტიკური იდეოლოგიის კულტურაში გატარების კონცეფციებს, რა პარამეტრების მიხედვით მიიღებოდა გადაწყვეტილებები ჯილდოს მინიჭების შესახებ.

I. ჯილდოს ანატომია

სსრკ-ში არსებობდა 3 საკავშირო მნიშვნელობის პრემია, რომელთაგანად ორი კომუნისტური პარტიის ბელადის – ლენინის (Ленинские премии; Советская энциклопедия, 1973) და სტალინის («Правда», 1939.) სახელს ატარებდა, ხოლო მესამეს სახელმწიფო პრემია ეწოდებოდა

სამივე პრემია ეძლეოდათ მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების, ჟურნალისტიკისა და არქიტექტურის წარმომადგენლებს, დარგში შეტანილი წვლილისათვის და უდიდესი დამსახურებისთვის.

დავინწყოთ ფაქტებით: პრემიების ფუნქციონირების თარიღები

პრემიის დასახელება	წლები				პრემიის ოდენობა			
	1925-1935	1940-1952	1957-1991	1967-1991	I ხარისხის	II ხარისხის	III ხარისხის	
ლენინის	✓		✓	✓	- 1957 წ-დან 100 000 მან; - 1961 წ-დან 10 000 მან.			
სტალინის	-	✓	-		-	100 000 მან. (მოგვიანე- ბით 200 000 მან.)	50 000 მან.	25 000 მან.
სახელმწიფო	-	-	-	✓	5 000 მან.			

ზემოთ მოყვანილი ცხრილიდან ნათლად ჩანს, რომ საინტერესოდ წარი-
მართა ბელადების სახელობის ჯილდოების ისტორია. ორი ბელადის პრემია ერთ
პერიოდში არ გაიცემოდა. აღსანიშნავია, რომ სსრკ-ის კომუნისტურ პარტიაში
მიმდინარე არაერთმნიშვნელოვანი პოლიტიკური პერიპეტიიები ჯილდოებზეც
აისახა. ასე მაგალითად, ლენინის პრემიამ მხოლოდ 1935 წლამდე იარსება, ხო-
ლო მისი სტალინის სახელობის პრემიით ჩანაცვლების პროცესში ერთგვარი ვა-
კუუმი გამოიწვია, რომლის დროსაც ფაქტიურად შეწყდა ჯილდოს გაცემა (30-
იანი წლების მეორე ნახევარში). მოგვიანებით, კი პიროვნების კულტის დამხო-
ბამ სტალინის პრემიის ლიკვიდაცია გამოიწვია; სამაგიეროდ, პოსტ სტალინურ
ეპოქაში „აღორძინდა“ ლენინის პრემია, როგორც პიროვნების კულტის მხილე-
ბის პროცესის ნაწილი. 1956 წელს „დაბრუნებული“ ლენინის პრემია 11 წლის
განმავლობაში ასრულებდა სსრკ-ის ერთადერთი უმაღლესი ჯილდოს ფუნქცი-
ას. 1967 წლიდან კი, ლენინის პრემიის პარალელურად, საკავშირო მნიშვნელო-
ბის ჯილდოების ჩამონათვალში გამოჩნდა სახელმწიფო პრემია, რომელიც თა-
ვისი არსით უტოლდებოდა სტალინის პრემიას. იმისდა მიუხედავად, თუ ვის სა-
ხელს ატარებდა პრემია, ის გაიცემოდა წელიწადში ერთხელ, ბელადის დაბადე-
ბის დღეს – სტალინის 21 დეკემბერს, ხოლო ლენინის 22 აპრილს. თუმცა ერთი
განსხვავება მაინც იყო, ლენინის პრემია ენიჭებოდა სიცოცხლეში მხოლოდ ერ-
თხელ, მაშინ როცა, სტალინის პრემიის ლაურეატები შეიძლება სხვადასხვა პე-
რიოდში განმეორებით დაჯილდოვებულიყვნენ⁸⁸.

⁸⁸ იმის გარდა, რომ პრემიის გაუქმების მთავარი მიზეზი პიროვნების კულტი გახლდათ, მხედველობაში უნდა იქნეს მიღებული ის ფაქტიც, რომ თავად სტალინს არ ჰქონია ან-
დერძი დატოვებული საკუთარი ჰონორარების სახელმწიფო მიზნებისთვის გამოყენების
შესახებ. ამიტომ ესეც შეუშლიდა ხელს ძველი სქემით პრემიალური ფონდის შევსებას.

ეს „დავა“ ბელადის პრემიებს შორის არა მარტო ისტორიულ პერიოდებს მოიცავს, არამედ ფულად ანაზღაურებასაც; მხოლოდ სტალინის სახელობის პრემიიდან იწყება ჯილდოს სამ ხარისხობრივ დონედ გაცემა, რაც ფულადი ანაზღაურების ოდენობაზე აისახებოდა. იმისათვის, რომ წარმოვიდგინოთ რა მასშტაბის თანხაზეა საუბარი, უნდა ითქვას, რომ ბიბლიოთეკარის საშუალო წლიური ხელფასი სსრკ-ში მე-2 მსოფლიო ომის შემდგომ იყო 1800 მანეთი. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სტალინამდე და სტალინის შემდეგ არსებული არც ერთი პრემია, ფულადი ანაზღაურების თვალსაზრისით, არ აღემატებოდა სტალინის პირველი ხარისხის პრემიის ოდენობას, რომელმაც ომის შემდგომ პერიოდში 200 000 მანეთს მიაღწია. შესაბამისად სტალინის პრემიის გაცემის საერთო ჯამურ თანხას თუ გადავავლებთ თვალს, ამ პრემიის არსებობის მანძილზე ის 57 700 000 მანეთს აღწევს (Государственная культурная политика в документах и материалах, 2001).

ცხადია, უმნიშვნელოვანესია პრემიების შინაარსობრივი ნაწილიც, კერძოდ კი ის სფეროები, რომლებშიც კომუნისტური პარტია მიიჩნევდა, რომ ჯილდო უნდა გაცემულიყო. დასაჯილდოვებელი სფეროების ჩამონათვალის გამდიდრება და დახვეწა ათწლეულების მანძილზე მიმდინარეობდა; 20-იან წლებში ლენინის პრემია ორიენტირებული იყო მხოლოდ მეცნიერების მიღწევებზე, თუმცა სტალინის პრემიის ფორმირების პროცესში მას დაემატა ხელოვნების და ლიტერატურის მიმართულებები, ხოლო 1960 წელს გაჩნდა ახალი დასაჯილდოვებელი სფეროც უურნალისტიკის სახით. არც თუ უმნიშვნელოა ის ფაქტიც, რომ პრემია გაიცემოდა არა მარტო კონკრეტული ნაწარმოებისთვის, არამედ საშემსრულებლო ხელოვნებაში შეტანილი წვლილისთვის და კონკრეტული პერიოდის საშემსრულებლო აქტივობისთვისთვისაც; პრემია შეიძლება ასევე გაცემულიყო როგორც ინდივიდუალუარად, ისე კოლექტიურად.

საბჭოთა პრემიების წარმოშობის ისტორია და „ქვეტექსტები“

იმისათვის, რომ ახლად ჩამოყალიბებული პოლიტიკური ნუობის ხმა მიენვიდინათ ფართო მასებისთვის, აუცილებელი იყო შექმნილიყო სწორედ ამ აუდიტორიაზე გათვლილი ხელოვნება. შესაბამისად, საბჭოთა იდეოლოგიისა და პარტიულ-სახელმწიფოებრივი მიდგომების ჩამოყალიბების ეტაპზე კულტურაში უმნიშვნელოვანესი იყო შექმნილიყო კრიტერიუმები, რომელსაც მუსიკა, როგორც „პროდუქტი“ და კომპოზიტორი, როგორც ამ „პროდუქტის შემქმნელი“ და-აკმაყოფილებდა.

რისთვის იყო მოთხოვნებისა და კრიტერიუმების შექმნა საჭირო, რა მიზანს ისახავდა ის? მიზანი იყო პროპაგანდა; მარტივად რომ ვთქვათ, გავლენის მოპოვება და შემოქმედებითი ინდივიდუალობების კონტროლი.

რა იყო საჭირო ამ მიზნის მისაღწევად? ისეთი სისტემის შექმნა, რომელიც შექმნილ კრიტერიუმებთან და მოთხოვნებთან შესაბამისობას დაადგენდა; ანუ არა მარტო „ჩამოაშორებდა“ არასასურველ ელემენტებს და გამოუსადეგრად

გამოაცხადებდა იდეოლოგიისთვის შეუსაბამო მხატვრულ ნაწარმოებებს (რა-საც შესანიშნავად ართმევდა თავს საბჭოთა ცენზურა), არამედ ამოარჩევდა სა-უკთესოთა შორის საუკეთესოებს, სანიმუშოებს, განსაკუთრებულ სტატუსს მი-ანიჭებდა მათ და აღმატებითი შეფასების დადასტურებად უმაღლეს ჯილდოს მიაკუთვნებდა. აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ საბჭოთა პრემიების მი-ნიჭების ისტორიაში არის მაღალი ხელოვნების ნიმუშებიც და არის ისეთებიც, რომელიც მხოლოდ ფურცელს შემორჩია და დიდი მხატვრული ღირებულებით ვერ დაიკვეხის.

ხელოვნების ნიმუშისადმი წაყენებული მოთხოვნები და კრიტერიუმები ათ-წლეულების მანძილზე იხვეწებოდა და მწყობრ სისტემად ყალიბდებოდა. მაგა-ლითად, 20-იან წლებში მუსიკალურ ხელოვნებას უნდა შეძლებოდა „მომსახუ-რებოდა“ იმ ახალ კლასს, რომელიც ჩამოყალიბდა საბჭოთა სოციალისტური რე-ვოლუციის შედეგად. ვინაიდან ამ მიმართულებით ჯერ კიდევ ბევრი იყო გასა-კეთებელი, ვთიქრობ სიმპტომატურია ის ფაქტი, რომ ლენინის პრემია ხელოვნე-ბისა და ლიტერატურის მიმართულებით არ გაიცემოდა. ჩემს ვარაუდს მიმყა-რებს 1925 წლის 23 ივნისის დადგენილებაც, რომელშიც კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა ოფიციალურად პირველად გააცხადა, რომ ლენინის პრემია იქმნებოდა ერთადერთი მიზნით – ხელი შეეწყო **მეცნიერების განვითა-რებისთვის;** მაგრამ იქვე მეტად საინტერესო დაზუსტება გააკეთა – ის იქმნებო-და მეცნიერების სწორედ იმ მიმართულებების ნასახალისებლად, რომლებიც ყველაზე ახლოს იდგა ლენინის იდეებთან და ამავე დროს ასახავდა **მჭიდრო კავშირს ცხოვრებასა და მეცნიერებას შორის.** ამ პერიოდის მუსიკალური ხე-ლოვნება, საბჭოური მიდგომებით, ჯერ მხოლოდ ორიენტირების ძიებაშია. გა-ვიხსენოთ კომპოზიოტრები, რომლებიც მოღვაწეობენ ლენინის პრემიის ფუნ-ქციონირების პერიოდში სსრკ-ში: დ.შოსტაკოვიჩი (I, II, III სიმფონიები, ოპერები: „ცხვირი“ და „ლედი მაკბეტი მცენის ოლქიდან“, ბალეტები), ს.პროკოფიევი ემიგრაციაშია, ნ.როსლავეცი⁸⁹, ა.მოსოლოვი⁹⁰ („მანქანების მუსიკა“); საქართვე-ლოში ამ დროს აგრძელებენ მოღვაწეობას პირველი საკომპოზიტორო სკოლის შემქმნელები: ზ.ფალიაშვილი, დ.არაყიშვილი, ვ.დოლიძე, მ.ბალანჩივაძე, ხოლო ახალი თაობა ყურადღებას მიაპყრობს ძირითადად, სიმფონიური მუსიკისკენ⁹¹.

თუ აქამდე შეფასების კრიტერიუმად ცხოვრებასა და მეცნიერებას შორის მჭიდრო კავშირი გამოიყენებოდა, სტალინის პერიოდში ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირს ლიტერატურას და ხელოვნებას მოთხოვენ და გარწმუნებთ, ხელოვნე-

⁸⁹ შეგახსენებთ, რომ პროლეტარი მუსიკოსების ასოციაციამ „რაპშ“-მა როსლავეცი კონ-ტრრევოლუციონერად, ფორმალისტად და კლასობრივ მტრად გამოაცხადა 20-იან წლებში.

⁹⁰ მოსოლოვის სტილი რადიკალურად შეიცვალა კომპოზიტორთა კავშირის წევრობიდან გარიცხვის და გულაგის შემდეგ.

⁹¹ 1931 წელს დაიწერა მეღვინეთუხუცესის ოპერა „1905“, 1936 წელს კილაძის ოპერა „ბახტრიონი“; სიმფონიურ მუსიკას წერენ ტუსკია, გოკიელი, კილაძე, არაყიშვილი, გა-ბიჩვაძე, გუდიაშვილი, თაქთაქიშვილი.

ბასა და ცხოვრებას შორის კავშირის შესახებ განცხადება ზუსტად იმდენად იყო ზოგადი, რამდენადაც კონკრეტული.

სტალინის პრემიის ჩამოყალიბებისთვის სსრკ-ს გავლილი აქვს გარდამტე-სი ეტაპი, გაცხადებული აქვს სოც. რეალიზმის პრინციპები, ჩამოყალიბებულია სსრკ-ს კომპოზიტორთა კავშირი. სტალინმა და სოცრეალიზმის მთავარმა იდე-ოლოგმა მ.გორკიმ ზედმინევნით ზუსტად იციან, რა არის საჭირო პროლეტარუ-ლი ხელოვნების შექმნისთვის: კომპოზიტორებმა უარი უნდა თქვან დასავლურ ტენდენციებზე, რაც პირველ რიგში, გულისხმობდა ძიებების შეწყვეტას მუსიკა-ლური ენის შიგნით და უარის თქმას ექსპერიმენტირებაზე აბსტრაქტული ენის მიმართულებით. სწორედ ამ პრინციპების დაცვის და კონტროლის მიზნით ემა-ტება ხელოვნება სტალინის პრემიის მისანიჭებელი სფეროების ნუსხას. 1939 წლის 20 დეკემბერს, სტალინის 60 წლის იუბილეს მიეძღვნა მისი სახელობის პრემიისა და სტიპენდიის დაარსება. დადგენილებაში ნათქვამია: „ამხანაგი სტა-ლინის 60 წლისთავის აღსანიშნავად დაარსდეს ყოველწლიური პრემია მეცნიე-რებასა და ხელოვნებაში შეტანილი წვლილისთვის⁹² («Правда», 1939); რომელი მუსიკალური ნაწარმოები პასუხობდა პროლეტარული აუდიტორიის უმთავრეს მოთხოვნებს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ი.ძერჟინსკის ოპერა «Тихий Дон», რომელიც შეიქმნა 1935 წელს და გვევლინება სოციალისტური რეალიზმის მო-დელად. ოპერა თავად სტალინმა ნახა და განსაკუთრებით მოეწონა მისი პატრი-ოტული სულისკვეთების და ხალხური მელოდიების გამოყენების გამო (Edmunds, Neil, 2004:14). ძერჟინსკის ოპერა ყველაზე მთავარ კრიტერიუმს აკმაყოფილებ-და – ის პროლეტარული აუდიტორიისთვის იყო შემქნილი. მართალია 15 წლის დაგვიანებით, მაგრამ 1950 წელს მას სტალინის პრემია მიენიჭა. აღნიშნული ოპერისგან განსხვავებით, შოსტაკოვიჩის „ლედი მაკბეტი“ კრიტიკის ქარცეც-ხლში მოყვა, სტალინი და მისი გარემოცვა შოსტაკოვიჩის ოპერას ბურჟუაზიუ-ლად და არააქტუალურად აფასებდა, „ის პრესოციალისტურია, ბურჟუაზიულია და რუსული მენტალობისთვის სრულიად შეუთავსებელი“ (Krebs, Stanley, 1970:52).

ხელოვნებისა და ლიტერატურის ბედი დასაჯილდოვებელი მიმართულებე-ბის სიაში კიდევ ერთხელ აღმოჩნდა კითხვის ნიშნის ქვეშ, როცა 1956 წლის 15 აგვისტოს დადგენილებით, სსრკ ცენტრალური კომიტეტმა და მინისტრთა საბ-ჭომ აღადგინეს პრემია, მაგრამ რატომდაც, მზად არ აღმოჩნდნენ სფეროთა ჩა-

⁹² სტალინის პრემიის მისანიჭებელი სფეროებია: ფიზიკა-მათემატიკა, ტექნიკური მეც-ნიერებები, ქიმია, ბიოლოგიური მეცნიერებები, მედიცინა, სასოფლო-სამეურნეო მეც-ნიერებები, ფილოსოფია, ეკონომიკა, ისტორიულ-ფილოლოგიური მეცნიერებები, იური-დიული მეცნიერებები, მუსიკა, ფერწერა, სკულპტურა, არქიტექტურა, თეატრალური ხელოვნება, კანემატოგრაფია. ასევე დაადგინეს, რომ აღნიშნული მიმართულებებით გა-იცემა ათი 1 ხარისხის პრემია (100 000 მანეთის ოდენობით); ოცი მე-2 ხარისხის პრემია (50 000 მანეთის ოდენობით) და ოცდაათი მე-3 ხარისხის პრემია (25 000 მანეთის ოდენ-ბით).

მონათვალში შეეტანათ ხელოვნება და ლიტერატურა; ეს ორი მიმართულება მხოლოდ 1957 წლიდან დაემატება დასაჯილდოებელი სფეროების სიას⁹³.

საინტერესოა იმის გააზრება, თუ რა იყო ხელოვნებისა და ლიტერატურის 1 წლიანი დაგვიანების მიზეზი? მითუმეტეს, რომ მანამდე არსებული სტალინის პრემია სრულად ითვალისწინებდა მათ. ჩემი აზრით, ამგვარი მიდგომა ორი მიზეზით შეიძლება აიხსნას: 1. ლენინის პრემიის აღდენა უნდა მომხდარიყო ზუსტად იმ სახით, რა სახითაც ის არსებობდა 1925 წლიდან 1935 წლამდე; 2. ლენინის პრემიასა და სტალინის პრემიებს შორის არ უნდა ყოფილიყო არანაირი მემკვიდრეობითობის ასოციაცია – პიროვნების კულტის კონტექტსში გაუქმებული სტალინის პრემიის ფონზე ვერ დამტკიცდებოდა მისი ზუსტი ასლი ლენინის სახელწოდებით.

II. საკავშირო პრემიების ლაურეატები სსრკ-დან

ამ ქვეთავში წარმოდგენილი იქნება საკავშირო პრემიების ლაურეატები საქართველოდან. ქვემოთ შემოთავაზებულია ცხრილები, რომელშიც შევეცადე შემეკრიბა მონაცემები ლენინის, სტალინის და სახელმწიფო ლაურეატების შესახებ. ცხრილი მოიცავს დაჯილდოვების წელს, ლაურეატის ვინაობას და დაჯილდოვების მიზანს. აღნიშნული ინფორმაცია აერთიანებს მონაცემებს, რომელიც შეკრებილია საბჭოთა კავშირის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებებიდან და ყოველწლიურად გაზით „პრავდაში“ გამოქვეყნებული მონაცემებიდან. აღნიშნული მონაცემების დამუშავებას შესაძლოა აკლდეს მხოლოდ იმ მუსიკოსთა ჩამონათვალი, რომელთა დაჯილდოვებაც მოხდა ცენტრალური კომიტეტის ე.ნ. დახურული გადაწყვეტილებების ფარგლებში. მათი გადამოწმება მომავლის საქმეა.

ინფორმაცია იმის შესახებ, თუ ვინ დაჯილდოვდა და რა დამსახურების-თვის, არის ირიბი ინიდეკტორი სახელმწიფო პოლიტიკის წარმართვისა; ამასთან, ის გვაძლევს ინფორმაციას ცენზურის გაძლიერების ან შემცირების შესახებ კონკრეტული სფეროს წარმომადგენლების ან ინდივიდუალობების მისამართით.

⁹³ მეტიც, 1960 წელს ლენინის პრემიით აღსანიშნავ მიმართულებათა სიას დაამატებენ ჟურნალისტიკას და პუბლიცისტიკას; ხოლო 1970 წლიდან კი, ხელოვნებისა და ლიტერატურის შიგნით ცალკე გამოყოფენ საბავშვო ლიტერატურისა და მუსიკის ხაზს.

ლენინის პრემია

ლენინის პრემიის მუსიკოსი ლაურეატები სსრკ-დან და საქართველოს სო-ციალისტური რესპუბლიკიდან⁹⁴ (Ленинские премии; Советская энциклопедия, 1973; Постановление ЦК КПСС и Совмина СССР от 15 августа 1956 г. № 1127).

დანართი 1

წელი	სახელი, გვარი	ნაწარმოებისთვის/შემოქმედებისთვის
1957	ს. პროკოფიევი	კომპოზიტორი, მე-7 სიმფონია, გარდაცვალების შემდეგ
1958	დ. შოსტაკოვიჩი	კომპოზიტორი, მე-11 სიმფონიისთვის
1959	ა. ხაჩატურიანი	ბალეტისთვის „სპარტაკი“
1960	დ. ოისტრახი	შემსრულებელი, საშემსრულებლო ხელოვნებაში შეტანილი წვლილისთვის
	გ. სვირიძოვი	„პათეტიკური ორატორიისთვის“
1961	ს. რიხტერო	საშემსრულებლო ხელოვნებაში შეტანილი წვლილისთვის
	ე. მრავინსკი	დირიჟორი, საკონცერტო-საშემსრულებლო მოღვაწეობისთვის
1962	ე. გილელსი	შემსრულებელი, საკონცერტო-საშემსრულებლო მოღვაწეობისთვის
1964	მ. როსტროპოვიჩი	შემსრულებელი, საკონცერტო-საშემსრულებლო მოღვაწეობისთვის 1961-1963 წწ.
1967	ყ. ყარაევი	კომპოზიტორი, მუსიკა ბალეტისთვის «Тропою грома» (1958)
1970	ლ. ზიკინა	მომღერალი, საკონცერტო პროგრამისთვის: „საბჭოთა კომპოზიტორთა სიმღერები“, „ძველი რუსული ხალხური სიმღერები“, «Тебе, женщина!»
1972	დ. კაბალევსკი	კომპოზიტორი, ოპერა „კოლა ბრუნიონისთვის“ (ახალი რედაქცია 1969)
	ე. სვეტლანოვი	დირიჟორი, საკონცერტო-საშემსრულებლო მოღვაწეობისთვის
1973	ტ. ხრენინიკოვი	კომპოზიტორი, მე-2 საფორტეპიანო კონცერტისთვის
1976	ე. ობრაზცოვა	მომღერალი, 1973-73 წწ. საკონცერტო პროგრამისთვის და შემდეგი საოპერო პარტიების შესრულებისთვის: კარმენი, ფროსია, აზურენა ოპე-

⁹⁴ 1957-1991 წწ. გაიცემოდა ლენინის პრემია მუსიკის დარგში. იქ, სადაც წელიწადი ქრონოლოგიურად არ მიყვება წელთა თანმიმდევრობას, ნიშნავს, რომ იმ წელს მუსიკოსებს არ მიენიჭათ პრემია, ან ხელოვნებაზე საერთოდ არ გაიცა ჯილდო, ან მიღებულ იქნა ე. ნ. დახურული გადაწყვეტილებები.

		რებიდან: პროკოფიევის „სემიონ კოტკო“, ბიზეს „კარმენი“, ვერდის „ტრუბადური“
1978	ა. ალექსანდროვი	1975-1976 წწ. საკონცერტო პროგრამისთვის
	ი. არხიპოვა	მომღერალი, აზუჩენას და ლუბაშას პარტიების შესრულებისთვის ვერდის ოპერაში „ტრუბადური“ და რიმსკი-კორსაკოვის ოპერაში „სადკო“; აგრეთვე, ბოლო წლების საკონცერტო პროგრამისთვის
1980	ა. სოლოვიანენკო	მომღერალი, ბოლო წლების საოპერო პარტიებისა და საკონცერტო პროგრამებისთვის
1982	ო. თაქთაქიშვილი	კომპოზიტორი, სრული შემოქმედებისა და მოღვაწეობისთვის
	გ. ბიეშუ	1978-1980 წწ. საკონცერტო პროგრამებისთვის
	ე. ნესტერენკო	საოპერო სპექტაკლებში მთავარი პარტიების შესრულებისთვის: გლინკას „ივან სუსანინი“, მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“, აგრეთვე 1977-1980 წწ. საკონცერტო პროგრამებისთვის
1984	რ. შჩედრინი	კომპოზიტორი, ოპერისთვის „მკვდარი სულები“ (1977), პოემა გუნდისთვის «Казнь Пугачёва» (1981), „სადღესასწაულო უვერტურა“ სიმფონიური ორკესტრისთვის (1982)
1986	ა. ეშპაი	კომპოზიტორი, კონცერტი ჰობოისა და ორკესტრისთვის (1982), «Песни горных и луговых мари» (1983)

ზემოთ მოყვანილი დანართიდან ჩანს, რომ სსრკ-ის უმაღლესი ჯილდო – ლენინის პრემია – მინიჭებული აქვს მხოლოდ ერთ ქართველ კომპოზიტორს ო.თაქთაქიშვილს, მთელი მისი შემოქმედებისა და მოღვაწეობისთვის.

სტალინის პრემია

მარინა ფროლოვა-ვოლკერის კაპიტალურ ნაშრომში “Stalin’s Music Prize: Soviet Culture and Politics 2016” სტალინის პრემიის მინიჭების სრული მონაცემთა ბაზაა შექმნილი, მეტიც, ინფორმაცია სისტემატიზებულია ცხრილების სახით როგორც უანრების, ისე კომპოზიტორების, შემსრულებლების და წლების მიხედვით. შესაბამისად, ვეყრდნობი აღნიშნულ შრომას და ვეცდები, ამ მონაცემთა ბაზის მიხედვით, განვაზოგადო საბჭოთაიდეოლოგიის გემოვნება და არჩევანი; ამასთან, გავაანალიზო გადაწყვეტილებების მიღმა არსებული მოტივაცია.

თუ სტალინის პრემიის მინიჭებას გადავავლებთ თვალს (1940-52⁹⁵ წლების განმავლობაში), დავინახავთ, რომ ნომინაციებს შორის, პრემიის დაარსების დღიდან, იყო სულ 15 ჟანრი: ოპერა, კანტატა, სიმფონია, სიმფონიური პოემა, კონცერტი, კამერული მუსიკა, მუსიკა ფილმისთვის, სუიტა, ბალეტი, საფორტეპიანო მუსიკა, სიმღერები, ვოკალური ციკლები, მარშები, შემთხვევისთვის მუსიკა, ფოლკლორი. სავალდებულო არ იყო პრემია ყვლა ნომინაციაში გაეცათ, ასე მაგალითად, 1942 წ. სტალინის პრემია გაიცა მხოლოდ სიმფონიის, სიმფონიური მუსიკის, ფილმისთვის მუსიკის და სიმღერების ნომინაციაში. ყურადსაღებია, რომ ყოველწლიური განხილვა ნომინაციაზე წარსაღვენი ნაწარმოებების ერთგვარი აუდიტის ფუნქციასაც ასრულებდა. მაგალითად, ამ „მიღებული მოსავლის ანალიზის“ საფუძველზე იწყებდა საბჭოთა იდეოლოგია „განსაკუთრებული ყურადსაღების მიქცევას“ და შეკვეთის ტიპის ხელოვნების გააქტიურებას. ამით აიხსნება პერიოდული გააქტიურება მასობრივი სიმღერის, მარშის, რევოლუციური სიმღერების მიმართულებით.

ყველაზე მეტ, – 11 ნომინაციაში გაიცა სტალინის პრემია 1951 წელს. როგორც წესი, ყოველწლიურად 7-8 ნომინაცია ჯილდოვდებოდა.

პრემიის არსებობის 11 წლის განმავლობაში, რაოდენობრივად ყველაზე მეტი პრემია მიღებული აქვს მასობრივი სიმღერის ჟანრში დაწერილ ნაწარმოებებს – სულ 19; მარინა ფროლოვა-ვოლკერის მიერ ცხრილებში დაფიქსირებულ ინფორმაციაზე დაყრდნობით (Frolova-Walker, 2016), თუ ჟანრების მიხედვით გაცემული პრემიების რაოდენობას კლებადობის მიხედვით დავაწყობთ, მივიღებთ შემდეგ სურათს:

- სიმღერები – სულ 19 პრემია;
- საოპერო და კანტატის ჟანრის ნაწარმოებები – სულ 17 პრემია თითოეულს;
- კონცერტი და კამერული მუსიკა – სულ 16 პრემია თითოეულს;
- სუიტას – სულ 15 პრემია;
- სიმფონიურს – სულ 14 პრემია;
- ფილმისთვის მუსიკას – სულ 13 პრემია;
- სიმფონიური პოემა – სულ 10 პრემია;
- ბალეტი – სულ 11 პრემია;
- ვოკალური ციკლები და ფოლკლორი – სულ 3 პრემია თითოეულს;
- საფორტეპიანო – სულ 2 პრემია;
- მარშები – სულ 1 პრემია;
- შემთხვევისთვის მუსიკას – სულ 1 პრემია.

⁹⁵ 1941 წელს სტალინის პრემია მიენიჭა 1934-40 წწ. შექმნილ ნაწარმოებებს; ყოველი შემდეგი წელი წინა წელს დაწერილი ნაწარმოებისთვის იყო განკუთვნილი. 1942-43 წწ. დაწერილი მუსიკის პრემიალურები თავდაცვის ფონდში გადაირიცხა და ვინაიდან ფულადი პრემია განკუთვნილი იყო ფინანსური წახალისებისთვის, 1944-45 წწ. პრემია არ გაცემულა. 1946 წელს აღდგა პრემიების გაცემა და ისინი მიენიჭა, როგორც 1943-44 წწ., ისე 1945 წ. დაწერილ ნაწარმოებებს.

ამ მიდგომით იქმნება ერთგვარი სურათი იმ მექანიზმისა, რომელიც პატი-ულ-სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის კულტურაში გადატანის და დაგეგმვის პროცესის საფუძველი იყო. ამავე დროს, ნათლად წარმოაჩენს საბჭოთა იდეო-ლოგიის პრეფერენციას და გადაწყვეტილებების კანონზომიერებას. მნიშვნე-ლოვანი და არსებითი იყო პროპაგანდისთვის იმ უანრების წინა პლანზე წამოწე-ვა, რომელიც ყველაზე ეფექტურად ახერხებდა ახალი იდეოლოგიის პროპაგან-დას; ცხადია, ამ თვალსაზრისით, სიტყვასთან დაკავშირებული უანრები კონკუ-რენციის მიღმა დგას, რადგან სრულად პასუხობდნენ მასობირობისა და მასშტა-ბურობის მოთხოვნებს.

თუმცა ამის პარალელურად, საინტერესოა ასევე თვალი გადავავლოთ ინ-ფორმაციას კონკრეტული ინდივიდუალობების დაჯილდოვების შესახებ.

იხ. დანართი 2. სტალინის პრემიის მუსიკოსი ლაურეატები საქართველოს სოციალისტური რესპუბლიკიდან. ინფორმაცია აღებულია სახალხო კომისარია-ტის საბჭოს დადგენილებებიდან⁹⁶ და მ.ფროლოვა-ვოლკერის მიერ შეგროვებუ-ლი მონაცემთა ბაზიდან (Frolova-Walker 2016).

წელი	სახელი, გვარი	პრემიის ხარისხი	
1941	კილაძე გრიგოლი	მე-2	სიმფონიური პოემა „განდეგილი“
1942, 1947	მშველიძე შალვა	მე-2	სიმფონიური პოემა „ზვიადაური“
1947	ამირანაშვილი პეტრე	I	მომღერალი, საშემსრულებლო მოღვანეობისთვის
	ანდლულაძე დავითი	მე-3	მომღერალი, საშემსრულებლო მოღვანეობისთვის
	აზმაიფარაშვილი შალვა	I	დირიჟორი, საშემსრულებლო მოღვანეობისთვის
1946, 1947	ბალანჩივაძე ანდრია	მე-2 და I	I სიმფონია
1950	არაყიშვილი დიმიტრი	I	კომპოზიტორი, მოღვანეობისთვის
1950	ცინცაძე სულხანი	მე-3	მე-2 კვარტეტი და სამი მინია-ტურა: „ლალე“, „ინდი-მინდი“, „საჭიდაო“
1950	თორაძე გუგული	მე-2	ბალეტი „გორდა“
1951	მირცხულავა დიდიმ	მე-2	დირიჟორი, საშემსრულებლო

⁹⁶ დადგენილებები, რომელიც გამოქვეყნდა პერიოდულ პრესაში მისანიჭებელი ფულადი პრემიის მითითებით 13.03.1941; 14.03.1941; 15.03.1941; 10.04.1942; 11.04.1942; 19.03.1943; 23.03.1943; 26.01.1946; 26.06.1946; 6.06.1947; 1.04.1948; 20.04.1948; 29.05.1948; 2.06.1948; 8.04.1949; 9.04.1949; 3.03.1950; 8.03.1950; 1951; 1952

			მოღვაწეობისთვის
1951	მაჭავარიანი ალექსი	მე-3	სავიოლინო კონცერტი
1951, 1952	თაქთაქიშვილი ოთარ	მე-3 და მე-2	I სიმფონია
1946, 1951	მურადელი ვანო	მე-2	სიმღერები; ჰიმნი
1952	ბარნაბიშვილი გიორგი	მე-3	კვარტეტი, საშემსრულებლო მოღვაწეობისთვის
	ბეგალიშვილი ალექსანდრე	მე-3	
	ჭიაურელი ბორისი	მე-3	
	ხატიაშვილი გივი	მე-3	

ამ ცხრილში მოყვანილი ინფორმაცია დაჯილდოვებული ხელოვანების შესახებ, მეტად არაერთმნიშვნელოვანია და ბევრ კითხვას ბადებს მხატვრული ღირებულების თვალსაზრისით. ასე მაგალითად, 1951 წელს ვანო მურადელისთვის მინიჭებული სტალინის მე-2 ხარისხის პრემია იყო მისი ოფიციალურად რეაბილიტაციის მცდელობა, 1948 წლის რეზოლუციის ფონზე. საყურადღებოა ისიც, რომ 1951 წელს მურადელს პრემია მიენიჭა შემდეგი მასობრივი სიმღერებისა და ჰიმნებისთვის: ჰიმნი «Нас воля Сталина вела», „ჰიმნი მოსკოვს“, „მშვიდობისთვის მებრძოლთა სიმღერა“, „სტუდენტთა საერთაშორისო კავშირის ჰიმნი“, „ჰიმნი მოსკოვი-პეტერბურგი“. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ მურადელი არ ფიგურირებდა არც ერთ მანამდე მიწოდებულ სიაში. 1951 წელს გადაწყვეტილება მისი დამატების შესახებ სახალხო კომისიარიატის საბჭოს სხდომაზე იყო მიღებული და ინიციატივა ეკუთვნოდა ლებედევს.

სახელმწიფო პრემია

იხ. დანართი 3. სახელმწიფო პრემიის მუსიკოსი ლაურეატები საქართველოს სოციალისტური რესპუბლიკიდან.

წელი	სახელი, გვარი	ნაწარმოებისთვის/შემოქმედებისთვის
1967	თაქთაქიშვილი ოთარი	ორატორიისთვის „რუსთაველის ნაკვალევზე“
1975	ლალიძე რევაზი	ოპერისთვის „ლელა“
1976	ყანჩელი გია	მე-4 სიმფონიისთვის
1986	ნასიძე სულხანი	კონცერტი ვიოლინოს, ჩელოსა და კამერული ორკესტრისთვის

III. პრემიების მინიჭებისა და განაწილების „წესი“

სტალინის სახელობის პრემიის მინიჭება ხდებოდა პოლიტბიუროს მიერ 1940 წლის 20 მარტს დამტკიცებული დადგენილების – „სტალინის სახელობის პრემიის მინიჭების შესახებ მეცნიერების, სამხედრო, გამომგონებლური სფეროებისთვის, ლიტერატურისა და ხელოვნებისთვის“ – საფუძველზე («Правда», 1940). პრემიას ანიჭებდა თავად სსრკ სახალხო კომისარიატის საბჭო, რომელსაც თავმჯდომრეობდა სტალინი. დასაჯილდოვებელი კანდიდატურების სიას აღნიშნულ საბჭოში წარადგენდა ლიტერატურისა და ხელოვნების კომიტეტი სტალინის პრემიების მინიჭების დარგში; მათ კი, თავის მხრივ, წინადადებებს წარუდგენდნენ შემოქმედებითი კავშირები და საზოგადოებრივად აქტიური სხვა ჯგუფები. შერჩევის პროცესი ხანგრძლივ ეტაპებს გადიოდა საბუთების მიღებიდან ვიდრე საბოლოო გადაწყვეტილებამდე. აღნიშნული პროცედურა უცვლელი დარჩა მაშინაც, როცა სტალინის პრემია ლიკვიდირდა და ლენინის პრემია აღდგა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ გადაწყვეტილების მიღება სტალინის პრემიის მინიჭების შესახებ ფაქტიურად ერთპიროვნულად ხდებოდ დიდი ბელადის მიერ; მეტიც კომიტეტის მიერ მომზადებული სია შესაძლოა სრულად შეცვლილიყო უკვე უშუალო განხილვების დროს. ასე მაგალითად, მეორე პრემიის მინიჭებაზე განიხილებოდა პროკოფიევის სუიტა „ალექსანდრე ნეველი“ და ხარისულიანის საფორტეპანო კონცერტი. სარქივო მასალაში, რომელიც მოცემულია ფროლოვას კაპიტალურ ნაშრომში (Frolowa-Wolker, 2016:59) კარგად ჩანს, როგორ არის გადაშლილი საბჭოსთვის ბეჭდურად მიწოდებული პროკოფიევის, გლიერის, კოვალის და დუნაევსკის გვარები და მათ ნაცვლად ხელით არის მიწერილი დასაჯილდოვებელი ოთხი ახალი კანდიდატურა (გლიერის ნაცვლად რეცუვი, კოვალის ნაცვლად ბაგატიროვი, დუნაევსკის ნაცვლად პაჯიბეკოვი და პროკოფიევის ნაცვლად კილაძე), რომელთა განხილვაც მანამდე არსებულ არც ერთ შერჩევით პროცედურაში არ მომხდარა.

IV. დასკვნის მაგივრად

რა არის ის მთავარი ლერძი, რომლის საფუძველზეც საბჭოთა (და პრინციპში ყველა ავტორიტარული, ტოტალიტარული ან მასთან მიმსგავსებული) სისტემა იღებდა გადაწყვეტილებას? ეს არის პრიორიტეტის პარტიული გადაწყვეტილებისთვის მინიჭება.

„სსრკ-ში არსებობდა ხელმძღვანელობისა და მართვის საკმაოდ რთული სტრუქტურა, რომლის მთავარ მამოძრავებელ ძალას პარტიული აპარატი წარმოადგენდა. სწორედ პარტიული აპარატი განსაზღვრავდა კულტურის მართვის პოლიტიკას და ამონტებდა მის შესპამისობას იდეოლოგიასთან“ (Белопашака, 2012:305). სწორედ ამ აპარატზე იყო დამოკიდებული სად შემსუბუქდებოდა და რა ხარისხით იდეოლოგიური მარწუხები. მისი კოტროლი კი პარტიული აპარატის ყველა დონზე მიმდინარეობდა დაწყებული ცენტრალური კომიტეტიდან

ვიდრე შემოქმედებითი კავშირების შიგნით არსებულ პარტიულ კომიტეტებამდე.

ჯილდოების გაცემის პრაქტიკაც ამ პარტიული გადაწყვეტილებების ნაწილი გახლდათ, მაშინაც როცა ყანჩელს, ცინცაძეს, არაყიშვილს, დ.ანდლულაძეს, თაქთაქიშვილს და სახ. კვარტეტს ანიჭებდა სხვადასხვა ჯილდოს; და მაშინაც, როცა ჯილდოთი რეაბილიტაციის აქტს აფორმებდა ვ.მურადელის საეჭვო მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებების შემთხვევაში. ამასთან ქმნიდა ელიტას ელიტის შიგნით, ანესებდა სანიმუშობის ახალ საბჭოთა არსე, რომლის შემფასებელიც და დამკვეთიც თავად სისტემა გახლდათ. თუმცა ცალკე აღებული ჯილდოს მქონე მაგალითის უკან, მისი მხატვრული ღირებულების მიუხედავად, პარტიული გადაწყვეტილებისგან თავისუფალი არც ერთი შედეგი არ დამდგარა და ამ გადაწყვეტილებას ყოველთვის გააჩნდა კონკრეტული ფასი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Edmunds, Neil (2004). *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: the baton and sickle*. New York: RoutledgeCurzon.
2. M.Frolova-Walekr - Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics 2016, Yale University Press.
3. Krebs, Stanley (1970). *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*. New York: W.W. Norton.
4. Lahusen T. How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin' s Russia. Ithaca, 1997.
5. Антипина В. А. Повседневная жизнь советских писателей. 1930–1950-е годы. М., 2005
6. Борисов Ю. С. Из истории Ленинских премий // Журнал «История СССР», 1957, № 1, стр. 225—232
7. Н. В. Белошапка Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева Монография Ижевск 2012
8. В. С. Бушин Культурки не хватает // Завтра № 3(320), 2000]
9. Венявкин, Илья. Краткий путеводитель по Сталинской премии. Arzamas. <https://arzamas.academy/materials/978>
10. Газета «Правда» от 22 апреля 1957—1967, 1970, 1972, 1974, 1976, 1978, 1980, 1982, 1984, 1986, 1988, 1990.
11. Глазами человека моего поколения: Размышления о И. В. Сталине. М., 1990.
12. Государственная культурная политика в документах и материалах. 2001. Т. 4, кн. 1.
13. Ленинские премии // Куна — Ломами. — М. : Советская энциклопедия, 1973. — (Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров ; 1969—1978, т. 14).

14. Организация науки в первые годы Советской власти: (1917—1925). Сборник документов. — Л., «Наука», 1968
15. Организация советской науки в 1926—1932 гг. Сборник документов. — Л., «Наука», 1974
16. Постановление СНК СССР об учреждении премии и стипендии имени Сталина. // Правда. 1939. №351 (21 декабря).
17. Правда. 1940. №92 (2 апреля).
18. Первые лауреаты премий им. В. И. Ленина // Вестник АН СССР, 1967, № 6, стр. 75—83
19. Постановление ЦК КПСС и Совмина СССР от 15 августа 1956 г. N 1127 «О Ленинских премиях за наиболее выдающиеся работы в области науки, техники, литературы и искусства»
20. Симонов К. М Государственная культурная политика в документах и материалах. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2001. Т. 4, кн. 1. С. 9)
21. Советская историческая энциклопедия. — Т. 8. Кошала — Мальта. — М., 1965 — Статья «Ленинские премии», стлб. 580—581

მარინა ქავთარაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

**ზაქარია ფალიაშვილის საგანმანათლებლო
მოღვაწეობა საქართველოს პირველი რასაგადის
ჟულტურის პოლიტიკის პრიული**

ქართული მუსიკის ისტორიაში კლასიკოსთა შორის ზაქარია ფალიაშვილმა უპირველესი ადგილი დაიმკვიდრა თავისი საკომპოზიტორო შემოქმედებით. მაგრამ რა ღვაწლი მიუძღვის მას მუსიკალური განათლების სფეროში, როგორი იყო მისი ესთეტიკური მრნამსი და მოქალაქეობრივი პოზიცია ამ მიმართებით?

მოხსენებაში ნარმოდგენილია მცდელობა საუკუნის გადასახედიდან შევხედოთ გასული საუკუნის 20-იანი წლების მუსიკალურ-საგანმანათლებლო პროცესებს და საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ხანმოკლე პერიოდის კულტურის პოლიტიკის ჭრილში დავინახოთ იმ დროის მუსიკალური მოვლენები, რომელთა ცენტრში ზაქარია ფალიაშვილი იყო.

სტატია ინსპირირებულია საგანმანათლებლო სფეროში არსებული ისტორიული გამოცდილების გახსენებისა და განზოგადების სურვილით. განხილვის საგანია ზ. ფალიაშვილის თბილისის კონსერვატორიის დირექტორობის (რექტორის) დროინდელი დოკუმენტები, რომელთა მეშვეობით შუქზე ნარმოვაჩენთ იმდროიდელი მუსიკალური განათლების პრობლემებს და დიდი ხელოვანის მათთან დაკავშირებულ პოზიციას.

წყარო ამ ინსპირაციისათვის გახდა ერთი ისტორიული დოკუმენტი – თბილისის კონსერვატორიის 1923 წლის წესდება, მიღებული კონსერვატორიის იმუშამინდელი დირექტორის (ასე ერქვა იმხანად უსდ-ს რექტორს), ზაქარია ფალიაშვილის ხელმძღვანელობის დროს. ამ დოკუმენტის გაცნობისას სურვილი გამიჩნდა, მის პრიზმაში დამენახა ჩვენი ასწლიანი ისტორიისწინანდელი ვითარება, რადგან მასში მოწოდებული საკითხების რაკურსი დროისა და ეპოქის სარკედ ქცეული, აქტუალურად მეჩვენა; ის დროის დისტანციიდან ეხმიანება ჩვენს თანამედროვეობას და მართალია, ახლად გასაბჭოებული საქართველოს დროინდელია, მაგრამ ჯერ არ დაუკარგავს დამოუკიდებლობის ხანის სურნელი და მისი კულტურის პოლიტიკის ანარეკლია. პარალელებს თუ გავავლებთ დღევანდელობასთან, ძნელი არ არის იმ ჭეშმარიტების დანახვაც, რომ „ყველაფერი ახალი, კარგად დავინიშებული ძველია“.

კონსერვატორიის აღნიშნული წესდება დაცულია საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივში, შედგენილია თავად ზაქარია ფალიაშვილის მიერ და დათარიღებულია 1923 წლით, როდესაც ხანმოკლე დირექტორობის შემდგომ, 1918-1919 წლებში, კვლავ არჩეულ იქნა კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობაზე. წესდება ორმხრივ არის საინტერესო, როგორც იმდროინდელი სამუსიკო განათლების სისტემის დოკუმენტი და მეო-

რე, როგორც ჩვენი დიდი კლასიკოსის საგანმანათლებლო კონცეპციის ამსახველი⁹⁷.

როგორც ცნობილია, 1917 წელს სამუსიკო სასწავლებელი დიდი ხნის ცდების შემდეგ გადაკეთდა უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებლად. კონსერვატორია დაარსდა საქართველოსთვის მდელვარე სოციალურ-პოლიტიკურ ხანაში – ეროვნული დამოუკიდებლობის მიღწევის პერიოდში და მის უმნიშვნელოვანეს ამოცანად ეროვნული მუსიკალური ტრადიციების დაცვა იქცა. ზაქარია ფალიაშვილი წერდა: „თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას სურვილი აქვს, იყოს დამთესავი ქართული მუსიკალური შემოქმედებისა. საქართველოს ინტერესებს უნდა უპირველესი ადგილი დაეთმოს... ხომ ყველამ ვიცით, რომ კულტურის გამარჯვება თავდებია პოლიტიკური გამარჯვებისათვის“ (ბაბუნაშვილი, 1968).

დირექტორის მოვალეობის შემსრულებელის სტატუსით, ინსპექტორი ზაქარია ფალიაშვილი თბილისის კონსერვატორიას სათავეში 1918 წელს ჩაუდგა. ამასთან დაკავშირებით ფალიაშვილმა ვრცელი მოხსენებითი ბარათით მიმართა იმდროინდელ სწავლა-განათლების მინისტრს. ამ დოკუმენტიდან ჩანს, რომ თბილისის კონსერვატორიას შენარჩუნებული ჰქონდა სამუსიკო სასწავლებლისათვის დამახასიათებელი სასწავლო სტრუქტურა⁹⁸.

ქართველი პედაგოგები და სტუდენტები აქ პროპორციულად უმცირესობას შეადგენდნენ. კონსერვატორიის ხელმძღვანელობის საბჭოს ფაკულტეტებისა და კანცელარიის მუშაობა რუსულ ენაზე წარმოებდა. მეტიც, არცერთი საგანი ქართულ ენაზე არ იკითხებოდა. საქართველოს ერთადერთ უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში არავინ კრინტს არ ძრავდა ეროვნული მუსიკის არსებობისა და მისი შესწავლის აუცილებლობის შესახებ. ყოველივე ამას ზაქარია ფალიაშვილი ვერ ურიგდებოდა. თავის მოხსენებით ბარათში მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა თბილისის კონსერვატორიის რეკონსტრუქციის გეგმა. შესავალში ფალიაშვილი წერს: „როგორც კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმასრულებელი, როგორც მოქალაქე, მოტრფიალე ჩემი სამშობლოსი და როგორც არტისტი ხელოვნების ინტერესების ერთგული, მე ვთხოვ სწავლა-განათლების სამინისტროს, მომცეს საშუალება, მეც გამოვთქვა ჩემი აზრი იმ იმედით, რომ ჩემი სჯა შესაძლებელია უნაყოფო არ იყოს თბილისის კონსერვატორიის გარდაქმნის საკითხის გადაწყვეტის დროს“ (ბაბუნაშვილი, 1968).

ზაქარია ფალიაშვილის აზრით, პირველ ყოვლისა გადასაწყვეტია ორი საკითხი: 1. კონსერვატორიის ადმინისტრაციული მოწყობის რეფორმა და 2. წეს-

⁹⁷ ზაქარია ფალიაშვილი პედაგოგიურ მოღვაწეობს ეწეოდა მუსიკის თეორიის დისციპლინებში: პირველი და მეორე დონის სოლფეჯიოს და ჰარმონიას, ასევე ამეცადინებდა სასწავლო გუნდებს ხალხურ სიმღერასა და ქართულ მართლმადიდებლურ საეკლესიო გალობაში (ეს გარემოება ხაზგასასმელია, ვინაიდან ფალიაშვილს კათოლიკური მრნამსი არასდროს შეუცვლია, თუმცა ის გრძნობდა ქართული ტრადიციული გალობის სიღრმეებს და თავადაც საფუძვლიანად შეისწავლა იგი).

⁹⁸ ეს დოკუმენტი, დათარიღებული 1918 წლის 12 აგვისტოთი, პირველად იქნა გამოქვეყნებული ზ.პ. ბაბუნაშვილის მიერ. იხ. აკად. ს. ჯანაშვიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის „მოამბე“, XXV-B, 1968.

დებისა და ძველი სასწავლო გეგმების შეცვლა უმაღლესი სასწავლებლისათვის შესაფერისი ახალი სასწავლო გეგმებით.

თბილისის კონსერვატორია არ უნდა ექვემდებარებოდეს რუსეთის არ-ცერთ საზოგადოებას ან ადმინისტრაციულ დაწესებულებას (ფალიაშვილს მხედველობაში აქვს რუსული მუსიკალური საზოგადოება). ამავე დროს, ფალიაშვილი იმის წინააღმდეგია, რომ თბილისის კონსერვატორიის მუშაობის წარმართვა საქართველოს რომელიმე საზოგადოებრივ დაწესებულებას მიენდოს. მისი აზრით, მხოლოდ სახელმწიფოს შეუძლია კონსერვატორიის დაფინანსება და სხვა სახის დახმარების უზრუნველყოფა. აღნიშნავს, რომ თბილისის კონსერვატორიის ფინანსური მდგომარეობა შედარებით უზრუნველყოფილია, რადგან მონაფეთაგან შემოსული სწავლის სრული თანხა თითქმის მთლიანად ფარავს უმთავრეს ხარჯებს. მიუხედავად ამისა, გარკვეული სუბსიდია მთავრობისგან 20-25 ათას მანეთამდე ხელს შეუწყობდა კონსერვატორიის განვითარების საქმეს და მისცემდა შესაძლებლობას, არ გარიდებოდა აუცილებელ ხარჯებს კონსერვატორიის საქმეების გასაუმჯობესებლადო.

ზაქარია ფალიაშვილის აზრით, მთელი აკადემიური მუშაობა სასწავლო გეგმებისა და სასწავლო პროგრამების შემუშავების ჩათვლით, მთლიანად კონსერვატორიის ავტონომიურ სამხატვრო საბჭოს პრეროგატივად უნდა იქცეს, ხოლო სამეურნეო, ფინანსური და კულტურულ-საგანმანათლებლო მხარე უნდა დაევალოს გაერთიანებული საბჭოს, რომელშიც შევლენ როგორც სამხატვრო საბჭო, ისე მთავრობის მიერ გამოყოფილი წარმომადგენლები. ციტატა მოხსენებითი ბარათიდან: „ყოველივე ამ ზემოხსენებულიდან მე ის დასკვნა გამომაქვს, რომ თბილისის კონსერვატორია უნდა გარდაიქმნას მხოლოდ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიად“ (ბაბუნაშვილი, 1968). ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხი, დასმული ფალიაშვილის მოხსენებით ბარათში, ეხება იმას, თუ „რამდენად შესაძლებელია შეიცვალოს შინაგანი წესწყობილება კონსერვატორიის სასწავლო გეგმაში“ (ბაბუნაშვილი, 1968). ის გულისტყვივილით აღნიშნავს, რომ თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის 35 წლის არსებობის მანძილზე, ქართული ხალხური და საეკლესიო მუსიკის შესწავლისათვის არაფერი გაკეთებულა.

ამის მიზეზს იგი ხედავს ძველი სასწავლებლის წესდებაში, რომელშიც სრულიად იგნორირებული იყო ეროვნული მუსიკის სწავლება. მაგრამ ღრმადა დარწმუნებული, რომ ეროვნული პროფესიული მუსიკის შექმნა-განვითარება შეუძლებელია ზოგადევროპული მუსიკის მიღწევების შემოქმედებითად ათვისების გარეშე. ამავე დროს იგი მიუთითებს კონსერვატორიის ყველა სტუდენტი-სათვის ქართული ხალხური საეკლესიო და მცირე, მაგრამ მაინც არსებული ქართული პროფესიული მუსიკის შესწავლის აუცილებლობაზე. „ეს უკანასნელი გაუხსნის მათ მუსიკალურ გემოვნებას ქართულ ჰანგებში და გაამდიდრებს მათ მუსიკალური ფანტაზიას“ (ფალიაშვილის მოხსენებითი ბარათი, 1918, 12.08).

საქართველოს პირობებში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად ზაქარიას მიაჩნია კონსერვატორიასთან სპეციალური საოპერო კლასის დაარსება ქართველ მომღერალთათვის, სადაც ისინი საფუძვლიანად მოემზადებიან საოპერო

და საერთოდ, ვოკალის სფეროში. „ამ უკანასკნელს პირადად დიდ მნიშვნელობას ვაძლევ, რადგანაც ბუნებრივად ჩვენში ბევრი საუცხოო ხმების მქონე ახალგაზრდობა მოგვეპოვება, მომღერლები კი შედარებით ნაკლებად გვყავს, თუ არა იმათაც სერიოზული მომზადება აკლია. აუცილებელია აგრეთვე სავალდებულო თეორიული კლასებისა და ქართული ეროვნული გუნდის დაარსება“ (ფალიაშვილი, 1918).

ფალიაშვილი ეროვნული სიამაყის გრძნობით აღნიშნავს იმ ფაქტს, რომ ჯერ თბილისის სამუსიკო სასწავლებელი, ამჟამად კი თბილისის კონსერვატორია მთელი კავკასიის მუსიკალურ ინტერესებს ემსახურება და წარმოადგენს ცენტრს, რომლისკენაც მიიღოვიან კავკასიის სხვადასხვა ქალაქის სწავლას მოწყურებული ახალგაზრდა მუსიკოსები, რომელთა რიცხვი კონსერვატორიის სტუდენტთა 25 პროცენტს აღწევს. „საქართველოს ინტერესებს პირველი ადგილი უნდა დაეთმოს, მაგრამ განა საქართველოს რესპუბლიკისათვის სასურველი არ იქნება დავიცვათ ის მიმზიდველი ძალა ტფილისია, როგორც და კულტურულ-განმანათლებელი ცენტრისა?“ (ბაბუნაშვილი, 1968). ეს მოხსენებითი ბარათი დიდი ხელოვანის თავისებური მანიფესტია, რომლის პრაქტიკულ განხორციელებას ცდილობდა მისთვის შესაძლებელი ყველა გზით.

მოგეხსენებათ, 20-იანი წლებიდან არსებულ სამუსიკო სკოლას და თბილისის კონსერვატორიას მუსიკალურ განათლებას მოწყურებული ახალგაზრდობის დიდი რაოდენობა მოაწყდა, ზედიზედ გაიხსნა მეორე კონსერვატორია და ახალი სამუსიკო სკოლები, როგორც თბილისში, ისე საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში (ბათუმი, სენაკი, ზუგდიდი, სამტრედია, თელავი, სიღნალი, გორი და სხვ.). დაარსა მუსიკალური ტექნიკუმები და მუშათა ფაკულტეტები.

1923 წელს ზაქარია ფალიაშვილი უკვე ოფიციალურად დაინიშნა კონსერვატორიის ხელმძღვანელად. დირექტორობის პერიოდში გამოვლინდა არა მხოლოდ მართვის კარგი უნარი, არამედ მისი პიროვნული ღირსებებიც⁹⁹. რექტორის თანამდებობის დაკავებისას ზაქარია ფალიაშვილი უკვე აღიარებული იყო ქართული პროფესიული მუსიკის ერთ-ერთ ფუძემდებლად, როგორც პირველი ქართული კლასიკური ოპერის ავტორი.

⁹⁹ საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია ზაქარია ფალიაშვილის პირადი საარქივო ფონდი, სადაც სხვა უამრავ მასალასთან ერთად ინახება მისი პირადი წერილები და კონსერვატორიის ოქმები დირექტორ ფალიაშვილის ხელმოწერებით. აქ მრავლადაა დოკუმენტები, რომლებშიც ჩანს, თუ როგორ ცდილობდა ზაქარია ფალიაშვილი ნიჭიერი სტუდენტებისთვის ხელის გამართვას სტიპენდიების დანიშვნით, ხელმოკლე სტუდენტთათვის ერთჯერადი დახმარების განევით, განათლების სახალხო კომისარიატისადმი შუამდგომლობის წერილებით – გამოყოფოდა ფინანსები ავადმყოფობის პერიოდში სტუდენტებსა თუ კოლეგა-პედაგოგებს. თითოეული წერილი გასაოცარი სითბოთია შექმნილი. ასეთივე მეგობრული სიყვარულით და დიდი ყურადღებით გამოირჩევა მისი წერილები მელიტონ ბალანჩივაძის, კოტე ფოცხვერაშვილის, ესტატე ხუციშვილის, ალექსანდრე წუწუნავას, პედაგოგ სერგეი ტანეევისა თუ სხვა ცნობილი კოლეგებისადმი, რაც ნათლად წარმოაჩენს ამ წერილების ავტორის პიროვნულ თვისებებს.

მიუხედავად იმისა, რომ 20-იან წლებში კონსერვატორიაში ვრცელდებოდა ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებით გამოწვეული პარადოქსული მოვლენები: არსდებოდა „პროლეტარული კურსები“, „პროლეტარ სტუდენტთა სექცია“, „დანაკარგებთან მებრძოლი დამკვრელი ბრიგადა“, შემოქმედებითი ცხოვრება თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ინტენსიური იყო, განსაკუთრებით, ეროვნული ინტერესების დაცვის კუთხით. ამაში დიდი იყო დიმიტრი არაყიშვილის დამსახურებაც, რომელიც ფალიაშვილმა მოიწვია. კონსერვატორიის სტუდენტები ატარებდნენ ფოლკლორულ ექსპედიციებს, ინერდნენ საქართველოს სხვადასხვა რეგიონის ხალხურ სიმღერებს, ენერდნენ კვლევით მუშაობას. სწორედ ამის საფუძველზე მოგვიანებით კონსერვატორიაში შესაძლებელი გახდა ქართული ფოლკლორის კაბინეტის დაარსება. ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიას შემორჩია იმ დროის სტუდენტური ორკესტრის კონცერტები, საოპერო სპექტაკლები, რომლებიც უკავშირდება დრამატული თეატრის გამოჩენილი რეჟისორების: კოტე მარჯანიშვილის, სანდორ ახმეტელის, ალექსანდრე წუნუნავას მოღვაწეობას. ამ სპექტაკლების წყალობით ფართო შემოქმედებით ასპარეზზე მოგვიანებით გამოდის ქართველ მუსიკოსთა შესანიშნავი თაობები.

გარდამტეს პუნქტს თბილისის კონსერვატორიის ისტორიაში წარმოადგენდა სახალხო კომისართა საბჭოს მიერ (ე.ნ. «Совнарком») ჯერ კიდევ 1918 წლის 12 ივნისს რუსეთში გამოცემული განკარგულება, ხელმოწერილი ლენინის მიერ, რომლის თანახმად, სახალხო კომისართა საბჭო ადგენდა: კონსერვატორიები (პეტროგრადის და მოსკოვის, 1922 წლიდან კი თბილისის) გადადიოდა განათლების სახალხო კომისარიატის განკარგულებაში და თავისუფლდებოდა რუსული მუსიკალური საზოგადოების დაქვემდებარებისაგან, ქონება და ინვენტარი აუცილებელი სახელმწიფოს მუსიკალური განათლების მიზნებისთვის ცხადდებოდა სახელმწიფო საკუთრებად ანუ ექვემდებარებოდა ნაციონალიზაციას.

კონსერვატორიის მართვა ხორციელდებოდა წესდების საფუძველზე, რომელიც მიღებულია 1923 წელს. ნებისმიერი წესდება დაწესებულების მართვის და სამოქმედო სტრატეგიისა და ტაქტიკის ამსახველი დოკუმენტია, რომელიც მის მიზნებსა და ამოცანებში, პროფესორ-მასწავლებლებისა და სტუდენტების უფლება-მოვალეობების და მართვის სტრუქტურაში უნდა იყოს გაცხადებული.

როგორია მიდგომა სწავლა/სწავლების მიმართ კონსერვატორიაში ამ წესდების მიხედვით? ვის შეეძლო კონსერვატორიის სტუდენტის, პროფესორის სტატუსის მოპოვება? როგორი იყო საგნები, რომელიც ისწავლებოდა და რომელ კომპონენტებზე იყო ყურადღება გამახვილებული? ვის ჰქონდა სწავლების და სწავლის უფლება? როგორია მართვის სტრუქტურა? რა როლი ენიჭება ეროვნულ კულტურას საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში? პასუხები ამ კითხვებზე არის ამ წესდების დებულებებში.

ვეცდები თანმიმდევრულად მივყვე წესდების ძირითად მუხლებს, რომლებიც ჩემს მიერ ფალიაშვილის „მანიფესტად“ წოდებული მოხსენებითი ბარათის უკვე სახელმძღვანელო ოფიციალური დოკუმენტია.

წესდების თანახმად (ფალიაშვილი, 1923):

1) კონსერვატორიის მიზნებში, გარდა იმისა, რომ მსურველისათვის უმაღლესი განათლების მიცემა არის უმთავრესი, ხაზგასმულია მისი ხალხური მუსიკასადმი მზრუნველობა, შეკრება-დამუშავება, შესწავლა, რაც პირველივე წინადადებაშია გაცხადებული;

2) სწავლის ვადა განისაზღვრება მოსწავლის ნიჭით და მომზადების დონით, შესაბამისად სწავლა 4-დან 6 წლამდეა, დონეებად დაყოფილი კონტიგნტის მომზადების შესაბამისად (საშუალო და უმაღლესი);

3) კონსერვატორიაში შემდეგი სპეციალური კლასებია: ფორტეპიანო, ვიოლინო, ვიოლინჩელო, კონტრაბასი, „სოლო“ სიმღერა, საგუნდო სიმღერა, სალოტბარო კლასი, არფა, ორგანი; ყველა სასულე ინსტრუმენტი: ფლეიტა, პობოი, საყვირი „piccolo“, კლარნეტი, ფაგოტი, ვალტორნა, ტრომბო, ტრომბონი, ტუბა, ნინწილები, და ყველა დასარტყამი საკრავი, ებანი და სხვ.

კომპოზიცია და თეორიის სპეციალური კლასები, სადაც ისწავლება ჰარმონიის სპეციურსი, კონტრაპუნქტი, კანონი, ფუგა, ინსტრუმენტობის სპეციურსი, ჰარტტიტურის კითხვა და პრაქტიკული თხზულება;

სასწავლო გეგმა მოიცავს შემდეგ სავალდებულო სამუსიკო კურსებს:

1) ქართული სასულიერო და საერო მუსიკის ისტორია. 2) დასავლეთევრო-პული მუსიკის ისტორია. 3) რუსული მუსიკის ისტორია. 4) სპარსული, არაბული და სომხური მუსიკის ისტორია. 5) ხელოვნების ისტორია და ესთეტიკა. 6) მუსიკის ელემენტარული თეორიის და სოლფეჯიოს კურსი. 7) სოლფეჯიოს მეორე და ჰარმონიის ჰირველი დონეები. 12) საორკესტრო კლასი. 13) გუნდი; 14) საოპერო-ვოკალური ანსამბლის კლასი (ქართული და რუსულ-იტალიური ენებზედ). 15) ინსტრუმენტული ანსამბლის კლასი ფორტეპიანოსთან ერთად. 16) კვარტეტის კლასი.

შენიშვნა: იტალიური ენა, პლასტიკა და ფარიკაობა, სავალდებულო მხოლოდ „სოლო ვოკალის“ კლასში. ალტის კლასი სავალდებულოა ვიოლინოზე დამკვრელთათვის.

გარდა ჩამოთვლილ სპეციალურ და სავალდებულო მუსიკალური დისციპლინებისა, კონსერვატორიის საბჭოს შეუძლია სტუდენტთა განათლების დონის ასამაღლებლად სასწავლო გეგმაში დაამატოს მაგ. მუსიკალური ლიტერატურის კურსი, უცხოეთის ლიტერატურის ისტორია, კულტურის ისტორია.

სტუდენტი ვალდებულია ჰქონდეს საშუალო სკოლის ატესტატი, არჩეულ სპეციალობასთან ერთად გაიაროს სასწავლო გეგმით გათვალისწინებული ყველა საგანი, რის შემდგომაც ის იღებს დიპლომს.

მართვის სტრუქტურა და პროფესორ-მასწავლებლები:

7) კონსერვატორიის სათავეში დგას ავტონომიური საბჭო, საბჭოს მიერ არჩეული რექტორი და ინსპეკტორი (პროფესიული), რომელიც რექტორის არყოფნის დროს მის მოვალეობას ასრულებს, საბჭო შედგება პროფესორებისგან და უფროს მასწავლებებისაგან. 9) კონსერვატორიის საბჭო მართავს კონსერვატორიის ყველა საქმეს, ამასთანავე, იმ დარგში, რომელიც ეხება სამუსიკო სასწავლო სფეროს, იგი იყოფა სპეციალობის მიხედვით შესაბამის კათედრებად: 1)

ფორტეპიანო; 2) „სოლო“ ვოკალი; 3) თეორიული და ა.შ. ყოველი განყოფილების სათავეში დგას კათედრის გამგე.

კონსერვატორიის საბჭო გამოყოფს თავისი წრიდან საარჩევნო წესით სამი წევრისაგან შემდგარ საფინანსო კომისიას, რომელიც მართავს კონსერვატორიის საფინანსო ნაწილს. 10) კონსერვატორიის საბჭო ირჩევს რექტორს, პრორექტორს, სამუსიკო საგნების ყველა მასნავლებელს, ანიჭებს მათ უმაღლეს სამუსიკო-სამეცნიერო ხარისხს და ათავისუფლებს ამ პირთ თანამდებობებსაგან.

კონსერვატორიის საბჭოს უფლება აქვს გაანთავისუფლოს სწავლის საფასურისაგან ნიჭიერი და ღარიბი სტუდენტები, ჩარიცხოს კონსერვატორიაში ისინი შეღავათიან პირობებში. კონსერვატორიის საბჭო აწესებს გადასახადის ოდენობას, რომელსაც ამტკიცებს სახალხო განათლების სამინისტრო. 12) კონსერვატორიის დირექტორი და პრორექტორი არჩეულია კონსერვატორიის საბჭოს მიერ, პირველად – სამი წლის ვადით, მეორედ – ხუთი წლის ვადით და მტკიცდება სახალხო განათლების სამინისტროს მიერ.

კონსერვატორიის პროფესორად შეიძლება არჩეული იყოს ის პირი, რომელსაც ევროპის ერთ-ერთი კონსერვატორია აქვს დამთავრებული და სულ ცოტა, ხუთი წლის განმავლობაში ერთ-ერთ კონსერვატორიაში ან თანასწორ უმაღლეს სასწავლებელში უფროს მასწავლებლად ნამუშევარია. 16) კონსერვატორიის უფროს მასწავლებლად შეიძლება არჩეულ იქნას ის მუსიკოსები, რომელსაც ევროპის ერთ-ერთი კონსერვატორია ან მათთან გათანაბრებული უმაღლესი სასწავლებელი აქვს დამთავრებული და არა ნაკლებ სამი წლის შემოქმედებითი და პედაგოგიური გამოცდილება აქვს. თეორიულ საგნების პროფესორ-მასწავლებელს კი ამის გარდა მოეთხოვება დისერტაცია. 17) ვოკალური მუსიკის პროფესორად შესაძლებელია არჩეულ იქნას ხელოვანი, რომელსაც მიუხედავად ზემოხსენებული მუხლებისა, კონსერვატორია თუმცა დამთავრებული არა აქვს, იყოს მასწავლებლად კი არა ნაკლებ ხუთი წლის გამოცდილებაა საჭირო. არჩევანი კონსერვატორიას საბჭოში უნდა მოხდეს ფარული კენჭისყრით.

კონსერვატორიის შტატს შეადგენს: პროფესორები, უფროსი მასწავლებლები სპეციალური საგნების მასწავლებლები. აგრეთვე სავალდებულოა თეორიის, სავალდებულო ფორტეპიანოს და სავალდებულო ალტის მასწავლებები, იტალიური ენის, პლასტიკის და ფარიკაობის მასწავლებები და როიალის ამწყობი.

ადმინისტრაცია

19) დირექტორი, ინსპექტორი, ინსპექტორის თანაშემწენი, ბუღალტერი, მოლარე, კანცელარიის მმართველი, საქმის მწარმოებელი, ეგზეკიტარი, წიგნთ და ნოტების საცავის გამგე, რემინგტონზედ მომუშავე და დაბალი მომსახურეები (ფალიაშვილი, 1923).

აი, ასეთია წესდება, რომელიც თითქმის 100 წლის წინ არის დაწერილი.

სრული რეორგანიზაცია მის შესაბამისად დასრულდა 1924 წელს. ამონანერი იქმიდან დათარიღებულია 24 აპრილით.

ამონანერი იქმიდან №12 კონსერვატორიის რეორგანიზაციის შესახებ.

პირი: იპოლიტოვ-ივანოვი, ფალიევი [ზაქარია ფალიაშვილი], ბალანჩივაძე [მელიტონ], არაუჩიევი [დიმიტრი არაყიშვილი], ფოცხვერაშვილი [კოტე], ტრუს-კოვსკი, ვილმაუ, ლედნიკი, ნახუცრიშვილი, კილოსანიძე, ხოფერია, სააკოვი, ფარესოვი.

1924 წ. 24 აპრილი. ნაბეჭდი ხელს აწერენ ზაქარია ფალიაშვილი და მდივანი – 103. ზაქარია ფალიაშვილის ნერილი კომპოზიტორ მიხეილ ბაგრინოვსკისადმი. ნერილში პასუხობს მის კითხვებს თბილისის კონსერვატორიაში მუსიკალური დისციპლინების განაწილების, მოსწავლეთა ოდენობის და სახელმძღვანელოების არსებობის შესახებ.

შეგახსენებთ, რომ 1923 წელს მოხდა პირველი კონსერვატორიის და ქართული ფილარმონიული საზოგადოების სამუსიკო სკოლის საფუძველზე არაყიშვილის მიერ დაარსებული ქართულენოვანი სახალხო მეორე კონსერვატორიის შერწყმა, რომლის დირექტორად 1922-1923 სასწავლო წელს ზაქარია ფალიაშვილი დაინიშნა. მისი სამუშაო დოკუმენტი სწორედ ეს წესდება იყო. ამ თანამდებობას იგი კვლავ 1929-1932 წლებში დაუბრუნდა; სწორედ ამ წლებში დაიწყო კონსერვატორიის აღმავლობა და თუ დღეს ეს სამუსიკო სასწავლებელი ამაყობს წარმატებებით, ამაში უეჭველი დამსახურება და ღვაწლი მიუძღვის მის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, ხელმძღვანელსა და პედაგოგს ზაქარია ფალიაშვილს, რომელსაც 2021 წელს 150 წელი შეუსრულდა.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ბაბუნაშვილი პ., ზაქარია ფალიაშვილის მოხსენებითი ბარათი, 1918, 12 აგვისტო, ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, XXV- B, 1968.
2. ფალიაშვილი ზ., თბილისის კონსერვატორიის წესდება, საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, 1923.

ეკატერინე გელიაშვილი
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

**მითოსური არქეტიპების ანტაგონიზმი ფილმში
„მელია-ტელეფია“ და მისი ფსიქო-სოციალური ფაზები**

ხელოვნების ფსიქო-სოციალურ დეტერმინანტთა ფენომენთა კვლევა, მათ შორის მიზეზ-შედეგობრივ მიმართებათა მოძიება, ხელოვნებისა და მითოსური არქეტიპების ახსნა-ექსპლიკაცია – ხელოვნების კვლევის ერთ-ერთ ძირითად ამოცანას წარმოადგენს. ამ მხრივ, ძალიან საინტერესოა საშემსრულებლო ხელოვნების, სვანურ ფოლკლორში XX საუკუნის დასაწყისამდე შემორჩენილი ფერხულის „მელია-ტელეფიას“ ანალიზი, აქ წარმოდგენილი სიმბოლოებისა და საზოგადოდ, მათი გამოხატვის მხატვრული მეთოდების გააზრება.

მკვლევართა გადმოცემით, ქვემო სვანეთში, ყველიერის ხუთშაბათს, ნაყოფიერების ღვთაება „კვირიას“ დღესასწაული – „მურყვამობა“ (კოშკობა) იმართებოდა, რომელიც სხვადასხვა საწესო ჩვეულებებისგან შედგებოდა, მათ შორის ერთ-ერთი იყო „მელია ტელეფია“ (მაისურაძე, 1989:36). როგორც ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავს (ჯავახიშვილი, 1979:103), ეს დღესასწაული პირველად 1917 წელს არსენ ონიანმა აღწერა (ონიანი, 1917). ჩვენამდე მოაღწია მისი შემადგენელი საწესო ფერხულის ბ. კოვალევსკისეულმა აღწერამაც (Ковалевский, 1930:22-23).

ქვემო სვანეთში „ადრეკილა“-ს და „მელია ტულეფია“-ს სახელითა და ველური პირველყოფილობით დაცული ეს დღესასწაული ზემო სვანეთში „საქმი-საი“-ს სახელითაა ცნობილი. „მელია-ტელეფიას“ სვანეთის ბალსზემო მხარეში „ტელეფიაი-მელიას“ უწოდებენ, ბალსქვემოთ „ტელეფუნიშ“, ან „ტელფიშ“, ლენტებში – „ტელფიშ-ლითოდრი“ (ჭანიშვილი, 2004:226). „მელია ტელეფია“-ს შესახებ ჯერ კიდევ 1897 წელს დაბეჭდილ შენიშვნებში ცნობებს იძლევა რაფიელ ერისთავი (Эристави, 1897:106). ეს დღესასწაული დაწვრილებით აღწერილია ე. გაბლიანის ნაშრომში (გაბლიანი, 1925:126-127). ამის შესახებ სპეციალურად მსჯელობს ს. მაკალათია (მაკალათია, 1926:30) და სხვანი.

ამ საწესჩვეულებო ფერხულს მხოლოდ მამაკაცები ასრულებდნენ და ახასიათებს: მონაწილეთა გაშიშვლება; მწყობრი ფორმა (ერთმანეთის ზურგს უკან მდგომი შემსრულებლებით); მეთაური, რომელსაც ხელში ჯოხი უპყრია და დორდადრო შემსრულებლებს გადაკრავს.

„მელია-ტელეფიას“ მსგავსი მწყობრი ფორმის საცეკვაო ქმედებები გავრცელებული იყო თითქმის მთელ საქართველოში, კერძოდ, აჭარაში, ქართლში, მესხეთ-ჯავახეთში და სხვა, სადაც იკვეთება რიგი საერთო ნიშნები:

1. **ყველა მათგანი სრულდება ისეთ დროს,** რაც მის ნაყოფიერებისა და შვილიერების მფარველ ღვათაებასთან კავშირზე მიუთითებს: მურყვამობა-საქმისაის დღესასწაულის შემადგენელი „მელია ტელეფია“, ღვთაება კვირიას დღესასწაულზე, ყველიერის კვირას სრულდებოდა. ამავე დროს იცეკვებოდა ქალა-

ქური „იალის თამაშიც“ . „ო, ჰოი, ნანო“, „ბასტის ჩაბმა“, დილმური „საქორწილო თამაშობა“, „ძაღლური“ და „ხორუმი“ კი – ქორწილში.

2. საცეკვაო მწყობრის მეთაურს/წინამდლოლს, თავმოსამეს, განმეკარგულებელს, ხორუმბაშს, დასის თავს ანუ საბასეულ კაეტს და ა.შ. ხელში **ჯოხი**, **ნკეპლა**, **ქამარი** ან მათრახი უჭირავთ, რითიც ისინი თავის უპირატესობას ამჟღავნებენ. თავმოსამეს ყველა ემორჩილება და ის განსაკუთრებული პრივილეგით სარგებლობს. მის ბრძანებებს უკლებლივ ყველა მონაწილე ემორჩილებოდა.

ჯოხით ცეკვები უძველესი სარიტუალო ცეკვების ნაწილი იყო და ის ახასიათებს თითქმის მთელი მსოფლიოს ტრადიციულ ქორეოგრაფიას. ამას ადასტურებს ჯერ კიდევ მაიას ტომების სტელებზე არსებული წარწერები (ძვ.წ. 900-250 წწ.), სადაც მეფედ კურთხევის ცერემონია სრულდებოდა „კ(ქ)ავილის გადაცემის“ ცეკვით¹⁰⁰. ცეკვაში ჯოხის გადაცემა სიმბოლურად გამოხატავდა ღვთაებისაგან ძალაუფლების გადაცემას (Токовинин).

ყაბარდო-ბალკანეთში არსებობდა სარიტუალო ცეკვა „ანტ ტიაკ“ (Ант тъякъ, ფიცის ჯოხი). ოსეთში ის ჩართულია ნართების ეპოსის სარიტუალო ნაწილში და აღიქმებოდა, როგორც ჯადოსნური ძალის ჯოხი (Кудаев). ჯოხი აქვს ასევე, რაჭულ, იმერულსა და სვანურ ტრადიციაში დაცულ შიშველ და სახეგამურულ მეთაურს, რომელიც გვალვის დროს კარდაკარ დაიარებოდა „საციქველის“ მისაღებად. აფხაზურ „აიბარკრა“-ში ფიგურირებს მათრახი: „რომელიმე მონაწილე მათრახს ურტყავს მიწას დედოფლის ფეხებთან...“ (გვარამაძე, 1997:7). საყურადღებოა, რომ ლომისას, მისი კულტის ამსახველი ლეგენდებისა და რიტუალების თანახმად, ხელში ასევე მათრახი უჭირავს. ლომისას კი შვილიერებას, მიწისა და საქონლის ნაყოფიერებას შესთხოვდნენ მთიულები.

საქართველოში გავრცელებული ხის ბეჭიანი ნადირის თქმულების მიხედვით, ნადირს ხოცავენ და აცოცხლებენ სხვადასხვა ავი თუ კეთილი ღვთაებები (კაციტაძე). სიუჟეტთა უმრავლესობისთვის კი საერთოა ცხოველის აღდგენის-თვის საჭირო იარაღი (მათრახი, ჯოხი, ნკეპლა) (ნოღაიდელი, 1972:123).

ამდენად, მათრახს, ისევე როგორც ჯოხს სიკვდილისა და კვლავდაბადების ფუნქცია მიენერებოდა. ჩვენი ვარაუდით, მწყობრის მეთაური, რომელიც პრივილეგირებული და გამორჩეულია სხვა მონაწილეთაგან, მათრახის ან ჯოხის დაკვრით მონაწილის სიმბოლურ სიკვდილს და მის კვლავნარმოქმნას, ახალი, გაძლიერებული პოტენციით დაბადებას უნდა ასახიერებდეს. მათრახი, ჯოხი ამ შემთხვევაში გვევლინება ღვთაებათა ძალის, ნების გამტარ, გადამცემ იარაღად. ამიტომ, მისი მფლობელიც განსაკუთრებული ძალის მატარებელი იყო.

3. გაშიშვლება, გახდა – სქესობრივი სიყვარულისა და შვილოსნობის მფარველი ღვთაების სადიდებელი რიტუალის ეს ნიშნები, ვფიქრობთ, **შემსრულებელთა თავდაპირველ წიაღში დაბრუნებაზე უნდა მიუთითებდეს.**

¹⁰⁰ სტელის გაშიფრვის შემდეგ ცნობილი გახდა, რომ იაშუნ-ბალამ IV ცეკვით შეასრულა კვერთხის აღების ცერემონია. „აიღო კავილი“ ცეკვით, ე.ი გამეფდა.

ნიშანდობლივია, რომ ნაწილობრივ ან სრულად შიშვლები არიან სახადიანი ავადმყოფის რიტუალის შემსრულებელი პირები, არქანჯელო ლამბერტის მიერ აღწერილი მეგრელი ჭირისუფალი ქალები, არქეოლოგიური გათხრების დროს აღმოჩენილი მეომარი ღვთაებები და სხვ. ქრისტიანული სწავლებაც ხომ სწორედ ამგვარ, ადამის პირველ სამოსელზე გვესაუბრება. „შემოიძარცვა სამოსელი და ისიც ქადაგებდა სამუელის წინაშე... შიშველი ეგდო მიწაზე მთელი დღე და მთელი დამე, ამიტომაც ამბობენ: საულიც კი გაქადაგდაო“, – ვკითხულობთ ძეველ აღთქმაში. ფეხშიშველი ქადაგებიც ხომ მხოლოდ „იმქვეყნად მოხვედრის“ შემდეგ იწყებდნენ წინასწარმეტყველებას. **ამდენად, გაშიშვლება – სიკვდილი-სა და პირველქმნილი წიაღის აღმნიშვნელი ქმედებაა.**

4. შემსრულებელთა განლაგება – მწობრი ფორმის, ერთმანეთის ზურგს უკან სწორხაზობრივად მოწყობილ მოცეკვავეთა სვლაც, როგორც აღნიშნული ფერხულის შინაარსის ანალიზისას გამოჩნდა, ნაყოფიერების ღვათაებასთან კავშირზე და დროის ციკლურ ცვლაზე მიუთითებს. გარეგნული გამოხატულება, მისი ფორმა ხომ შინაარსის მატერიალური „სუბსტრატია“?! საინტერესეოა როგორ უკავშირდება ფერხულის ეს ფორმა მის შინაარსს?

ადამიანის ცნობიერება კაცობრიობის განვითარების უადრეს ეტაპებზე, ჯერ კიდევ, მთლიანად მითით იყო განპირობებული, რასაც განაპირობებდა უნი-ნარეს ყოვლისა რელიგიური ცნობიერება. ქართულ ტრადიციაში (ისევე, როგორც სხვა მრავალ კულტურაში) სამყარო მოიაზრებოდა, როგორც განსხვავებულ სკნელთა ერთიანობა, რომელიც საზღვრებით იყო შემოზღუდული. ქართული მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენების მიხედვით, სამყარო შედგება ერთმანეთთან დაპირისპირებული სკნელებისგან. ისეთი ოპოზიციების არსებობა, როგორიც არის ჩვენ-ისინი, კეთილი-ბოროტი, ნათელი-ბნელი, ყოველთვის დაპირისპირებას გულისხმობდა. მითო-რიტუალური მექანიზმის მიხედვით, ხელახალი დაბადება მხოლოდ სიკვდილის იმიტირების გზით არის შესაძლებელი. როგორც მირჩა ელიადე მიუთითებს, სიკვდილი მითში გაიაზრებოდა მხოლოდ როგორც გარკვეული ცვალებადობა, ერთი სტატუსიდან მეორეში გადასვლა, ახლის აუცილებელი დაბადება, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ქაოსიდან კოსმოსს აღადგენდა და, ამდენად, შესაქმესთან იყო დაკავშირებული (Eliade, 1959:69).

იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენ მიერ აღწერილ ნაყოფიერების რიტუალში კვლავ დაბადება-შესაქმე უნდა მომხდარიყო, აუცილებელი იყო საწყისში დაბრუნება, გარდაცვალება ანუ იმქვეყნად წასვლა. ის ქვეყანა კი, აქ არ იყო. ის იყო იმის იქით, რასაც უძველესი ადამიანის მზერა წვდებოდა, **ანუ ჰორიზონტს მიღმა.** ადამიანს კი იმ სამყაროსთან მხოლოდ ერთი სწორი ხაზი – ჰორიზონტი აშორებდა. ეს იყო ზღვარი, რომლის იქით მხოლოდ სიბნელე, წყვდიადი და ქაოსია, აქეთ კი – სინათლე, სიმშვიდე და ჰარმონია. ამდენად, **სწორი ხაზი/მოცეკვავეთა მწყობრი ამ შემთხვევაში ჰორიზონტის სიმბოლოა, ერთგვარი ზღვარია, რომელიც შინა და გარე სივრცეებს ერთმანეთისგან მიჯნავდა.** ვფიქრობთ, ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ ისევე როგორც ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილ რიტუალებში, გარდაცვალებასთან დაკავშირებულ რიტუალებშიც, მოსავლის აღებისას და მიცვალებულის დატირებისას სწორხაზოვანი, მწყობრი

ფორმის ფერხისებს ვხვდებით. ეს რიტუალები კი, თავის მხრივ, დაკავშირებულია პერიოდულ სიკვდილთან და აღორძინების იდეასთან.

ამის ნათელ მაგალითს წარმოადგენს ასევე ქართულ ფოლკლორში დაცული საბავშვო „მელია-ტელეფია“. ამ თამაშობაში პირდაპირი მინიშნებაა ორი „სამყაროს“ წარმომადგენლის ბრძოლაზე. ჩვენ მიერ განხილული სიმბოლოს, სწორი ხაზის, იგივე მწკრივის, გარღვევა კი ნიშანია ზღურბლზე ღიობის გაკეთებისა, რის შემდეგაც მონინააღმდეგეს შეუძლია მეორე სამყაროში გადასვლა.

როგორც ნ. აბაკელია აღნიშნავს, გარე სამყაროს დროის მიღმური სიმბოლოები, ჩაკეტილი საზღვრების სივრცეში ციკლურად იჭრებიან „ღიობებში“, რომელიც ღიაა სეზონების ცვლის დროს (აბაკელია, 2010).

ზემოთ აღნერილი მწყობრი მოძრაობისას, ანუ მსვლელობისას, რამდენად-მე კარგავს თავის პირვანდელ ფიგურას – სწორ ხაზს და სხვადასხვაგვარ გეო-მეტრიულ ფორმას იღებს: ზიგზაგს, ტალღოვან და ზოგჯერ გახსნილ წრიულს. ვფიქრობთ, სწორედ აქ გვაქვს საქმე იმ ფენომენთან, რასაც ადამიანის „შორეული მოგზაურობა“ ჰქვია. ანუ, სწორი ხაზით ხდება იმქვეყნიურ ზღვარზე გადაბიჯება, ხოლო „მიხვეული-მოხვეული“ კი – წინააღმდეგობებით აღსავსე იმქვეყნიურ გზას.

ამდენად, „მელია ტელეფიას“ საცეკვაო ნახაზი და მსგავსი მწყობრი ფორმის საფერხისო მსვლელობანი უდაოა, რომ საკრალურ სფეროს მიეკუთვნება, კოსმიურ დონეებთან არის დაკავშირებული და სივრცის, მიღმურ რჩმენა-წარმოდგენათა კომპლექსს უკავშირდება. რიტუალური სივრცე აქ ვერტიკალურის ნაცვლად პორიზონტალურ პლანში იშლება. სწორი ხაზი სამყაროს მოდელში საიქიოსა და სააქაოს შორის მდებარეობს, რომლის „გარღვევის“ შემდეგ ერთი სამყაროდან მეორეში გადანაცვლება ხდებოდა. და როგორც არიადნეს ძაფმა იხსნა და „წინ წარუძღვა“ ლაპირინთიდან უკან მობრუნებული, ურჩხულის დამმარცხებელი თესევსი, ასევე მიუძღვის წინ ამა ქვეყნის ზღვარს გადასულ მოფერხისეებს შორეულ გზაზე გამცილებელი თავმოსამე. ამგვარი მოძრავი ფერხისა, შესაძლოა ითქვას, პიპერსივრცობრივი გვირაბია, რომელიც ამქვეყნიურ რეალობას ზემატერიალურ სამყაროებთან აკავშირებდა.

5. და ბოლოს, რას ნიშნავს ფერხულის სახელწოდება მელია-ტელეფია? ივ.ჯავახიშვილის ვარაუდით, ის როგორც „ადრეკილა“ და „საქმისა“ ქართული სიტყვები უნდა იყოს (ჯავახიშვილი, 1979:115). „მელია-ტელეპიას“ ეტიმოლოგიას შალვა ამირანაშვილიც ეხება. იგი ვარაუდობს, რომ „არსებობდა ნაყოფიერების ღვთაება თულეპია-მელიას ან უფრო ადრე თელეპია-მელიას სახელწოდებით“ (ამირანაშვილი, 1944:2). მისივე თქმით, დღემდე ამოცანად რჩება ღვთაების სახელწოდების მეორე ნაწილი – მელია“ (ამირანაშვილი, 1971:34-35).

„მელია-ტელეპია“-ში ტელ | ტუელ – უკავშირდება საბასეულ ტულაობას (ფუვილით ძრვა, „თევზთა პეპლვა“); სვანურ ენაში კი – სარგებელს, ტოლს, სიშიშვლესა და სიტიტვლეს. ყველა მეცნიერი ერთხმად თანხმდება, რომ ტელე-

ფია, ხეთური თელიფიას მსგავსი ღვთაებაა. მაგრამ, ალინიშნა, ამოუცნობი იყო კომპოზიტის პირველი ნაწილის – **მელიას – ადგილი ამ რიტუალში.**

მკვლევარი ლილი გვარამაძე ღვთაება თელეპიას სახელისათვის სიტყვა „მელიას“ დამატებას დიონისეს კულტთან აკავშირებს, რომელიც მიაჩნდათ მელიად და უწოდებდნენ დიონის-ბასარეუსს (გვარამაძე, 1997:19). რასაკვირველია, ფუნქციათა იდენტურობა თვალში საცემია, მაგრამ, ვფიქრობთ, ჩვენ მიერ შესწავლილი რიტუალი ბევრად უფრო ძველია ვიდრე აფროდიტესა და დიონისეს ბერძნული ღვთაებები, რომელიც მხოლოდ ძვ.წ. V საუკუნეში შევიდა საბერძნეთში.

6. ბენდუქიძის აზრით, „მელია ტელეფიას“ სახელწოდებაში სიტყვა მელია, როგორც მელისა (ფუტკარი) ან ხეთური მითის მიხედვით ნაყოფიერების დაკარგული ღვთაების მაძიებელი ფუტკარია (Бендукиձე, 1973:96). თუ ამ თეორიას დავეყრდნობით, მაშინ როგორ ავხსნათ ქართულ საფერხისო ტექსტებში ნახსენები „მელის კუდი“ ან თრიალეთის ვერცხლის თასზე გამოსახული მელას კუდებიანი მოფერხისეთა არსებობა? 6. ბენდუქიძის აზრს არც დ. ჯანელიძე იზიარებს (ჯანელიძე, 1983:46).

ამის გარდა, „მელია ტელეფიას“ სახელწოდების, მისი ტექსტისა და ვერცხლის თასზე გამოსახულ მოფერხულეთა მსგავსად, აჭარული „ო ჰო ნანოს“ ტექსტშიც ფიგურირებს მელის კუდი (ჭანიშვილი, 2004:67). საინტერესოა, რომ ქართულ ზღაპარშიც მელა თავის კუდს ეძებს, რომელსაც ბოლოს ნენე უბრუნებს (მსხალაძე, ნოღაიდელი, 1973:26).

ჩვენი ვარაუდით, მელია/მელი იმ მტაცებელი ცხოველის შესატყვისი ქართული სახელწოდებაა, რომელიც ასე მრავლად გვხვდება ქართულ ზღაპარებსა თუ იგავებში, როგორც მატყუარა და მაქცია პერსონაჟი. იგავი ხომ დესაკრალიზებული მითოსია, სადაც თითოეული სიუჟეტი ინახავდა ინფორმაციას რამე საგნისა თუ მოვლენის (თუ მთლიანად სამყაროს არა) წარმოშობის შესახებ.

ზღაპარში „მელია და მენისქვილე“, მელია მხენელების სურვილით წვიმის მომყვანია, რისთვისაც ცხრილით (ცხავით, საცრით) რიტუალს ასრულებს (რაზიკაშვილი, 1951:341). ცხავი, როგორც წვიმის სიმბოლო, დასტურდება ლაზარობის ტექსტშიც (ალიბეგაშვილი, 1992:18), სადაც ხშირად გვხვდება სტროფი: „ცხავი აცხავებულა, წვიმა აჩქარებულა“. ხალხურ ლექსში „მელა და მამალი“, ვკითხულობთ: „ორშაბათ დილა გათენდა, რა ავი დარი დგებაო, ეს ჩვენი წუნკი მელია საომრად ემზადებაო...“ (ალიბეგაშვილი, 1992:250). მითოლოგიაში მთავარ ღმერთს საცერი აქვს და წყალს როცა ცრის, დედამიწაზე მაშინ წვიმა მოდის. მას უკავშირდება ქართული გამოთქმაც წვიმაზე – „ცრისო“. წვიმის ღვთაება საცერით ხელში, რომელიც სხვადასხვა სახის წვიმას აგზავნის მინაზე, საერთოკავკასიური მითოლოგიის ნაწილი იყო.

ქართულ ოჯახებში სტუმრად თავთავებით ხელდამშვენებული მელიას სიარული მეტად პოპულარული მოტივია ქართულ ფოლკლორში და რიტუალური ქმედების შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს ზღაპარები მინათმოქმედების მოტივის შემცველია, სადაც მელია სხვის მონაგარს იოლად ისაკუთრებს (ჩოლოყაშვილი

რ.). მელიის მითოსურ პერსონიფიკაციაზე სვანური ზღაპარი-გამოცანაც „რო-მელია უფრო დიდი“ მეტყველებს (ცინდელიანი, 1975:21). ამ ზღაპარში, სადაც მთელი მითოსური სურათია აღბეჭდილი, მელია სამყაროს წრე-ბრუნვის ციკლს პირდაპირ უკავშირდება. ამავე ტიპისაა ასევე ქართული ზღაპარი „სამი ძმა“ (ვირსალაძე, 1958:331-332). მელია, საკრალური დანიშნულების, მითოსით გაჯერებული ზღაპრებისა და ლექსების დასაწყისში და დასასრულშიც გვხვდება. „აი, ელასა, მელასა, ჭიქა მეკიდა ყელასა...“ (ვირსალაძე, 1958:54); ან: „ელია თუ მელია, ჩიტი მომინველია, ერბო მისი მონახადით კოთხო დამიტენია“ (ვირსალაძე, 1958:145, 247).

ამდენად, ვფიქრობთ რომ, ნაყოფიერებისადმი მიძღვნილი საცეკვაო რიტუალის „მელია-ტელეფია“ სახელწოდებაში ცბიერი მელას არსებობა შემთხვევითი ნამდვილად არ არის. ის პირდაპირ უკავშირდება სამყაროს ატმოსფერულ და წრე-ბრუნვის ციკლს, რაც ნათელს ხდის მის გენეტიკურ კავშირს მოკვდავ და მკვდრეთით აღმდგომ ღვთაებასთან. ცხოველთა ეპოსში მელა ყოველთვის გმირის მონინააღმდეგეა. ამდენად, საფიქრებელია, რომ მელია და ტელეფია ორი ერთმანეთის საპირისპირო სხვადასხვა საწყისის, ურთიერთსაწინააღმდეგო, მაგრამ ერთი მთლიანი სამყაროს სიმბოლური გამოხატულება უნდა იყოს. სწორედ ეს შეადგენს დასაბამიერი მითოსის თემას. მელიასა და ტელეფიას ბრძოლა მითოსურ ანალოგს ჰპოვებს ზღვის ურჩხულისა და კოსმოსის საწყისის მატარებელი ღვთაების დასაბამიერ და, ამავდროულად, მარადიულ დაპირისპირებაში. მისი ინსცენირება კი უნდა მომხდარიყო ყოველ წელს, კოსმოსს ხელახლა უნდა გაემარჯვა ქაოსზე. ამ დროს უნდა განახლებულიყო ერთდროულად სამყარო, მეფობა, ბუნება და წელიწადი.

ჩვენს ვარაუდს კიდევ უფრო ამყარებს ის, რომ მურყვამობის დღესასწაულის ერთ-ერთი მთავარი სიმბოლო, თოვლის კოშკში ჩარჭობილი „ანგი“/„ლამარია“ ანდროგინული ფუნქციის მატარებელი იყო. ლამარიას ხელში დაშნა უჭირავს, წინ ხის ფალოსი აქვს ჩამოკიდებული, ხოლო სახეს საცრის – „ფარის“ ნაგლეჯი განასახიერებს. ხეზე ზოგჯერ მხოლოდ საცერი, ხის „ლეკური“ და ხის ასოა გაკეთებული (რუხაძე, 1999:131-168).

აქ კი გვახსენდება, ჩვენ მიერ ნახსენები ქართული ზღაპარი, სადაც მელია საცრით წყალს აფრქვევს მხვნელების მიწაზე. საცერი, ისევე როგორც ცხავი, ნაყოფიერების სიმბოლოდ არის მიჩნეული და ზეციური წყლის ფრქვევის ობიექტს წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ სვანური „ანგის“ მსგავსად ანხი ჰქვიპტელთა თავმომრგვალებულ ჯვარს, ხოლო ანქი შუმერულ ჯვარს (სახელი ანქი იშიფრება ცა (ან) O და მიწა (ქი) +, მიწისა და ცის ერთობლიობა). აქ გაერთიანებული ორი სიმბოლო: წრე – მარადიულობისა და ჯვარი – როგორც სიცოცხლის სიმბოლო, ერთად აღნიშნავენ უკვდავებასა და მარადიულ ცხოვრებას, სიკვდილის კარის გასაღებს, სიცოცხლის ხეს.

აღსანიშნავია ასევე, რომ ჯვრის თავზე მოთავსებული წრე ასევე პლანეტა ვენერას სიმბოლოა. ვენერა – იგივე ცისკრის ვარსკვლავი, აფროდიტე, იშთარი – ქალური საწყისის მატარებელია. ის განუყოფელ ტრიადას შეადგენდა მზეს-

თან და მთვარესთან ერთად (აბზიანიძე, ელაშვილი, 2011:25). ამდენად, ხის წვერზე დამაგრებული ჯვარი, რომელზეც საცრის რგოლია ჩამოცმული, ასახიერებს ქვე-ყანისა და ზე-ცის ერთიანობას. ამ ორი საწყისის, ზეციურისა და მიწიერის, ცისა და მიწის, სულიერისა და მატერიალურის დამაკავშირებელ ღერძად „სიცოცხლის ხე“ გვევლინება.

კობა ჭუმბურიძე სხვადასხვა მასალაზე დაყრდნობით ამ სიმბოლოს კვლევისას მივიდა დასკვნამდე, რომ „სვანური ანგი ანდროგინური სიმბოლოა, ორი საწყისის კომბინაცია“. ლოგიკურია, რომ ფალოსი, რომელიც „ლამარიას“ რეკვიზიტია სვანურ რიტუალში, არ შეიძლება ლამარიას ეკუთნოდეს ამ უკანასკნელის სქესიდან გამომდინარე (იგი მდედრობითი სქესისაა). აქედან სავარაუდოა, რომ საცერი (ანუ წრე) და ფალოსი ასახავს მდედრისა და მარის ერთობას, როგორც სიცოცხლის გაგრძელების აუცილებელ პირობას.

სწორედ ამ სიმბოლურმა მინიშნებამ მიგვიყვანა ვარაუდამდე, რომ სვანური „მელია-ტელეფიას“ სახელნოდებაშიც დევს ინ-იანის, ანუ ორი საწყისის სიმბოლური მინიშნება, სადაც ტელეფა – დადებითი, ნათელი და მამაკაცური საწყისია, ხოლო მელია – უარყოფითი, ბნელი და ქალური საწისი. „მელია-ტელეფიას“ სხვადასხვა საწესო-საფერხულო ვარიანტში ორი საპირისპირო საწყისის სიმბოლური სქესობრივი აქტის სიმულაცია (საკრალური ქორწინება) ხდება, რითიც მიიღწევა ორი საწყისის, ზეციურისა და მიწიერის, სულიერისა და მატერიალურის ერთმანეთთან დაკავშირება სამყაროს ჰარმონიზაციის, ნაყოფიერებისა და კვლავწარმოქმნისთვის.

თუკი აღნიშნული რიტუალის ცენტრალური სიმბოლო – ანგი, ფორმის მიხედვით პირდაპირ ანალოგს წარმოადგენს პლანეტა ვენერას სიმბოლოსთან, გამოდის რომ აღნიშნული რიტუალი უკავშირდება სწორედ ცისკრის ვარსკვლს. ეს უკანასკნელი კი მზესთან და მთვარესთან ერთად განუყოფელ ტრიადას შეადგენდა. ცისკრის ვარსკვლავი იგივე იშთარია, აფროდიტეა, შუმერთა ინანაა, ჩვენებური დიდი დედა – ნანა. აფროდიტე კი, წვერებიანი, ანდროგინული კულტია და ის დილით ომის ღმერთს განასახიერებდა, ხოლო ღამით – სიყვარულის ქალღმერს. თუ გავიხსენებთ იმასაც, რომ ინანას, როგორც სიყვარულის ქალღმერთს, მწუხრის ვარსკვლავი განასახიერებდა, ხოლო როგორც ბრძოლის ქალღმერთს – ცისკრის ვარსკვლავი, უკვე ნათელი ხდება მთლიანი რიტუალის-თვის მახასიათებელი ნაყოფიერებისა და ბრძოლის სცენების არსებობა და კონკრეტულად ჩვენი საკვლევი ფერხულის „მელია-ტელეფიას“ შესაძლო ანდროგინულობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ., „დაიმონები“ ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში, <http://semioticsjournal.wordpress.com/2010/09/21/>
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, I, თბილისი, 2011.

3. ამირანაშვილი შ., წარმართული მისტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში, უურნ. „მნათობი“, 1944.
4. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971.
5. გაბლიანი ე., ძველი და ახალი სვანეთი, ტფ., 1925.
6. გვარამაძე ლ., ქართული საცეკვაო ფოლკლორი, თბილისი, 1997.
7. ვირსალაძე ლ. (შემდგენელი), რჩეული ქართული ხალხური ზღაპრები. II, თბილისი, 1958.
8. კაციტაძე კ., ნადირობის ფენომენოლოგია,
<http://saunje.ge/index.php?id=744&lang=ka>;
9. მაისურაძე ნ., ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები, თბილისი, 1989.
10. მაკალათია ს., ფალოსის კულტი საქართველოში, თბილისი, 1926.
11. ნოღაიდელი ჯ., ნარკვევები და ჩანაწერები II. დიალექტოლოგიის საკითხები. რედ. ი. მეგრელიძე, ბათუმი, 1972.
12. ონიანი ა., ლუშნუ ა., ლიმურყვამალის დღესასწაულთა აღწერილობა დაცულია ივ.ჯავახიშვილის სახ. ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის განყოფილების არქივში. პეტროგრადი, 1917.
13. რაზიკაშვილი თ., (შემკრები). ქართული ხალხური ზღაპრები, I. თბილისი, 1951.
14. რუხაძე ჯ., ბუნების ძალთა აღორძინების ხალხური დღესასწაული საქართველოში, თბილისი, 1999.
15. ქართული (აჭარული) ზღაპრები, რედაქტორები: ალ.მსხალაძე, ნ.ნოღაიდელი, თბილისი, 1973.
16. ქართული ხალხური პოეზიის ნიმუშები, შემდგ. გ.ალიბეგაშვილი, თბილისი, 1992.
17. ქართული ხალხური პოეზია. X, მთ. რედ. მ.ჩიქოვანი თბილისი, 1983.
18. ჩოლოყაშვილი რ., მელის მითოსური სახე ქართულ ფოლკლორში,
<http://www.nplg.gov.ge/gsdl/cgi-bin/library.exe?e=d-00000-00---off-0civil2-civil2-01-1--0-10-0--0-0---0prompt-10--..4----4---0-0l--11-ka-10---10-help-50--00-3-1-00-0-00-11-1-0utfZz-8-00-0-11-1-0utfZz-8-10&a=d&c1=CL2.12&d=HASHd29c5ae7ec9a5b0313b3bf.41>
19. ცინდელიანი უ., (შემდგ.), სვანური ზღაპრები. თბილისი, 1975.
20. ჭანიშვილი ლ., „ანზორ ჩანქესლიანის ეთნოგრაფიული მოგონება ტელეფიაიმელია“, ასევე, „აჭარის საცეკვაო ფოლკლორი და მისი განვითარების ზოგიერთი საკითხი“, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული II, 2004.
21. ჭუმბურიძე კ., იდუმალი იეროგლიფი „ანხ“, უურნ.სემიოტიკა, 7,
<http://eprints.iliauni.edu.ge/usr/share/eprints3/data/534/1/%E1%83%A1%E1%83%94%E1%83%9B%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%90%207.pdf>
22. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია 1, თბილისი, 1979.

23. ჯანელიძე. დ., ქართული თეატრის ისტორია, თბილისი, 1983.
24. Eliade M. The Sacred and the Profane. The Nature of Religion, N9, 1959.
25. Бендукидзе Н. Хетский миф, сб. вопросы древней истории. Тб., 1973.
26. Ковалевский Б. Страна снегов и башен, Свания. М., 1930.
27. Кудаев М.Ч. Древние танцы балкарцев и карачаевцев (Танец с клятвенной палкой), <http://rudocs.exdat.com/docs/index-465750.html?page=7> №12950928
28. Токовинин А.А. Ритуальный танец древних майя в монументальных текстах Сиахчана (вторая половина VIII в. н.э.),
29. <http://www.hist.msu.ru/Science/Conf/lomweb01/tokovin.htm>
30. Эристави Р. «Заметки о Сванетии», в Записках CBIRG Soc, т.19, Тф., 1897.
Эристави Р. Заметки о Сванетии, Зап.КОИРТО, XIX 1892-1897.
Этнографический очерк Сванетии. Новое обозрение, 1896, ШЬ 4442, 4457, 1897, 4555.

ანა ლვინიაშვილი

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

06ალუზიური ცეკვის თვისებრივი პრეზის ანალიზი

ინკლუზიური ცეკვა იძლევა შეზღუდული შესაძლებლობების მქონე პირების სხვადასხვა უნარების აღმოაჩენის, განვითარების და თვითრეალიზაციის შესაძლებლობას. მისი საშუალებით ხდება შშმ პირების საზოგადოებაში ინტეგრაცია და სოციალიზაცია. სამართლებრივი თვალსაზრისით, დემოკრატიულ ქვეყნებში ცეკვის სწავლების უფლება ყველა ადამიანს ეძლევა მიუხედავად მისი ფიზიკური, ფსიქიკური ან სენსორული დარღვევებისა. შშმ პირებმა სრულყოფილად უნდა ისარგებლონ ადამიანის ყველა უფლებით, რაც იმთავითვე გამორიცხავს მათი ნებისმიერი ტიპის დისკრიმინაციას და სეგრეგაციას.

აღსანიშნავია, რომ ამ დრომდე საქართველოში ინკლუზიური ცეკვის სწავლების ხარისხის კვლევით არცერთი ორგანიზაცია და მკვლევარი არ დაინტერესებულა. აღნიშნული თემა არ არის აქტუალიზირებული და შესაბამისად, ვერ ხორციელდება სათანადო რეაგირება ქვეყანაში ინკლუზიური ცეკვის სწავლების გაუმჯობესების თვალსაზრისით.

თვისებრივი კვლევის მიზანი და ამოცანაა სახელოვნებო და საგანმანათლებლო სექტორში ინკლუზიური ცეკვის სწავლების პრაქტიკების საფუძველზე არსებული მიღწევების, პრობლემების და გამოწვევების ანალიზი. საბოლოო ჯამში განხორციელებული კვლევის საფუძველზე ინკლუზიური ცეკვის განვითარების ჰიპოთეტური მოდელის შექმნა, რაც უმნიშვნელოვან სტრატეგიულ დოკუმენტს წარმოადგენს შშმ პირების ცეკვაზე ხელმისაწვდომობის გაზრდის საქმეში.

კვლევა განხორციელდა შემდეგი მეთოდებით: ჯგუფური დისკუსია (ფოკუს ჯგუფი); სამაგიდო კვლევა, სადაც გაიშიფრა ვიდეო ჩანაწერები; მოხდა შშმ პირების უფლებრივი საკითხების შესახებ არსებული სამართლებლივი დოკუმენტების შესწავლა და ამით თვისებრივი კვლევის ანალიზის გამყარება.

თვისებრივი კვლევის მონაწილეები: ჯგუფური დისკუსიისას გამოიკითხა თბილისის სახელოვნებო და საგანმანათლებლო სექტორის (საბავშვო ბაღის, სკოლის, საცეკვაო სტუდიის და ანსამბლის) 30 პედაგოგ-ქორეოგრაფი. სულ ჩატარდა 3 ჯგუფური დისკუსია. თითოეულ ფოკუს ჯგუფში მონაწილეობა მიიღო 6-12 რესპონდენტმა. ფოკუს ჯგუფების ხანგრძლივობა გრძელდებოდა 2 საათი. გამოვითხვა ჩაიწერა აუდიო ფირზე. ამის შემდეგ მოხდა ჩანაწერის გაშიფრვა და მონაცემების თემატური ანალიზი. კვლევის პროცესში მოხდა თეატრალური უნივერსიტეტისა და ა(ა)იპი ინლუზიური ცეკვის განვითარების ცენტრის მიერ 2020-2021 წლებში განხორციელებული საგანმანათლებლო პროექტების ვიდეო-ჩანაწერების ანალიზი. კვლევაში სულ ჩაერთო დაახლოებით 45-50 სპეციალისტი.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლება სახელოვნებო სექტორში: თვისებრივი კვლევის შედეგად მოხდა ინტეგრირებული ანსამბლის, თბილისის ინკლუზიური საცეკვაო დასის, ინკლუზიური თეატრალური სტუდიისა და პედაგოგ-ქორეოგრაფის იდენტიფიცირება, რომლებიც რთავენ შემ პირებსა და ბავშვებს საცეკვაო ხელოვნების სფეროში. საერთო მდგომარეობის უკეთ შესწავლისათვის და თვალსაჩინო მაგალითებისათვის, მოკლედ განვიხილოთ აღნიშნული პრაქტიკები: 1. ყრუთა კავშირთან არსებული ანსამბლი „ლილე“ ფუნქციონირებს 2011 წლიდან (ქორეოგრაფი: კახაბერ ხერხაძე). ანსამბლი დაკომპლექტებულია ყრუ და სმენადაქვეითებული ზრდასრული პირებით და გააჩნია მრავალფეროვანი ფოლკლორული საცეკვაო რეპერტუარი. ქართული ხალხური ცეკვის ანსამბლი „ლილე“ აქტიურ მონაწილეობას იღებს ადგილობრივ და საერთაშორისო ფესტივალებში, კონკურსებში და არის ძალზე წარმატებული, როგორც ეროვნულ დონეზე, აგრეთვე საზღვარგარეთ. ანსამბლის ფინანსური მხარდამჭერები არიან, როგორც სამთავრობო, ასევე არასამთავრობო სექტორი. მათ მთავარ პრობლემას წარმოადგენს მდგრადი სახელფასო ფონდის არარსებობა. არამყარი ფინანსური სტაბილურობა ხელს უშლის მოცეკვავეების კონცენტრაციას ანსამბლის საქმიანობაზე. 2. თბილისის ინკლუზიური საცეკვაო დასი დაარსდა 2016 წელს (ქორეოგრაფი: ქეთევან ზაზანაშვილი). დასის წევრები არიან ფიზიკური შეზღუდვისა და ტიპური განვითარების მქონე პროფესიონალი მოცეკვავეები. დასი მუშაობს ქონთემფორარის უანრში. თბილისის ინკლუზიური საცეკვაო დასი აქტიურად იღებს მონაწილეობას სხვადასხვა პროექტებში, ფესტივალებსა და კონკურსებში, როგორც ადგილობრივ დონეზე, ასევე საერთაშორისო მასშტაბით. დასის ხელმძღვანელი მთავარ პრობლემად ასახელებს ადაპტირებული საცეკვაო დარბაზისა და მდგრადი სახელფასო ფონდის არქონას. 3. ინკლუზიური თეატრალური სკოლა-სტუდია „აზდაკის ბალი“ დაარსდა 2020 წელს. სტუდიაში დრამა თერაპიასა და მუსიკა თერაპიასთან ერთად ისწავლება ინკლუზიური ცეკვა (ცეკვის სპეც. პედაგოგი: ანა ღვინიაშვილი). ჯგუფის წევრები არიან სხავადასხვა ასაკისა და შეზღუდვის მქონე პირები. სკოლა-სტუდიაში მუშაობა მიმდინარეობს ძირითადად თერაპიული მიმართულებით.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ 2020 წელს საქართველოში დაარსდა ინკლუზიური ცეკვის განვითარების ცენტრი, რომლის მისია სახელოვნებო და საგანმანათლებლო სექტორში ინკლუზიური ცეკვის მდგრადი განვითარება. ცენტრი ფუნქციონირებს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბაზაზე.

სავსებით შესაძლებელია ითქვას, რომ ანსამბლი „ლილე“, თბილისის ინლუზიური საცეკვაო დასი, ინკლუზიური თეატრალური სკოლა-სტუდია „აზდაკის ბალის“ საცეკვაო ჯგუფი და ა(ა)იპი ინკლუზიური განვითარების ცენტრი ცდილობს შემ პირებისა და ბავშვებისთვის ცეკვის სწავლებაზე ხელმისაწვდომობის გაზრდას.

აღნიშნული პრაქტიკების გარდა, ფოკუს-ჯგუფებში გამოკითხვის შედეგად, გამოვლინდნენ პედაგოგ-ქორეოგრაფები, რომლებიც წარსულშიც და ახლაც ცეკვაში წარმატებით რთავენ შემ პირებსა და ბავშვებს. მოხდა ისეთი ქო-

რეოგრაფების იდენტიფიცირებაც, რომლებიც შშმ ბავშვების ცეკვაში ჩართვის პროცესს მიუდგნენ განსაკუთრებული შემოქმედებითი კუთხით, მიიღეს გამოწვევა და დაეყრდნენ შშმ ბავშვების შესაძლებლობებს. წინა პლანზე წამოწიეს მათი ძლიერი მხარეები და მასზე დაყრდნობით შექმნეს საინტერესო ქორეოგრაფიული სახეები. ასეთმა სტრატეგიამ გაცილებით შთამბეჭდავი და კოლორიტული გახადა ავტორთა ქორეოგრაფიული ნაწარმოებები. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ამ კატეგორიის ქორეოგრაფები გამოირჩევიან შშმ პირების მიმართ მიმღებლობის მაღალი ხარისხით და ჰუმანური პედაგოგიური მიდგომებით. ყურადსალებია ის ფაქტიც, რომ გამოკითხულ პედაგოგ-ქორეოგრაფთა უმეტესი ნაწილი ფიქრობს – გადამზადების შემთხვევაში ექნებათ მეტი მზაობა და მოტივაცია, იმუშაონ ინტეგრირებულ ჯგუფებთან, ვიდრე ინკლუზიურთან. განსაკუთრებულ პრობლემად სახელდება მოსწავლეების მშობლების და ფართო საზოგადოების დისკრიმინაციული დამოკიდებულებების არსებობა. ეს უკანასკნელი კი საბოლოო ჯამში ქმნის სხვადასხვა ტიპის ბარიერებს შშმ ბავშვებისა და პირების ცეკვაში მასობრივი ჩართვის თვალსაზრისით.

ამრიგად, კვლევის შედეგად დასტურდება, რომ სახელოვნებო სექტორში შშმ პირები და ბავშვები საცეკვაო ხელოვნების სფეროში არიან მარგინალიზირებულნი. ცეკვაზე მისაწვდომლობის ხარისხი არის ძალიან დაბალი. ქორეოგრაფების უმრავლესობას აქვთ სტერეოტიპული დამოკიდებულება შშმ პირების საცეკვაო შესაძლებლობების მიმართ. ამ ეტაპზე ცეკვის მასწავლებლებს აქვთ ერთგვარი შიში იმისა, რომ ვერ შეძლებენ შშმ ბავშვების ცეკვაში სრულფასოვან ჩართვას. მიაჩნიათ, რომ ამას სჭირდება სპეციალური გადამზადება. სწორედ ამიტომ, ქორეოგრაფების უმრავლესობა თავს იკავებებს შშმ პირისა და ბავშვების ცეკვაში მოუმზადებლად ჩართვაზე. შესაძლებელია ითქვას, რომ ამ ეტაპზე სახელოვნებო სექტორში დასაქმებულ ქორეოგრაფებს არ გააჩნიათ ინკლუზიური ცეკვის სწავლებისათვის შესაბამისი მზაობა, უნარ-ჩვევები და კომპეტენცია.

ვფიქრობთ, აღნიშნული სტრატეგიული მიზნის აღსრულებას სჭირდება სახელმწიფოს მხრიდან შედეგებზე ორიენტირებული ქმედითი ნაბიჯების გადადგმა, რაც რადიკალურად შეცვლის საცეკვაო ხელოვნების სფეროში დასაქმებული ქორეოგრაფების დამოკიდებულებებს შშმ პირების მიმართ; გაზრდის ცნობიერებას ინკლუზიური ცეკვის სწავლების შესახებ; შექმნის საჭირო სასწავლო და მატერიალურ რესურსს, რაც საბოლოო ჯამში ხელს შეუწყობს თანაბარი საცეკვაო გარემოს შექმნას და სახელოვნებო სექტორში გაზრდის ინკლუზიური ცეკვის სწავლების ხარისხის დონეს.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლება საგანმანათლებლო სექტორში: ჩვენს ქვეყანაში არსებობს საკანონმდებლო ბაზა და განათლების სისტემა, რომელიც აღიარებს განათლებას, როგორც შშმ ბავშვებისა და ახალგაზრდების ბაზისურ უფლებას. ეს ნიშნავს იმას, რომ განათლების ყველა საფეხურზე სწავლა-სწავლების პროცესი თანაბრად ხელმისაწვდომი უნდა იყოს ყველასთვის. საქართველოში ცეკვა და ქორეოგრაფიული ხელოვნება ისწავლება განათლების ყველა დონეზე და შესაბამისად დგება იმის საჭიროება, რომ შშმ ბავშვები და პირები სრულფასოვნად ჩაერთონ სწავლა-სწავლების პროცესში. ამისათვის, უპირვე-

ლეს ყოვლისა, საჭიროა არსებული მდგომარეობის შესწავლა და ინკლუზიური განათლების ხარისხის განვითარებაზე ორიენტირებული საჭიროებების განსაზღვრა. მივყვეთ თანმიმდევრულად.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლება სკოლამდელი განათლების საფეხურზე: საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ბაგა-ბალებში ბევრი ბავშვი განიცდის სწავლას-თან დაკავშირებულ სირთულეებს, რაც შეიძლება გამოწვეული იყოს სხვადას-ხვა განვითარების დარღვევებით. ქვეყნის საგანმანათლებლო სისტემის ვალდებულებას კი წარმოადგენს მოძებნოს ყველა ბავშვის წარმატებით სწავლების გზები და შექმნას ადაპტირებული და ხარისხიანი სასწავლო გარემო.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლების ხარისხის კვლევის შედეგად გამოვლინდა ბაგა-ბალების ცეკვის გაკვეთილებზე შემ და გსმ ბავშვების ჩართვასთან დაკავშირებული მიღწევები, პრობლემები და გამოწვევები. თავდაპირველად უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისის საჯარო ბაგა-ბალებში ცეკვის გაკვეთილები დაინერგა 2011 წლიდან და ამ დრომდე ცეკვის მასწავლებლები მუშაობენ ინტუიტიურად, მხოლოდ საკუთარ პრაქტიკაზე დაყრდნობით. მათი გამოცდილება კი უმეტესწილად ეფუძნება საცეკვაო სტუდიებსა და ანსამბლებში ქორეოგრაფიად მუშაობის პროცესს. ზოგიერთ შემთხვევაში კი მხოლოდ მოცეკვავე-მსახიობის გამოცდილებას. 2020 წლამდე განათლების ხარისხის განვითარების არც ერთ ეტაპზე არ მომხდარა ბაგა-ბალების ცეკვის მასწავლებლების გადამზადება პე-დაგოვიური კომპეტენციების გასაუმჯობესებლად და მით უფრო, ინკლუზიური ცეკვის სწავლების მიმართულებით. ბაგა-ბალების ცეკვის მასწავლებლების-თვის არ არის შექმნილი მეთოდური სახელმძღვანელოები (გზამკვლევი), რაც ხელს შეუწყობს ყველა ბავშვის საგაკვეთილო პროცესში სრულფასოვან ჩართვას. არსებული რეალობიდან გამომდინარე, ცეკვის გაკვეთილებზე შემ და გსმ ბავშვების ჩართვა წარმოადგენს ერთგვარ გამოწვევას. რთული ქცევის გამოვლენის შემთხვევებში უმეტესწილად ხდება ბავშვის საგაკვეთილო პროცესიდან განრიდება და არა ეტაპობრი ჩართვა.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლების პრაქტიკა გვაჩვენებს, რომ ასეთ შემთხვევებში სწორი ინდივიდუალური სტრატეგიების გამოყენების საფუძველზე, სავსებით შესაძლებელია ყველა ბავშვის ნაწილობრივი ან სრულფასოვანი ინკლუზია და მათი საცეკვაო პოტენციალის გამოვლენა/გაუმჯობესება. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბაგა-ბალებში მუშაობენ ცეკვის მასწავლებლები, რომელებიც გამოირჩევიან მიმღებლობის მაღალი ხარისხით, ორიგინალური სწავლების ფორმებითა და სტრატეგიებით, რაც სამაგალითო პრაქტიკად შეიძლება ჩათვალოს. ასეთი პედაგოგები ორიენტირებულები არიან არა წვრთვნაზე, არამედ ცეკვა-თამაშით ბავშვების უნარების განვითარებაზე.

კვლევის ფარგლებში გამოკითხული ბაგა-ბალების ცეკვის მასწავლებლების უმრავლესობა გამოხატავს მკაფიო პოზიციას იმის შესახებ, რომ ხარისხიანი ინკლუზიური სწავლებისთვის და ზოგადად ქორეოგრაფიული კომპეტენციების ასამაღლებლად, ესაჭიროებათ პროფესიული მხარდაჭერა და გაძლიერება. აღსანიშნავია, რომ 2020 წელს, პანდემიის პირობებში, ამ საკითხზე მუშაობა დაიწყო ა(ა)იპ ინკლუზიური ცეკვის განვითარების ცენტრმა და დისტანციურ რეჟიმ-

ში გადაამზადდა თბილისის 10 საბავშვო ბაგა-ბალის ცეკვის მასწავლებელი. ამის შემდეგ კი დაიგეგმა მასტერაბური პროგრამის განხორციელება, რასაც დაე-მატება პრაქტიკული ნაწილი და სწავლებისთვის საჭირო სასწავლო რესურსის შექმნა. ვფიქრობთ, რომ ეს უკანასკნელი მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს ბაგა-ბალებში ინკლუზიური ცეკვის სწავლების ხარისხის ამაღლებას და თანაბარი სა-ცეკვაო გარემოს შექმნას.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლება ზოგადსაგანმანათლებლო საფეხურზე: „ინკლუზიური განათლება არის საგანმანათლებლო მიდგომა და იდეა, რომლის ფარგლებშიც განათლების სისტემა უზრუნველყოფს ყველა ბავშვის თუ მოზარ-დის ხარისხიან განათლებას ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებებში იმის მიუხედავად, თუ რა ფიზიკური, შემცნებითი, სოციალური, ემოციური, ლინ-გვისტური, ეთნიკური, რასობრივი, რელიგიური, სქესობრივი თუ სხვა მახასია-თებელი გააჩნიათ“ (ინკლუზიური განათლება... 2011:5). 2009 წლიდან, ინკლუზი-ური განათლება ზოგადსაგანმანათლებლო საფეხურზე მთელი ქვეყნის მასტება-ბით გავრცელდა. ამავე პერიოდიდან გაჩნდა ჩანაწერი კანონში ზოგადი განათ-ლების შესახებ, რომლის მიხედვითაც, საქართველოს ყველა საჯარო სკოლა ვალდებული გახდა მიეღო შშმ მოსწავლეები და მიეწოდებინა ადექვატური სა-განმანათლებლო მომსახურება. 2011 წელს, ინკლუზიური განათლების დაწერ-გვასთან ერთად, თბილისის რამდენიმე საჯარო სკოლაში, ცეკვის გაკვეთილები თავდაპირველად საპილოტე რეჟიმში დაწყებით კლასში არჩევით საგნად დაი-ნერგა. დარგის სპეციალისტების ჩართულობით მომზადდა სასწავლო პროგრა-მა, რომელიც მოიაზრებდა სკოლებში ქართული ცეკვების სწავლებას. საკონ-კურსო წესით შერჩეულ მომავალ ცეკვის მასწავლებლებს ჩაუტარდათ ტრენინ-გი, სადაც მხოლოდ ერთი საათი დაეთმო ინკლუზიური განათლების საკითხებს. რასაკვირველია, ეს არ აღმოჩნდა საკმარისი ინკლუზიური სწავლების განხორ-ციელებისთვის. ცეკვის მასწავლებლები ხშირად იმგვარად რეაგირებდნენ შშმ მოსწავლეების რთულ ქცევებზე, რაც სრულიად ეწინაამდდეებოდა ინკლუზიუ-რი სწავლების სწორ პრინციპებს. ისინი სპეც. მასწავლებლის დახმარებით ხში-რად ახდენდნენ შშმ მოსწავლის საგაკვეთილო პროცესიდან განრიდებას და ნაკ-ლებად ცეკვაში თანაბარ ჩართვას. 2018 წლიდან დაწყებითი საფეხურის ეროვ-ნული სასწავლო გეგმიდან საგანი – ცეკვა ამოიღეს და ამჟამად, საჯარო სკო-ლებში სამწუხაროდ, აღარ ისწავლება. გაუგებარია, რატომ მოხდა ასე და არა პირიქით, არ გაუმჯობესდა და გაძლიერდა სასწავლო პროგრამა. ამჟამად საჯა-რო სკოლებში მოსწავლის ესთეტიკური აღზრდის თვალსაზრისით, ერთიანდება ორი საგანი: მუსიკა და სახვითი გამოყენებითი ხელოვნება. მუსიკის საგანში მხოლოდ შეფასების კომპონენტებში დავალებების სახით ამოვიკითხავთ სიტ-ყვას „ცეკვა“. სამწუხაროა, რომ ამ ეტაპზე განათლების სამინისტრო ვერ ხე-დავს ცეკვის სწავლების საჭიროებას ზოგადასაგანმანათლებლო საფეხურზე. შესაბამისად, საჯარო სკოლის მოსწავლეებს არ ეძლევათ შესაძლებლობა, აკა-დემიური სწავლების პროცესში აღმოაჩინონ და განავითარონ საკუთარი საცეკ-ვაო უნარები.

ცეკვის სწავლების საჭიროების საკითხთან მიმართებაში საჯარო სკოლებისგან განსხვავებით, სხვა დამოკიდებულება აქვთ კერძო სკოლებს. ჩვენი დაკვირვებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თბილისის თითქმის ყველა სკოლაში ტარდება ცეკვის გაკვეთილები (ძირითადად დაწყებით საფეხურზე IV კლასის ჩათვლით, ზოგან VII კლასშიც). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კერძო სკოლებშიც არის ინკლუზიური კლასები და შესაბამისად ტიპური განვითარების მქონე მოსწავლებთან ერთად შშმ და სსმ მოსწავლეებიც სწავლობენ. ამ შემთხვევაში ცეკვის მასწავლებლებს გაკვეთილის პროცესში უძნელდებათ ყველა მოსწავლის თანაბარი ჩართვა. მით უფრო, რომ საჯარო სკოლებისგან განსხვავებით, კერძო სკოლების შემთხვევაში ცეკვის მასწავლებლებს უშუალოდ საგაკვეთილო პროცესში იმვიათად ეხმარებიან სპეც. მასწავლებლები. მათ დამოუკიდებლად, მხოლოდ საკუთარი გამოცდილების ხარჯზე უწევთ შშმ და სსსმ მოსწავლეების სწავლასთან დაკავშირებული სირთულეების გადალახვა.

ინკლუზიური ცეკვის სწავლება უმაღლესი განათლების საფეხურზე: „ხარისხიანი უმაღლესი განათლების ხელმისაწვდომობის ზრდა სოციალური პროგრესისა და ეკონომიკური განვითარების აუცილებელი პირობაა. ამ თვალსაზრისით, შემუშავებული დოკუმენტაციით განიხილება უმაღლესი განათლების ხელმისაწვდომობის ორ ძირითადი ასპექტი: ინკლუზიურობა და ფინანსური ხელმისაწვდომობა. ამავე დროს, 2019 წელს საქართველოში უმაღლესი სასწავლებლების ინკლუზიური განათლების უზრუნველსაყოფად, გაჩნდა მისაწვდომობის ცენტრის იდეა, რომელიც ეფუძნება ინკლუზიური საზოგადოების ფილოსოფიას და ხედვას, რომ ყველა სტუდენტს, მიუხედავად იმისა, თუ რა განსხვავებული გამოწვევების, სირთულეების და საჭიროებების წინაშე დგას ის, აქვს უმაღლესი განათლების მიღების თანაბარი უფლება და უნივერსიტეტი არის ადგილი, სადაც ითვალისწინებენ სტუდენტების ინდივიდუალურ საჭიროებებს, კვალიფიციურად მუშაობენ არსებული გამოწვევების იდენტიფიცირების, პრევენციისა და ინტერვენციის კუთხით“ (უმაღლეს საგანმანათლებლო... 2019:24).

აღსანიშნავია, რომ საქართველოში, უმაღლესი განათლების საფეხურებზე ქორეოგრაფიული მიმართულება არსებობს მხოლოდ შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. უნივერსიტეტში 2017 წლიდან დღემდე არაფორმალური განათლების ფარგლებში, ქორეოგრაფიული დეპარტამენტი ინტენსიურად ახორციელებს ინკლუზიური ცეკვის მცირე და ფართომასშტაბიან საგანმანათლებლო პროექტებს, რომლის ძირითადი მიზნებია: პედაგოგ-ქორეოგრაფებში ინკლუზიური ცეკვის სწავლების შესახებ ცნობიერების ამაღლება; ცეკვის სწავლების საშუალებით შშმ პირებისა და სტუდენტების ინტეგრირება; ინკლუზიური ცეკვის ინოვაციური პროექტების იდეების გენერირება და ინკლუზიური ცეკვის ადვოკატირების კამპანიის განხორციელება.

გარდა ამისა, ბრიტანეთის საბჭოს მიერ საქართველოში პროგრამა „შეუზღუდავი შესაძლებლობები: სწორი ნაბიჯების გადადგმა“ სრული დატვირთვით

2017 წლის სექტემბრიდან ამუშავდა¹⁰¹. სწორედ ამ პერიოდიდან, თეატრალური უნივერსიტეტის პროფესიონალურ-მასწავლებლები და სტუდენტები აქტიურად ჩაერთვნენ ინკლუზიური ცეკვის ღონისძიებებში (სემინარები, ტრენინგები, ვოქშობები). გაჩნდა ინტერესი ჩვენთვის სრულიად ახალი ცეკვის ესთეტიკის მიმართ.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ქორეოგრაფიულ მიმართულებაზე შემ აბიტურიენტების მიღების და შესაბამისად, სასწავლო პროგრამის ადაპტირების საკითხი ამ დრომდე არ დამდგარა. ეს უკანასკნელი გამომდინარეობს არსებულ პროგრამულ კონცენტრაციაზე (ქართული ცეკვის დამდგმელი ქორეოგრაფი) სწავლების სპეციფიკიდან გამომდინარე. და ვფიქრობთ, რომ იდეალური სხეულის ცნება მაინც მძლავრად არის დამკვიდრებული სახელოვნებო სფეროში, რაც აფერხებს უმაღლესი ქორეოგრაფიული განათლების საფეხურზე შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე მოცეკვავების პროფესიული განვითარების შესაძლებლობას.

ამრიგად, სახელოვნებო და საგანმანათლებლო სექტორში ინკლუზიური ცეკვის სწავლების ხარისხის თვისებრივი კვლევის ანალიზის შედეგად გამოვლინდა შემ პირების ცეკვაში ჩართვასთან დაკავშირებული კონკრეტული პრობლემები და გამოწვევები, რომელთა მოგვარება და დაძლევა დამოკიდებულია კულტურისა და განათლების პოლიტიკის სწორ ორიენტაციაზე და არასამთავრობო სექტორის აქტიურობაზე.

გამოყენებული მასალები:

1. უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში სპეციალური საგანმანათლებლო საჭიროების და შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე სტუდენტების განათლების მხარდამჭერი მომსახურების მოდელი, თბილისი, 2019.
2. შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირთა უფლებების კონვენცია. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/2334289?publication=0>
3. განათლებაში დისკრიმინაციის საწინააღმდეგო კონვენცია. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/4466863?publication=0>
4. საქართველოს კანონი ზოგადი განათლების შესახებ. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/29248?publication=90>
5. ინკლუზიური განათლება. ცნებები და ტერმინები, თბილისი, 2011.
6. <https://www.britishcouncil.ge/programmes/arts/unlimited/about>
7. <https://www.youtube.com/watch?v=zHN-oib-608>
8. <https://www.youtube.com/watch?v=TOynK4ltp-U>

¹⁰¹ პროგრამის შესახებ <https://www.britishcouncil.ge/programmes/arts/unlimited/about>

თამარ ბერიძე

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

ცეკვა და ჯანმრთელობა

ცეკვა ხელოვნების ერთ-ერთი უძველესი დარგია, რომელიც ჩამოყალიბდა და განვითარდა საუკუნეების განმავლობაში. მის შესახებ ერთ-ერთი პირველი ცნობები ძვ.წ. 3300 წელს ინდოეთშია ნაპოვნი.

ძველი ბერძნები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ცეკვას. ის მათთვის არა მხოლოდ მოძრაობა იყო, არამედ წარმოადგენდა მოზარდთა აღზრდის ერთ-ერთ ძირითად ნაწილს. ანტიკური ცეკვა ეფუძნებოდა მკაცრ რიტმულ წყობას, რიტ-მულ ნაბიჯებსა და შესაბამის მოძრაობას ხელებით. ის ადამიანთა სულისა და სხეულის ჰარმონიის მანიშნებელი იყო. აქედან გამომდინარე, ყოველი პოზა და მოძრაობა უნდა ყოფილყო ლამაზი, მწყობრი, დახვეწილი (ROMM, 1999:156).

ანტიკურ პერიოდში ხელოვნების დარგების განვითარებაზე მეტყველებს ბერძნული მითოლოგია. ხელოვნების ღვთაების ერთ-ერთი მუზა – ტერფსიქორა, სწორედ ცეკვას მუზა გახლდათ.

ევროპულ საცეკვაო კულტურაზე დიდი გავლენა იქონია რელიგიურმა დღესასწაულებმა, რომლებიც იმართებოდა ასირიაში, ძველ ეგვიპტესა და ძველ საბერძნეთში. ჩვ.წ. V-II საუკუნეებში ძველ რომში ცეკვა განვითარდა და ჩამოყალიბდა როგორც პანტომიმა. „პანტომიმა – სასცენო ხელოვნების სახეობაა, რომელიც მხატვრული სახის შესაქმნელად გამოიყენებს ადამიანის სხეულის პლასტიკას, უესტსა და მიმიკას“ (ПРОХОРОВ, 1969-1978:30).

ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში, ძველ საბერძნეთსა და რომში დაიწყო ცეკვის თეატრალიზება, თანდათან განვითარდა სიუჟეტი, შემოღებული იქნა კოსტიუმები და აღმოცენებული იქნა ე.წ. ფიგურული ცეკვა, რომელსაც ესპანეთში ეწოდებოდა „ბაილე“, საფრანგეთში – „ბალე“, იტალიაში კი – „ალო ფიგურანტი“. დროთა განმავლობაში გართულდა ცეკვის ტექნიკაც.

„XVI საუკუნეში საფრანგეთში ჩამოყალიბდა ხელოვნების ერთ-ერთი ურთულესი დარგი – ბალეტი, რომელიც ცეკვის მწვერვალად ითვლება“ (БРОКГАУЗ, ЕФРОН, 1890-1907:82).

ცეკვა ასახავს ეროვნულ თავისებურებებს, ისტორიას, ის ერის თვითმყოფადობას გამოხატავს და მისი განუყოფელი ნაწილია, უძველესი საიდუმლოებაა, რომელიც რჩება ადამიანის კომუნიკაციის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებადა დარღვეული დროიდან დღემდე.

ცეკვა სხეულისა და სულის მდგომარეობაა, რომლითაც გადმოიცემა ემოცია და მისი შინაგანი მდგომარეობა, იქნება ეს სიხარული, ნუხილი, შიში, ბედნიერების განცდა, სიყვარული და სხვა. ეს გრძნობათა ერთობლიობა ქმნის ჰარმონიას, რომელიც სხეულის საშუალებით არავერბალურად გამოისახება.

ცეკვა ადამიანს საკუთარი სხეულის განსხვავებულობის შეგრძნებას აძლევს და ქმნის სხეულისა და სულის ერთობლივ ბალანსს.

XVI-XVII საუკუნეებში დაიწყო ცეკვის მეცნიერული შესწავლა, გამოიცა ტრაქტატები და სახელმძღვანელოები, სადაც აღნერილი იყო საცეკვაო მოძრაობები (ძირითადად სამეფო კარის ცეკვები), მათი დასახელებები, რომელთაც დღემდე ვიყენებთ. XVIII საუკუნის ცეკვის ფრანგი რეფორმატორი უან უორჟ ნოვერი თავის ცნობილ ნაშრომში „წერილები ცეკვის შესახებ“, წერდა: „ცეკვა უნდა იყოს ექო, რომელიც იმეორებს იმას, რასაც მუსიკა გამოთქვამს“ (Бочарникова, 1988:14).

XIX-XX საუკუნეებში დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში შეიქმნა სპეციალური საცეკვაო დარბაზები, საცეკვაო მოედნები, თეატრალური ნაგებობები, სადაც მხოლოდ და მხოლოდ ცეკვები იმართებოდა და მაყურებელიც სპეციალურად მათ სანახავად მიდიოდა.

თანამედროვე ეპოქაში ცეკვამ დამატებითი ფუნქციაც შეიძინა და იგი გამოიყენება როგორც ჯანმრთელობის გასაუმჯობესებელი თერაპია. ცეკვის თერაპია იწვევს სხეულს საკონტაქტოდ. სხეული და გონება განიხილება როგორც ერთიანი თანაბარზომიერი ძალა. საცეკვაო თერაპიის დროს, გრძნობები გამოისახება თავისუფალი მოძრაობებით, იმპროვიზაციით, სხვადასხვა ხასიათის მუსიკის თანხლებით, აქედან გამომდინარე, მას არ გააჩნია სტანდარტული ფორმები და მეცნიერებები განსაზღვრული კანონები. ადამიანი სრულიად თავისუფალია და ადვილად ამყარებს არავერბალურ კავშირს გარე სამყაროსთან.

• ცეკვა აუმჯობესებს გულის კუნთის მუშაობასა და ეხმარება ადამიანს, თავიდან აიცილოს იშემიური დაავადებები;

• საცეკვაო მოძრაობების შესრულება მოითხოვს სწორ სუნთქვას, სწორი სუნთქვა განაპირობებს სისხლძარღვებში უანგბადის თანაბარ განაწილებას, ხელს უწყობს ფილტვების ვენტილაციას;

• ცეკვა ეხმარება გულს თანაბარზმიერ რიტმულ მუშაობაში;

• ცეკვის შედეგად ძლიერდება ადამიანის ძვლოვანი და კუნთოვანი სისტემა. იხსნება კუნთოვანი დაძაბულობა და ყალიბდება სწორი კუნთოვანი მასა, რომლის მეშვეობითაც შეიძლება გაუმკლავდე საკუთარ წონას და ადვილად მართო სხეული.

• ცეკვის შედეგად ადამიანი ხდება უფრო პლასტიური და მოქნილი, მისი მოძრაობები კი – ნატიფი და დახვეწილი;

• კვლევები ადასტურებს, რომ ასაკოვანი ადამიანები, რომლებიც ცეკვით არიან დაკავებულები, უფრო მარტივად რეაბილიტირდებიან. ასევე, ის ხელს უწყობს ტვინის ფინქციონირების გაუმჯობესებას;

• ცეკვა სხეულსა და გონებას შორის კავშირის დამყარების ერთ-ერთი საშუალებაა, ცეკვის დროს უმჯობესდება ემოციური მდგომარეობა და ინტელექტუალური უნარები;

• ცეკვა ამაგრებს იმუნურ სისტემას, ხელს უწყობს ნებისყოფის გამომუშავებას, არეგულირებს არტერიულ წნევას;

- ერთ-ერთი კლინიკის კვლევით, ალცპაიმერის დაავადების მქონე ადამიანთა გამოკვლევების შედეგად დადასტურდა, რომ კარგად ნაცნობი მუსიკის ფონზე ცეკვისას, უმჯობესდებოდა მათი მეხსიერება, პაციენტებს უადვილდებოდათ ნაცნობ ადგილებში ყოფნა და ახლობელი ადამიანების აღქმა (<https://mdance.ru/blog/zdorove/dance-for-health>).

ცეკვას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ბავშვთა განვითარებაშიც.

თანამედროვე ეპოქაში, როცა გაჯეტებმა მოიცვა სამყარო და ბავშვები მიეჯაჭვნენ ეკრანებს, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი გახდა ფიზიკური აქტივობა, ბავშვები ეკრანთან ჯდომისას თითქოს ჰიბრიდურ მდგომარეობაში იმყოფებიან. ეს კი მათ ართმევს როგორც სულიერ სიმდიდრეს, ასევე აზიანებს მათ ფიზიკურ ჯანმრთელობასაც. ასეთი არაბუნებრივი მდგომარეობა ფუქად აკარგვინებს ბავშვს იმ დროს, რომელიც მას სხვადასხვა აქტივობით უნდა შეევსო – ეხტუნა, ერბინა, ეცეკვა და სხვა.

ერთსა და იმავე პოზაში დიდხანს ყოფნამ სქოლიოზი და ხერხემლის სხვა დაავადებები რომ არ გამოიწვიოს, სასურველია, ბავშვი დაკავებული იყოს ფიზიკური აქტივობებით. ცეკვა არამხოლოდ ფიზიკური, არამედ სულიერი მდგომარეობის გაჯანსალებასაც უწყობს ხელს:

- ცეკვა ბავშვებს ათავისუფლებს გარემოში მიღებული სტრესისა და გადალლილობისგან;
- ბავშვისთვის მნიშვნელოვანია, რომ დაგროვილი ენერგია მიზანმიმართულად იყოს დახარჯული, რაშიც მას ცეკვა ეხმარება;
- ცეკვა ბავშვს აჩვევს ჯგუფურ მუშაობას, თანამშრომლობასა და კონფლიქტების მოგვარებას;
- ცეკვა ეხმარება პატარებს კომპლექსების დაძლევაში, მატებს თავდაჯერებულობასა და სითამამეს;
- ცეკვა ეხმარება ბავშვს, დაძლიოს სცენისა და მაყურებლის წინაშე გამოსვლის შიში, რაც მომავლში სხვა პროფესიაშიც მნიშვნელოვნად დაეხმრება;
- ცეკვა გამოუმუშავებს კომუნიკაციურ უნარ-ჩვევებს;
- ცეკვა ეხმარება დამოუკიდებლად მიიღოს გადაწყვეტილებები;
- რეპეტიციებზე ბავშვი ეჩვევა რეჟიმსა და პასუხისმგებლობას;
- ცეკვა ეხმარება კონცენტრაციისა და კოორდინაციის განვითარებაში;
- ცეკვა ეხმარება სივრცის აღქმასა და ათვისებაში;
- რეპეტიციები ეხმარება ენერგიის სწორად და მიზანმიართულად გადანაწილებაში;
- ცეკვა ხელს უწყობს მრავალმხრივი ყურადღების გამომუშავებას, რაც დადებითად აისახება სწავლაზე;
- ავითარებს სმენასა და რიტმულობას;
- ამაგრებს ზურგის კუნთებს, დგომასა და სიარულს დახვეწილს ხდის;
- ამაგრებს იმუნურ სისტემას.

ცეკვის შედაგად გამომუშავებული ზემოთ ჩამოთვლილი უნარ-ჩვევები, დადებითად მოქმედებს, როგორც ჯანმრთელობაზე, ასევე ყოველდღიურ ცხოვ-რებაში.

მიიჩნევა, რომ სხვადასხვა ხასიათის ცეკვები შეიძლება გამოიყენებოდეს კონკრეტული დაავადების მკურნალობისას. მაგალითად:

ინდური ცეკვები ეხმარება დიაბეტით, ჰიპერტონიითა და ართრიტის სხვა-დასხვა ფორმით დაავადებულ ადამიანებს.

კელტური ცეკვები რეკომენდებულია სქოლიოზისა და ლორდოზის დროს, რადგან ფეხების მკვეთრი, ძლიერი მოძრაობები და ზურგის სწოად და უძრავად დაჭერის აუცილებლობა ამუშავებს პრაქტიკულად ყველა კუნთს, ამაგრებს თე-ძოებს და ასწორებს ფეხის ფორმას.

ლათინური ცეკვები – მათი განსაკუთრებულობა იმაში მდგომარეობს, რომ ცეკვაში ჩართულია მენჯის კუნთები და თეძოები. შედეგად, მენჯისა და თეძოების სახსრები ვარჯიშდება, უმჯობესდება სისხლის მიმოქცევა მცირე მენჯის არეალის ორგანოებში, ხდება ხერხემლის სარტყელის მონაკვეთის და-ავადების პროფილაქტიკა.

ვალსის შესრულება დადებითად მოქმდებს ტვინის მუშაობაზე, აძლიერებს ნერვულ სისტემას, ხელს უწყობს ვესტიბულარული აპარატის მუშაობას და აუმ-ჯობესებს კომუნიკაციას.

ფლამენკო კარგია ოსტეოქონდროზის სამკურნალოდ. მეცადინეობების დროს დიდი ყურადღება ეთმობა ტანის დაჭერას. ეს ამაგრებს წელის კუნთებს, აყალიბებს მეფურ დგომას, ხსნის გულმკერდს და მხრებს.

არაბული ცეკვები – ყველაზე ამაღლელვებელი და სასარგებლოა ქალებისა-თვის. მუცლის ცეკვა მხოლოდ თავისი ფაქიზი ეროტიზმით არ არის მიმზიდველი. ეს მოძრაობა განსაკუთრებულად ამუშავებს მუცლის ყველაზე ღრმა კუნთებს და დიაფრაგმას. ცეკვის დროს შინაგანი ორგანოების მსუბუქი მასა-ჟი, ნაწლავის მუშაობის სტიმულირება ხდება. მუშავდება ხერხემლის ყველა მონაკვეთი, რაც სხეულს საოცრად მოქნილსა და პლასტიკურს ხდის (<http://intermedia.ge>).

ამრიგად, ცეკვა არამარტო ფიზიკური აქტივობაა, არამედ ფსიქოთერაპიაა, რომლის დროსაც თავისი ტვინის მარჯვენა და მარცხენა ნახევრსფეროები სინქრონულად მუშაობენ. თანამედროვე ეპოქაში ცეკვა გველინება სტრესის, დაძაბულობისა და გადაღლილობის მოხსნის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად. ცეკვისას მოცეკვავე იმუხტება დადებითი ენერგიით, გამოიყოფა ბედნიერებისა და სიხარულის ჰიონობები, ენდორფინი, სეროტონინი და დოპამინი.

ცეკვა ძალიან კარგი საშუალებაა მონოტონური ცხოვრების გასაფერადებლად. დაბოლოს, როგორც მუსიკის ჯადოქარმა, ჯეიმს ბრაუნმა თქვა: „ნებისმიერი პრობლემა შეიძლება გადაწყდეს ცეკვით“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Брокгауз Ф.А. Ефрон И. А. Энциклопедический словарь// Балет (82 т. и 4 доп.) 1890-1907.
2. Бочарникова Э. Иноземцева Г. Тем, кто любит балет. М., 1988.
3. Прохоров А. Большая советская энциклопедия// Танец, 1969-1978.
4. Ромм В.В. Секреты танцев Древней Греции (Геометрический орнамент и танец). М., 1999.
5. <http://intermedia.ge/%E1%83%A1%E1%83%A2%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%90/326-%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%9B%E1%83%94%E1%83%9A-%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%90%E1%83%93%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%A1-%E1%83%99%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%9C%E1%83%90%E1%83%95%E1%83%AA%E1%83%94%E1%83%99%E1%83%95%E1%83%90/111/>
6. <https://mdance.ru/blog/zdorove/dance-for-health>

კულტურა, კულტურული ტურიზმი



ნინო სანადირაძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

კულტურის პოლიტიკა, გამოცდილება და შესაძლებლობები

მსოფლიო პრაქტიკა ხაზს უსვამს კულტურისა და საგანმანათლებლო პოლიტიკის სისტემური მიდგომის აუცილებლობას, რომლის დროსაც პრიორიტეტი არა იდეოლოგია, არამედ კულტურის პოლიტიკის შესაძლებლობები, მიზნები და ამოცანებია. ეს კი განპირობებულია სოციალურ-ეკონომიკური პირობების ცვლილებებით, რაც შესაძლებლობას იძლევა გადაწყვდეს პრობლემები კონკრეტულ დროსა და კონკრეტულ ადგილას. სახელმწიფოების ისტორიაში არაერთი მაგალითია ცნობილი, როდესაც იდეოლოგიისა და სტრატეგიული ხედვის საფუძველზე კულტურა მძლავრ და მნიშვნელოვან, რაც მთავარია სახელმწიფოს სიძლიერის ინსტრუმენტადაა გამოყენებული. უძველესი ისტორიული მაგალითებიდან შეუძლებელია არ გავიხსენოთ, ეგვიპტური სამეფო კარის მმართველობითი სისტემები, ნილოსისპირა ღონისძიებები, ათენის რესპუბლიკისა და პერიკლეს მმართველობის პერიოდი, იტალიის გამოცდილება, ფლორენცია და მედიჩები და სხვა, სადაც თანამედროვე მართვის ტერმინოლოგიით რომ აღვნეროთ, მთავარი მიზანი პოლიტიკურ და ეკონომიკურ კაპიტალთან ერთად, კულტურის კაპიტალის მოგროვება წარმოადგენდა, რაც ხელოვნების მიმართ ინტერესის ზრდაში, სახელოვნებო განათლების გავრცელებასა და კულტურის სფეროს სხვადასხვა ინფრასტრუქტურის შექმნაში გამოიხატებოდა. ისტორიული კონტექსტის ანალიზისას, გარდა ტერმინოლოგიური განმარტებისა, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ დამკვიდრდა¹⁰², მნიშვნელოვანია განვიხილოთ პოლიტიკური კონტექსტი, კონტექსტის მიღმა არსებული პოლიტიკური ნება, მიზეზგამოწვევი შედეგები და პროფესიული ჩართულობა. მაგალითისთვის შესაძლებელია საფრანგეთის სახელმწიფოს ისტორიის მოკლე ექსკურსის განხილვა: საფრანგეთში, კულტურის სფეროში აქტიური ცვლილებები ინსტიტუციონალიზმის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით, მეფე ფრანსუა პირველის (ფრანცისკ I) პერიოდიდან ინწყება (1494-1547), რომლის სახელსაც ფრანგული რენესანსის პერიოდი უკავშირდება. მეფე ფრანცისკი მეგობრობდა ლეონარდო და ვინჩისთან და სხვა იმ პერიოდის ცნობილ მხატვრებთან, ხელს უწყობდა მათ შემოქმედებით მუშაობაში და ყიდულობდა მათ ნამუშევრებს, ამავე პერიოდშია შეძენილი ლეონარდო

¹⁰² „კულტურის პოლიტიკა“, როგორც ტერმინი, პირველად 1967 წელს, მონაკოში იუნესკოს კონფერენციაზე დასახელდა, მოხსენებით „პოლიტიკა კულტურის სფეროში – წინასწარი მოსაზრებები“. Cultural Policy: UNESCO's First Cultural Development Decade. The Monaco Round Table, 1967.

და ვინჩის ცნობილი პორტრეტი „მონა ლიზა“, რომელიც დღეს ლუვრის საკუთრებაა, და გარდა მნიშვნელოვნებისა, ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მიმზიდველობას წარმოადგენს მოგზაურთათვის. ფრანცისკ პირველის სახელს უკავშირდება უაკ კარტიეს მოგზაურობა, ახალ დაარსებულ ფრანგულ კოლონიებში ენისა და კულტურის გავრცელების პოლიტიკა და თანამედროვე ფრანგული ენის ჩამოყალიბების დაწყება. მეფე თვლიდა, რომ ენას, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ფრანგი ერის აღორძინებაში და აქტიურად მუშაობდა ფრანგული ენის მოძველებული ნორმების განახლებაზე, მუშაობდა სამეფო ბიბლიოთეკის წიგნთსაცავის გაუმჯობესებაზე, რის გამოც ფრანგი პუმანისტი გულიემ ბუდე თავის ბიბლიოთეკარად დანიშნა და დაიწყო წიგნების კოლექციის გაფართოება. ამავე პერიოდში მეფის მხარდაჭერითა და უაკ ლეფევრ დ'ეტაპლისა და გიიომ ბიუდეს ძალისხმევით დაარსდა ფონტებლოს ბიბლიოთეკა, რომელიც მოგვიანებით პარიზში გადაიტანეს და შემდგომ, საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის წინაპირობად იქცა. მეფემ უპრეცედენტო გადაწყვეტილება მიიღო და ბიბლიოთეკის კარი მთელი მსოფლიოს მეცნიერებს გაუხსნა, რათა ხელი შეეწყო მსოფლიოში განათლების გავრცელებისათვის. 1537 წელს ფრანცისკ პირველმა ხელშეკრულება გააფორმა ორდონანს დე მონპელიესთან, რომლის მიხედვითაც ბიბლიოთეკას უნდა გადასცემოდა საფრანგეთში არსებული ყველა წიგნის ორიგინალი თუ არა ასლი, ასევე კანონის თანახმად, ყველა ფრანგული გამომცემლობა და საფრანგეთის ტერიტორიაზე წიგნით ყოველი მოვაჭრე ვალდებული იყო ერთი ეგზემპლარი დაბეჭდილი წიგნიდან გადაეცა ბიბლიოთეკისთვის. ამ საქმეში ფრანსუას ეხმარებოდა მისი და, ნავარის დედოფალი მარგარიტა ანგულიმელი, რომელმაც მის კოლექციას მრავალი წიგნი შესწირა.

1530 წელს ფრანცისკ I-ის დავალებით დაარსდა ლექტორთა სამეფო კოლეგია, რომელიც შემდგომში დღემდე მოქმედი და პოპულარული კოლეჟ დე ფრანსის შექმნის წინაპირობად იქცა.

1539 წელს ვილერს-კოტერეტის ციხესიმაგრეში მეფემ ხელი მოაწერა განკარგულებას, რომლის მიხედვითაც ოფიციალურად გაუქმდა ლათინური ენის მონოპოლია და ფრანგული გამოცხადდა სახელმწიფო ენად. 1539 წელსვე იქმნება სახელმწიფო აღწერის სამსახური, რომელსაც ფრანგულ ენაზე უნდა აღწერა ყველა ქორწინება, შობადობა და გარდაცვალება და სხვა სამოქალაქო აქტივობები. საფრანგეთის „აღწერის სამსახური“ სახელმწიფო არქივის შექმნის წინაპირობას წარმოადგენდა, დღემდე საფრანგეთის კულტურის სამინისტროს დაქვემდებარებაშია და მის ისტორიულ საფუძველს წარმოადგენს. ფრანცისკ პირველის დროს დაწყებული კულტურის სფეროს ინსტიტუციონალური რეფორმები არც შემდეგი მონარქების მმართველობის პერიოდში გაუქმებულა, უფრო მეტიც, – გაგრძელდა.

1635 წელს მეფე ლუი XIII „სამართლიანის“ მხარდაჭერითა და ხელშეწყობით, კარდინალი რიშელიე ქმნის ფრანგულ აკადემიას, რომლის მთავარ მიზანს გარდა სამეცნიერო მუშაობისა, ფრანგული ენის ჩამოყალიბებისა და სალიტერატურო ნორმების კვლევა წარმოადგენდა, რაც მეფე ლუი XIV-ის სამოცდა-

თორმეტწლიანი მმართველობის დროსაც გაგრძელდა და დღემდე გავლენიანი სამეცნიერო დაწესებულების როლი უჭირავს მსოფლიო აკადემიურ რუკაზე.

კულტურის სფეროს ინსტიტუციონალური განვითარების მაგალითების მოყვანა დაუსრულებლად შეიძლება საფრანგეთის სახელმწიფოს მაგალითზე, თუმცა აღსანიშნავია, რომ ყველა მნიშვნელოვანი, სახელმწიფოს განვითარებისთვის ხელშემწყობი ინსტიტუცია არცერთ მომდევნო ხელისუფალს არ გაუუქმებია, და ასე გაგრძელდა რესპუბლიკის, მმართველობის შემდეგაც და გრძელდება დღემდე. საფრანგეთმა კულტურის პოლიტიკის მიმართულების სახელმწიფო მმართველობის ინსტიტუციონალური ფორმა პრეზიდენტ დე გოლის დროს მიიღო, როდესაც 1959 წელს შექმნა კულტურის მართვის საკითხების სამინისტრო, რომლის რეფორმა და ქვეყანაში კულტურის რესურსების მობილიზება-აღწერის საკითხი 2010 წლიდან ფრედერიკ მიტერანის მინისტრობის დროს დაიწყო და დღეისათვის კულტურის სფეროს მართვის საუკეთესო მოდელად ფრანგული მოდელია აღიარებული.

მიუხედავად იმისა, რომ რენესანსიდან მოყოლებული XX საუკუნის ჩათვლით, კულტურის სფეროში მონაწილეობა და ჩართულობა წარმოადგენდა მაღალი სოციალური ფენის (მეფეები, არისტოკრატია, ეკლესია) მონაწილეობასა და გემოვნებისა ან ცოდნის მანიფესტაციას, მოტივი საკუთარი თავის განსაკუთრებულობასთან ერთად, ქვეყანასაც უქმნიდა სარგებელს. 1622 წელს დაწყებული ვერსალის მშენებლობა მოგვიანებით ლუი XIV-ეს გრანდიოზული გეგმებით დასრულდა და ვერსალის არქიტექტურული ანსამბლი ერთდროულად წარმოადგენს პერსონალურ, მმართველობით, ეპოქალურ და სახელმწიფო დიდების სიმბოლოს. ფრანგული მმართველობითი მოდელის მნიშვნელობა კი მას შემდეგ გაიზარდა, რაც კულტურის პოლიტიკის ორიენტირი არა „მაღალი“ ფენების მოთხოვნების დაკმაყოფილება, არამედ საზოგადოების ინტერესის და ეროვნული მნიშვნელობის წინ წამოწევა გახდა. კულტურის სფეროს მართვის ფრანგული მოდელი პრესტიულ-საგანმანათლებლო მოდელის სახელითაა აღიარებული და ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობაზეა აგებული. კულტურის სფეროში ჩართულობა და ხელმისაწვდომობა არ უნდა იყოს მხოლოდ კონკრეტული სოციალური ჯგუფების შესაძლებლობა, არამედ შედეგთან თანაზიარობას და მიმდინარე პროცესებში ჩართულობას საზოგადოების ყველა ფენა უნდა ახერხებდეს, შედეგის მისაღწევად საუკეთესო მაგალითია ე.წ. Maison de la culture, რომელიც შარლ დე გოლის მთავრობის კულტურის მინისტრის – ანდრე მარლოს ინიციატივას წარმოადგენდა და გულისხმობდა საფრანგეთის რეგიონებში სახელოვნებო განათლებისა და კულტურის მიღწევების შესახებ ინფორმაციის გავრცელებას და კულტურის სფეროში რეგიონალური ორგანიზაციების აუცილებელ ჩართულობას. დღემდე, საფრანგეთის კულტურის პოლიტიკის მთელი ყურადღება ქვეყნის იმიჯზეა გადართული და საკუთარი ქვეყნის კულტურის პოპულარიზაციას, კულტურის რესურსების გამოყენებას, შემოქმედებითი ინდუსტრიის გაძლიერებასა და კულტურის ტურისტულ რესურსად გამოყენებას ცდილობს მთელ მსოფლიოში.

საქართველოს ისტორიის ანალიზისას ცოტაა ასეთი მაგალითი, რასაც სავარაუდოდ ქვეყნის ისტორიული კონტექსტი და პოლიტიკური ვითარება განაპირობებდა XIX საუკუნეში ილია ჭავჭავაძისა და სხვა აქტიური ქართველების ძალისხმევითა და ჩართულობით. ილია ჭავჭავაძე საქართველოს მთავარ და მძღავრ იდეოლოგიურ ინსტრუმენტად განათლებასა და კულტურაზე ხელმისაწვდომობას ხედავდა. ქვეყნის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა XIX საუკუნის 60-იან წლებში ილია ჭავჭავაძემ „თერგდალეულებთან“ ერთად დაიწყო, ილია ჭავჭავაძის სამოქმედო პროგრამა სხვა მნიშვნელოვან საკითხებთან ერთად, რუსეთის იმპერიის ფარგლებში საქართველოს ავტონომიას ითვალისწინებდა. პოლიტიკური, ეკონომიკური, სოციალური, კულტურული თუ სამხედრო თვალსაზრისით მომძლავრებული ქვეყანა საბოლოოდ შეძლებდა სრული დამოუკიდებლობის მოპოვებასა და შენარჩუნებას. ხანგრძლივ დროზე გათვლილი საბოლოო მიზნის მისაღწევად, პირველ ეტაპზე საჭირო იყო საქართველოს სხვადასხვა კუთხებს შორის ერთიანობის აღქმა, ერთი მიზნისათვის ყველა სოციალური ფენის გაერთიანება და საზოგადოებაში ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება. საზოგადოება უნდა მომზადებულიყო ახალი სიტყვის მოსასმენად, გასააზრებლად და მოქმედებაში მოსაყვანად. დღის წესრიგში დადგა ისტორიული მეხსიერების აღდგენისა და ქართული ენის რეფორმის საკითხი და ბეჭდური გამოცემა, რადგან გათავისებული პქნიდა, რომ ეროვნული ცნობიერების გაღვივების საქმეში პრესას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

1862 წლის დამდეგს კავკასიის მეფისნაცვლის მოვალეობის შემსრულებელს, გენერალ-ლეიტენანტ გრიგოლ ორბელიანს ნარუდგინა თხოვნა ქართულ ენაზე ჟურნალ „საქართველოს მოამბის“ გამოცემის ნებართვის შესახებ. საცენზურო კომიტეტმა თხოვნა დააკმაყოფილა იმ პირობით, რომ ჟურნალში არ დაიბეჭდებოდა „არაფერი პოლიტიკური ამბები და მსჯელობანი“. „საქართველოს მოამბე“ ერთი წლის დაგვიანებით, 1863 წლის თებერვალში გამოვიდა. პრესაში მანამდე გამოქვეყნებულ ჟურნალის პროგრამას ილია ჭავჭავაძემ დაურთო კომენტარი: „ჩვენ გვსურს ვემსახუროთ საზოგადოებას, ვარგოთ და გამოვადგეთ“, ხოლო „საქართველოს მოამბის“ წინასიტყვაობაში აღნიშნავდა: „ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვრებაა; მისი გამჯობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“ („საქართველოს მოამბე“, 1863).

ჟურნალ „საქართველოს მოამბეში“ გამოქვეყნებული მასალები მოიცავდა ისტორიის, ლიტერატურის, ეკონომიკის, როგორც საგარეო, ისე საშინაო პოლიტიკის საკითხებს. ჟურნალის ფურცლებზე შუქდებოდა იტალიელების, პოლონელების, ირლანდიელების ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ქრონიკები, რაც ემსახურებოდა ქართულ საზოგადოებაში ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებასა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეის დამკვიდრებას. უცხოური ლიტერატურის თარგმნამ და სიახლეების მიმოხილვამ, სასაუბრო ენაში შემოიტანა ახალი სიტყვები და ისეთი პოლიტიკური ტერმინები, როგორიცაა: ავტონომია, კონსტიტუცია, რადიკალური პარტია, რესპუბლიკა, მუნიციპალიზმი, ლოზუნგი, აგიტაცია და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ მკაცრი ცენზურის პირობებში „საქართველოს მოამბეჭ“ მხოლოდ ერთი წელი იარსება. პარალელურად იწყება ისეთი ახალი ეკონომიკურ- სტრატეგიული ორგანიზაციების დაარსება, როგორიცაა ბანკი. 1874 წლის 5 სექტემბერს შედგა თბილისის სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკის საგანგებო კრება, რომელზეც 138 ხმით 12-ის წინააღმდეგ ილია ჭავჭავაძე აირჩიეს ბანკის მმართველად, მომდევნო სხდომაზე კი დირექტორებად – ალექსანდრე ჩოლოყაშვილი და ალექსანდრე ერისთავი. 1875 წლის 15 თებერვალს ბანკი ოფიციალურად გაიხსნა და შეუდგა საკრედიტო ოპერაციების წარმოებას. ილია ჭავჭავაძემ წოდებრივი ფინანსური დაწესებულება გადააქცია ქართულ ეროვნულ ბანკად, რომლის შემოსავლითაც არსებობდა ყველა ქართული კულტურული თუ საზოგადოებრივი დაწესებულება – ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, ქართული თეატრი, ქართული გიმნაზია, წინამძღვრიანთა სასოფლო-სამეურნეო სკოლა და მთელი რიგი სხვა საგანმანათლებლო კერები.

თბილისის ბანკის დაარსებით ილიამ გზა გაუკაფა 1876 წელს ქუთაისის სათავადაზნაურო ბანკის დაარსებას, რისთვისაც მან ასევე არაერთი ბრძოლა გადაიტანა. ქუთაისის სათავადაზნაურო ბანკის პირველი თავმჯდომარე ილიას მეგობარი და თანამოაზრე – ბესარიონ ლოლობერიძე გახდა. რუსეთის იმპერიის მიერ საქართველოს ანექსიის შემდეგ, ქართველი ხალხის გარუსებისათვის რუსეთის ბიუროკრატიული ხელისუფლება ყველაზე საუკეთესო საშუალებად სკოლას მიიჩნევდა და მასზე განსაკუთრებულ ზენოლას ანხორციელებდა. სკოლას უნდა აღეზარდა რუსული სულისკვეთებით გამსჭვალული ტახტის ერთგული ახალგაზრდობა. სასწრაფო ზომები იყო მისაღები, საჭირო იყო ისეთი საზოგადოებრივი ორგანიზაციის დაარსება, რომელიც შეძლებდა ეტვირთა ეროვნული საგანმანათლებლო სისტემის ფუნქცია. ამ საქმის განხორციელება თავის თავზე აიღო მონინავე ქართველმა ინტელიგენციამ ილია ჭავჭავაძის ხელმძღვანელობით. მათ ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან წამოიწყეს მოძრაობა სახალხო სკოლების მოსაწყობად, რასაც მოჰყვა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსება. 1878 წლის დასაწყისში ილია ჭავჭავაძის უშუალო მონაწილეობით შედგა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელსაც იმავე წლის 30 იანვარს ხელი მოაწერა 126-მა დამფუძნებელმა წევრმა, მთავრობას დასამტკიცებლად წარედგინა 20 ივნისს. ილია ჭავჭავაძის ქვისლის, იმ დროს მეფის-ნაცვლის მთავარ მმართველობის უფროსის, გენერალ-ლეიტენანტ დიმიტრი სტაროსელსკის დახმარებით, წესდება დამტკიცდა 1879 წლის 31 მარტს. მეფის ხელისუფლებისათვის მიუღებელი იყო წესდების მესამე მუხლი, რომლის თანახმადაც, დაწყებით კლასებში სწავლება მშობლიურ ენაზე უნდა განხორციელებულიყო. წესდებაში გარკვეული ცვლილებების შეტანის მიუხედავად, მესამე მუხლი არ შეცვლილა: „საზოგადოება თავისს მიზანს ამითი მიაღწევს, რომ სახალხო შკოლებში დასაწყისს სწავლებას დაადგენს სამშობლო ენაზედ, რომელიც ესმით მოსწავლეებსა“ („დროება“, 1879).

1879 წლის 15 მაისს თბილისის სათავადაზნაურო ბანკის შენობაში შედგა დამფუძნებელ წევრთა პირველი ყრილობა, რომელზეც საზოგადოების თავ-მჯდომარედ აირჩიეს დიმიტრი ყიფიანი, ხოლო მოადგილედ – ილია ჭავჭავაძე. 1885 წლიდან ცხოვრების ბოლომდე, წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგა-დოებას ილია ჭავჭავაძე ხელმძღვანელობდა. ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მომავალი საქმიანობისათვის უმნიშვნელოვანეს ასპექტს წარმოადგენდა წესდების მესამე მუხლი: „საზოგადოება თავის მიზანს ამითი მიაღწევს, რომ სახალხო სკოლებში დასაწყისს სწავლებას დაადგენს სამშობლო ენაზე, რომელიც ესმით მოსწავლეებსა“. სწორედ ამ მუხლის გამო, საზოგადოების უმთავრეს დანიშნულებას ქართველი მოსახლეობისათვის კულტურული მომსახურების განევა, სკოლების გახსნა, პროფესიონალ პედაგოგთა მომზადება, მშობლიურ ენაზე ხარისხიანი განათლების მიღების უზრუნველყოფა, ღარიბ მოსწავლეთა შემწეობა, ბიბლიოთეკა-სამკითხველოების დაარსება, სახელმძღვანელოების ბეჭდვა, იაფფასიანი წიგნების გამოცემა-გავრცელება, მატერიალური კულტურის დაცვა და მისი პოპულარიზაცია წარმოადგენდა. წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ პირველ ეტაპზე სკოლები გახსნა ქუთასში, თბილისში, ბათუმში, სოფ. წინარეხში, თონეთში, ხელთუბანში, გომარეთში და სხვ. უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა 1888 წელს ქართული დაწყებითი სკოლის გახსნას „კავკაზში“, რითაც საშუალება ეძლეოდა ადგილობრივ ქართველ მოსახლეობას, მშობლიურ ენაზე მიეღო განათლება. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წინაშე დაარსებისთანავე დაისვა საკუთარი წიგნთსაცავისა და მუზეუმის მოწყობის საკითხი. 1880 წლიდან დაიწყო ძველი ქართული ხელნაწერი და ნაბეჭდი წიგნების შეგროვება. საზოგადოება გარკვეულ სახსრებს იღებდა ძვირფასი ხელნაწერებისა და დოკუმენტების შესაძენად, თუმცა წიგნთსაცავი უმეტესად შემონირულობებით ივსებოდა. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების უმდიდრესი ფონდის შესაქმნელად აქტიურად დაიწყო სამონასტრო თუ კერძო კოლექციებში გაფანტული ძველი ქართული სულიერი და მატერიალური კულტურის ძეგლების, ქართული ხალხური ზეპირ-სიტყვიერების ნიმუშების შეკრება-გადარჩენა, ქართული ხალხური სიმღერების ნოტებზე გადატანა და სხვ. წესდების მიხედვით, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ერთ-ერთ მთავარ ამოცანას შეადგენდა წიგნების გამოცემა. ქართული სახელმძღვანელოების უქონლობა მნიშვნელოვნად აფერხებდა ქართულ ენაზე დაწყებითი განათლების გავრცელების საქმეს, ამიტომ საზოგადოებამ უდიდესი უყრადღება დაუთმო სახელმძღვანელოების ბეჭდვასა და ზოგადად, გამომცემლობით საქმიანობას. წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ არითმეტიკის, საქართველოს ისტორიისა და გეოგრაფიის სახელმძღვანელოების გარდა, რამდენჯერმე გამოსცა იაკობ გოგებაშვილის „დედა ენა“ და „ბუნების კარი“, რომლებიც უფასოდ რიგდებოდა. განსაკუთრებული მნიშვნელობის მოვლენა იყო ქართველი მენარმისა და ქველმოქმედის გიორგი ქართველიშვილის დაფინანსებით 1888 წელს განხორციელებული შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა, რომელიც დაასურათა ცნობილმა უნგრელმა მხატვარმა მიხაი ზიჩიმ, მხატვარმა შექმნა პოემის 34 ილუსტრაცია და ყველა

მათგანი უსასყიდლოდ გადასცა ქართველ ერს. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების საქმიანობის პარალელურად, იწყება პროფესიული სწავლების მნიშვნელოვნების წინ წამოწევა, პროფესიული სასწავლებლების დაარსება, ახალი გაზითის „ივერიის“ გამოცემა და უმაღლესი სასწავლებლის აუცილებლობის საკითხზე მსჯელობა.

მიუხედავად, იმისა რომ საქართველოს ისტორიის მკვლევრებისთვის ცნობილია ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამოაზრების მნიშვნელოვანი აქტივობები და ქვეყნის განვითარებისთვის აუცილებელი სტრატეგიული საქმიანობათა ჩამონათვალი, ვფიქრობთ, მაინც აუცილებელია განვხილოთ ილიასეული ეპოქის კულტურის მართვისა და კულტურის პოლიტიკის ხედვა და შედეგები, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის დაარსებასა და დამფუძნებელთა კრების წევრთა საგანმანათლებლო და კულტურის სფეროს მართვის პოლიტიკას. განსახილველად მნიშვნელოვანია, არა მხოლოდ ისტორიული კონტექსტისა და შედეგების ჩამონათვალი, არამედ შესაძლებელია შეფასებისას გამოვიყენოთ ერთ-ერთი ქმედითი, ხუთ კომპონენტიანი შეფასების ინსტრუმენტი, რომელიც კულტურის პოლიტიკის დაგეგმვა განხორციელებისას შედეგიანად გამოიყენება თანამედროვე ევროპულ კვლევებში:

1. პრობლემების იდენტიფიცირება – კვლევა;
2. სამოქმედო გეგმის შემუშავება და წერტილოვანი დაგეგმვა;
3. სამოქმედო გეგმის განხორციელება;
4. გეგმის შესრულების მონიტორინგი და განვრცობა;
5. მიღებული შედეგების გავლენების ანალიზი და ახალი შედეგების კონტექსტის შექმნა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის წარმოდგენილ პერიოდში არამარტო შესაძლებელია აღნიშნული შეფასების სისტემის მიხედვით შედეგების ანალიზი, არამედ შესაძლებელია ეპოქალური შედეგის აღწერა, რომელმაც შეძლო შეეცვალა ერის მენტალური და სოციალური კონტექსტი, რამაც მოგვიანებით მოიტანა დამოუკიდებლობის აღდგენა და იმ ადგილობრივი ინიციატივების განხორციელება, რაც თანამედროვე და განვითარებული ქვეყნებისთვის აუცილებელი პირობაა. საქართველოს დემოკრატიულმა რესპუბლიკამ არსებობის სამი წლის მანძილზე (1918-1921), მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ქვეყნის კულტურისა და სახელოვნებო სფეროების მიმართულებით (უმაღლესი სასწავლებლები, ქალთა უფლებები, ქალთა ორგანიზაციები, სიკვდილით დასჯის გაუქმება, კონსერვატორიისა და სამხატვრო აკადემიის დაარსება, მუზეუმის დაარსება, ადგილობრივი თემის განვითარება, საგამომცემლო საქმიანობა, მეცნატობა და თემის თვითორგანიზება და სხვა).

1918-21 წლების ქართული კულტურის ცხოვრების უნიკალურობა უპირველესად განპირობებულია, არა მხოლოდ შემოქმედებითი შედეგების თვალსაზრისით, არამედ ქართულ კულტურაში დაწყებული რეფორმატორული ინიციატივებითა და ცვლილებებით. სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის პერიოდში ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები, აუცილებელია განვიზილოთ მიზეზ-შედეგობრივი კავშირებით, რამდენადაც თითოეული სიახლე, ინიციატი-

ვა, დარგის თუ მიმართულების განვითარებისთვის დაწყებული მუშაობა ძირეულად ცვლიდა და გავლენას ახდენდა კულტურულ გარემოსა და სფეროს ტრანსფორმაციაზე.

1921 წლიდან, როდესაც საქართველო კარგავს დამოუკიდებლობას და ინწყება მძიმე პოლიტიკური და სოციალური რეალობა, ქვეყნის პოლიტიკურ ვითარებასთან ერთად ინწყება მმართველობითი სისტემების კრიზისი, რაც ყველაზე მძიმედ ქვეყნის მოაზროვნე ნაწილზე აისახა. ვიდრე მასობრივი რეპრესიების პერიოდი (1936-1937 წწ.) დაიწყებოდა, ნიადაგის მზადება ადრიანად დაიწყო. 1918-1919 წწ. დაიწყო ქალალდის ინდუსტრიის ნაციონალიზაცია და გამომცემლობების საბეჭდი მანქანების კონფისკაცია; 1919 წელს ყველა კინო და ფოტო სტუდია სახელმწიფო საკუთრებაში გადავიდა; 1921 წელს აიკრძალა „რეაქციული“ წიგნების გამოცემა; 1922 წელს ლენინი ძერუინსკის საიდუმლო წერილში წერდა, რომ კონტრრევოლუციონერი მწერლებისა და პროფესორების ქვეყნიდან გასაძევებლად სამზადისი დაწყებულიყო. ასევე, ამავე წელს, შეიქმნა ცენზურის მთავარი ორგანო „მთავლიტი“ (Главлит) – მთავარი ლიტერატურული სამმართველო; 1923 წელს „მთავლიტის“ ფუნქციები გაფართოვდა და შეიქმნა „რეპერტუარი“, რომელსაც ევალებოდა სანახაობებისა და ღონისძიებების, რეპერტუარის კონტროლი; 1924 წელს შეიქმნა „სახკინო“, რომლის ფუნქციაც იყო ფილმების შინაარსის კონტროლი და სხვა.

დამოუკიდებლობის შემდგომი პერიოდის ანალიზი ცხადყოფს კულტურის სფეროს მმართველობით სისტემაში არსებული კრიზისის სურათს, რომლის პირობებშიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კულტურის სფეროს ადმინისტრირებისა და შესაძლებლობების ანალიზი. არსებული მმართველობითი სისტემა შეგვიძლია განვითაროთ, როგორც სტრატეგიული, პრაქტიკული პროცესის განმახორციელებელი სუბიექტები, რომელთა აქტივობებმა დაწყებული რეფორმების მოშლა დანგრევამდე მიიყვანა კულტურის სფერო. XIX ს-ისა და XX ს-ის 20-იანი წლების კულტურის სფეროში არსებული ინიციატივების, განხორციელებული საქმიანობისა და შედეგების ანალიზის მიხედვით შესაძლებელია ვიმსჯელოთ სახელმწიფოს როლისა და ნების მნიშვნელობასა და აუცილებლობაზე. კულტურის სფეროს განვითარებაში მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს როლი და აუცილებელია კულტურაში სახელმწიფოს მხრიდან თანამონაწილეობის განხილვა, რაც გულისხმობს სხვადასხვა პრინციპისა და აქტივობის განხილვას, როგორც ფინანსურ-ადმინისტრაციული ნიშნით, ასევე საკანონმდებლო მიმართულებით. თანამონაწილეობაში, ასევე, ორმხრივად გასათვალისწინებელია ჩართულობისა და მხარდაჭერის ფორმა, სხვადასხვა ტიპის აქტიურობისა და პროგრამის არსებობის აუცილებლობა, რომლებიც გავლენას მოახდენენ არაუმჯობეს კულტურაზე, როგორც მოღვაწეობის შედეგზე, არამედ კულტურის სფეროზე, რომელიც კულტურის შესაქმნელ აუცილებელ ინსტრუმენტს წარმოადგენს. კულტურის პოლიტიკა, გარდა ქვეყნის შიგნით არსებული რეგულაციებისა და კულტურის რესურსების ერთიანობა-მდგრადობის საკითხებისა, საერთაშორისო სამართლის პრინციპებსა და საერთაშორისო ინსტრუმენტებსაც აერთიანებს (კონვენციები, ხელშეკრულებები, რეკომენდაციები და ა.შ). საგუ-

ლისხმოა ის ფაქტი, რომ კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი კულტურის სფე-
როში პრიორიტეტების განსაზღვრისა და სტრატეგიების დაგეგმვის გარდა, სა-
ხელმწიფოებრივ მნიშვნელობასაც იძენს და სახელმწიფოს მხრიდან კულტურის
ხედვას წარმოადგენს.

მიუხედავად იმისა, რომ კულტურის პოლიტიკა ახალგაზრდა ტერმინია და
მიმართულებაც კვლევისთვის ახლებურ მიდგომას მოითხოვს, მნიშვნელოვანია
აღინიშნოს, რომ კულტურა ღირებულებათა სისტემაა და კულტურის პოლიტი-
კაც სახელმწიფო პოლიტიკასთან პარალელურად უნდა მიმდინარეობდეს, თუმ-
ცა გასათვალისწინებელია სახელმწიფოს და საზოგადოების როლი და ფუნქცია
კულტურის მართვის პროცესებში. კულტურის სფეროს მართვისა და წარმოე-
ბის პროცესის ანალიზისას მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ ბიზნესისა და
მოთხოვნა-მიწოდების სარკისებური შესაძლებლობები. კულტურის სფერო ნაც-
ვლად მოთხოვნა-მიწოდების უწყვეტი პროცესისა, თავად უნდა ქმნიდეს მოთ-
ხოვნას და ახორციელებდეს მიწოდებას.

კულტურის პოლიტიკით გათვალისწინებული სტრატეგიის განხორციელე-
ბისას, მნიშვნელოვანია განმახორციელებელს, სახელმწიფოს ესმოდეს მთავარი
საფრთხე, ვერტიკალიდან მართული ინიციატივები და სწრაფვა – დანერგოს გე-
მოვნება და ახალი ფასეულობები, რომელიც შეიძლება უფრო მეტ საფრთხეს
წარმოადგენდეს, ვიდრე დოკუმენტად ქცეული სტრატეგიაა და შედეგად მივი-
ღოთ თავსმოხეული ინციატივები და ცენზურა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაზ. „დროება“, თბილისი, №101, 1879.
2. ჟურნალი „საქართველოს მოამბე“, №1, 1863.

დოდო ჭუმბურიძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

კულტურის სფეროს სტრუტეგიული მიზნები და პარამეტრები

კულტურის სფერო, კერძოდ, ხელოვანები და შემოქმედებითი ინდუსტრიები, პანდემიამ განსაკუთრებულად დააზარალა, როგორც მსოფლიოში¹⁰³, ისე საქართველოში. კვლევის საგანია, რამდენად დაგვაშორა პანდემიამ კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტში აღნიშნულ სტრატეგიული მიზნების მიღწევის შესაძლებლობას.

კულტურის სტრატეგიის შემუშავებისას სავარაუდო საფრთხეების და რისკების ჩამონათვალში არ არის აღნიშნული მსოფლიოს ნინაშე არსებული გამოწვევა COVID-19 ვირუსის და მის შედეგად გამოწვეული პანდემიის შესახებ, რომელმაც სრულიად შეცვალა ყველა სფეროს განვითარების რიტმი, მათ შორის კულტურის სფეროს ნინაშე არსებული გამოწვევები, როგორც საერთაშორისო, ისე ლოკალურ დონეზე.

სტრატეგიული დაგეგმვა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სფეროში არსებული გამოწვევების იდენტიფიცირებაში, პრიორიტეტების დასახვაში, რესურსების ოპტიმალურ გამოყენებაში და ეფექტური გადამზადების გაძლიერებაში.

საქართველოში კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტის შემუშავების წინაპირობა იყო სფეროში არსებული გამოწვევები, კერძოდ, ინფორმაციის დეფიციტი კულტურის როლისა და მისი ეკონომიკური პოტენციალის შესახებ, განათლების პროგრამების ხარვეზები (კულტურის და შემოქმედებითობის არასათანადოდ ასახვა განათლების საფეხურებზე), კულტურის პროდუქტების არასაკმარისი ხელმისაწვდომობა სხვადასხვა მიზნობრივი ჯგუფებისთვის, კულტურული მრავალფეროვნების არასაკმარისი დაცულობა და განვითარების საჭიროება, კულტურის და შემოქმედებითობის არასაკმარისი ინტეგრირებულობა სხვა დარგებთან, კულტურის წვლილის არასაკმარისი გაცნობიერება, კულტურის მუშაკებისათვის შესაბამისი სოციალური გარანტიების არარსებობა, დაბალი შრომის ანაზღაურება, განუვითარებელი კულტურის ინფრასტრუქტურა და მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, კულტურის სფეროს საბიუჯეტო დაფინანსების სიმწირე და დაფინანსების ალტერნატიული წყაროების მოძიების განვითარების საჭიროება, ცენტრალურ თუ მუნიციპალიტეტის დონეზე კულტურის მმართველობის გაუმჯობესება, მნირი კვლევები და სტატისტიკური ინფორმაცია, საკანონმდებლო ბაზის დახვეწა და საერთაშორისო სივრცეში ინტეგრაციის ხელშემწყობი მექანიზმების ამოქმედება.

¹⁰³ <https://read.oecd-ilibrary.org/view/?ref=135-135961-nenh9f2w7a&title=Culture-shock-COVID-19-and-the-cultural-and-creative-sectors&--ga=2.70773971.2120591102.1624820378-1012300528.1624820378>

სტრატეგიის დოკუმენტი წარმოადგენს ქვეყნის განვითარების ერთიანი სახელმწიფო პოლიტიკის ნაწილს, რომელმაც დადგებითი ასახვა უნდა ჰქოვოს კონკრეტული სფეროს განვითარებაზე.

საქართველოს მთავრობამ 2016 წლის 1 ივლისს დაამტკიცა საქართველოს სახელმწიფო კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი „კულტურის სტრატეგია 2025“. აღნიშული დოკუმენტის შექმნას წინ უსწრებდა ევროკავშირის აქტიური მხარდაჭერით, საჯარო მმართველობის რეფორმირების კონტექსტში, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს მიერ შემუშავებული „საქართველოს კულტურის სტრატეგიის გზამკვლევი“¹⁰⁴. აღნიშნული დოკუმენტით განისაზღვრა სტრატეგიის შემუშავების პროცესი, ძირითადი მიმართულებები, პრინციპები, ვადები, გარემოებები და ხაზგასმით აღინიშნა ამ პროცესის წარმართვა „კარგი მმართველობის“ ძირითადი პრინციპების გამჭვირვალობის, სამოქალაქო ჩართულობის, კანონის უზენაესობის გათვალისწინებით. „კულტურის სტრატეგია 2025“-ის შემუშავებასთან არაპირდაპირ კავშირშია „საქართველოს საჯარო მმართველობის რეფორმის გზამკვლევი“, რომლის მიზანია ყოვლისმომცველი კონცეპტუალური ჩარჩოს და მექანიზმების შექმნა.

„საქართველოს საჯარო მმართველობის რეფორმის გზამკვლევი“ მიმართულია გამჭვირვალე, პროგნოზირებადი, პასუხისმგებელი და ეფექტური სახელმწიფო მართვისკენ, დააკმაყოფილოს საზოგადოების მოთხოვნები და გახდეს ევროპულ სტანდარტებთან მისადაგებული. აღსანიშნავია, რომ თავის მხრივ, „საქართველოს საჯარო მმართველობის რეფორმის გზამკვლევი“ ეფუძნება „საქართველო-ევროკავშირის ასოცირების შესახებ შეთანხმებას“. აღნიშნული შეთანხმება მიზნად ისახავს საქართველოსა და ევროკავშირს შორის პოლიტიკური და ეკონომიკური ურთიერთობების გაღრმავებას. ასევე ადგენს, რომ მთავრობა განახორციელებს სიღრმისეულ რეფორმებს მთელ რიგ ძირითად სფეროებში, რაც ხელს შეუწყობს ევროინტეგრაციის პროცესს. საქართველო-ევროკავშირს შორის საერთაშორისო კულტურული ურთიერთობების განმტკიცება ევროპის კულტურის ახალი დღის წესრიგის კულტურის 2019-2020 წწ. სამუშაო გეგმის სტრატეგიული პრიორიტეტების შესაბამისად რეგულირდება. „2018 წლის 27 ნოემბერს დამტკიცებულ დოკუმენტში სფეროს გაძლიერება-განვითარებისთვის გამოიკვეთა შემდეგი მიმართულებები:

1. კულტურის, როგორც მდგრადი სოციალური და ეკონომიკური განვითარების მამოძრავებელი ძალის ხელშეწყობა;

2. მშვიდობიანი თემთაშორისი ურთიერთობების მიზნით, კულტურისა და კულტურათშორისი დიალოგის ხელშეწყობა;

3. არტისტების, კულტურისა და შემოქმედებითი პროფესიონალებისთვის ხელშემწყობი ეკოსისტემის შექმნა;

¹⁰⁴ საქართველოს საჯარო მმართველობის რეფორმის გზამკვლევი 2020 (2015). იგი შემუშავდა საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსათვის ევროკავშირის აღმოსავლეთ პარტნიორობის კულტურის პროგრამის ტექნიკური მხარდაჭერის ფარგლებში.

4. კულტურული მემკვიდრეობის საკითხებზე თანამშრომლობის გაძლიერება“ (საქართველოს ევროკავშირში ინტევრაციის საგზაო რუკა, 2019).

ზოგადად, კულტურის სტრატეგია ეხმიანება საზოგადოების მოთხოვნას კულტურის ხელმისაწვდომობის და ხარისხის ამაღლების კუთხით. კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი „კულტურის სტრატეგია 2025“ ქვეყნის განვითარების ერთანი ხედვის შემადგენელი ნაწილია, რომელიც ნათლად ასახავს კულტურის სფეროს მჭიდრო კავშირს ქვეყნის მდგრად განვითარებასთან. „ევროპისა და აზიის გასაყარზე მდებარე ქვეყნისთვის, კულტურის სფეროს განვითარების და გაუმჯობესების ხედვა პოლიტიკის დოკუმენტში „კულტურის სტრატეგია 2025“ შემდეგნაირად ფორმულირდება: „საქართველო შემოქმედებითი ქვეყანა და კულტურის რეგიონული ცენტრია, სადაც საზოგადოებრივი კეთილდღეობა და მდგრადი განვითარება ეფუძნება ინოვაციებს და კრეატიულობას, ეროვნული მემკვიდრეობის და კულტურული მრავალფეროვნების შენარჩუნებასა და გაცოცხლებას“ („კულტურის სტრატეგია 2025“, 2016:7).

ზოგადად, ხედვა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სტრატეგიული გეგმის მისის განსაზღვრაში და რეალისტური მიმართულებების ჩამოყალიბებაში. დოკუმენტში აღნიშნულია, რომ „საქართველოს მთავრობის მისიაა, შექმნას ხელსაყრელი გარემო და ნოყიერი ნიადაგი ეროვნული მემკვიდრეობის, კულტურული მრავალფეროვნების დაცვისა და მისი ახლებური გააზრების, შემოქმედებითი საქმიანობის განვითარებისა და კულტურული ცხოვრების გამრავალფეროვნებისთვის“ („კულტურის სტრატეგია 2025“, 2016:8).

კულტურის პოლიტიკის დოკუმენტი განსაზღვრავს სახელმწიფოს ხედვას, მისისას, მიზნებსა და ამოცანებს, რომელთა განხორციელებაც ხელს შეუწყობს კულტურისა და შემოქმედებითი სფეროს წინაშე არსებული პრობლემებისა და გამოწვევების ეტაპობრივად გადაჭრას და გაუმჯობესებას გრძელვადიან პერსპექტივაში.

დოკუმენტში აღნიშნულია, რომ საანგარიშო პერიოდში – 2025 წლისთვის „საქართველოს მთავრობა მიზნად ისახავს:

- ცოდნაზე, შემოქმედებითობასა და ინოვაციებზე დაფუძნებული საზოგადოების შექმნას;
- კულტურულ ცხოვრებაში ფართო საზოგადოების ჩართვას;
- კულტურის პოზიციონირებას მდგრადი განვითარების სხვადასხვა სექტორსა და საზოგადოებრივი ცხოვრების სფეროებში; კულტურის თანამედროვე ინფრასტრუქტურის და ახალი ტექნოლოგიების განვითარებას;
- კულტურის სფეროს დაფინანსების მდგრადობის უზრუნველყოფას და ამ სფეროში საქმიანობის მიმზიდველობას კულტურის ეკონომიკის განვითარებას და ინდუსტრიალიზაციას;
- კულტურის საერთაშორისო პოპულარიზაციას და ინტერნაციონალიზაციას;
- კულტურის მართვის დემოკრატიზაციას“ („კულტურის სტრატეგია 2025“, 2016:8).

სტრატეგიის დოკუმენტში ასევე აღნიშულია, რომ კულტურის სტრატეგიის განხორციელების კოორდინაციაზე, მონიტორინგსა და შეფასებაზე პასუხისმგებელია საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, რომელიც ყოველწლიურად ანარმოებს აღნიშნული სტრატეგიის ფარგლებში განხორციელებულ ცვლილებებზე დაკვირვებასა და შედეგების შეფასებას, დოკუმენტში ასევე მითითებულია სამოქმედო გეგმის მონიტორინგის და ანგარიშის წარდგენის ვადები. „სტრატეგიის ფარგლებში განსაზღვრული ამოცანების განხორციელების მექანიზმის სამოქმედო გეგმის მონიტორინგის ანგარიშის წარდგენა მოხდება წელიწადში ორჯერ.

საზოგადოებრივი ჩართულობის უზრუნველსაყოფად, სამინისტროს ინიცირებით შეიქმნება „სტრატეგიის მონიტორინგის ჯგუფი“, რომელიც სამინისტროსთან ერთად ანარმოებს მონიტორინგს სტრატეგიით გათვალისწინებული ამოცანების შესრულებაზე და საჭიროების შემთხვევაში, შეიმუშავებს რეკომენდაციებს. ჯგუფის წევრები შეირჩევა როტაციული პრინციპით“ („კულტურის სტრატეგია 2025“, 2016).

საქართველოს კულტურის სტრატეგიის შემუშავების გზამკვლევის მუშაობის პროცესში მომზადდა და საქართველოს მთავრობის მიერ დამტკიცდა ორი დოკუმენტი: კულტურის გრძელვადიანი სტრატეგია 2025 წლამდე და კულტურის სტრატეგიის განხორციელების სამოქმედო გეგმა 2016-2017 წლებისათვის.

2020 წელს განსახორციელებული შუალედური ანგარიშის წარმოდგენა კავშირშია ევროკავშირსა და საქართველოს შორის ასოცირების 2017-2020 წელის წესრიგთან¹⁰⁵, რომელიც აახლებს და რეფორმუსირებას უკეთებს 2014-2016 ასოცირების დღის წესრიგს, ასევე განსაზღვრავს ერთობლივი მუშაობის ახალ პრიორიტეტებს 2017-2020 წლების პერიოდში. აღნიშულ დოკუმენტში გამიჯნულია მოკლევადიანი და საშუალოვადიანი პრიორიტეტები¹⁰⁶. კულტურის სფერში პროგრესის მისაღწევად ევროკავშირსა და საქართველოს შორის ასოცირების 2017-2020 წელის წესრიგში აღნიშულია, რომ „მხარეები:

- ხელს შეუწყობენ კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ იუნესკოს 2005 წლის კონვენციის იმპლემენტაციას;
- ითანამშრომლებენ საქართველოში ინკლუზიური კულტურული პოლიტიკის განვითარებისა და კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის

¹⁰⁵ ევროკავშირსა და საქართველოს შორის ასოცირების 2017-2020 წელის დღის წესრიგი <https://eqe.ge/res/docs/%E1%83%93%E1%83%A6%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%AC%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%92%E1%83%982017-2020.pdf>

¹⁰⁶ მოკლევადიან პრიორიტეტების შესრულების კუთხით მნიშვნელოვანი პროგრესი უნდა შეიმჩნეოდეს 2018 წლის დასასრულისთვის, საშუალოვადიან პრიორიტეტების შესრულების კუთხით კი 2020 წლის დასასრულისთვის.

შენარჩუნებისა და ვალორიზაციის¹⁰⁷ საკითხებზე სოციო-ეკონომიკური განვითარების ხელშეწყობის მიზნით;

- მხარს დაუჭერენ საქართველოს კულტურის წარმომადგენლებისა და აუდიო-ვიზუალური ოპერატორების მონაწილეობას კულტურული/აუდიოვიზუალური თანამშრომლობის პროგრამებში, მათ შორის Creative Europe პროგრამაში“ („ევროკავშირსა და საქართველოს შორის ასოცირების 2017-2020 წწ. დღის წესრიგი“).

ასოცირების ხელშეკრულებით ნაკისრი ვალდებულებების, ასევე სხვა საკანონმდებლო ბაზის საფუძველზე რამდენად არის კულტურის სფერო სახელმწიფო პოლიტიკის ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულება, რომელიც არა მხოლოდ აისახება სფეროს პოლიტიკის განმსაზღვრელ სტრატეგიულ დოკუმენტებში, არამედ კონტროლდება სტრატეგიული მიზნების განხორციელების შესაძლებლობა.

პოლიტიკის დოკუმენტში აღნიშნულია, რომ სამოქმედო გეგმის მონიტორინგის ანგარიშის წარდგენა მოხდება წელიწადში ორჯერ, ასევე განსაზღვრულია შუალედური ანგარიშის მომზადებისა და წარდგენის თარიღი.

„სტრატეგიის განხორციელების პროცესის შუალედურ (2020 წლისათვის) და დასკვნით ფაზებში (2025 წლისთვის) მიღწეული შედეგების შესაფასებლად, მომზადდება სტრატეგიის განხორციელების შუალედური და საბოლოო ანგარიშები“ („კულტურის სტრატეგია 2025“, 2016). არსებული ჩანაწერის მიუხედავად, არ ხორციელდება ყოველწლიური სამოქმედო გეგმის გასაჯაროება, გამონაკლისი იყო „კულტურის სტრატეგია 2025“-ის პირველი წლის (2016-17 წწ.) ანგარიში¹⁰⁸.

აღსანიშნვია, რომ 2020 წელს იგეგმებოდა კულტურის სტრატეგიის შუალედური ანგარიშის მომზადება და ასევე შესამჩნევი უნდა გამხდარიყო ევროკავშირსა და საქართველოს შორის ასოცირების 2017-2020 წწ. დღის წესრიგის ფარგლებში განსაზღვრული საშუალოვადიანი პრიორიტეტების კუთხით მიღწეული პროგრესი.

ცხადია, რომ პანდემიამ მნიშვნელოვანდ დააზარალა კულტურის სფერო მთელ მსოფლიოში, საქართველოში შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ პანდემიამ შეუძლა ხელი 2020 წლისთვის შუალედური ანგარიშის მომზადება-წარდეგნას.

სამომავლოდ, საანგარიშო პერიოდის (2016-25 წწ.) დასრულების შემდგომ, კულტურის სფეროს სტრატეგიული მიზნების შეუსრულებლობა მნიშვნელოვანილად დაბრალდება პანდემიას, როგორც შემაფერხებელ ფაქტორს.

¹⁰⁷ ლონისძიებები, რომლებიც ხელოვნურად ზრდიან საქონლის ფასს (საქონლის წარმოების მოცულობის შემცირების მეშვეობით – მოხელის სამაგიდო ლექსიკონი/გაეროს განვითარების პროგრამა; შემდგ.: სამსონ ურიდია და სხვ.; რედ.: ვაჟა გურგენიძე, თბ., 2004.

¹⁰⁸ 2017 წლის 8 დეკემბერს, რუსთაველის თეატრის „სამეჯლისო დარბაზში“ საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის მინისტრმა მ. გიორგაძემ წარადგინა „კულტურის სტრატეგია 2025“-ის განხორციელების პირველი წლის ანგარიში.

ყურადღება უნდა გამახვილდეს პროაქტიულ მართვაზე, რაც კულტურის სფეროში არსებული სიტუაციის გაანალიზებისთვის სტრატეგიის შუალედური ანგარიშის თუნდაც დაგვიანებულ მომზადებაში ისახება. შუალედური ანგარიში სტრატეგიიული მიზნების დაკორექტირება-ადაპტირების შესაძლებლობას მოგვცემს.

სიცხადეს საჭიროებს დოკუმენტში ასახული სტრატეგიული მიზნების სამოქმედო გეგმაში ჩამოთვლილი ღონისძებების, პროექტებისა და პროგრამების ურთიერთკავშირი. მიზანშეწონილია პოლიტიკის დოკუმენტის „კულტურის სტრატეგია 2025“ ყოველი წლის ანგარიშის გასაჯაროება, რომ თვალსაჩინო იყოს სფეროში არსებული გამოწვევები და პროგრესი.

სტრატეგიული დაგეგმვა ხედვის, მისის, მიზნების და ამოცანების განსაზღვრასთან ერთად ერთგვარი შეთანხმებაა მოსალოდნელ შედეგზე, რომელიც საჭიროებს შუალედურ მონიტორინგს და შეფასებებს, ყოველწლიურად შემუშავებული სამოქმედო გეგმების რეალისტურობის და მიღწევადობის გათვალისწინებით, შესაძლოა განხორციელდეს სტრატეგიული მიზნების/მიმართულებების დაკორექტირება ცვალებადი გარემოს გათვალისწინებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაეროს განვითარების პროგრამა მოხელის სამაგიდო ლექსიკონი; შემდგ.: სამსონ ურიდია და სხვ.; რედ.: ვაჟა გურგენიძე, თბ., 2004.
2. საქართველოს მთავრობის დადგენილება №303 „კულტურის სტრატეგია 2025“. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3328805?publication=0>
3. საქართველოს საჯარო მმართველობის რეფორმის გზამკვლევი, თბილისი, 2015.

<http://gov.ge/files/423-49307-925454->

%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%AF%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%9D
%E1%83%9B%E1%83%9B%E1%83%90%E1%83%A0%E1%83%97%E1%83%95
%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%9D%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A1
%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%A4%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%9B
%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%92%E1%83%96%E1%83%90%E1%83%9B%
E1%83%99%E1%83%95%E1%83%9A%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%98202
0.pdf

4. საქართველოს ევროკავშირში ინტეგრაციის საგზაო რუკა.

<https://mfa.gov.ge/getattachment/%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%9E%E1%83%A3%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%93%E1%83%90%E1%83%94%E1%83%95%E1%83%A0%E1%83%9D%E1%83%90%E1%83%A2%E1%83%9A%E1%83%90%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%98%E1%83%99%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%98%E1%83%9C%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%92%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%AA%E1%83%98%E1%83%90/ROADMAP2EU-GE-01-03-2019.pdf.aspx>

5. ევროკავშირსა და საქართველოს მორის ასოცირების 2017-2020 წწ. დღის ნესრიგი.
<https://eqe.ge/res/docs/%E1%83%93%E1%83%A6%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%AC%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%92%E1%83%982017-20201.pdf>
6. <https://read.oecd-ilibrary.org/view/?ref=135-135961-nenh9f2w7a&title=Culture-shock-COVID-19-and-the-cultural-and-creative-sectors&-ga=2.70773971.2120591102.1624820378-1012300528.1624820378>

Ekaterina Kenigsberg
Belarusian State Academy of Arts
Associate Professor

CONTEMPORARY ART DURING THE COVID-19 PANDEMIC

The COVID-19 pandemic, which has swept virtually the entire world since December 2019 in record time, has brought a number of limitations and new challenges. The need to curb the instantaneous spread of a highly contagious infection and the enormous strain on the health system inevitably combined with the human factor and a wide surge of emotions, from an outright denial of the danger of a new viral infection (covid dissidence) to panic attacks. The waves of the pandemic spread in most countries of the world were accompanied by a lockdown – (self-) isolation, a complete or almost complete ban on movement, on visiting public places, etc., which led to a breakdown of stereotypes, changes in the usual rhythms of everyday public and private life. The 2020-2021 lockdowns have affected all spheres, including cultural life. Museums, galleries, exhibition spaces, theatres and concert halls closed in many countries around the world. Many museums, galleries and exhibition spaces have been forced to switch to a different format of work with the audience.

Since the first outbreak of COVID-19 at the end of 2019, the art world has undergone significant changes. In 2020 and in 2021, important art events were cancelled or postponed. Art Basel 2020 was delayed from June to September, Art Basel 2021 was postponed from June to September again. Art Market Tefaf Maastricht 2021 was postponed to September 2021; Tefaf New York Spring 2021 has been cancelled. The coronavirus pandemic and the associated travel restrictions are making it extremely difficult to prepare for the world's most significant contemporary art exhibition, Documenta, which is due to take place in 2022.

During 2020, many institutions of contemporary art were forced, with short interruptions, to go online. Viewers who stayed at home during the pandemic were given multiple choice options: virtual tours of the halls, collections and exhibitions in museums and galleries, 3D models of sculptures and installations, video lectures, online classes, and so on. Each virtual visitor could find content to suit their taste.

Collecting factual material has become a sign of the times. The curator of the Museum of the American West in Los Angeles, Tyree Boyd-Pates, organised a collaborative project with museum visitors to collect photographs, diary entries, recipes under the motto "History is being made NOW" [3]. The Victoria and Albert Museum in London launched the Pandemic Objects project, a series of online case studies focusing on everyday things. The project was curated by Brendan Cormier, and the texts were written by keepers, curators, restorers, museum staff and visiting specialists. The cases were published regularly on the museum's blog. The first case about handwritten, printed, homemade signs and information plates appearing on the doors and windows of shops, cafes, restaurants and pharmacies, was published on 4 May 2020. B. Cormier, the author of

the publication, believes that such handwritten signs “have come to symbolise a stunning shift in the way we experience the public realm during this pandemic” [4]. Jessica Eddie writes about gloves as a new symbol. Keepers of museum collections use cloth gloves to protect works of art from human exposure; restorers wear special gloves to prevent hands from being damaged by the harsh media they have to work with. Gloves can be seen on many paintings; in the cold season, leather or wool gloves protect people’s hands against cold and inclement weather. Nitrile gloves that protect people’s hands against the virus, like the homemade masks described by Livia Turnbull, have become a new symbol of the pandemic. Natalie Kane explored the phobias associated with the doorknob as a possible object of contamination. Ella Kilgallon focused on the Google Street View maps, which have become an unequal substitute for holiday travel. Lists of people who died of the coronavirus become a marker for the new reality (B. Cormier); conference centres are being converted into hospitals (Kristina Rapacki). The wardrobe items, painstakingly selected for each event, find no use in the situation of a permanent stay at home (Jasmine Farram). Dreams become a way of creative emigration, an escape from a depressing reality (Gus Casely Hayford) [4]. In a pandemic, many things take on a different meaning. The Pandemic Objects project not only presented a new reality of the everyday, but linked it to art and to the collections of the Victoria and Albert Museum, and showed the variability of thinking among curators and museum staff.

In March 2020, Hans Ulrich Obrist, the artistic director at the Serpentine Gallery in London, announced a worldwide collective art project called “Do it!” on the digital platform *Google Arts & Culture* [5]. “Do it!”, invented in 1993 by Obrist and the artists Christian Boltanski and Bertrand Lavier, is a set of instructions developed by well-known artists, musicians and designers. More than 400 authors have participated in the project since 1993. By following the instructions, everyone can feel like an artist, create their own work of art, and interpret it in one way or another. During the pandemic, the project gained particular relevance, becoming a source of inspiration for many people [6].

In 2020, London's Serpentine Gallery launched the “Slow Programming” project. According to Hans Ulrich Obrist, ““Slow Programming – long durational projects that expand beyond the conventional limits of a museum or a finite exhibition. Works will be in the galleries, outside in the park, off site in London and internationally, online, and within the web of ideas and relationships spun from encounters among *Back to Earth* collaborators, projects and the public.” [1]

In Japan, as in many other countries, the implementation of major international art events has become impossible under the pandemic. The country hosts five contemporary art triennales: the Setouchi Triennale, Ichihara Art×Mix, the Echigo-Tsumari Art Triennale, the Oku-Noto Triennale, the Northern Alps Art Festival. Three of them – Ichihara Art×Mix, the Oku-Noto Triennale and the Northern Alps Art Festival, which were due to take place in 2020 – have been postponed until 2021.

It should be noted that all five Japanese contemporary art triennales are subordinate to a single general director who actually serves as the lead curator, roughly comparable to the role of the artistic director of the documenta world contemporary art exhibition

(Kassel, Germany). The general director of the triennale invites the curators of individual exhibitions or projects and coordinates the participation of local and international artists.

In June 2020, the project “Artists’ Breath” was launched in Japan as part of the rescheduled triennales. Artists from around the world who participated in the Japanese triennials of contemporary art shared their daily experiences of the pandemic situation in short videos posted on Instagram [7]. The videos are subtitled in English and Japanese. The project initiated by the organisers of Ichihara Art×Mix Fram Kitagawa, the general director of the Japanese Triennale of Contemporary Art, and Wakana Kono, the curator, was supported by the Japan Agency for Cultural Affairs.

The stories told, shown, presented, even sung by artists from Japan and China, Brazil and Ukraine, Russia and the USA, Mexico and Korea, France and Austria, Cuba and Australia, Spain and Algeria, Germany and Turkey, India and other countries around the world are very different. According to F. Kitagawa, at the time of the spread of COVID-19, he wanted to find out what artists lived by and what they thought about. “Now 7.7 billion people are living the same moment and sharing a common experience, yet having different thoughts,” argues Kitagawa. “The aim of this project is to share this diversity. I hope that in this seemingly blank everyday life, this could serve to create a rich platform for artists connected through the sea of life across the world” [8].

The first two-minute videos were submitted by Ilya and Emilia Kabakov, Fukasawa Takafumi from Japan, Sokari Douglas Camp from Nigeria living in the UK, and Paula Nicho Cumez from Guatemala. Shilpa Gupta from Mumbai, India, made a special work on the two-metre distance, one of the innovations of the pandemic. A video by the Japanese artist Kimura Takahito presents the leisurely joys of daily life in the countryside. The Japanese musician Makoto Oka recalls past concerts. The Italian artist Esther Stocker shows her studio in Vienna. The Japanese artist Atsuo Suzumura demonstrates in detail the process of creating a work for the 2021 Triennale. The Ukrainian artist Zhanna Kadyrova, recalling her trip to Japan, made a video of a night train journey through Ukraine: when it is night-time in Ukraine, it is daytime in Japan.

A block of videos by the Russian authors Leonid Tishkov, German Lukomnikov, Tania Badanina and Alexander Ponomarev, initiated by Wakana Kono, a Japanese Russian philologist, art historian and curator, should be highlighted separately. Remembering his friends in Russia, Wakana Kono calls the poet and performer German Lukomnikov by video link, and he reads – stanza by stanza in Russian and English – his short poem (“I keep thinking that I will soon start living. (...) We are all so different, especially me”). Behind the poet’s back, uniting distant Moscow and Tokyo, are drawings by Asya Flitman and photographs of Tokyo, a Moscow university and Antarctica. Tania Badanina shows photos from the family archives in the video “The Road to My Parents”, talking about the daily journey to her 90-year-old father and mother. The video sequence is accompanied by a song about snow covering footprints on the road, sung by the artist’s mother.

Leonid Tishkov presents his new project, specially prepared for the Pushkin State Museum of Fine Arts. The hero of his project, Pushkin himself (a human-sized rag model created by the artist’s wife, the writer Marina Moskvina), sits next to Leonid Tishkov and

scrutinises the black and white drawings that show how Pushkin should behave now, during the pandemic, in the Pushkin Museum. This is a kind of creative allusion to the Boldino Autumn of 1830, when Pushkin, unable to leave the estate of Bolshoye Boldino due to the quarantine for cholera, created a number of outstanding works.

Alexander Ponomarev demonstrates a performance. The ship sails gently across the blue sea, lit by a round yellow sun, towards the island with “Japan” written on it. At one point, the sea symbolically turns out to be the mask that the author wears. The curtain behind him falls, revealing the figure of a second man wearing a standard mask. “We miss you” – this caption in English and Japanese closes the video.

In Japan, the calendar year is divided into 24 seasons, each of which symbolises natural changes and is accompanied by strictly defined rituals and ceremonies. The project began in the summer season ‘Bōshū’ – ‘Grain in ear’ – and ended in mid-January 2021, in the winter season ‘Shōkan’ – ‘Small cold’. On the first and fifteenth day of each month, the general director of the Triennale announced a particular season of the year, displaying traditional headdresses, masks and costumes, and presenting folk customs. F. Kitagawa’s performative videos became the fulcrum of the entire project, combining fleeting moments of the new reality with the traditional established customs of Japan.

During the project, F. Kitagawa conducted a series of web talk sessions with the artists – authors of the videos from 17 countries and regions around the world. They discussed the issues of local and global quarantine restrictions, the situation of artists during the pandemic and creative understanding of the new situation. Responding to the questions posed by Kitagawa, Vladimir Nasedkin suggested that “this situation provides us with the opportunity to reconsider and learn from relations between humans, family members, and humans and nature. We are facing a global tragedy, but it is artists’ task to overcome. I am conscious of it and have hope.” Alexander Ponomarev felt that “artists must change. It is our role to present solid vision of how we can build new inter-human-relations in order to cope with a new world after the pandemic.” Leonid Tishkov stated that “any context could be an opportunity to create a new harmony and overcome difficulties” [9].

“It’s possible that future art festivals won’t be able to exhibit the kind of art we’ve seen before – art that both encourages the local people and educates and entertains visitors,” says F. Kitagawa [10].

And it is equally possible that the project “Artists’ Breath” becomes an approach to a new reality of artist-viewer communication, (not) confined to the smartphone screen.

In the initial phase of the pandemic, in April 2020 and then in October-November 2020, British scientists conducted a two-phase survey of museums in 48 countries around the world. The sample covered around 1,000 respondents. In the first phase, 23% of the surveyed museums started online activities, 37% expanded the range of services offered. In the second phase, 93% of the respondents increased online services or launched new formats of online activities, and 53% started creating video content. Over a third of the institutions surveyed reported allocating additional funding or resources to increase their online presence [11].

A vaccination campaign was launched in December 2020 – January 2021 in some European countries, in Russia, and in Israel. Carolyn Christov-Bakargiev, the director of the Castello di Rivoli Museum in Italy and the internationally renowned curator, has proposed using the museum's vast third-floor gallery as a vaccination centre for the coronavirus. Visitors waiting their turn would be able to see frescoes by the Swiss artist Claudia Comte and hear an audio recording specially created by herself [12]. Vaccination centres are becoming art centres in many German cities thanks to the initiatives of curators, artists, and local art associations. Original works are exhibited on accessible surfaces, including grey cloth partitions between booths, in a manner reminiscent of the display of works at the first documental in Kassel in 1955 (13).

The accessibility of digital content is not the same as actually seeing the exhibits in a specially created space, thoughtfully filled with works of art and accompanied by art history texts. When attending an exhibition, everything is important: the anticipation of the event itself, the special atmosphere of a museum or gallery, the right lighting and the possibility of live and direct communication. On the other hand, the online format attracts a wider segment of visitors, many of whom were previously not interested in art; thanks to digitalization, it is now possible to quickly present new works and projects, to virtually visit artists' studios, restoration studios and museums' storage rooms, etc., and to fill gaps in education, acquire new knowledge and broaden your horizons.

References

1. Hans Ulrich Obrist: “Ecology will be at the heart of everything we do” [Electronic Resource] // The Art Newspaper – Mode of access:
<https://www.theartnewspaper.com/news/archive-leaders-hans-ulrich-obrist-look-to-artists-to-shape-the-future> – Date of access: 3.02.2020
2. Wie Berliner Künstler und Kuratoren auf Corona reagieren [Electronic Resource] // Tagesspiegel. – Mode of access: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kehrtwende-chance-katastrophe-wie-berliner-kuenstler-und-kuratoren-auf-corona-reagieren/26159470.html> – Date of access: 08.09.2020
3. Covid Curating [Electronic Resource] // Disegno. – Mode of access: <https://www.disegnodaily.com/article/covid-curating> – Date of access: 14.01.2021.
4. Pandemic Objects [Electronic Resource] // Victoria and Albert Museum. – Mode of access: <https://www.vam.ac.uk/blog/pandemic-objects> – Date of access: 14.01.2021.
5. Do it [Electronic Resource] // Google Arts & Culture. – Mode of access: <https://artsandculture.google.com/project/do-it/> – Date of access: 14.01.2021.
6. Do it around the world [Electronic Resource] // Serpentine Galleries/ – Mode of access: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/do-it-around-the-world/> – Date of access: 14.03.2021.
7. Artists’ Breath [Electronic resource] – Mode of access: <https://www.instagram.com/artistsbreathpress/?hl=ja> – Date of access: 02.01.2021

8. Instagram Project “Artists’ Breath” has been launched [Electronic resource] // Oku-Noto Triennale. – Mode of access: <https://oku-noto.jp/en/news-026-en.html> – Date of access: 02.01.2021.
9. Artists’ web talk session with General director KITAGAWA Fram, vol.1 ‘Hope artists have in the midst of the coronavirus disease outbreak’ [Electronic resource] // Ichihara Art×Mix. – Mode of access:
<https://ichiharaartmix.jp/news/news/2020/05/13/2501?fbclid=IwAR2O2f2i3Nr9WaIwXoioRyQpJwc0R-VMgT1z3xIzG-cWmjgSs6MOdpVnHE> – Date of access: 25.01.2021.
10. The New Normal interview series: Will art emerge stronger from the crisis? [Electronic resource] // Timeout – Mode of access:
<https://www.timeout.com/tokyo/things-to-do/the-new-normal-interview-series-will-art-emerge-stronger-from-the-crisis>. – Date of access: 02.01.2021.
11. Deakin, T. COVID-19: What the “New Normal” Means for Museums [Electronic Resource] / T. Deakin // MuseumNext. – Mode of access:
<https://www.museumnext.com/article/covid-19-what-the-new-normal-means-for-museums/> – Date of access: 14.01.2021.
12. Museums around the world step up to be transformed into vaccination centres [Electronic Resource] // The Art Newspaper. – Mode of access:
<https://www.theartnewspaper.com/news/museums-become-vaccination-centres> – Date of access: 19.01.2021.
13. Invasive Kunst [Electronic Resource] // Frankfurter Allgemeine Zeitung. – Mode of access:
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/corona-impfzentren-als-ausstellungshallen-fuer-kunst-17146361.html> – Date of access: 15.01.2021

სოფიო თავაძე
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

COVID-19-ის პანდემიის გავლენა კულტურის სფეროზე
(კინოინდუსტრიის მაგალითზე)

COVID-19-ის პანდემიით გამოწვეულმა კრიზისმა მსოფლიო მნიშვნელოვანი გამოწვევების წინაშე დააყენა. ვითარებიდან გამომდინარე, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებმა შეიძულავეს ანტიკრიზისული გეგმები, რაც მიმართული იყო პანდემიით გამოწვეული ზარალის რისკების მაქსიმალურად შემცირებისკენ.

პანდემიამ განსაკუთრებით დააზარალა კულტურისა და შემოქმედებითი ინდუსტრიების სექტორი¹⁰⁹ როგორც უცხოეთში, ისე საქართველოში. 2020 წლის მარტის თვის დასაწყისში, მთელ მსოფლიოში კულტურის დაწესებულებების უმეტესობა განუსაზღვრელი ვადით დაიხურა, კულტურული ღონისძიებების რაოდენობა კი მკვეთრად შემცირდა.

COVID-19-ის პანდემია მძაფრად აისახა კინოინდუსტრიაზეც. პანდემიით გამოწვეული შეზღუდვების გამო 2020 წლის მარტის თვიდან დაიწყო კინოთეატრების მასობრივი დახურვა მრავალ ქვეყანაში, რამაც მნიშვნელოვანი ფინანსური ზარალი გამოიწვია.

2020 წლის პირველ კვარტალში ბევრ ქვეყანაში დაფიქსირდა ფილმების დისტრიბუციით მიღებული შემოსავლების რეკორდული ვარდნა. ჩატარებული კვლევების მიხედვით, ჩინეთში კინოთეატრებში გაყიდული ბილეთები 97,4%-ით შემცირდა. სამხრეთ კორეაში და იაპონიაში შემოსავლები შემცირდა 139.5 მილიონ აშშ დოლარამდე. 2020 წლის ბოლოსთვის აშშ-ში კინოთეატრების შემოსავალი წინა წელთან შედარებით მინიმუმ 50%-ით შემცირდა (<https://ach.gov.ru/upload/pdf/Covid-19-culture.pdf>).

ის კინოკომპანიები, რომლებიც აწარმოებენ მაღალბიუჯეტიან და მაღალ-შემოსავლიან მხატვრულ ფილმებს, ბილეთების გაყიდვების შემცირების გამო იძულებული გახდნენ გადაედოთ კინოპრემიერების თარიღები. ჰოლივუდის კინოსტუდიებმა ხანგრძლივი დროით გადადეს ეკრანზე ფილმების გამოშვება,

¹⁰⁹ „შემოქმედებთი ინდუსტრიები – სექტორი, რომელიც ახორციელებს მხატვრული და შემოქმედებითი ხასიათის პროდუქტისა და მომსახურების წარმოებასა და გავრცელებას, განურჩევლად მათი კომერციული ღირებულებისა, და სხვადასხვა ინდუსტრიულ საქმიანობას, რომელიც შემოქმედებით და მხატვრულ ძალისხმევას ემყარება, ან/და იყენებს კულტურას, როგორც რესურსს ინდუსტრიული პროდუქტის შექმნაში. სექტორი ხელოვნების ტრადიციულ დარგებსა და კულტურულ მემკვიდრეობასთან ერთად მოიცავს აუდიოვიზუალურ და საგამომცემლო სექტორს, დიზაინს, რეკლამას, მედიასა და მაუწყებლობას და სხვ. (სექტორი, ასევე, ცნობილია კულტურის და შემოქმედებითი ინდუსტრიების სახელით)“. „კულტურის სტრატეგია 2025“, საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო, 2016.

მათ შორის: „ბონდიანას“ 25-ე სერია: „სიკვდილის დრო არ არის“ (No Time to Die), „მულანი“ (Mulan), „ქალი საოცრება: 1984“ (Wonder Woman 1984), „ფორსაჟი 9“ (Fast and Furious 9), „მინიონები: გრუვიტაცია“ (Minions: Gruvitation), „კრუიზი ჯუნგლებში“ (Jungle Cruise) და სხვ.

პანდემიამ ცვლილებები გამოიწვია არა მხოლოდ ფილმების გაქირავებაში, არამედ მათ წარმოებაშიც. დაწესებული შეზღუდვების გამო შეჩერდა მრავალი მსხვილი კინოგადალება, მათ შორის: „მატრიცა 4“ (The Matrix 4), „მისია შეუსრულებელიას“ (Mission Impossible) რიგით მეშვიდე ფილმი, „ფანტასტიკური მხეცები“ (Fantastic Beasts), „ავატარის“ (Avatar) გაგრძელება და სხვა. Netflix-მა და სხვა სტუდიებმა სერიალების ახალი სეზონების გადალებები შეაჩერეს. ამგვარმა პროცესმა, ბუნებრივია, გამოიწვია დიდი ფინანსური დანაკარგი.

2020 წლის 19 მარტს საფრანგეთში კინოინდუსტრიის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და მასშტაბური ფესტივალის – კანის კინოფესტივალის გადადების გადაწყვეტილებაც მიიღეს.

ამის სანაცვლოდ აქტიურად დაიწყო ციფრული პლატფორმების გამოყენება ალტერნატიული ან დამატებითი სერვისების უზრუნველსაყოფად, ფართოდ გავრცელდა ონლაინ ტექნოლოგიები, რითაც ხელმისაწვდომი გახდა სხვადასხვა კულტურულ ღონისძიებაზე „დასწრება“.

COVID-19-ის პანდემიამ დააჩქარა კინემატოგრაფის ინტერნეტ სივრცეში „გადანაცვლების“ პროცესი, მისი პრინციპულად განსხვავებული ფორმებით. კინოფესტივალების ნაცვლად, სწორედ ინტერნეტ სივრცეში მოეწყო ახალი ფილმების დახურული ჩვენებები, შეხვედრა-საუბრები ფილმების შემქმნელებთან, მსახიობებთან, აგრეთვე – სხვადასხვა პროექტების პრეზენტაციები.

თუმცა ციფრული პროდუქციისადმი მზარდმა ინტერესმა, ასევე რიგი პრობლემები გამოიწვია. ამ მხრივ, საყურადღებოა კინემატოგრაფის საავტორო უფლებებისა და „მეკობრეობის“ საკითხი. ჯერ კიდევ 2020 წლის თებერვალში დაფიქსირდა დაახლოებით 11 მილიარდი ვიზიტი არალეგალურ საიტებზე. ბრიტანული ანალიტიკური კომპანია Muso-ს მონაცემებით (www.muso.com), თვითიზოლაციის პირობებში 43%-ით გაიზარდა ვიზიტები მეკობრულ საიტებზე დიდ ბრიტანეთსა და აშშ-ში. ყველაზე დიდი ზრდა დაფიქსირდა იტალიაში – 66%.

„ისტორიაში უამრავი გამოწვევა ყოფილა, რომელმაც „მოკლა“ კინოინდუსტრია: 1918 წლის ესპანური გრიპის ეპიდემია, მეორე მსოფლიო ომი, ტელევიზიის, ვიდეომაგნიტოფონების, ინტერნეტის გამოგონება და ბევრი სხვა რამ, მაგრამ, როგორც ფენიქსი, ის ყოველთვის ახერხებდა წამოდგომას ყველა ჯერზე უფრო ძლიერად, ვიდრე ადრე. კინოინდუსტრიას თავისი პროდუქტის – კინოს მიმართ დაუცხრომელი მადა აქვს, განსაკუთრებით – პოლიტიკური კრიზისის და გაურკვეველი მომავლის დროს. ადამიანებს უნდათ გაქცევა, მათ სურთ გართობა“ – ნათქვამია გამოცემლობა The Guardian-ში გამოქვეყნებულ წერილში, კინოინდუსტრიაში COVID-19-ის პანდემიით გამოწვეულ კრიზისთან მიმართებაში (Burke, 2020).

კულტურის სფეროს კრიზისის დაძლევის პროცესში, ბუნებრივია, მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს მხარდაჭერა. პანდემიის დაწყებიდან მოკლე ხანში სხვადასხვა ქვეყანაში გადაიდგა მნიშვნელოვანი ნაბიჯები როგორც ზოგადად, კულტურის სექტორის დასახმარებლად, ასევე კონკრეტულად – კინოინდუსტრიის კრიზისის შესამსუბუქებლად. მაგალითად:

გერმანიის მთავრობამ 120 მილიონი ევრო გამოუყო პანდემიის შედეგად დაზარალებულ კინოთეატრებს, საპროდიუსერო კომპანიებს და დისტრიბუტორებს. კინოინდუსტრიის ინტერესების დამცველმა ორგანიზაცია SPIO-მ კი სახელმწიფოს მოუწოდა, რომ სტაბილურობის უზრუნველყოფის მიზნით, შექმნილიყო მულტიმილიონიანი ფონდი კინოსექტორში დასაქმებულთა კომპენსაციისთვის.

სამხრეთ კორეაში შეიქმნა სპეციალური ფონდი წარმოებაში ჩაშვებული ფილმების დასახმარებლად. მთავრობამ, ასევე, ფინანსური დახმარება აღმოუჩინა იმ ფილმებს, რომელთა პრემიერაც გადაიდო.

შვედეთში იმ პროექტებსა და ლონისძიებებს, რომლებიც არ განხორციელებულა პანდემიის გამო, დროებით შეუჩერეს ფინანსური ვალდებულებების დაფარვა. სუბსიდიები მიიღეს ქვეყანაში არსებულმა კინოთეატრებმა.

ნორვეგიის კულტურის სამინისტრომ გამოყო 23.8 მილიონი ევროს კომპენსაცია კულტურული ინდუსტრიების ზარალის შესამცირებლად.

დიდ ბრიტანეთში შეიქმნა გადაუდებელი დახმარების ფონდი შემოქმედებით ინდუსტრიებში მოღვაწეთა მხარდასაჭერად. ფონდმა უზრუნველყო გადაუდებელი მოკლევადიანი დახმარება კინოინდუსტრიაში მომუშავე იმ ადამიანებისთვის, რომლებიც დაზარალდნენ ქვეყანაში კინონარმოების პროცესის შეწყვეტით (<https://at.ge/2020/04/15/1991-2/?fbclid=IwAR3VR9XeaD0RYYidU1yIeNrN-B0tzq7IVTncMybyGhDQP54rqBn6w3bcxBA>).

ამასთანავე, ბევრი ქვეყნის მთავრობამ ფინანსური დახმარება გამოიყო დამოუკიდებელი ხელოვანებისათვის, რომლებსაც არ ჰქონდათ წვდომა კულტურული დაწესებულებებისთვის გამოყოფილ სახსრებზე. მაგალითად:

ირლანდიაში, ლუქსემბურგში, მექსიკაში, პოლონეთში, საფრანგეთსა და შვეიცარიაში, ახალ ზელანდიასა და სხვა ქვეყნებში დამოუკიდებელი ხელოვანებისათვის გამოიყო სოციალური დახმარებები; ზოგიერთ ქვეყანაში კულტურის სფეროს წარმომადგენლებზე დაწესდა შეღავათიანი სესხები; გერმანიაში კულტურის სექტორმა მხარდაჭერა მიიღო მცირე და საშუალო მეწარმეობის ხელშეწყობის ფარგლებში. კულტურის სფეროში დასაქმებულთა დახმარების მიზნით, შემუშავდა დახმარების სხვა მოქნილი მექანიზმებიც.

როგორც ვნახეთ, პანდემიის დაწყებიდან მოკლე ხანში, მრავალმა ქვეყანამ შეიმუშავა კულტურის სფეროს მხარდაჭერის პროგრამები, ამის ფონზე, საქართველოში საპირისპირო სურათი გამოიკვეთა – შესაბამისი სამთავრობო სტრუქტურების მიერ, არ ყოფილა წარმოდგენილი კონკრეტულ ხედვაზე დამყარებული სამოქმედო გეგმა კულტურის და შემოქმედებითი ინდუსტრიების მიმართულებით კრიზისის დაძლევის თაობაზე.

2020 წლის 24 აპრილს, საქართველოს მთავრობის მიერ წარმოდგენილ ანტიკრიზისულ გეგმაში კულტურის სექტორი მოაზრებული იყო გასართობი ინდუსტრიებისა და აზარტული თამაშების გვერდით (!), საიდანაც ნათლად ვლინდება სახელმწიფოს პოზიცია ზოგადად კულტურასთან მიმართებით. ფინანსური მხარდაჭერის ნაცვლად კი განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტრის ბიუჯეტი შემცირდა 127 705.2 ლარით¹¹⁰.

2020 წლის აპრილში კულტურის სექტორში მომუშავე დამოუკიდებელმა საინიციატივო ჯგუფმა, რომელშიც შედიოდნენ ექსპერტები, კულტურის მენეჯერები, პროდიუსერები და კურატორები, საქართველოს მთავრობას საგანგებო პეტიციით მიმართა, რომელშიც, ასევე გათვალისწინებული იყო კულტურის სხვადასხვა სფეროში მომუშავე ადამიანების ინიციატივა და პოზიცია¹¹¹. საინიციატივო ჯგუფის წევრების მოთხოვნა იყო აღნიშნულ სექტორთან აქტიური კომუნიკაცია და სახელმწიფო მხარდაჭერა – კულტურის შესაბამისი სექტორის წარმომადგენლებთან ჩართულობით, კულტურის სფეროსთვის კონკრეტული კრიზისული და პოსტკრიზისული ხედვის, სამოქმედო გეგმის შემუშავება. თუმცა ამ მოთხოვნას სახელმწიფო სტრუქტურების მხრიდან რეაგირება არ მოჰყოლია.

რაც შეეხება ქართულ კინოინდუსტრიას: საქართველოში 2020 წლის 17 მარტიდან ოფიციალურად დაიკეტა კინოთეატრები. შეჩერდა კინონარმობაშა, რამაც გამოიწვია გადალებების გაუქმება. ამით რთულ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ უშუალოდ გადასალებ მოედანზე მომუშავე ადამიანები: რეჟისორის ასისტენტები, ოპერატორები, გამნათებლები, ტექნიკური პერსონალი – ის ფრილანსერები, რომლებიც უშუალოდ გადალებების პერიოდში იღებენ შემოსავალს. გადაიდო დასრულებული ფილმების პრემიერები. გართულდა წარმოებაში ჩაშვებული კინოპროექტებისთვის უცხოური პარტნიორების მოძიება.

საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი¹¹², რომელიც ქვეყანაში კინოსექტორის ხელშემწყობი ძირითადი წყაროა, ქართულ კინოკომპანიებთან კომუნიკაციით ცდილობდა გაერკვია, თუ რა სახის პრობლემების წინაშე იდგნენ კომპანიები და როგორ ფიქრობენ მათ გადაჭრას. ეროვნული კინოცენტრი ცდილობდა, დახმარებოდა კომპანიებს წარმოებაში ჩაშვებული ფილმების

¹¹⁰ 2020 წლის ბიუჯეტის ცვლილებები. ანტიკრიზისული ბიუჯეტი. <http://gov.ge/files/288-76410-248804-Budget2020.pdf>.

¹¹¹ COVID-19 და კულტურის სექტორის კრიზისი. პეტიცია.

<https://manifest.ge/main/item/2927?fbclid=IwAR3-9Dsr5XAIKjP7NgL38x8rJT9YKWyeqvqdH-R--pVvPD7V-uKM0dxSRhSQ>

¹¹² საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი – კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროსთან არსებული სსიპ-ი, რომელიც დაარსდა 2001 წელს. იგი დღეს საქართველოში კინოს საკითხებში უმაღლესი სახელმწიფო ინსტანციაა. კინოცენტრის მიზანია ქართული კინემატოგრაფიის არსებობისა და განვითარებისათვის სახელმწიფო მხარდაჭერის უზრუნველყოფა და კოორდინაცია.

დასრულებაში. აღსანიშნავია, რომ კინოცენტრში არ შეფერხებულა 2020 წელს გამოცხადებული კონკურსების მიმდინარეობა¹¹³.

COVID-19-ის პანდემიით გამოწვეული სირთულეების მიუხედავად, 2020 წელს ეროვნულ კინოინდუსტრიაში გადაიდგა პოზიტიური ნაბიჯები.

ქართველ რეჟისორთა მიერ შექმნილი ფილმები წარმოდგენილი იყო არა-ერთი პრესტიული საერთაშორისო კინოფესტივალის საკონკურსო პროგრამაში, როგორიცაა: კანის, ტორონტოს, სან-სებასტიანის, მონტენეგროს, სალონიკის, ტრენტონს¹¹⁴ და სხვა საერთაშორისო კინოფესტივალი. რამდენიმე მათგანმა კი გამარჯვებაც მოიპოვა სხვადასხვა ნომინაციაში („ცნობის ფურცელი“, 2020:№2).

2020 წლის 22-26 ივნისს, ეროვნულმა კინოცენტრმა მეცამეტედ წარადგინა საქართველოს პავილიონი კანის კინოფესტივალის ვირტუალურ კინობაზრობაზე (Marché du Film Online), რომელიც პანდემიის გამო ონლაინ ფორმატში ჩატარდა.

2020 წლის 25 მარტიდან 21 აპრილის ჩათვლით, ეროვნული კინოცენტრის ორგანიზებით ონლაინ კინოჩვენებები მოეწყო, რომლის სლოგანი იყო „დარჩი სახლში, უყურე ქართულ კინოს!“ მაყურებელს საშუალება ჰქონდა, ენახა ქართველ რეჟისორთა მიერ ბოლო წლებში შექმნილი როგორც სრულმეტრაჟიანი მხატვრული და დოკუმენტური ნამუშევრები, ასევე მოკლემეტრაჟიანი და ანიმაციური ფილმები.

პანდემიის მუხედავად, მერვედ გაიმართა საერთაშორისო დოკუმენტური კინოფესტივალი CinéDOC-Tbilisi. კინოფესტივალი ინოვაციური ფორმატით, ონლაინ პლატფორმაზე ჩატარდა.

პანდემიის გამო დაწესებული შეზღუდვების გათვალისწინებით, მხოლოდ ქართველი მონაწილეებისთვის ჩატარდა რიგით მე-3 საერთაშორისო ახალგაზრდული კინოფესტივალი „თაობა“.

30 ნოემბრიდან 20 დეკემბრის ჩათვლით, თბილისის XXI საერთაშორისო კინოფესტივალი ციფრულ პლატფორმაზე გაიმართა. ფილმების სიმცირის მიუხედავად, ფესტივალმა მაყურებელს შესთავაზა მრავალფეროვანი პროგრამა, რომელიც განსხვავებული უანრის, სტილისა და სპეციფიკის ნამუშევრებით იყო დაკომპლექტებული. ფილმების ნახვა შესაძლებელი იყო ონლაინ პლატფორმაზე FESTIVAL SCOPE.

¹¹³ 2020 წელს ეროვნული კინოცენტრის მიერ გამოცხადებული იყო სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის, მოკლემეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის, დოკუმენტური ფილმის, სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმის სცენარის შექმნის დაფინანსების კონკურსები. www.gnfc.ge.

¹¹⁴ აღსანიშნავია, რომ 2020 წელს, ტრენტოს საერთაშორისო კინოფესტივალის ფოკუს ქვეყანა საქართველო იყო. ამასთან დაკავშირებით, ფესტივალის ორგანიზატორებმა მაყურებელს შესთავაზეს ქართული ფილმების რეტროსპექტივა სახელწოდებით DESTINATION... GEORGIA (<http://beta.gnfc.ge/wp-content/uploads/2020/07/GNFC–Newsletter–2020–2.pdf>).

15-25 წევმბრის ჩათვლით, ასევე ონლაინ ფორმატით ჩატარდა პათუმის საავტორო კინოს XV საერთაშორისო კინოფესტივალი.

დღეს, როდესაც ადგილობრივი ფილმების უმეტესობა წარმოადგენს კოპ-როდუქციას ევროსაბჭოს ქვეყნებთან, მნიშვნელოვანია საქართველოს, როგორც უცხოური პროექტების გადასალები მოედნის პერსპექტივა. ამ ასპექტში, მნიშვნელოვანია, რომ აქტიურად და შეუფერხებლად განაგრძოს მუშაობა პროგრამაზ „გადაიღე საქართველოში“¹¹⁵. საქართველო, როგორც კინოგადაღების მოედანი, სულ უფრო აქტუალური და დატვირთული ხდება აღნიშნულ პროგრამით, რომელსაც მოაქვს ეკონომიკური სარგებელი, ქვეყნას უნივერსალური მიზანისას, ხელს უწყობს ტურიზმის განვითარებას, ქმნის სამუშაო ადგილებს.

სწორედ აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში განხორციელდა ჰოლივუდის ცნობილი კინოკომპანიის „Universal Pictures“-ის მიერ ფილმი „ფორსაჟი 9“ (Fast and Furious 9)¹¹⁶, რომლის მსოფლიო პრემიერა 2021 წლის გაზაფხულზე გაიმართა, მათ შორის – საქართველოში. გადაღების მასშტაბისა და ინვესტიციის მოცულობიდან გამომდინარე, აღნიშნული პროექტი უპრეცედენტოა პროგრამის „გადაიღე საქართველოში“ არსებობის ისტორიაში.

ფილმის რეჟისორი ჯასტინ ლინი, ერთ-ერთ ინტერვიუში კმაყოფილებას გამოთქვამს ფილმის ერთ-ერთ გადასაღებ ლოკაციად საქართველოს შერჩევის თაობაზე: „ჩვენ მოხარული ვართ, გადავიღოთ ფილმის ერთ-ერთი კულმინაციური ნაწილი საქართველოში. აღნიშნული შესაძლებელი გახდა მრავალი სამთავრობო უწყების, განსაკუთრებით სააგენტოს „ანარმო საქართველოში“ მხარდაჭერით. იმ მომენტში, როდესაც დავინახე ქალაქის ისტორიული არქიტექტურისა და თანამედროვე სტრუქტურების უნიკალური ნაზავი ამ შესანიშნავი ფერე-

¹¹⁵ 2016 წლიდან ხორციელდება პროგრამა „გადაიღე საქართველოში“. პროგრამის მიზანია ადგილობრივი კინონდუსტრიის განვითარების ხელშეწყობა, უცხოელი კინომწარმოებლების მოზიდვა, ადგილობრივი კინონდუსტრიის ბაზრის ზრდა, საქართველოს მიმზიდველ გადასაღებ ცენტრად გადაქცევა. პროგრამის ფარგლებში დანერგილი ე.წ. Cash Rebate მექანიზმი კინომწარმოებლის მიერ საქართველოში დახარჯული ბიუჯეტიდან კვალიფიციური ხარჯების 20-25%-მდე ანაზღაურებას გულისხმობს. საერთაშორისო პროდიუსერებისათვის მაქსიმალურად ხელსაყრელი გარემოს შექმნისათვის, დანერგილია მომსახურების „ერთი სარკმლის“ პრინციპი, რაც გულისხმობს დახმარებას სასურველი ლოკაციების მოძიებაში, კინოგადაღების დაგეგმვაში, ნებართვების მიღებასა და დაინტერესებულ პირებთან კომუნიკაციაში. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/3078690>.

¹¹⁶ „ფორსაჟი 9“ (Fast and Furious 9, 2021). რეჟისორი: ჯასტინ ლინი. მთავარ როლებში: ვინ დიზელი, მიშელ როდრიგესი, იორდანა ბრიუსტერი, ტაირი გიბსონი, კრის ბრიჯისი, შარლიზ ტერონი, ჰელენ მირენი, ჯონ სენა, კურტ რასელი და სხვები. ფილმში ასახულია თბილისისა და რუსთავის კადრები. ფილმის გადამღები ჯგუფი 600 ადამიანისგან შედგებოდა, მათ შორის 425 ადგილობრივი პერსონალი იყო. ჯამში, პროექტის ფარგლებში 4 000-მდე ადამიანი დასაქმდა. საქართველოში გადაღებების წარმოებისათვის ამერიკულმა კომპანიამ 32 მილიონ ლარამდე დახარჯა.

ბის და ტექსტურების ფონზე, ვიცოდი, რომ ჩვენი ადგილი ვიპოვნეთ. თბილის შექმნის იმ მშვენიერ ფონს, რომელიც Fast & Furious-ის მეცხრე ნაწილს ესაჭიროება“ (<http://www.enterprisegeorgia.gov.ge>).

მიუხედავად პანდემიისა, აღნიშნული პროექტის წარმატებით განხორციელებამ ქვეყნის მიმართ ინტერესი გაზარდა და 2021 წლს დაიწყო მოლაპარაკებები რამდენიმე ჰოლივუდური ფილმის გადაღების თაობაზე.

მნიშვნელოვანია რაც შეიძლება მეტი უცხოური პროექტის საქართველოში განხორციელება, რაც დამატებითი ინვესტიციების მოზიდვასა და შემოსავლების ზრდას ნიშნავს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ საქართველომ უკვე დაიმკვიდრა თავი სასურველ გადასაღებ ადგილად. პანდემიის დასრულების შემდეგ საქართველო სხვა ქვეყნებთან შედარებით, შესაძლოა აღმოჩნდეს უპირატეს პოზიციაში და აქ გადაღება ფინანსურად უფრო მიმზიდველიც კი გახდეს საერთაშორისო მწარმოებლებისთვის. ამ შესაძლებლობას ქვეყანა მომზადებული უნდა დახვდეს. ამისათვის კი საჭიროა ქართული კინოინდუსტრიის უფრო აქტიური მხარდაჭერა სახელმწიფოს მხრიდან.

როგორც ვნახეთ, კულტურის სფეროში COVID-19-ის პანდემიით შექმნილი კრიზისის შესამსუბუქებლად სხვადასხვა ქვეყნის ხელისუფლების მიერ გადაიდგა მნიშვნელოვანი ნაბიჯები. ასევე, გამოიძებნა ის ალტერნატიული ფორმები, რომელთა დახმარებით შესაძლებელი გახდა კულტურული ღონისძიებების დაგეგმვა და განხორციელება.

მსოფლიო პანდემიამ აჩვენა, რომ მიუხედავად სირთულეებისა, შესაძლებელია გამოიძებნოს პრობლემების დაძლევის გზა. გაჩნდა მოსაზრება, რომ შესაძლოა, პანდემიის დასრულების შემდეგაც, სხვადასხვა კულტურული ღონისძიება ონლაინ ფორმატში ჩატარდეს. თუმცა, ნათელია, რომ ამას ისეთივე შედეგი ვერ ექნება, როგორც ფიზიკურად გამართულ ღონისძიებებს.

ეკონომიკური კრიზისი საფრთხეს უქმნის კულტურისა და შემოქმედებითი ინდუსტრიების სექტორის განვითარებას, მათ შორის – კინოინდუსტრიას. ქართული კინოინდუსტრიის წარმატებისათვის, მნიშვნელოვანია სახელმწიფოს მხარდაჭერა და კონკურეტული ნაბიჯების გადადგმა აღნიშნული სფეროს გასაძლიერებლად როგორც ეკონომიკური წარმატების, ასევე კულტურული სარგებლის მიღების თვალსაზრისითაც. სახელმწიფომ უნდა უზრუნველყოს კინოინდუსტრიისთვის დახმარების აღმოჩენა, ვინაიდან კინემატოგრაფს შეუძლია ქვეყნის ღირებულებების წარმოჩენა საერთაშორისო დონეზე.

გამოყენებული წყაროები:

1. ხაზარაძე ა., როგორ უმკლავდებიან სხვადასხვა ქვეყნების კინოინდუსტრიის კრიზისს?

<https://at.ge/2020/04/15/1991-2/?fbclid=IwAR3VR9XeaD0RYYidU1yIeNrN-BOtzq7IVTncMybyGhDQP54rqBn6w3bcxBA> [გ. 01.06.2021].

2. „ცნობის ფურცელი“, საქართველოს კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენტრი, №2, 2020. <http://beta.gnfc.ge/wp-content/uploads/2020/07/GNFC–Newsletter–2020–2.pdf> [ბ.6. 01.06.2021].
3. Burke K. Reports of the death of the film industry have been greatly exaggerated, 14.04.2020. <https://www.theguardian.com/film/2020/apr/14/covid-19-killed-the-film-industry-hollywood-coronavirus>. [ბ.6. 01.06.2021].
4. Impact of the COVID-19 pandemic on cinema. <https://en.wikipedia.org/wiki/Impact-of-the-COVID-19-pandemic-on-cinema> [ბ.6. 01.06.2021].
5. Культура в условиях пандемии COVID-19, 2020. <https://ach.gov.ru/upload/pdf/Covid-19-culture.pdf> [ბ.6. 01.06.2021].
6. <https://en.unesco.org/news/culture-covid-19-impact-and-response-tracker> [ბ.6. 01.06.2021].
7. www.enterprisegeorgia.gov.ge.
8. www.gnfc.ge.
9. www.muso.com.

Anatolii Kucher

V.N. Karazin Kharkiv National University

Associate Professor

Lesia Kucher

Kharkiv National Agrarian University

named after V.V. Dokuchayev

Associate Professor

FORMATION OF A CULTURE OF PROFESSIONAL COMMUNICATION OF FUTURE SPECIALISTS

The increase in the intensity of competition in various markets, including the labour market, causes an increase in requirements for the level of training of specialists in higher education institutions. The integration of Ukraine into the system of international, in particular European, economic, political and cultural relations determines the goal of higher education – to ensure the training of competitive specialists with a high level of professional competence (the so-called Hard Skills) and formed professionally important qualities (the so-called Soft Skills). One of these components is communicative competence and a culture of professional communication. In this regard, one of the directions of training future specialists is the formation of a culture of professional communication in them. Thus, the above indicates the relevance and significance of the problem of forming a culture of professional communication of future specialists.

Analysis of recent publications shows that scientists are investigating various aspects of the culture of professional communication. For example, the paper by England, Howell and White (2020) gives the creating a culture of communication in undergraduate medical education. The authors propose the development of communication-intensive rotations (CIRs) as a method of integrating communication training into the everyday clinical environment. According to authors, “potential benefits of a CIR model include role modelling of expert communication techniques; real-time, specific feedback on communication behaviours; development of relationship-centered communication skills and human connection, thereby decreasing burnout; and the opportunity for quality communication practices to become habits in a medical student’s daily routine” (England, Howell and White 2020). The paper of Shaidullina et. all (2015) is focused on the dynamics study of teachers professional and pedagogical communication culture development. The results of the experiment presented in this paper “show the dependence of psychological and pedagogical components development level of teachers professional and pedagogical culture of communication on external factors – their professional activities experience” (Shaidullina et. all, 2015). The book of Melton et. all (2017) describes the cultures of communication from reformation to enlightenment. The book of Puff, Strasser and Wild (2017) deals with the analysis of cultures of communication: theologies of media in early modern Europe and beyond. The problems of management of the communication competence formation in the prospective economists (namely marketing specialists in Ukrainian universities) are described in the paper by Kucher et. all (2019). In the paper by Kajumova et. all (2017) the

theoretical analysis of formation of culture of communication of young people by means of social and cultural creativity is presented. Their work is focused on formation the formation of culture of international dialogue of youth by means of social and cultural creativity. The main directions of the formation of culture of international dialogue related to the implementation of multicultural environment, ensuring the development of native culture, its history, traditions and moral values (Kajumova et. all, 2017). The article of Narkabilova (2020) deals with the culture of communication as the basic of personality. According to Narkabilova (2020), “the culture of communication is a basic component of a personality culture, which is included in moral concepts”; “the process of forming a communicative culture should take place in higher education institutions, with a view to systemic, continuous enrichment of communication skills, the accumulation of experience”, that affects the individual psychological qualities of a person and his social environment. Nkoala (2020) in the article discusses the student perceptions of multilingualism and the culture of communication in journalism studies in higher education. Consequently, the necessity of the formation of a culture of professional communication of future specialists, the relevance of the problem and its significance in the context of the competitiveness of these specialists in the labour market, have resulted in undertaking the research on the topic.

The purpose of the paper is to present the results of the research of the formation of a culture of professional communication of future specialists in Ukrainian universities.

The first stage of the research was to performed the bibliometric analysis of foreign scholar's publications on culture of communication according to the scientometric base Scopus. The search was performed as of June 1, 2021 for the phrase “culture of communication” in the following fields: title, abstract and keywords of the document (TITLE-ABS-KEY). Based on the review of articles on culture of communication published in journals indexed by Scopus during 1997 and 2020 (Fig. 1), we identified (i) a trend towards the increase (especially since 2007) in the number of publications in the world (leaders – USA, United Kingdom, Germany), and (ii) research gaps in Ukrainian literature (only one document was published during the analysed period), that have not yet been addressed.

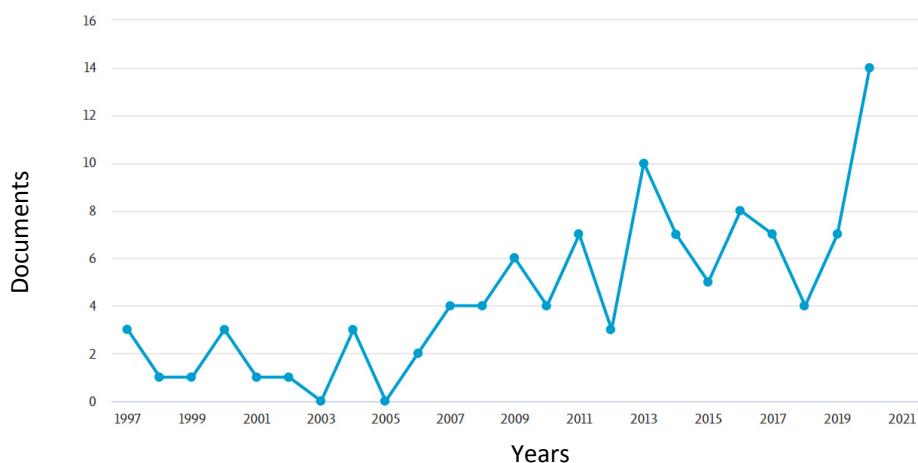


Fig. 1. Number of documents on culture of communication published in journals indexed by Scopus in dynamics 1997-2020

Source: built by the authors according to the search and analysis of the documents in Scopus (<https://www.scopus.com>).

The results of the study showed that in general, for 1997-2020, Scopus indexed 105 published documents containing the phrase “culture of communication” in the title, abstract and/or keywords. The number of publications fluctuated from year to year, with a general tendency to increase, with the most (14 papers) published in 2020.

Among the countries, the world leaders in terms of the number of publications on the culture of communication were the USA (20 works), United Kingdom (15 works) and Germany (11 works) (Fig. 2). Ukraine also belonged to the TOP-10 countries with a relatively high publication activity, but only three works of Ukrainian scientists were indexed, making up an insignificant share in the total number of published works on this topic.

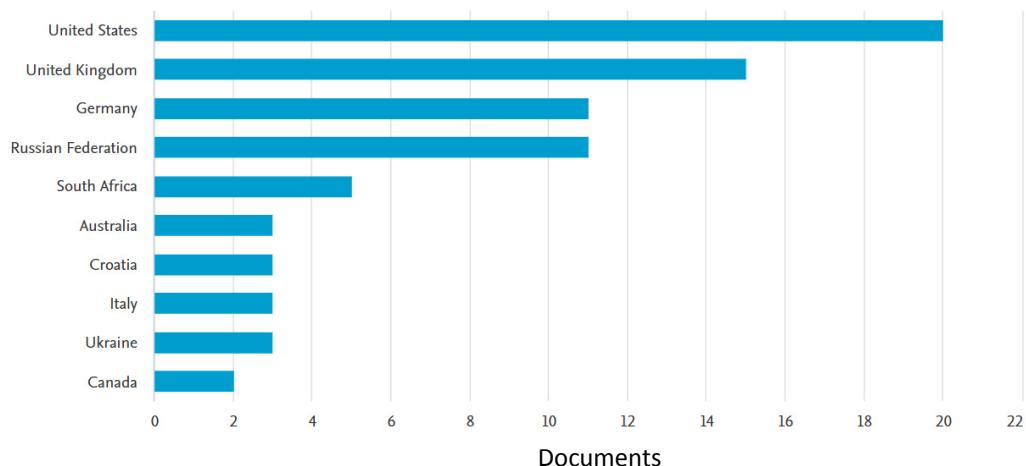


Fig. 2. Number of documents on culture of communication published in journals indexed by Scopus in the TOP-10 countries, 1997-2020

Source: built by the authors according to the search and analysis of the documents in Scopus (<https://www.scopus.com>).

Analysis by type of documents (Fig. 3) shows that more than half of published works are in the form of articles, 14.5% are conference materials; 11.4% – reviews; 8.6% – sections of books.

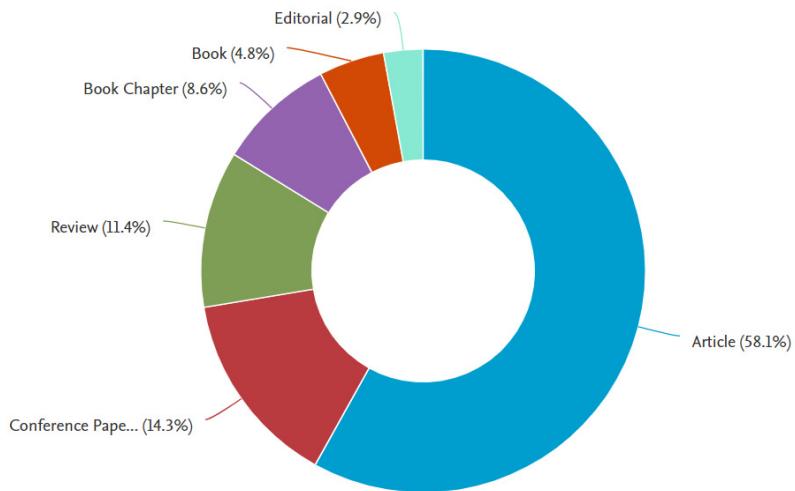


Fig. 3. Distribution (structure) by type of documents on culture of communication published in journals indexed by Scopus in the world, 1997-2020

Source: built by the authors according to the search and analysis of the documents in Scopus (<https://www.scopus.com>).

The results of the analysis of documents by fields of knowledge (Fig. 4) indicate that the culture of communication is studied from the standpoint of various sciences. As we expected, most of the documents (32.5%) were published in the field of social sciences, slightly less (20.0%) in the field of art and humanities. The presence of publications in other fields of knowledge can be explained by the fact that the culture of communication should be formed among specialists of various specialties, respectively, studies of this phenomenon using the example of specific industries and professions are published in thematically related journals (for example, issues of the culture of communication of specialists in economic profile can be presented in the field of knowledge business, management and accounting).

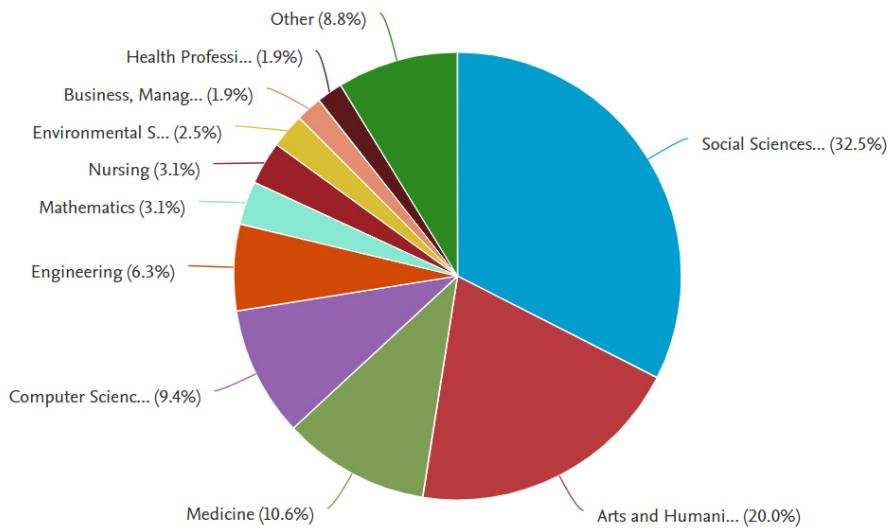


Fig. 4. Distribution (structure) by field of knowledge of documents on culture of communication published in journals indexed by Scopus in the world, 1997-2020

Source: built by the authors according to the search and analysis of the documents in Scopus (<https://www.scopus.com>).

The study of culture of professional communication requires a clear definition of its essence. The culture of professional communication of a specialist at this stage of the search is understood as an integrative dynamic communicative characteristic of the individual, which includes the systemic integrity of acquired knowledge, skills, communicative norms, personal qualities and value orientations that ensure the effectiveness of its intersubjective interaction. Based on the results of the analysis of publications in the structure of the culture of professional communication of future specialists, the following components were identified: motivational-value, cognitive-speech and operational-behavioural. According to the structural components of the culture of professional communication, the following criteria of its formation are distinguished: motivational-personal, cognitive, speech, emotional and operational-activity. The analysis of the criteria and indicators of the formation of the culture of professional communication of a specialist made it possible to determine the levels (low, medium, high) of this culture. A conceptual model of the forming of a culture of professional communication of future specialists has been developed, which includes the following blocks: goal-motivational, conceptual, organizational-methodical, operational-activity, managerial and diagnostic-effective (Fig. 5).

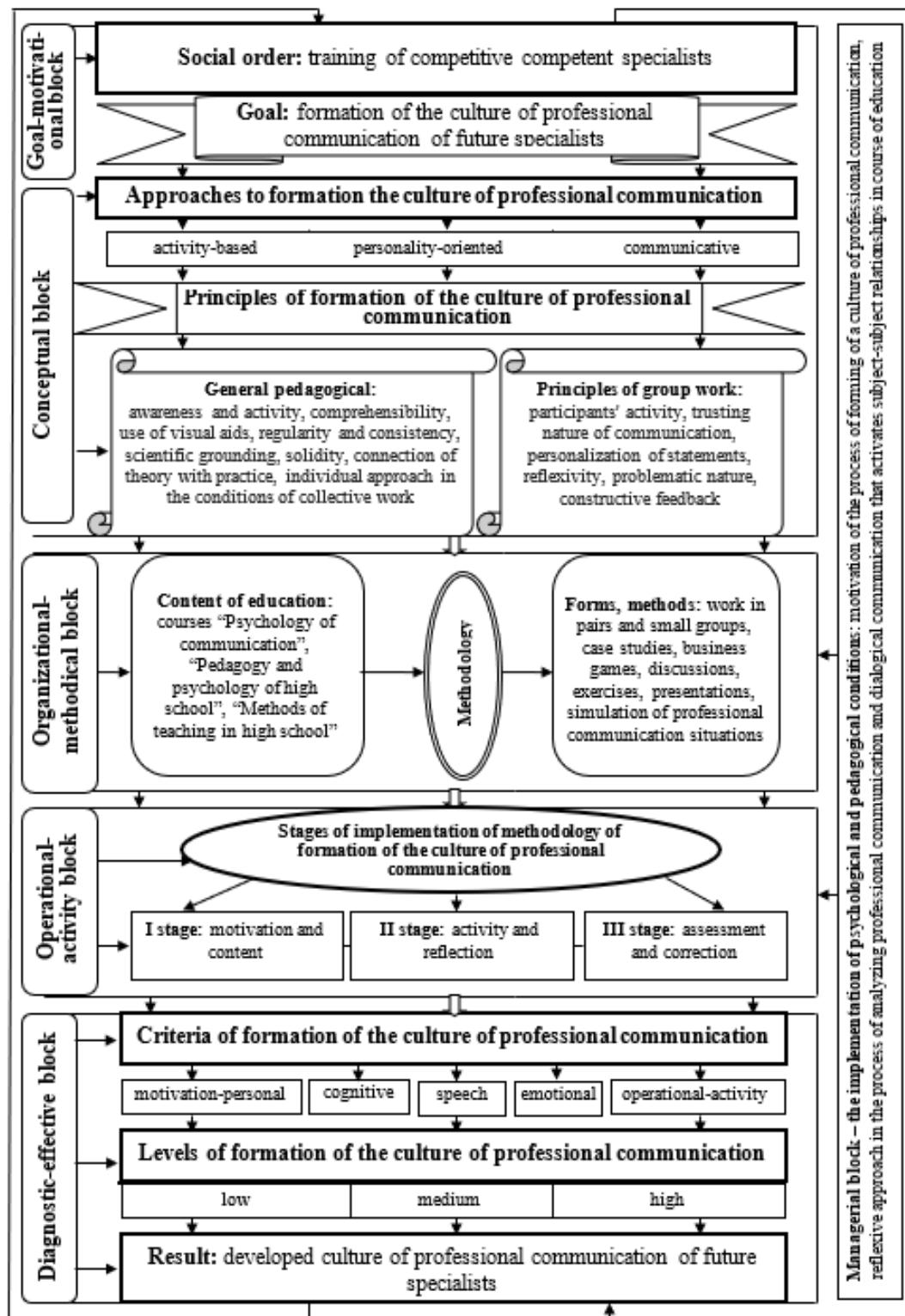


Fig. 5. Conceptual model of the forming of a culture of professional communication of future specialists

Source: built by the authors, taking into account the results of previous studies (Kucher et. all, 2019).

The psychological and pedagogical conditions for the formation of professional competence have been determined: motivation of the process of forming of a culture of professional communication, reflexive approach in the process of analysing professional communication and dialogical communication that activates subject-subject relationships in course of education. The implementation of these psychological and pedagogical conditions – the basis of the managerial block, accordingly, psychological-and-pedagogical management of the process of forming a culture of professional communication. The goal and the end result of such management is the formation of forming of a culture of professional communication of future specialists. From the standpoint of a systematic approach, we consider the management of the educational activities of future specialists in the formation of a culture of professional communication as a system consisting of a subject (lecturers and students), an object (educational activity) and the necessary didactic control tools, as well as direct and feedback, the effectiveness of which is ensured precisely due to feedback at all stages. It is the feedback that allows the lecturer to adjust the course of the pedagogical process to develop the culture of professional communication.

Therefore, the following main conclusions can be drawn: (i) trends and current state of research on the culture of professional communication are identified on the basis of bibliometric analysis of publications indexed in the Scopus database; (ii) the culture of professional communication of a specialist is understood as an integrative dynamic communicative characteristic of the individual, which includes the systemic integrity of acquired knowledge, skills, communicative norms, personal qualities and value orientations that ensure the effectiveness of its intersubjective interaction; (iii) the conceptual model of the forming of a culture of professional communication of future specialists has been developed, which includes the following blocks: goal-motivational, conceptual, organizational-methodical, operational-activity, managerial and diagnostic-effective. The practical implementation of the proposed model contributes to the transformation of the goal into a result, which is manifested in the formation of the motivational-value, cognitive-speech and operational-behavioural components of the culture of professional communication of future specialists. The results of the study can be used in the process of professional training and retraining of specialists in the context of formation in them the high level of the culture of professional communication.

References

1. England, J. A., Howell, M. and White, B. A. A. (2020). Creating a culture of communication in undergraduate medical education. *Baylor University Medical Centre Proceedings*, 33(3): 485–491 <https://doi.org/10.1080/08998280.2020.1746156>.
2. Kajumova, D. F., Strakhova, I. V., Ilina, M. S., Zaichenko, M. A. and

- Kolpakova, G. V. (2017). Theoretical analysis of formation of culture of communication of young people by means of social and cultural creativity. *Man in India*, 97(3): 151–162.
3. Kucher, A., Mendrukh, Y., Khodakevich, O. and Dybkova, L. (2019). Management of formation of communicative competence of the future economists: case study of Ukraine. *TEM Journal*, 8(4): 1127–1136. <https://doi.org/10.18421/TEM84-04>.
 4. Melton, J. H. ed (2017). *Cultures of Communication from Reformation to Enlightenment: Constructing Publics in the Early Modern German Lands*. London, 291 p. <https://doi.org/10.4324/9781315258669>.
 5. Narkabilova, G. (2020). The culture of communication as the basic of personality. *Journal of Critical Reviews*, 7(5): 812–815. <https://doi.org/10.31838/jcr.07.05.167>.
 6. Nkoala, S. B. (2020). Student perceptions of multilingualism and the culture of communication in journalism studies in higher education. *Reading and Writing (South Africa)*, 11(1): a258. <https://doi.org/10.4102/RW.V11I1.258>.
 7. Puff, H., Strasser, U. and Wild, C. ed (2017). *Cultures of Communication: Theologies of Media in Early Modern Europe and Beyond*. Buffalo, N.Y.: University of Toronto Press, 258 p. <https://doi.org/10.1093/ahr/122.5.1724b>.
 8. Shaidullina, A. R., Maksimova, O. G., Fadeeva, E. Y., (...), Zaripova, I. R. and Kuzmin, N. V. (2015). Development dynamics study of professional and pedagogical culture of communication in professional activities of teachers. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6(2S3): 216–224. <https://doi.org/10.5901/mjss.2015.v6n2s3p216>.

ოთარ გოგოლიშვილი
ბათუმის შოთა რუსთაველის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

კულტურისა და ცივილიზაციის ურთიერთობისათვამის შესახებ

კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებათა ანალიზის უახლესი თეორიები განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევენ თანამედროვე ეტაპზე. ისინი საფუძვლად უდევს კაცობრიობის ისტორიის ახალ გააზრებას, სხვადასხვა კულტურებისა თუ ცივილიზაციების ტიპოლოგიურ დანარჩევებას და მათ შორის არსებული კულტურული მემკვიდრეობის პრობლემის შესწავლას.

ცნებები „ცივილიზაცია“ და „კულტურა“ გაჩნდა ჰუმანიტარული აზროვნების ადრეულ ეტაპზე. თუმცა ისინი თავდაპირველად არ წარმოადგენდნენ ისტორიულ-ფილოსოფიურ კატეგორიებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ცნებები თავისი ღრმა შინაარსით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაინც ძალიან რთულია მკვეთრი ხაზის გავლება კულტურასა და ცივილიზაციას შორის. ორივე ადამიანური მოღვაწეობის სფეროა, ორივე აღნიშნავს ადამიანურ პროგრესს, ანუ ყველაფერ იმას, რასაც მიაღწია ადამიანმა ცხოველისაგან განსხვავებით და რაც დაამატა ბუნებას.

კულტურისა და ცივილიზაციის ურთიერთობიმართების შესახებ არსებული კონცეფციები პირობითად შეიძლება სამ ჯგუფად დავყოთ:

ა) კონცეფციები, რომლებშიც აღნიშნული ცნებები სინონიმური მნიშვნელობით მოიხმარება. ისევე როგორც სხვა ტერმინების შემთხვევაში, ტერმინი „ცივილიზაციაც“ მოქმედია სამეცნიერო მიმოქცევაში, ჩამოყალიბდა ცნებად და შეიძინა კულტურის ცნების სინონიმის მნიშვნელობა.

ბ) მეორე ჯგუფის თეორიების მიხედვით, კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებები სინონიმები კი არ არიან, არამედ უპირისპირდებიან ერთმანეთს.

გ) მესამე ჯგუფის თეორიების მიხედვით, კულტურისა და ცივილიზაციის ურთიერთობიმართების კიდევ ერთი თვალსაზრისი არსებობს, რომლის მიხედვითაც კულტურა და ცივილიზაცია წარმოადგენს ერთის განსხვავებულ მხარეებს. იმისათვის, რომ ნათლად გამოჩენდეს კულტურასა და ცივილიზაციას შორის არსებული მიმართება, საჭიროა განვმარტოთ მათი ცნებები.

კულტურის ცნების უამრავი განმარტება არსებობს. რა თქმა უნდა, ამჯერად, ჩვენ არ შევუდგებით თითოეული მათგანის ანალიზს და კლასიფიკაციას, მაგრამ დავძენთ, რომ კულტურის განსაზღვრების ასეთი სიმრავლე გამოივისულია თავად კულტურის ფენომენის სირთულითა და მრავალფეროვნებით, მისი როლითა და მნიშვნელობით ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრებაში. კულტურის ცნების შინაარსი ისტორიულად იცვლებოდა და თანდათან მდიდრდებოდა საწინააღმდეგო განსაზღვრებებით. კულტურის ცნების თანამედროვე მნიშვნელობის ჩამოყალიბებამდე ამ ცნებამ საინტერესო გზა გაიარა. ჩვენი მიზანია

კულტურის ცნების წარმოშობისა და განვითარების ეს გზა მოკლედ დავახასიათოთ.

ტერმინი „კულტურა“ აღმოცენდა ლათინური სიტყვიდან cultura, რაც ნიშნავდა ნიადაგის დამუშავებას, მის კულტივირებას, ე.ი. აღნიშნავდა ბუნებრივ ობიექტში ადამიანის ზემოქმედებით გამოწვეულ ცვლილებებს, განსხვავებით იმ ცვლილებებისაგან, რაც გამოწვეულია ბუნებრივი მიზეზებით. ამჟამად, კულტურის ცნება აღნიშნავს საზოგადოების, შემოქმედებითი ძალებისა და ადამიანური შესაძლებლობების ისტორიულად განსაზღვრულ დონეს, რაც გამოხატულია ცხოვრების ორგანიზაციისა და ადამიანთა მოქმედების ტიპებსა და ფორმებში, აგრეთვე მათ მიერ შექმნილ მატერიალურ და სულიერ ფასეულობებში. ამიტომ, როგორც აღნიშნავდა ნ. ბერდიაევი, „კულტურის არსის გაგება შეიძლება მხოლოდ ადამიანის, პლანეტაზე მცხოვრებ ხალხთა მოღვაწეობის პრიზმის გავლით. კულტურა ადამიანის გარეშე არ არსებობს. იგი დასაბამიდან დაკავშირებულია ადამიანთან და აღმოცენებულია იმ მიზნით, რომ ის მუდმივად მიისწრაფვის თავისი ცხოვრების და მოქმედების მიზნის ძიებისკენ, საკუთარი თავის და იმ სამყაროს სრულყოფისაკენ, სადაც ცხოვრობს“ (სოროკინი, 1992:220). სიტყვა „კულტურა“ პრაქტიკულად, თითოეული ადამიანის ლექსიკონში გვხდება, მაგრამ ამ ცნებაში სრულიად სხვადასხვა აზრს დებენ: ერთნი მხოლოდ სულიერი ცხოვრების ფასეულობებს გულისხმობენ, მეორენი უფრო ავინტროვებენ ამ ცნებას და მიაკუთხნებენ მხოლოდ ხელოვნების, ლიტერატურის ნიშნებს, მესამენი ზოგადად მოისაზრებენ გარკვეულ იდეოლოგიას.

კულტურას, როგორც მოვლენას, შეისწავლის მრავალი კონკრეტული მეცნიერება – არქეოლოგია, ეთნოლოგია, ისტორია, სოციოლოგია. აგრეთვე მეცნიერებები, რომლებიც შეისწავლიან შემეცნების სხვადასხვა ფორმებს – ფილოსოფია, ხელოვნება, ესთეტიკა, მორალი, რელიგია და ა.შ. თითოეული კონკრეტული მეცნიერება ქმნის გარკვეულ წარმოდგენას კულტურაზე, როგორც თავის კვლევის საგანზე.

კულტურის ცნების გვერდით, კულტუროლოგიაში ფართოდ გამოიყენება ცივილიზაციის ცნება. როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში აღინიშნება, დღეს ცივილიზაცია დომინირებად კულტურულ-ისტორიულ კატეგორიად იქცა. ყურადღება ხალხებიდან და ქვეყნებიდან გადატანილი იქნა უფრო დიდ სტრუქტურებსა და პროცესებზე, რომლებიც ცივილიზაციის მასშტაბებში თავსდება.

სიტყვა „ცივილიზაცია“ წარმოდგება ლათინური სიტყვისაგან civilis, რაც „საქალაქო“, „სამოქალაქოს“ ნიშნავს. ანტიკურ ეპოქაშიც და შუა საუკუნეებშიც, ეს სიტყვა იხმარებოდა ცნება silvaticus-ის სანინააღმდეგოდ, რაც ველურს, უხეშს ნიშნავდა. აქედან ჩანს, რომ უკვე იმ უძველეს პერიოდში ადამიანები ერთმანეთისაგან განასხვავებდნენ განვითარებულ ცხოვრებას და უხეშ, ბარბაროსულ ყოფას. XVIII ს-დან სიტყვა „ცივილიზაცია“ მტკიცედ მკვიდრდება ისტორიკოსთა ლექსიკონში. ამასთან ერთად, იწყება ცივილიზაციების შესახებ სხვადასხვა თეორიების ჩამოყალიბება. ეს პროცესი დღემდე გრძელდება.

როგორც აღინიშნა, სამეცნიერო ლიტერატურაში ცალკე კვლევის საგანია ამ ორი ცნების როგორც ურთიერთმიმართების, ისე მათი დაპირისპირების სა-

კითხი. ჩვენ შევეცდებით ეს განსხვავებული მოსაზრებები რამდენიმე მეცნიერული შეხედულებით წარმოვადგინოთ. ამ მხრივ მნიშვნელოვანია ოშპენგლერის კონცეფცია, რომელიც კულტურასა და ცივილიზაციას კაცობრიობის არსებობის სხვადასხვა მონაცვლე ეპოქებად განიხილავდა. კულტურის განვითარების ბოლო სტადიას შპენგლერი ცივილიზაციას უწოდებს. „ყოველ კულტურას აქვს თავისი ცივილიზაცია. როგორც მცენარის, ცხოველის ან ადამიანის შემოქმედებით ცხოვრებას აუცილებლად მოსდევს დაღმასვლა, ისე ყოველი კულტურის გაფურჩქვნას მოსდევს კულტურის ძალთა გამოფიტვა. ცივილიზაცია არის გარდაუვალი ბედი კულტურისა“ – წერდა ო. შპენგლერი (Шпенглер, 1993:30).

კულტურასა და ცივილიზაციას შორის არსებული განსხვავების და მიმართების შესახებ საინტერესოა 6. ბერდიაევის თვალსაზრისი. 6. ბერდიაევი ცივილიზაციას კულტურის პოტენციურ მტრად მიიჩნევდა, თუმცა არ გამორიცხავდა მათ თანაარსებობასაც. „როგორც კულტურის ეპოქაში არსებობს ცივილიზაცია, ასევე ცივილიზაციის ეპოქაში არსებობს კულტურა. ცივილიზაცია და კულტურა კაცობრიობის ისტორიის მანძილზე თანაარსებობდნენ და მაინც განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. ცივილიზაცია ითრევს და ხრნის კულტურას, ხდის მას მექანიკურს, მასობრივს, ისეთივე უმისამართოს, როგორც თავად არის“ (Бердяев, 1907:70).

ა. ტოინბი კულტურას ცივილიზაციის შემადგენელ ნაწილად მიიჩნევდა, თუმცა მას ყველა კულტურული ტიპი თავისი ცივილიზაციის სქემაში არ მოუქცევია, რითაც ფაქტობრივად, გამიჯნა კულტურა ცივილიზაციის ზოგადი ფორმისაგან.

კულტურისა და ცივილიზაციის ცნებების განსხვავების საფუძველი კულტურის რთული, მრავალფეროვანი ბუნებაა. კულტურა ერთიანია, მაგრამ მას მრავალი შრე და ასპექტი აქვს, რაც განსხვავებული შემოქმედებითი აქტივობის პროდუქტია. აქედან გამომდინარე, განსხვავებულია მათი ხასიათი, ფუნქცია და დანიშნულება. კულტურა განხორციელებულ ღირებულებათა სამყაროა. მასში გამოიყოფა ურთიერთსაჭირო, მაგრამ განსხვავებული მხარეები, რომლებიც კაცობრიობის რეალურ ისტორიაში ხშირად უპირისპირდებიან კიდევაც ერთმანეთს. კულტურის, როგორც მთელის შიგნით, გამოიყოფა სამი შრე. მატერიალური კულტურა, სოციალური კულტურა და სულიერი კულტურა. უნდა ითქვას, რომ მათ შორის მარტივი მიმართება არ არსებობს. მატერიალური კეთილდღეობა ყოველთვის არ არის მაღალი სულიერების, სულიერი კულტურის პირობა, რომ ხშირად მატერიალური და სოციალური კულტურის აღმავლობას მოჰყონა სულიერი კულტურის კრიზისი.

ცივილიზაცია კულტურის მატერიალური და სოციალური შრეების აღმნიშვნელი ცნებაა. აღნიშნული ცნების გამოყენებას ამ მნიშვნელობით ხელი შეუწყო სიტყვის ეტიმოლოგიურმა მნიშვნელობამ, რაც დაკავშირებულია ქალაქ-თან, რომლის სახელთანაც ასოცირდება მაღალი ტექნიკური და საყოფაცხოვრებო დონე, ინდუსტრიალიზაცია, ურბანიზაცია, ადამიანთა კომუნიკაციისა და მორალური ურთიერთობების დეფიციტი და სხვა.

დაბოლოს, უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურასა და ცივილიზაციას შორის განსხვავება რამდენადმე პირობითი ხასიათისაა. კულტურის სრულყოფა შეუძლებელია ცივილიზაციის გარეშე, ხოლო კულტურის დაქვეითება პრინციპულად საფრთხეს ქმნის ცივილიზაციისათვის. კულტურა ცივილიზაციის ბაზაზე ხორციელდება, მეორე მხრივ, ისიც ცხადია, რომ ცივილიზაცია საფრთხეში ვარდება, როცა ქრება ურთიერთგაგების კულტურული პათოსი. ცივილიზაცია განიხილება არა როგორც თვითმიზანი, არამედ როგორც აუცილებელი ბაზა კულტურული სრულყოფისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. სოროკინი პ., „ადამიანი. ცივილიზაცია. საზოგადოება“, თბ., 1992.
2. ყულეჯიშვილი ა., „კულტუროლოგია“, თბ., 2001.
3. ქერქაძე დ., „ლოკალურ ცივილიზაციების თეორიათა კრიტიკა“, თბ., 1978.
4. Бердяев И. «Новое религиозное сознание И общественность», 1907.
5. Межуев В.М. «Культура и история». М., 1977.
6. Шпенглер О. «Закат Европы». М., 1993.

თამარ პაიჭაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

□გარსი მარადი □ თუათრი სცენის მიღმა (მსოფლიმხედველობრივი კონცეფციის გააზრებისათვის)

მოდერნიზმი, როგორც მსოფლიმხედველობა ახალ გამოწვევად ჩამოყალიბდა თეატრალური ხელოვნებისათვის, სხვა მიმართულებათა შორის განსაკუთრებით სიმპტომატურია ექსპრესიონისტული თეატრი, რომლითაც გარკვეულნილად ახალი ისტორია დაინტერესონ თეატრალურ ხელოვნებაში, ამ ფაქტის განმაპირობებელი კი უპირველესად უნდა გამხდარიყო ახალი მხატვრული ტექსტი – ახლებური დრამატურგია, რომელიც სრულად ასახავდა იმ მსოფლიმხედველობრივ ბინარებს, მხატვრულ და სტილურ მახასიათებლებს, რომელიც სამყაროს აღქმის ექსპრესიონისტულ მოდელს გამოხატავდა. დრამა, როგორც უანრი, ექსპრესიონისტული მხატვრული ნარატივის ერთ-ერთ მოდელად გაფორმდა და დამკვიდრდა, როგორც ახალი მოდერნისტული მსოფლაღქმის მხატვრული ფორმა, თავდაპირველად გერმანულენოვან (ფრანც ვერფელის, გეორგ კაიზერის, ერნსტ ტოლერის), ხოლო შემდეგ ზოგადად ევროპულ სალიტერატურო სივრცეებში (იუჯინ ო ნილი, კნუტ ჰაմსუნი, ჰენრიკ იბსენი).

ექსპრესიონისტული დრამატურგიის, როგორც მხატვრული ტექსტის ფორმალური საფუძველი ზოგადად ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებული მსოფლიმხედველობრივი პლაცდარმის – ფრიდრიხ ნიცშეს ფსიქოანალიტიკურ დოქტრინებზე გადიოდა; „დმერთის სიკვდილი“ ექსპრესიონისტული ხედვის ბაზისად იქცა.

ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ გაცხადებულმა ადამიანის რწმენის დაკარგვის აღიარებამ უპირველესად ქრისტიანულ მსოფლიმხედველობასთან დაპირისპირება გამოიწვია. ავტორმა ქრისტიანობას წამებულთა და მარტივილთა რელიგია უწოდა და მას წარმართული ელინური ლვთაებები, კონკრეტულად დიონისოს კულტი დაუპირისპირა, ვითარცა ადამიანურ ვწებათა, ლხენის, თრობის სიმბოლო. ფრიდრიხ ნიცშე ორ საწყისს, ორ სტიქიას გამოჰყოფდა – აპოლონურსა და დიონისურს. აპოლონური სული არტისტულია და მშვენიერი, ის სინატიფეს და ჰარმონიულობას განასახიერებს, სტატიკურია თავისი არსით; დიონისური საწყისი კი მძვინვარე სტიქიაა, მოძრავი, დინამიკური, ის ნერვევისა და შენების, მძაფრ ვწებათა მიმოქცევის მისტერიაა. ამ ორ საწყისთა ბრძოლაში სახიერდება ოპოზიციური წყვილები: სული და სხეული, თრობა და სიზმარი, ბოროტი და კეთილი, ცხოვრების სტიქიური საწყისი და გონება ... და სინამდვილეს სწორედ ამ ძალათა მუდმივი შეტაკება და მონაცვლეობა აწესრიგებს, ამგვარად ვლინდება სიცოცხლის სტიქიური რიტმი.

ამ თეორიამ XX საუკუნის დასაწყისში ისედაც „ამოატრიალა“ საზოგადოებრივ თუ კულტუროლოგიურ მიმართულებათა არაერთი მყარი, დადგენილ-

დაწმენდილი შეხედულებებათა სისტემა. და თუკი ვინმემ ცალსახად მიიღო ის, არავითარი ეჭვი და წინააღმდეგობა არ დაპატებია – ეს სწორედ ექსპრესიონისტები იყვნენ.

ნიცშეანურ შეხედულებათა გაზიარება მხოლოდ ევროპული რადიუსით არ განხორციელებულა, XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან ამ პროცესში ქართული კულტურაც ჩაერთო. გერმანულ (ევროპულ) კულტურასთან ზიარების, იქ ცხოვრებისა და სწავლის შემდგომ ნიცშეანური იდეები სამშობლოში ჩამოიტანეს ქართველმა ნიცშეანელებმა: ერეკლე ტატიშვილმა, დავით კასრაძემ, აკაკი ჩხერიძელმა, ალექსანდრე ცაგარელმა, კონსტანტინე კაპანელმა, სერგი გორგაძემ, ალექსანდრე შანშიაშვილმა, თენგიზ ბუაჩიძემ, ზურაბ კაკაბაძემ, გრიგოლ რობაქიძემ და კონსტანტინე გამსახურდიამ... ამდენად, ნიცშეს „დმერთის სიკვდილისა“ და ზეკაცის მოვლინების თეორიამ ჯერ კიდევ გასული საუკუნის პირველივე წლებიდან ქართულ საზოგადოებაშიც ჰპოვა გამოხმაურება.

ლიტერატურულ წერილებში, პუბლიკაციებში, ნარკვევებში, მხატვრულ ტექსტებსა თუ თარგმანებში ქართველი ნიცშეანელები აქტიურად ენეოდნენ ნიცშეს მსოფლმხედველობრივი პრინციპების პროპაგანდას, თუმცა დღევანდელი გადმოსახედიდან აშკარაა, რომ ამ ძალისხმევათა თავკაცად თუ სიმბოლოდ საქართველოში კონსტანტინე გამსახურდია მოიაზრებოდა, როგორც თავგადაკლული გერმანოფილი, გერმანული კულტურის აპოლოგეტი და ნიცშეანური ფილოსოფიური შეხედულებების ქართულ ხელოვნებაში დამამკვიდრებელი. ნიცშეს ფილოსოფიურ დოქტრინებს კონსტანტინე გამსახურდიაც სხვადასხვა ლიტერატურულ და პუბლიცისტურ წერილებში განიხილავდა, ხოლო „ას იტყოდა ზარატუსტრას“ პირველი თავის მისეული თარგმანის ნაწყვეტები მოგვიანებით შეიტანა კიდეც მემუარულ თხზულებაში „ლანდებთან ლაციცი“.

ამდენად, XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან კონსტანტინე გამსახურდია ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობის პროპაგანდისტად გვევლინება, ეს პოზიცია არა ოდენ მის მხატვრულ ტექსტებში, არამედ დეკლარაციებში და პუბლიცისტურ წერილებში იკვეთებოდა. ის ცდილობდა სრული ფორმატით წარმოედგინა ევროპული ექსპრესიონიზმის მხატვრული მოდელი და ალბათ ეს იყო კიდეც მიზეზი მიმისა, რომ მწერალი მისი მხატვრული სტილისათვის ნაკლებადორგანულ უანრებსაც მიეახლა, მაგალითისათვის ისეთებს, როგორებიცაა ლირიკული პოეზია, ბიოგრაფიული რომანი („გიორგეს ცხოვრების რომანი“) და დრამატურგია.

რაც შეეხება ამ უკანასკნელს, იგულისხმება კონსტანტინე გამსახურდიას ერთადერთი პიესა-მისტერია „გარსი მარადი“ – სამყაროს „ექსპრესიონისტული“ მოდელირების ქართული ანალოგის სრული ვერსია, რომელიც 1923 წელს უურნალ „ილიონის“ IV ნომერში დაიბეჭდა.

საფიქრებელია, რომ ის მიზანმიმართულად მოარგო ექსპრესიონისტულ ეტალონს ავტორმა. ეს ის ხანაა, როცა ავტორის ექსპრესიონისტული მიზან-სწრაფვანი გარკვეულნილად კულმინაციას აღწევდნენ. საყმანვილო პერიოდი, ექსპრესიონიზმის დაჭაშნიკებისა, უკვე ჩავლილია და ამ ეტაპზე მწერალი ექსპრესიონიზმის შესახებ თეორიულ და ინფორმაციულ პუბლიკაციებსაც უზია-

რებს მკითხველს და მის მიერ შექმნილი ექსპრესიონისტული აღქმის მხატვრულად სრულყოფილი ნიმუშებიც (პროზასა და პოეზიაში) უკვე სახეზეა.

როგორც ჩანს, ავტორის ამ უანრობრივ არჩევანს ქართული დრამატურგიული ლიტერატურის ერთგვარი კრიზისის შესახებ მისმავე შეხედულებებმაც შეუწყო ხელი

„...ყოფა-ცხოვრების მელოდრამებში გაიჩირა ქართული დრამა. ქართულმა პროზამ ვერ ააცილა სოფლურ-პრიმიტიული ელფერი...“ (გამსახურდია, 1983:398).

„...ახალმა ქართულმა პოეზიამ, ქართულმა დრამამ უნდა გადალახოს ნაციონალური ხელოვნების სანიშნოები...“ (გამსახურდია, 1983:399) – ეს ამონარი-დებია მისივე ცნობილი წერილიდან „თეატრი და ექსპრესიონიზმი“, რომელიც ამ პიესამდე მცირე ხნით ადრე დაიწერა (1922 წელი) და ის ავტორმა თავდაპირველად რუსთაველის თეატრსა და ხელოვანთა სასახლეში წაიკითხა.

მიუხედავად ხაზასმული სქემატურობისა, თეორიული ეკლექტიზმისა, პირობითობისა და აქედან გამომდინარე ალაგ აბსურდულობისაგან დაუზღველობისა, მისტერია დღევანდელი გადმოსახედიდან არა მხოლოდ ისტორიული, არამედ გარკვეული მხატვრული ლირებულების მატერიებლია, სწორედ ტექსტურული და სიმბოლურ-ალეგორიული მხატვრული მოდელების გათვალისწინებით.

ავტორის ტექსტი და იდეა აქ ლიაა: ღმერთი მკვდარია, ფასეულობანი გა-დაფასებულია, დაირღვა რწმენის სუბსტანციური მოდელი, ადამიანები ცოდვებს შეუპყრია და ყველა, ვინც კი მათი სიმართლის გზისკენ უთითებს (ნათელი, კვარისანი, წინასწარმეტყველი, მგზავრი) – დასჯილია. მგზავრი ციხეშია იმ სიმართლის გამო, რომ ადამიანებს უღმერთობა აუწყა, ხოლო ადამიანურ ცოდვათა ჩამდენთ შორის დამნაშავედ თავს აღარავინ მიიჩნევს, მათ ვეღარავინ განსჯის, ღმერთი მოკვდა... ადამიანთა (ტუსალები) პასუხიც შესაბამისია: „თუ ღმერთი მოკვდა, მაშინ ჩვენ არ ვყოფილვართ დამნაშავენი“. ისინი თავისუფლებას ითხოვენ, და აღწევენ კიდეც თავს ბორკილებს, მაგრამ საკუთარი თავის და ადგილის მუზა მათ თავისუფლებას პირობითს, არასრულფასოვანს ხდის. მგზავრი კი „მეორედშობის მღვიმეშია“, იწყება მისი ინკარნაცია (მეორედ შობა). ნიცშესული ზეკაცის იდეა აქ მთელი სისრულით წარმოჩნდება.

ამ რეალობის სასრული კი არაფრისკენაა, აღარაფერი დარჩება გარდა „გარსი მარადისა“ „...და რჩება „გარსი მარადი“ ბნელისა და ნათელის წიაღი“. მაგრამ პიესაში „გარსი მარადი“, რომელიც ავტორმა თავის „ბნელთვალებიან ღმერთს“ – ფრიდრიხ ნიცშეს მიუძღვნა, მწერალი თხემით ტერფამდე კვლავ ეხვევა ექსპრესიონისტული მაქსიმალიზმის ბურუსში: წარმოსხვითი დრო, წარმოსახვითი ადგილი („დროის, ელფერის გარეშე“ – კ.გ.), სიტყვათა და ბეგერათა თამაში, პოეტური რემინისცენციები, რიტმული პროზა და სიმბოლურ-პირობითი წარმოსახვა მთელი სამოქმედო არეალისა; მისტერიის პერსონაჟები სრულიად ურთეირთსანიალმდეგო გარემოდან: მგზავრი, მისანი, სული, ხმა, ნათელი, ბნელი, ტუსალი, გუშაგი; მოქმედების არეალი ზესკნელ-ქვესკნელის

ჭიდილში ჩნდება – „დაღუპულთა ნაპირზე, გამოცხადების მთაზე, შვების წალკოტსა და ხელმეორედშვების მღვიმეში“.

...მგზავრი – მწირი, ისევე როგორც ზარატუსტრა ადამიანებისთვის საკუთარი შეხედულებების და სულიერი საუნჯის გაზიარებას გადაწყვეტს:

„მე ვუთხარი ადამიანებს, რომ მათი ღმერთი მოკვდა, მათ ოქროებს წონა დაეკარგა, მათი თავისუფლება საპყრობილები ფასდება – მათი უბინოება საროსკიპოში, მათი გონიერება-საგიუჟეში“ – პერსონაჟის ამ მიმართების განსხვავებულ ადამიანთა გუნდი უსმენს, მათ მხოლოდ ერთი რამ აქვთ საერთო – თავისუფლების შეცნობის სურვილი და სამყაროს აღქმა ამ ნიშნულით, სადაც ღირებულებები ადამიანის სულიერ თავისუფლებაზე, აღქმის ნამდვილობაზეა დაფუძნებული. ეს კი ექსპრესიონისტული სამყაროა ყველა მახასიათებლით.

„ყველა დაშრება, ყველა გაქრება
მზის გადასცდება სატურნი მარსი
მოკვდება ღმერთი, მოკვდება ჭია
და შეიცვლება უაზრო ფარსი.
მზე დალეული დღეების ტრიალს
ნაუვა ფერი და შინაარსი.

გარდაუვალი დარჩება მხოლოდ
მარადი გარსი, მარადი გარსი“ (გამსახურდია, 1923:81).

ეს ტექსტი ფაქტობრივად ანალოგია ზარატუსტრას შეგონებისა: „ჯერ არს გიყვარდეთ ზავი, ვით საშუალება ახალი ომისა და ხანმოკლე ზავი, ვიდრე ხანგრძლივი!“ თქვენ, მაღალო ადამიანებო, ისნავლეთ ესე ჩემგან: ბაზარში არავისა სწამის მაღალი ადამიანებისა. და თუ გსურთ იქ ლაპარაკი! ბრბო თვალებს აახამხამებს: „ჩვენ ყოველანი თანასწორნი ვართ“. „თქვენ, მაღალნო ადამიანნო, – ესე ახამხამებს თვალებს ბრბო, – მაღალი ადამიანები არ არიან, ყველანი თანასწორნი ვართ, ადამიანი ადამიანია, ღვთის წინაშე – ყველა თანასწორია“. ღვთის წინაშე! – ან ეს ღმერთი მოკვდა. ბრბოს წინაშე ჩვენ თანასწორობა აღარ გვსურს. თქვენ მაღლო ადამიანნო, ერიდეთ ბაზარს.

ღვთის წინაშე! ან ეს ღმერთი მოკვდა! თქვენ, მაღალნო ადამიანნო, ეს ღმერთი თქვენი უდიდესი საფრთხე იყო. მას შემდეგ, რაც ის საფლავშია, თქვენ პირველად აღსდექით მკვდრეთით. ან მოდის მხოლოდ დიდი შუადლე, ან იქნება მხოლოდ დიდი ადამიანი – ბატონი! ღმერთი მოკვდა; ან გვსურს ჩვენ, რათა ზეკაცი სცხოვრობდეს. სძლიერ დღევანდელ ბატონებს, ჰე ძმანო, – ამ პატარა ადამიანთ: ისინი ზეკაცის უდიდესი ხიფათია!

უკეთუ მაღლა ასვლა გსურთ, ისარგებლეთ საკუთარი ფეხებით! ნებას ნუ მისცემთ წაგილონ, ნუ შეჯდებით სხვის თავსა და ზურგს! არა მრისხანებით, არამედ სიცილით ჰკლავენ“. არ გვსურს სასუფეველი ცათა: მამაკაცებად გვინდა ყოფნა, – ესე გვსურს სასუფეველი მიწისა“ (ზიცშე, 2012:29).

ზარატუსტრას მწირთან საუბრისას მისი სურვილი ვლინდება – ძღვენი მიუტანოს ადამიანებს, თუმცა წმინდანი ურჩევს, არაფერი მისცეს მათ, ყველაზე დიდი სიკეთე მათთვის მხოლოდ მოწყალებაა, ისიც მაშინ, თუკი მას შეევედრებიან. „მე მოწყალებას არ გავცემ საამისოდ არასაკმარისად ღარიბი ვარ“ – ამ-

ბობს ზარატუსტრა. ზარატუსტრასთვის მიუღებელია მწირის ცხოვრებისეული კრედო, არ გაენდოს ადამიანებს და ტყეში დარჩეს.

„გარსი მარადის“ პერსონაჟს – მგზავრს კი მისანი აფრთხილებს, რომ ადამიანები სახიფათონი არიან, ისინი სიმართლისათვის მზად არ არიან „სიმართლეს კაცი ვერ ზიდავს, სიმართლეს ქვეყანა ვერ აიტანს...“ და სჯობს „ხელცარიელი“ მივიდეს მათთან. მისანის შეხედულებით ადამიანები სიმართლის ჯვარს მას თავად აზიდინებენ, მგზავრი ამ ტვირთვისთვისაც მზად არის და თხოვს მისანს, გზა მიასწავლოს ადამიანებისაკენ.

„შემომხედვეთ მე თქვენ ზეკაცს გასწავლით. ზეკაცი მიწის საზრისია! ათქმევინეთ თქვენს ნებას: ზეკაცი მიწის საზრისი გევედრებით ძმებო, ვიყოთ მიწის ერთგული და არ დავუჯეროთ მათ, ვინც ზემინიერ იმედებზე გელაპარაკებათ! ისინი მოწამლულები არიან, თუპდაც ეს თავად არ იცოდნენ! სიცოცხლის მოძულენი არიან თავად ხრწნადნი და მოწამლულნი. მიწა დაქანცულა მათი ტარებით, ხოდა გაგვცილდნენ!“ (გამსახურდია, 1923:61).

ადამიანის ახლანდელი მდგომარეობა ნიცშესათვის გარდამავალი მდგომარეობაა ღმერთის მაგივრად, ზეკაცისაკენ მიმავალ გზაზე. იქ კი ტკივილისა და ტანჯვისაგან თავისუფლება ელით ადამიანებს. პიესის გმირებიც (მოწაპირები) მგზავრთან საუბრისას აცხადებენ „ბნელი ქრისტეზე უფრო მაღალია, რადგან მას შემეცნება აქვს და სიყვარული აკლია. ქრისტე სიყვარულმა მოიყვანა დედამიწაზე, მიწას კი სიყვარული ვერ მოერევა. მიწა სიყვარულზე დიდია“ (გამსახურდია, 1923:46). პიესის ბოლოს ხელმეორედ იშვება უკანასკნელი სიმართლე, თუმცა ისიც წარმავალია, კვლავ კვდება ღმერთი...

ზარატუსტრაცა და მგზავრიც განწირულები არიან ეგზისტენციალური ტანჯვისთვის. ნიცშეს ფილოსოფიურ შეხედულებათა მსგავსად „არც აქ არიან მზად ადამიანები ჭეშმარიტების შესაცნობად, ღირებულებები გაუფასურებულია, რწმენა მოშლილი, კულტურა დესაკრალიზებული – ანუ ღმერთი მოკვდა. ამ მიზეზთა გამო ადამიანი მარტოსული, სოციუმისგან გარიყული და დამალულია. „ადამიანები მე ჯვარს მაცმევენ, როცა უკანასკნელ სიმართლეს ვეტყვი: რომ მათი ღმერთი მოკვდა. მათ ოქროებს წონა დაეკარგა, მათი თავისუფლება საპყრობილები ფასდება, მათი უბინება საროსკიპოში, მათი გონიერება – საგიუეთში“ (გამსახურდია, 1923:69).

დრამის მთავარი გმირის პროტოტიპად თავად ფრიდრიხ ნიცშე მოიაზრება, რადგან ზარატუსტრას (ამ შემთხვევაში მისნის) სახეში ყოველთვის იგულისხმება თავად ნიცშეს ტრაგიკული ბედიც, რაზეც ტექსტშიც არაერთი მინიშნება.

მათ შორისაა მგზავრის „ნიგნები, რომლებიც არავის დასჭირვებია“, ანუ „ზარატუსტრას“ ეპიგრაფის ინტერპეტაცია – „ნიგნი ყველასათვის და არავისთვის“. ტექსტის სიუჟეტიური ხაზიც „გზადაკარგული“ ადამიანების გადარჩენის და ნუგეშისაღმოჩენის ძიების გზაა. გზა, რომელიც „ახალი მიწის“ და „ახალი ადამიანის“ შეცნობის დაპირებაა, ახალი აღქმა და მსოფლმხედველობაა, როგორც თავად ნიცშეანურ შეგონებათა კონცეფცია.

ადამიანები „ახალი მიწისაკენ“ მიისწრაფიან. „ახალი მიწა“ რწმენის ღირებულების და ბოლოს იმედის ახალი სისტემაა და ახალი სადგური, ის განრიდებული ღმერთის სიკეთის თუ ბოროტების ცნობილ საზომებს, რომელიც ელის „ახალ ადამიანს“, „ახალ კაცს“ – მის დაბადებას. ადამიანთა ხსნა მხოლოდ მას შეუძლია და ადამიანიც მის ნაწილად უნდა იქცეს, მხოლოდ ამ გზითაა შესაძლებელი ხელახალი დაბადება. ხელახლა შობის ეს მისტერია დიონისურ წვდომას, მასთან თანაზიარობას, ეგზისტენციის ახალ საფეხურზე გადასვლას გულისხმობს.

ეს შეხედულებანი არის კიდევაც არსი ადამიანის ექსპრესიონისტული ხედვისა, რომელიც გერმანული ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობიდან მოდის. ეგზისტენციალური ტრაგედიის კონცეფციიდან გამომდინარე, ადამიანური დრამის გამოსავალი და გადარჩენის იდეა „ახალი კაცის“ დაბადებაა, რასაც ავტორი – კონსტანტინე გამსახურდია მთელი შეგნებით უჭერს მხარს.

„ახალი კაცი“ კი ახალი სამყაროს სიმბოლოა და ნაწილი, მიმართული მარადიული ჰარმონიისაკენ. მისი აღმოჩენა უპირველესად სულიერი პილიგრიმობის, საკუთარი თავის ძეებასა და შეცნობის, სუბსტანციური და ცნობიერებაში დალექილი მატერიალისტურ დოგმებზე გამარჯვების შედეგია.

ფაქტია, ავტორისეული ძალისხმევა ახალ ფასეულობათა ძიებასა და ახალი აღთქმის კანონიკაზე, უპირველესად ავტორისავე მსოფლმხედველობრივ მოდელს და სამყაროს ახლებურად გააზრების პერსპექტივას წარმოაჩენდა. ამასთან ერთად, ცხადია, რომ ამგვარი სქემატურ-კონცეპტუალური იდეის წარმოსადგენად ავტორმა მიზანმიმართულად აირჩია დრამატურგიული ჟანრი, ვითარცა კონკრეტული მხატვრულ-მსოფლმედველობრივი ტრაქტატის ყველაზე ავთენტური ფორმა.

მაშინდელი „ექსპრესიონისტული აფეთქება“ თეატრალური ნარატივით თვალშისაცემი მოვლენა იყო საქართველოში, კონსტანტინე გამსახურდია თეატრმა გაიტაცა, გრიგოლ რობაქიძის დარად, ამიტომ წერდა ექსპრესიონისტული თეატრის აუცილებლობაზე, საჯარო გამოსვლებშიც აქტიურ აქტიურად უნევდა პროპაგანდას „ახალ თეატრს“. მას სურდა „სცენა ექცია ეროვნულ ტრიბუნად, ახალ დროსთან მიმართებით აღედგინა ანტიკური ტრაგედია“ (სიგუა, 2003:103).

„გარსი მარადი“ თავად წაუკითხა კოტე მარჯანიშვილს. უნდოდა მას განეხორციელებინა ამ პიესის თეატრალური სიცოცხლე. მაგრამ კოტე მარჯანიშვილმა დადგმას თავი აარიდა... ვერც იმას ვიტყვით, რომ ექსპრესიონისტულ დრამებს თავს არიდებდნენ მაშინ ქართველი რეჟისორები...

კონსტანტინე გამსახურდიას თეატრით გატაცების პერიოდიც დაცხრა, საბოლოო მცდელობა პიესის ბერლინის თეატრალურ სცენაზე ამეტყველება და უურნალ „Der Neue Orient“-ში დაბეჭდვა იყო. ეს მცდელობანიც უშედეგოდ დასრულდა (სიგუა, 2003:103).

მიუხედავად ხაზგასმული სქემატურობისა, თეორიული ეკლექტიზმისა, პირობითობისა და ალაგ აბსურდულობისაგან დაუზღვეველობისა, მისტერია დაევანდელი გადმოსახედიდან არა მხოლოდ ისტორიული, არამედ მხატვრული ღი-

რებულებებითაც გამოირჩევა, სწორედ ტექსტუალური და სიმბოლურ-ალეგო-რიული მხატვრული მოდელების გათვალისწინებით.

როგორც ახალი მხატვრული ფორმატის, გამოხატული ექსპრესიონისტული მსოფლმხედველობის მატარებელი, ეს პიესა უნდა ქცეულიყო ახალ გამონვევად 20-იანი წლების ქართული მოდერნისტული თეატრისათვის, თუმცა ეს ასე არ მოხდა. ფაქტია, მაშინდელმა ქართულმა თეატრმა ვერ აიტაცა „გარსი მარად“ და არტისტული მისტერია სცენის გარეშე დარჩა, როგორც „თეატრი საკუთარ თავში“.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გამსახურდია კ., „გარსი მარადი“, უურნალი „ილიონი“, IV, 1923.
2. გამსახურდია კ., “Deklavacia Pro Mea!”, თხზულებანი 10 ჭომად, ტ. VII, თბილისი, 1983.
3. ნიცშე ფ., „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ (გერმანულიდან თარგმნა ე.ტატიშვილმა), „ფილოსოფიური ბიბლიოთეკა“, თბილისი, 2012.
4. სიგუა ს., „მარტვილი და ალამდარი“, ტ. I, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2003.

ნინო მინდიაშვილი

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ტრადიციული მახსინებელი და ზეობარივი ფასუალობები თანამედროვე მასაზოგადი ტექსტებში

XX საუკუნის ბოლოს, ლიტერატურულ სივრცეში შეინიშნება მხატვრული ტექსტების ანალიტიკის ისეთი სტრატეგიები, რომლებიც კონკურენციას უწევს სხვა დარგების თეორიულ კვლევებს. მწერლობის ასეთი შესაძლებლობები განპირობებულია ლიტერატურის სტატუსის შეცვლით, რომელიც როგორც ერთადერთი სფერო ჩვენი დროის სხვადასხვა მოვლენისა თუ პრობლემატიკის გააზრებისა, გასული საუკუნის ბოლოს წყვეტის არსებობას. ამასთან, სწორედ ამ სივრცეში ხდება ინდივიდუალური მეხსიერებისა და ზოგადი ანთროპოლოგიური გამოცდილების სერიოზული დისპროპორციის ასახვა. ეს შეუსაბამობა განსაკუთრებით აშკარაა საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა იდენტობის ანალიზის დროს. ასეთ ვითარებაში პოსტმოდერნული აზროვნებისკენ მიღრეკილი მწერლები ითავსებენ მკვლევრების ფუნქციას, ცდილობენ რა გააცნობიერონ ქართული კულტურული დისკურსის პრობლემები და პერსპექტივები. გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან ქართულ ლიტერატურაში სულ უფრო აქტუალურია ეროვნული იდენტობის საკითხების წამოწევა, რაც მენტალური დაუცველობის სინდრომა-დაც შეიძლება მივიჩნიოთ.

უნდა აღნინიშნოს, რომ დასავლეთის სოციალურ-ჰუმანიტარული წრების წარმომადგენლებმა ჯერ კიდევ თითქმის ნახევარი საუკუნის წინ წამოქრეს საკითხი, თუ როგორ არის შესაძლებელი ტრავმული წარსულისა და ისტორიული მეხსიერების საკითხების განხილვა. ტრავმული დარღვევების შესწავლა გაცილებით ადრე დაიწყო ზ. ფრონდმა. მიუხედავად იმისა, რომ კოლექტიური ტრავმისა და ტრავმული მეხსიერების სინდრომი თავდაპირველად ფსიქოლოგების შესწავლის ობიექტი გახდა, საკითხის მასშტაბურობამ და მრავალწახნაგოვნებამ განაპირობა სხვადასხვა დარგის (სოციოლოგია, ისტორია, ფსიქოლოგია, პოლიტოლოგია, ლიტერატურათმცოდნება...) მეცნიერების დაინტერესება, რაც სრულიად ბუნებრივია იმდენად, რამდენადაც ისტორიული მეხსიერების გააზრება და კვლევა ვერ იქნება კონკრეტულად ერთი დარგის შესწავლის ობიექტი.

სოციოლოგიურ სამეცნიერო დისკურსში XX საუკუნის 80-იან წლებში ტრავმის კონცეფცია და მეთოდოლოგია შეიმუშავა ცნობილმა ამერიკელმა მკვლევარმა ჯეფრი ალექსანდერმა, აღნიშნული კონცეფცია განვითარა რონ აიერმანმა. მკვლევრები ყურადღებას ამახვილებენ ტრავმის შემცველ მოვლენებზე, რომლებმაც გამოიწვია კოლექტიური სტიგმატიზაცია და საფრთხე შეუქმნა ეროვნულ იდენტობას. მათი კონცეფციის მიხედვით, აღნიშნული მოვლენები, ერთი მხრივ, იწვევს საზოგადოების გარკვეული ჯგუფის გარიყვას, ხოლო, მეორე მხრივ, ამ ჯგუფის ტრავმის გარშემო გაერთიანებას.

თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში ჩნდება ახალი მიმართულებები, რამაც შეცვალა ძველი სტრუქტურა და გააფართოვა კვლევის არეალი, დაუკავშირდა რა სხვადასხვა დისციპლინას. მულტიდისციპლინურმა მიდგომამ დარგი ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა, რადგან ერთი მხრივ, საჭირო გახდა სხვა ქვეყნების გამოცდილების გაზიარება, ხოლო მეორე მხრივ, კვლევების კონცეპტუალიზაცია. ამ ტიპის კვლევებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ტრავმის კონცეფცია და ის საკითხები, რაც კულტურულ ტრავმასთან, ისტორიულ მესაიერებასთან და ზოგადად, მესაიერების კვლევებთან ასოცირდება.

ერთ-ერთ ასეთ მიმართულებად შეიძლება მივიჩნიოთ კულტურის სოციოლოგია (კულტურსოციოლოგია), რომლის ფუძემდებელიც გახლავთ ზემოხსენებული ჯეფრი ალექსანდერი ნამრომით: „სოციალური ცხოვრების მნიშვნელობა – კულტურის სოციოლოგია“ (2013). მიმართულების მიზანია საზოგადოებაში გამოკვეთილი და ფარული აზრების ძიება, რომლებიც, მკვლევრის შეფასებით, პოლიტიკისა და ეკონომიკის გვერდის ავლით განსაზღვრავენ ცივილიზაციის მნიშვნელობას. „კულტურის სოციოლოგები და მკვლევრები ნაკლებად ამახვილებენ ყურადღებას ზნეობრივი საკითხების იდენტიფიკაციაზე, ხოლო კოლექტური მნიშვნელობის ემოციურ საკითხებს არ მიიჩნევენ მათი კვლევების მნიშვნელოვან ელემენტად, არადა, ინდივიდები და ჯგუფები განიცდიან გავლენას აზრებისა, რომლებიც წარმოშობილია საზოგადოების წიაღში და უმნიშვნელოვანესია მაშინაც კი, როდესაც ისინი უხილავნი არიან, აუცილებელია, რომ კოლექტურ ცნობიერში დალექილი უხილავი აზრები გავხადოთ ხილული. კულტურსოციოლოგის დანიშნულება სოციოლოგიის ერთგვარი ფსიქოანალიზია, რომლის მიზანია საზოგადოებაში არსებული მითების საშუალებით გამოავლინოს სოციალური არაცნობიერი“ (Alexander, 2013:25) (თარგმანი ჩვენია, ნ.მ.).

მკვლევრის შეფასებით, საკრალურისკენ სწრაფვა და განწმენდის საჭიროება თუ ისევე აქტუალურია ცხოვრების თანამედროვე წესისთვის, როგორც წარსულში, სწორედ კულტურსოციოლოგიის შესწავლის ობიექტია იმდენად, რამდენადაც, მითები, კოდები და ნარატივები განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ტრადიციული ქვეყნების ისტორიული მესაიერების გააზრებისთვის (Alexander, 2013:34).

მიგვაჩნია, რომ კულტურსოციოლოგიის (როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჯეფრი ალექსანდერი ორ ტერმინს – კულტურის სოციოლოგიასა და კულტურსოციოლოგიას ერთმანეთისგან მიჯნავს, ჩვენ მიერ წამონეული საკითხის კონტექსტში, უპრიანად მიგვაჩნია კულტურსოციოლოგიის გამოყენება – ნ.მ.), როგორც სოციოლოგიის განსხვავებული სამეცნიერო მიმართულების დამკვიდრება მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც არაერთი მაგალითის დასახელება შეიძლება, როდესაც მორალური განცდები თუ კულტურული ტრავმები გეზს უცვლიდნენ მსოფლიო ისტორიას (საბჭოთა კავშირის დაშლა, პოლოკოსტი, გოლოდომორი, რუსეთის მიერ ინსპირირებული ქართულ-აფხაზური და ქართულ-ოსური კონფლიქტი).

XX საუკუნის ბოლო ათწლეულიდან ქართულ ლიტერატურაში შეინიშნება კულტურული ტრავმის ამსახველი განსხვავებული კონცეპტები, თუმცა გასათ-

ვალისწინებელია ის გარემოება, რომ, მკვლევრებისგან განსხვავებით, მწერლების მიზანი არ არის, გამოხატონ ტრავმის პიროვნული და საზოგადოებრივი მარკერები. ისინი იხილავენ ტრავმას, როგორც მეტაფორას და ანთროპოლოგიური გამოცდილების ანალიზის საშუალებას. უპირველეს ყოვლისა, ეს გამოცდილება ეხება საბჭოთა წარსულს და პოსტსაბჭოთა რეალობას.

ჩვენი შეფასებით, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ თუკი თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას კულტურსოციოლოგიის პოზიციიდან განვიხილავთ, დავრნმუნდებით, რომ მეცნიერების მიერ გადაუქრელი საკითხები (როგორც კულტურული ტრავმის გამომზვევი მიზეზები) მხატვრულ ლიტერატურაშია წამოწეული. ერთმნიშვნელოვნად შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში მწერლების მიერ სოციალურ-ფსიქოლოგიური ასპექტების წამოწევა აფართოებს საკითხის თეორიული შესწავლის არეალს, რაც სრულიად ბუნებრივია საკითხების მულტიდისციპლინური ბუნების გათვალისწინებით.

ფსიქოანალიტიკური საკითხების სიმრავლე, ერთგვარად, აძნელებს კვლევის ტრადიციულ გაგებას, იმდენად, რამდენადაც ტრავმის თეორია, როგორც თეორიული ჩარჩო მხატვრული ტექსტების ანალიზისას, ხშირად, თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, ართულებს კვლევის საბოლოო შედეგის კონცეპტუალიზაციას, თუმცა მკვლევართა ნაწილი უპირატესად მიიჩნევს არ ჩაუღრმავდეს ტრავმის ბუნებას და წარმოაჩინოს ისტორიის საბაზო ელემენტად (მ.ფუკო, რ.ბარტი, ჟ.დელიოზი, ფ.ლიოფარი).

აღსანიშნავია ქართულ სამეცნიერო დისკურსში მეხსიერების კვლევების სპეციფიური რაკურსები, რაც, ჩვენი აზრით, დაკავშირებულია ისტორიული წარსულისა და თანამედროვეობის კონცეპტუალიზაციით, თუმცა აშკარაა, რომ ქართველი მკვლევრები უღრმავდებიან ტრავმის შემცველი მოვლენების ბუნებას და, სხვა საკითხებთან ერთად, მის ზნეობრივ და ემოციურ ხასიათზეც ამახვილებენ ყურადღებას. განსაკუთრებით აქტუალურია ტრავმული რეფლექსიების შესწავლა ტოტალიტარული დისკურსის განხილვის ფარგლებში. საკითხს ლიტერატურათმცოდნეობითი პოზიციიდან განიხილავენ მკვლევრები: მანანა კვაჭანტირაძე, ბელა ნიფურია, ნანა კუცია, ნინო მინდიაშვილი, ნონა ამბოკაძე, კლარა გელაშვილი...

„თეორიული ჩარჩო კოლექტიური ტრავმის შესახებ ზუსტად შეესატყვისება საქართველოში XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან განვითარებელ მოვლენებს, პოსტსაბჭოთა ეპოქაში სრულიად საქართველოში, განსაკუთრებით კი, ქვეყნის სამ რეგიონში (თბილისი, აფხაზეთი, ცხინვალის რეგიონი (ე.წ. „სამხრეთ ოსეთი“)) საბჭოთა იმპერიის მიერ ინსპირირებულმა კონფლიქტებმა (90-იანი წლები, 2008 წლის აგვისტო) უმძიმესი დაღი დაასვა, ზოგადად, ქვეყანას თუ კონკრეტული ადამიანების სულსა და ფსიქიკას“ (მინდიაშვილი, კუცია, 2021).

აღსანიშნავია, რომ XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან საქართველოში მომხდარმა კატაკლიზმებმა სრულიად შეცვალა კულტურული გარემო, ლიტერატურულ სარბიელზე მოსულმა ახალმა სახეებმა კი ქართული მწერლობა გაამდიდრეს როგორც შინაარსობრივი, ასევე ჟანრული თვალსაზრისითაც, განსაკუთრებით კი, გამოხატვის ფორმებით.

სოციოკულტურული (კულტურსოციოლოგიური) დისკურსი საშუალებას გვაძლევს ღირებულებათა გადაფასების იმ პროცესის აღსაქმელად, რომელმაც ღრმა და მოუმუშებელი კვალი დატოვა ერის ცნობიერებაზე, ამდენად, „კოლექტიური მნიშვნელობის ემოციური საკითხები“ (Alexander, 2013:56), როგორც კულტურული ტრავმის უტყუარი მარკერი, პროცეცირებულია იმ პერიოდის ქართულ ლიტერატურულ ნარატივში.

ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ზურა მესხის (ნაირა გელაშვილი) „სპაზმები“. ალსანიშნავია, რომ ლიტერატურული მისტიფიკაცია (რომელიც ლიტერატურულ წრეებში დღემდე დავის საგანია) ავტორს საშუალებას აძლევს მკვეთრ ფერებში, საკმაოდ უხეში ფორმებით წარმოაჩინოს ერის ზნეობრივი დეგრადაციის პროცესი. თუ გავითვალისწინებთ ჯეფრი ალექსანდერის ზემოთ აღნიშნულ კონცეფციას, აშკარაა, რომ ტექსტში წარმოჩენილია ტრავმირებული საზოგადოების ცნობიერში დალექილი უხილავი აზრები, რომელთა სააშკარაოზე გამოტანას ავტორი მთავარი გმირის ცნობიერის საშუალებით ცდილობს, რადგან „საბჭოური რეჟიმის მრავალწლიანი არსებობით გამოწვეულ ტრავმას ახალი, პოსტსაბჭოური მოვლენებით მიღებული მასობრივი ტრავმა ჩაენაცვლა, რომლის ლიტერატურულ დისკურსში განხილვა ქართველ მწერალთა ნარატივზე დაყრდნობით ხდება შესაძლებელი“ (გელაშვილი, 2021: 56).

16 წლის მოზარდი აღწერს „ვირთხებითა და ლტოლვილებით“ სავსე ქალაქს, სადაც უსიყვარულობა, ულმერთობა, გაუტანლობა, სულიერი და ფიზიკური დეგრადაციაა გამეფებული. „გადარჩენის გზის ცალ-ცალკე მაძიებელი მშობლები ძნელად აცნობიერებენ ერთადერთი ვაჟის გარდაუვალ განსაცდელს. ყმანვილი პერსონაჟის უკან 90-იანელთა მთელი თაობა დგას – ეპოქალური ქარტეხილების გამო ყურადღების მიღმა დარჩენილი, სიბინძურისა და ავადობის ჭაობში ჩაძირული, წყვდიადით მოცულ სამყაროში გზას რომ ვეღარ იგნებს, ყველასა და ყველაფრისადმი ზიზღით ღვთის უარყოფამდე მიდის“ (გელაშვილი, 2021:57).

„მე თექვსმეტი წლისა ვარ და მინდა დავაფიქსირო, რა არ მეჯავრება: მე არ მეჯავრება ღმერთი, რადგან არ არსებობს. რომ მწამებოდა – შემჯავრდებოდა. არა მგონია ეს ერჩიოს, ე.ი. რომ მწამდეს და მეჯავრებოდეს. რომ არ მწამს – არის თავისთვის, ჩემი სიძულვილით და მათხოვრობით შეუწუხებელი, ე.ი. არ არის. ნერვები მეშლება, როცა გავიფიქრებ, რომ შეიძლება არსებობს და მე ვწამვარ“ (მესხი, 2001). ტექსტის დეტალური ანალიზი იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ მწერალი ცდილობს ერის ზნეობრივი დეგრადაციის პროცესი გლობალურ მოვლენას (საბჭოთა კავშირის დაშლა და მისი შემდგომი პროცესები) დაუკავშიროს. მკვლევარი ოქსანა მოროზი ავითარებს მოსაზრებას, რომ თეორიულ დისკურსში ტრავმული მეხსიერებისა და მასთან დაკავშირებული საკითხების კვლევას ხელი შეუწყო პოსტმოდერნისტულმა ტენდენციებმა: „მწერლები ყურადღებას ამახვილებენ იმ ავადმყოფურ განცდებზე, ანთროპოლოგიურ გამოცდილებაზე, რამაც განსაზღვრა თანამედროვე კულტურის, ლიტერატურის სპეციფიკა, ამდენად, პოსტმოდერნისტულმა ლიტერატურამ სოციალური მიდგომები განაპირობა, რამაც გააფართოვა კვლევის არეალი, ლიტერა-

ტურს შეუცვალა სტატუსი და აუცილებელი გახადა კულტურული ტრაგმის ლი-ტერატურული რეფლექსიების შესწავლა“ (Moroz, 2013:22) (თარგმანი ჩვენია ნ.მ.). „სპაზმებში“ აშკარაა ავტორის პოზიცია იმასთან დაკავშირებით, რომ მიუ-ხედავად უკიდურესი ტრაგიზმისა და დეგრადირებული ფსიქიკისა, მომავალ თაობაში მაინც ღვივის იმედის ნაპერწყალი, ღვთის გმობასა და ყველაფრის მი-მართ ირონიულ დამოკიდებულებას ენაცვლება მთავარი გმირის გარდასახვის პროცესის დასაწყისი. „ლმერთოო! მძუულხარ! ისე, რომ ყველა ორგანოში სპაზმი მაქვს, მძულხარ, რადგან მივხვდი, რომ არსებობს! ააარსეებობს! და ჩა-საფრებული ხარ, და მძუულხარ! და გევედრები: მე ნუ, მე ნუ, მაგრამ ნანას უშ-ველე, ლმერთოო! გეფიცები! გპირდები! სიტყვას გაძლევ! რომ მესამე, მესამე გზით წავალ, ყველაზე ძნელით, ხვალვე, როგორც კი გათენდება შაბათი დილა! როცა მუშაობა არ შეიძლება, მე დავიწყებ დაგვას!“ (მესხი, 2001:28).

ამ საკითხთან დაკავშირებით მკვლევარი ანა იმნაიშვილი აღნიშნავს: „ლმერთისადმი ამ დაპირებამ, რომელიც შენდობას უფრო ჰგავდა, თითქოს შეც-ვალა დამოკიდებულება პერსონაჟის მიმართ... გარდა ამისა, გამოიკვეთა ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რამ: ის თაობა [უმცროსი თაობა], თურმე, კაცომოძუ-ლე არ ყოფილა, ყველაფრის მიუხედავად, მასში, სიყვარულთან ერთად, რწმე-ნაც ღვივის, ანუ, მათ მომავალი აქვთ“ (იმნაიშვილი, 2010:70).

განსახილველი საკითხის კონტექსტში საინტერესოდ გვეჩვენება შოთა ია-თაშვილის „ავადმყოფი ქალაქიც“, რომლის სათაურშივეა გაცხადებული ავტო-რის ჩანაფიქრი იმასთან დაკავშირებით, რომ ქალაქი, რომელიც ტრაგმის კონ-ცეფციის (ალექსანდერი, აიერმანი) მიხედვით, შეიძლება აღვიქვათ „სტიგმატი-ზირებულ კოლექტივად“, დასწულებულია.

ქვეყანაში დატრიალებულმა ტრაგიკულმა მოვლენებმა „ავადმყოფი ქალა-ქის“ მკვიდრნი ტრავმის გარშემო გააერთიანა, თუმცა საფრთხე შეუქმნა მათ ეროვნულ იდენტობასა და ზნეობრივ კატეგორიებს.

„ტრაგიკული მოვლენების შედეგად მიღებული ტრავმა, რომელიც დაავა-დებული სამყაროს აღქმამ დატოვა, არასოდეს წაიშლება იმ თაობის ცნობიერე-ბიდან, რომელიც ცხოვრების ასპარეზზე გამოსასვლელად სწორედ მაშინ დგამ-და პირველ ნაბიჯებს. ნანარმოების მიხედვით, ავადმყოფ ქალაქში დაბადების ბედისწერა მარადიულ ტკივილთან ასოცირდება. იქიდან გა(მო)ღწევა შეუძლე-ბელია; არა იმიტომ, რომ „მაღალი გაღავანი“ აქვს, არამედ – იმის გამო, რომ „დაავადებულს“ არავინ მიიღებს, არავის სჭირდება; დაავადებულ ქალაქში სუ-ლით დაავადებული ადამიანები დააბიჯებენ“ (გელაშვილი, 2021:59).

შოთა იათაშვილი, ზურა მესხის მსგავსად, აღწერს იმ ქაოსს, რომელიც ქა-ლაქშია გამეფებული, გადაფასებული ლირებულებები, ღვთისადმი დამოკიდე-ბულება კოლექტიურ ცნობიერშია არეკლილი, ქალაქის მკვიდრთათვის მიუღე-ბელი არაფერია, ტრაგიკულმა მოვლენებმა გააერთიანა, აცნობიერებები, რომ დაღუპვა გარდაუვალია, თუმცა მაინც ცდილობენ სულის გადარჩენას, ისე, რო-გორც შეუძლიათ და ესმით. გაუკულმართებული ლირსება ქალაქის მკვიდრთ აი-ძულებს მხოლოდ ფიზიკურ გადარჩენაზე იზრუნონ და უარი თქვან ტვინზეც (!) [თომა] კი, რომლის გაყიდვით მიღებული შემოსავალი იმდენად მიზერულია,

რომ სალაპარაკოდაც არ ღირს, თუმცა უტვინოდ თომამ გაცილებით უკეთ იგრძნო თავი, ოჯახიც გადაარჩინა და დეპრესიასაც კი დააღწია თავი. „ნაწარმოების იგავური სიუჟეტი ეპოქის ანარეკლია. თომას კონკრეტულ მაგალითზე მთელი ერის მოაზროვნე ფენის კატასტროფა ჩანს. გამოკვეთილია, როგორ, რისი წყალობით ხდებოდა ღირებულებათა გადაფასება. „დროის მანქანის“ შემობრუნების შემდეგ, კოჭლი ცხვარივით, საზოგადოების როგორი ფენა მოექცა წინ; ვინ რისი დათმობის ხარჯზე აუღო „ალღო“ ახალ ცხოვრებას“ (გელაშვილი, 2021:61).

ავტორის პოზიცია აშკარაა, „ავადმყოფი ქალაქიდან“ (ჩაკეტილი სივრცე, კოლექტიური ცნობიერი, რომელსაც აიძულეს გადაეტანათ ტრაგიკული მოვლენები – ნ.დ.) თავის დაღწევა შეუძლებელია, ერთადერთი გზა, ქალაქთან ერთად, მის მკვიდრთა განკურნებაა. სტიგმასთან გამკლავება არ არის მარტივი, თუმცა გადარჩენის იმედი არსებობს.

განხილული მასალის საფუძველზე ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის 90-იანი წლებიდან ქართულ მწერლობაში სრულყოფილად აისახა საქართველოში განვითარებული ტრაგიკული მოვლენების შედეგად საზოგადოების კოლექტიური სტიგმატიზაციის პროცესი, რამაც საფრთხე შეუქმნა ეროვნულ იდენტობას, თუმცა მიღებული ტრავმის გარშემო გააერთიანა საზოგადოება.

ქართველი მწერლები ყურადღებას ამახვილებენ ზნეობრივი საკითხების იდენტიფიკაციაზე, ხოლო კოლექტიური მნიშვნელობის ემოციური საკითხები სააშკარაოზე გამოაქვთ, რათა საზოგადოების წიაღში ტრავმის შედეგად ნარმოშობილი უხილავი აზრები ხილული გახადონ და გამოავლინონ სოციალური არაცნობიერი. შესაბამისად, კულტურული ტრავმის ლიტერატურული რეფლექსია კულტურსოციოლოგიური დისკურსის გათვალისწინებით, საინტერესო მასალაა ერის ცნობიერში არსებული ზნეობრივი ფასეულობების გასააზრებლად.

ბიბლიოგრაფია:

1. ბრეგაძე ლ., კითხვარი-თანამედროვე ქართული პროზა. თბილისი, გამოცემლობა „საუნჯე“, 2013.
2. გაფრინდაშვილი ნ., კოლონიური და პოსტკოლონიური კვლევების კულტუროლოგიური პრობლემატიკა. თბილისი, გამომცემლობა „მერიდიანი“, 2012.
3. გელაშვილი კ., ომის პარადიგმა თანამედროვე ქართულ მწერლობაში, დისერტაცია, თბილისი, 2021.
4. იათაშვილი შ., კონტრაჟური. მოთხოვებები. ავადმყოფი ქალაქი. თბილისი, „მერანი“, 1998.
5. იმნაძე ა., ფაქტი და ლიტერატურული რეფლექსია (XX საუკუნის 90-იანი წლების რეალობა ქართულ ბელეტრისტიკაში). დისერტაცია, თბილისი, 2013.
6. კვაჭანტირაძე მ., ტრავმული მეხსიერება პოსტსაბჭოთა ქართულ ნარატივში. 2009. <http://wwwnplg.gov.ge>.

7. კუცია ნ., ჟამის რეფლექსია 80-იანი წლების ქართულ კრიტიკაში, სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, თბილისი, 2015.
8. კუცია ნ., ხელოვანი და ომი. უურნალი „რინა“ 3, 2020.
9. მესხი ზ., სპაზმები. თბილისი, „კავკასიური სახლი“, 2001.
10. მინდიაშვილი ნ., დევნილის პარადიგმა ეპოქალური დისკურსის კონტექსტში. შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის მე-13 საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, 2019.
11. ნიფურია ბ., ქართული ტექსტი საბჭოთა/პოსტსაბჭოთა/პოსტმოდერნულ კონტექსტში. <http://eprints.iliauni.edu.ge>.
12. Alexander J.C. Cultural trauma and collective identity. <https://scholar.google.com/>, 2003.
13. Аникин Д. Головашина О. ТРАВМЫ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ, Вестник Томского государственного университета № 425, 2017.
14. Александр Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Пер. с англ. Г.Ольховикова под ред. Д.Куракина. М.: Практис, 2013.
15. Eyerman R. Cultural Trauma, <https://www.cambridge.org/core/books/cultural-trauma>, 2001.
16. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Прогресс. Москва, 1975.
17. МОРОЗ О. КУЛЬТУРНАЯ ТРАВМА В РОССИЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ДИСКУРСЕ КОНЦА ХХ ВЕКА (В.ЕРОФЕЕВ, В.СОРОКИН, В.ПЕЛЕВИН), Москва, 2012.
18. Штомпка П. Культурная травма в посткоммунистическом обществе. 2001. <http://ecsocman.hse.ru>.

ნინო ხარჩილავა

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ისტორიის დოქტორი

მიცვალებულის ხალტან დაკავშირებული რიტუალური სამოსი (გალის რაიონის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით)

სამოსი, როგორც მატერიალური კულტურის ელემენტი უძველესი დროიდანვე მრავალფუნქციურობით ხასიათდებოდა და საზოგადოების ტრადიციულ ყოფით კულტურაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებდა. პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, სამოსი ადამიანის სოციალურ და სულიერ თავისებურებებს წარმოაჩენდა და უშუალო კავშირში იყო საზოგადოების სხვადასხვა ცხოვრებისეულ მოვლენებთან. საზოგადოების განვითარების საფუძველზე სამოსმა სერიოზული ცვლილებები განიცადა, მაგალითად, ერთმანეთს გაემიჯნა ყოველდღიური, სადღესასწაულო, საქორწინო, სამგლოვიარო და სხვა ფუნქციური დანიშნულების ტანსაცმელი. მოცემულ შემთხვევაში გალის რაიონის ეთნოგრაფიიდან ყურადღებას შევაჩერეთ მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალურ სამოსზე, რომელიც ბოლო დრომდე შემოინახა და მასში მიცვალებულის მსახურების უძველესი წეს-ჩვეულებები იკითხება.

მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებებისა და რწმენა-წარმოდგენების კონსერვატიული ბუნება ქმნის მათ განსაკუთრებულ მდგრადობას დროში. გარდაცვლილთა შემოსვის წესი შორეული წარსულიდან იღებს სათავეს, თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ დროთა განმავლობაში, საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში, მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულმა რიტუალურმა სამოსმა გარკვეული ცვლილებებიც განიცადა. დღეისათვის გალის რაიონი მდებარეობს აფხაზეთში და აფხაზეთის სხვა რაიონებთან შედარებით, ყველაზე მეტად დასახლებულია ქართველებით, რომლებმაც არ დატოვეს თავიანთი მიწა-წყალი. შექმნილი მდგრამარეობის გამო, ისინი უკვე დიდი ხანია, ღია თუ ფარულ კონფლიქტურ სიტუაციაში იმყოფებიან და გარკვეულწილად იზოლირებულნი, რამაც გალის მოსახლეობამი ტრადიციული ცხოვრების წესის სხვა ელემენტებთან ერთად, მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებების, მათ შორის შესამოსელის კონსერვაციასაც შეუწყო ხელი.

წინამდებარე სტატია, რომელიც გალის რაიონის მოსახლეობის ყოფაში მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებულ რიტუალურ სამოსს ეხება, გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო, ვერ იქნება სრული და ამომწურავი, მაგრამ ინტერესშემცველია იმით, რომ სამეცნიერო მიმოქცევაში შემოგვაქვს, შეიძლება ითქვას, დღემდე ნაკლებად შესწავლილ საკითხთან დაკავშირებული ახალი მასალები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია გარდაცვლილის შემოსვისა და ჭირისუფალთა გლოვის დროს რიტუალური სამოსის გამოყენების წესი. დასმული საკითხის წყაროთმცოდნებით საფუძველს ძირითადად ეთნოგრაფიული მონაცემები წარმოადგენს, რომელიც ჩვენს მიერ, მიუხედავად კონფლიქტური სიტუ-

აციისა, დღევანდელ გალის რაიონში მცხოვრებ მოსახლეობაშია დაფიქსირებული.

გალის რაიონში ჭირისუფლისთვის ერთ-ერთ უპირველეს საზრუნავს გარდაცვლილისათვის განკუთვნილი სამოსი წარმოადგენდა, რასაც „სასურდი“ – სუდარა ერქვა. უნდა აღინიშნოს, რომ ჭირისუფალთა ზრუნვის ეს ელემენტი, უმეტეს შემთხვევაში, თვით გარდაცვლილს (იმ შემთხვევევაში თუ იგი ასაკოვანი იყო) სიცოცხლეშივე ჰქონდა მომზადებული. ეთნოგრაფიული მასალებით დადასტურდა, რომ ხანძიშესული ქალი თუ მამაკაცი თვითონ დაინყებდა სუდარაზე ზრუნვას და ამის შესახებ ოჯახის რომელიმე წევრს სთხოვდა დახმარებას. ქსოვილისგან ერთ ხელ ტანსაცმელს შეაკერვინებდა ან გამზადებულს იყიდდა და შეინახავდა. თუმცა სიცოცხლეში ერთხელ მაინც ჩაიცვამდნენ, რადგან ძველი რწმენით, უხმარი ტანსაცმლის საიქიოში წაღება არ შეიძლებოდა.

ეთნოგრაფიული მასალა საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ გარდაცვლილის შემოსვის ჩვეულება ჩამოყალიბდა სულის საიქიო ცხოვრების შესახებ არსებულ წარმოდგენებში. მთხოვნებელთა გადმოცემით სულს, რომელიც სიცოცხლეს საიქიოში განაგრძობდა, აუცილებელ პირადი მოხმარების ნივთებთან და შესანირავთან ერთად, იმქეყნად ტანსაცმელიც ესაჭიროებოდა. ხშირად ჭირისუფალი თავის მიცვალებულს შემოსავდა ისეთი ჩასაცმელით, რომელსაც მიცვალებული სიცოცხლეში ყოველდღიურად ხმარობდა. მაგრამ როგორც ირკვევა, ყოველთვის ასე არ ხდებოდა. ამის მიმანიშნებელი, უპირველეს ყოვლისა, გარდაცვლილისათვის განკუთვნილი შესამოსელის აღმნიშვნელი და უკანასკნელ დრომდე შემონახული მისი სახელწოდებაა – სასურდი, რომელიც აშკარად მიგვანიშნებს მიცვალებულის შესამოსელის არსებობაზე. „სასურდი“ – ეს არის სამოსი, განკუთვნილი მხოლოდ გარდაცვლილისათვის. ამ ტერმინის მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, რომ იყი მხოლოდ მიცვალებულისათვის იყო გამოყენებული. დღეს დამკვიდრებული შეხედულების მიხედვით, მიცვალებულისთვის ყოველდღიური ტანსაცმლის გამოყენება არ შეიძლება, არამედ ამისათვის საგანგებოდ ყიდულობენ ახალ ტანსაცმელს, თუმცა ტერმინი „სასურდი“ მაინც დომინირებს. გარდაცვლილთა სამოსი ცოცხალთა ტანსაცმელისგან განსხვავდებოდა. თ.სახოკია ადასტურებს, რომ სამეგრელოში მიცვალებულის სხეულის დასაფარ ქსოვილს „საშიშლო“ ეწოდებოდა (სახოკია, 1940:168), თუმცა ჩვენს ხელთ არსებული ეთნოგრაფიული მასალებით ეს ტერმინი ვერ დადასტურდა. დ.გიორგაძე ფიქრობს, რომ „სუდარა“ თავიდანვე არ იყო მხოლოდ სამკვიდრო სამოსის – მიცვალებულის შესამოსი, გასახვევი ტილოს აღმნიშვნელი, თუმცა დღემდე ეს ტერმინი გარდაცვლილის ტანსაცმელს ან გადასაფარებელის აღმნიშვნელია. საინტერესოა, რა ფერის უნდა ყოფილიყო რიტუალური სამოსი. გალის რაიონში სუდარად გამოყენებული იყო ორი ფერი. მოხუცი ან ასკოვანი მიცვალებულის სუდარა შავი ან ლურჯი ფერის უნდა ყოფილიყო, ხოლო ახლაგაზრდისთვის კი – თეთრი.ქართველთა უძველესი რელიგიური რწმენის თანახმად, არსებობდა მიცვალებულთა სულების სამყოფი, რომელიც მინის ქვეშ მდებარეობდა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში საიქიოს „სულთა სამყოფელს“ ან „შავეთს“ უწოდებდნენ და სწორედ ამიტომ შავი ფერი შეესაბამება მინის სი-

შავეს. გამომდინარე აქედან, შავი ფერი აქ საიქიოს სიმბოლურ ფერად წარმოგვიდგება. ლურჯი ფერი კი შავი ფერის ანალოგიურად გამოიყენებოდა და შავი ფერის მსგავსად, სიმბოლურად მიწისქვეშა სამყაროს და საიქიოს ასახავდა. სუდარის თეთრი ფერი იმქვეყნიურ არსებათა ფერად ითვლებოდა. თეთრი ფერით წარმოგვიდგებიან საიქიოს მცხოვრებლები, რომელთაც დაკარგული აქვთ სხეულებრიობა (Margiani, 1890:158). ძველად საქართველოში მიცვალებულს კუბოს გარეშე სუდარაში გახვეულს მარხავდნენ, მოგვიანებით სიტყვა სუდარა მიცვალებულის სამოსის აღმნიშვნელად იქცა. სხვადასხვა პერიოდში განსხვავებული მასალის და ფერის ქსოვილს იყენებდნენ. სამეგრელოში სუდარად ტილოს, ბამბასა და ფარჩააბრეშუმეულობას იყენებდნენ (ბეზარაშვილი, 1979:122). სუდარად ლურჯ და ლია ფერის ქსოვილს მოიხმარდნენ, თუ ვინმე ყვავილისაგან (ბატონებისგან) გარდაიცვლებოდა, მაშინ სუდარა წითელი ფერის უნდა ყოფილიყო. დროთა განმავლობაში სიტყვა სუდარა მიცვალებულის სამოსის აღმნიშვნელად იქცა.

სამგლოვიარო სამოსის ფერი ძირითადად, გალის რაიონში შავი იყო, თუმცა საქართველოს ცალკეულ კუთხეში, გლოვის სიმძიმის შესაბამისად, სხვა ფერებსაც იყენებდნენ (ბეზარაშვილი, 1974:93; 1976:180; 1979:125; სამსონია, 2005:60). არც სამეცნიერო ლიტერატურაში და არც რესპონდენტებთან საუბარში მგლოვიარეთა თეთრი სამოსით შემოსვა არ გამოვლინდა. გალის რაიონში გლოვის სიმძიმის შესაბამისად, სამგლოვიარო სამოსი შავი, ღვიძლისფერი და თალხი იყო. შავი ფერით ღრმა გლოვას გამოხატავდნენ, ხოლო ღვიძლისფერით და თალხით შედარებით იოლს. სამგლოვიარო სამოსის ტარების ტრადიცია საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში დასტურდება.

გალის რაიონში სამგლოვიარო სამოსის გავრცელებული ტერმინებია: „ძაძა“ – ძაძა, „ჭკირილ უჩა“ – დაჭრილი შავი, „ჩხვიჩხვილ უჩა“ // „ძენძილ უჩა“ – ფესვებჩამოშლილი შავი, „უჩა მიკაქუნალი“ – შავი ჩასაცმელი, „ონწერალი“ – სამწარო, „თარხი“ – თალხი. სახელწოდებათა სიმრავლე სამგლოვიარო სამოსის სხვადასხვა იერს უკავშირდება. მაგალითად, „ჭკირილი უჩა“ და „ჩხვიჩხვილ უჩა“ სხვადასხვა სახელს ატარებს იმის გამო, რომ მათი ნაპირები სხვადასხვანაირად არის განყობილი, თუმცა ორივეს საერთო ტერმინი „ძაძა“ აერთიანებს. „უჩა მიკაქუნალი“ – შავი ტანსაცმელი ნაპირებშემოტეხილი სამოსია. მძიმე გლოვისას 40 დღის ან ერთი წლის გასვლის შემდეგ, მგლოვიარე ბოლოებშემოუტეხავ ძაძას ატარებდა, ხოლო მსუბუქ გლოვაში რომ გადასულიყო, ბოლოებს შემოუტეხავდა და ისე გააგრძელებდა გლოვას. სამგლოვიარო სამოსის უძველს სახელწოდებას ძაძა წარმოადგენს, რომელიც დღესაც ფართოდ არის გავრცელებული. ძაძა ისტორიული წყაროების მიხედვით გლოვის სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. „ძაძის“ ჩაცმის თუ „ძაძის“ შემორტყმით ადამიანები გამოხატვდნენ მწუხარებას (მცხეთური ხელნაწერები, 1983:64). ეს ტერმინი დაბადების ქართულ თარგმანშიც იხსენიება და საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებშიც გვხვდება სხვადასხვა სახელწოდებით (ბეზარაშვილი, 1970:185; 1979:125). ძაძა უხეში ქსოვილი იყო, რომლისგანაც ჭირისუფალი თვითგვემის მიზნით სამგლოვიარო ტანსაცმელს ამზადებდა (გიორგაძე, 2010:153). მკლავზე ძაძის შემორ

ტყმით გლოვის გამოხატვის ფორმა ქართველთა ყოფას (გიორგაძე, 1987:75) და განსაკუთრებით გალის რაიონის მოსახლეობაში დღემდე შემორჩია. დასტურდება მამაკაცების მიერ მარცხენა ხელზე შავი ფერის ქსოვილის შემოხვევა, საცხოვრებელი სახლის აივნის ბოძზე და აივანზე ოთხეუთხა შავი ნაჭრის ჩამოფარება, რომელზეც მიცვალებულის სურათი იყო მოთავსებული, სადაც მიცვალებულის სახელი, გვარი და დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღი იყო აღნიშნული. გლოვის დასრულების, ანუ ერთი წლის შემდეგ, ახლო ნათესავი ან მეზობელი ჩუმად ჩამოხსნიდა შავს ქსოვილს და დაწვავდა, ხოლო სურათს სასაფლაოზე გაიტანდა და იქ დატოვება. ხელზე შავი ნაჭრის შემოხვევას „კილეშ გილანწერუა“ – მკლავის გამავება ეწოდებოდა. გლოვის სიმძიმე განსაზღვრავდა სამგლოვიარო სამოსის ტიპსა და მისი ტარების ხანგრძლივობას. წერილობითი წყაროებით და ეთნოგრაფიული მასალებით დგინდება, რომ ძველად გალის რაიონში სამგლოვიარო სამოსს ნარმასა და მიტკლისაგან ამზადებდნენ, შემდგომ ჩითს, სატინასა და შალსაც იყენებდნენ (ბეზარაშვილი, 1979:125). ინფორმატორთა გადმოცემით, ბოლო პერიოდში სამგლოვიარო სამოსი მზადდებოდა მხოლოს სატინისაგან. ოჯახში ადამიანის გარდაცვალების მეორე დღეს მოიწვევდნენ მკერავს, რომელსაც ოჯახის წევრებისა და ნათესავებისთვის უნდა შეეკერა შავი, როგორც ქალებისთვის ისე მამაკაცებისთვის. ეს პროცესი აუცილებელი იყო და „უჩაშ ჭკირუა“ – შავის გაჭრა ეწოდებოდა. მკერავს უნდა შეეკერა აივანზე გასაკრავი შავი ნაჭერიც. ოჯახი თავისი ხარჯით ყიდულობდა ქსოვილს ნათესავებისათვის, რომლებსაც უნდა ეტარებინათ სამგლოვიარო სამოსი. ერთეული ინფორმატორის გადმოცემით, როდესაც მისი მამა გარდაიცვალა, ოჯახმა ასი მეტრი შავი სატინა იყიდა, რომ ოჯახის წევრებისა და ნათესავებისთვის სამგლოვარო სამოსი შეეკერათ (ინფორმატორი: ე.აქუბარდია, 81 წლის, გალის რაიონი, სოფ. ქვემო ბარღები). საველე მასალებით დასტურდება, რომ ახლო წარსულში მიცვალებულის ოჯახის წევრები და ნათესავები შეიკრიბებოდნენ და კითხულობენ ვინ იყო მსურველი, რომ ეგლოვა მიცვალებული. ეს კითხვა ისმებოდა იმის გამო, რომ ოჯახი ვადებული იყო სამგლოვიარო სამოსით უზრუნველყო ნათესავები. სურვილის გამოთქმის შემთხვევაში შეუკერავენ სამგლოვიარო სამოსს, რომელსაც ჭირისუფალი ორმოცი დღის (ან ერთი წლის) განმავლობაში ატარებდა. დღეისათვის, ინფორმატორთა გადმოცემით, იშვიათად ხდება შეკერვა და ნათესავებისთვის გამზადებულ შავ კაბას ან შავ პერანგს ყიდულობენ. აქვე აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ შვილმკვდარი დედა არავითარ შემთხვევაში არ ჩაიცვამს გამზადებულ კაბას, მან აუცილებლად უნდა შეაკერინოს სამგლოვიარო სამოსი.

გლოვა გალის რაიონში, 40 დღიდან სამ წლამდე, ზოგჯერ უფრო მეტ ხანსაც მოიცავდა. მეუღლის (ქმრის), შვილის, დის, ძმის გარდაცვალების შემთხვევაში, შავი სამოსით გლოვა წლების განმავლობაში გრძელდებოდა. თუ სამგლოვიარო სამოსი შემთხვევით დაიხეოდა, მისი განახლება ან ამოკერვა იკრძალებოდა (სახოვია, 1956:122), რადგან მიაჩნდათ, რომ განახლებას ახალი უბედურება მოვყებოდა. საქართველოს სხვა კუთხეებისთვისაც იყო დამახასიათებელი დიდხანს გლოვა (ბეზარაშვილი, 1974:96).

მძიმე გლოვის დროს, განსაკუთრებით შვილისა და მეუღლის შემთხვევაში, ქალის სამგლოვიარო სამოსი ძირითდად ორ ნაწილისაგან – კაბისა და მოსასხა-მისაგან შედგებოდა. XX საუკუნის დასაწყისიდან პოპულარობით სარგებლობდა ქალის ორნაწილიანი სამოსი – ზედატანი და ქვედატანი, რომელსაც ინფორმა-ტორების გადმოცემით „უ დო თუდონის“ (ზედა და ქვედა) ან „კაბა დო რუბაშ-კა“-ს (კაბა და პერანგი) ეძახდნენ. ც.ბეზარაშვილი სამეგრელოში წელსზევით – „უიდონი“ და წელსქვევით – „თუდონი“ ტერმინებს აფიქსირებს (ბეზარაშვილი, 1979:127). რესპონდენტების გადმოცემით, სამგლოვიარო სამოსს – კაბას, აუცი-ლებლად პატარა სამკუთხა თავშალთან ერთად დიდი მართკუთხა ფორმის თავ-შალიც უნდა ხლებოდა, რომელიც მგლოვიარეს მუხლებამდე წვდებოდა.

შველად სამგლოვიარო თავშალი სამკუთხედის ფორმის იყო, რომელსაც სამივე მხარე ბოლოებშემოუტეხავი ჰქონდა. ამ პატარა თავშალს მგლოვიარე ქალი ყოველდღე გლოვის დასრულებამდე ატარებდა, ხოლო მართკუთხედის დიდ თავშალს, რომელსაც ორი მხარე შემოუტეხავი ჰქონდა, სასაფლაოზე გას-ვლის და საზოგადოებაში თავშეყრის დროს იფარებდა (მგლოვიარე ქალი მხო-ლოდ გასვენებაზე და ჭირის სუფრაზე დადიოდა). შველად სამეგრელოში გლო-ვის დროს ქალები ნაბდის ფორმის მქონე ნაპირებდაკბილულ, ნინჩახსნილ გრძელ მოსასხამს ხმარობდნენ, რომელიც მთლიანად ფარავდა ადამიანს, მას მხოლოდ თვალები მოუჩანდა. იგი „ანაფორის“ // „ქოხის“ სახელით არის დაფიქ-სირებული (ბეზარაშვილი, 1979:125). ამგვარი ჩაცმულობა ლეჩეუმშიც არსე-ბობდა (ქაჯაია, 1985:182). გალის რაიონში არ დაფიქსირდა ამ ტერმინით სამ-გლოვიარო სამოსი, მაგრამ ჩვენი აზრით, ეს უნდა იყოს სახეშეცვლილი დიდი მართკუთხედის ფორმის თავშალი, რომელსაც ატარებენ მძიმე გლოვის დროს. ეს თავშალი არის ძალიან დიდი, მართკუთხედის ფორმის, რომლის ორივე ნაპი-რი შემოუტეხავია და ადამიანის სხეულს თავიდან ბოლომდე ფარავს. გლოვის დროს ჭირისუფალი, ყოველდღიურად სახმარი სამოსის თითქმის ყველა ელე-მენტს მოიხმარდა, გარდა დიდი თავშალისა. სამგლოვიარო სამოსს სხეული მთლიანად ისე უნდა დაეფარა, რომ ხელის მტევნები და თვალი არ გამოჩენილი-ყო. დღესაც არსებობს გამოთქმა მძიმე მგლოვიარეზე, „თოლ უჩაშა ვეითურ-ჩქანს“ – თვალი არ მოუჩანს შავიდან. გასვენების დღეს მგლოვიარე ქალები თმებჩამოშლილები იყვნენ. თმას მხოლოდ შუბლთან, შავი დაკეცილი თავსაკრა-ვი უმაგრებდა (სახოკია, 1956:122). საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში თმის გა-მოჩენა სირცხვილად ითვლებოდა და თმას საერთოდ არ გამოაჩენდნენ (ხოსი-ტაშვილი, 1983:98). საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სამგლოვიარო მანდი-ლის სხვადასხვა ფორმით ტარების ჩვეულებები დასტურდება (ბეზარაშვილი, 1975:128; ბოჭორიძე, 1947:213; გვათუა, 1967:85).

გალის მოსახლეობაში სამგლოვიარო ტანსაცმელი ახალი იკერებოდა და მზად უნდა ყოფილიყო დაკრაძალვის დღეს. შავს პირველად დასაფლავების დღეს იცვამდნენ. ეს სამოსი ულაზათოდ შეკერილი, ბოლოებშემოუტეხი, ნაპი-რებდაკბილული, კოჭებამდე გრძელი უნდა ყოფილიყო. სამგლოვიარო სამოსის მრავალფეროვნებამ ხელი შეუწყო გლოვის გარკვეული დროით განსაზღვრას, ასევე სამგლოვიარო ტანსაცმლით კავშირს გლოვის ცალკეულ პერიოდთან.

ოჯახის წევრის, ახლო ნათესავის ან ახალგაზრდის გარდაცვალების შემთხვევაში ჯერ ძაძას, შემდეგ შავს და ბოლოს, თალხს ატარებდნენ. გლოვა მძიმე და ხანგრძლივი იცოდნენ. მგლოვიარეს, რომელიც შემოუტეხავი ძაძით გლოვობდა (ძაძის ბოლოები და სახელურები შემოუტეხავი იყო) და სურდა მსუბუქ გლოვაში გადასვლა (ორმოცი დღის ან წლისთავის შემდეგ) ძაძის ბოლოებს შემოტეხავდა. ბოლოებშემოტეხილი შავით გლოვა შეიძლებოდა ერთ წელს გაგრძელებულიყო, რომელსაც საბოლოოდ თალხი სამოსი შეცვლიდა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში და სამეგრელოშიც, ჭირისუფალი გლოვის გამოსახატავად გამობრუნებულ სამოსსაც ატარებდა (მაკალათია, 1941:285; გიორგაძე, 1987:75; ცურცინ, 1913:188), რაც ეთნოგრაფიული მასალით გალის რაიონში ვერ დავადასტურეთ.

გლოვა, როგორც სამოსის ისე იარაღის გარკვეული წესით ტარებაშიც გამოიხატებოდა. მგლოვიარე მამაკაცთათვის მიუღებული იყო ერთი წლის განმავლობაში ქამარ-ხანჯლის ტარება. ძველად სამამაკაცო სამოსი დართის მსგავსი იყო, ხოლო თავზე ყაბალახის მსგავს მიტკალს იხურავდნენ (სახოკია, 1940:170). რესპონდენტთა გადმოცემით, ახლაც ხშირად ფიქსირდება შვილგარდაცვლილი მამის მიერ სამკუთხა შემოუტეხავი თავშალის მოხმარება, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ მძიმე გლოვაა. ძველად მომტირალი წელს ზემოთ ტანს იშიშვლებდნენ და ფეხსაცმელს იხდიდნენ, იარაღს მოიხსნიდნენ და სახლის ახლოს მდგარ ხეზე ჩამოკიდებდნენ, შემდეგ კი ახალუხისა და პერანგის საკინძებს გაიხსნიდნენ, გულ-მკერდს ნაწილობრივი გამოჩენით (სახოკია, 1956:122-123). მამკაცთა შემთხვევაში, გლოვის აუცილებელ ნაწილს თმა-წვერის გაპარსვა შეადგენდა, რაც დროთა განმავლობაში ორმოცამდე თმა-წვერის მოშვებით შეიცვალა. საქართველოს სხვა კუთხებშიც ფიქსირდება სამგლოვიაროდ მოშვებული წვერის ორმოცზე ან წლისთავზე გაპარსვა (გიორგაძე, 1987:79; ბალიაური, 1940:18). სამეგრელოში, ძველად ნარბებსაც იპარსავდნენ და შემდეგ ამოსულ თმასა და წვერს არ ივარცხნიდნენ, არ იკრეჭდნენ (სახოკია, 1956:134). სამგლოვიაროდ მოშვებული წვერის გაპარსვამდე „თუმაშ მუკოცოთამა“ – თმის მოგდების რიტუალს ასრულებდნენ, რომელიც გალის რაიონში უკანასკნელ პერიოდშიც ხშირად სრულდება. იცოდნენ ასევე, გარდაცვლილის ნაქონი ტანსაცმელით ან იარაღით შვილის (ძმის, დის) მაგივრად მოგებული, ნაცვალი ადამიანის დასაჩუქრება (ხარჩილავა, 2018:30-31).

ინფორმატორთა გადმოცემით, გალის რაიონში გასვენების დღეს მიცვალებულის ეზოში შავ მიტკალგადაფარებულ ცხენს მიიყვანდნენ, თუ მამაკაცი იყო დაადგამდნენ მამაკაცის უნაგირს, ქალისას – ქალის უნაგირს (მაკალათია, 1941:283). ადგილობრივი მოსახლეობის ნარმოსახვით, ეს იყო სულის ცხენი, რომელიც გარდაცვლილს ეხმარებოდა საიქიოში სულის დაბრუნებაში, ანუ, როცა სული გარე სამყაროდან მიდიოდა შინაში. ხალხური შეხედულებით, მიცვალებულის სულს გასავლელი ჰქონდა ციხე-სიმაგრის კარი და სწორედ ეს ცხენი ეხმარებოდა ზღურბლის გადალახვაში. წლისთავზე მამაკაცის ნიშნის დატირების შემდეგ იმართებოდა „მარულა“ (სახოკია, 1956), რომელშიც მონაწილეობას ღებულობდა ყველა, ვისაც სურდა მიცვალებულის პატივისცემა. გამარჯვებული ჯილდოვდებოდა მიცვალებულის ნაქონი სამოსით ან რაიმე სხვა ნივთით. ამ

წესს აფხაზებსა და მეგრელებში წერილობითი წყაროებიც ადასტურებს (ამირა-ნაშვილი, 1961:89). იგივე დასტურდება მოხევეთა ყოფაშიც, თუმცა შავ ფერთან ერთად, წითელი ფერიც ფიქსირდება (სიხარულიძე, 1964:283).

ინფორმატორთა გადმოცემით დასტურდება გასვენების დღეს მიცვალებულის ეზოში ხარის ან ფურის მიყვანა, რომელსც ზურგზე შავი ქსოვილი ჰქონდა გადაფარებული. ხარის ან ფურის მიყვანა ახლო ნათესავებს, ძმობილს, ჩაფილს და ა.შ. ევალებოდათ. ხარი იმ შემთხვევაში მოჰყავდათ, თუ მიცვალებული მამაკაცი იყო, ხოლო ფური – დედაკაცის გარდაცვალების დროს. გასვენების დღეს შეიძლებოდა რამდენიმე საკლავი მიეყვანათ, რომლებიც მიცვალებულის სახელზე გაკეთებული საკურთხის – „კილეშ განჭყუმუ“ – მკლავის გახსნა, „უარნეჩის“ – ორმოცის ან „ნანაშდუდის“ – წლისთავის გამართვის დროს იკვლებოდა. დედა ან სხვა მგლოვიარე ქალი (და, დეიდა, მამიდა), რომელიც მიცვალებულისთვის საკურთხს ამზადებდა აუცილებლად თეთრ თავსაფარს წაიკრავდა და ისე გააკეთებდა საქმეს. ეს წესი დღესაც მკაცრად არის დაცული გალის რაიონში.

გლოვის დასრულების შემდეგ, სამგლოვიარო სამოსის გახდა კვირის მხოლოდ გარკვეულ დღეებში იყო ნებადართული. მაგალითად, სამეგრელოში მოხუცები ტანსაცმელს ორშაბათ დღეს გამოიცვლიდნენ და უფრო სამხიარულო ფერს ჩაიცვამდნენ. სამგლოვიარო სამოსის შენახვა არ შეიძლებოდა. გალის რაიონში დაფიქსირდა სამგლოვიარო სამოსის ეზოს გარეთ გატანა და დაწვა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში სამგლოვიარო ტანსაცმლის, როგორც დაწვა (ბეზარაშვილი, 1970:187), ისე წყალზე გატანაც გვხვდება (ბეზარაშვილი, 1979:127), ზოგიერთ კუთხეში გაუცვეთელი ძაბის გაჩუქებაც კი დასტურდებოდა (ბეზარაშვილი, 1975:129; ხოსიტაშვილი, 1983:98).

ძველად, მიცვალებულს დაკრძალვამდე რაიმე ნივთს ამოაკლებდნენ, ეს წესი დღესაც მკაცრადა დაცული. საქართველოს სხვა კუთხეებშიც დასტურდება რაიმე ნივთის ამოკლება იმის შიშით, რომ მიცვალებულს ხელი არ გადაყვეს. ასევე დაკრძალვის წინ მიცვალებულს შეკრულ სამოსს და ფეხსაცმელს შეუხსნიან, მათი წარმოდგენით სამოსის გარკვეულ ნასკვს მიცვალებულის შეწუხება შეეძლო.

გალის რაიონში დღემდე არის შემორჩენილი მიცვალებულის სამოსზე დატირების წესი – „ნიშანი“. სამოსზე დატირების წესი ძირითადად ერთი წლის განმავლობაში გრძელდებოდა. მიცვალებულის ერთი ხელი სამოსის ყველა ელემენტსა და იარაღ-სამკაულს ლოგინზე ან ტახტზე ისე დააწყობნენ, როგორც სიცოცხლის დროს ატარებდა გარდაცვლილი. დატირება ხდებოდა ისე, როგორც მიცვალებულზე. ნიშანის გამართვა იმ შემთხვევაშიც იცოდნენ, როცა ადამიანი სხვაგან გარდაიცვლებოდა და მისი ჩამოსვენება რაღაც მიზეზების გამო ვერ ხერხდებოდა (მაკალათია, 1941:290). ასეთ შემთხვევაში ტირილის ცერემონიალის დასრულების შემდეგ ნიშანს ეზოდან გადასვენებდნენ, დაშლიდნენ და ტანსაცმლს, სამკაულს ან იარაღს ნათესავებს დაურიგებდნენ. ნიშანს გაშლიდნენ ასევე მეორმოცე დღეს სპეციალურად გამართულ „სეფა“-ში (სახოკია, 1956:233). თ.სახოკიას მიხედვით, სამეგრელოში „ნიშანს“ ორმოცი დღე გააჩე-

რებდნენ, რადგან სწამდათ, რომ მიცვალებულის სული ამ ვადის მერე ტოვებდა ოჯახს (სახოკია, 1956:230). გალის რაიონში ჭირისუფალი ყოველ „გეკულა“ დღეს ნიშანზე ხმამაღლა, მოთქმით ტიროდა. „გეკულა დღა“-ს ეძახიან ისეთ დღეს, როცა ხალხური რწმენით, შენალოცი ჭრის (ქაჯაია, 2001:176). ასეთი დღეებია: სამშაბათი, ხუთშაბათი და შაბათი. სწორედ ამ დღეებში დადიან სასაფლაოზეც. სამოსზე დატირების რიტუალი სახლის გარდა სასაფლაოზეც სრულდებოდა. გარდა ამისა, სამოსზე დატირება ერთი წლის განმავლობაში მიცვალებულის სახელზე გამართული ყოველი ხარჯის დროს ხდებოდა. ც.ბეზა-რაშვილს დამოწმებული აქვს ქსნის ხეობაში მიცვალებულის „ნიშანი“-ს, სხვა ოჯახში დასვენებულ მიცვალებულთან გაშლა და ტირილი (ბეზარაშვილი, 1975:128). ვფიქრობ, რომ შეიძლებოდა ეს წესი გალის რაიონშიც არსებობდა ძველად, რადგან დღესაც გალის რაიონში ხშირად გარდაცლილის დედას თავისი შვილის სურათი მიაქვს სხვა მიცვალებულის გასვენებაში და იქ ხდება დატირება, რასაც „სურათიშ მეცუნაფა“ – სურათის მიყვანა ეწოდება. სამოსზე დატირების წესი საქართველოს სხვადასხვა კუთხებშიც დასტურდება (ყავრიშვილი, 1926:53; ბალიაური, 1940:16).

გალის რაიონში წლისთვის ალნიშვნის შემდეგ ნიშანს აიღებდნენ. ტანსაც-მლის რომელიმე ელემენტს, სამკაულს, იარაღს, ოჯახი სამახსოვროდ ინახავდა, დანარჩენს კი გააჩუქებდა მიცვალებულის სახელზე. მიცვალებულის სამოსის ან სხვა ნივთის გაჩუქების წესი საქართველოს თითქმის ყველა კუთხისთვის იყო დამახასიათებელი (ხოსტაშვილი, 1983:99).

გალის რაიონში მიცვალებულის დაკრძალვის დროს იკრძალებოდა მიცვალებულის სამკაულით დამარხვა, ამიტომ საფლავში ჩასვენების წინ მოხსნიდნენ. საქართველოს სხვა კუთხებშიც სამკაულით მიცვალებულს დამარხვას ერიდებოდნენ (ბალიაური, 1940:10; ბეზარაშვილი, 1974:91; 1979:123).

მგლოვიარეს შავების ჩაცმა ეკრძალებოდა წლამდე ბავშვის, მეხდაცემულის, ბატონებით, სულით ავადმყოფთა და ყვავილისაგან ან ჟინის (ზეციერის) წყრომისგან გარდაცვლილი ახლობლის შემთხვევაში (სახოკია, 1956:135). საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში და გალის რაიონშიც იკრძალებოდა გლოვა ბატონების მობრძანების პერიოდში.

გლოვის ტარდიციების გარკვეული ნაწილი დღევანდელ ყოფაში, უმეტე-სად გალის რაიონის მოსახლეობაში თითქმის შენარჩუნებულია. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ჭირისუფლის სამგლოვიარო სამოსი, რადგან გლოვის სხვადასხვა ეტაპისა და სიმძიმისათვის დამახასიათებელი შესაბამისი ტანსაცმლის ტარების ტრადიცია შენარჩუნებულია. ჭირისუფლი შავებით იმოსება ახლობლის გარდაცვალების დღიდან, მინიმუმ ორმოცი დღის გამავლობაში, ზოგი წლამდე ატარებს, ზოგი კი მთელი ცხოვრება. ძველ ტარდიციებს განსაკუთრებით იცავენ გალის რაიონში. შავებს ატარებენ მგლოვიარე ქალებიცა და მამაკაცებიც. ქალები თავზე თავსაფარს იფარებენ, ან შავ ქსოვილს იკრავენ შუბლზე, ან ორივეს ერთად. დღესაც, მთხოობელთა გადმოცემით, გალის რაიონში ჭირისუფალი ნათესავებისთვის გლოვის ნიშნად სატარებელ სამოსს ყიდულობს. ვისაც არ უყიდიან სამგლოვიარო სამოსს, ის მხოლოდ გასვენების დღეს

ჩაიცვამს შავს. მამაკაცების მიერ თმა-წვერის მოშვების ტრადიცია ორმოცი დღის განმავლობაში კვლავ ფიქსირდება, ხშირად მძიმე გლოვის დროს მამა შვილზე გლოვის ნიშნად ერთ წელსაც კი ატარებს წვერს. მიცვალებული იმოსება იმ ტანსაცმელით, რომლითაც სიცოცხლეში იმოსებოდა, ხოლო სასუდრედ მიცვალებულს წინა ლამით აცმევენ ახალ სამოსას. შემორჩენილია სხვადასხვა ნივთების გატანების ტრადიცია, მათ შორის სამოსის, სამკაულის და სხვა საჭირო ნივთების. მაგალითად, სავარცხელი, პირის საპარსი მოწყობილობა, ნემსი, ძაფი და სხვა. სარკის გატანება არ შეიძლებოდა, ოჯახისათვის ცუდი იყო, მიცვალებული აირეკლებოდა. უშუალოდ დაკრძალვისას, სასახლიდან ერთი ნივთის ამოღების წესს საქართველოს თითქმის ყველა კუთხეში იცავენ. დაკრძალვისას მიცვალებულს შეუხსნიან ქამარს, თასმებს. ნიშანზე დატირების ტრადიცია დღესაც დასტურდება, რომელიც ერთი წლის განმავლობაში გრძელდება. ჭირისუფლის მიერ შავი ტანსაცმლის ტარება გლოვის სიმძის მიხედვით ორმოცი დღიდან სამ წლამდე გრძელდება. სამგლოვიაროდ მოშვებული წვერის გაპარსვამდე, დღესაც სრულდება „ჩაფილის“ – მანგიორად, ნაცვლად მორგების წესი. ძველად პანაშვიდზე და დაკრძალვაზე მისულ პირებსაც შავები უნდა სცმეოდათ, მოგვიანებით ამ წესს ფაქტობრივად აღარ იცავდნენ.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961.
2. ბალიაური მ., მაკალათია მ., მიცვალებულის კულტი არხოტის თემში, მსე, III, 1940.
3. ბეზარაშვიალი ც., სვანი ქალის სამოსი//სვანეთის ეთნოგრაფიის შესწავლი-სათვის, თბილისი, 1970.
4. ბეზარაშვილი ც., ქალის სამოსელი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, თბილისი, 1974.
5. ბეზარაშვილი ც., მასალები გლეხი ქალის სამოსელის შესწავლისათვის ქსნის ხეობაში, მაცნე, №3, თბილისი, 1974.
6. ბეზარაშვილი ც., ტყავის სამოსელი ხევსურეთში (საქ. სახ. მუზეუმის კოლექციია), ძეგლის მეგობარი, №36, თბილისი, 1974.
7. ბეზარაშვიალი ც., რიტუალური სამოსელი, მასალები ქსნის ხეობის ეთნოგრაფიული შესწავლისათვის, თბილისი, 1975.
8. ბეზარაშვიალი ც., ქალის ქვეშითი სამოსელი საქართველოს მთიანეთში (მასალები ქართული ეროვნული სამოსელის ატლასის შესადგენად), სსმმ., ტ. 32, თბილისი, 1976.
9. ბეზარაშვიალი ც., ქალის ჩაცმულობა სამეგრელოში, მასალები სამეგრელოს ეთნოგრაფიის შესწავლისათვის, თბილისი, 1979.
10. ბოჭორიძე გ., კახური ჩაცმა-დახურვა. უურნალი „ანალები“, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, I, თბილისი, 1947.

11. გვათუა ნ., ჩაცმულობის ისტორიიდან, ქალის ქართული ჩაცმულობა XIX-XX საუკუნის დასაწყისში, თბილისი, 1967.
12. გოორგაძე დ., დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბილისი, 1987.
13. გოორგაძე დ., რიტუალური სამოსელის საკითხისათვის („სულის ტალავარი“), ურნალი „ანალები“, №6, თბილისი, 2010
14. მაკალათია ს., სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი, 1941.
15. მცხეთური ხელნაწერი, ე. დოჩანაშვილის რედაქტორობით, თბილისი, 1983.
16. სამსონია ი., ხალხური ტანსაცმელი აჭარაში, თბ., 2005.
17. სახოკია თ., მიცვალებულის კულტი სამეგრელოში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. III. თბილისი, 1940.
18. სახოკია თ., მონოგრაფიული ნაწერები. თბილისი, 1956.
19. ხარჩილავა ნ., საქორწინო ტრადიციები ისტორიულ სამურზაყანოში, თბილისი, 2016.
20. ხოსიტაშვილი ს., ქორწინებისა და მიცვალებულის დაკრძალვის წესი სამცხე-ჯავახეთში, თბილისი, 1983.
21. ყავრიშვილი ბ., სვანეთი, თბილისი, 1926.
22. ქაჯაია ო., მეგრულ-ქართული ლექსიკონი, ტ. I., თბილისი, 2001.
23. ქაჯაია ნ., მიცვალებულის კულტი ლეჩხუმში, „ლეჩხუმი“, 1985.
24. Маргиани Д. Свания (некоторые черты быта), СМОМПК, Тб., 1890.
25. Чурсин Г. Ф. Очерки по этнографии Кавказа, Тб. 1913.

ქეთევან გოგინოვი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი
ნატო ფაილოძე
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
აკადემიური დოქტორი

ნაცხობი – უცხობი ქუთაისი

მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქებს ადამიანები აშენებენ, თითოეულ მათ-განს მაინც საკუთარი, განსაკუთრებული ხასიათი უყალიბდება. ძნელი სათქმე-ლია, თუ რა განაპირობებს ამა თუ იმ ქალაქის ხასიათის თავისებურებას – იქ მცხოვრები ადამიანები, ლანდშაფტი, განაშენიანების ტიპი, ქუჩების დაგეგმა-რება, ისტორიული გამოცდილება. თუ მშენებლის პერიოდში განვლილი კულტურული ცხოვრება. ალბათ ყოველივე ეს ერთად და ამასთანავე ის განსა-კუთრებული კავშირი, რაც ქალაქის ქარსულის, აზმყოსა და მომავლის ერთობ-ლიობას ქმნის.

ქუთაისის ისტორია არგონავტებზე უფრო ძველია და ის მსოფლიოს უძვე-ლეს ქალაქთა რიცხვს მიეკუთვნება. ქუთაისი, როგორც დასახლებული პუნქტი, ჩაისახა ძველი კოლხეთის ტერიტორიაზე, სადაც მეგრულ-ჭანური ტომები ცხოვრობდნენ, დაახლოებით პირველი ათასწლეულის მიწურულს. კოლხეთის დედაქალაქად ქუთაისის ვარაუდობდნენ.

„თანამედროვე ქუთაისის ქვეშ 3500 წლის წინ არსებულ ქალაქს სძინავს“ – ლევან სანიკიძე. ქალაქი და მისი მიდამოები უხსოვარი დროიდან გამოიყენებო-და ადამიანის საცხოვრისად ძველი ქვის ხანიდან მოყოლებული. ქალაქის სახე-ლი სავარაუდოა უკავშირდებოდეს სიტყვას – „ქვა“-ქვა-მთა-ისი (ჯაოშვილი, 1989:11). ეს ერთ-ერთი ვერსიაა.

ქუთაისი მონათმფლობელურ პერიოდში კოლხეთის დედაქალაქია.

ფეოდალურ ხანაში – აფხაზეთის (დასავლეთ საქართველოს) სამეფოს ცენტრია.

1003 წლიდან 150 წლის განმავლობაში გაერთიანებული ქართული სამე-ფოს დედაქალაქი გახლდათ.

„...სამკუთხედის ფორმის გორაკზე გაშენებული იყო ქალაქის დიდი ნაწი-ლი. შემოვლებული ჰქონდა 2,40 სმ სისქის გალავანი. ბაგრატ მესამის დროს ქა-ლაქი უკვე ორი ნაწილისაგან შედგებოდა: „დიდი ქუთაისი“ და „ქვემო ქალაქი“. მოსახლეობა გარეუბნებშიც სახლდებოდა. X საუკუნეში მათი რაოდენობა ათი ათას კაცზე მეტი არ უნდა ყოფილიყო. ადრე ტაძრის ადგილას კათედრალი მდგარა“ (სამუშა, 2012:61).

ქუთაისის ბაგრატის ტაძარი, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების უმნიშ-ვნელოვანების ძეგლი, აგებულია ბაგრატ III მეფობის დროს X-XI საუკუნეების მიჯნაზე, უქიმერიონის გორაზე. „უქიმერიონი“ კი ისტორიული ციხე-სიმაგრეა დასავლეთ საქართველოში.

მიუხედავად ქვეყნის პირველი ქალაქის სტატუსის დათმობისა, ქუთაისს შემდეგ საუკუნეებშიც არ დაუკარგავს მნიშვნელოვანი ადგილი საქართველოს ისტორიაში. მაგრამ განსაკუთრებული წვლილი ქართული კულტურის განვითარებაში XIX საუკუნის ქუთაისმა შეიტანა. მნიშვნელოვანი ეტაპი ქალაქის ისტორიაში XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც მას თვითმმართველობის უფლება მიენიჭა. იმ დროისათვის ქუთაისი პატარა, მყუდრო ქალაქს წარმოადგენდა, მიხვეულ-მოხვეულ ქუჩებზე მიმოფანტულ ამწვანებულ ეზოებში ჩაფლული აიგნიანი სახლებით.

წინამდებარე სტატია მოკრძალებული მცდელობაა, გავიხსენოთ და გავაცოცხლოთ ძველი ეპოქის ქუთაისი და ის დიდებული ქუთათურები, რომელთაც თავინთი მოღვაწეობით და კეთილი საქმეებით უდიდესი როლი ითამაშეს ქართული და არა მარტო ქართული მეცნიერებისა და კულტურის განვითარების საქმეში.

ქუთაისში, 1854 წელს ალექსანდრე ნაზარიშვილისა და მარიამ მაჭავარიანის ოჯახში დაიბადა **დიმიტრი ნაზარიშვილი**. მცირებლოვანი დიმიტრი დედამ ე.წ. მრევლის (მრევლიშვილის) სკოლაში მიაბარა. 1878 წელს დაამთავრა პეტერბურგის სამედიცინო-ქირურგიული აკადემია. იქვე დაიცვა სადოქტორო დისერტაცია თემაზე: „ჭლექიანთა გაძლიერებული კვება“. ამავე წელს ბულგარეთში გაგზავნეს დუნაის მოქმედი არმიის ექიმად. 1880 წლიდან იგი ქუთაისში მოღვაწეობდა სამხედრო ლაზარეთის ორდინატორად. 1892 წელს ქუთაისში ღარიბთათვის დაარსა უფასო ამბულატორია, რომელსაც 25 წელი განაგებდა (დღევანდელი საოჯახო მედიცინის რეგიონალური ცენტრი, რომელსაც 1995 წელს დიმიტრი ნაზარიშვილის სახელი მიენიჭა). 1906 წელს მან დაამზადა მალარიის საწინააღმდეგო სამკურნალო წამალი და მას „ნაზარიშვილის წვეთებს“ ეძახდნენ. 22 წლის განმავლობაში დიმიტრი ნაზარიშვილი უანგაროდ მუშაობდა ქუთაისის თეატრის ექიმად. მისი თაოსნობით შეიქმნა ქუთაისში დასავლეთ საქართველოს ექიმთა კავშირი.

დიმიტრი ნაზარიშვილს დიდი ღვანლი მიუძღვის წყალტუბოს მინერალური წყლების შესწავლასა და გამოყენებაში. 1917 წელს ცალკე წიგნად გამოიცა დიმიტრი ნაზარიშვილის ნაშრომი „წყალტუბოს მინერალური წყლები და მათი სახელმწიფოებრივ-საზოგადოებრივი მნიშვნელობა“. ცნობილი ექიმი და საზოგადო მოღვაწე აგრეთვე დიდ მუშაობას ეწეოდა მალარიასთან ბრძოლის ორგანიზაციის საკითხებში.

დიმიტრი ნაზარიშვილი დაკრძალულია ქუთაისში, მწვანეყვავილას მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში. მისი სახელი ჰქვია ქუთაისის ერთ-ერთ ქუჩას. ნაზარიშვილის სახლი მისმა მემკვიდრეებმა ქალაქს უანგაროდ გადასცეს. 1985 წელს საქართველოს მთავრობის გადაწყვეტილებით ნაზარიშვილების სახლს ისტორიული ძეგლის სტატუსი მიენიჭა.

ქართული არისტოკრატიის ბრწყინვალე წარმომადგენელი, პირველი ქართველი ფიზიოლოგი ქალი, ევროპაში ცნობილი მეცნიერი, საზოგადო მოღვაწე, მრავალი ფუნდამენტური შრომის ავტორი და საფრანგეთის სამედიცინო აკადემიის წევრი **ბარბარე ყიფიანი**, 1872 წელს ქუთაისში დაიბადა, მამით ქართველ

თავადაზნაურთა წინამდლოლის დიმიტრი ყიფიანის შვილიშვილი იყო, ხოლო დე-დიოთ – ქეთევან წამებულის პირდაპირი შთამომავალი. 1887 წელს ყიფიანების ოჯახს თავს დატეხილმა უბედურებამ – დიმიტრი ყიფიანის მკვლელობამ ბარბა-რეს მამა ნიკოლოზი ნერვოგენული დაბეტით დაავადა და ევროპაში სამკურ-ნალოდ წასული სამუდამოდ ბელგიაში დარჩა. ქუთაისის წმ. ნინოს სასწავლებ-ლის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ, ბარბარე ცოდნის მიღების სურვილით ბელგიაში მამასთან გაემგზავრა და ჩაირიცხა ბრიუსელის უნივერსიტეტის საე-ქიმიო ფაკულტეტზე.

ბარბარე ყიფიანი კითხულობდა ლექციებს ბრიუსელისა და ლიეჟის უნი-ვერსიტეტებში, ევროპელებს აცნობდა ქართულ ენასა და ლიტერატურას, სა-ქართველოს ისტორიას. 1908 წლიდან ბრიუსელის უნივერსიტეტის ჟურნალ „Revue Psychologique“-ის სწავლული მდივანი გახდა. მან ბელგიაშივე დააარსა ქალ-თა უფლებრივი მდგომარეობის გაუმჯობესებისათვის ფემინისტური საზოგა-დოება. 1904 წლის აგვისტოში ბრიუსელში შედგა ფიზიოლოგთა VI საერთაშო-რისო კონგრესი, რომელშიც ორმა ქართველმა მიიღო მონაწილეობა. ერთი ბარ-ბარე ყიფიანი, ხოლო მეორე – რუსეთიდან პროფესორი ივანე თარხნიშვილი გახლდათ. ბარბარე ყიფიანი ჩაბმული იყო აქტიურ საზოგადოებრივ საქმიანო-ბაში. ქართული კულტურის ექსპონატების დაცვისა და პოპულარიზაციის საქ-მეში მისი წვლილი განსაკუთრებულია.

ბარბარე ყიფიანის საქართველოში დაპრუნება ხანმოკლე აღმოჩნდა, რად-გან 1921 წელს საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, იძულებული გახდა კვლავ საზღვარგარეთ გამგზავრებულიყო. 1965 წელს იგი უცხოეთში გარდაიცვალა.

XVII საუკუნის 60-იანი წლებიდან იმერეთში ჩამოვიდნენ ფრანცისკანელთა ორდენის მისიონერები, ე.წ. კაპუცინები. ევროპასთან კათოლიკობის გზით ურ-თიერთობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. მისიონერებს შორის იყვნენ მწერლები, ექიმები, ინჟინერები და სხვა. ყოველივე ეს დადებითად მოქმედებდა საქართვე-ლოს ეკონომიკურ და კულტურულ განვითარებაზე. როგორც ცნობილია, „სო-ლომონ მეორე აქტიურად მფარველობდა და ახალისებდა დიდ სავაჭრო ოპერა-ციებში იმდროინდელ ქართველ დიდვაჭრებს. აღნიშნავდა, რომ მან XIX ს-ის და-საწყისში ქუთაისში ჩაასახლა ახალციხიდან გადმოსახლებული ვაჭრები და სა-ჭირო დახმარებაც აღმოუჩინა მათ“ (იობაშვილი, 1983:26).

პეტრე-პავლე კოკოჩაშვილი 1832 წელს დაიბადა ქუთაისში. მან განათ-ლება ქუთაისელ კათოლიკე პატრიეპთან მიიღო და შემდეგ დიდად განვითარდა საექიმო, სააფთიაქო და სავაჭრო ასპარეზზე. კათოლიკე მამებისგან ისწავლა ექიმობის ხელობა პეტრე-პავლე კოკოჩაშვილის მამამ ივანე კოკოჩაშვილმა (1799-1864). მისივე დამსახურებაა „ბოტანიკური ლექსიკონის“ შედგენა ლათი-ნურ, არაბულ, ოსმალურ, სომხურ და რუსულ ენებზე. ამგვარად პეტრე-პავლე კათოლიკე ბერების მიერ ჩამოტანილი საექიმო და სააფთიაქო საქმის ცოდნის ერთგვარი მემკვიდრე გახლდათ.

პეტრე-პავლე კოკოჩაშვილის უდიდესი დამსახურებაა, რომ 1869 წლის 22 ივნისს ქუთაისში პირველი აფთიაქი (დღევანდელი №8 აფთიაქი) გაიხსნა, რომე-ლიც იმ დროისთვის ერთადერთი იყო მთელ ქუთაისის გუბერნიაში. ქუჩას, სა-

დაც აფთიაქი გაიხსნა, შემდგომში აფთიაქარის ქუჩა ეწოდა. პეტრე-პავლე კო-კოჩაშვილს სერიოზული კომერციული კავშირები ჰქონდა საერთაშორისო დონეზე და სხვადასხვა მედიკამენტურ რეაქტივებს იძნდა რუსეთიდან, კონსტანტინოპოლიდან, ბერლინიდან და ვენიდან. ცნობილმა მენარმემ ქუთაისში გახსნა „სამაგალითო სუნივერსიტეტი სასმელი წყლის ქარხანა“.

ქუთაისში ასევე ცნობილი ვაჭრები იყვნენ პეტრე თცხელი და მისი შვილები – იაკობი და სერგეი, ასევე მათი შვილები – პეტრე, პავლე და ივანე, რომლებიც ქუთაისში XVIII საუკუნიდან ჩამოსახლებულან. მათ ოსმალეთიდან იმერეთში შემოჰქონდათ ყოველნაირი საქონელი: ჩუსტები, სარკე, ჭურჭელი, ტყავები, ჩაი, შაქარი, ფერადი ფართალი, ძაფები და სხვ. მათვე ერთ-ერთ პირველებს გაუხსნიათ სამღებროები.

სტეფანე თავდგირიძეს ქუთაისში ჰქონია გიშრის სახელოსნო. მისმა შვილმა ანტონმა კი განავითარა ბამბის, მატყლის და ეკლარის ქვის წარმოება. სწორედ მან გაიღო უფასოდ ეკლარის ქვა კათოლიკური ეკლესის მოსაპირე-თებლად.

ქუთაისში არსებობდა თამბქოს მცირე ფაბრიკები. ერთ-ერთი მათგანი დაუარსებია **იოსებ გოკიელოვს** (ეჯიბია). ე.წ. „თუთუნის სავაჭრო ქარხანა“, ასევე „თაბაქოს ფაბრიკა“ ჰქონდათ ფირალოვს, მეფისოვსა (მეფისაშვილი) და პალამოვს.

ქუთაისელ მენარმეს **სტეფანე თუმანიშვილს** 1859 წელს საფრანგეთის ქვეშვერდომ დომენიკ პაპეს ძე მარკოპოლისთან ერთად დაუარსებია აბრეშუმის „ზაოდი“, რომელშიც თორმეტი ჩარხი იდგა.

მრეწველობის სხვა დარგებთან ერთად XIX საუკუნის 60-იანი წლებიდან ქუთაისში აქტიურად დაიწყო საფეიქრო მრეწველობის განვითარება. 1894 წლისთვის ქუთაისში ჩამოყალიბდა „ქუთაისის მეაბრეშუმეობისა და ფეიქრობის ამხანაგობა“, რომლის მიზანსაც დარგის შემდგომი განვითარება, სართავ-საქსოვი დაზგების დამზადება და მზა პროდუქციის ექსპორტის ხელშეწყობა წარმოადგენდა.

საკმაოდ წარმატებული იყო **იაკობ ბეგიშვილი (ბეგოვი)** ამ სარბიელზე. ქალაქის გენერალური შემოწმების უურნალის 1877 წლის მონაცემებით, ბეგოვის მფლობელობაში იყო აბრეშუმის საქსოვი და ბამბის სარჩევ-სართავი ქარხნები და ორი სავაჭრო სახლი მიხეილის (ახლ. ფალიაშვილის) ქუჩაზე. აქედან ერთს, რომელიც მის საკუთრებაში იყო, დაქირავებული ნოქრების საშუალებით მართავდა, ხოლო მეორეს, რომელიც ზუბალაშვილების სახლში იყო განთავსებული, თავად განაგებდა. ამ მაღაზიებში მისი სავე ქარხნებში დამზადებული აბრეშუმისა და ბამბის ქსოვილები იყიდებოდა. ბეგიშვილის ქარხნის ნაწარმი საკმაოდ მაღალი ხარისხით გამოირჩეოდა და მისი რეალიზაცია საზღვარგარეთაც ხდებოდა, ძირითადად რუსეთში, თურქეთსა და გერმანიაში.

80-იანი წლების დასაწყისში ი. ბეგიშვილმა დაიწყო თავისი წარმოების კიდევ უფრო გაფართოება. კათოლიკების ქუჩაზე (ახლ. ვარლამიშვილის ქუჩა) მდებარე მის ერთ-ერთ საწარმოში იმ დროისთვის უკვე 30 კაცზე მეტი იყო დასაქმებული, რაც მაშინდელი ქუთაისის წარმოებისთვის სოლიდურ რაოდენობას

წარმოადგენდა. ბეგიშვილის საწარმოში ბამბას ყიდულობდნენ გლეხებისგან, შემდეგ ხდებოდა მისი დამუშავება: აცლიდნენ კურკას, პენტავდნენ მანქანებით და პრესავდნენ. დაპრესილი ბამბა და კურკა იგზავნებოდა რუსეთში, სადაც მის-გან ზეთს ხდიდნენ.

1881 წელს იაკობ ბეგიშვილი მიხეილის ქუჩაზე, მისი კუთვნილი დუქნების ადგილზე იწყებს ორსართულიანი დიდი სავაჭრო სახლის ე.წ. „პასაჟის“ შენობლობას. ის ითვალისწინებდა მიხეილის ქუჩისა და „მწვანე ბაზარს“ შორის გამჭოლი გასასვლელისა და მის ორივე მხარეს მაღაზიების მოწყობას. შენობა ორმხრივი იყო, მისი ფასადები გადიოდა როგორც ბაზრის, ასევე მიმდებარე მოედნისა და ქუჩის მხარესაც. განსაკუთრებული სილამაზით, ქუჩის მხარეს ფასადი გამოირჩეოდა, სადაც დახვეწილი სტილით ნაშენებ ამ შენობას დიდი საათი აგვირგვინებდა. „პასაჟის“ პირველ სართულზე სხვადსხვა პროფილის მაღაზია იყო განთავსებული, ხოლო მეორე სართული საწყობებს ეკავათ. მთლიანად შენობა გარედან ვარდისფერი ეკლარის ქვით იყო მოპირკეთებული. დიდი ვიტრინებითა და ევროპული დიზაინით განწყობილი მაღაზიები მთლიანობაში ერთობ სასიამოვნო შესახედავს ხდიდა ამ შენობას და იმ დროისათვის ქალაქის ერთერთ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენდა. დღეს ეს შენობა, სახეცვლილ მდგომარეობაში კვლავ ინარჩუნებს სავაჭრო ობიექტის ფუნქციას.

იაკობ ბეგიშვილის ინიციატივებს შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი გახლდათ ქალაქის ელექტროენერგიით მომარაგება, რაც მან თავის ვაჟიშვილთან ერთად განახორციელა. 1893 წელს, იმავე კათოლიკეთა ქუჩაზე ამოქმედდა 85 ც.ძ.-იანი ელექტროსადგური, რომელმაც ქუთაისს პირველი ელექტროენერგია მისცა. ელსადგურის გენერატორები დიზელის საწვავზე მუშაობდა, თავად სადგურისთვის დანადგარები კი გერმანიიდან ჩამოიტანეს. აქვე მოუწყვიათ ნისკვილი, რომელიც ასევე დენზე მუშაობდა. რა თქმა უნდა, ელექტროსადგური მთელ ქალაქს ვერ წვდებოდა, მაგრამ 1911 წლამდე ქუთაისისთვის სინათლის ერთადერთ წყაროს წარმოადგენდა.

ქუთაისელ მედიკოს მოღვაწეთა შორის ერთ-ერთი გამოეჩეული პიროვნებაა **სამსონ თოფურია**. ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ იგი სასწავლებლად გაემგზავრა ქ. ოდესაში, სადაც ჩაირიცხა უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე. შემდეგ სწავლა გააგრძელა ქ. ხარკოვის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტის სამკურნალო დარგზე. ცოდნის გაღრმავების მიზნით, გერმანიაში გაემგზავრა ცნობილ პროფესორ ვირხოვთან, რომლის კლინიკებში წელიწადზე მეტ ხანს დაჰყო. გერმანიიდან გაემგზავრა შვეიცარიაში, სადაც გაეცნო კლინიკური მედიცინის უკანასკნელ მიღწევებს, ახალ მეთოდებს, რენტგენთა და ფიზიოთერაპევტული მეთოდებით მკურნალობის დარგში. უნევიდან წამოსვლისას, მან თან წამოიღო კლინიკის შენობის გეგმა, ის ოცნებობდა, რომ სამშობლოშიც ააგებდა ასეთ სამკურნალოს.

1887 წელს დაბრუნდა ქუთაისში. ქუთაისში სტაციონალური სამკურნალოს გახსნა მოითხოვა, მისი კატეგორიული მოთხოვნით ქ. ქუთაისის თვითმმართველობამ გადაწყვიტა საავადმყოფოს აგება, მან გამოიძინა სახსრები, რიონის პირას შეიძინა მიწის ნაკვეთი, თბილისიდან მოიწვია არქიტექტორი და მშენებელი

ინუინერი. 1890 წელს სამოცდათხუთმეტი საწოლით გაიხსნა საავადმყოფო, რომელსაც „სამსონ თოფურიას სამკურნალო“ ეწოდა. საავადმყოფო აღჭურვა გერმანიდან და შვეიცარიიდან ჩამოტანილი სამედიცინო ინსტრუმენტებით, საავადმყოფოს ჰქონდა საკუთარი წყალსადენი ბერკპეგოლის ფილტრით, ადგილობრივი ელექტროგანათება, ხოლო ქვემო სართულზე მოწყობილი იყო სააბაზანო განყოფილება. ეს სამკურნალო იმავე შენობაში დღესაც ფუნქციონირებს და ატარებს სამსონ თოფურიას სახელს (საქართველო: ენციკლოპედია, 2018:101).

ნიკოლოზ (კოლია) ქვარიანი 1903 წლის 16 იანვარს დაიბადა ქუთაისში. ის შესანიშნავი მოცურავე და დიდი ძალის პატრონი იყო. მწერალ აკაკი ბელიაშვილის გადმოცემით, ბავშვობაში ნაძლევზე ეტლს უკანა ღერძში ხელებს ჩასჭიდებდა და „ჯალაგ ცხენებს ადგილზე დააბამდა“. კოლიამ წარმატებით დაამთავრა ქუთაისის კლასიკური გიმნაზია და კოლაუნ ნადირაძემ და პაოლო იაშვილმა ჭიდაობის შესასწავლად მიაბარეს შავკანიან ფალავან ჯოემორას. 1918-1919 წლებში ქვარიანი წარმატებით გამოდიოდა ქუთაისის ცირკში, შემდეგ მან წვრთნა თბილისში, კლემენტი ბულთან განაგრძო.

1927 წელს ცნობილმა ფალავანმა ივან პადდუბნიმ ამერიკაში წაიყვანა, სადაც კოლია ქვარიანი საბოლოოდ დარჩა საცხოვრებლად. ის თურმე თავისუფლად საუბრობდა ცხრა ენაზე. რამდენიმე მეტსახელი ჰქონდა: Nick the Wrestler (მოჭიდავე ნიკი), Slavic Buddha (სლავი ბუდა). ამერიკაში ქვარიანი პროფესიონალი მოჭიდავე გახდა. 1956 წელს კოლია ქვარიანმა მონაწილეობა მიიღო თავისი მეგობრის, მამინ ახალბედა რეჟისორის, სტენლი კუბრიკის ფილმში „მკვლელობა“ (The Killing). ქვარიანი, რომელიც ჭადრაკის თეორეტიკოსიც გახლდათ, იყო ერთადერთი მოჭიდავე, რომელსაც ჭადრაკის თანრიგი გააჩნდა. მას ნიუ იორკში საჭადრაკო კლუბი The Flea House ჰქონდა გახსნილი. ფილმის ერთ-ერთი სცენა სწორედ ამ კლუბშია გადაღებული. ფილმმა დადებითი რეცენზიები მიიღო, ხოლო არაპროფესიონალი მსახიობის, კოლა ქვარიანის თამაშმა კინოკრიტიკოსები მოხიბლა. 1980 წელს 77 წლის კოლია ქვარიანს ხუთ შავკანიან ახალგაზრდასთან ჩხუბი მოუხდა. როგორც ამბობენ, ორ-სამ კაცს ის იმ ასაკშიც ადვილად მოერეოდა, მაგრამ ხუთის წინააღმდეგ ვერაფერი გააწყო და მიღებული ტრამვებისაგან ჰოსპიტალში გარდაიცვალა.

1886 წლის 14 მარტს ბაგრატის ტაძართან მდებარე ოდა სახლში დაიბადა ქართველი რეჟისორი და კინომატოგრაფი, ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფიის მამამთავარი ვასილ ამაშუკელი. ბავშვობიდან ხატვა უყვარდა და სწავლობდა კიდეც ქუთაისის სამხატვრო სკოლაში. 1900 წელს სწავლის გაგრძელების მიზნით მოსკოვში წავიდა, სადაც კინემატოგრაფიით დაინტერესდა. 1908 წელს დაამთავრა ფრანგული კინოფირმის „გომონის“ მოსკოვის განყოფილების კურსები.

ვასილ ამაშუკელი პირველი ქართველი კინოდოკუმენტალისტია. მისი ფილმები გამოირჩევა თემატური მრავალფეროვნებით. 1908 წელს ამაშუკელმა ბაქოში გადაიღო ფილმები: „ქართველი სცენის მოღვაწენი“, „გუნიბის პოლკის აღლუმი კაპიტან ს. ესაძის მეთაურობით“, „ნავთობის ჭაბურღლილებზე მუშაობა“, „ქვანახშირის გადაზიდვა აქლემებით“ და სხვა. 1910 წელს ქუთაისში გადაიღო

ფილმები: „გვირილობა“, „ქ. ქუთაისის ხედები“, „ქუთაისის საზოგადოება ბაგრატის ტაძრის ნანგრევებთან“, „ფერმა სოფ. ჭომაში“, „ლადო ალექსი-მესხიშვილის იუბილე“. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფილმი „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (1912), რომელიც ქართული დოკუმენტური კინოხელოვნების უნიკალური ძეგლია.

ვასილ ამაშუკელის მოგონებები, მოგზაურობის დროს გადაღებულ ფოტოებთან ერთად, დაცულია საქართველოს ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის არქივის ლიტერატურისა და ხელოვნების განყოფილებაში.

ცნობილი ფოტოგრაფი ალექსანდრე მიხაილოვი საქართველოში ოდესიდან ჩამოვიდა. იგი მეცხრე კლასის მოსწავლე იყო, როცა ძმასთან ერთად სახლიდან გაიქცა და მოხეტიალე ცირკთან ერთად მოხვდა თბილისში. 1870 წლის ოქტომბერში თბილისში, სასახლის ქუჩაზე ა. მიხაილოვმა გახსნა პირველი რუსული საყოველთაოდ ხელმისაწვდომი ფოტოსახელოსნო.

1874 წელს ა. მიხაილოვი გადასახლდა ქუთაისში, ცოლად შეირთო ნინო ჩირაძე, შეისწავლა ქართული ენა, შეიყვარა ქართული მუსიკა და ქართული სამზარეულო. 1878 წელს მან მ. კაჩუხაშვილთან (1841-1922) ერთად, რომელიც ამ დროისათვის ქუთაისში გადმოვიდა ახალციხიდან, გახსნა ფოტოატელიე თბილისის ქუჩაზე. შემორჩენილი მრავალრიცხოვანი ფოტოსურათებიდან და ფოტოატელიეს სამუშაო ალბომებიდან ჩანს, რომ ისინი ძირითადად იღებდნენ პორტრეტებს, ოჯახურ ჯგუფებს, საზოგადოების სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებს. მათი ცხოვრება რამდენადმე გამოცოცხლდა 1882 წლის მაისში, როცა ქუთაისში სანკტ-პეტერბურგიდან ჩამოვიდა ცნობილი მხატვარი მიხაი ზიჩი, რომელიც აგროვებდა მასალებს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანის“ ილუსტრაციებზე სამუშაოდ. ადგილობრივი ინტელიგენციის დახმარებით მან განახორციელა ცოცხალი სურათები სცენებისა „ვეფხისტყაოსანიდან“. ა. მიხაილოვისა და მ. კაჩუხაშვილის მიერ გადაღებული ამ დადგმების ფოტოსურათები გადარჩა განსხვავებით თბილისური ცოცხალი სურათებისა, რომელთა ფოტოების აღმოჩენა ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა. შემდგომში ამ ფოტოგრაფების გზები გაიყო, მაგრამ ორივე აგრძელებდა მუშაობას ქ. ქუთაისში, ა. მიხაილოვი იღებდა თავის ცენტრალურ ფოტოატელიეში სიცოცხლის ბოლომდე – 1912 წლამდე. ამის შემდეგაც დიდი ხნის განმავლობაში ფოტოატელიე ატარებდა მიხაილოვის სახელს, თუმცა იქ უკვე სხვა ფოტოგრაფი – ნ. საღარაძე მუშაობდა, რომელიც ა. მიხაილოვის ნათესავი და მოწაფე გახლდათ.

შოთა რუსთაველის, შაულ ჩერნიხოვსკისა და ისრაელის პრეზიდენტის სახელობის პრემიერის ლაურეატმა, ისრაელის ებრაული ენის აკადემიის წევრმა ბორის გაპონოვმა ებრაულ ენაზე თარგმნა ჩვენი ეროვნული საუნჯე, უკვდავი „ვეფხისტყაოსანი“ და ქართველთა და ებრაელთა მრავალსაუკუნოვანი მარადიული ძმობისა და მეგობრობის ერთგვარი სიმბოლო გახდა.

გიორგი ბოლქვაძე დაიბადა 1835 წელს ქუთაისში. სწავლობდა სტამბოლში, საფრანგეთსა და გერმანიაში. 1853 წელს ათენში დაამთავრა სამინათმოქმედო აკადემია. 1860 წელს ქუთაისში გახსნა ამიერკავკასიაში პირველი ლიქიორ-არყის ქარხანა. ნედლეული, რისგანაც მაგარი სასმელები მზადდებოდა, ქართუ-

ლი იყო. ქარხანაში მზადდებოდა ქართული კონიაკი, ლიქიორი, რომი, სამკურნალო და მწარე არაყი. სავაჭრო ნიშანი – არნივი – ფირმას „ბოლქვაძე და Ko“ 1873 წლიდან გააჩნდა, ხოლო ბოლქვაძის გვარისა და სახელის რუსულენოვანი მონოგრამა „ГБК“ – 1865 წლიდან. მის მიერ შექმნილ სასმელებს მიღებული აქვს უამრავი ჯილდო. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა არაყი „ქინაქინა“. საფირმო და სავაჭრო ნიშნების გარდა, მას რუსულ და ფრანგულ ენებზე დარეგისტრირებული ჰქონდა საექსპორტო ეტიკეტები, სარეკლამო ფირნიშები, სავიზიტო და სატიტულო ფურცლები, რომლებზეც გამოსახული იყო ლომისა და ცხენის ფიგურები და რუსეთის იმპერიის გვირგვინები. იგი იყო XIX საუკუნეში სამეცნიერო კონგრესისა და „საერთაშორისო ევროპულ სამეცნიერო საზოგადოებათა“ ამპელოგრაფიისა და მელვინეობის კონკურსების მონაწილე. დაჯილდოებულია მრავალი ქვეყნის ორდენით.

ბოლქვაძის ფირმაში ლიქიორისა და კონიაკის დამზადების ტექნოლოგიური პროცესი საკმაოდ მაღალ დონეზე იდგა. ამ ფირმაში 12 წელი გაატარა შემდგომში ცნობილმა მელვინემ ფილიპე ჭელიძემ, რომელიც საფუძვლიანად გაეცნო ლიქიორ-არაყის წარმოებას, თუმცა ამით არ დაკმაყოფილდა და გადაწყვიტა დაუფლებოდა შამპანური ღვინის წარმოებასაც. ამ მიზნით გაიცნო იმერეთში ცნობილი შამპანისტი ფრანგი ვიქტორ ტიებო. ეს უკანასკნელი ქუთაისში, ბალახვნის ქუჩაზე, ოლდენბურგის მიერ შესყიდულ ღვინის ქარხანაში მუშაობდა. ფილიპე ჭელიძემ რამდენიმე წელი დაპყო ამ წარმოებაში, როგორც პრაქტიკანტმა. მან შეიძინა ტიებოსგან სპეციალური მანქანები და მიწის ნაკვეთიც იყიდა მიხალოვის ქუჩაზე, სადაც 1895 წელს ააშენა ლიქიორისა და სუფრის ღვინის ქარხანა. ქარხანასთან მას ჰქონდა მოწყობილი მაღაზია, სადაც იყიდებოდა ქარხნის მიერ წარმოებული პროდუქცია. პოპულარული იყო ფ. ჭელიძის ცქრიალა ღვინო „თამარი“, რომლის რეკლამაზე განთავსებულმა მშვენიერი ბანოვანის გამოსახულებამ ქუთაისელი მამაკაცების გული დაიპყრო.

ფ. ჭელიძის ფირმა აღჭურვილი იყო ღვინის წარმოების იმ დროისთვის უახლესი დანადგარებით, ქარხანა ყოველწლიურად 15000-მდე ლიტრ შამპანურს, 10000-მდე კასრ სუფრის ღვინოებს და 1500-მდე კასრ ლიქიორს ანარმოებდა. მისი მომხმარებელი იყო როგორც მთელი კავკასია, ისე რუსეთის იმპერიაც. პროდუქცია იგზავნებოდა ციმბირში, შორეულ აღმოსავლეთში, მანჯურიაში. ჭელიძის ფირმის წარმატებაზე მიუთითებს ჯილდოები და მედლები, რომლებიც ამ ფირმის პროდუქციამ მიიღო საერთაშორისო გამოფენებზე. სხვადასხვა დროს ფირმას 11 ჯილდო აქვს მიღებული.

„1914 წ. I მსოფლიო ომის დასაწყისს ქ. ქუთაისში დავით მიქაბერიძემ გამოიგონა საკაცეები დაჭრილთათვის (ერთცხენიანი და ორცხენიანი), განსაკუთრებით მოხერხებული სახმარისად მთიან ადგილებში“ (<http://archives.gov.ge/ge/kviris-dokumenti>). საკაცეები მოწყობული იქნა ა.კ. ფრონტის სანიტარულ სამმართველოს სპეციალური კომისიის მიერ. დ. მიქაბერიძემ მიიღო კომისიისაგან შეკვეთა, საკაცეები მზადდებოდა მის მიერ კუსტარულად და იგზავნებოდა კავკასიის ფრონტზე რუსეთ-თურქეთის 1914-16 წწ. ომის დროს. აღნიშნულ საკაცეების ნიმუშები დ. მიქაბერიძემ წარუდგინა, აგრეთვე,

პეტერბურგში გენერალურ შტაბს. აქაც მოწოდებული იყო და დ. მიქაბერიძემ მიიღო მათგან პატენტი და შეკვეთა საკაცეების მასიურ გამოშვებაზე.

ქუთაისში ცნობილი მეკონდიტრეები იყვნენ წარმოშობით ახალციხელები, ძმები პეტრე და იოსებ ჩილინგაროვები (ქუთაისში მცხოვრები შალვა იოსების ძე ჩილინგარიშვილის გადმოცემით, მათი გვარი ახალციხეში ვარდიძე იყო). მათ ქუთაისში შეუძენიათ კარავან-სარაის (დღევანდელი რუსთაველის ქუჩა) ქუჩაზე მდებარე საფრანგეთში გათხოვილი დავით დადიანის ასულის, სალომე მიურატის კუთვნილი უძრავი ქონება, რომელიც შედგებოდა მიწის ნაკვეთისა და ორ-სართულიანი ქვის შენობისგან, ორსართულიანი შენობის პირველ სართულზე მოთავსებული ყოფილა ათი მაღაზია და საკონდიტრო სამქრო, სადაც მზადდებოდა დახვენილი გემოვნების საკონდიტრო ნაწარმი.

ამგვარად, ჩვენს სტატიაში შევეცადეთ გაგვეცოცხლებინა XIX საუკუნის ქუთაისი თითქმის მივიწყებული ისტორიებით. გავიხსენეთ ის პიროვნებები, რომლებმაც თავიანთი საქმიანობით ნათელი კვალი დატოვეს ქალაქისა და მთელი საქართველოს ისტორიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბურდული გ., „ვასილ ამაშუკელი“, თბილისი, 1977.
2. იობაშვილი ი., „დას. საქართველოს ქალაქები და სოფლები XIX ს. რეფორმამდელ პერიოდში“, 1983.
3. საქართველო: ენციკლოპედია: ტ. IV. თბ., 2018.
4. სამუშავი ჯ., „დიდი ქართველები“, ბაგრატ მესამე, ტ. 19, თბ., 2012.
5. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის მასალები, კრებული XI, ქუთაისი, 1999.
6. ჯაოშვილი ვ., „ქუთაისი“, თბილისი, 1989.
7. <http://archives.gov.ge/ge/kviris-dokumenti>

მანანა ხიზანიშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
გულიკო კვანტიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი

**ეთნოგრაფიული ჩანაცემები სვანეთზე
საჭართველოს ეროვნული მუზეუმი**

XIX-XX სს. დასაწყისში სვანეთის ეთნოგრაფიაზე უცხოელი მეცნიერებისა და მოგზაურების მიერ მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი ცნობები იძებნდებოდა, თუმც ხშირ შემთხვევაში ისინი ტენდენციური იყო და ზედაპირული შინაარსით გამოირჩეოდა. ევდოკია კოშევნიკოვა იყო პირველი უცხოელი მკვლევარი, რომელიც წლების მანძილზე (1927-35 წწ., 1940-55 წწ.) ცხოვრობდა სვანეთში და სვანურ ენაზე მდიდარი ეთნოგრაფიული მასალა ჩანაცემის, მისი არქივი, რომელიც მოიცავს ხელნაწერ ტექსტებს (12000-მდე გვერდი), ფოტოსურათების სამ ალბომს (210) და 20-მდე ჩანახატს, 1987 წლიდანაა დაცული საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის ისტორიის და ეთნოგრაფიის კოლექციებში. ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში, სვანურად ჩანერილი ასეთი მდიდარი და თემატურად მრავალფეროვანი მასალა, რომელსაც ავტორის მიერ გადაღებული ფოტოები და ჩანახატები ავსებს, უპრეცედენტოა და სიახლეს წარმოადგენს სვანეთის რეგიონის კვლევის სხვადასხვა (ეთნოგრაფიული, ლინგვისტური, რელიგიური, ფოლკლორული) მიმართულებით. ხელნაწერი ტექსტები მოიცავს ცნობებს რელიგიური კალენდარული დღესასწაულების (ზემო სვანეთის თითქმის ყველა თემში 140-მდე საეკლესიო, სათემო და საოჯახო დღესასწაული), მიცვალებულის გლოვისა და დაკრძალვის წესების, ჩვეულებითი სამართლის, სოციალური და საოჯახო ურთიერთობების, მონადირეობისა და სამეურნეო საქმიანობების შესახებ. ავტორს ჩანერილი აქვს ხალხური სიმღერების, ლექსების, თქმულებების განსხვავებული ვარიანტები, როგორიცაა – „ნანინა“, „ბეთქილი“, „თამარ დედოფალი“, „მირანგულა“, ხალხური გადმოცემები წმინდანებზე და სხვა. მასალა უნიკალურია იმ თვალსაზრისითაც, რომ მასში დაცულ ცნობებს შორის გვხვდება სამეცნიერო ლიტერატურაში იმ დროისთვის ნაკლებად ცნობილი წეს-ჩვეულებები და დღესასწაულები. ევდოკია კოშევნიკოვას ჩანაწერები და მისი, როგორც ეთნოგრაფის კომენტარები, ყურადღებას იპყრობს არა მარტო ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული, არამედ ლინგვისტური თვალსაზრისითაც. ჩანაწერებში ვხვდებით დღევანდელი სალაპარაკო სვანურიდან ან გამქრალ ტერმინებს. ცნობილი ენათმეცნიერის, ქალბატონ იზა ჩანტლაძის აზრით, დინას მიერ ჩანერილი „ძველ სვანურ სიმღერათა ტექსტები გამოირჩევა არქაული ლექსიკითა და გრამატიკული ფორმებით... რაკილა ჩვენ საქმე გვაქვს თითქმის საუკუნის წინანდელ ჩანაწერებთან, მით უმეტეს იმ ცნობილ მთქმელთაგან სოფელ ნაკიფარში, რომლებთანაც აკაკი შანიძე

და ვარლამ თოფურია მუშაობდნენ, ბუნებრივია გვაქვს არქაიზმთა ურთიერთშედარების შესაძლებლობა...“ (ჩანტლაძე, იოსელიანი, 2018:82).

არანაკლებ საინტერესოა ახალგაზრდა გოგონას – დინა კოშევნიკოვას (სურ. 1) სვანეთში ჩასვლის, ცხოვრების, მუშაობისა და მოღვაწეობის ისტორია, რომლის მეტნაკლებად გაბმული სურათი არქივში დაცული პირადი წერილებისა და ოჯახის წევრების მონათხობის საშუალებითმოვახერხეთ¹¹⁷. დამატებითი ინფორმაცია მოვიძიეთ დინა კოშევნიკოვას სვანი დედობილ-მამობილის – კესა და ბესარიონ პირველების შთამომავლის, სოფ.ნაკიფარის მკვიდრის – თამარ პირველის ოჯახში, სადაც დინა 1927-1935 წწ.-ში მუდმივად, ხოლო 1940-1955 წწ.-ში პერიოდულად ცხოვრობდა. მცირე, მაგრამ ჩვენთვის საყურადღებო ინფორმაცია მოგვაწოდეს პეტერბურგის მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის არქივიდან.

ევდოკია ინოკენტის ასული კოშევნიკოვა დაიბადა 1905 წლის 28 დეკემბერს ამურის ქალაქ ბლაგოვეშჩენსკში, პედაგოგის, პოლიგლოტისა (ფლობდა 40-მდე ენას) და ორიენტალისტის, რუსეთის საიმპერატორო კარის, მანჯურიის დესპანის ინოკენტი კოშევნიკოვისა და პოლონელი საგვარეულო აზნაურის ელენე ჩეხოვიჩის ოჯახში. სამი წლის იყო ევდოკია, როდესაც მამა გულის შეტევით გარდაეცვალა. იმპერატორმა ნიკოლოზ მეორემ დაქვრივებული ელენე ოთხი შვილით (დინა ყველაზე უმცროსი იყო) სამეფო ტრადიციისამებრ სმოლნის სასახლეში (Смольный Дом) დაასახლა. დაწყებითი განათლება ევდოკიამ სმოლნის კეთილშობილ ქალთა სასწავლებელში მიიღო. რევოლუციის შემდგომ მარტოხელა დედას ძალიან გაუჭირდა შვილების შენახვა. მიუხედავად სიდუხჭირისა, ოთხივე შვილს საუკეთესო განათლება მიაღებინა, რაც მათი წარმატების საფუძველი გახდა. თავად მოსწავლე, პატარა ევდოკია თავისზე უფროსი ასაკის ბავშვებს დაწყებითი კლასის საგნებში ამეცადინებდა. 1924 წელს სწავლა განაგრძო ქ. პეტერბურგის (მაშინდელი ქ. ლენინგრადი) უნივერსიტეტის გეოგრაფიის ფაკულტეტის ეთნოგრაფიის განყოფილებაზე, კავკასიის ეთნოგრაფიის განხრით. აქ მისი პედაგოგი და ხელმძღვანელი იყო ცნობილი მეცნიერი, აკადემიკოსი ნიკო მარი, რომელიც იმ წლებში პეტერბურგის უნივერსიტეტში საზოგადოებრივ მეცნიერებათა ფაკულტეტს ხელმძღვანელობდა. სწორედ მან ურჩია ნიჭიერ სტუდენტს სვანური ენის შესწავლის პარალელურად, სვანეთის მდიდარი ტრადიციული ყოფისა და სულიერი კულტურის კვლევა. დამამთავრებელი კურსის სტუდენტი იყოევდოკია, როდესაც პირველად 1927 წლის ზაფხულში, საველე პრაქტიკით ეწვია ზემო სვანეთს და მთელი შემდგომი ცხოვრება სვანეთსა და საქართველოს დაუკავშირა. 1927-28 წწ.-ის ზაფხულში საინტერესო ეთნოგრაფიული მასალა შეაგროვა და ნიკო მარის ნაჩუქარი 12 კგ-იანი შტატივიანი ფოტოაპარატით ბევრი საინტერესო მომენტი დააფიქსირა. მის აღწერილობებში არ არის მხოლოდ მშრალი გადმოცემა, არამედ ყოველდღიური, უშუალო დაკვირვებაა მოსახლეობის ყოფა-ცხოვრებაზე. მასალის შეკრებისას, რო-

¹¹⁷ ინფორმაციისა და წერილების მოწოდებისთვის მადლობას მოვახსენებთ დინა კოშევნიკოვას შვილებს: ბატონ ვალოდია და ქალბატონ ლელი გუგუშვილებს.

მელსაც უშუალო გამოკითხვისა და დაკვირვების გზით აგროვებდა, ხშირ შემთხვევაში უთითებდა მთხოვნელის ვინაობას, ახდენდა ფაქტების კვლევასა და გააზრებას, რომელიც შესაძლოა ყოველთვის არ იყოს ახლოს მეცნიერულ ჭეშმარიტებასთან, თუმცალა მკვლევარისთვის მნიშვნელოვანია მათი გათვალისწინება.

1928 წელს უნივერსიტეტის სამეცნიერო საბჭოს სახელზე გაგზავნილ წერილში, დინა კოჟევნიკოვა თხოვნით მიმართავდა რექტორს, საკვლევი თემის სრულყოფილად შესწავლისათვის, გამოეყოთ დაფინანსება სვანეთში ხანგრძლივი მივლინებისთვის: „საზოგადოების უძველესი რელიგიური მსოფლმხედველობის შესწავლისათვის, სასწრაფო და მნიშვნელოვანი იყო სვანების ყოველდღიურ ყოფაში, არქაული ფორმით შემორჩენილი წინაპართა კულტისა და ხალხური აგრარული დღესასწაულების შესახებ მასალის შეგროვება“ (კოჟევნიკოვა, 1928). დაფინანსების მიღების შემდგომ, ევფორია კვლავ იფარის თემის სოფელ ნაკიფარში, შესანიშნავი ადამიანების, ბესარიონ და კესო პირველების ოჯახში დასახლდა. მათ შეიღებით მიიღეს სვანეთზე შეყვარებული გოგონა და მოფერებით დინა (ქალიშვილი, გოგონა) დაარქვეს. ეს სახელი მას სიცოცხლის ბოლომდე შერჩა (შემორჩენილია სვანურ ენაზე დაწერილი, დინასა და კესოს დედა-შვილური, სითბოთი და სიყვარულით აღსავსე წერილები). კესო პირველი, სვანური ფოლკლორის ბრწყინვალე მცოდნე, მთქმელი და მელექსე ქალბატონი ყოფილა. 1926 წელს აკაკი შანიძეს მისგან ჩაუწერია თრი ზღაპარი და სიმღერა „თამარ დედოფალზე“, რომელიც სვანურ პოეზიასა და პროზაულ ტექსტებშია დაბეჭდილი (ჩანტლაძე, მელაძე, 2017:200). დინასთვის სვანური გერასიმე გულბანს უსწავლებია, რომელიც სოფელ იფარის ოთხნლედის სკოლაში ასწავლიდა და როგორც გადმოცემით გაირკვა, იგი რუსული ენის ერთადერთი მცოდნე ყოფილა იმხანად სოფელში. დინამ მოკლე ხანში შეისწავლა სვანური და ქართული ენები. მძიმე პირობებისა და მრავალი დაპრეოლების მიუხედავად (ერთხელ სასწაულოებრივად გადარჩენილა სიკვდილს – ტიფი შეყრია და უგონო მდგომარეობაში, მძიმე ავადმყოფი საკაცით უტარებიათ სვანებს ზუგდიდამდე), იმუშავა ზემო სვანეთის თითქმის ყველა საზოგადოების (ცხუმარი, ბერი, ლენჯერი, ლატალი, მესტია, მულახი, იფარი, ხალდე, კალა, უშგული) სოფლებში, სვანურ ენაზე თავდაპირველად რუსული და ნიკო მარის მიერ შექმნილი ანალიტიკური, შემდგომ წლებში (1928 წლიდან) კი ქართული ანბანით უნიკალური ეთნოგრაფიული მასალა შეაგროვა და ყოფითი რეალიებიც ფირზე აღბეჭდა. ფოტოსურათები ჩანაწერებთან ერთად ძვირფას და სანდო წყაროს წარმოადგენს სვანეთისა და ზოგადად ქართული ეთნოკულტურული მემკვიდრეობის შესწავლისათვის. ისინი მდიდარ ინფორმაციას ინახავს ტრადიციული კულტურის შესახებ, რამდენადაც იმ დროს, როდესაც დინა ცხოვრობდა და მუშაობდა, ხალხური ყოფა-ცხოვრება ჯერ კიდევ არქაული ყოფის ელემენტებით იყო გაჯერებული. ფოტოები რეალისტურია და არა დადგმული. იგი თავად იყო მომსწრე და მონაწილე იმ რელიგიური წეს-ჩვეულებების და რიტუალებისა, რომლებიც ფოტოებზეა აღბეჭდილი. დინა კოჟევნიკოვას ფოტოებსა და ჩანახატებს მკვლევრებისთვის მნიშვნელოვან წყაროდ მიიჩნევდა ცნობილი მეცნიერი, ქართული

სულიერი კულტურის მკვლევარი ვერა ბარდაველიძე, რამდენადაც მათზე დაფიქსირებული ბევრი მომენტი უკვე გამქრალი იყო ყოფიდან და მხოლოდ ამ ფოტოებმა შემოინახა (კოუევნიკოვა, 1951). დინა კოუევნიკოვას არქივში ინახება სამეცნიერო-საველე მუშაობის ანგარიშები, მისთვის საინტერესო საკვლევ თემებზე დაწერილი წერილები, რომლებსაც სისტემატურად აგზავნიდა სვანეთიდან ლენინგრადის უნივერსიტეტის ეთნოგრაფიის განყოფილების კათედრასა და მატერიალური კულტურის ისტორიის ინსტიტუტში. რუსულ ენაზე დაწერილი რამდენიმე წერილი ეხება წმინდა გიორგისა და წინაპართა კულტს, სვანურ ხალხურ კალენდარულ დღესასწაულებს, მიცვალებულის გლოვისა და დაკრძალვის წესებს. რუსეთის მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის არქივის ერთ-ერთ ფონდში მივაკვლიერ დინა კოუევნიკოვას ნაშრომს «Материалы по религиозным верованиям Сванов» (სამნუხაროდ სტატიაზე ჯერ ხელი არ მიგვინდება). წერილში «К вопросу о сванских священниках» დინა ეხება XX ს-ის დასაწყისში სვანეთის, კერძოდ იფარის ეკლესიებში მომსახურე სასულიერო პირებსა და საეკლესიო მღვდელმსახურებას. ირკვევა, რომ რევოლუციამდე და მას შემდგომ წლებში, სვანეთში ქრისტიანული საეკლესიო მსახურება არ შეწყვეტილა, აღესრულებოდა ნათლობა და ჯვრისწერა, მიცვალებულების წესის აგებისა და სულის მოსახსენებელი რიტუალები და სხვ. (სურ. 2). მარტო იფარის თემში 12 მოქმედი მღვდელი იყო. მათ შორის ოთხი თავისუფლად კითხულობდა ქართულ ლიტურგიკულ წიგნებს, დანარჩენები კი გალობდნენ და ლოცვებს ზეპირად აღასრულებდნენ (სურ. 3).

1933 წელს დინამ სწავლა გააგრძელა ლენინგრადის უნივერსიტეტის ასპირანტურაში ნიკო მარის ხელმძღვანელობით. პარალელურად, 1934 წლიდან, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის მატერიალური კულტურის ისტორიის ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომლადაც ირიცხებოდა. ამავე წელს დინა სვანეთში თავის მომავალ მეუღლეს, იურისტ ივანე გუგუშვილს შეხვდა, რომელიც იმხანად მესტიაში პროფესიონალური ორგანიზაციის თავმჯდომარედ მუშაობდა, დაქორწინდნენ და 1936 წელს თბილისში გადმოვიდნენ საცხოვრებლად. დინა იძულებული იყო ლენინგრადის უნივერსიტეტის ასპირანტურაში სწავლისთვის თავი დაენებებინა, ერთ-ერთი მიზეზი ალბათ ნიკო მარის გარდაცვალებაც იყო. იმავე წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის, ნიკო მარის სახელობის ენისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის ასპირანტურის პირველი კურსის სტუდენტი ხდება. ორი მცირენლოვანი შვილისა და ავადმყოფი დედის მოვლასა და სწავლას დინა ერთმანეთს ვერ უთავსებდა, აკადემიური შვებულება აიღო. რამდენჯერმე თხოვნის მიუხედავად, სამნუხაროდ შემდგომ წლებში აღდგენა ვერ მოახერხა. ომის წლებში (1941-43 წწ.), ამჯერად უკვე პატარა შვილებთან ერთად, იგი ისევ ჩადის თავის დედობილ-მამობილთან სვანეთში, მუშაობს მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, პარალელურად აგრძელებს ეთნოგრაფიული მასალის შეგროვებას.

დინა კოუევნიკოვას ცხოვრება და მოღვაწეობა სვანეთში საბჭოთა ხელისუფლების გარიურაუს დაემთხვა. როგორც ცნობილია, ამ დროს მიზანდასახული ბრძოლა მიმდინარეობდა სულიერი კულტურის წინააღმდეგ. საბედნიეროდ

სვანეთის მოსახლეობამ მიუხედავად იდეოლოგიური წნევისა, ბოლომდე შემონახა მამა-პაპური წეს-ჩვეულებები. კომუნისტური, ათეიისტური შეხედულებები, რომელსაც თავს ახვევდნენ ადგილობრივ მოსახლეობას, დინას ჩანაწერებმაც შემოინახა. აღწერილი აქვს, თუ როგორ უკრძალავს კომკავშირელი შვილი დედას შინ მღვდლის მოყვანასა და გარდაცვლილი მამისთვის წესის აგების რიტუალის ჩატარებას, როგორ აპროტესტებენ პარტიის წევრი და კომკავშირელი ახალგაზრდები სასოფლო და საოჯახო დღესასწაულების აღნიშვნას და სხვ. დინას აღწერილი აქვს კომკავშირელი აქტივისტის – აფრასიონ წერედიანის გლოვისა და დაკრძალვის რიტუალი. საგულისხმოა, რომ მიცვალებულის თავთან მდგარ სამგლოვიარო საწესო ტაბლაზე („ფიჩ“) ტრადიციულ სარიტუალო ნივთებთან ერთად, საბჭოთა ატრიბუტებიც ელაგა – გარდაცვლილის კომკავშირის მანდატი, რუსულენოვანი უურნალ-გაზეთები, გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, წიგნი „მარქსის კაპიტალი“ და სხვ. (სურ. 4).

დინა კოუევნიკოვა, როგორც XX ს-ის 30-50-იანი წლებში სვანეთში მიმდინარე პროცესების მომსწრე და მონაწილე, ოცნებობდა სვანეთის აღმავლობასა და ცხოვრების პირობების გაუმჯობესაბაზე. იგი სიხარულით შეხვდა მესტიაზუგდიდის საავტომობილო გზის გაყვანას, აღწერა და ფოტოებზე აღბეჭდა სვანეთის ახალი საბჭოთა ყოფა, კერძოდ, ოქტომბრის რევოლუციის ათი წლისთავი მესტიაში, საავტომობილო გზის გაყვანასთან დაკავშირებული ღონისძიება, ფილიპე მახარაძის ვიზიტი სვანეთში, ხიდის მშენებლობა მდინარე ენგურზე, ახალი საავადმყოფოს აგების პროცესი, სკოლა-ოთხეწლედი ბერიში... (სურ. 5) და სხვ. თავად დინა კოუევნიკოვა აქტიურად იყო ჩართული ადგილობრივი მოსახლეობის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. იგი ესწრებოდა სასოფლო კრებებსა და თავყრილობებს, ასწავლიდა ბავშვებს წერა-კითხვასა და ხატვას, განიხილავდა კოოპერატივის საქმეებს და სხვ. წერილები, რომლებიც არქივში დაცული, ეხება ქალთა უფლებებს დაცვას, სოციალური მდგომარეობის გაუმჯობესებას, ჯანმრთელობის, მშენებლობისა და სხვა საჭიროობო საკითხებს. ფოტოებსა და ჩანაწერებში კარგად ჩანს სვანი მანდილოსნების აქტიური ჩართულობა რელიგიურ თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

აღსანიშვნავია დინა კოუევნიკოვას სამუზეუმო საქმიანობა სვანეთის მუზეუმში. 1936 წელს, ცნობილი პუბლიცისტის, ეთნოლოგისა და საზოგადო მოღვაწის, ეგნატე გაბლიანის თაოსნობით მესტიაში, სეტის წმინდა გიორგის ეკლესიის შენობაში საფუძველი ჩაეყარა სვანეთის ისტორიისა და ეთნოგრაფიის მუზეუმს. სამუზეუმო კოლექციების შემკრები და პირველი დირექტორიც 1937 წლამდე თავად ეგნატე გახლდათ (გუჯეჯიანი, 2017:9). პეტერბურგის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებული ეგნატე გაბლიანი, როგორც ჩანს, შესანიშნავ მასპინძლობასა და მეგზურობას უწევდა დინას სვანეთში. მის ადრეულ ჩანაწერებში (1927-28 წე.) რამდენიმე ტექსტი, რომელიც სისხლის აღებასა და მიცვალებულის გლოვისა და დაკრძალვის წესებს ეხება, ე.გაბლიანისგან აქვს ჩანერილი რუსულ ენაზე. არქივში დაცულია სამუზეუმო საქმიანობასთან დაკავშირებული დოკუმენტაცია, როგორიცაა: წლიური მუშაობის ანგარიშები, 1942 წლის სამუშაო გეგმა, კოლექციების შეჯერების სია, მუზეუმის ექსპონატები... დინა

ძალიან წუხდა უნიკალური კოლექციების დაცვის არასათანადო პირობების გამო. 1943 წლით დათარიღებულ მოხსენებით ბარათში, რომელიც მესტიის რაიონის მაშინდელი კულტურის განყოფილების გამგის, მიხეილ ჩართოლანისთვის გაუგზავნია, სამუზეუმო კოლექციების დაცვისა და შენახვის არასათანადო პირობებზე აქცენტი გამახვილებული. მას მიზანშეუწონლად მიაჩნდა ექსპონატების ეკლესიაში განთავსება და მოითხოვდა დროულად გამოეყოთ საგანძურისთვის ახალი სამუზეუმო სივრცე: „მომლოცველები ხშირად ღამით მიდიოდნენ მოსალოცად და სანთლებს ეკლესიის კედლებზე ანთებდნენ, რაც საფრთხეს უქმნიდა სამუზეუმო ექსპონატებს“ (კოჭევნიკოვა, 1951). ორგვერდიან წერილში იგი ამტკიცებდა, რომ ეკლესია სალოცავი, საკრალური სივრცეა და არა სამუზეუმო.

გაივლის წლები და სიმონ ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მეცნიერ-თანამშრომელი, ეთნოლოგი ბატონი მიხეილ ჩართოლანი, უდიდეს წვლილს შეიტანს სვანეთის მუზეუმის უნიკალური შედევრების ახალი სამუზეუმო სივრცის შექმნისა და კოლექციებით გამდიდრების საქმეში (სვანეთის მუზეუმის კატალოგი, 2013).

1928-30 წწ.-ში დინას საქმიანი ურთიერთობა ჰქონია საქართველოს სახკინმრენვთანაც. იგი როგორც ეთნოკონსულტანტი მიუწვევიათ მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმების: „ბრმა“ და „ჯიმ შვანთეს“ გადაღებებზე. დ.კოშევნიკოვას არქივში შემორჩენილია „ჯიმ შვანთეს“ სცენარის ავტორისა და საქართველოს სახელმწიფო კინომრენველობის ლიტერატურის ნაწილის გამგის, ცნობილი პოეტის, სერგეი ტრეტიაკოვის დინასადმი მიწერილი წერილი. დინას ჩანაწერები-დან ვგებულობთ, რომ 1929 წელს ფილმი „ბრმა“-ს გადაღებების დროს ტრაგიკული შემთხვევა მომხდარა (მკვლელობა), რის გამოც გადამღები ჯგუფი სასწრაფოდ დაბრუნებულა თბილისში. ცნობილია რომ, ფილმი ეკრანებზე არ გამოსულა. მისი მასალა, მომდევნო 1930 წელს მ.კალატოზიშვილმა „ჯიმ შვანთეს“ გადაღებისას გამოიყენა. ვფიქრობთ, აღნიშნული ჩანაწერები მნიშვნელოვნად გაამდიდრებს ეროვნული კინოს ისტორიას (სურ. 6).

სვანეთში წლიური ციკლის დღესასწაულათა უმრავლესობა მიცვალებულის სულებისათვის პატივის მიგებისა და მსხვერპლშეწირვის რიტუალებს მოიცავს. დინას მიერ შეკრებილი მასალის დიდი ნაწილიც მიცვალებულთან დაკავშირებულ ადათ-წესებსა და სვანურ ხალხურ დღესასწაულებს ეძღვნება. სადისერტაციო საკვლევ თემადაც სვანური კალენდარული დღესასწაულები ჰქონდა შერჩეული. დ.კოშევნიკოვას საინტერესო ცნობები აქვს დაფიქსირებული მიცვალებულის სულთან დაკავშირებულ დღესასწაულებზე და იმ ხარჯებთან დაკავშირებით, რასაც ასრულებდნენ ცოცხალი ადამიანები საკუთარი და გარდაცვლილი ახლობლის საიქიოს უზრუნველყოფის მიზნით (ლიფანალის ციკლი, კათხტაბაგ, ლუხორი, ლაგუანი, ბაცხი და სხვ.). კონკრეტულ ფაქტებზე დაყრდნობით (გარდაცვლილი მამაკაცის, ქალის, მოუნათლავი ბავშვის), აღნერილი და გადაღებული აქვს გლოვის, დატირების, გარდაცვლილის „სულის დაჭერის“ რიტუალები (აბაკელია, კვანტიძე, 2017:15).

დინა კოუევნიკოვა ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული და ლინგვისტური მონაცემების შესწავლის საფუძველზე მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ წმინდა გიორგის (ჯგრაგ) კიდევ ერთი ფუნქცია აკისრია – ესაა მიცვალებულების მფარველობა, და რომ იგი წინაპართა კულტთან დაკავშირებული უძველესი ღვთაება უნდა ყოფილიყო (ხიზანიშვილი და სხვ., 2018:222). დინა კოუევნიკოვა ჯგრაგ-ს სხვა ნადირთლვთაებებთან ერთად (დალი, აფსართ, ტყაშიმაფა...) ნადირისა და მონადირების მფარველადაც მიიჩნევს და ამ საკითხთან დაკავშირებით სრულად იზიარებს თავისი პედაგოგის მოსაზრებას (Mapp, 1912). დინას ჩანერილი აქვს სანადირო წეს-ჩვეულებების მთელი შისტემა – სამონადირეო აღჭურვილობა, მონადირეობასთან დაკავშირებული მთელი რიგი ტაბუ და აკრძალვები, ლოცვის აღვლენის რიტუალები ნადირობის წინ და ნადირობიდან დაბრუნების შემდგომ წმინდა გიორგის, დალისა და სოლომონის (ტყევია-იარალის მფარველი) სახელზე. ჩამოთვლილი აქვს ტყისა და კლდის ნადირთა სახეობები, ნადირთლვთაებები... „სვანი მონადირების რწმენით, თითოეულ გადაულახავ კლდეს და გაუვალ ტყეს თავისი ქალვთაება, დალი ჰყავდა. ძველად, საქართველოს ყველა კუთხეში, მონადირებს საიდუმლო ენაზე საუბარი სცოდნიათ. სამონადირეო ენობრივი ტაბუ უძველეს რწმენა-ნარმოდგენებს უკავშირდება და მსოფლიოს, მათ შორის კავკასიის ხალხისთვისაც იყო დამახასიათებელი. საქართველოში ეს წესი განსაკუთრებით სრულად შემოინახეს სვანმა მონადირებმა. სოფელ მაზერის მკვიდრი, 103 წლის მურათბია კიბოლანისგან დინა კოუევნიკოვას ჩაუწერია სამონადირეო სასაუბრო ენის 80-მდე სიტყვა თავისი განმარტებებით. ჩვენი აზრით, დინას მიერ შედგენილი „მონადირის ენის ლექსიკონი“ მინშვნელოვანი წყაროა სამონადირეო თემატიკის ინტეგრირებული კვლევებისთვის. დინა კოუევნიკოვას არქივში სამონადირეო ეპოსის ცნობილი სიმღერა-დატირების, ბეთქილ/ბეთქენის ტექსტის სამი ვარიანტია დაცული (ერთი პროზაულად რუსულ ენაზე). ყველიერის (აღბა-ლალრალ) დღესასწაულის საფერხულო სიმღერა ჯერ კიდევ XIX ს-ის ჩანაწერებით იყო ცნობილი (ბ.ნიურაძე, ს.სტოიანოვი). ჩანერილი და გამოქვეყნებული აქვთ ცნობილ მეცნიერებს: ა.შანიძეს, ვ.თოფურიას, ქ.სიხარულიძეს, ე.ვირსალაძეს). დინას მიერ ჩანერილი ტექსტი თითქმის იმეორებს აქამდე ცნობილი ვარიანტების სიუჟეტს, თუმც მცირედ მაინც განსხვავდება – მარჯვენა ხელითა და მარცხენა ფეხით კლდეს შერჩენილი ბეთქილი მიტევებას სთხოვს ვინმე მონადირე მეფისაის, მისთვის ადრე მიყენებული ჭრილობების გამო. მონადირე მეფისაი ფიგურირებს ელენე ვირსალაძის მიერ ჩანერილ სიმღერაში „დალი კლდეში მშობიარობს“. ტექსტის მიხედვით, დალის შვილი მას მგლის ხახისგან დაუხსნია, რისთვისაც დალის ცხრა ჯიხვით დაუსაჩუქრებია, თუმცა მერე ოქროსრქიანი ჯიხვის მოკვლის-თვის დაუსჯია (ე.ვირსალაძე). ამ სიმღერის პროზაული ტექსტი დინასაც აქვს ჩანერილი 1928 წელს მულახში.

დინას მიერ ნადირობის თემაზე ჩანერილი ინფორმაცია, რომელიც თავის მხრივ ზეპირსიტყვიერ მასალასაც მოიცავს, ახალი და განსხვავებული ინფორმაციით ავსებს მონადირეობასთან დაკავშირებულ მდიდარ, ქართულ ფოკლორულ და ეთნოგრაფიულ მონაცემებს.

„სვანეთის ეთნოგრაფიული სინამდვილე უშრეტელი წყაროა, ვინც ამ სინამდვილის შესწავლის საქმეში თავის წვლილს, დიდსა თუ მცირეს შეიტანს. ჩვენგან მისალმების ღირსია, მით უფრო, თუ ის ეროვნებით ქართველი არ არის“ – ეს სიტყვები ქართული ეთნოლოგიური სკოლის ფუძემდებელმა ბატონმა გიორგი ჩიტაამ დინა კოშევნიკოვას მისამართით, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის სხდომაზე წარმოსთქვა, როდესაც მოისმინეს ეთნოლოგ ევდოკია კოშევნიკოვა-გუგუშვილის საანგარიშო მოხსენება „სვანეთში ჩატარებული ეთნოგრაფიული სამუშაოების“ შესახებ. სხდომა შედგა 1951 წლის 3 აპრილს (კოშევნიკოვა, 1951:4). სამწუხაროდ დ. კოშევნიკოვას საკვალიფიკაციო თემა არ დაუმტკიცდა, საველე მასალის შეგროვებისა და კვლევის მეთოდოლოგია დაუწუნეს. სინამდვილეში შესაძლოა ამის მიზეზი ნიკო მარის მონაფეობაც ყოფილიყო. 1950 წელს ქ. მოსკოვში ჩატარებული საენათმეცნიერო დისკუსიის შემდგომ, ნიკო მარის მიმდევრებსა და სტუდენტებს (ე.წ. მარისტებს) შეეზღუდათ სამეცნიერო მუშაობა.

2019 წელს საქართველოს ეროვნულმა მუზეუმმა მონაწილეობა მიიღო სსიპ შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მიერ გამოცხადებულ ფუნდამენტური კვლევების სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტების კონკურსში. კონკურსზე წარვადგინეთ პროექტი, რომელიდ დინა კოშევნიკოვას არქივის ინტერდისციპლინურ კვლევას ითვალისწინებს. საკონკურსო თემა – სვანეთის ეთნოგრაფიული ყოფის ამსახველი უცნობი საარქივო მასალა საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაფინანსდა.

მეორე წელია, მიმდინარეობს საარქივო მასალის ეთნოგრაფიის, ვიზუალური ანთროპოლოგიის, ლინგვისტიკისა და ფოლკლორისტიკის მიმართულებით კვლევა. დასრულდა მასალის სისტემატიზაცია-კლასიფიკაცია; ჩატარდა რესტავრაცია-კონსერვაცია; ციფრულ ფორმატში მიგრაცია-დიგიტალიზაცია; სვანურად ჩაწერილი ტექსტების ქართულად თარგმნა; ავტორის პიოგრაფიული მონაცემების ახალი მასალით შევსება; მოხდა დინა კოშევნიკოვა-გუგუშვილის არქივში დაცული ჩანაწერების დღევანდელ მონაცემებთან შედარება.

წარმატებით განხორციელდა საჯარო მოხმარების მონაცემთა ბაზის შექმნა და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ვებ-გვერდზე მიბმა (https://museum.ge/index.php?lang_id=GEO&sec_id=113&info_id=15933), რაც პროექტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანაა. მონაცემთა ბაზაზე წვდომა უცნობ და მნიშვნელოვან ინფორმაციას მიაწვდის მკვლევრებს და საინტერესო იქნება საკითხით დაინტერესებული საზოგადოებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაკელია ნ., კვანტიძე გ., სარიტუალო სამოსის მნიშვნელობა სვანურ გლოვასა და დაკრძალვის წესებში, ქუთაისი, 2018.
2. გუჯეჯიანი რ., ეგნატე გაბლიანის (1881-1937 წწ) ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ძირითადი ასპექტები, ქუთაისი, 2018.

3. ჩანტლაძე ი., იოსელიანი რ., ნიკო მარის სკოლა სვანეთში, არნოლდ ჩიქობა-ვას საკითხავები, XXIX, თბილისი, 2018.
4. ჩანტლაძე ი., მელაძე თ., სვანეთის მივიწყებული მკვლევარი, ქუთაისი, 2018.
5. ხიზანიშვილი მ., ნერედიანი ნ., ჩამგელიანი მ., უცნობი საარქივო მასალა სა-ქართველოს ეროვნული მუზეუმის ეთნოგრაფიის ფონდიდან, ქუთაისი, 2018.
6. ე. კოშევნიკოვას არქივი (დაცულია სემ-ში), отчет о работе Д.Кожевниковой из Верхней Сванетии, тбилиси, 1928.
7. ე. კოშევნიკოვას არქივი (დაცულია სემ-ში), ისტორიის ინსტიტუტის სამეც-ნიერო სხდომის ოქმის ჩანაწერი, თბილისი, 1951.
8. Mapp H. Фрако-Армянский Sabadios-aswat и сванское божество охоты, известия Императорской Академии Наукъ, VI серия, т. 6, выпуск 13. 1912.

ილუსტრაციები



სურ. 1.
დინა კოშევნიკოვა



სურ. 2. მიცვალებულების წესის აგებისა
და სულის მოსახსენებელი რიტუალი



სურ. 3. ღვთისმსახურება სვანეთში



სურ. 4. ნახაზი/ლიშანი/ნიშანი



სურ. 5. სკოლა ოთხნედი ბერიში



სურ. 6. ფილმ „ჯიმ შვანთეს“ გადამლები
ჯგუფი სვანეთში. დ.კოშევნიკოვა,
ს.ტრეტიაკოვი და სხვები

რუსუდან ჩაგელიშვილი
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
მეცნიერებათა დოქტორი

ნინო სულავა

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
მეცნიერებათა დოქტორი

თამარ ბერიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტის აღ. ჯანელიძის
სახელობის გეოლოგიის ინსტიტუტი
მეცნიერ-თანამშრომელი

ნანა რეზესიძე

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
მეცნიერ-თანამშრომელი

ტურიზმი და კოლხები ბრინჯაოს კულტურის პრეისტორიული მემკალავრის ძეგლები მთიან კოლხეთში (ლეჩებუმი)¹¹⁸

კოლხეთი ძველ ბერძნულ და ურარტულ წერილობით წყაროებსა და მი-
თებში ცნობილი იყო ლითონების სიმდიდრით და მძლავრი მეტალურგით, რა-
საც ადასტურებს თანამედროვე კოლხეთის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი გვიან
ბრინჯაოს ხანის კოლხური კულტურისათვის დამახასიათებელი ბრინჯაოსა და
სპილენძის არტეფაქტების სიმრავლე. ძველი ლეგენდები (მათგან ყველაზე
ცნობილი ჰომეროსის „ოდისეაში“ მოყვანილი იასონის და არგონავტების მოგ-
ზაურობაა ზღაპრული ოქროს სანმისის მოსაპოვებლად, რაც შემდგომში უფრო
დეტალურად აღწერა ბერძენმა მწიგნობარმა აპოლონიოს როდოსელმა) და აღ-
მოჩენილი არტეფაქტები მიუთითებს იმაზე, რომ პრეისტორიული ბრინჯაოს
წარმოება სათავეს მდ. ცხენისწყლისა და რიონის აუზების მთიან რეგიონში (თა-
ნამედროვე ლჩებუმი, რაჭა, სვანეთი) იღებს.

მეტალურგია კოლხური კულტურისა და სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალი-
ბების საფუძველს წარმოადგენდა. ჩვენთვის ამჟამად ცნობილია, რომ საქარ-
თველოს შავი ზღვის მთიან სანაპირო ზოლში (აჭარიდან სამეგრელომდე) 1970-
80-იან წლებში აღმოჩენილი და შესწავლილი იყო პრეისტორიული კოლხეთის
400-ზე მეტი სპილენძის (მანამდე მიჩნეული როგორც რკინის: I, 2, 39 =
Kaukhchishvili, 1957:70-71; ლორთქიფანიძე, 2010:45) სადნობი ძეგლი.

ლეჩებუმის უძველესი მეტალურგიის პოტენციალი დასტურდება გვიან-
ბრინჯაო-ადრერკინის ხანის აქ აღმოჩენილი არაერთი არტეფაქტით: ბრინჯაოს

¹¹⁸ ნაშრომი შესრულებულია შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო
ფონდის მიერ მიერ დაფინანსებული საგრანტო პროექტის – „სპილენძის არქეომეტა-
ლურგიის შესწავლა მთიან კოლხეთში (ლეჩებუმი-ქვემო სვანეთი) მადნიდან ლითონამდე“
ფარგლებში (N FR-19-13022).

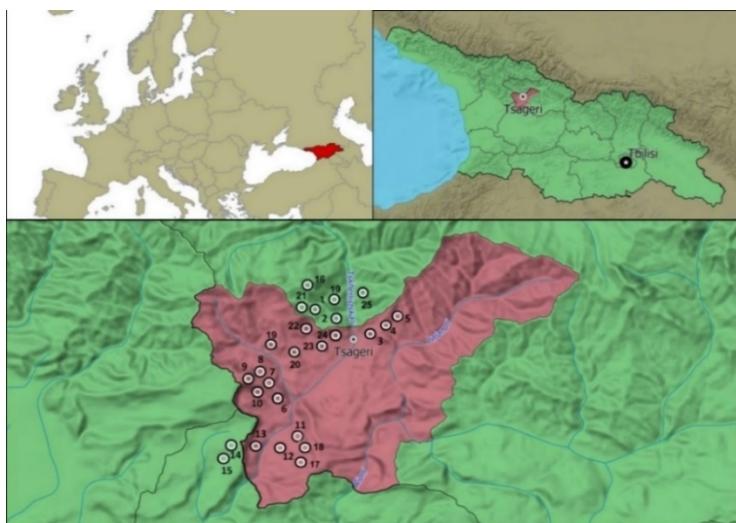
11 განძი, შემთხვევით აღმოჩენილი არტეფაქტები (ბრინჯაოს ცულები, თოხები, დანები, ანთროპომორფული და ზოომორფული ფიგურები, სამკაული) და სანარმოო/მეტალურგიული არტეფაქტები და ნარჩენები (ბრინჯაოს ზოდები, წილის და ქურის შელესილობის ფრაგმენტები, ქურის სხვა შემადგენელი ნაწილები). მეტალურგიასთან დაკავშირებულ საქმიანობაზე მიუთითებს ასევე ძვ.წ. VIII-V სს-ის ცხეთის ნასახლარზე აღმოჩენილი კოლხური მართკუთხა ბრინჯაოს აბზინდების საინკრუსტაციო ფირფიტების ჩამოსასხმელი ყალიბი (Сахарова, 1966:9-11; სახაროვა, 1976:96-104; სახაროვა, სულავა, 2014:67-86; Sulava, 2001a:186-187; Sulava, 2001b:375; სულავა, 2003:31-37; სულავა, 2013:62-67).

ლეჩეუმის ტერიტორიაზე პრეისტორიული სპილენძის მეტალურგიის ინდუსტრიის არსებობას არა მხოლოდ შემთხვევით ნაპოვნი არტეფაქტები და განძები, არამედ რეგიონში პოლიმეტალური მადნების გამოვლენის მიზნით ჩატარებული ადრეული გეოლოგიური საძიებო სამუშაოების ანგარიშებიც ადასტურებს, სადაც პირველად გამოითქვა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ადგილობრივი მადანი უძველესი სპილენძის ნარმოებაში გამოიყენებოდა (Варфоломеев, 1907:4-8; Топуриა, 1938:2-4).

ბოლო ათი წელია ლეჩეუმში ფართოდ გავრცელებული, თუმცა უცნობი და თანამედროვე მეთოდებით შეუსწავლელი, გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანის სპილენძის დნობის ინდუსტრიის კვლევა მიმდინარეობს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მულტიდისციპლინური (არქეოლოგები, გეოლოგები, არქეომეტალურგები და პალეობოტანიკოსები) ჯგუფის მიერ. უძველესი ტრადიციებისა და ლეგენდების უკან, საჭირო გახდა აღნიშნული ბრინჯაოს ნარმომავლობისა და შემდგომი განვითარების პროცესის ხელახალი შეფასება და სადნობი ძეგლებისა და მათთან დაკავშირებული სამთომოპოვებითი საქმიანობის მტკიცებულებების – გამადნებების, ძველი სამთო გამონამუშევრებისა და სადნობი სახელოსნოების გამოვლენა. ლეჩეუმსა და მისი მოსაზღვრე ტერიტორიაზე აღმოჩენილი წილების, საბერი მილების, სადნობი ქურის/ტიგელის ფრაგმენტებისა და სხვა მეტალურგიული ნარმოების ნარჩენებზე დაყრდნობით გამოვლინდა 25 დღემდე უცნობი ლითონის ადრეული სახელოსნო (სურ. 1) და გაითხარა დოლურაშის ჯგუფში შემავალი ძეგლები.

ჩატარებული ინტეგრირებული კვლევების ფარგლებში ლეჩეუმში აღმოჩენილ მეტალურგიულ ნარმოებასთან დაკავშირებულ არტეფაქტებზე, მადნის შემცველ და მინერალიზირებული ქანების რენტგენოფლუორისცენტული (XRF) და ატომურ-აბსორბციული (AAS) კვლევით დადასტურდა, რომ აღნიშნულ ძეგლებზე სადნობად გამოიყენებოდა სპილენძი. ერთ-ერთი მეტალურგიული ძეგლის – დოლურაში I-ის რადიოკარბონულმა (C^{14}) დათარიღებამ გამოავლინა, რომ იგი ფუნქციონირებდა დაახლოებით ჩვ.წ.-მდე XIII-IX საუკუნეებს შორის პერიოდში (Rezesidze, 2018:185). წილების პალინოლოგიური კვლევებით დადგინდა, რომ საწვავად იყენებდნენ ნაბლს (*Castanea sativa*), რცხილას (*Carpinus sp.*), მურყანს (*Alnus sp.*), ხოლო იმდროინდელი თბილი კლიმატი მეტალურგიის განვითარებას უწყობდა ხელს; რეგიონზე არსებული გეოლოგიური და მეტალოგენიური

მონაცემების ანალიზით დადგინდა, რომ ლეჩეუმში დღემდე გამოვლენილი ყველა არქეომეტალურგიული ძეგლი კავკასიონის სამხრეთი ფერდის მეტალოგენიური სარტყელის, ქვემო სვანეთისა და რაჭა-ლეჩეუმის მადნიან ველებშია მოქცეული, სადაც გავრცელებულია სპილენძ-პიროტინ-პოლიმეტალური მინერალიზაციის შემცველი ენდოგენური მადნეული ფორმაციები (ივანიცკი, 1954:4; ჯანელიძე, 1965:73-77; გeологиa CCCP, 1974:576; Природные ресурсы Грузинской ССР, 1958; Твалчрелидзе, 1982).



სურ. 1. პრეისტორიული არქეომეტალურგიული ძეგლების გავრცელების რუკა მთიან კოლხეთში (თანამედროვე ლეჩეუმი და მოსაზღვრე ტერიტორია). 1-ლაშკილი; 2-ლენფერი 1; 3-დოლურაში 1; 4-დოლურაში 3; 5-დოლურაში 2; 6-ქვანითელი; 7-ნამჭედური; 8-მუშულდა; 9-გაბონალია; 10-ფუნაცხვარი; 11-ოყურეში; 12-ოფიტარა; 13-ლაძგვერია; 14-კადარი; 15-წმინდალიანი; 16-სამრეკი; 17-ოყურეში (სათიბები); 18-ოყურეში (დიდლოდები); 19-შავბინულა; 20-გვერდისთავი; 21-ლენფერი 2; 22-ლენფერი 3; 23-ლენფერი 4; 24-ჭიქელაში; 25-გვიმბრალა.

გეოლოგიური საძიებო და ანალიტიკური სამუშაოებისა და ადგილობრივი მინერალური რესურსების დეტალური კვლევებით დადასტურდა კავშირი ადგილობრივ გამადნებასა და მეტალურგიულ წარმოებას შორის. დაგინდა, რომ ნედლი მასალის მოპოვება, მადნის დამუშავება და სპილენძის სადნობი სახელოსნოები ერთთმანეთთან ახლოს იყო (სულავა, 2020:58).

პრეისტორიული სამთამადნო და მეტალურგიული კერები მსოფლიოში დიდი ხანია ღრმა და საფუძვლიანი კვლევის ობიექტებია, მრავალ ქვეყანაში ტურისტული ინდუსტრის ნაწილია და ღია ცის ქვეშ მუზეუმებადაა ქცეული. მაგალითად: ინგლისი (Great Orme mine), ბრაზილია (Mina da Passagem), ამერიკა (Michigan copper mine), ეგვიპტე (Timna mine) და სხვ. ამ გზით დაინტერესებული საზოგადოება, ეცნობა ქვეყნისა თუ მხარის უძველეს ისტორიას, ვითარდება

ძეგლების მიმდებარე ინფრასტრუქტურა, ხოლო ადგილობრივი მოსახლეობა ჩართულია ტურისტულ ინდუსტრიაში.

ცნობილია, რომ სამთო მოპოვება ყოველთვის დიდი რაოდენობის საწარმო ნარჩენებს ტოვებს. მათი ნაწილი დაცულია მუზეუმებსა თუ სამეცნიერო კვლევით დაწესებულებებში, ხოლო ნაწილი რჩება იმ ბუნებრივ გარემოში, სადაც ხდებოდა მათი მოპოვება თუ დნობა. დროთა განმავლობაში ეროზისაა თუ სხვა ანთროპოგენული აქტივობების შედეგად მეტალთა დნობასათან დაკავშირებული ნარჩენები კარგავს პირველად კონტექსტს. სამთომოპოვებითი ტურიზმი არის კულტურული ლანდშაფტის შენარჩუნების ის ერთ-ერთი გზა, რომელიც ასახავს პრეისტორიული საზოგადოების ტექნოლოგიურ მიღწევებს და გვიყვება ჩვენი წინაპრების უნარების შესახებ ადგილზე.

საქართველოში კულტურული ტურიზმის კუთხით საკმაოდ ბევრი ძეგლია ცნობილი თუმცა, პრეისტორიული ლითონნარმოების ბუნებრივ გარემოში ნახვის მსგავსი პრეცენდენტი, ჯერ არ ყოფილა. ამ მიზნით, დღეს ლეჩებუმში აღმოჩნილი 25 ლითონის სადნობი ძეგლიდან, რომლებიც საკმაოდ ვრცელ ტერიტორიაზეა გაფანტული, შეირჩა ადვილად მისასვლელი, კარგად შემონახული და თვალსაჩინოების მხრივ გამორჩეული ორი ადგილი: ჭიქელაში (1) და ოფიტარა (2).

ადგილი ჭიქელაში (1) მდებარეობს მდ. ცხენისწყლის მარჯვენა ნაპირზე, ქალაქ ცაგერიდან ჩრდილო დასავლეთით 5 კმ-ში, ჭიქელაშის ქედის კირქვიანი პლატოს სამხრეთ ფერდზე (N314932; E4725680, ზღვის დონიდან 1445მ.). ჭიქელაშის ტოპოგრაფია განსხვავდება ლეჩებუმის მთიან მხარეში არსებული პრეისტორიული სპილენძის დნობის სხვა ადგილებისაგან და ის საკმაოდ კარგადაა შემონახული. სადნობი მოედანი ბუნებრივ ტერასაზეა განლაგებული, რომლის ზედაპირი დიდი რაოდენობის ნახშირის შემცველობის გამო გაშავებულია (სურ. 2). ტერასის კიდეებსა და მის აღმოსავლეთით და დასავლეთით მდებარე დამრეცფერდობებზე დიდი რაოდენობით სპილენძის დნობის საწარმოო ნარჩენები – წიდები, ქურის და საბერველი მილის ფრაგმენტებია კონცენტრირებული. ფერდობის ძირში არსებულ ქვედა ტერასაზე, სადნობი მოედნიდან 200-300 მეტრში ორი ღია კარსტული ჩაქცევა/სასულეა განვითარებული.



სურ. 2. ა – მდ. ცხენისწყლის ხეობა და ქალაქი ცაგერი. წითელი ისრით
ნაჩვენებია ადგილი ჭიქელაში; ხედი ორბელის სერპანტინიდან;
ბ – წილები; გ – საცდელი თხრილი ჭიქელაში.

ჭიქელაში ჩატარებულმა გეფიზიკურმა (მაგნიტომეტრია) კვლევებმა გა-
მოავლინა მაღალი მგრძნობელობის პერსპექტიული უბანი (სავარაუდო სადნო-
ბი ქურა), რომლის გათხრა უახლოეს მომავალშია დაგეგმილი.

ჭიქელაშის ქედიდან იშლება მდინარე ცხენისწყლის ხეობა, მოჩანს ხვამ-
ლის მასივი, ასხის პლატოს აღმოსავლეთი კიდე, ლეჩხუმის ქედი; ცხენისწყლის
მარცხენა ნაპირზე, კი სოფელი დეხვირი, სადაც ბრინჯაოს ხანის ნამოსახლა-
რებია აღმოჩენილი. ჭიქელაში ვიზიტორი კარგად დაინახავს ლეჩხუმის ტერი-
ტორიაზე გავრცელებული არქეომეტალურგიული ძეგლების გავრცელების მას-
შტაბს და მოვა ორიენტაციაში.

სოფ. ოფიტარა (2). სამთო მოპოვებით ტურიზმში ყველაზე საინტერესოა
უძველესი სამთო გამონამუშევრებისა და იმ ფერად მეტალთა დათვალიერება,
რასაც ადნობდნენ პრეიტორიულ ხანაში მეტალურგები. სწორედ ასეთი ადგი-
ლია ოფიტარას შესასვლელში, რთხმელების ღელეს ხეობა (მდ. ცხენისწყლის
მარცხენა შენაკადი). სოფელი ოფიტარა ლეჩხუმის რეგიონის სამხრეთ-აღმო-
სავლეთით, ქუთაისი-ცაგერის საავტომობილო გზიდან დაახლ. 4 კმ-ში მდება-
რეობს. სოფლის გზიდან ახლოს, 300 მეტრში, ხეობაში შუა იურული ასაკის
ვულკანურ ქანებში სამი სამთო გამონამუშევარია (შტოლნა) გაჭრილი (N306316;
E4708054; h=394). ქანები ძლიერაა შეცვლილი, დაბრექტირებული და მინერალი-

ზირებული; დასერილია სხვადასხვა ზომის კვარცისა და კალციტის ძარღვებით, სადაც შეუიარაღებელი თვალითაც კარგად ჩანს ფერად ლითონთა სულფიდების – სპილენბის (ქალკოპირიტი), ტყვიის (გალენიტი) და რკინის (პირიტის) ჩანართები (სურ. 3). სამი სამთო გამონამუშევრიდან ორი ტიპიურია საბჭოთა პერიოდში გაკეთებული შტოლნისა – მაღალი და დაკუთხული შესასვლელით, რომელიც ამონალის აფეთქების შედეგადაც მიღებული. მდინარის მარცხენა მხარეს მდებარე ერთი შტოლნა, რადიკალურად განსხვავდება დანარჩენებისგან ოვალური და გლუვი ზედაპირიანი შესასველელი „პირით“. ის ასევე მდინარის ეროზიის პაზისიდან (კალაპოტიდან) ბევრად მაღალ (2,5 მ.) სიმაღლეზე მდებარეობს. ამ ეტაპისთვის განმენდილია მხოლოდ შტოლნის შესასვლელი, განმენდისას პრეისტორიულ მაღაროელთა მიერ გამოყენებული იარაღები (ქვა, ძვალი) ჯერ არ დაფიქსირებულა. რადგანაც მისი გათხრა ჯერ არ დასრულებულა.

ამჟამინდელი მდგომარეობით ოფიტარას შესასვლელში ვიზიტორები იხილავენ ლითონებით მდიდარ, მინერალიზირებულ ქანებს (მადნები), რომელთა დნობაც ხდებოდა ამ ტერიტორიაზე გვიანბრინჯაოს ხანაში და პრეისტორიულ სამთო გამონამუშევარს. ჩვენი კვლევები გრძელდება და იმედს ვიტოვებთ, რომ მაღაროელთა მიერ გამოყენებულ იარაღებსაც აღმოვაჩენთ.



სურ. 3. ა – რომელების ღელე, რომლის ორივე ნაპირზე სამთო გამონამუშევრებია; ბ – მინერალიზირებული ქანი; გ – განმენდილი სამთო გამონამუშევარი.

დასავლეთ კავკასიონის სამხრეთ ფერდობზე გამორჩეული ლანდშაფტითა და მდიდარი ბუნებრივი რესურსების მქონე ლეჩეუმის რეგიონი, საქართველოს სამთო და ღვინის ტურიზმის ქსელის ნაწილია. ლეჩეუმის ბუნების კომპლექსში შედის კოლხური ტყეები რელიეტური მცენარეებით, ხვამლის, ასხის, საირმის, ჭიქელაშის ულამაზესი კარსტული რელიეფი; ღვირიშის, მურის, სარეწყელას, ტვიშის, ორპირის ღრმა კანიონისებრი ხეობები, ჩანჩქერები, ტბები და მინერალური წყაროები. ლეჩეუმის რამდენიმე მიკროზონაში იზრდება უნიკალური ქართული ჯიშის ვაზი, რომლისგანაც მზადდება იშვიათი სახელგანთქმული ღვინოები: უსახელოური, ცოლიკოური, ტვიში, ორბელის ოჯალეში. ლეჩეუმში არაერთი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია: დეხვირის ბრინჯაოს ხანის ნამოსახლარები, ცხეთის, ორბელის, მურის, ზუბის, დეხვირის ციხე-ები და ეკლესია-მონასტრებიც.

ჭიქელაშის პრეისტორიული სპილენძის სადნობი სახელოსნოსა და ოფიტარას სამთო გამონამუშევრების სახით ლეჩეუმის ტურისტულ ღირსშესანიშნაობებს დაემატება კიდევ ერთი სპეციფიკური და ჩვენი ქვეყნისთვის ახალი კულტურული ტურიზმის განხრა, როგორიცაა სამთომოპოვება, რაც ჩვენი ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, პოპულარიზაციის და მომავალი თაობებისთვის გადაცემის კიდევ ერთი საშუალებაა. ლეჩეუმი იქნება კავკასიაში პირველი მხარე, სადაც შესაძლებელი გახდება ვიხილოთ მთიან კოლხეთში პრეისტორიული სამთო ტექნოლოგიის სრული ციკლი მაღნის აღმოჩენის, მოპოვების და დამუშავების ადგილებით, ბოლოს კი, ვიხილოთ ცაგერის ისტორიულ მუზეუმში დაცული უკვე დასრულებული კოლხური სპილენძ-ბრინჯაოს არტეფაქტები.

ლიტერატურა:

1. ივანიცკი თ., ვეზირიშვილი ე., რცხმელურის მადნეული ველის და ლენტეხის გამადნებათა (ქვემო სვანეთი) გეოლოგია და მინერალიზაცია. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გეოლოგიის და მინერალოგიის ინსტიტუტი (გამოუქვეყნებელი ანგარიში №8904), საქართველოს წიაღის ეროვნული სააგენტოს გეოლოგიური ფონდები, თბილისი, 1954.
2. ლორთქიფანიძე ო., ძველი საქართველო (კოლხეთი და იბერია) სტრაბონის გეოგრაფიაში (ახალი კომენტარები), შრომები I ტ. თბილისი, 2010.
3. სახაროვა ლ., ბრინჯაოს განძები ლეჩეუმიდან. თბილისი, 1976ა.
4. სახაროვა ლ., სულავა ნ., ცხეთის ნასახლარი (ლეჩეუმის 1970-1971 წწ. არქეოლოგიური ექსპედიციის მუშაობის შედეგები. ციმშ. I. თბილისი, 2014.
5. სულავა ნ., ლეჩეუმში აღმოჩენილი, მცირე ზომის ყალიბის შესახებ. ძიებანი, №10, თბილისი, 2003.
6. სულავა ნ., ახალი არქეოლოგიური აღმოჩენა ლეჩეუმიდან – ბრინჯაოს ხარი. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე №4 (49). თბილისი, 2013.

7. სულავა ნ., გილმორი ბ., რეზესიძე ნ., ჩაგელიშვილი რ., ბერიძე თ., მეტა-ლურგიის წარმოშობა და განვითარება მთიან კოლხეთში (ლეჩხუმი). საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, ელექტრონული გამოცემა. თბილისი, 2020.
8. ჯანელიძე თ., კავკასიონის სამხრეთი ფერდის გეოსინკლინის შუაიურული ვულკანიზმი (ენგურ-ცხენისწყლის ფარგლებში). საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, გეოლოგიური ინსტიტუტი. სადისერტაციო ნაშრომი გეოლოგიურ-მინერალოგიური მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად (გამოუქვეყნებელი ანგარიში №11640). საქართველოს წიაღის ეროვნული სააგენტოს გეოლოგიური ფონდები, თბილისი, 1965.
9. Khakhutaishvili D., Khakhutaishvili D. The Manufacture of Iron in Ancient Colchis. Oxford, 2009.
10. Sulava N., Gilmour B., Chagelishvili R., Beridze T., Rezesidze N. Late Bronze Age (Colchian) copper production in the Lechkhumi region. Journal of the Historical Metallurgy Society, London, 2020.
11. Rezesidze N., Sulava N., Gilmour B., Beridze T., Chagelishvili R. Prehistoric metallurgy in mountainous Colchis (Lechkhumi), Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences 12 (1), 2018.
12. Sulava N. Letschchumi - eine bedeutendste frühe Metallurgie - Region in der Kolchis. GEORGIEN, „Schätze aus dem Land des goldenen Vlies“. Bochum, 2001a.
13. Sulava N. Gussform. GEORGIEN, „Schätze aus dem Land des goldenen Vlies“. Bochum, 2001b.
14. Варфоломеев Г.К. Рудные месторождения Опитара (გამოუქვეყნებელი ანგარიში № 001298). საქართველოს წიაღის ეროვნული სააგენტოს გეოლოგიური ფონდები, 1907.
15. Сахарова Л.С. Позднебронзовая культура ущелья реки Цхенисцкали. Автореф. диссерт. к.и.н. Тбилиси, 1966.
16. Геология СССР, Грузинская ССР, Геологическое описание Т. Х. Москва, 1964.
17. Природные ресурсы Грузинской ССР, Т. I, Металлические полезные ископаемые. Москва, 1958.
18. Твалчелидзе Г.А., Коффман Р.Г., Носов А.А. Этапы рудного и рудоносного геологического образования Кавказа. «Проблемы геодинамики Кавказа». Москва, 1982.
19. Топурия П.А. О шлаках Рачи и Лечхума. Геологические Фонды Агентства по Природным Ресурсам Грузии (გამოუქვეყნებელი ანგარიში № 2087). საქართველოს წიაღის ეროვნული სააგენტოს გეოლოგიური ფონდები, 1938.

Krasimir Levkov

Plovdiv University of Agribusiness and

Rural Development

Associate Professor

Ermile Meskhia

Batumi Art State Teaching University

Professor

POSITIONING OF BOURGAS AND BATUMI AMONG THE LEADING BLACK SEA TOURIST DESTINATIONS

Introduction.

The aim of this study is to outline the position of Burgas and Batumi among the leading Black Sea tourist destinations. The paper analyses their positions in relation to other destinations in the region that have similar specialization. The main method is the comparative one, combined with analysis of quantitative information.

In marketing, the term “positioning” is associated with the process of identifying niche markets for a particular product or brand. Positioning is considered to be the result of a targeted impact on the consumer consciousness in order to distinguish the product or brand from its competitors.

Tourism as an economic activity is no exception to what has been said so far. What is specific here is that the consumption of tourist products takes place in tourist destinations (certain places or territories). In this sense, the positioning of tourist destinations depends on their location, the available resources and the local tourist products. It is influenced by economic, political and other factors (e.g., the COVID-19 pandemic).

The positioning of the tourist destinations can be considered to be a result of the realization of the tourist product produced in them through the process of valorisation of the tourism resources. Therefore, our chosen approach to positioning includes analysis of the local tourism resources, the accommodation establishments and the realization of the total tourism product, measured by various indicators, in two of the leading Black Sea tourist destinations – Burgas and Batumi. In order to ensure comparability of the statistical data used and in order for it to be as close as possible to the highest values reached before the COVID-19 pandemic, we use data from 2019 or previous years for the analysis.

Three destinations were selected to be objects for comparison – Varna, Constanta and Sochi. Three more destinations from the same region are excluded: Istanbul, Odessa and the Crimean Peninsula. The reasons for our decision are the following:

➤ Varna, Constanta and Sochi are centres of tourist agglomerations with similar specialization in sea holiday tourism. They are among the largest in their countries (respectively Bulgaria, Romania and Russia).

➤ Istanbul is not a Black Sea city in a purely geographical sense. It is the only megapolis in the region with a population of about 15 million people and it is undoubtedly

the largest tourist centre not only in Turkey but in the entire Black Sea region. Its specialization is mainly in the field of cultural, business and shopping tourism, and the comparison to other, many times smaller centres, is pointless.

➤ Odessa is a Black Sea city that is the second most populous (about 1 million) and the second in regard to the economic potential, a major economic centre in southern Ukraine. Tourism is not among its specialized business sectors. The city has potential, but at this stage it is visited mainly by local tourists.

➤ Before the collapse of the USSR, Crimea was a major destination for the domestic maritime tourism in the country. Later, within the borders of independent Ukraine, as well as after its annexation by Russia in 2014, it has been retaining some of those functions. Its future in regard to its status from the point of view of international law seems uncertain, and its functioning as a resort depends almost entirely on the visits of Russian citizens.

Geographical location.

Burgas and Batumi are located symmetrically on the two opposite shores of the Black Sea, near the state borders of Bulgaria and Georgia with Turkey (Fig. 1). The distance between them in a straight line frames the maximum length of the Black Sea from west to east, exceeding 1170 km. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Black-Sea>) Their convenient geographical location for inland connections has made them the main seaports of their countries. Both cities have international airports with high traffic during the summer season.

Burgas and Batumi are also similar in regard to the number of their population (about 200 thousand inhabitants). They have been twinned since 2009.



Figure 1. Geographical location of Burgas and Batumi in the Black Sea region
Source: <https://en.wikipedia.org/wiki/Black-Sea>/media/File:Black-Sea-map.png

Establishment as tourist centres.

In Bulgaria, maritime holiday tourism began its development after the Liberation (1878), and the first foreign tourists arrived in Varna in the 1920s. In the 1950s and the 1960s, the development of the international maritime tourism was forced. Large tourist complexes were built, the largest of which is Sunny Beach, not far from Burgas. Since then, the accommodation establishments in and around Burgas have been constantly increasing and today the southern part of the Bulgarian Black Sea coast which is about 200 km long represents an almost densely built-up tourist agglomeration (Fig. 2).

Burgas is the centre of a marketing tourist region of the same name, which almost coincides with the administrative district of Burgas. In this study we consider Burgas tourist region as an integral tourist destination. Earlier research we did shows that it has the highest share among the rest of the regions in the country in regard to a number of key indicators such as number of beds, overnights and income. (Levkov, 2018)



Figure 2. Bulgarian Black Sea coast
Source: <https://nabbs.eu/bg>



Figure 3. Batumi tourist agglomeration
Source:

https://de.wikipedia.org/wiki/Adscharien#/media/Datei:Adjara_map.png

Batumi is the capital of the Georgian Autonomous Republic of Adjara, having an area of 2880 square kilometres and a population of about 350 thousand people. (<https://www.geostat.ge/en/modules/categories/41/population>) In recent years, Adjara has attracted about 1/10 of the foreign investment in Georgia. (<https://www.geostat.ge/en/modules/categories/93/regional-statistics>). Most of it is aimed at the tourism sector.

We have reason to consider as the object of our study the entire territory of Adjara which in the first two decades of the 21st century experienced a real tourist boom. Similar to the Burgas region, a significant tourist agglomeration has been forming here, having two perpendicular axes – to the north and east of Batumi (Fig. 3). The coastal town of Kobuleti, located north of Batumi, has been emerging as a secondary centre. The interior of the province with its diverse landscapes has the potential for the development of nature-based tourism.

Tourism resources.

The tourism resources of Burgas and Batumi (table 1) are a prerequisite for the formation of a diverse range of tourist products. Defining for both cities is the product of

sea holiday tourism. Its combination with elements of health, cultural, ecological and other alternative types of tourism is a prerequisite for extending the tourist season and increasing the employment of the accommodation establishments.

Table 1. Tourism resources of Burgas and Batumi

Tourism resources	Burgas	Batum
Natural resources		
Relief	Diverse terrain, long beach.	Part of the Colchis lowlands, limited beach.
Climate	Transitional between temperate and subtropical. Active tourist season from June to September.	Subtropical. Long summer tourist season (May – October). Conditions for winter tourism in the Caucasus Mountains.
Water	Low salinity of sea water, high summer temperatures; mineral springs, peloids.	High sea water temperatures during the summer season. Mineral waters.
Flora and fauna. Environment	Diverse. One nature park and several reserves. Frequent environmental law violations.	Subtropical along the coast and subalpine in the mountains. Two national parks, botanical garden.
Anthropogenic resources		
Historical	Rich cultural heritage – Hellenic, Roman, Thracian, Byzantine, first and second Bulgarian state, Ottoman period, third Bulgarian state.	Long settlement history. Rich and original cultural heritage – medieval Georgian states, Ottoman, Russian and Soviet period.
Contemporary	Active cultural and economic life, events of national and international importance.	Developing economy, active cultural life, original cuisine.

Source: the authors

Accommodation.

According to data from the National Statistical Institute, in 2019 the accommodation establishments in Burgas district are 994, having a capacity of 135 thousand beds. (<https://www.nsi.bg/bg/content/11406/област-бургас>) The district forms 27% of the number of the accommodation establishments and 39% of the number of beds in the country. It should be emphasized again that the main part of them is located in the tourist complexes and not in the city of Burgas. The Sunny Beach complex with its 180

accommodation establishments and 64 thousand beds is the largest, not only in the district but in the whole country. (<https://www.nsi.bg>) An up-to-date reference in the booking.com website shows the presence of 13 5-star hotels and over 100 4-star hotels in the complex. (<https://www.booking.com>)

The data about the accommodation establishments in Georgia (table 2) show that Adjara is among the leading regions in the country, challenging the first place of the capital Tbilisi. As of 2017, 392 accommodation establishments with a total capacity of 19.3 thousand beds (29% of the beds in the country) were registered in the Autonomous Region of Adjara. This does not include several large and luxurious hotels which were still being built at that time in Batumi. (Levkov, Meskhia, 2018) According to the Tourism Product Development Agency of the Department of Tourism and Resorts of Adjara A. R., in 2019 in Adjara there were 393 accommodation establishments with 22.7 thousand beds. A reference on the Internet shows that as of 2021 there are 18 five-star hotels in the city. (<https://www.luxuryhotelsguides.com>)

Table 2. Accommodation units in Georgia by regions, 2017

Region	Quantity		Beds	
	Number	%	Number	%
Ajara	392	24.6	19336	28.9
Tbilisi	490	30.7	19111	28.5
Other regions	713	44.7	28507	42.6
Georgia	1595	100.0	66954	100.0

Source: Georgian Tourism in Figures, 2019

A factor for the increase of the tourism revenues in Batumi are the casinos that were built in many of the hotels (the city is often called The Las Vegas of the Black Sea).

Tourist flows. Main emitting markets.

The data from the Ministry of Tourism show that in 2019 Bulgaria was visited by 9.3 million foreign tourists. The leading emitting markets for the country in regard to the number of international arrivals are Romania with 13.8% and Greece with 12.6%. The top 10 also includes Germany, Turkey, the Republic of North Macedonia, Ukraine, the United Kingdom, Russia, Poland and Serbia, each with a share of between 5% and 10% of the arrivals. (<https://www.tourism.govment.bg>)

In 2019, 1.874 million guests were registered in the accommodation establishments in the Burgas region (23% of all guests in the country), including 562 thousand domestic guests (14% of all domestic guests) and 1.312 million foreign guests (32% of all foreign guests). 10.1 million overnights were realized (37% of all overnights in the country), including 2.2 million by domestic tourists (23%) and 7.9 million by foreign tourists (45%). The revenues from overnights are BGN 554 million, including BGN 90 million from domestic tourists and BGN 464 million from foreign tourists. (<https://www.nsi.bg/bg/content/1983/годишни-данни>) We emphasize again the role of the

Sunny Beach complex, which according to our calculations forms 52% of the overnights in the district and 57% of the revenues from them, with its share among foreign tourists mentioned above.

In 2018, Adjara was visited by 2.6 million foreigners – about 30% of the international tourists in the country, second only to the capital Tbilisi (Fig. 4).

It is one of the preferred destinations, after Tbilisi and Imereti, for local tourists, with 13.5% of the total number of domestic trips and 20.5% of the trips whose aim is holiday, leisure and recreation (Georgian Tourism in Figures).

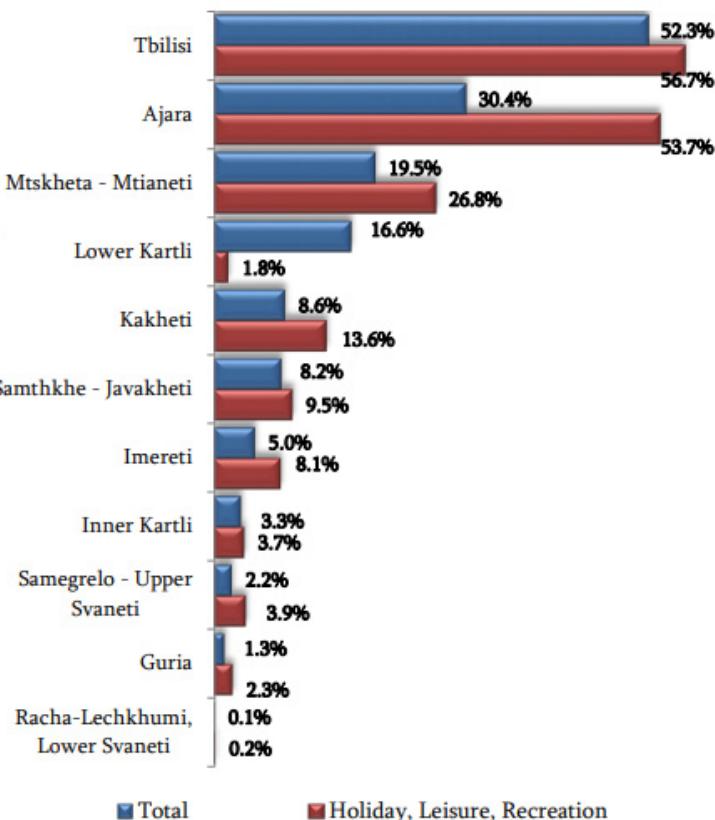


Figure 4. Most visited regions in Georgia, 2018

Source: Georgian Tourism In Figures, 2019

The main emitting markets for Georgia's international tourism are the 4 neighbouring countries: Russia, Turkey, Armenia and Azerbaijan. (Levkov, Meskhia, 2018) They provide $\frac{3}{4}$ from the arrivals and over 50% of the country's tourist export which in 2018 amounted to about \$ 2.5 billion (Georgian Tourism In Figures).

The distribution of the foreign tourists in Adjara in regard to the emitting markets does not differ significantly from the distribution at the national level. In 2016, the citizens of Turkey have the largest share – 20%, followed by those from Russia – 14%, Ukraine – 11%, Israel – 10% and Azerbaijan – 8% (calculations of the authors according to Tsetskhladze, 2020). The close proximity to Turkey facilitates day trips and increases the

share of the Turkish citizens in the total number of the foreign tourists in Batumi. Another factor is the interest in gambling tourism in Batumi of tourists from Turkey, Israel and other countries where gambling is banned.

Main competitors: Varna, Sochi, Constanta.

Varna is a traditional destination for sea holiday tourism in Bulgaria. It is the centre of a tourist region occupying the northern part of the Bulgarian Black Sea coast. Similar to Burgas, a powerful tourist agglomeration has formed around Varna as well (Fig. 2).

In order to compare the destinations, here we use summarized data on tourism in the Varna tourist region. We assume that it coincides territorially with the tourist destination Varna. The destination is positioned as the second most important one in the country after Burgas and it is among the largest in the Black Sea region. According to our calculations, 18% of the accommodation establishments and 30% of the beds in Bulgaria are found there. 16% of the overnights of Bulgarian citizens and 35% of the overnights of foreigners are realized there. 31% of the revenues from overnights in the country are realized there.

In that destination the tourist complexes Golden Sands, Albena, Kamchia, etc., are also responsible for the main share of the accommodation establishments and the realized tourist product. The Golden Sands complex is the second largest in the country, having over 110 accommodation establishments and 43,000 beds. In 2019, 80,000 Bulgarian citizens and over 630,000 foreigners are registered here. 3.7 million overnights were realized, with revenues of BGN 230 million – ½ from the revenues in the destination Varna (<https://www.nsi.bg>).

Sochi is the largest and the most populous seaside resort (about 0.5 million inhabitants) in the Russian Federation, the centre of a growing tourist agglomeration on the east coast of the Black Sea. The city is part of the Krasnodar region, which forms about ¼ of the domestic tourist flows in the country. (<https://russiatourism.ru>) Here we use data only for the municipality of Sochi, which we assume to coincide with the tourist destination of the same name.

The accommodation establishments and the tourist infrastructure in Sochi were greatly renovated and expanded in relation to its hosting of the 2014 Winter Olympics and of several of the matches at the 2016 European Football Championship and the 2018 World Championship. In Sochi there are over 700 categorized accommodation establishments, including 1 balneotherapy centre, several dozens of sanatoriums and hostels and over 600 hotels with a total capacity of over 117 thousand beds. (<https://russiatourism.ru>) Many of the newly-built hotels are owned or franchised by leading global hotel chains.

However, Sochi remains a classic destination for domestic tourism and it is not very popular internationally. In 2018, the number of the Russian citizens which are registered in the accommodation establishments in the city was 4.3 million and it was second only to Moscow and St. Petersburg. In the same year, only 150,000 foreigners were registered there (1.5% of their total number in the country). (<https://russiatourism.ru>)

Sochi is a serious competitor of Burgas and Batumi in terms of attracting Russian tourists, as the Russian market is among the main ones for those cities.

Constanta. Romania has a variety of tourism resources, but sea holiday tourism is not decisive for it. Only 10% of the existing in 2016 about 7 thousand accommodation establishments are located on its Black Sea coast. Their capacity is 81.6 thousand beds – 1/4 of the beds in the country. (Romanian Tourism, 2017)

There are conditions for sea tourism mainly in the district of Constanta. Within its borders a metropolitan zone has been formed, having a territory of about 1000 sq. km and a population of over 400 thousand people (<https://en.wikipedia.org/wiki/Constan%C8%9Ba>). Similarly to Varna and Burgas, the accommodation establishments and the tourist infrastructure are located mainly outside the city limits. The tourist complexes Mamaia, Eforie Nord, etc., that were built there are relatively small. They mainly serve domestic rather than international tourists.

In 2016, the number of persons registered in the accommodation establishments was 977 thousand, including 34 thousand foreigners. A total of 4.1 million overnights were realized, 162 thousand of which – only 4%, by foreigners (Romanian Tourism, 2017). For 2019 the data is similar. The visitors were 1.154 million, including 34 thousand foreigners. The total number of the overnights increased to 4.5 million, but the number of the overnights realized by foreigners dropped to 123 thousand (a share below 3%). (Romanian Tourism, 2020)

Constanta, like Sochi, is a typical destination for domestic maritime tourism, the largest in its country. In regard to Batumi, it is not a serious competitor due to the small tourist exchange between Romania and Georgia. However, the tourist flow from Romania to Bulgaria is significant (over 1 million trips a year, mainly during the summer season) and Constanta is competing with the Bulgarian destinations of Burgas and Varna to attract Romanian tourists.

SWOT Analysis. The swot analysis makes it possible to present the most important characteristics of the two selected destinations in a convenient form (Table 3).

Table 3. SWOT Analysis of the destinations Burgas and Batumi

Burgas	Strengths	Opportunities
	Famous international destination. Favourable location. Transport accessibility. Proximity to major markets. Diverse tourism resources. High category accommodation establishments with a large capacity.	Diversification of the offered product. Improvement of the price-quality ratio. Strict observance of the sanitary measures, guaranteeing the health and safety of the tourists. Extension of the tourist season. Repositioning of Burgas as a leading destination in the Black Sea region.
Weaknesses		Threats
High anthropogenic load.		Political and economic instability in

	Environmental law violations. Lack of qualified staff. Ineffective pandemic management.	the region and in the country. Delay of vaccination and prolongation of the pandemic. Deterioration of the price-quality ratio. High competitiveness of other destinations. Bankruptcies of travel agencies.
Batum	Strengths	Opportunities
	Geographical location, Black Sea, nature sights. Monuments of culture and history. Modern hotels and restaurants. Diverse national cuisine. Distinctive hospitality. Entertainment facilities. Held transport and traffic infrastructure. Travel services and services quality. Qualified staff.	Prospects for the development of tourism services. The growth of hotel and restaurant chains. The growth rate of international travellers. Training of specialists.
	Weaknesses	Threats
	Low quality of service at some tourist attractions. Lack of study literature. Lack of qualified guides. Difficulties caused by pandemic and uncertainty. Lack of virtual tours. Insufficient information on websites. Unequal level of seasonal tourism.	The crisis related to the pandemic. Economic crisis. Political instability in the region. High prices. Competition from neighbouring countries.

Source: the authors

Conclusion

Burgas and Batumi are established tourist destinations in the Black Sea region. The analysis of their positioning yielded the following **conclusions**:

- In their countries, Burgas and Batumi compete for the first place with Varna and Tbilisi, respectively. But while in the first case almost the same tourist products are offered, Batumi has no real competition in its country as a major seaside resort.

- Burgas and Batumi are successfully positioned among the largest tourist destinations in the Black Sea region. In terms of the capacity of the accommodation establishments and the volume of the tourist flow, they have serious competition from other developed Black Sea destinations from Bulgaria (Varna), Russia (Sochi) and Romania (Constanta). The competition is primarily due to the proximity in the

characteristics of the offered product which combines some elements from sea vacation tourism and cultural tourism.

➤ There is competition in regard to the emitting markets which largely overlap. The most significant among them is the Russian market but common target markets are also Turkey, Ukraine, Germany, Poland, etc.

➤ Other competitors of Burgas and Batumi are destinations outside the Black Sea region. Such are the resorts on the Mediterranean coast of Greece, Turkey and Cyprus which offer a tourist product that has a very good price-quality ratio.

➤ During the COVID-19 pandemic, as well as after it ends, an important factor for the successful positioning of Burgas and Batumi will be the sanitary and hygienic measures guaranteeing the health and safety of the tourists.

Recommendations.

To the organizations managing the tourist activity in Burgas and Batumi we recommend:

- a) to actively support the diversification of the local tourist product;
- b) to stimulate the process of improving the price-quality ratio;
- c) to direct the marketing and advertising activities to the increase of the recognizability of the two destinations.

The implementation of these recommendations may increase the chances for the successful positioning of Burgas and Batumi among the rest of the tourist destinations in the Black Sea region.

Sources:

1. Georgian Tourism in Figures.
2. <https://unstats.un.org/bigdata/events/2019/tbilisi/presentations/Session%203/4%20-%20Georgia%20NTA%20-%20Tbilisi%20-%202019.pdf>. Last visited 31.05.2021.
3. Levkov, K. Territorial disproportions in the distribution of tourist superstructure between the marketing tourist regions in Bulgaria. VIII International Balkan and Near Eastern Social Sciences Congresses Series – Plovdiv/Bulgaria, 2018. ISBN 978-619-203-225-8, pp. 14-24. www.ibaness.org. Last visited 25.05.2021.
4. Levkov, K. and E. Meskhia. Opportunities for sustainable development of the tourist exchange between Republic of Georgia and Republic of Bulgaria. In: Sustainable development and competitiveness of regions (Collective monograph). Volume 1. *First edition*. Academic publishing house “Talent”. University of agribusiness and rural development. Plovdiv, 2018. ISBN 978-619-203-230-2 (e-book), pp. 75-86.
5. Romanian Tourism. Statistical Abstract. National Institute of Statistics. ISSN-L 1224-2950. Bucharest, 2017. In: <https://insse.ro/cms/en/content/romanian-tourism-%e2%80%94-statistical-abstract-0>. Last visited 20.05.2021.

სახელოვნებო განათლება, მაღის



ერმილე მესხია

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო

სასწავლო უნივერსიტეტი

პროფესორი

უნივერსიტეტის მასაზ მისია და სახელოვნებო განათლების თანამედროვე გამოწვევები

გასული საუკუნის მეორე ნახევარში თანამედროვე უნივერსიტეტის ტრა-
დიციულ მისიას – განათლება და კვლევა, დაემატა მესამე, არანაკლებ მნიშვნე-
ლოვანი მისია – უნივერსიტეტის წვლილი რეგიონის სოციალურ-ეკონომიკური
პრობლემების გადაწყვეტაში.

ზოგადად, საკითხს – უნივერსიტეტის როლი რეგიონის განვითარებაში,
უცხოურ სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთი საყურადღებო გამოკვლევა მი-
ეძღვნა (M.Tripli, H.Goldstein, H.Nowotny, E.Carayannis, D.Campbell, D.A.Wolfe,
A.Popescu, K.H.Thaman, D.Charles...). სამეცნიერო სტატიებში და სამეცნიერო
კრებულებში (Higher Education in Regional and City Development) გაანალიზებულია
სხვადასხვა ქვეყნის გამოცდილება, ამ დარგში მიღწეული შედეგები და თანა-
მედროვე გამოწვევები. საინტერესოა დიდი ბრიტანეთის, ავსტრიის, შვედეთის,
ევროპის სხვა ქვეყნისა და აშშ-ის უნივერსიტეტების გამოცდილება. მკვლევარ-
თა ნაშრომებში უნივერსიტეტების „მესამე მისიის“ განხორციელებაში მიღწეუ-
ლი შედეგები გაანალიზებულია სხვადასხვა მოდელების (სამეწარმეო უნივერსი-
ტეტი, ჩართული უნივერსიტეტი, „ცოდნის ქარხანა“ (Uyarra, 2010)) სახით.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში უნივერსიტეტის მესამე მისიის
კვლევის საკითხი დასავლეთთან შედარებით, ახალი თემაა. ათვლის წერტილად
შეიძლება მივიჩნიოთ 2005 წელი, როდესაც საქართველო უმაღლესი განათლების
ევროპული სივრცის ნაწილი გახდა და ბოლონიის დეკლარაციას შეუერთდა. აღ-
ნიშნულ თემას არაერთი მკვლევარი შეეხო („განათლების პოლიტიკის დაგეგმვის
და მართვის საერთაშორისო ინსტიტუტის მიერ 2008 წლის ნოემბერში მომზადე-
ბული ანგარიში; „უმაღლესი განათლება საქართველოში“ ტემპუსის ეროვნული
ოფისის ანგარიში; „უმაღლესი განათლების და მეცნიერების სტრატეგიული გან-
ვითარება საქართველოში“ – განათლების პოლიტიკის დაგეგმვის და მართვის სა-
ერთაშორისო ინსტიტუტის მიერ მომზადებული კვლევა, „უმაღლესი განათლების
გავლენა სამუშაო ძალის ფორმირებაზე“ (მაჩაბელი და სხვ, 2013), ლ. დავითაძე
მონოგრაფიაში „უნივერსიტეტისა და სამეწარმეო სფეროს თანამშრომლობის
პრაქტიკის კვლევა საქართველოს რეგიონული უნივერსიტეტების ტექნოლოგიუ-
რი ფაკულტეტების საფუძველზე“; თ. ბრეგვაძე, ქ. გურჩიანი, ი. გრძელიძე, ა. კა-
ხიძე – „უნივერსიტეტების როლი რეგიონულ განვითარებაში“ და სხვა).

მიუხედავად, იმისა, რომ ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში უნივერსიტეტის „მესამე მისიის“ როლსა და მნიშვნელობაზე რამდენიმე საყურადღებო კვლევა არსებობს, აგრეთვე, რეგიონულ განვითარებაში უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ჩართვის პრიორიტეტი თანმიმდევრულად არის ასახული ქვეყნის რეგიონული განვითარების პოლიტიკის დოკუმენტებში, ასევე ეს პრიორიტეტი ფიგურირებს განათლების სისტემის განვითარების გრძელვადიანი მიზნების დოკუმენტებში და განათლების ხარისხის მართვის (უნივერსიტეტის ავტორიზაციის) ახალ სტანდარტში (უნივერსიტეტების როლი რეგიონულ განვითარებაში, 2017:41), უმაღლესი სახელოვნებო განათლების როლი რეგიონის განვითარებაში დღემდე არ გამხდარა საფუძვლიანი კვლევისა და ანალიზის საგანი.

უფრო მეტიც: ამ თემაზე არ დაბეჭილა სტატიები, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ უმაღლესი სახელოვნებო განათლების თემაზე გამოქვეყნებულ სხვადასხვა ანგარიშში (ამ მხრივ, საყურადღებოდ მიგვაჩნია ი.პოპოვიჩის „საქართველოში საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარების ანგარიში“, ქ. ფარინას „კულტურული და შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარება საქართველოში“, ვ.გუნიას სახელობის თეატრალურ ხელოვანთა ახალგაზრდული კავშირის ორგანიზებით 2015 წლს ჩატარებული კვლევა; საქართველოს პარლამენტის განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის კომიტეტის თემატური მოკვლევის 2020 წლის ანგარიში „სკოლის გარეთ და ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებებში სახელოვნებო განათლების მდგომარეობის შესწავლა“) ან „საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025“-ში დასახულ უმაღლესი სახელოვნებო განათლების დარგში არსებულ თანამედროვე გამოწვევებსა და ამ მიზნით და განსახორციელებელ ღონისძიებებს.

როგორც ცნობილია, უნივერსიტეტის „მესამე მისიის“ შესრულება მოითხოვს სასწავლო და კვლევითი პროცესების მოდერნიზაციას, შემოქმედებით პროექტებში მონაწილეობას.

უნივერსიტეტის ფუნქციებიდან გამომდინარე, რეგიონის განვითარებაში უმაღლესი სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულების როლის განსაზღვრისას უნდა გამოვყოთ რამდენიმე მიმართულება, კერძოდ:

- კადრების მომზადება;
- შემოქმედებით პროექტებში მონაწილეობა;
- კვლევით პროექტებში მონაწილეობა;
- საზოგადოებრივი აქტივობები.

ამ ამოცანებს შორის, თანამედროვე ეტაპზე, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან გამოწვევას წარმოადგენს სასკოლო და სკოლისგარეშე სახელოვნებო განათლების განვითარების ხელშეწყობა.

წინამდებარე სტატიის მიზანია საქართველოში უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მიერ სახელოვნებო განათლებაში „მესამე მისიის“ განხორციელების სპეციფიკის, გამოწვევებისა და შესაძლებლობების განხილვა და მოკლე ანალიზი.

ზოგაგად თუ განვიხილავთ სკოლისათვის პედაგოგების მომზადების საკითხს, ამ მხრივ, პრობლემებია არამხოლოდ სახვითი და გამოყენებითი ხელოვ-

ნებისა და მუსიკის მასწავლებლების, არამედ ყველა საგნის მასწავლებლების მომზადებაში, გარდა სკოლამდელი და დაწყებითი განათლებისა.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების დასაწყისამდე საქართველოში იყო 8 პე-დაგოგიური ინსტიტუტი, რომლებიც საქართველოს სკოლებისათვის ამზადებ-დნენ ჰედაგოგიურ კადრებს. სამწუხაროდ, განათლების კომერციალიზაციამ ყველა პედაგოგიური ინსტიტუტი შეინირა და გადაკეთდა უნივერსიტეტებად. ამის გამო გაუქმდა მასწავლებლების მომზადების ყველა საგანმანათლებლო პროგრამა, გარდა სკოლამდელი და დაწყებითი განათლებისა.

იგივე ბედი გაიზიარა სამუსიკო სასწავლებლებმაც, რომლებიც გარდა იმი-სა, რომ ამზადებდნენ პროფესიონალ მუსიკოსებს, სტუდენტები ეუფლებოდნენ მუსიკის მასწავლებლის პროფესიას და კურსდამთავრებულს ენიჭებოდა მუსი-კის მასწავლებლის კვალიფიკაცია. სამუსიკო სასწავლებლების გაუქმებით შეწ-ყდა არამარტო მუსიკის მასწავლებლების მომზადება, არამედ, უმაღლესი სამუ-სიკო განათლების განმახორციელებელმა დაწესებულებებმა (კონსერვატორია, ხელოვნების უნივერსიტეტი, სამუსიკო კოლეჯი) დაკარგეს „კვალიფიციური“ აბიტურიენტების მიღების შესაძლებლობა. „სამუსიკო განათლება ერთადერთია სახელოვნებო განათლების ტიპებიდან, რომელიც საჭიროებს უწყვეტ, სისტემა-ტურ, მიზანმიმართულ სწავლას ადრეული ასაკიდან უმაღლესი სკოლის ჩათ-ვლით. მუსიკაში დაოსტატება ბავშვობიდან იწყება და ცხოვრების ბოლომდე გრძელდება. ამ ჯაჭვის (სკოლა-სასწავლებელი-კონსერვატორია) დარღვევა არ შეიძლებოდა. სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობამ და არასწორად აწყობილმა სისტემამ („ყველაფრის ერთ თარგზე მოჭრის“ პრინციპმა) სერიოზული დარ-ტყმა მიაყენა სამუსიკო განათლებას“ (დოიჯაშვილი, 2010).

საქართველოს სამუსიკო, სახელოვნებო და საჯარო სკოლები მწვავედ გა-ნიცდიან როგორც მუსიკის, ასევე სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მას-წავლებლების ნაკლებობას. პრობლემას წარმოადგენს, აგრეთვე, სკოლის გა-რეთ სახელოვნებო განათლების სკოლების იმ მასწავლებლების სამართლებრი-ვი სტატუსი, რომელთაც მასწავლებლის კვალიფიკაცია გააჩნიათ, მაგრამ არ არიან გათანაბრებული საჯარო სკოლების მასწავლებლების სტატუსთან, რაც წარმოშობს ხელფასების განსხვავებას და სხვ.

მართალია, მოგვიანებით, 2012 წლიდან მასწავლებლის პროფესია ქვეყანა-ში გამოცხადდა პრიორიტეტად, სახელმწიფო დაფინანსებით უნივერსიტეტებს გამოეყო განსაზღვრული ადგილები მასწავლებლების მომზადების ერთნოიან საგანმანათლებლო პროგრამებზე, რომლებიც ხელს უწყობენ დამწყებ მასწავ-ლებლებს ჰედაგოგიური პროფესიის ელემენტების დაუფლებაში, მაგრამ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ აღნიშულ პროგრამებზე სახელმწიფო დაფინანსებით გამოყოფილი ადგილები ძალიან მცირეა, ხოლო ერთნოიანი პროგრამები კურ-სდამთავრებულებს არ ანიჭებენ მასწავლებლის კვალიფიკაციას.

არსებული პრობლემის სირთულე და მასშტაბური ხასიათი კარგად ჩანს საქართველოს პარლამენტის განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის კომი-ტეტის მიერ 2020 წელს განხორციელებულ თემატურ კვლევაში. ეს არის ერთა-დერთი კვალიფიციური კვლევა, რომელიც ამ სფეროში განხორციელდა ბოლო

პერიოდში. აღნიშნულ კვლევაში გაანალიზებულია სასკოლო და სკოლის გარეთ არსებული სახელოვნებო განათლების განმახორციელებელი დაწესებულებების თანამედროვე მდგომარეობა, არსებული გამოწვევები, წარმოდგენილია წინადა-დებები არსებული პრობლემების გადასაწვეტად.

კვლევის ანგარიშის მიხედვით, დღეისათვის საქართველოში ფუნქციონირებს 186 სკოლის გარეთ არსებული სახელოვნებო სასწავლებელი, სადაც და-საქმებულია 5.6 ათასი მასწავლებელი და სწავლობს 37 ათასზე მეტი მოსწავლე. სკოლის გარეთ არსებულ სახელოვნებო სასწავლებლებში ძირითადად წარმოდგენილია რამდენიმე მიმართულება: სამუსიკო, სამხატვრო, ქორეოგრაფიული და თეატრალური, თუმცა მოსწავლეთა და მასწავლებელთა ძირითადი წაწილი სამუსიკო მიმართულებაზე მოდის (ანგარიში, 2020:19).

სახელოვნებო განათლების სივრცე იყოფა ოთხ ძირითად მიმართულებად:

- ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებაში ფორმალური სახელოვნებო განათლება – სახელმწიფოს მხრიდან ზოგადი განათლების დაწესებულებაში, სპეციალურ ფორმალურ გარემოში, საერთო სტანდარტით გათვალისწინებული კონკრეტული აკადემიური პროგრამებითა და საათებით განსაზღვრული სწავლება;
- ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებაში არაფორმალური სახელოვნებო განათლება – სავალდებულო საათებს მიღმა მოკლევადიანი პრაქტიკული სწავლება, ცოდნის გასაღრმავებლად და უნარების გასაუმჯობესებლად;
- ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულების გარეთ ფორმალური სახელოვნებო განათლება – კონკრეტულ დროსა და სივრცეში ფორმალურად ორგანიზებული სწავლება, რომელიც ეფუძნება მიღების/ჩარიცხვის შერჩევით პრინციპს და კურსის დასრულება ექვემდებარება ოფიციალურ/სამართლებრივ აღიარებას პროფილური სახელოვნებო სკოლების ფორმატში;
- ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულების გარეთ არაფორმალური სახელოვნებო განათლება – სწავლების თავისუფალი ფორმატი დროსა და სივრცეში, ყოველგვარი ფორმალური პროცედურების მიღმა. მას აქვს მკვეთრად გამოხატული ე.წ. „წრის“ ან ერთ სივრცეში აკუ-მულირებული „წრეების“ სახე (ანგარიში, 2020:19).

საერთაშორისო გამოცდილების გათვალისწინებით, კვლევის ანგარიშში მოცემულია რეკომენდაციები, რომლებიც სახელოვნებო განათლებაში უნდა განხორციელდეს. პრიორიტეტებს შორის დასახელებულია შემდეგი საკითხები:

- სახელოვნებო განათლებასთან დაკავშირებით პოლიტიკის დოკუმენტის შექმნა;
- სასწავლო გეგმაში სახელოვნებო განათლების ასახვა;
- სკოლის გარეშე სახელოვნებო მასწავლებელთა სტატუსის განსაზღვრა;
- რეკომენდაცია კულტურული დაწესებულებებისთვის სახელოვნებო სწავლების დანერგვასთან დაკავშირებით (ანგარიში, 2020:19).

სსიპ – განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნულმა ცენტრმა 2018 წელს შეიმუშავა მასწავლებლის უმაღლესი განათლების დარგობრივი მახასიათებელი. აღნიშნული ჩარჩო-დოკუმენტი განსაზღვრავს ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებებში დაწყებითი განათლების და საგნის/საგნობრივი ჯგუფის მასწავლებლის მომზადების ინტეგრირებული საბაკალავრო-სამაგისტრო საგანმანათლებლო პროგრამების შესწავლით მისაღწევ კომპეტენციებს. აღნიშნული პროგრამის მოცულობა უნდა შეადგენდეს 300 კრედიტს. საგნობრივი კომპეტენციები უნდა განისაზღვროს მასწავლებლის პროფესიული სტანდარტის შესაბამისი საგნობრივი ნაწილით

(<https://eqe.ge/res/docs/dargobrivimaxasiatebeli>).

2018 წლიდან ხორციელდება დაწყებითი საფეხურის მასწავლებლის ინტეგრირებული საბაკალავრო-სამაგისტრო საგანმანათლებლო პროგრამები. დაწყებულია მუშაობა საბაზო/საშუალო საფეხურის საგნის/საგანთა ჯგუფის მასწავლებელის პროგრამების შესამუშავებლად.

ვიდრე საგნის/საგანთა ჯგუფის მასწავლებლის მომზადების ინტეგრირებული საბაკალავრო-სამაგისტრო საგანმანათლებლო პროგრამა მომზადდება, უნივერსიტეტებს მოუწევთ ერთწლიან პროგრამებზე მსმენელების მიღება, მათ შორის, სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნებისა და მუსიკის მიმართულებით.

ასეთ დროს ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტი უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს სახელოვნებო განათლებაში. უნივერსიტეტი დასავლეთ საქართველოს რეგიონის სამთავრობო და მუნიციპალურ სამსახურებთან, რესურსცენტრებთან და ზოგადი განათლებისა და სამუსიკო სკოლების ხელმძღვანელებთან, აკადემიური და სახელოვნებო სფეროს წარმომადგენლებთან გამართული სამუშაო შეხვედრებით სწავლობს და აანალიზებს რეგიონის სკოლებისათვის ხელოვნების მიმართულებით მასწავლებლების მომზადების პრობლემებს.

შექმნილი ვითარების გამო, სკოლები განიცდიან სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნებისა და მუსიკის მასწავლებლების ნაკლებობას. არცთუ იშვიათად, აღნიშნულ საგნებს სკოლებში ითავსებენ სხვა საგნების მასწავლებლები. მოთხოვნა იმდენად დიდია, რომ მაგალითად, ქ. ბათუმის საჯარო სკოლებში სამუშაოდ ინვევენ ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობის სტუდენტებსაც კი.

ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტმა თავისი პროფილიდან და საზოგადოების ინტერესებიდან გამომდინარე, რეგიონის საჯარო და კერძო სკოლების სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მასწავლებლისა და მუსიკის მასწავლებლის მომზადებისათვის შექმნა ერთწლიანი (60 კრედიტი) პროგრამები, რომლებზეც სასწავლო კურსს გადიან რეგიონის სკოლების ის მასწავლებლები, ვისაც სპეციალური განათლება არ გააჩნია და მოქმედი წესით მოიპოვეს აღნიშნულ პროგრამაზე სწავლის უფლება.

ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის გარდა, ამჟამად მსგავს პროგრამებს დასავლეთ საქართველოში ახორციელებს კიდევ 2 უნივერსიტეტი, მაგრამ ხელოვნების უნივერსიტეტის პროგრამის უპირატესობა სხვა უნივერსიტეტებისაგან გამოიხატება უფრო მაღალი კვალიფიკაციის მქონე აკადემიური რესურსებითა და სწავლების ხარისხით, რაც პროგრამის კურსდამთავრებულთა კმა-

ყოფილების კვლევებსა და პროგრამის აკრედიტაციის უქსპერტთა შეფასებებში აისახა.

ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტმა შეიმუშავა სამუსიკო სკოლების მუსიკის მასწავლებელთა კვალიფიკაციის ამაღლების პროგრამა, რომელსაც ხელმძღვანელობს და ახორციელებს ემერიტუს-პროფესორი ქათევან გოგოლაძე. მისივე ავტორობით გამოიცა მუსიკის სწავლების პრაქტიკულ-პედაგოგიური სახელმძღვანელოები. ქ. გოგოლაძემ რამდენიმე ტრენინგ-სემინარი ჩაატარა აჭარის, გურიისა და რაჭის მუნიციპალიტეტების სამუსიკო სკოლების მასწავლებლებისათვის. უნივერსიტეტი პერიოდულად მართავს საქმიან შეხვედრებს სამხატვრო სკოლების მასწავლებლებთან, სკოლების მოსწავლეები გამოფენებს ანყობენ ხელოვნების უნივერსიტეტში. ღონისძიებების მრავალმხრივობის მუხედავად, თანამშრომლობისა და სწავლების ეს პრაქტიკა მაინც ეპიზოდურ ხასიათს ატარებს. ამჟამად ხელოვნების უნივერსიტეტი ჩართულია Erasmus+ Role of Universities in the Regional Development/RURD საერთაშორისო პროექტში. უნივერსიტეტს შემუშავებული აქვს პროექტის განხორციელების სტრატეგიული და სამქომედო გეგმა, რომლის ერთ-ერთ ამოცანას წარმოადგენს სახელოვნებო მიმართულებით მასწავლებლების მომზადება.

სახელოვნებო განათლების სფეროში მომუშავე სპეციალისტების მოსაზრებით, გადასაწყვეტია სახელოვნებო მიმართულებით პროფილური ზოგადსაგანმანათლებლო და პროფესიული სასწავლებლების, აგრეთვე, სახელოვნებო სკოლების მიერ გაცემული სწავლის დასრულების დამადასტურებელი დოკუმენტის სახელმწიფოს მიერ აღიარების საკითხი.

ვიდრე ეს პრობლემები სახელმწიფო დონეზე გადაწყდება, საქართველოს სახელოვნებო სახელმწიფო უმაღლესმა საგანმანათლებლო დაწესებულებებმა უნდა იტვირთონ სახელოვნებო სკოლებისთვის მასწავლებელთა მომზადება-გადამზადება. აღნიშნული განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს იმ პირობებში, როდესაც სფეროში მომუშავე მასწავლებელთა საშუალო ასაკი მაღალია და ახალი კადრების მხრიდან დაინტერესება არ არსებობს, ხოლო უმაღლესი სახელოვნებო დაწესებულებათა კურსდამთავრებულები მუშაობის გაგრძელებას უფრო მაღალანაზღაურებად სფეროებში ამჯობინებენ (ანგარიში, 2020:19).

თემატური მოკვლევის პროცესში გამოიკვეთა, რომ ფაქტობრივად არ არსებობს საკანონმდებლო ჩარჩო, რომელიც გამიჯნავს ფორმალურ და არაფორმალურ განათლებას. საქართველოს კანონმდებლობა სრულყოფილად არ ცნობს სახელოვნებო განათლების დეფინიციას, სახელოვნებო განათლების რეგულირება არ ხდება საკანონმდებლო დონეზე. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგადი განათლების შესახებ საქართველოს კანონის თანახმად, სკოლისგარეშე სახელოვნებო ან სასპორტო საგანმანათლებლო დაწესებულების მასწავლებელი პროფესიულ განვითარებასა და კარიერული წინსვლას ახორციელებს საქართველოს მთავრობის მიერ დამტკიცებული მასწავლებლის პროფესიული განვითარებისა და კარიერული წინსვლის სქემის შესაბამისად, ამ დრომდე სქემა არ არის შემუშავებული (ანგარიში, 2020:19).

ვინაიდან, მასწავლებლის პროფესია ახალგაზრდობაში ჯერ კიდევ არ სარგებლობს დიდი პოპულარობით „პრესტიულ“ პროფესიებს შორის, საქართველოს მთავრობამ პრიორიტეტულ მიმართულებად უნდა გამოაცხადოს სახელოვნებო განათლება და გადაიხედოს მასწავლებელთა შრომის ანაზღაურება, ხოლო სასოფლო დასახლებებში მომუშავე მასწავლებლის შრომის გასამრჯელო მნიშვნელოვნად უნდა აღემატებოდეს ქალაქში დასაქმებული მასწავლებლების ანაზღაურებას, რომ სოფლად მომუშავე პროფესიული კადრების ადგილზე დამკვიდრების პრობლემა გადაწყდეს.

მიმდინარე წელს, განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრის გადაწყვეტილებით შეიქმნა სახელოვნებო განათლების მიმართულების სამუშაო ჯგუფი, რომელმაც უნდა შეიმუშაოს კონცეფცია და საუძველი დაუდოს სახელოვნებო განათლების ფორმალიზების მიმართულებით ქმედითი ნაბიჯების გადადგმას (<https://eqe.ge/ka/posts>). მიზანშეწონილია, სამუშაო ჯგუფმა გაითვალისწინოს საქართველოს „კულტურის სტრატეგია 2025“-ის ამოცანები და საქართველოს პარლამენტის განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის კომიტეტის 2020 წლის თემატურ კვლევაში გამოთქმული რეკომენდაციები.

ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე ლ., სწავლებისა და კვლევის ინტეგრაცია, თბ., 2013, <http://erasmusplus.org.ge/files/files/Strategic–Development%20-of–HE–and–Science–in–Georgia–ge.pdf>
2. ბრეგვაძე თ., გურჩიანი ქ., გრძელიძე ი., კახიძე ა., უნივერსიტეტების როლი რეგიონულ განვითარებაში, ერაზმუს+ ეროვნული ოფისი საქართველოში, თბ., 2017
3. დავითაძე ლ., უნივერსიტეტისა და სამენარმეო სფეროს თანამშრომლობის პრაქტიკის კვლევა (საქართველოს რეგიონული უნივერსიტეტების ტექნოლოგიური ფაკულტეტების საფუძველზე), თბ., 2018
4. დოიჯაშვილი მ., უმაღლესი სახელოვნებო განათლება საქართველოში, 24 საათი, 2010.
<http://24blog.ge/weekend/story/6392-umaghlesi-sakhelovneboganaatlebasaqartveloshi-tema-gankhivistvis>
5. პოპოვიჩი ი., საქართველოში საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარების ანგარიში, თბ., 2017, <https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/>
6. ფარინა ქ., კულტურული და შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარება საქართველოში, ანგარიში, 2017
7. ჩიხრაძე მ., შერგელაშვილი შ., კულტურული ინტეგრაცია და ქართული ხელოვნება, <http://www.georgianart.ge/index.php/ka/2010>
8. ადგილობრივი თვითმმართველობა საქართველოში 1991-2004, თბ., 2015
9. განათლებისა და მეცნიერების ერთიანი სტრატეგია 2017-2021, <https://mes.gov.ge/uploads/>
10. საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025, თბ., 2016
11. საქართველოს პარლამენტის განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის კომიტეტის თემატური მოკვლევის 2020 წლის ანგარიში „სკოლის გარეთ და

- ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებებში სახელოვნებო განათლების მდგომარეობის შესწავლა“, <https://parliament.ge>
12. „უმაღლესი განათლების შესახებ“ საქართველოს კანონი, <https://matsne.gov.ge>
13. უმაღლესი განათლების გავლენა სამუშაო ძალის ფორმირებაზე, კვლევის ანგარიში, თ., 2013, <https://docs.google.com/file/>
14. უმაღლესი განათლებისა და მეცნიერების სტრატეგიული განვითარება საქართველოში, თბ., 2013 <http://erasmusplus.org.ge/files/files/Strategic–Development>
15. ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის მისია, <http://batu.edu.ge/text–files/ge–file–10–1.pdf>
16. Евразийское образовательное пространство – новые вызовы и лучшие практики, сборник материалов, Барнаул, 2014
17. Три миссии университета: образование, наука, общество, Евразийская Ассоциация Университетов, М., 2019
18. Trippl M., Sinozic T., Lawton Smith H. „The role of universities in regional development: conceptual models and policy institutions in the UK, Sweden and Austria“, <http://www.circle.lu.se/publications>; <https://www.researchgate.net/publication>
19. Goldstein H. The «entrepreneurial turn» and regional economic development mission of universities, Annals of Regional Science, 2010. <https://link.springer.com/article/10.1007/s00168-008-0241-z>
20. Wolfe D. The Role of Universities in Regional Development and Cluster Formation, <https://www.researchgate.net/publication/252390580-The–Role–of–Universities–in–Regional–Development–and–Cluster–Formation>
21. Popescu A. The University as a Regional Development Catalyst: Frameworks to Assess the Contribution of Higher Education to Regional Development Bucharest Academy of Economic Studies, <https://www.researchgate.net/publication>
22. Thaman K. The Role of Higher Education in Regional Development in Pacific Island Countries with Specific Reference to the University of the South Pacific, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000157880>
23. Charles D. Northumbria University Universities and Territorial Development: Reshaping the Regional Role of UK Universities Local Economy 2003, 18
24. Higher Education in Regional and City Development. Berlin, Germany, 2010, <https://www.oecd-ilibrary.org/docserver>
25. Uyarra E. Conceptualizing the Regional Roles of Universities, Implications and Contradictions, European Planning Studies, 2010, no. 18
26. <http://batu.edu.ge/main/page/2976/index.html>
27. <https://eqe.ge/ka/posts/3006/sakhelovnebo-ganatlebis-mimartulebis-samushao-jgufis-shekvedra>
28. <https://eqe.ge/res/docs/dargobrivismaxasiatebeli>
29. <https://eqe.ge/ka/posts/3006/sakhelovnebo-ganatlebis-mimartulebis-samushao-jgufisshekvedra>
30. <http://akhaliganatleba.ge/4146-2>
31. <http://erasmusplus.org.ge/files/files/>

თინათინ მშვიდობაძე
გორის სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

**ციფრული სახალოვნებო განათლების განვითარების
ძირითადი ასპექტები**

XXI საუკუნეში თანამედროვე კომპიუტერული ტექნოლოგიების დანერგვამ ციფრული ხელოვნების სწრაფი განვითარება გამოიწვია.

ციფრული ხელოვნება წარმოადგენს ციფრული ტექნოლოგიების, ციფრული მედიის და ვიზუალური ხელოვნების ლოგიკურ კომბინაციას.

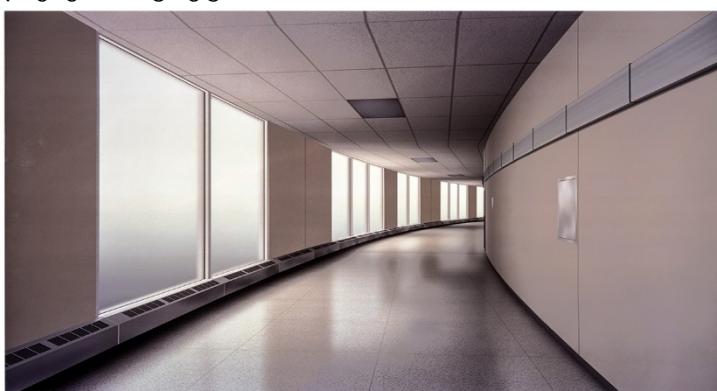
„ციფრული ხელოვნება“, ფართო მნიშვნელობით, ემყარება კომპიუტერზე დაფუძნებულ ციფრულ კოდირებას ან ინფორმაციის (ტექსტი, ციფრები, სურათები, ბერები) სხვადასხვა ფორმატში ელექტრონულ შენახვასა და დამუშავებას. ციფრულ სამყაროში ფოტოსურათი ვიზუალური ინფორმაციის ნიმუშია, რომელიც გადაღებულია ციფრული კამერით „ცოცხალი“ სცენიდან ან სკანირებულია ფოტოსურათიდან. მუსიკის ჩანერა შესაძლებელია ციფრულ ფორმატში კომპიუტერული პროგრამებით. ახლა ფილმები გადადის რთული ანალოგური და ციფრული პროცესების კომპოზიციიდან, სურათისა და ხმის რედაქტირების, ფერის კორექციის ან ხმის დაუფლების, სპეციალური ეფექტების წარმოებისა და პროექციის ეტაპზე.

წმინდა ციფრული ნამუშევრები მოიცავს ციფრულად გადაღებულ და დაპროექტებულ ფილმებს, მაგალითად – „ავატარი“ (Gaut & Berys, 2009).

ციფრული ხელოვნების წაწარმოები წარმოადგენს წარმომადგენლობითი ხელოვნების ნიმუშს და ციფრული ხელოვნების ყველაზე აბსტრაქტული ნამუშევრებითაც კი, მათი წარმოებისა და პრეზენტაციის რთულ პროცესებში ჩართულია წარმოდგენის სხვადასხვა ფენები, და ამ ფენების უმეტესობა ციფრულია.

საილუსტრაციოდ განვიხილოთ შემდეგი ორი ადრეული ნაშრომი:

- კრეიგ კალპაკჯიანის „დერეფანი“ (Craig Kalpakjian, “Corridor”), 1995 წელს კომპიუტერით შექმნილი ანიმაცია ლაზერულ დისკზე, სან-ფრანცისკოს თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი.



ნახ. 1. Craig Kalpakjian, Corridor, 1995

- კორი არკანჯელის „ლანდშაფტის კვლევა №4“ (Cory Arcangel, Landscape Study №4), 2002 წელს, „საპირისპირო ინჟინერიით“ შექმნილი თამაში, რომლის მიზანია ჩვენი ყოველდღიური გარემოს გადატანა ვიდეო თამაშების პლატფორმაზე.



ნახ. 2. Cory Arcangel, *Landscape Study №4*

ამ ნამუშევრებიდან პირველი მოიცავს ციფრულ მოძრავ გამოსახულებას, რომელიც მთლიანად წარმოიქმნება კომპიუტერული პროგრამით. მეორე ნამუშევარი მოიცავს სურათებს, რომლებიც თავდაპირველად ციფრული სახით იყო აღბეჭდილი.

არკანჯელმა დაინყო 360 გრადუსიანი ფოტოსურათების გადაღება მშობლიურ ქალაქ ბუფალოში (New York). მან დაასკანერა და შეცვალა ფოტოსურათები თავის კომპიუტერზე ისე, რომ მათი კოდირება შესაძლებელი ყოფილიყო „Nintendo“ სათამაშო სისტემის გრაფიკული შესაძლებლობების შესაბამისად.

ციფრული ხელოვნების ფილოსოფიის პერსპექტივიდან, ასეთი გადაწყვეტილება ხაზს უსვამს ციფრულ ხასიათსა და ინტერაქტიულ ბუნებას შორის კავშირის შემდგომი განხილვის აუცილებლობას.

კომპიუტერული გამოსახულება დამოკიდებულია ციფრული კომპიუტერების პროგრამირებაზე და ავტომატიზაციაზე.

მკვლევარ როდოვიკის თვალსაზრისით, ანალოგური ფოტოსურათი არის მისი შინაარსის „იზომორფული ტრანსკრიფია“. ციფრული ფოტოგრაფია არის „მონაცემების გამომუშავება“, სიმბოლურად შეკავშირებული თავის თემასთან (Rodowick, 2007). იგი ასევე აცხადებს, რომ საკმარისი რეზოლუციით, „ციფრულ ფოტოსურათს შეუძლია განუწყვეტლივ ტრადიციული ანალოგური სურათის სიმულაცია“.

თანამედროვე მხატვრები ხშირად იყენებენ ციფრული მედიის დინამიურ და საპასუხო შესაძლებლობებს, რათა თავიანთი ხელოვნება ინტერაქტიული გახსადონ. ექსპერიმენტული ონლაინ ლიტერატურა, კონცეპტუალური ბრაუზერის ხელოვნება და ვიდეოთამაშები მოითხოვს მომხმარებლის ინტერაქტიულობას, მაგრამ სხვადასხვა ხარისხით.

კომპიუტერულ ხელოვნებასთან დაკავშირებით, დომინიკ ლოპესი გვთავაზობს შემდეგ განმარტებას: „ხელოვნების ნიმუში ინტერაქტიულია მხოლოდ იმ

შემთხვევაში, თუ ის განსაზღვრავს მისი მომხმარებლების მოქმედებებს, ხელს უწყობს მის ჩვენებას” (Lopes, 2010). ანალოგიურად, ბერის გაუტის განმარტება-ში ნათქვამია, რომ „ნანარმოები არის ინტერაქტიული მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მისი აუდიტორიის მოქმედებები ნაწილობრივ განსაზღვრავს მის ინსტანციებსა და მახასიათებლებს“ (Gaut, 2010).

დუნკამი ამტკიცებს, ხელოვნების პედაგოგებს მოსწონთ ვიზუალური კულტურის პარადიგმა, რომელიც ასახავს ჩვენს მულტიმოდალურ „ციფრულ ხანას“. უფრო მეტიც, ახალი მედია ავითარებს სტუდენტების პრობლემების გა-დაჭრის უნარს, ვიზუალური მსჯელობის უნარ-ჩვევებს და შემოქმედებითი აზ-როვნების კვლევას და გამოხატვას.

გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს კრიტიკული საგანმანათლებლო სტრატე-გიების განხორციელებას და ინტერვენციებს, რომლებიც ხელს უწყობენ სტუ-დენტთა ინოვაციებს. კლასში ინტეგრირებული ტექნოლოგიების გამოყენებას, რომელსაც ხელოვნების პედაგოგები იყენებენ, ასევე გადამწყვეტი მნიშვნელო-ბა აქვს სტუდენტების სწავლის, მათი წარმოსახვის სტიმულირებისათვის შე-მოქმედებით პროცესში (Duncum, 2004).

ფსიქოლოგი კარლ როჯერსი აღნიშნული შემოქმედების პირობას, როგორც „სპონტანურ თამაშს იდეებთან, ფერებთან, ფორმებთან, ურთიერთობებთან, თარგმნას ერთი ფორმიდან მეორეში, გარდაქმნას წარმოუდგენელ ექვივალენ-ტად. შემოქმედებითი ციფრული დავალებების შესრულებით, სტუდენტებს შე-უძლიათ მიიღონ კვალიფიკაცია ეფექტის მისაღწევად ტექნოლოგიის შემოქმე-დებით გამოყენების გზებით“ (Rogers, 1962).

ამგვარად, ხელოვნების ფილოსოფიოსებმა ხაზი გაუსვეს, როგორც ციფრუ-ლი მედიის, ასევე ინტერაქტიულობის მნიშვნელობას ხელოვნებაში და აგრეთვე მათ გავლენას ხელოვნებისა და მხატვრული პრაქტიკის ფილოსოფიური წარ-მოდგენების შეცვლაზე.

კვლევების თანახმად, ციფრული ინსტრუმენტების გამოყენება სამხატვრო განათლებაში ზრდის მხატვრულ განვითარებას და შემოქმედებითობას. ტექნო-ლოგია კი არ ახშობს სტუდენტების წარმოსახვას, პირიქით, ხელს უწყობს მის გამოვლენას.

არსებობს კლასში ციფრული ხელოვნების სწავლების რამდენიმე უპირა-ტესობა:

- გაზრდილი წვდომა – სტუდენტების წვდომა ციფრულ მოწყობილობებ-თან, როგორიცაა iPad ან სმარტფონი (Schukei, 2019).
- მოქნილობა – ციფრული ინსტრუმენტებით შედარებით უპრობლემოა ხელოვნების ნიმუშების შექმნა, ნებისმიერ ადგილას და ნებისმიერ დროს.
- მყისიერი წვდომა – ციფრული ხელოვნების ნიმუშები უკვე ინახება ციფრულ მოწყობილობებზე. მხატვრებისათვის უფრო ადვილია თავიანთი ნამუ-შევრების ციფრულ ვებსაიტებზე და სოციალური მედიის საშუალებით მყისიე-რად გაზიარება.

- გაზრდილი პროდუქტიულობა – ციფრული ინსტრუმენტები საშუალებას იძლება სწარაფად აღმოიფხვრას ნახატზე შეცდომების დაშვება, გაუქმების ღილაკის საშუალებით. ციფრული ინსტრუმენტებით შეგიძლიათ წაშალოთ უკვალოდ, შეცვალოთ ფერები, მოათავსოთ და შეცვალოთ ობიექტები წამებში.

ბოლო წლების განმავლობაში, არაერთი ცნობილი უცხოური ხელოვნებისა და დიზაინის უნივერსიტეტი (იელის უნივერსიტეტი, ნიუ იორკის ვიზუალური ხელოვნების სკოლა, მიჩიგანის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, კალიფორნიის უნივერსიტეტი), ციფრული მედია ხელოვნების შესწავლისას ახორციელებს: მედიის კვლევის დიზაინის, მულტიმედია დიზაინის, ვიზუალური კომპიუტინგის, ვებდიზაინის, ვირტუალური რეალობის დიზაინის და სხვა ინტეგრირებულ პროგრამებს. აქედან გამომდინარე, უცხოური ციფრული მედია ხელოვნების განათლება უფრო მეტად ორიენტირებულია ციფრული ხელოვნების ხასიათსა და ფორმებზე, განსაკუთრებით ციფრული ტექნოლოგიის, ინტერაქტიული ტექნოლოგიის, მედიის დიზაინის დისციპლინებში, რომლებიც მკაცრად გამოხატავს ხელოვნების დიზაინსა და ციფრული ტექნოლოგიის მახსიათებლებს (Zhang, 2012).

ინოვაციური სასწავლო პროგრამის სისტემის რეფორმის ძირითადი იდეაა: ხარისხიანი განათლების მისაღებად, გავაძლიეროთ სასწავლო გეგმის შემუშავების პრაქტიკა. პროფესიონალური, მასწავლებელზე ორიენტირებული სასწავლო გეგმისა და ტრენინგის კავშირების რეფორმირება, ცოდნაზე დაფუძნებული, მოსწავლეზე ორიენტირებული სასწავლო გეგმის დიზაინისა და ტრენინგის სქემაზე გადასვლის გზით, „2+2“ სასწავლო გეგმის მოდულის შემუშავება, სტუდენტების ცოდნის, უნარის, ოპტიმალური კომბინაციის ხარისხის სტრუქტურის ხაზგასმა. ე.ნ. „2+2“ რეჟიმი გულისხმობს ბაკალავრის ოთხწლიან ინკუბაციურ პერიოდს, დაყოფილს ორ ნაწილად, პირველი ორი სასკოლო წელი გულისხმობს საბაზო განათლებას, პროფესიული სამხატვრო განათლების მიხედვით, მომდევნო ორი წელი კი – პროფესიული სწავლების კურსებს.

ამგვარად, ინტეგრირებული ტექნოლოგიები ხელს უწყობს სტუდენტების წარმოსახვას, განვითარონ თავიანთი მხატვრული პროექტები შემოქმედებითი გზით. სახელოვნებო განათლების პედაგოგებს კი შეუძლიათ სწავლება მულტიმოდალური “digiworlds”- ის გამოყენებით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Gaut & Berys, “*Digital Cinema*”, in *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, P. Livingston and C. Plantinga (eds.), New York: Routledge, 2009.
2. Rodowick D.N. *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.
3. Lopes D. M. “*The Ontology of Interactive Art*”, *Journal of Aesthetic Education*, 35 (4), 2001.
4. Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

5. Duncum P. *Visual culture isn't just visual: Multiliteracy, multimodality and meaning.* Studies in Art Education, 45 (3), 2002.
6. Rogers C. *Toward a theory of creativity* In J. S. Parnés & H. F. Harding (Eds.), *A sourcebook for creative thinking*. New York, NY: Charles Scribner's Sons. 1962.
7. Schukei A. Digital Vs. Traditional Art: Is One Better than the Other?, 2019 <https://theartofeducation.edu/2019/05/29/digital-vs-traditional-art-is-one-better-than-the-other/>
8. Zhang H. *Art Reviews*, Vol. 12. No 27, 2012.

ლეილა მარუაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

**ინტერდისციპლინური კავშირები მუსიკის სწავლებისას
თანამედროვე საჯარო სკოლაში**

ბოლო ორი ათწლეულის განმავლობაში საქართველოს საგანმანათლებლო სისტემა ძირდეს ვეულ რეორგანიზაციას განიცდის, რაც, ბუნებრივია, შეეხო მუსიკალური განათლების სფეროსაც. ამ კონტექსტში საზოგადოებაში, აკადე-მიურ წრეებში პერმანენტულად იბადება მთელი რიგი კითხვებისა, მათ შორის მე გამოყოფი შემდეგს:

- რა მეთოდებია ასათვისებელი იმისთვის, რომ პედაგოგიური მოღვაწეობა გახდეს უფრო ხარისხიანი და შედეგიანი?
- როგორ დავაკავშიროთ უცხოური პედაგოგიკის სიახლეები ჩვენი გა-ნათლების ტრადიციულ ღირებულებებთან?
- როგორ გავხადოთ სასწავლო პროცესი პროდუქტიული, და რაც ძალზე მნიშვნელოვანია – საინტერესო ბავშვებისა და მოზარდებისთვის?

პედაგოგიკის მეცნიერების აზრით, ამ კითხვებზე ყველაზე სრულად პასუ-ხობს საგანმანათლებლო პროცესების ორგანიზება საგანთაშორისო კავშირების განხორციელების გზით. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ საგანთაშორისო კავში-რების პრობლემა არ არის ახალი. განათლებაში ინტეგრაციის ფენომენს გააჩნია ღრმა ისტორიული და დიდაქტიკური ფესვები. მცირე მოცულობის ცოდნის ინ-ტეგრაციის საწყისმა ტიპმა ხელი შეუწყო კაცობრიობის ისეთი „მასწავლებლე-ბის“ გამოჩენას, როგორიცაა პლატონი, არისტოტელე, ლეონარდო და ვინჩი, გა-ლილეო.

რაც ეხება საგანთაშორისო კავშირებს დიდაქტიკაში, მას სამ საუკუნეზე მეტია, ექცევა დიდი ყურადღება. დისციპლინებს შორის ურთიერთობის გათვა-ლისწინების აუცილებლობაზე თავის ნაშრომებში ჯერ კიდევ XVIII-XIX საუკუნე-ების გამოჩენილი პედაგოგები საუბრობდნენ – ჯ.ა.კომენსკი (გრამატიკის და ფილოსოფიის, ფილოსოფიის და ლიტერატურის ურთიერთკავშირებს უჭერდა მხარეს), ინგლისელი დ.ლოკი (ისტორიის და გეოგრაფიის), შვეიცარიელი ი.გ.პესტალცი (თვლიდა, რომ ახლობელ და მონათესავე საგნებს შორის უნდა იყოს კავშირი). საგანთაშორისო კავშირების აუცილებლობას იზიარებდა ბევრი რუსი მეცნიერი და განმანათლებელიც.

თანამედროვე ეტაპზე მეცნიერები თვლიან, რომ საგანთაშორისო კავში-რებს სწავლებისას გააჩნია რამოდენიმე ფუნქცია:

- **საგანმანათლებლო** – მისი დახმარებით მასწავლებელი აყალიბებს მოსწავლეებში ცოდნის ისეთ ხარისხს, როგორიცაა სისტემურობა, სილრმე; კავ-შირები ხელს უწყობენ შემოქმედებითი პოტენციალის რეალიზებას;

• **განმავითარებელი** – ამ ფუნქციის კავშირები ხელს უწყობენ მოსწავლეებში შემოქმედებითი აზროვნების განვითარებას და მხატვრული გემოვნების ფორმირებას;

• **კონსტრუქციული** – მათი მეშვეობით პედაგოგი აუმჯობესებს სასწავლო მასალას, სრულყოფს სწავლების ორგანიზაციის ფორმებს და მეთოდებს.

სამეცნიერო პედაგოგიკის დარგის ლიტერატურში საგანთაშორისო ურთიერთობებს ხან „კავშირების“ დონეზე განიხილავენ, ხან კი – ხმარობენ ტერმინს „ინტეგრაცია“. ვფიქრობ, ურიგო არ იქნება ამ დეფინიციების გამიჯვნა. ჩემი აზრით, განსხვავებამათ შორის მნიშვნელოვანია, რადგან საგანთაშორისო კავშირები არ წარმოადგენენ სისტემურ მოვლენას, სისტემას ქმნის საგანთაშორისო **ინტეგრაცია**. სწორედ ინტეგრაცია აერთიანებს სხვადასხვა დისციპლინების სასწავლო მასალას **ერთიან მთლიანობაში**. ინტეგრაციის ძირითადი ამოცანაა – მისცეს შემსწავლელს უნივერსალური, ფუნდამენტური ცოდნა სამყაროზე, როგორც ერთიან სისტემაზე. ინტეგრირებული სწავლება კი მძლავრი სტიმულია მოსწავლეების შემოქმედებითი პოტენციალის რეალიზაციისთვის, ამავდროულად, იგი ხელს უწყობს მათში ჭეშმარიტი გემოვნების და მხატვრული აზროვნების განვითარებას.

აღსანიშნავია, რომ საგანთაშორისო ინტეგრაცია, როგორც ერთიანი სისტემა, ხორციელდება სხვადასხვა **მეთოდებით და ფორმებით**. სამუშაო ტერმინების სახით, რომლებიც ყველაზე სრულად ასახავენ თანამედროვე ეტაპზე საგანთაშორისო კავშირებს მუსიკალური საგნების სწავლებისას, მეცნიერები გვთავაზობენ ბევრს, თუმცა სასურველია მათი გამიჯვნა – ზოგი, ჩემი აზრით, განეკუთვნება ინტეგრაციის ფორმებს, ზოგი კი – განსალხილველია როგორც მეთოდი, ვინაიდან წარმოადგენს ამა თუ იმ მეთოდოლოგიურ ხერს, რომელიც ხელს უწყობს დასახული მიზნის მიღწევაში.

განვიხილოთ უფრო დეტალურად ინტეგრაციის ორივე კატეგორია – მეთოდი და ფორმა – მუსიკალური დისციპლინების სწავლების კონტექსტში.

მეთოდოლოგიის სფეროს მივაკუთნებ ინტეგრაციის რამოდენიმე სახეს, მათ შორის, პირველ რიგში აღსანიშნავია პორიზონტალური და ვერტიკალური ინტეგრაციის მეთოდები. მოვიყვან **პორიზონტალური ინტეგრაციის** რამოდენიმე მაგალითს:

1. საგანმანათლებლო პროგრამის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი კომპონენტის – სასწავლო გეგმის იმგვარად აგება, რომ ერთი რიგის საგნების შესწავლა უზრუნველყოფს სტუდენტის მომზადებას სხვა საგნების შემეცნებისათვის. კერძოდ, „საშემსრულებლო ხელოვნების“ პროგრამის სასწავლო გეგმის მიხედვით, „პოლიფონია“ პიანისტთან ისწავლება პირველ კურსზე, როდესაც სტუდენტები გადიან მუსიკის ისტორიის კურსში აღორძინების და ბაროკოს ეპოქის მუსიკას.

2. ინტეგრირებული სწავლების მეთოდს მიეკუთვნება რომელიმე საგნის შესწავლისას ისეთი ცოდნის და უნარების გამოყენება, რომელიც სტუდენტს მიღებული აქვს სხვა დისციპლინის გავლისას. მაგალითად, მუსიკალური ნაწარმოებების ანალიზის კურსის გავლისას სტუდენტები იყენებენ ცოდნის იმ მარაგს,

რომელიც მიღებული აქვთ სხვა თეორიული დისციპლინების შესწავლისას. პირველ რიგში, ეს სოლფეჯიოს კურსის გავლისას განვითარებული უნარებია (სმენით აღქმა), აგრეთვე – ჰარმონიის კურსში აკუმულირებული ცოდნა (ჰარმონიის ფორმაქმნადი როლი) და ა.შ.

ბოლოს მინდა შევჩერდე ვერტიკალური ინტეგრაციის მეთოდზე, რომლის არსებობის ნარმოადგენს ერთ საგანში ისეთი მასალის, ან მუშაობის ფორმების გაერთიანება, რომელიც თემატურად და მეთოდურად მეორდება განათლების სხვადასხვა საფეხურზე, მაგრამ, სირთულეების განსხვავებული დონით (მაგალითად, სპეციალობის კლასი შემსრულებლებთან, ან სოლფეჯიოს სასწავლო კურსში – თეორეტიკოსებთან).

ასეთი ვერტიკალური ინტეგრაციის არსებობა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისათვის, როგორც საქართველოში მოქმედი უმაღლესი მუსიკალური განათლების ერთ-ერთი მთავარი ინსტიტუციისათვის, ბოლო ათეულ წლებში ყველაზე აქტუალურ პრობლემას ნარმოადგენს. ჩვენ, კონსერვატორიის აკადემიური პერსონალი, კარგად ვაცნობიერებთ რაოდენ მნიშვნელოვანია მუსიკალური სკოლების საგნების ბლოკის ვერტიკალური ინტეგრაცია იგივე შინაარსის, ხშირად იგივე დასახელების საგნებთან, რომლებიც იკითხება კონსერვატორიაშიც. ამ მიდგომას იზიარებს ყველა სპეციალობის პროფესორები – შემსრულებელი, თეორეტიკოსი, ისტორიკოსი.... „საერთო“ საგნების ვერტიკალური ინტეგრაცია აძლევს მოსწავლეებს უფრო ფუნდამენტური ცოდნის მიღების საშუალებას, მეტიც, წყვეტს **მემკვიდრეობითობის** პრობლემას, რომლის გარეშე შეუძლებელია ჭეშმარიტი პროფესიონალი მუსიკოსის აღზრდა.

ყველასთვის აშკარა უნდა იყოს, რომ მხოლოდ ამ გზით შეიძლება განხორციელდეს საშუალო რგოლში მიღებული ცოდნის ტრანსლაცია ახალი ცოდნის ათვისების გზაზე, რომლის მიღებას უზრუნველყოფს კონსერვატორია. უნდა გავაცნობიეროთ ისიც, რომ ვერტიკალური ინტეგრაცია საშუალო და უმაღლესი განათლების რგოლებს შორის შესაძლებელია მხოლოდ უწყვეტი საგანმანათლებლო პროცესის არსებობის შემთხვევაში. ხაზგასასმელია, რომ საშუალო და უმაღლეს განათლებას შორის არსებული მემკვიდრეობითობის პრინციპი, რომელიც ჯერჯერობით მოქმედებს, ჩვენი საგანმანათლებლო სისტემის მრავალწლიანი ტრადიციის შედეგია, ეს ჩვენი მონაპოვარია, რომელიც მოითხოვს გაფრთხილებას. უცხოეთში მოქმედი სამუსიკო განათლების სისტემების უმრავლესობა არ გამოიჩინა ასეთი მნიშვნელოვანი ინტეგრაციული სისტემის არსებობით.

ფორმების ჭრილში შემოთავაზებული მაქვს უცხოეთში მიღებული ტერმინები: **ინტრადისციპლინური, ინტერდისციპლინური და ტრანსდისციპლინური** ინტეგრაცია. მუსიკალური საგნების კონტექსტში ეს ფორმები შეიძლება ავსახოთ სქემატურად:

ინტეგრაციის ფორმა	სფეროები	საგნები
ინტრადისციპლინური	ერთი სფეროს მუსიკალური საგნების ინტეგრაცია	<ul style="list-style-type: none"> • მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი და ჰარმონია • სოლფეჯიო და ჰარმონია • სოლფეჯიო და ინსტრუმენტობა • პოლიფონია და ჰარმონია
ინტერდისციპლინური	სხვადასხვა სფეროს მუსიკალური საგნების ინტეგრაცია	<ul style="list-style-type: none"> • მუსიკის ისტორია და ფორმა • სოლფეჯიო, ჰარმონია და საშემსრულებლო სპეციალიზაცია¹¹⁹ • ფოლკლორი და სოლფეჯიო • მუსიკის ისტორია და პოლიფონია • ფოლკლორი და ინსტრუმენტზე დაკვრის საბაზისო კურსი (ხალხური ინსტრუმენტები)
ტრანსდისციპლინური	მუსიკალური და არამუსიკალური საგნების ინტეგრაცია	<ul style="list-style-type: none"> • მუსიკა და პოეზია • მუსიკა და ფერწერა • მუსიკა და თეატრი • მუსიკა და მათემატიკა • მუსიკა და ისტორია და სხვ.

ინტრადისციპლინური ინტეგრაციის სფეროს განეკუთვნება, მაგალითად, მხოლოდ თეორიული ბლოკის საგნების ინტეგრაციული პროცესები. მარჯვენა სვეტში მოყვანილია ასეთი ინტეგრაციის კარგად ცნობილი ვარიანტები.

ინტერდისციპლინური ინტეგრაციის მაგალითად მოყვანილი მაქს სხვადასხვა მუსიკალური დისციპლინების გაერთიერების შესაძლო მაგალითები. მიაქციეთ ყურადღება საშემსრულებლო და, მაგალითად, თეორიული ან ისტორიული დისციპლინების გაეთიანების მნიშვნელობას.

ტრანსდისციპლინური ინტეგრაცია უკავშირდება მუსიკალური და არამუსიკალური დისციპლინების, სფეროების კავშირებს. მარჯვენა სვეტში თქვენ ხედავთ მსგავსი ინტეგრაციის მხოლოდ რამოდენიმე მაგალითს.

¹¹⁹ სწორედ ასეთ ინტეგრაციას გულისხმობდა გამოჩენილი რუსი პედაგოგი ჰ.ნეიპაუზი, როდესაც წერდა: „ნებისმიერ ინსტრუმენტზე დაკვრის მასწავლებელი (ჩავთვალოთ, რომ ადამიანის ხმაც – ინსტრუმენტია) პირველ რიგში უნდა იყოს მუსიკის მასწავლებელი, ანუ – მისი ამხსნელი, განმარტებელი.... მასწავლებელმა უნდა მიიტანოს მოწაფემდე არა მხოლოდ ნაწარმოების ე.ნ. შინაარსი, მისი პოეტური სახე, არამედ უნდა მისცეს მას ფორმის დაწვრილებითი ანალიზი, მთლიანი სტრუქტურის და მისი დეტალების, ჰარმონიის, პოლიფონიის, საფორტეპიანო ფაქტურის, მოკლედ, იგი უნდა იყოს ერთდროულად მუსიკის ისტორიკოსიც, თეორეტიკოსიც – სოლფეჯიოს, ჰარმონიის, კონტრაპუნქტის და ... ფორტეპიანოზე დაკვრის მასწავლებელი“ (Нейгайз, 1982:148).

დღეს, მუსიკის ინტეგრირებული სწავლების იდეა, ჩემი აზრით, ყველაზე მიზანმიმართულად და თანმიმდევრულად ხორციელდება ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში, სადაც ეს საგანი სავალდებულოა პირველიდან მეცხრე კლასის ჩათვლით, ხოლო მეცხრე კლასის შემდეგ არის არჩევითი. უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მეტწილად ხორციელდება საგანთა-შორისო ინტეგრაციის ჰორიზონტალური მეთოდი, რომლის დროს ხდება სხვა-დასხვა საგნების თანმიმდევრული ინტეგრაცია ერთდროულად. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეროვნული სასწავლო გეგმის თანახმად, სავალდებულოა საგანთა-შორისო ინტეგრაციის სამივე სახის – **ინტრადისციპლინური, ინტერდისციპლი-ნური და ტრანსდისციპლინურის** – მიზანმიმართული გამოყენება.

რაც შეეხება სკოლისგარებების მუსიკალურ დაწესებულებებს, ჩემი დაკვირვების თანახმად, იქ ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია ვერტიკალური ინტეგრა-ციის ტრადიცია. კერძოდ, ნაგულისხმევია საგანთა-შორისო ისეთი ინტეგრაცია, როდესაც მუსიკალური სკოლების სასწავლო გეგმაში მოცემულია მთელი რიგი საგნებისა, რომლებიც სილრმისეულად, ახალი მეთოდოლოგიური ამოცანების გათვალისწინებით შეისწავლება კონსერვატორიაში (ყველა სპეციალობა საშემ-სრულებლო საგნების ბლოკში, თეორიული საგნები – სოლფეჯიო, ჰარმონია, მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი, მუსიკის ისტორია). რაც შეეხება საგანთა-შორისო ინტეგრაციის ხსენებული ფორმების გამოყენებას, – ისინი მუსიკალურ სკოლებში აქტიურად არ გამოიყენება, რაც განპირობებულია მრავალი მიზე-ზით, მათ შორის მუსიკალური სკოლისთვის სწავლების სტანდარტების არარსებობით.

რა ცოდნას და პრაქტიულ უნარებს უნდა ფლობდეს დღეს მუსიკის მსწავ-ლებელი იმისათვის, რომ წარმართოს ხარისხიანი და მაქსიმალურ შედეგზე ორიენტირებული სწავლება?

ჩამოვთვლი მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვანს:

- **თეორიული ცოდნა** მუსიკალური ენის თავისებურებების, მუსიკალური ფორმის, ჰარმონიის შესახებ, ცოდნა მუსიკის ლიტერატურის სფეროდან – მუ-სიკაზე და მუსიკოსებზე, კომპოზიტორებზე, უანრებზე და სტილებზე, ფოლ-კლორის – სასურველია არა მხოლოდ ქართულის თეორიული და პრაქტიკული ცოდნა.

- მასწავლებელს უნდა ჰქონდეს საკუთარი **ხმის ფლობის და დირიჟო-რობის პრაქტიკული უნარები**. გარდა ჩამოვთვლილისა, მომავალი მასწავლებე-ლი უნდა ფლობდეს მუსიკალურ ინსტრუმენტზე დაკვრის ჩვევებს. ყველა ეს სა-განი ერთად „მუშაობს“ მომავალი პედაგოგი-მუსიკოსის პროფესიონალიზმის ჩამოყალიბებაზე.

- თანამედროვე მუსიკის გაკვეთილი, რომლის სტრუქტურასა და შინა-არსს შეისწავლის მომავალი მუსიკის მასწავლებელი, მოიცავს ინტერდისციპ-ლინურ კავშირებსაც. მისი განხორციელების დროს **ესთეტიკური ციკლის ობი-ექტები** ინტეგრირებულია ერთმანეთში: სახვითი ხელოვნება და ლიტერატურა, ისტორია, კინო და თეატრი.

- პედაგოგიური უნარებისა და შესაძლებლობების წარმატებით განსახორციელებლად, მომავალ მასწავლებლებს მის პედაგოგიურ პრაქტიკაში სჭირდება მეცნიერების ისეთი სოციალური და ჰუმანიტარული დარგების თეორიული და პრაქტიკული ცოდნა, როგორიცაა **პედაგოგიკა, ფსიქოლოგია, ფილოსოფია.**

- თანამედროვე სამყაროში კომპიუტერი და მისი შესაძლებლობები ფართოდ გამოიყენება ადამიანის საქმიანობის ყველა სფეროში, ამ კონტექსტში მუსიკალური განათლება არ წარმოადგენს გამონაკლისა. ახალი **კომპიუტერული ტექნოლოგიების** მუსიკალურ განათლებსთან ინტეგრაციის შესაძლებლობები გაზიარებულია სახელმწიფო დონეზე, რაც აისახაეროვნული სასწავლო გეგმის ბოლო ვერსიაში და მასწავლებლის პროფესიულ სტანდარტში. ამ რეგულაციების თანახმად, ინფორმაციულ-საკომუნიკაციო ტექნოლოგიების ცოდნა სავალდებულო გახდა საჯარო სკოლის მასწავლებლებისათვის.

მუსიკალური დისკიპლინების და ინოვაციური ტექნოლოგიებისა და მუშაობის მეთოდების ინტეგრაცია ხელს უწყობს მომავალი მასწავლებლების პროფესიული კომპეტენციების განვითარებას.

საგანმანათლებლო პროცესში სხვადასხვა საგნების ჩართვით მიიღწევა მუსიკის გაკვეთილის ძირითადი მიზნები და ამოცანები, ასეთი სიმბიოზური ცოდნა მუსიკის მასწავლებელს დაეხმარება მის მოსწავლეებში მუსიკალური კულტურის ფორმირებაში, მუსიკის მოსმენის ჩვევების და შემოქმედებითი უნარების განვითარებაში, მუსიკისადმი ემოციურ რეაგირებაში, ბავშვების მუსიკალური მონაცემების და შესაძლებლობების განვითარებაში, მუსიკისადმი ინტერესის გაღვივებაში.

როგორც ვხედავთ, მუსიკის მასწავლებლის მომზადების პროცესში საგანთაშორისო ინტეგრაციული პროცესების აქტიური ამოქმედება გარდაუვალია. ამასთანავე, როგორც დავრწმუნდით, უნდა ამოქმედდეს ჰორიზონტალური ინტეგრაციის სამივე ფორმა – **ინტრადისციპლინური, ინტერდისციპლინური და ტრანსდისციპლინური.**

ზუსტად ამ მიზნებს ისახავს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატივიაში მოქმედი მუსიკის მასწავლებლის მომზადების საგანმანათლებლო პროგრამა, რომელმაც პირველი აკრედიტაცია გაიარა 2012 წელს. თავდაპირველად, ეს პროგრამა მიზნად ისახავდა სკოლისგარეშე მუსიკალური დაწესებულებებისათვის პედაგოგიური კადრების მომზადებას, რაც, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან მისი სტრატეგიის ერთ-ერთ ძირითად მიმართულებას წარმოადგენდა. დღეს კი, საგანმანათლებლო სისტემის რეფორმირების და საჯარო სკოლის მასწავლებლებისადმი ახალი რეგულაციების ამოქმედების გამო, პროგრამამ განიცადა სერიუზოლი ცვლილებები და, ძირითადად, შინაარსობრივად ორიენტირებულია საჯარო სკოლის მასწავლებლის მომზადებაზე¹²⁰.

პროგრამა შედგება სამი ბლოკის საგნებისაგან.

¹²⁰ მეორე აკრედიტაცია პროგრამას მიღებული აქვს 2020 წლის აგვისტოში.

1. პუმანიტარული დისციპლინები: პედაგოგიკა, ფსიქოლოგია და ფილოსოფია. სამივე საგანი ორიენტირებულია იმ ცოდნის დაუფლებაზე, რომელიც დასჭირდება მომავალ მუსიკის მასწავლებელს – ზოგადი და სამუსიკო პედაგოგიკა, სამუსიკო განათლების სისტემები, თანამედროვე პედაგოგიური ტექნილოგიები, მუსიკის საგნის სწანდარტი, სამუსიკო ფსიქოლოგიის საფუძვლები.

2. დარგობრივი საგნების ბლოკი: მუსიკის თეორიის სწავლების საფუძვლები, სამუსიკო დიდაქტიკა და მუსიკალურ-რიტმული აღზრდა, მუსიკის ლიტერატურის სწავლების მეთოდები, ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სწავლების მეთოდები, ინფორმაციულ-საკომუნიკაციო ტექნოლოგიები (LMMS, Audacity), სავალდებულო არჩევითი კურსი (ქართული ხალხური საკრავების საბაზისო კურსი; გიტარის საბაზისო კურსი; ფორტეპიანოს საბაზისო კურსი).

3. პედაგოგიური პრაქტიკა – ზოგადსაგანმანათლებლო და სამუსიკო სკოლაში (გუნდის დირიჟორობა).

ნათელია, რომ კონსერვატორიის მიერ შემოთავაზებულ მოდელში საგანთაშორისო ინტერაციის პორიზონტალური მეთოდი სრულად არის დანერგილი.

ძალზე მნიშვნელოვანია ალინიშნოს, რომ კონსერვატორიის მიღვომა პროგრამის განვითრების მეთოდოლოგისთან დაკავშირებით, განპირობებულია არა მხოლოდ იმ მიზეზებით, რომლებიც უკვე ზემოთ განვიხილეთ. პროგრამის გაუმჯობესების და განვითარების მიზნით შემუშავებულია პროგრამის შეფასების პროცედურა, რომელშიც მონაწილეობს ყველა დაინტერესებული მხარე: სტუდენტები, კურსდამთავებულები და დამსაქმებლები. რეგულარულად ხორციელდება ამ ჯგუფების წარმომადგენლების გამოკითხვა სპეციალურად შედგენილი კითხვარების მიხედვით. გამოკითხვის შედეგების ანალიზის შემდეგ, რესპონდენტების რჩევების და რეკომენდაციების გათვალისწინებით, პროგრამა განიცდის მოდერნიზაციას. ასეთი გზით, პროგრამის საწავლო გეგმა გამდიდრდა რიგი საგნებით, ზოგმა დისციპლინამ კი განიცადა სასარგებლო ცვლილებები.

უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო დამსაქმებლების აზრის გაგება პროგრამის ამოქმედებამდე. საჯარო სკოლების დირექტორების ერთ-ერთი რეკომენდაცია ეხებოდა მუსიკის მასწავლებლების თეორიული ცოდნის დაკავშირების სურვილს გაკვეთილების პრაქტიკულ აქტივობებთან. უნდა ითქვას, რომ სწორედ ამ მიზანს ისახავს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და ნორვეგიის მუსიკალური აკადემიის ერთობლივი “**Bridging the Gap – Qualitying Music Students for a Changing Music Proffession**”, რომელიც ხორციელდება პროგრამის ფარგლებში. ცნობილია, რომ სამუსიკო პედაგოგიკის მიმართულება ერთ-ერთი წარმატებული დარგია ნორვეგიაში. შესაბამისად, ნორვეგიელი პროფესორების ჩართულობით, ვორკშოპების და წელიწადში ორჯერ პროგრამის მსმენელების-თვის მასტერკლასების ჩატარებით, მოხდა კონსერვატორიის მასწავლებლის მომზადების პროგრამაში მსოფლიოში არსებული საუკეთესო პრაქტიკის და გამოცდილების გათვალისწინება.

ლიტერატურა:

1. დაწყებითი, საბაზო და სამუალო საფეხურის მასწავლებლის პროფესიული სტანდარტი მუსიკაში.
2. <http://old.tfdc.ge/uploads/pdf-documents/musikis%20standarti.pdf>
3. ეროვნული სასწავლო გეგმა. <http://ncp.ge/ge/curriculum/satesto-seqtsia/akhali-sastsavlo-gegmebi-2016-2021>
4. Нейгауз Г. Искусство фортепианной игры. Москва, «Музыка», 1982.

თამარ ძველაია
ბათუმის შოთა რუსთაველის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

ზოგადსაგანათლებლო სკოლის მუსიკის მასწავლებლის დახმოცვების საკითხისათვის

მუსიკის სწავლება მრავალკომპონენტიანი პროცესია, ეს მითუმეტეს აუ-
ცილებლადა გასათვალისწინებელი, თუ საკითხი ზოგადსაგანმანათლებლო
სკოლაში მუსიკის სწავლებას ეხება. რა იგულისხმება აღნიშნული ტიპის სკოლა-
ში – მუსიკის მასწავლებლის სათანადოდ მომზადების დონეში? უპირველესად
(გარდა იმ თვისებებისა, რაც ზოგადად ყველა მასწავლებელს მოეთხოვება), მას
მუსიკის დარგში კომპლექსური ცოდნის მარაგი ესაჭიროება. მათ შორის: მუსი-
კის თეორიის, მუსიკის ისტორიისა და ლიტერატურის, საშემსრულებლო ნიჭი
და მხატვრული შემოქმედების უნარ-ჩვევები; ჩამოთვლილის განსახორციელებ-
ლად, აუცილებელია ზოგადი და მუსიკის ფსიქოლოგიის ძირითად საკითხებში
წვდომა. ამ მოთხოვნების დასაძლევად აუცილებელია: ძირითადად კონკრეტუ-
ლი სპეციალობის საშემსრულებლო განათლების მქონე მუსიკოსების – ზოგად-
საგანმანათლებლო სკოლის მრავალპროფილიან მუსიკის მასწავლებლებად ჩა-
მოყალიბება და დახელოვნება.

მოცემულ სტატიაში საკითხის ზოგადად განხილვის საშუალება მეძლევა.
პრობლემის განსახილველად წარმოვადგენ, ჩემს მიერ მუსიკის საგნის პედაგო-
გად მუშაობის განმავლობაში (კერძო და საჯარო სკოლებში – 2017 წლიდან
დღემდე) დაკვირვების შედეგად დაგროვილი მასალის ანალიზს. სწავლების
პროცესში ძირითადად ვეყრდნობოდი ცნობილი მეცნიერების – ჟ.პიაჭესა და
ლ.ვიგორტსკის კონსტრუქტივისტულ და შემეცნებითი განვითარების თეორიებს,
რომლებიც გვასწავლის:

- ვაქციოთ ბავშვები აქტიურ მოსწავლეებად, რომლებიც არსებულ ცოდ-
ნას შეივსებენ ახალი ინფორმაციით.
- შემეცნებითი განვითარება ასაკთან ერთად მცირდება.
- ორივე თანხმდება იმაზე, რომ განვითარება შეიძლება შეფერხდეს შე
მეცნებითი კონფლიქტით.
- ბავშვები სწავლობენ სულ უფრო რთულ მასალას და აუმჯობესებენ
უნარებს ასაკის მატებასთან ერთად.

პიაჭე ხაზს უსვამს საკუთარი თავის აღმოჩენას, ვიგორტსკი – სწავლის
გზით თანამშრომლობას. პიაჭემ (ბავშვის ასაკობრივი განვითარების საფეხურე-
ბის გათვალისწინებით) სწავლის პროცესთან დაკავშირებული განვითარების
ეტაპების მიხედვით, მომავალი მოსწავლეები დაალაგა სხვადასხვა კატეგორიე-
ბად:

- სენსორულ-მოტორული ეტაპი (0-დან 2 წლამდე ასაკის).
- წინასაოპერაციო ეტაპი (2-დან 7 წლამდე).

- კონკრეტული ოპერაციული ეტაპი (7-დან 11 წლამდე).
- ოფიციალური ოპერაციული ეტაპი (11 წლიდან – სრულნლოვანებამდე).

თითოეული ეტაპი განსხვავდება წინასგან. მასწავლებელსა და მოსწავლეებს შორის ეფექტური თანამშრომლობა და საგნისადმი დაინტერესების მოტივაცია რომ გაჩნდეს, მუსიკის მასწავლებელი ვალდებულია, გაკვეთილების დაგეგმვისას გაითვალისწინოს ასაკობრივი განვითარების მოცემული ეტაპები. მოკლედ მიმოვიხილავ რამდენიმე მნიშვნელოვან მეთოდს, რომელიც გამოიყენება მუსიკის სწავლებისას. უნდა აღინიშნოს, რომ არ არსებობს შემუშავებული ერთი მუდმივი მეთოდი, რომელიც დააკმაყოფილებს სწავლების გამოწვევებს. სწავლების კონკრეტული მეთოდის ვარგისისანობა ან ეფექტურობის განსაზღვრა დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა მიზნისთვის არის ის განკუთვნილი. სწავლების სტრატეგიების შეზღუდული სპექტრი, მოსწავლეებისათვის სასწავლო პროცესს ხდის უინტერესოს, დემოტივირებულს და ინვევს მათი აქტივობის ნაკლებად ჩართულობას, ბავშვის ყურადღების გაფანტვას და საგნისადმი გაუცხოვებას. ამ ხარვეზის თავიდან ასაცილებლად, მუსიკის საგნის სტანდარტით, მასწავლებელი ვალდებულია გააფართოვოს ბავშვის შემეცნებითი არეალი მუსიკის ხელოვნებასთან მიმართებაში. ამ პრობლემის გადასაჭრელად, შემეცნებითი პროცესის ძირითადი ქვაკუთხედის – მუსიკის აღქმის მეცნიერული და მუსიკის პედაგოგიკაში დანერგილი პრაქტიკული გამოცდილების შესწავლა და დანერგვაა აუცილებელი. სწორედ ამის შემდეგ შეძლებს მასწავლებელი, რომ შედეგიანად გამოიყენოს სხვადასხვა სახის სასწავლო სტრატეგია, რომელიც ხელს შეუწყობს დაწყებითი და საბაზო კლასების მოსწავლეების მუსიკალურ-შემეცნებითი არეალის გაფართოებას: მუსიკის ელემენტალური თეორიული და პრაქტიკული ცოდნის მარაგის შექმნას, რომელიც სწავლების შემდგომ საფეხურებზე, ხელს შეუწყობს ბავშვის მუსიკალური აზროვნების პროცესს.

კონსტრუქტივისტული თეორია მასწავლებელს მიიჩნევს როგორც ფასილიტორს, გზამკვლევს და გამოცდილების გამზიარებელს. აღნიშნული თეორია სწავლებას განიხილავს, როგორც აქტიურ პროცესს, რომელშიც მოსწავლეები საკმაო დროის მანძილზე იღებენ ცოდნას და აგროვებენ გამოცდილებას. მასწავლებელი მოსწავლეებს უნდა დაეხმაროს მუსიკის საგანში ცოდნის შეძენასა და მის პრაქტიკულ გამოყენებაში, თუმცა არ უნდა შემოიფარგლოს მხოლოდ მშრალი ინფორმაციის მიწოდებით. ჩევენს რეალობაში (არა მხოლოდ ჩემი დაკვირვებით), საკლასო აქტივობებში – მასწავლებელი დომინირებს. ჩემი გამოცდილებით, სწავლების დადებითი შედეგის მისაღწევად უმჯობესია: კონსტრუქტივისტული მეთოდის სხვადასხვა დონეების სპირალური განვითარების დანერგვა ასაკობრივი ზრდის გათვალისწინებით. სწავლების პროცესში, სათანადო ცოდნით აღჭურვილი მასწავლებლის ხელში მოსწავლეები უნდა გახდეს გაკვეთილის ცენტრალური მამოძრავებელი ღერძი. აქედან გამომდინარე, მუსიკის სწავლებაში მასწავლებლის კვალიფიკაციის დონე განსაზღვრავს მოსწავლეებთან მიმართებაში შემდეგი აქტივობების სათანადოდ წარმართვას:

- უნდა შეძლოს მუსიკის საგანთან მიმართებაში დასმულ შეკითხვებზე პასუხის გაცემა;

- მოსწავლეთა მიერ მოწოდებული აზრების სათანადოდ შეფასება (საჭიროების შემთხვევაში წახალისება).
- უნდა დანერგოს მოსწავლეთა ჯგუფური მუშაობის პრაქტიკა, რომელიც ითვალისწინებს მოცემულ მუსიკალურ საკითხებთან დაკავშირებით ინფორმაციის მოძიების სწავლებას;
- მოპოვებული მასალის დამუშავებას და მის სათანადოდ პრეზენტაციას.
- მასწავლებელმა მოსწავლეებს უნდა მიაწოდოს საჭირო, სანდო და გადა მოწმებული ბეჭდური მასალები (თუ საჭიროება მოითხოვს, ასაკის გათვალისწინებით ადაპტირებული);
- საბაზო საფეხურის უფროსი ასაკის მოსწავლეებს მასწავლებელმა უნდა ასწავლოს მოცემულ საკითხთან მიმართებაში მასალის მოძიება და გამოყენება.

ამასთან დაკავშირებით, კიდევ ერთხელ შევეხები მუსიკის სწავლების პროცესში დანერგილ რამდენიმე მეთოდს:

ა) ლექციის მეთოდი – გაკვეთილის „პრეზენტაცია“: მასწავლებელი მოსწავლეებს აცნობს შესასწავლ თემას, ე.ო. გვევლინება, როგორც ინფორმაციის გადამცემი. ეს მეთოდი პასიურს ხდის მოსწავლეს და უზღუდავს სწავლის შესაძლებლობებს. ლექციის მეთოდის გამოყენება განსაკუთრებით შეუსაბამოა დაწყებით კლასებში, სადაც მოსწავლეები აქტიურად არიან ჩართულები და სვამენ კითხვებს. თუმცა, ვიგორტსკის განმარტებით, ლექციის მეთოდი მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია, თუ კომპეტენტური მასწავლებელი ღირებული ინფორმაციის მიწოდებით, მოსწავლეს ეხმარება ახსნილი მასალის გაგებაში.

ბ) დემონსტრირება და მოდელირება არის ვიზუალური სწავლების სტრატეგია, რომელიც მოსწავლეებს საშუალებას აძლევს – დაინახონ, მიბაძონ და ვარჯიშის შედეგად შეისწავლონ რიტმული თუ მელოდიური ნიმუშების შესრულება. შესწავლა ხდება მასწავლებლის ქცევაზე დაკვირვებით, ხშირი განმეორებითი პრაქტიკით. მიიჩნევენ, რომ ბევრი უნარი (რომელიც თანდაყოლილია) უფრო ადვილად განვითარდება და გადავა ჩვევაში – მოდელირების საშუალებით, ვიდრე სიტყვიერი ინსტრუქციით. მაგ: როგორ მღერიან ხმამაღლა ან ტკბილად, ადვილი მისახვედრია დემონსტრირების გზით. დემონსტრირების და მოდელირების სტრატეგიების გამოყენებისას ძალიან მაღალია მოსწავლეთა მოტივაცია და უკეთ ახერხებენ თეორიული მასალისა და პრაქტიკული უნარ-ჩვევების ერთმანეთთან დაკავშირებას. დემონსტრაცია და მოდელირება ყველაზე ფართოდ გამოიყენება სიმღერის, მუსიკალური თამაშების, ინსტრუმენტების და რიტმული მოძრაობების სასწავლებლად. თუმცა, ნებისმიერ მოქმედებას უნდა ახლდეს სიტყვიერი ახსნა, რათა გააძლიეროს დემონსტრირების ეფექტი და უკეთ მოახდინოს მოსწავლეების მიერ მასალის დამახსოვრებაზე გავლენა.

გ) დისკუსიის მეთოდი – დისკუსია სასწავლო გარემოში არის საუბარი მასწავლებელსა და მოსწავლეს შორის და უზრუნველყოფს შესაძლებლობას თავისუფლად გამოხატონ თავიანთი შეხედულებები, იდეები და მოსაზრებები განსახილველი საკითხის ირგვლივ და ისწავლონ ერთმანეთის მოსმენა. ეს მეთოდი ინტეგრირებულია თითქმის ყველა სხვა სწავლების მეთოდთან და ეფექტურად

გამოიყენება მუსიკალური მოსასმენი თუ აუდიო მასალის განხილვისას. მოსწავლეებს განუვითარებს მუსიკალური მასალის მოსმენის უნარს, მაგრამ მნიშვნელოვანია აქტიური მონაწილეობა სიმღერის, დასარტყამი და სხვა მოძრაობების შესრულებაში, რადგანაც საკლასო ოთახში მუსიკის სწავლებისას პრაქტიკას ენიჭება მთავარი როლი.

დ) ვიდეოს ჩვენების მეთოდი – ეს არის სწავლების მეთოდი, რომელიც რეალური სურათის წარმოდგენაში ეხმარება საკლასო სივრცეში. ვიდეოები იძლევა ვიზუალიზაციის საშუალებას და მოსწავლეებს ეხმარება უკეთ აღიქვან საკითხი. მაგ: როდესაც ვხსნით ჰაკას შესრულების ტრადიციას, უპრიანია, ვაჩვენოთ ჰაკას შესრულება, სადაც ყურადღებას მიაქცევენ მუსიკალურ ნომერს, სამოსს და ქცევის ნეებს. ხშირ შემთხვევაში, საკითხიდან გამომდინარე, მასწავლებელი ვერ იქნება დემონსტრატორი, ამიტომაც აუდიო-ჩვენება იდეალური გამოსავალია, თუმცა მოწყენილობის თავიდან ასაცილებლად, ჩვენება სწორად უნდა ვმართოთ.

ე) საველე მოგზაურობის მეთოდი – არის საკლასო სივრცეში ნასწავლის რეალობაში აღქმა. მაგ: მასწავლებელმა შეიძლება წაიყვანოს მოსწავლეები მუსიკალური წარმოდგენის სანახავად, რომელიც მიეძღვნება ქართული ხალხური ტრადიციების გაცნობას. ასეთი გასვლითი ღონისძიება მოსწავლეებს შესაძლებლობას აძლევს, ადგილზე გაეცნონ ტრადიციული მუსიკის ცოცხალ შესრულებას და მასთან დაკავშირებულ სხვა საკითხებს. მსგავსი აქტივობები მოსწავლეებს ეხმარება მუსიკალურ კულტურასთან დახლოებაში და ხელს უწყობს მათ გემოვნებიან მსმენელებად ჩამოყალიბებაში.

ვ) როლური თამაშის მეთოდი – როლური აქტივობისას მოსწავლეებს საშუალება ეძლევათ, მონაწილეობა მიიღონ შემოქმედებით ღონისძიებაში, მოსწავლეები მუსიკალურ სპექტაკლში ასრულებენ სხვადასხვა როლს. ამ მეთოდის გამოყენება ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ორივე ასაკის – დაწყებითი და საბაზო საფეხურის მოსწავლეებისათვის, მათი მუსიკალურ კულტურასთან საზიარებლად. მუსიკის ხელოვნებისადმი შემეცნებითი და აღმზრდელობითი დანიშნულებით სასწავლო პროცესში კრეატიული თეატრალურ-დრამატურგიული ელემენტების შეტანა, დიდი ხანია დანერგილია მსოფლიოს, მათ შორის ევროპის ქვეყნებში. ეს მეთოდი უაღრესად დადებით შედეგებს იძლევა ბავშვების თანდაყოლილი უნარების (სიმღერა, ცეკვა, ინსტრუმენტზე დაკვრა, ანსამბლურობა) გასანვითარებლად. ყველაფერთან ერთად, მოსწავლეებს საშუალება ეძლევა განსხვავებულ ამჰალუ ითანამშრომლონ თანატოლებთან, ისწავლონ ერთმანეთისგან და განუვითარდეთ ინტერპერსონალური უნარები.

ზ) პროექტის მეთოდი – მოსწავლეზე ორიენტირებული სწავლება, რომელიც შედგება ინდივიდუალურად, მცირე ან უფრო დიდ ჯგუფებში თემის გაფართოებული ძიებისგან, რომელშიც განსაზღვრულია შესრულების დრო და სხვა რესურსი. მთავარი მახასიათებელი – სწავლების საპროექტო მეთოდია. მოსწავლის მიერ დავალების მიღება და დამოუკიდებლად მუშაობა, რომელიც ითვალისწინებს საჭიროების შემთხვევაში მასწავლებლის დახმარებას. სათანადო მომზადების შედეგად, მოსწავლეებს აქვთ შესაძლებლობა განსაზღვრონ

თემის პრობლემა, შეიმუშავონ გეგმა, გამოიყენონ შესაბამისი რესურსი და წარმოადგინონ პროდუქტი, რაც გულისხმობს: მუსიკალური რიტმული ნიმუშის შექმნას და პრეზენტაციას, მცირე წარმოდგენის გამართვას და კიდევ სხვა საკითხები შეიძლება ცალკეულმა მოსწავლემ (ან მოსწავლეთა ჯგუფმა) აქციოს პროექტად და წარმოადგინოს მთელ კლასში, რომელსაც აუცილებლად მოყვება თანატოლთა გამოხმაურება. სწავლების საპროექტო მეთოდი ითვალისწინებს მოსწავლეებისთვის შემოქმედებითი უნარების განვითარებას. მათ ეძლევათ მოტივაცია, ერთმანეთს გაუზიარონ მუსიკალური იდეები. თუმცა, გასათვალისწინებელია ის ფაქტიც, რომ სხვა გამოწვევებთან ერთად, პროექტის გამოყენების მეთოდი შრომატევადია. გარკვეული პერიოდია საჭირო დავალების შესასრულებლად.

თ) კითხვის დასმის ტექნიკა – ის ინსტრუმენტია, რომელიც ფართოდ გამოიყენება გაკვეთილის პროცესში. კითხვები, როგორც „განცხადებები“, რომლებიც მოითხოვს პასუხს. დისკუსია, როგორც მუსიკის სწავლების მეთოდი, მეტნილად დამოკიდებულია კითხვა-პასუხზე. ყველა მასწავლებელი იყენებს კითხვებით სწავლებას. ამ უნარის გამოყენებისას მასწავლებელი ახდენს ნასწავლის გამოკითხვას და ხელს უწყობს მოსწავლეებში აზროვნების და გაგების ოპერაციებს, რომლებსაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მუსიკალური სწავლებისას. მოსწავლეების პასუხები მუსიკის გაკვეთილზე კლასში დასმულ კითხვებზე, უხსნის გზას მასწავლებელს შემდგომი მოქმედებისთვის. ეხმარება, განსაზღვროს მუსიკაში მოსწავლეთა წინარე ცოდნა.

ი) დავალების მეთოდი – დავალება არის გაკვეთილის ნაწილი, რომელიც საშუალებას აძლევს მოსწავლეს, დამოუკიდებლად განამტკიცოს ახსნილი მასალა. ინდივიდუალური დავალება ეხმარება მასწავლებელს, ამოიცნოს თითოეული მოსწავლის შესაძლებლობები, საჭიროებები და გამოცდილება. ხოლო ჯგუფური დავალება თითოეულ წევრს საშუალებას აძლევს ისწავლის ერთმანეთის-გან. მაგ: მუსიკის გაკვეთილზე, მასწავლებელი მოუთხრობს ამბავს მათვის საინტერესო თემაზე, რომლის მიხედვითაც მოსწავლეებს შეუძლიათ საკუთარი გეგმის მიხედვით დადგან ჯგუფებში მხატვრული წარმოდგენა, პრაქტიკულად შეასრულონ ცეკვა ან სხვა შინაარსიდან გამომდინარე მუსიკალური თუ თეატრალური წომერი და წარმოადგინონ კლასში.

სწავლებისას მასწავლებელი ცდილობს გამოიყენოს კონკრეტული მეთოდი ან სტრატეგია, რომლის მიზანი ირინგებული უნდა იყოს მისაღწევ შედეგზე. თუმცა, ყოველი სტრატეგიის დაგეგმვისას, გათვალისწინებული უნდა იყოს სხვადასხვა ფაქტორები:

- კლასში მოსწავლეთა რაოდენობა;
- სკოლაში არსებული სასწავლო რესურსი. თემისთვის განკუთვნილი საათების ხანგრძლივობა;
- მოსწავლეთა ასაკი, გამოცდილება და უნარები;
- საგნის სტანდარტი და კურიკულუმი;
- მასწავლებლის მზაობა სკოლისათვის. განსაზღვრული გამოცდის ჩაბარება, გადამზადება, ტრენინგები და სხვა ტიპის სამუშაო შეხვედრები.

ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში მუსიკის სწავლება ახალი გამოწვევების წინაშე დადგა, რაც მეტწილად განაპირობა დისტანციური სწავლების შემოღების აუცილებლობამ. მოკლე დროში, უამრავი მასალის გაცნობა-ათვისება მოუწიათ პედაგოგებს, რომლებმაც გამოიჩინეს შესაშური კოლეგიალობა და დაიწყეს პირადი გამოცდილების გაზიარება, სასწავლო რესურსის გაცვლა. სახელმწიფომ იზრუნა ჩატარებულიყო ტრენინგები, მასწავლებლები ჩართულიყვნენ „ახალი სკოლის მოდელის“ სამუშაო შეხვედრებში. მასწავლებლებს მიეწოდათ უამრავი მზა მასალა გაკვეთილების ჩატარებისათვის. თუმცა რამდენიმე აქტუალური საკითხი კვლავ გადაუჭრელი რჩება:

1. პედაგოგები საგაკვეთილო პროცესში ნაკლებად იყენებენ სწავლების თანამედროვე მიდგომებს.

2. ჭეშმარიტი ინფორმაციის ფლობის ხარისხი დაბალია და მასწავლებლის ცოდნა ძირითადად ეყრდნობა სახელმძღვანელოს და დაბალი ხარისხის ინტერნეტ-ლიტერატურას.

3. სკოლებში სასწავლო რესურსებით უზრუნველყოფის პრობლემა სწავლების პროცესში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ხელისშემშლელი ფაქტორია.

4. მასწავლებელთა უმრავლესობა არ მუშაობს თვითგანვითარებაზე. ორიენტირებულნი არიან მზა მასალის მოპოვებაზე. ჩვენ, ხშირად გვესმის ახალი=კარგი, ძველი=ცუდი. მაგრამ, გვავიწყდება, რომ ყველა სიახლე „კარგად დავიწყებული ძველია“.

სწავლების ამ ეტაპზე, მე მივმართე ცნობილი უნგრელი კომპოზიტორის, მუსიკოსისა და განმანათლებლის – ზოლტან კოდაის მეთოდს და გავიზიარე მისი გამოცდილება:

1) აუცილებელია, მუსიკის მასწავლებელმა წინასწარ დაგეგმოს გაკვეთილი, მოამზადოს გეგმა და დაყოს გაკვეთილი სამ ეტაპად: შესავალი, განვითარება და დასკვნა, იგივე, არაცნობიერი გამოცდილება (მომზადება), შეგნებული (პრეზენტაცია) და განმტკიცება (პრაქტიკა).

2) ყველა ადამიანს აქვს დაბადებიდან თანდაყოლილი მუსიკალური უნარები და მის განვითრებას ხელი უნდა შევუწყოთ.

3) კოდაი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ხალხურ სიმღერებს, რომელიც შეიცავს მოსწავლეთა განვითარებისათვის საჭირო ყველა მახასიათებელს.

კოდაის მეთოდის თანახმად:

1) პირველი ეტაპი მუსიკის სწავლებისას არის არაცნობიერი გამოცდილება, რაც საშუალებას აძლევს მოსწავლეებს ისწავლონ ბუნებრივად, სათამაშო სივრცეში, მელოდია და რიტმი სიმღერის გზით და აუცილებლად მშობლიურ ენაზე.

2) მეორე ეტაპზე (პრეზენტაცია) მოსწავლეები ახალი მასალით ამტკიცებენ იმას, რაც უკვე ქვეცნობიერად ისწავლეს.

3) პრაქტიკის ეტაპზე, მოსწავლეები უნდა დაკავდნენ მუსიკალური ნიმუშის მოსმენით და განსაზღვრონ ელემენტარული თეორიული საკითხები (ზომა, რითმი, ტემპი; რა განწყობაა გადმოცემული და ა.შ.).

პულსაციის სწავლებისას, სამ ეტაპს გვთავაზობს ფრანგი განმანათლებელი და მუსიკოსი რაიმონდ რუსელი:

- იმღერე, მიუხედავად ტექსტის არ ცოდნისა;
- გამოიყენეთ სიტყვა „პულსაცია“ ტაშით ან დარტყმით რიტმის ასაღწერად;
- მოუსმინეთ ახალ სიმღერას და სცადეთ ტაშის დაკვრა ანუ სწორი პულსაცია.

წარმოდგენილი მეთოდები და ზოგადი სტრატეგიები ბევრი მასწავლებლისთვის სიახლეს არ წამოადგენს, თუმცა, მასწავლებელმა აუცილებლად უნდა იცოდეს თითოეული მეთოდის მნიშვნელობა, კონსტრუქტივისტული თეორიის საფუძვლები, რომელიც ემყარება მოსწავლეთა მზადყოფნას, გამოცდილებას, ინტერესებს, შესაძლებლობებს და ამის გათვალისწინებით შედგება ეფექტური თანამშრომლობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Attaway K. The kodály method and the levels of biblical learning: Teaching theology and hymns to children. Honours Thesis. 2017;
2. Blake B., Pope T. Developmental psychology: Incorporating piaget's and vygotsky theories in classroom. Journal of Cross-Disciplinary Perspective Education. 2008;
3. Larson B. Classroom discussion: A method of instruction and a curriculum outcome. Teaching and Teacher Education. 2000;
4. Rowsell C., Vinden D. Jolly Music. Chigwell, England: Jolly Learning Ltd; 2016.
5. Semmar Y., Al-Thani T. Piagetian and vygotskian approaches to cognitive development in the kindergarten classroom. Journal of Educational and Developmental Psychology. 2015.

Irena Levkova

Plovdiv University 'Paisii Hilendarski'

Associate Professor

Plamen Minchev

Sofia University 'St. Kliment Ohridski'

Assistant Professor

APPLICATION OF ART THERAPY IN TRANSACTIONAL ANALYSIS

Introduction

In counselling and psychotherapy, transactional analysis (TA) uses a variety of techniques that give opportunity to the psychologist to get to know and understand better their clients, and to the clients – to realize their unconscious motives, needs, and the origin of their problems.

Eric Berne created a structural model of the Ego states. It includes three Ego states which Berne called Parent (exteropsyché), Adult (neopsyche) and Child (archeopsyche). The Ego state is „the way a person is thinking, feeling, and behaving at any one time... Regardless of how old a person is (except in the case of a very young infant), he exists in one of the three ego states.” (Berne, 1968:278). The Child Ego state is „a set of feelings, attitudes, and behaviour patterns which are relics of the individual's own childhood” (Berne, 1961:77). The Parent ego state is a set of records of behaviour, thoughts, and feelings that are introjected by the parental figures. They are not only what the parents have passed on to their child, but also how he or she understands that. The last Ego state – the Adult, does not contain records, which distinguishes it from the Child and the Parent. According to Eric Berne it „is characterized by an autonomous set of feelings, attitudes, and behavior patterns which are adapted to the current reality” (Berne, 1961:76). Thus, we have a total of three Ego states with five functions – The Parent with its Critical (Controlling) and Nurturing Parent, the Adult and the Child with its Free (Natural) and Adapted Child (Berne, 1961:77-78).

The TA counsellors use diverse techniques. To clarify the life script of the client, E. Berne suggests the use of a structured interview (Берн, 1992) which provides information about the client's development during the various periods of his/her life.

Another technique which is used is the Ego State Energy Inventory which provides a personality profile for the five functions of the Ego states (Doelker & Griffiths, 1984). The energy of the Ego states is revealed by compiling Egograms (Dusay, 1972). The empty chair technique uses internal imagery “to provide a balanced expression of affect, including emotional pain, anger, resentment, gratitude, and love” (Erskine, 2014: 288). The two chairs technique, presented in the framework of the re-decision therapy by Goulding & Goulding (1979), is similar.

Particularly successful in counselling is the application of techniques arising from or closely related to various art forms. Cetta Berardo (2014) offers a technique in which a collage of sentences is created from various printed materials. This technique allows the

client to create something of their own and to express themselves and their feelings in a way that is not direct (the direct one being telling about oneself). For children and adolescents, the technique of free associations is very useful – they are offered to listen to music of their choice and to describe the images and emotions that have arisen.

Cinzia Chiesa offers a technique called “sand play” or “sand tray”. (2012, 2014). A rectangular tray is filled with sand and the child is provided with a variety of miniature toys and any other objects they choose to play with. The children start playing very quickly – they arrange the toys, they build, they rearrange. In the process of playing the children reveal relationships, feelings, parts of their scripts; they may pretend that the toys are having a conversation, they may tell stories; they may communicate and play with the counsellor. Unlike other similar techniques, something can be buried in the sand and remain hidden, or it may be dug up. Thus, the sand provides a physical space for modeling processes that usually remain hidden, unconscious. Also, by burying an object in the sand, the child may free himself/herself of something.

This technique can also be successfully used with adults. While children very easily accept the idea of playing with the sand and explaining what is happening while they play, adults do not feel at ease and need some time to as much as touch the sand.

Two trays were used during the counselling – one filled with wet sand and the other one filled with dry sand¹²¹. Fig. 1 shows a photo of what happened when a client who we will call R. was invited to “play” with the wet sand.



Figure 1

About R. the counsellor shares the following: “R. decided to touch the sand at the end of the session and it seems something changed in her. I asked her if she used to go on vacation at the seaside as a child. She replied that the sand on the beach had been warm and the sand here was cold. Although I invited her to choose toys to place in the tray, she decided not to, but only to play in the sand with her fingers. She drew a wavy line in the wet sand and as she ran her fingers along it for a long time it grew deeper and deeper. She

¹²¹ All data were kindly provided by the counsellor of R. and K. - Natalia Nedeva.

talked about her desire to draw a wall but then she decided that what she drew was more of a boundary between her and the others.”

What the client drew in the sand tray largely reflects the peculiarities of her character, manifested at the beginning of the counselling when the psychologist was involuntary late which led to the activation of the client’s Critical Parent, as well as her anger towards the psychologist. It should also be mentioned that that was one of the client’s first appointments with a counsellor and it is only natural for her to feel anxious before it starts, to feel disappointment with the delay and a desire to fence in, to set a boundary in order to protect her inner world from encroachment.

Self-report of R. to the researcher¹²²: “That was really the first appointment with a psychologist in my life and everything worried me. I was surprised at how cold the sand was. I definitely did not associate it with the sea but I rather looked for a sense of land, of soil (probably because of the peace it brings). My first (seemingly instinctive) reaction was to build a wall, to separate the field into parts, to hide something behind the wall. The next moment, however, I felt that I rather wanted to draw what I believe in, what makes me move forward, namely that the life of each of us is a (limited) part of the infinity of time and we float on its waves of ups and downs. That is what I thought about – about life in general.”

But when later (and this was already at the end of the session) R. chooses to draw in the tray with dry sand, the result is a number of waves, which, in her words, “grow upwards like plants” – Fig. 2.



Figure 2

Here we notice that the Child ego state which has calmed down is activated. The boundary seems to have been crossed, she can allow herself to feel interested and to enjoy, and she even wanted to post the photos of her drawings on social media.

Self-report by R: “The second sand picture is in a sense a continuation of the first one. I’m really calm here; I like the softness and the warmth of the sand. The waves here are smoother, and they are more diverse – some are straighter, others are more oblique and vertical, quite deliberately, because they are directed to another passion of mine – the outer

¹²² The researcher is Assoc. Prof. Irena Levkova.

space. This is me and my life and not life in general. I feel at home, I do what I want, I am calm and confident. And when I later read a thought by Jung that “Often the hands will solve a mystery that the intellect has struggled with in vain.”, I was surprised at how easily I could actually talk about my life ... “

In this case the use of the Sandplay therapy technique helps in overcoming the situation which at the beginning was conflicting and frightening, and in creating a trusting relationship between client and counsellor.

In another case in which we will call the client K., the use of the technique did not cause any worries, K. is happy to arrange various toys on the dry sand in the box (Fig. 3).

The following figure (Fig. 4) shows in more detail the scene she arranged in the dry sand tray.



Figure 3



Figure 4

The scene in the tray is clearly divided into two sectors – inside and outside the fence. Outside the fence we can see threatening toy animals (dinosaurs), and inside the fenced area we see three cats, two of which are rolling in the sand, and a swing that swings freely. According to K.’s report to the psychologist, she is the swing and she is observing the two kittens that are playing in the sand. When the psychologist asked how she relates the scene to her life, K. did not answer. Later, however, she agrees to describe the construction of the scene and the meaning, according to her, of the various characters in it, by using terms from transactional analysis: “I think here I expressed the Ego state Nurturing Parent – those are the “mum cat” and the two kittens that are playing. They are calm. The counsellor showed me all the toys and I chose the swing first and I put it on the tray first.

The researcher: “Why?”.

K.: “It expresses my calmness and carefreeness, I think this is my Natural Child, I felt at ease with her (with the counsellor). Then I put the “mum cat” toy, and then – the two kittens next to the swing – so that they can have fun together, because it’s not good to be

alone, if there were more kittens, I would put three. When there are two kids in the family, they play together; it is not good to be alone. When one is an only child, some selfishness appears in them, the child is not used to living together with someone else. The Big cat is the mum. This is me. The little ones are the children.”

The researcher: “What did you do next?”

K.: “Then I took the two pine trees. I put a tiger cub in the back so that they could play hide and seek. It is hiding from them; it is a young tiger cub; they didn’t expect it, it’s like a surprise – another friend to play with. There were bigger tigers too – they can play more interesting games, but this one is small... Then the fence... The dinosaurs represent some kind of danger – danger for the children. The fence serves to prevent from bad people, bad children from outside; as if they are outside this fenced-in area; everything that is bad is waiting outside.”

The researcher: “Is it dangerous outside?”

K.: “There is no way for me to guarantee their safety. They can play until this point here; they should not go outside. I must protect them from the outside world, from older people, from children... And I surround the children with the fence like a Nurturing Parent and I take care of them, I protect them from the dragons that are outside.

The researcher: “What do you think is the connection of this scene to yourself?”

K.: “The connection with myself – now I was in the Adult, because I connect all this with myself and explain it with myself... While I was arranging the scene, I felt calm and happy... I started feeling calm and I felt happy with myself...”

The scene presented by K., in which her Nurturing Parent is strongly expressed, acquires additional significance through what she shares during one of the consultations.

The counsellor: “We are introducing ourselves. She starts talking about her daughter and her husband. About hurting herself. While she was sleeping, she made her leg bleed. She has also grazed her face during her sleep. She last injured her arm a few days ago, in her dream there was a large mole she wanted to remove. We linked this dream to her daughter’s illness (she has difficulty breathing) and her desire for the child to recover. ...

She talks about her desire to become a school psychologist because of an incident with her daughter at school years ago, when she was in the first grade. While she was playing with the other children, some of them tied her hands with a wire and immobilized her. Seeing that, a school official reported what had happened. K. says that when she saw the child abusers, who were also children, she took pity on them and reacted very softly. But she was later subjected to sharp criticism for her reaction by her husband.”

In this story we also see a very strong Nurturing Parent – even towards the children who harmed her daughter. The incident, as well as her daughter’s illness, show the meaning of the fence in the scene, as well as what the bad people symbolize – children and adults from whom not only her daughter but all children must be protected. To some extent it can be assumed that the tiger cub, which, although a tiger, is young and can be allowed to play with the children, symbolizes her understanding that children, even when they are bad, remain children and they can be forgiven. Her desire to be a school psychologist is

again related to taking care of the children and, probably, to the desire to help in the prevention of their aggressive behaviour.

Conclusion:

The two cases described show that sandplay can be successfully used for transactional analysis purposes. Through this art therapy method, the unconscious experiences of clients can be successfully reached.

References:

1. Берн, Э (1992). Игры, в которые играют люди, Люди, которые играют в игры. Лениздат.
2. Berardo, C. (2014). Alice in Writerland: Writing as a Therapeutic Tool and a Way to Understand Adolescent needs. *Transactional Analysis Journal*, 44 (2), 142–152.
3. Berne, E. (1961). *Transactional analysis in psychotherapy: A systematic individual and social psychiatry*. London: Souvenir Press.
4. Berne, E. (1968). *A Layman's Guide to Psychiatry and Psychoanalysis*. 3rd edition. New York: Simon and Shuster.
5. Chiesa, C. (2012). Scripts in the Sand: Sandplay in Transactional Analysis Psychotherapy with Children. *Transactional Analysis Journal* 42(4), 285-293.
6. Chiesa, C. (2014). On the Seashore of an Endless World, Children Play. *Transactional Analysis Journal* 44(2), 128-141.
7. Doelker, R. E., & Griffiths, J. (1984). Development of an instrument to measure ego state functions and its application to practice. *Transactional Analysis Journal*, 14(2), 149–152.
8. Dusay, J. M. (1972). Egograms and the “Constancy Hypothesis”. *Transactional Analysis Journal*, 2 (3), 37–41.
9. Erskine, R. (2014). What Do You Say Before You Say Good-Bye? The Psychotherapy of Grief. *Transactional Analysis Journal*, 44 (4).
10. Goulding, M. M, Goulding, R. L. (1979). Changing lives through re-decision therapy. New York: Brunner/Mazel.

ნინო ჭალაგანიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის
თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

**საზოგადოებრივი მაუწყებლობის როლი
სამოქალაქო საზოგადოების განვითარებაში**

ტელე-რადიომაუწყებლობის ტიპებს სხვადასხვა კრიტერიუმების მიხედვით ჰყოფენ, მაგალითად, ტექნიკური, თემატური ნიშნით და სხვ. თუმცა კონცეპტუალური თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანია სამაუწყებლო საშუალებათა დაყოფა საზოგადოებრივ, კერძო და კომერციულ მაუწყებლობად, „რადგან სწორედ საკუთრების ფორმა განსაზღვრავს თითოეული მათგანის სამაუწყებლო პოლიტიკას და პროგრამულ სტრუქტურას (აღარ განვიხილავთ სახელმწიფო ტელერადიოსტრუქტურებს, რომელთა აბსოლუტური უმრავლესობა საზოგადოებრივად გადაკეთდა ანდა პრივატიზებულ იქნა და ადრინდელი სახით მხოლოდ რამდენიმე ქვეყანაში შემორჩა)“ (იბერი, 2018:48).

საზოგადოებრივი მაუწყებლობის მოწოდება, კომერციული/კერძო ან სახელმწიფო ტელესტრუქტურებისგან განსხვავებით, საზოგადოების მომსახურება და ხელმისაწვდომობაა.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, გავაანალიზოთ საზოგადოებრივი მაუწყებლობის ადგილი და მნიშვნელობა საქართველოს სამაუწყებლო სისტემაში; ასევე, განისაზღვროს მისი, როგორც სოციალური ინსტიტუტის როლი საზოგადოებრივ პროცესებში და სოციუმზე გავლენის ხარისხი. ევროპული სამაუწყებლო სისტემის მაგალითზე შესწავლილი იქნა განვითარების მთავარი ეტაპები. განვიხილეთ ტელევიზიის ზეგავლენის საკითხი სამოქალაქო პოზიციების ფორმირებაზე და აღინიშნა საზოგადოებრივი ტელევიზიის მნიშვნელობა თანამედროვე სამოქალაქო საზოგადოების შენებაში.

აქვე, შესწავლილია განვითარების გზაზე არსებული ძირითადი საფრთხეები, მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური ტენდენციების კონტექსტში გაანალიზებულია როგორც სუსტი და ძლიერი მხარეები, ისე პერსპექტივები და გასაუმჯობესებელი მხარეების განსავითარებლად გასათვალისწინებელი აქტივობებიც.

საზოგადოებრივი მაუწყებლობის ორგანიზაცია ხელს უწყობს მოქალაქეთა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში წვდომას და მასში მონაწილეობას, ცოდნის გავრცელებას, ასევე აფართოვებს მომხმარებლის თვალსაზრის არსებული სამყაროს შესახებ და, ამავდროულად, საკუთარი თავის თვითშეცნობის საშუალებას აძლევს.

აქედანვე გამომდინარეობს პიპოთეზაც, რომელიც შემდეგნაირად შეიძლება, ჩამოვაყალიბოთ: საზოგადოებრივი ტელევიზია წარმატებით ადაპტირდება თანამედროვე პირობების შესაბამისად: ის ვითარდება მულტიმედიურ გა-

რემოში, ეძებს ახალ შემოქმედებით მიღებულისა და ინფორმაციის წარდგენა-გავრცელების ოპტიმალურ ფორმებს.

ნაშრომის თეორიული და მეთოდოლოგიური საფუძველი აგებულია ცნო-ბილ თეზისზე – ფაქტებიდან ვიდრე განზოგადებამდე, რაც ფაქტების **ისტორიული და ლოგიკური ანალიზით** მიღწევა. კვლევის საფუძველი კი კომუნიკატი-ვისტიკის, მედიალოგის, ფილოსოფიის, კულტურის კვლევებისა და სხვა მეცნი-ერებების ფუნდამენტურ თეორიებს უკავშირდება.

კვლევის ობიექტი ტელემაუწყებლობის ერთ-ერთი მოდელი: საზოგადოებ-რივი ტელევიზია.

კვლევის საგანი კვეთს და მოიცავს შემდეგ საკითხებს: დაფინანსების ანა-ლიზი, მენეჯმენტი, პროგრამების პოლიტიკა, ასევე ძირითადი პრობლემები და სირთულეები, რომლებიც მულტიმედიური გარემოს დაკვიდრების პროცესის ლოგიკური თანამდევია.

კვლევის მეთოდოლოგია განისაზღვრა ნაშრომის მიზნების მიხედვით. უპირველესად, გამოყენებულია სისტემური მეთოდი, რომელიც კომპლექსური მიღგომის საჭიროებითა და შესასწავლი საკითხის მრავალასპექტიანობით იქნა განპირობებული. თანამედროვე მულტიმედიურ გარემოში საზოგადოებრივი ტელევიზიის ადგილის განსაზღვრისთვის გამოვიყენეთ ისტორიული და შედა-რებით ანალიზის მეთოდები, რითაც კვლევის ობიექტის ევოლუციის ეტაპებისა და მისი განვითარების ტენდენციების გამოკვეთა გახდა შესაძლებელი.

ნაშრომი ითვალისწინებს ჩამოთვლილ დარგებში ადგილობრივი და უცხო-ელი მეცნიერების კვლევის შედეგებს, რაზეც უფრო დეტალურად სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვის ნაწილში ვისაუბრებთ.

საზოგადოებრივი მაუწყებლობა აგებულია უნივერსალურობის, მრავალ-ფეროვრებისა და დამოუკიდებლობის პრინციპებზე.

უნივერსალურობის პრინციპის თანახმად, საზოგადოებრივი ტელევიზია ხელმისაწვდომია ქვეყნის თითოეული მოქალაქისთვის. ეს ნიშნავს არა მხოლოდ ტექნიკური თვალსაზრისით მაუწყებლობის ხელმისაწვდომობას, არამედ იმა-საც, რომ მან უნდა უზრუნველყოს ყველა მსმენელისთვის ან მაყურებლისთვის გასაგები და ხელმისაწვდომი პროგრამების მომზადება, არსებული რეგიონული, ეროვნული, ენობრივი და რელიგიური მახასიათებლების გათვალისწინებით და, უპირველეს ყოვლისა, ხელი შეუწყოს ეროვნული და ზოგადყულტურული განვი-თარების პოპულარიზაციასა და განვითარებას. დემოკრატიული, საზოგადოებ-რივი მაუწყებლობა უნდა უზრუნველყოფდეს ისეთი პროგრამების მომზადებას, რომლებიც ასახავენ მთელი მოსახლეობისა და ცალკეული სოციალური ჯგუფე-ბის (შეზღუდული შესაძლებლობის მქონე პირები, ბავშვები, ახალგაზრდები, ქა-ლები, მოხუცები და სხვ.) ინტერესებს,

საზოგადოებრივი მაუწყებლის მომსახურება მრავალფეროვანია, სულ მცირე, სამი თვალსაზრისით: შეთავაზებული პროგრამების უანრის, აუდიტორი-ისთვის ფოკუსჯგუფებისა და განსახილველი საკითხების მიხედვით. საზოგა-დოებრივი მაუწყებლობის მრავალფეროვნება გულისხმობს საზოგადოების ინ-ტერესების მრავალფეროვნების უზრუნველყოფას განსხვავებული ფუნქციების

გადაცემების საშუალებით, ვიდრე ახალი ამბებიდან და გასართობი შოუების ჩათვლით.

მედიის დამოუკიდებლობის პრინციპი გულისხმობს, რომ არცერთ საჯარო თუ კერძო გარეორგანოს უფლება არ აქვს, ჩაერიოს საზოგადოებრივი ტელე-ორგანიზაციის ყოველდღიურ მუშაობაში, მაგალითად, ფინანსური გადაწყვეტილებების იმ ფაქტორის გამოყენებით, რომელსაც ისინი ეხება.

საზოგადოებრივი მაუწყებლის დამოუკიდებლობის პრინციპი ფუნდამენტურია და წარმოადგენს სახელმწიფო ან კომერციული ტელევიზიისგან განმასხვავებელ მთავარ კრიტერიუმს.

დამოუკიდებლობის პრინციპი არ გამორიცხავს საზოგადოებრივი ტელევიზიის პასუხისმგებლობას საზოგადოების წინაშე. ამ მიზნით, საზოგადოებრივ-მა ტელევიზიამ პერიოდულად უნდა გამოაქვეყნოს ინფორმაცია საქმიანობის შესახებ და დაადგინოს პროცედურა, რომელიც საშუალებას მისცემს ტელემაყურებლებს, გამოთქვან შეხედულებები თავიანთი დაკვეთების შესრულების შესახებ.

მაუწყებლობის შესახებ საქართველოს კანონის მე-15 მუხლის თანახმად, საზოგადოებრივი მაუწყებელი სწორედ საზოგადოების წინაშეა ანგარიშვალდებული. აღნიშნული ვალდებულების ფარგლებში, ამავე კანონის მე-16, მე-20, 21-ე, 33-ე და 55-ე მუხლებით განმტკიცებული პასუხისმგებლობისა და მოვალეობის გათვალისწინებით, საზოგადოებრივი მაუწყებელი შეიმუშვებს პროგრამული პრიორიტეტების დოკუმენტს. თავის მხრივ დოკუმენტი ეფუძნება როგორც საქართველოს კანონმდებლობას ასევე საზოგადოებრივი აზრის, მედიაბაზრისა და სხვა კვლევებს, საუკეთესო საერთაშორისო გამოცდილებასა და ეროვნულ ინტერესებს. „სამეურვეო საბჭოს მიერ განსაზღვრული პროგრამული პრიორიტეტები ეფუძნება რამდენიმე წყაროს: საქართველოს კანონმდებლობა, მაუწყებლის მიმართ დამოკიდებულების შესახებ ჩატარებული რაოდენობრივი და თვისებრივი კვლევა, ქართულ მედიასთან და საზოგადოებრივ მაუწყებელთან დაკავშირებული აღტერნატიული კვლევები, მედიისა და საზოგადოებრივი მაუწყებლობის სფეროში არსებული საერთაშორისო გამოცდილება“ (საზოგადოებრივი მაუწყებლის სამეურვეო საბჭოს მხრიდან საზოგადოებრივი მაუწყებლის მიერ პროგრამული პრიორიტეტების შესრულების შეფასება, 2019; საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის ვებგვერდი, 2020:2).

აღსანიშნავია ისიც, რომ მიუხედავად პრიორიტეტებით გათვალისწინებული ვალდებულებებისა, მაუწყებელი უნდა რჩებოდეს მოქნილ სტრუქტურად, რომელიც შეძლებს სწრაფად ცვალებადი საინფორმაციო გარემოს გამოწვევებთან გამკლავებას და მედიასივრცეში საზოგადოების ინტერესებს დაიცავს.

საზოგადოებრივი ტელევიზიის მენეჯმენტი, საზოგადოების წინაშე პასუხისმგებლობის გარდა, პასუხისმგებელი უნდა იყოს სამეურვეო საბჭოს მიმართაც. აღსანიშნავია, რომ საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პროგრამული პრიორიტეტების შეფასების ანგარიში ყოველწლიურად მზადდება და წინასწარ განსაზღვრული მეთოდოლოგით შეისწავლის და ასახავს მენეჯმენტის საქმიანობას. ასე, მაგალითად, პროგრამული პრიორიტეტების შესაბამისობის

2019 წლის დოკუმენტი შემუშავდა მოწვეული ექსპერტ-ანალიტიკოს ლ. ფირა-ლიშვილთან კონსულტირებითა და მის მიერ შემუშავებული მეთოდოლოგიის საფუძველზე. 2020 წლის ანალოგიურ დოკუმენტზე, სამეცნიერო საბჭოსთან თანამშრომლობით, იმუშავა მოწვეულმა ექსპერტ-ანალიტიკოსმა და მკვლევარმა ნ. ჭალაგანიძემ.

მიმდინარე კვლევის წარმართვისთვის, – საზოგადოებრივი მაუნიკებლის ფენომენის ფართო დისკურსში განხილვა გახდა საჭირო, რაც სამეცნიერო ლიტერატურის შესწავლა-ანალიზით მიიღწევა. სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვისათვის უმეტესად შეირჩა წყაროები კომუნიკატივისტიკისა და მედიალოგიის რაკურსით.

წარმოდგენილი სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა სამი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება:

- სატელევიზიო მაუნიკებლობის პერიოდიზაცია;
- უცხოური (ინგლისურენოვანი და რუსულენოვანი) წყაროები საზოგადოებრივი მაუნიკებლობის შესახებ;
- ქართული წყაროები საზოგადოებრივი მაუნიკებლობის შესახებ.

საზოგადოებრივი მაუნიკებლობის შესახებ მედიაკონცეპტთან მიმართებაში ქართული სამეცნიერო ლიტერატურა საკმაოდ მნირია. უმეტესწილად, ნაშრომები:

1. ანალიტიკური ხასიათისაა;
2. მედიამონიტორინგის ანგარიშებია.

ზემოაღნიშნული ქმნის ერთგვარ შეზღუდვას (ლიმიტს) კვლევაში და წარმოადგენს მიზეზს, თუ რატომ გაკეთდა აქცენტი საზოგადოებრივი მაუნიკებლობის უცხოელ მკვლევრებზე.

უცხოელ მკვლევართა ნაწილი (აბრამოვსკის, 2009:15; ერშოვი, 2009:1; მეიერი, 2005:28) სატელევიზიო მაუნიკებლობის პერიოდიზაციის ოთხ ეტაპად წარმოდგენას ემხრობა. მათი მოსაზრებით, პირველი ეტაპი ექსპერიმენტულია. სავსებით ბუნებრივია, რომ მას წინ უძლოდა აღმოჩენების, ცდების პერიოდი, სადაც ძირითადი აქტორები მეცნიერები, ინჟინერები, გამომგონებლები იყვნენ.

მეორე ეტაპი არის რეგულარული მაუნიკებლობის ფორმირების, მოსახლეობაში მიმღებთა განაწილების, ორგანიზაციული ფორმების ძიების დასაწყისი. ის მოიცავს 30-იანი წლებიდან 60-იან წლებამდე: ცენტრალური და ადგილობრივი ტელევიზიის სისტემის შექმნამდე პერიოდს. ამ ეტაპზე სსრკ-ში ტელევიზორების რაოდენობამ მილიონს გადააჭარბა. 1957 წელს ინდუსტრიამ აითვისა სატელევიზიო მიმღების ახალი მოდელები. ეკრანის გაფართოებამ შესაძლებლობა მისცა პროგრამების შემქმნელებს ასევე გაეზარდათ მხატვრული და ექსპრესიული საშუალებების დიაპასონიც.

განვითარების მეორე ეტაპზე ტელევიზია დამოუკიდებელ სოციალურ ფენომენად, – სოციალურ ინსტიტუტად ჩამოყალიბდა და დაიწყო არა მხოლოდ საკუთარი გამომსახველობითი საშუალებების გაფართოვება, არამედ სპეციფიკური ენის დახმარებით, საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაში აქტიური მონაწილეობა.

ამრიგად, ტელევიზიამ შეიძინა შემოქმედებითი და ტექნიკური მიმზიდვე-ლობა, რომელიც მაყურებელს აცნობდა კულტურას: გადაცემაში დომინირებდა კონცერტები, ფილმები, სპექტაკლები და ცირკის წარმოდგენები.

აღსანიშნავია, რომ განვითარების სწორედ მეორე პერიოდში, როგორც კი ტელევიზია ფართო მასშტაბით გავრცელდა, მმართველმა პარტიამ განსაზღვრა თავისი ფუნქციები და ტელევიზიას სერიოზული სააგიტაციო და პროპაგანდის-ტული ამოცანები მიანდო, რითაც ის პრესასა და რადიოსთან გაათანაბრა.

ყურადსალებია ის ფაქტიც, რომ საბჭოთა ტელევიზიის ისტორიის მეორე ეტაპი, რომელიც რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში გაგრძელდა, ინდუსტრიული ქვეყნებისათვისაა სახასიათო, სადაც ტელევიზიის განვითარება და-კავშირებულია მის ტექნიკურ წინსვლისთვის საჭირო ექსპერიმენტებთან.

მესამე ეტაპზე (1960-1990 წწ.) ტელევიზია მძლავრ და ეფექტიან მასმედი-ად ყალიბდება, ის საკავშირო მასშტაბით ფუნქციონირებს და მრავალპროგრა-მულია. 1970-80-იან წლებში ელექტრონული მედიის განვითარების საშური დონე იქნა მიღწეული. განვითარების ამ ეტაპზე ინდივიდუალური ადგილობრივი სატელევიზიო ქსელები ხმელეთისა და სატელიტის საკომუნიკაციო ხაზებით ერთ ქსელში გაერთიანდა. შეიქმნა ტექნიკური საშუალებების მძლავრი კომ-პლექსი, რამაც უზრუნველყო ცენტრალური სატელევიზიო პროგრამების ფარ-თო გავრცელება ქვეყნის მასშტაბით. სწორედ ამ პერიოდს უკავშირდება რეგუ-ლარული ფერადი სატელევიზიო პროგრამებიც.

ტელევიზიის განვითარების მეოთხე ეტაპი ჩვენი თანამედროვე პერიოდია. განსხვავებული საკუთრების ფორმების შექმნა – ტელევიზიის კომერციალიზა-ცია, ასევე უცხოური სატელევიზიო პროგრამების ეთერში გამოჩენა, არხების „სიმრავლე“, სატელიტური და საკაბელო ტელევიზიის დანერგვა, ციფრული ტექნოლოგიები სწორედ ჩვენი დროის მონაპოვარია. საქართველოში ამ პერიო-დის საწყისი 1990-იან წლებში დაიწყო.

ადგილობრივი ტელევიზიის ისტორია, მისი ფორმირება და განვითარება არ შეიძლება განვიხილოთ მსოფლიოს სხვა ქვეყნების ტელეისტორიისგან და-მოუკიდებლად, რადგანაც მედიის ამ საშუალების ფორმირებისა და განვითარე-ბის თითოეულ ეტაპს არა მხოლოდ საკუთარი ქრონოლოგიური ჩარჩო, არამედ სპეციფიკური თავისებურებებიც ახასიათებს.

როგორც ადგილობრივი, ისე უცხოური ტელევიზიის ისტორიაში, ფორმი-რებისა და განვითარების იგივე ოთხი ეტაპი გამოიყოფა.

გადავხედოთ ისტორიას ფართო გეოგრაფიული კუთხით: 1950 წელს ტე-ლემაუნიკებლობა მსოფლიოს სამ ქვეყანას: სსრკ-ს, აშშ-სა და ინგლისს ჰქონდა. 1960 წლისთვის სატელევიზიო მაუნიკებლობა განხორციელდა ევროპის 20 ქვე-ყანაში. იუნესკოს მონაცემებით, მხოლოდ 1980-იანი წლების დასაწყისისთვის დაიწყო ტელევიზიამ ფუნქციონირება მსოფლიოს 137 ქვეყანაში. მაგალითად, მონღოლეთში სატელევიზიო მაუნიკებლობა დაიწყო 1967 წელს, ჩინეთში 1958 წელს, ინდოეთში 1959 წელს...

მნიშვნელოვანია, როგორ აფასებენ ზოგადად, ტელევიზიის და კერძოდ, საზოგადოებრივი მაუწყებლის განვითარების დინამიკას ქართველი მკვლევრები.

6. თათარაშვილი, რომელიც ქართულ ტელევიზიას შეისწავლიდა (თათარაშვილი, 2003:200), 1985-91 წლებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს და მიიჩნევს, რომ სწორედ ამ დროს უკავშირდება ერთი მხრივ, საბჭოთა საზოგადოების პოლიტიკური სტრუქტურის, ხოლო მეორე მხრივ, მედიის რადიკალური ცვლილება.

აღნიშნული პროცესი ორმხრივია და ურთიერთდამოკიდებული: მედიის განვითარებაში სახელმწიფოს როლი უდავოა, მეორე მხრივ კი, მედიამ სახელმწიფოს დემოკრატიზაციას ხელი შეუწყო.

მკვლევარი თათარაშვილი დეტალურად აღნიშნავს საქართველოს ტელევიზიის საკვანძო როლს გარდამავალ პერიოდში დემოკრატიზაციისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში. იგი იზიარებს უცხოურ სამეცნიერო წყაროებში წარმოდგენილ მოსაზრებას, რომ გარდაქმნა სახელმწიფოს ცენტრში განვითარდა, პერიფერიები კი მოლოდინის რეჟიმში კიდევ დიდხანს იყვნენ. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ 1989 წლის აპრილის ტრაგედიამდე საქართველოს ტელევიზიაში, თავისუფალი მედიის პრინციპების თვალსაზრისით, მნიშვნელოვან ცვლილებებს ადგილი არ ჰქონია.

ეროვნულ-პატრიოტული მოტივები საქართველოს ტელევიზიაში 1988 წლის მიწურულიდან ძლიერდება, როდესაც არაფორმალური ჯგუფების, მათი ლიდერებისა და ახალგაზრდობის ძალისხმევით ვითარედება ზენოლა ხელისუფლებაზე ე.წ. ქართული საკითხების, უპირველესად კი, დავით გარეჯის მონასტრის პრობლემის დღის წესრიგში დასაყენებლად.

თუმცა მთავარი გარდატეხა 9 აპრილის ტრაგედიის შემდეგ ხდება თვალსაჩინო: ტელევიზია ააქტიურებს კომუნიკაციას აუდიტორიასთან და აღრმავებს დიალოგსა მაყურებელთან. იწყება ტელევიზიის დეცენტრალიზაცია.

ცნობილია, რომ სრულყოფილი და ზუსტი სოციალურ-პოლიტიკური ინფორმაციის გარეშე, დემოკრატიული ინსტიტუტები ქრება. იგივე საფრთხე დგება ბიზნეს-სექტორის წინაშეც: საიმედო ბიზნესდაზერვის გარეშე, ბაზრებს დანგრევის საშიშროება შეექმნებათ, ხოლო ხელოვნების ახალი ტენდენციებზე ინფორმირების გარეშე, კულტურა არსებობას შეწყვეტს.

დემოკრატიულ საზოგადოებაში მედიის ქცევის სტანდარტის განსაზღვრა რთული არაა. თუმცა პოსტ-ავტორიტარულ ქვეყნებში დემოკრატიული ინსტიტუტები ჯერაც არაა სათანადო მძლავრი. აქ ხელისუფლების, მედიის მფლობელებისა და უურნალისტების გართულებული ურთიერთქმედება კვლავაც თვალსაჩინოა.

თანამედროვე მსოფლიოში არსებულმა გამოწვევებმა ადამიანის ინფორმაციაზე დამოკიდებულების მაჩვენებელი, შეიძლება ითქვას, რომ კრიტიკულ ნიშნულამდე ასწია: თუკი XX საუკუნის ბოლოს მედიასაშუალების დაფუძნება რთული სამართლებრივ-ტექნოლოგიური პროცესი იყო, დღეს ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ ხელი შეუწყო ინფორმაციით გადავსებული საინ-

ფორმაციონ ბაზრის იმგვარ ფორმირებას, სადაც მედიისათვის უმთავრეს გამოწვევად აუდიტორიის მოპოვება და შენარჩუნება იქცა.

ე.ნ. საინფორმაციო ხმაური (ინგ. Informational noise), რომელიც საინფორმაციო გარემოს დანაგვიანების მთავარ ატრიბუტად იქცა, საზოგადოებრივ მაუწყებლებს აძლევს უნიკალურ შანსს, დაბალანსებული, ეთიკური და რაც მთავარია, აუდიტორიის საჭიროებებს მორგებული კონტენტის წარმოებით ლოკალურ მედიასივრცეში ღიდერი პოზიცია დაიკავოს.

დღეს არსებული რთულადპროგნოზირებადი საინფორმაციო გარემო, რომელიც განპირობებლია, ერთი მხრივ, გადატვირთული საინფორმაციო ველით, მეორე მხრივ კი, მსოფლიოში მიმდინარე პანდემიითა და საქართველოს წინააღმდეგ წარმოებული ჰიბრიდული ომის საინფორმაციო გამოვლინებებით, ჰქმნის განსაკუთრებულ ვითარებას, როცა საზოგადოებრივი მაუწყებლის მთავარი იარაღი: სიმართლე და მიუკერძოებელი საინფორმაციო პოლიტიკა უფრო მყარი დაცვის გარანტიებს საჭიროებს.

საზოგადოების ნდობის შენარჩუნება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო (თუმცა არც დღეს კარგავს აქტუალურობას) საარჩევნო წელს, როცა ტენდენციური სარეალისტური პოლიტიკის მქონე მედიასაშუალებები ეცდებიან მოქალაქეების შეცდომაში შეყვანას და მანიპულირებული, ხანდახან კი აშკარა პროპაგანდისტული მეთოდებით შექმნილი ინფორმაციის გავრცელებას.

აქვე აღსანიშნავია, რომ მსოფლიოში არსებულ ტენდენციები წელ-წელა საქართველოშიც იმკვიდრებს თავს და სულ უფრო და უფრო პოპულარური ხდება ე.ნ. „პატარა ამბების“ (ლოკალური, ადგილობრივი ამბების) უურნალისტიკა.

ასევე საინტერესო მიმართულებაა ციფრული მაუწყებლობის კიდევ ერთი სიკეთე: თემატური არხები, რომელთა რაოდენობა, თუკი ადრე სატელევიზიო დეციმეტრული სიხშირის რაოდენობით იყო შეზღუდული, დღეს თითქმის შეუზღუდავი რაოდენობით არსებობის შესაძლებლობას იძლევა.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თუკი წარსულში მაუწყებლები 3-4 წლიანი განვითარების ციკლს ბუნებრივად ერგებოდნენ, თანამედროვე გარემოპირობების გათვალისწინებით, საჭიროა ყოველწლიურად განვითარებადი ორგანიზმის ფორმირება, რომელიც კომერციულ მედიასაშუალებებს განუსაზღვრავს ტენდენციებს და ქმნის მედიამეინსტრიმის ძირითად მიმართულებებს.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ცხადი ხდება, რომ საზოგადოებრივი მაუწყებელი დგება გამოწვევის წინაშე, სკურპულოზურად შეასრულოს „საზოგადოებრივი მაუწყებლის პროგრამული პრიორიტეტები“-ს დოკუმენტით გათვალისწინებული ვალდებულებები და, ამასთანავე, იყოს ფლაგმანი სიახლეების დანერგვასა და ტირაჟირებაში.

მიმდინარე ვითარების ანალიზისას მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მაუწყებლის ინფრასტრუქტურული მდგომარეობა ვერ პასუხობს თანამედროვე გამოწვევებს და, მიუხედავად ქვეყანაში შექმნილი მძიმე ეკონომიკური ფონისა, რომელიც ახალი კორონა ვირუსის პანდემიის გამო კიდევ უფრო მეტად დამძიმდა, საჭიროა საზოგადოებირივ მაუწყებლის ბიუჯეტის გონივრული გამოყენება

და ახალი ინფრასტრუქტრის შექმნა (შენობა, სტუდიები, კომუნიკაციები და ა.შ.).

საბოლოო ჯამში, საჭიროა სწრაფი და ეფექტურიანი გადაწყვეტილებების მიღების პროცესის ორგანიზება და მენეჯმენტის მიერ შემოთავაზებული პროექტების განხილვა ორი მნიშვნელოვანი პარამეტრის გათვალისწინებით:

- ა) რამდენად ინოვაციური და ხარჯთეფექტურიანია პროექტი;
- ბ) რამდენად არის იგი მორგებული მაუწყებლის სამოქმედო და შინაარსობრივ პრიორიტეტებს (სისიპ საზოგადოებრივი მაუწყებელი: <https://1tv.ge/strategy/>).

შექმნილი ვითარების ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ ხედვა, რომლის თანახმადაც საზოგადოებრივი მაუწყებელი შეიძლება იყოს ნაკლებრეიტინგული, საფუძველშივე მცდარია, რადგან არსებული გამოწვევები და საზოგადოებრივი ინტერესი ითხოვს ძლიერი, რეიტინგული და პასუხისმგებლიანი მედიის არსებობას, რომელიც, ერთის მხრივ, დაიცავს საზოგადოებას პროპაგანდისაგან, მეორეს მხრივ კი მოიპოვებს იმგვარ ნდობას, რომელიც აიძულებს კომერციულ მაუწყებლებს უარი თქვან მიკერძოებული და ტენდენციური სარედაქციო პოლიტიკის არსებობაზე.

მნიშვნელოვანია დამოუკიდებლობის მაღალი ხარისხის უზრუნველყოფა, რისი კონტროლიც საზოგადოებრივი მაუწყებლის სამეურვეო საბჭოს უმთავრეს საქმიანობას უნდა წარმოადგენდეს.

დასკვნა

დღეს საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის წინაშე არსებული გამოწვევების დასაძლევად საჭიროა ინოვაციური მიდგომებისა და ამ სტრუქტურაში არსებული მრავალნლიანი გამოცდილების სინთეზირება.

თანამედროვე სამყაროში ახალი ამბების წარმოება სულ უფრო და უფრო მეტად ავტომატიზირებული პროცესი ხდება, შესაბამისად, ადამიანური რესურსი შემოქმედებითი ამოცანების ეფექტიანად შესრულებაზე უნდა იყოს მიმართული.

საჭიროა, შენარჩუნებულ იქნას ის პოზიტიური ტენდენციები, რაც მაუწყებლის მოქმედი მენეჯმენტის ნაყოფიერი შრომის შედეგადაა მიღწეული, თუმცა აუცილებელია რადიკალური, ინოვაციური ცვლილებებიც, რაც საშუალებას მოგვცემს საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებელი ვაქციოთ თანამედროვე ტექნოლოგიებზე დაფუძნებულ, ნეიტრალურ, გავლენებისაგან თავისუფალ მედიაპოლიტიკად, რომელიც საზოგადოების მაღალი ნდობითა და რეიტინგული მედიაპროდუქტით დაიცავს ჩვენი მოქალაქეების ინტერესებს იმ საინფორმაციო ომში, რომელიც დღეს ჩვენი ქვეყნის საინფორმაციო გარემოში მიმდინარეობს.

წყაროები:

1. თათარაშვილი ნ., ტელეჟურნალისტიკის საკითხები/ სტატიების კრებული, რედაქტორი: იბერი ე., თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2003.
2. იბერი ე., ელექტრონული მედიის პროგრამირება, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2018, <http://press.tsu.ge/data/image-db-innova/PrePress%20Iberi%202.pdf> [ბ. 10.10.20].
3. ლომთაძე გ., საზოგადოებრივი მაუნიკებლის რეფორმის გამოწვევები, სამოქალაქო საზოგადოების პორტალი, კვლევები/ანგარიშები: <http://www.cso.ge/view.php?type=research-reports&slug=sazogadoebrivi-mauwyebolis-reformis-gamowvevebi> [ბ. 16.02.21].
4. სსიპ საზოგადოებრივი მაუნიკებელი: <https://1tv.ge/strategy/>
5. საზოგადოებრივი მაუნიკებლის მონიტორინგის შუალედური ანგარიში, საერთაშორისო გამჭვირვალობა – საქართველო, თბილისი, 2016, <https://www.transparency.ge/sites/default/files/post-attachments/sazogadoebrivi-maucqebolis-monitoringis-shualeduri-angarishi.pdf> [ბ. 16.02.21].
6. საზოგადოებრივი მაუნიკებლის სამეურვეო საბჭოს მხრიდან საზოგადოებრივი მაუნიკებლის მიერ პროგრამული პრიორიტეტების შესრულების შეფასება (2019), საქართველოს საზოგადოებრივი მაუნიკებლის ვებგვერდი, 05.11.2020 <https://cdn.1tv.ge/app/uploads/2020/11/1604570501-%E1%83%9E%E1%83%A0%E1%83%98%E1%83%9D%E1%83%A0%E1%83%98-%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%A2%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%A8%E1%83%94%E1%83%A4%E1%83%90%E1%83%A1%E1%83%94-%E1%83%91%E1%83%90-2019.pdf> [ბ. 12.02.21].
7. ჯანდიერი კ., დამოუკიდებელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ბეჭდური და ონლაინ გამოცემა „ლიბერალი“: <http://liberali.ge/articles/view/3127/salome.ge> [ბ. 16.02.21].
8. Абрамовских Т.А. Современное состояние отечественной журналистики. <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-televideniya-v-stanovlenii-grazhdanskogo-obschestva/viewer> [ბ. 16.02.21].
9. Ершов Ю.М. Вестник Московского университета, Серия 10. Журналистика: <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2010/1/k-opredeleniyu-ponyatiya-poznavatelnogo-televideniya/> [ბ. 16.02.21].
10. IC Meijer. Impact or content? Ratings vs quality in public broadcasting, European Journal of Communication, 2005; journals.sagepub.com; [ბ. 11.05.21].
11. Jacka E. “Democracy as Defeat” The Impotence of Arguments for Public Service Broadcasting, Television & New Media, 2003 - journals.sagepub.com; [ბ. 11.05.21].

ზაზა ცოტნიაშვილი

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
პროფესორი

ქალბარის ძაგლები ოჯახისაგან ცხინვალის რეგიონში (ქართული მულტიმედიის მიხედვით)

თანამედროვე ჰიბრიდული ომის მნიშვნელოვანი ნაწილია საინფორმაციო ომი, რომელიც საქართველოს მიმართულებით აქტიურად აწარმოებს შეტევას. ადრეულ პერიოდშიც აქტიურად იყო გამოყენებული კულტურა იდეოლოგიების გავრცელების მთავარ იარაღად. ოკუპირებულ ტერიტორიებზე არსებული ქართული კულტურის ძეგლები პროპაგანდის მთავარი შეტევის სამიზნედ იქცა, რაც კარგად ჩანს ოსური და რუსული მედიის ანალიზის საფუძველზე.

რელიგიის სახელმწიფო სააგენტოს მიერ გამოცემულ წიგნში „ოკუპირებული მემკვიდრეობა“ ვკითხულობთ: „ოკუპირებულ ტერიტორიებზე გრძელდება უძველესი ქართული ტაძრების მისაკუთრების, მათი უკანონო, თვითნებური გადაკეთების, გადაღებვის, დაზიანებისა და განადგურების ტენდენცია, რომელიც შეეხო – ცხინვალის რეგიონში: ნიქოზის, ხეითის, სვერის, ქემერტის, თირის, აჩაბეთის, გომართას, თიღვას, წუნარის, ზღუდერის, გერის; აფხაზეთში – ილორის, დრანდის, ბიჭვინთის, ათონის, ანაკოფიის, ლიხნის, ამბარის, კაბენის, წებელდის ტაძრებს; მძვინვარებს შავი არქეოლოგია, ფიქსირდება არტეფაქტების გაყიდვის შემთხვევები. ზოგან ქართული კვალის ნაშლას ბულდოზერებითა და პნევმატური ჩაქუჩებით ცდილობენ. სიმბოლურია, რომ აფხაზეთში, ბეჭის უძველეს (X ს.) მონასტერში, მისი ამშენებლის, ბაგრატ მესამის გამოსახულება თეთრად გადაღებეს – ბაგრატ III ბაგრატიონი გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფე იყო, რომელმაც ბეჭის კომპლექსი „საყდრად საეპისკოპოსოდ“ ააგო და იქვე დაიკრძალა. ოკუპირებულ აფხაზეთის ავტონომიურ რესპუბლიკაში, ჩვენი ინფორმაციით, 151 საკულტო დანიშნულების ნაგებობაა შემორჩენილი. ამათგან, 145 მართლმადიდებლური ეკლესია. ამჟამად მხოლოდ 89 ნაგებობაზე მოგვეპოვება გარკვეული ცნობები – მათი დიდი ნაწილი სრულად დანგრეულია ან მძიმე მდგომარეობაშია; მხოლოდ ათამდე ნაგებობას არ ემუქრება დანგრევის საფრთხე. ოკუპირებულ ცხინვალის რეგიონში აღნუსხულია 555 მართლმადიდებლური ეკლესია. ამ ეტაპზე, ინფორმაცია (ფოტოსურათების სახით) 267 ნაგებობის (266 ეკლესია და 1 სინაგოგა) თაობაზე მოგვეპოვება; მათი დიდი ნაწილი ამჟამად არქეოლოგიურ ობიექტებადაა ქცეული, ხოლო დანარჩენებს უყურადღებობისა და ანტიქართული ქმედებების გამო, განადგურების საფრთხე ემუქრებათ“ („ოკუპირებული მემკვიდრეობა“, 2021:4).

ნამდვილად საშური საქმეა ასეთი ხასიათი ლიტერატურის გამოცემა, მით უმეტეს, რომ ელექტრონული ვერსია ხელმისაწვდომია დაინტერესებული მკითხველისთვის ქართულ და ინგლისურ ენებზე. აღნიშნული წიგნის პრეზენტაცია სათანადოდ გააშუქა ქართულმა მედიამ, მათ შორის „რადიო თავისუფლებამ“. მულტიმედიურ პლატფორმაზე წარმოდგენილ მიმოხილვაში აღნიშნულია, რომ

ომების შემდეგ, დადგენილი პირობითი საზღვრების მიღმა დარჩენილი ტაძრების (მათ შორის მრავალი ძეგლის სტატუსს ატარებს) დიდი ნაწილი ან უკვე დაინგრა, ან ახლა ინგრევა და სავალალო მდგომარეობაშია, ან რუსული ყაიდის ტაძრების სტილშია გადალებილ-„რესტავრირებული“ (ქვეანიშვილი, 2021). მასალა საყურადღებოა, რადგან ერთობ მნიშვნელოვანია, როგორ აშუქებს ქართული მედია საქართველოსთვის ესოდენ აქტუალურ საკითხს საინფორმაციო ომში თავდაცვისა და ისტორიული სამართლიანობის განმტკიცებისთვის.

საკითხის შესწავლის შედეგად ჩანს, რომ ქართული მედია სხვადასხვა დროს უთმობს გარკვეულ ადგილს აღნიშნულ პრობლემას, მაგრამ გაშუქება ატარებს იმპულსურ ხასიათს და ვერ ქმნის მნიშვნელოვან სურათს.

სოციალური ქსელი გახდა არსებული პრობლემის ხედვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პლატფორმა, სადაც ძეგლების განადგურებით შეწუხებული მოქალაქეები მათთვის ხელმისაწვდომ ფოტოებსა და გულისტყივილით განმსჭვალულ მოსაზრებებს აქვეყნებენ. ოკუპირებულ რეგიონში ისტორიული ძეგლები განადგურების პირასაა. ამის შესახებ ინფორმაციას ცხინვალში მაცხოვრებლები ფოტომასალასთან ერთად სოციალურ ქსელში აქვეყნებენ. მათი განმარტებით, თუ დროულად არ მოხდა სათანადო რეაგირება მათი კვალი წლების განმავლობაში წაიშლება. ესაა გამოცემა droa.ge-ის მოკლე მიმოხილვის მთავარი მესიჯი. გამოცემა დაუკავშირდა ლიახვის ხეობის სახელმწიფო მუზეუმ-ნაკრძალის დირექტორს ბადრი გასპაროვს, რომელიც წლების განმავლობაში დიდი და პატარა, ასევე ფრონეს ხეობის ისტორიულ-კულტურულ ნაგებობებსა და ძეგლებს იკვლევს. მათ შორის ფლობს ინფორმაციას, ოკუპირებული ძეგლების ამჟამინდელი მდგომარეობის შესახებაც. მისი განმარტებით, ამ საკითხისადმი საჭიროა კომპლექსური მიდგომა და ასევე კვალიფიციური სპეციალისტების ჩართვა.

საქართველოს ხელისუფლებამ ამ საკითხში ჩართვაზე მზაობა არაერთხელ გამოთქვა, თუმცა არსებული პოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე ადგილზე სამუშაოების დაწყება შეუძლებელია. თავად ცხინვალს კი შესაბამისი გამოცდილების ექსპერტები, როგორც აღმოჩნდა, არ ჰყავს.

ბადრი გასპაროვის ინფორმაციით, 2008 წლის ომის შემდეგ დაზიანდა ხეითის მთავარანგელოზის XVIII-XIX საუკუნის ეკლესია, რომელსაც ჭურვი მოხვდა და შედეგად გუმბათი და სამრეკლო დაზიანდა. ასევე ერედვის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესია, რომელსაც საომარი მოქმედებების დროს გალავანზე მოხვდა ჭურვი და დაზიანდა, ასევე სკვერში იყო წმ. გიორგის პატარა ხის ეკლესია, ისიც გვიანდელი პერიოდის, XIX საუკუნისაა და დამწვარია, სავარაუდოდ მასაც ჭურვი დაეცა. ივანე მაჩაბლის სახლ-მუზეუმი თამარაშენში, 90-იან წლებში ააფეთქეს, შემდეგ რესტავრაცია ჩაუტარდა და შემდეგ უკვე მთლიანად მინასთან გაასწორეს და დაანგრიეს (<https://droa.ge/?p=81442>).

იმედს ალძრავს საქართველოს ეროვნული უსაფრთხოების კონცეფციაში საგანგებოდ შეტანილი პუნქტი – „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა“, სადაც ვკითხულობთ: „საქართველო ესწრაფვის, იუნესკოსთან და სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციებთან მჭიდრო თანამშრომლობის გზით დაიცვას და განავითაროს

ქვეყნის უნიკალური კულტურული მემკვიდრეობა, რომელიც მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნაწილია. ამ მიმართულებით აუცილებელია კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პოლიტიკის გატარება, რომლის მიზანია თანამედროვე და ტრადიციული ქართული ხელოვნების ხელშეწყობა და არქიტექტურულ ძეგლებზე ზრუნვა. ამასთანავე, საზღვარგარეთ არსებული ქართული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის უზრუნველსაყოფად საქართველო აქტიურად ითანამშრომლებს იმ სახელმწიფოებთან, რომელთა ტერიტორიაზედაც განლაგებულია ქართული კულტურის ძეგლები ან რომელთა არქივებში, საცავებსა თუ მუზეუმებშიც ინახება ქართული კულტურული ფასეულობები.

განსაკუთრებული საფრთხე ექმნება საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებს რუსეთის ფედერაციის მიერ ოკუპირებულ ტერიტორიებზე. საერთაშორისო თანამეგობრობა აქტიურად უნდა ჩაერთოს ამ ტერიტორიებზე არსებული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის პროცესში, რისთვისაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება იუნესკოსთან, კულტურული საკუთრების შენარჩუნებისა და აღდგენის საკითხთა კვლევის საერთაშორისო ცენტრთან (ICCROM), ძეგლებისა და ადგილების საერთაშორისო საბჭოსთან (ICOMOS) და ბუნების კონსერვაციის საერთაშორისო კავშირთან (IUCN) თანამშრომლობას“ (<https://mod.gov.ge/uploads/2018/pdf/NSC-GEO.pdf>).

ქართული მედია უნდა იყოს აქტიურად დაკავებული დარგის ექსპერტების კვალიფიციური მოსაზრებების გაშუქებით, ოკუპირებულ ტერიტორიებზე არსებული თითოეული ძეგლის შესახებ ინფორმაციის მოძიებისა და მისი რეალური ისტორიის ტირაჟირებით.

საინფორმაციო ომში კულტურის ძეგლების გამოყენება პროპაგანდის ტექნოლოგიის შემადგენელი ნაწილია უკვე დიდი ხანია, მას მხოლოდ კვალიფიციური და მიზანმიმართული განეიტრალებით უნდა უპირისპირდებოდეს ქართული მედია, რომელიც სხვადასხვა ენებზეც უნდა ავრცელებდეს დაზუსტებულ ინფორმაციას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ოკუპირებული მემკვიდრეობა, რედაქტ. ზ. ვაშაყმაძე, თბილისი, 2021 <https://religion.gov.ge/publikaciebi/okupirebuli-memkvidreoba>; [ბ. 24.07.21].
2. ქევანიშვილი ე., ოკუპირებული მემკვიდრეობა – რა მოსდის ძეგლებს ომის შემდეგ, რადიო თავისუფლება, 30.06.2021, <https://www.radiotavisupleba.ge/a/31333418.html> [ბ. 2.07.21].
3. ოკუპირებულ ტერიტორიაზე კულტურული ძეგლები ნადგურდება, droa.ge, 14.08.21, <https://droa.ge/?p=81442> [ბ. 14.08.21].
4. საქართველოს ეროვნული უსაფრთხოების კონცეფცია, <https://mod.gov.ge/uploads/2018/pdf/NSC-GEO.pdf> [ბ. 14.08.21].

ინგა ზოიძე

ნმინდა ტბელ აბუსერისძის სახელობის
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

ჰანდემის პირობებში, კულტურის და ხალოვნების საქითხების გაშეჩვების მექანიზმები სოციალურ და სამაუწყებლო მედიაში

მსოფლიო მედიაში, უკვე დიდი ხანია არსებობს მოთხოვნები დარგობრივი უურნალისტიკის დეფინიციებთან დაკავშირებით. დღეს, ახალ მედია ინსტრუმენტებთან ერთად ჩნდება უურნალისტიკის ახალი ჟანრები. ან, სულაც ტრანსფორმირდებიან ისინი. დღემდე ქართული მედიისთვის დარგობრივი უურნალისტიკა ისევ გამოწვევად რჩება. ქართულ პრაქტიკულ მედია სივრცეში ჯერ კიდევ ტრენდული და გაბატონებული – ზოგადი უურნალისტიკაა.

მხატვრული უურნალისტიკა არის ის დარგი, რომელიც გვასწავლის ხელოვნების საკითხების შესახებ რეპორტაჟების შექმნის ხელოვნებას. მათ შორის ვიზუალური ხელოვნების – კინოს, თეატრის, მუსიკის, არქიტექტურის, ფერწერის შესახებ სტატიების წერისა და კრიტიკული ანალიზის უნარებს. მხატვრული უურნალისტიკა, რომელიც დღეს არტ-უურნალისტიკის სახელითაა ცნობილი, პანდემიის პირობებში არაერთხელ აღმოჩნდა ფორსმაჟორში. არტ-უურნალისტებს „ლოქდაუნის“ პირობებში შექმნათ ლაივ-ჩართვებისა და რეპორტაჟების შექმნის დეფიციტი.

კორონა ვირუსის პირობებში, კულტურის სფერო ერთ-ერთი იყო, რომელმაც სერიოზული დარტყმა მიიღო. საზღვრების ჩაკეტვით და სრული „ლოქდაუნის“ პერიოდში, 2020 წლის გაზაფხულის დასაწყისში, მსოფლიო მასშტაბით დაიხურა არაერთი თეატრი, საკონცერტო დარბაზი, კულტურის ცენტრი, კინოთეატრი, მუსიკალური კლუბი და სხვა საზოგადოებრივი ღონისძიებების ჩატარების ადგილი. თუმცა, კულტურის სფეროს წარმომადგენლებმა ონლაინ ციფრული ტექნოლოგიები, როგორც სამაუწყებლო მედიის ალტერნატიული პლატფორმა, ფართოდ გამოიყენეს. შექმნეს პირადი მედია ვებ-გვერდები და ისწავლეს ვირტუალურ აუდიტორიასთან კომუნიკაცია. მხატვრებს, მუსიკოსებს, მსახიობებს უწევდათ ცარიელი აუდიტორიის, „უხილავი“ მაყურებლის წინაშე გამოსვლა. დამკვიდრდა მაყურებელთან კომუნიკაციის ახალი ფორმები, ახალი სპექტაკლებისა და რეპეტიციების ფორმატები. უარყოფითი შედეგების დასაძლევად, შეიქმნა ოთახები ვირტუალური ხელოვნების ნიმუშების სანახავად და შესაძენად. კინოფესტივალების ნაცვლად, ახალი ფილმების დახურული ჩვენებები, თრეილერები, პროექტის პრეზენტაციები, კონფერენციები და ვარსკვლავებთან შეხვედრები ინტერნეტის საშუალებებით იმართებოდა.

დღეს UNESCO-ს მონაცემების თანახმად, მსოფლიოში კულტურის სფეროს კაპიტალიზაცია 2 250 მილიარდ დოლარს შეადგენს და თითქმის 30 მილიონი თანამშრომელია დასაქმებული. ამდროინისთვის, COVID-19-ის პანდემიის პირობებში ქვეყნებს შეუძლიათ დანაკარგები შეაჯამონ.

UNESCO-ს 2020 წლის 15 აპრილის მონაცემებით, ქვეყნების 89%-ს სრულიად ან ნაწილობრივ შეზღუდული ჰქონდათ საზოგადოების ხელმისაწვდომობა კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტებზე. 2020 წლის 22 აპრილისთვის კი, 128 ქვეყანამ შეაჩერა იმ ორგანიზაციების მოქმედება, რომლებიც დაკავშირებული იყვნენ კულტურის სფეროებთან.

აღსანიშნავია, რომ ტექნოლოგიურმა გიგანტმა facebook-მა, გლობალური მარკეტინგული სამიტი სან-ფრანცისკოში და ყოველწლიური კონფერენცია დამფუძნებლებისთვის F8 გადადო.

ასევე, გადადებული იყო შანხაის მოდის კვირეული, თუმცა ორგანიზატორებმა ნახეს ადაპტირების საშუალება. სოციალურ მედიაში პირდაპირი ეთერის მიმდინარეობის დროს, ხალხს შეეძლო ონლაინ მონაცილეობის მიღება მოდის კვირეულში.

2020 წლის მაისში კი, გადაიდო კანის კინოფესტივალი (Культура в условиях пандемии, 2020).

ასევე, მისაბაძი და თვალშისაცემია ისიც, რომ პანდემიის პირობებში ლონდონის სიმფონიური ორკესტრის ხელმძღვანელმა სერ სამონ რეტლმა თავის ვებ-გვერდზე, კვირაში ორჯერ, დაიწყო პროგრამის – Always Playing საუკეთესო კონცერტების უფასოდ გაშვება.

ხოლო ბრიტანული როკ ჯგუფის Coldplay-ის ლიდერმა კრის მარტინმა გაუქმებული კონცერტის ნაცვლად, სახლიდან განახორციელა მისი სოლო გამოსვლა Instagram Live-ზე.

აღსანიშნავია ისიც, რომ პარიზის ლუვრმა განახორციელა ვირტუალური ტურები, სადაც შესაძლებელი იყო არაერთი ექსპოზიციის დათვალიერება. მათ შორის, ეგვიპტის სიძველეების და აპოლონის გალერიის ნახვა, რომელიც მზის მეფეს – ლუი XIV-ს ედლვნებოდა.

მსოფლიოში უმსხვილესმა ბრიტანულმა სამაუწყებლო კორპორაცია BBC-მ კი, 2020 წლის 18 მარტს, რადიოს, ტელევიზიისა და ინტერნეტის პლატფორმებზე ერთიანი პროგრამა სახელწოდებით „კულტურა კარანტინში“ შექმნა, რაც BBC-ს საარქივო კოლექციებში მუდმივ ონლაინ ტურებს მოიცავდა. პროგრამა გულისხმობდა დახურული მუზეუმების კოლექციების, კონცერტების, სპექტაკლების, ტელე და რადიო შოუების ჩანაწერების ჩვენებას.

BBC-ს სამსახურმა, ასევე პირდაპირ ეთერში აჩვენა ალმეიდას თეატრის სენსაციური სპექტაკლი „ალბიონი“, რომელიც თანამედროვე ბრიტანელი დრამატურგის მაიკლ ბარტლეტის პიესის მიხედვით, ანჯელა კარტერის რომანის – „ბრძენი ბავშვების“ სცენური ვერსია იყო. ასევე, ნაჩვენები იყო გოგოლის „გენერალური ინსპექტორის“ უნივალური საცეკვაო-დრამატული ვერსიაც.

პანდემიის პერიოდში, რადიოს პოპულარობის სწრაფი ზრდა ექსპერტებისთვის საკმაოდ მოულოდნელი აღმოჩნდა. ბრიტანულმა კომპანია „გლობალმა“, რომელიც მუსიკალურ რადიოსადგურ Capital FM და რადიო LBC-ს მფლობელია, ონლაინ მსმენელების 15%-იანი ზრდა დააფიქსირა.

ხოლო, BBC-ს რადიოპროგრამების ნაკადი, კიდევ უფრო – 18%-ით გაიზარდა. BBC-ს რადიოს დირექტორმა ჯეიმს პერნელმა ციფრუებზე შემდეგი მოსაზრება გამოთქვა: „კრიზისისა და დიდი მოვლენების დროს ადამიანები რადიოს მიმართავენ – ახალი ამბებისთვის, ანალიზისთვის, აგრეთვე მუსიკისთვის, გართობითვის, რათა განიცადონ ცოცხალი კომუნიკაცია“ (<https://www.bbc.com/russian/features-52049169>).

რაც შეეხება საქართველოში მედიაგარემოს, COVID-19-ის პანდემიის პერიოდში ეროვნული კომუნიკაციების კომისიის ინფორმაციით, 2020 წელს ჯამური მონაცემებით, მაუნიკებლების კომერციული შემოსავალი 9%-ით შემცირდა. განსაკუთრებით კლება – 39% მეორე კვარტალში დაფიქსირდა. კლება იყო მეოთხე კვარტალშიც – 3%. ეს ის პერიოდებია, როდესაც ქვეყანაში მკაცრი ჩაკეტვები, ე.წ. **ლოქდაუნები ამოქმედდა.** (<https://www.mediachecker.ge/mediagaremo/article/87244-2020-tsels-mautsyebis-komerciuli-shemosavali-9-ith-shemcirda>).

კორონა ვირუსის დროს, თბილისში განხორციელებული პროექტიც „მუსიკა შენს ფანჯრებთან“ საკმაოდ საინტერესო აღმოჩნდა. „კონცეპტ არტის“ პროექტს „აქსის თაუერსმა“ უმასპინძლა. მსმენელის ფანჯრებთან „აქსის თაუერსის“ ტერასაზე მუსიკოსმა ბექა გოჩიაშვილმა ნიკოლოზ რაჭველთან, ლევან დეისაძესთან და ზაზა ცერცვაძესთან ერთად დაუკრა. „თუკი შენ ვერ მიდიხარ კონცერტზე, კონცერტი მოვა შენთან“ – ასეთია საავტორო კონცეფცია, რომლის მიზანია გადაადგილების შეზღუდვის დროს სახლებში მყოფ მოსახლეობას მოძრავი სცენით ეწვიოს საკუთარ ეზოში და გაუმართოს კონცერტი, მათთვის ძვირფას არტისტებთან ერთად. პროექტი თბილისის მერიის პატრონაჟითა და მხარდაჭერით **განხორციელდა** (<https://1tv.ge/video/koncerti-musika-shens-fanjrebtan/>). კონცერტები სამაუნიკებლო და სოციალურ მედიის პირდაპირი ეთერებითაც გადაიცა.

მთამბეჭდავი იყო ფოტოგრაფ ზინა ბარნოვის მიერ პანდემიის პერიოდში განხორციელებული სოციალური კამპანია – „კადრი კარანტინიდან“, სადაც წარმოდგენილი იყო ფოტო კადრები თვითმხილვების თვალით დანახულ ნამდვილ ამბებზე. „რა თქმა უნდა, ფოტო გადაღებას თვითიზოლაციის დროსაც ვაგრძელებ და მომინდა, სხვებისთვისაც გამეზიარებინა პირადად ჩემი ნამუშევრები; სხვებისთვისაც მიმეცა სწორედ დღევანდელ გარემოებებში განწყობის, სულიერი მდგომარეობის გამოხატვის, ყოველდღიურობის, ყოფის ელემენტების დაფიქსირების – იმის ჩვენების შესაძლებლობა, თუ როგორ ცხოვრობენ თვითიზოლაციაში, კარანტინის რეჟიმის დროს ადამიანები, რა ქმნის თითოეული მათგანის სამყაროს; შემეთავაზებინა, რაღაც შეექმნათ, ემოგზაურათ შინიდან გაუსვლელად, წარსული იქნება თუ თანამედროვეობა, ქალაქი თუ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხე; ემოქმედათ და არ ეგრძნოთ მარტობა. ეს ყველას, თითოეულ ჩვენგანს ეხება და შეიძლება ვთქვათ, გვაერთიანებს ისე, როგორც არასდროს“ – ამბობს ფოტოგრაფი ჟურნალ OK-სთან ინტერვიუში (ჟურნალ OK! 2021).

საქართველოში ყველაზე კრიტიკულ მდგომარეობაში კულტურის, ხელოვნების და ტურიზმის სფეროს წარმომადგენლები აღმოჩდნენ. მაგალითად, თუ ვისაუბრებთ აჭარის მაგალითზე, ტურიზმის მიმართულებით ეკონომიკური კრიზისი პანდემიის გავრცელებისთანავე დაიწყო. ყველა ის პროექტი, რომელიც კულტურული ღონისძიებების ჩატარებას ითვალისწინებდა, ფაქტობრივად პარალიზდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ვერც სოციალურ და სამაუწყებლო მედიაში, ხშირად ვერ შეხვდებოდით ხელოვანების მონაწილეობით რამე ახალი ტიპის სოციალურ კამპანიას ან აქტივობას. აღბათ ეს იმითაც აიხსნება, რომ ჩვენ ყველა ერთად მოულოდნელად აღმოვჩნდით ახალი გამოწვევების წინაშე. დიგიტალიზაციის ეპოქაში, ტექნოლოგიური მიღწევები გვაძლევს იმის შესაძლებლობას, რომ „ლოქდაუნის“ პირობებშიც კი, კარდინალურად შევცვალოთ თუნდაც ტურიზმის სფერო.

ამ დროს მასმედიის არქივში ყველაზე ხშირად ნახავთ სტატიებსა თუ რეპორტაჟებს შემდეგი ლიდებითა თუ სათაურებით: „როგორ უნდა „ამოქმედდეს“ კულტურა პანდემიის შემდეგ – ინტერვიუ კულტურის პოლიტიკის მკვლევართან“; „კულტურის სფეროში დასაქმებული ადამიანები საგანგებო მდგომარეობამ უშემოსავლოდ დატოვა“; „კულტურა და პანდემია, როგორც წლის მთავარი დრამატურგი“; „კულტურა არ გაუქმებულა“ და ა.შ.

თუ დავასკვნით, რომ ისევ პანდემიის პირობებში გვიწევს კულტურული თუ მედია საქმიანობის განხორცილება, ამ მხრივ, ვფიქრობ, რომ საქართველოში მედიაინდუსტრიებმა და კულტურის სფეროს წარმომადგენლებმა უნდა გაითვალისწინონ განვითარებული ქვეყნების გამოცდილებები და ბევრი საინტერესო, ერთობლივი პროექტები უნდა შესთავაზონ მაყურებელსა თუ მსმენელს. აქ უკვე არტ-ურნალისტების აქტიური დაინტერესება და ჩართულობაა საჭირო.

დაბოლოს, კულტურისა და ხელოვნების შესანარჩუნებლად საჭიროა ვირტუალური კომუნიკაციების გამოყენება და არაფორმალური ურთიერთობების ჩამოყალიბება. ტრადიციული მედია საშუალებები, განსაკუთრებით ადგილობრივი საზოგადოებრივი ტელე-რადიო მაუწყებლები და ბეჭდური გამოცემები ვალდებული არიან, მუდმივად გააშუქონ კულტურული მრავალფეროვნების საკითხები და უზრუნველყონ ახალი მოთხოვნილებების შესაბამისად უახლესი ტელე-რადიო გადაცემების მომზადება და გაშუქება. საზოგადოების წინაშე ეს ვალდებულება მაუწყებლების კოლექტივებს „მაუწყებლის შესახებ ქცევის კოდექსის“ გათვალისწინებით აქვთ აღებული.

„მუხლი 19. ისტორიული ღირებულების პროგრამების არქივი

საზოგადოებრივი მაუწყებელი ვალდებულია შექმნას არქივი და შეინახოს ისტორიული ღირებულების მქონე თავისი პროგრამები“ (<https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32866?publication=59>)

„მუხლი 51. პროგრამული უზრუნველყოფა

მაუწყებელი ვალდებულია, სადაც ეს შესაძლებელია, უზრუნველყოს სატელევიზიო დროის (ახალი ამბების პროგრამების, სპორტული მოვლენების და თამაშების, რეკლამის, ტელეტექსტისა და ტელეშოპინგისათვის გამოყოფილი დროის გამოკლებით) ნაწილის ევროპული წარმოების პროდუქციისთვის გამო-

ყოფა. ევროპული წარმოების პროდუქციისათვის დათმობილი დროის ეს ნაწილი გამოიყენება პროგრესულად, შესაბამისი კრიტერიუმების საფუძველზე, მაყურებლისა და მსმენელის წინაშე მაუწყებლის საინფორმაციო, საგანმანათლებლო, გასართობი და კულტურული ვალდებულებების გათვალისწინებით“ (<https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32866?publication=59>).

გამოყენებული ინტერნეტრესურსები:

1. ჟურნალი OK! 24.07.2021. <http://www.xn--lodilbhkklj3a2a.xn--node/index.php/ok-gastro/22030-ok-kadri-karantinidan>
2. საქართველოს კანონი მაუწყებლის შესახებ, <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32866?publication=59>
3. Культура в условиях пандемии COVID-19, 2020. <https://ach.gov.ru/upload/pdf/Covid-19-culture.pdf>
4. <https://www.mediachecker.ge/mediagaremo/article/87244-2020-tsels-mautsyebis-komerciuli-shemosavali-9-ith-shemcirda>
5. <https://www.bbc.com/russian/features-52049169>
6. <https://1tv.ge/video/koncerti-musika-shens-fanjrebtan/>

თეა ცაგურია
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
სასწავლო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი

გელიალისაურსი ქართულ ტალესივრცები

მასმედიის განვითარებასთან ერთად, სამეცნიერო ლიტერატურაში სულ უფრო ხშირად გვხვდება ტერმინი „მედიადისკურსი“. მედია სივრცე – ეს არის სივრცე, სადაც მედია დისკურსი მთელი მისი ფართო გაგებით ფუნქციონირი-ებს.

ინტერესი მედიატექსტის, მედიადისკურსის მიმართ სულ უფრო მზარდია ენათმეცნიერულ წრეებში, რადგან იგი მეტად აქტუალური და პოპულარულია. მედიატექსტში გაერთიანებულია საგაზეთო ტექსტი, სატელევიზიო გადაცემა, რადიოტექსტი, სარეკლამო ტექსტი და სხვა.

მკვლევრები გამოყოფენ მედიადისკურსის რამდენიმე დამახასითებელ ნი-შან-თვისებას.

ლ. სელეზნიოვას აზრით, „მედიატექსტის მთავარი მახისიათებელი მისი მასობრიობა, მსმენელთა შემადგენლობის სხვადასხვაობა და მათი რაოდენობის განუსაზღვრელობა“ (Селезнева, 2013).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მედიატექსტის ადრესატი ერთი მხრივ, განუ-საზღვრელია, თუმცა ნ. კუზმინას აზრით, ავტორი მაინც აკეთებს სავარაუდო გათვლას სამიზნე აუდიტორიაზე. „მიუხედავად იმისა, რომ მასმედიის ნებისმიე-რი ტექსტი ხელმისაწვდომია ნებისმიერი აუდიტორიისთვის, მისი ადრესატი მა-ინც კონკრეტულად არის განსაზღვრული ავტორის მიერ, რომელიც გაერთიანე-ბულია ასაკის, გენდერის, სოციალური მდგომარეობს, კონფესიის, მსოფლმხედ-ველობის და სხვა მიხედვით“ (Кузьмина, 2011:22).

მაგალითად, სპორტული მიმოხილვა ძირითადად მამრობითი სქესის წარ-მომადგენლებისთვის წარმოადგენს ინტერესს, თოქ-შოუები სენტიმენტალური ისტორიებით – დიასახლისების, ან შუახნის მდედრობითი სქესის ადამიანების-თვისაა გათვლილი, შესაბამისად, საბავშვო გადაცემები – ბავშვებისთვის და სხვა.

საზემოქმედოდ სხვადასხვა დამხმარე საშუალებები არსებობს, ეს არის არავერბალური ხერხები – ჟესტი, მიმკა, ინტონაცია, მუსიკა და სხვა.

მ. კაზაკის მოსაზრებით, „მედიატექსტი მრავალშრიანია და იგი თავის თავ-ში სხვადასხვა სემიოტიკურ კოდს ითვალისწინებს (ვერბალურსა და არავერბა-ლურს). ასევე მას გააჩნია კომპოზიციური სტრუქტურა“ (Казак, 2012:320-334).

მედიატექსტი უნიკალურია, იგი ერთჯერადია და აქტუალობას სწრაფად კარგავს, მთავარი მედიატექსტის წარმატებისთვის მისი გადმოცემის სისწრაფე და ექსკლუზიორობაა;

• მედიატექსტის მიზანია აუდიტორიაზე ზემოქმედება, მასზე შეხედულე-ბების ფორმირება და ზეგავლენის მოხდენა;

• მედიატექსტი მიახლოებულია ყოფით მეტყველებასთან, რადგან უფრო გასაგები და უშუალო გახდეს ადრესატისთვის;

• მედიატექსტი არ არის გადატვირთული და ნაკლებად შედგება რთული წინადადებებისგან (გარდა მხატვრულ-პუბლიცისტური ტექსტისა). ის არის მოკლე, მას აქვს მესიჯის სახე, არის კონკრეტული, მარტივი და დასამახსოვრებელი.

მხატვრულ-პუბლიცისტურ ჟანრში ერთ-ერთი მთავარი ადგილი უკავია ჩანახატს, ეს არის მცირე ზომის ტექსტი რაიმე მოვლენაზე, ან ადამიანზე, ჩანახატში მკაფიოდ ჩანს ავტორის შეხედულება. იგი ჰგავს მხატვრულ ნაწარმოებს, რადგან მასში გამოყენებულია მეტაფორები და სხვადასხვა მხატვრული ხერხები.

როგორც აღვნიშნეთ, მედიატექსტი სხვადასხვა საშუალებით მიდის ადრესატამდე, მაგრამ ჯერჯერობით ყველაზე გავლელნიანად მიანც ტელევიზია ითვლება.

ტელევიზიას აქვს შესაძლებლობა, ერთდროულად რამდენიმე საშუალება გამოიყენოს – ტექსტი, მუსიკა, ვიზუალური სანახაობა, ამიტომ აქვს მას მაგიური ზემოქმედების ძალა მაყურებელზე. თუმცა ბოლო დროს მას მნიშვნელოვან კონკრენციას ინტერნეტ-მედია უწევს, ამის მიზეზი დროისა და ადგილმდებარეობის მოქნილობაა, ვკითხულობ როცა მინდა, რამდენსაც მინდა, შემიძლია გამოვტოვო ჩემთვის ნაკლებად მნიშვნელოვანი ინფორმაცია, სწრაფად მოვიძიო ის, რაც მაინტერესებს.

ჩვენს ეპოქაში მედიადისკურსი იმდენად აქტუალურია, რომ იგი ხშირ შემთხვევაში ამკვიდრებს ენობრივ ნორმებს, შემოაქს ნეოლოგიზმები, არც თუ ისე იშვიათად ბარბარიზმებიც კი, ახალი გრამატიკული ფორმები და სასაუბრო სტილი.

გასული საუკუნისგან განსხვავებით, მაშინ როცა მასმედია ცენტურით კონტროლირდებოდა და მოქცეული იყო ჩარჩოებში, არა მხოლოდ შინაარსობრივად, არამედ სასაუბრო სტილითაც, დღეს იგი მეტად მრავალფეროვანი გახდა, თავისუფალი გამოხატვაში და ნაკლებად კონტროლირებადი, ან ნებაყოფლობით გამოხატული კონკრეტული პოზიციით.

განვიხილავ რამდენიმე მაგალითს, საქართველოში ყველაზე რეიტინგული ტელევიზიების საფუძველზე (NDI-ის კვლევით). განსახილვებად შერჩეულია, მაყურებლის აზრით, ტოპ სანდო და მკვეთრად გამოხატული პოზიციის მქონე ორი არხი (<https://netgazeti.ge/news/420078/>).

საკვლევად აღებულია ტელეკომპანია „იმედი“, გადაცემა – „იმედის კვირა“ და „მთავარი არხი“, გადაცემა „პოსტ ფაქტუმ“ – პოლიტიკური, საავტორო გადაცემები, სადაც გადაცემის ფორმატი იძლევა საშუალებას, მედიატექსტი იყოს მეტად თავისუფალი.

ტელეკომპანია იმედი – „იმედის კვირა“.

როგორც აღმოჩნდა, სიტყვათშეთანხმებები და მსაზღვრელ-საზღვრული წინადადებები მეტად პოპულარულია თანამედროვე მედიასივრცეში, ისინი გვხვდება ორივე ტელევიზიის მაგალითზე. მაგალითად:

- პოლიტიკური ამნეზია;
- უმოქმედო მანდატი;
- გაყალბებული რეალობა;
- დეპუტატი ნოტარიუსები;
- პოლიტიკური ამრევები;
- დესტრუქციული ნაბიჯები;
- კომიკური წყვილი.

ასევე გვხვდება ანდაზები და გამონათქვამები ფრაგმენტულად:

- პეტრეს არეული მონასტერი;
- ქუჩაში დაკარგულებმა ერთმანეთი პარლამენტშიც დაკარგეს.

ტექსტის გასამრავალფეროვნებლად გამოყენებულია იდიომები – მითო-ლოგიური პერსონაჟები. მაგალითად:

- პანდორას ყუთი;
- თემიდას სამართალი.

(ცნობილი სათაურები და ალუზიები (ცნობილ სათაურთან მიმსგავსება, გა-შარჟება):

- პარლამენტში „შეპარულა“ მელია;
- „ჭირვეულის მორჯულება“.

ასევე გვხვდება ირონიული ფრაზები და სათაურები:

- კანონპროექტი – მელიას კომპლექსით;
- პოლიტნათლის დავალება;
- მელია დადგამს ერთი მსახიობის წარმოდგენას;
- ქვეყნიდან გაქცეული ექს-პრეზიდენტი;
- შეურაცხყოფა შეღავათიან ფასად;
- მელია კარებლია საკანში;
- პოლიტიკური მასკარადი და ტრაგიკომდია;
- პოლიტიკური ფანჩატურის მასპინძელი – შალვა ნათელაშვილი;
- მელიას არშემდგარი ლიდერობის ამბავი;
- თაღლითი „რეფორმატორი“;
- გამარჯვება სიკვდილის შემდეგ.

„მთავარი არხი“ – „პოსტ ფაქტუმ“.

ამ შემთხვევაში უურნალისიტის სტრატეგია ხშირად, რიტორიკულ კითხვებზეა აგებული.

- რატომ ვართ ასეთი გასაცოდავებული ქვეყანა?
- რით ვერ დავიშახურეთ?
- ჩვენ რა დავაშავეთ?
- როდის დადგება ისეთი დრო, როცა მე და თქვენ აღარ შეგვრცხება?
- რამ გაგვაბედნიერა ქართველები?
- ამის შემდეგ ვიღას დააჯერებ, რომ ვაქცინა საჭიროა?
- რატომ მივდივართ უკან და უკან ჯუნგლებისკენ?
- ცამეტი ივნისი ხომ გახსოვთ? მტკვარი რომ ჩაიკეტოს, ხომ წარმოგიდგენიათ, რა მოხდება?

ასევე, უურნალისტი პირველი პირის მრავლობით რიცხვში საუბრობს, რაც აახლოებს მაყურებელთან და თანაზიარს ხდის მას, ეს კი უშუალო და ახლო კო-მუნიკაციაში შესვლის ერთ-ერთ ხერხს წარმოადგენს.

- ჯუნგლებში მცხოვრები ტომები ბევრად უფრო ბედნიერები არიან, ვიდრე ჩვენ;

- ნურავის ნურაფერს დავაბრალებთ;
- ველური ჯოგის წარმომადგენლად ვიგრძენი თავი;
- აცრის დაწყებიდან მეოთხე დღეს ადამიანი კომაში ჩაგვივარდა და გადარჩენა ვერ მოვახერხეთ;
- ჩვენს რეგიონში ჩვენ ყველაზე უბედური ერი ვართ.

იარღიყები, სიტყვათშეთანხმებები და მსაზღვრულ-საზღვრული წინადაღები:

- უსუსური პოლიციელი;
- დემოკრატიის შუქურა;
- თვალთხარია გახარი;
- საყვარელი ლარიბაშვილი;
- მკვლელების ბუდე;
- კრიმინალებთან და მოძალადეებთან ფლირტი.

ბიძლეიზმები და მასთან დაკავშირებბული „ხატოვანი“ გამონათქვამები:

- უწმინდესი და უნეტარესის დუმილი;
- აგრესის ხელდასხმა;
- მღვდლებთან კეკლუცობა;
- აპოკალიპტიური თემატიკა:
- გაღარიბება, ლარის კურსის ვარდნა და გაუბედურება;
- თბილისის თავზე კლდე გასკდა;
- თავზე გვემხობა;
- საქართველო ისევ ნაცრისფერია.

ამრიგად, მოცემული მაგალითებიდან შეიძლება ითქვას, რომ მედიადის-კურსი ბოლო ათწლეულების მანძილზე მკვეთრად შეიცვალა, იგი გახდა უფრო თამამი, თავისუფალი და შეუზღუდავი, ასევე გამდიდირდა ლიტერატურული თვალსაზრისითაც, მასში მრავლად არის გამოყენებული მხატვრული ხერხები. აღსანიშნავია ისიც, რომ იგი გახდა უფრო აგრესიული, პირდაპირი და ცინიკური, თვალსაჩინოა სიძულვილის ენაც.

„თანამედროვე მასმედიას კონკურენტულ გარემოში უწევს არსებობა, ინფორმაცია თავბრუდამხვევი სისწრაფით ვრცელდება, უურნალისტებს ცოტა დრო აქვთ ფაქტების გადასამოწმებლად და პრაქტიკულად, არ აქვთ მოღუნებისა და უურნალისტურ ეთიკაზე მსჯელობის საშუალება, მაგრამ მაშინაც კი, როცა დრო ძალიან ძვირფასია, რეპორტიორმა და რედაქტორმა უნდა გააკეთონ პაუზა და შეაფასონ საშიშროების პოტენციალი“ (<https://ethicaljournalismnetwork.org/assets/docs/018/114/de52912-f230672.pdf>).

პასუხი იმაზე, თუ სად გადის ზღვარი სიძულვილის ენასა და სიტყვის თავისუფლებას შორის, რთული განსასაზღვრია და აქტუალურია არა მხოლოდ

ქართულ მედიაში, არამედ მთელ მსოფლიოში. ამის განმსაზღვრელი უნივერსალური ფორმულა ჯერ-ჯერობით არ არსებობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Казак М.Ю. Специфика современного медиатекста. 2012.
2. Кузьмина Н.А., Малышева Е. Г. Современный медиатекст. 2014.
3. Селезнева Л. Специфика медиатекста в PR-дискурсе. 2013.
<https://elib.bsu.by/handle/123456789/50709>
4. <http://medaling.spbu.ru/upload/files/file-1394719605-1975.pdf>
5. <http://journals.uspu.ru/attachments/article/2587/2.pdf>
6. <https://netgazeti.ge/news/420078/>
7. <https://www.imedi.ge>
8. <https://mtavari.tv/>
9. <https://ethicaljournalismnetwork.org/assets/docs/018/114/de52912-f230672.pdf>

SUMMARIES
ART CRITICISM

Marina Puturidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

**For Interpretation of a Gold-smithery Sample of the Early Kurgan Culture:
Pectoral of the Ananauri Kurgan**

The article is devoted to the interpretation of one of the famous gold working patterns – necklace and pectoral which belongs to the so-called Martqopi group sites. This cultural unit is defined as the earliest phase of the so-called Early Kurgans culture.

Gold working assemblages of the mentioned chronological phase attracts the attention of many scholars and in Caucasian archaeology of 1970-80s was determined as the Martqopi group sites. It is characterized with lots of essential innovations in social and economic spheres, as well as in funerary tradition, ceramic production and, what seems especially important, in new field of high artistic craft.

Martqopi group of sites as the new, post Kura-Araxes cultural unit, in South Caucasus appeared in the 25/24 centuries BCE and match the start of a new cultural-chronological stage. By scholars it was defined as the first, i.e., earliest phase of the so-called Early Kurgans Culture. Appearance of the Martqopi sites in South Caucasian region was accompanied by the start of gold working field and producing of the distinguishable samples of the precious metal artifacts. Actually, it means the very start of gold working tradition in South Caucasian region.

Main interest of our research is one of the famous gold necklaces of the №2 kurgan of Ananauri (Kakheti district, eastern Georgia). By the excavators it was dated as early as 24-23 century site. This gold pattern of high artistic craft consisting by the various different components, like double-spirals pendants, biconical and cylindric shape beads, etc. The fascinating detail of it, undoubtedly, is the pectoral, placed at the very centre of the gold necklace, as the pendant. Exactly to the description and interpreting of this valuable golden item dedicated presented article. Technical method used for modelling of this complicated sample and its stylistic analysis, is the main focus of our study. Actually, presented paper is the first case of detail study of the gold necklace and especially pectoral, in Georgian literature. We hope that special consideration of this pattern will greatly support to understand the main tendencies and artistic concept of the Early Kurgan's period gold working.

Nino Silagadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

Narimani Castle and its Role in the Regional Fortification System of Imertao

Project named as “Georgian Fortresses of Tao-Klarjeti”, conducted by the Institute of Georgian History at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University and funded by the Shota Rustaveli National Science Foundation was completed in 2014-2017. The aim of this project was to study Georgian medieval fortification architecture in present-day Turkey. Within the scope of the project total six scientific expeditions were sent to different regions of Northeast Turkey. Expeditions targeted more than 100 architectural monuments including fortresses, fortified cities, feudal castles, strongholds, etc.

Majority of the Georgian fortresses within the borders of Turkey reside in remote places and there are no efforts towards their protection and restoration. Unlike some of the Georgian medieval churches, they do not have status of cultural heritage. Process of their destruction is continuing today – interplay of the natural factors caused by the local harsh climate and the mountainous terrain, and human actions are constantly damaging these constructions. Therefore, studying medieval Georgian fortifications in Turkey and their periodic fixation becomes extremely crucial.

In our work we have attempted to collect latest data on the medieval Georgian castles on the territory of present-day Republic of Turkey. We have systematized these materials according to the geographic and typological principles. With the help of the new data, we tried to analyse various architectural monuments: to classify them by the date of building and architectural types, to characterize their composition, construction, etc. According to our data, majority of these castles are built either in the 9th-10th cc., or in the beginning of the 11th c. There is significant amount of construction activities in this region during the rule of Atabegs of Samtskhe in the 14th-16th cc. The fact that there are less construction activities during the period of unified Kingdom of Georgia in the 12th-13th cc., might be puzzling.

Construction of castles, that is to say, process of fortification of the territory is a typical sign of a feudal state. Medieval fortresses represent places of dislocation of military units, as well as feudal residences. Such fortress can block roads and ravines, watch and control the surrounding area, function as a shelter for the local population. Medieval cities usually have fortified walls built around them. Often, we can observe this in the cases of monasteries as well. Large number of fortresses indicates that the state is decentralized and its border protection is relatively weak. It is a well-known fact that many fortresses are typical to the periods of feudal disintegration. Government of the strong and united Georgian Kingdom was focused on fortifying borderlines, big cities and important roads that were linking peripheries to the centre. Fortifications in the South and Southwest Georgia built in the 9th-11th cc, were not often renovated in this period. This does not

necessarily mean that old castles have completely lost their function. However, they were not used as actively as before.

Majority of the fortified complexes of this region were renovated by the Atabegs of Samtskhe in 14th-16th cc. Both internal and external threats were forcing Jakeli mighty feudal family to renovate and strengthen old castles and build the new ones too. One of the most important fortresses of Imertao province seems to be Narimani castle, which architectural features and its role in the regional defence system is discussed in the paper.

Irma Matiashvili

Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts

PhD in Art History

Biblical Paradigm of the Middle Byzantine Ritual of Triumph in Sabereebi no.7 Church Paintings

Tenth-century wall paintings adorning the domed church no.7 at the rock-hewn Sabereebi Monastery offer an iconographic redaction associated with Syro-Palestinian tradition. The system of paintings is organized around three themes. The dome features a Triumphal Cross, the conch has the Theophany, while the north cross-arm presents extended version of the Crucifixion scene.

The paper aims to examine the importance of two images directly related to the Crucifixion, the allegorical figures of the Sun and Moon holding a torch and their role in the given episode.

The inclusion of sun and moon images on each side of the Saviour in the Crucifixion scene takes roots in early Byzantine period and is related to the circle of works from the Christian East. These cosmic symbols are part of *crux invicta* image. In the fourth and fifth centuries the sun and the moon were symbols of power. In the text of the Old Testament the sun symbolizes the Messiah prophesied in the Old Testament (Malachi, Isaiah, Habakkuk and Baruch). The symbolism persisted in the period of the New Testament (Gospel of John, Didache, Apostolic Fathers collection, etc). Of the two celestial bodies, the sun is directly related to the Gospel narrative. However, in later liturgical texts the two celestial bodies feature together.

The artistic solution applied to the allegorically represented celestial bodies at Sabereebi differs from that of other works of the circle. The paired depiction of the bodies must have been determined by conceptual considerations rather than just by compositional needs.

Torches present in the composition are as notable as the solar and lunar symbols themselves. This attribute is related to solar symbolism found in pre-Christian art. It can be seen in the Roman emperor worship ritual – a tradition inherited by Byzantium. According to historical narratives, welcoming the emperor with torches and lamps was a sign of respect to the royal figure and recognition of his power (Michael Psellos, John Skylitzes).

The same sources indicate that holding of torches was associated with special persons participated in this actual ritual.

At Sabereebi allegorical images of the sun and moon are also related to the interpretation of the Psalms (Athanasius of Alexandria, Cyril of Jerusalem), containing the triumphal context of the Harrowing of the Hell by Christ.

Lali Osepashvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Assistant Professor

Dialogue With the Past – on the Example of Upper Bethlehem Church Painting (XXI century)

The seventy years of communist rule in Georgia left a huge mark on the act of cultural heritage protection. Many churches were destroyed, but many of them were preserved. At the end of the XX century a return to the past began, in addition, new churches were being built and painted appropriately as well.

It is the duty of ours as art critics to evaluate and study their good and bad sides and to outline the permanent line of Georgian Christian Art.

Even in the XX century when all the ecclesiastical-Christian architecture or painting were banned, several churches were painted by the artists such as: Lado Gudiashvili, Levan Tsutskiridze, Alexander (Shura) Bandzeladze.

In Tbilisi Upper Bethlehem church of the Nativity, which is a medieval cross-domed building, was painted between 2003-2008 by the artist Basil Zandukeli. As soon as we glance at the painting, the fragments of medieval Georgian mural painting instantly appear in front of us and when I mention this only the iconographic schemes I do not keep in mind. The interior of the superb church is decorated entirely with a carpet-like painting, where I have already said that traditional norms and techniques are recognizable and any kind of individual approach are not required from the artist, neither iconography nor performance. However, the artist successfully manages to present iconographic themes have been separated for centuries in a best combined way. As the artist himself mentions in a private conversation, he was absolutely free in the process of choosing iconographic program, in addition to this his consultant was Asmat Okropiridze, Doctor of Arts.

Pantocrator in the dome, “Platitera” in the altar vault and below number of prophets are represented; along the dome there are medallions, in the centre of altar lancet arch there is a right arm of the God with babies in it which means the following: “The souls of the righteous are in the God’s hand”.

The west arm is quite long and features the scenes of the Twelve Feast Cycle, the other walls are decorated with traditional, canonical frescoes as well. The purpose of my report is to highlight their characteristics.

Nino Dzneladze

Batumi Archaeological Museum

PhD in History

Red-figure Bell-krater from the Pichvnari Greek Necropolis of the 5th c BC

The red-figure bell-krater, found in 2005 on the Pichvnari Greek necropolis of 5th c BC, on the ritual funerary feast platform, is interesting in both form and painting. This is an early example of this type of krater, bell-crater, which was an innovation in the red-figure style. The main composition with the images of Zeus and Iris has many analogues starting from the archaic period onwards. The purpose of the vase in the funeral rite is also interesting - apparently, the pottery was used as an altar for sacrifice to the chthonic gods.

The identification of such material confirms that this settlement, where, along with the local Colchian population, the newcomers-Greeks lived, was in the zone of expansion of Greek cults.

Marika Mshvildadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

Ancient Cults in Georgia (Dionysus)

Dionysus (old Greek Διόνυσος, Διώνυσος, Δυονισος. Latin. Dionysus), Dionysus, the same Bacchus, (Old Greek Βάκχος, Latin Bacchus) the patron deity of viticulture, agriculture, winemaking, nature renewal, inspiration, religious ecstasy... His name is associated with theatrical performances. Dionysus was one of the most popular deities in the antique world, the emergence of the cult of which on the Georgian territory begins from the early antique period and continues throughout the entire Antique period.

Our area of interest is to find out how popular the cult of Dionysus was in late antiquity Georgia (Iberia, Colchis) and how Iberia and Colchis fit into the common religious context of antiquity. Accordingly, in the paper we have studied and analysed the artefacts related to the cult of Dionysus on the territory of Georgia as a result of archaeological excavations: Glyptic artefacts with the image of Dionysus (Urbnisi, Zhinvali, the Village of Manganeti...), the so called painted decanter of Dionysus from the village of Khowle, silver mirror from the tomb №905 in Mtskheta, sculpture of Dionysus and silver tray with Dionysus scenes from Pitiunti, Dzalisa mosaic of the hall with images of Dionysus and his circle... Research shows that the cult of Dionysus was quite popular in Georgia in late antiquity. The popularity of Dionysus is also evidenced by the fact that along with images of the deity we find characters associated with the cult of Dionysus.

From the study of artefacts, we can conclude that the cult of the deity was popular mainly in the middle and upper strata of society, which must be the result of political and cultural ties with the Roman Empire in late antiquity.

Rati Chiburdanidze
Batumi Art State Teaching University
Professor

Gogi Chagelishvili's Series of Paintings

Common changes occurring in artistic and imaginative thinking which marked the beginning of an important new stage in Georgian painting at the turn of the 1970s and the 1980s are manifested in the works of Gogi Chagelishvili, one of the most important representatives of Georgian painting. At that time commonly accepted opinions and ideas began to be re-evaluated, which determined the nature of artistic pursuits and led to the appearance of new approaches to traditional genres of art.

Both the Georgian painting development line and artistic principles of contemporary western art manifest themselves in Gogi Chagelishvili's works. Originality of expressive means and the creative method, preservation of heritage and its integration with general western artistic phenomenon form the basis of the painter's artworks. All these are revealed not only through stylistic principles, but also through the internal impulses – intuitiveness, spontaneity and improvisation nourishing the artist. These characteristic features place Gogi Chagelishvili's art within the realm of the national culture and at the same time connect it to the experience of modernist art.

Since the second half of the 1990s the large-scale series of paintings "Abandoned Street", "Istanbul", "Armazy", "Wall" have occupied an important place in Gogi Chagelishvili's art and become leitmotivs running through his works. On the basis of the artistic-stylistic analysis of the series of paintings the main characteristic features – ornamentality, exquisite colour, harmonious combination of spatial and planar principles, certain static nature of compositional structure and dynamics of pictorial texture, the artist's aspiration to simplify and generalize representation of form, his inclination towards convention and abstraction and establishment of a unified spatial-airy environment become evident and reveal Gogi Chagelishvili's original manner of painting.

Nana Shervashidze
Georgian National Museum
Doctor of Arts

“The Second Avant-garde” – Otar Chkhartishvili

Nonconformist art was one of the means to contact with free thinking in the Soviet cultural area where the march of time seemed to have stopped. The new artistic world, sometimes vague though interesting, often unexpected and intriguing attracted the public pestered with the routine zone of Soviet art. The internal tendencies of Soviet art, existing and developing unofficially, even in a dissident way, since the 50th of the 20th century, became, as a result of the “Bulldozer Exhibition”, registered as the actual reality, the fact directed against official Soviet ideology and art. One of the participants of “Bulldozer Exhibition” was Otar Chkhartishvili, the major figure of Georgian underground, the artist with creative talent and acute anxiety of the existing reality. With respect to his vision, his means of expression and experimental search of material he is a typical representative of avant-garde art.

Soviet ideology managed to deform and distort the Lebensraum and the minds of people. Such vision became vital only due to a small group of artists working in the sphere of art of the vast Soviet empire. Their lifestyle - intellectual and creative means of manifesting protest against the existing reality – was nearly the same in the Soviet area as the hippie movement in America. The asociality of the artists of the “Second Avant-garde”, their deliberate, predetermined “flight” from the routine of Soviet reality lent them the status of being peculiar, of being special. Fully exiled from “Soviet culture”, they lived according to their independent aesthetics and concepts that were absolutely different from the standard. These artists created their own system of signs, their own interpretation of mythologized Soviet image symbols and his own artistic order, his unique world proceeding from the individualistic and intellectual analysis of the universe. Although the nonconformist artists considered themselves as bohemians and not dissidents, their effort to leave the ideologized frames greatly approximated them to the dissident movement. Otar Chkhartishvili is among them.

Mzia Chikhradze
*G. Chubinashvili National Research Centre for
Georgian Art History and Heritage Preservation*
Doctor of Arts

Georgian Artists in the Labyrinth of Contemporary Art

The varied kaleidoscope of Georgian migrant artists, who live and work in America, harmoniously coalesces with the complex landscape of contemporary American art and its

labyrinth. The Georgian artists' art intersects with the space where painting, sculpture, photography, installation, movies, video art, performance, internet art – and art works not belonging to any definite category – coexist. The diversity of the issues of their art coincides with the topics of contemporary American artists and non-American artists who create in United States. The area of these problems is vast: feminism, gender topics, sexual and national minorities, fluid identity, migration, refugee issues, political, social problems, identity, cultural past and place, relations among human being and nature, internal duality of the person, questions hidden in subconscious... Therefore, the visual-creative forms of expression of the above-mentioned topics are plural where replica, comment, citation, metaphor, reproduction, versatility of texts, and the mingling of an invented and true, illusive and realistic past and present create the field of shaky identifications, the demarcation of perception limits and poly-semantics, where nothing is exact; nonetheless, the space is vastly open for subjective deciphering. At the same time, the Georgian émigré artists naturally merge into the American art scene and in this process of integration there are specific features connected with Georgia and the artists' Georgian origins, as discussed in the introduction above. For Postmodern culture, though the issue of "foreign" national forms is no longer actual. Furthermore, the art of Georgian émigré artists in the United States is international and global in terms of their visual and formal aspects; however, simultaneously they encode their identity, experiences, values, feelings, and pain and trauma, which derive from the territorial-historical context and cultural bounds that, in turn, often act as the sources of their thematic and emotional inspiration.

Nana Gelashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Professor

Specific Features of Buddhist Architecture

Buddhism had the great impact on all areas of public life in Asian countries. The present paper focuses on a distinctly delicate and sophisticate field of Buddhist Art-Architecture, about its formation and development, on its main specific features in the light of the great powers of Asia. Buddhist architecture originated in India – in the homeland of Buddhism. In the III century BC from the time of its proclamation as the state religion, construction of Buddhist temples, monasteries and statues began, which embodied magnificent works of architecture, sculpture and fine arts. At the time, three main architectural types of Buddhist cult buildings were formed: slabs, columns and cave temples. In the first century AD after flourishing development the influence of Buddhism in India weakened and was replaced by Hinduism. This caused reduction of Buddhist construction activities. Instead, Buddhist architecture successfully began to develop beyond the borders of India, first of all in China, where Buddhism penetrated in the first century AD.

From the beginning, in China Buddhism collided with local philosophical and religious teachings (Confucianism, Taoism), however in the course of time, based on interfaith and intercultural dialogue, the intensive construction of pompous colourful Buddhist temples and monasteries throughout China had unfolded, which were radically different from their Indian prototypes. The main features of the innovative style of Chinese Buddhist architecture became rectangular buildings, a sloping roof with curved edges, symmetry, maintaining a harmonious balance with the surrounding nature, compatibility with Chinese philosophical practice and more. Indian tiles have been replaced by pagodas in China – odd-storey towers containing Buddhist relics that have become a major component of Buddhist temple architecture. In the 4th century, Buddhism penetrated from China to Korea, from there in the 6th century – to Japan and gradually spread to other Asian countries. It should be noted that originally the architectural style of Buddhist shrines were the exact copies of Chinese ones. However, in later times, certain elements of Buddhist architecture were transformed in a separate region of Asia, adapting to local realities and traditions and gaining new characteristics.

Natia Kvachadze
Batumi Art State Teaching University
Doctor of Arts

Traditions of Cult Architecture in Adjara and Turkey (Samsun)

The presented article deals with the traditions of wooden architecture of Adjara and Turkey (Samsun) in cult buildings. The monuments are unique in their architectural form and are visible examples of vernacular architecture.

The planning structure of the Samsun mosques, the south-facing square hall, the compositional solution of the interior and the shape of the roof: the square consisting of parallel rows, with an octagonal caisson and a rose-like shape in the centre, is similar to the compositional understanding of Adjara wooden mosques.

It is difficult to prove with certainty whether these mosques were built on a single “template” or not, but the closeness between them is evident in the structural elements of the space arrangement, in the forms of roofing, in the understanding of the building decoration system. Construction techniques, aesthetic tastes, cultural features, the perception of nature, are based on the empirical knowledge and experience of the people.

The preservation of building materials and construction-related terminology should also indicate unified genetic roots.

Natela Jabua

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

Landscape Phenomenon in Tbilisi Urban Development

One of the main characteristics of an architectural monument, defining its essence, is the relation with the landscape. Usually, architecture reckons with the peculiarities of the landscape in a way that the structure creates a unique artistic appearance with utmost harmony or contrast with the landscape. The negligence of the specifics of the landscape may lead to the deterioration of the artistic and architectural value of the monument. This issue is equally important for standalone or ensembles of structures, as well as for urban development.

Tbilisi is a distinctive city in terms of its location. Landscape plays a pivotal role in the formation of the urban structure of the city. However, the local environment has altered drastically following the expansion and development of the city. The change has had its impact on the natural landscape and water resources as well. The landscape change has become more intense and widespread alongside the technical progress.

In the 21st century, the impact on the environment in Tbilisi has become alarming. The natural landscape is sacrificed not only for the sake of settling the infrastructural problems of the city but also for building particular buildings, which brings on visible modifications entailing danger. It is extremely important to raise awareness of this problem since the results of the impact on the landscape are mostly irreversible.

Ivan Strelbitsky

Private Conservation Consultancy

Expert in restoration of historical and

cultural monuments

Assumption Church on Spass-Kamenny Island in Vologda Oblast Russia.

Emergency Conservation and Restoration Works

The tiny Spas-Kameny Island (120x70 m) is located in 50 km North of Vologda (500 km NNW from Moscow) on Kubenskoe lake with the dimensions of 55x10 km.

The monastery was founded in 1260. In 1481 the church of Transfiguration of Christ was erected – the first brick structure in that area. In 1543 Assumption church “on the belfry” was erected, and it is the only structure that remained till our days. In 1937 the oldest brick church in the region was blown up. The only structure that was left untouched was the Assumption belfry-church.

The influence of the blast was very destroying for the lower parts of the belfry – wide vertical cracks and breaches appeared after falling of the 1st tier vault. Among the most emergency zones were the walls of the 1st tier and hanging brickwork massive over damaged interwall staircase.

The first emergency measures were taken – the removing the mess of broken bricks and debris and filling the long perforating cracks in the walls with the brickwork. Apparently, the octagonal walls of the first level had expanded after the blast, and we could not return it to the original place.

Before restoring the missing vault over the first tier we had to reinforce supporting contour at the base of it that could hold horizontal part of the thrust of the restored vault. Originally such contour was made from several logs or cants placed inside the wall so that they formed the enclosed loop by means of halving joints of each element. At the time of restoration works timber was rotten and We inserted into these voids steel reinforcement cage, stacked it with the strong parts of brick debris and began pumping the void with cement-sand mixture adding 10% of the lime.

At the same time, we reinforced support contour at the level of the vault over the second tier. The condition of the vault was much better except several insignificant cracks so we decided not to repeat the same hard work as for the first-tier vault, but to place metal bandage made from steel strip embedded in the brickwork at the base of the vault pulled with screw lanyards.

Only after that the restoration of the walls and internal ties on both tiers the missing vault was put on its former place. After consideration of different aspects, it was decided to make it from reinforced concrete.

The missing ringing tier was restored on the original place. Former wooden beams were replaced with steel beams. After all emergency work was over, we did some architectural restoration. Besides restoring all the missing and damaged brick arched lintels, the original roof and the lanced arches under it were restored. The bases of the arches were found intact under the late inclined (pitched) roof and their missing forms were defined on numerous analogues of churches and belfries of the same period.

Key words: Spass-Kamenny island, Assumption church “on the belfry”, blast, cracks, emergency zones, emergency conservation, restoration.

Igor Fomin

State Research Institute for Restoration

Senior Researcher

Svetlana Persova

Kazan State University of Architecture and Engineering

Associate Professor

The Experience of Normalizing the Microclimate to Ensure the Preservation of the Frescoes of the World Heritage Site Assumption Cathedral in Sviyazhsk, 16th Century

The work is devoted to the application of engineering restoration methods to normalize the microclimate and ensure the preservation of the monument (UNESCO)

architecture of the XVI century – the Assumption Cathedral with wall paintings (island-city of Sviyazhsk).

Key words:

Normalizing the microclimate and ensuring safety conditions; monument (UNESCO) architecture of the XVI century – the assumption Cathedral with wall paintings (island-city of Sviyazhsk); monitoring of temperature and humidity conditions with remote access; temporary limited heating system (VSO); Aeration devices; “regulated” ventilation.

Nino Sulava

Georgian National Museum

Doctor of Historical Sciences

**From Ancient Mining Metallurgy to Bronze Art Crafts Artifacts
(Lechkhumi – Based on materials from Tskheta-Dekhviri)**

In Lechkhumi, in the mountainous of Colchis, in the area of the Colchian bronze culture, the final products of ancient metallurgical monuments in the form of hoards and chance find – farming tools and ceramics, weapons, cult artifacts, and jewellery – have been confirmed. These artifacts are examples of the art craftsmanship, which once again confirms the highly developed level of this area.

The ancient metallurgy of Lechkhumi, copper metallurgy, is represented by mining (extraction of local raw materials, ore) with metallurgy (smelting mined ore and forming ingots) and metalworking (Manufacturing of agricultural tools and utensils from ingots in blacksmiths workshops, weapons, cult artifacts, and jewellery). In Lechkhumi, we will find data reflecting the entire process – areas for the extraction of raw materials, smelting, the remains of smithing where mould was found.

Almost all artifacts of copper-bronze of the Colchis Bronze Culture are presented on the territory of Tskhet-Dekhviri – an ingot, a mould, a Colchis engraved axe, jewellery, small bronze plastic samples.

Mariam Khintibidze

Simon Janashia Museum of Georgia

Tamar Didebashvili

Simon Janashia Museum of Georgia

**Georgian Traditional Blu Tablecloth in the Context of Modernity
(Technics, Colour, Decor)**

The given article concerns one of the unique phenomena of Georgian culture – a blue tablecloth, its place in traditional life, folk methods of its creation, its symbolic loading and restored manufacturing technologies in the modern world.

In accordance with the written sources, the traditional blue tablecloth has been an inseparable part of aristocratic life since the late medieval period. Since 19th century it has been used by people from all strata of society. Presumably, its manufacturing technologies came from the Middle East, Iran and India, but it has become so innate for Georgian that gained foothold in our history as its integral and outstanding part.

The fund-repositories of Georgian National Museum preserve unique samples of blue tablecloth and printing machines by means of which specific ornaments were made while embellishing the fabric. The tradition of manufacturing blue tablecloths has been gradually forgotten since 20th century. Although it has been in danger of disappearing, there have been individual scientists like Davit Tsitsishvili in pursuit of exploring the ancient techniques of manufacturing. The exploration process has continued up to the 21st century and it has been restored as a cold dyeing process of fabric using wooden moulds and ornament decoration technology through wax. This seems to be labour-intensive handcrafting, therefore, it required to be integrated with modern technological advancements and nowadays blue tablecloths are usually made with the help of a matrix which is approached to the technological principle of photographic film processing.

Technological advancements have contributed to further development of the notion of the blue tablecloth in our society. It comes in various decors and colours. Apart from this, the motifs of blue tablecloths have been used on various household items such as crockery and thus, as a result, original Georgian collection has been created.

Eliso Chubinidze

N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

Researcher

Nino Sarava

N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

Researcher

Irina Ugrekhelidze

N. Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

PhD

Embroidery Patterns of Early Period according to the Samples of Georgian Architectural Relief Sculptures

To cover the developmental stages of ancient Georgian embroidery, it is of great importance to study and analyse the clothing of historical figures and biblical characters depicted on ancient stone reliefs (stone crosses and reliefs of architectural monuments). The garment is decorated with embroidery on the front side, shoulders, skirts, lower edges, belt, collar-maniac, lorron and other parts. Changes in the ornaments depicted on the reliefs in chronological order allow us to trace the evolution of embroidery. Embroidery or embroidered patterns of fabrics of early period have not survived in Georgia.

The earliest samples of embroidered dress are seen in the relief decorations of Georgian stone-crosses of V-VII cc. Rich embroidery adorned the breasts, cuffs and edgings of dresses of donators or other persons represented in the different scenes. Relief figures' clothes show the ornaments made by satin-stitch with couching in a graphical manner. The embroidery adorns also architectural relief figures' dresses expressed on the facades of Georgian churches: Ateni VII c., Jvari monastery VI c., Oshki, Shepiaki, Vale, Kumurdo, Fetobani, Ude, Tbeti (IX-XI cc.) and the chancel screens of Joisubani, Skhieri, Gogni, Zedazeni churches of X-XI cc. and others.

Nino Dolidze

Akaki Tsereteli State University

Professor

Khatuna Darsavelidze

Akaki Tsereteli State University

PhD

Techniques and Means of Artistic Vision in Georgian Traditional Clothes

The article discusses the issue of the uniqueness of Georgian traditional clothes as a monument of Georgian material culture and the role of means of artistic vision in the originality.

The uniqueness of Georgian traditional clothes is determined by many factors. Among them are the means of artistic vision, which give the national clothes a unique individuality.

The methods and means of artistic vision were mastered by the Georgian people centuries ago in the process of creating traditional clothing. Georgian dress is an example of how you can correct the figure and give it the desired configuration and silhouette by means of visual illusion. In particular, using such elements of the dress as: Gulispiri (chest-piece) – Mandili – [headwear], Sartkeli [belt], and Chikhti – Kopi [headwear].

The results of the research, the issues of using the techniques and means of artistic vision on the example of Georgian dress, will be interesting both for specialists and for society interested in studying Georgian national clothes.

Irina Ugreshelidze

Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

PhD

Eliso Chubinidze

Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

Researcher

Nona Kartsidze

Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

PhD

Comparative Analysis of Georgian Historical Costume Forms Preserved in Foreign and Local Fine Arts Sources

Currently, regardless of the considerable interest of researchers in Georgian Historical costume, due to the scarcity of material evidence and fine art (illustrative-graphic) information, the forms and construction of Georgian clothing that date back to the seventeenth and eighteenth centuries are insufficiently covered. In the condition with the lack of information, the earliest illustrative materials (miniatures, engravings) from foreign sources, that are neglected in scientific circulation can be used for comparison and analysis of the materials in Georgian fine works.

The earliest images of Georgians from foreign sources can be found in the Ottoman manuscript “Secaatname” by Asafi Dal Mehmed Çelebi dated to 1586 and in the book by the Italian artist-engraver Cesare Vecellio published in 1590 – “De gli habit antichi, e moderni di diverse libi parti del mondo” due”.

By comparing Georgian clothes and headwear depicted in Ottoman manuscript miniatures as well as engravings and drawing of Italian book and drawing parallels with contemporary Georgian fine materials (monumental and miniature paintings), it is possible to make some conclusions concerning the forms and constructions of the 16th century clothing.

Lia Lursmanashvili

Georgian Technical University

Professor

A Study of the Materials Used in the Clothing of the Clergy

The report discusses the materials used in the clothes of the clergy in ancient Georgia. Archaeological and ethnographic as well as historical sources indicate that the production of flax and wool fabrics was still widely developed in the ancient Georgian trade.

The Georgian translation of Genesis mentions a woollen garment along with a linen garment. Studies have shown that from the 5th century onwards, the production of silk cloth and its use in the clothing of clergymen was widespread in Georgia. Extensive historical material on the distribution and production of each fabric is given.

Nino Dolidze

Akaki Tsereteli State University

Professor

Ketevan Chirgadze

Akaki Tsereteli State University

PhD

Peculiarities of Constructive Planning of Georgian National Clothes

The article discusses the issue of constructive planning of Georgian national clothes, for example, Georgian dress. In this article comparative analysis of the silhouette forms of traditional women's clothing in different parts of Georgia is given. It showed that Georgian dresses were mainly distinguished by a sharply drawn silhouette at the waist and a conically widened lower part, while the traditional silhouette of a women from the mountain region was preferred to a straight silhouette. The study of the construction of the Georgian dress showed that the method of vertical partitions of the dress was used to get the silhouette shape, as a result of which the derived silhouette was obtained. The shape obtained corrected various body shapes and narrow waist and an elongated figure was represented.

Merab Datuashvili

Akaki Tsereteli State University

Associate Professor

Constructive Planning Features of the Gothic Style Clothes

Style of closes addressed to various factors is one of the most crucial elements of human image. The so-called Gothic style of clothes holds a significant part among the styles throughout the world, that established its place in Europe in the XII-XV centuries, including clothes and all areas of material culture.

In the XVI century, the Gothic style adopted similar outlines as Ski-lodging Architecture, which later has grown into a "neo-gothic" direction.

Considering the influence of the Victorian and Baroque eras, the long-forgotten Gothic style regains its position in the 1970s and 1980s, in parallel with the "punk" movement.

Due to its ruthless and luxurious-like appearance, the gothic style becomes the spotlight for modern society that indeed triggered the interest regarding its artistic and constructive planning features.

Having that in mind, the overall objective of the study is to research the features of the constructive planning of gothic style clothes. Main and supplementary details of configuration will be emphasized, alongside the layout of construction belts and partition lines.

Moreover, the issues of the construction of the clothes of a figure are significantly notified. The research illustrates exclusive examples of the models with proper constructively modified drawings.

DRAMA STUDIES

Maia Kiknadze

*Shota Rustaveli Theatre and
Film Georgia State University
Associate Professor*

Georgian Theatrical Criticism in the 1860-80s

1. The establishment of a permanent theatre (1879) became the greatest event in the history of Georgian theatre, which defined the theatrical processes of the 1860-80s.

The establishment of a professional theatre and the development of performing arts, contributed to the establishment of theatrical critical thinking, which was related to the names of the public figures: Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Sergey Meskhi, Valerian Gunia, George Tsereteli.

2. Theatrical criticism of the 1860-80s had its own specific characters and was distinguished by certain peculiarities. These peculiarities were primarily due to the socio-political situation of the country, which meant giving a special role to the theatre in increasing the importance of theatre nationality and the Georgian language saving.

3. Theatrical criticism of this period was developed mainly in two directions. On the one hand, theoretical works and newspaper letters of writers and public figures and on the other hand, the reviews of unknown authors and theatre lovers formed the overall picture of theatrical critical thinking of that period. Articles on performances, new Georgian plays, repertoire, actor's creativity, mastery, speech, drama theory issues, stage costumes, scenery and directorial problems were printed in the newspapers: "Droeba", "Theatre" and "Iveria".

4. Newspaper letters eventually greatly contributed to the establishment and development of Georgian theatrical criticism. Newspapers of that time were the only means of acquiring theatrical knowledge as there was no theatrical school.

5. The importance of theatrical criticism and a critic was defined by a number of public figures and was assigned by a certain function. In this regard, the reviews and theatrical remarks of Ilia Chavchavadze and Valerian Gunia are noteworthy. Their writings speak on the need for impartial and healthy criticism.

6. The reviews and theatrical letters of that period today allow the reader to feel the theatrical daily life of the 1860-80s, the rhythm of the theatrical life and to determine the importance of theatre role in a social life.

Looking through the reviews of that time, at the same time allows us to draw a parallel with current theatrical criticism, its public function, the involvement of criticism in the theatrical life and its importance.

Tamar Tsagareli

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

Theory and Critique of Theatrical Art in the Context of Modernity

Today, in the modern era, who needs the theory and critique of theatrical art? Do not think it is a rhetorical question. It is needed by some and may be useless by others. How did we find out about this? After all, theory, especially criticism, is characterized by “illuminating” the mind of one and ultimately “blinding” the other; In both cases, the theory / critique does its job, because without its power, no one can understand the main thing – why did he get a disastrous result when, as it were, he took into account all the expected obstacles? Some people probably think that the directness of asking this question is too biased. They are mistaken – convincing, orderly theory/criticism can break the entanglement of the labyrinth. Obtaining an objective result is almost impossible, but logical reasoning, dialectical vision will help us to acquire the desired knowledge.

Theory and critique of theatrical art as a special discipline that shapes the artist's thinking skills, seeks, sets, patterns of art, and thus makes it easier for us to see a generalized picture of development; In turn, it requires the knowledge of the rules established in this or that epoch, as well as the study and evaluation of the contributions made by the “disruptors”, who, in many cases, set new goals and ways for art. Of particular importance in understanding this complex process is access to first-hand sources, clarification of terminology and key concepts, mastery of directions, schools, principles of style formation, and, in general, centuries of theatrical thought.

Lasha Chkhartishvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

Communication Issues Between the Actor and the Audience

When a person first turned to the method of paramimia, that is imitation, and started narration with playing and living someone else's life for a certain period of time, he immediately meant a spectator. Any artist creates his work as a product for his consumer, spectator, visitor, reader and listener. Since its origin, the theatre has included interaction, a direct connection between a stage performance and those sitting in the hall. A certain communication between an audience and an actor (performer) is always established during a performance, however, footlights served as a dividing line between them, and two spaces – a parterre and a stage were established which created a kind of boundary and this form of communication has been dominant for centuries. This form of a relationship did not prevent Aristotle's catharsis to happen, though a spectator was mainly distanced from a character, stage heroes and watched their history from afar.

Along the main line of communication between the theatre and a spectator, there have always been interactive, direct theatre forms, for example, in the form of the Italian mask theatre – the Comedy de L'arte, and in Georgia – in the form of the folk improvisational theatre – Berikaoba-Keenoba.

In the XIX-XX centuries, after establishing the professional theatre in Georgia, state theatres were created, theatrical buildings were built, theatres took a mainstream position in order to communicate with the audience. Theatrical buildings themselves helped theatre owners to communicate with the audience, since they were equipped with only one form – the elevated plank from the stage.

In the Soviet times, with rare exceptions, the audience watched the history on stage which was some distance away from them, watched the story that made them cry or laugh, though they avoided or even did not have a chance to come into contact with actor-characters. It was a real shock to the audience when they saw a famous actor in the parterre, a few inches away from them. Kote Marjanishvili used one of the methods of a direct interaction during staging Toler's play "Hoppla, We're Alive".

Nino Davitashvili

Batum Art State Teaching University

Doctor of Performing Arts

General Peculiarities of Performing Arts – Feedback

How does the performing art affect the person, what impact does it have on society, do the stories offered by the performers coincide with the concerns of the audience, i.e., are

the feelings received the main stimulus of the audience's interests? or vice versa – can the audience influence the course of the performance, or the acting of the actor? Simply put, how stage and hall communication affect each other. These questions are in all cases related to feedback.

The feedback that develops between the theatre, the stage and the hall belong to the cultural communication and is defined as the direct exchange of artistic information, i.e., the feedback between the communicator and the audience. The monotonous activities and routine of the person. Dealing with many problems – activate his instincts to solve difficulties, self-preservation and defence mechanisms, which are constantly involved and require appropriate feed. One of the functions of the theatre is to stimulate the audience to strive for curiosity, novelty and diversity. Performing arts (in the broadest sense) serve entertainment – this is important, but in the performing art, both the spectator and the actor seek and find something more important, an aesthetic feeling that leads both the actor and the spectator to emotional catharsis.

Eter Kavtaradze

*K. Kekelidze National Centre of Manuscripts
Doctor of Philology*

**A Polish Play on Georgian Stage
(Vaso Abashidze's Translation)**

All aspects of Georgian theatrical life were associated with the name of Vaso Abashidze. When he commenced his carrier as an actor, professional Georgian theatre was actually nonexistent and before formation of the permanent theatrical company the groups of amateurs maintained the theatrical life. He had to work as the director, as well as the dramatist and scarcity of the repertoire made the great actor to engage in dramatic activities as well. So, creation, adaptation and translation of several comedies were associated with his name.

Among the plays adapted and translated by Vaso Abashidze the play of particular artistic worth is “The Morality of Pani Dulska” by Polish writer, Gabriela Zapolska. He gave new title to the play – “Pharisee”. The only copy of this translation is preserved at the National Archive of Georgia. The manuscript has the endorsement of censorship committee dated by 17 January 1908, implying that the play could not be translated later than in 1907 and the original is dated by 1906.

The article identifies the source of translation – the play was translated from Polish language; first performance on Georgian stage was in 1909; the article underlines the details showing social value of the play and characteristics of Vaso Abashidze's translation method.

Marine (Maka) Vasadze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

Interpretations of Faust's Character-Image in Drama and Theatrical Art

The story of an alchemist and scientist who sold his soul to the devil is known all over the world. Despite mystical motives, Doctor Faust has a real prototype that lived in the 16th century. During his lifetime he was named as a connoisseur of black magic and a necromancer.

More than 30 literary works have been written about the rebellious Doctor Faust. Besides Christopher Marlowe and Goethe, Heinrich and Thomas Mann, Pushkin, Heine, Turgenev and others created various interpretations of Faust's image. The image of Faust, a researcher of knowledge and the meaning of life, also became an inspiration for the works of great composers. Berlioz, Gounod, Wagner, Beethoven, Schumann, Liszt, Prokofiev, Schnittke and others dedicated musical works of various formats and genres to him. More than 15 films have been shot; In the 21st century, Doctor Faust has even become the protagonist of comics and computer games.

What was interesting about the image of Faust for Christopher Marlowe, the English humanist of the Renaissance, with the most radical worldview? Marlowe sees human strength in rebellion against the existing principles of the world order, in rejection of old beliefs, old knowledge. For Marlowe, knowledge is power. The playwright singles out free will as a defining feature of human existence. This is what is interesting about Marlowe – “The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus”.

The educator-romantic Goethe reflected in Faust his philosophical view of life. His Faust is not a separate person, but a symbol that unites everything in itself. The play in two parts is built on the human essence and purpose.

It is interesting what Faust of the XXI century is like in the performances of Goethe's “Faust” by two distinguished directors of modern times, Silviu Purcărete and Levan Tsuladze.

Teimuraz Kezheradze

Batumi Art State Teaching University

Professor

Stage Speech Text and Remarks in Anton Chekhov's Play “Three Sisters”

Anton Chekhov's drama is absolutely different not only from his contemporary, but also from the samples of world dramaturgy in general. In his plays, the author depicts the contradictory lives of the characters within terms of events and emotions. Draws parallels between the festive and sad atmosphere and moods. He tries to draw the lives of the

characters from different angles, showing the diversity of the inner world of the characters and their incompatibility with each other.

Anton Chekhov's characters strive for lofty goals that will radically change their lives and bring them happiness, but in vain. It should also be noted that the author seems to soften the dramatic mood with light jokes and daily comic images. For the development of the action of drama, the author attaches great importance to the sequence of involvement of the characters in the action.

The basic principles of Anton Chekhov's poetics of drama are manifested, first of all, in the peculiarities of the stage speech text, i.e., the construction of dialogues, which is complemented by authorial remarks, which are a kind of instructions to create a stage atmosphere as a directorial explication of the play. The method of drawing up the stage text used by Anton Chekhov was a novelty in the practice of dramaturgy. The impression is created that his characters talk endlessly, but do not talk about what bothers them, as if his characters do not understand each other, or aimlessly, unfocusedly utter words, do not listen to their interlocutors. The peculiarity of Anton Chekhov's stage speech text, when the characters do not seem to speak in unison and mostly do not respond to the interlocutor's remarks, but follow the inner flow of their thoughts, theatrical art reformer Konstantin Stanislavsky called "subtext".

Lela Tsiphuria
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Assistant Professor

The Manifest of Combating Stereotypes Interpreted by Andriy Zholdak

Andriy Zholdak is called the most astonishing director of the European theatre. His work is completely extraordinary both conceptually and visually. When Zholdak is staging a literary work, the audience is waiting not only for a new reading and understanding of the work, but also a change in the structure of a literary work. The director interferes with the content of the classic work, without any restrictions, changes the plot, removes the characters in a completely different modern interior.

And yet, in the interpretations of the classic works staged by Andriy Zholdak, the essence and purpose of the works of the classic authors are conveyed very precisely. The aim of the scientific research is to determine the unity of the components that present the world of the works of Gustav Flaubert or William Shakespeare in the provocative performances of the director with a completely different methodology.

The works of Andriy Zholdak's "read" and imagined classics undoubtedly remain as fireworks display staged with their in-depth access. We will try to determine what the reason for this is.

The Georgian audience had the opportunity to see two plays staged by Andriy Zholdak. Gustav Flaubert's "Madame Bovary" and Zholdak version of Shakespeare's

“King Lear”. The paper will analyse both the performances and the responses that Andriy Zholdak's plays had among professional theatrical critics.

Mariam Marjanishvili

Niko Berdzenishvili Kutaisi State Historical Museum

Doctor of Philology

The Problem of the Broken Bridge from the Perspective of Two Epochs

The Georgian theatre has had long-standing close relations with Russian and European theatres and playwrights. Alongside the Georgian national drama, they fed the life-giving arteries of the Georgian theater repertoire.

The director Vaso Kushitashvili, who returned from Europe and America, staged the first Georgian play “The Broken Bridge” on the stage of Marjanishvili Theatre in 1935. The problem of the broken bridge is clearly reflected in Ilia Chavchavadze's works which depict different epochs and tendencies: “Is a man a human?!””, “Kako the Robber”, followed by the post-dictatorship work “The Widow of Otarashvili”.

Narrow class interests still prevailing in the nineteenth century, rank restrictions and hatred, personal and class selfishness and, most importantly, patriarchy and its rank superiority became the main cause of alienation in the depths of one nation, both between master and slave and between human dignity.

Historical events again raised the issue of the broken bridge between different nations in the 1950s, with fascism and World War II at its core. The mission of building the new bridges was carried out by Hermann Wedekind, the son of the German nation himself, whose vocation was to do good through art. After the horrors of war and dictatorship, the director sought eternal values. Vedekind travelled to 14 countries over 10 years to make friends and build new bridges. He also visited Georgia and found a second homeland with 25 years of friendship.

Both directors found the golden key to building new bridges, indeed.

Ana Kvinkadze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

PhD Student

Feminist Theatre as Political and Social Activism

It can be said that in the early 20th century, Henrik Ibsen and the women suffragette movement laid the groundwork for the birth of feminist theatre. This theatre genre was more fully developed in the 1960s and 1970s, during the period of the women's liberation movement. Marchers used performance as a form of protest in the fight against discrimination against women and sexism. The feminist theatre of that period had two

main goals: to raise awareness of political and social issues and to improve the conditions of women working in theatre. Various “Women's Theatres” appeared in the 1970s and 1980s as a result of political and social activism.

The West gradually recognized women's rights and equality between women and men, and various international agencies adopted conventions on gender equality. This process continued throughout the world. Because of this, some people already thought that the existence of a separate genre – “feminist theatre” was no longer necessary and many theatrical organizations discontinued their work. Despite increased equality, the role of men in mainstream theatre is still greater than women. That is why many theatres around the world continue to work actively in this genre and call themselves uniquely feminist, women's theatre.

The goals of feminist theatre are still unchanged today, as social injustice, inequality and gender intolerance remain one of the main challenges in many countries around the world, including Georgia.

Nika Korbudiani

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

PhD Student

Commercialization Possibilities and Challenges of the Performing Arts (On the example of Batumi Theatres)

Many organizations of the culture field already started commercialization of culture products worldwide. One of the successful examples of commercialization is Baojin Municipality troupe of China Public Republic, which started aggressive process of commercialization in 1981, bringing success to them.

Besides many successful examples, part of the experts and researchers still believe that culture products shouldn't be created for only financial benefits, as arts have other objectives too.

Commercialization provides theatres with some kind of financial independence, creating competitive environment, and production adjusts to the consumers' requirements and accordingly, competition promotes quality improvement, reflecting on both increase in interest of local audience and interest of international organizations in Georgian culture products.

Three state theatres operate in Batumi. These are: Batumi Ilia Chavchavadze Professional State Drama Theatre, Batumi Puppets and Adolescents Professional State Theatre, Batumi State Musical Centre, completely dependent on the state budget. As other organizations of Georgian culture field, Batumi theatres have great perspective of commercialization.

First of all, it is important, that organization management and staff should understand the meaning of commercialization and possible positive results both for Georgian performing arts and success of specific organization.

I will discuss these issues in my report, according to the example of international experience.

CINEMA STUDIES

Lela Ochiauri

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Professor

Georgia – a Fairy-tale Country or an Attractive Shooting Area?

In the modern world, technical advances and the latest technologies have greatly facilitated the connections between states and societies, especially during the pandemic, when countries closed borders across the planet and replaced live relationships with virtual ones. These parallel connections are a temporary alternative that facilitates contact between communities and individuals at this stage when new platforms emerge in the Internet space that help us overcome barriers.

The first cinema performances were held in Georgia a year after such performances in Boulevard des Capucines in Paris. A piece of news published in the Tsnobis Purtseli newspaper in 1896 said that “in Nobility Theatre today, 16 November, they will show a cinematograph – Lumiere's living photo pictures that are famous in the whole of Europe”.

In 1921 and Bolshevik Russia carried out the annexation of Georgia. The foreign artists, who came to Georgia and remained to live here, working here for a long time on the turn of the 19th and 20th centuries, and the Georgian artists, who received education abroad, joined forces to add new elements and enrich Georgian culture that already had a rich and long history.

A new stage in the history of Georgia begins in 1991 – after leaving the Soviet Union and gaining independence. The opening of the borders gave Georgian artists, including cinematographers, the opportunity to establish contacts with producers, film companies and distributors around the world, as well as to enter the world cinema market and Georgia, as a historically ancient cinematographic country, to be involved in international projects, including in the form of co-production.

Georgia, as a place with good conditions for filming, interesting and diverse geographical places, authentic cities and villages, turned out to be attractive for cinematographers from different countries. Several international projects have been implemented in this area and some of which I will single out as the most successful.

Today, at the beginning of the second decade of the XXI century, when many things in the world are changing rapidly, when people all over the planet have to get used to the new way of life and humanity is once again faced with a time to think about worldly existence, eternity, as always, politicians, political scientists, sociologists, medics, community activists, financiers and the business sector are involved in talking, judging, analysing, asking and sometimes answering questions about the problems of modernity. Today is a period of preparation, the birth of ideas and new conceptions.

Manana Lekborashvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

Genre of Melodrama in Georgian Soviet Cinema

Melodrama has been one of the most popular and favourite genres at all stages of cinematography. Intense intrigue, sharp separation of black and white (evil and good), excess of emotionality that enables a viewer to familiarize with the whole essence of unusually intense feelings of everyday life and to unwind emotionally. The realm of melodrama is the world of feelings only. However, man was seen primarily as a social being by the Soviet ideology and it was less interested in his personal feelings. Melodrama, therefore, which was one of the most powerful currents of Georgian cinema before the Revolution, was condemned after sovietisation and was considered a bourgeois relict.

But the complete disappearance of melodrama, since it relates to the human's sensual world, was impossible. It is as if it moves underground: it disguises in various topical issues, becomes one of the elements of officially recognized genres. Characteristics have also changed – less drama, more restrained expression of feelings, optimism instead of a tragic end.

In the 1950s, after Stalin's death, in contrast to the cult of large-scale personalities, cinema still resonates with "little people" and here melodrama proved irreplaceable. However, its full prestige is still not restored. Melodrama, in general is on the rise, but as a pure genre, it is still rare, and often modestly hides under the umbrella of "film story" or other genres, such as musical comedy, for example.

Interestingly, the attitude towards criticism of melodrama in the 1950s and 1960s is the same as an official's criticism. The focus is entirely made on author's cinema, and not only melodrama, but genre cinema in general, loses its attention if a topical or forbidden issue, a general human problem implicitly expressed is not hidden under the guise of the genre, and so on.

From 1970s – the interest in genre cinema awoke throughout the Soviet Union, the tendency to assimilate new genres appeared in Georgian cinema too, although the

movement was less directed towards melodrama. It is still mostly found in the framework of other genres.

Only after the collapse of the Soviet Union and gain of independence, there appear modest attempts to bring back melodrama, a pure genre to the screen, however, a long break of a tradition, a constant pressure of the prestige of author's cinema and inability of the immediacy of emotions (a necessary condition for melodrama) or lack of professional skills still prevent reaching unconditional success in this field.

Maia Levanidze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

People on the Verge of Spiritual Crisis

In 21st century, there is a growing tendency to take a kind of authoritarian and civic stance towards social paradigms in cinema. Gender issues, violence, religion and minority topics will be heard from the screen as the author's protest and an attempt to expose the public. Examples include Nadine Labak's "Capernaum", Teona Strugar Mitevska's "God Exists, His Name is Petunia" and other films.

Against the background of the development of these tendencies, a kind of attempt is made in Georgian cinema as well, to talk about the acute material problems accumulated in the society. To bring to the forefront modern heroes "on the verge of a spiritual crisis", aggravated by extreme social problems, with great frustration, which are by all means fighting for self-preservation. However, here, the authorial position is often lost due to the ascertainment of fact.

The topic will discuss Rusudan Chkonia's "Keep Smiling or Smile", Nutsa Aleksi-Meskishvili's "Credit Limit", Lasha Tskvitinidze's "I am Beso", Giga Liklikadze's "Pig" and other films.

Natia Kopaleishvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Assistant Professor

Around the Issue of Film Production

It is impossible to argue about the development of cinema if cinema is not equated with the process of production itself. I think that the idea of "existing of all kinds of films" is correct, especially, in the cases of small countries and countries developed in the post-crisis period.

Georgia is also facing such reality where there are problems in all directions (I mean in film production). Nevertheless, the foundation of Film Centre in 2000 and then the devoted working aimed to overcome the crisis step by step, have fulfilled its essential mission.

Once again, I would like to clarify the fact that according to the history of Georgia, it was very difficult even to find ways to overcome the crisis, but despite the criticism, more or less, the process was successful and it still continues functioning in spite of lots of contradictory desires and ideas. In fact, the financing growth and, most importantly, the growth of the production mechanism and the role of production has given us the desired result.

The standards of existing in reality. Nobody neglects the necessity of these standards in Georgia and in particular in the film industry, but due to the reality of the country there is an additional need to take into account the specifics and this is getting a final form in our reality. However, I support the idea that in this case Georgia and its film production industry have chosen the right direction.

After the certain period, these results will be analysed and I think that this time will demonstrate the necessity of right decisions.

Giorgi Razmadze
*Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Doctor of Arts*

“Discontents with Culture” in Cinema

“Civilization and Its Discontents” (Das Unbehagen in der Kultur) could be one of the important texts of the 20th century. Sigmund Freud's essay was written at the end of the career which explained the essence of the formation of culture and civilization. Wild nature in human beings is eliminated by the prohibitions. Freud explores the roots of cultural restrictions – a product of humans' consent. But Dominant classes use this system for their wellbeing.

According to Jacques Derrida, cinema and Psychoanalysis are an almost similar phenomenon. Along with Freud, who studied the origins of humanity, Cinema manufactures visualization of universal codes and archetypes. This made cinema the best medium for the archaeology of consciousness.

In this work, I will try to show the mechanisms of culture on the example of several popular films. For example, the fiery clouds on “Independence Day”, which calls for the destruction of humanity, are an interpretation of Freud's thesis about his Father Complex. However, along with the study of the system, both cinema and psychoanalysis are primarily aimed at "healing" the human being.

Key words: Psychoanalysis, Hollywood Founding Fathers, Sigmund Freud, Apparatus Theory, Independence Day, A Nightmare on Elm Street.

Inga Khalvashi

Batumi Art State Teaching University

PhD in Art History and Theory

On the Issue of Cinematography Production Designer

Both painting and cinema are fine arts. Painting and cinema have common visual codes. Throughout its existence, cinema has been working with categories that are characteristic of the fine arts – light, colour, composition.

Historical films have further enriched the artist's work. The main task of the film-artist became to organize the space in the shot. The fine composition of the shot has obeyed the cinematic principles.

The interest for French avant-garde artists was great towards cinema. In various films they were busy solving fine arts issues.

In the films, the directors use the paintings of famous artists as signs, which can hold a lot of information and which are easy for the spectator to percept and understand.

Nino Gelovani

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Assistant

Dramatic Aspects of a TV Series

The diversity of the genre and thematic of TV series may satisfy audiences with different tastes. As the visual expression form, TV series develop based on the traditional cinema. The demand has become apparent immediately as TV series were put on TV channels, internet and HDDTV networks. The first attempt to analyse phenomenon of TV series was in USSR as early as 1970-80s'. Soviet television would broadcast about 100 hours of TV series in a year. However, foreign TV series were rarely broadcasted. As soon as "Perestroika" has started, when country started introducing world to its citizens (this process was proceeding simultaneously with globalization, development of internet technologies and television) numerous studies have appeared, discussing importance of cinematic scripts based on Eastern experience such as A. Chervinski's "How to sell good script profitably", A. Mita's "Cinema between heaven and hell". Several works were also translated such as: R. Makks, L. Seger, J.N. Frey, S. Fielding, however, at that time, there was no full correspondence between TV and cinema terminologies. New terms connected with film industry was established only after foreign authors have appeared, whose works were analysed and classical basics of playwright were discussed in the scope of TV genres.

Playwriting of TV series are characterized by universal signs, basic forms, different factors which are quite effective and while "checking its harmony" they seem to be standing aside, but in reality, they often are determining the TV product.

Main role during creation of TV series is of producer – representative of synthesized profession. He/she is obliged to develop and combine creative work and rationality, not just “pure” creative figures – script writer, director, producer, who ensure that production of project is being carried out. Modern playwright of TV series is based on the tradition of classic film playwriting, mass culture and communication systems. Regardless of many similarities between TV playwright in different countries, the main aspect determining whether the audience will accept and understand the TV series, is determined by peculiarities of the nation, culture and exclusiveness of informational context. Based on the givens, the playwright is the factor which is dominantly affecting communication between the screen and the audience.

One of effective means is classic American playwright model in which three acts are being formed (dividing script into three parts) – since Aristotle three acts became natural as three parts of road for main character – from defeat to winning, from weakness to strength and from demolition of his/her world to building the new one. Transition from one act to another, from episode to episode is being made on the account of plot pants in the frame of the conflict between protagonist and antagonist, where the pushing force is plot. Theory of playwright and practice of film making is being operated by the interconnected means – literature script, script plan, “horizontal” and “vertical” format, “vault”, “protagonist, antagonist, synopsis, dialogue”, also, composing peculiarities of film structure such as: knot, development, plot, climax, finale. Creative methods: episode (sequence – main resolve), several scenes between the occurrences. We should differentiate – Episode means episode in TV series, act, story, storyline. Development in Hollywood playwritings is depicted by dialectic form of the lead character(s) – specific storylines and history.

Iryna Gavran

Kyiv National University of Culture and Arts

Associate Professor

Mykola Goncharenko

Kyiv National University of Culture and Arts

Associate Professor

Alexandr Pryadko

Kyiv National University of Culture and Arts

Associate Professor

The First Filmmakers of Ukraine: Creative Achievements

Considering the problems of the formation of a cameraman profession in Ukraine, the authors analyse and investigate in chronological order the development of domestic cinematography from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century. The research methodology is based on an analysis of the biographical data and the creative

achievements of the cameramen who shot the first Ukrainian films and formed a school of cameraman and became involved in the process of education. The relevance of the research topic lies in the fact that there is practically no systematic historical analysis of the emergence, formation and development of the Ukrainian school of cinematography based on the professional achievements of Ukrainian cinematographers. Based on a comprehensive analysis of a solid source base and the involvement of previously unknown materials in scientific circulation, the features of the origin and formation of the cameraman profession in Ukraine were reconstructed, and also were identified factors that influenced the formation and development of Ukrainian cinema. A crucial task of domestic historical cinema science is a reasonable introduction to the history of national Ukrainian cinema art at the initial stage of the formation of a cameraman profession. The need for training of cameramen, filmmakers and other specialists for cinema arose in the early years of its appearance. Film schools, or, as they were called then, film studios, were organised at theatrical studios and at the film factory. The study, through a slice of historical retrospective, revealed unknown pages of the origin and formation of the Ukrainian school of the cameraman profession. The processes of forming the creative technological foundation of the cameraman profession are examined, and it was possible to single out the Ukrainian camera school, the birth of Ukrainian poetic cinema and Ukrainian cinema in general. The study performed a systematic analysis of the artistic and aesthetic features of the first Ukrainian films, characteristic of the historical period of origin, the formation of the domestic film process and the profession of the cameraman in particular.

György Kalmár

University of Debrecen

PhD

The Cinema of “The Deplorables”: 21st Century Shifts in the Cinematic Representation of the Underprivileged and Disempowered

The first decades of the 21st century brought about a series of crises that changed the social and political landscape of the developed world in dramatic ways. The challenges these new social forces pose to our systems of political and cultural representation (that we have inherited from the late 20th century pre-crisis era) is quite obvious. In this paper I will argue that these social changes create an ideological deadlock that undermines our 20th century conceptual, ideological and narrative tool-sets and de-legitimize the political and artistic approaches built on them. In order to explore the crisis of the old ideological and artistic paradigms and map the emerging new ones, I am going to compare three recent films, *Phoenix* (Christian Petzold, 2014), *Joker* (Todd Philips, 2018), and *Parasite* (Bong Joon Ho, 2019) that take us into the world of the rejected so as to tackle the issues of social marginalization and psychological depravity.

Zsolt Győri
University of Debrecen
Assistant Professor

The Initiatives, Pedagogies and International Contexts of the Hungarian University Film Awards

After a long preparatory phase with the involvement of film scholars from 8 Hungarian universities, the Hungarian University Film Awards was launched in the spring semester of 2020/2021 academic year. My presentation introduces the origins, the institutional framework, the pedagogical aims and the initial experience of this initiative. The classes dedicated to group-based discussion of films aimed to develop skillsets (analytical, critical, debating, organizational) that are essential for autonomous and self-conscious intellectuals capable of making decisions on their own.

In the second part of the presentation, I overview the films shortlisted for the awards, which include *Akik maradtak/Those Who Stayed* (Tóth Barnabás), *Apró mesék/Small Tales* (Szász Attila), *Csak családról ne/Not the family* (Kis Anna), *FOMO – Megosztod és uralkodsz/ FOMO: Fear of Missing Out* (Hartung Attila), *A létezés eupfériája/The Euphoria of Being* (Szabó Réka), *Szép csendben/On the Quiet* (Nagy Zoltán). The films listed above either address shared problems of today's youth or venture into the past and explore traumatic aspects of Hungarian history. Nevertheless, the underlying motif of each film is victimhood. Films in the first group share a cosmopolitan appeal and focus on global issues such as sexual abuse in the wake of the #MeToo social movement and the problem of underprivileged teenagers. The second group covers issues specific to national history and identity. I assert that although films in the first group (especially the two feature films) reach out towards a global cinematic corpus, they remain parochial and maintain a patriarchal logic (deeply embedded in Eastern European societies). As such, they are mostly useful for the discussion of male autonomy and patriarchal ideologies achieved through the emergence of self-aware male protagonists. The group of films with historical narratives portray how individuals gradually form communities and, as such, facilitate discussion about collective/shared autonomy. As opposed to films in the other group, they emphasize the healing powers of touching/tactility, the motifs of hospitality and creating a home, consequently they promote discussion about the feminine components of autonomy.

Introducing the concepts of insular cosmopolitanism and cosmopolitan insularity, my paper also sheds light on the reasons why, as opposed to prior expectations, the historical films with a local focus gained more international visibility than the films from the other group.

Imola Bülgözdi
University of Debrecen
Assistant Professor

Between East and West: Remembering the Communist Past in *The White King*

This paper focuses on the representation of the Communist past in the 2016 film *The White King* (directed by Alex Helfrecht and Jörg Tittel), which is based on the eponymous novel by Hungarian author György Dragomán. While the novel is explicitly set in the Communist dictatorship of the 1980s Romania, the film adaptation, intended for Western audiences, situates the state versus individual conflict in a dystopian near-future, in an unnamed country somewhere in Europe, raising the question of the continued presence of an oversimplified East-West binary.

The filmic representation of the geographical area that has been variously referred to as Central Europe, Mitteleuropa, or part of the Soviet Bloc gives insight into the difference in perspective regarding the remembrance of a politically charged past as seen through Western or Eastern European eyes. The region, which received the name Eastern Europe only after WWII, came to be regarded as peripheral and imbued with negative connotation in the Western imaginary. The paper explores how this dichotomy and the resulting process of ‘othering’ affects the representation of the Communist past, which not only overshadows the complex reality of geographical areas characterized by ethnic, religious, and cultural diversity (Transylvania in the case of the novel), but also poses the danger of effacing locally situated and lived memories.

Borbála László
University of Debrecen
PhD Student

Human-Canine Vulnerability in Contemporary Cinema

Although it is a truism that we are not canine and dogs are not human, films treating human and canine vulnerability and/or aggression as reciprocal terms expose the weakness of this claim. As well-known to film scholarship, dogs in mainstream cinema are never purely dogs (McLean 2014), but they are not solely about ‘human nature’ either. Since our evolution is tied together – humans and dogs “civilized and domesticated each other” (Helton 2009) – both in real life and in film they reflect our intimate cross-species contact, that is, the traces of our interdependency. By the same token, one must also reinterpret human characters from an anti-anthropocentric perspective. Considering the above outlined implications of the ‘animal turn’, my presentation will have a double aim as I engage as much in re-animalizing the portrayal of human beings in film as in de-anthropomorphising dog representations. For this purpose, I analyse *Amores Perros*

(2000), *Wendy & Lucy* (2008) and *Los Reyes* (2019), all of which propound analogies between human and canine vulnerability and/or aggression, thereby revealing both the humanity of animals and the animality of humans. The selected films thus help contest the conceptual boundary between human and non-human animals.

MUSICOLOGY, CHOREOLOGY

Eka Chabashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor

What “Artistic Research” is and how it is different from “Artistic Work”

“Artistic” research is a new type of the research that has already been implemented in numerous leading countries of the world. "Artistic" research is the new knowledge created using the creative process of the artist or the result obtained through this process (in the form of an artwork), which contributes to the development of culture in any field.

What is the meaning of "artistic" research and the knowledge created on its basis?

Art and science are independent fields, but they fill in each other as two dimensions of a same cultural space. This means that research is not only artistic in nature, if an artist carries it out; it retains the attribute of science to a certain extent simultaneously with the experience of artistic expression of the idea. Artistic experience is reflected on the research process and at the form of research results. It does not matter, whether the artistic research aim is clearly explained in the outcome or not, the research still embodies artistic knowledge. The knowledge that artistic research aspires to is sensory (or intuitive), because the Art has different form of expression. “Artistic” research gives us a new resource of knowledge and a new form of learning.

The paper presents the principles of the “artistic” research methodology, for the study of which fundamental research was conducted, funded by the Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (FR-18-4275).

Tamar Zhvania

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
PhD in Music Art

Perspectives Created by the Establishment of Artistic Research in the Educational Space

The aim of artistic research as an innovative method of research is to improve research on art in an academic context and thus to contribute to the development of

research culture. Conducting research in the field of art in Georgia is not new. For many years, doctoral programs based on practical-creative and theoretical research have been implemented in the Art Higher Education Space, including the Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatory.

Despite the practice, there is no clear concept for such programs. Existing experiences have been adapted to new educational requirements without rethinking their substance. There is an opinion that the current researches do not fully reflect the creative aspect of artistic activity and impose certain frameworks on it. After all, art explores exactly what does not fully fit into the reality we have recognized as scientific knowledge. It is the establishment of artistic research in the academic space and the perspectives caused by it that is the main topic of the report.

Nino Zhvania

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Associate Professor

To Write... or not to Write... That is the Question (On various ways of recording artistic research results)

Artistic research is concentrated on the creative process resulting into an art work. As a rule, artistic research challenges an artist to study his/her own creative process and thus allows him/her to penetrate into the depths of this process. It is conducted in all artistic directions, and the process of achieving results may go beyond a separate discipline and move to the transdisciplinary field. Therefore, it is natural that often artistic research methods intersect with methods of other research traditions. Speaking of methods, it should be noted that the methodology of artistic research, due to its young age, is still in the process of formation. The same can be said about the ways in which research results are recorded. The latter issue is the focus of this paper.

The problem of writing, or rather scientific writing, has been one of the most actively discussed issues since the birth of artistic research. Reflection is an integral part of any research, and its written form (along with the scientific style) has become an integral part of scientific research. Artistic research has also embedded this essential attribute of scientific research, especially since writing about art is by no means unusual for the arts. However, in the wake of the development of artistic research, the question is often asked – how necessary is it to record the acquired knowledge and results in written form when the work of art itself can clearly demonstrate the results? Artistic research has questioned the necessity of well-known forms of scientific writing and contributes to the establishment of unconventional forms of research reflection. The paper aims to review these forms.

Ketevan Gogoladze

Batumi Art State Teaching University

Emeritus-Professor

On the Issues of Semantics in Music

A composer codes his or her imagery sounds putting them into the notes and therefore playing the role of a sender of the information. The symbols of notes are apriority for the sender as well as for the receiver of the information. In spite of the fact given above, it remains the coding of the information. The idea – beyond the forms of sounds – defining the teleology of artistic thought, is the one we call the content, the conception, the meaning the aesthetic value of the masterpiece. According to Schering and Maul in the process of art the primary is imagery of sounds; In G. Orlov's opinion the primary source is the idea, and the question of how it comes on one's mind, how it is objectified is rather problematic for the composers.

For the attempt to solve these problems, along with all the other versions, it is also worth considering P. Florenksij's viewpoints in connection with the ideography of the antique world that existed long ago before the phonetics, which "expressed and spread only an idea". After, P. Florenksij points on the fact of physiologic features identity of mankind. He gives the proofs that human beings of all time and all nations used analogous images for expressing one and the same idea. This is the reason for communicative feature of music making it perceivable and understanding with no territorial and national barriers. It is sure that the paper does not deal with the ideography of music separately from its other features. Though according to the discussed topics and authors point of view, if we just consider ability of music to receive and send information via ideas some of the issues of music semantics will be probably outlined and clarified.

Ekaterine Buchukuri

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Doctor of Musicology

How to See the Sound and Hear the Smell, or on One More Kind of Synesthesia

Synesthesia – is a neurological phenomenon, during which two or more types of sense are merged. A synesthete cannot only hear someone's voice, but also see him, feel his taste and touch. People who experience synesthesia, in addition to tremendous creative potential, also have an amazing ability to memorize and multiply information. Their perceptual abilities allow brain to analyse "mixed" data obtained from several senses in combination.

In musicology there is a number of works on the synesthetic connections between colour and music. It can be said that such sensory associative connections represent one of the essential elements of a full-fledged aesthetic perception of works of art and without

them, it is impossible to understand works of the artists such as Scriabin, Rimsky-Korsakov, Čiurlionis and others.

At first glance, smell (aroma) is the least involved in the artistic process – transfer of odours seems impossible on a movie screen, music and pictures have no aroma. However, the effect of music on a person is similar to the effect of aroma in real life. Just as music can evoke strong emotions and associations, smell can also have the same effect on a person's emotional state. Music and smell are powerful stimuli for human brain. The brain begins to form energetically saturated connections between them, increases the number of neural nets and connections.

The paper discusses less studied areas of synesthesia, such as olfactory memory (association) and music, and attempts to answer the question – how to hear the aroma?

Ketevan Bolashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

Music and Space in the Music by Stockhausen and Xenakis

Along with the general, temporal dimension of the art of music, throughout history, great attention has been periodically paid to its spatial organization. The research conceptions of the relationship between music and space have been the achievement of the last few decades and are mainly found in the theoretical works and interviews of avant-garde composers. The interest of avant-garde composers to music and space, to the existence and new functioning of music in space, is naturally related to their works.

The avant-garde composers betake the new ways of organizing musical compositions in terms of transforming factors of musical time and space, but the most prominent among them were the artistic findings of Karlheinz Stockhausen and Iannis Xenakis. Each of them strives to organize the musical space-time in such a way that we get different layers of sounds at the same time, the effect of “being” in the music.

Issues of music and space are considered in the article, based on the examples of the works and the theoretical opinions by Stockhausen and Xenakis and their pieces, as Stokhausen's “Gruppen”, “Carré”, Xenakis' “Nomos Gamma”, “Polytopes” etc.

Maia Tabliashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Associate Professor

Canonic Imitation and its Peculiarities in Zurab Nadareishvili's Works

It is widely known that imitation represents one of the most important principles of organization of the musical material. Narration and development of theme by means of imitation stands out by a great diversity of expressiveness and a very wide spectrum of use. Canonic imitation appears to be a variety of organized, consistent and continuous expression of the mentioned principle.

Polyphonic thinking is one of the characteristic features for composer Zurab Nadareishvili's style. Chamber-instrumental genre occupies an important role in his opuses, though, he has also created samples of other genres, too (piano, symphony, opera). Polyphony with its rich palette, broad spectrum of expressiveness and means has been purposefully and concentrically revealed in many opuses of the composer. Amongst them, while showing and developing the thematic materials, there abundantly occur finite canons, stretto-canonic passages, infinite canons and canonic sequences, canonic imitations with one/many themes, all of these suggested in an interesting manner. The report is devoted to the peculiarities of the use of the very canonic imitation in composer Zurab Nadareishvili's creative legacy.

Natalia Zumbadze

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

Lazi Polyphonic Songs in Secondary Performance

Lazi songs (including the collective ones) are monophonic in rural life which should be explained as the loss of the multi-part singing tradition in this region of Georgia. Their polyphonic counterparts can be found in secondary performance.

In the light of the common Georgian multi-part singing tradition, striving for polyphony is also natural for the Lazi musical dialect, however it requires professional analysis and evaluation, especially when the polyphonic songs are remade from Lazi folk songs by significantly transforming them.

The article identifies the probable folk sources of Lazi polyphonic songs, their nature by genre and the rightfulness of motivation for polyphonization, the ways of polyphonization, the quality and value of the resulted songs, and raises the question of the proper naming of the songs. Successful are considered those polyphonic songs which preserved the original character of the corresponding folk source and avoided the newly added voice-parts to sound superfluous and strange.

Tamar Chkheidze

*Giorgi Mtatsmindeli Higher Educational
Institution of Ecclesiastical Chant
Professor*

The Issue of Musical Unity in the Cycle of the Liturgy (On the Example of the Georgian Chanting Tradition)

The elements that make liturgy as the musical-liturgical cycle integral are discussed in the paper. Musical side, among these, has a special place. Liturgy, proceeding from the content of service, possesses the unchanged (stable) and changeable sections (in similar of catholic **Mass ordinary** and **Mass Proper**). It is distinguished with thematic unity and in similar to mass, it possesses the potential of formation as an independent musical cycle.

The dramaturgical and intonational unity of liturgy as the synthetic musical-liturgical composition, depends on connection of liturgical ad musical functions of chants. These peculiarities have important role in the creation of Principle intonational contrast and reprise, which presents one of the tools of form-creation of liturgy.

Intonational contrast and reprise principles are revealed in liturgy in two ways. On one hand, they reveal themselves in the micro musical-liturgical cycles composing liturgy. Here their activity is expressed in the opposition between the chants having the same melody conditioned by common liturgical function and episodes built on the intonational material contrasting them.

On the other hand, reprise and contrasting play a leading role in the unity of liturgy at the entire compositional level. *Ektenia*-s also obtain the meaning of reprise in liturgy together with short responsorial forms. They as thematic and structural reprises, in the process of liturgy create peculiar “arches”, connect separate sections and by this way create structural and intonational unity of Mass.

In liturgy, one of the principles of development thematical material is variant-variation principle. It is directly connected with one of the leading qualities of Georgian musical thinking – improvisation and finds a very original expression in the musical side of **Mass**.

Ekaterine Oniani

*Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor*

On the Issues of Model Heirmoi according to the Georgian Neumatic Manuscripts

As it is widely known the relations of heirmos-troparion is a subject to strict rules – the troparion repeats the heirmos's number of syllables and is arranged on the tune of the latter in hymnographic canon. This regularity is revealed by neumatic contents of heirmos-

troparion, where the graphical combinations of heirmoi are repeated in troparia. Minor changes may occur to express a little variation, but the basic graphical design is remained. At the same time, some heirmoi have different functions: idiomelon – has its own tune and does not serve as a model for other sticheron, avtomelon – the heirmos with its own original melody, but used as a standard melodic pattern for other heirmoi, and prosomion – the heirmos sung on the model tune of the avtomelon. The paper explains the relationship of avtomelon-prosomion on the example of the heirmos “Saved from the hard slavery, Israel” (mode 1, ode 1). The graphical tissue of the heirmos contains the characteristic combinations. The heirmoi, mentioned as prosomia arranged on the melody of avtomelon “saved from the hard slavery, Israel”, almost exactly repeat these combinations. Other heirmoi are found in the manuscripts without reference on the model pattern, but keep identical neumatic structure, which allowed us to consider them having been arranged on the same melody.

The paper reveals the prosomion similar to the neumatic composition of model heirmoi and analyses the possibility of their reconstruction according to their avtomelon.

Larissa Gustova-Runtso
*Belarusian State University of
Culture and Arts
Professor*

Regional Features of the Church Memorial Rite in the Belarusian Orthodox Singing Practice

Memorial ceremonies are an important component of any culture. They have developed semantics and a complex structure. Memorial funeral and burial rites are of special importance for each person.

The funeral rite is the oldest and most stable ritual in any culture. Its semantics, structure, and external forms of expression of spiritual content were formed under the influence of historical and socio-cultural factors.

Orthodox funeral rites are performed in two versions: – private (performed at the request of parishioners) and public (held on fixed days, when the whole Church prays for the dead). Private funeral and funeral rites have both musical-liturgical and musical-everyday incarnation. They are performed in the church, at home, and in the cemetery, which are semantically identical, but have different forms of expression of their content. In the church, the priest performs a prayer chant for the deceased, which is called a memorial service. At home, they read the psalter and sing special religious songs. In the cemetery – the lithiya is vocally performed, as well as traditional funeral lamentations and special religious songs are sung (sometimes).

We drew attention to the church's private funeral and funeral rites, in which the vast majority of Orthodox Belarusians participate.

The Belarusian Orthodox singing practice is an inexhaustible source of variations in the musical and poetic interpretation of the biblical imagery and the teachings of the Church. The musical and poetic images of funeral songs and funeral hymns, which we have identified in the Orthodox environment of the Stolinsky district of the Brest region, represent the spiritual and aesthetic ideals of the Poleshuk Belarusians, as well as the intonation lexemes that form the musical and expressive means of church hymns of the memorial and funeral rite. The canonical hymns performed in this region by church singers have a peculiar content and original interpretation. The purpose of the work is to attribute the church funeral singing rite “Air” identified by the author and to reveal its characteristic features.

Nana Sharikadze

*Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associate Professor*

State Policy, Music Culture and Awards in the Soviet Union

Receiving or giving awards and state prizes is in close correlation with the policy of politically driven art in the Stalin’s era. Problem of interrelation between the state policy and the award giving history in the Soviet Union have got its topicality among historians and musicologists during the last 10-15 years. Such interest towards the topic seems to me natural since phenomenon of assigning award was an essential leverage in the cultural policy of the Soviet Union; At the same time, it was also linked to the acknowledgement of certain individuals by the state.

There were different types of awards in the Soviet Union: Stalin’s prize (1939-1953), which was renamed after his death into the USSR State prize. In the present article the following issues will be examined: 1. Concepts of the politically driven art and anatomy of the direct connections with the award giving rules. In that regard attention will be drawn to Anreevshchina, Zhdanovshchina, Malenkovshchina, Suslovshchina and other processes that impacted the music reality; 2. The decision-making process was not less important and the role of censorship will be highlighted. 3. following resolutions made by the state will be underlined: one of the most important resolution issued in 1948 was dedicated to the correct management of the USSR Art; and not less important document was issued by the USSR composer’s union in 1966 discussing the problems about the contemporary musical language.

The article will present the musical examples from both Georgian as well as other Soviet socialist republics musical culture.

Marina Kavtaradze

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

Zakaria Paliashvili's Educational Activity in the Context of Cultural Policy of the First Republic of Georgia

2021 marks the 150th anniversary of Zakaria Paliashvili's birth. With his compositional creative work, he holds first place among the classics in the history of Georgian music. But what is his merit in the field of musical education, what was his aesthetic belief and civic stance in this regard?

The paper attempts to look at the musical-educational processes of the time from the perspective of the century and in the context of the short-term cultural policy of the First Republic of Georgia; to watch musical events of the 1920s, with Zakaria Paliashvili in the centre.

The paper discusses the documents from the time when Paliashvili was the Rector of Tbilisi Conservatory; sheds light on the problems of musical education of the time and the attitude of the great artist in relation to them.

Ekaterine Geliashvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Associate Professor

The Antagonism of Mythological Archetypes in Georgian Ritual Dance “Melia-Telepia” and Its Psycho-Social Determinants

Ritual dance analysis reveals major signs: 1. Performance time of “Melia Telepia” points to connection to the deity, protector of productivity and fertility; 2. Dance has a leader who holds in his hand a twig or a stick. In our opinion, the leader of the dance, who has major force, strikes a dancer with the stick, symbolizing his death and revival with new reinforced potential; 3. Stripping – these signs of worship of the deity of sexual love and fertility probably point to the return of dancers to their initial state and then back to this world.

The positions of performers in accordance with the *mtskobri* form that implies movement of dancers standing in a line one behind the other: Correspondingly, the dances of this form are linked to cosmic levels and beliefs concerning the space and the other world. It is here that we encounter the phenomenon called a “far journey”. This kind of *perkhisa* can be described as a hyper-spatial tunnel that links reality in this world to supra-material worlds.

The scholarly theories about the origin of dance's name are partially vague. Despite the fact that all researchers refer "telefi" to the deity Telepinu, it is still necessary to specify connection to the first part of the composite – "Melia" with the dance. We think that the ritual versions of the Melia-Telepia dance we have analysed are a simulation of symbolic sexual act (sacral marriage) of two opposing worlds, in which celestial and earthly, spiritual and material are linked to each other in order to achieve productivity and fertility. Melia and Telepia symbolize evil and virtue, black and white as various manifestations of one world. Angi (circle and cross), the main symbol of *Murkvamoba*, is of the same meaning.

Ana Ghviniashvili

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

PhD Student

Qualitative Research Analysis of Inclusive Dance

Inclusive dance provides an opportunity for people with disabilities to discover, develop and self-realize different skills. It integrates and socializes people with disabilities in society. Legally, in democracies, all people have the right to be taught dance, regardless of their physical, mental, or sensory impairments. Persons with disabilities should enjoy full human rights, which from the outset precludes all forms of discrimination and segregation.

The aim and purpose of qualitative research on inclusive dance are to analyse the achievements, problems, and challenges in the arts and education sector based on inclusive dance teaching practices. Ultimately, the research aims to create a hypothetical model for the development of inclusive dance based on the conducted research, which is an important strategic document in increasing the access of people with disabilities to dance.

The research was carried out by the following methods: group discussion (focus group); desk research, where video recordings were decrypted; examination of legal documents relating to persons with disabilities, which strengthened the analysis of qualitative research.

After the analysis of the qualitative research on the quality of inclusive dance teaching in the arts and education sector, the integrated and inclusive dance groups in Georgia were identified. The difficulties and challenges associated with teaching inclusive dance have been recognized. Also, in order to create an equal dance environment, specific needs were identified, and it became possible to define strategic goals to enhance the quality of inclusive dance teaching.

Tamar Beridze

Batumi Art State Teaching University

Assistant Professor

Dance and Health

Dance is a universal language through which any feeling or expression is conveyed without words. It not only maintains the beautiful shape of the body, but also clearly conveys the inner mood of a person. Dancing is the best way to maintain and improve health. It relieves from stress and depression, it helps a person to have self-confidence, prevention from aging and development of Alzheimer's disease symptoms.

Dancing is not only a physical activity, but also a psychotherapy in which the right and left hemispheres of the brain work synchronously. While dancing, the dancer is charging with positive energy. The hormones of happiness and joy – endorphins, serotonin and dopamine are producing. Dancing boosts immunity, improves memory, promotes the production of willpower, enhances the respiratory and cardiovascular systems, regulates blood pressure, reduces the risk of ischemic disease.

During the dance, the muscle tension is released and the right muscle mass is formed, through which you can deal with your own weight and easily manage your body. As a result of dancing, a person becomes more plastic and flexible, his movements subtle and sophisticated. Dancing is a very good way to colour a monotonous life.

CULTURE, CULTURAL TOURISM

Nino Sanadirdze

Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Professor

Culture Policy, Experience and Prospects

Global practice reveals and emphasizes the need for such a systematic approach to culture and education policy, defining that the priority of the approach is not the ideology but the opportunities, goals and objectives of the cultural policy. Those opportunities, goals and objectives of the cultural policy largely depend on changes in socio-economic conditions allowing addressing the challenges at a specific time and a specific place. In the context of the crisis in the system of the culture management, analysis of the administration issues and capabilities of the culture is of particular importance. Management is defined as a strategic, practical process, and administration –as a quantitative, certain, pragmatic process.

“Cultural policy” as a term was first used by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) at the 1967 meeting in Monaco: “Cultural Policy – Preliminary Assessment” (The Arts of Democracy 2009). Countries participating in the meeting and their representatives came to the conclusion that the role of the state in the development of culture is important and it is necessary to discuss the state's participation in the culture, which means discussing various principles and activities in the financial, administrative and legal frames. Cooperation also involves different activities, need for the different types of activities and the programs that will have an impact not directly on the culture – the outcome of the artistic activities, but on the sector in general, which is an essential tool for establishing the culture. Cultural policy incorporates the principles of the international law and international frames (conventions, treaties, recommendations, etc.) with internal regulations and the integration of cultural resources. It is noteworthy that in addition to setting priorities and planning strategies in the field of culture, the cultural policy document is also of state importance and represents the vision of the state regarding the culture.

Although cultural policy is a relatively new term and the whole direction requires a new approach to research, it is important to highlight that culture is a system of values. Therefore, cultural policy should be developed in parallel with the state policies, although the role and function of the state and the society in culture management should be considered as well. When analysing management and production process in the field of culture, it is important to take into account the mirror-capabilities of demand-supply chain of the business. Culture, unlike the general market, where the demand from the market defines the supply, has to generate the demand as well as provide the supply itself.

Implementation of the strategy envisaged by the cultural policy, it is important that the state fully understands the main threat to the state, the vertically-led initiatives, the aspiration to introduce new styles, new values, avoid the intruding and censoring of the culture.

Dodo Tchumburidze
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Associate Professor

Strategic Goals of Cultural Sphere and Pandemic

The paper discusses the possibilities of achieving the goals set out in the strategic document in the field of culture of Georgia and the effects of the pandemic, situational analysis, foreseen and unforeseen threats.

In general, cultural strategy responds to the demand of the society in terms of accessibility and raising of quality of culture. On July 1st, 2016, the Government of Georgia approved the Georgian State Culture Policy Document “Culture Strategy 2025”,

which is part of the unified vision of the country's development and clearly reflects the close connection of the cultural sphere with the sustainable development of the country.

This document sets out the vision, goals and objectives of the state, implementation of which will help to gradually solve and improve the problems and challenges facing the cultural and creative spheres in the long run.

It is logical that the list of potential threats and risks in the development of cultural strategy does not include the global challenge of COVID-19 and the resulting pandemic, which has completely changed the pace of development in all areas, including challenges in the field of culture both internationally and locally.

In the paper, attention is focused on the question: how far has the pandemic deprived us of the opportunity to achieve the strategic goals mentioned in the cultural policy document and how much it has injured the field?

It is clear that the failure to meet the strategic goals of the cultural sector after the end of the reporting period (2016-25) will be significantly blamed on the pandemic as a deterrent.

Ekaterina Kenigsberg
Belarusian State Academy of Arts
Associate Professor

Contemporary Art during the COVID-19 Pandemic

Since the first outbreak of COVID-19 at the end of 2019, the art world has undergone significant changes. In 2020 and in 2021, important art events were cancelled or postponed. Art Basel 2020 was delayed from June to September, Art Basel 2021 was postponed from June to September again. Art Market Tefaf Maastricht 2021 was postponed to September 2021; Tefaf New York Spring 2021 has been cancelled. The coronavirus pandemic and the associated travel restrictions are making it extremely difficult to prepare for the world's most significant contemporary art exhibition, Documenta, which is due to take place in 2022.

During 2020, many institutions of contemporary art were forced, with short interruptions, to go online. Viewers who stayed at home during the pandemic were given multiple choice options: virtual tours of the halls, collections and exhibitions in museums and galleries, 3D models of sculptures and installations, video lectures, online classes, and so on. Each virtual visitor could find content to suit their taste.

Hans Ulrich Obrist, the artistic director of the Serpentine Gallery in London, announced the worldwide collective art project "Do it!" on the Google Arts & Culture digital platform in March 2020. "Do it!", invented in 1993 by Obrist and the artists Christian Boltanski and Bertrand Lavier, is a set of instructions developed by famous artists, musicians, and designers. Since 1993, more than 400 authors have participated in the project. Following the instructions, each person can feel like an artist, create their own work of art, interpret it in one way or another. During the pandemic, the project gained

particular relevance, becoming a source of inspiration for many people. In 2020, the Serpentine Gallery in London launched the “Slow Programming” project. According to Hans Ulrich Obrist, “Slow Programming” – long duration projects that expand beyond the conventional limits of a museum or a finite exhibition. Works will be in the galleries, outside in the park, off site in London and internationally, online, and within the web of ideas and relationships spun from encounters among *Back to Earth* collaborators, projects and the public”.

Inka Gressel, the curator of the Berlin ifa-Galerie (the gallery of the Institute for Foreign Cultural Relations) who is responsible for exhibitions of the Institute for Foreign Cultural Relations exhibited worldwide, believes that “we will have to change our approach to creating exhibitions”. Over the decades of its activity, the Institute for Foreign Cultural Relations has built up a vast collection of works of modern art of the 20th and the early 21st centuries. The German curators Matthias Fluegge and Matthias Winzen’s interpretation of this impressive collection led, in particular, to the exhibition “Travelling the World” which spent seven years travelling around the world and had to end in spring 2020 in Minsk because of the pandemic.

Interesting examples of the reaction to the changed conditions were the Pandemic Objects virtual project at the Victoria and Albert Museum in London, the History is being made NOW virtual project at the Museum of the American West in Los Angeles, and others. The availability of digital content is not equivalent to real acquaintance with the exhibits in a specially created space, thoughtfully filled with works of art accompanied by art history texts. When visiting an exhibition, everything is important: the anticipation of the event itself, the special atmosphere of the museum or gallery, the correctly exposed light, and the possibility of live and direct communication. On the other hand, the online format attracts a wider segment of visitors, many of whom were not previously interested in art; thanks to digitalization, there is an opportunity to quickly present new works and projects; to virtually visit artists’ workshops, restoration workshops and museum storerooms, etc.; and to fill in gaps in education, acquire new knowledge, and broaden horizons.

Sopio Tavadze
Batumi Art State Teaching University
Associate Professor

Impact of the COVID-19 Pandemic on the Field of Culture (The Case of the Cinema Industry)

The COVID-19 pandemic crisis has posed significant challenges to the world. The pandemic particularly affected the culture and creative industries sector. By early March 2020, most cultural institutions around the world were closed indefinitely, and the number of cultural events was drastically reduced.

The COVID-19 pandemic also hit the film industry hard. Due to the imposed restrictions, from March 2020, massive closures of cinemas began, filming was stopped, premieres of completed films were postponed, which caused significant financial losses.

Instead, digital platforms began to be actively used to provide alternative or complementary services, and online technologies became widespread, making it possible to "attend" various cultural events.

Shortly after the pandemic began, significant steps were taken in various countries to help the cultural sector in general, as well as to alleviate the crisis in the film industry in particular. Many countries have developed support programs in the field of culture. Against this background, the opposite picture emerged in Georgia - the government did not present an action plan based on a specific vision for overcoming the crisis in the field of culture and creative industries, due to which the representatives of this sector found themselves in a difficult situation.

The world pandemic has shown that despite the difficulties, it is possible to find a way to overcome the problems. There has been speculation that various cultural events may be held online even after the pandemic is over. However, it is clear that this will not have the same effect as the events held physically.

The economic crisis threatens the development of the cultural and creative industries, including the film industry, the strengthening of which is important for both economic success and cultural benefits. It is important for the state to provide assistance to the film industry, inasmuch as cinema is able to present the country's values internationally.

Anatolii Kucher
V.N. Karazin Kharkiv National University
Associate Professor
Lesia Kucher
Kharkiv National Agrarian University
named after V.V. Dokuchayev
Associate Professor

Formation of a Culture of Professional Communication of Future Specialists

The integration of Ukraine into the system of international, in particular European, economic, political and cultural relations determines the goal of higher education – to ensure the training of competitive specialists with a high level of professional competence (the so-called Hard Skills) and formed professionally important qualities (the so-called Soft Skills). One of these components is communicative competence and a culture of professional communication. In this regard, one of the directions of training future specialists is the formation of a culture of professional communication in them.

The culture of professional communication of a specialist at this stage of the search

is understood as an integrative dynamic communicative characteristic of the individual, which includes the systemic integrity of acquired knowledge, skills, communicative norms, personal qualities and value orientations that ensure the effectiveness of its intersubjective interaction. Based on the results of the analysis of publications in the structure of the culture of professional communication of future specialists, the following components were identified: motivational-value, cognitive-speech and operational-behavioural. According to the structural components of the culture of professional communication, the following criteria of its formation are distinguished: motivational-personal, cognitive, speech, emotional and operational-activity. The analysis of the criteria and indicators of the formation of the culture of professional communication of a specialist made it possible to determine the levels (low, medium, high) of this culture. A conceptual model of the forming of a culture of professional communication of future specialists has been developed, which includes the following blocks: goal-motivational, conceptual, organizational-methodical, operational-activity, managerial and diagnostic-effective.

Otar Gogolishvili
Batumi Shota Rustaveli State University
Professor

The Interaction of Culture and Civilization

Recent theories of the analysis of concepts of culture and civilization arouse a special interest at the present stage. They are basis of new age in human history - typological division of different cultures or civilizations and study of the problem of cultural heritage existing between them.

The concepts of "Civilization" and "Culture" emerged at the early stage of the humanitarian thought. However, they were not originally historical-philosophical categories.

Although these concepts are different in their profound content, it is still very difficult to draw a sharp line between culture and civilization. Both are spheres of human activity, both mark human progress or everything that man has achieved in contrast with the animal and that which has been added to nature.

Existing concepts of the interaction of culture and civilization can be conventionally divided into three groups: A. concepts in which these notions are used with synonymous sense. Like the case of other terms, term civilization came into scientific circulation, formed into concept and acquired a meaning of synonym of culture. B. According to the second group of theories, the concepts of culture and civilization are not synonyms, but oppose each other. C. According to the third group of theories, there exists one more view of the interaction of culture and civilization, according to which culture and civilization are different sides of one. In order to make clear the relationship between culture and civilization, we need to clarify the concepts of culture and civilization.

There are many definitions of the concept of culture. Of course, this time, we will not analyse and classify each of them, but we will add that such an abundance of cultural definitions is caused by the complexity and diversity of the cultural phenomenon itself, its role and significance in the life of humans and society. The content of the concept of culture has changed historically and has been gradually enriched by contradictory definitions. Before the formation of the modern meaning of the concept of culture, this concept went through an interesting way. Our aim is to briefly describe this way of origin and development of the concept of culture.

The term “culture” originated from the Latin word “cultura”, which meant cultivating the soil. It describes changes in the natural object caused by human impact unlike the changes caused by natural reasons. Currently, the concept of culture refers to the historically defined level of society, creative forces and human capabilities, which is expressed in the types and forms of life organization and human action, as well as in the material and spiritual values created by them. Therefore, as noted by N. Berdyaev – The essence of culture can be understood only through the prism of human activity, the activities of the peoples living on the planet. Culture does not exist without humans. It is related to man and originated with the purpose of constant striving for the aim of human life and actions, for their perfection and the world in which they live. The word culture is found in the vocabulary of virtually every human being, but in this notion, they put completely different meanings: some imply only the values of the spiritual life, the others narrow this notion and attribute it only to the art, signs of the literature, the third generally conceive certain ideology.

Tamar Paichadze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Professor

“Eternal Shell” (“Garsi Maradi”) - Theatre Behind the Stage (To Understand the Worldview Concept)

Modernism as a worldview has emerged as a new challenge for the theatrical art, among other directions, expressionist theatre is especially symptomatic, which began the new history in the theatrical art.

This fact was conditioned by a new fictional text, a new dramaturgy that fully reflected the worldview binaries, artistic and stylistic features that expressed the expressionist model of world perception

The formal basis of Expressionist dramaturgy as a fictional text was generally based on the psychoanalytic doctrines of the worldview springboard characteristic of this current – Friedrich Nietzsche; “Death of God” became the basis of the expressionist vision.

That the sharing of Nietzschean views was not carried out only with the European radius, Georgian culture has been involved in this process since the twenties of the twentieth century. Communion within German (European) culture, after living and

studying there, Nietzschean ideas were brought to the homeland by Georgian Nietzscheans. Among them, Konstantin Gamsakhurdia was considered a Germanophile, an apologist for German culture, and a founder of Nietzschean philosophical views in Georgian art.

He tried to present the artistic model of European Expressionism in its full format, and this was probably the reason why the author's only play-mystery, "Eternal Shell" was published in the magazine "Illion" in 1923, and the author dedicated it to Friedrich Nietzsche.

Despite its emphasized schematic nature, theoretical eclecticism, conditionality, and absurdity, this mystery from today's point of view, a carrier of not only historical but also artistic values, given the textual and symbolic-allegorical artistic models.

As a bearer of a new artistic format, a pronounced expressionist worldview, this play was to become a new challenge for the Georgian modernist theatre of the 1920s, although this did not happen and "Eternal Shell" – artistic mystery was left without a stage.

Nino Mindiashvili
Caucasus International University
Associate Professor

Traumatic Memory and Moral Values in Modern Fiction Texts

Research of cultural concepts of traumatic memory is becoming more and more relevant in the scientific discourse. In-depth studying of the aforementioned issue has to be done by considering the historic memory, which creates basis for different researches in the direction of humanitarian sciences. Researchers agree that the wars of the 20th century, psychological pressure and historic memory have made the world to face new challenges, which, naturally, was also reflected in the theoretical discourse.

Collapse of the Soviet Union and developments in Georgia since the last decade of the 20th century created fruitful grounds for the formation of completely new literature by genre on the one hand and on the other hand for the understanding of the cultural trauma, as of a social-cultural phenomenon.

Conflicts in Abkhazia and Tskhinvali, August 2008 war were reflected in Georgian literature differently. Psychological-emotional background can be identified as the main market of literary texts from the given period, which is represented in the interpretations characterizing the national identity, as far as the tragedies taken place in the homeland allow understanding of historic memory on the one hand and correct perception of moral values on the other hand.

For representing the research topic, we will study Naira Gelashvili's, Shota Iatashvili's, Irina Bakradze's, Giorgi Sosiashvili's fiction texts, which clearly show the characteristics of cultural trauma, as of an epochal category and moral values expressing the national identity.

Key words: trauma, traumatic memory, reflection, Literature, Moral Values.

Nino Kharchilava

Batumi Art State Teaching University

Doctor of History

Ritual Clothes Related to the Cult of the Dead
(Based on Ethnographic Materials from Gali Region)

The paper is about studying ritual clothes related to the cult of the dead in Gali district. New materials related to funeral attire – a less-studied issue of the ethnographic daily life of Gali population are now available in scientific works. The special significance is given to dressing up the dead and mourners while mourning, clothes-wearing traditions, colours symbolics, etc. The paper along with the scientific literature materials is based on fieldwork sources.

The tradition and duration of wearing black clothes by the mourners in Gali district used to depend on the depth of sorrow. The mourners get dressed in black from the day of the death of a family member for 40 days, sometimes during a year or three years and the others wear black clothes during their whole life. Mourner women or men equally wear black. The mourners buy black clothes for the family members and relatives as a sign of sorrow; money is spent from the family expenses. The men grow hair and beard during 40 days, sometimes, when a son is dead, a father does not shave for a year. The dead are dressed up in the same clothes, he/she used to wear when he/she was alive. However, at the funeral evening, the dead are dressed in new clothes. The tradition of putting different items in the coffin is still preserved including clothes, jewellery and other personal belongings (comb, razor, etc.). On a funeral day, the rule of taking out one item from the coffin is still followed in each region. Before burring the belt and laces of the dead are loosened.

The mourners sometimes wear black clothes from 40 days to three years. In old times, people who visited the mourners to express their condolence had to wear black clothes too, but this rule is not followed anymore.

Ketevan Goginovi

Akaki Tsereteli State University

PhD

Nato Pailodze

Akaki Tsereteli State University

PhD

Kutaisi – Familiar and Unfamiliar

Though cities are built by humans, each of them still has its own special character. It is hard to say what determines the peculiarity of the town-the people living there, the landscape, building type, urban planning, the historical experience or the cultural life

during a peaceful period between enemy past, present and future determine the peculiarities of a town.

Despite losing the status of the first city of the country, Kutaisi never lost its importance in the history of Georgia. But in XIX century, the city made particularly outstanding contributions to the development of the Georgian culture.

An important stage in the history of Kutaisi starts from 1870s, when it gained the right to self-government.

The article represents stories about the traditions of old Kutaisi. Let us remember the interesting, prominent people who lived and worked in Kutaisi, famous families, who were important not only for this city but for the whole Georgia.

Legendary doctor Dimitri Lazarishvili, Simson Topuria, sculptor Iakob Nikoladze, cinematographer Vasil Amashukeli walked in the streets of Kutaisi. A wrestler Kolya Kvariani and others.

The Catholics of the 18th century from Odzrkhe (Abastumani) made a great contribution to revive the city, among them were Zakaria Paliashvili, Peter Otskheli, Dimitri Kokochashvili, great Jewish writer Boris Gaponov who also lived in Kutaisi. He translated *The Knight in the Panther's Skin* into Jewish.

Our goal is to introduce future generations to all the interesting people who lived and worked in Kutaisi, and who played a great role in the development of Georgian culture and science.

Manana Khizanishvili
Georgian National Museum
Guliko Kvandidze
Georgian National Museum
PhD in History

Ethnographic Records on Svaneti from Georgian National Museum

The conference topic focuses on the archival material by an unknown ethnographer, Evdokia (Dina) Kozhevnikova-Gugushvili – preserved in the Georgian National Museum since 1987. The material includes ethnographic records, sketches, and photographs portraying the Svanetian lifestyle in the 1930-40s.

Evdokia Kozhevnikova (1905-1975) was a student of Niko Marr at the University of St. Petersburg. She first visited Svaneti in 1927 on fieldwork to document the cultures of the native tribes and linked her life to Georgia since then. Her personal collection comprising about 12000 manuscript pages, three photo albums, and drawings, contain priceless documental and visual data about the religious holidays, funerary and memorial rituals, social and family relations, folk lore, and the practice of blood feud, hunting, farming and entertainment of the Svan people that have subsequently fallen out of the everyday life, some of them completely forgotten.

In 2019, the Georgian National Museum participated in the Call for Basic Research State Grants announced by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia. The submitted project, *Unknown Archival Material on Svaneti Ethnography in Georgian National Museum*, got funding.

within the project frameworks, systematic classification of archival material, conservation and restoration, digitization of photographs and manuscripts, and placing them on the virtual, open-access database was carried out. Svan texts were translated into Georgian, and new details in the biography of Evdokia Kozhevnikova have been confirmed.

Attached to the conference topic is a PowerPoint presentation that includes archived photos, drawings, and manuscript material.

Rusudan Chagelishvili

Georgian National Museum

PhD

Nino Sulava

Georgian National Museum

PhD

Tamar Beridze

*Alexandre Janelidze Institute of Geology
of Ivane Javakhishvili Tbilisi State University*

Researcher

Nana Rezesidze

Georgian National Museum

Researcher

Tourism and Prehistoric Metallurgy Sites of Colchian Bronze Culture in the Mountain Region of Colchis (Lechkhumi)

Prehistoric mining and metallurgical sites have been the target of comprehensive and rigorous studies worldwide. Such sites have become Open Air Museums in many countries (e. g.: Great Britain (Great Orme Mines), Brazil (Mina da Passagem), USA (Michigan Copper Mine), Egypt (Timna Mine), etc.) and are available for wide-spectrum of visitors. This is the way to introduce the ancient history of the country or a region to the interested society as well as to develop surrounding the sites infrastructure and involve local population in touristic industry.

Unknown before mining and metallurgical sites of Colchis Culture (13-9 BC) have been identified in the mountain region of Colchis, Lechkhumi as a result of undertaken during last year's archaeometallurgical, archaeological and geological surveys; traces prehistoric ore (copper) mining-processing and related abundant and various industrial debris: ore roasting furnaces, fragment of smelting furnaces, slags, crucible fragments and

etc. 25 sites related prehistoric copper metallurgy have been found in Lechkhumi so far. The sites are fairly wide-spread in the region.

Georgia is famous for its cultural tourism attractions, although seeing the natural environment of the prehistoric metal production is a unique precedent for our country. On this purpose two recently found in Lechkhumi easily-accessible and well-preserved metal smelting sites have been selected: (1) Opitara, where it is possible to visit ore occurrence and prehistoric mine (400 m above the sea level); Chikelashi metal smelting workshops (1445 m above the sea level). From the Chikelashi ridge distribution area of other smelting sites in the river Tskhenistskali gorge (Dogurashi, Dzuguri, Rtskhmeluri, Lukhvano) and a Colchis settlement Dekhviri is well-observed.

The Chikelashi prehistoric copper smelting and the Opitara mining sites will become a new specific touristic attraction for Lechkhumi. Moreover, a new for Georgia branch of cultural tourism – prehistoric mining will greatly contribute to the preservation, promotion and transmission of cultural heritage to future generations. Lechkhumi will become the first region in the Caucasus where visitors will be able to get pleasure of viewing the complete cycle of prehistoric mining technologies in the mountain region of Colchis, Lechkhumi – places of ore discovery, mining and processing. Enjoying the Colchis bronze-copper finished artefacts preserved in the Tsageri History Museum will be the culmination of this exciting sightseeing tour.

This works was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) [Grant number FR-19-13022].

Krasimir Levkov
*Plovdiv University of Agribusiness and
Rural Development*
Associate Professor
Ermile Meskhia
Batumi Art State Teaching University
Professor

Positioning of Bourgas and Batumi among the Leading Black Sea Tourist Destinations

The study analyses the position and specialization of Burgas and Batumi among the leading tourist destinations in the Black Sea region in regard to the incoming international tourism. Comparisons to other leading destinations in the region have been made. Based on the swot analysis, the strengths and weaknesses, threats and opportunities for repositioning of the two destinations are outlined. Recommendations to the organizations managing the tourism activity in Burgas and Batumi have been made.

Key words: positioning, Black Sea tourist destinations, incoming international tourism.

ART EDUCATION, MEDIA

Ermile Meskhia

Batumi Art State Teaching University

Professor

The Third Mission of the University and Contemporary Challenges for Artistic Education

The role of universities in regional development has become a subject of research and analysis in the foreign scientific literature in recent decades. Two traditional missions for the universities of the Western countries – education and research were added the third, equally important mission – the contribution of a university in solving social-economic problems of a region. During the study process carried out abroad, interesting experience of the universities of different countries was outlined; sharing this experience will be useful for Georgian universities as Georgian higher educational institutions have no significant experience in the implementation of the third mission and our researches on this topic are much less than the Western ones.

Tinatin Mshvidobadze

Gori State Teaching University

Associate Professor

Key Aspects of Digital Art Education Development

The article states that the use of digital technology in teaching art education helps students to enhance their creative identity in the classroom. Crucial in pedagogical practice is the implementation of critical educational strategies and interventions that promote student innovation. Researchers' views on effective teaching of digital art in schools are given.

Key words: Integration, digital art, new media environment.

Leila Maruashvili

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

Interdisciplinary Connections in Music Teaching in a Modern Public School

The report discusses the scientific approaches to international connections in foreign music pedagogy. As working terms that most fully reflect international connections to the peculiarities of teaching the subject of music at the modern stage in public school, the following types of integration are proposed: **intradisciplinary** (connections of musical-theoretical subjects), **interdisciplinary** (connections of musical-theoretical and other musical subjects) and **transdisciplinary** (connections of musical and non-musical subjects, fields).

The novelty of the research is related to the necessity of introducing the mentioned types of integration in the **Music Teacher Training Educational Program** of the Tbilisi State Conservatoire, which will help train a music teacher with modern knowledge and practical skills based on the implementation of a new methodology.

The study analyses the results of a survey of program listeners, graduates and employers, which revealed the level of prevalence of international integration processes in the teaching of music in modern general education and music schools of Georgia. They demonstrated the importance and necessity of the essence of integrated teaching for teachers and, as a main result, convinced us of the need to develop a new methodological model of teaching. Finally, the findings of the survey on the need to introduce integrated methodological approaches to teaching have contributed to the development of a new model of Music Teacher Training Educational Program, the main perspective of which is related to the implementation of all three types of multidisciplinary integration.

Tamar Dzvelaia

Batumi Shota Rustaveli State University

PhD Student

On the Issue of Training a Music Teacher in a Primary and Secondary School

Teaching music is a multicomponent process especially when it refers to teaching in primary and secondary school. While teaching we use different methods, approaches and strategies and integrate them with different subjects in order to create effective process of learning. This article deals with the review of different approaches and strategies of teaching music based on constructivism theory. It refers to the importance of lecture, demonstration, modelling method, learning through doing, showing video materials, projects, homework and outdoor activities in the process of learning.

Irena Levkova

Plovdiv University 'Paisii Hilendarski'

Associate Professor

Plamen Minchev

Sofia University 'St. Kliment Ohridski'

Assistant Professor

Application of Art Therapy in Transactional Analysis

This report describes an art therapy technique called sand tray therapy. It can be used both with children and adults. It reveals aspects of the unconscious life script of the person. A case of using the technique in counselling by combining the methods of transactional analysis and art therapy is presented.

Key words: Art therapy, Sand tray therapy, Transactional analysis.

Nino Tchalaganidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

Public Broadcaster Role in the Development of Civil Society

The article analyses the role and importance of the Public Broadcaster in the Georgian broadcasting system. Its role as of a social institution in the public processes is defined along with its level influence on the society. At the example of European broadcasting system in the article are studied the main stages of development. It discusses the issue of television influence on the formation of civil positions and the importance of public television in the building of modern civil society is emphasized.

The article also analyses the main threats appearing on the way of development; in the context of ongoing social and political tendencies both strengths and weaknesses and perspectives are analysed, along with activities necessary for developing what needs to be improved, which will allow the Georgian Public Broadcaster to become neutral and unbiased media holding, free from influences and based on modern technologies, which will protect interests of citizens through high public confidence and rated media products, in the information war that is now underway in the communication sphere of our country.

Key words: Public Broadcaster, pluralism of mass information sources, information, audience, culture.

Zaza Tsotniashvili

Caucasus International University

Professor

Cultural Monuments in the Occupied Tskhinvali Region (According to Georgian Multimedia)

An important part of the modern hybrid war is the information war, which is actively attacking Georgia. Even in the early period, culture was actively used as the main tool for the spread of ideologies.

Georgian cultural monuments in the occupied territories became the main target of the propaganda attack, which is clear from the analysis of the Ossetian and Russian media.

It is important how the Georgian media covers such an important issue for Georgia in order to strengthen defence and historical justice in the information war.

The study of the issue shows that the Georgian media at various times devotes some space to this problem, but the coverage is impulsive and fails to create an important picture.

Georgian media should be actively engaged in covering the qualified opinions of experts in the field, finding information about each monument in the occupied territories and reproducing its true history.

The use of cultural monuments in the information war has been an integral part of propaganda technology for a long time. It should be confronted only by qualified and purposeful neutralization of the Georgian media, which should spread the specified information in different languages.

Inga Zoidze

Georgian Patriarchate St Tbel Abuserisdze

Teaching University

Associate Professor

Mechanisms for the Coverage of Culture and Art Issues by Social Media and Television under the Pandemic Conditions

The article discusses several issues based on empirical material. The issues of media transformations and new challenges of information and communication technologies have been studied and presented in conditions of the pandemic. The problems of online coverage of cultural issues on social media have been studied. Recent cross-cultural studies are also thought out. The article covers the mechanisms of creating and transmitting culture in a changing social environment, cultural activities in the virtual space, and issues affecting the awareness of the media audience.

Tea Tsaguria

Batumi Art State Teaching University

Asisstant Professor

Media Discourse in Georgian TV Space

Along with development of mass media, the term “media discourse” is becoming more and more common in the scientific literature. Media space – this is a space where media discourse functions in its broadest sense.

Researchers distinguish several characteristics of media discourse. According to L. Seleznyova, “the main feature of media text is its popularity, variety of listeners and their indefinite number”.

According to the M. Cossack, “the media text is multi-layered and it includes different semiotic codes (verbal and non-verbal) and it also has a compositional structure”.

One of the main tools of influence in the modern epoch is the mass media; it significantly influences the formation of public opinion.

Media discourse is so relevant in our epoch that it often establishes linguistic norms, introduces neologisms, new grammatical forms and conversational style.

The article deals with and groups linguistic means used by broadcasters to increase rating and number of viewers on the example of various TV spaces.

სარჩევი:

ხელოვნებათმცოდნეობა

მარინე ფუთურიძე	3
ადრეყორდანული კულტურის ოქრომჭედლობის ერთი ნიმუშის გააზრებისათვის: ანანაურის ყორღანის პექტორალი.	
ნინო სილაგაძე	10
ნარიმანის ციხის კომპლექსი და მისი ადგილი იმიერტაოს საფორტიფიკაციო სისტემაში.	
ირმა მათიაშვილი	16
შუაბიზანტიური სატრიუმფო რიტუალის ბიბლიური პარადიგმა საბერეების N7 ეკლესიის მხატვრობაში.	
ლალი ოსეფაშვილი	25
დიალოგი წარსულთან – ზემო ბეთლემის ეკლესიის მოხატულობის მაგალითზე (XXI ს.).	
ნინო ძელაძე	32
წითელფიგურული ზარისებრი კრატერი ფიჭვნარის ძვ.წ. V ს. ბერძნული ნეკროპოლისიდან.	
მარიკა მშვილდაძე	36
ანტიკური კულტები საქართველოში (დიონისე).	
რატი ჩიბურდანიძე	44
გოგი ჩაგელიშვილის ფერწერული სერიები.	
მზია ჩიხრაძე	51
ქართველი არტისტები თანამედროვე ხელოვნების ლაბირინთში.	
ნანა შერვაშიძე	62
მეორე ავანგარდი: ოთარ ჩხარტიშვილი.	
ნანა გელაშვილი	73
ბუდისტური არქიტექტურის სპეციფიკური მახასიათებლები.	
ნათა კვაჭაძე	82
ხუროთმოძღვრების ტრადიციები აჭარისა და თურქეთის (სამსუნი) საკულტო არქიტექტურაში.	
ნათელა ჯაპუა	90
ლანდშაფტის ფენომენი თბილისის ურბანულ განაშენიანებაში.	
ივან სტრელბიცკი	97
რუსეთის ვოლოგდის ოლქის სპას-კამენის კუნძულის მიძინების ეკლესია. გადაუდებელი საკონსერვაციო და აღდგენითი სამუშაოები.	
იგორ ფომინი, სვეტლანა პერსოვა	103
ფრესკების შენარჩუნებისთვის საჭირო მიკროკლიმატის შექმნის გამოცდილება მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სიაში მყოფი, XVI საუკუნის სვიაჟსკის მიძინების ტაძრის მაგალითზე.	
ნინო სულავა	111
უძველესი სამთო მეტალურგიიდან ბრინჯაოს მხატვრული ხელოსნობის არტეფაქტებამდე (ლეჩეუმი – ცხეთა-დევირის მასალების მიხედვით).	

მარიამ ხინთიბიძე, თამარ დიდებაშვილი	118
ქართული ტრადიციული ლურჯი სუფრა თანამედროვეობის კონტექსტში (ტექნიკა, ფერი, დეკორი).	
ელისო ჩუბინიძე, ნინო სარავა, ირინა უგრეხელიძე	123
ადრეული პერიოდის ნაქარგობათა სახეები ქართული ქვაზე კვეთილი რელიეფების მიხედვით.	
ნინო დოლიძე, ხათუნა დარსაველიძე	130
მხატვრული ხედვის ხერხები და საშუალებები ქართულ ტრადიციულ სამოსში.	
ირინა უგრეხელიძე, ელისო ჩუბინიძე, ნონა ქარციძე	134
უცხოურ და ადგილობრივ სახვით წყაროებში დაცული ქართული ისტორიული კოსტიუმის ფორმების შედარებითი ანალიზი.	
ლია ლურსმანაშვილი	144
სასულიერო პირთა სამოსისათვის გამოყენებული მასალების კვლევა.	
ნინო დოლიძე, ქეთევან ჩირგაძე	157
ქართული ეროვნული სამოსის კონსტრუქტორული დაგეგმარების განსაკუთრებულობები.	
მერაბ დათუაშვილი	164
გოთური სტილის სამოსის კონსტრუქტორული დაგეგმარების თავისებურებების კვლევა.	

თეატრმცოდნეობა

მაია კიკნაძე	170
ქართული სათეატრო კრიტიკა XIX ს-ის 60-80-იან წლებში.	
თამარ ცაგარელი	181
სათეატრო ხელოვნების თეორია და კრიტიკა თანამედროვეობის კონტექსტში.	
ლაშა ჩხარტიშვილი	186
კომუნიკაციის საკითხები მსახიობსა და მაყურებელს შორის.	
ნინო დავითაშვილი	194
საშემსრულებლო ხელოვნების ზოგადი თავისებურებანი – უკუკავშირი.	
ეთერ ქავთარაძე	200
ერთი პოლონური პიესა ქართულ სცენაზე (ვასო აბაშიძის თარგმანი).	
მარინე (მაკა) ვასაძე	204
ფაუსტის სახე-ხატის ინტერპრეტაციები დრამატურგიასა და სათეატრო ხელოვნებაში.	
თეიმურაზ კეჭერაძე	211
სასცენო სამეტყველო ტექსტი და რემარკები ანტონ ჩეხოვის პიესაში „სამი და“.	
ლელა წიფურია	216
სტერეოტიპებთან ბრძოლის მანიფესტი ანდრიი უოლდაკის ინტერპრეტაციით.	

მარიამ მარჯანიშვილი	221
ხიდჩატეხილობის პრობლემა ორი ეპოქის რაკურსით.	
ანა კვინიკაძე	226
ფემინისტური თეატრი, როგორც პოლიტიკური და სოციალური აქტივიზმი.	
ნიკა ქორბულიანი	232
კომერციალიზაციის შესაძლებლობები და საშემსრულებლო ხელოვნების გამოწვევები (ბათუმის თეატრების მაგალითზე).	

აინომცოდნეობა

ლელა ოჩიაური	237
საქართველო – ზღაპრული ქვეყანა, თუ მიმზიდველი გადაღების მოედანი?	
მანანა ლეკბორაშვილი	244
მელოდრამის ჟანრი ქართულ საპჭოთა კინოში.	
მაია ლევანიძე	252
ადამიანები სულიერი კრიზისის ზღვარზე.	
ნათია კოპალეიშვილი	256
კინოწარმოების საკითხის ირგვლივ.	
გიორგი რაზმაძე	261
„კულტურით უკმაყოფილება“ კინოში.	
ინგა ხალვაში	270
კინომხატვრობის საკითხისათვის.	
ნინო გელოვანი	275
სატელევიზიო სერიალის დრამატურგიული ასპექტები.	
ირინა გავრანი, მიკოლა გონჩარენკო, ალექსანდრ პრიადკო	282
პირველი უკრაინელი რეჟისორები: შემოქმედებითი მიღწევები.	
გიორგი კალმარი	290
„მარგინალების“ კინო: არაპრივილეგირებულთა და უუფლებოთა სოციუმის კინემატოგრაფიული რეპრეზენტაცია XXI საუკუნეში.	
ჟოლტ გიორი	298
უნგრეთის უნივერსიტეტის კინო დაჯილდოების ინიციატივები, პედაგოგიკა და საერთაშორისო კონტექსტი.	
იმოლა ბულგოზდი	309
აღმოსავლეთს და დასავლეთს შორის: კომუნისტური წარსულის გახსენება „თეთრი მეფის“ მაგალითზე.	
ბორბალა ლასლო	317
ადამიანისა და ძალის ურთიერთობის დაუცველობა თანამედროვე კინოში.	

მუსიკასმცოდნეობა, ქორეოგრაფია

ეკა ჭაბაშვილი	326
რა არის „მხატვრული კვლევა“ და რით განსხვავდება „მხატვრული ნაწარმოებისგან“.	

თამარ უვანია	334
მხატვრული კვლევის საგანმანათლებლო სივრცეში დამკვიდრებით გაჩენილი პერსპექტივები.	
ნინო უვანია	339
წერა?.. არ წერა?.. საკითხავი აი ეს არის (მხატვრული კვლევის შედეგების დაფიქსირების განსხვავებული სახეების შესახებ).	
ქეთევან გოგოლაძე	347
მუსიკის სემანტიკის საკითხისთვის.	
ეკატერინე ბუჩქური	354
როგორ დავინახოთ ბერები და მოვისმინოთ სუნი, ანუ სინესტეზიის კიდევ ერთი სახეობის შესახებ.	
ქეთევან ბოლაშვილი	361
მუსიკა და სივრცე შტოკჰოლმის და ქსენაკისის შემოქმედების მაგალითზე.	
მაია ტაბლიაშვილი	370
კანონური იმიტაცია და მისი თავისებურებები ზურაბ ნადარეიშვილის შემოქმედებაში.	
ნატალია ზუმბაძე	375
ლაზური მრავალხმიანი სიმღერა მეორეულ შემსრულებლობაში.	
თამარ ჩხეიძე	382
მუსიკალური ერთიანობის საკითხი ლიტურგიის ციკლში (ქართული სამგალოპლო ტრადიციის მაგალითზე).	
ეკატერინე ონიანი	393
მოდელი ძლისპირების საკითხისათვის ქართული ნევმირებული ხელნაწერების მიხედვით.	
ლარისა გუსტოვა-რუნცო	400
მიცვალებულთა მოსახსენებელი რიტუალების რეგიონალური მახასიათებლები ბელარუსულ მართლმადიდებლურ საგალობო პრაქტიკაში.	
ნანა შარიქაძე	406
სახელმწიფო პოლიტიკა, მუსიკალური კულტურა და ჯილდოები საბჭოთა კავშირში.	
მარინა ქავთარაძე	421
ზაქარია ფალიაშვილის საგანმანათლებლო მოღვაწეობა საქართველოს პირველი რესპუბლიკის კულტურის პოლიტიკის ჭრილში.	
ეკატერინე გელიაშვილი	429
მითოსური არქეტიპების ანტაგონიზმი ფერხულში „მელია-ტელეფია“ და მისი ფსიქო-სოციალური დეტერმინანტები.	
ანა ლვინიაშვილი	438
ინკლუზიური ცეკვის თვისებრივი კვლევის ანალიზი.	
თამარ ბერიძე	445
ცეკვა და ჯანმრთელობა.	

კულტურა, კულტურული ტურიზმი

ნინო სანადირაძე.....	450
კულტურის პოლიტიკა, გამოცდილება და შესაძლებლობები.	
დოდო ჭუმბურიძე	459
კულტურის სფეროს სტრატეგიული მიზნები და პანდემია.	
ეკატერინა კენიგსბერგი	466
თანამედროვე ხელოვნება COVID-19 პანდემიის პირობებში.	
სოფიო თავაძე	472
COVID-19-ის პანდემიის გავლენა კულტურის სფეროზე (კინოინდუსტრიის მაგალითზე).	
ანატოლი კუჩიერი, ლესია კუჩიერი	480
პროფესიული კომუნიკაციის კულტურის ფორმირება მომავალი სპეციალისტებისათვის.	
ოთარ გოგოლიშვილი	488
კულტურისა და ცივილიზაციის ურთიერთმიმართების შესახებ.	
თამარ პაიჭაძე	492
„გარსი მარადი“ – თეატრი სცენის მიღმა (მსოფლმხედველობრივი კონცეფციის გააზრებისათვის).	
ნინო მინდაშვილი	499
ტრავმული მეხსიერება და ზნეობრივი ფასეულობები თანამედროვე მხატვრულ ტექსტებში.	
ნინო ხარჩილავა	506
მიცვალებულის კულტთან დაკავშირებული რიტუალური სამოსი (გალის რაიონის ეთნოგრაფიული მასალების მიხედვით).	
ქეთევან გოგინოვი, ნატო ფაილოძე	516
ნაცნობი – უცნობი ქუთაისი.	
მანანა ხიზანაშვილი, გულიკო კვანტიძე	525
ეთნოგრაფიული ჩანაწერები სვანეთზე საქართველოს ეროვნული მუზეუმიდან.	
რუსუდან ჩაგელიშვილი, ნინო სულავა, თამარ ბერიძე, ნანა რეზესიძე ..	535
ტურიზმი და კოლხური ბრინჯაოს კულტურის პრეისტორიული მეტალურგიის ძეგლები მთიან კოლხეთში (ლეჩხუმი).	
კრასიმირ ლევკოვი, ერმილე მესხია	543
ბურგასის და ბათუმის პოზიციონირება შავიზლვისპირა მთავარ ტურისტულ ღოკაციებს შორის.	

სახელოვნებო განათლება, მედია

ერმილე მესხია	554
უნივერსიტეტის მესამე მისია და სახელოვნებო განათლების თანამედროვე გამოწვევები.	
თინათინ მშვიდობაძე	562
ციფრული სახელოვნებო განათლების განვითარების ძირითადი ასპექტები.	

ლეილა მარუაშვილი	567
ინტერდისციპლინური კავშირები მუსიკის სწავლებისას თანამედროვე საჯარო სკოლაში.	
თამარ ძველაია	575
ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის მუსიკის მასწავლებლის დახელოვნების საკითხისათვის.	
ირენა ლევკოვა, პლამენ მინჩევი	582
ხელოვნების თერაპიის გამოყენება ტრანზაქციულ ანალიზში.	
ნინო ჭალაგანიძე	588
საზოგადოებრივი მაუწყებლობის როლი სამოქალაქო საზოგადოების განვითარებაში.	
ზაზა ცოტნიაშვილი	597
კულტურის ძეგლები ოკუპირებულ ცხინვალის რეგიონში (ქართული მულტიმედიის მიხედვით).	
ინგა ზოიძე	600
პანდემიის პირობებში, კულტურის და ხელოვნების საკითხების გაშუქების მექანიზმები სოციალურ და სამაუწყებლო მედიაში.	
თეა ცაგურია	605
მედიადისკურსი ქართულ ტელესივრცეში.	

CONTENTS

ART CRITICISM

Marina Puturidze	3
For Interpretation of a Gold-smithery Sample of the Early Kurgan Culture: Pectoral of the Ananauri Kurgan.	
Nino Silagadze	10
Narimani Castle and its Role in the Regional Fortification System of Imertao.	
Irma Matiashvili	16
Biblical Paradigm of the Middle Byzantine Ritual of Triumph in Sabereebi no. 7 Church Paintings.	
Lali Osepashvili	25
Dialogue With the Past – on the Example of Upper Bethlehem Church Painting (XXI century).	
Nino Dzneladze	32
Red-figure Bell-krater from the Pichvnari Greek Necropolis of the 5 th c BC.	
Marika Mshvidadze	36
Ancient Cults in Georgia (Dionysus).	
Rati Chiburdanidze	44
Gogi Chagelishvili's Series of Paintings.	
Mzia Chikhradze	51
Georgian Artists in the Labyrinth of Contemporary Art.	
Nana Shervashidze	62
“The Second Avant-garde” – Otar Chkhartishvili.	
Nana Gelashvili	73
Specific Features of Buddhist Architecture.	
Natia Kvachadze	82
Traditions of Cult Architecture in Adjara and Turkey (Samsun).	
Natela Jabua	90
Landscape Phenomenon in Tbilisi Urban Development.	
Ivan Strelbitsky	97
Assumption Church on Spass-Kamenny Island in Vologda Oblast Russia. Emergency Conservation and Restoration Works.	
Igor Fomin, Svetlana Persova	103
The Experience of Normalizing the Microclimate to Ensure the Preservation of the Frescoes of the World Heritage Site Assumption Cathedral in Sviyazhsk, 16 th Century.	
Nino Sulava	111
From Ancient Mining Metallurgy to Bronze Art Crafts Artifacts (Lechkhumi – Based on materials from Tskheta-Dekhviri).	
Mariam Khintibidze, Tamar Didebashvili	118
Georgian Traditional Blu Tablecloth in the Context of Modernity (Technics, Color, Decor).	
Eliso Chubinidze, Nino Sarava, Irina Ugrekhelidze	123
Embroidery Patterns of Early Period according to the Samples of Georgian Architectural Relief Sculptures.	
Nino Dolidze, Khatuna Darsavelidze	130
Techniques and Means of Artistic Vision in Georgian Traditional Clothes.	

Irina Ugrekhelidze, Eliso Chubinidze, Nona Kartsidze	134
Comperative Analysis of Georgian Historical Costume Forms Preserved in Foreign and Local Fine Arts Sources.	
Lia Lursmanashvili	144
A Study of the Materials Used in the Clothing of the Clergy.	
Nino Dolidze, Ketevan Chirgadze	157
Peculiarities of Constructive Planning of Georgian National Clothes.	
Merab Datuashvili.....	164
Constructive Planning Features of the Gothic Style Clothes.	

DRAMA STUDIES

Maia Kiknadze	170
Georgian Theatrical Criticism in the 1860-80s.	
Tamar Tsagareli	181
Theory and Critique of Theatrical Art in the Context of Modernity.	
Lasha Chkhartishvili	186
Communication Issues Between the Actor and the Audience.	
Nino Davitashvili	194
General Peculiarities of Performing Arts – Feedback.	
Eter Kavtaradze	200
A Polish Play on Georgian Stage (Vaso Abashidze's Translation).	
Marine (Maka) Vasadze	204
Interpretations of Faust's Character-Image in Drama and Theatrical Art.	
Teimuraz Kezheradze	211
Stage Speech Text and Remarks in Anton Chekhov's Play "Three Sisters".	
Lela Tsiphuria	216
The Manifest of Combating Stereotypes Interpreted by Andriy Zholdak.	
Mariam Marjanishvili	221
The Problem of the Broken Bridge fkhizrom the Perspective of Two Epochs.	
Ana Kvinikadze	226
Feminist Theatre as Political and Social Activism.	
Nika Korbudiani	232
Commercialization Possibilities and Challenges of the Performing Arts (on the example of Batumi Theaters).	

CINEMA STUDIES

Lela Ochiauri	237
Georgia – a Fairytale Country or an Attractive Shooting Area?	
Manana Lekborashvili	244
Genre of Melodrama in Georgian Soviet Cinema.	
Maia Levanidze	252
People on the Verge of Spiritual Crisis.	
Natia Kopaleishvili	256
Around the Issue of Film Production.	
Giorgi Razmadze	261
"Discontents with Culture" in Cinema.	

Inga Khalvashi	270
On the Issue of Cinematography Production Designer.	
Nino Gelovani	275
Dramatic Aspects of a TV Series.	
Iryna Gavran, Mykola Goncharenko, Alexandr Pryadko	282
The First Filmmakers of Ukraine: Creative Achievements.	
György Kalmár	290
The Cinema of “the Deplorables”: 21 st Century Shifts in the Cinematic Representation of the Underprivileged and Disempowered.	
Zsolt Győri	298
The Initiatives, Pedagogies and International Contexts of the Hungarian University Film Awards.	
Imola Bülgözdi.....	309
Between East and West: Remembering the Communist Past in <i>The White King</i> .	
Borbála László	317
Human-Canine Vulnerability in Contemporary Cinema.	

MUSICOLOGY, CHOREOLOGY

Eka Chabashvili	326
What “Artistic Research” is and how it is different from “Artistic Work”.	
Nino Zhvania	334
To Write... or not to Write... That is the Question (On various ways of recording artistic research results).	
Tamar Zhvania	339
Perspectives Created by the Establishment of Artistic Research in the Educational Space.	
Ketevan Gogoladze	347
On the Issues of Semantics in Music.	
Ekaterine Buchukuri	354
How to See the Sound and Hear the Smell, or on One More Kind of Synesthesia.	
Ketevan Bolashvili	361
Music and Space in the Music by Stockhausen and Xenakis.	
Maia Tabliashvili	370
Canonic Immitation and its Peculiarities in Zurab Nadareishvili’s Works.	
Natalia Zumbadze	375
Lazi Polyphonic Songs in Secondary Performance.	
Tamar Chkheidze	382
The Issue of Musical Unity in the Cycle of the Liturgy (on the Example of the Georgian Chanting Tradition).	
Ekaterine Oniani	393
On the Issues of Model Heirmoi according to the Georgian Neumatic Manuscripts.	
Larissa Gustova-Runtso	400
Regional Features of the Church Memorial Rite in the Belarusian Orthodox Singing Practice.	
Nana Sharikadze	406
State Policy, Music Culture and Awards in the Soviet Union.	

Marina Kavtaradze	421
Zakaria Paliashvili's Educational Activity in the Context of Cultural Policy of the First Republic of Georgia.	
Ekaterine Geliašvili	429
The Antagonism of Mythological Archetypes in Georgian Ritual Dance “Melia-Telepiā” and Its sulava Psycho-Social Determinants.	
Ana Ghviniashvili	438
Qualitative Research Analysis of Inclusive Dance.	
Tamar Beridze	445
Dance and Health.	

CULTURE, CULTURAL TOURISM

Nino Sanadiradze	450
Culture Policy, Experience and Prospects.	
Dodo Tchumburidze	459
Strategic Goals of Cultural Sphere and Pandemic.	
Ekaterina Kenigsberg	466
Contemporary Art during the COVID-19 Pandemic.	
Sopio Tavadze	472
Impact of the COVID-19 Pandemic on the Field of Culture (the Case of the Cinema Industry).	
Anatolii Kucher, Lesia Kucher	480
Formation of a Culture of Professional Communication of Future Specialists.	
Otar Gogolishvili	488
The Interaction of Culture and Civilization.	
Tamar Paichadze	492
“Eternal Shell” (“Garsi Maradi”) – Theater Behind the Stage (To Understand the Worldview Concept).	
Nino Mindiashvili	499
Traumatic Memory and Moral Values in Modern Fiction Texts.	
Nino Kharchilava	506
Ritual Clothes Related to the Cult of the Dead (Based on Ethnographic Materials from Gali Region).	
Ketevan Goginovi, Nato Pailodze	516
Kutaisi – Familiar and Unfamiliar.	
Manana Khizanishvili, Guliko Kvantidze	525
Ethnographic Records on Svaneti from Georgian National Museum.	
Rusudan Chagelishvili, Nino Sulava, Tamar Beridze, Nana Rezesidze	535
Tourism and Prehistoric Metallurgy Sites of Colchian Bronze Culture in the Mountain Region of Colchis (Lechkhumi).	
Krasimir Levkov, Ermile Meskhia	543
Positioning of Bourgas and Batumi among the Leading Black Sea Tourist Destinations.	

ART EDUCATION, MEDIA

Ermile Meskhia	554
The Third Mission of the University and Contemporary Challenges for Artistic Education.	
Tinatin Mshvidobadze	562
Key Aspects of Digital Art Education Development.	
Leila Maruashvili	567
Interdisciplinary Connections in Music Teaching in a Modern Public School.	
Tamar Dzvelaia	575
On the Issue of Training a Music Teacher in a Primary and Secondary School.	
Irena Levkova, Plamen Minchev	582
Application of Art Therapy in Transactional Analysis.	
Nino Tchalaganidze	588
Public Broadcaster Role in the Development of Civil Society.	
Zaza Tsotniashvili.....	597
Cultural Monuments in the Occupied Tskhinvali Region (According to Georgian Multimedia).	
Inga Zoidze	600
Mechanisms for the Coverage of Culture and Art Issues by Social Media and Television under the Pandemic Conditions.	
Tea Tsaguria	605
Media Discourse in Georgian TV Space.	



დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

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