



„კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“
„Culture and Art in Contemporary Context“

აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლებისა და სპორტის
სამინისტრო
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი

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



VII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია
„კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის
კონტექსტში“

კონფერენციის მასალები

25-26 ოქტომბერი – October 25-26

VII INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
„CULTURE AND ART IN CONTEMPORARY
CONTEXT“

Conference Proceedings

ბათუმი – Batumi
2025



სულიკო ჟღენტი
Suliko Zhgenti
1925-2000

კონფერენცია ეძღვნება გამოჩენილი ქართველი საზოგადო მოღვაწის, მწერლისა და კინოდრამატურგის – სულიკო ჟღენტის 100 წლის იუბილეს.

The conference is dedicated to the 100th anniversary of the prominent Georgian public figure, writer, and screenwriter Suliko Zhghenti.

1996 – 2000 წლებში პროფესორი, სულიკო ჟღენტი, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის კინოფაკულტეტზე, ლექციებს კითხულობდა კინოდრამატურგიაში.

From 1996 to 2000, Professor Suliko Zhghenti delivered lectures on screenwriting at the Faculty of Film of Batumi Art State University.

აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლებისა და სპორტის
სამინისტრო
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი

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

**VII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია
„კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის
კონტექსტში“**

კონფერენციის მასალები

25-26 ოქტომბერი – October 25-26

**VII INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE
„CULTURE AND ART IN CONTEMPORARY
CONTEXT“**

Conference Proceedings

ბათუმი – Batumi
2025

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო და საგამომცემლო განყოფილება ფინანსური მხარდაჭერისთვის მადლობას უხდის აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის განათლებისა და სპორტის სამინისტროს.

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

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი გახლავთ ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის VII საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“ კონფერენციის თანაორგანიზატორი.
Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University is a co-organizer of the Batumi Art State University VII international scientific conference "Culture and Art in Contemporary Context."

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

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

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

info@batu.edu.ge

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2025
The Batumi Art State University Publishing House, 2025

ISBN 987-9941-9519-5-4

გამომცემლობა „**უნივერსალი**“, 2025

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

რედაქტორი: თეა ცაგურია – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი.

სარედაქციო საბჭო: მამუკა ალაფიშვილი – ასოცირებული პროფესორი, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის რექტორი. **თეიმურაზ კეჟერაძე** – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნების ისტორიის და თეორიის დოქტორი, პროფესორი. **ერმილე მესხია** – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი. **ნინო დავითაშვილი** – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, თეატრალური ხელოვნების დოქტორი, ასისტენტი. **ინგა ზოიძე** – წმინდა ტბელ აბუსერისძის სახელობის უნივერსიტეტი, სოციალური მეცნიერებების დოქტორი, პროფესორი. **ნინო ხარჩილავა** – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ისტორიის დოქტორი. **მაია ლევანიძე** – საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი. **თამარ ჰაიჭაძე** – ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის დოქტორი, პროფესორი. **მაია ტაბლიაშვილი** – თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი. **ქეთევან ბოლაშვილი** – თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი. **ნატო ფაილოძე** – აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საინჟინრო მეცნიერებათა დოქტორი, ასისტენტ პროფესორი. **ნიკოლოზ მურღულია** – საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი. ქართულ-ამერიკული უნივერსიტეტი, არქეოლოგიის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი, **ნინო ჭალაგანიძე** – ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ჟურნალისტიკის დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი. **ზამირ კოკონოზი** – ხელოვნების უნივერსიტეტი, ასოცირებული პროფესორი, ალბანეთი, ტირანა. **კრასიმირ სტოიანოვ ლევკოვი** – აგრობიზნესისა და სოფლის განვითარების უნივერსიტეტი, დოქტორი, პროფესორი. ბულგარეთი, პლოვდივი.

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: სალომე ჩიკაშუა – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, ფილოლოგიის მაგისტრი.

Editor: Tea Tsaguria – Batumi Art State University, Doctor of Philology, Associate Professor.

Editorial Board: **Mamuka Alaphishvili** – Associate Professor, Rector of Batumi Art State University; **Teimuraz Kejeradze** – Batumi Art State University, Doctor of Art History and Theory, Professor. **Ermile Meskhia** – Batumi Art State University, Doctor of Historical Sciences, Professor. **Nino Davitashvili** – Batumi Art State University, Doctor of Theatre Arts, Assistant. **Inga Zoidze** – St. Tbel Abuseridze University, Doctor of Social Sciences, Professor. **Nino Kharchilava** – Batumi Art State University, Doctor of History. **Maia Levanidze** – Shota Rustaveli Theatre and Film State University of Georgia, Doctor of Arts, Associate Professor. **Tamar Paichadze** – Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Doctor of Philology, Professor. **Maia Tabliashvili** – Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Doctor of Arts, Associate Professor. **Ketevan Bolashvili** – Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, Doctor of Arts, Professor. **Nato Failodze** – Akaki Tsereteli State University, Doctor of Engineering Sciences, Assistant Professor. **Nikoloz Murgulia** – Georgian National Museum, Senior Researcher; Georgian-American University, Doctor of Archaeology, Associate Professor. **Nino Chalaganidze** – Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Doctor of Journalism, Associate Professor. **Zamir Kokonozi** – University of Arts, Associate Professor, Tirana, Albania. **Krasimir Stoyanov Levkov** – University of Agribusiness and Rural Development, Doctor, Professor, Plovdiv, Bulgaria. **English Text Editor:** Salome Chikashua – Batumi Art State University, Master of Philology.

ჯინოზოლოგია

ოლღა ჟღენტი

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ასოცირებული პროფესორი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველო, თბილისი

ბათუმის ქალაქური აუზბურღის რეჟიონის სულიერ ღირებულების ჯინოზოლოგია

„სულიკოს წრფელი სიყვარულით უყვარდა საქართველო, თავისი მშობლიური აჭარა და ბათუმი. არაერთგზის უთქვამს კიდეც – ადამიანს თავის სისხლისმიერზე უფრო გამგები და თანამდგომი არ ეყოლებათ... და ისიც ეძებდა და პოულობდა თავის სისხლისმიერთა ყველაზე უფრო დამახასიათებელ სახეებს, „დეტალებით“ ძერწავდა მათ საუკეთესო თვისებებს; სწორედ მათშია გამჟღავნებული ავტორის ჰუმანიზმი, მისი ხალხურობის განცდა და იმედიც ხვალინდელი ნათელი დღისა. ეს არის სულიკო ჟღენტის რწმენა. ეს ანიჭებს მის ფილმებს არაჩვეულებრივ გამძლეობას, ან იქნებ გვეთქვას – ზედროულობასაც.“

ოთარ სეფიაშვილი

სულიკო ჟღენტის შემოქმედების განხილვისას ბათუმელი ლიტერატორი და კრიტიკოსი იური ბიბილეიშვილი აღნიშნავდა: „სულიკო ჟღენტი დრამატურგიაში პროზიდან მოვიდა, 1958 წელს ბათუმში გამოიცა მისი მოთხრობების კრებული „ზღვისპირეთის საღამოები“, ხოლო 1962 წელს – მოთხრობების მეორე კრებული „კიდევაც დაიბრდებიან“ (ბიბილეიშვილი, 2000:4).

ბათუმელი ლიტერატორის და კრიტიკოსის ამ მოსაზრების გასაზრცოებად უნდა აღინიშნოს, რომ სულიკო ჟღენტი მწერლობასა და დრამატურგიაში ომიდან მოვიდა – მეორე მსოფლიო ომმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა მისი მსოფლმხედველობრივი პრინციპებისა და ფილოსოფიური აზროვნების ფორმირებაზე. ომის თემა დრამატურგიულ მოტივად გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. ომმა მნიშვნელოვნად გააფართოვა მისი თვალსაზრისი, ღრმად დააფიქრა ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე, სიკვდილ-სიცოცხლის მონაცვლეობის უწყვეტ ციკლზე; დღესაც ავტორის მიერ შექმნილი კინოსცენარები დამოუკიდებელი მხატვრული ხარისხის ლიტერატურულ ნაწარმოებად აღიქმება და საკუთარ თავში მოიცავს კინემატოგრაფიულ ენაზე ამეტყველების მექანიზმს; ასევე მნიშვნელობა ენიჭება იმ კონკრეტულ გარემოს და კულტურულ ლანდშაფტს სადაც უშუალოდ ეს სცენარები იქმნებოდა. ამ

შემთხვევაში ბათუმს დომინანტური როლი ენიჭება კინოსცენარისტის შემოქმედებაში, განსაკუთრებით, ომის შემდგომ პერიოდში – სამყაროს შემეცნებისა და თვითდამკვიდრების რთულ გზაზე; ბათუმი ის ქალაქი, რომელმაც საბოლოოდ განსაზღვრა მისი პროფესიული არჩევანი, მძლავრი იმპულსი მისცა ომის შედეგად აკუმულირებული აზრებისა და ფიქრების დრამატურგიულ სტრუქტურირებას.

მე-20 საუკუნის მსოფლიო ომებისგან გამონვეული სოციალურ-პოლიტიკური კატაკლიზმები ხელოვნების დარგების, მათ შორის, თეატრის, ლიტერატურის და კინემატოგრაფიის მიმართ, დისკურსიული ანალიზის გააქტიურებას იწვევს. გლობალური კატასტროფების და გეოპოლიტიკური ცვლილებების ფონზე ყალიბდება ერთიანი კულტურული ლანდშაფტი, რომელიც საკუთარ თავში მოიცავს სხვადასხვა მხატვრულ მიმდინარეობას თუ გამომსახველობით სტილს, რომლის გავრცელებისა და ზემოქმედების არეალი ფართოდ იხსნება და არ იზღუდება სოციალური სისტემებით თუ გეოპოლიტიკური საზღვრებით; ცნობილია, რომ პირველი მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის გერმანიის სახელოვნებო წრეებში აღმოცენებული მიმდინარეობა ექსპრესიონიზმი გავლენას ახდენს ზოგადად მსოფლიო კინემატოგრაფზე; მაგ. ევროპის კულტურულ წიაღში ჩასახული მხატვრული მიმდინარეობა საკმაოდ ძლიერი იმპულსი აღმოჩნდა 1920-იანი წლების ქართული სახელოვნებო დარგების განვითარებისთვის (თეატრი, კინო, მხატვრობა). ექსპრესიონიზმის მანიფესტად კინოში ფსიქოლოგიური დრამა-დეტექტივი – „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ – იქცა (რეჟ. რობერტ ვინე, 1920 წ.). ფილმის დრამატურგიულ სტრუქტურას და ემოციურ ტონალობას, ძირითადად, სცენარის ავტორების – ჰანს იანოვიცის და კარლ მაიერის სამხედრო ბიოგრაფიები განსაზღვრავდა: პირველი მსოფლიო ომის რემინისცენციები გადამწყვეტი ფაქტორი აღმოჩნდა კინონაწარმოებში მკვეთრად არტიკულირებული ვიზუალური სტილის ფორმირებაში.

სცენარზე ტანდემში მომუშავე იანოვიცსა და მაიერს ერთმანეთთან მძიმე სამხედრო თავგადასავლები და ომისგან მიღებული მტკივნეული მოგონებები აკავშირებდათ; მათ საკუთარ თავზე იწვნიეს ერთ დროს ძლევამოსილი კაიზერის გერმანიის კატასტროფული მარცხი და მისგან გამონვეული საბედისწერო შედეგები. პირველი მსოფლიო ომის ვეტერანი იანოვიცი ქვეითი ჯარის ოფიცრად მსახურობდა და ფრონტიდან დაბრუნებული პაციფისტური იდეებითა თუ მეამბოხე სულისკვეთებით იმსჭვალება – მისთვის ომი საზარელი ბოროტების მანქანა, ძალაუფლების მძლავრი ინსტრუმენტი, რომელსაც მსხვერპლად ეწირება უამრავი ჯარისკაცის სიცოცხლე. ფილმ „ექიმი კალიგარის კაბინეტის“ ავტორები – ყოფილი ჯარისკაცები პირველი მსოფლიო ომისგან მიღებული ფსიქოლოგიური ტრავმისა და ფიზიკურად თუ მორალურად „დასახიჩრებული“ თაობის რეფლექსიას, გერმანული რომანტიზმის ტრადიციებთან უწყვეტ კავშირში, ასევე, პოეზიის, თეატრის, მხატვრო-

ბისა და კინემატოგრაფიის სინთეზის გზით ავლენდნენ. რეალურ ყოფასა და მძიმე სოციალურ ატმოსფეროს განრიდებული, პოეტური შთაგონებით აღსავსე ხელოვანებისთვის კინო ერთგვარი თავშესაფარი და სულიერი განწყობის აფიშირების საშუალება ხდება. ფილმი „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ სარკესავით ირეკლავს ავტორთა სუბიექტურ განცდებს – შიშს, სასონარკვეთას, დაბნეულობას, რაც ქვეყნის ბუნდოვანი და გაურკვეველი მომავლის მიმართ ღრმა ნიჰილისტური განწყობით თუ აიხსნებოდა; ავტორიტარიზმის და ტირანული მმართველობის ალეგორიად ფილმში ექიმი კალიგარის გროტესკული პერსონაჟი წარმოგვიდგა, რომლის ფენომენი დღემდე სოციოლოგიების თუ კინომცოდნეების კვლევის ობიექტს წარმოადგენს. კრიტიკული გაანალიზების პოზიციიდან კალიგარი, როგორც არქეტიპული სახე და პროფეტური ნიშანი, დემონური ძალების ხორცშესხმად, „რაიხის გერმანიის“ ალეგორიად აღიქმება და მოიაზრება, რომლის სამუშაო კაბინეტში შესაძლოა მომავალი გერმანიის საბედისწერო კონტურები და ნაცისტური დოქტრინის შექმნის იდეა ჩაისახოს.

სცენარის „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ ერთ-ერთი ავტორის – კარლ მაიერის, როგორც პირველი მსოფლიო ომის მონაწილე ჯარისკაცის ცნობიერებაში სამუდამოდ დაიღეჟა მოგონებები სამხედრო ჰოსპიტლის ცივ პალატებზე, როგორც ციხის საკანზე, სადაც მან მძიმე და ტანჯვის მომგვრელი დღეები გაატარა, როცა „ჯალათი“ ექიმების მხრიდან ხშირად ხდებოდა ფსიქიკური მანიპულირების „საგანი“. ფილმში მკაფიოდ მინიშნებული მსხვერპლის და ჯალათის თემა პერსონაჟთა მოძრაობის ტრაექტორიასა და რთულ ფსიქოლოგიურ პლასტებში იხსნებოდა, რაც თვითონ ავტორებისა და ზოგადად ომის თაობის სულიერი მდგომარეობის „დიაგნოსტიკის“ ნათელ სურათს იძლეოდა.

ჩეხი წარმომავლობის ჰანს იანოვიცის მშობლიური ქალაქი პრაღა იყო. მის ჯერ კიდევ ყმაწვილურ ცნობიერებაზე დამთრგუნველ და შოკისმომგვრელ შთაბეჭდილებას ახდენდა პრაღის გოთური სტილის ტაძრების ფანტასმაგორიული სილუეტები, კულტურული მემკვიდრეობის შუასაუკუნეობრივი ესთეტიკა, რაც მოგვიანებით, ფილმში „ექიმი კალიგარის კაბინეტი“ ექსპრესიულად გამომსახველ არქიტექტონიკას იძენს – ჩრდილების მკვეთრი მოძრაობის რიტმი და უტრირებული ფორმის გრაფიკული ნახატების „სერიები“ მთლიანობაში სიზმრისეული, მოწადინებელი სამყაროს მოდელს ქმნიდა.

სცენარის ავტორები არსებული რეალობის სრულ ბლოკირებას ახდენენ და სიუჟეტური განვითარების სქემას მთლიანად სტუდიის პავილიონში – ხელოვნური განათების აპარატებით აღჭურვილ სივრცეში ავითარებენ; ჰანს იანოვიცის დრამატურგიული ინსპირაციის წყარო ჩრდილოეთ გერმანიის საპორტო ქალაქი – ჰამბურგი ხდება, რომელთანაც მას, როგორც ომის მონა-

წილზე ჯარისკაცს, მისტიკური, იდუმალების საბურველში გახვეული სათავე-გადასავლო ისტორიები აკავშირებდა.

ფილმის თხრობით ნარატივში ჩაქსოვილი სიურეალისტური პასაჟები პერსონაჟთა ქვეცნობიერი ნაკადით, მოძრაობის მკვეთრად გამოხატული მექანიკით და ჰალუცინაციური სინდრომით აიხსნება. სცენარის ავტორთა პირადი მოგონებები პოეტურ სახეებად და ფანტომების სამყაროდ გარდაისახება ფილმში, რომელიც ომისგან ტრავმირებული ადამიანისთვის რეალობისგან განდგომის, ესკაპიზმის გამოხატულებად იქცა; ფილმის მოქმედება გამოგონილ, ირეალურ ქალაქში ვითარდება – პირობითი სახელწოდებით ჰოლსტევაანი, რომელიც მუდმივ „დიალოგშია“ მძიმე ფსიქიკური განწყობის პერსონაჟებთან; ფილმის დრამატურგიულ ქარგაში მრავლად ჩართულია თეატრი-ბალაგანის ელემენტები, რაც, უპირველესად, ქალაქური კულტურის და ღია ცის ქვეშ გამართულ ხალხური (ფოლკლორული) თეატრის ტრადიციებს უკავშირდება – კინემატოგრაფიც სწორედ ასეთ ხალხმრავალ და სანახაობრივად მიმზიდველ გარემოში იშვა, რომლის შედეგად ყველაზე მასობრივი და ყველაზე მნიშვნელოვანი ხელოვნების დარგის სტატუსი დაიმკვიდრა.

ექსპრესიონისტული მხატვარ-არქიტექტორების მიერ კონსტრუირებული ქალაქი კუბისტური (გეომეტრიული) ფორმებისა და სპირალების, ზიგზაგური ხაზებით დაქსელილ ლაბირინთს წარმოადგენდა, რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებდა „ომის თაობის“ ადამიანების ღრმად სუბიექტურ განცდებსა და მძიმე მორალურ განწყობაზე, ამასთანავე, ავლენდა საგანგაშო სიმპტომებს, შიშსა და შფოთვის მოსალოდნელი კატასტროფის მიმართ, რაც რამდენიმე წლის შემდეგ ნაცისტური გერმანიის სახით მსოფლიოს მოევლინება. ტირანული და ფატალური ძალებისგან მართული, ჰიპნოზური ზემოქმედებით მოწოდებული პერსონაჟების (ჩეზარე) ტეხილი, გეომეტრიული მოძრაობის პლასტიკა „ჩაკეტილ“ სივრცესა და კლასტროფობიურ ქალაქურ გარემოში ვლინდება, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებდა მაყურებელში სამყაროს ნგრევისა და განადგურების აპოკალიფსურ აღქმას.

ფილმ „ექიმი კალიგარის კაბინეტის“ ეკრანებზე გამოსვლის პარალელურად ამერიკაში ფრენსის სკოტ ფიცჯერალდის ავტორობით გამოიცა რომანი „სამოთხის ამ მხარეს“ (1920), ორივე ნაწარმოები – ამერიკული რომანი და გერმანული ფილმი განსაკუთრებულ პოპულარობას იძენს პირველი მსოფლიო ომისგან გადაღლილ და დეპრესიულ საზოგადოებაში, რომელიც „ევროპის დაისის“^{*} მოლოდინში ცდილობს განჭვრიტოს თუ როგორ დატრიალდება მსოფლიო ისტორიის ბედის ბორბალი. ორივე ნაწარმოები „დაკარგული თაობის“ სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა, იმ თაობის, რომელიც სო-

^{*} ოსვალდ შპენგლერის ორტომეული ნაწარმოების „Der Untergang des Abendlandes“ სახელწოდება, გამოცემული 1918-1923 წლებში.

ციალური სინამდვილის მიმართ ნიჰილისტურ განწყობას ავლენდა; რომანში აღწერილია სულიერი შფოთვა „მოუსვენარი“, თავნება და „ურწმუნო“ თაობისა, რომლისთვისაც „ყველა ღმერთი მოკვდა, ყველა ბრძოლა უკან დარჩა, ყველა სახის რწმენა ადამიანში შერყეულია“.

ომიდან შინ დაბრუნებული ჯარისკაცები ვერ თავისუფლდებოდნენ მძიმე მორალური და ფსიქოლოგიური ტრავმისგან. „დაკარგული თაობის“ რესურსი საკმაოდ მწირი აღმოჩნდა, როგორც „დაკარგული“ ღირებულებების აღსადგენად, ასევე, თანამედროვე ცხოვრებასთან ადაპტირების სირთულეების დასაძლევად; ომგამოვლილ თაობას უჭირდა თვითდამკვიდრება და ახალი იდეების აკუმულირება.

ერიხ-მარია რემარკის რომანის „დაბრუნება“ („Der Weg zurück“) გმირები პირველი მსოფლიო ომის ჯარისკაცები არიან, რომლებიც სამშობლოში დაბრუნებისას მძიმე კრიზისული ვითარების და განსაცდელის წინაშე აღმოჩნდებიან; ისინი ყოველ ნაბიჯზე აწყდებიან რეალობასთან შეუთავსებლობის პარადოქსულ სიტუაციებს და სულ უფრო მეტად აცნობიერებენ ცხოვრებისეული სიტუაციების აბსურდსა და უაზრობას, ამიტომაც, ისევ საკუთარ თავში ეძებენ მორალურ საყრდენებს და სულიერი გადარჩენის გზას. რემარკის რომანს ეპიგრაფად წამძღვარებული აქვს შემდეგი სიტყვები:

„სამშობლოში დაბრუნებულ ჯარისკაცებს ჭეშმარიტების შეცნობა სწყურიათ“.

სულიკო ჟღენტის მშობლიური სოფელი სამება იყო (ჩოხატაურის მუნიციპალიტეტი), სადაც მომავალი კინოდრამატურგი 1925 წლის 22 ივნისს დაიბადა. ეს თარიღი მოგვიანებით მეორე მსოფლიო ომის დაწყების ფატალურ მინიშნებად იქცა. 17 წლის სულიკო ჟღენტი მოხალისედ წავიდა მეორე მსოფლიო ომში. მის ამ ნაბიჯზე გადამწყვეტი ზემოქმედება მოახდინა კინომ, რომლის „ეპიცენტრს“ – თბილისის კინოთეატრებს იგი ჯერ კიდევ ომის დაწყებამდე ხშირად სტუმრობდა.

1930-იან წლებში სულიკო ჟღენტის მშობლების ოჯახი ჯერ თბილისში ცხოვრობდა, შემდეგ კი ბათუმში დასახლდა (მამა – პედაგოგი ილია ჟღენტი მივლენილი იყო თბილისის ნაძალადევის რაიონის ერთ-ერთ საშუალო სკოლის დირექტორად). თბილისის კინოთეატრი „ოქტომბერი“ (ამჟამად გაუქმებული კინოთეატრი „აპოლო“), სკოლიდან გაპარული ყმაწვილებისთვის დროებით თავშესაფრად იქცა; გაკვეთილებზე დასწრებას სულიკო ამხანაგებთან ერთად კინოსეანსებზე ყოფნას ამჯობინებდა, რასაც სულ უფრო რეგულარული სახე ეძლეოდა (კინოდარბაზში შეპარვას და მყუდრო ადგილების მოძიებას მოზარდები უბილეთოდ ახერხებდნენ).

1930-იანი წლების საბჭოთა კინოში ფართოდ დამკვიდრდა ავტობიოგრაფიული ჟანრის ფილმები, რომლის გმირები – მამაცი მფრინავები და მხედართმთავრები, მიმბაძველობის სურვილს აღძრავდა მოზარდების თაობაში, გმირულ-პატრიოტული სულისკვეთებას აღვივებდა მათში. ამ სულისკვეთე-

ბით გამსჭვალული 16 წლის სულიკო ჟღენტი სწავლას აგრძელებს თბილისის საფრენოსნო სასწავლებელში (სკოლა-ინტერნატი), რომელსაც ბაქოს ქუჩაზე მდებარე შენობა (ახლანდელი №24 სკოლა) ეკავა, მაგრამ მოულოდნელად დაწყებული ომი აიძულეს მას საფრენოსნო სკოლაში სწავლას თავი დაანებოს და მოხალისედ ჩაენეროს სამხედრო არმიაში.

ბრძოლებში მიღებული კანტუზია საბედისწერო აღმოჩნდა სულიკო ჟღენტისთვის, რომელიც მანამდე ოთხჯერ დაიჭრა ომში, და, როგორც „ბრძოლისთვის გამოუდგარი“, დემობილიზაციით უკან – სახლში გაიწვიეს, მაგრამ როგორია შინისკენ მიმავალი გზა ჯარისკაცისთვის, რომლის ნატყვიარ სხეულს ჯერ კიდევ ამჩნევია ღრმა ჭრილობების კვალი? მან უკვე გადალახა სიკვდილ-სიცოცხლის საბედისწერო დილემა; ომი მისთვის ჭეშმარიტების შეცნობის და ფილოსოფიური სიბრძნის დაუფლების ინსტრუმენტად იქცა. ომმა ის ღრმად დააფიქრა სიკვდილ-სიცოცხლის, სიკეთე-ბოროტების მარადიულ ციკლზე და ღირებულებებზე, სამყაროს შემეცნების არსზე. მის მეხსიერებაში სამუდამოდ აღიბეჭდა ომის ეპიზოდები: დანგრეული სოფლები და ქალაქები, მტრის მიერ გადაჭრილი ხეები და განადგურებული ბაღები, ევაკუირებული მოსახლეობის უსასრულო ნაკადი, ნახანძრალი სოფლები და ქალაქები. მკაცრი და საზარელი რეალობა მძიმე შთაბეჭდილებას ახდენს მის ყმანვილურ ფსიქიკაზე, მოგვიანებით კი ფილოსოფიურ პლასტებს შეიძენს, ხორცს შეისხამს მის სცენარებში, ფრაგმენტულად აისახება კინოდრამატურგის ჩანაწერებში, დღიურებსა და პირად საუბრებში.

1930-იანი წლების ჰეროიკული რომანტიზმით გაჟღენთილი საბჭოთა კინო სტალინური პროპაგანდის ძლიერ იარაღად გადაიქცა ფაშიზმის წინააღმდეგ მოქმედი საბჭოთა იდეოლოგიური სისტემისთვის, ამიტომაც, გასაკვირი არ არის, რომ ომის რომანტიკით გატაცებული სულიკო ჟღენტი იარაღით ხელში ებრძოდა მტერს. ამ ბრძოლაში ოთხჯერ მძიმედ დაჭრილმა სრულად გააცნობიერა ის ბრუტალური და სასტიკი რეალობა, სადაც სიკვდილის მანქანას მასობრივად ეწირებოდნენ ადამიანები; მოგვიანებით სულიკო ჟღენტი ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადებს: „ომის რომანტიკა- ეს ცრუ, მოგონილი რომანტიკაა, ხელოვნურად შექმნილი მათ მიერ, ვისაც ომი არ უნახავს და არ გამოუცდია. ომი სიბინძურეა, უღმობლობაა...“ (ჟღენტი, 375:2015)

სულიკო ჟღენტის ბიოგრაფიიდან ცნობილია რამდენიმე ფაქტი, რაც შემდგომ საფუძვლად დაედო მის სცენარს „ჯარისკაცის მამა“; პირველად მძიმედ დაჭრილი ჯარისკაცი ვლადიკავკაზის (ყოფილი ორჯონიკიძე) სამხედრო ჰოსპიტალში მოათავსეს. დაჭრილი შვილის სანახავად ბათუმიდან დედა – ოლღა ჟღენტი გაემგზავრა და უამრავი დაბრკოლების მიუხედავად დანიშნულ ადგილამდე მაინც ჩააღწია (ომის პერიოდში მოქმედი საშვების სისტემა აფერხებდა ტრანსპორტით გადაადგილებას); ჰოსპიტალში მისულს შვილი უკვე განერილი და ფრონტზე წასული დახვდა.

ომმა დაამსხვრია სულიკო ჟღენტის ჭაბუკური ოცნება – მფრინავი გამ-

ხდარიყო („ვერ წარმომედგინა ცხოვრება, თუკი არ გავხდებოდი მფრინავი“ – ამბობს სცენარისტი ერთ-ერთ ინტერვიუში), მაგრამ ბევრად უფრო ტრაგიკული აღმოჩნდა მისი თანაკლასელებისა და თანატოლების ბედი. ისინიც მოხალისეებად წავიდნენ ფრონტზე: სკოლის მერხებიდან პირდაპირ სიკვდილის საბედისწერო „ზონაში“ აღმოჩნდნენ და შინ ვეღარ დაბრუნდნენ. გავიდა წლები და სულიკო ჟღენტმა დაღუპული მეგობრების ხსოვნას მიუძღვნა ფილმი-რეჟიემი „ლიმილის ბიჭები“ (1968), რომლის სცენარი ბათუმში დაწერა: „რემარკისა და ჰემინგუეის ომგამოვლილ ჯარისკაცებს „დაკარგული თაობა“ უწოდეს, რადგან ისინი ომმა ფსიქოლოგიურად ისე გაანადგურა, რომ შინ დაბრუნებულები ვერ ახერხებდნენ ჩვეულებრივი ცხოვრებით ეცხოვრათ. ჩვენს ჯარისკაცებს კი „დაღუპულთა თაობას“ ვერ უწოდებ. ომმა ვერ შეარყია მათი ლტოლვა სიცოცხლისაკენ, თვითდამკვიდრებისაკენ...კიდევ ერთხელ დამტკიცდა ჭეშმარიტება სულიკო ჟღენტის გამონათქვამისა: „სიცოცხლე ქართველებისათვის სიხარული და ბედნიერებაა, მიუხედავად მძიმე ისტორიული ბედისა.“ (კვესელავა, 6:2015)

ჯარისკაცის ნატყვიარ სხეულს ჯერ კიდევ ამჩნევია ჭრილობების ღრმა კვალი, ის ჯერ ვერ განკურნებულა ომში მიღებული მძიმე ტრავმისგან, ამიტომ, არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება იმ ვიტალურ გარემოს, საიდანაც ის სასიცოცხლო ენერგიას მოიკრებს, შერყეულ ფიზიკურ ძალებს აღიდგენს, საბოლოოდ კი თავისი მსოფლმხედველობრივი პოზიციის დამკვიდრებას და შემოქმედებით რეალიზებას შეძლებს.

ასეთ ვიტალურ და პოზიტიური ენერგიით დამუხტულ გარემოდ მისთვის ზღვისპირა ქალაქი ბათუმი იქცა, სადაც 1947 წელს ოჯახი სამუდამოდ დასახლდა (სულიკო ჟღენტის მამა – ილია ჟღენტი ჯერ მახინჯაურის, შემდეგ განთიადის საშუალო სკოლის დირექტორად იქნა დანიშნული).

ომის თაობის ადამიანის პერცეფცია ქალაქის ემოციურ აღქმას, ყოფიერების გააზრებასა და შემეცნების ანალიტიკურ პროცესს ეფუძნება. ჯარისკაცის ტრავმირებული მეხსიერება „გადატვირთვას“ საჭიროებს; მისი ფაქიზი, პოეტური სამყარო, რომელიც ომმა ვერ შეარყია, გახსნილია რეალობასთან კომუნიკაციისთვის და ქალაქის, როგორც დღესასწაულის ემოციური აღქმისთვის; ბათუმის კულტურული ლანდშაფტი, მარადმწვანე სუბტროპიკული მცენარეული საფარი და სპეციფიკური მიკრო კლიმატი ძლიერ ენერგეტიკულ ველს ქმნის დამწყები მწერლისთვის და პოეტური სახეების ინსპირირებას ახდენს. ზღვისპირა ქალაქთან შეხვედრა დროებით ავიწყებს სულიერ ტკივილებს და დააჩქარებს ფიზიკური რეაბილიტაციის პროცესს. ბათუმისთვის დამახასიათებელი მზისა და წვიმის მუდმივი ცირკულირება ომიდან დაბრუნებულ ახალგაზრდა ადამიანში ხასიათისა და განწყობის მკვეთრ გრადაციას იწვევს – მოჭარბებულ ოპტიმიზმს და მზისგან მინიჭებულ ენერგიას პერიოდულად ხანგრძლივი წვიმით გამოწვეული მელანქოლია და ნაღვლიანი განწყობა ენაცვლება, საბოლოოდ კი სულიკო ჟღენტის

ემოციურ აღქმაში ბათუმს მარადიული დღესასწაულის სტატუსი ენიჭება – დღესასწაულის განცდა მას სიცოცხლის ბოლომდე მიყვება და დროდადრო ამ ქალაქში დაბრუნების სურვილს უმძაფრებს.

ომიდან დაბრუნებული სულიკო ჟღენტი ერთხანს მახინჯაურის საშუალო სკოლაში ენისა და ლიტერატურის მასწავლებლად მუშაობდა, შემდეგ თბილისის მაშინდელი სტალინის სახელობის უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ ფაკულტეტზეც ჩაირიცხა, მაგრამ, საბოლოოდ, მისი პროფესიული არჩევანი ისევ კინემატოგრაფია გაანაპირობა: „ბენზეში იყო შესანიშნავი კლუბი, სადაც ფილმებს აჩვენებდნენ, თანაც ძალზე საინტერესო ფილმებს – ე. წ. ტრაფეინი, ანუ „ნადავლის“ ფილმებს, რომლებიც მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ გერმანიიდან იქნა ჩამოტანილი საბჭოთა კავშირში. ასეთი ფილმების ჩვენება ქალაქში არ შეიძლებოდა, ეტყობა, ჯერ ნებართვა არ ჰქონდათ მიღებული, რომ ყველგან ეჩვენებინათ, ამიტომ მთელი ბათუმი მოდიოდა ბენზეში ფილმების სანახავად... მახსოვს, ერთ წვიმიან დღეს კლუბიდან გამოვედი და იქვე მდებარე პატარა ბიბლიოთეკა-სამკითხველოში შევედი. გაზეთში ვნახე განცხადება, რომ კინემატოგრაფიის სახელმწიფო საკავშირო ინსტიტუტი აცხადებდა მიღებას ამა და ამ ფაკულტეტზე და როგორც კი ამოვიკითხე „სასცენარო ფაკულტეტი“, მაშინვე გადავწყვიტე წავსულიყავი. წავედი მოსკოვში და მისაღები გამოცდები ჩავაბარე მოსკოვის კინემატოგრაფიის სახელმწიფო საკავშირო ინსტიტუტში, რომელიც, სხვათა შორის, იმ დროს ერთადერთი იყო მთელ ევროპაში. მსგავსი დაწესებულება – კინოსასწავლებელი არ არსებობდა. ჩვენთან უამრავი უცხოელი სწავლობდა, მთელი მსოფლიოდან ჩამოდიოდნენ ახალგაზრდები, რომ კინემატოგრაფიული განათლება მიეღოთ. აი, ასეთნაირად, კინოს სიყვარულმა და იმის შეგნებამ, რომ მე ჩემს სათქმელს უფრო კარგად, გაშლილად და მოხერხებულად ვიტყოდი კინოს ენით – ეკრანიდან, ვიდრე ეს იქნებოდა ბელეტრისტიკა, მოთხრობა, რომანი, – გადამაწყვეტინა ჩემი არჩევანი...“[†]

სულიკო ჟღენტის ომისშემდგომი პერიოდის შემოქმედება (1946-1961) მის სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლას, შემდგომში – სახელმწიფო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში სწავლას, პარალელურად კი ლიტერატურული ესეების, საგაზეთო რეპორტაჟების, მოთხრობებისა და ნოველების გამოქვეყნებას უკავშირდება.

სასცენარო ფაკულტეტის დასრულების შემდგომ – 1954 წელს სულიკო ჟღენტის ბათუმში ჩამოსვლა „ოტტეპელის“, იგივე „დათბობის“ ხანმოკლე პერიოდს – ახალი ეპოქის დაწყებას დაემთხვა. ქვეყანა რადიკალურმა პოლიტიკურმა და საზოგადოებრივმა ცვლილებებმა მოიცვა, თუმცა, სოციალისტური სისტემა უცვლელი და შეურყეველი რჩებოდა, რაც მოჩვენებითი

[†] სულიკო ჟღენტის საუბარი სტუდენტებთან; ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის ვიდეოარქივი; 1998წ.;

ლიბერალიზაციის პროცესს ამოფარებული საბჭოთა მმართველობის კიდევ ერთ ტრაგიკომიკურ სახეს ავლენდა. პოლიტიკურ რეპრესიებსა და ომის ტრაგედიას გამოტარებული საზოგადოება ბედნიერ და ოპტიმისტურ მომავალზე იყო ორიენტირებული.

1930-40-იან წლების საბჭოთა მხატვრულ ლიტერატურაში, ისევე, როგორ კინოში, ქალაქის რეალური და ყოველდღიური გარემო უმეტესად კადრს მიღმა რჩებოდა, კინოკამერა ერიდებოდა ყოფითი ცხოვრების დეტალურ ასახვას და მის ნაცვლად ფოკუსირებას ახდენდა სოფლად გაჩაღებული ინდუსტრიალიზაციის, სოციალისტური აღმშენებლობისა და კოლექტივიზაციის პროცესზე. შრომის დაჩქარებული ტემპის და ხალხი-კოლექტივის ფონზე ინდივიდი იკარგებოდა, პიროვნული სამყარო იჩრდილებოდა; ადამიანის პირადი ცხოვრება შრომით პროცესთან და კოლექტიურ წარმატებებთან იყო გადაჯაჭვული. პერსონაჟთა ინტიმურ განცდებსა და გრძნობების გამჟღავნებას ეკრანული დრო არ ეთმობოდა.

„დათბობის“ პერიოდში დასრულდა „მცირეფილმიანობის“ ეტაპი; ბელადის კულტის დაგმობის და ძეგლების დემონტაჟის ფონზე რადიკალურად იცვლება კინოს პოლიტიკა; მკაცრად შეიკვეცა ისტორიულ-ბიოგრაფიული, სამხედრო-ბატალური და ბელადის კულტის ამსახველი ფილმების ჟანრული სპექტრი. კინოსგან წარმოების გაფართოებას და თანამედროვე თემების – ყოფითი დრამების და კომედიების ასახვას მოითხოვდნენ, შესაბამისად, მნიშვნელოვნად დაჩქარდა ფილმების წარმოების ტემპი, საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკის კინოსტუდიები სრული დატვირთვით ამუშავდნენ; კინოგადაღებების ეპიცენტრად იქცა ბათუმიც – ზღვისპირა ქალაქს ყოველდღიურ რეჟიმში ექსპედიციის მიზნით უამრავი გადამღები ჯგუფი სტუმრობდა.

კინემატოგრაფისტებმა „დათბობის“ სიმპტომები იგრძნეს და გადასაღები ლოკაციების მოსაძიებლად „მზიურ აჭარას“ მიაშურეს – აღნიშნული ტერმინის დამკვიდრება „დათბობისა“ და „დესტალინიზაციის“ პროცესის კიდევ ერთი მკაფიო სიმპტომი იყო: კინოკამერა ტოვებს ჩაისა და ციტრუსების პლანტაციების დეკორატიულ ანტურაჟს, სტუდიურ პავილიონებს, რომლის დეკორაციებსა და არქიტექტურულ კონსტრუქციებს მუშათა და გლეხთა სააგიტაციო ტრიბუნები, პარტიული კრებებისთვის განკუთვნილი კლუბები და კლასტროფიული პომპეზური დარბაზები წარმოადგენდა. მათ ნაცვლად გამოსახულება ჟანგბადით და ბუნებრივი შუქით ივსებოდა.

კინოკამერა ადამიანის და გარემოს ურთიერთობის რთულ ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს ასახავს; ყოველდღიურობის დინამიკას – პროზაულ რეალობას მზით შუქით გასხივოსნებული ქუჩები ან ზღვის სანაპირო ასახავს; ადამიანების მოძრაობაში თავისუფლება და სილალე იგრძნობა, რასაც კინოკამერა „შემთხვევით“ და წინასწარ კადრის მომზადების გარეშე აფიქსირებს; ბათუმს და ბათუმელებს არ ანუხებთ ომის სინდრომი – თითოეული დღე სიცოცხლის განახლების და ოპტიმიზმის ნიშანია. იმ პერიოდის ფილმებში

მრავლად გაჩნდა ახალგაზრდული სილალის და დაუდევრობის გამომხატველი კადრები. ისინი კამათობენ და მსჯელობენ, შეუზღუდავად მოძრაობენ კინოკამერის წინ; დოკუმენტური კინოგადაღების მეთოდი – დაკვირვება, კვლევა, ობიექტის შეულამაზებლად ასახვა კიდევ უფრო მეტ ბუნებრივ რიტმს ანიჭებდა კინოთხრობას.

„დათბობის“ პერიოდში რადიკალურად იცვლება ბათუმის ურბანული მოდელი – ფილმის პერსონაჟები ტოვებენ სოციალური ნიშნით პირობითად გაფორმებულ ინტერიერებს და ღია ცის ქვეშ ინაცვლებენ; კინოკამერა პერსონაჟებთან ერთად თავისუფლად გადაადგილდება ქუჩებსა და მოედნებზე; გამომსახველობით დატვირთვას იძენს ცალკეული ლოკაციები: ზღვის სანაპირო, ხალხმრავალი პარკები, პლაჟები და ფართოდ შემინული კაფეები. პერსონაჟთა საუბრებში შეიჭრა ზღვის ხმაური და ქალაქის აკუსტიკური ხმები; სტუდიების ბუტაფორიული დეკორაციების ნაცვლად ეკრანული გამოსახულება აივსო მზის შუქითა და ჰაერით. ამ პერიოდის კინემატოგრაფს სკვერებითა და ბალებით დამშვენებულ ბულვარში „გადაჰყავს“ მაყურებელი: მკვეთრად იცვლება სოციალური ქცევის და კომუნიკაციის ენა, შრომით კოლექტივს და მექანიკურ საკოლმეურნეო ცხოვრებას გამიჯნული ადამიანები მცირე ჯგუფებად – „კამპანიებად“ იყოფიან და ერთიანდებიან, ინტელექტუალური თავშეყრის ლოკაციებს და საკომუნიკაციო „ზონებს“ იქმნიან ქალაქის სივრცეში.

ბათუმი სულიკო ჟღენცისთვის იმედისა და რწმენის ნავსაყუდელი ხდება – შემოქმედებითი და პიროვნული განვითარების ქვაკუთხედი; სანამ კინოსცენარებზე მუშაობას შეუდგება მანამ ვალდებულება უნდა მოიხადოს მწერლობის წინაშე; ჯერ კიდევ „ვგიკში“ (საკავშირო სახელმწიფო კინოს ინსტიტუტი, რომელიც ერთ-ერთ პრესტიჟულ სასწავლებლად ითვლებოდა საერთაშორისო მასშტაბით) სწავლის პერიოდში ესეისტურ-პუბლიცისტურ ნერილებს და კორესპონდენციებს აგზავნიდა ბათუმში – „აჭარის რედაქციაში“; მას ინტენსიური მიმოწერა ჰქონდა, როგორც მშობლებთან, ასევე, ბათუმელ მწერლებთან და ჟურნალისტებთან, მათ შორის პარმენ ლორიასთან და ანტონ კელენჯერიძესთან*. ამის პარალელურად კი სცენარის ოსტატობას ეუფლებოდა ცნობილ პროფესორ-მასწავლებლებთან.

1962 წელს ბათუმში გამოიცა სულიკო ჟღენცის მოთხრობების კრებული „ზღვისპირეთის საღამოები“, რომლის „გმირები“ ბათუმი და ბათუმელი არიან, ძირითადად – ახალგაზრდების სოციალური. ავტორის ლიტერატურულ პალიტრაში ბათუმი კინემატოგრაფიულ ენერგეტიკას და ესთეტიკურ პლასტებს იძენს; პროზაულ, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი ცხოვრების რიტმს პერსონაჟთა პოეტური აღმაფრენისა და დღესასწაულის განცდები ერთვის; თხრობის კონსტრუქციას ქალაქის ყოველდღიურ გარემოზე დაკ-

* წერილები დაცულია სულიკო ჟღენცის პირად არქივში

ვირვების მეთოდი განაპირობებს, ავტორისეული ინტონაცია ბუნებრივი, გულწრფელი და უშუალოა, ამასთანავე, ფარული სევდით, იუმორით და ზოგჯერ ირონიით გაჯერებული.

სულიკო ჟღენტის ერთ-ერთ ნოველაში „ავტოპორტრეტი“ (მოთხრობების კრებულიდან „ზღვისპირეთის საღამოები“), ავტორი საკუთარი თავის იდენტიფიცირებას ახალგაზრდა მხატვრის პიროვნებასთან ახდენს, რომელიც, თავის მხრივ „მუზას“ ქალაქის ყოველდღიურ პროზაულ გარემოში დაეძებს ისე, როგორც კინოს ოპერატორი რეჟისორთა ერთად „დაეძებს“ სასურველ ობიექტს. თხრობა მონოლოგის ფორმას იღებს, ავტორის „ხმა“ მკითხველის გრძნობათა სამყარომდე აღწევს. მისი ოცნების ქალიშვილი ერთი უცნობი ბათუმელი გოგონაა, რომელსაც მხატვარი ერთსა და იმავე დროს და ერთსა და იმავე ადგილას – ავტობუსის გაჩერებაზე ხვდება; თითოეული ასეთი შეხვედრა დღესასწაულის ტოლფასია ხელოვანისთვის, რომელსაც თავის წარმოსახვაში გოგონას პორტრეტის დახატვა განუზრახავს; მისი ფიქრი ყოველწამიერად მასთან შეხვედრის მოლოდინით ივსება – თითოეული შეხვედრა ბედნიერებასა და სიხარულს ანიჭებს, თუმცა, ქალ-ვაჟის ურთიერთობაში არსებობს „დამცავი“ ბარიერი, რომლის გადალახვას ვერცერთი მათგანი ვერ ბედავს; ავტორიც „ახლო“ დისტანციით – „საერთო და ახლო ხედების“ მონაცვლეობით აკვირდება საკუთარ პერსონაჟებს, ამგვარად, ნოველის ტექსტი ავტორისეული „კინოთვალთ“ აღიქმება. პერსონაჟთა შორის „არშემდგარი“ ურთიერთობის გაშიფვრის „გასაღებს“ ავტორი ისევ მკითხველს უტოვებს. კინონოველისთვის დამახასიათებელი დროში „მონტაჟურად“ შეკუმშული სიტუაციები კადრობრივ მონაცვლეობას ქმნის და ფინალური ინტრიგისთვის ამზადებს მკითხველს. ნოველის დასასრულს ქალიშვილის პოეტური და რომანტიკული სურათხატი მოულოდნელად ფერმკრთალდება და ქრება; მხატვარიც პოეტური აღმაფრენის სამყაროდან ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ პროზაულ რეალობას უბრუნდება. მის სუბიექტურ აღქმაში რეალობა სადღესასწაულო საბურველს იხსნის და მუქ ფერებს იძენს, თუმცა, ავტორის ყურადღება პერსონაჟის პირად ტკივილებზე და განცდებზე აღარ კონცენტრირდება (ხელოვნურად არ ძაბავს სიტუაციას და არც დრამატიზებას მიმართავს), არც რეალობის მიმართ პროტესტის ან ფარული ამბოხის ფორმით გამოხატვის „საბაბს“ დაეძებს. იმედგაცრუების და ოცნებების „მსხვერვეის“ მიუხედავად მისი გმირი – ახალგაზრდა მხატვარი სასონარკვეთას არ ეძლევა და კვლავაც ოპტიმისტური განწყობით, ამაღლებული გრძნობით და რეალობას „შერიგებული“, შინაგანი სიმშვიდით, სტოიკურად აგრძელებს ცხოვრებას. ნოველის სიუჟეტური ქარგა თავისი ტიპიური ქალაქური სიტუაციებითა, ტრაგიკომიკური პასაჟებით და პერსონაჟთა უხმო დიალოგით მოგვაგონებს რეჟისორ მიხეილ კობახიძის კინონოველას „ქორწილი“ (1964), რომელიც ს. ჟღენტის მოთხრობების კრებულის გამოცემიდან მალე გამოჩნდება ეკრანზე. ფილმში ბათუმის ნაცვლად მოქმედება

თბილისის ტრანსპორტსა და ხალხმრავალ გამზირზე ვითარდება, მხატვრის ნაცვლად კი მთავარი გმირი პროფესიით ფარმაცევტია, რომელიც „ოცნების ქალიშვილს“ ქუჩაში „დასდევს“; საბოლოოდ კი ისევე ტრავმირებული და იმედგაცრუებული რჩება, როგორც სულიკო ჟღენტის ნოველის გმირი – უცნობი მხატვარი, თუმცა, ეს მხოლოდ მცირედი „პაუზაა“ პირად ცხოვრებაში; გადამწყვეტ მომენტში სულიერ ძალებს მოიკრებენ და ოპტიმისტური განწყობით აგრძელებენ გზას.

სულიკო ჟღენტის მოთხრობებსა და ნოველებს საგაზეთო ფელეტონის, ჟურნალისტური რეპორტაჟის სტილი გამოარჩევს. ამასთანავე, ავტორს ამოძრავებს ჩვეულებრივ ადამიანებზე დაკვირვების და ხასიათების შეცნობის, მათ შორის უხმო დიალოგის დროში წარმართვის და პერსონაჟთა სულიერ სამყაროში „მოგზაურობის“ სურვილი; ის ქვეცნობიერად გრძნობს მოთხოვნილებას – უფრო მეტი გამომსახველობითი აქცენტი მიანიჭოს დეტალს, მოულოდნელი რაკურსი შესძინოს თხრობას და იმ მასშტაბს მიაღწიოს, სადაც ლიტერატურა უძღურია და მხოლოდ კინოხერხები თუ ამოქმედდება.

ბათუმის, როგორც ურბანული ქალაქის ყოველდღიურობის ასახვა პოეტური ხერხებითა და კინემატოგრაფიული რაკურსით სულიკო ჟღენტის მხატვრული კონცეპტის შემადგენელი ნაწილია. ჟურნალისტურ რეპორტაჟებში გამოვლინებული ავტორისთვის ზღვისპირა ქალაქი მკვეთრად ჰუმანურ ტონალობას იძენს და პიროვნული იდენტობის გამოხატვის დახვეწილ ფორმას გვთავაზობს.

თავისი მიკროკლიმატური თავისებურებებითა და ზღვისპირეთისთვის დამახასიათებელი ისტორიებით, ბათუმი „დათბობის“ სოცოკულტურულ რეალიებთან ადვილად ადაპტირებადი და „ღია ქალაქი“ ხდება (ამიტომაც მიესადაგება მას ტერმინი „მზიური აჭარა“, რომლის არტიკულირებას პირველად „დათბობის“ პერიოდის კინოქრონიკები ახდენს). ადამიანებს მოსწონდათ პარტიული კრებების ტრიბუნებიდან ყალბი ორატორული გამოსვლებისა და ლოზუნგების მოსმენა, ამის ნაცვლად, ქალაქის ზღვისპირა „ზონებში“ ინაცვლებენ, სადაც სრულიად გახსნილი სივრცეა ახალგაზრდა სოციალისტების.

„დათბობის“ პერიოდის კინო ფოკუსირებულია პოეტურ-დოკუმენტურ ფილმებზე. სულიკო ჟღენტიც ადვილად „მოიძიებს“ თავის გმირებს ზღვაოსნობის ტრადიციებით მდიდარ ქალაქში. კინოსტუდიასთან არსებულ გაერთიანება „ქრონიკასთან“ თანამშრომლობის ფარგლებში სულიკო ჟღენტი წერს სცენარს დოკუმენტური ფილმისთვის „სეინერები ზღვაში გადიან“ (1960). ფილმის გმირი ახალგაზრდა ბათუმელი კაპიტანი გივი უკლებაა, რომელთანაც ავტორს პირადი მეგობრობა აკავშირებდა. „გმირი“ მხოლოდ პირობითი ცნებაა, რადგან, ნაწარმოები მოკლებულია ჰეროიკულ-დიდაქტიკურ ტონალობას. ფილმის სიუჟეტს პატარა ზღვისპირა ქალაქის ცხოვრებიდან აღებული ერთი დღის ამბავი უდევს საფუძვლად – ერთ ჩვეულებრივ

დღეს ხიფათებისა და თავგადასავლების მაძიებელი ორი კაპიტანი, რომლებიც ზღვამ ერთმანეთს დაამეგობრა და დაახლოვა, სეინერებით გაეშურებიან ზღვაში თევზის საჭერად. თითქოს არაფერია უჩვეულო მათ ამგვარ ქმედებაში, რომელსაც პაექრობის და შეჯიბრის მოტივი უფრო ამოძრავებს. ფილმში მკაფიოდ იკვეთება ჟურნალისტური რეპორტაჟის და ესეისტურ-პუბლიცისტური ხაზი, რომელიც თანდათან ვითარდება, რთულდება და რელიეფურ განზოგადებას აღწევს; მოულოდნელად ამინდი იცვლება, ზღვა სულ უფრო მეტად ღელავს და ბოხოქრობს, კაპიტნის მშვიდ და ხალისიან განწყობას საბრძოლო შემართება ცვლის. მაყურებლის ყურადღებაც სულ უფრო მეტად იძაბება და კონცენტრირებული ხდება არა უშუალოდ „გმირზე“, არამედ ჩვეულებრივ შრომის პროცესში ჩართულ ადამიანებზე, რომლებსაც შექმნილ სიტუაციაში წინააღმდეგობების დაბრკოლებების გადალახვა უწევთ – აღელვებული ზღვის ტალღებზე ტორტმანებს სეინერი, გამძვინვარებული სტიქია საფრთხეს უქმნის ეკიპაჟის წევრთა სიცოცხლეს, მაგრამ, გემის საჭეს გამოცდილი და გონიერი ახალგაზრდა კაპიტანი მართავს, რომელიც უშიშრად და შემართებით მიუძღვება განსაცდელში ჩავარდნილ ეკიპაჟს, უმძიმეს წუთებში ამხნევებს, რწმენითა და ენერგიით მუხტავს. საზღვაო ეკიპაჟის წევრებს შავი ფერის წყალგაუმტარი ლაბადები მოსავთ, მათზე არეკლილი დღის შუქი კინემატოგრაფიულ ეფექტს ანიჭებს გამოსახულებას; ზღვის ადამიანები სკულპტურულად გამოქანდაკებულ ჯგუფს ქმნის, რომლის მოძრაობაში გმირული რომანტიზმი და მონუმენტალობა იკვეთება, მაყურებლის წინაშე ბუნების სტიქიასთან შეჭიდებული ადამიანების ეპიკური ტილო გადაიშლება. შავ-თეთრი გამოსახულების პროზაული ტონალობა პოეტურ ინტონაციას და პლასტიკურ ფორმას იძენს; უბრალო მეთევზეების საქმიანობაში ბიბლიური მოტივი – სახარებისეული სიუჟეტური არქეტიპი იკვეთება: „უზნება მათ იესო: „იმ თევზისა მოიტანეთ, ახლა რომ დაიჭირეთ“. წავიდა სიმონ–პეტრე და ხმელეთზე გამოათრია ბადე, სავსე ას ორმოცდაცამეტი დიდი თევზით და, სიმრავლის მიუხედავად, ბადე არ გახეულა“ („ახალი აღთქმა“, იოანე 21:1-11); ზღვის სტიქიასთან შეჭიდებული ადამიანები – ჩვეულებრივი მშრომელების ჯგუფია, რომელიც საბჭოური კოლექტიური ენთუზიაზმის ნაცვლად უხმოდ და „უჩინრად“ მოქმედებს, მძიმე წუთებში კი სულიერი ერთობისა და სოლიდარობის – თანადგომის, რწმენისა და თავგანწირვის მაგალითს იძლევიან. დოკუმენტურ თხრობაში ქრება პათეტიკა და რიტორიკა, სამაგიეროდ ის თავგანწირვა და შემართება იკვეთება, რასაც კინოკამერა თითქოს შემთხვევით აფიქსირებს და ხშირ შემთხვევაში, კადრს მიღმა რჩება. სახიფათო მოგზაურობა მშვიდობიანად უნდა დასრულდეს და ზღვის ადამიანებიც კვლავ პროზაულ სინამდვილეს უნდა დაუბრუნდნენ – ხმელეთზე მათ ოჯახის წევრები – მოხუცი მშობლები, ცოლები და შვილები ელოდებიან, რომლებიც ჯგუფ-ჯგუფად, უძრავად დგანან კლდოვან სანაპიროზე და ლოდინით გაქვავებულნი მდუმარედ

გაჰყურებენ ზღვის შორეულ სივრცეებს; „ლოდინის“ ეს სტატიკური კადრები ციტირებულია ლუკინო ვისკონტის კლასიკური ნეორეალისტური კინოდრამიდან „მინა ცახცახებს“ (1948), რაც მკვეთრად მიაწინებდა ქართული კინოს მტკიცე კავშირზე იტალიური ნეორეალიზმის ტრადიციებთან, ამასთანავე, ფილმი მხატვრულად გაფორმებული და მკაცრად დოკუმენტური კადრების იმ დროისათვის უნიკალურ სინთეზს გვთავაზობდა; ე. წ. ლოდინის კადრები – ზოგადად ნეორეალიზმის სიმბოლოდ აღქმული და გააზრებული, ორგანულად მიესადაგა ფილმის დრამატურგიულ ქსოვილს, რაც კიდევ ერთხელ მკაფიოდ მიაწინებდა ბათუმის, როგორც კინემატოგრაფიული ქალაქის უშრეტ შესაძლებლობებზე.

„დათბობის“ პერიოდის კინო პირობითად „სამოციანელების“ სახელით არის ცნობილი, რომელიც ახალგაზრდული ენერგიისა და თავისუფლების სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა. კადრში უხვად იჭრება მზის შუქი თუ წვიმის ხმაური, ჰაერი ზღვის სურნელით იჟღინთება. ბათუმში გაჩნდა ინტელექტუალური თავშეყრის ადგილები და ღია კაფეები, რომელთაც ხშირად სტუმრობს სულიკო ჟღენტის. ერთ-ერთი ასეთი ადგილი ბათუმის ცნობილი სასტუმრო „ინტურისტი“ და მისი მიმდებარე ტერიტორია – ზღვისპირა პარკის (ბულვარის) ლოკაციებია: „ომის შემდგომ წლებში, ე. წ. „დათბობის პერიოდში“, ჩვენი თანდათან მოიკიდა ფეხი დასავლეთის კულტურის ნიმუშებმა – ლიტერატურის, ფილოსოფიის, კინოფილმებისა და სახვითი ხელოვნების სახით. ჩვენი მკითხველისა და მაყურებლის დამშეული ცნობიერება მყისვე გაიტაცა მწვავე და ექსპრესიულმა მხატვრულმა სახეებმა; ე.წ. დასასრულის ფილოსოფიის პარადოქსებმაც შემოაღწია. სათაურიც კი გვხიბლავდა შპენგლერის წიგნისა – „ევროპის დასასრული“. დასასრული? ამაოება ამაოებათა? ადამიანი მარტოა?! მიუსაფარია? ღმერთი მოკვდა? ნიცშე? სარტრი? ჰაიდეგერი? რა გულახდილია დასავლეთი?! ეს გულახდილობა გვხიბლავდა... სულიკო ჟღენტს, რომელმაც სიკვდილს ჩახედა თვალებში და მოკლეს კიდევაც, შეეძლო კი სასონარკვეთის, „სასიამოვნო პესიმიზმის“ ტყვეობაში გაბმულიყო? ეს არაბუნებრივი იქნებოდა. მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმის სკეფსისი, ტრაგიზმის, ყოფიერების ალოგიკურობისა და აბსურდის პარადოქსები მას არ შეხებია, თუმცა, „მოდური“ ეგზისტენციალიზმის ნიმუშებს ლიტერატურასა და, განსაკუთრებით, კინოში, ის ყოველთვის ინტერესით ეცნობოდა“; ომიდან დაბრუნებულ სულიკოს სიცოცხლე სწყუროდა, როგორც „დაჭრილი ირმების გუნდს წყარო ანკარა“. ის „დასასრულის ფილოსოფიით“ ვერ მოიკლავდა წყურვილს. ამიტომ მისთვის, იმჟამად, არ არსებობდა უფრო მაღალი კატეგორია, ვიდრე „მამული, ენა, სარწმუნოება“. და მან, თავის შემოქმედებისათვის, სულით დაცემას, ყოფიერების დრამაში „თვითჩაძირვას“ – მხნე და ამაღლებული არჩია, სასონარკვეთას და სიკვდილს – რწმენა, იმედი და სიყვარული; უმოქმედობას – გარჯილობა და სი-

ბეჯითე; ნიჰილიზმს – მარტივი ხასიათი და შემწყნარებლობა“ (კვესელავა, 05-2015).

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოების – „ზღვის ბილიკის“^{*} შემოქმედებითი ჯგუფი გადაღებებს ბათუმსა და მის შემოგარენში – დაბა მახინჯაურის სანაპიროზე აწარმოებდა. ფილმის დამდგმელ რეჟისორთან – რეზო ჩხეიძესთან სულიკო ჟღენტს ჯერ კიდევ „ვგეკში“ (მოსკოვის სახელმწიფო კინოს ინსტიტუტი) გატარებული წლები აკავშირებდა; იქვე ჩაეყარა საფუძველი მათ მეგობრობას, რაც, მოგვიანებით, შემოქმედებით თანამშრომლობაში გადაიზარდა – ბათუმმა ხელი შეუწყო რეჟისორისა და სცენარისტის შემოქმედებითი ტანდემის ჩამოყალიბებას.

სულიკო ჟღენტი ხშირად ესწრებოდა ფილმის „ზღვის ბილიკის“ გადაღებებს მახინჯაურში, სადაც მისი ოჯახი ცხოვრობდა; მისი ხშირი სტუმრები იყვნენ გადამღები ჯგუფის წევრები, მათ შორის, რეზო ჩხეიძე, დიმიტრი (დიმა) ერისთავი (ფილმის მხატვარი) და სერგო ზაქარიაძე. ეს უკანასკნელი მოხუცი მეზღვაურის როლს ასრულებდა ფსიქოლოგიურ კინოდრამაში. „ზღვის ბილიკის“ სიუჟეტის მიხედვით მოხუცი მეზღვაური იძულებით ჩამოშორდა საქმეს, რომელსაც უამრავი წელი ერთგულად და თავგანწირვით ემსახურა. ზღვის სამყაროსთან განშორებას ფილმის პერსონაჟი მტკივნეულად განიცდის; ხანდაზმულობის მიუხედავად საკუთარ ძალებსა და უნარებში დარწმუნებული მაინც არ კარგავს რწმენას, რომ საკუთარ ცოდნას და გამოცდილებას მომავალ თაობას გაუზიარებს. ფილმის ერთ-ერთი „პერსონაჟია“ ზღვა - რომლის გარეშე მისი ცხოვრება აზრს კარგავს, მხოლოდ, ზღვას უზიარებს საკუთარ ტკივილს და ფიქრებს. სანაპიროზე მოხეტიალე მოხუცი თითქოს ხელსაყრელ სიტუაციას დაეძებს, რომ რეალურ ვითარებაში შეძლოს საკუთარი ძალების დემონსტრირება. ზღვის სანაპიროზე ხეტიალი თანდათან ავანტიურულ ელფერს იძენს და სკეპტიკურად განწყობილ ახალგაზრდა თაობასთან ფარულ პაექრობაში იწვევს მოხუცს; ფიზიკური შეჯიბრება მოხუცსა და ახალგაზრდებს შორის ფატალური თამაშის ფორმას იღებს; თაობათა „ანტაგონიზმის“ ფონზე ზღვა – სულიერი ძალების მოსინჯვის და სტიქიასთან შეჭიდების მთავარ სარბიელად გადაიქცევა. რაც უფრო ნიჰილისტურ განწყობას ავლენს მოხუცი მეზღვაურის მიმართ ახალგაზრდების კამპანია, მით უფრო უმძაფრდება გმირს „დიალოგში“ შესვლის და საკუთარი ძლების „დემონსტრირების“ წყურვილი. ფარული პაექრობა, ფიზიკურ ძალთა ჭიდილი დაძაბულ ბრძოლაში გადაიზარდა და კონფლიქტის ფორმას იძენს, რითაც ფილმი „სამოციანელებისთვის“ დამახასიათებელი ახალგაზრდული ბუნტის, თაობათა შორის განხეთქილების და ეგზისტენციური დრამის ნიშნებს ავლენდა.

^{*} „ზღვის ბილიკი“ – იუზა ყაჭეიშვილის მოთხრობის „ზღვის ლომის“ მიხედვით; რეჟ. რეზო ჩხეიძე 1962 წ.

ფილმის ფინალური ეპიზოდი ექსპრესიულად გამოცემს მოხუცი მეზღვაურის (მსახ. სერგო ზაქარიაძე) შერკინებას აღელვებული ზღვის სტიქიასთან, ახალგაზრდა ბიჭის გადასარჩენად: ამ დროს მოხუც ადამიანში მამობრივი მზრუნველობის ინსტინქტი იღვიძებს – როგორმე გადაარჩინოს ვაჟი, რომელსაც თითქმის გადაენურა იმედი და სასონარკვეთილი, ფიზიკურად დასუსტებული მზად არის დანებდეს უეცრად მოვლენილ სტიქიას. ბრძოლის ჟინით შეპყრობილი მოხუცი სასიცოცხლო ენერგიას, რწმენას შთაბერავს ახალგაზრდას და „სიკვდილის ზონიდან“ იხსნის მას. ზღვის ბოქარ ტალღებთან ჭიდილში მას არაადამიანური ნებისყოფის გამოვლენა და ძალთა უკიდურესი დაძაბვა უხდება, რასაც საკმაოდ ხანგრძლივი ეკრანული დრო ეთმობა ფილმში. აღნიშნული სცენა მხატვრული ალუზიაა მითოლოგიურ სიუჟეტთან – ლაოკონის სკულპტურულ კომპოზიციასთან – ანტიკური ეპოქის „ადამიანური ტანჯვის პროტოტიპულ გამოსახულებასთან“. ტიტანური ძალისხმევის მიუხედავად მოხუცს ზღვის ტალღები შთანთქმავს, სამაგიეროდ, სასიცოცხლო ენერგიას შთაბერავს ახალგაზრდას – სიცოცხლის რწმენით აღავსებს. მოხუცის სიკვდილი მსხვერპლშენიერვის აქტს გაუთანაბრდა, საბოლოოდ კი თაობათა შორის შერიგების და მემკვიდრეობითობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგა.

ფილმის „ზღვის ბილიკის“ ეპიზოდების გადაღება ზღვის სანაპიროზე მიმდინარეობდა -გადამღები ჯგუფის თვალწინ ზღვის უსასრულო ჰორიზონტი იშლებოდა. გადაღებების პროცესს ყურადღებით აკვირდებოდა სულიკო ჟღენტი; ზღვის ფონზე გათამაშებული სცენები მის ქვეცნობიერ შრეებს ეხებოდა და მოგონებებს აცოცხლებდა, რაც განსაკუთრებით ომის ბატალურ მოვლენებს უკავშირდებოდა; მოგვიანებით ფილმის სცენარში „ყველა კომეტა როდი ქრება“* (თავდაპირველი სათაურით „მთის მწვანე ფერდობი“), რომელიც სულიკო ჟღენტის ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებს უფრო წარმოადგენს, აღწერილი იქნება შავ ზღვაზე განვითარებული საომარი პერიპეტეიები და ის დრამატული სიტუაციები, რაც პირადად ავტორს გადახდა უკრაინის ტერიტორიაზე. სცენარში დეტალურად არის აღწერილი საზღვაო დესანტის გადასხმა ხმელეთზე და ნაცისტების ბატალიონებთან შებრძოლების ეპიზოდები. ბათუმის სანაპირო და ზღვა კიდევ უფრო ძლიერ იმპულსს ანიჭებს მის მოგონებებს. სცენარისტის წარმოდგენაში უკვე იკვეთება მომავალი ფილმის დრამატურგიული კონტურები და ავტორი იწყებს მუშაობას ლიბრეტოზე, რომელსაც სპეცილურად სერგო ზაქარიაძესთვის დაწერს – ფილმის მთავარ გმირად მხოლოდ მას მოიაზრებს; მსახიობის პიროვნების ირგვლივ აგებს და ავითარებს ექსპოზიციას, სიუჟეტური განვითარების ხაზს და ფინალს. მახარაშვილის პროტოტიპად კი თავის ყოფილ თანამებრძოლს – ასაკით უფროს ადამიანს – კახელ გლეხს – რამინ მახარაშვილს

* „ყველა კომეტა როდი ქრება“, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები, 1982 წ.

წარმოაჩენს. ერთ-ერთ ინტერვიუში სულიკო ჟღენტი იგონებდა სანგარში მყოფ მახარაშვილს, რომელიც გაჭირვებით მოპოვებულ პურის მარცვლებს ჯიბიდან იღებდა და მიწაში თესავდა*; ტყვიების ზუზუნსა და ქვემეხების ხმაურში ნახევრად წამოწოლილ მდგომარეობაში, რომ მოწინააღმდეგეს არ შეენიშნა, ის თესავდა და თავისთვის ღიღინებდა... გავა დრო და ამ მისტიკურ სცენას (თავად სულიკო ჟღენტიც ამ სიტყვით მოიხსენიებს აღნიშნულ ეპიზოდს ერთ-ერთ ინტერვიუში) ავტორი დრამატურგიული სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილად აქცევს ფილმში „ჯარისკაცის მამა“.

ფილმის „ზღვის ბილიკის“ ფინალური ეპიზოდის გადაღების პარალელურად მსახიობი სერგო ზაქარიაძე სულიკო ჟღენტის სცენარის ლიბრეტოს „ჯარისკაცის მამა“ ეცნობოდა, რომელიც რეზო ჩხეიძემ პირადად გადასცა კინოსტუდიის საგრიმიოროში (ამ დროს მსახიობი მოხუცი მეზღვაურის გრიმს იმზადებდა). სულიკო ჟღენტს და რეზო ჩხეიძეს უკვე მიღებული აქვთ გადაწყვეტილება, რომ მახარაშვილის როლი ზაქარიაძემ შეასრულოს. სცენარის ლიბრეტო მომავალი ფილმის შეკუმშულ ვერსიას უფრო წარმოადგენდა, სადაც ნათლად იკვეთებოდა დრამატურგიული ქარგა – ექსპოზიცია, სიუჟეტის განვითარების ღერძი, პერიპეტია, კვანძის შეკვრა-გახსნა და ფინალი; სცენარის ემოციური ზემოქმედების „ტალღა“ იმდენად ძლიერი და შოკისმომგვრელი იყო, რომ ფილმის „ზღვის ბილიკის“ ფინალური ეპიზოდის მხატვრულ გადაწყვეტაზე მოახდინა გავლენა. მაგ.; სცენარში აღწერილი „ჯარისკაცის მამის“ ტრაგიკული ფინალი (მამის უკანასკნელი შეხვედრა შვილთან, რომელიც ბერლინის მისადგომებთან ილუპება), მსახიობში ინტუიტიურად აღძრავდა მახარაშვილის პერსონაჟთან იდენტიფიცირების და მისი ხასიათის გამომძერწვის სურვილს:

ფილმი „ჯარისკაცის მამა“ თავისი ტრაგიკომიკური სიტუაციებით და დრამატიზმით რეალობის გააზრების ინტენციას წარმოადგენდა, ამასთანავე ბევრად შორდებოდა „ტიპიზაციურ აღწერილობას“; „ზღვის ბილიკის“ გადაღებების პარალელურად „სამეული“ – სულიკო ჟღენტმა, რეზო ჩხეიძემ და სერგო ზაქარიაძე სასტუმრო „ინტურისტის“ ერთ-ერთ ოთახში ისხდნენ და სცენარზე მუშაობდნენ.

ტიპიური სიტუაციების გადმოცემის პარალელურად სცენარის „ჯარისკაცის მამის“ ავტორი მეორე მსოფლიო ომის ფილოსოფიურ პარადიგმას აყალიბებს – იმ ომის, რომლის უშუალო მონაწილე თავად იყო, ამიტომაც, ფილმი დაშორდა ყოფითი და ტიპიური სიტუაციურ აღწერილობას და თავისი გამომსახველობითი ხერხებით გლობალურ, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემების ქრილში წარმოჩინდა – მახარაშვილის პერსონაჟი გათავისუფლდა ეროვნული იდენტობის „ჩარჩოებისგან“ და ზოგადეროვნულ სახედ იქცა. მამა-შვილის უკანასკნელი შეხვედრის სცენა (პირობითად დატირება) ანტიკუ-

* საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხის არქივი;

რი თეატრის დრამის ჩარჩოებში მოექცა – გაშლილი სასცენო მოედნით, კიბის კონსტრუქციით და უკანა ხედზე გადაშლილი მონუმენტური დეკორაციებით;

სულიკო ჟღენტის ბათუმის პერიოდის შემოქმედება, რომელიც ძირითადად 1950-60 იან წლებს მოიცავს, მკაფიოდ ირეკლავდა ქალაქური კულტურის რეფლექსიას; შემდგომ პერიოდშიც კი, როცა დრამატურგი თბილისში ცხოვრობდა და მუშაობდა, ბათუმი მისთვის სიზმრისეული სამყაროდ რჩებოდა და ყოველი შეხვედრა ამ ქალაქთან მარადიული დღესასწაულის განცდას იწვევდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Boris V. REYFMAN ; Forms of Realistic Generalization in the Soviet Cinema during the Khrushchev “Thaw”: War Films and Films about the “Present”
|<https://cyberleninka.ru/article/n/formy-realisticheskogo-obobscheniya-v-sovetskom-kino-vremen-ottepeli-filmy-o-voyne-i-filmy-o-sovremennosti/viewer>
2. Krakauer Siegfried ,From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Cinema, Published by: Princeton University Press;
<https://doi.org/10.2307/j.ctvc77cxj>Rotha, Paul, “Thi film Till Now”;
<https://archive.org/details/filmtillnow00roth/page/110/mode/2up> p. 180
3. Lost Generation by Kate O'Connor at <http://writersinspire.org/content/lost-generation>. Published on 13 August 2012. Accessed on 21 September 2025.
4. Б. Метальниковж Оттепель – время дебютов; «Искусство кино», 1998,
N.5.6.<http://old.kinoart.ru/archive/1998/06/n6-article22>
5. „ბათუმი კინოში“; ავტორი და შემდგენელი ოლიკო ჟღენტი; გამომცემლობა „პეტიტი“, 2014 წ.
6. „ზღვისპირეთის საღამოები“, მოთხრობების კრებული, გამომცემლობა „საბჭოთა აჭარა“, 1958
7. იური ბიბილეიშვილი, „სულიკო ჟღენტის დრამატურგია“; „ლიტერატურული აჭარა“, №2; 2000 წ.
8. „სულიკო ჟღენტი: როგორ შერჩები მარადისობას“; წიგნის შემდგენელი და პროექტის ავტორი ოლიკო ჟღენტი; გამომცემლობა „ფავორიტი“; 2015
9. დონ კიხოტის კვალდაკვალ (სულიკო ჟღენტი) // მოგონებები ქართველ კინემატოგრაფისტებზე / რეზო კვესელავა. – თბილისი: საგა, 2008.

რუსუდან კვარაცხელია
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

ქართული კინო საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში (20-30-იანი წლები)

აბსტრაქტი

კვლევაში განიხილება როგორ ყალიბდებოდა ტოტალიტარული სახელმწიფო ორი ათწლეულის განმავლობაში, 20-30-იანი წლების ქართული კინოს მაგალითზე; ტოტალიტარული კინოს მიერ, ამ პერიოდში შექმნილი „ახალი ადამიანის“ და ავანგარდული კინოპროცესიდან სოცრეალიზმამდე არსებული ტენდენციები. სააგიტაციო კინომ მნიშვნელოვნად განამტკიცა ტოტალიტარიზმის იდეოლოგიური საფუძველი.

მნიშვნელოვანი საარქივო მასალების და ფილმების („ჩემი ბებია“, „ჯიმ შუანთე“ და სხვ.) შესწავლის საფუძველზე, წარმოჩენილია გადაღებისა და მონტაჟის ხერხები, რაკურსები და ხანგრძლივი პანორამები, შუქ-ჩრდილი, ყოველივე რაც ნოვატორებისთვის იყო დამახასიათებელი.

1930-იან წლებში, საბჭოთა ხელისუფლებასაც, როგორც არასდროს, ისე სჭირდებოდა კინო. საბჭოთა კავშირში 20-იან წლებში, კინემატოგრაფში მიმდინარე განვითარების ფორმა ვერანაირად ვერ აკმაყოფილებდა ხელისუფლებას.

„კინოსტალინიზმის“ სისტემის ძირითადი თეორიულ-იდეოლოგიური საფუძველი ცხადჰყოფდა, რომ სტალინური ტოტალიტარიზმი მასების ფსიქოლოგიის გათვალისწინებით მოქმედებდა. ამიტომ, 30-იან წლებში შექმნილი „სახალხო“ ფილმები არა მარტო იმ პერიოდში ჩამოყალიბებული მასობრივი კულტურის, არამედ სტალინის სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ნაწილია, „ახალი ადამიანის“ შექმნაში.

30-იან წლებში ბოლშევიკურმა სახელმწიფომ მოახერხა კინემატოგრაფზე ტოტალური კონტროლის დამყარება. კინოაზრი, „გამარტივდა“ და ძიებათა ხანა დაიკარგა. პრიმიტიულმა დეკლარირებულმა კინემატოგრაფმა კი, რომელსაც მხოლოდ უტილიტარული, პროპაგანდისტული ფუნქცია ჰქონდა შერჩენილი, საკმაოდ დიდხანს, თითქმის XX საუკუნის 60-იან წლებამდე იარსება და დიდი ხნის მანძილზე შეინარჩუნა მაყურებლის ერთ ნაწილში მითი, კინოს მთავარი ფუნქციის – „ბედნიერი“ სამყაროს შესახებ.

საძიებო სიტყვები: ტოტალიტარიზმი, კინოპროცესი, ავანგარდი, იდეოლოგია, აგიტაცია, პროპაგანდა, ქართული.

შესავალი

„ახალი ადამიანის“ (Kravhenko, თ. გ.) შექმნა საბჭოთა სახელმწიფოს, ჯერ კიდევ ლენინმა დაუსახა ამოცანად, რევოლუციის შემდგომ პირველივე წლებში. თუმცა, სრულიად ახალი ცნობიერების მატარებელი ადამიანის შექმნის პროცესის უშუალო დასაწყისად, ისტორიკოსები 1920-იანი წლების დასასრულს მიიჩნევენ. საკვანძო თარიღად, ფორმალურად, შეიძლება 1929 წელი ჩაითვალოს, რომელსაც შემდგომ სტალინმა „უდიდესი გარდატეხის წელი“ უწოდა.

ეკონომიკის მიმართულებით, ეს საყოველთაო კოლექტივიზაციისა და დაჩქარებული ინდუსტრიალიზაციის გეგმის განხორციელებას ნიშნავდა, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში კი გარკვეული ფართო წრის მიმართ (რომელთაც მოიხსენიებდნენ როგორც „სოციალურად უცხო ელემენტებს“), რეპრესიების გაძლიერებას. რაც შეეხება ჰუმანიტარულ და კულტურის სფეროს, აქ ეგრეთ წოდებული კულტურული რევოლუცია, ანუ საკუთრივ საბჭოთა ხელოვნების და ცხოვრების „ახალი“ სტილის შექმნა დაიწყო.

თუკი 1920-იანი წლები ხელოვნების ფორმების მრავალსახეობით გამოირჩეოდა, 1920-იანი წლების დამლევს და 1930-იანი წლების დასაწყისისათვის, ხელისუფლებამ ეს პროცესი ჯერ შეკვცა, შემდეგ კი მისი განადგურება დაიწყო და თანდათანობით ერთადერთი დასაშვები მხატვრული მიმართულება, ეგრეთ წოდებულ „დიდ (დიალ) სტილად“ იქცა. არქიტექტურაში ის აკრძალული კონსტრუქტივიზმის ნაცვლად, მონუმენტური და პომპეზური სტალინური ამპირით აისახება, ხოლო ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკასა და კინემატოგრაფში – სოცრეალიზმით. სხვა საშუალებებთან ერთად, ხელოვნება გამოიყენებოდა, როგორც ინსტრუმენტი ახალი საბჭოთა ადამიანის (Homo soveticus) ჩამოყალიბებისთვის, რომლის შექმნის პროცესი, როგორც მკვლევრები და ხელოვანები აღნიშნავდნენ (Berdyayev, The Origin of Russian Communism), რამდენიმე ათწლეული გაგრძელდა.

დიქტატორული რეჟიმის პირობებში პროპაგანდას შეუძლია შავი წარმოაჩინოს თეთრად და თეთრი შავად, ვინაიდან „კონტრპროპაგანდა ან ობიექტური ინფორმაცია სრულიად მიუღებელია“ (Zhelev Z.). ხელოვნებას კი, რომელიც პროპაგანდისტის ფუნქციას ასრულებდა, ახალი მორალური განწყობებიც უნდა ჩამოეყალიბებინა მოსახლეობაში. წინანდელი სოციალურ-მორალური ნორმების ნაცვლად, რომლებიც გულისხმობდა ადამიანების ურთიერთპასუხისმგებლობას ერთმანეთისადმი, ასევე სინდისისა და ბუნებრივი ადამიანური მორალის წინაშე, საბჭოთა ხელისუფლება პასუხისმგებლობას მხოლოდ საკუთარი იდეოლოგიისადმი მოითხოვდა, რომელიც ძლიერ და სამართლიან ბელადში პერსონიფიცირდებოდა.

იდეოლოგიის თანახმად, ადამიანი – გიგანტური სახელმწიფო მანქანის პატარა ჭანჭიკი, მთლიანად სახელმწიფოს იდეოლოგიურ მიმართულებას

უნდა დამორჩილებოდა. სწორედ ამ პერიოდს აკავშირებენ ისტორიკოსები და კულტუროლოგები ტოტალიტარული საბჭოთა ცნობიერების ჩამოყალიბებასთან.

ეს პოლიტიკა განსაკუთრებით აქტიურად მოქმედებდა წერა-კითხვის უცოდინარობის ლიკვიდაციისთვის გატარებულ გარდაქმნებში. 1920 წელს, საბჭოთა კავშირში, სადაც მოსახლეობის ნახევარზე მეტი უნიგნური, ან მცირედ განათლებული იყო, საყოველთაო დაწყებითი განათლება შემოიღეს, თუმცა არა ფართო სოციალური აზროვნების არეალის გასაფართოებლად, და არა იმისთვის, რომ ადამიანებს ინფორმაციის დამოუკიდებლად მიღების და ანალიზის უნარი შეეძინათ. ამ ღონისძიებათა მიზანს, მოსახლეობის მიერ ოფიციალური პროპაგანდის უკეთესად ათვისება, მასებში საბჭოთა გაზეთების პოპულარიზაცია და ძირითადი საბჭოთა ლოზუნგების კარგად აღქმა შეადგენდა.

ახალი საბჭოთა ადამიანის (რომელიც იმხანად ჯერ კიდევ ყალიბდებოდა) ცნობიერების განსაკუთრებული მახასიათებელი ის იყო, რომ მას არ შეეძლო სინამდვილის ორი სურათის შედარება: პირველის დაპირისპირება (რომელსაც პროპაგანდა სთავაზობდა (მათ შორის კინოფილმებით), მეორე რეალობასთან, რომელსაც ყოველდღიურობაში ხედავდა. მარტივად რომ ვთქვათ, მას შეეძლო ენახა მეზობლის დაპატიმრების პროცესი, ხოლო შემდეგ მშვიდად წასულიყო კინოთეატრში იმის ფიქრით, რომ „ჩვენთან უდანაშაულოდ არავის იჭერენ“. ამ ორი რეალობის (ნამდვილის და კონსტრუირებული) გაანალიზების უნარის არქონა მის ცნობიერებაში კოგნიტურ დისონანსს ქმნიდა, რომელიც Homo soveticus-ს ახასიათებდა საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის (და ასევე შემდგომი პერიოდის) მანძილზე.

ძალადობის და პროპაგანდის ცენტრალიზებული სისტემისადმი წინააღმდეგობის განწევის უუნარობა, ხშირად კი ამის სურვილის არარსებობაც კი, სტალინიზმის ეპოქის საბჭოთა მასობრივი ცნობიერების მნიშვნელოვანი ნიშანია. ამიტომ, 1930-იანი წლების კულტურა, ბუნებრივია, ტოტალური ფარისევლობის კულტურაა და სწორედ მან განაპირობა მომდევნო საბჭოთა თაობებისთვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი მთავარი თვისების – **ორმაგი აზროვნების ფორმირება ადამიანებში**. ხედავდნენ რა სინამდვილეში რაც ხდებოდა, საზოგადოების დიდი ნაწილი ცდილობდა საკუთარი ცნობიერების და აღქმის მორგებას ოფიციალური პროპაგანდის კანონებზე, ვინაიდან ეშინოდა სოციალური გარემოდან და ხისტად სტრატეგიფიცირებული საბჭოთა სოციალური იერარქიიდან ამოვარდნის.

საბჭოთა სისტემის ინტერესი კინოსადმი აიხსნებოდა არა საზოგადოებაში მისი კულტურული მნიშვნელობით, ან თუნდაც უბრალო ცნობისმოყვარეობით, არამედ მხოლოდ უტილიტარული მიზნებით – ძალაუფლების მიტაცება და შენარჩუნება, სახელმწიფოს, საზოგადოებისა და ადამიანის „გარდაქმნა“ ახალი, ბოლშევიკებისთვის საჭირო ნიმუშის მიხედვით. კინემატოგ-

რაფისადმი ეს დამოკიდებულება ათწლეულების მანძილზე დაედება საფუძვლად ბოლშევიკურ პოლიტიკას, ხოლო კინოს მთავარი ფუნქცია პოლიტიკური იდეების აგიტაციისა და პროპაგანდის საშუალებამდე დაიყვანება.

ლიტერატურა და მეთოდოლოგია

XXI საუკუნის გადმოსახედიდან, მეტად აქტუალურია XX საუკუნის კინემატოგრაფის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ასპექტის ანალიზი მოხდეს, რომლებიც ისტორიული მოვლენებისა და მომხდარი პროცესების საკმაოდ მოცულობით სურათს ასახავენ. ბუნებრივია, წარმოდგენილი ნაშრომი მიზნად არ ისახავს კინემატოგრაფის მთელი ისტორიის განხილვას, მაგრამ საკვლევი პერიოდის – 20-30-იანი წლების არჩევა, ამ კონტექსტში, ცხადია, შემთხვევითი არ არის. ეს პერიოდი წარმოგვიდგება, როგორც კინოს რთული, შინაგანად წინააღმდეგობრივი განვითარების ტევადი ფრაგმენტი; პერიოდი, როდესაც კინემატოგრაფისტების გარშემო სიცოცხლისა და სიკვდილის თამაში იყო გაჩაღებული.

ნაშრომში კვლევა საკმაოდ დიდი მოცულობის მასალაზე დაყრდნობით მიმდინარეობს. გამოყენებულია ჰ.არენდტის, მ. მამარდაშვილის, ნ. ბერდიაევის, ჟ.ჟელევის თეორიული ნაშრომები ფაშიზმსა და ტოტალიტარიზმზე. კვლევა უმთავრესად ეყრდნობა საქართველოსა და რუსეთის არქივებიდან ცნობილ, ნაკლებად ცნობილ და უცნობ მასალებს, რომელთა გაანალიზების შედეგად იმ პერიოდში კინემატოგრაფში მიმდინარე პროცესებზე ნათელ სურათს ხატავს. ზოგიერთი მასალა ქართველი რეჟისორების შესახებ აღებულია შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივიდან, თუმცა მათი შინაარსის მხოლოდ ნაწილის შესწავლა გახდა შესაძლებელი, რადგან სისხლის სამართლის საქმეები დღემდე დახურული და რთულად ხელმისაწვდომია. მიუხედავად ამისა ნაშრომისთვის გამოკვლეული კინოსპეციალისტთა სხვადასხვა სტატიების, კრიტიკული რეცენზიებისა და კვლევითი ინსტიტუტების თეორიული ნაშრომებისა საფუძველზე განხილულია კინოინდუსტრიის დამფინანსებელი სახელმწიფოს დაკვეთისა და მასობრივი გემოვნების კინემატოგრაფზე გავლენის საკითხების მიზეზები და ამოცანები.

ნაშრომში დასახული ამოცანებიდან და მოცემულობიდან გამომდინარე, კვლევა უმთავრესად ისტორიულ, შედარებით, სემიოტიკურ და კონტენტ ანალიზების მეთოდოლოგიის საფუძველზე მიმდინარეობს.

ბოლშევიკური იდეოლოგია და კინოავანგარდი

20-იანი წლები საბჭოთა კინოს ისტორიაში უნიკალური, არაჩვეულებრივი პერიოდია. იმ დროის კინოს რიგი თავისებურებები და ნოვატორული ძიებების მთელი პროცესი ახასიათებდა, რომლებიც საბჭოთა კინოს შემდგომ პერიოდში აღარ გამოვლენილა.

საბჭოთა, მათ შორის ქართველმა რეჟისორებმა შექმნეს დოკუმენტური და მხატვრული კინოს ისეთი შედეგები, რომლებიც კინოს ისტორიის ქრესტომათიულ მასალას წარმოადგენს. და ეს იმ პერიოდში როდესაც ახალი, ჯერ კიდევ სუსტი ხელისუფლება კინოსაგან მოითხოვდა მხოლოდ ერთს – ხელოვნების ამ დარგის პროპაგანდის და აგიტაციის იარაღად გადაქცევას. ამის მიზეზი კი იმ დროს, საბჭოთა ხელისუფლების არამყარი, კრახის ზღვარზე არსებული მდგომარეობა იყო. ვითარებამ ბოლშევიკები აიძულა სახალხო მეურნეობის აღსადგენად საბაზრო ეკონომიკის მექანიზმებისთვის მიემართათ, რათა ხალხისთვის საკუთარი თავის გამოკვების საშუალება მიეცათ და ამით, თუნდაც ნაწილობრივ დაემშვიდებინათ აღელვებული მასები.

ყოველივე ამან, ბუნებრივია კინემატოგრაფზეც მოახდინა გავლენა. კინოს საბაზრო სივრცემ თანდათანობით დაიწყო გამოცოცხლება. რაკი საბჭოთა წარმოება ჯერ კიდევ სუსტი იყო, ეკრანებზე გამოჩნდა ბევრი უცხოური ფილმი, რევოლუციამდელი ფილმები და წარმოებაში შეზღუდული რაოდენობით ჩაეშვა ფილმები, მაყურებლისთვის საინტერესო სიუჟეტებით. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი მათგანი აბსოლუტურად არ შეესაბამებოდა ბოლშევიკურ იდეოლოგიას და ლენინურ მიდგომას კინოს მიმართ, სახელმწიფოს ჯერ კიდევ არ შეეძლო ასეთ ხარჯიან დარგში საკუთარი ინტერესების სრულად დაფინანსება. ამიტომ, საბჭოთა ხელისუფლებას მოუხდა შერიგებოდა კინემატოგრაფში საბაზრო სისტემის არსებობის ფაქტს, რომელიც პარტიის მითითებების შესრულებაზე არ იყო ორიენტირებული და მაყურებელს მაქსიმალური მოგების მიზნით ემსახურებოდა. გამოცხადდა კინოს განვითარების სტრატეგია.

სწორედ სახელმწიფოებრივმა ინტერესებმა განაპირობა ქართულ კინოში ეკრანიზაციებით დაინტერესება. ამ პერიოდში გამოდის ეკრანებზე ფილმები: „მოძღვარი“ (1922წ. რეჟ. ვ. ბარსკი) ალ. ყაზბეგის მოთხრობის მიხედვით, „სურამის ციხე“ (1922წ., რეჟ. ი. პერესტიანი) დანიელ ჭონქაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, „მამის მკვლელი“ (1923 წ., რეჟ. ა. ბეკ-ნაზაროვი) ალ. ყაზბეგის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, „სამი სიცოცხლე“ (1924 წ., რეჟ. ი. პერესტიანი) გიორგი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით, „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“ (1925 წ., რეჟ. ი. პერესტიანი) ე. ნინოშვილის მოთხრობის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით, „ვინ არის დამნაშავე“ (1925 წ., რეჟ. ა. ნუნუნავა) ნ. ნაკაშიძის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით.

ფილმები, რომლებიც მაყურებელთა დიდ ინტერესს იწვევდა თავისი მძაფრი სიუჟეტებით, ნათელი და ბოროტი პერსონაჟებით, უმეტესწილად არ განსხვავდებოდა მრავალფეროვნებითა და სარეჟისორო მიდგომის სიახლით. მაგრამ, პარალელურად, სწორედ 20-იან წლებში, რიგი რეჟისორების შემოქმედებაში მიმდინარეობს ახალი ძიებებისა და ექსპერიმენტების პერი-

ოდი, როდესაც ავტორები მხატვრული ავანგარდის, ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ელემენტებსაც კი იყენებენ მხატვრულ ფორმაში.

1929 წელს, რეჟისორი კოტე მიქაბერიძე იღებს ქართული კინოს ისტორიაში ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ფილმს, სატირულ კომედიას „ჩემი ბებია“, რომელიც 1976 წლამდე აკრძალული იყო.

„ჩემი ბებია“, მის ავტორებს ბიუროკრატიის წინააღმდეგ აგიტკად უნდა წარედგინათ, თუმცა აღმოჩნდა, რომ ფილმი საბჭოთა ბიუროკრატიულ სისტემას ასახავდა და იდეოლოგიის აბსურდულობასაც აჩვენებდა. ეს იყო ფაქტობრივად შარჟი საბჭოთა ყოფაზე. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ისევე, როგორც სხვა 20-30-იანი წლების რეჟისორები, კოტე მიქაბერიძეც საბჭოთა პოლიტიკური პროპაგანდის რეჟისორად იყო მიჩნეული (დუმბაძე, 2017). 1939 წლიდან, ის პარტიის წევრიც გახლდათ, 1957 წელს კი დაპატიმრებულ იქნა ანტისაბჭოთა შეხედულებების გამო (მასალები რეჟისორის შესახებ, მიღებულია შინაგან საქმეთა სამინისტროს არქივიდან, თუმცა მათი მხოლოდ ნაწილის გამოქვეყნება გახდა შესაძლებელი, რადგან სისხლის სამართლის საქმეები დღემდე დახურული და რთულად ხელმისაწვდომია).

ფილმი „ჩემი ბებია“ ექსპრესიონისტული ხედვის საინტერესო ინტერპრეტაციას გვთავაზობს და ამასთანავე, რადიკალურად განსხვავდება ყველა იმ ფილმისგან, რომელიც მანამდე შეიქმნა ქართულ კინოში. ექსპრესიონისტული ხელოვნება განმსჭვალულია პესიმიზმით და სასოწარკვეთილებით, გარდაუვალი კატასტროფის შეგრძნებით. მიქაბერიძე თავის მოგონებაში წერს: „...ვმუშაობდი ისეთი კინოსათირის შესაქმნელად, რომლის მიზანი იქნებოდა ბიუროკრატიზმის, მეშჩანობისა და პროტექციონიზმის მწვავედ დაცინვა. ამ ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის გამაღებული ვეძებდი კინემატოგრაფიისათვის დამახასიათებელ ახალ, მწვავე გამომსახველ ფორმას“ (ფონდი -1, საქალაქი – 1783, ხელნაწერი – 168).

არა მარტო კოტე მიქაბერიძე, 20-იანი წლების ბევრი ნოვატორი რეჟისორი – ძიგა ვერტოვი, ლევ კულეშოვი, ვსევოლოდ პუდოვკინი, სერგეი ეიზენშტეინი, ალექსანდრე დოფენკო, გრიგორი კოზინცევი, სწორედ ახალი ფორმების და კლასიკური კინოს პროგრესული მეთოდების, ხერხების გამოყენებით (მხოლოდ გასართობი სანახაობის ნაცვლად) კინორიტორიკის (ზენოლის) და პილიტიკური იდეოლოგიის გაძლიერებას ცდილობდნენ. სერგეი ეიზენშტეინი მონტაჟის შესახებ წერდა: „...ფორმა ყოველთვის იდეოლოგიაა. აგრეთვე ფორმა ყოველთვის გამოდის ნამდვილი იდეოლოგია. ეს იდეოლოგიაა, ნამდვილად გამოსაყენებელი და არა ის თითქოსდა იდეოლოგია, როგორსაც წარმოადგენს ფუჭი საუბრები“ (ეიზენშტეინი, 1964).

ფილმში „ჩემი ბებია“ გამოყენებული დეფორმირებული, სრულიად უტრირებული გარემო, გამოსახულების პირობითი უწესრიგობა, არატრადიციული ჩაკეტილი კომპოზიციები, რომელიც ასეთი ბუნებრივია ექსპრესიონიზმისთვის, მიუღებელი იყო საბჭოთა ცენზურისთვის. რუსეთიდან საქარ-

თველოში მივლინებული, გამოცდილი კინემატოგრაფისტი სერგეი ტრეტიაკოვი, ფილმის ჩვენების შემდეგ გამართულ განხილვაზე, კოტე მიქაბერიძეს აფრთხილებდა: „ექსპერიმენტული კომედიის შექმნის მცდელობა, ეს საბჭოთა პირობებში ურთულესი ჟანრია, სატირა და პროკურატურა გვერდიგვერდაა“ (ხელოვნების სასახლე (ფონდი-1, საქალაქო-1783, ხელნაწერი-182). საბოლოოდ, ფილმი „ანტისაბჭოთა, ფორმალისტურ“ კინოდ მოინათლა, აიკრძალა და მხოლოდ მოგვიანებით იქნა აღიარებული თავდაპირველად საბჭოთა, შემდეგ კი მსოფლიო და ქართული კინოს შედეგად.

ტოტალიტარული სისტემის პირობებში, პოპულარული იყო დოკუმენტური კინოც, რომელსაც ეკრანზე საბჭოთა ხელისუფლების წარმატებები, მიღწევები და ხელისუფლების ოპონენტების დისკრედიტაციის ასახვა ევალებოდა. ფაქტებით აგитირება, ბოლშევიკების პროპაგანდისტული პოლიტიკის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენდა. ამ მიზნით, მთელი 20-იანი წლების მანძილზე იქმნებოდა მოკლემეტრჟიანი კინოჟურნალები-ქრონიკა. სააგიტაციო ხასიათის იყო სრულმეტრჟიანი დოკუმენტური ფილმებიც.

მიხეილ კალატოზიშვილის დოკუმენტური ფილმი „მარილი სვანეთს“, რომელიც ეკრანზე 1930 წ. მხოლოდ 4 დღით გამოვიდა, დღეს XX საუკუნის პოეტური კინოს შედეგად მიიჩნევა.

მიხეილ კალატოზიშვილი, არ მიეკუთვნებოდა იდეოლოგთა რიცხვს. საბოლოოდ ის, როგორც ხელოვანი, სინამდვილის მომღერალი იყო, ხოლო მისი ეპიზოდური პათოსი ზოგიერთ ნამუშევარში, მხოლოდ თანამონაწილეობის და არა თანამოაზრეობის გარკვეულ ნიშნებს ატარებდა. რევოლუციური აფეთქება 20-იანი წლების რომანტიკოსებისთვის – ისტორიული და სოციალური განვითარების უნივერსალურ გზად, ხოლო კინოაპარატი სამყაროს გარდაქმნის ინსტრუმენტად და მაყურებელზე ზეწოლის სააგიტაციო საშუალებად გადაიქცა, როგორც „მომავლის დროის მანქანა“. რომანტიკული ცნობიერებისთვის მომავალი მოიაზრება როგორც რაღაც შესანიშნავი, კონკრეტული, ხელშესახები და რეალური. ანმყო კი ბუნდოვანი და გაურკვეველია. სწორედ ამიტომ ცდილობდნენ მის ძირეულად გადაკეთებას, გარდაქმნას და ხელახლა შექმნას.

ფილმში ასახულია სვანების მძიმე ყოფა მკაცრ კლიმატურ პირობებში. რეგიონში, სხვა გასაჭირთან ერთად, მარილის ბუნებრივი დეფიციტიც ქმნიდა პრობლემებს. სიუჟეტის და რეალურად არსებული „ხუთწლედის გეგმის“ თანახმად, საბჭოთა ხელისუფლება დახმარებას უწევს სვანეთს და ახალი გზა გაჰყავთ, რომელიც მთას ბართან დააკავშირებს.

გზის მშენებლობა, რომელიც დააბრუნებს სვანეთში მარილს და ფუნდამენტურად შეცვლის რეგიონის ცხოვრებას – ამ ტრაგიკული მოვლენებით აღსავსე ყოფის ამსახველი სურათის ბედნიერი დასასრულის ვერსიაა. ხოლო ამ ახალ გზას უძველეს სვანეთში აშენებენ რეჟისორის წარმოსახვაში და ახალ სინამდვილეში მოსული ახალგაზრდები – „მხიარული და ჭკვიანი მშე-

ნებლები“. თუმცა, კალატოზიშვილის იდეოლოგიური ხედვა, აღიქმება არა როგორც საბჭოთა სისტემის პირდაპირ დეკლარირებული სააგიტაციო პოზიცია, არამედ როგორც ადამიანისადმი მიძღვნილი ოდა – ადამიანისადმი, რომელიც ბუნების ნაწილია და ნამდვილი გმირია მონაკვეთში დაბადებასა და სიკვდილს შორის.

გადაღებისა და მონტაჟის ხერხები, მკვეთრი რაკურსები და ხანგრძლივი პანორამები ქვევიდან ზევით და ზევიდან ქვევით, კონტრასტული სინათლის გამოყენება, ფილმს კოლორიტულ, მომხიბვლელ ექსპრესიას ანიჭებენ. ძალზე მსხვილი ხედები საგნების რეალურ საზღვრებს სცდებიან და აბსტრაქტულს ხდიან ყოველ მათგანს. ობიექტი ჩანაცვლებულია მისი შეგრძნებით, შუქ-ჩრდილებისა და ექსპრესიული მონტაჟის გამოყენებით, რაც ნებისმიერი წვრილმანსაც კი, კადრში სიმბოლოდ გადააქცევს.

საბჭოთა იდეოლოგიის მესვეურებმა ფილმი დაიწუნეს მეტწილად კონსტრუქციული წყობის და არა ნაწარმოების თავად იდეის გამო. 20-იანი წლების დამლევს, საბჭოთა ხელისუფლება მიხვდა, რომ მათი დირექტივების მიუხედავად, კინომ სხვა მიმართულებით დაიწყო განვითარება და კინონაწარმოებისა და კინოგაქირავების საბჭოთა სისტემის ფართომასშტაბიანი კრიტიკა წარმოიწყო. ამ კამპანიის შედეგად, 1928 წლის მარტში კინემატოგრაფიის პირველი საკავშირო პარტიული თათბირი ჩატარდა. ძირითადი კრიტიკა საბჭოთა კინოს ე. წ. „კომერციულ ნაწილს“ ერგო. კრიტიკის საგნად იქცა ფილმების სიუჟეტებიც, იმის გამო, რომ გმირთა ტიპები საკუთარ თავს წარმოაჩენდნენ ინდივიდუალური და არა სოციალური პოზიციიდან. ნაჩვენები იყო მხოლოდ ძველი საზოგადოებრივი ყოფის ფორმების დაშლა; სიუჟეტებში ძირითად მოტივს წარმოადგენდა მამაკაცის ქალისადმი სიყვარული ხმამაღალი სახელწოდებით „სქესობრივი საკითხი“; ითვლებოდა, რომ ჭარბობდა ისეთი თემები, როგორიც არის ცოლ-ქმრული ღალატი და სასიყვარულო სამკუთხედი; ფილმები მოინათლა ფსევდოისტორიულ სასიყვარულო დრამებად და ფსევდოყოფით სულელურ კომედიებად. იდეოლოგთა აზრით, „გმირობის სილამაზემ მეორე პლანზე უნდა გადასწიოს სიყვარულის სილამაზე. მაყურებელს „მშვენიერი მანდილოსნით“ ტკობა კი არ უნდა ჩაენერგოს, არამედ მასზე ისეთი გავლენა უნდა მოახდინოს, რომ „მანქანას ეხუტებოდეს და დინამოს ნაზად ეჩურჩულებოდეს“. ფილმის ღერძი უნდა იყოს არა სქესი, არამედ სოციალურობა, რომელმაც უნდა განსაზღვროს იდეალები, განწყობა და განცდები“. ძირითად მიზეზებად კი მიიჩნეოდა: სასცენარო კრიზისი და უცხოური „კინონაგვის“ მავნე ზეგავლენა, რომელიც „საბჭოთა წარმოების ფილმებისთვის ხშირად სტანდარტად რჩება როგორც იდეოლოგიურ, ისე მხატვრულ სფეროში“ (პარტიული ყრილობა კინოს შესახებ, 1928 №1).

XX საუკუნის 20-იანი წლების კინოს ისტორია გვიჩვენებს, რომ ნიჭიერი და ნოვატორი კინემატოგრაფისტების და საზოგადოების ინტერესების გათვალისწინებით, ქვეყანაში კინოს სისტემა შეიძლება ჰარმონიულად წარ-

მართულიყო საბაზრო პერსპექტივების საფუძველზეც. მაგრამ პარტიული და ლენინის დოქტრინების მითითებების საფუძველზე, ხელოვნების ამ დარგის განვითარებისთვის სხვა მიმართულება გახდა აქტუალური.

სოცრეალიზმი და გამოხატვის მარტივი ფორმები

XX საუკუნის 30-იანი წლები მძლავრი განვითარების, დიდი ცვლილებებისა და რევოლუციური რყევების პერიოდი იყო, როგორც კაცობრიობის, ასევე კინოს ისტორიაში. „მუნჯი“, რომელმაც ხმა შეიძინა, კიდევ უფრო გაძლიერდა და უფრო მეტი თაყვანისმცემელი მოიპოვა. სწორედ 30-იან წლებში, კინომ საკუთარი თავი დაიმკვიდრა, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელმა ნაწილმა, რომელიც აქტიურად ეხმაურება მოვლენებს და მონაწილეობს მათში – აშშ-ის კინემატოგრაფი უკეთეს მომავალზე მათემატიკურ ღირებულებების სტანდარტებს ქმნიდა, რომელიც საზოგადოებას დიდი დეპრესიით გამოწვეულ გაჭირვებასთან ბრძოლაში ეხმარებოდა. ამავე დროს, გერმანიაში და იტალიაში ხელისუფლების სათავეში მოსული ფაშისტური რეჟიმები მძლავრ სააგიტაციო-პროპაგანდისტულ საქმიანობას ეწეოდნენ, რომლის მნიშვნელოვანი ნაწილს სწორედ კინო წარმოადგენდა.

1930-იან წლებში, საბჭოთა ხელისუფლებასაც, როგორც არასდროს, ისე სჭირდებოდა კინო. ქვეყანაში გატარებულ პოლიტიკას, რომელიც რადიკალურად ამსხვრევდა საზოგადოებრივი ყოფის საფუძვლებს, მძლავრი პროპაგანდისტული მხარდაჭერა უნდა ჰქონოდა. გაირკვა, რომ კინო, რომელიც თვითდაფინანსების პირობებში არსებობდა და ვითარდებოდა, სრულად არ პასუხობდა პარტიულ ამოცანებს და ხშირად არც მოდიოდა მასთან იდეოლოგიურ თანხვედრაში (Beskin, Same futures From the life of Sovkino, 1928 №2.). ამ პერიოდში კი ხელისუფლება ზრდიდა ადამიანის ახალ ტიპს – მორჩილს და დაშინებულს „ხალხის მტრების“ არსებობით, ამავდროულად აღტაცებულს და ამაყს საბჭოთა ქვეყნით, რომელსაც ყველაზე მეტად პარტია და დიდი ბელადი – სტალინი უყვარს.

20-იანი წლების ბოლოს, სტალინმა უფრო აქტიურად დაიწყო ხელოვნების სხვაგვასხვა დარგებში და მათ შორის კინოს იდეოლოგიაშიც, იმპერატიული ინტერესების გატარება. საბოლოოდ, ის გახდა მთავარი პროდიუსერიც, ცენზორიც, რედაქტორიც და კინომაყურებელიც, რომელსაც, კრემლში ფილმების ნახვისას, პირადად „შეჰქონდა შესწორებები“ სცენარებში და ფილმების სათაურებში. შესუსტდა მხატვრული დინებები, გაქრა მრავალი დაჯგუფება და ავანგარდული მოძრაობა. 1920-იანი წლების პოლილოგი სოციალისტური რეალიზმის მონოლოგიურ სტრუქტურად გადაიქცა.

„მილიონებისთვის ხელმისაწვდომი ფორმა“ იყო სოციალისტური რეალიზმის ერთ-ერთი მთავარი პოსტულატი. ავანგარდის კინოენა პროლეტარიატისაგან რთულად გასაგებ, ესთეტიკურ მომზადებას მოითხოვდა. მაყუ-

რეგული ძირითადად ძველი რეჟიმის სულისკვეთებით ე.წ. ფსიქოლოგიურ-ყოფითი მოტივების ფილმებზე, მელოდრამებსა და კომედიებზე დადიოდა. ავანგარდული ფილმები კინოგაქირავებაში ერთმანეთის მიყოლებით განიცდიდნენ წარუმატებლობას. სწორედ პრიმიტიულმა მოთხოვნილებებმა გამოიწვია ექსპრესიის შემცირება კინოში და სათქმელის ფორმების უკიდურესი გამარტივება, რაც სწორხაზოვან დრამატურგიასა და კინოენას გულისხმობდა.

სტალინმა საკუთარი, როგორც კინომაყურებლის გამოცდილების საფუძველზე განსაზღვრა მთავარი ღირებულება – ფილმი უნდა იყოს „მარტივი და გასაგები მასობრივი მაყურებლისთვის“; „საუკეთესო ფილმებიც კი, ერთი-ორი გაჭიანურებული სცენის გამო, კარგავს თავისი მიმზიდველობის მნიშვნელოვან ნაწილს“, მხოლოდ ამ შემთხვევაში მოუტანს „ხელოვნებათა შორის უმნიშვნელოვანესი“ რეჟიმს ნამდვილ სარგებლობას და წარმატებით იმუშავებს სტალინური „კულტურული რევოლუციისათვის“. ამ გადაწყვეტილებების საფუძველზე და სწორედ აქ დასრულდა ავანგარდული და ნოვატორული ექსპერიმენტების დრო საბჭოთა კინოში. სახელმწიფოს აღარ სჭირდება კინემატოგრაფისტთა კრეატიული იდეები და ძიებანი. კინოს ყველა მოღვაწე ზუსტად ასრულებს „კინოსტალინიზმის“ იდეოლოგიურ მითითებებს – უნდა შექმნილიყო მასებისთვის გასაგები, საინტერესო და იდეოლოგიურად მტკიცე კინო, რომელიც აღზრდიდა ახალ ადამიანს – მორჩილს, დაშინებულს და აღტაცებულს.

ყველა რესპუბლიკაში გაუქმდა კინემატოგრაფიული სააქციო საზოგადოებები და კინოორგანიზაციებმა მრეწველობის მსგავსად, ტრესტების სტატუსი მიიღეს. ამიერიდან ქვეყანაში ფილმებს მხოლოდ კინემატოგრაფის სახელმწიფო სისტემაში შემავალი კინოტრესტები იღებდნენ, რომლებსაც სათავეში „სოიუზკინო“ ედგა. ფორსირებულ კინონარმოებას კი უმკაცრესი ცენზურა დაენიშნა მუდმივ მაკონტროლებლად.

კინოს განვითარების სტალინისეულ სისტემაში მხატვრული კინო ოფიციალურად იყო გამოცხადებული წარმოების მთავარ სახეობად. ამ პერიოდის მთავარი სოცრეალისტური თემებია; საკოლმეურნეო მშენებლობა, მუშათა კლასის შრომითი გმირობა, კლასობრივი მტრის და მისი აგენტურის ქმედებები და მათი განეიტრალება; უნდა ასახულიყო ახალი ეპოქის გმირების ტიპიური სახეები და პროლეტარიატისა და პარტიის ისტორიული გზა (გაზეთი პრავედა 1931წ. 14 დეკ). საკოლმეურნეო მშენებლობისა და ძველ წყობასთან ბრძოლის თემაზე შეიქმნა ფილმები „ზვავთა მხარეში“ (რეჟ. სიკო დოლიძე), „ჰასანი“ (რეჟ. კოტე მიქაბერიძე), „უდაბნო“ (რეჟ. ნიკოლოზ სანიშვილი), „უკანასკნელი ჯვაროსნები“ (რეჟ. მიხეილ ჭიაურელი), „უჟმური“ (რეჟ. ნ. ლოღობერიძე), „არშაულა“ (რეჟ. დ. რონდელი), „ორი მეგობარი“ (რეჟ. ი. პერესტიანი), „მეგობრობა“ (რეჟ. ს. დოლიძე), „უგუზბიარა“ (რეჟ. დ. რონდელი), „დამკვრელი“ (რეჟ. მ. გელოვანი).

უნდა აღინიშნოს, რომ სტალინს, ლენინისგან განსხვავებით (შედარება მნიშვნელოვანია, თუ ერთმანეთს ორი ათწლეულის კინემატოგრაფს ვადა-რებთ) ძალიან უყვარდა კინო და ეცნობოდა ფილმებს, არა მხოლოდ რო-გორც სახელმწიფო მოხელე, რომელიც აკონტროლებს მძლავრ პროპაგან-დისტულ იარაღს, არამედ როგორც რიგითი მაყურებელიც, აფასებდა გასა-გებს და საინტერესო სიუჟეტს, მკაფიო და სიცოცხლით სავსე პერსონაჟებს; უყვარდა სათავგადასავლო ფილმები და კომედიები. განურჩევლად ჟანრისა, აკრიტიკებდა იმ ფილმებს, რომლებიც მისთვის მოსაწყენი ან ზედმეტად „გა-ნელილი“ იყო, აღნიშნავდა, რომ "... საუკეთესო ფილმებიც კი, გრძელი სცე-ნების გამო კარგავს თავის ხიბლს" (Кремлевский кинотеатр , беседа 7 октября, 1934г, стр, 952, 2005).

საბჭოთა ფილმებს ეკრანზე სიხარულისა და ბედნიერების ატმოსფე-რო უნდა შეექმნათ. კოლმეურნეობებში კულაკების მიერ ოდესღაც ჩაგრუ-ლი გლეხები სიმღერითა და აღმატებული ემოციებით იღებენ უზარმაზარ მოსავალს. პოპულარული ხდება კომედიური ჟანრი (ფილმები: „ნარინჯის ველი“ (რეჟ. ნ.შენგელაია), „ფრთოსანი მღებავი“ (რეჟ. ლ. ესაკია), „დაკარ-გული სამოთხე“ (რეჟ.დ.რონდელი), „დაგვიანებული სასიძო“ (რეჟ. კ. მიქაბე-რიძე), „ჟუჟუნას მზითევი“ (რეჟ. ს. ფალავანდიშვილი), „ნამდვილი კავკასიე-ლი“ რეჟ. მ.გელოვანი). კინო ქმნიდა სტაბილური და ბედნიერი, თავისუფალი ქვეყნის ძლიერ იმიჯს.

მაყურებელს მუდმივად ახსებენდნენ, თუ როგორ გაუმართლათ, რომ ცხოვრობენ იმ ბედნიერ დროს, როდესაც სიკეთე ამარცხებს ბოროტებას და ამისათვის ბოლშევიკური სახელმწიფოსა და ლენინურ-სტალინური პარტიის მადლიერნი უნდა იყვნენ. ამ საყოველთაო სიხარულისა და ეიფორიის ფონ-ზე, ეკრანიდან დაჟინებით ისმოდა მნიშვნელოვანი გზავნილი – არსებობს ძა-ლები, რომლებიც გამუდმებით ხელყოფენ საბჭოთა სახელმწიფოს ბედნიე-რებასა და თავისუფლებას. ეს ძალები არიან ყველგან და ყველათფერს აკეთე-ბენ იმისათვის, რომ სოციალიზმის მშენებლობა შეწყდეს. გარე და შიდა მტრის ხატი, „მავნე ელემენტის“ სახით, იყო ყველგან: (ფილმები: „შეხვედ-რა“ (რეჟ. გ. გომართელი, „საკანი 79“ (რეჟ.ზ.ბერიშვილი), „სამშობლო“ (რეჟ. ნ. შენგელაია), „შაქირი“ (რეჟ. ლ.ესაკია), „ნახვამდის“ (რეჟ. გ.მაკაროვი), „მდინარის გაღმა“ (რეჟ. ძ. ბერიშვილი), „გაყრა“ (რეჟ. გ. მაკაროვი). ფილ-მებში, სადაც სხვადასხვა სახით ჩნდებოდა გარეშე მტერი, მაყურებელში ოპ-ტიმიზმსა და გარდაუვალი გამარჯვების შეგრძნებას იწვევდა, ვინაიდან წი-თელი არმია, საბჭოთა კოლმეურნეები და მუშები უშიშარი, უძლეველი სა-ხით იყვნენ წარმოდგენილნი. მტრები კი, აგენტები, დივერსანტები, ფაშის-ტები პირიქით, კომიკურ სახეებს ქმნიდნენ. სხვაგვარი იყო შიდა – „ხალხის მტრის“ მიმართ დამოკიდებულება. ხალხის მტრის ხატმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სტალინიზმის სამოპილიზაციო სისტემაში. მტერს ეძებდნენ ყველგან, „გამოავლენდნენ“ მას და ანადგურებდნენ. ყველა სააგიტაციო და

პროპაგანდისტული საშუალება მუშაობდა მასობრივი შიშის ატმოსფეროს დასამკვიდრებლად. კინემატოგრაფმა ამ პროცესშიც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა, აჩვენა რა „ურთულეს ვითარება“ და მოუწოდა საბჭოთა კავშირის ყველა მოქალაქეს ყოფილიყო ფხიზლად ქვეყნის სოციალისტური მომავლის დასაცავად. მასებს შთააგონებდნენ, რომ ნებისმიერი კომუნისტი, ლენინის ლოზუნგებს ამოფარებული გამოცდილი პარტიული მუშაკი, შეიძლება ყოფილიყო ხალხის მტერი, რომელსაც სურს საბოტაჟი, მკვლელობები და ყოველივე, რაც მიმართული იქნება ხალხის ბოლშევიკური ძალაუფლების დასამხობად. უფრო მეტიც, მტერი შეიძლება ყოფილიყო მეზობლად და ოჯახშიც კი.

30-იან წლებში საბჭოთა კინემატოგრაფისა და პარტიის უმაღლესი ხელმძღვანელობის ყველა გეგმიურ წარმოებაში იკითხებოდა ისტორიულ-რევოლუციურ თემატიკაზე შესაქმნელი ფილმების აუცილებლობა. „ამერიკანკა“ (რეჟ. ლ.ესაკია), „დარიკო“ (რეჟ. ს. დოლიძე), „სავურ-მოგილა“ (რეჟ.ივანე პერესტიანი), „დიადი განთიადი“ (რეჟ. მ.ჭიაურელი), „ლურსმანი ჩექმაში“ (რეჟ. მ.კალატოზიშვილი), „განწირულნი“ (რეჟ. ლ. პუში), „უკანასკნელი მასკარადი“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი), ეს ის ფილმებია, რომლებშიც ნაჩვენებია რევოლუციური მოძრაობის ფსევდოისტორია, ბოლშევიკების გმირულ ბრძოლა ძალაუფლებისთვის, ხალხის გათავისუფლება მემამულეებისა და კაპიტალისტებისაგან; თეთრგვარდიელები და ინტერვენციონისტები, მოღალატეები, რომლებიც ბოლშევიკურ პარტიაში „შეძვრნენ“ და ყველანაირად ცდილობდნენ რევოლუციის ჩაშლას და ა.შ. ისტორიულ-რევოლუციურმა კინომ დიდი როლი ითამაშა რევოლუციური მოვლენების მითოლოგიზებული ისტორიის შექმნაში, რომელის ინტერპრეტაციაც, საბჭოთა ხელისუფლების მითითებით მოხდა და საზოგადოების ცნობიერებაში დიდი ხნით დაიმკვიდრა თავი.

ისტორიული მოვლენების გაყალბების და პათოსით აღსავსე მითის მხრივ, აღსანიშნავია მიხეილ ჭიაურელის ფილმი „დიადი განთიადი“. აქ სტალინი ნაჩვენებია არა მხოლოდ როგორც ლენინის თანამოაზრე, არამედ მუდამ გვერდითმდგომი და მზრუნველი მეგობარი, რომელიც ხშირად აგრძელებს ან აკორექტირებს ლენინის მიერ წარმოთქმულ წინადადებებს. მეტიც, ფილმში ის გვევლინება, როგორც ოქტომბრის რევოლუციის მთავარი აქტორი, რომელიც განსაზღვრავს ბოლშევიკების ტაქტიკას წინასარეგულაციო პერიოდში, აცხადებს ძალაუფლების შეიარაღებული ძალით ხელში ჩაგდებას ლოზუნგს და აძლევს ბრძანებას ჯარისკაცებს აჯანყების დაწყების შესახებ. ეკრანზე სტალინი ბევრად უფრო თავდაჯერებულ და ბრძენ ლიდერად და ბელადად ჩანს, ვიდრე მისი მასწავლებელი.

შემთხვევითი არ შეიქმნა ფილმები ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილი ფილმები „არსენა“ (რეჟ. მ.ჭიაურელი), „გიორგი სააკაძე“ (რეჟ. მ. ჭიაურელი) და „ქაჯეთი“ (რეჟ. კ. მიქაბერიძე), თუმცა ეს უკანასკნელი „ვეფხისტყა-

ოსნის“ ერთ-ერთი თავის ეკრანიზაციაა. მათი სიუჟეტი საბჭოთა სახელმწიფოს პოლიტიკასა და მის აგიტაციურ-პროპაგანდისტულ ამოცანებთან იყო პირდაპირ კავშირში. ყოველ ამ ფილმში ვითარდებოდა ხელისუფლების მიერ ინტერპრეტირებული ისტორია, სადაც ისტორიული პერსონაჟები საბჭოთა ხელისუფლების სათქმელს ამბობდნენ.

სააგიტაციო პოლიტიკა ეხებოდა ბავშვებსა და მოზარდებსაც. ფილმები „ბანაკი მთაში“ (რეჟ. ა. თაყაიშვილი), „მზალო და ბელა“ (რეჟ. შ. ხუსკივაძე), „მამობილი“ (რეჟ. გ. ლომიძე), „კომუნარის ჩიბუხი“ (რეჟ. კ. მარჯანიშვილი), „ტანია ფრონტზე“ (რეჟ. ზ. ბერიშვილი) ჰუმანური და პატრიოტული ფასეულობების მოტივების გარდა, პოლიტიკური პროპაგანდის თემებსაც ატარებდნენ. სახელმწიფოსთვის მნიშვნელოვანი იყო: „სამშობლოსადმი უანგარო სიყვარულის, ვაჟკაცობის, გმირობის აღზრდა ახალგაზრდა თაობაში. შესაბამისად, თემატიკა უნდა იყოს მნიშვნელოვანი მუშათა კლასის, პარტიის ბრძოლისა და საინტერესო ჰეროიკული სიუჟეტური ხაზით“ (Кремлевский кинотеатр, 1928-1953, стр, 284)

საბჭოთა პერიოდში ცენტრალიზებული ფილმწარმოების პირობებში, ყველა ქართული, ისევე როგორც დანარჩენი კავშირში შემავალი ქვეყნების ფილმები, ინახება რუსეთში და დღემდე რუსეთის ფედერაციის ფილმების საცავშია. ამიტომ, აქ ჩამოთვლილი ნამუშევრები, მხოლოდ ნაწილია იმ ფილმებისა, რომელთა შესახებაც ვიცით. გარდა ამისა, ეს პერიოდი, 30-იანი წლები, უკავშირდება „დიდი ტერორის“ ეპოქას, როდესაც რეპრესირებულთა სიეებში უამრავი ხელოვანი მოხვდა. კინოსტუდიებში მასიურად ნადგურდებოდა ან „თაროზე იდებოდა“ ფილმები, სადაც ფილმის წარმოებაში მონაწილეობდნენ სახელმწიფო იდეოლოგიისათვის არასასურველი ხელოვანები. მათი საქმეები სრულფასოვნად დღემდე შეუსწავლელია.

საბჭოთა საქართველოს თერთმეტი წლისთავისადმი მიძღვნილ ანგარიშში ლავრენტი ბერია კინემატოგრაფზე ამბობს: „... ჩვენ გვყავს მთელი რიგი კინორეჟისორები, რომელთა მუშაობამ და მხატვრულმა პროდუქციამ კავშირის ყურადღება მიიპყრო. ჩვენი კინომრეწველობა ბურჟუაზიული ფორმალზმისა და ესტეტიზმის გადალახვით იკაფავს გზას სოციალისტური მშენებლობის დასმული ამოცანების რეალურ ასახვისკენ... < > კინო, საუკეთესო იარაღია სააგიტაციო-საპროპაგანდო მუშაობის საქმეში და ეს დაკისრებული ამოცანა მან პირნათლად უნდა შესარულოს“ (პროლეტარული ხელოვნებისთვის, 1932).

ამრიგად, სახელმწიფომ მოიპოვა სრული და უპირობო ძალაუფლება კინემატოგრაფის სისტემის ყველა აქტორზე. ძალაუფლების სათავეში კი მისი შემოქმედი, სტალინი იყო, რომელიც ერთპიროვნულად ხელმძღვანელობდა საბჭოთა კინოსისტემას, განსაზღვრავდა მისი განვითარების მიმართულებებს, იყო მისი მთავარი მრჩეველი და ცენზორი. მაგრამ ცხადია მხოლოდ ეს წარმატებას ვერ მოიტანდა. ძალაუფლების უზურპაცია ხელოვნების ამ

დარგში, არ არის მაყურებელთან წარმატების პირდაპირპროპორციული, შე-
საბამისად ტოტალიტარული სახელმწიფოებრივი მიზნის მიღწევის გარანტი.
სტალინური კინოსისტემის ძლიერება მდგომარეობდა იმაში, რომ პრაქტი-
კულთან ერთად, არსებობდა თეორიული და იდეოლოგიური ძალაუფლების
ვერტიკალი, ორიენტირებული მასობრივი მაყურებლის მოთხოვნებზე, რო-
მელმაც წარმოშვა სტალინიზმის მნიშვნელოვანი ფენომენი – სტალინის რე-
ჟიმის მითოლოგიისა და პროგრამული პარამეტრების აგიტატორი და მან გა-
დამწყვეტი როლი ითამაშა „კულტურული რევოლუციის“ განხორციელება-
ში.

30-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლებამ მიაღწია მთავარ წარმატებას.
კინემატოგრაფის საშუალებით მან მოახერხა საზოგადოების ცნობიერებაზე
ისეთი ბერკეტი შეექმნა, რომელიც საბჭოთა მაყურებელში უნაკლოდ ამ-
კვიდრებდა რეჟიმის იდეოლოგიასა და სოციალურ-პოლიტიკურ მითს.

დასკვნა

საბჭოთა კავშირში 20-იან წლებში, კინემატოგრაფში მიმდინარე განვითარე-
ბის ფორმა ვერანაირად ვერ აკმაყოფილებდა ხელისუფლებას. საბჭოთა
მმართველობისთვის პრობლემას ქმნიდა ის ფაქტი, რომ კინოსისტემა, რო-
მელიც დაფუძნებული იყო საბაზრო მექანიზმებზე და შედარებით, მაგრამ
მაინც არსებულ, შემოქმედებით თავისუფლებაზე, სადაც რეჟისორებს საშუ-
ალება ეძლეოდათ საკუთარი პოტენციალი და ნიჭი გამოეყვლინათ, სწრაფად
ვითარდებოდა. ლენინური უტილიტარული მიდგომის საფუძველზე შექმნი-
ლი ფილმები კი ხშირად უბრალოდ ვერც უძლებდნენ კონკურენციას. მაყუ-
რებელი პროპაგანდისტულ ქრონიკებსა და „კულტურფილმებს“ ნაკლები ინ-
ტერესით ეცნობოდა, მძაფრსიუჟეტიან და სათავგადასავლო ფილმებს კი
აშკარა უპირატესობას ანიჭებდა. მიმდინარეობდა კინოენის ახალი ხერხები-
სა და ფორმების ძიება, რომელიც საბჭოთა ხელისუფლებას არ სჭირდებო-
და, განსაკუთრებით სტალინიზმის ტოტალიტარული სახელმწიფოს ჩამოყა-
ლიბების პირობებში, სადაც ხელოვნების ნებისმიერი დარგი საზოგადოების
„ტვინების გამორეცხვას“ ემსახურებოდა.

იოსებ სტალინი ცხადია იზიარებდა ლენინურ მიდგომას იმის შესახებ, რომ
კინო საუკეთესო იარაღია პოლიტიკური იდეების აგიტაციასა და პროპაგან-
დისათვის. მაგრამ იცნობდა რა კარგად მასების ფსიქოლოგიას, თავისი წინა-
მორბედისგან განსხვავებით ბევრად წინ წავიდა და მნიშვნელოვანი კორექ-
ტივები შეიტანა ლენინურ დირექტივაში. სტალინს, ლენინისგან განსხვავე-
ბით, არ მიაჩნდა, რომ „მეათე მუზის“ დახმარებით საზოგადოება უნდა გა-
ნათლდეს, აიმაღლოს ცოდნა და ცნობიერება. მან ამ იდეას სხვა მიმართუ-
ლება მისცა – აგიტაციურ-პროპაგანდისტულ და საგანმანათლებლოს დაემა-
ტა გასართობი ფუნქციაც. სწორედ ეს ჩასწორება გახდა 30-იანი წლების

საბჭოთა კავშირში ჩამოყალიბებული „კინოსტალინიზმის“ სისტემის ძირითადი თეორიულ-იდეოლოგიური საფუძველი. ეს იდეოლოგიური პლატფორმა ცხადყოფს, რომ სტალინური ტოტალიტარიზმი მასების ფსიქოლოგიის გათვალისწინებით მოქმედებდა გონივრულად და წინდახედულად. ამაში და არა მხოლოდ საყოველთაოდ ცნობილ რეპრესიებსა და „გულაგების“ შექმნაში (შრომით-გამოსასწორებელი ბანაკების და კოლონიების მთავარი სამმართველო) იყო მისი ძალა. ამიტომ, 30-იან წლებში შექმნილი „სახალხო“ ფილმები არა მარტო იმ პერიოდში ჩამოყალიბებული მასობრივი კულტურის, არამედ სტალინის სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის ნაწილია, რომელიც მძლავრი იდეოლოგიური რეჟიმის „კულტურული რევოლუციის“ ბაზისს წარმოადგენს მორჩილი, შეშინებული და აღტაცებული „ახალი ადამიანის“ შექმნაში.

ამგვარად, 30-იან წლებში ბოლშევიკურმა სახელმწიფომ საბოლოოდ მოახერხა კინემატოგრაფზე კონტროლის დამყარება. უფრო მეტიც, „ხელოვნებათაგან უმთავრესის“ მართვის და კონტროლის სისტემა, რომელიც სტალინის მიერ იყო შექმნილი, იმდენად ტოტალურ მოვლენად იქცა, რომ ისეთი რთული და წინააღმდეგობრივი ფენომენი, როგორიც კინოა, „გამარტივდა“ და თავისი მრავალფეროვნების უმეტესი ნაწილი დაკარგა. ამ „მარტივმა“ და პრიმიტიულმა დეკლარირებულმა კინემატოგრაფმა კი, რომელსაც მხოლოდ უტილიტარული, პროპაგანდისტული ფუნქცია ჰქონდა შერჩენილი, საკმაოდ დიდხანს, თითქმის XX საუკუნის 60-იან წლებამდე იარსება და შეძლო დიდი ხნის მანძილზე შეენარჩუნებინა მაყურებლის ერთ ნაწილში მითი, კინოს მთავარი ფუნქციის – ილუზორული სამყაროს აუცილებლობის შესახებ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Alexandra, K. (1930). *XVI Party Congress*. USSR.
2. Berdyayev, N. (n.d.). *The Origin of Russian Communism*. .
3. Berdyayev, N. (n.d.). *The Origin of Russian Communism*. University of Michigan Press.
4. Beskin, O. (1928 №1). Some features from the life of Sovkino. *Soviet Cinema*, 3.
5. Edition. (1931, December 14). *Our Cinema*. *Pravda*, p. 2.
6. Party congress on cinema. (1928 №1). *Soviet Cinema*, 28.
7. Personal File, Art Palace (Fund-1, Folder-1783, manuscript-168).
8. Personal files, Art Palace (Fund-1, Folder-1783, manuscript-182).
9. war, B. r. (n.d.). <https://arzamas.academy/materials>.
10. Zhelev. (1991). *Fascism*. Moscow.
11. Zhelev, Z. (1995). *Fascism*. Moscow.
12. Zhelev, Z. (n.d.). *Fascism*. Moscow: 1991
13. BIBLIOGRAPHY Fomin, V. (2019) *Cinema and Power*. Publishing House *Materik*.

14. Forbidden Films (shelf). (1993) Scientific reserch Institute of cinematography. Moscow.
15. Khatiashvili, T. (2022). Soviet Fairy Tale About Good And Evel. Georgian cinema 1930-1940. Publisher: National Center of Georgia. p.180
16. Kontridze, E. *Sahkinmretsv – Exemplary Punishment* (2022). Georgia cinema 1930-1940. Publisher: National Center of Georgia. p.18
17. Kravchenko, A. (n.d.). *Creation of a new man*. Retrieved from <https://arzamas.academy/materials/1499>
18. Mamardashvili, M. (1995). Lectures on Proust. AD MARGINEM. Moscow
19. Party congress on sinema. (1928 №1). *Soviet Cinema*.
20. Personal files, Art Palace (Fund-1, Folder-1783, manuscript-182).
21. Personality and Power: Intercultural Dialogue. (1998) Moscow Philosophical Foundation.
22. team, E. (1931, December 14). Our Cinema. *Pravda*, p. 2.
23. Yampolsky, M. (1982) Cinema "total" and "montage". Magazine *Art of Cinema*, №7, p.130
24. *Кремлевский кинотеатр , беседа 7 октября, 1934г, стр, 952*. (2005). Москва: Росспен.
25. *Кремлевский кинотеатр, 1928-1953, стр, 284*. (n.d.). Москва: Росспен.
26. დუმბაძე, ს. ძ. (2017). *კოტე მიქაბერიძე*. თბილისი: საზოგადოებრივი გამომცემლობა.
27. ეიზენშტეინი, ს. (1964). *რჩეული ნამუშევრები 6 ტომად*. მოსკოვი : ისკუს-ტვო.
28. პარტიული ყრილობა კინოს შესახებ. (1928 №1). *საბჭოთა კინო*, 28.
29. პროლეტარული ხელოვნებისთვის. (1932). 1-2.
30. ფონდი -1, საქალალდე – 1783, ხელნაწერი – 168, ხელოვნების სასახლე.
31. ფონდი-1, საქალალდე-1783, ხელნაწერი-182, ხელოვნების სასახლე (პერ-სონალური მონაცემები).

ნინო გელოვანი

*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი ასისტენტი
საქართველო, თბილისი*

თამარ კუტალაძე

*ბათუმის 5 საჯარო სკოლა
ისტორიის დოქტორი
საქართველო, ბათუმი*

ფელინის „საბირიკონი“ და როგორი ცივილიზაციის დაქონებრაქცია: ისტორიის პოსტმოდერნული ხედვა

აბსტრაქტი: საბირიკონი“ ფედერიკო ფელინის მიერ კინემატოგრაფიული მასალის ინტერპრეტაციისა და ისტორიული თხრობის დეკონსტრუქციის მნიშვნელოვანი ეტაპია, ოპერატორ ჯუზეპე როტუნოსთან ერთად ქმნის რთულ ვიზუალურ სისტემას ზედმეტად ექსპრესიულს, აქ ყველაზე უმნიშვნელო დეტალსაც კი განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა, თავად რეჟისორი გადასაღებ მოედანზე კონტროლირებულ ქაოსს აღგებრას უწოდებდა, უმაღლეს მათემატიკას, მისი თქმით, ფილმში ყველაფერი გათვლილი უნდა იყოს, გროტესკული ვიზუალური გამოსახულებები, ბუნდოვანი საზღვარი ილუზიასა და რეალობას შორის, ჩვეულებრივი და ფანტასტიკური, პროზისა და პოეზიის, რეალობისა და ოცნების პარადოქსული კომბინაცია. გაიუს პეტრონიუსის რომანის სიუჟეტი რეჟისორმა მნიშვნელოვნად შეცვალა, როგორც ორიგინალურ წყაროში, მოქმედება ნერონის მეფობის დროს ვითარდება სიმპათიური ახალგაზრდა მამაკაცის, პროტაგონისტ ენკოლპიუსის გარშემო. მიმდინარე კვლევა მიმოიხილავს თანამედროვე კულტურის დამოკიდებულებას წარსულისადმი, რომელიც აღიქმება არა როგორც ფიქსირებული და ობიექტური მოცემულობა, არამედ როგორც ინტერპრეტაციისა და კონსტრუქციის შედეგი. ეს მიდგომა მკაფიოდ იჩენს თავს ფილმში, რომლის პოსტმოდერნული სტრუქტურა არღვევს თხრობით ერთიანობას და შორდება ტრადიციულ ქრონოლოგიურ და ეპიკურ მოდელებს და ამით აყენებს კითხვის ნიშნის ქვეშ ისტორიული წარმოსახვის სანდოობას. ფილმის ფრაგმენტული, სიუჟეტური დისონანსით გამორჩეული ეპიზოდები განასხვავებენ ხაზოვან აღქმას და უპირისპირდებიან ზღვარს რეალისტურ გამოსახვასა და ესთეტიკურ ინტერპრეტაციას შორის. ამგვარი სტრუქტურა უარყოფს წარსულის ერთმნიშვნელოვანი და საბოლოო ვერსიის არსებობას და უბიძგებს ისტორიულ დისკურსს კრიტიკული გააზრებისკენ. სურათის ვიზუალური სიმბოლიკა, სიუჟეტური ფრაგმენტულობა და პერსონაჟთა იდენტობის ცვალებადობა ადასტურებს, რომ მისი ალეგორიუ-

ლი სტრუქტურა წარმოადგენს მრავალშრიან ტექსტუალურ ფენომენს, რომელშიც ინტეგრირებულია ძალაუფლების, მორალისა და კოლექტიური მეხსიერების რთული ურთიერთქმედებები. შესაბამისად, „სატირიკონი“ წარმოაჩენს წარსულს, როგორც კულტურულად კონსტრუირებულ ხედვას და ამგვარად, ეხმიანება თანამედროვე ისტორიოგრაფიის კრიტიკულ ინტერპრეტაციულ მოდელებს.

საკვანძო სიტყვები: ფელინი; სატირიკონი; პოსტმოდერნიზმი; ისტორიული გადმოცემა; რომაული ცივილიზაცია; ვიზუალური დეკონსტრუქცია; კინო.

შესავალი: ფილმი „სატირიკონი“ (1969) წარმოადგენს იტალიური კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ ყველაზე ექსპერიმენტულ და კონტროვერსულ ნამუშევარს. კინორეჟისორი რომაელი მწერლის გაიუს პეტრონიუსის ტექსტის ფრაგმენტებზე დაყრდნობით ქმნის სრულიად ახალ კინემატოგრაფიულ ენას. „ტიტუსი თავისი დროის ადამიანებზე ჩვენთვის გასაგებ ენაზე წერს და მე მისი მოზაიკის დაკარგული ნაწილების დაბრუნება მინდოდა. ეს უფსკრული ყველაზე მეტად მიმიზიდა, რადგან მქონდა შესაძლებლობა, ჩემი ფანტაზიით შემევსო და ამით თავად გავმხდარიყავი მოვლენების მონაწილე, „ფილმი, რომელსაც სიზმარივით უნდა უყურო: ის უნდა იყოს ჰიპნოზური“ ფელინის ეს ციტატა ზუსტად უსვამს ხაზს კინოსურათის არსს, ამბავი საშიში და ამაზრუნია, ამავედროულად გასაოცრად მიმზიდველი და ჰიპნოზური. ის არ ცდილობს კლასიკური რომის ისტორიის სანდო რეკონსტრუქციას, არამედ მისი ესთეტიკური და კონცეპტუალური დეკონსტრუქციას ახორციელებს. მთავარი შეკითხვა, რომელიც ფილმის ისტორიული მიდგომიდან იზადება, ეხება კინოს ფუნქციას, როგორც ისტორიული პარადიგმის დესტრუქციულ მედიას და კოლექტიური მეხსიერების ცვალებადი ბუნების გარდაქმნის მექანიზმს. ბოლო საუკუნეში, პოსტმოდერნული თეორიების გავლენით, ისტორიული მოვლენები უფრო მეტად განიხილება არა ავთენტურ ქრონოლოგიურ სიუჟეტებად, არამედ კულტურული კონსტრუქციებისა და სუბიექტური ინტერპრეტაციების ერთობლიობად, რომელიც ემყარება კონკრეტულ სოციალურ-ისტორიულ კონტექსტს. ამ თვალსაზრისით, „სატირიკონი“ წარმოადგენს ვიზუალურ მანიფესტს, რომელიც აჩვენებს დროსა და თხრობით სტრუქტურას, როგორც მუდმივად ცვალებად და ფრაგმენტულ კომპონენტებს, რომლებიც ახალ მნიშვნელობებსა და ინტერპრეტაციებს იძენენ. ისტორია, როგორც კოლექტიური მეხსიერების ფორმა, ხელოვნების საგნად იქცა მრავალჯერ და მითოლოგიურ კონტექსტში განსაკუთრებულ ინტენსივობას იძენს კინემატოგრაფიაში. ფილმში წარსული მითი ხორციელდება როგორც ინდივიდუალური ფანტაზიის, სიმბოლურ დროთა და ემოციური განცდების მრავალშრიანი სივრცე. პეტრონიუსის ტექსტი განიხილება როგორც დისბალანსი ანტიკური კულტურის პარადიგმის სტრატეგიების, ალე-

გორიული რეფლექსიისა და სოციალური კრიტიკის კონცეპტუალური პარადიგმა, იმპერიული რომის გამწვავებული მდგომარეობის. თხზულების ფრაგმენტულობა, ირონია და ექსცენტრიული პერსონაჟები ქმნიან ლიტერატურულ ექსპერიმენტს, კულტურული ღირებულებების დეზინტეგრაციას. კვლევის მიზანია შევისწავლოთ „სატირიკონი“ რამდენად პარადოქსულად წარმოაჩენს არა მხოლოდ რომაული ცივილიზაციის დეზინტეგრაციას, არამედ ისტორიული დისკურსის შიდა დაშლასა და მისი სანდოობის პრობლემატიზაციას. ფილმი შეგნებულად არღვევს ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას და სიუჟეტურ თანწყობას, ქმნის სცენების ფრაგმენტულ და ალოგიკურ ჯაჭვს, რომელიც მაყურებელს არ სთავაზობს წარსულის ერთმნიშვნელოვან და თანმიმდევრულ ინტერპრეტაციას, არამედ აყენებს ინტელექტუალურ გამოწვევის წინაშე განაზოგადოს წარსული არალინეური, ესთეტიკურად და სიმბოლურად გაჯერებული ფორმებით.

მეთოდები: ნაშრომის მეთოდოლოგიური საფუძველი ეფუძნება ინტერდისციპლინურ მიდგომას, რომელიც აერთიანებს კინემატოგრაფიულ, ისტორიოგრაფიულ და ტექსტუალურ ანალიზებს. ეს კომპლექსური ანალიტიკური ჩარჩო იძლევა საშუალებას განვიხილოთ ფილმის პოსტმოდერნული სტრუქტურული და თემატური ელემენტები. ფილმის ეპიზოდები ქმნიან ფრაგმენტულ და ალოგიკურ ჯაჭვებს, რომლებიც მიზანმიმართულად არღვევენ დროისა და სივრცის ლოგიკას და ამგვარად კონსტრუირებენ არასტაბილურობის შეგრძნებას. პერსონაჟთა იდენტობის მერყეობა ხაზს უსვამს, როგორც ინდივიდუალური, ისე კოლექტიური მეხსიერების ცვალებადობას, ხოლო კინემატოგრაფიული სივრცე ხშირად პოზიციონირდება რეალურსა და ფანტაზიას შორის ზღვარზე.

ფელინი არ ისწრაფვის პეტრონიუსის ტექსტის დოკუმენტური ინტერპრეტაციისკენ; მისთვის იგი წარმოადგენს მითოლოგიურ და სიმბოლურ პლატფორმას, რომლის საშუალებითაც ქმნის სიმბოლურ კინემატოგრაფიულ დისკურსს, სადაც „ნიღბებით გადმოცემული სიმართლის“ კონცეფცია გარდაიქმნება ისტორიის რეპრეზენტაციის კრიტიკულ მოდელად, რომელიც ააშკარავებს თხრობითი კონსტრუქციების რელატივისტურ ბუნებას და კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ისტორიის აღქმის უნიფიცირებულ სქემებს.

შედეგები: „სატირიკონის“ და პოსტმოდერნულ ინტერპრეტაციაზე მსჯელობით გამოვლინა, რომ ფილმი არა მხოლოდ ძველი რომის ისტორიული რეპრეზენტაციაა, არამედ მრავალშრიანი ალეგორიაა და აღნუსხავს იმპერიული ცივილიზაციის კრიზისსა და თანამედროვე ეგზისტენციურ პრობლემატიკას. კვლევამ ცხადყო, რომ ფილმის ფლუიდული და ფრაგმენტული სტრუქტურა არღვევს კლასიკური ეპოსის თხრობის პრინციპებს და ქმნის ახალ ვიზუალურ და სიმბოლურ ზედაპირულ ფენას. გარდა ამისა, მის შემოქმედებაში განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ფსიქოანალიტიკური და

მითოლოგიური ფენომენების ინტეგრაცია, პერსონაჟების არქეტიპული ბუნება. ვიზუალური ენა და ოპერატორული ხერხები არა მხოლოდ ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებენ, არამედ მნიშვნელოვნად წვლილი შეაქვთ იდენტობის დინამიკაში და „ხედვის პოლიტიკაში“. სიტყვების უკიდურესი უხეშობისა და გარკვეული სცენების უხამსობის მიუხედავად, ძველი ლათინური რომანის ეკრანიზაცია ბაროკოს სტილისა და უცნაური სიახლის დაუფინყარ შთაბეჭდილებას ტოვებს. აქ მორალს ძნელად შეიძლება ეწოდოს გახრწნილი, უბრალოდ იმიტომ, რომ მათში ნაკლები თვალთმაქცობაა, ვიდრე თანამედროვე მორალში.

ფილმი მეტაფორების ენციკლოპედიას ჰგავს. რომანში კი პეტრონიუსმა თავად ცხოვრება გამოსახა, რომელსაც მუდმივად აწყდებოდა. სწორედ ამიტომ არის მისი რომანი სატირის ერთ-ერთი მაგალითი, რადგან სატირა ცხოვრების პრაგმატული მხარის ჟანრია. სატირას არ სჭირდება ხატოვნება და მეტაფორა, მინიშნებები და ალეგორია. სურათში ყველაფერი სხვაგვარადაა. პეტრონიუსის სატირაზე იცინი (თუმცა სევდიანად), ღვინის ჭიქით თამაშობ. ფილმის ყურებისას პირქუშად ფიქრობ: „რა ჯანდაბაა, ეს სამყარო განწირულია!“

დისკუსია: მსოფლიო ლიტერატურაში პირველი ცნობილი სათავგადასავლო (პიკარესკული) რომანის ტექსტი მხოლოდ ფრაგმენტებად შემორჩა: ამონარიდები მე-15, მე-16 და სავარაუდოდ მე-14 თავიდან. თხზულებას არ აქვს დასაწყისი, არც დასასრული და როგორც ჩანს, სულ 20 თავი იყო. რომაელი მწერალი, იმპერატორ ნერონის კარისკაცი; მეტსახელად „ელეგანტურობის არბიტრი“ აღწერს ყოველდღიურ ცხოვრებას პოეტური ჩანარტებით. ავტორის ვინაობა რჩება სადავო, თუმცა ტექსტი გამოირჩევა სტილისტიკური ცვალებადობით, რაც ამცირებს ისტორიის ერთგვაროვანი და ერთმნიშვნელოვანი გადმოცემის აუცილებლობას და სთავაზობს ალტერნატიულ ინტერპრეტაციებს. კითხვაზე პასუხი, თუ ვინ არის ალეგორიული თხზულების ავტორი, დიდი ხანია აწუხებს მეცნიერებს, რომლებმაც სხვადასხვა ჰიპოთეზა წამოაყენეს. ადრე ითვლებოდა, რომ „სატირიკონი“ ნერონის გარყვნილი ცხოვრებისა და მოქმედების აღწერა იყო, რომელიც ტაციტუსის თანახმად (ანალები, XVI, 19), პეტრონიუსმა მას სიცოცხლის ბოლო წუთებში გაუგზავნა. თუმცა, ეს ვერსია თავისთავად უფასურდება, პეტრონიუსის მიერ სიკვდილამდე დაწერილი პატარა რვეული არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ყოფილიყო რომაული კალიბრის დაახლოებით 20 წიგნისგან შემდგარი მოცულობითი რომანი. ზოგიერთი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ „სატირიკონი“ პეტრონიუსმა უშუალოდ ნერონისა და მის გარშემო მყოფი ლიბერტინებისთვის დაწერა. თხზულება მოგვითხრობს სამი ახალგაზრდისგან შემდგარი ჯგუფის ხეტიალსა და თავგადასავლებზე, რომლებსაც კონკრეტული პროფესია არ აქვთ და საექვო წარსული სარგებლობენ. ეს ადამიანები, რომლებმაც განათლება მიიღეს, მაგრამ არც ფული აქვთ და არც მტკიცე მორალური

პრინციპები, პარაზიტულ ცხოვრების წესს მისდევნ. შემთხვევითობის წყურვილით, ისინი მთელ მსოფლიოში დახეტილობენ და ეძებენ, თუ სად შეუძლიათ მოგების მიღება სხვის ხარჯზე. მოხეტიალე ცხოვრება, ჩხუბი და შერიგება, შეხვედრები და განშორებები ნაწარმოების სიუჟეტს ქმნის. მოქმედების ადგილმდებარეობა ხშირად იცვლება; შემორჩენილ ფრაგმენტებში გმირების თავგადასავალი იტალიის სამხრეთით ვითარდება. რომაული ეპოქა, თავისი კულტურული მრავალფეროვნებითა და ეგზისტენციური პათოსით აღიქმება არა მხოლოდ ქრონოლოგიური ფაქტების ერთობლიობის, არამედ მრავალმნიშვნელოვანი ვიზუალური და ინტერპრეტაციული გამოცდილების კომპლექსურად გადმოცემის სახით. ამ კონტექსტში იქმნება პეტრონიუსის „სატირიკონი“, ის უარყოფს ტრადიციულ ეპიკურ და ქრონოლოგიურ გადმოცემებს სატირიკულ -პაროდულ-ჩვენება-გააზრების პერმანენტული შემოქმედების ჟინს. საკმაოდ დრო გავიდა, კინოსურათი კლასიკად იქცა და მაყურებელს დღემდე ახსოვს. ფილმში რეჟისორი გაიუს პეტრონიუსის რომანს ეყრდნობა, თუმცა განზრახ ცვლის მას: ის ხაზს უსვამს მისი აზრით ყველაზე მნიშვნელოვან საკითხებს.მისი კინემატოგრაფიული ინტერპრეტაცია არ წარმოადგენს ტექსტის პირდაპირ ადაპტაციას, არამედ განიხილება, როგორც მისი ინტერპრეტაციული პროცესის შედეგი, სადაც რეჟისორი ქმნის მითიურ და წარმოსახვით ისტორიას, რომელიც ეწინააღმდეგება ისტორიული რომის ტრადიციულ რეკონსტრუქციას: „მე შევექმენი ჩემი რომი“ (Fellini, 1969). ამ მიდგომით უარყოფს ისტორიული კინოს კონვენციურ ფორმებს და გვთავაზობს ისტორიას, როგორც ემოციურ-სენსორულ გამოცდილებას, რომელიც აღემატება ქრონოლოგიურ ფაქტებს: „ისტორია როგორც თხრობა გარდასულ ამბავთა აყალიბებს მოვლენებს ფორმაციებისა და ეპოქების, სივრცობრივ-გეოგრაფიული პრინციპით, რომელსაც თხრობით სინამდვილეს უწოდებენ“ (White, 1973: 55)[‡]. ფილმის თხრობითი ფორმა გარდაიქმნება მეტაფორულ და ალეგორიულ სიუჟეტად, სადაც ისტორია არ არის ხაზოვანი გადმოცემა, არამედ მუდმივი კონსტრუქცია დამახინჯებული აღქმით. პირველივე კადრიდან ხელოვანი მაყურებელს ვნებისა და გარყვნილების ატმოსფეროში სთავაზობს ძველი რომის არასასიამოვნო მხარეს. მთელი ფილმის განმავლობაში რეჟისორი თამაშობს დიდებულსა და საცოდავს, ამალღებულსა და უღირსს შორის კონტრასტებზე. თხრობა მართლაც უსწორმასწოროა, თუმცა თითოეული კადრი, რომელიც ერთი შეხედვით წინასთან არ არის დაკავშირებული, მხოლოდ ავსებს მას, ქმნის ერთგვარ მონოლითს მეტაფორებისა და მინიშნებების. ფელინი ოსტატურად ამხელს ადამიანების მანკიერებებს: მის ფილმში არც ერთი დადებითი პერსონაჟი არ არის, ისინი ყველა საკუთარ სნეულებებში არიან ჩაფლულნი-ეს ყველაფერი,

[‡] White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.

თეატრალურობასთან ერთად, არარეალურობის ეფექტს ქმნის. რეჟისორი იყენებს მრავალფეროვან სტილისტურ და ექსპერიმენტულ ხერხებს: არაკონვენციური მონტაჟი, ფილმის კონტრასტული კადრები და ფრთხილად აგებული ფრაგმენტული სტრუქტურა ქმნიან ალეგორიულ სივრცეს, რაც გამოხატავს თანამედროვე პოსტმოდერნული კულტურის ეგზისტენციურ და იდენტობის პრობლემატიკასაც. ამ მხრივ, ფილმი ემთხვევა იმ პოსტმოდერნისტულ დისკურსს, რომელშიც, უმბერტო ეკოს სიტყვებით, „პოსტმოდერნიზმი არ განადგებს წარსულს, არამედ მას ირონიით, თამაშიანობითა და რეფლექსიით უბრუნდება“ (Eco, 1984: 67)[§]. ფილმის სიურეალისტური სცენები, მაგალითად მინოტავრთან ბრძოლა და თევზის ცეკვა, ატარებენ სიმბოლურ და ემოციურ დატვირთვას, გამოხატავენ კულტურული მეხსიერების კრიზისს და ადამიანის ყოფიერების ფუნდამენტურ პათოსს (Artaud, 1958: 75)^{**}.

„ტრიმალქიონის სუფრის“ სცენა არ წარმოადგენს მხოლოდ რომაული დეკადენციის ვიზუალურ რეალობას; იგი ეხმიანება იმგვარ პოსტმოდერნულ თეორიებს, რომლებიც ისტორიულ დისკურსს განიხილავენ კონსტრუქციულ და პოლიტიკურად მოტივირებულ აქტად (იხ. Hutcheon, 1988: 97). ტრიმალქიონის ფიგურა ერთდროულად არის, როგორც „კულტურული კარიკატურა“, ასევე სოციალური ალეგორია: იგი წარმოადგენს ტიპურ „ახალ რომაელს“, რომელიც, მიუხედავად სავაჭრო გარიგებებით მოპოვებული სიმდიდრისა, რჩება გონებრივად გაუნათლებელ და ვულგარულ ფიგურად. მისი მცდელობა, შექმნას განათლებული ადამიანის იმიჯი (ბიბლიოთეკა ლათინურ და ბერძნულ ენებზე, მღერის ჰომეროსის ჰიმნების) საბოლოოდ მეტყველებს სიმბოლური კაპიტალის სიმულაციაზე, რომელიც კულტურულ ღირებულებად ვერ გარდაიქმნება. ნადიმის ეპიზოდებში თვალსაჩინოდ გამოვლენილია პეტრონიუსის აღწერის მეთოდოლოგიური სტრატეგია დეტალების უკიდურესი კონკრეტიზაცია, საგნობრივი სიმდიდრე და ვიზუალური გადატვირთულობა, რაც ნადიმის გასტრონომიულ სცენებს განსაკუთრებულ ესთეტიკურ ინტენსივობას ანიჭებს. ფელინის მიერ ესთეტიკურად გადატვირთული ღრეობის დეტალები კინემატოგრაფიულად ტრანსფორმირდება და წარმოჩინდება, როგორც ვიზუალური ჰიპერბოლა, რომელიც ერთდროულად არის გროტესკული, სატირული და დესტრუქციული ისტორიული მეხსიერების მიმართ. ეპიზოდის თეატრალიზებული და მეტაფორული ბუნება ქმნის ალეგორიულ ხიდს ძველი რომის მორალურ-ეკონომიკურ მოდელსა და თანამედროვე სამყაროს ეგზისტენციურ დეზორიენტაციას შორის. ტრი-

[§] Eco, U. (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press.

^{**} Artaud, A. (1958). *The theater and its double* (M. C. Richards, Trans.). Grove Press. (Original work published 1938)

მალქიონის ფიგურა ხდება ტრავმული ისტორიების, კოლექტიური უგუნურების და ფარისევლური ძალაუფლების სიმბოლო.

ნერონის პერსონაჟი წარმოადგენს ძალაუფლების ტრაგიკულ განადგურებას და პიროვნულ დაშლას. მისი ქცევა და ფსიქოლოგიური გადახრები ასახავს იმპერიული რომის მორალურ სიძნელებებს და იმავე დროს, თანამედროვე საზოგადოების ზოგჯერ ეგზისტენციურ გადაღლილობას. ნერონის ფიგურა არა მხოლოდ ისტორიული ტიპაჟია, არამედ სიმბოლო იმისა, როგორ შეიძლება ძალაუფლებამ და პიროვნულმა ამბიციებმა გამოიწვიოს სოციალური დესტრუქცია, ფსიქოლოგიური კრიზისი. „მისი თავგადასავალი ცხადყოფს, რომ ავტოკრატიული მმართველობა ხშირად თან ახლავს ძალაუფლების შიზოფრენიულ გამოვლინებებს და მისი შედეგებ მხოლოდ პირადი ტრაგედიით არ შემოიფარგლება, არამედ ღრმად შეეხება საზოგადოების სტრუქტურებსაც. ნერონის სიუჟეტური და ვიზუალური კოდი ფილმში ასახავს ძალაუფლებისადმი კრიტიკულ დამოკიდებულებას, რომელიც ერთდროულად შეიცავს ისტორიულ და კულტურულ ინტერპრეტაციას „(Jameson, 1991: 19)^{††}. რეჟისორი ქმნის სიზმრულ, გროტესკულ და სიმბოლურ კინოსურათს, რომელიც ძველი ტექსტის პაროდულ ინტერპრეტაციას სცდება და კონცეპტუალურად აერთიანებს ფსიქოანალიტიკურ, მითოლოგიურ და ფილოსოფიურ ფენომენებს ერთიან, პოსტმოდერნულ მრავალშრიან სტრუქტურად. ამგვარად, კინო გარდაიქმნება არა მხოლოდ ანტიკური სიუჟეტის ვიზუალურ ვერსიად, არამედ კულტურული ცნობიერების და არქეტიპული პროცესების კინემატოგრაფიულ სივრცედ, სადაც ისტორიული ქრონიკა გზას უთმობს ალეგორიულ და პოეტურ გამოცდილებას. პეტრონიუსის ტექსტი, კულტურის „კრიტიკული სარკეებისა“ და ღვთაებრივი ძალების ზემოქმედების თემების მდიდარ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. ენკოლპიუსის პერსონაჟის გარშემო შექმნილი დაძაბულობა განპირობებულია რეპროდუქციული ენერგიის ღმერთის წინააღმდეგობრივ გავლენასთან, რაც ტექსტში დრამატულ განზომილებას პაროდულ და იუმორისტულ შრეებთან აერთიანებს. სურათში ნერონის ფიგურა გასცდება ისტორიული პერსონაჟის ფარგლებს და გარდაიქმნება ძალაუფლების დესტრუქციული ფორმების სიმბოლურ გამოხატულებად, რომელიც სხვადასხვა ინტერპრეტაციულ კონტექსტში ახალ მნიშვნელობებს იძენს. ფილმის შექმნის პერიოდი ემთხვევა XX საუკუნის 60-იან წლებს, დროს, როცა ევროპა სოციალურ-კულტურულ კრიზისს განიცდიდა და მორალური ღირებულებების დაქვეითება მკვეთრად იჩენდა თავს. ფედერიკო, როგორც კლასიკური ავტორები, იყენებს წარსულს კრიტიკული დისკურსის ინსტრუმენტად, სადაც ძველი რომის პოლიტიკური და სახელმწიფოებრივი მანკიერებები თანამედროვე სოციალური ურთიერთობების ფონზე მირაჟად იქცევა. ფილმში ხშირად ერ-

^{††} Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.

თმანეთში ირეკლება სიურრეალიზმის ელემენტები: თევზის ცეკვა, მინოტავრთან ბრძოლის სცენა, ევმოლპუსის სხეულის ჭამა, ეს ვიზუალური ექსპერიმენტები ფუნდამენტურად ეყრდნობა ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებს, კერძოდ პეტრონიუსის ტექსტებსა და ანტონენ არტოს პრნციპს: გაენადგურებინა სცენასა და მაყურებელს შორის ზღვარი. რეჟისორი გეთავაზობს არა მხოლოდ ისტორიული მოვლენების სუფთა დაკვირვებას, არამედ მათი ძირეული გადაფასების გამოცდილებას, რაც მნიშვნელოვნად ამდიდრებს როგორც ისტორიული ცოდნის, ასევე კულტური სივრცეს, სადაც რეალობა დროებით იშლება და მის ადგილს კოლექტიური არაცნობიერი იკავებს.

ფელინის შემოქმედების მახასიათებელია იუნგისეული თეორიები, განსაკუთრებით სიზმრების ინტერპრეტაცია. რადგან იუნგისეული კონცეფცია სიზმრებს განიხილავდა, არა როგორც ავადმყოფობის სიმპტომს, რომელსაც განკურნება სჭირდება, არამედ, როგორც ერთგვარ მაკავშირებელს არქეტიპულ სახეებთან. შვეიცარიელი ფსიქოანალიტიკოსი არქეტიპს წარმოადგენდა ინსტინქტური ქცევის ნიმუშად, მისი გამოვლინების ერთგვარ ფორმად. არქეტიპები არა შინაარსის მატარებელი ხატები, არამედ გარკვეული ტიპის აღქმისა და ქმედების უშინაარსო ფორმებია, რომლებიც სხვადასხვა სიტუაციაში, შესაბამისობის მიხედვით, ინსტიქტური ძალით აქტიურდება. სიზმრებისა და არქეტიპების ინტერპრეტაცია ქმნის ფსიქოანალიტიკურ დრამატულ ქსოვილს, რომელიც ფილმის ძირითადი თემის გადმოცემის საკვანძო ელემენტად ხდება. ფილმში ფსიქოანალიტიკური და მითოლოგიური ელემენტები მჭიდროდ ერწყმის თანამედროვე პოსტმოდერნულ ხედვას. კინოს პირველივე კადრში რომაულ გრაფიტები სიმბოლურად გამოხატავს, ერთი მხრივ მრისხანებასა და სასოწარკვეთას, ასევე ორი მთავარი პერსონაჟის ენკოლპიუსისა და ასკილტოს დაძაბულ და კონფლიქტურ ურთიერთობას. მათი განწყობები, გარეგნობა და ურთიერთქმედება პირდაპირ კავშირშია რომის იმპერიის კულტურული მნიშვნელობების დაკარგვასა და დეგრადაციის პროცესთან. მათი ფიზიკური ფორმები მახასიათებელია სექსუალობის სუბლიმაციური გარდაქმნით, სადაც გენდერული კონვენციები ირღვევა და უხეშად წარმოაჩენს ჰომოეროტიკულ და ტრანსგენდერულ იდენტობას. ფილმში ჩანს გავლენა ისეთი ავტორების, როგორებიც არიან ლუდვიგ ვიტგენშტაინი და კარავაჯო. ვიტგენშტაინის ენის ფილოსოფია, მისი დუმილის და მრავლმნიშვნელოვნების პრობლემატიკა, მის კინომეტყველებაში აისახება ფრაგმენტულ თხრობაში და არქეტიპულ პერსონაჟებში („რაც ვერ ითქმის – უნდა გაჩუმდე“). მაესტროს ვიზუალური პოეტიკა განსაკუთრებით მჭიდროდ უკავშირდება კარავაჯოს მხატვრობას. მათთვის სხეული გატანჯული, ვნებიანი, დაღლილი წარმოადგენს დრამის მთავარ ეპიცენტრს. კარავაჯოს შუქ-ჩრდილის კონტრასტები, ხორციელი წმინდანები და უშეღავათო სენსუალიზმი პირდაპირ აისახება კადრებში. „სატირიკო-

ნის“ ფიგურები თითქოს კარავაჯოს ტილოდან გადმოსული სხეულებია, ქალაქის ალეგორიულ სახე. აღსანიშნავია, რომ ფილმის ეკრანიზაცია წარმოადგენდა მნიშვნელოვან გამოწვევას, როგორც ანტიკური ხანის სიზუსტის შენარჩუნების, ისე სიუჟეტური სტრუქტურის კომპოზიციური განვითარებისა და გაგების თვალსაზრისით. რიკიორისეული ისტორიის „გრამატიკა“ აქ ვეღარ მუშაობს; დრო ხასიათდება, როგორც არანრფივი, ემოციური და ტანჯვაზე აგებული ფენომენოლოგია. ფილმში წარსული არ არის რეკონსტრუირებული, არამედ დაბრუნებულია, როგორც მოჩვენება, როგორც ალეგორიული კადრი, დაუსრულებელი სიმღერა. ისტორიის დეკონსტრუქცია, ტრავმის ვიზუალიზაცია და ძალაუფლების მატერიალური ტრანექტორია საბოლოოდ ერთიანდება ერთ უხმო, მაგრამ რეზონანტურ სივრცეში, სადაც მხოლოდ სხეული რჩება, როგორც უკანასკნელი ქრონიკალური თხრობის მოდელი.

დასკვნა: „სატირიკონი“ პოსტმოდერნული კინოს გამორჩეული ნიმუშია, რომელიც ისტორიის, სექსუალობის, იდენტობისა და კულტურული რღვევის თემებს ერთმანეთთან აკავშირებს ეკლექტური ვიზუალური ენის, თხრობითი ფრაგმენტულობისა და იდეოლოგიური დეკონსტრუქციის მეშვეობით. ეს არ არის უბრალოდ რომის იმპერიის ეპოქის რეკონსტრუქცია; ფელინისეული რომი ფსიქიკური ლანდშაფტია მონსტრუული, სიზმარეული და სუბლიმირებული. რეჟისორი არ ცდილობს ისტორიის მონუმენტალიზებას; პირიქით, ის აქცენტს აკეთებს იმაზე, რაც მარგინალურია, დამალულია, დამახინჯებულია და არქივის ნაცვლად ქმნის ალეგორიას. „სატირიკონი“ იმართება არა ლოგიკით, არამედ სიმბოლური სტრუქტურებით, სადაც სიკვდილი და ეროსი, კარნავალი და დაკითხვა, გროტესკი და ტრაგედია ერთდროულად მოქმედებენ. სწორედ ამ რთულ, მრავალშრიან ქსოვილში ახერხებს, გადმოსცეს არა კონკრეტული ეპოქის ისტორია, არამედ ისტორიის განცდა როგორც რღვევის, დაკარგვისა და მუდმივი შეცვლის პროცესის გამოცდილება. ფერადოვანი პალიტრა (ღვინის, ოქროს, ინდიგოსა და მწვანე ნაზავი) ქმნის მდიდრულ, თუმცა მძიმე ფსიქოდელიურ ემოციას. გროტესკული კოსტიუმები და მაკიაჟი არა მხოლოდ ვიზუალური დეკორაციაა, არამედ არის პერსონაჟების შინაგანი ტრავმებისა და სოციალური ჩარჩოების სიმბოლური გამოხატულება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
2. Artaud, A. (1958). *The theater and its double* (M. C. Richards, Trans.). Grove Press. (Original work published 1938)
3. Barthes, R. (1977). *Image-music-text*. Fontana Press.

4. Benjamin, W. (1969). Theses on the philosophy of history. In *Illuminations*. Schocken Books.
5. Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
6. Eco, U. (1984). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts*. Indiana University Press.
7. Fellini, F. (Director). (1969). *Satyricon* [Film]. Rizzoli Film.
8. Foucault, M. (1978). *The history of sexuality, Vol. 1: An introduction*. Pantheon Books.
9. Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.
10. Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
11. Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
12. Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge & Kegan Paul.
13. Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
14. Petronius Arbiter. (1922). *Satyricon* (B. Foster, Trans.). Harvard University Press.
15. Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative*. University of Chicago Press.
16. White, H. (1973). *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Johns Hopkins University Press.
17. Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans.). Blackwell.

ფილმი:

18. Fellini, F. (Director). (1969), „*Satyricon*.“Rizzoli Film.

მარიამ ახალკაცი

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო, თბილისი

ნარკომანია, როგორც „აპოკალიფსი“ ძველი და ახალი რეალობა

ნარკომანია, როგორც თემა, როგორც პიროვნული, საზოგადოებრივი და სოციალური „აპოკალიფსი“, თანამედროვე სამყაროს უმწვავესი პრობლემაა. ქართულ და მსოფლიო კინოში, მის მიმართ, საკმაოდ აქტიურია ინტერესი. ეს პრობლემა ბევრად ადრეულ პერიოდშიც ექცეოდა რეჟისორების ყურადღების ცენტრში.

კინომცოდნე, მანანა ლეკბორაშვილის სტატიაში „ცუდი, კარგი ხალხი“ (ჟურნალი „ფილმპრინტი“ (2018), დასაწყისშივე, ისმის კითხვა – „ქართული კინოს მაყურებლებში ხშირად გაიგონებთ უკმაყოფილო წამოძახილს: „ისევ ნარკომანია?!“, „ისევ ოთხმოცდაათიანი წლები?“... კითხვა „ისევ ნარკომანია?“ თითქოს მიმართულია საზოგადოებისკენ, ქართული კინოს აუდიტორიისკენ. ამ თემაზე იმუშავა სხვადასხვა რეჟისორმა და უდავოა, რომ ნარკომანიის ტკივილი, დღემდე მძიმე საკითხია.

მანანა ლეკბორაშვილის აზრით, საზოგადოების კითხვიდან გამომდინარე, პასუხი ასეთია – დიახ, ისევ ნარკომანია, ეს ერთ-ერთი აქტუალური საკითხია და მის მიმართ, განსხვავებული სამყაროს არა ერთ რეჟისორს, სხვადასხვა ხედვა აქვთ. საერთო სათქმელი ერთია, რომ ნარკოტიკი აპოკალიპტური დასასრულია, თუმცა, პერსონაჟების მიდგომა წამლისადმი და ნარკოტიკის როლი თითოეულის ცხოვრებაში – განსხვავებულადაა აღბეჭდილი.

ქართველი და სხვა ქვეყნების რეჟისორების დამოკიდებულება ნარკომანი პერსონაჟების მიმართ, რომლებმაც საკუთარ სიცოცხლეზე, სიცოცხლეშივე, თავიანთი სურვილით თქვეს უარი, რადიკალურად განსხვავებულია. დასავლელი რეჟისორები, ზოგიერთ შემთხვევაში, პირდაპირ და შეუღამაზებლად აჩვენებენ რეალობას, რისი მაგალითიცაა დენი ბოილის ნამუშევარი „ნემსზე“. ქართველ კინოხელოვანებს, პრობლემის განსხვავებული ხედვა და მაყურებლამდე თემის მიტანის სხვაგვარი ფორმა და გამოცდილება აქვთ. აქ ძირითადად გამოორიცხავენ ნატურალიზმსა და მოვლენათა თანმხლებ, აღწერით დეტალიზაციას, აშკარად „გაშიშვლებულ“ და რეალისტურად დადგმულ სცენებს. შესაბამისად, მხატვრულ გადანყევტაში მოვლენის აღქმა კონკრეტულ ჩარჩოებს სცდება და ზოგადდება.

* ლეკბორაშვილი მ., ცუდი კარგი ხალხი, Filmprint, 2018, <https://georgian-cinema.ge/index.php/ge>

განვიხილავთ ამ ტენდენციის გამომხატველ ორ ფილმს – ლევან კოლუაშვილის „ქუჩის დღეებს“ (2010 წელი) და დენი ბოილის ფილმში აღბეჭდილ პრობლემას (Trainspotting. 1996 წელი). ფილმის ქართული თარგმანი ყველა ინტერნეტ და სხვა წყაროში ასე განისაზღვრება, მაგრამ შესატყვისი შეიძლება გავიგოთ, როგორც „ჩხირკედელაობა“, ან „არაფრის კეთება“.

ლევან კოლუაშვილი „ქუჩის დღეებში“ სათქმელს პირდაპირ, მაგრამ რეალისტურად განზოგადებულად გადმოსცემს. დენი ბოილისგან განსხვავებით, მას გამოარჩევს დახვეწილი თხრობის მანერა და ლოგიკური თანმიმდევრობა. ამავე დროს, „კოლუაშვილმა ჩინებულად მოახერხა ის, რაც იქამდე ქართველმა კინოს მკეთებლებმა ვერ შეძლეს: აირჩია ფეხით ნატყეპნი იდეა და დახვეწა. განმინდა ნადებებისგან“.* ამ მოსაზრებას რთულია არ დაეთანხმო, რადგან მტკივნეული თემის გადაღება, ამავე დროს, ბევრჯერ „ნატყეპნი იდეის“ გაცოცხლება საინტერესოდ, მსგავსებების და განმეორებების გარეშე, ძალზე მძიმე ამოცანად ჩანს.

დენი ბოილიც აჩვენებს, როგორები არიან ნარკომანები და როგორია მათი ყოფა. აჩვენებს, ნარკომანიის სინამდვილეს, ნარკოდამოკიდებულების ცხოვრების დეტალიზებით. რეჟისორი მძაფრი, ხანდახან ნატურალისტური ფორმით, ასახავს მოვლენის ბნელ და პირქუშ რეალურ სახეს. თუმცა, ამ ყველაფერს „შავი კომედიის“ ჟანრში წარმოადგენს და განსხვავებული პოზიციიდან გვიოთხებს ზიზლისა და გაუფერულებული შეგრძნებების აღქმას ეკრანიდან.

„ქუჩის დღეების“ მთავარი გმირი ნარკომანი ჩეკია, რომლის ირგვლივაც ვითარდება მოვლენები. ნაჩვენებია მისი ყოველდღიური და ერთფეროვანი ცხოვრება – არაფერი სასიკეთო, თუმცა არა იმიტომ, რომ არ უნდა, უბრალოდ არ გამოსდის სხვაგვარად. მსახიობი და რეჟისორი, პერსონაჟის ფსიქოტიკს იმგვარად ქმნიან, რომ გასაგები ხდება მისი ავადმყოფობის, ტრაგიზმისა და პიროვნული „აპოკალიფსის“ მიზეზიცა და შედეგიც. ჩეკის ჰყავს ოჯახი, მაგრამ არათუ ცოლ-შვილისთვის, საერთოდ არავისთვის შეუძლია რაიმე ქმედითი ნაბიჯის გადადგმა, გარდა ფინალისა, სადაც აშკარა ხდება სინამდვილეში ვინაა და როგორი ადამიანია ის, რომ მას შერჩენილი აქვს სინდისიც და სიყვარულიც – ადამიანობის ორი მთავარი და გამორჩეული კრიტერიუმი და ღირებულება. ლევან კოლუაშვილის ფილმი კრიმინალური ნარკომანიის თემა-საც ეხება. ჩეკი ცხოვრობს საზოგადოებაში, რომლისთვისაც ყველაფერი სულერთია და რომელსაც ბევრი უარყოფითისა და ამორალურის ჩადენა შეუძლია, ამის ნათელი მაგალითია პოლიციის მოთხოვნა, რომ მისი მეგობრის შვილის ცხოვრება გაანადგუროს, თუმცა ის, რომ სადღაც მისი ტრაგიკული სულის სიღრმეში არ არის ყველაფერი სულერთი, მკაფიოდ იკითხება და იკვეთება ფინალურ სცენაში, გმირის თვითმკვლელობით.

* გორგილაძე დ., – „ქუჩის დღეები“ ანუ მავნე ქიმია. <https://mastsavlebeli.ge>

„ნემსის“ გმირ, ახალგაზრდა ნარკომან – რენტონისა და მისი, ასევე ნარკომანი მეგობრების ერთადერთი საფიქრალი არის ნარკოტიკის შოვნა და მიღება, რითაც ისინი სამყაროს – რეალობას ეთიშებიან. ასე გრძელდება მათი არსებობა: დრო გაჰყავთ კლუბებში, მიმართავენ სხვადასხვა ფუჭ გზას, უსასრულოდ, ერთი და იგივე არაფრისკეთებას და ეს თითოეულის ცხოვრებისეული და პირადი არჩევანია. თუმცა, ყოველმა მათგანმა იცის, რასაც აკეთებს. ისინი ერთი კონკრეტული სამყაროს ნაჭუჭში არიან მოქცეულნი და ამ ნაჭუჭისა და საშინელი ყოფის იქეთ არ იყურებიან, არც ცდილობენ იგრძნონ, თუ როგორია ნამდვილი ცხოვრება. ბოილი ქმნის ერთგვარ შარჟს საზოგადოებასა და ნარკომანიის პრობლემაზე, რომლის სიმძიმეს, ბუნებრივია, რეჟისორის იუმორი, პრობლემის მიმართ, არ აფერმკრთალებს. „ნემსში“ თითქმის ყველა ეპიზოდი აღსავსეა მოულოდნელობებით და ეფექტებით, რომელთა საშუალებითაც, რეჟისორი – ნატურალიზმით, მკვეთრ ფერებში და გახსნილად აჩვენებს ნარკომანების ყოფას, იმას, თუ როგორები არიან ნარკომანები და აშიშვლებს მათ შინაგან და მენტალურ სამყაროს, რომელიც ცარიელია და ეს სიცარიელე კი, ნათლად იკითხება ფილმში. პრობლემა ეს არის – რამდენად ქმედითია შავი იუმორი და ნატურალიზმი ტრაგიკულ მოტივებთან მიმართებაში სწორედ ნარკომანიის თემაზე, საკამათოა. თუმცა, გარკვეული ტიპის გაიოლებულ აღქმით სივრცეს ნამდვილად ქმნის.

„...აი ამ გმირებიდან და იმ გმირებიდან, რომლებიც 60-იან წლებში ქართულ კინოში მკვიდრდება, 90-იანი წლების დასაწყისში გმირის სახის შექმნის პროცესმა აქტიურიდან პასიური პროტესტის ფორმა შეიძინა, პასიური მუხტი განავითარა. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ამ მხრივ არის დიტო ცინცაძის „ზღვარზე“ და ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“. სადაც შემთხვევით არ ხდება, რომ ახალგაზრდა ადამიანის თვითდამკვიდრების პროცესი ქართულ კინოში ნიჰილისტურად განწყობილი, პასიური გმირის ქცევაში გადაიზრდება, სადაც გმირს, ახალგაზრდა ადამიანს, ომის, სამოქალაქო დაპირისპირების, ყველანაირი ურთიერთობის ფონზე აღარაფერი უნდა, და თუ ცნობიერებაში გარდატეხა არ მოხდა, ხსნის გზას არ ეძებს. ეს გმირები თავიანთი ძირითადი ხასიათით გამოირჩევიან, როგორც ძალიან პასიური, გასაოცარი პესიმიზმით და უცნაური განურჩევლობით და ინდეფერენტულობით მოსილი გმირები.“*

ჩეკი – მორალურად და პიროვნულად – ღირსეული ადამიანია. მან იცის, რა არის – ღირსება, სინდისი, სიყვარული, მორალი და სწორედ ამიტომ, ის ადამიანად რჩება.

*

<http://filmeducation.ge/%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%A1%E1%83%A3%E1%83%A0>
ლშ თლშლქი ღთ ლშ, თV თლშ

ბოილის არც ერთ პერსონაჟს, ჩეკის ეს თვისებები არ გააჩნია, არაფერი აქვს რაიმე ძვირფასი, რისი დაკარგვაც, ტრაგედია იქნებოდა. ჩეკი ტრაგიკულია, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ნარკომანია და ავადაა, ასევე იმიტომ, რომ მან დაკარგა ყველაზე მნიშვნელოვანი – ღირსება და მიხვდა ამას. ახალგაზრდა ნარკომანები ირჩევენ უსიცოცხლო სიცოცხლეს. მათში არ ცოცხლობს არც რწმენა, არც ერთგულება და არც ცხოვრების სიყვარული. არ იციან, რას ნიშნავს ნამდვილი მეგობარი, როგორია გულწრფელი გრძნობა, მათთვის არაფერია ღირებული. არ იციან, რა არის ბედნიერება და მწუხარება. ისინი მხოლოდ მაშინ არიან ბედნიერები, როდესაც ნარკოტიკს მოიხმარენ და ხდებიან უბედურები, როდესაც მის გარეშე უწევთ ყოფნა.

ჩეკი მორალური არჩევანის წინაშე დგება. იცის, რომ მხოლოდ ორი გამოსავალი აქვს, ან უნდა დაეხმაროს პოლიციას, რომელსაც ის არ აინტერესებს და რომელიც მისით მანიპულირებს. ან, არ გაურიგდეს მას, საკუთარი თავის გადასარჩენად და გადაარჩინოს მეგობრის შვილი, არ დაკარგოს პირადი „მე“ და ღირსება. ბოილთან, არც ერთი პერსონაჟი არ დგას მორალური არჩევანის წინაშე და, შესაბამისად, დასაკარგიც არაფერი აქვთ. მორალური და ფიზიკური არჩევანი, ქართული კინოს 60-იანელებიდან მოყოლებული, ძალზე ხშირად ხდება გარდამტეხი მოტივის საფუძველი. თუმცა, ნარკომანიაში დაკარგული გმირების პრობლემა მოგვიანებით, მეოცე საუკუნის მიწურულს, ოცდამეერთე საუკუნეში იკრებს ტენდენციურ მახასიათებლებს.

ბოილი შეულამაზებლად გადმოსცემს კონკრეტულ სათქმელს, აჩვენებს ნარკომანების პორტრეტებს, ასევე მათი ექსტაზში ყოფნის პროცესსა და სხვა დეტალებს. მის ფილმს არ ახასიათებს დახვეწილი მეტაფორები. მასთან ყველაფერი ისეა, როგორც არის. ლევან კოლუაშვილის ხედვის და დამოკიდებულების თავისებურება კი აისახება იქ, სადაც კადრში ჩეკის თვითმკვლელობასაც კი არ აჩვენებს. მასთან ყველაფერი შეფარულია, მარტივად კოდირებულია. 90-იანი წლების ქართული ფილმების უმეტესობისგან განსხვავებით (როდესაც რეალობის შესატყვისი, შავ-თეთრი და პირქუში ესთეტიკის დამკვიდრების პროცესი მიმდინარეობდა) „ქუჩის დღეები“ ზომიერია და სადა.

რეჟისორმა ერთ-ერთ გადაცემაში აღნიშნა, რომ: „ფერის პოვნა ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია. ვცდილობ, შევარჩიო ორი, სამი ფერი და მთელი კინო ამ ფერზე ავაგო. შევარჩიო ესთეტიკურად და არ იყოს სიჭრელე, ეს არის ლურჯი, ყავისფერი კინო“.

უცხოელი და ქართველი რეჟისორები, ამ შემთხვევაში კი, დენი ბოილი და ლევან კოლუაშვილი, თავიანთ ნამუშევრებში წარმოაჩენენ ნარკომანების უსიცოცხლო სიცოცხლეს. განსხვავება ამ ორ რეჟისორსა და ზოგადად, უცხოელ და ქართველ რეჟისორებს შორის, არის ის, რომ, ამ შემთხვევაში, დენი ბოილი არ გადმოგვცემს ნარკომანი ახალგაზრდების ტრაგიზმს, ვინაიდან

მას ისინი არ ეცოდება და მეტიც, იგი „შავი კომედიის“ სამყაროში არსებულ, ვერშემდგარ და ცარიელ სივრცეში თანაარსებულ ნარკომანებს გადმოგვცემს, რომლებზეც საუბარი ტრაგიკულ კონტექსტში, ვფიქრობ, ზედმეტიცაა და ამიტომ, ტრაგედია არ იკითხება ამ ფილმში. ბოილის დამოკიდებულება მათ მიმართ, ცხადია. იგი არ განიხილავს ამ პერსონაჟებს ტრაგიკული რაკურსით. ფილმში დამხმარე ეფექტები, კიდევ მეტად წარმოაჩენს, რაოდენ მძიმე მდგომარეობამდე მიჰყავთ მათ საკუთარი „მე“.

მნიშვნელოვანი განსხვავებაა – „ქუჩის დღეებში“ არ ჩანს – ნარკოტიკის მოხმარების, ექსტაზში ყოფნისა და სხვა უსიამოვნო სცენები, ეს დეტალები შეფარულია და ისედაც ტრაგიკულ ამბავს, კიდევ მეტად მძაფრად აღარ გადმოგვცემს. როგორც თავად ამბობს ერთ-ერთ გადაცემაში რეჟისორი, „ნემსების და ვენების ჩვენება ფილმში, არ მჭირდება“.

ორივე ფილმი წარმოაჩენს, რაოდენ უფასური და უსიცოცხლოა ნარკომანების ცხოვრება. დენი ბოილი ისე მოგვითხრობს ყველაფერს, რომ ნარკომანი ახალგაზრდების მიმართ სიბრაღელის გრძნობა ნამდვილად აღარ ჩნდება, მათი ტრაგედია ფილმში არც იკვეთება.

„ქუჩის დღეებში“ ადამიანური ფასეულობა სხვაგვარადაა წარმოჩენილი. რეჟისორი არ ამართლებს ნარკომანთა ყოფას და მათ ქმედებებს, მაგრამ კოლუაშვილმა ჩეკის დახმარებით გვითხრა, რომ მასში არსებობს ის ფასეულობები, რომლებიც ბოილის გმირებში ერთი საათის სინანულს თუ უტოლდება. ჩეკიმ თვითმკვლელობით გადაარჩინა ახალგაზრდა ბიჭის ცხოვრება, მიუხედავად იმისა, იგი ნარკომანია, ჩეკის საქციელი იმდენად ადამიანურია, რომ მისი ნარკომანობა კი არა, მისი თვითმკვლელობა ხდება ტრაგედია.

დენი ბოილის ფილმის მთავარი გმირი რენტონი, ან მისი რომელიმე ნარკომანი მეგობარი რომ გარდაცვლილიყო, ეს იქნებოდა წამალთან კავშირში და არა, მათგან „გმირობის“ წარმოჩენა, ამიტომაა, რომ ჩეკი ამ ახალგაზრდა ნარკომანებისგან რადიკალურად, მენტალურად, სულიერად, ადამიანურად და მორალურად განსხვავდება, თუმცა მასში არსებული მაღალი ზნეობის გარდა, ჩანს, რომ არასწორ ცხოვრებას მისდევს, რაც არ არის გასამართლებელი, მაგრამ ეს, მისი ტრაგიკული არსებობის, ავადმყოფობის, უუნარობის და ცხოვრებაში ვერ დამკვიდრების საკითხს არ ცვლის.

ჩეკი, რა თქმა უნდა, არ არის საუკეთესო პიროვნებად წარმოჩენილი, პირიქით – უსუსური ნარკომანია, მაგრამ მასში არსებული ზნეობის მაღალი ფასეულობიდან გამომდინარე, ბოლოს ნარკოტიკის ნაცვლად არჩევს თვითმკვლელობას, რათა სხვა გადაარჩინოს.

ლევან კოლუაშვილმა, დენი ბოილის ფილმისგან განსხვავებით, ადამიანურ თვისებებზე გაამახვილა ყურადღება, რა თქმა უნდა, მარტივია, პასუხისმგებლობისა და მორალური ასპექტის არქონის გარეშე ცხოვრება.

დენი ბოილის ფილმში, „თავისუფლებაში“ უსიცოცხლოდ მყოფ ახალგაზრდებს, არაფერი აბადიათ და არც რაიმე მიზანი აქვთ. ბოლოს, ორივე რეჟისორთან, ცხოვრებას განაგრძობენ პერსონაჟები. მიუხედავად იმისა, რომ ჩეკი გაქრა, საკუთარი გადაწყვეტილებით თქვა უარი სიცოცხლეზე, ცხოვრება მაინც გრძელდება და გრძელდება ასევე ახალგაზრდა ბიჭის სიცოცხლეც, რომელიც მან არ განირა, ნარკოტიკის გამო.

ჩეკის გარდაცვალებით, ლევან კოლუაშვილი კლავს იმ ბოლო იმედს, რომელიც მაყურებელს მაინც აქვს, „რეჟისორი ბოლო იმედსაც მიკლავს, რომ მსხვერპლშენირვის შემდეგ, რაიმე შეიცვლება. მარნმუნებს, რომ ჩეკის თაობამ ცხოვრების შანსი საბოლოოდ გაუშვა ხელიდან“.*

ხოლო რენტონის გაქცევის შემდეგ, დანარჩენი ნარკომანები გოდებას მისცემიან და ესეც მხოლოდ იმიტომ, რომ რენტონმა მათ მოპარა ის „ძვირფასი“, რაც ებადათ ცხოვრებაში, გაქურდა და ამიტომ არიან, ისედაც უსიცოცხლოდ მყოფნი, ნეგატიურ რაკურსში წარმოდგენილნი. არც ერთი ფილმის შემთხვევაში, უკეთესობისკენ არაფერი იცვლება. რაც ნათლად იკვეთება, ჩეკის თვითმკვლელობა არ არის სულ ერთი, ხოლო ახალგაზრდა ნარკომანების ცხოვრება გრძელდება, თუმცა – კვლავ სულ ერთი და უაზროა.

ლევან კოლუაშვილმა, როგორც რეჟისორმა, მიაგნო მთავარ და ძირითად ღერძს, რაც გახდიდა ფილმს საინტერესოს, ასევე აიღო სწორი მიმართულება და შექმნა მეტყველი სცენარი, რომელიც სრულყოფილად დაამუშავა და შექმნა მხატვრული პროდუქტი. „ქუჩის დღეებში“ მტანჯველია ნარკომანებისთვის ეს ყოფა და დღითიდღე, უფრო და უფრო უჭირს ყოველ მათგანს საკუთარი „მეს“ შენარჩუნება, ამ მტანჯველ ცხოვრებაში. ასევე ნათელია – როგორ ემსგავსება ყოველ წამიერად ამ ნარკომანების რუტინა ჯოჯოხეთს, თანაც ისე, რომ თავიანთ ცხოვრებაში – ცხოვრება, უკვე აღარ შეუძლიათ. თუმცა, მათთვის, ეს არც ცხოვრება და არც სიცოცხლეა. ისიც ჩანს, ნარკოტიკის გამო, როგორ კარგავენ ყველანაირ ადამიანურ ღირსებას.

ნარკომანობა დამღუპველია, რაზეც ორივე რეჟისორი თანხმდება, მაგრამ ლევან კოლუაშვილთან, გარდა ამ ტრაგიკულად ჯოჯოხეთური ყოფისა, ნარკომანი ჩეკის ადამიანური სახე-ხატიც იკითხება, ეს კი მეტად მნიშვნელოვანია, რადგან ის ფილმს სძენს მნიშვნელობას – მორალური და მხატვრული თვალსაზრისით, ასევე ჩეკის პიროვნებას წარმოაჩენს სხვა კონტექსტშიც, დადებითი რაკურსით, რომელიც მის ადამიანობას მკაფიოდ გამოხატავს.**

„1990-იანი წლები ერთ-ერთი ყველაზე ხშირად გამეორებადი თემაა თანამედროვე ქართულ კინოში და ეს არ არის შემთხვევითი. მეტისმეტად

* გორგილაძე დ., „ქუჩის დღეები“ ანუ მავნე ქიმია.

** ღწმ ღწმ ღწმ Leave a Comment / 2023 weli, თამთა თურმანიძე, maisi 2023, პროფესიული კინო / By Sali Chokheli

რთული, მტკივნეული და განსაკუთრებული დრო იყო – უამრავი ცვლილების, ბევრი რამის გადაფასებისა და კიდევ უფრო მეტის გაუფასურების წლები. სამხედრო კონფლიქტები, სამოქალაქო დაპირისპირება, დანაშაულებრივი სამყაროს გააქტიურება, შეიარაღებული ხალხი ქუჩაში და ამ ყველაფრის ფონზე განადგურებული ეკონომიკა, საყოველთაო გაჭირვება, სიბნელე და უიმედობა. ამ მოვლენების გამოძახილი დღემდე იგრძნობა ქართულ სინამდვილეში და ბუნებრივია, რომ რეფლექსია ამ თემაზე არ წყდება“. – წერს თამთა თურმანიძე.

დენი ბოილი – კომიკური, „შავი კომედიის“ ჭრილში გვესაუბრება, არასერიოზული აქცენტით ნარკომანებზე, რომელთა ცხოვრებაც, ფაქტიურად არ არსებობს, მაგრამ ეს, თავისთავად არ არის კომიკური, რასაც ახალგაზრდები საკუთარ თავს უკეთებენ და ვინაიდან, მათივე ნებით, არსებობა – არსებობას არ ჰგავს, ბოილიც ვერ ამოდის ტრაგიკული კონტექსტიდან, რათა შეგვეცოდოს მაინც ისინი.

ლევან კოლუაშვილის ფილმში ტრაგედია უფრო მეტად გამოხატულია – ჩეკის თვითმკვლელობით და მისი ღირსების შელახვით, რაც პოლიციამ შეძლო. ჩეკის ადამიანური ფაქტორი მეტს მეტყველებს – თვითმკვლელობაზე ფიქრი, მისი გადააზრება და სისრულეში მოყვანა, მხოლოდ მასში არსებულ პიროვნულ თვისებებს და მის ადამიანად ყოფნის რეალობას ააშკარავებს. ბოილი ტრაგედიასაც კი არ ასახავს და რაც ამ ჭრილში შესაძლოა იყოს განხილული, იმასაც კი, თითქოს და, კომიკურ ასპექტში გადმოსცემს. თვითმკვლელობა თავისივე ნებით, არ ეწერება კომიკურ მახასიათებელში, მაინც ვერ ფარავს იგი იმ რეალობას, რასაც თავად ქმნიან ისინი. ლევან კოლუაშვილს არ ახასიათებს კომიკური ნიშნებით მეტყველება. ის ტრაგედიიდან ამოსული ნიშან-თვისებებით გვესაუბრება. ფილმის ფინალი ყველაზე მატყველია, ამ მხრივ.

დენი ბოილის გმირებმა, როგორც არ უნდა მოინდომონ, ვერასდროს ვერ შედგებიან ადამიანებად, (თუმცა ეს სურვილი ფილმს არ ახასიათებს) ხოლო, ჩეკის რაც შეეხება, მან დაამტკიცა, რომ მისთვის ადამიანად ყოფნა – ყველაზე მნიშვნელოვანია.

ორი სხვადასხვა სამყარო – ორი სოციალურად იდენტური გარემო, იდენტური პრობლემა და ორი საზოგადოებრივ-მენტალური შეგრძნება, აღქმა, ამ პრობლემისა. შესაძლებელია სხვა, ბევარდ უფრო მძიმე და ტრაგიკული გააზრება მოიძებნოს ნარკომანიის თემის ამ მიმართულებით, სხვა ქვეყნის კინემატოგრაფისტთა ნამუშევრებში, მაგრამ ჩვენ ორ კონკრეტულ მახასიათებელზე შევჩერდით. მიუხედავად იმისა, რომ ბოილისეული სამყარო შავი იუმორითაა ნაზავი, კოლუაშვილის გმირის ტრაგედიის ფონზე, ეს კიდევ უფრო ამძაფრებს ნარკომანიის ირონიული განზოგადების ფაქტებს კინოში. ძალიან რთულია, დღევანდელი სამყაროს გარდატეხებში ამ პრობლემის სათანადო ანალიზი ისე, რომ სხვა ფაქტორებს არ შევეხოთ, მაგრამ მაინც

იჩენს თავს ერთი რამ: ნარკომანია, როგორც სენი, როგორც პრობლემა, მაინც სხვადასხვა რეალობაში მცხოვრები ადამიანების სხვადასხვა აზროვნებით სივრცეს წარმოაჩენს და ხანდახან სწორედ ეს უნდა იქცეს ფიქრის საგნად.

გამოყენებული ლიტერატურა და ინტერნეტრესურსი:

1. დროში დაკარგული გმირი
Leave a Comment / 2023 წელი, თამთა თურმანიძე, მაისი 2023, პროფესიული კინო / By Sali Chokheli
2. ღმრთის თვითმხილველი, [HTTP://FILMEDUCATION.GE](http://FILMEDUCATION.GE) თვითმხილველი
3. ყველაფერი ქართული კინოს შესახებ მანანა ლეკბორაშვილი. ცუდი კარგი ხალხი <https://georgian-cinema.ge/index.php/ge>

დამატებითი მასალა:

დავით გორგილაძე. „ქუჩის დღეები“ ანუ მავნე ქიმიკატი <https://mastsavlebeli.ge>
Drugs in Cinema: Separating the Myths from Reality Paul Iannicelli*
<https://escholarship.org/content/qt15x9v864/qt15x9v864.pdf>
„რეჟისორის კომენტარი“ – ლევან კოლუაშვილი ფილმის "ქუჩის დღეები" ჩვენება
PODCASTHUB.GE | 08/04/2021
<https://www.facebook.com/podcasthub.ge/videos>

გიორგი რაზმაძე
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის
სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
ასისტენტ-მკვლევარი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

ჯაჯიბალიზმის რეაქცია ვიდეო თამაშებში RED DEAD REDEMPTION II-ის მაგალითზე

აბსტრაქტი

წინამდებარე სტატიაში განხილული იქნება პოპულარული თამაში Red Dead Redemption II (2018) და მასში არსებული კაპიტალისტური მითოლოგია და შრომის რეპრეზენტაცია. კვლევის საფუძველია ავსტრიული კოლექტივის „ტოტალ რეფიუზალის“ ნამუშევარი „ამაო შრომა“, რომელიც თამაშის სოციალურ ეკოლოგიას მარქსისტული კრიტიკული თეორიით იკვლევს და სვმას კითხვებს უხილავი შრომის, ექსპლუატაციისა და სოციალური მობილობის პრობლემებზე.

სტატია ეყრდნობა კარლ მარქსის, გეორგ ლუკაჩისა და ნოამ ჩომსკის თეორიულ ჩარჩოებს. Red Dead Redemption II შექმნილია ფრონტირის მითის მიხედვით, რომელიც აწარმოებს ნეოლიბერალური თავისუფლების, ინდივიდუალიზმისა და საბაზრო ურთიერთობების ღირებულებებს, რითიც ემსახურება კაპიტალისტური სისტემის ნორმალიზებასა და „თანხმობის წამროებას“. „ტოტალ რეფიუზალი“ ყურადღებას ამახვილებს თამაშის არა მოთამაშე პერსონაჟებზე (ამპ), მათ ციფრულ სიზიფოსურ შრომაზე და ამ ფენომენს იდეოლოგიურ ჭრილში იკვლევს.

სტატიაში მოცემულია „ამაო შრომაში“ არსებული კვლევის განზოგადება და ზოგიერთი შედეგის ახალ თეორიულ მოდელში სინთეზი, რაც დასმული საკითხების უფრო ფართო კონტექსტში განხილვის საფუძველს ქმნის. ავსტრიული კოლექტივის ეს პროექტი, რომელსაც თავისუფლად შეგვიძლია ვუწოდოთ კვლევა, კაპიტალისტური სისტემების დამალულ ლოგიკის ამომკვლევს და კრიტიკული რეფლექსიით ახალისებს შრომასა და თანხმობის წარმოებაზე დისკუსიებს.

საკვანძო სიტყვები: ვიდეო თამაშები, ციფრული შრომა, კაპიტალისტური იდეოლოგია, ფრონტირის მითი, ალგორითმული თანხმობის წარმოება

1. შესავალი

Rockstar Games-ის პოპულარული თამაშის Red Dead Redemption II (2018) მოქმედება ჰიპერრეალისტურ ველურ დასავლეთში ვითარდება, ეპოქაში

რომელშიც კაპიტალიზმი აღმავლობის ზღვარზე იყო. პროტაგონისტი „ვან დერ ლინდის“ ბანდის ლიდერი არტურ მორგანია, რომელიც გადარჩენისთვის იბრძვის. Red Dead II იმეორებს ფრონტირის მითოლოგიას: ამერიკა როგორც „უსაზღვრო შესაძლებლობების მიწა“ ძლიერი ინდივიდისთვის (Slotkin, 1998, გვ. 5). ამ მითოლოგიურ ხედვაში, ინდივიდუალური თავისუფლება და სოციალური მობილობა უმაღლეს ღირებულებად იქცევა, ხოლო სახელმწიფო მხოლოდ საკუთრებისა და წესრიგის დასაცავად არსებობს. ისტორია რომანტიზებულია ან სრულიად იგნორირებულია, ექსპლუატაცია კი სოციალური ურთიერთობების ბუნებრივ მოცემულობად მიიჩნევა.

ავსტრიული კოლექტივის „ტოტალ რეფიზალის“ ინსტალაციით „ამაო შრომა“ (2022) ეთნოგრაფიულად იკვლევს Red Dead Redemption II -ის ოთხი არა მოთამაშე პერსონაჟის (NPC) – მრეცხავის, ქუჩის მხვეტავის, დურგლისა და მეჯინიბის – ყოველდღიურ რუტინულ შრომას. თამაშის მოდებისა და კინემატოგრაფიული მეთოდების გამოყენებით, „ტოტალ რეფიზალი“ მოთამაშის (მაყურებელთა) მხერას სწორედ ამ გმირებზე მიაპყრობს და წარმოადგენს ციფრული შრომის დასრულებელ ციკლებს. ფილმი ასევე აფიქსირებს ალგორითმულ „ამოვარდნებს“, რომელთა დროსაც პერსონაჟები რუტინის მარყუჟებიდან ამოვარდნას ახერხებენ, რა დროსაც თითქოს შეიმეცნებენ საკუთარ ყოფას და ამით ადამიანურ თვისებებს იძენენ, ასევე რევოლუციურ პოტენციალსაც აჩენენ. როგორც ერთ-ერთი კრიტიკოსი აღნიშნავს, ფილმში „ყურადღებას ამახვილებს იმ პერსონაჟებზე, რომლებიც, როგორც წესი, ვიდეოთამაშების ფონს წარმოადგენენ“, მათი შრომა კი ციფრული კაპიტალიზმის სისტემაშია მოქცეული (Sondhi).

ეს სტატია შეისწავლის, „ამაო შრომის“ მიხედვით შეისწავლის ვიდეო თამაშებში კაპიტალიზმის რემედიაციის პროცესს. Red Dead Redemption II გვთავაზობს კაპიტალისტური „სამოთხის“ სიმულაკრს – ფრონტირს, სადაც თავისუფლება მხოლოდ განსაკუთრებული ინდივიდებისთვის არსებობს, მაშინ როდესაც ეკონომიკური და სხვა სახის ექსპლუატაცია უხილავია.

2. ფრონტირის კაპიტალისტური მითოლოგია

კულტურაში ამერიკა და განსაკუთრებით მისი დასავლეთი მიჩნეულა როგორც უსაზღვრო შესაძლებლობების სივრცე. ფრედერიკ ჯექსონ ტერნერის ცნობილი „ფრონტირის თეზა“ (1893-1920) დასავლეთს წარმოაჩენდა როგორც „ველურობისა და ცივილიზაციის გადაკვეთის წერტილს“, სადაც ინდივიდუალიზმი და დემოკრატია ყალიბდებოდა (Turner, 1920: გვ. 389). რიჩარდ სლოტკინი აღნიშნავს, რომ ფრონტირის მითი განამტკიცებს აზრს, თითქოს „ამერიკა არის უსაზღვრო შესაძლებლობების მიწა ძლიერი და ამბიციური ინდივიდებისთვის, რომლებსაც შეუძლიათ გზის გაკაფვა მწვერვალისკენ“ (Slotkin, 1998: გვ. 5). ამ ნარატივში დასავლეთი რომანტიზებული და იდეალიზებულია, რაც დასავლური ცივილიზაციის გაფართოებას წარმოა-

ჩენს როგორც ბუნებრივ მოვლენად და ისტორიულ გარდაუვალობად. 1890 წლის აღწერის შედეგად დასავლეთით მდებარე ტერიტორიები სამართლებრივად საბოლოოდ გამოცხადდა ა.შ.შ-ის ნაწილად, თუმცა ტერიტორიის ათვისების შესახებ არსებული ლეგენდები განაგრძობდნენ ცხოვრებას რომანებში, კინოსა და ფოლკლორში.

მე-19 საუკუნის ბოლოსთვის კაპიტალიზმი უკვე მტკიცედ დამკვიდრებული სოციალური წყობა იყო ანგლო-ამერიკულ სამყაროში. ევროპული ინდუსტრიული განვითარება და ამერიკული ბურჟუაზიის დაინტერესება ახალ ტერიტორიების ათვისების კუთხით კაპიტალიზმის ლოგიკაშია მოქცეული, რომელსაც მუდმივად ესაჭიროება ახალი ბაზრები ან რესურსების ახალი საბადოები. კოლონიზაცია და ადგილობრივი ხალხების წინააღმდეგ განხორციელებული ძალადობა თან სდევდა ამ ექსპანსიას. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ისტორიკოსებმა და კრიტიკოსებმა საფუძვლიანად შეისწავლეს ეს კოლონიური პროცესები (Wolfe, 1999; Slotkin, 1998), პოპულარული კულტურა მათ ხშირად მაღავს და ფრონტირს მხოლოდ როგორც თავისუფლებისა და პროგრესის ადგილად წარმოგვიჩენს. როგორც ამბობს მთავარი პერსონაჟი ილია კაზანის ფილმში „ბალახის ზღვა“ (The Sea of Grass, 1947): „მინა მკვიდრი მოსახლეობის სისხლით არის გაჟღენთილი, რაც მირჩევნია რომ დავივიწყო“. ეს გარემოება მუდმივად იფარება და ითრგუნება ფრონტირის ჟანრის ნამუშევრებში. თუმცა სინამდვილეში სწორედ ეს გარემოებაა ფრონტირის მითოლოგიის საფუძველი.

Red Dead Redemption II-ის მოქმედება 1899 წელს ვითარდება, „ძველი დასავლეთის“ ერის დასასრულს. სტრუქტურითა და ვიზუალური კუთხით თამაში ვესტერნის ტიპოლოგიურ ნიშან-თვისებებს ეყრდნობა – კოვბოებს, შეიარაღებულ პირებს, კანონის აღმასრულებლებს, ოქროს ციებ-ცხელებას – და მე-20 საუკუნის მიჯნის ამერიკულ იკონოგრაფიას. როგორც რობსონ ბელო აღნიშნავს, Red Dead I და II „შეიძლება ჩაითვალოს ისტორიული ამერიკული დასავლეთის ერთ-ერთი ყველაზე ამბიციურ რეკონსტრუქციებად“, რომლებიც წარმოაჩენენ „მითური „ძველი დასავლეთის“ დასასრულს კულტურული პროგრესის დასაწყისის მიჯნაზე“ (Bello, 2024: გვ. 47–51). თამაშის სამყაროში გამოგონილ შტატებში მდებარეობს, რომლებშიც რკინიგზა, ბანკები, საგადასახადო სისტემა და ცენტრალური ხელისუფლება თანდათან იკიდებს ფეხს.

თამაშში კაპიტალიზმი იმალება არჩევანისა და ინდივიდუალური თავისუფლების უკან. პროტაგონისტი არტურ მორგანი კრიმინალია, მაგრამ მას დამოუკიდებელი სუბიექტის როლი ენიჭება, რომელიც თამაშის ღია სამყაროში თავისუფლად გადაადგილება. ხელისუფლების წარმომადგენლები მხოლოდ უმნიშვნელო მოვლენების დროს ჩნდებიან (მაგ. მაღაზიიდან ქურდობის აღსაკვეთად) – პოლიცია თამაშში სიმბოლური ანტაგონისტის როლშია, რომელიც ხშირად არ ჩანს, მაგრამ აქვს სიმბოლური მნიშვნელობა არ-

ტურისა და მისი ბანდის წევრებისთვის. ეს მოდელი ასევე შეგვიძლია განვმარტოთ კლასიკურ ლიბერალიზმში არსებული სახელმწიფოს როლის განმარტების ჭრილშიც, რომლის მიხედვითაც სახელმწიფოს ერთ-ერთ (თუ ერთადერთ არა) როლს კერძო საკუთრების დაცვა წარმოადგენს.

თამასში ჩაგრული კლასები უხილავნი არიან. მათ ინტერესებს ხელისუფლება და კანონი არ იცავს. ერთ-ერთ სიუჟეტურ ხაზში არტურის ბანდა პატიმრობაში მყოფ მუშებს გაათავისუფლებს (თუმცა ამ ჟესტის უკან არ დგას მათი უფლებებისთვის ბრძოლის ინტენცია). თამაშში უამრავი ამპ-ია, რომელიც ანონიმური შრომის მარყუჟშია დამწყვდეული – და სწორედ მათზე აკეთებს „ტოტალ რეფიუზალი“ აქცენტს.

ფრონტირის მითოლოგია Red Dead II-ში უფრო ფართო ამერიკულ კაპიტალისტურ მითთან სინთესშია მოცემული. შეერთებული შტატების ნაციონალური ნარატივი მიწის მითვისებისა და ინდივიდუალური შესაძლებლობების იდეას უკავშირდება: „თავიდანვე... მიწა მითვისების უმტავრესი ობიექტი იყო“ (Hart, 1998: გვ. 114). სახელმწიფოდ ქცევის შემდეგაც კი, ეს მითი შენარჩუნდა იდეაში, რომ ნებისმიერს შეუძლია წარმატების მიღწევა ნებისმიერ ფასად. კაპიტალიზმის ეს ქვაკუთხედი კარგად ჩანს ვიქტორიანულ რომანებში, მაგალითად: ჩარლზ დიკენსის „დევიდ კოპერფილდში“ (1849-1850), შარლოტ ბრონტეს ჯეინ ეირში (1847) და უილიამ თეკერეის „ამაოების ბაზარში“ (1848). ყველა ამ ნაწარმოების მთავარი პერსონაჟი ობოლია ან გარიყული, რომელიც ბედისწერის წყალობით ან სიცრუით აღწევს წარმატებას. მსგავსი ნარატივები ხელს უწყობდნენ იმ აზრის განმტკიცებას, რომ წარმატება – ხშირად სხვის ხარჯზე – რჩეულ ინდივიდთა ბუნებრივი მოცემულობა და ბედისწერაა. მოკლედ რომ ვთქვათ, მე-19 საუკუნის კულტურა ინდივიდუალური თავისუფლების აზრს ავითარებდა და მაღავდა, არაფერს ამბობდა ამ თავისუფლების ბნელ მხარეზე, რაც სხვებისთვის ზიანის მიყენებას გულისხმობს (Bradstreet, 2006). ამავე დროს მკვიდრდებოდა სოციალური მობილობის მხოლოდ ერთადერთი – სასწაულებრივი გზა, რომ მაღალ კლასებში გადასვლა მხოლოდ ბედისწერითაა შესაძლებელი და ვინც ამას ვერ ახერხებს, ესე იგი ამაზე ღმერთის ნება არ არსებობს. თამაშის შემთხვევაში ღმერთის როლში ალგორითმის წინასწარგანსაზღვრულობაა.

2. ციფრული უხილავი შრომა

Red Dead Redemption II-ში გადაღებული 20-წუთიანი ვიდეოინსტალაცია „ამაო შრომაში“ პროტაგონისტი არტურ მორგანი არსად ჩანს. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, მოცემულია მხოლოდ ოთხი ფონური პერსონაჟი (Short of the Week, 2024). თითოეული ამპ-ის საქმიანობა ნაჩვენებია გრძელ, უწყვეტელ კადრებში, მთხრობელის ტექსტთან ერთად. მაგალითად, ქუჩის მვეტავი დაუსრულებლად გვის ქუჩის ერთსა და იმავე მონაკვეთს; მრეცხავი ქალი გამუდმებით რეცხავს ტანსაცმელს ერთსა და იმავე ქვაბში; ბელელში მომუშა-

ვე კი ცხოველებს საკვებს ხელახლა და ხელახლა უყრის. ფილმის სტილი ობსერვაციულია. როგორც ერთ-ერთი მიმომხილველი აღნიშნავს, ეს პერსონაჟები „ეთნოგრაფიული სიზუსტით“ არიან აღბეჭდილნი (Sondhi) და გვაგონებს რობერტ ფლაერტის ხელნერას. ფილმში ველური დასავლეთის ანთროპოლოგიური კვლევაა მოცემული: მაყურებელი ნახულობს ციფრულ გარემოში მორჩილებისა და ექსპლუატაციის მაგალითებს.

აღმოჩნდება, რომ ამპ-ის შრომა აბსოლუტურად უაზროა თამაშისთვის (ეკონომიკისთვის). არცერთი მათგანი არ აწარმოებს რაიმე სასარგებლოს; მოთამაშეს არაფერში ადგება ის, რომ ქუჩა დასუფთავებულია ან ტანსაცმელი გარეცხილია. მათი ქმედებები სრულიად სუროგატულია: ისინი მხოლოდ იმისთვის არსებობენ, რომ მოთამაშეს შთაბეჭდილება შეექმნას, თითქოს სამყარო ფუნქციონირებს. ფილმში ეს გარემოება გამოკვეთილია პერსონაჟების საქმიანობის განმეორებით ჩვენებით და ასევე ნარატორის ტექსტებითა და მუსიკით.

აღსანიშნავია ისიც, რომ „ამაო შრომაში“ ყურადღება გამახვილებულია ალგორითმულ „რღვევებზე“. ამპ-ები ხანდახან „გლიჩებიან“: მაგალითად, მრეცხავი ქალი იყინება ერთ ადგილზე, ხოლო ტანსაცმელი მის გვერდით ცურავს ჰაერში; მეჯინიბე შუა პროცესში წყევტს მუშაობას; ქუჩის მრეცხავი კი მოულოდნელად კამერას აშტერდება. ამგვარ „გლიჩებში“ პერსონაჟები ადამიანურნი ხდებიან – იფხანენ ცხვირს, იჩეჩავენ მხრებს, დაბნეულად იყურებიან. როგორც რეჟისორის ხმა ამბობს: „როცა ალგორითმი აჩვენებს შეუთავსებლობას, პერსონაჟები გამოდიან ნორმალურობის ლოგიკიდან და უეცრად ადამიანურ სახეს იძენენ“ (Total Refusal, 2022).

ამპ-ებზე ფოკუსირებით, „ტოტალ რეფიუზალი“ მთლიანად ანგრევს თამაშის პროტაგონისტზე ორიენტირებულ სტრუქტურას. ასეთ თამაშებში მოთამაშეს ასწავლიან, რომ ყურადღება მიაქციოს მთავარ პერსონაჟებს, სიუჟეტურ ხაზებსა და მნიშვნელოვან მოვლენებს. ამავდროულად, შრომისმოყვარე NPC-ები წარმოდგენილი არიან როგორც უხილავი ფონური ფიგურები, რომლებიც „ქმნიან სცენას პროტაგონისტის ქმედებებისთვის“ (Dyer-Witheford & de Peuter, 2009: გვ. 37). „ამაო შრომა“ ამ იერარქიას ანგრევს: ოთხი ამპ ხდება ნამდვილი პროტაგონისტი.

თავად შემქმნელები ამ შემობრუნებას მედია პარტიზანობის ტაქტიკის ნაწილად განიხილავენ. როგორც ჯეისონ სონდი განმარტავს, „ტოტალ რეფიუზალი“ საკუთარ თავს თვლის როგორც „ფსევდომარქსისტულ პარტიზანებად, რომლებიც ფოკუსირდებიან არტისტულ ინტერვენციებსა და მენსტრიმული ვიდეოთამაშების აპროპრიაციაზე“ (Sondhi). მათი მეთოდი მოიცავს თამაშში ჩარევის მეშვეობით, თამაშის კრიტიკულ ანალიზს. ეს მიდგომა აერთიანებს ხელოვნებას, თეორიას და აქტივიზმს. მათ ადრეულ ნამუშევარში (Operation Jane Walk, 2016), ავტორები იკვლევდნენ გამანადგურებელ

თამაშში (shooter game) არსებულ ურბანულ გარემოს. „ამაო შრომაში“ კი მათ სოციალური სტრუქტურა მარქსისტული თეორიით შეისწავლეს.

მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ, რომ „ამაო შრომა“ არ წარმოადგენს კლასიკურ დოკუმენტურ ფილმს და არც ინსცენირებულ კინოს – ეს არის ვიდეოინსტალაცია, რომელიც მთლიანად თამაშშია შექმნილი. მისი ოთხარხიანი ფორმატი ნიშნავს, რომ იგი შეიძლება გამოიფინოს გალერეაში.

„ამაო შრომის“ შინაარსი უპირისპირდება Red Dead II-ის სიუჟეტს. თამაშში „ვან დერ ლინდის“ ბანდა თავს წარმოაჩენს (ყოველ შემთხვევაში რიტორიკულად) როგორც თავისუფლებისა და თანასწორობის დამცველს. მაგრამ „ტოტალ რეფიუზალი“ გვაჩვენებს, რომ თამაშის სამყაროში ჩვეულებრივ ხალხს ეს თავისუფლება არ გააჩნია. ისინი დაუსრულებელ შრომაში არიან ჩაფლულნი და რასაც. ამავდროულად არავითარი მიზანი არ გააჩნია.

ფილმის ოთხივე პერსონაჟი იქცევა მარქსისტული პროლეტარიატის სიმბოლოდ – ისინი საკუთარი შრომისგან გაუცხოებული სუბიექტები არიან, რადგან არაფერს ქმნიან საკუთარი თავისთვის. მათი უწყვეტი, უშედეგო შრომა წარმოადგენს კაპიტალისტური ექსპლუატაციის ნათელ გამოვლინებას: Red Dead II-ში მოცემული ველური დასავლეთის მოდელი შესაძლოა რჩეულტათვის გვთავაზობდეს ინდივიდუალურ თავისუფლებას, მაგრამ რეალობაში ის დაფუძნებულია უხილავ და მუდმივ შრომაზე, რომლისგანაც თავს ვერავინ დააღწევს. შემდეგ სექციებში ამ მტკიცებას მარქსისტული და კულტურული თეორიების მეშვეობით გავშლით.

2.1. გაუცხოება

კარლ მარქსის კაპიტალიზმის კრიტიკის ერთ-ერთი ფუნდამენტური მიგნება მდგომარეობს იმაში, რომ კაპიტალიზმი ინვესს ადამიანის შრომისადმი გაუცხოებას. მარქსის მიხედვით, კერძო ინდივიდების შრომა გარდაიქმნება საზოგადოებრივ ძალად, რომელიც კაპიტალიზმის პირობებში, მშრომელთა შრომის შედეგები იძენს გარკვეულ მისტიკურობას. „საქონლური ფორმის საიდუმლოება მდგომარეობს იმაში, რომ ეს ფორმა სარკეა, რომელიც ადამიანებს მათი საკუთარი შრომის საზოგადოებრივ ხასიათს წარმოუდგენს როგორც თვით შრომის პროდუქტთა საგნობრივ ხასიათს, როგორც ამ ნივთთა ბუნებრივ თანდაყოლილ საზოგადოებრივ თვისებებს“ – წერს მარქსი (კაპიტალი: გვ. 96). სხვა სიტყვებით, საზოგადოებრივი ურთიერთობები და წყობა იმალება საქონლის წარმოების მექანიზმში.

Red Dead II-ში, დურგალი წარმოადგენს გაუცხოების ცოცხალ მაგალითს. იგი გამუდმებით აჭედებს დაფებს, მაგრამ თამაშის სამყაროში არცერთი სკამი ან სახლი რეალურად არ მზადდება. მისი შრომა არის მხოლოდ „მარყუჟი“, რომელიც ალგორითმული კოდითაა ნაკარნახევი. როგორც ფილმის ავტორები აღნიშნავენ, მისი მოქმედება „არც პროდუქტს ქმნის და არც ცვლის მის სტატუს-კვოს“ (Total Refusal, 2022). ის განასახიერებს მარ-

ქსის შრომის კომოდიფიკაციის იდეას, რომლის მიხედვითაც ინდივიდი ხარჯავს ფიზიკურ ენერგიას, მაგრამ პროცესში არც თვითშემეცნებას აღწევს როგორც მოქმედი სუბიექტი და არც შრომის პროდუქტს ფლობს. ფილმის პერსონაჟების შრომა აბსტრაქტული რუტინაა, რომელიც თამაშის „ცოცხალი სამყაროს“ ილუზიას ემსახურება.

მარქსი ასევე ამტკიცებს, რომ საქონელი არა მხოლოდ სასარგებლო ნივთია, არამედ ფეტიშიზმის ობიექტიც. საგნების ფეტიშიზაცია მათში ძალაუფლებისა თუ სოციალური ურთიერთობებს მოთავსებას (განივთებას) ნიშნავს. ამ თვალსაზრისით, „ამაო შრომაში“ ამპ-ბი ინახავენ საკუთარ თავში სოციალური ლანდშაფტის სტრუქტურას. მაგალითად, ქუჩის მეტავის შრომა ქალაქის ცხოვრებას განსაზღვრავს, მაგრამ არ იძლევა რაიმე ხელშესახებ შედეგს. მისი შრომის ნაყოფი – სუფთა ქუჩა – ისეთივე ილუზორულია, როგორც მტვერი, რომელის მოშორებასაც ცდილობს. ამგვარად, მისი მოქმედება იქცევა აბსტრაქტულ „ტექსტურად“ – ფეტიშიზებულ ფონად. მოთამაშე არასოდეს აღიქვამს მის ქმედებას როგორც შრომას; ის რჩება აღმნიშვნელად, რომელსაც აღსანიშნის არ ახლავს. ამპ-ის შრომა იქცევა ფეტიშიზმად: იგი ქალაქის ცხოვრების შემავსებელი ელემენტია, თუმცა ნიღბავს თამაშში შემქმნელთა რეალურ მიზნებს, რომლებიც ნებისთ თუ უნებლიეთ ეწევიან კაპიტალისტური სისტემის რემედიაციას.

ამ თვალსაზრისით, „ამაო შრომა“ წარმოადგენს დემისტიფიკაციის აქტს. ის აჩვენებს იმას, რაც უჩინარია. ფილმის პერსონაჟები „ციფრული სიზიფოსები“ არიან, რომლებსაც „არ გააჩნიათ მარყუჟებიდან თავის დაღწევის პერსპექტივა“ (Total Refusal, 2022). როგორც მარქსი შენიშნავს, კაპიტალისტური საზოგადოების გაგება მოითხოვს საქონლის ფარული მნიშვნელობის გაშიფვრას (სოციალური იეროგლიფის). „ამაო შრომაში“ სწორედ ეს პროცესი მიმდინარეობს: ის ხდის ხილულად იმ „ფონს“, რაც რეალურად წარმოების და ექსპლუატაციის მეტაფორაა. შედეგად, მაყურებელი იწყებს ამპ-ების აღქმას არა როგორც ფონის დეკორატიულ ელემენტებად, არამედ როგორც შრომისმოყვარე ციფრულ არსებებად – იმის მიუხედავად, რომ ისინი თავიანთი შრომის პროდუქტების გაუცხოებულნი არიან.

3. ციფრული თანხმობის წარმოება

გეორგ ლუკაჩის მიხედვით, კაპიტალიზმი გამუდმებით ახდენს საზოგადოების რეიფიკაციას, რაც სრულდება ადამიანთა ატომიზაციით, ფრაგმენტაციითა და დეზინტეგრაციით. ლუკაჩის აზრით, კაპიტალიზმის პირობებში ადამიანები სამყაროს (და მათ შორის საკუთარ თავს) დამახინჯებული ლინზებით აღიქვამენ. მისი აზრით, მხოლოდ კლასობრივი ცნობიერების საშუალებით და კაპიტალისტური კლასის მტრად აღიარებით შეძლებს რიგითი პროლეტარი ცხოვრების „ცრუ ცნობიერებისგან“ თავის დაღწევას (Lukács,

1971: გვ. 20). „ამაო შრომის“ პერსონაჟები შეიძლება ჩაითვალოს ციფრულ პროლეტარიატად, თუმცა ისინი ჯერ კიდევ არ ფლობენ ლუკაჩის მიერ განსაზღვრულ კლასობრივ ცნობიერებას. ისინი მოქმედებენ ალგორითმული კოდის წინასწარგანსაზღვრულობით, არც წარსული აქვთ, არც მომავალი. მათ ერთმენთთან არავითარი ურთიერთობა არ აქვთ, რაც გამორიცხავს სოლიდარობას – კლასობრივი ცნობიერების მთავარ ფუნდამენტს.

მაგრამ ან ნამუშევრის ნახვის შედეგად ასეთ ცნობიერს იძენს მაყურებელი. ვიდეო ინსტალაცია ფუნქციონირებს როგორც პროვოკაცია, რომელიც გვაიძულებს თავი ამპ-ად წარმოვიდგინოთ და დაფიქრდეთ ჩვენს ზოგად ყოფაზე. ეს ფუნქცია უნდა ჰქონდეს ხელოვნებას და ყველა მედიუმს, თუმცა კაპიტალიზმის პირობებში დომინანტური კულტურა პირიქით, ცდილობს საწინააღმდეგო როლის შესრულებას და „ცრუ ცნობიერების“ დამკვიდრებას. ნოამ ჩომსკი „თანხმობის წარმოებაში“ მასობრივ მედიებში კაპიტალისა და ძალაუფლების მფლობელთა ინტერესების გატარების მექანიზმებს სკრუპულოზური სიზუსტით იკვლევს და ასკვნის, რომ მედია ემსახურება ეკონომიკური ელიტების ინტერესებს (ჩომსკი, ჰერმანი, 2020: გვ. 2).

Red Dead II სწორედ ასეთ კონსენსუსს აწარმოებს. ის გვთავაზობს სათავგადასავლო ნარატივს, რომელშიც ბანდიტები „კაცურობისა“ და თავისუფლების სიმბოლოებად არიან წარმოდგენილნი, შრომა და მშრომელები კი უბრალოდ დეკორაციულ ფონად რჩებიან. თამაშის სანახაობრიობა ნილბავს სოციალური სტრუქტურასა და იდეოლოგიურ ფესვებს. მაგალითად, მთავარი პერსონაჟი არტურ მორგანი კანონთან და აქედან გამომდინარე თითქოს ხელისუფლებასთან დაპირისპირებულია, მაგრამ არასოდეს – სისტემასთან, რომელიც ამ სამყაროს აყალიბებს.

„ამაო შრომაში“ ანტიკონსენსუსური მედია პროექტია, რომელიც კონტრნარატივს აყალიბებს. ის არ გვთავაზობს სიუჟეტურ ხაზს, რომლის დევნაშიც მაყურებელი პასიურ მდგომარეობაში აღმოჩნდება და მზად იქნება მიიღოს ნებისმიერი ღია თუ ფარული პროპაგანდა. „ტოტალ რეფიუზალის“ შემოქმედება და კონკრეტულად ეს ფილმი მაყურებელს აქტიურ როლში ამყოფებს და უბიძგებს ამპ-ში საკუთარი თავი ამოიცნოს და დაფიქრდეს მისი მსგავსი უამრავი ადამიანის ყოფაზეც. ლუკაჩი ამბობს, კლასობრივი ცნობიერება იბადება მხოლოდ მაშინ, როდესაც სუბიექტი მთლიანობის დანახვას იწყებს, რასაც რეალობის სტრუქტურის კრიტიკაც მოჰყვება (Lukács, 1971: გვ. 56).

დასკვნა

„ტოტალ რეფიუზალის“ „ამაო შრომა“ წარმოადგენს კრიტიკულ ნამუშევარს, რომელიც ვიდეო თამაშში იკვლევს კაპიტალიზმის სტრუქტურებსა და მითოლოგიას. ფილმი გვაჩვენებს ციფრულ სამყაროში მყოფ უხილავ პერსონაჟებს, რომელთაც არ გააჩნიათ არც ხმა და არც მნიშვნელობა. მათი დაუსრულებელი შრომა წარმოდგენილია როგორც კაპიტალისტური წესრი-

გის საფუძველი – სწორედ ისინი ქმნიან იმ სამყაროს სტაბილურობის ილუზიას, რომელიც მოთამაშისთვის და მხოლოდ მისთვისაა „თავისუფალი“.

„ამაო შრომა“ გვაჩვენებს, როგორ შეუძლია ხელოვნებას – თუნდაც ალტერნატიულ, ექსპერიმენტულ მედიებში – ინტერვენციებით დომინანტური კულტურის კრიტიკული ანალიზი. ვიდეო ინსტალაცია ქმნის ბრეხტისეულ გაუცხოების ეფექტს, რაც მაყურებელს შესაძლებლობას აძლევს, შეხედოს იმას, რაც ჩვეულებრივ მისთვის უხილავია არა მხოლოდ თამასში, არამედ რასაც ცხოვრებაშიც შეიძლება არ ამჩნევდეს, ან მისთვის ეს ბუნებრივ მოცემულობად იყოს ჩათვლილი. „ამაო შრომა“ წარმოადგენს მხატვრული ანალიზის მაგალითს, რომელიც ამხელს კაპიტალისტური სისტემის უხილავ ლოგიკას და ვიდეო თამაშების პერსპექტივიდან მაყურებელს რეალური ცხოვრების კრიტიკული ანალიზისკენ უბიძგებს. „ტოტალ რეფიუზალის“ შემოქმედება კიდევ ერთხელ განამტკიცებს აზრს, რომ ხელოვნება, რომელიც სიმულაციასა და „ცრუ ცნობიერებას“ ეწინააღმდეგება, შესაძლოა გახდეს ის სივრცე, სადაც წინააღმდეგობის პირველი ნაბიჯები გადაიდგმება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მარქსი, კ. (1954). კაპიტალი, ტ. I, წიგნი I, სახელგამი.
2. ჩომსკი, ნ., ჰერმანი ს. ე. (2020). თანხმობის წარმოება: მასმედიის პოლიტიკური ეკონომიკა, ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა.
3. Arendt, H. (1998). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
4. Bello, R. S. (2024). Pastiche and Parody in *Red Dead Redemption* and *Red Dead Redemption II*. *Game Studies*, 24(3).
5. Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New media*. MIT Press.
6. Bradstreet, D. (2006). *Victorian realism and the myth of the meritocracy*. Oxford University Press.
7. Dyer-Witheford, N., & de Peuter, G. (2009). *Games of Empire: Global Capitalism and Video Games*. University of Minnesota Press.
8. Hart, J. F. (1998). *The American West: A Twentieth-century Landscape*. Johns Hopkins University Press.
9. Lukács, G. (1971). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. MIT Press.
10. Short of the Week. (2024, April 9). *Hardly working by Total Refusal*.
11. Slotkin, R. (1998). *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. University of Oklahoma Press.
12. Total Refusal. (2022). *Hardly working* [4-channel video installation].
13. Turner, F. J. (1920). The Significance of the Frontier in American History. In *The Frontier in American History* (pp. 1-38). Henry Holt and Company.
14. Wolfe, P. (1999). *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology*. Cassell.

მაია ლევანიძე
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი*

წარსულის გადაფასების მსდულოა ქართულ ჟინოში (2020-2024)

საკვანძო სიტყვები: ქართული კინო, ტოტალიტარიზმი და თანამედროვეობა, მენტალობა, რეპრესიები, ომი.

რეზიუმე. ქვეყნისა და საზოგადოების განვითარებისთვის წარსულის გადაფასება არის ერთგვარი აუცილებელი პირობა. ეს პროცესი იწყება მაშინ როდესაც მეცნიერება და ხელოვნება მზადაა დაიწყოს ძალიან მტკივნეული, ტაბუირებული თემების განხილვა, გაანალიზება და შესაბამის ფორმაში მოქცევა. ხელოვნების ყველა დარგებს შორის, ამ პროცესის დაწყება ყველაზე რთული ქართულ კინოსთვის აღმოჩნდა. ერთის მხრივ, სირთულეს წარმოადგენდა სწრაფად, მოვლენებით დამუხტული რეალობა, რომელიც ამოსუნთქვის, ფიქრის შესაძლებლობას არ უტოვებდა ხელოვანს და მეორე მხრივ კინოს სპეციფიკა, მისი კავშირი რეალობასთან.

საბჭოთა კავშირის შემდგომ, პოლიტიკურმა თუ სოციალურმა კატაკლიზმებმა, ადამიანის მორალურ-ზნეობრივმა სახეცვლამ, სულიერმა დეგრადირებამ ბევრი მტკივნეული საკითხი, ტაბუირებული თემები წარმოშვა საზოგადოებაში. ქართულ კინოში 1990-იანი წლებიდან იყო მცდელობა ამ მოვლენების დაფიქსირების, გაანალიზების, თუმცა ქაოსურად და ზედაპირულად. შესაძლოა იმიტომაც, რომ ამის გაკეთებას გარკვეული დროითი დისტანცირება სჭირდებოდა.

2020 წლიდან დღემდე ქართულ კინოში შეიქმნა არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, სადაც ავტორები განსხვავებული კუთხით ცდილობენ წარსულის გააზრებას. მათ ერთის მხრივ აინტერესებთ საბჭოთა ეპოქის, რეპრესიების, ხოლო მეორე მხრივ ახლო წარსულის, სოციალური და პოლიტიკური კატაკლიზმების გავლენა ინდივიდის მენტალობასა და პირად ცხოვრებაზე.

ამ მიზნით ნაშრომში გაანალიზებულია ლანა ღოღობერიძის „ოქროს ძაფი“, „დედა და შვილი“ ლევან თუთბერიძის „ამბავი დუმბაძეებისა“, ნანა ჯანელიძე „იარე ლიზაში“ და ბესო სოლომანაშვილი ფილმში „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“.

ქვეყნისა და საზოგადოების განვითარებისთვის წარსულის გადაფასების მტკივნეული და რთული პროცესი, არის ერთგვარი აუცილებელი პირობა. ეს პროცესი იწყება მაშინ, როდესაც მეცნიერება თუ ხელოვნება მზადაა მიუკერძოებლად, საღად გაიაზროს მოვლენები და ფაქტები, იყოს გულახდილი მაშინაც კი, როდესაც ყველაზე მტკივნეულ და მძიმე თემებს ეხება. 1990

იანი წლებიდან ქართული კინო ცდილობს სამსჯავროზე გამოიტანოს საბჭოთა კავშირის წარსულის და მისი დაშლის შემდგომი პოლიტიკური, სოციალური, მორალურ-ზნეობრივი პრობლემები, თუმცა თემების აქტუალობისა და სენსიტიურობის გამო ხშირად ამას მხოლოდ განზოგადებულად, სწორხაზოვნად, ზედაპირულად ახერხებს, შესაძლოა იმიტომაც, რომ გადააზრებას და სათანადო მხატვრული ფორმის მოძებნას გარკვეული დროითი დისტანცირება სჭირდება.

ქართულ კინოში, 2020 წლიდან დღემდე, შეიქმნა არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, სადაც ავტორები ცდილობენ წარსულის განსხვავებული კუთხით კვლევას. მათ ერთის მხრივ აინტერესებთ საბჭოთა ეპოქა, რეპრესიები, ხოლო მეორე მხრივ ქვეყნის დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდგომი კონფლიქტები, ომები და დაპირისპირებები. თუ აქამდე ორივე პერიოდში ავტორები იკვლევდნენ სოციალური და პოლიტიკური კატაკლიზმების გავლენას საზოგადოებაზე, დღეს მათთვის უფრო მნიშვნელოვანია ისაუბრონ დროის კონტექსტში ინდივიდის მენტალობასა და პირად ცხოვრებაზე.

ლანა ლოლობერიძე იმ რეჟისორთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებმაც საბჭოთა კავშირში არსებული ძლიერი ცენზურის პირობებშიც კი თუნდაც შეფარული ფორმებით ესაუბრება საზოგადოებას მორალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე, რეპრესირებულ ოჯახებზე, ქალთა პრობლემებზე... ისევე როგორც მისი ადრეული ფილმები „ოქროს ძაფიც“ (2019) კიდევ ერთი მცდელობაა საბჭოთა რეალობის გააზრების, თუმცა სრულიად სხვა კუთხით. რა მექანიზმებით ცდილობს სახელმწიფო ტოტალიტარიზმის პირობებში ინდივიდის სახეცვლას, მის დამორჩილებას? რამდენად განსაზღვრავს ეპოქალური ცვლილებები, სოციალურ-პოლიტიკური გარემო პიროვნების ბედის ფორმირებას?

ფილმი მოგვითხრობს ორი სრულიად განსხვავებული ასაკოვანი ქალის, ელენესა და მირანდას ისტორიას, ქალების, რომლებმაც საბჭოთა კავშირში იცხოვრეს განსხვავებული ინტერესებით, ღირებულებებით, ურთიერთსაწინააღმდეგო, რადიკალურად განსხვავებული ცხოვრების წესით. იცხოვრეს ისე, როგორც ცხოვრობდა მათი ქვეყანა, ორ სამყაროს, ორ რეალობას შორის გახლეჩილი. ელენე საბჭოთა წყობის, მოაზროვნე, სულიერად თავისუფალი მწერალი ქალია, მისი ცხოვრება სავსეა რთული იდეოლოგიური ბარიერებით, იმედგაცრუებით, საბჭოთა ნომენკლატურის მხრიდან წნეხით. თუმცა ამ გზაზე მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია კავშირი ქართულ ეროვნულ ღირებულებებთან, ადამიანის ღირსებისა და მორალის შენარჩუნება იმ ქვეყანაში, სადაც ადამიანი, პიროვნება არ ფასობს. ლანა ლოლობერიძე გვთავაზობს საბჭოთა ინტელიგენციის ტიპურ გმირს, შეიძლება ითქვას ტიპურ გარემოში.

ძველი, წინაპრების ბინასა და მათი ნივთებით გარშემორტყმული ნოსტალგიური გმირი, ახლიდან ცდილობს გადაიზაროს თავისი ყოფა. სწორედ ამ იდილიურ გარემოში ავტორს შემოჰყავს მეორე გმირი. ელენეს ანტიპოდი მირანდა და ძველი თაყვანისმცემელი, რომელიც ისევე, როგორც ეს ორი მო-

ხუცი პერსონაჟი, ავადმყოფობის გამო, საკუთარ სახლშია გამოკეტილი და მოგონებებით ცხოვრობს. მთელი სიუჟეტი ამ პერსონაჟების ურთიერთობაზეა აგებული.

„ღმერთო, რა აწყობილი ქვეყანა დაანგრის!“ – რეალობაში არაერთხელ გაჟღერებული ეს ფრაზა, მირანდას მიერ წარმოთქმული, ერთდროულად, მის წუხილს, პროტესტსა და საყვედურს გამოხატავს. მისთვის საბჭოთა რეალობა, მისგან მინიჭებული მატერიალური კეთილდღეობა, ძალაუფლების სრული შეგრძნება და, ამავდროულად, მონური ერთგულება ცხოვრების მისაღები სტილია. მას არ უნდა და არც შეუძლია მიიღოს თანამედროვე სამყარო, სადაც „იდეოლოგიურად არასწორად“ ცხოვრობენ.

მირანდა ძალაუფლების მოყვარული ძლიერი საბჭოთა ნომენკლატურის წარმომადგენელია. მასში თავს იყრის ყველა ის სტერეოტიპი, რომელიც ასეთ ქალებს უკავშირდება: ქალებს, რომლებსაც არ აქვთ პირადი ცხოვრება, სპონტანურად, საკუთარი გავლენების დემონტრირებისთვის ირჩევენ პარტნიორებს, ძალაუფლების მოყვარული და კარიერაზე ორიენტირებულები არიან, არაფრად უღირთ სხვა ადამიანის ბედ-იღბალი. ელენე და მირანდა საბჭოთა მენტალობის სხვადასხვა ასპექტებს, საბჭოთა ყოფის ორმაგობის მაჩვენებელის პერსონაჟებია-დისიდენტი და პოლიტიკური ელიტა. დაპირისპირებულ მხარეებად რჩებიან ისინი დღევანდელობაშიც, როგორც ნიშანი იმისა, რომ თანამედროვე სამყარო ჯერ კიდევ ვერ გათავისუფლებულა საბჭოთა აზროვნებისგან.

ლანა ლოლობერიძის გმირი მირანდა დემენციითაა დაავადებული. მასში იმდენად გამჟღარია საბჭოთა მენტალობა, რომ ავადმყოფობა მხოლოდ იმ ეპოქას, მასთან დაკავშირებულ მოგონებებს ტოვებს. სწორედ იმ რეალობის, ნაცნობი გარემოსა და ადამიანების სანახავად მიდის კიდევ ის თანამედროვე თბილისის ქუჩებში და საბჭოთა ე.წ. „სტალინური ეპოქის“ შენობის ნანგრევებში ემშვიდობება სიცოცხლეს, ვინაიდან მისი არსებობა ახალ გარემოში აზრს კარგავს, ისევე, როგორც ლანა ლოლობერიძის ფილმის, „ერთი ცის ქვეშ“ მაიას პერსონაჟი. ისიც რევოლუციური მოვლენების შედეგად კარგავს ოჯახს, სოციალურ სტატუსს, საყვარელ ადამიანებს და იღებს გადწყვეტილებას გავიდეს ამ სამყაროდან.

პირადი ტრაგიზმის ქრილში განიხილავს საბჭოთა რეპრესიების თემას ფილმში „დედა და შვილი“ (რეჟ. ლოლობერიძე) სადაც აქცენტს აკეთებს რეპრესიების შედეგად ოჯახის ინსტიტუტის და ყველაზე საკრალური ურთიერთობის რღვევის პროცესზე. მარტოდ დარჩენილი ბავშვის მოგონებები დედამამაზე მაყურებელს აძლევს საშუალებას დაფიქრდეს რას ნიშნავს დიქტატურა, ტოტალიტარიზმი, ადამიანების სტიგმატიზირება, განსხვავებული მოსაზრებების გამო დევნა. სამართლიანობისა და ცრუპატრიოტიზმის სახელით ადამიანების იგნორი და ტოტალური ტერორი. ბავშვის თვალით დანახულ ისტორიაში არ არსებობს ტყუილ-მართალი, აქ მხოლოდ დედა და მამაა, რომლე-

ბიც მის სამყაროს ავსებდნენ სიყვარულით. რეჟისორი ცდილობს გაუგოს დედას, რომელიც უდანაშაულოდ დააშორეს შვილს, საყვარელ პროფესიას.

საბჭოთა რეპრესიებს ეხება ლევან თუთბერიძის ფილმი „ამბავი დუმბაძეებისა,“ სადაც ავტორი სტალინურ ეპოქაში არსებული რეპრესიების, ზოგადი სიტუაციის საჩვენებლად ირჩევს ერთი შეხედვით ერთ ჩვეულებრივ დღეს. ფილმის სიუჟეტი ძირითადად ერთ სივრცეში, დუმბაძეების ერთ პატარა ოთახში ვითარდება. ეს ჩაკეტილი გარემო, ღამის მდუმარება, რომელიც შიშით და ცუდის მოლოდინითაა სავსე კიდევ უფრო დრამატულს ხდის ამ ოთახში გათამაშებულ ისტორიას. ერთ-ერთ ეპიზოდში, დუმბაძეები ჩეკისტისგან, დაკარგული შვილის თაობაზე შეიტყობენ ამბავს რომ ის ცოცხალია, მათში ჩნდება სიხარულის იმდენად დიდი გრძნობა, რომ დასაჭერად მისული ჩეკისტიც კი სასურველი სტუმარი ხდება. ვინაიდან მათთვის უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ შვილი სადღაც იქ წარმატებული და ჯანმრთელია, ვიდრე ის რეალობა და მომავალი რომელშიც აღმოჩნდნენ. ფინალურ ეპიზოდში დუმბაძეებს იჭერენ. ეს ეპიზოდი მნიშვნელოვანია არა თვით დუმბაძეების ხასიათის შტრიხების გამოსავლენად, არამედ ჩეკისტის შინაგანი განწყობის გამოსახატავად. სწორედ ამ ეპიზოდში ჩნდება საკუთარ თავთან გაუცხოება, უსამართლობის მწვავე შეგრძნება, რომელსაც მცისიერად უარყოფს ჩეკისტი, შიში, რომელიც თან ახლავს დიქტატურას და რომელიც აიძულებს მედროვეებს გახდნენ დამნაშავეები. აქაც უკვე აღარ არის ორი დაპირისპირებული მხარე, ლევან თუთბერიძის გმირები სხვადასხვა მხარეს მდგომი, დროის, გარემოს, სახელმწიფო წყობისა და იდეოლოგიის თანაბარი მსხვერპლები არიან.

საქართველოს უახლესი წარსულის გადაფასების მცდელობაა ნანა ჯორჯაძის ფილმი „იარე ლიზა“. 1990-იანმა წლებმა მოიტანა არაერთი მძიმე მენტალური თუ სოციალურ-პოლიტიკური პრობლემა, რომელიც დღემდე მოუშუშებელ ჭრილობად დარჩა ქვეყანაში. აფხაზეთის და ოსეთის ომი, რომელსაც მოყვა ტერიტორიების დაკარგვა, ლტოლვილობა, განუკითხაობა, ნარკომანია, კრიმინალური აზროვნების, ძალადობის დამკვიდრება და ა.შ დღემდე გარკვეულწილად ტაბუირებულია თემების სენსიტიურობის გამო. ავტორების უმეტესება უფრო მეტად საუბრობს ომის შედეგებზე, მისგან გამოწვეულ პრობლემებზე, ვიდრე კონკრეტულად იმაზე თუ რა მოხდა ომის დროს. „იარე ლიზაში“ ავტორი ცდილობს შიგნიდან განიცადოს, გაიაზროს პრობლემა. ფილმში გამოყენებულია ქართულ-აფხაზური ომის მონაწილეების და მოწმეების, ქართველი და აფხაზი მწერლების, სასულიერო პირების მონათხრობი და დღიურები, რათა რეალობის სუბიექტური აღქმით გამოამჟღავნოს რეალური ფაქტები და მოვლენები. მიუხედავად ამისა, რა თქმა უნდა სრული და ობიექტური სურათის შექმნა შეუძლებელია. ფილმის ავტორები მეტ ყურადღებას უთმობენ ქართულ-აფხაზურ ურთიერთობებს და განზე რჩებათ რუსეთის როლის განხილვა ამ კონფლიქტის კონტექსტში. ისინი მიიჩნევენ, რომ ორივე მხარე გარემოებების მსხვერპლია. ასეთი პოზიციის მიღება ქართველი მაყუ-

რეზილიენტის რთული აღმოჩნდა, ვინაიდან შეუძლებელია დაივინყო მიტოვებული სახლები, ოჯახის წევრების, მეგობრების და თანამებრძოლთა სიკვდილი, მეზობლებისა და ახლობლების ღალატი და რთული გზა თბილისისკენ. თუმცა “იარე ლიზა,” თავისი პოზიციით განსხვავებულია იმ ფილმებისგან რომლებიც აფხაზეთის ომზე მოგვითხრობენ, განსხვავებულია იმითაც, რომ ის იკვლევს არ შედეგებს, არამედ მოვლენების გენეზისს.

ბესო სოლომანაშვილი ფილმში „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“ ომის თემას პიროვნული ტრაგიზმის ქრილში გვიყვება, მისთვის მნიშვნელოვანია, როგორ ეპყრობა სახელმწიფო ინდივიდს, რომელიც პატრიოტული გრძნობის გამო წირავს თავს ქვეყნის დასაცავად. რობიზონი, შინაგანად წესიერი და პატრიოტი გმირია, ის არასად გარბის ომისდანწყებისთანავე თავისი ძმის მსგავსად, რადგან იცის თუ ქართველმა არ დაიცვა საკუთარი მიწა ამას ვინ გააკეთებს? არავინ. ომის დასწყებისთანავე ის ცდილობს დაიბრუნოს ძმის მიერ გაყიდული მშობლიური კერა, თავისი ფესვები, მაგრამ ამაოდ. მიუხედავად არსებული კონფლიქტური, საომარი სიტუაციისა მიტოვებულ ბოსტანში იწყებს ცხოვრებას და ბრძოლას მტრის წინააღმდეგ. ყველაზე ტრაგიკული არის ის, რომ ყველასგან მიტოვებული, არაერთხელ დაჭრილი და სიკვდილს გადარჩენილი, ფიზიკურად დამახინჯებული, ნახევრად ინვალიდიც კი არ ტოვებს საკუთარ მიწას და იბრძვის მარტოსული, ყველასგან მიტოვებული. ამ ისტორიაში ყველაზე მძიმე სწორედ ისაა, რომ რობიზონი საკუთარ თავზე აღებულ სამშობლოს დაცვის მძიმე ტვირთს მარტო ბოლომდე ატარებს, ერთგულად, თავგანწირვით, ჯიუტად.

ფილმის ძირითადი პათოსი ომის თემაზე გადაღებული სხვა ფილმებისგან განსხვავდება იმით, რომ ავტორი კონფლიქტურ სიტუაციაში აქცენტს აკეთებს რამდენიმე მნიშვნელოვან პრობლემაზე: პიროვნული არჩევანზე, და კონფლიქტურ ზონაში ადამიანების დაუცველობაზე. „ბოსტანი კონფლიქტის ზონაში“ არის ავტორების პოზიცია, რომელიც ეძღვნება ყველა იმ ადამიანს ვინც დღესაც კონფლიქტის ზონაში სახელმწიფოსგან გარკვეულწილად მიტოვებული ცდილობს დაიცვას საკუთარი ოჯახი და მიწა.

ამგვარად, თანამედროვე ქართული კინო ცდილობს ახლებურად გაიაზროს წარსული, აქცენტები გააკეთოს ყველაზე მტკივნეულ და აქტუალურ თემებზე, რათა საზოგადოება აიძულოს გადააფასოს წარსული და ანმყო და მოძებნოს ახალი გზები განვითარებისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქართული კინო დამოუკიდებლობის 30 წელი, სტატიების კრებული, გამომცემლობა კენტავრი, თბ, 2021
2. პოსტსაბჭოთა პერიოდის ხელოვნება, სტატიების კრებული, გამომცემლობა კენტავრი, თბ, 2015

ცაქვა ჯინოხალოვნებაში, როგორც პერსონაჟის ხასიათისა და ქაქვის გამოხატავლობითი საშუალება

კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში ხელოვნების უძველეს სახეობად მიჩნეულია მუსიკა და ცეკვა, როგორც საწყისი რიტუალური რელიგიური სა-
ნახაობისა. ცეკვა გულისხმობს შემსრულებელთა უწყვეტ მოძრაობას გარ-
კვეულ სივრცესა და დროში, ექვემდებარება მუსიკას, რიტმს და ამავე დროს
ქმედებასთან არის დაკავშირებული. ცეკვის მთავარი გამოხატვის საშუალე-
ბა ადამიანის სხეულია, რომელიც სიტყვის გარეშე განცდების, ემოციების,
ვნებების, ტკივილების, ფიზიკური და სულიერი მდგომარეობის ამსახველად
გვევლინება.

ამერიკელი ფილოსოფოსი სუზენ ლანგერი თავის ნაშრომში „გრძნობა
და ფორმა“ ცეკვას განიხილავს, როგორც „ვირტუალურ ენერგიას“, რო-
გორც „ძალების თამაშს, რომელიც ამ ძალების წყალობით თვალსაჩინო ხდე-
ბა“. <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzen-langer-ob-estetike-hudozhestvennyh-simvolov-vliyanie-na-dizayn-restorannogo-prostranstva/viewer>

ცეკვის რიტმი, დინამიკა და სივრცე ქმნიან არამარტო ფორმას- გამო-
სახულებას, არამედ მთავარი აზრის-იდების მატარებელნი არიან. რაც შეეხე-
ბა ცეკვას ფილმში, მას უზარმაზარი დატვირთვა აქვს, როგორც შინაარსო-
რივად ასევე სანახაობრივი თვალსაზრისითაც.

კინოფილმი წარმოადგენს კომპლექსურ ხელოვნებას, რომელიც თავის
თავში მოიცავს ლიტერატურას-დრამატურგიას, სამსახიობო ოსტატობას,
მუსიკას, ქორეოგრაფიას...

კინოფილმი შეიძლება ჩაითვალოს, როგორც ადამიანის ოცნების გა-
მომსახველობის ერთ-ერთი ხერხი, ხოლო ცეკვა ფილმში-წარმოადგენს ამ
ოცნების განხორციელების ერთ-ერთ დამხმარე ელემენტს.

კინემატოგრაფიის საწყისი ეტაპიდან დღემდე ცეკვა წარმოადგენს
ემოციის, ფილმის შინაარსისა და მაყურებელთა ყურადღების მიპყრობის ძი-
რითად ინსტრუმენტს.

„ჩარლი ჩაპლინის მსგავსი მუნჯი კინოს მსახიობები, პიონერები იყ-
ვნენ სხეულის ენის ფლობაში, რადგან იმ დროს ეს ეკრანიდან კომუნიკაციის
ერთადერთი საშუალება იყო. ყოველი მსახიობის უნარი იმის მიხედვით ფას-
დებოდა, თუ რამდენად შეეძლო მას შესტებისა და სხეულის სიგნალების გა-
მოყენება აუდიტორიასთან საკომუნიკაციოდ“. (პიზი, 2016:20)

ეკრანული ქორეოგრაფიის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად მიიჩნევა უილიამ დიქსონის მოკლემეტრაჟიანი მუნჯი ფილმი „პეპლის ცეკვა“, სადაც ორმოცი წამის მანძილზე ბროდვეის მოცეკვავე-ანაბელ მური პეპლის ფორმის კოსტიუმში, გრაციოზული მოძრაობებით ქმნის გარდასახვისა და ფრენის ვიზუალურ სიუჟეტს. მთელი ფილმი სრულ სიჩუმეში მიმდინარეობს. არც ტექსტი, არც მუსიკა, არც ფერი. ეკრანზე მხოლოდ მოფარფატე მოცეკვავეს ვხედავთ და მისი ცეკვით გამოწვეული ემოცია დაუფიქსარია ნებისმიერი მაყურებლისათვის. ფაქტიურად ამ ექსპერიმენტმა საფუძველი ჩაუყარა მუსიკალური და საცეკვაო ჟანრის განვითარებას (მუნჯი კინოდან მიუზიკლამდე).

მუნჯი კინოს ენა ქართული კინემატოგრაფიისათვისაც არ არის უცხო და ცეკვამ ქართულ მუნჯ კინოში საკმაოდ მნიშვნელოვანი და საინტერესო როლი შეასრულა. 1928 წელს ნიკოლოზ შენგელაიამ, ალექსანდრე ყაზბეგის მოთხრობის „ელისო“-ს მიხედვით შექმნა მხატვრული ფილმი-დრამა „ელისო“, რომლის კომპოზიტორია იონა ტუსკია. ფილმში მოთხრობილია მე-19 საუკუნის რუსეთის იმპერიის მიერ ჩეჩნური სოფლის ოსმალეთში გადასახლების ამბავი და ამ ტრაგედიის ფონზე, წინა პლანზე გამოდის ჩეჩენი გოგონას ელისოსა და მოხვევ ვაჟიას სიყვარულის თემა. ფილმში საოცრად მუშაობს ოპერატორი ვლადიმერ კერესელიძე, რომლის კამერა, კადრების მონტაჟური წყობის დინამიკით, ქერივი ქალის სახლის აგურით შენების სცენას, ფერხულის შთაბეჭდილებას ანიჭებს. ამ სცენას პირობითად შეიძლება „ცეკვით შენება“ ეწოდოს. (პაატა იაკაშვილი). ფილმის კულმინაციური მომენტია „უბედურებისა და ცეკვის“ ეპიზოდი. ეს ცეკვა არის კათარზისი-გზა დაცემიდან ამაღლებამდე. გლოვის ექსტაზი იცვლება ცეცხლოვანი რიტმის ფონზე და მთელი სოფელი ჰყვება ამ ტემპო-რიტმს. თავის სტატიაში „ელისო“ პაატა იაკაშვილი წერს- ფილმი „სცილდება კინო ესთეტიკის ფარგლებს და ეროვნული ენერგიის გამომოვლენის საუკეთესო მაგალითს გვიჩვენებს“ <https://georgian-cinema.ge/index.php/ge/2015-04-01-05-56-04/394-2015-07-19-12-41-23>

კინემატოგრაფიაში საკმაოდ ხშირად ხდება როდესაც დამდგმელი რეჟისორები ან ქორეოგრაფები საკუთარი ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველ სიუჟეტზე ქმნიან ფილმებს, სადაც დამდგმელი ქორეოგრაფის ხედვა განაპირობებს ამ ფილმის მნიშვნელოვან როლს კინოხელოვნებაში. ამის მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს რეჟისორისა და ქორეოგრაფის ბობი ფოსის მიერ 1979 წელს გადაღებული ფილმი- დრამა „მთელი ეს ჯაზი“ (Oll That Jazz), რომელიც მისი ცხოვრების რეალურ მომენტებს ეყრდნობა. ფილმი მოგვითხრობს რეჟისორისა და ქორეოგრაფის ჯო გიდეონის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. გულის მწვავე შეტევის ფონზე, რეალობისა და ოცნებების შერწყმით, რეჟისორი სიურეალისტურ სურათებს ხედავს. თითოეულ ეპიზოდში ცეკვა გვევლინება, როგორც ეკზისტენციალური შეხედულებების,

შინაგანი დაძაბულობის შეუცნობელი შიშისა და გრძნობების გამომხატველად. აქედან გამომდინარე, ცეკვის ენა, გმირთა ხასიათების, ქცევისა და შინაგანი განწყობილების გამომსახველ სიმბოლურ სახედ არის ქცეული.

ცეკვის სცენის არჩევანი და გადაწყვეტა უცილობლად ექვემდებარება გარკვეულ წესებსა და დამოკიდებულია ფილმის საკვანძო ეპიზოდებზე. მაგალითად ეტორე სკოლას (Ettore Scola) ფილმში „მეჯლისი“ (Le Bal-1983 ქორეოგრაფი-Camille B. Lefrancois D. Dee დ. დეე). საერთოდ არ არის დიალოგი. შინაარსი მხოლოდ მუსიკით, სხეულის მოძრაობითა და ცეკვით გადმოიცემა. მოქმედება მიმდინარეობს პარიზის საცეკვაო დარბაზში და გვიჩვენებს ისტორიული ეპოქების სოციალურ და პოლიტიკურ ცვლილებებს, ძალაუფლების დემონსტრირებასა და ადამიანურ ურთიერთობებს. სამეჯლისო ცეკვები, ხალხური ცეკვები, ჯაზი, როკ-ენ-როლი, დისკო ერთმანეთს ენაცვლებიან და ქმნიან ფილმის სრულ კონსტრუქციას.

მაყურებელს ძალიან უყვარს რომანტიული ხასიათის ფილმები, სადაც ცეკვას, მნიშვნელოვანი როლი უჭირავს და დასამახსოვრებელი ხდება. მაგალითად: კინოფილმი „ბინძური ცეკვები“ (Dirty Dancing-1987), რეჟისორი ემილ არდოლინო, ქორეოგრაფი კენი ორტეგა, სადაც ცეკვა წარმოადგენს პერსონალური და სოციალური ცვლილებების მეტაფორას, სიყვარულისა და პიროვნული თავისუფლების შეცნობის გზას. ფილმის გმირები- პატრიქ სუეიზისა და ჯენიფერ გრეის შესრულებით- ცეკვის მეშვეობით გამოსახავენ საკუთარ სურვილებსა და ემოციებს, უპირისპირდებიან საზოგადოებრივ აზრს და თავისუფლდებიან შემზღუდველი სოციალური ჩარჩოებიდან. ფინალური ცეკვა ფილმის კულმინაციურ მომენტს წარმოადგენს და შეიძლება ჩაითვალოს დრომოჭმულ ტრადიციებსა და შეხედულებებზე გამარჯვებად.

კინემატოგრაფიის უმნიშვნელოვანეს ნიმუშს წარმოადგენს მუსიკალურ საცეკვაო სტილში გადაღებული ფილმები, რომელნიც შეიძლება ქორეოგრაფიის ეტალონად მივიჩნიოთ. ისინი დიდ ზეგავლენას ახდენენ არამართო უბრალო მაყურებელზე, არამედ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებზე. ამ ჟანრის ფილმებს ახასიათებთ ქმედებათა დინამიურობა, გრძნობათა სიმძაფრე, მკვეთრი რიტმი და ცეკვით გამოხატული დრამატიზმი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში ტრაგედიის რანგშია აყვანილი. ასეთ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს ესპანელი რეჟისორის კარლოს საურას ფილმი „კარმენი“ (1983), რომელიც ჟორჟ ბიზეს ამავე სახელწოდების ოპერის მუსიკაზეა აგებული. ფილმის მთავარი გმირი, ქორეოგრაფი და მოცეკვავე-ანტონიო გადესის შესრულებით-დგამს პროსპერ მერიმეს ნოველას „კარმენს“ ფლამენკოს სტილში. ფილმის სიუჟეტი, ნოველის სიუჟეტის მსგავსად ვითარდება და შეყვარებული ქორეოგრაფი კლავს კარმენის როლის შემსრულებელს. რეჟისორი ცხოვრებისეული პერიპეტიებისა და ხელოვნების შერწყმით ზედმინევით ახერხებს გადმოსცეს მთავარი პერსონაჟების ურთიერთობა, როგორც სარეპეტიციო დარბაზში, ასევე რეალურ ცხოვრებაში. კო-

პოზიტორ-შემსრულებელ პაკო დე ლუსიას კომპოზიციები საოცარ სიღრმესა და სიმძაფრეს მატებენ მთელ ფილმს. ანტონიო გადესის ქორეოგრაფი დრამატიზმისა და შინაგანი ბრძოლის გამოხატულებაა. ლაურა დელ სოლის კარმენი კი თავისუფლების მოყვარე და ძლიერი თამამი ქალის სახე-ხატად რჩება.

კარლოს საურა ითვლება მუსიკალური საცეკვაო კინოჟანრის ფუძემდებლად ესპანეთში და მის მიერ შექმნილი ფილმები მსოფლიო კინემატოგრაფიის შედეგებს წარმოადგენენ.

<http://artculturestudies.sias.ru/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html№2a>

ცეკვა კინოხელოვნებაში არ არის მხოლოდ მოძრაობა, ის არის სიმბოლო და შინაარსი, რომელიც სხეულთა იკითხება.

მსოფლიო კინემატოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს იაპონური კინოს თვალსაჩინო წარმომადგენელს აკირა კუროსავას. მისი კინოფილმი „სიზმრები“, რომლის პრემიერა კანის კინოპესტივალზე მოეწყო 1990 წელს, „ავტობიოგრაფიული ნაწარმოებია „საკუთარი ყოფის რეტროპერსპექტული ხედვა“, რომელშიც აღწერილია უღრმესი შიში და უდიდესი იმედები. რეჟისორმა ეკრანზე გადაიტანა ბავშვობისდროინდელი სიზმარი, რასაც მიაყოლა სხვა ასეთი ზმანებანი თავისი ცხოვრების სხვადასხვა პერიოდიდან. კინოსურათი შედგება რვა ნოველისაგან... თითოეული ნოველა კაცობრიობის ბედის განსჯას ეძღვნება და ერთმანეთსაგან გამოირჩევა ტონალური გადანწყევით“. ნოველაში „ატმის ბალი“ ძირითადი ეპიზოდი ძალზედ არადინამიურია. მდიდრულად მოხატულ კოსტიუმებში გამონწყობილი იმპერატორი და მთელი სამეფო კარი თითქოს ასამართლებს ბიჭუნას, მისი ოჯახის მიერ ატმის ხეების მოჭრის გამო. მთელი სცენა მიკროსკოპულ რიტუალურ მოძრაობებსა და ამ მოძრაობებით შექმნილ ცეკვაზეა აგებული. ქარის მსუბუქად ქროლვა, ატმის ვარდისფერი ფურცლების შრიალი, დანანევრებული მუსიკალური ბგერები, ტერასებზე განფენილი კარისკაცები იმპერატორთან ერთდ განუმეორებელ სამყაროს ქმნიან. ცეკვის ხელოვნება, ვიზუალური მხარე, ფერი და ფორმა, მისტიურ ზღაპრულ სურათად აღიქმება.

(დოლიძე, 2011:316)

ცეკვა ხშირად გვევლინება, როგორც პერსონაჟის იდენტობის მეტაფორა, ემოციური კონტექსტის სიმბოლო, ფსიქოლოგიური ტრანსფორმაცია ან სოციალური პროტესტის გამოხატულება.

აზერბაიჯანელი რეჟისორის ტოფიკ ტაკიზადეს 1962 წელს გადაღებული ფილმი „მე ვიცეკვებ“ ეძღვნება ცნობილი ჩეჩენი მოცეკვავის მაჰმუდ ესამბაევის შემოქმედებას. ფილმში ცეკვა არა მხოლოდ დეკორატიული აქცენტი, არამედ ემოციური დიალოგის მთავარი საშუალებაა, ლეილა აშიძისა და მაჰმუდ ესამბაევის გმირების სიყვარულისა და პიროვნული თვითგამოხატვის ისტორიაა და ესთეტიკური და კულტურული ღირებულებების მატარებელია.

ქართული კინემატოგრაფია მდიდარია მეტაფორული სიმბოლიკით, სადაც ცეკვა ერთ-ერთი გამორჩეული, მრავალმხრივი, შინაარსობრივად დატვირთული, სიღრმისეულად ემოციური, ლირიულ-რომანტიული, კულტურულ-ეთნიკური და ეროვნული იდენტობის განმსაზღვრელია.

ვიქტორ დოლიძის ოპერის „ქეთო და კოტე“ -ს მიხედვით ვახტანგ ტაბლიაშვილისა და შალვა გედევანიშვილის მიერ 1948 წელს გადაღებული ფილმი „ქეთო და კოტე“ ითვლება პირველ ქართულ მიუზიკლად. ფილმში გამოყენებულია ცეკვები, რომელთა ქორეოგრაფები გახლავთ: ი. სუხიშვილი, ნ. რამიშვილი, დ. მაჭავარიანი. გმირთა ლირიულ-რომანტიული ხაზი არამართო სიმღერით, არამედ ცეკვითაც გამოისახება. ფინალური ვალსი წყვილის სიყვარულის გამარჯვებისა და ბედნიერების სიმბოლოს წარმოადგენს, ხოლო ფოლკლორული ელემენტებით გაჯერებული ქართული ცეკვები ეთნოკულტურული იდენტობის მატარებლად გვევლინებიან. ეს შეიძლება ჩაითვალოს იმდროინდელ კულტურულ ფენომენად, სადაც ქართული ტრადიციული ცეკვების გვერდით ევროპული სტილის ცეკვამაც შეძლო ადგილის დამკვიდრება.

კინემატოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშად თამამად შეიძლება ჩაითვალოს ფილმი-ოპერა, რომელიც თავისი სტილისტიკით განაპირობებს მუსიკალური და ვიზუალური სიმძვრის ხარისხს, აძლიერებს სიუჟეტის დრამატიზმსა და მასში ჩართული ქორეოგრაფიული ელემენტები სიმბოლურ დატვირთვას ატარებენ. ამის მაგალითია ქართული ფილმი-ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ (1966), რომელიც ზაქარია ფილიაშვილის ოპერის უკვდავ მუსიკაზეა აგებული. რეჟისორი ლეო ესაკია, ქორეოგრაფი ჯანო ბაგრატიონი. ფილმი ეფუძნება ლეგენდას და მოგვითხრობს ღარიბი გოგონა ეთერისა და უფლისწულ აბესალომის სიყვარულის ამბავს, რომელსაც წინ შეყვარებული ვეზირი მურმანი ეღობება. ისტორია ტრაგიკულია, რადგან შეყვარებულნი იღუპებიან. ფილმის ქორეოგრაფია რამოდენიმე საკვანძო მომენტს მოიცავს. შეიძლება გამოვყოთ ქართული ცეკვა, რომელიც ქორწილის დროს მეფის სასახლეში იმართება და სიყვარულის ზეიმისა და ბედნიერების გამომსახველია. ცეკვა „მირზაია“ კი, რომელსაც „ცეკვა სამაიას პირველ სასცენო ვერსიად მიიჩნევენ“, ქალური სინაზის, სილამაზის, კდემამოსილების და მშვენიერების სიბოლოა. აქედან გამომდინარე ცეკვა, არამხოლოდ ესთეტიკური დეკორატიული ჩარჩოა, არამედ, სულის თავისუფლებისა და სიყვარულის ზეობის გამოხატულებაა.<https://artsmediajournal.tafu.edu.ge/wp-content/uploads/2023/02/choreo-002-anano-samsonadze-ge.pdf>

„სხეულის ენა არის პიროვნების ემოციური მდგომარეობის გარეგნული ასახვა“. (პიზი,2016:22).

ჩვეულებრივ, მოძრაობა თავისთავად ინტუიტიური და უშუალოა, მაგრამ ცეკვის ენაზე გარდაქმნილი მოძრაობა ემოციისა და ქმედების გამოვ-

ლინებაა, რომელიც გმირის ფსიქოფიზიკურ მდგომარეობას ასახავს და ზემოქმედებს მაცურებელზე.

გიორგი ოვაშვილის ფილმი „გალმა ნაპირი“ (2009) კომპოზიტორი ი. ბარდანაშვილი, მოგვითხრობს თორმეტი წლის ბიჭზე, თედოზე, რომელსაც ომმა წაართვა მამა, ნორმალური ცხოვრების უფლება და მომავალი. მას მხოლოდ ოცნებალა დარჩა, რომლის ასრულების გზა ძალზედ სახიფათო და ტკივილიანია.

ფილმის ბოლოს, მთავარი გმირის ცეკვა, რომელიც გარშემორტყმულია უცხო და მტრულად განწყობილი ადამიანებით, გამოსახავს მის შინაგან მდგომარეობას, სულიერ სიძლიერესა და თავისუფლებისადმი სწრაფვას. უცნაური ტეხილი მოძრაობებით შესრულებული ცეკვა გვევლინება, როგორც ფილმის ემოციური კულმინაცია და ნებისმიერი ეროვნების მაცურებელზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ამრიგად შეიძლება ითქვას, რომ ცეკვა კინოხელოვნებაში ქმნის უნიკალურ გამომსახველობით სისტემას, რომელიც ეხმარება მსახიობს უკეთ წარმართოს საკუთარი პერსონაჟის ხასიათი, განწყობილება და ქცევა. ცეკვის მეშვეობით რეჟისორი საშუალებას აძლევს კინოს გააფართოვოს თავისი ვიზუალური ენა და აქედან გამომდინარე ცეკვა, კინოს ენის ორგანული ნაწილი გახდა. ის შეიძლება ბევრად უფრო ღრმა გზავნილების გადმოცემას ემსახურებოდეს, ვიდრე სიტყვა ან მოქმედება. თანამედროვე კინორეჟისორები ეძიებენ ახალ ქორეოგრაფიულ სტილსა და ფორმებს, რომლითაც ამდიდრებენ საკუთარ შემოქმედებას და ცეკვის მეშვეობით ცდილობენ გამოიწვიონ მაცურებელთა ემპათია და გააკეთილშობილონ გარესამყარო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. პიზი ალან, ბარბარა პიზი, სხეულის ენა, გამომცემლობა „არეტე“ 2016 წ.
2. დოლიძე ზვიად, აკირა კუროსავას კინოსამყარო, „ტრიასი“ 2011 წ.
3. <https://cyberleninka.ru/article/n/syuzen-langer-ob-estetike-hudozhestvennyh-simvolov-vliyanie-na-dizayn-restorannogo-prostranstva/viewer>
4. <https://artculturestudies.sias.ru/2013-4/prikladnaya-kulturologiya/842.html№2a>
5. <https://artsmediajournal.tafu.edu.ge/wp-content/uploads/2023/02/choreo-002-anano-samsonadze-ge.pdf>

"FROM SENSES TO MEANING: HOW WE VISUALLY ENGAGE WITH FILM"

Abstract

This study explores how visual perception, cognition, and emotion intersect in the cinematic experience, emphasizing that spectators do not passively receive images but actively construct meaning. Drawing on insights from psychology, neuroscience, and film theory, it highlights how perception is a dynamic, interpretive act shaped by memory, culture, and symbolic processes. The research revisits foundational theories from Helmholtz, Gestalt psychology, and contemporary cognitive film theory to demonstrate that vision is not a mere recording of stimuli but a creative hypothesis about reality. Cinema amplifies this process through its manipulation of space, framing, movement, light, and color, positioning the visuals as a primary narrative force rather than a passive backdrop. Film becomes a distinct language, rooted in perceptual and cultural backgrounds, capable of evoking deep emotional and intellectual responses. By engaging the viewer's cognitive and imaginative faculties, filmmakers translate the emotional resonance of narrative into rich visual experiences. By recognizing the viewer's active role in perceiving and interpreting cinematic images, we come to appreciate film not only as a visual medium, but also as a deeply human one. As an art form, film speaks the shared language of perception, emotion, and imagination crafting its own distinct mode of storytelling, rooted in the way we see and imagine the world.

Keywords: visual storytelling; cognitive perception; cinematic language; narrative interpretation

Introduction

Today, we inhabit a world saturated with images. From the constant glow of mobile devices to the omnipresent screens that frame our daily environments, visual information surrounds us at every turn. These images play a fundamental role in the dynamics of contemporary society and in our visual education as basic tools of human communication. Visual language is a universal language that enables mass communication regardless of language, nationality, or cultural barriers. Whether static or moving, however different in form – they are all forms of visual communication. People navigate the world around them primarily through sight. Nearly half of the sensory data processed by the brain is visual. This enables us to recognize faces, read and experience emotions, and appreciate beauty. Without vision, art would not exist, and human consciousness would be significantly limited. Yet seeing is an active act. Unlike the mechanical function of a camera, human vision is not a neutral recording of

external stimuli but a complex, interpretative process. Perception involves the brain's active synthesis of visual fragments such as light, color, movement which are shaped by memory, affective states, and cultural frameworks, to produce coherent meaning. Viewers are thus not passive recipients of visual information but active participants in the construction of visual reality. Cinema, more than perhaps any other medium, engages and exploits this cognitive dynamic. A film is not merely an assemblage of moving images but it is a meticulously structured form designed to elicit interpretive engagement. Through formal techniques such as the interplay of lighting, *mise-en-scène*, editing, and sound, cinema invites the viewer to project significance beyond what is explicitly depicted on screen. The spectator completes the cinematic image through an imaginative and emotional response, drawing upon personal and cultural reservoirs of meaning. The most resonant cinematic moments are often those that strategically withhold information, generating affective and cognitive space for the viewer's interpretive participation. Understanding these perceptual and cognitive processes is essential to comprehending cinema's unique capacity to produce profound emotional and psychological effects. Vision, as studied by psychology, neuroscience, philosophy, and the arts, is not an immediate window onto the world. As early as the nineteenth century, Hermann von Helmholtz demonstrated that perception is not instantaneous; it is shaped by unconscious inference, with the brain making rapid, experience-based guesses to interpret the incomplete information delivered by the senses. More recently, psychologists like Donald Hoffmann (Hoffmann, 2020) have emphasized that we do not perceive reality directly but rather construct functional versions of it, optimized for survival and communication. In this paper, I will explore how perception and imagination intertwine in the experience of cinema and how we, as viewers, actively create meaning from what we see. I aim to trace the journey from sensing to understanding, and to reflect on why film remains one of the most powerful and personal forms of human expression.

Methods

This study employs a theoretical and conceptual methodology, based on interdisciplinary research rather than empirical experimentation. Drawing from psychology, neuroscience, philosophy, linguistics, art theory, and film studies, the research synthesizes diverse theoretical frameworks to explore how humans process visual information and construct meaning when engaging with film. Psychological foundations are grounded in Gestalt theory, which emphasizes the brain's tendency to organize fragmented visual stimuli into structured wholes, as well as in Hermann von Helmholtz's early insights on perceptual hypothesis formation based on past experiences. Neuroscientific perspectives contribute through studies on the cerebral cortex's role in visual and creative processing, particularly research by Jung-Beeman on insight-related brain activity and Gilbert and Li's work on top-down influences in perception. Philosophical frameworks incorporate both rationalist and empiricist traditions, considering Descartes' theory of innate knowledge alongside Locke's emphasis on sensory experience, supplemented by Jean Piaget's developmental model

of cognitive and perceptual growth. Within film theory, the study adopts cognitive approaches, particularly David Bordwell's constructivist model of film perception and Noel Carroll's theories on narrative comprehension. The research also draws on Marc Vernet and Daniel Dayan's work on viewer participation through cinematic devices such as off-screen space and superimposition. Art theory provides an additional dimension through the major contributions of E. H. Gombrich and Nelson Goodman, whose work on symbolic systems and visual conventions informs the understanding of cinematic representation. Through this interdisciplinary integration, the methodology seeks to illuminate the cognitive, emotional, and cultural mechanisms by which viewers move from sensory perception to the construction of complex cinematic meaning.

Results

Our engagement with visual media, particularly film, is rooted in a complex perceptual and cognitive process that extends beyond the mere reception of retinal images. Vision, as a sensory perception, involves not only the reception of images by the retina but also the construction of meaning – unlike a camera or device that projects visual data exactly as recorded by the sensor or film. The mind-eye binary processes and interprets the images from the retina, forming a hypothesis about reality. This active construction was first systematically studied by Helmholtz in the early 19th century, who demonstrated that perception requires time and cognitive operations, and that the mind supplements the anatomical limitations of the eye with past experiences to produce a coherent image of the world (Hoffmann, 2020). The principles of Gestalt psychology further affirm that the brain organizes incomplete visual signals into structured and meaningful wholes (Wagemans et al., 2012). Perception is thus not merely a reaction to external stimuli but a creative act that reconstructs reality internally. Visual interpretation relies on symbolic processes wherein individuals perceive a rich and organized world even from fragmentary sensory data. Richard Gregory (Gregory, 1968) supports this notion by suggesting that the brain does not store a literal image of a tree when we see it, but rather creates a hypothetical image of it emphasizing that mental representations are constructed hypothetically rather than stored as photographic images.

Neuroscientific research substantiates that specialized cortical mechanisms prioritize features like edges, contrast, and motion, translating raw visual data into coherent percepts (Gilbert & Li, 2013). In cinema, this interpretive activity is heightened by the medium's inherent characteristics: the static position of the viewer relative to the projected movement reconfigures the relationship between objects and space. As Rudolph Arnheim mentions (Arnheim, 1974) in film we are offered a limited, framed perspective in which the spectator remains static. As a result, movement on screen is projected in the environment itself positioning a street for example as an active agent. It seems that the street is moving on the screen contrary to our real-world movement perception where we are moving and the street remains stationary. This inversion highlights an interplay of forces between humans and objects

where inanimate elements offer greater visual energy. Despite the subjective elements inherent to perception, certain visual experiences achieve remarkable universality. Shared cognitive mechanisms and overlapping cultural experiences enable viewers to interpret visual stimuli in similar ways. Vision thus becomes not only a private sense but a medium for collective understanding and communication. This phenomenon is particularly evident in cinema, where filmmakers skillfully manipulate visual cues such as light, color, framing, and movement to evoke deep emotional responses. In thrillers, for instance, ambiguity and partial visibility stimulate the imagination more powerfully than explicit revelation, underscoring that sensing, rather than merely seeing, constitutes the core of the cinematic experience. Let's take something as simple as the McDonald's logo: when we see it from far away, we don't need to read the name – we recognize it instantly just from the shapes of the letters. Our brain fills in the rest. At the core of all this is how our brain processes sensory information. It takes in what we see, hear, smell, taste, and touch, and then makes sense of it through the lens of what we already know – our memories, culture, and sense of place. And when needed, it acts on that information. This ongoing process ties together perception, memory, emotion, and action into a seamless experience – one that allows us to interpret and move through the world. This process of perception is intertwined with the brain's interpretive mechanisms, which synthesize sensory information through the filters of memory, culture, and prior knowledge. Within the brain, the visual system exhibits a unique level of organization, consisting of two primary pathways: one dedicated to object recognition and the other to spatial localization. The most secure meanings in a film arise from deep interconnections and synthesis. A film only becomes truly self-contained in its significance when understood at this profound level. Our recognition and interpretation of its meaning depend on our immediate, intuitive response to what the film presents, rather than on actively constructing meaning ourselves states Perkins (Perkins, 1986). Hierarchical processing within these pathways emphasizes essential features and maintains perceptual constancy despite variable conditions. The phenomenon of color constancy, for example, demonstrates how the mind prioritizes characteristic features over immediate sensory discrepancies (Brainard & Wandell, 1992). Art, like vision, is a structured symbolic system rather than a mere replication of reality. Gombrich (Gombrich, 2023) challenges the notion that art provides “natural” signs by showing that even children's and primitive art rely on symbolic schemata rather than direct imitation. Language and art, therefore, actively shape perception and cognition, as theorized by the Sapir-Whorf hypothesis, which posits that linguistic structures influence the very experience of reality. Likewise, Arnheim (1974) and Goodman (2009) argue that art operates through symbolic systems that organize and interpret sensory information rather than reproduce it passively. The film viewer's engagement is a complex interplay between rational cognition and subjective belief. Early theoretical models emphasized the systematic construction of meaning through montage (Eisenstein et al., 1959) and the structural analysis of cinematic language by Eichenbaum (University of Nebraska, 1965). However, these approaches often

neglected the integration of viewer psychology with cinematic semiotics. In contrast, the cognitive turn in film theory, championed by theorists like Bordwell and Carroll, foregrounds the viewer's active role in processing narrative and visual information through perception, memory, and inference. "Films are designed to create experiences for viewers" affirms Bordwell (Bordwell et al., 2013). His constructivist model emphasizes that viewers actively assemble meaning from fragmented cinematic cues, operating within frameworks of prior knowledge and cultural codes. Films are designed to create experiences for viewers Branigan (1984) further elaborates on narrative comprehension by describing how spectators use available cues to construct internal models of fictional worlds. Despite the focus on rational processing, cognitive film theory recognizes the role of emotion and subjective experience, a theory which we strongly support in this study. Schema theory, proposed by Bordwell and Carroll, illustrates how viewers interpret films by drawing on stored knowledge of narrative structures and cultural conventions.

The concept of viewer participation was anticipated by Riegl's notion of "viewer involvement" (Riegl, 1985), later developed by scholars such as Chris and Gombrich, who integrated psychological insights into art criticism. Arnheim's Gestalt-based approach reinforces the idea that visual perception is an active and interpretive process. Explorations in visual perception theory span across psychology, philosophy, linguistics, and metaphysics. Cartesian rationalism posits that innate ideas form the basis of knowledge (Tweyman, 2013), while empiricism, as advocated by Locke (Locke, 1689) emphasizes the primacy of sensory experience. Piaget's developmental psychology in children situates cognitive growth within the interaction between genetic predispositions and environmental stimuli (Piaget, 1952). Meanwhile the analysis of cinematic representation by Marc Vernet describes the spectator's oscillation between belief in the fiction and awareness of its constructed nature, a dual consciousness that enriches the viewing experience. Techniques such as superimposition and the use of off-screen space foster symbolic interpretation, inviting the spectator to mentally complete the narrative world. Dayan's theory (Dayan, 1974) supports this view, suggesting that viewers bridge discontinuities in cinematic storytelling by engaging their imaginative faculties. Aumont (Aumont, 1997) synthesizes these perspectives by asserting "The image is always formed by deep structures connected to the language and symbolic organization of a particular culture and society; and yet the image is a means of communication and representation of the world that can be found across all human societies. The image is universal, but always specific." Neurological studies illuminate the cognitive processes underlying creative engagement. Jung-Beeman (Jung-Beeman et al., 2004) found that creative problem-solving activates the right anterior superior temporal gyrus, supporting the idea that visual and creative tasks engage distinct brain regions. While early theories posited a strict division between the hemispheres, later research revealed more complex, integrated patterns of neural activity (I, 2008). In the arts, particularly music, the right hemisphere's role in improvisation and spatial processing is well documented (Zatorre & Salimpoor, 2013).

Visual creativity relies on similar neural mechanisms, engaging visualization, abstract memory, and nonverbal processing. Gombrich's work further develops the idea that visual representation is governed by conventions shaped by technical, historical, and cultural factors. Even photography, seemingly the most naturalistic medium, is subject to selective framing and interpretation. In *Mirror and Map*, Gombrich (Gombrich, 1974) distinguishes between imitation and conceptual organization, emphasizing that all visual representations blend mimesis and symbolic structuring.

Finally, in film, bodies, settings, and objects communicate not only visually but through texture, weight, distance, and proximity (Elsässer & Hagener, 2019). Cinematic experience engages not only the senses of sight and hearing but also taps into philosophical dimensions of perception, temporality and consciousness. As Panofsky observed (Dyer, 1982), even at the most basic level, visual understanding is an active and culturally informed process, not a straightforward reception of stimuli.

Discussions

The significance of these findings lies in their illumination of how deeply intertwined perception, cognition, and emotion are in the cinematic experience. Rather than passively receiving visual information, the spectator actively constructs meaning, navigating a dense network of signs and cues. This active engagement highlights the interpretive nature of film language and challenges traditional notions of cinematic realism or transparency. The *mise en scène*, far from being a mere background, emerges as a primary vehicle for narrative and emotional expression. By manipulating spatial organization, light, color, and movement, filmmakers direct the viewer's attention, shape interpretive frameworks, and evoke affective responses (Bordwell & Thompson, 2013; Casetti, 1999). These insights reaffirm the notion that cinema is not a secondary translation of written narrative into images but a distinct mode of storytelling with its own rules, deeply rooted in the structures of human perception and imagination. Recognizing this complexity allows for a more nuanced understanding of film's communicative power and its unique position among the narrative arts.

Conclusions

This study has demonstrated that cinematic storytelling operates through a complex interplay between visual perception, symbolic cognition, and emotional resonance. The act of translating words into images is not a linear or mechanical process but a dynamic interpretive endeavor that mobilizes the viewer's cognitive structures and cultural memory. By framing, composing, and sequencing visual elements, filmmakers engage the innate human capacity for pattern recognition and meaning-making, crafting experiences that resonate on both rational and emotional levels. These findings affirm that film language is a structured symbolic medium capable of conveying intricate layers of narrative and emotion. Recognizing the active role of perception and interpretation in cinematic experience invites a deeper appreciation of film as an art form—and underscores the importance of studying cinema not only through its content but through the perceptual and cognitive processes it activates.

References

1. Alois Riegl. *Late Roman Art Industry*. Bretschneider Giorgio, 1985, p. 19.
2. Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye* (p. 381). University of California Press.
3. Aumont, J. (1997). *The Image* (p. 95). British Film Institute.
4. Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2013). *Film art: an introduction* (10th ed., p. 2). Mcgraw Hill.
5. Brainard, D. H., & Wandell, B. A. (1992). Asymmetric color matching: how color appearance depends on the illuminant. *Journal of the Optical Society of America A*, 9(9), 1433. <https://doi.org/10.1364/josaa.9.001433>
6. Dayan, D. (1974). The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Quarterly*, 28(1), 22–31. <https://doi.org/10.2307/1211439>
7. Dyer, G. (1982). *Advertising as Communication* (p. 90). Routledge.
8. Eisentein, S. M., & Leyda, J. (1959). *Film form; The film sense: Essays in film theory* (p. 255). Meridian Books.
9. Elsässer, T., & Hagener, M. (2019). *Film Theory* (p. 14). Routledge Taylor & Francis Group.
10. Gilbert, C. D., & Li, W. (2013). Top-down influences on visual processing. *Nature Reviews Neuroscience*, 14(5), 350–363. <https://doi.org/10.1038/nrn3476>
11. Gombrich, E. H. (1974). *Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation*. In *the Image and the Eye*. London: Phaidon Press. 1974, p. 34.
12. Gombrich, E. H. (2023). *Art and Illusion* (p. 99). Princeton University Press.
13. Goodman, N. (2009). *Languages of art an approach to a theory of symbols*. Indianapolis, Ind. Hackett C.
14. Gregory, R. L. (1968). Perceptual illusions and brain models. *Proceedings of the Royal Society of London. Series B. Biological Sciences*, 171(1024), 279–296. <https://doi.org/10.1098/rspb.1968.0071>
15. Hoffmann, C. (2020). *Helmholtz, hermann von: Handbuch der physiologischen optik* (H. L. Arnold, Ed.; pp. 1–2). J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0%E2%82%810193-1>
16. I, S. E. (2008). Both Sides Now: Visualizing and Drawing with the Right and Left Hemispheres of the Brain. *Studies in Art Education*, 50(1), 67–82. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/25475887>
17. Jung-Beeman, M., Bowden, E. M., Haberman, J., Frymiare, J. L., Arambel-Liu, S., Greenblatt, R., Reber, P. J., & Kounios, J. (2004). Neural Activity When People Solve Verbal Problems with Insight. *PLoS Biology*, 2(4), e97. <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0020097>
18. Locke, J. (1689). *An Essay concerning Humane understanding*. in Four books. London: Printed for Awnsham And John Churchill, At the Black Swan in Pater-Noster-Row; And Samuel Manship, At the Ship in Cornhill, Near the Royal Exchange, Mdccvi.

19. Perkins, V. F. (1986). *Film as film : understanding and judging movies* (p. 117). Penguin Books, Printing.
20. Piaget, J. (1952). *The Origin of Intelligence in the Child*. International Universities Press.
21. Tweyman, S. (2013). *Rene Descartes' Meditations on First Philosophy in Focus* (p. 157). Routledge.
22. University of Nebraska. (1965). *Russian formalist criticism: four essays* (pp. 109–119). University of Nebraska Press.
23. Wagemans, J., Feldman, J., Gepshtein, S., Kimchi, R., Pomerantz, J. R., van der Helm, P. A., & van Leeuwen, C. (2012). A century of Gestalt psychology in visual perception: II. Conceptual and theoretical foundations. *Psychological Bulletin*, 138(6), 1218–1252.
24. Zatorre, R. J., & Salimpoor, V. N. (2013). From perception to pleasure: Music and its neural substrates. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 110, 10430–10437. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/42706677>

CINEMATIC BRIDGES: THE GROWING FILM COLLABORATION BETWEEN AZERBAIJAN AND GEORGIA

ABSTRACT

Georgia, focusing on recent collaborative efforts and their historical foundations. It examines cultural agreements, joint film and documentary productions, institutional support, and economic incentives that facilitate cross-border partnerships. Highlighting both past and present cinematic ties—such as shared projects like “*The Face of Friendship*” and early 20th-century documentaries—the article shows how mutual cultural heritage, government diplomacy, and regional funding contribute to a growing alliance in cinema. The findings suggest that these initiatives not only strengthen bilateral relations but also enhance the South Caucasus’s presence in the international film landscape.

Keywords:

Azerbaijan, Georgia, film, cooperation, cinema, culture, co-production, South Caucasus.

The South Caucasus region, rich in history and culture, has long been a fertile ground for artistic exchange. Among its most promising sectors is cinema—a medium that transcends borders and tells stories rooted in shared histories. Azerbaijan and Georgia, neighboring countries with strong cultural and political ties, have increasingly collaborated in the fields of filmmaking, documentary production, and theater. This article investigates the nature and scope of these collaborations, their historical background, and their implications for the future of regional cinema.

Cinematic cooperation between Azerbaijan and Georgia dates back to the early 20th century. Georgian filmmaker Vasil Amashukeli, a pioneer of documentary cinema, filmed *Types of Bakuvian Bazaars* and *Transportation of Coal* in Baku in the early 1900s, highlighting the longstanding cultural interaction between the two nations. During the Soviet era, both countries shared resources and creative talent. One notable example is the 1979 Azerbaijani film *Babek*, for which over 1,500 costumes were produced using joint facilities in Azerbaijan and Georgia.

These early exchanges laid the foundation for continued collaboration in the post-Soviet period, as both countries sought to rebuild and redefine their national identities through culture and film.

In recent years, Azerbaijan and Georgia have formalized their cooperation through various bilateral agreements. A significant development occurred in February 2025 when the Azerbaijan State Academic National Drama Theater and Georgia's Shota Rustaveli National Theater signed a Memorandum of Understanding. This

agreement, supported by high-level officials including the Azerbaijani Ambassador to Georgia and the Georgian Minister of Culture, aims to facilitate joint theatrical productions, exchange programs, and film collaborations.

One notable cinematic collaboration is the documentary *The Face of Friendship*, produced jointly by Azerbaijan's Dalga TV and Georgia's Era Film Studio. The documentary emphasizes the historical and cultural bonds between the two nations and was showcased at the Azerbaijan National Academy of Sciences.

The growing film cooperation between Azerbaijan and Georgia is also supported by regional and international institutions. The Georgian National Film Center and the Georgian Film Cluster provide economic incentives such as a 25% cash rebate for co-productions, making the country an attractive destination for filmmakers. Additionally, the Swiss-funded Regional Arts and Culture Project has provided training and funding for joint visual arts and documentary projects across the South Caucasus.

On the Azerbaijani side, the Ministry of Culture and the National Film Fund have expressed interest in strengthening ties with Georgia through funding, festival participation, and youth programs.

Film festivals play a crucial role in reinforcing bilateral ties. Both countries have participated in regional film forums and received joint accolades. For instance, the Georgian film *Corn Island* and the Azerbaijani film *Nabat* were recognized with the Nika Award for Best Film in the CIS and Baltic States in 2015. Such honors underline the shared cinematic values and storytelling traditions of the region.

Additionally, literary and cinematic adaptations like *Ali and Nino*, a story deeply connected to both Azerbaijani and Georgian cultural heritage, demonstrate the narrative synergy between the two nations. Joint exhibitions, museum collaborations, and student exchanges further cement this relationship.

While significant progress has been made, challenges remain. These include language barriers, funding limitations, and the need for more co-production treaties to simplify legal and financial processes. Despite these hurdles, the outlook for Azerbaijani-Georgian film cooperation remains positive. Shared platforms, digital storytelling, and international interest in South Caucasian narratives are expected to boost collaboration.

Future projects may include youth-oriented programs, joint film schools, and regional streaming initiatives that showcase collaborative content. As both nations continue to invest in cultural diplomacy, cinema will likely remain a central pillar of their mutual engagement.

Film cooperation between Azerbaijan and Georgia is more than a cultural exchange—it is a diplomatic and artistic endeavor that strengthens regional identity and global relevance. With deep historical roots and promising contemporary developments, this partnership reflects the power of cinema to connect societies, preserve heritage, and envision shared futures. Continued support from institutions, governments, and creators will be key to sustaining and expanding this collaboration in the years to come.

Azerbaijan and Georgia have deepened their cultural and creative bonds in recent years, particularly in the fields of cinema, theatre, and documentary production. This collaboration reflects broader diplomatic and economic ties that form a foundation for regional unity in the South Caucasus.

An Azerbaijani-Georgian documentary, **“The Face of Friendship”**, was jointly produced by Azerbaijan’s “Dalga” TV and Georgia’s “Era” film studio, debuting at the Azerbaijan National Academy of Sciences (ANAS). The project chronicles the deep-rooted friendship between the two nations.

Discussions between Culture Ministers Adil Karimli (Azerbaijan) and Tinatin Rukhadze (Georgia) in May 2025 emphasized stronger collaboration in film production, creative industries, as well as cross-border cultural initiatives.

A historical example: the 1979 film *“Babek”*, which used costume production facilities across Azerbaijan and Georgia, evidences established collaboration—over 1,500 costume pieces were made in both countries.

Early 20th-century filmmakers like Georgian pioneer Vasil Amashukeli shot documentary shorts in Baku, including *Types of Bakuvian Bazaars* and *Transportation of Coal*, underlining a century-old cinematic connection.

Since 2017, the Swiss-funded **Regional Arts and Culture Project** has supported documentary and visual arts across the South Caucasus, including Azerbaijan and Georgia, strengthening partnerships, training, and public engagement.

Georgia’s **National Film Center** and the **Georgian Film Cluster** (est. 2017) offer incentives such as a 25% cash rebate and logistical support, making it attractive for co-productions and cross-border ventures.

Azerbaijani and Georgian films have been recognized together in regional awards: for instance, Georgia’s *“Corn Island”* and Azerbaijan’s *“Nabat”* won the Nika Award for Best Film in the CIS & Baltics in 2015.

Literary and theatrical adaptations like *“Ali and Nino”* and joint museum exhibitions underscore ongoing creative dialogues.

The trajectory of film cooperation between Azerbaijan and Georgia reflects a thoughtful blend of policy, shared cultural heritage, and creative ambition. From historic documentary efforts to modern incentives and strategic diplomacy, the two nations are constructing a robust cinematic alliance—one that enriches the South Caucasus and resonates across broader international platforms.

References

1. *Azerbaijan Ministry of Culture*. (2025). Press Release on Azerbaijan-Georgia Cultural Cooperation.
2. *Georgian National Film Center*. (2024). Incentives for Co-Productions. Retrieved from www.gnfc.ge
3. *Trend News Agency*. (2025). Documentary “The Face of Friendship” Premieres at ANAS.
4. *Science.gov.az*. (2025). Joint Documentary Project with Georgia Announced.

5. *Azernews*. (2025). Culture Ministers of Azerbaijan and Georgia Discuss Cooperation.
6. *Xalq Qəzeti*. (2025). Memorandum Signed Between Azerbaijani and Georgian Theaters.
7. *FDFA Switzerland*. (2024). Regional Arts and Culture Project in the South Caucasus.
8. *Wikipedia*. (2024). Babek (film), Nika Awards, Ali and Nino, Vasil Amashukeli.
9. en.trend.azscience.gov.az.
10. en.trend.az+6azernews.az+6azernews.az+6.
11. mtm.az+3fdfa.admin.ch+3eda.admin.ch+3.
12. filmcluster.org.

თეატროლოგია

მარიამ მარჯანიშვილი

ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი

მეცნიერ-თანამშრომელი

ფილოლოგიის დოქტორი

საქართველო, ქუთაისი

„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული ემიგრაცია

საკვანძო სიტყვები: სერჟ ლიფარი; ბალეტი „შოთა რუსთაველი“; რეჟებ ჟორდანია; მონტეკარლოს ოპერა.

XIX საუკუნის 80-იანი წლების დამდეგს გიორგი ქართველიშვილმა განიზრახა სურათებიანი „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა და მაშინ ეს კომისია მოქართულე პირებისაგან შედგა.

„გიორგი ქართველიშვილი შეძლებული კაცი იყო. დიდი განათლების არ იყო, მაგრამ შოთას თაყვანისმცემელი დიდი იყო. მან გამოსცა დიდი სურათებიანი „ვეფხისტყაოსანი“ და ყურს მოკრავდა, თუ არა რომ შოთას ეს განდი ვინმემ გადათარგმნა უცხო ენაზე, ამ მთარგმნელის დიდ პატივისცემას კისრულობდა. უცხო სტუმრებს, ინგლისელ მწერლებს და-ძმა უორდროპებს, „ვეფხისტყაოსნის“ მთარგმნელებს დიდი ბანკეტი გაუმართა“, – აღნიშნავდა პოეტი დომინიკა ერისთავი (ჩიხლაძე, 1960:117).

ასეთ უნიკალურ და გენიალურ ქმნილებაზე მუშაობა, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ხელოვნების დიდ ტაძარში, ღრმა, ფუნდამენტალურ ცოდნას, დიდ ერუდიციას, სერიოზულ, გააზრებულ და ფაქიზ მიდგომას მოითხოვდა.

გიორგი ქართველიშვილმა, რომლის ხარჯით პოემის ახალი გამოცემა მოწინავე საზოგადოებასთან ერთად მზადდებოდა, ისარგებლა მაშინ საქართველოში ზიჩის ჩამოსვლით, რომელიც ლერმონტოვის პოემის „დემონის“ ილუსტრაციების დასახატად თბილისში იმყოფებოდა.

ქუთაისელმა ებრაელობამ მას თხოვნით მიმართა, რათა „ვეფხისტყაოსანი“ დაესურათებია. უნგრელმა, მხატვარმა მიხაი ზიჩმა შეისწავლა „ვეფხისტყაოსანი“, საქართველოს ისტორია, ყოფა-ცხოვრება. მან პოემის გმირების დახატვის მიზნით ჯერ თბილისში უჩვენა პოემის ცალკეული, ცოცხალი სურათები. ხოლო 1884 წელს კი ზიჩმა ქუთაისშიც „სამეფო სახლის“ ეზოში ორჯერ დადგა ცოცხალი სურათები, სადაც რუსთაველის სახე განასახიერა პოეტმა მამია გურიელმა, ხოლო ტარიელის კი გიორგი შერვაშიძემ.

მხატვარი მიხაი ზიჩი ღრმად დარწმუნებული აღნიშნავდა, რომ „რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ დღემდე ერთგვარ ბიბლიას წარმოადგენდა ქართველთათვის, როგორც პოეტური და მორალური წყარო...

თუ ვინმე მათ (ქართველებს) სამსახურს გაუწევს ყოველთვის მზად არიან სიკეთით გადაუხადონ სამაგიერო, რითაც კი ძალა შესწევთ. თანაც ამას აკეთებენ უფაქიზესი მეგობრული გრძნობით“.

სწორედ, ინგლისელი მწერლების და-ძმა უორდროპების მიერ „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმანით გაეცნო ამ უნიკალურ ქმნილებას პირველი რუსი სიმბოლისტი პოეტი კონსტანტინე ბალმონტი. მან 1913 წელს „ვეფხისტყაოსანს“ უწოდა „სიყვარულის ცისარტყელა“, ცისა და მიწის შემაერთებელი ცეცხლოვანი ხიდი. აქედან მოყოლებული შეუდგა ბალმონტი ქართული ენის შესწავლას და პოემის სამყაროს უკეთ აღსაქმნელად სამჯერ ჩამოვიდა თბილისში.

„პირველად ჩამოსვლისას, ეს იყო 1914 წლის 13-14 აპრილი, ბალმონტი თბილისის არტისტული საზოგადოების დარბაზში გამოვიდა მოხსენებით „პოეზია, როგორც „ჯადოქრობა“ და „ოკეანია“. ერთი წლის შემდეგ უკვე ოქტომბრის თვეში ეწვია თბილისს იგი და იმავე დარბაზში წაიკითხა „ვეფხისტყაოსნის“ პროლოგისა და ცალკეული თავების თარგმანი. ხოლო მესამედ ჩამოსვლისას, 1917 წლის 16 ივლისს ბალმონტმა მაღალი შეფასება მისცა „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის შემოქმედებით გენიასა და ღრმა ფილოსოფიურ აზრს.

ასე რომ, კონსტანტინე ბალმონტმა 1915-1917 წლებში დაასრულა „ვეფხისტყაოსნის“ პოემის სრული თარგმანი, რომლის მცირე ნაწილი ჯერ მოსკოვში გამოქვეყნდა, ხოლო საბოლოოდ მთლიანად პოემა პარიზში გამოიცა. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც რომ ბალმონტს თარგმნისას კონსულტაციას უწევდნენ ნიკო მარი, ტიციან ტაბიძე და გიორგი ქართველიშვილი“ **(ენციკლოპედია „თბილისი“, 2002:327).**

„მოთა რუსთაველმა საკაცობრიო საგანძურში გენიალური „ვეფხისტყაოსანი“ შეიტანა – ეს უძირო მორევი, ზღვა აზრისა და გრძნობისა“, – წერდა დიდი ილია. (მარჯანიშვილი).

„ვეფხისტყაოსნის“ კვლევით დაინტერესებული იყო უცხოეთში გადახვეწილი ქართული პოლიტიკური ემიგრაციის ცნობილი მეცნიერები, რომელთაც დიდი ღვაწლი გაიღეს რათა ამ საშვილიშვილო საქმეში უცხოელი მეცნიერებიც ჩაერთოთ.

პოემაზე ვრცელი ნაშრომი შექმნა ასევე დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობის მეთაურმა ნოე ჟორდანიამ, რომლის ეროვნებით რუსმა მეუღლემ ინა კორენევა ქართველ ემიგრაციას შეთავაზა პარიზის თეატრის სცენაზე დაედგათ „ვეფხისტყაოსანი“.

ამის შესახებ საინტერესო მოგონებას გვანვდის რეჟებ ჟორდანია თავის წიგნში „გავიზარდე ლევილში“: „დედაჩემს დაებადა აზრი, დაედგა ბალები

ტი მეთორმეტე საუკუნის დიდი ქართველი პოეტის – შოთა რუსთაველის პოემის – „ვეფხისტყაოსნის“ თემაზე. მისი წამოწყება წარმატებით დაგვირგვინდა, თუმცა შემდეგ ამ გრანდიოზული გეგმის განხორციელებაში დედაჩემის მთავარი როლი ყველამ მიივიწყა. დაიდგა სამაქტიანი და სამსაათიანი ბალეტი, რომელშიც მონაწილეობდა რამდენიმე ვარსკვლავი, ასამდე მსახიობი და დიდი სიმფონიური ორკესტრი; შეიქმნა დიდებული დეკორაცია, შეიკერა ბრწყინვალე კოსტიუმები, გაკეთდა გასაოცარი მიზანსცენა, მოიწვიეს საუკეთესო თანამედროვე კომპოზიტორები და ევროპის უდიდესი ბალეტმეისტერი – სერჟ ლიფარი” (ჟორდანია, 2004:98).

ბუნებრივია, იდეის განხორციელება უპირველესად დიდ თანხებთან იყო დაკავშირებული. თუ საქართველოში „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა და დასურათება გიორგი ქართველიშვილმა ითავა, ემიგრაციაშიც ამ გენიალურ ქმნილებას აღმოუჩნდა დიდი მეცენატი ემიგრანტი ბერიძე, რომელმაც პროექტის ოფიციალურ განხილვაზე ეტუალზე მდებარე მის დიდებულ სახლში გამართულ სადილზე მოიწვია ხელოვნების ბრწყინვალე ოსტატები. მათ შორის იყვნენ საკმაოდ გავლენიანი ქალბატონი და ბატონი, ცნობილი ემიგრანტი საგარეო საქმეთა მინისტრი ევგენი გეგეჭკორი, რომელიც იმის საჩვენებლად მოვიდა, რომ ემიგრაციაში მყოფი საქართველოს მთავრობა ამ ეროვნული მემკვიდრეობისადმი დიდ ინტერესს იჩენდა.

„ამ პერიოდის საბალეტო წრეებში, წამყვანი ადგილი ტრადიციულად რუს ემიგრანტებს ეკავათ. თავისი ოცნების განსახორციელებლად დედაჩემმაც ამ წრეს მიმართა. იგი თავის იდეას წლების მანძილზე ყველას უზიარებდა. მისი ოცნება მხოლოდ 1943 წელს განხორციელდა: ერთმა ქართველმა, გვარად ბერიძემ, რომელმაც ქონება შავ ბაზარზე ვაჭრობით დააგროვა, მოინდომა ბალეტის დამფინანსებელი გამხდარიყო“ (იგივე გვ.100).

ბერიძე, როგორც მისი ასაკის მრავალი ქართველი, სამოციოდე წლის ფერხორციანი მელოტი კაცი იყო. იგი სადილზე მიწვეულ სტუმართა კამათში არ ერეოდა და ჩრდილში ყოფნას ამჯობინებდა.

ამ სადილზე თურმე წამოწყების ძირითადი შტრიხები გამოიკვეთა: გადაიჭრა ფინანსური და პასუხისმგებლობის საკითხები. მთავარ მონაწილეებთან გაფორდა კონტრაქტები. მალე ელისეის მინდვრების ერთ-ერთ დარბაზში რეპეტიციებიც გაიმართა, რომელიც ყოველდღიურად დილის ათი საათიდან ოთხ საათამდე მიმდინარეობდა. ბალეტის ხელმძღვანელად დანიშნული სერჟ ლიფარი ყველა გადაწყვეტილებას თვითონ ღებულობდა, თანამშრომლებსაც თავად ირჩევდა, ქორეოგრაფიც თვითონ იყო და ყველაფერს ხელმძღვანელობდა.

„მოწვეულთა შორის იყო ნიკოლაი ევრეინოვი ცნობილი თეატრალური კრიტიკოსი და მსოფლიო სცენებზე დადგმული მრავალი პიესის ავტორი, ამიტომაც მას დაევალა შოთა რუსთაველის პოემის მიხედვით დადგმული ბალეტის სცენარის დაწერა. ევრეინოვმა სცენარში ჩართო ეპიზოდები რუს-

თაველისა და თამარ მეფის ცხოვრებიდან, რომელსაც პოეტმა თავისი ქმნილება მიუძღვნა. ბაღეცის დადგმაზე მოწვეულ იყვნენ ასევე რუსი მხატვრები ნატაშა გონჩაროვა და ლარიონოვი, რომელთაც დეკორაციებისა და კოსტიუმების შექმნა დაევალათ. ბაღეცის დადგმაში ასევე მონაწილეობდა არტურ ონეგერი და ქართველებისათვის კარგად ცნობილი რუსი კომპოზიტორი ალექსანდრე ჩერეპნინი, რომლის მამა თბილისის კონსერვატორიის რექტორი გახლდათ.

ორივე თავის ნაწამოებებში ხშირად იყენებდნენ ქართული ფოლკლორის ნიმუშებს, – აღნიშნავდა თავის მოგონებაში რეჟებ ჟორდანია” (**ჟორდანია, 2004:106-107**).

ბაღეც „ვეფხისტყაოსნის“ სცენარში ლიფარმა ქორეოგრაფიულ კონსულტანტად რუსული ბაღეცის მხცოვანი მანესტრო მოიწვია, რომლის გასაოცარი გონების წყალობით შექმნა მოძრაობის, რიტმის, გამოსახვის არა მხოლოდ ცალკეული დეტალები, არამედ მთელი მსვლელობა.

საერთოდ, ცეკვის ნოტებზე გადატანა საოცრად რთული და მოუხერხებელი პროცესია, რომლის დროსაც ქორეოგრაფიული დადგმები თაობიდან თაობას მეხსიერებით გადაეცემა. ვინაიდან ბაღეცი „შოთა რუსთაველი“ ახალი დადგმა იყო სცენაზე, ლიფარს ამიტომაც მოუხდა ღრმად შეესწავლა ბალმონტისეული რუსულად ნათარგმნი პოემა და მხატვარ მიხაი ზიჩის მიერ დასურათებული ქართული „ვეფხისტყაოსანი“, რათა გაეთავისებია ყველა დეტალი თუ მიზანსცენები. ლიფარმა ბაღეცში ასევე საგანგებოდ მოიწვია ქართველი მოცეკვავე პეტრიაშვილი, რათა ქართული ცეკვისათვის დამახასიათებელ საბაღეცო პას გაცნობოდა. რადგან დადგმაში ქართული დეტალის შეტანა აუცილებელი პროცესი იყო.

ლამაზი, შავგვრემანი, ათლეთური აღნაგობის სერჟ ლიფარი მოცეკვავეთა დიდ დასს ხელმძღვანელობდა და ქორეოგრაფიულ დადგმას მათთან ერთად ქმნიდა. მოცეკვავეთა დასში შედიოდნენ ისეთი ბრწყინვალე მოცეკვავეები, როგორებიც იყვნენ ჟანინ შარა, ოლგა აბაშიძე, ვლადიმირ სკურატოვი, მიშა რეზნიკოვი და სხვ.

ამ მშვენიერ მოცეკვავეებს ლიფარი ისე იყენებდა, როგორც კინოში დუბლიორებს მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობების ნაცვლად. ასე რომ ლიფარი მათი მეშვეობით დგამდა ცეკვებს, მაგრამ სპექტაკლზე, მხოლოდ ვარსკვლავები ცეკვავდნენ.

მოწვეულთა შორის გახლდათ ნიკოლა შტაინი, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე ლიფართან მუშაობდა, როგორც აკომპანიატორი, ორკესტრანტი, არანჟირისტი, მუსიკალური კონსულტანტი. ფორტეპიანოზე სწორედ ნიკოლა შტაინი უკრავდა, ხოლო მისი ასისტენტი ნოე ჟორდანიას უმცროსი შვილი რეჟებ ჟორდანია გახლდათ.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ მიწვეულ სადილზე თურმე ნიკოლა შტაინი ისე უზომოდ დამთვრალა, რომ გონება დაკარგული იატაკზე გაგორებუ-

ლა. ამ ფაქტს დამფინანსებლის განრისხება გამოუწვევია: „თუნდაც გენიოსი იყოს, – არავითარ შემთხვევაში არ ვამუშავებ, აღშფოთდა ბერიძე, სხვა მოძებნეთ ვინმე“. იგი უნგრელმა კომპოზიტორმა ტიბორ ჰარსანმა შეცვალა, ხოლო ნიკოლა შტაინი კი ლიფარის უბრალო პიანისტ არანჟირისტად დარჩა“ (ჟორდანია, 2004:107).

ბალეტზე მუშაობა არნახული ტემპით მიმდინარეობდა. სერჟ ლიფარმა ახალი შემოქმედებითი მეთოდი შემოიტანა. როგორც წესი, ქორეოგრაფი ჯერ მუსიკას ირჩევს, ან მუსიკა მისთვის სპეციალურად იწერება, რომლის მიხედვითაც იგი დგამს ცეკვებს. ბალეტ „შოთა რუსთაველში“ კი ყველაფერი პირიქით მოხდა: ლიფარმა ჯერ ცეკვები დადგა, ხოლო კომპოზიტორებმა კი მუსიკა ქორეოგრაფის მიერ შემუშავებულ სქემაზე შექმნეს. ლიფარი პიანისტ-არანჟირისტ ნიკოლას საცეკვაო პას ცოცხალი და მხიარულ, სამ მეოთხედიან ტაქტში დაკვრას თხოვდა. ნიკოლაც იმპროვიზაციით დაუკრავდა, მაგრამ სერჟ ლიფარს იმპროვიზაცია ხან პირქუში ეჩვენებოდა და მოითხოვდა მის გაცოცხლებას. ასე ეპიზოდებად დაკრული იმპროვიზირებული მუსიკითა და რიტმით დგამდა ლიფარი საბალეტო ცეკვებს. ქორეოგრაფიული ნომრების დადგენის შემდეგ კი იქმნებოდა მუსიკალური ქარგა და იგი საბოლოოდ კომპოზიტორს გადაეცემოდა. მუსიკა კი ამ დროს მითითებული რიტმისა და ხანგრძლივობის მკაცრი დაცვით იწერებდა. თანაც ავტორს არც ქორეოგრაფიის ემოციური დატვირთვა უნდა დაეტოვებინა უყურადღებოდ. რეპეტიციები მთელი თვეების განმავლობაში მიმდინარეობდა.

„მე, როგორც ასისტენტს ტაქტისა და რიტმის ჩანერა მევალებოდა. ზოგჯერ ნიკოლას ფორტეპიანოსთან ვცვლიდი და ლიფარის მითითებით, იმპროვიზაციების შესრულება მიხდებოდა,“ – ასე იხსენებდა რეპეტიციებს რეჟებ ჟორდანია“ (ჟორდანია, 2004:104).

საერთოდ, ქორეოგრაფიული დადგმა და მონტაჟი რამდენიმე თვის განმავლობაში კარგი ტემპით მიმდინარეობდა. 1944 წლის ზაფხულში, როცა საფრანგეთში მოკავშირეები შემოვიდა რეპეტიციები რამდენიმე ხნით შეწყდა.

ქართველი ემიგრაცია ფარხმალს არ ყრიდა. მათვე თანაუგრძნობდა სერჟ ლიფარიც. რეპეტიციების შეწყვეტიდან წელიწადზე მეტი გავიდა და მან მიაგნო ახალი დაფინანსების წყაროს და ბალეტ „შოთა რუსთაველზე“ მუშაობა კვლავ განახლდა.

ზოგჯერ რეპეტიციები ბინაში იმართებოდა პიგალოს მოედანზე, ხანაც მოცეკვავე ლიუდმილა ჩერინასთან. საბოლოოდ სრულყოფილი რეპეტიცია ერთ პატარა თეატრში ჩატარდა, სადაც მსახიობები სცენაზე კოსტიუმებში გამოწყობილნი გამოვიდნენ.

დიდი ენთუზიაზმის მიუხედავად 6 თვის გასვლის შემდეგ რეპეტიციები კვლავ შეწყდა, მაგრამ ენთუზიაზმა საბოლოოდ თავისი გაიტანა და ერთი წლის შემდეგ ბალეტზე მუშაობა დამთავრდა. დეკორაციები და კოსტიუმები

გამზადდა, მუსიკა დაიწერა და 1946 წლის გაზაფხულზე მონტეკარლოს ოპერაში პრემიერა შედგა.

პარიზის სცენაზე ბალეტის წარმოდგენა პრემიერის შემდეგ ოთხჯერ გაიმართა. მერე კი შოთა რუსთაველის პოემის მიხედვით დადგმული ბალეტი სცენიდან გაქრა და აღარასოდეს დაბრუნებულა. დღესაც არავინ იცის თუ რა ბედი ეწვია მუსიკას, დეკორაციებსა თუ კოსტიუმებს.

ამ ბალეტის პიანისტ-იმპროვიზატორი რეჟებ ჟორდანია თავის მოგონებას შოთა რუსთაველის პოემის წარმოდგენაზე ასე ასრულებს: „ახლა საქართველო დამოუკიდებელი ქვეყანაა და კარგი იქნებოდა, რომ გამოჩენილიყო ბატონ ბერიძის მაგვარი ბალეტის მოტრფიალე ქართველი, რომელიც მეპაიეობას იკისრებდა და ბალეტი შოთა რუსთაველს დაახლოებით იმ სახით გააცოცხლებდა, როგორც იგი 1944 წელს ჩაიფიქრეს. იქნებ ლიბრეტო და ევრეინოვის სამონტაჟო ფურცელი, გონჩაროვასა და ლარიონოვის კოსტიუმებისა და დეკორაციების ესკიზები, შესაძლოა ონეგერის, ჩერეპნინისა და ჰარსენის დაწერილი მუსიკაც მოეძიებინა. თუმცა ნიჭიერი კომპოზიტორები არც ჩვენ გვაკლია, თუნცად გია ყანჩელი, მას ახალი მუსიკის დაწერაც შეუძლია... ამასთან დღესდღეობით არაერთი ნიჭიერი ქორეოგრაფი მოღვაწეობს, რომელიც სიამოვნებით დადგამდა სამ აქტიან ბალეტს შოთა რუსთაველის პოემის თემაზე.

იმედი ვიქონიოთ, რომ ერთ მშვენიერ დღეს გამოჩნდება ვინმე, ვინც მოინდომებს და ბალეტის დადგმის საქმეს ბოლომდე მიიყვანს (როგორც დედაჩემს ნახევარი საუკუნის წინ გააკეთა)” (ჟორდანია, 2004:111).

ახლისაკენ მისწრაფება ადამიანის წარმოსახვის პირველი მოთხოვნისაა და საბოლოოდ, აშკარად გამოიკვეთა ის ჭეშმარიტება, რომ ქართული პოლიტიკური ემიგრანტებისა და საბალეტო დასისათვის შემოქმედებით ტკბობაზე უფრო დიდი სიამოვნება არ არსებობდა. მით უფრო, როცა საქმე ქართველებისათვის უძვირფასეს საგანძურს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანს“ ეხებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბალმონტი, კ. (2002) „ენციკლოპედია „თბილისი“, თბილისი.
2. ჟორდანია, რ. (2004) „გავიზარდე ლევილში“, თბილისი.
3. ჩიხლაძე, ნ. (1960) „დომენიკა ერისთავი“ (განდევილი), თბილისი.

იუჯინ ო'ნილის პერსონაჟთა ქმედების დიაგნოზა

კვლევა შეეხება პირველი ნობელიანტი დრამატურგის, იუჯინ ო'ნილის ცნობილი პიესის „გრძელი დღის შემოღამება“ პირველად დადგმას საქართველოში კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე. სპექტაკლი იმთავითვე გახდა თეატროლოგთა ინტერესის ობიექტი. დაიბეჭდა რამდენიმე რეცენზია. კვლევის საგანია იუჯინ ო'ნილის პიესის ქართული ინტერპრეტაცია და მისი შეფასება.

ნაშრომში უპირატესად გამოყენებული იქნება თვისობრივი კვლევის მეთოდი. მონაცემთა მომზადების და მისი ანალიზის საფუძველზე დასკვნების გამოტანის ხერხი.

ნარატოლოგიური მეთოდის საშუალებით, მოვყვები კონკრეტული წარმოდგენის ისტორიულ პროცესუალურ ვითარებას.

იუჯინ ო'ნილის პიესები არც თუ ხშირად არის დადგმული ქართულ სცენაზე. ყველაზე ცნობილი დადგმა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლი იყო- „სიყვარული თელბქვეშ“. მოგვიანებით თემურ ჩხეიძემ ეს პიესა პეტერბურგის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზეც დადგა. რადგანაც ისეთი ცნობილი რეჟისორი, როგორიც თემურ ჩხეიძე გახლდათ მეორედაც მიუბრუნდა იუჯინ ო'ნილის პიესას, ცხადია რომ „სიყვარული თელბქვეშ“ მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ნაწარმოები იყო.

არავისთვის საიდუმლო არ არის, რომ ავტორები თავიანთ ბიოგრაფიულ დეტალებს ხშირად ამა თუ იმ პერსონაჟის შექმნისას იყენებენ, მიაწერენ მათ განურჩევლად სქესისა და ასაკისა. იდეალური შედეგიც სწორედ მაშინ დგება, როდესაც ავტორი პერსონაჟის „ტყავში ძვრება“. ამ გარემოების კლასიკურ მაგალითად გუსტავ ფლობერის პასუხი გამოდგება კითხვაზე, თუ როგორ შეძლო ასე კარგად გაეგო ქალის ფსიქოლოგია, როცა განაცხადა, რომ „მადამ ბოვარის“ წერისას მე თავად გახლდით ემა ბოვარიო. ამგვარი განცდა გამიჩნდა პირველი ნობელიანტი დრამატურგის, იუჯინ ო'ნილის პიესასთან, დაკავშირებით, რომლის პრემიერაც ახლახან შედგა მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე. იუჯინ ო'ნილმა ეს პიესა 1941 წელს დაწერა, როცა ევროპაში ფაშიზმი მძვინვარებდა და ოპტიმიზმი ძნელად თუ ვინმეს მოეპოვებოდა. თავად ო'ნილი სიცოცხლეში პიესის პუბლიკაციის წინააღმდეგი იყო და მხოლოდ მისი გარდაცვალების შემდეგ, 1953 წელს დაიდგა ის სცენაზე. ხოლო 1956 წელს, გარდაცვალების შემდეგ

მიენიჭა დრამატურგს პულიტცერების პრემია. ურთულესი ოჯახური დრამა, რომელიც პიესაშია აღწერილი, პერსონაჟების ამბივალენტური დამოკიდებულება ერთმანეთის მიმართ, როცა ყველას თანაბარ წილად უყვარს და სძულს ერთმანეთი მათ ყოფას სრულიად გაუსაძლისის ხდის. და რაც ყველაზე მთავარია- საკუთარ უბედურებაში ყველა ერთმანეთს ადანაშაულებს და ეს იწვევს სწორედ მათი ურთიერთობის უკიდურესად დაძაბვას.

რამდენად შეიძლება „გრძელი დღის შემოღამებას“ ტრაგედია ვუნოდოთ? პიესაში არ არის ტრაგიკული გმირი, როგორც ასეთი. პიესის ოთხივე პერსონაჟი ერთნაირად უბედურია და ერთმანეთს ადანაშაულებენ ამაში. ცხადია არც ერთი მათგანი არ იბრძვის ნათელი იდეალებისთვის, მათ გაუცხოება, უსიყვარულობა და ყოფითი პრობლემები ტანჯავთ. თავად იუჯინ ო'ნილი ტრაგედიის შესახებ ამგვარ მოსაზრებებს გვიზიარებს: „ბევრს ლაპარაკობენ ტრაგედიის შესახებ და მას უწოდებენ „სამინელს“, „დამთრგუნველს“, „პესიმისტურს“ – სიტყვებს, რომლებიც ჩვეულებრივ გამოიყენება ყოველივე ტრაგიკულის მისამართით. მაგრამ მე ვფიქრობ, ტრაგედიას ის მნიშვნელობა აქვს, რომელიც მას ძველმა ბერძნებმა მიანიჭეს. მათთვის იგი იწვევს ეგზალტაციასა და სიცოცხლისკენ სწრაფვას, აღძრავს სიცოცხლის მეტ ნყურვილს, ათავისუფლებს ყოველდღიური არსებობის წვრილმანებისაგან და უფრო ღრმა სპირიტუალური შრეების წვდომისაკენ უბიძგებს მათ. სცენაზე ტრაგედიის ყურებისას ისინი შეიგრძნობდნენ საკუთარ განწირულ იმედებს,

ხელოვნებაში

გაკეთილშობილებულს“

(<https://www.theatrelife.ge/tragikulieresti>). იუჯინ ო'ნილის პიესების პერსონაჟები ამგვარები არ არიან. ისინი ტრაგიკულ საწყისს უცილობლად ატარებენ არშემდგარი ბიოგრაფიების გამო. მაგრამ მათი ქმედებათა დიაგრამა ტრაგიკული გმირის ქმედებისგან და მით უფრო პათოსის გამოც ძირეულად განსხვავდება გმირის, როგორც ასეთისგან. ცხადია, ამ პიესის ჟანრი დრამად განისაზღვრება, მაგრამ მოქმედი პირების ბედი ნამდვილად ტრაგიკულია.

„ამერიკულ დრამაში ამ პიესამ ხელი შეუწყო ფსიქოლოგიური რეალიზმის განვითარებას. უიჯინ ო'ნილის პიესა „გრძელი დღის შემოღამება“ ერთი დღის განმავლობაში, დროის, ადგილისა და მოქმედების ერთიანობაა – ოჯახური (და არა მარტო) დრამა, სადაც ვხედავთ პერსონაჟთა რთულ, წინააღმდეგობრივ ბუნებას, მათ სულიერ სამყაროს, სიღრმისეულად დაფარულ შრეებს – დანაშაულის გააზრება კი თვითგვემის ტოლფასია. სპექტაკლში ნაჩვენებია რეალისტური და მტკივნეული თემები ერთი ოჯახის შესახებ – ავადმყოფობა, ალკოჰოლსა და ნარკოტიკებზე დამოკიდებულება – ამ ყველაფერთან ერთად კი მათ ერთმანეთის მიმართ დაუსრულებელი წყენა აწუხებთ.“ (ქაჯაია, <https://www.theatrelife.ge/tragikulieresti>)

„გრძელი დღის შემოღამება“ ავტობიოგრაფიული პიესაა. ო'ნილის მამა მსახიობი იყო. შესაბამისად მისმა ბავშვობამ სასტუმროს ნიმრებში, მატარებლებსა და კულისებში განვლო. „გრძელი დღის შემოღამების “ ოჯახის

უფროსი, ჯეიმს ტაირონი (პაატა ბარათაშვილი) სწორედ იმგვარი ცხოვრებით ცხოვრობს, როგორითაც დრამატურგის მამა ცხოვრობდა. შესაბამისად ჯეიმს ტაირონის შვილები ისე იზრდებოდნენ, როგორც ოუჯინ ო'ნილის ბავშვობამ განვლო. დრამატურგის მამა ალკოჰოლიზმს ებრძოდა, დედა კი ნარკომანია. ტაირონების წყვილიც ასეთ დამოკიდებულებებს ებრძვის. თავად იუჯინ ო'ნილიც იტანჯებოდა ალკოჰოლიზმითა და დეპრესიით, ასე რომ ჯეიმს ტაირონი ო'ნილის ბიოგრაფიის ელემენტებს მრავლად მოიცავს. რამდენიმე წელი დრამატურგი მეზღვაურად მუშაობდა. ორი წელი ტუბერკულოზს მკურნალობდა სანატორიუმში. ეს ყველაფერი უმცროსი ვაჟის, ედმუნდ ტაირონის (ლუკა ჩიბუხაია) ბიოგრაფიის ნაწილია. ჯეიმი ტაირონი (ბექა ჯუმუტია) სახელი მამის, ჯეიმს ტაირონის მსგავსია. ბიოგრაფიაც თითქმის ისეთივე- არშემდგარი მსახიობი, კიდევ უარესი, ვიდრე მამამისია და ისიც ლოთი, თანაც აგრესიული. და ყველაზე მთავარი- მერი ტაირონი (ნინელი ჭანკვეტაძე)- დედა ნარკომანი, ასევე ტრაგიკული, შვილმკვდარი და ავადმყოფი, რომელიც მორფს ტკივილების დასაყუჩებლად იღებს არასწორი მკურნალობის გამო, რასაც მთელი ოჯახი მამის სიძუნწეს აბრალებს- კარგი ექიმისთვის ფული ვერ გაიმეტა და ახლა ტუბერკულოზიან უმცროს შვილსაც უფასო სანატორიუმში გამწესებას უპირებს. ასეთი ოჯახის ერთი დღის ცხოვრება ბოთლებით სავსე სრულიად უღიმღამო ინტერიერში მხატვარი (ავთო მოდებაძე) ... ამ გარემოზე ნინელი ჭანკვეტაძის მერი ტაირონს ვრცელი ტექსტი აქვს-მისი ცხოვრება ასევე ერთფეროვანი და უფერულია... “თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ თუმანიშვილის თეატრში მართლაც ამერიკული სპექტაკლი გამოვიდა, სადაც პიესის პერსონაჟები საკუთარი ნებით ერთად ჩაკეტილ სივრცეში მოექცევიან და ამ გარემოს ერთმანეთისთვის ჯოჯოხეთად აქცევენ (მახსენდება მოგვიანებით ჟან პოლ სარტრის მიერ დაწერილი „Huit clos“). ერთმანეთის დადანაშაულება, გამუდმებით ტყუილები, უნდობლობა, ურთიერთსიძულვილი (თუ სიყვარულის გამოვლენის ეს ფორმა) სუფევს ამ საზაფხულო სახლში და ჯეიმს ტაირონის (პაატა ბარათაშვილი). „სამაგიეროდ მთელი ოჯახი ერთად ვართ“ ისეთივე ტყუილია, როგორც ედმუნდ ტაირონის (ლუკა ჩიბუხაია) გამოჯანმრთელება.” (ყაჯრიშვილი, <https://www.theatrelife.ge/taironebis>).

„გრძელი დღის შემოღამება “ კინომსახიობთა თეატრში უკრაინული წარმომავლობის ამერიკაში მცხოვრებმა რეჟისორმა და პედაგოგმა დიმიტრი ტროიანოვსკიმ დადგა. მის რეჟისურაში მთავარი მსახიობებთან მუშაობა და მათთან ერთად დამაჯერებელი და საინტერესო სახეების შექმნაა სცენაზე. ამ მიზნის შედეგი აშკარაა- ყველა როლი დეტალურად არის დამუშავებული და კინომსახიობთა თეატრის აქტივობა და რეჟისორის პროფესიონალიზმის წყალობით სცენაზე ნამდვილად იქმნება ძალიან დამაჯერებელი პერსონაჟები. რაც ნამდვილად არის დიმიტრი ტროიანოვსკის რეჟისურაში- ეს გამომსახველობითი საშუალებების სიმწირეა. წარმოდგენაში არ არის სა-

ნახაობრიობა. შესაძლოა ეს არ მიიჩნია დამდგმელმა უმთავრესად, მაგრამ ოცდამეერთე საუკუნის თეატრი უცილობლად უნდა მოიცავდეს ამ სპექტრსაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში წარმოდგენა მხოლოდ აქტიორული ოსტატობის დემონსტრირების ასპარეზია და კიდევ სცენაზე სიტყვის დაბადების-ეს კი ნამდვილად ღირსშენაშნავია ამ სპექტაკლში.

კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე ორი თაობა დგას: პირველი, თეატრის დამაარსებლების თაობა და ახალგაზრდები, რომლებიც უფროსი თაობის შვილებს განახორციელებენ. თაობათა შორის დიდია ასაკობრივი სხვაობა, მაგრამ სამსახიობო სკოლა ერთიან რეალისტურ პიესის ასევე სრულიად რეალისტური წარმოსახვა. თითოეულ მათგანს ზუსტად აქვს მოტანილი პერსონაჟის ბიოგრაფია, რომელიც მათ ზუსტი სარეჟისორო ამოცანების სამსახიობო ოსტატობასთან შერწყმით გადაიქცევა ოუჯინ ო'ნილის ავტობიოგრაფიული პიესის გმირების სცენიურ სიცოცხლედ.

„პიესის მიხედვით და სპექტაკლშიც მოქმედება ერთი დღის განმავლობაში ხდება – დილიდან გვიან საღამომდე და ამ ერთ დღეში აისახება ოჯახის დაშლის, შეიძლება ითქვას გაცამტვერების დრამატული ამბავი. რეჟისორის მიერ აგებული მოვლენათა რიგი, ერთიმეორიდან გამომდინარეა და „ჯაჭური რეაქციით“ მთავარ მოვლენამდე, ზემოცანამდე მიყვავართ. ვფიქრობ სპექტაკლის მთავარი სათქმელი – ადამიანებს შორის სიყვარულის არ არსებობა, უფრო სწორად ადამიანთა მიერ სიყვარულის დაკარგვაა. სწორედ სიყვარულის დეფიციტია მთავარი მიზეზი ტაირონების ოჯახის გაუბედურების და თუ რატომ მოხდა ასე, სწორედ ამას იკვლევს სპექტაკლი.“ (ვასაძე, <https://www.theatrelife.ge/sikvaruldakarguli>).

ედმუნდ ტაირონი(ლუკა ჩიბუხაია) მუდმივად ცდილობს საკუთარი უმძიმესი დაავადების ფონზე ღირსების შენარჩუნებას. ახალგაზრდა მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებები ასევე თავშეკავების და ანალიზის ზღვარზე გადის. მამასთან დიალოგი ლუკა ჩიბუხაიას საუკეთესო ეპიზოდია. ერთი მხრივ სიკვდილის შიშით დამფრთხალი და მეორე მხრივ მამის სიძუნით გულგატეხილი იგი თითქოს აღარც ეძებს გამოსავალს...

ჯეიმი ტაირონი (ბექა ჯუმუტია) მაყურებელში ერთ ასოციაციას იწვევს- კაენის ნაირსახეობა. და მაინც, ენერგიული და აგრესიული ჯეიმი, რომელიც სმასა და ქალებში კლავს დროს, გარკვეულ სიმპათიებს მაინც იმსახურებს. ძმისგან ესოდენ განსხვავებული, უცილობლად გვაჯერებს სწორედ იმ ამბივალენტურ დამოკიდებულებაში რომელიც მას ედმუნდის მიმართ გააჩნია. ბექა ჯუმუტიას პერსონაჟი მართლა მზად არის დაიცვას ავადმყოფი ძმის სიცოცხლე და მისი უფლებები, თუმცა თავად აფრთხილებს, რომ ზურგში დანის ჩასაცემადაც მზად არის. ამგვარი წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი საუკეთესოდ არის შექმნილი სცენაზე.

თუ კი ვინმე იწვევს თანაგრძნობას, ეს ყველაფერში დამნაშავე ჯეიმს ტაირონია (პაატა ბარათაშვილი). და მართლაც, დამნაშავე შვილის გარდაც-

ვალებაში, დამნაშავე იმაში, რომ ცოლს კარგ ექიმთან არ უმკურნალა რამაც მისი განარკომანება გამოიწვია, დამნაშავე იმაშიც, რომ ტუბერკულოზიანი შვილის უფასო სანატორიუმში დაწვენა უნდა... ყველაფერში დამნაშავე, რომელიც ნელ-ნელა შეცვალა ცხოვრებამ და უკიდურესად ძუნწ ადამიანად აქცია. და მაინც, ჯეიმს ტაირონი, რომელსაც მუდმივად ასამართლებს ოჯახის ყველა წევრი, თანაგრძნობის ობიექტად არის წარმოდგენილი პაატა ბარათაშვილის შესრულებით. ის ერთი მხრივ თავადაც არის მსხვერპლი და ამითაც იმსახურებს თანაგრძნობას. მეორე მხრივ მისი მუდმივად ფულის დაზოგვის მცდელობა და თავის მართლების რეჟიმი მისივე შექმნილ არშემდგარ ოჯახში მაყურებელში უარყოფით ემოციებსაც აღძრავს. თუმცა მსახიობის შესრულებაში თითქოს მუდმივი მცდელობაა ააცდინოს საკუთარი პერსონაჟი სიძულვილის ნაკადს, რომელიც მისი ოჯახის წევრებისგან პერიოდულად მისკენ მიემართება. ვფიქრობ, ჯეიმს ტაირონი ერთ-ერთი საუკეთესო როლია პაატა ბარათაშვილის ბიოგრაფიაში.

ამ სპექტაკლზე უკვე არაერთი რეცენზია დაინერა. და როდესაც ნინელი ჭანკვეტაძის შესახებ წერენ კრიტიკოსები, ყოველთვის ყველაფერი აღმატებით ხარისხში იწერება და ანალიზდება- სრულიად დამსახურებულად. ნინელი ჭანკვეტაძე უფაქიზესი დეტალებით გადმოგვცემს მერი ტაირონის ტრაგედიას- იგი აღარასოდეს შეიძლება იყოს ბედნიერი შვილის გარდაცვალების შემდეგ, არასწორი მკურნალობის გამო ტკივილებს მორფით იყუჩებს. ყველაზე რთული ისიცაა, რომ მერი სრულად აანალიზებს თავის მდგომარეობას და ოჯახის ყველა წევრს ცალ-ცალკე უტყდება ამაში. ნინელი ჭანკვეტაძის გმირი ემოციურობის მწვერვალზე იმყოფება. კედლებს აწყდება, როცა წარმოიდგენს, რომ მეორე შვილსაც საფრთხე ემუქრება. მისი ცხოვრება განუხორციელებელი ოცნებებისგან შედგება, რომელსაც შინაგანად სრულიად დაცლილი და განადგურებული ქალი ვერაფრით შველის. სპექტაკლის ბოლოს ნინელი ჭანკვეტაძე საქორწინო თესაბურავს გამოიტანს სცენაზე, მასში გაეხვევა და თითქოს ჯოკონდას თუ კაბირიას ღიმილი გადაურბენს ფინალში სახეზე, როცა ამგვარი ყოფის მიზეზს ასახელებს- ჯეიმს ტაირონი შემეყვარდაო ...

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ კინომსახიობთა თეატრის „გრძელი დღის შემოღამება“ საკმაოდ მნიშვნელოვანი დადგმაა ამ სცენაზე. დიდი ამერიკელი დრამატურგის პიესა პირველად განხორციელდა კინომსახიობთა თეატრში. ცხოვრებისგან ნელ-ნელა შეცვლილი, დაღლილ -განადგურებული პერსონაჟები, მათი სიძულვილის და სიყვარულის ზღვარზე წარმოსახული ურთიერთობები, წარმოდგენაში ნათამაშები შესანიშნავი აქტიორული სახეები... ამ გალერეის შექმნით სპექტაკლი მიხეილ თუმანიშვილის სამსახიობო სკოლის საუკეთესო ტრადიციების გაგრძელებად შეიძლება მივიჩნიოთ. სწორედ ეს თვალაჩინო სახეებია ის მხატვრული ღირებულება,

რაც იუჯინ ო'ნილი „გრძელი დღის შემოღამების“ პირველი ინტერპრეტაციით შეიქმნა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. მაკა (მარინე) ვასაძე, სიყვარულდაკარგული ოჯახის დრამა,
<https://www.theatrelife.ge/sikvaruldakarguli>
2. <https://www.theatrelife.ge/tragikulieveresti>
3. თამთა ქაჯაია, ტრაგიკული ევერესტი,
<https://www.theatrelife.ge/tragikulieveresti>
4. გიორგი ყაჯრიშვილი, ტაირონების სახლის „ბედნიერება“,
<https://www.theatrelife.ge/taironebis>

„ლონდას“ ერთი ასაზრის ისტორიისათვის

აბსტრაქტი

წარმართული ეპოქის ქართველი ხალხის ყოფით დაინტერესებული მწერალი, პროზაიკოსი გრიგოლ რობაქიძე (1880-1962) სამწერლო მოღვაწეობის დასაწყისში, 1917 წელს, თავის საყვარელი შვილის გარდაცვალების გამო ინსპირირებული ქმნის დრამატიულ სიმფონიას (პიესას, მისტერიას) „ლონდა“. „ლონდა“ არის მწერლის სიმბოლისტური შეხედულებების გამოხატულება. სამოციოდე წლის შემდეგ თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი, ბესო ბესელია (1944-), „ლონდას“ ნაკითხვის შთაბეჭდილებების ქვეშ, ქმნის ესკიზს „ლონდას“ სპექტაკლისათვის საკურსო ნაშრომის სახით, რასაც მოჰყვა უსიამოვნო მოვლენები სასწავლებლის ხელმძღვანელობისაგან. „ლონდას“ ესკიზის თავდაპირველი მონახაზი შემორჩენილია ავტორის, საქართველოს მხატვართა კავშირის წევრის ბესო ბესელიას საოჯახო არქივში. წინამდებარე ნაშრომში წარმოვადგენთ, გრიგოლ რობაქიძის „ლონდას“ შექმნის და სცენაზე დადგმის ისტორიას.

საკვანძო სიტყვები: რობაქიძე, პიესა „ლონდა“, ესკიზი, ბესელია.

შესავალი. გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოებთა ჩამონათვალში პირველი ადგილი უკავია დრამატიულ სიმფონიას „ლონდა“*, რომელიც ავტორმა დაწერა 1917 წლის 27 ივლისს, ყაზახში (აზერბაიჯანში). „ლონდა“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოებია, რომელმაც აღიარება ჰპოვა. ამ ნაწარმოების დაწერის შთაგონების წყარო გახდა გრიგოლის, როგორც სიმბოლისტის, შეხედულებანი და პირადი ოჯახური ტრაგედია – საყვარელი შვილის, ალკას გარდაცვალება.

ნაწარმოები ეხება საქართველოს უძველეს წარმართულ ხანას და მასში აღწერილია ადამიანის მსხვერპლშენიერვის პროცესი. ამ პროცესების ჩვენებით გრიგოლ რობაქიძე ცდილობს საზოგადოებას უჩვენოს ძველი ქართველების ბუნება-სიყვარული, რასაც ტიცუიან ტაბიძე „წვად“ (გახელება) მიიჩნევს: „მას ყოველთვის იტაცებდა უნაპირო, უსაზღვრო, უსამანო გახელების ცეცხლი“ (ბაქრაძე, 1999:153)

გრიგოლ რობაქიძეს დაუწერია ესე „გახელება“, რომელშიც წარმოდგენილია როგორ დახოცეს გახელებულმა ცხენებმა ამორძალები და სწორედ ეს დინამიურობაა ასახული პიესაში „ლონდა“: „ლონდაა ეს ქალი, მისი ხილ-

* ამ ნაწარმოებს ქართველი მწერლები და კრიტიკოსები მოიხსენიებენ, როგორც მისტერიას, ან პიესას, ხოლო ავტორი კი მას დრამატიულ სიმფონიას უწოდებს.

ვით ვაჟები ხელდებიან. დედებს და ცოლებს სძულთ და ეშინიათ მისი”. (ბაქრაძე, 1999:155).

„პირველი წერილობითი დოკუმენტი, დრამატული ნაწარმოების შექმნის შესახებ ქართულ პერიოდიკაში შეგვხვდა 1919 წლის 12 მარიაშობის თვეს“. – წერს ზაურ მეძველია. (რობაქიძე, 1996: 473)

ეს ნაწარმოები გრიგოლ რობაქიძემ წაიკითხა 1919 წელს ქართული დრამატული სტუდიის სამხატვრო საბჭოსა და შეკრებილი პოეტების წინაშე, ხოლო შემდგომ კი 1921 წლის 10 დეკემბერს გაზეთ „ბარრიკადის“ რედაქციის ბინაზე, სასტუმრო „კავკაზში“ „ცისფერყანწილებთან“ ერთად. როგორც ტიციან ტაბიძე იხსენებს, ამ ნაწარმოების წაკითხვას მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია „მთელი ტფილისი მაშინ ლაპარაკობდა ლონდაზე... (ტაბიძე, 1923:1) – აღნიშნავს ტიციან ტაბიძე წერილში „ლონდა“ (გ. „რუბიკონი“, N5, 1923)

ამავე წერილში ტ. ტაბიძე ყურადღებას ამახვილებს იმ ისტორიაზე, თუ როგორ იწერებოდა პიესა ყაზახში: „ის მისტერია იწერებოდა ყაზახში, სადაც იმ ზაფხულს გრიგოლ რობაქიძე წასული იყო დასასვენებლად. ამ პიესაში მართლაც სჩანს პირველი შთაგონება და ბავშვივით სიხარული, რომელიც შემდეგ შეიქმნა სიმბოლოთ. ამ პიესაში მოცემულია მიწის პირველი სუნთქვა, მზის თავის მოჭრა და ავარდნილი ბული. ეს მისტერია მზის გრიგოლ რობაქიძემ სპარსეთიდან ჩამოიტანა 1916 წელს“. (ტაბიძე, 1923:1)

ტიციან ტაბიძის შეხედულებით, გრიგოლ რობაქიძის „ლონდა“ არის მზის მისტერია – სადდასად, რომელიც მზის ძალა და ლოკავს პოეტს მისივე სონეტი. ეს სონეტი გრიგოლს გამოუქვეყნებია, სავარაუდოდ, ჟურნალ „შვილდოსანში“ 1920 წლის N1-2-ში სონეტი- „ნაპირებ გადალაზული“.

ტ. ტაბიძე პიესა „ლონდასთან“ დაკავშირებით, ორ მთავარ საკითხს აყენებს გამოკვეთს გრიგოლის სურვილს თავისი ხმით, ინტონაციით წაიკითხოს პიესა მსმენელის წინაშე, რაშიც გამოვლინდება შემოქმედის კიდევ ერთი მაღალი შესაძლებლობა და წარმატება, ხოლო მეორე დადგმის სახით წარუდგეს „ლონდა“ მაყურებელს.

პიესის პირველი წარდგენა რუსულ თეატრში განხორციელდა. რუსმა პოეტმა, სერგეი რაფალოვიჩმა 1920 წელს ის თარგმნა რუსულად, ხოლო 1922 წელს – ფრანგულად. ამ პიესის დადგმა განხორციელდა ჯერ სამხატვრო თეატრში, შემდეგ სარევოლუციო თეატრში: „მე, როგორც დღეს მახსოვს ეს შთაბეჭდილება, რომელიც მოახდინა ამ კითხვამ. პირველი დადგმა ამ მისტერიის მაშინ მოხდა „თეატრში – საკუთარი თავისთვის“, პირველი დედანიც ამ პიესის, რომელიც დაწერილია ფანქრით, აქამდე ჩემთან ინახება და მე ვაფასებ ამ ხელთნაწერს და სერგეი სუდეიკინის ავტოპორტრეტს, რომელიც მე მან მაჩუქა, როგორც არც ერთ საგანს, რომელიც მე ოდესმე მქონია.“ (ტაბიძე, 1923:1)

როგორც კი ქართული თეატრის სცენაზე დაიდგა ეს პიესა კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორობით, მაშინვე წარმოჩინდა გრიგოლ რობაქიძის სიტ-

ყვის ძალაც, რაზეც ტიცთან ტაბიძეც ყურადღებას ამახვილებს: „ეს არის შინაგანი გამართლება მისტერიის, მაგრამ რაც უფრო დამაბრმავებელია პიესაში და რაც კონგენიალურად იგრძნო რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა, რომელიც სდგამს ამ მისტერიას – ეს არის სიტყვის რიტმი“. (ტაბიძე, 1923: 1)

ძირითადი ნაწილი.

მკვლევარ ზაურ მეძველიას აზრით, გრ.რობაქიძის „ლონდას“ თეატრალური ისტორია იწყება 1920 წლიდან. მისივე ცნობით, პიესა „ლონდა“ რუსულ ენაზე 7 ჯერ დადგმულა თბილისში, ჯერ სამხატვრო თეატრში, შემდეგ სარევოლუციო თეატრში. ხოლო ქართულად პირველად დაიდგა 1923 წლის 25 თებერვალს რუსთაველის თეატრში კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორობით. საკუთრივ სპექტაკლისთვის შეიკერა ახალი კოსტიუმები და შეიქმნა ახალი დეკორაციები. ერთი წერილი „ლონდასთან“ დაკავშირებით კოტე მარჯანიშვილს ეკუთვნის, წერილის სათაურია: „შვილები მზისა და მისი ქურუმი“: „ლონდაში ახალი რიტმია, ლონდაში ახალი პოლიტიკაა, ლონდაში ახალი ნაკითხვაა, ლონდაში ახალი არქიტექტონიკაა, ლონდაში თუ გნებავთ, ახალი განცდებიც არის. შესძლებენ თუ არა, ჩვენი, ჩემი ამხანაგები- არტისტები (ისინი ჭეშმარიტი ორბები არიან, იმ აფრენით, რომელსაც ისინი ახერხებენ მიუხედავად ტექნიკური ჩამორჩენილობისა), შესძლებენ თუ არა ისინი სძლიონ „ლონდას“ სირთულე, შევძლებ განა მეც ღირსეულად გადავჭრა ის ახალი ამოცანები, რომელთაც „ლონდა“ გვავალებს. ვეჭვობ, მაგრამ არაფერი, თუ გადმოვვარდები ისევ სჯობს დიდი ცხენიდან გადმოვარდნა: რა ვქნათ, თეატრი ყოველთვის უკან მისდევს ხელოვნებას. წინ მიდის პოეზია, წინ მიდის მუსიკა, წინ მიდის მხატვრობა – შემდეგ კი მათ მოსდევს თეატრი, ეს ჩვენი შეჩვენებაა.“ (ბაქრაძე, 1996:453).

სამწუხაროდ სპექტაკლის დადგმის დროს კოტე მარჯანიშვილი ავად გახდა და საავადმყოფოში დიდხანს იწვა, მაგრამ სპექტაკლის ნახვის შემდეგ, რომელიც სანდრო ახმეტელმა დაასრულა, კოტე უკმაყოფილო დარჩენილა. აკაკი ბაქრაძის აზრით, „ლონდაში“ მარადიული დაბრუნების იდეაა წარმოდგენილი. აქ თვით გრ. რობაქიძის განმარტებით, ღმერთი სადღასაა დიონისეს კულტის ნაწილია: „ახალ დიონისეს სადღასააში (დიდს ყოვლადობაში) ტიტანური ელემენტი იკავებს ადამიანს ინდივიდუალობის (განპიროვნების) რკალში.“ (ბაქრაძე, 1999: 156). აკაკი ბაქრაძის თქმით, დიონისე კვდომადი და აღდგომადი ღმერთია, იგი კვდება, მაგრამ კვლავ აღორძინდება, ადამიანის დიონისური ელემენტი უერთდება დიონისეს დიად ყოვლადობაში (სადღასააში) (ბაქრაძე, 1999: 156). როგორც ზემოთ აღინიშნა „ლონდას“ თეატრალურმა წარმოდგენამ წარმატებით ჩაიარა. არაერთი რეცენზია გამოქვეყნდა „ლონდას“ დადგმის გარშემო „რუბიკონში“, „ბარრიკადაში“, „შვილდოსანში“ „ილიონში“ და სხვა. ვალერიან გაფრინდაშვილის, ტიცთან ტაბიძის, ერეკლე ტატიშვილის, პაოლო იაშვილის, შალვა აფხაიძის და სხვათა წე-

რილებში, წარმოჩინდა როგორც გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოების სიდიადე და გამორჩეულობა, ისე თვით დადგმის ღირსებანი. კოტე მარჯანიშვილი შენიშნავს თავის წერილში „შვილები მზისა და მისი ქურუმი“ „ლონდა“ დასაწყისია ახალი თეატრისა საქართველოში:

„ეს არის ნამდვილი მისტერია მზისა. თვით არქიტექტონიკა პიესის არის მზიური. პირველ პასაჟებისთანავე მზე, ყველაფრის დამბუგველი, ყველაფრის მომსპობი და მაინც ყველასგან გაღმერთებულია: და უნდა მოქანცულ ადამიანებს მზის ზღაპარი პოეტის ოთარის, რომ ამ ორ მზეთა შეჯახებისაგან: ფიზიკურ მზისა და პოეტურ მზესთან დაიბადონ ცხოვრების მომცემი ქარები. და ეს თავის დროზე დამდგარი ჩრდილი აძლევს საშუალებას ავტორს განაგრძოს შემდეგშიც დინამიური ძალა, მას გამოყავს სცენაზე თვით ჭურჭელი მზისა ლონდა.

ახ! როგორ სძულთ ის ადამიანებს და ამასთანავე უყვართ მიტომ რომ ის მთლათ სიყვარულია, როგორც მზე, რომელსაც ისინი სწყევლიან იმიტომ, რომ ის ყველაფერს სწავს და რომელსაც ისინი მაინც ეტრფიან, მიტომ, რომ ის ყველაფერს აცოცხლებს”.

„ლონდას“ სახით „ახლა ჩვენ გვაქვს ჩვენი საკუთარი მზიური პოეზია. შემდეგ კი განგების წყალობით- ჩვენ გვექნება მზიური თეატრი.” (მარჯანიშვილი, 1923:2).

ხოლო პოსტსკრიპტუმში მარჯანიშვილი კიდევ ერთხელ ამახვილებს ყურადღებას გრიგოლ რობაქიძეზე, როგორც ახალი სიტყვის შემქმნელზე და ცდილობს განმარტოს ღმერთის სადდასადს (ხაზი ჩვენია- თ.ს) ეტიმოლოგია. „სიტყვა როგორც „სადდასაი“ ჩემთვის მომხიბლავია. უნდა იყო დიდი ხელოვანი რომ ასე განსაზღვრო ყველგან სუფევა: სად და სად.” (მარჯანიშვილი, 1923:2)

განსაკუთრებით საინტერესოა შალვა აფხაიძის და ვალერიან გაფრინდაშვილის წერილები „ლონდა“, გამოქვეყნებული გ. „რუბიკონის“ N5-ში, რომლებიც უფრო მეტად ყურადღებას სცენიურ დადგმაზე ამახვილებენ. “შემთხვევითი არაა მოვლენა: დიდი ხანია, რაც „ლონდა“ დაწერილია, მაგრამ მისი დადგმა ქართულ სცენაზე ვერ მოხერხდა. ქართულ თეატრს ამისათვის არ აღმოაჩნდა საკმარისი გამბედაობა. ეს მართებულია.

„ლონდა“ არის რევოლუცია ქართულ მეტად მჭლე დრამატურგიაში (არის გამონაკლისები) რევოლუციისათვის საჭიროა დიდი ცეცხლი, და ახალი შეგზნება ნივთის. აუცილებელია ახალი ხაზების დაჭერა ეს კი ქართულ თეატრს არ შეეძლო. (აფხაიძე, 1923:2)

შალვა აფხაიძის აზრით, „ლონდა“ ელოდა სწორედ ისეთი დიდი ტემპერამენტის მქონე რეჟისორის გამოჩენას, როგორიც იყო კოტე მარჯანიშვილი. მისი წყალობით ლიტერატურული დაწმენდა და დრამატული დენა ერთ საზღვარზეა. „აქედან აღსანიშნავია რიტმი დრამის განვითარებაში. „ლონდა“ განსხეულებაა ქარიშხლის რიტმის, სადაც გაზომილია კივილი და უე-

ცარი დადუმება, აღრევა და სინმინდე. „ლონდაში“-ში არის ერთი რიტმი. ეს არას რიტმი სიყვარულის, თავდადების უკანასკნელის ჰიპნოზის ნიშნით მიდის დრამა საფეხურებით: ტანჯვა, თავდადება, მსხვერპლი, გამოსყიდვა. საფეხურებით ასვლაში არის უმაღლესი მიღწევა თანახმიერ გულის ცემის და იდუმალება სრულყოფილი რიტმის. „ლონდა“ თავისთავად არის დროის და სივრცის პლასტიური დაშლა არქიტექტურულ ხაზებით. არქიტექტონიკური მთლიანობა არის დრამის უდიდესი მიღწევა. (აფხაიძე, 1923:2).

აფხაიძე თვლის, რომ თანამედროვე თეატრის ბედი სწორედ ამ მისტიკური, „ლონდათი“, იწყება. „ლონდა“-ში დასრულებულია ჰარმონიული შედუღება მისტიკური ხილვის და სულის ლირიკული ღელვის.”(აფხაიძე, 1923:2).

თავის წერილში „ლონდა“ (გ. „რუბიკონი“, N5, 1923) ვალერიან გაფრინდაშვილი აღტაცებით საუბრობს „ლონდაზე“ და თვლის, რომ „ავტორმა მოქანდაკის ხელით გამოსჭრა აჩრდილები მარმარილოდან და დააყენა ჩვენს წინაშე. ქართული ენა ამ პიესაში იძლევა საკვირველ ინტონაციებს და იმავე დროს მონუმენტალურია, როგორც ქანდაკება. არავის არ უნახავს ისეთი სიტყვები გახელებული მზისათვის, როგორც ლონდას ავტორს. აქ დაუსრულებელი ორგინალურობაა ენის. აღმოსავლეთის მზე ყვირის „ლონდაში“ ბეგემოტის ხმით და სიტყვები – თითქოს ავადმყოფნი, ცოფიანობით იგრიხებიან და გვიყეფენ, როგორც ავზნიანი სულები. ავტორი სრულიად დაეუფლა ქართულ ენას და სიტყვების ურდო ემორჩილება მას, თუმცა ეს ურდო მრისხანეთ შეჰყურებს თავის ბატონს. საჭიროა მაგარი ძარღვები, რომ გაუძლო ამ სიტყვების გრიგალს და სიმფონიას. თითქოს პოეტს უნდა შეებრძოლოს მთელ ბუნებას და მთელი ბუნება გახადოს თავის სიტყვების ტყვედ. “(გაფრინდაშვილი, 1923:2)

ვ.გაფრინდაშვილმა გამოკვეთა ის ფაქტიც, რომ უცხო სცენაზე „ლონდა“ უფრო მოახდენს არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას და უფრო დაამტკიცებს ქართული მწერლობის ძალასა და ორიგინალურობას.

ერეკლე ტატიშვილი(Einsiedler) ჟ. “ილიონის” 1923წლის N4-ში გამოქვეყნებულ სტატიაში „ლონდა“ ხაზს უსვამს გრიგოლ რობაქიძის უნარს დაერღვია საქართველოს პარნასის მყუდროება. მისი აზრით, „ყოველი დრამა, თუნდაც წმიდა ნატურალისტური, თავის თავად მისტიკურია და კონკრეტულის სიმბოლოს გზით სამარადისო საკითხებით ლაპარაკობს. მაგრამ ლონდა მართლა მისტიკურია, იმავე მნიშვნელობით, როგორც ეს შეიძლება ითქვას გოეტეს „ფაუსტისა“ და შოუს „კაცისა და ზეკაცის“ შესახებ. აქაც უზენაესი, მცხოვრებელი სადღასაი, ადამიანი და სამყარო.” (ტატიშვილი, ილიონი N4, 1923:91) „ რაც შეეხება ლონდას დადგმას, ვგონებ კ. მარჯანიშვილი იმდენად ძლიერი თეატრალური ესტეტია, რომ მას უკეთეს კრიტიკას ვერავინ გაუწევს, მან, ვფიქრობ, უკვე სთქვა თავისი სიტყვა... მუსიკა?... მე რომ გრიგოლ რობაქიძის ადგილს ვყოფილიყავი... მინდა ვსთქვა, რომ მამა-მზის მის-

ტერიის მუსიკა უნდა მამა-კაცს დაენერა..." (ტატიშვილი, ილიონი N4, 1923:92)

გავიდა წლები, „ლონდა“ თითქოს მივიწყებას მიეცა, XX საუკუნის 60-იან წლებში თეატრის წამყვანი რეჟისორები, მიუხედავად გრიგოლ რობაქიძის აკრძალული სახელისა, ცდილობენ ზოგიერთ დადგმაში შეიტანონ მსგავსი ეპიზოდები მისტერია „ლონდადან“. ამის მაგალითად თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძეს მოჰყავს რუსთაველის თეატრში დიმიტრი ალექსიძისა და დ. გაჩეჩილაძის „ბატხრიონის“ დადგმა, რომელშიც თავისებური გამოძახილი ჰპოვა ანდერეზისა და ლელას შეწირვის სცენაში ლონდასა და თამაზის განწირვის გზაზე შედგომის ეპიზოდმა: „ღმერთისა და ხალხისათვის მსხვერპლის შეწირვა, მდინარის უფსკრულის პირას შესანიშნავად გამეტება, რათა უზენაესი სიყვარულის მსხვერპლის ფასად გაეტებათ ციხის კარი – არა მხოლოდ მხატვრული პარალელებია, არამედ გარკვეულად გამოხატავს კიდევ მივიწყებული მითოსური მოტივების განახლების სურვილს. ეს პროცესი ბუნებრივად დაუკავშირდა ახმეტელის ესთეტიკას, ალექსიძის წადილს- გაეცოცხლებინა მითოსური მოტივები.“ (ბაქრაძე, 1996:467).

60-იოდე წლის შემდეგ პიესის დაწერიდან, თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა, მხატვარმა ბესო ბესელიამ, მეუღლის მიერ ბიბლიოთეკიდან გადანერილი ხელნაწერით, გაიცნო გრიგოლ რობაქიძის პიესა „ლონდა“, მაშინვე დაინტერესდა და შექმნა საკურსო ნაშრომად ესკიზი „ლონდას“ თეატრალური დადგმისათვის. ამას მოჰყვა დიდი რისხვა ამ პერიოდში აკრძალული ავტორის ნაწარმოების თემაზე შექმნილი ესკიზის გამო. ბ. ბესელია იძულებული გახდა გადასულიყო საცხოვრებლად ბათუმში, სადაც მან ცნობილი მხატვრის სახელი დაიმკვიდრა: 1995 წლიდან ის აჭარის ხელოვნების მუზეუმის კოორდინატორია, 1996-2006წწ. ბათუმის ხელოვნების ინსტიტუტის სახვითი ხელოვნების კათედრის გამგე. არის 18 სპექტაკლის დამდგმელი მხატვარი; გაფორმებული აქვს წიგნები. მიღებული აქვს მონაწილეობა რესპუბლიკურ, საკავშირო, საერთაშორისო გამოფენებში: თბილისში (1971), მოსკოვში (1971, 1973, 1981), ლენინგრადსა (1972) და სტამბულში (1996); გამართული აქვს პერსონალური გამოფენები ბათუმში (1999-2006). ძირითადი ნამუშევრები: "1921 წელი" (1971), „ნიკორწმინდა" (1987), „ლიტანიობა" (1981), "ნოსტალგია" (1990), „მუსიკა" (1993), „ქართული ტაძრები" (2000), "ლიკანი" (2002), "ბათუმელები" (2004). ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის ემერიტუს-პროფესორი. (<http://www.nplg.gov.ge/bios/en/00012646/>.) კვლავ გამოჩნდა „ლონდას“ მშვენიერი ხატება ბესო ბესელიას თავდაპირველი მონახაზის სახით, რომელიც წლების მანძილზე მიუკვლეველი იყო.

ბესო ბესელიას ესკიზის ორი(შავთეთრი, ფერადი) მონახაზი მოძიებული მისი საოჯახო არქივიდან. ფანქრით შესრულებულ ესკიზში მოჩანს ბომონი ორი სვეტით, რომლის შუაშია სარიტუალო ქვა, ზემოთ უზარმაზარი მცხუნვარე მზე, ბომონის გვერდით აქეთ იქით დგანან ხოროს წევრები. ავ-

ტორის სიტყვებით ჩვენამდე მოღწეული ესკიზით წარმოადგენს დეკორაციის ადრეულ ჩანახატს.

დიდი ფრანგი მწერალი რომენ როლანი გრიგოლ რობაქიძის პიესა „ლონდაზე“ წერდა: „მე მიმაჩნია, რომ ეს ნაწარმოები, განსაკუთრებით მისი პირველი და უკანასკნელი ნაწილი, უფრო ახლა ჩვენს მუსიკოსებთან, ვიდრე პოეტებთან. მისმა მუსიკალურმა არქიტექტურამ გამოაცა.“(რობაქიძე, 1996:463,464)

მეთოდები: მოხსენებაში გამოყენებულია კომპარატივისტული მეთოდები.

დასკვნა: გრიგოლ რობაქიძის პიესა „ლონდამ“ თავისი დროისათვის დაიმკვიდრა ღირსეული ადგილი ქართულ სცენაზე და თემატურად წარმოჩინდა დიონისეს კულტთან დაკავშირებული მომენტებიც. მაგალითისათვის მოვიხმობთ მსხვერპლშენიშნის სცენას პიესიდან „ლონდა“, რომელიც შემდგომში დაუკავშირდა ლაზარობის დღესასწაულს(წვიმის მოსაყვანად).

ემიგრანტი გრიგოლ რობაქიძის სახელისა და მისი შემოქმედების აკრძალვიდან 50 წლის შემდეგ 1970-იან წლებში, ახალგაზრდა მხატვარმა, ბესო ბესელიამ პიესით ინსპირირებულმა შექმნა ესკიზი, რომელზეც გამოსახულია დიონისეს ტაძარი და ქალის ფიგურა ლონდა.

გრიგოლ რობაქიძის დრამატიულმა სიმფონიამ „ლონდამ“ დაიმკვიდრა თავისი ღირსეული ადგილი როგორც ლიტერატურაში, ისე ხელოვნებაში კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორობით, სწორედ ამ პიესით ჩაეყარა საფუძველი ახალ ქართულ თეატრს. პიესის დადგმასთან დაკავშირებით იმ დროინდელ ქართულ პრესაში გამოქვეყნებულმა რეცენზიებმა ცხადყო ის განსხვავებული ტენდენციები, რაც გრიგოლ რობაქიძის სახელთან იყო დაკავშირებული. გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებისადმი ინტერესი მიუხედავად მრავალწლიანი ცენზურის სიმკაცრისა, მაინც პოულობდა პოპულარობას ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, რისი დასტურიცაა დრამატიული სიმფონიის „ლონდას“ თეატრალური ესკიზის შექმნის ისტორია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აფხაიძე, შ. (1923). „ლონდა“. გ. „რუბიკონი“. №5. გვ:3.
2. ბაქრაძე, ა. (1999). „კარდუ“. ლომისი. თბილისი.
3. გაფრინდაშვილი, ვ. (1923). „ლონდა“. გ. „რუბიკონი“. №5. გვ:2
4. მარჯანიშვილი, კ. (1923). „ლონდა“. გ. „რუბიკონი“. №5. გვ:3
5. ტაბიძე, ტ. (1923). „ლონდა“. გ. „რუბიკონი“. №5. გვ:1.
6. ტატიშვილი, ე. (1923). „ლონდა“. ჟ. „ილიონი“. N4. გვ: 90-93
7. რობაქიძე, გ. (1996). ჩემთვის სიმართლე ყველაფერია... შპს. „ჯეკ-სერვისი“. თბილისი.
8. <http://www.nplg.gov.ge/bios/en/00012646/>.

თამარ პაიჭაძე
*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი პროფესორი
ფილოლოგიის დოქტორი
საქართველო, თბილისი*

გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგია და მოდერნისტული თეატრი

აბსტრაქტი

გრიგოლ რობაქიძემ ევროპულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა თუ სკოლათა მიმართულებებში უკვე საკმაოდ ღრმადგარკვეულმა ახალგაზრდა შემოქმედმა კარგად უნყოდა, თუ რა გზაზე უნდა ევლო ქართული ხელოვნების მომავალს და რომ დგებოდა დრო ევროპული და ქართული შემოქმედებითი აზროვნების გადაკვეთისა; სწორედ ამიტომ, მისი შემოქმედება მისი ადრეული შემოქმედებითი ნაბიჯებიდანვე მოდერნისტულ განწყობილებათა ამსახველია.

გრიგოლ რობაქიძის ინტელექტუალური საუბრები, მისი ლიტერატურული გემოვნება თუ შემოქმედებითი არჩევანი, ძლიერი დასაყრდენის ტოლფასი იყო 20-იან წლებში ახლადჩამოყალიბებული მოდერნისტული მოძრაობებისათვის და არა მხოლოდ ლიტერატურული სივრცისათვის არამედ ზოგადად სახელოვნებო წრეებისთვისაც, განსაკუთრებით კი ე.წ. ახალი ქართული -მოდერნისტული თეატრისთვის.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი და მეთოდოლოგიური არჩევანის ნათელსაყოფად 1918 წელს ჟურნალ „Ars“-ში დაბეჭდილი წერილი „ქართული მოდერნიზმი“ უნდ მოვიხსენიოთ, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ მოდერნიზმი ამ დროისათვის საქართველოში ჯერ ჩამოყალიბებისა და განვითარების სტადიაშია, თუმცა მისი მახასიათებლები ამჯერად უკვე გამოკვეთილია სხვადასხვა სახელოვნებო ჟანრებსა და სფეროებში.

პოზიციური მხარდაჭერის გარდა გრიგოლ რობაქიძე თავადაც იყო მოდერნისტული ინტერპრეტაციისა და ჟანრული ვარიანტების უბადლო ოსტატი, სწორედ ეს იყო ქართული მოდერნისტული ხელოვნების გაფართოების ძირითადი გამოწვევა. გრიგოლ რობაქიძე პირველი იყო ქართველ მწერალთაგან რომელმაც დრამატურგიული ტექსტები დაწერა, ანუ როგორც თავად უწოდებდა: „დრამები სცენისთვის“. პიესები: „ლონდა“, „ლამარა“. „მალ-შტრემი“ „უდეგა“ ქართული თეატრალური ხელოვნების ახალ ეტაპად იქცა და თითოეულმა მათგანმა სცენიური სიცოცხლეც მალე იხილა.

საკვანძო სიტყვები: ლიტერატურა, დრამატურგია, თეატრი, მოდერნიზმი, ინოვაცია გრიგოლ რობაქიძე..

გრიგოლ რობაქიძემ ევროპულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა თუ სკოლათა მიმართულებებში იმთავითვე საკმაოდ ღრმადგარკვეულმა ახალგაზრდა შემოქმედმა კარგად უწყოდა, თუ რა გზაზე უნდა ევლო ქართული ხელოვნების მომავალს და რომ დგებოდა დრო ევროპული და ქართული შემოქმედებითი აზროვნების გადაკვეთისა; სწორედ ამიტომ, მისი შემოქმედება მისი ადრეული შემოქმედებითი ნაბიჯებიდანვე მოდერნისტულ განწყობილებათა ამსახველია.

20-ე საუკუნის დასაწყისში, საქართველოს მიერ დამოუკიდებლობის მიღებამდე და მის შემდგომი ეროვნული კულტურული აღმავლობის პერიოდში, ქართულ ხელოვნებაში აქტიურად იწყება ევროპული მოდერნისტული მიმდინარეობების ათვისება. ეს პერიოდი გამოირჩევა ტრადიციული ფორმების გადახედვით, ახალი შინაარსებისა და ექსპერიმენტული ფორმების ძიებით. ამ მოძრაობის ერთ-ერთი წინამძღოლი სწორედ გრიგოლ რობაქიძე იყო, რომელიც წარმატებით ესწრაფოდა საქართველოსა და ევროპული კულტურის ერთიანობას.

გრიგოლ რობაქიძის ინტელექტუალური საუბრები, მისი ლიტერატურული გემოვნება თუ შემოქმედებითი არჩევანი, ძლიერი დასაყრდენის ტოლფასი იყო 20-იან წლებში ახლადჩამოყალიბებული მოდერნისტული მოძრაობებისათვის და არა მხოლოდ ლიტერატურული სივრცისათვის არამედ ზოგადად სახელოვნებო წრეებისთვისაც, განსაკუთრებით კი ე.წ. ახალი ქართული -მოდერნისტული თეატრისთვის, იმ თეატრალურ წრეებისთვის, რომლებიც ახალი, ქართულ მოდერნისტულ თეატრს ქმნიდნენ. სწორედ ეს პერიოდი იყო ქართული თეატრისთვის ახალი ეტაპი.

გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედებითი და მეთოდოლოგიური არჩევანის ნათელსაყოფად 1918 წელს ჟურნალ „Ars“-ში დაბეჭდილი წერილი „ქართული მოდერნიზმი“ უნდა მოვიხსენიოთ, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ «მოდერნიზმი ამ დროისათვის საქართველოში ჯერ ჩამოყალიბებისა და განვითარების სტადიაშია, თუმცა მისი მახასიათებლები ამჯერად უკვე გამოკვეთილია სხვადასხვა სახელოვნებო ჟანრებსა და სფეროებში». (რობაქიძე, 1918, 16)

გრიგოლ რობაქიძე ქართულ თეატრისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო როგორც ანალიტიკოსი და როგორც შემოქმედი. ამასთანავე, მისი შემოქმედება ევროპულ ლიტერატურულ მიმდინარეობათა და სკოლათა თანხვედრაში თავისი ადრეული შემოქმედებითი ნაბიჯებიდანვე მოიაზრებოდა. რობაქიძე მხარს უჭერდა ახალ, მოდერნისტულ განწყობილებებს, რადგანაც კარგად გააცნობიერა დროის პოტენციალი და ქართული ხელოვნების განვითარების საჭიროება. სწორედ ამის გამო, მისი შემოქმედება არა მხოლოდ ლიტერატურულ, არამედ ზოგადად სახელოვნებო სფეროებში მოიცავს იმ პროცესებს, რომლებმაც 20-იანი წლების მოდერნისტულ მოძრაობებს მყარი საფუძველი დაუდეს.

პოზიციური მხარდაჭერის გარდა გრიგოლ რობაქიძე თავადაც იყო მოდერნისტული ინტერპრეტაციისა და ჟანრული ვარიანტების უბადლო ოსტატი, სწორედ ეს იყო ქართული მოდერნისტული ხელოვნების გაფართოების ძირითადი გამოწვევა. გრიგოლ რობაქიძე პირველი იყო ქართველ მწერალთაგან რომელმაც დრამატურგიული ტექსტები დაწერა, ანუ როგორც თავად უწოდებდა: „დრამები სცენისთვის“. პიესები: „ლონდა“, „ლამარა“. „მალ-შტრემი“ „უდეგა“ ქართული თეატრალური ხელოვნების ახალ ეტაპად იქცა და თითოეულმა მათგანმა სცენიური სიცოცხლეც მალე იხილა.

ეს პიესები გამოირჩეოდნენ როგორც ჟანრული ექსპერიმენტულობით, ასევე სიღრმისეული ფსიქოლოგიური და სოციალური თემატიკით. მათში ცალსახად იკვეთებოდა ევროპული მოდერნიზმის გავლენა – ექსპრესიონიზმი, სიმბოლიზმი, ბუნებრივი დრამის ელემენტები, რაც გრიგოლ რობაქიძის მიერ ქართულ სცენისათვის გამბორციელებულ უპრეცედენტო სიახლეს წარმოადგენდა. მისი დრამატურგია სავსეა თანამედროვე, ნაცნობი და იმ დროისათვისთვის ცოცხალი პრობლემებით, რომლებიც ეხმიანება საზოგადოების სწრაფად გარდაქმნად რეალობას.

იქცა რა ქართული თეატრალური ხელოვნებისთვის ახალ ეტაპად ამ პიესებმაარა ოდენ სცენურ განხორციელებას მიაღწიეს. ავტორმა თავისი შემოქმედებით შექმნა ერთგვარი ფორმა ქართული მოდერნისტული თეატრისა ქართული მოდერნიზმის/ექსპრესიონიზმის ადრეული განვითარების პერიოდში, რითაც ის რეალობაც გამოაშკარავდა რომ, თეატრი არა მხოლოდ ლიტერატურული მოვლენა იყო, არამედ კულტურული და სახელოვნებო ცხოვრების ნაწილი.

გრიგოლ რობაქიძის ე.წ. დრამატურგიული ეტაპი სწორედ იმ პერიოდს ემთხვეოდა, როდესაც ქართულ თეატრს სჭირდებოდა ახალი ენა და ფორმა, რითაც ხელოვნებას და საზოგადოებას ახალი თაობის გამოწვევებს გადმოსცემდა.

20-იანი წლები ქართულ კულტურულ ცხოვრებაში ნამდვილი მოულოდნელი აღმასვლა იყო. ამ პერიოდს ახასიათებდა როგორც თეატრის ექსპერიმენტები, ისე ახალი თემატიკა – სოციალური, ეროვნული და ფსიქოლოგიური პრობლემები. გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგია დაეხმარნა ამ პროცესს, როგორც ტექსტური, ისე იდეური როლით.

შესაბამისად, 20-იანი წლების საქართველოში თეატრი აღარ იყო მხოლოდ კლასიკური დრამატურგიის გარემოცვაში. მოდერნისტული აზროვნების ხელშეწყობით თეატრში შემოდიოდა ექსპერიმენტები როგორც ფორმის, ისე შინაარსის თვალსაზრისით – იცვლებოდა სცენოგრაფია, მსოფლმხედველობა, სამსახიობო სკოლა. ამ პროცესების ერთგვარ ინსპირაციად იქცა სწორედ გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგია მისი წარმოჩენა ახალ ქართულ სცენაზე.

რობაქიძის პიესების დადგმებს ხშირად ახლდა რეჟისორული ხედვის რადიკალური განახლება. რეჟისორები ცდილობდნენ სცენაზე დაენერგათ მოდერნიზმის პრინციპები – დროისა და სივრცის ექსპერიმენტები, სიმბოლური სცენოგრაფია და პერსონაჟების ფსიქოლოგიზმი.

ამავე პერიოდში ქართულმა თეატრმა დაიწყო თეატრალური ტექნიკის გააქტიურება, როგორიცაა განათების განსაკუთრებული ეფექტები, მუსიკა და კოსტუმები, რაც ერთობლივად ქმნიდა „ახალ ქართული თეატრის“ ემოციასა და ვიზუალს.

რობაქიძის პიესების დადგმებმა დიდი რეზონანსი გამოიწვია როგორც თეატრალურ კრიტიკაში, ასევე ფართო მაყურებელში. მათ მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულება შეინიშნებოდა: ზოგიერთი რადიკალურად უარყოფდა ახალ ფორმებს, სხვები კი მხარს უჭერდნენ ეროვნულ კულტურაში მოდერნიზმის შემოსვლას.

თუმცა დიდხანს არც საერთო აღიარებამ დააყოვნა, რობაქიძის დრამატურგია და მისი დადგმები ქართული თეატრის მოდერნიზაციის სიმბოლოდ იქცა.

ამ დრამატურგიულ ნიმუშთა სიაში პირველია პიესა „ლონდა“. „ლონდა ჩემთვის არის პიროვნული სამყაროს ტრაგედია, რომელშიც ადამიანის სულიერი სიმართლევით დაპირისპირებულია საზოგადოებასთან, რომელიც ვერ აცნობიერებს შინაგან სიღრმეებს.“ -წერდა ავტორი (რობაქიძე, 2011, 11)

პიესის ერთგვარ პრეამბულად უნდა მივიჩნიოთ რიგოლ რობაქიძის ცნობილი სონეტი „ამორძალი ლონდა“, (1919), შემდეგ კი შეიქმნა პიესა „ლონდა“, რომელიც ავტორისავე განაცხადით მის დაღუპულ, მცირეწლოვან შვილს ეძღვნებოდა. პიესა ფსიქოლოგიური ტრაგედიაა ასახული, რომელიც სიმბოლურად ასახავს პიროვნების შიდა დაძაბულობასა და გარემოსგან იზოლაციას, იკვეთება ადამიანის განცდები, ფსიქოლოგიური პრობლემები და არსებული საზოგადოების კრიტიკა..

პიესა პირველად დაიდგა 1921 წელს (შემდგომში 1922 და 1923 წლებში) თბილისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, დაიდგმა გამოირჩეოდა ინოვაციური სცენოგრაფიით, სადაც განათების და დეკორის საშუალებით სცენის ემოციური ატმოსფერო იყო შექმნილი. მსახიობები მეტ ფოკუსს ამახვილებდნენ პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ ნიუანსებზე, რაც ქართული თეატრისათვის შედარებით ახალი იყო.

„ლონდა“ მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ქართული თეატრის ისტორიაში, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ თეატრში მოდერნისტული დრამატურგიის საწყის ეტაპზე. მის დადგმას საზოგადოების ნაწილი გამაღიზიანებლად მიიჩნევდა, მეორე ნაწილი კი პატივს სცემდა ექსპერიმენტს და ინოვაციას.

„ლონდა“ ქართულ თეატრში ფსიქოლოგიური ექსპრესიონიზმის პირველ რეალურ გამოხატვას წარმოადგენს, რაც მაყურებელს სრულიად ახალ ემოციურ გამოცდილებას სთავაზობს.“ (ბაქრაძე, 1999, 194)

სპექტაკლი სცენოგრაფიული თავისებურებებით, სიმბოლური ელემენტები, განსაკუთრებით განათების და დეკორის არაორდინალურობით გამოირჩეოდა, რაც მაშინდელი ქართული თეატრისთვის სიახლე იყო.

მაყურებელი აღფრთოვანებული იყო ახლებური სცენური ენისა და ფორმების შემოღებით, რამაც თბილისის თეატრალურ ცხოვრება ახალ ფაზაში გადაიყვანა, მუმცა ამ შემთხვევაშიც საზოგადოება ერთაზროვანი არ ყოფილა: ნაწილი გაურკვევლობას და უკმაყოფილებას გამოხატავდა „დროისგან მოწყვეტილი“ სცენარის გამო.

„ლონდა“, მხატვრული ტექსტის თემის არქაიზაციასა, საწყისთან დაბრუნების ექსპრესიონისტული (ნიცშეანური) თეორიის მხატვრულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს: სიყვარულისა და მოვალეობის ჭიდილი, ტრადიცია და რწმენა, კოლხეთის უძველეს მიწაზე დატრიალებული დრამა, რომელიც უმძაფრეს განცდებთან და ემოციებთანაა დაკავშირებული.

პიესა მხატვრული თავისთავადობით და ლიტერატურული ნოვაციებითა, მოდერნისტული აღქმისთვის დამახასიათებელი ნიშანდობლივი ტენდენციებით და მხატვრული სპეციფიკითაა გამორჩეული, მძაფრი დრამატიზმის მიუხედავად, ფრიად სწორხაზოვანი სიუჟეტის მქონეა. თუმცა, დრო და ადგილი აქ დაკონკრეტებულია, ნაწარმოების სააზროვნო სივრცე კონკრეტული მასშტაბებით არ იზომება.

ამდენად, მოცემული სამოქმედო არეალი და ქრონოტოპი, ფაქტობრივად პირობითია, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ექსპრესიონისტული აღქმის ავტორისეულ მიზანსწრაფვას, ტესტში შერწყმულია კლასიკური დრამატურგიისა და მოდერნისტულ-ავანგარდისტული ხელოვნების სპეციფიკური ელემენტები, აღსანიშნავია გრიგოლ რობაქიძის მხატვრული ტექსტისათვის ნიშნეული რიტმულ-მუსიკალური ფორმის ნარატივი.

მიუხედავად იმისა, რომ ლონდა პროზაული ფორმით შექმნილი ნაწარმოებია, ე.წ. „ორკესტრის“ პრინციპითაა შეთხზული. ნაწარმოების სიუჟეტი შთამბეჭდავია: მოვლენათა შუაგულში მოვლენათა მსხვერპლნი დგანან – ბუნების მკაცრი პირობების შედეგად დაღუპვის მომლოდინე ადამიანები საშველად ქურუმს მიმართავენ, რომელიც „ღმერთთან საუბრის შემდეგ“ ამცნობს მათ, რომ მდგომარეობას მხოლოდ ლამაზი ქალის მსხვერპლად შეწირვა უშველის, ეს მსხვერპლი კი ლონდაა. სიუჟეტი კიდევ უფრო მძაფრდება, ამ გადანწყვეტილებისადმი გულგრილი მხოლოდ ორი ადამიანი არ არის, ერთის მიზეზი (თამაზ ბატონიშვილი) სიყვარულია, მეორისა (ოთარ მოშორე) კი რწმენა რომ „ყოველი ადამიანი ღმერთია და ღმერთი ყოველ ადამიანშია“; ეს ხაზგასმული მენტალური პოზიცია, ექსპრესიონისტული თვალთახედვის – ნიცშეანური ფილოსოფიის გამოხატულებაა, თუმცა ნაწარმოების

რიგ პერსონაჟთათვის (საზოგადოებისათვის) მიუღებელი. ამის გამო დოგ-მადქცეული გადაწყვეტილების წინაშე უძლურნი არიან ერთი მხრივ სიყვარულის, ხოლო მეორე მხრივ საზოგადოების ყოფის მკაცრი კანონების ერთგულების სახელით მოტივირებული გმირები. შედეგად, მსხვერპლი კიდევ უფრო დიდია თამაზი და ლონდა ერთად გადაეშვებიან მდინარეში, „მე ვენი-რები იმ ღმერთს, რომელიც არ მწამს“- აცხადებს ლონდა.

პიესა „ლამარა“ 1924 წლით თარიღდება, ის რუსთაველის თეატრში პირველად 1926 წელს დაიდგა. „ლამარას“ ერთად დგამდნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი, სპექტაკლი არქეტიპულ – სიმბოლისტური სახეებით, ისტორიული მოტივები აქცენტებით, სცენური მუსიკის და კოსტიუმების არაორდინალურობით გამოირჩეოდა. თეატრალური კრიტიკა „ლამარას“ „ეროვნული სულის ახალ გამოხატულებად მოიხსენიებდა. „...ის ბევრად უფრო მეტი იყო, ვიდრე ერთი სპექტაკლი. ის იყო მისი სულის მესაიდუმლე, მისი თეატრალური ოცნებების აკვანი, მისი განწყობილებების საყრდენი. სწორედ აქ შეძლო ღრმად ჩაძირულიყო სამყაროს სიღრმეებში, რათა მარგალიტები ეპოვნა და გამარჯვების ზეიმით მიეტანა ხალხისთვის, ამ სამყაროში ჩაძირვის მთელი ეს პროცესი მისთვის ისევე ღვთაებრივი იყო, როგორც მინდიას მიერ ბუნების განცდა... „ (კიკნაძე. 2003. 61)

„ლამარა“ მართლაც ისტორიული და ეროვნული ნარატივის სახეა, ექსპრესიონისტულ შეხედულებათა საფუძველზე. აქ კიდევ ერთხელ იკვეთება გრიგოლ რობაქიძის შემოქმედების მახასიათებელი ნიშანი – ეროვნული იდენტობის ნიშანთა მუდმივი ძიება და ხაზგასმა. შესაბამისად, პიესა ხშირად აღიქმება, როგორც ეროვნული თვითგამოხატვისა და კოლექტიური მეხსიერების თეატრალური ფორმა.

„ლამარა“ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული დრამაა, სადაც ისტორიის რეფლექსია და ისტორიული მეხსიერების თეატრალიზაცია ხორციელდება.

„ლამარა“ გახსნის წარმოდგენას ქართული თეატრისთვის, როგორც ეროვნული მოდერნიზმის ნათელი მაგალითი, სადაც ისტორია სცენაზე თანაარსებობს სიმბოლურობით და თანამედროვე ესთეტიკით...“ (კიკნაძე. 2003, 65).

პიესაში წარმოდგენილია მთის უძველესი ტრადიციები, თემთა დაპირისპირება და დრამა რომელიც ადამიანთა ცხოვრებას ასახავს. ტექსტს ფშავ-ხევსურული დიალექტი უდევს საფუძველად, ხოლო სიუჟეტი-პრობლემატიკა ამ შემთხვევაშიც პირველსაწყისის, „კაცობრიობის ბავშვობის“ სიმბოლოებთან არის წილნაყარი, „გველისმჭამელის“ თემის ავთენტურობის მინიშნება დრამაში რამდენიმეგზის ხდება ვაჟა-ფშაველას (ის. როგორც პერსონაჟი ამ პიესაშიც ჩნდება) და მინდიას მოქმედ გმირებად წარმოჩენისას, აქ მსხვერპლი კვლავ ქალთა-ლამარა სისხლისღვრისა და დაპირისპირებულ-

ბის ასაცილებლად დრამაში იმთავითვე იკვეთება სიყვარულის საფუძველზე წარმოქმნილი მწვავე კონფლიქტი ხევსურულ მინდიასა და თორღვას შორის.

თავად ავტორი ამ პერსონაჟებზე შენიშნავს, რომ ისინი „საქართველოს უკვდავი სულის სიმბოლოები არიან“ („სათავენი ჩემი შემოქმედებისა“). მინდია – ჯვარია, გული და სიბრძნე, თორღვაი კი ხმალი, მკლავი და ძალა მამით ძმობამ და ერთმა სისხლმა ვერ შეარიგა ისინი, რადგან სიყვარული ერთი ქალისა აქვთ – „ზურგზემზემოკიდებული“ ლამარასი, რომელის გულიც „ორად ძგერს“. მინდია-ბუნების იდუმალი ენის მცოდნეა, მას გარემოსთან სხვათათვის შეუცნობი და მიუწვდომელი სიყვარული აკავშირებს, მიუხედავად აღნიშნული ავთენტურობისა, გრიგოლ რობაქიძის მინდია შეიძლება ითქვას, „მეორე“ პერსონაჟია და მისეული მიზანსწრაფვაც განსხვავებული გადანწყვეტილებით მოტივირდება.

ეს კონფლიქტი და სიყვარული მინდიას მისნობის უზენაეს ძალას აკარგვინებს, გრიგოლ რობაქიძის სხვა მხატვრულ ტექსტთა დარად სიუჟეტური კვანძის გახსნა თუ ამოსავალი კვლავდაკვლავ მსხვერპლშენიშვას, ამჯერად ამ ფუნქციას ლამარა ახორციელებს.

„ლამარა“ „რაინდული რომანტიზმის“ სულისკვეთებით გამსჭვალული პიესაა, გრიგოლ რობაქიძის სხვა ნაწარმოებთა მსგავსად, შინაგანი მუსიკალური აღნაგობით, მკვეთრად გამორჩეული ქმნილებაა, რომელშიც ყოველი მოქმედი პირი ისეა შესული, როგროც რომელიმე ინსტრუმენტი ორკესტრში – წერდა სანდრო ახმეტელი (ახმეტელი. 1958, 156).

მოვლენათა აღქმის ექსპრესიონისტული მოდელი ცნობიერდება პიესაში „მალშტრემი“, თუმცაა ქ. ე.წ. ნაციონალური ხაზი ნაკლებად იკვეთება, სიუჟეტური ფორმატი ამ მხატვრულ ტექსტში გლობალისტურ, ინტერთემატურ საწყისებზე გადის: პიესაში ის სოციალური და კლასობრივი კონფლიქტებია აქცენტირებული, რომლებიც 20-იან წლებში ქართულ

საზოგადოებაში მძაფრად იკვეთებოდა.. პიესა გამორჩეულია თავისი რეალისტური და დეტალურად დახატული სცენებით, თუმცა ეს არ ცვლის მოდერნისტულ ექსპერიმენტულ და სცენურ განწყობას.

„მალშტრემი“ არის უმთავრესი დრამა, რომელიც აერთიანებს სოციალურ რეალიზმსა და მოდერნისტულ ექსპერიმენტებს. მისი მიღება საზოგადოებაში იყო დაძაბული და მრავალფეროვანი.“ (ზოიდერმან, 2006.23)

გავლენის გაფართოების, ურთიერთდამოკიდებულებათა და დაპირისპირების, საზოგადოებრივის და პიროვნულის ჭიდილი, ომისა და მშვიდობის სახელმწიფოებრივი აღქმა და ადამიანები, რომელთა შორის მსხვერპლიც არის და მემსხვერპლაც; ფაქტია, პრობლემა აქაც საყოველთაოა და დასაბამიდან არსებული. პიესაში ერთდროულად ადამიანთა ზნეობრივი და სოციალური ყოფის პრობლემატური საკითხებია დასმული: ევროპული ქალაქი და მისი კულტურა მატერიალური სიმბოლოებით, სიყვარული და მოვალეობა, ეროვნული კულტურა ნივთებით მოცული ქალაქის ფონზე, რომელზეც „მინა

არ ჩანს“... ამ სამყაროს მსხვერპლია პერსონაჟი ქალი მორრელა, რომელიც საკუთარ თავში ეგვიპტელი ქალღმერთის ნეითის სახეს ჭვრეტს, მორრელა გრძნობათა და პრინციპთა ერთგულია და აქედან გამომდინარე, მისი სიყვარული, რომელიც განსაცდელისა და გამოცდის წინაშეა ძლიერია, ის ფაქტობრივად საკუთარ მორალურ კრედოსა და სულიერ ღირებულებებს ეწირება მსხვერპლად.

„მალშტარემი“ 1923 წლით თარიღდება, ის ფანტასმაგორიაა, რომლის სამოქმედო გეოგრაფია და მოქმედ პირთა სამყარო გაუცხოებულია. პოეზიისათვის ნიშნეული სიუჟეტურ-შინაარსობრივი სტრუქტურა კლასიკური სტილის ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი სიმწყობრით არ ხასიათდება, ის უფრო ფრაგმენტულია.

სამყაროს ექსპრესიონისტული აღქმა სახიერდება გრიგოლ რობაქიძის თხულებებში: „უდეგა“, „კარდუ“ „ენგანდი“. „ქალღმერთის ძახილი“, „ფალესტრა“.

ამ ადამიანებმა დაკარგეს რწმენა, დაკარგეს ინდივიდუალობა. „ადამიანთა რასსამ“ დაკარგა ის თვისებანი, რითაც ის მალღდება სხვა ინდივიდებზე.

„უდეგა“ წარმოადგენს ფსიქოლოგიური დრამატურგიის მწვერვალს ქართულ თეატრში, რომელიც სცენაზე დრო-სივრცის ექსპერიმენტებსა და პერსონაჟთა სიღრმისეულ გამოვლინებას ერთიანად აქცევს.“ (გორდეზიანი, 1929. 5).

გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგიული მემკვიდრეობის ანალიზისას შეუძლებელია არ აღინიშნოს ოსკარ უაილდის „სალომეას“ მწერლისეური თარგმანის შესახებ.

ოსკარ უაილდის „სალომეა“ (ფრანგულად – *Salomé*) დაწერილია 1891 წელს და მალევე იქცა სიმბოლისტური თეატრის ერთ-ერთ სახეობრივ ნიმუშად. პიესაში ერთგვარი ექსტრაგავანტული სიმბოლიზმით, ბიბლიურ მოტივებსა და ექსტრემალურ ემოციებზე აწყობილი სცენარით. უაილდი წარმოადგენს „სალომეას“ როგორც მომხიბლავ, მაგრამ მტანჯველ ქალს და მძაფრი ექსპრესიით გადმოსცემს მის ტრაგედიას.

ზოგადად, სალომეას ეს ბიბლიური ისტორია, მისი პერსონაჟი, რიტუალური ცეკვა და მორალური სახე არაერთგზის იქცა გამოწვევად მსოფლიო კულტურული პროცესისათვის, განსაკუთრებით სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში, თუმცა სალომეა, როგორც საბედისწერო ქალი და პაროლი ერთგვარი დუბლიკაციური აღქმისა, განსაკუთრებით გამოიკვეთა მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტებში.**ეს მხატვრული ფაქტი ერთვარ გამოწვევად იქცა ქართული ლიტერატურისათვისაც და მეოცე საუკუნის ოცნიან წლების ქართულ მოდერნისტულ მწერლობაშიც აირეკლა, როდესაც ოსკარ უაილდის „სალომეა“ ერთსადაიმავე პერიოდში ორმა ცნობილმა**

ქართველმა მწერალმა-პაოლო იაშვილმა და გრიგოლ რობაქიძემ თარგმნა.

გრიგოლ რობაქიძისეული „სალომეა“ ერთმოქმედებიანი პიესაა, რომელიც ბიბლიური მოტივის – იოანე ნათლისმცემლის სიკვდილის – ტრაგიკულ ინტერპრეტაციას წარმოადგენს. პიესაში სიმბოლოთა მხატვრული ფორვერკია წარმოაჩენილი: მზის ნიშანი, ცეცხლი, შუქი და ჩრდილები – რაც ამძაფრებს მის ტრაგიკულ და ექსტრემალური ატმოსფეროს.

გრიგოლ რობაქიძის ოსკარ უაილდისეული «სალომეას» თარგმანი პირველად 1919 წელს ჟურნალ «შვიდ მნათობში», (2) გამოქვეყნდა.

გრიგოლ რობაქიძის თარგმნილი „სალომეა“ ფართო ინტერპრეტაციული ფორმით გამოირჩევა. ინტერპრეტაცია, ერთგვარი გაშლა და გარკვეული მენტალურ-იდეური გადააზრება ტექსტში თვალსაჩინოა. გრიგოლ რობაქიძე სალომეს პერსონაჟის წარმოჩენისას მხატვრული ფორმებითა და ლინგვისტური ხერხით კიდევ უფრო მძაფრად გამოხატავს როკვის არსში კოდირებული მისტიკის, ჟინის, სიყვარულისა და პიროვნული ძლიერების საიდუმლოს, მისთვის სალომე ქალია, რომელმაც სძლია წმინდანს, მეფეს, და სძლია საკუთარ თავსაც.

განსხვავებულია რობაქიძისეული თხრობის მანერა და ენობრივი ექსპერიმენტები; იმ დროს როდესაც ეს ტექსტი დაიბეჭდა, შეუმჩვეელი არ დარჩენილა სალიტერატურო კრიტიკაში და ზოგიერთმა მძაფრადაც გააკრიტიკა მისი, „ნაცვალსახელოვანი ენობრივი სტილი, ქართულ ენასთან შეუგუებლობის გამო“ (ი.გრიშაშვილი) თავად გრიგოლ რობაქიძემ ეს შენიშვნები, უაილდის სიტყვის ინსტრუმენტაციის არცოდნით და მისი „სალომეას“ – ჯადოსანი ქმნილების- ვერგაგებით ახსნა. (რობაქიძე, 1920. 6)

„სალომეას“ გრიგოლ რობაქიძისეული **თარგმანი ქართულ თეატრში პირველი მნიშვნელოვანი მცდელობა იყო სიმბოლისტური პიესის ნაციონალურ სივრცეში განმხატვრულებისა.**

ამდენად, რობაქიძის პიესებმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშეს ქართული თეატრის განვითარებაში. მათმა დადგმებმა, განსაკუთრებით 1920-იან წლებში, ქართველ მაყურებელს უამბო ახალი, მეტაფორული და სიმბოლური სცენური ენის შესახებ, რაც მანამდე უცხო იყო ადგილობრივ სცენისა და თეატრისათვის. პიესების დადგმა გულისხმობდა კიდევ თეატრის ზოგადი მოდერნიზებული ტენდენციების აყვავებას: სცენოგრაფიის, არტისტული მანერისა და რეჟისურული ხედვის რეფორმირებას. ამ პროცესში აქტიურად მონაწილეობდნენ მოდერნიზებული თეატრის ლიდერები, რომელთაც რობაქიძის ტექსტები ახალ „ქართული თეატრის ხანის“ საწყისად მიაჩნდათ.

გრიგოლ რობაქიძე არა მხოლოდ მწერალი იყო, არამედ ერთგვარი «კულტურული მედიატორი», რომელმაც ქართული თეატრის მოდერნიზატულ პრეროგატივას მყარი საყრდენი მისცა. მისი დრამატურგია ასახავს

იმ დაძაბულ ეპოქას, სადაც ქართულმა კულტურამ ევროპული შემოქმედებითი იდეოლოგიები მიიღო, და ამან შექმნა თანამედროვე ქართული თეატრის საფუძველი

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახმეტელი ს. (1958) კრებული. წერილები, სახელგამი, თბილისი,
2. ბაქრაძე ა. (1999), „კარდუ ანუ გრიგოლ რობაქიძის ცხოვრება და ღვაწლი: დოკუმენტური ნარკვევი“ ლომისი, თბილისი
3. გორდეზიანი რ. (1929) "უდეგა" : რუსთაველის თეატრის სცენაზე“ გაზეთი „კომუნისტი“. – - 24.02 1929. (N45). – გვ. 5
4. ზოიდერმან თ. (2006): “ბედისწერის სიყვარული” ‘ხელოვნება“ თბილისი.
5. კიკნაძე ვ. (2003) „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ : ტომი I „საარი“ თბილისი
6. რობაქიძე გრ. (2003) „დრამები, წერილები თეატრის შესახებ“. „მერანი“ თბილისი,
7. რობაქიძე გრ. (1920) „თარგმანის საკითხები“ გაზეთი „საქართველო“ (98) თბილისი
8. რობაქიძე გრ. (1918) „Грузинский модернизм“ ჟურნალი „Ars“, თბილისი
9. რობაქიძე გრ. (2011) „Pro domo sua“ არტანუჯი, თბილისი

ნინო დავითაშვილი
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო
უნივერსიტეტი ასისტენტი
თეატრალური ხელოვნების დოქტორი
საქართველო, ბათუმი

რეჟისორის ხელოვნება და თეატრალური კულტურა: ტრადიციიდან თანამედროვეობამდე

გიორგი ტოვსტონოგოვი თავის წიგნში, „რეჟისორის პროფესია“ – მის მიერვე დასმულ კითხვაზე, თუ „რა არის თეატრალური ტრადიცია“, ასე პასუხობს, „ეს წინამორბედ თაობათა ზურგია, მათ მიერ განვლილი გზაა, ეს არის მათი გზის, როგორც საკუთარის შეცნობა.“ (ტოვსტონოგოვი, 1975: 39) როგორც ექსპერიმენტატორი და თეატრის ერთ–ერთი რეფორმატორი, ხაზს უსვამს თეატრალური სწავლების სისტემურობას. მისი თქმით, თეატრალური პედაგოგიკა დაკარგავს სიღრმეს, თუ მხოლოდ ფორმის ძიებაში იქნება და კლასიკურ სწავლებას გამოეთიშება. მას დაუშვებლად მიაჩნია წარსულზე განგებ გამიჯვნა. იქვე აგრძელებს: „როცა ვახტანგოვი თავის თეატრს ქმნიდა განუმეორებელი ორიგინალობით, აღმოჩენითა და განჭვრეტით, ითვალისწინებდა ყველაფერს, რისთვისაც მიუღწევია წინამორბედთა თაობას“ და საკუთარი მაგალითიც მოჰყავს, „მე შემიძლია გავაკეთო ყველაფერი, რაც მომესურვება, მაგრამ წინამორბედი უნდა არსებობდეს ჩემში, თუნდაც ქვეცნობიერად“... (ტოვსტონოგოვი: 1975, 40)

ქართული თეატრის განვითარება XIX საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ეყრდნობა ევროპულ–რუსულ კლასიკურ სკოლას და ძირითადად სტანისლავსკის სისტემის გავლენით ფსიქოლოგიურ რეალიზმს. ქართული ტრადიციული რეჟისურა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა დრამატურგიულ ტექსტს, მსახიობის ემოციურ ბუნებას, ლირიკული ან გმირული სახეების შექმნას. დღევანდელ ქართულ თეატრში რეჟისურის თანამედროვე ფორმები თანდათან მყარდება, თუმცა ამას მრავალი დაბრკოლება ახლავს: განათლების ხარვეზები, კონსერვატორული მიდგომა, ინფრასტრუქტურული პრობლემები. თანამედროვე და ტრადიციული თეატრის რეჟისურის თანაარსებობა იმ შემთხვევაში არის ნაყოფიერი, თუ ხდება ღირებულებების გადაფასება და არა მექანიკური უარყოფა. რეჟისორი, როგორც შემოქმედი და პედაგოგი, დგას იმ წერტილში, საიდანაც ხდება მემკვიდრეობისა და ექსპერიმენტის, სტრუქტურისა და თავისუფლების, ფორმისა და აზრის დაბალანება. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იარსებებს ქართული თეატრი მის ნამდვილ, ცოცხალ, თანამედროვე და ლალ მდგომარეობაში.

თანამედროვეობა სერიოზულ მოთხოვნებს უყენებს ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ეკოლოგიას, მისი ეროვნული მახასიათებლების შენარჩუნებას. თეატრალური ხელოვნების წინაშე დგას ამოცანა, დაიცვას მორალუ-

რი, ესთეტიკური ღირებულებები და იდეალები, ჰუმანისტური პრინციპები ახალგაზრდა თაობის განათლებაში. პირადი შეხედულებები და განსჯა, იდეოლოგიური პოზიციები, მსოფლმხედველობის უნიკალურობა, რომელიც შემოქმედებითი პროცესის პრიზმაშია გარდატეხილი და მისი შინაარსის შემადგენელია, გამოხატულებას თანამედროვე ხელოვნების უნიკალურ ნამუშევრებში პოულობს.

რეჟისურა მსოფლიო თეატრალურ სივრცეში ერთ-ერთ ყველაზე ცვალებად და დინამიურ პროფესიულ სფეროდ ითვლება, ტრადიციულის და ინოვაციურის დაპირისპირება არაერთხელ გამხდარა და ისევ გახდება საერთაშორისო თეატრალური დისკუსიების საგანი და მაინც, ერთ-ერთი მთავარი კითხვა კვლავაც იგივე რჩება: როგორი უნდა იყოს თანამედროვე რეჟისორი? როგორ უნდა დააბალანსოს ტრადიციული პროფესიული ფასეულობები და ახალ მედიურ თუ კულტურულ კონტექსტში მოღვაწეობა? კვლავ მოვუსმინოთ რეისორსა და პედაგოგს – გიორგი ტოვსტონოგოვს, „რეჟისორი – ხელოვანი და არა უბრალოდ პროფესიონალი რეჟისორი, რეჟისორი–მოაზროვნე, ფილოსოფოსი – აი ვინ განსაზღვრავს დღეს თეატრის განვითარებას...“ (Товстоногов, 1987: 85)

ყოველივე ამასთან ერთად რეჟისორის პროფესიული საქმიანობა მოითხოვს სამყაროს კანონებისა თუ გამოსახულებების აღსაჭმელად და შემდეგ სცენაზე მხატვრულ შემოქმედებითად გადმოსაცემად დამოუკიდებელი მუშაობის მეთოდებს. სწორედ ინდივიდუალური, პიროვნული, სუბიექტური ცოდნაა დამოუკიდებელი რეჟისორული შემოქმედების ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა.

ნებისმიერი რეჟისორისთვის თავისი სამუშაოს ძირითად მასალას მსახიობის შემოქმედება წარმოადგენს. ვერც ერთი იმ პრობლემათაგანი, რომლებიც თანამედროვე რეჟისურას აინტერესებს, ვერ შეიძენს მხატვრულ ღირებულებას მანამ, სანამ ის მსახიობში არ გამოვლინდება და აისახება. ანუ, თუ მსახიობი არ ფიქრობს და არ გრძნობს, თუ ის პასიურია და შემოქმედებითად ინერტული, იქ რეჟისორი ვერაფერს გახდება.

სპექტაკლის შექმნის პროცესში, რეჟისორის მსახიობთან მუშაობის საკითხები, ყველა თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკისთვის მნიშვნელოვანი და აქტუალურია. აუცილებელია მსახიობში შემოქმედებითი პროცესის აღძვრა, მისი ორგანული ბუნების გაღვივება მუდმივი, სრულფასოვანი, შემოქმედებითი მზადყოფნისათვის. რეჟისორი მსახიობთან როლის ინტერპრეტაციაზე საუბრობს, კამათობს და მსჯელობს. ხანდახან აჩვენებს კიდეც „როგორ ითამაშოს“, გასაგებად უხსნის ყოველივეს, რასაც მსახიობისგან ითხოვს როლის განსახორციელებლად – აი რეჟისორის ძირითადი მოვალეობა და როდესაც ეს პროცესი დადგება, იზადება რეჟისორის მეორე ვალდებულება – განუწყვეტლივ შეინარჩუნოს ეს პროცესი, არ მისცეს მას ჩაქრობის საშუალება და მიმართოს იგი განსაზღვრული მიზნისკენ, სპექტაკლის საერთო იდეურ მხატვრული ჩანაფიქრისკენ. რეჟისორი გრძნობს მსახიობის ინდივიდუალობას, მუშაობის პროცესში მუდ-

მივად აკონტროლებს, როგორ აისახება მასში ავტორისა და რეჟისორის ჩანაფიქრი, ამავე დროს კი ხედავს საიტოკენ უხმოვს მსახიობს ფანტაზია და სურვილები, იცის რა დოზით შეიძლება მოსთხოვოს ესა თუ ის ამოცანა. მიჰყვება მის თავისუფლებას, ამავედროულად აძლევს მიმართულებას, მიუთითებს, არ აგრძნობინებს ზენოლას. ამ რთული ამოცანის შესასრულებლად, ანუ სრულფასოვანი შემოქმედებისთვის რეჟისორითვის ბუნებრივი ნიჭთან ერთად აუცილებელია სათანადო უნარები, შესაბამისი მონაცემები და ცოდნა, რომელსაც, ტრადიციული თეატრალური სკოლა უზრუნველჰყოფს. მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ ნებისმიერი სკოლა უძლურია იმ შემთხვევაში, თუკი ბუნებრივი მიდრეკილება არ არსებობს და თუკი თავად ტრადიციული თეატრი არ არის უგულებელყოფილი...

თეატრმცოდნე, პროფესორი და პედაგოგი ლაშა ჩხარტიშვილი, თავის ერთ-ერთ საკმაოდ მწვავე სტატიაში „თანამედროვე ქართული თეატრის შემოქმედებითი პრობლემების რამდენიმე საკითხი“, ეხება თეატრალურ იმ ტრადიციებს, „რომელშიც ჩაძირულია ზოგადად ქართული თეატრი ხავესმოკიდებულებით. ის, რაც ვილაციისთვის კარგია, ან მნიშვნელოვანია მონაპოვარი, თუნდაც მაღალი ხელოვნებაა, ვილაციისთვის „ოქროს მტვერია“ და დროს აცდენილი.“ (lashachkhartishvili.blogspot.com) სტატიაში ასევე წარმოაჩენს უმაღლესი სახელოვნებო განათლების პრობლემებს, აღნიშნავს, რომ „ქართული თეატრის შემოქმედებითი პრობლემებიდან ყველაზე მწვავედ სწორედ უმაღლესი სახელოვნებო განათლების პრობლემა დგას. ახალი საგანმანათლებლო სისტემა ვერაფრით მოერგო სფეროციფიკური პროფესიის საგანმანათლებლო ბადეს“ (lashachkhartishvili.blogspot.com) აგრეთვე აღნიშნავს პედაგოგთა არა სათანადო კვალიფიკაციას, რასაც ემატება „უმაღლეს სახელოვნებო საგანმანათლებლო დაწესებულებებში სწავლის მეთოდოლოგიის, დისციპლინათა კომპლექტის სრული რყევა და მოშლა, რამაც შესაბამისი შედეგი გამოიღო“... (lashachkhartishvili.blogspot.com) დისციპლინათა კომპლექტის სრული რყევა და მოშლა, იქნებ სწორედ თეატრალური ტრადიციების რღვევამ გამოიწვია. ყოველ შემთხვევაში ქართული თეატრალური პედაგოგიკის კავშირი ტრადიციულ თეატრთან და სწავლებასთან – განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მოვლენად მოიაზრება მაშინ, როცა საქმე გვაქვს თეატრალური განათლების თვითმყოფადობის შენარჩუნებასთან.

ქართული თეატრალური პედაგოგიკის გამორჩეული წარმომადგენელი და თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძეს თქმით, თეატრალური სწავლება უნდა ეფუძნებოდეს ღრმა ტრადიციას, თუმცა ვითარდებოდეს თანამედროვეობის გამოწვევებთან თანხვედრაში. იგი არაერთხელ აღნიშნავს, რომ თეატრალური სწავლება საქართველოში არ შეიძლება მონყვეტილი იყოს იმ ევოლუციური პროცესისგან, რომელიც XX საუკუნის განმავლობაში ჩამოყალიბდა – სტანისლავსკის, ვახტანგოვის, კ. მარჯანიშვილისა და სხვა გამოჩენილ რეჟისორ პედაგოგთა მემკვიდრეობით. „ახალი ტექნოლოგიები, ახალი თემატიკა, ახალი მსა-

ხიობი არ გამორიცხავს ტრადიციული სკოლების ღირებულებას, პირიქით თეატრისთვის სასიცოცხლოა, რომ ამ ახალმა ფორმებმა ფესვებზე იცოდნენ დგომა“. (ურუშაძე, 2010:112) თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძის მოსაზრებით, ქართული თეატრალური პედაგოგიკისათვის გადამწყვეტია ტრადიციის შენარჩუნება არა როგორც ფორმალური წარსულის ნაბაძვა, არამედ როგორც ფესვი, რომელიც მომავლის ახალ ფორმებს კვებავს. „ფესვზე დგომა აუცილებელია არა კონსერვატიზმისთვის, არამედ იმისთვის, რომ ახალმა ფორმამ შინაარსი არ დაკარგოს“ (ურუშაძე, 2010 : 115)

ხშირად რეჟისორული აზროვნების განვითარების პრობლემა თეატრალური ხელოვნების თავისებურებებით განისაზღვრება: რეჟისორის პირადი ზემოქმედების აუცილებლობით, დრამატული ნაწარმოების მხატვრული ინტერპრეტაციის დამოუკიდებელი კონცეფციის შექმნით, დადგმის მხატვრული და ფიგურალური სტრუქტურის უნიკალურობით.

თეატრისთვის დამახასიათებელი „აქ და ახლა“– ს პრინციპით სცენაზე მსახიობის მომენტალური არსებობით ეძლევა თითოეულ მაყურებელს საშუალება, მისთვის არსებულ მტკივნეულ საკითხზე მოითხოვოს პასუხი: რა სიახლის თქმა შეუძლია რეჟისორს არსებულ რეალობაში. რა დამოკიდებულება აქვს, რა ხარისხშია მისი განცდები და ემოციური მდგომარეობა მიმდინარე მოვლენების მიმართ, როგორ ხედავს იგი არსებულ რეალურ ვითარებას. ყოველივე ეს მეტად მწვავედ დგას დღევანდელ რთულ, მორალურ და ეთიკურ გარემოში და ადამიანის სულიერ ძიებებთან ერთად განსაზღვრავს მის სოციალურ მოთხოვნებს...

ზემოთქმულთან დაკავშირებით რეჟისორის პიროვნული თვითრეალიზაცია მნიშვნელოვანია და აუცილებელი თუ დრამატურგის და მისი ჩანაფიქრი თანხვედრაშია. რეჟისორის პიროვნული, სულიერი ღირსება ბევრად განსაზღვრავს მისი აზროვნების დამოუკიდებლობას. მომავალ რეჟისორს უნდა გააჩნდეს მაღალი სულიერი ღირსების პოტენციალი, რომელიც გროვდება მისი პროფესიული მომზადების და მუდმივი თვითგანვითარების პროცესში.

თეატრალური ხელოვნება დღეს მოთხოვნადია. მხატვრული შემოქმედებითი მიმდინარეობა, რეჟისორის თვითრეალიზაცია, მსახიობის თვითგამოხატვა, მაყურებლის ინტერესი თუ თანაგრძნობა იძლევა პიროვნების იდენტიფიკაციის, ემპათიის, შემწყნარებლობის თუ კათარზისის შეგრძნებას. რადგან მხატვრული რეალობა, ცხოვრებისაგან განსხვავებით წმენდს და ნერგავს სულიერ ძალას, განსაზღვრავს მორალურ პოტენციალს თანამედროვე სოციალურ, ანტიკომაც მოითხოვს რეჟისორის პიროვნულ ავტორიტეტს და პროფესიალიზმის უმაღლეს ხარისხს, რადგან თეატრი არ არის მხოლოდ გართობის ობიექტი, ის არის და იქნება სოციალურ-პოლიტიკური აზროვნების ნაწილი. თუ რეჟისორის საქმიანობა უტოლდება სოციალურ მორალურ მნიშვნელობას და ცხოვრების დონეს განსაზღვრავს, შესაბამისად უნდა გაიზარდოს იმ ადამიანის პიროვნული და პროფესიული დონე რომელსაც რეჟისორი ეწოდება.

თითქმის ასი წელია რაც ჩვენ თეატრალური პედაგოგიკის სიმდიდრეს ვფლობთ, რომელიც თეატრალურ საგანმანათლებლო სფეროს მემკვიდრეობად გადმოეცემა. რა ვუყავით ამ მემკვიდრეობას და რას ვუპირებთ სამომავლოდ? ჩვენ ხშირად ვსაუბრობთ ამის შესახებ, მაგრამ ვცდილობთ კი შევისწავლოთ იგი? ვნერთ მის შესახებ? გამოდის მის შესახებ სპეციალური საგანმანათლებლო ლიტერატურა? თუ კი, მაშინ რატომ იზრდება ისეთი სპექტაკლების რაოდენობა, რომლებშიც გვხვდება რეჟისორის მუშაობის მეთოდოლოგიის ძირითადი პრინციპების უგულებელყოფა. უპირველესად ეს აისახება რეჟისორის მსახიობთან მიმართ მუშაობაში. სპექტაკლების მცირე რაოდენობას არ ვუჩივით მაგრამ ისინი წარმოადგენენ გართობის სხვადასხვა დონის ერთგვარ ილუსტრაციას. აქ მრავალი კითხვა ჩნდება თუ რასთან გვაქვს საქმე. იქნებ ეს თეატრალური ტრადიციების (როგორც თეატრმცოდნე, პედაგოგი და პროფესორი ლაშა ჩხარტიშვილი დანერს) „ოქროს მტვერს“ უკავშირდება. იქნებ თეატრალური სწავლების მეთოდოლოგიაა საფუძვლიანადა შესაცვლელი, ან გადასახედი მაინც.

ჩვენ ვზრდით, უფრო სწორად ვამზადებთ რეჟისორებს მეთოდოლოგიის საფუძვლების მიხედვით, მაგრამ დრო შეიცვალა, საჭიროა ახალი მიდგომები და ფორმები ამ მეთოდოლოგიის მიმართ, მაგრამ პრაქტიკაში ყოველივე ეს ქართული თეატრის ძირითადი პრინციპების უარყოფით აისახება. უარი ჯერ ხმამაღლა არ არის გამოხატული და ის ჯერ-ჯერობით შენიღბულია, მაგრამ იკვეთება ტენდენცია რომ უახლოეს მომავალში ქართული თეატრალური სკოლა და თეატრალური საგანმანათლებლო მეთოდოლოგია დავიწყებას მიეცემა, რადგან მალე შეუძლებელი იქნება იმის გაგება თუ სად გაქრა ქართული თეატრალური კულტურა და მისი ტრადიციები, რომლებიც ასე უყვარდა და ხიბლავდა ჯერ თავად ქართველ მაყურებელს და მერე კი აოცებდა მსოფლიო თეატრალურ საზოგადოებას...

სიმართლე კი ის არის რომ თავად მეთოდოლოგიის შესწავლის სურვილი არ არის, რადგან მიზეზი მის მოძველებაში აისახება. ვეძებთ ახალს, განსხვავებულს და სიახლის ძიებაში უკვე არსებულს თავყვანისცემით, მოკრძალებით და პატივისცემით „ოქროს მტვერს“ ვაყრით. ვეძებთ სიახლეს მონდომებით და ენთუზიაზმით, ძველს თავგამოდებით ვირეცხთ თავიდან მაგრამ ახალს ვერ ვპოულობთ და ვართ ასე, შუალედურ მდგომარეობაში.

რაც შეეხება თავად მეთოდოლოგიას იგი სავსებით ცოცხალია ათეული წლების, თითქმის საუკუნის გამოცდილებით და თანაც ქმედითი. რა თქმა უნდა იგი არსებობს, სიცოცხლისუნარიანია და მზადაა განვითარებისთვის. იცვლება ზოგიერთი ფორმით, მაგრამ საკმაოდ ფლობს უნარს ორგანულად შეერწყას ეპოქისა და დროის მოთხოვნებს, რადგან მისი საფუძვლები შესანიშნავადაა შექმნილი.

2004 წელს თბილისში საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია – ფონდი „ტერა ინკოგნიტას“ მიერ გამოიცა წიგნი, „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქ-

რობს“ რომელიც მოიცავს ქართველი თეატრალური რეჟისორისა და პედაგოგის, მიხეილ თუმანიშვილის ჩანაწერებს, მოსაზრებებსა და ინტერვიუებს, რომლებიც ასახავს მის ხედვებს თეატრალური სწავლებისა და რეჟისურის შესახებ. „იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ტრადიციული თეატრალური სწავლების შერწყმას თანამედროვე რეჟისურის პრაქტიკასთან. მისი ხედვა ეფუძნებოდა კ. სტანისლავსკის სისტემას, რომელიც მან საკუთარი მეთოდოლოგიური სისტემის საფუძვლად აიღო. (ურუშაძე, გეგეჭკორი, თუმანიშვილი, 2004:125)

ქართულ თეატრალურ სივრცეში ტრადიციული სწავლების მეთოდოლოგია მტკიცედ არის ჩაქსოვილი როგორც საგანმანათლებლო, ასევე შემოქმედებითი პროცესის საყრდენში. ამ მეთოდების საფუძველზე ჩამოყალიბდა მრავალი მნიშვნელოვანი მსახიობი და რეჟისორი, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანა ქართული ტრადიციული თეატრის განვითარებაში. თუმცა, თანამედროვეობის მოთხოვნები და ახალი თაობის ხედვები ართმევენ პროცესს დინამიურობას და საჭიროებენ ინოვაციურ მიდგომებს.

ბოლო ათწლეულებში თეატრალურ სცენაზე არაერთი რეჟისორი გამოჩნდა, ვინც მიზანმიმართულად ცდილობს ტრადიციული თეატრის უარყოფას – ფიქრობს, რომ სიახლე მხოლოდ ნულიდან იწყება. თუმცა, ამგვარი მიდგომა ხშირად იწვევს თეატრის სულიერი კონტექსტის გაქრობას. ასეთ შემთხვევებზეც საუბრობს ტოვსტონოგოვი, „ყველაზე სამწუხაროა, როცა ვხედავ, რომ რეჟისორი, რომელსაც გულით უნდა იყოს ის, რაც არის, სწადია თავისი ხელოვნება განაახლოს, იმ პუნქტიდან კი არ იწყებს მუშაობას, სადამდეც მივიდნენ წინამორბედ თაობათა ხელოვნები, იმ თაობათა ლიდერები, არამედ ბევრად უფრო ადრინდელი ეტაპიდან“. (ტოვსტონოგოვი, 1975 : 40) შედეგი კი ხშირად არის ცარიელი ფორმა, რომელიც ვერ იწვევს ემოციას, ვერ ქმნის დიალოგს და ვერ ეძებს ჭეშმარიტ სიღრმეს. თეატრი, რომელიც ტრადიციის გარეშე სიახლეს ეძებს, ხშირად საკუთარ ენობრივ და სივრცობრივ ფესვებს კარგავს – არ ანგრევს მხოლოდ ძველს, არამედ ანგრევს თეატრს როგორც სიცოცხლის გამოხატვის საშუალებას. რეჟისორი, რომელიც უარყოფს ტრადიციას მხოლოდ იმიტომ, რომ „ძველია“, ხშირად კარგავს იმ სიღრმეს, რაც სტრუქტურასა და ენაში იძლევა სიცოცხლის შესაძლებლობას. თეატრი არ შეიძლება "განახლდეს" თუ მისი ფესვები ტრადიციებს მონყვეტილია. ცნობილი ბრიტანელი რეჟისორი და თეატრის თეორეტიკოსი პიტერ ბრუკი, თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“, რომელშიც საუბრობს თეატრის არსზე და მის სხვადასხვა ფორმებზე წერს, „თეატრი ყოველთვის ანმყოშია, მაგრამ ის იქცა იმით, რაც იყო.“ (piter-bruk-0)

უნდა ითქვას რომ არის შემთხვევები, როცა თეატრალურ პედაგოგიკაში ჩნდებიან ისეთი ადამიანები რომლებიც ამ ხელოვნებისთვის სრულიად უმწეოები არიან. იყო ცნობილი და წარმატებული შემოქმედი არ ნიშნავს იმას რომ ფლობდე პედაგოგიურ აღმზრდელობით უნარებს. პედაგოგი არ არის ის, ვისაც ცოდნა აქვს, არამედ ის, ვისაც შეუძლია ეს ცოდნა სხვას გადასცეს. ეს ნარატი-

ვი არავითარ შემთხვევაში წარმატებულ ხელოვანებს არ აკნინებს, უბრალოდ არის საბედნიერო გამოწვევები, როდესაც ერთ პიროვნებაშია შერწყმული წარმატებული პრაქტიკოსიც და პედაგოგიც. და თუ ეს ასე არ არის, ხდება ის, რაც სამწუხაროდ დღეს ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს იშვიათი გამოწვევების გარდა. შედეგი კი თანამედროვე თეატრალური სკოლის და აქედან გამომდინარე თანამედროვე ტრადიციული თეატრის პრობლემებია, რომლებიც სპექტაკლების ხარისხზე აისახება.

თეატრალური ტრადიციული სწავლების მიერ შემუშავებულ როლის შექმნის მეთოდოლოგიაში არის შერწყმული სპექტაკლის შექმნის მეთოდოლოგია. ამიტომაც არის სპექტაკლის დაბადება ორ სხვადასხვა პროფესიის შემოქმედზე დაკავშირებული. მსახიობზე და რეჟისორზე. ისინი ქმნიან სპექტაკლს. მათი ურთიერთშემოქმედებით იბადება მოულოდნელი მხატვრული ფორმები, რომლებიც არასოდესაა წინასწარ პროგრამირებადი, რაც იმას ნიშნავს რომ რაჟისორი ვერ ხედავს მომავალი სპექტაკლის მთლიანობას რეპეტიციების დაწყებამდე. მისი ხედვები ყალიბდება რეპეტიციების მსვლელობისას, რომლებშიც უამრავი მოულოდნელი სიახლეები შემოაქვს ნიჭიერ, თავისუფალ და სრული ფსიქოფიზიკური არსენალით აღჭურვილ მსახიობს. ასეთი მსახიობი რეჟისორთან ერთად თანაბარ დონეზე დგას მომავალი სპექტაკლის წინაშე და თავს სპექტაკლის შემქმნელად თვლის. რადგან ეს არის მსახიობისა და რეჟისორის ქმედითი ანალიზის ერთობრლივი ნაღვანის ნაყოფი.

როგორც ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედება ქრება უუნარო რეჟისორთან ურთიერთობით, ასევე შეიძლება ძალიან კარგი რეჟისორიც ჩავარდეს თავისი ილუზიების გამოუვალ ჩიხში, თუ მსახიობთან ერთად არ განსაზღვრავს თავისი ჩანაფიქრს. მაგრამ ის საჭიროებს განათლებულ, მოაზროვნე მსახიობ – შემოქმედს და არა შემსრულებელს. იყო შემოქმედი, არ ნიშნავს იმას, რომ იყო გენიოსი, ან უნჭიერესი მსახიობი. აქ ისევ და ისევ, გასაგები უნდა იყოს ის ჭეშმარიტება, რომ ტრადიციული თეატრალური ხელოვნება და მისი სწავლების მეთოდოლოგია იძლევა საშუალებას იყო ნამდვილი ხელოვანი. ამაში მდგომარეობს მთელი არსი და მნიშვნელობა, რისთვისაც იღწვოდნენ გენიალური რეჟისორ პედაგოგები: სტანისლავსკი, ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მ. ჩეხოვი, ვს. მიეერჰოლდი. ე. ვახტანგოვი, ალ. ახმეტელი, კ. მარჯანიშვილი, მ. თუმანიშვილი. გ. ტოვსტო-ნოგოვი, ლ. იოსელიანი, ლ. მირცხულავა, მ. განერელია და სხვ.

თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში თანამედროვე და ტრადიციული თეატრალური რეჟისურა და პედაგოგიკა ორივე მნიშვნელოვან როლს უნდა თამაშობდეს რადგან მათ შორის არსებულ კავშირს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. ტრადიციული რეჟისურა ეფუძნება კლასიკურ ნარატივებს, წესებსა და ფორმებს, რომლებიც უდიდესი გამოცდილების შედეგად ჩამოყალიბდა, ცდილობს ამ გამოცდილების მეტად გაფართოებას, ექსპერიმენტულ ფორმებსა და ახალი თეატრალური მიდგომების დანერგვას. თეატრალური პედაგოგიკას კი ამ პროცესში შეაქვს ღირსეული წვლილი და ფუნქციონირებს რო-

გორც ხიდი – ის ეხმარება მომავალ მსახიობებსა და რეჟისორებს არა მხოლოდ ტექნიკური უნარების განვითარებაში, არამედ მათ პიროვნულ და შემოქმედებით ზრდაშიც. რადგან თეატრალური პედაგოგიკა მონოდებულია უზრუნველ-ჰყოს პროფესიული საფუძვლები, აღზარდოს ღირსეული თაობები, პროფესიო-ნალი ხელოვანები, რათა თეატრი იყოს ცოცხალი და საზოგადოების მუდმივ სამსახურში.

ქართული თეატრალური ტრადიციისა და პედაგოგიკის თანამედროვეო-ბის შერწყმის კონტექსტი მნიშვნელოვან გამოწვევად და სასიცოცხლო ამოცა-ნად რჩება თეატრის რეჟისორებისა და პედაგოგების შემოქმედებით პრაქტიკა-ში. ისინი ცდილობენ ამ ტრადიციებისა და ისტორიის მრავალფეროვნების შე-ნარჩუნებას. ამავე დროს, საერთაშორისო თეატრის დინამიკაში აქტიურ მონა-ნილობას.

თეატრი როგორც ხელოვნება ევოლუციური ორგანიზმია, რომელიც მუდმივ ტრანსფორმაციას განიცდის. ყოველივეს საფუძველი კი არა მხოლოდ ტექნიკური შემეცნება, არამედ ღრმა, ფაქიზი, სულიერი და ინტელექტუალური პედაგოგიკა და რეჟისურაა. ტრადიციული და ახალი მეთოდების ჰარმონიული შერწყმა, რომელიც უზრუნველყოფს თეატრალურ პროცესში როგორც მყარ ფუნდამენტს, ასევე ინოვაციურობას და სიახლეებს. მხოლოდ ამ განზომილე-ბით შეძლებს თეატრი შეინარჩუნოს თავისი დინამიკა, ახლებურობა და მნიშ-ვნელობა როგორც ქართულ, ასევე საერთაშორისო სივრცეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ტოვსტონოგოვი გ., „რეჟისორის პროფესია“ გამომც., საქართველოს თე-ატრალური საზოგადოება., თბ., 1975
2. ურუშაძე ნ., „თეატრალური პედაგოგიკა საქართველოში“, გამომც. „ინ-ტელექტი“, თბ., 2010
3. ურუშაძე ნ., გეგეჭკორი მ., თუმანიშვილი ე., „მიხეილ თუმანიშვილი ფიქ-რობს“. საერთაშორისო თეატრალური ლაბორატორია-ფონდი „ტერა ინ-კოგნიტა“ თბ., 2004
4. Товстоногов Г. «Профессия – режиссёр» Искусство. 1987.
5. <https://lashachkhartishvili.blogspot.com/2012/11/blog-post-12.html>
თანამედროვე ქართული თეატრის შემოქმედებითი პრობლემების რამ-დენიმე საკითხი
6. <http://www.teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Krug-mislej/> КРУГ МЫСЛЕЙ
7. <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/page/pustoe-prostranstvo-piter-bruk-0>

თამარ წულუკიძე
ქართული ენციკლოპედია
მუსიკოლოგიის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

თეიმურაზ აბაშიძის, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის პრობრებიანობის

საკვანძო სიტყვები: მუსიკალური თეატრი, მუსიკალური კომედიის თეატრი, აქტიორული ანსამბლი, ეროვნული მიუზიკლი

თეიმურაზ აბაშიძე რეჟისორთა იმ მცირე ჩამონათვალს მიეკუთვნება, რომელთაც მნიშვნელოვანი როლი შეუსრულებიათ ქართული მუსიკალური თეატრის განვითარებაში.

მიუხედავად იმისა, რომ მის ცალკეულ წარმატებულ სპექტაკლებს თავის დროზე ჰქონდა გამხმაურება, ვფიქრობთ, დღესდღეობით მისი წვლილი ამ სფეროში არ არის სათანადოდ წარმოჩენილი, მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ მივიწყებულიცაა. ამ დროს დღევანდელი გადასახედიდან უფრო მნიშვნელოვნად წარმოჩნდება მისი ადგილი ქართული მუსიკალური თეატრის სივრცეში.

ისიც საგულისხმოა, რომ თეიმურაზ აბაშიძე ერთადერთი ქართველი რეჟისორი გახლდათ, რომელმაც არაერთი თეორიული ნაშრომი, წიგნი დატოვა მუსიკალური თეატრის შესახებ, რითაც განუმტკიცა ნიადაგი საქართველოში ამ სფეროს განვითარებას.

სტატიის მიზანია იმის განსაზღვრა, თუ რა როლი შეასრულა თეიმურაზ აბაშიძემ ქართული მუსიკალური თეატრის ისტორიაში. როგორ მოვიდა იგი ამ სფერომდე, რა კვალი დატოვა, რაში მდგომარეობს, მისი, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის ძირითადი პოსტულატები და როგორ გამოვლინდა ამ სფეროში მისი მხატვრული სტილისტიკა.

თეიმურაზ აბაშიძის შემოქმედებითი გზა დრამატულ თეატრში დაიწყო. ამ გზის დასაწყისი, სახელდობრ, ბათუმის დრამატულ თეატრს უკავშირდება, სადაც წარმატება მოჰყვა მისი პირველივე სპექტაკლის პრემიერას - ალექსანდრე ჩხაიძის „ფეხბურთელები“. ამ თეატრში მან 15 დადგმა განახორციელა, როგორც აღნიშნავდნენ, მისი მოღვაწეობის პერიოდში საგრძნობლად აამაღლა თეატრის აკადემიური დონე, საგრძნობი გახდა მასში თანამედროვე მაჯისცემა. თეატრის საერთო აღმასვლაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ სწორედ მაშინ პირველად შედგა ბათუმის დასის გასტროლი საქართველოს გარეთ, სსრკ-ს დედაქალაქში, მოსკოვში (საქართველოში რეგიონის თეატრებს შორისაც ეს პირველი პრეცედენტი გახლდათ), აგრეთვე თბილისში, ქუთაისში, რიგაში და დიდი წარმატება ხვდა წილად(8).

თეიმურაზ აბაშიძის, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის მოღვაწეობა იწყება თბილისის ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თე-

ატრში, 1968 წლიდან. ამ დროისათვის მან უკვე გამოიარა გარკვეული გზა, როგორც დრამატულმა რეჟისორმა. ამ თეატრში კი მისი მოსვლა არსებულმა გარემოებამ განაპირობა.

ეს იყო გასული საუკუნის 60-იანი წლები. პერიოდი, როდესაც ახალი ჰორიზონტები გადაიხსნა სსრკ-ს ქვეყნებში მცხოვრებ ხელოვანთა წინაშე. მანამდე ტაბუდადებული ინფორმაციის შემოღწევამ, როგორც წარსულის მიღწევების, ასევე თანამედროვე მოვლენების გაცნობამ მხატვრული აზროვნების, შემოქმედებითი აღმავლობის ახალ ეტაპს დაუდო დასაბამი. დგება ტრადიციების გადაფასების, ხელოვნების დარგთა სტილური განახლების ხანა.

ზოგადად მუსიკალური თეატრიც ამ პერიოდში ახალ რელსებზე გადასვლის საჭიროების წინაშე დგება. რაც შეეხება, სახელდობრ, თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრს, აქ განსაკუთრებით იკვეთება მხატვრულ-ესთეტიკური მიმართულების სახეცვლის აუცილებლობა. ამ თეატრსაც უდგება მუსიკალური კომედიის თეატრებისათვის დროდადრო დამახასიათებელი სენისგან, „ოპერეტული შტამპებისგან“ თავის დაღწევის ხანა და აგრეთვე ისმევა ამ პრობლემის თანმდევი გათანამედროვეების საკითხიც.

სწორედ ზემოხსენებულ პერიოდში ესთეტიკური მიმართულების, სტილისტიკის განახლების მიზნით თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში ჯერ მოიწვიეს სსრკ-ში მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი რეჟისორი, ოდესის თეატრიდან – მატვეი ოშეროვსკი, რომელმაც დადგა გ. ცაბაძის (პიესის ავტორი ე. შატუნოვსკი) „ჩემი შეშლილი ძმა“ (6); ხოლო შემდგომში კი იმ პიროვნებებმა, რომლებიც წარმართავდნენ საქართველოში თეატრების პოლიტიკას, ამ რთულ ეტაპზე არჩევანი ადგილობრივი ძალებიდან თეიმურაზ აბაშიძეზე შეაჩერეს, რომელიც იმჟამად თბილისის რუსული მოზარდ-მაყურებელთა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ. ეს გადაწყვეტილება განაპირობა იმან, რომ თეიმურაზ აბაშიძემ ამ დროისათვის უკვე გამოავლინა თავი თანამედროვე ხედვით, ინოვაციური აზროვნებით და მუსიკის ღრმა შეგრძნებითა და ცოდნით (აღსანიშნავია, რომ ის თეატრალურ ინსტიტუტში შესვლამდე სწავლობდა კონსერვატორიაში, საფორტეპიანო ფაკულტეტზე).

ერთია, რომ აღნიშნულ პერიოდში თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრი საჭიროებდა მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეცვლას, მაგრამ მეორე მხრივ ეს ერთგვარი ევოლუციის პროცესი განსაკუთრებით რთული უნდა ყოფილიყო ამ თეატრისთვის, რომელიც უკვე მნიშვნელოვანი ტრადიციების მატარებელად ითვლებოდა, ჯერ კიდევ ომის დროიდან მოყოლებული მთელ საქართველოში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ და მაყურებლისათვის მიმზიდველ სივრცეს წარმოადგენდა. მაყურებელს მართლა გულით და სულით უყვარდა ეს თეატრი, რომელიც მას წლების განმავლობაში სიამოვნებას, სიხარულს ანიჭებდა. ამიტომაც ახალ ესთეტიკურ პლათფორმაზე გადასვლა,

ერთგული მრავალრიცხოვანი მაყურებლის დაკარგვის საშიშროების წინაშეც აყენებდა თეატრს.

ამ რთულ გარემოებაში საქართველოში თეატრის პოლიტიკის წარმმართველები პოულობენ გამოსავალს და მოწვეულ რეჟისორს დასადაგმელად სთავაზობენ ალეგორიული შინაარსის, საგულისხმო ქვეტექსტებით დატვირთულ ნაწარმოებს. ასეთი გახლდათ დრამატურგ ლევან ჭუბაბრიას ლიბრეტოს მიხედვით დაწერილი სულხან ცინცაძის ნაწარმოები – „სიმღერა ტყეში“, რომლის შესახებაც თავად თეიმურაზ აბაშიძე წლების შემდეგ იტყვის: „ეს სატირული, მწვავე იგავ-არაკი, იმ პერიოდისათვის ძალიან გაბედული, „ანტიჩინოვნისკური“ სპექტაკლის დადგმის საბაზს იძლეოდა“ (აბაშიძე, 2014: 43).

ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელიც თეიმურაზ აბაშიძემ მუსიკალურ თეატრში განახორციელა, ამით დაიწყო მისი, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის გზა და ამავე დროს ამ თეატრის იდეურ-მხატვრული მეტამორფოზის პროცესი. ამ სპექტაკლს უკავშირდება აგრეთვე თეიმურაზ აბაშიძის, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის ესთეტიკის სტილური ნიშნების გამოვლენა.

ნაწარმოები რეჟისორს კონცეპტუალური მიდგომის, იმ დროისათვის მწვავე საკითხების დასმის საშუალებას აძლევდა. წარმოდგენა იქცა არსებული ინფრასტრუქტურის, ბიუროკრატიული რეჟიმის მხილვად. იგი პოლიტიკურ სატირად აღიქმებოდა, სადაც იყო გროტესკული ეპიზოდებიც. აქ აქტიური ხელოვნება არათუ დაიჩრდილა, არამედ ახალ საფეხურზე ავიდა. რეჟისორმა საკმაოდ რთული ამოცანების წინაშე დააყენა მსახიობები, ამიტომაც როგორც ვიგებთ, დასაწყისში არც ისე იოლი აღმოჩნდა რეჟისორსა და მსახიობებს შორის ჰარმონიული ურთიერთობის დამყარება.

როგორც თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუა ათეული წლების შემდეგ იხსენებს: „თეიმურაზ აბაშიძემ წარმოდგენა გაიაზრა, როგორც ოპერეტა-პამფლეტი. ვოკალისტი-მსახიობები ზედმინევნით ორგანულები და მართლები იყვნენ. მაყურებელი მათთან ერთად განიცდიდა მხეცებისა და ფრინველების ჭირ-ვარამს. ეს სცენური სიმბოლიკა ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ასახავდა“ (ძიგუა, ჟ. „მუსიკა“, 2019 : 71).მართლაც, მაყურებლის წარმოსახვას კიდევ მეტად სძრავდა ალეგორიული ხერხის ამოქმედება და განზოგადებული ტიპაჟების ცხოველების სახით ხილვა. მაგალითად, დარბაზში აჟიოტაჟს იწვევდა თანამდებობის პირის პროტოტიპად დებილიზმამდე მისული დათვის, ან მის მოადგილეებად დაბოლმილი, ბოროტი მგელისა და მლიქვნელი, ცბიერი მელიას წარმოდგენა და ა.შ

საგულისხმოა, რომ იმ პერიოდში ახლებური გააზრების საკითხი თავისთავად ეხებოდა ცალკეულ, მათ შორის მუსიკალურ-თეატრალურ ჟანრებს. დგება ჟანრთა ურთიერთშელწევისა და ფარგლების გაფართოების სა-

კითხი. ეს ის დროა, როდესაც საქართველოში ძალიან პოპულარული ხდება მიუზიკლის ჟანრი.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში, რომელიც მიჩვეული იყო ახალ-ახალი ეროვნული ნიმუშების წარმოდგენას, უკვე ჩნდება ეროვნული მიუზიკლის დაბადების მოთხოვნა. სულხან ცინცაძისა და თეიმურაზ აბაშიძის შემოქმედებითი ტანდემის ერთ-ერთი მთავარი მიზანი ჟანრის ახლებურ გააზრებაშიც მდგომარეობს. მათი თანამშრომლობის შედეგად ოპერეტა სახეცვლას განიცდის, მასში მიუზიკლის ელემენტები იჭრება: ხაზი ესმევა ლიტერატურული წყაროს მნიშვნელობას, იზრდება ქორეოგრაფიული საწყისი, რომელიც დრამატურგიის მამოძრავებელი კომპონენტი ხდება. ამიტომაც თავად რეჟისორი სულხან ცინცაძის ამ ნაწარმოებს მიუზიკლად მოიხსენიებს, მას პირველ ეროვნულ მიუზიკლს უწოდებს(5). თუმცა „სიმღერა ტყეში“ მიუზიკლად არ განუხილავთ კრიტიკოსებს.

სპექტაკლზე „სიმღერა ტყეში“ მუშაობით აგრეთვე საფუძველი ეყრება თეიმურაზ აბაშიძის შემოქმედებით ურთიერთობას ქართველ კომპოზიტორებთან. რეჟისორის მოგონებებიდან ვიგებთ, რომ ამ შემთხვევაში ეს იყო თეიმურაზ აბაშიძისა და სულხან ცინცაძის ერთობლივი, ინტენსიური შემოქმედებითი პროცესი. რეჟისორი ფორტეპიანოსთან წარმოუდგენდა კომპოზიტორს განსახორციელებელ ამოცანებს და ამით ნაწარმოების მუსიკალური დრამატურგიის გზის დასახვის მონაწილე ხდებოდა(3). მუსიკაში სატირული ხაზის გასატარებლად ისინი კოლაჟის, რემინისცენციის პირნციპის გამოყენებაზე შეთანხმდნენ. კომპოზიტორმა მთელი ნაწარმოების ლაიტმოტივად ცნობილი სიმღერა „ზესტაფონო“ აქცია. ერთ-ერთ კულმინაციურ მომენტში ამ სიმღერას შოპენის „სამგლოვიარო მარშის“(b-moll სონატიდან) თემა და შემდეგ კი ქართული ზარის ინტონაცია შეერწყა. ყოველივე ამას სიმბოლური, პაროდული დატვირთვა ენიჭებოდა. პოპულარული ქალაქური მელოდიები ახალ, სატირულ ელფერს იძენდნენ(6).

სპექტაკლის წარმატებაში დიდი როლი შეასრულა მურაზ მურვანიძის მხატვრობამ, რომელიც წარმოაჩენდა წარმოდგენის საერთო კონცეფციას, ამავე დროს აქ ყველა დეტალს მნიშვნელოვანი დატვირთვა ჰქონდა. როგორც თავად რეჟისორი აღნიშნავდა: „დამეხმარა ფაქიზი გემოვნების მხატვრის მურაზ მურვანიძის დეკორაციები და კოსტიუმები...(ფიჩხაძე, 1983:211)

ამრიგად, სპექტაკლით „სიმღერა ტყეში“ საფუძველი ეყრება თეიმურაზ-აბაშიძის, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის ესთეტიკას, რომლის მამოძრავებელი საწყისები ხდება სატირულობა, პაროდულობა, სინთეზური მსახიობის ამოქმედება.

ის, რომ თ. აბაშიძის მიერ მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე დადგმული პირველივე სპექტაკლი თეატრის ახალ ესთეტიკურ ხედვას აძლევს დასაბამს, ეს აღნიშნულა კულუარულადაც, საჯაროდაც. ამას ხაზს უსვამენ საქართველოში თეატრალური პოლიტიკის წარმმართველნიც და

შედეგად თეიმურაზ აბაშიძეს ევალეზა წლების განმავლობაში თეატრის რეპერტუარში მყოფი, პოპულარული სპექტაკლის „ჩანიტას კოცნა“ (კომპ. მილიუტინი, პიესა ე. შატუნოვსკის) ხელახალი დადგმა. რეჟისორისათვის არ იყო თავიდან მისაღები ეს წინადადება, მაგრამ საბოლოოდ დათანხმდა(3). ეს იყო თეატრის ახალ რელსებზე გადასვლის კიდევ ერთი ახალი ნაბიჯი.

რეჟისორმა მკაფიოდ გამოკვეთა ოპერეტის „ჩანიტას კოცნა“ მისეული კონცეფცია: სცენაზე სპექტაკლის დაწყებისთანავე ორი სამყარო უპირისპირდებოდა ერთმანეთს. ფარდის წინ პატარა ურიკა იდგა, მხიარული ჩანოდა, რომლის შემსრულებლადაც მოიწვიეს ოპერის სახელგანთქმული მომღერალი ლამარა ჭყონია, ამ ურიკაზე შემდგარი მიემგზავრებოდა მეგობრებთან ერთად. ურიკას სიმბოლური დტვირთვა ჰქონდა, რწმენასა და იმედს განასახიერებდა. ნაწარმოების ინტერპრეტაცია იმდენად განსხვავებული იყო, რომ მოსკოვში, თეატრის საგასტროლო ჩვენებისას ამ პიესის ავტორმა, საყოველთაოდ ცნობილმა დრამატურგმა შატუნოვსკიმ განაცხადა: „მე ჩემს „ჩანიტას“ ბევრ თეატრში შევხვედრივარ, მაგრამ ასეთი სპექტაკლი არსად არ მინახავს“ (ფიჩხაძე, 183:165).

„ბოლო პერიოდის მუსიკალურ სპექტაკლებს ახასიათებს არა ცხოვრების პირდაპირი გამოსახვა, არამედ პოეტური განზოგადებისაკენ მიდრეკილება“ (აბაშიძე, 2010:30) წერს თეიმურაზ აბაშიძე და ეს პოსტულატი მისი, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის კიდევ ერთ მამოზრავებელ პრინციპად იქცა.

ზემოაღნიშნული თეზისის ხორცშესხმის საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენდა მის მიერ დადგმული გიორგი ცაბაძის ოპერეტები.

საერთოდაც, გიორგი ცაბაძისა და თეიმურაზ აბაშიძის შემოქმედებითი კავშირი ცალკე თემაა. ცაბაძის სამი ნაწარმოები დადგა თეიმურაზ აბაშიძემ თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში: „თოვლიანი მთების მელოდიები“, „მეტეხის ჩრდილში“ და „სიყვარულის მგოსანი“.

აღსანიშნავია, რომ რეჟისორმა გადამწყვეტი როლი შეასრულა ოპერეტის – „თოვლიანი მთების მელოდიების“ (პიესა ევგენი შატუნოვსკის, ლიბრეტო პეტრე გრუზინსკისა) ბედ-იღბალშიც, (ოპერეტა თავდაპირველად საკავშირო სამინისტროს დაკვეთით ოდესის ოპერეტის თეატრში უნდა დადგმოლიყო).

ნაწარმოების მასშტაბურად დანახვისა და ისევ პოეტური განზოგადების მიზნით რეჟისორმა გარკვეული წინადადებები წამოუყენა ლიბრეტოს ქართული ვერსიის ავტორს პეტრე გრუზინსკისა და კომპოზიტორს. თეიმურაზ აბაშიძის მოთხოვნით, აქ გაძლიერდა ქართული, ეროვნული ელფერი, დაემატა დიდი ქართველი მთავლების, მირონ ხერგიანის ბიოგრაფიის ამსახველი ეპიზოდები, აგრეთვე გამძაფრდა ალპინისტური თემა და მუსიკის ეროვნული ხასიათი. ამგვარად, სვანეთის მთები, მათი დალაშქვრის თემა,

მირონ ხერგიანის ფენომენთან შეხება აქცია რეჟისორმა სპექტაკლის ღერძად (3) და ამ მოტივებზე ააგო მთელი რიგი შთამბეჭდავი სცენებისა.

ფილოსოფიური ლირიკის ნიმუშს წარმოადგენდა სპექტაკლი „სიყვარულის მგოსანი“. ნაწარმოები იეთიმ გურჯის განვლილ გზას ასახავდა. აქ რეჟისორმა სპექტაკლის კვინტესენციად მოიაზრა ის მოტივები, რომელიც თბილისელი აშუღის ცხოვრებას და მის ქმნილებებს ასაზრდოვბდა: სიყვარული, თბილისისადმი ტრფობა, სიაკვდილ-სიცოცხლის საზრისზე დაფიქრება. ამ ყველაფრისადმი ანალიტიკურ მიდგომას ამძაფრებდა რეჟისორის მიერ გააზრებული თვით სპექტაკლის ფორმა, რომელიც ჩაფიქრებული იყო როგორც „სიკვდილის ის წინა მომენტი, როცა ადამიანს მთელი მის ცხოვრება კონოფირივით ჩაუქროლებს თვალწინ და მოაგონდება, რაც ყველაზე უფრო ღრმად ჩაეხეჭდა გონებაში, მეხსიერებაში“ (თ. აბაშიძე, ჟ. მუსიკა, 2015: 3).

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ 60-70-იან წლებში დადგა მუსიკალური თეატრის ჟანრის განახლების საკითხი და რომ ეროვნული მიუზიკლის შექმნა იმთავითვე იქცა ამ თეატრის გულშემატკივართა და პირველ რიგში რეჟისორ თეიმურაზ აბაშიძის ერთ-ერთ მთავარ მიზნად. თუკი რეჟისორის ამ თეატრში დადგმული პირველი სპექტაკლი ნაწილობრივ მოიცავდა მიუზიკლის თვისებებს, შემდგომში საერთო ამოცანად იქცევა სრულყოფილიყოფილი მიუზიკლის შექმნა. ამის დრო კი დგება გრაკვეული წლების შემდეგ, როდესაც თ. აბაშიძეს უკვე ამ თეატრში დადგმული აქვს არაერთი სპექტაკლი და დასსაც გავლილი აქვს მხატვრულ--ესთეტიკური ევოლუციის პროცესის გარკვეული ეტაპი.

მიუზიკლი კი უკვე თავისთავად გულისხმობდა კლასიკურ დრამატურგიასთან შეხებას. როგორც თავად თ. აბაშიძე წერს: „წავიდა ის დრო, როდესაც მუსიკალური თეატრი საეჭვო დონის სცენური ლიტერატურის სარბიელი იყო. დიდი დრამატურგია რთულ ამოცანებს აყენებს და ასეთივე რთულ მიდგომას მოითხოვს შემსრულებლისგან“ (აბაშიძე, 2010;23).

აქ უკვე რეჟისორს ეძლევა არჩევანის უფლება. თ.აბაშიძე ახალი მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოებისათვის პ. კაკაბაძის პიესას “ყვარყვარე თუთაბერს“ ირჩევს(3).

შემთხვევითი არც ის იყო, რომ „ყვარყვარეს“ მუსიკალური ხორცშესხმითვის კომპოზიტორ ნოდარ გაბუნias მიმართეს. ამ დროისათვის ნ. გაბუნias უკვე გამოვლენილი ჰქონდა ის თვისებები, რომელიც იმ დროისათვის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრს ესაჭიროებოდა, ეს წარმოჩნდა მის საეტაპო ნაწარმოებში, ვოკალურ-ინსტრუმენტულ იუმორესკაში „იგავ-არაკი“: მახვილგონიერება, ხასიათების მკაფიოდ გადმოცემის უნარი, თანამედროვე საკომპოზიტორო ხერხების ფლობა და დრამატურგიული აზროვნება, დაფუძნებული ეროვნულ ნიადაგზე.

კომპოზიტორმაც იმთავითვე გაითვალისწინა მიუზიკლის ჟანრისათვის ერთ-ერთი მთავარი არსებითი პრინციპი: ნაწარმოებში პირველადი უნდა

ყოფილიყო ლიტერატურულ-თეატრალური დრამატურგია და მუსიკას მეორე პლანი უნდა შეექმნა მისთვის.

ძალზე რთული ამოცანის წინაშე დადგნენ კომპოზიტორიც, ლიბრეტოს ავტორი – პეტრე გრუზინსკი, თეიმურაზ აბაშიძე, როგორც მუსიკალური თეატრის წარმოდგენის ვერსიის ავტორი, რომელთაც დაისახეს ამ საქვეყნოდ აღიარებული დრამატურგიული ქმნილების, მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებად ქცევა, ისე, რომ შენარჩუნებულიყო ის სიმწვავე და სიმძაფრე, რითიც ეს პიესა იყო გამსჭვალული. კიდევ უფრო რთული ამოცანის წინაშე იდგა რეჟისორი, მას უნდა გაეცოცხლებინა ეს ნაწარმოები განსხვავებულ გარემოში და რაც მთავარია, დასი, მსახიობები მრავალმნიშვნელოვანი ქვეტექსტებით აღსავსე მხატვრული სახეების გადმოცემისთვის უნდა მოემზადებინა. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მათი ადაპტაციის პროცესი რეჟისორმა თეატრში მოსვლის პირველივე დღიდან გააჩაღა, „ყვარყვარეთი“ კი მათი ესთეტიკური ზრდის ახალი ფაზა დაიწყო.

სპექტაკლი ზონგებზე იყო აგებული: ზონგი ნაცარზე, „ზონგი სავარძელზე“, „მაუზერის ზონგი“ (3). ზონგებზე აგება გულისხმობდა მსახიობის დამოკიდებულების გადმოცემას მისი პერსონაჟისადმი. ამგვარად იყო გამოვეთილი სპექტაკლში გუნდის დრამატურგიული ფუნქციაც. გუნდი გამოხატავდა მთელი საზოგადოების თუ მისი ცალკეული წევრის დამპყიდებულებას მოვლენებისადმი.

თვით ნაწარმოები კომპოზიტორის მიერ გააზრებული იყო გამომსახველ რიტმულ სურათთა თანმიმდევრობად და რეჟისორიც ამ ფაქტორის აქცენტირებას ახდენდა, სპექტაკლის მთელ დრამატურგიულ ქარგას ერთიან რიტმულ სურათში აქცევდა.

ზოგ შემთხვევაში არ ემთხვეოდა კომპოზიტორისა და რეჟისორის კონცეფცია ერთმანეთს, მაგრამ საბოლოო გადაწყვეტილება მაინც სპექტაკლის სასარგებლოდ ყოფილა მიღებული. ასე მაგალითად, კომპოზიტორის ჩანაფიქრით, სპექტაკლის შესავალში უნდა აჟღერებულიყო ფუგატო, გააზრებული ცხოვრების კიბედ, რომელიც ყვარყვარეს ასაველელი იყო. რეჟისორმა კი თავიდანვე მძაფრი სურათი შექმნა გადაწყვიტა, დაიწყო რა სპექტაკლი „მაუზერის ზონგის მოტივით“, ავაზაკური ძარცვა-გლეჯვის თემით (7), რომლის ფონზეც ფარდის ახდისთანავე მოჩანდა „გალიასავით შემოწულ სცენურ მოედანზე გამომწვევდელი ყვარყვარე, სწორედ ის, ვისაც სიტუაციით სარგებლობის და მიტაცების უნარი აღმოაჩნდა. თანაც, იგი დაჯერებულია, უკვდავი ვარო, რადგანაც ყოველ დროს ჰყავსო თავისი ყვარყვარე“. (ქართულიშვილი, გაზ. „ქართული თეატრის დღე, 1977: 8). ამგვარი გადაწყვეტა უფრო შეესაბამებოდა მუსიკალური თეატრის სივრცეს და მაყურებელზეც მეტ ზემოქმედებას მოახდენდა.

ნაწარმოების ლაიტოტივად კომპოზიტორმა „პტიმისტური მარში“ ააჟღერა, რომელიც ყვარყვარეს მთელი კარიერის თანმდევის შეგრძნებას იწვევ-

და. სპექტაკლში „ყვარყვარიზმი“ გატარებული იყო, როგორც მარადიული თემა. ეს წარმოადგენდა რეჟისორის კონცეფციის ერთ-ერთ მთავარ მოტივს.

რეჟისორი და მსახიობები კომპოზიტორის მიერ შექმნილ მოქმედ პირთა მუსიკალურ პორტრეტების ხორცშესხმას ახდენდნენ. ეს შეეხებოდა პირველ რიგში ყვარყვარეს (შემსრ. იური ვასაძე და ჯ. თალაკვაძე), რომლის მიშან-თვისებები ზონგებში ცხადდებოდა, აგრეთვე ტიტე ნატუტარის გამოკვეთილად ბუფონურ სახეს (მსახიობი ბ. ბეგალიშვილი), მეფის ოფიცერთა და ჟანდარმთა ჯგუფს (ჟანდარმერიის უფროსი – ნ. პიპინაშვილი, ოფიცრები; ა. გოგორიშვილი, ი. მაჭავარიანი).

რაც შეეხება „ყვარყვარეს“ ჟანრულ მხარეს, შეიძლება ითქვას, რომ მას უკვე ერთხმად მიიჩნევენ მიუზიკლად: „ახალმა სპექტაკლმა წამოაყენა მისი ჟანრული თავისებურების საკითხი. ბევრი მას მიუზიკლს უწოდებს. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ჟანრის სწორ განსაზღვრასთან, რადგანაც, ჩვენი აზრით, ამ თეატრის სცენაზე დადგმული არცერთი ქართული ნაწარმოები არ გამოირჩეოდა მიუზიკლისათვის დამახასიათებელი ისეთი აშკარად გამოკვეთილი თვისებებით, როგორც „ყვარყვარე თუთაბერი“. (ფიჩხაძე, 183:122).

თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველიშვილს აზრით, ეს სპექტაკლი ბუფონადას წარმოარგენდა (7), თუმცა წარმოდგენა მოიცავდა პოლიტიკური სატირის, გროტესკის, და ფილოსოფიური იგავის ელემენტებსაც.

ხანგრძლივი პროცესი დასჭირდა ჯერ „ყვარყვარეს“ -ნ აწარმოების, მიუზიკლის შექმნას, შემდეგ კი სპექტაკლის მომზადებას. ამ პერიოდში, ცოტა უფრო გვიან შეუდგნენ „ყვარყვარეს“ დადგმას რუსთაველის თეატრში და უფრო ადრე გაიმართა მისი პრემიერა, რომელმაც შეძრა მთელი თეატრალური სივრცე და რითიც გადაიხსნა რობერტ სტურუას ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური სამყარო. ვ. ქართველიშვილის სიტყვებით „რუსთაველელთა საოცარ „ყვარყვარეს“ რომ არ დაესწრო თეატრალური საზოგადოების ინტერესის ოკუპირება, აბაშიძელთა სპექტაკლის რეზონანსი< ალბათ, კიდევ უფრო ფართო იქნებოდა“ (ქართველიშვილი, გაზ. „ქართული თეატრის დღე, 1977: 8)..

„ყვარყვარეს“ წარმატებაშიც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მჯრავ მურვანიძის მხატვრობამ. ეს ამ რეჟისორისა და მხატვრის მოერე ერთობლივი ნამუშევარი გახლდათ, რომელთაც იმტავითვე დიდი რეზონანსი ხვდათ ნილად, ხოლო მათი მნიშვნელობა შემდგომში კიდევ მეტად წარმოჩნდა: „თ. აბაშიძისა და მ. მურვანიძის ორი სპექტაკლი „სიმღერა ტყეში“ და „ყვარყვარე“ დარჩა ქართული ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრისა და ქართული საოპერეტო ჟანრის ისტორიაში“ (ფიჩხაძე, 1983: 210).

ზემოაღნიშნულ ორ სპექტაკლს აერთიანებდა მიზნები: სატირული, პოლიტიკური თეატრის ელემენტების შემოტანა მუსიკალურ თეატრში, აგრეთვე ეროვნული მიუზიკლის ჩამოყალიბებისა და განხორციელების ცდები.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი საკითხია თეიმურაზ აბაშიძის მოღვაწეობა თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ეს იყო იმ გზის გაგრძელება, რომელიც მან დაიწყო მუსიკალურ თეატრში მოღვაწეობისას.

თ. აბაშიძემ, შეიძლება ითქვას, ახალი ხედვა შემოიტანა ოპერის თეატრშიც, აამოქმედა რა იგივე პოსტულატები, რომელიც მან, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორმა შეიმუშავა. აქაც, მის ერთ-ერთ მთავარ მიზნად იქცევა „ვოკალისტ მომღერლის“ „არტისტ ვოკალისტად“ გარდაქმნა (ამ ცნებებს თავად რეჟისორი აზუსტებს მისვე წიგნში „მუსიკალური თეატრის მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის“ (აბაშიძე, 2010:48). ამგვარად, გაიზარდა მომღერალი-მსახიობის სინთეზური ბუნების ხვედრითი წონა. ერთ-ერთ წამყვან ფუნქციას იძენს ქორეოგრაფიულ-პლასტიკური ხაზი. გაძლიერდა აქტიორული ანსამბლი. რეჟისორმა რთული ამოცანის წინაშე დააყენა საოპერო მომღერლები.

როგორც მისი ერთ-ერთი სპექტაკლის შესახებ უკვე წლების შემდეგ წერს თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუა: „რეჟისორმა მიზნად დაისახა საოპერო სცენებზე წლების მანძილზე ფესვგამდგარი ტრაფარეტისთვის უარი ეთქვა, გამოფხვნიდა კონსერვატიულ დოგმებს“ (ძიგუა, 2022:63). ასეთი მიდგომით განხორციელდა მისი ოთხივე სპექტაკლი თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში: ვერდის „რიგოლეტო“, როსინის „სევილიელი დალაქი“, მ. დავითაშვილის „ნაცარქექია“ და ა. ბუკიას „დაუპატიჟებელი სტუმრები“.

სტატიის ფორმატიდან გამომდინარე, სრულად ვერ მიმოვიხილავთ აბაშიძის მოღვაწეობას თბილისის ოპერის თეატრში და ყურადღებას გავამახვლებთ მხოლოდ ერთ სპექტაკლზე. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მისი როლი მერი დავითაშვილის „ნაცარქექიას“ მომზადებასა და დადგმაში. ვინაიდან ეს გახლდათ ეროვნული ნაწარმოები, რომელიც პირველად უნდა წარდგენილიყო მსმენელ-მაცურებლის წინაშე. მითუმეტეს, ეს იყო საბავშვო ოპერა, რომელიც კიდევ მეტ პასუხისმგებლობსა და სიფაქიზეს მოითხოვდა. ახალი ნაწარმოების მომზადებისა და ამ პროცესში კომპოზიტორთან ერთი-ერთობის გამოცდილება კი უკვე საკმაოდ მოეპოვებოდა თ. აბაშიძეს. სწორედ „ნაცარქექიას“ პრემიერის შემდეგ იტყვის კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე „საკუთარი გამოცდილებიდან ვიცი, რა რთულია მუსიკის სცენური ხორცშესხმის პროცესი. მერი დავითაშვილს ამ მხრივ ბედმა გაუღიმა. მისი შემოქმედებითი კოლეგებიდან განსაკუთრებით მინდა გამოვყო ნიჭიერი რეჟისორი თეიმურაზ აბაშიძე, რამდენი გამომგონებლობა და იუმორია მის დადგმაში, ყოველი პერსონაჟი მოძრავი, ცოცხალი სახეა, შეიძლება ითქვას, მთელი სცენა თამაშობს“ (ძიგუა, 2022:63).

რეჟისორმა აქაც გონებამახვილურად აამოქმედა კომედიურ-სატირულ-გროტესკული ელემენტები და მათი აპელირებით გაატარა ნაწარმოებში არსებული ფანტასტიკური და რეალურ-ყოფითი სამყაროს ხაზი. საბო-

ლოოდ, თ. აბაშიძის ნამუშევარი „ნაცარქექიაში“ აღიარეს, როგორც ნოვატორული“ (ვ.ძიგუა, 2022: 63).

ზემოთქმული ფაქტები საფუძველს გვაძლევს დავადასტუროთ, რომ თეიმურაზ აბაშიძემ ახალი ხედვა შემოიტანა ქართულ მუსიკალურ თეატრში.

ეს გამოვლინდა, პირველ რიგში, თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრში, სადაც მან შემოიტანა სპექტაკლის კონცეპტუალური გააზრების, რეჟისორული თეატრის პრინციპები.

სიახლეს წარმოადგენდა სათქმელის პოლიტიკური სატირის გროტესკის ხერხებით გადმოცემა.

მეორე პრინციპი, რომელიც მისი კონცეფციის ამოსავალი გახდა, იყო პოეტური განზოგადება.

ყოველივე ეს თ. აბაშიძის, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის ესთეტიკის სტილური ნიშნებად იქცა.

თეიმურაზ აბაშიძე ერთ-ერთი ინიციატორი და მონაწილე გახდა მუსიკალური თეატრის ჟანრთა განახლების, სახელდობრ, ეროვნული მიუზიკლის შექმნის პროცესისა.

თეიმურაზ აბაშიძემ ნოვატორი რეჟისორის სახელი მოიპოვა, როგორც საოპერო რეჟისორმაც. აქ მისმა სპექტაკლებმა განსხვავებული კონცეფციის გარდა, ყურადღება მიიპყრო ქორეოგრაფიული პლანისა და აქტიორული ანსამბლის გაძლიერებით.

თეიმურაზ აბაშიძის მოღვაწეობა ქართული მუსიკალური თეატრში კიდევ მეტ ყურადღებასა და შესწავლას იმსახურებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბაშიძე თ. (2008). „ოპერეტა და მიუზიკლი“, „კენტავრი“, თბილისი.
2. აბაშიძე თ. (2010). „მუსიკალური თეატრის მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის“, „კენტავრი“, თბილისი.
3. აბაშიძე თ. (2014). „თეატრის სივრცე“, „კენტავრი“, თბილისი.
4. აბაშიძე თ. (2015). „კაცი, რომელიც ლეგენდად იქცა“, ჟურნ. „მუსიკა“, N 3.
5. აბაშიძე თ. (2016). „ქართული მიუზიკლი“, „კენტავრი“, თბილისი.
6. ფიჩხაძე მ. (1983) „ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრი“, საქართვეო. თეატრ. სზოგადოება, თბილისი.
7. ქართველიშვილი ვ. (1977, 14.01), „ყვარყვარე თუთაბერი“, გაზ. „ქართული თეატრის დღე“, გვ. 8
8. ძიგუა ვ. (2019) „დამაშვრალი შემოქმედი“, ჟურნ. „მუსიკა“, (2019), N 3
9. ძიგუა ვ. (2022) „თეიმურაზ გუგუშვილი“, თბილისი.

თამარ ქუთათელაძე
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დირიჟორი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტი
მთავარი მეცნიერ თანამშრომელი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი*

306 არის მსხვერპლი?!

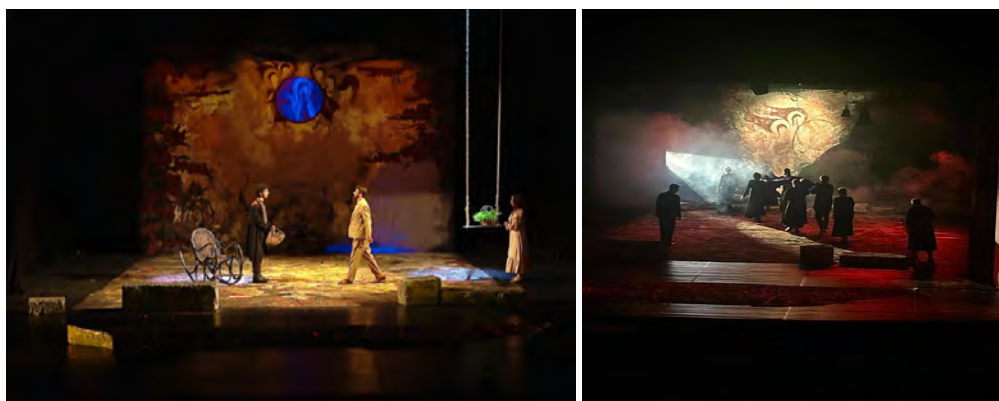
საკვანძო სიტყვები: ქართული თეატრი; კლდიაშვილი; ვაჟა-ფშაველა; ჭავჭავაძე; მსხვერპლი;

სამყაროში გახშირებული ქაოტური მოვლენების, გაშმაგებული ომების, დაპირისპირებების, ძალადობების, საოჯახო კონფლიქტების ფონზე, ახალი ქართული თეატრალური რეჟისურაც ცდილობს გაიაზროს ამ აპოკალიფსური მოვლენების მიზეზები, რაც არცთუ იშვიათად მსხვერპლად იწირავს სრულიად უდანაშაულო ადამიანებს, პროგრესული ურთიერთობების, მაღალი ღირებულებების დამკვიდრებისათვის განწყობილ პიროვნებებს. გასული სათეატრო სეზონები საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის „სასწავლო თეატრის“ სცენაზე, გამოირჩეოდა კლასიკის თამამი ინტერპრეტაციებით, უახლესი პერიოდის პრობლემების მძაფრად წარმოჩენის ვნებით. ბაკალავრთა ჯგუფების მიერ 2024 წელს, მრავალწლიანი პაუზის შემდეგ, აქ წარმატებით განხორციელდა ქართული კლასიკის ორი მნიშვნელოვანი დადგმა, – ილია ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქვრივი“ და ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“.

დრამის ფაკულტეტის, თეატრის რეჟისურის პროგრამის სტუდენტის გიორგი თენაძის საკვალიფიკაციო ნამუშევარში „ოთარაანთ ქვრივი“ (ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის მიხ. გორის თეატრი, ინსც. ავტორი: გუგა მგელაძე, ქორეოგრაფი – ტატა მეცხოვრიშვილი, კომპოზიტორი – დაჩი დოდაშვილი, მხატვარი – ნისა სამაღბეგიშვილი), ახალგაზრდა რეჟისორმა შექმნა ქართული კლასიკის თამამი ინტერპრეტაცია. აღსანიშნავი იყო წარმოდგენაში ჩართული სამი გრძნეული ქალისა თუ ბედისწერის სახე. მათზე გადანაწილდა ავტორისეული ტექსტი, ე.წ. რემარკები, მინიშნებები. ისინი წინასწარმეტყველებდნენ მოვლენებს, მოსალოდნელ საშიშროებებზე აფრთხილებდნენ მთავარ გმირს და შემდგომ, ნიშნისმოგებით წარმოაჩენდნენ საკუთარი ავტორიტეტის ძალას.

მოთხრობის ძირითადი პერსონაჟების – ოთარაანთ ქვრივისა და გიორგის შინაგანი კონსტიტუციისთვის დამახასიათებელი რელიგიურობის გათვალისწინებით, წარმოდგენის სამოქმედო სივრცეში მოჩანდა ძველისძველი, ფრესკებგადახუნებულ-გადაფხეკილი ტაძრის ინტერიერი, ხოლო ავანსცე-

ნისკენ ეწყო ასეთივე ძველისძველი, მასიური საფლავის ქვები. მსახიობი ლიკა კველიშვილი, წარმოგვიდგენდა მკაცრ, მაგრამ შვილის უსაზღვროდ მოყვარულ, მზრუნველ დედას. იგი ტრაგიკულად განიცდიდა გიორგის გატაცებას თავადის ასულით, გრძნობდა ამ სიყვარულის არცთუ სასურველ ფინალს, რაზეც აფრთხილებდნენ კიდეც მოთვალყურე გრძნეული ქალბატონები. მიუხედავად ამისა, მსახიობი თამაშობდა დედას, რომელსაც სწამდა, რომ უზენაესის განაჩენს ვერავინ აღუდგებოდა.



სურ. 1,2. სცენები სპექტაკლიდან „ოთარანთ ქვრივი“ (რეჟისორი გიორგი თენაძე, 2024)

მსახიობ დაჩი ბაბუნაშვილის მიერ სცენაზე შეიქმნა ტანმალალი, თმა-ხუჭუჭა, მომხიბლავი გიორგის სახე და ბუნებრივად გამოიკვეთა მისდამი კესოს მზარდი ინტერესიც. ნათელი გახდა, რომ სიყვარულს ვერც ჩატეხილი ხიდი აკავებს, ვერც უდიპლომოება და კერც ქალამნები. თავდაპირველად, პარიზიდან გადმოსახლებული კესოსთვის ზეამოცანად იქცა მშობლიურ გარემოში მოეწყო ე.წ. ფრანგული კუნძულ-ოაზისი, ხოლო გიორგისადმი მისი დამოკიდებულება მხოლოდ ე.წ. „კურორტულ გართობად დაისახა“. წინასწარი განწყობის მიუხედავად, ელენე დარჩიას კესოსთვის ცხადი ხდებოდა, რომ თავბრუდამხვევი სისწრაფით იხიბლებოდა დაჩი ბაბუნაშვილის გიორგის ღვთით ბოძებული მრავალმხრივი ნიჭით, სულიერი სიმდიდრითა და ქარიზმით. ბედის ირონიით, უსწრაფესად მზარდი სიყვარულის ისტორია, უეცრად წყდებოდა. ქალის მიერ საალერსოდ პროვოცირებული, წარმატებით დაბნეული, გამოუცდელი, შეყვარებული კაცი, უკვე სატრფოდ მიჩნეული ქალიშვილისთვის, სურდა გმირული საქციელის ჩვენება და უეცრად, კრახს განიცდიდა.

ლიტერატურამთმცოდნეები კიტა აბაშიძე და ვახტანგ კოტეტიშვილი მიიჩნევდნენ, რომ მოთხრობაში ილია ჭავჭავაძე „გვაცნობს ლუარსაბ თათქარიძის შვილიშვილებს – არჩილსა და კესოს.“ (კოტეტიშვილი: 1959, 234-235). აღნიშნული მოსაზრებების პასუხად, თამარ გელიტაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი „აკაკი ბაქრაძე – ქართული ლიტერატურის მკვლევარი“

(გელიტაშვილი: 2014, 66-67), აკაკი ბაქრაძის ნარკვევის „საქმით მეტყველი სული“ (ბაქრაძე: 1957, №5), საფუძველზე, გვთავაზობს XX საუკუნის ამ სახელოვანი ლიტერატორის ორიგინალურ კვლევას, რომელმაც წარმოაჩინა დიდი ილია ჭავჭავაძის ღრმად რელიგიური მსოფლმხედველობა.

აკაკი ბაქრაძის მოსაზრებით, გიორგის სახეს ღვთაებრივი ასპექტი ეძებნება. ეს პერსონაჟი პარალელს მაცხოვრის სახესთან ჰპოვებს. ის ტარიგია, რომელმაც ქრისტეს მოდელი გაიმეორა. მან მოწამეობრივი გზა განვლო და მსხვერპლად შეენირა წუთისოფლის დამთრგუნველ მანკიერებებს, რითაც გზა გაკვალა მოყვასის საკეთილდღეოდ ზრუნვისათვის, დააფიქრა თვისტომნი (არჩილი და კესო)... სიმბოლურია მისი სიკვდილიც. ის ურმის ჭალს ჩამოეგო, ანუ ხეზე ეწამა, ვითარცა მაცხოვარი“. (ბაქრაძე: 2004(I):99-100). წერილის დასასრულს აკაკი ბაქრაძე კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ „გიორგი შობის ღამეს დაიბადა... ვისი დღესასწაულიც შობაა, ტარიგი იყო კაცობრიობის ხსნად მოვლინებული“ (ბაქრაძე 204(I):99). მართლაც, როგორც ცნობილია, არჩილი ამბობს: „გიორგი მთელი წიგნი იყო ხიდ-გალმა დაწერილი... წინ გადაგვეშალა ეს წიგნი და ვერ წავიკითხეთ... გიორგი ცოცხალი ხატია ღირსებისა... ვერ ვიცანით: თვალთ ნახული ვერ დავინახეთ“. როგორც ირკვევა, გიორგიმ თავისი დიდი მისია პირნათლად აღასრულა. მან გონება გაუნათა მათ, ვისაც მისი „მადლის“ შთანვდომა შეძლო.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის „სასწავლო თეატრის“ სცენაზე წარმოდგენილი ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელის“ თანამედროვე გააზრება, სეზონის ერთ-ერთად საუკეთესო დადგმად იქნა მიჩნეული (რეჟ. გიორგი სიხარულიძე, თინათინ კორძაძე, 2024). წარმოდგენის დასაწყისში ტრადიციული გაფრთხილება, სპექტაკლის დროს მობილური ტელეფონების გამორთვის თაობაზე, აქ შეიცვალა სხდომის და არა სპექტაკლის დაწყებით. ეს მოწოდება სხვადასხვა ენაზე ცხადდება – ქართულად, ინგლისურად, ფრანგულად, თურქულად და სხვა, რაც დასაწყისიდანვე მაყურებელს არატრადიციული სანახაობის მოლოდინს სთავაზობს.



სურ.3,4. სცენები სპექტაკლიდან „სტუმარ-მასპინძელი“ (რეჟ. გიორგი სიხარულიძე, 2024)

სცენური ატმოსფერო ქმნის გაეროს, ეუთოს, ან მსგავს საერთაშორისო ორგანიზაციების თავყრილობის ალუზიას, სადაც ამჯერად, ქისტი ჯოყოლასა და ხევსური ზვიადაურის ურთიერთობაზე წარმოქმნილი კონფლიქტია განსახილველი. სცენის შუაგულში მდგარ დიდ შავ მრგვალ მაგიდაზე განთავსებულია სხვადასხვა ქვეყნის ეროვნული დროშები, მაგიდის გარშემოც, შესაბამისი ქვეყნის სახელმწიფო მოხელეები სხედან. სპექტაკლის ძირითადი ნაწილი სწორედ ამ მაგიდაზე ან მის გარშემო თამაშდება, ხოლო მონუმენტური მაგიდის უკან, მომღერალთა გუნდი ასრულებს სანახაობის ლაიტ-მოტივად ალაჰისადმი მიძღვნილ საგალობელს. ისინი ელეგანტურ მუქი ფერის თანამედროვე პიჯაკებში არიან გამოწყობილნი, ხოლო პერსონაჟები – ეროვნული აქცენტებით გაფორმებულ შავ კაბებში ვიხილეთ (დეკორაციისა და კოსტუმების მხატვარი თეო კუხიანიძე). სპექტაკლის პროტაგონისტები პაპუნა ურუშაძის ჯოყოლა და გიგა აბულაძის ზვიადაური, სცენაზე ქმნიან თემის ადათ-წესების თავგანწირვით დამცველ, ერთმანეთში მარადიულ ღირებულებათა დაფასების უნარის მქონე, ღირსეული ახალგაზრდების ფსიქოტიპს. „დღეს სტუმარია ის ჩემი, თუნდ ზღვა ემართოს სისხლისა“, – უმფოთველად აცხადებს პაპუნა ურუშაძის ჯოყოლა, როცა შეიტყობს, რომ მისი სტუმარი, ქისტების დაუძინებელი მტერი, მისი ძმისმკვლეელი ზვიადაურია და საკუთარი ქმედების სამართლიანობაში თავდაჯერებული, თავგანწირვით იბრძვის დაიცვას მისი სტუმარი, საკუთარი ოჯახის შეუბღალავი ღირსება და მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციით განმტკიცებული მთის დაუნერეელი კანონი.

სპექტაკლის დამდგმელი გუნდი შეუცდომლად მიყვება ვაჟასეულ მსოფლგანცდას, რომლის მიხედვით, სტუმარ-მასპინძლობის წესი, გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე შურისძიების ნებისმიერი კანონი. ჯოყოლა ალხასტაისძე

აცნობიერებს, რომ მისი საქციელი სამართალიანია, ხოლო სულსწრაფი თემი იქცევა ლაჩრულად, არღვევს კანონს, რითაც ხელს უწყობს ძალადობას, საკუთარი ავტორიტეტის ნგრევას. გულწრფელი, ბუნებრივი, ამ შეგნებით კი ამაყი ჯოყოლა, უყოყმანოდ ეწირება სტუმრისა და საკუთარი ღირსების დაცვას. თავად გმირი ზვიადურიც არ ეწირება ქურდულად თავდამსხმელთა მიცვალებულებს. სავარაუდოდ სწორედ ქისტების მიერ მრავალგზის ჩადენილი ტენდენციური მართლმსაჯულების გამო ამოწყდა კიდევ მათი სოფელი ჯარეგა, რადგან ხელოვნურად წარმოქმნიდა შულსა და კონფლიქტს.

სპექტაკლი გამოკვეთს პიროვნებისა და საზოგადოების, პიროვნებისა და თემის მმართველთა (ხელისუფალთა) ურთიერთობაში არსებულ პრობლემებს, ტრადიციული ადათ-წესების (კანონის) ნგრევა-გაუფასურების შედეგად დანაშაულის წახალისების, არაერთი ბოროტების მასტიმულირებელ ფაქტორს. ვაჟა-ფშაველას პოემის სიუჟეტის მსვლელობას სპექტაკლში წყვეტს „გაეროსა“ თუ „ეუთოს“ წევრთა შესვენების, ე.წ. „ლანჩისტვის“ სამზადისი. უახლესი სათეატრო ტენდენციებისა და პრობლემების გააზრების ტანდემით შექმნილი სანახაობა, ამხელს საერთაშორისო ორგანიზაციების არაეფექტურ მუშაობას, სხვათა იმედზე ყოფნის მავნებლურ ტენდენციას, გაუცხოვების ფაქტორს. ამიტომაც, უცხო, შორეული ქვეყნის ტრაგედიაზე როგორც წარმოდგენაში, ისე რეალურადაც, ხშირად ფორმალური შემფოთებითა და სინანულით რეაგირებენ, ხოლო ადექვატური, სამართლიანი რეაგირებები პრობლემებზე ძალზე აგვიანებს. სცენაზე განლაგებული გუნდის მიერ შესრულებული ფოლკლორის მარგალიტი უცხოელთათვის, მხოლოდ ხელოვნების ნიმუშთან ასოცირდება, რეჟისორული კონცეფციით კი, უძველესი ერის შეგონებად, უზენაესისადმი ტკივილიანი მიმართვის ამოძახილად. შესაბამისად, გუნდის წიაღიდან დროდადრო მძლავრად გაისმის ხოლმე გონგის მმრისხანე ხმა. ზარის ამ დარისხებაში ისმის შემფოთება ე.წ. დიდი დემოკრატიული ქვეყნების ორმაგი სტანდარტების, მართლმსაჯულებაში არსებული ხარვეზების, სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი პრობლემების, ხალხთა მშვიდობიანი თანაცხოვრების მიმართ გულგრილობისადმი, რასაც მსხვერპლად ეწირებიან ხოლმე ერის საუკეთესო შვილები.

2025 წლის იანვარში, დავით კლდიაშვილის „მსხვერპლის“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლის ორი პრემიერა რამდენიმე დღის ინტერვალით შედგა. გიორგი კაშიამ რუსთაველის თეატრის ექსპერიმენტულ სცენაზე შექმნილ ნამუშევარს „მსხვერპლნი“ უწოდა, ხოლო საბა ასლამაზიშვილმა ფოთის თეატრის სცენაზე დადგმული წარმოდგენა მოთხრობის ორიგინალური სათაურით დატოვა. ორივე დადგმა ორი დროის ტანდემითა და თანამედროვე სათეატრო ტენდენციების შესაბამისად გათამაშდა. ორივე ახალგაზრდა რეჟისორს უკვე შექმნილი აქვს დავით კლდიაშვილის რამდენიმე საინტერესოდ ინტერპრეტირებული სპექტაკლი: გიორგი კაშიას „ირინეს ბედნიერება“ (თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში) და „სამანიშვილის დედინაცვალი“

(ზუგდიდის თეატრში). საბა ასლამაზიშვილს „დარისპანის გასაჭირი“ (ილია-უნის თეატრი), „უბედურება“ (მოზარდმაყურებელთა თეატრი) და „ირინეს ბედნიერება“ (მესხეთის თეატრი). ორივე რეჟისორი რამდენიმე პრემიის მფლობელია.

„მსხვერპლი“ დავით კლდიაშვილის ერთ-ერთი პირველი მოთხრობაა (გამოქვეყნდა 1894 წელს). მასში უკვე იკვეთება ყველა ის ძირითადი მოტივი, რაც ახალ ხარისხში იქნა ასახული მის შემდგომ ნაწარმოებში „ირინეს ბედნიერება“, „უბედურება“ და „დარისპანის გასაჭირი“. „მსხვერპლში“ ნაჩვენებია სიდუხჭირითა და უმეცრებით გადაგვარებული საზოგადოების პიროვნებასთან დაპირისპირება, ცრუმორწმუნეობის ტრაგიკული შედეგები, ქალთა უფლებების რღვევა, ძალადობა და ა.შ. ორივე სპექტაკლმა მძაფრად წარმოაჩინა საზოგადოება, რომელიც თვალს არიდებს სხვათა კონფლიქტში ჩარევას, გაურბის საკუთარი კომფორტის ზონიდან გასვლას, გულგრილია მასისგან განსხვავებული, თავისუფალი ნების მქონე პიროვნებისადმი და თუ მათში ასეთი გამოერევა, სასტიკად უსწორდება. სახელოვანი ქართველი ლიტერატურათმცოდნე გრიგოლ კიკნაძის აზრით: „კლდიაშვილი სოფლის ცხოვრების მარტოოდენ გარეგნულ მხარეთა ასახვით არ კმაყოფილდება. მისი მიზანია, გვიჩვენოს ის პროცესი, თუ როგორ ხდება ადამიანის ნების გატეხა, მისი გათელვა და ადამიანის გადაქცევა სრულიად მორჩილ, უსიტყვო, უენო და მისწრაფებათა ჩამქრალ არსებად“. (კიკნაძე: 2005, 399).



სურ. 5,6. სცენები სპექტაკლიდან „მსხვერპლი“ (რეჟისორი გიორგი კაშია, 2024)

გიორგი კაშიამ თავისი სპექტაკლის დასათაურებით „მსხვერპლი“, გამოკვეთა მისი რეჟისორული კონცეფცია (ტექსტის ინსცენირებისა და სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმების ავტორი გიორგი კაშია). დადგმაში ყველა მსხვერპლია, თუმცა, მოთხრობისა და სპექტაკლის მთავარი მსხვერპლი, სრულიად ახალგაზრდა, ლამაზი, სიცოცხლისმოყვარე მარინეა (მსახიობი მარიტა მესხორაძე). იგი დედამთილ ფეფენას (მსახიობი მანანა აბრამიშვილი) უსამართლო ეჭვიანობის, მისი აგრესიის მსხვერპლი ხდება. რძალ-დედამთილის

ტრაგიკული კონფლიქტის მიზეზი კი ისახება მარინეს ქორწილშივე. აზნაური და მამასახლისი დავით კარუგდელაძე (მსახიობი ედმონდ მინაშვილი), მშვენიერი პატარძლით მოიხიბლა და მისი დაუფლების ვნებით იქნა გახელებული, რაც შეუმჩნეველი არ დარჩა ფეფენას. ეჭვიანობის ტალღა ყოველდღიურად გაიზარდა, აზვირთდა და თან მოიყოლა უდანაშაულო ქალი.

ანა ბერიშვილის დეკორაციაში – შავ ფონზე გაბმულ თოკებზე გაფენილი თეთრი სუფრები და ზენრები, მიანიშნებს მშრომელი, მუდამ რუტინულ საოჯახო საქმიანობაში ჩაძირული, კარჩაკეტილი ქართველი ქალების ყოფას. ახალგაზრდობაში დაქვრივებული ფეფენა, რომელმაც შეძლო, ოჯახი ფეხზე დაეყენებინა და ვაჟიც მარტოდმარტომ აღზარდა, ნერვიული, ფსიქიკურად გაუნონასწორებელი ქალია. გაჭირვებამ, გაუსაძლისმა შრომამ, პირადი ცხოვრების არქონამ, გაამკაცრა და გააუხეშა. სოფელში დედის ყურმოჭრილ მონად, არასრულფასოვან არსებად, გლახაკად აღიარებულ ნიკასთან ლამაზი, ლალი ქალის დაწყვილებით დაძაბული ფეფენა, თვალნათლივ ხედავს მისი ვაჟი ყოველდღიურად როგორ იხიბლება მარინეთი. შვილზე საკუთარი ერთპიროვნული ძალაუფლების ქრობის შიშით, სულ უფრო დაჟინებით ცდილობს პატარძლის არარსებული „ლაღატის“ გამოვლენას. თანასოფლელებში თავისი ავტორიტეტის ამაღლების მოტივით გაკერპებული ქალი, ვერ აცნობიერებს, რომ ისიც ამავე საზოგადოების მსხვერპლია, რომლის წინაშეც გამუდმებით „თამაშობს“ ოჯახის სინამდის თავგანწირულ დამცველს. მეზობლებს მისი ეშინიათ, ერიდებიან, კუდიანობას სწამებენ, რაც ფეფენასთვისაც ცნობილია. ყველასაგან ათვალწუნებულმა, თავისი ზღვარგადასული სიმკაცრით საკუთარი ვაჟიც დაიმონა, დააბეჩავა, შიშისაგან ისე დაასნეულა, რომ სპექტაკლის მიწურულისთვის, ახალგაზრდა მსახიობი ბუკა თოლორდავას ნიკა, მოძალადე დედის ნების უსიტყვო აღმსრულებლად გვევლინება და ცოლის სიყვარულისა და სიბრალულის მიუხედავად, მისდა უნებურად ისიც მონაწილეობს მარინეს სასტიკ ცემა-ტყევაში.

სპექტაკლის ფინალში მაყურებელი თვალს ადევნებს სცენის სიღრმეში გათამაშებული მანანა აბრამიშვილის ფეფენას ზმანებას, სადაც მისი დათიკო კარუგდელაძისადმი ვნება ვლინდება. ამ მიზანსცენაში სასიყვარულო სამკუთხედია წარმოდგენილი თავშალ შეხსნილი ფეფენას, ნატალიასა და მარინეს ტრიადით, სადაც დავითი სწორედ მარინეზე აკეთებს არჩევანს. უკაცოდ დარჩენილ ქვეყანაში, სრულიად უსიმპათიურო, აზნაურიშვილი დავითი, რომელმაც კარგად იცის ქალების გულის მოგება მათთვის სასურველი საჩუქრებით, ყველასათვის სასურველი პარტნიორი ხდება. ნანახით გამძვინვარებული დედამთილი, რომელიც ვეღარ ახერხებს რეალობისა და ილუზიის გარჩევას, ზღვარგადასული სისასტიკით უსწორდება რძალს თავისი ნაკაცარი პირმშოს თანხლებით, რომელსაც წარმოდგენის ფინალში რძალთან ერთად კარგავს. ისედაც სუსტი ფსიქიკის მქონე ნიკა, თავისი თავ-

მეუკავებელი, ცრემლიანი ხარხარით, ღიად წარმოგვიდგება შეშლილ არსებად.

ახალგაზრდა მსახიობი მარიტა მესხორაძე, სპექტაკლში მინიმალური ხერხებით ქმნის თავის წარმატებულ სადებიუტო როლს. ეს ლამაზი, სიცოცხლით სავსე, ლალი მარინე, საზოგადოების ძალადობისა და უსამართლობის მსხვერპლად გადაქცეული, მაყურებლის თვალწინ ნელ-ნელა „კვდება“. რეჟისორმა ახალგაზრდა წყვილს ჯერ კიდევ სპექტაკლის დასაწყისში გამოუტანა განაჩენი. წარმოდგენის ეპილოგში მათ მოზრდილ, წაგრძელებულ ტაშტებში აბანავებენ მშობლები. მოგვიანებით ეს ტაშტები, მხარზე შემოდგმული კუბოს სახით გააქვთ მსახიობებს სცენიდან, ხოლო სპექტაკლის ფინალში, თეთრ ზეწარზე წითელი სხივებით ჩამოღვრილი სისხლის მდინარე მოედინება.

სცენაზე მარინეს ტრაგიკული ბედის პარალელურად, ნაჩვენებია დათიკოს მეუღლე ნატალიას დრამაც. რუსუდან მაყაშვილის დარდისგან ჩამომხმარ, ფერდაკარგულ ნატალიას, ხელში ჩვილი უკავია და ისევ ფეხმძიმედაა. მეუღლის გახშირებული ლალათით დამცირებული, შეურაცხყოფილი ქალი, გამუდმებით გარბის სახლიდან საკუთარი ბარგი-ბარხანითა და ბავშვით ხელში, მაგრამ მალევე ბრუნდება მექალთანე, საკუთარი პრივილეგირებული მდგომარეობით გათავხედებულ ქმართან. რუსუდან მაყაშვილი მკვეთრი გამომსახველობითი ხერხებით ქმნის გამოუვალ სიტუაციაში მყოფი უბედური ქალის სახეს. იგი ტრაგიკულად განიცდის, რომ ულატაკესი მშობლები ვერ შეძლებენ მის რჩენას და დავითის ვოიაჟებისგან თავდახსნის ყველა გზა მოჭრილი აქვს. შეუძლებელია არ აღინიშნოს ისიც, რომ მსახიობი ნატალიას როლით, სცენაზე ქმნის მისი ადრეული როლებისაგან სრულიად განსხვავებულ, შთამბეჭდავად ტრაგიკულ სცენურ სახეს.

რეჟისორმა კლდიაშვილისეული ვასილ კარიკაძე, რომელსაც მოთხრობაში საიქიოდან მობრუნებული კაცის სახელი აქვს და „ღვთის კაცს“ ეძახიან, სოფლის მღვდლად წარმოადგინა. დადგმასაც სწორედ ეს, სიღარიბისაგან ჩამომხმარი, გაღლეტილი ვასილი-მღვდელი იწყებს და ამთავრებს კიდევ. დასაწყისში ის ავანსცენაზე ხურდა ფულს ყრის, ოდნავ მოგვიანებით, ჩაბნელებული სცენის სიღრმიდან აივანზე გადმომდგარი, ნეფე-დედოფლის გვირგვინებს ძირს ანარცხებს და ფინალშიც, ისევ აივანზე მყოფი, იგივეს იმეორებს. ამის შემდეგ, ანაფორას იხდის და სულის შებერვით აქრობს სინათლეს სცენასა და დარბაზში. ამ მეტაფორული მიზანსცენებით აღიარებს, რომ ამ სამყაროში, სადაც სილატაკისაგან დეგრადირებული საზოგადოება ყველაფერს ფულზე ყიდის, ქორწინების ინსტიტუტიც ნგრევას განიცდის, ხოლო შექმნილი, უღრმესი კრიზისული სიტუაციიდან გამოსავალს ვეღარ ხედავს.

ფოთის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ დადგმაში „მსხვერპლი“, საბა ასლამაზიშვილი და მანანა ანთაძე მიჰყვებიან მოთხრობის ძირითად ფაბულას. აქ პროზაული ნაწარმოების გასცენურებისას, ამოღებულია მოთხრო-

ბაში არსებული რამდენიმე პერსონაჟი, – მარინეს დედა, დავით კარუგდელაძე, მისი მეუღლე – ნატალია და დამატებულია ახალი პერსონაჟი – მუნჯი მთხრობელი.

გიორგი უსტიაშვილის სცენოგრაფიაში დაცარიელებული, ცივი, ნახევრად ჩაბნელებული სივრცეა. ცენტრალური სამოქმედო ადგილი სცენა სცენაზეა, – დროდადრო მბრუნავ მართკუთხა ფიცარნაგზე, რომელიც ფინალისკენ, სამსხვერპლოდ გადაიქცევა. სცენის სიღრმეში სარკეებიანი საგრიმიოროს წინ, მაყურებლისკენ ზურგშექცევით მსახიობ-პერსონაჟები სხედან, რომლებიც მთხრობელის „გამოძახებით“ ერთვებიან მოქმედებაში.

სპექტაკლს ე.წ. მუნჯი მთხრობელი, რეალურად კი ავსული იწყებს (მსახიობი შოთა სასანია) და თავისი მიზნის წარმატებით აღსრულებით გამარჯვებულ-გალაღებული, ცეკვა-ცეკვით ასრულებს სანახაობას. წარმოდგენის განმავლობაში ის სიტყვაძუნწი, მაგრამ პლასტიკურად აქტიურია (ქორეოგრაფი ირინა კუპრავა). შოთა სასანიას მიერ განსახიერებული ფრაკიანი წამყვანი, მუდმივად სცენაზეა და პლასტიკით, მიმიკით, ჟესტიკულაციით, ირონიული ღიმილით წარმოაჩენს თავის ზრახვებს, განწყობებს. სატანისტური ენერგეტიკით მომართული ეს მარად ფხიზელი სული, მაგიური ქმედებებით მართავს პერსონაჟებს, აქტივობის უნარს უკარგავს მათ, დემონსტრაციულად მიგვანიშნებს, რომ სწორედ ის მართავს და წყვეტს სამყაროში არსებული ყველა არსების ბედ-იღბალს. ატმოსფეროს აზრობრივ-ემოციურ მუხტს ამძაფრებს კონსტანტინე ეჯიბაშვილის უაღრესად ქმედითი, დრამატული ჟღერადობის სათეატრო მუსიკა.



სურ. 7, 8. სცენები სპექტაკლიდან „მსხვერპლი“ (რეჟისორი საბა ასლამაზიშვილი, 2024)

რეჟისორი სპექტაკლს მარინესა და ნიკას საალერსო სცენით იწყებს. სწორედ სიყვარულს, სიცოცხლით სიყვარულის უნარს არ პატიობენ მათ. ფარისეველი, დრომოჭმული ტრადიციების ტყვეობაში მყოფი ფეფენა,

ფხიზლად ადევნებს თვალყურს ახალგაზრდა წყვილს და წამით არ აძლევს მათ განმარტოების საშუალებას. ნიკა – თემურ გოგინავას შესრულებით – სუსტი და უპრინციპო არსებაა, რომელსაც უყვარს ცოლი, მაგრამ ვერ ახერხებს წინააღმდეგობა გაუწიოს ძალაუფლების მოყვარე დედის აგრესიას. მუდამ გამძვინვარებული მშობლის მოუგერიებელი შიშის მსხვერპლი, ვერაფერს აკეთებს საყვარელი ადამიანის გადასარჩენად. შესაბრალისი, იმავდროულად კი აღმაშფოთებელია სპექტაკლის ფინალური მიზანსცენა. სანამ სპექტაკლი დასრულდება, მუხლებზე დამხობილს, საყვარელი ცოლის ცხედარი ჩაუბლუჯავს და მწარედ დასტირის.

წარმოდგენაში ისევე როგორც ზოგადად, ჩვენს კონფორმისტულ საზოგადოებაში, ირგვლივ მყოფი სამეზობლო თუ სანათესავო, მხოლოდ ფორმალურად ცდილობს ლამის გამხეცებული ფეფენას დაშოშმინებას. მარტინ ლამბარაშვილის პავლე კარიკაძე კი, ირონიით „თამაშობს“ „ღმერთთან ნამყოფი“, რეალურად მხოლოდ სარგებლისათვის გარჯილი ფარისეველის სახეს. ცრუმორწმუნე ადამიანებით მანიპულირების ეს დიდოსტატი, თითქოსდა ილწვის გაბოროტებული ადამიანებისგან ავსულთა განსადევნი რიტუალით, თუმცა თავადვე ხდება მორიგი ბოროტების სათავე.

რეჟისორმა ფინალში, უდანაშაულოდ ცილნანამები, გარდაცვლილი მარინე, თეთრ კაბაში შემოსილი, შავ ტალახსა და ფერფლში ამოსვრილი წარმოგვიდგინა. ასე უსწორდება უმეცარი საზოგადოება სიყვარულზე, ჰარმონიულ ურთიერთობებზე, პროგრესულ ცხოვრების წესის დამამკვიდრებელ პიროვნებებს.

სპექტაკლში თამუნა ჭუბაბრიას – მარინეს ღირებულებები თითქმის ისეთივეა, როგორიც მისი მამა – მარკოზასი. ზურაბ დონდოლაძის მიერ განსახიერებული მარკოზა სიცოცხლისმოყვარე, ლალი, მეამბოხე პიროვნებაა. ის თავგანწირვით ცდილობს შვილის დაცვას, გადარჩენას. მიზნის მისაღწევად, ეს თავისუფალი, სიცოცხლისმოყვარე, ლალი ადამიანი, ეს ლოთი-შფოთისთავი, არაფერს ერიდება. ის ხისტი და პირდაპირია, ბევრს სვამს, მაგიდაზე ცეკვავს, მღერის, არღვევს ამ საზოგადოებაში არსებულ „წესებს“, ამხელს მანკიერი საზოგადოების ფარისეველ სახეს და თამამად ისაკუთრებს გაბოროტებული ფეფენას დამსჯელის ფუნქციას, რაც მის მკვლევლობას უტოლდება.

როგორც ირკვევა, უსამართლობასთან, უმეცრებასთან დაპირისპირება („სტუმარ-მასპინძელი“, „ოთარანთ ქვრივი“, „მსხვერპლი“), მხოლოდ თავგანწირვით, მხოლოდ მსხვერპლითაა შესაძლებელი, რომლის უნარიც დიდ გამბედაობას მოითხოვს, რაც ერთეულთა ხვედრია. არსებობს კიდევ ერთი, არცთუ დამამშვიდებელი მოსაზრებაც, რომლის მიხედვითაც მოძალადისა და მსხვერპლის გარჩევა რთულია, რადგან მსხვერპლი, მოგვიანებით თავადვე გვევლინება მოძალადედ. ეს ფაქტი გამოვლინდა დ. კლდიაშვილის „მსხვერპლში“ ნიკას სახით და ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა მიერ

უკანასკნელ პერიოდში დადგმულ სპექტაკლებშიც. ამ მხრივ საკმარისია დავასახელოთ დავით დოიაშვილისა და გეგა გაგნიძის მიერ დადგმული „ბალიშის კაცუნა“, ნიკა საბაშვილის „მტერი“, დავით თარბას „ლინეილის სილამაზის დედოფალი“, დავით ხორბალაძის „ქუჩის ძაღლები“ და სხვა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე ა., ჟურნ. „ცისკარი“, №5, 1957 წ.
2. გელიტაშვილი თ., სადისერტაციო ნაშრომი „აკაკი ბაქრაძე – ქართული ლიტერატურის მკვლევარი“, 2014. <https://iverieli.nplg.gov.ge>
3. კიკნაძე გრ., დავით კლდიაშვილის იუმორი. თხზულებანი, ტ.II, „თსუ“, 2005.
4. კოტეტიშვილი ვ., ილია ჭავჭავაძე, „საბჭოთა საქართველო“, თბილისი, 1959.

შეთქმულთა თეატრი

აბსტრაქტი. ჩვენი მთავარი მიზანია, გააზრებული იქნას მე-20 საუკუნის პირველ მესამედში სანდრო ახმეტელის შემოქმედების საფუძველზე ქართული თეატრალური ხელოვნებაში მიმდინარე შემოქმედებითი პროცესები, ახალი თეატრალური აზროვნების, თეატრში ეროვნული იდეოლოგიის, ბოლშევიკური ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეის ჩამოყალიბების პროცესები. მე-20 საუკუნის პირველ მესამედში ქართული სათეატრო ხელოვნების ესთეტიკური ძიებების ხასიათის განსაზღვრა, იმ მხატვრული პროცესები და მიდგომების ანალიზი, რამაც განაპირობა ეროვნული თეატრალური ესთეტიკის ჩამოყალიბება.

საკვანძო სიტყვები: ახმეტელი, თეატრი, ტირანია, ეროვნული.

მეთოდები. ნაშრომში წარმოდგენილია კვლევა და შედარებითი ანალიზი, რომელიც მოიცავს მე-20 საუკუნის ქართულ თეატრში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებს. არსებული წყაროების: პუბლიკაციების, სარეპეტიციო დღიურების, ჩანაწერების, თანამედროვეთა მოგონებების, ქართული თეატრის მკვლევართა ნაშრომების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე გამოვიკვლიეთ მე-20 საუკუნის ოცდაათიანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესები.

შესავალი. სანდრო ახმეტელის ცხოვრება, თეორიული ნააზრევი, პრაქტიკული თეატრალური მოღვაწეობა, პოლიტიკური თუ საზოგადოებრივი ცხოვრება, წარმოადგენდა ეროვნული ცნობიერების დამკვიდრებისათვის ბრძოლას და ქართულ სცენაზე რაინდული რომანტიზმის დამკვიდრების პროცესს. მნიშვნელოვანია ქართული თეატრის ღვაწლის წარმოჩენა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში, საზოგადოებაში ეროვნული ცნობიერებისა და თავისუფლების იდეის დამკვიდრებაში.

მსჯელობა. როგორც ცნობილია, 1832 წლის შეთქმულების მონაწილე თავადი გიორგი ერისთავი პოლონეთის ქალაქ ვილნოში გადაასახლეს. გადასახლებიდან დაბრუნებული ერისთავი ქმნის ევროპული ტიპის ქართულ თეატრს. ეს იყო 1850 წელი, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მოვლენა ქართული კულტურის ისტორიაში. მას მხარს უჭერდნენ 1832 წლის შეთქმულების სხვა მონაწილენიც. „გ. ერისთავის თეატრი – შეთქმულთა თეატრი იყო. 1932 წლის შეთქმულების უმთავრესი მონაწილენი: ვ. ორბელიანი, დ. ყიფიანი, გ. ერისთავი, პ. იოსელიანი გახდნენ ფუძემდებლები ახალი თეატრისა“ (კიკნაძე 2001: 153). სწორედ შეთქმულების მონაწილენი გახდნენ ფუძემდებლები ახა-

ლი თეატრისა. თუმც, მათი ღვაწლი არ განისაზღვრება მხოლოდ ქართული თეატრის და ეროვნული დრამატურგიის საფუძვლების შექმნით.

1923 წელს თამარ ვახვახიშვილი კოტე მარჯანიშვილის პანტომიმისათვის “მზეთამზე” მუსიკას წერდა. რეჟისორთან საუბრის დროს სანდრო ახმეტელს კომპოზიტორისათვის უთქვამს: “როგორ ბედავ ქართულ ლეგენდაზე წერო, როცა არ იცი არც ქართული ლიტერატურა, არც ფოლკლორი და არც ქართული ენა! ეს ხომ მკრეხელობაა!

და უცებ მივხვდი, – ახმეტელი მართალი იყო, სავსებით მართალი! რამდენიმე დღის შემდეგ კი კოტე მარჯანიშვილს თავისებურად განუმარტავს ახმეტელის სიტყვა. “ის, თუმცა მართო ის კი არა – ბევრნი არიან ეროვნულით შეშლილები...” (ვახვახიშვილი 1968: 15-16).

დიახ, საბედნიეროდ, საქართველოს ისტორია მდიდარია „ეროვნულით შეშლილებით“. ეროვნულით შეშლილები რუსეთის თვითმპყრობელობის, რუსიფიკაციის პერიოდში აფუძნებენ ეროვნულ თეატრს, ეროვნულით შეშლილები ქართულ სათეატრო ხელოვნებას უკავშირებენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას და ეს ასე გძელდებოდა ბოლშევიკური ინტერნაციონალიზაციის, საბჭოთა ოკუპაციის პირობებშიც, რომელიც არანაკლებ სასტიკი იყო ვიდრე ცარისტული თვითმპყრობელობის პერიოდი.

ქართულმა თეატრმა იკისრა ენისა და ეროვნული ტრადიციების დაცვის ისტორიული მისია. ილიას, აკაკის, მიხეილ თუმანიშვილის, აკაკი ფაღავასა და სხვათა პუბლიცისტური თუ კრიტიკული წერილებიდან ჩანს, რომ თეატრი ეროვნული ცნობიერების ჩამოყალიბებისა და განვითარების მთავარ ტრიბუნას წარმოადგენდა. “თეატრი ერის სულის სარკეაო”, ეს სიტყვები ილია ჭავჭავაძეს ეკუთვნის. სწორედ ამიტომ 1879 წელს „სამოციანელებმა“ განაახლეს ქართული თეატრი, ხოლო 1882 წელს ქართულ თეატრში დადგმული დავით ერისთავის „სამშობლომ“ ეროვნული მანიფესტის ხასიათი მიიღო.

მე-19 საუკუნის მე-2 ნახევრის ქართულ მწერლობას, თეატრს, ქართველ განმანათლებლებს და საზოგადოების წარჩინებული მოღვაწეებს უდიდესი წვლილი შექონდა ქართული ტრადიციების, მშობლიური ენის, ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნები საქმეში, ისინი სიტყვით თუ საქმით თავისუფლების იდეას ემსახურებოდნენ.

მე-20 საუკუნე საქართველოსთვის გაცილებით დრამატული გამოდგა ვიდრე წინა საუკუნე. მე-20 საუკუნეში საქართველომ შეაბიჯა, როგორც რუსეთის იმპერიის ნაწილმა. ამ პერიოდში რუსეთში მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკური ცვლილებები აისახა საქართველოზე. მოსახლეობის განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრშია სოციალურ-ეკონომიკური და პოლიტიკური საკითხები. საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოძრაობაში ებმება მოსახლეობის დიდი ნაწილი, წარმოიშვა არაერთი პოლიტიკური პარტია და დაჯგუფება, რომელთა შორის გაცხოველებული ბრძოლა მიმდინარეობს. ლიბერა-

ლურად განწყობილი ინტელიგენციის წრეებში მყარდება ევროპული პარლამენტარიზმის იდეები, რელიგიურ მსოფლმეგრძნებას დევნის მატერიალისტური და ათეისტური სწავლებები, იდეებისა და შეხედულებების პოლარულ სხვაობასა და მათ მიმდევართა რადიკალურ დაპირისპირებაში იკვეთებოდა ეპოქის დრამატიზმი. ახლადჩამოყალიბებული ბურჟუაზია, რომელსაც ძირითადად არაქართველები წარმოადგენდნენ, ძარცვავდა მოსახლეობას და ქვეყნის ეროვნულ სიმდიდრეს, კორუმპირებული ცარისტული ჩინოვნიკობა ეროვნული ნიშნით ავიწროებდა მოსახლეობას. კლასობრივმა დაპირისპირებამ არადამიანური სახე მიიღო. პარტიებსა და პარტიულ ჯგუფებს შორის დაპირისპირება არღვევდა ზნეობრივ ნორმებს. საუკუნოვან ტრადიციებსა და ეროვნულ იდეებს დაუპირისპირდა კლასობრივი და კოსმოპოლიტური იდეები. მწვავედება ტერორი ერის გამორჩეულ მოღვაწეებზე. რევოლუციების ტალღამ გადაუარა რუსეთის იმპერიას. ევროპის ქვეყნები ჩაება მსოფლიო ომში. შიდა პოლიტიკურ დაპირისპირებებსა და ბოლშევიკურ ტირანიას ემსხვერპლა პირველი ქართული რესპუბლიკა. ასეთი იყო ისტორიული სიტუაცია.

„ეროვნული ცნობიერება საუკუნეების მანძილზე ყალიბდება. იგი განპირობებულია ენით, ისტორიით, რელიგიით, ზნე-ჩვეულებებით, ფსიქიკით, ტერიტორიით, მსოფლალქმით, მსოფლგანცდითა და ასე შემდეგ. ყველაფერ ამას ერთიანებს სამშობლოს ცნება... როცა სამშობლოს ცნება ირღვევა, ყველაფერი ეს იშლება, ხალხს ეროვნული კატასტროფა ემუქრება” (ბაქრაძე 2004: 220). მე-20 საუკუნის დიდი ქართველი მოღვაწე სანდრო ახმეტელი თეატრის დანიშნულებას ხედავდა ერის გადაგვარების წინააღმდეგ ბრძოლაში. ამდენად, მისი ძიებები მხოლოდ ესთეტიკურ სივრცეში არ უნდა განიხილებოდეს, არამედ ეროვნულ, პატრიოტულ სივრცეშიც. ამიტომაც მისი ძიებები თეატრალური ფორმის საკითხში დაკავშირებული ქართული ეროვნული ხასიათების, ქართველის, როგორც განსაკუთრებული ტიპის ძიებასთან. სანდრო ახმეტელი იბრძვის იმისათვის, რომ ქართულ სცენაზე ქართული დედა – ძარღვი სუფევდეს, რომ ყველა სცენური გამომსახველობითი საშუალებები პლასტიკა, ინტონაცია, სტილი ქართული იყოს. მას მიაჩნდა, რომ ქართულ თეატრში ქართველი ერის სული უნდა სუფევდეს, რომ თეატრი უნდა იქცეს ტაძრად, „სადაც ერი ხარობს, ერი იტანჯვის თავის საკუთარი ფორმით”. თეატრმა უნდა გვიჩვენოს რა ასულდგმულებს ქართველს, რატომ იცინის ქართველი, როდესაც სტირის მისი გული? „სიცილი და ხარხარი, უდიდესი პროტესტია ქართველისა. სიცილი და ხარხარი – ეს მხოლოდ ფორმაა ქართველი ადამიანის რელიგიური ინტუიციისა. სიცილი და ხარხარი ბუნტური თვისებაა ქართველი ადამიანის სულისკვეთებისა” (ახმეტელი 1978: 93). სანდრო ახმეტელის ოცნება იყო ისეთი თეატრის შექმნა, რომელიც ქართველთა მისტერიად იქცეოდა.

1915 წლის 11 მაისს სახალხო სახლში წაკითხულ ლექციაზე “არის თუ არა ქართული თეატრი – ქართული?” სანდრო ახმეტელი სვამს კითხვას: „არის თუ არა ქართული თეატრი – ქართული? რასაკვირველია, არისო, მეტყვის ბევრი, და განა შეიძლება არ იყოს ქართული? განა წარმოსადგენია, რომ ის თეატრი, რომელიც აი, რა ხანია ასე პირნათლად ემსახურება ჩვენს ერს, იცავს თავის ენას, უღვიძებს ქართველთ სამშობლოსადმი სიყვარულს, შეიძლება ქართული არ იყოს? განა ის თეატრი, რომელმაც მოგვცა საუკეთესო მსახიობნი: ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ვ. გუნია, კოტე მესხი, -შეიძლება ქართული არ იყოს?

და თავად სცემს პასუხს: „ დიახ, პირდაპირ ვიტყვი, – შეიძლება.

...ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ მას ჩვენ, როგორც თავისებურ მსოფლიო ინდივიდუმს? რით განირჩევა იგი სხვისგან? ვიცნობთ ჩვენ მის რელიგიურ ლტოლვილებას, რელიგიურ ექსტაზს? შეგვიძლია ვთქვათ, განვმარტოთ, თუ რა ფორმებში ხატავს იგი თავის ექსტაზს?

ვინ არის ქართველი? ვიცნობთ ჩვენ მის ფსიქოლოგიას? ვიცნობთ ჩვენ მას როგორც თავისებურ ტიპს, ჩამოყალიბებულს საქართველოს ისტორიის პირობებში? გვითხრა თეატრმა, ვინ არის, ვინ, რაგვარია ქართველი როგორც ადამიანი?” (ახმეტელი 1978: 92).

სანდრო ახმეტელმა მთელი თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე არაერთი მნიშვნელოვანი კვლევა განახორციელა ქართული ეროვნული თეატრალური ფორმის ძიებაში. სანდრო ახმეტელის თეორიული ნააზრევი აისახა მის პრაქტიკულ თეატრალურ საქმიანობაში. იგი იკვლევს ქართველს, როგორც ინდივიდს, როგორც განსაკუთრებული ფსიქოლოგიის მატარებელ ადამიანს, იკვლევს მისი მეტყველების, მოძრაობის მანერას. ქართულ ხასიათებს ეძებს საქართველოს ისტორიაში, ქართულ ლიტერატურაში, ფოლკლორში, ხალხურ თეატრალურ სანახაობებში. სანდრო ახმეტელს მიაჩნია, რომ ხელოვნებამ, თეატრმა უნდა იკისროს ეროვნული თვითშეგნების, ერის სულიერი გადარჩენის მისია. ხელოვნება მხოლოდ ნაციონალური შეიძლება იყოს, მიაჩნია მას და მთელ თავის ნიჭსა და შრომას ნაციონალური კულტურის, თეატრის სამსახურს უძღვნის.

კოტე მარჯანიშვილმა ლოპე დე ვეგას “ცხვრის წყაროთი” დაიწყო ახალი ეპოქა ქართული თეატრის ისტორიაში. ქართულ თეატრში მოსული მარჯანიშვილი რეჟისორად სანდრო ახმეტელს იწვევს, მისი თითქმის ყველა დადგმის თანაავტორად აცხადებს. აძლევს მას დამოუკიდებელ დადგმებს, იგი ენდობა, მას მოსწონს ახალგაზრდა ენერგიული რეჟისორი. ოსკარ უაილდის “სალომეაზე” არ ჰქონდა დასრულებული მუშაობა სანდრო ახმეტელს, როდესაც 1923 წლის 2 იანვარს ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილ ერთდროულ გაზეთში “ქართული თეატრი” აქვეყნებს სტატიას “ახალი სახიობა”. “მომავალი ჩვენი დიდია, თვალმიუწვდომელი. გვაქვს მრავალ-

ფეროვანი საშუალებანი, ღვთაებრივი ნიჭი, უნარი და ნაზი, მგრძნობიარე ბუნება”(ახმეტელი 1978: 202).

„ახალი სახიობის” გამოქვეყნების შემდეგ აპატიმრებენ სანდრო ახმეტელს და „სამხედრო ცენტრის წევრობის” ბრალდებით დახვრეტას მიუსჯიან. საექვოდ ემთხვევა სანდრო ახმეტელის დაპატიმრება ქაქუცა ჩოლოყაშვილის მოძრაობის გააქტიურებას, საქართველოში მასობრივი რეპრესიების დაწყებას. რა თქმა უნდა წერილის პათოსი არ გამხდარა დაპატიმრების მიზეზი, თუმცა ამანაც ითამაშა გარკვეული როლი. დაპატიმრების მიზეზი მისი უდრეკი ეროვნული პოზიცია და პოლიტიკური წარსული იყო. 1924 წლის აჯანყების მზადების პერიოდში სანდრო ახმეტელი თანამოაზრეებთან ერთად ქმნის მსახიობთა კორპორაცია „დურუჯს”. კორპორაცია. „დურუჯის” შეკრებები შეთქმულთა შეკრებებს გავდა. ახმეტელის თეატრიც შეთქმულთა თეატრი იყო. არაფერი შემთხვევითი არ არის. დაპატიმრებამდე დასადგმელად აკრძალეს ოსკარ უაილდის „სალომეა”. პირველ ჯერზე დასახვრეტად განწირული ახალგაზრდა რეჟისორი გადაურჩა რეპრესიებს. აჯანყების მარცხის შემდეგ სანდრო ახმეტელი აკეთებს ჩანაწერს „შორაპანი-ტიფლისი...”(ახმეტელი 1978: 339). როგორც ცნობილია 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების მონაწილენი შორაპანში სატვირთო ვაგონებში დახვრიტა ტალახაძის სადამსჯელო რაზმმა.

აჯანყების მარცხის შემდეგ სანდრო ახმეტელმა რუსთაველის თეატრში დადგა ანტონ გლებოვის „ზაგმუკი”. რეჟისორმა სპექტაკლში ხაზი გაუსვა ხალხის სწრაფვას თავისუფლებისაკენ. განსაკუთრებული ორგანიზებულობით გამოირჩეოდა სახალხო აჯანყების სცენები.

„ზაგმუკი” აღიარა მაყურებელმა და სპეციალისტებმა. აშკარად იგრძნობოდა, რომ სანდრო ახმეტელი ითვისებდა დროის მოთხოვნას და ცდილობდა დაემკვიდრებია პოლიტიკური იდეის თეატრი. ეს სპექტაკლი მმართველი იყო ფართო მაყურებლისადმი. რეჟისორი ცდილობდა მაყურებელთან მისთვის გასაგებ ენაზე ელაპარაკა. გამოეხატა გმირული და რაინდული იდეალი. გლებოვის „ზაგმუკის” სიუჟეტში ასახულია ბაბილონელთა ასურეთის ბატონობის წინააღმდეგ აჯანყება და მარცხი. ვფიქრობ, ეს სპექტაკლი ქართველ პატრიოტთა 1924 წლის აჯანყების გამოძახილი უნდა იყოს. მიუხედავად იმისა, რომ არ არსებობს არანაირი წყარო იმის დასამტკიცებლად, რომ „ზაგმუკის” დადგმა რუსთაველის თეატრში 1924 წლის აჯანყებას უკავშირდება, მაგრამ ისტორიული რეალობის გათვალისწინებით და ახმეტელის მებრძოლი თეატრის იდეის საფუძველზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სანდრო ახმეტელი სწორედ ამ სპექტაკლით გამოხატავს თავის პროტესტსა და დამოკიდებულებას ამ ტრაგიკული ისტორიული მოვლენის მიმართ.

სარეპეტიციო დღიურებში მოკლე ჩანაწერებია. თუ შევადარებთ სანდრო ახმეტელის სხვა სპექტაკლების რეპეტიციების დღიურს, რომლებშიც დეტალურად არის აღწერილი რეპეტიციების მსვლელობა და რეჟისორის მი-

თითებები დავინახავთ რომ “ზაგმუკის” რეპეტიციების დროს რეჟისორი ცოტას ლაპარაკობს, იძლევა ზუსტ და მოკლე განმარტებებს. მის ირგვლივ თანამოაზრეებს აქვთ თავი მოყრილი (სპექტაკლში ძირითადად კორპორანტები არიან დაკავებული). რეპეტიციები შეთქმულთა თავყრილობას წააგავდა.

„ზაგმუკს“ მოყვა სანდრო შანშიაშვილის „ანზორი“ (ვსევოლოდ ივანოვის „ჯავნოსანი 14-69“). პიესაში მოქმედება ციმბირში იშლება, სანდრო შანშიაშვილმა იგი კავკასიაში, კერძოდ კი დაღესტანში გადმოიტანა, ციმბირელები ლეკებით შეცვალა. სიუჟეტს ცვლილება არ განუცდია, მაგრამ ხასიათები მკვეთრად განხვევული გამოვიდა. ძირითადი აქცენტი რეჟისორმა გადაიტანა მასის ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობაზე. მასობრივ სცენებში ყველა ადამიანს, გჯუფის ყველა მონაწილეს განსხვავებული ნიშნები ჰქონდათ. მას პირველ პლანზე ჰქონდა გადმოტანილი მასის ემოციური განწყობა, რაც თავისთავად გამოიხატებოდა საერთო ემოციურ ატმოსფეროში და ერთიან პლასტიკურ გადაწყვეტაში. სანდრო ახმეტელისათვის ხალხი იყო მთავარი, ხალხის თავისუფლებისათვის ბრძოლის სულისკვეთების გადმოცემა. გმირობისა და რაინდული მგზნებარების იდეალს სანდრო ახმეტელი ქართველ ადამიანში ხედავდა და სურდა მისი თეატრალური განსახიერება. საქართველოს ისტორიის ფურცლები მოგვითხრობენ ქართველი ხალხის გმირულ ბრძოლებზე, მოგვითხრობენ მის ვაჟკაცობაზე, მის ზნეობრივ სიმტკიცესა და სიხალისეზე, რაკი ეს მძაფრი, ტრაგიკული და ამასთანავე საოცრად მხნე და ამაყი სული ქართველისა შეადგენს ჩვენი ისტორიის მთელ შინაარსს, ამიტომ არ შეიძლება ქართული თეატრის შემოქმედებითი საფუძვლები ერის ისტორიისა და ქართველი კაცის ამ თავისებურებებს არ ემყარებოდეს. ყოველივე ეს ნათლად იკითხება მის თეორიულ ნააზრევსა და პრაქტიკულ თეატრალურ საქმიანობაში.

1930 და 1933 წლის მოსკოვის გასტროლებზე რეჟისორს საყვედურობდნენ ზედმეტი ეგზოტიკურობის გამო. სანდრო ახმეტელი ასეთ შეფასებებს დაუფარავად პასუხობდა: „ზოგიერთის მიერ ჩვენი სპექტაკლის შეფასებაში დიდმპყრობელურ სულისკვეთებას ვგრძნობ... მე მესმის ასეთი ლაპარაკი... ნაციონალისტური ფორმააო... რაკი გლეხი ჩოხაშია გამოყვანილი ეს ნაციონალისტურია, ნაციონალისტური გადახრააო... მე ამგვარ ლაპარაკს ვთვლი დიდმპყრობელურ ნაციონალურ გადახრად“ (ახმეტელი 1978: 246). 1933 წელს ბოლშევიკების დედაქალაქ მოსკოვში რუსულ დიდმპყრობელობაზე საუბარი საბჭოთა წყობის წინააღმდეგ გამოსვლის ტოლფასი იყო.

„ლამარა“, „ანზორი“, „თეთნულდი“ და შემდეგ „ინ ტირანოს“, ანუ ტირანიის წინააღმდეგ. ამ თანმიმდევრობას თავისი ლოგიკა ჰქონდა. სანდრო ახმეტელმა იპოვა ის ძარღვი რომელიც ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა შილერმა ჩადო „ყაჩაღებში“, მეტიც მას სულ სხვა ჟღერადობა, ტირანიის წინააღმდეგ აქტიური ბრძოლის პათოსი შესძინა.

რეჟისორს სპექტაკლში ძირითადი აქცენტი გადატანილი ჰქონდა აჯანყებული სტუდენტების ერთსულოვნებაზე. ყოველ მათგანს საკუთარი სახე, საკუთარი შინაგანი სამყარო ჰქონდა, ყოველი მათგანი გამორჩეული იყო როგორც ინდივიდი, მათ მხოლოდ ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეა აერთიანებდა. სპექტაკლის ცენტრალური სცენა იყო ე.წ. „ბოჰემიის ტყე“. ტყეში კარლოსის ამბოხებულ თანამოაზრეებს მოეყარათ თავი. სცენაზე იდგა უზარმაზარი შავი ხე, რომელსაც მყარი, ძლიერი ფესვები ღრმად გაედგათ კლდოვან ნიადაგში. სცენაზე დადგმული ეს კონსტრუქცია ტყის ილუზიას ქმნიდა. ამავე დროს ეს ხე ერთგვარი სიმბოლო იყო სიძლიერის, ტირანიის წინააღმდეგ ამხედრებული ახალგაზრდების ურყევი ნებისყოფისა. კლდოვან ნიადაგში ფესვგამდგარ საუკუნოვან ხეს დროთა უკუღმართობით ფულურობები გასჩენოდა, მაგრამ იგი მაინც ურყევად, ამაყად იდგა. და სწორედ აქ ჰპოვა თავშესაფარი კარლ მოორმა და მისმა მეგობრებმა, და არა მოორების საგვარეულო სვეტებიან დარბაზებში. შეთქმულთა პირველი სცენა, სადაც ახალგაზრდა სტუდენტების ღრეობა არის ნაჩვენები, რეჟისორმა ნესტიან სარდაფში, ლუდხანაში წარმოგვიდგინა. აქ კარლოსი და მისი მეგობრები მითოლოგიურ ტიტანებს ჰგავდნენ, რომლებსაც ცა მხებზე ედოთ. და შემდეგ, ბრძოლის ჟინით აღტკინებული კეთილშობილი მეზობლები ბოჰემიის ტყის მკვიდრებად გვევლინებიან. თითქოს ტიტანებმა თავი იხსნეს და თავიანთ ძველ, მყარად ფესვგამდგარ გარემოს დაუბრუნდნენ. საკუთარი თავისუფლების შეგრძნება აძლევდა სტუდენტებს თავისუფლებისათვის, ტირანიის წინააღმდეგ ბრძოლის იმპულს. მხატვარ ირაკლი გამრეკელის მიერ შექმნილი ბოჰემიის ტყე, თავისი ორიგინალობით, მხატვრული განზოგადებისა და მასშტაბურობით უდიდესი მოვლენა იყო ქართული სცენოგრაფიის ისტორიაში. “ყაჩაღებმა” შეაჯამა სანდრო ახმეტელისა და რუსთაველის თეატრის განვლილი გზა და ისტორიაში დარჩა, როგორც ტირანიის წინააღმდეგ („ინ ტირანოს“) ბრძოლის დიდი სიმბოლურ-მეტაფორული სახე.

დასკვნა. მიუხედავად თეატრში მცირე ხნის მოღვაწეობისა, სანდრო ახმეტელმა შექმნა მთელი ეპოქა ქართული თეატრის ისტორიაში. მან შემოქმედებით მწვერვალს მიაღწია, მაგრამ ეს არ იყო ზენიტი. იგი 1937 წლის რეპრესიებს ემსხვერპლა. ბოლშევიკური ტერორის ეპოქაში, როდესაც ინტერნაციონალურ აზროვნებას ამკვიდრებდნენ სანდრო ახმეტელის აზროვნება და მოღვაწეობა უკავშირდება ეროვნული იდეალების ძიებასა და ქართული ცნობიერების დამკვიდრებას. “დიახ, ქართველი ვარ – ამაყი, თავმომწონე” (ახმეტელი 1978: 210) – ეს მისი სიტყვებია.

საქართველოს ისტორიაში ცნობილია ფაქტები, როგორ იკრძალებოდა ეროვნული სამოსის ტარება, ქართული ენის საჯაროდ გამოყენება, იყო მცდელობა კონტიტუციიდან ქართული ენის, როგორც სახელმწიფო ენის ამოღებისა, ცნობილია როგორ გვახვევდნენ თავს უცხო ენასა და კულტურას. რუსიფიკაცია შეცვალა ბოლშევიკურმა ინტერნაციონალიზაციამ, შემ-

დეგ გლობალიზაციამ, თუმცა ეს მხოლოდ სიტყვათა მონაცვლეობაა, არსი კი იგივე დარჩა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ახმეტელი 1958: ახმეტელი სანდრო, „კრებული“. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი.
2. ახმეტელი 1978: ახმეტელი ალექსანდრე, „დოკუმენტები და ნარკვევები“ გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბილისი.
3. ახმეტელი 1987: ახმეტელი ალექსანდრე, „დოკუმენტები და ნარკვევები“, ტ.2, ნიგნი I. გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბილისი.
4. ბაქრაძე 2004: ბაქრაძე აკაკი, „თხზულებანი“, ტ. III. გამომცემლობა „ნეკერი“, თბილისი.
5. ვახვახიშვილი 1968: ვახვახიშვილი თამარ, „კოტე მარჯანიშვილის ექვსი სპექტაკლი“. გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი.
6. კიკნაძე 1975: კიკნაძე ვასილ, „სივრცე თეატრისა“. გამომცემლობა „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, თბილისი.
7. კიკნაძე 1977: კიკნაძე ვასილ, „სანდრო ახმეტელი“. გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი.
8. კიკნაძე 2001: კიკნაძე ვასილ, „ქართული დრამატული თეატრის ისტორია“ ტ.1, გამომცემლობა „საარი“, თბილისი.

თეა ცაგურია
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ფილოლოგიის დოქტორი
საქართველო, ბათუმი

ვეფხისტყაოსნის ბაჰსტის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში (აქტუალობა, ჰითხვის ბაჰსტა და სწავლების მეთოდები)

აბსტრაქტი. ვეფხისტყაოსანი მე-12 საუკუნეში შექმნილი, ჩვენამდე მოღწეული ერთადერთი პოემაა. ვეფხისტყაოსანი მსოფლიო ლიტერატურული მემკვიდრეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლია. იგი როგორც ქართულ, ასევე მსოფლიო ლიტერატურაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს და აღიარებულია როგორც შუა საუკუნეების უნიკალური ლიტერატურული ნაწარმოები.

საკვანძო სიტყვები: ვეფხისტყაოსანი; აქტუალობა; სასცენო მეტყველება, კითხვის ტექნიკა.

შესავალი. ნოდარ დუმბაძე „ვეფხისტყაოსანზე“ წერდა – „კაცობრიობის გაჩენის დღიდან არც ღმერთისთვის, არც სიყვარულისთვის, არც მეგობრობისთვის, არც ვაჟკაცობისთვის, არც ქალისთვის, არც კაცისთვის, არც მზისთვის, არც ცისთვის, არც დედამიწისთვის ასეთი დიდებული ჰიმნი ჯერ არავის არ უმღერია! (ნოდარ დუმბაძე, „ჩემი რუსთაველი“)

საუკუნეების განმავლობაში პოემა გახდა ქართული იდენტობისა და ერის ისტორიული და კულტურული მეხსიერების უმნიშვნელოვანესი ნაწილი.

ვეფხისტყაოსნის ტექსტი ერთგვარი საცნობარო ტექსტია, საიდანაც ადამიანები საუკუნეების მანძილზე იღებდნენ პასუხებს კითხვებზე – სიყვარულის, მეგობრობის, ურთიერთობებისა და სხვათა შესახებ.

ვეფხისტყაოსანზე შექმნილია ლექსები, თქმულებები, სიმღერები, თამაშები. ჩამოყალიბდა „რუსთველოლოგია“ როგორც ქართველოლოგიის დარგი, რომელიც იკვლევს ავტორთან და მის პოემასთან დაკავშირებულ პრობლემატიკას ტრადიციებისა და თანამედროვეობის კონტექსტში. ვეფხისტყაოსნის მნიშვნელობაზე ისიც მეტყველებს რომ საქართველოში დღემდეა შემორჩენილი ტრადიცია ქალისთვის მზითევაში „ვეფხისტყაოსნის“ გატანება, როგორც ყველაზე ძვირფასი საჩუქრის.

ხალხურმა ზეპირსიტყვიერებამ ასეთი ლექსი შემოგვინახა:

„ქალი მყავდა მშვენიერი,
თავმორთული, კაოსანი,
გავატხოვე, გავატანე
ჩემი ვეფხისტყაოსანი.
ნაეკიტხათ ვერ გაეგოთ,

თურმე იყო ვიროსანი,
ისევ უკან დავიბრუნე
ჩემი ვეფხისტყაოსანი.

ამ ხალხურ ლექსში აღსანიშნავია ის, რომ სიძით უკმაყოფილო, ქალს კი არ იბრუნებს, არამედ ვეფხისტყაოსანს, რაც იმაზე მეტყველებს თუ რა ძვირფას საუნჯედ ითვლებოდა იგი.

კიდევ ერთი ტრადიცია ვეფხისტყაოსნის ზეპირად სწავლისა და კითხვის ტრადიციაა. ეს ტრადიცია თაობებიდან თაობებს გადაეცემოდა, რაც ერთ-ერთი ხელშემწყობი იყო იმისა, რომ პოემამ დღეს ჩვენამდე მოაღწია მიუხედავად უამრავი ისტორიული ქართველებისა რაც ქვეყანამ გამოიარა საუკუნეების მანძილზე.

2015 წელს "ვეფხისტყაოსნის" ზეპირად ცოდნის ტრადიციას არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი მიენიჭა.

აკაკი წერეთელი წერდია „უმისოდ დიდებული ოჯახი დიდებულად არ იწოდებოდა, რაც უნდა სიმდიდრით სავსე ყოფილიყო, ის ქორწილი საქებრად არ ჩაითვლებოდა, და ის მზითვი მზითვად არ იხსენებოდა, თუ რომ მზითვის სიაში პირველი „ვეფხისტყაოსანი“ არ იქნებოდა მოხსენიებული“ (მენაბდე, 1967:78)

მსჯელობა

პოემა, შექმნიდან დღემდე არ კარგავს აქტუალობას, სოციალურ თუ კულტურულ განვითარებასთან ერთად ინტერესი მის მიმართ სხვადასხვა კუთხით აქტიურდება. იყო მრავალი მცდელობა პოემის ინსცენირებისა, დადგმისა და ეკრანიზაციისა. ვეფხისტყაოსნის თეატრში დადგმის სურვლი ჰქონია გიორგი ერისთავსა და კოტე მარჯანიშვილს.

„ქართულ სცენაზე 1895 წლის 21 მაისს პირველად დაინიშნა ა. თამაზაშვილის მიერ ინსცენირებული „ვეფხისტყაოსნის“ პრემიერა.

1912 წლის 24 თებერვალს ქუთაისის თეატრში მსახიობ ვ. ბარველს თავადვე დაუდგამს „ვეფხისტყაოსანი“ 6 მოქმედებად.

1927 წელს რუსთაველის თეატრში გაიმართა შოთა რუსთაველის საღამო, მსახიობები კითხულობდნენ ნაწყვეტებს პოემიდან.

1937 წელს უკვე მარჯანიშვილის თეატრმა მოაწყო რუსთაველის საღამო.

1952 წლის 12 მაისს შ. ადეიშვილმა სოხუმის პედაგოგიურ ინსტიტუტში წარმოადგინა 5 დრამატული სცენა „ვეფხისტყაოსნიდან.“

1960 წელს კრაკოვის პოეტურმა თეატრმა (პოლონეთი) მოაწყო „ვეფხისტყაოსნის“ ლიტერატურულ-თეატრალური კითხვა.

1966 წლის 27 სექტემბერს, რუსთაველის დიდ იუბილესთან დაკავშირებით, „ვეფხისტყაოსნის“ პრემიერა გაიმართა შოთა რუსთაველის თეატრში (ლიტერატურულ-დრამატული კომპოზიცია). მონაწილეობდნენ: სერგო ზაქარიაძე, ზინაიდა კვერენჩილაძე, სალომე ყანჩელი, მედეა ჩახავა, გურამ

სალარაძე, ეროსი მანჯგალაძე, ბუხუტი ზაქარიაძე, კოტე მახარაძე, იზა გიგოშვილი, ბელა მირიანაშვილი, ნუგზარ ჯუღელი, ჯემალ მონიავა, ედიშერ მაღალაშვილი, ლეილა ძიგრაშვილი, დავით პაპუაშვილი, მერაბ თავაძე, გია მატარაძე, გოგი ხარაბაძე...

ამავე პერიოდში ბათუმის თეატრმა გონიოს ძველ გალავანზე ღია ცის ქვეშ დადგა ფრიდონ ხალვაშის „რუსთაველი“.

ონის სახალხო თეატრმა – დ. კასრაძის „ლეგენდა რუსთაველზე“;

თბილისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში დაიდგა ი. ვაკელის პიესა „რუსთაველი“, რომელიც ცოტა ადრე ტყიბულის თეატრმა განახორციელა;

ხაშურის თეატრის სცენაზე – „თქმულება შოთა რუსთაველზე“;

1966 წლის 18 სექტემბერს დაიდგა რაჭაში.

2003 და 2016 წლებში რობერტ სტურუასაც ჰქონია დადგმის მცდელობა.

2016 წელს დადგა, პანტომიმის სახელმწიფო თეატრში, ამირან შალიკაშვილმა (მეტრეველი, 2025).

„საქართველოში „ვეფხისტყაოსნის“ ეკრანიზაციაზე ლამის კინემატოგრაფის გაჩენის დღიდან საუბრობენ. უკანასკნელი ერთი საუკუნის განმავლობაში დაინერა არა ერთი სცენარი, დასახელდა არაერთი საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორი... მაგრამ ჩანაფიქრი ბოლომდე ვერავინ მიიყვანა.“

„ვეფხისტყაოსნის“ მიხედვით სრულმასშტაბიანი მხატვრული ფილმის გადასაღებ კინოსცენარზე მუშობა ცნობილმა მწერალმა და მსახიობმა, შალვა დადიანმა გასული საუკუნის 10-იანი წლებში დაიწყო. 1956 წლის ოქტომბერში „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებულ წერილში („მე და კინო“) დადიანი ამბობს, რომ 1911 წელს მიმოწერა ჰქონდა ფრანგულ კომპანია „პათესთან“ (Pathé).“

ამ ჩანაფიქრს პირველმა მსოფლიო ომმა შეუშალა ხელი.

შემდეგი მცდელობა 1920 წელს იყო.

„სახკინმრეწვის დირექტორ-განმკარგულებელი, გერმანე გოგიტიძე, საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობის დავალებით ევროპაში გაემგზავრა ფრანც ლანგთან მოსალაპარაკებლად“ – ეს მცდელობაც უშედეგოდ დასრულდა.

ექსპერიმენტის სახით გადაღებული იქნა რამდენიმე ეპიზოდი, რომელიც მოიცავდა ქაჯეთის ციხის აღებას და ნესტან დარეჯანის განთავისუფლების სცენას.

კიდევ ერთი მცდელობა 1934 წელს იყო „საქართველოს სახკინმრეწვა გამოაცხადოს კონკურსი „ვეფხისტყაოსნის“ საუკეთესო სცენარზე.“

შემდეგი მცდელობა მიხეილ ჭიაურელს ჰქონდა, თუმცა ისიც უშედეგოდ დასრულებულა, ერთ-ერთ სირთულეს წარმოადგენდა ნაწარმოების სამეტყველო ენა.

„მოიკოჭლებდა კინემატოგრაფიული მეტყველება, პოემის ახლებური ჭერეტა, რასაც უნდა განესაზღვრა ფილმის მხატვრული ჟღერადობა“ (რეხ-ვიაშვილი, 2021).

„შოთა რუსთაველისა და მისი პოემის ირგვლივ შექმნილია: 5 ოპერა, 2 ბალეტი, 2 ორატორია, ერთი კანტატა, ერთი ინსტრუმენტული კონცერტი, ორი საგუნდო, ერთი სიმფონიური და ერთი ცქორეოგრაფიული პოემა; ასევე – გუნდები, სიმღერები, ქორალები, ფრესკები, ოდები, საერო ჰიმნები, ქართული ხალხური სიმღერები და მათი დამუშავებანი.“ (მეტრეველი, 2024)

ხელოვნური ინტელექტის გამოჩენასთან ერთად საკითხი ისევ გააქტიურდა, შეიქმნა მცირე ზომის სიუჟეტები, სადაც ძირითადი აქცენტი პოემის ნაკითხვაზეა და ვიზუალური მხარე უფრო დანამატს, ანტურაჟსა წარმოადგენს. (პროექტის ავტორები: ირაკლი ჟორჟოლიანი, ვახტანგ გიორგობიანი AGI studio).

იხილეთ ბმული: <https://www.youtube.com/@AI-Rustaveli>

საბოლოო ჯამში, ბვერი მცდელობის მიუხედავად „ვეფხისტყაოსნის“ სრულყოფილად, არც ინსცენირება მოხერხდა, არც დადგმა და არც ეკრანიზაცია. ზოგ შემთხვევაში მიზეზი ობიექტური იყო, ზოგშიც სუბიექტური – აზრთა შეუთავსებლობა და წინააღმდეგობები, დიდი პასუხისმგებლობაც და შიშიც, პოემის ეპიკური მასშტაბებიც გარკვეულ წილად ხელს უშლის მის სცენაზე განხორციელებას და ეკრანიზაციას. თუმცა ცხადია, რომ ეს უკვდავი პოემა საუკუნეებია განსჯის, შესწავლისა და კამათის საგანს წარმოადგენს, რაც მიანიშნებს იმაზე, რომ მის მიმართ ინტერესი ჯერაც დიდია და დაუსრულებელი.

აღნიშნულიდან გამომდინარე ვფიქრობ, „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვის ტექნიკის შესწავლა მნიშვნელოვანი კომპონენტია სამსახიობო ხელოვნებაში.

ვეფხისტყაოსნის ცოდნა გარდა ინტელექტუალური თვალსაზრისისა, ეროვნულ ღირსებასაც წარმოადგენს, თუმცა ტექსტის დასწვლის გვერდი-გვერდ, პოემის მართებულად კითხვის უნარი მისი არსის გაგების წინა პირობაა.

ტექსტის კითხვის სპეციფიკა

სასცენო მეტყველების მკვლევარმა, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პედაგოგმა, ბაბუღია ნიკოლაიშვილმა თავის წიგნში „სასცენო მეტყველების კომპლექსური სწავლება“ ერთ-ერთი თავი ვეფხისტყაოსნის მხატვრულ კითხვას მიუძღვნა, სადაც მას შეუგროვებია ცნობები იმის შესახებ, საუკუნეების მანძილზე თუ როგორ იკითხებოდა ეს პოემა. ბაბუღია ნიკოლაიშვილი მონაცემებზე დაყრდნობით ადგენს, რომ ისტორიულად, პოემის ნაკითხვის სხვადასხვა ხერხი არსებობდა. „მე – 18 საუკუნიდან ვხვდებით ლექსის მხატვრული შესრულებ-

ბის ძირითად 2 ხერხს: **დამღერებას და სასაუბრო მეტყველებასთან დაახლოებულ რეჩიტატივულ წარმოთქმას**“ (ნიკოლაიშვილი.1987:158)

პლატონ იოსელიანი, „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვის თავისებურებების შესახებ საინტერესო ცნობებს გვანვდის გიორგი მე-13 ის ცხოვრების აღწერისას. „სიყრმიდან განსაზღვრული საღმრთოთა და საეროთა წერილთა, უყვარდა დიდად კითხვა ვეფხის-ტყაოსნისა, ზეპირად, **ძველ დროთა ჩვეულებრივი წესითა**, წარმოთქმიდა ოცდაათსა და მეტსა მუხლთა, ვინაიდან ლექსთანყობასა და გულმხიარულებათა გასაგონად, ტკბილად აბოლოებდა შოთას ტკბილთა ნათქვამთა.“ (ნიკოლაიშვილი.1987:158).

დროთა განმავლობაში ვეფხისტყაოსნის ლექსად ნაკითხვის კულტურა ყალიბდება, ამჟამად ვეფხისტყაოსნის კითხვის სპეციფიკა უკვე მოქცეულია გარკვეულ ჩარჩოებში და კონკრეტული კანონზომიერებით რეგულირდება.

აკადემიკოსმა გიორგი წერეთელი თავის სტატიაში „მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში“ გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ვეფხისტყაოსანი ოქროს კვეთაზეა აგებული. „ვეფხისტყაოსნის პროსოდია ძირითადად „ოქროს კვეთას“ (section aurea) ემყარება. „ოქროს კვეთის“ ანუ „ღვთაებრივი პროპორციის“ გამოვლენა ახლებურად სვამს საკითხს რუსთაველის ლექსის მეტრიკული სტრუქტურის შესახებ, ხოლო მის ავტორს სრულებით განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს მსოფლიო პოეზიის ისტორიაში“ (წერეთელი, 1972:33)

„ვეფხისტყაოსანში“ სულ 1587 სტროფია. თითოეულ სტროფში – ოთხი სტრიქონი, ანუ ტაეპი. ტაეპი იყოფა ორ მუხლად – თითოეულში 8 მარცვალა. სტროფი შედგება 4 სტრიქონისგან ანუ კარედისგან რომელთაც აერთიანებს რითმა, კარედი შედგება 16 მარცვლისგან რომელიც იყოფა 2 ტოლ ნაწილად, რომელიც გაყოფილია ცეზურით. ეს დაყოფა ორგვარია 4/4 – სიმეტრიული და 5/3 ან 3/5 ასიმეტრიული.

სიმეტრიული:

„ფიცით გითხრობ:/ შენგან კიდე / თუ შევიროთ/ რაცა ქმარი, 4/4/4/4/
მზეცა მომხვდეს/ ხორციელი,/ ჩემგან კაცად/ შენაქმარი 4/4/4/4
სრულად მოვსწყდე/ სამოთხესა,/ ქვესკნელს ვიყო/ დასანთქარი, 4/4/4/4
შენი მკლავდეს/ სიყვარული,/ გულსა დანა/ ასაქმარი.“ 4/4/4/4

ასიმეტრიული:

რომელმან/ შექმნა სამყარო,/ ძალითა/ მით ძლიერითა, 3/5/3/5
ზეგარდმო/ არსნი სულითა/ ყვნა ზეცით/ მონაბერიითა, 3/5/3/5
ჩვენ, კაცთა,/ მოგვცა ქვეყანა,/ გვაქვს უთვალავი/ ფერიითა, 3/5/5/3
მისგან არს/ ყოვლი ხელმწიფე/ სახითა/ მისმიერითა. 3/5/3/5

„რუსთაველმა -გამოიყენა ხალხში ძველადვე არსებული ლექსის საზომი შაირი, რომელიც გენიალურმა პოეტმა თავისებურად გადაამუშავა, ტექ-

ნიკურად სრულყოფილი და მუსიკალურად სწორუპოვარი სახე მისცა (ბეგიაშვილი, 1956:34).

პოემაში გამოყენებულია მრავალნაირი პოეტური ხერხი. იგი მდიდარია ფრაზის ბგერითი გამოხატულებით, რაც კითხვისას საოცარ ჟღერადობას იძლევა და გკარნახობს პოემის რითმიულ ნახაზს.

პოემის შიგნით მონოტონურობისა და ერთფეროვნების დასაძლევად რუსთაველი მაქსიმალურად იყენებს შაირის რიტმული წყობის ვარიაციებს. პოეტი აკანონებს შაირის ორ ძირითად სახეს — ე. წ მაღალსა და დაბალს. სა-ნიმუშოდ შეიძლება მოვიყვანოთ შემდეგი მაგალითები:

მაღალი შაირი:

ნახეს უცხო | მოყმე ვინმე. | ჯდა მტირალი | წყლისა პირსა,
შავი ცხენი | სადავითა | ჰყვა ლომსა და | ვითა გმირსა,

დაბალი შაირი:

იყო არაბეთს | როსტევან, || მეფე ღმრთისაგან | სვიანი,
მაღალი, უხვი | მდაბალი, || ლაშქარ-მრავალი, | ყმიანი,

პოემის ლექსის ჟღერადობა ვირტუოზულ სიმაღლემდეა აყვანილი. პოემაში ასევე გამოყენებულია ბგერულ განმეორებათა ორი სახე ასონანსი და ალიტერაცია (ასონანსი ეწოდება ხმოვანთა განმეორებას, ალიტერაცია— თანხმოვანთა პარმონიულ შეწყობას) (ბეგიაშვილი, 1956:34).

ასონანსის მაგალითი:

„მე ვარ არაბი, არაბეთს არს ჩემი დარბაზებია“
მოართვეს, გასცა უზომო, უანგარიშო, ულევნი“.

ალიტერაციის მაგალითი:

„შენნი მჭვრეტნი ჩემთა მჭვრეტთა აგინებენ, არ იდენო“
„ვინ ხარ, ანუ სით მოსრულხარ, სადაური, სით მოსრული?“

ბ.ნიკოლაიშვილი აღნიშნავს რომ „შაირის მხატვრული კითხვის დროს საჭიროა ლექსის რიტმის ძირითადი კანონების დაცვა. სახელდობრ, შაირის ყოველი ტაეპის ბოლოს – აუცილებელი შესვენება, აუცილებელი პაუზა.“

რა თქმა უნდა პაუზა არ უნდა იყოს მექანიკური და იგი აზრობირვად უნდა იყოს გამართლებული და გააზრებული.

„ახალმან ფიფქმან დათოვა, ვარდი დათრთვილა, დანასა//
მოუნდის გულსა დაცემა, ზოგჯერ მიმართის დანასა,//
თქვის: „ჭირი ჩემი სოფელმან ოთხმოცდაათი ანასა,//
მოვშორდი ლხინსა ყველასა, ჩანგსა, ბარბათსა და ნასა.“//

ტექსტში ტაეპის ბოლოს პაუზის გამოყენება ქმნის სპეციფიკურ ინტონაციას, რომელიც პოემისთვის დამახასიათებელ მელოდიკას აყალიბებს.

„აუცილებელია პაუზის გამოყენება, რომელიც თითო ტაეპს ინტონაციურად გამოყოფს და ტაეპში მოთავსებულ სიტყვებს ერთ ინტონაციურ რკალში აერთიანებს, შაირის ყოველი ტაეპის ინტონაციური მონახაზი შემდგომი ტაეპის მოლოდინს ასახავს, გარდა მეოთხე ტაეპისა, რომელიც სრულ კადენციას ქმნის და სამეტყველო ინტონაციას დაასრულებს, წერტილს დაუსვამს.“ (ნიკოლაიშვილი გვ 164)

გარდა ბოლო პაუზისა, ტაეპის შუა ნაწილში, მერვე მარცვლის შემდეგ გვაქვს შედარებით მცირე ცეზურა.

ცეზურა ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს გაპოზა, მოცელება (ლათ. caesura – გაპოზა, მოცელება), ანუ ტაეპის რიტმულ-ინტონაციური პროცესის გამყოფი ბუნებრივი შესვენება; ტაეპის სტრუქტურული ელემენტი.) (საბჭოთა ენციკლოპედია თბ., 1987:189)

ეს არის მცირე „ლუფტ“ პაუზა, რომელიც ტაეპის ზუსტად შუა ნაწილშია მოთავსებული, „ტაეპის ინტონაციაში ცეზურის ალაგას ხდება მელოდიკური ცვალებადობა, რასაც ძველად „ხმის საქცევს“ უწოდებდნენ (ნიკოლაიშვილი, 1987:166)

/ – ცეზურა

// – აუცილებელი პაუზა

„ფიცით გითხრობ: შენგან კიდე /თუ შევირთო რაცა ქმარი,//

მზეცა მომხვდეს ხორციელი,/ ჩემთვის კაცად შენაქმარი,//

სრულად მოვსწყდე სამოთხესა,/ ქვესკნელს ვიყო დასანთქმარი,//

შენი მკლავდეს სიყვარული,/ გულსა დანა ასაქმარი.“ //

სხვა მოსაზრებით ვეფხისტყაოსანი სამ ცეზურიანი, თუმცა ცეზურა ყოველთვის პაუზას არ ნიშნავს.

„დიდი ზომის ტაეპებში მთავარი ცეზურების გარდა არსებობს კიდევ მცირე ცეზურები. მთავარი ცეზურის ადგილი ტაეპში მკაცრად განსაზღვრულია, მცირე ცეზურებისა – არა“ (საბჭოთა ენციკლოპედია თბ., 1987:189).

„ფიცით გითხრობ:/ შენგან კიდე //თუ შევირთო/ რაცა ქმარი“

მცირე ცეზურა წარმოთქმის დროს პაუზას არ წარმოადგენს, იგი ტაეპის სტრუქტურული ელემენტია.

სასურვალაა მთლიანი ტაეპი ერთ ამოსუნთქვაზე იყოს წაკითხული, სუნთქვა იყოს თანაბარზომიერი და ჰაერის დანაკლისით გამოწვეული დისკომფორტი, ასეთის შემთხვევაში, არ იგრძნობოდეს. მხოლოდ ტაეპის ბოლოს გაკეთდეს შეუმჩნეველად ჰაერით შევსება ცხვირით.

ტაეპის ერთ სუნთქვაზე გატანა, სასცენო, დიაფრაგმის ხმით, არც ისეთი მარტივი ამოცანაა, ამიტომ მკითხველის ორგანიზმი ამ ამოცანისთვის უნდა იყოს მზად, როგორც ფიზიოლოგიურად ასევე ფსიქოლოგიურად.

მნიშვნელოვანია წაკითხვისას ყურადღება მიექცეს „და“ კავშრს.

ტექსტში ასევე მნიშვნელოვანი ლოგიკური მახვილის გამოყოფა. ქართულ ენაში რამდენიმე გამონაკლისის გარდა მახვილს სპეციალური ადგილი არ აქვს, გვაქვს მხოლოდ ლოგიკური მახვილი, იგი ერთი და იმავე წინადადებაში შეიძლება სხვადასხვა სიტყვაზე მოვიდეს, ეს დამოკიდებულია თუ რისი თქმა უნდა მოსაუბრეს, ავტორს.

მაგალითად:

„მე დავბრუნდი“ (ვინ დავბრუნდა? როცა მოსაუბრე ამბობს რომ ის დაბრუნდა და არა სხვა).

„მე დავბრუნდი“ (რა ქენი? როცა მოსაუბრე მიდიოდა, მაგრამ დაბრუნდა).

მახვილის გამოხატვის რამდენიმე საშუალება არსებობს: ხმის ამალღებით, სიტყვის რიტმულად გამოკვეთით, მახვილიანი სიტყვის წინ პაუზით, დაყოვნება-შენელებით, ინტონაციური სიმკვრივით, ემოციური გამომსახველობით. თუმცა ამ შემთხვევაშიც დიდი სიფრთხილეა გამოსაჩენი, რადგან უნდა იქნას გათვალისწინებული ტექსტის რიტმი და მელოდიკა „შაირის წაკითხვისას ლოგიკური მახვილის გამოყენების თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ მას პროზასთან შედარებით მეტი სირბილე ესაჭიროება.“ (ნიკოლაიშვილი, 1987:165)

პოემაში მრავალდ გვხვდება სინონიმები, რაც ხაზ უსვამს და აძლიერებს აზრობრივ და შინაარსობრივ მხარეს. „ემოციურ-ინტონაციური მახვილით პოეტი აღწევს აზრობრივი მომენტის მკაფიოდ გამოყოფასაც და ფორმის მხრივაც ეფექტურობას.“ (ბარამიძე, 1958:260)

აზრობრივი მახვილი მოდის სინონიმურ სიტყვებზეც:

„მოდით და ნახეთ ყოველმან შემსხმელმან, შემამკობელმან“

„მოართვეს: გასცა უზომო, უანგარიშო, ულევი“

„ამილახრო, მოასხი რემა, ჯოგი და ცხენია“

„მეფე განყრა, გაგულისდა, ლაშქარნიცა შეუზახნა“

„ადრე მივიდეს მეფისა სახლად, სამყოფად, სარებად“

უარყოფითი ნაწილაკის მქონე წინადადებაში აზრობრივი მახვილი უარყოფით ნაწილაკზე მოდის

„მან მდევართა მიწვენამდის არ უჭვრიტნა, არცა ნახნა“

„რაცა გკადრო, არ გენყინოს, არ გარისხდე, არ გასწყერო“

მსუბუქი მახვილით გამოიყოფა ასევე ასონანსები:

„კარვის კალთა ჩახლათული ჩავჭერ, ჩავაკარაბაკე“

ასევე მახვილი მოდის განმეორებად სიტყვებზე. ინტონაციური მახვილით აღბეჭდილი განმეორება პოეტურ ფრაზას აძლევს მეტ შინაარსობრივ გამოკვეთილობას. (ბარამიძე, 1958:262)

„კვლა საბრალოდ ამიტირდა, კვლა მოედვა ამით ალი“

„**კვლა** მოვიდე შენად ნახვად, **შენთვის** მოვკვდე, **შენთვის** ვირო.“

რუსთაველის მხატვრული მეტყველებისათვის დამახასიათებელია განმეორება-მიმართვანი, ამ შემთხვევაში მახვილი ამგვარ სიტყვებზე მოდის. „ზოგჯერ რუსთაველი დაჟინებით უსვამს ხაზს რომელიმე სიტყვას, ან ცნებას, ან სიტყვის ნაწილს, იმეორებს მას და ამ დაჟინებითი ხაზგასმით აღწევს ძლიერ მხატვრულ ეფექტს.“ (ბარამიძე, 1958:263)

„ცრემლით მითხრა: **შვილო, შვილო**, ცოცხალ ხარ და, სიტყვა თქვია“

„**ღმერთო, ღმერთო**, გეაჯები, რომელი ჰფლობ ქვენა ზესა“

„**ღმერთო, ღმერთო**, მონყალო, არვინ მივის შენგან კიდე“

„გული დადე, დაიჯერე, ვერნაგიტან, **ვერა, ვერა**“

აღსანიშნავია პოემაში ნესტან-დარეჯანის წერლი სადაც თითქმის ყველა სტროფში მეორედება მიმართვა „ჩემო“ ეს სიტყვა აზრობრივი მახვილით გამოიყვანა რადგან იგი ქმნის სტროფების მთავარ ღერძს. „მიმართვა ჩ ე მ ო – არაჩვეულებრივ სიტბოსა და ინტიმურობას აძლევს მთელ უსტარს, ემოციურობის თვალსაზრისით ნესტანის ეს წერილი ძალზე გამოირჩევა ვეფხისტყაოსნის მთელი ტექსტიდან. ამ ემოციურობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტიაგანია ეს მიმართვანი **ჩემო**“ (ბარამიძე, 1958:263)

„ჰე, **ჩემო**, ესე უსტარი არს ჩემგან მონაღვანები“

„ჰხედავცა, **ჩემო**, სოფელი რათა საქმეთა მქმნელია! „

„ხედავ, **ჩემო**, ვით გაგვეყარნა სოფელმან და ჟამმან კრულმან „

„სხვად, **ჩემო**, ჩემი ამბავი ჩემგან არ მოგენერების“

„ბედმან გვიყო ყველაკაი, **ჩემო**, რაცა დაგვემართა“

„ნუცა მტირ და ნუცა მიგლოვ, **ჩემო**, შენთვის დაკარგულსა“

„გადმიკვეთია ალაში, **ჩემო**, ერთისა კიდისა“

ზოგ შემთხვევაში აზრობრივი მახვილი კეთდება ზმნაზე, ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებში სტრიქონში რამდენიმე ზმნაა მიჯრით, რაც ტექსტის გამძაფრებას ემსახურება და ამ შემთხვევაშიც შეიძლება დაისვას ინტონაციური მახვილი ყოველ ზმნაზე, გარდა იმ შემთხვევისა როცა წინადადებაში უარყოფითი ნაწილაკია, ამ შემთხვევაში უფრო ძლიერი მახვილი მასზე გადადის. ასევე, „ზმნების სიუხვე ხელს უწყობს სიტყვის სხვა ნაწილების დაზოგვასა და სტილურ ეკონომიას, აზრის სხარტად და მოკლედ, თანაც მკაფიოდ და ნათლად გამოხატვას.“ (ბარამიძე, 1958:269)

„**გავე, ვიცან, მოვეხვიე. გამიკვირდა** მეცა განა“

„**მაშორვიდა, ვერად ვიცან; მომეახლა**, იყო ნაგი“

„**მას ამსგაგსებდის, ილხენდის, უჭვრეტდის, ეუბნებოდის**“

„**შეხედნა, იცნა, გაიქცა, მისკე მირბოდა, ხლდებოდა**“

იმ ეტაპზე, როცა სტუდენტის სამეტყველო აპარატი უკვე მეტ-ნაკლებად გამართულია, ბგერა მკაფიოა, სტუდენტმა იცის სწორად სუნთქვა, გაჟღერებული აქვს ხმა და ხმის დიაპაზონი მნიშვნელოვნად გაზრდილია, ასევე შეუძლია განსაზღვროს ლოგიკური მახვილი და პაუზა, დიდი სიფრთხილით შეიძლება აფორზმებით დაწყება, მცირე ზომის ტექსტის წარმოთქმა ხდება მარტივ მოძრაობებში და თანდათან გადადის რთულ მოძრაობებში, მნიშვნელოვანია რომ წარმოთქმისას შენარჩუნებული იქნას მეტყველების, როგორც ტექნიკა, ასევე არ დაიკარგოს შინაგანი ემოცია.

როგორც ციტირებიდან ვიგებთ „ვეფხისტყაოსანს“ მომავალი მსახიობის სწავლების პროცესში ბაბულია ნიკოლაიშვილი მნიშვნელოვანი ადგილი ანიჭებდა, იგი არა მარტო ტექსტის კითხვის სპეციფიკის გაცნობით შემოიფარგლებოდა, არამედ ცალკეულ სტროფებს გამოიყენებოდა მეტყველების ტექნიკის დასახვეწად, სუნთქვის სავარჯიშოებისთვის და სხვა. რაც, ვფიქრობ, ტექსტის „გაშინაურებას,“ დასწავლას, დაახლოებასა და შეყვარებას ემსახურებოდა. „მეტყველების ტექნიკის გასავარჯიშებლად, როდესაც სტუდენტის მეტყველება საკმაოდ გამართულია, უფრო რთულ ექსპერიმენტებსაც მივმართავ, სტროფის პირველ, მეორე და მესამე ტეაპებს ჰაერის ერთი შესუნთქვის მარაგზე წრმოვთქვამთ, ხოლო მესამე ტეაპის წარმოთქმის შემდეგ კვლავ ჩავისუნთქავთ ჰაერის ახალ მარაგს“ (ნიკოლაიშვილი, 1987:169).

დასკვნა

ზემოთ მოცემული წესების დაცვის მიუხედავად მთავარი „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვისას არის ის, რომ მკითხველს კარგად ჰქონდეს გაგებული ტექსტის შინაარსი, მისი არსი, იდეა, ტექსტის ესთეტიკა, ავტორის მსოფლმხედველობა და, რაც მთავარია, გრძნობდეს პოემის, როგორც ლიტერატურული შედეგის, ასევე ეროვნულ საგანძურისადმი **პასუხისმგებლობას**, შეიყვაროს იგი და შინაგანად იგრძნოს ნაწარმოების „სული,“ მხოლოდ ამ ყველაფრის გააზრების შემდეგ იქნება შესაძლებელი პოემის სწორად წაკითხვა, როგორც ტექნიკურად ასევე ემოციურად.

ქართულ რეალობაში პეომის მიმართ თითქოს დამკვიდრდა ფრაზა „ვეფხისტყაოსანი ხელშეუხებელია,“ გაჩნდა ერთგვარი კლიშე, რომ მისი რამენაირად დადგმა ან ეკრანიზაცია შეუძლებელია. დიახ, პოემა „ხელის-ხელ საგოგმანებია“ თუმცა ტექნოლოგიების განვითარების ყველა ეტაპზე, როგორც ადრე, ასევე მომავალშიც, ვფიქრობ, პერიოდულად, ისევ გაჩნდება ინტერესი და სურვილი ვეფხისტყაოსნის ფართო ასპარეზზე გატანისა, თითქოს ვერ დავიკმაყოფილეთ ეროვნული ჟინი და მიგვაჩნია კარგად ვერ გავაგებინეთ მსოფლიოს ჩვენი ამ ფასდაუდებელი შედეგის ჭეშმარიტი სიდიადე. სავარაუდოა, ჯერ კიდევ ბევრ მცდელობას ვიხილავთ „ვეფხისტყაოსნის“ მიმართებით, ამიტომაც მიმაჩნია სასცენო მეტყველებაში და არა მარტო, მეტი დრო უნდა დაეთმოს „ვეფხისტყაოსნის“ წაკითხვის სპეციფიკას.

„ქართველ ადამიანს მუდმივად ექნება შიში (ან მინიმუმ უკმარისობის განცდა) იმ ყველაზე დიდი სინმინდისა და სიმაღლის მიმართ, რომელიც განსაზღვრავს მის იდენტობასაც და არსებობის საზრისსაც. ამიტომ, „ვეფხისტყაოსნის“ ჯერ ინსცენირება და მერე მისი თეატრალურ ტექსტად ქცევა დიდი რისკის შემცველია, რადგან, იქ, სადაც რუსთაველის სიტყვა ხმიანებს (თავად მხატვრულ ტექსტში), სხვა სიტყვის (ანუ ინსცენირების, მეორე სიტყვის) ადგილი აღარ რჩება!“ (მეტრეველი:2024)

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბარამიძე, ალ. (1958). შოთარუსთაველი მონოგრაფიული ნარკვევი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა, მეორე ნომერი.
2. ბეგიაშვილი, თ. (1956), ვეფხისტყაოსანზე წასაკითხი ლექციების თეზისები, თბილისი.
3. მენაბდე, ლ. (1967) ვეფხისტყაოსანი და საქართველოს ეროვნულ-გამანთავისუფლებელი მოძრაობის მოღვაწენი (მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარი), თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
4. **მეტრეველი.ვ. (2024) „ვეფხისტყაოსანი“ – დაუძლეველი სიმაღლე ქართული თეატრისა, ჟურნალი თეატრი, II – 4-24 „ვეფხისტყაოსანი“ – დაუძლეველი სიმაღლე ქართული თეატრისა – II – ჟურნალი "თეატრი"**
5. ნიკოლაიშვილი, ბ. (1987) სასცენო მეტყველების კომპლექსური სწავლება, თბილისი.
6. საბჭოთა ენციკლოპედია თბილისი, 1987.
<https://georgianencyclopedia.ge/pdf/11.pdf>
7. რეხვიაშვილი, ჯ. (2021) როგორ ვერ გადავიღეთ ვეფხისტყაოსანი, რადიო თავისუფლება. <https://www.radiotavisupleba.ge/a/როგორ-ვერ-გადავიღეთ-ვეფხისტყაოსანი/31413573.html>
8. დუმბაძე, ნ. ჩემი რუსთაველი.
<http://www.nplg.gov.ge/civil/statiebi/saskolo/Cemi-rusTaveli.htm>
9. წერეთელი, გ. (1972) მეტრი და რიტმი ვეფხისტყაოსანში, საბჭოთა ხელოვნება, მეორე ტომი.
<https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/99067/1/Sabjota-Xelovneba-1972-N2.pdf>
10. <https://www.youtube.com/@AI-Rustaveli>

მუსიკოლოგია

ქეთევან ბოლაშვილი

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის

სახელმწიფო კონსერვატორია

პროფესორი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველო, თბილისი

ჰიერ ბულეზი 100: ზამოქმედებითი პორტრეტი

ჰიერ ბულეზი – მუსიკალური ავანგარდის გამორჩეული ფიგურა, ჩვენი დროის უდიდესი დირიჟორი, პარიზის აკუსტიკის/მუსიკის კვლევის და კოორდინაციის ცენტრის (IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) დამაარსებელი და ცნობილი თეორეტიკოსია, რომლის 100 წლის საიუბილეო თარიღს წელს მთელი მუსიკალური მსოფლიო აღნიშნავს.

ჩვენი მოხსენებაც ბულეზის 100 წლისთავს ეძღვნება და მიზნად ისახავს XX საუკუნის მეორე ნახევრის და XXI საუკუნის პირველი ათწლეულების ამ საკვანძო ფიგურის შემოქმედებითი პორტრეტის წარმოდგენას. საყურადღებოა, რომ ბულეზის შესახებ მრავალი პუბლიკაცია არსებობს, მათ შორის მონოგრაფიებიც, მაგრამ მთლიანი წარმოდგენის შექმნა მის მხატვრულ სამყაროზე, საკომპოზიტორო, საშემსრულებლო, თეორიულ თუ საზოგადოებრივ მოღვაწეობაზე მხოლოდ ახლა გახდება შესაძლებელი, რადგან გვაქვს საშუალება დავაკვირდეთ მის ფიგურას არა პროცესში, არამედ, როგორც გასრულებულ მოვლენას. აქვე დავამატებთ, რომ მოხსენებაზე მუშაობისას ყურადღების ფოკუსირება მოვახდინეთ კომპოზიტორის სხვადასხვა ტიპის ტექსტებზე: სტატიებზე, რომლებიც თავმოყრილია კრებულში *Orientations* (ორიენტირები) (Boulez, 1990), გამომცემლობა Universal-ის მიერ ვებგვერდზე გამოქვეყნებულ კომპოზიტორის კომენტარებზე საკუთარ ნაწარმოებებზე (იხ.: <https://www.universaledition.com/>), სხვადასხვა ინტერვიუზე და, ასევე, რამდენიმე სამეცნიერო კვლევაზე (Dibelius, 1998; Leeuw, 2005).

* * *

ჰიერ ბულეზის შემოქმედებაში „პოსტვებერნიანელთა“ თაობის ისეთი თვისებები აისახა, როგორიცაა, სწრაფვა სტილის სინმინდისკენ, მკაცრი რაციონალიზმი, შეურიგებლობა ყოველგვარ შემოქმედებით კომპრომისთან, სიახლის პათოსი და, ამასთანავე, ტიპურად ფრანგული არტისტიზმი, დახვეწილი გემოვნება და ზომიერების გრძნობა.

პიერ ბულეზის პორტრეტის ცალკეული თვისების გამოსაკვეთად დასაწყისში მოვიყვანოთ მისი რამდენიმე თანამედროვეს გამონათქვამს:

ოლივიე მესიანი: ახალი თაობის კომპოზიტორებს შორის „უპირველეს ადგილზე ვაყენებ პიერ ბულეზს. ის იმდენად გონიერი ადამიანია და იმდენად ნიჭიერი მუსიკოსი, რომ არ საჭიროებს მასწავლებელს <...> იგი ყველაფრის წინააღმდეგ აწყობდა აჯანყებებს“ (Samuel, 1976, p. 111).

დანიელ ბარენბოიმი: „მან მუსიკალური სამყარო შეცვალა, როდესაც ვენის მეორე სკოლა ყველასთვის მისაწვდომი გახდა. იგი, ასევე, ახლებურად ასრულებდა დებიუსის და რაველს. და ჩვენ არ უნდა დაგვაინყდეს, რომ ის, ასევე, თეატრის დიდებული მოღვაწეა. უბრალოდ დაფიქრდით რეჟისორებზე, რომლებთანაც ის მუშაობდა. მას სურდა მუშაობა ვილანდ ვაგნერთანაც, თუმცა ეს თანამშრომლობა ვერ შედგა. შემდეგ მისი მუშაობა პატრის შეროსთან. ეს დიდი წარმატების ნაწილი იყო. მისი შეხედულებანი, ხშირად, ძალზე სცენიური იყო, მუსიკაში იგი თეატრალურ ელემენტებს აღმოაჩენს. ეს არის ის ასპექტი, რომელიც, შესაძლოა, პირდაპირ არ ასოცირდება მასთან, მაგრამ აქვს გარკვეული კავშირები ახალგაზრდობაში ჟანლური ბაროსთან ურთიერთობის, რამაც უზარმაზარი გავლენა მოახდინა მასზე“ (Barenboim, 2014).

ჟან-ლუი ბარო: „მისი მძლავრი აგრესიულობა შემოქმედებითი ვნების ნიშანი იყო, მისი განწყობა მკვეთრად იცვლებდა და უცნაურად აერთიანებდა იუმორს და შეურიგებლობას, დიდ სინაზეს და ქედმაღლობას“ (Barrault, 1974, p. 205).

საიმონ რეტლი: „მან მუსიკა შეცვალა, ჩვენი აზროვნება შეცვალა, მუსიკალური ბიზნესის სტრუქტურირების გზა შეცვალა. უამრავი იდეა, რაც მას ეკუთვნის და რევოლუციურად გვეჩვენება, დღეს ჩვენი მუსიკალური ცხოვრების ნაწილია“ (Rattle, 2014).

ალექს როსი: „ვაგნერის შემდეგ არც ერთი კომპოზიტორი არ ყოფილა ასეთი ჰულიგანი“ (Ross, 2000, p. 94).

პიერ ბულეზი: „რა თქმა უნდა ჰულიგანი ვიყავი. ამის სულაც არ მრცხვენია. 40-50-იან წლებში ძალიან ძლიერი იყო ისტებლიშმენტის მტრული დამოკიდებულება ყველაფრის მიმართ, რასაც ვაკეთებდით. ზოგჯერ იძულებული ვხდებოდი შევბრძოლებოდი საკუთარ საზოგადოებას“ (Boulez, 2008).

კარლჰაინც შტოკჰაუზენი: „ბულეზში აღმაფრთოვანებს ის, რაც არა მაქვს და არც შეიძლება მქონდეს. ბულეზი არის კომპოზიტორი, რომელიც მთლიანად თავისი პროფესიის სრულყოფას და ინდივიდუალური სტილის დახვეწას ემსახურება. მისი ძირითადი მიზანი არის ნაწარმოები <...> და ამ მიზნის მისაღწევად იგი სულ ახალ და ახალ მეთოდებს მიმართავს და ესაა მისი საკუთარი ენის სამყარო. იგი მუდამ ისწრაფვის ტრადიციის შესწავ-

ლისკენ, მაშინაც კი, როდესაც ამ ტერმინს ეჭვის თვალით დაუწყეს ყურება. ბულებს აქვს განსაკუთრებული იდეა: მან უნდა გააგრძელოს ფრანგული ტრადიცია და იცის, როგორ უნდა გააკეთოს ეს. მას აქვს გამოკვეთილი ნება გააგრძელოს სიცოცხლე საკუთარ ნაწარმოებებში; სწორედ ამიტომაც, რომ იგი მუდამ 'დიდი ნაწარმოებებისკენ' ისწრაფვის, როგორც გამოცდილების გაფართოების საშუალებისკენ <...> ბულები ესაა სინთეზური სული, რომელიც შეისწავლის ყველაფერს და შემდეგ საკუთარ სისტემაში აერთიანებს, ისეთ ურთიერთდაპირისპირებულ მოვლენებსაც კი, როგორებიცაა ვენის სკოლა და ფრანგული იმპრესიონიზმი“ (Dibelius, 1998, S. 125).

შტოკჰაუზენის სიტყვებში ყურადღებას იქცევს ტერმინი „ტრადიცია“, რომელიც რამდენადმე უცხოდ ჟღერს ავანგარდისტი კომპოზიტორის მიერ კოლეგის და თანამოაზრის დახასიათებისას. ამასთან, ბულების შემოქმედების დეტალური გაცნობისას ცხადი ხდება მისი მხატვრული აზროვნების ღრმა ფესვები, რაც მისი მუსიკის ისეთ თვისებებში ვლინდება, როგორებიცაა უნიკალური ინტონაცია, გამოკვეთილი მელოდიური აზროვნება[‡], სტილის მთლიანობა და ერთიანობა, მკაცრი ლოგიკა. ბულების მუსიკის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება პოლიფონიურობაა, რეალური თუ ფარული. აღსანიშნავია, რომ ადრეული პერიოდის, უმთავრესად პუანტილისტურ ნაწარმოებებშიც კი, იგი უპირატესობას ანიჭებდა მცირე მოტივებად დანაწევრებულ ჰორიზონტალურ ხაზს, ლინეარულ ლოგიკას და არა „ბგერა-წერტილის“ როლს და მნიშვნელობას. მომდევნო წლებში, ამ პრინციპმა, გამოკვეთილად იმპროვიზაციული მელოდიური სტილის ჩამოყალიბება განაპირობა. ამასთან, ბულების პოლიფონიური აზროვნება დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ჰარმონიის კანონზომიერებებს. მისი ნაწარმოებები მდიდარი და მრავალფეროვანი აკორდიკით ხასიათდება უკიდურესი რეგისტრების გამჭვირვალე სამხმოვანებებიდან და სექსტაკორდებიდან რთულ, კლასტერის მსგავს თანხმოვანებებისა და სხვადასხვა რთული აკორდების პარალელიზმამდე, და ამ თვისებით უფრო მეტად უახლოვდება შონბერგის და მესიანის სტილს, ვიდრე ვებერნისას.

ბულების ინდივიდუალური სტილის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პარამეტრს წარმოადგენს რიტმი. ოლივიე მესიანი წერდა: „ჩემმა რიტმულმა ძიებებმა ყველაზე დიდი გავლენა მოახდინა პიერ ბულებზე. თუმცა, იგი ჩემგან განსხვავებული გზით წავიდა და გონივრულად შეაერთა ისინი ვებერნის სერიულ ხერხებთან და ირაციონალურ სიდიდეებთან, რომლებიც, შოპენის შემდეგ, ასევე იყო გამოყენებული დებიუსის მიერ და სხვაგვარად განხორციელებული ვერაზთან და ჟოლივესთან. რა თქმა უნდა, ბულებმა შეაგროვა, გარდაქმნა ეს ყველაფერი, შემდეგ დაამატა საკუთარი მეთოდი, მაგრამ იგი

[‡] მელოდიურ აზროვნებაში იგულისხმება არა კანტილენური მელოდიკა, არამედ ლინეარული აზროვნების უპირატესობა.

მაინც ჩემი მემკვიდრეა. ისიც უნდა ვაღიარო, რომ მან ყველას გაგვასწრო“ (Samuel, 1976, p. 48).

პიერ ბულეზი სერიალისტი-კომპოზიტორების თაობის ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელია, რომელმაც კომპოზიციის ეს ზოგადი სისტემა საკუთარ აზროვნებას და მსოფლალქმას იმგვარად მოარგო, რომ მიიღო ახალი, ე. წ. სიმაღლეთა მულტიპლიციების, ანუ პროლიფერაციის* მეთოდი. მისი არსი მდგომარეობს სანყისი ბგერათსიმაღლებრივი, დინამიკური, ტემბრული, არტიკულაციური და სხვ. სერიის გაფართოვებაში პირველელემენტისგან წარმოებული სტრუქტურის საფუძველზე, მისი სხვადასხვაგვარი დანაწევრების (სეგმენტირების) გზით. ამ პრინციპთან უშუალოდ არის დაკავშირებული ფორმის გააზრების თავისებურება ბულეზის შემოქმედებაში. მუსიკალური ნაწარმოების ფორმაქმნადობის საკითხებზე იგი ხშირად საუბრობდა სხვადასხვა ინტერვიუში, უძღვნიდა ლექციებს და სტატიებს. ბულეზისთვის მუსიკალური ფორმა მუსიკალური ენის და, უფრო ფართოდ, მუსიკალური გამომსახველობის უშუალო ანარეკლია. „ნებისმიერმა ნაწარმოებმა დამოუკიდებლად უნდა წარმოშვას თავისი ფორმა, რომელიც გარდაუვლად და დაკავშირებული მის შინაარსთან“ – წერს ბულეზი (Boulez, 1990, p. 189). იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ე. წ. „ლოკალურ“ სტრუქტურებს და აღნიშნავს, რომ „სერიულ სისტემას აუცილებლად უნდა მიეყვანა მუსიკა ახალი ფორმის შექმნასთან“, რადგან „შეუძლებელია კვლავ ფიქსირებული, არაფარდობოთი ფორმებით აზროვნება“ (Ibid.). სწორედ ამან მიიყვანა ბულეზი ფორმის სტატიკურ და დინამიკურ, ანუ ფიქსირებულ და მობილურ გააზრებაზე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მან შემოიტანა ტერმინი აკუსტიკაში მიღებული ტერმინი ფორმანტა, რომლითაც მუსიკალური ბგერების სპექტრში წილობრივი ტონების გაძლიერების ველს და შერჩეული „კრიტერიუმების ანსამბლს“ აღნიშნავს.

ბულეზის შემოქმედება იშვიათი ერთიანობით და მთლიანობით ხასიათდება და ამ თვისებით ვებერნისას მოგვაგონებს. მისი პირველივე ნაწარმოებები იმავე თვისებებს ატარებს, რაც გვიან წლებში შექმნილი. მაგრამ შესაძლებელია ცალკეული საეტაპო ნაწარმოებების გამოყოფა, რომლებიც მისი სტილის ახალ თვისებებს ამჟღავნებენ. ასეთებია, მაგალითად, *Le Marteau sans maître*** (უპატრონო ურო***) – ბულეზის შემოქმედების ერთ-ერთი

* პროლიფერაცია (ფრ. *proliferation*) – სწრაფი ზრდა, გამრავლება.

** ყველა ნაწარმოების სახელწოდება მოცემულია ორიგინალის ენაზე. ნაწარმოების პირველი ხსენებისას ფრჩხილებში მოცემულია სახელწოდების ქართული თარგმანი.

*** ნაწარმოების სათაურის ზუსტი თარგმანია „ჩაქუჩი ოსტატის გარეშე“, მაგრამ აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს არა იმდენად კონკრეტული სიტყვების სემანტიკას, რამდენადაც აკუსტიკურ ფაქტორს, ორიგინალურ სახელწოდებაში ორი სიტყვის სანყისი თანხმოვნის „M“ და „M“ თავისებურ თამაშს. ქართულ თარგმანში სათაური „უპატრონო ურო“, ანალოგიურ ეფექტს ქმნის („უ“ და „უ“).

მწვერვალი, მესამე საფორტეპიანო სონატა, რომელიც კომპოზიციის ახალი მეთოდის, ალვატორიკის გამოყენების პირველი მაგალითია მის შემოქმედებაში, ...explosante-fixe... (...აფეთქება-ფიქსირება...) – ორი განსხვავებული თვისების დემონსტრირებაზე კონცენტრირებული ნაწარმოები, ორი Incises (გრაფირება) ფორტეპიანოსთვის (1994 და 2001) და პირველის საფუძველზე შექმნილი „კომენტარები“, სახელწოდებით Sur Incises (Incises-ის მიხედვით) და სხვა. ამგვარად, ბულეზის შემოქმედებას ახასიათებს არა თვისობრივად განსხვავებული შემოქმედებითი პერიოდების მონაცვლეობა, არამედ გრადაციული განვითარება. სწორედ ამაზე მიგვანიშნებს მისი მხატვრული აზროვნების ერთი გამორჩეული თვისება: იგი ხშირად უბრუნდება ერთსა და იმავე ნაწარმოებს და ქმნის მის ახალ ვერსიას, უფრო ზუსტად, მის სრულ ტრანსფორმაციას ახდენს. როგორც დანიელ ბარენბოიმი აღნიშნავს, ბულეზი იღებს პატარა უჯრედს და მისგან ძეგლს აგებს: განავითარებს, აფართოებს და ამდიდრებს ათასი განსხვავებული ფერით (იხ.: Barenboim, 2014).

* * *

ბულეზის შემოქმედებითი სრულად წარმოჩენა ვრცელი მონოგრაფიული შრომის თემაა და სცილდება მოხსენების, თუ სტატიის ფორმატს, მაგრამ სტილის ერთიანობიდან და მთლიანობიდან გამომდინარე, შესაძლებელია, რამდენიმე საეტაპო ნაწარმოების სპეციალური აღნიშვნით, პრინციპული მნიშვნელობის მქონე თვისებებზე ფოკუსირება.

უპირველეს ყოვლისა, გამოვეყოფთ ბულეზის ერთ-ერთი პირველ ნაწარმოებს, 1945 წელს დაწერილ Douze Notations (თორმეტი ნოტაცია) ფორტეპიანოსთვის, რომელიც, ვფიქრობთ, მისი აზროვნების ტიპის თავისებური მოდელია.

ამ ციკლს, უფრო ზუსტად მის რამდენიმე ნაწილს, ავტორი მოგვიანებით რამდენჯერმე მიუბრუნდა და მათ საფუძველზე ახალი ნაწარმოებები შექმნა. 1945 წელს შექმნილი და 1948 წლის პრემიერის შემდეგ დაკარგული Douze Notations, 1977 წელს იპოვეს და „ხელმეორედ დაბადებულმა“ ამ ნაწარმოებმა კომპოზიტორს ახალი იმპულსი მისცა*.

ციკლის თორმეტი პიესა 12 მუსიკალური აფორიზმია, ქესტით გამოხატული მხატვრული იდეა, რომელიც ერთდროულად ერთგვაროვანიცაა და მრავალგვარიც. ერთგვაროვნება ვლინდება ფორმალური ორგანიზების პრინციპში, რომელიც რიცხვ 12-ის აბსოლუტიზაციაზეა დაფუძნებული: თორმეტ 12-ტაქტიან პიესას ერთი 12-ბეგერიანი სერია უდევს საფუძვლად,

* ამ მცირე ციკლიდან ბულეზმა მასშტაბური საორკესტრო ნაწარმოების შექმნა წამოიწყო, რომელიც დაუსრულებელი დარჩა. თორმეტი „ბირთვიდან“ მან ჯერ ოთხი გამოიყენა, მოგვიანებით კიდევ ერთი დაამატა და მათ საფუძველზე საორკესტრო ნაწარმოებები შექმნა (Notations I, II, III, IV და VII).

რომელიც 12 განსხვავებული როტაციითაა გატარებული, გამოყენებულია, ასევე, ტემპის და ხასიათის 12 აღნიშვნა. ყოველი პიესა ერთ კონკრეტულ პრინციპს ემყარება. მაგალითად: პირველი – ვერტიკალის და ჰორიზონტალის უნიფიცირებას, მეორეში კლასტერები დომინირებს, მესამე პოლიფონიური ხერხების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და ა. შ. მაგრამ მათი ეს სხვადასხვაობა არ იწვევს დანაწევრებას, პირიქით, ციკლი უჩვეულო ერთიანობით ხასიათდება, რაც მიიღწევა ერთი სერიიდან გამოკვეთილი სტაბილური ინტონაციებით, რომლებიც სხვადასხვა პიესაში ჟღერს და ქმნის მყარ კავშირების.

როგორც ამერიკელმა დირიჟორმა და პიანისტმა დენის რასელ დევისმა (Dennis Russell Davies, *1944) აღნიშნა: „სოლო საფორტეპიანო Notations, რომლებიც დახვეწილობით და ელემენტურობით შონბერგს (op. 19) და სტრავენსკის (Le Sacre) მოგვაგონებენ, არის ბევრად უფრო რთული საორკესტრო ნაწარმოების შესავალი. საფორტეპიანო ნაწარმოების ვერტიკალურიდან და ჰორიზონტალურიდან იზადება საორკესტროს ახალი განზომილება: მოსმენა შიგნიდან გარეთ“ (Universal Edition, 2020).

1954 წლის დონაუეშინგენის ფესტივალისთვის ბულებმა დაწერა ციკლი სოლისტი მომღერლის (ალტი) და 6 ინსტრუმენტისთვის *Le Marteau sans maître* (1953-54, რედ. 1957) რენე შარის (René Char, 1907-1988) პოემის მიხედვით, თუმცა იქ არ შესრულებულა. მომდევნო წელს კომპოზიტორმა ექვსნაწილიანი ციკლი გადაამუშავა, დაამატა სამი და ამ სახით შედგა მისი პრემიერა ბადენ-ბადენში 1955 წელს. შესრულებისთანავე ციკლი იქცა არა მხოლოდ კომპოზიტორის ყველაზე ცნობილ, არამედ თანამედროვე ევროპული მუსიკის ეპოქალურ ნაწარმოებად.

Le Marteau sans maître XX საუკუნის მეორე ნახევარში შექმნილი ერთ-ერთი გამორჩეულად დახვეწილი თხზულებაა, დაფუძნებული მსგავსების და განსხვავების ნატიფ თამაშზე. ეს თვისებები, უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს ნაწარმოების ტემბრულ და არტიკულაციურ მრავალფეროვნებაში, რომელიც საკმაოდ შეზღუდული რესურსებით მიიღწევა: ალტი, ალტის ფლეიტა, დასარტყამები (percussion), ვიბრაფონი, ქსილორიმბა, გიტარა, ვიოლა. აქაც, შონბერგის *Pierrot lunaire*-ს (მთვარის პიერო) მსგავსად, კომპოზიტორი თითოეული ნაწილისთვის სპეციალურად არჩევს მხოლოდ მისთვის შესატყვის ტემბრების კომბინაციებს და მათი შეზღუდული რაოდენობის კომპენსაციას ახდენს უაღრესად მდიდარი და მრავალფეროვანი არტიკულაციით. აღსანიშნავია, რომ *Le Marteau sans maître* არის ბულების პირველი ნაწარმოები, რომელშიც საბოლოოდ ჩამოყალიბდა მისი მუსიკისთვის ტიპური ტემბრულ-აკუსტიკური სამყარო. ამ ნაწარმოების შემდეგ იგი უპირატესობას ანიჭებს ე. წ. რეზონანსულ საკრავებს (მკვლევრები ხშირად აღნიშნავენ მსგავსებას ბალის გამელანთან). ბულების მხატვრული აზროვნების ეს სპეციფიკური თვისება, რომელიც მის მომდევნო ნაწარმოებებშიც იჩენს

თავს, შერწყმულია უაღრესად დასამახსოვრებელ ინტონაციასთან, მელოდიურ საქცევებთან, რომელთა ვარიანტები მიგრირებენ ნაწილიდან ნაწილში და ამ მასშტაბურ ციკლს სანიმუშო ერთიანობას ანიჭებენ.

ნაწარმოების მთლიანობის საფუძველია მისი 12-ტონიანი სერია რომელიც, ხუთ სეგმენტადაა დაყოფილი: Es-F – D-Cis-B-H – A-C – Gis – E-G-Fis. აღსანიშნავია, რომ სერიის სეგმენტებად დაყოფის ბულებიზე უფრო პრინციპი მნიშვნელოვნად განსხვავდება, მაგალითად, ვებერნისეულისგან – არა მსგავსების და სიმეტრიის პრინციპით, არამედ თავისუფლად. მასთან თითოეული სეგმენტი საკმაოდ რთული გარდაქმნების, სიმალღეთა მულტიპლიციების საფუძველი ხდება. ამგვარად, ბულებთან სერია საბოლოოდ კარგავს თემატურ ფუნქციას (ტრადიციული გაგებით): იგი არსადაა გატარებული როგორც მელოდია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ნაწარმოების მუსიკალური მასალის საყრდენს წარმოადგენს და განაპირობებს მის მთლიანობას.

აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ *Le Marteau sans maître* არის მკაცრად რაციონალური ნაწარმოები, რომელიც თავისი ამ თვისებით უახლოვდება ამავე წლებში დაწერილ ბულების სხვა ნაწარმოებებს, მაგალითად: *Polyphonie X* ანსამბლისთვის, *Structures I* ორი ფორტეპიანოსთვის, პირველი და მეორე საფორტეპიანო სონატა, მაგრამ მათგან განსხვავებით „სუნთქავს თავისუფლებით და მოქნილობით, რითიც უშუალოდ მოგვაგონებს დებიუსის“ (Leeuw, 2005, p. 177). აქვე დავამატებთ, რომ დებიუსის გარდა იბადება პირდაპირი ანალოგიები შონბერგის *Pierrot lunaire* და სტრავინსკის *Trois Poésies de la Lyrique Japonaise*-თან (სამი ლექსი იაპონური პოეზიიდან, 1912-1913).

ბოლოს დავამატებთ, რომ ბულების *Le Marteau sans maître*, რამდენიმე წლით ადრე შექმნილი კანტატების *Le Soleil des eaux* (1948; რედ. 1950; 1958; 1965) და *Le Visage nuptial* (1946; რედ. 1951; 1988-89) მსგავსად, წარმოადგენს რენე შარის „სიუორეალისტური პოეზიის მუსიკალურ ანალოგს“ (Goldman, 2016).

რენე შარის პოეზიასთან ერთად ბულების შემოქმედებაზე და მხატვრული აზროვნების სისტემაზე დიდი გავლენა მოახდინა სტეფან მალარმემ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898). მან მალარმეს მიხედვით რამდენიმე ნაწარმოები დაწერა, კერძოდ, *Improvisations I sur Mallarmé*, *Improvisations II sur Mallarmé* (მოგვიანებით ორივე შევიდა *Pli selon pli*-ში), მაგრამ პოეტის ლექსების გამოყენების გარდა მალარმეს შემოქმედება ბულებისთვის ახალი, შემთხვევითობის იდეაზე დაფუძნებული საკომპოზიტორო პრინციპის იმპულსი გახდა, რომელიც რეალიზებულია მესამე საფორტეპიანო სონატაში, *Domaines*-ში კლარნეტის და/ან ორკესტრისთვის და სხვ.

პიერ ბულები სამი საფორტეპიანო სონატის ავტორია, რომელთაგან პირველი ორი ჟანრის ტრადიციულ მოდელთან გარკვეულ, მაგრამ საკმაოდ გაუშუალოებულ კავშირებს ავლენს. ესენია: ციკლურობა, კონტრასტის

პრინციპი და ა. შ., მაგრამ მესამე სრულიად განსხვავდება ამ ჟანრის აქამდე არსებული ნიმუშებისგან და, შესაბამისად, მისი ჟანრული განსაზღვრება „სონატა“ უაღრესად პირობითი ხდება.

მესამე საფორტეპიანო სონატა პირველად ავტორმა შეასრულა 1958 წელს კელნში და დარმშტადტის საზაფხულო კურსებზე. ეს იყო ბულების რეაქცია და შემოქმედებითი პასუხი კეიჯისეულ ალექტორიკაზე, რასაც, ასევე, მიუძღვნა სტატია Aléa ჟურნალში Nouvelle Revue Française (1957). მესამე სონატის პრემიერას კომპოზიტორმა ვრცელი ლექცია წარუძღვარა, რომელიც შემდეგ გამოქვეყნდა სახელწოდებით Sonate, que me veux-tu? (სონატა, რა გინდა ჩემგან?). ამ ლექციაში ბულები დაწვრილებით აანალიზებს საკუთარ ნაწარმოებს, მის ხუთივე ნაწილს, მაგრამ პრემიერის შემდეგ გამოაქვეყნა მხოლოდ ორი და კიდევ ერთის ფრაგმენტი.

ბულების მესამე საფორტეპიანო სონატა წარმოადგენს მალარმეს Livre (წიგნი) და ჯოისის Finnegans Wake (ფინეგანის სამძიმარი) მუსიკალურ ანალოგს, რადგან ეს ნაწარმოებები შემთხვევითობის და დეტერმინირებულობის ისეთ თანაფარდობას შეიცავენ, როგორსაც ბულები იდეალურად და სრულყოფილად მიიჩნევდა, კერძოდ ისეთს, სადაც „ყველა თანმიმდევრული კავშირი, ყველა ტრანსფორმაცია იქნება გაკონტროლებული“ (Boulez, 1990, p. 95).

ხუთნაწილიან მესამე სონატაში (ბულების სხვა ალექტორული ნაწარმოებების მსგავსად) შემთხვევითობა იმგვარადაა გამოყენებული, რომ ავტორი შემსრულებელს თავისი უფლებების და ვალდებულებების მხოლოდ მცირე ნაწილს გადასცემს და ამით არ არღვევს ნაწარმოების მთლიანობას და არ ათანაბრებს შემსრულებლის და კომპოზიტორის ფუნქციებს. შემსრულებელს აქვს საშუალება აარჩიოს თავისთვის ყველაზე მისაღები ვარიანტი რამდენიმე შეთავაზებულიდან. მაგალითად, აარჩიოს ნაწილების თანმიმდევრობა, მაგრამ იმ პირობით, რომ ციკლის მესამე ნაწილი, Constellation (თანავარსკვლავედი), არ გადაადგილდება*. ეს ნაწილი შეიცავს ყოველი მოცემული მონაკვეთიდან ახალზე გადასვლის რამდენიმე ვარიანტს, ასევე, კომპოზიტორის მიერ შემოთავაზებულს. მთლიანის ვარიანტები წარმოდგენილია, ასევე, ფრჩხილებში მოთავსებული ტექსტის (ე. წ. კომენტარების) სახით.

მესამე საფორტეპიანო სონატის ანალოგიურად იყენებს ბულები ალექტორიკის რესურსებს სხვა ნაწარმოებებშიც. მაგალითად, ე. წ. „შეზღუდული ალექტორიკა“ აქვს გამოყენებული საორკესტრო ნაწარმოებში Éclat (აფეთქება), Rituel: in memoriam Bruno Maderna (რიტუალი: ბრუნო მადერნას ხსოვნას) და სხვ.

* მისი შეცვლა დასაშვებია მხოლოდ სარკისებურით Constellation-Miroir.

Éclat-ს (1965, 15 ინსტრუმენტისთვის; 1970 სახელწოდებით Éclat-Multiples – 27 ინსტრუმენტისთვის [დაუმთავრებელი]) ბულები აგებს ჟღერადობის განსხვავებული ხარისხის მქონე საკრავების ორი ჯგუფის (I – შეზღუდული ხანგრძლივობის ბგერის მქონე საკრავები: ფორტეპიანო, ჩელესტა, არფა, გლოკენშპილი და სხვ., II – საკრავები, რომლებსაც ბგერის გახანგრძლივების უნარი აქვთ: ვიოლა, ჩელო, ალტის ფლეიტა და სხვ.) ურთიერთქმედების საფუძველზე. განსხვავებული ელემენტების, პირობითად მოკლე და გრძელი ბგერების სხვადასხვაგვარი ტემბრული კომბინაციებით იგი ქმნის ე. წ. იმპულსური მუსიკალური დროის კონცეფციას, რომელიც ახლოსაა შტოკჰაუზენის და მესიანის იდეებთან სტატიკური დროის შესახებ. ბულები წერს, რომ ამგვარად ორგანიზებული ნაწარმოებების მუსიკალური მასალის განვითარების ფაქტორი „მრავალკომპონენტური და რთულია, ნაკლებად სწორხაზოვანი, მას შეუძლია შეჩერდეს და შეისვენოს. ის რაც ყველაზე მეტად მაინტერესებს, – არის აქტიურობის ჩანაცვლება ჭვრეტი“ (Высоцкая; Григорьева, 2011, с. 275).

Éclat-ს პარტიტურაში მოცემულია გარკვეული პირობითი ნიშნები, რომლებიც განსაზღვრავენ ტემბრული ჯგუფების სხვადასხვა კომბინაციას, ხოლო მათ თანმიმდევრობას და ნაწარმოების მთლიანობას საბოლოო სახეს დირიჟორი აძლევს.

Rituel: in memoriam Bruno Maderna 8 ჯგუფად დაყოფილი დიდი ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის, ეძღვნება გერმანიაში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორის და დირიჟორის, დარმშტადტის სკოლის ერთ-ერთი ლიდერის, ბულების მეგობრის, ბრუნო მადერნას (1920-1973) ხსოვნას. Rituel-ის პრემიერა შედგა ლონდონში 1975 წელს (BBC სიმფონიური ორკესტრი, დირიჟორი პიერ ბულები). ნაწარმოებს წინ უძღვის სამგლოვიარო ხასიათის ეპიგრაფი, რომელიც, სათაურთან, ნელ ტემპთან და დასარტყამების გაბმულ ფონთან ერთად განსაზღვრავს ნაწარმოების კავშირს სამგლოვიარო მარშთან. სანყისი მუსიკალური იდეის მრავალჯერადი გამეორება „ცვალებადი კონტურებით“, ტემბრული ჯგუფების მონაცვლეობა, მთლიანის მეტად და ნაკლებად დეტერმინირებულ მონაკვეთებად დაყოფა რესპონსორულ შესრულებას მოგვაგონებს (კენტი სექციები სრულდება დირიჟორის ხელმძღვანელობით, ლუნი – მის გარეშე). ნაწარმოების სტრუქტურები რიცხვ „7“-ზეა დაფუძნებულია, რაც ემთხვევა გვარში Maderna ასო-ბგერების რაოდენობას. აქ არის: 7 ინსტრუმენტული ჯგუფი (დამატებითი მე-8 ყოველ სექციაში მონაწილეობს); 7 სექცია, რომელშიც მონაწილეობს დირიჟორი და 7 დირიჟორის მონაწილეობის გარეშე (გარდა ამისა, XV – შემაჯამებელი, კოდის ფუნქციით) და ა. შ.

* * *

ბულების მომდევნო წლების შემოქმედებიდან აღსანიშნავია სამი ერთმანეთთან დაკავშირებული ნაწარმოები. ესენია ორი Incises ფორტეპიანოს-

თვის (პირველი ვერსია, 1994, მეორე, გადამუშავებული და გაფართოებული 2001) და 1996-98 წწ. შექმნილი *Sur Incises* სამი ფორტეპიანოს, სამი არფის და სამი მარიმბასთვის. სამივე ნაწარმოებს აერთიანებს ზგერათსიმალღებრივი რიგი, ე. წ. „ზახერის ჰექსაქორდი“ (*Sacher hexachord*), შვეიცარიელი დირიჟორის, პედაგოგის და მეცენატის პაულ ზახერის (1906-1999) მუსიკალური მონოგრამა – S (Es) A C H E R (D). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს რიგი ბუღეზმა გამოიყენა, ასევე, სხვა ნაწარმოებებში: *Répons* (ორი ფორტეპიანოს, არფის, დასარტყამების და live-ელექტრონიკისთვის, 1980; რედ. 1982 და 1984), *Messagesquisse* (ჩელო სოლოს და 6 ჩელოსთვის, 1976) და *Dérive 1* (6 ინსტრუმენტისთვის, 1984).

უმბერტო მიკელის საერთაშორისო კონკურსისთვის (*Concours International de Piano Umberto Micheli*) 1994 წელს დაწერილი *Incises*-ის საფუძველზე, ორი წლის შემდეგ, ბუღეზმა მისი თავისებური კომენტარი შექმნა, სახელწოდებით *Sur Incises*.

ვოლფგანგ ფინკთან საუბარში ბუღეზი აღნიშნავს: „*Incises* დავწერე უმბერტო მიკელის კონკურსისთვის, რომლის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მხარდამჭერია მაურიციო პოლინი. თავიდან მინდოდა ამ პიესის გაფართოება პოლინის და ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის, მისი თავისებურ საფორტეპიანო კონცერტად გადაქცევა, ოღონდ ტრადიციული ფორმის ასოციაციების გარეშე. კონცერტის მსგავსი ნაწარმოებები არ მიზიდავს. ამიტომაც დავწერე ნაწარმოები სამი ფორტეპიანოსთვის, რადგან ჩავთვალე, რომ ორისთვის და ანსამბლისთვის საკმარისადაა საინტერესო ნაწარმოებები, განსაკუთრებით თანამედროვე ეპოქაში – მაგალითად ბარტოკის სონატა ორი ფორტეპიანოს და დასარტყამებისთვის. <...> ასევე განვიხილავდი ვარიანტს ოთხი ფორტეპიანოსთვის, რადგან ეს 'თანავარსკვლავედი' უაღრესად მომხიბვლელია და მშვენიერ ბალანსს ქმნის. მაგრამ აქ სტრავინსკი იქნებოდა მოდელი, მე კი ეს არ მინდოდა. შემდეგ ვიფიქრე ჩასაბერი საკრავების დამატებაზე, მაგრამ ეს უკვე ჰქონდა გაკეთებული ჰინდემიტს თავის ნაწარმოებში ჩასაბერების, არფის და ფორტეპიანოსთვის და ეს იდეაც უარყავი. <...> საბოლოოდ მივიღე გადაწყვეტილება გამომეყენებინა დასარტყამი საკრავები (სამი შემსრულებელი), განსაკუთრებით იმის გამო, რომ ჩვენს ანსამბლში სწორედ სამი შემსრულებელია. და მხოლოდ ამის შემდეგ გამიჩდა სამი არფის დამატების იდეა“ (*Universal Edition*, 2025). შემადგენლობის გაფართოებამ ბუნებრივად მიიყვანა ავტორი მუსიკალური მასალის გაფართოებასთან და შედეგად მცირე საფორტეპიანო პიესა 40-წუთიან ანსამბლად გადაიქცა. მოგვიანებით, 2001 წელს ბუღეზი კიდევ ერთხელ მიუბრუნდა *Incises* და შექმნა სოლო საფორტეპიანო პიესის ახალი ვერსია. ამჯერად საწყისი *Incises*-ის სამნაწილიანი კონსტრუქცია 9 მონაკვეთამდე გაფართოვდა.

სიცოცხლის ბოლო წლებში ბუღეზი მუშაობდა რამდენიმე ნაწარმოებზე, უფრო ზუსტად, რამენიმეს დასრულებაზე, კერძოდ, *Douze Notations*-დან

V-ს და VI-ს საორკესტრო ვარიანტზე, Anthèmes 2-ის დიდმასშტაბიან ვერსიაზე ვიოლინოს და ორკესტრისთვის და სხვ. მის არქივში დაცულია, ასევე, დაუმთავრებელი და გამოუქვეყნებელი ნაწარმოებების ფრაგმენტები, კერძოდ მესამე სონატის სამი ნაწილი, Éclat/Multiples-ს ეპიზოდები, რომლებიც გააორმაგებდნენ მის ხანგრძლივობას და ა. შ.

* * *

პიერ ბულეზის შემოქმედებითი პორტრეტი არ იქნება სრული, თუ მხოლოდ საკომპოზიტორო შემოქმედებით შემოვიფარგლებით. მისი მრავალმხრივი მოღვაწეობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს სადირიჟორო კარიერა წარმოადგენს და დირიჟორობის ის უნიკალური მანერა, რომელიც ადრეულ წლებში ჩამოუყალიბდა.

ბულეზის სადირიჟორო კარიერა 50-იანი წლების დასაწყისში Domaines musical-ის კონცერტებით დაიწყო, სადაც მან თავისი თაობის კომპოზიტორების მრავალი ნაწარმოები შეასრულა. სადირიჟორო კარიერის საწყის ეტაპზე ბულეზს, ძირითადად, თანამედროვე რეპერტუარის შესასრულებლად ინვეზდნენ სხვადასხვა ორკესტრები და ფესტივალები. მომდევნო წლებში მან თანდათანობით გააფართოვა რეპერტუარი ბაროკოს, კლასიციზმის და რომანტიზმის ეპოქის იმ კომპოზიტორების ნაწარმოებებით, რომლებთანაც განსაკუთრებული შინაგანი სიახლოვე ჰქონდა. მის რეპერტუარშია ჰაიდნის და შტოკჰაუზენის, ჰენდელის და სტრავენსკის, რამოს და ვაგნერის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, ბერლიოზის, ლისტის, ბრუკნერის, მაღერის, რ. შტრაუსის, შონბერგის, ბერგის, ვებერნის, დებისის, მესიანის, ნონოს, ბერიოს, საკუთარი და მრავალი სხვა ავტორის სიმფონიური და საოპერო ნაწარმოებები, რომელთა ინტერპრეტაციით შექმნა შემსრულებლის მიერ კომპოზიტორის სამყაროს წვდომის თავისებური ეტალონი.

ბულეზი ევროპის და აშშ-ს გამორჩეული სიმფონიური/ფილარმონიული ორკესტრების დირიჟორი იყო სხვადასხვა წლებში, მაგრამ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ბულეზის თანამშრომლობა მსოლიოს საუკეთესო საოპერო თეატრებთან. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშნავია პარიზის ოპერაში 1963 წელს ტრიუმფით დადგმული ბერგის Wozzeck-ი და მოგვიანებით, 1979 წელს, ასევე პარიზის ოპერაში – ბერგის სამაქტიანი Lulu-ს მსოფლიო პრემიერა. ამავე წლებში ბულეზი ბაიროითის ფესტივალებზე მიიწვიეს, პირველად 1966 წელს Parsifal-ისთვის, ხოლო შემდეგ სწორედ მას ერგო პატივი 1976 წელს განეხორციელებინა ტეტრალოგიის 100 წლის საიუბილეო დადგმა. Der Ring des Nibelungen-ის ამ, დღემდე განსაკუთრებულ ინტერპრეტაციაში, ბულეზთან ერთად მონაწილეობა მიიღო ახალგაზრდა ფრანგმა რეჟისორმა პატრის შერომ, რომელთან თანამშრომლობამ კიდევ არა ერთი სცენური შედევრი აჩუქა პუბლიკას (ა. ბერგი, Lulu – პარიზის ოპერა, 1979; ლ. იანაჩევი, Z

mrtvého domu (მკვდარი სახლიდან) – ვენის ფესტივალი, 2007; ჰოლანდიის, ექს-ან-პროვანსის ფესტივალები, მეტროპოლიტენ ოპერა, ლა სკალა, 2009).

ბულეზის შესრულების მანერას, უპირველეს ყოვლისა, ახასიათებს ჟღერადობის კრისტალური სინმიხედ და სიზუსტე, კომპოზიტორის სტილის თავისებურების სიღრმისეული წვდომა. ამგვარ შედეგს იგი უაღრესად ძუნ-ნი მოძრაობებით და გამორჩეულად მგრძნობიარე სმენის მეშვეობით აღ-ნევს.

ბულეზ-დირიჟორს ასე ახასიათებს ოლივიე მესიანი: „ის <...> ორკეს-ტრის ყველაზე ექსტრაორდინალური დირიჟორია. ორკესტრის გაძღოლის მხრივ არსებობს გარკვეული მემკვიდრეობითობა დიად როჟე დეზორმიერსა და პიერ ბულეზს შორის. უეჭველია, რომ დეზორმიერის მიერ ბულეზისთვის მიცემულმა გაძღოლის პირველმა რჩევებმა განმსაზღვრელი როლი ითამა-შეს. ასევე ნიშანდობლივია ჭაბუკის აღტაცება ‘ეპოქის იდეალური დირიჟო-რით’. გარეგნული სხვაობა ორ მიმართულებას შორის – სადირიჟორო ჯოხის მოძრაობის აბსოლუტურ სიზუსტეს ერთთან და ხელის ექსპრესიულ მოძრა-ობას მეორესთან – ერთ შედეგამდე – ორკესტრზე მოხდენილ სრულ ზემოქ-მედებამდე მივყავართ. აბსოლუტური დარწმუნებით ვერ იტყვი, რომ მუდმი-ვად განვითარების გზაზე მდგარ დეზორმიერს არ გამოეყენებინოს ბულე-ზის მიერ გამოგონილი ზოგიერთი სადირიჟორო ხერხი“ (Mayer; Souvtchinsky, 1966, 132-133).

დაბოლოს, ბულეზის პორტრეტის კიდევ ერთი ასპექტი.

ბულეზი, კოლეგა-ავანგარდისტების მსგავსად, ბევრს და ხშირად წერ-და მუსიკის შესახებ. მას, მართალია, არ ჩამოუყალიბებია მწყობრი თეორიუ-ლი სისტემა, როგორც მაგალითად მესიანს, ან ქსენაკისს, მაგრამ მისი მუსი-კალურ-თეორიული მოღვაწეობა ამ მრავალმხრივი შემოქმედებითი ფიგუ-რის ერთ მნიშვნელოვან და საინტერესო ასპექტს წარმოაჩენს. ბულეზმა სტატიების წერა 50-იანი წლების დასაწყისში დაიწყო და ამგვარ მუსიკა-ლურ-თეორიულ და მუსიკალურ-პუბლიცისტურ მოღვაწეობას სიცოცხლის ბოლომდე აგრძელებდა. უაღრესად საინტერესოა ბულეზის ინტერვიუები, რომლებიც კიდევ ურფო რელიეფურად წარმოაჩენს მის შემოქმედებით პორტრეტს, ხოლო სხვადასხვა დროს დაწერილი სტატიები კიდევ ერთხელ გვარწმუნებენ აზროვნების სიღრმეში, უნაკლო პროფესიონალიზმში, მხატ-ვრული მოვლენების შეფასებების დიდ სიზუსტეში (უფრო ვრცლად იხ.: ბო-ლაშვილი, 2012).

* * *

ამრიგად, პიერ ბულეზი XX საუკუნის მეორე ნახევრის იმ გამორჩეუ-ლად დიდ არტისტულ და ინტელექტუალურ მოვლენას წარმოადგენს, რო-მელმაც შექმნა ეპოქა, განსაზღვრა მისი პრიორიტეტები, ორიენტირები და თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე მიუძღვნა მუსიკას, როგორც ეს ერთ-ერთ

ინტერვიუში აღნიშნა: „მუსიკა – ჩემი არსების ჭეშმარიტი ცენტრი და არა – ეპიზოდი“ (Boulez, 2010, p. 12).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოლაშვილი, ქ. (2012). პიერ ბულეზი – თეორეტიკოსი. მუსიკოლოგიური ძიებანი (Vol. 2, pp. 214-225). თბილისი: თსკ.
2. Barenboim, D. (2014, October). Truly a man for the future. UE Musiksalon. (W. Schaufler, Interviewer, & R. Bridger-Lippe, Translator) Vienna: Universal Edition. <https://musiksalon.universaledition.com/en/article/daniel-barenboim-on-pierre-boulez>
3. Barrault, J.-L. (1974). *Memories for Tomorrow*. (J. Griffin, Trans.) London: Thames and Hudson.
4. Boulez, P. (2010, Jan 5). Entretien: Pierre Boulez, compositeur, chef d'orchestre. *L'Humanité*.
5. Boulez, P. (1990). *Orientations: Collected Writings* (J.-J. Nattiez, Ed.; M. Cooper, Trans.). Harvard University Press.
6. Boulez, P. (2008, December 10). I was a bully, I'm not ashamed. *The Telegraph*. (P. Culshaw, Interviewer).
7. Dibelius, U. (1998). *Moderne Musik nach 1945* (Mit 75 Abbildungen und 87 Notenbeispielen). München, Zürich: Piper.
8. Goldman, J. (2016, January 8). Pierre Boulez: Parcours de l'œuvre. Retrieved Apr 17, 2025, from IRCAM Centre Pompidou: <http://brahms.ircam.fr/pierre-boulez/parcours>
9. Leeuw, T. D. (2005). *Music of the Twentieth Century*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
10. Mayer, D.; Souvchinsky, P. (Eds.). (1966). *Roger Désormière et son temps*. Monaco: Du Rocher.
11. Rattle, S. (2014, November). One of the greatest musicians of our time or any time. Retrieved from UE Musiksalon: <http://musiksalon.universaledition.com/en/article/simon-rattle-on-pierre-boulez>
12. Ross, A. (2000, April 10). The Godfather. *The New Yorker*.
13. Samuel, C. (1976). *Conversations with Olivier Messiaen*. (F. Aprahamian, Trans.) London: Stainer & Bell.
14. Universal Edition. (2025). Retrieved Apr 24, 2025, from Pierre Boulez: *sur Incises für 3 Klaviere, 3 Harfen und 3 Schlagzeugspieler*: Description: <https://www.universaledition.com/en/index.php/detail/0c7ed7111b972018b75cc60dc6be9b44>
15. Universal Edition. (2020). Retrieved Apr 16, 2025, from Pierre Boulez: *12 Notations*: Description: <https://www.universaledition.com/pierre-boulez-88/werke/12-notations-169>
16. Высоцкая, М.; Григорьева, Г. (2011). *Музыка XX века: От авангарда к постмодерну*. Москва: Московская Консерватория.

რუსუდან თაყაიშვილი
*მასწავლებელთა პროფესიული განვითარების ეროვნული ცენტრი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პედაგოგიკის დოქტორი
მუსიკის ექსპერტ-კონსულტანტი
საქართველო, თბილისი*

ქეთევან თუმანიშვილის საბავშვო რეპერტუარის შესახებ

საკვანძო სიტყვები: სამუსიკო სკოლის რეპერტუარი, საფორტეპიანო პიესების ციკლი, ბავშვის ცხოვრების მუსიკალური სურათები.

სტატია მიზნად ისახავს ქართველი მუსიკოლოგის, კომპოზიტორისა და პედაგოგის, ქეთევან თუმანიშვილის საფორტეპიანო ციკლების წარდგენას, კონტექსტში წარმოჩენასა და განხილვას სამუსიკო სკოლების რეპერტუარის ჩრდილში. საფორტეპიანო ციკლები სანოტო მასალის, კომპოზიტორის საოჯახო, ასევე თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში დაცულ არქივის დამუშავების საფუძველზე განხილულია ავტორის შემოქმედებითი გზის, ასევე, ჟანრის სხვა ნიმუშებთან მიმართებაში და ეპოქის კონტექსტში. მუსიკის აღსაქმელად მნიშვნელოვანია, რომ საშუალება მომეცა, ნაწარმოებები და მომესმინა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საფორტეპიანო კათედრის ხელმძღვანელის, ასოც. პროფესორ მანანა გიცირიძის შესრულებით. ამასთან, დასახელებული ციკლები განხილულ იქნა საქართველოს სამუსიკო სკოლების: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სემინარიის, ჭიათურის სანდრო კავსაძის სახელობის №2 სამუსიკო სკოლის, ხაშურის სამუსიკო სკოლების გაერთიანების ქვიშხეთის ფილიალის, ცაგერის სამუსიკო სკოლის, ხონის სამუსიკო სკოლის, თელავის №2 სამუსიკო სკოლის საფორტეპიანო განყოფილების პედაგოგებთან. კვლევაში ჩართული შვიდი პირიდან თითოეული მრავალნაირი გამოცდილების მქონე და ამჟამად მოქმედი პედაგოგია. პედაგოგებს მიწოდებული ჰქონდათ სანოტო მასალა, რისი გაცნობის საფუძველზე მათ დასმული შეკითხვების მიხედვით განავითარეს მსჯელობა და გამოთქვეს საკუთარი აზრი ნაწარმოების თემატიკის, მხატვრული ღირებულების, საბავშვო ასაკთან შესაბამისობის, სასკოლო საფორტეპიანო რეპერტუარში ჩართვის შესახებ.

განსახილველი ნაწარმოებები საბჭოთა კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს გამყოფილებაშია გამოცემული 1950-იან წლებში. ორივე გამოცემა A4 ფორმატისაა, თხელყდინი. ორ გამოცემას შორის 5-წლიანი შუალედია – „ზამთრის სურათები“ 1952 წელსაა დაბეჭდილი, „პიონერთა ბანაკის სურათები“ 1957 წელს. ნოტები ორენოვანია. აქ ინფორმაცია – ავტორი, გამომცემლობა. ნაწარმოების სახელწოდება, ჟანრი, პიესების სათაურე-

ბი სრული სახითაა წარმოდგენილი ქართულ და რუსულ ენებზე. მეორე გამოცემის დიზაინი უფრო მხატვრულია, რაც ქვეყანაში ახალი ეპოქის დადგომას შეიძლება დაუკავშირდეს (1,2).



ორივე ციკლი პროგრამულია, დასათარებელია მათში შემავალი თითოეული პიესაც. ნაწარმოებები ჟანრობრივად და თემატიკით, ბავშვის სამყაროს ცოდნითა და მისადმი ფაქიზი დამოკიდებულებით ეხმიანება საბავშვო მუსიკის ისეთ ცნობილ ნიმუშებს, როგორიცაა რ. შუმანის „ალბომი ყმაწვილთათვის“ და პ. ჩაიკოვსკის „საბავშვო ალბომი“. როგორც ცნობილია, რ. შუმანი 1840 წ. დაქორწინდა გამოჩენილ გერმანელ პიანისტზე კლარა ვიკზე. მშობლებმა შვილების წარმოზრდისათანავე მწვავედ იგრძნეს საბავშვო რეპერტუარის პრობლემა (მათი 8 შვილი 1841-1854 წლების შუალედში გაჩნდა). თავიდან მისი გადაჭრა საბავშვო თემატიკაზე ცალკეული პიესების შექმნით, ასევე გამოჩენილ კომპოზიტორთა ნიმუშების შერჩევით სცადეს. შუმანის უფროსი ქალიშვილის, მარიას და მომდევნო შვილების სამყაროს ამსახველი საფორტეპიანო პიესების ციკლი, გათვლილი პატარა შემსრულებლებზე, პირვანდელი სახით 1848 წელს გამოიცა (3, 4).

30 წლის შემდეგ, 1878 წელს გამოცემული პ. ჩაიკოვსკის „საბავშვო ალბომი“, რომელიც დის ოჯახის მამულ „კამენკაში“ ცხოვრებისა და მის შვილებთან ურთიერთობის შედეგად შეიქმნა, დისწულს, ვალოდია დავიდოვს მიეძღვნა. ნაწარმოებში ბავშვის ცხოვრების ეპიზოდები და შთაბეჭდილებები ციკლადაა აკინძული. შუმანის ციკლის ზეგავლენას ჟანრის, მიდგომის, თემატიკის, მხატვრული სახეების, გამოხატვის ფორმების, ფაქტურის თვალსაზრისით საინტერესოდ განიხილავს და იქვე მუსიკალური მასალით ნათელჰყოფს პროფ. ვ. გორნოსტაევა თავის ლექციაში საბავშვო ალბომის

შესახებ (5, 6). ამ გავლენას თავად ჩაიკოვსკის მიერ ციკლის დასათაურებაც ადასტურებს –

Детский альбом. Op.39.
Сборник легких пьесок для детей
(Подражание Шуману)
Для фортепиано* (6).

ქეთევან თუმანიშვილის მიერ საბავშვო რეპერტუარით დაინტერესებასაც, ვფიქრობ, ოჯახური წინაპირობა აქვს და თუმანიშვილების მომდევნო თაობის წარმომადგენლების, ძმისშვილების – დიმიტრი (1950) და თეიმურაზ (1952) თუმანიშვილების გაჩენას უკავშირდება. მეორე ციკლის შექმნისას, რომელიც 1957 წელს გამოიცა, დიმიტრი**, სავარაუდოდ, უკვე მუსიკაზე დადის და გამოვლენილი აქვს გამორჩეული პიანისტური მონაცემები, რაც მამიდა ქეთევანისთვის საბავშვო რეპერტუარის შესაქმნელად ინსპირაციის დამატებით წყაროს უნდა წარმოადგენდეს. აქვე დავამატებთ, რომ ოჯახურ არქივში არსებული გასული საუკუნის 50-60-იანი წლების ოჯახური საახალწლო ზეიმების საღალაობო აფიშებიდან ირკვევა, რომ მამიდა ქეთევანი მიტოსა და თემისთვის ყოველგვარი გართობის უშუალო მონაწილე და სულისჩამდგმელი ყოფილა.

ქეთევან თუმანიშვილის ორი ციკლი, შეიძლება ითქვას, ბავშვების გარემომცველი სამყაროს სურათებსა და შეგრძნებებს გვიჩვენებს ზამთარსა და ზაფხულში, არდადეგების პერიოდში და სახელწოდებების მიხედვით, მათში ასახულია ბავშვისათვის მნიშვნელოვანი, თვალსაჩინო ეპიზოდები – ზამთარი შინ და გარეთ, ზაფხულში კი, ფინალის გარდა, გარეთ ვითარდება მოქმედება. ციკლი „ზამთრის სურათები“ მოიცავს 4 პიესას: „თოვლის ფიფქების თამაში“, „თოვლის ბაბუა“, „ზამთრის საღამო“, „ციგაობა“. ციკლი „პიონერული ბანაკის სურათები“ 5 პიესისგან შედგება: „დილა ბანაკში“, „ბურთაობა“, „დაბურულ ტყეში“, „მხიარული კოცონი“, „ბანაკს სძინავს“. თუმანიშვილის ნაწარმოებების მსგავსება შუმანისა და ჩაიკოვსკის ციკლებთან პიესების თემატიკასა და ხასიათშიც გამოიხატება. ციკლი „ზამთრის სურათები“ ეხმიანება შუმანის ციკლს: ორივეგან არის პიესა სათაურით „თოვლის ბაბუა“, შუმანის ციკლის მეორე ნაწილში („*უფრო მოზრდილი ბავშვებისათვის*“) არის ე. წ. ზამთრის განყოფილება წარმოდგენილი პიესებით „ზამთარი I“, „ზამთარი II“, „საახალწლო სიმღერა“. ასევე, ჩაიკოვსკის ალბომშიც ვხვდებით პიესას „ზამთრის დილა“. ბუნებრივია, რომ ოთხივე ციკლშია ბავშვების თამაშისა და გართობის ამსახველი პიესები: „ციგაობა“, „ბურთაობა“

* საბავშვო ალბომი. Op. 39. 24 პატარა ადვილი საბავშვო პიესის კრებული (შუმანის მიბაძვა)

** დიმიტრი თუმანიშვილი (1950-2019) გამოჩენილი მეცნიერი, პედაგოგი, ხელოვნების ისტორიკოსი და მოღვაწე.

(თუმანიშვილი), „ცხენობანას თამაში“, „ხის ჯარისკაცების მარში“ (ჩაიკოვსკი), „ჯარისკაცების მარში“ (შუმანი). ხასიათის მხრივ, თუმანიშვილისეულ „ციგაობასა“ და „ბურთაობას“ ცოცხალი, მხიარული ხასიათით, მოძრავი რიტმებით ემსგავსება „ფიფების თამაში“, „მხიარული კოცონი“, ისინი თითქოს იწვევს მსმენელს თამაშში, მოძრაობაში ჩასართავად. მარშისებური, საზეიმო სვლაა გადმოცემული პიესებში „თოვლის ბაბუა“ Tempo di Marcia-ს მითითებით და „დაბურულ ტყეში“. ხოლო პიესებში „ზამთრის სალამო“ და „ბანაკს სძინავს“ მშვიდი განწყობაა გამეფებული, სადაც ბავშვების გარემოს შესაბამისად, მაინც იგრძნობა გარკვეული ემოციური ძვრები.

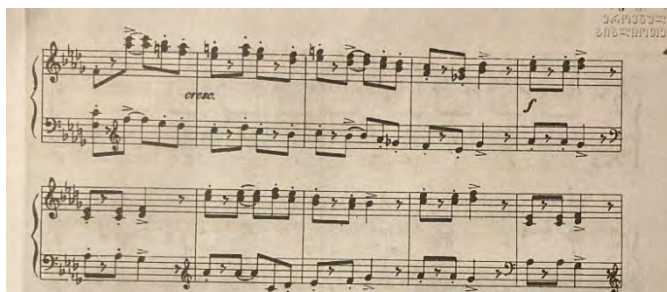
შეიძლება ითქვას, რომ „პიონერული ბანაკის სურათებში“ სიუჟეტი იქარგება – ასახულია *დღე-ღამის ციკლი საფორტეპიანო ციკლში*. ფოკუსს ჯგუფის მონაწილის თქმით, თავდაპირველად მას გაუკვირდა, რომ ბანაკის ცხოვრების ამსახველი პიესების კრებული ძილით (პიესა „ბანაკს სძინავს“) მთავრდება. სანოტო ტექსტზე გულდასმით დაკვირვებისა და ფორტეპიანოზე შესრულების შემდეგ კი დაინახა, რომ აქ ბანაკის ცხოვრების ერთი დღეა აღწერილი.

როგორც ფოკუსს ჯგუფში ითქვა, „ორივე ციკლში ჩანს ავტორისეული ხელწერა“. მართლაც, მსგავსია პიესების მელოდიურ-ინტონაციური ნწყობა, ფაქტურა, რიტმული ნახაზი. „კომპოზიტორს არ აქვს გამოყენებული ციტატა, თუმცა პიესების მუსიკალური ენა ნამდვილად ქართულია“, მუსიკა ბუნებრივადაა გაჯერებული ეროვნული მელოდიკითა და ინტონაციებით. აქ თავს იჩენს ქ. თუმანიშვილის – მკვლევრის ინტერესი ქართული ხალხური და პროფესიული მუსიკალური ენის თავისებურებების მიმართ^{*§§}. პიესები კილოურ საფუძველზეა შექმნილი. 9 პიესიდან 5 მიქსოლიდიურ კილოშია შექმნილი, ეოლიურ კილოშია დაწერილი „ზამთრის სალამო“, ხოლო „ბურთაობა“ და „მხიარული კოცონი“ კი იონიურ კილოს ეყრდნობა. ციკლების თემატიკიდან გამომდინარე, ავტორს მაჟორული მიხრილობის კილოები აქვს გამოყენებული. ავტორის ჰარმონიული ენა ქართულ აკორდიკას ეყრდნობა – კვარტკვინტაკორდი, სეკუნდკვინტაკორდი, კვარტსექსტაკორდი. იყენებს მარტივ ორ- და სამნაწილიან ფორმებს. ავტორი ხშირად მიმართავს განმეორებად რიტმულ ფიგურაციებსა და ფორმულებს, სადაც თავს იჩენს სინკოპირებული რიტმები, იყენებს 6/8 ზომას. ფრაგმენტი პიესიდან „თოვლის ბაბუა“ ფოკუსს ჯგუფის შეკრებაზე აღინიშნა, რომ საფორტეპიანო ციკლები მომავალი პიანისტებისათვის ერთგვარი ლაბორატორიაა, სადაც მოსწავლეს

* ქ. თუმანიშვილის საკანდიდატო დისერტაცია „ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ენის ზოგიერთი თავისებურება“ ქართველი კლასიკოსი კომპოზიტორის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო ნაშრომია. შესრულდა და დაცულ იქნა მოსკოვის პ. ჩაიკოვსკის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 1949 წ.

§§

საშუალება ეძლევა, სრულად განვივითაროს პიანისტური აპარატი, გაეცნოს ყველა ტიპის ფაქტურას, რიტმულ ნახაზს, სხვადასხვა ტექნიკურ სირთულეს. პედაგოგების მიერ აღინიშნა, რომ ზოგიერთ ნაწარმოების ფაქტურა საკმაოდ დატვირთულია და განვითარებულ პიანისტურ უნარებს მოითხოვს.



აქვე უნდა ითქვას, რომ ქეთევან თუმანიშვილი პროფესიონალი პიანისტი-შემსრულებელი იყო და საუკეთესო სკოლა ჰქონდა გავლილი. I სამუსიკო სკოლასა და სასწავლებელში ის დეიდასთან, ცნობილ პედაგოგ ქეთევან ჯაფარიძესთან სწავლობდა*** 1938-1943 წლებში საკომპოზიტორო განათლების პარალელურად (პ. რიაზანოვისა და ა. ბალანჩივაძის კლასი) კი ვ. კუფტინასა და ა. ვირსალაძის საფორტეპიანო კლასით დაამთავრა კონსერვატორია. მნიშვნელოვანი ფაქტია, რომ 1943 წელს, თბილისის ოპერის თეატრში ქეთევან თუმანიშვილი – პიანისტი ასრულებს თავის №1 კონცერტს ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის†††, ხოლო სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრს დირიჟორობს გამოჩენილი რუსი და საბჭოთა დირიჟორი ა. გაუკი, რომელიც

*** ქეთევან ჯაფარიძე (1895-1982) დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია და ი. ტრუსკოვსკისთან, 1922-1926 წწ. გაიარა კურსი ბერლინში Maistershule -ში პროფ. მაიერ-მართან 1965-მდე მიჰყავდა ფორტეპიანოს კლასი თბილისის I სამუსიკო სკოლასა და სასწავლებელში.

††† ქ. თუმანიშვილი ავტორია 2 საფორტეპიანო (1943, 1952) და 1 სავიოლინო კონცერტისა (1946)

II მსოფლიო ომის დროს ევაკუირებული იყო თბილისში და ასწავლიდა კონსერვატორიაში (7, 8).

განხილვისას წარმოიშვა მოსაზრება, რომ ციკლებს რედაქტირება სჭირდება, კერძოდ, ზოგიერთი პიესის დამაბოლოებელი ნაგებობა ბოლომდე არ შეესაბამება პიესას და შესაცვლელი იქნება. მაგალითად, პიესაში „ზამთრის საღამო“. ასევე აღინიშნა, რომ სასურველია აპლიკატურისა და პედლის მითითება ნოტებში. ერთ-ერთი მასწავლებლის მიერ აზრი გამოითქვა ციკლის „პიონერული ბანაკის სურათები“ სახელწოდების შეცვლის თაობაზე „საბავშვო ბანაკის სურათებით“. აღსანიშნავია, რომ ქეთევან თუმანიშვილის, როგორც კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზა 30 წელს მოიცავს (1940-იანი წლების დასაწყისიდან 1970-იანი წლების დასაწყისამდე). აქედან, ეპოქალური მნიშვნელობის 4 წლის განმავლობაში, 1945-1949 წლებში კომპოზიტორი მოსკოვის პ. ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სწავლობდა ასპირანტურაში და უშუალო მომსწრე იყო 1948 წლის მოვლენებისა, რასაც ქ. თუმანიშვილის ოჯახთან მიმოწერის საფუძველზე შედგენილი, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ჟურნალ „მუსიკაში“ 2012 გამოქვეყნებული მასალაც მოწმობს (9). მიუხედავად ამისა, ქეთევან თუმანიშვილის შემოქმედებაში, იდეოლოგიური თვალსაზრისით, კომპრომისი არ გვხვდება. 1943-1955 წლებში იგი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ შეგნებულად, მხოლოდ ინსტრუმენტულ ჟანრს მიმართავს, ხოლო 1956 წელს იქმნება მისი კანტატა „ბელადის სამშობლო“ (7), რაც, იმდროინდელი მოვლენების კონტექსტში (1956 წლის 9 მარტი) და, ასევე, ჟანრის გათვალისწინებით, პატრიოტული სულისკვეთებით გამსჭვალული, სახოტბო ნაწარმოები უნდა იყოს⁺⁺⁺ (10). ასევე, აღვნიშნავთ, რომ ქ. თუმანიშვილის ნაწარმოებების ნუსხაში 2-ჯერ გვხვდება სიტყვა „პიონერული“ – „პიონერული ბანაკის სურათები“ და „პიონერული კანტატა“. რაც შეეხება საფორტეპიანო ციკლს, ეს ნაწარმოები კონკრეტული ეპოქის ნაყოფია და მის ატმოსფეროს გადმოსცემს: „*პიონერთა ბანაკი – ასე ერქვა აღმზრდელობით-გამაჯანსაღებელ დაწესებულებას სსრკ-ში, რომელიც განკუთვნილი იყო პიონერების დროებითი ყოფნისთვის*“, (11) სადაც მოსწავლე-პიონერთა დიდი რაოდენობა ისვენებდა და ერთგვარ წვრთნას გადიოდა. მთელი საბჭოთა კავშირის მასშტაბით, III-VIII კლასის ყველა მოსწავლეს პიონერთა რიგებში იღებდნენ, არდადეგებზე მათი შეკრების ადგილი და ფორმატი სწორედ „პიონერთა ბანაკი“ იყო. ვფიქრობ, ციკლის ხელახლა გამოცემის შემთხვევაში, განახლებულ სახელწოდებასთან ერთად, პირველადი ვერსიაც იყოს მითითებული. ასევე აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორის არქივში მოიპოვება მისი „პიონერული კანტატის“ დასახელების სხვა ვერსიაც – „საბავშვო კანტატა“.

⁺⁺⁺ ქ. თუმანიშვილის ნაწარმოებების უმეტესი ნაწილი არაა ხელმისაწვდომი.

ფოკუს ჯგუფის მონაწილეების დამოკიდებულება ციკლების მიმართ აშკარად დადებითი და ინტერესით სავსე იყო. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთი მონაწილის სკეპტიკური დამოკიდებულება განხილვის პროცესში, ნაწარმოებებზე საუბრის, მათ მიერ შესრულებული ფრაგმენტების მოსმენისას დადებითისკენ შეიცვალა. პედაგოგების აზრით, ორივე ციკლი უნდა დამკვიდრდეს რეპერტუარში. ითქვა, რომ შესაძლებელია ცალკეული პიესების, ასევე, ერთი ან რამდენიმე მოსწავლის მიერ ციკლის სრული სახით შესრულება. ასევე, აღინიშნა, რომ „ზამთრის სურათები“ კარგი რესურსია საახალწლო რეპერტუარის სიმწირის ფონზე. ერთსულოვნება გამომჟღავნდა რეპერტუარის ასაკობრივი გადანაწილებისას – 6-წლედის, მისი შუა პერიოდის რეპერტუარად მიიჩნევენ, თუმცა პედაგოგები კონკრეტული მოსწავლის ინდივიდუალობას, მის ინტერესებს, მონაცემებს, მომზადების დონესა და საჭიროებებს ასახელებენ რეპერტუარის შერჩევის მთავარ მსაზღვრელად. განსაკუთრებით მოსაწონი აღმოჩნდა რამდენიმე პიესა, მათ შორის, „ზამთრის საღამო“, „ციგაობა“, „ბურთაობა“, „დილა ბანაკში“, რომელიც სადღესასწაულო განწყობით, ფანფარებით ახალი დღის დადგომას გვაუწყებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი პიესა ამ ციკლებიდან 2013 წელს კომპოზიტორთა კავშირის მიერ გამოცემულ საფორტეპიანო პიესების კრებულშია შესული (13) და ერთ-ერთი მასწავლებლისთვის ნაცნობი აღმოჩნდა. მასწავლებელთა ძირითადი ნაწილი ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებშიცაა დაკავებული და გეგმავენ, განხილული საფორტეპიანო ციკლები შეისწავლონ და ცოცხალი შესრულებით მოასმენინონ მოსწავლეებს. მსმენელთა მხრიდან გამოითქვა სურვილი, რომ ციკლებს პოპულარიზაცია გაუწიონ ცნობილმა პიანისტებმა.

განხილვის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ

- წარმოდგენილი საფორტეპიანო ციკლები შეესაბამება დაწყებითი საფეხურის მოსწავლის ასაკობრივ განვითარებას და მოსწავლის მხატვრულ-ემოციური, კოგნიტური, ფიზიკური, პიანისტური აპარატის შემდგომი განვითარების საფუძველს იძლევა
- მუსიკა ეროვნულობითაა აღბეჭდილი და, შესაბამისად, აჩვენებს და მოსწავლისათვის ორგანულს ხდის ქართულ მუსიკალურ ენას, რაც მისი ეროვნული თვითშეგნების ჩამოყალიბებას შეუწყობს ხელს
- შესაბამისად, წარმოდგენილი საფორტეპიანო ციკლები, რეკომენდებულია, დამკვიდრდეს სამუსიკო სკოლების რეპერტუარში (შესაძლოა, შესრულდეს ციკლის ან ცალკეული პიესების სახით).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ქ. თუმანიშვილი – საფორტეპიანო პიესების ციკლი „ზამთრის სურათები“, 1952

2. ქ. თუმანიშვილი – საფორტეპიანო პიესების ციკლი „პიონერული ბანაკის სურათები“, 1957
3. Schumann Kinderscenen leichte Stu-cke fu-r das Pianoforte.pdf <https://imslp.org/wiki/File:PMLP2799-Schumann-Kinderscenen-leichte-Stu-cke-fu-r-das-Pianoforte.pdf>
4. Schumann op. 68 Album for the Young, complete review and study guide <https://www.italianpiano.com/category/piano/>
5. Children's Album, Op.39 (Tchaikovsky, Pyotr) [https://imslp.org/wiki/Children%27s-Album,-Op.39-\(Tchaikovsky,-Pyotr\)](https://imslp.org/wiki/Children%27s-Album,-Op.39-(Tchaikovsky,-Pyotr))
6. В. Горностаева. Петр Чайковский. "Детский альбом" (1987) <https://www.youtube.com/watch?v=19NTMJ0BkR8>
7. ქეთევან თუმანიშვილი. ვებპორტალი – ქართველი კომპოზიტორი ქალები <https://georgianwomencomposers.ge/ge/composers/36/>
8. გაუკი ა.ვ. (1893-1963) <https://www.conservatory.ru/esweb/gauk-aleksandr-vasilevich-1893->
9. მუსიკოსის დღიურიდან. „თუმანიშვილი. დაუნდობელი ხანა...“ ჟურნალი „მუსიკა“ 2012 №2
10. გ. მაისურაძე. სტალინი და დედაენა <https://indigo.com.ge/articles/stalini-da-dedaena>
11. ჯ. რეხვიაშვილი. გასეირნება საბჭოთა ლექსიკისა და ტერმინოლოგიის სასაფლაოზე <https://www.radiotavisupleba..ge/a/გასეირნება-საბჭოთა-ლექსიკისა-და-ტერმინოლოგიის-სასაფლაოზე/31622775.html>
12. საბავშვო საფ-ნო პიესები 2018, რედ. კახა ცაბაძე

მარიკა ნადარეიშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

ერთდროული ჟონბრასტის თეორიის ზოგიერთი ასპექტი

მუსიკის მამოძრავებელ ფუნდამენტურ კატეგორიებს შორისაა იგივეობისა და კონტრასტის (ბ. ასაფიევი), ან იგივეობის, ალტერანტულობისა და კონტრასტის (მ. არანოვსკი), მსგავსებისა და განსხვავებულობის პრინციპები. მუსიკალურ ხელოვნებაში კონტრასტის ფენომენზე ყურადღება არაერთ მკვლევარს გაუმახვილებია. სხვადასხვა დარგებთან მიმართებით, კონტრასტზე საუბრობენ ადამიანის მხედველობის ფიზიოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ ასპექტებთან კავშირში, ასევე, გამომსახველობითი ხელოვნების თეორიაში.

სამუსიკო სამეცნიერო სივრცეშიც ამ მიმართულებით უამრავი შრომაა შექმნილი. კონტრასტის ფენომენის სისტემატიზაციისა და კლასიფიკაციის სხვადასხვა ვერსიებია შემოთავაზებული ბ. ასაფიევის, ი. ტიულინის, ი. სპოსობინის, ვ. ბობროვსკის, ვ. მედუშევსკის, ე. ნაზაიკინსკის, ე. რუჩიევსკაიას, ე. ლებედევას შრომებში. აღსანიშნავია, რომ ქართულ მუსიკოლოგიაში ამ პრობლემას ერთ-ერთი პირველი შეეხო შ. ასლანიშვილი, რომელიც განიხილავდა ე.წ. გარეგანი და შინაგანი კონტრასტის ფენომენს.

წარმოდგენილი კვლევის ფორმატში შეუძლებელია მითითებულ ავტორთა შრომების სიღრმისეული კრიტიკული მიმოხილვა. შესაბამისად, ყურადღება გამახვილდება მხოლოდ იმ საკითხებზე, რაც უშუალოდაა დაკავშირებული ძირითად საკვლევ პრობლემასთან.

კონტრასტის პრინციპის სისტემატიზაციისას, ამ ფენომენის მოქმედების დროში განფენილობის პარამეტრის გათვალისწინებისას, გამოყოფენ მის სამ ძირითად ნაირსახეობას:

- დაპირისპირების კონტრასტი,
- კონტრასტი მანძილზე,
- ერთდროული კონტრასტი. სწორედ ის წარმოდგენს ჩვენი კვლევის ძირითად ობიექტს.

ერთდროული კონტრასტის პრინციპს მუსიკაში პირველად ყურადღება მიაქცია და ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 40-იანი წლების დასასრულს აღწერა რუსმა მეცნიერმა ტ. ლივანოვამ (*Ливанова*, 1948), მოვლენის აღმნიშვნელი ტერმინიც მისი შემოთავაზებულია. მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერის ეს თეორია იყო ძალიან საინტერესო, უცხო და თავის თავში დღემდე სამომავლო კვლევის პერსპექტივას მოიცავს, მომდევნო პერიოდში შექმნილ

შრომებში, განსაკუთრებით კი მუსიკალური ნაწარმოებების ფორმის სახელმძღვანელოებში, მასზე ნაკლებადაა ყურადღება გამახვილებული. ერთდროული კონტრასტის პრინციპს მკვლევრები, ტ. ლივანოვას შემდგომ, მეტწილად მხოლოდ ცალკეულ ფორმას – ბასო ოსტინატურ ვარიაციებს უკავშირებდნენ; არადა მეცნიერი თავის კვლევებში ცდილობს ამ პრინციპის ისტორიულ კონტექსტში დანახვას, რითაც თითქოსდა უზიძგებს მკვლევრებს, გააღრმავონ ეს თეორია და გამოიყენონ არა მხოლოდ ბახის მუსიკასთან მიმართებით.

როგორც მომდევნო პერიოდში გამოცემული მუსიკალურ-სამეცნიერო ლიტერატურიდან ირკვევა, ერთდროული კონტრასტის ფენომენის გააზრება გარკვეულწილად სცილდება ტ. ლივანოვას მიერ შემოთავაზებულ ვერსიას – ეს ცნება გადადის კვლევიდან კვლევაში და უკავშირდება-ხოლმე დრამას. აღნიშნულზე ვ. ნაზაიკინსკიც ამახვილებს ყურადღებას თავის უაღრესად საინტერესო და ღრმა შრომაში „ერთდროული კონტრასტის პრინციპის შესახებ“ (იხ. Назайкинский, 1985). მეცნიერი ერთდროული კონტრასტის ფენომენის შემადგენელი შრეების ამოხსნას ცდილობს და მას, სხვა რაკურსებთან ერთად, ფსიქიკურ-ემოციური კონტექსტიდანაც განიხილავს. ტ. ლივანოვას შემდეგ, ჩვენი აზრით, ეს ერთადერთი შრომაა, სადაც ერთდროული კონტრასტის თეორია მართებული მიმართულებითაა განვითარებული. როგორც ე. ნაზაიკინსკი, ტ. კიურეგიანი და იუ. ხოლოპოვი აღნიშნავენ, სხვადასხვა მკვლევარი (ცუკერმანი, ვ. მედუშევსკი, ს. სკრებკოვი, რომელიც საუბრობს „კონტრასტზე ერთდროულობაში“) ერთდროული კონტრასტის პრინციპს უკავშირებს სიუჟეტის მქონე მუსიკაში ურთერთსაპირისპირო მხარეების, თემა-პერსონაჟების დაპირისპირებას ერთდროულობაში, ანდა ერთდროულ თემატურ შეპირისპირებას. ამის პროვოცირებას, ალბათ, თვით ტერმინიც ახდენს.

ჯერ კიდევ მე-11 საუკუნეში არაბი მეცნიერი იბნ ალ-ჰაისამი მიუთითებს, რომ ლაქები თეთრ ფონზე უფრო მუქად ჩანს, შავ ფონზე კი – უფრო ბაცად მოჩანს. ამ საკითხს, მოგვიანებითაც ეხებიან სხვა მეცნიერები, მაგალითად, ფრანგი ქიმიკოსი შევროლი, მის შრომაში ფერთა ჰარმონიისა და კონტრასტის პრინციპების შესახებ (Chevreul, 1860), საუბრობს ფერთა ურთიერგავლენის თეორიაზე, ერთდროულ კონტრასტზე – როდესაც ერთი და იმავე ფერის ობიექტი სხვადასხვაგვარად ჩანს გამომდინარე იქიდან, თუ რა ფონზეა იგი მოცემული. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში საუბარია მხედველობით ეფექტზე, რომელიც ერთ და იმავე საგნის ფერის აღქმის ვარიანტულობას გულისხმობს კონტექსტიდან გამომდინარე. მაგრამ მუსიკაში ტერმინი *ერთდროული კონტრასტი* სხვა ტიპის მოვლენას გულისხმობს.

კანტრასტს ჭირდება არა სუბორდინაცია, არამედ კოორდინაცია ხმებს შორის. რუსული სიტყვა «одновременный» უპრიანია ვთარგმნოთ, როგორც „იმავედროული“, ხოლო «единовременный» – როგორც „ერთდროული“. ამ ორ

ტერმინს შორის სხვაობაზე მოკლედ მიუთითებს ე. ნაზაიკინსკიც. პირველ შემთხვევაში – იმავდროულ კონტრასტში შეიძლება გავაერთიანოთ ისეთი მუსიკალური მოვლენა, სადაც სინქრონულად, ვერტიკალურად წარმოდგენილია სხვადასხვა მხატვრული, მუსიკალური სახე, რომელიც მეტწილად ერთმანეთთანაც კოორდინირებს. ჩვენი საკვლევი ფენომენი – ერთდროული კონტრასტი – კი გულისხმოს არა რამდენიმე, არამედ **ერთი მხატვრული სახის შიგნით საპირისპირო მხარეების ერთდროულად წარმოჩენას/შეპირისპირებას, მათ შორის სუბორდინაციის პირობებში**. შესაბამისად, ერთდროული კონტრასტი წარმოადგენს მკვლევრების მიერ გამოყოფილი „ვერტიკალური“ (ლებედევა) ან სინქრონული კონტრასტის ნაირსახეობას; მაგრამ ამავდროულად ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ნებისმიერი ვერტიკალური დაფენა კონტრასტული მხარეებისა ვერ წარმოქმნის ერთდროულ კონტრასტს.

იმისთვის, რომ მკაფიოდ წარმოვიდგინოთ კონტრასტის ამ ნაირსახეობის რაობა, უნდა გამოვკვეთოთ, თუ რა სპეციფიკური მხატვრული, დრამატურგიული, სემანტიკური თუ სინტაქსური მახასიათებლები ახასიათებს მას. იზადება რამდენიმე კითხვა:

1. რამდენად ღიაა არის აქ გამოკვეთილი კონტრასტის მომენტი?
2. კონტრასტის ეს ტიპი დაკავშირებული თუ არა კონკრეტულ სემანტიკასთან? როგორია მისი დამოკიდებულება მუსიკის დროით ასპექტთან?
3. როგორ, რა ხერხებით ხდება ერთდროული კონტრასტის რეალიზება მუსიკაში?

„კონტრასტი – პირველყოვლისა ესაა შინაარსობრივი, ფსიქოლოგიური ცნება“, როგორც ამბობოს თავის სახელმძღვანელოში ე. რუჩიევსკაია (Ручьевская, 1998, გვ.209); ტ. ლივანოვას აზრით კი „ესაა მუსიკალური აზროვნების პრინციპი, რომელსაც გააჩნია გარკვეული ესთეტიკური ტენდენცია“ (Ливанова, 1948, გვ. 7), რაც უკვე მეტყველებს ამ ფენომენის კვლევის სირთულეზე. ურთულესია ერთდროული კონტრასტის სრულად შეცნობა, ვინაიდან, როგორც წესი, სმენით მისი აღქმა ყოველთვის არაა შესაძლებელი. აღნიშულზე ე. ნაზაიკინსკიც საუბრობს: „ერთდროული კონტრასტის მეცნიერულ-ანალიტიკური აღწერის სირთულე უკავშირდება არა მხოლოდ მის მაღალ მეტაფორულობას, არა მხოლოდ იმას, რომ იგი მეტწილად არ იჩენს თავს, როგორც ხმოვანი კონტრასტი, არამედ იმიტაც, რომ კონტრასტში მყოფი მხარეების კავშირები განსაკუთრებული ხასიათისაა, რაც ერთპიროვნულად ვერ განიმარტება, ვერც კოორდინაციის, და ვერც სუბორდინაციის ცნებით“ (Назайкинский, 1985, გვ. 275). შესაბამისად, ამგვარ ნიმუშებში ყოველთვის არ ჩანს ზედაპირზე, თვალნათლივ ერთდროულ კონტრასტში ჩართული ურთიერთსაინანაღმდგეო ძალების კოორდინაცია, ქმედებისა და „დამუხრუჭების“ ურთიერთქმედება.

ტ. ლივანოვა, განიხილავს რა კონტრასტის ამ ტიპს ბახის მუსიკის თემატიზმის მაგალითზე, აკავშირებს მას კონკრეტულ სახეობრიობასთან. ავტორის აზრით, იგი, უპირველეს ყოვლისა, გვხვდება ნაწარმოებებში პათეტიკური, ტრაგიკული შინაარსით, რომელსაც იმპროვიზაციული თვისებები ახასიათებს; ამიტომ, ერთდროული კონტრასტი იდეალურად მიესადაგება, მაგალითად, ჯვარცმული ქრისტეს სახეს, სადაც სიმულტანურადაა წარმოდგენილი მისი ტანჯვა და ამავედროულად თმენა. ამ ტიპის კონტრასტი გამორიცხავს დრამას, კონფლიქტურ შეჯახებას, და პირიქით – შეესატყვისება ლირიკას, გძნობების გამოხატვის ინსტენსიურობისა და ამავედროულად „შეკავების“, დამუხრუჭების სინქრონულ განვითარებას.

ამგვარი კონტრასტის რეალიზება კონკრეტული მექანიზმებით ხდება. ცხადია, ერთი სახის პოლიგანვითარებისთვის რელევანტურია მუსიკალური აზრის ექსპონირებისა და განვითარების პოლიფონიური ტიპი. შემთხვევითი არაა, რომ ერთდროული კონტრასტის პრინციპები კონტრაპუნქტულ მუსიკაში ჩაისახა, იგი წარმოდგენილია ხოლმე ფუგაში, როგორც მონოსახეობრივ ჟანრში. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ ერთდროული კონტრასტი წარმოდგენილია მხოლოდ პოლიფონიურ ნაწარმოებებში, ანდა ნებისმიერი ტიპის პოლიფონიურ ნაწარმოებში. საჭიროა სპეციფიკური პირობები, მექანიზმების კომპლექსი, რათა კონტრასტის ეს ტიპი შედგეს.

განვაგრძოთ კონკრეტულ პირობებზე საუბარი. ერთდროული კონტრასტი, როგორც წესი, თავს იჩენს ნელი ტემპის, მინორულ კომპოზიციებში, სადაც, მაგალითად, ბაროკოს ეპოქის ნიმუშებში, ასევე წარმოდგენილია სპეციფიკური ინტონაციური ფონდიც (მაგალითად, კვენსის, ოხვრის, ლამენტოს ტიპის ინტონაციები). მუსიკალური ნაწარმოების განვითარების პროცესში ხდება დრამატურგიული განვითარების გარკვეულწილად დამუხრუჭება, შეკავება, რაც ნელი ტემპის გარდა, მიიღწევა პაუზებით, ფრაზების ბოლოს მოკლე გრძლიობის ბგერებით, განმეორებადი ბგერებით თუ ოსტინატოთი – ანუ ყველა იმ, იგივეობრივი ბუნების, ხერხით, რაც ინტენსიურ განვითარებას უშლის ხელს. სწორედ ამიტომაც, ალბათ, რომ პრაქტიკაში ყველაზე ხშირად ერთდროული კონტრასტის ფენომენზე საუბრობენ ბასო ოსტინატურ ვარიაციებთან, ანუ პოლიფონიურ ვარიაციებთან მიმართებით, სადაც თვით ფორმის არსშია ერთდროულობაში ერთი სახის სხვადასხვა ასპექტების განვითარება – მუდმივად, უცვლელად განმეორებად ვარიაციის თემაზე ვერტიკალში დაფენილია მეტ-ნაკლებად განახლებადი კონტრაპუნქტი.

ერთდროული კონტრასტის ერთ-ერთი საინტერესო და მნიშვნელოვანი მახასიათებელია მონოთემატიზმის ფენომენი, რომელიც, ტ. ლივანოვას აზრით, ამ მოვლენის მნიშვნელოვანი თვისებაა. სწორედ ამ თვისებიდან გამომდინარე თვლის ავტორი, რომ ერთდროული კონტრასტის ფენომენი იკვეთება მომდევნო პერიოდის, განსაკუთრებით კი რომანტიკოსების მუსიკაში, სა-

დაც მონოთემატური და სონატური პრინციპების დუალიზმია წარმოდგენილი.

აქ ლოგიკურად გვიჩნდება მოსაზრება, რომ ერთდროული კონტრასტი, ასევე, უნდა თანაარსებობდეს თავისუფალ ატონალურ კომპოზიციებთან, სადაც მუსიკალური მასალის ორგანიზება ცენტრალური ელემენტის – სანყისი მუსიკალური კომპლექსის მონოთემატურ განვითარებას ეყრდნობა; ანდა ორგანიზებულ ატონალურ კომპოზიციებთან, სადაც ინვარიანტი სერიაა წარმოდგენილი მუსიკალური ქსოვილის ყველა შრეში. თუმცა, ტ. ლივანოვას აზრით, ექსპრესიონისტების დოდეკაფონურ კომპოზიციებში კონტრასტის ეს ტიპი ვერ იმკვიდრებს ფეხს, ვინაიდან „ატონალური სისტემა ანგრევს დაძაბულობას, საბოლოოდ შლის ზღვარს მუსიკალური აზროვნების „შემაკავებელ“ და „მამოძრავებელ“ ძალებს შორის“ (Ливанова, 1948, გვ. 39). ნიშნავს ეს, რომ ერთდროული კონტრასტის ყოფნა-არყოფნას კონკრეტული ჰარმონიული სისტემა თუ საკომპოზიციო ტექნიკა განაპირობებს? და რომ ატონალობაში მისი რეალიზება არ არის შესაძლებელი? ვერ დავეთანხმებით ამ მოსაზრებას. მართალია, ექსპრესიონისტულ მუსიკალურ ხელოვნებაში წარმოდგენილი კონტრასტი თავისი არსით არ ჰგავს არც ბაროკოს, არც რომანტიკოსების მუსიკაში არსებულ კონტრასტის ტიპებს (გამომდინარე სტილური კანონზომიერებებიდან და ურთიერთგანსხვავებებიდან), მაგრამ ის მაინც სახეზეა მთელი თავისი გრადაციებითა თუ უტრირებებით.

ჩვენი ამ პოზიციის ილუსტრირების მიზნით, მოკლედ შევეხებით პროლოგს ვ. ლუტოსლავსკის მემორიალური ტიპის ნაწარმოებიდან „სამგლოვიარო მუსიკა“ (1958), რომელიც კომპოზიტორმა ბარტოკის ხსოვნას მიუძღვნა. პროლოგში განცდის, ერთგვარი გახევების შეგრძნების და ამავდროულად, უკიდურესი, დიამიკურად განვითარებადი ექსპრესიის ერთდროული დემონსტრირება ხდება. ემოციური ინტენსიური განვითარების დამუხრუჭებას ხელს უწყობს იგივეობის პრინციპის გამოხატვის სხვადასხვა ფორმები: ოსტინატო, კანონი 2 ინტერვალზე დაფუძნებული თემითა და ორგვარი რიტმული რეალიზებით. მუსიკა ორგანიზებულია სერიული, კანონურ-იმიტაციური, ოსტინატური და იზორიტმული ტექნიკების პრინციპებით, სადაც შეთავსებულია პასაკალიისა და კანონ-ფუგის ნიშნები. მთავარი თემა, სერიული რიგი წარმოადგენს პატარა სეკუნდით შეერთებული ტრიტონების ჯაჭვს (ტრიტონი ბარტოკის უსაყვარლესი ინტერვალი). გარდა ამისა, ორი კულმინაცია, რაც ფაქტურული ხმების თანდათანობით ზრდის, დინამიკის გაზრდით მიიღწევა, მუხრუჭდება უნისონში ტუტის ტრიტონული ინტერვალის სკანდირებით. ამასთან ერთად, კომპოზიტორი თემის საფუძვლად ირჩევს ორ ყველაზე დისონანსურ, სემანტიკურად დაძაბულ ინტერვალს – პატარა სეკუნდას და ტრიტონს, რომელთა ტირაჟირება იგივეობრივი განვითარების სხვადასხვა ფორმებში (კანონის პროპოსტასა და რისპოსტაში, იზორტიმის

color-ში, სერიულ რიგში, პასაკალიის თემაში) ამ სიმეტრიულად ორგანიზებულ სტატიკურ სახეებს დინამიკას, განვითარების ინტენსივობას სძენს.

ამგვარად, ერთდროული კონტრასტი უაღრესად საინტერესო, რთული, ესთეტიკურ-მეტაფორულის ზღვარზე არსებული ფენომენია. ერთდროული კონტრასტი – გარეგნულად მონოლითური მთელის შიგნით რთული, მრავალშედგენილი წარმოდგენილი/განვითარებული კონტრასტული რაობის გამომხატველია. მისი თეორია დღემდე არაა საბოლოოდ დამუშავებული: არაა მკაფიოდ გამოკვეთილი ტერმინის მოქმედების არეალი, სხვადასხვანაირადაა ხოლმე გაგებული მისი არსი და სპეციფიკა. მიუხედავად ამისა, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კონტრასტის ამ ნაირსახეობის მოქმედება არ შემოიფარგლება ბახის, ან თუნდაც ბაროკოს ეპოქით – იგი წარმოდგენილია სხვადასხვა სტილისა და კომპოზიტორის, სხვადასხვა ჰარმონიულ სისტემაში დაწერილ, განსხვავებული შინაარსის მქონე ნაწარმოებებში.

შეგვიძლია გამოვყოთ ჟანრები, რომელთა სემანტიკური თუ კომპოზიციური სპეციფიკის გათვალისწინებით თითქოსდა მოსალოდნელია ამ ტიპის კონტრასტის არსებობა (პასიონი, ფუგა, ნაწილობრივ ორატორია, სხვადასხვა ტიპის ნაწარმოები, დაკავშირებული ტრაგიკულ სახეობრიობასთან); მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესოა და სამომავლო კვლევის პერსპექტივებს ხსნის ამ ტიპის კონტრასტის არსებობა განსხვავებული სემანტიკის მქონე მუსიკაში, სადაც ლირიკული, თუნდაც არანელი ტემპის მონაკვეთში/ნაწილში, ერთდროულად შეთავსებულია და ვითარდება ერთი მხატვრული სახის ფარგლებში, თუნდაც განსხვავებული ჟანრის ნიშნები, ან არსებული ჟანრია სახეცვლილი ამა თუ იმ დამატებითი მექანიზმის გამოყენების გამო და ა.შ.

მიუხედავად სტილისტურ-ჟანრობრივი გსნსხვავებისა, ყველა ნაწარმოებს, სადაც გვხვდება ერთდროული კონტრასტი, გარკვეული საერთო ნიშნები გაჩნია: აქ სახეზეა ერთი მთელის შიგნით გარეგანი და შინაგანი, ფსიქიკური, ინდივიდუალური და განზოგადებული, ქმედითი და დამამუხრუჭებელი, შემაკავებელი მხარეების ერთდროული პოლიგანვითარება, სადაც ბოლომდე არ გამოირიცხება დროში განვითარების მომენტი და უპირატესობა მაინც ფსიქიკურ, შინაგან კონტექსტს ენიჭება. ვფიქრობთ, ერთდროული კონტრასტის გააზრება, მისი აღქმისა და ანალიზის უნარი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შემსრულებლებისთვის, ვინაიდან მხატვრული სახის გახსნისას უნდა იყოს გათვალისწინებული კონტრასტის ამ საინტერესო ნაირსახეობის თავისებურება – ერთდროული კონტრასტისთვის დამახასიათებელი სიღრმე და მრავალპლანურობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Chevreul, M. (1860). *The Principles of Harmony and Contrast of Colours, and Their Applications to the Arts*. London: Henry G. Bohn.

მაგდა სუხიაშვილი
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტი-პროფესორი
მუსიკოლოგიის დოქტორი
საქართველო, თბილისი*

რაჟდენ ხუნდაძე – ქართული სამგალობლო ხელოვნების მემკვიდრე

საკვანძო სიტყვები: საეკლესიო გალობა, სრული მგალობელი, სამგალობლო ტრადიციები, სამგალობლო პრაქტიკა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ცნობილი მგალობლის და საზოგადო მოღვაწის, დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის (1845-1929), დამსახურება ქართული კულტურის წინაშე უდიდესია. როგორც ცნობილია, ის თავისი დროის ერთ-ერთი საუკეთესო მგალობელი, გალობის მასწავლებელი, სამგალობლო კრებულების შემდგენელი და პუბლიცისტია. მამა რაჟდენი თავისი წერილებით, გადმოცემებით და ცნობებით, რომლებიც სხვადასხვა ბეჭდურ თუ ხელნაწერ წყაროებშია გაბნეული, მომავალ თაობებს უზიარებს უაღრესად ფასეულ და მნიშვნელოვან ცოდნას სამგალობლო ტრადიციების, ისტორიული ფაქტების და მგალობლების შესახებ. ზემოხსენებულ წყაროებში დეკანოზი რაჟდენი წარმოიჩინება როგორც მისი თანადროული ქართული სამგალობლო ხელოვნების მემკვიდრე.

მამა რაჟდენ მიერ მემკვიდრის ტოლფასი ღვაწლის განცხადების თაობაზე აღნიშნულია მკვლევრების მიერ (იხ.: ვალიშვილი ნ., შოშიაშვილი ე., 2020); თუმცა სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ საკითხზე საგანგებო ყურადღება დღემდე არ გამახვილებულა, რამაც წინამდებარე ნაკვლევის თემა განსაზღვრა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის პრესაში („მწყემსი“, „შინაური საქმეები“, „ცხოვრება“, „მეგობარი“, „კოლხეთი“ და სხვა) დეკანოზი რაჟდენი ინტენსიურად ბეჭდავდა წერილებს საეკლესიო გალობის შესახებ; უაღრესად ღირებულია, ასევე, მის მიერ შედგენილი წირვის წესის საგალობელთა კრებულის (1911) წინასიტყვაობა, რომელშიც ქართული სამგალობლო ტრადიციების შესახებ ძალზე საინტერესო ცნობებია თავმოყრილი; არანაკლები მნიშვნელობისაა შენიშვნები და მინაწერები, რომლებიც დიდი მგალობლის მიერ ჩაწერილ საგალობლებს ერთვის და მრავლად მოიპოვება ხუნდაძისეულ ხელნაწერ თუ ბეჭდურ კრებულებში.

პირველ ყოვლისა, ვფიქრობ, საყურადღებოა ცნობილ მგალობელთა ჩამონათვალი და მათ შესახებ შედგენილი მოკლე ცნობარი, რომელიც რაჟდენ ხუნდაძის მიერ შედგენილ წირვის წესის საგალობელთა კრებულის (1911) წინასიტყვაობაშია წარმოდგენილი. აქ მამა რაჟდენი იხსენიებს დასავლეთ საქართველოში მოღვაწე 33 „სრულ“ და საუფლო დღესასწაულების ზე-

პირად მცოდნე 23 მაგალობელს; გვანდის ცნობებს მაგალობელთა საგვარეულების შესახებ.

მოგვყავს მაგალითი : „ძმანი : სინო, იოანე, ბესარიონ კანდელაკები... ნიფორე კანდელაკი სინოს ძე, არქიმანდრიტი (როგორც ვიცით მთელი წიგნები იცოდა გალობით, მარა ცუდი ხმის მიზეზით აღარ გალობდა; სამაგიეროთ ძალიან საქები კანანარხი იყო)“ (ხუნდაძე რ., 1911 : V). ხუნდაძისეული „ცნობარი“ ვინრო ქრონოლოგიური საზღვრებში ექცევა – მოიცავს პერიოდს XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან XX საუკუნეების დასაწყისის ჩათვლით ანუ იმ წლების ჩათვლით, რომლითაც „სრულ მაგალობელთა“ მოღვაწეობის ხანა მთავრდება (სოციალ-დემოკრატიული მთავრობის მიერ ეკლესიის წიაღში საგანმანათლებლო საქმიანობის შეზღუდვის (1917 წლიდან), ხოლო შემდეგ – ბოლშევიკური რეჟიმის ძალმომწეობით დამყარების გამო (1921 წ.).

დიდ მაგალობელთა უბრალო ჩამონათვალს ზოგჯერ ერთვის ამა თუ იმ მაგალობლის შესახებ დამატებითი ცნობები, რომლებიც უაღრესად მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია. ასეთია, მაგალითად, ცნობა ჭყონდიდელი მიტროპოლიტი ბესარიონის (მთავრის დადიანის ძის) შესახებ. „ამან ზედმინევნით იცოდა ქართული გალობა და როცა 1813 წელში ჟამმა ამოწყვიტა მეგრელიაში გალობები, ამ ბესარიონ მიტროპოლიტმა ასწავლა სრული გალობა ზემოთ დასახელებულ როსტომ ჭალაგანიძეს და მით შემოაბრუნა მეგრელიაში გალობა“ (ხუნდაძე რ., 1911 : V). საგულისხმოა რაჟდენ ხუნდაძის ერთადერთი ცნობა ქალი სრული მაგალობლის შესახებ, რომელიც ერთვის ინფორმაციას დეკანოზ ანტონ ქუთათელაძის სრული მაგალობლობის შესახებ. „ამ ანტონს, როგორც გამიგონია, ჭალაგანიძის ქალი ჰყავდა, რომელიც სრული მაგალობელი იყო“, – წერს მამა რაჟდენი (ხუნდაძე რ., 1911 : V).

დეკანოზ რაჟდენის ცნობით, 1950 წლამდე საქართველოში მრავლად ყოფილან „ყველა საეკლესიო წიგნების მცოდნე“ მაგალობლები და ლამისთვის ლოცვის თითოეული საგალობელი გალობით აღევლინებოდა. მისი სიტყვებით, „მღვდელმთავრებს მთლად ყველა საეკლესიო წიგნების მცოდნე მაგალობლები ყავდათ და მთელი საღვთო მსახურება გალობით სრულდებოდა. დიდსა და საშვალო დღესასწაულებზე ღამისთევით ლოცვა რომ დაიწყებოდა, სანინასწარმეტყველოს გარდა, რომელ საგალობელსაც თავზე ხმა უწერია ყველას გალობით იტყოდნენ. სახარების გათავების შემდეგ, პირვლი სძლის-პირიდან დაწყებული მეცხრე გალობის გათავებამდი, ერთი რომელიმე მუხლის უგალობოთ წაკითხვა შეუძლებელი იყო. ყველა დიდი წმინდის დღესასწაულებზე თუ მთლათ არ იტყოდნენ გალობით, სამწუხრო დასდებლებს და საცისკრო სძლისპირებს მაინც იგალობებდნენ...“ (ხუნდაძე რ., 1911: IV).

მამა რაჟდენის თანახმად, მაღალ საშემსრულებლო კულტურას მაგალობლებისგან მხოლოდ მღვდელმთავრები როდი მოითხოვდნენ. ძველად, ამ მხრივ, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდნენ ფეოდალების, ერისთავებისა და თავად-აზნაურთა მხრიდან წაყენებულ მოთხოვნებსაც. ამის ნათელი დადასტურებაა მონათხრობი სამეგრელოს მთავარ დავით დადიანის შესახებ, რომელიც ხშირად ესწრებოდა მარტვილის მონასტრის სადღესასწაულო ღვთისმსახურებას. „დავით დადიანს ქართული გალობა ისე უყვარდა, რომ მთელს მწუხრსა და ცისკარში ერთს სიტყვას არ გამოატოვებდა ისე, რომ გალობით არ ეთქვათ. მთელი ღოცვა კანანახით სრულდებოდა“, – წერს მამა რაჟდენი (მეგობარი, 1996, №8). მაგალობებს მთავრის განსაკუთრებული რიდი ჰქონიათ და ყოველმხრივ ცდილობდნენ გალობა სათანადოდ წარმართულიყო. რაჟდენ ხუნდაძის გადმოცემით, ერთხელ, შობის დღესასწაულზე „თავი მაგალობელი“* როსტომ ჭალაგანიძე ავად გამხდარა და ხმა დაუკარგავს. ის ბანს ამბობდა და შემცვლელიც არ ჰყოლია, ვინაიდან გალობა „სამი კაცისგან სრულდებოდა“. როსტომ ჭალაგანიძე საგონებელში ჩავარდნილა, რადგან დეკანოზ რაჟდენის სიტყვებით, „მთავრის მოწყენა როსტომისთვის რისხვა იყო მით, რომ მთავარი უგალობოთ შობის დღესასწაულს ვერ შეხვდებოდა“. როსტომ ჭალაგანიძის გადაწყვეტილებით, სადღესასწაულო მსახურებაზე ბანი მის შვილს, ახალბედა მაგალობელს, დიტო (დიმიტრი) ჭალაგანიძეს უთქვამს და დიდი მოწონება დაუმსახურებია (მეგობარი, 1996, №8). ასე გადაურჩა როსტომ ჭალაგანიძე სამეგრელოს მთავრის, დავით დადიანის, განაწყენებას.

დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის გადმოცემების გარეშე დღეისათვის ძალზე მწირი იქნებოდა ცოდნა იმ გამორჩეული მაგალობლების შესახებ, რომლებმაც განსაკუთრებული წვლილი შეიტანეს ძირძველი სულიერი მემკვიდრეობის დაცვის საქმეში. დასავლეთ საქართველოს საუკეთესო მაგალობლები, რომლებიც რაჟდენ ხუნდაძის თანადროულ ეპოქაში მოღვაწეობდნენ, გელათის მონასტერში ყოფილან აღზრდილნი. „გელათი წინეთ გალობის ბუდე იყო. როგორც ვიცით, ჩვენი სახელოვანი მაგალობლები, განსვენებულნი ანტონ დუმბაძე, სინო კანდელაკი, დავით ჩხარელი (შოთაძე) და სხვა საუკეთესო მაგალობლები, გელათში იყვნენ გაზრდილი“, – წერს დეკანოზი რაჟდენი (ხუნდაძე, 1910 №18: 9). მისი ცნობით, გელათის მონასტერთან შემოქმედებითად დაკავშირებული ყოფილა სრული მაგალობელი დიმიტრი ჭალაგანიძეც. „დიტო იმერეთ-გურა-ოდიშში ერთ საუკეთესო, ქართული გალობის მცოდნეთ ითვლებოდა და ძალიან მდიდარი ბანი ჰქონდა“, – წერს იგი (მეგობარი, 1996, №8). მართალია, დიტომ გალობა მამისგან, როსტომ ჭალაგანიძისგან, შეისწავლა, თუმცა, რაჟდენ ხუნდაძის გადმოცემით, გაენათელ მიტროპო-

* ტერმინი „თავი მაგალობელი“ (მაგალობელთა გუნდის ხელმძღვანელი), სავარაუდოდ, რუსული «ГОЛОВЩИК»-ის ქართული თარგმანია.

ლიტ დავითს (წერეთელს) იმდენად მოსწონებია ახალგაზრდა დიტოს ბანი, რომ ქუთაისის საკათედრო ტაძრის გუნდში მიუწვევია და ცოდნის გასაღრმავებლად გელათში აღზრდილი სინო კანდელაკისთვის მიუბარებია. „აქ ძალიან განვითარდა დიტო გალობის ცოდნაშიო“, – იგონებს რაჟდენ ხუნდაძე (მეგობარი, 1916, №89). რაჟდენ ხუნდაძის მიერ მოწოდებული ცნობებიდან ირკვევა ისიც, რომ გელათის სკოლას XIX საუკუნის ჩათვლით შეუწარჩუნებია დასავლეთ საქართველოს მთავარი სამგალობლო ცენტრის მნიშვნელობა. XIX საუკუნის ერთ-ერთ საუკეთესო მგალობელს, ივლიანე წერეთელს, მამა რაჟდენის გადმოცემით, გალობა ხონში, სრული მგალობლისგან, სიმონ კუნტისგან, ფირცხალავასგან შეუსწავლია (ხუნდაძე, 1910 №16: 13). მისგანვე უსწავლია გალობა, ასევე, ცნობილ მგალობელს, არისტოვლე ქუთათელაძეს. „არისტო ვასილის ძე ქუთათელაძე ხონელი სიმონა კუტი გალობელი ფირცხალავას გაზრდილი“, – ამ მინანქრს ტოვებს დეკანოზი რაჟდენი ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრის ხელნაწერში №2127, რომელიც დაცულია რაჟდენ ხუნდაძის არქივში* (იხ.: გუჯეჯიანი მ., 2025: 12). ეს ცნობები მართლაც რომ ფასდაუდებელია, რადგან მათი მეშვეობით ნათელყოფილია დიდი მგალობლების შემოქმედებითი გზის ამსახველი უაღრესად მნიშველოვანი ფაქტები.

რაჟდენ ხუნდაძე არაერთ პუბლიკაციაში მკითხველს უზიარებს უაღრესად მნიშველოვან ცოდნას საქართველოში გავრცელებული ერთიანი, საბაზისო „საზოგადო კილოს“ შესახებ. მისივე განმარტებით, ამ კილოს შელახვა ძველად მგალობელთა ღირსებას აკნინებდა. „საუკეთესო გალობლებთან ვერავინ გაბედავდა ერთხელვე დაფუძნებული კილოს სხვაგვარათ შებრუნებას~ (ხუნდაძე რ., 1911: IV). დიდი მგალობელი იგონებს: „იმერეთ-გურია სამეგრელოში, ვისგანაც უნდა გესწავლა გალობა, სულ ერთი იყო. მგალობლებს, თუგინდ თავის დღეში არ გენახათ ერთმანეთი, პირველ შეხვედრაზე იტყოდით მწყობრად... მე, თქვენი მორჩილი, მეგრელიის ეპისკოპოსის კრებულში ვიყავი სამსახურში. გალობა გურიაში მქონდა ნასწავლი. ჩვენს პირველ მოსვლაზე მარტვილში, პეტრე-პეველობის დღესასწაული შეხვდა. იქაური მგალობლები: ჭალაგანიძე და გეგეჭკორები მწუხრს რომ იწყებდნენ, მაშინ გავიცანი.. მთელი მწუხრი და ცისკარი კანონარხით ვიგალობეთ (ძლისპირ-გადასათქმელები), თუმცა, ერთად არასოდეს გვითქვამს, მარა შეუფერხებლად ვთქვით ყველაფერი. ერთხელ კიდევ განსვენებულ გაბრიელ ეპისკოპოსთან მივედი საფერიცვალებოდ რაღაც საქმისათვის გელათში. მიბრძანა, ერთი მგალობელი ავად გამიხდა და შენ დარჩი.. მოვიდნენ მგალობლები ნ. მეძმარიაშვილი და ი. წერეთელი... ფერიცვალების დღესასწაუ-

* ხელნაწერში № 2127 საგალობლების ერთი ნაწილი ცალ ხმად ჩაუნერია ფილიმონ ქორიძეს ანტონ და დავით დუმბაძეებისგან, ხოლო ნაწილი – არისტოვლე ქუთათელაძისგან; მეორე ხმა და ბანი პირველისთვის დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძეს შეუფარდებია.

ლის გალობები არასოდეს არ გვითქვამს ერთად. ამ დღის მწუხრი და ცისკარი, სამწუხრო დასდებლები და საცისკრო სძლისპირები ერთად გაზრდილებივით ვთქვით. . . ასე იყო წინეთ და ასე უნდა იყოს ახლაც, **ქართული გალობის მცოდნე, სადაური ნასწავლიც არ უნდა ქონდეს მას, ერთს მეორესთან უნდა შეეძლოს თქმა** (ხაზგასმა ჩვენია – მ. ს.) ასე მოუცილებელი საჭიროა საზოგადო კილო” (ხუნდაძე, 1910 №18: 9). რაჟდენ ხუნდაძე მისივე სიცოცხლეში გამხდარა მოწმე წინაპართა ძვირფასი სულიერი მემკვიდრეობის, საეკლესიო კილოების უგულებელყოფისა, რომელთა ნაცვლად 1900-იან წლებში სასულიერო სასწავლებლების მასწავლებლები მოსწავლეებს „თავისებურად შეთხზულ საგალობლებს“ ასწავლიდნენ (ხუნდაძე, 1910 №18: 9).

რაჟდენ ხუნდაძე მის მიერვე შედგენილ ბეჭდურ და ხელნაწერ კრებულებში შეტანილ ამა თუ იმ საგალობელს ძალზე მნიშვნელოვან შენიშვნას ურთავს. ერთ-ერთი ასეთია, მაგალითად, შენიშვნა, რომელიც ერთვის სვინაქსარულ საგალობელს „სამებაო წმინდაო“ („მონამეთა შესხმად თქმული“). საგალობელი წარმოადგენს იოანე პეტრიწის მიერ თარგმნილი ქრისტეფორე მიტილინელის „გალობანი ყოველთა წმინდათანის“ ერთ-ერთ დასდებელს (ხუნდაძე, 1911: 50). „გალობით კი გვისწავლია და დღესაც მრავალი გვახსოვს“, – წერს მამა რაჟდენი საგალობლის თაობაზე (ქართული გალობა, 1911: 51). ამ შენიშვნიდან ირკვევა, რომ მამა რაჟდენს, მისი მასწავლებლისგან, ანტონ დუმბაძისგან, უსწავლია სვინაქსარული ჰიმნოგრაფიული კანონი „გალობანი ყოველთა წმინდათანი“, რომელიც, XII-XIII საუკუნეებიდან მოყოლებული XIX საუკუნის 60-70-იან წლების ჩათვლით ჟღერდა ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში (სვინაქსარული საგალობლების შესახებ იხ.: სუხიაშვილი მ., 2023). დღევანდელი ლიტურგიკული პრაქტიკის მიხედვით, მისი შესრულება გათვალისწინებული არ არის. ეს ფაქტი კიდევ ერთი ნათელი დადასტურებაა იმისა, თუ რაოდენ სრული და მდიდარი იყო საქართველოში ღვთისმსახურების მუსიკალური მხარე. იგი მოწმობს იმასაც, რომ უძველესი ტრადიციები გელათის სამგალობლო სკოლაში შენარჩუნებული იყო XIX საუკუნის შუა წლებამდე მაინც. ამ და მსგავს ფაქტებს ნათელს ჰფენს სწორედ რაჟდენ ხუნდაძის მიერ მოწოდებული არაერთი ღირებული ცნობა.

დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის წყალობით სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში შესაძლებელი გახდა არაერთი ტერმინის განმარტება (მათ შორისაა ტერმინები „ჭრელი“, „სრული მგალობელი“, „საზოგადო გალობა“ და სხვა), რამაც მნიშვნელოვნად გააღრმავა ჩვენი ცოდნა ქართული სამგალობლო ხელოვნების შესახებ.

ყოველივე ზემოთქმულიდან ირკვევა, რომ დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის, როგორც ქართული გალობის მოამაგის, მიზანს მხოლოდ მდიდარი სამგალობლო რეპერტუარის ჩაწერა და სწავლება როდი წარმოადგენდა. ის ყოველმხრივ ცდილობდა მომავალი თაობებისთვის სრულად და უდანაკარგოდ

გადაეცა ქართული გალობის ისტორიისა თუ სხვადასხვა კანონზომიერების შესახებ მიღებული ცოდნა, რომელიც მან წლების მანძილზე დააგროვა.

წინამდებარე სტატიის ფარგლებში შეუძლებელია დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის, როგორც ქართული სამგალობლო ხელოვნების მემკვიდრის უდიდესი ღვაწლის ამომწურავად განხილვა. ამ საკითხის შემდგომი კვლევა, ვფიქრობთ კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენს დიდი მგალობლის დამსახურებას ქართული კულტურის წინაშე.

გამოყენებული ლიტერატურა და წყაროები:

1. გაზ. „მეგობარი“ (1996). №8, თბილისი.
2. ვალიშვილი ნ. შოშიაშვილი ე. (2020). დეკანოზი რაჟდენ ხუნდაძე (მასალები მონოგრაფიისთვის). ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის საკითხები. სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებების კრებული (გიორგი გარაყანიძის სახელობის ფოლკლორული და სასულიერო მუსიკის მე-15 საერთაშორისო ფესტივალი). გამომცემლობა „ტრიკვერა“. ბათუმი. 431-438.
3. გუჯეჯიანი მ. (2025). საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრში დაცული დეკანოზ რაჟდენ ხუნდაძის არქივის შესახებ. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დრამის ფაკულტეტის მუსიკის მიმართულების ქართული ხალხური და საეკლესიო გუნდის დირიჟორის საბაკალავრო პროგრამული კონცენტრაციის სტუდენტის, მარიამ გუჯეჯიანის, საბაკალავრო ნაშრომი.
4. სუხიაშვილი მ. (2023). სვინაქსარული საგალობლები ქართულ სამგალობლო პრაქტიკაში. სამეცნიერო ჟურნალი *ლოგოსი* (რედ.: დავით მუსხელიშვილი). საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის გამომცემლობა. თბილისი.
5. ქართული გალობა (1911) ქართული გალობა-ლიტურგია: იოანე ოქროპირისა, ვასილი დიდისა და გრიგორი ღვთისმეტყველისა. პარტიტურა. ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ ხუნდაძის მიერ. იმერულ-გურულ კილოზე. სტამბა შარაძისა და ამხანაგობისა. ტფილისი.
6. ხუნდაძე რ., (1911). წინასიტყვაობა. ქართული გალობა-ლიტურგია: იოანე ოქროპირისა, ვასილი დიდისა და გრიგორი ღვთისმეტყველისა. პარტიტურა. ნოტებზე გადაღებული მღვდლის რაჟდენ ხუნდაძის მიერ. იმერულ-გურულ კილოზე. სტამბა შარაძისა და ამხანაგობისა. ტფილისი.
7. ხუნდაძე რ., (1910) ქართული გალობა. რა მდგომარეობაში იყო ქართული გალობა, წინეთ და რა მდგომარეობაშია დღეს. შინაური საქმეები №16. ქუთაისი.
8. ხუნდაძე რ., (1910) ქართული გალობა. რა მდგომარეობაში იყო ქართული გალობა, წინეთ და რა მდგომარეობაშია დღეს. შინაური საქმეები №18. ქუთაისი.

ელენე ჭავჭავაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
დოქტორანტი
საქართველო, თბილისი

მუსიკა, როგორც სულიერი ბრანსფორმაციის საშუალება
(იოჰან მათეზონის ბრაჰმის *DER VOLLKOMMENE*
CAPELLMEISTER-ის მიხედვით)

აბსტრაქტი

ნაშრომი ეძღვნება იოჰან მათეზონის თეორიული ტრაქტატის *Der vollkommene Capellmeister* (1739) ანალიზს, სადაც მუსიკა წარმოდგენილია როგორც რიტორიკულად აგებული მეტყველება (*Klangrede*), რომელიც ემსახურება ადამიანის სულიერი მდგომარეობების (*Zustände*) ამაღლებასა და ზნეობრივ გარდაქმნას. კვლევა აღწერს მათეზონის მიერ ჩამოყალიბებულ საკომუნიკაციო მოდელს, რომელიც აერთიანებს:

Affekt – კომპოზიტორის მიზნობრივი ემოციური განზრახვა, რომელიც წარმოადგენს ნაწარმოების შინაარსობრივ ბირთვს;

Klangrede – მუსიკის მეტყველებითი სტრუქტურა, რომელიც ანტიკური რიტორიკის პრინციპებზეა აგებული და უზრუნველყოფს აფექტის გადმოცემას;

Leidenschaft – ადამიანის სულიერი მიდრეკილებები (*Gemüths-Neigungen*), რომლებიც აქტიურდებიან მიზნობრივი ემოციური განზრახვით (*Affekt*), მუსიკის რიტორიკულად აგებული სტრუქტურით (*Klangrede*) და შესრულების ინტერპრეტაციული იმპულსით;

Gemüths-Bewegung – მსმენელის შინაგანი მოძრაობა, რაც მუსიკალური ზემოქმედების უშუალო შედეგია;

Zustände – მუსიკით გამოწვეული ღრმა ფსიქო-ემოციური და ზნეობრივი მდგომარეობები, რაც წარმოადგენს მუსიკის უმაღლეს მიზანს.

საკვანძო სიტყვები: იოჰან მათეზონი, *Der vollkommene Capellmeister*, *Klangrede*, *Affekt*, *Leidenschaft*, *Gemüths-Bewegung*, *Zustände*, მუსიკალური რიტორიკა, ბაროკოს მუსიკის თეორია, რიტორიკული მუსიკა.

გერმანული ბაროკოს კომპოზიტორი, მომღერალი, ორღანისტი, კრიტიკოსი, თეორეტიკოსი, მწერალი, დიპლომატი, მთარგმნელი იოჰან მათეზონი (*Johann Mattheson*, 1681-1764), ეპოქის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფიგურაა. მისი ღვაწლი განსაკუთრებით დიდია თეორიულ-ფილოსოფიურ სფეროში და მისი ნაშრომები, კერძოდ, *Der vollkommene Capellmeister** (1739) ცენ-

* იოჰან მათეზონის მსჯელობების ერთ-ერთი მთავარი თემა იყო მუსიკის ემოციური ზემოქმედების თეორია, რაც პირველად გამოიკვეთა *Das neu-eroffnete Orchestre*

ტრალური მნიშვნელობისაა. ტრაქტატი ეფუძნება ავტორის მრავალწლიან პრაქტიკულ მოღვაწეობას ჰამბურგის ოპერის თეატრში, სადაც მათეზონი კაპელმაისტერისა და საოპერო მომღერლის პოზიციებზე მსახურობდა. ამ გამოცდილებამ იგი მჭიდროდ დააკავშირა მუსიკის ცოცხალ პრაქტიკასთან. ამავდროულად, მათეზონი გამოირჩეოდა ფუნდამენტური ჰუმანიტარული განათლებით – ღრმად განსწავლული იყო მუსიკის ისტორიასა და თეორიაში, რიტორიკის ანტიკურ და თანამედროვე ფორმებში, ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში, რაც მის თეორიულ მსჯელობებს უნიკალურ ინტელექტუალურ კომპლექსურობასა და სიზუსტეს ანიჭებს.

სწორედ იოჰან მათეზონის თეორიული ნაშრომის *Der vollkommene Capellmeister* (სრულყოფილი კაპელმაისტერი) ანალიზს ეძღვნება ჩვენი მოხსენება. უფრო ზუსტად, განვიხილავთ მათეზონის შეხედულებებს მუსიკაზე, როგორც ხელოვნებაზე, რომელიც ემსახურება აფექტების (*Affekten*) გამოხატვას და სულიერი მოძრაობის (*Gemüths-Bewegung**) ამაღლებულ მიზანს. მოხსენება დაფუძნებულია მათეზონის კონცეპტუალურ ჩარჩოზე, სადაც მუსიკალური ენა (*Klangrede*) წარმოჩინდება როგორც ფსიქო-ემოციური მექანიზმი, რომელიც უმაღლეს ზნეობრივ დანიშნულებას (*Zustände***) აღწევს.

მათეზონის თეორია ეფუძნება მრავალსაუკუნოვან ინტელექტუალურ და კულტურულ ტრადიციას, რომლის სათავე ანტიკურ ფილოსოფიაში უნდა ვეძებოთ. მაგალითად, არისტოტელე „პოეტიკასა“ და „პოლიტიკაში“ მიუთითებდა მუსიკის უნარზე ზემოქმედება მოეხდინა ადამიანის სულზე და ზნეობრივ თვისებებზე. ეს იდეები შემდგომ პლატონისა და სტოიკოსთა მოძღვრებებში განვითარდა. შუა საუკუნეებში ქრისტიანულმა ეკლესიამ ამ კონცეფციის ზნეობრივი ინტერპრეტაცია კიდევ უფრო გააღრმავა და მუსიკა წარმოაჩინა ღვთაებრივი წესრიგის სიმბოლოდ და სულიერი სრულყოფისკენ მიმართულ ხელოვნებად. ამ ფილოსოფიურ და თეოლოგიურ საფუძველს განავრცობდნენ რენესანსისა და ადრეული „ახალი დროის“ მოაზროვნეები, რომელთა ნაშრომები უშუალოდ შეეხებოდა მუსიკის ფსიქო-ემოციურ ზემოქმედებას: რენე დეკარტეს *Traité des passions de l'âme* (1649) ნაშრომი არსებითი იყო ემოციების მოქმედების კანონზომიერებების გააზრებისთვის და

(1713)-ში, სადაც ტონალობებს კონკრეტულ ემოციურ მნიშვნელობებს აკუთვნებდა. შემდგომ *Das forschende Orchestre* (1721)-სა და *Critica Musica* (1722–1725)-ში აფექტები სენსორული აღქმისა და გამოცდილების კონტექსტში განიხილა და მელოდია აფექტების მთავარ მატარებლად წარმოაჩინა. მისი მსჯელობა შთაგონებული იყო ჯონ ლოკის სენსორული ფილოსოფიით და საბოლოოდ სრულყოფილი სახე მიიღო *Der vollkommene Capellmeister*-ში (1739).

* მოხსენებაში გერმანული ტერმინები მათეზონის ტრაქტატის ორთოგრაფიითაა მოყვანილი.

** *Zustände* – ინტეგრირებული სულიერი მდგომარეობები, რომლებიც მოიცავენ გონებრივ (*Verstand*), ესთეტიკურ (*Geschmack*) და ზნეობრივ (*Sittlichkeit*) განზომილებებს.

მუსიკის როლის განსაზღვრისთვის; ათანასიუს კირხერის *Musurgia Universalis*-ში (1650) ჩამოყალიბებული თეორია მუსიკას კოსმიური წესრიგის გამოხატულებად მიიჩნევდა და დეტალურად აღწერდა მის ფსიქო-ემოციურ ზემოქმედებას; განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ჯონ ლოკის სენსორული აღქმის ფილოსოფიას, რომელიც ასახულია მის ტრაქტატში *An Essay Concerning Human Understanding* (1689). ლოკი ამტკიცებდა, რომ ყველა ცოდნა და შემეცნება წარმოშობს გრძნობით გამოცდილებას, ხოლო გონება ყალიბდება ამ შთაბეჭდილებების საფუძველზე. ლოკის ეს პოზიცია აგრძელებდა ფრენსის ბეკონის მეთოდოლოგიურ ხაზს *Novum Organum* (1620), სადაც მუსიკა განიხილება სხეულზე და სულზე ჰარმონიული ზემოქმედების საშუალება, როგორც ცოდნის, ზნეობრივი აღზრდისა და კულტურული წინსვლის მნიშვნელოვანი ფაქტორი.

აღნიშნული ფილოსოფიური საფუძვლები ბუნებრივად გადაიზარდა ბაროკოს ეპოქის ესთეტიკურ აზროვნებაში, სადაც მუსიკალური რიტორიკა და კომპოზიციის თეორია განვითარდა როგორც აფექტების გამომხატველი და გამომწვევი ენის მოძღვრება. ამ მიმართულებით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა: იოახიმ ბურმაისტერის *Musica Poetica*-ს (1606), ქრისტოფ ბერნარდის *Tractatus compositionis augmentatus*-ს (1657) და იოჰან ადოლფ შაიბეს *Der critische Musicus*-ს (1737-40).

ამ ინტელექტუალურ და თეორიულ კონტექსტში გამორჩეულად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს იოჰან მათეზონის თეორიულ ტრაქტატს *Der vollkommene Capellmeister* (სრულყოფილი კაპელმაისტერი, 1739), რაც ჩვენი მოხსენების საფუძველს წარმოადგენს. წიგნი გამოიცა ჰამბურგში, 1739 წელს, სახელწოდებით: *Der vollkommene Capellmeister, das ist gru'ndliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, ko'nnen, und vollkommen inne haben muss, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will* (სრულყოფილი კაპელმაისტერი, ესაა ყველა იმ საკითხის დაწვრილებითი აღწერა, რაც უნდა იცოდეს, შეეძლოს და სრულად გააცნობიეროს მან, ვისაც სურს კაპელას ღირსებითა და სარგებლით უხელმძღვანელოს).

ჩვენი კვლევა ეფუძნება, როგორც 1739 წლის ორიგინალურ გამოცემას (Mattheson, 1739), ასევე მის თანამედროვე გერმანულ ადაპტაციას (Mattheson, 1999) და ავტორიზებულ ინგლისურ თარგმანს (Johann Mattheson's *Der Vollkommene Capellmeister: A Revised Translation With Critical Commentary*, 1981), რაც სხვადასხვა კუთხით საშუალებას გვაძლევს მათეზონის ტექსტის სემანტიკური სიღრმე და ტერმინოლოგია კიდევ უფრო დავაზუსტოთ და უკეთ გავაანალიზოთ.

იოჰან მათეზონის *Der vollkommene Capellmeister* (1739) წარმოადგენს კომპლექსურ თეორიულ ტრაქტატს, რომელიც მიზნად ისახავს მუსიკის, როგორც მეცნიერებისა და ხელოვნების მოძღვრების სისტემურ გააზრებას. ის მუსიკალურ ხელოვნებას მოიაზრებს როგორც მრავალმხრივ სისტემას,

რომელიც ეფუძნება ბუნებრივ და ფიზიკურ მხარეს – ბგერით და აკუსტიკურ ფენომენს; მათემატიკურ მხარეს – რიცხვებსა და თანაფარდობებს; რიტორიკულ მხარეს – ბგერითი მეტყველების ხელოვნებას და ეთიკურ-მორალურ განზრახვას – ღირსეული აფექტების გამოხატვას. ეს ყველაფერი ემსახურება საბოლოო მიზანს – შინაგან მდგომარეობებზე ზემოქმედება და ზნეობრივი ამაღლება. მათეზონი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სმენას, როგორც სულის ეთიკურ და სულიერ აღზრდასთან დაკავშირებულ უნარს და მკაცრად უარყოფს მის რიცხვით-მისტიკურ ახსნას.

Der vollkommene Capellmeister ამოუწურავი ნაშრომია – თითოეული თავი, თითოეული ქვეთავი იძლევა დამოუკიდებელი მსჯელობის, ანალიზისა და თეორიული დისკუსიის შესაძლებლობას. ტექსტი გამოირჩევა სიღრმით, სისტემატურობით და მრავალმხრივი პერსპექტივით, თუმცა მოცემული მოხსენების ფარგლებში ჩვენი ყურადღება მიმართულია თავად იმ ძირითად იდეაზე, რომელსაც მათეზონი მთელ ნაშრომში მუდმივად უსვამს ხაზს: რა არის მუსიკის საბოლოო დანიშნულება, ანუ რას ემსახურება თეორიული ცოდნა, პრაქტიკული ოსტატობა, სტილისტური დახვეწილობა და კომპოზიციური ტექნიკა. ამ კუთხით, სწორედ ეს კონცეპტუალური ღერძი ქმნის მთელ შინაარსობრივ სტრუქტურას და ნაშრომს აქცევს ორგანულ მთლიანობად.

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს მათეზონის ტერმინოლოგიას, რომლის ზუსტი გააზრება ნაშრომის სწორი ინტერპრეტაციის საფუძველია. იოჰან მათეზონის ხედვის ცენტრში დგას ცნება *Klangrede* – ბგერითი მეტყველება – სტრუქტურირებული, რიტორიკულად ჩამოყალიბებული მუსიკალური ენა, რომელიც ფუნქციურად უტოლდება ვერბალურ მეტყველებას. ის ეფუძნება ანტიკური რიტორიკის კანონებს და მის სტრუქტურულ ნაწილებს (*exordium*, *narratio*, *confirmatio*, *conclusio* და სხვ.). აქედან გამომდინარე ხმოვან ფორმებს ენიჭებათ მეტყველების ძალა, ქმნიან რიტორიკულ ფიგურებს, დაძაბულობასა და განმუხტვას, ინტონაციურ მოძრაობას და პუნქტუაციას, რომლის მთავარი მიზანი, მათეზონის მიხედვით, არის *Gemüths-Bewegung* – ადამიანის სულის ამოძრავება, მისი შინაგანი მდგომარეობის ცვლა, გაფართოება, ამაღლება, სულიერი ტრანსფორმაცია.

ამ მიზნის მისაღწევად მათეზონი აყალიბებს საკომუნიკაციო სისტემას, რომელიც ხუთ მთავარ ცნებას აერთიანებს: აფექტი – *Affekt*, მუსიკალური მეტყველება – *Klangrede*, ვნება – *Leidenschaft*, სულიერი მოძრაობა, შინაგანი შეძერა – *Gemüths-Bewegung* და ფსიქო-ემოციური (სულიერ-ეთიკური) მდგომარეობები – *Zustände*. თითოეული მათგანი არა მხოლოდ ტერმინია, არამედ კონცეპტუალური ღერძი, რომელიც მუსიკალურ აზროვნებას ინტეგრირებულ ფილოსოფიურ მოდელად აქცევს.

კომპოზიციური პროცესის შინაარსობრივ-საგნობრივ ცენტრს, მიზნობრივ ემოციურ განზრახვას წარმოადგენს *Affekt*-ი, რომელიც უნდა გახ-

დეს მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურული და რიტორიკული საფუძველი. ის არ არის შემთხვევითი გრძნობა, არამედ გამიზნული ემოციაა, რომლისკენაც არის მიმართული მთელი გამომსახველობა. მიუხედავად იმისა, რომ მათეზონი ზოგიერთ შემთხვევაში ტერმინებს *Affekt* და *Leidenschaft* იყენებს მონაცვლეობით, მათ შორის არსებობს ფუნდამენტური განსხვავება. *Affekt* აღნიშნავს მუსიკით გამონვეულ მყისიერ ემოციურ მდგომარეობას, ზემოქმედებით წარმოქმნილ გრძნობას, ხოლო *Leidenschaft* – ადამიანის ბუნებრივ შინაგან მოცემულობას, სულიერ მიდრეკილებას, რომელიც აქტიურდება, როდესაც მუსიკა სწორადაა აგებული და განზრახული ინტერპრეტაციითა შესრულებული. მათეზონს მიაჩნია, რომ მუსიკას, თავისთავად ვერ ექნება მოქმედი ძალა, იდეალურად აგებული სტრუქტურის შემთხვევაშიც კი, თუ მის გააზრებასა და გადმოცემას არ ჰყავს შუამავალი – შემსრულებელი, რომლის გარეშეც მუსიკა მხოლოდ ცარიელ ფორმად რჩება.

თუმცა მათეზონი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ ვნება არ უნდა იქცეს გადაჭარბებულ, ზიანის მომტან ვნებათაღელვად. პირიქით – მუსიკის კეთილშობილური დანიშნულება სწორედ ის არის, რომ გამოიწვიოს კონტროლირებადი, ზნეობრივად განონასწორებული ვნებითი გამოძახილი, რომელიც ქმნის შინაგან მოძრაობას – *Gemüths-Bewegung*-ს. მათეზონი *Gemüths-Bewegung*-ს განიხილავს, როგორც სულიერ შეძვრას, რომელიც ისეთივე ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს, როგორსაც ძლევამოსილი სიტყვა ან რელიგიური ქადაგება.

ამ პროცესის საბოლოო შედეგს წარმოადგენს *Zustände* – შინაგანი მდგომარეობანი, რომლებიც მათეზონის თეორიულ სისტემაში არ განიმარტება როგორც უბრალო სენსორული ან ფიზიოლოგიური განცდები. ისინი აღიქმება როგორც სულიერი, ზნეობრივი და მეტაფიზიკური განწყობილებები – ღრმა შინაგანი სტრუქტურები, რომლებიც განსაზღვრავენ ადამიანის ეთიკურ და სულიერ თვითშეგნებას. მაშასადამე, *Zustände* არის არა მხოლოდ ემოციური გამოძახილი, არამედ ის ღირებულებრივი ფენომენი, რომელიც მსმენელში მუსიკის მეშვეობით აღიძვრება და წარმოადგენს მუსიკალური ხელოვნების უმაღლეს, ტრანსცენდენტურ მიზანს.

ამგვარად, მათეზონი ქმნის მუსიკალური კომუნიკაციის მოდელს, რომელიც ეფუძნება ხუთ მნიშვნელოვან კავშირს:

- *Affekt* – კომპოზიტორის მიერ წინასწარ განსაზღვრული ემოციური განზრახვა;

- *Klangrede* – მუსიკის მეტყველებითი სტრუქტურა, რომელიც უზრუნველყოფს ამ განზრახვის გადმოცემას;

- *Leidenschaft* – ადამიანის სულიერი მიდრეკილებები (*Gemüths-Neigungen*), რომლებიც აქტიურდებიან მიზნობრივი ემოციური განზრახვით (*Affekt*), მუსიკის რიტორიკულად აგებული სტრუქტურით (*Klangrede*) და შესრულების ინტერპრეტაციული იმპულსით;

- *Gemüths-Bewegung* – მსმენელის შინაგანი მოძრაობა, გამოძახილი;
- *Zustände* – მუსიკით გამოწვეული ფსიქო-ემოციური მდგომარეობები.

ეს მოდელი წარმოადგენს მუსიკის, როგორც ხელოვნების, მეცნიერებისა და ზნეობრივი ღირებულების გადაკვეთას. მათეზონისთვის მუსიკა ღმერთის მიერ ბოძებული ენაა – ისევე ღრმა, როგორც სიტყვა და ხშირად კიდევ უფრო მეტი. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული კონცეფცია, რაც *Affektenlehre**-ს (მოძღვრება აფექტებზე) სახელითაა ცნობილი, თეორიის სახით ჩამოყალიბდა გვიანი ბაროკოს ეპოქაში, ხოლო მათეზონის ნაშრომში განსაკუთრებული სრულყოფილებით იქნა აღწერილი, სადაც მუსიკის ზემოქმედების მექანიზმი, მისი კავშირი ადამიანის ცნობიერებასთან და ფსიქო-ემოციურ ცვალებადობასთან განიხილება როგორც მისი უმაღლესი გამოვლინება, რომელიც სცილდება კონკრეტულ ეპოქას ან კულტურულ კონტექსტს. სწორედ ამაში იკვეთება მუსიკის, როგორც ორგანიზებული და წინასწარ განსაზღვრული სმენითი სტრუქტურის უნივერსალური ფენომენი, რომელიც დროისა და სივრცის მიუხედავად, ყოველთვის მიზნად ისახავს ადამიანის სულიერ სამყაროზე ზემოქმედებას.

ეს კონცეფცია დღესაც, თანამედროვე რეალობაში, გვაფიქრებს მუსიკაზე, როგორც ხელოვნებაზე, რომელიც მჭიდროდაა გადაჯაჭვული მეცნიერებასთან და ადამიანური ცნობიერების არსებითი კანონზომიერებების შემსწავლელ სისტემებთან.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister : a revised translation with critical commentary.* (1981). UMI Research Press.
2. Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister.* Hamburg.
3. Mattheson, J. (1999). *Der vollkommene Capellmeister* (F. Ramm, Ed.). Bärenreiter.

* ტერმინი *Affektenlehre* (მოძღვრება აფექტებზე) როგორც სისტემატიზებული თეორიული კონცეფცია დამკვიდრდა მხოლოდ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან. იოჰან მათეზონი თავად იშვიათად იყენებს ამ ტერმინს (*Affekten-Lehre*) და ისიც მხოლოდ ზოგადი მნიშვნელობით.

მაია ტაბლიაშვილი
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

მოზაიკურება ირაკლი ცინცაძის „27 მინიატიურაში“ ორგანიზაციის

აბსტრაქტი

თანამედროვე კომპოზიტორის, ირაკლი ცინცაძის შემოქმედება ნაყოფიერებითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. შემოქმედებითი თვალსაზრისით, იგი სიმფონიებისა და სხვადასხვა ინსტრუმენტისათვის დაწერილი კონცერტების, კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლებისა და მინიატიურების ციკლების, ბალეტებისა და კანტატების ავტორია. კომპოზიტორის შემოქმედებაში გამოვლენილი ერთ-ერთი შტრიხი – ფერადოვნება, სინატიფე, გამჭვირვალეობა შეიძლება გარკვეულ სტილურ მახასიათებლად იქნეს მიჩნეული.

კომპოზიტორს შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში დაწერილი აქვს მეტად საინტერესო ციკლები: ესაა „8 ექსპრომტი/მინიატიურა“ არფისათვის, „24 მინიატიურა“ ხის ჩასაბერთა კვარტეტისათვის, „24 მინიატიურა“ ჩელესტასათვის და, ფაქტობრივად, უახლესი ნაწარმოები „27 მინიატიურა“ ორგანისათვის.

მოხსენება ეძღვნება სწორედ 27 მინიატიურისაგან შემდგარ ციკლს ორგანისათვის. სხვა მასშტაბური ციკლებისგან განსხვავებით, სადაც თითოეულში 24 პიესაა მოცემული, განსახილველი კომპოზიცია გაფართოებულია 27 მინიატიურამდე. ნაწარმოების ქრონომეტრაჟი მოცულობითია და ოცდაათ წუთამდე გრძელდება. აღნიშნული გარემოება ციკლის მონუმენტურ აღქმაზე აისახება. ამავე დროს, ნაწარმოებში მკაფიოდ წარმოჩინებული მინიატიურები მოზაიკის როლს ასრულებენ მთლიანი კომპოზიციის შექმნაში; აქვე ისიც საგულისხმოა, რომ თვით მინიატიურებისგან შემდგარი ციკლი მონუმენტური ინსტრუმენტისთვის – ორგანისთვისაა დაწერილი.

ციკლის პიესები სხვადასხვა გამომსახველი საშუალებით გამოირჩევა. მათ შორის, აღსანიშნავია ფატურის მრავალფეროვნება და კონტრასტული მონაცვლეობა, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური აქცენტების განაწილების საკითხი, დიალოგურობა და ვერტიკალის წამყვანი როლი, იგივეობისა და კონტრასტულობის თანაფარდობა, ორგანის ტემბრული გააზრება, იმავედროულად, კავშირი პიესებს შორის და კომპოზიციური მთლიანობის საკითხი; ყოველივე აღნიშნულთან ერთად, მინიატიურები ერთმანეთისგან გამოირჩევა ჟანრულ-სახეობრივი თვისებებით, შინაარსობრივი გამომსახველო-

ბით. საბოლოოდ, ოცდაშვიდივე მინიატიურა, როგორც მოზაიკათა ერთობლიობა, ერთ მონუმენტურ კომპოზიციად აიკინძება.

საკვანძო სიტყვები: ირაკლი ცინცაძე; ციკლი; მინიატიურა; ორგანი; მოზაიკურობა; ფაქტურა; თემატიზმი.

შესავალი: მიკრო და მაკრო სამყაროს ურთიერთმიმართების საკითხი აქტუალურია კვლევის სრულიად განსხვავებული მიმართულებებისთვის, მეცნიერებისა თუ ხელოვნების დარგებისთვის. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში არსებული გამოვლინებები. ზოგადად, მუსიკალურ კომპოზიციათა მრავალდონიან სტრუქტურულ ყალიბებს შორის რაც უფრო მასშტაბურია, მონუმენტურია იგი, მით მეტი შემადგენელი ნაწილის ერთობლიობით იქმნება მთლიანობა.

მუსიკალური კომპოზიციის ერთ-ერთ ამგვარ მოდელს წარმოადგენს მცირე ნაწილებისგან აკინძული მთლიანობა, იგივე მიკრო-კომპოზიციებისგან შემდგარი მაკრო-კომპოზიცია, კონკრეტულად კი – მინიატიურებისაგან შემდგარი ციკლები. ისტორიულად მინიატიურების არაერთი ციკლი შექმნილა, მათ შორის ხშირად პროგრამული, სიუჟეტური კონკრეტიზებითაც (ამ კუთხით გამორჩეული იყო სწორედ რომანტიზმის ეპოქის, შემდგომ კი მეოცე საუკუნის მუსიკა). ამგვარი ციკლები ხასიათდება ნაწილების მეტ-ნაკლები რაოდენობრივი სიმრავლით, ურთიერთკონტრასტულობით; იდეურ-მხატვრული, კომპოზიციური მთლიანობა მიიღწევა ზოგადი შინაარსობრივი, ინტონაციურ-თემატური, კილო-ტონალური კავშირებით, რეპრიზული თაღებით და სხვა; ციკლში კომპონენტ-ნაწილთა გამაერთიანებელი ფუნქცია მუსიკის გამომსახველ საშუალებებს ეკისრებათ. თითოეული მინიატიურა ერთგვარი კომპოზიციური სიმარტივით გამოირჩევა ხოლმე, ამავე დროს, ციკლის დრამატურგიაში თავისი როლის შემსრულებელია. აღსანიშნავია, რომ მინიატიურების ციკლები სხვადასხვა შემადგენლობისთვის გვხვდება, განსაკუთრებით ხშირია ფორტეპიანოსთვის, ასევე – ვოკალური ციკლის სახით, ან დაწერილია სხვადასხვა ინსტრუმენტისთვის.

ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში მინიატიურა საკმაოდ მნიშვნელოვანი ჟანრია; გვხვდება სხვადასხვა შემადგენლობის ციკლები (საკმარისია გავიხსენოთ სულხან ცინცაძის საკვარტეტო მინიატიურები და სხვ.).

საყურადღებოა, რომ მინიატიურების ციკლები შექმნილი აქვს თანამედროვე კომპოზიტორ ირაკლი ცინცაძეს. ზოგადად მისი შემოქმედება მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. იგი სიმფონიებისა და სხვადასხვა ინსტრუმენტისათვის დაწერილი კონცერტების, კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლებისა და მინიატიურების ციკლების, ბალეტებისა და კანტატების ავტორია. კომპოზიტორის შემოქმედებაში გამოვლენილი ერთ-ერთი შტრიხი

– ფერადოვნება, სინატიფე, გამჭვირვალეობა შეიძლება გარკვეულ სტილურ მახასიათებლად იქნეს მიჩნეული.

აღსანიშნავია, რომ მას შემოქმედების სხვადასხვა პერიოდში დაწერილი აქვს მეტად საინტერესო ციკლები: ესაა „24 მინიატიურა“ ხის ჩასაბერთა კვარტეტისათვის: ფლეიტის, ჰობოის, კლარნეტისა და ფაგოტისათვის (2002), „8 ექსპრომტი/მინიატიურა“ არფისათვის (2008), „24 მინიატიურა“ ჩელესტასათვის (2008) და, ფაქტობრივად, უახლესი ნაწარმოები „27 მინიატიურა“ ორგანისათვის (2024). როგორც შემადგენლობებიდან ჩანს, ტემბრული სურათი განსხვავებულია, ფერთა ფაქიზი პალიტრით.

ი.ცინცაძის ზემოხსენებული საორგანო ციკლი საკმაოდ საინტერესო ნიმუშია და არაერთი ასპექტით შეიძლება იქნეს განხილული. წინამდებარე სტატია კი ეძღვნება კომპოზიტორის „27 მინიატიურაში“ ორგანისათვის ერთ-ერთ მკაფიოდ გამოხატულ პრინციპს – მოზაიკურობასა (მცირე დეტალებისგან შექმნილ მთლიანობას) და მისი გამოვლენის ხერხებსა თუ საშუალებებს.

მეთოდები: ირაკლი ცინცაძის 27 საორგანო მინიატიურის კვლევისას, განხილვის რაკურსიდან გამომდინარე, რელევანტური იყო ანალიტიკური და კომპარატიული მეთოდოლოგიის გამოყენება.

გარდა ამისა, მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა თავად საკვლევი ნაწარმოების ავტორთან, კომპოზიტორ ირაკლი ცინცაძესთან ციკლთან დაკავშირებით სხვადასხვა საკითხებზე გასაუბრება; აგრეთვე, საინტერესო იყო ორგანისტ-შემსრულებლის, ლია ბაიდოშვილისგან ნაწარმოების შესახებ მონუმენტურ ინსტრუმენტზე – ორგანზე შემსრულებლობის საკითხებთან მიმართებით, გარკვეული შეხედულებების გაზიარება.*

უშუალოდ სამეცნიერო წყაროებთან დაკავშირებით, როგორც აღინიშნა, ირაკლი ცინცაძის საორგანო ციკლი სრულიად ახლად შექმნილი ნაწარმოებია; შესაბამისად, არც მოიძიება პირდაპირი კვლევები აღნიშნული ციკლის თაობაზე; თუმცა, ანალიტიკურ დაკვირვებებში გათვალისწინებულია ზოგადი თეორიულ-ისტორიული სახის წყაროები.

მსჯელობა და შედეგები: ირაკლი ცინცაძის საორგანო ციკლი, როგორც აღინიშნა, 27 მინიატიურისაგან შედგება და განკუთვნილია ისეთი მონუმენტური ჟღერადობის მუსიკალური ინსტრუმენტისთვის, როგორიცაა ორგანი. კომპოზიტორის ამ ქმნილებაში ინსტრუმენტული მოცემულობით

* კომპოზიტორთან, ირაკლი ცინცაძესთან, ასევე ორგანისტთან, ლია ბაიდოშვილთან გასაუბრება შედგა 2025 წლის ივნისში.

სწორედ მიკროსა და მაკროს ურთიერთმიმართების გამოვლენაა ხაზგასმული.

წარმოდგენილი მასშტაბური ნაწარმოები, სხვა ანალოგიური ციკლებისგან, განსხვავდება როგორც ინსტრუმენტული შემადგენლობით, ისე ნაწილთა რაოდენობით. სხვა ციკლებში კომპოზიციური მიმართავს როგორც ერთ ტემბრს (არფა ან ჩელესტა), ისე ტემბრულ ანსამბლს (ფლეიტა, ჰობოი, კლარნეტი, ფაგოტი). აგრეთვე სხვაობაა ციკლის შემადგენელ ნაწილთა – პიესათა რაოდენობაში; კერძოდ, გვხვდება 8 პიესის ერთობლიობაც და 24 პიესის კრებული. ყურადღება მიიქცია განსახილველი ციკლის ნაწილთა რაოდენობამ, რომელიც შეიძლება ითქვას, რომ „გაფართოებულია“ 27 მინიატიურამდე. ნაწარმოების ქრონომეტრაჟი, მიუხედავად შემადგენელი პიესების საოცარი კომპაქტურობისა, მთლიანობაში რაოდენობის შედეგად, მოცულობითია და ოცდაათ წუთამდე გასტანს. აღნიშნული გარემოება კვლავაც ციკლის მონუმენტურ აღქმაზე აისახება.

აღსანიშნავია, რომ მინიატიურათა რაოდენობა და ინსტრუმენტი, ორგანი მნიშვნელოვანი ფაქტორებია – მცირე მოდელები საბოლოოდ დიდ კომპოზიციად გარდაქმნისათვის. ეს გარემოებაა სწორედ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, რითაც ციკლში მოზაიკურობის პრინციპი ვლინდება; თითქოსდა დამოუკიდებელ მინიატიურათა „გაელებები“, რომლებიც დროსა და სივრცეში „ქრება“, უწყვეტ, მყარ მთლიანობას ქმნის. მოზაიკურობის მუსიკალური გამომსახველობა ციკლში გამოიხატება განსხვავებული მიკრო-პიესების თანაარსებობასა და შერწყმაში ერთიან მაკრო-მუსიკალურ ქმნილებად.

ბუნებრივია, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მიუხედავად მინიატურა-მოზაიკათა არსებობისა, ამ ყოველივეს კომპოზიციური მთლიანობის მისაღწევად სხვადასხვა საშუალებებია საჭირო, მით უფრო პიესების რაოდენობის გათვალისწინებით (27). ი. ცინცაძის საორგანო ციკლში, მოზაიკურობაზე მოქმედებს მუსიკის გამომსახველი საშუალებების ფართო სპექტრი; მართალია, მუსიკალური ენის ყველა ელემენტი საყურადღებოა მთლიანი მოზაიკური სურათის შექმნაში, მაგრამ რამდენიმე პარამეტრი უპირატესად ავლენს ნაწარმოებში თავის წამყვან მნიშვნელობას.

ციკლის 27-ვე მინიატიურა დამოუკიდებელი, უმეტესწილად ერთნაწილიანი სტრუქტურის პიესაა, რომელთაგან თითოეული წარმოადგენს დასრულებულ მუსიკალურ მიკროსამყაროს; იძლევა დამოუკიდებელი სახით შესრულების შესაძლებლობასაც. მიუხედავად მათი საკმაოდ მცირე მოცულობისა, მინიატურები ჟანრობრივად და ემოციური გამომსახველობით მრავალფეროვანია, რაც მთლიანი ციკლის მოზაიკურობას უწყობს ხელს. კონტრასტის ამპლიტუდა დიდია, თუმცა ამავე დროს, მინიატურების დაჯგუფებაც შესაძლებელია სხვადასხვა ნიშნით: ჟანრულ-სახეობრივად, თემატურად, რიტმულად, ტემპურად, რეგისტრულად, დინამიკით, განმეორებადი მა-

ხასიათებლებით (ინტერვალიკით, აკორდიკით, ინტონაციურ-რიტმულად), მასალის გადმოცემის მანერით.

ჟანრულ-სახეობრივად, ემოციური პალიტრით, როგორცაა ექსპრესიული ლირიკა, მელანქოლია, მხიარულება, მედიტაციურობა, დინამიურობა, ფრესკულობა, სკერცოზულობა, თხრობითობა – ციკლში ვლინდება კომპოზიტორის უნარი განსხვავებული მუსიკალური სამყაროები ორგანულ მთლიანობად გადმოგვცეს. პიესების გარკვეული ნაწილი მედიტაციურია, ჭერეტიითა, ნელი ტემპით და რბილი რეგისტრით, ჰარმონიული ფონით და მარტივი ფაქტურით; შესაბამისად, ციკლში განმუხტვის როლი აკისრიათ; გარკვეული მინიატიურები კი გამოირჩევა თავისი ინტენსიურობით, ბოხოქარი ხასიათით, ემოციური ნაკადის მოზღვაგებით, როგორც კულმინაციური ტალღები.

უმნიშვნელოვანესია ნაწარმოების ტემბრული პოტენციალი. ამ თვალსაზრისით, ორგანის შესაძლებლობები უკვე ბონუსია, რასაც თავად ინსტრუმენტი სთავაზობს შემსრულებელ ორგანისტს; ტემბრული გრადაციების ყველაზე მეტი მრავალფეროვნება და სიმდიდრე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ორგანს „ხელენიფება“.

ცხადია ტემბრზე საუბარი წარმოუდგენელია რეგისტრის გარეშე, მით უფრო ორგანისათვის. ი.ცინცაძის ნაწარმოებში მიზანმიმართულადაა გამოვლენილი ორგანის რეგისტრული ფერადოვნება და გამჭვირვალეობა; დაბალი რეგისტრები მონუმენტურობაზე, მაღალი კი მინიმალისტურ გამონათებებზე მიუთითებენ. რეგისტრული ცვალებადობები საორგანო ფაქტურაში მოულოდნელად და მოზაიკურადაა გამოხატული.

ტემბრულ-რეგისტრულ მახასიათებლებს ხელს უწყობს დინამიკის სიმკვეთრე და დაპირისპირებულობა, რასაც თან სდევს ესა თუ ის შტრიხი.

ზემოხსენებულთან ერთად, მინიატიურები ტემპური თვალსაზრისით საინტერესოაა გაფორმებული. **ტემპის ცვალებადობა როგორც მინიატიურებს შორის, ისე თვით მინიატიურებში, სახეობრიობიდან გამომდინარე კვლავ კონტრასტს ეყრდნობა. ზოგჯერ მკვეთრი ტემპური მონაცვლეობა გვხვდება, რითაც ასევე იქმნება მოზაიკური რიტმული სუნთქვა. საინტერესოა, რომ კომპოზიტორი ფაქტობრივად უარს ამბობს ზომიერ ტემპზე; უხვია სწრაფი მინიატიურები, ნელ პიესებთან მონაცვლეობით, რითაც შუქრდილების თამაშის ეფექტი მიიღწევა; ამგვარი ტემპური თაღებით დრამატურგიულ განმუხტვასა და გაერთიანებას უწყობენ ხელს. ხოლო დინამიური მინიატიურები, მათ შორის სულ ბოლოც, კონტრასტულ გამონათებებს წარმოადგენს.**

მუსიკალური ქსოვილი – ამგვარი ტემბრულ-რეგისტრული, დინამიკური, ტემპური მრავალფეროვნების მიუხედავად, მაინც მინიმალისტურია; ფაქტურაში წამყვანია ხან ჰომოფონიური, აკორდული, ხან კი პოლიფონიური განვითარება. ზოგჯერ **მინიატიურებში ვლინდება იმიტაციური თუ კონტრაპუნქტული ხმათასვლა, მათ შორის, მასალის სარკისებური გადმოცემით.**

თემატიკაში მელოდიის გადმოცემის მანერა მცირე მოტივებსა და ფრაზებზეა აგებული; განვითარების პროცესში ჭარბობს ფრაგმენტულობა, სეკვენციური, ვარიაციული განმეორებები, ზოგჯერ ინტენსიური პასაჟების მონაცვლეობა მშვიდ მონაკვეთებთან.

ციკლში მეტრულ-რიტმული ფაქტორი ერთ-ერთ კონტრასტულ გამომსახველ ბერკეტად იქცევა. ხშირია არასტანდარტული ზომები, პულსაციის უეცარი ცვლილებები, საინტერესოა, რომ პიესებში წამყვანია ლუნი მეტრიკა, შედარებით იშვიათია კენტი. დანაწევრების სპექტრიც ფართოა (ზოგჯერ გვხვდება 12/4, 16/4, 20/4). გვხვდება რიტმული ფორმულებით სახასიათო პიესები (პუნქტირი, სინკოპა), ზოგჯერ მოტორულობა გადაზრდილი ტოკატურობაში.

კილო-ჰარმონიულ მხარესთან მიმართებით, მთლიანობაში ტონალურ სისტემასთან გვაქვს საქმე, შიგადაშიგ დახუნძლული ქრომატიზმით, პოლიმოვლენებით, სახასიათო ვერტიკალით (სეკუნდები, სეპტაკორდები, კლასტერები). ჰარმონიული ენა „მოგზაურობს“ ტრადიციულიდან თავისუფალი დისონანსურობისკენ. **შეინიშნება ფოლკლორული ელემენტების გარდასახვაც, ინტონაციურ-რიტმული, მოდალური მინიშნებებით.**

კომპოზიტორის ციკლის მინიატიურათა აგებულება ძირითადად ერთნაწილიანია, ზოგჯერ იკვეთება მარტივი კომპოზიციური ორ ან სამნაწილიანობა, განმეორებითობის ან მცირე თალის გამო. მთლიან ციკლში დრამატურგიულად ტალღისებური განვითარება ვლინდება, რამდენიმე კულმინაციური მომენტით. პრინციპის დონეზე შეიძლება შევამჩნიოთ რონდოსებურობა, ოსტინატურობა. აღსანიშნავია, რომ ციკლის პირველ მინიატიურას შესავლის ფუნქცია აქვს, ხოლო ბოლო, მოცულობითი პიესა შემაჯამებელი ფინალია. **კონტრასტული მინიატურები გამოირჩევიან შინაგანი ექსპრესიით, მუსიკალური ქსოვილის სიმკვეთრით, დისონირებულობით, ტემბრულ-რეგისტრული, ტემპურ-დინამიკური დაპირისპირებებით, რაც მათ კიდევ უფრო მეტ სიმძაფრეს მატებს.**

* * *

ცხადია, ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოების კვლევისას მნიშვნელოვანია, როდესაც კომპოზიტორი საკუთარ შეხედულებებს გვიზიარებს. კომპოზიტორი აღნიშნავს, რომ საორგანო ციკლში ერთიანდება ქართული ტრადიციული მუსიკისა და თანამედროვე მუსიკალური ენის ინტონაციური მახასიათებლები; ჰარმონიული კუთხით ნაწარმოებში ტონალური აზროვნება ვლინდება; ვინაიდან ციკლი არ ეფუძნება ტემპერაციის პრინციპს, მინიატიურათა რაოდენობა არ იფარგლება 24-ით, თავისუფალია, შესაბამისად – 27; გამოყენებულია პოლიფონიური ხერხებიც; ორგანოს ტემბრული პალიტრა კომპოზიტორისთვის ზედმინევნიტ მნიშვნელოვანია, ინსტრუმენტების „მეფე“ ხომ ორკესტრის ხმოვანების პოტენციალის შემომტანია.

კომპოზიტორის მართებული აზრით, ნაწარმოებში ნათლად იკვეთება ნაწილების კონტრასტული ურთიერთობების პრინციპი, როგორც ტემბრულ-რიტმულად, ისე მელოდიურ-ჰარმონიულად. იგი სიფრთხილეს იჩენს ორგანზე მუსიკალურ სახეთა შექმნისას, რადგან ინსტრუმენტის უზარმაზარი დიაპაზონი და ტექნიკურ-ტემბრული მახასიათებლები ადვილად შეიძლება გადაიზარდოს ისეთ ხმოვანებაში, რომელიც ესთეტიკურ და სტილისტურ ზიანს მიაყენებს ნაწარმოებს.

გარდა კომპოზიტორ ირაკლი ცინცაძისა, საშუალება მოგვეცა გაგვესაუბრა ქართველ ორგანისტთან, ლია ბაიდოშვილთან. ანალოგიური აღმოჩნდა მისი შეხედულება ზოგადად ამ ნაწარმოების ხედვასთან, გააზრებასთან მიმართებით; საშემსრულებლო სპეციფიკის კუთხით კი აღნიშნა კომპოზიტორის ფრთხილი დამოკიდებულება ინსტრუმენტის მიმართ, შემსრულებელს საშუალება ეძლევა ორგანის ტემბრული პალიტრის ვარიანტები თავად შეარჩიოს, ცხადია, დადგენილი ნორმების ფარგლებში, საორიენტაციო რეგისტრულ-ტემბრული, დინამიკური, ტემპური შესაძლებლობის გათვალისწინებით. ხაზი გაუსვა მუსიკალური ქსოვილის გამჭვირვალებას, რაც, ჩვენი აზრითაც, ძალზე ფერადოვანს, ჰაეროვანს ხდის მუსიკალურ კომპოზიციას. მთლიანობაში, ციკლის დრამატურგია, მინიატიურების საორგანო ფაქტურის გამომსახველობა (ზოგჯერ კი საფორტეპიანოსთან მიახლოებული) შემსრულებლის პოზიციით საკმაოდ საინტერესოდაა გამოხატული.

დასკვნა: კომპოზიტორ ირაკლი ცინცაძის „27 მინიატიურა“ ორგანისათვის წარმოადგენს საინტერესო და გამორჩეულ ნიმუშს მოზაიკური მუსიკალური კომპოზიციით, რაც შემოქმედებითი პარალელების გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიტორის აზროვნებისთვის, მისი სტილისთვის სრულიად ორგანულია.

ციკლი გვიჩვენებს ი.ცინცაძის მისწრაფებას მინიატიურული სტრუქტურებისადმი, რომლებიც ერთიან კომპლექსად იკვრება. მნიშვნელოვანია ის, რომ მოზაიკურობის პრინციპი ციკლში გარდაიქმნება არა დანაწევრების, დაშლის ფაქტორად, არამედ, პირიქით, მთლიანობის შემქმნელ ძალად, როგორც ერთდროულად მრავალფეროვნებისა და გამდიდრების საშუალება. პიესები გამომსახველი საშუალების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მათ შორის, აღსანიშნავია ფაქტურის განსხვავებულობა და კონტრასტული მონაცვლეობა, ვერტიკალური და ჰორიზონტალური მელოდიური ხაზების გამოვლენის საკითხი, დიალოგურობა, იგივეობისა და კონტრასტულობის თანაფარდობა, ორგანის ტემბრული გააზრება, იმავდროულად, კავშირი პიესებს შორის და კომპოზიციური მთლიანობის საკითხი; ყოველივე აღნიშნულთან ერთად, მინიატიურები ერთმანეთისგან გამოირჩევა ჟანრულ-სახეობრივი თვისებებით, შინაარსობრივი სპექტრით. ოცდაშვიდივე მინიატიურა, როგორც მოზაიკათა ერთობლიობა, ერთ მონუმენტურ კომპოზიციად

აიკინძება. მინიატიურები, როგორც ითქვა, გამოირჩევიან ერთმანეთისგან ტემპის, ხასიათის, ფაქტურის, რიტმიკის, სტრუქტურისა და რეგისტრული აქცენტების მიხედვით.

სტილური თვალსაზრისით ციკლის თითოეული პიესა ერთგვარი ინდივიდუალური მუსიკალური პორტრეტი, ფრესკა, ჩანახატი, შთაბეჭდილებაა. ნაწარმოები პირდაპირ არ მიყვება ტრადიციულ ლოგიკას: დაწყება-განვითარება-დაბოლოებას. თავს იჩენს მოზაიკური, მონტაჟური პრინციპი, მრავალდონიანობა, მუსიკალური ქსოვილის, თემატიზმის დაპირისპირებით, რაც მიგვითითებს კომპოზიტორის მიერ ციკლის კომპოზიციური გააზრების არსზე.

ირაკლი ცინცაძის საორგანო ციკლი „27 მინიატიურა“, როგორც ვიხილეთ, მოზაიკურობის პრინციპის გამოვლენის მთელი არსენალით გამოირჩევა; ჩვენს თვალწინ იშლება კალეიდოსკოპი, რომლის ფერთა გრადაცია მიკრო-პიესებით მაკრო-კომპოზიციად იკინძება ერთიან, ორგანულ მთლიანობად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დ. (2010). პოლიფონიის თეორია და ისტორია. ლექციები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
2. არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დ., ნადარეიშვილი, მ. (2012). მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი. ლექციები. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
3. გაბედავა, თ. (2013). ირაკლი ცინცაძის მინიატიურების ციკლებისა და კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლების ზოგიერთი საკითხი. საბაკალავრო ნაშრომი. ხელმძღვანელი: დ.არუთინოვი-ჯინჭარაძე.
4. ტაბლიაშვილი, მ. (2006). პოლიფონიის შესახებ ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებში (ირაკლი ცინცაძე, ეკა ჭაბაშვილი, მაკა ვირსალაძე). თბილისი. ჟურნალი კავკასიის მაცნე, N14.
5. ტაბლიაშვილი, მ. (2019). პოლიფონიური ქსოვილის ფორმირება ირაკლი ცინცაძის შემოქმედებაში. ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო უნივერსიტეტი. საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“ მასალები.
6. Зенкин, К. (1997). Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва.
7. Назайкинский, Е. (2009). История в музыке. Избранные исследования. Москва.
8. Hepburn, A. (2006). Piano Miniatures: An Essay on Brevity. The Gettysburg Review vol.19, no.1

ლიანა ხორბალაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
დოქტორანტი
საქართველო, თბილისი

შემთხვევითობათა მუსიკა

საკომპოზიტორო აზროვნების განვითარების ვექტორი, საუკუნეების განმავლობაში მიმართული იყო ავტორის მიერ, სანოტო ტექსტის სულ უფრო ზუსტ და სრულ ფიქსირებაზე. ამ მიდგომამ ჩამოაყალიბა ნაწარმოების შემქმნელისა და რეციპიენტების ურთიერთობის კონკრეტული ფორმა, რომელიც შემსრულებელსა და შემდეგ უკვე მსმენელს აძლევდა საშუალებას ამოეკითხათ კომპოზიტორის ჩანაფიქრი, იდეები, კონკრეტული თხზულების კომპოზიციური, თუ დრამატურგიული გადაწყვეტები და ეპოვათ მისი ინტერპრეტაციის შესაბამისი გზები. ამით საკომპოზიტორო ხელოვნება მუსიკალური შემოქმედების უმაღლეს იერარქიულ წერტილზე მოექცა, ვინაიდან ყველაფერი, სწორედ ავტორის ხედვასა და გადაწყვეტილებებს დაექვემდებარა.

ჩვენი მოხსენების მიზანია ამ კონცეფციისგან გარეგნულად განსხვავებული და ეპოქალურად დაშორებული ორი ნაწარმოების მაგალითზე წარმოვაჩინოთ მუსიკალური ნაწარმოების ის ტიპი, როდესაც ავტორი თითქოს შორდება ტრადიციულ ფუნქციას. ესენია ჯონ კეიჯის (1912-1992) „ცვალებადობათა მუსიკა“ (Music of Changes) და იოჰან კირნბერგერის (1721-1783) „Der allezeit fertige Menuetten- und Polonaisesencomponist“ (მენუეტებისა და პოლონეზების ყოველთვის მზადმყოფი კომპოზიტორი).

ჯონ კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკის“ სანოტო ტექსტი ტრადიციული სიზუსტითაა შედგენილი, თუმცა მასში დაფიქსირებულია არა კომპოზიტორის, არამედ შემთხვევითი ოპერაციების გამოყენებით მიღებული შედეგები. ასეთი მიდგომა უდავოდ ნოვატორულია და უპირობო სიახლედ შეიძლება ჩაგვეთვალოს, როგორც ტრადიციული დასავლური მუსიკალური პრინციპებიდან რადიკალური გადახვევის მაგალითი, მას რომ არ ჰქონოდა ანალოგი ისტორიულ წარსულში.

Musikalisches Würfelspiel – მუსიკალური თამაშები კამათლით და ჯონ კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკა“ თითქმის ორასწლიანი დაშორებით შეიქმნა. პირველი მათგანი – მეთვრამეტე საუკუნეში, განმანათლებლობის იდეებისა და რაციონალისტური აზროვნების წიაღში, მეორე კი მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ მუსიკალურ ავანგარდში. ეპოქებში, რომლებიც ერთმანეთისგან არა მხოლოდ სრულიად განსხვავდებოდა ესთეტიკური შეხედულებებისა

და საკომპოზიციო წერის მეთოდების თვალსაზრისით, არამედ მეორე მათგანი, პირველში დამკვიდრებულ პრაქტიკასა და ტრადიციებს შეგნებულად უარყოფდა. ასეთი მოცემულობის გათვალისწინებით, რთული წარმოსადგენია, რომ ზემოთ დასახელებულ opus-ებს რაიმე საერთო ნიშან-თვისებები შეიძლება ჰქონდეთ, თუმცა ასეთი არის, და, უპირველეს ყოვლისა, ესაა – შემთხვევითობა. უფრო სწორად კი, შემთხვევითი ოპერაციები, რომლებიც საკომპოზიციო წერის, თუ ნაწარმოების შესრულების პროცესში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. სწორედ ამის გამო, „მუსიკალური თამაშები კამათლით“ ჯონ კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკის“ ერთგვარ წანამძღვრად მიიჩნევა.

„ცვალებადობათა მუსიკა“ ბევრი თვალსაზრისით საეტაპო თხზულებაა, რომელმაც, ფაქტობრივად, საკომპოზიციო წერის ახალ მეთოდს – ალელატორიკას ჩაუყარა საფუძველი. ყველა საეტაპო ნაწარმოები კი ინვეეს არა მხოლოდ მისი, არამედ მანამდე არსებული ისტორიული ანალოგების განხილვის აუცილებლობას.

კვლევები ორივე მოვლენის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავლად გვხვდება და არაერთი მუსიკოლოგის ინტერესის საგანი გამხდარა. აღსანიშნავია, რომ „ცვალებადობათა მუსიკის“ საკომპოზიციო წერის პროცესი ავტორს თავადაც აქვს აღწერილი. ამ საკითხს საკუთარ ნაშრომებში ეხებიან ჯეიმს პრიტჩეტი, კენეტ სილვერმანი, რიჩარდ კოსტელანეცი და მრავალი სხვ. ავტორებიდან, რომლებიც იკვლევენ მუსიკალურ თამაშებს კამათლით გამოვყოფთ აარონ ბერკოვიცს, ლოურენს ზბიკოვსკის და სტივენ ჰეჯესს. ალელატორიკას თუ ამ ტექნიკით შექმნილი ნაწარმოებების შესახებ წერენ ქართველი მუსიკოლოგებიც: ქეთევან ბოლაშვილი, მაია (მაკა) ვირსალაძე, ნინო ჟვანია, მარიკა ნადარეიშვილი.

აქედან გამომდინარე შეიძლება ვთქვათ, რომ საკითხი კარგადაა შესწავლილი, მეტწილად კეიჯის მუსიკა, შედარებით მოკრძალებულად კი მუსიკალური თამაშები კამათლით. როგორც უკვე აღინიშნა, კავშირიც დასახელებულ თხზულებებს შორის დიდი ხანია დადგენილია. თუმცა ასეთი მრავალფეროვნების მიუხედავად, ქართულენოვანი მასალა „მუსიკალური თამაშების შესახებ“ ფაქტობრივად არ არსებობს. აღნიშნული საკითხის კვლევისას, ასევე ვერსად წავანყდით ნაშრომს, რომელშიც ჯონ კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკისა“ და „მუსიკალური თამაშების“ შედარებითი ანალიზი ყოფილიყო წარმოდგენილი. სწორედ ამან, დაბადა, ამ ორი, ისტორიულად დაშორებული, მაგრამ არსობრივად მსგავსი მოვლენის შედარების იდეა.

უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ ალელატორიკა, როგორც საკომპოზიციო ტექნიკა და მისი გამოყენებით შექმნილი ნაწარმოებები, ძირითადად განიხილება, ახალი შესაძლებლობების, ტექნიკის გახსნილობის რაკურსში – თუ რამდენად ამოუწურავია შემთხვევითობის მოქმედების არეალი. ჩვენი მოხსენება კი პირიქით – ალელატორიკაზე, როგორც ჩაკეტილ სის-

ტემაზე დაკვირვების მცდელობაა. ჩვენი მიზანია დავადგინოთ სად იზღუდება/ინჟერება სისტემის შესაძლებლობები, რამდენად მოულოდნელი და მრავალფეროვანია ნაწარმოების განვითარების სტრატეგიები და რამდენად პროგნოზირებადია საბოლოო შედეგი.

ამგვარად, კვლევა დაფუძნებულია ანალიტიკურ და კომპარატიულ მეთოდებზე, ხოლო მის ამოცანებს წარმოადგენს დასახელებული თხზულებების შედარება ნაწარმოებების იდეის, ინსპირაციის წყაროს, დანიშნულების, სტრუქტურის, კომპოზიციური და საშემსრულებლო თავისებურებების, სისტემის შესაძლებლობებისა და მისი ფუნქციონირების შედეგების რაკურსში.

ნაწარმოების იდეა და დანიშნულება

„ცვალებადობათა მუსიკა“ ამერიკელმა ავანგარდისტმა კომპოზიტორმა ჯონ კეიჯმა, თავისი მეგობრისა და ახალი მუსიკის ერთ-ერთი წამყვანი შემსრულებლისთვის, დევიდ ტუროდისთვის 1951 წელს შექმნა. Opus-ის შთაგონების წყაროა „ცვალებადობათა წიგნი“^{§§§}, იგივე „ი-ძინი“ – ერთ-ერთი უძველესი ჩინური ფილოსოფიური ტექსტი^{****}, რომელიც გამოიყენებოდა წინასწარმეტყველებისთვის, უფრო სწორად კი, გრძელვადიანი პერსპექტივის საპოვნელად, აზროვნების აღმოსავლური მოდელის შესატყვისად. ფილოსოფიური ტრაქტატი „ი-ძინი“ – საპირისპირო საწყისების, ინისა და იანის, წყვილიანობისა და ნათელის ურთიერთგადასვლას აღწერს და ახსნის. მისი მიზანია დახმარება გაუწიოს ადამიანებს, მისცეს რეკომენდაციები, მიანიშნოს გზები და მიმართულებები სხვადასხვა საკითხების გადასაჭრელად. ჯონ კეიჯის თხზულების ჭრილში მნიშვნელოვანია როგორც ნაშრომის დანიშნულებისა და არსის, ასევე, მისი აგებულებისა და წინასწარმეტყველების მიღების წესების ცოდნა. ტრაქტატი შეიცავს 64 ჰექსაგრამას – ექვსი გაბმული და წყვეტილი ხაზის ერთობლიობას, რომელშიც თითოეული ხაზი შემთხვევითობის პრინციპით – მონეტების ჰაერში აგდების შედეგად მიღებული კომბინაციით დგინდება^{†††}.

ნაწარმოების შექმნისას სწორედ შემთხვევითობის გამოყენება იქცა კომპოზიტორის მიზნის – ნაწარმოების შექმნის პროცესიდან კომპოზიტორისეული „მე“-ს განდევნა – მიღწევის უმთავრეს საშუალებად. ამ ნაბიჯით იგი ათავისუფლებდა მუსიკას კომპოზიტორის ნების მრავალსაუკუნოვანი

^{§§§} 1946 წელს კეიჯი ინდური ფილოსოფიის საფუძვლებს გაეცნო, რამაც გაუღვივა ინტერესი, ზოგადად აღმოსავლური ფილოსოფიის მიმართ. ინტერესი გაძლიერდა 50-იან წლებში, როდესაც კომპოზიტორი კოლუმბიის უნივერსიტეტში დაესწრო დაისეცო ტეიტარო სუძუკის ლექციებს ძენ ბუდიზმზე. დაახლოებით იმავე დროს მისმა მოსწავლემ, მეგობარმა და თანამოაზრემ ქრისტიან ვულფმა აჩუქა „ცვალებადობათა წიგნი“, რომლის ინგლისური თარგმანი ვულფების ოჯახის გამომცემლობამ გამოაქვეყნა.

^{****} „ი-ძინის“ ყველაზე ადრეული ფენა თარიღდება 827-782 წლებით ძვ. წ.ა.-მდე.

^{†††} არსებობდა ჰექსაგრამების მიღების არაერთი ხერხი, მათ შორის, ევროპაში ყველაზე მეტად გავრცელდა ჰაერში მონეტების აგდების პრინციპი.

დიქტატისგან. „ადამიანს აქვს არჩევანი. თუ არ სურს, დაემშვიდობოს ხმების კონტროლის მცდელობებს, შეუძლია გაართულოს თავისი მუსიკალური ტექნიკა ისე, რომ მიუახლოვდეს ახალ შესაძლებლობებსა და ცნობიერებას <...> ანდა, როგორც ადრე, შეიძლება უარი თქვას სურვილზე, აკონტროლოს ხმა, გაათავისუფლოს გონება მუსიკისგან და შეუდგეს ისეთი გზების ძიებას, რომლებიც ხმებს შესაძლებლობას მისცემს, უბრალოდ გამოხატონ საკუთარი თავი, და არ იქცნენ ხელოვნურად შექმნილი თეორიების, ან ადამიანური გრძნობების გამომხატველ საშუალებებად“ (Cage, 1961, 10). ამრიგად, „ცვალებადობათა მუსიკაში“ აბსოლუტური მუსიკა ახალ ხარისხშია წარმოდგენილი – ტრადიციული მიზეზ-შედეგობრიობის ნაცვლად ახალი ლოგიკით შეკავშირებული, ისეთით, რომელსაც მას სთავაზობს შემთხვევითობა.

Musikalisches Würfelspiel-ს – „მუსიკალურ თამაშებს კამათლით“, მიუხედავად იმისა, რომ შემთხვევითობის პრინციპს იყენებდა, სულ სხვა დანიშნულება ჰქონდა, უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო თამაში, ერთგვარი თავშესაქცევი საშუალება.

პირველ გამოქვეყნებულ მუსიკალურ თამაშად ითვლება იოჰან სებასტიან ბახის მოწაფის, იოჰან კირნბერგერის 1757 წლის „Der allezeit fertige Menuetten- und Polonaisesencomponist“ (მენუეტებისა და პოლონეზების ყოველთვის მზადმყოფი კომპოზიტორი). ერთი წლის შემდეგ, 1758 წელს გამოიცა ანონიმუზის „Ludus melothedicus“. იმავე წლით თარიღდება კარლ ფილიპ ემანუილ ბახის „Einfach, einen doppelten Counterpunct im Octave von sechs Takte zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen“ (ორმაგი ოქტავური კონტრაპუნქტის შექმნის იდეა, წესების ცოდნის გარეშე). ამას მოყვა მაქსიმილიან შტადლერის „Table pour composer des minuets et des Trios à la infinie“ (უსასრულო მენუეტებისა და ტრიოების შესაქმნელი ცხრილი) – 1780 წ.

აღსანიშნავია, რომ 1792 წელს, ბერლინში, მოცარტის გამომცემელმა ნიკოლაუს ზიმროკმა, გამოაქვეყნა თამაში, რომლის ავტორად ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტი იყო მითითებული (K. 294d ან K. 516f). თამაში ყველაზე პოპულარული იყო გამოქვეყნებულთა შორის, თუმცა მისი ავტორობა არაერთხელ გახდა დავის საგანი და საბოლოოდ არ დადასტურებულა.

ამრიგად, 1757 წლიდან 1812 წლამდე ევროპაში გამოქვეყნდა 20-მდე მუსიკალური თამაში კამათლით, ზოგიერთი რამდენიმე გამოცემით და სხვადასხვა ენაზე. მათი დახმარებით, ადამიანს, რომელიც არ წერდა მუსიკას, მაგრამ იცოდა მუსიკალური დამწერლობა, შეეძლო „შექმნა“ მენუეტები, მარშები, პოლონეზები, ვალსები და ა.შ. მათ, უპირველეს ყოვლისა, თავშესაქცევი, გასართობი ფუნქცია ჰქონდათ. ამავდროულად, ასეთი პიესები, სავარაუდოდ, ახალბედა მუსიკოსებს მუსიკალური წერა-კითხვის გარკვეულ ჩვევებს განუვითარებდა, დამსწრე საზოგადოებას კი გააოცებდა – კამათლის ნებისმიერი კომბინაციით, პიესა მწყობრი და ლოგიკური გამოდიოდა.

ამერიკელი მუსიკოლოგი ლეონარდ რატნერი 1970-იან წლებში წერდა, რომ „გართობა, რომელიც მოაქვს შემთხვევითობაზე დაფუძნებულ თამაშებს, მეტყველებს წმინდა წყლის დილეთანტიზმზე (Hedges, 1978, 180)“, თუმცა მისივე აზრით, ის სავსებით შეესაბამებოდა როკოკოს ეპოქის რაციონალისტურ აზროვნებას, ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერთკავშირს, იმდროინდელი საზოგადოების ენთუზიაზმით აღსავსე გატაცებას მათემატიკით და იმდროინდელი მუსიკის სიმეტრიული ბუნებით.

სტრუქტურა და კომპოზიციური თავისებურებები

„ცვალებადობათა მუსიკის“ უმთავრესი კომპოზიციური თავისებურება მდგომარეობს იმაში, რომ ნაწარმოების უშუალო შექმნას წინ უსწრებდა პრეკომპოზიციის ეტაპი, რომელზეც კომპოზიტორმა შეადგინა ბგერათსიმალღებრივი, რიტმული, დინამიკური, ტემპის, სიმკვრივის და „სიჩუმის“ ცხრილები, ი-ძინის 64 ჰექსაგრამის შესაბამისად. მაგალითისთვის, ბგერათსიმალღებრივი ცხრილი წარმოდგენილი იყო 32 მჟღერი ბგერით და ამავე რაოდენობის პაუზით. რიტმულ ცხრილში კეიჯმა გამოიყენა გრძლიობათა სპექტრი ოცდამეთორმეტედსა და მთელს შორის. რიტმული მოდელი შესაძლებელია წარმოდგენილი ყოფილიყო ცალკეული გრძლიობებით, ასევე, მათი შესაბამისი რიტმული ჯგუფებით – ტრიოლებით, კვინტოლებით და ა.შ. სიმკვრივის ცხრილი არეგულირებდა რამდენი ხმა უნდა გაჟღერებულიყო კონკრეტულ მონაკვეთში, რაც ქმნიდა ნაწარმოებში სხვადასხვა ინტენსივობის მონაკვეთების მონაცვლეობას, ტემპისა და დინამიკის ცხრილები, შესაბამისად, არეგულირებდა მოძრაობის სიჩქარესა და ხმოვანების სიძლიერეს, სიჩუმის ცხრილი კი აუწყებდა, უნდა შეეტანა თუ არა სანოტო ტექსტში რაიმე „მუსიკალური მოვლენა“ (ჟღერადობა) თუ სიჩუმე.

ცხრილების შედგენას მოჰყვა „მუსიკალური წინასწარმეტყველება“. მონეტების ჰაერში აგდებით კომპოზიტორი იღებდა ჰექსაგრამას, ეძებდა მის ანალოგს ცხრილში და შეჰქონდა სანოტო ტექსტში დათქმით, რომ დაუშვებდა ნებისმიერ კომბინაციას და არ შეიტანდა რაიმე შესწორებას.

ამგვარი, ერთი შეხედვით აბსოლუტური თავისუფლება იზლუდებოდა გარკვეული „ჩამკეტი მექანიზმებით“.

პირველი მათგანი კეიჯის მიერ შემუშავებული ინტერპრეტაციის, გარდაქმნის, სტაბილური და მობილური ცხრილების განსაზღვრის წესები, რომლებიც მას საშუალებას აძლევდა მოეხდინა მიღებული მასალის კოორდინაცია. სქემებს იგი სტაბილურ და მობილურ სტატუსს ანიჭებდა. პირველი მათგანი რამდენჯერმე შეიძლებოდა გამოყენებულიყო, მეორეს კი ერთი გამოყენების შემდეგ აღარ მიუბრუნდებოდა. რომელი მათგანი გახდებოდა ამა თუ იმ სტატუსის მატარებელი – ასევე მონეტების ჰაერში აგდებით ადგენდა.

მეორე კი, ესაა ნაწარმოების წინასწარ დადგენილი მასშტაბი და პროპორციულობა, რომელიც ციკლის ოთხივე ნაწილშია დაცული:

3: 5: 6 $\frac{3}{4}$: 5: 3 $\frac{1}{8}$.

მოცემული თანაფარდობის მიხედვით იკვეთება, რომ თითოეული ნაწილი შეიცავს 6 სექციას, წარმოდგენილი პროპორციებით. შედეგად, თითოეულ სექციაში შესული მასალა შემთხვევითობის პრინციპით ირჩეოდა, მაგრამ მისი ადგილმდებარეობა უკვე განსაზღვრული იყო წინასწარ დადგენილი, პროპორციული სქემით. ის რაზეც არ მოქმედებდა შემთხვევითობა, იყო ნაწარმოების ფორმა.

კომპოზიტორმა ციკლის მეტრულ დაყოფაზეც თქვა უარი, მის ნაცვლად კი რიტმული ურთიერთობები გრაფიკულად გამოსახა – გრძლიობებს კონკრეტული ფიზიკური მანძილი შეუფარდა. მაგალითად, მეოთხედსა და შემდეგ ბგერას შორის მანძილი 2,5 სანტიმეტრს გაუტოლა (Pritchett, 1996, 80), მერვედს 1,4 სანტიმეტრი და ა.შ. დადგენილ მანძილებს კეიჯი, ძირითადად, ზედმიწევნით იცავდა, სისტემიდან გადახვევის შემთხვევაში კი უთითებდა ახალ პარამეტრებს. საინტერესოა ისიც, რომ ამგვარი გადანაწილების ხარჯზე ტაქტებს შორის მანძილი ზუსტადაა გათვლილი, რის გამოც საწინოტო ტექსტი თანაბარ ტაქტებად იყოფა და ხშირად, გრძლიობები ტაქტის ხაზზევეა მოცემული.

ამგვარად, ციკლის უმნიშვნელოვანეს კომპოზიციურ ფაქტორს წარმოადგენს ცხრილების შემუშავება, რომელშიც თავმოყრილია მუსიკალური ენის ელემენტები, მათი მოქმედების წესების განსაზღვრა და ნაწარმოების პროპორციებისა და ფორმის წინასწარი დადგენა. უშუალოდ კომპოზიციის ეტაპი კი წარმოადგენს ცხრილებიდან ერთეულების შერჩევას შემთხვევითი ოპერაციების საფუძველზე. შესაბამისად, ნაწარმოების ლოგიკა ისეა აგებული, რომ ელემენტების კონკრეტული კომბინაცია და მიმდევრობა მეორეხარისხოვანია. უმთავრესია ის, რომ შემთხვევითობის პრინციპით შერჩეული ელემენტები მოთავსებულია წინასწარ დადგენილი, პროპორციული სტრუქტურის ფარგლებში.

კეიჯისგან განსხვავებით იოჰან კირნბერგერის „მენუეტებისა და პოლონეზების ყოველთვის მზადმყოფი კომპოზიტორი“ უშუალოდ პრეკომპოზიციის ეტაპის გასაჯაროებას წარმოადგენს.

წინასიტყვაობის შემდეგ, რომელიც აღწერს თამაშის ძირითად მიზნებსა და წესებს, გამოცემაში წარმოდგენილია რიცხვითი ცხრილების სამი ჯგუფი. პირველი გამოიყენება პოლონეზების პირველი და მეორე ნაწილების შესაქმნელად, მეორე და მესამე კი, შესაბამისად, მენუეტებისა და ტრიონებისთვის. ყველა პიესა da capo-ს პრინციპით აიგება.

რიცხვითი ცხრილის მარცხენა ვერტიკალური სვეტი წარმოადგენს კამათლის გაგორების რიგითობას, პირველი ჰორიზონტალური ხაზი კი კამათლის კომბინაციების ვარიანტებს. ცხრილში რიცხვები არათანმიმდევრულადაა განლაგებული. თითოეული შეესაბამება კონკრეტულ ტაქტს, რომელიც მოცემულია თამაშის მომდევნო ნაწილში. ტაქტებში განერილია ბანისა და მელოდის პარტიები ორი ვიოლინოს, ან კლავიშიანი ინსტრუმენტისთვის.

თითოეულ ცეკვას ტაქტების საკუთარი „კომპლექტი“ გააჩნია. აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ პოლონეზებშია შესაძლებელი ერთი ან ორი კამათლის გამოყენება, მენუეტებისა და ტრიოების დასაწერად კი – ერთი. ამასთანავე, მხოლოდ პოლონეზებში პირველი ნაწილი აიგება ექვსტაქტიანი, მეორე კი – რვატაქტიანი პერიოდის ფორმით, ხოლო მენუეტებსა და ტრიოებში ორივე ნაწილი რვატაქტიან პერიოდს წარმოადგენს.

ყველაფერი, რაც „კომპოზიტორმა“ უნდა გააკეთოს, გააგოროს კამათელი, იპოვოს ცხრილში გაგორების რიგითობისა და კამათელზე დაფიქსირებული რიცხვის გადაკვეთის წერტილი, მოძებნოს შესაბამისი ტაქტი და გადაიტანოს სანოტო ფურცელზე. ოპერაცია იმდენჯერ უნდა გაიმეოროს, რამდენსაც მოითხოვს ნაწარმოების ფორმა.

მიღებული ცეკვის მუსიკალური აზრის სიმწყობრის გასაღებს ჰარმონიული განვითარების ლოგიკა წარმოადგენს, რომელიც მარტივ – ტონიკადომინანტურ ურთიერთობებზე აიგება. გვხვდება, აგრეთვე, გადახრები მეორე საფეხურის, პარალელურ, სუბდომინანტურ, ან დომინანტურ ტონალობებში. თუმცა კამათლების ნებისმიერი კომბინაციის შედეგად მიიღება ნაგებობა, რომელიც იდენტურ ჰარმონიულ ჯაჭვზეა აგებული. მაგალითად, კრებულში ყველაზე მრავალფეროვანი ჰარმონიული სქემა წარმოდგენილია ტრიოებში:

ტრიოები I ნაწილი (d moll-F dur)

I ტაქტი – T

II ტაქტი – D

III ტაქტი – D

IV ტაქტი – T

V ტაქტი – T

VI ტაქტი – D₇ (F dur-სთვის)

VII ტაქტი – K₆₄ -D (F dur)

VIII ტაქტი – T

ტრიოები II ნაწილი (d moll)

I ტაქტი – D₇ (g-moll-სთვის)

II ტაქტი – T (g moll)

III ტაქტი – D₇ (F dur-სთვის)

IV ტაქტი – T (F dur)

V ტაქტი – T (d moll)

VI ტაქტი – D₇ (d moll- სთვის)

VII ტაქტი – D-T (d moll)

VIII ტაქტი – T.

არსებობს მოსაზრება, რომ კირნბერგერმა შექმნა პოლონეზებისა და მენუეტების 10 სხვადასხვა ვარიანტი ერთ ტონალობაში, დაყო ისინი ტაქტებად და არეული მიმდევრობით ჩაწერა (Hedges, 1978, 181), თუმცა, ანალიზი გვაფიქრებინებს, რომ კომპოზიტორმა შეადგინა თითოეული ცეკვის ჰარმონიული ჩარჩო, შემდეგ კი თითოეული ტაქტის ვარიანტები. ამაში გვარწმუნებს ის, რომ მაგალითად მენუეტებში გვხვდება ტაქტების ე.წ. დაწყვილება (იხ. სქემა N1). კერძოდ, პირველი ნაწილის მეხუთე ტაქტის ექვსივე შესაძლო ვარიანტი წარმოადგენს მეორე ნაწილის მეხუთე ტაქტის ვარიანტებს, იმ განსხვავებით, რომ პირველ ნაწილში ისინი ჟღერს რე მაჟორში, მეორე ნაწილში კი სოლ მაჟორში. იგივე დამოკიდებულებაა პირველი და მეორე ნაწილების მეექვსე, მეშვიდე და მერვე ტაქტების ვარიანტებს შორის, მეორე ნაწილის პირველ და მესამე, მეორე და მეოთხე ტაქტებს შორის.

ასევე, იდენტური ტაქტები უმეტესად საკადანსო ბრუნვებში გვხვდება. ასეთ შემთხვევაში ერთი და იგივე ტაქტი ექვსჯერაა მოცემული სანოტო ჩანაწერში სხვადასხვა ნუმერაციით. ასეთია მენუეტების მერვე ტაქტი და ტრიოების მეშვიდე ტაქტი.

როგორც ვახსენეთ, მხოლოდ პოლონეზებშია დასაშვები, როგორც ერთი, ასევე ორი კამათლის გამოყენება. შესაბამისად, 2-დან 6-ის ჩათვლით მწკრივები არის გამოსადეგი, როგორც ერთი, ასევე ორი კამათლის გამოყენების შემთხვევაში, 7-დან 12-მდე მწკრივები კი მხოლოდ ორი კამათლის გამოყენების შემთხვევაში მოქმედებს. საინტერესოა, რომ ორი კამათლის შესაძლო ვარიანტები მიმდევრობით არის მოცემული, მაშინ როდესაც ყველა სხვა შემთხვევაში ტაქტები არათანმიმდევრულადაა მითითებული.

ყოველივე ეს მეტყველებს, რომ სისტემა იმდენად რაციონალურად არის აწყობილი, რომ პოლონეზების, ტრიოების ან მენუეტების მრავალი განსხვავებული ვარიანტის შექმნას ვერ განაპირობებდა.

მაშასადამე, კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკას“ და კირნბერგერის „მენუეტებისა და პოლონეზების ყოველთვის მზადმყოფ კომპოზიტორს“ აერთიანებს ის, რომ მათი შექმნის უმნიშვნელოვანესი ეტაპია პრეკომპოზიცია, რომლის ფარგლებშიც იქმნება ერთგვარი სისტემა და მისი მოქმედების კანონზომიერებები. განსხვავება იმაშია, რომ კეიჯმა მისი მოქმედების ერთი კონკრეტული შედეგი გამოაქვეყნა, როგორც მუსიკალური ნაწარმოები, კირნბერგერმა კი თვით სისტემა. სწორედ ეს განაპირობებს ნაწარმოებების მთავარი საშემსრულებლო თავისებურებებს.

საშემსრულებლო თავისებურებები

მიუხედავად იმისა, რომ კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკა“ ბევრი ასპექტით რევოლუციური ნაწარმოებია, საშემსრულებლო თავისებურების ნაწილში ის ტრადიციული და, შეიძლება ითქვას, კონსერვატორული *opus*-ია. დასავლური მუსიკის საშემსრულებლო ტრადიციის შესაბამისად, ნაწარმოების შესრულება გულისხმობს ტექსტის ზედმინევნით ზუსტ შესწავლასა და

შესრულებას ავტორისეული მინიშნებების და მუსიკალური ტექსტის დაცვის ვალდებულებით. აქვე უნდა ითქვას, რომ თხზულების მუსიკალური ტექსტი, მისი კომპოზიციური კანონზომიერებებიდან გამომდინარე, სრულადაა მოკლებული ისტორიულად ჩამოყალიბებულ განვითარების მიზეზ-შედეგობრივ ლოგიკას. ამდენად, მისი ტექსტის შესრულება ერთ-ერთ ურთულეს ამოცანას წარმოადგენს, რაც ციკლის პირველი შემსრულებლის, დევიდ ტუდორის შემდეგ, ფაქტობრივად, ერთეულებმა თუ დაისახეს მიზნად ან განახორციელეს. უფრო მეტიც, ჯეიმს პრიტჩეტი აღნიშნავს, რომ დევიდ ტუდორთან თანამშრომლობის დანყება გახდა წინაპირობა იმისა, რომ კეიჯმა, ზოგადად ამ იდეის განხორციელება რეალისტურად მიიჩნია (იხ.: Pritchett, 1996).

მისგან საპირისპიროდ, კირნბერგერის მენუტების, პოლონეზებისა და ტრიოების შესრულება მინიმალურ საშემსრულებლო კომპტენეტციებს მოითხოვს. მნიშვნელოვანი განსხვავება კი ისაა, რომ შესრულებამდე მან კამათლის დახმარებით უნდა შექმნას კონკრეტული ვარიანტი და გადაიტანოს ნოტებზე. ფაქტობრივად, შემსრულებელი მედიატორია კომპოზიტორსა და შემთხვევითობას შორის, რის საშუალებითაც ქმნის ცეკვის კონკრეტულ ვარიანტს.

სისტემის ფუნქციონირების თავისებურებები

როგორც ანალიზის შედეგად დადასტურდა, ორივე ნაწარმოების საფუძველია თვითმყოფადი მუსიკალური სისტემა, რომელიც უშუალოდ ამ ნაწარმოებისთვის არის შექმნილი, ეპოქის და ამ ეპოქაში მოქმედი აზროვნებისა და კანონზომიერებების გათვალისწინებით. კირნბერგერთან სისტემის საფუძველს წარმოადგენს ჰარმონიული ჩარჩო, კეიჯთან კი, ცალ-ცალკე ცხრილებში წარმოდგენილი მუსიკალური ენის ელემენტები. ორივე შემთხვევაში დადგენილია სისტემის ფუნქციონირების წესები და შემთხვევითობის მოქმედების არეალი. საბოლოო ჯამში, ორივე სისტემა ისეა შემუშავებული, რომ მისი შემადგენელი ელემენტები, თავისუფალი მოქმედების პირობებშიც კი ექვემდებარებიან, იერარქიულად უფრო მაღალი რანგის წესებს, შესაბამისად, საბოლოო შედეგზე ვერ ახდენენ თვისობრივ გავლენას. ყველაზე მთავარი კი ისაა, რომ ეს სისტემები ერთმანეთისგან დამოუკიდებელია, თითქოს პარალელურ სიბრტყეებზე მდებარეობს და მათ შედეგებს ვერ ექნება შეხების წერტილი. „ცვალებადობათა მუსიკის“ კომბინაციების ამოუწურავი შესაძლებლობების პირობებშიც კი, თვით სისტემა ისეა ჩაფიქრებული, რომ მის ფარგლებში ვერასდროს დაინერება ტონალური მუსიკა. აქედან გამომდინარე კი შეიძლება დავასკვნათ, რომ შემთხვევითობასაც კი გააჩნია კონკრეტული ჩარჩო.

* * *

მაშასადამე, დაახლოებით ორი საუკუნის შუალედით შემქნილ კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკასა“ და კირნბერგერის „მენუტებისა და პოლონეზების ყოველთვის მზადმყოფ კომპოზიტორს“ აერთიანებს შემთხვევითი

ოპერაციები. ჩვენი მოსაზრებით, ეს პირველადი, ყველაზე თვალსაჩინო გარეგანი მსგავსებაა, თუმცა თავისებურად ქმედითი. ის საშუალებას გვაძლევს დავაკავშიროთ ეს ორი თხზულება ერთმანეთს და გვიბიძგებს მომდევნო განხილვისკენ, რომელიც კიდევ უფრო მნიშვნელოვან შინაგან მსგავსებებს წარმოაჩენს.

კავშირის შემდეგი დონეა – ცხრილების მომზადება, რომელშიც მუსიკალური სეგმენტებია თავმოყრილი. კირნბერგერის შემთხვევაში ესაა მზატატები, კეიჯთან კი მუსიკალური ენის თითოეული ელემენტი ერთ ან რამდენიმე ცხრილშია განაწილებული. მთავარი ისაა, რომ შერჩეული მასალა, კონცენტრირებულია ერთიან სივრცეში, წარმოდგენილია ცხრილის სახით, რომლიდანაც კონკრეტული ელემენტების ამორჩევა გარკვეული, წინასწარ დადგენილი წესების მიხედვით მოხდება. სწორედ ესაა ამ ნაწარმოებს შორის არსებული მსგავსების შემდეგი დონე. ორივე თხზულებისთვის შემუშავებულია წესები, თუ როგორ უნდა მოხდეს მუსიკალური მასალის შერჩევა კომპოზიციის პროცესში. კირნბერგერთან ისინი გაცილებით მარტივია, კეიჯი კი მრავალკომპონენტიანი წესების ერთობლიობას ქმნის, რომელთა დაცვით შერჩეული მასალა წინასწარ გამზადებულ პროპორციულ სქემაში თავსდება. ესაა მსგავსების შემდეგი დონე – ორივე ნაწარმოების კომპოზიციის მასშტაბი, შემადგენელი ნაწილების სტრუქტურა წინასწარაა დადგენილი. საბოლოო ჯამში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ორივე ნაწარმოები წარმოადგენს ერთგვარ სისტემას, საშუალებათა და შესაძლებლობათა ერთობლიობას, რომელიც მოქმედებს კონკრეტული წინასწარ დადგენილი სქემითა და თავსდება წინასწარ დადგენილ ჩარჩოებში. შემთხვევითობა კი სისტემაში ერთ-ერთ და არა უპირველესი მნიშვნელობის კომპონენტს წარმოადგენს. ამ აზრის გასამყარებლად თუ წარმოვიდგენთ, რომ კეიჯმა შეიმუშავა გარკვეული ალგორითმი, რომლის მიხედვითაც მოახდინა ცხრილებიდან მუსიკალური ენის ელემენტების შერჩევა, მიიღებდა მისი საბოლოო პროდუქტი რადიკალურად განსხვავებულ სახეს? დიდი ალბათობით არა.

აქედან გამომდინარე წარმოიქმნება კეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკის“ ყველაზე დიდი წინააღმდეგობა – ნაწარმოების ამოცანასა და საბოლოო შედეგს შორის. მოხსენების დასაწყისში ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ შემთხვევითობის შემოტანით კეიჯს სურდა კომპოზიტორისეული „მე“-ს გადღევნა კომპოზიციის შექმნის პროცესიდან. შეიძლება კი დასახელებული შედეგი მიღწეულად ჩაითვალოს, თუკი ცხრილების შექმნით დაწყებული, ნაწარმოების სტრუქტურით დასრულებული მის მიერ წინასწარ, კომპოზიტორის ნების საფუძველზე იყო შერჩეული? უფრო მეტიც, სწორედ ეს გადაწყვეტილებები აქცევს კეიჯს ამ ნაწარმოების კომპოზიტორად, ამიტომაც რჩება „ცვალებადობათა მუსიკა“ საავტორო ნამუშევრად, ბევრი სხვა ნაწარმოების მსგავსად.

მაშასადამე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კირნბერგერისა და კეიჯის ნაწარმოებებს შორის, შემთხვევითობის გამოყენებაზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი შინაგანი და არსობრივი მსგავსებებია. მოხსენების ბოლოს შევჩერდებით არსობრივ განსხვავებებზეც. ჩვენი აზრით მთავარი განსხვავება მდგომარეობს იმაში, რომ კირნბერგერი საკუთარ სისტემას ქმნის იმგავარად, რომ ის დაემთხვეს ეპოქის ზოგადლოგიკურ და მუსიკალურ კანონებს, ხოლო მისმა აზრის სიმწყობრემ, ყოველ ჯერზე გააკვირვოს და მოხიბლოს საზოგადოება. კეიჯი კი პირიქით, არა მხოლოდ მუსიკალური განვითარების ახალ ლოგიკას, არამედ ნაწარმოების ახლებურ გააზრებას გვთავაზობს: „ამ ნამუშევარს არ ახასიათებს შეფასებითი მსჯელობები არც შექმნის, არც შესრულების თვალსაზრისით. ვინაიდან ურთიერთობების იდეა (იდეა 2) არ არსებობს, ყველაფერი შეიძლება მოხდეს (იდეა 1). „შეცდომას“ არ აქვს მნიშვნელობა, რადგან როდესაც რაღაც ხდება, ის ხდება სინამდვილეში (Cage, 1961, 59)“. თუკი შეფასებით მსჯელობას აზრი არ აქვს, არც ნაწარმოებთან და არც მის შესრულებასთან დაკავშირებით, მაშ რა არის მსმენელის ახლებური ფუნქცია? ამაზე დაუსრულებლად შეიძლება მსჯელობა, თუმცა ეს უკვე სხვა კვლევის თემაა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Cage, J. (1961). Composition To Describe the Process of Composition Used in Music of Changes and Imaginary Landscape No, 4. In *Silence: Lectures and Writings* (pp. 57-60). Wesleyan University Press.
2. Cage, J. (1961). Experimental Music. In *Silence: Lectures and Writings* (pp. 7-13). Wesleyan University Press.
3. Hedges, S. A. (1978, April). Dice Music in the Eighteenth Century. *Music & Letters*, Vol. 59, No. 2 (Music), 180-187. <https://www.jstor.org/stable/734136>.
4. Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge University Press.

დანართი:

ჰან კირნბერგერი - მენუეტებისა და პოლონეზების ყოველთვის მზადყოფი კომპოზიტორი
უეტების ცხრილი

9

სქემა №1

Premiere Partie.							Seconde Partie.						
	1	2	3	4	5	6		1	2	3	4	5	6
1 Jet	23	63	79	13	43	32	1 Jet	33	55	4	95	38	44
2 - -	77	54	75	57	7	47	2 - -	60	46	12	78	93	76
3 - -	62	2	42	64	86	84	3 - -	21	88	94	80	15	34
4 - -	70	53	5	74	31	20	4 - -	14	39	9	30	92	19
5 - -	29	41	50	11	18	22	5 - -	45	65	25	1	28	17
6 - -	83	37	69	3	89	49	6 - -	68	6	35	51	61	10
7 - -	59	71	52	67	87	56	7 - -	26	91	66	82	72	27
8 - -	36	90	8	73	58	48	8 - -	40	81	24	16	85	96

ერთი და იმავე ფერით აღნიშნულია მენუეტების წყვილი რიგები

გიორგი კრავეიშვილი

ა(ა)იპ ფონდი „ჰეიამო“

ეთნომუსიკოლოგი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველო, თბილისი

ხათუნა დამჩიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის

დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტი

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

საქართველო, თბილისი

ფარაიდნალ ქართულთა მუსიალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ბრადისიება

საკვანძო სიტყვები: მრავალხმიანობა; მელოდიკა; საკრავები; საცეკვაო მოძრაობები.

აბსტრაქტი

„შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362), 2024 წლის 2 – 23 აგვისტოს ირანში, კერძოდ ფერეიდანში მოეწყო ექსპედიცია. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ – პროექტის ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ქორეოლოგი ხათუნა დამჩიძე და ფოტო/ვიდეო გადაღების უზრუნველყოფის მენეჯერი თამაზ კრავეიშვილი.

ვინაიდან ფერეიდანში 2024 წლამდე ქართველი ეთნომუსიკოლოგები და ქორეოლოგები არ ყოფილან, ამიტომ ჩვენი ექსპედიცია საეტაპო მნიშვნელობის იყო. ჩავინერეთ ძველი ერთხმიანი სიმღერები (მრავალხმიანობა არ შემორჩა) როგორც ქართულ, ისე სპარსულ ენებზე. ჩავინერეთ ირანული საკრავები, ვინაიდან ქართული საკრავი ფერეიდანს აღარ შემორჩა, თუმცა ვნახეთ ასევე კასპიის ზღვიდან გავრცელებული ჰანბუნეც, რომელიც ქართულ ჭიბონს საკმაოდ ჰგავს. ჩავინერეთ როგორც ბახტიარებიდან შეთვისებული ცეკვები, ისე წმინდა ქართული ნიმუში („ჰალალაჲ ადე დაჯე“), რომელიც განდაგანას უახლოვდება. მოვკრიბეთ ინფორმაციები მრავალსართული ფერხულის არსებობისა და შესრულების წესების შესახებ.

აუდიო და ვიდეო მასალის დიდი ნაწილი ატვირთულია საიტზე www.heiamo.com

ფერეიდნელ ქართველთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები

წინამდებარე მოხსენება ასახავს „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის“ მხარდაჭერით (FR-21-11362), 2024 წლის 2 – 23 აგვისტოს ირანში, კერძოდ ფერეიდანში მოწყობილი ექსპედიციის შედეგებს. ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ – პროექტის ხელმძღვანელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი გიორგი კრავეიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ქორეოლოგი ხათუნა დამჩიძე და ფოტო/ვიდეო გადაღების უზრუნველყოფის მენეჯერი თამაზ კრავეიშვილი.

აუდიო და ვიდეო მასალის დიდი ნაწილი ატვირთულია საიტზე www.heiamo.com

ფერეიდანში 2024 წლამდე ვინაიდან ქართველი ეთნომუსიკოლოგები და ქორეოლოგები არ ყოფილან, ამიტომ ექსპედიციამდე ვსარგებლობდით იმ მწირი ინფორმაციით რაც სხვადასხვა დარგის მეცნიერების ჩანაწერებსა და არამუსიკალურ ლიტერატურაში იყო მოცემული. სწორედ აქედან გავიცეთ ფერეიდანში გავრცელებული საკრავების შემსახებ, თუმცა სასიმღერო და ქორეოგრაფიული ფოლკლორის ზოგადი მონაცემებიც კი ჩვენთვის თითქმის უცნობი იყო.

მოხსენების შედგენისას გამოვიყენეთ მხოლოდ აღწერითი მეთოდი, ვინაიდან მთავარი მიზანი ექსპედიციის შედეგების აღწერაა.

მუსიკალური ნაწილი – გიორგი კრავეიშვილი

ფერეიდნული სიმღერები ერთხმია. ეს გასაკვირი არ არის, რადგან ფერეიდნელ ქართველებს ყოველდღიური ურთიერთობა უწევდათ ირანში მცხოვრებ ბახტიარებთან, ქურთებთან, თურქ-აზერებთან, რომლებიც მუსულმანობას მისდევდნენ და დროთა განმავლობაში თავადაც გამუსლიმანდნენ. ამიტომ, რელიგიური ფაქტორიც ძლიერი უნდა ყოფილიყო სიმღერის გაერთხმანების საკითხში. სამწუხაროდ, ექსპედიციამ ეს ეჭვი სრულიად დაადასტურა.

ფერეიდნული პოეტური ფოლკლორის სიღარიბის ერთერთი ნიშანი სასიმღერო ტექსტების კონტამინაციაა.

ფერეიდნული სიმღერები სრულდება სოლოდ (აკვნის ნანა, დატირება, ძროხის წველის ნიმუშები და სათამაშო გათვლები) და ჯგუფურად (ამინდის მართვის, ლირიკულ-სახუმარო და საახალწლო სიმღერები). მარტყოფში გავრცელებული ზოგიერთი სიმღერა („ალათასა ბალათასა“, „გადიან-გამოდიან ყორნები“, „ჩიტო, ჩიტო, ჩიტკანკალავ“) თორელის რაიონში ვერ დავაფიქსირეთ, თუმცა, საერთო სურათი როგორც სასიმღერო ისე საკრავიერი მუსიკის კუთხით ნამდვილად ერთნაირია. ყანის თოხნისას, თიბვისას და მკისას სპარსული ლირიკული სიმღერები სრულდებოდა და იკვრებოდა სტირ-ნალარა. ეჭვს იწვევს ფაქტი, რომ საუკუნით ადრე, როდესაც სპარსუ-

ლი ენა ჯერ კიდევ კარგად არ იცოდნენ, ფერეიდნელებს ქართულის მაგივრად, სიმღერებს სპარსულად ემღერათ. დარმწუნებულიც ვართ რომ ათწლეულების წინ ფერეიდნელები ყანაშიც, ქსოვის დროსაც და ქორწილშიც ქართულად მღეროდნენ, თუმცა ამგვარი ნიმუშების ჩანერა ჩვენს ექსპედიციას ძალიან გაუჭირდა. სამაგიეროდ, თოჯინას გაამზადებდნენ და ქართულად სიმღერის დროს მოსავლის გადარჩენას ითხოვდნენ.

უნინ ფერეიდნელებს ქორწილშიც (პატარძლის სახლიდან გამოყვანის და ნეფის სახლში მიყვანის დროს, ნეფის აბანოში მიყვანისა და გამოყვანის დროს, სუფრაზე და ა. შ.) მხოლოდ ქართულად უნდა ემღერათ, თუმცა რას ასრულებდნენ სამწუხაროდ არ ვიცით. ერთადერთი ქართულენოვანი საქორწინო სიმღერა მარტყოფის რაიონში არის „ჰალალაჲ, ადექ, დაჯექ“, რომელსაც პატარძალს აცეკვებდნენ და ამღერებდნენ. თორელის რაიონში კი პატარძალს უმღერებდნენ „ყოლბალი გეცო ხელზეგა“. სხვა დანარჩენი სიმღერები ორივე რაიონის ქორწილში, მხოლოდ სპარსულად ჩავინერეთ.

ახალი წლის წინა ოთხშაბათს ბიჭები დაანთებდნენ ცეცხლს, გადახტებოდნენ და დეკლამაციით მღეროდნენ „ჩარშამბაჲ სური“ და ახალი წლის დღეს კი „ალათასა ბალათასას“. ახალი წლის პირველ დღეს მდინარის პირას გადიოდნენ ახალგაზრდები და სპარსულად მღეროდნენ – ყველაფერი ცუდი 13 რიცხვმა წაიღოს (ქვას უკან გადააგდებდნენ) და კარგი 14 რიცხვმა მოგვიტანოსო (ქვას წინ გადმოაგდებდნენ). აქვს უნდა ვთქვათ რომ ახალ წელს ფერეიდნელები ზეიმობდნენ ნოვრუზობის დროს, აპრილის თვეში.

ოჯახებში პატარებთან უფროსების დამოკიდებულებისას გვხვდება ერთი მნიშვნელოვანი თუმცა პარადოქსული ფაქტი. ოჯახში ყველა თაობა პატარა ბავშვების ჩათლით მხოლოდ ქართულად საუბრობს თუმცა დედების და ბებიების დიდი ნაწილი აკვნის ნანას სპარსულად უმღერის. ამიტომ ექსპედიციისას ქართული აკვნის ნანის ჩანერის მიზნით ხშირად მიუმართავს ჩაკითხვისთვის და ამის წყალობით ჩაუწერია ქართული ნანის რამდენიმე ვარიანტი. ქართულ ენასთან დამოკიდებულების კუთხით აღსანიშნავია ქართული კერძო სკოლის დახმარებით, რომელიც ყოლამრეზა ხუციშვილის დაარსებულია და დღემდე ის ხელმძღვანელობს, ქართული წერა-კითხვა თითქმის ყველა ბავშვმა და ახალგაზრდამ იცის.

განსჯისათვის უნდა ითქვას, რომ ოთხი საუკუნეა რაც ქართველი, ქურთი, ბახტიარი და სპარსელი ერთმანეთის მეზობელ სოფლებში ცხოვრობენ და საერთო გარემოში ვითარდებიან. ჯერ კიდევ 100 წლის წინ არაერთი სომხური სოფელიც არსებობდა, თუმცა ისინი ისპაჰანში წავიდნენ. მთლიანი ფერეიდანის მოსახლეობის ეთნიკური სიჭრელის მიუხედავად ქართველთა სიმღერამ შეინარჩუნა ქართული მელოდიკაც და ფარული მრავალბმიანობის ნიშნებიც კი. მართალია ფერეიდნელები ზოგჯერ ცხვირში მღერიან, რის გამოც არამუსიკოსს მათი სიმღერები არაქართულად მოეჩვენება, თუმცა მუსიკალური ნიმუშების ანალიზი ცხადყოფს რომ შესურლების მანერის მიუხე-

დავად მელოდია ხშირ შემთხვევაში მაინც ქართული რჩება. ფარული მრავალხმიანობა ვლინდება როგორც კილოს დაბალი მეშვიდე საფეხურის გაჟღერებით, ისე კუპლეტების დასაწყისში კვინტური და სექსტური ნახტომური სვლებით. ორივე შემთხვევაში იქმნება ორი ხმის მონაცვლეობით შესრულების შთაბეჭდილება და ეს ხდება არამარტო ქართულენოვან, არამედ სპარსულენოვან სიმღერებშიც კი.

მიცვალებულს ერთ დღეში მოლების თანხლებით კრძალავენ, თუმცა მაინც სამი დღის განმავლობაში ტირიან. განსაკუთრებით გაგვარკვირვა იმან, რომ არსებობდა მამაკაცების დატირებაც, რომელიც მთელი ექსპედიციის განმავლობაში ოთხჯერ ჩავიწერეთ. მამაკაცები ხომ სიტყვით ტიროდნენ მაშინ, როდესაც განსაკუთრებით მწარედ განიცდიდნენ ახლობელი ადამიანის დაკარგვას.

საკრავებზე დამკვრელებად, მეტწილად, ფერეიდნელი ქურთები და სომხები გვევლინებიან, ქართველები ნაკლებად არიან ამით დაკავებული. 1920-1990-იანი წლების ლიტერატურის მიმოხილვით მტკიცდება რომ იმ დროს გავრცელებული იყო სტირ-ნალარა, საზი (ჩუნგური), თარი, დაირა და ჭიანური (ბაკურაძე, ბერიძე 2020: 250; ჭელიძე, 2011: 155) ჭიანურში ქამანჩა უნდა იგულისხმებოდეს. სტირს ზოგჯერ ფერეიდნელები „ისტირს“, დოლს კი „დოჰოლს“ უწოდებენ. ჩვენი საექსპედიციო მასალიდან კი ირკვევა, რომ ქართველები შედარებით უფრო მეტად უფრო სტირ-ნალარაზე და ჩასაბერ ნეიზე უკრავდნენ, ვიდრე სხვა საკრავებზე. აქედან გამომდინარე, ფიქსირებული გვაქვს მხოლოდ ნეიზე სამი დამკვრელი, ხოლო სტირ-ნალარის კი მხოლოდდამხოლოდ ერთადერთი ანსამბლი. ერთი ანსამბლი. სტირს და ნეის წინ აქვთ ხუთი ნახვრეტი, ხოლო უკან – ერთი. ნალარა ორი ჯოხით იკრება. ზევიდან დასარტყმელი ჯოხი „ქაჯაქი“, დიდია და მოლნული, ქვევიდან ამოსარტყმელი ჯოხი „ნკეპლა“ კი, მოკლე და სწორი. ჰანბულე/ჰანბუნე რომელიც ქართულ ჭიბონს საკმაოდ ჰგავს, მიუხედავად 5/5 თვალისა, მაზანდარანის კუთვნილებაა და ფერეიდანში მხოლოდ ახლა ვრცელდება. აქვე ვიტყვით რომ მაზანდარანში ქართველთა დიდი დასახლებაა, თუმცა ენა აღარავინ იცის, მაგრამ ფაქტია რომ ჰანბუნეზე ისეთივე ქართული მელოდიები იკრება, როგორც ნეიზე.

დღევანდელი ფერეიდნელები გრძნობენ რა მათ ყოფაში ქართული სიმღერების სიმწირესა და საკრავების არარსებობას, ცდილობენ ნერა-კითხვასთან ერთად საქართველოდან მასობრივად ისწავლონ ცეკვებიც, საკრავებიც (უმეტესად ფანდური) და სიმღერებიც, რომ დიდი სამშობლოს წინაშე არ შერცხვნენ და თავი სრულფასოვან ქართველებად იგრძნონ.

ქორეოგრაფიული ნაწილი – სათუნა დამჩიძე

როგორც აღინიშნა, ფერეიდნის მხარეში სპარსელების გარდა სახლობდნენ სომხები, თურქები, ქურთები და ირანული მოდგმის მომთაბარე ტომე-

ბი – ბახტიარები, ლურები. სწორედ მათ გვევრდით ცხოვრობდა ქართველობა და ხანგძლივმა მეზობლობა აისახა ფერეიდნელების საკრავიერ რეპერტუარშიც, სიმღერებშიც, ცეკვებშიც და სოციალურ ყოფაშიც.

როგორც მარტყოფის, ისე თორელის ფერეიდნელები ცეკვავდნენ ფერხულს, რომელსაც „ჩოფს“ უწოდებენ და „ჩუბ ბაზობას“ ანუ „ჯოხურს“. ეს ორივე ნიმუში როგორც თავად ფერეიდნელების აღიარებით, ისე თავისი მოძრაობებით ბახტიარულია და არა ქართული.

„ჩოფი“ ფერხულია, სადაც შესაძლოა მამაკაცების მწკრივს ქალთა მწკრივიც მოეხას. მარჯვენა ხელი წინ მდგომის სამოსზეა ჩაჭიდებული, მარცხენა ხელში კი მენდილი აქვთ. ასევე მანდილი აქვს ფერხულის თავკაცს, რომელსაც „სარ ჩოფს“ ეძახიან. ფერხული მოძრაობს წრეზე. ის სწორ-ხაზოვანი ხდება მაშინ, როცა გზაში ცეკვით მიდიან. მისი ძირითადი სამეცყველო ენა წარმოდგენილია ნაბიჯით – სამი წინ, მეოთხით ფეხის მიწაზე დაკვრა, თავისუფალი ფეხით ერთი ნაბიჯი უკან და მეორე ფეხით მიდგმა ცერზე. საცეკვაო მუხლს ყოველთვის იწყებს მარჯვენა ფეხი. ფერხული სრულდება სტვირისა და დიდი ნალარის თანხლებით.

„ჩუბ ბაზობა“ ანუ ჯოხური (ჩუბ – ჯოხი, ბაზ – თამაში) წარმოადგენს ორი მამაკაცის ჯოხებით შერკინებას, სადაც ერთს გრძელი ჯოხი უჭირავს, მეორეს კი, შედარებით მოკლე. თამაშის არსი მდგომარეობს გრძელი ჯოხის პატრონის მიერ მოწინააღმდეგის „დაჭრაში“ – სხეულზე მის მორტყმაში. მოკლე ჯოხის პატრონი კი, თავისი „იარალით“ იცავს თავს. „დაჭრის“ შემთხვევაში მოპაექრეები ჯოხებს ცვლიან. „ჩუბ-ბაზობას“ ახლავს სტვირ-ნალარის მუსიკა. საცეკვაო ელემენტი ამ ფოლკლორულ ნიმუშში მოცემულია შერკინებებს შორის მუხლურა სვლით ერთმანეთის წინ, წრეზე მოძრაობაში სხვადასხვა მხარეს.

ეთნოფორებმა გაგვაცნეს ცეკვა, რომელსაც „ჰარი ბეშტა“ უწოდეს. ცეკვავს ორი ერთმანეთის პირისპირ. შემსრულებლები შესაძლოა ორი მამაკაცი ან ორი ქალი ყოფილიყო. მოცეკვავეები მცირედ წინ დახრილ მდგომარეობაში მიიწევენ ერთმანეთისკენ და პარალელურად ასრულებენ ნაბიჯს მარჯვნივ მარჯვენა ფეხით მარცხენა ფეხის მიდგმით და შემდგომ თავისუფალი მარცხენა ფეხით ნაბიჯს მარცხნივ მარჯვენა ფეხის მიდგმით. ერთი შემსრულებელი თუ მარჯვნივ დგამს ნაბიჯს, მისი პარტნიორი მარცხნივ გადაადგილდება. მოძრაობა ერთგვაროვანია და მიახლოებისას ცვლიან ადგილებს. ქვედაშვებული მკლავები მოძრაობენ გადადგმული ნაბიჯის მიმართულებით. გარშემომყოფები უკრავენ ტაშს და წარმოთქვამენ ტექსტს „ჰარი ბეშეშტა, ჰარი ბეჰოუზა“. სიტყვების მნიშვნელობა ფერეიდნელებმა ვერ აგვიხსნეს. თვითონ ტერმინი „ჰარი ბეშტა“ არ უნდა იყოს ბახტიარული, უფრო სპარსული – გვითხრეს მთხრობლებმა.

თორელის რაიონში აღმოჩნდა **სართულებიანი ფერხული**, რომელიც დაახლოებით 40 წლის წინ ჯერ კიდევ სრულდებოდა (ისიც მხოლოდ დაშკე-

სანსა და ბოინში). ეთნოფორთა ცნობით ფერხული 3-4 სართულიანი ნაგებობის იყო. ბოლო სართულზე სიმარდითა და სიყოჩაღით გამორჩეული ერთი კაცი ადიოდა. ვინაიდან ეს ფერხული მხოლოდ 70 წელის გადაცილებულებს ახსოვდათ, მისი გადალება ვერ შევძელით. რაც შეეხება მუსიკალურ მასალას, აღნიშნავდნენ რომ მრავალსართულიანი ფერხული მხოლოდ სტირ-ნაღარაზე სრულდებოდა.

სამაგიეროდ მარტყოფის რაიონში დავაფიქსირეთ უნიკალური, მართლაც რომ ქართული საცეკვაო ნიმუში „ჰალალაჲ“. ამ ცეკვას თვით ფერეიდნელებიც ქართულად მიიჩნევენ. აღსანიშნავია რომ მისი სიტყვიერი ტექსტი და მოძრაობები მართლა ქართულია. წრეში მოქცეული გოგონა ცეკვავს დომბაქის (დოლი) მუსიკაზე, ტექსტს კი, წარმოთქვამს მუსიკოსი: „- ჰალალაჲ, დაჯე, დაჯე, - ჰალალაჲ, ადე, ადე, - ჰალალაჲ გადი, გადი, - ჰალალაჲ, გამო, გამო“... სწორედ ტექსტში მითითებულ მოძრაობებს ასრულებს მოცეკვავე. ცეკვაში სრულდება ადგილზე ბრუნიც, მკლავები თითქმის სულ დაბალ ზემკლავშია, ხოლო თავსაფრებით შესრულებისას სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობენ. ცეკვის თანმხლები მუსიკალური მელოდია სრულიად განსხვავდება სხვა საცეკვაო მუსიკისაგან. აღმოჩნდა რომ ცეკვა „განდაგანას“ მსგავს მოძრაობებზე სრულდება.

ფერეიდნელებს ასევე ქართულად მიაჩნიათ ორი ქალის ცეკვა პაუზებით: ცეკვის დროს სადაც მუსიკა გაჩერდებოდა ზუსტად იმ პოზაში გაშემდებოდნენ მოცეკვავეებიც, რა პოზაციც მუსიკალურმა პაუზამ მოუწიათ. შემდეგ კი მუსიკა და ცეკვა კვლავ გაგრძელდებოდა.

ასევე ინტერესი გამოიწვია ორი ქალის ცეკვამ პაუზებით. ცეკვის პროცესში, სადაც მუსიკა გაჩერდებოდა, გოგონებსაც უნდა შეენწყვიტათ მოძრაობა და იმ პოზაში დაფიქსირებულიყვნენ, რა მდგომარეობაშიც პაუზამ მოუწიათ. შემდეგ ისევ გრძელდებოდა მუსიკა და ცეკვა-თამაშობაც მეორედებოდა. ეს ფოლკორული ნიმუშიც მხოლოდ ქართულად აღიარეს ეთნოფორებმა.

ფერეიდნელთა ყოფას ასევე ახსოვს კაცად გადაცმული ქალები და ქალად გადაცმული კაცებიც, ახსოვს არაერთი ძველი თამაშიც, რომელთა არაერთი თამაში, რომელთა ვარიანტებიც თანამედროვე საქართველოშიც გვხვდება, თუმცა მოხსენების ფორმატიდან გამომდინარე მათ აქ ვერ განვიხილავთ. სამაგიეროდ სრული აღწერა შეგიძლიათ ნახოთ ჩვენი მონოგრაფიის „თურქეთში, ირანსა და აზერბაიჯანში მცხოვრები ქართველებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი“ მეორე ტომში, რომელიც აზერბაიჯანისა და ირანის ქართველების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს ეხება.

საბოლოოდ უნდა უთქვას რომ ძლიერი ქურთული, ბახტიარული თუ სპარსული ზეგავლენის მიუხედავად ფერეიდნულ მუსიკალურ და ქორეოგრაფიულ ფოლკლორს მაინც შემორჩა ერთიანი ქართული კულტურის ზოგადი ნიშანთვისებები. ფერეიდნულ სიმღერებში, მათ შორის სპარსულენოვან-

შიც კი ხშირად გვხვდება ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელი მელოდიები. სიმღერები მართალია ერთხმიანია, მაგრამ მათში აქტიურადაა წარმოდგენილი ფარული მრავალხმიანობა. იგივე ითქმის ცეკვაზეც – ბახტიარებიდან შეთვისებულ ჩოფსა და ჯოხურთან ერთად გვხვდება წმინდა ქართული ცეკვებიც („ჰალალაჲ ადე დაჯე“, მრავალსართულია ფერხული).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Butliashvili, v. (1923) qorwineba fereidanshi, gazeti tribuna, N 513, citirebulia wignidan: bakuradze L., beridze M., da sxv. (2020). Fereidnuli qronikebi, gamomcemloba „meridiani“. Tbilisi. ბუთლიაშვილი, ვ. (1923) ქორწინება ფერეიდანში, გაზეთი ტრიბუნა, N 513, ციტირებულია წიგნიდან: ბაკურაძე ლ., ბერიძე მ. და სხვ. (2020). ფერეიდნული ქრონიკები, გამომცემლობა „მერიდიანი“. თბილისი.
2. Kraveishvili, G. (2020). Saqartvelos mowvyvetili kutxeebis da XVII-XIX saukuneebshi gadasaxlebul qartvelta xalxuri musikis sheswawlis problemebi, gamomcemloba „academiuri wigni“. Tbilisi. კრავეიშვილი, გ. (2020). საქართველოს მოწყვეტილი კუთხეების და XVII-XIX საუკუნეებში გადასახლებულ ქართველთა ხალხური მუსიკის შესწავლის პრობლემები, გამომცემლობა „აკადემიური წიგნი“. თბილისი.
3. Kraveishvili G., Alimbarasvili, G., Damchidze X. (2025). Turqetshi, iransa da azerbaijanshi mcxovrebi qartvelebisა da afxazebis musikalur-qoreografiuli folklori – tomi meore, gamomcemloba „academiuri wigni“. Tbilisi. კრავეიშვილი გ., ალიმბარაშვილი, გ., დამჩიძე ხ. (2025). თურქეთში, ირანსა და აზერბაიჯანში მცხოვრები ქართველებისა და აფხაზების მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორი – ტომი მეორე, გამომცემლობა „აკადემიური წიგნი“. თბილისი.
4. Sarashenidze, Z. (1969). Axali masalebi fereidneli qartvelebis shesaxeb, gamomcemloba „mecniereba“. Tbilisi. შარაშენიძე, ზ. (1969). ახალი მასალები ფერეიდნელი ქართველების შესახებ, გამომცემლობა „მეცნიერება“. თბილისი.
5. Cagareishvili, T. (1981). Fereidnelebi saqartveloshi, gamomcemloba „mecniereba“. Tbilisi. ცაგარეიშვილი, თ. (1981). ფერეიდნელები საქართველოში, გამომცემლობა „მეცნიერება“. თბილისი.
6. Welidze, A. (2011). Fereidneli qarTvelebi, gamomcemloba „giorgi leonidzis saxelobis qartuli literaturis saxelmwifo muzeumi“, „si-ji-es“. Tbilisi. ჭელიძე, ა. (2011). ფერეიდნელი ქართველები, გამომცემლობა „გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმი“, „სი-ჯი-ეს“. თბილისი.

THEORETICAL PERSPECTIVES ON MODERN OPERA: THE ROLE OF HERITAGE AND INNOVATIVE PHENOMENA

Abstract.

Keywords: *modern opera, postmodernism, musical innovation, stylistic pluralism, operatic aesthetics*

Introduction

The modernist revolution in opera signified a decisive break from the stylistic and philosophical paradigms that had defined the genre for centuries. This transformation was inseparable from the socio-political upheavals and rapid technological advances marking the late nineteenth and early twentieth centuries. As opera sought to respond to a rapidly changing world, composers and librettists engaged in a process of continuous experimentation, ultimately producing a kaleidoscope of aesthetic orientations. This article investigates the principal theoretical, stylistic, and technical currents of modern opera, analyzing the interplay between continuity and innovation, and elucidating the distinct ways in which these movements reshaped operatic identity.

1. Neoclassicism in Opera

Neoclassicism in opera, emerging prominently between the World Wars, constituted both a reaction to the excesses of Romanticism and a response to the perceived dissolution of formal and harmonic order in late modernism. Rather than rejecting tradition outright, neoclassical composers selectively appropriated structural, formal, and harmonic conventions from the Baroque and Classical eras, repurposing them within a twentieth-century context. As Chris Walton asserts, this neoclassical idiom was characterized by clarity, balance, and objectivity, yet frequently employed pastiche, irony, and self-reflexivity. Igor Stravinsky's *The Rake's Progress* is emblematic, employing Mozartean forms alongside dissonant harmonies and angular melodies. Benjamin Britten, in works such as *The Turn of the Screw*, reinvigorated older forms—such as the variation set and passacaglia—with chromatics and modern psychological depth. Paul Hindemith's *Cardillac* offers another variant, merging contrapuntal rigor and transparent orchestration with an incisive, sometimes satirical, musical language. Neoclassicism thus emerged not merely as a nostalgic return but as an active dialogue with the past, facilitating renewal while asserting modernist independence.

2. Neo-Romanticism and Its Role in Modern Opera

Neo-Romanticism, gaining prominence especially after the Second World War, offered an alternative to the abstraction and perceived emotional austerity of serialism and avant-garde modernism. Neo-Romantic composers, as Jin Xuedong emphasizes, revived the expressive lyricism, lush harmonies, and dramatic narrative of nineteenth-century opera, yet filtered these through a contemporary consciousness. This approach is evident in the operas of Samuel Barber, Gian Carlo Menotti, and Carlisle Floyd, who sought to reconnect with audiences through accessible melodies, rich orchestrations, and emotionally engaging characters. Notably, neo-Romanticism did not simply replicate Romantic conventions, but rather fused them with new harmonic languages—incorporating extended tonality, modal influences, and sometimes subtle atonality—to expand the expressive palette. Furthermore, neo-Romantic operas often grappled with modern themes such as alienation, existential anxiety, and social transformation, thus situating the genre firmly in the contemporary world. The result is a musical language at once familiar and renewed, capable of mediating between tradition and modernity.

3. Expressionism in Opera

Expressionism represented one of the most radical departures from the conventions of nineteenth-century opera, surfacing in Austria and Germany during the early decades of the twentieth century. Its central aim was the uncompromising exploration of psychological states and inner emotional experience, frequently eschewing conventional narrative logic in favor of fragmented, dreamlike structures. As Theodor Adorno observes, the expressionist idiom embraced a vocabulary of intense dissonance, angular melodic lines, and abrupt contrasts, situating terror, alienation, and the subconscious at the music's core. Operas such as Arnold Schoenberg's *Erwartung* and Alban Berg's *Wozzeck* are paradigmatic, dissolving the boundaries between music, text, and psychological drama. These works often replace linear storytelling with episodes of extreme psychological intensity, employing atonal harmonies, fluctuating rhythms, and innovative orchestration to articulate the volatility of human subjectivity. Expressionism, therefore, played a pivotal role in redefining opera's expressive and structural limits, heralding an age of psychological modernism in music theatre.

4. Serialism in Modern Opera

Serialism, originating with Arnold Schoenberg's twelve-tone method and later evolving into total serialism, provided a new systematic foundation for musical composition. This approach extended the principle of ordered series from pitch to other parameters, including rhythm, dynamics, and timbre. According to Weiss and Taruskin, serialism introduced a new level of compositional discipline and intellectual rigor, displacing the tonal center in favor of structural coherence derived from mathematical relationships. In the operatic context, serialism enabled composers to construct intricate musical architectures, supporting highly charged emotional and psychological content. Notable examples include Schoenberg's *Moses und Aron*, Berg's *Lulu*, and Stockhausen's *Donnerstag aus Licht*. While such operas are sometimes perceived as esoteric or challenging, their structural complexity and

emotional intensity have expanded the expressive possibilities of the genre, inviting audiences to experience opera as a site of intellectual and emotional exploration. Serialism, therefore, stands as both a challenge and a testament to the modernist impulse to redefine the boundaries of musical meaning.

5. Minimalism in Modern Opera

The emergence of minimalism in the 60s signaled a strikingly new approach to musical time, texture, and form. Minimalist composers, including Philip Glass, Steve Reich, John Adams, and Terry Riley, shifted focus from melodic development and harmonic progression to the processes of gradual transformation and repetition. Minimalist operas often unfold in extended temporal spaces, with repetitive rhythmic patterns and sustained harmonic fields generating hypnotic and meditative atmospheres. As Arved Ashby remarks, this music emphasizes process and perception over teleological narrative, allowing for the contemplation of musical structures in real time. Landmark operas such as Glass's *Einstein on the Beach*, Reich's *The Cave*, and Adams's *Nixon in China* deconstruct conventional storytelling, frequently using modular forms, open-ended narratives, and interdisciplinary staging. Minimalism's accessibility, rhythmic vitality, and capacity for interdisciplinary collaboration have made it a powerful force in the renewal of opera, appealing to new audiences and reimagining the role of music theatre in contemporary culture.

6. Postmodernism in Opera

Postmodernism in opera, gaining momentum from the late twentieth century onwards, is distinguished by its rejection of absolute authority—whether musical, narrative, or interpretative—and its embrace of pluralism, intertextuality, and self-awareness. In the postmodern operatic landscape, the boundaries between genres, styles, and media are deliberately blurred. As Piero Weiss notes, meaning is now often generated in performance, with the director and performers shaping the realization of the work as much as the composer. Postmodern operas are marked by stylistic bricolage, eclecticism, and the integration of diverse elements: popular music, jazz, electronic media, visual art, and theatre. Thematic concerns shift towards contemporary issues—identity, power, globalization – often presented through irony, parody, and narrative fragmentation. Works by John Adams, Louis Andriessen, and others exemplify the capacity of postmodern opera to question, subvert, and revitalize tradition. Yet, for all its innovation, postmodern opera retains certain foundational characteristics: the expressive centrality of the human voice, the importance of dramatic action, and the collaborative spirit uniting multiple art forms.

7. Electronic Opera in the Postmodern Era

The integration of electronic media into opera represents one of the most dynamic developments in the postmodern repertoire. Electronic opera synthesizes traditional vocal and instrumental resources with the vast possibilities offered by digital technology: synthesizers, real-time processing, interactive software, and spatial audio systems. Such works transform the operatic soundscape, facilitating immersive environments and interactive performances that challenge the very definition of opera.

Techniques such as layered textures (as in Glass's *Einstein on the Beach*), spatial distribution of sound (Benjamin's *Written on Skin*), and transformative electronics (Adams's *The Death of Klinghoffer*, Saariaho's *L'Amour de Loin*) deepen both emotional and sensory engagement. Electronic opera thus expands the dramaturgical and auditory reach of the genre, reflecting the fluid, technologically mediated realities of the twenty-first century and opening new vistas for creative expression and audience participation.

Personal Thoughts

The evolution of opera since the dawn of modernism reveals a genre in constant dialogue with its own history, yet always oriented towards renewal. Each aesthetic tendency examined—Neoclassicism, Neo-Romanticism, Expressionism, Serialism, Minimalism, Postmodernism, and Electronic Opera—has contributed uniquely to the genre's ongoing reinvention.

Modern opera both preserves its rich inheritance and embraces the challenges of innovation and complexity, remaining acutely responsive to the shifting landscapes of contemporary society. Through its ever-expanding repertoire of expressive, technical, and theoretical strategies, opera continues to assert its cultural relevance and creative vitality in the twenty-first century.

References

- Abbate, Carolyn & Parker, Roger. "A History of Opera: The Last Four Hundred Years." Allen Lane/Penguin Books, 2012.
- Adorno, Theodor W. "Night Music: Essays on Music 1928–1962", ed. Rolf Tiedemann, trans. Wieland Hoban. Seagull Books, 2009.
- Ashby, Arved. "Absolute Music, Mechanical Reproduction". University of California Press, 2010.
- Weiss, Piero. "Opera: A History in Documents". Oxford University Press, 2002.

ქორეოლოგია

ხათუნა დამჩიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის დიმიტრი ჯანელიძის სახელობის
სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

თანამედროვე ბანდენციათა სასცენო ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში

საკვანძო სიტყვები: ქორეოგრაფია; ფოლკლორი; ცეკვა; ტენდენცია;
სასცენო შემოქმედება.

აბსტრაქტი

ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში თანამედროვე ტენდენციების პრობლემატიკაზე საუბრისას თავდაპირველად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს არ არის პრობლემა, არამედ ეს არის მოვლენა, რომელიც დრომ მოიტანა (წარმოქმნა). დაპირისპირება ძველსა და ახალს შორის განაპირობებს განსხვავებული დაბადებას.

ცეკვა ჩასახვის დღიდან გადის განვითარების ფორმაციებს. ყოველ ეპოქას მისთვის ნიშანდებული თანამედროვე ტენდენციები ახასიათებს. მე-19 საუკუნის შუა ხანებში პროფესიული თეატრის გაჩენისთანავე იკვეთება სასცენო ქორეოგრაფიის ჩანასახი.

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში გაჩნდა იმ დროისათვის „თანამედროვე ტენდენციები“, იმ დროსაც შეეჭიდა ძველი ახალს, მაშინაც გამოიწვია პროცესმა ვნებათაღელვა.

საზოგადოება, რიგ შემთხვევაში, ძნელად ეგუება სიახლეს ეპოქის თანამედროვე ტენდენციების სახით, მით უმეტეს ისეთ სფეროში, რომელიც თავის არსში სიძველესთან უწყვეტ კავშირს ინარჩუნებს. ფოლკლორს დოგმატიზმის გარკვეული დოზა ახასიათებს, ამიტომ, თანამედროვეობასთან მისი დაკავშირება ძალზე ფილიგრანულ, დახვეწილ მიდგომას მოითხოვს. დროთა განმავლობაში „თანამედროვე ტენდენციებიც“ ძველდება.

მე-20 საუკუნის შუახანებში ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას ი. სუხიშვილისა და ნ. რამიშვილის ანსამბლი ჩაუდგა სათავეში. ისინიც კი, ვინც გათანამედროვეების პროცესს ეწინააღმდეგებოდა, დროთა განმავლობაში შეეთვისა სიახლეს. ამის შემდეგ, ქართული სასცენო ხალხური ქორეოგრაფია ერთ ყალიბში მოთავსდა, ერთ რელსზე დადგა და ერთ გზას გაუყვა. ავთენტურ ყოფაში არსებული ხალხური საცეკვაო შემოქმედებაც, რომელიც

ასაზრდოებდა სასცენო-საავტორო შემოქმედებას, დროთა განმავლობაში უკუპროცესის შედეგად, თავადაც მეორეულს, ანუ სასცენოს დაემსგავსა.

თანამედროვე ტენდენციების წარმოქმნის პროცესი 21-ე საუკუნის დასაწყისში ისევ განმეორდა. ამ მოვლენის სულისჩამდგმელად ისევ იგივე შემოქმედებითი სუბიექტი გამოიკვეთა თავისი ახალი თაობით. როდესაც ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში თანამედროვე ტენდენციებზე ვსაუბრობთ, პირველ რიგში, უნდა ვახსენოთ ილიკო სუხიშვილი (უმცროსი), რადგან სწორედ მის შემდეგ დაიწყო „თანამედროვე ტენდენციებად“ წოდებული მიმართულების ჩამოყალიბება, ერთ დონეზე მდგარ ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში ძვრები სწორედ მისი შემოქმედების შემდეგ წარმოიქმნა.

ქართულმა ხალხურმა ქორეოგრაფიამ განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე რამდენიმე ეტაპი გაიარა. ფოლკლორის სახეცვლის პროცესი ძალზე ნელა, მაგრამ მაინც მიმდინარეობდა. მე-20 საუკუნემდე ის თითქმის ერთგვაროვანი იყო. თეატრში ცალკეული ცეკვების გასცენიურების პროცესი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში უკვე დაწყებული იყო, სპექტაკლებში იდგმებოდა ცეკვები და ამავე დროს, ცეკვით დატვირთული იყო ე.წ. დივერტიკულენტები, რომლებიც თეატრალურ დადგმებს მოსდევდა. ცვლილებები, ძირითადად, მე-20 საუკუნეში დაიწყო, იმ დროს, როდესაც პროფესიონალ მოცეკვავეთა და ქორეოგრაფთა მოღვაწეობა იწყება. ყოველ დარგსა თუ სპეციალობას განვითარებისათვის, კადრების მომზადებისათვის სჭირდება სკოლა, რაც თავის მხრივ, დარგის სიცოცხლისუნარიანობას განაპირობებს.

მე-20 საუკუნის პირველ წლებში, ცეკვის სკოლები თბილისის მასშტაბით მრავლად აღმოცენდა, თუმცა, ცეკვის პედაგოგთა პროფესიონალიზმი, როგორც ქართული ხალხური, ასევე ევროპული და კლასიკური ცეკვის მიმართულებით, სათანადო დონეზე ვერ იდგა. ცეკვის სტუდიათაგან ბევრი დაიხურა, მაგრამ ალექსი ალექსიძის „აზიური ცეკვების სტუდიამ“ და იტალიელი ბალერინა – მარია პერინის – „კლასიკური ცეკვის სტუდიამ“ დროს გაუძლო და იტვირთა ის დიდი მისია, რომელსაც ცეკვის პროფესიონალიზაცია და პროფესიონალ მოცეკვავეთა აღზრდა ჰქვია. ალექსიძემ ხალხური და პერინიმ კლასიკური ცეკვის მიმართულებით გზა გახსნეს ქორეოგრაფიის პროფესიონალური განვითარებისათვის – მოამზადეს კადრები, რომლებმაც თავის მხრივ, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ქართული ეროვნული კულტურის განვითარებაში.

მიუხედავად ამისა, მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულებში ადგილობრივი კადრები საკმარისი არ იყო, ამავე დროს, თბილისი მეტად ნოყიერ ნიადაგს წარმოადგენდა სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსულ მოცეკვავეთა თუ ქორეოგრაფთა დასაქმებისათვის. 1920-1922 წლებში სტუდია გახსნა რუსმა მოცეკვავემ და ქორეოგრაფმა მიხეილ მორდკინმა, ოპერისა და ბალეტის თე-

ატრში მუშაობდნენ უცხოელი მოცეკვავეები და ქორეოგრაფები, რომლებიც ქართულ დრამატული თეატრების რეჟისორებთანაც თანამშრომლობდნენ.

მოგვიანებით გამოჩნდა ქორეოგრაფთა ქართული შემადგენლობა დავით ჯავრიშვილის, ილიკო სუხიშვილის, ნინო რამიშვილის, ბუხუტი დარახველიძის, ჯანო ბაგრატიონის და სხვათა სახით. აქვე, ცალკე უნდა აღინიშნოს დავით მაჭავარიანი – კოტე მარჯანიშვილთან თანამშრომლობის შედეგად სპექტაკლებში განხორციელებული უდიდესი შემოქმედებითი მემკვიდრეობით.

ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მოღვაწეებს აერთიანებდათ ერთი რამ, რაც ყველას საფიქრალსა და საზრუნავს წარმოადგენდა – ქართული საცეკვაო ხელოვნების ბედი და მისი ხვალისდელი დღე. ძირითადად კი, ამის მიზეზი გახლდათ ხალხური ცეკვის უკიდურესი გასცენიურება, რაც გამოწვეული იყო მისი მასაზრდოებლის – ფოლკლორის სახეცვლით სცენაზე. ეს პრობლემა დგას დღესაც და უფრო მძაფრად, ვიდრე ოდესმე. რამდენიმე წლის წინ ქორეოგრაფთა საწესდარი ცეკვის ერთ ყალიბში მოქცევის, ერთმანეთს დამსგავსების, ქართული ქორეოგრაფიის ჩიხში შესვლის პრობლემაში მდგომარეობდა. ეძებდნენ ჩიხიდან გამოსვლის გზებს. დღევანდელ დღეს კი, დგას საკითხი – საით მიდის ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. ჩვენი მსჯელობის ვექტორიც, შესაბამისად, მიემართება ახალი შემოქმედებითი ხელნერის, მისი დადებითი და უარყოფითი მხარეების შეფასებისაკენ.

როგორც ცნობილია, ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული, აკადემიური ანსამბლი (ქართული ნაიონალური ბალეტი) შეიქმნა 1945 წელს.* მას რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდნენ ქალბატონი ნინო რამიშვილი და ბატონი ილიკო სუხიშვილი. მათ შექმნეს პროგრამა, რომელიც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის სახედ იქცა. შემდეგ ანსამბლს სათავეში ჩაუდგა თენგიზ სუხიშვილი, ხოლო, დღეს მას ილიკო (უმცროსი) სუხიშვილი ხელმძღვანელობს. ახალმა თაობამ ქორეოგრაფიაში მოიტანა ახალი ხედვა, ახალი ხელნერა.

ფოლკლორის განვითარებასა და მასში თანამედროვე ტენდენციების შეჭრაზე საუბრისას, უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს პროცესი დანის პირზე სიარულს ჰგავს, რადგან ფოლკლორი თავისთავად სიძველესთან ასოცირდება და გარკვეულწილად კონსერვატიულია. მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ქორეოგრაფია არის მოძრავი და დროსა და სივრცეში განფენილი ხელოვნება, რომელსაც ადამიანის სხეული ქმნის, მასში ცვლილებები თავისთავად შედის. დრო თავისას კარნახობს, მით უმეტეს, თუ საკითხი სასცენო შემოქმედებას ეხება, რომელსაც ასევე თავისი პრინციპები გააჩნია. განვითარება, რალა თქმა უნდა, საჭიროა, მაგრამ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სიმართლე

* ხუჭუა პ., საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, „ხელოვნება“, თბ., 1955, გვ. 9.

განვითარების დადგენილ ჩარჩოებში უნდა იყოს დაცული. თუ ჩვენ ვიყენებთ ფოლკლორს, ძველისა და თანამედროვეს ურთიერთსინთეზი ფილიგრანულ, მეტად სკურპულოზურ გააზრებას, დამუშავებასა და სასცენო გამომსახველობის მინიჭებას მოითხოვს.*

როდესაც ქართული ხალხური ქორეოგრაფიული ხელოვნების განახლებისა და მასში ეპოქის ტენდენციების შეტანის საკითხი დგება, ხშირად მიმართავენ ნინო რამიშვილის სიტყვებს: „ანსამბლი არ არის ცეკვის მუზეუმი – ის ცოცხალი ორგანიზმია, რომელიც მუდმივად იცვლება და ვითარდება“ და „რაც არ ვითარდება, კვდება“ – ეს ყოველივე სწორია და მართებული. მაგრამ ნებისმიერი დებულება, მათ შორის ზემოაღნიშნული, იოლად გადავა საპირისპირო მდგომარეობაში და უარყოფით ელფერს შეიძენს, თუ პროცესს უკიდურესობამდე მივიყვანთ. პრობლემა ის არის, რომ ფოლკლორის განვითარების საკითხი ფრიად საკამათოა, მას ძალზე ფრთხილი, ფაქიზი დამოკიდებულება სჭირდება, რადგან ის თავის არსში დოგმატიზმის გარკვეულ დოზას შეიცავს, მასში თანამედროვე, ზედმეტად თამამი ელემენტების შეტანა სახეს აკარგვინებს და თანამედროვე ენით რომ ვთქვათ, „რემიქსად“ აქცევს, თუ ქორეოგრაფს ზომიერების გრძნობამ უმტყუნა და შესაბამისი ცოდნით არ არის აღჭურვილი. ეს დეტალი დღეს ილიკო სუხიშვილის შემოქმედებითი ხელნერის მიმდევრებში საკმაოდ გამოვლინდა და თვალშისაცემია.

რას ნიშნავს ტენდენცია? ტენდენცია ერთგავროვნის ან მსგავსთა, ერთი ხელნერის ქვეშ გაერთიანებულთა ერთი მიმართულებით მოძრაობაა. იმისათვის, რომ ტენდენციას საფუძველი დაუდო, რამდენიმე თანაბარზომიერი ფაქტორის ერთიანობაა საჭირო: ნიჭის, განათლებისა და გემოვნების. ეს კი რჩეულთა ხვედრია.

ასევე უნდა გვახსოვდეს, რომ ფოლკლორი და სასცენო შემოქმედება მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, რადგან სასცენოს, ფოლკლორისაგან განსხვავებით, ჰყავს ავტორი, რომელიც თავის შემოქმედებით პრიზმაში ატარებს საკუთარ ჩანაფიქრს და შემდეგ წარადგენს საზოგადოების წინაშე.

თანამედროვე ტენდენციები გულისხმობს სიახლეს არა მხოლოდ კომპოზიციური და საცეკვაო ლექსიკის, არამედ ახალი ქორეოგრაფიული ნიმუშების შექმნისა და დღევანდელი დღის ნიშნულით განხორციელების თვალსაზრისით. ბევრი ნიმუში, რომელიც მხოლოდ ლიტერატურულმა წყაროებმა შემოინახა, დაკარგულია და მათი აღდგენა დიალექტური ნიშან-თვისებებისა და მახასიათებლების დაცვით, ძალზე გემოვნებიან და განათლებულ ქორე-

* სამსონაძე ა., თანამედროვეობა და ხალხური ქორეოგრაფია (ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე), ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, „კენტავრი“, 2021 №1 (11), გვ. 320-325.

ოგრაფს ძალუძს, ზოგიერთი სასცენო-საავტორო ქორეოგრაფიული ნიმუშიც („ლელო“, „საკოლმეურნეო“, * „ქართველ მეზადურთა ცეკვა“, „კინტოთა ჭიდაობა“, * „ჰაბარდა“, * „მოსავლის აღება“) დავინწყებას მიეცა და მათი ადგილი ახალმა კომპოზიციებმა დაიკავა.

საუკუნეების ნიაღში ჩაკარგული და სცენაზე წარმოდგენილი შემოქმედება, შესაძლოა, ზუსტად არ ასახავდეს იმ ფოლკლორულ ნიმუშს რომელიც ოდესღაც არსებობდა ყოფაში, ან შესაძლოა, არც არსებობდა ამგვარი სახით, მაგრამ მთავარია ის სულისკვეთება, რომელსაც ამ ნაწარმოებით ვგრძნობთ. ამ დროს ჩვენ არ ვინწყებთ ჩაძიებას, ეს მოძრაობა ან ილეთი რამდენად ზუსტად არის საცეკვაო ნიმუშში გამოყენებული, მთავარია ცეკვის დიალექტური სტილი, რეგიონისათვის დამახასიათებელი ილეთ-მოძრაობები, შესრულების მანერა და მუსიკალური თანხლება ემთხვეოდეს კომპოზიციის გაჟღერებულ სახელწოდებას. ამ თვალსაზრისით, ძალზე მნიშვნელოვანია სწორედ მისი ადაპტირება სცენაზე და იმ შინაარსისა და ისტორიის გადმოცემა, რომელიც ქორეოგრაფს მიზნად ჰქონდა დასახული რომელიმე საცეკვაო დიალექტის ფარგლებში. ამის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს ილიკო სუხიშვილის „ლაზური“, თუმცა ცალკე თემას წარმოადგენს სასცენო ნიმუშის სახელდების ასპექტი. ამ შემთხვევაში სახელწოდება სასურველი იქნებოდა განზოგადებული ყოფილიყო როგორც თუნდაც „ოტობაიას“, „ჯუთას“, „ცდოსა“ და სხვა კომპოზიციების შემთხვევაში, რადგან ცეკვა შედგენილია ქორეოგრაფის შეთხზული საცეკვაო ლექსიკით და ფოლკლორული ნიმუშის პირდაპირი პირველწყარო არ იძებნება.

„ქართული ნაციონალური ბალეტის“ პირველი განყოფილება, ეჭვს გარეშეა, აღიარებას იმსახურებს – მისი მხატვრული შეფასება დიდი ხანის წინ მოხდა, და მაინც, რადგან როგორც ითქვა, „რაც არ ვითარდება, კვდება“, სრულიად ერგება ამ ვითარებას. უფრო მეტიც, ილიკო (უმცროსი) სუხიშვილმა თითქოს ხელახალი სიცოცხლე შთაბერა ძველ საცეკვაო ნიმუშებს და როგორც დრო-ჟამისაგან გადაცრეცილ ფრესკას, ხასხასა საღებავი გადაუსვა, აამეტყველა და გააცოცხლა. იქმნება ერთიანი ქორეოგრაფიული თეატრის შთაბეჭდილება, იგრძნობა მეტი დინამიკა, სიზუსტე, ცხოველხატულობა, იკვეთება ქორეოგრაფის პროფესიული შესაძლებლობა – მართოს და შემოქმედებითად მეტად დახვეწოს ცალკეული მოცეკვავის თუ მთლიანად ანსამბლის ტექნიკა.

* იუნოშევა ვ., საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლის გასტროლები ლენინგრადში, გაზ. „კომუნისტი“ №55 (10141), 1955.

* სალია ნ., საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლი პარიზში, კრებ. „ბედი ქართლისა“, №28-29, პარიზი, 1958, გვ. 40.

* ეგაძე ო., ქართული ქორეოგრაფიის წარმატება, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №30 (83), 1045.

„ნაციონალური ბალეტის“ პირველი და მეორე განყოფილება განსხვავდება ერთმანეთისაგან. პირველ განყოფილებას ავსებს ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის შექმნილი ცეკვები, მეორე განყოფილება კი, მოიცავს ილიკო სუხიშვილის (უმცროსი) ნაწარმოებებს. ძველი ცეკვებიდან რამდენიმე ნიმუში ამოვარდა პროგრამიდან („ნარნარი“, „საკოლმეურნეო“, „ლელო“) და ისტორიის კუთვნილებად იქცა, მათი ადგილი ახალმა ცეკვებმა და ზოგიერთი ძველი ცეკვის ახლად ინტერპრეტირებულმა, სახეცვლილმა, მეორე განყოფილების შემოქმედებით ხელწერას მორგებულმა, საცეკვაო კომპოზიციებმა დაიკავა.

ილიკოს შემოქმედებიდან ცნობილია და უნდა აღინიშნოს თანამედროვე ტენდენციების შემცველი სხვადასხვა პროგრამა, რომელთაც თავისი შინაარსობრივი და ფუნქციური ასპექტები გააჩნია. ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან როგორც სამეცხველო ენით – ლექსიკით, ასევე ვიზუალური აღქმის თვალსაზრისითაც: საკლუბო პროექტი „ასა ფართი“, ე.წ. „საპოდიუმო“ პროექტი, რომელსაც საბოლოოდ „ტრანსფორმაცია“ ეწოდა, მოკლემეტრაჟიანი ფილმის მსგავსი „რამიშვილები“, ფერადი „ქარაბზა“ და რალა თქმა უნდა, სრული საკონცერტო პროგრამის მე-2 განყოფილება, რომელიც ილიკოს ახალმა ნამუშევრებმა შეადგინა. მეორე განყოფილებაში თავმოყრილია საცეკვაო კომპოზიციები: „ზეკარი“, „ჯუთა“, „ცდო“, „ორნამენტი“, „ცეკვა-თამაში“, „ოტობაია“, „ნანილა“ და ა.შ.

ილიკოს პირველი განაცხადი ცეკვაში თანამედროვე ტენდენციებისა და ხალხურ სასცენო ქორეოგრაფიაში ახალი შრის გაჩენის მიმართულებით იყო ცეკვა „ზეკარი“. დამდგმელის ნამუშევარი არაერთგვაროვნად მიიღო საზოგადოებამ, რადგან არაპროფესიონალის თვალში კი მიხვდა მასში იმ ზეგავლენას, რაც ირლანდიური „რივერდანსიდან“ მომდინარეობდა. ზეგავლენა მდგომარეობდა მუსიკალური ელემენტების მსგავსებაში, საცეკვაო ლექსიკაში – განსაკუთრებით თვალშისაცემი იყო კოჭის სახსარში აქცენტირებული მოძრაობა და გამოსვლისას ერთგვარი ქროლვით კულისებიდან სწორხაზოვნად გამოჭრა, რომელსაც ირლანდიური ცეკვის ექსპოზიციის სულისკვეთება მოჰქონდა და მთელი კომპოზიციისათვის ნიშანდობლივი მოცეკვავეთა ფრონტალური განლაგების დომინირება სცენაზე. ამ დროიდან უკვე ქორეოგრაფისათვის დამახასიათებელი გახდა შემსრულებელთა მასის მწკრივული განლაგება. მოგვიანებით შეიცვალა ამ საცეკვაო კომპოზიციის მუსიკა, მოძრაობები, რამაც შეარბილა ის ასოციაცია, რომელიც თავდაპირველი დადგმიდან მომდინარეობდა. მომდევნო ვარიანტი საზოგადოებისათვის მეტად მისაღები გახდა.

მაგრამ ერთი დეტალი, მამაკაცების თავსაბურავი – თავზე ნაკრული თავსაფარი ე.წ. „ბენდენას“ სახით, ჯერ კიდევ დარჩა ცეკვაში. მამაკაცთა ამგვარი თავბურვა არადამახასიათებელია აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთისათვის, ეთნოგრაფიული სიმართლის დარღვევა სრულიად მიუღე-

ბელია, რაც უნდა ლამაზად ჩანდეს სცენაზე. როგორც 1933 წელს (რეჟისორი შალვა ხუსკივაძე) გადაღებულ კინოფილმ „მზალო და გელაში“ ჩანს, ამგვარი თავსაფრები გლოვისას, კონკრეტულად, მიცვალებულისადმი მიძღვნილ ცხენოსანთა გამართულ რბოლაში სცოდნიათ (ძველ კინოფილმებში ავთენტურობის ხარისხი მაღალია). თუ კომპოზიცია, ისეთი სტილიზებულია როგორც მისი ერთ-ერთი პროექტი – „ტრანსფორმაცია“, კიდევ დასაშვებია ამგვარი ინტერპრეტაცია, მაგრამ თუ ვიყენებთ ავთენტურ კოსტიუმსა და მივდივართ გასცენიურებული, მეორეული ფოლკლორის გზით, მაშინ იქ „ბენდენის“ გამოყენება სრულიად უადგილოა.

მსგავსი ნაგებობა აქვს „ჯუთას“ (ჰქონდა „ქისტურსაც“). ყოველ ამ ნაწარმოებში ხაზებად განლაგებულ მოცეკვავეთა სრული შემადგენლობის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილი უპირისპირდება ერთმანეთს, შემდეგ ერთმანეთს ერევა და სცენიდან გადიან ფრონტალური ხაზების დარღვევის გარეშე. ქორეოგრაფიული კომპოზიციის სამოძრაო სტილი არის სწორხაზოვანი ყოველგვარი სიუჟეტისა და თხრობის გარეშე, ერთი სიტყვით, „ცეკვა ცეკვისათვის“. აქვე უნდა აღინიშნოს დუეტური ცეკვის ტექნიკური პარამეტრების გაძლიერება, რომელიც მის მომდევნო პერიოდის ნაწარმოებებში ფართოდ იქნა გამოყენებული.

ფრონტალური განლაგება აქვს სარიტუალო ნაწილში სვანურ ფერხულსაც. როგორც წესი, ფერხული წრიულად უნდა შესრულდეს, ქორეოგრაფმა, კი, ისევ ხაზებად განლაგების სისტემას მიმართა. საფერხულო ნაწილს მოსდევს საცეკვაო, სწრაფი ნაწილი. სარიტუალო ნაწილის მცირე ეპიზოდად წარმოდგენისა და მალევე სწრაფ ნაწილზე გადასვლის ზოგადი ტენდენცია, სამწუხაროდ, ი. სუხიშვილმაც გაიზიარა.

მონუმენტური, მრავალწევრიანი საცეკვაო კომპოზიციების კვალდაკვალ გაჩნდა ნაკლებად ბატალური „ცეკვა-თამაში“ რაჭულ მოტივებზე, ზემოხსენებული „ლაზური“, „ოტობაია“ აფხაზური ელფერით და „ორნამენტი“. აქ ჩვენ ვხედავთ ქორეოგრაფის მასობრივი კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელ სრულიად დარღვეულ სტილისტიკას. წარმოდგენილია წყვილთა ცეკვის მრავალფეროვნება, საცეკვაო ლექსიკის სიმდიდრე, ილეთ-მოძრაობათა ორნამენტული, დახვეწილი სურათი.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია აღინიშნოს ცეკვის ახლებურად გააზრებისა და გადმოცემის ხედვა კოპოზიციაში „ცეკვა-თამაში“, რომელიც ძირითადად, აგებულია რაჭული ცეკვის მოძრაობებზე. ეს არის „რაჭული სუიტის“ სრულიად მოულოდნელი, ილიკოსეული ინტერპრეტაცია. მან ამ ქორეოგრაფიულ ნიმუშთან მიმართებით დაარღვია ის მიღებული და უკვე შტამპადქცეული გამომსახველობა, რაც მას ფაქტობრივად, ყველა ანსამბლში ახასიათებს. „რაჭული სუიტა“ განხორციელდა ანსამბლ „როკვის“ (ხელმძღვანელი ქორეოგრაფი უჩა დვალიშვილი) მიერ 2001 წელს. თავდაპირველად, როდესაც ის შეიქმნა, ძალზე ორიგინალური სუიტური სახის ნა-

წარმოებს წარმოადგენდა, მაგრამ იმდენად გავრცელდა აღნიშნული სახით, უცვლელად განმეორდა სხვადასხვა ანსამბლში, გაჩნდა მოლოდინი, რომ ამ ცეკვის დადგმა სხვაგვარად შეუძლებელიც კია, იქცა ბანალურად, ფაქტობრივად, ისევე, როგორც „განდაგანას“ შემთხვევაში. „განდაგანაც“ უამრავ ვარიანტად შესაძლებელია განხორციელდეს და არ განმეორდეს. ილიკოსეული „ცეკვა-თამაში“ კი, აგებულია წყვილთა საცეკვაო პარტიების მონაცვლეობაზე, მსუბუქი იუმორითა და ლირიკულობით გაჯერებული ცეკვა მართლაც თამაშის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ასევე ძალზე საინტერესოა ილიკო სუხიშვილის „ოტობაია“. ქორეოგრაფისათვის, ზოგადად, დამახასიათებელია ცეკვებისათვის ტოპონიმური სახელდება – „ცდო“, „ჯუთა“, „ზეკარი“. ეს ერთგვარი გზავნილია იმის გასარკვევად, თუ რომელ კუთხეს მიეკუთვნება ცეკვა. „ოტობაიაში“ ქორეოგრაფი ცდილობს შეგვახსენოს ის ემოცია და სულისკვეთება, რომელიც დღეს ასე მტკივნეულია – აფხაზეთის თემა. აქაც განსხვავებული ხელწერა გამოიხატა: მასობრივი ცეკვების დამდგმელ რეჟისორ-ქორეოგრაფისაგან ჩვენს წინაშე წარმოდგენილია კამერული, დუეტური ნაგებობის კომპოზიცია, სადაც მრავალფეროვნებას ქმნის არა რიცხვმრავალი ანსამბლი, არამედ ქალვაჟთა წყვილის მიერ შესრულებული ილეთთა ნაერთის ცალკეული საინტერესო სურათი.

„ორნამენტი“ საცეკვაო კომპოზიციის განზოგადებული სახელწოდებაა, რომელის აზრი მდგომარეობს ქართული ცეკვის ორნამენტულობაში ყველა ქართული საცეკვაო დიალექტის ჩართულობით.

აღნიშვნას იმსახურებს ანსამბლის დირექტორისა და კოსტიუმების მხატვრის, ნინო სუხიშვილის შემოქმედება, რომელიც სახელგანთქმული თეატრალური მხატვრის, სოლომონ ვირსალაძის ტრადიციას აგრძელებს.* ნინო სუხიშვილის ესკიზების მიხედვით შექმნილი სამოსი, ფერთა გამა – დამჯდარი, ბუნებრივი საღებავებით მიღებული პალიტრის გამოყენება – ავთენტურობის შეგრძნებას აძლიერებს საკონცერტო, ძირითადი პროგრამის მეორე ნაწილში. მოდერნიზებულ კომპოზიციებში კი, მხატვარი სილუეტის მეტად სტილიზებულ და ფერად გამაზე აგებულ საცეკვაო კოსტიუმს გვთავაზობს.

რაც შეეხება მუსიკალურ ნაწილს, ილიკო სუხიშვილის საცეკვაო ნიმუშებს ახალი, ხალხურ მელოდიკაზე აგებული არანჟირებული საავტორო კომპოზიციები აფორმებს.

ილიკო სუხიშვილის ნლების განმავლობაში განხორციელებულ პროექტებს რომ დავუბრუნდეთ, აღნიშვნის გარეშე ვერ დარჩება მისი ე.წ. საკლუბო პროექტი, „ასა ფართი“, ერთგვარი სოციალური მანიფესტი, რომელიც

* თეატრისა და კინოს მხატვრები, ტ. 7, სოლიკო ვირსალაძე 110, (შემდგენელი რედაქტორი გ. კალანდია), თბ., 2019, გვ. 9.

საზოგადოებას საკლებო სივრცეშიც ქართული ხალხური ცეკვის შესრულების შესაძლებლობის შესახებ ამცნობდა. განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოიყურებოდა ქალების შესრულებული, გენდერული კუთვნილების ჩარჩოებისაგან თავისუფალი მამაკაცთა ილეთ-მოძრაობები, რომელებიც თითქოს კლებში სპონტანურად, იმპროვიზაციით წარმოიქმნებოდა ქართული ხალხური მუსიკის აუღერებისთანავე.

ინტერესს მოკლებული არ იყო პროექტი, სადაც პოდიუმზე გამოსული მოცეკვავეები წარმოადგენდნენ არა კოსტიუმს, არამედ თითოეული შემსრულებელისათვის საცეკვაო მოძრაობებისაგან შექმნილ ცეკვა-კოსტიუმს. რამდენად განსხვავდებოდა „კოსტიუმები“ ერთმანეთისაგან, ეს სხვა საკითხია, მაგრამ თავად ჩანაფიქრი, ძალზე საინტერესო გამომსახველობას ქმნიდა. საზოგადოების ნაწილს გაუჭირდა პროექტის ტავდაპირველი სახელწოდების – „ქართული ცეკვა“ – მიღება საზოგადოების ცნობიერებაში დაღეჭილი და ჩაკირული სტანდარტული შინაარსის მიზეზით, მიუხედავად იმისა, რომ ქორეოგრაფმა ახსნა და განმარტა პროექტის შინაარსი. პროექტის შინაარსი თანამედროვე ტენდენციის მეტად საინტერესო ვარიანტს გვთავაზობდა, მაგრამ სახელწოდებასა და შიგთავსს შორის ერთგვარი შეუთავსებლობა წარმოიქმნა. შემდეგ მას „ტრანსფორმაცია“ ეწოდა.

ქორეოგრაფის ერთ-ერთი ბოლო პროექტი, „ქარაბშა“, პანდემიის პირობებში შეიქმნა ღია სივრცეში – სახელწოდებით „თაკარა“. ღია სცენის არსებობამ ილიკოს საშუალება მისცა გაეგრძელებინა მუშაობა მიმართულებაზე, რომელსაც ასევე თავისი ესთეტიკა გააჩნია. „ქარაბშა“ „ტრანსფორმაციის“ ერთგვარ გაგრძელებად მიმაჩნია განსხვავებული ვიზუალური გამომსახველობით. ამ პროექტში ავტორმა სტილიზებული ქორეოგრაფია შემოგვთავაზა ახალი საცეკვაო ლექსიკის ჩართულობით, რომელიც ძირითადად მაინც ხალხურ შემოქმედებას ეყრდნობა. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქორეოგრაფს აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის საცეკვაო ლექსიკით გატაცება თვალნათლივ ეტყობა, თვალშისაცემია მამაკაცთა მოძრაობებში ჭარბი მუხლილეთები, მუხლებზე დგომისა და მუხლჩოქში გადაადგილების შემცველი ილეთები. „თაკარაზე“ შეიქმნა ასევე „არტეფაქტები“ და „ნაბიჯი“.

ილიკო სუხიშვილის შემოქმედებითი ხელწერა მკაფიოდ ინდივიდუალურია როგორც საცეკვაო კომპოზიციის აღნაგობის, სტრუქტურული განფენილობის, ასევე საცეკვაო ლექსიკის თვალსაზრისით. ცეკვებში გამოყენებულ მრავალფეროვან მოძრაობათა კალეიდესკოპში მრავლად გვხვდება ქორეოგრაფის მიერ შექმნილი ილეთები და მათი ურიცხვი კომბინაცია, რომლებიც სიახლის შთაბეჭილებას ტოვებს.

ილიკო სუხიშვილის შემოქმედება დიდი პოპულარობით სარგებლობს, განსაკუთრებით ახალგაზრდებს შორის. არ მეგულება მოცეკვავე, მისი მოძრაობა-ილეთები რომ არ იცოდეს. ქორეოგრაფის შემოქმედება საზოგადოე-

ბის ხელოვნებასთან ინტეგრირების, მისი ხელწერის მიმღებლობის საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს.



გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ეგაძე ო., ქართული ქორეოგრაფიის წარმატება, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, №30 (83), 1045.
2. თეატრისა და კინოს მხატვრები, ტ. 7, სოლიკო ვირსალაძე 110, (შემდგენელი რედაქტორი გ. კალანდია), თბ., 2019.
3. იუნოშევა ვ., საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლის გასტროლები ლენინგრადში, გაზ. „კომუნისტი“ №55 (10141), 1955.
4. სალია ნ., საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლი პარიზში, კრებ. „ბედი ქართლისა“, №28-29, პარიზი, 1958.
5. სამსონაძე ა., თანამედროვეობა და ხალხური ქორეოგრაფია (ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის მაგალითზე), ხელოვნებისა და მედიის კვლევების საერთაშორისო კრებული „ხელოვნება და თანამედროვეობა“, „კენტავრი“, 2021 №1 (11).
6. ხუჭუა პ., საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, „ხელოვნება“, თბ., 1955.

ხელოვნებათმცოდნეობა

მზია ჩიხრაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი
უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

აბსტრაქცია ქართულ ხელოვნებაში და ლეილა შელიას შემოქმედება

საკვანძო სიტყვები: თანამედროვე ქართული ხელოვნება; აბსტრაქცია; საბჭოთა არაოფიციალური ხელოვნება.

აბსტრაქტი

სტატია შეეხება აბსტრაქციის განვითარების გზას ქართულ ხელოვნებაში, რომელიც სათავეს დავით კაკაბაძის აბსტრაქტულ ნამუშევრებში იღებს. შესაბამისად, ნაშრომი განიხილავს აბსტრაქციის საფუძვლებსა და თავისებურებებს. XX საუკუნის პირველ ათწლეულებში მნიშვნელოვანი ფიგურაა დავით კაკაბაძე, რომლის სახელსაც უკავშირდება აბსტრაქციის საწყისები ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში. შემდეგი ეტაპი ქართული აბსტრაქციის განვითარებაში ალექსანდრე ბანძელაძეს და მის გარშემო შეკრებილ ახალგაზრდა ხელოვანთა ჯგუფს ეხება. მათი ხელოვნების ზოგადი სურათის წარმოჩენის შემდეგ, მთავარი აქცენტი გაკეთებულია ლეილა შელიას აბსტრაქტულ ნამუშევრებზე, სადაც გამოვლენილია მხატვრის სპეციფიკური ხელწერა და მნიშვნელოვანი ნარატივები.

ლეილა შელიას აბსტრაქტული ხელოვნება მნიშვნელოვანი ნაბიჯია ქართული თანამედროვე ხელოვნების განვითარებისთვის. მან გაარღვია საბჭოთა სოციალისტური ხელოვნების საზღვრები და შურა ბანძელაძისა და მისი ჯგუფის მსგავსად ადგილი დაიკავა ქართულ საბჭოთა არაფორმალურ ხელოვნებაში. ლეილა შელია თავისი მეტად სპეციფიკური აბსტრაქციით შეიძლება ჩაითვალოს პირველ ქართველ თანამედროვე მხატვრად, ვინც „გამოაღვიდა“ აბსტრაქტული ხელოვნება და უახლესი ქართული ხელოვნების მნიშვნელოვან ნაწილად აქცია ის.

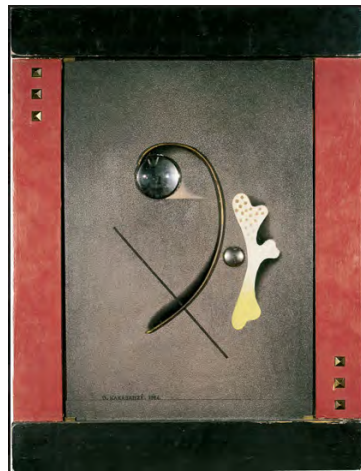
ნაშრომში განხილულია აბსტრაქციის ევოლუციის გზა ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში. კვლევა ეხება ამ მიმდინარეობის მნიშვნელოვან წარმომადგენლებს, ვინც თავიანთი შემოქმედებით განაპირობეს აბსტრაქტული ხელოვნების განვითარება ქართულ მხატვრობაში. სამეცნიერო კვლევისთვის გამოყენებული იყო ინტერდისციპლინური მიდგომა შემდეგი მეთოდებით: საარქივო და ისტორიის კვლევა, ფორმალური და შედარებითი ანალიზი, კულტუროლოგიური კვლევა. ზემოთ აღნიშნული მეთოდებით გაკეთ-

და აბსტრაქციის ჩამოყალიბებისა და განვითარების მიმოხილვა და ამ ფონზე გამოიკვეთა უახლესი ქართული ხელოვნების წარმომადგენლის – ლეილა შელიას შემოქმედების მნიშვნელობა ქართული აბსტრაქციის განვითარებისთვის. ასევე განისაზღვრა მისი ხელოვნების სპეციფიკა.

თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში აბსტრაქციის საწყისები დავით კაკაბაძის შემოქმედებას უკავშირდება. ჯერ კიდევ 1914 წელს ახალგაზრდა ხელოვანი ქმნის თავის კუბისტურ ავტოპორტრეტს, სადაც გეომეტრიული ფორმები და მოხაზულობები უკვე აბსტრაქტული გამომსახველობისკენ იხრება და მათში თითქმის აღარ იკითხება კავშირი რეალურ საგანთან. კაკაბაძის 1917 წლის შემდეგ შესრულებულ “იმერეთის პეიზაჟებში” გაზოგადებული, აბსტაგირებული ფორმები მხატვრის აბსტრაქციისკენ მიმავალ გზას უტყუარად ადასტურებს. თუკი 1921 წელს შესრულებული “იალქნიანი ნავეები” და “აყვავებული ბაღის აბსტაქტული კომპოზიციები” ჯერ კიდევ ინარჩუნებს რეალურ ფორმებთან, როგორც პირველწყაროსთან, კავშირს, 1924-1925 წლებში შექმნილი მისი “ობიექტები ლინზებითა და სარკეებით” და “ორგანული აბსტრაქციები” წმინდა აბსტრაქტულ ხელოვნებას წარმოადგენს.



დავით კაკაბაძე, იალქნიანი ნავეები, ფანქარი, 1921, კერძო კოლექცია



დავით კაკაბაძე, კონსტრუქციული აკვარელი, კომპოზიცია. ხე, ტემპერა, ლითონი, ოპტიკური ლინზები, 1924, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

კაკაბაძე თავის აბსტრაქტულ ხელოვნებაშიც რაციონალურად მოაზროვნეა. ის მისდევს თავის მხატვრულ პროგრამას, რომ შექმნას „ეროვნული ხელოვნება“.* მის კუბისტურ კომპოზიციებში ჩანს უწყვეტი კავშირი ქართული ეროვნული მხატვრობის ტრადიციებთან, კონკრეტულად, მის ნამუშევრებში არის: აღმოსავლური და დასავლური მხატვრული ელემენტების შერ-

* კაკაბაძე, დავით. *ხელოვნება და სივრცე*. თბ., 1983. გვ. 141.

წყმა, თავშეკავებული კოლორიტი, სიბრტყის მნიშვნელოვანება, ტრადიციული ნიშნების მატარებელი დეკორატიული ფრაგმენტების ჩართვა კომპოზიციებში. მისი აბსტრაქციებიც ამ გზას აგრძელებს. ლადო გუდიაშვილი წერდა: “[კაკაბაძის აბსტრაქციებში] გამოცდილი თვალი მაშინვე შენიშნავს, რომ მისი სურათები არც ფერებით და არც კომპოზიციით არ ჰგავს ჩვეულებრივ აბსტრაქტულ ნამუშევრებს. მე მათში ცხადად ვგრძნობ ქართულ კოლორიტს, ქართულ მიწას და ქართულ ცას”.*

უნდა აღინიშნოს ის ფაქტიც, რომ ქართულ ხელოვნებაში 1920-30-იან წლებში სხვა მხატვრებიც დააგნენ აბსტრაქტული ხელოვნების გზას. მათ შორისაა ბენო გორდეზიანი, რომლის შემოქმედებაც კუბიზმიდან აბსტრაქციისკენ მიდის, ასევე უნდა დასახელდეს ემა ლალაევაც, ქალი-მხატვარი, რომლის შემოქმედებაშიც აბსტრაქცია მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. მაგრამ შემდეგ სუბიექტური პირობების გამო, ტოტალიტარული კომუნისტური რეჟიმის წნეხის პირობებში, ქართულ თანამედროვე ხელოვნებაში 1950-იანი წლების ბოლომდე იყო წყვეტა, აბსტრაქციის განვითარების თვალსაზრისით.



ემა ლალაევა-ედიბერიძე, აბსტრაქცია, მუყაო, შერეული ტექნიკა, კერძო კოლექცია



ემა ლალაევა-ედიბერიძე "აბსტრაქცია". მუყაო, შერეული ტექნიკა, 1930-იანი წლები, კერძო კოლექცია

1950-იან წლებში ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში გამოჩნდა მხატვარი, რომელმაც განასახიერა კლემენტ გრინბერგის კონცეფცია, რომ თანამედროვე ხელოვნება ლოგიკურად უნდა მისულიყო წმინდა აბსტრაქტულ ხელოვნებამდე, როცა გამომსახველობითი ელემენტები გასუფთავებულია ყოველგვარი დანამატებისგან და მაყურებელს ეძლევა საშუალება უშუალო

* გუდიაშვილი, ვლადიმერ. *სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი*, თბილისი 1988, გვ. 43

კავშირი ჰქონდეს ნამუშევრის ფორმალურ სახვით ელემენტებთან – როგორცაა ფერი, ხაზი, ფორმა, და მას ყურადღებას აღარ უფანტავს ნაწარმოების თხრობითი ხასიათი ან მის თემატიკაზე კონცენტრირება. ასეთი მხატვარი იყო ალექსანდრე ბანძელაძე, რომელის ხელოვნებაც მივიდა ფიგურატიულობიდან აბსტრაქტულ გამომსახველობამდე. 1950-იანი წლების დასასრულს ბანძელაძის შემოქმედებაში გაჩნდა აბსტრაქციები, რამაც უფრო აქტიური ხასიათი 1980-იანი წლებიდან მიიღო.

ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმი ეხმიანება დასავლეთში პარალელურად მიმდინარე მხატვრულ მოვლენებს. ის ფიგურატიული ხელოვნებიდან აბსტრაქტულ გამომსახველობამდე მიდის. მისი აბსტრაქციები ამერიკულ ექსპრესიულ აბსტრაქციონიზმს მოგვაგონებს. თუმცა, როგორც თავად ხელოვანი აღინიშნავდა, საბჭოეთსა და დასავლეთს შორის არსებულ რკინის ფარდის მიღმა, მან პირველად მხოლოდ მაშინ ნახა ნიუ-იორკის სკოლის წარმომადგენლების ნამუშევრები, როდესაც 1959 წელს მათი რეპროსპექტული გამოფენა გაიმართა მოსკოვში და საბჭოთა ჟურნალ-გაზეთებში პირველად დაიბეჭდა ამ გამოფენის ამსახავი მასალა. იმ დროისთვის ხელოვანს უკვე ჰქონდა შექმნილი რამდენიმე აბსტრაქცია და ის გაკვრევბულიც კი დარჩენილა, როდესაც ასეთი მსგავსება ნახა თავის ნამუშევრებსა ამერიკულ აბსტრაქტულ ექსპრესიონიზმს შორის.*



კომპოზიცია VII, აკო, 1989, ტილო, ზეთი, გია ჯოხთაბერიძის კოლექცია

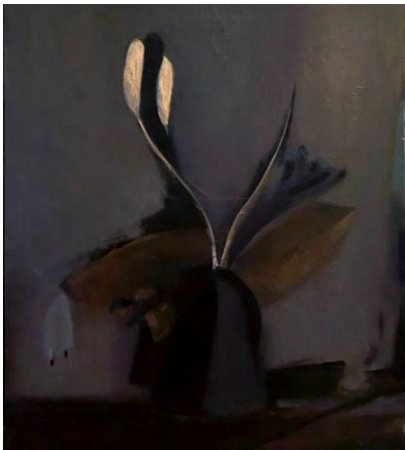


აბსტრაქცია, ნეტარი ოცნება, 1989, ტილო, ზეთი, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი

* თუ როგორ და რატომ ჩნდება აბსტრაქცია თანამედროვე ქართულ სახვით ხელოვნებაში საბჭოთა სოციალისტური რეალიზმის წიაღში, ცალკე გამოსაკვლევი ფენომენია. ამჯერად მხოლოდ ზოგად ისტორიულ მიმოხილვას დავჯერდებით.

ალექსანდრე ბანძელაძის აბსტრაქციისადმი ინტერესი არა მხოლოდ კულტურულ-ისტორიულ ასპექტშია საინტერესო, არამედ მნიშვნელოვანია მისი როლი ქართული აბსტრაქციის განვითარებაში. მან თავის გარშემო შემოიკრიბა ახალგაზრდა მხატვართა თაობა (გია ეძგვერაძე, ილიკო ზაუტაშვილი, გელა ზაუტაშვილი, ლუკა ლასარეიშვილი და სხვები) და გააღვიძა მათში აბსტრაქტული ხელოვნებისადმი ინტერესი. ამით მან ხელი შეიწყო ქართული *არაოფიციალური ხელოვნების* განვითარებას, როცა საბჭოთა ხელისუფლება კვლავ ეწინააღმდეგებოდა არაოფიციალურ ხელოვნებას, უწოდებდა რა მას ფორმალისტულსა და ბურჟუაზიულს.

1980-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ახალგაზრდა მხატვარი, ლეილა შელია იწყებს აბსტრაქტული ნამუშევრების შექმნას, თუმცა, 1980-90-იან წლებში მასთან გრაფიკული სურათები ქარბობდა – ნატურმორტები, პორტრეტები და ნიუები. მალე შელია სუბიექტური განწყობისა და ემოციების განზოგადების გზით აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე მივიდა. მისი ხელოვნების განვითარების გზაც – ფიგურატიულიდან აბსტრაქციამდე, იმის მაგალითია, თუ როგორ ესწრაფვის მხატვრობა თავის სპეციფიკის ენაზე საუბარს. არტისტი, რომელიც თავის მხატვრულ ენას სრულიად დამოუკიდებლად აყალიბებდა, არ ასოცირდებოდა არც ერთ მხატვრულ გაერთიანებასთან და თავად მიიკვლევდა გზას საკუთარი მხატვრული სამყაროს ჩამოყალიბებისკენ. როგორც მხატვარი აღნიშნავს, „დაკარგული დროის ძიებაში“ მან თავისი შემოქმედების მთავარი მიმართულება – აბსტრაქცია იპოვა.



ლეილა შელია, უსათაურო, ტილო, ზეთი, 1981, ზიმერლის ნორტონ და ნენსი დაჯების ნონკონფორმისტული საბჭოთა ხელოვნების კოლექცია



ლეილა შელია, უსათაურო, ტილო, ზეთი, 1985-1995, ზიმერლის ნორტონ და ნენსი დაჯების ნონკონფორმისტული საბჭოთა ხელოვნების კოლექცია

ლეილა შელიას ინსპირაციის წყარო ყოველთვის რეალური სამყარო და მასთან დაკავშირებული განცდები და ემოციებია, მისი აბსტრაქციები სამყაროს მხატვრისეული აღქმაა. შელიას ხელოვნებას არ ახასიათებს ნარატიულობა, არც დეკორატიულობა. მის ნამუშევრებში არის საკუთარი განწყობის მძაფრად გამოხატვა, როდესაც ხელოვანი თავისი განცდების მორევში ჩადის და სიღრმიდან ხსნის სამყაროსთან დაკავშირებულ ემოციებს. ამიტომ არის, რომ შელიას ნამუშევრებში ხშირად ამოიცნობა ინსპირაციის საფუძველი, პირველწყარო („უსათაურო“, 1981, ზიმერლის ნორტონ და ნენსი დაჯების ნონკონფორმისტული საბჭოთა ხელოვნების კოლექცია). ხელოვანის აბსტრაქციებიც კი, რომლებიც ზოგადად, თავის თავში რეალობისგან დაწმენდილ კომპოზიციებს გულისხმობს და მხოლოდ სუბიექტური ემოციებისა და გაუცნობიერებელი იმპულსების გამოხატვას ემსახურება, მაინც კავშირშია გარემომცველ სამყაროსთან. მაგალითად, ხელოვანის მშობლიური აფხაზეთის ბუნება ზღვის პეიზაჟებითა და მთებით მისი მუდმივი შთაგონებაა („უსათაურო“, 1985-95, ზიმერლის მუზეუმის კოლექცია). მასთან აჟღერებული ფერადონება საოცრად მეტყველი ლურჯებით, ქლიავისფერითა თუ ვარდისფრებით თითქოს ხატვარში ჩადებული გენეტიკური კოდის ამოძახილია. აკი, იხსენებს კიდეც ლეილა შელია, ბავშვობაში საათობით როგორ გასცქეროდა სოხუმის ცის ჰორიზონტზე ამოზიდულ ლურჯ მთასა და მის უკან, შორს, თეთრ ლაქოვან მონახაზებს. ფერთა შეხამებები და უცნაური მოხაზულობები მუდმივად იყო მისი ინტერესის საგანი. მხატვარი ცდილობს სიღრმისეულად გახსნას თავისი განწყობა და ფერის, მონახაზების ენაზე აამეტყველოს თავისი ხელოვნება. ფერი მთავარი ფაქტორია შელიას შემოქმედებაში, ის ყოველთვის გამომსახველი და მნიშვნელოვანია მასთან. როდესაც მხატვარი ფერადოვან აბსტრაქციებს აკეთებს, ფერთა შეხამებები, ჰარმონია, თუ დისჰარმონია, კონტრასტული ფერების ჭიდილი მხატვრის მიერ ფერის განსაკუთრებულ აღქმაზე მიუთითებს, როცა ხელოვანი მათი გამომსახველობით ცდილობს სათქმელის მაყურებელამდე მიტანას. ზოგჯერ მხატვარი კომპოზიციებში სპონტანურად ამატებს თავის „შინაგან ამოძახილს“, ხელნაწერის მსგავს მონახაზებს. აქ მისი მხატვრობა სურეალისტურ ავტომატიზმს ეხმიანება, როდესაც მხატვრის შინაგანი მე, მისი განცდა და ემოცია ავტომატურ ჟესტშია გადატანილი. მისი ნამუშევრები აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმის საუკეთესო მაგალითებია, სადაც არაცნობიერი შინაგანი ემოცია მძაფრად გამომსახველი მხატვრული სახეებითაა წარმოდგენილი.



ლეილა შელია, აბსტრაქცია, ტილო,
ზეთი, 2013



ლეილა შელია, უსათაურო,
ტილო ზეთი, 2010-იანი წლები

ლეილა შელიას 2000-2010-იან წლებში შესრულებული ნამუშევრების უმრავლესობა მინიმალიზმით გამოირჩევა, სადაც ფერადოვანი გადანყვება სურათის გამომსახველობასა და მის ემოციურობას განსაზღვრავს. მათში ძუნწადაა ჩართული განზოგადებული გეომეტრიული ფორმები. იქვე ჩნდება ელემენტები, რომლებიც გადამწყვეტ ფაქტორად იქცევიან ხასიათის შესაქმნელად, ეს შეიძლება იყოს ნეიტრალურ ფონზე გასმული ლაქა, მონასმი, ან ალისფერ ნითელზე გამოსახული განზოგადებული გეომეტრიული ფორმა, ზოგან კი მონაცრისფრო-კრემისფერ სიბრტყეზე ნითელი ბრტყელი ხაზი, როგორც გაელვება. შელიას თითქოს ერთგვაროვანი ფონები სინამდვილეში ნიუნსირებულია და ამიტომ ტონალურად მდიდარი და შთამბეჭდავია („სხვადასხვა“, 90x100, ზეთი ტილოზე, 2009).

ზოგან („ხილვა“, 105X135, ზეთი ტილოზე, 2014) მხატვარი ერთმანეთში შეზრდილ, თითქოს „გათქვეფილ“ პასტელურ ფერთა ლაქებით ქმნის ნაზ, ჰარმონიულ კომპოზიციებს, სადაც სიბრტყეზე განალაგებს ფერადოვან ლაქებს, მაგრამ ფერთა გრადაციებისა და მოდულაციების საშუალებით იმავედროულად ქმნის სივრცეს და მრავალგანზომილებიანობას სძენს სურათს. სიბრტყე-სივრცის დუალობას ცივი ცისფერი და თბილი ნითელი დიდი ლაქების დაპირისპირება ემატება, რაც აფერადებს და აცოცხლებს აბსტრაქციას. ასე შემოაქვს შელიას სიმშვიდეში დაძაბულობა, მოწყვნილობაში მოძრაობა, ჰარმონიაში დისჰარმონია და ასე იქმნება შელიას ხელოვნება, სადაც მხატვრის სუბიექტური განცდები და ემოციები ტრანსცედენტულ მხატვრულ სამყაროდ გადაიქცევა.



ლეილა შელია, უსათაურო, ტილო,
ზეთი, 2010-იანი წლები



ლეილა შელია, აბსტრაქცია, ტილო,
ზეთი, 2010-იანი წლები

ლეილა შელიას აბსტრაქტული ხელოვნება მნიშვნელოვანი ნაბიჯია ქართული თანამედროვე ხელოვნების განვითარებისთვის. მან გაარღვია საბჭოთა სოციალისტური ხელოვნების საზღვრები და შურა ბანძელაძისა და მისი ჯგუფის მსგავსად ადგილი დაიკავა ქართულ საბჭოთა არაფორმალურ ხელოვნებაში. ლეილა შელია თავისი მეტად სპეციფიკური აბსტრაქციით შეიძლება ჩაითვალოს პირველ ქართველ თანამედროვე მხატვრად, ვინც „გამოაღვიდა“ აბსტრაქტული ხელოვნება და უახლესი ქართული ხელოვნების მნიშვნელოვან ნაწილად აქცია ის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანდრიაძე, დავით, ციციშვილი, მაია, ბოის სკოტი. *ლეილა შელიას კატალოგი*. თბილისი, 2014
2. ანდრიაძე, დავით, “დაჭრიჭინებენ, ჭრიჭინებენ ჭრიჭინები...”, *ახალი ეპოქა* (თბილისი სექტემბერი 19-21, 2000)
3. ბოლქვაძე, კოტე. “ხელოვანი კორსეტს იხდის, რომელიც უჭერს – ინტერვიუ ლეილა შელიასთან”, *ინდიგო* N34 (თბილისი ნოემბერი, 2015), გვ. 96-101
4. ბოლქვაძე, კონსტანტინე. ლეილა შელიას აბსტრაქტული დღიური, <https://atinati.com/news/6563792b7f5ded0038e69d76>
5. გუდიაშვილი, ვლადიმერ. *სილამაზის საიდუმლო, მოგონებების წიგნი*, თბილისი, 1988, გვ.43
6. Greenberg, Clement. “**Modernist Painting**” (1965), reprinted in Francis Francina and Charles Harrison eds., *Modern Art and Modernism: A critical Anthology* (Harper & Row, 1982), <https://www.columbia.edu/itc/barnard/arhist/wolff/pdfs/week4-greenberg.pdf>
7. **Greenberg. Clement. “Avant-Garde and Kitsch” (1939),**

8. <https://resources.finalsite.net/images/v1606923282/slcschoolsorg/wumlyaskvvhzawsvbbzc/Avant-GardeandKitsch.pdf>
9. კაკაბაძე, დავით. *ხელოვნება და სივრცე*. თბილისი, 1983. გვ. 141.
10. კახიანი, ლულუ. “ჩემთვის მთავარი შინაგანი განწყობაა... ბუნებაა...”, *Hello! Georgia Decor* N17 (თბილისი, დეკემბერი 2017), გვ. 46-47
11. ლეჟავა, სამსონ, გაჩეჩილაძე, მარიამ, ბელაშვილი, თამარ. *ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძე*, თბილისი, 2017.
12. ლომაძე, მაკა. „ლეილა შელიას მისტიური ფემინური ხელოვნება“, *Georgia Today* N903 (დეკემბერი 9-12, 2016), გვ. 16-17
13. ოჩიაური, ლელა. „ეს საოცარი ნამუშევრებია!...“, *რეზონანსი* N102 (თბილისი, 18 აპრილი, 2006)
14. ოჩიაური, ლელა. "გინახავთ ჩერი დაბინდული ქლიავის?", *რეზონანსი* (თბილისი 2006 წლის 18 ოქტომბერი), გვ. 3
15. ჩეკურიშვილი, ბელა, “დროისა და სივრცის განცდით”, 24 საათი N159 (თბილისი ივლისი 21, 2011)
16. ჩიხრაძე, მზია. “ლეილა შელია”, *ზიმერლის მუზეუმის ონლაინ კატალოგი* (ჩაშვებულია ასატვირთად, 2024.
17. ციბერი, კატია. „აკაცია ეშჩო ნე რასცვალა...“ (აკაცია ჯერ არ აყვავებულია...), *როსსია სეგოდნია* N14 (12 მარტი, 2006 წ.), გვ. 10

ნინო დოლიძე

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი*

*ტექნიკის მეცნიერებათა კანდიდატი
აკადემიური დოქტორი
საქართველო, ქუთაისი*

ხათუნა დარსაველიძე

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მონვეული სპეციალისტი*

*ინჟინერიის დოქტორი
საქართველო, ქუთაისი*

ქართული ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები თანამედროვე ბანსაცმლის დიზაინში

აბსტრაქტი: სამეცნიერო სტატიაში განხილულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები, მათი შესრულებისათვის გამოყენებული მასალები, შესრულების ტექნიკა და მათი გამოყენება თანამედროვე ტანსაცმელში.

თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარებაში ერთ-ერთ პერსპექტიულ მიმართულებას წარმოადგენს ეთნოდიზაინი, რომლის შემოქმედების წყაროა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, რომელიც მოიცავს, აგრეთვე ტრადიციულ სამოსსაც.

ქართული ტრადიციული სამოსის ორიგინალობას სხვა ფაქტორებთან ერთად განაპირობებს მისი დეკორატიული ელემენტები: შემკულობა, კონსტრუქციულ-კომპოზიციური გადაწყვეტილებების უჩვეულობა, დეკორისა და განსაკუთრებით კი ნაქარგობის სინატიფე, რაც უდაოდ შთამბეჭდავი მასალა და შემოქმედებითი იდეების შთაგონების უშრეტი წყაროა თანამედროვე ტანსაცმლის სპეციალისტებისათვის.

ქართულ ტრადიციულ სამოსზე განთავსებული ორნამენტები მრავალგვარი სიმბოლური დატვირთვით გამოირჩევა. ისინი არა მხოლოდ ესთეტიკის ნაწილი იყო, არამედ ღრმად ფესვგადგმული კულტურული, რელიგიური და მაგიური მნიშვნელობაც ჰქონდათ. ასეთი ორნამენტები სხვადასხვა ეპოქაში, რეგიონის მიხედვით ძალზედ განსხვავდებოდა, მაგრამ მათი ძირითადი სიმბოლური შრეები საერთო ქართულ კულტურულ ღირებულებებს ასახავდა.

სამეცნიერო სტატიაში განხილული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები და ნაქარგობა მხოლოდ დეკორი არ არის, ის მეტყველებს ადამიანის წარმოშობაზე, სულიერებაზე, სტატუსსა და რწმენაზე. მისი ფორმა, ფერი და ორნამენტი კოდებად გამო-

ხატავს იმას, რაც სიტყვებით შესაძლოა არასოდეს თქმულიყო, მაგრამ კულტურულ მემკვიდრეობაში ღრმად დამკვიდრდა. აღნიშნული ელემენტების გამოყენებით შექმნილი თანამედროვე სამოსი დახვეწილი და ელეგანტურია. სტატიაში განხილული საკითხები კი მნიშვნელოვანი იქნება დიზაინერებისთვის და ქართული ეროვნული სამოსით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისთვის

საკვანძო სიტყვები / keywords: ტრადიციული სამოსი (traditional clothes); დეკორატიული ელემენტები (Decorative elements); ტანსაცმლის დიზაინი (Clothing design), ნაქარგი (Embroidery); ქართული ორნამენტი (Georgian ornament).

სამეცნიერო სტატიაში განხილულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები, მათი შესრულებისათვის გამოყენებული მასალები და შესრულების ტექნიკა და მათი გამოყენება თანამედროვე ტანსაცმელში.

თანამედროვე ტანსაცმლის დაგეგმარებაში ერთ-ერთ პერსპექტიულ მიმართულებას წარმოადგენს ეთნოდიზაინი, რომლის შემოქმედების წყაროა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, რომელიც მოიცავს, აგრეთვე ტრადიციულ სამოსსაც.

თანამედროვე მოდის ტენდენციებში შთაგონების ერთ-ერთ უმთავრეს წყაროს ტრადიციული სამოსი წარმოადგენს. ტრადიციული სამოსისადმი ინტერესი განსაკუთრებით გაძლიერდა XXI საუკუნის დასაწყისში, სხვადასხვა ასორტიმენტის და ეროვნული სამოსის ელემენტებით ტანსაცმელზე საზოგადოების მოთხოვნის გაზრდის შედეგად. დროთა განმავლობაში, თანამედროვე ტანსაცმელში ტრადიციული სამოსის ელემენტების გამოყენება ჩამოყალიბდა ეთნო სტილად.

ქართული ეროვნული სამოსი დიზაინერებისთვის იდეების უმდიდრესი წყაროა. საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სამოსი ერთმანეთისაგან განსხვავდება თარგის განსაკუთრებულობით, კომპოზიციურ-პლასტიკური გადაწყვეტით, ქსოვილის ფაქტურით, დეკორის ხასიათით (ორნამენტული მოტივებით და შესრულების ტექნიკით), აგრეთვე კოსტუმის შემადგენელი ელემენტებით და მისი ტარების წესების მრავალფეროვნებით.

ქართული ტრადიციული სამოსის ორიგინალობას სხვა ფაქტორებთან ერთად განაპირობებს მისი დეკორატიული ელემენტები: შემკულობა, კონსტრუქციულ-კომპოზიციური გადაწყვეტილებების უჩვეულობა, დეკორისა და განსაკუთრებით ნაქარგობის სინატიფე, რაც უდაოდ შთამბეჭდავი მასალა და შემოქმედებითი იდეების შთაგონების უშრეტი წყაროა თანამედროვე ტანსაცმლის სპეციალისტებისათვის. [1]

ორნამენტს ტრადიციულ ტანსაცმელში აქვს ღრმა სიმბოლური, ესთეტიკური და პრაქტიკული მნიშვნელობა. ის არამხოლოდ სამკაულად ითვლე-

ბა, არამედ იდენტობის, კულტურული მემკვიდრეობისა და სულიერი აღქმების გადმოცემის საშუალებაცაა. არსებობს ორნამენტის ძირითადი ასპექტები:

1. სიმბოლური მნიშვნელობა

ორნამენტი ხშირად შეიცავს სიმბოლოებს, რომლებიც ასახავს:

ბუნებას

ღვთაებრივ ძალებს (დაცვა ბოროტი თვალისაგან, ავი ზეგავლენებისაგან);

ცხოვრების ციკლს (დაბადება, ზრდა, სიკვდილი);

ნაყოფიერება და ოჯახის კეთილდღეობა (ძირითადად ქალის ტანსაცმლის ორნამენტში);

2. ეთნიკური და ტერიტორიული იდენტობა

ორნამენტის ტიპით და ფორმით ხშირად შესაძლებელია განვსაზღვროთ : ადამიანი რომელ რეგიონს მიეკუთვნება (მაგ: რაჭა, ხევსურეთი, კახეთი და სხვა)

სოციალური სტატუსი, ასაკი ან ოჯახური მდგომარეობა.

3. დაცვითი ფუნქცია (ამულეტური მნიშვნელობა).

ორნამენტები ითვლებოდა ამულეტებად, რომელებიც: იცავდა ტანსაცმლის მფლობელს ბოროტი სულებისაგან. სიმბოლურად ქმნიდა ენერგეტიკულ ფარს, ხშირად განათავსებდნენ იმ ადგილებსა თუ „წერტილებში“, საიდანაც „დაზიანება“ შეიძლებოდა: ყელი, გულ-მკერდი, სახელოები

4. ესთეტიკური ფუნქცია

ორნამენტი ხდიდა ტანსაცმელს ლამაზსა და განსხვავებულს. გადმოსცემდა გამოვნებასა და მხატვრულ ხედვას.

5. ტრადიციების გადაცემის საშუალება

ორნამენტების საშუალებით ხდებოდა ძველი თაობის ცოდნის გადმოცემა, კულტურის შენარჩუნება ვიზუალური ფორმით.

ქართულ ტრადიციულ სამოსზე განთავსებული ორნამენტები მრავალგვარი სიმბოლური დატვირთვით გამოირჩევა. ისინი არა მხოლოდ ესთეტიკის ნაწილი იყო, არამედ ღრმად ფესვგადგმული კულტურული, რელიგიური და მაგიური მნიშვნელობაც ჰქონდათ. ასეთი ორნამენტები სხვადასხვა ეპოქაში, რეგიონის მიხედვით ძალზედ განსხვავდებოდა, მაგრამ მათი ძირითადი სიმბოლური შრეები საერთო ქართულ კულტურულ ღირებულებებს ასახავდა.

ქართულ ტრადიციულ სამოსში ნაქარგობა უმნიშვნელოვანესი ელემენტია, რომელიც შესრულების ტექნიკით, ორნამენტებით და ფუნქციით ერთდროულად ესთეტიკურ, სარიტუალო და დაცვის როლს თამაშობს, სხვადასხვა ეთნოგრაფიულ მხარეში ნაქარგობის სახეები განსხვავებულია. როგორც შესრულების ტექნიკით, ისე შინაარსით.[2]

ბუნება მჭიდრო კავშირში იყო ქართველების მსოფლმხედველობასთან, ამიტომ მისი ელემენტები ხშირად ჩნდება ტანსაცმლის ორნამენტში, მზე და ვარსკვლავი-სიცოცხლის, სინათლის, ღვთაებრივი დაცვის სიმბოლოა და ხშირად ხატავდნენ განმეორებადი გეომეტრიული ფორმით. ნაყოფიერი ხე ან ტოტი-სიცოცხლის წრებრუნვის, სიმრავლისა და განახლების სიმბოლო. წყალი (ტალღოვანი ხაზები)-განმეონდის,სულიერი სინმინდის სიმბოლო. გველი/სპირალი-იცავდა ბოროტისაგან და ნაყოფიერების სიმბოლოდ ითვლებოდა.

დაცვითი მაგიური სიმბოლოების (ამულეტური ორნამენტები) ორნამენტების უმრავლესობა ითვლებოდა დამცავ ძალად , რომელსაც უნდა გადაერჩინა ადამიანი ავი ზეგავლენებისაგან. ჯვარი და ჯვარედინი მოტივები ქრისტიანული სიმბოლოებია, თუმცა ხშირად ფესვებით წინარექრისტიანულ სამყაროში მიდის და ითვლებოდა ყველაზე ძლიერ დამცავ ნიშნად. პირად სიმბოლოების იყენებდნენ კონკრეტული გვარის ან ოჯახის ნივთების მოსაქარგად, რაც დაცულობის და კუთვნილების შეგრძნებას უზრუნველყოფდა. [4]

ორნამენტი მიაწიშნებდა სოციალურ იდენტობასა და სტატუსზე : პიროვნების სქესზე- ქალის ტანსაცმელში ხშირად ფიგურირებდა ნაყოფიერების სიმბოლოები, მამაკაცის სამოსში კი მეომრული სიმბოლიკა: ოჯახურ მდგომარეობაზე – გათხოვილი ქალის სამოსი უფრო მორთული იყო და ხშირად განსხვავებული ორნამენტით. საზოგადოებრივ სტატუსზე – თავადების,აზნაურების და ჩვეულებრივი გლეხების სამოსის ორნამენტები ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდა მასშტაბით, ოქროს ან ვერცხლის ნაქარგობით და გამოყენებული მოტივებით. ქართული ეთნოგრაფიული ზონების მიხედვით ორნამენტების სიმბოლური მნიშვნელობაც იცვლებოდა: ხევსურეთში ბადესმაგვარი ორნამენტი, რომელიც ითვლებოდა ძლიერ დამცავ ნიშნად. ხშირად ასახავდა ჯვრის სიმბოლიკას. მესხეთში-დამახასიათებელია ნაზი, მცენარეული მოტივები, როგორც ქალური ენერგიის სიმბოლო. გურიასა და იმერეთში-მცენარეული მოტივები, ყვავილები, მზე, ნაყოფიერების სიმბოლოები. [3]

ზემოაღნიშნულიდან ჩანს რომ ქართულ ტრადიციულ ტანსაცმელზე ორნამენტები და დეკორის ელემენტები კულტურის და მსოფლმხედველობის ამსახველი კოდებია. ისინი ერთდროულად არის როგორც ესთეტიკური ასევე მაგიურ რელიგიური სისტემის ნაწილი. მათი მეშვეობით ადამიანებს სჯეროდათ, რომ თავს იცავდნენ და ხაზს უსვამდნენ საკუთარ იდენტობას.

თანამედროვე ტანსაცმლის დიზაინში გამოვიყენეთ ქალისა და მამაკაცის რამოდენიმე სახასიათო ტრადიციული, დეკორატიული ელემენტი. ქალის შემთხვევაში ეს იყო ინგილო ქალის გულისპირის გასაფორმებელი მეტალის სამკაული, რომელსაც ჰქონდა როგორც ესთეტიკური ასევე რიტუალურ -საკრალური მნიშვნელობა და დამცავი ფუნქცია.



ა



ბ



გ

ნახ.1. ქართული ტრადიციული სამოსის ნიმუშები : ა,ბ, გ
ა-ხევსური ქალის ტრადიციული სამოსი, ბ-ქართველი მამაკაცის ჩოხა, გ-ინგილო ქალის სამოსი

ასევე, მოხევე ქალის სამოსში გამოყენებული დეკორატიული ელემენტი (ზოლები კაბის ქვედა ნაწილზე) და ჯვრული ტექნიკით ნაქარგი ორნამენტი. ხოლო მამაკაცის სამოსიდან გადმოვიტანეთ ჩოხის დეკორატიული ელემენტი, „სამასრეები“, როგორც თავისუფალი და ძლიერი ქალის სიმბოლოების ვიზუალიზაცია.

მაქსიმალური აქცენტი გავაკეთეთ ქართული ტრადიციული სამოსის ფერთა გამაზე: შავი,შინდისფერი, მუქი ლურჯი და მწვანე, რათა შემექმნა ისტორიულთან ახლოს მდგომი ვიზუალური იდენტობა.



ნახ.2. თანამედროვე მოდელებში გამოყენებული ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები

ზემოაღნიშნული დეკორატიული ელემენტებისა და ფერთა გამის გამოყენებამ განსაკუთრებული სილამაზე და მომხიბვლელობა შესძინა თანამედროვე ტანსაცმლის მოდელებს და ხაზი გაუსვა მათ ორიგინალობას.

ამრიგად, სამეცნიერო სტატიაში განხილული საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები და ნაქარგობა მხოლოდ დეკორი არ არის, ის მეტყველებს ადამიანის წარმოშობაზე, სულიერებაზე, სტატუსსა და რწმენაზე. მისი ფორმა, ფერი და ორნამენტი კოდებად გამოხატავს იმას, რაც სიტყვებით შესაძლოა არასოდეს თქმულიყო, მაგრამ კულტურულ მემკვიდრეობაში ღრმად დამკვიდრდა. ქართული ტრადიციული დეკორატიული ელემენტები – როგორიცაა ორნამენტები, სიმბოლოები, კერვის ტექნიკა და ქსოვილის სტრუქტურა, წარმოადგენს უნიკალურ კულტურულ მემკვიდრეობას, რომელიც შეიძლება ეფექტურად ინტეგრირდეს თანამედროვე მოდაში.

აღნიშნული ელემენტების გამოყენებით შექმნილი თანამედროვე ტანსაცმელი დახვეწილი და ელეგანტურია. სტატიაში განხილული საკითხები მნიშვნელოვანი იქნება დიზაინერებისთვის და ქართული ეროვნული სამოსით დაინტერესებული ფართო საზოგადოებისთვის

გამოყენებული ლიტერატურა

1. **Gvatua, N.** (1967) Chacmulobis istoriidan, qalis qartuli chacmuloba XIX -s da XX saukunis dasawyisshi .gamomc. „literature da xelovneba “. Tbilisi **გვათუა ნ.** (1967) . ჩაცმულობის ისტორიიდან, ქალის ქართული ჩაცმულობა XIX ს-სა და XX საუკუნის დასაწყისში. გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“. თბილისი
2. **Dolidze, N. Datuashvili, M. Ugrexelidze, I. Charkviani, I. ChirgaZe, K. Lursmanashvili, L. Kvantidze, G.** (2017) qartuli erovnuli samosis ilustrirebuli cnobari , awsu gamomcemloba. Kutaisi 380 gv. **დოლიძე , ნ. დათუაშვილი, მ. უგრეხელიძე, ი. ჩარკვიანი, ი. ჩირგაძე, ქ. ლურსმანაშვილი, ლ. კვანტიძე, გ.** (2017). ქართული ეროვნული სამოსის ილუსტრირებული ცნობარი, ანსუ გამომცემლობა ქუთაისი, 380 გვ.
3. **Долидзе, Н. Дарсавелидзе, Х.** (2018) . Проектирование современной одежды на основе грузинского национального костюма. Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современного дизайна». Украина
4. **Dolidze, N. Darsavelidze, Kh.** „Research on awareness of traditional Georgian clothing“ **Philadelphia, USAISJ Theoretical & Applied Science 02(130) 2024 Pages: 243-247**

ნანა შერვაშიძე
საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

**„იარბ გალერეის“ აოლქაქიში დაცული იოსებ იმედაშვილის
არქივი**

**(ლადო, გუდიაშვილის, შალვა ქიქოძის, ელენე ახვლედიანის,
მიხეილ ჭიაურელის უცნობი გრაფიკული ნამუშევრები)**

საკვანძო სიტყვები – გუდიაშვილი, თეატრი და ცხოვრება, ილუსტრაცია, არქივი, სტილიზაცია

2020 წელს „იარბ გალერეა“ (დირექტორი ია ბოკუჩავა) დაინტერესდა კობა იმედაშვილის მფლობელობაში მყოფი იოსებ იმედაშვილის არქივით და, მოგვიანებით, შეისყიდა კიდევ. არქივი ძალიან საინტერესო, ზოგ შემთხვევაში აქამდე უცნობ მასალას შეიცავს. უნდა მოგახსენოთ, რომ ეს იოსებ იმედაშვილის არქივის მხოლოდ ერთი ნაწილია. სამწუხაროდ, არქივი მანამდე ნაწილ-ნაწილ იყიდებოდა და თბილისის სახელმწიფო და კერძო ინსტიტუტებშია გაბნეული. არქივის ნაწილი, ფოტოქრონიკა, სხვადასხვა მხატვრის მიერ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებისთვის“ შესრულებული ილუსტრაციები და დოკუმენტური არქივი დაცულია გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში. არქივის ნაწილი ჩნდება ბუკინისტებთანაც.

კოლექციის წარმომავლობას რომ ნათელი მოვფინოთ უსათუოდ უნდა შევეხოთ იოსებ იმედაშვილის პიროვნებას, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ამ საინტერესო კოლექციას.

1876 წელს დაბადებული იოსებ იმედაშვილი სწავლობდა თბილისის სახელოსნო სასწავლებელში, „საიდანაც მესამე კლასიდან გარიცხეს ისტორიის გაკვეთილზე რუსეთის ისტორიის სახელმძღვანელოში იმპერატორის სურათისთვის თვალების ამონიწკნის გამო“. (იმედაშვილი, გ. იმედაშვილი, კ. 2018: 3-17). მოგვიანებით იმედაშვილი აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწევა, თბილისში აარსებს ჟურნალს, „თეატრი და ცხოვრება“, ზაქარია ჭიჭინაძის დახმარებით საკუთარ პატარა წიგნის სავაჭროს ხსნის. 1893 წელს იოსებ იმედაშვილი თანამოაზრეებთან ერთად „ავჭალის სახალხო თეატრს“, 1901-1902 წლებში კი მეორე სახალხო, ავლაბრის, თეატრს აყალიბებს. იმედაშვილმა გამოსცა „უცხო სიტყვათა ლექსიკონი“, „ქართველ მოღვაწეთა ლექსიკონი“ და ბევრი სხვა.

იოსებ იმედაშვილის, არქივი მემკვიდრეობით გადაეცა ქართველ კრიტიკოსსა და პუბლიცისტ კობა იმედაშვილს (1935-2022), როგორც ბატონი კობა ქალბატონ ია ბოკუჩავასთან ინტერვიუში ამბობდა, იოსებ იმედაშვი-

ლის არქივში საარქივო, მემუარულ დოკუმენტაციასთან ერთად დაცული იყო ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციაში 1910-1926 წლებში სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები. გალერეა „IART“-ის კოლექციაში დაცული გრაფიკული ნამუშევრების უმეტესობა ლადო გუდიაშვილის ეკუთვნის და მხატვრის შემოქმედების უფრო ადრეულ პერიოდს ეკუთვნის. მცირე კოლექციის სახით არის წარმოდგენილი ელენე ახვლედიანის, შალვა ქიქოძისა და მიხეილ ჭიაურელის კარიკატურები ჟურნალისთვის „თეატრი და ცხოვრება“.



ლადო გუდიაშვილი. ილუსტრაციის ესკიზი სეზამ ერთწმინდელის მოთხრობისთვის „დარაჯი“. ქალალდი, ტუში. 21x21. (ჟურნალისთვის „თეატრი და ცხოვრება“. № 52. 1915).

გალერეა “Iart-ის კოლექციაში დაცული ილუსტრაციებისა და ნახატების ქრონოლოგია 1914 -1967 წლების შუალედს მოიცავს. ამ მოხსენების ფარგლებში, რალა თქმა უნდა, ვერ შევძლებთ მთლიანი კოლექციის განხილვას და მის მხოლოდ მცირე ნაწილს შევხებით.

კოლექციის მნიშვნელოვან ნაწილს ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებისთვის“ შესრულებული ილუსტრაციები წარმოადგენს. იოსებ იმედაშვილის მიერ 1910 წელს დაარსებული ყოველკვირეული, სალიტერატურო-თეატრალური, სურათებიანი ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ თავისთავად ძალიან საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. „მასში მონაწილეობდნენ დიდი მწერლები და დიდი მოღვაწენი აკაკით დაწყებული და გალაკტიონ ტაბიძით, მიხეილ ჯავახიშვილით, ტიცთან ტაბიძით, გრიგოლ რობაქიძით, ლადო გუდიაშვილით, ტერენტი გრანელით, შალვა ქიქოძით, მიხეილ ჭიაურელით თუ იმ დროის სხვა საჩინო თუ უჩინო მოღვაწეებით დამთავრებული. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, მართალია, ზეპარტიული იყო, მაგრამ რაც მეტნაკლებად ეხებოდა საქართველოსა და მის მომავალს, აქ თითქოს ერთი უმნიშვნელო ფრაზაც ნახულობდა თავის ადგილს.“ (იმედაშვილი, გ. იმედაშვილი, კ. 2018: 3-17). 1917 წელს ამავე ჟურნალის ინიციატივით შეიქმნა ქართული თეატრალური მუზეუმი. 1918 წლიდან ჟურნალის „თეატრი და ცხოვრება“ ყოველი ნომრის დევიზია: „გაუმარჯოს თავისუფალ ხელოვნებას თავი-

სუფალ საქართველოში“, რითაც ჟურნალი ქვეყნის პოლიტიკურ პროგრამასაც გამოხატავდა.

იოსებ იმედაშვილი ჟურნალის მხატვრული გაფორმებისთვის ცნობილ-თან ერთად (ოსკარ შმერლინგი, მოსე თოიძე) ახალგაზრდა მხატვრებთან თანამშრომლობდა და მათ თვითგამოხატვის საშუალებას აძლევდა. მიუხედავად ასაკობრივი განსხვავებისა განსაკუთრებულად ახლო და თბილი ურთიერთობა იოსებ იმედაშვილს ლადო გუდიაშვილთან ჰქონდა. როგორც ჩანს ერთ-ერთმა პირველმა სწორედ მან დაინახა დამწყები მხატვრის ნიჭი და მონდომება. თავის წიგნში „ქართველ მოღვაწეთა ლექსიკონი“ (იმედაშვილი, 2018: 742-744) იმედაშვილი მხატვრის ბიოგრაფიასთან ერთად იძლევა თითქმის სრულ ინფორმაციას ლადო გუდიაშვილის 1946 წლამდე წიგნის მხატვრული გაფორმების სფეროში მოღვაწეობის შესახებ, აგრეთვე 1916-1948 წლების ბიბლიოგრაფიულ მონაცემებს. როგორც ჩანს, იოსებ იმედაშვილს ლადო გუდიაშვილის პარიზიდან დაბრუნების შემდეგაც ჰქონდა მასთან მჭიდრო კონტაქტი, რასაც მის არქივში დაცული ილუსტრაციებისა და ჩანახატების დიდი კოლექცია მოწმობს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ თითქმის ყველა ნამუშევარი კონკრეტული წიგნის მხატვრული გაფორმების მხოლოდ მოსამზადებელი ჩანახატები და ესკიზებია. იოსებ იმედაშვილის რევოლუციური წარსული და პირადი ურთიერთობა ქართულ ბოლშევიკურ ელიტასთან უნდა ყოფილიყო მიზეზი იმისა, რომ ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, საბჭოთა კავშირში არსებული თითქმის ერთადერთი კერძო ჟურნალი, 1926 წლამდე არსებობდა, თუმცა თავად იოსებ იმედაშვილის ოჯახი რეპრესიებს ვერ გადაურჩა. და ჟურნალიც, მიუხედავად იმედაშვილის დიდი მცდელობისა, 1926 წლის მერე აღარ გამოსულა. ლადო გუდიაშვილის თავის მოგონებებში ასე იხსენებს იოსებ იმედაშვილს: „სიყვარულით ვიხსენებ ერთ კოლორიტულ მოხუცს, <...> ეს გახლდათ იოსებ იმედაშვილი, ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორი, მწერალი, მსახიობი... თავისი ქვეყნის დიდი პატრიოტი. ის იყო ჩემი პირველი მოამაგეც ხელოვნებაში. ზღაპრებში ხდება ხოლმე, რომ ბედის მაძიებელი ხშირად საიდუმლო კარების წინ აღმოჩნდება. <...> და, აი, მეც მივაშურე „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციას. <...> მახსოვს, ერთ ბედნიერ დღეს, ეს იყო 1914 წელს, შევალე ამ რედაქციის კარი და უმაღლეს რედაქტორის წინ აღმოვჩნდი. პირველი დანახვისთანავე ღიმილით შემომხვდა და ალერსით მკითხა: - რისთვის მობრძანდითო.

თანამშრომლობა მსურს-მეთქი თქვენს ჟურნალში, როგორც მხატვარს. გამომკითხა ვინაობა... ბევრი არ უფიქრია, საწერი მაგიდის უჯრიდან ხელნაწერი ამოიღო და გადმომცა, თანაც მითხრა: აჰა, ბიძია, დასაწყისისათვის ეს დამისურათხატეო. <...> აქედან დაიწყო ჩემი გამოსვლა საზოგადოებრივ ასპარეზზე და ამ მადლმოსილ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ მუდმივი თანამშრომელი გავხდი. მახსოვს, ერთხელ იოსებმა ვერც კი შეამჩნია, რე-

დაქციის ერთი მიმალული კუნჭულიდან როგორ გავაკეთე მისი პორტრეტული ჩანახატი (დაცულია გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმში) იგი თავის საწერ მაგიდასთან იჯდა და მუშაობით იყო გართული. ეს ნახატი მას მოეწონა და ჟურნალის ერთ-ერთ ნომერში დაბეჭდა კიდეც“. (გუდიაშვილი ლ. 1979: 68-69). ამდენად იოსებ იმედაშვილი ლადო გუდიაშვილის ნიჭის ერთ-ერთი პირველი დამფასებელი და მისი ხელშემწყობია.

როგორც ჩანანერიდან ჩანს, ლადო გუდიაშვილს ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებასთან“ ურთიერთობა 1914 წელს დაუწყო და პირველი ნამუშევარიც იოსებ იმედაშვილის კოლექციაში სწორედ 1914 წლით თარიღდება (ევ. ფურცხვანიძე. „დედის მკვლელი“. „თეატრი და ცხოვრება“. 1914. №26). 1914-დან 1925 წლამდე ლადო გუდიაშვილი თანამშრომლობდა ჟურნალთან და, შესაძლოა, ჩანახატებს პარიზიდანაც აგზავნიდა, თუმცა ისიც შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ 1925 წლის (ლადო გუდიაშვილი ამ დროს ჯერ კიდევ პარიზშია) №12 ჟურნალის ყდაზე რედაქციის არქივში არსებული ნახატია გამოყენებული. გალერეა “Iart-ის კოლექციაში უკვე აღნიშნულის გარდა დაცულია ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ შემდეგი ილუსტრაციები:

1. ესტატი მჭედლიშვილი. „გამალენინეთ მაინც“. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1915 № 50. გვ. 5-6.
2. Legatus „სადარაჯო რაზმი“. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1916. № 14. გვ. 6-7.
3. ლ. მოთხრობა „მოსისხლე მტრები“. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1916 № 15. გვ. 9; 11.
4. თამარის დღე. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1916 № 18. ყდა
5. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი. „ომი რომ გათავდეს კიდეც, ჩემი იუბილე არ გათავდება!“... შარჟი. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1917. № 8. გვ. 8
6. „გაუმარჯოს თავისუფალ ხელოვნებას თავისუფალ საქართველოში“. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ 1918 № 1. ყდა.
7. „განახლებული სიცოცხლე“. ნაწყვეტი რომანიდან „ქართველ-სომეხთა ომი“. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. 1919. № 4-5.



აღდგომა. გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“. თავისუფლებისთვის ბრძოლაში დაღუპულთა წლის თავის შესრულების გამო. ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“. № 4. 1919.



ლადო გუდიაშვილი. „აღდგომა. გაუმარჯოს თავისუფალ საქართველოს“. ილუსტრაციის ესკიზი. ქალაქი, ტუ-ში. 20×15

საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრულ ფოტოარქივ „ივერიელში“ წარმოდგენილია ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებისთვის“ ლადო გუდიაშვილის მიერ შესრულებული ილუსტრაციების ფოტოები კობა იმედაშვილის არქივიდან, რომლებიც 2005 წელსაა ატვირთული. მათ შორისაა ზემოთ დასახელებული ჩანახატებიც. არცერთი მათგანი არ ემთხვევა გალერეა Iart-ის კოლექციაში დაცულ ნამუშევრებს. ლიტერატურის მუზეუმში დაცულ იოსებ იმედაშვილის არქივში ილუსტრაციების ჩანახატების სხვადასხვა ვარიანტის არსებობა მიუთითებს, რომ გუდიაშვილი ერთი ილუსტრაციის რამდენიმე ვარიანტს ქმნიდა და შემდეგ არჩევდა ილუსტრაციის საბოლოო ვერსიას. ჯერ კიდევ დამწყები მხატვრის ეს გრაფიკული ჩანახატები განსხვავდება ლადო გუდიაშვილის მხატვრული სტილისგან, რომელიც სწორედ ამ დროს ყალიბდება. აქ ვერ ვხედავთ ვერც გუდიაშვილისთვის ზოგადად დამახასიათებელ სტილიზაციას და ვერც თბილისის მხატვრული ცხოვრებისთვის იმ დროს სახასიათო მოდერნისტულ ძიებებს. ამ შემთხვევაში მხატვარი ილუსტრაციების სტილურ გადაწყვეტას უხამებს თავად ნაწარმოების შინაარსს და ჟურნალის საერთო კონცეფციას.

პირველი ქართული მოდის ჟურნალისთვის ესკიზები ლადო გუდიაშვილმა 1919 წელს შექმნა. მხატვრის ამ ნამუშევრებში ჩანს მისი კავშირი ძველი ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციასთან. გუდიაშვილის შთაგონების წყარო ქტიტორთა ჩაცმულობა და ქსოვილთა ორნამენტი, რომელთაც მხატვარი თანამედროვე ჟღერადობას ანიჭებს და ფერთა და სამოსის თარ-

გების კონტრასტული შეხამებებით დეკორატიულ ესკიზებს ქმნის. ასევე გულდასმით არის დამუშავებული მოდელთა სახეები, რაც ამ ჩანახატებს ემოციურობასა და გამომსახველობას მატებს. სამწუხაროდ, ჟურნალი არ გამოცემულა. ოცდაოთხი ნამუშევარი საქართველოს თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმის საცავში ინახება. Iart-ის კოლექციაში დაცული ნამუშევრებიდან მხოლოდ ერთია, რომელიც შეიძლება მივიჩნიოთ 1919 წელს პირველი ქართული მოდელების ჟურნალისთვის შესრულებული ესკიზის მოსამზადებელ ნახატად. Iart-ის კოლექციაში დაცული სხვა ჩანახატებიდან არცერთი იმეორებს მოდელების ჟურნალისთვის შესრულებულ ჩვენთვის ცნობილ ესკიზს, მაგრამ შესრულების მანერის, სტილისა და ხასიათის გათვალისწინებით მიგვაჩნია, რომ ისინი სწორედ ამ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნებოდნენ.



ლადო გუდიაშვილი. ესკიზი სატირული ჟურნალისთვის „ნიანგი“. ქაღალდი ტუში. 29x21



ჟურნალი „ნიანგი“. № 21, 1933. ყდა

სატირულ-იუმორისტული ჟურნალი „ნიანგი“ 1923 წელს შეიქმნა, როგორც რუსული „კროკოდილის“ ქართული ვარიანტი. ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში ჟურნალი სახელმწიფო პროპაგანდის ერთ-ერთი საშუალება იყო და ფელეტონების, კარიკატურების, იუმორისტული ანდაზების, ანექდოტებისა და ნაკვესებისაგან შედგებოდა. ლადო გუდიაშვილი ჟურნალთან 1933 წელს თანამშრომლობდა. Iart-ის კოლექციაში დაცულია ჟურნალის 1933 წლის № 11-12; 22-თვის შესრულებული კარიკატურების ესკიზები. „ნიანგის“ კარიკატურების პათოსი დროის შესაბამისად იცვლებოდა, 1933 წლის ნომერიც გამოჩვეულებისა და საბჭოთა იდეოლოგიისთვის მტრული, საქართველოს დამოუკიდებლობის პერიოდისა და ემიგრანტების თემის

გროტესკულ გამოსახვას ეძღვნება. ამავე პათოსით არის შესრულებული ლადო გუდიაშვილის ესკიზები, თუმცა ნახატის შესრულების მხატვრისეული მანერა აქაც თვალსაჩინოა. ისევე როგორც დამახასიათებელია მხატვრისთვის გუდიაშვილი ქმნის კარიკატურის ესკიზის ცალკეულ მოტივებს და შემდეგ ერთ კომპოზიციად კრავს მათ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ცხენოსანთა ფიგურები, ჟურნალის 22-ე ნომრისთვის. საინტერესოა თემისადმი მხატვრის დამოკიდებულების ცვლილება 1910-იან წლებში შესრულებულ ცხენოსანთა ფიგურების კომპოზიციასთან შედარებისას. მხატვარს უწევს დროის კონიუნქტურასთან მორგება, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს შემოქმედის მძიმე ხვედრს საბჭოთა ხელისუფლების წნეხის ქვეშ.

შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული გაფორმებაზე ლადო გუდიაშვილმა არაერთხელ იმუშავა და განსაკუთრებული გამომსახველობის მქონე ნამუშევრები შექმნა. პირველად, 1934 წელს, მხატვარმა კონსტანტინე ჭიჭინაძის რედაქციით დაბეჭდილი გამოცემა დაასურათა. მან შექმნა წიგნის მხატვრული გაფორმების მთელი სისტემა – გარეკანი, ყდა, ფორზაცი, ტიტულები და კონტრტიტულები, ილუსტრაციები, თავსართები, ბოლოსართები და საზედაო ასოები. ა. პეტრაკოვსკი გაზეთ „ზარია ვოსტოკში“ წერდა ამ შესანიშნავი გამოცემისა და ილუსტრაციების შესახებ: „ეს სამუშაო არა მხოლოდ ახალია ნაბიჯია ლადო გუდიაშვილისთვის, არამედ მნიშვნელოვანი წვლილი წიგნის ხელოვნებაში, პირველი სერიოზული ცდა რუსთაველის პოემის ილუსტრირებისა თანამედროვე ხელოვნების საშუალებებითა და ტექნიკით“.... ლადო გუდიაშვილმა ამ ილუსტრაციების ნაწილი 1960 (საიუბილეო) და 1963 წლების ქართული გამოცემების გასაფორმებლად გამოიყენა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ “იარტ გალერეის” კოლექციის ანალიზი გვაძლევს საშუალებას ვიფიქროთ, რომ ლადო გუდიაშვილი ილუსტრაციებზე მუშაობისას თითქმის ყოველთვის ერთი და იგივე ხერხს მიმართავს. ის ასრულებს ცალკეული პერსონაჟების, არქიტექტურული მოტივების თუ პეიზაჟის დეტალებს ცალ-ცალკე, აზუსტებს კომპოზიციას, ნახატს, სიუჟეტს; შემდეგ ამ ფრაგმენტებისგან იკვრება სრული სცენა, რომელიც გაერთიანებულია ორნამენტულ-ხაზობრივი რიტმით. გუდიაშვილს 30-ზე მეტი ილუსტრაცია აქვს შესრულებული. 32 ესკიზია დაცულია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ახალი ქართული ხელოვნების გრაფიკის კოლექციაში. ეს ნამუშევრები ილუსტრაციების საბოლოო ვარიანტია. ისევე როგორც წიგნში, ილუსტრაციები ჩასმულია სწორკუთხა ჩარჩოში და კომპოზიციურად ზუსტად ემთხვევა მას. “იარტ გალერეის” კოლექციაში დაცულია 60 ჩანახატი ილუსტრაციებისთვის. ისინი მოსამზადებელი ჩანახატებია საბოლოო ესკიზებისთვის და განსხვავებულ მასალაშია შესრულებული. ყველა მათგანი ხელმოწერილია. 12 ესკიზი შესრულებულია ქალაქდზე ტუშით, კალმით და აკვარელით. 48 კი – ქალაქდზე ტუშითა და კალმით.

„ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები შესრულებულია ირანული და გვიანი შუასაუკუნეების ქართული მინიატიურების გავლენით. ვახტანგ ბერიძე წერს: „ლადო გუდიაშვილი-მკვეთრად გამოსახული ინდივიდუალობის მქონე, სუბიექტური და ემოციური მხატვარი – ძველ ეროვნულ ხელოვნებაში ეძიებს და ჰპოვებს სწორედ ემოციურ, ინტუიციურ საწყისებს, სწორედ „შინაგან სულიერ ბუნებას“, „უჩინარ ძალებს“. <...>ხოლო თუ ძველი მხატვრობის ფორმალურ მხარეს მივმართავთ, აქ გუდიაშვილს აშკარად იზიდავს განსაკუთრებული დეკორატიულობა, ხაზის არაჩვეულებრივი მეტყველება. არანაკლები, თუ მეტი არა, გავლენა მოახდინა მხატვარზე გვიანი ხანის (მე-18 ს.) ირანულის მონათესავე ქართულმა მინიატიურებმა, რომელთა დამახასიათებელია პირობითი და ორნამენტული აღნაგობა. ეს აღმოსავლური შენაკადი მუდამ საგრძნობი იქნება მის ნამუშევრებში, მით უფრო გრაფიკაში“. (ბერიძე, 1975: 23). გუდიაშვილისთვის, ზოგადად, ისლამური მინიატიურისთვის დამახასიათებელი სტილიზაცია, სივრცის სიბრტყობრივი გაშლა, გამოსახულებათა ორნამენტიზება და ხაზის მოქნილობა ამ ჯგუფის ილუსტრაციებში განსაკუთრებულ, ზღაპრულ სამყაროს წარმოგვიდგენს. ხაზი მოქნილი და დენადია, მრავალფიგურიან კომპოზიციებში ერთმანეთში გადაედინება და მოძრაობას და ფიგურებს აერთიანებს. ილუსტრაციის პერსონაჟთა ერთმანეთთან კავშირი დამაჯერებელია, საერთო კომპოზიციურ მოძრაობასა და რიტმში ჩართული. ოთხი ილუსტრაცია შესრულებულია სახატავი რვეულის განშლაზე, რვეულის ყუიდან ამოხეული ფურცლების დაზიანება გადაკეცვის ადგილას ერთმანეთს ემთხვევა. მეტი წილი ჩანახატებისა შესრულებულია ლადად, განაფული ხელით, მოქნილი ხაზითა და არტისტიკით – ხაზი, სილუეტი, კომპოზიციური წყობა გააზრებული. ხაზის სისქეც მოცემულ ამოცანას ემორჩილება, ხან ფაქიზად, ხან კი უფრო ტეხილი, ორნამენტული ხაზით შემოსაზღვრავს ფორმას. გამოსახულ პერსონაჟთა სხეული სტილიზებულია, იმავდროულად დამაჯერებელი. მოძრაობები გრაფიკული, კონტურული ნახატი მტკიცე. პერსონაჟთა სახის ნაკვთებიც უფრო გამოკვეთილია. მრავალფიგურიან კომპოზიციათა აგებაში თავისუფლება და იმპროვიზაციულობა ჩანს. ნუ დავივიწყებთ, რომ აქ წარმოდგენილია ილუსტრაციათა ცალკეული პერსონაჟებისა და მოვლენების ფრაგმენტები და არა მთლიანად ილუსტრაცია. ამდენად, ამ ნამუშევრებში მხატვარი მხოლოდ აზუსტებს თავის ჩანაფიქრს, ნელ-ნელა ხორცს ასხამს მას საბოლოო, დასრულებული ილუსტრაციის კონსტრუირებისთვის. 1930-იან წლებში ლადო გუდიაშვილს უკვე გავლილი აქვს საკუთარი შემოქმედებითი ევოლუციის ძირითადი ეტაპები. ის ჩამოყალიბებული მხატვარია, საკუთარი ხედვითა და მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკით, განსხვავებით ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებასთან“ თანამშრომლობის პერიოდისა, როდესაც ის ჯერ კიდევ დამწყები მხატვარი იყო. ლადო გუდიაშვილის მოწიფული შემოქმედებითი მოღვაწეობის დამახასიათებელი გარდა ნახატის, ხაზოვანი კომპოზიციის

ტექნიკურად უმაღლესი პროფესიონალიზმით ფლობისა მსოფლმხედველობითი ესთეტიურობაა. მისი ნახატი ყოველთვის რაფინირებული, დასრულებულია. როგორც აღინიშნა, ლადო გუდიაშვილმა 1934 წლის გამოცემისთვის შეასრულა არამხოლოდ ილუსტრაციები, არამედ შექმნა წიგნის მხატვრული გაფორმების სრული სისტემა. კოლექციაში დაცულია თავსართებისა და ბოლოსართების მშვენიერი ჩანახატებიც.

მოგონებებში ლადო გუდიაშვილი წერს: „ძალიან მიყვარს ძველი ქართული ხელნაწერების მინიატურული მხატვრობა. თავის დროზე მე მისი გავლენაც განვიცადე... ჩემი შემოქმედების ერთი მასაზრდოებელი ფესვი ისიც იყო... ეს ხელნაწერები შესრულების ოსტატობით არ ჩამოუვარდება ხელოვნების სხვა დარგებს <...> და ყოველთვის, როცა წიგნის გრაფიკაზე მიმუშავია, მთავარი ამოსავალი ჩემთვის, პირველ პერიოდში მაინც, მუდამ ეს ხელნაწერები იყო... ასე გავაფორმე, მაგალითად, სულხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაკები... ეს იმ დროს, როცა ჯერ კიდევ თითქმის სრულიად შეწყვეტილი იყო ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის ძვირფასი ტრადიცია... დიდი სიამოვნებით ვიმუშავე მე ამ იგავ-არაკებზე... მუდამ თვალწინ მედგას სულხან-საბას კეთილშობილური სახე... იმდენად გამიტაცა მისმა პიროვნებამ, რომ წიგნის ილუსტრაციებმა და პორტრეტებმა, რომელიც ამ წიგნისთვის შევასრულე, ვერ ამოსწურა ჩემში ამ თემით გატაცება და საბას დიდი პორტრეტიც დავხატე“ (გუდიაშვილი, 1979: 23) ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობას აქ ეხამება აღმოსავლური მინიატიურის ორნამენტულობა და დეკორატიულობა. სტილიზებული ფიგურების პლასტიკური გამომსახველობა, ხაზის ორნამენტირება სახალისოდ გადმოგვცემს იგავ-არაკების იდეას – ბოროტზე კეთილის გამარჯვებას.

ლადო გუდიაშვილი. „პირველი რაზმი დავფხრინე, შევლენე ქვაბის კარები“. ილუსტრაციის ესკიზი შოთა რუსთაველის პოემისთვის „ვეფხისტყაოსანი“. 1934. ქალაქი, ტუშ. 24x



ისევე როგორც ვეფხისტყაოსანზე მუშაობისას ლადო გუდიაშვილმა „ბალავარიანის“ მხატვრული გაფორმების მთელი სისტემა შექმნა. „იარტ გალერეის“ კოლექციაში დაცულია 19 ჩანახატი. 13 შესრულებული ქალაქ-ღზე კალმითა და ტუშით, ხოლო 6 დაფერილია აკვარელის იმ ფერით, რომე-

ლიც საბოლოოდ ილუსტრაციებშია გამოყენებული. „ბალავარიანის“ ილუსტრაციები განსხვავდება ლადო გუდიაშვილის მიერ წიგნის გრაფიკაში შესრულებული სხვა ნამუშევრებისგან. ლადო გუდიაშვილი ღრმად სწვდებოდა ტექსტის იდეას და მის შესაბამისად ქმნიდა ილუსტრაციებს, რომლებიც ტექსტისთვის არა დამატება, არამედ ხშირ შემთხვევაში კონცეპტუალი და მხატვრული ღირებულებით თანაბარი მნიშვნელობისა იყო. „ბალავარიანი“ ჰაგიოგრაფიული -ასკეტური ხასიათის თხზულებაა, რომელიც „ბუდას ცხოვრების საქრისტიანო მოთხრობის“ გადმოკეთებას წარმოადგენს და ინდოეთში ქრისტიანობის გავრცელების ამბავს მოგვითხრობს. გუდიაშვილისეული „ბალავარიანის“ გაფორმება წიგნის გრაფიკის სფეროში მხატვრის ყველაზე დრამატული ნამუშევარია და ასოციაციებს აღგვიძრავს შუა საუკუნეების ქრისტიანულ იკონოგრაფიასთან, მაგ. გავიხსენოთ მარიამ მეგვიპტელის გამოსახულება და შევადაროთ იგი წიგნის 111-ე გვერდზე ჩართულ ფერად ილუსტრაციას. ამდენად „ბალავარიანის“ მხატვრულ გაფორმებაში ერთმანეთს ენაცვლება აღმოსავლურ-ზღაპრული სამყარო და ქრისტიანული ასკეტიზმის იდეა, რომლითაც გაჟღენთილია ეს უძველესი ტექსტი.

ბალავარიანის რამდენიმე ესკიზი დაცულია შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. ეს დასრულებული ესკიზებია, სულ მცირედ განსხვავებული წიგნში ჩართული ესკიზებისგან. „იარტ გალერეის“ კოლექციაში დაცული ესკიზები კი სამუშაო ვარიანტებია, სადაც მხატვარი აზუსტებს თითოეული პერსონაჟის ჩაცმულობას, ჟესტებს, პლასტიკას, სცენის ატრიბუტიკას.



ლადო გუდიაშვილი. სატირული გრაფიკის სერიიდან – „უგუნური ვაჟკაცუნები“. ილუსტრაციის ესკიზი. 1942. ქალალდი, ტუში. 21x4.5



ლადო გუდიაშვილი. სატირული გრაფიკის სერიიდან – თქმულება „დრომოჭმული სიბრძნე“. ილუსტრაციის ესკიზი. 1955. ქალალდი, ტუში. 21x14.5

ლადო გუდიაშვილის მხატვრულ მემკვიდრეობაში სატირულ გრაფიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ის მანკიერი თვისებები, რომელიც დიქტატორული მმართველობის რეჟიმებს ახლავს თავს, სხვადასხვა ეპოქაში ჰუმანურ პოზიციებზე მდგარი შემოქმედისთვის მძიმედ აღსაქმელია და თუ საკუთარ პოზიციას აშკარად ვერ ავლენ მისი ვიზუალური განხორციელებისას ალეგორია, მხატვრული მეტაფორა გეხმარება. გუდიაშვილი მწვავედ გრძნობდა არსებული რეალობის ნაკლოვანებებს, მას, ისევე, როგორც მისი დროის სხვა შემოქმედთა უნევდა დათმობებზე წასვლა, მაგრამ სატირულ გრაფიკაში მხატვარმა შეძლო ალეგორიისა და მხატვრული მეტაფორის ენაზე გამოეყვანა საბჭოთა რეჟიმის სისასტიკე, ადამიანური ღირებულებების არარსებობა, დიქტატისადმი მონური მორჩილება. ირინა არსენიშვილი ლადო გუდიაშვილის სატირული გრაფიკის შესახებ წერს: „გრაფიკული სერიის მხატვრული სახეები და სიტუაციები მხატვრის მდიდარი ფანტაზიის წყალობით ალეგორიული ფორმით ასახიერებს თავისი დროის მკაცრი რეალობის მანკიერ მხარეებს. <...> სერიის ყველა ფურცელი ხასიათდება სახეობრივი მრავალმნიშვნელოვნებით. ალეგორიულობის მიღმა გამოიკნობა პოლიტიკური სატირა, შეიგრძნობა ძველი ქართული ანდაზებისა და თქმულებების გავლენა და მხატვრის ცხოვრებისეული გამოცდილება“. (არსენიშვილი, 2013: 34) „იარტ გალერეის“ კოლექციაში 59 ესკიზია დაცულია. ისინი წარმოადგენენ ილუსტრაციების არა საბოლოო ვარიანტს, არამედ ცალკეული მოტივების ჩანახატებს. თუმცა შესრულებულია უზადო ოსტატობით, ნახატი ზუსტი და დინამიკურია, ფიგურათა მოძრაობა თავისუფალი, მეტყველი ჟესტიკულაციით, რაც ასე ახასიათებს გუდიაშვილის პერსონაჟებს.

ყეენობისა და ბერიკების თემამ ლადო გუდიაშვილი 1930-იან წლებში გაიტაცა. ეს გასაკვირი არ არის, რადგან მხატვარს იზიდავდა ფოლკლორი, ხალხური თამაშობები და წარმოდგენები. ამ თემაზე პირველი ნამუშევარი იყო ესკიზები სპექტაკლისთვის „ოიანა ბუიანა“. მოგვიანებით ლადო გუდიაშვილმა ამ წიგნის ყდაც გააფორმა. 1938-1939 წლებში საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში გაიმართა ქართული ხალხური სანახაობებისა და თეატრის ამსახველი გამოფენები. 1938 წლის გამოფენაზე ლადო გუდიაშვილი მთავარ მხატვრად მიიწვიეს. გამოფენილი იყო ტილოები „ყეენის მტკვარში გადაგდება“, „ბერიკებმა ბოქაული მიბეგვეს“, ესკიზები ი. მჭედლიშვილის პიესისთვის „ოიანა ბუიანა“... პიესისათვის ლადო გუდიაშვილმა 40-მდე ესკიზი შეასრულა. გუდიაშვილი ზედმინევენით კარგად იცნობდა, როგორც „ბერიკაობას“, ისე „ყეენობას“. მან კარგად შეისწავლა ბერიკების ტიპები, მათი ჩაცმულობა, ნიღბები. იცოდა, რომელი პერსონაჟი მონაწილეობდა როგორც „ბერიკაობაში“, ისე „ყეენობაში“. ამ ჯგუფის ნამუშევრებში შესრულების ორი სტილია – ტუშით ქაღალდზე შესრულებული ხაზობრივ-დეკორატიული, სტილიზებული სილუეტები, სხეულთა მოქნილი პლასტიკა და აკვარელით

შესრულებული გროტესკული ფიგურები სახასიათო ნიღბებითა და ჩაცმულობით. ბუნებრივია, ფორმის, მოძრაობის, ტიპაჟის, კოსტიუმებისა და ნიღბების დასაზუსტებლად საბოლოო ესკიზებს მოსამზადებელი ნახატები უსწრებდა წინ. „იარტ გალერეის“ კოლექციაში დაცული ნამუშევრები სწორედ ამ წინასწარი ჩანახატების რიგს უნდა განეკუთვნებოდეს. აკვარელით შესრულებული 2 ჩანახატი მამაკაცების გამოსახულებებით, ვფიქრობთ თეატრალური კოსტიუმების ესკიზები უნდა იყოს და 1930 იან წლებს მივაკუთვნებთ. შესრულების მანერით, განსაკუთრებით ეს ვლინდება ცისფერი თეთრათი დამუშავებაში, ყვავილიანი მამაკაცი ახლოს დგას ბერიკების სერიის ნამუშევართან „როყოყო“.

კინტოსა და ყარაჩოხელის მხატვრული სახე ბევრი ქართველი მხატვრისთვის საყვარელი თემაა, მაგრამ ყველაზე ზუსტი და გამომსახველი სახე ლადო გუდიაშვილმა შექმნა. გუდიაშვილი თავისი სურათების პერსონაჟებად კინტოს, ძველტფილისური ყოფის განუყრელ პერსონაჟებს, წვრილი ვაჭრებს – ეშმაკს, ლაზლანდარასა და ცულლუტს ირჩევს. განიერ აბრეშუმის შარვლებსა და წელზე მომდგარ პერანგებში გამოწყობილი კინტოები ტფილისის ვიწრო ქუჩებში ცეკვა-ცეკვით დაატარებდნენ თავზე შემოდგმულ, გასაყიდი ხილით სავსე ხონჩებს. გუდიაშვილი თავად შესანიშნავად იცნობდა კინტოს ბუნებას, მის გარშემო, რიყეზე, კინტო ხშირი სანახავი იქნებოდა. გუდიაშვილის კინტო მოკლებულია პოეტიზმს, რომელსაც ბევრი ქართველი მხატვარი მიმართავდა. იოსებ გრიშაშვილი კინტოს ნეგატიურად ახასიათებს „ყარაჩოხელი დარბაისელია ... გულმართალი, პატიოსანი, რაინდი. კინტო თვალმანკიერია და გულხენეში; კინტო ჩიკორა კაცის შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომელშიაც ვაჟკაცური ელემენტი ძალიან ნაკლებათაა.“ გუდიაშვილი კინტოს სწორედ ამ სახეს წარმოადგენს. სიბრტყობრივ-დეკორატიული კომპოზიციების პირობითი მხატვრული ენა, ფორმათა დეფორმაცია, მოქნილი ხაზით გადმოცემული კინტოების სტილიზებული ფიგურების დამახასიათებელი პლასტიკა, გამოსახულებათა სიბრტყეზე გაშლის ორნამენტიკა შთაბეჭდავად გადმოსცემს ტფილისური ბოჰემის ყოფის ტიპურ სურათს. გუდიაშვილის ნამუშევრებში იგრძნობა ძველი ტფილისისთვის ტიპური საზოგადოების რღვევა, პატრიარქალური ყოფის ახალ რეალობასთან შეუთავსებლობა, დასასრულის გარდაუვალობა. სიბრტყეზე ორიენტირებული ხაზობრივი კომპოზიცია, სილუეტური ნახატი რაღაცნაირად მტკივნეულად მგრძნობიარეა. Iart-ის კოლექციაში დაცული კინტოს გამოსახულებანი განსაცვიფრებელი სახასიათო პოზებისა და ჟესტების მრავალფეროვნებით.

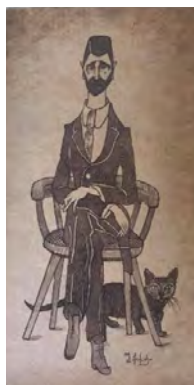
თავის მოგონებებში ლადო გუდიაშვილი წერს: „ჩემმა ბავშვობამ ძველი თბილისის უბანში გაიარა. ეს იყო ძალზე ღარიბული, მაგრამ უაღრესად თავისებური, უაღრესად კოლორიტული უბანი. მეხსიერებას შემორჩა ამ უბანში მცხოვრებ ადამიანთა სახეები, მათი სიცოცხლით სავსე, იუმორით განა-

თებული საუბრები, ღამის მელოდიები, აივნისი და ბანიანი სახლები, საიდანაც მოჩანდა მტკვრის სანაპირო... გაზაფხულობით მტკვარი ნაპირზე გადმოდიოდა და მაშინ მთელი ჩვენი უბანი ნამდვილ ვენეციას ემსგავსებოდა. მახსოვს მტკვარზე ტივები, მეტივეთა ფიქრიანი სახეები, ყარაჩოხელთა ქეიფი“...

პეიზაჟი გუდიაშვილის შემოქმედებაში დამოუკიდებელი ჟანრის სახით იშვიათად გვხვდება, თუმცა პეიზაჟურ მოტივებს მის კომპოზიციებსა და თეატრალურ ესკიზებში ხშირად ვხვდებით. და ეს ჩანახატებიც თბილისი ხედებით ჩემი აზრით სწორედ ილუსტრაციების პეიზაჟური მოტივები უნდა იყოს. შესრულების მანერა, დეტალიზებული კომპოზიცია, აკვარელით დაფერილი, ტუშით და კალმით შესრულებული ფაქიზი ნახატი, მყარი კომპოზიცია მწყობრი სტრუქტურით მიუთითებს, რომ გუდიაშვილი ზედმინევნით ფლობდა ნახატისა ტექნიკას და რეალობის დამაჯერებლად გადმოცემის ხელოვნებას. სტილიზაცია მისი შემოქმედების ერთ-ერთი საშუალება იყო, რომლითაც საკუთარ ინდივიდუალურ, განუმეორებელ ხელწერას ქმნიდა.



მიხეილ ჭიაურელი. მსახიობი ვალერიან გუნია. შარჟი. ქალაქი, ტუში. 22x16. (ჟურნალისთვის „თეატრი და ცხოვრება“. № 24. 1914).



შალვა ქიქოძე. შალვა მიქელაძე. შარჟი. ქალაქი, ფანქარი, ტუში. 18x10. (ჟურნალისთვის „თეატრი და ცხოვრება“. № 25. 1914).



ელენე ახვლედიანი. კოტე ფოცხვერაშვილი როიალთან. შარჟი. ქალაქი, ტუში 20x26

“იარტ გალერეის“ კოლექციაში დაცული ნამუშევრებიდან განსაკუთრებით საინტერესო და განსხვავებული სტილით შესრულებულია კომპოზიცია, რომელზეც გამოსახულნი არიან მხედრები საქართველოს პირველი რესპუბლიკის დროში. ნახატი შესრულებულია რეალისტურ მანერაში ფანქრითა და აკვარელით. ანატომიურად სწორად აგებული ფიგურების თავისუფალი განთავსება სივრცეში, რბილი შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება, საერთო განწყობა გმირულის, ამაღლებულის ამ ნამუშევარს ლაღო გუდიაშვი-

ლის მხატვრულ მემკვიდრეობაში განსაკუთრებულ ადგილს უმკვიდრებს. მიუხედავად ღრმა პატრიოტიზმის შეგრძნებისა კომპოზიცია მოკლებულია პათეტიკურობას, როგორც ამას მოგვიანებით შესრულებულ გუდაუთის კულტურის სასახლის კედლის მხატვრობის ესკიზში ვხედავთ ან თუნდაც ჟურნალ „ნიანგისთვის“ შესრულებულ ილუსტრაციაში. ეს ნამუშევარი, როგორც აღვნიშნეთ თავისი მხატვრულ-სტილისტური თუ ემოციური გადანყვებით ძლიერ განსხვავდება ლადო გუდიაშვილის სხვა ნამუშევრებისგან.

“იარტ გალერეის” კოლექციაში იოსებ იმედაშვილის არქივის კიდევ ბევრი საინტერესო ნამუშევარია დაცული. ესკიზები ილუსტრაციებისთვის „არსენას ლექსი“, „ქართული ლირიკა“ პასტერნაკის თარგმანით, „ძველი საქართველოს პოეტი ქალები“, ირაკლი აბაშიძის ლექსების კრებული, „საქართველო ხალხურ სიმღერებში“ და სხვ.

როგორც აღვნიშნე ლადო გუდიაშვილის გრაფიკული ნამუშევრები იოსებ იმედაშვილის არქივის უდიდეს ნაწილს წარმოადგენს. ერთეული ნამუშევრების სახით არიან წარმოდგენილნი მიხეილ ჭიაურელი, შალვა ქიქოძე და ელენე ახვლედიანი, რომლებიც ასევე თანამშრომლობდნენ ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებასთან“. გუდიაშვილისგან განსხვავებით მათი ჩანახატების უმეტესობა ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენელთა შარჟებია, რომლებიც შესრულებულია ჟანრისთვის დამახასიათებელი პერსონაჟთა ხასიათების სიმწვავითა და გამომსახველობით.

იარტ გალერეის კოლექციაში დაცული იოსებ იმედაშვილის არქივი უდავოდ საინტერესო მასალას წარმოადგენს ქართული წიგნის გრაფიკის კვლევის თვალსაზრისით. არქივში დაცული ესკიზების ჩანახატები ილუსტრაციის შექმნის პროცესის თანაზიარს გვხვდის. იმედია ეს კოლექცია მომავალში ფართო საზოგადოებისთვისაც მისაწვდომი იქნება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არსენიშვილი ირინა. ლადო გუდიაშვილის სატირული გრაფიკა/ლადო გუდიაშვილი – სატირული გრაფიკა 1940-1950. სულაკაურის გამომცემლობა. თბილისი. 2013
2. ბერიძე ვახტანგ. გუდიაშვილი. ხელოვნება-თბილისი. კორვონა-ბუდაპეშტი. 1975
3. გუდიაშვილი ლადო, მოგონებების წიგნი. ნაკადული. თბილისი. 1979
4. იმედაშვილი გაიოზ, იმედაშვილი კობა. იოსებ იმედაშვილის „ქართველ მოღვაწეთა ლექსიკონი“. წიგნიდან: იოსებ იმედაშვილი. „ქართველ მოღვაწეთა ლექსიკონი“. 1801-1852. I ტომი. თბილისი. 2018
5. იმედაშვილი იოსებ. „ქართველ მოღვაწეთა ლექსიკონი“. 1801-1852. I ტომი. თბილისი. 2018

ჩინური ცივილიზაციის ახვანი – ქ. სიანი

აბსტრაქტი

ჩინეთის ისტორიულ ქალაქებს შორის გამორჩეული ადგილი უჭირავს სიანს, რომელიც მსოფლიოს უძველეს ქალაქთა სიაში ირიცხება. მისი არსებობის ისტორია სამი ათას წელს აღემატება და ამ ხნის მანძილზე ის 13 დინასტიის სატახტო ქალაქს წარმოადგენდა. თავისი უნიკალური არტეფაქტებით, არქიტექტურით და სხვა ღირსშესანიშნაობებით სახელგანთქმული სიანი (ჩინურად ნიშნავს – დასავლეთის სამყაროს) აღიარებულია ჩინური ცივილიზაციის აკვნად. ეს წოდება მან სამართლიანად დაიმსახურა იმ ისტორიულ-კულტურულ ძეგლთა რაოდენობისა და მნიშვნელობის წყალობით, რომლებიც განთავსებულია ქალაქში და მის შემოგარენში.

ნაშრომში წარმოდგენილ სიანის ცივილიზაციურ მონაპოვართა შორის, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მსოფლიო მნიშვნელობის შედევერი – ჩინეთის პირველი გამაერთიანებელი იმპერატორის, ცინ შიხუანგტის (ძვ. წ. 246-210) გრანდიოზული მავზოლეუმი და ე. წ. ტერაკოტას არმია. საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს სიანის გალავანი, ქალაქის ნატიფი არქიტექტურული სტილი და დაგეგმარების სპეციფიკური პრინციპები, რომელიც ეტალონად იქცა არა მხოლოდ ჩინეთის ქალაქებისათვის, არამედ მეზობელი ქვეყნებისათვისაც. ინტერესს იმსახურებს ასევე ქალაქში ერთმანეთის გვერდიგვერდ სხვადასხვა რელიგიის საკულტო ნაგებობების (ბუდისტური, მუსლიმური, ქრისტიანულ-ნესტორიანული, კონფუციანური და სხვ.) არსებობა, რაც ნათლად წარმოაჩენს შუა საუკუნეების ჩინეთის ხელისუფალთა რელიგიურ შემწყნარებლობას, თავად სიანს კი – ჭეშმარიტად კოსმოპოლიტურ ქალაქად. ამის დასტურია უამრავი უცხოელი ვაჭრის, მოგზაურის, ხელოვნების მოღვაწის და სხვადასხვა კონფესიის წარმომადგენელთა მოზღვაება სიანში. ამაში უთუოდ, დიდ როლს ასრულებდა ის გარემოებაც, რომ სიანი, როგორც მსხვილი სავაჭრო-ეკონომიკური ცენტრი, საუკუნეთა მანძილზე წარმოადგენდა აბრეშუმის დიდი გზის საწყის პუნქტს, საიდანაც სხვადასხვა საქონლით დატვირთული ქარავნები მიემართობოდნენ როგორც ევროპის, ისე აზიის ქვეყნების მიმართულებით.

მდიდარი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობისა და ტრადიციების მქონე სიანი დღესდღეობით წარმოადგენს კლასიკურ ქალაქ-მუზეუმს ღია ცის ქვეშ, რომელიც ჩინეთის ქალაქებს შორის მყარად ინარჩუნებს ლიდერ პოზიციებს თავისი მსოფლიო მნიშვნელობის შედევერებით. წარმოდგე-

ნილი ნაშრომის მიზანია სიანის განსაკუთრებულად ღირსშესანიშნავი ცივილიზაციური მონაპოვრების წარმოჩენა, მათი სამეცნიერო და ისტორიულ-კულტურულ ღირებულებათა კომპლექსური ანალიზი. ზემოთ აღნიშნული საკითხების გაშუქება მნიშვნელოვანია როგორც პრაქტიკული, ისე თეორიული თვალსაზრისით, რამდენადაც ქართულ ენაზე სამეცნიერო აკადემიური ხასიათის ნაშრომები ჩინეთის შესახებ შედარებით მცირეა, მოთხოვნილება მასზე და ინტერესი მის მიმართ კი – განუხრელად მატულობს.

საკვანძო სიტყვები: ჩინეთი; სიანი; ტერაკოტას არმია; ცივილიზაცია; პაგოდა.

შესავალი

ისტორიული განვითარების თანამედროვე ეტაპზე სულ უფრო მეტ აქტუალობას იძენს ცოდნის არეალის გაფართოება როგორც გეოგრაფიული კუთხით, ისე დროსა და სივრცეში. ამასი, უპირველეს ყოვლისა, მოაზრება საქართველოსგან ტერიტორიულად დაშორებული რეგიონების კომპლექსურად და აკადემიურ დონეზე შესწავლა. ამჯერად ჩვენი ყურადღება ფოკუსირებულია ერთ-ერთი უძველესი და უმდიდრესი ცივილიზაციის მქონე ქვეყანაზე – ჩინეთზე, კონკრეტულად კი – მის ისტორიულ დედაქალაქზე – სიანზე, რომელიც ჩინური ცივილიზაციის აკვნად არის აღიარებული. ნაშრომის მიზანი და აქტუალობა განპირობებულია საქართველოში ჩინეთის შესახებ ცნობადობის ასამაღლებლად და ცოდნის გასაღრმავებლად. საკითხი ეხება ჩინური ცივილიზაციის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მონაპოვრების წარმოჩენას, რომლებიც სიანში და მის შემოგარენშია კონცენტრირებული. ამდენად, ის უთუოდ, იმსახურებს საგანგებო ყურადღებას ისტორიულ-კულტურულ ჭრილში. რამდენადაც ზოგადად, ნებისმიერი ქალაქი და განსაკუთრებით ქვეყნის დედაქალაქი უძველესი დროიდან განასახიერებდა მძლავრ დინამიურ ძალას, ეროვნული კულტურის ფორმირების და პროგრესული განვითარების ცენტრს, აქედან გამომდინარე, ფრიად მნიშვნელოვანია მისი სიღრმისეულად შესწავლა. სიანმა კი, როგორც 13 დინასტიის სატახტო ქალაქმა, ჭეშმარიტად გამორჩეულად ღირებული წვლილი შეიტანა არა მხოლოდ ჩინეთის, არამედ მსოფლიო კულტურის საგანძურში თავისი უნიკალური არტეფაქტებით, არქეოლოგიური და არქიტექტურული ძეგლებით.

ნაშრომში ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით წარმოდგენილია სიანის ისტორიული განვითარების გზა, მისი უმთავრესი ცივილიზაციურ-კულტურული ძეგლები. პარალელურ რეჟიმში გაანალიზებულია სიანთან დაკავშირებული პოლიტიკურ-ეკონომიკური პროცესები საუკუნეთა ჭრილში. ნაშრომში ეფუძნება ჩინეთის ისტორიული ქალაქების შესახებ მოძიებული სამეცნიერო ლიტერატურის, პერიოდული გამოცემების და არტეფაქტების შესწავლა-ანალიზს, ასევე უშუალოდ ჩინეთში პირადად მიღებულ შთაბეჭდილებებს.

მეთოდი

ნაშრომში წარმოდგენილი საკითხების შესასწავლად, გამოყენებულია საისტორიო მეცნიერებაში აპრობირებული კვლევის აკადემიური მეთოდები, კერძოდ: ისტორიულ-შედარებითი, აღწერითი, ასევე მოძიებული მასალის ანალიზისა და სინთეზის მეთოდები. საამისოდ, მოძიებული და დამუშავებულია განსახილველ თემასთან დაკავშირებული შესაბამისი სპეციალური ლიტერატურა. მათში დაცული ცნობების ურთიერთშეჯერებისა და შინაარსობრივი გააზრების საფუძველზე, გამოტანილია სათანადო დასკვნები.

შედეგები

განსახილველი თემის შესწავლის შედეგად ნათლად იკვეთება, რომ სიანი უდაოდ, სამართლიანად იწოდება ჩინური ცივილიზაციის აკვნად. ამის საფუძველს იძლევა მისი სხვადასხვა ქრილში (ისტორიულ, პოლიტიკურ, კულტურულ, ეკონომიკურ) კომპლექსურად შესწავლა. ხაზგასასმელია, რომ სიანი ყველა პარამეტრებით განსახიერებდა ჩინური არქიტექტურის და ქალაქების დაგეგმარების ნორმებზე დაფუძნებულ პირველ კლასიკურ ქალაქს. შესაბამისად, სწორედ ის იქცა მომდევნო პერიოდების სატახტო ქალაქების ეტალონად როგორც თავად ჩინეთში, ისე მის საზღვრებს მიღმა, განსაკუთრებით მის მეზობელ კორეაში, ამ უკანასკნელის მეშვეობით კი – იაპონიაში, რომლებმაც ჩინური ცივილიზაციის არა ერთი მონაპოვარი გადაიღეს და გაითავისეს.

მსჯელობა.

სიანი (ჩინურად ნიშნავს – დასავლეთის სამყაროს) განთავსებულია ჩინეთის ჩრდილო-დასავლეთ ნაწილში – შანსის პროვინციაში, მდ. ვეიხეს ველზე. მისი არსებობის ისტორია სამი ათას წელს აღემატება და ამ ხნის მანძილზე, დროის სხვადასხვა მონაკვეთში ის 13 დინასტიის დედაქალაქი იყო. საუკუნეთა მანძილზე დინასტიების მონაცვლეობასთან ერთდ, მას სხვადასხვა სახელი ერქვა, ყველაზე უფრო ხანგრძლივი დროის მანძილზე კი ის ჩანგანის (ჩინურად ნიშნავს – ხანგრძლივ მშვიდობას) სახელით იყო ცნობილი. სიანი მრავალმხრივ საინტერესო ქალაქს წარმოადგენს. ამ კონტექსტში უ. ყ. უნდა აღინიშნოს, რომ ის, როგორც აბრეშუმის წარმოების ცენტრი, წარმოადგენდა საყოველთაოდ ცნობილი აბრეშუმის დიდი გზის (რომელიც ძვ. წ. II საუკუნეში გაიკვალა) საწყის პუნქტს, საიდანაც საქონლით დატვირთული ქარავნები შორეულ ქვეყნებში მიემართებოდნენ. როგორც ცნობილია, ეს იყო პირველი ტრანსკონტინენტური სავაჭრო მაგისტრალი, რომელმაც ერთმანეთს შეახვედრა აღმოსავლური და დასავლური სამყარო, ორი რადიკალურად განსხვავებული ცივილიზაცია. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, სიანის ტერიტორიაზე აღმოჩენილია უძველესი ადამიანის სადგომები და დასახლებები, მრავალფეროვანი არტეფაქტები, სამარხები, მაღალმხატვრული ოსტატობით შესრულებული ნაკეთობები, სხვადასხვა ძვირფასი ნივთები, რაც მთლიანობაში იმის მაჩვენებელია, რომ სიანი და მი-

სი შემოგარენი უძველესი დროიდან მოყოლებული, კულტურის უმნიშვნელოვანეს კერას წარმოადგენდა (Law, 2008: 182).

ძველ ჩინეთში მიღებული ტრადიციის თანახმად, სიანს ოთხკუთხედის ფორმა ჰქონდა (აღმოსავლეთიდან დასავლეთით -10 კმ, ჩრდილოეთიდან სამხრეთით - 9კმ) და მკაცრი გეომეტრიული სიზუსტის დაგეგმარებით ხასიათდებოდა. საამისო სახელმძღვანელოს წარმოადგენდა უძველესი ჩინური ტრაქტატი არქიტექტურის შესახებ „ჭოუ ლი“ (ჩინურად ნიშნავს – ჭოუს მოხელეთა კანონს), რომელიც ძვ. წ. I ათასწლეულის მეორე ნახევარში შეიქმნა ჭოუს დინასტიის ერთ-ერთი უფლისწულის რეგენტის – ჭოუ კუნგის მიერ (გელაშვილი, 2023: 18-19). ქალაქი დაყოფილი იყო თანაბარი ზომის კვადრატებად – ჭადრაკის დაფის პრინციპით. კვადრატები ანუ იგივე კვარტლები ერთმანეთისგან კარიბჭიანი კედლით იყო გამიჯნული, რომელიც ღამით იკეტებოდა. კვარტლებს სწორი და პირდაპირი ქუჩები კვეთდნენ, რომელთა გასწვრივ ხეხილი და სხვადასხვა მცენარეები იყო დარგული, ქუჩების განაპირა ზოლში კი 3 მეტრი სიგანის წყალსადინარი არხი იყო გაყვანილი. ქალაქის საერთო იერ-სახეს აგვირგვინებდა წყალსავალი გზების სისტემა, რომელიც სურსათის გადაზიდვებს უზრუნველყოფდა (Cai, 2010: 14-15).

სიანის განსაკუთრებული აყვავების ხანას წარმოადგენდა თანგის დინასტიის მმართველობის პერიოდი (618-907), რომელიც ჩინეთის ისტორიაში ოქროს ხანადაა აღიარებული. ამაში მოიაზრება ქვეყნის აღმასვლითი განვითარება როგორც პოლიტიკურ-ეკონომიკური, ისე კულტურული კუთხით. ხსენებულ პერიოდში სიანი მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მეგაპოლისს და კოსმოპოლიტურ ქალაქს წარმოადგენდა, იმავდროულად ნატიფი არქიტექტურითა და ვიზუალური დიდებულებით გამოირჩეოდა. ეს ყველაფერი ხელს უწყობდა უცხოელთ მოზღვავენას სიანში, იქ იყვნენ თავმოყრილნი სხვადასხვა სჯულისა და ეროვნების ვაჭრები, მოგზაურები, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის საუკეთესო მოღვაწეები და სწავლული-ინტელექტუალები (Benn, 2002: 151). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ თანგის პერიოდში იქცა სიანი (იმხანად მას ჩანგანი ერქვა) ქალაქმშენებლობის კლასიკურ ნიმუშად აღმოსავლეთ აზიის თითქმის მთელ რეგიონში. მაგალითად, ამის თვალსაჩინო ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ იაპონია, სადაც ჩინური არქიტექტურული სტანდარტების მიხედვით გაშენდა ისტორიული დედაქალაქები: ასუკა, ფუჯივარა, ნარა, კიოტო. თუმცა, მათ შორის არსებობდა განსხვავებაც, რაც იმაში მდგომარეობდა, რომ იაპონიაში ქალაქებს ირგვლივ კედელი არ ჰქონდათ, მხოლოდ დიდებულთა და საიმპერატორო სასახლეებს უკეთდებოდა გალავანი. ამასთანავე იაპონიაში დიდი ხნის მანძილზე სამშენებლო მასალად გამოიყენებოდა ხე და არა ქვა ან აგური, მხოლოდ საძირკვლის გასამაგრებლად იხმარებოდა ქვა. მართალია, ეს გამუდმებით ხანძარსაშის საფრთხეს ქმნიდა, მაგრამ სამაგიეროდ, მინისძვრების დროს ხის ნაგებობები ნაკლებად ზიანდებოდნენ (გელაშვილი, 2024: 117-118). მითუმეტეს,

რომ მიწისძვრების და სხვა სტიქიური მოვლენების ნაკლებობას იაპონია არ განიცდიდა.

რაც შეეხება სიანის კომპოზიციურ არქიტექტონიკას, თავდაპირველად ის დაწესებულ მკაცრ სიმეტრიულ ნორმებს ექვემდებარებოდა – ცენტრალური ღერძის გასწვრივ ჩრდილოეთიდან სამხრეთის მიმართულებით, რაც ზოგადად ჩინეთის ურბანული განვითარებისთვის იყო დამახასიათებელი. მოგვიანებით სიმეტრიულობა დაირღვა, კერძოდ, მას შემდეგ, რაც საიმპერატორო სასახლემ ადგილმდებარეობა შეიცვალა ქალაქის ჩრდილო ნაწილიდან ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით. ბუნებრივია, რომ ამას მოჰყვა სახელმწიფო დაწესებულებების, საკულტო ნაგებობების, ბაზრების, საცხოვრებელი სახლების ლოკაციის შეცვლა. ქალაქის არქიტექტურის ახალ კომპონენტს განასახიერებდნენ ბუდისტური ტაძრები და პაგოდები, რამაც თავის მხრივ, ინოვაციური ცვლილებები გამოიწვია ქალაქის იერ-სახეში. რამდენადაც თანგის დროინდელ ჩინეთში ბუდიზმი აყვავების ზენიტში იმყოფებოდა, შესაბამისად, სწორედ დედაქალაქი სიანი იქცა ბუდიზმის და ბუდისტური კულტურის ცენტრად (გელაშვილი, 2023: 86-87). ამის დასტურია, იმ პერიოდში აგებული ულამაზესი ფერადოვანი და პომპეზური ბუდისტური ტაძარ-მონასტრები, ჰაეროვანი პაგოდები და სხვა საკულტო დანიშნულების ძეგლები.

თანგის დინასტიის მმართველობის დამასრულებელ ეტაპზე, ჩინეთში მიმდინარე შიდა ომებისა და აჯანყებების ფონზე, სიანმა უაღრესად დიდი ზარალი განიცადა. ამის გამო ქვეყნის დედაქალაქი ლუოიანგში იქნა გადატანილი. ჩინეთისათვის მომდევნო უმძიმესი ხანა იყო მონღოლთა იუენის დინასტიის ბატონობის უღელქვეშ მოქცევა (1271-1368), როდესაც იმპერიის დედაქალაქად მონღოლებმა დღევანდელი პეკინი აქციეს (იმხანად მას ხანბალიკად მოიხსენიებდნენ). შესაბამისად, სიანი აღნიშნულ პერიოდში ჩრდილში იყო მოქეული. მისი აღორძინება და კვლავ აყვავება დაიწყო მონღოლთა ბატონობის დამხობისა და ჩინური დინასტიის – მინგის ხელისუფლების სათავეში მოსვლის დროიდან (1369-1644). სწორედ იმხანად დაიწყო მისი აღმშენებლობა, უპირველეს ყოვლისა, ქალაქის გალავნის რესტავრირება-განახლება მოხდა. ეს არის უნიკალური საფორტიფიკაციო ნაგებობა, რომლის სიგრძე 12 კილომეტრს აღემატება. თავისი სიმტკიცის წყალობით, კედელმა საუკუნეებს და უამრავ სხვადასხვა კატაკლიზმებს გაუძლო. შესაბამისად, ჩინეთის სხვა ქალაქების კედლებს შორის, ის ყველაზე სრულყოფილი სახითაა დღემდე შემონახული (Jiy, 2010: 60). ამიტომაცაა, რომ ის სიანის მშვენებად და ერთ-ერთ მთავარ ღირსშესანიშნოებადაა აღიარებული.

სიანიდან 40 კმ-ის დაშორებით მდებარეობს მსოფლიო მნიშვნელობის შედევერრი – ე. წ. ტერაკოტას არმია, რომელიც ჩინეთის პირველი გამაერთიანებლის, იმპერატორ ცინ შიხუანგტის (ძვ. წ. 246-210) გრანდიოზული მავზოლეუმიდან 1,5 კმ-ის დაშორებითაა განთავსებული. იმპერატორის ჩანა-

ფიქრით, მისი გარდაცვალების შემდეგ, ამ მრავალრიცხოვან არმიას მისი დაცვის ფუნქცია უნდა შეესრულებინა (Clements, 2015: 61-63). იმპერატორის სარკოფაგი მთლიანად ოქროსია, მიწისქვეშა სასახლის ინტერიერის ჭერი, სადაც აკლდამაა, ძვირფასი ქვებისგან დამზადებულ ვარსკვლავებით მოჭედო ცას განასახიერებდა, ხოლო იატაკი – ჩინეთის რელიეფური მოხაზულობის მაკეტს, რომელზეც გამოსახული იყო მთები, ხეობები, მდინარეები, ტბები და სხვ. (Cai, 2010, 54-55). აქვე შევნიშნავთ, რომ აკლდამის კომპლექსი დეტალურადაა აღწერილი დიდი ჩინელი მემატიანის სიმა ციენის (ძვ.წ. 145-86) ფუნდამენტურ ნაშრომში „ისტორიული ჩანაწერები“ (Sima Qian, 2007). ტერაკოტას არმია შემთხვევით იქნა აღმოჩენილი 1974 წელს, როდესაც გლეხები ჭის გათხრისას, მეომართა არაჩვეულებრივ ფიგურებს წააწყდნენ, რომლებსაც საღებავიც კი შემორჩენილი ჰქოდათ. ტერაკოტას არმიამ (რომელიც შეადგენდა 8100 მხედარს და ფეხოსანს, 1000 ცხენებზემხედ საბრძოლო ეტლს) მსოფლიო გააოცა არა მხოლოდ გრანდიოზული მასშტაბებით, არამედ შესრულების მაღალმხატვრული ოსტატობით. 1987 წელს მსოფლიოს მერვე საოცრებად წოდებული ცინ შიხუანგტის აკლდამის მთელი კომპლექსი იუნესკოს კულტურულ მემკვიდრეობათა ნუსხაში იქნა შეტანილი (Li, 2004: 50-51).

ახ. წ. პირველ ასწლეულში, აღმოსავლეთ ხანის იმპერიის პერიოდში (25-220), სიანის სიახლოვეს, პატარა დასახლებაში – ფამენში აიგო მსოფლიოში განთქმული გრანდიოზული ბუდისტური სატაძრო კომპლექსი ფამენი (ჩინურად ნიშნავს – კანონის კარიბჭე), რომელიც მოიცავს ტაძარს და რვა-კუთხოვან 13-სართულიან პაგოდას. მიღებული თვალსაზრისის თანახმად, ამ უკანასკნელში ინახება წმინდა რელიქვია – ბუდას თითის ძვლის ნაწილი, ამიტომაც მას „ჭეშმარიტი რელიქვიების წმინდა პაგოდა“ ეწოდა (Zi, 2012: 69). 1981 წელს სპეციალისტებმა შენიშნეს, რომ პაგოდა თანდათან ცალ მხარეს იხრებოდა, ამის გამო მთელი კომპლექსის რეკონსტრუქცია დაიწყო, რომლის დროსაც აღმოჩენილ იქნა მიწისქვეშა სასახლე საგანძურით და უამრავი ძვირფასი ნივთი: ოქროს, ვერცხლის, ნეფრიტის, ფაიფურის უნიკალური ნაკეთობები და ხელოვნების სხვა ნიმუშები. თავად სასახლე მთლიანად თეთრი მარმარილოთი და კირის ფილებით იყო მოპირკეთებული, მისი შიდა კედლები კი ულამაზესი გრავიურებით იყო გაფორმებული (Zi, 2012: 70-71). სამეცნიერო წრეებში მიღებული თვალსაზრისის თანახმად, თანგის დინასტიის მმართველობის პერიოდში ფამენის სასახლე საიმპერატორო რეზიდენციის ფუნქციას ასრულებდა.

სიანის მშვენებაა ქალაქის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილში განთავსებული, აგურით მოპირკეთებული ორი პაგოდა – ე. წ. გარეული ბატების დიდი და პატარა პაგოდები. დიდი პაგოდა (მისი სიმაღლე 64,5 მეტრია), რომელიც 7-სართულიანია, აგებულია 652 წელს. აქვე შევნიშნავთ, რომ სიანის გერბის ცენტრში სწორედ ეს პაგოდაა გამოსახული. მას აქვს შიდა კიბე, რომლის ზე-

მო ნაწილიდან ქალაქის ულამაზესი პანორამა იშლება. დიდი პაგოდის პროტოტიპია პატარა პაგოდა, რომლის სიმაღლე 43 მეტრია, ის ცოტა მოგვიანებით – 709 წელს აიგო. თითოეული მათგანი პროპორციულობით, ორიგინალური და ნატიფი არქიტექტურული სტილით გამოირჩევა, რომელთა გარემომცველ ლანდშაფტს უძველესი ხანის არტეფაქტებით მოფენილი პარკები ამშვენებს (Kuo, 2013: 15). პაგოდების დახვეწილი იერ-სახისა და მათი ისტორიულ-კულტურული მნიშვნელობის გამო, 2014 წელს ისინი შეტანილ იქნა იუნესკოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლთა ნუსხაში.

სიანის ცენტრში განთავსებული ქალაქის სიმბოლოებად აღიარებული ზარების კოშკი (იგივე -სამრეკლო) და დოლების კოშკი, რომლებიც XIV საუკუნეში აიგო. ხაზგასასმელია, რომ მათ არა მხოლოდ კულტურულ-ისტორიული, არამედ მაღალმხატვრული ღირებულება გააჩნიათ. ისინი ტრადიციულ ჩინურ სტილში არიან აგებულნი და ერთიან არქიტექტურულ ანსამბლს ქმნიან. კერძოდ, ორივე კოშკი კვადრატული ფორმის ორსართულიან ნაგებობას წარმოადგენს, გადახურულია სამიარუსიანი ფერადი ხის სახურავით, რომელსაც ზემოთ აზნექილი კიდეები აქვს, შიგნიდან და გარედან გაფორმებულია ტრადიციული ჩინური ორნამენტებითა და სიმბოლოებით (Kuo, 2013: 19). ზარების კოშკის უზარმაზარი ზარი (2,5 ტონა) ქალაქის მოსახლეობას დილის დადგომას ამცნობდა, დოლების კოშკის თავზე განთავსებული დიდი დოლით კი მოქალაქეებს დღის დასრულება ეუწყებოდა. მისი სიგნალით ადამიანები შინ დროულად უნდა დაბრუნებულიყვნენ, რადგან მოგვიანებით ღამის პატრულირება იწყებოდა და ქუჩაში დარჩენილებს შესაბამისი სესჯელი ელოდათ. თავიანთი დანიშნულებიდან გამომდინარე, ხსენებულ კოშკებს ადგილობრივმა მოსახლეობამ დილის და საღამოს კოშკები შეარქვა.

მრავალრიცხოვან ისტორიულ-კულტურულ ძეგლებთან ერთად, სიანი ცნობილი იყო როგორც კოსმოპოლიტური ქალაქი. მის ძველ ნაწილში განთავსებულია ეგზოტიკური მუსლიმური კვარტალი. ამ კონტექსტში აღსანიშნავია, რომ ჩინეთში ისლამმა გავრცელება დაიწყო არაბი, სპარსელი და თურქულენოვანი ვაჭრების მეშვეობით, რომლებმაც VIII საუკუნის შუა ხანებში ჩინეთში ჩასახლება დაიწყეს. ბუნებრივია, რომ ამას მოჰყვა მუსლიმური ყოფითი და კულტურის ელემენტების, საკულტო ლიტერატურის, დღესასწაულების გავრცელება, მეჩეთების და მინარეთების აღმშენებლობა, რომლებშიც შერწყმული იყო მუსლიმური და ჩინური არქიტექტურის მახასიათებელი ელემენტები (Lipman, 2011: 25; Cai, 2010: 95-96). ამ სტილის საკულტო ნაგებობათა შორის გამორჩეული და ყველაზე ძველია სიანის საკრებულო მეჩეთი. მის შიდა კედელზე არსებული წარწერების თანახმად, ის აგებულია 742 წელს (Law, 2008: 184). მეჩეთის არქიტექტურაში ორიგინალურადაა ერთმანეთთან მისადაგებული ადგილობრივი და მუსლიმური დიზაინის კანონიკური ნორმები. კერძოდ, მას ჩინური პაგოდის ფორმა აქვს, მის კედლებზე არსებული არაბულენოვანი წარწერები კი ჩინური იეროგლიფების

სტილშია გაფორმებული. სიანის საკრებულო მეჩეთი ამჟამადაც ფუნქციონირებს. ასე რომ, მასში რეგულარულად ტარდება ღვთისმსახურება ადგილობრივი თუ უცხოელი მუსლიმი მრევლისათვის. აქვე აღნიშვნას იმსახურებს ის რეალობა, რომ ჩინელები და მუსლიმები ძირითადად მშვიდობიანად თანაარსებობდნენ, რამდენიმე გამონაკლის შემთხვევას თუ არ ჩავთვლით. ჩინეთის სამეფო კარიც ყველანაირად ხელს უმართავდა მუსლიმებს, არც მათ რელიგიას ზღუდავდა. ამის მიზეზი უთუოდ ის იყო, რომ მუსლიმებს თავიანთი საქმიანობით დიდი წვლილი შეჰქონდათ ქვეყნის სავაჭრო-ეკონომიკურ სფეროში, საიდანაც ხელისუფლება დიდ მოგებას ღებულობდა. გასათვალისწინებელია ასევე, რომ ჩინეთში ჩასული მუსლიმები ძირითადად ვაჭრები იყვნენ და არა სასულიერო პირები. აქედან გამომდინარე, ისინი ნაკლებად ან სულაც არ ეწეოდნენ რელიგიურ პროპაგანდას, რაც მთვრობის ინტერესებს ესადაგებოდა.

საინტერესოა, რომ სიანში ადრეული ხანიდან არსებობდა ასევე ნესტორიანელ ქრისტიანთა თემი. ამის შესახებ ინფორმაციას გვანდის 781 წელს ქალაქში აღმართული სვეტი, რომელიც აღმოჩენილ იქნა 1625 წელს კათოლიკე მისიონერების მიერ. სვეტზე არსებული წარწერების თანახმად, 635 წელს სირიელი ნესტორიანელი მისიონერები, ეპისკოპოს ალოპენის მეთაურობით, სპარსეთიდან (სადაც ისინი დევნას განიცდიდნენ) სიანში ჩასულან. ჩინეთის იმპერატორისგან მათ მალევე ნებართვა მოიპოვეს, რომ დედაქალაქში ნესტორიანული ტაძარი აეგოთ და ექადაგათ, ასევე შეთავაზება მიიღეს ჩინურად ეთარგმნათ ქრისტიანული წმინდა ტექსტები საიმპერატორო ბიბლიოთეკისათვის (Baum, 2003: 47; Cai, 2010: 104). სვეტზე დატანებული წარწერა ბილინგვურია – მისი ერთი ნაწილი ჩინურ ენაზეა შესრულებული, მეორე ნაწილი კი – სირიულ ენაზე, რომელიც შეიცავს ინფორმაციას აღმოსავლეთის ასირიული ეკლესიის სამისიონერო მოღვაწეობის წარმატებების შესახებ თანგის პერიოდის ჩინეთში. სვეტის წვერზე ქრისტიანული ჯვარია აღმართული, რომელზეც დრაკონია შემოხვეული. აქვე შევნიშნავთ, რომ ნესტორიანელებმა დიდ წარმატებებს მიაღწიეს ჩინეთის საიმპერატორო კარზე. შესაბამისად, მათი რელიგიური მოძღვრება IX საუკუნის შუა ხანებამდე თავისუფლად ფუნქციონირებდა ჩინეთში. 845 წლის სამთავრობო ედიქტის თანახმად კი, ყველა უცხოური ტაძარი უნდა დახურულიყო. ცხადია, ამის გამო ნესტორიანელობამ, ბუდიზმმა და სხვა გარედან შეღწეულმა რელიგიურმა მოძღვრებებმა დიდი დარტყმა მიიღეს. მათი კვლავ აღორძინება ჩინეთში მონღოლთა მმართველობის პერიოდში (1271-1368) დაიწყო, რომლებიც რელიგიური ტოლერანტობით გამოირჩეოდნენ (Bays, 2011: 33-34).

სიანზე საუბრისას, გვერდს ვერ ავუვლით მისგან აღმოსავლეთით, 25 კმ-ის დაშორებით არსებულ სამკურნალო ცხელი წყლების განთქმულ თერმულ წყაროს, რომელიც დაახლოებით 3 ათასი წლის წინ იქნა აღმოჩენილი ლიშანის მთის ძირში. თანგის დინასტიის მმართველობის პერიოდში იქ

თვდაპირველად საიმპერატორო სასახლე იყო, მოგვიანებით კი იმ ტერიტორიაზე საკურორტო ზონა გაშენდა. იქაური წყლის შემადგენლობაში ისეთი მინერალური და ორგანული ნივთიერებები შედის (რკინა, ცინკი, მარგანეცი, ფტორი, სპილენძი და სხვ.), რომლებიც სხვადასხვა ავადმყოფობის სამკურნალოდ გამოიყენება. სულ ტერიტორიაზე ასზე მეტი აუზია, თითოეული მათგანი ორიგინალური დიზაინით და ინდივიდუალური გაფორმებით გამოირჩევა (Long, 2009: 189; Jly, 2010: 61). განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ლოტუსის ყვავილის ფორმის აუზი, რომელიც მხოლოდ იმპერატორებისთვის იყო განკუთვნილი. სიანის ერთ-ერთ საინტერესო ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს ასევე ქალაქის კედლის სამხრეთის კარიბჭესთან არსებული ე. წ. „ქვის სვეტების ტყე“, რომელსაც 1078 წელს ჩაეყარა საფუძველი. საუკუნეთა მანძილზე ეს საოცარი ტყე ეტაპობრივად ივსებოდა ისტორიული მნიშვნელობის მემორიალური სვეტებით. დღესდღეობით მათი რაოდენობა სამი ათასს აჭარბებს, რომლებზეც დაფიქსირებულია გამოჩენილ საზოგადო და პოლიტიკურ მოღვაწეთა ფრთიანი გამონათქვამები, ამონარიდები წმინდა ტექსტებიდან და ძველი ჩინური კლასიკური ლიტერატურიდან, ასევე მითითებულია სხვადასხვა ისტორიული მოვლენების და ფაქტების ქრონოლოგიები და ა.შ. ზემოთ აღნუსხული სიანის კულტურულ-ისტორიული ძეგლების გარდა, სიანში არაერთი ისტორიული, ხელოვნების, არქეოლოგიური, მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი, ასევე უამრავი სხვა ღირსშესანიშნაობაა, რომლებიც უკვე ახალ და უახლეს პერიოდშია შექმნილი.

დასკვნები

ამრიგად, რამდენადაც ჩინეთის ცივილიზაცია ათასწლეულების წინ ჩაისახა, შესაბამისად, მისი ქალაქების ისტორია და საქალაქო კულტურაც შორეულ წარსულში იღებს სათავეს. მათგან ყველა პარამეტრებით გამორჩეულია უძველესი ქალაქი სიანი, რომელსაც წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება. მართალია, ნაშრომში განხილულია სიანის მრავალრიცხოვანი კულტურულ-ისტორიული ძეგლების მხოლოდ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ნაწილი, თუმცა, ვფიქრობთ, წარმოდგენილი მასალაც ცალსახად მოწმობს, რომ ის მართლაც შეიძლება ჩინური ცივილიზაციის აკვნად იყოს მიჩნეული, რომელიც ქვეყნის სხვა ქალაქებს შორის, დღესაც პირველობას ინარჩუნებს თავისი მდიდარი კულტურული მემკვიდრეობით, უნიკალური არქიტექტურული ძეგლებითა და არქეოლოგიური აღმოჩენებით, ასევე დრამატული მოვლენებით აღსავსე მისი ისტორიით. მიუხედავად იმისა, რომ სიანს დიდი ხანია დაკარგული აქვს ქვეყნის დედაქალაქის სტატუსი, დღესდღეობით ის მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ტურისტულ ცენტრს და დიდი ინტერესის ობიექტს წარმოადგენს, რომელიც ფაქტობრივად, ქალაქ-მუზეუმს და მსოფლიო მნიშვნელობის ცივილიზაციური შედეგების სავანეს განასახიე-

რებს, სადაც ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Baum, W. Winkler, D. (2003). The Church of the East, A Concise History, London – New York: published by “Routledge Curzon”.
2. Bays, D. H. (2012). A New History of Christianity in China, USA – New Jersey: “Wiley Blackwell”.
3. Benn, Ch. (2002). China’s Golden Age: Everyday Life in the Tang Dynasty, New York: “Oxford University Press”.
4. Gelashvili, n. (2023). Chinets istoriuli dedakalagebi, tbilisi: gamomtsemloba “okros satsmisi”. (გელაშვილი, ნ. (2023). ჩინეთის ისტორიული დედაქალაქები, თბილისი: გამომცემლობა „ოქროს საწმისი“).
5. Gelashvili, n. (2024). Iaponuri kulturis istoriuli realiebi, tbilisi: gamomtsemloba “universali”. (გელაშვილი, ნ. (2024). იაპონური კულტურის ისტორიული რეალიები, თბილისი: გამომცემლობა „უნივერსალი“).
6. Zi, Yan (2012). Chinese Red: Famous Temples in China, Beijing: “ Huangshan Publishing House”.
7. Cai, Yanxin. (2010). Chinese Architecture: Palaces, Gardens, Temples and Dwellings, Beijing: “China International Press”.
8. Clements, J. (2015). The First Emperor of China. London: Publisher”Albert Bridge Books”.
9. Kuo, Cheng. (2013). Historical and Famous Cities in China. Beijing: “China International Press”.
10. Law, Eugene. (2008). Intercontinental Best of China, Beijing: “China International Press”.
11. Li, Li. (2004). Chinas Cultural Relics, Beijing: “China International Press”.
12. Lipman, J. N.(2011). Familiar Strangers: A History of Muslims in Northwest China, Publisher:”University of Washington Press”.
13. Long, Lu. (2009). History of Seven Ancient Capital Cities, Sydney: “CPG-International”.
14. Lu, si. (2010). Si’an: pamyat o drevnosti. Kitai, №1 (51), pekin, c. 58-61. (Ль, Си. (2010). Сиань: память о древности. Китай. №1(51), Пекин. с. 58-61).
15. Sima, Qian. (2007). The First Emperor: Selections from the Historical Records. Translated by Raymond Dauson, “Oxford University Press”.

მერაბ დათუაშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
აკადემიური დოქტორი
საქართველო, ქუთაისი

უარაიწილი ეთნოსის თვითმყოფადობის აღმანახი საქართველიში

აბსტრაქტი ნაშრომში ნაჩვენები კვლევის მიზანსა და სამეცნიერო სიახლეს საქართველოში მცხოვრები ეთნიკური, რელიგიური და ნაციონალური უმცირესობების მიგრაციის მიზეზებისა და პროცესების, ცხოვრების წესის, ტრადიციული სამოსისა და აღკაზმულობის შესწავლა წარმოადგენს. სტატიაში მოყვანილი კვლევის შედეგები უშალოდ ასახავს უკრაინული ეთნოსის ყოფიერების ელემენტებს საქართველოში.

საქართველოში მცხოვრები უკრაინული ეთნოსის ტრადიციულ სამოსში (უკრ. *українське національне вбрання*) სრულფასოვნადაა გადმოცემული ხალხის ისტორიული ბედ-ილბალი, კულტურა, ტრადიციები და ეთნოსის თვითმყოფადობის შესწავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი, ისტორიულ წყაროს წარმოადგენს.

ეთნოუმცირესობების მატერიალური კულტურის ნებისმიერი ელემენტის, მათ შორის ტრადიციული სამოსის შენარჩუნებისა და მომავალი თაობებისათვის გადაცემის პროცესები ნებისმიერი ცივილიზებული სახელმწიფოს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მოვალეობას წარმოადგენს. გამონაკლისს ამ თვალსაზრისით არც საქართველო წარმოადგენს [1]. შესაბამისად, უკრაინული ეთნოსის ტრადიციული სამოსის შესახებ კვლევის შედეგად მოპოვებული ინფორმაცია მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს ამ ხალხის კულტურული ნიშის შესახებ საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებასა და პოპულარიზაციას.

საკვანძო სიტყვები: ეთნიკური უმცირესობები; უკრაინელები; კულტურული მემკვიდრეობა; ტრადიციული სამოსი.

შესავალი: უკრაინელები (უკრაინ. – *Українці*, ქართ. – *ukraïnelebi*) საქართველოს ტერიტორიაზე მცირე რაოდენობით პირველად მე-18 საუკუნის მეორე ნახევარში დასახლდნენ, როდესაც რუსეთის იმპერატორმა ეკატერინე II-მ დაუმორჩილებლობის გამო დაშალა „ზაპოროჟიე სეჩი“, რის შედეგადაც ბევრი კაზაკი იძულებული გახდა იმპერიის სამხრეთი ტერიტორიებისკენ გაქცეულიყო [2].

მე-19 საუკუნის დამდეგს საქართველოში რუსული სამხედრო ნაწილები ჩამოსახლეს, მათ შორის იყვნენ უკრაინელებიც [3]. მათ ძირითადად აღმოსავლეთ საქართველოში დააფუძნეს სოფლები, თუმცა, ხანმოკლე პერიოდით. უკრაინელების საქართველოში დასახლებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა შავ ზღვაზე ნაოსნობის განვითარებამ, ახალი პორტების, რკინიგზისა და კურორტების მშენებლობამ, რაც უკრაინელებს დასაქმების შესაძლებლობას აძლევდა.

მიგრაციის პროცესები საკმაოდ სპორადული იყო XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. მხოლოდ 1860-იან წლებში დაიწყო მიგრაციის მასიური ნაკადი საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ძირითადად სამხრეთ კავკასიაში მიმდინარე მიწის რეფორმებისა და ურბანიზაციის გამო [4;5].

ნებისმიერი ეთნოსის ტრადიციულ სამოსი ნაციონალური თვითშეგნების, ესთეტიური იდეალების, ღირებულებებისა და მისწრაფებების ანარეკლს წარმოადგენს. გამონაკლისს არც უკრაინული ეთნოსი წარმოადგენს. უკრაინული ტრადიციული სამოსი [6], თავისი მრავალნახნაგოვანი შინაარსით, სრულფასოვნად მოიცავს სლავურ სულიერებას, მკვეთრი აღმოსავლური ფერებისადმი თაყვანისცემასა და დასავლური სამყაროს ნაზ ელეგანტურობას (სურ. 1).



სურ. 1. უკრაინელები ტრადიციულ სამოსში

კვლევის მეთოდები: სტატიაში დასახული მიზნების მისაღწევად გამოყენებულ იქნა კვლევის იტორიულ-ეთნოგრაფიული, შედარებითი, აღწერილობითი, ანალიზური, ორგანოლექტიკური და შეფასებითი მეთოდები.

შედეგები: ნაშრომში მოყვანილი კვლევის შედეგები საქართველოში მცხოვრები უკრაინული ეთნოსის თვითმყოფადობის საკითხების ეძღვნება. უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ ტრადიციულ სამოსშია (უკრ. *українське національне вбрання*) სრულფასოვნად გადმოცემული ხალხის ისტორიული ბედ-ილბალი, კულტურა, ტრადიციები და იგი ეთნოსის თვითმყოფადობის შესწავლის ერთ ერთი მნიშვნელოვან, ისტორიულ წყაროს წარმოადგენს. შესაბამისად, კვლევის შედეგები მნიშვნელოვანად შეუწყოფს ხელს უკრაინული ეთნოსის საქართველოს რეალობასთან ინტეგრაციას პროცესებს.

მსჯელობა: კონკრეტული რეგიონების მიხედვით უკრაინულ ტრადიციულ სამოსს მნიშვნელოვანი თავისებურებები გააჩნია და შეიძლება დაიყოს სქესობრივი, ასაკობრივი და სადღესასწაულო დანიშნულების მიხედვით. უკრაინელი მამაკაცისა და ქალბატონების ტრადიციული სამოსი დიდი

მრავალფეროვნებით ხასიათდება. ისინი გამოირჩევიან უბრალო ფორმებით, გამოყვანილი სილუეტით, მდიდარი ნაქარგებითა და ფერებით. უკრაინული ტრადიციული სამოსის (მამაკაცი, ქალი) ძირითად ელემენტებს წარმოადგენს ე.წ. „ვიშივანკა“, სარტყელი და თავსაბურავი. მრავლობითი ტრადიციული ორნამენტების ნაქარგობით შემკობილი ვიშივანკის შესახებ ინფორმაციას ჯერ კიდევ ანტიკურ ისტორიაში ვაწყდებით.

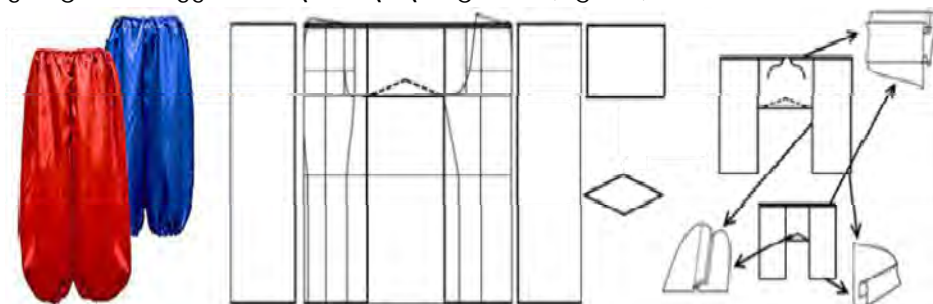
ვიშივანკაზე ძირითადად სამი ტიპის ორნამენტებია გამოსახული: გეომეტრიულ ფიგურები (წრე, ხაზები, ჯვარი); ცხოველები და მცენარეები (ხე, ყაყაჩო) და ისტორიული სიმბოლოები (სიცოცხლის სანყისი, სამყაროს შექმნა). ნაქარგობის ვიზუალი და ქსოვის ტექნოლოგია სხვადასხვა რეგიონში განსხვავებულია, თუმცა, სიმბოლური მნიშვნელობა მაინც ერთი კონტექსტისაა. ორნამენტების შეფერილობა ტანისამოსზე დამოკიდებულია გარემოცემულობაზე. ორნამენტების თეთრი შეფერილობა ძირითადად კავშირშია სადღესასწაულო განწყობასა და სიცოცხლის სანყისთან, შავი პირიქით – სიკვდილსა და მწუხარებასთან. წითელი მოასწავებს კარგ ბედს და ილბაღს, ხოლო მწვანე სიცოცხლესა და მის სანყისს.

საქართველოში მცხოვრები უკრაინული ეთნოსის ტრადიციული სამოსი ძირითადად იმეორებს შუა დნებრისპირეთში მცხოვრები უკრაინლების სამოსის ფორმებს. ზოგადი ფორმებისა და კონსტრუქციის მიხედვით ქალისა და მამაკაცის ზედა ტანსაცმელი ერთმანეთისაგან დიდად არ განსხვავდება.

გამომდინარე იქედან, რომ უკრაინის ბოლო საუკუნეების ისტორია უშუალო კავშირშია ზაპოროჟიელი კაზაკების ცხოვრების წესთან, შეიძლება ითქვას, რომ უკრაინელი მამაკაცების ტრადიციული სამოსი ზუსტად იმეორებს მათი სამოსის ელემენტებს.

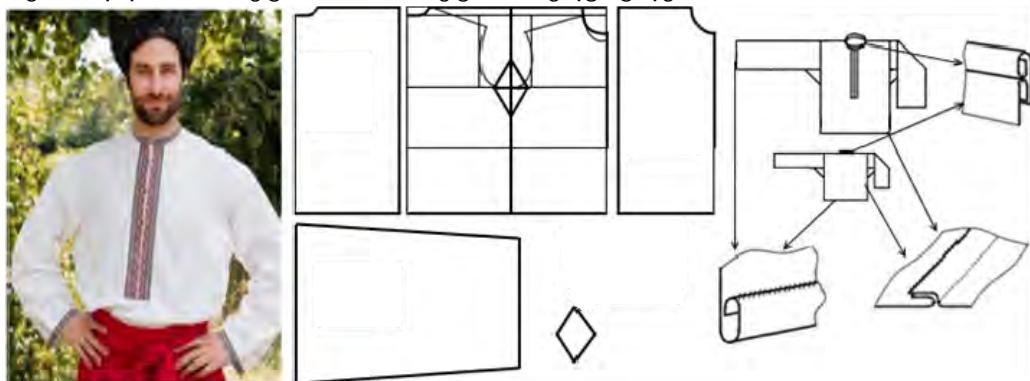
უკრაინელი მამაკაცების ტრადიციული სამოსის ძირითადი ელემენტებია: პერანგი შარვალი, წელზე შემოსაჭერი სარტყელი (კუშაკი), მსუბუქი ზედა ტანსაცმელი (სვიტკა ან ჟუბანი), ნაკვეთილი კონუსის მსგავსი, სამკუთხა ქსოვილის დეტალით დაბოლოებული ქუდი და წითელი ტყავის ჩექმები (ჩობოტი).

უკრაინელი მამაკაცის მაუდის ან თექის ტრადიციული შარვალი [7], წელის არეში მაგრდება ზონარების ან ქამრების მეშვეობით უკრაინული შაროვარები გამოირჩევიან ძალიან დიდ სიგანით (სურ. 2).



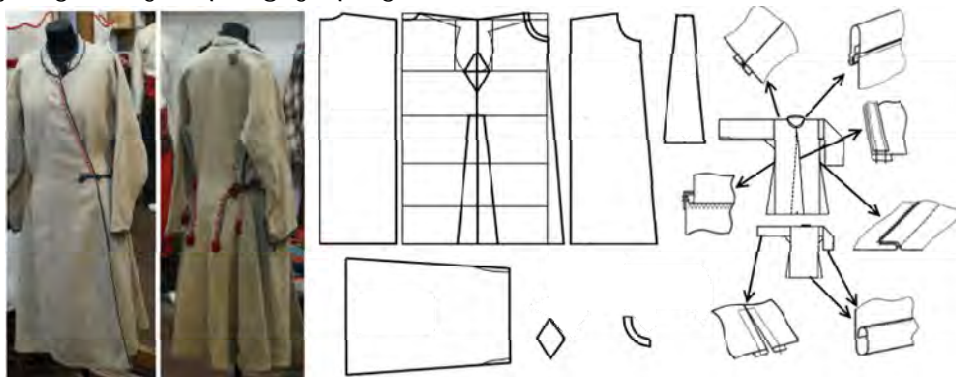
სურ. 2. უკრაინელი მამაკაცის ტრადიციული სამოსის ელემენტი შაროვარი, მისი კონსტრუქცია და დამუშავების ტექნოლოგიური სქემა

აღმოსავლეთ სალავებისაგან განსხვავებით უკრაინელი მამაკაცების პერანგი—რუბახა [8] შაროვარშია ჩატნეული და ზოგჯერ მამაკაცის ზედა სამოსს წარმოადგენს. უსაყელო პერანგი კისრისა და ყელის უბნებში, ნაოჭახმული სახით გვევლინება. რუბახა იკვრება ყელის უბანში ღილის ან კიდევ ზონარებით (სურ. 3). უკრაინული რუბაშკების კონსტრუქციული თავისებურება ილლიაში სამკუთხა ან ოთხკუთხა შედგმულებია.



სურ. 3. უკრაინელი მამაკაცის ტრადიციული სამოსის ელემენტი პერანგი (რუბახა), მისი კონსტრუქცია და დამუშავების ტექნოლოგიური სქემა

როგორც მამაკაცის, ისე ქალებისათვის ზედა ტანსაცმელს თვითნაკეთი, სქელი მაუდის, ხალათისმაგვარი ტიპის სვიტა და ცხვრის ქურთუკი „კოჟუხი“ წარმოადგენს. სვიტა სწორი, გრძელი, სხეულზე მჭიდროდ შემოჭერილი კაფტანის ტიპის წინგახსნილი სამოსია [9], ქალებისათვის თეთრი, ხოლო მამაკაცებისათვის ნაცრისფერი ან შავი ფერის. სვიტის გულისპირი ჩაღმავებული, დამუშავებული ძალიან პატარა დგარი საყელოთი. მუხლის ხაზამდე სიგრძის (ზოგჯერ მუხლს ქვემოთ) სვიტი სწორი სილუეტის, ერთი ან ორკალთიანი ნაწარმია, შესაბნევით მარცხენა მხარეზე. სვიტს ზოგჯერ ზურგის მხარეზე ტომრისმაგვარად დანამატს უკეთებენ წვიმისა და ცივი ამინდებისგან თავის დასაცავად (სურ. 4).

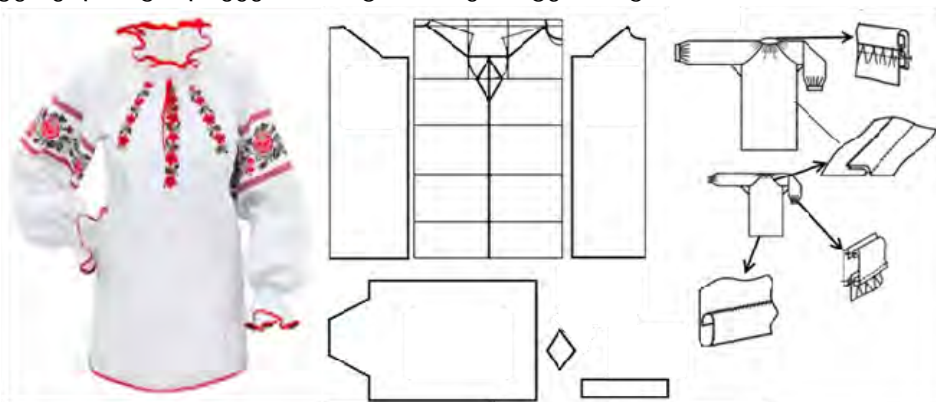


სურ. 4. უკრაინელი მამაკაცის ტრადიციული სამოსის ელემენტი სვიტა, მისი კონსტრუქცია და დამუშავების ტექნოლოგიური სქემა

უკრაინელი მამაკაცის ტრადიციულ კოსტუმში მნიშვნელოვანი ელემენტია წელზე შემოსაჭერი სარტყლები. ზოგჯერ მამაკაცები იყენებენ სხვადასხვა ელემენტებით გაფორმებულ ტყავის ქამრებს.

უკრაინელი ქალის ტრადიციული კოსტუმში შედგება პერანგისაგან, ქვედა კაბისაგან, წინსაფრისაგან, სარტყელისაგან, მოქარგული ჟაკეტისაგან, ყვავილოვანი, ლენტებით გაფორმებული თავსაბურავისაგან და ნითელი ჩექმებისაგან.

სამოსის ძირითად შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს მამაკაცის პერანგზე გრძელი შიგა, უხეში მასალის პერანგი და გარე პერანგი უკრაინელი ქალბატონების გამოსასვლელ და სადღესასწაულო სამოსს წარმოადგენს გადაუჭრელი, მუხლს ქვემოთ სიგრძის პერანგები (სურ. 5).



სურ. 5. უკრაინელი ქალის ტრადიციული სამოსის ელემენტი პერანგი – კოშულია, მისი კონსტრუქცია და დამუშავების ტექნოლოგიური სქემა

სათავიანი სამოსის – პონევას ტარება გათხოვილი ქალბატონების პრე-როგატივას წარმოადგენს. პონევა უკრაინული სამოსის მნიშვნელოვანი ელემენტია, იგი სიგრძით მუხლს ქვემოთაა, ფარავს სხეულის უკანა ნაწილს და იკვრება წელის ხაზზე ზონარებით (სურ. 6 ა).

არსებობს პონევას სამი სხვადასხვა ვარიანტი [10]: ყოველდღიური, ნახატების გარეშე დერგა, სადღესასწაულო მოქარგული და დიდი უჯრებიანი ნახაზებით. რადგან დერგა ყოველდღიურ სამოსს წარმოადგენს მას კერავენ ძირითადად შავი ქსოვილისაგან და არაფრით არ აფორმებენ. სიგრძით მიახლოებით 60–70 სანტიმეტრისაა, სამაგიეროდ განში ქსოვილის სიგანე 3 მეტრამდე აღწევს, მთლიანად ფარავს კორპუსის უკანა ნაწილს და ზონარზე ნაოჭებასხმული ფიქსირდება წელის ხაზზე.

პლახტა პერანგის გარშემო შემოხვეულ, კუსტარული მეთოდებით, ოჯახში დამზადებულ სქელ, ზოლებიან, ან უჯრებიან 3–4 მეტრი სიგრძის ოთკუთხა ქსოვილს წარმოადგენს [10]. იგი ნაკერების გარეშე დამზადებული ნაწარმია და ტანის ნაწილზე შემოხვეულ მდგომარეობაში ქვედა კაბის როლს ასრულებს (სურ. 6–ბ). პლახტისა და პონევას ზემოდან განთავსებულია ნაქარგებით შემკობილი სათავიანი წინსაფარი [11] – ფართუკი (სურ. 6–გ).



სურ.6. ქალის ტრადიციული სამოსის ელემენტი პონევა, პლახტა და წინსაფარი –ფართუკი.

უკრაინულ ეთნიკურ კოსტუმში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს წალზე შემოსაჭერ სარტყელს, რომელსაც მამაკაცებიც და ქალებიც წალის ხაზზე სამოსის შემოსაჭერად იყენებენ. პრაქტიკული დანიშნულების გარდა, სარტყლებს ბოროტი ძალებისა და არაკეთილად განწყობილი ადამიანებისგან თავდაცვის ფუნქციონალური დანიშნულებაც გააჩნდა. ბოლოებში ბახრამით შემკობილ, დაახლოებით 4 მეტრის მკვეთრი ფერის სასარტყელე ქსოვილი წელის გარშემო რამდენჯერმეა შემოხვეული (სურ. 7).

პერანგის ზემოდან გათხობილი უკრაინელი ქალბატონები მოიხმარდნენ უსახელო, წელის (ან თეძის ხაზამდე) სიგრძის სარჩულიან ჟილეტისმაგვარ სამოსს ჯუპანს [12] (სურ. 8).

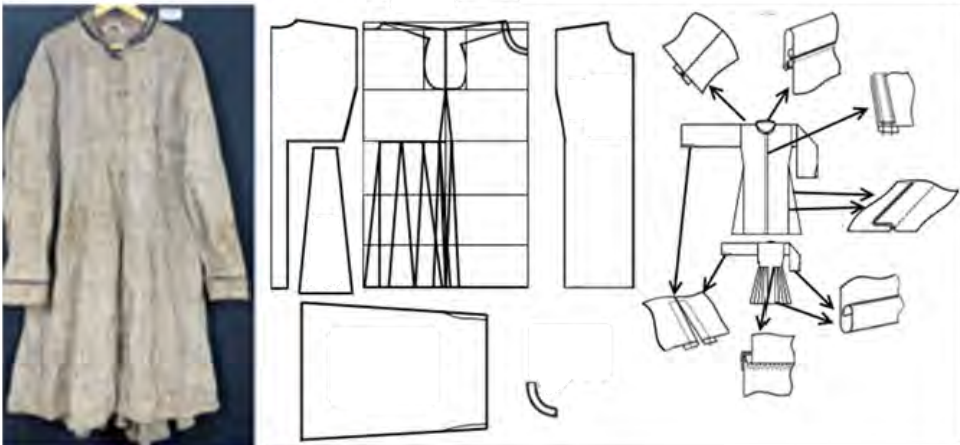
უკრაინელი ქალბატონების ხალათისმაგვარ თბილ სამოსს კობენიაკი, კირეია, სირიაკი [13] და სვიტა წარმოადგენს



სურ. 7. ქალის ტრადიციული სამოსის ელემენტი უსახელო – ჯუპანი და სარტყელი – კრომკა.

სირიაკი პერანგის ზემოდან ჩასაცმელი ზედა ტანსაცმელია, როგორც ქალებისათვის, ისე მამაკაცებისთვის. თეთრი (ნაცრისფერი) ფერის, სქელი მაუდის მასალისაგან დამზადებული სვიტა სირიაკის ზემოდან მოიხმარება. მისი ზურგის მხარეზე მიკერებულ კაპიშონის მსგავს დეტალს ტომრის ფორ-

მა აქვს, თვალების ადგილზე ღიობებით და ცუდი ამინდებისთვისაა გათვალისწინებული (სურ. 8).



სურ. 8. უკრაინელი ქალის ტრადიციული სამოსის ელემენტები სირიაკი და სვიტა, მისი კონსტრუქცია და დამუშავების ტექნოლოგიური სქემა

კობენიაკი ღარიბი მოსახლეობის, ზამთრის სეზონის ზედა სამოსს წარმოადგენს, ნაცრისფერია და ყველაზე ცუდი ხარისხის, უხეში მაუდის ქსოვილისგან იკერება.

უკრაინელების ტრადიციული ზედა სამოსის კონსტრუქცია სოლისებურია: წვერით წელის ხაზისკენ, სოლისებური ფორმის შედგმულები ჩაკერებულია წელის ხაზს ქვემოთ უკანა მხარეს ან კიდევე გვერდებში. ზედა სამოსის ყველა ნიმუში იკვრება წინა ცენტრალურ ხაზზე და შესაკრავის კონტური გაფორმებულია სხვადასხვა ფერის ზონარებით.

სირიაკი და სვიტა შეიძლება იყოს პარტარა დგარი საყელოებით. სირიაკი 3–4 შედმულითა და ნაოჭებით გვერდის ხაზზე, გაჭრილი სარქველიანი ჯიბით.

დღესასწაულებზე ქალები ატარებდნენ ვიშივანკის შესაბამისი კაშკაშა ფერის თავსაბურავებს, ხოლო ჩვეულებრივ დღეებში მოკრძალებულ ფერებს აძლევდნენ უპირატესობას. რადგან გათხოვილი ქალებისათვის ნაწნავის გაკეთება არ შეძლებოდა, ქალბატონები ხშირად იყენებდნენ თავზე დასახურებელ მკვრივი ფორმის სარტყელს, რომელშიც ამოაქსოვდნენ თმებს, ზემოდან თმების ფიქსაციისათვის იხურავენ ჯერ თხელ (უკრ: очиток), შემდეგ კი ლამაზ ფერადოვან თავსაფარს.

ახალგაზრდა გოგონებისათვის თმის დამალვა საჭირო არ არის, შესაბამისად, სადღესასწაულო თავსაბურავს ადგილობრივი ბუნების წიალიდან მოპოვებული კაშკაშა ფერის ყვავილებისგან დაწნული თაიგული წარმოადგენს (სურ. 9).

ზაფხულობით გოგონები და ქალბატონები ფეხშიშველ მდგომარეობას ანიჭებდნენ უპირატესობას. ცივი სეზონს დადგომისას, ან დღესასწაულებ-

ზე იცმევდნენ ტყავის ჩექმებს – ჩობოტებს (უკრ: чоботи). ჩობოტები საკმაოდ ძვირადღირებულ სიამოვნებას წარმოადგენდა და შესაბამისად, მისი ვინმესადმი ჩუქება დიდ პატივად ითვლებოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ უკრაინელ ქალბატონებს დღესასწაულებისა და ეკლესიაში ვიზიტისათვის დიდი რაოდენობის სამკაული გააჩნდათ, ჩვეულებრივ დღეებში მას არ ატარებდნენ [14]. სამკაულებს შორის დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მარჯნის ბუსები (სურ. 9).



სურ. 9. უკრაინელი გოგნების ტრადიციული თავსაბურავი ყვავილების თაიგული და სამკაულები

ამრიგად, უკრაინული ეთნოსის ტრადიციული კოსტუმის ანალიზმა აჩვენა ფორმების, კონსტრუქციისა და ტექნოლოგიური დამუშავების მთელი რიგი თავისებურებები. კოსტუმის ელემენტების სილუეტური ფორმები აშკარა სწორკუთხოვანი ან ქვედა ბოლოსკენ ოდნავ გაფართოებული, ტრაპეციული ფორმისაა. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ კონსტრუქციული თვალსაზრისით ქალისა და მამაკაცის სამოსის ელემენტები თითქმის ერთგვაროვანია.

დღესდღეობით უკრაინელი ქალისა და მამაკაცის ტრადიციულმა სამოსმა—ვიზივანკებმა დაკარგა ყოველდღიური მოხმარების დანიშნულება, მაგრამ მას არ დაუკარგავს მასში ჩადებული ღრმა საკრალური შინაარსი. სარიტუალო ან სადღესასწაულო დანიშნულების ტრადიციული სამოსი რჩება უკრაინული ეთნოსის მატერიალური კულტურის მნიშვნელოვან ელემენტად და სწორედ ამით განისაზღვრება მოსისადმი სათუთი დამოკიდებულება მათ შორის საქართველოშიდაც.

უკრაინელი ხალხის ტრადიციებისადმი მხარდაჭერის, შენარჩუნებისა და მომავალი თაობებისათვის გადაცემის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თბილისში დაარსებულმა „უკრაინულმა სახლმა“. „უკრაინული სახლი“ ქართველი და უკრაინელი ხალხის ერთიანობისა და თანამშრომლობის სიმბოლოს წარმოადგენს და მისი მრავალფუნქციური საოფისე და

სათემო სივრცე ხელს უწყობს უკრაინის მოქალაქეთა ინტეგრაციას ქვეყნის რეალობასთან.

ავტორთა ჯგუფი მადლობას უხდის ქალბატონ ვალენტინა მარჯანიშვილს, საქართველოში ქართულ-უკრაინული პლატფორმის–„უკრაინული სახლის“ ხელმძღვანელს, კვლევის პროცესში განეული დახმარებისათვის.

კვლევითი სამუშაო განხორციელდა პროექტის – „საქართველოში ეთნიკური, ეროვნული და რელიგიური უმცირესობების ტრადიციული სამოსის ფორმირების ფაქტორებისა და დაგეგმარების თავისებურებების კვლევა“ ფარგლებში, შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით (გრანტი (FR -22-2598).

გამოყენებული ლიტერატურა

1. საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025, ხელმისაწვდომია საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის ოფიციალურ ვებ გვერდზე <https://mes.gov.ge/publicInfo/wp-content/uploads/2013>.
2. Lang, David Marshall: The Last Years of the Georgian Monarchy 1658-1832. Columbia University Press: New York, 1957, pp. 184-186.
3. Mostashari, Firouzeh: On the religious Frontier, Tsarist Russia and Islam in the Caucasus. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2006, p. 44.
4. Motashari, On the Religious Frontier, p. 44.
5. Артур Цуциев, Атлас Этнополитической Истории Кавказа (1774-2004). Издательство Европа: Москва, 2006, p. 29.
6. <https://moda.hrest.info/2011/10/ukrainskij-nacionalnyj-kostyum/>.
7. Густав-Теодор Паули, 1857.
8. <https://hotel-podgore.com.ua/ru/ukrayinskii-nacionalnii-odyag-xarakterni-risi-ta-riznovidi>.
9. <https://honchar.org.ua/collections/detail/2928>.
10. <https://ru.pinterest.com/pin/372954412871596594/>.
11. <https://prom.ua/p1303950918-ukrainskij-natsionalnyj-zhenskij.html>.
12. <https://folk-style.com.ua/p1995808539-etnicheskij-ukrainskij-zhenskij.html>
13. Беловинский Л. В. Свитка // Иллюстрированный энциклопедический историко-бытовой словарь русского народа. XVIII – начало XIX в. / под ред. Н. Ерёминной. – М.: Эксмо, 2007. – С. 604. – 784 с. – 5000 экз. – ISBN 978-5-699-24458-4.
14. <https://etnoxata.com.ua/ru/statti-ru/ru-traditsiji/ru-traditsionnaja-odezhda-ukrainok/>.

ირმა დოლიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის
დირიჟორი ჯანელიძის სახელობის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის
მთავარი მეცნიერ-თანამშრომელი
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

სათეატრო არქიტექტურა XX საუკუნის 30-იანი წლების საქართველოში ქუთაისის თეატრის შენობის თავდაპირველი პროექტი

საკვანძო სიტყვები: თეატრის შენობა; ქუთაისის თეატრი; შალვა თავაძე; საბჭოთა არქიტექტურა; XX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურა.

ევროპული სათეატრო არქიტექტურის ისტორია საქართველოში XIX საუკუნის შუა ხანებიდან ვრცელდება და განვითარებისა და გავრცელების საინტერესო და მრავალფეროვან სურათს აჩვენებს. პირველი იარუსული ტიპის დახურული სათეატრო ნაგებობები პერსპექტიული სცენა-კოლოფით და იარუსული დარბაზით საქართველოს დედაქალაქში აშენდა. ევროპაში შექმნილი სათეატრო არქიტექტურის თითქმის დღემდე უცვლელი ეს კომპოზიცია სწორედ XIX საუკუნის განმავლობაში ყალიბდებოდა და XX საუკუნის დასაწყისისთვის დასრულებული სახე მიიღო.

საქართველო თეატრალური ტრადიციებით მდიდარი ქვეყანაა. სანახაობრივი კულტურის ისტორიის საწყისები ჯერ კიდევ უძველესი პერიოდიდან იღებს სათავეს და ეპოქათა შესაბამისად ტრანსფორმირდება (ანტიკური, შუა საუკუნეების, ახალი და უახლესი პერიოდები).

ჩვენი კვლევის საგანია XX საუკუნის 30-იანი წლების სათეატრო არქიტექტურა. რატომ ეს პერიოდი? რითია ის აღსანიშნავი? XX საუკუნე ხომ ქართული თეატრისა და სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში გამორჩეული პერიოდია. პროფესიული თეატრები ფუნქციონირებს ქვეყნის თითქმის ყველა დიდ ქალაქში და სწორედ ამ საუკუნეში იგება ათეულობით სათეატრო ნაგებობა, რომელიც დღემდე მოქმედია. ყველა მათგანი იარუსული ტიპის დახურული სათეატრო ნაგებობაა პერსპექტიული სცენა-კოლოფით. ამ ტიპის სათეატრო შენობათა არქიტექტურის ისტორია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, XIX საუკუნიდან იღებს სათავეს. მაგრამ ვინ არიან ის არქიტექტორები ან როგორია ის სათეატრო ნაგებობები, რომლებმაც ერთგვარი საფუძველი შექმნეს XX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის განვითარებისთვის საქართველოში? მნიშვნელოანია, აღინიშნოს, რომ XIX საუკუნეში „სათეატრო შენობების დაპროექტებასა და მშენებლობაზე საქართველოში მონეული ევროპელი არქიტექტორები (ასევე, საქართველოში მცხოვრები ევროპელები) მუშაობდნენ. ისინი რუსეთის იმპერიის სხვადასხვა ქალაქში მოღვაწეობდნენ, მათ შორის თბილისშიც. სათეატრო შენობებად დაპროექტებულ-

აგებული თეატრებია: ტფილისის თეატრი ე.წ. ქარვასლის თეატრი (1847-1851), არქ. ჯ. სკუდიერი; ტფილისის საზაფხულო თეატრი (1869-1870), არქ. ა. ზალცმანი; სახაზინო (ოპერის) თეატრი (1880-1896), არქ. ვ. შრეტერი; „არტისტული საზოგადოების“ თეატრი (1898-1901), არქ.: ა. შიმკევიჩი, კ. ტატიშჩევი; კ. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლი (1901-1909), არქ. ს. კრიჩინსკი. სათეატრო სივრცეებად გადაკეთებული შენობები იყო: მანეჟის თეატრი (1845), არქ. ი. ივანოვი; სათავადაზნაურო საადგილმამულო ბანკის თეატრი – არქ. ა. ფონ სკოიანი (1878), არქ. პ. შტერნი (1887-1888), ქრ. ტერ სარქისოვი (სატუნცი) (1906-1908).“ ბორჯომის საზაფხულო თეატრი (1895), სოფელ ქვემო მაჩხაანის თეატრი (1897) და სხვ.“ (დოლიძე, 2020: 8).

როგორც ვხედავთ, მხოლოდ თბილისში XIX საუკუნის II ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში, შვიდი სათეატრო შენობაა. თეატრები შენდება საქართველოს სხვადასხვა ქალაქსა და სოფელშიც კი. ამდენად, ისტორიის ახალ პერიოდს, XX საუკუნეს, საქართველო სათეატრო ცხოვრების არა მხოლოდ მდიდარი საუკუნოვანი ტრადიციით, არამედ სათეატრო არქიტექტურის მნიშვნელოვანი გამოცდილებითაც შეხვდა.

1921 წელს საქართველოს დამოუკიდებელმა რესპუბლიკამ შეწყვიტა არსებობა. ბოლშევიკური რუსეთის მიერ ოკუპირებული ქვეყანა საბჭოთა კავშირის თხუთმეტი რესპუბლიკიდან ერთ-ერთია. საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირად (სსრკ) სახელდებული უზარმაზრი სახელმწიფო გაერთიანება მკაცრად ცენტრალიზებული მმართველობის სისტემით, სოციალისტურ-კომუნისტური იდეოლოგიით, ახალი პოლიტიკური და ეკონომიკური სტრუქტურებით, საბჭოთა ადამიანის შექმნის იდეა-კონცეფციით და, რა თქმა უნდა, სრულიად იდეოლოგიზირებული ხედვით ხელოვნებასა და არქიტექტურაზე. „სოციალისტური რეალიზმი“, რომელიც თანდათან წამყვან პოზიციებს იკავებს და საბჭოთა ხელოვნების ერთადერთ ოფიციალურ მიმართულებად ყალიბდება. ცხადია, ეს ყველაფერი ერთბაშად არ მომხადარა და იმ მნიშვნელოვანი პოლიტიკურ-ეკონომიკური პროცესების თანმდევი იყო, რომელიც 1920-იანი წლებიდან მოყოლებული სულ უფრო ფართო მასშტაბსა და გავლენას იძენდა.

საბჭოთა კავშირში და, მათ შორის საქართველოში, სწრაფი ტემპით მიმდინარეობს ინდუსტრიალიზაციის პროცესი, სხვადასხვა მიმართულების მასშტაბური მშენებლობები. მრავალფეროვანია თავად არქიტექტურის თემატიკაც. საცხოვრებელი, კომუნალური, სამეურნეო და სხვა ტიპის კომპლექსებთან ერთად შენდება სახალხო კლუბები, კულტურის სასახლეები, სათეატრო შენობები, კინოთეატრები და სხვ. XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის ეკლექტიკური სტილის საპირისპიროდ, „ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების პირველ ეტაპზე ორი მიმართულება გამოიწვევდა. ეს იყო, ერთი მხრივ, ცდა თანამედროვე ხუროთმოძღვრებაში ეროვნული არქიტექტურული ფორმების გამოვლენისა, ან როგორც მაშინ

ამბობდნენ, „ქართული სტილის“ შექმნისა, ხოლო მეორე მხრივ – რაციონალიზმისა და კონსტრუქტივისტული არქიტექტურის პრინციპების შეთავსება“ (ჯანბერიძე, 1971: 99-100).

XX საუკუნის პირველ წლებში დასრულდა კ.. ზუბალაშვილის სახელობის საქალაქო სახალხო სახლის მშენებლობა თბილისში, 1901 წელს „არტისტული საზოგადოების“ თეატრის, სარეკონსტრუქციო სამუშაოები მიმდინარეობდა საბანკო თეატრში. ამდენად, XX საუკუნის დასაწყისიდან ამავე საუკუნის 30-იან წლებამდე საქართველოში სათეატრო შენობა არ აგებულა.

სწორედ 1930-იანი წლებიდან საფუძველი ეყრება ახალ პერიოდს სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში. წინა საუკუნისგან განსხვავებით, როცა სათეატრო ნაგებობები უმთავრესად თბილისში იყო თავმოყრილი ამჯერად წინა პლანზე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქი გამოდის. კერძოდ, სათეატრო შენობები იგება: ველისციხეში (1931), ზუგდიდში (1932), ჩოხატაურში (1932-33), ქუთაისში (1933-40), ოზურგეთში (1934), ხონში (1934-39), გორში (1935), ლანჩხუთში (1936), ხულოში (1937), ბათუმში (1930-იანი წლები). ყველა ეს ნაგებობა 1930-იან წლებშივე არ დასრულებულა. ზოგიერთი მათგანის მშენებლობა წლები გაგრძელდა (ქუთაისის, ბათუმის თეატრები). შესაბამისად, იცვლებოდა, კორექტირდებოდა თავდაპირველი პროექტებიც. იცვლებოდნენ არქიტექტორებიც. ამ სათეატრო ნაგებობებიდან დღეს მხოლოდ ერთეულმა შენობებმა მოაღწია მეტ-ნაკლებად თავდაპირველი სახით, მათი ნაწილი სახეცვლილია რეკონსტრუქციითა შედეგად, ზოგიერთი კი აღარც არსებობს.

მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნაც, რომ სათეატრო ნაგებობების პროექტებზე, XIX საუკუნისგან განსხვავებით, ქართველი არქიტექტორები მუშაობდნენ. ისინი თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და სამხატვრო აკადემიაში 1922 წელს გახსნილი არქიტექტურის ფაკულტეტების კურსდამთავრებულები არიან.

სათეატრო არქიტექტურისადმი ასეთი ინტერესი ცხადია არ არის შემთხვევითი. 1930-იანი წლების შუა ხანებში საქართველოში რამდენიმე ათეული თეატრი ფუნქციონირებს. ასე მაგალითად, 1935 წელს ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ (№1 :60) აქვეყნებს ინფორმაციას საბჭოთა კავშირში არსებული თეატრების შესახებ, რომლის მიხედვითაც საქართველოში ამ დროისათვის 35 მოქმედი თეატრია. შთამბეჭდავია 1930-იან წლებში დაგეგმილ-დანწყებული თუ აშენებული სათეატრო შენობების რაოდენობაც. თუმცა ყველაზე მეტ ინტერესს თავად სათეატრო ნაგებობათა პროექტები იწვევს. როგორია მათი არქიტექტურული გადაწყვეტა? თავისებურებები? რა კავშირები იკვეთება წარსულთან და რა სიახლეები იჩენს თავს? არის ეს საბჭოთა პერიოდის ქართული არქიტექტურა თუ საბჭოთა არქიტექტურის ტიპური ნიმუშები საქართველოში?

1920-30-იანი წლები, ზოგადად, გრანდიოზული მასშტაბის მშენებლობების პერიოდია მთელ საბჭოთა კავშირში. გრანდიოზულია არა მხოლოდ სახელისუფლებო-ადმინისტრაციული ნაგებობები, არამედ კულტურის სასახლეები, კლუბები, 1 500-დან 2 500 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზებით (სანქტ-პეტერბურგი, ხარკოვი, მოსკოვი, ბაქო, კიევი).

1928-1933 წლებში (პირველი ხუთწლედ) ეს ახალი ტენდენცია უფრო თვალსაჩინო ხდება. ინტენსიურად მიმდინარეობს მონუმენტური თეატრების დაპროექტება და მშენებლობა. ასე მაგალითად, ერევანში არქ. ა. თუმანიანის პროექტით იგება ოპერისა და ბალეტის თეატრი მაყურებელთა ორი – დახურული (1 500 ადგილზე) და ღია (2 200-ზე) – დარბაზით. ნახევარწრიული ამფითეატრებით, რომლებიც ანტიკური სათეატრო არქიტექტურის გამოდახილია და, ამავდროულად, თანამედროვე სათეატრო ნაგებობათა მსგავსად, დამატებული აქვს აივნები, დახურული ტიპის ღრმა სცენა-კოლოფი. თეატრის შენობა ბორცვზე დგას, გაბატონებულია დიდი მოედნის სივრცეზე და მთელ ქალაქზე (მშენებლობა 1940-იან წლებში დასრულდა). ასეთივე მასშტაბურობით გამოირჩევა მინსკში 1935 წელს (არქ. ი. ლანგბარდი) აგებული თეატრი. ნახევარწრიული, 1500 მაყურებელზე გათვლილი, დარბაზით. გრანდიოზული სათეატრო შენობა ნოვოსიბირსკში (დასრულდა 1945 წელს. პროექტის ავტორები: მხატვარი მ. კურილკო და არქ. ა. გრინბერგი. მოგვიანებით პროექტი გადაშუშავდა ა. შჩუსევის სახელოსნოში). თეატრი 1900 ადგილზე იყო გათვლილი. გრანდიოზული შენობის კარგად ორგანიზებული მოცულობა გიგანტური მოედნის ცენტრშია და გაბატონებულია მთელს ანსამბლზე. გრანდიოზულია 1930 წელს როსტოვში აგებული გორკის სახელობის თეატრის შენობაც (არქ. ვ. შუკო და ბ. გელფრეიხი). შემალღებულ ადგილზე ნამომართული მონუმენტური ნაგებობა, რომლისკენაც ასევე მონუმენტური კიბეები და პანდუსები მიემართება, ნამახვილებული მოცულობების, არქიტექტურული ფორმების, მასალების კონტრასტზე იგება. 2 200 ადგილზე გათვლილი მაყურებელთა დარბაზით და 900 ადგილიანი საკონცერტო დარბაზით. 1938 წელს სათეატრო შენობა აიგო სოჭში (არქ. კ. ჩერნოპიატოვი). კლასიკური არქიტექტურის რემინისცენციებით გაჯერებული ნაგებობა მაღალ პოსტამენტზე დგას. 1000 ადგილზე გათვლილი თეატრის ეს მონუმენტური „პერიფტერი“ მთლიანად სვეტნართაა შემკული. 1930-იან წლებში დაპროექტებული სათეატრო არქიტექტურის ეს რამდენიმე ნიმუში ნათლად აჩვენებს მისწრაფებას ანტიკური და, ზოგადად, კლასიკური არქიტექტურული მოტივების გამოყენებისკენ, რაც არა მარტო დეკორში, არამედ პირველ ყოვლისა, საერთო არქიტექტურულ გადანწყვეტაში ისახება, განმასხვავებელ თავისებურებად უნდა გამოვყოთ ხაზგასმული მიდრეკილება პომპეზურობისა და გიგანტურობისკენ. სათეატრო ნაგებობების მშენებლობა მთელ საბჭოთა კავშირში მასობრივ ხასიათს იძენს. „ოცდაათი წლის განმავლობაში საბჭოთა კავშირში აშენებულია ბევრად მეტი სათეატრო შენობა, ვიდრე ერ-

თად აღებული ევროპის ქვეყნებში. თეატრების კაპიტალური ნაგებობები, 800-დან 2 500-მდე ტევადობის, აგებულია საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკათა დედაქალაქებსა და მსხვილ ქალაქებში.“ (Корнфелд. 1948: 8-16).

სწორედ ამ ფონზე უფრო მეტ ინტერესს იწვევს საქართველოში მიმდინარე პროცესები და 1930-იან წლებში დაპროექტებულ-აგებული სათეატრო ნაგებობები.

1933 წელს „სალიტერატურო გაზეთი“ (№5. (32), გვ. 4) ავრცელებს ინფორმაციას: „უკანაკნელი ორი წლის განმავლობაში ქუთაისში აშენდა 4 ახალი მუშათა კლუბი, 2 კინო თეატრი და რამდენიმე სამკითხველო მუშათა საწარმოო რაიონებში; მიუხედავად ამისა, ქალაქის წინაშე მაინც გადაუჭრელი დარჩა ერთი მთავარი საკითხი, – სახელდობრ ქალაქის ცენტრალურ თეატრის აშენების საკითხი.

ამის გამო ქუთაისის კ.პ. (ბ) საქალაქო კომიტეტის ინიციატივით ამ ორი კვირის წინეთ ჩამოყალიბდა თეატრის სააღმშენებლო კომიტეტი, რომლის პირველი სხდომა შესდგა ა.წ. 9 იანვარს, კომიტეტმა ინჟ. თუმანიშვილის მიერ წარმოდგენილი ხარჯთაღრიცხვა დაამტკიცა. ხარჯთაღრიცხვის მიხედვით თეატრის მშენებლობა დაჯდება სამი მილ. მან, პროექტის მიხედვით თეატრი დაიტევს 1 300 მაყურებელს, გარდა მთავარი დარბაზისა თეატრს ექნება საკონცერტო დარბაზი 700 მაყურებლისთვის. 1933 წლის განმავლობაში თეატრის მშენებლობაზე დაიხარჯება 600 ათასი მანეთი, მშენებლობის დამთავრების ვადაა 1935 წელი.

სააღმშენებლო კომიტეტმა აირჩია თავის პრეზიდიუმი. თეატრის მშენებლობის უფროსად დაინიშნა ინჟ. თუმანიშვილი...”

როგორც ვხედავთ ქუთაისის თეატრიც დიდი მასშტაბის შენობადაა ჩაფიქრებული. 1933 წლისთვის სათეატრო შენობის პროექტი დამუშავებულია და მზადაა განხორციელებისთვის. პროექტის ავტორი ახალგაზრდა არქიტექტორი შალვა თავაძეა, რომელმაც 1928 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია და შემდეგ, 1931 წელს, მოსკოვის უმაღლესი არქიტექტურულ-სამშენებლო ინსტიტუტი.

ქუთაისის თეატრის მშენებლობა შ. თავაძის პროექტით 1940 წლამდე გაგრძელდა, თუმცა არ დასრულებულა. დაკონსერვდა და 1945 წელს განახლდა არქიტექტორ მიხეილ შავიშვილის პროექტით, რომელმაც გაითვალისწინა თეატრის შენობის უკვე არსებული მოცულობა. მაყურებელთა დარბაზის ტევადობა 900-დან 1100-მდე გაიზარდა. ქუთაისის თეატრის მშენებლობა 1955 წელს დასრულდა. დღეს ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის შენობას საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი აქვს მინიჭებული.

ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, საქართველოშიც, 1930-იანი წლები უმძიმესი პოლიტიკური რეპრესიების, ტერორის წლებია, სწორედ ამ პერიოდზე მოდის ასეულ ათასობით უდანაშაულოდ დაპატიმრებული (საუ-

კეთესო შემთხვევაში გადასახლებული), სიკვდილმისჯილი და დახვრეტილი ადამიანი. შალვა თავაძეც (1907-1989) რეპრესირებული იყო, თუმცა ის არ დაუხვრეტიათ. 1941 – 1955 წლები სრულიად ამოვარდნილია არქიტექტორის ბიოგრაფიიდან. ეს პერიოდი ქუთაისის თეატრის მშენებლობის შეჩერებასაც ემთხვევა.

ქუთაისის სათეატრო შენობის თავდაპირველ ჩანაფიქრსა და არქიტექტურულ გადანწყვეტაზე წარმოდგენას გვიქმნის ნაგებობის მთლიანი მოცულობის ამსახველი ნახაზი („საბჭოთა ხელოვნება“, 1936. №1-2). ასევე, თავად შალვა თავაძის მიერ სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემაში გამოქვეყნებული სტატია. მაგალითად, „როგორი იქნება ქუთაისის თეატრი“ (გაზეთი „მუშა და კოლმეურნე“ (1933), №4), რომელშიც შ. თავაძე წერს, რომ „ეს თეატრი არის როგორც კამერული, ისე მასობრივი წარმოდგენებისთვის. იგი წარმოადგენს ყრილობების, სადემონსტრაციო, საზეიმო და საკონცერტო დარბაზს“. ამდენად, ჩანაფიქრშივე სათეატრო ნაგებობა მულტიფუნქციური შინაარსისაა. უფრო დეტალურ ინფორმაციას შეიცავს არქიტექტორის მიერ 1936 წელს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნებული სტატია „სოციალისტური ხუროთმოძღვრების მორიგი გიგანტი (ქუთაისის თეატრი)“. სათაურიც კი იმდროინდელი მასშტაბური მშენებელობების სულისკვეთებითაა გაჯერებული და ნათლად ასახავს საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენას. „დღეს საბჭოთა საქართველოს 15 წლის თავზე ხუროთმოძღვართა რაზმები აპროექტებენ და აშენებენ მეტად რთული კონსტრუქციის შენობებს. მათ რიცხვში პარტიისა და მთავრობის მიერ დაკისრებული მაქვს მნიშვნელოვანი ხუროთმოძღვრების ძეგლის შესრულება ქუთაისის სახელმწიფო სინთეტიური თეატრის სახით. ეს მეტად საპასუხისმგებლო დავალებაა....

ქუთაისის თეატრი, რომელიც დაიტევს 900 მაყურებელს, ახლო მომავალში აღიმართება ერთიან მონუმენტად. მას ირგვლივ ახლავს თავისუფალი ვრცელი მოედანი, საიდანაც განიერ კიბეებით გადადიხართ მეორე მოედანზე. აქ გხვდებათ ღირსეულ მოღვაწეთა სახეები და ტრიბუნები. წინ გაშლილია პარიზის კომუნის სახელობის საზეიმო მოედანი გამშვნიებული შადრევნებით, აუზით. თეატრი შემკობილია თეთრი, ალისფერი ქვისგან, მაღალი სვეტებით, ფართე ფანჯრებით, რომლის შიგნით გამართულია სართულშორისი ბალკონები. კედლები, ბოძები, ფანჯრები, მორთულია ქართული ჩუქურთმებით, რომელთა შემკულობაში ჩასმულია ბელადების და ცნობილ მოღვაწეთა სახეები.

შედიხარ თეატრში, ირგვლივ თითქოს ფარშევანგის ფრთის ციმციმია. დარბაზი განათებულია გამჭვირვალე ქვის თასებიდან და ბოძებიდან. ჭერიდან თითქოს ვარსკვლავებიდან, შუქის სვეტები ანათებენ დარბაზის შუა აუზში მოცურავე პირებს. უეცრად დარბაზში გაიდება ხიდი და ქანდარიდან სცენისკენ გაივლის პიონერთა რაზმი, საყვირზე დაიძვრება ერთი წყება საჯდომი ადგილებისა და მოექცევა სცენის მოპირდაპირე მხარეს. აუზი

იხურება. შუა დარბაზში გაიშლება მოედანი, რომელზედაც პანდუსებით ამოდის მანქანები, სცენის გუმბათზე ეფინება კინოსურათი, იხურება ფარდა და სხვა.

დასვენების დროს მაყურებლები ათვალიერებენ თეატრალურ მუზეუმს, დასეირნობენ სახურავის ვერანდაზე, საიდანაც მოსჩანს ქუთაისის მშვენიერი პანორამა.

თეატრის ნაგებობის მეორე სართული უკვე მთავრდება.“ („საბჭოთა ხელოვნება“ (1936), №1-2.: 64).

როგორც ჩანს, კონოთეატრების შემოსვლამ XX საუკუნეში გავლენა მოახდინა თეატრების არქიტექტურაზეც. პროექტის ავტორის აღწერილობიდან ჩანს, რომ სათეატრო ნაგებობის ინტერიერი, კერძოდ, მაყურებელთა დარბაზი და სცენა ტრანფორმირებადი სივრცეებია. იქნება ეს ქანდარიდან სცენასთან დამაკავშირებელი კონსტრუქცია თუ მაყურებელთა დარბაზის მოძრავი, გადაადგილებადი, სტრუქტურა. აუზი, რომელიც საჭიროებისამებრ მოედნით იხურება და სამოქმედო არეალად იქცევა. არის კინოჩვენების ტექნიკური შესაძლებლობაც. თეატრში მოაზრებულია მუზეუმიც და შენობის სახურაზე საგანგებო ვერანდა ქალაქის პანორამული ხედებით ტკობისთვის.

არქიტექტურულ და ტექნოლოგიურ სიახლეთა გამოყენების სიტამამით ქუთაისის თეატრის პროექტი მოგვაგონებს ნოვოსიბირსკის თეატრს, რომელიც ამავე პერიოდს ეკუთვნის. ორივე თეატრი ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებს. ნოვოსიბირსკის თეატრში მაყურებელთა დარბაზი და სცენა – ორივე – წარმოდგენების გამართვის ადგილად იყო მოაზრებული. სრულად მექანიზებული გიგანტური სცენა დამატებით პროსცენიუმით იყო აღჭურვილი. მასზე წინასწარ მომზადებული დეკორაციები წრიული კონვეიერის საშუალებით იცვლებოდა, იმავე დიამეტრის მქონე კონვეიერი არიერსცენასაც მოიცავდა. რაც დეკორაციათა სწრაფად და ულიმიტოდ ცვლას უზრუნველყოფდა.

ქუთაისის თეატრის დარბაზიც სრულად მექანიზებული ჩანს. მისი ტექნიკურად აღჭურვა ითვალისწინებდა სცენისა და დარბაზის იმგვარ ტრანსფორმაციას, როცა ნებისმიერი ტიპისა და მასშტაბის სანახაობისა თუ წარმოდგენის გამართვა იქნებოდა შესაძლებელი. მათ შორის, სპორტული სანახაობისაც. „გეგმაში ოვალური მოხაზულობის თეატრი 2 000 კაცს იტევდა და ტრანსფორმაციის შესაძლებლობა ჰქონდა. დარბაზის გადაკეთებით იქმნებოდა ვრცელი მოედანი, რომელზედაც გარდა მასობრივი სანახაობებისა, შეჯიბრებებიც შეიძლება ჩატარებულიყო“ (ჯანბერიძე, 1971: 323).

მაგრამ ასეთი ტექნოლოგიებით დაინტერესება თანდათან უკანა პლანზე ინაცვლებს, რასაც თავისი მიზეზები ჰქონდა. გარდა იმისა, რომ მსგავსი მასშტაბის ნაგებობები, ასევე, მსაგვსი კონსტრუქციები და ტექნოლოგიები მნიშვნელოვნად აძვირებდა პროექტების განხორციელებას, მას სხვა საფუძ-

ველიც ჰქონდა – თეატრის „რეალისტურ მოთხოვნებთან შესაბამისობის“ აუცილებლობა. ამიტომ პროექტები არა თუ კორექტირდება მშენებლობის დროს, არამედ რადიკალურადაც იცვლება. ამ პროცესში ხშირ შემთხვევაში სხვა არქიტექტორები მონაწილეობენ. ასე მოხდა ნოვოსიბირსკის თეატრის შემთხვევაშიც. თავდაპირველი პროექტის ავტორები იყვნენ: მხატვარი მ. კურილკო და არქ. ა. გრინბერგი. მოგვიანებით გადამუშავებული პროექტის ავტორი კი – ა.ვ. შჩუსევის სახელოსნო. შედეგად, არქიტექტურული სახის ცვლილების გარდა, თეატრის დარბაზი 2500 ადგილიდან 1 900 – მდე შემცირდა. მშენებლობის პროცესში შეიცვალა ქუთაისის თეატრის მაყურებელთა დარბაზის ტევადობაც. 2 000-დან ჯერ 1500-მდე და შემდეგ 900 მაყურებელამდე.

1930-იანი წლების საბჭოთა არქიტექტურაში არსებული ტენდენციის მსგავსად ქუთაისის თეატრის შენობაც ძალიან დიდი მასშტაბის სათეატრო ნაგებობაა. ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე განლაგებული გრანდიოზული კომპლექსი განსხვავებულ დონეებადაა დაპროექტებული. თავად სათეატრო ნაგებობა საფეხურებიან შემალღებზე დგას და ვრცელი გარშემოსავლელი აქვს. გეგმაში ნაკვეთილი ოვალის ფორმის შენობა უხვადაა დეკორირებული. მრგვალი ქანდაკებებითაა შემკული გარშემო მოედანი, ასევე, სამ საფეხურად დანაწევრებული ნაგებობის დამასრულებელი ბალუსტრადები. შენობა ოთხი მხრიდან სვეტებიანი პორტალებითაა დამშვენებული. ცენტრალური (აუზისა და შადრევნისკენ გახსნილი) – გამორჩეულია ზომებითა და კოლოსალური ორდერით. ექსტერიერი შემკულია თაღნარით, ღია კოლონადით, მრავალრიცხოვანი ცალკე მდგარი ქანდაკებით, სხვადასხვა ტიპის დეკორით. მათ შორის ქართული ჩუქურთმებით. კლასიკური არქიტექტურის ფორმებთან ერთად, გამოყენებულია ქართული საკულტო ხუროთმოძღვრების მოტივები.

ქუთაისის თეატრის შენობის ეს მართლაც გრანდიოზული პროექტი არა მხოლოდ 1930-იანი წლების სათეატრო არქიტექტურის გამორჩეული ნიმუშია საქართველოში, არამედ დღევანდელი გადასახედიდანაც კი ინარჩუნებს მნიშვნელოვან არქიტექტურულ-მხატვრულ ღირებულებას.

ქუთაისის თეატრის პარალელურად შალვა თავაძე მუშაობს ქ. გორის დრამატული თეატრის შენობის პროექტზეც, რომელიც ქუთაისისგან განსხვავებით, ბევრად მოკრძალებული ზომების იყო (500 მაყურებელზე გათვლილი დარბაზით). გორის თეატრის შენობის პროექტი 1934-1939 წლებში განხორციელდა. შალვა თავაძე თეატრის პროექტზე არქიტექტორ მიხეილ ჩხიკვაძესთან ერთად მუშაობდა, რომელსაც მოგვიანებით არაერთი სათეატრო ნაგებობის პროექტი აქვს განხორციელებული (ჭიათურის თეატრი, სოხუმის თეატრი).

ქუთაისისა და გორის თეატრების შენობები თითქმის ერთდროულადაა დაპროექტებული. გორის თეატრის არქიტექტურაში, მისი შედარებით მცირე

რე ზომების მიუხედავად, შენარჩუნებულია ნაგებობის მონუმენტურობა და საზეიმო ხასიათი. აქ მცირე მოცულობის თეატრებისთვის ოპტიმალური სწორკუთხა ფორმის მაყურებელთა დარბაზია გამოყენებული. ექსტერიერში, ქუთაისის თეატრის პროექტის მსგავსად, აღარ არის მრავალრიცხოვანი ქანდაკებები და დეკორატიული მორთულობა. მთავარ ფასადზე მხოლოდ ოთხი ფიგურაა (ალპინისტის, კოლმეურნე ქალის, მუშისა და სპორტსმენი ქალის, დღეს აღარ არსებობს). გვერდის ფასადები კი ერთნაირად თაღედი-თაა შემკული. ინტერიერში აქტიურადაა გამოყენებული ქართული არქიტექტურის ტრადიციული ფორმები. „ფოიეს პლაფონი „დარბაზული „გვირგვინის“ მოტივებითაა დამშვენებული... არქიტექტორებმა თითქმის არ დატოვეს თავისუფალი არე, რომელიც ორნამენტული ნახატი არ იყოს შემკული... ორნამენტით მოსავენ ფასადთა ელემენტებს... ეკლარის თეთრი ქვით შემოსილი შენობა ფონს უქმნის ქვაში ამოკვეთილ ორნამენტულ მორულობას. ავტორები იყენებენ ქართული ისტორიული არქიტექტურისთვის დამახასიათებელ ორნამენტებსა და დეკორის ხასიათს“ (ჯანბერიძე, 1971: 237).

ქუთაისისა და გორის თეატრების შენობათა მაგალითზეც შეგვიძლია აღვნიშნოთ, სათეატრო ნაგებობათა გამოკვეთილი ადგილი და როლი განაშენიანებში. როგორც წესი, ისინი პროექტდება და შენდება ფართო მოედნებზე, არქიტექტურული ანსამბლების ცენტრში და ორგანულად ეწერებიან ქალაქების ურბანულ ქსოვილში. მნიშვნელოვანია, რომ სათეატრო ნაგებობათა ყველა მხრიდან ხილვადობამ განაპირობა არა მარტო მათი მთლიანი მოცულობისა და საერთო სილუეტისადმი ყურადღების გამახვილება, არამედ ყველა ფასადისა და ფასადების დეკორატიული გადანყვევებისადმიც. სათეატრო შენობები ქალაქებისა და დასახლებული ადგილების ცენტრების ფუნქციას იძენენ. შესაბამისად, მათი საზეიმო ხასიათი, მონუმენტურობა, დეკორი შორი მანძილიდანაც აღქმადია. თვალს თუ გადავავლებთ XIX საუკუნის სათეატრო ნაგებობებს საქართველოში, ვნახავთ, რომ ისინი ქალაქის განაშენიანების სტრუქტურაში არიან ჩართული და უმეტესწილად მხოლოდ ერთი, მთავარი ფასადით აქცენტირდებიან.

1930-იან წლებში დაწყებული სათეატრო ნაგებობების მშენებლობა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ახალი ძალით განახლდება და ინტენსიურ ხასიათს საუკუნის 50-იან წლებში შეიძენს. ისევე როგორც 30-იან წლებში, შემდგომ პერიოდშიც, სათეატრო ნაგებობათა პროექტირებაზე შემოქმედებითი კონკურსები ცხადდება და მშენებლობაც მხოლოდ საკონკურსო წესით შერჩეული პროექტებით ხორციელდება.

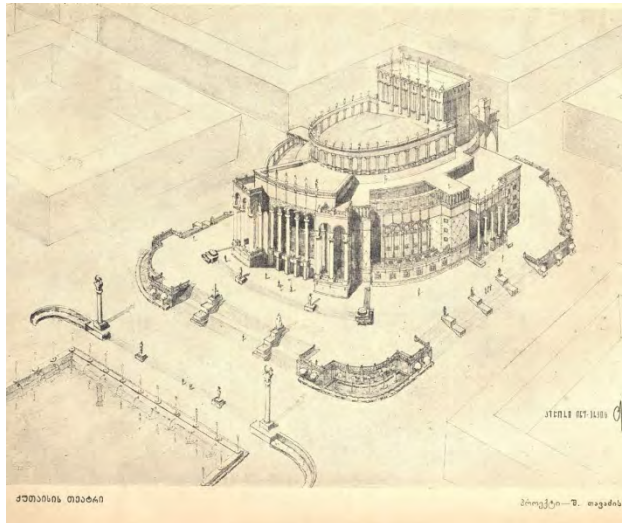
მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა პერიოდის ხელოვნება და არქიტექტურა დეკლარირებულად სოციალიზმის იდეურ პრინციპებს ეფუძნება, ტარდიციებით ნაკარნახევი ეროვნული ხუროთმოძღვრების ფორმები მნიშვნელოვან როლს თამაშობს და ამ პერიოდის არქიტექტურის განვითარების თავისებურებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ

30-იანი წლების საბჭოთა იდეოლოგიის მოთხოვნებს ხელოვნებისა და არქიტექტურისადმი, რომელიც „სოციალისტური რეალიზმის“ შემოქმედებითი მეთოდის სახით მკვიდრდება. ჯერ კიდევ 1930 წელს ფილიპე მახარაძე თავის სტატიაში „ახალი მშენებლობა ტფილისში“ (გაზ. „კომუნისტი“ (1930) №168) წერს: „დიდი ნაკლი მშენებლობის დარგში იყო ახლად აგებული შენობების უმსგავსო სტილი. ჩვენ მოგვახვიეს თავზე ქართული სტილის სახელწოდებით ძველი ეკლესიებისა და ციხე-კოშკების სტილი, რომელიც ყოვლად დაუშვებელი და მიუღებელი იყო საბჭოთა მშენებლობაში... შეუძლებელია იმის თქმა, რომ ჩვენი მშენებლობა სავსებით გათავისუფლდა ამ უვარგისი სტილიდან, რომლის წინააღმდეგ კიდევ საჭიროა ბრძოლა“. ეს „ბრძოლა“ მომდევნო ათწლეულებშიც გაგრძელდა, ტიპური პროექტების გავრცელება-მშენებლობით, თუმცა საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურაში მიმდინარე პროცესები არც 30-იან წლებში და არც შემდეგ ათწლეულებში არ ყოფილა ცალსახა. ამ იდეოლოგიური წნეხის პირობებშიც ნარჩუნდებოდა ეროვნული ხუროთმოძღვრული ტრადიციების ათვისება-გამოყენებისა და ამ საფუძველზე ახალი, თანამდროვე არქიტექტურის შექმნის ტენდენცია.

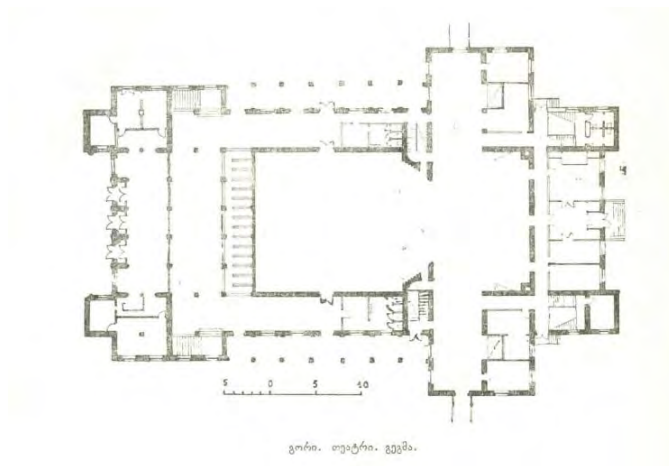
გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გაზეთი. „კომუნისტი“ (1930) №168, ტფილისი).
2. გაზ.ეთი „მუშა და კოლმეურნე“ (1933), №4, ქუთაისი).
3. გაზეთი „სალიტერატურო გაზეთი“ (1933) №5. (32), ტფილისი).
4. გაზეთი ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ (1935), №1, ტფილისი.
5. დოლიძე ი. (2020), ნარკვევები XIX საუკუნის სათეატრო არქიტექტურის ისტორიიდან, ჰამომცემლობა „კენტავრი“, თბილისი.
6. თავაძე შ. (1936), სოციალისტური ხუროთმოძღვრების მორიგი გიგანტი, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, №1-2.
7. თავაძე შ. (1933), როგორი იქნება ქუთაისის თეატრი, გაზეთი „მუშა და კოლმეურნე“, 24. 11, №270
8. თავაძე შ. (1936), როგორი იქნება ქუთაისის თეატრი, „საბჭოთა ხელოვნება“, №1-2.
9. ციციშვილი ირ. (1970) „ქართული საბჭოთა არქიტექტურა 50 წლის მანძილზე“, თბილისი.
10. ჯანბერიძე-ნ. (1971) ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი.
11. Корнфельд Я. (1948), Архитектура Страны Советов, Театры, Издательство Академии Архитектуры СССР, Москва.

ფოტო:



ქუთაისის თეატრის პროექტი, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1936, №1-2. გვ. 65



გორის თეატრის გეგმა. ნიგნიდან ჯანბერიძე-ნ. (1971) ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი. გვ. 232.

თინათინ მშვიდლობაძე
გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო, გორი

ხელოვნური ინტელექტის გამოყენება თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებში

აბსტრაქტი:

ნაშრომი იკვლევს თანამედროვე ხელოვნების სექტორში შემოქმედებითი კულტურის პარადიგმის ცვლილებას ციფრული ტექნოლოგიებისა და ხელოვნური ინტელექტის დანერგვის შედეგად. ნაშრომში ნაჩვენებია 2023 წელს Artsy-ის მიერ ჩატარებული გამოკითხვის შედეგები, რომელიც მოიცავს ინტერვიუებს ვიზუალური ხელოვნების სპეციალისტებისა და კულტურის პოლიტიკის შემქმნელების მონაწილეობით. ამ კვლევის შედეგები აჩვენებს, თუ როგორ ეუფლებიან მხატვრები ხელოვნურ ინტელექტს და ქმნიან ახალ სივრცეებს შემოქმედებისათვის. ნაშრომის სამეცნიერო სიახლეა ხელოვნური ინტელექტის პროგრამების, კერძოდ პროგრამულ უზრუნველყოფა Python-ის სამხატვრო ხელოვნებაში გამოყენების ეფექტურობის ჩვენება. სტატიაში წარმოდგენილ დასკვნებს შეუძლია ხელი შეუწყოს გლობალურად ხელოვნურ ინტელექტთან დაკავშირებული პოლიტიკის შექმნას და უზრუნველყოს გადამწყვეტილებები მხატვრის პროფესიის მდგრადობისათვის და სამომავლოდ თანამედროვე ხელოვნების სექტორის განვითარებისათვის. ხელოვნურ ინტელექტს აქვს მკაფიო დანიშნულება და როლი მხატვრების სამუშაო პროცესებში, ან საბოლოო ნამუშევრის სცენარების შექმნის ხელშეწყობისათვის.

საკვანძო სიტყვები: ხელოვნური ინტელექტი, ციფრული ტექნოლოგიები, სამხატვრო ხელოვნება, ვიზუალური ნამუშევარი.

შესავალი. თანამედროვე კულტურის სწრაფად განვითარებად სივრცეში, ციფრული ხელოვნება გამოჩნდა, როგორც ძლიერი ძალა, რომელიც აგრძელებს მოხმარებისა და ხელოვნებასთან ურთიერთქმედების ნების შეცვლას. ამ დინამიურმა ტრანსფორმაციამ ღრმა გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ ხელოვნების სამყაროზე, არამედ სხვადასხვა ინდუსტრიასა თუ მთლიანად საზოგადოებაზე.

ციფრული ხელოვნება მოიცავს მედიუმებისა და ფორმების ფართო სპექტრს, დაწყებული ციფრული ილუსტრაციებითა და ანიმაციებით დამთავრებული ინტერაქტიული ვირტუალური რეალობის (VR) ინსტრუმენტებით. მხატვრული გამოხატვის ამ მრავალფეროვნებამ გააფართოვა მხატვრებისათვის შემოქმედებითი საზღვრები და შესაძლებლობები.

აღსანიშნავია, რომ ტექნოლოგიებისა და ხელოვნების შერწყმამ წარმოშვა ახალი ჟანრები, როგორიცაა გაძლიერებული რეალობის (AR) ხელოვნება, რომელსაც ციფრული ნამუშევრები ფიზიკურ სამყაროზე გადააქვს. Adobe-ს 2021 წლის ანგარიშის თანახმად, გამოკითხულ კრეატიულ პირთა 78% თვლიდა, რომ ციფრულმა ინსტრუმენტებმა მხატვრულად გააუმჯობესა მათი თვითგამოხატვის უნარი.

ციფრული ხელოვნება არის ადგილი, სადაც მხატვრის სული ერწყმის ტექნოლოგიების უსაზღვრო პოტენციალს და მომავალს ინოვაციური პიქსელებით ხატავს.

დღეს ციფრული ხელოვნების გაჩენის წყალობით, მხატვრებს შეუძლიათ ფუნჯის შტრიხების სიმულირება, მოქანდაკეებს – 3D მოდელების რენდერირება, ხოლო ილუსტრატორებს, ციფრული ინსტრუმენტების ძლიერი პოტენციალის წყალობით ხაზებით მანიპულირება.

ბევრმა ნიჭიერმა მხატვარმა ციფრული ხელოვნების შესაძლებლობები მაღალი წარმატებისათვის გამოიყენა. ერთ-ერთი ასეთი მხატვარია მაიკლ ვინკელმანი, რომელიც ფართოდ არის ცნობილი როგორც ბიპლი – NFT (არა-გაცვლადი ტოკენი) ხელოვნების ერთ-ერთი პიონერი.

წარმატებული ციფრული მხატვრის კიდევ ერთ შესანიშნავი მაგალითია ვენაში მოღვაწე მხატვარი დევიდ მაშა, რომელმაც თავისი უნიკალური აბსტრაქტული სტილით, რომელიც სავსეა ნათელი ფერებითა და რთული დეტალებით, გარკვეული ადგილი დაიმკვიდრა სარეკლამო სააგენტოებში, ჟურნალების გარეკანებსა და ბრენდინგ კამპანიების საქმიანობაში.

ამრიგად, მხატვრებს შეუძლიათ ფიზიკური ფორმა მისცენ თავიანთ ციფრულ ქმნილებებს და შესაბამისად გარდაქმნან „ბაიტები“ სილამაზედ.

ეს ნაშრომი იკვლევს თანამედროვე ხელოვნების სექტორში „შემოქმედებით“ ნიმუშებში ბუნების პარადიგმების ცვლილებას, რაც ხორციელდება ციფრული ტექნოლოგიებისა და ხელოვნური ინტელექტის დანერგვით.

ნაშრომი განიხილავს, თუ როგორ იყენებენ ხელოვანები ხელოვნურ ინტელექტს და მათ მოსაზრებებს მისი გამოყენების შესახებ თანამედროვე ხელოვნების სექტორის განვითარების, პოლიტიკის შემუშავებისა და მენეჯმენტისათვის.

ხელოვნური ინტელექტი (AI) ამჟამად თანამედროვე ვიზუალური მხატვრების ახალი თაობის საერთო ინსტრუმენტია. ხელოვნური ინტელექტის პროგრამები, როგორიცაა Stable Diffusion, DALL-E, MidJourney და ChatGPT, სწრაფად გავრცელდა თანამედროვე ხელოვნების სექტორში 2023 წელს მომნიშვნელოვანი, მოწინავე ციფრული გარემოსა და ხელოვანებს შორის სამუშაო პრაქტიკის მოხერხებულობისა და სიზუსტისადმი ზოგადი მოთხოვნების წყალობით.

Artsy-ის მიერ ჩატარებული კვლევაში წაარმოდგენილია რამდენიმე ინტერვიუ თანამედროვე ვიზუალურ მხატვართან, მათ შორის, ვიდეო მხატ-

ვრებთან, მულტიმედიურ მხატვრებთან, მოქანდაკეებთან, ინტერნეტ მხატვრებთან და ფოტოგრაფებთან, რომლებიც მუშაობენ. თანამედროვე ხელოვნების სექტორში.

ნაშრომი ფოკუსირებულია დამოუკიდებელ მხატვრებსა და მათ სტუდიურ სამუშაო პრაქტიკაზე. მხატვრების ასაკი 20-დან 61 წლამდეა. ეს ფართო ასაკობრივი დიაპაზონი შეირჩა ციფრული ტექნოლოგიებისა და ხელოვნური ინტელექტის გამოყენების უფრო ფართო პერსპექტივის მისაღებად.

მეთოდები. მოცემულ სტატიაში გამოყენებულია აღწერითი, ანალიზისა და განმარტების მეთოდები, რის საფუძველზეც გამოიკვეთება აღნიშნული კვლევის მნიშვნელოვანი საკითხები. კონცეფციის ჩამოსაყალიბებლად დავიმოწმეთ სხვადასხვა მკვლევრების შეხედულებები, რის საფუძველზეც მოვახდინეთ მსჯელობისა და დასკვნების ილუსტრირება.

მსჯელობა. ეს ნაშრომი ეხება თანამედროვე ხელოვნების სექტორში ციფრული ტრანსფორმაციის შესახებ ლიტერატურას და ხელოვნური ინტელექტის მსგავსი ახალი ტექნოლოგიების მიღებას. ლიტერატურაში ზოგიერთი მკვლევარი განიხილავს მხატვრის ურთიერთობას ხელოვნურ ინტელექტთან და კონტროლის დონეებს ამ თანამშრომლობაში. სინამდვილეში, ზოგიერთი მკვლევარი ხელოვნურ ინტელექტს მხატვრულ შემოქმედებაში სასურველ თანამშრომლად მიიჩნევს. როგორც მილერი ამტკიცებს, „ღრმა სწავლების ბოლოდროინდელმა მიღწევებმა ხელახლა გააღვივა ინტერესი ხელოვნების, კრეატიულობისა და მანქანური სწავლების ურთიერთკვეთაზე“. (Miller, 2019, 123.).

ლოპესი ამტკიცებს, „ხელოვანები ხელოვნურ ინტელექტს შემოქმედებით ინსტრუმენტად იყენებენ და ალგორითმებთან მუშაობენ კონკრეტული ნესების დასამყარებლად. სწორედ ხელოვანი ავარჯიშებს ხელოვნურ ინტელექტს და განსაზღვრავს მის გარემოსა და სწავლის ნესებს, რაც მას ხელოვნებაზე დამოკიდებულს ხდის“. (Lopez, 2023, 105-119).

ედმონდსი და სხვები განიხილავენ, თუ როგორ „გახსნა ციფრული მედიისა და გამოთვლითი ინსტრუმენტების გაჩენამ ახალი შესაძლებლობები შემოქმედებითი პრაქტიკისთვის“. (Edmonds, 2005, 452-481). მიტჩელი და სხვები აცხადებენ, რომ „ტექნოლოგიასა და შემოქმედებით პრაქტიკას შორის კავშირმა მრავალი ეკონომიკური სარგებელი და კულტურული ღირებულება მოიტანა“. ისინი ამტკიცებენ, რომ ტექნოლოგიას შეუძლია გაზარდოს შემოქმედების პროდუქტიულობის დონე. (Mitchell, 2003, 27-32).

თუმცა, არსებობს შეშფოთება იმის შესახებ, თუ როგორ ცვლის ციფრული გამოსახულების შექმნის ტექნოლოგიები ფუნდამენტურად ხელოვნების გაგებას. მტკიცებები მიუთითებს, რომ „ციფრული მდგომარეობა“ იწვევს გამოსახულებისადმი ნდობის დაკარგვას და მხატვარსა და აუდიტორიას შორის საზღვრების წაშლას (Kittler, 1999, 134-145). ასევე არსებობს ლიტერატურის ნაკრები, რომელიც განიხილავს ხელოვნების ნიმუშებში ცვლილე-

ბებს ციფრული ტექნოლოგიების გამო და იმას, თუ როგორ იცვლება ხელოვნების ფუნდამენტური მნიშვნელობა და დანახვის წესი ახალი ციფრული ტექნოლოგიებით, როგორიცაა ხელოვნური ინტელექტი.

მაგალითად, ბრიდლი ამტკიცებს, რომ „ახალი ესთეტიკა ეხება ციფრული ტექნოლოგიებისა და ინტერნეტის ვიზუალური ენის მზარდ გამოჩენას ფიზიკურ სამყაროში და ვირტუალურისა და ფიზიკურის შერწყმას“.
(Bridle, 2014, 20–27).

ზოგიერთი მხატვარი გამოხატავს, თუ როგორ ძლიერდება ხელოვნური ინტელექტის გამოყენება. როგორც იან ხიაოჯინგი აღნიშნავს, „ციფრული ტექნოლოგია კარგია სიზუსტისათვის და საშუალებას მძლევს, მცირე დროში აღვიქვა დიდი რაოდენობის ინფორმაცია, ტექნიკა ან იდეები, რომლებიც ადრე შეუძლებელი იყო, ახალი ტექნოლოგიებით ამჟამად შესაძლებელია. ამიტომ, მხატვრები ამბობენ, რომ მათ შეუძლიათ სრულიად ახალი რამის გაკეთება და ეს აფართოებს მათ წარმოსახვას“.
(XIAOJING, 2017, 37).

ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენება რთულია და შესაბამისად, მეტ შრომას მოითხოვს სწავლისა და დაუფლებისათვის.

შედეგები. Artsy-ის მიერ ჩატარებულ კვლევაში ასევე გამოიკითხა რამდენიმე ხელოვნების სპეციალისტი, მათ შორის კურატორები, თანამედროვე მუზეუმების სპეციალისტები, გალერეების დირექტორები, ხელოვნების სივრცის პროექტების მენეჯერები და კულტურული პოლიტიკის შემქმნელები. ინტერვიუს მონაწილეები წარმოადგენენ ხელოვნების სექტორის სამთავრობო, დამოუკიდებელი და კერძო ორგანიზაციების ნაზავს. ინტერვიუები ჩატარდა 2023 წელს, პირადად ან ონლაინ რეჟიმში.

კვლევის შედეგების მიხედვით აღმოჩნდა, რომ მონაწილეთა 87.5% იყენებს ხელოვნურ ინტელექტს, მათ შორის არიან როგორც მხატვრები, ასევე სხვადასხვა ასაკის ხელოვნების წარმომადგენლები. მათი გამოკითხვით გამოიკვეთა, რომ ყველაზე პოპულარული ხელოვნური ინტელექტის პროგრამული უზრუნველყოფაა MidJourney, DALL-E, Stable Diffusion და ChatGPT. ზოგიერთმა აღნიშნა, რომ მათ გამოიყენეს ხელოვნური ინტელექტი იდეების შესამოწმებლად, ხოლო რამდენიმემ გამოიყენა ხელოვნური ინტელექტი საბოლოო ვიზუალურ ნამუშევარში ან გამოფენაზე. მაგალითად, ზოგიერთი იყენებს DALL-E-ს, რადგან მისი გამოყენება მარტივია. სხვები იყენებენ ChatGPT- საბოლოო ნამუშევრებისათვის ლექსების ან სცენარების შესაქმნელად, ChatGPT-ში საკუთარი ან არსებული ტექსტის შეყვანით და ტექსტის გენერირების მოლოდინით.

მნიშვნელოვანია, რომ ყველა იყენებს ხელოვნურ ინტელექტს სხვა ციფრულ პროგრამულ უზრუნველყოფასთან ერთად, მათ შორის Blender, Unreal Engine, Unity, Miya და Premier Pro. ისინი შემოქმედებითი ეფექტისათვის აერთიანებენ პროგრამულ უზრუნველყოფას.

მხატვრები იყენებენ ამ ციფრულ სამუშაო პროცესს ხელოვნების ნიმუშების შესაქმნელად, რადგან ისინი მას ეფექტურ, ეკონომიურ და პრაქტიკულ საშუალებად მიიჩნევენ. შედეგად, მხატვრის როლი იცვლება, რადგან ისინი ახლა თანამშრომლობენ ციფრულ კომპლექტთან და მუდმივად ცვლიან ან აახლებენ თავიანთ უნარებს.

ხელოვნურ ინტელექტთან სულ უფრო მჭიდრო თანამშრომლობა ცვლის მხატვრების როლს შექმნის პროცესში. ახალი ტექნოლოგიების შესწავლა და ახალი ციფრული უნარების დაგროვება მწვავედ იგრძნობა და დიდწილად ნორმალიზდება ინდუსტრიულ სექტორებსა და საზოგადოებაში, ახალი ციფრული ტექნოლოგიების სწრაფი და რადიკალური ადაპტაციის გამო.

ამგვარად, ხელოვნურ ინტელექტს აქვს მკაფიო დანიშნულება და როლი მხატვრების სამუშაო პროცესებში, ან საბოლოო ნამუშევრის სცენარების შექმნის ხელშეწყობისათვის. (Anantrasirichai, 2022).

ხელოვნური ინტელექტის სამხატვრო ხელოვნებაში გამოყენების ეფექტურობის საილუსტრაციოდ პროგრამულ უზრუნველყოფაში – Python, შევიმუშავეთ კოდი, განვიხილავთ მისი შესრულების შედეგს.

გამოსახულების ხატვა Python Turtle-ის გამოყენებით

Python უნიკალურია პროგრამირების სამყაროში, რადგან მას შეუძლია ხელოვნების გაცოცხლება კოდის საშუალებით. Python კოდი გრაფიკული ნახაზებისათვის იყენებს Turtle მოდულს, რომელიც Python-ის სტანდარტული ბიბლიოთეკის ნაწილია. კოდი იყენებს Turtle-ის გრაფიკულ ბიბლიოთეკას გამოსახულების დასახატად. (ნახ.1).

`import turtle`: ეს ხაზი იმპორტირებას ახდენს Turtle-ის გრაფიკულ ბიბლიოთეკის, რომელიც ეკრანზე Turtle მართვის გზით ფორმებისა და სურათების დახატვის საშუალებას იძლევა. კოდი განსაზღვრავს `draw-flower()` ფუნქციას ხატვის პროცესის ინკაფსულირებისათვის.

```

import turtle

def draw_flower():
    turtle.penup()
    turtle.left(90)
    turtle.fd(200)
    turtle.pendown()
    turtle.right(90)

    # Flower base
    turtle.fillcolor("red")
    turtle.begin_fill()
    turtle.circle(10, 180)
    turtle.circle(25, 110)
    turtle.left(50)
    turtle.circle(60, 45)
    turtle.circle(20, 170)
    turtle.right(24)
    turtle.fd(30)
    turtle.left(10)
    turtle.circle(30, 110)
    turtle.fd(20)
    turtle.left(40)
    turtle.circle(90, 70)
    turtle.circle(30, 150)
    turtle.right(30)
    turtle.fd(15)
    turtle.circle(80, 90)
    turtle.left(15)
    turtle.fd(45)
    turtle.right(165)
    turtle.fd(20)
    turtle.left(155)
    turtle.circle(150, 80)
    turtle.left(50)
    turtle.circle(150, 90)
    turtle.end_fill()

    # Petal 1
    turtle.left(150)
    turtle.circle(-90, 70)
    turtle.left(20)

    turtle.circle(90, 40)
    turtle.circle(-80, 98)
    turtle.setheading(-83)

    # Leaves 1
    turtle.fd(30)
    turtle.left(90)
    turtle.fd(25)
    turtle.left(45)
    turtle.fillcolor("green")
    turtle.begin_fill()
    turtle.circle(-80, 90)
    turtle.right(90)
    turtle.circle(-80, 90)
    turtle.end_fill()
    turtle.right(135)
    turtle.fd(60)
    turtle.left(180)
    turtle.fd(85)
    turtle.left(90)
    turtle.fd(80)

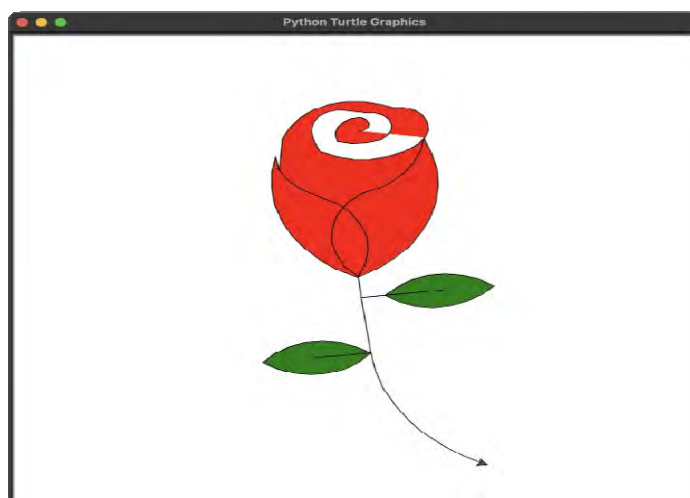
    # Leaves 2
    turtle.right(90)
    turtle.right(45)
    turtle.fillcolor("green")
    turtle.begin_fill()
    turtle.circle(80, 90)
    turtle.left(90)
    turtle.circle(80, 90)
    turtle.end_fill()
    turtle.left(135)
    turtle.fd(60)
    turtle.left(180)
    turtle.fd(60)
    turtle.right(90)
    turtle.circle(200, 60)
    turtle.done()

    # Call the function to draw the flower
    draw_flower()

```

ნახ. 1. Python-ის კოდი Turtle-ის გამოყენებით

ამ კოდის გაშვებისას, ის შექმნის Turtle-ის გრაფიკულ ფანჯარას და დახატავს გამოსახულებას(ყვავილს). კოდის თითოეული სექცია შეესაბამება სურათის კონკრეტულ ნაწილს, Turtle-ის მოძრაობებით ქმნის სასურველ მხატვრულ შედეგს. (ნახ. 2.).



ნახ. 2. პროგრამის შესრულების შედეგი

ეს მაგალითი არის ნიმუში იმისა, თუ როგორ შეიძლება გამოყენებულ იქნას პროგრამული კოდი სამხატვრო ხელოვნების ნიმუშების შესაქმნელად.

დასკვნა

ნარატივი იმის შესახებ, რომ ციფრული ხელოვნება ტრადიციული მე-თოდების უფრო დაბალი ფორმაა, მოძველებულია. ტექნოლოგიამ მხატვრებს მისცა ინსტრუმენტები, რათა გააფართოვონ თავიანთი შემოქმედებითობა, აუდიტორია და გამოიყენონ ინოვაციური გზები თავიანთი ხელობის მონეტიზაციისათვის. ახლა, უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, მხატვრებს სჭირდებათ ადაპტირება ციფრული ტილოს მიერ შემოთავაზებულ უსაზღვრო შესაძლებლობებთან, რაც ხელს შეუწყობს ინკლუზიური, მრავალფეროვანი და ცოცხალი ხელოვნების გარემოს შექმნას.

ნაშრომში შემოთავაზებულია ახალი გზები, რათა უკეთ გავიგოთ ციფრული ტექნოლოგიების, მათ შორის ხელოვნური ინტელექტის, პლატფორმების შერევა და გამოყენება ხელოვნების შემოქმედებით პროცესში. მან გაანათა ქვემოდან ზემოთ ინიციატივები და ხელოვნური ინტელექტის გამოყენების გზები. ამრიგად, ეს დასკვნები ალტერნატიულ პერსპექტივას იძლევა იმ შეშფოთებასთან დაკავშირებით, რომ ტექნოლოგიურ კომპანიებს აქვთ კონტროლი ტექნოლოგიების შემუშავებაზე და ისინი არიან მორალური არბიტრები ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენების შესახებ (Ganesh and Moss, 2022, 90–106).

ამრიგად, ხელოვნურ ინტელექტს შეუძლია უფრო ეფექტური როლი შეასრულოს თანამედროვე ხელოვნებაში სამუშაო პირობების ხელშესაწყობად. ნაშრომში წარმოდგენილია ახალი ფართო ლიტერატურა ციფრული ტექნიკის, ესთეტიკისა და ხელოვნური ინტელექტის შესაძლებლობების შესახებ, რათა უზრუნველყოს მეტი ეფექტურობა შემოქმედებით საქმიანობაში თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების მეშვეობით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Anantrasirichai, N., and Bull, D. (2022). Artificial intelligence in the creative industries: a review. *Artif. Intell. Rev.* 55, 589–656. doi:10.1007/s10462-021-10039-7
2. Bridle, J. (2014). “The new aesthetic and its politics,” in *You are here: art after the internet*. Editor O. Kholief (Manchester, UK: Cornerhouse), 20–27.
3. Edmonds, E. A., Weakley, A., Candy, L., Fell, M., Knott, R., and Pauletto, S. (2005). The studio as laboratory: combining creative practice and digital technology research. *Int. J. Human-Computer Stud.* 63 (4-5), 452–481.
4. Kittler, F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford, CA: Stanford University Press. 134–145.

5. Lopez, A. (2023). Human-AI collaboration: introducing the virtual collaborator. *Collab. Convergence Virtual Teamwork Organ. Transformation* 12 (1), 105–119. doi:10.4018/978-1-7998-4891-2.ch005
6. Mitchell, W., Inouye, A., and Blumenthal, M. (2003). *Beyond productivity: information, technology, innovation, and creativity*. Washington, DC, United States: National Academy Press. 27-32.
7. Miller, A. (2019). *The artist in the machine: the world of AI-powered creativity*. Massachusetts: MIT Press. P.123.
8. XIAOJING Y., Council, 2017, Markham Arts. *markhamartscouncil.com*. P.37.

თამარ მოსეშვილი
აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ტექნიკის მეცნიერებათა კანდიდატი
საქართველო, ქუთაისი

ყოველდღიური (CASUAL) სტილის თავისებურებანი ინტერიერის დიზაინში

აბსტრაქტი

ყოველდღიური (casual) სტილის წარმოშობა დღემდე სადავო თემად რჩება. ზოგიერთი მიიჩნევს, რომ სტილის ეს მიმართულება დიდი ბრიტანეთიდან მოდის, სხვები მის წარმომავლობას უკავშირებენ სკანდინავიას, სადაც სოფლის მოსახლეობამ უპირატესობა მიანიჭა მარტივ, მაგრამ ყველასათვის ხელმისაწვდომ ნივთებს და რომლებმაც მალე ინტერიერის დიზაინშიც მოიპოვეს ადგილი.

ინტერიერის დიზაინის ეს მიმართულება თავისუფალია სტილის მკაცრი ჩარჩოებისა და კლიშეებისგან და ძირითადად მეპატრონის ინდივიდუალობაზეა დაფუძნებული. სტილის საფუძველს წარმოადგენს ადამიანის თავისუფლება, ინდივიდუალიზმი, კომფორტი და ასევე, არჩევანის თავისუფლება. მნიშვნელოვანია, რომ აქ არ არსებობს მკაცრი წესები – ის ყოველთვის მეპატრონის პიროვნების ანარეკლია.

მიუხედავად იმისა, რომ ყოველდღიური სტილი თითქოს მოუფიქრებელ და უყურადღებო შთაბეჭდილებას ტოვებს, ინტერიერში ყველაფერი დამუშავებული და ჰარმონიულად შერწყმულია. ყოველი დეტალი მნიშვნელოვანია და თავის ადგილს იკავებს საერთო მთლიანობაში.

ყოველდღიური სტილის ძირითადი მახასიათებლებია: კომფორტი, ბუნებრივი მასალები, სპონტანურობა, ნეიტრალური ფერების პალიტრა, ბუნებრივი სინათლის სიუხვე. ეს სტილი ვერ ეგუება ქარბ ბზინვარებას, პათოსსა და ზედმეტ სიფაქიზეს. ინტერიერის ყოველი დეტალი ატარებს თავის ინდივიდუალურ ხასიათსა და სპეციფიკურ შარმს, თუმცა ფუნქციურობა, კომფორტი და სიმყუდროვე ყოველთვის თვალსაჩინოა.

სტატიაში წარმოდგენილია ყოველდღიური სტილის ძირითადი მახასიათებლები თანამედროვე ინტერიერის დიზაინში. მნიშვნელოვანი ყურადღება ეთმობა ტექსტილის დანიშნულებას ინტერიერში კომფორტისა და სიმყუდროვის შექმნაში.

საკვანძო სიტყვები: ქეჟუალის სტილი, ინტერიერის დიზაინი, ნეიტრალური ფერების პალიტრა, ფუნქციურობა.

ინტერიერი შენობა-ნაგებობების არქიტექტურულად და მხტვრულად გაფორმებული შიგა სივრცეა, რომელიც ამა თუ იმ ფუნქციური დანიშნულებით გამოიყენება და ესთეტიკური აღქმისა და ადამიანის ყოფა-ცხოვრებისა

და საქმიანობისთვის სასურველი გარემოს შექმნას უზრუნველყოფს. ფუნქციონალურობისა და კომფორტულობის ხარისხს მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს ინტერიერის შემადგენელი თითოეული კომპონენტის, როგორცაა სამშენებლო გარსი (ჭერი, კედელი, იატაკი), ინტერიერში დადგმული საგნები (ავეჯი, ინვენტარი) და ფუნქციური დანიშნულების ნივთების ხარისხი და დანიშნულებასთან შესაბამისობა.

ინტერიერის დიზაინის სტილი ეს არის დეკორატიული და კონსტრუქციული ელემენტების თანმიმდევრული და სტრუქტურირებული ერთიანობა. ყოველი სტილი თავად განსაზღვრავს და კრებს თავისებურებების კონკრეტულ ერთობლიობას. ამიტომაც თითოეული სტილი ინდივიდუალური და განუმეორებელია. საგულისხმოა, რომ სტილი არა მხოლოდ ადამიანის დეკორატიული და მხატვრული შემოქმედების გამოვლინების მატარებელია, არამედ, თავის თავში ეპოქის თავისებურებებს, სოციალურ და საზოგადოებრივ გემოვნებასაც მოიცავს. ერთი ეპოქის მეორეთი შეცვლა სტილის ცვლილებასაც იწვევდა. თუმცა ხშირად ჩნდება სხვადასხვა სტილი თავისებურებებით, რომლებშიც აღარ არის ამა თუ იმ ეპოქის ასახვა. ასეთად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ყოველდღიური (Casual) სტილი.

სიტყვა „Casual“ ინგლისურად ნიშნავს უდარდელობას, თავისუფლებას, სისტემისა და მკაცრი წესების არქონას. თუმცა ეს არ გულისხმობს უწესრიგობას – პირიქით, ქეჟუალი ნიშნავს გარემოს, რომელიც განთავისუფლებულია ზედმეტი ფორმალობებისა და სტილისტური „დოგმებისგან“, მაგრამ თანაც მოითხოვს ხარისხიან საფუძველს. ეს არის სტილი, რომელიც არ ემორჩილება მკაცრ კანონებს, არამედ გამოხატავს მფლობელის ხასიათს და ინდივიდუალურობას. ქეჟუალში ყველაზე მთავარი არის **თავისუფლება**: არჩევანის თავისუფლება, ნივთების კომბინირების თავისუფლება და საკუთარი ცხოვრებისა და გარემოს ისე მოწყობა, როგორც თითოეულ ადამიანს წარმოუდგენია.

ყოველდღიური სტილის წარმოშობის და დამკვიდრების შესახებ დღემდე განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ სტილის ეს მიმართულება დიდ ბრიტანეთში ჩამოყალიბდა, სადაც ტრადიციულმა ინგლისურმა ინტერიერმა – მძიმე ავეჯით, მკაცრი ხაზებით და ფორმებით ახალი, უფრო მსუბუქი მიმართულება მიიღო. სხვები მიიჩნევენ, რომ მისი ფესვები სკანდინავიაში უნდა ვეძებოთ, სადაც ადგილობრივმა სოფლურმა კულტურამ ჩამოაყალიბა მიდრეკილება სიმარტივისა და ბუნებრიობისკენ. სწორედ იქ გაჩნდა მოდა ისეთი საგნების მიმართ, რომლებიც ერთი შეხედვით უბრალო, მაგრამ ამავე დროს ფუნქციური და დემოკრატიული იყო. ასეთი საგნები სწრაფად იქცა ინტერიერის განუყოფელ ნაწილად. თუ წარსულში ბრიტანული ინტერიერს გამოარჩევდა მკაცრი ელევანტურობა, კლასიკური ფუფუნება, უმაღლესი ხარისხის მასალები, ბევრი დეკორატიული ელემენტის არსებობა და ასოცირდებოდა ბუხრის გარშემო შეკრე-

ბილ ოჯახურ სიმყუდროვესთან, სკანდინავიური სახლები უფრო მეტად გამოხატავდა ბუნებასთან კავშირს: დიდი ფანჯრები, ღია ფერები, ხის ზედაპირები და სინათლის სიჭარბე. სწორედ ამ ორი ტენდენციის შერწყმამ განაპირობა ის სტილი, რასაც დღეს ყოველდღიური ანუ „ქეჟუალი“ ეწოდება.

ყოველდღიური (Casual) სტილის ძირითადი მახასიათებლებია:

- კომფორტი – მთავარი ღირებულება;
- ბუნებრივი მასალები – ხე, ქვა, ტექსტილი, ტყავი;
- სპონტანურობა – მკაცრი წესების გარეშე;
- ნეიტრალური ფერთა პალიტრა – სიმშვიდე და სიმყუდროვე;
- სინათლის სიჭარბე – როგორც ბუნებრივი, ასევე ხელოვნური.

განვიხილოთ ყოველდღიური (Casual) სტილის თითოეული მახასიათებელი.

კომფორტი როგორც საფუძველი

ქეჟუალის პირველი და მთავარი პრინციპი არის კომფორტი. ავეჯი და ინტერიერის ყველა ელემენტი ისე უნდა იყოს შერჩეული, რომ ყოველდღიური ცხოვრება სასიამოვნო და იოლი გახდეს. აქ ადგილი არ აქვს მხოლოდ სილამაზისთვის შექმნილ ნივთებს – ყოველი დეტალი უნდა იყოს **ფუნქციური და პრაქტიკული**. მაგალითად, დივანი უნდა იყოს არა მხოლოდ ვიზუალურად მიმზიდველი, არამედ რბილი და მოსახერხებელი დასასვენებლად; მაგიდა – ადაპტირებული როგორც სადილისთვის, ასევე სამუშაოდ; ბალიშები და პლედები – არა მხოლოდ დეკორაციისთვის, არამედ რეალური სიმყუდროვის მისაღებად.

ბუნებრივი მასალები და მათი მნიშვნელობა

ქეჟუალში მასალებს განსაკუთრებული როლი ენიჭებათ.

- ხე – ინტერიერის სიბოროსა და ბუნებრივ სიმშვიდეს მატებს. შეიძლება იყოს როგორც ახალი, ასევე ძველი ან განახლებული ავეჯი.
- ქვა და აგური – სიმტკიცისა და სანდოობის სიმბოლოა, განსაკუთრებით კედლების ან იატაკის ფრაგმენტებში.
- ტექსტილი – ნატურალური ბოჭკოვანი მასალები (ბამბა, სელი, მატყლი) ქმნიან რბილ, თბილ და მყუდრო გარემოს.
- მცენარეები – მათი შემოტანა განსაკუთრებულ დახვეწილობასა და სიმყუდროვეს სძენს ინტერიერს.

გარდა ამისა, ყოველდღიური (Casual) სტილის ინტერიერში ხშირად გამოიყენება ხელნაკეთი ნივთები, კალათები, თიხის ჭურჭელი, დანნული ავეჯი. ეს მასალები არა მხოლოდ დეკორის ნაწილი, არამედ ცხოვრების სტილის გამოხატულებაა.

სპონტანურობა და კრეატიულობა

ყოველდღიურ (Casual) სტილს „უყვარს“ არაორდინარული გადაწყვეტილებები. აქ თავისუფლად შეიძლება შეიტანოთ ნივთები, რომლებიც ოჯახის ისტორიას უკავშირდება – ბებიის სუფრა, ძველი კარადა, ანტიკვარული

საათი ან ფორტეპიანო. ასევე მისაღებია თანამედროვე ხელნაკეთი აქსესუარები – ქოთნები, ქსოვილები, ხის ნამუშევრები.

სპონტანურობა ნიშნავს იმას, რომ ავეჯისა და დეკორის განლაგება არ არის მკაცრად განსაზღვრული. დივანი შეიძლება იდგეს ოთახის ცენტრში, მაგიდა – ფანჯარასთან, ხოლო სხვადასხვა სტილის სკამები თავისუფლად იყოს კომბინირებული ერთმანეთთან.

ფერთა პალიტრა

ქეჟუალისათვის დამახასიათებელია ნეიტრალური ფერები – თეთრი, კრემისფერი, ღია ნაცრისფერი, ხშირად გამოიყენება ღია ლურჯი ან მწვანე ტონები, რომლებიც ბუნებასთან კავშირს გვახსენებს. ამავე დროს, ინტერიერს შეიძლება ჰქონდეს მცირე აქცენტები – ერთი ან ორი მკვეთრი დეტალი: ყვითელი ბალიში, ლურჯი ხალიჩა ან ფერადი სურათი. ისინი სიმშვიდეს არ არღვევენ, მაგრამ ქმნიან მხიარულ და ინდივიდუალურ ატმოსფეროს.

კედლები, იატაკი და ჭერი

- **კედლები** – ძირითადად ღია ფერებშია, თუმცა შეიძლება იყოს დეკორატიული პანელი ან ფერწერული ელემენტი. ხშირად გამოიყენება შპალერი ნაზი ტექსტურით ან უბრალო თეთრი საღებავი.
- **იატაკი** – ხე ან მისი იმიტაცია, თბილი ხალიჩები ან ორიგინალური ფორმის ფარდაები.
- **ჭერი** – უმეტესად თეთრი, მქრქალი ზედაპირით.



ავეჯი

ყოველდღიური სტილისათვის დამახასიათებელია მასიური ავეჯი, მაგრამ რბილი და მოსახერხებელი. აუცილებელი არ არის, რომ ერთი კომ-

პლექტიდან იყოს – პირიქით, სხვადასხვა სტილის კომბინაცია უფრო ბუნებრივ იერს ქმნის. რბილი ავეჯი – დივნები, სავარძლები, სკამები შეიძლება იყოს განსხვავებული ფორმისა და ფერის, თუმცა მაინც ერთიან გარემოს ქმნიან.

- **დივნები და სავარძლები** – მოცულობითი, რბილი ბალიშებით.

- **მაგიდები** – ხის ან შუშის ზედაპირით, ხშირად – ხელნაკეთი.

სკამები – სხვადასხვა სტილის, ზოგჯერ განზრახ შეუთავსებელი.

ტექსტილი

ქეჟუალის სტილი ინტერიერში ძალიან ახლოს დგას ბუნებრივობასთან, სიმარტივესთან და თავისუფლებასთან. ამ სტილში ტექსტილი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს, რადგან სწორედ ქსოვილები ქმნის კომფორტის, სითბოსა და „ყოველდღიურობის“ განცდას.

ტექსტილი ყოველდღიურ სტილში არის მარტივი, ბუნებრივი და ფუნქციური. ის ქმნის გარემოს, სადაც ადამიანი თავისუფლად და ბუნებრივად გრძნობს თავს – თითქოს ყველაფერი თავის ადგილზეა, ზედმეტი გლამური-სა და ოფიციალურობის გარეშე.

ტექსტილის ძირითადი ელემენტები ქეჟუალის სტილში:

- **ბუნებრივი ქსოვილები** – ბამბა, სელი, მატყლი, ბამბუკი. ისინი ჰაერგამტარი ქსოვილებია და ქმნიან კომფორტულ, მყუდრო გარემოს.

- **ფერთა პალიტრა** – უმეტესად ნაზი, პასტელური და ბუნებრივ ტონებში: კრემისფერი, ბეჟი, ნაცრისფერი, მოლურჯო ან მოლივით ღია ელფერები. შეიძლება ჩანდეს ერთი-ორი მკვეთრი აქცენტიც (მაგ. ყვითელი ბალიში ან ნითელი პლედი).

- **ფაქტურები** – ტექსტილს აქ განსაკუთრებული ტექსტურა აქვს. უხეში, ოდნავ დაუმუშავებელი ქსოვილი ისე გამოიყურება, თითქოს ხელითაა ნაქსოვი. რბილი პლედები, ნაქსოვი საფარები და ხალიჩები ოთახს უფრო ცოცხალს ხდის.

- **ფუნქციურობა და მოხერხებულობა** – ქეჟუალში ტექსტილი ყოველთვის პრაქტიკულია. დიდი, რბილი ბალიშები, მოსახსნელი გადასაფარებლები, სქელი ფარდები ან მსუბუქი ტიულები – ყველაფერი ყოველდღიურ ცხოვრებას კომფორტულს ქმნის.

- **დეკორატიული აქცენტები** – ხელნაკეთი ნივთები: რბილი ხალიჩები და ფარდაები, ქვილთის დეკორატიული ნივთები (მაგ. ფერადი ბალიშების ნაკრები, სხვადასხვა მასალის კომბინაციით).

სასიამოვნო გარემოს ქმნის, მაგალითად:

- მსხვილი ნაქსოვი პლედი რბილ დივანზე.

- სელის ფარდები, რომლებიც ოთახში სინათლეს ნაზად ატარებს.

- ბამბის გადასაფარებელი საწოლზე, მსუბუქი და ადვილად მოსახმარი ყოველდღიურად.

- რბილი, კომფორტული ხალიჩა ოთახის ცენტრში, რომელიც ფეხშიშველად სიარულსაც სასიამოვნოს ხდის.

განათება

ქეჟუალის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია სინათლის სიჭარბე. ოთახი უნდა იყოს მაქსიმალურად ნათელი – დღისით ბუნებრივი განათებით, ხოლო საღამოს – რბილი ხელოვნური სინათლით, კერძოდ გამოიყენება: ჭაღები, ჩაშენებული ნათურები, იატაკის სანათები, მაგიდის ნათურები.

განათება მარტივი ფორმის, რბილი ხაზებით უნდა იყოს. ფორჟირებული ბრები და ქსოვილის აბაჟურიანი სანათები თავისუფლად ერთიანდებიან ერთ ინტერიერში. შესაძლებელია სანათლის იმიტაციაც. სივრცის ზონირებისთვის ეფექტურია სპოტ-ლაითები, უკანა განათება და იატაკის სანათები. სასურველია რბილი, თბილი ტონალობის განათება, რათა შენარჩუნდეს მოდუნებული ატმოსფერო.

- **ცენტრალური განათება** – ჭაღი, ხშირად ფორჟირებული ან გეომეტრიული ფორმებით.
- **დამატებითი განათება** – იატაკის სანათები, მაგიდის ნათურები, ბრები.
- **საოჯახო ატმოსფერო** – სანთლების იმიტაცია, ქსოვილის აბაჟურები.



მთავარია, რომ სინათლე რბილი და თბილი იყოს, რათა ინტერიერს მოდუნებული და მშვიდი ხასიათი შესძინოს.

ყველაზე ხშირად ყოველდღიური სტილი გვხვდება მისაღებ ოთახში, სადაც საჭიროა სიმარტივე და ელეგანტურობა. აქ ადგილი არ აქვს ზედმეტ დეკორს და გლამურს – მხოლოდ პრაქტიკული დიზაინი და გლუვი ხაზები. ინტერიერის ყველა ნივთი ფუნქციურია და თავისი მნიშვნელობა აქვს.

ქეჟუალი არის სტილი, რომელიც ვერ იტანს ჭარბ ბრჭყვიალებას და მოჩვენებითობას. ყოველი დეტალი ინდივიდუალურია, მაგრამ ფუნქციონალურობა და სიმყუდროვე ყოველთვის თვალსაჩინოა.

- ავეჯი განლაგებულია კომფორტისა და ურთიერთობისთვის, არა სიმეტრიულად;
- სივრცე მოქნილია, არა მკაცრი;
- ხშირად გვხვდება მრავალფუნქციური ზონები – მაგალითად, მისაღები-სასადილო ერთად.

მარტივი, უპრეტენზიო დეკორი:

- პერსონალური, ცხოვრებისეული ნივთები – საოჯახო ფოტოები, ხელნაკეთი ნივთები;
- ზედმეტი პომპეზურობისა და ფორმალურობის გარეშე;
- განსხვავებული ნივთების კომბინაცია, და არა ერთი სეტის გამოყენება.

ამ სტილში თავს იყრის ბუნებრივი მასალები, ჰორიზონტალური ხაზები, ტექსტურული ელემენტები, პასტელის ტონალობის ავეჯი, ფორჟირებული დეტალები, ანტიკვარული და ვინტაჟური აქსესუარები, ბეჭის ნივთები, თიხის ჭურჭელი, ფერადი დეკორი და სხვადასხვა სტილის ავეჯი. მათი კომბინაციით მარტივად იქმნება უნიკალური ინტერიერი.

აქსესუარები შეიძლება სრულიად შეუთავსებელიც კი იყოს. მაგალითად: ყუთები, ანტიკვარიტი, ხის ხელნაკეთობები, სუვენირები ან ძველი უთოების კოლექცია. ძველი ნივთისათვის ახალი ფუნქციის მინიჭება საკმარისია – მაგალითად, ძველი სანთლიანი შეიძლება თანამედროვე მაგიდის ნათურად გადაკეთდეს, წიგნების კოშკი კი მაგიდად გამოიყენოს.

დასკვნა

ყოველდღიური სტილი ეს არის სტილი, სადაც მთავარი ყურადღება ექცევა ადამიანს და მის ცხოვრებას. აქ არ არის მკაცრი კანონები, ინტერიერის საგნები არ არის მხოლოდ დეკორაციისთვის. ყოველი ნივთი ფუნქციურია და თავისი ისტორია აქვს. ეს სტილი უარყოფს ზედმეტ ბრჭყვიალსა და პრეტენზიულობას. ქეჟუალი არ არის გლამური – ეს არის სიმარტივე, პრაქტიკულობა და სიმყუდროვე.

ყოველდღიური სტილი ასახავს თავშეკავებულ ელეგანტურობასა და მოდუნებულ დახვეწილობას, ქმნის სივრცეებს მშვიდი, თბილი და კომფორტულია ყოველდღიური ცხოვრებისათვის. ეს სტილი მთლიანად არის მიმართული დამოუკიდებელი, მოდუნებული გარემოს შექმნისკენ, სადაც კომ-

ფორტი და სილამაზე თანაბრად არსებობს. რბილი ავეჯით, ბუნებრივი ტექსტილური მასალებით, თბილი განათებითა და მშვიდი ფერთა პალიტრით შესაძლებლობას იძლევა შეიქმნას ელეგანტური და კომფორტული გარემო.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Стиль кэжуал в интерьере – наглядное воплощение раскованности и демократичности современного жилья
<https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/stil-kezhual-v-interere>
2. California Casual Interior Design | 6 Easy Ways to Achieve This Easygoing Style
<https://www.scoutandnimble.com/blog/california-casual-interior-design-6-easy-ways-to-achieve-this-easygoing-style/>
3. Inviting and Casual Interior Design Style Tips
<https://mydecorator.com.au/2025/05/01/how-to-create-an-inviting-and-casual-interior-design-style/>
4. What is Modern Casual Interior Design?
<https://lindiandruss.com/what-is-modern-casual-interior-design/>
5. Embrace Cozy, Quiet Luxury With the Casual Comfortable Interiors Trend
<https://www.rugsdirect.co.uk/blogs/blog/casual-comfortable-design>

Helidon Gjergji
Barleti University
MFA, Art
Theory and Practice
Lecturer
Tirana, Albania

REENACTMENT – THE DUO, THE TWO GULLIVERS AND MARINA ABRAMOVIĆ

Introduction

Reenactment in performance art has an important role within the contemporary theoretical discourse. Defined by its scope of revisiting past actions, it is intrinsically tied to the temporal disjunction between the original event and its re-actualization. As an act that rearticulates the past within the context of the present, reenactment carries the potential of both the risks and benefits that could come from the peculiar amalgamation of continuity and transformation. As a result, theoretical quandaries arise from the reproduction of an event that was, by nature, transient and site-specific. Each reenactment is conditioned by new spatial, temporal, and corporeal circumstances that displace any claim of fidelity to an original. This inherited instability of performance art therefore complicates and challenges the notions of authenticity, singularity, and historical authority. Moreover, reenactment operates within an unresolved economy of authorship and ownership. Legal and economic frameworks often remain inadequate for addressing questions of intellectual property and performer rights, leaving the field without consistent codification. Ultimately, reenactment underscores the paradox of seeking to preserve the unrepeatable while inevitably producing something other than what once was.

The most common way of how reenactment reactivates the original performance is through archival research, documentation, and negotiations with the ideators. This practice ends up generating a sort of living archive. To that end, we will trace the path that Marina Abramović took in her quest to institutionalize reenactment to be followed later on by many other performance artists, from which we will zoom in on the work of The Two Gullivers. The latter draw from their own collaborative research and practice, and they propose “performography” as a system of notation using preparatory drawings and paintings to document, preserve, and transmit performance art while safeguarding its conceptual integrity. In doing so, we shall argue that reenactment emerges as both preservation and reinvention: an ongoing negotiation between past, present, and future.

Review

Reenactment has emerged as one of the most provocative and layered strategies in contemporary performance art, activating tensions between past and present, authenticity and transformation, memory and invention. In a field where ephemerality is often seen as the defining characteristic, the act of repeating or restaging a performance seems paradoxical. Yet reenactment has become an intrinsic aspect of performance art, challenging the assumption that live action must be singular and unrepeatable. As Antonin Artaud brilliantly claimed, "*Theatre is the only place in the world where a gesture, once made, can never be made the same way twice.*"¹ This notion of irreproducibility has long shaped attitudes toward performance, reinforcing its aura of immediacy and resistance to commodification. However, performance's increasing historicization, institutionalization, and need for preservation have invited a reassessment of repetition not as mere reproduction, but as a site of critical engagement and creative reinterpretation.

The emergence of reenactment in performance art must be understood not simply as a nostalgic revival of past works, but as a dynamic practice that navigates the interstices between documentation, memory, and reinvention. Walter Benjamin's assertion that "*the idea of life and afterlife in works of art should be regarded with an entirely unmetaphorical objectivity*"² underscores the importance of considering how works persist and transform beyond their original contexts. Performance art's afterlife – how it survives, is remembered, and reconstituted – has become a matter of artistic urgency. As noted by Daniela Sacco, when she paraphrases André Lepecki's text on performative dance, "*In re-enacting we turn back, and in this return, we find in past dances a will to keep inventing.*"³ Reenactment thus becomes not an act of restoration, but one of continual reinterpretation, where the past is neither static nor sacrosanct.

Historically, performance artists were wary of reenactment, fearing it would undermine the essence of live action. For most of his life, Allan Kaprow, the pioneer of *Happening*, rejected the idea of repeating his events, insisting that reenactment would "*undermine their ... immediacy.*"⁴ Yet shortly before his death, Kaprow permitted a reenactment of his 1957 piece *18 Happenings in 6 Parts*, recognizing at last the growing institutional and pedagogical value of such restagings. Similarly, Marina Abramović, often called the "grandmother of performance art," once believed that "*any documentation ... could not be a substitute for the real experience: seeing it live.*"⁵

By the early 2000s, reenactment had become central to curatorial and artistic practice. A wave of exhibitions institutionalized the restaging of performance art, including *A Little Bit of History Repeated* (Kunst-Werke, Berlin, 2001), *A Short History of Performance* (Whitechapel Gallery, London, 2002/2003), *Re-enact* (Casco and Mediamatic, Amsterdam, 2004), and *Life, Once More* (Witte de With, Rotterdam,

2005). These projects marked a turning point, where reenactment became not just a method of preservation but an opportunity for critical engagement. Rather than attempting strict fidelity to the original, artists emphasized interpretation, exploring the porous boundary between historical accuracy and creative intervention. As the curator of the comprehensive exhibition *Life, Once More*, Sven Lütticken observed, “Reenactments are historicist happenings. At a time when Pop art, Fluxus and Minimalism celebrated the now, reenactments tried to create an experience of the past as present, or as much present as possible.”⁶ This way, reenactment inserted historical gestures into contemporary contexts, opening them to new meanings and audiences.

Nowhere is this more evident than in Abramović’s landmark 2005 project *Seven Easy Pieces*, performed at the Guggenheim Museum as part of Performa 05. Abramović reenacted five iconic performances by other artists—Joseph Beuys, Valie Export, Vito Acconci, Gina Pane, and Bruce Nauman—alongside two of her own. Through these restagings, she simultaneously paid homage to and claimed symbolic ownership of key moments in performance history. Yet *Seven Easy Pieces* was fraught with challenges, from incomplete documentation to the ethical and legal intricacies of securing permission. The project highlighted the interpretive choices that shape reenactment and the fraught terrain of cultural inheritance.

Yet this practice is not without controversy. Restaging these works brings up issues of ownership and authenticity. The legal complexities around reenactment are exacerbated by the lack of clear documentation, shifting standards of attribution, and growing market interest. Institutions often seek to legitimize and preserve performance art through reenactment, but this process can obscure the contributions of original artists, particularly when collaborative authorship is involved. The most striking example of how reenactment exposes unresolved questions of authorship and ethics can be found in the legal battle between Marina Abramović and Ulay. During her 2010 MoMA retrospective, Abramović reenacted *Nightsea Crossing*, a performance originally developed and presented with Ulay. She did so under the title *The Artist Is Present*, (see fig. 1) which became both a triumph and a site of contention. Ulay accused her of erasing his contribution, failing to credit or compensate him. In 2016, a Dutch court ruled in Ulay’s favor, awarding him a monetary settlement and mandating proper attribution of their joint work. This case underscored the stakes of reenactment—not only aesthetic and conceptual, but also legal and economic.



Fig. 1. Marina Abramović performing *The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, USA, March 2010



Fig. 2. The Two Gullivers, *Nightsea Crossing*, 2011. 8 hr. Reenactment, Nathan Phillips Square, Toronto. From the original *Nightsea Crossing* of Marina Abramović and Ulay, 1982

As performance art continues to solidify its place within the contemporary art output, reenactment emerges as a crucial method for shaping its legacy. It offers the new generations the opportunity to engage with foundational works – not only through documentation, but also through newly embodied experience. In this context, the practice of the performance art duo The Two Gullivers, composed of two artists originally from Albania, Flutura Preka and Besnik Haxhillari, merits particular attention. They had established their art practice in Berlin by the end of the 90-s, while most importantly, in 1998 they had secured their place in the Albanian contemporary

art history by creating the country's first officially recognized performance art piece. While in Berlin, a chance encounter with Marina Abramović marked the beginning of an ongoing collaboration that came to fruition across various times and places. That same year, their joint efforts materialized at Berlin's Haus am Lützowplatz as well as at an exhibition at Kunstmuseum Bonn's Zeitwenden. A decade later, in 2009, they reunited with Abramović during a panel discussion at Artists Space in New York, where Abramović invited them to take part in her retrospective *The Artist is Present* at MoMA. In 2011, Abramović granted The Two Gullivers permission to reenact several of her works, with the notable exception of *Light/Dark*, a piece in which she and Ulay, kneeling face to face, exchanged progressively faster slaps under harsh lighting. She deemed the piece too dangerous to reproduce, highlighting the ethical responsibility inherent in authorizing such performances. That fall, The Two Gullivers re-performed *Nightsea Crossing* for seven hours at Toronto's Nathan Phillips Square – the original site of the 1982 performance. (see fig. 2) In winter 2013, they staged a second version on the frozen surface of Bill Lake, sitting nude on transparent chairs in –20°C temperatures. The extreme cold soon forced an early end to the performance. Friends, children, and residents watched, often perceiving the endurance test as an act of courage rather than an artwork.

A third iteration followed in summer 2013, again at Nathan Phillips Square, during Toronto's Luminato Festival, which featured *The Life and Death of Marina Abramović* and the debut of the Marina Abramović Institute's *Prototype*. Coinciding with the Ontario *Walk Now for Autism* and staged without city authorization, the performance took place under persistent rain. Amid the hustle of walkers, police, and onlookers, the artists positioned two transparent chairs at the square's center and faced each other in silence. Dressed in black, they remained seated for thirty minutes. The event went unchallenged by police – perhaps misinterpreted as part of the autism walk. At one point, Preka began to visibly shiver; a passerby offered an umbrella, while another asked if they were autistic.

Such responses reveal the interpretive gap often found in performance art. Unlike sculpture or painting, which often benefit from fixed explanatory markers, performance is ephemeral and rarely grasped in its entirety. Even when reenacted, each version is shaped by its own time, space, atmosphere, and the emotional states of its performers and audience. Reenactment may suggest eternal life, but each occurrence remains unique. Through their collaboration with Marina Abramović and their broader work in creating and re-performing actions, The Two Gullivers engage profoundly with the ethical, aesthetic, and social complexities of the form. They operate as “performance directors,” by emphasizing fidelity to the original while asserting their own creative agency, actively resisting the fossilization of performance history.

Artists who engage in reenactment typically draw from archival traces – photographs, video, notes, and sketches. Belgian artist Francis Alÿs addressed the challenges of performance documentation in his project *Re-enactments* (2001). On a November day in 2000, Alÿs walked through the streets of Mexico City carrying an illegally purchased gun, provoking a swift police response. After being detained – and reportedly released after bribing the officers – he reconstructed the event hours later using Rafael Ortega’s footage as a guide. In this reenactment, Alÿs retraced his steps using a fake gun, and enlisted the same officers to replay their roles. The resulting dual-channel video – showing “Real” and “Re-enactment” side by side – both theorized and dramatized the distinction between lived event and reconstructed action. As Alÿs explained, “*I wanted to question the rapport we have today with the practice of the performance, which is usually transmitted by way of another medium, mediated exactly, and thus ‘delayed’ by the document.*”⁷

In response to this very issue, The Two Gullivers have developed a distinctive approach to performance documentation, which they call “performography” – a term they coined themselves. Over the years, they have consistently produced drawings and paintings alongside their performances and reenactments. (see fig. 3) These visual records serve not only as archival material but also as creative extensions of the performances themselves, allowing the ephemeral to persist in another medium. Their practice evokes critic Harold Rosenberg’s 1952 assertion: “*What was to go on canvas was not a picture but an event,*”⁸ which Kirstie Beaven has suggestively recalled in her examination of painting and performance. In this sense, “performography” becomes a two-dimensional reenactment – a material trace that is both witness and continuation of the live act.



Fig. 3. The Two Gullivers, *Reenactment 5*, 2021, oil on canvas, 147 x 198 cm. From the original *Nightsea Crossing* of Marina Abramović and Ulay, 1982

Conclusion

In conclusion, reenactment in performance art has evolved into a multifaceted practice that navigates the delicate boundaries between preservation and invention, authorship and interpretation. No longer viewed as a mere repetition of past actions, reenactment now functions as a critical, creative act that reactivates the past within new contexts. Marina Abramović's trajectory—from resisting reenactment to implementing and authorizing it – exemplifies this shift, illustrating how artists reconcile the ephemeral nature of performance with its need for legacy. The Two Gullivers' collaboration with Abramović paved the way for the thoughtful restaging of seminal works like *Nightsea Crossing*, where they demonstrate that reenactment is neither mimicry nor homage, but an interpretive process that demands rigor, consent, and a deep engagement with history. Their concept of “performography” further challenges the boundaries of documentation, offering a hybrid space where memory and materiality converge. As performance art becomes increasingly canonized, reenactment emerges not only as a method of transmission but also as a site of resistance and reinvention—where the gesture, though repeated, is never the same.

Notes

1. Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, trans. by Mary Caroline Richards, New York: Grove, (1958), p. 75.
2. Walter Benjamin, "The Task of the Translator" in *Walter Benjamin: Selected Writings*, Volume 1, 1913-1926. Edited by M. Bullock and M. W. Jennings, (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press), p. 254.
3. Daniela Sacco, “Reenactment in Theatre: Some Reflections on the Philosophical Status of Restaging”, in *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ed. by Cristina Baldacci, Clio Nicastro, and Arianna Sforzini, Cultural Inquiry, 21, Berlin: ICI Berlin Press, (2022), pp. 131–40. Sacco is quoting André Lepecki, “The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dance”, *Dance Research Journal*, 42.2, (2010), pp. 28–48.
4. Quoted by Helena Barrett in “Reinterpreting Re-performance” <https://helenabarrett1987.wordpress.com/january-2011-study/>
5. Marina Abramović, E. Fischer-Lichte, S. Umathum, & N. Spector, *Marina Abramović: Seven Easy Pieces* (Milan, New York City: Charta Press, 2007), p. 9.
6. Sven Liitticken, *Life, Once More, Forms of Reenactment in Contemporary Art* (University of Michigan, 2005), p. 27.
7. Francis Alÿs, “La Cour des Miracles: Francis Alÿs in Conversation with Corinne Diserens – Mexico City, 25 May 2004” in *Walking Distance from the Studio* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004), pp. 93-95.
8. Kirstie Beaven, “Performance Art Painting and Performance”, Tate Modern, London, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and->

performance. Beaven is quoting Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, originally published in *Art News*, (1952).

Bibliography

1. Abramović, Marina, E. Fischer-Lichte, & N. Spector. *Marina Abramovic: Seven Easy Pieces*, Charta, 2007.
2. Alle, Jennifer. “A Little Bit of History Repeated”, *Artforum* March 2002, Volume 40, No. 7.
3. Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*, trans. by Mary Caroline Richards. New York: Grove, 1958.
4. Barrett, Helena. “Reinterpreting Re-performance”
<https://helenabarrett1987.wordpress.com/january-2011-study/>
5. Beaven, Kirstie. “*Performance Art Painting and Performance*”, Tate Modern, London,
6. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance>
7. Benjamin, Walter. “The Task of the Translator”, trans. by Harry Zohn. In *Benjamin, Selected Writings*, Volume 1, 1913–1926, ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
8. Lepecki, André. “The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dance”, *Dance Research Journal*, 42.2 (2010).
9. Liitticken, Sven. *Life, Once More, Forms of Reenactment in Contemporary Art*. University of Michigan, 2005.
10. Lyver-Harris, Emily Rose. “Performing the Document in Francis Alÿs’s Re-enactments (2001)” in *Invisible Culture*, Issue 22, (2015).
11. Orrell, Paula. *Marina Abramović and the Future of Performance Art*. Prestel, 2010.
12. Sacco, Daniela. “Reenactment in Theatre: Some Reflections on the Philosophical Status of Restaging”. In *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, ed. by C. Baldacci, C. Nicastro, and A. Sforzini. Cultural Inquiry, 21, Berlin: ICI Berlin Press, (2022).

ART GROUPS AS A FORM OF SELF-ORGANIZATION IN CONTEMPORARY AZERBAIJANI ART (1990s–2000s)

Introduction

The dissolution of the Soviet Union in 1991 triggered dramatic changes across political, economic, and cultural spheres in the newly independent states. Azerbaijan, with its unique geopolitical position and rich cultural heritage, experienced a rapid and multifaceted transformation that deeply affected its artistic landscape. The centralized, state-controlled art institutions that had dominated under Soviet rule suddenly lost their authority, funding, and infrastructure. This institutional void led to a profound uncertainty among artists, curators, and cultural workers about how to navigate the new realities and redefine the role of art in society.

In this context of upheaval and opportunity, the late 1980s and early 1990s saw the emergence of a number of independent art groups in Azerbaijan. These collectives arose organically as self-organized entities seeking to fill the gap left by official institutions and to explore new artistic languages, methodologies, and modes of collaboration. This period marked not only a break from Soviet aesthetics and ideological constraints but also an engagement with global contemporary art trends, local traditions, and postcolonial realities.

This paper focuses on several key collectives that exemplify the diversity and creativity of this era: Tasdig, Labirint, ARTS etc., Wings of Time and Peykar. Each group developed distinct aesthetic and conceptual strategies, yet they all shared a commitment to artistic autonomy, collective action, and critical reflection. Their activities ranged from organizing alternative exhibitions and experimental performances to fostering intergenerational mentorship and international exchange.

The study aims to contextualize these groups within broader post-Soviet cultural transformations and to assess their lasting contributions to Azerbaijani art. It also seeks to enrich the understanding of collective artistic practice as a form of cultural resilience and innovation during times of political and social instability.

The formation of contemporary art in Azerbaijan was closely linked to the socio-political situation in the country during the 1980s. Artists' works began to carry increasingly social content, reflecting events happening in society and significantly influencing their creative expression and self-representation. By depicting their

surroundings, artists sought both to convey the atmosphere of the time to future generations and to contribute to the shaping of contemporary art. They evaluated the creative processes occurring in modern art and expressed their own perspectives.

During the Perestroika period, Western art movements that had previously been absent in Azerbaijan—such as abstractionism, which lies beyond realism, and modern art expressing the artist's inner world—entered the country. By the end of the 20th century, art collectives—art groups—emerged in Azerbaijani art, engaging not in classical art, but mainly in experimental art. This movement encompassed various forms of art including visual arts, cinema, theater, and more.

An art group (also known as a creative collective) is an alliance of artists working jointly on artistic projects. These groups are typically distinguished by a shared creative process, collective activity, and collective authorship. In this way, they differ from artistic movements, trends, or styles. Members of art groups often combine their collective creativity with communal living, joint political and social activities, or business undertakings. Overall, the history of contemporary art in Azerbaijan can be divided into several stages. The first period spans from 1985 to 1990. A significant milestone in the development of contemporary art in Azerbaijan was the establishment of the Baku Art Center, which played a foundational and central role. Formed in 1988, the Baku Art Center gathered a group of non-formal artists who stood apart from conservative thinking. This created opportunities for creative experimentation.

The Baku Art Center actually began to take shape in 1986, when a group of Azerbaijani cultural figures decided to unite their efforts to implement cultural and humanitarian projects. This initiative evolved into what was first presented as the Azerbaijan Creative Youth Association. On March 31, 1988, the association was officially registered with the Baku City Council of Deputies, receiving the status of an independent, self-governing, and self-financing creative organization under the name of the Baku Art Center (BAC).

At that time, the Baku Art Center broke away from the dogmatic approach prevalent in existing public institutions and opened new horizons for creative youth, bringing a new dynamism to the republic's cultural and humanitarian life. Over time, the center's activities came to be marked by works that, for the first time in the post-Soviet period, "spoke the language" of 20th-century world art, showing a synthesis with national mentality and mythology. A hallmark of Azerbaijani art's worldview has consistently been its appeal to national and cultural values.

Through the collaboration of young talents and already mature creative personalities, the Baku Art Center carried out ambitious and bold projects that gained recognition not only within the republic but also on the international stage. Today, the Baku Art Center continues to be one of the leading hubs of the country's cultural life and one of its premier galleries. The organization remains a key initiator and source of numerous projects and ideas in the social, artistic, and humanitarian spheres, as well as in

ecology, children's creativity, the preservation of national heritage, and the cultural development of the regions.

As the first non-commercial organization in the history of contemporary art in Azerbaijan, the Baku Art Center undoubtedly played a crucial role in shaping the understanding of conceptual art and influenced the formation of other creative groups.

Among the earliest of these groups was Tasdig, founded in 1989 by Teymur Daimi and colleagues. Tasdig played a pioneering role in fusing philosophical inquiry with post-conceptual and metaphysical strategies, laying a foundation for future experimental practices. In the following years, other groups such as Peykar (1992), Labirint (1997), and ARTS etc. (1997) emerged, each contributing distinct visions. Peykar, led by Elchin Aslanov and Mazahir Afshar, sought to bridge traditional miniature aesthetics with modernist abstraction, drawing on both local heritage and European influences such as Paul Klee and Kazimir Malevich. Labirint, by contrast, broke ground with Land Art installations that employed natural landscapes as canvases, reconfiguring the relationship between art, space, and audience.

A significant development came with the establishment of the "Wings of Time" Creative Association (2000), founded by art historian Leyla Akhundzade. Through exhibitions such as "Wings of Time" (2000), "Ancient Tunes" (2001), and "Orientalism from the Inside and Outside" (2002), the association promoted Azerbaijani contemporary art on an international scale while fostering dialogues around gender, conflict, and technological change.

This paper examines these groups and their institutional counterparts as forms of artistic self-organization, assessing their contributions within a broader framework of post-Soviet cultural transformation.

Methods

This study adopts a qualitative methodology, drawing on four key approaches:

Exhibition Analysis: Major exhibitions organized by Tasdig, Peykar, Labirint, ARTS etc., and Wings of Time were analyzed to understand thematic concerns, conceptual frameworks, and curatorial approaches. Particular attention is given to Labirint's use of outdoor space and ARTS etc.'s multimedia presentations. For example, Labirint's 1998 installation in the Gobustan reserve featured ephemeral structures made from organic materials, interacting with the geological and historical significance of the site.

Archival Research: Exhibition catalogues, critical reviews, artist statements, brochures, and unpublished materials from personal collections were examined to contextualize the development of these groups and trace their contributions to both local and international art discourses. The absence of institutional archives posed a significant challenge, highlighting the importance of oral history and informal documentation.

Interviews: Semi-structured interviews were conducted with artists, curators, and critics active in the Azerbaijani art scene during the 1990s and 2000s. Interviewees included members of the Labirint and ARTS etc. collectives, who provided firsthand accounts of artistic motivations, financial constraints, and creative experiments. These narratives offered invaluable insights into the collective ethos and improvisational methods that defined their practices.

Theoretical Framework: The paper engages with literature on post-Soviet identity (Karpova, 2002), artistic collectivity, and global contemporary art practices (Groys, 2007; Green, 2010), situating Azerbaijani examples within these larger theoretical debates. Concepts such as the “expanded field” (Krauss, 1995) and “new genre public art” (Lacy, 1995) provide a critical lens for analyzing how these groups moved beyond traditional formats.

Results

The collapse of Soviet cultural institutions produced a vacuum that prompted artists to seek alternative spaces and formats for creative activity. Tasdig, established in 1989 by Teymur Daimi and his colleagues, was among the first to assert such independence. Tasdig’s work was characterized by a philosophical engagement with metaphysics and Eastern spirituality, combined with post-conceptual artistic methods that challenged representational norms. This pioneering approach laid the groundwork for a more experimental and self-reflective art scene.

Following the foundation of Tasdig, the 1990s saw the emergence of *Labirint*, a pioneering group that introduced Land Art into Azerbaijani contemporary practice. Established in 1997, *Labirint* distinguished itself by using the natural environment not only as artistic medium but also as an exhibition space. Their site-specific installations—such as those in Gobustan—employed ephemeral organic materials that decayed over time, highlighting the temporal, ecological, and performative dimensions of art. This approach challenged conventional, gallery-centered exhibition models and encouraged audiences to reflect on their relationship with nature and cultural memory. By integrating elements of performance, sound, and visual media, *Labirint* blurred disciplinary boundaries and fostered immersive, multisensory experiences. One of their most emblematic projects, *Sand Time* (1999), transformed the desert landscape into a dynamic stage of movement, fire, and symbolic geometry, prefiguring later developments in public, environmental, and eco-art.

Integration of Traditional and Modernist Aesthetics *Peykar* synthesized traditional Azerbaijani miniature art with European modernist styles, exploring themes of history, memory, and identity. Their visual language referenced local myths, calligraphy, and carpet motifs while drawing on the abstraction of Malevich and spiritual undertones of Paul Klee. The group’s exhibition “Heritage and Horizon” (1995) juxtaposed hand-drawn illuminated manuscripts with abstract compositions, signaling a reinterpretation of cultural memory.

The establishment of ARTS etc. in 1997 expanded the experimental terrain to include multimedia art, video, and performance. This collective embraced technological innovation as a means to articulate contemporary concerns, including war, gender, and social change. Their exhibitions were notable for integrating sound, light, and interactive elements, challenging passive modes of spectatorship.

Lastly, the “Wings of Time” Creative Association, founded in 2000 by art historian Leyla Akhundzade, marked a turning point towards institutionalization of contemporary art outside state frameworks. By organizing thematic exhibitions such as “Ancient Tunes” (2001) and “Orientalism from the Inside and Outside” (2002), the association fostered international dialogues and promoted Azerbaijani art on global platforms. Their curatorial vision emphasized interdisciplinary collaboration and socio-political engagement.

The “Wings of Time” Creative Association, founded in 2000 by art historian Leyla Akhundzade, represented a critical step toward institutionalizing contemporary art outside the official frameworks. This association not only organized exhibitions such as “Wings of Time” (2000), “Ancient Tunes” (2001), and “Orientalism from the Inside and Outside” (2002), but also created forums for international dialogue by inviting foreign curators, critics, and artists. These events often included symposia and roundtables, which were rare in Azerbaijan at the time. By producing multilingual catalogues and fostering cross-cultural collaboration, Wings of Time positioned Azerbaijani contemporary art within the global art discourse and helped establish translocal networks connecting the South Caucasus with centers in Europe and beyond.

This institutional self-organization offered alternatives to state-run museums and galleries, which were often constrained by ideological legacies and bureaucratic inertia. It allowed artists to experiment freely and reach wider audiences. Furthermore, it laid the groundwork for future institutions such as YARAT Contemporary Art Centre (founded in 2010), which builds on this collaborative and experimental ethos.

These groups cultivated intergenerational artistic dialogue and experimentation. By emphasizing collaboration, they contributed to the emergence of a self-aware art scene that positioned itself in opposition to both Soviet realism and global commodification. Informal workshops, outdoor residencies, and shared studios became sites of knowledge exchange. Younger artists such as Rashad Alakbarov, Faig Ahmad, Elshan Ibrahimov and others were mentored by older generation members, fostering continuity amidst innovation.

The groups examined in this study reimagined Azerbaijani national identity through hybrid aesthetics and alternative narratives. As Karpova (2002) notes, post-Soviet artists often engaged with cultural specificity as a form of resistance to homogenizing global trends. By integrating traditional visual codes into contemporary frameworks, these collectives forged a new cultural vocabulary that reflected both local histories and global realities (Mammadov, 2015).

Labirint's spatial interventions resonate with Rosalind Krauss's (1995) concept of the "expanded field" in postmodern sculpture, while ARTS etc.'s multimedia strategies align with the digital turn in contemporary art (Green, 2010). These alignments underscore how Azerbaijani artists actively engaged—not passively mirrored—international trends, contributing to a transnational artistic discourse. Moreover, Leyla Akhundzade's curatorial projects invited foreign critics and artists, establishing translocal networks that bridged peripheries and centers.

Echoing Groys' (2007) assertion that exhibitions themselves become artworks in contemporary practice, these groups challenged traditional curatorial models. Their shows created participatory environments that encouraged viewer immersion and disrupted passive spectatorship (Varnedoe, 1991). For instance, the 2000 "Wings of Time" exhibition integrated poetry readings, sound installations, and performative acts, transforming the gallery into a dynamic forum of multisensory engagement.

The exhibitions often addressed issues of war, displacement, and gender, creating spaces for public reflection and social critique. Suzanne Lacy (1995) emphasizes the role of art in initiating civic dialogue—a role these groups embraced by bringing contemporary themes into accessible public arenas. In post-war Azerbaijan, such interventions offered therapeutic and critical functions, providing alternative narratives to state-sanctioned discourses. For example, ARTS etc.'s 2001 exhibition "Dialogues in Silence" featured works exploring trauma, loss, and resilience through soundless video and tactile media.

While unique in their local inflections, Azerbaijani collectives share affinities with other post-Soviet initiatives. Groups such as Kyzyl Tractor (Kazakhstan) and R.E.P. (Ukraine) also emerged in the 1990s as responses to institutional absence and cultural uncertainty. Comparative analysis reveals convergences in the use of land-based practices, hybrid visual languages, and anti-commercial positions. However, Azerbaijani groups placed greater emphasis on philosophical and metaphysical inquiry, reflecting specific intellectual traditions of the South Caucasus region.

The legacy of these collectives endures through their impact on both institutional infrastructures and artistic education. Although each of these groups was relatively short-lived—most of them active for only three to four years—their contribution was nonetheless significant. As Harrison & Wood (2004) argue, the tension between tradition and innovation is key to the vitality of any national art practice—a dynamic these Azerbaijani groups exemplified. Moreover, their emphasis on process over product laid the groundwork for future socially engaged and site-specific practices in the region.

Conclusion

The emergence of art groups such as Tasdig, Labirint, Peykar, ARTS etc., and the Wings of Time Association during the 1990s and 2000s represents a critical chapter in Azerbaijan's post-Soviet cultural history. These self-organized collectives filled

institutional voids with creative experimentation and fostered alternative modes of artistic production, presentation, and education.

Their works articulated complex negotiations of identity, heritage, and modernity, employing hybrid aesthetics that bridged local and global contexts. By doing so, they contributed to a pluralistic and dynamic understanding of Azerbaijani contemporary art, resisting homogenizing pressures and asserting artistic autonomy.

Furthermore, their socially engaged projects created spaces for dialogue and healing in a society marked by conflict and transformation. The groups' curatorial innovations expanded the definition of exhibition-making and anticipated future trends in participatory art.

The enduring influence of these collectives is evident in today's Azerbaijani art institutions, educational practices, and creative networks. As such, their histories deserve continued scholarly attention, archival preservation, and critical reflection.

Future research should explore the impact of digital technologies, transnational mobility, and ecological aesthetics on the evolving practices of Azerbaijani artists, building upon the foundational work of these pioneering groups. Reinvestigating their legacy through decolonial and intersectional lenses could further deepen understanding of post-Soviet art's complexities and potentials.

Art groups in post-Soviet Azerbaijan emerged as both creative and structural responses to institutional breakdown. Through their experimental practices, hybrid aesthetics, and commitment to collective agency, they redefined the parameters of contemporary Azerbaijani art. Their practices not only challenged inherited norms but also articulated new modes of being and belonging in a rapidly transforming society. This study highlights the importance of these groups not only as historical phenomena but as continuing sources of inspiration and models for future artistic self-organization in the region.

References / ლიტერატურა

1. Daimi, T. (2001). *Izobrazitel'noe iskusstvo Azerbaidzhana kontsa II – nachala III tysjacheletiya* [Изобразительное искусство Азербайджана конца II – начала III тысячелетия].
2. Enwezor, O. (2003). *The Black Box*. In *Documenta 11–Platform 5: Exhibition Catalogue*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
3. Farzaliyev, Ch. (2007). *Zhivopis' Azerbaidzhana. Antologiya* [Живопись Азербайджана. Антология]. Baku.
4. Gasanov, A. (2007). *Sovremennye mezhdunarodnye otnosheniya i vneshnjaya politika Azerbaidzhana* [Современные международные отношения и внешняя политика Азербайджана]. Baku: Sharg-Garb.
5. Gray, L. (2022). *Azerbaijan Contemporary Art*. Baku: TEAS Press.

6. Green, D. (2010). *New Media and the Contemporary Art World*. London: Thames & Hudson.
7. Groys, B. (2007). *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press.
8. Harrison, C., & Wood, P. (2004). *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing.
9. Karpova, I. (2002). *Post-Soviet Identity and Contemporary Art*. Moscow: Russian Art Publishers.
10. Mammadov, A. (2015). *The Evolution of Azerbaijani Contemporary Art*. Baku: Art Publications.
11. Manafova, M., & Efendiyeva, N. (2008). *Mezhdunarodnye kul'turnye svyazi: Uchebnik* [Международные культурные связи: Учебник]. Baku: Sabah.
12. Melikova, A. (2014). К вопросу об интерпретации одной традиционной темы в азербайджанской живописи периода независимости (1990-е – 2010-е годы). In *Materialy Mezhdunarodnoy Konferentsii "Aktual'nye voprosy razvitiya iskusstvovedeniya v Rossii i stranakh SNG"* (Kazan, 2014). [К вопросу об интерпретации одной традиционной темы в азербайджанской живописи периода независимости (1990-е – 2010-е годы). В Материалах международной конференции «Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ» (Казань, 2014)].
13. Orucov, E. (2010, February 20). İnsənətimizin dəyərli tədqiqatçısı. *Xalq Qəzeti*, p. 7.
14. Rapai, K. (2019). *Kul'turnyi kod. Kak my zhivem, chto покупаем i pochemu* [Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему]. Moscow: Alpina Publisher.
15. Said, E. W. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
16. Salamzade, E. A. (2009). *Iskusstvo i iskusstvovedenie* [Искусство и искусствознание]. Baku.
17. Varnedoe, K. (1991). *Pictures of Nothing: Abstract Art and the New Modernism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lusine Petrosyan
State Academy of Fine Arts of Armenia
lecturer
PhD student
Yerevan, Armenia

THE ISSUE OF PRESERVING MONUMENTAL-DECORATIVE ART IN ARMENIA

Introduction

Monumental-decorative art is the field of human creative activity that combines artistic and architectural elements to design public, industrial, residential buildings, public spaces, and other structures in an artistic manner. This art plays an essential role in shaping the cultural, historical, and ideological identity of society, reflecting the past and present, values, and beliefs of the people. In the artistic design of public buildings, monumental art includes architectural solutions, murals, sculptures, mosaics, stained glass, and other artistic forms that harmoniously integrate with the overall image of the environment. It serves not only aesthetic purposes but also functional, social, educational, and ideological goals.

Monumental art in Armenia has a rich history, closely tied to the country's cultural and historical development. These artworks reflect the nation's identity, values, and progress. However, following the political changes in Armenia during the late 20th century and the collapse of the Soviet Union, many of these artworks have been left abandoned or have suffered damage due to neglect. The lack of preservation laws, changes in political ideologies, and poor renovation practices have led to the loss of some of these invaluable artworks. The importance of these pieces for understanding Armenia's history and cultural identity cannot be overstated.

Materials and Methods

This study employs a qualitative research approach, involving the collection of data through site visits, interviews with experts in the field of art conservation, and analysis of existing archival materials related to monumental artworks in Armenia. Additionally, the article examines existing preservation efforts, including government initiatives and the role of the public in the conservation process.

Monumental-decorative art has a long history in Armenia, which is directly related to the cultural and historical development of the country. These works of art, primarily consisting of murals and mosaics, have expressed the national identity, history, cultural values, and scientific progress of the Armenian people. However, over time, especially in the late 20th and early 21st centuries, when Armenia gained independence, many Soviet-era industrial buildings and other structures were closed, and as a result, certain monumental paintings located within these buildings were left abandoned or destroyed due to neglect. The main reasons for the neglect of monumental works of art during

this period include: changes in the political system, leading to the collapse of socialist ideology and reducing the symbolic value of these works; renovation or demolition of buildings, and the absence of proper preservation measures. Moreover, there is no clear law or regulation in place that dictates how to handle artistic works considered to be of cultural value within a building after its decommissioning. Considering these facts, numerous monumental artworks in the design of public buildings in Armenia have been studied, and in this article, several of them are discussed. Additionally, existing literature on the topic has been examined, as well as certain laws related to the subject, which will assist in the further resolution of this issue.

Results and Discussion

At the end of the 1950s, the Khrushchev political "thaw" was the occasion for a certain revolution and liberalization of Soviet culture and art. Urban planning and architectural norms and approaches were radically changed, which returned to the basics of modernist thinking: rationalism, modularity, abstraction and purity of forms. Those functionalist and constructive ideas, however, could not satisfy the demands of modern cities, especially capitals, striving for the manifestation of "national identity". Yerevan was not an exception in that regard, so in the early 1960s, new urban solutions began to appear in the city, where an important place was given to the artistic design of the public environment, especially the exterior and interior of buildings. It was precisely in this decade that large-scale monumental art projects-mosaics, murals, and ceramic sculptures began to appear in Yerevan as well as in other cities of Soviet Armenia. The mosaic, in particular, became extremely important as an ornament for the vast, empty surfaces of modernist buildings in open spaces. Of course, in the Soviet context, such decoration was not only decorative but also served to reveal and "hide" certain ideological influences. As an inseparable part of architecture, monumental art in Armenia was used to design public buildings, squares, factories, state institutions, and culture palaces, aiming to strengthen collective identity and highlight national cultural features. After the collapse of the Soviet Union, many buildings ceased to function, and the buildings were left in neglect, along with the monumental decorative works applied in their artistic design. Buildings constructed during the Soviet era, from the 1960s to the 1980s, often incorporated monumental art into their design. Unfortunately, many of these structures were built using materials that were not durable (Иванов, 2022: 2). Today, these buildings, having fallen into disrepair, cannot withstand the ravages of time and climate, and as a result, many of the artworks have been severely damaged or have disappeared entirely. A significant factor contributing to the irreversible loss of these works is the fact that many were not properly archived or cataloged, and their artistic and cultural value was underestimated due to the lack of attention given to this issue. In order for large-scale works to be preserved, they must be regularly maintained and restored, which in many cases has not happened. Negligent or irresponsible renovation and reconstruction projects, as well as economic difficulties, have made these works vulnerable and led to their degradation.

An example of an abandoned monumental mosaic is the "Birth of Astghik" mosaic in a former hotel located on the shores of Lake Sevan (Fig. 1). This mosaic was created by Armenian artists Arakel Arakelian (1927-1991), Garry (Garnik) Smbatyan (1929-2003), Ruben Hovnatanyan (1940-1999), Mikayel Gyurjyan (1928-2000), and Yuri Babayan in 1982. The creation of such mosaics required meticulous work and high craftsmanship. The artists used various materials, including colored glass (smalta), ceramic tiles, and natural stones. The vibrant colors and durability of these materials ensured that the mosaics would withstand the test of time and retain their grandeur for decades. Despite the deterioration of the hotel's walls, which are cracked and in poor condition, the mosaic has retained its integrity, color scheme, and impressive appearance.



Fig. 1. Mosaic "Birth of Astghik" in a former hotel located on the shores of Lake Sevan. Authors: Arakel Arakelian, Garry (Garnik) Smbatyan, Ruben Hovnatanyan, Mikayel Gyurjyan, Yuri Babayan, 1982

Another example is the mosaics located in a former pioneer camp called "Skazka," near the village of Moses, not far from the city of Spitak (Fig. 2). The camp was built in 1975, and the mosaics were most likely created in the late 1975s or early 1980s. The authors of these mosaics remain unknown. In addition to the relief mosaic on the building's side wall, there was a pavilion-like structure that was entirely covered with mosaic imagery. The roof of the structure is circular, with depictions of the twelve signs of the zodiac (a motif also present in the design of the exterior of the Dvin Hotel

building, in the mosaic *"Aravot"* (*"Morning"*) by Vladimir Atanyan, which has not been preserved). Inside the pavilion, geometric shapes, stylized depictions of a queen, and other motifs are portrayed. The building also contained a swimming pool, with a colorful mosaic on the wall depicting swimmers, octopuses, and other aquatic creatures. Unfortunately, both the building and its artistic elements are in a state of abandonment and partial ruin.



Fig. 2. Mosaics at the former pioneer camp "Skazka," near the village of Moses, created in the 1970s or early 1980s. The authors are unknown

In the art of Armenian mural painting, the versatile painter Minas Avetisyan (1928–1975) made a significant contribution. He created over 500 canvases, hundreds of drawings, large-scale murals, portraits, and still lifes. His art is characterized by a harmonious blend of vivid and restrained colors, a pictorial condensation of the unique features of his native nature, and a life-affirming expressiveness (Бондаренко, 2019: 165-171). Minas Avetisyan created his murals between 1970 and 1974. In Yerevan, Gyumri, and the village of Vahramaberd, he created 20 murals covering a total area of about 500 square meters. The Spitak earthquake of 1988 caused significant damage to these murals. The buildings housing the murals either collapsed or became structurally unsafe. Immediately after the earthquake, the mural *"At the Spring"*, created in the cafeteria of the Analitik Sarq factory, was saved from destruction. Specialists invited from Bulgaria successfully relocated it to the Gyumri Theater building. The mural *"In the Mountains"*, located in the entrance hall of the Azatan village Cultural Palace, is currently well preserved. The mural *"Armenia"* is located on the first floor of the former Cultural House in the village of Vahramaberd. Only the wall containing the mural has survived from the building. Restoration work on Minas Avetisyan's murals

began in 2008. Between 2010 and 2012, the Minas Avetisyan Foundation strengthened, restored, or relocated murals such as *"Meeting"*, *"By the Khachkar"*, *"Weaving Carpets"*, *"Plowing"*, *"Spinning Thread"*, *"Armenian Idyll"*, and others. Thanks to the efforts of Italian specialists, the mural *"The Birth of Toros Roslin"* was restored in 2009 and installed at Minas Avetisyan's museum in Jajur*. In 2010, the works *"Meeting"* and *"By the Khachkar"* were restored and installed in the Government House of Armenia**. In 2018, Minas Avetisyan's son, Arman Avetisyan, director of the Minas Avetisyan Cultural Charitable Foundation and the museum in Jajur, raised concerns that the mural *"Night"* was on the verge of destruction. The mural, located in one of Gyumri's collapsed factories, was in critical condition. He appealed to the Ministry of Culture for funding. By 2019, the mural was restored, and a month later, it was presented at the opening of the "Armenia" Megamall in Nor Nork, where a dedicated space was allocated for it. The management of "Armenia" Megamall primarily undertook the restoration of the mural, with the main sponsorship provided by the "Alexanyan Family" public organization. The mural *"Night"* was among the most damaged. We can now happily state that the issue of Minas Avetisyan's murals has been resolved. Eleven murals are in a secure condition, two of which are located in Yerevan, in the Court of Appeals building, and are excellently preserved. The mural in the village of Azatan in Shirak Province is also in good condition, though it requires minor repairs. Two murals are located at Yerevan Airport, two are in Government Building 1, and one mural is housed in the Gyumri City Hall building. The mural *"Spinning Thread"* (13.5 x 4 m) is installed in the passenger terminal of Zvartnots International Airport, while *"Plowing"* (5.7 x 3 m) is located in the Presidential Terminal.



* Minas Avetisyan House-museum, <https://minas-avetisyan.mus.am/en/>, (last viewed 15.01.2025)

** Minas' murals in the Government Building, <https://www.gov.am/am/in-the-focus/item/8416/>, 2010, (last viewed 10.12.2024);



Fig. 3. The mosaics "Cosmos", "The History of Communication", "Science" on facades of former building of Yerevan branch of the Soviet Project Institute of Communication, by Karapet Yeghiazaryan, 1977 (currently dismantled)

During the study, it was also discovered that the mosaics "*Cosmos*", "*The History of Communication*", "*Science*" created by Karapet Yeghiazaryan (1932-2006) in 1977 and located on the facades of the former building of Yerevan branch of the Soviet Project Institute of Communication (Fig. 3). These mosaics were made from natural Armenian stones, with dimensions of 800x2500cm, 800x1000cm, and 800x1000cm. However, to our delight, it was revealed that the mosaics had been dismantled, and according to a preliminary agreement with the artist's relatives, they are to be installed on the surface of the building currently under construction. This can be considered an example of preserving monumental decorative art and integrating it into the contemporary environment.

Two additional monumental mosaics and about five murals have been found in the interior design of the "Almast" factory building (Fig. 4). These works most likely were created in 1970. The authors are different, but after extensive research, only one of them was identified: painter Ashot Melkonyan (1930-2009). The mural covers an entire wall surface and depicts young people spending time in nature. The figures are generalized and stylized. The other murals consist of six parts, interrupted by the doors of the rooms. Here, young scientists are depicted. Unlike the previous mural, which was created with warmer tones, a blue color palette dominates this one. In another room, there is a mosaic as well as banded murals in the upper section of the walls, depicting Armenian women with national motifs, pomegranate trees, and a color scheme of brown and blue. The themes and color combinations of the mosaic and murals in this room are similar, indicating that the authors collaborated during the work or perhaps a single artist created it. In the factory hall, there is another monumental mosaic, the theme of which aligns more closely with the monumental propaganda narratives popular during the Soviet era (Петренко, 2016: 5), such as a man flying into space, the Red Army, and in the center, a stylized sun with a couple and a small child in the woman's arms. Both of the monumental mosaics here are made with Armenian

natural stones, predominantly using Armenian tuff. Unfortunately, all these monumental works are in a deplorable state and require restoration and preservation.

If we consider the abandoned murals, one notable example is the mural "*History and Present*" (4x40m) by Henrik Siravyan (1928–2001), created in 1975 at the Bjni Cultural Club (Fig. 5). It is partially preserved but in a deplorable state. The theme of the mural is based on national motifs, depicting the landscape of Armenia, Armenian kings, soldiers, a builder, and Armenian women working in the fields. The color palette of the mural is dominated by green and blue tones. Studies revealed that several murals have been destroyed, including H. Siravyan's murals "*At the Spring*" and "*The Hunt*", created in 1970 at the Cultural Center of Kaghsi village in the Hrazdan region.

Examples like these are numerous and, regrettably, do not receive the necessary attention or solutions. Monumental artworks are invaluable sources for studying both the national culture and the ideological and aesthetic trends of the period in which they were created. They not only reflect the artistic techniques and aesthetics of their time but also provide insights into social relations, historical events, and value systems. Soviet-era monumental art is not protected by legal means, and there are no established copyrights for such works. As a result, these artworks pass into the ownership of private individuals, who have the right to manage them as they wish. The creation of museums to house these works would require significant financial resources, and such initiatives are currently lacking in Armenia. In addition, the state has not provided sufficient support for the preservation of cultural heritage. Immediate action must be taken to preserve this vanishing cultural legacy.

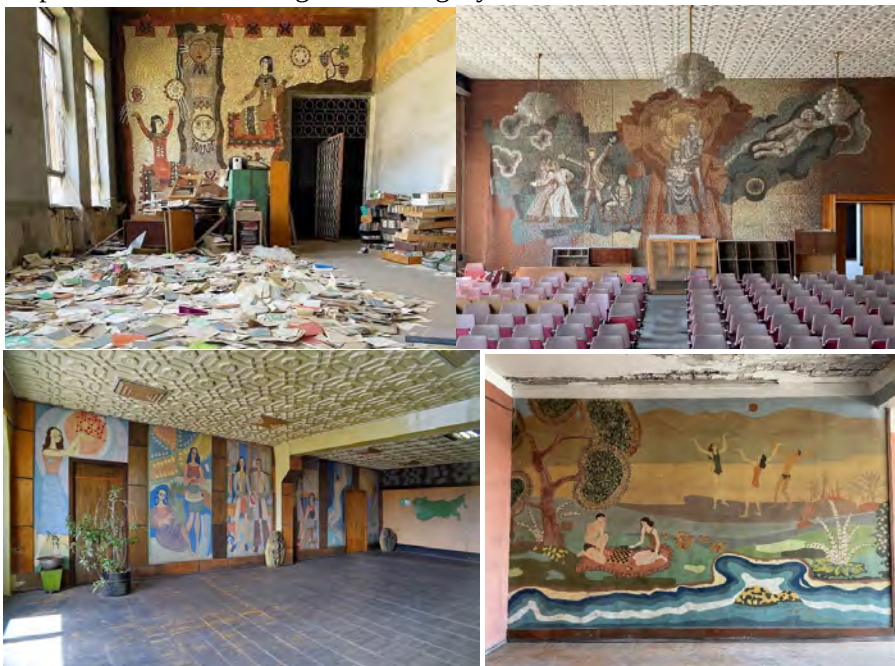


Fig. 4. Mosaics and murals in the interior of the “Almast” factory building, 1970



Fig. 5. Mural "History and Present" at the Bjni Cultural Club, by Henrik Siravyan, 1975

Given the cultural value of these monumental works, the following steps are necessary: scientific research (mapping and analyzing the artworks, as well as assessing their condition); restoration (implementing specialized restorative interventions to maintain and restore the works); and public awareness (encouraging interest through exhibitions, educational programs, and digital archives). Preserving these abandoned monumental artworks is critical not only for national culture but also for the global recognition of Armenian art within the broader context of world history. Over the years, several initiatives have been undertaken to preserve these artworks. The establishment of the "State Non-Commercial Organization for the Preservation of Historical-Cultural Monuments and Historical Environments*" has created an institutional framework for monument protection. The baseline documents for the preservation of monuments are considered to be the state lists of immovable historical and cultural monuments of the regions of the Republic of Armenia, the approved protection zones of monuments with specific usage regulations, the state cadaster of monuments, and so on**. However, the law does not clearly present the criteria or grounds for including monuments in these

* "Service for The Protection Of Historical Environment and Cultural Museum-reservations" State Non-commercial Organization, <https://hushardzan.am/>, (last viewed 18.01.2025).

** "On the Preservation and Use of Immovable Monuments of History and Culture and Historic Environment" of the Republic of Armenia Law, November 11, 1998, Articles 9, 12, 16 (in Armenian).

lists, but rather simply enumerates their types. Protection zones and the regulations established within them serve as the basis for preserving monuments and keeping their territories intact. The law defines a specific structure for protection zones, but to ensure the preservation of monuments and protect them from various threats, it is necessary to clearly define the structure of protection zones and usage regulations corresponding to the type and preservation condition of each monument [7]. These regulations should also be accurately reflected in the outlines and designs of the protection zones of monuments. According to Article 16 of the RA Law “On the Preservation and Use of Immovable Monuments of History and Culture and Historic Environment,” this system may include: a) the protection zone of the monument, b) the construction regulation zone, c) the landscape protection zone^{*}. In line with these zones, it is necessary to define precise usage regulations appropriate for each monument. Experts, researchers, artists and cultural workers striving to preserve and restore monumental art—have implemented restoration programs. These programs are aimed at not only the targets of synthesized art but also at essential components of urban culture and the formation of national identity. However, the issue remains that some abandoned monumental artworks might remain neglected, failing to receive adequate attention. Actions have mainly focused on widely recognized and universally famous works, while lesser-known pieces often go unnoticed.

The primary purpose of transferring a building or structure containing monumental artwork or another monument under ownership or usage rights, in accordance with the law, must be the improvement of the preservation condition of the monument. For the owner (or user), ensuring the integrity of the monument's current state, maintaining regular cleanliness of its area, taking timely measures to strengthen necessary sections, and, where possible and in compliance with the law, implementing all required preservation measures should become the primary priorities. Only after fulfilling these responsibilities should profit generation be considered. Accordingly, it is crucial to establish special oversight over the structures transferred under ownership rights, the implementation of preservation measures, the methods of use, and to immediately revoke ownership rights in cases where even minimal damage is inflicted on the monument. Additionally, based on the observations and studies conducted by the designated group, it is essential to clearly define and substantiate whether the artistic decoration of the building or structure qualifies as an artistic value.

It is also suggested to develop an application aimed at the discovery, documentation, and aggregation of data related to monumental-decorative artworks. Such an application could help identify forgotten, damaged, or hidden examples of monumental-decorative art. The app could analyze photos of walls, stone cladding, and building surfaces to detect possible decorative art elements. It can be developed using artificial intelligence tools, trained with pre-labeled models capable of recognizing mosaics, murals, or ornamented walls.

^{*} RA Law, November 11, 1998, Article 16; Sargsyan 2005, 29.

Each discovered example would be automatically marked on a map using a GPS system. The information would be stored in a database, including its condition, location, and possible date of creation. A platform can be created where specialists, students, and members of the public can document and study these artworks. Each registered artwork would have a file including photos, GPS coordinates, historical data, restoration needs, etc. The data could also be linked to other samples by style, author, or time period. To date, around 70 monumental-decorative murals and mosaics in Yerevan have already been mapped and photographed. This can be an important step toward the preservation and recognition of these works.

Conclusion

The preservation of monumental art in public spaces of Armenia is a critical task that requires immediate and sustained attention. The rich history and cultural significance of these artworks, which reflect the nation's identity, values, and progress, must be safeguarded for future generations. Unfortunately, many monumental artworks, particularly those from the Soviet era, have been abandoned or damaged due to neglect, political shifts, and inadequate preservation efforts. These works not only hold artistic value but also serve as invaluable sources for understanding Armenia's cultural and historical development. Despite various challenges, such as insufficient legal protection, lack of proper documentation, and limited resources for restoration, there have been some notable restoration efforts, particularly for well-known works by artists like Minas Avetisyan. However, many lesser-known pieces continue to suffer from neglect and decay. It is essential that the Armenian government, alongside artists, cultural workers, and the public, takes a proactive approach to preserve these monumental artworks. To achieve this, it is necessary to establish clearer legal frameworks and protection regulations, strengthen public awareness, and ensure that preservation efforts are not limited to only the most famous works. Creating a dedicated institutional framework, such as public councils and collaborations with international experts, can help coordinate these efforts. Additionally, continued scientific research and restoration initiatives are crucial for the preservation of these cultural treasures. Ultimately, preserving monumental art is not only about maintaining artistic heritage but also about protecting the cultural memory and identity of Armenia. By taking action now, Armenia can ensure that these works remain part of the nation's collective heritage, contributing to its cultural richness and global recognition. The society must also play an active role in the preservation of Armenia's historical and cultural heritage. The law stipulates that every member of society can contribute to the discovery, state registration, strengthening, repair, restoration, and use of monuments. In order to carry out and guide the process of public involvement, it is necessary to create an appropriate public council, which will include various specialists in the field of monument preservation, interested youth, dedicated representatives of public organizations, and representatives of state authorized bodies. The preservation and

restoration of abandoned monumental artworks is not only about art preservation but also about an essential part of the nation's memory. By preserving these artistic monuments, we are also preserving our history, culture, and identity.

References

1. Bondarenko, A. (2019). "Minas Avetisyan: The Man, The Artist, The Legend." *Armenia: The Attraction of Culture*, pp. 165-171.
Бондаренко, А. И. (2019). "МИНАС АВETИСЯН: ЧЕЛОВЕК, ХУДОЖНИК, ЛЕГЕНДА". *Армения: притяжение культуры*, 165-171.
2. Ivanov, M. (2022). "Problems of Preservation of Cultural Heritage Objects of Monumental Art in Small Cities of Russia, Based on the Works of V.M. Ivanov and M.A. Kushnaryants-Pyuss in the City of Prokhladny". *Cultural Studies Journal*. (1 (47)), p. 2.
Иванов, М. А. (2022). "ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ОБЪЕКТОВ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА В МАЛЫХ ГОРОДАХ РОССИИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТ ВМ ИВАНОВА И МА КУШНАРЬЯНЦ-ПЮСС В ГОРОДЕ ПРОХЛАДНОМ". *Культурологический журнал*, (1 (47)), 5.
3. Isahakyan, V., (2023). "Observations on Certain Issues of the Legal Framework of Immovable Monuments of History and Culture," *Cultural Heritage, Collection of Scientific Articles*, (4), Yerevan, pp. 237-245.
Իսահակյան, Վ. (2023): «Դիտարկումներ պատմության և մշակույթի անշարժ հուշարձանների իրավական կարգավորման որոշ հարցերի շուրջ», *Մշակութային ժառանգություն, գիտական հոդվածների ժողովածու*, (4), Երևան, էջ 237-245:
4. Petrenko, S. D. (2016). "The Synthesis of Monumental Arts in Soviet Architecture from 1917 to 1932," *Universum: Philology and Art Studies*. № 11 (33), URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3907>, p. 5.
Петренко, С. Д. (2016). "Синтез монументальных искусств в архитектуре СССР в период 1917–1932 годов". *Universum: филология и искусствоведение*, (11 (33)), 5.

Acknowledgments

The author would like to express sincere gratitude to the Ministry of Education, Science, Sports and Culture of the Republic of Armenia, the State Academy of Fine Arts of Armenia, the Research Center for Historical and Cultural Heritage, and the National Museum-Institute of Architecture of Armenia for their invaluable support in this study.

ქულტურული მემკვიდრეობა

მარკა მშვილდაძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო, თბილისი

რომაული ღვთაებაი ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე (მერკური)

აბსტრაქტი (მოკლე შინაარსი) მერკური (ლათ. merx – სავაჭრო საქონელი, ლათ. merco – ვაჭრობა) რომში სახელმწიფო კულტად ითვლებოდა. ღვთაების კულტი რომში ოფიციალურად იქნა მიღებული ძვ. წ. V საუკუნის დასაწყისში. ძვ. წ. 495 წელს ღვთაების სახელზე დიდ ცირკთან აშენდა ტაძარი (Titus Livius, Ab Urbe condita, II, 25). მერკური ოფიციალურად იქცა ვაჭართა ღმერთად. რომში დაარსდა ვაჭართა კოლეგია mercatores ან mercuriales. შედეგად, ღვთაება გაიგივებულ იქნა ბერძნულ ჰერმესთან. როცა აზიასა და აფრიკაში ჩნდება ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოები, ჰერმესი გაიგივებულ იქნა ეგვიპტურ ღვთაება თოტთან (ბერძნული – Ὀθώ (თოთ), რომელიც, თავის მხრივ, სიბრძნის, მეცნიერებისა და მაგიის მფარველი იყო. ელინური და ეგვიპტური ტრადიციების გაერთიანებამ მოგვცა ახალი ღვთაება Hermes Trismegistos – ჰერმეტიზმისა და ლეგენდარული ალქიმიის ფუძემდებელი.

ნაშრომში შესწავლილი და გაანალიზებულია ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ჰერმეს-მერკურის კულტთან დაკავშირებული არქეოლოგიური მასალა. ღვთაებასთან დაკავშირებული არტეფაქტები დაფიქსირებულია ძირითადად დიდი მცხეთის, ურბნისისა და ჟინვალის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გლიპტიკურ ძეგლებზე. კერძოდ: 4 ინტალიო დიდი მცხეთის ტერიტორიაზე (ახ. წ. I-III სს), 3 ინტალიო დაცულია მცხეთის არქეოლოგიურ მუზეუმში (ახ. წ. II-III სს), 5 ინტალიო ურბნისის ტერიტორიაზე (ახ. წ. I-III სს.), 2 ინტალიო ჟინვალის სამაროვანზე (ახ. წ. I; ახ.წ. III ს.), 1 ინტალიო თხოთის მთის სამაროვანზე (ახ.წ. IV ს.).

ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე ჰერმეს-მერკურის კულტთან დაკავშირებული არტეფაქტების შესწავლის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჰერმეს-მერკურის კულტი საკმაოდ იყო გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ახ. წ. I-III საუკუნეებში. მერკური (ჰერმესი) ვაჭრობის, აღებ-მიცემის, ბედის ღმერთად გვევლინება. კვლევის შედეგად დგინდება, რომ ქართლში ღვთაების კულტი ძირითადად გავრცელებული

იყო ურბანისტულ ცენტრებში, ანტიკურ კულტურას (რელიგია) ნაზიარებ მოსახლეობაში.

საკვანძო სიტყვები: რელიგია, ისტორია, პოლიტიკა, გლიპტიკა

სტატიის შესავალი. ძვ. წ. I საუკუნიდან საქართველოს ტერიტორიაზე რომის იმპერიიდან გრძელდება ჯერ კიდევ ადრე ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებული ანტიკური ღვთაებების შემოსვლა, რომელთა შორის აღსანიშნავია ღვთაება მერკურის (ლათ. **merx** – სავაჭრო საქონელი, ლათ. **merco** – ვაჭრობა) კულტი, რომელიც რომში სახელმწიფო კულტად ითვლებოდა. ღვთაების კულტი ძვ. წ. V საუკუნის დასაწყისში რომში ოფიციალურად იქნა მიღებული. ძვ. წ. 495 წელს ღვთაების სახელზე დიდ ცირკთან აშენდა ტაძარი (Titus Livius, Ab Urbe condita, II, 25). მერკური ოფიციალურად იქცა ვაჭართა ღმერთად. რომში დაარსდა ვაჭართა კოლეგია *mercatores* ან *mercuriales*. შედეგად, ღვთაება გაიგივებულ იქნა ბერძნულ ჰერმესთან. როცა აზიასა და აფრიკაში ჩნდება ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოები, ჰერმესი გაიგივებულ იქნა ეგვიპტურ ღვთაება თოტთან (ბერძნული – Θώτ (თოთ), რომელიც, თავის მხრივ, სიბრძნის, მეცნიერებისა და მაგიის მფარველი იყო. ელინური და ეგვიპტური ტრადიციების გაერთიანებამ მოგვცა ახალი ღვთაება *Hermes Trismegistos* – ჰერმეტიზმისა და ლეგენდარული ალქიმიის ფუძემდებელი.

ნაშრომში შესწავლილი და გაანალიზებულია ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ჰერმეს-მერკურის კულტთან დაკავშირებული არქეოლოგიური მასალა. ღვთაებასთან დაკავშირებული არტეფაქტები დაფიქსირებულია ძირითადად დიდი მცხეთის, ურბნისისა და ჟინვალის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ გლიპტიკურ ძეგლებზე. კერძოდ: 4 ინტალიო დიდი მცხეთის ტერიტორიაზე (ახ. წ. I-III სს), 3 ინტალიო დაცულია მცხეთის არქეოლოგიურ მუზეუმში (ახ. წ. II-III სს), 5 ინტალიო ურბნისის ტერიტორიაზე (ახ. წ. I-III სს.), 2 ინტალიო ჟინვალის სამაროვანზე (ახ. წ. I; ახ.წ. III ს.), 1 ინტალიო თხოთის მთის სამაროვანზე (ახ.წ. IV ს.).

მეთოდები. ნაშრომში კვლევისას გამოყენებულია ისტორიულ-შედარებითი, მეცნიერული ანალიზისა და სინთეზის მეთოდები, აქცენტი კეთდება საკითხის ისტორიულ-არქეოლოგიურ მხარეზე. შესაბამისად, მასალაზე მუშაობისას გამოყენებულია საკითხის ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ანალიზისთვის აუცილებელი მეთოდოლოგია.

მსჯელობა. ჰერმესი (ძვ. ბერძნ. – Ἑρμῆς, ლათ. – **Mercurius**) – ზევსისა და მათის შვილი – უძველესი დროიდან ბუნების მეფედ ითვლებოდა. ბერძნები მას მიაწერდნენ ანბანის, რიცხვთა გამოგონებას, ღვთისმსახურების დაწყებას და სხვ. იგი ღმერთების ნების მაცნეა, ზევსის შიკრიკი და მისივე ნების აღმსრულებელი, რომლისთვისაც იცვამს მფრინავ სანდლებს. ამიტომ ჰერმესს ხშირად ამ სანდლებით გამოსახავდნენ. მფრინავი სანდლებით გამოსახავდნენ ღვთაებას მაშინაც, როდესაც იგი მოგზაურობისა და მოგზაურების მფარველად სურდათ, წარმოეჩინათ (ჰერმესი მოგზაურების მფარველადაც

ითვლებოდა). იგი ყველა საქმის კეთილად დამაგვირგინებელი და ბედნიერებისა და კეთილდღეობის მომნიჭებელია. ჰერმესის მფარველობა ესაჭიროებოდა ვაჭრებს და ღვთაებაც მფარველობდა მათ. ვინაიდან ადამიანისთვის ყველაზე უცნაური იმქვეყნად მოგზაურობაა, ჰერმესი აქაც მათ მეგზურად გვევლინება. იგი ჰადესში მიცვალებულების სულების გამცილებელია. ძველი ბერძნები ჰერმესის გამოსახულებას ადგამდნენ საფლავებს, რითიც ცოცხლებს სურდათ დახმარებოდნენ მიცვალებულებს იმქვეყნიურ ცხოვრებაში გადასვლაში. ღვთაება თავისი სასწაულმოქმედი კვერთხით – კერიკეიონით ძილს გვრის ხალხს. ჰერმესი მფარველობდა მწყემსებს და მიჰყავდა მათთან ახალშობილი ბავშვები. ასე მაგალითად: დიონისე. ჰერმესი ითვლებოდა ნახირისა და საძოვრების ღმერთად. როცა ბერძენთა შორის დაწინაურდა მებრძოლი ტომი აქეა, ჰერმესი ომის ღვთაებაც გახდა. ოჯახის რომელიმე წევრის გარდაცვალებიდან 30 დღის შემდეგ, ჰერმესს მიაართმევდნენ ძღვენს. ღვთაების საპატივცემულოდ ეწყობოდა საზეიმო სვლა, რომელზეც ყველაზე ლამაზ ახალგაზრდა ყმანვილს მხრებზე შემოგდებული ცხვარი მიჰქონდა. ანტიკური ხანის ხელოვნების ნიმუშებზე სწორედ ეს სიუჟეტი იყო პოპულარული.

ჰერმესს გამოსახავდნენ როგორც სწორი აღნაგობის ახალგაზრდა ყმანვილს, რომელსაც ხშირად ქისა და კერიკეიონი ეჭირა ხელში ან ტერფებზე ფრთებით, ფართოფარფლებიანი, ბრტყელი, სამოგზაურო ქუდით... თუმცა მისი უძველესი სახე ოთხკუთხა პოცდამენტზე დადგმული ღვთაების ბიუსტია. ადრეანტიკური ხანიდან ჰერმესს გამოსახავდნენ ე. წ. ჰერმეზზე (ძვ. ბერძნ. Ἑρμῆς) – განსაკუთხებული სახის სკულპტურაზე, რომელსაც ოთხკუთხა ბოძის სახე ჰქონდა და დასრულებული იყო თავის გამოსახულებით. თავდაპირველად ჰერმეზს ჰერმესის თავით გამოსახავდნენ და სწორედ აქედან მიიღო სახელი. მოგვიანებით ჰერმაზე ათავსებდნენ სხვა ღვთაებებისა და გმირების თავებსაც. ძველ ელადაში ჰერმა გზის, საბაზრო მოედნების, სახელმწიფო სასაზღვრო ნიშანს... წარმოადგენდა. ჰერმესს მსხვერპლად სწირავდნენ თაფლს, ლელვის ჩირს, ღვეზელს, ღორს, კრავს, ცხვარს და სამსხვერპლო ცხოველის ენას.

როცა აზიასა და აფრიკაში ჩნდება ბერძნული ქალაქ-სახელმწიფოები, ჰერმესი გაიგივებულ იქნა ეგვიპტურ ღვთაება თოტთან (ბერძნული – Θωθ (თოოთ), რომელიც, თავის მხრივ, სიბრძნის, მეცნიერებისა და მაგიის მფარველი იყო (Κῦν, 1984:39-40). ელინური და ეგვიპტური ტრადიციების გაერთიანებამ მოგვცა ახალი ღვთაება Hermes Trismegistos – ჰერმეტიზმისა და ლეგენდარული ალქიმიის ფუძემდებელი.

ჰერმესი (მერკური) სულ უფრო პოპულარული ხდება ახ. წ. I-III საუკუნეებში. განსაკუთრებით სამხრეთ შავიზღვისპირეთის ქალაქებში. მაგალითად, ტრაპეზუნტში, სადაც, მიუხედავად იმისა, რომ დომინირებდა აღმო-

სავლური თვთაება მითრა, ტაძრის ეზოში იმპერატორ ადრიანეს ქანდაკე-
ბასთან ერთად იდგა ჰერმესის ქანდაკება.

ქართლის ტერიტორიაზე ჰერმეს-მერკურის კულტთან დაკავშირებული
მასალა აღმოჩენილია ძირითადად დიდი მცხეთის, ურბნისისა და ჟინვალის
ტერიტორიაზე დაფიქსირებულ გლიპტიკურ ძეგლებზე. კერძოდ: 1. (ინვ.
№95 S) მცხეთა, სამთავროს სამაროვანი, 1938 წ., კრამიტსამარხი №5. ოვა-
ლური ფორმის ბრტყელი თეთრი მინის ინტალიოზე მრგვალი ფორმის ბრინ-
ჯაოს ბეჭედში ღვთაება გამოსახულია ფეხზე მდგომი. მარცხენა ხელში კე-
რიკეიონი, ხოლო მარჯვენა ხელში ქისა უჭირავს. თვალბუდე ბეჭედშია
ამოჭრილი. დახვეწილი ნამუშევარია. ინტალიოს სიგრძე – 8 მმ, სიგანე – 5 მმ,
ბეჭდის ზომა 19x20 მმ, ახ. წ. I ს.; 2. (ინვ. №1233. გლიპტიკის ფონდი №216)
მცხეთა, სამთავროს სამაროვანი, 1939 წ., კრამიტსამარხი №135 (სურ. 1).
ოვალური ფორმის სარდიონი ვერცხლის ბეჭედში. ღვთაება დგას. მარცხენა
ხელით სვეტს ეყრდნობა. მარცხენა ხელში კერიკეიონი უჭირავს, მარჯვენა-
ში კი – ქისა. ქვა ოდნავ დაზიანებულია. დაზიანებულია ბეჭდის რკალიც.
ინტალიოს სიგრძე – 11 მმ, სიგანე – 8 მმ, ბეჭდის ზომა – 20x23 მმ. როგორც
ბეჭედი, ისე ინტალიო ახ. წ. II საუკუნის ბოლო-III საუკუნის დასაწყისით თა-
რიღდება; 3. (ინვ. №294 S. გლიპტიკის ფონდი №239) მცხეთა, სამთავროს სა-
მაროვანი, 1938 წ., კრამიტსამარხი №30. ოვალური ფორმის ბრტყელი სარდი-
ონის ინტალიო რკინის ბეჭდის ფრაგმენტში (სურ. 2). ინტალიოზე გამოსახუ-
ლია ჰერმეს-მერკური. კვეთა ღრმა, ინტალიოს ფონი გაპრიალებული. ინტა-
ლიოს სიგრძე – 13, სიგანე – 9 მმ, ახ. წ. III ს. (Максимова, 1950:244-245, ტაბ. I,
8; გვ. 252, ტაბ. I,31; გვ. 260-261, ტაბ. II, 58.); 4. (ინვ. №387. გლიპტიკის ფონდი
№1613) მცხეთა, 1947 წელს მცხეთაში წყალთა მეურნეობის სამინისტროს
მუშების მიერ მშენებლობისას (სამხედრო გზის ნაპირზე) საძირკვლისათვის
თხრილების გაჭრისას ორფერდასახურავიან კრამიტყუთი. სამარხი №1 (ბავ-
შვის სამარხი). ოვალური ფორმის ბრტყელი მუქი წითელი გრანატის, ე. წ. პი-
როპის ინტალიო ოქროს ბეჭედში (სურ. 3). ინტალიოს პირზე გამოხატულია
ჰერმესი – იმქვეყნად სულთა გამძღოლი – ჰერმესი ხელში კერიკეიონით
გარდაცვლილი ბავშვის წინ. ბავშვს ხელები ღვთაებისკენ აღუპყრია. თით-
ქოს ხსნას ელოდებაო. ბეჭდის სიმაღლეა 23 მმ, დმ -21-16 მმ, ინტალიოს სიგ-
რძე – 14 მმ, სიგანე – 12 მმ, წონა – 5,5 გრ. ინტალიო ძვ. წ. I საუკუნით თა-
რიღდება. ბეჭედი ღია ყვითელი ფერის ოქროსგან არის დამზადებული, სა-
დაა და ღრუ, მასტიკით, ან პასტით ამოვსებული. გვერდებისკენ განზიდული
მხრები ფართოვდება და ოვალურ თვალბუდეში გადადის. ახ. წ. I ს.(ლორ-
თქიფანიძე, 1950:91-98).

მცხეთის არქეოლოგიურ მუზეუმში ღვთაება ჰერმესის (მერკური) გა-
მოსახულებიანი სამი ინტალიოა დაცული: 1. (ინვ. №4702). სამთავროს სამა-
როვანი. სამარხი №124. ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო ვერცხლის
ბეჭედში. ინტალიოს სიგრძე – 16 მმ, სიგანე -15 მმ, ახ. წ. III ს. (სურ.4); 2.

(ინვ.№01/1-6423) სამთავროს ველი. სამარხი №547 (ახ. წ. III ს.). ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო ვერცხლის ბეჭედში, ახ. წ. II-III სს. (სურ. 5); 3. (ინვ.№01/5-6669). კარსნისხევის მეთუნე ხელოსანთა უბანი, ორმოსამარხი №6. ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო რკინის ბეჭდის ფრაგმენტში (სურ. 6). საკმაოდ სქემატური ნამუშევარია. ინტალიოს სიგრძე – 10 მმ, სიგანე – 7 მმ, ა.წ. III ს. ჰერმესი სამივე შემთხვევაში ქისითა და კვერთხით არის წარმოდგენილი, შესაბამისად, ღვთაება ვაჭრობის, ალებ-მიცემის, მოგზაურობის მფარველად გვევლინება.

ურბნისი: 1. (ინვ. №1039) ურბნისის სამაროვანი, 1960 წ., სამარხი №189. ოვალური ფორმის ნარინჯისფერი ინტალიო ვერცხლის ბეჭედში (სურ. 7). ინტალიოს ბრტელი პირი აქვს. ჰერმესი (მერკური) დგას სვეტზე მიყრდნობილი. მარცხენა ხელში კვერთხი უჭირავს, მარჯვენაში – ქისა. სქემატური ნამუშევარია. ბეჭედს წვრილი რკალი აქვს. გარედან ამოზურცული, შიგნიდან ბრტყელი. რკალი მხრებისკენ თანდათან ფართოვდება და უშუალოდ თვალბუდეში გადადის. თვალბუდე ბეჭედშია ამოჭრილი. ინტალიოს სიგრძე – 10 მმ, სიგანე – 7 მმ, ბეჭდის ზომა 18x21 მმ. როგორც ბეჭედი, ისე ინტალიო ახ. წ. I-II საუკუნეებით თარიღდება; 2. (ინვ. №1061) ურბნისის სამაროვანი, 1961 წ., სამარხი №200. ოვალური ფორმის მომწვანო-თეთრი გამჭვირვალე მინისა რკინის ბეჭედში (სურ. 8). ინტალიოს პირი ამოზურცულია, ზურგი – ბრტყელი. ჰერმესი (მერკური) დგას. მარცხენა ხელში კვერთხი უჭირავს, მარჯვენაში კი – ქისა. ღვთაების ფეხებთან ცხვრის თავია გამოხატული. ბეჭდის რკალი უშუალოდ თვალბუდეში გადადის. ინტალიოს სიგრძე – 13 მმ, სიგანე – 10 მმ, ახ. წ. I საუკუნითა და II საუკუნის დასაწყისი; 3. (ინვ. №1083) ურბნისის სამაროვანი, 1961 წ., სამარხი №234. ოვალური ფორმის ბრტყელი ინტალიო ორფერიანი სარდიონ-ფრცხილისა. გამოხატულება ყავისფერ ფენაზეა ამოკვეთილი. ფონი თეთრია. ინტალიოზე გამოხატულია ერთმანეთის პირისპირ მდგომი ორი ღვთაება, მარჯვნივ – ფორტუნა, მარცხნივ – ჰერმესი. ფორტუნას მარცხენა ხელში სიუხვის თასი უჭირავს, მარჯვენათი საჭეს ეყრდნობა. ჰერმესს მარცხენა ხელში ქისა უჭირავს, მარჯვენაში – კვერთხი. ბეჭედი დაზიანებულია, წვრილი რკალი აქვს, მხრებისკენ ფართოვდება და უშუალოდ თვალბუდეში გადადის. ინტალიოს სიგრძე – 6 მმ, ბეჭდის სიმაღლე 22 მმ, ახ. წ. II ს.; 4. (ინვ. №1072) ურბნისის სამაროვანი, 1961 წ., სამარხი №224. ოვალური ფორმის ბრტყელი ინტალიო მოწითალო-ნარინჯისფერი სარდიონისა რკინის ბეჭდის ფრაგმენტში (სურ. 9). ჰერმესი (მერკური) დგას. მარჯვენა ხელში ქისა უჭირავს, მარცხენაში კვერთხი. ხელზე მოსასხმელი აქვს გადაკიდებული. ბეჭდის რკალი უშუალოდ თვალბუდეში გადადის. ინტალიოს სიგრძეა 8 მმ, სიგანე – 6 მმ, ახ. წ. I-II სს.(ჯავახიშვილი, 1972:24-25, ტაბ. I, 6; გვ. 35, ტაბ. II, 31; გვ. 49-50, ტაბ. IV, 61; გვ. 58. ტაბ. V, 81); 5. (ინვ. №1201) ურბნისის სამაროვანი, 1972 წ., XXV უბანი, სამარხი №273. ინტალიო ოვალუ-

რი ფორმის ბრტყელი, მინისებური პასტისა ვერცხლის ბეჭედში. ჰერმესი (მერკური) დგას პროფილში მარცხნივ. მარჯვენა განვდილ ხელში ქისა უჭირავს, მარცხენაში – კერიკეიონი. ამავე მკლავზე მოსასხამი აქვს გადაკიდებული. მინა ირიბებულია. გამოსახულებას სიმკვეთრე აკლია. ინტალიოს სიგრძე 11 მმ, სიგანე – 9 მმ. ბეჭედს წვრილი, შიგნიდან ბრტყელი, გარედან ამოზურცული რკალი აქვს, რომელიც მხრებისკენ ფართოვდება. მასზე მირჩილული იყო ოვალური თვალბუდე. ახ.წ.III ს. (გაბუნია, 2017:92).

ჟინვალი: 1. (09-XXV-79-84) ჟინვალის სამაროვანი, 19. VII, 79. ორმოსამარხი №245, ახ. წ. I საუკუნე. მოყვითალო ფერის მინის ინტალიო ბრინჯაოს ბეჭედში. ინტალიოზე ღვთაება ჰერმესია (მერკური) გამოსახული. ოვალურგანიკვეთიანი რკალი მხრებთან გაფართოებულია და შესქელებული. ფარაკში თვალბუდეა ამოკვეთილი. ინტალიოს დიამეტრი 21 მმ. დაფიქსირდა სამარხში აღმოჩენილ ჯამში; 2. (09-XXV-82-369) ჟინვალის სამაროვანი, 19. VII, 79. ორმოსამარხი №480, ახ. წ. III ს. ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო ბრინჯაოს ბეჭედში. ინტალიოზე გამოსახულია ჰერმესი და ფორტუნა. ბეჭედის რკალი წარმოადგენს მრგვალგანიკვეთიან, თანაბარი სისქის გახსნილ რგოლს, რომელზეც დარჩილული აქვს ოვალური ფორმის თვალბუდე. რკალის დიამეტრი 27 მმ. ინტალიო ბეჭედში „უკუღმაა“ ჩასმული, ახ. წ. III ს. (ჩიხლაძე, 2015:9, 86).

ჰერმესია გამოსახული, აგრეთვე, ოვალური ფორმის მონიტალო სარდიონის ინტალიოზე ოქროს ბეჭედში. (ინვ. №1223) თხოთის მთის სამაროვანი, თიხის სარკოფაგი (მირიანაშვილი, 1983:84, სურ. 161). ინტალიოს ამოზურცული პირი აქვს. ჰერმესი დგას პროფილით მარჯვნივ. მარცხენა წინ განვდილ ხელში ქისა უჭირავს, მარცხენაში – კერიკეიონი. ამავე მკლავზე მოსასხმელი აქვს გადაკიდებული. გამოსახულება სქემატურია. ბეჭედი ოქროს ორი ფირფიტისაგანაა დამზადებული. რკალი შუაში შედარებით ვიწროა. მხრებისკენ ფართოვდება. ბეჭედს ქვს დაქანებული, შორს დაშვებული დაკუთხული მხრები და მაღალი თვალბუდე. ინტალიოს სიგრძე – 12 მმ, სიგანე – 10 მმ, ბეჭდის დმ – 14 მმ, სიმაღლე – 21 მმ. როგორც ინტალიო, ისე ბეჭედი ახ. წ. IV საუკუნით თარიღდება (გაბუნია, 2017:93).

დასკვნები. ამრიგად, ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე ჰერმეს-მერკურის კულტთან დაკავშირებული არტეფაქტების შესწავლის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჰერმეს-მერკურის კულტი საკმაოდ იყო გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე ახ. წ. I-III საუკუნეებში. მერკური (ჰერმესი) ვაჭრობის, ალემ-მიცემის, ბედის ღმერთად გვევლინება. ქართლში ღვთაების კულტი ძირითადად გავრცელებულია ურბანისტულ ცენტრებში, ანტიკურ კულტურას (რელიგია) ნაზიარებ მოსახლეობაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Gabunia, A. (2017). Gliptikis nimushebi Saqartvelos Erovnuli Muzeumidan, Iberia-Kolkheti, №13. Tbilisi. (გაბუნია, ა. (2017). გლიპტიკის ნიმუშები საქართველოს ეროვნული მუზეუმიდან, იბერია-კოლხეთი, №13, თბილისი).
2. Kun, N. A. (1984). *Legendi i mifi drevnei Grecii. Frunpe.* (Кун, Н. А. (1984). *Легенды и мифы древней Греции. Фрунзе.*)
3. Lordkipahidze, M. (1950). Ant'ikuri drois gemebi Mckhetashi aghmochenili bavshvis samarkhidan, CCMM, XVI-V. Tbilisi. (ლორთქიფანიძე, მ. (1950). ანტიკური დროის გემები მცხეთაში აღმოჩენილი ბავშვის სამარხიდან, სსმმ, XVI-B, თბილისი.)
4. Makcimova, M. I. (1950). Gemmi iz nekropolia Mckheti-Camtavro. Sakhelmt's'ifo Muzeumis Moambe. XVI-V. Tbilisi. (Максимова М. И. (1950). Геммы из некрополя Мцхеты-Самтавро, сахелმწიფო მუზეუმის მოამბე, XVI-B. თბილისი).
5. Mirianashvili, N. (1983). Shida Kartlis mat'erialuri kult'uris ist'oriidan (aghaianis arqeologiuri dzegebi), Nastakisis arqeologiuri eqspediciis shromebi, II, Tbilisi. მირიანაშვილი, ნ. (1983). შიდა ქართლის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან (აღაიანის არქეოლოგიური ძეგლები), ნასტაკისის არქეოლოგიური ექსპედიციის შრომები, II, თბილისი).
6. Javakhishvili, Q. (1972). Urbnisis naqalaqaris glipt'ikuri dzegebi. Tbilisi. (ჯავახიშვილი, ქ. (1972). ურბნისის ნაქალაქარის გლიპტიკური ძეგლები, თბილისი.)

სურათების აღწერილობა:

1. მცხეთა, სამთავროს სამაროვანი, 1939 წ., კრამიტსამარხი №135. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის სარდიონი ვერცხლის ბეჭედში. ახ. წ. II საუკუნის ბოლო-III საუკუნის დასაწყისი.
2. მცხეთა, სამთავროს სამაროვანი, 1938 წ., კრამიტსამარხი №30. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის ბრტელი სარდიონის ინტალიო რკინის ბეჭდის ფრაგმენტში. ახ. წ. III ს.
3. მცხეთა, 1947 წელი, სამარხი №1 (ბავშვის სამარხი). ჰერმესის – იმქვეყნად სულთა გამძღოლის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის ბრტყელი მუქი წითელი გრანატის, ე. წ. პიროპის ინტალიო ოქროს ბეჭედში. ინტალიო ძვ. წ. I ს. ბეჭედი ახ.წ. I ს.
4. სამთავროს სამაროვანი. სამარხი №124. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო ვერცხლის ბეჭედში. ახ. წ. III ს.
5. სამთავროს ველი. სამარხი №547. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო. ახ. წ. II-III სს.
6. კარსნისხევის მეთუნე ხელოსანთა უბანი, ორმოსამარხი №6. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის სარდიონის ინტალიო რკინის ბეჭდის ფრაგმენტში. ახ. წ. III ს.

7. ურბნისის სამაროვანი, 1960 წ., სამარხი №189. ჰერმესის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის ნარინჯისფერი ინტალიო ვერცხლის ბეჭედში. ახ. წ. I-II სს.
8. ურბნისის სამაროვანი, 1961 წ., სამარხი №200. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის მომწვანო-თეთრი გამჭვირვალე მინისა რკინის ბეჭედში. ახ. წ. I საუკუნე-II საუკუნის დასაწყისი.
9. ურბნისის სამაროვანი, 1961 წ., სამარხი №224. ჰერმეს-მერკურის გამოსახულებიანი ოვალური ფორმის ბრტყელი ინტალიო მოწითალო-ნარინჯისფერი სარდონისა რკინის ბეჭდის ფრაგმენტში. ახ. წ. I-II სს.



სურ. 1.



სურ. 2.



სურ. 3.



სურ. 4.



სურ. 5.



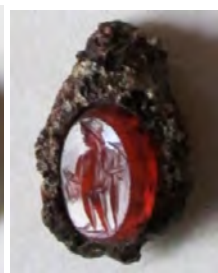
სურ. 6.



სურ. 7.



სურ. 8.



სურ. 9

ნატო ფაილოძე

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ პროფესორი
საინჟინრო მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო, ქუთაისი*

ქეთევან გოგინოვი

*აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
საინჟინრო მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო, ქუთაისი*

ჭობარეთის ხალხათი ხალიჩაი და ფარდაგაი-ქართული ეროვნული საგანძური

ქართული ორნამენტის შესწავლა და გააზრება არ არის მარტივი, თუმცა აუცილებელია. ეს ორნამენტები ჩვენს თანამედროვე ცხოვრებაში ჯერ კიდევ პირვანდელი სახით არის შემორჩენილი. დროთა განმავლობაში იცვლება საზოგადოების ცხოვრების სტილი მაგრამ ორნამენტი როგორც დეკორი ინარჩუნებს თავის პირვანდელ სახეს მიუხედავად თავისი განსხვავებული დანიშნულებისა.

ნაშრომში წარმოდგენილია სამცხე-ჯავახეთის სოფელ ჭობარეთში ოჯახებსა და კერძო მუზეუმში დაცული ხალიჩები, ფარდაგები, ხელნაკეთი ნივთები და მათზე გამოსახული ორნამენტები. შევქმენით ამ ორნამენტების თანამედროვეობაში გადმოტანის მიზნით გაციფროვებული ესკიზები.

კვლევის მიზანია, შევინარჩუნოთ სოფელ ჭობარეთში ხალიჩებზე შემორჩენილი ინფორმაცია და ფოტომასალა, ასევე თანამედროვე ნაკეთობებში გამოყენებული იქნას მესხურ ფარდაგებზე გამოსახული ორნამენტები ფორმისა და ფერის დაცვით. მიუხედავად იმისა რომ ისტორიული რეალობიდან გამომდინარე აქ მოძიებულ ხალიჩებზე აშკარად შეინიშნება აღმოსავლური, გამორჩეულად კი- სომხური, ირანული და თურქული გავლენა, ისინი მაინც ინარჩუნებენ ეროვნულ თვითმყოფადობას.

საკვლევ ობიექტს, რომელიც ნივთიერის გარდა მოიცავს ფოტო, აუდიო და ვიდეო მასალას, თავი მოვუყარეთ 2024 წელს, სოფელ ჭობარეთში ექსპედიციის დროს. ხალიჩების წარმომავლობასა და დამზადების წესებზე ინფორმაცია მივიღეთ მათი შემქმნელებისა და ოჯახის წევრებისაგან. მოვახდინეთ მოძიებული მასალის სამცხე-ჯავახეთის ისტორიულ მუზეუმში თავმოყრილ ხალიჩა-ფარდაგებზე გამოსახულ ორნამენტთან შედარება.

ჭობარეთში შესწავლილი ხალიჩების საფუძველზე გავაკეთეთ მათზე გამოსახული ორნამენტების გაციფროვებული ესკიზები რათა შემდეგში ეთნოლიზანით დაინტერესებულმა სპეციალისტებმა მოახდინონ მათი გამოყენება თანამედროვე ტექსტილის ნაკეთობებში.

ნაშრომი დაეხმარება ქართული ორნამენტის პოპულარიზაციას თანამედროვე დიზაინში გამოყენების მიზნით, რითაც კიდევ ერთხელ წარმოჩინდება ქვეყნის უძველესი ისტორია და მისი მდიდარი წარსული. ასევე ხელს შეუწყობს ამ კუთხის ტრადიციული ორნამენტების უფრო უკეთ გაცნობას.

საკვანძო სიტყვები: ტრადიციული ხალიჩები; ნაქსოვი ფარდაგები; ქართული ორნამენტი; ხელნაკეთი ნივთები; გაციფროვებული ესკიზები.

ქართულ ორნამენტში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ჯვრის, მზის (ბორჯღალოს), ირმის ფორმის ასევე ზომომორფულ და გეომეტრიულ ორნამენტებს.

ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს სამცხე-ჯავახეთისათვის დამახასიათებელი ხალიჩებსა და ფარდაგებზე გამოსახული ორნამენტები ფერისა და ფორმის მიხედვით. ასევე მნიშვნელოვანია სამცხე-ჯავახეთის მეჩეთების ხის ორნამენტები, ამ მეჩეთებში იკვეთება ოსმალური სტილი, არაბული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელი დეტალები და ასევე თვითმყოფადი ქართული სტილი. მესხური ოდაც ხის ჩუქურთმების სიმრავლით გამოირჩევა. აქ უხვადაა მონასტრები და მათი ქვის ორნამენტები. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული და მათი ცხოვრების სტილი სრულად აისახება ხალიჩებსა და ფარდაგებზეც. ჩვენ კვლევისას დავკონკრეტდით, შევისწავლეთ და თავი მოვუყარეთ სოფელ ჭობარეთში შემონახულ ხელნაქსოვ ნაწარმს და მათზე გამოსახული ორნამენტებს. აქაური ტრადიციული ხალიჩები და ფარდაგები ძველი კულტურისა და რელიგიის ამსახველი ნაკეთობებია, მათი ფერები და სტრუქტურა კი მესხური გემოვნების გამოძახილია. დავამზადეთ მათზე გამოსახული ორნამენტების ესკიზები შემდგომში გამოყენების მიზნით.

ასპინძის რაიონის სოფელი ჭობარეთი ზღვის დონიდან 1440 მეტრზე მდებარეობს. სოფელი ცნობილია ადრეული შუასაუკუნეების ეკლესიებით, 3000 წლის წინანდელი ნასახლარით და შემორჩენილი მესხური ოდებით. სოფელში აღმოჩენილია უძველესი პურის მარცვალი, თიხის ნაკეთობები, ადგილი სადაც მცენარეებისაგან კეთდებოდა სამკურნალო წამლები, ჭობარელი მამაკაცები ხის დამუშავების საუკეთესო ოსტატებად ითვლებოდნენ. ყველა ამ საგანძურიდან ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ჭობარეთის ადგილობრივი მოსახლეობის მიერ დღემდე შემონახულმა სხვადასხვა სახის ხელნაქსოვმა ფარდაგებმა, ხალიჩებმა, ხურჯინებმა, წინდებმა და სხვა ნაწარმმა.

სოფლის მოსახლეობა გამოირჩევა ტრადიციული ხელნაკეთი ნივთების დაცვით და პოპულარიზაციით, მრავალ ოჯახში არის შემორჩენილი მათი წინაპრების მიერ დამზადებული ნივთები. ჩვენ ექსპედიციის პერიოდში მოვინახულეთ ის ოჯახები სადაც ასეთი ტრადიციული და ისტორიული ხელნაკეთი ნაწარმი ინახება. პირველი იყო გივი ჯვარიძის ოჯახი სადაც ინახება მათი ახლობლების დამზადებული ფარდაგები და სამუშაო იარაღები. ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ფარდაგი რომელიც ბატონი გივის ბაბუას,

შალვა ბერიძეს (დედის მხრიდან) პატივისცემის მიზნით ნათლიამ მოუქსოვა. თურქ-მესხმა ქალმა. თურქი მესხები სოფელ ერკოტაში 1941 წლის გასახლებაამდე ცხოვრობდნენ. ძირითადად იმ დროისათვის სოფელში ქალები ამ საქმით იყვნენ დაკავებულნი. ხალიჩა არის 1936 წელს მოქსოვილი. რაც შეეხება ნართს, არის სუფთა შალის, დამზადებულია სოფელ ჭობარეთში, შეღებილია ხელოვნური საღებავებით.



სურ. 1. 1936 წელს ხელით ნაქსოვი ხალიჩა

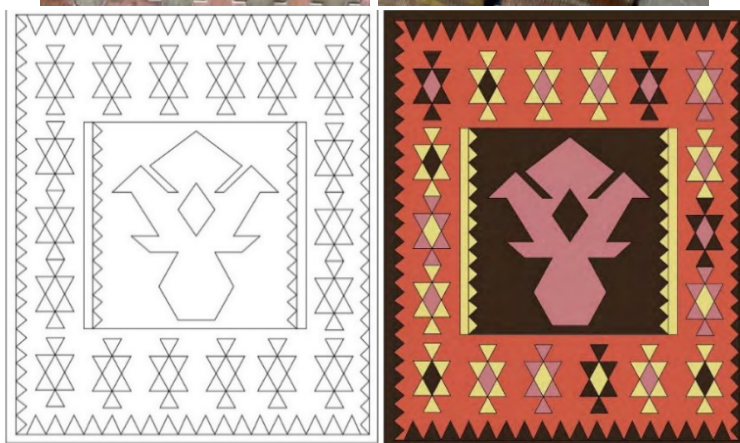
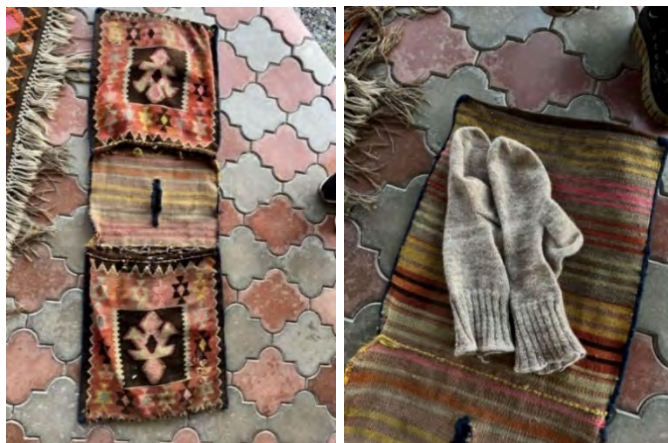
გივი ჯვარიძის ოჯახში ასევე ინახება ხალიჩა, რომელიც მოქსოვილია 1954 წელს. ხალიჩა მოქსოვა და აჩუქა გივი ჯვარიძის მამას მისმა რძალმა, ტასო ბერიძემ.



სურ.2. 1954 წელს ხელით ნაქსოვი ხალიჩა

გივი ჯვარიძის ოჯახში ინახება ოჯახის დიასახლისის **თამარ ივანიძის** დედის **ანა ბერიძის** ხელნაქსოვი ხურჯინი. ქალბატონი ანა ცხოვრობდა სამცხე-ჯავახეთის მხარის სოფელ აწყვიტაში. ხურჯინი მოქსოვილია 1950 წელს.

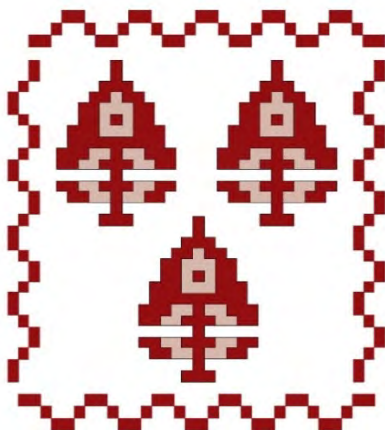
ჩვენთვის საინტერესო აღმოჩნდა ორნამენტი რომელიც გამოსახულია ხურჯინზე, ამიტომ გავაკეთეთ ხურჯინის ძირითადი ორნამენტის ესკიზი.



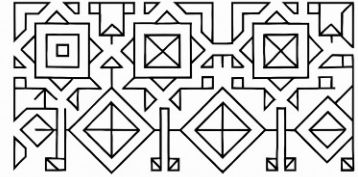
სურ. 3. 1950 წელს ნაქსოვი ხურჯინი (ნაღმა და უკუპირი), ესკიზები და ანალიზის შედეგად დამზადებულ ხურჯინის ესკიზი.

ნაზო (ზაბრიკო) ჯვარიძე, 81 წლის ჭობარეთიდან. ჩანანერი გაკეთებულია 2024 წლის სექტემბერში, ნაზო ბაბოს (როგორც მას მიმართავენ) თქმით წინათ იქ ყველა ქსოვდა. მან თავისი ნაქსოვი მზითვებში წამოიღო და დღესაც უვლის. (ნაზო ჯვარიძის თავის სახლიც ჭობარეთშია).

ნაზო ბაბოს ოჯახში დახვდა დედამთილის მოქსოვილი 2 დასრულებული და ერთი დასასრულებელი ხალიჩა რომელიც მან დაასრულა და ქვემოთ არის მოცემული. როგორც რეგიონის ქალი მოსახლეობის უმრავლესობა, იმ პერიოდში ნაზო ჯვარიძის ოჯახიც დაკავებული იყო ხალიჩების ქსოვით, ამიტომ მათ ოჯახს ხის საქსოვი დაზგაც ქონდა და ნართსაც თვითონ ამზადებდნენ. რაც შეეხება ნართს შეღებილია ხელოვნული საღებავებით.



სურ. 4. IX საუკუნე. ნაზო (ზაბრიკო) ჯვარიძის ნაქსოვი ფარდაგი



სურ. 5. 1965 წლის ნაზო ბებოს დედამთილის ნაქსოვი ფარდაგი, ფარდაგის ფრაგმენტის ესკიზი.



სურ. 6. IX საუკუნე. ნაზო (ზაბრიკო) ჯვარიძის ნაქსოვი ფარდაგი

ჭობარეთში ვესტუმრეთ ალუდა ჯვარიძის ოჯახს, რომელმაც 300 წლის წინანდელ სახლის საძირკველზე აღადგინა მამაპაპისეული მესხური ოდა და ავთენტური სახე დაუბრუნა. ოჯახში სრულად არის შემონახული წარსულის ტრადიციები. მესხურ ოდას უამრავი ტურისტი სტუმრობს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებიდან. აქ ბევრი ჩვენთვის საინტერესო ნივთია, რომლებიც თავად ყვება თავის ისტორიას.



სურ. 7. ალუდა ჯვარიძის ოჯახსში დაცული ხალიჩები.

ყურადღება გაგამახვილეთ ოჯახში დაცულ სხვადასხვა ოსტატების მიერ დამზადებულ ხელით ნაქსოვ ხალიჩებზე, ფარდაგებზე, ხურჯინებზე და დეკორატიულ ბალიშებზე. რომლებიც დღესაც თითქმის ინარჩუნებენ პირვანდელ სახე, ისინი მოქსოვილია ბუნებრივი შალის ნართით, გამოყენებულია გეომეტრიული, იშვიათად მცენარეული და ზოომორფული ორნამენტები.



სურ. 8. 1955 წლის ნაქსოვი ფარდაგი, ალუდა ჯვარიძის ოჯახიდან.

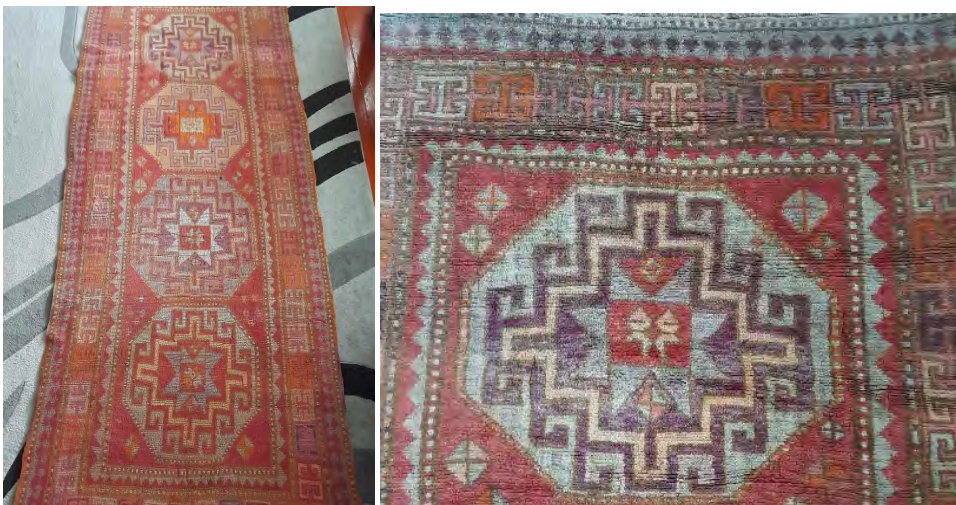


სურ. 9. 1929 წლის სონა ზედგინიძის ნაქსოვი ფარდაგის ფრაგმენტი.



სურ. 10. ნაქსოვი ფარდაგი და ხურჯინი. XIX საუკუნე

ასევე მოვინახულეთ მაია დიასამიძის ოჯახი, სადაც დავათვალიერეთ მისი მამამთილის აჩიკო ჯვარიძის დიდი ბეზიის მიერ თითქმის 150 წლის წინ მოქსოვილი ხალიჩები, რომლებიც ოჯახის რელიქვიას წარმოადგენდა.



სურ. 11. აჩიკო ჯვარიძის ოჯახში დაცული XIX საუკუნის ხალიჩის ფრაგმენტები.



სურ. 12. სოფელ ჭობარეთის ოჯახებში დაცული ფარდაგების ანალიზის შედეგად დახატული ხალიჩის ესკიზი.

სოფელ ჭობარეთში შესწავლილი ხალიჩების ანალიზის საფუძველზე გავაკეთეთ მათზე გამოსახული ორნამენტების გაციფროვნებული ესკიზები რათა შემდეგში ეთნოლიზინით დაინტერესებულმა სპეციალისტებმა მოახდინონ მათი გამოყენება თანამედროვე ტექსტილის ნაკეთობებში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Kartsidze, 2024: – Kartsidze N., Ugrekhelidze I., Sarava N., Sulaberidze D., Glazed ceramic vessel with the image of a bird from the Kutaisi Historical

- Museum. *Global Science: Prospects and Innovations. Proceedings of VII International Scientific and Practical Conference*, Liverpool, United Kingdom.: Cognum Publishing House. Retrieved from, 2024, pp. 412-420.
2. Kvantidze, 2023: – Kvantidze, G., Lursmanashvili, L., Pailodze, N. & Abesadze, N., Modern Aspects of Tushetian Handicraft (Coloring, Knitting, Decor). *History, Archaeology, Ethnology* [Online], 2023, no. IX, pp. 230-241. <http://www.sciencejournals.ge/index.php/HAE/article/view/361>. Date accessed: 18 may 2024. (In Georgian)
 3. Lursmanashvili, 2022: – Lursmanashvili L., Kvantidze G. and Failodze N., Color Harmonization in Georgian Ornaments. *Georgian Scientists* 2022, Vol. 4, no. 5, pp. 369-382. doi.org/10.52340/g.s.2022.04.05.41 (In Georgian)
 4. Pailodze, 2021: – Pailodze N.; Liluashvili L., GEORGIAN TRADITIONAL CRAFT ART IVancouver, Canada, 798-803. INNOVATIONS AND PROSPECTS OF WORLD SCIENCE, Proceedings of IV International Scientific and Practical Conference. Vancouver: Scientific Publishing Center “Sci-conf.com.ua”
 5. ფაილოძე, 2025: – ფაილოძე ნ., გვეტაძე ა., ანი დავითულიანი ა., მზარე-ლუა ნ., ორნამენტის ფერისა და ფორმის კავშირი ტრიკოტაჟის ტილოს ხლართის სტრუქტურასთან: ქართველი მეცნიერები ტ. 7, N1, 451-457.

ნინო ხარჩილავა
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ისტორიის დოქტორი
საქართველო, ბათუმი

მარიამობის დღესასწაული აფხაზეთში

საკვანძო სიტყვები: რელიგიური დღესასწაული, მარიამობა, ეთნოგრაფიული აფხაზეთი.

წინამდებარე სტატია თანამედროვე აფხაზეთში ხალხური რელიგიური დღესასწაულის – მარიამობის პრაქტიკულ აღწერილობას წარმოადგენს. კვლევის მიზანია დღესასწაულის ისტორიული და თანამედროვე სახით წარმოჩენა, ტრადიციებისა და დროის ვითარებით სა-ხეცვლილი ნეს-ჩვეულებების გამოვლენა, საუკუნოვანი ტრადიციებისა და ინოვაციების შე-თავსების, ურთიერთშეზრდის თავისებურებების წარმოჩენა, კულტურული მემკვიდრეობის მომავალი თაობებისათვის შენახვა და დაცვა. აღწერილია თანამედროვე ვითარება, მოქმედი რელიგიური ხალხური დღეობა – მარიამობა და მასთან დაკავშირებული რიტუალები.

საკითხის აქტუალობა: რელიგიური დღესასწაულები კოლექტიური წარმოდგენებისა და კოლექტიურობის გამომხატველი რეალობაა. დღესასწაულები მოქმედების საშუალებებია, რომლებიც ერთიან ჯგუფებში წარმოიქმნებიან. დღეობები, როგორც სოციალური მოვლენები, საზოგადოების წევრების სოციალიზაციას ემსახურება. რელიგიური დღესასწაულების ისტო-რიული მნიშვნელოვნება საზოგადოების სიმყარის შედეგია და შესაბამისად დღემდეა აქტუა-ლური.

დღესასწაულები სულიერი კულტურის განუყოფელი ნაწილია, რომელიც „წარმართულ“ და, ამასთანავე, ქრისტიანულ შრეებს მოიცავს. უმეტესად აფხაზეთში რელიგიურ რიტუალებს ლიტურგიკული პრაქტიკიდან მომდინარე სიღრმისეულად ქრისტიანული დატვირთვა აქვს, თუმცა ყოფითობამ ხალხური ელფერი შესძინა. შინაარსობრივად მრავალფეროვანი დღესასწაულები სტრუქტურულად არქაული პლასტებით მდიდარია და დღემდე არაერთ კითხვას ბადებს. თანამედროვე პირობებში ზოგიერთი დღესასწაული სახეცვლილია, ზოგი თითქმის გამქრალი. მნიშვნელოვანია აფხაზეთში შექმნილ რთულ პირობებში შინაარსობრივად მდიდარი, სანახაობრივად მრავალფეროვანი დღეობის მკაფიოდ გამოხატული იდენტობის, ეთნო-გრაფიული კუთხის თავისთავადობისა და უნიკალურობის წარმოჩენა.

რელიგიური დღესასწაული – მარიამობა სულიერი კულტურის ნაწილია. ამიტომ აუცილებელია კულტურული მემკვიდრეობის საგანგებოდ შესწავლა, შენახვა და მომავალი თაობებისათვის გადაცემა

წყაროები: ნაშრომის პირველწყარო აფხაზეთში ჩვენს მიერ მოპოვებული ეთნოგრაფიული მონაცემები და აფხაზეთის ტრადიციული საკულტო ძეგლებისა და რელიგიური დღესასწაულების შესახებ ნაშრომის მნიშვნელოვან წყაროს წარმოადგენს მკვლევართა ის ნაშრომები, რომლებშიც ასახულია აფხაზეთის ისტორია და ეთნოგრაფია.

კვლევის პროცესში ძველი და ახალი ტრადიციების შეპირისპირებამ „წარმართული“ და ქრისტიანული სანყისების გარკვევის აუცილებლობაზე მიგვითითა.

კვლევის მეთოდები: საინტერესოა თუ რა ფორმითაა დღეს აფხაზეთში მარიამობის ტრადიციული დღესასწაულის აღნიშვნის წეს-ჩვეულება შემორჩენილი. საველე მეთოდად კომპლექსურ – ინტენსიური კვლევის მეთოდს ვიყენებდი, რომელიც ეთნოგრაფიული მოვლენების კომპლექსურად აღწერის საშუალებას მაძლევდა, ხოლო შედარებით – ისტორიულმა კვლევის მეთოდმა შესაძლებელი გახადა ეთნოგრაფიული მოვლენების ისტორიულ და თანამედროვე ქრისტეობაში წარმოჩენა.

ქართულ ყოფაში ხშირად ვხვდებით ქრისტიანული კანონიკური დღესასწაულების გახალსებულ ვარიაციას, რომელიც გარდა კანონიკური რიტუალებისა მოიცავს ხალხურ შეხედულებებს და ხალხის მიერ შექმნილ პრაქტიკას. საინტერესოა მარიამობის, ღვთისმშობლის მიძინების დღესასწაული, რომელიც 28 აგვისტოს (ახალი სტილით) იმართება. მარიამობა საქართველოს ყველა კუთხეში აღნიშნებოდა (oCiauri, 1988).

მარიამობა, რომელსაც მეგრულად – **მარაშნა/მარაშენა** (Кипшидзе, 1914, გვ. 274), ხოლო აფხაზურად – მარგშემზა ეწოდება, აფხაზურში ნასესხებია მეგრულიდან (bukia, 2013, გვ. 56); (Шагиров, 1989, стр. 145). ასევე ანანჰა – „მარიამობა, ღვთისმშობლის მიძინება“, კომპოზიტის მნიშვნელობა „მარიამობისთვის“. მეგრულ-ლაზური ფორმა მარაშინა/მარიაშინა „მარიამის ხსენებას“ ნიშნავს (quTelia, 2005, გვ. 55).

15 აგვისტოს (ძველი სტილით) მარიამობას აფხაზი უწოდებს ანანჰას [ანანჰვა], რაც ნანას სახელზე ლოცვაა, ნანას დღესასწაულია. სახლის უფროსი დედაკაცი აიღებდა გამომცხვარ მჭადს, ზედ ვერცხლის ფულს, ეგრეთწოდებულ „ნანას ფულს“ დასდებდა, სანთელს აანთებდა და ხელში საკმეველით ლოცულობდა: „დედანო გამჩენნო! შვილების სიმწარეს ნუ მიჩვენებ, მათთვის გაბდღვნილად კუთხეში ნუ დამსვამ, მათს სიკეთეს დამასწარი (giorgaZe, 2011, გვ. 83-84). ამ ლოცვისთვის შერჩეული ჰყავდათ ყურ-მოჭრილი ძროხა, რომელსაც ამ დღესასწაულს სწირავდნენ. ანანა-შაცვა (აფხ.) კი – ქალების მფარველი, შვილიერების მომნიჭებელი ქალღმერთია აფხაზურ მითოლოგიაში. ამ სახელით ზოგჯერ ანანა-გუნდასაც მიმართავდნენ. ანანა-შაცვას სახელზე ყოველ აფხაზურ ოჯახში ჰყავდათ რძლის მშობლების მიერ დაყენებული უშობელი, რომლის მონაგებს რიტუალურ კვერებთან და ე. წ. აჩა-ლუაზალთან (პურ-ღვეზელი) ერთად წელიწადში ერთხელ (სასურველი

იყო და არა სავალდებულო, მარიამო-ბაზე) ქალები ანანა-შაცვას სწირავდნენ და უმტკივნეულო მშობიარობასა და გამრავლებას შეს-თხოვდნენ. ანანა-შაცვაზე იყო დამოკიდებული ჯანმრთელი თაობის გაჩენა. თუ მსხვერპლ-შენიშვნა და ლოცვა მარიამობას დაემთხვეოდა, მას „ანანჰვა“ (დედის ლოცვა) ერქვა (Джанашия, 1960) (Чурсин, 1957) (Акаба, 1976), როგორც ჩანს, ანანა-შაცვას ქვეშ ღვთისმშობელი იგულისხმებოდა.

მარიამობის დღეს აფხაზის ოჯახში დიასახლისი აცხობდა იმდენ კვერს, რამდენი მამაკაციც იყო ოჯახში. ამ კვერს ოჯახის უფროსი მამაკაცი წაიღებდა მახლობელ ხესთან, ხეს ფეხს მიადგამდა და დაილოცებდა: „ხეო შენი მადლი და სიკეთე მომანიჭე, ხიდან უვნებელი ჩამომიყვანე, ნელ ტოტზე შევსდგე – გამიმაგრდეს, ხმელზე შევსდგე – გამინედლეს“ (giorgaZe, 2011, სტრ. 172).

ძველად სოფელ ალერტის (მარტვილი) წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესიაში დღესა-სწაულობდნენ ალერტობას. ალერტის წმინდა გიორგი ითვლებოდა ძლიერ ხატად. ალერ-ტის ჰქონდა თავისი ნიში, რომელიც დაცული იყო სოფელ წალენჯიხაში და მას უწოდებდნენ „ალერტ-ხარჩილს“. მარიამობას – მარაშნას წალენჯიხიდან გამოთხოვილი ქალები მი-დიოდნენ ალერტ-ხარჩილში სალოცავად – „გითოხვამუშა“, მიჰქონდათ შესანიშნავი, სანთ-ლები და სთხოვდნენ გამოჯანმრთელებას და გამრავლებას (makalaTia, 1941, გვ. 361-363). ღვთისმშობლის სახელობის დიდი დღესასწაულებიდან საკვლევ რეგიონში საყოველთაოდ გავრცელებულია ღვთისმშობლობა და მარიამობა. აფხაზეთში მარიამობა ღვთისმშობლის დღეობად ითვლებოდა და აქ მიჰქონდათ შესანიშნავად, სანთელი და სასმელი. სახელდობრ, აქ იკვლებოდა ზვარაკი, რომლის გაზრდაც დანაშაულად მიიჩნეოდა ხატისა და ღმერთის წინაშე. რესპოდენტთა გადმოცემით, სადღესასწაულოდ ვინმეს თუ საკლავი ჰყავს შეთქმული, შესანიშნავი სამსხვერპლოს წინასწარ მარჯვენა ყურს დანით დაუსერავენ, რასაც წურილი – ყურზე სერდადებული (qajaia, 2002) ეწოდებოდა და არავის შეეძლო მისი ხელისხლება (avtoris savele-eTnografiuli dRiuri, 2024).

რესპოდენტთა გადმოცემით – მარიამობის დღეს ოჯახი საკუთრის უკეთებდა თავის მიცვალებულს (Кипшидзе, 1914, გვ. 276), რასაც დღესაც მიმართავენ. მარიამობის დღესასწაულზე ოჯახი თავის მიცვალებულისთვის საკუთრის აკეთებს და სასაფლაოზე გადის, რაც დამოწმებულია საქართველოს სხვა კუთხეებშიც (gujejiani, 2020, გვ. 56).

დროის ცვლილებასთან ერთად, მარიამობასთან დაკავშირებულ ხალხურ რიტუალთა შემადგენელი ზოგიერთი ელემენტი ტრანსფორმირდა. აფხაზეთში დღესაც სრულდება მარი-ამობის დღესასწაული და მარიამობა არის ხალხური ქრისტიანული დღესასწაული, რომელიც მოიცავდა და მოიცავს მთელ რიგ ელემენტებს, რაც ასეთი დღეობებისთვის არის დამახასიათებელი: დღესასწაულს აქვს სახელი – მარიამობა; დღესასწაულთან დაკავში-

რებით არსებობს თქმულებები, დღესასწაულის თარიღი ემთხვევა ქრისტიანულ კანონიკურ დღესასწაულს – მარიამობას; მარიამობისთვის დამახასიათებელი იყო – სხვადასხვა გართობა სანახაობა, სადაც მთელი უბანი ან სოფელი იყრიდა თავს, დღეობას დღეს ტრანსფორმირებული სახე აქვს მარიამობის დღესასწაული დაკავშირებული წმ. მარიამის სახელთან.

მარიამობა არის ხალხური რელიგიური პრაქტიკის მაგალითი, დღეისათვის რიტუალური ნაწილი უფრო გამარტივებულია და ძირითადად შემოიფარგლება მხოლოდ ოჯახში მიცვალებულისთვის საკურთხის გაკეთებით, საკლავის დაკვლით და სანთლის დანთებით. ხოლო ძველად უბანი ან მთელი სოფელი დაკლავდა საერთო საკლავს და გაანანილებდნენ ოჯახებში. შემდეგ იმართებოდა სხვადასხვა შეჯიბრი. ეთნოგრაფიული მასალებიდან ცნობილია, მარიამობის დღესასწაულზე საკლავის დაკვლის შემდეგ სუფრას შლიდნენ. მხიარულობდნენ და მღეროდნენ, რაც მთელი დღის განმავლობაში გრძელდებოდა. იმართებოდა დოლი, ჯარა-ლუა რომელშიც ქალებიც იღებდნენ მონაწილეობას. საყურადღებო მხარეს წარმოადგენდა ჯარობა/ჯარალუა, რომელიც საზოგადოებრივი ურთიერთობის თავისებური სახე იყო და უკავშირდებოდა დღეობას – მარიობას, ასეთ დღეობას (დღახუს), ერთ განსაზღვრულ ადგილას, უფრო რომელიმე ხატის (სალოცავის) კარზე იმართებოდა ჯარობა, სადაც თავს იყრიდნენ აღნიშნულ სალოცავთან გრადიციით, წეს-ჩვეულებითა და რწმენა-შეხედულებით დაკავშირებული ერთი, ან რამოდენიმე გვარის წარმომადგენლები, მათი ნათესავები და სტუმრები (rexviaSili, 1969, gv. 116).

მიუხედავად იმისა მარიამობის დღესასწაულთან დაკავშირებული რიტუალები სიღრმი-სეულად ქრისტიანულია, რასაც კვლევის პროცესში ეთნოგრაფიული მასალები ცხადყოფენ. ზოგიერთი რიტუალი და წეს-ჩვეულებები დღემდე „წარმართობის“ საბურველშია გახვეული, გახალხურებულია. ამავედროულად, დღესასწაულთან დაკავშირებული ზოგიერთი წეს-ჩვეულება ფორმალურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ დღემდე რელიგიური დღესასწაულში მთავარი – წმინდა მარიამის განდიდება და მის საპატივცემლოდ ლოცვაა. დღესასწაულისა და რიტუალების საშუალებით წარსული გამოცდილების აღდგენაა შესაძლებელი. სადღესასწაულო რიტუალები ხელს უწყობენ წარსული ცოდნის შენახვას საზოგადოების მეხსიერებაში. მიუხედავად რელიგიური დღესასწაულების სხვა კუთხის დღესასწაულებთან საერთო მსგავსებისა, თითოეული მათგანი ლოკალურობას ავლენს, უნიკალური და მხოლოდ კუთხის რელიგიური აზროვნების მახასიათებელია. გლობალიზაციის პირობებში დღესასწაულებს არ დაუკარგავთ თავიანთი იდენტობა. შინაასობრივად მრავალფეროვანი, სიმბოლურად მდიდარი რელიგიური დღესასწაულები, კულტურული მემკვიდრეობის განუყოფელი ნაწილია, საგულდაგულო შესწავლას, დაცვას და მომავალი თაობებისათვის შენახვას ითხოვს. დღეობათა გამოკვეთილი პრაგმატული დანიშნულება სამომავლო ოპ-

ტიმისტური პროგნოზების გაკეთებასა და პერსპექტივის დასახვას გვკარნახობს.

მიუხედავად იმისა, რომ დღეისათვის მარიამობა სადღესასწაულო წირვა-ლოცვაზე დასწრებას გულისხმობს. საქართველოს სხვა კუთხეებში მარიამობის დღესასწაულზე მოსახლეობას აქვს შესაძლებლობა ტაძარში წირვა-ლოცვას დაესწრონ. აფხაზეთში შექმნილი პოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე იქ მცხოვრები მოსახლეობა ეკლესიაში ვერ დადის, რადგან აფხაზეთში სულ რამოდენიმე ეკლესია ფუნქციონირებს და იქაც წირვა-ლოცვა რუსულ ენაზე მიმდინარეობს. ამიტომ მოსახლეობა მარიამობას ოჯახში ან უბანში აღნიშნავს. ტრადიციული საღვთოს გადახდა აქტუალურია. უბანი ან გვარი შეამხანაგდება და საკლავს დაკლავენ, ხორცს ყველა ერთად მიირთმეს ან ოჯახების მიხედვით გადაანაწილებენ. სადღესასწაულო სუფრას ოჯახში გაშლიან და მხიარულობენ. სადღესასწაულო სუფრაზე ლანგარზე მოთავსებული საკლავის ხორცის მოზრდილი ნაჭრები სუფრასთან მიაქვთ და თითოეულ სუფრის წევრს სთავაზობენ. ხორცზე უარის თქმა არ შეიძლება, რადგან მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ერთი ნაჭერი მაინც ყველას უნდა შეხვდეს.

ეთნოგრაფიული მონაცემების თანახმად, შეიძლება ითქვას, რომ ქრისტიანულ წმინდანს გაზიარებული აქვს უძველესი ადგილობრივი დედური ღვთაების მახასიათებლები და იგი სინკრეტული ფორმით არის წარმოდგენილი. ქრისტიანული რელიგიის დამკვიდრების პროცესის სირთულეებმა ბევრ სხვა ხალხთანაც რელიგიურ სინკრეტიზმში ჰპოვა გამოვლინება (JalabaZe, meliqiSvili, 2014, gv. 416).

ამრიგად, წარსულში თუ საქართველოში კომუნისტურმა იდეოლოგიამ მნიშვნელოვნად შეაფერხა ქართული ეკლესიის განვითარება, რამაც რელიგიური სინკრეტიზმის თავისებური ფორმა ჩამოაყალიბა. საბჭოთა პერიოდის დასრულების შემდეგ მთელ საქართველოში, კანონიკური ღვთისმსახურება აღდგა. ამგვარი ვითარება წესით უნდა ქმნიდეს ერთგვარი დაპირისპირების კერას კანონიკურსა და ხალხურს შორის, მაგრამ აფხაზეთში ამ მხრივ ვითარება უფრო მტკივნეულია, რადგან საბჭოთა პერიოდის დასრულების შემდეგ XX საუკუნის დასასრულს აფხაზეთში შექმნილი რთულმა პოლიტიკური ურთიერთობების შედეგად მოხდა ისტორიული კუთხის ოკუპირება და ქართველთა (და არამართო ქართველთა) იძულებითი მიგრაცია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში. მიუხედავად იმისა, დღეს თანამედროვე აფხაზეთში რამოდენიმე ეკლესია ფუნქციონირებს, სადაც კანონიკური წირვა-ლოცვა რუსულ ენაზე აღევლინება. ამიტომ მოსახლეობა მარიამობის დღესასწაულს ოჯახში აღნიშნავს და ცდილობს ეს დანაკლისი ხალხური დღესასწაულის ოჯახში აღნიშვით დაიკმაყოფილოს. მიუხედავად ამისა, კარგად ხედავს, რომ ხალხურ რელიგიურ დღეობათა კალენდარი ძირითადად საეკლესიო კალენდრიდან მომდინარეა და მის ხალხურ ვარიაციას წარმოადგენს.

ამ ეტაპზე აფხაზეთში კვლავაც სრულდება ჯერ კიდევ შემონახული, ცოცხალი ხალხური დღეობა – მარიამობა და მოსახლეობა დღემდე ძველი წესით აღნიშნავენ მარიამობის ბრწყინვალე დღესასწაულს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Акаба Л. Х. (1976). Из мифологии абхазов. Сухуми.
2. Джанашия Н. С. (1960). Статьи по этнографии Абхазии. Сухуми.
3. Кипшидзе И. А. (1914). Грамматика мингрельского (иверского) языка с хрестоматией и словарем. С-ПБ.
4. Чурсин Г. Ф. (1957). Материалы по этнографии Абхазии. Сухуми.
5. Шагиров А. К. (1989). Заимствованная лексика абхазско-адыгских языков. Москва.
6. avtoris savele-eTnografiuli dRiuri, 2024.
7. bukia m. (2013). narkvevebi qarTvelur-afxazuri lingvokulturologiuri urTierTobis istoriidan. Tbilisi.
8. giorgaZe p. (2011). afxazeTi da afxazni (saeTnografio aRwera). Tbilisi.
9. gujejiani r. (2020). Tanamedrove religiuri praqtika qvemo svaneTSi. masalebis saqarTvelos eTnografiisTvis, 1(27).
10. makalaTaia s. (1941). samegrelos istoria da eTnografia. Tbilisi.
11. oCiauri a. (1988). qarTuli xalxuri dReobebis kalendari. Tbilisi.
12. rexxiaSili n. (1969). jaroba samegreloSi Tedo saxokia . Tbilisi.
13. qajaia o. (2002). megrul-qarTuli leqsikoni. Tbilisi.
14. quTelia n. (2005). lazuris fonematuri sistema. Tbilisi.
15. jalabaZe n, meliqiSvili l. (2014). RvTismSoblis xalxuri kulti aRmosavleT saqarTvelos mTianeTSi (eTnografiuli masalebis mixedviT). analebi.

განათლება



ერმილე მესხია

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პროფესორი

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი

საქართველო, ბათუმი

შიდა ხარისხის მართვის თანამედროვე გამოწვევები

აბსტრაქტი

„უმაღლესი განათლების შესახებ“ საქართველოს კანონისა და „განათლების ხარისხის განვითარების შესახებ“ საქართველოს კანონის საფუძველზე განათლების ხარისხის მართვა ხორციელდება შიდა და გარე მექანიზმების საშუალებით.

განათლების ხარისხის განვითარების ადმინისტრირების შიდა მექანიზმები საქართველოს კანონმდებლობის საფუძველზე ხორციელდება საგანმანათლებლო დაწესებულების მიერ შემუშავებული წესით.

უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ხარისხის მართვაზე პასუხისმგებელია უნივერსიტეტის ხარისხის მართვის სამსახური. შიდა ხარისხის მართვის პროცესში ჩართულია საგანმანათლებლო დაწესებულების ყველა სტრუქტურული ერთეული და თანამშრომელი.

შიდა ხარისხის მართვის პროცესი მოიცავს საგანმანათლებლო პროგრამების და სწავლა-სწავლების ხარისხის შეფასებას, აკადემიური, ადმინისტრაციული, დამხმარე და მოწვეული პერსონალის საგანმანათლებლო დაწესებულებაში საქმიანობის შეფასებას, სასწავლო რესურსების, სტუდენტების მხარდაჭერის ღონისძიებების შეფასებას, საგანმანათლებლო დაწესებულების მართვის ორგანოების შეფასებას.

უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულების შიდა ხარისხის მართვის მექანიზმების ფარგლებში განხორციელებული კვლევებისა და შეფასებების საფუძველზე დგება ხარისხის მართვის სამსახურის მიმდინარე ან წლიური ანგარიშები, რომელიც განსახილველად და შესაბამისი გადაწყვეტილებების მისაღებად წარედგინება საგანმანათლებლო დაწესებულების მართვის ორგანოებს.

თითოეული უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულება დაინტერესებულია ხარისხის კულტურის გაუმჯობესებაზე, რომ დაიცვან დადგენილი სტანდარტები და, რაც მთავარია, დაწესებულების მიმართ სანდოობა, პრესტიჟი და სტატუსი.

საქართველოს უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში შიდა ხარისხის მართვის მნიშვნელოვანი გამოცდილება დაგროვდა. არაერთ კვლევაში გაანალიზებულ იქნა შიდა ხარისხის მართვის საუკეთესო პრაქტიკა და არსებული გამოწვევები.

მიუხედავად ამისა, შიდა ხარისხის მართვის კულტურა მთელ რიგ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ჯერ კიდევ ვერ ჩამოყალიბდა ერთიან, მწყობრ სისტემად, რომელიც დაწესებულების მართვის ორგანიზაციული კულტურის ტრადიციულ სახეს მიიღებდა. შიდა ხარისხის მართვა ჯერ კიდევ ფოკუსირებულია დაწესებულების გარე ხარისხის მართვის მექანიზმებზე და საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციისა და დაწესებულების ავტორიზაციის პროცესების ადმინისტრირებით არის დაკავებული, უარეს შემთხვევაში კი, მხოლოდ თვითშეფასების ანგარიშების მომზადებითა და წარდგენით. ეს კი მნიშვნელოვნად აზიანებს შიდა ხარისხისადმი ნდობას, სწავლა-სწავლების პროცესს და ხარისხიანი განათლების დონეს.

საკვანძო სიტყვები: ხარისხი; მართვა; უმაღლესი; დაწესებულება; კულტურა;

საგანმანათლებლო სისტემაში სწავლა-სწავლების ხარისხი თანამედროვე განათლების პოლიტიკის მნიშვნელოვანი გამომწვევაა. როგორც უცხოელი სპეციალისტები აღნიშნავენ დასავლეთშიც „უმაღლესი განათლების სფეროში ხარისხის მართვა რთული ამოცანა აღმოჩნდა... ვინაიდან ხარისხის უზრუნველყოფა გულისხმობს დაგეგმილ და სისტემატურ ქმედებებს“ (Becket).

„ხარისხის ცნება, ისევე როგორც ტერმინები „ხარისხის მართვა“, „ხარისხის კონტროლი“ და „ხარისხის უზრუნველყოფა“, განათლებაში ბიზნესის სფეროდან შემოვიდა (ხარისხის უზრუნველყოფის შიდა ინსტიტუციური მექანიზმები, 7-9:2009) და „XIX საუკუნის ბოლოს აშშ-დან იღებს სათავეს, სადაც პირველად შეიქმნა საგანმანათლებლო დაწესებულებების აკრედიტაციის ორგანო“. მოგვიანებით „აკრედიტაცია, როგორც უმაღლესი განათლების ხარისხის უზრუნველყოფის მექანიზმი, 1980-იან წლებში იწყებს გავრცელებას ევროპაში“ (კიკუტაძე, 3).

მიუხედავად იმისა, რომ საბჭოთა პერიოდში ინსტიტუციურ დონეზე არ არსებობდა განათლების ხარისხის მართვის ორგანო, „ის ყოველთვის იყო აკადემიური ტრადიციის განუყოფელი ნაწილი“ (ხარისხის უზრუნველყოფის შიდა ინსტიტუციური მექანიზმები, 7-9:2009). სწავლების ხარისხი და ცოდნაზე ორიენტირებული სასწავლო გარემოს შექმნა საგანმანათლებლო დაწესებულებების ძირითად ამოცანას და ზრუნვის საგანს წარმოადგენდა. შორს რომ არ წავიდეთ, საკითხის მიმართ აზრთა სხვადასხვაობის მიუხედავად, ნათელია, რომ მაშინდელი განათლებისა და მეცნიერების სფეროში არსებული მიღწევები თანამედროვე დონეზე ბევრად მაღლა იდგა. გასული საუკუნის 90-იან წლებში დამოუკიდებელ საქართველოში შექმნილმა ურთულესმა

ეკონომიკურმა და სოციალურ-პოლიტიკურმა პროცესებმა შეაფერხა ქვეყნის განვითარება და, პირველ რიგში, უმძიმესი ზიანი მიაყენა განათლებასა და მეცნიერებას, რომლის შედეგებს დღემდე ვიმკით. განვლილ პერიოდში განხორციელებული არაერთი რეფორმის მიუხედავად, სასურველი შედეგებისაგან ჯერ კიდევ შორს ვართ.

განათლების სისტემაში ძირეული ცვლილებები დაიწყო 2004 წლიდან, რაც დაკავშირებულია ახალი ნორმატიული აქტების მიღებასთან. 2005 წელს ბერგენის სამიტზე საქართველოს განათლების სისტემა ევროპული საგანმანათლებლო სივრცის (ბოლონიის დეკლარაცია) ნაწილი გახდა, რასაც მოჰყვა რეფორმების ახალი ტალღა.

2006 წელს შეიქმნა საგანმანათლებლო დაწესებულებების აკრედიტაციის სამსახური, მოგვიანებით, აღნიშნული სამსახურის რეორგანიზაციის შედეგად შეიქმნა განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრი, რომლის მისიაა „განათლების ხარისხის განვითარების მხარდაჭერა, მომხმარებლის საჭიროებებზე მორგებული, საერთაშორისოდ აღიარებულ სტანდარტებსა და საუკეთესო ადგილობრივ გამოცდილებაზე დაფუძნებული სერვისების გაწევისა და ხარისხზე ორიენტირებული მმართველობის გაძლიერების

ხელშეწყობის

გზით“

(<https://eqe.ge/ka/page/static/55/khedvamisiaghirebulebebiznebi>).

განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრი „საგანმანათლებლო დაწესებულებების გარე ხარისხის უზრუნველყოფის მიზნით, ახორციელებს საგანმანათლებლო დაწესებულებების ავტორიზაციას და საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციას, ასევე მონიტორინგს უწევს ავტორიზაციისა და აკრედიტაციის სტანდარტების შესრულებას“ (<https://eqe.ge/ka/page/static/55/khedvamisiaghirebulebebiznebi>).

უმალეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ხარისხის მართვის ნორმატიულ საფუძვლელს წარმოადგენს საქართველოს კანონი „უმალესი განათლების შესახებ“, საქართველოს კანონი „განათლების ხარისხის განვითარების შესახებ“, რომელიც არეგულირებს ხარისხის უზრუნველყოფის შიდა და გარე მექანიზმებს. როგორც აღვნიშნეთ, „განათლების ხარისხის განვითარების ხელშეწყობის გარე მექანიზმებია ავტორიზაცია და აკრედიტაცია. განათლების ხარისხის განვითარების ხელშეწყობის შიდა მექანიზმები ხორციელდება საგანმანათლებლო დაწესებულების მიერ, საქართველოს კანონმდებლობით დადგენილი წესით“ (კანონი განათლების ხარისხის განვითარების შესახებ, მუხლი 2).

შიდა ხარისხის უზრუნველყოფის სისტემა ფუნქციონირებს როგორც ინსტიტუციურ, ისე პროგრამულ დონეზე. იგი უზრუნველყოფს სწავლების ხარისხის, სწავლის და კვლევის პროცესის, პერსონალის პროფესიული განვითარების, მომსახურების ხარისხის, რესურსების (ფინანსური, საინფორმა-

ციო, მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის) უწყვეტ შეფასებასა და განვითარებას (<https://eqe.ge/ka/page/parent/581/umaghlesi-ganatilebis-khariskhis-uzrunvelqofa>).

უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში შიდა ხარისხის მართვა რეგულირდება მოქმედი საკანონმდებლო და დაწესებულებების მიერ მიღებული შიდა საუნივერსიტეტო აქტებით. ასევე გასათვალისწინებელია კანონქვემდებარე აქტებით დამტკიცებული გარე ხარისხის უზრუნველყოფის სისტემის – ინსტიტუციური ავტორიზაციისა და პროგრამული აკრედიტაციის სტანდარტები, რომლის შესრულება სავალდებულოა უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებისათვის, რომ მოიპოვონ საქმიანობის განხორციელების უფლება, როგორც ინსტიტუციურ, ასევე პროგრამულ დონეზე.

ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახური საგანმანათლებლო დაწესებულებებში მართვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს რგოლს წარმოადგენს (კანონი „უმაღლესი განათლების შესახებ“, მუხლი 15). სამსახურის ხელმძღვანელის თანამდებობა, როგორც ინსტიტუციურ, ასევე ფაკულტეტის დონეზე მიეკუთვნება ადმინისტრაციულ თანამდებობას (კანონი „უმაღლესი განათლების შესახებ“, მუხლი 40), ხოლო სამსახურის ხელმძღვანელის (დაწესებულების/ფაკულტეტის) თანამდებობრივი სარგოს ზღვრული ოდენობა ასევე დადგენილია მოქმედი კანონმდებლობით (კანონი „უმაღლესი განათლების შესახებ“, მუხლი 15, პუნქტი 2¹ გ), რაც ხარისხის სამსახურის მაღალ სტატუსზე და როლზე მიანიშნებს.

აქედან გამომდინარე, დაწესებულების და ფაკულტეტის ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის ხელმძღვანელის პოზიციაზე პირის შერჩევა უნდა მოხდეს როგორც პროფესიული გამოცდილების, ასევე საქმიანი და პიროვნული თვისებების, მართვის უნარების გათვალისწინებით. სამსახურის ხელმძღვანელი ხელს უწყობს ხარისხის კულტურის დამკვიდრებას, რომელიც შემდეგ შეიძლება დაწესებულების ორგანიზაციული კულტურის ნაწილი გახდეს.

შეიძლება არცერთ სხვა ადმინისტრაციულ თანამდებობაზე პირის დანიშვნა ან არჩევა არ იყოს უფრო საპასუხისმგებლო, როგორც ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურის ხელმძღვანელის, ვინაიდან მის ცოდნაზე, განათლებაზე, ობიექტურობაზე, სამართლიანობაზე, მიუკერძოებლობაზე დიდწილად არის დამოკიდებული, როგორც სამსახურის, ასევე დაწესებულების იმიჯი.

განათლების სპეციალისტების დაკვირვებით „დასავლეთის უნივერსიტეტების პრაქტიკაში, ერთ შემთხვევაში, ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახური არსებული ვითარების მხოლოდ შემფასებელია... მეორე შემთხვევაში, ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახური ხშირად მჭიდროდ თანამშრომლობს უსდ-ის სტრატეგიული განვითარების სამსახურთან და სხვა სტრუქტურულ

ერთეულებთან“ (ხარისხის უზრუნველყოფის შიდა ინსტიტუციური მექანიზმები, 25:2009).

საქართველოს უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების შიდა ხარისხის მართვის მექანიზმების სისტემა კი ძირითადად დაფუძნებულია სამსახურის სტრატეგიული და სამოქმედო გეგმებით განსაზღვრული აქტივობებით, რომლებიც სტუდენტების, სასწავლო, სამეცნიერო, შემოქმედებითი, ადმინისტრაციული პროცესის განმახორციელებელი პერსონალის, კურსდამთავრებულების და დამსაქმებლის გამოკითხვების შედეგად მიღებული ინფორმაციის ანალიზის, შეფასების, რეკომენდაციებისა და მონიტორინგის საშუალებით ხორციელდება.

შიდა ხარისხის მართვის სამსახურის კვლევისა და შეფასების საგანს წარმოადგენს საგანმანათლებლო პროგრამები; დაწესებულების ძირითადი და მოწვეული პერსონალი; მართვის ორგანოები და სამსახურები; სასწავლო და სამეცნიერო-შემოქმედებითი პროცესი; სტუდენტებთან, კურსდამთავრებულებთან და პოტენციურ დამსაქმებლებთან მუშაობა. ერთი სიტყვით, ხარისხის სამსახური ახდენს უნივერსიტეტის ყველა მიმართულებით ინფორმაციის მოპოვებას, ანალიზსა და შეფასებას, შესაბამისი რეკომენდაციების გაცემასა და მონიტორინგს. აქედან გამომდინარე, ხარისხის სამსახური შეიმუშავებს დაინტერესებული მხარეების კვლევის ინსტრუმენტებს.

სისტემაში არსებულ გამოცდილებაზე დაკვირვებით, განათლების დარგის სპეციალისტები აღნიშნავენ, რომ ერთის მხრივ, “განათლების ხარისხი ძალიან მნიშვნელოვანი საკითხია, რადგან უმაღლესი სასწავლებლები ანგარიშვალდებულნი არიან რამდენიმე დაინტერესებული მხარის წინაშე” (Papantymou), მეორე მხრივ, „თანამედროვე ხარისხის უზრუნველყოფა კომპლექსური პროცესია“, რომელიც „არ ასოცირდება მხოლოდ ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურთან“ (გრძელიძე, ბუჩაშვილი, ქარჩავა, 36), იგი საუნივერსიტეტო მართვის ძირითად რგოლია, რომლის გარშემო თავს იყრის დაწესებულების ყველა სტრუქტურული ერთეული და პერსონალი.

„შიდა ხარისხის უზრუნველყოფის სიტემა ეფუძნება დაგეგმე, განახორციელე, შეაფასე და განავითარე (PDCA) ციკლს, რომელიც გულისხმობს შემდეგს: დაგეგმე (plan); განახორციელე (do); შეაფასე (check); განავითარე (act). ეს ციკლი ცნობილია დემინგის ციკლის/მოდელის, ასევე შივორთის ციკლის სახელწოდებით. PDCA ციკლი დინამიური მოდელია, განმეორებადია და უწყვეტ განვითარებაზე ორიენტირებული... სისტემატიურ PDCA მიდგომას მივყავართ კონტროლთან, ხარისხის უზრუნველყოფასთან და ხარისხის კულტურის განვითარებასთან“ (გრძელიძე, ბუჩაშვილი, ქარჩავა, 24).

საგანმანათლებლო დაწესებულებაში სწავლებისა და კვლევის შედეგები ხარისხის კულტურისადმი მხოლოდ ასეთი მიდგომებითაა შესაძლებელი. საქართველოს თანამედროვე განათლების სისტემაში ხარისხის კულტურის მსგავსი მაგალითები არც თუ მრავლადაა.

როცა განათლების ხარისხზე ვსაუბრობთ, ასევე უნდა გავითვალისწინოთ მისაღები კონტინგენტის მომზადების დონე და აქედან მოყოლებული ის პროცესები, რომლებიც დაკავშირებულია სასწავლო პროცესის დაგეგმვასთან. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ჩარიცხული აბიტურიენტების მნიშვნელოვანი ნაწილის ზოგადი მომზადების დონე ვერ პასუხობს უმაღლესი განათლების პირველი საფეხურის საგანმანათლებლო პროგრამის მიზნებს. მეორე, სწავლების ხარისხის მნიშვნელოვან გამოწვევას წარმოადგენს დასაქმებული სტუდენტები. უნივერსიტეტების დიდი ნაწილი ვერ უზრუნველყოფს აკადემიური განათლების პირველი საფეხურის სტუდენტებისათვის ისეთი სასწავლო გარემოს შექმნას, რომელიც ყველა დასაქმებული სტუდენტის ინტერესებზე იქნება მორგებული.

დასაქმებული სტუდენტები თითქმის ვერ ახერხებენ ლექციებზე დასწრებას, ხშირად აცდენენ პრაქტიკულ მეცადინეობებს, რაც უარყოფითად აისახება მათი სწავლების ხარისხზე. მცირე კონტინგენტიან ჯგუფებში სტუდენტების განაწილება ცვლების მიხედვით უნივერსიტეტებისათვის ფინანსურად წამგებიანია. მოსაფიქრებელია ისეთი სწავლების ფორმის შერჩევა, რომელიც აკადემიური განათლების მეორე საფეხურის სტუდენტებისათვის არის შემოღებული. რატომღაც უნივერსიტეტები სწავლების ასეთი ფორმის საკითხს არ განიხილავენ – სტუდენტებზე მორგებული სასწავლო გარემო კი არ იქმნება. ეს პრობლემები კი მნიშვნელოვნად აზიანებს ხარისხიანი განათლების მიღებას.

სამწუხაროდ, განათლების მკვლევარები რატომღაც გვერდს უვლიან ამ პრობლემების შესწავლას. არც საუნივერსიტეტო საზოგადოება გამოხატავს მზაობას ამ პრობლემის გადასაჭრელად.

შიდა ხარისხის მართვის თემაზე ჩვენს მიერ ჩატარდა პერსონალისა და სტუდენტების კვლევა ორ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში (უნივერსიტეტების ინტერესებიდან (მარკეტინგული და სხვ) გამომდინარე, ინსტიტუციის დასახელებას სტატიაში არ ვასაჯაროებთ).

კვლევა ჩატარდა გაზაფხულის სემესტრში. შიდა ხარისხის მართვის კვლევის თემატიკა მოიცავდა ისეთ საკითხებს, როგორცაა რესპოდენტთა სტატუსი; ასაკი; სამუშაო გამოცდილება უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში; მონაწილეობა ხარისხის სამსახურის მიერ მომზადებულ გამოკითხვებში; სტუდენტთა შეფასების კვლევაში მონაწილეობა; პროგრამის შეფასების კვლევაში მონაწილეობა; სასწავლო კურსის (სილაბუსის) შეფასების კვლევაში მონაწილეობა; პერსონალის საქმიანობის შეფასების კვლევაში მონაწილეობა; ხარისხის სამსახურის მუშაობის შეფასება და სხვ.

უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების სტუდენტებში ხარისხის მართვის კვლევის შედეგებმა შემდეგი სურათი გვაჩვენა:

კვლევის თემატიკა (სტუდენტები)	კითხვები	კვლევის შედეგები უსდ-ის მიხედვით	
		A %	B %
სწავლის საფეხური	ბაკალავრი მაგისტრანტი	87.5 12.5	56 44
სტატუსი	აქტიური სტატუსშეჩერებული	100 0	100 0
მიგიღიათ თუ არა მონაწილეობა ხარისხის სამსახურის მიერ მომზადებულ გამოკითხვებში	დიახ არა	26.7 73.3	75.8 24.2
რამდენჯერ მიიღეთ მონაწილეობა ხარისხის სამსახურის მიერ მომზადებულ გამოკითხვებში	ერთხელ ორჯერ უფრო მეტად არ მახსოვს	16.4 12.5 0 71.1	21.2 22.1 56.7 0
იცნობთ თუ არა ხარისხის სამსახურის გამოკითხვის შედეგებს	არა დიახ	29.2 70.8	76.5 23.5
რამდენად იცნობთ ხარ.სამ. ჩატარებული გამოკითხვის შემდეგ განხორციელებულ ღონისძიებებს	არ ვიცნობ ნაწილობრივ ვიცნობ დია, ვიცნობ	73.4 21.3 5.3	2.0 13.8 84.2
მიგიღიათ თუ არა პერსონალის შეფასების კვლევაში მონაწილეობა	დიახ არა	23.3 76.7	87.3 12.7
იცნობთ თუ არა პერსონალის შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	29.2 70.8	78.3 21.7
მიგიღიათ თუ არა პროგრამის შეფასების კვლევაში მონაწილეობა	დიახ არა	30.5 69.5	88.01 11.99
იცნობთ თუ არა პროგრამის შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	21.7 78.3	83.2 16.8
მონაწილეობდით თუ არა სასწავლო კურსის (სილაბუსის) შეფასების კვლევაში	დიახ არა	29.2 70.8	89.2 10.8
იცნობთ თუ არა სასწავლო კურსის (სილაბუსის) შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	21.5 78.5	82.7 17.3
იცნობთ თუ არა ხარისხის სამსახურის მიერ განხორციელებული მონიტორინგის შედეგებს	დიახ არა	20.8 79.2	78.4 21.6
ხარისხის სამსახური სტუდენტებს წარუდგენს თუ არა ინფორმაციას კვლევისა და მონიტორინგის შედეგების შესახებ	დიახ არა	20.3 79.7	76.4 23.6

როგორ შეაფასებთ ხარისხის სამსახურის მუშაობას (1-10 ქულიანი სკალა)	1	0	0
	2	2.0	0
	3	0	0
	4	4.4	0
	5	8.3	2.1
	6	18.3	3.3
	7	18.3	12.4
	8	25.1	16.1
	9	2.2	34.0
	10	21.4	32.1

პერსონალის კვლევის შედეგები უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მიხედვით შემდეგია:

ცხრილი N 2

კვლევის თემატიკა (პერსონალი)	კითხვები	კვლევის შედეგები უსდ-ის მიხედვით	
		A %	B %
სტატუსი	აკადემიური პერსონალი	32	
	მონვეული პერსონალი	60	44
	ადმინისტრაცი. პერსონალი	0	45
	სახელმწიფო დაწესებულება	8	0
	პერსონალი	0	11
	დამხმარე პერსონალი		0
	სხვა		
ასაკობრივი ჯგუფი	25-34	8	12
	35-44	40	45
	45-64	32	41
	65-ზე მეტი	20	12
მუშაობის ხანგრძლივობა	5 წლამდე	28	21
	5 წელზე მეტი	16	25
	10 წელზე მეტი	36	31
	20 წელზე მეტი	20	23
მიგიძლიათ თუ არა მონაწილეობა ხარისხის სამსახურის მიერ მომზადებულ გამოკითხვებში	დიახ	28.1	87.3
	არა	71.9	22.7
რამდენჯერ მიიღეთ მონაწილეობა ხარისხის სამსახურის მიერ მომზადებულ გამოკითხვებში	ერთხელ	20.2	12.1
	ორჯერ	16.3	21.3
	სამჯერ	4.3	23.2
	უფრო მეტად	28.1	44.4
	არ მასხოვს	31.1	0

იცნობთ თუ არა ხარისხის სამსახურის გამოკითხვის შედეგებს	არა დიახ	65.4 34.6	87.3 12.7
რამდენად იცნობთ ჩატარებული გამოკითხვის შემდეგ განხორციელებულ ღონისძიებებს	არ ვიცნობ ნაწილობრივ ვიცნობ დია, ვიცნობ	52.2 40.1 7.7	2.1 21.3 76.6
მიგილიათ თუ არა სტუდენტთა შეფასების კვლევაში მონაწილეობა	დიახ არა	42.6 57.4	89.2 10.8
იცნობთ თუ არა სტუდენტთა შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	47.3 52.7	85.3 14.7
მიგილიათ თუ არა პროგრამის შეფასების კვლევაში მონაწილეობა	დიახ არა	38.4 61.6	91.0 9.0
იცნობთ თუ არა პროგრამის შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	35.2 64.8	88.3 12.7
მონაწილეობდით თუ არა სასწავლო კურსის (სილაბუსის) შეფასების კვლევაში	დიახ არა	32.4 67.6	89.1 10.9
იცნობთ თუ არა სასწავლო კურსის (სილაბუსის) შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	31.1 68.9	86.9 13.1
ტარდება თუ არა პერსონალის საქმიანობის შეფასების კვლევა	დიახ არა	17.2 82.8	92.9 7.1
იცნობთ თუ არა პერსონალის საქმიანობის შეფასების კვლევის შედეგებს	დიახ არა	12.3 87.7	87.2 12.8
იცნობთ თუ არა ხარისხის სამსახურის მიერ განხორციელებული მონიტორინგის შედეგებს	დიახ არა	11.4 88.6	86.4 13.6
ხარისხის სამსახური პერსონალს წარუდგენს თუ არა ინფორმაციას კვლევისა და მონიტორინგის შედეგების შესახებ	დიახ არა	26.1 73.9	87.1 12.9
როგორ შეაფასებთ ხარისხის სამსახურის მუშაობას (1-10 ქულიანი სკალა)	1	0	0
	2	0	0
	3	0	0
	4	4.1	0
	5	4.2	0
	6	0	1.7
	7	32.2	4.1
	8	28.1	34.0
	9	20.2	35.1
	10	11.2	25.1

როგორც მოსალოდნელი იყო, უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების აკადემიურ პერსონალთან ჩატარებული კვლევის შედეგები განსხვავდება სტუდენტებში ჩატარებულ ანალოგიური კვლევის შედეგებთან.

ასევე საგულისხმოა, რომ ეს შედეგები განსხვავდება უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მიხედვითაც.

კვლევამ ცხადყო, რომ, ერთის მხრივ, ხარისხის სამსახურები (საუნივერსიტეტო, საფაკულტეტო) გეგმზაზომიერ, თანმიმდევრულ მუშაობას ატარებენ დაწესებულებაში (სქემა N 1 B, N 2 B) სწავლა-სწავლების, სამეცნიერო-შემოქმედებითი პროცესის ხარისხის შემომწმების, ანალიზისა და გაცემული რეკომენდაციების მონიტორინგის სისტემის განვითარებისათვის, მეორე მხრივ, მიღებული პასუხები (სქემა N 1 A, N 2 A) ადასტურებენ, რომ შიდა ხარისხის მართვა დაყვანილია არაგეგმიურ, ეპიზოდურ საქმიანობაზე და მხოლოდ გარე შეფასების ინსტრუმენტების ამოქმედებაზე. უცხოელი სპეციალისტებიც აღნიშნავენ, რომ „მხოლოდ თვითშეფასება... და აკრედიტაცია ვერ გააუმჯობესებს უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულების ხარისხს. ეს მხოლოდ დასაწყისია იმ პროცესისა, რომელიც უნდა განვითარდეს“ (Faganel).

კვლევის შედეგები ასევე ცხადყოფს, რომ თუ ერთ შემთხვევაში სტუდენტებისა და პერსონალის გამოკითხვები ეპიზოდურ და არათანმიმდევრულ ხასიათს ატარებს (სქემა N 1 A, N 2 A) ზოგჯერ კარგად დაგეგმილი და განხორციელებულ შეფასებასაც არ მოსდევს შესაბამისი რეკომენდაციები (სქემა N 1 B, N 2 B).

უფრო მეტიც, კვლევამ აჩვენა, რომ ხშირად მონიტორინგისა და უკუკავშირის პრაქტიკა იგნორირებულია (სქემა N 1 A, N 2 A), ხარისხის კულტურა კი სამსახურების ცალკეული ინდივიდების საქმიანობამდეა დაყვანილი და საუნივერსიტეტო ორგანიზაციული კულტურის ნაწილად არ არის ქცეული, „ხარისხის გაუმჯობესება კი გულისხმობს ინსტიტუციური კულტურის განვითარებას“ (Luxton).

კვლევისას რესპოდენტების (სქემა N 2 A) მიერ გამოთქმულ წინადადებაებში და შენიშვნებში (ზოგიერი მკვეთრად უარყოფითია) გამოიკვეთა კრიტიკული დამოკიდებულება ხარისხის სამსახურების მუშაობის მიმართ, რაც დაწესებულებების მართვის ორგანოებს ავალდებულებს გადახედონ დაწესებულებაში დამკვიდრებულ პრაქტიკას, რომ პროცესი გაჯანსაღდეს და ხარისხის სამსახურებს დაუბრუნდეს კანონმდებლობით განსაზღვრული ფუნქცია. სხვა შემთხვევაში სწავლა-სწავლების, სამეცნიერო-შემოქმედებითი და ადმინისტრაციული მუშაობის ხარისხი ვერ გაუმჯობესდება, ეს კი უარყოფითად აისახება კურსდამთავრებულთა კვალიფიკაციაზე და საზოგადოებაში დაწესებულების იმიჯზე.

დასკვნის სახით შეიძლება აღვნიშნოთ, რომ სასწავლო და სამეცნიერო-შემოქმედებითი პროცესის ანალიზი უნდა ჩატარდეს რეგულარულად თითოეული ფაკულტეტის მიერ ყოველი სემესტრის დასრულებისას (ხარისხის უზრუნველყოფის შიდა ინსტიტუციური მექანიზმები, 45:2009), ხოლო სა-

უნივერსიტეტო სამსახურმა ამ პროცესის სწორად დაგეგმვა და კოორდინაცია უნდა მოახდინოს.

კვლევის შედეგებიდან გამომდინარე, პირველ რიგში განსახორციელებელ ღონისძიებებს შორის მიგვაჩნია:

✓ ხარისხის სამსახურებში დასაქმებული პირებისათვის (განსაკუთრებით ეს აუცილებლობა დგას A დანესებულების წინაშე ხარისხის სამსახურის მუშაობის შეფასების შედეგებიდან გამომდინარე – სქემა N 1 A, N 2 A) სპეციალიზირებული ტრენინგების ჩატარება;

✓ ხარისხის უზრუნველყოფის სამსახურების მუშაობის თვისობრივი განახლება, მართვის თანამედროვე მეთოდებისა და ტექნოლოგიების დანერგვა;

✓ უმაღლესი საგანმანათლებლო დანესებულების ყველა პერსონალისათვის (აკადემიური, ადმინისტრაციული, დამხმარე) მართვისა და სწავლების თანამედროვე ტექნოლოგიებთან და მიმდინარე სამუშაო პროცესებთან დაკავშირებული თემატური ტრენინგების დაგეგმვა;

✓ საუკეთესო გამოცდილებისა და პრაქტიკის გაზიარების მიზნით დანესებულებების/სტრუქტურული ერთეულების პარტნიორ დანესებულებებთან თანამშრომლობის გააქტიურება, მათ შორის, თანამშრომელთა მივლინება როგორც ადგილობრივ, ასევე უცხოეთის საგანმანათლებლო დანესებულებებში;

✓ დარგის (უცხოელი და ადგილობრივი) გამოცდილი სპეციალისტების/ექსპერტების მოწვევა;

✓ სტუდენტთა თვითმმართველობების დანესებულების/ფაკულტეტის მართვით ორგანოებში თანამშრომლობის გააქტიურება და დაგეგმილ კვლევებში მათი ჩართულობის გაზრდა.

დანესებულების შიდა ხარისხის მართვის მთავარი პრიორიტეტი უნდა გახდეს „ხარისხის მართვის სისტემის პროცესებში ჩართული პირების ხარისხის შესახებ ცნობიერების“ გაზრდა (Dobrzański, 4:2007), რომ მათი საქმიანობა უფრო მოტივირებული იყოს იმ გამოწვევების დასაძლევად, რომელიც დგას ქვეყნის თანამედროვე უმაღლესი განათლების წინაშე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გრძელიძე ი., ბუჩაშვილი გ., ქარჩავა მ., უმაღლესი განათლების ხარისხის უზრუნველყოფა: მიდგომები, გამოწვევები, შესაძლებლობები, <https://eqe.ge/res/docs/QAHandbook10.12.2019-Final.pdf>;
2. კიკუტაძე ვ., უმაღლესი განათლების ხარისხის უზრუნველყოფის გამოწვევები საქართველოში, <https://dspace.tsu.ge/server/api/core/bitstreams/content>;
3. საქართველოს კანონი „უმაღლესი განათლების შესახებ“ <https://mes.gov.ge/publicInfo/wp-content/uploads/ pdf>;

4. საქართველოს კანონი „განათლების ხარისხის განვითარების შესახებ“
<https://eqe.ge/media/pdf>;
5. სსიპ – განათლების ხარისხის განვითარების ეროვნული ცენტრის ვებ-გვერდი,
<https://eqe.ge/ka/page/parent/581/umaghlesi-ganatilebis-khariskhis-uzrunvelqofa>;
6. ხარისხის უზრუნველყოფის შიდა ინსტიტუციური მექანიზმები, გზამკვლევი, თბ., 2009, <https://www.batu.edu.ge/text-files/ge-file-21-1.pdf>;
7. ხარისხის შიდა მართვა კომპეტენციებზე დაფუძნებულ უმაღლეს განათლებაში, სახელმძღვანელო, თბ., 2016, <http://erasmusplus.org.ge/files/pdf>;
8. Becket N., Brookes M., Quality Management Practice in Higher Education, Journal of Hospitality, Leisure, Sport and Tourism Education 7(1), 40 – 54;
<https://sdf.ac.uk/cms/wp-content/uploads/2016/10/hertsqualityenhancementinhe.pdf>
9. Dobrzański L.A., Roszak M.T., Quality management in university education, Journal of Achievements of Materials and Manufacturing Engineering 24(2), 2007, <https://www.researchgate.net/publication/40804855-Quality-management-in-university>;
10. Luxton A., Quality Management in Higher Education,
<https://core.ac.uk/download/pdf/232856307.pdf>;
11. Faganel A., Dolinšek S., Quality Management Systems in Higher Education University of Primorsk Slovenian, <https://www.fm-kp.si/zalozba/isbn/961-6486-71-3/245-252.pdf>;
12. Papanthymou A., Darra M., Quality Management in Higher Education: Review and Perspectives, Higher Education Studies; Vol. 7, No. 3; 2017,
<https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1151825.pdf>
13. <https://www.mes.gov.ge/content.php>;

სამუზეუმო პრაქტიკის დაგეგმვა და მართვა

აბსტრაქტი

უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში სასწავლო პრაქტიკა ხორციელდება დაწესებულების მიერ დადგენილი პრაქტიკის დებულებითა და საგანმანათლებლო პროგრამის სასწავლო კურსების შესაბამისად.

ზოგადად, უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში მოქმედებს პრაქტიკის ორი სახე: სასწავლო პრაქტიკა და სასწავლო კურსებში „ჩაშენებული“ პრაქტიკა.

სასწავლო პრაქტიკა საგანმანათლებლო პროგრამის თეორიული ცოდნის განმტკიცებას და სტუდენტებისათვის პრაქტიკული უნარების მიღწევას უწყობს ხელს. ამავე დროს, სასწავლო პრაქტიკისას სტუდენტები ერთგვარ ადაპტაციას გადიან ახალ გარემოში, რაც მათი პროფესიული ნიშნით დასაქმების მნიშვნელოვანი გარემოებაა.

რაც შეეხება სასწავლო კურსებში „ჩაშენებულ“ პრაქტიკას, იგი კონკრეტული სასწავლო კურსის თეორიული ცოდნის პრაქტიკით განმტკიცების საკენ არის მიმართული.

საქართველოს უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში უმეტესად გვხვდება საწარმოო-სასწავლო პრაქტიკის მაგალითები. ნაკლებად არის დანერგილი სასწავლო კურსებში „ჩაშენებული“ პრაქტიკა.

რაც შეეხება თემატური პრაქტიკის სასწავლო კურსს, როგორც დამოუკიდებელ დისციპლინას, თითქმის იშვიათად არის დამკვიდრებული.

თემატური პრაქტიკა საგანმანათლებლო პროგრამის სასწავლო-საწარმოო პრაქტიკისაგან განსხვავდება იმით, რომ კონკრეტული სასწავლო კურსის თეორიული ცოდნის გაღრმავებას და პრაქტიკული უნარების განვითარებას უწყობს ხელს.

ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის (ხელოვნებათმცოდნეობა) საბაკალავრო და სამაგისტრო საგანმანათლებლო პროგრამებში არის პრაქტიკის სამი სახე: სასწავლო პრაქტიკა; „ჩაშენებული“ პრაქტიკა და თემატური პრაქტიკის დამოუკიდებელი სასწავლო კურსები. მაგალითად, აღნიშნული საგანმანათლებლო პროგრამის ბაკალავრიატის საფეხურზე დამოუკიდებელ სასწავლო კურსს წარმოადგენს „მუზეოლოგია – პრაქტიკა“ 1 კრედიტის ოდენობით, ხოლო მაგისტრატურის საფეხურზე არის „სამუზეუმო პრაქტიკა“ 5 კრედიტის ოდენობით. ცხადია,

ორივე სასწავლო კურსი განსხვავდება, როგორც კრედიტების ოდენობით, მიზნებითა და სწავლის შედეგებით, ასევე სასწავლო კურსების შინაარსით.

აღნიშნული სასწავლო კურსებისა და სტუდენტთა პრაქტიკაში მონაწილეობის კვლევის მაგალითზე განხილული გვაქვს ერთ-ერთი თემატური სასწავლო კურსის პრაქტიკა.

ვფიქრობ, აღნიშნული გამოცდილების ანალიზი კარგი მაგალითი უნდა გახდეს უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში პრაქტიკის დაგეგმვისა და მართვისათვის.

საკვანძო სიტყვები: პრაქტიკა, მუზეუმი, საგანმანათლებლო პროგრამა, სასწავლო კურსი.

სასწავლო და სამეცნიერო ლიტერატურაში პრაქტიკის არაერთი განმარტება მოიძებნება. მაგალითად, განმარტებითი ლექსიკონის მიხედვით, პრაქტიკა მოიაზრება როგორც, „სასწავლო პროცესის ნაწილი, რომელიც გულისხმობს თეორიული ცოდნის გამოყენებას, განმტკიცებას საქმეში“ (<https://www.ganmarteba.ge/word>).

პრაქტიკას ძირითადად ორი მნიშვნელობა აქვს: პრაქტიკა, როგორც სასწავლო ან საწარმოო პროცესი და პრაქტიკა, როგორც კვლევის ობიექტი.

განათლების სპეციალისტები პრაქტიკას ასევე განმარტავენ, როგორც კვლევის განხორციელების მიდგომას. ერთ-ერთი ლექსიკონის მიხედვით, „პრაქტიკის კვლევა, ან პრაქტიკოსების კვლევა, იწვევს ცვლილებების მცდელობებს, რის შედეგადაც დაწესებულებაში უმჯობესდება პრაქტიკა, პოლიტიკა და კულტურა. პრაქტიკის კვლევა თანამშრომლობითი და თანამონაწილეობითი კვლევის მიდგომაა“ (კიტო, 11:2023).

განათლების მკვლევარის მანიონისა და კოენის განმარტებით, ეს არის „მცირე მასშტაბის ჩარევა რეალურ სამყაროში და ჩარევის ეფექტების სიღრმისეულად გამოკვლევა“ (კიტო, 11:2023). აღნიშნულ განმარტებაში ხაზგასმულია ცვლილებების განხორციელებაზე ფოკუსირება და მიღებული შედეგების გამოკვლევა ყოველდღიურ, რეალურ პრაქტიკაში.

ხოლო, მაკნიფი ხაზს უსვამს, რომ „პრაქტიკის კვლევა ჩემს მიერ ჩემი თავის გამოკვლევაა, სადაც ვსწავლობთ მოქმედებით და რეფლექსიით“ (კიტო, 11:2023).

როგორც მკვლევარი წერს, პრაქტიკის კვლევის გააზრებისას, პირველ რიგში, მისი ძირითადი კომპონენტების განხილვაა საჭირო უფრო ფართო კონტექსტის დასანახად (კიტო, 12:2023).

დიკენსი და ვოტკინსი პრაქტიკის კვლევას უწოდებენ „ქოლგა ტერმინს, რომელიც ცვლილებების აღმძვრელი აქტივობების გამოწვევისთვისაა განკუთვნილი“ (კიტო, 13:2023).

როგორც ვხედავთ, სამეცნიერო ლიტერატურაში მკაფიოდ არის მითითებული პრაქტიკის როლი საგანმანათლებლო პროცესში.

უმაღლეს საგანმანათლებლო პროგრამებში პრაქტიკის სხვადასხვა ფორმას ვხვდებით.

აკრედიტაციის სახელმძღვანელოში მაგალითისთვის მოტანილია უცხოური გამოცდილებაც, სადაც „პრაქტიკის განხორციელების არაერთი მოდელი არსებობს“, რომელთაგან განხილულია სამი მოდელი:

I. პრაქტიკა დამოუკიდებელი კურსის/კურსების სახით;

II. თეორიულ კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკა;

III. პრაქტიკის შერეული მოდელი, რომელიც გულისხმობს პრაქტიკის პირველი და მეორე მოდელის გათვალისწინებას საგანმანათლებლო პროგრამაში (მესხია, 454:2023).

საქართველოს უმაღლეს საგანმანათლებლო პროგრამებში ძირითადად არსებობს პრაქტიკის 2 სახე:

- პრაქტიკა დამოუკიდებელი კურსის სახით;

- პრაქტიკის შერეული მოდელი: სასწავლო კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკა და პრაქტიკის დამოუკიდებელი კურსი.

სასწავლო კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკა გულისხმობს სასწავლო კურსის შემადგენელ ნაწილს და მოიცავს იმ თემატიკას, რომელიც გათვალისწინებულია შესაბამისი სასწავლო კურსის შინაარსით.

საწარმოო პრაქტიკის დამოუკიდებელი კურსი კი აერთიანებს სტუდენტის მიერ მიღებულ ცოდნასა და ელემენტარულ უნარებს, რომელსაც იგი დაეუფლა სასწავლო კურსებისა და კურსებში ჩაშენებული პრაქტიკის გავლის დროს. დამოუკიდებელი საწარმოო პრაქტიკის კურსში საკონტაქტო საათების რაოდენობის უფრო მეტი წილი ეთმობა სტუდენტის მიერ დამოუკიდებლად ან პრაქტიკის ობიექტის მიერ გამოყოფილი პრაქტიკის ხელმძღვანელის თანამონაწილეობით განხორციელებულ აქტივობებს (მესხია, 454:2023).

ზოგიერთ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებაში გათვალისწინებულია საწარმოო პრაქტიკის ორი დამოუკიდებელი კურსი: პასიური და აქტიური პრაქტიკა, ან ორივე ერთდროულად ერთი დამოუკიდებელი საწარმოო პრაქტიკის კურსში.

პასიური პრაქტიკის დროს პრაქტიკანტი პრაქტიკის ობიექტზე აკვირდება სამუშაო პროცესს. სასწავლო კურსის გეგმით ამ დროს არ არის გათვალისწინებული პრაქტიკანტის მიერ პრაქტიკის კომპონენტში ჩართული მხარეების თანამონაწილეობით აქტივობების განხორციელება. პრაქტიკანტი არის დამკვირვებელი; აგროვებს გარკვეულ ცნობებს; აკეთებს ობიექტზე დაკვირვებისა და მიღებული ინფორმაციის ანალიზს. გაიაზრებს სრულ პროცესს პასიურ პრაქტიკაზე მიღებული შთაბეჭდილებებისა და ანალიზის სახით.

აქტიური პრაქტიკის შემთხვევაში პრაქტიკანტი დაწესებულებიდან გამოყოფილი ხელმძღვანელის მითითებითა და თანამონაწილეობით ასრუ-

ლებს გარკვეულ დავალებებს/მარტივ ოპერაციებს ან ჩართულია სხვადასხვა აქტივობაში (მესხია, 455:2023).

საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციისა და უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ავტორიზაციის ახალმა სტანდარტებმა მთლიანად შეცვალა პრაქტიკის კომპონენტისადმი აკადემიური სფეროს დამოკიდებულება. სანარმოო და სასწავლო პრაქტიკა გახდა პროგრამებისა და ინსტიტუციის შეფასების ერთ-ერთი კრიტერიუმი.

პრაქტიკის როლის გაზრდას ხელი შეუწყო, აგრეთვე, საგანმანათლებლო პროგრამების დარგობრივი მახასიათებლის შემუშავებამ, რომელმაც განსაზღვრა თითოეულ პროგრამაზე პრაქტიკისათვის გამოყოფილი მინიმალური კრედიტების ოდენობა (მესხია, 454:2023).

სანარმოო პრაქტიკის სამართლებრივ საფუძველს წარმოადგენს ნორმატიული აქტებით დამტკიცებული ზემოაღნიშნული დოკუმენტები: უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების ავტორიზაციის სტანდარტები; უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტები; ეროვნული კვალიფიკაციების ჩარჩო; უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების დარგობრივი მახასიათებლები; უმაღლესი საგანმანათლებლო დაწესებულებების მარეგულირებელი დოკუმენტები და მეთოდური მითითებები.

უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტის 2.2 ქვესტანდარტით „პრაქტიკული, სამეცნიერო/კვლევითი/საშემსრულებლო და ტრანსფერული უნარების განვითარება“ განსაზღვრულია, რომ „პროფესიული პრაქტიკა პროგრამის აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენს. მისი მიზანია, საუნივერსიტეტო განათლების თეორიული ცოდნის ტრანსფერის საფუძველზე, ხელი შეუწყოს სტუდენტებს განავითარონ პრაქტიკული უნარები, რაც, თავის მხრივ, წარმატებული პროფესიული საქმიანობის წინაპირობაა“ (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სახელმძღვანელო).

უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი პროგრამის შემუშავებელი სუბიექტებისაგან მოითხოვს, პროგრამის პრაქტიკული კომპონენტი ორგანიზებული და დაგეგმილი იყოს პროგრამის სწავლის შედეგების შესაბამისად და უნდა შეესაბამებოდეს სწავლების საფეხურს (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი).

სტანდარტი ასევე ავალდებულებს უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებას, პრაქტიკის გავლის დროს სტუდენტს ხელმძღვანელობას უწევდეს სფეროს კვალიფიციური პირი, რომელსაც შეუძლია შეაფასოს სტუდენტის საქმიანობა პრაქტიკის გავლის დროს (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი).

ამასთანავე მნიშვნელოვანია, რომ უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებას, პრაქტიკის ობიექტებთან, დამსაქმებლებთან გაფორმებული ჰქონდეს ხელშეკრულებები/მემორანდუმები, ან მათი დანართები, რომელშიც გათვალისწინებული იქნება პრაქტიკის ობიექტზე სტუდენტების რაოდენობა, ასევე პრაქტიკის მიზანი, შედეგი და ხანგრძლივობა. პრაქტიკის ობიექტზე უნდა იყოს ისეთი პირობები, რომელიც ხელს შეუწყობს სტუდენტებს პროგრამით გათვალისწინებული სწავლის შედეგების მიღწევაში (უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი) (მესხია, 455:2023).

პრაქტიკის დებულების მიხედვით, სტუდენტს, რომელიც დასაქმებულია საგანმანათლებლო პროგრამის პროფილით, უფლება აქვს მუშაობის პერიოდი ჩაეთვალოს პრაქტიკაში, იმ შემთხვევაში, თუ დაწესებულებიდან წარმოადგენს ანგარიშს დაწესებულებაში დაკავებულ პოზიციაზე შესრულებული სამუშაოს შესახებ და დახასიათებას ხელმოწერილ დაწესებულების ხელმძღვანელის ან სხვა უფლებამოსილი პირის მიერ (დებულება სტუდენტთა პრაქტიკის შესახებ, <https://batu.edu.ge/text-files/ge-file-305-1.pdf>).

ჩვენი განსახილველი საკითხი სამუზეუმო პრაქტიკა გათვალისწინებულია ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის (ხელოვნებათმცოდნეობა) საბაკალავრო-საგანმანათლებლო პროგრამაში (ხელმძღვანელი მ. ჭიჭილეიშვილი). პროგრამას ბოლოს, 2023 წელს მიენიჭა აკრედიტაცია 7 წლის ვადით (<https://batu.edu.ge/text-files/ge-file-2993-1.pdf>).

პროგრამის სტრუქტურაში სასწავლო კურსს „მუზეოლოგია პრაქტიკა“ ეთმობა 1 კრედიტი (15 საათი საკონტაქტო), ხოლო სასწავლო კურსს „მუზეოლოგია“ 4 კრედიტი. ორივე სასწავლო კურსის სწავლება გათვალისწინებულია IV სემესტრში. სტუდენტები ჯერ გადიან „მუზეოლოგიის“ სასწავლო კურსს (IV პირველი-სამი თვე), ხოლო სემესტრის ბოლო 4 კვირა ეთმობა „მუზეოლოგია პრაქტიკას“.

აქვე აღვნიშნავთ, რომ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის (ხელოვნებათმცოდნეობა) საბაკალავრო-საგანმანათლებლო პროგრამის გარდა მუზეუმებში პრაქტიკა, როგორც დამოუკიდებელი სასწავლო კურსი შეტანილია, აგრეთვე, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის (ხელოვნებათმცოდნეობა) სამაგისტრო-საგანმანათლებლო პროგრამაში (<https://batu.edu.ge/text-files/ge-file-2994-1.pdf>) შემდეგი დასახელებით „სამუზეუმო პრაქტიკა“ 5 კრედიტის ოდენობით.

რა თქმა უნდა, ორივე სასწავლო კურსი: „მუზეოლოგია პრაქტიკა“ და „სამუზეუმო პრაქტიკა“ ერთმანეთისაგან განსხვავდება, არა მარტო დასახელებით, კრედიტის ოდენობით, მიზნებით, სწავლის შედეგებით, შეფასების კომპონენტებითა და კრიტერიუმებით, არამედ შესასრულებელი დასკვნითი შეფასების დავალებებითაც.

„მუზეოლოგია პრაქტიკა“ არის ძირითადი სასწავლო კურსი, რომლის მიზანია „მუზეოლოგიის“ სასწავლო კურსის შედეგად მიღებული თეორიული ცოდნის განმტკიცება პრაქტიკით. „მუზეოლოგია პრაქტიკა“ ფასდება 100 ქულიანი სისტემით სხვადასხვა კრიტერიუმების დაკმაყოფილების შემდეგ, როგორიცაა: მიმდინარე შეფასება (0-60 ქულა), რომელშიც შედის მუზეუმებში დასწრება (0-40 ქულა 4 მუზეუმი); პროექტის მომზადება (ექსპონატის პასპორტი 0-20 ქულა); საბოლოო შეფასება პროექტის წარდგენა (0-40 ქულა).

როგორც ცნობილია, „სამუზეუმო განათლება ზოგადად კომუნიკაციურ, სწავლაზე ორიენტირებულ, ექსპერიმენტულ და თვითმართვად მიდგომას ეფუძნება“ (გედევანიშვილი, 8:2010). აქედან გამომდინარე, სასწავლო კურსის დასრულების შემდეგ სტუდენტი დამოუკიდებლად შეძლებს სამუზეუმო ექსპონატის პასპორტის მომზადებას და წარდგენას დაინტერესებულ მხარეებთან. პრაქტიკის დასრულების შემდეგ, სტუდენტი გააცნობიერებს გამოფენის როლს მუზეუმში. გაერკვევა სამუზეუმო-საგამოფენო პროექტების მომზადების საკითხებში. მას შეეძლება საჭირო მასალის მოძიება და კრიტიკულად გააზრება.

„მუზეოლოგია პრაქტიკის“ სასწავლო კურსის ძირითადი დასკვნითი დავალება ექსპონატის პასპორტის მომზადებაა. რატომ გავაკეთეთ არჩევანი ექსპონატზე? „სამუზეუმო საქმიანობა ითვალისწინებს არა მხოლოდ კოლექციების შეგროვებას, რესტავრაციას, შესწავლასა და ექსპონირებას, არამედ მისი მიზანია ეს კოლექციები ცნობილი გახდეს საზოგადოებისთვის, ყველა ასაკისა და განათლების ადამიანებისთვის. მუზეუმის კოლექცია განაპირობებს საგანმანათლებლო მიმართულების ფუნქციონირებას (გედევანიშვილი, 71:2010).

პრაქტიკის დაგეგმვა ხდება სასწავლო კურსის მიხედვით დადგენილი ვადებით. კურსის ხელმძღვანელის შუამდგომლობით და ფაკულტეტის დეკანის მიმართვის საფუძველზე უნივერსიტეტის რექტორი პრაქტიკის ობიექტის ხელმძღვანელს – აჭარის სამუზეუმო გაერთიანების დირექტორს წარუდგენს პრაქტიკაში მონაწილე სტუდენტების სიას მუზეუმებში ვიზიტის ვადების მითითებით. აჭარის სამუზეუმო გაერთიანებასა და ხელოვნების უნივერსიტეტს შორის ურთიერთთანამშრომლობის მემორანდუმის საფუძველზე სამუზეუმო გაერთიანებიდან გამოიყოფა პასუხისმგებელი პირი, რომელიც მუზეუმის მხრიდან კოორდინაციას უწევს პრაქტიკის ჩატარებას. პრაქტიკა გრძელდება ოთხი სასწავლო კვირა. სტუდენტები ვალდებული არიან აწარმოონ პრაქტიკის დღიური. პრაქტიკის დასრულების შემდეგ კი მოემზადონ პრაქტიკის დაცვისათვის, სადაც უნდა წარმოადგინონ მათ მიერ მოწონებული ექსპონატის აღწერა (პასპორტი).

სასწავლო კურსის „მუზეოლოგია პრაქტიკის“ სწავლის შედეგების მიღწევის დასადგენად პრაქტიკის ბოლოს სტუდენტებში ჩატარდა გამოკითხვა, რომელიც მოიცავდა შემდეგ საკითხებს:

- ✓ საკმარისად მიგაჩნიათ თუ არა პრაქტიკის ობიექტები;
- ✓ როგორ შეაფასებთ პრაქტიკის შედეგებს;
- ✓ გაკმაყოფილებთ თუ არა შეფასების კრიტერიუმები და კომპონენტები;
- ✓ გაკმაყოფილებთ თუ არა პრაქტიკის დროს შესასრულებელი დავალება;
- ✓ საკმარისად მიგაჩნიათ თუ არა პრაქტიკისათვის გამოყოფილი დრო;
- ✓ რა სიხშირით მონაწილეობდით პრაქტიკაში.

პრაქტიკის კვლევაში ყველა სტუდენტმა მიიღო მონაწილეობა, ვინც კი იყო დაშვებული პრაქტიკაზე. გამოკითხვის შედეგად მივიღეთ შემდეგი შედეგები:

კითხვაზე

1. საკმარისად მიგაჩნიათ თუ არა პრაქტიკის ობიექტები:

დიახ – 66.7%

არა – 33.3%

2. როგორ შეაფასებთ პრაქტიკის შედეგებს:

პრაქტიკამ განმიმტკიცა თეორიული ცოდნა – 25%

დამოუკიდებლად ექსპონატის პასპორტის მომზადებამ შემძინა ცოდნა – 33.3%

მაჩვენა, რომ პრაქტიკის დანერგვა სასწავლო კურსში ძალიან მნიშვნელოვანია – 75%

პრაქტიკამ არავითარი დამატებითი ცოდნა არ შემძინა – 0%

3. გაკმაყოფილებთ თუ არა შეფასების კრიტერიუმები და კომპონენტები:

დიახ – 83.3%

არა – 16.7%

4. გაკმაყოფილებთ თუ არა პრაქტიკის დროს შესასრულებელი დავალება:

დიახ – 50%

არა – 0%

ექსპონატზე სურათის გადაღება და შემდგომ ექსპონატის განხილვა ცოდნას გვიღრმავებს

- 58.3%

5. საკმარისად მიგაჩნიათ თუ არა პრაქტიკისათვის გამოყოფილი დრო:

დიახ – 75%

არა – 25%

6. რა სიხშირით მონაწილეობდით პრაქტიკაში:

მოვინახულე ყველა მუზეუმი – 66.7%

მოვინახულე სამი მუზეუმი – 8.3%

მოვინახულე ორი მუზეუმი – 25%

მოვინახულე ერთი მუზეუმი – 0%

როგორც გამოკითხვებმა დაგვანახა, სტუდენტთა უმრავლესობას (66.7%) საკმარისად მიაჩნია ჩვენს მიერ შერჩეული პრაქტიკის ობიექტები.

სტუდენტთა უმრავლესობა (75%) დადებითად აფასებს პრაქტიკის და-
ნერგვას სასწავლო კურსში.

სტუდენტთა მნიშვნელოვან ნაწილს (83.3%) აკმაყოფილებს პრაქტიკის
შეფასების კრიტერიუმები და კომპონენტები.

რაც შეეხება სტუდენტთა დამოკიდებულებას პრაქტიკის დროს შესას-
რულებელი დავალებისადმი, სტუდენტთა 50%-ს მიაჩნია, რომ შესასრულე-
ბელი დავალება აკმაყოფილებს მოსალოდნელი პრაქტიკის შედეგებს, ხოლო
58.3% თვლის, რომ შესრულებული დავალების შედეგად გაუღრმავდათ ცოდ-
ნა, რომელიც „მუზეოლოგიის“ სასწავლო კურსში მიიღეს.

შეკითხვაზე, საკმარისად მიაჩნდათ თუ არა პრაქტიკისათვის გამოყო-
ფილი დრო, 75%-მა უპასუხა დადებითად, ხოლო 25%-მა – უარყოფითად.

სტუდენტთა 66.7%-მა მოინახულა ყველა მუზეუმი, რაც სტუდენტების
მიერ პრაქტიკით დაინტერესებისა და თეორიული ცოდნის პრაქტიკით გალ-
რმავების მნიშვნელობაზე მიგვითითებს.

როგორც ჩატარებული კვლევის შედეგებმა გვაჩვენა, სტუდენტებმა
პრაქტიკა გააცნობიერეს, როგორც საგანმანათლებლო პროგრამის აუცი-
ლებელი, განუყოფელი კომპონენტი რომელიც ხელს უწყობს მათი პრაქტი-
კული უნარების განვითარებას.

უნივერსიტეტში არსებულმა გამოცდილებამ დაგვანახა რომ, არა მარ-
ტო საგანმანათლებლო პროგრამაში, ასევე ცაკლესულ სასწავლო კურსებში
უნდა დაინერგოს „ჩაშენებული პრაქტიკა“, როგორც ეს არის „კულტურის
მენეჯმენტისა“ და „კულტურული ტურიზმის“ საბაკალავრო საგანმანათ-
ლებლო პროგრამების ზოგიერთ სასწავლო კურსში.

განათლების სისტემაში სწავლების ახალი მეთოდებისა და ტექნოლო-
გიების დამკვიდრების კვალდაკვალ დარგის სპეციალისტებთან და აკადემი-
ურ პერსონალთან, აგრეთვე, სტუდენტებთან, კურსდამთავრებულებთან და
დამსაქმებლებთან კონსულტაციებით სამომავლოდ გასათვალისწინებელია,
„მუზეოლოგია პრაქტიკის“ სასწავლო კურსის მიმდინარე და დასკვნითი შე-
ფასებებისათვის განკუთვნილი შესასრულებელი დავალებები დარჩეს არსე-
ბული სახით, თუ კიდევ რაიმე სხვა სახის სიახლე იქნას შეტანილი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის პრაქტიკის შეფასე-
ბის სისტემა.
2. Ganmarteba.ge ქართული ლექსიკონი <https://www.ganmarteba.ge/word/>

3. გედევანიშვილი ნ., განათლება და მუზეუმი, თბ. 2010;
4. კიტო ამანდა ინსი ელეონორ, პრაქტიკის კვლევისა და მასწავლებლის გამოკითხვის გზამკვლევი, თბ., 2023, [https://www.unicef.org/georgia/sites/unicef.org.georgia/files/2023 .pdf](https://www.unicef.org/georgia/sites/unicef.org.georgia/files/2023.pdf)
5. უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სახელმძღვანელო, <https://eqe.ge/res/docs.pdf>;
6. უმაღლესი საგანმანათლებლო პროგრამების აკრედიტაციის სტანდარტი, <https://eqe.ge/res/NewFolder%207/NewFolder/NewFolder .pdf>;
7. მესხია თ., პრაქტიკის როლი აკადემიურ განათლებაში, კრებული 21-22 ოქტომბერი, VI საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე კონტექსტში“, ბათუმი, 2023;
8. ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის (ხელოვნებათმცოდნეობა) საბაკალავრო-საგანმანათლებლო პროგრამა, <https://batu.edu.ge/text-files/ge-file-2993-1.pdf>;
9. ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის (ხელოვნებათმცოდნეობა) სამაგისტრო-საგანმანათლებლო პროგრამა, <https://batu.edu.ge/text-files/ge-file-2994-1.pdf>;
10. სსიპ – ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის დებულება სტუდენტთა პრაქტიკის შესახებ, <https://batu.edu.ge/text-files/ge-file-305-1.pdf>;

ფრანკისკო გვიჩარდინი რენესანსის ეპოქის ჰუმანისტი

აბსტრაქტი

ჩვენ შევისწავლეთ იტალიური რენესანსის ეპოქის ჰუმანისტის ფრანკისკო გვიჩარდინის შეხედულებანი ხელისუფალის, მმართველი ორგანოების, ხალხის როლის, სამღვდელოების ზნეობის, ბედისწერის დიპლომატიის, განათლების შესახებ. მისი ნააზრევები იმდენად აქტუალური და საინტერესოა, რომ დღევანდელ სინამდვილეშიც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას. უფრო მეტიც, ბევრი რამ შეიძლება გავიზიაროთ. ის სვამს საკითხს, როგორი უნდა იყოს ხელისუფალი, რა მოეთხოვება მას, რატომ არის საჭირო განათლებული და გამოცდილი ადამიანები ხელისუფლებაში? რა როლს ასრულებს ხალხი, რა არის ბედისწერა, როგორი უნდა იყოს დიპლომატი, რა იყო იტალიისათვის ქვეყნის ერთიანობა, რატომ შესტიკიოდა გული სამღვდელოების უზენოებაზე. ამ საკითხების შესწავლაში დაგვეხმარა ფრანკისკო გვიჩარდინის თხზულება, რომელსაც ახლავს ა.კ. ჯივილეგოვის შესავალი სტატია. ასევე გამოვიყენეთ ფრანკისკო გვიჩარდინის „იტალიის ისტორია“ ა. ჩერარდის კომენტარებით. ქართულ ისტორიოგრაფიაში ფრანკისკო გვიჩარდინის შესახებ არ გვაქვს სპეციალური მეცნიერული გამოკვლევა.

ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია, თუ რატომ იყო ფრანკისკო გვიჩარდინი შეფასებული სხვადასხვაგვარად სტენდალის, ედგარ ქვინეტის, პასკუალე ვილარის და ევგენი ბენუას მიერ.

მიუხედავად იმისა, რომ გვიჩარდინს ამოძრავებდა მერკანტილისტური იდეები და გამოხატავდა ბურჟუაზიის ინტერესებს, იგი ამავე დროს ავითარებდა საინტერესო მოსაზრებას სახელმწიფო მართვის, დიპლომატიის, განათლების, ხელისუფალის, ხალხის, ბედისწერის, ქვეყნის ერთიანობის შესახებ. მისი აზრით, სახელმწიფო უნდა მართოს განათლებულმა და გამოცდილმა ადამიანებმა. დაუშვებელია სახელმწიფოს მართვაში უცოდინარის დაშვება, რომელიც დალუპავდა ქვეყანას. ის აყენებდა ხელისუფალის მიმართ მოთხოვნებს: მაღალი განათლება, სერიოზულობა, გამოცდილება, სიფრთხილე, სიდინჯე, დახვეწილობა, აუჩქარებლობა, წინდახედულება, დიპლომატია, შეთანხმებულობა, შემოვლითი გზების მოძიების, გამოსავალის პოვნის, რიტორიკული მსჯელობის უნარი. ღარიბი არ უნდა ყოფილიყო ხელისუფლებაში. ის შეეცდებოდა გამდიდრებას და არ იფიქრებდა სახელმწიფოს დიდებაზე და პატივზე. არ მოსწონდა არა სერიოზული ადამიანები

არავის ურჩევდა მათთან ურთიერთობას. მას ძალიან აწუხებდა სამღვდელოების ზნეობის საკითხი, რატომ ჰქონდა მათ ამბიციის, სიხარბე და თვითნებობა, რამ მიიყვანა ისინი აქამდე. სამღვდელოება პირიქით უნდა ყოფილიყო საზოგადოებისათვის მაგალითის მიმცემი. ფრანჩესკოს აზრით, ადამიანმა არ უნდა იხმაროს სიტყვა „არასოდეს“, ვინაიდან ეს გონიერებას მოკლებულია და ბოლოს ის ეხება ბედისწერას, მისი აზრით, მას ვერავინ ვერსად ვერ გაექცეოდა. მისი მოსაზრებანი ზემოთ მოტანილ საკითხებზე დღესაც აქტუალურია

საკვანძო სიტყვები: მერკანტილიზმი, რიტორიკული, რენესანსი, არისტოკრატი, გონფალორენატი.

შესავალი

წინამდებარე ნაშრომში მოცემულია იტალიური რენესანსის ეპოქის ჰუმანისტის და ბრძენი პოლიტიკოსის ფრანჩესკო გვიჩარდინის შეხედულებანი ხელისუფალის, მმართველი ორგანოების, ხალხის როლის, სამღვდელოების ზნეობის, ბედისწერის დიპლომატიის, განათლების შესახებ. მისი ნააზრევები იმდენად აქტუალური და საინტერესოა, რომ დღევანდელ სინამდვილეშიც არ კარგავს თავის მნიშვნელობას. უფრო მეტიც, ბევრი რამ შეიძლება გავიზიაროთ. ის სვამს საკითხს, როგორი უნდა იყოს ხელისუფალი, რა მოეთხოვება მას, რატომ არის საჭირო განათლებული და გამოცდილი ადამიანები ხელისუფლებაში? რა როლს ასრულებს ხალხი, რა არის ბედისწერა, როგორი უნდა იყოს დიპლომატი, რა იყო იტალიისათვის ქვეყნის ერთიანობა, რატომ შესტიკოდა გული სამღვდელოების უზნეობაზე. ქართულ ისტორიოგრაფიაში ფრანჩესკო გვიჩარდინის შესახებ არ გვაქვს სპეციალური მეცნიერული გამოკვლევა.

ჩვენ შევეცადეთ გამოგვეკვლია, თუ რატომ იყო ფრანჩესკო გვიჩარდინი სტენდალის, ედგარ ქვინეტის, პასკუალე ვილარის და ევგენი ბენუას მიერ შეფასებული სხვადასხვაგვარად.

მეთოდები

ჩვენ მეთოდოლოგიურად გამოვიყენეთ ფრანცესკო გვიჩარდინის „იტალიის ისტორია“, მისი თხზულება ა. ჩერარდის კომენტარებით და ა.კ ჯივილეგოვის სტატია(1,2,3), ე.ჯაჭვადის მონოგრაფია(5)

შედეგები

შუა საუკუნეების რენესანსის ეპოქაში, კერძოდ, XVI საუკუნეში მოღვაწე ჰუმანისტი, და პოლიტიკოსი ფრანჩესკო გვიჩარდინი არ არის სათანადოდ შესწავლილი ქართულ ისტორიოგრაფიაში. ფრანჩესკოს ჰუმანისტური იდეები აქტუალურია და საინტერესოა დღესაც, ამიტომ ყურადღებას ვუთმობთ მათ.

მსჯელობა

ფრანჩესკო გვიჩარდინი იყო იტალიური რენესანსის ეპოქის ერთ-ერთი ჰუმანისტი, იმ დროის, მაკიაველის შემდეგ, მეორე მოაზროვნე. (ჯავახიძე, 2012:14-34) მართალია ის მაკიაველზე მეტი არ იყო, მაგრამ მისი შეხედულებები არანაკლებ საყურადღებო და აქტუალურია დღესაც. სწორედ ამის შესახებ გვექნება მსჯელობა ქვემოთ.

გვიჩარდინი (1483-1540 წწ) იყო დიპლომატი და ბრძენი სახელმწიფო მოღვაწე. 1517 წელს პაპის მიერ დაინიშნა მოდენას, 1521 წელს პარმას, 1523 წელს რომანიას, ხოლო 1531 წელს ბოლონიის გუბერნატორად. 1537 წელს იყო ფლორენციის ჰერცოგ კოზიმო მედიჩის მრჩეველი. მას მემკვიდრე არ დარჩენია. (Франческо Гвичардини, 1934:40)

რუსულ და ქართულ ისტორიოგრაფიაში გვიჩარდინი არ იყო სათანადოდ შესწავლილი. მისი ნამუშევრებიდან დღემდე ბევრი არ არის თარგმნილი. მისი პოლიტიკური და სამოქალაქო შენიშვნები, იტალიის ბურჟუაზიის სახარება იყო ფეოდალური რეაქციის მმართველობის დროს და მას პატივს სცემდნენ, როგორც "ოქროს რეცეპტებს". ასე იყო ის შეფასებული მისი თანამედროვეების მიერ.

იტალიის თავისუფლების მომხრეები ფრანგი მწერალი სტენდალი (1783-1842 წწ) და ქვინეტი უარყოფითად ახასიათებდნენ გვიჩარდინს. "გვიჩარდინი საძაგელი ნაძირალაა" (Франческо Гвичардини, 1934:12). სტენდალის (მისი ნამდვილი სახელია-ანრი მარი მეილი) აზრით, ის არის არასაიმედო და დაუდევარი, ხოლო ფრანგმა ისტორიკოსმა ედგარ ქვინეტმა (1803-1875 წწ) შეაგროვა იმდენი ბრალდება გვიჩარდინის წინააღმდეგ, ნახევარი სიმართლე რომ ყოფილიყო, ვერასდროს ვერც ერთი იტალიელი ვერ წარმოთქვამდა მის სახელს ზიზლის გარეშე. მისი აზრით "როდესაც იტალიაში თავისუფლება მოვიდოდა, მისი სახელი აღმოჩნდებოდა სირცხვილის ბოძზე", (Франческо Гвичардини, 1934:12)

სტენდალი და ქვინეტი მეგობრები იყვნენ, Risorgimento- იდეური მოკავშირეები. მათ თავისუფლებისა და ერთიანობის იდეებით შთაგონებულთ, სძულდათ გვიჩარდინი, ისევე როგორც იტალიელი პოლიტიკური მოღვაწე, მწერალი და დიპლომატი მაკიაველი (1498-1512 წწ).

სტენდალისა და ქვინეტის შეფასებები მე -19 საუკუნის იტალიელი პატრიოტების შეფასებებს ემთხვევა. მაგრამ სტენდალმა და ქვინეტმა თითქმის არაფერი იცოდნენ გვიჩარდინის ნაწერებიდან, იტალიის ისტორიის გარდა. იტალიის ისტორია გამოქვეყნდა მისი შექმნიდან მეოთხედი საუკუნის შემდეგ (1561-1564 წწ) და გვიჩარდინის მოუტანა გამოჩენილი ისტორიკოსის სახელი. ასევე მაკიაველი და გვიჩარდინი იტალიის რენესანსის ისტორიოგრაფიის მწვერვალი გახდნენ.

დადებითმა შეფასებამ გვიჩარდინის შესახებ გზა გაიკაფა, როგორც კი გაერთიანება დასრულდა და შეწყდა მისი წარსულის კრიტიკული ანალიზი. თითქოს სტენდალისა და ქვინეტის უსამართლო შეფასების გამოსასყიდად,

ფრანგმა ევგენი ბენუამ (რომელმაც კანესტრინის პუბლიკაციების პირველი სამი ტომი გამოიყენა), პირველმა წყნარად, თუმცა დიდი სიმჰათიის გარეშე ისაუბრა გვიჩარდინის შესახებ. გვიჩარდინის ნაწერებსა და მოქმედებებს ობიექტური ანალიზი მიეცა, თანამედროვე იტალიის უდიდესი ისტორიკოსის, პასკუალე ვილარის (1827-1917 წწ) მაკიაველის შესახებ წიგნში, რომელიც იცავდა მას არა მარტო როგორც ისტორიკოსს, არამედ როგორც პიროვნებას და გვიჩარდინის ლიტერატურა აღიარა .(Франческо Гвичардини,1934:14) ვილარის კვალდაკვალს სხვებიც მიჰყვნენ და თუ დღეს ვინმე გადაწყვეტს სტენდალის სიტყვების გამეორებას, ის იქნება დაგმობილი.

გამოდის, რომ სტენდალი და ქვინეტი გმოზდნენ გვიჩარდინს. მაგრამ ფრანგი ევგენი ბენუა და ცნობილი იტალიელი ისტორიკოსი პასკუალე ვილარი აღიარებდნენ მას როგორც დიდ პიროვნებას და ისტორიკოსს.

წინამდინარე ნაშრომში, ჩვენ საჭიროდ ჩავთვალეთ განგვეხილა გვიჩარდინის საინტერესო შეხედულებები: სახელმწიფოს მართვის გზებზე, ფორმებზე და მეთოდებზე, სამღვდელოებაზე, ხელისუფალზე, განათლებაზე, დიპლომატიაზე, ბედისწერაზე, ქვეყნის ერთიანობაზე და ა. შ.

გვიჩარდინი ოცი წლის განმავლობაში სამ პაპს ემსახურობდა და თავისი გამოცდილების გამო, იგი ალბათ ძალიან კრიტიკულად უნდა ყოფილიყო განწყობილი პაპობის მიმართ: ”მე არ ვიცი ვისაც ჩემზე მეტად არ მოსწონდეს მღვდლების ამბიციის, სიხარბე და თვითნებობა. მიუხედავად ამისა ,რამდენიმე მამასთან მაინც მქონდა კარგი ურთიერთობა, მიყვარდა მათი სიდიადე ჩემი პირადი ინტერესიდან გამომდინარე... მე მიყვარს მარტინ ლუთერი, ისევე როგორც საკუთარი თავი – არა იმისთვის, რომ თავი დავაღწიო იმ კანონებისგან, რომელსაც ქრისტიანული რელიგია ქადაგებს, როგორც ამას ჩვეულებრივ ინტერპრეტაციას უკეთებენ და ესმით, არამედ იმის გასარკვევად, თუ როგორ იქცევიან ისინი (საეკლესიო პირები-ი.ბ) მძარცველებად .”

გამოდის, რომ გვიჩარდინს გული შესტკიოდა სამღვდელოების მანკიერებებზე და ცდილობდა ლუთერთან ურთიერთობით გაერკვია თუ რას მიყავდა სამღვდელოება ასეთ უზნეობამდე.

გვიჩარდინი იყო ბრძენი პოლიტიკოსი და ძალიან საინტერესო მოსაზრებას ავითარებს სახელმწიფო მმართველის ინსტიტუტის მიმართ. ვინ უნდა მართავდეს ქვეყანას? მისი პასუხი ასეთია: სახელმწიფოს მმართველობაში უნდა იყოს ბრძენი (განათლებული-ი.ბ.) და გამოცდილი და არა გამოუცდელი, უცოდინარი და სუსტი ადამიანები. წინააღმდეგ შემთხვევაში სახელმწიფო განწირულია განადგურებისათვის. ამავე დროს სახელმწიფოს მმართველ ორგანოებს (დიდ საბჭოს, გონფალონერატს, შუალედურ საბჭოს) არ უნდა ჰქონდეს შეუზღუდავი, აბსოლუტური უფლებები. (Франческо Гвичардини,1934 :7)

გვიჩარდინს არ მოსწონდა არავისთან ძალიან დაახლოება. უპირატესობას ანიჭებდა ადეკვატურობას, წინდახედულებას, სიმკაცრეს, ამპარტავნობას და ამბიციურობას. ეს უკანასკნელი ხელს უწყობდა ადამიანს ძალაუფლების მოპოვებაში.

ამავე დროს აღიარებდა ბედისწერას, რომელსაც ვერავინ ვერსად ვერ გაექცეოდა.

გვიჩარდინს მოსწონდა ხელისუფალის მაღალი განათლება, სერიოზულობა, გამოცდილება, სიფრთხილე, სიდინჯე, დახვეწილობა, აუჩქარებლობა, წინდახედულება, დიპლომატია, შეთანხმებულობა, შემოვლითი გზების მოძიების, გამოსავალის პოვნის, რიტორიკული მსჯელობის უნარი.

არ უშვებდა უგუნურობას და სისულელეს. „არასერიოზულ ადამიანებს ცეცხლივით უფრთხილდით. არასოდეს არ უნდა გამოიყენოთ სიტყვები: არასოდეს, ძალიან გადამწყვეტი “ამბობდა ის. რადგან ეს არ იქნებოდა გონიერება მისი აზრით. (Франческо Гвичардини, 1934 :36)

გვიჩარდინის აზრით დიპლომატიასათვის სიფრთხილე წარმატების დედა იყო. მისი აზრით, დაუშვებელი იყო ზოგადი განსჯები, რაც ძალიან რადიკალური და მეტად საშიში იქნებოდა. მხოლოდ ცხოვრებისეული გამოცდილება, განათლება და ცოდნის პრაქტიკაში გამოყენება აი, რა იყო მთავარი.

ასევე სჭირო იყო უკიდურესი სიფრთხილის ტაქტიკის გამოყენება, რაც უნდა ყოფილიყო ყველასათვის ცხოვრების მეგზური. როდესაც დასუსტდები, იბრძოლებ რომ გაგიმართლოს და გაძლიერდე. როდესაც ცუდი დრო დაგიდგება ცხოვრება თვითონ გასწავლის როგორ მოიქცე.

გვიჩარდინი ხალხს ადარებს ზღვის ტალღებს, რომელიც ქარის მიხედვით იცვლის მიმართულებას მისი აზრით, ხალხის თქმა მოკლებულია ჭეშმარიტებას, ის მხოლოდ ცარიელი სიტყვებია. ე.ი. ის მაკიაველის მსგავსად ჩრდილში აყენებს დაბალი ფენის, ხალხის როლს.

შეხედულებების განსხვავების მიზეზი გასაგებია. მაკიაველი წარმოადგენს კომერციული და ინდუსტრიული ბურჟუაზიის ინტერესებს, რომლებიც მოსალოდნელი ფეოდალური რეაქციით იტანჯებიან.

გვიჩარდინი ასკვნის, რომ ხელისუფლებაში უნდა მოხდეს არისტოკრატის არჩევა, ვინაიდან მას მეტი სიფრთხილე და მაღალი თვისებები გააჩნია, ვიდრე ხალხს. ხალხი არის უცოდინარი, დაბნეული და მრავალი ცუდი თვისების მქონე. ის მხოლოდ იმის მოლოდინშია, რომ ეს ყველაფერი განადგურებამდე მიიყვანოს. ღარიბი ფრანჩესკოს აზრით, ფლორენციაში, შეეცდება გამდიდრდეს და არ იფიქრებს სახელმწიფოს დიდებაზე ან პატივზე. (Франческо Гвичардини, 1934: 57)

მაკიაველს ეშინია მინათმფლობელთა კლასის და ფეოდალური აზნაურობის და ხალხის არ ეშინია. პირიქითაა გვიჩარდინი. მისი შეხედულებით, ხალხის მხარდაჭერის გარეშე ფლორენციის რესპუბლიკა ვერ იარსებებდა.

გვიჩარდინი სვამდა საკითხს, იტალიის ერთიანობის არ არსებობა ბედნიერება იყო თუ უბედურება ქვეყნისთვის. მისი აზრით, ეს იყო იტალიის ბედი. მისი მოსახლეობა უხვად იყო დაჯილდოებული ინტელექტით და შესაძლებლობებით, მისი დაქვემდებარება ადვილი არასოდეს ყოფილა ერთი ძალის ქვეშ, მაშინაც კი, როდესაც ეკლესია არ არსებობდა. პირიქით, ეს ყოველთვის ისწრაფოდა თავისუფლებისკენ. გამოდის, რომ ეშინოდა ერთიანობის, რადგან გაერთიანებულ იტალიაში ფლორენცია დაკარგავდა სუვერენიტეტს და მისი თავისუფლება მოექცეოდა მის პოლიტიკურ ჩარჩოებში. უფრო მეტიც, არ იყო ცნობილი, რა იქნებოდა მიწის ქირა, თუ ერთიანობა იქნებოდა. ეს იყო წმინდა ბურჟუაზიული მიდგომა, როდესაც არ აღელვებდათ ქვეყნის ერთიანობის საკითხი. მისთვის უფრო მაღლა იდგა ბურჟუაზიის მერკანტილისტური იდეები.

დასკვნა

ამრიგად, მართალია გვიჩარდინს ამოძრავებდა მერკანტილისტური იდეები და გამოხატავდა ბურჟუაზიის ინტერესებს, მაგრამ ამავე დროს ავითარებდა საინტერესო მოსაზრებას სახელმწიფო მართვის, დიპლომატიის, განათლების, ხელისუფალის, ხალხის, ბედისწერის, ქვეყნის ერთიანობის შესახებ.

მისი აზრით, სახელმწიფო უნდა მართოს განათლებულმა და გამოცდილმა ადამიანებმა. დაუშვებელია სახელმწიფოს მართვაში უცოდინარის დაშვება, რომელიც დალუპავდა ქვეყანას. ის აყენებდა ხელისუფალის მიმართ მოთხოვნებს: მაღალი განათლება, სერიოზულობა, გამოცდილება, სიფრთხილე, სიდინჯე, დახვეწილობა, აუჩქარებლობა, წინდახედულება, დიპლომატია, შეთანხმებულობა, შემოვლითი გზების მოძიების, გამოსავალის პოვნის, რიტორიკული მსჯელობის უნარი. ღარიბი არ უნდა ყოფილიყო ხელისუფლებაში. ის შეეცდებოდა გამდიდრებას და არ იფიქრებდა სახელმწიფოს დიდებაზე და პატივზე. არ მოსწონდა არა სერიოზული ადამიანები არავის ურჩევდა მათთან ურთიერთობას. მას ძალიან აწუხებდა სამღვდელოების ზნეობის საკითხი, რატომ ჰქონდა მათ ამბიციის, სიხარბე და თვითნებობა. რამ მიიყვანა ისინი აქამდე. სამღვდელოება პირიქით უნდა ყოფილიყო საზოგადოებისათვის მაგალითის მიმცემი. ფრანჩესკოს აზრით, ადამიანმა არ უნდა იხმაროს სიტყვა „არასოდეს“, ვინაიდან ეს გონიერებას მოკლებულია და ბოლოს ის ეხება ბედისწერას, მისი აზრით, მას ვერავინ ვერსად ვერ გაექცეოდა. მისი მოსაზრებანი ზემოთ მოტანილ საკითხებზე დღესაც აქტუალურია

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Заметки о делах политических и гражданских. 2016, Москва, შენიშვნები სა-
მოქალაქო და პოლიტიკურ საქმიანობაზე, 2016, მოსკოვი;
2. История Италии. 2018 . Москва. იტალიის ისტორია, 2018, მოსკოვი;
3. La Storia d' Italia di Francesco Gucciardini rugli originali manuscrittial A cosa di
A. Cherardi. 4 vol. 1919-1920 Firenze ; ფრანჩესკო გუჩიარდინი , 1919-1920
„იტალიის ისტორია“ ჩერარდი ა. ორიგინალური ხელნაწერები, ტომი IV,
ფლორენცია.
4. Франческо Гвичардини. 1934 Сочинения. Вступительная статья и редакция
А.К. Дживилегова. Академия . Москва (552 გვ) ფრანჩესკო გუჩიარდინი.
1934, თხზულებანი. ჯივილეგოვი ა.კ. შესავალი სტატია. მოსკოვი;
5. Djachvadze E. 2012. Renesansi . Gamomcemloba Meridiani, Tbilisi, ჯაჭვაძე
ეთერი. 2012. რენესანსი. გამომცემლობა მერიდიანი, თბილისი.

ნინო მინდიაშვილი
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ფილოლოგიის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

აოლაქიური ბრავის აუტორული პარადიგმა

აბსტრაქტი

ტრავმული მეხსიერების კულტურული კონცეპტების კვლევა სულ უფრო აქტუალური ხდება სამეცნიერო დისკურსში. ღნიშნული საკითხის ჩაღრმავება და შესწავლა აუცილებელია ისტორიული მეხსიერების გათვალისწინებით, რაც ჰუმანიტარული მეცნიერების მიმართულებით სხვადასხვა კვლევის საფუძველს იძლევა. მკვლევარები თანხმდებიან, რომ მე-20 საუკუნეში მიმდინარე ომებმა, ფსიქოლოგიურმა წნეხმა და ისტორიულმა მეხსიერებამ ახალი გამოწვევების წინაშე დააყენა სამყარო, რაც თეორიულ დისკურსშიც გამოიხატა.

საბჭოთა კავშირის დაშლამ და მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულიდან საქართველოში განვითარებულმა მოვლენებმა პოზიერი ნიადაგი შექმნა ერთი მხრივ, თემატურად თუ ჟანრობრივად სრულიად ახალი ლიტერატურის შესაქმნელად, ხოლო მეორე მხრივ, ტრავმული კონცეპტების, როგორც სოციოკულტურული ფენომენის, გასააზრებლად.

აფხაზეთისა და ცხინვალის რეგიონის კონფლიქტების, 2008 წლის აგვისტოს ომის რეფლექსია არაერთგვაროვნად აისახა ქართულ ლიტერატურაში. აღნიშნული პერიოდის მხატვრული ტექსტების მთავარ მარკერად ფსიქო-ემოციური ფონი შეიძლება დასახელდეს, რაც წარმოჩენილია ეროვნული იდენტობის მახასიათებელ ინტერპრეტაციებში იმდენად, რამდენადაც სამშობლოში დატრიალებული ტრაგედიები, ერთი მხრივ, ისტორიული მეხსიერების გააზრების შესაძლებლობას იძლევა, ხოლო, მეორე მხრივ, ახალი კულტურული პარადიგმების ჩამოყალიბებას განაპირობებს.

საკვლევი საკითხის წარმოსაჩენად თეორიულ დისკურსთან ერთად განვიხილავთ თანამედროვე ქართველი მწერლების მხატვრულ ტექსტებს, რომლებშიც აშკარაა, ერთი მხრივ, კულტურული ტრავმის, როგორც ეპოქალური კატეგორიის მახასიათებლები, ხოლო, მეორე მხრივ, ნაციონალური იდენტობის გამომხატველი ზნეობრივი ფასეულობები.

საკვანძო სიტყვები: ტრავმა, ომი. ლიტერატურა, ქართული, პარადიგმა.

შესავალი

ოცდამეერთე საუკუნის დასაწყისში, განსაკუთრებით პოსტსაბჭოთა სივრცეში, კოლექტიური ტრავმის ცნება სხვადასხვა დისციპლინაში სულ უფრო აქტუალური ხდება. ქართულ კულტურულ და ლიტერატურულ კონ-

ტექსტში ეს საკითხი განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოირჩევა, რაც განპირობებულია ქვეყნის უახლესი წარსულით – საბჭოთა კავშირის დაშლით, აფხაზეთსა და ცხინვალის რეგიონში მომხდარი შეიარაღებული კონფლიქტებით, 2008 წლის აგვისტოს ომით, ათიათასობით დევნილით, ურთულესი პოლიტიკური თუ სოციალური პრობლემებით

ტრავმის პარადიგმა აღიქმება არა მხოლოდ ინდივიდუალური, არამედ კოლექტიური კულტურული ფენომენის სახით, რომელიც ქმნის ერთგვარ ნარატიულ ჩარჩოს ერთი მხრივ, ისტორიული მეხსიერების გასააზრებლად, ხოლო, მეორე მხრივ, ნაციონალური მარკერების ჩამოსაყალიბებლად. კოლექტიური მეხსიერების გასააზრებლად ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პროდუქტი ნაციონალური ლიტერატურაა, რომელშიც წარმოჩენილია კულტურული პარადიგმების ფორმირების პროცესი და ეპოქალური დისკურსის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია.

ჩვენი კვლევის **მიზანია**, შევისწავლოთ როგორ არის ასახული კოლექტიური ტრავმის კულტურული პარადიგმები თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში. როგორ ასახავენ ქართველი ავტორები ტრავმულ გამოცდილებას მხატვრულ ტექსტებში და რა გავლენას ახდენს ტრავმის რეპრეზენტაცია კოლექტიურ მეხსიერებაზე.

კვლევის მეთოდები

თემა ინტერდისციპლინურია, შესაბამისად, ეყრდნობა რამდენიმე ინტეგრირებულ მეთოდს, რაც საშუალებას გვაძლევს სიღრმისეულად შევისწავლოთ და გავანალიზოთ საკვლევი საკითხი.

- **ისტორიული მეთოდი** – ვიყენებთ ტექსტების ისტორიულ-კონტექსტუალური ანალიზისთვის, რათა განვსაზღვროთ მათი კავშირი კონკრეტულ ისტორიულ მოვლენებთან (მაგალითად, 1990-იანი წლების კონფლიქტები, 2008 წლის ომი, პოსტსაბჭოთა მეხსიერება). მეთოდი ხელს უწყობს იმ სოციალურ-პოლიტიკური ფონის წარმოჩენას, რომელშიც იქმნებოდა და ვითარდებოდა ტრავმასთან დაკავშირებული ნარატივები.
- **ჰერმენევტიკული მეთოდი** – გამოყენებულია ტექსტების ინტერპრეტაციისთვის, განსაკუთრებით ტრავმული გამოცდილების სიმბოლური და სემანტიკური მარკერების ამოსაცნობად.
- **შედარებითი ანალიზის მეთოდი** – გამოვიყენეთ ლიტერატურულ ტექსტებში კოლექტიური ტრავმის გამოსახვის ფორმების შესადაარებლად, ასევე, თემატური, სტრუქტურული და სემიოტიკური მსგავსებებისა და განსხვავებების გამოსაკვეთად.
- **კომპარატივისტულმა მიდგომამ** – საშუალება მოგვცა ქართული ტექსტები შეგვედარებინა პოსტსაბჭოთა სივრცის ლიტერატურასთან. რამაც შესაძლებელი გახადა საერთო კულტურულ ტენდენცი-

ებთან მიმართებაში ქართული ლიტერატურის სპეციფიკის განსაზღვრისა.

თეორიული ჩარჩო

კვლევა ეფუძნება კოლექტიური მეხსიერებისა და იდენტობის კვლევის ინტერდისციპლინურ თეორიულ ჩარჩოს, რომელიც შემუშავებულია ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში – მათ შორის კულტუროლოგიასა და ლიტერატურათმცოდნეობაში.

- პოსტსაბჭოთა საქართველოში განვითარებული პროცესები ქართულ ლიტერატურულ ნარატივშია წარმოჩენილი. ეპოქის ლიტერატურული რეპრეზენტაცია საკმაოდ მსუყე მასალას იძლევა და თეორიულ დისკურსში წარმოჩენილი **კოლექტიური ტრავმის** ნიშნებს ავლენს. ამ ტიპის ტექსტები, რომლებსაც, პირობითად, „ტრავმის ლიტერატურა“ შეგვიძლია ვუწოდოთ, **„ტრავმული მეხსიერების თეორიის“** ფარგლებში საინტერესოდ ვლინდება, ლიტერატურულ ნარატივში ეპოქალური ტრაგედიები მწერლის სუბიექტური დამოკიდებულებით არის წარმოჩენილი. ცნობილი ამერიკელი მკვლევარი, ტრავმის თეორიის ერთ-ერთი ავტორი, ჯეფრი ალექსანდერი, ავითარებს მოსაზრებას, რომ XX საუკუნეში მიმდინარე ომებმა აუცილებელი გახადა ტრავმის შემცველი მოგონებების გააზრება და მათ წინააღმდეგ ბრძოლა (Alexander, 2012).
- მეორე საყრდენი თეორიული კომპონენტია **კოლექტიური მეხსიერების თეორია**, რომელიც თანამედროვე პროცესებზეა ორიენტირებული ალეიდა და იან ასმანების (Aleida & Jan Assmann) ნაშრომებში. ისინი ასხვავებენ „კომუნიკაციურ“ და „კულტურულ“ მეხსიერებას – ამ კონცეფციების საფუძველზე ლიტერატურა განიხილება როგორც კულტურული მეხსიერების მატარებელი, რომელიც არამართო ინახავს წარსულის ტრავმულ გამოცდილებას, არამედ კოლექტიური იდენტობის სტრუქტურირებას ახდენს.
- „გამარჯვების ტრავმის“ (ტერმინის ავტორი – პ. შტომპკა) თეორია საინტერესოდ მიგვაჩნია საკვლევი საკითხის სრულყოფილად გასააზრებლად. როდესაც საზოგადოება გლობალური მიზნის მისაღწევად თავდაუზოგავად იბრძვის, კოლექტივი ერთიანდება, ლახავს უამრავ, ერთი შეხედვით, დაუძლეველ წინააღმდეგობას, მიაჩნია, რომ ქვეყნის კეთილდღეობისთვის ერთადერთი სწორი სტრატეგია სწორედ იმ მიზნისკენ სწრაფვაა (მაგალითად, დამოუკიდებლობის მოპოვება), რთული პერიპეტიების შედეგად მოპოვებული გამარჯვება ტრავმად ყალიბდება, რადგან სოციალური კატაკლიზმები საყოველთაო ნიჰილიზმის საფუძველი ხდება (შტომპკა, 2000).

აღნიშნული თეორიული ჩარჩო ქმნის მყარ ინტელექტუალურ ბაზას ტექსტების ანალიზისთვის, რომელშიც ტრავმა არ არის მხოლოდ თემატური

ერთეული, არამედ სიღრმისეული სტრუქტურული და კულტურული მექანიზმი.

მსჯელობა და შედეგები

მე-20 საუკუნის ბოლო ათწლეულიდან ქართულ ლიტერატურაში შეინიშნება კულტურული ტრავმის ამსახველი განსხვავებული კონცეპტები, თუმცა გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ, მკვლევარებისგან 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 კულტურის სოციოლოგიის პოზიციიდან განვიხილავთ, დავრწმუნდებით, რომ მეცნიერების მიერ გადაუჭრელი საკითხები (როგორც კულტურული ტრავმის გამომწვევი 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. (მინდიაშვილი, 2022).

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. ლიოტარი).

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 განვიხილავენ მკვლევრები: **მანანა კვაჭანტირაძე, ბელა წიფურია, მარიამ მირესაშვილი, ნანა გაფრინდაშვილი, ნანა კუცია, ნინო მინდიაშვილი, ნონა ამბოკაძე, კლარა გელაშვილი, ნინო თოდუა, ანა იმნაიშვილი**, და სხვები.

XX საუკუნის უკანასკნელ ათწლეულში არსებული სოციოკულტურული მოვლენები პრობლემებად დაიყო და სხვადასხვანაირად აისახა ახალი

თაობის ავტორთა შემოქმედებაში, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ, ზოგადად, სოციოკულტურული პრობლემების წამოწევა ამ პერიოდის თამანდროვე ქართული ლიტერატურის ერთ მთლიან და არსებით ტენდენციად შეიძლება ჩაითვალოს. (მინდიაშვილი, 2023)

თანამედროვე ავტორთა მხატვრულ ტექსტებში ეპოქალური ტრავმები პარადიგმებად ჩამოყალიბდა, რამაც განაპირობა, ერთი მხრივ, სრულიად განსხვავებული თემატური ინტერპრეტაციები, ხოლო, მეორე მხრივ, გამოხატვის ორიგინალური (ზოგჯერ მკითხველისთვის მიუღებელიც ნ.მ.) ფორმები.

საქართველოში მომხდარი ტრაგიკული მოვლენები ქართველი ავტორებისთვის ერთ-ერთი გამორჩეული თემაა, რომლებშიც მწვავედ არის წარმორჩენილი ტრავმული მოვლენების რეპრეზენტაცია, ამ თვალსაზრისით საინტერესოდ გვეჩვენება დათო ტურაშვილის „ჯინსების თაობა“ (2008), რომელშიც ასახულია 1983 წლის 18 ნოემბრის მოვლენები, ქართველი ახალგაზრდების მიერ თვითმფრინავის გატაცების მცდელობა. ტექსტი ემყარება ტრავმის თეორიის ძირითად კომპონენტებს „უჩვეულო მოვლენების“ გააზრებული ნარატიული სტრუქტურის გათვალისწინებით, წარმორჩენილია „მოგონებების ფრაგმენტული მოდელი“, რაც კარუთის მიხედვით ტრავმის ერთ-ერთი ფორმაა (Caruth, 1996). ავტორი მიზანმიმართულად ირჩევს შერეულ სტილს (დოკუმენტურობა-ფიქციურობა), რაც დისტანციისა და ამავედროულად, შთაგონების რეფლექსიის საშუალებასაც იძლევა. საგულისხმოა, რომ კოლექტიური მეხსიერების კონტექსტში, რომანში ხაზგასმულია ტრავმის არა მხოლოდ პიროვნული, არამედ ეპოქალური განზომილება – მოგონება, რომელიც ერთი თაობიდან მეორეში გადადის. ეს მიდგომა ეხმიანება ალეიდა ასმანის შეხედულებას კულტურული მეხსიერების შესახებ, რომლის მიხედვით მეხსიერება არის „სოციალურად სტრუქტურირებული და სიმბოლურად მედიირებული გამოცდილება“ (Assmann, 2011, p. 128).

ტოტალიტარული ეპოქის ბოლო პერიოდის ტრავმული მოვლენების რეპრეზენტაციამ რომანი ბესტსელერად აქცია, რეალური მოვლენების ავტორისეული ინტერპრეტაციები ერთი მხრივ, საბჭოთა ეპოქის დაუნდობელ ბუნებას ავლენს, ხოლო, მეორე მხრივ, რეჟიმის მიერ სამაგალითოდ დასჯილი ახალგაზრდების იდეალიზაციას, აშკარაა, რომ ტექსტმა (შემდგომში სპექტაკლმაც), ქართული საზოგადოების ინტერესი და ემპათია გამოიწვია, ხოლო ავტორის მიერ შემოთავაზებული ტრაგიკული ისტორიული ნარატივი ტრავმულ პარადიგმად ჩამოყალიბდა.

90-იანი წლების მრავალწახნაგიანი კრიზისი თითქმის სრულად აისახა იმ პერიოდის მხატვრულ ტექსტებში, ხოლო „პოსტსაბჭოთა საქართველოს-თან ერთად ახალი ეპოქაც იშვა – პოსტმოდერნისტული“ (იმნაიშვილი, 2010 :45). 90-იანი წლების პროზაში, ვფიქრობთ, ყველაზე საინტერესოდ და ამასთანავე, სხვადასხვა რაკურსით აისახა, ომის თემაა, რაც უდავოდ ეპოქის გა-

მოძახილია, თუმცა ომების სიმრავლემ, შეიძლება ითქვას, თავისი დალი და-ასვა ლიტერატურულ პროცესსაც. სამოქალაქო ომმა, აფხაზეთისა და ცხინვალის რეგიონის კონფლიქტებმა ბევრი მწერლის ყურდღება მიიპყრო. „რუსთაველის პროსპექტის ომი“ თანამედროვე პროზაში ფრაგმენტულად არის ასახული (ირინე ბაქანიძის, ეკა ლაღანიძის, აკა მორჩილაძის, შოთა იათაშვილის, ზაზა თვარაძის... მოთხრობებში), ზოგან პირდაპირ, ზოგან – ალეგორიული სახით. მაგალითად, ზურაბ სამადაშვილის რომანი „სველი აგური“ ზუსტად ასახავს იმ ამბებს, რომლებიც 1990 წლიდან მოყოლებული ჩვენს ქვეყანაში დატრიალდა. ტექსტის სათაურიც „სველი აგური“ – იმ მძიმე დღეების, უხეში და თავშისაყვამი მოგონებების სიმბოლო უნდა იყოს, ხოლო რომანში აღწერილი ძაღლების ორთაბრძოლა – სამოქალაქო ომის ალეგორია. თუ სამოქალაქო ომის თემა ფრაგმენტულად აისახა იმ პერიოდის ქართულ პროზაში, აფხაზეთისა და ცხინვალის ომებმა სხვა დატვირთვა შეიძინა იმდენად, რამდენადაც ტრაგედიების მასშტაბმა განაპირობა ნატურალისტური ხაზებითა და ფაქტებით ამ თემატიკის პროზის დატვირთვა. ერთ-ერთი პირველთაგანი, ვინც აფხაზეთის ომის თემატიკაზე წერდა, რეზო თაბუკაშვილი გახლდათ: „ნისლი“, „არგაქცევა“, „სოხუმის დაცემა“, „ავტობიოგრაფია პროფილში“ – ნამდვილი და საკუთარი თვალთ ნანახი ფაქტები ამ მოთხრობების ავტორმა მხატვრული პროზის ხერხებით გადმოსცა. რეზო თაბუკაშვილის პერსონაჟები ვერასოდეს შეეგუებიან სამშობლოს (ქალაქის) დაკარგვას, ამიტომაც აფხაზეთის თემაზე შექმნილ ტექსტებს ლაიტმოტივად გასდევს ფრაზა „მე დავბრუნდები“, რაც იმდროინდელი საზოგადოების უმეტესი ნაწილის განწყობასაც ასახავს, თუმცა უნდა ითქვას ისიც, რომ ყველა მწერალი ოპტიმიზმით არ უყურებს მომავალს (ლია ტოკლიკიშვილი, ზურაბ სამადაშვილი...), ამიტომაც მათ მიერ შექმნილი პერსონაჟები ნიჰილიზმსა და უმწეობას განასახიერებენ, ხშირ შემთხვევაში ცდილობენ საკუთარი თავისგან გაქცევას, რადგან ომმა ბევრი რამ სხვაგვარად წარმოაჩინა, მორალური კრიზისი ძნელად გადასალახი წინააღმდეგობა აღმოჩნდა, რადგანაც ომს თავისი დაუნერელი კანონები აქვს, ომში არ არსებობს არც დამარცხებული და არც გამარჯვებული, არამედ არსებობს მხოლოდ ომგამოვლილი, რაც, თავისთავად გულისხმობს ერთი მხრივ, ღირებულებების ნიველირებას, ხოლო, მეორე მხრივ, ახალ რეალობაში მოხვედრასაც, ასეთი კონფლიქტური დროითი სისტემა ტრავმის ერთ-ერთი არსებითი ფორმაა, რომელიც კარუთის თეორიულ მოდელს ეხმიანება (Caruth, 1996).

დასკვნა

კოლექტიური ტრავმის კულტურული პარადიგმები თანამედროვე ქართულ ლიტერატურაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ეროვნული იდენტობის ჩამოყალიბებისა და ისტორიული მეხსიერების ფორმირების პროცესში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ ტრავმის რეპრეზენტაცია არა მხოლოდ ინდივიდუალური, არამედ მასშტაბური სოციალურ-კულტურული

მოვლენაა, რომელიც ვლინდება მხატვრული ლიტერატურის სიმბოლურ ენა-სა და ფორმებში და თემატურ ინტერპრეტაციებში.

განხილულ ტექსტებში აქცენტირებულია ტრავმის ეპოქალური მნიშვნელობა, იქმნება ახალი კულტურული პარადიგმები, რაც ტრაგიკული მოვლენების გააზრებისა და ეროვნული თვითსეგნების განმტკიცების საშუალებას გვაძლევს. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ახალი თეორიული მიდგომები და თანამედროვე ქართულ მწერალთა ლიტერატურული ნარატივი პრობლემატიკას მრავალნახნაგოვნად წარმოაჩენს – აერთიანებს რა ისტორიულ, ფსიქოლოგიურ, სოციალური და ზნეობრივი ასპექტებს.

კვლევის შედეგები ცხადყოფს, რომ კულტურული ტრავმა და მისი ლიტერატურული რეპრეზენტაცია არა მხოლოდ წარსულის ტრაგიკული მოვლენების გამოვლინებაა, არამედ შესაძლებლობაა, რომ კულტურულ-ლოგიურ თუ ანთროპოლოგიურ ქრილში გავიაზროთ ჩვენი ქვეყნის ისტორიული გამოცდილება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- Alexander, J. C., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N. J., & Sztopka, P.** (2004). *Cultural trauma and collective identity* [Sociological monograph]. University of California Press.
- Anikin, D., & Golovashina, O.** (2017). Травмы культурной памяти: Концептуальный анализ и методологические основания исследования. *Вестник Томского государственного университета*, (425).
- Assmann, A.** (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Bakhtin, M. M.** (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. Прогресс.
- BregaZe, L.** (2013). *KiTxvari-Tanamedrove ქართული პროზა*. თბილისი: საგამომცემლო „საუნჯე“.
- Caruth, C.** (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.
- Eyerman, R.** (2001). *Cultural trauma: Slavery and the formation of African American identity*. Cambridge University Press.
- GafrindaSvili, N.** (2012). *Koloniuri da postkoloniuri kvlevebis kulturologiuri problematika*. თბილისი: Meridian.
- Gaprindashvili, L.** (2019). Trauma and the post-Soviet subject in contemporary Georgian drama. *Tbilisi Theatre Review*, 5(2), 72–84.
- GelaSvili, K.** (2021). *Omis paradigma Tanamedrove ქართული მწერლობაში* [დისერტაცია]. თბილისი.
- ImnaZe, A.** (2013). *Faqti da literaturuli refleksia (XX საუკუნის 90-იანი წლების რეალობა ქართული belletristika-ში)* [დისერტაცია]. თბილისი.
- LaCapra, D.** (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.

- MindiaSvili, N.** (2019). Devnilis paradigma ეპოქალური დისკურსის კონტექსტში. In *რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები* (pp. ...). თბილისი.
- Moroz, O.** (2012). Культурная травма в российском литературном дискурсе конца XX в. (В. Ерофеев, В. Сорокин, В. Пелевин). Moscow.
- ShTompka, P.** (2001). Культурная травма в посткоммунистическом обществе. Retrieved from <http://ecsocman.hse.ru>
- Turashvili, D.** (2008). *ჯინსების თაობა [Jeans Generation]*. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა. ISBN 978-9941-403-85-9
- Wifuria, B.** (2009). QarTuli teqsti sabWoTa/postsabWoTa/postmodernul konteqstSi. Retrieved from <http://eprints.iliauni.edu.ge>

ახლბურის მენაქმენბი

ნიკოლოზ მურღულია

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი
უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი
ქართულ-ამერიკული უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
არქეოლოგიის დოქტორი
საქართველო, თბილისი

ნოქალაქევის ნაქალაქარი – აქლავა, მართვა და გამონვევები

აბსტრაქტი

ნოქალაქევის ნაქალაქარი მულტიქონოლოგიური ისტორიული (არქიტექტურულ-არქეოლოგიური) ძეგლია. ნაშრომში წარმოდგენილია მსჯელობა და დასკვნები ნაქალაქარის განვითარებისთვის აუცილებელი სამეცნიერო, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, მართვის, ტურიზმის, არსებული გამოწვევებისა და თანამედროვე ტექნოლოგიის საკითხები:

ისტორიული მეხიერება და კვლევა – დღეისათვის არსებული სამეცნიერო ცოდნის (წყაროთმცოდნეობა, ხელოვნებათმცოდნეობა, არქეოლოგია და სხვა დამხმარე დისციპლინები) შესწავლა, დამუშავება, გააზრება და გამოყენება;

დაცვა – ნაქალაქარის, როგორც ეროვნული მნიშვნელობის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის ცალკეული არქიტექტურული ობიექტების ფიზიკური მდგომარეობის შეფასება და დაცვის სტრატეგიის შემუშავება;

მართვა – ძეგლის მართვის გრძელვადიანი გეგმის შემუშავება, ეტაპობრივი განვითარება და არსებულ ობიექტურ თუ სუბიექტურ რეალობაზე მორგება;

ტურიზმი – ძეგლის, როგორც მნიშვნელოვანი ტურისტული ობიექტის განვითარების კონცეფციის შემუშავება და შესაბამისი ინფრასტრუქტურის შექმნის დაგეგმვა;

გამოწვევები – ძეგლისთვის საფრთხის შემცველი ბუნებრივი, ადმინისტრაციული, ადამიანური და სხვა ტიპის გამოწვევების იდენტიფიცირება და აღმოფხვრის გეგმის შემუშავება;

თანამედროვე ტექნოლოგიები და ნაქალაქარის მომავალი – ძეგლის კვლევის, დაცვის, მართვისა და განვითარების გრძელვადიანი კონცეფციის შექმნა თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებითა და გათვალისწინებით.

სტატიის ბოლოს, დასკვნის სახით წარმოდგენილია სისტემური მიდგომის, გეგმაზომიერი და კომპლექსური ინტერდისციპლინური კვლევის, საერ-

თაშორისო თანამშრომლობის, ცნობადობის გაზრდის მნიშვნელობა კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის დაცვისა და განვითარებისათვის გრძელვადიან პერსპექტივაში.

საკვანძო სიტყვები:

ნოქალაქევი; ციხეგოჯი; არქეოპოლისი; კულტურული მემკვიდრეობა; მართვის გეგმა; არქეოლოგია; მუზეუმ-ნაკრძალი.

შესავალი

ნოქალაქევის ნოქალაქარი მდებარეობს სენაკის მუნიციპალიტეტის სოფელ ნოქალაქევში მდინარე ტეხურას მარცხენა სანაპიროზე, უნაგირას მთის ძირში, ფერდობსა და თხემზე. ამ ადგილას ვიწრო ხეობიდან გამომავალი მდინარე ტეხური მოსაბრუნს აკეთებს და ქალაქს სამი მხრიდან – სამხრეთიდან, დასავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან შემოსაზღვრავს. ჩრდილოეთიდან და დასავლეთიდან ტეხურა უნაგირას მთას უვლის, სადაც ციცაბო ფერდობებია. რაც შეეხება სამხრეთს, აქ მდინარე შემოსაზღვრავს მთის ძირში წარმოქმნილ ვიწრო ტერასას, სადაც ქალაქის ძირითადი ნაწილი იყო გაშენებული (სურ. 1).

ნოქალაქევში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მონაპოვრებიდან ჯერჯერობით უძველესია ძვ. წ-ის VIII-VII სს. დათარიღებული ფენა, სადაც გამოვლენილია თიხის ორპროტომიანი ქანდაკებები და სარდიონის მძივების სახე-საპრიალბელი ქვები (ლომიტაშვილი, 2010, 49-54).

ძვ. წ-ის VI ს-დან ნოქალაქევში ცხოვრების ინტენსივობა მატულობს, რაზეც არქეოლოგიური მასალის სიმრავლე მეტყველებს. ეს უკავშირდება კოლხეთის ახალი სამეფოს წარმოქმნას, რომელმაც იარსება ძვ. წ-ის VI-I სს-ში (მურლულია, 2018: 49-50).

შემდეგი ეტაპი ნოქალაქევის ცხოვრებაში არის ელინისტური ხანა – ძვ.წ-ის III-I სს. ამ დროსაც დასავლეთ საქართველოში კვლავ კოლხეთის სამეფო არსებობს; თუმცა ალექსანდრე დიდის აღმოსავლეთში ლაშქრობების შემდეგ აქ სიტუაცია მნიშვნელოვნად შეიცვალა. ინტენსიურად გავრცელდა ბერძნული გავლენა მთელ მახლობელ აღმოსავლეთში, რაც არქეოლოგიურ მასალაშიც აისახა. ნოქალაქევის ელინისტური ხანის მონაპოვრებში ბევრად დიდი რაოდენობითაა გამოვლენილი იმპორტული მასალა – ამფორები, შავლაკიანი კერამიკული ნაწარმი, სამკაული და ა.შ. (მურლულია, 2018: 50-53). სწორედ ამავე პერიოდს მიაკუთვნებს ქართული ისტორიული ტრადიცია ნოქალაქევში ქალაქის და ციხის დაარსებას. XI ს-ის ქართველი მემკვიდრე ლეონტი მროველი `მეფეთა ცხოვრებაში` აგვინერს, რომ ქართლის პირველი მეფის ფარნავაზის მოკავშირემ დასავლეთ საქართველოს, ეგრისის ერისთავმა ქუჯიმ აქ დაარსა ქალაქი და ციხე, რომელსაც ეწოდა ციხეგოჯი (მროველი, 1955: 24). უცნობი ავტორის “დავით და კონსტანტინეს წამებაში”

ნოქალაქევი მოხსენიებულია, როგორც ჯიხან-ქუჯი, რაც ციხეგოჯის მეგრული შესატყვისია (უცნობი ავტორი, 1981: 177). ძვ. წ-ის I ს-ში კოლხეთის სამეფომ არსებობა შეწყვიტა.

ნოქალაქევის განვითარებაში სრულიად ახალი ეტაპი დაიწყო IV საუკუნიდან. უერ კიდევ I-II სს. მიჯნაზე დასავლეთ საქართველოში 4 სამეფო შეიქმნა, რომლებიც რომის ვასალები იყვნენ. IV საუკუნეში, მათ შორის ყველაზე ძლიერმა, ლაზიკამ (ეგრისმა) სხვა სამეფოები – აფშილეთი, აბაზგია და სანიგეთი შეიერთა და მთელი დასავლეთ საქართველო გააერთიანა. ეს სახელმწიფო ჩრდილოეთიდან სამხრეთისკენ კავკასიონის ქედიდან და გაგრა-ბიჭვინთიდან მდ. ჭოროხამდე, ხოლო აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ ლიხის ქედიდან შავ ზღვამდე გადაიჭიმა (მურლულია, 2023: 11-12).

სწორედ ამ გაერთიანებული სამეფოს დედაქალაქი გახდა ახლად აღორძინებული ციხეგოჯი, რომელსაც ბიზანტიელი მემკვიდრეები არქეოპოლისს (ბერძ. “ძველ ქალაქს”) უწოდებდნენ. VI საუკუნის შუა ხანებში ეგრისის ტერიტორია ბიზანტიასა და ირანს შორის დაწყებული ომის ერთ-ერთი ეპიცენტრი გახდა. ამ ომში ქვეყნის დედაქალაქს ციხეგოჯ-არქეოპოლისს ძალიან დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. 550-551 წელს ირანელებმა ორჯერ სცადეს არქეოპოლისის აღება, თუმცა უშედეგოდ (მურლულია, 2023: 16-18).

ციხეგოჯმა-არქეოპოლისმა, როგორც ქალაქმა იარსება VIII ს-ის 30-იან წლებამდე, როდესაც საქართველოში შემოჭრილმა არაბმა სარდალმა მერვან იბნ-მუჰამედმა დაანგრია ბევრი ციხე-ქალაქი, მათ შორის ციხეგოჯი-არქეოპოლისიც (ჯუანშერი 1955: 234-236). ამის შემდეგ საქალაქო ცხოვრება აქ აღარ აღმდგარა, ხოლო დასავლეთ საქართველოს ცენტრმა ქუთაისისკენ გადაინია. თუმცა სოფელი დღევანდლამდე შემორჩა. მოსახლეობა ნოქალაქევი VIII ს-ის შემდეგაც ცხოვრობდა და XVI-XVIII სს-ში იქ სამეგრელოს მთავრების, დადიანების ნათესავებიც კი სახლობდნენ (ვახუშტი ბატონიშვილი, 1973: 777).

მეთოდები

ნოქალაქევის მრავალფენიანი ძეგლის ინტერდისციპლინური შესწავლისათვის, მართვის გეგმის განსაზღვრისა და გამოწვევების იდენტიფიცირებისათვის აუცილებელი პირობაა მრავალპროფილიანი საკვლევი მეთოდების შერჩევა, რომელიც მოიცავს წერილობითი წყაროების ანალიზს, არქეოლოგიური მონაცემების შეკრებასა და დამუშავებას, დღემდე ჩატარებული საისტორიო, ხელოვნებათმცოდნეობითი და არქეოლოგიური კვლევების შედეგების გამოყენებას. ამასთანავე, უმნიშვნელოვანესია, არქეოლოგიის დამხმარე დისციპლინების (პალინოლოგია, პალეობოტანიკა, ზოოარქეოლოგია, ოსტეოლოგია-ანთროპოლოგია და სხვ.) მონაცემების გამოყენება.

ასევე, ძეგლის დაცვის, მართვის სტრატეგიისა და გამოწვევების იდენტიფიცირებისა და გადაჭრის გზების ძიებისთვის მნიშვნელოვანია ლან-

დშაფტის არქეოლოგიის, კლიმატური ცვლილებების, ურბანიზაციის დინამიკის, კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული და საერთაშორისო საკანონმდებლო სტანდარტების კვლევა და გათვალისწინება.

შესაბამისად, წინამდებარე ნაშრომში, სტატიის რეგლამენტის ფარგლებში, ზემოთ ჩამოთვლილი მეთოდური მიდგომების გათვალისწინებით, წარმოდგენილია ნოქალაქევის ნაქალაქარის კვლევის, მართვისა და არსებული გამოწვევების მიმოხილვა და ნაქალაქარის განვითარების ზოგადი ხედვა.

მსჯელობა

ნოქალაქევის ნაქალაქარი მულტიქონოლოგიური ისტორიული (არქიტექტურულ-არქეოლოგიური) ძეგლია. შესაბამისად, მისი კვლევის, დაცვის, მართვისა და მომავალი პერსპექტივების განსაზღვრისთვის აუცილებელია სამეცნიერო, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის, მართვის, ტურიზმის, არსებული გამოწვევებისა და თანამედროვე ტექნოლოგიის მიმართულებებზე მსჯელობა:

1. ისტორიული მეხიერება და კვლევა – დღეისათვის არსებული სამეცნიერო ცოდნის (წყაროთმცოდნეობა, ხელოვნებათმცოდნეობა, არქეოლოგია და სხვა დამხმარე დისციპლინები) შესწავლა, დამუშავება, გააზრება და გამოყენება;

2. დაცვა – ნაქალაქარის, როგორც ეროვნული მნიშვნელობის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის ცალკეული არქიტექტურული ობიექტების ფიზიკური მდგომარეობის შეფასება და დაცვის სტრატეგიის შემუშავება;

3. მართვა – ძეგლის მართვის გრძელვადიანი გეგმის შემუშავება, ეტაპობრივი განვითარება და არსებულ ობიექტურ თუ სუბიექტურ რეალობაზე მორგება;

4. ტურიზმი – ძეგლის, როგორც მნიშვნელოვანი ტურისტული ობიექტის განვითარების კონცეფციის შემუშავება და შესაბამისი ინფრასტრუქტურის შექმნის დაგეგმვა;

5. გამოწვევები – ძეგლისთვის საფრთხის შემცველი ბუნებრივი, ადმინისტრაციული, ადამიანური და სხვა ტიპის გამოწვევების იდენტიფიცირება და აღმოფხვრის გეგმის შემუშავება;

6. თანამედროვე ტექნოლოგიები და ნაქალაქარის მომავალი – ძეგლის კვლევის, დაცვის, მართვისა და განვითარების გრძელვადიანი კონცეფციის შექმნა თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენებითა და გათვალისწინებით.

1. ისტორიული მეხიერება და კვლევა

ნოქალაქევის ნაქალაქარი წერილობით წყაროებში პირველად VI ს-ის ბიზანტიელ ავტორებთან მოიხსენიება, რომლებიც მას არქეოპოლისს

(“ძველ ქალაქს”) უწოდებენ. იმპერატორ იუსტინიანეს (527-565) ე.წ. “ნოველებში” ლაზიკაზე საუბრისას არქეოპოლისი მოხსენიებულია, როგორც “უდიდესი და ძველი” სიმაგრე (იუსტინიანე, 1965: 33-36).

განსაკუთრებული ისტორიული ღირებულების ინფორმაციას არქეოპოლისის შესახებ გვანვდის VI ს-ის ორი სხვა ავტორი – პროკოპი კესარიელი და აგათია სქოლასტიკოსი. პროკოპი კესარიელი, აღნიშნავს, რომ არქეოპოლისი “არის მთავარი და უდიდესი ქალაქი ლაზების ქვეყანაში” (პროკოპი კესარიელი 1965: 182).

ასევე მნიშვნელოვან ცნობებს ნოქალაქევის შესახებ ქართული წერილობითი წყაროები გვანვდიან. XI საუკუნის ავტორის ლეონტი მროველის თანახმად ძვ. წ. IV ს-ის ბოლოს, ქართლის მეფე ფარნავაზის მოკავშირემ, ერისთავმა “ქუჯიმ აღაშენა ციხე-გოჯი” (ლეონტი მროველი 1955: 24).

XI ს-ის ავტორის ჯუანშერის ცნობით VIII ს-ის 30-იან წლებში, არაბი სარდალი მურვან-იბნ-მუჰამედი (“მურვან-ყრუ”) ქართლის დარბევის შემდეგ ეგრისში გადავიდა და სხვა ციხე-ქალაქებთან ერთად “ციხე იგი სამზღუდე, რომელ არს ციხე-გოჯი, შემუსრა” (ჯუანშერი 1955: 235).

ვახუშტი ბატონიშვილიც აღნიშნავს, რომ ციხეგოჯი ააშენა ერისთავმა ქუჯიმ, დაანგრია მურვან-ყრუმ და იქვე ამატებს “ან არს ციხე კუალად და სასახლე დადიანისა.” (ვახუშტი 1973: 777).

ნოქალაქევის ნაქალაქარის კვლევას ხანგრძლივი ისტორია აქვს. პირველი არქეოლოგიური გათხრები ნოქალაქევის ნაქალაქარზე XX ს-ის 30-იან წლებში ჩატარდა, როდესაც, განათლების სახალხო კომისარიატის მოწვევით, საქართველოში ჩამოვიდა გერმანელი ბიზანტიტი-არქეოლოგი, ფრაიბურგის უნივერსიტეტის პროფესორი ალფონს მარია შნაიდერი. გერმანელ მეცნიერს ნოქალაქევის ნაქალაქარზე არქეოლოგიური სამუშაოების ხელმძღვანელობა დაეკისრა, ველზე მას ახლდნენ გ. გოზალიშვილი და ლ. მუსხელიშვილი.

ექსპედიციამ 1930 წლის დეკემბრიდან 1931 წლის იანვრის ჩათვლით იმუშავა. გათხრების შედეგები გამოქვეყნდა გერმანულ სამეცნიერო ჟურნალში: “Forschungen und forschritte 1931”. გარდა ამისა, შემონახულია გ. გოზალიშვილის და დ. მუსხელიშვილის, როგორც საველე დღიური, ასევე მოხსენებითი ანგარიში. პირველმა სამუშაოებმა გამოავლინა 15 ჰექტარზე გადაჭიმული ციხესიმაგრის მნიშვნელოვანი ნაწილები, აღმოაჩინა ბიზანტიის იმპერატორ მავრიკ ტიბერიუსის ოქროს მონეტების განძი (სურ. 2) და საბოლოოდ დაადასტურა ნოქალაქევის და ბიზანტიური და ქართული წერილობითი წყაროების არქეოპოლის/ციხეგოჯის იგივეობის საკითხი (შნაიდერი, 1981: 240-242; P. Everill და სხვა, 2024: 1-23).

ნოქალაქევის ნაქალაქარზე 1973 წელს არქეოლოგიური გათხრების წარმოება დაიწყო ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმის შუა საუკუნეების არქეოლოგიური განყოფილების ექსპედიციამ აკადემიკოს პარ-

მენ ზაქარაიას ხელმძღვანელობით. 1973-1989 წლის გათხრების შედეგები 1980 და 90-იან წლებში გამოქვეყნდა სამ ტომად (ზაქარაია 1981; 1987; 1993).

ამ წლებში მიმდინარე გათხრების შედეგად გამოვლინდა, გაიწმინდა და შესწავლილ იქნა ორი აბანო, ორი სასახლე, ექვსი ეკლესია, გვირაბი, ძვ.წ. VIII-VII სს-ის რიტუალური მოედანი, მცირე მეტალურგიული სახელოსნო და მძივების დასამზადებელი საწარმო. ძვ.წ. VI-IV სს-ის და ძვ.წ. III-I სს-ის კულტურული ფენები, ვრცელი სამაროვანი (300-ზე მეტი სამარხით) და სამოსახლო (Lomitashvili და სხვა, 2014: 13-18).

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, ნოქალაქევის მუდმივმოქმედი არქეოლოგიური ექსპედიციის ბაზაზე, 2001 წლიდან ერთობლივი ქართულ-ინგლისური არქეოლოგიური ექსპედიცია შეიქმნა, რომელიც დღესაც წარმატებულ საველე არქეოლოგიურ კვლევა-ძიებას აწარმოებს. 2001 წლიდან დღემდე ქართულ-ინგლისურ ექსპედიციაში ქართველ სპეციალისტებთან და სტუდენტებთან ერთად ბრიტანეთის მხრიდან მონაწილეობა მიიღეს ოქსფორდის, კემბრიჯის, საუთჰემპტონის, ბრედფორდის და ვინჩესტერის უნივერსიტეტების სტუდენტებმა და არქეოლოგებმა.

პროექტის მთავარ მიზანს ძეგლის გეგმაზომიერი სამეცნიერო კვლევა და პროფესიული საგანმანათლებლო პროგრამების დამუშავება წარმოადგენს. დღემდე ექსპედიციაში საველე-არქეოლოგიური პრაქტიკა ორასზე მეტმა ქართველმა და უცხოელმა სტუდენტმა გაიარა (სურ. 3). ექსპედიციაში მონაწილე სტუდენტები ეუფლებიან თანამედროვე ბრიტანულ საველე კვლევით მეთოდებს, პერპარაციას, სწავლობენ ხაზვას, ფოტოგრაფირებას, რესტავრაცია-კონსერვაციისა და პრევენციული კონსერვაციის ძირითად პრინციპებს (Everill და სხვა, 2023: 85-89).

ექსპედიციაში წარმოებული არქეოლოგიური კვლევების სრულყოფისათვის აქტიურად გამოიყენება, ისეთი დამხმარე დისციპლინები, როგორებიცაა: ლანდშაფტის არქეოლოგია, პალინოლოგია, პალეობოტანიკა, ზოო-არქეოლოგია, ოსტეოლოგია-ანთროპოლოგია, რადიოკარბონული დათარიღება, დიეტის კვლევა და სხვა. შედეგად იქმება კომპლექსური ცოდნა ნოქალაქევის ნაქალაქარის ტერიტორიისა და სხვადასხვა ეპოქაში იქ მცხოვრების საზოგადოებების გარემოს, კლიმატის, სოფლის მეურნეობის დარგების, სიცოცხლის ხანგრძლივობის, დაავადებებისა და კვების რაციონის შესახებ (Everill, 2021: 1-18). ექსპედიციის მიერ ჩატარებული კვლევების შედეგები მუდმივად ქვეყნდება ქართულ და ევროპულ მაღალრეიტინგულ სამეცნიერო ჟურნალებსა და კრებულებში.

სამეცნიერო კვლევებისა და საგანმანათლებლო ტრეინინგების პარალელურად ექსპედიცია აქტიურად ახორციელებს სხვადასხვა ტიპის მოხალისეობრივ სოციალურ პროგრამებს. მაგალითად, ინგლისური ენის უფასო საზაფხულო სკოლა სენაკის მუნიციპალიტეტის სკოლის მოსწავლეებისათვის და რეაბილიტაციისა და რესოციალიზაციის პროგრამა დაჭრილი და და-

შავებული სამხედრო ვეტერანებისათვის. ამ უკანასკნელის ფარგლებში 2017-2019 წლებში ნოქალაქევის ქართულ-ინგლისურ არქეოლოგიურ ექსპედიციაში მონაწილეობა მიიღეს სხვადასხვა სამხედრო ოპერაციებში (ნატოს სამშვიდობო მისიები ერაყსა და ავღანეთში, 2008 წლის რუსეთ-საქართველოსა და 2014 წლის რუსეთ-უკრაინის ომებში) დაჭრილმა და დაშავებულმა ქართველმა, ბრიტანელმა, უკრაინელმა და ესტონელმა სამხედრო ვეტერანებმა (Everill, 2022: 162-180).

2. დაცვა

ნოქალაქევის ნაქალაქარი რთულ რელიეფზე აშენებული კომპლექსური არქიტექტურული ძეგლია. ის მოიცავს 3 კმ სიგრძის გალავნებს, მათში ჩართულ კოშკებს, სამ კარიბჭეს სამ სასახლეს, ორ აბანოს, გვირაბს, ექვს ეკლესიას, რეზერვუარს, ორ კირის და კერამიკის გამოსაწვავ ქურას, სამრეკლო კოშკს და შიდა კედლებს (სურ. 1, 4). ყველა მათგანი (XVII საუკუნეში აშენებული დადიანების მცირე ზომის სასახლის გარდა) ნაგებია კლდის ნათალი ქვით, რიგების დაცვით, სადულაბე მასალად გამოყენებული კირი. კედლების სისქეები 0,70 მეტრიდან 2,50 მეტრამდე მერყეობს. შესაბამისად, ნაქალაქარის ტერიტორიის მოვლა-პატრონობისა და განვითარების უმთავრეს ბაზის ჩამოთვლილი არქიტექტურული ობიექტების კონსერვაცია წარმოადგენს. ნაქალაქარის კონსერვაცია-რესტავრაციის პირველი მასშტაბური კამპანია გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში მიმდინარეობდა (სურ. 6-7), რადროსაც გამაგრდა და აღდგა გალავნები, კოშკები, სასახლეებისა და ეკლესიების ნაშთები (ზაქარაია, 1981: 77-119; ზაქარაია, 1987: 47-86; ზაქარაია, 1993: 13-89).

ამის შემდეგ ქვეყანაში შექმნილი მძიმე სოციალ-ეკონომიკური და პოლიტიკური მდგომარეობის გამო სამეცნიერო და საკონსერვაციო სამუშაოები ნოქალაქევაში XXI საუკუნის დადგომამდე არ ჩატარებულა, თუ არ ჩავთვლით შედარებით მცირე მასშტაბის საკონსერვაციო სამუშაოებს ეგრისის მეფეთა პირველ სასახლეზე.

2015 წელს სსიპ საქართველოს მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს ინიციატივითა და დაფინანსებით ა(ა)იპ საქართველოს მემკვიდრეობის მიერ შემუშავდა პარმენ ზაქარაიას სახელობის ნოქალაქევის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური კომპლექსის რეაბილიტაციის პროექტი, რომლის განხორციელებაც 2016 წლიდან დაიწყო.

ნოქალაქევის კომპლექსის რეაბილიტაციის პროექტის შემუშავებაზე მულტიდისციპლინარულმა გუნდმა იმუშავა, რომელიც სხვადასხვა დარგის სამოცი სპეციალისტისაგან შედგებოდა. ხოლო რეაბილიტაციის პროცესში ყოველწლიურად ასამდე ადამიანი იყო ჩართული, რომელთა დიდ ნაწილს ადგილობრივები წარმოადგენდნენ.

პროექტის დაწყების მომენატისათვის კომპლექსის ფიზიკური მდგომარეობა საკმაოდ რთული იყო – ძეგლის შემადგენელი კომპონენტების უმრავლესობა დაზიანებული, ხოლო ინფრასტრუქტურა – ამორტიზებული და გაუმართავ მდგომარეობაში, შედეგად კომპლექსი ვერ პასუხობდა ძეგლის დაცულობისა და ვიზიტორთა უსაფრთხოების თანამედროვე მოთხოვნებს. პროექტირების პირველ ეტაპზე შეიქმნა წერტილთა სამგანზომილებიანი მოდელი, ლაზერული სკანირების გამოყენებით და დამუშავდა კომპლექსის გენერალური გეგმა (სურ. 5).

რეაბილიტაციის ფარგლებში საკონსერვაციო სამუშაოები ჩაუტარდა: ქვედაციხის გალავნების სათავდაცვო სისტემას; ე.წ. შნაიდერის კოშკს, ციხის გარნიზონის საცხოვრებელსა და სამოქალაქო აბანოს, კოშკ-კარიბჭეს, მდინარეზე ჩასასვლელ გვირაბს, დარბაზულ ეკლესიას, სამნავიან ბაზილიკას, აღმოსავლეთის სასახლეს, ეგრისის მეფეთა მეორე სასახლეს (ტრაპაიძე, 2021: 1-2, 5, 8).

3. მართვა

კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის მართვა რთული სამართლებრივ-ტექნიკური და ლოჯისტიკური საკითხია. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც საუბარია ნოქალაქევის ნაქალაქარის მსგავს კომპლექსურ და მრავალკომპონენტიან ეროვნული მნიშვნელობის კატეგორიის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლზე.

2008 წლიდან დღემდე ნაქალაქარს მართავს სსიპ საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულ სააგენტოში შემავალი პარმენ ზაქარაიას სახელობის ნოქალაქევის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური მუზეუმ-ნაკრძალი. კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ საქართველოს კანონის მიხედვით: „*მუზეუმ-ნაკრძალის მიზანია მის საკუთრებაში ან სარგებლობაში არსებული კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი და მოძრავი ობიექტების დაცვა, ექსპონირება, პოპულარიზაცია და სამეცნიერო კვლევითი საქმიანობა.*“ (საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, კარი II, თავი II, მუხლი 8).

2009 წელს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულ სააგენტოსა და ნორვეგიის კულტურული მემკვიდრეობის დირექტორატ „რიკსანტიკვარენს“ შორის ხელმოწერილ იქნა შეთანხმება, რომლის ფარგლებშიც 2009-2012 წლებში შემუშავებულ იქნა ნოქალაქევის მართვის გეგმა.

მართვის გეგმის შემუშავებაში ჩართულები იყვნენ სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები საქართველოდან და ნორვეგიიდან, მათ შორის – მუზეოლოგები, არქეოლოგები, გეო საინფრომაციო სისტემის სპეციალისტები, ხელოვნებათმცოდნეები, არქიტექტორები, საგანმანათლებლო დარგის ექსპერტები და იურისტები.

შედეგად შეიქმნა მოცულობითი დოკუმენტი, რომელიც მოიცავს შემდეგ საკითხებს:

მართვის გეგმის მიზნები:

ძეგლის დახასიათება – ქრონოლოგია, არქიტექტურა, არქეოლოგია; ლანდშაფტი, კლიმატი და მცენარეული საფარი ; სამეცნიერო კვლევები და ძეგლზე არსებული დოკუმენტაცია.

ძეგლის შეფასება:

ისტორიულ-არქიტექტურული ფასეულობა; კონსერვაციის მდგომარეობა, ავთენტურობა და მთლიანობა; ფაქტორები, რომლებიც გავლენას ახდენს კომპლექსზე.

ნოქალაქევის კომპლექსის მართვა:

მართვის გეგმები, მიმართულებები და განვითარების პერსპექტივები; ფუნქცია-მოვალეობანი;

საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს სათაო ოფისის სტრუქტურა;

პარმენ ზაქარაიას სახელობის ნოქალაქევის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური მუზეუმ-ნაკრძალი;

საკუთრების ფორმა, ძირითადი პარტნიორები და დაინტერესებული მხარეები (პარმენ ზაქარაიას სახელობის ნოქალაქევის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური კომპლექსის მართვის გეგმა, 2012).

შეიძლება ითქვას, რომ აღნიშნული მართვის გეგმის შემუშავება გახდა მთავარი საფუძველი 2015 წელს ნაქალაქარის რეაბილიტაციის დაწყებისათვის.

4. ტურიზმი

ნოქალაქევის ნაქალაქარის მართვის გეგმის შექმნისა და რეაბილიტაციის დაწყების ერთ-ერთ მთავარი მიზანი, ძეგლის დაცვასთან ერთად მისი, როგორც ტურისტულად მიმზიდველ ობიექტად გადაქცევა იყო. ძეგლის თავისთავადი ისტორიული და გეოგრაფიული მიმზიდველობის გარდა, ტურიზმის ზრდისთვის აუცილებელი პირობა ადგილზე კეთილმოწყობილი და უსაფრთხო ინფრასტრუქტურის შექმნა იყო. შესაბამისად, 2015-2020 წლებში განხორციელებული რეაბილიტაციის ფარგლებში, ნაქალაქარის ქვედა ტერასაზე მოეწყო საფეხმავლო ბილიკები; კომპლექსის ქვედა ფერდი შემოიღობა ლითონის ღობით; განლაგდა საინფორმაციო დაფები, ვიზუალური რეკონსტრუქციის დაფები, მანიშნებლები, ამკრძალავი ბარიერები, მოაჯირები, სკამები, ნაგვის ურნები, სან-კვანძი და სხვა; ეგრისის მეფეთა სასახლის ტერიტორიაზე მოეწყო ორი ახალი მულტიფუნქციური მსუბუქი კონსტრუქციის მქონე შენობა (ღია აუდიტორია და ღვინის სადეგუსტაციო სივრცე); განისაზღვრა და მოეწყო ბაღის ტერიტორია. ნაქალაქარის ტერიტორიაზე მოეწ-

ყო იმიტირებული ინსტალაციები (საბრძოლო ტარანი, კატაპულტი, შეჯავშნული ჯარისკაცები და სხვ.)

სრულად ახლიდან მოეწყო საინჟინრო კომუნიკაციები: ელ. სისტემა, კომპლექსის განათების სისტემა, უზაფრთხოების სისტემები, წყალმომარაგების და წყალარინების ქსელები, სახანძრო უსაფრთხოების ქსელი შესაბამისი ინვენტარით.

ამასთანავე, 2016 წლიდან ნაქალაქარის შესასვლელთან ფუნქციონირებს საბავშვო არქეოლოგიის მოედანი, სადაც მოსწავლეებს საშუალება ეძლევათ მონაწილეობა მიიღონ იმიტირებულ არქეოლოგიურ გათხრებში.

ზემოთ ჩამოთვლილი ღონისძიებების შედეგად ნაქალაქარზე მკვეთრად გაიზარდა ვიზიტორთა რაოდენობა. ნოქალაქევის ნაქალაქარზე მისული ტურისტების რაოდენობა 2018-2025 წლებში:

წელი	მოსწავლე	ზრდასრული	საბავშვო არქეოლოგია	ჯამი
2018	4,969	6,348	155	11,472
2019	3,662	6,344	265	10,271
2020	1,294	2,884	169	4,347
2021	2,256	4,770	160	7,186
2022	6,561	7,657	119	14,337
2023	10,273	10,638	724	21,635
2024	8,427	10,102	607	19,136
2025*	5,244	5,151	485	10,880
სულ	42 686	53 894	2684	99 264

5. გამოწვევები

კულტურული მემკვიდრეობის ნებისმიერი ძეგლის შემთხვევაში არსებობს ობიექტური და სუბიექტური, ასევე, ადამიანური და ბუნებრივი მიზეზებით განპირობებული გამოწვევები. ამ მხრივ, არც ნოქალაქევის ნაქალაქარია გამონაკლისი.

როგორც უკვე აღინიშნა, გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში ნაქალაქარზე მასშტაბური სარესტავრაციო-სარეაბილიტაციო სამუშაოები ჩატარდა. 1980-იანი წლების ბოლოს არქეოლოგიური და სარესტავრაციო სამუშაოებისათვის გამოყოფილი ფინანსების მოცულობა წლიურად დაახლოებით

* ივნისის ჩათვლით

280 ათას მანეთს შეადგენდა, რაც დღეისათვის კოლოსალური თანხა გამოდის. შესაბამისად, ცენტრალური ხელისუფლების დაფინანსების პირობებში შესაძლებელი იყო ფართო მასშტაბიანი სამეცნიერო-სარეაბილიტაციო სამუშაოების წარმოება. დღეისათვის, ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე და ამასთანავე, მთელ ცივილიზებულ სამყაროში ჰუმანიტარული მეცნიერებისათვის და კულტურული მემკვიდრეობისათვის ფინანსების მოძიებისათვის საგრანტო თუ საფონდო მოდელის არსებობის პირობებში, მსგავსი ფინანსების მოზილიზება ფაქტიურად შეუძლებელია ან ძალიან იშვიათია. მემკვიდრეობის მკვლევრებსა და დამცველებს ძეგლის შესწავლისა და დაცვისათვის სხვადასხვა ადგილობრივ თუ საერთაშორისო ფონდში უწევთ პროექტების წარდგენა ფინანსების მოსაძიებლად.

მეორე მნიშვნელოვანი გამოწვევა ნოქალაქევის ნაქალაქარის ტიპის ძეგლების მართვისას საკადრო პრობლემებია. უფრო კონკრეტულად, ადგილზე არსებული ადამიანური რესურსი, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში რაოდენობრივად ძალიან მწირია, რაც პირდაპირ კავშირშია თანამშრომლების პროფესიულ კვალიფიკაციასთან. ცხადია, ამ პრობლემის მოსაგვარებლად, ზოგად სოციო-ეკონომიკური პრობლემების გარდა, საფიქრალია ორ მთავარი საკითხის მოგვარებაზე: ადგილობრივი კადრების ინტენსიურ პროფესიულ გადამზადებასა და ფინანსურ მოტივაციაზე, რათა მეტი მაღალი კვალიფიკაციის ადამიანი დაინტერესდეს რეგიონულ მუზეუმ-ნაკრძალებში დასაქმებით.

გამოწვევად რჩება ინსტიტუციური მხარდაჭერაც. სრულფასოვანი სამეცნიერო-სარეაბილიტაციო სამუშაოებისათვის აუცილებელია მაღალი ხარისხის ინტერინსტიტუციური თანამშრომლობა და მხარდაჭერა. მაგალითისათვის, ნოქალაქევის ნაქალაქარს მართავს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო, თუმცა იქ არქეოლოგიურ კვლევა-ძიებას საქართველოს ეროვნული მუზეუმის სამეცნიერო გუნდი ატარებს. ცალკე აღსანიშნია, რომ ნაქალაქარზე არსებული 2 ეკლესიისა და 4 ნაეკლესიარის მესაკუთრე საქართველოს საპატრიარქოა. აუცილებელია აღინიშნოს ადგილობრივი თვითმმართველობაც, ამ შემთხვევაში სენაკის მუნიციპალიტეტი, რომელიც იურიდიულად არც რაიმე ტიპის უფლებას ფლობს ნაქალაქარზე და არც მისი მოვლა-პატრონობაა მისი პრეროგატივა. თუმცა, სამომავლოდ სასურველია, სენაკის მუნიციპალიტეტმა საკუთარი კომპეტენციისა (კულტურის სამსახური) და ფინანსური შესაძლებლობების ფარგლებში, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნულ სააგენტოსთან და საქართველოს ეროვნულ მუზეუმთან მჭიდრო ინსტიტუციური კოორდინაციის ფარგლებში მეტი ინიციატივა გამოიჩინოს ძეგლის კვლევის, დაცვისა და პოპულარიზაციისათვის.

აუცილებლად უნდა განვიხილოთ სხვა ტიპის გლობალური გამოწვევებიც. მათ შორის პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია კლიმატის ცვლილება და მასთან დაკავშირებული რისკები – წყალმოვარდნები, მეწყერები, გვალვები, ჭარბტენიანობა, რაც მნიშვნელოვნად უწყობს ხელს მცენარეული საფარის სწრაფ ზრდას და პრობლემას უქმნის უძრავ ძეგლების სტაბილურობას. მაგალითად, კონკრეტულად ნოქალაქევის ნაქალაქარის განხილვისას, შეიძლება განვიხილოთ ნაქალაქარზე გადასასვლელი რკინის ხიდი, რომელიც თავისთავად კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლია. ხიდის ჩრდილოეთ დაბოლოებაზე ბურჯის ქვეშ მენყრული პროცესებია განვითარებული, რაც საფრთხეს უქმნის ხიდის და მასთან დაკავშირებული ნაქალაქარის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილის უსაფრთხოებას.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ისეთი გლობალური გამოწვევა, როგორიცაა პანდემიები. ამის კარგი მაგალითია ‘კოვიდ 19’, რომლის გლობალური გავრცელების შედეგად მსოფლიოს უმეტეს ნაწილში და მათ შორის საქართველოშიც კარანტინი გამოცხადდა. ცხადია, აღნიშნულ პერიოდში მუზეუმ-ნაკრძალებიც დაიხურა, რამაც საგრძნობი ფინანსური დანაკარგები მოუტანა ამ ორგანიზაციებს, რაც ზემოთ წარმოდგენილ ცხრილში კარგად ჩანს.

6. თანამედროვე ტექნოლოგიები და ნაქალაქარის მომავალი

თანამედროვე ტექნოლოგიების მნიშვნელობა დღითიდღე მატულობას, როგორც საველე-არქეოლოგიური კვლევა-ძიებისას, ისე უძრავი და მოძრავი ძეგლების დაცვის, ექსპონირებისა და პოპულარიზაციის დროს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, ნოქალაქევის ნაქალაქარის კვლევა ინტენსივიზაციის სახით და მასში სხვადასხვა დარგის სპეციალისტები არიან ჩართული. არქეოლოგიური გათხრების პროცესში აქტიურად გამოიყენება აეროფოტო გადაღებები, ორთოფოტოგრაფია, სამ განზომილებიანი მოდელირება და სხვა მსგავსი ციფრული ტექნოლოგიები.

თუმცა თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარების ტემპის გათვალისწინებით ნაქალაქარის კვლევისათვის ჯერ კიდევ ასათვისებელია სხვა ახალი ტექნოლოგიები. მაგალითად, აქტიურად არის დასანერგი ოპტიკურ-დისტანციური სენსორული სკანირების (LIDAR)¹, გეოფიზიკური (გეორადიოლოკაციური) და მაგნეტომეტრიული სკანირების² ტექნოლოგიები, რაც მა-

¹ **ოპტიკურ-დისტანციური სენსორული სკანირება (LIDAR)** – ლაზერული სხივი ქმნის ციფრულ სამგანზომილებიან წერტილოვან ობიექტს, სადაც თითოეული წერტილი შეესაბამება გეოგრაფიულ კოორდინატს. შეუძლია შეაღწიოს მკვერთ მცენარეულობაში. უკიდურესად ზუსტად ავლენს მიწისქვეშა სტრუქტურებსა და დაკარგულ ქალაქებს. ამ ტექნოლოგიის საშუალებით შესაძლებელი ხდება ნებისმიერი სიხშირის მცენარეული საფარის დასკანერება, ვიზუალური მოხსნა და მის ქვეშ არსებული არქიტექტურული ობიექტების დაფიქსირება და შესწავლა.

² **გეოფიზიკური (გეორადიოლოკაციური) სკანირების ტექნოლოგია:** იყენებს ელექტრომაგნიტურ ტალღებს მიწისქვეშა სტრუქტურების გამოსავლენად. ქმნის

ლალი სიზუსტის სამგანზომილებიანი რელიეფური მოდელების შექმნისა და მინისქვეშა თუ მინის ზედაპირზე არსებული არქიტექტურული ნაშთების დაფიქსირების საშუალებას მოგვცემს.

მსგავსი ტექნოლოგიების დანერგვა და განვითარება სამომავლოდ ერთი მხრივ ხელს შეუწყობს ძეგლის შესახებ სამეცნიერო ცოდნის გაზრდას, და მეორე მხრივ საინტერესო და ადვილად აღქმადი ვირტუალური რეალობის (VR)¹ გამოსახულებების შექმნას, რაც წარმატებით შეიძლება დაინერგოს ღია თუ დახურულ საგამოფენო სივრცეებში.

ძეგლის კვლევის, დაცვისა და მართვის მომავლისა და თანამედროვე ტექნოლოგიების შესახებ მსჯელობის დროს, აუცილებელია განვიხილოთ ხელოვნური ინტელექტის როლი ამ საქმეში. უკვე დღეს, ხელოვნური ინტელექტი აქტიურად გამოიყენება არქეოლოგიურ კვლევა-ძიებაში. მაგალითად, მანქანური სწავლებით შესაძლებელია დიდი რაოდენობის მონაცემთა დამუშავება. ხელოვნური ინტელექტი გვეხმარება არქეოლოგიურ ნიმუშების კატალოგიზაციაში, მათ შორის კერამიკის ნამსხვრევების, წარწერებისა და არქიტექტურული ფრაგმენტების დოკუმენტირებასა და აღდგენაში.

აქვე საინტერესოა, როგორ ხედავს თვით ხელოვნური ინტელექტი მის როლს სამომავლოდ: „*XXI საუკუნის შუა პერიოდი მნიშვნელოვან გარდატეხას მოიტანს მეცნიერების განვითარების ისტორიაში. ტრადიციული მეთოდებიდან კაცობრიობა გადადის მონაცემთა მმართველად, თვითსწავლად სისტემებზე, რომელთა მიზანი, არა მხოლოდ ადამიანის შრომის შემსუბუქება, არამედ ანალიტიკური ხედვის გაღრმავებაა. ლანდშაფტის არქეოლოგია, როგორც ინტერდისციპლინარული სფერო, განიცდის მნიშვნელოვანი ცვლილებების პროცესს, რომელშიც წამყვან როლს ხელოვნური ინტელექტი (AI – Artificial Intelligence) შეასრულებს.*

მართალია, დღევანდელ ეტაპზე ფართოდ გამოიყენება ისეთი ტექნოლოგიები, როგორებიცაა GIS, LiDAR, ფოტოგრამეტრია და სატელიტური ანალიზი, მაგრამ მომავალი კვლევები დამოკიდებული იქნება ახალ, გაცილებით ღრმა ალგორითმებზე, რომლებიც არა მხოლოდ მონაცემების დამუშავებას, არამედ ისტორიული სინამდვილის ინტერპრეტაციას და პროგნოზირებას შეძლებენ.“ (ამონარიდი ხელოვნურ ინტელექტის პასუხიდან

დეტალურ გამოსახულებებს არქეოლოგიური ფენების დაუზიანებლად. შეუძლია კედლების, სამარხების და დამალული სტრუქტურების იდენტიფიკაცია. **მაგნეტომეტრია:** ზომავს დედამიწის მაგნიტურ ველში ცვლილებებს, რაც მინისქვეშა სტრუქტურების აღმოჩენაში ეხმარება. ეფექტურია კედლების, ქურების, ქვის კონსტრუქციების და ლითონის ობიექტების დასადგენად.

¹ **ვირტუალური რეალობა (VR):** იძლევა უძველესი ადგილების ინტერაქტიული შესწავლის შესაძლებლობას. გამოიყენება განათლებისთვის, მუზეუმებისთვის და კულტურული ტურიზმისთვის. სთავაზობს ვირტუალურ გამოცდილებას არაპროფესიონალებსაც.

მისი როლის შესახებ კულტურული მემკვიდრეობის კვლევისა და დაცვის საკითხში. www.chatgpt.com).

ამასთანავე, არქეოლოგებს შესაძლოა ჰქონდეთ AI-ის მიერ მხარდაჭერილი სათვალევები ან ჭკვიანი მოწყობილობები, რომლებიც ლოკალურად ამოიცნობს არტეფაქტებს, მიაწვდის კულტურულ კონტექსტს და დაადგენს სავარაუდო ქრონოლოგიას. ეს ტექნოლოგიები დაეყრდნობა უწყვეტ მონაცემთა ბაზებს და მყისიერ ლოკალურ ანალიზს. მომავალში სავსე კვლევების ნაწილი შესაძლოა განახორციელონ უპილოტო AI სისტემებმა, რომლებიც შეისწავლიან რთულად მისადგომ ადგილებს (ჭაობები, მთიანი ზონები) და მოახდინონ წინასწარი ინტერპრეტაცია.

AI ტექნოლოგიები მივლენ იმ ეტაპამდე, როდესაც შესაძლებელი გახდება ე.წ. „**ციფრული სიმულაციური არქეოლოგია**“ შექმნა. ამ სისტემას ექნება უნარი: გამოიყენოს „სიმულაციური არქეოლოგია“ – არსებული მტკიცებულებების საფუძველზე შექმნას რეალისტური ვირტუალური სცენარები წარსულის ცხოვრების შესახებ.

უკვე დღეს ხელოვნური ინტელექტი გვთავაზობს რამდენიმე პროექტის იდეას ნოქალაქევის ნაქალაქარის კვლევის, დაცვისა და პოპულარიზაციისთვის. მაგალითად:

1. AI და ნოქალაქევი (არქეოპოლისი): მომავლის ინტელექტუალური გამოყენების სცენარი. პროექტი: ნოქალაქევის ინტელექტუალური 4D რეკონსტრუქცია

- ხელოვნური ინტელექტი გააანალიზებს:
 - ისტორიულ ტექსტებს (აგათია, პროკოპი კესარიელი და სხვ.);
 - არქეოლოგიურ გეგმებსა და გათხრების მონაცემებს;
 - სატელიტურ გამოსახულებებსა და სხვა ინფორმაციას;
 - გეოლოგიურ და ჰიდროლოგიურ ანალიზებს მდ. ტეხურის ხეობის შესახებ.

შედეგი: AI შექმნის დროში განვითარებად ციფრულ მოდელს, რომელიც აჩვენებს როგორ იცვლებოდა ნოქალაქევის ურბანული და ლანდშაფტური სტრუქტურა ანტიკური, რომაულ-ბიზანტიური და შუა საუკუნეების პერიოდში.

2. ვირტუალური მეგზური (AI Guide) სკოლებისა და ვიზიტორებისთვის. პროექტი: „იზრუნე ნოქალაქევზე“ – მრავალენოვანი AI გიდი:

- ვიზიტორს შეუძლია ვირტუალურად ან ფიზიკურად გადაადგილდეს ძეგლზე და რეალურ დროში ესაუბროს AI გიდს.
- გიდი გააცნობს:
 - რომელ ზონაში იმყოფება;
 - რომელ ფენაშია არტეფაქტები;
 - რა ფუნქცია ჰქონდა კონკრეტულ ნაგებობას.

- AI გიდს აქვს მოზარდებისთვის მორგებული ვარიანტიც, რომელიც თამაშის ელემენტებითა და დიალოგებით აცნობს ბავშვებს ძეგლს.

3. მონაცემთა ინტეგრაცია და ძეგლის დაცვის ალგორითმები

პროექტი: მემკვიდრეობის ჭკვიანი მცველი (Smart Heritage Defender)

- AI ამუშავებს:
 - ნოქალაქევის კლიმატურ მონაცემებს და პროგნოზებს (კლიმატური ეროზიის რისკები);
 - ვიზიტორთა მოძრაობის მოდელებს (ზენოლა კედლებზე/სტრუქტურებზე);
 - დრონების სურათებს ყოველდღიურ რეჟიმში.

შედეგი: იქმნება ციფრული „დაცვითი რუკა“, რომელიც აფრთხილებს ადმინისტრაციას ზიანის საფრთხის შემთხვევაში – მაგალითად, თუ წყლის დინება იწყებს კედლების ეროზიას ან მდინარის დონე იცვლება.

4. უნივერსიტეტებისა და სტუდენტებისთვის ონლაინ კვლევითი ლაბორატორია

პროექტი: „ნოქალაქევის ციფრული კვლევა“

- სტუდენტები შედიან პლატფორმაზე, სადაც ხელმისაწვდომია:
 - არქეოლოგიური გეგმები;
 - სტრატეგრაფიული ჭრილები;
 - ფოტოგრამეტრიული მოდელები;
 - ლიტერატურის მონაცემები;
 - AI მოდული, რომელიც ეხმარება სტუდენტს კვლევის დაგეგმვასა და ჰიპოთეზის შემუშავებაში.

5. ნოქალაქევის ხელოვნური ინტელექტის მუზეუმი (AI Museum Layer)

- მუზეუმის სტუმარს შეუძლია აირჩიოს AI ინტერფეისით:
 - რომელ პერიოდს უყუროს – ელინისტურს, რომაულს თუ შუა საუკუნეებს;
 - უყუროს გვირაბის რეკონსტრუქციას, ციტადელის ევოლუციას, მდ. ტეხურის როლს სხვადასხვა ეპოქაში.
 - მიიღოს პერსონალიზებული ინფორმაცია იმაზე, რაც აინტერესებს – არქიტექტურა, ბრძოლები, რელიგიური რიტუალი, ვაჭრობა და სხვ.

შედეგები

ნოქალაქევის ნაქალაქარის ზემოთ მოცემული მიმოხილვა ნათლად წარმოაჩენს თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ამათუ იმ ძეგლის სისტემური კვლევა და მართვა. 1973 წლიდან დაწყებული არქეოლოგიური ექსპედიცია გახდა ნაქალაქარის მეცნიერულ-სამუზეუმო და ტურისტული განვითარების მთავარი მამოძრავებელი ძალა.

მოგვიანებით, 2001 წლიდან ნაქალაქარის შესწავლაში ბრიტანელი მეცნიერებისა და სტუდენტების ჩართულობამ ძეგლის მეთოდურ კვლევასა და საერთაშორისო პოპულარიზაციას ახალი ბიძგი მისცა. სამეცნიერო და საგანმანათლებლო პროგრამების გარდა ექსპედიციის სისტემურმა მიდგომებმა სხვა სოციალური პროგრამების ამუშავების საშუალებაც მოიტანა (ინგლისური ენის უფასო კურსები სენაკის სკოლების მოსწავლეებისთვის და დაჭრილი და დაშავებული სამხედრო ვეტერანების რესოციალიზაცია).

იმავედროულად, მაღალპროფესიულმა, დინამიურმა და პროგრესირებადმა კვლევა-ძიებამ შექმნა მყარი გარანტიები ნოქალაქევისთვის მსოფლიო სტანდარტის მართვის გეგმის შესამუშავებლად, რამაც თავის მხრივ ნაქალაქარის ფართომასშტაბიანი რეაბილიტაციის შესაძლებლობა წარმოშვა.

დასკვნები

დასკვნის სახით შეიძლება აღინიშნოს, რომ სისტემური მიდგომა, ინტერდისციპლინურობა, საერთაშორისო თანამშრომლობა, ცნობადობის გაზრდა, გეგმაზომიერი და კომპლექსური კვლევა, მყარ საფუძველს ქმნის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის დაცვისა და განვითარებისათვის გრძელვადიან პერსპექტივაში.

იმავედროულად, ძეგლის სამომავლო განვითარებისათვის სრულიად აუცილებელი პირობაა სახელმწიფო ინსტიტუციური მხარდაჭერა, ეტაპობრივი და დაბალანსებული თაობათა ცვლა, ცოდნის ტრანსფერი, ახალი და კვალიფიციური კადრების მოზიდვა ნაქალაქარის კვლევის, დაცვისა და მართვისათვის. ასევე, მუდმივად განახლებადი თანამედროვე ტექნოლოგიების მოძიება, შესწავლა და დანერგვა ნოქალაქევის ნაქალაქარის სისტემური განვითარებისათვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

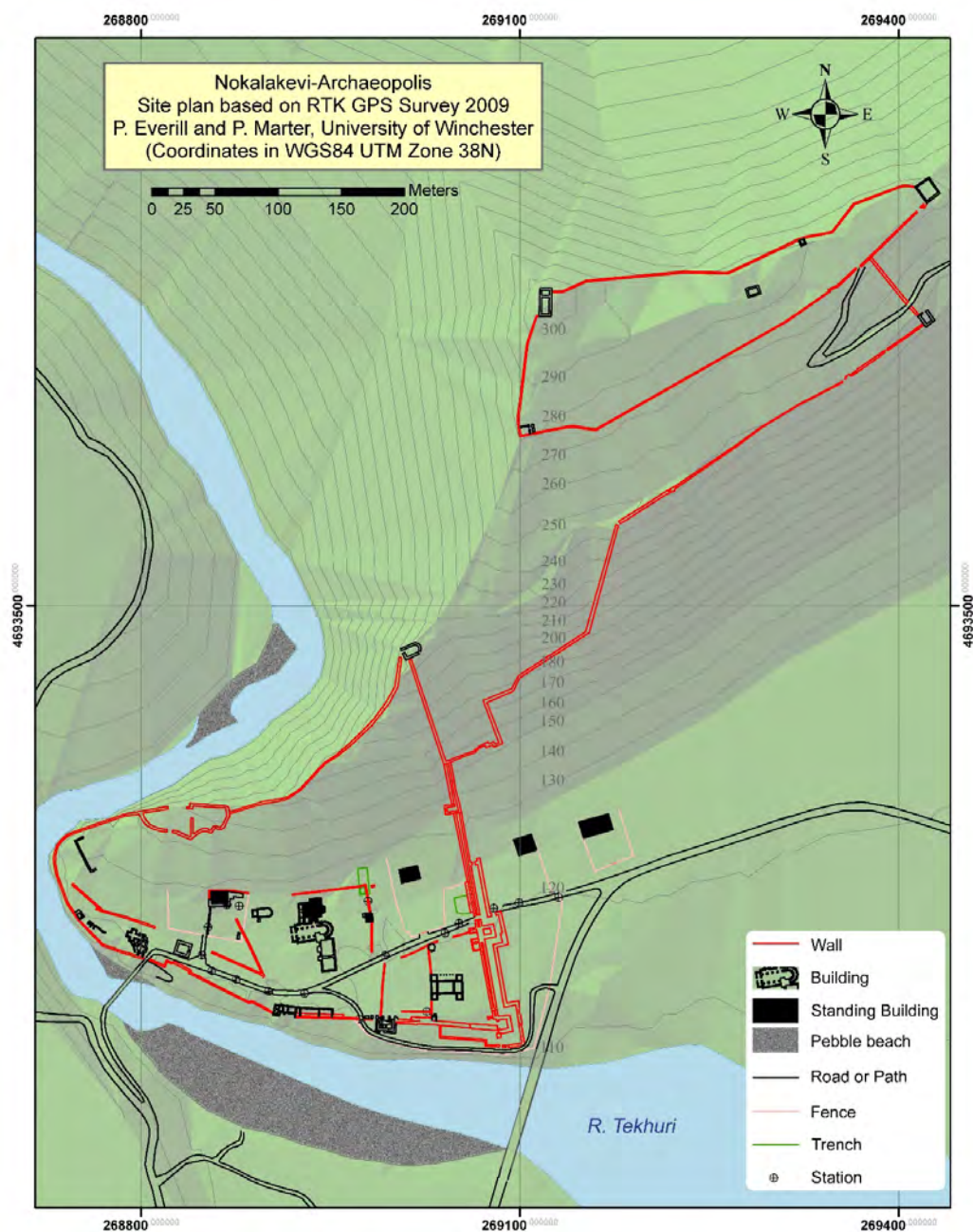
- ვახუშტი ბატონიშვილი. (1973). აღწერა სამეფოსი საქართველოსი, ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, ტ. 4;
- ზაქარაია, პ. (რედ.). (1981). კრებული – ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, ტ. I, თბილისი,;
- ზაქარაია, პ. (1981). ნოქალაქევი 1973-1977 წლებში ჩატარებული სამუშაოების საერთო ანგარიში, ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, ტ. I, თბილისი, გვ. 77-119;
- ზაქარაია, პ. (რედ.). (1987). კრებული – ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, ტ. II, თბილისი;
- ზაქარაია, პ., (1987). ნოქალაქევი 1978-1982 წლებში ჩატარებული სამუშაოების საერთო ანგარიში, ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, ტ. II, თბილისი, გვ. 47-86;

- ზაქარაია, პ. (რედ.) (1993). კრებული – ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, ტ. III, თბილისი;
- ზაქარაია, პ. (1993). ნოქალაქევეში 1983-1988 წლებში ჩატარებული სამუშაოების საერთო ანგარიში; ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, ტ. III, თბილისი, გვ. 13-89;
- ზაქარაია, პ. კაპანაძე თ. (1991). ციხეგოჯი – არქეოპოლისი – ნოქალაქევი, ხუროთმოძღვრება, თბილისი;
- იუსტინიანეს ნოველები. (1965). გეორგიკა II, ბერძნული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და განმარტებები დაურთო სიმონ ყაუხჩიშვილმა, თბილისი, გვ. 30-37;
- ლეონტი მროველი. (1955). ცხოვრება ქართველთა მეფეთა, ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, ტ. 1, გვ. 1-71;
- ლომიტაშვილი, დ. (2010). ნოქალაქევი I, ძვ.წ. VIII-VII სს. განვითარების I ფაზა, კრებული – სიახლენი უძველეს კოლხეთზე, თბილისი (ქართული და ინგლისურ ენებზე), გვ. 49-54;
- მურღულია, ნ. (2018). ნოქალაქევის ტოპოგრაფია ძველი წელთაღრიცხვის I ათასწლეულში, საქართველოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო ჟურნალი არქეოლოგია, N2, თბილისი, გვ. 43-58;
- მურღულია, ნ. (2023). ეგრისის სამეფოს გამაგრების სისტემა IV-VI საუკუნეებში არქეოლოგიური მასალებისა და წერილობითი წყაროების მიხედვით, თბილისი;
- მუსხელიშვილი, ლ. (1987). ნოქალაქევის დღიური 1930.XII.28-1931.1.28. /№23/. ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, II, თბილისი, გვ. 289-304;
- პარმენ ზაქარაიას სახელობის ნოქალაქევის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური კომპლექსის მართვის გეგმა, 2012;
- პროკოპი კესარიელი. (1965). გეორგიკა II, ბერძნული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და განმარტებები დაურთო სიმონ ყაუხჩიშვილმა., თბილისი, გვ. 38-234;
- საქართველოს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ. საქართველოს საკანონმდებლო მაცნე <https://www.matsne.gov.ge/ka/document/view/1655710?publication=0>;
- ტრაპაიძე, გ. (2021). ნოქალაქევის კომპლექსის რეაბილიტაციის პროექტი 2015-2020 წლების ანგარიში;
- უცნობი ავტორი. (1981). დავით და კონსტანტინეს მარტვილობა. ქართული პროზა, წიგნი I, თბილისი. გვ. 169-182;
- შნაიდერი ა.მ. (1981). არქაიოპოლისი /ნოქალაქევი/, ჟურნ. Forschungen und Fotschritte 1931, №27, გვ.354-355 /თარგმანი შესრულებულია ნ.ლომოურის მიერ. ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, I, თბილისი, გვ. 240-242;

- ჯუანშერი. (1955). ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა, ქართლის ცხოვრება, ტექსტყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, ტ. 1, გვ. 139-244;
- Everill P., Murgulia N., Lomitashvili D., Colvin I., Lortkipanidze B., Schwenninger J.L., Cook G. (2021). The recent contribution of scientific techniques to the study of Nokalakevi in Samegrelo, Georgia, *Anatolian Studies* 71, Published by Cambridge University Press on behalf of the British Institute at Ankara, pp. 1-18;
- Everill P., Murgulia N., Lomitashvili D. (2022). Chapter in book – Wellbeing and brotherhood on the Colchian Plain: Engagement with multinational veterans through archaeological excavation at Nokalakevi, Georgia. Book – Archaeology, Heritage, and Wellbeing. Authentic, Powerful, and Therapeutic Engagement with the Past. Edited By P. Everill, K. Burnell, pp. 162-180;
- Everill P., Murgulia N., Lomitashvili D. Colvin I., Lortkipanidze B. (2023). Chapter 5 Nokalakevi– Archaeopolis: Twenty Years of Anglo-Georgian Collaboration On the Shoulders of Prometheus: International Collaboration and the Archaeology of Georgia. Edited by Emanuele E. Intagliata, Paul Everill. *Georgian Archaeological Monographs. Archaeopress Archaeology*. pp. 85-89;
- Everill P., Murgulia N., Doherty S., Colvin I., (2024). Schneider’s Tower: An Extraordinary Archaeological Collaboration Between the Soviet Narkompros and the Notgemeinschaft Der Deutschen Wissenschaft, Nokalakevi, Georgia 1930–31. *Bulletin of the History of Archaeology*, 34(1): 2, pp. 1–23;
- Lomitashvili D., Lortkipanidze B., Kapanadze T., Zamtaradze M. (2014). Previous archaeological work at Nokalakevi, 1973-1998 კრებული: Nokalakevi • Tsikhegoji • Archaeopolis. Archaeological excavations 2001–2010. Anglo-Georgian Expedition to Nokalakevi. BAR International series 2612, Archaeopress, Oxford, England, pp. 13-18.
- ი დადგენილი

ილუსტრაციების აღწერილობა

1. ნოქალაქევის ნაქალაქარის გეგმა;
2. 1930 წელს ნოქალაქევიში აღმოჩენილი მავრიკ ტიბერიუსის ოქროს მონეტები;
3. საველე-არქეოლოგიური ტრენინგები ნოქალაქევის ექსპედიციაში;
4. ნოქალაქევის ნაქალაქარის ქვედა ტერასა. ხედი სამხრეთიდან;
5. ლაზერული სკანირების გამოყენებით შექმნილი ნოქალაქევის ნაქალაქარის სამგანზომილებიანი მოდელი. ქვედა ნაქალაქარის გეგმა და აღმოსავლეთ გალავნების აღმოსავლეთ ფასადი;
6. ნოქალაქევის ნაქალაქარის აღმოსავლეთ გალავნები და ჭიშკარი რესტავრაციამდე (ფოტო: 1975 წელი);
7. ნოქალაქევის ნაქალაქარის აღმოსავლეთ გალავნები და ჭიშკარი რესტავრაციის შემდეგ (ფოტო: 2016 წელი).



სურ. 1



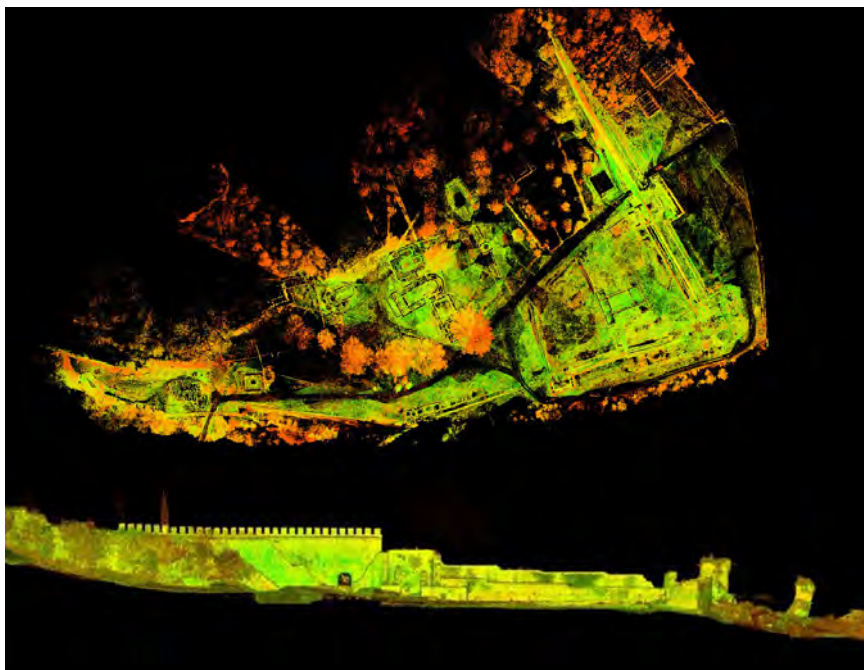
სურ. 2



სურ. 3



სურ. 4



სურ. 5



სურ. 6



სურ. 7

ვახტანგ ბერიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

დოქტორანტი

აჭარის ხალხური ხელოვნების სკოლა

დირექტორი

საქართველო, ბათუმი

კულტურის სფეროს სტრატეგიული მართვის მნიშვნელობა და შესაძლებლობები

აბსტრაქტი

კულტურის სფეროს სტრატეგიული მართვა თანამედროვე სახელმწიფოში აღიარებულია როგორც საზოგადოებრივი ღირებულებების შენარჩუნებისა და განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მექანიზმი. თანამედროვე მიდგომებით სტრატეგიული მართვა კულტურის სფეროში გულისხმობს მისიის, ხედვისა და ღირებულებების მკაფიოდ განსაზღვრას და ამ ნიშნულებზე დაფუძნებული გრძელვადიანი მიზნებისა და მოქმედების გეგმების ჩამოყალიბებას. კულტურის სტრატეგიის შემუშავება ეფუძნებოდა ფართო საზოგადოებრივ კონსულტაციებს, საჯარო შეხვედრებს, ინტერნეტ გამოკითხვებს, სამთავრობო უწყებებისა და არასამთავრობო ორგანიზაციების ჩართულობას. წინამდებარე კვლევაში, განვიხილავთ კულტურის სფეროს სტრატეგიული მართვის შესაძლებლობების სპეციფიკას და მნიშვნელობას გრძელვადიანი პერსპექტივების ჭრილში. ჩვენი კვლევა დაფუძნებულია, როგორც თეორიულ მასალაზე დაყრდნობით, ასევე, მასში წარმოდგენილია, ჩვენს მიერ განხორციელებული პრაქტიკული სამუშაოების შედეგები რომლის ანალიზმაც საკმაოდ საინტერესო დასკვნების გაკეთების შესაძლებლობა მოგვცა, გამოიკვეთა რა ცენტრალურ კულტურის პოლიტიკასა და ადგილობრივ იმპლემენტაციას შორის მნიშვნელოვანი დიზბალანსი. მიუხედავად იმისა, რომ „საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025“, მისი პრინციპები არ ჩანს რეგიონული ორგანიზაციების ყოველდღიურ მართვაში. ამდენად, ვფიქრობთ, წინამდებარე ნაშრომი საინტერესო იქნება თეორიული თვალსაზრისითაც და ექნება პრაქტიკული დანიშნულებაც პროფესიული წრეებისათვის.

შესავალი

თანამედროვე კულტურის პოლიტიკაში სტრატეგიული მართვის როლი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს პოსტსოციალისტური ტრანზიციის ქვეყნებში, სადაც კულტურის სფერო განიცდის ღრმა ინსტიტუციურ ტრანსფორმაციას. კულტურა აღარ განიხილება როგორც მხოლოდ იდენტობისა და მემკვიდრეობის შემნარჩუნებელი სფერო, არამედ როგორც ეკონომიკუ-

რი, სოციალური და საგანმანათლებლო განვითარების აქტიური მამოძრავებელი ძალა.

კულტურის სფეროს სტრატეგიული მართვა თანამედროვე სახელმწიფოში აღიარებულია როგორც საზოგადოებრივი ღირებულებების შენარჩუნებისა და განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მექანიზმი. კულტურა არა მხოლოდ ეროვნული იდენტობისა და მემკვიდრეობის მატარებელია, არამედ ეკონომიკური, სოციალური და საგანმანათლებლო პროცესების აქტიური მონაწილეა. როგორც ჯონ ჰოლდინგი აღნიშნავს, კულტურა უნდა განვიხილოთ არა როგორც დამატებითი რესურსი, არამედ როგორც „ინტეგრირებული ძალა საზოგადოებრივ განვითარებაში, რომელიც უნდა იყოს ჩართული პოლიტიკის ყველა სფეროში“ (J. Holden, *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*, 2006).

თანამედროვე მიდგომებით სტრატეგიული მართვა კულტურის სფეროში გულისხმობს მისიის, ხედვისა და ღირებულებების მკაფიოდ განსაზღვრას და ამ ნიშნულებზე დაფუძნებული გრძელვადიანი მიზნებისა და მოქმედების გეგმების ჩამოყალიბებას (J. Bryson, *Strategic Planning for Public and Nonprofit Organizations*, 2018: 78). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება სტრატეგიული მენეჯმენტი ისეთი მცირე და საშუალო ზომის კულტურული ორგანიზაციებისთვის, რომლებიც არსებობენ როგორც საჯარო დაფინანსების, ისე კონკურენტული გარემოს პირობებში და იღებენ სოციალურ პასუხისმგებლობას საზოგადოების სხვადასხვა ჯგუფის წინაშე (F. Colbert, *Marketing Culture and the Arts*, 2012)

როგორც Pierre Bourdieu-მ აღნიშნა, კულტურის პოლიტიკის არარსებობა თავისთავად პოლიტიკური არჩევანია, რომელიც ანაწილებს ძალაუფლებას საზოგადოებაში (P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, 1993). საქართველოს შემთხვევაში ეს განსაკუთრებით აქტუალურია – დამოუკიდებლობის აღდგენიდან 1991 წლიდან 2025 წლამდე ქვეყანას არ ჰქონია კონსოლიდირებული, თანმიმდევრული და გრძელვადიანი კულტურის პოლიტიკა.

კულტურის პოლიტიკის ჩამოყალიბების მცდელობები საქართველოში

2013 წლის კულტურის კონცეფცია – პირველი ძირითადი მცდელობა ერთიანი სტრატეგიული ჩარჩოს შექმნისა განხორციელდა 2013 წელს, როცა კულტურის სამინისტრომ შექმნა დროებითი კომისია და შეიმუშავა კულტურის კონცეფციის დოკუმენტი, რომელიც მიზნად ისახავდა ევროკავშირთან ასოცირების პროცესში ვალდებულებების შესრულებას. კონცეფცია დაფუძნებული იყო ხუთ ღირებულებაზე:

1. კულტურული მრავალფეროვნება
2. შემოქმედებითი თავისუფლება და ხელოვანის დამოუკიდებლობა
3. სახელმწიფო ენა და ლინგვისტური პოლიტიკა
4. კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა

5. კულტურათაშორისი დიალოგი

ამ ღირებულებებიდან გამომდინარე, დოკუმენტი ავითარებდა 10 მიმართულებას, რომელთა შორის იყო კულტურის განათლების განვითარება, მემკვიდრეობის დაცვის გაძლიერება, კულტურის სამართლებრივი ჩარჩოს ჰარმონიზაცია ევროპულ კანონმდებლობასთან და კულტურის სფეროში კვლევის ხელშეწყობა.

თუმცა, მიუხედავად კომპლექსური ხედვისა, კონცეფცია არ იქნა კანონიერად ან პოლიტიკურად დაკანონებული – არც პარლამენტის მიერ და არც მთავრობის დონეზე. შესაბამისად, ის დარჩა როგორც გარდამავალი და არა-ავტორიტეტული დოკუმენტი, რომელიც ვერ გახდა საფუძველი სისტემური ცვლილებებისთვის.

საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025 – 2014 წლის ბოლოს, ევროკავშირის მხარდაჭერით, დაიწყო ახალი სტრატეგიული დოკუმენტის – „კულტურის სტრატეგია 2025“ – შემუშავება. სტრატეგიამ განიზრახა არამართო კულტურის დარგის პრიორიტეტების განსაზღვრა, არამედ მისი ინტეგრაცია ეკონომიკურ, სოციალურ და საგანმანათლებლო პოლიტიკაში.

სტრატეგიის შემუშავებისას საქართველოს კულტურის სამინისტრომ ისარგებლა ბალტიის ქვეყნების გამოცდილებით – მათ შორის ესტონეთისა და ლიტვის მაგალითებით, სადაც კულტურის სტრატეგიული მართვა მკაფიო კოორდინაციაშია განათლებასთან, რეგიონულ პოლიტიკასთან და ციფრულ ეკოსისტემებთან.

სტრატეგიის ძირითადი მიზნები მოიცავდა:

- კულტურის ეკონომიკურ გაძლიერებას
- კულტურულ მრავალფეროვნებაზე ხელმისაწვდომობას
- კულტურის განათლებაში, ეკონომიკასა და სოციალურ ცხოვრებაში ინტეგრაციას
- საერთაშორისო თანამშრომლობის გაღრმავებას
- კარგი მმართველობის პრინციპების დანერგვას

კულტურის სტრატეგიის შემუშავება ეფუძნებოდა ფართო საზოგადოებრივ კონსულტაციებს, საჯარო შეხვედრებს, ინტერნეტ გამოკითხვებს, სამთავრობო უწყებებისა და არასამთავრობო ორგანიზაციების ჩართულობას. სტრატეგიამ პირველად შექმნა საერთო ხედვა, რომელიც მიზნად ისახავდა როგორც კულტურის სფეროს განვითარებას, ასევე მის მდგრადობას სხვა პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და საგანმანათლებლო სექტორებთან ინტეგრაციით.

სტრატეგიის განხორციელების გამოწვევები- მიუხედავად სტრატეგია 2025-ის მნიშვნელობისა, არაერთი გამოწვევა დარჩა პრაქტიკაში:

- **სამართლებრივი სტატუსი:** სტრატეგიის დოკუმენტი არ წარმოადგენს სავალდებულო სამართლებრივ ინსტრუმენტს – ის რეკომენდაციულია, არა სავალდებულო

- **რეგიონული განხორციელება:** დეცენტრალიზაციისა და რეგიონული პოლიტიკის მხარდაჭერის მიუხედავად, რეგიონებში არ არსებობს კულტურის პოლიტიკის ინდივიდუალური სტრატეგიები
- **ინსტიტუციური ინტეგრაცია:** კულტურის დანესებულებებში მენეჯმენტის სტრუქტურებში არ აისახება სახელმწიფო ხედვა, ხშირად არ არსებობს დოკუმენტირებული მისია, მიზნები და სტრატეგია
- **პირადი ფაქტორის დომინირება:** კულტურის ორგანიზაციების საქმიანობა დამოკიდებულია კონკრეტული პირების ენთუზიაზმზე ან ლიდერზე და არ ეფუძნება გრძელვადიან ინსტიტუციურ პოლიტიკას

როგორც Bryson აღნიშნავს, სტრატეგიული გეგმები ხშირად ხდება ფორმალური დოკუმენტები, თუ ისინი არ აცალიბებენ უწყვეტ დიალოგს ღირებულებებსა და რეალურ მოქმედებებს შორის (Bryson, Strategic Planning for Public and Nonprofit Organizations, 2018: 78). შესაბამისად, სტრატეგიული მართვა კულტურულ ორგანიზაციებში უნდა ეფუძნებოდეს არა მხოლოდ მიზნების განსაზღვრას, არამედ კულტურის ცვალებად კონტექსტზე მორგების უნარს.

კვლევის პრობლემა და მიზნები

სწორედ ამ ფონზე იზრდება ინტერესი იმის გასაგებად, რამდენად ფლობენ საქართველოს კულტურის ორგანიზაციები სტრატეგიული მართვის ინსტრუმენტებს, როგორ ესმით მათ საკუთარი როლი საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და როგორ ავლენენ თავს გრძელვადიანი განვითარების პროცესებში. მართვის სტრატეგიის არარსებობა იწვევს ინსტიტუციურ ქაოსს, რესურსების არაეფექტიან განაწილებას და კულტურის სფეროს სისტემურ სისუსტეებს, რაც გამოკვეთილია როგორც ქართულ, ისე საერთაშორისო კვლევებში (F. Matarasso, A Restless Art, 2019; KEA European Affairs, The Impact of the Cultural and Creative Sectors in Europe, 2021)).

წინამდებარე კვლევა შეისწავლის აჭარის რეგიონის კულტურული ორგანიზაციების სტრატეგიული მართვის პრაქტიკას რამდენიმე ძირითადი კითხვის ირგვლივ:

- როგორ (არ) აისახება სახელმწიფო სტრატეგია ორგანიზაციების მენეჯმენტში?
- რამდენად აცნობიერებენ კულტურის ორგანიზაციები საკუთარ სტრუქტურულ როლს?
- როგორია იმ სტრატეგიული პროცესების პრაქტიკული შედეგი, რომლის საფუძველიც დოკუმენტურად უკვე არსებობს?

მეთოდოლოგია

2022 წელს აჭარის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროსთან ოფიციალური მიმართვის საფუძველზე მიღებული იქნა 8 სახელ-

მნიფოსმიერ დაფუძნებული ბიუჯეტის დოტაციაზე მყოფი ორგანიზაციის დოკუმენტაცია 2012-2022 წლების პერიოდისთვის, რომელიც მოიცავდა ორგანიზაციების სტრუქტურას, მისია-მიზნებს და სტრატეგიულ დაგეგმვას. ანალიზის საფუძველზე შეფასდება, რამდენად შეესაბამება ადგილობრივი პრაქტიკა ცენტრალურ სტრატეგიულ მიმართულებებს.

მიღებული დოკუმენტაციის ანალიზის შედეგად გამოვლინდა რამდენიმე განმასხვავებელი ტენდენცია, რომლებიც მიგვანიშნებს სტრატეგიული მართვის დაბალ ინტეგრაციას აჭარის რეგიონის კულტურულ ორგანიზაციებში:

1. **ორგანიზაციული სტრუქტურა და ცვლილებების დინამიკა** – დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ უმეტეს ორგანიზაციას შენარჩუნებული ჰქონდა სტრუქტურული მოწყობის კლასიკური, ბიუროკრატიული მოდელი, რომელსაც იშვიათად თანდაყოლილი ჰქონდა სტრატეგიული განვითარების კომპონენტი. მენეჯმენტისა და სტრუქტურული განყოფილებების ცვლილებები უმეტესწილად უკავშირდებოდა პერსონალურ გადაადგილებებს და არა ფუნქციური საჭიროებების შეფასებას.
2. **მისია და მიზნები** – ნაკლებად განსაზღვრული ან ერთგვაროვანი ორგანიზაციების მესიჯები მისიისა და მიზნების შესახებ ხშირ შემთხვევაში იყო ზოგადი, ზოგჯერ კი საერთოდ არ იყო დოკუმენტურად წარმოდგენილი. მცირე რაოდენობის ორგანიზაციებს ჰქონდათ მკაფიოდ განსაზღვრული ხედვა, რომელიც ასახავდა მათ ღირებულებებს, სოციალურ პასუხისმგებლობას ან ინოვაციურ მისწრაფებებს. ბევრი მიზანი აღინერებოდა ტექნიკური და ადმინისტრაციული ენით, რაც არ იძლეოდა ღირებულებით ინტერპრეტაციის საშუალებას.
3. **სტრატეგიული დოკუმენტაციის ნაკლებობა და არათანმიმდევრულობა** -ორგანიზაციების აბსოლუტურ უმრავლესობას არ გააჩნდა დოკუმენტირებული სტრატეგია 10-წლიან პერიოდში. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა გარკვეული სტრატეგიული გეგმები წარმოდგენილი იყო, ისინი არ ასახავდა ორგანიზაციის გრძელვადიან ხედვას და ხშირად იყო მოქმედების დეკლარატიული ფორმა კონკრეტული წლის ბიუჯეტური მოთხოვნის დასაბუთებისათვის.
4. **უკონტექსტო დაგეგმვა და გარე გარემოზე რეაგირების უნარის ნაკლებობა** – შესწავლილი დოკუმენტაციიდან ირკვევა, რომ ორგანიზაციები იშვიათად ცდილობდნენ საგარეო გარემოს ანალიზს, რეგიონული საჭიროებების გათვალისწინებას ან კულტურული პოლიტიკის ცენტრალურ პრიორიტეტებთან თანხვედრას. დაგეგმვის პროცესში თითქმის არ იკვეთება SWOT ან PEST ანალიზის მეთოდოლოგიური გამოყენება.
5. **სტრატეგიული მართვის აღქმა როგორც ფორმალური მოთხოვნა** – ცალკეული შემთხვევების გარდა, სტრატეგიული მართვა არ აღიქმებოდა ორგანიზაციის შინაგან საჭიროებად. იგი ხშირად განიხილებოდა რო-

გორც ფორმალური მოთხოვნა ანგარიშგებისა ან გრანტების მისაღებად. ეს მიუთითებს მენეჯმენტის სტრატეგიული კომპეტენციის დაბალ დონეზე და საჭიროებაზე, გაიზარდოს განათლების, კადრების გადამზადებისა და პოლიტიკის გავრცელების ხარისხი რეგიონულ დონეზე.

მიღებული დოკუმენტაციის დამუშავების და კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ კულტურის სფეროს ორგანიზაციებში სტრატეგიული მართვის პრაქტიკა უმეტესად ფრაგმენტულია, ფორმალიზებული და არ არის ინტეგრირებული ორგანიზაციული მართვის გაძლიერების გზაზე.

შეჯამებისთვის წარმოგიდგენთ დოკუმენტური მასალის სიღრმისეული შინაარსობრივი ანალიზს. 2022 წელს აჭარის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროსგან ოფიციალური მიმართვის საფუძველზე არ მიგვიღია სამინისტროს მისიისა და მიზნების, ასევე სტრატეგიულ ხედვებისა და სტრუქტურის შესახებ ინფორმაცია რომელიც დაგვეხმარებოდა დრამატურგიული სამკუთხედის დანახვაში თუ როგორ იზიარებდა სამინისტრო „კულტურის სტრატეგია 2025“ დოკუმენტის მისწრაფებებს და თავის მხრივ როგორ იზიარებდნენ სამინისტროს დაქვემდებარებაში მყოფი ორგანიზაციები მმართველი ორგანოს ხედვებსა და მისწრაფებებს... სამინისტრომ მოგვანოდა 8 სახელმწიფოსმიერ დაფუძნებული ბიუჯეტის დოტაციაზე მყოფი ორგანიზაციის დოკუმენტაცია 2012-2022 წლების პერიოდისთვის, რომელიც მოიცავდა ორგანიზაციების სტრუქტურას, მისია-მიზნებს და სტრატეგიულ დაგეგმვას.

კვლევის შედეგები

მიღებული დოკუმენტაციის დამუშავების და კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ კულტურის სფეროს ორგანიზაციებში სტრატეგიული მართვის პრაქტიკა უმეტესად ფრაგმენტულია, ფორმალიზებული და არ არის ინტეგრირებული ორგანიზაციული მართვის გაძლიერების გზაზე.

დოკუმენტური მასალის სიღრმისეული ანალიზი

2022 წელს აჭარის განათლების, კულტურისა და სპორტის სამინისტროსგან ოფიციალური მიმართვის საფუძველზე მიღებული იქნა 8 სახელმწიფო დაფინანსების მქონე ორგანიზაციის დოკუმენტაცია 2012-2022 წლების პერიოდისთვის, რომელიც მოიცავდა ორგანიზაციების სტრუქტურას, მისია-მიზნებს და სტრატეგიულ დაგეგმვას.

მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური შეზღუდვა: სამინისტრომ ვერ მოგვანოდა საკუთარი მისიისა და მიზნების, ასევე სტრატეგიული ხედვებისა და სტრუქტურის შესახებ ინფორმაცია, რაც შეუძლებელს ხდიდა "მართვის ჯაჭვის" სრული ანალიზის ჩატარებას – როგორ იზიარებდა სამინისტრო "კულტურის სტრატეგია 2025" დოკუმენტის მისწრაფებებს და როგორ იზიარებდნენ დაქვემდებარებაში მყოფი ორგანიზაციები მმართველი ორგანოს ხედვებს.

საკვლევი ნიმუში: 3 თეატრი, ერთი მუსიკალური ცენტრი, აჭარის მუზეუმების გაერთიანება, ვოკალური ანსამბლი და სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლი "არსიანი".

ძირითადი შედეგები

ორგანიზაციული სტრუქტურა:

- 37.5% (3 ორგანიზაცია) – არ მოგვანოდა სტრუქტურა
- 37.5% (3 ორგანიზაცია) – ნაწილობრივ მოწოდებული
- 25% (2 ორგანიზაცია) – სრულად მოწოდებული
- 62.5% (5 ორგანიზაცია) – შენარჩუნებული აქვს კლასიკური ბიუროკრატიული მოდელი
- 0% – არ არსებობს სტრატეგიული დაგეგმვის განყოფილება

მისია და მიზნები:

- 87.5% (7 ორგანიზაცია) – აქვს დოკუმენტურად ფიქსირებული მისია, მაგრამ არის ძალიან ზოგადი
- 5 ორგანიზაციის მისიისა და მიზნების საერთო ტენდენცია – ზოგადი საუბრები დარგობრივი ხელოვნების ირგვლივ
- განსხვავებული დოკუმენტები აქვთ მხოლოდ ბათუმის მუსიკალურ ცენტრს და მუზეუმების გაერთიანებას

სტრატეგიული დაგეგმვა:

- 25% (2 ორგანიზაცია) – მოგვანოდა "საქმიანობის გეგმა" როგორც "სტრატეგია"
- 100% – არ აქვს გრძელვადიანი სტრატეგია
- 100% – მუშაობს მხოლოდ წლიური გეგმების საფუძველზე

დასკვნა

ჩვენს მიერ დამუშავებული ინფორმაციით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დარღვეულია მართვის საერთო ეროვნული ჯაჭვი – "კულტურის სტრატეგია 2025" არის დოკუმენტი, რომელიც არ არის გამოყენებული საერთო მართვის ინსტრუმენტად. ასევე წარმოდგენილ დოკუმენტაციაში არ ჩანს მოქმედი კანონების ("საქართველოს კანონი კულტურის შესახებ", "კანონი თეატრის შესახებ") ძირითადი არსის გაზიარება.

ცენტრალურ სტრატეგიასთან შესაბამისობა: გამოკვლეული ორგანიზაციების მისია, მიზნები და სტრატეგია 0% შესაბამისობაშია "საქართველოს კულტურის სტრატეგია 2025"-ის ძირითად მიზნებთან:

- კულტურის ეკონომიკური გაძლიერება
- კულტურული მრავალფეროვნებაზე ხელმისაწვდომობა
- კულტურის განათლებაში, ეკონომიკასა და სოციალურ ცხოვრებაში ინტეგრაცია
- საერთაშორისო თანამშრომლობის გაღრმავება
- კარგი მმართველობის პრინციპების დანერგვა

აჭარის რეგიონის კულტურული ორგანიზაციების ანალიზმა დაადასტურა ცენტრალურ კულტურის პოლიტიკასა და ადგილობრივ იმპლემენტაციას შორის მნიშვნელოვანი დისკონექტი. ეს ციფრები მიუთითებს "სტრატეგიული ანომიის" მდგომარეობაზე, რომელიც განვითარდა საქართველოს 34-წლიანი კულტურის პოლიტიკის ვაკუუმის შედეგად (1991-2025).

როგორც F. Matarasso აღნიშნავს, ნამდვილი კულტურული ცვლილება მოდის თემებიდან, არა ცენტრალური დოკუმენტებიდან (F. Matarasso, *A Restless Art*, 2019). საქართველოს შემთხვევაში კი ვხედავთ საპირისპირო ტენდენციას – ცენტრალური ხედვა არ უკავშირდება ადგილობრივ რეალობებს, რაც ქმნის ღრმა ინსტიტუციურ კრიზისს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნ. სანადირაძე ნ. კოპალეიშვილი – „კულტურის სფეროს მენეჯმენტი, აუდიო ვიზუალური ხელოვნების მენეჯმენტი“ გამომცემლობა კენტავრი, თბილისი 2019 წელი.
2. ნ. ჰაგორტი – „სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტრეპრენიოლური სტილი“
3. არტურ ა.ტომპსონი უმცროსი. ა.ჯ. სტრიკლენდი – „სტრატეგიული მენეჯმენტი, კონცეფსიები და ბიზნესსიტუაციები“ გამომცემლობა „შოთა რუსთაველის სახელმწიფო უნივერსიტეტი“. საქართველო 2010.

საქართველოს ტერიტორია

ქეთევან შოშიაშვილი

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

ასოცირებული პროფესორი

ისტორიის დოქტორი

საქართველო, თბილისი

პილიგრიმობის განვითარების შესაძლებლობები და სტრატეგია საქართველოში (ისტორიულ-სულიერი მემკვიდრეობის ინტეგრაცია თანამედროვე ტერიტორიულ პრაქტიკაში)

აბსტრაქტი

რელიგიური ფაქტორი დიდ როლს თამაშობს ტურიზმის განვითარებაში. მსოფლიოს ტურისტული ორგანიზაციების მონაცემებით ყველაზე დიდი წილი მოგზაურობებისა პილიგრიმობაზე მოდის და წარმოადგენს საერთაშორისო ტურისტული ბაზრის მზარდ სეგმენტს. ისრაელი, საბერძნეთი, იტალია, თურქეთი, ინდოეთი, მექა და მედინა განსაკუთრებით გამოირჩევა მომლოცველთა ნაკადით და არ იქნება მარტივი საერთაშორისო ბაზარზე დამკვიდრების, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს შუძლია შესთავაზოს მომლოცველებს არა მარტო მართლმადიდებლური არამედ ქვეყანაში არსებული სხვადასხვა რელიგიურ - კონფესიური საკულტო დანიშნულების ტაძრები.

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია მომლოცველთათვის მარშრუტების შერჩევა ისტორიული დროის განვითარების მიხედვით-წარმართობიდან ქრისტიანობამდე. გარდა იმის, რომ საქართველოში მრავალი ეკლესია-მონასტერი, სინაგოგა, სომხური ტაძარი, მეჩეთი და წარმართული ძეგლია, აქ არის მსოფლიო მნიშვნელობის ორი დიდი სინმინდე კვართი იესო ქრისტესი და მარიამ-ღვთისმშობლის. აქვე აღვნიშნავთ, რომ რელიგიური ტურიზმში მოიაზრება სამონაზვნო ცხოვრების გაცნობაც, რითაც საკმაოდ მდიდარია საქართველოს სამოციქულო ეკლესია.

რელიგიური ტურიზმის განვითარებისთვის კვლევა ჩატარდა ყაზბეგის რაიონში, სადაც მნიშვნელოვანი ისტორიული და კულტურული ღირებულების საკულტო დანიშნულების ტაძრებია შემორჩენილი და დღეს მოქმედი სნოს, თრუსოს, დარიალის ხეობებში. კვლევა ჩატარდა საქართველოს საპატრიარქოს ხელშეწყობით.

პილიგრიმული ტურიზმის განვითარება ხელს შეუწყობს რელიგიათშორის ურთიერთობის ნორმალიზებას. ამვე დროს იქნება ქვეყნისთვის მნიშვნელოვანი ფინანსური სარგებელი რეგიონების და ინფრასტრუქტურის განვითარების, მოსახლეობის კეთილდღეობის.

საკვანძო სიტყვები: პილიგრიმობა; ტურიზმი; სტრატეგია; საქართველო; განვითარება;

შესავალი

პილიგრიმობა სულ უფრო აქტუალური ხდება გლობალურ სამყაროში, როგორც სულიერი, კულტურული და ეკონომიკური გამოცდილების ერთობლიობა. უძველესი დროიდან მოყოლებული პილიგრიმობა წარმოადგენს რელიგიური მოტივით მოგზაურობას წმინდა ადგილებისკენ, რომლის მიზანი რწმენის გაღრმავება, წმინდა ადგილების მონახულება და სულიერი განმეგობებაა.

მსოფლიოში არსებული რელიგიური კონფესიების წარმომადგენლები ცდილობენ შეასრულონ ის სულიერი მოთხოვნა, რაც წმინდა ადგილების მონახულებასა და მოლოცვაში ვლინდება. მაგალითად ქრისტიანები სტუმრობენ იერუსალიმს, ვატიკანს, კაბადოკიას, კვიპროსს (კიკოსის მონასტერი) ათონის მთა, . კამინო დე სანტიაგო (Camino de Santiago) ესპანეთში, . ლურდი (Lourdes, საფრანგეთი), ისლამის მიმდევრები - მექასა და მედინას, ბუდაიზმის - განგის სანაპიროს ან ვარანასის მონახულებას ანიჭებენ სულიერ მნიშვნელობას. დღეს პილიგრიმობა შეიძლება მოიცავდეს როგორც წმინდა რელიგიურ, ისე კულტურულ და ტურისტულ ელემენტებსაც. ადამიანთა უმრავლესობა პილიგრიმობას ერთგვარ სულიერ მოგზაურობადა აღიქვამს. (Collins-Kreiner, 2010; Eade & Sallnow, 1991)

საქართველო, როგორც ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ცივილიზაციის კერა, ფლობს უნიკალურ პოტენციალს გახდეს პილიგრიმული ტურიზმის რეგიონული ჰაბი. ქვეყანას გააჩნია დიდი პოტენციალი თავისი ქრისტიანული მემკვიდრეობით,

რელიგიურ-კულტურული მემკვიდრეობა წარმოადგენს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სეგმენტს ეროვნული იდენტობის, სულიერების, ტრადიციებისა და კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებაში. საქართველოს მრავალსაუკუნოვანი ქრისტიანული, ისლამური და იუდეური ისტორია ქმნის უნიკალურ მემკვიდრეობით პალიტრას, რომლის დაცვა, აღრიცხვა და პოპულარიზაცია ჩვენი ვალაია – როგორც სამეცნიერო წრეების, ისე ფართო საზოგადოების.

კვლევის თეორიული ჩარჩო

კვლევა ეფუძნება ორმაგი მემკვიდრეობის თეორიას და კულტურული მემკვიდრეობის კონცეფციას, რომელიც სწავლობს წარსული თაობებისგან მემკვიდრეობით მიღებული კულტურული ღირებულებების შენარჩუნების, გამოყენებისა და ინტერპრეტაციის პრინციპებსა და მეთოდებს. აგრეთვე კულტურული მემკვიდრეობის პროცესის ასახსნელად იყენებს დარვინისეული თეორიის მრავალ პოსტულატს, იგი განიხილავს მემკვიდრეობის როგორც ხელშესახებ (არტიფაქტები, ძეგლები, შენობები), ასევე არამატერია-

ლურ (ჩვეულებები, ტრადიციები, ცოდნა) ასპექტებს, მათ მნიშვნელობას ან-
მცოსა და მომავლისთვის.(Report of the Expert Group on culturalLandscapes La
Petite Pierre (France), 24–26 October 1992). კულტურული მემკვიდრეობის კონ-
ცეფცია ჩამოყალიბებულია არაერთ საერთაშორისო სამართლებრივ აქტში
(კონვენციებში, რეკომენდაციებში, დეკლარაციებში), რომლებიც რატიფი-
ცირებულია მსოფლიოს ქვეყნების უმრავლესობის მიერ(UNESCO. WHC99/2.
– 1999 (Febr.). – 38 p.).

კვლევისთვის მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ შევხებოდით რეგიონული
განვითარებისა და მრავალდონიანი მმართველობის (multi-level governance)
კონცეფციას და რელიგიური ტურიზმის განვითარების საერთაშორისო მო-
დელებს;(ტურიზმის გლობალური ეთიკის კოდექსი,(Santiago, Cile, 1999) გა-
მოვიყენეთ შედარებითი ანალიზის და შემთხვევის ანალიზის Case study-ის
მეთოდი.

მსჯელობა

პილიგრიმობის განვითარება საქართველოში დიდ პოტენციალს მოი-
ცავს, რადგან ქვეყანა მდიდარია ქრისტიანული სინმინდეებით, უნიკალური
ისტორიული მონასტრებითა და ტრადიციებით. პილიგრიმული ტურიზმი შე-
იძლება გახდეს სულიერი კულტურის, ადგილობრივი ეკონომიკისა და საერ-
თაშორისო ინტერესის გაძლიერების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გზა.

რელიგიური ტურიზმის განვითარებისთვის საჭიროა გამოყენებული
იყოს საერთაშორისო გამოცდილება. ჩვენ ამ შემთხვევაში შეგვიძლია მოვიყ-
ვანოთ მაგალითად არა ისრაელის, მექას, ვატიკანის ან მედინას არამედ კა-
მინო დე სანტიაგო (Camino de Santiago), რომელიც მდებარეობს ესპანეთში ,
ქალაქ სანტიაგო დელა კომპოსტელაში და ამ ქალაქში გადმოცემის თანახ-
მად წმინდა იაკობის საფლავია (წმინდა მოციქული იაკობ ზეზედესი იყო იო-
ანე ღვთისმეტყველის უმცროსი ძმა და ზეზედასა და სალომეას შვილი.) აქ
მასობრივი პილიგრიმობა ჯერ კიდევ მე-10 საუკუნიდან დაიწყო და შესაბა-
მისად თანამედროვე პერიოდში ჩამოყალიბდა რამოდენიმე ათეული მარშუ-
ტი , რომელიც UNESCO-მ აღიარა მსოფლიო მემკვიდრეობის ძეგლად(
Fowler, P. J. : UNESCO World HeritageCentre, 2003. – 140 p). მნიშვნელოვანია
აღვნიშნოთ ქალაქი ლურდი , საფრანგეთში, რომელიც დღეისათვის კათო-
ლიკური სამყაროს ერთ-ერთი უდიდესი სინმინდე და განკურნების ადგი-
ლად ითვლება ქალაქი ცნობილი გახდა მას შემდეგ რაც 1858 წელს 14 წლის
გოგონას ბერნადეტას გამოეცხადა ღვთისმშობელი.ქალაქს ყოველწლიურად
მრავალი ვიზიტორი ყავს 130-ზე მეტი ქვეყნიდან(. წელიწადში დაახლოებით 5
მილიონი) ლურდში ფუნქციონირებს: 270-ზე მეტი სასტუმრო ,რამდენიმე
ათასი მომსახურების დაწესებულება .მედიცინისა და სარეაბილიტაციო ინ-
ფრასტრუქტურა. ლურდი არის ქალაქი, რომელიც მთლიანად დაფუძნებუ-
ლია პილიგრიმობაზე. მნიშვნელოვანი შემოსავალი ქალაქისთვის (300 მილი-
ონ ევრომდე წელიწადში)

საერთაშორისო გამოცდილების გათვალისწინებით ვთვლით, რომ . სა-
ჭიროა რელიგიურ-კულტურული მემკვიდრეობის აღრიცხვა და პოპულარი-
ზაცია. უნდა შეიქმნას სრული რეესტრი პილიგრიმული ღირებულების მქონე
ადგილებისა და . აღნიშნული ადგილები უნდა იქნეს ისტორიული ცნობებით,
ლეგენდებითა და ქრისტიანული მნიშვნელობით წარმოდგენილი. პოპულა-
რიზაციისთვის საჭიროა მოხდეს ადგილობრივი და საერთაშორისო მედიის,
დოკუმენტური ფილმებისა და ციფრული პლატფორმების მეშვეობით გან-
ხორციელდეს სარეკლამო კამპანიები.რომელიც არსებობს, თუმცა მცირე
მოცულობით, რომელიც საერთაშორისო ბაზარზე კონკურენტუნარიანი ნაკ-
ლებადაა.

პოტენციური ქვეყანას აქვს დიდი, არსებობს წმინდა ნინოს გზა,რომ-
ლის სიგრძე 540 კილომეტრს შეადგენს და მოიცავს ფოკა-ბოდბის მონაკ-
ვეთს. გარდა ამ ტურისტული მარშრუტისა საინტერესოა მცხეთა-თიანეთის
რელიგიური ძეგლები(ქ. შოშიაშვილი, 2019.ელ. გამომც.ივერიონი).საჭიროა
საქართველოს ტერიტორია დაიყოს პილიგრიმულ ზონებად. ძამას ხეობა,-
გელათისა და მონაშეთის გზა, ხობისა და მარტვილის გზა, სვანეთი და რაჭა
ლეჩხუმი., კახეთი მრავალ ზონად შეიძლება რომ დაგყოთ-დავით გარეჯი,
გრემი-ნეკრესი, ალავერდი-იყალთო, რუსიპირი.მნიშვნელოვანია სამცხე-ჯა-
ვახეთის რეგიონი, სადაც მრავალი სამონასტრო ძეგლია შემორჩენილი- ვანის
ქვაბები, მონასტრის უძველესი ქვაბთა ჯგუფი არაუგვიანეს VIII საუკუნით
თარიღდება. IX–XI საუკუნეებში კომპლექსი გაფართოებულა, ამ პერიოდში
გამოიკვეთა ქვაბ-სენაკების ახალი ჯგუფები და წმ. გიორგის ეკლესია ანსამ-
ბლის ცენტრში(საქართველოს სულიერი საგანძური.თბ.,გვ.81-83), ვარძია,
ზარზმა, საფარა, ტიმოტესუბანი, კუმირდო. მნიშვნელოვანია, რომ იუნეს-
კოს მსოფლიო მემკვიდრეობის ძეგლები საქართველოში – 2021 წლის მონა-
ცემებით მოიცავს რამოდენიმე ძეგლს- სვეტიცხოველი, მცხეთის ჯვარი,
სამთავრო, გელათი და სვანეთი. იუნესკოს მსოფლიო კულტურული მემ-
კვიდრეობის ძეგლების სიაში მსოფლიოს მასშტაბით 1153 ძეგლია შეტანილი,
მათ შორის 0,4 % საქართველოს ძეგლებია.

ყოველივე ზემოაღნიშნულის განსახორციელებლად საჭიროა ეკლაე-
სია-მონასტრებში არსებობდეს ცენტრები, რომლებიც იქნებიან პასუხისმგე-
ბელნი მომლოცველთა მორწმუნეობრივი გზის ხელშეწყობის.ქართული რე-
ლიგიური და საპილიგრიმო ტურების საფუძველია საქართველოს მართლმა-
დიდებლური ეკლესიის მდიდარი ისტორიული და კულტურული მემკვიდრე-
ობა. მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებიდან მოლოცვის მიზნით ქრისტიანთა
საქართველოში ჩამოსვლის უმნიშვნელოვანეს მოტივაციად უნდა იქცეს ის
განსაკუთრებული ფაქტი, რომ აქ განისვენებს მსოფლიო მნიშვნელობის
სინამდდე – იესო ქრისტეს კვართი, რომლის მოსალოცად პილიგრიმულ-მომ-
ლოცველობითი ხასიათის მოძრაობებს ახორციელებდა საუკუნეების მან-
ძილზე ქრისტიანი მრევლი(მ. მეტრეველი.<https://geoeconomics.ge/>.)მნიშვნე-

ლოვანია ასევე, რომ საქართველოში ინახება ღვთისმშობლის წმინდა კვართი, იესო ქრისტეს სამსჭვალე. ტურისტული კომპანიები, რომლებიც რელიგიურ ტურებს აწყობენ, აღნიშნავენ, რომ რელიგიური ტურიზმის თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო ადგილია თბილისი, სადაც სხვადასხვა კონფესიის სალოცავები ერთად იყრის თავს(რელიგიური ტურიზმი საქართველოში<https://www.radiotavisupleba.ge/2018>).

ზემოთ მოყვანილი კამინო დე სანტიაგოსა და ლურდის მაგალითი ნათლად აჩვენებს პილიგრიმული ტურიზმის მზარდობას მსოფლიოში. მსგავსი პროექტის განვითარებაში სახელმწიფომ ეკლესიასთან ერთად უნდა შეიმუშავოს ერთობლივი სტრატეგია, რასაც ეკონომიკური ეფექტიც ექნება, როგორც რეგიონების განვითარებისთვის, ისე მომსახურეობის სექტორის მობილიზებისთვის. საქართველოს ტურიზმის განვითარების 2025 წლის სტრატეგიაში აღნიშნულია, რომ “აუცილებელია მოგზაურთათვის მაღალი ხარისხის, მრავალფეროვანი ტურისტული პროდუქტისა და საუკეთესო შთაბეჭდილების შეთავაზება“(საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია,<https://www.economy.ge/>)რისთვისაც საჭიროა ინფრასტრუქტურის მოწესრიგება, ადგილობრივი მოსახლეობის ჩართულობა, რაც მათ ეკონომიკურ მდგომარეობასაც გააუმჯობესებს. მნიშვნელოვანია, რომ ადგილობრივი თემებისთვის ტაძრებისა თუ ისტორიული ობიექტების მიმდებარედ მცირე მენარმეობის ხელშეწყობა (სუვენირები, ადგილობრივი კვება, ხელნაკეთობები)

კულტურული და რელიგიური მემკვიდრეობა არ არის მხოლოდ ისტორიული ან არქიტექტორული ძეგლები, ეს არის ერის იდენტობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოხატულება. მისი პოპულარიზაცია უნდა მოხდეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში, არა მარტო სწავლებით არამედ ექსკურსიებისა და პრაქტიკული აქტივობების ორგანიზებით ისტორიულ ძეგლებზე. საქართველოს საპატრიარქოს რელიგიური ტურიზმის განყოფილება ახორციელებს მნიშვნელოვან მომლოცველობით ტურებს, სტატისტიკური მონაცემები სემოსულ პილიგრიმებზე არც თუ ისე სახარბიელოა, უფრო მწირია, თუმცა გასვლითი ტურები მეტია ძირითადად წმინდა მიწაზე და კაპადოკიაში, ტაო-კლარჯეთში. ახალგაზრდებისთვის საჯარო სკოლებშიც ხორციელდება ექსკურსიები, რომელსაც არ აქვს ის შემეცნებითი დატვირთვა, რაც რელიგიური ტურიზმის განვითარებას ხელს შეუწყობს ქვეყანაში.

თანამედროვე ტურისტულ პრაქტიკაში პილიგრიმობის ინტეგრაცია მოითხოვს კარგად დაგეგმილ სტრატეგიას, რომელიც დააკავშირებს სულიერი მემკვიდრეობის შენარჩუნებას, ინფრასტრუქტურულ განვითარებასა და საერთაშორისო გამოცდილების ადაპტირებას. აუცილებელია სახელმწიფოს, ეკლესიის, ადგილობრივი თემებისა და კერძო სექტორის კოორდინირებული თანამშრომლობა, რათა შეიქმნას ინტეგრირებული მარშრუტები, საინფორმაციო პლატფორმები და ეკოლოგიურად მდგრადი ტურისტული

სერვისები. საქართველოს აქვს პოტენციალი, გახდეს რეგიონული პილიგრიმობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი, თუ მოახერხებს სულიერი მემკვიდრეობის პოპულარიზაციას თანამედროვე საშუალებებით – ციფრული ნარატივებით, თემატური მუზეუმებითა და კულტურულ-საგანმანათლებლო პროგრამებით. პილიგრიმობა, როგორც ტურისტული სტრატეგიის ნაწილი, ხელს შეუწყობს ქვეყნის კულტურული დიპლომატიის გაძლიერებას, რეგიონული ეკონომიკის განვითარებას და ეროვნული ერთობის განმტკიცებას.

პილიგრიმული ტურიზმის განვითარება საქართველოში მხოლოდ ეკონომიკური შესაძლებლობა კი არ არის, არამედ წარმოადგენს იდენტობის, კულტურის და რწმენის ინტეგრირებულ პლატფორმას. მისი განვითარება მოითხოვს სერიოზულ პოლიტიკურ ხედვას, საზოგადოებრივ კონსენსუსს და ეკლესია-სახელმწიფოს თანამშრომლობის ახალ ფორმატს.

დასკვნა

საქართველო, თავისი მდიდარი სულიერი და ისტორიული მემკვიდრეობით, სრულყოფილად ერგება იმ მოდელებს, რომლებიც დღეს წარმატებით ფუნქციონირებს მსოფლიოში, როგორც რელიგიური ტურიზმისა და პილიგრიმობის ინტეგრირებული პრაქტიკა. ევროპული გამოცდილება ნათლად აჩვენებს, რომ იგი ეყრდნობა თანამშრომლობას სახელმწიფოს, ეკლესიის, ადგილობრივი მოსახლეობასა და კერძო სექტორის შორის.

საქართველოს პოტენციალი არა მხოლოდ რეგიონული, არამედ საერთაშორისო ტურისტული ცენტრის რანგშია განსაზღვრული. თუ გაჩნდება ერთიანი სტრატეგია, რომელიც იქნება ჯაჭვი მემკვიდრეობის შენარჩუნების, თანამედროვე ინფრასტრუქტურისა და საერთაშორისო ქსელებში ინტეგრაციას. ამის მისაღწევად აუცილებელია საერთაშორისო სტანდარტებისა და პლატფორმების ათვისება.

მიგვაჩნია, რომ პილიგრიმული ტურიზმის განვითარებისთვის სათანადო რეკომენდაციები იქნეს გათვალისწინებული:

- საქართველო უნდა ჩაერთოს ევროპის საბჭოს კულტურული მარშრუტების პროგრამაში (European Cultural Routes – EICR) და შექმნას საკუთარი მარშრუტები –რომელიც გახდება ევროპული ტურიზმის ქსელის ნაწილი.
- საჭიროა თანამედროვე ციფრული საშუალებების – აპლიკაციებისა და აუდიოვიდეების შექმნა, ინტერაქტიული რუკების დანერგვა და ვირტუალური ტურების შემუშავება (კამინოს მაგალითზე Camino App ან Buen Camino) ქართველი და უცხოელი მომლოცველებისთვის.
- სამღვდელოების, მრევლისა და მოსახლეობის აქტიური მონაწილეობის სტიმულირება, რათა პილიგრიმობა არ გახდეს მხოლოდ „ტურისტული პროდუქტი“, არამედ შეინარჩუნოს თავისი სულიერი ღირებულება.

- მარშრუტებზე თანამედროვე ინფრასტრუქტურა (პანსიონები, ეკო-მეგობრული ტრანსპორტი, ვიზიტორთა ცენტრები) ევროკავშირის გამოცდილებით

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Collins-Kreiner, 2010; Eade & Sallnow, 1991
2. Report of the Expert Group on cultural Landscapes La Petite Pierre (France), 24–26 October 1992. – Electronic text data. – Mode of access: <http://whc.unesco.org/archive/pierre92.htm> (data of access: 04.07.2010). – Title from screen.
3. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention // UNESCO. WHC99/2. – 1999 (Febr.). – 38 p.
4. turizmis globaluri eTikis kodeqsi World Tourism Organisation WTO (Santiago, Cile, 1999) <https://webunwto.s3.eu-west-1.amazonaws.com>
5. Fowler, P. J. World Heritage Cultural Landscapes: 1992–2002 / P. J. Fowler. – Paris : UNESCO World Heritage Centre, 2003. – 140 p.
6. ქ, შოშიაშვილი, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობა (თბილისი, მცხეთა-თიანეთის არქიტექტურული ძეგლები) თბილისი, 2019, გამოც“ივერიონი“
7. მ. მეტრეველი. <https://geoeconomics.ge/>.2020
8. საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია, <https://www.economy.ge/2025>
9. საქართველოს სულიერი საგანძური.- წ.I .- თბ., 2005. – გვ.81-83.

მარაბინგული აოგონიაჟიბი თანამედროვე მუჟაჟაჟი

თანამედროვე სამყაროში მუჟეუმები აღარ განიხილება მხოლოდ არტეფაქტების პასიურ საცავებად; ისინი იქცნენ დინამიკურ, ინტერაქტიულ სივრცეებად, რომლებიც აქტიურად ეჯიბრებიან სხვა გასართობ და საგანმანათლებლო ინსტიტუტებს ვიზიტორების ყურადღებისთვის. ამ ტრანსფორმაციამ განაპირობა მარკეტინგული კომუნიკაციების როლის მკვეთრი ზრდა მუჟეუმების საქმიანობაში. კვლევა მიმოიხილავს, თუ როგორ იყენებენ მუჟეუმები სხვადასხვა საკომუნიკაციო არხს, მათ შორის ტრადიციულ მედიას (რეკლამა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა), ციფრულ პლატფორმებს და ინტერაქტიულ ინსტრუმენტებს (მობილური აპლიკაციები, ვირტუალური ტურები), რათა მიიზიდონ ახალი ვიზიტორები, შეინარჩუნონ არსებულები და გააძლიერონ თავიანთი საგანმანათლებლო და კულტურული მისია. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა სტრატეგიებს, რომლებიც მიმართულია მუჟეუმის იმიჯის გაუმჯობესებაზე, მისი უნიკალური ღირებულებების წარმოჩენისა და საზოგადოების ჩართულობის გაზრდაზე.

ნაშრომი ასევე ანალიზებს იმ გამოწვევებს, რომელთა წინაშეც დგას მუჟეუმები მარკეტინგული კომუნიკაციების დანერგვისას, როგორიცაა შეზღუდული ბიუჯეტი, გაზომვის სირთულები, ტექნოლოგიური უნარების ნაკლებობა და ტრადიციული იდენტობის შენარჩუნების აუცილებლობა.

კვლევის მიზანია გამოავლინოს საუკეთესო პრაქტიკები და შეიმუშაოს რეკომენდაციები ქართული მუჟეუმებისთვის, რათა მათ შეძლონ ეფექტურად გამოიყენონ მარკეტინგული კომუნიკაციები ვიზიტორთა ნაკადის გასაზრდელად, ფინანსური მდგრადობის უზრუნველსაყოფად და საზოგადოებაში საკუთარი როლის გასაძლიერებლად.

გამოყენებული კვლევის მეთოდები. თემის შესასწავლად გამოყენებული იყო კვლევის შემდეგი

მეთოდები:

დოკუმენტური ანალიზი : მოხდა თანამედროვე მუჟეუმების მარკეტინგული პრაქტიკის შესახებ არსებული ლიტერატურის, სტატიების ანალიზი. კვლევის საგანს წარმოადგენდა როგორც საერთაშორისო, ისე ადგილობრივი მუჟეუმების მაგალითები.

ქსელური კვლევა : სოციალური ქსელების და მუჟეუმების ციფრული არხების კვლევის გზით შესწავლილი იქნა, თუ როგორ იყენებენ ისინი მარკეტინგულ კომუნიკაციებს აუდიტორიასთან ურთიერთობისთვის.

შინაარსობრივი ანალიზი (Content Analysis):სხვადასხვა მუზეუმის მიერ შექმნილი საკომუნიკაციო მასალის (ბროშურები, სარეკლამო ვიდეოები, სოციალური მედია პოსტები) ანალიზი, რათა შეფასებულიყო მათი სტრატეგიული მიზნები და აუდიტორიის ჩართულობის ხარისხი.

საკვანძო სიტყვები: მუზეუმის მარკეტინგი, მარკეტინგული კომუნიკაციები, ციფრული მარკეტინგი, ვიზიტორთა ჩართულობა, კულტურული მენეჯმენტი.

შესავალი

თანამედროვე სამყაროში, სადაც ინფორმაციის ნაკადი უწყვეტია და კონკურენცია მაღალი, მუზეუმებისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ ეფექტური მარკეტინგული კომუნიკაციის სტრატეგიების გამოყენებას. ეს არ არის მხოლოდ ვიზიტორთა რაოდენობის გაზრდის საშუალება, არამედ კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაციის, განათლების ხელშეწყობისა და საზოგადოებასთან მტკიცე კავშირის დამყარების ინსტრუმენტი.

„მუზეუმი არის არაკომერციული საზოგადოების სამსახურში მყოფი დაწესებულება, რომელიც იკვლევს, აგროვებს, ინახავს, განმარტავს და გამოფენს მატერიალურ და არამატერიალურ მემკვიდრეობას. ღია, ხელმისაწვდომი და ინკლუზიური მუზეუმები ხელს უწყობენ მრავალფეროვნებას და მდგრადობას. ისინი ფუნქციონირებენ და ურთიერთობენ ეთიკურად, პროფესიონალურად და საზოგადოების ჩართულობით, რაც გვთავაზობს განათლების, სიამოვნების, რეფლექსიისა და ცოდნის გაზიარების მრავალფეროვან შესაძლებლობებს.“

ეს განმარტება, რომელიც მუზეუმების საერთაშორისო საბჭოს (ICOM) მიერ იქნა მიღებული, ხაზს უსვამს მუზეუმის მრავალფუნქციურობასა და მის უმთავრეს როლს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.მუზეუმის ძირითადი დანიშნულებაა:შენახვა და კონსერვაცია,კვლევა და ცოდნის მიღება, გამოფენა და ინტერპრეტაცია,განათლება და სწავლება(ისინი გვთავაზობენ პროგრამებს ყველა ასაკის ვიზიტორისთვის, მათ შორის სკოლის მოსწავლეებისთვის, სტუდენტებისთვის და ფართო საზოგადოებისთვის, ხელს უწყობენ კრიტიკული აზროვნების განვითარებას) ,ასევე გართობა და დასვენება.

მთელს მსოფლიოში მუზეუმებისთვისაც დადგა დრო, როდესაც მათ უნდა შეცვალონ თავიანთი პრინციპები, რომლებიც საფუძვლად უდევს მათ განვითარებას. საქართველოს მუზეუმები, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვა მუზეუმები, აქტიურად იყენებენ მარკეტინგულ კომუნიკაციებს აუდიტორიის მოსაზიდად და ჩართულობის გასაზრდელად. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მუზეუმი უფრო მოწინავეა ამ კუთხით, ვიდრე სხვები, ზოგადი ტენდენცია მაინც პროგრესულია.

განვიხილოთ მუზეუმებში მარკეტინგული კომუნიკაციის ძირითადი მიმართულებები:

▪ **ციფრული მარკეტინგი და სოციალური მედია:**

ვებ-გვერდები: თითქმის ყველა დიდ მუზეუმს საქართველოში აქვს საკუთარი ვებ-გვერდი, სადაც განთავსებულია ინფორმაცია გამოფენების, სამუშაო საათების, ბილეთების ფასების, კონტაქტებისა და სხვა სიახლეების შესახებ.

▪ **სოციალური მედია პლატფორმები (Facebook, Instagram, YouTube):**

ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიურად გამოყენებადი არხი. დღეს მუზეუმები აქტიურად აქვეყნებენ ფოტოებსა და ვიდეოებს ახალი გამოფენებიდან, საგანმანათლებლო პროგრამებიდან, მოვლენებიდან. ხშირად ატარებენ ჩართვებს და პასუხობენ ვიზიტორთა შეკითხვებს. მათი ფეისბუქის გვერდი ძალიან აქტიურია და ათასობით გამომწერი ჰყავს..

▪ **მედიასთან ურთიერთობა (PR):**

პრესრელიზები და პრესკონფერენციები: ახალი, მასშტაბური გამოფენების ან მნიშვნელოვანი მოვლენების წინ მუზეუმები ავრცელებენ პრესრელიზებს და აწყობენ პრესკონფერენციებს ჟურნალისტებისთვის.

ექსკლუზიური ინტერვიუები: მუზეუმები ხშირად ინვესტენ ჟურნალისტებს და ბლოგერებს ექსკლუზიურ ტურებზე გამოფენების გახსნამდე, რაც ხელს უწყობს მათ მიერ დეტალური რეპორტაჟების მომზადებას.

▪ **თანამშრომლობა სატელევიზიო გადაცემებთან:**

მუზეუმის წარმომადგენლები ხშირად მონაწილეობენ საგანმანათლებლო და კულტურულ გადაცემებში, სადაც საუბრობენ მუზეუმის ისტორიაზე, კოლექციებზე და მიმდინარე პროექტებზე.

▪ **ლონისძიებები და პროგრამები: "მუზეუმების საერთაშორისო დღე" და "ღამე მუზეუმში":**

ეს არის ყოველწლიური ღონისძიებები, რომლებსაც საქართველოს მუზეუმები აქტიურად აღნიშნავენ სპეციალური პროგრამებით, უფასო შემოსვლით, კონცერტებით, ლექციებით და მასტერკლასებით. ეს დღეები განსაკუთრებით ვიზიტორთა დიდ ნაკადს იზიდავს და მუზეუმებს საშუალებას აძლევს, ფართო აუდიტორიას მიაწოდონ ინფორმაცია თავიანთი საქმიანობის შესახებ.

▪ **საგანმანათლებლო პროგრამები სკოლებისთვის:**

მუზეუმები, აქტიურად სთავაზობენ სკოლებს საგანმანათლებლო ტურებს, ვორქშოფებსა და პროგრამებს, რაც მომავალი თაობის ჩართულობას უწყობს ხელს.

▪ **კონცერტები, ლექციები, ფილმების ჩვენებები:**

მუზეუმების სივრცეები ხშირად გამოიყენება კულტურული ღონისძიებებისთვის, რაც იზიდავს სხვადასხვა ინტერესის მქონე ადამიანებს.

▪ **პარტნიორობა და თანამშრომლობა ტურისტულ კომპანიებთან:**

ბევრი მუზეუმი თანამშრომლობს ტურისტულ სააგენტოებთან, რათა მათი ობიექტები ჩართულ იქნას ტურისტულ მარშრუტებში, განსაკუთრებით უცხოელი ვიზიტორებისთვის.

▪ **თანამშრომლობა საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან:**

უნივერსიტეტებთან და სკოლებთან პარტნიორობა ხელს უწყობს სამეცნიერო პროექტების განხორციელებას და ახალგაზრდების დაინტერესებას მუზეუმის მიმართ.

▪ **თანამშრომლობა სხვა მუზეუმებთან:**

ქართული მუზეუმები ხშირად თანამშრომლობენ ერთმანეთთან ან უცხოურ მუზეუმებთან ერთობლივი გამოფენების მოსაწყობად, რაც ზრდის მათ ხილვადობას და იზიდავს ახალ აუდიტორიას.

▪ **ბრენდინგი და ვიზუალური კომუნიკაცია:**

მუზეუმები ცდილობენ შექმნან ცნობადი ბრენდი, რომელიც ასახავს მათ იდენტობას.

▪ **სუვენირები და საჩუქრების მაღაზიები:**

მუზეუმების მაღაზიები ყიდიან სუვენირებს, წიგნებს, რეპლიკებს და სხვა პროდუქტებს, რომლებიც არა მხოლოდ შემოსავლის წყაროა, არამედ მუზეუმის პოპულარიზაციასაც უწყობს ხელს.

საქართველოს მუზეუმები სულ უფრო მეტად აცნობიერებენ მარკეტინგული კომუნიკაციების მნიშვნელობას. ციფრული პლატფორმების აქტიური გამოყენება, მედიასთან თანამშრომლობა და საგანმანათლებლო ღონისძიებების მოწყობა ხელს უწყობს მათ ცნობადობასა და აუდიტორიის გაფართოებას. ამ სფეროს შემდგომი განვითარება და ინვესტირება გადამწყვეტი იქნება ქართული მუზეუმების მომავალი წარმატებისთვის, რათა მათ სრულად შეასრულონ თავიანთი როლი კულტურული მემკვიდრეობის შენახვასა და ცოდნის გავრცელებაში.

გორის სერგი მაკალათიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს საქართველოს მუზეუმების ქსელში, რადგან ის ორიენტირებულია შიდა ქართლის, კერძოდ კი გორის რეგიონის, უნიკალური ეთნოგრაფიული მემკვიდრეობის შენარჩუნებასა და წარმოჩენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლოა არ სარგებლობდეს ეროვნული მუზეუმების მსგავსი ფართო ცნობადობით, მისი როლი ადგილობრივი კულტურის დაცვაში უმნიშვნელოვანესია.

გორის ეთნოგრაფიული მუზეუმის მთავარი დანიშნულებაა რეგიონის ყოველდღიური ცხოვრების, ტრადიციების, ხელოსნობისა და კულტურული იდენტობის ასახვა და პოპულარიზაცია. მუზეუმის კოლექცია მოიცავს მრავალფეროვან ექსპონატებს, რომლებიც შიდა ქართლის მცხოვრებთა ისტორიასა და ადამიანებსზე მოგვითხრობს: საყოფაცხოვრებო ნივთები, ტანსაცმელი და ქსოვილები, ხელსაქმე და ხელოსნობა, ხალხური საკრავები, ფოტო-დოკუმენტური მასალა. მუზეუმი ხშირად აწყობს თემატურ გამოფენებს,

რომლებიც კონკრეტულ დღესასწაულებს, ტრადიციებს ან ხელოსნობის სახეობებს ეძღვნება, რითაც ვიზიტორებს უფრო სიღრმისეულად აცნობს რეგიონის მდიდარ კულტურას.

გორის ეთნოგრაფიული მუზეუმი, როგორც რეგიონალური დაწესებულება, ძირითადად ფოკუსირებულია ადგილობრივ და შიდა ტურისტულ აუდიტორიაზე, თუმცა ცდილობს უცხოელი ვიზიტორების მოზიდვასაც. მისი მარკეტინგული კომუნიკაციები შემდეგ მიმართულებებს მოიცავს:

თანამშრომლობა ადგილობრივ საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან: სკოლებისა და უნივერსიტეტების მოსწავლეებისა და სტუდენტებისთვის სპეციალური ტურების, ლექციებისა და საგანმანათლებლო პროგრამების შეთავაზება. ეს უზრუნველყოფს ახალგაზრდა თაობის ჩართულობას და ცოდნის გადაცემას.

ინფორმაციის განთავსება ადგილობრივ საინფორმაციო საშუალებებში: გაზეთებში, რადიოში ან რეგიონალურ სატელევიზიო არხებზე რეკლამების, სიუჟეტების ან განცხადებების განთავსება მუზეუმის სიახლეებისა და ღონისძიებების შესახებ.

ციფრული კომუნიკაციები (შედარებით შეზღუდული მასშტაბით):

სოციალური მედია: მუზეუმს, სავარაუდოდ, აქვს ფეისბუქის გვერდი, სადაც აქვეყნებს ინფორმაციას ახალი ექსპონატების, დროებითი გამოფენების, საგანმანათლებლო პროგრამებისა და სამუშაო საათების შესახებ. ეს არის ყველაზე ხელმისაწვდომი და ეფექტური არხი ადგილობრივი აუდიტორიის ინფორმირებისთვის.

ვებ-გვერდი (შესაძლოა ეროვნული მუზეუმის ქსელის ნაწილი): გორის ეთნოგრაფიულ მუზეუმს შესაძლოა არ ჰქონდეს დამოუკიდებელი, დახვეწილი ვებ-გვერდი, თუმცა ინფორმაცია მის შესახებ, სავარაუდოდ, განთავსებულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის საერთო პორტალზე (museum.ge), სადაც ყველა ფილიალის შესახებ არის ინფორმაცია.

ღონისძიებები და აქტივობები: ეთნოგრაფიული მასტერკლასები: ტრადიციული ხელოსნობის დემონსტრაცია (მაგალითად, თექის დამუშავება, ჭურჭლის მოხატვა, ნაქარგობა), სადაც ვიზიტორებს შეუძლიათ თავადაც მიიღონ მონაწილეობა. აწყობს ფოლკლორული საღამოებს, სადაც მონაწილეობენ ადგილობრივი ფოლკლორული ჯგუფები, თემატური ლექციები: საუბრები შიდა ქართლის ისტორიაზე, ტრადიციებსა და ცნობილ პიროვნებებზე.

მონაწილეობს ადგილობრივ დღესასწაულებში როგორცაა "გორის დღეები", სადაც სპეციალურ პროგრამებს თავაზობს დამთვალიერებლებს.

თანამშრომლობს ტურისტული ინფრასტრუქტურასთან, რათა მუზეუმი ჩართულ იქნას გორის ტურისტულ მარშრუტებში. ვინაიდან გორი სტალინის მუზეუმის გამო საკმაოდ პოპულარული ტურისტული ადგილია, ეთნოგრაფიულ მუზეუმს შეუძლია ისარგებლოს ამ ნაკადით.

გორში მდებარე იოსებ სტალინის სახელმწიფო მუზეუმი არის საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და ამავე დროს ყველაზე საკამათო მუზეუმი. იგი იოსებ ჯულაშვილის (სტალინის) დაბადების ადგილზე აიგო და 1957 წელს გაიხსნა. მისი არსებობა, ექსპოზიცია და როლი დღემდე აქტიური დისკუსიის საგანია როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. მუზეუმის თავდაპირველი დანიშნულება, საბჭოთა პერიოდში, იყო სტალინის პიროვნების განდიდება და მისი ეპოქის გავლენის წარმოჩენა. მისი მთავარი ამოცანა იყო საბჭოთა პროპაგანდის ნარატივის შენარჩუნება და სტალინის, როგორც გენიალური ლიდერის, იმიჯის განმტკიცება.

დღეს მუზეუმი მემკვიდრეობის კომპლექსურ საცავად აღიქმება, რომელიც გვიჩვენებს, თუ როგორ იქმნებოდა და ვრცელდებოდა ტოტალიტარული რეჟიმის იდეოლოგია. მისი ექსპოზიცია რამდენიმე ძირითად ნაწილს მოიცავს: სტალინის სახლი, სტალინის პირადი ვაგონი, მთავარი მუზეუმის შენობა : დიდებული, გოთიკურ-საბჭოთა სტილის შენობა, რომლის შიგნითაც განთავსებულია სტალინის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი ექსპონატები. ეს მოიცავს: პირად ნივთებს: ტანსაცმელს, მიწებს, სუვენირებს, დოკუმენტებსა და ფოტოებს, საჩუქრებს: სხვადასხვა ქვეყნის ლიდერებისგან და ორგანიზაციებისგან მიღებულ საჩუქრებს, რომლებიც სტალინის კულტის ნაწილს წარმოადგენდა. სიკვდილის ნიშანს (სტალინის სიკვდილის შემდეგ დამზადებული ნიშანი.)

წლების განმავლობაში მუზეუმი განიცდიდა ცვლილებებს და მისი ექსპოზიციის შინაარსი სხვადასხვაგვარად განიმარტებოდა. საბჭოთა პერიოდში მუზეუმი სრულად პროპაგანდისტული იყო, წარმოაჩენდა სტალინს, როგორც უდიდეს ლიდერს და საბჭოთა კავშირის გამარჯვებების სიმბოლოს, ყოველგვარი კრიტიკული პერსპექტივის გარეშე. საქართველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ მუზეუმის არსებობა და მისი შინაარსი მწვავე დებატების საგანი გახდა. გაჩნდა მოწოდებები მისი დახურვის, რეორგანიზაციის ან სრულად დესტალინიზაციის შესახებ.

მუზეუმი დღესაც რჩება ტოტალიტარული წარსულის რთულ ძეგლად. ის იზიდავს როგორც სტალინის თაყვანისმცემლებს (ძირითადად ხანდაზმულ თაობას და გარკვეული ქვეყნებიდან ჩამოსულ ტურისტებს), იოსებ სტალინის სახელმწიფო მუზეუმი ერთ-ერთი ყველაზე ცნობადი ტურისტული ობიექტია შიდა ქართლში და, შესაბამისად, მისი მარკეტინგული კომუნიკაციები მიზნად ისახავს როგორც საერთაშორისო, ისე ადგილობრივი ვიზიტორების მოზიდვას. ძირითადად, სტალინის მუზეუმს სტუმრობენ უცხოელი ტურისტები. მათ შორის შეიძლება გამოვყოთ რამდენიმე კატეგორია: ისტორიის მოყვარულები: ყოფილი საბჭოთა კავშირის მოქალაქეები და მათი შთამომავლები, ჟურნალისტები, მკვლევარები, დოკუმენტალისტები, ადგილობრივი ვიზიტორები (ქართველები): ქართველი ვიზიტორები სტალინის მუზეუმს გაცილებით ნაკლებად სტუმრობენ, ვიდრე უცხოელები. ეს განპირობე-

ბულია სტალინის პიროვნებისა და მისი ეპოქის მიმართ არსებული არაერთგვაროვანი დამოკიდებულებით საქართველოში.

თუმცა სტალინის მუზეუმი საკმაოდ მაღალი დასწრებით გამოირჩევა ქართული მუზეუმებს შორის. ბოლო წლების მონაცემებით (პანდემიამდელი პერიოდი ყველაზე წარმატებული იყო):

- 2019 წელს (პანდემიამდე): სტალინის მუზეუმს 175,962 დამთვალიერებელი ჰყავდა, რაც საკმაოდ მაღალი მაჩვენებელია საქართველოს მუზეუმებისთვის.
- 2020 წელს (პანდემიის დასაწყისი): ვიზიტორთა რაოდენობა მკვეთრად შემცირდა 10,916-მდე, რაც გლობალური შეზღუდვების შედეგი იყო.
- 2021 წლის 9 თვეში: მუზეუმს 42,400 ვიზიტორი ჰყავდა, აქედან 36,042 უცხოელი იყო. ეს მიუთითებს უცხოელი ტურისტების დომინანტურ წილზე.
- 2022 წელს: მუზეუმს ჯამში 89,806 ვიზიტორი ჰყავდა.
- 2023 წლის პირველ კვარტალში (იანვრიდან აპრილამდე): მუზეუმს 22,928 დამთვალიერებელი ეწვია, მათ შორის 20,706 უცხოელი, ხოლო დანარჩენი ადგილობრივი ვიზიტორი იყო (მხოლოდ 835 მოსწავლე). ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს უცხოელი ვიზიტორების უპირატესობას.

მუზეუმის ადმინისტრაციის მიერ მოწოდებული ინფორმაციის თანახმად, ვიზიტორთა შორის ყველაზე დიდი წილი უკავიათ

- ჩინელ ვიზიტორებს, ისინი ლიდერობენ ვიზიტორთა რაოდენობით.
- პოლონეთს, რუსეთს.
- ისრაელს: ასევე ერთ-ერთი წამყვანი ქვეყანაა.
- ყაზახეთს: აღინიშნება, როგორც ერთ-ერთი წყარო ქვეყანა.
- ტაილანდი: 2022 წელს ტაილანდიდან ჩამოსული ვიზიტორების რაოდენობამ პოლონეთსა და რუსეთსაც კი გადააჭარბა (9,536 ვიზიტორი).
- სხვა ქვეყნებიდან: მიუხედავად ამისა, მუზეუმს სტუმრობენ ვიზიტორები მთელი მსოფლიოდან, მათ შორის ევროპის სხვა ქვეყნებიდან (გერმანია, საფრანგეთი, ინგლისი) და არაბული ქვეყნებიდან.

რაც შეეხება ქართველ ვიზიტორებს: სტალინის მუზეუმში ქართველი ვიზიტორების წილი მცირეა. მაგალითად, 2013 წელს მხოლოდ 63 ადგილობრივი ვიზიტორი ეწვია მუზეუმს, მაშინ როცა საერთო რაოდენობა 42,453 იყო. 2023 წლის პირველ კვარტალში 22,928 ვიზიტორიდან 2,222 იყო ადგილობრივი, მათ შორის 835 მოსწავლე. ეს სტატისტიკა ნათლად აჩვენებს, რომ მუზეუმი ძირითადად უცხოელი ტურისტების ინტერესის სფეროა.

სერგი მაკალათიას სახელობის გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, მიუხედავად თავისი დიდი ისტორიული და კულტურული ღირებუ-

ლებსა, ვიზიტორთა რაოდენობით ჩამოუვარდება გორის სტალინის სახელმწიფო მუზეუმს. ეს დიდწილად განპირობებულია იმით, რომ სტალინის მუზეუმი გორში ერთ-ერთი მთავარი ტურისტული "მაგნიტია", განსაკუთრებით უცხოელი ვიზიტორებისთვის, თავისი საკამათო ბუნებისა და მსოფლიო ისტორიაში სტალინის ფიგურის გამო.

სტალინის მუზეუმის მარკეტინგული სტრატეგია, დიდწილად, არ არის დაფუძნებული აქტიურ, აგრესიულ სარეკლამო კამპანიებზე. სამაგიეროდ, ის ეყრდნობა მუზეუმის თანდაყოლილ ცნობადობას, ისტორიულ მნიშვნელობასა და საკამათო ბუნებას, რაც თავისთავად იზიდავს გარკვეულ აუდიტორიას.

სტალინის მუზეუმის კომუნიკაციის ყველაზე ძლიერი მხარეა მედიის ინტერესი: მუზეუმი მუდმივად ხდება საერთაშორისო მედიის სტატიებისა და რეპორტაჟების თემა. ეს არაპირდაპირი, უფასო PR უზრუნველყოფს მუზეუმის მუდმივ ცნობადობას მსოფლიო მასშტაბით.

მუზეუმის პოპულარიზაციას ასევე ხელს უწყობს

- ტურისტული ბლოგები და ვებ-გვერდები: მოგზაურები და ტურისტული ბლოგერები აქტიურად წერენ სტალინის მუზეუმზე. მათი გამოცდილებები, რჩევები და კრიტიკული შეფასებები ვრცელდება ონლაინ სივრცეში ისტორიული მნიშვნელობა: სტალინის ფიგურა და საბჭოთა ეპოქა, მიუხედავად მისი სიმძიმისა, რჩება მსოფლიო ისტორიის მნიშვნელოვან ნაწილად. მუზეუმი თავისთავად წარმოადგენს ისტორიულ არტეფაქტს და იზიდავს ისტორიის მოყვარულებს, მკვლევარებსა და სტუდენტებს.
- ვებ-გვერდი, სოციალური მედია: მიუხედავად იმისა, რომ სტალინის მუზეუმი არ აწარმოებს აქტიურ სარეკლამო კამპანიებს სოციალურ ქსელებში, მას, სავარაუდოდ, აქვს ფეისბუქის გვერდი, სადაც შესაძლოა აზიარებდეს ინფორმაციას
- ტურისტულ ინფრასტრუქტურასთან თანამშრომლობა: გორი არის ერთ-ერთი პოპულარული დანიშნულების ადგილი ტურისტულ მარშრუტებში, ტურისტული სააგენტოები აქტიურად სთავაზობენ ამ მარშრუტებს, რომლებშიც სტალინის მუზეუმიც არის ჩართული.
- ადგილმდებარეობის უპირატესობა: მუზეუმის ცენტრალური მდებარეობა გორში, ქალაქის ერთ-ერთი მთავარი ღირსშესანიშნაობის სტატუსი, ავტომატურად უზრუნველყოფს მას ვიზიტორთა ნაკადს.

დღევანდელი მუზეუმებს მრავალი გამოწვევა აქვს მარკეტინგული კომუნიკაციების კუთხით:

- ბიუჯეტის შეზღუდულობა-მარკეტინგული კამპანიებისთვის ხშირად არასაკმარისი ფინანსური რესურსია, რაც ზღუდავს ფართო და მრავალარხიან კომუნიკაციებს.

- დასავლურ პრაქტიკებზე დამოკიდებულება-მუზეუმები ხშირად ცდილობენ წარმატებული დასავლური მოდელების კოპირებას, რაც ზოგჯერ ვერ ერგება ადგილობრივ კულტურულ კონტექსტს.
- ციფრული არხების მართვის სირთულე-საჭირო ხდება ციფრული მარკეტინგის (სოციალური ქსელები, ვებგვერდები, ელ-ფოსტა) მართვის პროფესიული უნარები, რაც ყველა მუზეუმს არ აქვს.
- თანამედროვე მუზეუმებს ხშირად უწევთ ერთდროულად მომსახურება განსხვავებული სოციალური, ასაკობრივი და კულტურული წარმომადგენლობის აუდიტორიებს. მათ შორის არიან ტურისტები და ადგილობრივი მოსწავლეები, კვლევით დაინტერესებული პროფესიონალები, რომლებიც ელიან ღრმა, სპეციალიზებულ მასალას; ამ განსხვავებული სეგმენტებისთვის ერთიანი მარკეტინგული კომუნიკაცია ხშირად ვერ არის ეფექტური.
- უკუკავშირის არარსებობა ან არაეფექტური გამოყენება-ვიზიტორებისგან მიღებული შეფასებები (მაგ. გამოკითხვები ან ნიგნი „შთაბეჭდილებებისთვის“) ხშირად არ მუშავდება ან არ გამოიყენება მარკეტინგულ სტრატეგიაში.
- სტატისტიკური სისტემების ნაკლებობა ადგილობრივ კონტექსტში-ზოგ მუზეუმში სტატისტიკა მხოლოდ ვიზიტორთა რაოდენობით შემოიფარგლება, რაც ზედაპირული სურათია და ვერ უზრუნველყოფს კომუნიკაციების გაუმჯობესებას.
- მზარდი კონკურენცია: მუზეუმები კონკურენციას უწევენ არა მხოლოდ ერთმანეთს, არამედ გართობისა და განათლების სხვა ფორმებსაც (კინოთეატრები, თეატრები, სპორტული ღონისძიებები, ონლაინ კონტენტი). აუდიტორიის ყურადღების მიპყრობა და შენარჩუნება სულ უფრო რთული ხდება.
- **"მოძველებული" იმიჯის დაძლევა:** ზოგიერთი მუზეუმი, შესაძლოა, აღიქმებოდეს როგორც მოძველებული ან არამიმზიდველი, განსაკუთრებით ახალგაზრდა თაობისთვის. ამ სტერეოტიპის დაძლევა და მუზეუმის თანამედროვე და დინამიურ სივრცედ წარმოჩენა მნიშვნელოვანი გამოწვევაა.

მუზეუმების ვიზიტორთა რაოდენობის გაზრდა კომპლექსური ამოცანაა, რომელიც მოითხოვს მრავალმხრივ მიდგომას, როგორც მარკეტინგული კომუნიკაციების, ისე საგანმანათლებლო და კულტურული პროგრამების კუთხით. განვიხილოთ კონკრეტული სტრატეგიები, რომლებიც მუზეუმს დაეხმარება მიზნის მიღწევაში:

➤ **ბრენდინგისა და იდენტობის განვითარება**

მუზეუმებმა უნდა განივითარონ მკაფიო ბრენდ-იდენტობა და კომუნიკაციის სტილი, რომელიც მიიზიდავს თანამედროვე აუდიტორიას.

➤ **ციფრული მარკეტინგის გაძლიერება**

საჭირო ხდება პროფესიონალური სტრატეგიის შემუშავება სოციალურ მედიაში, SEO-ს, ვებგვერდის გაუმჯობესებისა და კონტენტ-მარკეტინგის მიმართულებით.

➤ **ინტერაქტიული პლატფორმების გამოყენება**

უნდა მოხდეს ტექნოლოგიების ინტეგრაცია, რაც ზრდის ჩართულობას.

➤ **ადგილობრივ საზოგადოებასთან უფრო მჭიდრო თანამშრომლობა**

მარკეტინგული კომუნიკაციები უნდა ეფუძნებოდეს საზოგადოებრივ ჩართულობას, ადგილობრივ საგანმანათლებლო დაწესებულებებთან და კულტურულ ცენტრთან კოოპერაციას.

➤ **ინფლუენსერული მარკეტინგის გამოყენება**

ინფლუენსერების ან კულტურული სფეროს პოპულარული სახეების ჩართვა კომუნიკაციის კამპანიებში, განსაკუთრებით ახალგაზრდებისთვის.

➤ **მრავალენოვანი კომუნიკაცია**

რეკომენდებულია სხვადასხვა კულტურული ჯგუფების ინტერესებისა და ენების გათვალისწინება მარკეტინგში, განსაკუთრებით ტურისტული სეგმენტის მიზანში ასაღებად.

➤ **დროული შეფასება და ანალიზი**

მარკეტინგული აქტივობების შედეგების სისტემატური მონიტორინგი, რომ სტრატეგიები გაუმჯობესდეს ბაზარზე ცვალებადი მოთხოვნების შესაბამისად.

დასკვნა

მუზეუმების წარმატება დღევანდელ გარემოში დამოკიდებულია არა მხოლოდ მათ ისტორიულ ღირებულებაზე, არამედ იმაზე, რამდენად ეფექტურად შეუძლიათ მათ კომუნიკაცია თანამედროვე აუდიტორიასთან. კვლევა აჩვენებს, რომ მარკეტინგული კომუნიკაციები აღარ წარმოადგენს მეორეხარისხოვან მექანიზმს, არამედ იქცნენ სტრატეგიულ ინსტრუმენტად მუზეუმის საგანმანათლებლო, კულტურული და ეკონომიკური მიზნების მიღწევაში.

განსაკუთრებით თვალსაჩინოა გორის ეთნოგრაფიული და სტალინის მუზეუმების შემთხვევები, რომლებიც გვთავაზობენ ორ სრულიად განსხვავებულ მაგალითს კომუნიკაციისა და პოზიციონირების თვალსაზრისით. ერთ შემთხვევაში – საკამათო, თუმცა ფართოდ ცნობადი ისტორიული ფიგურა ქმნის „ბუნებრივ“ მარკეტინგულ ეფექტს, მეორეს შემთხვევაში კი საჭიროა მიზანმიმართული, აქტიური მუშაობა ადგილობრივი კულტურის წარმოსაჩენად.

საბოლოო ჯამში, მუზეუმებმა უნდა აღიქვან მარკეტინგი, როგორც ინვესტიცია მათ მომავალში და საზოგადოებრივ მისიაში. მოქნილი, ადაპტირებადი და ინოვაციური მარკეტინგული სტრატეგიებით, მუზეუმებს შეუძ-

ლიათ გადალახონ გამონვევები, გააძლიერონ თავიანთი აქტიულობა და გააგრძელონ კულტურული განათლებისა და დიალოგის ხელშეწყობა მომავალი თაობებისთვის. ეს არის გზა, რათა მუზეუმები დარჩნენ ცოცხალ, შთაბამებელ და სასიცოცხლო მნიშვნელობის ინსტიტუტებად თანამედროვე სამყაროში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Hooper E-Greenhill „Museums and the Interpretation of Visual Culture”2000, <https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cogn150s12/reading/hooper-greenhill.pdf>
2. Kotler, Neil, Philip Kotler and Wendy Kotler: *Museum Marketing and. Strategy: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources.* <https://ru.scribd.com/document/627076994/Museum-PDF>
<https://download.e-bookshelf.de/download/0000/5716/41/L-G-0000571641-0002382781.pdf>
3. McLean Fiona- *Marketing the Museum*
<https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134743162-A23783223/preview-9781134743162-A23783223.pdf>2006
4. კონსტანტიოსი დ. კონსტანტიოსი ნ. „სახელმძღვანელო მუზეუმის მენეჯერთათვის”
5. კოშორიძე ი. „მუზეუმცოდნეობის შესავალი”, 2009
6. ფერაძე ი. მარკეტინგული კომუნიკაციები 2010

ინტერნეტრესურსები:

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი

<https://museum.ge>

გორის სტალინის მუზეუმის ოფიციალური გვერდი.

<https://www.facebook.com/stalinsmuseum.gori>

სერგი მაკალათიას სახელობის გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი → ინფორმაცია ხელმისაწვდომია ეროვნული მუზეუმის პორტალზე

<https://www.facebook.com/search/top/>

<http://museumsmarketing.blogspot.com/2017/11/blog-post-19.html>

ლალი ოსაძე
გორის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ეკონომიკის დოქტორი
საქართველო, გორი

ჯულბურული ბურიზმი და სტუმარმასპინძლობა ბურიზმის მდგრადი განვითარების შესაძლებლობა

აბსტრაქტი: სტატიის მიზანს წარმოადგენს, სტუმარმასპინძლობის კულტურის, როგორც კულტურული ტურიზმის შემადგენელი ნაწილის და ტურიზმის მდგრადი განვითარების შესაძლებლობის კვლევა. საქართველო უძველესი კულტურის ქვეყანაა, სადაც სტუმარმასპინძლობას ოდითგანვე განსაკუთრებული ადგილი ეკავა. ტურიზმის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კულტურის და ტრადიციების ცოდნას და სწორად გაცნობას შემოსული, თუ პოტენციური ტურისტებისათვის. ტურიზმი, როგორც ეკონომიკის დარგი, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ეკონომიკურ განვითარებაში. კულტურული ტურიზმის განვითარება, თითქმის წარმოუდგენელია შემოქმედებითობის გარეშე. თანამედროვე ლიტერატურაში და კვლევებში, არცთუ დიდი ადგილი ეთმობა ქართული ტრადიციების, წეს-ჩვეულებების და სტუმარმასპინძლობის კულტურის გაცნობას და პოპულარიზაციას საერთაშორისო დონეზე. არის მხოლოდ ცალკეული შემთხვევები სტუმარმასპინძლობასთან დაკავშირებით. შედარებით, უფრო მეტად ცნობილია საერთაშორისო დონეზე, ქართული ფოლკლორი, ხალხური ცეკვა და სიმღერა, რაც მისასალმებელია. სტუმარმასპინძლობის კულტურა, ფოლკლორთან, ცეკვა-სიმღერასთან და სხვა ქართულ უკვე ცნობილ ტრადიციასთან ერთად, უნდა იყოს პოპულარიზებული და საერთაშორისო ტურისტებისათვის ცნობილი. ბოლო პერიოდში იგრძნობა მცირე აქტივობა, სტუმარმასპინძლობის კულტურის ცნობადობასთან დაკავშირებით. საქართველოს ტურიზმის განვითარების სტრატეგიაში აღნიშნულია, რომ საქართველო გამოიყენებს თავის შესაძლებლობებს კულტურის და ტრადიციების მიმართულებით, ტურისტების მოსაზიდად და მდგრადი განვითარებისათვის. აქედან გამომდინარე, კვლევა მნიშვნელოვანია და დადებით როლს ითამაშებს ამ საკითხებით დაინტერესებულ საზოგადოებაში. კვლევის შედეგად დადასტურდა კვლევის ჰიპოთეზა, რომ საქართველოს შესწევს უნარი თავისი უძველესი კულტურის და სტუმარმასპინძლობის საშუალებით, მოიზიდოს ტურისტი და განავითაროს ტურიზმი, და შესაბამისად, წვლილი შეიტანოს, ეკონომიკის განვითარებაში. და გამოიკვეთა, რომ საჭიროა, ქართული კულტურის და სტუმარმასპინძლობის ტრადიციისადმი შემოქმედებითი მიდგომა, უფრო მეტი პოპულარიზაცია და მარკეტინგი, ტურიზმის მდგრადი განვითარებისთვის.

საკვანძო სიტყვები: სტუმარმასპინძლობა; კულტურა; კულტურული ტურიზმი; ეკონომიკა; მდგრადი განვითარება.

შესავალი: საქართველოში ტურიზმი სახელმწიფოს მიერ აღიარებულია ეკონომიკის განვითარების ერთ-ერთ პრიორიტეტულ დარგად. საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია 2025-ში აღნიშნულია: „საქართველოს მთავრობის ამოცანაა შემუშავდეს და განხორციელდეს გეგმა, რომელიც მდიდარ ბუნებრივ და კულტურულ რესურსებს მსოფლიო დონის ტურისტულ პროდუქტად და უნიკალური შთაბეჭდილებების მიღების შესაძლებლობად აქცევს. ხსენებული მოიზიდავს უფრო მაღალგადახდისუნარიან ტურისტებს ევროკავშირის ქვეყნებიდან, ჩრდილოეთ ამერიკიდან, ახლო აღმოსავლეთიდან და აზიიდან.“ [საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია 2025, :3]. მნიშვნელოვანია, რომ კულტურულ ტურიზმს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ტურიზმის, როგორც, დარგის განვითარებაში. კულტურული ტურიზმის განვითარება წარმოდგენილია შემოქმედებითი უნარების გარეშე. შემოქმედებითი ინდუსტრიები სულ უფრო აქტუალური ხდება პოსტინდუსტრიულ ეკონომიკაში, რომელსაც ახასიათებს მომსახურების სექტორის და საინფორმაციო ტექნოლოგიების მკვეთრი ზრდა. შემოქმედებითი (იგივე კრეატიული) ინდუსტრიის კონცეფციის გაჟღერებამ უკეთ დაგვანახა კულტურული ინდუსტრიების არა როგორც, მხოლოდ ტრადიციულად კლასიკური ხელოვნების პრაქტიკა, არამედ მათი ფუნქციური მნიშვნელობა და კავშირი მწარმოებასა და ეკონომიკასთან [შემოქმედებითი ტურიზმის მოდელები მდგრადი ტურიზმის განვითარებისთვის, 2022:4].

კვლევის საგანს წარმოადგენს, თემასთან დაკავშირებული ლიტერატურის, საერთაშორისო და ადგილობრივი კვლევების, დოკუმენტების და კანონების შესწავლა. **კვლევის მიზანია**, საქართველოს ისტორიული ტრადიციების, სტუმარმასპინძლობის და კულტურის შესაძლებლობის ჩვენება, ტურისტების მოზიდვის და კულტურული ტურიზმის განვითარების საქმეში. **კვლევის ჰიპოთეზა:** 1) საქართველო უძველესი კულტურის და სტუმარმასპინძლობის ქვეყანაა და შესწევს უნარი, დააინტერესოს და მოიზიდოს საერთაშორისო ტურისტი; 2) საჭიროა საქართველოს კულტურის, და სტუმარმასპინძლობის ტრადიციების უფრო მეტი პოპულარიზაცია და მარკეტინგი, ტურიზმის მდგრადი განვითარებისათვის.

„მდგრადობის“ ცნება დღეს გლობალური განვითარების მნიშვნელოვანი პარადიგმაა. მდგრადობის ცნება მოიცავს უფრო მეტს, ვიდრე გარემოს დაცვაა, თუმცა ბევრი ადამიანისთვის ეს ტერმინი გარემოსთან ასოცირდება. მდგრადობის სამი ძირითადი საყრდენია ეკონომიკური, გარემოსდაცვითი და სოციალურ-კულტურული ასპექტები. მდგრადობა და/ან მდგრადი განვითარება ანმყოში არსებული მოთხოვნილებების ისეთი დაკმაყოფილებაა, რომელიც არ ზღუდავს მომავალი თაობების შესაძლებლობას, რომ მათაც დაიკმაყოფილონ საკუთარი საჭიროებები (WCED, 1987). გაეროს კვების

და სოფლის მეურნეობის ორგანიზაციის (FAO) განმარტებით, მდგრადი განვითარება არის: ბუნებრივი რესურსების მართვა და კონსერვაცია და ტექნოლოგიური და ინსტიტუციური ცვლილებები, თანამედროვე სამყაროს და მომავალი თაობების ადამიანური საჭიროებების უწყვეტი დაკმაყოფილების მიზნით. მდგრადობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპია პატივი სცენ მასპინძელი თემების სოციალურ-კულტურულ ავთენტურობას, ცოცხალ კულტურას, ტრადიციულ ღირებულებებს და ხელი შეუწყონ კულტურათაშორისი ურთიერთგაგებისა და ტოლერანტობის დამყარებას [შემოქმედებითი ტურიზმის მოდელები მდგრადი ტურიზმის განვითარებისთვის, 2022:16].

სტუმარმასპინძლობის ტრადიციამ თავიდანვე მიიქცია მკვლევართა ყურადღება, რომელთა შორისაც შეიძლება დავასახელოთ გ. შურცი I1910: 258), ლ. ლევი-ბრიული [1937:73], ლ. მორგანი (1934: 41), ე. ტაილორი (1898:404), ი. ლიპსი (1954: 159—160) და სხვები. თითქმის ყველა მათგანისათვის დამახასიათებელი იყო სტუმარმასპინძლობის ინსტიტუტის იდეალისტური ახსნა. მხოლოდ ლ. მორგანი იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი იმ მეცნიერთა შორის, რომელთაც აღნიშნეს, რომ სტუმართმოყვარეობა არის გვაროვნული წყობის სოციალურ-ეკონომიკური ურთიერთობების წარმონაქმნი (მორგანი, 1934:41), თუმცა ამ საკითხში ისიც ვერ გასცდა იდეალისტურ თვალთახედვას, რადგან სტუმართმოყვარეობას ღვთის მიერ ყველასათვის ბოძებულ უფლებად თვლიდა. ჩვენი აზრით, სტუმრის მიღებისა და მისი გამასპინძლების უძველესი ტრადიციის არსი და სილამაზე მის არა მატერიალურ, არამედ მორალურ მხარეშია, თუმცა არ უარვყოფთ ეკონომიკური საწყისის მთავარ მამოძრავებელ როლსაც [მონერელია მ., 1987:7] სტუმართმოყვარეობა თითქმის ყველა ხალხისთვისაა დამახასიათებელი, ქართველისთვის ის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია და დღემდე ხელშეუხებელ წესად ითვლება [სტუმარ-მასპინძლობა, სუფრა, 2024]. „ჩვენი უძველესი ტრადიციები: სტუმარ-მასპინძლობა, ოჯახის სინამდდე და ყველაფერი, რაც დაკავშირებულია ერთმანეთის თანადგომასთან, ჩვენი სამშობლოს მთავარი სილამაზეა“ [ბახტაძე მ. 2019]. არაერთი მკვლევარი და მოგზაური დაინტერესებულა სტუმარმასპინძლობის ტრადიციებით საქართველოსა და კავკასიაში. შეიძლება დავასახელოთ მ. კოვალევსკი, ა. ზისერმანი, ნ. დუბროვინი, გ. რადე, ვ: პოჟიდაევი და სხვ. [მონერელია მ., 1987:8]. ისინი აღნიშნავენ საქართველოს უძველესი ტრადიციების და კულტურის განსაკუთრებულობაზე, სტუმრის მიღების წესებსა თუ საქართველოს სხვადასხვა კუთხისათვის დამახასიათებელ წესებზე [ოსაძე ლ., 2024]. საქართველოს პრეზიდენტის 1998 წლის 7 თებერვლის № 49 დადგენილებაში „საქართველოში ტურიზმისა და კურორტების განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“ პირველად იქნა ოფიციალური დონეზე გამოყენებული ტერმინი „კულტურული ტურიზმი“ [კვარაცხელია ნ. 2009:6].

ქართველ ხალხს საუკუნეთა განმავლობაში მრავალი ტრადიცია, წეს-ჩვეულება ჩამოუყალიბებია, რომელთაგანაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია

სტუმარმასპინძლობა. სტუმარმასპინძლობის ტრადიციები მხოლოდ ქართველი ხალხისათვის დაშახასიათებელი თვისება როდია. იგი უნივერსალურ მოვლენას წარმოადგენს და წარმოქმნილია საზოგადოების განვითარების გარიჟრაჟზე, ამასთანავე, როგორც ყველა წეს-ჩვეულება, ისევე სტუმარმასპინძლობა ამა თუ იმ ხალხისათვის სხვადასხვა ნიშან-თვისებითაა დამახასიათებელი. ქართველი ხალხი, კი, როგორც ცნობილია, გამოირჩევა სტუმარმასპინძლობით, სტუმართმოყვარეობით და, ამდენად, აღნიშნული ინსტიტუტის მეცნიერულ-ეთნოგრაფიულ შესწავლას, მისი გენეზისის კვლევას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს. სტუმარმასპინძლობის ტრადიციები თანამედროვე კომუნიტურ საზოგადოებაშიც მოქმედებს. სტუმარმასპინძლობის აქტუალობის საფუძველია არა მარტო ამ ჩვეულების ღრმა ისტორიულობა და მნიშვნელობა საზოგადოების განვითარებისათვის, არამედ, პირველ რიგში, მისი ადგილი და როლი ჩვენს თანამედროვეობაშიც [მოწერელია მ, 1987:3].

საქართველოში სტუმართმოყვარეობის ტრადიციები აშკარად არის გადმოცემული ქართულ ანდაზაში: „ყველა სტუმარი ღვთის საჩუქარია“. საუკუნეების განმავლობაში ქართველმა ხალხმა შეიმუშავა კეთილშობილებისა და სტუმართმოყვარეობის ტრადიციები და რეპუტაცია. თუ ტურისტი ქართველს გააჩერებს და მიმართულების კითხვას სთხოვს, დიდი ალბათობით, მას დანიშნულების ადგილამდე პირადად გააცილებენ. თუ ქართველი დარწმუნებული არ არის, სიტუაცია მყისიერად სამეზობლოში გადაიზრდება და ყველა, ვინც ახლოს იმყოფება, ყველაფერს ტოვებს დახმარებისთვის, სანამ დილემა არ მოგვარდება.

ქართულ სახლში სტუმარს თითქმის სამეფო ოჯახის წევრის სტატუსი აქვს. საჭმელსა და სასმელს რამდენიმე წუთში ერთხელ სთავაზობენ. ეს ასეა, მიუხედავად იმისა, სტუმრები იქ საღამოს იქნებიან თუ რამდენიმე დღით. ქართველებისთვის უჩვეულო არ არის დაჟინებით მოითხოვონ, თუ არა მოითხოვონ, რომ სტუმარი განუსაზღვრელი ვადით დარჩეს. თუ სტუმარი აღფრთოვანებას გამოხატავს საყოფაცხოვრებო ნივთის ან ტანსაცმლის მიმართ, ის მაშინვე მიეწოდება. ქართველები, ალბათ, ერთ-ერთი ყველაზე მშვიდი მასპინძლები არიან, რომლებსაც ტურისტი ოდესმე შეხვდება. მათი კეთილშობილების რეპუტაცია შეესაბამება მათ ღიაობასა და ტოლერანტობას [სტუმართმოყვარეობის ტრადიციები, დამოწმებულია, 15.06.2025].

ქართული კულტურის გულში დევს სტუმართმოყვარეობის წმინდა ტრადიცია, რომელიც ადგილობრივებში „სტუმარმასპინძლობას“ უწოდებენ. ეს ეთოსი, რომელიც ღრმად არის ფესვგადგმული ეროვნულ იდენტობაში, არ არის მხოლოდ სოციალური კეთილგანწყობა, არამედ თაობიდან თაობას გადაეცემა პატივცემული სათნოება. ქართული სტუმართმოყვარეობა ხასიათდება ნამდვილი სითბოთი, გულღიაობით, კეთილშობილებით და ურყევი ერთგულებით, რომ სტუმრები თავს ოჯახის წევრად აგრძნობინონ. გაფრთხილება: მასპინძლის საკუთრებაში არსებულ ნივთზე უბრალო კომ-

პლიმენტის გაკეთებამ შეიძლება გამოიწვიოს ის, რომ მან ეს თქვენც შემოგ-
თავაზოთ, ხოლო უარის თქმამ შეიძლება შეურაცხყოფა მიაყენოს! ეს არის
კეთილშობილების ისეთი დონე, რომელიც შეიძლება გარკვეულწილად გა-
საკვირი იყოს! უძველესი ანდაზები, როგორიცაა „სტუმარი ღვთისგან არის
გამოგზავნილი“, ასახავს ქართული სტუმართმოყვარეობის არსს, რაც ხაზს
უსვამს იმ რწმენას, რომ სტუმრების მიღება არა მხოლოდ კულტურული
ნორმა, არამედ სულიერი მოვალეობაა. ქართული სტუმართმოყვარეობის
ქვაკუთხედი სუფრის ტრადიცია, მდიდრული ნადიმი, სადაც სტუმრებს უზ-
ვად ემსახურებიან საჭმლით, ღვინით და გულწრფელი მეგობრობით. სუფ-
რა რიტუალიზებული ღონისძიებაა, რომელსაც ხელმძღვანელობს თამადა,
ანუ სადღეგრძელო, რომელიც მსვლელობას მჭევრმეტყველებითა და მახ-
ვილგონივრულად წარმართავს. როდესაც სუფრა ტრადიციული კერძების,
როგორიცაა ხაჭაპური (ყველით სავსე პური), ხინკალი (პემლენჯერი)
და მწვადი (შემწვარი ხორცი) სიმძიმის ქვეშ კვნესის, თითოეული შესანიშნავი
სიმბოლური და მნიშვნელობითაა გაჟღენთილი, რაც ასახავს მინის სიუხვეს
და მასპინძლის კეთილშობილებას[შლთVშ შთლთVლშ |ლ| თლ, 2024].

მეთოდები: სტატია ეფუძნება, სამაგიდე კვლევის მასალებს. გამოყენე-
ბულია რაოდენობრივი და თვისობრივი კვლევის მეთოდები. კვლევისას გა-
მოვიყენეთ ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაციის მონაცემები და სტატის-
ტიკის ეროვნული დეპარტამენტის მასალები, სამეცნიერო შრომები და ინ-
ტერნეტში განთავსებული მასალები. შედარებითი ანალიზის საშუალებით
მოვახდინეთ საერთაშორისო და ადგილობრივი ორგანიზაციების მიერ ჩატა-
რებული მონაცემების შედარება, ადგილობრივი და საერთაშორისო მკვლე-
ვარების მიერ ჩატარებული კვლევების ანალიზი და შევიმუშავეთ შესაბამისი
რეკომენდაციები და გავაკეთეთ შესაბამისი დასკვნა.

შედეგები და მსჯელობა:

კულტურული ტურიზმი

კულტურა ლათინური სიტყვაა „culture“ და დამუშავებას ნიშნავს. კულ-
ტურაში იგულისხმება არა ცალკეული შემოქმედებითი აქტი, არამედ შემოქ-
მედება, როგორც ადამიანის უნივერსალური დამოკიდებულება სამყარო-
სადმი, რომლის მეშვეობით იგი ქმნის „ახალ სამყაროს“ და საკუთარ თავს.
თითოეული კულტურა განუმეორებელი სამყაროა, რომლის შიგნით არსე-
ბობს ადამიანის (ადამიანთა) სწორედ ასეთი დამოკიდებულება გარემომცვე-
ლი სინამდვილისა და საკუთარი თავისადმი[დევიძე ე., 2012; ღვინჯილია
მ.,2022:4] . კულტურის ცნება ხაზს უსვამს ადამიანის განსხვავებას ყველა
სხვა ბიოლოგიური არსებისაგან. კულტურაში იგულისხმება არა ცალკეული
შემოქმედებითი აქტი, არამედ შემოქმედება როგორც ადამიანის უნივერსა-
ლური დამოკიდებულება სამყაროსადმი, რომლის მეშვეობით იგი ქმნის
„ახალ სამყაროს“ და საკუთარ თავს. თითოეული კულტურა განუმეორებელი
სამყაროა, რომლის შიგნით არსებობს ადამიანის (ადამიანთა) სწორედ ასეთი

დამოკიდებულება გარემომცველი სინამდვილისა და საკუთარი თავისადმი[ჩიქოვანი ნ.,2012; ღვინჯილია მ.,2022:4].

კულტურული ტურიზმი მოიცავს ტურიზმის ყველა იმ მიმართულებას, რომელიც დაკავშირებულია ერის ისტორიის, კულტურის, ეთნოგრაფიის, მატერიალური და სოციალური მემკვიდრეობის პოპულარიზაციასთან. ტურიზმის ამ მიმართულებით პოზიციონირებს ბაზარზე ბევრი ქვეყანა, რომლებსაც დიდი კულტურა და ისტორია გააჩნიათ რაც მათ აძლევთ საშუალებას ქვეყანაში ვიზიტორების რაოდენობა გაზარდონ, მას შემდეგ კი, რაც ეს რაოდენობა გაიზრდება შემოსულ ტურისტებს ტრადიციულ მიმართულებებთან ერთად ასევე არატრადიციული ტურები შესთავაზონ. კულტურული ტურიზმით დაინტერესებული პირებისთვის ძირითადი მოტივი სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობისას არის გაიცნოს ქვეყნის კულტურული მემკვიდრეობა მისი ძეგლები და ისტორია. საქართველოს ყველა რეგიონს განსხვავებული კულტურული წარსული და ისტორია გააჩნია, რაც ქვეყნის ერთ-ერთი მთავარი სიმდიდრეა. ტურისტების უმრავლესობა სწორედ ამ ყველაფრის გასაცნობად სტუმრობს ქვეყანას. ტურიზმის ამ მიმართულების განვითარება საკმაოდ მნიშვნელოვანია ქვეყნის ტურისტული პოტენციალისთვის, რადგან ამ მიმართულებით დიდი შესაძლებლობა გაგვაჩნია[კულტურული მემკვიდრეობა და ტურიზმი, 2019]. ტურიზმის განვითარების სტრატეგიაში, ტურიზმის მდგრადი განვითარების და მიზნების მიღწევის ერთ-ერთ აპექტად, სხვა ძირითად ასპექტებთან ერთად, დასახელებულია, „ქართველი ხალხის მეგობრული განწყობა და სტუმართმოყვარეობა“[საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია 2025, :7]

უნდა აღინიშნოს, რომ კულტურულ ღონისძიებათა ტურიზმისათვის, ბაზარი იზრდება, იგი მოიცავს საერთაშორისო ფესტივალებსა და ხელოვნების ნიმუშთა გამოფენებს, რაც ტურისტულმა ორგანიზაციებმა კულტურის სამინისტროსთან მჭიდრო კავშირში უნდა განახორციელონ. სახელმწიფომ ხელი უნდა შეუწყოს კულტურულ სანახაობათა ტურების ორგანიზატორებს მუზეუმების, ძეგლების, თეატრების მოვლა-პატრონობის გზით. თავის მხრივ ტურიზმიდან მიღებული შემოსავლები შემდეგში ხელს შეუწყობენ კულტურული მემკვიდრეობის შენახვას თაობებისათვის გადასაცემად. ასეთივე მიდგომა სჭირდება დაცულ ტერიტორიებს და ეროვნულ პარკებს, სადაც ტურიზმისათვის უნდა გამოიყოს ტერიტორიები: სასეირნო და საჯირითო ბილიკები. კულტურული ტურიზმის განვითარებისათვის აუცილებელია ტრანსპორტის განახლება, შავ ზღვაზე კრუიზების ჩათვლით. მსხვილ ქალაქებში და კულტურულ ცენტრებში ეკონომიური კლასის სასტუმროების ქსელის გაფართოება საქალაქო ტურიზმის დამკვიდრების მიზნით. კულტურული ტურიზმისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელია ფართო მოცულობის შემეცნებითი ტურების ორგანიზება. ამ მიზნით უნდა მოხდეს სომხეთთან და აზერბაიჯანთან

ერთობლივი მარკეტინგის შესაძლებლობების გამოკვლევა. ასევე დადგინდეს თურქეთთან და რუსეთთან ერთობლივი მარკეტინგის გამოყენების მიზანშეწონილობა. სახელმწიფო ხელშეწყობა კულტურული ტურიზმის განვითარებაში განსაკუთრებით უნდა მოხდეს მიზნობრივი რეკლამისა და საინფორმაციო საშუალებების გამოყენების გზით. ამ მიზნით უნდა გაფართოვდეს საქართველოს, როგორც ტურიზმის ქვეყნის, გაცნობიერების სფერო ძირითად პოტენციურ ბაზრებზე, რაც ხელმიუწვდომელია კერძო სექტორისათვის, შემდეგი საშუალებების გამოყენებით: მონაწილეობა საერთაშორისო ტურისტულ ბაზრობებზე და გამოფენებზე, უცხოელი ჟურნალისტების საქართველოში მონაწილეობა, უცხოეთის პრესაში და ინტერნეტის ქსელში საქართველოს ტურიზმზე ინფორმაციის გავრცელება, თემატური კონფერენციების ორგანიზება და სხვ. ტურიზმისა და კურორტების სახელმწიფო დეპარტამენტის მიერ გაანალიზებულ იქნა საქართველოში ტრადიციულად არსებული შემეცნებითი ტურისტული მარშრუტები, რომლებსაც უახლოეს წარსულში სთავაზობდნენ უცხოელ ტურისტებს, ამ მარშრუტების შედგენის პრინციპები და ტურისტთა მოგზაურობების მოტივაციები, აგრეთვე სადღეისოდ საერთაშორისო ტურისტულ ბაზარზე არსებული მოთხოვნილებაა, რის შედეგადაც განისაზღვრა იმ უმნიშვნელოვანესი ძეგლების ნუსხა, რომლებიც პროგრამის პირველ ეტაპზე უნდა შევიდნენ ტურისტულ მარშრუტებში. ეს უმნიშვნელოვანესი ძეგლები შეადგენენ კულტურული ტურიზმის საფუძველს და სახელმწიფომ უნდა იზრუნოს მათ გარშემო შესაბამისი ინფრასტრუქტურის შექმნა-მოწესრიგებაზე [ოქროცვარიძე ა. და სხვ., 2011].

კულტურული მემკვიდრეობის როლი მდგრადი განვითარების მიზნების მიღწევაში

კულტურული ინდუსტრიების და შემოქმედებითი ეკონომიკის კონცეფციის განვითარებამ კიდევ უფრო გააძლიერა კულტურული მემკვიდრეობის ეკონომიკურ რესურსად აღქმა. უფრო მეტიც, დღეისათვის ის ეკონომიკის განვითარების ინოვაციური და სასურველი გზაა. მართალია, კულტურული ინდუსტრიები მრავალ სფეროს მოიცავს, მაგრამ იუნესკოს „კულტურის სტატისტიკის ჩარჩო-დოკუმენტის“ ბაზაზე შექმნილი „კულტურის ეკონომიკის სქემის“ მიხედვით, მათ საერთო საფუძველს სწორედ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა ქმნის. კულტურული მემკვიდრეობა თანდათანობით კუთვნილ ადგილს იკავებს მდგრადი განვითარების სფეროშიც. 2015 წ. მემკვიდრეობის და შემოქმედებითობის როლი პირველად აღინიშნა გაეროს „მდგრადი განვითარების 2030 პროგრამაში“; 2021 წელი კი იუნესკომ „შემოქმედებითი ეკონომიკა მდგრადი განვითარებისთვის“ წლად გამოაცხადა. ერთი შეხედვით, აღნიშნული გლობალური აღიარება შეიძლება ძალზე შორსაა სფეროში მოღვაწე კონკრეტული ინდივიდებისაგან, მაგრამ სწორედ ეს პროცესები ქმნიან საერთაშორისო ტენდენციებს, ხელს უწყობენ სფეროსადმი ინტერესის გაძლიერებას, ზრდიან მოთხოვნას გარკვეული ტი-

პის პროდუქციაზე. ამიტომაც მათი გააზრება და ინტეგრაცია საკუთარ ბიზნესში წარმოქმნილი შესაძლებლობის სწორად გამოყენების საშუალებას იძლევა[.კულტურულ მემკვიდრეობაზე დაფუძნებული სასაჩუქრე პროდუქცია ტურისტული ბაზრისთვის, თბილისი, 2022:7].

კულტურული მემკვიდრეობა და სხვა ქვეყნების მაგალითები

აღსანიშნავია, რომ, ცალკეული ტრადიციები შეიძლება აერთიანებდეს განსხვავებული კატეგორიის ელემენტებს, ისევე, როგორც ცალკეული ელემენტი შეიძლება ერთდროულად რამდენიმე სფეროს მიეკუთვნებოდეს. კონვენციის მიზანი არის არა მკაცრად დადგენილი კატეგორიზაციის დადგენა, რადგან ეს, ფაქტობრივად, შეუძლებელია, არამედ არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის იდენტიფიცირების ზოგადი ჩარჩოს შემუშავება, რომელიც თითოეულ თემს შესაძლებლობას უტოვებს თავად განსაზღვროს ტრადიციის კუთვნილება და მასშტაბი. უკვე არსებობს სხვადასხვა ქვეყნის მაგალითები, სადაც ხდება როგორც სხვა სფეროების გამოყოფა, ასევე სხვა დასახელებების, რიგი ქვეკატეგორიების გამოყენებაც.

კორეასა და ტაილანდში შემუშავებულია ჩარჩო პირობა, სადაც გამოყოფილია შემდეგი კატეგორიები: ტაილანდი: 1. ფოლკლორული ლიტერატურა და ენები; 2. საშემსრულებლო ხელოვნება; 3. სოციალური პრაქტიკები, რიტუალები და ფესტივალები; 4. ბუნებასა და სამყაროსთან დაკავშირებული ცოდნა და ადათნესები; 5. ხელოსნობის ტრადიციულ დარგებთან დაკავშირებული ცოდნა და ჩვევები; 6. ხალხური თამაშობები, სპორტი და საბრძოლო ხელოვნება. კორეა: 1. ტრადიციული წარმოდგენები და ხელოვნება ; 2. ხელოსნობის, ხელოვნების და სხვა ტრადიციული უნარ-ჩვევები; 3. კორეული მედიცინის, სოფლის მეურნეობის, მეთევზეობის და სხვა ტრადიციული ცოდნა; 4. ზეპირსიტყვიერების ტრადიციები და გამოხატულებები; 5. ტრადიციული ცხოვრების წესი, რომელიც მოიცავს საკვების, ტანსაცმლის, კულტურული სივრცეების და სხვა ტრადიციებს; 6. რიტუალები და ცერემონიები; 7. ტრადიციული თამაშობები, ფესტივალები და გამოყენებითი და საბრძოლო ხელოვნება. ამგვარად, ტრადიციული ცოდნის მატარებლები არ არიან შეზღუდული მხოლოდ გამოხატულების იმ ფორმებით, რომლებიც ჩამოთვლილია იუნესკოს თუ ქვეყნის მიერ მიღებულ სისტემაში, ახალი ფორმები და ელემენტები წინააღმდეგობაში კი არ მოდის კონვენციასთან, არამედ, პირიქით, ამდიდრებს მას. კულტურული მემკვიდრეობა და მისი კომერციალიზაცია გლობალიზაციის შედეგად, დღევანდელ მსოფლიო ბაზარზე ინდუსტრიული პროდუქციის სტანდარტიზაცია შეიმჩნევა. ამის გამო მომხმარებელი სულ უფრო მეტად ინტერესდება თვითმყოფადი, განსხვავებული პროდუქტით. კულტურული მემკვიდრეობა სწორედ ის რესურსია, რის საფუძველზეც შესაძლებელია ამ მოთხოვნის დაკმაყოფილება და ინოვაციური, მომხმარებლისთვის საინტერესო, პროდუქციის შექმნა. ასევე მნიშვნელოვანი მეორე ტენდენციაა ხელნაკეთი პროდუქციის პოპულარობის ზრდა, მისი აღქმის და ცნობადობის

ამაღლება და, შესაბამისად, მასზე მოთხოვნის მატება, რაც პირდაპირ ეხმიანება ტრადიციულ ხელოსნობას და მისი ეკონომიკური მდგრადობის კარგ წინაპირობას ქმნის. აღსანიშნავია, რომ კულტურული მემკვიდრეობის კომერციალიზაცია სათუთი საკითხია. ხშირია გაზრდილი მოთხოვნის შედეგად მიღებული პროდუქციის ნეგატიური სახეცვლის და ტრადიციის დეგრადაციის მაგალითები [კულტურულ მემკვიდრეობაზე დაფუძნებული სასაჩუქრე პროდუქცია ტურისტული ბაზრისთვის, 2022:18]

სტუმარმასპინძლობის კულტურა საქართველოში

ქართული კულტურის გულში დევს სტუმართმოყვარეობის წმინდა ტრადიცია, რომელიც ადგილობრივებში „სტუმარმასპინძლობას“ უწოდებენ. ეს ეთოსი, რომელიც ღრმად არის ფესვგადგმული ეროვნულ იდენტობაში, არ არის მხოლოდ სოციალური კეთილგანწყობა, არამედ თაობიდან თაობას გადაეცემა პატივცემული სათნოება. ქართული სტუმართმოყვარეობა ხასიათდება ნამდვილი სითბოთი, გულგებლობით, კეთილშობილებით და ურყევი ერთგულებით, რომ სტუმრები თავს ოჯახის წევრად აგრძნობინონ. გაფრთხილება: მასპინძლის საკუთრებაში არსებულ ნივთზე უბრალო კომპლიმენტის გაკეთებამ შეიძლება გამოიწვიოს ის, რომ მან ეს თქვენც შემოგთავაზოთ, ხოლო უარის თქმამ შეიძლება შეურაცხყოფა მიაყენოს! ეს არის კეთილშობილების ისეთი დონე, რომელიც შეიძლება გარკვეულწილად გასაკვირი იყოს!

უძველესი ანდაზები, როგორიცაა „სტუმარი ღვთისგან არის გამოგზავნილი“, ასახავს ქართული სტუმართმოყვარეობის არსს, რაც ხაზს უსვამს იმ რწმენას, რომ სტუმრების მიღება არა მხოლოდ კულტურული ნორმა, არამედ სულიერი მოვალეობაა.

ქართული სტუმართმოყვარეობის ქვაკუთხედია სუფრის ტრადიცია, მდიდრული ნადიმი, სადაც სტუმრებს უხვად ემსახურებიან საჭმლით, ღვინით და გულწრფელი მეგობრობით. სუფრა რიტუალიზებული ღონისძიებაა, რომელსაც ხელმძღვანელობს თამადა, ანუ სადღეგრძელო, რომელიც მსვლელობას მჭევრმეტყველებითა და მახვილგონივრულად წარმართავს. როდესაც სუფრა ტრადიციული კერძების, როგორიცაა ხაჭაპური (ყველით სავსე პური), ხინკალი (პემლენჯერი) და მწვადი (შემწვარი ხორცი) სიმძიმის ქვეშ კვნესის, თითოეული შესანიშნავი სიმბოლური და მნიშვნელობითაა გაფლენილი, რაც ასახავს მიწის სიუხვეს და მასპინძლის კეთილშობილებას [საქართველოს სტუმართმოყვარეობის უნიკალური კულტურა, 2024].

საქართველოში არის იმის შესაძლებლობა, რომ გაუმჯობესდეს სტუმრის ინტერესების შესაბამისი ინფრასტრუქტურა:

- საქართველოს სტუმართმოყვარეობის ინდუსტრია სარგებლობს ქვეყნის მდიდარი კულტურული და ბუნებრივი ღირსშესანიშნაობებით. ამ შეთავაზებებისადმი მზარდი ინტერესის მხარდასაჭერად, სა-

ქართველოში 3,198 რეგისტრირებული განთავსების პროვაიდერია, თუმცა უმეტესობა მცირე ტევადობის საოჯახო სასტუმროებია.

- 2020 წლიდან 238 ახალი სასტუმრო გაიხსნა და 2027 წლისთვის კიდევ 324-ის გახსნა იგეგმება, რაც საწოლების რაოდენობას 130%-ით გაზრდის. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისსა და აჭარაში ყველაზე მეტი ზრდა შეინიშნება, სოფლის რაიონები ჩამორჩებიან.
- ძირითადი გამოწვევებია სუსტი გრძელვადიანი დაგეგმვა, მცირე ბიზნესებისთვის მაღალი საოპერაციო ხარჯები და ბაზრის შეზღუდული დივერსიფიკაცია. სექტორის მდგრადი ზრდისთვის, ყურადღება უნდა გადავიდეს ინფრასტრუქტურის გაუმჯობესებაზე, ბაზრების დივერსიფიკაციასა და მაღალი ღირებულების ტურისტების მოზიდვაზე [სტუმართმოყვარეობის სექტორი საქართველოში, 2024].

საქართველო მიეკუთვნება უძველეს კულტურულ ქვეყანათა ჯგუფს. ქართული ტრადიციული კერძები გამოირჩევა მრავალფეროვნებით და ეგზოტიკურობით, ხოლო ნაციონალური კვების სისტემა ადამიანის ორგანიზმს უზრუნველყოფს ჯანმრთელობისათვის საჭირო ყველა კომპონენტით. თუ ჩვენს სამზარეულოს გავიტანთ მსოფლიო არენაზე, ვიმედოვნებთ, რომ იგი საპატიო ადგილს დაიკავებს იმ ქვეყნებს შორის, რომლებიც უკვე აღიარებულია 191 მსოფლიოს მიერ, კერძოდ: ფრანგული; ჩინური და იტალიური სამზარეულოები. მართალია ბევრი უცხოელი ტურისტი დაინტერესდება ჩვენი სამზარეულოს ტექნოლოგიით, მაგრამ აუცილებელივ გათვალისწინებული უნდა იქნას კვების ის თავისებურებანი, რაც დამახასიათებელი იქნება უცხოელი ტურისტისათვის. ე. ი. ხელმისაწვდომი უნდა გახდეს ქართული კერძების ადაპტირება ევროპულ სამზარეულოსთან, რაც საშუალებას მისცემს გაამრავალფეროვნოს ქართული სამზარეულო და უცხოელი ტურისტისათვის იგი უფრო საინტერესო და მიმზიდველი გახდება [ოქროცვარიძე ა., და სხვ., 2011:290-291]. სხვადასხვა გლობალური ჯილდოს მფლობელის (მათ შორის საუკეთესო სტუმარმასპინძლობისათვის), შპს „Guide of Georgia“-ს დირექტორის, ეკატერინე ჯიქიძის აზრით: ჩვენი საქმიანობის გამორჩეული თვისებაა იმის ღრმა გაგება, რომ ტურიზმი არ არის მხოლოდ ეკონომიკური აქტივობა – ეს არის კულტურული დიპლომატია მოძრაობაში. ყველა სტუმარი, რომელიც საქართველოში სტუმრობს, სახლში ბრუნდება ჩვენი ღირებულებების, ისტორიისა და ხალხის ახლებური გაგებით. ავთენტური, პატივისცემით აღსავსე გამოცდილების შექმნით, ჩვენ ტურისტებს მთხრობელებად ვაქცევთ, კლიენტებს კი – ელჩებად. ამის თვალსაჩინო მაგალითი იყო 2017 წელს იორდანის ყოფილი პრემიერ-მინისტრისა და მისი ოჯახის მასპინძლობა. მათი გულწრფელი აღფრთოვანება საქართველოს სიუფთავის, სტუმართმოყვარეობისა და სიმშვიდის მიმართ ადასტურებდა იმას, რაც მე ისედაც ვიცოდი: შემომავალი ტურიზმი ნებისმიერი ერისთვის ხელმისაწვდომი რბილი ძალის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტური ინსტრუმენ-

ტია. ტურიზმის სექტორის ზრდასთან ერთად იზრდება ჩვენი პასუხისმგებლობაც. ჩვენი მოდელი ლოჯისტიკას სცილდება – ჩვენ ვთანამშრომლობთ ადგილობრივ ხელოსნებთან, ეკო-ლოჟებთან, ოჯახურ რესტორნებთან და რეგიონულ გიდებთან, რათა უზრუნველვყოთ, რომ ტურიზმი საზოგადოების ყველა ფენას მოემსახუროს [ჯიქიძე ე., 2025].

ღვინის ტურიზმი და სტუმარმასპინძლობა: ქართული ღვინის კულტურა საუკუნეების განმავლობაში ვითარდებოდა. ის ქართული იდენტობის, სტუმართმოყვარეობისა და ტრადიციების მნიშვნელოვანი ნაწილია. ქვევრში ღვინის დაყენება უნიკალური ქართული ტრადიციაა, რომელიც დაახლოებით 8 ათასი წლით თარიღდება. ამ მეთოდს იუნესკომ 2013 წელს არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსი მიანიჭა. ეს, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის ძალიან საამაყოა, რადგან ის მთელ მსოფლიოს აცნობს ჩვენი ღვინის კულტურას და არა მარტო, ის ჩვენს ქვეყანასაც აცნობს დანარჩენ პლანეტას [ღვინის კულტურა საქართველოში, 2024; ოსაძე ლ., 2024]. ღვინის ტურიზმი არის ტურიზმის აქტუალური სახეობა, რომლის მეშვეობითაც ტურისტები ეცნობიან ქვეყნისა და მისი მოსახლეობის კულტურას, ტრადიციებს და ადათ-წესებს. გერმანულმა ანალიტიკურმა ცენტრმა, Statista-მ, კომპანია Bounce-ზე დაყრდნობით, ღვინის ტურიზმისთვის საუკეთესო ქვეყნების რეიტინგი Statista-ს და Bounce-ის ვებგვერდებზე ვრცელდება. რეიტინგი ხუთ ინდიკატორს ეფუძნება, როგორიც არის ქვეყანაში ღვინის მოხმარება, წარმოება, ქვეყნის მთელ ტერიტორიაზე ვენახის ფართობის პროცენტული მაჩვენებელი, ტურების, ასევე, დეგუსტაციების რაოდენობა და ღვინის ბოთლის საშუალო ღირებულება. Statista-ს მიხედვით, საქართველოში ერთ ადამიანზე 57ლიტრი ღვინო იწარმოება, ხოლო ვენახის ფართობი ქვეყნის ტერიტორიის 0,70%-ს შეადგენს. ტურებისა და დეგუსტაციების რაოდენობა მილიონ კაცზე 211-ია, ხოლო ბოთლი ღვინის საშუალო ღირებულება 5,91 დოლარია. მონაცემების ანალიზის საფუძველზე პორტუგალიამ ყველაზე მეტი, ანუ 10-დან 8,83 ქულა დააგროვა. მეორე ადგილზე 8,16 ქულით მოლდოვაა, სადაც ვენახის ფართობი მსოფლიო მასშტაბის, თითქმის, 2%-ს შეადგენს. მესამეზე 7,86 ქულით იტალია, ხოლო მეოთხეზე 7,18 ქულით ესპანეთია. საქართველო წამყვან ხუთეულს 7,05 ქულით ხურავს, რითაც საფრანგეთს უსწრებს. საფრანგეთი 6,87 ქულით მხოლოდ მე-6 ადგილზეა. მას უნგრეთი 6,52 ქულით მოსდევს. არაევროპული ქვეყნებიდან ტოპ 10-ეულში მხოლოდ ახალი ზელანდია და ჩილეა. ახალი ზელანდია 5,97 ქულით მე-8, ხოლო ჩილე 5,31 ქულით მე-10 ადგილზეა. მათ შორის, ანუ მე-9 ადგილზე საბერძნეთია, რომელმაც 5,32 ქულა დააგროვა [ღვინის ტურიზმის საუკეთესო ქვეყნების რეიტინგში საქართველო საფრანგეთს უსწრებს, 03.10.2024; ოსაძე ლ., 2024.]

დასკვნა: კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ საქართველო, როგორც ძველი ტრადიციის და კულტურის ქვეყანა, დღესაც არ კარგავს აქტუალობას

საერთაშორისო ასპარეზზე. დადასტურდა, რომ საქართველოს აქვს პოტენციალი, რომ მსოფლიოს მრავალი ქვეყნიდან მოიზიდოს ტურისტი, და ტურიზმის განვითარებით, წვლილი შეიტანოს ეკონომიკის განვითარებაში. სტუმარმასპინძლობის კულტურას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კულტურული ტურიზმის განვითარებაში. ქართული სტუმართმოყვარეობა ხიბლავს საქართველოში ჩამოსულ სტუმარს. ბოლო დროს საქართველოში ჩატარდა გარკვეული სამუშაოები, თუმცა, საჭიროა, რომ მოვიზიდოთ გადამხდელუნარიანი ტურისტი. ამისათვის საჭიროა უფრო მეტი მარკეტინგი და სწორი პროდუქტების შეთავაზება. საჭიროა თანამედროვე ტექნოლოგიების და ინოვაციების დანერგვა – კულტურული ტურიზმის მიმართულებით და სახელმწიფოს როლის გააქტიურება, ტურიზმის მდგრადი განვითარებისათვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დევიძე ე. კულტურული მემკვიდრეობა და იმერეთის ტურიზმის განვითარების პრობლემები, დისერტაცია, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2012; <https://www.tsu.ge/assets/media/files/48/disertaciebi2/Eka-Devidze.pdf>
2. ე. ტაილორი ედ. ბ., ანტროპოლოგია, 1898, გვ.404
3. კულტურული მემკვიდრეობა და ტურიზმი, 25.10.2019, ტურიზმის ორგანიზაცია, დამოწმებულია, 20.05.2025; <https://to.edu.ge/kulturuli-memkvidreoba-da-turizmi/>
4. კვარაცხელია ნ., 2009, კულტურული ტურიზმი: თეორია და პრაქტიკა, თბილისი, გვ.9; <https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/434041/1/Kulturuli-Turizmi-2009.pdf>
5. კულტურულ მემკვიდრეობაზე დაფუძნებული სასაჩუქრე პროდუქცია ტურისტული ბაზრისთვის, თბილისი, 2022, გვ.7, გვ.18; <https://blackseabc.net/images/e-library/BSB1130-THC---Cultural-Products-for-Tourism-In-Georgia-GE.pdf>
6. ლ. ლევი-ბრიული, ზებუნებრივი პრიმიტიული აზროვნება, 1937, გვ.73
7. მორგანი ლ., ამერიკელის სახლი და საშინაო ცხოვრება, 1934, გვ. 41
8. მონერელია მ., სტუმარ მასპინძლობის ტრადიციები აღმოსავლეთ საქართველოში, გამომცემლობა „მეცნიერება“, თბ. 1987, <https://iverieli.nplg.gov.ge/bitstream/1234/410908/1/StumarmaspindzlobisTradiciebiAghmosavletSaqartvelosMtianetshi-1987.pdf>
9. ოსაძე ლ, 2024, Culture of hospitality in Georgia, კულტურის, ტურიზმისა და ცივილიზაციის მე 14 საერთაშორისო კონგრესი, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია, ბითლიზ ერენის უნივერსიტეტი, თურქეთი, 18-20.10.2024;
10. ოქროცვარიძე ა, ვადაჭკორია მ, ოქროცვარიძე ლ., „ტურიზმისა და მასპინძლობის მენეჯმენტი“, თბ. 2011, გვ.17-18;

<https://dspace.nplg.gov.ge/bitstream/1234/9300/1/Turizmi-Da-Maspindzlobis-Menejmenti.pdf>

11. საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია 2025, გვ. 3-6, 2015, თბილისი; <https://www.economy.ge/uploads/ecopolitic/turizmi-/sakartvelos%20turizmis%20strategia%202025.pdf>
12. სტუმართმოყვარეობის ტრადიციები, დამოწმებულია, 15.06.2025 <https://www.advantour.com/georgia/traditions/hospitality.htm>
13. სტუმარ-მასპინძლობა, სუფრა, დადასტურებულია, 15.06.25 <https://grillonplekhanov.wordpress.com/2013/09/29/sufra/>
14. სტუმართმოყვარეობის სექტორი საქართველოში, 26.11.2024; <https://pmc-gi.com/research/hospitality-sector-in-georgia/>
15. პლტVშ შთლტVლშ ლა თლ, ბოლო განახლება 2024 წლის 14 მაისი, <https://worldoverlanders.com/blog/2024/05/georgias-unique-culture-of-hospitality/>
16. შემოქმედებითი ტურიზმის მოდელები მდგრადი ტურიზმის განვითარებისთვის, USAID-ის ეკონომიკური უსაფრთხოების პროგრამის ფინანსური მხარდაჭერით. პროექტი „ახალი შესაძლებლობები რენვის ინდუსტრიის განვითარებისთვის“ 2020-2022, თბილისი, 2022, <https://blackseabc.net/images/e-library/BSB1130-THC---Creative-Tourism-in-Georgia-GE.pdf>
17. შურცი გ. „პირველყოფილი კულტურის ისტორია, 1910, გვ. 258
18. ჩიქოვანი ნინო, რელიგია და კულტურა სამხრეთ კავკასიაში: სალექციო კურსი სოც. მეცნ. მაგისტრატურისათვის / ნინო ჩიქოვანი ; [მთ. რედ.: მარინე ჩიტაშვილი, ენობრ. რედ.: ლია კაჭარავა]. – თბ. : სოციალურ მეცნიერებათა ცენტრი, 2006. <https://www.nplg.gov.ge/greenstone3/halftone-library/collection/civil2/document/HASH43c3618be1a252f82e1ace;jsessionid=DD D35272841670728C99185B33591E4D>
19. ღვინის ტურიზმის საუკეთესო ქვეყნების რეიტინგში საქართველო საფრანგეთს უსწრებს, 03.10.2024, <https://commerciant.ge/news/world/ghvinis-turizmis-sauketeso-qveynebis-reitingshi-saqartvelo-safrangets-ustsrebs>
20. ღვინის კულტურა საქართველოში, დამოწმებულია, 15.10.2024, https://twinswinehouse.com/ka/vinery1/20220907114823-16_
21. ღვინჯილია მ. კულტურული ტურიზმის მენეჯმენტი, რიდერი, თბ. 2022, გვ.9. <https://digitallibrary.tsu.ge/book/2024/July/reader/gvinjilia-kulturuli-turizmis-rideri.pdf>
22. ჯიქიძე ე, 2025, შემომავალი ტურიზმის ტრანსფორმაცია საქართველოში მდგრადობის, ინოვაციისა და კულტურული დიპლომატიის გზით, 2025 წლის 22 მაისი; <https://georgiatoday.ge/reshaping-inbound-tourism-in-georgia-through-sustainability-innovation-and-cultural-diplomacy/>

ეკატერინე ჯიქიძე. წყარო: საქართველოს გაზაფხული

ეთნოტურიზმი

საკვანძო სიტყვები: ეთნოტურიზმი, ეთნიკურობა, კულტურული მემკვიდრეობა, კულ-ტურული ტურიზმი.

კვლევის მთავარი მიზანია ეთნოტურიზმის განვითარების როლი კულტურულ ტურიზმში. ეთნოტურიზმის განვითარება დამოკიდებულია ეთნიკურ კუთვნილებაზე, ეთნიკური უმცირესობებისა და უმრავლესობების ადგილობრივ წარმომადგენლებზე, ასევე ტურისტებსა და ადგილობრივ მოსახლეობას შორის თანამშრომლობაზე. მნიშვნელოვანია ტურისტებისა და ადგილობრივი მოსახლეობის თანამშრომლობის აუცილებლობა ეთნოტურიზმის აქტივობების ორგანიზებაში და რეგიონში ეთნოტურიზმის განვითარების სარგებელი ადგილობრივი საზოგადოებისა და რეგიონული ეკონომიკის წარმომადგენლებისთვის.

საქართველო ისტორიულად და კულტურულად მდიდარი და მრავალფეროვანი ქვეყანაა, რომელსაც დიდი კულტურული მემკვიდრეობა და ეთნოტურიზმის განვითარების პოტენციალი აქვს. ტურიზმის განვითარების თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს რეგიონის განსახლების სისტემას, დასახლებათა ტრადიციულ არქიტექტურას და ისტორიულ-კულტურულ მემკვიდრეობას (kvaracxelia, 2009, gv. 4).

საინტერესოა ეთნოტურიზმის როლი ადგილობრივი მოსახლეობის კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებასა და დაცვაში. კულტურული ტურიზმი მოიცავს ტურიზმის ყველა იმ მიმართულებას, რომელიც დაკავშირებულია ერის ისტორიის, კულტურის, ეთნოგრაფიის, მატერიალური და სულიერი მემკვიდრეობის პოპულარიზაციასთან (kvaracxelia, 2009, gv. 7). ტურიზმი, ეს არის სხვადასხვა ხალხებს შორის დიალოგის პირობების შექმნის საშუალება. ტურიზმის როლია წარმოაჩინოს ყველა ქვეყნის კულტურული მრავალფეროვნება და ამ მრავალფეროვნების მნიშვნელობა.

ეთნოტურიზმის მთავარი მახასიათებელი იმაში მდგომარეობს, რომ ტურისტები დიდ ყურადღებას აქცევენ კულტურულ წეს-ჩვეულებებს, რომლებიც განსაზღვრავს უნიკალურ ეთნიკურ ჯგუფს. კულტურული ტურიზმის მიზანია ტურისტის ზოგადი აღქმის ჩამოყალიბება სიტუაციის შესახებ. უფრო მეტი აქცენტი კეთდება არტეფაქტებზე, განსაკუთრებით ეთნიკურ სახცოვრებელ და სამეურნეო ნაგებობებზე, დასახლების ფორმებზე, გასტრონომიაზე, საკვებზე, სამოსზე და ა. შ. ვიდრე მაცხოვრებლების კონკრეტულ კულტურულ აქტივობებზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ეთნოტურიზმსა და კულტურულ ტურიზმს შორის მჭიდრო კავშირი არსებობს.

სამეცნიერო სფეროში ჯერ კიდევ არ არსებობს ეთნოტურიზმის ცნების ერთიანი განმარტება. ეთნოტურიზმი კლასიკური განმარტების თანახმად, მოიცავს მკვიდრი მოსახლეობის წეს-ჩვეულებების, რიტუალების, კულტურის, სიმღერების, ცეკვების გაცნობას (kirvaliZe, 2005), მათი საცხოვრებლების მონახულებას, გულისხმობს სხვადასხვა ცერემონიებზე დასწრებას, რელიგიურ რიტუალებში მონაწილეობას. ეთნიკური ტურიზმი – ეს კატეგორია გულისხმობს ეგზოტიკური ხალხების ცხოვრების წესსა და კულტურულ თვითგამოხატვაზე დაკვირვებას (kacitaZe, 2022, გვ. 126). თუმცა, აუცილებელია ხაზი გავუსვათ, რომ ეთნოგრაფიული ტურიზმი ეფუძნება ტურისტების ინტერესს სხვა ხალხის ორიგინალური ცხოვრების წესის, მათი ტრადიციების, რიტუალების, ცერემონიების, ხელნაკეთობებისა და კულტურის შესწავლას. მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონის ეთნო-კულტურული მახასიათებლები სულ უფრო მეტად ახალისებს ადამიანებს დასასვენებლად მოგზაურობისკენ. ტურისტების მიერ მონახულებული ობიექტები ხელს უწყობს მათ სულიერ გამდიდრებას და ჰორიზონტის გაფართოებას.

ეთნოტურიზმი გულისხმობს კონკრეტულ გარემოში ადამიანი საქმიანობის გაცნობას (წეს-ჩვეულებები, ტრადიციები, ხალხური დღესასწაულები, სპორტული ასპარეზობები, შინა-მრეწველობა, სამზარეულო, სუფრის კულტურა და სხვა) ეთნოტურიზმი დღევანდელ ტურიზმის ბაზარზე ერთ-ერთი ყველაზე მოთხოვნი მიმართულებაა. საქართველოში კი, ამ მხრივ ამოუწურავი რესურსია.

როგორც ადგილობრივი, ისე უცხოელი ტურისტები ქართული მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლებს, ქართულ ეთნიკურ კულტურას უწინარესად ეთნოლოგიის საშუალებით უნდა გაეცნონ. კულტურის შესწავლით მეცნიერების რამდენიმე დარგია დაინტერესებული. განსაკუთრებულ ინტერესს ეთნოლოგია (სოციოკულტურული ანთროპოლოგია) იჩენს, რომელსაც კულტურა ეთნოსებთან მიმართებაში აინტერესებს. მისი მიზანია დაადგინოს კულტურის დეფინიციები, კულტურული სხვაობები ხალხთა შორის და ახსნას ეს სხვაობები მათი განვითარების ისტორიის რეკონსტრუქციით, მიგრაციითა და ურთიერთქმედებით. დაასაბუთოს, რომ კულტურა არის ის სტრუქტურა, რომელიც კრავს ეთნოსს და იცავს მას დანაწევრებისგან. ასევე, მის მიზანს შეადგენს კულტურათაშორისი კავშირებისა და კულტურის დინამიკის შესწავლა, შიდაკულტურული პარადიგმები და ღირებულებათა სისტემები, ზოგადად კულტურა, როგორც ადამიანის არსებობის ფორმა. აქედან გამომდინარე, სოციო-კულტურული ანთროპოლოგია უმთავრესად ეთნიკური კულტურის, საზოგადოების კულტურის შესწავლით არის დაინტერესებული, რომლის საფუძველზეც შესაძლებელი ხდება ეთნიკურ ერთობებსა და სხვადასხვა საზოგადოებებს შორის არსებულ სხვაობათა გამოვლენა. ეთნოლოგიაში საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ ყველა დიდი თუ პატარა ეთნოსისათვის (ეთნიკური ერთობისათვის), საზოგადოე-

ბისათვის, ჯგუფისათვის დამახასიათებელია სპეცი-ფიური და უნიკალური კომპლექსები, რომლებიც თაობიდან თაობას გადაეცემიან და ამავე დროს, ისინი მეტ-ნაკლებად ცვლილებებსაც განიცდიან. მეცნიერებაში ეთნიკურ კულტურას ზოგჯერ ტრადიციული კულტურის, იშვიათად ყოფითი კულტურის სახელითაც მოიხსენიებენ.

ეთნიკური კულტურა ისეთივე ძველია, როგორც კაცობრიობა – ის კაცობრიობის თან-მდევი მოვლენაა. ამიტომ სავსებით მისაღებია აზრი იმის შესახებ, რომ უკულტურო ხალხები არასდროს არ არსებობდნენ. ამდენად, ყველა ეთნოსის კულტურა კულტურული ფასეულო-ბების ერთობლიობას წარმოდგენს, რომელიც მოცემულია ეთნოსის მიერ და რომელიც შეთ-ვისებულია სხვა ეთნოსებისაგან ურთიერთობის, ურთიერთქმედების პროცესში.

საქართველო გეოპოლიტიკურად დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ორი სრულიად გან-სხვავებული ცივილიზაციის – ტრადიციული აღმოსავლეთისა და მოდერნიზებული დასავლეთის პარადიგმათა შორის იმყოფება. ჩვენდა საბედნიეროდ, საქართველო განვითარების ყველა ეტაპზე იძლეოდა კულტურათა დიალოგის საუკეთესო მაგალითს, რამაც განაპირობა ქართული კულტურის თავისებურებები და მისი მრავალფეროვნება (CelebaZe, 2009, გვ. 6-7). თაობიდან თაობას გადაცემული არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა გამუდმებ-ით ვითარდება და იქმნება. იგი აყალიბებს იდენტობისა და მემკვიდრეობითობის გრძნობას, ხელს უწყობს კულტურის მრავალფეროვნებასა და ადამიანთა შემოქმედებას. არამატერიალური კულტურა ადამიანისგან განყენებულად, შემოქმედის გარეშე არ არსებობს, ამიტომაც მის მატარებლად ითვლება ერი, საზოგადოება, თემი, ადამიანთა ჯგუფი, ცალკეული პიროვნება. არამატერიალური კულტურა მისი მატარებლისათვის იდენტობის განმსაზღვრელია. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის განვითარება გულისხმობს რთული პრო-ცესს, რომელიც მოიცავს მიზანმიმართულ ინსტიტუციონალურ კულტურულ ღონისძიებებს (მუზეუმებში, თეატრში, კინოში, მუსიკაში, ლიტერატურაში და ა. შ.), და ბუნებრივ არა-ინსტიტუციონალურ ცხოვრებისეულ მოვლენებს, რომლებიც დაკავშირებულია ყოველდღი-ურ კულტურასთან და ადამიანთა საზოგადოებებთან (Rvinjilia, 2022, გვ. 15).

ეთნიკური ტრადიციების შესწავლა ეთნოგრაფიის საგანია და ქართველ ეთნოგრაფებს კულტურულ-ისტორიული ტრადიციების კვლევის დიდი გამოცდილება აქვთ. ტრადიციები ცხოვრების ყველა სამეურნეო-მატერიალურ, სოციალურ და სულიერ სფეროში გვხვდება, რო-მელიც უფრო მიმზიდველს ხდის ეთნოტურიზმით დაინტერესებულთათვის. ტრადიციები, როგორც ცოცხალი სოციალური ფუნქციის მოვლენები, განვითარების კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებს ექვემდებარება და აქვს ცვლილებების უნარი. საზოგადოების განვითარების პროცესთან უშუალო, ცოცხალ კავშირშია ის მრავალფეროვანი ეთნიკური ტრადიციები, რომე-ლიც საკუთრივ სოციალუ-

რი ცხოვრების სფეროში გვხვდება. ნათესაური, ტერიტორიულ-მეზობლური, საოჯახო, საქორწინო და მრავალი სხვა ხასიათის სოციალური ურთიერთობა ასახავს ქართულ ტრადიციულ თავისებურებებს, რომლებსაც, თავის მხრივ, ლოკალური თავი-სებურებანიც ახლავს.

ეთნოგრაფიული მრავალფეროვნება განპირობებულია ამა თუ იმ ქვეყნის ბუნებრივ გეო-გრაფიული პირობებითა და ისტორიული განვითარებით. საქართველო ისტორიულ-ეთნო-გრაფიული მხარეებისგან შედგება, ხოლო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მხარე სპეციფიური ეთნოგრაფიული თავისებურებებით ხასიათდება. ყველა კუთხეში შესაბამისი ტრადიციული კულტურების განვითარებას თან სდევს, ის სულიერი კულტურა რომელიც ჯერ კიდევ შემო-რჩენილია მოსახლეობაში (Chelebadze, 2023, გვ. 53). ყველა კუთხეს აქვს თავისი დამახასიათებელი წეს-ჩვეულებები და ტრადიციები, რომელიც ბევრი ქართველისთვისაც კი უცნობია. შესაძლებელია მივიჩნიოთ ტრადიციების გაცოცხლება, ასევე მივიჩნიოთ ბევრი ხელობა ან უკვე გამოუსყიდვარად ითვლება, იმიტომ რომ პროდუქტი, ზოგადად, მზა სახით შემოდის და შეიძლება მისი ყიდვა. მაგრამ თვითონ ხელნაკეთი ნივთის დამზადების პროცესი არანაკლებ მიმზიდველია ვიზიტორისთვის. მოთხოვნადია მეთუნეობა, თეჯა, ხის ჭურჭელი, მინან-ქარი, ქართული მუსიკალური საკრავები, თავსაფარები, ლურჯი სუფრები და ყველანაირი სუვენირი, რომელიც ხელითაა გაკეთებული. ბევრ რაიონში გაიხსნილია სოციალური საწარმოები და აღსანიშნავია, რომ ტურისტებისთვის განკუთვნილ პროდუქტზე ორიენტირებული ყველა წარმოება წარმატებული აღმოჩნდა.

ეთნოსების ერთმანეთისაგან განმასხვავებელი უმნიშვნელოვანესი ნიშანია კულტურული თავისებურებანი, რომელიც გამოუმუშავდება ყოველ ხალხს თავისი ისტორიული განვითარების პროცესში და გადაეცემა თაობიდან თაობას. ტრადიციები ყალიბდება ამა თუ იმ ისტორიულ ეპოქაში თითოეული ხალხის ეთნოსის ცხოვრების სოციალურ-ეკონომიურ და ბუნებრივ-გეოგრაფიულ პირობებთან დაკავშირებით. ტრადიციები მტკიცე მყარი ხდებიან და ხან-გრძლივად შემოინახებიან მაშინაც კი, როცა მოცემული ხალხის ცხოვრების პირობები იცვლება. ტრადიციებს, კულტურას შეიძლება ეროვნული განუმეორებლობა ახასიათებდეს, მაგრამ ამავე დროს თავისი ფილოსოფიური, ეთიკური სოციალური შინაარსით ინტერნაციონალური ხასიათი ჰქონდეს.

ეთნოტურიზმის ისეთი ღირებული თვისება, როგორიცაა ადგილობრივი თემების წარმომადგენლების მეგობრული განწყობა, გავლენას ახდენს ტურისტული ადგილების მიმზიდველობაზე. გარდა ამისა, ტურისტებსა და ადგილობრივ მოქალაქეებს შორის თანამშრომლობის ხარისხი სულ უფრო მეტად აღიარებულია, როგორც ფაქტორი, რომელიც აძლიერებს როგორც ტურისტების გამოცდილებას, ასევე მონახულებული ადგილის აღქმას. გარდა ამისა, ეთნოტურიზმი წარმოდგენილია, როგორც დინამიური, მრავალთა-

ობიანი, სოციალური ფენო-მენი, რომელიც იცვლება გარემომცველი რეალობის ცვლილებებთან ერთად.

ეთნოტურიზმი წარმოადგენს სარგებელს იმ ტურისტებისთვის, რომელთა დიდი უმრავლესობა დაინტერესებულია საკუთარი კულტურის გარდასხვა კულტურის გაცნობით ან შესწავლით. ეთნიკური ტურების ორგანიზებისას აუცილებელია გათვალისწინებული იქნას სხვადასხვა ეთნოგრაფიული ობიექტების არსებობა, რომლებიც ეთნოტურიზმში მთავარ რე-სურსებად ითვლება და ტრადიციული წესით არის შექმნილი ეთნიკური ჯგუფისთვის და და-კავშირებულია ეთნიკური ჯგუფის კულტურული ცხოვრების კონკრეტულ ეტაპთან და თანა-მედროვე ყოფაში შენარჩუნებული აქვს ტრადიციული იერსახე.

ეთნოტურიზმი ხელს უწყობს ეთნიკური იდენტობის შესახებ ცნობიერების ამაღლებას და ასევე სარგებელს მოუტანს ეთნიკურ უმცირესობებს, ეთნიკურობის გამოყენებით, როგორც რესურსი, რომელიც ქმნის შემოსავალს და მოგებას, გარდა ამისა, ხელს უწყობს კულტურულ მრავალფეროვნებას. იძლევა შანსს ეთნიკური ჯგუფის, მათი ისტორიისა და კულტურის პოპუ-ლარიზაციისთვის მსოფლიო ტურისტულ ბაზარზე. მას ასევე შეუძლია იყოს კულტურული აღორძინების დადებითი ძალა რელიგიური ცერემონიების, კულტურული წარმოდგენების, ფორმებისა და ხელნაკეთი ნივთების წარმოების აღორძინებით და ხელი შეუწყოს ადგილობრივი მოსახლეობის თვითშემეცნებას და გააძლიეროს ეთნიკური იდენტობა. თავისი არსით, ეთნოტურიზმი ტურისტებსა და ადგილობრივ მოსახლეობას შორის პატივისცემით აღსავსე ურთიერთქმედებას გულისხმობს. მოგზაურებს აქვთ შესაძლებლობა, ჩაუღრმავდნენ საზოგადოების ავთენტურ წარმოდგენებს, მონაწილეობა მიიღონ ტრადიციულ აქტივობებში.

ბევრი ქართული წეს-ჩვეულება რელიგიურ საფარშია გახვეული. ცნობილია, რომ ქრისტიანობა და სხვა დიდი, სახელმწიფო რელიგიები, აგრეთვე წინაქრისტიანული, წარმართული რელიგიებიც ფართოდ მიმართავდა ხალხურ სულიერ სამყაროს, მოხერხებულად იყენებდა ხალხურ სადღესასწაულო მოტივებს, საყოფაცხოვრებო ადგილობრივ ნორმებს, გართობა-მოღბენის ფორმებს, მათ შორის ხალხურ სპორტულ ღონისძიებებსაც რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების ერთიან სისტემაში ჩასართავად, გადააქცევდა მათ რელიგიური რიტუალების შემადგენელ ნაწილად, რაც ამ რიტუალების მიმზიდველობას აძლიერებდა. ასე იქმნებოდა სარიტუალო ტრადიციები, რომელთა მნიშვნელოვანმა ნაწილმა დღემდე მოაღწია, უფრო მეტიც, შენარჩუნებული ძლიერი სოციალური ფუნქციის გამო, ისინი დღესაც საზოგადოების ცხოვრებაში აქტიურ ძალას წარმოადგენენ. ეთნოტურიზმი ეხება ტურიზმს, რომელიც დაფუძნებულია ტურისტების მიერ სხვადასხვა კულტურული გამოცდილების ძიებაზე. ეს შეიძლება გამოიხატოს ეთნიკურ სოფ-

ლებში, კულტურულ ღონისძიებებსა და ფესტივალებში მონაწილეობაში, ადგილობრივი ხელნაკეთი ნივთებისა და ეთნიკური სუვენირების შეძენაში.

ეთნოტურიზმი მოგზაურებსა და მასპინძელ მოსახლეობას შორის აღმრთავებს ცოდნას ერთმანეთზე, რაც ორივე მხარის ურთიერთპატივისცემისა და დაფასების საფუძველი ხდება. ვიზიტორთა მიერ გამოვლენილი ინტერესი ადგილობრივთა ცხოვრების მიმართ ინვესტს მას-პინძელ საზოგადოებაში სიამაყის გრძნობას და ზრდის ვიზიტორების მიმართ კეთილგანწყობას. კონკრეტულ ტერიტორიაზე ვიზიტორთა არსებობა გავლენას ახდენს ადგილობრივი მოსახლეობის ცხოვრების დონეზე. ზეგავლენის დონე კი განისაზღვრება ჯგუფების მრავალფეროვნებით, მათ შორის მკვეთრი განსხვავებულობით წეს-ჩვეულებებში, ფიზიკურ მახასიათებლებსა და ქცევაში. ეროვნულ საფუძველზე ტურიზმმა შესაძლოა კონკრეტული ქვეყნის მოსახლეობის ცხოვრება შეცვალოს. ვიზიტორებს შეუძლიათ გავლენა მოახდინონ ადგილობრივთა ჩაცმულობის სტილზე, გამოიწვიონ ტურისტების მიერ მოხმარებულ პროდუქტებზე სურვილის გაჩენა, მსოფლმხედველობის გაფართოება. ყველაზე სასიამოვნო ურთიერთობები ვიზიტორსა და მასპინძელს შორის ყალიბდება როდესაც ისინი ურთიერთობენ არაფორმალურ დონეზე, მაგალითად, კულტურულ ღონისძიებებზე ან სახლში სტუმრობის და მათი ცხოვრების უშუალოდ გაცნობის დროს.

ეთნოტურიზმი ტურიზმის განსაკუთრებული ფორმაა, რომელიც მიზნად ისახავს მსოფლიოს მრავალფეროვანი კულტურების შესწავლასა და გაგებას ავთენტური და პატივი-სცემით აღსავსე გამოცდილების გზით. ეთნოტურიზმი ხაზს უსვამს ადგილობრივი საზოგადოების ჩალრმავებას ტრადიციების, წეს-ჩვეულებების შესასწავლად და მისი ფუნდამენტური მახასიათებელია კულტურული მრავალფეროვნების პატივისცემა, ადგილობრივი იდენტობის შენარჩუნება.

ეთნოტურიზმის დანიშნულების ადგილები, როგორც წესი, სოფლის ტერიტორიები ან ადგილობრივი თემებია, რომლებსაც სურთ თავიანთი ტრადიციებისა და ცხოვრების წესის გა-ზიარება გარე სამყაროსთან. ტურისტებს აქვთ შესაძლებლობა, პირველადი წყაროდან გაეცნონ ადგილობრივ ხელნაკეთობებს, ტრადიციულ სამზარეულოს, ხალხურ ცეკვებსა და სხვა კულ-ტურულ გამოვლინებებს. ეს ხელს უწყობს ამ პრაქტიკის შენარჩუნებას და პოპულარიზაციას.

ამრიგად, ეთნოტურიზმი მნიშვნელოვან დადებით გავლენას ახდენს როგორც ადგილობრივ მოსახლეობაზე, ასევე ვიზიტორებზე, რაც ნიშნავს, რომ ტურიზმი ადამიანებს ახალ ადგილებში მიჰყავს და აფართოებს მათ გაგებას და ცოდნას სხვა კულტურების შესახებ. როდესაც ორი განსხვავებული კულტურა ერთმანეთს ხვდება, ეს ნიშნავს იდეების გაცვლას. ეთნოტურიზმს შეუძლია ტურისტებს ღირებული ინფორმაცია მიაწოდოს მოსახლეობის, მათი ისტორიისა და კულტურის შესახებ. ასევე ეთნოტურიზმის

განვითარება ქვეყანაში ხელს შეუწყობს ადგილობრივი საზოგადოების კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებას და დაცვას. ეთნოლოგიური ყოფა და კულტურა კი ის რესურსია, რომელმაც ტურიზმს წარმატებულ და მზარდ ბიზნესად აქცევს. ქვეყნის კულტურული მრავალფეროვნება იმდენად მიმზიდველია, რომ ტურისტს კვლავ აბრუნებს ქვეყანაში და ყოველი მოგზაურობა ხდება განსხვავებული და ინფორმაციული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Chelebadze. (2023). Ethno-Tourism and the Prospects of its Development. Caucasus Journal of Social Sciences, N4 (1).
2. kacitaZe. (2022). Sesavali turizmSi. Tbilisi.
3. kvaracxelia. (2009). kulturuli turizmi. Tbilisi.
4. kirvaliZe. (2005). turizmi da ekologia, (saojaxo turistuli biznesi), mTis moyvarulTa kavSiri,. Tbilisi.
5. Rvinjilia. (2022). kulturuli turizmis menejmenti. Tbilisi.
6. CelebaZe . (2009). turizmis istoriul-kulturuli resursebi saqarTveloSi (sxalTiswylis xeoba). Tbilisi.

ჩრავთილი ტურიზმის როლი ქვეყნის ჯალბარის, ნეს-ჩვეულაბების და ტრადიციების პოპულარიზაციაში

აბსტრაქტი კრეატიული ტურიზმი თანამედროვე ტურიზმის ერთ-ერთი დინამიურად განვითარებადი, ინოვაციური ფორმაა. იგი ეყრდნობა ინტელექტუალურ, შემოქმედებით და ინტერაქციულ პროცესებში ჩართულობას. საშუალებას აძლევს ვიზიტორებს ჩაერთონ მასპინძელი ქვეყნის კულტურულ და შემოქმედებით პროცესებში. ვიზიტორები არა მხოლოდ აკვირდებიან, არამედ აქტიურად მონაწილეობენ ადგილობრივ კულტურულ პროცესებში. ეს მიდგომა მნიშვნელოვნად აძლიერებს ტურიზმის როლს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვასა და პოპულარიზაციაში.

სტატიის მიზანია კრეატიული ტურიზმის როლის ანალიზი საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის, ნეს-ჩვეულებებისა და ტრადიციების საერთაშორისო ასპარეზზე წარმოჩენის და პოპულარიზაციის კონტექსტში.

კვლევა ეფუძნება შემდეგი რეგიონის – თუშეთის, სამცხე-ჯავახეთისა და აჭარის, ხევსურეთის, სვანეთის, კახეთის – პრაქტიკულ მაგალითებს, რომლებიც წარმოადგენენ კულტურულად მრავალფეროვან სივრცეებს. თითოეულ რეგიონში კრეატიული ტურიზმის ფორმები – როგორცაა ადგილობრივი რენვისა და კულინარიული ტრადიციების მასტერკლასები, დღესასწაულებში მონაწილეობა, არქიტექტურული მემკვიდრეობის გაცოცხლება და სხვა – ეფექტურად უწყობს ხელს უნიკალური ტრადიციების შენარჩუნებასა და საერთაშორისო დონეზე მათი წარმოჩენას.

კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება არსებული ლიტერატურის მიმოხილვას, რაც საშუალებას იძლევა შეფასდეს კრეატიული ტურიზმის სხვადასხვა ფორმების – კულინარიული ტურის, ადგილობრივი ხელოვნების მასტერკლასების, ფესტივალების და ტრადიციული რენვის ჩართულობა კულტურის გავრცელებასა და მდგრად განვითარებაში.

სტატიაში გნხილულია თუ როგორ უწყობს ხელს კრეატიული ტურიზმი საქართველოს რეგიონებში ლოკალური იდენტობის განმტკიცებას, ტრადიციული ცოდნის გადაცემას და კულტურული სივრცეების გააქტიურებს. ასევე წმოდგენილია წარმატებული პრაქტიკის მაგალითები რომლებიც ასახავენ თუ როგორ შეიძლება ადგილობრივი მოსახლეობის აქტიური მონაწილეობა ტურისტულ აქტივობებში გარდაიქმნას როგორც ეკონომიკური სარგებლის, ისე კულტურული ღირებულებების გამტარად.

კრეატიული ტურიზმი არა მარტო აძლიერებს ტურისტულ გამოცდილებას, არამედ წარმოადგენს სტრატეგიულ საშუალებას საქართველოსთვის

, გააძლიეროს კულტურული დიპლომატია გაზარდოს კულტურული ცნობადობა და ხელი შეუწყოს რეგიონულ განვითარებას . სტატია ამით ხაზს უსვამს კრეატიული ტურიზმის ინტეგრირების მნიშვნელობას ქვეყნის კულტურულ პოლიტიკაში

ნაშრომი წარმოადგენს მოწოდებას კრეატიული ტურიზმის სისტემური ინტეგრაციისათვის ეროვნულ ტურიზმის და კულტურის პოლიტიკაში, როგორც სტრატეგიული რესურსის, რომელიც გააძლიერებს ქვეყნის კულტურულ პოზიციონირებას გლობალურ სივრცეში.

საკვანძო სიტყვები: ტურიზმი; კულტურული ტურიზმი; კრეატიული ტურიზმი; მოვლენათა ტურიზმი; საფესტივალო ტურიზმი;

შესავალი კულტურის, ტრადიციებისა და იდენტობის შენარჩუნება და პოპულარიზაცია თანამედროვე გლობალიზაციის პირობებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. მსოფლიოში მზარდი ინტერესის ფონზე კულტურული მრავალფეროვნებისადმი, აქტუალური გახდა ტურიზმის ისეთი ფორმების განვითარება, რომლებიც იძლევიან კულტურულ ინტეგრაციას და არა მხოლოდ ვიზუალურ გამოცდილებას.

კრეატიული ტურიზმი ამ კონტექსტში განიხილება, როგორც ინოვაციური და ინკლუზიური მოდელი, რომელიც ტურისტებს საშუალებას აძლევს ჩაერთონ ადგილობრივი კულტურის, წეს-ჩვეულებებისა და ტრადიციების ინტელექტუალურ და პრაქტიკულ გაცვლაში. ის ხელს უწყობს ლოკალურ თანამეგობრობებთან უშუალო კონტაქტს და ამგვარად ხდება კულტურული თვითგამოხატვის ერთგვარი პლატფორმა.

ბოლო წლების მონაცემები აჩვენებს, რომ კრეატიული ტურიზმი განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს ისეთი ქვეყნებში, სადაც კულტურული მემკვიდრეობისა და ტრადიციული ხელოვნების მრავალფეროვანი რესურსი არსებობს, მათ შორის საქართველოშიც.

დღეს. როცა გლობალიზაციის ფონზე არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა განსაკუთრებით მოწყვლადია, კრეატიული ტურიზმი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ინსტრუმენტად გვევლინება ტრადიციების დაცვაში და მათ გლობალურ არენაზე პოპულარიზაციაში. „საქართველოს მთავრობის ამოცანაა შემუშავდეს და განხორციელდეს გეგმა, რომელიც მდიდარ ბუნებრივ და კულტურულ რესურსებს მსოფლიო დონის ტურისტულ პროდუქტად და უნიკალური შთაბეჭდილებების მიღების შესაძლებლობად აქცევს.“ (საქართველოს..გვ.3)

აღნიშნული გეგმის მიხედვით საერთაშორისო მოგზაურობები 2025 წელს 11 მილიონს მიაღწევს, შემოსავლები საერთაშორისო ტურიზმიდან 6.6 მილიარდ აშშ დოლარს, ვიზიტორთა საშუალო დანახარჯი 600 აშშ დოლარს, ხოლო პირდაპირი უცხოური ინვესტიციები 1.178 მილიონ აშშ დოლარს. (საქართველოს..გვ.10) 2009-2017 წლებში საქართველომ მსოფლიოში ტურიზმის ზრდის ერთ-ერთი ყველაზე მაღალი მაჩვენებელი აჩვენა. ამ პერიოდში

მთლიანი ტურიზმიდან შემოსავალი 475 მილიონი დოლარიდან 2,5 მილიარდ დოლარამდე გაიზარდა. (<https://dalma.news/ge/turizmi-sakartveloshi-pormirebarsebuli-mdgomareoba-da-ganvitarebis-perspektivebi/>)

კულტურულმა ტურიზმმა უკანასკნელ წლებში უპრეცედენტო ზრდა განიცადა. მისი პოპულარობა დღითიდღე იზრდება და მნიშვნელოვნად აღემატება ტურიზმის სხვა სეგმენტებსა და მსოფლიოში არსებულ ზრდის ტემპს.

კრეატიული ტურიზმი კულტურული ტურიზმის ნაირსახეობაა. საქართველოს ტურისტულ პოტენციალზე საუბრისას, ყურადღება ექცევა ქვეყნის თვალწარმტაც ბუნებას, მრავალფეროვან ლანდშაფტს, ისტორიულ-კულტურულ ნაგებობებს. არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობა თითქმის ყურადღების მიღმა რჩება და ტურისტულ რესურსად არ განიხილება. კრეატიული ტურიზმი საშუალებას იძლევა კომპანიებმა გამოიყენონ ქვეყანაში არსებული როგორც მატერიალური, ასევე არამატერიალური კულტურული რესურსი ქვეყნის ეკონომიკური განვითარებისა და ტურისტების ნაკადების ზრდისთვის.

საქართველოს შემთხვევაში კრეატიული ტურიზმი, განსაკუთრებით პერსპექტიულია ეთნიკურად და კულტურულად მრავალფეროვან რეგიონებში როგორიცაა თუშეთი, სამცხე -ჯავახეთი,ხევსურეთი,სვანეთი, სადაც უნიკალური ტრადიციები და ცოდნა გადაეცემა თაობიდან თაობას.ასეთი ადგილები ტურისტებისთვის არა მხოლოდ საგანმანათლებლო, არამედ ემოციური და შთამაგონებელი გამოცდილების წყაროდ იქცევა.

კრეატიული ტურიზმი ტურიზმის თანამედროვე ფორმაა .იგი ტურისტს აძლევს საშუალებას აქტიურად ჩაერთოს ადგილობრივ კულტურულ პროცესებში. მიიღოს მონაწილეობა მაგ.ტრადიციულ რენვაში, სამზრეულოს გაკვეთილებში,ფოლკლორულ ღონისძიებებსა თუ დღესასწაულებში. ეს მიდგომა ხელს უწყობს ქვეყნის არამატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას,ადგილობრივი ტრადიციების ცოცხლად გადაცემას და საერთაშორისო ასპარეზზე მათი პოპულარიზაციას.

მეთოდები.ლიტერატურის მიმოხილვა: გამოყენებულია როგორც საერთაშორისო, ისე ქართული წყაროები, რომელთა მეშვეობით გაანალიზდა კრეატიული ტურიზმის კონცეფცია და მისი განსხვავება კულტურული ტურიზმისგან. გაანალიზდა კონკრეტული რეგიონების (მაგალითად, სვანეთი, კახეთი, თუშეთი) მაგალითები, სადაც კრეატიულ ტურიზმს მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს კულტურული მემკვიდრეობის გაცოცხლებასა და პოპულარიზაციაში. გამოყენებულია ადგილობრივი ფესტივალების, ღონისძიებებისა და სახელმწიფო სტრატეგიების დოკუმენტაცია.

- კრეატიული ტურიზმის კონცეფცია თანამედროვე მსოფლიო ტენდენციებში განიხილება როგორც მნიშვნელოვანი საშუალება კულტურული თვითმყოფადობის შენარჩუნებისა და პოპულარიზაციისთვის. იგი საშუალე-

ბას აძლევს ადგილობრივ თემებს, კულტურის მატარებლები გახდნენ ტურისტული ინტერაქციის პროცესში და ამავდროულად მიიღონ ეკონომიკური სარგებელიც (Richards & Raymond, 2000).

- **საქართველოს ტურიზმის განვითარების სტრატეგია 2025** ხაზგასმით მიუთითებს იმაზე, რომ ქვეყნის ძირითადი ღირებულება ტურიზმის სფეროში სწორედ კულტურულ-ეთნოგრაფიულ ბაზისზე უნდა აშენდეს, რაც კრეატიული ტურიზმის განვითარებისთვის დიდ პოტენციალს ქმნის (საქართველოს ტურიზმის ადმინისტრაცია, 2015).
- Dalma News-ის მიხედვით, საქართველოში ჯერ კიდევ არ არის სრულად ათვისებული ის შესაძლებლობები, რაც კრეატიულ ტურიზმს გააჩნია რეგიონების განვითარებისა და კულტურული მრავალფეროვნების გაძლიერების კუთხით (Dalma News, 2023). კვლევა მიუთითებს მოთხოვნაზე ახალი ფორმატის ტურისტული პროდუქტების მიმართ, რომლებიც ადგილობრივი მემკვიდრეობის გაცოცხლებას და დამთვალიერებლის აქტიურ მონაწილეობას უზრუნველყოფს.
- ენოგასტრონომიული ტურიზმი, განსაკუთრებით კი ღვინის ტურიზმი, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულებაა კრეატიულ ტურიზმში. საქართველოს ტრადიციული ქვევრის ღვინის ტექნოლოგია უკვე იუნესკოს არამატერიალურ მემკვიდრეობაშია შეტანილი და აქტიურად იყენება ტურისტული გამოცდილების გასამდიდრებლად (საქართველოს ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაცია, 2018).
- სოციალურ-კულტურული ჩართულობის ეფექტურობას განსაკუთრებით გამოხატავს თუშეთის, სვანეთისა და რაჭის მაგალითები, სადაც ტურისტებს ეძლევათ შესაძლებლობა, უშუალოდ ჩაერთონ ცხენოსნობის, მუსიკის, რეწვისა და სხვა ტრადიციულ საქმიანობაში (ღვინჯილია, 2022).
- საერთაშორისო კონტექსტში კრეატიული ტურიზმის მნიშვნელობა გამოიკვეთა არა მხოლოდ ეკონომიკური ეფექტიანობის თვალსაზრისით, არამედ იმითაც, რომ ის ხელს უწყობს კულტურათაშორის დიალოგს და თემურ გაძლიერებას (Richards, 2011).

შედეგი-განხილვა. კრეატიული ტურიზმი საქართველოში განვითარების საწყის ეტაპზე იმყოფება, თუმცა მას განვითარების დიდი პერსპექტივები გააჩნია. იგი ხელს უწყობს ქვეყნის კულტურული იდენტობის შენარჩუნებას, ტურისტულ მიზიდველობას და ადგილობრივი თემების ეკონომიკურ გაძლიერებას. ტურისტული კომპანიები დღესდღეობით ქართული კულტურის ეკონომიკური პოტენციალის მცირე ნაწილს იყენებენ.

კვლევის შედეგებმა აჩვენა, რომ:

- კრეატიული ტურიზმი მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს ადგილობრივი კულტურის პოპულარიზაციაზე: ტურისტები აქტიურად ერთვებიან სახელოსნოში, ფოლკლორულ სესიებში, რენვის პრაქტიკებში.
- იგი აღადგენს და ხელახლა აცოცხლებს მივინწყებულ ტრადიციებს, მაგალითად, ძველი მემკვიდრეობის ფორმებს – ტრადიციული ქსოვა, კულინარია, მუსიკა.
- ადგილობრივი მოსახლეობა გახდა კულტურული მედიატორი – ისინი არამხოლოდ კულტურის მატარებლები, არამედ მისი აქტიური გამავრცელებლები და ინტერპრეტატორები არიან.
- ეკონომიკური შედეგები კრეატიული ტურიზმისგან მოიცავს მცირე მენარმეობის გაძლიერებას და სოფლად დასაქმების სტიმულირებას.
- იქმნება კულტურულად მგრძნობიარე ტურისტული პროდუქტი, რომელიც ხელს უწყობს კულტურულ მდგრადობას.

კრეატიულ ტურებში თანამონაწილეობით ტურისტები ეზიარებიან ქვეყნის კულტურას,წეს ჩვეულებებს და ტრადიციებს. კრეატიული ტურები საქართველოში გულისხმობს ტურისტების ჩაბმას და მონაწილეობას ისეთ საქმიანობაში, როგორიცაა ტრადიციული რენვა, ხეზე კვეთა,კერამიკაზე მოხატვა,ქარგვა,თექის დამუშავება, თიხისგან სხვადასხვა ნივთის გამოძერწვა, ქართული ტრადიციული ქუდების დამზადება(იქნება ეს კახური (თუშური) ნაბდის ქუდი,იმერული ფაფანაკი, ხევსურული და მოხევური ქუდები თუ სხვა) სოფლის მეურნეობაში ჩაბმა,ტრადიციულად ღვინის დამზადების პროცესში მონაწილეობა,სხვადასხვა კუთხისთვის დამახასიათებელი სუფრის გაშლა,მოხალისეობრივი არქეოლოგიური მოგზაურობა, ქართული ტრადიციული ცეკვის,მუსიკის,სიმღერის შესწავლა,ქართული საბრძოლო ხელოვნების შესწავლა,(მაგ.ხევსურული ფარიკაობა,თუშური ფარიკაობა,ხანჯლაობა,ცალხელა ჭიდაობა, ძაფის დამუშავების,რენვის და ხალიჩა ფარდაგების ქსოვის ტრადიციების შესწავლა,ტრადიციული(ხალხური) მედიცინის შესწავლა, მსგავსი გამოცდილება ტურისტებისთვის ქვეყანას ორმაგად დასამახსოვრებელსა და სასიამოვნო გრძნობებთან ასოცირებულს გახდის,რაც რა თქმა უნდა დადებითად იმოქმედებს ქვეყნის ტურიზმის განვითარებაზე.

კახეთი – ღვინის, სტუმართმოყვარეობისა და უძველესი კულტურის სიმბოლო – საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ტურისტული რეგიონია. კახეთში ბოლო წლებში განვითარებულმა კრეატიულმა ტურიზმმა მნიშვნელოვნად განაპირობა ტურისტული პროდუქტის დივერსიფიკაცია, ადგილობრივი ეკონომიკის გააქტიურება და კულტურული მემკვიდრეობის თანამედროვე ინტერპრეტაცია. კრეატიული ტურიზმი გულისხმობს ისეთი გამოცდილებების შექმნას, სადაც ვიზიტორი ხდება არა მხოლოდ

დამკვირვებელი, არამედ აქტიური მონაწილე – ადგილობრივ ოსტატებთან, მეღვინეებთან, კულინარებთან და ხელოვანებთან.

ღვინის კრეატიული ტური ტურისტებს საშუალებას აძლევთ ჩაერთონ რთველში, დაამზადონ საკუთარი ქვევრის ღვინო, გაიარონ დეგუსტაციის მასტერკლასი, დაესწრონ კახური ტრადიციული სუფრის რიტუალებს და იმ-ღერონ ფოლკლორულ ანსამბლთან ერთად.

ბოლო წლების განმავლობაში ბევრი რამ გაკეთდა საქართველოში ღვინის ტურიზმის განვითარებისათვის. აშენდა და რესტავრაცია ჩაუტარდა ბევრ ისეთ ისტორიულ მარანს, რომელიც ქვეყნის საგანძურს წარმოადგენს, განხორციელდა პროექტი – ღვინის გზა, რომლის ფარგლებში გაკეთდა ღვინის მარშრუტები. ტურისტებისთვის ქართული ღვინო, მისი ისტორია და კულტურა მეტად მომხიბვლელია. ღვინის ტურიზმში ტურები მოიცავს ვენახების მონახულებას, ღვინის დაყენების ტექნოლოგიის შესწავლას და დეგუსტაციებს, რაც ტურისტების დიდ ინტერესს იწვევს. ამ კუთხით გამორძეულია კახეთი, უამრავი ვაზის ჯიშით და შესაბამისად მრავალფეროვანი ღვინოებით. კახეთში ტურისტებისთვის შესაძლებელია როგორც ძველი მარნების, ასევე ახალი მარნების მონახულება და აქ დაყენებული ღვინის დაგემოვნება.

აღნიშვნის ღირსია ის ფაქტი, რომ თბილისში მდებარეობს ღვინის მუზეუმი. ღვინის ეროვნული სააგენტოს ტერიტორიაზე არის ვაზისა და ღვინის მუზეუმი. ამ მუზეუმში წარმოდგენილია უძველესი ქართული ღვინის ჭურჭლები, ქვევრები, ასევე მუზეუმი მოიცავს უძველეს ენოთეკას (საცავს), სადაც 25000-მდე ბოთლი, სხვადასხვა პერიოდის ღვინოა დაცული. ამ მუზეუმშია ის ყველაფერი, რაც ღვინოსა და ვაზს ეხება. (<https://to.edu.ge/gvinis-turizmis-perspectivebi/>)

ღვინო ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ტურისტული პროდუქტია და საქართველოს ტურისტული განვითარების სტრატეგიაში დიდი როლი უჭირავს. საქართველო – ღვინის სამშობლოა, ამ გზავნილს ჩვენი ქვეყანა კომუნიკაციისთვის სხვადასხვა საერთაშორისო ბაზარზე იყენებს. ჩვენს ქვეყანას ღვინის კულტურასთან 8 000 წლიანი ისტორია აკავშირებს და ამ მიმართულებით ტურიზმს დიდი პოტენციალი გააჩნია, რასაც ადასტურებს ყველა ის ღონისძიება და პროექტი, რომელიც ამ ეტაპზე მიმდინარეობს. ამრიგად, ..ღვინის ფესტივალი, გამოფენა და კონკურსი მიზნად ისახავენ ღვინის ცნობადობის ამაღლებას და წარმოდგენენ ქვეყნის განვითარებისთვის მნიშვნელოვან წინ გადადგმულ ნაბიჯს. („2018, გვ. 68)

კულინარიული ტურიზმი ტურისტებს კახური პურის, ჩურჩხელის, ტყემლის, საცივისა და მწვადის დამზადების მასტერკლასებში თანამონაწილეობის და ნამდვილი, ოჯახური რეცეპტების გაცნობასის საშუალებას აძლევს.

ხელოვნებისა და ოსტატობის ვორქშოფები. ტურისტებს შეუძლიათ თექის, კერამიკის, ტიხრული მინანქრისა და ხეზე კვეთის პრაქტიკული გაკვეთილები გაიარონ ადგილობრივ ოსტატებთან, მაგალითად, სოფელ საბერეში, ნაფარეულში ან სილნალში.

სოფლის ცხოვრების გამოცდილებები. სტუმრები უშუალოდ მონაწილეობენ სოფლის საქმეში: ცხვრის მონველა, ყველის ამოყვანა, პურის ცეხვა, სოფლის დღესასწაულების ორგანიზება.

ფოლკლორისა და რიტუალების გაცნობა. სტუმრები უშუალოდ მონაწილეობენ ისეთ ადგილობრივ კულტურულ პრაქტიკებში, როგორიცაა ალავერდობა, ბერიკაობა, ასევე ფანდურის სწავლება ან პოეზიის საღამოები ადგილობრივებთან ერთად.

სილნალი – კრეატიული ტურიზმის ჰაბი კახეთის კახეთის პატარა, მაგრამ საერთაშორისო დონეზე ცნობადი ქალაქი, თავისი ვიზუალური ესთეტიკით, ქალაქური კულტურითა და შემოქმედებითი განწყობით, ბუნებრივად იქცა ხელოვნების რეზიდენციების განვითარების იდეალური სივრცედ. ხელოვნების რეზიდენცია როგორც კრეატიული ტურიზმის ფორმა აერთიანებს ვიზიტორსა და ადგილობრივს ერთობლივ შემოქმედებით პროცესში – გთავაზობს არა მხოლოდ დასვენებას, არამედ ინსპირაციას, იდეათა გაცვლასა და კულტურის თანაშექმნას.

სილნალი, როგორც კულტურისა და თანამედროვე ხელოვნების რეგიონული ცენტრი ხელს უწყობს ხელოვანთა მობილობას როგორც ადგილობრივ ასევე საერთაშორისო დონეზე, ტურისტებს სთავაზობს ღრმა, ავთენტურ გამოცდილებას.

თუშეთი – ტრადიციული ყოფის „ცოცხალი მუზეუმი“ გამორჩეულია თავისი ეთნოკულტურული მრავალფეროვნებითა და უძველესი მთის ცხოვრების წესით. კრეატიული ტურიზმის ფარგლებში ტურისტებს ეძლევათ შესაძლებლობა, თავად დაამზადონ ტრადიციული თუშური ყველი, ჩაერთონ თუშური კარით მოქარგვაში ან მიიღონ მონაწილეობა ადგილობრივი დღესასწაულების მომზადებაში, როგორიცაა *წირვა* და *ატენობა*.

კრეატიული აქტივობები, მაგალითად, ტრადიციული ცხენოსნობა, სუფრის რიტუალების გაცნობა და ტანსაცმლის თუშური ელემენტების შექმნა, ხელს უწყობს ამ მემკვიდრეობის ცოცხლად შენარჩუნებას და უცხოელების დაინტერესებას რეგიონის კულტურით.

სამცხე-ჯავახეთი, როგორც ეთნიკურად მრავალფეროვანი რეგიონი, უნიკალური მაგალითია ქრისტიანული და მუსლიმური კულტურის თანაარსებობისა. კრეატიული ტურიზმის ფარგლებში აქ შესაძლებელია ტრადიციული მესხური სამზარეულოს (მესხური ხინკალი, ტენილი, ყაუხტა) წარდგენა მასტერკლასების სახით, ასევე ადგილობრივი რენვისა და კულინარიული ტრადიციების გაცოცხლება ტურისტების მონაწილეობით.

ასევე, საინტერესო მიმართულებაა მესხური საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურული პრაქტიკის გაცნობა და მათი რესტავრაციის პროცესში მონაწილეობის ორგანიზება. ეს ყველაფერი აძლიერებს რეგიონის იმიჯს როგორც კულტურული ტოლერანტობისა და ტრადიციების მრავალფეროვნების სივრცეს.

კრეატიული ტურიზმის ინოვაციური პლატფორმა სამცხე-ჯავახეთში-ახალციხის ფესტივალი „ტრადიციების ფერადოვნება“- რომელიც აერთიანებს ახალციხესა და მთლიანად სამცხე-ჯავახეთს მულტიკულტურული, ისტორიულ-ეთნიკური და შემოქმედებითი ტრადიციების გარშემო. ფესტივალი მიზნად ისახავს კრეატიული ტურიზმის ხელშეწყობას, რეგიონული თვითმყოფადობის პოპულარიზაციას ქრისტიანული, მუსლიმური, ებრაული, სომხური და სხვა კულტურული მემკვიდრეობის წარმოჩენა, ტურისტების ჩართვას შემოქმედებით პროცესებში და ადგილობრივთან უშუალო კონტაქტის ხელშეწყობა; ფესტივალის მიზანია ახალციხის პოზიციონირება კრეატიული კულტურისა და კულტურათაშორისი დიალოგის ცენტრად.

აჭარა ტურიზმის მხრივ ყველაზე მრავალფეროვანი რეგიონია, სადაც კრეატიული ტურიზმი წარმატებით ერწყმის როგორც ზღვასთან დაკავშირებულ აქტივობებს, ასევე მთაში შენარჩუნებულ ეთნოგრაფიულ კულტურას. ტურისტებს შეუძლიათ დაესწრონ აჭარული ცეკვისა და სიმღერის მასტერკლასებს, ისწავლონ ხინკლის მომზადება აჭარული ვარიაციით, მონაწილეობა მიიღონ ადგილობრივ ფესტივალებში (მაგალითად *შუახევის დღის ან ბეშუმობის ფარგლებში*).

მთიან აჭარაში პოპულარულია ხის ჩუქურთმისა და ხის სახლების რესტავრაციაში ტურისტების ჩართვა, რაც ხელს უწყობს ტრადიციული სამშენებლო ცოდნის პოპულარიზაციას.

სვანეთი – უნიკალური კულტურის, ენისა და არქიტექტურის მქონე ისტორიულ-გეოგრაფიული რეგიონი – საქართველოს ერთ-ერთი ყველაზე გამოირჩეული ტურისტული ზონაა. ბოლო წლებში კრეატიული ტურიზმი რეგიონში განვითარების ახალ ფაზაში შევიდა, რაც ადგილობრივი მოსახლეობის ჩართულობას, ტრადიციული კულტურის შემოქმედებით ინტერპრეტაციასა და ტურისტთან უშუალო ემოციურ კავშირზე დაფუძნებულ გამოცდილებას გულისხმობს.

კრეატიული ტურიზმი აქტიურად აერთიანებს მოგზაურს ადგილობრივ კულტურულ პრაქტიკებში. სვანეთში ეს პრაქტიკა გულისხმობს ტრადიციული ხელოვნების – ხის ქრა, ძერწვა, ფერწერა, სვანური სიმღერები და ცეკვები – გაცნობასა და მონაწილეობით სწავლებას, ასევე ადგილობრივ სამზარეულოს მასტერკლასებს, ეთნოგრაფიული ტურის ელემენტებსა და ადგილობრივ ზეიმებში ჩართვას.

სვანეთის ტურისტული პოტენციალის კრეატიულად გამოყენების რამდენიმე წარმატებული მაგალითი მოიცავს:

- **მესტიაში არსებული ხელოვნების სახელოსნოებს**, სადაც ტურისტები ადგილობრივ ოსტატებთან ერთად ქმნიან სამახსოვრო ნივთებს.
- **სვანური კოშკების თემატური ტურებს**, რომლებიც ასახავს არამხოლოდ არქიტექტურას, არამედ სვანური ფოლკლორის, მითებისა და ყოველდღიური ცხოვრების ასპექტებს.
- **სვანური მუსიკისა და პოლიფონიის შემსწავლელი პროგრამებს**, რომელიც ეთნომუსიკის მოყვარულებს სთავაზობს კურსებსა და ვორკშოპებს.

აღსანიშნავია, „მესტიის კულტურის დღეები“, რომელიც შესაძლოა გადაიქცეს სვანეთის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან კულტურულ-ტურისტულ ღონისძიებად, რომელიც აერთიანებს ტრადიციულს, თანამედროვესა და შემოქმედებითს. მისი მიზანია როგორც ადგილობრივი თვითმყოფადობის შენარჩუნება, ისე მესტიის პოზიციონირება კრეატიული ტურიზმის ცენტრად კავკასიაში. ფესტივალის მიზნებს შორის მნიშვნელოვანია ტურისტების აქტიური ჩართვა ხელოვნებასა და რენვაში და სვანური კულტურის პოპულარიზაცია, მისი ცოცხალი გადაცემის ფორმატში.

ხევსურეთი – ერთ-ერთი ყველაზე იდენტობით გამორჩეული ისტორიულ-ეთნოგრაფიული რეგიონი საქართველოში, წარმოადგენს კრეატიული ტურიზმის განვითარების მნიშვნელოვან პოტენციალს. მაღალი მთის არქიტექტურა, ფოლკლორი, ტრადიციული სამხედრო კულტურა, მითოლოგია და სარიტუალო პრაქტიკები ქმნის მდიდარ კულტურულ ფონს, რაც აქტიური და შემოქმედებითი გამოცდილების მაძიებელ ტურისტებს განსაკუთრებულად იზიდავს.

კრეატიული ტურიზმი არ შემოიფარგლება მხოლოდ ობიექტების დათვალიერებით; ის ტურისტს უშუალოდ რთავს კულტურულ პროცესში. ხევსურეთში ეს შესაძლებელია სხვადასხვა ფორმატით:

- ტრადიციული ოსტატობის ვორკშოპები: ხევსურული ტანსაცმლისა და სამკაულების დამზადება, ხეზე კვეთა, თექის ტექნიკით ნივთების შექმნა.
- ხევსურული ცეკვისა და სიმღერის სწავლის კურსები, რომელიც ტურისტებს სთავაზობს უშუალო მონაწილეობას ხალხურ დღესასწაულებში.
- ლეგენდებისა და თქმულებების ტურები, რომელიც მოიცავს ხევსურული მითოსის გაცნობას, ისეთ ლოკაციებზე ვიზიტით, როგორებიცაა შატილი, მუცო, არხოტი.
- ხევსურ კულინარიაში მონაწილეობა – პური თონისგან, კულა, ხინკლის დამზადების მასტერკლასები ადგილობრივებთან ერთად.

დღეს მსოფლიო ტურისტული ბაზრის ერთ-ერთი პერსპექტიული და დინამიურად განვითარებადი სეგმენტია ეგრეთ **წოდებული „მოვლენათა**

ტურიზმი“,რომელიც კონკრეტული ქვეყნის თუ რეგიონის პოპულარიზაციის მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტია. საქართველოს გააჩნია უდიდესი რესურსი კულტურული ტურიზმის ამ მიმართულების განვითარებისათვის. საქართველოში აღინიშნება უამრავი რელიგიური თუ ისტორიული ხასიათის დღესასწაულები,რომლებიც „მოვლენათა“ ტურიზმის კატეგორიაში განიხილება. საქართველოს აქვს შესაძლებლობა და გამოცდილება მოვლენათა ტურიზმის ფარგლებში ჩატარდეს ეროვნული ფესტივალი და დღესასწაულები,კინოსა და თეატრის ფესტივალები, გასტრონომიული ფესტივალები,ფოტო გამოფენები,მოდის ჩვენებები,მუსიკალური ფესტივალები და მუსიკალური კონკურსები და ა.შ.

მნიშვნელოვანი სოციალ-ეკონომიკური შედეგების მოტანა შეუძლია საფესტივალო ტურიზმის განვითარებას საქართველოში. საქართველოს უნიკალური ისტორიულ- კულტურული მემკვიდრეობა, ყოფითი ელემენტები,ხალხური ფოლკლორი, ცეკვები, მდიდარ ისტორიულ გამოცდილებაზე დაფუძნებული ტრადიციები საფესტივალო ტურიზმის განვითარების დიდ პერსპექტივებს ქმნის.

კრეატიული ტურიზმი, რომელიც დაფუძნებულია სტუმრის აქტიურ ჩართულობასა და უნიკალურ, გამოცდილებაზე ორიენტირებულ საქმიანობაზე, განსაკუთრებული მნიშვნელობით ვლინდება მოვლენათა და საფესტივალო ტურიზმის კონტექსტში. აღნიშნული ფორმატი ტურისტებს საშუალებას აძლევს არა მხოლოდ მოინახულონ რაიმე კულტურული მოვლენა, არამედ ჩაერთონ მის შინაარსობრივ და შემოქმედებით მხარეში – ხელოვნებაში, მუსიკაში, რიტუალებში, ადგილობრივ ოსტატობასა თუ ახალ ინტერპრეტაციებში.

მოვლენათა ტურიზმი გულისხმობს ტურისტულ გადაადგილებას კონკრეტული ღონისძიების (კულტურული, სპორტული, მუსიკალური, კულინარიული და სხვ.) გარშემო.

საფესტივალო ტურიზმი მისი ერთ-ერთი ქვეტიპია და მოიცავს ფესტივალებზე ვიზიტს, რომელთა მიზანია კულტურის, ხელოვნების ან ტრადიციის პოპულარიზაცია.

ამ სფეროში კრეატიული ტურიზმის ინტეგრაცია გულისხმობს: ტურისტის შემოქმედებით ჩართულობას ფესტივალის დროს (ვორქშოფები, მასტერკლასები, თემატური კოსტიუმების კერვა, წარმოდგენებში მონაწილეობა); ადგილობრივი კულტურული მემკვიდრეობის აქტიურ გაცნობასა და ერთობლივ შექმნაში მონაწილეობას; ადგილობრივ თემებთან ინტერაქციულ კონტაქტს და საერთო გამოცდილებას.

საფესტივალო ტურიზმი ფესტივალის ფარგლებში მოიცავს ისეთ კრეატიულ ელემენტებს,როგორიცაა ვორქშოპები და მასტერკლასები: მაგალითად სუხიშვილების ცეკვის ან ინსტრუმენტის შესწავლის მოკლე კურსები,

კულინარული მასტერკლასები სხვადასხვა ფესტივალებზე: ბახმაროს ფესტივალი, rtveliFest*, ArtGene და სხვა.

გაცოცხლებული მემკვიდრეობა და როლური ინტერაქცია: ეთნოგრაფიული კუთხეები, სადაც სტუმრები ეცმევიან ტრადიციულ ტანსაცმელს და მონაწილეობენ რიტუალებში; ისტორიული ფესტივალები, რომლებიც ვიზიტორს "წარსულში" აცხოვრებს, როგორიცაა სუვენირების გამოფენა შატილში ან მცხეთობის თემატური დღეები.

ინტერაქტიული წარმოდგენები და სპექტაკლები: ქუჩის თეატრები და პერფორმანსები, რომელთაც მაყურებელი არა მარტო უყურებს, არამედ ნაწილად იქცევა; თანამედროვე არტ-ინსტალაციები (მაგ., *Tbilisi Light Fest* ან *Night Museum*); საქართველოში უკვე არსებობს რამდენიმე წარმატებული საფესტივალო პლატფორმა, სადაც კრეატიული ელემენტები ინტეგრირებულია; **ArtGene Festival** – ეროვნული მუსიკისა და რენჯის ინტერაქტიული სივრცეები; **საყდრისი-ქვემო ქართლი კრეატიული ფესტივალი** – არქეოლოგიური მემკვიდრეობის ხელოვნებით გადმოცემა; **Zero Festival (მარტვილის კარსტული ზონა)** – ელექტრონული მუსიკის ფესტივალი ბუნებრივ პეიზაჟში, რომელიც აერთიანებს ეკოტურიზმს, არტს და კრეატიულ აქტივობებს; **ნალენჯისის სამოქალაქო ფესტივალი** – თემატური პლატფორმა ადგილობრივი ხელოვნებისთვის და სტუმრებისთვის.

ყველა ეს ღონისძიება და ტრადიციების თანამედროვე ფორმით გადმოცემა კულტურული თვითმყოფადობის გადარჩენას და პოპულარიზაციას ემსახურება.

ბოლო რამდენიმე წელია ჩვენს ქვეყანაში იმართება „**ღვინის ფესტივალი**“, რომელიც უამრავ ადგილობრივ თუ უცხოელ ტურისტს მასპინძლობს. ტურისტების დიდ ინტერესს იწვევს ღვინის ჭურჭელი-ქვევრი, რომელიც ღვინოსთან ერთად ჩვენს ისტორიას, კულტურას, ღვინოსთან დამოკიდებულებას და ქართველთა ცხოვრების მრავალ მნიშვნელოვან ნიუანსს ინახავს.

ტრადიციული ფესტივალის განვითარების მთავარი ელემენტი სანახაობრივი მხარეა. საქართველოს ისტორიული მემკვიდრეობა იძლევა საშუალებას რომ გავაცოცხლოთ გარკვეული ისტორიული პერიოდები და მოვახდინოთ მათი თეატრალიზება. ასევე შესაძლებელია მასობრივი სახე მიეცეს ქართული საბრძოლო ხელოვნების დემონსტრირებას და დაიტვირთოს უფრო მეტი სანახაობრივი ელემენტებით. ტრადიციული ფესტივალის განვითარებით საქართველოში შესაძლებელი გახდება ფოლკლორის, ხალხური რენჯის, გასტრონომიული კულტურის და სხვა მიმართულების პოპულარიზაცია.

ევროპის ქვეყნების გამოცდილება ამ სფეროში, აჩვენებს რომ ფესტივალს შეუძლია ორმაგი ეფექტი მოახდინოს ტურიზმის განვითარებაზე. ერთის მხრივ იგი ხელს უწყობს შიდა ტურიზმის ზრდას, მეორეს მხრივ კი საერ-

თაშორისო ტურიზმის განვითარების მთავარ ფაქტორად მიიჩნევა. (<https://gnta.ge>)

აქტიური ტურიზმის საინტერესო ფორმაა საცხენოსნო ტურიზმი. ჩვენი ქვეყნის რელიეფი, ლანდშაფტური მრავალფეროვნება, მატერიალურ-კულტურული მემკვიდრეობის ობიექტების და განსაკუთრებით ციხე-კოშკების არსებობა, საცხენოსნო ტურიზმის განვითარებისთვის ხელსაყრელ პირობებს ქმნის.

საცხენოსნო ტურები განსაკუთრებით საინტერესოა ფშავ-ხევსურეთისა და ხევის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ პროვინციებში. განსაკუთრებულია ადგილობრივი მოსახლეობის ისტორიული დამოკიდებულება ცხენოსნობასთან, რაც კვალიფიკაციის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი მაჩვენებელია. (<https://proceedings.taas.ge>)

კრეატიული ტურიზმი, რომელიც მოითხოვს ვიზიტორის აქტიურ ჩართულობას და ინტელექტუალურ/ემოციურ გამოცდილებას, წარმატებით ვითარდება ცხენოსნობის მიმართულებით, განსაკუთრებით იმ რეგიონებში, სადაც ცხენი ტრადიციულად ითვლებოდა კულტურული თვითმყოფადობის ნაწილად. ცხენოსნობა, როგორც სათავგადასავლო და კულტურული პრაქტიკა, ინარჩუნებს თავის ავთენტურობას, მაგრამ კრეატიული კომპონენტების დამატებით ის გადაიქცა მრავალგანზომილებიან გამოცდილებად – ესთეტიკით, ისტორიით, სპორტითა და შემოქმედებითი ინტერპრეტაციით გაჯერებულ ტურიზმში.

ცხენოსნური ტურიზმი სტანდარტულად ითვალისწინებს ეკოტურებს, ლაშქრობებს და სამთო მარშრუტებზე გასვლას, თუმცა კრეატიული ელემენტების დამატება ამ გამოცდილებას ახალ განზომილებას სძენს.

კარსტული მღვიმეებით განსაკუთრებით მდიდარი დასავლეთ საქართველოს რეგიონი მნიშვნელოვანი რესურსია ტურისტული ინდუსტრიისათვის. ამავე მუნიციპალიტეტში პრომეთეს მღვიმე, რომელიც თავისი ფერადოვნებით, მასშტაბებით და ბუნებრივი ქანდაკებებით ხიბლავს დამთვალიერებელს. აქ 60-70 მილიონი წლის წინანდელი ისტორია ცოცხლდება და საოცარი ბუნება ზღაპრულ სილამაზეს ქმნის. პრომეთეს მღვიმეს ყოველწლიურად 200 000 ათასი დამთვალიერებელი სტუმრობს. პრომეთეს და სათაფლიის მღვიმეები გამოირჩევა ვიზიტორთა ნაკადებით. 2015-2022 წლებში სათაფლიაში ტურისტთა რაოდენობამ მაქსიმუმს მიაღწია. 2018-2019 წლებში (185 516-184 264) (<https://gnta.ge>)

ქვეყანაში გამოკვლეული კარსტული მღვიმეების რიცხვი 1500 აღწევს, თუმცა მათი რაოდენობა მნიშვნელოვნად მეტია, რადგან საქართველო კარსტული ქანების გავრცელების მიხედვით დედამიწის ერთ-ერთი უნიკალური რეგიონია. (<https://rustaveli.org.ge/> | <https://georgia.travel/ka>)

კრეატიული ტურიზმი და სპელეოტურიზმი – ორი განსხვავებული, მაგრამ სწრაფად მზარდი ტურისტული მიმართულება – წარმატებით ერ-

წყმიან ერთმანეთს და ქმნიან ინოვაციურ და ემოციურად დატვირთულ გამოცდილებას ტურისტებისთვის. თუ სპელეოტურიზმი გულისხმობს ბუნებრივი მღვიმეების, ქვაბულების, კარსტული სისტემების კვლევით ტურებს, კრეატიული ტურიზმი ამ გამოცდილებას აღრმავებს შემოქმედებითი აქტივობებით, ცოდნის გაზიარებითა და კულტურულ კონტექსტში ჩაშვებით.

კრეატიული ელემენტები სპელეოტურიზმში: მღვიმეებში შემოქმედებითი ღონისძიებები – ეს შეიძლება იყოს -მულტიმედიური ინსტალაციები, შუქ-ხმის შოუები (მაგ. *პრომეთეს მღვიმე*); მღვიმის შიგნით გამართული ლაივ კონცერტები, პოეზიის საღამოები ან ფერწერის ვორქშოფები – რაც ერთდროულად აერთიანებს გარემოს, ხელოვნებასა და ტურისტულ გამოცდილებას.

სპელეოთამაშები და ინტერაქტიული გიდობა: ტურები, სადაც მონაწილეები თამაშის ფორმატში იკვლევენ მღვიმეს – არქეოლოგიის, მკვლევარის ან მოგზაურის როლში; *Escape cave* ტიპის ტურები, სადაც მღვიმე არ არის მხოლოდ სამიზნე ობიექტი, არამედ ნაწილი კრეატიული სიუჟეტისა.

გეოლოგიური და ისტორიულ-კულტურული სემინარები: მღვიმის ფორმირების პროცესის შემეცნებითი კურსები ადგილობრივ ექსპერტებთან; დაკავშირება მღვიმის ისტორიასა და მითოლოგიასთან – მითიური არსებები, ლეგენდები, ანთროპოლოგიური აღმოჩენები. მონაწილეობითი ხელოვნება: ტურისტები ქმნიან ერთობლივ ინსტალაციებს, რომლებიც მღვიმეში რჩება დროებით ან დოკუმენტირდება. ფოტოგრაფიის, დოკუმენტური ვიდეოგადაღების ან აკუსტიკური ხელოვნების ვორქშოფები.

უდიდესი ტურისტული პოტენციალი აქვს ისეთ მღვიმეებს, როგორიცაა ჭიათურაში მდებარე ძუძუანას მღვიმე, რომელიც უმნიშვნელოვანესი არქეოლოგიური ძეგლია. აქ აღმოჩენილია 34 000 წლის წინანდელი დამუშავებული და შეღებილი ძაფი. მღვიმის ტურისტულ დანიშნულებას რაც შეეხება აქ ულამაზესი ნალვენთი ფორმები გვხვდება. გორის მუნიციპალიტეტში მდებარე ანტიკური ხანის კლდეში ნაკვეთი ქალაქი-უფლისციხე, რომელიც ეროვნული მნიშვნელობის კულტურის უძრავი ძეგლია. ისტორიულ ჯავახეთში, ასპინძის მუნიციპალიტეტში მდებარეობს კლდეში ნაკვეთი სამონასტრო კომპლექსი – ვარძია. შუა საუკუნეების კლდის ხუროთმოძღვრების დიდებული ნიმუში და ერთ-ერთი პოპულარული ძეგლი საქართველოში. რამდენიმე იარუსიანი კომპლექსი გვირაბებს, ეკლესიებს, მარნებს, წყალსადენებსა და სხვა განვითარებულ ინფრასტრუქტურულ ელემენტებს აერთიანებს.

კულტურული და საეკლესიო თვალსაზრისით ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძეგლია – შიომღვიმე.

აფხაზეთში მდებარეობის მსოფლიოში ცნობილი ერთ-ერთი უდიდესი და უნიკალური ახალი ათონის მღვიმე. მისი ჯამური სიღრმე 183 მეტრია, ჯამური სიგრძე კი 3285 მ. (<https://georgiantravelguide.com/ka/akhali-atonis-mghvime/>) მღვიმის საოცრად ჯადოსნური და უნიკალური სანახაობა მრავალ დამთვა-

ლიერებელს იზიდავს. სამწუხაროდ საქართველოს ტერიტორიის ეს ნაწილი დღეს ოკუპირებულია რუსეთის მიერ.

ყველა ზემოთჩამოთვლილი მღვიმეები უნიკალური რესურსია კრეატიული ტურიზმის განვითარებისთვის

დასკვნა კრეატიული ტურიზმი თანამედროვე სამყაროში იქცა არა მხოლოდ ტურისტული ინოვაციის მაგალითად, არამედ კულტურის გადარჩენისა და პოპულარიზაციის ეფექტურ მექანიზმად. მასში ვიზიტორები აღარ არიან პასიური დამთვალიერებლები – ისინი აქტიური მონაწილეები არიან კულტურული მემკვიდრეობის გაცოცხლების პროცესში.

საქართველოში კრეატიული ტურიზმის პოტენციალი განსაკუთრებით თვალსაჩინოა რეგიონებში, სადაც კულტურული იდენტობა მჭიდროდ არის გადაჯაჭვული ყოველდღიურ ცხოვრებასთან. ტრადიციული ხელოვნებისა და რენვის ფორმები – იქნება ეს ქართული პოლიფონია, კულინარია თუ რიტუალური დღესასწაულები – კრეატიული ტურიზმის მეშვეობით იძენს ახალ სიცოცხლეს და მოტივაციას, გახდეს გლობალური აუდიტორიისთვის საინტერესო და მნიშვნელოვანი.

განხილული რეგიონების მაგალითზე ცხადად იკვეთება, რომ ტრადიციულ კულტურაზე დაფუძნებული ინტერაქტიული გამოცდილება არამარტო ტურისტებისთვისაა მიმზიდველი, არამედ ადგილობრივ მოსახლეობას სთავაზობს თვითდამკვიდრების, შემოსავლების გაზრდისა და მიგრაციის შეკავების შესაძლებლობას. შესაბამისად, სახელმწიფოსა და ადგილობრივი თვითმმართველობების მიზანმიმართული მხარდაჭერა კრეატიული ტურიზმის მიმართულებით შეიძლება გახდეს ძლიერი პლატფორმა, როგორც კულტურული იდენტობის გაძლიერებისთვის, ისე ქვეყნის პოზიციონირებისათვის მსოფლიო ტურისტულ რუკაზე.

კრეატიული ტურიზმი არამარტო ეკონომიკური განვითარების, არამედ კულტურული თვითიდენტობის შენარჩუნების მძლავრი ინსტრუმენტია. ტურისტების აქტიური ჩართულობა აძლიერებს ადგილობრივ თემებს, ხოლო ქვეყნის ტრადიციები გაცილებით ღრმა, ადამიანურ დონეზე ხდება საერთაშორისოდ ცნობილი და დასამახსოვრებელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. <https://www.economy.ge> „საქართველოს ტურიზმის სტრატეგია 2025“ გვ. 5
2. <https://dalma.news/ge/turizmi-sakartveloshi-pormireba-arsebuli-mdgomareoba-daganvitarebis-perspektivebi/> ტურიზმი საქართველოში: ფორმირება, არსებული მდგომარეობა და განვითარების პერსპექტივები. გვ.32 Apr 8, 2023
3. <https://to.edu.ge/gvinis-turizmis-perspeqtivebi/> ღვინის ტურიზმის პერსპექტივები Sep 20, 2019

4. <https://gnta.ge/ge/publication/%e1%83%99%e1%83%a0%e1%83%94%e1%83%91%e1%83%a3%e1%83%9a%e1%83%98-2018/> . ტურიზმის განვითარების პერსპექტივები საქართველოში და სტრატეგიული მიზნები. კრებული 2018 წ. გვ 68
5. <https://gnta.ge> ტურიზმის განვითარების პერსპექტივები საქართველოში და მსოფლიო გამოცდილება. საქართველოს ტურიზმის ეროვნული ადმინისტრაციის კვლევებისა და დაგეგმვის სამმართველო. თბილისი 2016 წელი გვ 28
6. <https://proceedings.taas.ge> › article › download]. საცხენოსნო ტურიზმის განვითარება საქართველოში. მალხაზ ღვინჯილია 2022. 10.27
7. <https://rustaveli.org.ge/> <https://georgia.travel/ka>
8. <https://gnta.ge> კვლევები
9. <https://georgiantravelguide.com/ka/akhali-atonis-mghvime> ახალი ათონის მღვიმის შესახებ
10. www.europenjournal.com ლ. სრესელი. კულტურული ტურიზმის განვითარების პერსპექტივები საქართველოში.

Iris Canaj

University of Arts and Polis University

Lecturer

PhD student

Tirana, Albania

CREATIVE PRODUCTIONS IN PUBLIC SPACES RELATIONS BETWEEN ARTS AND TOURISM

Keywords: *Urban spaces, Creative and Cultural Productions, Activism, Stolibër, The Festival of Street Performers, the Visual Park, Tourism, Economy*

❖ Introduction

How does a journey with art in public spaces begin...?

After completing my studies in Theater and Show Direction at the University of Arts, I started working as an artistic curator for activities held at the first urban installation in Albania, “Reja – The Cloud.” A space that welcomes and embraces different cultures, in a cloud that, for skeptics, seemed too avant-garde for its time and for Albania. This installation had previously been displayed at the Serpentine Gallery in London (2013),¹ and was then relocated to our capital city (2016) under a temporary three-year contract.

“The Cloud” was designed by Japanese architect Sou Fujimoto, featuring a metal structure with plexiglass (acrylic glass). With great passion and limited means, this installation turned into a meeting point for artists and art lovers of all ages, genders, and nationalities. Through more than six years of work (beyond expectations), I realized the many challenges that outdoor art presents, but also the countless opportunities and emotions it brings—ones that don’t stop there. This is just a part of my personal story, which has led me to choose my PhD research topic focused on creative productions, primarily in public spaces, tourism, and the economy, as well as the challenges and satisfactions they offer—not just for organizers, who must consider safety, but also for communication channels and marketing. The impact that art in public spaces creates is direct, exhausting, yet incomparable!

• Understanding the Terms

When we mention public spaces from a linguistic content perspective, we are not necessarily referring to outdoor areas—what matters is that they are not private property. These may also include shared public property, such as stairwells in apartment buildings surrounded by private units, or even public institutions administered by the state. It may seem like a play on words, but legally, public space is defined as: “The external space, such as sidewalks, roads, squares, green areas, parks, and other similar spaces, serving the community, where management may be public and/or private. Public space includes public walkways and environments that are open to the public or serve public use, regardless of the legal regime of the land and beyond

¹ <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2013-sou-fujimoto/>

the definitions of public property, according to law no. 8743, dated 22.2.2001, “On immovable property of the state”. ¹Based on observations, shared property and public space before the 1990s were built and maintained collectively by urban residents or rural villagers. But today? The mentality regarding shared and public space seems to have shifted. Attitudes and reactions are not always positive, and in cultural terms, they may even manifest as vandalistic behaviors. According to the Albanian Dictionary of the Contemporary Language, culture is defined, among other things, as:

1. The totality of achievements of a people and of all humanity in the fields of production, social and mental development; the level of these achievements and developments at a given stage; the field of social development that includes creativity in language, art, literature, science, and all spiritual life. Example: Development of the economy and culture. Physical culture physical culture. Cultural monument see MONUMENT,~I 2.of culture ² On the other hand, we observe individuals or groups who destroy cultural monuments and are labeled as: VANDALS:

1. A historical term; members of a Germanic tribe that in the 5th century invaded part of the Roman Empire and destroyed many works of art and culture: the Vandal invasions.³

- ***Is Street Art a True Art Form?***

Street art is often confused with vandalism. Due to its high visibility—often more so than traditional art seen in theaters, galleries, or cinemas—street art is gaining popularity and can even be promoted on a larger scale, thanks to the important and timely themes it addresses in both urban and rural environments. Can we distinguish whether it’s vandalism or artistic activism? In the case of the former Radio Tirana building, graffiti was photographed on its facade—graffiti being a discipline of street art. However, since the building is a Category II Cultural Monument (Institute of Popular Culture), ⁴any intervention on its facade is strictly prohibited. Moreover, the painted letters (which are colorful in real life) convey no message, do not provoke discussion, and lack any rebellious approach to social or political issues. They do not serve as a voice for citizens or present an alternative viewpoint; instead, they harm the building more than they draw attention to it. In another case, graffiti was applied to the Pyramid of Tirana (prior to its restoration), where the message attempted to advocate for its preservation. This partially fulfilled the mission of street art to amplify civic voices. However, the marble surface of the structure was damaged. Even though the Pyramid is not officially declared a Cultural Monument, it is part of the cultural heritage ensemble along the “Dëshmorët e Kombit” boulevard. In this case, the graffiti—whether freehand or stencil—can be considered partly street art and partly vandalism. Both buildings have been or are undergoing restoration, and the graffiti has

¹ Citim i ligjit 73/2015 – Për disa shtesa dhe ndryshime në ligjin nr. 107/2014 “Për planifikimin dhe zhvillimin e territorit”

² <http://www.fjalori.shkenca.org/>

³ <https://fjalorthi.com/vandal>

⁴ <https://iktk.gov.al/site/wp-content/uploads/2024/09/Qarku-Tirane.pdf>

either been removed or is removable. This sets them apart from other visual artworks that are transportable and displayed in various galleries worldwide.



Photo, former Radio Tirana (1), (2018)



Photo, The Pyramid, before reconstruction

These deviant behaviors are often mistaken for street art, which in essence is based on rebellion, freedom of expression, creativity, and delivering messages in public spaces—often through guerrilla-style, unauthorized methods. Its purpose is to provoke critical thinking, deliver political messages, and spark reactions. Street art may be seen as “the voice of the city,” speaking to the masses, in contrast to the elitist nature of traditional art.¹ This artistic approach aligns with activism and the role of being an active citizen—leading to the term artivism. To understand the difference between destructive vandalism and street art that provokes thought and defends cultural heritage, we can refer to a mural by artist Franko Dine, created during the first edition of The Festival of Street Performers (2019), on “Kont Urani” Street in Tirana. It was painted on the surrounding wall of the former Radio Tirana building without touching the monument’s facade. The mural draws attention to the building’s value and

¹ <https://www.eden-gallery.com/news/what-is-street-art>

history by depicting a radio microphone. Today, the building is undergoing restoration, thus resisting deterioration. Although the mural has faded over time, it served its purpose—becoming a landmark for photos promoting culture, art, the artist, the festival, and even raising awareness among decision-makers. At the time, there wasn't even a sign indicating the building's monument status, but it should have been protected regardless of ownership.



Photo, former Radio Tirana (2) during The Festival of Street Performers, (2019)

**The child's portrait it is intentionally covered.*

This is how the artist Banksy began—reportedly, when he first started doing graffiti in the early 1990s in Bristol, he would paint freehand, and if someone approached, he would flee, leaving the work unfinished. One day, while hiding under a garbage truck from the police, he noticed stenciled numbers on the vehicle's bumper. This inspired him to use pre-made stencils for his next graffiti work—allowing him to spray the design quickly and disappear within seconds with a completed piece¹.



Photo, Banksy "Flower Thrower"

¹ <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/articles/master-of-the-stencil>

- ***Art in Public Spaces or Art in Enclosed Venues?***

Art in public spaces can take many forms, just like the functions or missions it may have. In this research, the primary perspective is based on personal experience through projects implemented with “DoART”¹ and “Reja – The Cloud”² installation. Since 2019, we have created and produced the Street Artists Festival, which brings together young and well-known artists from various disciplines—both Albanian and international—to perform near a Cultural Monument. The aim is to highlight architecture, cultural heritage, and history, while engaging the audience interactively and turning them into part of the experience. When organizing activities in open spaces, we face numerous difficulties. Many of these challenges would not arise if the same events were held in certified indoor venues—but the unique opportunities offered by public space would be lost as well. Here are some examples:

In Public Spaces	In Enclosed Cultural Institutions
Requires a permit from the municipality’s citizen service desk. Fees may apply per m ² /day/month.	Requires a request based on the institution’s activity calendar. Rental agreements apply per hour of use.
Organizer is usually responsible for site cleanliness and portable toilets.	Venue staff are responsible for cleaning and restrooms are available.
Budget and time increase due to technical needs (distant power sources, weather-resistant stage/sound/lighting, sound dissipation over open areas).	Budget and time are reduced—indoor venues are equipped with ready-made systems and offer better acoustics.
Noise requires scheduling limits (by law and proximity to residential areas), and may disturb wildlife.	Good acoustic insulation allows for longer events without legal conflict, although vibrations can affect building wear.
During pandemics or flu seasons, outdoor events are safer and more comfortable (e.g., for people with claustrophobia).	Indoor events may increase infection risks and discomfort for claustrophobic individuals.
Free events in public space attract unexpected audiences, making crowd control difficult—yet they gather more people than venue capacities.	Controlled audience—participants reserve, purchase tickets, or hold invitations. The number of attendees is fixed.
More uncontrolled attendees require more professional staff, increasing costs and risks.	Better audience control means easier management and lower costs.
Random attendees may be educated, entertained, and exposed to new artists, encouraging future engagement with the arts.	Attendees are usually familiar with the organizer or venue. Fewer opportunities to reach new audiences.

¹ <https://www.instagram.com/doart.al/?hl=en>

² <https://www.instagram.com/reja.al/>

Accessibility and inclusion must be carefully planned—transport and disability access are critical.	Most venues are accessible by public transport, but not all are equipped for people with disabilities.
Sensitivity is needed regarding program content, as public events attract diverse ages, genders, and beliefs.	Content can be more targeted. Certain age restrictions can apply more easily (e.g., 18+ only).
Weather plays a major role—heat, cold, or rain affect both attendance and equipment.	Weather impacts only audience arrival, not the event itself.
Outdoor events allow for more creative freedom—from location choice to stage design—which is both exciting and challenging.	Indoor venues impose spatial limitations (e.g., stage positioning) and have a fixed layout for audience engagement.
Planning is more demanding—more unknowns and emergencies to anticipate.	Fewer risks to plan for, making logistics simpler.
For large events, collaboration is needed with police, medical staff, and fire brigades.	Lower capacity means such support is often not needed, though emergency exits are not always guaranteed.
Installations must use materials resistant to weather and possible vandalism.	Installations must consider weight, size, and access routes for setup and removal.



*Photo, advices for the activity
at lavender fields*

The above comparison is based on a general, hypothetical event—not tied to specific content but focused on general organizational aspects. One real example is “Ëndrra mbi Livando – Dream Over Lavender” held in Kushovë village, Gramsh (2024). Organizing a concert in lavender fields required prior research, including consultation with local beekeepers to ensure safety for staff, artists, and the audience from potential bee incidents.¹ Therefore, the challenges and emotions tied to open-air events are diverse and enriching. They broaden your perspective and develop your ability to manage a wide range of situations.

- ***Is the visual art the only form of art in public spaces?***

In the following photographs, we draw attention to several forms of art in urban spaces, which can be multidisciplinary, such as visual arts – paintings on the ground or walls (murals), at bus or train stations, graffiti, mosaics, sculptures, installations; performing

¹ <https://www.instagram.com/p/C8pXou7NfyT/?igsh=MWd4aHVlcXFpbXprdg>

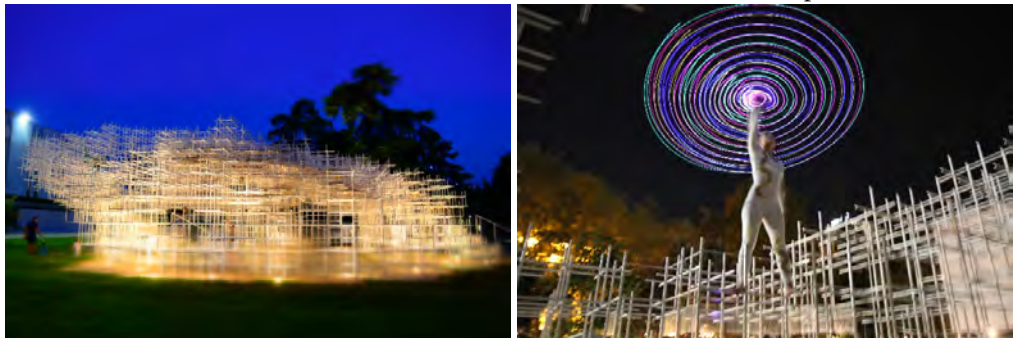
arts – theatrical performances, acrobatics, dance, music, projections, shows, festivals, fairs, parades, and more.



Photo 1, Murals, the first Albanian film Photo 2, The first mural in Elbasan



Photo 3, "The Visual Park" Photo 4, "Bodies in Urban Spaces"



Photos 5 and 6, "Reja – The Cloud" and a performance during The Festival of Street Performers



Photo 7, “Stolibër”

- ***The Importance of Art in Public Spaces***

Street art can be called the voice of the city and speaks to the masses. As a result, a city with a lot of street art can be considered a lively, free, and creative city—a city that values the voices of its citizens and encourages them to express themselves in any way they want. We must not ignore the fact that, besides social and political implications, street art makes neighborhoods and streets more vibrant. Street art inspires people living in areas rich with urban art to be creative, happy, and joyful.¹

- In Photo 1, as part of the 4th edition of the Street Artists Festival, we created a mural to commemorate the 70th anniversary of the former Kinostudio, highlighting the first Albanian film, Tana, near the building of the Central State Film Archive. This moved even the actress Tinka Kurti, who saw herself on the mural but in the role of Tana. This impact not only reminds us all to reconnect with our cinematography and its history but also emotionally touches individuals who are living parts of that history.
- In Photo 2, during the pandemic, we created the first mural in Elbasan as a tribute to medical staff and as a reminder of that difficult period for all of us. It features a stylized doctor in uniform shooting a three-point basketball shot—the ball representing the coronavirus. The title, “Is your heart beating?”, reminds us all to be grateful for the life we live! On the other hand, such murals, graffiti, and other installations that remain relatively long in the city’s memory also serve to orient people in everyday navigation. Moreover, public art increases the value of private property and the well-being of residents.
- In Photo 3, as part of the “Revitalization of Neighborhoods” project, we created the “Visual Park,” which not only aesthetically beautifies the neighborhood but, especially on Halloween day, where we introduced pumpkins as both objects and paintings, it also encourages children to learn by guiding them toward schools—the place of knowledge. What I want to emphasize here is how the colors used, instead of white lines, catch drivers’

¹ <https://www.eden-gallery.com/news/what-is-street-art>

attention, helping to slow down traffic and avoid possible accidents by increasing awareness and sensitivity.

- In Photo 4, the project “Bodies in Urban Spaces” with Austrian artist Willi Dorner draws attention to architecture and urban spaces we often overlook. By performing with actors/acrobat/dancers’ bodies, these spaces no longer seem unused. For the public, the path they followed to watch the performance introduced or reminded them of other neighborhoods in the capital.
- In Photos 5 and 6, we see the installation “Reja,” a form of art in a public space, along with an acrobat performing as if on a stage. Here, two artistic forms are intertwined within urban spaces, increasing both artistic value and audience interaction, socialization, and the surprise effect of discovering different forms of art around the city, which also relates to tourism and the country’s economy.
- In Photo 7, the “Stolibër” project not only beautifies the city with a new bench design, which is functional, weather-resistant, and somewhat vandal-proof for outdoor environments but also spreads knowledge. These benches, resembling open books, relate to Albanian authors and their works. The painted images on these benches represent ideas beyond aesthetic appeal for the city. “Stolibër,” as a city bench, contains a code that, when scanned, allows reading some poems/stories by authors and students’ perceptions of their literature in several languages. What also makes this project special is that the five benches installed in the capital are connected to each other and to institutions and/or attraction points to be visited by local and foreign tourists, creating a walking trail.
- ***How does art function in public spaces in Tirana?***

A quick look at the official website of the Municipality of Tirana shows the categories for which one can apply to use public spaces, but those relevant to art fall into three categories:¹

- Permit for use of public spaces for restorative and/or recreational activities
- Permit for use of public spaces for promotional, artistic, cultural, political, and other activities
- Permit for use of public spaces for fairs

The fees approved by the Tirana Municipal Council for these services vary by zone, as follows:

Zone	Fee for occupying public space
Zone A	1,500 lek/m ² /month
Zone B	750 lek/m ² /month
Zone C (City, Dajti, Farkë, Kashar)	400 lek/m ² /month
Other administrative units	200 lek/m ² /month

¹ <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/lista-sherbimeve/Hap%C3%ABsira%20Publike/1>

The fee for advertising space, according to decision no. 158, dated 26.12.2019 of the Municipal Council “On the approval of the system of local taxes and fees in the city of Tirana,” amended (for restorative and/or recreational activities), ¹and the fee for occupying advertising space for promotional, artistic, and/or cultural activities, as well as fairs, is 1,000 lek/m²/day.²

• ***Creative and Cultural Productions in Urban Spaces and Tourism, Economy***

Regarding the published statistics from Eurostat in 2023, a tourist may spend around 91 Euros/night while travelling in Europe (including accommodation, meals and drinks, local transport, tickets for museums, recreative activities, etc) – this article was published at ³Tirana Post' website. But how can creative and cultural productions help increasing economy with tourists? In May 31st in Tirana were invited Keinemusik. In collaboration with the state and/or local government the music started at 6pm and continued until sunrise at 6am. There were around 20-000-30.000 people. Let's make a simple analyse of it; if 50% of them were tourists, they have spent at least 910.000 Eur/night – 1.365.000 Eur/night because of the event – here I did not include the tickets price or food/drinks prices during the event, which were a bit expensive. But regarding the Eurostat statistics, I only summerized an average of their spents in Tirana, the capital city of Albania. These money helps the state's economy, not only the businesses, because the state reclaims these revenues in the form of taxes. On the other hand, almost all of them, have published on social media some photos/videos from their experience in Tirana. Isn't that a PR and Marketing for others who see the posts, to come in Albania? Not mentioning here the posts from the artists, who has a lot of followers and credibility in the audience. So, creative and cultural productions might spent a lot of money to make it happen, but at the same time, can bring back a lot of fluidity for the ones who organize it, HORECA businesses and the governance too.

❖ ***Summary***

Art in public spaces is a true multidisciplinary art form, which impacts not only aesthetically and emotionally on the energy, mood, and well-being of its residents but also helps preserve the collective memory of the city and the people who made the country's history. It boosts tourist attractions and their promotion, which leads to economic growth, improves functionality for daily life, encourages empathy and increased care (such as slowing down vehicles in painted pumpkin zones), and stimulates critical thinking on various social and political topics through activism. It

¹ <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/detaje-sherbimi/Hap%C3%ABsira%20Publike/896>

² <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/detaje-sherbimi/Hap%C3%ABsira%20Publike/901> and <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/detaje-sherbimi/Hap%C3%ABsira%20Publike/900>

³ <https://tiranapost.al/stil-jete/sa-shpenzon-nje-turist-per-24-ore-ne-shqiperi-i538987?utm-source=instagramfeed&utm-medium=instagramfeed&utm-campaign=instagramfeed&utm-term=instagramfeed&utm-content=instagramfeed&fbclid=PAQ0xDSwLc5Y5leHRuA2FlbQIxMQABpwHXfT7oaIN07SKraWGE64SrIbqFFueVe1KtzWhAyjELKRHVZZXT938af6x-aem-U9mIWCj6gj93DMxGWz7nqA>

also raises the value of public and private property and provides orientation for various addresses. The challenges of creating art in public spaces are many, but the emotion and impact that art sincerely creates for the broad public—surprising, educating, entertaining, informing, socializing, and including everyone—make you “forget” the effort as an organizer because the value conveyed by art goes beyond financial costs. This activism and desire for inclusive approaches, if not innate, must be encouraged somewhat, as a form of empathy but not only that... Not only commercial, but also tourism and economy, because massive creative and cultural productions might spent a lot of money to make it happen and not always educate the audience, because most of the time those entertain it, but at the same time, these productions can bring back a lot of fluidity in economy for the ones who organize it, HORECA businesses and the governance too.

❖ *Recommendations*

To conclude, I would invite artists to be bold! Creating for public spaces does not make you a less capable artist than someone who chooses closed halls, but it brings you closer to the audience, adrenaline, and sincerity. However, this freedom can lead to overlapping dates/locations by many organizers. Therefore, I would invite decision-makers to review the law and find ways to ensure inclusiveness and geographical distribution, as well as to create maps and calendars with dates for art in public spaces. These tools would benefit not only the organizers but also audiences of all ages to be informed and follow/visit these artistic spaces, which directly relate to marketing, audience relations, tourism, and the economy. When a big creative and cultural production happens, let's all contribute to expand the tourist's stay, so the fluidity in economy can increase, but we should also be careful to organize it well and also take care about the safety and security when a lot of people are gathered at the same place... We should be prepared for a good service and experience in general during their stay, to ensure that all those social media posts (mentioned before), will not backfire or attract negative feedback and they wouldn't come back again or invite others to come...

❖ *References*

- Photographs from realized activities
- Reading of Law 73/2015 – On some additions and changes to law no. 107/2014 “On territorial planning and development”

Electronic sources:

- Serpentine Gallery Pavilion (2013) by Sou Fujimoto – “The visionary Japanese architect Sou Fujimoto designed the Serpentine Gallery Pavilion 2013” <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2013-sou-fujimoto/>
- Dictionary of Modern Albanian Language (approx. 40,000 words) <http://www.fjalori.shkenca.org/>
- Albanian Language Dictionary (ASHSH 2006) <https://fjalorthi.com/vandal>

- List of Cultural Monuments – Tirana District (2024) <https://iktk.gov.al/site/wp-content/uploads/2024/09/Qarku-Tirane.pdf>
- What is Street Art? By EDEN Gallery, Dec 14, 2021 <https://www.eden-gallery.com/news/what-is-street-art>
- Master of The Stencil: How Does Banksy Make His Art? <https://www.myartbroker.com/artist-banksy/articles/master-of-the-stencil>
- Instagram page of DoART Association <https://www.instagram.com/doart.al/?hl=en>
- Instagram page of “Reja – The Cloud” <https://www.instagram.com/reja.al/>
- Instagram DoART, necessary info “Dream on Livando” (2024) <https://www.instagram.com/p/C8pXou7NfyT/?igsh=MWd4aHVlcXFpbXprdg>
- Public Services Tirana Municipality, Public Spaces <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/lista-sherbimeve/Hap%C3%ABsira%20Publike/1>
- Permit for use of public spaces for restorative and/or recreational activities <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/detaje-sherbimi/Hap%C3%ABsira%20Publike/896>
- Permit for use of public spaces for promotional, artistic, cultural, political, and other activities <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/detaje-sherbimi/Hap%C3%ABsira%20Publike/901>
- Permit for use of public spaces for fairs <https://tirana.al/Bashkia-Tiran%C3%AB/detaje-sherbimi/Hap%C3%ABsira%20Publike/900>
- Tirana Post' website <https://tiranapost.al/stil-jete/sa-shpenzon-nje-turist-per-24-ore-ne-shqiperi-i538987?utm-source=instagramfeed&utm-medium=instagramfeed&utm-campaign=instagramfeed&utm-term=instagramfeed&utm-content=instagramfeed&fbclid=PAQ0xDSwLc5Y5leHRuA2FlbQIxMQABpwHXfT7oaIN07SKraWGE64SrRlbqFFueVe1KtzWhAyjELKRHVZZXT938af6x-aem-U9mIWCj6gj93DMxGWz7nqA>

Krasimir Levkov
University of Agribusiness and Rural development
Professor
PhD
Plovdiv, Bulgaria

THE INBOUND AND OUTBOUND TOURIST FLOWS IN BULGARIA 2019-2024

Abstract

The *purpose* of the study is to track the quantitative and structural changes in the development of the inbound and outbound tourist flows in Bulgaria in the period 2019-2024.

Methods for the analysis of literary sources and statistical data are applied. The main sources of information are the National Statistical Institute of Bulgaria, the Ministry of Tourism and the Bulgarian National Bank. Results from the author's previous research were also used.

Results. The manifestation of the two determining factors for the development of international tourism in Bulgaria during the studied period has been revealed. The main trends in the quantitative and structural changes of the tourist flows in our country are outlined.

The general *conclusions* arising from the obtained results are formulated.

Key words: *tourist flows, tourism expenditure, tourism export, tourism import.*

Introduction

Tourism is an important part of the Bulgaria's economy. In the pre-pandemic period (until 2019), its development was on the rise, and the number of incoming and outgoing international trips reached record values for its entire history. (Levkov, Lakov, 2024)

After the negative effect of the pandemic, the war between Russia and Ukraine is also having an impact on the dynamics of Bulgarian inbound international tourism.

Methods

Methods for analyzing literary sources and statistical data have been applied. The main sources of information are the Ministry of Tourism, NSI, UNWTO, WTTC, etc. Author's calculations based on data from the mentioned institutions are also included. Results from previous research of the author were also used (Levkov, Lakov, 2022, 2024) They emphasize that international tourism in our country follows global trends, while at the same time reflecting the dynamics of the national economy.

Results

2019 is considered the most successful year before the pandemic for international tourism. (World Tourism Barometer (PPT version). Volume 23, Issue 1, January 2025) As a result of a 10-year upward trend, by 2019, Bulgarian international tourism reached a historic peak. According to National Statistical Institute, in the same

year Bulgaria was visited by a total of 12.5 million foreigners, including 9.3 million tourists and 3.2 million transit passengers. Incoming international tourism in Bulgaria generated revenues in the amount of BGN 8.45 billion or over EUR 4.2 billion. (<https://www.nsi.bg/en/content/2000/tourism-satellite-accounts>) According to our calculations, this constitutes 7% of the country's GDP and 14% of its total exports. Outbound tourism also peaked at 7 million international trips.

The global pandemic crisis has not spared Bulgarian tourism. The economic results of inbound international tourism are declining sharply in 2020. Visits by foreigners are down to less than 5 million (table 1) and international tourism revenues decreased almost 5 times to BGN 1.8 billion. (<https://www.nsi.bg/en/content/2000/tourism-satellite-accounts>)

Outbound travel by Bulgarian citizens was also sharply reduced during the pandemic years.

With the lifting of pandemic-related restrictions, the number of international arrivals to Bulgaria is rapidly increasing and in 2023 it will reach the pre-pandemic number of 12.6 million (Table 1). The growth continues the following year and the number of arrivals for the first time in the country's history exceeds 13 million. (<https://www.nsi.bg/en/statistical-data/280/837>) Foreign overnight stays in Bulgaria are growing more slowly. In 2024, they will be 15.06 million, compared to 17.48 million in 2019. (<https://www.nsi.bg/statistical-data/277/831>)

After the pandemic, outbound travel by Bulgarian citizens also increased rapidly, and by 2024 their number was 8.8 million – significantly higher than in 2019. (<https://www.nsi.bg/statistical-data/280/839>)

Tables 1-3 contain the main statistics that we analyze below. Table 1 present the incoming tourist flows in Bulgaria through the number of international arrivals in the country.

Table 1. Arrivals of foreign citizens to Bulgaria by country, 2019 – 2024

Countries	2019	2020	2023	2024	
	Number	Number	Number	Number	Share (%)*
TOTAL	12552152	4973356	12627547	13249456	100.0
European Union	7188623	2577101	6274597	6697390	50.5
Austria	214179	58120	183926	198267	1.5
Belgium	155367	62315	128725	136887	1.0
Germany	948492	330505	897480	920368	6.9
Greece	1277610	386012	1109412	1190898	9.0
Spain	93535	21009	86655	116087	0.9
Italy	167658	50584	181514	180958	1.4
The Netherlands	176122	67451	185584	197520	1.5
United Kingdom (before Brexit)	508342	131268	-	-	-
Poland	445316	193489	467505	477751	3.6

Romania	2161004	982517	2106097	2332357	17.6
France	250014	96126	200950	197888	1.5
Czech Republic	214550	63039	198727	206202	1.6
Other EU countries	576434	134666	528022	542297	4.1
Other European countries	4057316	2011501	5074511	5271630	39.8
United Kingdom (after Brexit)	-	-	399455	398267	3.0
Republic of North Macedonia	605348	287371	425012	406199	3.1
Russian Federation	460770	46565	139799	85035	0.6
Serbia	679336	415680	643488	728980	5.5
Turkey	1628231	1039721	2200341	2286711	17.3
Ukraine	596993	204249	1181911	1278753	9.7
Other countries	355687	81379	321163	268603	2.0
Israel	246404	54196	206570	163653	1.2
USA	109283	27183	114593	82914	0.6
Rest of the world	950526	303375	957276	1011833	7.6

Source: author's calculations based on data from the National Statistical Institute

Table 2 contains data on the number of overnight stays of foreigners in our country.

Table 2. Nights spent by non-residents in accommodation establishments by country, 2023 – 2024

Countries	2023		2024	
	Number	Share (%)*	Number	Share (%)*
TOTAL	14554042	100,0	15058045	100.0
European Union	9525720	65.8	9419539	62.6
Germany	1376932	9.5	1200161	7.8
Greece	213929	1.5	225782	1.5
Poland	1662198	11.4	1459507	9.7
Romania	3276866	22.5	3334950	22.1
Slovakia	249527	1.7	270477	1.8
Czech Republic	810694	5.6	932096	6.2
Other European countries	3337080	22.9	3921163	26.0
United Kingdom	1214572	8.3	1293364	8.6
Republic of North Macedonia	156556	1.1	153292	1.0
Russian Federation	111093	0.8	77923	0.5
Serbia	171911	1.2	186561	1.2
Turkey	287465	2.0	329981	2.2
Ukraine	1160669	8.0	1635105	10.9
Other countries	1691242	11.6	1727343	11.5
Israel	630982	4.3	538113	3.6

Source: <https://www.nsi.bg/statistical-data/277/831>

* Author's calculations

Table 3 characterizes the outbound tourist flow from the country.

Table 3. Trips of Bulgarian citizens abroad by country, 2019 – 2024

Countries	2019	2023	2024	
	Number	Number	Number	Share (%)*
TOTAL	7006585	8150840	8796793	100.0
European Union	4173653	4619413	4968473	56.5
Austria	233622	256830	284551	3.2
Belgium	107810	120451	123036	1.4
Germany	446045	489904	524294	6.0
Greece	1461096	1871114	1982330	22.5
Spain	193700	188757	202737	2.3
Italy	243500	268534	287729	3.3
The Netherlands	75685	80802	89932	1.0
United Kingdom (before Brexit)	187850	-	-	-
Poland	76144	67552	74515	0.8
Romania	554070	666846	755820	8.6
France	159427	194510	197888	2.2
Czech Republic	108700	115825	206202	2.3
Other EU countries	326004	298288	239439	2.7
Other European countries	2670563	3347477	3645078	41.4
United Kingdom (after Brexit)	-	194272	202558	2.3
Republic of North Macedonia	429329	285543	294181	3.3
Russian Federation	55686	1378	4960	0.6
Serbia	514959	624251	685986	7.8
Turkey	1621597	2200476	2413396	27.4
Ukraine	20320	1954	2608	0.3
Other countries	39759	27536	14184	0.2
Israel	20315	14121	1210	0.0
USA	19444	13415	12974	0.1
Rest of the world	122610	156414	169058	1.9

Source: author's calculations based on data from the National Statistical Institute

Discussion

When analyzing the data in Table 1, some main trends emerge:

- The EU remains the main source market for Bulgarian international tourism. In 2024, arrivals of citizens of EU countries are half of the total number of arrivals in the country. The largest number of arrivals is from our traditional markets Romania – 2.3 million, Greece – 1.2 million and Germany – 0.9 million.
- The group of other European countries forms 40% of the incoming tourist flow to Bulgaria. The undisputed leader among them is Turkey with 2.3 million arrivals. Serbia, North Macedonia and the United Kingdom also remain traditional markets.

- The greatest dynamics are in the volume of tourist flows from Russia and Ukraine. Arrivals of Russian citizens decreased sharply during the pandemic, and their recovery stopped during the war with Ukraine. Conversely, arrivals of Ukrainian citizens increased sharply and in 2023 and 2024 exceeded 1 million.

The trends outlined in this way are also confirmed by the data in Table 2. The number of overnight stays by foreign citizens confirms the leading role of the EU countries as the main source market for Bulgarian international tourism with a market share of over 60%. Among them, Romania emerges as the leader with 22%, followed by Poland with 10%, Germany with 8% and the Czech Republic with 6%.

Citizens of other European countries account for over a quarter of foreign overnight stays in Bulgaria. The British market remains traditional for Bulgaria, but in the last year the largest share of overnight stays was held by citizens of Ukraine (11% for 2024). The low participation of tourists from Turkey (only 2%) is due to two main reasons: a) a high share of transit trips – over 60%; b) a high share of visits to relatives.

Among the countries from other regions, the most important market for Bulgaria remains Israel with about 4% of foreign overnight stays in the country.

According to NSI data, over 50% of foreign overnight stays in Bulgaria are registered only in the months of July and August. (<https://www.nsi.bg/statistical-data/277/832>) Almost 80% of foreign overnight stays in our country take place in the country's coastal regions. (<https://www.nsi.bg/statistical-data/274/827>) This confirms the country's image as a summer destination for seaside holiday tourism.

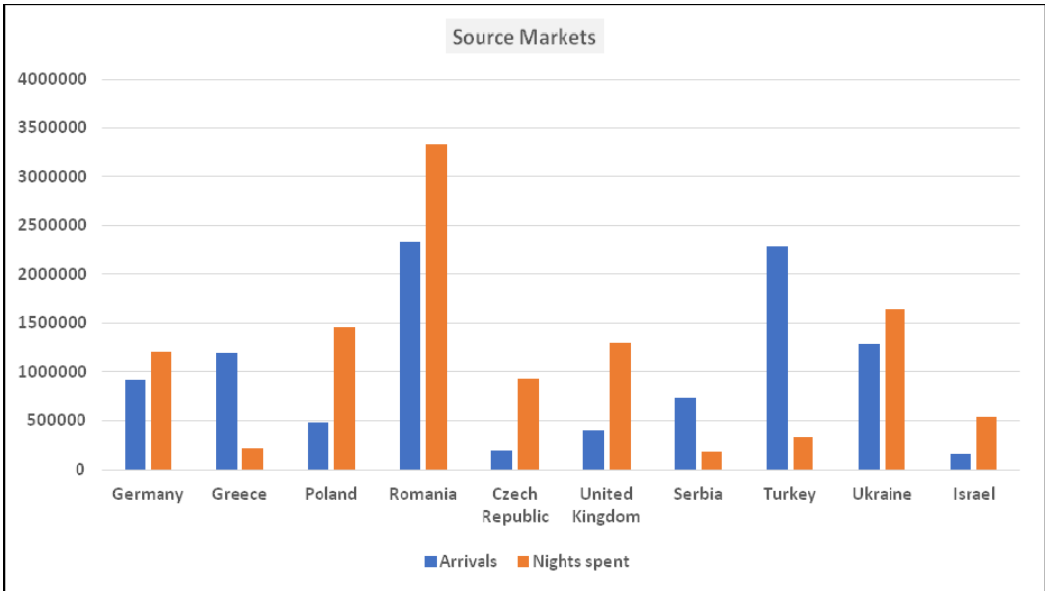


Figure 1. Main source markets of Bulgarian international tourism by the indicators number of arrivals and number of overnight stays of foreigners in 2024

Source: the author

The outbound tourist flow from Bulgaria is also characterized by high dynamics. In 2024, the number of international trips by Bulgarian citizens reached 8.8 million – almost 2 million more than in 2019. Over half of these trips were made to EU countries. Among them, Greece has the highest market share (22%), followed by Romania with 8.6% and Germany with 6%.

The share of other European countries is also significant – over 40%. Turkey has established itself as the undisputed regional leader among them. In 2024, it was visited by 2.4 million Bulgarian citizens, forming 27% of the country's outbound tourist flow.

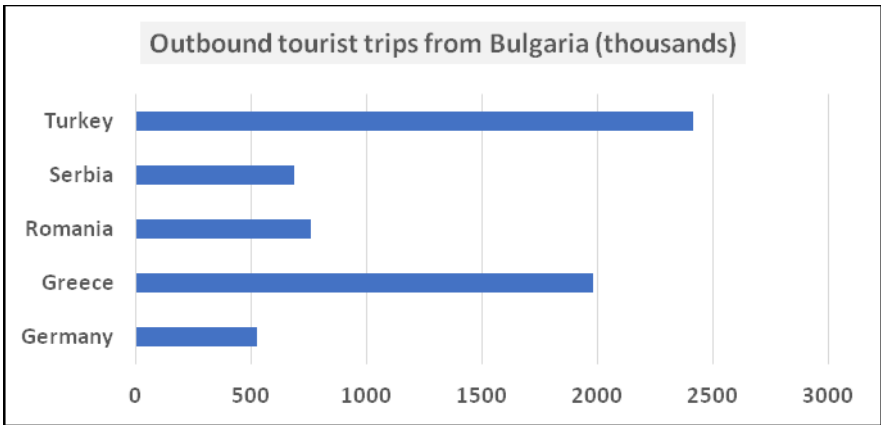


Figure 2. Outbound tourist trips from Bulgaria in 2024
Source: the author

Conclusions

1.The recovery of international tourism from the major decline during the pandemic has had a positive impact on the dynamics of inbound and outbound tourist flows in Bulgaria. In 2024, their volume increased significantly compared to 2019. The number of international arrivals to the country increased by 0.7 million (growth of about 6%), and outbound trips of Bulgarian citizens – by 1.8 million (growth of over 25%).

2.The situation is different with the number of overnight stays by foreigners. In 2024, they increased by 0.5 million compared to the previous year, but have not yet reached the result of 2019 – 17.5 million.

3.A significant correspondence is established between the emissive and receptive markets for Bulgarian international tourism. The group of EU countries has the highest share, followed by the neighboring Balkan countries. Among them, Turkey is increasingly establishing itself as the largest emissive and receptive market for Bulgaria.

References

- Levkov, K., P. Lakov. (2022) Tendencies and problems of international tourism in Bulgaria. Proceedings of the International Scientific Conference on "Multicultural values and development problems of tourism in Caspian littoral states", pp 94 – 101. May 27.2022 Baku. ISBN: 978-9952-414-20-2. Turizm və qonaqpərvərlik tədqiqatları” jurnalı. № 2. 2022. <http://atmu.edu.az/az/arxiv>.
- Levkov, K., P. Lakov. (2024) The outgoing and receptive tourist markets of Bulgaria in the period 2019-2023. Proceedings of the International scientific and practical conference “Bulgaria of regions”. ISSN 2815-5262. <https://science.uard.bg/index.php/regions/issue/archive>.
- World Tourism Barometer (PPT version). Volume 23, Issue 1, January 2025. UNWTO Tourism Market Intelligence and Competitiveness Department. Available at <https://pre-webunwto.s3.eu-west-1.amazonaws.com/s3fs-public/2025-01/Barom-PPT-Jan-2025.pdf?VersionId=y-YdR.m6ZbIa2gvfifyN4ACfn-pVNXh->.
- <http://www.nsi.bg> (website of the National Statistical Institute). Last visited on 20.06.2025.
- <http://www.tourism.government.bg> (website of the Ministry of Tourism). Last visited on 29.06.2025.

მედია

ეკატერინე ჭალაგანიძე

კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი

ასოცირებული პროფესორი

მასობრივი კომუნიკაციის დოქტორი

საქართველო, თბილისი

სოციალური რეკლამა როგორც პოლიტიკური დისკურსის ინსტრუმენტი (ქართული სოციალური პლატფორმების მაგალითზე 2020-2025წწ)

სოციალური რეკლამის მნიშვნელობა განპირობებულია მისი პრინციპული პოზიციით გაავრცელოს საზოგადოების ღირებულებითი პრიორიტეტები. ტექნოლოგიურმა პროგრესმა სოციალურ რეკლამას ფართომასშტაბიანი ფორმები შესძინა, მაგალითად, ვერცერთ ქვეყანაში ვერ შევხვდებით საარჩევნო კამპანიას სოციალური პრობლემების განხილვის გარეშე.

საზოგადოების მორალურ ასპექტებზე აქცენტი, ქცევითი შაბლონების შეცვლის გზავნილს შეიცავს. ეს საშუალებას გვაძლევს მივიჩნიოთ სოციალური რეკლამა, საჯარო პოლიტიკის ერთ-ერთი ინსტრუმენტად. რეკლამის ეფექტს განპირობებს ის, რომ ის ასახავს რეკლამირებულ პროდუქტს ყველაზე მომგებიანი კუთხით და ასტიმულირებს ადამიანის ცნობიერების ემოციურ ასპექტებს. ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ სოციალური რეკლამა ინტერნეტ დისკურსში პოლიტიკური კომუნიკაციის სულ უფრო პოპულარულ ინსტრუმენტად იქცევა.

სოციალური მედიისა და ინტერნეტ ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად, პოლიტიკური აქტივისტები და ორგანიზაციები სულ უფრო ხშირად იყენებენ სოციალურ რეკლამას ფართო აუდიტორიაზე ზემოქმედების მიზნით. რეკლამა საზოგადოებისა და ადამიანების ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილია. ის ხელს უწყობს ქვეყნის კულტურის განვითარებას, საკუთარი თავის წარმოჩენას და ინფორმაციის წარდგენას სხვადასხვა კუთხით. თუმცა, თითოეული ქვეყნის კულტურა საკუთარ კორექტირებას ახდენს სოციალური რეკლამის შინაარსსა და ფორმაში. კვლევის მიზანია სოციალური რეკლამის როგორც პოლიტიკური კომუნიკაციის იდეოლოგიური საშუალების განხილვა.

კვლევის სიახლეს წარმოადგენს კულტურული კოდებისა და საზოგადოების სოციალური კონტექსტების ანალიზი, რაც დაგვეხმარება გავიგოთ სოციალური რეკლამის გავლენის სპეციფიკა. კვლევის ფარგლებში ჩატარდა ანალიტიკური სამუშაო, რომელიც მიზნად ისახავდა სოციალური რეკლამის, როგორც პოლიტიკური კომუნიკაციის იდეოლოგიური საშუალების როლის

შესწავლას ინტერნეტ დისკურსში. სხვადასხვა სოციალური მედიის პლატფორმების ანალიზით, როგორცაა „Facebook“ და „Instagram“. დეტალურად განვიხილეთ სოციალური რეკლამა, რომელიც შექმნილია პოლიტიკური იდეებისა და ღირებულებების გადმოსაცემად.

წყაროები მოიცავდა სხვადასხვა, მათ შორის პოლიტიკურ სარეკლამო კამპანიებს, საჯარო გამოსვლებს, სოციალურ მედია პოსტებს და ციფრული კონტენტის სხვა ფორმებს, რომლებიც აქტიურად ვრცელდება ინტერნეტში. აღმოჩენილია მჭიდრო კავშირი სოციალურ რეკლამასა და ძალაუფლების სტრუქტურების იდეოლოგიურ პოზიციონირებას შორის. პოლიტიკურმა მესიჯებმა და სარეკლამო კამპანიებმა ხელი შეუწყო გარკვეული პოლიტიკური იდეოლოგიების პოპულარიზაციას, სამთავრობო პროგრამების მხარდაჭერას და ძალაუფლების ინტერესების გაძლიერებას. მეორეც, სოციალური რეკლამა მოქმედებს როგორც საზოგადოებრივი აზრის მანიპულატორი და შეიძლება ჩაითვალოს ემოციურ სფეროზე გავლენის მძლავრ წყაროდ.

სხვადასხვა სტილისტური და რიტორიკული ტექნიკა, ემოციურ კომპონენტზე აქცენტი და პოლიტიკური ფიგურების ან პარტიების დადებითი/უარყოფითი იმიჯის შექმნა, რეკლამის ჭეშმარიტი მიზნების განხორციელებას უწყობს ხელს. საქართველოში სოციალური რეკლამა აქტიურად გამოიყენება პოლიტიკური კანდიდატებისა და პარტიული ხაზების მხარდასაჭერად. სარეკლამო კამპანიები მოიცავს მრავალფეროვან მიდგომებსა და ხრიკებს. სარეკლამო კამპანიებს შეუძლიათ ხაზი გაუსვან პოლიტიკური ლიდერების მიღწევებს, ისაუბრონ პოზიტიურ ცვლილებებზე, რომლებიც მოხდა ქვეყანაში მათი ხელმძღვანელობით. ამავდროულად, სარეკლამო კამპანიებმა ყურადღება გაამახვილონ საზოგადოების კონკრეტულ საკითხებს. სოციალური რეკლამა პოლიტიკურ აქტორებს აძლევს შესაძლებლობას დაიპყრონ ფართო აუდიტორია და გაავრცელონ თავიანთი ღირებულებები და რწმენა. ამასთანავე, გამოიწვიონ ძლიერი ემოციური რეაქციები, შეცვალონ სტერეოტიპები და ხელი შეუწყონ სასიცოცხლო მნიშვნელობის საკითხების გაცნობიერებას.

კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძველს წარმოადგენს შედარებითი ანალიზი, რომელიც გამოვიყენეთ სხვადასხვა ტიპის პოლიტიკური კომუნიკაციის შესწავლის კონტექსტში. სარეკლამო კომუნიკაციის მიზანს წარმოადგენს არა მხოლოდ საქონლისა და მომსახურების პოპულარიზაცია, არამედ საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბება და ადამიანების ქცევის შეცვლა სოციალურ პრობლემებთან მიმართებაში. დუალურმა დანიშნულებამ საშუალება მისცა სოციალურ რეკლამას მჭიდროდ ჩაქსოვილიყო პოლიტიკურ კომუნიკაციაში. პოლიტიკური კომუნიკაცია – არის ინფორმაციისა და მოსაზრებების გაცვლის პროცესი პოლიტიკურ ლიდერებს, ორგანიზაციებს, პოლიტიკურ პარტიებსა და მოქალაქეებს შორის. იგი მიზნად ისახავს პოლიტიკური მიზნების მიღწევას. სოციალური პრობლემების გადაჭრის აუცილებ-

ლობამ გაზარდა ამ ტიპის რეკლამის მნიშვნელობა და წარმოადგენს ერთგვარ გამოწვევას საზოგადოების შემდგომი განვითარებისთვის.

აღსანიშნავია, რომ მიუხედავად იმისა, რომ სოციალური რეკლამის შესახებ ბევრი კვლევა არსებობს, თავად ფენომენი საკმარისად არ არის შესწავლილი, სოციალური რეკლამის მთავარი მიზანია დაარწმუნოს ადამიანები, რომ განახორციელონ გარკვეული ქმედებები ან შეცვალონ თავიანთი ქცევა საზოგადოებრივი სარგებლობისთვის ან სიკეთისთვის. კომერციული რეკლამისგან განსხვავებით, რომელიც ცდილობს გაზარდოს საქონლის ან მომსახურების გაყიდვები, სოციალური რეკლამა მიზნად ისახავს საზოგადოებრივი მიზნის მიღწევას და ხშირად გამოიყენება საჯარო პოლიტიკის მხარდასაჭერად, სოციალური პრობლემების გადასაჭრელად და სოციალურ ფენომენებთან საბრძოლველად,

სარეკლამო კამპანიები შეიძლება ორგანიზებული იყოს სამთავრობო უწყებების, არასამთავრობო ან კომერციული ორგანიზაციების მიერ. სოციალურ რეკლამას შორის ერთ-ერთი სპეციფიკური განსხვავებაა მისი ფოკუსირება ადამიანების ქცევასა და აღქმაზე და არა პროდუქტებსა თუ სერვისებზე. ეს ნიშნავს, რომ სოციალური რეკლამა უნდა იყოს მკაფიო, ლაკონური და ჰქონდეს ყველაზე ეფექტური გავლენა სამიზნე აუდიტორიაზე.

ძირითადი მონაცემები 2020-2025 წლებიდან:

კვლევა გვიჩვენებს, რომ სოციალური რეკლამა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პოლიტიკურ დისკურსში საქართველოში, განსაკუთრებით 2020-2021 წლებში. მონაცემები მიუთითებს, რომ პარტიები, როგორიცაა „ქართული ოცნება“ და „ევროპული საქართველო“, იყენებენ Meta-ს პლატფორმებს, როგორიცაა ფეისბუქი, პოლიტიკური ნარატივების ფორმირებისთვის. ძირითადი თემები მოიცავს სტაბილურობას, ეკონომიკურ განვითარებას და სხვ. სოციალური მედია, განსაკუთრებით Meta-ს პლატფორმები, გახდა პოლიტიკური კამპანიების ძირითადი ინსტრუმენტი საქართველოში. 2020 წლის საპარლამენტო არჩევნების წინ, პოლიტიკური რეკლამების ხარჯმა მიაღწია USD 193,465-ს 4,607 რეკლამაზე. ეს რეკლამები ხშირად ფოკუსირებული იყო ამომრჩევლის სპეციფიკურ ჯგუფებზე, მაგალითად, ასაკის, სქესის ან გეოგრაფიული მდებარეობის მიხედვით. კვლევა აჩვენებს, რომ პარტიები, როგორიცაა „ქართული ოცნება“, ხაზს უსვამდნენ სტაბილურობას და COVID-19-ის მართვას. არსებობს დაუდგენლარი რეკლამის პრობლემა, რაც ზრდის გამჭვირვალობის ნაკლებობას. მაგალითად, „თავისუფალი საქართველო“ და „ქართული მარში“ არ ყოფილა საკმარისად გამჭვირვალე, ხოლო ანონიმური გვერდები, ახდენენ სხვა გვერდების დისკრედიტაციას.

კვლევა მოიცავს თვისებრივ ანალიზს, რომელიც ეფუძნება ნარატიულ ანალიზსა და თემატურ კოდირებას, რათა გამოვიკვლიოთ პოლიტიკური რეკლამების შინაარსი, მათი ჩარჩოები და გავლენა საზოგადოებრივ აზრზე.

მონაცემთა წყაროები მოიცავს: Meta-ს Ad Library-ის 2020-2025 წლების მონაცემებს, რომლებიც ასახავს პოლიტიკური და საარჩევნო რეკლამების ხარჯებს, სამიზნე აუდიტორიას და ნარატივებს. ISFED-ის ანგარიშებს, მაგ., 2020 წლის საპარლამენტო არჩევნების და 2021 წლის ადგილობრივი არჩევნების მონიტორინგის. ღია წყაროებს, მაგ., Civil Georgia-ს სტატიებსა და პოსტებს. პარტიები, როგორიცაა „ლელო საქართველო“, ხშირად იყენებდნენ გეოგრაფიულ მიზნობრივობას, მაგ., თბილისისა და აჭარის მიმართულებით. ISFED-ის 2020 წლის ანგარიში აღნიშნავს, რომ „ლელო“-ს რეკლამები ძირითადად ფოკუსირებული იყო ამ რეგიონებზე. „ქართული მარში – ეროვნული მოძრაობა“-ს რეკლამები 86%-ით მამაკაცებს მიზნობრივდებოდა, ხოლო „ახალი პოლიტიკური ცენტრი – გირჩი“ ძირითადად 18-35 წლის ასაკობრივ ჯგუფს მიმართავდა.

2020 წლის საპარლამენტო არჩევნები: ISFED-ის ანგარიში აღნიშნავს, რომ „ქართული ოცნება“-ს რეკლამებმა ხაზი გაუსვა სტაბილურობას და COVID-19-ის მართვას, რაც ამომრჩევლის პრიორიტეტებზე მოახდინა გავლენა. ხარჯი მიაღწია USD 20,421-ს 4,607 რეკლამაზე. რეკლამები ხშირად ფოკუსირებული იყო ჯანდაცვის თემაზე, მაგ., ვიდეორგოლები, რომლებიც აჩვენებდა პანდემიის დროს მთავრობის მუშაობას

2021 წლის ადგილობრივი არჩევნები: ISFED-ის ანგარიში აღნიშნავს, რომ 8,126 რეკლამა განთავსდა, ხარჯებით \$524,602-\$536,086. „ქართული ოცნება“ აქტიურად იყენებდა რეგიონულ გვერდებს. რეკლამა ხშირად ფოკუსირებული იყო ეკონომიკურ განვითარებაზე, მაგ., სამუშაო ადგილების შექმნის პროექტები.

2023 წლის ანტიდასავლური კამპანიები: „საქართველო უპირველეს ყოვლისა“-ს რეკლამებმა, რომლებიც ანტიდასავლურ და ჰომოფობიურ ნარატივებს შეიცავდა, Meta-ს პლატფორმებზე გააძლიერა ამ თემების პრიორიტეტიზაცია,

2024 წლის საპარლამენტო არჩევნები (საქართველო):

- რეკლამის რაოდენობა: 10,032 (მარტი–ოქტომბერი, Meta Ad Library)
- ხარჯი: \$1,245,600
- ნახვები (impressions): 120 მილიონი (საშუალოდ 11,960 თითო რეკლამაზე)
- მოწონებები (likes): ზუსტი მონაცემები მიუწვდომელია, მაგრამ „ქართული ოცნების“ გვერდებმა საშუალოდ 5,000–10,000 მოწონება მიიღეს თითო პოსტზე
- „ქართული ოცნება“: \$350,000 (28% ხარჯის)
- „ერთიანი ნაციონალური მოძრაობა“: \$180,000
- დაუდებლარი რეკლამა: 210 (2.1%)
- ანტიდასავლური რეკლამები: 1,500 (15%), 18 მილიონი ნახვა

კვლევა ეფუძნება „Agenda-Setting Theory“- დღის წესრიგის ფორმირების თეორიას, რომელიც 1972 წელს ჩამოაყალიბეს მაქსველ მაკკომბსმა და დონალდ შოუმ, ამტკიცებს, რომ მედია (მათ შორის სოციალური მედიის რეკლამები) გავლენას ახდენს საზოგადოებრივ აზრზე იმის განსაზღვრით, თუ რომელი საკითხები ითვლება მნიშვნელოვნად. პოლიტიკური სოციალური რეკლამების კონტექსტში, ეს თეორია განმარტავს, თუ როგორ იყენებენ პოლიტიკური კამპანიები სოციალური მედიის პლატფორმებს (მაგ., Meta-ს პლატფორმები: ფეისბუქი, ინსტაგრამი) ამომრჩეველთა პრიორიტეტების ფორმირებისა და პოლიტიკური ნარატივის შესაქმნელად.

თეორიის ქრილში, Meta-ს პლატფორმებზე განთავსებული პოლიტიკური რეკლამები მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებაზე, ხაზს უსვამს კონკრეტულ საკითხებს (მაგ., ეკონომიკა, ევროინტეგრაცია, ანტიდასავლური ნარატივები).

კვლევის შედეგები აჩვენებს, რომ სოციალურ რეკლამას ინტერნეტ დისკურსში როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მხარეები აქვს. ერთ-ერთი მთავარი უპირატესობა არის მისი გავლენის მაღალი ეფექტურობა აუდიტორიაზე. კვლევა მოიცავს აუდიტორიის ინფორმირებულობის დონის გაზომვას კონკრეტული პრობლემის ან საკითხის შესახებ სარეკლამო კამპანიის დაწყებამდე და მის შემდეგ. ონლაინ დისკურსი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სოციალური რეკლამის ეფექტურობაში. სოციალური მედია და სხვა ონლაინ პლატფორმები იძლევა სარეკლამო შეტყობინებების ფართოდ გავრცელებისა და დისკუსიაში აუდიტორიის ჩართვის შესაძლებლობას. გასათვალისწინებელია, რომ სოციალურმა რეკლამამ შეიძლება გამოიწვიოს აუდიტორიის ნაწილის უარყოფითი რეაქცია, განსაკუთრებით თუ ის აგრესიულია ან შეიცავს არასაკმარისად დასაბუთებულ იდეოლოგიურ შეხედულებებს. გარდა ამისა, სოციალური რეკლამის გამოყენებამ კონკურენტების გასაკრიტიკებლად შეიძლება გამოიწვიოს პოლიტიკური წინააღმდეგობებისა და კონფლიქტების გამწვავება.

დასკვნა

სოციალური რეკლამა – არის ძლიერი ინსტრუმენტი პოლიტიკურ კომუნიკაციაში. იგი შეიძლება გამოყენებულ იქნას სხვადასხვა მიზნების მისაღწევად. მას შეუძლია აამაღლოს ცნობიერება პოლიტიკური კამპანიებისა და კანდიდატების შესახებ და მხარი დაუჭიროს გარკვეულ პოლიტიკურ შეხედულებებს. თუმცა, სოციალური რეკლამის ეფექტურობა დამოკიდებულია სწორ ფორმულირებაზე და სამიზნე აუდიტორიაზე. სარეკლამო კამპანიები უნდა იყოს შემუშავებული სამიზნე აუდიტორიის საჭიროებებისა და ინტერესების გათვალისწინებით, რათა ისინი ეფექტური იყოს.

კვლევის შედეგები აჩვენებს, რომ სოციალური რეკლამა გამოიყენება პოლიტიკური ძალების მხარდასაჭერად. პოლიტიკური პარტიები მიმართავენ სხვადასხვა სტრატეგიებსა და ტაქტიკას მიზნების მისაღწევად. სოცია-

ლური რეკლამა ხშირად გამოიყენება საჯარო პოლიტიკის მხარდასაჭერად, პატრიოტული განწყობების ჩამოყალიბებისა და ტრადიციული ღირებულებების პოპულარიზაციისთვის. იგი ყურადღებას ამახვილებს სახელმწიფოს როლზე, ოჯახისა და ეროვნული იდენტობის მხარდაჭერაზე.

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ სოციალური რეკლამის ეფექტურობა პოლიტიკურ კომუნიკაციაში დამოკიდებულია კონტექსტზე, აუდიტორიაზე და იმ მიზნებზე, რომლებსაც პოლიტიკური აქტორები საკუთარ თავს უყენებენ. წარმატების მისაღწევად. რეკომენდაციის სახით, შეგვიძლია ვუჩიოთ სოციალური რეკლამის მწარმოებლებს გაითვალისწინონ ინტერნეტ დისკურსის მახასიათებლები, სამიზნე აუდიტორიის სპეციფიკა, აირჩიონ შესაბამისი საკომუნიკაციო არხები და განავითარონ შინაარსიანი, მიმზიდველი და ინფორმაციული სარეკლამო კონტენტი. ს] სოციალური რეკლამა არის სივრცე, სადაც პოლიტიკური კომუნიკაცია და იდეოლოგიური პრინციპები სარეკლამო სტრატეგიებთან იკვეთება. ეს არის საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედების, საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბებისა და გარკვეული ღირებულებების მხარდაჭერის ძლიერი საშუალება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. McCombs, M. E., & Shaw, D. L. (1972). The Agenda-Setting Function of Mass Media
2. Cadwalladr, C., & Graham-Harrison, E. (2018). *Revealed: 50 Million Facebook Profiles Harvested for Cambridge Analytica in Major Data Breach*. The Guardian.
3. Pew Research Center. (2020). Election 2020: Voters Are Highly Engaged, but Nearly Half Expect to Have Difficulties Voting. Available at: <https://www.pewresearch.org>
4. Kannan, R. Use of Language in Advertisements / R. Kannan.
5. Alkhazova, M. Kh. Political propaganda as an ideological component of the communication process: theoretical aspect / M. Kh. Alkhazova, A. V. Mankieva, A. K. Botasheva
6. <https://isfed.ge/geo/sotsialuri-mediis-monitoringi/politikuri-reklamebi-metas-platformebez-saqartveloshi-> „მეტას“ პოლიტიკური რეკლამების ბიბლიოთეკა
7. <https://isfed.ge/geo/sotsialuri-mediis-monitoringi/politikuri-reklamebi-metas-platformebez-saqartveloshi-2023-tslis-oqtomberi-dekemberi->
8. <https://formulanews.ge/>

ნინო ჭალაგანიძე

*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ჟურნალისტიკის დოქტორი
საქართველო, თბილისი*

სოსო გაზდელიანი

*კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო, თბილისი*

პირველი სოციალური რაქალაქების გამოცდის ფორმები და საშუალებები პოსტსაბჭოთა საქართველოში

შესავალი

გასული საუკუნის 90-იანი წლები საქართველოსთვის გარდამტეხი იყო, – საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ ქვეყანა ახალი სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური რეალობის წინაშე აღმოჩნდა. სახელმწიფოს სტრუქტურების რღვევა, კრიზისი, სიღარიბე, ომები და არასტაბილურობა ქვეყნის მოსახლეობაზე მძიმედ აისახა.

ყოველმხრივ რთულ მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის შემდგომი განვითარების საქმეში სოციალური რეკლამა უნიკალურ ფუნქციას ასრულებდა. იგი საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმირებასა და კონკრეტული პრობლემების გადაჭრაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობდა.

სოციალური რეკლამები ქართულ მედიასივრცეში გასული საუკუნის 90-იანი წლებიდან, პოსტსოციალური პერიოდიდან გამოჩნდა. ამ დროისთვის ქვეყანაში არსებობდა თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე პირველი ტელევიზია (დღეს – საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი), რომელიც 2005 წლამდე სახელმწიფოს დაქვემდებარებაში იყო.

აღსანიშნავია, რომ ქართული ტელემაუწყებლობის ისტორია 1956 წელს, ფუნიკულიორზე, ტელეხედვის სტუდიიდან დაიწყო. დროსთან ერთად, იზრდებოდა დაფარვის არეალი და იცვლებოდა სატელევიზიო პროგრამები. იმ დროისთვის უკვე მაუწყებლობდა საქართველოს რადიო, რომელმაც 1925 წლის 23 მაისს ეთერში პირველი საცდელი გადაცემა გაუშვა. 1927 წლიდან კი რეგულარულ მაუწყებლობაზე გადავიდა.

საბჭოთა საქართველოში სახელმწიფო ტელე-რადიო კორპორაცია, რომელიც თანამედროვე საზოგადოებრივი მაუწყებლის სამართალმემკვიდრეა, ინფორმაციის მიღების ძირითად საშუალებას წარმოადგენდა. 80-იანი წლების მიწურულს, როდესაც საქართველოში ეროვნული მოძრაობა გააქტიურდა, ტელევიზიაც მნიშვნელოვანი ცვლილებების ეტაპზე იდგა. ე.წ. პე-

რესტროიკის პერიოდში, ჯერ კიდევ, საბჭოთა საქართველოს ტელევიზიის ეთერიდან თავისუფლების შესახებ დაიწყეს მსჯელობა.

სოციალური რეკლამა, როგორც კომუნიკაციის ფორმა, ტელევიზორცე-ში თანდათანობით ჩნდებოდა და მიზნად ისახავდა საზოგადოებისთვის კონ-კრეტული საფრთხეების შესახებ ინფორმაციის მიწოდებას, პასუხისმგებ-ლობის გაღვივებასა და მოქალაქეობრივი თვითშეგნების ამაღლებას.

ლიტერატურის მიმოხილვა

კვლევით ნაშრომზე მუშაობისას სოციალური რეკლამებისა და, ზოგა-დად, მედიის პროსოციალური აქტივიზმის გარშემო, გარდა ემპირიული მო-ნაცემებისა, გავეცანით ქართველი და უცხოელი მკვლევრების საყურადღე-ბო ნაშრომებს.

რეკლამის მნიშვნელობასა და საზოგადოებაში მის როლზე ჩანანერებს არაერთი გამოჩენილი ფილოსოფოსისა თუ მეცნიერის ნაშრომში ვხვდებით. რეკლამებს, იქნება ის სოციალური სიკეთის ხელშეწყობისკენ მიმართული თუ მერკანტილური მიზნების მატარებელი, საზოგადოების ყურადღების მიპყრობის უმთავრესი ამოცანა აერთიანებთ.

გასული საუკუნის გამოჩენილი კანადელი ფილოსოფოსი, მედიაკრიტი-კოსი მარშალ მაკლუენი თავის წიგნში, „მედიის გაგება“, რეკლამას ამგვარ მნიშვნელობას ანიჭებს. მეტიც, მან რეკლამას მე-20 საუკუნის უდიდესი ხე-ლოვნება უწოდა.

„ერთ მშვენიერ დღეს ისტორიკოსები და არქეოლოგები აღმოა-ჩენენ, რომ ჩვენი დროის სარეკლამო მიმართვები ყველაზე მდიდარი და უტყუარი ყოველდღიური ასახვაა ყველა იმ ფორმათა შორის, რა-საც აქამდე ქმნიდა კაცობრიობა მთელი თავისი სასიცოცხლო ციკ-ლის განმავლობაში“ (McLuhan, 1964).

სოციალურ რეკლამას, როგორც მედიის პროსოციალური აქტივიზმის ინსტრუმენტს, პირდაპირ თუ ირიბად, ეხება შემდეგი ავტორების პუბლიკა-ციები: ნარგიზა ქარქაშაძე; ვაჟა ზუბაშვილი; ეკატერინე ჭალაგანიძე; ნარ-გიზა კანკია; Suprun, V.M., and Suprun, L.V.; Tobias Greitemeyer; Beatriz Casais, João F. Proença; Douglas A. Gentile; Ruben Enikolopov, Maria Petrova; James O. Prochaska და სხვ.

სოციალური რეკლამის შესახებ ერთ-ერთი უახლესი ნაშრომი კავკასი-ის საერთაშორისო უნივერსიტეტის პროფესორს, ეკატერინე ჭალაგანიძეს ეკუთვნის: „სოციალური რეკლამა კოვიდპანდემიის პერიოდში თანამედრო-ვე ქართული მედიის მაგალითზე (2020-2022 წლები)“.

ე. ჭალაგანიძის კვლევაში ყურადღება გამახვილებულია სოციალური რეკლამის მნიშვნელობაზე პანდემიის პერიოდში, ასევე, ამ ტიპის კონტენ-ტის მედიაარხებით გავრცელების გზებსა და საშუალებებზე.

ავტორი მიუთითებს, რომ სოციალური რეკლამა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს საზოგადოებრივი ცნობიერების ამაღლების პროცესში, განსაკუთრებით – კრიზისულ პირობებში.

„სოციალური რეკლამა მკვიდრად იკავებს ადგილს საზოგადოებასთან ურთიერთობის სისტემასა და პროცესში; კოვიდპანდემიის დროს მედიის მეშვეობით ის გავლენას ახდენდა საზოგადოების ინფორმირებაზე, შემეცნების დონეზე, რაც გარკვეულად აისახებოდა ცალკეული პირებისა და ადამიანთა ჯგუფების გადანყვეტილებებსა და არჩევანზე“ – აღნიშნავს ავტორი, რითაც ნაშრომში თავის ჰიპოთეზას ადასტურებს (WalaganiZe, 2024).

სოციალური რეკლამების მნიშვნელობაზე საინტერესო და სასარგებლო სამეცნიერო სტატიას გვთავაზობს აკაკი წერეთლის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, ნარგიზა ქარქაშაძე: „სოციალური რეკლამის მნიშვნელობა და ეფექტურობა თანამედროვე საქართველოში“ (qarqaSaZe, 2017). სტატიაში განხილულია სოციალური რეკლამის ეფექტურობის არსი და მიდგომები.

სოციალური რეკლამის დანიშნულების შესასწავლად ნარგიზა ქარქაშაძემ ექსპერტები გამოიკითხა, შედეგად, შემოგვთავაზა რაოდენობრივი ანალიზი: კითხვაზე, თუ რითაა განპირობებული სოციალურ რეკლამებზე მოთხოვნილება, გამოკითხულთა უმრავლესობამ, 43.8%-მა დაასახელა – „მიიყვროს საზოგადოების ყურადღება“; 27.1%-ის აზრით, სოციალურ რეკლამებს „სოციალური აზრის ფორმირებაში“ შეაქვს წვლილი; 16.7% კი ფიქრობს, რომ მისი მიზანია – „საზოგადოებას დაეხმაროს სოციალური პრობლემების გადაჭრაში“ (qarqaSaZe, 2017, gv. 4).

პროფესორ ვაჟა ზუბაშვილის ნაშრომის – „სატელევიზიო რეკლამის ჩამოყალიბება საქართველოში“ – ერთი ქვეთავი დათმობილი აქვს ჩვენთვის რელევანტურ საკითხს – სოციალურ რეკლამას (zubiaSvili, 2017).

„სოციალური რეკლამა საზოგადოების ინტერესის გამომხატველი ინფორმაციაა, რომელიც აგებულია და ფორმულირებულია იმგვარად, რომ მიზანმიმართული ზემოქმედება მოახდინოს მასობრივ, კორპორატიულ ან ინდივიდუალურ ცნობიერებაზე, მიზნობრივ აუდიტორიაში წინასწარ განსაზღვრული რეაქციის გამოსაწვევად“ – აღნიშნავს ავტორი (zubiaSvili, satelevizio reklamის Camoyalibeba saqarTveloSi, 2017, gv. 164-165).

სოციალური რეკლამის ტონებთან მიმართებით საყურადღებო კვლევას გვთავაზობენ მკვლევრები: Beatriz Casais და Aline da Costa Pereira. მათი პუბლიკაცია სახელწოდებით: „ემოციური და რაციონალური ტონის გავრცელება სოციალურ რეკლამებში“ (Casais & da Costa Pereira, The prevalence of emotional and rational tone in social advertising appeals, 2021), მიზნად ისახავს

ემოციური და რაციონალური მიმართებების ანალიზს სოციალურ სარეკლამო კამპანიებში.

კვლევის შედეგებით ავტორებმა დაასკვნეს, რომ სოციალური მარკეტოლოგები სოციალურ სარეკლამო კამპანიებში რაციონალური ტონის გამოყენებას ანიჭებენ უპირატესობას. კვლევამ გამოავლინა გარკვეული დათიშვა თეორიასა და პრაქტიკას შორის, რაც ნაშრომის ორიგინალურობასა და ღირებულებაზე მეტყველებს.

„სოციალურმა მარკეტოლოგებმა თანმიმდევრულად უნდა შეაფასონ კამპანიების ეფექტურობა იმის დასადგენად, რამდენად ეფექტურია ინფორმაციული/რაციონალური მიმართებების გავრცელება ადამიანთა დამოკიდებულებისა და ქცევის ცვლილების ხელშეწყობაში,“ – მიუთითებენ ავტორები ნაშრომის დასკვნით ნაწილში რეკომენდაციის სახით (Pereira & Casais, 2021, gv. 292-293).

„ეფექტური სპიკერები საზოგადოებრივი მომსახურების განცხადებაში: ეროვნული ცნობილი სახეები, ადგილობრივი ცნობილი სახეები და მსხვერპლი“ – ავტორთა ჯგუფის: Mark Toncar, Jane S. Reid, Cynthia E. Anderson – აღნიშნული სამეცნიერო სტატია მნიშვნელოვან გარემოებებს გამოკვეთს. კერძოდ, მკვლევრები შეეცადნენ, დაედგინათ სოციალური რეკლამის პერსონიფიკაციის ეფექტიანობა სხვადასხვა პერსონაჟის გამოყენებით (Toncar, Reid, & Anderson, 2007).

ავტორებმა, ექსპერიმენტის ჩასატარებლად, შექმნეს სოციალური რეკლამა, რომელიც ქარიშხალ „კატრინას“ მსხვერპლის დახმარებას ითვალისწინებდა. ერთი რეკლამა სამი სხვადასხვა პერსონაჟის მონაწილეობით: ეროვნული ცნობადი სახე, ადგილობრივი ცნობადი სახე და ნამდვილი მსხვერპლი.

შედეგებმა ცხადყო, რომ მესიჯი ბევრად ეფექტური იყო, როცა უშუალოდ მსხვერპლი ჰყვებოდა ამბავს, შედარებით ნაკლებდამაჯერებელი აღმოჩნდა ადგილობრივ დონეზე ცნობადი სახე და სრულიად არადაამაჯერებელი იყო – ეროვნული ცნობადი სახე (ემლი სიმპსონი).

მკვლევრები სტატიის დასკვნით ნაწილში თანხმდებიან იმ მოცემულობაზეც, რომ ცნობილი სახეების გამოყენებამ, შეიძლება, წარმატებული შედეგი გამოიღოს კომერციულ რეკლამებში, თუმცა ნაკლებად – სოციალურ რეკლამაში. ნაშრომი ორიგინალურ და ინოვაციურ მიდგომებს ავლენს. ექსპერიმენტულად დადასტურებული შედეგების გაზიარება ამ კუთხით მნიშვნელოვან თეორიულ საფუძველს ქმნის.

რაც შეეხება სახელმძღვანელოებს, რომლებმაც ჩვენი თეორიული ცოდნა მნიშვნელოვნად შეავსო და გაამყარა, შემდეგია: „რეკლამა“ (kacitaZe, reklama, 2006); „ბეჭდვითი რეკლამა“ (ufliSaSvili & yifSiZe, 2009); „რეკლამა და პრომოცია“ (belCi & belCi, 2013); „მარკეტინგული კომუნიკაციები“ (feraZe, marketinguli komunikaciebi, 2010) და სხვ.

ლიტერატურის მიმოხილვამ ცხადყო, რომ სოციალურ რეკლამებთან მიმართებით სამეცნიერო ნაბიჯები, როგორც ლოკალურ, ისე საერთაშორისო მასშტაბით, გარკვეული დინამიკით იდგმება. თუმცა აღნიშნული ძალისხმევა ამ მიმართულებით დისკუსიების გააქტიურებისთვის, ვფიქრობთ, არასაკმარისია.

უცხოური სამეცნიერო ველი შედარებით ფართოა: უცხოელი ავტორები, მეტწილად, სოციალური რეკლამის ფსიქოლოგიურ ასპექტებზე ამახვილებენ ყურადღებას.

სამეცნიერო ლიტერატურის დეტალურმა მიმოხილვამ კიდევ ერთხელ დაადასტურა ჩვენი კვლევის აუცილებლობა, რათა სამეცნიერო ველზე ამ მიმართულებით არსებული დეფიციტური მდგომარეობა ამოივსოს და შეიქმნას ახალი ცოდნა, რომელიც თემით დაინტერესებული პირებისთვის თეორიულ და პრაქტიკულ მნიშვნელობას ატარებს.

თეორიული ჩარჩო

სოციალური რეკლამის პრაქტიკული შედეგების უკან მყარი თეორიული საყრდენია, რომელიც ამ ტიპის კონტენტის ფილოსოფიურ ახსნას იძლევა. მედიათეორიათა ფართო სპექტრიდან, სოციალური რეკლამისთვის განსაკუთრებით რელევანტური შემდეგი კონცეფციებია: ჰიპოდერმული ნემსისა (ჯადოსნური ტყვიის) და მოდელირების თეორიები.

ჰიპოდერმული ნემსის ან, როგორც მას სხვაგვარად უწოდებენ, ჯადოსნური ტყვიის თეორია, საკვლევი თემის ერთ-ერთ თეორიულ ბაზისს წარმოადგენს. ლინეარული/ხაზოვანი კომუნიკაციის თეორიას, როგორც ნესი, პირდაპირი და ძლიერი გავლენა აქვს აუდიტორიაზე.

თეორია გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში შეიქმნა, მას შემდეგ, რაც მკვლევრებმა დააფიქსირეს პროპაგანდის ეფექტი პირველი მსოფლიო ომის დროს. მომდევნო ათწლეულების განმავლობაში ჰიპოდერმული ნემსის მოდელი მედიის გავლენის შესახებ დომინანტურ თეორიად იქცა.

მაიკლ სალვენი და დონ სტექსი თავიანთ ნიგნში „ინტეგრირებული მიდგომა კომუნიკაციის თეორიასა და კვლევაში“ წერენ: „კანქვეშა ნემსის მოდელი 1940-იან წლებამდე დომინირებდა“ (Stacks, Salwen, & Eichhorn, 2019), – მიუხედავად იმისა, რომ ჰიპოდერმული ნემსის თეორია თეორეტიკოსების ნაწილმა უარყო, ის მუდამ აქტუალური იქნება მანამ, სანამ იარსებებს მედიის გავლენა საზოგადოებაზე.

ჰიპოდერმული ნემსის თეორიის მიხედვით, მედიამესიჯები კანქვეშა ნემსებს ჰგავს (Berger, 1995), რომლებიც პასიურ რეციპიენტებს აწვდის იდეებს, ღირებულებებსა და რწმენას. მედიაგზავნილები ისევე, როგორც ინექცია, სწრაფად აღწევს ადამიანის გონებაში, შესაბამისად, მისი გავლენა მყისიერი და ეფექტიანია.

ჰიპოდერმული ნემსის თეორიის პრაქტიკულ შედეგებს ვხვდებით სოციალურ რეკლამებში, განსაკუთრებით: საბჭოთა კავშირის პერიოდში შექმნილ თითქმის ყველა სოციალურ პოსტერში.

თეორიის დომინირება სწორედ საბჭოთა პერიოდს ემთხვევა, შესაბამისად, სოციალური პოსტერების შემქმნელები, სავარაუდოა, რომ სწორედ „ჯადოსნური ტყვიის“ ეფექტს იყენებდნენ, რათა საზოგადოებაზე პირდაპირი გავლენა მოეხდინათ.

„სხვებზე დაკვირვების შედეგად, ადამიანი აყალიბებს წარმოდგენას იმის შესახებ, თუ როგორ სრულდება ახალი ქცევები. მოგვიანებით კი, ეს კოდირებული ინფორმაცია მოქმედების სახელმძღვანელოდ გვევლინება“ (Modelling Theory), – აღნიშნავს თეორეტიკოსი ალბერტ ბანდურა, რომელიც, სხვა ცნობილ თეორიებთან ერთად, მოდელირების თეორიის ავტორიცაა. ეს უკანასკნელი კი ჩვენი კვლევისთვის, ასევე, თეორიულ ჩარჩოს ქმნის.

მოდელირების თეორია ორ ძირითად კატეგორიას სწავლობს: დაკვირვება და მიბაძვა. მათი მნიშვნელობა განსაკუთრებით საყურადღებოა მედიის კონტექსტში, რადგან ის ქმნის პერსონაჟებს, რომელთა თვისებებს/ქცევას მაყურებელი ხშირად იწონებს ან, პირიქით, იწუნებს. შესაბამისად, მას ჰბაძავს ან ცდილობს, არასდროს დაემსგავსოს. იმიტირებული ქცევა, შეიძლება, დროთა განმავლობაში გამყარდეს და მაყურებლის დამახასიათებელ თვისებებად გადაიქცეს.

ბანდურას აზრით, ეფექტური მოდელირება მოითხოვს ყურადღებას, შენარჩუნებას, რეპროდუქციასა და მოტივაციას. მოდელირებას ორგვარი ეფექტი შეიძლება ჰქონდეს: დადებითი და უარყოფითი.

მოდელირების თეორია რამდენიმე ეტაპისაგან შედგება, კერძოდ:

- მედიაში ასახული მოქმედების ნახვა;
- მაყურებელი აიდენტიფიცირებს საკუთარ თავს მსახიობთან;
- მაყურებელი მსახიობს ჰბაძავს;
- მაყურებელი მოტივირებულია, ეს ქცევა გადაიღოს.

აღნიშნულ კონცეფციას ძლიერ კავშირი აქვს ჩვენი კვლევის საგანთან, ვინაიდან სოციალური რეკლამა, სწორედ მოდელირების ეფექტით, შესაბამის მიზნობრივ აუდიტორიას ხშირად ქცევის გარკვეულ პარადიგმებს სთავაზობს.

მეთოდოლოგია

წინამდებარე კვლევა შემდეგი მეთოდების გამოყენებით განხორციელდა – რაოდენობრივი და თვისებრივი კონტენტ-ანალიზი, ასევე, ისტორიული ანალიზი.

რიცხობრივი მონაცემების შესაბამისად წარმოსაჩენად კონტენტ-ანალიზის რაოდენობრივი მეთოდი დაგვეხმარა. ეს უკანასკნელი კვლევაში

სტრუქტურირებულ მიდგომასა და სტატისტიკური ანალიზის გამოყენების საშუალებას იძლევა. წინამდებარე ნაშრომის ფარგლებში, ხსენებული მეთოდის გამოყენებით, დავითვალეთ და დავაჯგუფეთ საკვლევი პერიოდის განმავლობაში (1991-2004) საქართველოს პირველი ტელევიზიის ეთერში გასული სოციალური რეკლამები შემდეგი მახასიათებლების მიხედვით: თემატური მიმართულებები; გამოსახვის ფორმები; ფუნქცია და დანიშნულება. ამ კუთხით ჩატარებულმა რაოდენობრივმა კონტენტ-ანალიზმა შესაბამისი ტენდენციების გამოვლენის საშუალება მოგვცა.

რაოდენობრივი კონტენტ-ანალიზის საშუალებით, შესაძლებელია რეკლამებში განმეორებადი თემების, საკვანძო სიტყვების, სლოგანებისა და ვიზუალური ელემენტების დათვლა და კლასიფიცირება.

თვისებრივი კონტენტ-ანალიზი კი მიზნად ისახავს რეკლამის შინაარსის სიღრმისეულად გაანალიზებას, – ამ ნაწილში ყურადღება გავამახვილეთ შემდეგ ტექნიკურ-შინაარსობრივ ასპექტებზე: აუდიოვიზუალური რიგი/გამოსახვის ფორმები და საშუალებები; სლოგანები და ნარატიული რიგი; ფუნქცია და დანიშნულება; იდეა და მიზანი; თემის აქტუალურობა; ორიგინალურობა და შემოქმედებითი სიახლე; დოკუმენტურობა და დამაჯერებლობა; პერსპექტივა და პერიოდულობა.

აღსანიშნავია, რომ ჩვენი საკვლევი ემპირიული ველი საარქივო მასალებზე დაკვირვებას მოიცავს. შესაბამისად, გვერდს ვერ ავუვლით ისეთ მნიშვნელოვან მეთოდს, როგორიც – ისტორიული ანალიზია. მისი დახმარებით, რეკლამის შინაარსი იმდროინდელ სოციალურ, ეკონომიკურ და პოლიტიკურ კონტექსტში გავაანალიზეთ. საკითხისადმი მსგავსი მიდგომა საშუალებას იძლევა, შესასწავლი საგანი განვიხილოთ არა განყენებულად, არამედ სწორედ საეტაპო ისტორიული გარდაქმნების პრიზმაში, ვინაიდან სოციალური რეკლამა რეაგირებს საზოგადოებრივ ცვლილებებზე და თავადაც ცდილობს მათ ფორმირებას.

აღნიშნული მეთოდოლოგიური მიდგომა უზრუნველყოფს, ერთი მხრივ, მასალის რაოდენობრივად სისტემატურ დამუშავებას, მეორე მხრივ, შინაარსობრივად სიღრმისეულ გააზრებას ისტორიული პროცესების კვალდაკვალ, რაც საკითხის სრულფასოვანი ანალიზისთვის მნიშვნელოვანი წინაპირობაა.

მსჯელობა და შედეგები

საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პერიოდში რეკლამა სახელმწიფო ძალას ემსახურებოდა. ხელისუფლება მთლიანად აკონტროლებდა სარეკლამო საქმიანობას. შედეგიც შესაბამისი იყო: სოციალური პოსტერების დიდი ნაწილი იდეოლოგიურ და პოლიტიკურ კონტექსტს შეიცავდა.

1917 წლის რევოლუციიდან რამდენიმე დღეში გამოჩნდა ლენინის მიერ ხელმოწერილი ბრძანება „რეკლამებზე სახელმწიფო მონოპოლიის შემოღე-

ბის შესახებ“, რის საფუძველზეც სოციალური რეკლამა, პრაქტიკულად, პოლიტიკის პროდუქტი გახდა. სწორედ სოციალური პოსტერებით ასწავლიდნენ საბჭოთა მოქალაქეებს, როგორ უნდა ეცხოვრათ საბჭოთა კავშირის ღირებულებების შესაბამისად.

სოციალური რეკლამები იდეოლოგიურ თავისებურებებსაც ავლენდა. პრაქტიკულად, არსებობდა საბჭოთა და არასაბჭოთა სამყარო. საბჭოთა რეკლამა ერთგვარი ხიდი იყო ხელისუფლებასა და ხალხს შორის. გამოირჩეოდა შემდეგი ზედსართავეებით: ნათელი, ფერადი, ხმამაღალი, მკაფიო და სხვ.

საბჭოთა სოციალური რეკლამა შეიძლება, ორ კატეგორიად დავყოთ: პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კონტექსტის შემცველი რეკლამები, რომლებიც მაშინდელ რეალურ ცხოვრებას ვერ ასახავდა, მეტიც, სრულებითაც შორს იყო ნამდვილი ყოფიერებისაგან და წმინდად პროსოციალური პოსტერები, რომლებიც სხვადასხვა საზოგადოებრივ პრობლემასა თუ გამოწვევას ეხებოდა და მისი გადაჭრისკენ იყო მიმართული.

ფაქტობრივად, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოთა პერიოდის სოციალური რეკლამების დიდი ნაწილი გვაუწყებდა არა იმას, თუ როგორ ცხოვრობდა საბჭოთა მოქალაქე, არამედ იმას, თუ როგორ უნდა ეცხოვრა მას საბჭოთა ღირებულებების შესაბამისად.

საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1991 წლიდან დაიწყო დეცენტრალიზაციის პროცესი და იმ რესპუბლიკების დამოუკიდებლობისთვის ბრძოლა, რომლებსაც ტოტალიტარულ მარწუხებში რამდენიმე ათეული წლის გატარება მოუწიათ.

დამოუკიდებლობის აღდგენის მომენტში, 1991 წელს, საქართველოში ერთი სახელმწიფო ტელევიზია და რამდენიმე დამოუკიდებელი ბეჭდური გამოცემა არსებობდა.

პოსტტოტალიტარული პერიოდის დასაწყისიდანვე, 1992 წლიდან – პოლიტიკურად ძალიან მძიმე, თუმცა გამოცოცხლებული სავაჭრო ურთიერთობების პირობებში, საქართველოში გაჩნდა რეკლამაზე მოთხოვნა. ამ დროისთვის ქვეყანაში კვლავ მაუწყებლობდა სახელმწიფო ტელე-რადიო კორპორაცია და მის დაქვემდებარებაში მყოფი მეორე სატელევიზიო არხი.

1992 წლიდან საქართველოში პირველი სარეკლამო განცხადებების ეთერში გადაცემა დაიწყო. იმ დროისთვის რეკლამებს ტელევიზიის სარედაქციო გუნდი ამზადებდა და, გამოსახულებასთან ერთად, ტიტრებსაც თან ურთავდა. სწორედ აღნიშნული პერიოდიდან ჩნდება პირველი სოციალური რეკლამები სახელმწიფო ტელე-რადიოკორპორაციის ეთერში.

საგულისხმოა, რომ პოსტსაბჭოთა პერიოდის პირველ დეკადაში ქართულ სატელევიზიო ეთერში გასული სოციალური რეკლამები დიდი ტექნიკური მახასიათებლებით არ გამოირჩეოდა, რაც, ეპოქის ტექნოლოგიური გამოწვევების ფონზე, ლოგიკურიცაა. თხრობაც მინიმალისტური და, მცირედ,

პრიმიტიული იყო, თუმცა დროთა განმავლობაში, ტექნოლოგიური პროგრესის ფეხდაფეხ, სოციალური რეკლამაც შინაარსობრივად და ტექნიკურად დახვეწილ ფორმებს იძენდა.

საქართველოს პირველი არხის სატელევიზიო არქივთან მჭიდრო თანამშრომლობის საფუძველზე, მოგვეცა შესაძლებლობა, შეგვეკრიბა და გაგვეანალიზებინა პოსტსაბჭოთა პერიოდის პირველივე წლიდან (1991) 2004 წლის ჩათვლით მაუწყებლის ეთერში გასული სოციალური რეკლამები. აღნიშნული პერიოდი საყურადღებოა იმდენად, რამდენადაც ტელევიზია იმ დროისთვის სახელმწიფოს დაქვემდებარებაში იყო.

საქართველოს სახელმწიფო ტელე-რადიო კორპორაციის სტატუსის ქვეშ მყოფი პირველი ტელევიზიის ეთერში გასული სოციალური რეკლამების უმრავლესობა იმ პერიოდისთვის პოპულარული სატელევიზიო გადაცემების ნაწილი იყო.

ერთ-ერთი პირველი სოციალური რეკლამა ეთერში 1991 წელს ტელეწამყვან ჟანეტა არჩვაძის საავტორო გადაცემაში – „ჯადოსნური ეკრანი“ – გავიდა. საუბრის მთავარი თემა „უდემდამო ბავშვები“ იყო. საკითხთან დაკავშირებით შექმნილმა საქველმოქმედო განცხადებამ აუდიოვიზუალური ფორმა მიიღო და, ვიდეორგოლის სახით, სატელევიზიო გადაცემის ნაწილად იქცა.

„15-დან 22 აპრილამდე შემოწირულობათა დღეა“, – ვიდეორგოლი მიზნად სწორედ აღნიშნული ინფორმაციის გავრცელებას ისახავდა. ის მოგვითხრობს ობოლი ბავშვების საჭიროებებზე და საზოგადოებას მათი დახმარებისკენ მოუწოდებს. ვერბალური რიგი მცირედით პრიმიტიული ფრაზებისაგან შედგება: „ბავშვებს სჭირდებათ ტანსაცმელი, შაქარი, სითბო“.

რეკლამის ვიზუალური რიგი დოკუმენტური კადრებითაა გაჯერებული. მასში ნაჩვენებია სურამის ბავშვთა სახლი და იქ მცხოვრები მოზარდების ყოფა. მრავლადაა შიდამონტაჟური კადრი. ხმოვანი რიგი მონოტონური გახმოვანებისა და ასეთივე მუსიკალური ფონისგან შედგება. ეს უკანასკნელი, შესაძლოა, მაყურებელში სიბრაღის გრძნობასაც იწვევდეს, რაც არაეთიკურ გადანყვებილებად შეიძლება, მივიჩნიოთ. ეთიკურ ჩარჩოებს სცდება, აგრეთვე, სურამის ბავშვთა სახლში მცხოვრები ობოლი მოზარდების დაუფარავად წარმოჩენაც. საგულისხმოა, რომ კონტენტი პოზიტიურ კონტექსტს არ შეიცვას, რის გამოც ბავშვთა იდენტიფიცირება მნიშვნელოვნად შეზღუდული უნდა ყოფილიყო.

გასული საუკუნის 90-იანი წლების ტექნიკური შესაძლებლობების გათვალისწინებით, ვიდეორგოლი განსაკუთრებული მახასიათებლებით არ გამოირჩევა. ამასთან, დღევანდელი გადმოსახედიდან, ტერმინოლოგია მნიშვნელოვან რედაქტირებას საჭიროებს. ამ ნაწილში განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფრაზა – „უდემდამო ბავშვები“ – რომელიც უხეშად და არაეთიკურად უღერს.

საქველმოქმედო დანიშნულებისაა სოციალური რეკლამაც, რომლის მიზანი წმინდა აბო თბილელის ეკლესიის მშენებლობის საქმეში საზოგადოების დახმარების მოპოვებაა – „დავეხმაროთ წმინდა აბო თბილელის ეკლესიას“ (2004); ასევე, ვიდეორგოლი, რომელიც საზოგადოებას მოუწოდებს ქველმოქმედებისა და მონყალების გაღებისაკენ – „ქველმოქმედება ჩვენს ხელთაა, ვიყოთ მონყალები“ (2004). საგულისხმოა, რომ ამ უკანასკნელის ვიზუალურ ნაწილში მხოლოდ ხელებს ვხედავთ, რაც, პრაქტიკულად, მეტაფორული იდეის პირდაპირ რეპრეზენტაციას ემსახურება. საფიქრალია, შემოქმედებითი ასპექტებით ნაკლებად გაჯერებულ სოციალურ რგოლს, რომელსაც, ასევე, აკლდა ვიზუალური ეფექტი, რამდენად შეძლებდა მიზნის მიღწევასა და საზოგადოებაში ემპათიის გაღვიძებას. საერთო ჯამში, ორივე ვიდეორგოლი წარმოადგენს ბანერული ტიპის რეკლამას, რომლისთვისაც ხსენებული ნაკლოვანებები, ხშირ შემთხვევაში, დამახასიათებელია.

მოცემული პერიოდის სოციალური რეკლამები იმ დროისთვის აქტუალური დაავადებების შესახებ ინფორმაციის გავრცელებასაც ისახავდა მიზნად, გამოსავლის სახით კი, შესაბამის სამიზნე აუდიტორიას ვაქცინაციის დროულად ჩატარებას სთავაზობდა.

ამ ნაწილში აღსანიშნავია ერთ-ერთი უძველესი სოციალური ვიდეორგოლი – „მთელი ოჯახით აცრებზე! 3-დან 60 წლამდე“ – რომელიც 1996 წლით თარიღდება. იმ პერიოდში აქტუალური იყო მწვავე ბაქტერიული დაავადების, დიფთერიის სანინალმდეგო იმუნიზაცია. 3D ანიმაციის ფორმატში შექმნილი ვიდეორგოლი ტოვებს შთაბეჭდილებას, თითქოს, ბავშვებზეა გათვლილი, თუმცა, როგორც სლოგანიდან ირკვევა, რეკლამა უფროსი თაობის წარმომადგენლებისთვისაცაა განკუთვნილი. ამ უკანასკნელისთვის გამოსახვის ანიმაციური ფორმა შესაძლოა, არ ყოფილიყო საინტერესო, შესაბამისად, საფიქრალია, რამდენად მოახერხებდა ის აღნიშნულ სეგმენტში შემდეგი მიზნების მიღწევას: მიეპყრო ყურადღება და სრულად მოეცვა სამიზნე აუდიტორია, ამასთან, დაერწმუნებინა იგი და გამოენვია შესაბამისი მოქმედება.

პირველი ტელევიზიის ეთერში 1997 წელს სამი სოციალური რეკლამა გავიდა, თემატიკა ერთმანეთისგან განსხვავებულ სხვადასხვა პრობლემატიკას წამოწევს წინ:

1. „ჩვენ დავბრუნდებით“;
2. „გავუფრთხილდეთ ძველ თბილისს“;
3. „გახსოვდეთ...“

პირველი სოციალური ვიდეორგოლი საქართველოს დროებით ოკუპირებულ ტერიტორიას ეთმობა. სიუჟეტში გამოყენებულია აფხაზეთის ომის საარქივო მასალები. ემოციური ფონის გასაზრდელად, მასში ვხვდებით პარალელური მონტაჟის ხერხსაც, რაც თანადროულობის შთაბეჭდილებასა და ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა ადგილას განსხვავებული, მაგრამ ურთი-

ერთდაკავშირებული მოქმედებების ხილვის ეფექტს ქმნის. ამ ნაწილში ერთმანეთს ცვლის მშვიდი და მღელვარე სიტუაციები, დადგმული კადრები და საარქივო ვიდეომასალა.

დევნილები, რომლებიც ზღვის სანაპიროზე დგანან, ომის ამსახველ კადრებს შორის, სულ უფრო მეტნი ხდებიან. აღნიშნული მიდგომით, რეკლამის შემქმნელები, ხაზს, სავარაუდოდ, საკითხის სენსიტიურობაზე უსვამენ და ამ გზით ცდილობენ, პრობლემის მასშტაბები დაგვანახონ.

სოციალური რეკლამის მიზანიც სწორედ ისაა, რომ მან, ერთი მხრივ, პრობლემის სიმძაფრე წარმოაჩინოს, მეორე მხრივ კი, დევნილ მოსახლეობაში დროებით ოკუპირებული აფხაზეთის დაბრუნების იმედი გააღვივოს.

რეკლამა, თემატიკიდან გამომდინარე, გულგრილს არ დაგტოვებს, – ემოციურია და კარგად გამოხატავს საკითხის სიმძაფრეს. ერთი მხრივ, ქაოტური და მშვიდი, მეორე მხრივ, დოკუმენტური და მხატვრული კადრების თემატური მონაცვლეობა ამ ტიპის კლიპისთვის, შეიძლება ითქვას, ერთ-ერთი საუკეთესო გადაწყვეტაა. ბოლოს გაჟღერებული გზავნილი და ზღვის სანაპიროზე შეკრებილი ადამიანების იმედიანი მზერა კი ტოვებს ზუსტად იმ განცდას, რომლის გამოწვევაც, სავარაუდოა, რომ რეკლამის შემქმნელებს მაყურებლებში სურდათ.

1997 წელს პირველი ტელევიზიის ეთერში გასული კიდევ ერთი სოციალური რეკლამა ურბანულ თემატიკას ეხება. მასში ძველი თბილისის მოფრთხილების აუცილებლობაზეა საუბარი, აქცენტი ავარიულ შენობებზეა გაკეთებული. დღევანდელი გადმოსახედიდან, პრიმიტიულია მონტაჟური ხერხები, რომელთა საშუალებით რეკლამის შემქმნელები ცდილობენ წარმოაჩინონ, უყურადღებობის შემთხვევაში, რა ბედი შეიძლება, ენიოს ძველ თბილისში მდებარე ნაგებობებს. ვიდეორგოლი დიდი ტექნიკური და მონტაჟური შესაძლებლობებით არ გამოირჩევა, რაც მოცემული პერიოდისთვის ნაკლებად ამბიციურ მოთხოვნად შეიძლება, მივიჩნიოთ. კლიპში საერთო ხედით, zoom in და zoom out ეფექტების გამოყენებით, მხოლოდ ძველი თბილისის კადრებია ნაჩვენები.

მოცემულ წელს გასული სოციალური რეკლამა სლოგანით – „გახსოვდეთ... – აზრთა სხვადასხვაობას ინვევს და ინტერპრეტაციების საშუალებას იძლევა იმდენად, რამდენადაც მისი იდეა და მიზანი ბუნდოვანია. ერთი შეხედვით, იგი კონსერვატიულ მიდგომას ავლენს და ძველი დროის მონატრებით გამოწვეულ ნოსტალგიურ განწყობას ქმნის. კლიპში ნაჩვენებია ხნიერი კაცისა და ახალგაზრდების ურთიერთობაც, თუმცა რეკლამის დასრულების შემდეგ, სლოგანიდან გამომდინარე, ჩნდება კითხვა: რა უნდა „გახსოვდეს?“

ბავშვები და მათთან დაკავშირებული საკითხები სოციალური რეკლამის ინტერესის სფეროში არაერთხელ მოხვედრილა. ამ მიმართულებით აღსანიშნავია შემდეგი ვიდეორგოლები:

1. „ბავშვებით ვაჭრობა – ბავშვები უპირველეს ყოვლისა“ (1999);

2. „ვისწავლოთ ერთად, ვიცხოვროთ ერთად“ (2004);

3. „ერთად ავაშენოთ ჩვენი სკოლა“ (2004).

1999 წელს, გადაცემის – „ბავშვები უპირველეს ყოვლისა“ – ფარგლებში, მომზადდა სოციალური ვიდეორგოლი, რომელიც ბავშვებით ვაჭრობის საკითხს შეეხებოდა. საგულისხმოა, რომ საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, 1990-იან წლებში, საქართველოს ეკონომიკა სერიოზულ კრიზისს განიცდიდა, რაც, თავის მხრივ, გავლენას ახდენდა მოსახლეობის სოციალურ მდგომარეობაზე, განსაკუთრებით – ბავშვების უსაფრთხოებაზე.

სოციალური რეკლამა მოსახლეობას სწორედ ხსენებულ რისკებზე აფრთხილებდა. ბავშვებით ვაჭრობის თემაზე შექმნილ ანიმაციურ ვიდეორგოლში გამოკვეთილია მშობლის როლიც. ამასთან, ის შეახსენებს საზოგადოებას ბავშვის უფლებათა კონვენციით გათვალისწინებულ ფუნდამენტურ უფლებებს:

„სახელმწიფოები ეცდებიან სათანადო ზომების მიღებას, რათა არ მოხდეს ბავშვების თაღლითურად გაყიდვა, არაკეთილსინდისიერი გამართვა, არაკანონიერი მიღება ან გადაცემა და ბავშვის სხვა ფორმით ექსპლუატაცია“, – აღნიშნულია კონვენციის 35-ე მუხლში (UNICEF, 1989).

თემატური კატეგორიის შემდეგი ორი სოციალური ვიდეორგოლი, ასევე, ბავშვებს ეხება. ამ ნაწილში ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულების როლიცაა წარმოდგენილი.

სოციალური რეკლამა, რომელიც მაინტეგრირებელი სლოგანით გამოირჩევა, სპეციალური საჭიროების მქონე ბავშვებსა და სასწავლო პროცესში მათ ინტეგრირებაზე მომზადდა. სიუჟეტი ეტლით მოსარგებლე მოსწავლის გარშემო ვითარდება. ის, თანატოლებთან ერთად, სასწავლო პროცესში სრულფასოვნად ერთვება და ყველა აქტივობაში იღებს მონაწილეობას. რეკლამის საკვანძო მომენტები – თანატოლების უკუკავშირი და სსმ ბავშვის სასწავლო პროცესში აბსოლუტური ჩართულობა – ამ მიმართულებით არა მხოლოდ ინტეგრირებას შეუწყობს ხელს, არამედ, დიდი ალბათობით, ის მნიშვნელოვან როლს ითამაშებს საკითხის გარშემო არსებული სტერეოტიპების დამსხვრევის საქმეშიც.

ზოგადსაგანმანათლებლო დაწესებულებებში სამეურვეო საბჭოს ჩამოყალიბების აუცილებლობაზე თემატური რიგის მესამე ვიდეორგოლშია საუბარი. აღნიშნულ სოციალურ რეკლამაში გვხვდება იმ პერიოდისთვის სრულიად ახალი ჩანართი – კომენტარის სახით. ეს მიდგომა საკითხს უფრო მეტ დამაჯერებლობასა და რელევანტურობას სძენს, ამასთან, კონტენტს ანალიტიკური ელემენტებით ამდიდრებს. მოცემულ შემთხვევაში, რეკლამაში გვხვდება მშობელთა, მასწავლებელთა და მოსწავლეთა კომენტარები, რაც თემის გარშემო სხვადასხვა დაინტერესებული მხარის მიერ პოზიციის დაფიქსირების შესაძლებლობას იძლევა.

1991-2004 წლების სოციალური რეკლამების თემატიკა მოიცავდა ისეთ სერიოზულ საკითხს, როგორც ძალადობა. მასთან ერთად, ქალთა გაძლიერება:

1. ძალადობის პრევენცია – 16-დღიანი აქცია (2004);
2. „ერთად დავძლიოთ ძალადობა“ (2004);
3. „ჩვენ ვირჩევთ მშვიდობას“ (2004).

ძალადობის თემატიკაზე შექმნილი ერთ-ერთი პირველი სოციალური კლიპი ამ მიმართულებით პრევენციული ღონისძიებების გატარებას ისახავს მიზნად, რისთვისაც საზოგადოებას, ხსენებული გამოწვევის დასაძლევად, ინფორმაციას 16-დღიანი აქციის შესახებ აწვდის. კლიპში საუბარი იწყება ისე, თითქოს დედამიწაზე პანდემია გავრცელდა, თუმცა მალევე ირკვევა, რომ ეს მხოლოდ მეტაფორულ დატვირთვას ატარებს და მასში მოაზრებულია ძალადობის ფაქტები, რომლებიც არა ნაკლებ მასშტაბურია, ვიდრე – პანდემია შეიძლებოდა, ყოფილიყო. პრობლემის სიმძაფრის წარმოსაჩენად, მსგავსი შედარებები ეფექტიან მიდგომად შეიძლება, მივიჩნიოთ.

ერთიანი ძალებით პრობლემასთან გამკლავების მნიშვნელობაზეა აქცენტი გაკეთებული შემდეგი სოციალური რეკლამის სლოგანში. თავად ვიდეორგოლი ბანერული ტიპისაა და მხოლოდ ცხელი ხაზის ნომრის საზოგადოებისთვის გაცნობას ემსახურება. მიუხედავად მწირი ვიზუალური მონაცემებისა, სოციალური რეკლამა, გამოწვევის დასაძლევად, საზოგადოებას მნიშვნელოვან პრევენციულ საშუალებას სთავაზობს.

სოციალური რეკლამა სლოგანით – „ჩვენ ვირჩევთ მშვიდობას“ – მიზნად ქალთა გაძლიერებასა და მათი კეთილდღეობის ხელშეწყობას ისახავს. ვიზუალური რიგი ნაკლებად საქმიანი და მეტად კომიკურია. ქალი, რომლის ხელშიც გლობუსი ტრიალებს, ტოვებს სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას. ასეთ შემთხვევაში, შესაძლოა, ყურადღების მიღმა დარჩეს რეკლამის მთავარი იდეა და მეტი აქცენტი მის ვიზუალურ ნაწილზე გაკეთდეს.

2004 წელს, ასევე, გვხვდება პირველი დუბლირებული უცხოური სოციალური რეკლამა და, მასთან ერთად, სახელმწიფო პროგრამის შესახებ მომზადებული ვიდეორგოლი:

1. მსოფლიო სასურსათო პროგრამა (WFP);
2. ბიუჯეტების შემოსავლების ერთიანი აღრიცხვა.

მსოფლიო სასურსათო პროგრამა (WFP) 1961 წელს შეიქმნა, როგორც გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის (გაერო) ჰუმანიტარული ორგანო. სწორედ მისი საქმიანობის შესახებ მომზადებული ვიდეორგოლია ერთ-ერთი პირველი, რომელიც საზღვარგარეთ შეიქმნა და შემდეგ, დუბლირებული ვერსია, პირველი არხის ეთერში გადაიცა. ვიზუალური ნაწილი აღნიშნული პროგრამის ფარგლებში განხორციელებული დახმარებების ამსახველი ვი-

დეორიგითაა დაკომპლექტებული. პარალელურად, ის ჰუმანიტარული ორგანიზაციის მიზნებსა და სამოქმედო გეგმაზე მოგვითხრობს.

რაც შეეხება ბიუჯეტების შემოსავლების ერთიანი აღრიცხვის შესახებ მომზადებულ ვიდეორგოლს, საგულისხმოა, რომ ის არ ტოვებს პოლიტიკურ ქვეტექსტს და მაყურებელს კონკრეტული ცვლილების შესახებ ინფორმაციას ნეიტრალურად აწვდის. თხრობა მონოტონურია, – რეკლამა, პრაქტიკულად, ანგარიშის პრეზენტაციას ემსგავსება. მასში დიდი დოზითაა ნარატიული რიგი, რომელიც არანაირ თვალსაჩინოებას არ შეიცავს.

დასკვნა

თვისებრივი და რაოდენობრივი კონტენტ-ანალიზისა და ისტორიული ანალიზის მეთოდების დახმარებით, შევისწავლეთ და გავაანალიზეთ 1991-2004 წლების პერიოდში საქართველოს სახელმწიფო ტელე-რადიო კორპორაციის ეთერში გასული სოციალური რეკლამები.

საგულისხმოა, რომ მოცემული პერიოდის სოციალური ვიდეორგოლები არ გამოირჩეოდა მაღალტექნოლოგიური მონაცემებით, ვინაიდან იმ დროისთვის არსებული ტექნიკური საშუალებები აღნიშნულის შესაძლებლობას ნაკლებად იძლეოდა. თხრობა მცირედით პრიმიტიულია, ტერმინოლოგია კი, დღევანდელი გადმოსახედიდან, სერიოზულ რედაქტირებას საჭიროებს.

საქართველოს სახელმწიფო ტელე-რადიო კორპორაციის სტატუსის ქვეშ მყოფი პირველი ტელევიზიის ეთერში გასული სოციალური რეკლამების უმრავლესობა იმ პერიოდისთვის პოპულარული სატელევიზიო გადაცემების ნაწილი იყო. შედარებით მცირე რაოდენობა კი ტელევიზიის ეთერში დამოუკიდებელ ვიდეორგოლებად გადიოდა.

თემატიკა შემდეგ ძირითად მიმართულებებს აერთიანებდა: ქველმოქმედება და ჰუმანიტარული დახმარება; დაავადებები და იმუნიზაცია; ოკუპირებული ტერიტორიები; ურბანული საკითხები; ურთიერთობა ძველ და ახალ თაობას შორის; ბავშვები და სკოლა; ქალთა გაძლიერება და ძალადობის პრევენცია.

აღსანიშნავია, რომ თემატურ მიმართულებებს შორის მონინავე პოზიციებს საქველმოქმედო განცხადებები და ძალადობის პრევენციის მიზნით შექმნილი სოციალური ვიდეორგოლები იკავებს. თემატური თვალსაზრისით, იმდროინდელ სოციალურ რეკლამებში ნამოჭრილი პრობლემური საკითხების გარკვეული ნაწილი, შესაძლოა, დღესაც აქტუალურ გამოწვევად რჩებოდეს. საგულისხმოა ისიც, რომ სწორედ მოცემულ პერიოდში გვხვდება ერთადერთი დუბლირებული სოციალური რეკლამა, რომელიც ქვეყნის ფარგლებს გარეთ შეიქმნა.

მნიშვნელოვანი გარემოება, რაც ამ პერიოდის განმავლობაში გამოიკვეთა, არის ისიც, რომ სახელმწიფოს დაქვემდებარებაში მყოფი პირველი ტელევიზიის ეთერში სოციალური რეკლამის სტატუსით პროსახელისუფლებო ვიდეორგოლები არ გასულა. ამასთან, კლიპები დროის მოთხოვნისა და თემატური აქტუალობის მიხედვით მზადდებოდა, რაც, სავარაუდოდ, მაშინდელი საზოგადოების არსებით გამოწვევებსა და პრობლემებს დიდწილად პასუხობდა.

პოსტსაბჭოთა პერიოდის საქართველოში შექმნილ სატელევიზიო სოციალურ რეკლამებში საბჭოთა ხელწერა თითქმის არ შეინიშნება, ვინაიდან საბჭოთა ხელისუფლება პირდაპირი გზავნილებით გამოირჩეოდა, რაც სოციალური პოსტერების სლოგანებსა და მონოდებებში კარგად ჩანდა.

საბჭოთა რეკლამა ერთგვარი ხიდი იყო ხელისუფლებასა და ხალხს შორის. მმართველი ძალა სოციალურ პოსტერებს ხშირად საკუთარი ინტერესებისა და იდეოლოგიების გასავრცელებლად იყენებდა. პოსტგოტალიტარული სოციალური რეკლამები კი, მეტწილად, ქვეყანაში არსებული სიდუხჭირისა და მნიშვნელოვანი პრობლემების რეპრეზენტაციას ემსახურებოდა.

ბიბლიოგრაფია

1. Berger, A. A. (1995). *Essentials of Mass Communication Theory*. London: SAGE publisher.
2. Casais, B., & da Costa Pereira, A. (2021). The prevalence of emotional and rational tone in social advertising appeals. *RAUSP Management Journal*, 282-294.
3. Croteau, D., & Hoynes, W. (1997). *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*. SAGE Publications.
4. Gabunia, T., Reviewed, P., & Drew, C. (2023, september 21). Retrieved from <https://helpfulprofessor.com/hypodermic-needle-theory/> (b.n.: 19.12.2023)
5. *Magic Bullet Theory*. (n.d.). Retrieved from <https://bitly.ws/36WNv> (b.n.: 22.12.2023)
6. McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*.
7. *Modelling Theory*. (n.d.). Retrieved from <https://www.communicationtheory.org/>: <https://bitly.ws/36WNE> (b.n.: 22.12.2023)
8. Pereira, A. d., & Casais, B. (2021). The prevalence of emotional and rational tone in social advertising appeals.
9. Stacks, D. W., Salwen, M., & Eichhorn, K. (2019). *An integrated approach to communication theory and research*. New York.
10. Toncar, M., Reid, J., & Anderson, C. (2007). Effective spokespersons in a public service announcement: National celebrities, local celebrities and victims. *Journal of Communication Management*, 258-275.
11. UNICEF. (1989). ბავშვის უფლებათა კონვენცია.
12. ბელჩი, ჯ. ი., & ბელჩი, მ. (2013). *რეკლამა და პრომოცია*. დიოგენე.

13. ზუბიაშვილი, ვ. (2017). *სატელევიზიო რეკლამის ჩამოყალიბება საქართველოში*. თბილისი: გამომცემლობა "კენტავრი".
14. კაციტაძე, ნ. (2006). *რეკლამა*. თბილისი.
15. *ორგანიზაციის შესახებ*. (n.d.). Retrieved from 1tv.ge:
<https://1tv.ge/organizatsia/vin-vart-chven/> (b.n.: 18.07.2024)
16. *პირველი არხი – 1ტვ.გე*. (ნ.დ.). ლეტრივედ ფრომ ვინ ვართ ჩვენ:
<https://1tv.ge/organizatsia/vin-vart-chven/> (b.n.: 18.07.2024)
17. *საქართველოს კანონი „მაუწყებლობის შესახებ“*. (2004, 12 23). Retrieved from matsne.gov.ge:
<https://matsne.gov.ge/ka/document/view/32866?publication=75> (b.n.: 20.07.2024)
18. უფლისაშვილი, ჯ., & ყიფშიძე, მ. (2009). *ბეჭდვითი რეკლამა*. თბილისი: ტექნიკური უნივერსიტეტის გამომცემლობა.
19. feraZe, i. (2010). *marketinguli komunikaciebi*. Tbilisi.
20. ქარქაშაძე, ნ. (2017). "სოციალური რეკლამის მნიშვნელობა და ეფექტურობა თანამედროვე საქართველოში". // *საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია, თსუ. გლობალიზაციის გამოწვევები ეკონომიკასა და ბიზნესში – შრომების კრებული* (pp. 499-503). თბილისი: 2017.
21. ჭალაგანიძე, ე. (2024). *სოციალური რეკლამა კოვიდპანდემიის პერიოდში თანამედროვე ქართული მედიის მაგალითზე (2020-2022 წლები)*. თბილისი, საქართველო.

არჩევანი პოლიტიკურად პოლარიზებული მედიის პრიზმაში

საკვანძო სიტყვები: არჩევნები და მედია; პოლიტიკური პოლარიზაცია, არჩევნების გაშუქება.

შესავალი

ტელევიზიას აქვს ძალა ქვეყანა დემოკრატიული პროცესებისკენ მიმართოს ან, პირიქით, უკუსვლისკენ უბიძგოს. ეს კი დამოკიდებულია თავად მედიის ინტერესსა და მისწრაფებაზე. შესაბამისად, ტელევიზიის განვითარების კვალდაკვალ ცხადი ხდება, რომ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს ქვეყნის პოლიტიკური კურსის განსაზღვრისას საკუთარი როლი აქვთ, მათ შორის შიდა პროცესების წარმართვისას.

უდავოა, რომ მედია არის იარაღი, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელია საზოგადოებების დარწმუნება, ამიტომ იგი აქტიურად არის ჩართული ქვეყნისათვის ყველაზე მნიშვნელოვან და საპასუხისმგებლო პროცესში – არჩევნები. რა დროსაც მოქალაქეები თავის ნებას თავისუფლად უნდა გამოხატავდნენ და რა შედეგზეცაა დამოკიდებული ქვეყნის მომდევნო რამდენიმე წლიანი გეზი.

საარჩევნო პროცესი ისევე როგორც ქვეყნისა და მოსახლეობისთვისაა მომავლის განმსაზღვრელი, ასევე დიდ როლს თამაშობს თავად პოლიტიკური პარტიებისა თუ პოლიტიკოსების ბედში. მაგრამ ასევე არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მედია ერთ-ერთი მთავარი მოთამაშეა სრულ საარჩევნო ციკლში, სადაც იგულისხმება არჩევნებამდე ვადა, თავად არჩევნების პერიოდი და შედეგების გამოცხადება. სწორედ ამ დროს ჩანს მისი რეალური მისწრაფება, სურვილები და პრიორიტეტები – ემსახურება იგი საზოგადოებას თუ რომელიმე პარტიას; არის იგი ნეიტრალური თუ უცხადებს მხარდაჭერას რომელიმე პოლიტიკურ პარტიას ან პოლიტიკოსს.

წინამდებარე კვლევის თეორიულ ჩარჩოდ მოიაზრება ფრეიმინგი, რომლის მიხედვით რეალობა არის აღქმული წინასწარ განსაზღვრული ასპექტების მიხედვით, რაც გადმოცემულია საკომუნიკაციო სხვადასხვა ტექსტებში.

სოციოლოგი ი.გოფმანი ფრეიმებს განიხილავდა ინტერპრეტაციის საშუალებად, რაც საზოგადოებას გარკვეულ სურათს უხატავს და დასკვნების გამოტანისკენ უბიძგებს. იგი ასახავს სიტუაციებს, ურთიერთდამოკიდებულებას და გვაძლევს ინტერპრეტირების საშუალებას. (Goffman, 2004).

სტატიისათვის ასევე მნიშვნელოვანია ბრიტანელი მკვლევრის – დენის მაკქუელის ნორმატიული მედიათეორია, რომელიც მასმედიას სოციალურ

ინსტიტუტად, საზოგადოებრივი ცხოვრების ფენომენად წარმოაჩენს. მისი აზრით, მედიის მიზანი მედიისა და აუდიტორიის შორის მჭიდრო კავშირის დამყარებაა, რითიც იგი სამოქალაქო ცნობიერებას აამაღლებს. ამიტომ არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სწორედ არჩევნებია სამოქალაქო ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პროცესი.

წინამდებარე ნაშრომი მიზნად ისახავს დავაკვირდეთ და გავანალიზოთ, თუ როგორ გაშუქდა 2024 წლის საპარლამენტო არჩევნები კერძო სამაუწყებლო მედიაპრიზმაში. ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, თუ რამდენად იცავდა მედია ჟურნალისტურ სტანდარტს, რამდენად დაბალანსებული და მიკერძოებულია გაშუქება: ხომ არ ვაწყდებით მანიპულაციას. ჩვენი მიზანია შევისწავლოთ, შეიმჩნევა თუ არა კონკრეტული პარტიებისა ან პოლიტიკური სუბიექტების მხარდაჭერა; აგრეთვე ვაწყდებით თუ არა მიზანმიმართულ დაცინვას და პოლიტიკოსთა დისკრედიტაციის მცდელობას.

მეთოდები

აღსანიშნავია ნაშრომის კვლევის მეთოდოლოგია, სადაც ვიყენებთ თვისებრივ კვლევასა და მის ერთ-ერთ გავრცელებულ მეთოდს კონტენტ ანალიზს. შესაბამისად, ყურადღებას ვამახვილებთ ტექსტის შინაარსობრივ მხარეზე და ვიყენებთ ანალიზის სინთეზურ ტექნიკას.

კვლევის ემპირიულ ველად წამოგდგენულია სამი კერძო ქართული სამაუწყებლო მედია: ტელეკომპანია „იმედი“, ტელეკომპანია „რუსთავი 2“, ტელეკომპანია „მთავარი არხი“. მედიამონიტორინგის სახით გაანალიზებულია დასახელებული ტელეარხების მთავარი საინფორმაციო გამოშვებები.

ნაშრომი აგრეთვე ეყრდნობა სატელევიზიო ახალი ამბების მონიტორინგის ანგარიშს. იგი საქართველოს ჟურნალისტური ეთიკის ქარტიამ პროექტის „თავისუფალი და სამართლიანი საარჩევნო პროცესების ხელშეწყობა საქართველოში“ ფარგლებში განახორციელა. პროექტი ევროკავშირის მხარდაჭერით ხორციელდებოდა და მას სამართლიანი არჩევნებისა და დემოკრატიის საერთაშორისო საზოგადოება (ISFED) უძღვებოდა.

რაც შეეხება საკვლევ პერიოდს, იგი მოიცავს 2024 წლის სექტემბერსა და ოქტომბერს, რაც საშუალებას გვაძლევს გავანალიზოთ არჩევნებამდე და არჩევნების შემდგომი პერიოდი.

დისკუსია

არჩევნების ცნებაზე საუბრობს ელდარ იბერი და ხაზს უსვამს მედიაში წინასაარჩევნო სურათის ფორმირების მნიშვნელობას. მასმედიის მეშვეობით შესაძლებელია მანიპულატორული მოქმედებების ტრანსლაცია ელექტორატის ყველაზე ფართო მასებზე. პოლიტიკოსების მიზანი ცხადია, მოიპოვონ ელექტორატის მხარდაჭერა და იბრძოლონ მათი ხმებისათვის, საკუ-

თარი მიზნის მისაღწევად კი მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებებს იყენებენ.

წინასაარჩევნო კამპანიაში ტელევიზიის ფუნქცია და როლი დემოკრატიულ ქვეყნებაში საერთოა. მედია უნდა მოახერხოს და დაეხმაროს საზოგადოებას თავისი კონსტიტუციური უფლების სრულად გამოყენებაში, რაც გულისხმობს თავისუფლად და ნეიტრალურად წარმოაჩინონ კანდიდატები და პოლიტიკური პარტიები. ხოლო ტელესტუდია მიუკერძოებელი უნდა რჩებოდეს და ყველა კანდიდატს თანაბარ შესაძლებლობას აძლევდეს ესაუბროს ამომრჩეველს. ასევე გასათვალისწინებელია ეკარანზე დათმობილი დრო, რომელიც ასევე თანაბარი უნდა იყოს.

უნდა აღვნიშნოთ, ფსოქოლოგ რობერტ ჩალდინის ე.წ. სოციალური მტკიცებულების პრინციპი, რომელიც ადამიანისთვის სასურველი ინფორმაციის მიწოდებისას გამოიყენება, რათა მან უფრო მარტივად გადანწყვიტოს თუ ვისი სჯეროდეს ან როგორ მოიქცეს. აღნიშნულს მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებიც კარგად იყენებენ. „სოციალური ნორმის“ მიხედვით ადამიანებს ხშირად უმეორებენ ერთსა და იმავეს და უმტკიცებენ რომ ამავე აზრს იზიარებს საზოგადოების უმეტესი ნაწილი.

აღნიშნული განსაკუთრებით აქტუალურია ორ შემთხვევაში: პირველი როდესაც საზოგადოებას რაიმეში ეჭვი ეპარება ან მერყეობს, ყურადღებას აქცევს როგორ იქცევიან სხვები; და მეორე როდესაც საზოგადოება მიდრეკილია მისდიოს იმის მაგალითს, რომელიც მეტად ჰგავს თავად მას ან მეტად ახლობელ ადამიანსა და წარმოჩენილი (Cialdini, 1999). ცხადია, რომ განხილული ნორმა შეესაბამება საარჩევნო გარემოს და ყველაზე ხშირად სწორედ ამ დროს მერყეობს საზოგადოება, ხოლო პოლიტიკოსებს სჭირდებათ მხარდაჭერა. მედია კი შესაძლოა გარკვეულწილად რომელიმე პარტიის მიმართ სიმპათიით/ანტიპათიით იყოს განწყობილი.

არჩევნების გაშუქებაზე მსჯელობისას არ უნდა დაგვავიწყდეს საქართველოს ჟურნალისტური ეთიკის ქარტიის საბჭოს მიერ შემუშავებული სახელმძღვანელო, რომელშიც თავმოყრილია ის ძირითადი პრონციპები, რითიც უნდა იხელმძღვანელოს ჟურნალისტმა:

- უნდა გაშუქდეს არამხოლოდ საარჩევნო გარემოსთან დაკავშირებული მიმდინარე ამბები, პარტიების ანდა მათი კანდიდატების განცხადებები, არამედ საარჩევნო პროგრამები და მათი ხედვები კონკრეტულ პრობლემებთან და საკითხებთან დაკავშირებით;
- მედია ძირითადი საარჩევნო სუბიექტები უნდა წარმოაჩინოს მაქსიმალურად თანაბრად და არ მოახდინოს რომელიმეს დისკრიმინაცია, თუმცა, ეს არ ნიშნავს, რომ თუ საარჩევნო სუბიექტს არ აქვს გარკვეული აქტივობები, ხელოვნურად შეეცადოს მის წარმოჩენას;
- ამბავი მიუკერძოებლად, მრავალ წყაროზე დაყრდნობით და დაბალანსებულად უნდა იყოს გადმოცემული;

- საზოგადოებამ უნდა მიიღოს საგნობრივი მსჯელობა, კონკრეტულ კითხვებზე პასუხი და არა ზედაპირული განხილვები და ურთიერთბრალდებები;
- ბალანსი სხვადასხვა პოზიციაზე მყოფი ადამიანების თანაბრად წარმოჩენას ნიშნავს. პრაქტიკაში ეს გულისხმობს არამხოლოდ უშუალოდ ბრალდების ობიექტისთვის საპასუხო კომენტარის მიცემის შესაძლებლობას, არამედ მომხდარ ამბავთან დაკავშირებული ყველა დაინტერესებული მხარის წარმოჩენას. შესაბამისად, აუდიტორიისთვის ზუსტი და სრულყოფილი ინფორმაციის გადაცემას;
- მოკლე ამბებში თუ ე.წ კადრ სინქრონებშიც ბალანსი ისევე უნდა იყოს დაცული, როგორც ვრცელ მასალებში. მნიშვნელოვანია, რომ მედია განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით მოეკიდოს დანაშაულის დაბრალების შესახებ ინფორმაციის ერთ წყაროზე დაყრდნობით ეთერში გაშვებას.

(<https://gweb.ge/media/1000907/2017/07/24/1cf250c90b05def3e4bc5a736d71a18f.pdf>)

ტელეკომპანია „იმედზე“ ყველაზე მეტი დრო „ქართულ ოცნებას“ დაეთმო. დაკვირვების შედეგად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „იმედი“ აძლიერებდა მმართველი პოლიტიკური ძალის პოლიტიკურ სტრატეგიას. ტელეარხის მიზანი ცხადი იყო – არ დაეშვათ „ნაციონალური მოძრაობის“ რევანში. „იმედი“ არსებობს იმიტომ, რომ „ნაცმოძრაობა“ და მასთან აფილირებული პირები, არ აქვს მნიშვნელობა, რომელ პარტიებში არიან გაფანტულები, არასდროს დაბრუნდნენ ქვეყნის სათავეში. ესაა ის მისია, რომელიც მაქვს – ასეთი განცხადება გაავრცელა ტელეკომპანიის მფლობელმა და სამეთვალყურეო საბჭოს თავმჯდომარემ, ირაკლი რუხაძემ არჩევნებამდე ერთი თვით ადრე.

„იმედზე“ ახალი ამბების გაშუქებისას ხელისუფლება მხოლოდ დადებით ჭრილში იყო წარმოჩენილი, სიუჟეტების პათოსი ემთხვეოდა ხელისუფლების წარმომადგენელთა ნარატივს. განსაკუთრებით დადებით პერსონად კი პრემიერ მინისტრი ირაკლი კობახიძე გახლდათ. რა დროსაც კნინდებოდა ოპოზიცია. მათ ხშირად მოიხსენიებდნენ როგორც „კოლექტიურ აგენტურას“, „რადიკალებს“, „ნაცების ოთხეულს“ და სხვა.

სიუჟეტები ძირითადად დაუბალანსებელია, არ გვხვდება ოპოზიციონერთა კომენტარები. ამიტომ გაშუქებულია მხოლოდ ერთი მხარე. ოპოზიციის გასაკუთრებით ნაგატიურად წარმოჩენისათვის ხშირია ფაქტებით, კადრებითა და მუსიკით მანიპულირება. მაგალითად, 5 სექტემბერს „ქრონიკაში“ გავიდა სიუჟეტი სახელწოდებით „რადიკალების კამპანიის მსხვერპლი“, სადაც პირდაპირ იყო ნაციონალური მოძრაობა ადამიანის მკვლელობაში დადანაშაულებული. მათ მოაწყეს პროვიკაცია წყალტუბოში, რა დროსაც გარდაიცვალა ქართული ოცნების წევრი. ტრაგედია მას შემდეგ მოხდა, რაც

ოპოზიციის აქტივისტმა მმართველი გუნდის წარმომადგენელს მძიმე შეურაცხყოფა მიაყენა“, – ამ ტექსტით წარადგინა წამყვანმა სიუჟეტი. „ნაცმოძრაობის რადიკალიზმს შეწირული ადამიანის სიცოცხლე“, – განავრცო ავტორმა.

ყველაზე ნეგატიურად კი „ძლიერი საქართველო“ და პარტია „საქართველოსთვის“ არის წარმორჩენილნი, შესაბამისად, მათი ლიდერები მამუკა ხაზარაძე და გიორგი გახარია. ამის მაგალითია 10 ოქტომბრის „ქრონიკის“ სიუჟეტი „კოლექტიური აგენტურა“, რომელშიც შენარჩუნებულია მმართველი პარტიის რიტორიკა და რომელშიც ჟურნალისტი საკუთარ ტექსტში ხელისუფლების გზავნილებს აჟღერებს: „მმართველ პარტიას მიაჩნია, რომ „ნაციონალურ მოძრაობასთან“ ერთად, გახარია-ხაზარაძისთვის მიცემული თითოეული ხმა ქვეყნის არსებობისთვის უდიდესი ხიფათის მომტანი იქნება.“

არჩევნებამდე ერთი კვირით ადრე განსაკუთრებულად შეიმჩნება ბიძინა ივანიშვილის ქველმოქმედებაზე აპელირება. მაგალითად, 17 ოქტომბერს „ქრონიკის“ ეთერში გავიდა სიუჟეტი „მომავლის მედიცინა“, რომელიც საჩხერის სამედიცინო ცენტრში მეზენქიმიური ღეროვანი უჯრედების ლაბორატორიის გახსნას მიეძღვნა. სიუჟეტში აღნიშნულია, რომ „ეს ქვეყანაში პირველი სივრცეა, რომელიც სამედიცინო სფეროში მკურნალობის უნიკალურ შესაძლებლობას იძლევა,“ და რომ „აღნიშნული ლაბორატორია, რომლის ბიუჯეტმაც ორ მილიონ ლარს უკვე გადააჭარბა, ბიძინა ივანიშვილისა და ეკატერინე ხვედელიძის ინიციატივით შეიქმნა.“
<https://drive.google.com/file/d/1CgffwhxKJmAkUJe-m5UIMNh6ObyKBlx-/view>

აღსანიშნავია ტელეკომპანია „იმედის“ დაკვეთით, „გორბის“ მიერ ჩატარებული ეგზიტპოლების შედეგები, რომლის მიხედვით:

„ქართულმა ოცნებამ“ ხმების – 56.1 % მიიღო;

„კოალიცია ცვლილებისთვის“ – 12.6 %;

„ერთიანობა ნაციონალურმა მოძრაობამ“ – 11.6 %;

„ძლიერი საქართველო“ – 7.0 %;

„გახარია საქართველოსთვის“ – 4.8 %;

„რუსთავი 2“-ს ეთერში დავაკვირდით 9 საათიან კურიერს, საერთო ჯამში შეიძლება ვთქვათ, რომ წინასაარჩევნო პერიოდში არხი გამოირჩეოდა მთავრობის ნევრების პოზიტიური ტონით გაშუქებით და ასევე მკაფიოდ უარყოფით ტონში წარმოაჩენდა არჩევნებში მონაწილე სხვა ოპოზიციურ პარტიებს.

„რუსთავი 2“ დეტალურად აშუქებდა მმართველი პარტიის წინასაარჩევნო აქტივობებს, შეხვედრებს მოსახლეობასთან, მხარდამჭერ კონცერტებს. „ტერიტორიული მთლიანობის აღდგენა, სიღარიბის აღმოფხვრა, 40 მილიარდით გაზრდილი ეკონომიკა და უმუშევრობის განახევრებული მაჩვენებელი“ – ასე დადებითად წარმოაჩენდნენ ჟურნალისტები მმართველი პარ-

ტიის საარჩევნო დაპირებებს. აქცენტი ძირითადად კეთდებოდა ხელისუფლების მიღწევებზე, მომავალში დაგეგმილ 200 ათასი სამუშაო ადგილის შექმნაზე, პენსიების გაზრდაზე და სხვა.

ოპოზიციის მიმართ რიტორიკა ემთხვევა მმართველი ძალის ნარატივს: „ოპოზიცია ემზადება არა 26 ოქტომბრის, არამედ 27 ოქტომბრისთვის, არჩევნების შედეგების არალიარებისა და არეულობისთვის“. არჩევნების მოახლოებასთან ერთად ოპოზიციის მიერ „არეულობისთვის მზადების“ – თემას კამპანიური ხასიათი ჰქონდა, რაზეც ძალიან ხშირად მზადდებოდა სიუჟეტები.

განსაკუთრებით უარყოფითად არხი წარმოაჩენდა გიორგი გახარიას და მამუკა ხაზარაძეს. შედარებით ნეიტრალურად კი „გირჩს.“ მაგრამ ძირითადად სიუჟეტები იყო დაუბალანსებელი და ცალმხრივი. მაგალითად, 10 ოქტომბერს გასული სიუჟეტი, „ოპოზიციის საერთო მიზანი“ დაუბალანსებელი, ფაქტებით გაუმყარებელია, რომელიც ემსახურება ხაზარაძისა და გახარიას, დისკრედიტაციას. სიუჟეტის მთავარი სათქმელია, რომ ოპოზიციიდან ისინი განსაკუთრებით საფრთხეს წარმოადგენენ და „ფორმალურად არიან დისტანცირებული „ნაციონალური მოძრაობისგან“, სინამდვილეში კი ყველას ერთი პატრონი ჰყავს და ერთი პატრონისგან იღებენ დაკვეთებს“. ჟურნალისტი მიმართავს ფაქტებით მანიპულირების ხერხებს, მაყურებელს არ უამბობს კონკრეტული ფაქტების, გარემოებების შესახებ და ცდილობს წარმოაჩინოს, რომ ყოფილი პრემიერ-მინისტრი, გიორგი გახარია, თანამდებობაზე ყოფნის დროს მიზანმიმართულად აზიანებდა სახელმწიფო ინტერესებს. „კურიერის“ წამყვანი და ჟურნალისტები ასევე მანიპულაციურად წარმოაჩენენ მამუკა ხაზარაძის როლს წინა ხელისუფლების მიერ „ბიზნესების დარეკეტების“ საქმეში. <https://drive.google.com/file/d/1CgffwhxKJmAkUJe-m5UIMNh6ObyKBlx-/view>

„რუსთავი 2“-ს არ ჩაუტარებია დამოუკიდებელი ეგზიტპოლი.

„მთავარ არხთან“ დაკავშირებით ნათელია, რომ აქვს მიკერძოებული სარედაქციო პოლიტიკა, რაც გულისხმობს ხელისუფლების განსაკუთრებით უარყოფით ქრილში წარმოჩენას, ხოლო ოპოზიციის ნაწილის, პირიქით – დადებითად. აღსანიშნავია, არხის გამორჩეული დადებითი რიტორიკა „კოალიცია ცვლილებისადმი,“ რომლის შესახებ კრიტიკული სიუჟეტიც კი არ მომზადებულა, არაფერი რომ არ ვთქვალ, ნეგატიურის შესახებ.

წინა საარჩევნო პერიოდში არხს შერჩევითი მიდგომა ჰქონდა. ის ძირითადად დროს „კოალიცია ცვლილებისთვის“ (რომელში შემავალი პარტიებიდანაც ერთ-ერთის, „ახალის“, ლიდერი ამ არხის დამაარსებელი ნიკა გვარამია) აქტივობის გაშუქებას უთმობდა. მაგალითად, პირველ ოქტომბერს სრულად გადაიკა, კოალიციის პირველი ყრილობა. ამის შემდეგ არა ერთი ძალიან პოზიტიური სიუჟეტი გაკეთდა სხვადასხვა ლიდერზე.

ამავე დროს კი „მთავარი არხი“ უბრალოდ არ აშუქებდა „ქართული ოცნების“ საარჩევნო კამპანიას – არ გადიოდა სიუჟეტები არც პროგრამისა და არც ამომრჩევლებთან შეხვედრების შესახებ. ხოლო თუ იგი რაიმე კუთხით შუქნებოდა მხოლოდ ნეგატიურად, მაგალითად, სიუჟეტში რომელიც 19 სექტემბერს გავიდა და რუსთავში ბიძინა ივანიშვილის ამომრჩევლებთან შეხვედრას ასახავდა. გამოშვების წამყვანმა ასე წარადგინა: „ისევ ტყვიანა-უმტარ მინას ამოფარებული და ისევ რუსული ნარატივით. ბიძინა ივანიშვილი მხარდამჭერებთან შეხვედრებს აგრძელებს. დაცვის უპრეცედენტო ზომები დღეს რუსთავში იყო მიღებული, სადაც ქვეყნის ერთპიროვნულ მმართველთან შეხვედრაზე ხალხი რეგიონის სხვადასხვა მუნიციპალიტეტიდან ჩაიყვანეს...“.

უნდა ითქვას, რომ სხვადასხვა აქტუალური თემების გაშუქებისას სიუჟეტებში ადგილს მხოლოდ ოპოზიციური პარტიის წარმომადგენლები იკავებდნენ. ხელისუფლების კომენტარები კი თითქმის არ გვხვდებოდა ან წარმოდგენილია მხოლოდ ჟურნალისტის პერიფრაზით.

მმართველი პარტიის და ხელისუფლების კომენტარის გარეშე გააშუქა „მთავარმა“ „ქართული ოცნების“ წინასაარჩევნო შეხვედრა ზუგდიდში 15 ოქტომბერს, „ოლიგარქი სამეგრელოში – პარალიზებული ზუგდიდი.“ ჟურნალისტის, ემა გოგობიას, მთავარი აქცენტი 13-ნუთიან პირდაპირ ჩართვაში ზუგდიდის „პარალიზება“ და უკმაყოფილო მოსახლეობის ჩვენება იყო. „როგორც გაირკვა, ხელისუფლების არცერთი წარმომადგენელი, ვინც დღეს ზუგდიდის ცენტრში მოსახლეობასთან თავს იწონებდა, არ იყვნენ საოკუპაციო ხაზზე არასდროს ნამყოფები. ერთხელაც რატომ ვერ მოახერხეს დრო ან რატომ არ გაუჩნდათ სურვილი, რომ საოკუპაციის ხაზზე მისულიყვნენ და მოსახლეობას გასაუბრებოდნენ, ამ შეკითხვაზე მათ არ ჰქონდათ პასუხი..“ ანალოგიურად გააშუქა „მთავარმა არხმა“ „ქართული ოცნების“ შემაჯამებელი შეხვედრა მოსახლეობასთან, რომელიც 23 ოქტომბერს თბილისში ჩატარდა. ბიძინა ივანიშვილის და მმართველი პარტიის წარმომადგენლების გამოსვლა ეთერში არ გასულა.

არხის მთავარი აქცენტები ეხება „გადამწყვეტ არჩევნებს, ე.წ. ქურდებს და კრიმინალურ ავტორიტეტებს „ოცნების“ სამსახურში. „ზუგდიდში უკვე შექმნილია საგანგებო შტაბი, სადაც ე.წ. ავტორიტეტები იკრიბებიან და დავალებებსაც გასცემენ. ე.წ. კრიმინალურ ავტორიტეტებს არჩევნებში „ოცნების“ სასარგებლოდ საარჩევნო უბნები უკვე გადანაწილებული აქვთ.“ – ამ ტექსტით წარადგინა 14 სექტემბერს წამყვანმა სიუჟეტი „კრიმინალები ოცნების სამსახურში“. სიუჟეტში ჟურნალისტი მხოლოდ ერთ წყაროს დაეყრდნო და ამბავი „ქართული ოცნებისა“ და კრიმინალების წინასაარჩევნო კავშირი“, როგორც უტყუარი ფაქტი, ისე მიაწოდა მაყურებელს.

<https://drive.google.com/file/d/1CgffwhxKJmAkUJe-m5UIMNh6ObyKBlx-/view>

„მთავარი არხის“ ჟურნალისტები მმართველი ძალის მიმართ ცინიკურ, დამცინავ, ხშირად შეურაცხმყოფელ ლექსიკას იყენებდნენ. ჟურნალისტებისგან ირონიული ლექსიკა, უხამსი გამონათქვამები განსაკუთრებით ბიძინა ივანიშვილის მისამართით ისმოდა.

უნდა აღინიშნოს „მთავარი არხის“ დაკვეთით, Ipsos-ის მიერ ჩატარებული ეგზიტპოლების შედეგები, რომლის მიხედვით ხმები ასე გადანაწილდა:

„ქართული ოცნება – 42%

„კოალიცია ცვლილებისთვის“ – 18%

„ერთიანობა ნაციონალური მოძრაობა“ – 13%

„ძლიერი საქართველო“- 9%

„გახარია საქართველოსთვის“ – 8%

დასკვნა

არჩევნები ქვეყანაში მიმდინარე უმნიშვნელოვანესი პროცესია, რომლის გაშექებამ შესაძლოა გავლენა იქონიოს არა მხოლოდ ამომრჩევლის ნებაზე ან საბოლოო გადაწყვეტილებაზე, არამედ ზოგად საარჩევნო გარემოზე და ქვეყნის პოლიტიკურ ბედზე. ამიტომ ამ პერიოდში ერთი ორად იზრდება მედიის პასუხისმგებლობა, რაც პირველ რიგში გულისხმობს საარჩევნო სუბიექტების მიუკერძოებლად, არადისკრიმინაციულად და სამართლიანად გაშუქებას.

ემპირიულ ველზე დაყრდნობით კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კერძო სამაუწყებლო მედიის პროზმაში არჩევნები გაშუქებულია მეტად დაუბალანსებლად, არა თანაბრად, ზედაპირულად. ამას გარდა, ცხადია, რომ წინასაარჩევნო მედიაგარემო მეტად პლურალისტურია, ამავე დროს კი მკვეთრად პოლარიზებული. კერძო მედია დანაწევრებულია სხვადასხვა პოლიტიკოსთა ბანაკად და მიზანმიმართულად ატარებს კონკრეტული პარტიის რიტორიკას. შესაბამისად, არხებზე მკვეთრად განსხვავდება პოლიტიკური დღის წესრიგი. მაგალითად, შეიძლება ვთქვათ, რომ „იმედის“ საინფორმაციო სამსახური არჩევნების წინ მმართველი პარტიის – „ქართული ოცნების“ – პროპაგანდის იარაღს წარმოადგენდა. ასევე რუსთავი 2“-საც პროსახელისუფლებო სარედაქციო პოლიტიკა ჰქონდა. „მთავარი არხი“ იყო უკიდურესად ოპოზიციური, არ აღიარებდა სხვა მხარეს და საერთოდ არ უთმობდა დროს ხელისუფლების წარმომადგენლებს.

ტელემედიაში ხშირია პროფესიული ეთიკის დარღვევისა და მანიპულირების შემთხვევები. ხშირია ბალანსის დარღვევის და გადაუმოწმებელი ინფორმაციის გავრცელების ფაქტები. აგრეთვე ზედაპირულადაა გაშუქებული კონკრეტული მოვლენები, ვერ ვხვდებით სიღრმისეულ ანალიზს.

საინფორმაციო გამოშვებებში ხშირად ვხვდებით შეურაცხმყოფელ და არაეთიკურ ტერმინოლოგიას, ასევე ტექსტით მანიპულირების შემთხვევებს.

ამას გარდა, უნდა გამოვყოთ ჩატარებული ეგზიტპოლები, რომელთა მიხედვით ყოველ არხს საკუთარი გამარჯვებული ყავს, რომელიც ემთხვევა არხის პოლიტიკურ იდენტობას და სარედაქციო პოლიტიკას. შესაბამისად, ისინი არ აღიარებდნენ სხვა არჩევნების შედეგს და არც თავად არჩევნების ლეგიტიმურობას, რაც ისახება მათ კომუნიკაციაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თათარაშვილი, ნ. (2013). ტელევიზია და არჩევნები. ტელეჟურნალისტიკის საკითხები. თბილისი.
2. იბერი, ე. (2016). სახელმწიფო ტელევიზია საპრეზიდენტო არჩევნებში. საქართველოს ტელევიზიის ისტორია
3. Cialdini, R. B. (1999). Influence science and practice. Arizona State University
4. Entman, R. (1993). Framing: Towards clarification of a fractured paradigm.
5. Farber, K. (2007). The Manipulated Society
6. Goffman, E. (1974). Analysis of frames. Essay on the organization of experience.
7. <https://gweb.ge/media/1000907/2017/07/24/1cf250c90b05def3e4bc5a736d71a18f.pdf> (ბ.ნ 23.06.2025)
8. <https://drive.google.com/file/d/1CgffwhxKJmAkUJe-m5UIMNh6ObyKBlx-/view> (ბ.ნ 24.06.2025)

საქართველო უცხოელი პუბლიცისტების შემოქმედებაში

აბსტრაქტი. ამ ნაშრომში გვინდა ვისაუბროთ, თუ რა როლი უკავია საქართველოს უცხოელი პუბლიცისტების შემოქმედებაში. როგორია უცხოელების თვალთ დანახული საქართველო და ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენები. რამდენად აქტუალურია საქართველოს თემა მათ შემოქმედებაში, რამდენად ოპერატიულად ეხმიანებიან საქართველოში მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკურ მოვლენებს, არის თუ არა ინფორმაციები მიუკერძოებელი და ამომწურავი.

საქართველოსა და უცხოეთის ქვეყნებს შორის კავშირი უძველესი დროიდან იწყება. პირველი ცნობები საქართველოსა და ქართველების შესახებ, ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში გვხვდება, საქართველოზე და ქართველებზე წერდნენ ძველი ბერძნები და რომაელები: ჰეროდოტე, ქსენოფონტე, ჰიპოკრატე, არისტოტელე, სტრაბონი, პლუტარქე და სხვები.

ეს მასალები ინფორმაციული ხასიათის იყო და გადმოცემდა ქართველთა ცხოვრებასა და წეს-ჩვეულებებს საქართველოში განვითარებული სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების შესახებ.

საქართველოში არა მარტო მოგზაურობდნენ, არამედ გარკვეული პერიოდი ცხოვრობდნენ ალექსანდრე გრიბოედოვი, ანდრეი ბელი, ალექსეი ტოლსტოი, მიხაილ ბუღაკოვი და სხვები. მათი ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა არც ერთი აქტუალური ფაქტი თუ მოვლენა, რაც საქართველოში ხდებოდა.

ჩვენ მიერ განხილული პუბლიკაციებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ უცხოელი მწერლებისა და პუბლიცისტების შემოქმედებაში საქართველომ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. ისინი ხშირად მოგზაურობდნენ საქართველოში, ეცნობოდნენ მის ისტორიას და კულტურას და თავიანთი შთაბეჭდილებების შესახებ წერდნენ როგორც ქართულ, ასევე საზღვარგარეთის პრესაში.

ხშირია შემთხვევები, როცა დადებით მასალებთან ერთად ვხვდებით უარყოფით მასალებს. ამ მასალებში უამრავი ტყუილი და ლაფსუსია. ინფორმაციათა უმრავლესობა არაობიექტური და გადაუმოწმებელია. მათი მიზანია ფაქტის ცალმხრივი გარკვევა, სუბიექტური შეფასება და მკითხველისათვის არარეალური ამბის გაცნობა.

საკვანძო სიტყვები: საქართველო; ქართველები; უცხოელი პუბლიცისტები; მედია; წეს-ჩვეულებები; ისტორია; კულტურა

შესავალი. საქართველოსა და უცხოეთის ქვეყნებს შორის კავშირი უძველესი დროიდან იწყება. პირველი ცნობები საქართველოსა და ქართველების შესახებ, ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში გვხვდება, საქართველოზე და ქართველებზე წერდნენ ძველი ბერძნები და რომაელები: ჰეროდოტე, ქსენოფონტე, ჰიპოკრატე, არისტოტელე, სტრაბონი, პლუტარქე და სხვები.

X საუკუნეში არაბი გეოგრაფი იბნ-ჰაუკალი წერდა „პირველად ჩამოვედი საქართველოში და გაოცებული ვარ. მე წამიკითხავს ზოგიერთი ქართველი წმინდანის შესახებ; ახლა უკვე რეალურად დავინახე, როგორი კარგი და მორწმუნე ხალხია აქ, გაოცებული ვარ ასეთი თბილი შეხვედრით... საქართველოს ყველაზე დიდი სიმდიდრე ადამიანებია, რომლებიც ძალიან კარგები არიან.“ (დიაოხი, 2024)

ეს მასალები ინფორმაციული ხასიათის იყო და გადმოცემდა ქართველთა ცხოვრებასა და წეს-ჩვეულებებს.

კვლევის მიზანია განვიხილოთ, რამდენად აქტუალურია საქართველო უცხოელი პუბლიცისტების შემოქმედებაში. შევისწავლოთ და გავანალიზოთ როგორია უცხოელების თვალთ დანახული საქართველო, მისი ისტორია და კულტურა, როგორ ეხმიანებიან საქართველოში მიმდინარე სოციალ-პოლიტიკურ მოვლენებს, არის თუ არა ინფორმაციები მიუკერძოებელი და ამომწურავი. ამის გასარკვევად გამოვიყენეთ კვლევის პირველადი და მეორეული მეთოდი. როგორც თეორიული მასალა, ასევე პრაქტიკული, რომელიც განხორციელდა მედიასაშუალებებზე დაკვირვების შედეგად.

კვლევის ჰიპოთეზა ასე ჩამოვაყალიბეთ: უცხოელი მწერლებისა და პუბლიცისტების შემოქმედებაში საქართველომ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. ისინი ხშირად მოგზაურობდნენ საქართველოში, ეცნობოდნენ მის ისტორიას და კულტურას და თავიანთი შთაბეჭდილებების შესახებ წერდნენ როგორც ქართულ, ასევე საზღვარგარეთის პრესაში.

საქართველოსა და უცხოეთის ქვეყნებს შორის კავშირ-ურთიერთობა სულ უფრო და უფრო იზრდება. ქართველმა მკვლევარებმა ამ თემას მიუძღვნეს მონოგრაფიები, სტატიები. აღსანიშნავია პ.ჯაგუნავას „ამერიკული პრესა საქართველოსა და ქართველების შესახებ“ (ჯაგუნავა, 2024), თ.ყოჩიაშვილის „საქართველო ინგლისურენოვან პრესაში“ (ყოჩიაშვილი, 2022), გიორგი ასტამაძის „ქართულ-გერმანული ურთიერთობები 1918-1921 წლებში“ (ასტამაძე, 2017), ანა მარგველაშვილისა და ირაკლი ხვადაგიანის „ქართულ-გერმანული კულტურის მოზაიკა“ (მარგველაშვილი, ხვადაგიანი, 2022) და სხვ.

საქართველო უცხოურ პრესაში. 1891 წლის 21 თებერვალს ამერიკულ გაზეთში "The National Tribune" დაიბეჭდა ავგუსტუს ცეზარ ბულის პუბლიკაცია. ის როგორც აღნიშნავს, მივლინებული იყო რუსეთის პროვინციაში, კერძოდ საქართველოში ერთ-ერთ სარკინიგზო გვირაბზე სამუშაოდ. ბული საინტერესო ინფორმაციას გვანდის როგორც რუსეთის, ასევე საქართვე-

ლოს შესახებ. იგი აღწერს კავკასიაში მოგზაურობას. მისი საუბრიდან ჩანს, რომ მან იცის საქართველოს ისტორია, თუმცა ხშირად ამახინჯებს რეალურ ფაქტებს და მკითხველი შეცდომაში შეჰყავს. (National Tribune, 1891)

ავტორი დამაჯერებლად საუბრობს თბილისის მნიშვნელობაზე, მის დიდ ხნოვანებასა და კულტურის მრავალფეროვნებაზე. პუბლიკაციაში აღნიშნულია, რომ თბილისს გამოვლილი აქვს როგორც პროგრესული, ასევე ბარბაროსული ცივილიზაციების გავლენა.

„რომი, კონსტანტინეპოლი, ათენი, ყველა ეს ქალაქი პატივისცემას იმსახურებს, მაგრამ ისინი აღმოცენდნენ ანტიკური ნანგრევების საფუძვლებზე, განსხვავებით თბილისისაგან, რომელიც სრულიად ორიგინალურ საფუძვლებზე შეიქმნა.“ – აღნიშნავს პუბლიკაციის ავტორი და დასძენს „თბილისის ორიგინალობის და განვითარების განსხვავებულ სახეს ქმნიდა მისი ისტორია, რომელიც მეოთხე საუკუნიდან დაიწყო. ცუდი და კარგი გავლენა თბილისს დაუტოვეს მრავალრიცხოვანდა დამპყრობლებმა: თათრებმა, ირანელებმა, თურქებმა, რუსებმა, მათ რა თქმა უნდა დატოვეს თავისი კვალი ამ ქალაქის არქიტექტურასა და მის გარემოზე.“

ცეზარ ბული ცდილობს ჩაუღრმავდეს მკითხველისთვის საინტერესო საკითხს, საუბრის არსში გაარკვიოს, არ იყოს ტენდენციური. ის ყურადღებას ამახვილებს იმ დეტალზე, რომელიც ყოველთვის საკმაოდ აქტუალური იყო.

პუბლიცისტი საუბრობს რუსების მხრიდან თბილისის, საქართველოს დაპყრობაზე, მაგრამ აქვე აღნიშნავს, რომ რუსების მოსვლის შემდეგ აქ მშვიდობა და ინდუსტრიალიზაცია დამყარდა. „რუსებმა ააშენეს გზები, დაარსეს საფოსტო სადგურები, მეტი ყურადღება დაეთმო საზოგადოებრივ მოთხოვნილებებს“.

უცხოელი პუბლიცისტები ბეჭდავენ სხვადასხვა ჟანრის პუბლიკაციებს. ისინი მოგვითხრობენ საქართველოს პოლიტიკურ და კულტურულ მდგომარეობაზე, სხვადასხვა ღირსშესანიშნაობებზე.

1965 წლის 27 ივლისს ჟურნალ „Life“-ში დაიბეჭდა პუბლიკაცია „მასპინძლები ბევრი სადღეგრძელოთი“. (Life, 1965:3)

ამერიკელი ჟურნალისტები ყურადღებას ამახვილებდნენ ქართველების სტუმართმოყვარეობაზე, მათ მასპინძლობაზე. ისინი წერდნენ, რომ ქართველები ლამაზი, მოხდენილი ხალხია და გარეგნობით არავის ჩამოუვარდება. პუბლიცისტის ყურადღება ვიოლეტა სახვაძეზე იყო მიპყრობილი, მას სურდა სინამდვილისა და ადამიანთა ცხოვრებისეული გამოცდილების რეალური სურათის წარმოსახვა. მაგრამ ამ ინტერესებისა და მოთხოვნილებათა გათვალისწინების მიუხედავად, მეჩაიედ გასაღებული ვიოლეტა სახვაძე ქუთაისის სახელმწიფო ანსაბლის მოცეკვავე იყო. როგორც ჩანს, ვიოლეტამ ჟურნალისტზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ვიოლეტათი აღფრთოვანებული რობერტ ბრექჰემი ქუთაისური იუმორით იხსენებს მეჩაიე გოგონას

რამდენიმე საათიან კარიერას. ჟურნალისტი ვიოლეტას საქმიანობას და მის ინტერესს მომავლისადმი საინტერესოდ ასახავს. რობერტ ბრექჰემს აქცენტი პიროვნებაზე აქვთ გაკეთებული, წინაპლანზე წამოწეულია პორტრეტი. ამის ნათელი მაგალითია თოთხმეტი წლის ნათელა გუგულაშვილი, რომელიც თხუთმეტი განსხვავებული ქვეყნის საერთო სახე იყო.

XX საუკუნის ბოლოსა და XXI საუკუნის დასაწყისში უცხოურ პრესაში ხშირად იბეჭდებოდა პუბლიკაციები საქართველოს შესახებ. სწორედ ამ პერიოდში საქართველო ისეთ მასშტაბურ პროექტში მოხვდა, როგორიცაა „ედემის ბაღი“. 2001 წლის 7ოქტომბერს “National Geographic” – ში გამოქვეყნდა ამერიკელი ჟურნალისტის პოლ სალიპეკის პუბლიკაცია. მან შვიდი წლის განმავლობაში, მსოფლიოს გარშემო ფეხით იმოგზაურა. იგი საქართველოშიც იყო და პუბლიკაციაში მკითხველს იმ შთაბეჭდილებს უზიარებს, რომელიც მან მოგზაურობისგან მიიღო. (National Geographic, 2001:5)

მხატვრული ხერხების გამოყენებით ჟურნალისტი შესანიშნავად აღწერს მცირე აზიის რეგიონთან განშორებას : „ 4 დღეში უკან მოვიტოვეთ ანატოლია, მცირე აზიის ეს რეგიონი უზარმაზარ ცერა თითს წააგავს, რომელიც ევროპის მიმართულებით თითს იშვერს.”-წერს პუბლიცისტი.

პუბლიკაციაში საინტერესოდ არის პარალელი გავლებული თურქეთსა და საქართველოს შორის. პოლ სალიპეკი აღფთოვანებით აღწერს ორივე ქვეყანას. მრავლფეროვან, დასამახსოვრებელ ეპითეტებს, შედარებას იშველიებს საქართველოს წარმოსაჩენად. „ჯადოსნურ სარკეს, კულტურის სხვა სფეროს ვუყურებთ, რომელიც სხვა სამყაროში მდებარეობს. ეს საქართველოა. ნაცრისფერი, მოწითალო, მოყავისფრო, მთებით, თოვლით დაფარული მწვერვალებით, დაწინკლული, დაკლანკილი ყინულოვანი მდინარეებით, რომლის უბეშიც ჩაფლულია კვერცის ფორმის ლურჯი ქვები, წყალს მიაქვს უკვე დაჟანგებული ლელვის ხის ფოთლები” – წერს ჟურნალისტი.

სამოგზაურო რეპორტაჟში მკაფიოდაა არეკლილი მოგზაურის შთაბეჭდილება. ჟურნალისტი მოგზაურობდა სხვადასხვა ქვეყანაში და წერდა მათ შესახებ. მას საქართველო განსაკუთრებით მოსწონს. გვიზიარებს საკუთარ შთაბეჭდილებებს, აფიქსირებს თავის დაკვირვებასა და განწყობას.

მეტად მნიშვნელოვანია, როცა მსგავს პუბლიკაციებს უძღვნიან საქართველოს ისეთი პროექტის ფარგლებში, როგორიცაა „National Geographic“-ის „ედემის ბაღიდან“. რა თქმა უნდა, ამ პუბლიკაციით უამრავი ადამიანი დაინტერესდა, ამ ჟურნალის მკითხველთა რაოდენობა ოთხმოცი მილიონია. მსგავსი პროექტები მსოფლიოს გააცნობს საქართველოს.

საქართველოში მცხოვრები უცხოელები. საქართველოში არა მარტო მოგზაურობდნენ, არამედ გარკვეული პერიოდი ცხოვრობდნენ ალექსანდრე გრიბოედოვი, ანდრეი ბელი, ალექსეი ტოლსტოი, მიხაილ ბუღაკოვი და სხვები. მათი ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა საქართველოში მომხდარი არც ერთი აქტუალური ფაქტი თუ მოვლენა.

მიხეილ ბულგაკოვის შემოქმედებაში მკაფიოდაა არეკლილი საქართველოში მოგზაურობის შთაბეჭდილებები. იგი მოგზაურობდა სხვადასხვა ქალაქებში და წერდა მათ შესახებ. მწერალს საქართველო განსაკუთრებით მოსწონდა, ხოლო საქართველოს სამხედრო გზას „არაჩვეულებრივად ლამაზად“ მოიხსენიებდა. მიხეილ ბულგაკოვის შემოქმედებაში თბილისსა და ბათუმს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. 1921 წელს მწერალი ვლადიკავკასიდან, რომლის თეატრის სცენაზე დაიდგა პიესა „მოლას ვაჟიშვილები“, თბილისში ჩავიდა. თავის ერთ-ერთ ნაწარმოებში „ბოჰემა“ აღწერილია ის წინააღმდეგობები, რომლის გადალახვა მას თბილისში ჩამოსვლის დროს მოუხდა. თბილისში ბულგაკოვს სურდა დაედგა პიესა. თუ რატომ აირჩია მაინცდამაინც საქართველო და კერძოდ თბილისი, ამის შესახებ „ბოჰემაში“ წერს: „...ამბობენ, რომ 1) თბილისში ღიაა ყველა მაღაზია. 2) თბილისში არის ღვინო. 3) თბილისში ძალიან ცხელა და ძალიან იაფია ხილი. 4) თბილისში ბევრი გაზეთი გამოდის და ა.შ და ა.შ. მეც გადავწყვიტე გავემგზავრო“. (ბულგაკოვი, 2014)

მისი აზრით თბილისი, როგორც ეკონომიურად, ასევე კულტურულად განვითარებული ქალაქი იყო და რაც მთავარია ეს მარტო მას კი არ მიაჩნდა ასე, არამედ ეტყობა სხვებიც ასე ფიქრობდნენ. თბილისში გამგზავრება მან ხომ სწორედ იმიტომ გადაწყვიტა, რომ სხვებმა მიაწოდეს ცნობა თბილისის შესახებ. მწერალი პირდაპირ არ ამბობს, მაგრამ გაკვრით აღნიშნავს, რომ იმ პერიოდში თბილისის შესახებ ბევრს ჰქონდა ინფორმაცია. „ამბობენ“ – აცხადებს ბულგაკოვი, მაგრამ ვინ ამბობს ამას არ ახმოვანებს და შესაძლებელია, ისინი, ვინც „ამბობენ“ კიდევაც იმყოფებოდნენ თბილისში და თავიანთ შთაბეჭდილებებს შემდგომში სხვებს უზიარებდნენ. და შეიძლება სწორედ მათი რჩევით ვლადიკავკასზე „განაწყენებულმა“ ბულგაკოვმა გეზი თბილისისკენ აიღო.

ნაწარმოებში საინტერესოდ არის პარალელი გავლებული თბილისსა და ვლადიკავკაზს შორის. მწერალი თბილისის შესახებ თუ აღფრთოვანებით საუბრობს, ვლადიკავკაზის შესახებ ამბობს: „ძალიან კაშკაშა მზე (ეს ერთადერთი კარგი რამ არის, რაც ვლადიკავკაზში არსებობს)“ ბულგაკოვი ემშვიდობება ვლადიკავკაზს...და მხატვრული ელემენტების გამოყენებით აღვიდწერს მოახლოებულ საღამოს: „ვლადიკავკაზში საუცხოო საღამო ცვლის ცხელ დღეს. საღამოს კიდითაა – ჭაღარა მთები. მათზე საღამოს ბოლია.“ ბულგაკოვი ისე ოსტატურად გვიხატავს ვლადიკავკაზის საღამოს, რომ ნათლად ავლენს პუბლიცისტურ ხედვას და იყენებს არა მარტო მოთხრობისათვის საჭირო ლიტერატურულ ფორმებს, არამედ სამოგზაურო ნარკვევისათვის დამახასიათებელ პუბლიცისტურ ელემენტებს.

„მე ძალიან მინდოდა თბილისში“ – აცხადებდა ბულგაკოვი, „ამბობენ, რომ 1924 წელს ვლადიკავკაზიდან თბილისში ჩასვლა სულ უბრალოდ შეიძლებოდა: ავტომობილს დაიქირავებდი და არაჩვეულებრივად ლამაზ გზას –

საქართველოს სამხედრო გზას გაუყევბოდი.“ – წერს ავტორი. მაგრამ ეს მოგზაურობა მისთვის არც თუ ისე ადვილი აღმოჩნდა. თბილისში მან ვერ შეძლო თავისი მიზნების განხორციელება და ბათუმში გაემგზავრა, სადაც გარკვეული თვეების განმავლობაში ცხოვრობდა.

ბათუმითა და მისი შემოგარენით აღფრთოვანებული მწერალი წერდა „ციხისძირი, მახინჯაური, მწვანე კონცხი! მაგნოლიები ყვავილობენ, თეთრი ყვავილები თეფშის ოდენაა. ბანანები, პალმები. გეფიცებით მე თვითონ ვნახე, პალმა როგორ იზრდება და ზღვაც განუწყვეტლივ ეხეთქება გრანიტის ლოდებს...“ (დროშა, 1990: 4)

ბათუმით აღტაცებულმა ბულგაკოვმა მოგვიანებით ერთ-ერთ თავის პიესას „ბათუმი“ უწოდა. თუმცა, ეს პიესა ბათუმის ღირსშესანიშნაობებს არ ეძღვნება.

საქართველო რელიგიური ქვეყანა. უცხოელებს, მათი პუბლიკაციების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, განსაკუთრებით თვალში ხვდება ის, რომ საქართველო რელიგიური ქვეყანაა და ეკლესიების, მონასტრების, წმინდა ადგილების რაოდენობა საკმაოდ დიდია. საქართველოს მონასტრებითა და ეკლესიებით გაოცებულები აღნიშნავენ, რომ აქ მეხუთე საუკუნეზე ადრინდელი ეკლესიები ახლად ითვლება.

პოლონელი პუბლიცისტი ივან სლივიცკი ერთ-ერთ პუბლიკაციაში საუბრობს ქართული ტაძრების შესახებ, რომლებიც ქართველი ხალხისათვის მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელია. ის ცდილობს გაარკვიოს თითოეული ტაძრის როლი და დანიშნულება და ყურადღებას ამახვილებს ქაშვეთის ეკლესიაზე, რომელსაც ერთ – ერთ ღირსშესანიშნავ ძეგლად მოიხსენიებს და გვიზიარებს თავის შთაბეჭდილებას.

ივან სლივიცკი ეხება მნიშვნელოვან საკითხს საქართველოში უძველესი ძეგლების შესწავლას და სამშენებლო წარწერებს. ყურადღებას ამახვილებს მანგლისის ტაძარზე და წერს, რომ ტაძარს მხარდაჭერა ჭირდება ფეხზე რომ დადგეს და საუკუნეებს გაუძლოს („Kavkaz“, 1848:4)

მანგლისის ტაძრის სილამაზით აღფრთოვანებული ცდილობს გაამძაფროს თავისი შთაბეჭდილებები და მკითხველს ემოციური გრძნობა გაუღვივოს. „ეკლესიის გარე ხედი, მიუხედავად მცირე მოყვანილობისა, გაგოცებს თავისი საზეიმო-პირქუში განწყობილებით“ – წერს პუბლიცისტი.

პუბლიცისტი საუბრობს მანგლისის ტაძრის მშენებლების კეთილსინდისიერებაზე. სწორედ მათი დამსახურებით ტაძარმა ათასწლეულებს გაუძლო. მტრის შემოსევებისა და სტიქიური უბედურებების მიუხედავად ტაძარი დღესაც შეურყეველია და იმისათვის რომ დროს გაუძლოს „მანგლისის ტაძარი მოითხოვს ცოტაოდენ მხარდაჭერას, რამდენიმე მუჭა ოქროს“ – აცხადებს ივან სლივიცკი.

ივან სლივიცკი ძალ-ღონეს არ ზოგავს ქართული ტაძრების დასაცავად, ცდილობს მკითხველს დაანახოს თუ რა მდგომარეობაა ტაძარში.

დასკვნა. კვლევის შედეგად გამოიკვეთა, რომ უცხოელი პუბლიცისტები ხშირად ბეჭდავენ პუბლიკაციებს საქართველოს შესახებ. ხშირია შემთხვევები, როცა დადებით მასალებთან ერთად ვხვდებით უარყოფით მასალებს. ამ მასალებში უამრავი ტყუილი და ლაფსუსია. ინფორმაციათა უმრავლესობა არაობიექტური და გადაუმოწმებელია. მათი მიზანია ფაქტის ცალმხრივი გარკვევა, სუბიექტური შეფასება და მკითხველისათვის არარეალური ამბის გაცნობა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბულგაკოვი მ., „ბოჰემა“, <https://qwelly.com/group/literature/forum/topics/bulgakovi-motxrobedi> ბოლო ნახვა 22.07.2025
2. დიაოხი. უცხოელი მოგზაურები საქართველოსა და ქართველების შესახებ. 26. 11.2022
<https://diaokh.wordpress.com/2012/11/26/%E1%83%A3%E1%83%AA%E1%83%AE%E1%83%9D%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%98%E1%83%9B%E1%83%9D%E1%83%92%E1%83%96%E1%83%90%E1%83%A3%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%91%E1%83%98%E1%83%A1%E1%83%90%E1%83%A5%E1%83%90%E1%83%A0/> ბოლო ნახვა 22.07.2025
3. გაზ. „Kavkaz“, (1848) №37, 11
4. გაზ. „The National Tribune“ (1891) №15
5. ჟურნ. „დროშა“ (1990) №15
6. ჟურნ. „life“ (1965) №21
7. ჟურნ. „National Geographic“ (2001) №25

ინგა ზოიძე
*წმინდა ტბელ აბუსერისძის სახელობის
სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი
სოციალური მეცნიერებების დოქტორი
საქართველო, ბათუმი*

ხელოვნური ინტელექტისა და ალგორითმების როლი მედიაში

თანამედროვე გლობალურ ეპოქაში ხელოვნური ინტელექტი (AI) და დეზინფორმაციის წინააღმდეგ ბრძოლისთვის შექმნილი ალგორითმები დღითიდღე აქტუალურად გამოიყენება საერთაშორისო მედიაში. ეს თემა საკმაოდ ახალია ქართულ მედიაში, იქედან გამომდინარე, რომ ხელოვნური ინტელექტი მუდმივად ვითარდება და მისი როლი სხვადასხვა სფეროში სულ უფრო იზრდება. იყენებს თუ არა ქართული მედია ფაქტების გადამოწმების ავტომატიზებულ ალგორითმებს? ქართული მედია დეზინფორმაციასთან ბრძოლის წინააღმდეგ ფაქტების გადამოწმების (fact-checking) ალგორითმებს მინიმალურად იყენებს. ყალბ ინფორმაციასთან ბრძოლა ქართულ მედიაში ძირითადად ადამიანური რესურსით ჟურნალისტური გადამოწმების მეთოდით ხდება. არსებობს რამდენიმე ქართული მედია პლატფორმა მათ შორის fact checking.ge და Myth Detector.ge, თუმცა აღნიშნული პლატფორმები სრულად არ იყენებენ ავტომატიზებულ ალგორითმებს. Myth Detector თანამშრომლობს Meta-სთან, რათა ამოიცნოს ყალბი ინფორმაცია ქართულ სოციალურ მედიაში. ქართული მედიის უმეტესობა არ იყენებს AI-ზე დაფუძნებულ ფაქტების გადამოწმების (fact-checking) სისტემებს, რომლებიც ავტომატურად აანალიზებენ ტექსტს, გამოსახულებას ან ვიდეოს. სოციალური ქსელების ალგორითმები (მაგ. Facebook, Youtube) მომხმარებლებს ავტომატურად აფრთხილებენ საეჭვო კონტენტზე, თუმცა ესეც არ არის ქართული მედია საშუალებების მიერ გაკონტროლებული. გლობალური AI ინიციატივები, ფაქტების გადამოწმების საერთაშორისო სისტემები (მაგ. Google's Fact Check Explorer, Full Fact's AI tools) ჯერ კიდევ არ არის ინტეგრირებული ქართულ მედიაში.

როგორც ციფრული მედიის მკვლევრები აღნიშნავენ: „თანამედროვე მედია ლანდშაფტის ცვლილებებმა საზოგადოებაზე მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა. მაგალითად:

- **დეზინფორმაციის გავრცელება საფრთხეს უქმნის დემოკრატიულ ღირებულებებს**, ხელს უწყობს პოლიტიკური ექსტრემიზმის გაძლიერებას და დისკრიმინაციის პროპაგანდას.
- მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს ფაქტების გადამოწმების პლატფორმები, რომლებიც დეზინფორმაციას ებრძვიან, ეს საკითხი ჯერ კიდევ არ არის სრულად მოგვარებული.

ტელევიზიის და ბეჭდური მედიის მომხმარებლების რაოდენობის კლება ნიშნავს, რომ მომხმარებლები ინფორმაციის მისაღებად ინტერნეტს მიმართავენ, სადაც მათ უზარმაზარი არჩევანი ხვდებათ. ტრადიციული მედიის რედაქტორები, რომლებიც თავად წყვეტდნენ, რა იყო მნიშვნელოვანი გასაჯერცელებლად, ახლა ისინი ჩაანაცვლა ალგორითმებმა და მომხმარებლის არჩევანმა.

მსოფლიოს ყველაზე პოპულარულ ციფრულ მედია პლატფორმებზე (**Google, YouTube, Facebook, Twitter, Netflix და სხვები**) რთული **სოციოტექნიკური სისტემები** და **ხელოვნური ინტელექტის ალგორითმები** მართავენ, რომელი კონტენტი უნდა გამოჩნდეს და რომელი უნდა დაიფაროს.

ამ პროცესს ორი ძირითადი პრობლემა აქვს:

1. **ტრადიციული მედიის გავლენა მცირდება**, რის შედეგადაც საზოგადოებრივი დისკუსიის სტანდარტები იცვლება.
2. **AI-ს გამოყენება მედიაში შესაძლოა საზოგადოებრივი პოლარიზაციის გაღრმავებას იწვევდეს**.

ასევე, მედია ორგანიზაციები ტრადიციულად იცავდნენ **სიტყვის თავისუფლებას** და ხელს უწყობდნენ **საზოგადოებრივ დისკუსიებს**. თუმცა, თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად მნიშვნელოვანია, რომ ახალი პლატფორმები და სერვისები არ გახდნენ საზოგადოების გარკვეული ჯგუფებისთვის მიუწვდომელი მათი სირთულის გამო.

გარდა ამისა, **მედია რეგულირების საკითხებიც აქტუალურია**. მაგალითად, პლატფორმებს შესაძლოა მოუწიოთ პასუხისმგებლობის აღება მომხმარებელთა მიერ გამოქვეყნებულ განცხადებებზე.

ამიტომ, **კონტენტის მოდერაცია აუცილებელია**, რათა შეზღუდოს ისეთი მავნე კონტენტის გავრცელება, როგორიცაა:

- ძალადობრივი მოწოდებები,
- თაღლითობა,
- ექსპლუატაციური და მანიპულაციური შინაარსი,
- სიძულვილის ენაზე დაფუძნებული შეტყობინებები.

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ევროკავშირის ახალი რეგულაციები, როგორიცაა **„მე-13 მუხლი“ (Article 13)**, რომელიც მედია ორგანიზაციებს მეტი პასუხისმგებლობის აღებას ავალდებულებს საავტორო უფლებებისა და სიძულვილის ენის გაკონტროლებისთვის.

მედია ინდუსტრიასა და საზოგადოებასთან დაკავშირებული გამოწვევების დასაძლევად, აუცილებელია ახალი **პასუხისმგებელი მედია ტექნოლოგიების** განვითარება. ტრადიციული მედია ორგანიზაციებს მოუწევთ ახალი ტექნოლოგიების ინტეგრირება, რათა:

- **გაიუმჯობესონ სანდოობა,**
- **შეინარჩუნონ გავლენა საზოგადოებრივ დისკუსიებში,**
- **შეამცირონ დეზინფორმაციის გავრცელება**

- **შეასრულონ საზოგადოებრივი მომსახურების მანდატი.**

ამ გამოწვევების გადაჭრის ერთ-ერთი გზა აკადემიურ და მედია ორგანიზაციებს შორის გაძლიერებული თანამშრომლობაა, რათა შეიქმნას ტექნოლოგიები, რომლებიც არა მხოლოდ კონკურენციას გაუწევენ დიდ ტექნოლოგიურ პლატფორმებს, არამედ ხელს შეუწყობენ დემოკრატიულ ღირებულებებსა და საზოგადოების განვითარებას.” [1].

რაც შეეხება საერთაშორისო მეიის პრაქტიკას, მსოფლიოს წამყვანი მედიასაშუალებები, როგორიცაა **BBC, Reuters და The Washington Post**, იყენებენ **ხელოვნურ ინტელექტს (AI)** და ფაქტების გადამოწმების ალგორითმებს დეზინფორმაციის იდენტიფიკაციისა და ჟურნალისტური მუშაობის გაუმჯობესებისთვის.

BBC Verify –ფაქტების გადამოწმების და ღია წყაროს დაზვერვის განყოფილება 2023 წელს შეიქმნა, რომელიც ალგორითმებსა და AI-ს დეზინფორმაციის გამოსავლენად იყენებს. [2]. თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ BBC-ის ფაქტების გადამოწმების განყოფილება პოლიტიკურ მიკერძოებაში დაადანაშაულეს. **BBC Verify** სერიოზული კრიტიკის ობიექტი გახდა. კერძოდ, დიდი ბრიტანეთის კონსერვატიულმა გამოცემა The Telegraph-მა ვრცელი კრიტიკული სტატია მიუძღვნა BBC-ის ფაქტების გადამოწმების განყოფილებას, სათაურით : „ BBC-ის ფაქტების შემმოწმებელი ჯგუფი პოლიტიკურ მიკერძოებაში ადანაშაულებს“ [3].

აღნიშნულ სტატიაში Verify-ის საქმიანობა სხვა საკითხებთან ერთად ისრაელ-ჰამასის ომის გაშუქების გამოც გააკრიტიკეს. 2023 წლის ოქტომბერში BBC-მ აღ-აჰლის საავადმყოფოზე თავდასხმა ისრაელის საჰაერო დარტყმებს მიაწერა, თუმცა მოგვიანებით აშშ-მ, ბრიტანეთმა და საფრანგეთმა დაასკვნეს, რომ აფეთქება პალესტინური „ისლამური ჯიჰადის“ რაკეტას მოჰყვა. მოგვიანებით BBC Verify-მ გამოაქვეყნა სტატია, რომელშიც აღნიშნული იყო, რომ აფეთქების ზუსტი მიზეზი კვლავ „საკამათოა“, რამაც საზოგადოებაში მეტი კითხვითი ნიშანი გააჩინა.

„Deepfake რომელიც ასევე აქტუალურია მსოფლიო მედიაში, ის ხელოვნური ინტელექტის მიერ შექმნილი ჰიპერრეალისტური ვიდეო ან აუდიო ჩანაწერია, რომელშიც ჩანს, რომ კონკრეტული ადამიანი ამბობს ან აკეთებს იმას, რაც სინამდვილეში არასოდეს გაუკეთებია. ტერმინი ორ სიტყვას აერთიანებს-deep learning (სიღრმისეული შესწავლა)-რაც ხელოვნური ინტელექტის ალგორითმს წარმოადგენს და Fake-ყალბს. [4]

მაგალითისთვის განვიხილავ ბარაკ ობამას Deepfake ვიდეოს, რომელიც 2018 წელს კომპანია BuzzFeed-მა და მსახიობმა ჯორდან პილემ შექმნეს და გამოაქვეყნეს ინტერნეტ სივრცეში, რომელიც მალევე ვირუსულად გავრცელდა. აღნიშნულ ვიდეოში ბარაკ ობამა დონალდ ტრამპს დასცინის და შეურაცხყოფას აყენებს. რეალურად ობამას სახე deepfake ტექნოლოგიის გამოყენებით ჰოლივუდის მსახიობის, ჯორდან პილის, ხმასა და სახის მოძრა-

ობაზე იყო აგებული. ვიდეოს შექმნის მიზანს იმ საფრთხეების ჩვენება წარმოადგენდა, რაც შესაძლოა ყალბ ვიდეოებს ახლდეს თან. [5]. რაც შეეხება ყალბი ვიდეოების და აუდიო მასალების გადამოწმებას, აქ შესაძლებელია გამოვიყენოთ პლატფორმა sensity.ai [6]

მედიაში ალგორითმების როლსა და მნიშვნელობაზე საინტერესოა ამსტერდამის უნივერსიტეტის პოლიტიკური კომუნიკაციების მკვლევრის მიხაელ ჰამელერის მოსაზრება, მისი თქმით პრაქტიკული გადაწყვეტილებების მისაღწევად, საჭიროა კვლევები, რომლებიც ეფუძნება ემპირიულ მონაცემებს ალგორითმების მუშაობისა და მათი (შესაძლო დისკრიმინაციული) შედეგების შესახებ. ამ მიზნით, მეცნიერი სამ ძირითად მიმართულებას გვთავაზობს, რომლებიც მედია-ეფექტების კვლევებში ალგორითმული მიკერძოების ინტეგრაციას ეხება:

1. **გავცდეთ „ნებაყოფლობით“ შერჩევით აღქმას და მიკერძოებას**
არსებული კვლევები ხშირად მიიჩნევს, რომ ცრუ ინფორმაციის გავრცელება მომხმარებლის პირადი არჩევანით და კოგნიტიური მიკერძოებით არის განპირობებული. თუმცა, ალგორითმები ქმნიან არათანაბარ პირობებს, რადგან ისინი ზღუდავენ იმ კონტენტის რაოდენობას, რომელიც მომხმარებელს შეუძლია აირჩიოს ან თავიდან აირიდოს. ეს მიკერძოებული და დისკრიმინაციული პრაქტიკები აუცილებელია, გავითვალისწინოთ, რათა უკეთ გავიგოთ, როგორ იღებენ ადამიანები ინფორმაციას გაყოფილ ონლაინ გარემოში.
2. **მიმოვიხილოთ მედია-ეფექტები უფრო ფართო პერსპექტივაში**
ალგორითმებს მთლიანად არ უნდა დავაბრალოთ დეზინფორმაციის გავრცელება (Möller et al., 2018). დეზინფორმაციის ეფექტიანობა დიდწილად განპირობებულია იმით, რომ ადამიანები ტრადიციულ მედიას არ ენდობიან და თავს განზე განუღად გრძნობენ. მიუხედავად იმისა, რომ ალგორითმები ამ განცდებს აძლიერებენ, მათი ფესვები სოციალურ-პოლიტიკურ რეალობაშია და ეს უნდა გავითვალისწინოთ.
3. **გავიგოთ ალგორითმული გაძლიერების ხანგრძლივი და სპირალური გავლენა**
ალგორითმების რეალური დემოკრატიული და სოციალური შედეგები ერთჯერადი ექსპოზიციით არ ვლინდება. უფრო მეტიც, ეს არის განმტკიცების სპირალი, რომელიც დროთა განმავლობაში მომხმარებლებს კონკრეტული შეხედულებების მქონე ნიშებში ან „მახეში“ აქცევს. შედეგად, მათი ინფორმაციული გარემო უფრო მონოლითური, ერთგვაროვანი და რადიკალური ხდება. ამიტომ, აუცილებელია მომავალმა კვლევებმა შეისწავლოს, როგორ იცვლება მედია-ეკოსისტემა ალგორითმული გაძლიერების შედეგად გრძელვადიან პერიოდში.

ალგორითმები შესაძლოა სასარგებლო იყოს იმ მხრივ, რომ ისინი მე-
დია-გამოცდილებას მომხმარებლის ინტერესებსა და საჭიროებებზე მეტად
მორგებულს ხდიან, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი დემოკრატიულ კომუნიკაცი-
ას საფრთხეს უქმნიან, თუ ხელს უწყობენ დეზინფორმაციისა და პოლარიზა-
ციის გაძლიერებას.

ამ ნაშრომში აღვნიშნავ, რომ ალგორითმები არ არის დეზინფორმაციის
ან პოლარიზაციის პირველადი მიზეზი, არამედ მათი კატალიზატორი: არსე-
ბული ეჭვები და უნდობლობა შესაძლოა გაძლიერდეს, თუ ალგორითმი მომ-
ხმარებლებს მხოლოდ მათივე შეხედულებების მხარდამჭერ კონტენტს სთა-
ვავობს, ხოლო ალტერნატიულ და დაბალანსებულ ხედვებს ფილტრავს.

მომავალმა კვლევებმა უნდა შეისწავლონ, როგორ ზღუდავენ ალგო-
რითმები ადამიანების მედია-არჩევანს და რამდენად უწყობენ ხელს პოლა-
რიზაციის ზრდას. ამასთან, პოლიტიკურმა და მედია-განათლების ინიციატი-
ვებმა უნდა უზრუნველყონ ალგორითმული მიკერძოების გამჭვირვალობა
და მოქალაქეებს მისცენ საშუალება, თავად გადანყვიტონ, რამდენად სურთ,
რომ მათი საინფორმაციო რეალობა ალგორითმების მიერ იყოს ფორმირე-
ბული.[7].

როგორც წინამდებარე ნაშრომში აღვნიშნე ხელოვნური ინტელექტი
ცვლის ტრადიციულ ჟურნალისტიკას, ამარტივებს ახალი ამბების შექმნის
პროცესს და აუმჯობესებს ინფორმაციის სიზუსტეს. თუმცა, საჭიროა AI-ის
ეთიკური გამოყენება, რათა თავიდან ავიცილოთ დეზინფორმაცია და ბოტ-
გენერირებული ყალბი ამბები.

AI-ს ახალი ამბების გენერაცია ბოლო წლებში განსაკუთრებით განვი-
თარდა და ახლა უკვე მრავალფეროვანი პლატფორმები იყენებენ მას საინ-
ფორმაციო მასალების შესაქმნელად.

ახალი ამბების გენერაცია გულისხმობს ახალი ამბების შექმნის პრო-
ცესს, რომელიც მოიცავს ინფორმაციის შეგროვებას, დამუშავებას და გავ-
რცელებას საზოგადოებისთვის. ტრადიციულად, ეს პროცესი ხორციელდე-
ბოდა ჟურნალისტებისა და რედაქტორების მიერ, რომლებიც აგროვებდნენ
ინფორმაციას, ამოწმებდნენ ფაქტებს და წერდნენ სტატიებს. თანამედროვე
ტექნოლოგიების განვითარებასთან ერთად, ხელოვნური ინტელექტი (AI) და
ავტომატიზაციის ინსტრუმენტები გამოიყენება ახალი ამბების გენერაციის
პროცესში, რაც საშუალებას აძლევს მედიასაშუალებებს უფრო სწრაფად და
ეფექტურად მიაწოდონ ინფორმაცია აუდიტორიას.

მაგალითად, ზოგიერთი მედიასაშუალება იყენებს AI-ს სპორტული ან-
გარიშების, საფინანსო რეპორტებისა და ამინდის პროგნოზების ავტომატუ-
რი გენერაციისთვის. ეს ტექნოლოგიები აანალიზებენ მონაცემებს და ქმნიან
ტექსტებს, რომლებიც შემდეგ გამოქვეყნდება როგორც ახალი ამბები.

ამასთან, მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ მიუხედავად ტექნოლოგიების გამოყენებისა, ადამიანის მონაწილეობა კვლავ აუცილებელია, რათა უზრუნველყოფილი იყოს ინფორმაციის სიზუსტე და სანდოობა.

როგორ მუშაობს AI ახალი ამბების გენერაცია?

1. **მონაცემთა შეგროვება** – AI აგროვებს და აანალიზებს წყაროებს (ახალი ამბების სააგენტოები, სოციალური მედია, ოფიციალური მონაცემები).
2. **ენობრივი დამუშავება (NLP)** – ალგორითმები ტექსტს ამუშავებენ, ანალიზს უკეთებენ და მნიშვნელოვან დეტალებს გამოყოფენ.
3. **ავტომატური წერა** – გენერაციული მოდელები, როგორიცაა GPT და სხვა სპეციალიზებული ალგორითმები, ქმნიან ტექსტებს სტრუქტურირებულად და გასაგებად.
4. **დამოწმება და რედაქტირება** – ზოგიერთ პლატფორმაზე AI-ს გენერირებული მასალა გადის ადამიანური რედაქტირების პროცესს, რათა შემცირდეს შეცდომების რისკი.

სად იყენებენ AI-ს ახალი ამბების გენერაციაში?

- **მთავარი მედიაგიგანტები** – Reuters, Bloomberg და The Washington Post იყენებენ AI-ს ზოგიერთი სტატიების გენერაციისთვის.
- **სპორტისა და საფინანსო სიახლეები** – მონაცემებზე დაფუძნებული ანგარიშების სწრაფი გენერაცია.
- **ადგილობრივი ახალი ამბები** – მცირე ქალაქების ან რეგიონების შესახებ ინფორმაციის ავტომატური გაშუქება.

რისკები და გამოწვევები

დეზინფორმაცია – AI-ს შეუძლია შეცდომების დაშვება ან არასწორი ინფორმაციის გავრცელება.

◆ **ეთიკური საკითხები** – ზოგჯერ რთულია AI-გენერირებული და ადამიანის დაწერილი ტექსტების გარჩევა.

◆ **ობიექტურობა** – ალგორითმები შესაძლოა მიკერძოებული გახდნენ, თუ მონაცემები არ არის დაბალანსებული.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. „პასუხისმგებელი მედია ტექნოლოგია და AI: გამოწვევები და კვლევა“ ავტ: კრისტოფ ტრატნერი, დიტმარ ჯანახი, ენრიკო მოტა, ირინე კოსტერა მეიჯერ, ნიკოლოზ დიაკოპულოს, მეჰდი ელაჰი, ანდრეას ლ. ოპდალი. გამოქვეყნებულია ონლაინ: 2021 წლის 20 დეკემბერი. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s43681-021-00126-4.pdf>
2. <https://www.bbc.com/news/bbcverify>

3. სტატია „BBC-ის ფაქტების შემოწმებელი ჯგუფი პოლიტიკურ მიკერძოებაში აღანაშაულებს“ 26 ნოემბერი, 2024წ.
<https://www.telegraph.co.uk/news/2024/11/26/bbc-verify-fact-checking-unit-accused-of-political-bias/>
4. <https://www.mediachecker.ge/ka/mediagaremo/tendenciebi/article/66314-ra-aris-deepfake-dezinformaciis-akhali-forma>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=cQ54GDm1eL0&t=14s>
6. [sensity.ai](https://www.sensity.ai)
7. „Countering Algorithmic Bias and Disinformation and Effectively Harnessing the Power of AI in Media“ Shin, D.; Hameleers, M.; Park, Y.J.; Kim, J.N.; Trielli, D.; Diakopoulos, N.; Helberger, N.; Lewis, S.; Westlund, O.; Baumann, S. DOI 10.1177/10776990221129245 Publication date 2022
<https://pure.uva.nl/ws/files/111307539/10776990221129245.pdf>

ჯულბურა და ხელოვნება საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში

აბსტრაქტი

საქართველოს ტელევიზიის შექმნის პირველ წლებში, ტელეპროგრამის მნიშვნელოვან სეგმენტს წარმოადგენდა კულტურა და ხელოვნება – შეიძლება ითქვას, რომ ცისფერი ეკრანი ამ პერიოდში ძირითადად ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ტირაჟირების საშუალებას წარმოადგენდა. ამას, ცხადია, თავისი მიზეზები ჰქონდა...

საწყის პერიოდში, კულტურულ-საგანმანათლებლო ფუნქციის გარდა, ხელოვნების დარგებს საკმაოდ ეფექტურად იყენებდნენ საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდისტების. უფრო გვიან – გასული საუკუნის 70-80 იან წლებში – ქართველ მაყურებელს იშვიათად, მაგრამ მაინც ჰქონდა შესაძლებლობა გასცნობოდა ხელოვნების შედეგებს (მაგალითად, გადაცემებში „ილუზიონი“, „ეს ესტრადაა“...).

ე.ნ. “გარდაქმნის წლებიდან“ მდგომარეობა თანდათან შეიცვალა – ამ პერიოდიდან ქართველ მაყურებელს შეეძლო გაეგო ცნობილი კინორეჟისორების, მსახიობების, მუსიკოსების მხატვრების და სხვ. ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ.

გავიდა წლები და მდგომარეობა სრულიად საპირისპიროდ შეიცვალა – სატელევიზიო ეთერებში ძირითადი ადგილი დაიკავა როგორც პოლიტიკურმა გადაცემებმა, ისე სხვადასხვა სახის შოუებმა, დაბალი დონის სერიალებმა... მაყურებელთა კულტურული დონის ამაღლებაზე ზრუნვამ ნელ-ნელა უკან დაიწია.

ამ სიტუაციაში ისევ საზოგადოებრივი მაუწყებელი („პირველი არხი“) აღმოჩნდა ის ერთად-ერთი არხი, სადაც მაყურებლებს საშუალება აქვთ, გაიგონ ბევრი რამ კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შესახებ. (ეს საზოგადოებრივი მაუწყებლისთვის აუცილებლობასაც კი წარმოადგენს – ის აუდიტორიის ყველა ფენის ინტერესებს უნდა აკმაყოფილებდეს). ამ პროცესის წინსვლა განსაკუთრებით ბოლო წლებში შეიმჩნევა, თუმცა, მოსაფიქრებელი და გასაკეთებელი ჯერ კიდევ ბევრია.

კულტურულ-საგანმანათლებლო ფუნქციის შესრულება საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველ არხზე“ ხდება მრავალფეროვანი ფორმით, სახითა და ხერხით (ინტერვიუები, პორტრეტები, რეპორტაჟები გადასაღები მოედნებიდან, ტრანსლაციები სხვადასხვა ფესტივალებიდან, დოკუმენტური ფილმები კულტურასა და ხელოვნებაზე...). ამ არხზე ასეთ გადაცემებს ძი-

რითადად უძღვებიან საინტერესო და თავისი დარგის პროფესიონალი ადამიანები.

აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველ არხზე“ კულტურული დონის ამბლები საქმეს ზოგჯერ ეფექტურად ასრულებენ ის გასართობი გადაცემებიც, რომლებიც შემეცნებითი ფუნქციის ელემენტებს შეიცავენ.

საკვანძო სიტყვები: ხელოვნება; კულტურა; ტრანსლაცია; ინტერვიუ; აუდიტორი

კულტურა და ხელოვნება საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში

შესავალი. საქართველოში ტელევიზია 1956 წლის ბოლოს შეიქმნა. ის წლების განმავლობაში მაუწყებლობდა როგორც სახელმწიფო ტელევიზია, მაგრამ 2004 წელს, მაუწყებლობის კანონის მიღების საფუძველზე, საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველ არხად“ გადაკეთდა. საქართველოში, საზოგადოებრივი ტელევიზიის გარდა, მაუწყებლობს კერძო კომპანიებიც (როგორც მრავალპროფილიანი, ისე სპეციალიზირებული). მიუხედავად იმისა, რომ კერძო და საზოგადოებრივი ტელეკომპანიების პროგრამები ერთმანეთს ძალიან გვანან, (თემატური მრავალფეროვნება, გადაცემების ტიპები, ჟანრები...) მაინც დიდი სხვაობაა მათ შორის – ეს, პირველ რიგში, ეხება მათ განსხვავებულ ფუნქციებს.

ბრიტანეთის ტელემაუწყებელი „ბი-ბი-სის“ განსაზღვრებით, ტელევიზიის ძირითად ფუნქციებს წარმოადგენს ინფორმირება, შემეცნება, გართობა. ცნობილია ის ფაქტიც, რომ მრავალპროფილიანი დიდი ტელევიზიის, განსაკუთრებით კი საზოგადოებრივი მაუწყებლის პროგრამა, უნდა აკმაყოფილებდეს ყველა კატეგორიის მაყურებელს, თანაც, გადაცემათა 50 %-ს მაინც უნდა შეადგენდეს კულტურულ-საგანმანათლებლო გადაცემები.

ჩვენი მიზანია, გავარკვიოთ – რა ადგილი უჭირავს და რა როლს ასრულებს კულტურა და ხელოვნება თანამედროვე საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველ არხზე“? რა ფორმებითა და ხერხებით ხორციელდება აუდიტორიის კულტურული დონის ამბლებზე ზრუნვა (ცხადია, ეს არ გამოირიცხავს პარალელურად სხვა ფუნქციებსაც) და რამდენად სრულყოფილად ართმევს თავს საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველი არხი“ ამ ფუნქციას?

გამოყენებული მეთოდები – დაკვირვება, კონტენტ-ანალიზი, შედარება.

დასახული მიზნის მისაღწევად, ჩვენ დაკვირვება ვაწარმოეთ და განვიხილეთ საზოგადოებრივი მაუწყებლის გადაცემები, ასევე, შედარება მოვახდინეთ წინა პერიოდში არსებულ მდგომარეობასთან და სხვა ტელეკომპანიების პროგრამებთან. ამიტომ, სანამ თანამედროვე გადაცემებზე ვიმსჯე-

ლებთ, გვინდა მოკლე მიმოხილვა გავაკეთოთ იმისა, თუ როგორ დაიმკვიდრა ადგილი კულტურის და ხელოვნების საკითხებმა ქართულ ტელევიზორში და რა გზის გავლა მოუხდა მას.

მსჯელობა- წინა პერიოდის ისტორია ჩვენი ქვეყნის ტელევიზია პირველ პერიოდში ძირითადად მხატვრული ფილმების, კონცერტების, ლიტერატურული ნაწარმოებების და სხვ. ტირაჟირების საშუალება იყო ... ამას თავისი მიზეზები და ახსნა ჰქონდა – ერთი მხრივ, ეს გამოწვეული იყო მწირი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზით და ასევე, ტელეჟურნალისტის პროფესიის არცოდნით და, მეორე მხრივ, ამ პერიოდში არსებული საბჭოთა ცენზურით... ასეთ სიტუაციაში ყველაზე კარგი გამოსავალი იყო უკვე არსებული პროდუქციის გამოყენება – ტელევიზია ამ დროს მოგვევლინა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის, განსაკუთრებით კი კინოფილმების პოპულარიზაციის საუკეთესო საშუალებად.

საქართველოს ტელევიზიის შექმნის საწყის ეტაპზე, არსებობდა სხვადასხვა სახის კინოგადაცემები: „ჩვენი საყვარელი კინომსახიობები“, „კინოვიქტორინა“, კინოაფიშა, „ქართული კინოს ისტორიიდან“... ცხადია, ამ პერიოდში კინოგადაცემებიც არ იყო თავისუფალი და ისინი ხშირად პროპაგანდისტულ ფუნქციებსაც ითავსებდნენ. ამიტომ, ბუნებრივია, ფილმების დემონსტრირებაც გარკვეულ წესებს ექვემდებარებოდა – სატელევიზიო ეკრანი, გარდა ქართული ფილმებისა, ეთმობოდა მხოლოდ მოკავშირე რესპუბლიკების, ან სოციალისტური ბანაკის კინოფილმებს. საბჭოთა იდეოლოგიის პროპაგანდისტის იქმნებოდა სპეციალური რუბრიკებიც, მაგალითად, „ფილმის გმირია კომკავშირი“, „დიადი ქვეყნის ერთგული შვილები“ და სხვ. ზოგჯერ მაყურებელს საშუალება ჰქონდა ეხილა კაპიტალისტური ქვეყნების ფილმებიც, მაგრამ ისინი აუცილებლად ამ ქვეყნებში არსებულ „დუხჭირ“ ცხოვრებაზე უნდა ყოფილიყო.

1957წ. პირველივე თვეებში გამოსვლას იწყებს ლიტერატურულ-დრამატული რედაქციის მიერ მომზადებული სატელევიზიო ჟურნალი – „ლიტერატურა და ხელოვნება“ და მუსიკალური რედაქციის სატელევიზიო ჟურნალი „მუსიკა“. შემდეგ წელს კი იქმნება სატელევიზიო ნარკვევები ხელოვნებისა და ლიტერატურის გამოჩენილ ადამიანებზე რუბრიკით „შემოქმედებითი პორტრეტები“.

კინოგადაცემების მსგავსად, მუსიკალური გადაცემებიც რომ პოლიტიზირებული იყო, ამაზე მეტყველებს ტელემკვლევარის – პროფ. ნ. ლეონიძის ეს სიტყვებიც: „ეკრანებზე ხშირად ვხვდებოდით უცხოელ თუ საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებიდან ჩამოსულ სტუმრებს,... ჩვენს მცირე სტუდიაში გამოვიდნენ: მექსიკელი მსახიობები ხოსეფინა ლავალიე და ოსკარ პუენტე, გაიმართა კონცერტი პოლონეთის ესტრადის მსახიობთა ჯგუფის მონანწილებით“ (ნ. ლეონიძე, „ტელეჟურნალისტიკა“, 2002წ, გვ.397).

ასე გრძელდებოდა დიდხანს, მაგრამ გასული საუკუნის 70-80 -იანი წლების ქართულ ტელემაუწყებლობაში მაინც გამოჩნდა ისეთი გადაცემები, რომელსაც აუდიტორია სულმოუთქმელად ელოდა. ასეთი რუბრიკები იყო-მუსიკის განხრით – „ეს ესტრადაა“ (ავტორი და წამყვანი ე. მაჭავარიანი) და კინომიმართულებით- „ილუზიონი“ (ავტორი და წამყვანი ო. სეფიაშვილი).

ე. წ. „გარდაქმნის“ წლებიდან ბევრი რამ შეიცვალა ქვეყანაში, მეტი თავისუფლება მიეცა მედიას და, მათ შორის ტელევიზიას. ეს ცვლილები დაეტყო საქართველოს ტელევიზიის პროგრამებს საერთოდ და მათ შორის გადაცემებს, რომლებიც კულტურისა და ხელოვნების საკითხებს მოიცავდა.

თანამედროვე პერიოდის გადაცემები გავიდა წლები... ქართული ტელევიზიის სამაუწყებლო ბადეში ძირითადი ადგილი დაიკავა პოლიტიკამ და მასკულტურამ- სხვადასხვა სახის შოუებმა, დაბალი დონის სერიალებმა... მათგან დიდად არც საზოგადოებრივი მაუწყებლის პროგრამა გამოირჩეოდა... ამიტომ, მისასალმებელია ის ფაქტი, რომ თანამედროვე პერიოდში, განსაკუთრებით კი ბოლო ხუთი წლის განმავლობაში, საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველ არხზე“ ნამდვილად შეიმჩნევა ცვლილებები- აუდიტორიის კულტურული დონის ამაღლებაზე ზრუნვა. შემეცნებითმა ფუნქციამ სხვა (საინფორმაციო, გასართობ, იდეოლოგიურ) ფუნქციებს შორის მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. ამ მიზნის მიღწევა კი ხორციელდება სხვადასხვა სახით და ფორმით. ესენია: საინფორმაციო გამოშვებების კულტურის ბლოკები, მაღალი დონის ფილმების დემონსტრირება, სპეციალური გადაცემები კულტურისა და ხელოვნების შესახებ, ინტერვიუები ამ დარგების წარმომადგენლებთან, ტრანსლაციები თუ რეპორტაჟები კინო და მუსიკალური ფესტივალებიდან და ასევე, გასართობი გადაცემები, რომლებიც შემეცნებითი გადაცემების ელემენტებს შეიცავენ. შემთხვევითი არ არის ის ფაქტიც, რომ ტელევიზიის სპეციალისტები მათ კულტურულ-საგანმანათლებლო გადაცემათა გაგრძელებად მიიჩნევენ.

დავინწყოთ საინფორმაციო პროგრამების კულტურის ბლოკებით – ყველა ტელევიზიის საინფორმაციო სამსახურის სამაუწყებლო ბადე იწყება ისეთი საკითხებით, როგორცაა პოლიტიკა, საზოგადოებრივი, სოციალური და საერთაშორისო მოვლენები, მაგრამ, ასევე მნიშვნელოვანია კულტურის ბლოკიც (რომელიც სპორტის და ამინდის პროგნოზით მთავრდება). ეს სტრუქტურა ახასიათებს საზოგადოებრივ მაუწყებელსაც, მაგრამ აქ კულტურის ბლოკის დანიშნულება განსაკუთრებულია- მასში, ჩვენი დაკვირვებით, იმ საკითხებზეც კი ამახვილებენ ყურადღებას, რომელსაც სხვა ტელეკომპანიები ნაკლებად, ან საერთოდ არც აშუქებენ, თუმცა, ისიც ცხადია, რომ ახალ ამბებში კულტურისა და ხელოვნების სფეროში არსებული სიახლეების თუ პრობლემების ვრცლად განხილვა, შეუძლებელია. ამიტომ, საჭიროა ის გადაცემები, რომელიც მაყურებლის ინტერესს დააკმაყოფილებს.

ჩვენი აზრით, „პირველ არხზე“ ყველაზე კარგი მდგომარეობაა მუსიკის განხრით, რადგან აქ მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მუსიკალურ გადაცემებს. მაგალითად, გამორჩეულ პროექტებად მიგვაჩნია „აკუსტიკა“ და „მუსიკის 12 მოციქული“. გადაცემა „აკუსტიკა“ ყოველკვირეულია (გადის შაბათობით) ის რამდენიმე სიუჟეტისაგან შედგება და ჟანრობრივადაც მრავალფეროვანია. (ნამყვანები არიან გიორგი ასანიშვილი და სოფო გორელაშვილი). ამ გადაცემაში აშუქებენ მუსიკალურ სამყაროში მიმდინარე ფაქტებსა და მოვლენებს, რისთვისაც მიმართავენ ინტერვიუებს, რეპორტაჟებს, კომენტარებს. „აკუსტიკის“ მიმზიდველ მხარეს წარმოადგენს ის, რომ მასში მუდმივი ადგილი აქვს დათმობილი რეტროს, სადაც საზოგადოებრივი მაუწყებლის საარქივო მასალას გვასმენინებენ. მაგალითად, ივნისის თვეში აუდიტორიას შესთავაზეს გ. ჭოხონელიძის, ს. კოროშინაძის და სხვ. სიმღერები. მისასალმებელია გადაცემის წამყვანთა კეთილშობილური განზრახვა – ზრუნვა იმაზე, რომ ახლანდელი მუსიკოსებიც მოხვდნენ ოქროს ფონდში და ისიც, რომ თანამედროვე მუსიკოსებისთვის ხელშეწყობა მათი პრიორიტეტია, რაშიც ვრწმუნდებით გადაცემიდან გადაცემაში – როცა „აკუსტიკა“ მომღერლებს თავის დახმარებას სთავაზობს.

მუსიკის მოყვარულებს საინტერესო გადაცემას სთავაზობენ ყოველ ხუთშაბათსაც – ამ დღეს- 22 -30-ზე იწყება დათო ევგენიძის საავტორო გადაცემა „მუსიკის 12 მოციქული“, სადაც წამყვანი მართავს საუბარს მომღერლებთან, კომპოზიტორებთან... ასევე, მათ ახლობელ ადამიანებთან. აქედან გასაგები ხდება, თუ როგორ დაიწყო მათი შემოქმედება, რა წარმატებებს მიაღწიეს, რა გეგმავენ სამომავლოდ... „მუსიკის 12 მოციქულის“ მაყურებელმა იცის, რომ მას ელოდება სასიამოვნო საღამო – კარგი მუსიკალური ნომრებით, კომპეტენტური კომენტარებით, უშუალო საუბრებით.

„პირველი არხის“ მუსიკალურ გადაცემებზე საუბარი გვინდა გავაგრძელოთ სულ ახალი პროექტით- „ხალხური“ რომელმაც მაყურებლის განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურა. ჩვენი აზრით, ასეთი პროექტი აუცილებელიც კი იყო, რადგან ფოლკლორი ჩვენი საგანძურია- ხალხური სიმღერა და ცეკვა ხომ ჩვენი იდენტობის, თვითმყოფადობის მაჩვენებელია და მისი პოპულარიზაცია ყველაზე მეტად სწორედ საზოგადოებრივ მაუწყებელს ევალება.

ცოტა მეტი ამ პროექტის შესახებ- „ხალხური“ დაიწყო 2025 წლის 27 აპრილს, მაგრამ ამას წინ უძღოდა ძალიან დიდი სამუშაო- ექსპედიცია მთელი საქართველოს ფარგლებში მიმდინარეობდა... ეს პროექტი ხუთი კვირის განმავლობაში გადიოდა ეთერში. „ხალხურის“ პირველი სეზონის გამარჯვებული კი გახდა ანსამბლი „შემოძახილი“, რომელიც გერმანიაში რუდოლფის ფოლკლორის ფესტივალზე გაემგზავრება. საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ ყოველი საკონკურსო დღე იყო ზეიმი – მაყურებელმა მოუსმინა და ნახა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის წარმომადგენელთა შემოქმედება. ჟიუ-

რის წევრებიც არ მალავდნენ თავის აღფრთოვანებას- ეს სასწაულია, ასე არავინ მღერის... და კიდევ, მათგან ბევრი საინტერესო ფაქტი გავიგეთ. (მაგალითად, რაჭველების ნაციონალური ტანსაცმელი სწორედ ასეთი ყოფილა და ის ონის ეროვნულ მუზეუმში ინახება... „ჯანსულოს“ სცენურ დამუშავებაში დიდი შრომა გაუწევია ჯ. ბაგრატიონს...).

რაც შეეხება კინოგადაცემებს, აქ ასეთი გადაცემების ნაკლებობა ნამდვილად შეიმჩნევა. ამ სიტუაციაში ქართველი მაყურებლისთვის და განსაკუთრებით ახალგაზრდებისთვის, საჭირო გადაცემად მიგვაჩნია ყოველკვირეული რუბრიკა „ძველი აფიშა“, (ადრე მას „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ ერქვა), სადაც აუდიტორიას აცნობენ ხელოვან ადამიანთა (ძირითადად ქართველ რეჟისორთა და მახიოთა) შემოქმედებას. თუმცა, ეს გადაცემა არ წარმოადგენს კონკრეტული ხელოვანის მხოლოდ შემოქმედებით პორტრეტს. „ძველი აფიშა“ გვიყვება ამ გმირის პიროვნულ თვისებებზე და ყველა იმ საინტერესო ამბავზე, რაც მათ შემთხვევიათ. ამ ადამიანების შესახებ საუბრობენ მათი კოლეგები, მეგობრები, ხელოვნებამცოდნეები, ოჯახის წევრები... ამ გადაცემებს უფრო მიმზიდველს ხდის კინოფილმების, სპექტაკლების ფრაგმენტები, ფოტო და ვიდეომასალა გადასაღები მოედნებიდან, თეატრალური რეპეტიციებიდან. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ ზოგიერთი პორტრეტი ძალიან დიდი და სახელმოხვეჭილი ხელოვანების ცხოვრებას ეხებოდა (მ. ჭიაურელი, შ. მანაგაძე, გ.შენგელაია, ბ. ზაქარიაძე, თ.არჩვაძე...), მაგრამ „ძველი აფიშის“ გმირებიდან, ყველა არ არის განსაკუთრებულად გამორჩეული ხელოვანი, თუმცა, მათ თავისი წვლილი მაინც აქვთ შეტანილი იმ სფეროში, რომელშიც მოღვაწეობდნენ და ამიტომ, კარგია, როცა ამ ადამიანებსაც არ ივიწყებენ.

ხარისხიანი კინოფილმების დემონსტრირებით კი მართლაც გამოირჩევა „პირველი არხი“. ჩვენი დაკვირვებით, საზოგადოებრივი მაუწყებლის კინორეპერტუარი ნამდვილად განსხვავდება კერძო არხებზე გასული ფილმებისაგან. თუ გადავხედავთ იმ ფილმების სიას, რომელსაც საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველი არხი“ წარმოგვიდგენს, მივხვდებით, რომ მათი დიდი ნაწილი მართლაც კინოშედეგია თუ არა, კარგ ფილმთა რიცხვს მაინც განეკუთვნება. ამ ფილმების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს, მაგრამ მაინც დავასახელებთ რამდენიმეს: „პიანისტი“, „როკო და მისი ძმები“, „ქალი და მამაკაცი“, „8 1/2“, „ერთხელ ამერიკაში“, „ტიტანიკი“, სულ ახალი- ა.წ. ივნისის კინორეპერტუარი კი ასეთია: „შვიდი სიცოცხლე“ უილ სმიტის მონაწილეობით; სიდნეი პოლაკის „შემთხვევით შეხვედრილი გულები“ (მთავარ როლებში ჰარისონ ფორდი და კრისტინ სკოტ ტომასი); „შემოდგომის ლეგენდები“- ენტონი ჰოპკინსის, ბრედ პიტის, ჯულია ორმონდის და სხვ. მონაწილეობით.

მხატვრული ფილმების გარდა, „პირველი არხი“ აჩვენებს უცხოურ დოკუმენტურ ფილმებსაც. მათ შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსა-

ხურებს ციკლი „როცა ისტორია ქმნის თარიღებს“. ის გადაღებულია ფრანგული „არტეს“ მიერ და გადის შაბათობით (16-30ზე)

არანაკლებ საინტერესოა ის დოკუმენტური ფილმებიც, რომელსაც ყოველდღიურად სთავაზობენ აუდიტორიას. ისინი ეძღვნება სხვადასხვა ქვეყნების ისტორიებს, მწერლებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს... ერთი-ერთი ასეთი ფილმია „მოგზაურობა ბასკეთში“, რომელიც დიდი კომპოზიტორის -მორის რაველის სამშობლოდ მიიჩნევა, მაგრამ ფილმის დასაწყისშივე ვიგებთ, რომ ის აქ არ გაზრდილა. ამ კომპოზიტორის დედა კი ნამდვილად ბასკეთიდან ყოფილა. რაც შეეხება კითხვას- რა კავშირშია ბასკეთი რაველის შემოქმედებასთან- გაირკვა, რომ ის 26 წლის ასაკში ჩასულა ბასკეთში და დასახლებულა სასტუმროში, სადაც ფორტეპიანო იდგა. სწორედ აქ დაუწერია მას თავისი ყველაზე ცნობილი ნაწარმოების -„ბოლეროს“ -პირველი ნაწილი. როგორც აღმოჩნდა, ამ ნაწარმოების შექმნისთვის ხელი ძალიან შეუწყვია იმ ფაქტს, რომ აქ რაველი, თურმე, ხვდებოდა ხელოვანებს... ძალიან მოსწონდა ასევე ზღვაზე გემით სეირნობა, რაც გამხდარა ინსპირაცია სიმფონიის დასაწერად..

შთაბეჭდავი აღმოჩნდა დოკუმენტური ფილმი კრაკოვის შესახებ, რადგან, პოლონეთის ამ ულამაზესი ქალაქის ქუჩების, ტაძრების არქიტექტურული ძეგლების და სხვ. დათვალიერების გარდა, მაყურებელმა ბევრი საინტერესო ინფორმაცია მიიღო. მაგალითად, ის რომ კრაკოვი მე-16 საუკუნემდე ამ ყვეყნის დედაქალაქი იყო. ხოლო მისი არქიტექტურა ფლორენციული სტილის იმიტომ არის, რომ ამაზე იზრუნა დედოფალმა ბონამ, რომელიც იტალიელი იყო. ეს დედოფალი ცდილობდა იტალიაში არსებული სილამაზე აქაც დაემკვიდრებინა...

ვისაც უყვარს გამოჩენილი გერმანელი მწერალი – თომას მანი და მისი „ჯადოსნური მთა“, დიდ სიამოვნებას მიიღებდა ფილმიდან, სადაც მაყურებელს იწვევენ დავოსში. ჯადოსნური მთისკენ ფილმის ავტორი იმ ბილიკებით გვატარებს, რითაც თომას მანი მიდიოდა... გავდივართ გრძელი აივნისკენ, სადაც შეზღონგებზე ავადმყოფები, ამინდის მიუხედავად, 6 საათს ატარებდნენ. ამ ფაქტის კარგად წარმოსაჩენად, ქრონიკალური კადრები გამოჩნდება და მაყურებელი იმ პერიოდში და იმ ადამიანების სამყაროში აღმოჩნდება, რომელზეც ასე გვეუბნებიან: ადამიანები ერთმანეთს აკვირდებოდნენ, ნელ-ნელა ჩნდებოდა სასიყვარულო წყვილები, სამეულები, ოთხეულები...

ერთ-ერთ ორიგინალურად გადაღებულ ფილმად მიგვაჩნია ის, რომელიც ჰოლანდიელი მხატვრის- პიტ მონდრიანის ცხოვრებასა და შემოქმედებას ეძღვნება, რადგან მასში ამ მხატვრის შესახებ ბევრი უცნობი ინფორმაციის გარდა (დაინტერესებული იყო სპირიტიზმით, არ უყვარდა ხეები, გამოსცა წიგნი, რომელსაც, მომავლის ადამიანების წიგნს უწოდებს, უყვარდა ჯაზი...), შთაბეჭდავია სხვადასხვა ხედების და რაკურსების ორიგინალუ-

რად გამოყენება- მაგალითად, მხატვრის სახელოსნო ზევიდან არის გადაღებული და ვხედავთ, რომ ისიც ხელოვნების ნიმუშია- სხვადასხვა ფერის კვადრატები, ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზები. თვითონ მხატვარიც, თურმე, ამბობდა, რომ ის შთაგონებას თავისი სახლიდან იღებდა და ამიტომაც ავეჯის ხშირ- ხშირი გადაღება მისთვის აუცილებელიც კი იყო...

როგორც ვნახეთ, მაღალი დონის ფილმების (მხატვრული და დოკუმენტური) დემონსტრირების პრობლემა „პირველ არხს“ ნამდვილად არა აქვს, მეტიც, სერიალებიც კი (რომელიც მასკულტურას განეკუთვნება), აქ უფრო ხარისხიანია- თუ სხვა ტელეკომპანიებში ძირითადად თურქულ, ბრაზილიურ სერიალებს აჩვენებენ, ამ არხზე უფრო ხშირად გადის ამერიკული („დაკარგული წერილები“), იტალიური („ქალების სამოთხე“), ფრანგული („მკვლელობა“) სერიალები.

ბოლოს კი გვინდა შევეხოთ გასართობ გადაცემებსაც. ტელეჟურნალისტიკის თეორიიდანაც ცნობილია, რომ ამ სახის გადაცემები ზოგჯერ შემეცნებით (კულტურულ-საგანმანათლებლო) ფუნქციასაც ითავსებენ (რომ არაფერი ვთქვათ მათ პოლიტიკურ- ფუნქციაზე) და მეტიც, ზოგჯერ მათ შორის ზღვარი ძნელი გასავლებაა. ასეთ გადაცემათა რიცხვს მიეკუთვნება სხვადასხვა თამაშები, შეჯიბრებები, კონკურსები და სხვ.

საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში ყოველ შაბათს გადის გადაცემა „ნიგნების თარო“, სადაც სხვადასხვა უნივერსიტეტების სტუდენტები ეჯიბრებიან ერთმანეთს, თუ ვინ უფრო ბევრ სწორ პასუხს გასცემს წამყვანის მიერ დასმულ კითხვებზე. ეს კითხვები დაყოფილია რაუნდებად და თითოეული მოიცავს რამდენიმე კითხვას, მაგალითად, რაუნდში, რომელიც ლიტერატურას ეხება, უნდა გამოიცნო ნაწარმოები, ციტატა, პერსონაჟი, ეკრანიზაცია... სხვა რაუნდების თემები მოიცავს საქართველოს ისტორიის, ხელოვნების, მეცნიერების სპორტის საკითხებს. ამ გადაცემის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია „ბლიც კითხვები“, სადაც მოთამაშემ სწრაფად უნდა უპასუხოს რამდენიმე კითხვას.. მაგალითად ა.ნ. მაისის ერთ-ერთი გადაცემის „ბლიცის“ კითხვები ასეთი იყო: რომელ საუკუნეში დაინერა „მისტერიები“? რა გვარის არის „ანა კარენინას“ ავტორი?, რა გვარის არის „იდიოტის“ ავტორი ფიოდორი? ვინ დახატა „ გოგონა მარგალიტის საყურით“, ვფიქრობთ, ამ კითხვებზე პასუხების გაცემა არც ისე მარტივია, თუ ახალგაზრდას შესაბამისი ცოდნა და განათლება არა აქვს.

ყოველკვირეული გადაცემაა ასევე „მარტივი ლოგიკა“, სადაც მონაწილეები სწორი პასუხების შესაბამისად, იგებენ თანხას. ეს თამაში, გარდა იმისა, რომ მოითხოვს სხვადასხვა საკითხის ცოდნას, მონაწილის ლოგიკური აზროვნებაზეც არის ორიენტირებული. თამაშის წესები კი ასეთია- ნახულობორ გამოსახულებას (ფოტო, ნახატი...) და მათ შორის ასოციაციური კავშირის მეშვეობით უნდა გამოიცნო სიტყვა, რომელიც წერია ეკრანზე. მაგალითად, (ა.ნ. მაისი) ერთ ფოტოზე ჩანს ომის ამსახველი სცენა, ჯარისკაცები,

მეორეზე კი შშმ პირთა ეტლის ბორბლები (სწორი პასუხია -რუზველტი), ან კიდევე, ერთზე- ომის სცენა და მტრედებია და მეორეზე სააღდგომო პასკა და წითელი კვერცხები (სწორი პასუხია- ტოლსტოი). კიდევე ერთ მაგალითს დავასახელებთ- მარცხნივ ვხედავთ კინომსახიობ დემი მურს და მარჯვნივ ქვანახშირის გროვას (სწორი პასუხია -მური)... ეს თამაში, ხშირად ძალიან საინტერესოა- ერთი მხრივ, აზარტულია და, ამავე დროს, შემეცნებით ელემენტებსაც შეიცავს. მაგრამ ალბათ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ გადაცემაში ზოგჯერ ლოგიკას მოკლებულია ის კავშირები, რაც სწორ პასუხად არის მიჩნეული.

დასკვნა. ბოლო წლებში საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველ არხს“ ნამდვილად დაეტყო ცვლილებები – ის ახლა მაყურებელთა კულტურული დონის ამაღლებაზე უფრო მეტად ზრუნავს. ეს გამოიხატება იმაში, რომ აქ აუდიტორიას შეუძლია ნახოს მაღალი დონის მხატვრული და დოკუმენტური ფილმები, ასევე, მისთვის ხელმისაწვდომია თვალი ადევნოს სხვადასხვა კინო და მუსიკალური ფესტივალების, ცერემონიების მიმდინარეობას.

მართალია, საზოგადოებრივი მაუწყებლის „პირველი არხი“ ამზადებს სპეციალურ გადაცემებს კულტურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შესახებ, მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს საკმარისი არ არის. განსაკუთრებით ეს ეხება კინოხელოვნებას. მარტო პორტრეტები – „ძველი აფიშა“- ვერ დააკმაყოფილებს იმ ადამიანებს, რომლებსაც ხელოვნების ამ დარგში მიმდინარე მოვლენები აინტერესებთ. ამიტომ, საჭიროა ფიქრი ახალი პროექტების შესაქმნელად. ასევე, ძალიან მნიშვნელოვან და აუცილებელ საქმედ მიგვაჩნია (განსაკუთრებით ახალგაზრდებისთვის) რუბრიკის – „ქართული კინოს ისტორიიდან“- აღდგენა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნიკო ლეონიძე, ტელეჟურნალისტიკა, 2002
2. ნარგიზა კანკია, სატელევიზიო კინოგადაცემები (ტელე-რადიოჟურნალისტიკის საკითხები, II), 1997

მანანა ლეკბორაშვილი
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი
ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი
საქართველო, თბილისი*

თანამედროვე ქართული სოციალური მედია და რეპრეზენტაცია

საკვანძო სიტყვები: სოციალური მედია, მედიაინჟინერება, მედიარეპრეზენტაცია, ფეისბუქი, მედიამომხმარებელი

აბსტრაქტი

ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები, ნებისმიერი ტექსტი – ეს არის ცნობიერებით მანიპულირების მცდელობა, მაგრამ მხოლოდ მასობრივი ინფორმაციების საშუალებების ჩამოყალიბების შემდეგ ხდება ამის გააზრება და მედიატექსტებთან მიმართებაში „მანიპულირების“ მკვეთრად უარყოფითი ნიშნით დამკვიდრება. სტატიაში „ფეისბუქის“, როგორც საქართველოში ყველაზე პოპულარული სოციალური მედიის მაგალითზე წარმოჩენილია, როგორ მუშაობს რეპრეზენტაციები, მისი კანონები და ტექნოლოგიები ამ სივრცეში. მედიაინჟინერების შემთხვევების ანალიზის შედეგად გამოკვეთილია მათში გამოყენებული ხერხები და მეთოდები და მათგან თავდაცვის საშუალებები. საინტერესო აღმოჩნდა ის ცვლილებები, რომელიც მედიასაშუალებების, და არა მარტო მათი, ზეგავლენით განვითარდა მომხმარებელში, თუმცა არც იმის გამორიცხვა შეიძლება, რომ ეს ცვლილებები, უკვე არსებული, მედიასივრცემ მხოლოდ თვალნათლივი გახადა.

ტექნოლოგიების დღევანდელი განვითარების დონეზე თითოეულ მომხმარებელს საკმაოდ ადვილად შეუძლია შეცვალოს ნებისმიერი წყაროს სათაური თუ შინაარსი, სხვადასხვა პროგრამით დააკორექტიროს და დაამონტაჟოს ფოტო თუ ვიდეო. ფეისბუქმომხმარებლის ჩვეული წესის დროს ასეთი ფალსიფიკაციის აღმოჩენა ვერ ხერხდება, თუ თავად ავტორებს არ აქვთ ამის სურვილი (შემთხვევები, როცა ავტორები გამოხატავენ მკაფიო ირონიას ან სარკაზმს).

ინფორმაციის უსწრაფესი გავრცელებისა და ტექნოლოგიური მიღწევების მიუხედავად, გამოდის, რომ სწორი ინფორმაციის მისაღებად მომხმარებელს გზა უგრძელდება და უძნელდება, ხშირად კი მისკენ გზის გაკვლევა საერთოდ შეუძლებელი ხდება.

უდავოა, რომ მხოლოდ კრიტიკულ აზროვნებას შეუძლია დასვას კითხვები და გაიაზროს მედიაინფორმაციის მიზანდასახულება, მისი სუსტი წერტილები ლოგიკაში თუ მოტივაციაში, მაგრამ ამასთან იკვეთება, რომ პირველი ნაბიჯი უნდა იყოს არა კრიტიკული აზროვნების ჩვევის გამომუშა-

ვება და მედიაინჟინერების დანერგვა, არამედ თავად კრიტიკული აზროვნების სურვილის გაჩენა; დაეჭვება საკუთარ სიმართლეში, რომელიც უკვე ჩამოყალიბებულია შენში და მას უტყუარ ჭეშმარიტებად მიიჩნევ, სტერეოტიპების დაძლევის სურვილი მაინც, თუ უნარი არა. დღევანდელ მომხმარებელთა უმრავლესობაში სწორედ ამ სურვილის არარსებობა ჩანს; ჭარბობს მისწრაფება იპოვოს საკუთარი იდეური მხარდამჭერი და არამცთუ გაიაზროს, არამედ თავიდან აიცილოს, არც გაიგოს სხვა თვალსაზრისი.

შესავალი

ფაქტობრივად ნებისმიერი ხელოვნების ნაწარმოები, ნებისმიერი ტექსტი – ეს არის ცნობიერებით მანიპულირების მცდელობა, მაგრამ მხოლოდ მასობრივი ინფორმაციების საშუალებების ჩამოყალიბების შემდეგ ხდება ამის გააზრება და მედიატექსტებთან მიმართებაში სიტყვა „მანიპულირება“ მკვეთრად უარყოფითი ნიშნით მკვიდრდება.

ეს პროცესი ტელევიზიის დაბადებით და განვითარებით დაიწყო, მაგრამ კიდევ უფრო აქტუალური გახდა იმ ახალი ელექტრონული მედიების და განსაკუთრებით სოციალური მედიების ფართოდ გავრცელებისა და განვითარების პირობებში, რომლებმაც შეითვისეს ყველა აქამდე არსებული მასობრივი კომუნიკაციის საშუალების როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი მახასიათებლები და მანიპულირების შედეგები უკვე საშიშ რეალობად აქცია. ამ შედეგების კვლევა და მათ წინააღმდეგ ბრძოლა ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალურ პრობლემად არის დასახული როგორც აკადემიურ წრეებში, ისე განათლებაში და თავად სოციალური ქსელების პრაქტიკულ საქმიანობაში. სწორედ ამ რეალობამ განაპირობა **საკითხის აქტუალობა** – როგორ უნდა დაიცვას მედიის მომხმარებელმა თავი მანიპულირებისაგან და რა როლს ასრულებს მედიაგანათლება მედიის კონტექსტის კრიტიკულად აღქმასა და გააზრებაში.

ნაშრომის მიზანია მედიარეპრეზენტაციების შესწავლა ფეისბუქის მაგალითზე და იმის კვლევა, როგორ მუშაობს რეპრეზენტაციები, მისი კანონები და ტექნოლოგიები ამ სივრცეში. ნაშრომი თავის **ამოცანად ისახავს**, გააანალიზოს მედიამანიპულირების შემთხვევები, თვალსაჩინოდ წარმოაჩინოს მათში გამოყენებული ხერხები და მეთოდები და მათგან თავდაცვის საშუალებები. კვლევის საგნად აღებულია ფეისბუქი, როგორც საქართველოს სივრცეში ყველაზე პოპულარული სოციალური ქსელს წარმოადგენს მოიცავს საზოგადოების ყველა ასაკობრივ თუ სოციალურ ფენას, სხვადასხვა განათლების და პროფესიის ადამიანებს და, ამდენად, მასზე დაკვირვებას შეუძლია საკმაოდ სრულყოფილი წარმოდგენა მოგვცეს ქართულ საზოგადოებაზე სხვადასხვა კუთხით, იქნება ეს სოციალური თუ ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, პოლიტიკური შეხედულებები და განწყობები თუ სხვა.

ნაშრომის ამოცანა არ არის, განიხილოს სოციალური ქსელების დადებითი მხარეები და მათ მიერ შესრულებული პოზიტიური როლი საზოგადოების ინფორმირებულობის გაზრდაში, ერუდიციისა თუ განათლების დონის ამაღლებაში და სხვა (ისინი უდავოდ არსებობს), რადგან **კვლევის ჰიპოთეზა** შემდეგში მდგომარეობს: სოციალურ ქსელ ფეისბუქში გავრცელებული მედიაპრეზენტაციები ხშირად ემყარება ყალბი ინფორმაციის ამა თუ იმ სახეს და შესაბამისად, ნებისთი თუ უნებლიეთ, ემსახურება არარელევანტური საზოგადოებრივი აზრის შექმნას. *ნაშრომი კონცენტრირებულია* კვლევის საგნად შერჩეული სოციალური ქსელის უარყოფით მხარეებზე, მის მიერ შექმნილ პრობლემებზე და იმ გამოსავალის ძებნაზე, რომელმაც შეიძლება დაიცვას საზოგადოება მისი მავნე ზეგავლენებისგან.

დასავლეთში მასობრივი კომუნიკაციების მეშვეობით საზოგადოების მანიპულირების საფრთხე მალევე, სატელევიზიო მაუწყებლობის ფართო გავრცელებისთანავე გაიზარეს. მაშინვე გაჩნდა ტერმინი „მედიაგანათლება“, როგორც სასკოლო, ასევე უმაღლესი სასწავლებლების პროგრამებში დაინერგა მედიაგანათლების საგანი. როგორც აღვნიშნეთ, საფრთხის შეგრძნება კიდევ უფრო გამძაფრდა ციფრული ტექნოლოგიების დამკვიდრებისა და სოციალური ქსელების განვითარების პირობებში. დღეს ტერმინი „მედიაგანათლება“ „მედიანგიწიერებამ“ ჩაანაცვლა. მედიანგიწიერება გულისხმობს იმის სწავლებას, როგორ ვიფიქროთ კრიტიკულად, როგორ გავაანალიზოთ ტექსტები, რომლებსაც მედიამწარმოებლები იყენებენ კომუნიკაციისა და მანიპულირებისთვის. ყველა შეთანხმებულია, რომ ბოთლიდან ამოშვებული ჯინის უკან ჩაბრუნება შეუძლებელია, მედიის ზემოქმედების ძალას საზოგადოება ვერაფერს დაუპირისპირებს, გარდა ინფორმაციის კრიტიკული გააზრებისა და შეფასებისა.

საქართველოს სინამდვილეში მედიების მიერ მანიპულატორული ტექნოლოგიების ინტენსიური ათვისება დაახლოებით 2000-იანი წლებიდან იწყება (მაშინ ავანგარდში ტელევიზია იყო), თუმცა მისგან თავდაცვა ცალკეული მომხმარებლების პირად ძალისხმევას არ გასცილება.

სწორედ ამ პერიოდს ეხება ჩემი პირველი დაინტერესება მედიარეპრეზენტაციებით. 2008 წელს დაწერილი სტატია „მედიარეპრეზენტაციები და მათი შესწავლის აქტუალობა“ ქართული სატელევიზიო პრაქტიკის ანალიზზე იყო დაფუძნებული (სოციალურ ქსელები ამ პერიოდისთვის საქართველოში ჯერ კიდევ არ იყო ფართოდ გავრცელებული) და განიხილავდა მედიარეპრეზენტაციებს, მათ მახასიათებლებს და გამოყენების პრაქტიკას. მედიარეპრეზენტაციები და მათი შესწავლა კი მედიანგიწიერების საფუძველს წარმოადგენს.

სტატიაში მოხმობილია რეპრეზენტაციის დამკვიდრებული განსაზღვრება, რომლის მიხედვითაც ეს არის ტექსტების უნარი გამოიყენოს სამყაროს დამახასიათებელი ნიშნები და წარმოუდგინოს იგი მაყურებელს, არა

მხოლოდ როგორც უბრალოდ ანარეკლი (reflection), არამედ უფრო, როგორც კონსტრუქცია.

„რეალობა ყოველთვის რეპრეზენტირებულია – ის, რასაც ჩვენ განვიხილავთ, როგორც „პირდაპირ“ განცდას, ყოველთვის „გაშუალებულია“ აღქმის კოდებით.“ და აქვე – რეპრეზენტაციების ძალზე მნიშვნელოვანი თვისება: „ჩვენ ამას ხშირად ვერც ვაცნობიერებთ, რადგან რეპრეზენტაციები, რომლებსაც გამოუდმებული ხმარება კარგად ნაცნობს ხდის, აღიქმება როგორც „ბუნებრივი“. (IekboraSvili, 2008)

როგორც ბრიტანელი ვიზუალური ხელოვნების მკვლევარი, სემიოტიკოსი დენიელ ჩანდლერი წერს: „რეალობას ყოველთვის ჰყავს ავტორი“ (Chandler, 2011)

სწორედ ამის დაფარვას ცდილობენ თანამედროვე მედია საშუალებები და ოპერირებენ ისეთი ტერმინებით, როგორებიცაა: „რეალური მოვლენები“, „ობიექტური აზრი“, „სინამდვილის ასახვა“ და ა.შ. მაგრამ მედიატექსტები „თავად ქმნიან რეალობის მნიშვნელობებს. ის პროცესიც, რაც დღეს მიმდინარეობს ქართულ ელექტრონულ მედიასივრცეში, სხვა არაფერია, თუ არა ბრძოლა რეალობის მნიშვნელობებისთვის“. (IekboraSvili, 2008)

სწორედ ამიტომ ვთვლიდი და ვთვლი საზოგადოებაში მედიაინჟინიერების დანერგვას გადაუდებელ საქმედ: „ჩვენ უნდა ვასწავლოთ ახალგაზრდებს იმ სპეციფიკური გზების იდენტიფიცირება, რომლითაც მედიარეპრეზენტაციები იყენებენ გამოსახულებას, ხმას და მუსიკას, ინტერტექსტუაობას, ენას და რეალობის კონსტრუირების ტექნიკას. შემდეგი საფეხურია, გამოვუმუშავოთ ახალგაზრდებს ჩვევა, გამოიყენონ მედიარეპრეზენტაციების ეს სპეციფიკური ასპექტები მედიატექსტების ანალიზისას“. (IekboraSvili, 2008)

ამავე შეხედულებას ეყრდნობა ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული ორი სახელმძღვანელო: „მედიაინჟინიერება. კრიტიკული აზროვნება მულტიმედიურ სამყაროში.“ (Sindi Saibi, 2023) და ნატო ინგოროყვას „მედიაინჟინიერების გაკვეთილები“. (Ingoroyva, 2023)

სინდი შაიბი და ფეით როგოვი ამერიკელი მედიაპედაგოგები არიან, ოცდათხუთმეტწლიანი საქმიანობითა და სასწავლო გეგმის შემუშავების გამოცდილებით. სწორედ ამიტომ მათ სახელმძღვანელოში თეორიასთან შედარებით მეტი ყურადღება პრაქტიკას, კონკრეტულად, მედიასწავლების აქტივობებს, მათ მიმართულებებს ეთმობა. ნატო ინგოროყვას სახელმძღვანელო „მედიაინჟინიერების გაკვეთილები“, რომელიც საქართველოს მედიაინჟინიერების საგანმანათლებლო სტანდარტის საფუძველზეა შექმნილი. თუმცა ამერიკელი ავტორებისგან განსხვავებით, სახელმძღვანელო აქცენტს უფრო მედიის უარყოფით მხარეებზე და მისგან თავდაცვის მეთოდებზე აკეთებს.

ორივე სახელმძღვანელოში წარმოდგენილი მასალები ეყრდნობა ექვს ძირითად კონცეფციას, რომლებზედაც, ავტორების თქმით, მედიაწიგნიერების სფეროში მოქმედი ყველა ორგანიზაცია შეთანხმებულია. ესენია:

1. ყველა მედიაშეტყობინება კონსტრუირებულია. ეს ფუნდამენტური კონცეფციაა, რომელიც ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ ვინ დგას ამ შეტყობინების უკან და მისი შექმნის მიზანმიმართულებაზე;

2. თითოეულ საშუალებას აქვს განსხვავებული მახასიათებლები, სიძლიერე და კონსტრუქციის უნიკალური „ენა“. ეს „ენები“ მედიასაშუალებას საშუალებას აძლევს იყოს სხეზე მეტად ეფექტიანი კონკრეტული საკომუნიკაციო ამოცანების შესრულებისას;

3. მედიაშეტყობინებები მზადდება კონკრეტული მიზნებისათვის (ხშირად ეს მიზანი რამდენიმეა);

4. ყველა მედიაშეტყობინება შეიცავს ჩანერგილ მნიშვნელობებსა და თვალსაზრისებს;

5. ადამიანები იყენებენ თავიანთ ინდივიდუალურ უნარებს, შეხედულებებს და გამოცდილებას მედიაშეტყობინებების საკუთარი მნიშვნელობების შესადგენად. აუდიტორია კომუნიკაციის პროცესის აქტიური მონაწილეა და რადგან ყველა ადამიანი განსხვავებულია, შეტყობინების ავტომატური ინტერპრეტაცია, რომელიც ყველასათვის ჭეშმარიტებას წარმოადგენს, შეუძლებელია.

6. მედიასა და მედიაშეტყობინებებს შეუძლიათ, გავლენა იქონიონ რწმენაზე, განწყობაზე, ღირებულებებზე, ქცევასა და დემოკრატიულ პროცესზე.

სოციალური მედიები: ისტორია, განვითარება და ზოგადი მახასიათებლები

თანამედროვე ტექნოლოგიების განვითარებამ კაცობრიობა კიდევ უფრო დიდი გამოწვევების წინაშე დააყენა. ციფრულმა მედიებმა მკვეთრად შეცვალეს ინფორმაციის გავრცელების არა მარტო სივრცე და რაოდენობა, არამედ სახეც, ხარისხიც და მისი სანდოობის დონეც.

ინტერნეტის განვითარების კვალდაკვალ სოციალური მედიები 1970-იანი წლებიდან იწყებს არსებობას (ელექტრონული ფოსტა, ჩათი), მაგრამ მხოლოდ მსოფლიო ელექტრონული ქსელის (World Wide Web – WWW) და სწრაფი ინტერნეტის პირობებში გახდა მათი ფართოდ გავრცელება და პოპულარობის ზრდა შესაძლებელი. ვებტექნოლოგიებზე დაფუძნებული პირველი სოციალური ქსელები 1990-იან წლებში ჩნდება, ისეთები როგორიც იყო Classmates.com და SixDegrees.com – 1995 წელს, მაგრამ მხოლოდ 21-ე საუკუნეში მოიპოვეს სოციალური მედიები გასაოცარ გავრცელებას და არნახულ პოპულარობას.

მათ შორის, თვისებრივად ყველაზე მნიშვნელოვანი ნახტომი, ჩემი აზრით, **You Tube** პლატფორმა გახდა, რომელმაც ნებისმიერ ინტერნეტ მომხმარებელს საკუთარი (ხარისხისა და ზომის მიუხედავად) ვიდეოს ატვირთვის საშუალება მისცა. **You Tube** 2005 წელს დარეგისტრირდა. დღევანდელი მონაცემებით **You Tube**-ს დღეში 122 მილიონი მომხმარებელი ჰყავს 5 მილიარდი ვიდეო ნახვით; ყოველ წუთში აქ 500 საათის ვიდეო იტვირთება. მას გააჩნია თითქმის ყველა თვისება, რაც ტრადიციულ სოციალურ მედიაპლატფორმებს, ისეთს როგორებიცაა ფეისბუქი ან ინსტაგრამი, მაგრამ განსხვავებით მათთვის დამახასიათებელი პირდაპირი კომუნიკაციისკენ უპირატესი მიდრეკილებისა, **You Tube** უფრო კონტენტის შექმნაზე და მოხმარებაზეა ფოკუსირებული.

2006 წელს იქმნება **ტვიტერი** (2022 წელს ის ილონ მასკის მფლობელობაში გადადის და 2024 წლიდან მას **X** სახელით ვიცნობთ). თავდაპირველად ის ჩაფიქრებული იყო როგორც მოკლე შეტყობინებებზე ორიენტირებული კომუნიკაციური პლატფორმა (აქედან მოდის მისი შეტყობინებების 140 ასო-ნიშნით შეზღუდვა, რომელიც მოგვიანებით 280-მდე გაიზარდა. მიუხედავად ავტორების განზრახვისა, **ტვიტერი** მიკრობლოგინგის პოპულარულ სოციალურ ქსელად განვითარდა, რომელსაც დღეისთვის დაახლოებით 611 მილიონი აქტიური მომხმარებელი ჰყავს დღეში. კიდევ უფრო ახალგაზრდა და სწრაფად მზარდია **ინსტაგრამი** (2010) და ჩინური წარმოშობის **ტიკ-ტოკი** (2017).

თუ გავიაზრებთ ამ მონაცემებს და ზრდის ტემპს, შეიძლება წარმოვიდგინოთ, მხოლოდ სოციალური ქსელების გავლით რა მოცულობის ინფორმაცია ატყდება თავს მომხმარებელს. ჯერ კიდევ სამოციან წლებში გაჩნდა ტერმინი „ანალიტიკური დამბლა“, რაც სწორედ მოწოდებული ინფორმაციის ნაკადის მეტისმეტად დიდ მოცულობასთან არის დაკავშირებული. მას ახასიათებს შფოთვა, რაციონალური გადანყვეტილებების მიღების გაძნელება, კონცენტრაციისა და ანალიზის უნარის დაქვეითება.

ადვილი წარმოსადგენია, თუ 60-იანი წლების ინფორმაციული ნაკადი ასეთ საფრთხეებს უქადდა საზოგადოებას, რა ხდება დღეს, ციფრული ტექნოლოგიური საშუალებების პირობებში – როცა მასობრივი კომუნიკაციის სამი ძირითადი საშუალების ნაცვლად გვაქვს ათეულობით, და, რაც მთავარია, ეს ყველაფერი რეციპიენტისთვის ძალიან „მოხერხებულად“ ერთ მოწყობილობაში არის თავმოყრილი.

თანამედროვე მედია სივრცე გადატვირთულია ინფორმაციით, რომლის მარგი ქმედების კოეფიციენტი სიჭარბის გამო ხშირად ნულს უახლოვდება, რადგან ერთი, რომ სცილდება აღქმის ზღვარს და ამასთან ამ ნაკადის მონესრიგებაში ხშირად მომხმარებელი ვეღარ აღწევს იმ ინფორმაციამდე, რომელიც მართლაც სჭირდება მას.

ამრიგად, დღეს რთულია არა ინფორმაციის მოძიება, არამედ ინფორმაციის უზარმაზარ ნაკადში გარკვევა, საჭირო ინფორმაციამდე მისვლა და დამატებით – მოსაზრებისა და ფაქტის, ტყუილისა და მართალის გამიჯვნა, და საბოლოო ჯამში, ჭარბი ინფორმაციული ნაკადისგან თავდაცვა.

ამ უზარმაზარი საინფორმაციო ნაკადიდან საინტერესოდ მეჩვენა **ფეისბუქის** გამორჩევა, სოციალური მედიის, რომელიც უზომოდ პოპულარულია საქართველოში და თავისი სპეციფიკური ნიშნებით ფართო სპექტრის დაკვირვებებისა და ანალიზის საშუალებას იძლევა.

ფეისბუქის ევოლუციის ისტორია

ფეისბუქი, ამერიკული სოციალური მედიაპლატფორმა 2004 წელს დაარსეს ჰარვარდის სტუდენტებმა: მარკ ცუკერბერგმა, ედუარდო სავერინმა, დასტინ მოსკოვიჩმა და კრის ჰიუზმა. ის სულ მალე მსოფლიოში ყველაზე დიდი სოციალური ქსელი გახდა. 2024 წლამდე მისი პოპულარობა განუხრელად იზრდებოდა და ამდროისთვის მას დაახლოებით სამი მილიარდი მომხმარებელი ჰყავდა. თუმცა ამის შემდეგ ინსტაგრამის, ტიკ-ტოკის, ტვიტერის (ამჟამინდელი X) პოპულარობამ მცირედით შეამცირა ფეისბუქის მომხმარებელთა რიცხვი.

ფეისბუქი დაიბადა და დღემდე რჩება უფასო პლატფორმად. მისი შემოსავლის მთავარი წყაროა რეკლამიდან შემოსული ფული, რასაც შეუძლებელია გარკვეულწილად არ აყალიბებდეს მის სახეს. ის აგროვებს ინფორმაციას მომხმარებელზე – ასაკი, სქესი, გემოვნება, ინტერესები და ამის მიხედვით სპეციალური ალგორითმის მეშვეობით სთავაზობს მას მისთვის პოტენციურად საინტერესო პროდუქტს თუ მოვლენას. მართალია, მომხმარებელი თითქოსდა ინარჩუნებს საკუთარი კედლის სახის შექმნის თავისუფლებას რეკლამის ან არასასურველი ინფორმაციის დაბლოკის მეშვეობით, მაგრამ ეს თავისუფლება მოჩვენებითია და აკრძალვა ხანმოკლე.

მარკ ცუკერბერგის პრინციპული მიდგომით ფეისბუქმომხმარებელს პროფილი მხოლოდ საკუთარი ფოტოთი, რეალური სახელით და გვარით უნდა ყოფილიყო დარეგისტრირებული, თუმცა ამ პოლიტიკის გაკონტროლება შეუძლებელი აღმოჩნდა. ამის შედეგად, მომხმარებელს შესაძლებლობა მიეცა დაეკმაყოფილებინა სხვადაყოფნის ხშირად სრულიად უვნებელი სურვილი, საშუალება დამტკბარიყო ანონიმურობის ხიბლით, მაგრამ ამავე დროს ქსელის ამ თვისებამ გარკვეულწილად გამოიწვია სამოქალაქო და სოციალური პასუხისმგებლობის გრძნობის შესუსტება რიგ მომხმარებელში, მეტიც სათავე დაუდო ისეთ მავნე პრაქტიკას, როგორიცაა „ტროლი“ და „ბოტი“.

მომხმარებელი ქმნის საკუთარ პროფილს და შეუძლია დაიმეგობროს სხვა პიროვნება, მედია, ბიზნესი თუ პოლიტიკური დაჯგუფება, შეუერთდეს

უკვე არსებულ ჯგუფებს თუ შექმნას საკუთარი. ფეისბუქზე მომხმარებლების მიერ იტვირთება ფოტოები, ვიდეოები, ციტატები თუ ორიგინალური პოსტები (საკმაოდ ვრცელიც, მაგალითად, ტვიტერისგან განსხვავებით). მას შეუძლია გაუზიაროს ეს სხვებს (მეგობრებს თუ ნებისმიერს – არჩევით) და თავადაც გაიზიაროს მათი პოსტები, გამოთქვას მათ მიმართ თავისი დამოკიდებულება (მარტივი სიცილაკებით თუ გაშლილი კომენტარებით).

მარტო ამ ჩამონათვალითაც გასაგებია, რომ მხოლოდ ფეისბუქის გადათვლიერებაც კი (ყოფით საუბარში სქროლვას რომ უწოდებენ) ინფორმაციის რამდენად ფართო ნაკადთან შეხებას (თუნდაც მხოლოდ შეხებას) იწვევს, აღარ არის ლაპარაკი შეტყობინების დამუშავებაზე და გააზრებაზე. ფეისბუქის ხელმძღვანელობა სხვადასხვა მეთოდით ცდილობს ამ ნაკადის რეგულირებას – მეგობრების რიცხვის შეზღუდვა, ალგორითმი, რომელიც მხოლოდ ხშირ კონტაქტებს გიჩვენებს და სხვა. ვერ ვიტყვით, რომ ამან განსაკუთრებული შედეგი გამოიღო, თუმცა ამის გარეშე მდგომარეობა რომ უარესი იქნებოდა, უდავოა.

კეთილი განზრახვითვე იყო ნაკარნახევი ერთგვარი ცენზურის დაწესება ფეისბუქსივრცეში. ის მკაცრად რეაგირებს ქსენოფობიურ თუ ზოგადად არაპოლიტიკორექტულ გამონათქვამებზე, სიძულვილის ენაზე, ყალბ ინფორმაციაზე - კომენტარების შეზღუდვისა და გარკვეული ხანგრძლივობით აქტივობის აკრძალვიდან დაწყებული პროფილის სრულ გაუქმებამდე. თუმცა, როგორც პრაქტიკამ აჩვენა, მიუკერძოებელი მსაჯულის ფუნქციის შერულება ვერ ხერხდება, სოციალური მედიის სივრცე ვერ სუფთავდება, ხოლო კეთილი განზრახვა ხშირად პირადი თუ პოლიტიკური ანგარიშსწორების იარაღად იქცევა.

რაც ეხება უშუალოდ ქართულ ფეისბუქს, მისი გაქართულება ოფიციალურად 2010 წელს მოხდა და ქართველ მომხმარებელს საშუალება მიეცა მშობლიურ ენაზე ესარგებლა მედიაპლატფორმით. ამან თვალსაჩინოდ გაზარდა მომხმარებლების რიცხვიც და მათი აქტივობაც. 2024 წლისთვის ფეისბუქს საქართველოში 2.85 მილიონი მომხმარებელი ჰყავდა, რაც მოსახლეობის დაახლოებით 70%-ს შეადგენს. აქედან 62% 18-34 წლის ახალგაზრდაა, რაც მეტყველებს, რომ მიუხედავად ახალგაზრდებში ინსტაგრამისა და ტიკტოკის მზარდი პოპულარობისა, ფეისბუქი მაინც ყველაზე პოპულარულ ქსელად რჩება.

მედია რეპრეზენტაციები ქართულ ფეისბუქში

თუ ვთანხმდებით, რომ ნებისმიერი ტექსტი რეპრეზენტაციაა და მას „ჰყავს ავტორი“, მაშინ პირველი კითხვა, რომელიც დაისმის მის მიმართ: ვისი რეპრეზენტაციაა ის? როგორც წესი, ამის შესახებ ხშირად წინასწარ ვიცით, თუ ინფორმაციის წყარო ცნობილი მედია საშუალებაა; საქმე რთულ-

დება, როცა შეტყობინების წყარო უცნობი ან შეუმონმებელია. მაშინ მეორე კითხვაა: რას წამოწევს წინა პლანზე და რას ჩქმალავს, ან უბრალოდ ტოვებს ავტორი. მაგრამ ამისთვის უნდა უკვე ვიცნობდეთ მოვლენას, ფაქტს; ამისთვის კი უნდა მოვიძიოთ ალტერნატიული წყაროები ე.ი. ინფორმაციის უსწრაფესი გავრცელებისა და ტექნოლოგიური მიღწევების მიუხედავად, გამოდის, რომ სწორი ინფორმაციის მისაღებად მომხმარებელს გზა უგრძელდება და უძნელდება, ხშირად კი მისკენ გზის გაკვლევა საერთოდ შეუძლებელი ხდება.

ქართულ ფეისბუქში ინფორმაციის რეპრეზენტირების თვალსაჩინო მაგალითად შეიძლება განვიხილოთ უკანასკნელი არჩევნების შესახებ ეუთო/ოდირის დასკვნასთან დაკავშირებული პერიპეტიები.

ეუთო/ოდირი საბოლოო დასკვნას 20.12.2024 აქვეყნებს. ის გავრცელდა როგორც სამთავრობო, ისე ოპოზიციური მედიასაშუალებებით და მათი მეშვეობით მოხვდა სოციალურ მედიაში. საგულისხმოა, რომ თავდაპირველად არც მედიაში და, შესაბამისად, არც ფეისბუქში არ ვრცელდება მისი სრული ვერსია, არც ქართულ, არც ორიგინალურ ენაზე. თითოეულმა მედიასაშუალებამ (პოლიტიკური ორიენტაციის შესაბამისად) გააშუქა ის ნაწილი, რომელიც მისი აზრით დადებით ან უარყოფით შეფასებას უსვამდა ხაზს. სოციალურმა მედიამ, თავისთავად, აქედან კიდევ უფრო მოკლე და ყველაზე დამახასიათებელი ნაწილები ამოიღო და დაამონტაჟა საკუთარი შეფასებით.

მაგალითად, „სივილ ჯორჯია“, რომელიც 2001 წელს არის დაფუძნებული როგორც საქართველოს გაეროს ასოციაციის პროექტი. მათი განცხადებით, ამ დროიდან მოყოლებული ცდილობენ ისინი საქართველოს ცხოვრების შესახებ სანდო ინფორმაცია და ანალიზი გაუზიარონ მომხმარებელს. ერთი შეხედვით, ის მართლაც იცავს ობიექტურობას და ბალანსს, წარმოადგენს როგორც ხელისუფლების გამონათქვამებს, ისე შიდა ოპოზიციური ძალების თუ გარე პოლიტიკური ძალის სხვადასხვა წარმომადგენლის გამოხმაურებებს. მედიაეთიკა სავსებით იქნებოდა დაცული, რომ არა შესავალი ნაწილი, სადაც გამოცემა იძლევა საკუთარ შეფასებას: „*საქართველოს პრეზიდენტი, ოპოზიცია, სამოქალაქო საზოგადოება და ქვეყნის საერთაშორისო პარტნიორები ხაზს უსვამენ, რომ 20 დეკემბერს საპარლამენტო არჩევნების შესახებ ეუთო/ოდირის მიერ გამოქვეყნებული საბოლოო ანგარიში არის მყარი საფუძველი საქართველოში ახალი, თავისუფალი და სამართლიანი არჩევნების ჩასატარებლად. თუმცა, მიუხედავად იმისა, რომ ეუთო/ოდირი თავად ხაზს უსვამს, რომ მისი მანდატი არ ითვალისწინებს არჩევნების აღიარებას, არამედ მხოლოდ საარჩევნო პროცესის ყოვლისმომცველი და მიუკერძოებელი შეფასებით შემოიფარგლება, მმართველმა პარტიამ ანგარიში თავისი ლეგიტიმურობის დასადასტურებლად გამოიყენა და განაცხადა, რომ მასში*

არჩევნები შეფასებულია როგორც „თავისუფალი და სამართლიანი“.¹
(saqarTvelos Sesaxeb euTo/odiris saboloo angariSs Sida da saerTaSoriso gamoxmaurebebi moyv, 2024)

დავაკვირდეთ, ხაზს უსვამს არა თავად ეუთო/ოდირი, არამედ ინტერპრეტატორები, ისევე როგორც მმართველმა პარტიამ ანგარიში თავისი ლეგიტიმურობის დასადასტურებლად გამოიყენა მიუხედავად იმისა, რომ ამ ორგანიზაციას დასკვნას ეს ფუნქცია არ გააჩნია.

თავის მხრივ, სახელისუფლო მედია ძირითადად ეყრდნობა საქართველოს პარლამენტის თავმჯდომარე შალვა პაპუაშვილის მიერ მეორე დღეს გამართულ ბრიფინგს. შ. პაპუაშვილის განცხადებით, ამ დოკუმენტით გაბათილდა „ენჯეობის“, სალომე ზურაბიშვილის და მათი უცხოელი შემგულის-ნებლების ხუთი მთავარი ტყუილი, რომლითაც ისინი ქართული დემოკრატიისთვის ძირის გამოთხრას და მილიონზე მეტი ამომრჩევლისთვის ხმის წართმევას ცდილობდნენ²,

მისი სიტყვებით, ეს ტყუილებია: საზღვარგარეთ გაუხსნელი უბნები, რომელსაც ანგარიში საერთოდ არ ახსენებს, ისევე როგორც ბრალდებებს 300 000 გაყალბებული ხმის შესახებ და „საარჩევნო კარუსელს“; ასევე „სიების დუბლირება გამოირიცხა ამერიკული კომპანიის მიერ ჩატარებული დამოუკიდებელი აუდიტის დასკვნითაც და ეუთო/ოდირის ანგარიშითაც; გაბათილდა საარჩევნო ბიულეტენზე მარკირების მეორე მხარეს გაჟონვის ბრალდება, მათ „6%-ში მათ მართალია დააფიქსირეს მარკირების მეორე მხარეს გამოჩენის შემთხვევა“, თუმცა, მათი შეფასებით „ამას მხოლოდ პოტენციურად შეეძლო ფარულობის დარღვევა.“

სერიოზულ ოპოზიციურ მედიაორგანიზაციებს, მიუხედავად უარყოფითი შეფასების მხარდაჭერისა და უარყოფითი ჩანაწერების წინ წამოწევისა, შედარებით სრულად მოჰყავთ ციტატები:

„არჩევნების დღე პროცედურულად კარგად იყო ორგანიზებული, მაგრამ ჩატარდა დაძაბულ ატმოსფეროში, დაშინებისა და ხმის საიდუმლოების დარღვევასთან დაკავშირებული ცნობების ფონზე.“

„დაფიქსირდა პროცედურული შეცდომები, როგორიცაა გამოუყენებელი ბიულეტენების არასათანადო დამუშავება და არათანმიმდევრული შეჯამება. ასევე გამოითქვა შეშფოთება ელექტრონული ხმის მიცემის ახალი ტექნოლოგიების გამჭვირვალობის შესახებ.“

„იყო ფართოდ გავრცელებული ცნობები ამომრჩევლებზე ზეწოლის შესახებ – განსაკუთრებით, საჯარო სექტორის თანამშრომლებზე – და ამომრჩევლებზე ფართო თვალთვალის შესახებ, რამაც გამოიწვია შეშფოთება, რამდენად შეიძლებოდა ხმის მიცემა თავისუფლად, შურისძიების შიშის გარეშე.“

¹ <https://civil.ge/ka/archives/647946>

² ტელეკომპანია „რუსთავი2“ ფეისბუქპოსტი. <https://tinyurl.com/2np28fd7>

„არჩევნების დღე პროცედურულად კარგად იყო ორგანიზებული, მაგრამ ჩატარდა დაძაბულ ატმოსფეროში, დაშინებისა და ხმის საიდუმლოების დარღვევასთან დაკავშირებული ცნობების ფონზე. – წერს „ნეტგაზეთი“.¹

ასევე უარყოფით შეფასებებზე აკეთებს აქცენტს „რადიო თავისუფლება“, თუმცა ისიც მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს კონტექსტს: „მართალია, საარჩევნო კანონმდებლობა უზრუნველყოფდა დემოკრატიული არჩევნების საკანონმდებლო საფუძველს, მაგრამ ბოლო ცვლილებები, რაც ხშირ შემთხვევაში პოლიტიკური მიზნებისთვის იყო გამოყენებული, უარყოფითად აისახა პროცესზე“.²

ამგვარი თავშეკავების და ბალანსის დაცვის ვალდებულება არ აქვთ ოპოზიციურ პარტიებს, მათ შეფასებებში საერთოდ ქრება თავად დასკვნის ინტონაცია, რომელიც უარყოფითი შეფასებებს ხშირად ვარაუდებზე, ხმებზე, გავრცელებულ შემფოთებაზე, განწყობებზე და არა ფაქტებზე აფუძნებს. ფეისბუქზე ოთხი ოპოზიციური გაერთიანების სახელით გაავრცელდა დასკვნა, რომლის მიხედვითაც „არჩევნებმა ვერ უზრუნველყო მოქალაქეების კონსტიტუციური საარჩევნო უფლების რეალიზაცია.“ დასკვნაში ყოველგვარი დადებითი მხარეების აღნიშვნის, ვარაუდების, „შესაძლოა“, „ცნობებისა“ და „გავრცელებული ხმების“ გარეშე, როგორც ფაქტი წარმოადგინა და დებულებებად განერა პუნქტები:

„1. უახლესი კანონმდებლობა, რომელიც ე.წ. რუსულ კანონს გულისხმობს და რომელმაც ნეგატიური ეფექტი იქონია ფუნდამენტურ თავისუფლებებსა და სამოქალაქო საზოგადოებაზე;

2. საარჩევნო პროცესში ჩართული ინსტიტუტების პოლიტიზება საარჩევნო მიზნებისთვის;

3. ამომრჩევლებზე ზეწოლა და დაშინება, სადაც არჩევნების დღეს ამომრჩეველს ეზღუდებოდა შურისძიების შიშის გარეშე ხმის მიცემა;

4. ხმის მიცემის ფარულობის მასობრივი დარღვევა, ამომრჩევლის ნების კონტროლის მიზნით ხმის მიცემის პროცესის ვიდეო ჩანერა, რამაც შეარყია საზოგადოების ნდობა არჩევნებისადმი;“³ . . .

როგორც ვხედავთ, ხელისუფლება მტკიცებულებების გარეშე პირდაპირ ავრცელებს ინტერპრეტაციას; ოპოზიცია – პირდაპირ, მტკიცებულებით ფორმაში აწვდის მომხმარებელს უარყოფით შეფასებებს, თუმცა თუ ჩავხედავთ წყაროში, ის სხვა კონტექსტში ზის; მაგრამ ეს წყაროები გაცილებით გვიან გამოქვეყნდა.

¹ 20 დეკემბერი, 2024 • ნიკა ბურდულირა წერია ეუთო/ოდირის მიერ საპარლამენტო არჩევნების შეფასებაში <https://netgazeti.ge/life/757103/>

² <https://tinyurl.com/7vdm3fwr>

³ ნინო ექვთიმიშვილი, ოთხი ოპოზიციური გაერთიანება ერთობლივ განცხადებას ავრცელებს <https://1tv.ge/news/otkhi-opoziciuri-gaertianebe-ertobliv-ganckhadabas-avrcelebs-euto-odiris-daskvna-khelakhali-archevnebis-safudzvelia/>

დოკუმენტის ირგვლივ გაშლილ მედიაბრძოლაში აშკარად ჩანს რეპრეზენტაციების დამუშავებისას გამოყენებული მეთოდები: *სასურველი ინფორმაციის წინამონევა, არასასურველის – მიჩქმალვა, ნახევრად სიმართლე, შეხედულებები – ფაქტის სანაცვლოდ, დარწმუნების მეთოდები სასურველი აზრის ჩამოსაყალიბებლად და სხვა.*

მხარეები ვერაფრით შეთანხმდნენ, დადებითი იყო ეს შეფასება, თუ უარყოფითი მნიშვნელოვანწილად ამ დოკუმენტის ბუნებიდან გამომდინარე (ის არ არის სასამართლო დადგენილება და მასში არის როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი შეფასებები). საბოლოოდ გამოქვეყნდა სრული დოკუმენტიც, ორიგინალის ენაზე, თუმცა მისი მოცულობის გამო ის პროფესიონალების გარდა არავის წაუკითხავს. და აქაც, ორივე მხარეს აღმოაჩნდა თავისთვის სანდო პროფესიონალები. საბოლოო შეთანხმება მიღწეულ ვერ იქნა, თითოეული მხარე თავისი სიმართლის მხარდამჭერად დარჩა. უბრალოდ, ბრძოლის ობიექტმა დაკარგა აქტუალობა, პრაქტიკამ აჩვენა, რომ იმ იმედებს, რომელსაც მასზე მეზობლი მხარე ამყარებდა, დოკუმენტი ვერ ამართლებდა, და ის სხვა გამონვევებმა ჩაანაცვლა.

უკვე აშკარა *დებინფორმაციასთან* გვაქვს საქმე 16.05.2025 ალბანეთში მიმდინარე ევროპის პოლიტიკურ სამიტის გაშუქებისას, როცა „ტელეკომპანია პირველი“ ფეიბუქზე აქვეყნებს პოსტს: „ევროპის პოლიტიკურ სამიტზე, ოლიგარქის პრემიერ კობახიძეს მსოფლიო ლიდერებთან კონტაქტი არ ჰქონია“ და მას ურთავს ვიდეოს, სადაც მონაწილეები ერთობლივი ფოტოს გადასაღებად ემზადებიან და მართლაც პრემიერ-მინისტრი მარტო დგას. ვიდეოს სიმართლეში ძნელია ეჭვის შეტანა, მაგრამ დაკვირვებული თვალი შენიშნავს, რომ ასევე დგას ბევრი, თუმცა არიან ერთმანეთში მოსაუბრე ჯგუფებიც. სახეზეა გამოსახულებით *მანიპულირება* და ტექსტით *კონტექსტის* შექმნა. მართლია, სულ ცოტა ხანში, როცა გავრცელდა სრული ვიდეოჩანაწერები („რუსთავი2“, „იმედი“, სადაც ირაკლი კობახიძე ესაუბრება ერდოლანს, მაკრონს და სხვა), ვიდეო აღარ იძებნება და თავად „ტელეკომპანია პირველი“ საინფორმაციო გადაცემაში სრულ ვიდეოს დებს, თუმცა ისევ კომენტარებით. *მანიპულატორული* ვიდეო დაახლოებით 30 წუთი იყო ფეისბუქსივრცეში, მაგრამ მას მოჰყვა კომენტარები, ის გადაზიარდა, მას შემდეგაც გააგრძელა სიცოცხლე უკვე ცალკეული მომხმარებლის გვერდზე, რაც ტელეკომპანიამ პოსტი წაშალა, ე.ი. მან მიაღწია სამიზნე აუდიტორიამდე და გარკვეულწილად შეასრულა თავისი „როლი“. უფრო მეტიც, ის აგრძელებს სიცოცხლეს უკვე მოკლე ვიდეოს სახით, რომელსაც თან ერთვის ასევე მანიპულატორული ტექსტები. მაგალითად, „რადიო თბილისი“ – „ევროკომისიის პრეზიდენტი ურსულა ფონ დერ ლაიენი სომხეთისა და აზერბაიჯანის ლიდერებს თითოეულს 40 წუთს ეთმობოდა, კობახიძესთან კი მხოლოდ 30 წამიანი ხელის ჩამორთმევა მოუწია ემანუელ მაკრონთან, რომელმაც პირდაპირ

უთხრა: „თქვენ არასწორად იქცევით, ასე არ შეიძლება.“ (ჟურნალისტი გიორგი ფოფხაძე ბრიუსელიდან)¹

დაკვირვებული და არაანგაჟირებული მომხმარებელი მაშინვე ჰკითხავს საკუთარ თავს: ვინ მიუგდო ყური და შემდეგ ჟურნალისტს აცნობა მაკრონსა და კობახიძეს შორის გაცვლილი ფრაზების შინაარსი, მაგრამ როგორც კომენტარების უმრავლესობა ცხადყოფს, ასეთი მომხმარებლის რიცხვი, ამ კონკრეტულ პოსტზე მაინც, ძალიან მცირეა.

ეს და სხვა მრავალი მაგალითი ნათლად გვიჩვენებს ქართული სოციალური მედიის მნიშვნელოვან თავისებურებას: საინტერესოა არა იმდენად გამოყენებული ტექნოლოგიები – ის მეტ-ნაკლებად საერთოა, არამედ ამ ტექნოლოგიებით შექმნილი *შეტყობინებისადმი დამოკიდებულება*. ბოლო წლებში მომხმარებელი მკვეთრად გაიყო ორ დაპირისპირებულ მხარედ: ხელისუფლების მხარდამჭერი და ოპოზიცია. თითოეული მხარე არ არის ერთგვაროვანი, მაგრამ ეს საერთო სურათს ვერ ცვლის. სანდო და სარწმუნო ინფორმაციის ძიების გართულების (და ალბათ გარკვეულწილად სიზარმაცის გამო) მომხმარებელი ირჩევს მარტივ გზას – სჯერა იმ მხარის გავრცელებული ინფორმაციის, რომელსაც მხარს უჭერს, უგულებელყოფს დანარჩენს. უფრო მეტიც, ერთ-ერთი ცნობილი ტექნოლოგია, *ნახევარსიმართლის* თქმა, დიდად აღარავის სჭირდება, ის აღარ აღიქმება. მომხმარებელი თავად ასრულებს მედიასაშუალებების ამოცანას. მათი მხრიდან მხოლოდ *ე.წ. მე-სიჯბოქსების*, ამა თუ იმ გამონათქვამისა თუ ფაქტის საჭირო ინტერპრეტაციის მიწოდება ხდება საჭირო.

ამის დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ აპრილ-მაისში მიმდინარე საპარლამენტო საგამოძიებო კომისიის სხდომების (ისინი პირდაპირ ეთერში გადაიცემა და მისი მხოლოდ მცირე მონაკვეთები ხვდება სოციალურ მედიაში), აღქმა ფეისბუქმომხმარებლების მიერ. რა თქმა უნდა, მედიასაშუალებების მიერ ზიარდება მათი პოლიტიკური მრწამსის განმამტკიცებელი ამონარიდები, მაგრამ უფრო საინტერესოა, როგორ რეაგირებს რიგითი მომხმარებელი. სრული ჩანაწერების მოსმენის დროსაც კი, ისინი აღიქვამენ მხოლოდ მათი შეხედულებებისთვის მისაღებ გამონათქვამებს, პასუხებს, ფაქტებს, მეორე ნაწილს კი სრულიად უგულებელყოფენ.

მაგალითად, გენერალ ზაზა გოგავას დაკითხვის პროცესიდან ოპოზიციის მხარე ხედავს მხოლოდ კომისიის თავმჯდომარის, თეა წულუკიანის უხერხულ და, როგორც თვითონ აფასებენ, არაკომპეტენტურ და „მეომრის ღირსების შეურაცხმყოფელ“ კითხვებს, დაჟინებულ ჩაძიებას, ტენდენციურობას, მაგრამ ტოვებს (ყურადღებას არ აქცევს) თავად გენერლის (საკმაოდ აგდებულ) პასუხს საბრძოლო მოქმედებების შესახებ მოსახლეობის გაუფრთხილებლობის შესახებ: „მე მევალებოდა, მაგრამ ვერ შევძელი.“ არადა, ეს

¹ <https://www.facebook.com/RadioTbilisiFm93.5>

პასუხი პირდაპირ სამხედრო ტრიბუნალზე გაგზავნის საფუძველია. შესაბამისად, მეორე მხარეც „პატიობს“ ან „ვერ იმჩნევს“ თეა წულუკიანის ხშირად ირონიულ და დამცინავ ტონს, უკუაგდება ოპოზიციის ხშირად სამართლიან შენიშვნებს და მხოლოდ გენერლის ქცევაზე და ომის მსვლელობაში მოქმედებებზე კონცენტრირდება.

ამდენად, დღეს მედიასაშუალებების თუ ცალკეული მომხმარებლის კუთვნილების განსაზღვრა არც ისე რთულია – მესიჯბოქსებით, სპეციფიკური ლექსიკით რომელიც ორივე მხარეს თავ-თავისი აქვს (წამება, რეჟიმი, დიქტატურა, ოლიგარქია, რუსული კანონი – ერთ მხარეს, რადიკალური ოპოზიცია, დიფ სტიეტი, ომის პარტია და ა.შ. – მეორე მხარეს), შესაბამისად, ქართველი მედიამომხმარებლის ძირითადი მასა უბრალოდ ენდობა „საკუთარი“ წყაროს მიერ გავრცელებულ ინფორმაციას.

ასეთ ვითარებაში მედიარეპრეზენტაციების შემქმნელების ამოცანები ზედმიწევნით იოლდება. მომხმარებელი რეაგირებს უკვე არა ფაქტების სანდობაზე, დამაჯერებლობაზე, ლოგიკურობაზე და თუნდაც საღ აზრზე, არამედ დარწმუნების ტექნიკაზე და აზრების მათთვის მისაღებ მიმართულებაზე. სამშობლოს სიყვარული და პატრიოტიზმიც კი მხარეებს შორის საჯილდაო ქვა ხდება. გავისხენოთ ამა წლის მარტში პრემიერის ვიზიტი უზბეკეთში.

4 მარტს საქართველოს მთავრობა თავის ოფიციალურ ფეიბუქგვერდზე აქვეყნებს ამ ვიზიტის ამსახველ ფოტოებს, მათ შორის არის ფოტოები უზბეკეთის დამოუკიდებლობის მონუმენტთანაც.¹ სოციალურ მედიებში სიმშვიდეა, მაგრამ მხოლოდ 7 მარტს ტელეკომპანია „მთავარი“ თავის გვერდზე დებს ოფიციალური გვერდიდან აღებულ ფოტოს მინანერით „*ოლიგარქის პრემიერმა უზბეკეთის რესპუბლიკის დამოუკიდებლობის მონუმენტი, სადაც თემურლენგის ქანდაკებაცაა, გვირგვინით შეამკო*“, და 1500 კომენტარი, რა თქმა უნდა, ყველა გაბრაზებული და ყველა უარყოფითი კონტენტით. ერთი მხრივ, პოსტი თითქოს არ ამახინჯებს სიმართლეს (*სადაც თემურლენგის ქანდაკებაცაა*), მაგრამ ამასთან მისი მიზანი არ არის ინფორმაციის გავრცელება, არამედ პოლიტიკური ვნებების გაღვივება მომხმარებელში და მთავრობის კიდევ ერთხელ „გაშავება“ ანუ მანიპულაცია პოლიტიკური მიზნის მისაღწევად, არა მხოლოდ მისთვის სასურველი მხარის ხაზგასმით, არამედ გამიზნული *ლექსიკითაც* („*ოლიგარქის პრემიერმა*“).²

1

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1035200528640960&set=pcb.1035201445307535&locale=ka-GE>

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1035200548640958&set=pcb.1035201445307535&locale=ka-GE>

² <https://tinyurl.com/mr25hh3h>

ამავდროულად, ისევ 7 მარტს, უკვე ხსენებული ონლაინგამოცემა „ცივილ.გე“, რომელიც აქამდე სავსებით ნეიტრალურ ინფორმაციას აქვეყნებდა ვიზიტზე ოფიციალური შეხვედრების ქრონიკით, x.com-ზე აქვეყნებს სურათს თანდართული ინგლისურენოვანი ტექსტით: „*“ქართული ოცნების“ პრემიერ-მინისტრმა გვირგვინი მიიტანა უზბეკეთის დამოუკიდებლობის მონუმენტთან, რომელიც დგას თემურლენგის ქანდაკების მახლობლად, მე-14 საუკუნის თურქ-მონღოლი დამპყრობლის ქანდაკებასთან, რომელმაც 1386-1403 წლების განმავლობაში საქართველოში დაპყრობითი ომების სერია განახორციელა.*“¹

ისევ – *“ქართული ოცნების“ პრემიერ-მინისტრმა*, ისევ – ობიექტურობის იმიჯი (*„რომელიც დგას თემურლენგის ქანდაკების მახლობლად“*), ისევ – მანიპულირება პოლიტიკური ნიშნით.

ისევ 7 მარტს, დაახლოებით იგივე ტექსტით ავრცელებს ფოტოს „პუბლიკა“ თავის ინსტაგრამზე, თუმცა იგივე პოსტი ფეისბუქზე არ იძებნება.² ამას მოჰყვება ამ ფოტოს გადაზიდება რიგითი მომხმარებლების მიერ კვლავ აღშფოთების და შეურაცხყოფელი კომენტარების თანხლებით. და არსად ჩანს თუნდაც დაფიქრება იმაზე, რა არჩევანი ჰქონდა საქართველოს დელეგაციას ასეთ შემთხვევაში და რამდენად ეკუთვნოდა ეს გვირგვინი უშუალოდ თემურ ლენგს.

ამ შემთხვევაზე დაკვირვება მედიამომხმარებლის ემოციებითა და განწყობებით *ორკესტრირებული მანიპულირების* თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოგვიდგენს. და ასეთი არაერთი შემთხვევა შეიძლება მოვიყვანოთ.

/ საქმე უფრო რთულდება, როცა ინფორმაცია პოლიტიკური არაა და მით უფრო, როცა ინფორმაცია მედიასააგენტოების თუ ოფიციალური წყაროების მიერ არ არის გავრცელებული. შეიძლება გავისხენოთ პაპ ფრანცისკეს დაკრძალვისას ფეისბუქზე ფართოდ გავრცელებული და მრავალჯერ გადაზიდებული ფოტო მისი ძირგაცვეთილი ფეხსაცმელებით.³ ფოტო არ არის ქართული წარმოშობის და დასავლურმა მედიამ მართლაც მიაქცია ყურადღება პაპის შელახულ ფეხსაცმელებს⁴, მაგრამ ქართულ მედიასივრცეში არავის გაუჩნდა კითხვა, ოფიციალურად გავრცელებული ფოტოებიდან გამომდინარე (დახურულ ჩასასვენებელში პაპის ცხედარი თავის გაცვეთილი ფეხსაცმელებით) როგორი რაკურსით, როდის, რა ვითარებაში შეეძლო ვინმეს გადაეღო ფეხსაცმლის ძირები (ფოტოში ჩასასვენებლის მეოთხე კედელი მოხსნილია).

ტექნოლოგიების დღევანდელი განვითარების დონეზე თითოეულ მომხმარებელს საკმაოდ ადვილად შეუძლია შეცვალოს ნებისმიერი წყაროს სა-

¹ <https://x.com/CivilGe/status/1898016930520285393>

² <https://www.instagram.com/publika.ge/p/DG5z0q9gCUH/?locale=en-AE%2B2&hl=it>

³ <https://tinyurl.com/ye25ferr>

⁴ <https://tinyurl.com/jpy53brp>

თაური თუ შინაარსი, სხვადასხვა პროგრამით დააკორექტიროს და დაამონტაჟოს ფოტო თუ ვიდეო. ფეისბუქმომხმარებლის ჩვეული წესის დროს ასეთი ფალსიფიკაციის აღმოჩენა ვერ ხერხდება, თუ თავად ავტორებს არ აქვთ ამის სურვილი, ვგულისხმობ იმ შემთხვევებს, როცა ავტორები გამოხატავენ მკაფიო ირონიას ან სარკაზმს.

დღევანდელ მედიასივრცეში თანდათან მკვიდრდება მანიპულირების კიდევ ერთი, კიდევ უფრო სრულყოფილი ტექნოლოგია – *ხელოვნური ინტელექტი*. ჯერჯერობით მას უფრო ხშირად იყენებენ მარტივი გართობისთვის, მომხმარებელთა გასაოცებლად, პოპულარობის გასაზრდელად. მაგრამ შორს არ არის ის დროც, როცა მას უფრო სერიოზულ შემთხვევებშიც გამოიყენებენ (ან შეიძლება უკვე იყენებენ კიდევ და ჩვენ ვერ ვახერხებთ მის ამოცნობას?). ასეა თუ ისე, დღევანდელი მომხმარებელი, რომელსაც დროის დეფიციტთან ერთად ცხოვრების წესმა ყურადღების დეფიციტიც განუვითარა, ძალზე ადვილად ეგება ხელოვნური ინტელექტით შექმნილი მშვენიერ ბავშვების ფოტოების, ცხოველთა საოცარი ქცევების ამსახველ სცენებისა თუ ბუნების წარმოუდგენელ მოვლენების ანკესზე, ხშირად თანდართული გაფრთხილების მიუხედავადაც კი (ისევ ყურადღების დეფიციტი).

ეს დაკვირვებები და მოყვანილი მაგალითები მკაფიოდ გამოკვეთს არა მხოლოდ მანიპულირების ხერხებს და ტექნოლოგიებს, არამედ გვაჩვენებს მომხმარებლის სრულ უძლურებასაც გაუმკლავდეს ასეთ ზენოლას. კიდევ უფრო მნიშვნელოვნად და შემაფოთებლად მოჩანს გამკლავების სურვილის არარსებობაც კი, რაც მასობრივად შეიმჩნევა ფეისბუქმომხმარებლებში.

რამდენიმე კონკრეტული მაგალითის განხილვით გამოიკვეთა, როგორ მუშაობს რეპრეზენტაციები, მისი კანონები და ტექნოლოგიები ქართულ ფეისბუქსივრცეში, საქართველოში ყველაზე პოპულარულ სოციალურ მედიაში, რამდენად იყენებს ის მომხმარებლით მანიპულირების ხერხებს და რა შედეგები მოაქვს ამას. მაგალითი სულ რამდენიმეა, თუმცა ისინი ტიპურობის მიმნით შეირჩა.

უდავოა, რომ მხოლოდ კრიტიკულ აზროვნებას შეუძლია დასვას კითხვები და გაიაზროს მედიაინფორმაციის მიზანდასახულება, მისი სუსტი ნერტილები ლოგიკაში თუ მოტივაციაში, მაგრამ მაგალითების ანალიზმა აჩვენა უფრო მნიშვნელოვანი: იკვეთება, რომ პირველი ნაბიჯი უნდა იყოს არა კრიტიკული აზროვნების ჩვევის გამომუშავება და მედიაინგიერების დაწერგვა, არამედ თავად კრიტიკული აზროვნების სურვილის გაჩენა; დაეჭვება საკუთარ სიმართლეში, რომელიც უკვე ჩამოყალიბებულია შენში და მას უტყუარ ჭეშმარიტებად მიიჩნევ, სტერეოტიპების დაძლევის სურვილი მაინც, თუ უნარი არა. დღევანდელ მომხმარებელთა უმრავლესობაში სწორედ ამ სურვილის არარსებობა ჩანს. ჭარბობს მისწრაფება, იპოვოს საკუთარი იდეური მხარდამჭერი და არამცთუ გაიაზროს, არამედ თავიდან აიცილოს, არც გაიგოს სხვა თვალსაზრისი (ფართოდ გავრცელებული მეგობრებიდან

ამოშლა, დაბლოკვა, სრული ინფორმაციიდან მხოლოდ სასურველის ამოკითხვა და სხვა).

ამგვარი სიტუაციიდან ერთადერთი გამოსავალი მაინც ისევ კრიტიკული აზროვნების ჩვევისა და უნარის ჩამოყალიბებაა. ზოგს ეს უნარები ინდივიდუალურად ეძლევა (განათლება, გამოცდილება, ხასიათის თანდაყოლილი თვისებები), ზოგს ამის სწავლება ესაჭიროება; მაგრამ სწავლება – არა უმაღლეს საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ან თუნდაც საშუალო სკოლის მაღალ კლასებში, არამედ – რაც შეიძლება ადრეული სასკოლო ასაკიდან შესაფერისი მასალისა და მეთოდების მოხმობით. წინააღმდეგ შემთხვევაში, როგორც ქართული მედიასივრცის გაკვეთილი აჩვენებს, ჩამოყალიბებული შეხედულებების, სტერეოტიპების, აკვიატებული აზრების წინააღმდეგ ნებისმიერი არგუმენტი მარცხისთვისაა განწირული. თუმცა მედიანიგნიერება და მისი ფართოდ გავრცელება კვლავ ერთადერთ საშუალებად რჩება ქაოსისკენ მსწრაფი საინფორმაციო ნაკადის პირისპირ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ლეკბორაშვილი, მანანა. მედიარეპრეზენტაციები და მათი შესწავლის აქტუალობა. საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი N4 (37), 2008.
2. ინგოროყვა, ნატო. „მედიანიგნიერების გაკვეთილები“. კომუნიკაციების კომისია. 2023.
3. შაიბი, სინდი, როგოვი, ფეით. მედიანიგნიერება. კრიტიკული აზროვნება მულტიმედიურ სამყაროში. მასწავლებლის სახელმძღვანელო. 2012. კომუნიკაციების კომისია. 2023 და
4. Chandler, Daniel. *Semiotics for beginners* -2005
<https://mthoyibi.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/10/semiotics-for-beginners-the-basics-daniel-chandler.pdf>

ინტერნეტ რესურსები: მედია საშუალებების ბმულები

**გამოსახვის საშუალებები და აუდიოვიზუალური სტრატეგია
მონაწილეობით და რეფლექსიურ დოკუმენტალისტიკაში
(საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი 2018-2023 წლები)**

აბსტრაქტი

მედიასივრცის ტრანსფორმაცია და აუდიტორიის მზარდი მოთხოვნა ავტენტურობის, რეალისტური თხრობის მიმართ, თანამედროვე დოკუმენტალისტიკაში ახალ ტენდენციებს აყალიბებს. პროცესში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გამოსახვის სტრატეგიებსა და ესთეტიკას, რაც განსაზღვრავს კიდეც მაყურებელთან კომუნიკაციის ფორმას.

ავტორის ჩართულობის ხარისხი, გადაღებისა და მონტაჟის ტექნიკა, ნარატიული სტრუქტურა, აუდიოვიზუალური თავისებურებები ქმნიან ისეთ სტილისტურ მოდელებს, როგორიც მონაწილეობითი (participatory) და რეფლექსიური (reflexive) დოკუმენტალისტიკაა. მსგავსი ფორმების ეთერში ინტეგრაცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ხდება საზოგადოებრივი მაუწყებლის შემთხვევაში, რომელიც მიზნად ისახავს შემცენებითი შინაარსის კონტენტის ზრდას და ამასთან, დოკუმენტური ფილმების ერთ-ერთ უმსხვილეს მწარმოებლად გვევლინება ქვეყანაში.

ნაშრომში, კონტენტანალიზის მეთოდის გამოყენებით, ჩამოყალიბებულია ის სტრუქტურული და აუდიოვიზუალური მახასიათებლები, რაც თხრობას კონკრეტულ სტილისტურ ფორმებში აქცევს. ამას გარდა, კვლევის პერიოდში (2018-2023 წლები) ეთერში გასული დოკუმენტური ფილმების კომპარატივისტული ანალიზი მკაფიოდ ასახავს, ავტორის მიზნებიდან გამომდინარე, შერჩეულ გამოსახვის საშუალებებს, ინდივიდუალური თხრობის ტექნიკასა და განმასხვავებელ სტრატეგიებს.

შემოქმედებით პერსპექტივაში დანახული ფილმის ნარატიული ელემენტები ფაქტების უბრალო ქრონოლოგიას ლოგიკურ დისკურსად გარდაქმნის. პროცესში გამოკვეთილი რეპრეზენტაციის განსხვავებული ელემენტები ქმნიან გარკვეულ მოდელებს. აუდიტორიასთან კომუნიკაციის ფორმები, თხრობის სტილი და გამოსახვის საშუალებები კი კონკრეტულ სქემაში აქცევენ ფილმად ქცეულ რეალურ ამბებს.

კვლევის შედეგები მოწმობს, რომ მონაწილეობითი და რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა ქართულ სატელევიზიო სივრცეში ნაკლებ აქტუალურია. აქვე, კონკრეტული ფილმების ანალიზი წარმოაჩენს ფორმათა უნიკალურ მახა-

სიათებლებს. მუშაობის პროცესისა და კულისების ჩვენება, რეალისტური თხრობა მაყურებელს აძლევს საშუალებას, გახდეს ამბის არა პასიური მიმღები, არამედ პროცესის აქტიური თანამონაწილე. მსგავსი მიდგომა ახალ საფეხურზე აყენებს სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკას, როგორც კრიტიკულ და სოციალურ კომუნიკაციაზე ორიენტირებულ ხელოვნებას.

საკვანძო სიტყვები: სატელევიზიო დოკუმენტალიტიკა, რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა, მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკა.

შესავალი

თანამედროვე სატელევიზიო დოკუმენტალისტიკა აღარ შემოიფარგლება რეალობის მექანიკური ტრანსლაციით. გამოსახვის სწორად შერჩეული საშუალებებით, ის ინტეგრირდება მაყურებელთან და მოვლენების სხვადასხვა რაკურსით ხედვის საშუალებას იძლევა. ფილმში განსხვავებული ნარატიული სტრუქტურები განსაზღვრავენ აუდიტორიის ჩართულობის ხარისხსა და შინაარსის აღქმის პროცესს. მსგავსი მრავალფეროვანი კონტენტი სისტემატიზდება გარკვეულ ფორმებსა და მოდელებში, რომელთა ექვსი სახეც ჩამოაყალიბა ამერიკელმა კინოს თეორეტიკოსმა ბილ ნიკოლსმა. თითოეული ასეთი ფორმა (დაკვირვებითი (observational), ექსპოზიციური (expository), მონაწილეობითი (participatory), რეფლექსიური (reflexive), პერფორმატიული (performative) და პოეტური (poetic)) განსხვავებულად ასახავს მაყურებლისათვის მოსათხრობ ამბავს. მოცემული კვლევა სწორედ ამ მოდელების საფუძველზე ცდილობს, გააანალიზოს ქართულ სატელევიზიო სივრცეში დღეისათვის არსებული ტენდენციები.

საქართველოს პირველი ტელევიზიის ბაზაზე ჩამოყალიბებული საზოგადოებრივი მაუწყებელი „ქართული ორიგინალური გადაცემებისა და დოკუმენტური ფილმების ერთ-ერთი უმსხვილესი მწარმოებელია ქვეყანაში“ (sazogadoebrivi mauwyebeli, 2024)

მაუწყებელი ყოველწლიურად აყალიბებს პროგრამულ პრიორიტეტებს, სადაც ერთ-ერთ სტრატეგიულ მიზანს „საგანმანათლებლო, კულტურული, შემეცნებითი, ანალიტიკური პროდუქციის წარმოებისა და ხარისხის ზრდა“ (sazogadoebrivi mauwyebeli, 1018, გვ. 31) წარმოადგენს. მოცემული პრიორიტეტის განსახორციელებლად განსაზღვრულია დოკუმენტური ფილმების გარკვეული ინტენსივობით შეთავაზება მაყურებლისთვის.

აღნიშნული ფაქტორების გათვალისწინებით, ემპირიული კვლევისათვის რელევანტურ რესურსად მივიჩნიეთ საქართველოს საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი, როგორც აუდიტორიის წინაშე განსაკუთრებული პასუხისმგებლობის მქონე მედიასაშუალება.

სტილისტური მრავალფეროვნება, ამბის თხრობის პროცესში, ახალ პერსპექტივებს სთავაზობს ავტორებს და მედიასაშუალებას. სწორედ ასეთი ფორმების ანალიზი წარმოაჩენს დოკუმენტალისტიკის მნიშვნელობას და

ამასთან, გამოკვეთს ქართულ სატელევიზიო სივრცეში ამ ეტაპზე ნაკლებად აქტუალური, თუმცა თვისებრივად ღირებული კონტენტის პოტენციალს.

კვლევის მეთოდები

კონტენტანალიზი მეცნიერული კვლევის სამ ძირითად პრინციპს შეესაბამება. ის არის სისტემატიზირებული – მონაცემები წინასწარ შემუშავებული კრიტერიუმების მიხედვით ირჩევა და მუშავდება. ამასთან ახასიათებს ობიექტურობა – მიუხედავად იმისა, რომ კრიტერიუმებსა და საკვლევ ერთეულებს თავად მკვლევარი განსაზღვრავს, შემუშავებული წესების მიხედვით, ანალიზი სხვადასხვა სუბიექტის ხელშიც მსგავს შედეგს ასახავს. და ბოლოს, კონტენტანალიზით მიღებული დასკვნები შესაძლებელია, განზოგადდეს.

ჰოლსტი (1968) ამბობდა, რომ ეს არის შეტყობინებების სპეციფიკური მახასიათებლების სისტემატური და ობიექტური იდენტიფიცირებით დასკვნების გამოტანის ტექნიკა. (Prasad, 2008)

თანამედროვე ტელედოკუმენტალისტიკის კონტენტანალიზისათვის დროითი ჩარჩო 2018-2023 წლებით განისაზღვრა. კვლევის პროცესში სრულად გაანალიზდა ეთერში გასული ცალკეული დოკუმენტური ფილმები, გადაცემები და პროექტები.

კონტენტანალიზისათვის შერჩეული ნიმუშებისათვის ჩამოყალიბდა კრიტერიუმები, რომლის მიხედვითაც დამუშავდა თითოეული ვიდეომასალა. კერძოდ, კინონარატივი შინაარსის, ფორმის, აუდიოვიზუალური მახასიათებლებისა და გამოსახვის საშუალებების მიხედვით გაანალიზდა.

შერჩეული ფორმების (მონაწილეობითი და რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა) შემუშავებული კრიტერიუმების მიხედვით დამუშავება წარმოდგენას შეგვიქმნის, როგორც ფილმების გამომსახველობით ღირებულებსა და ტექნიკებზე, ისე მათ სპეციფიკურ მახასიათებლებზე. ამას გარდა, მეთოდი წარმოაჩენს, როგორ აირეკლებოდა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესები ავტორთა კინოობიექტივში და შემდეგ რა ფორმით მიენოდებოდა ის აუდიტორიას.

კომპარატივისტული ანალიზის მეთოდი უპირატესია კონკრეტულ ცვლადებს შორის გარკვეული ასპექტებისა და მიმართებების თანმიმდევრულად წარმოსაჩენად. დოკუმენტალისტიკის შერჩეული ფორმების (მონაწილეობითი და რეფლექსიური) შედარების პროცესი კონტენტის სტრუქტურული, შინაარსობრივი და ვიზუალური ელემენტების შეფასებას ეფუძნება.

კომპარატივისტული მიდგომა საშუალებას იძლევა, სისტემურად და შეძლებისამებრ დეტალურად წარმოჩინდეს მონაწილეობითი და რეფლექსიური ფორმების ნიშანდობლივი სტილისტური მახასიათებლები. ამას გარდა, განისაზღვროს მსგავსება-განსხვავებები, რაც თითოეული ნიმუშის ინდივიდუალურ ხასიათს გამოკვეთს.

მუშაობის პროცესში გარკვეული კრიტერიუმების ჩამოყალიბება

კვლევას მეტად მიზნობრივს და თანმიმდევრულს ხდის. მოცემულ შემთხვევაში კონტენტის ანალიზისას განისაზღვრა შემდეგი ასპექტები:

- ✓ ავტორის როლი და ჩართულობა;
- ✓ აუდიტორიასთან ინტერაქციის ხარისხი;
- ✓ პროცესში მაცურებლის ჩართულობა;
- ✓ აუდიოვიზუალური მახასიათებლები.

კონპარატივისტულმა ანალიზმა მეტად თვალსაჩინო გაცადა ფორმათა ინდივიდუალური ხასიათი და უნიკალური მახასიათებლები. გამოიკვეთა ის მნიშვნელოვანი დეტალები, რაც ამბის თხრობის სპეციფიკურ გზებს, ავტორის ჩართულობის დონესა და აუდიტორიასთან კომუნიკაციის ფორმას განსაზღვრავს. სწორედ მოცემული დეტალები წარმართავს დოკუმენტური ნარატივის აღქმისა და ინტერპრეტაციის პროცესს.

ძირითადი მიგნებები/შედეგები

მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკა (Participatory mode)

მონაწილეობით (Participatory mode) დოკუმენტალისტიკაში მნიშვნელოვანია რეჟისორის როლის წარმოჩენა, მისი ჩვენება არსებულ სიტუაციაში. სწორედ ეს განასხვავებს დაკვირვებით დოკუმენტალისტიკას მოცემული ფრომისგან. თუ პირველი აღწერს რეალობას ავტორისგან განყენებულად, მეორეს შემთხვევაში, საჭირო ხდება მისი ჩართულობა მიმდინარე პროცესში.

„მონაწილეობითი დოკუმენტური კინოს ყურებისას ველით, შევიგრძნოთ სამყარო ადამიანისგან, რომელიც უშალოდ მონაწილეობენ პროცესში, ნაცვლად იმისა, რომ შეუმჩნეველად დააკვირდეს, პოეტურად ჩამოაყალიბოს ან არგუმენტებით ააწყოს ეს რეალობა. რეჟისორი გამოდის „voice-over“-ის (კადრს მიღმა ხმის) ჩრდილიდან, შორდება პოეტურ მედიტაციას, ჩამოდის კედელზე არსებული ბუზის (fly on the wall) ადგილიდან და თითქმის ხდება სოციალური მსახიობი, როგორც ყველა სხვა. (თითქმის, რადგან კინორეჟისორი ინარჩუნებს კამერას, რაც მას მატებს გარკვეულ პოტენციურ ძალასა და კონტროლს მოვლენებზე).“ (Nichols, 2017, გვ. 116)

ასეთი ფორმის დოკუმენტალისტიკაში მუდმივად აქცენტირებულია ავტორისეული გამოცდილება. თუმცა, უფრო ფართო პერსპექტივის საჩვენებლად ხშირად გამოიყენება ინტერვიუ მოვლენის სხვა მონაწილეებთან. როგორც ნიკოლსი განმარტავს, ასეთი სახის ინტერვიუ განსხვავდება კლასიკური კითხვა-პასუხისგან ან დაკითხვისგან. პროტოკოლისგან თავისუფალი საუბარი საკითხის სიღრმისეულ გააზრებას უზრუნველყოფს.

გარემოსთან უშუალო კომუნიკაციით რეჟისორები ცდილობენ წარმოადგინონ სხვადასხვა სოციალური თუ ისტორიული მნიშვნელობის თემების კომპლექსური ხასიათი. ინტერვიუების, დაკვირვებისა და ჩართულობის ასეთი ხარისხი უზრუნველყოფს მეტ სანდოობას მაცურებელში.

მონტაჟის თვალსაზრისით მეტად საგულისხმოა ისეთი აუდიოვიზუალური ნიშნების შექმნა, რომელიც გაამყარებს ავტორის სოციალურ ჩართულობასა და ემოციურ კავშირს გარემოსთან. აქვე, მნიშვნელოვანია ნარატიული ხაზის მიყოლა, ისტორიის ლოგიკური განვითარების ჩვენება, რაც აუდიტორიას ეხმარება ზედმიწევნით გააცნობიეროს ავტორის გამოცდილება. მონტაჟის პროცესში სწორი თანმიმდევრობით გამოყენებული გამოსახვის საშუალებები ეფექტურად წარმოაჩენს ემოციურ ფაქტორებს, განწყობასა და დამოკიდებულებებს.

მონაწილეობითი ფორმა ერთგვარად ინდივიდუალური და კოლექტიური გამოცდილების შერწყმას წარმოადგენს, რაც მაყურებელს საშუალებას აძლევს, ამბავი სხვადასხვა პერსპექტივიდან დაინახოს.

2018 წელს საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში ქეთევან წამებულის წმინდა ნაწილების ჩამოპრძანების შესახებ რეჟისორ ბესიკ გაფრინდაშვილის ფილმი გავიდა. გამოსახვის საშუალებებისა და ფორმის გათვალისწინებით, ის ცალსახად შეიძლება, მივაკუთვნოთ მონაწილეობით ფორმას. მოცემულ თეზისს სწორედ ფილმის აუდიოვიზუალური და ნარატიული კომპონენტები ადასტურებს.

ავტორის უშუალო ჩართულობა პროცესში – რეჟისორი თავად, პირველ პირში, გვიყვება იმ პროცესის შესახებ, რაც ინდოეთში ვიზიტისას გაიარეს, ვიდრე სინამდვილეს საქართველოში ჩამოაპრძანებდნენ. ზოგიერთ შემთხვევაში არ ერიდება შეფასებით კომენტარებს და ემოციის გამოხატვას. ეს უკანასკნელი ავტორის მხრიდან გაზიარებულ გამოცდილებას მეტად დამაჯერებელს ხდის.

გადაღების ტექნიკა – ოპერატორთან ერთად, თავად რეჟისორიც მონაწილეობს გადაღების პროცესში. მოძრავი, ზოგჯერ არაესთეტიკური კადრები დასწრების ეფექტს უქმნის მაყურებელს. პროცესის მონაწილეთა პირდაპირი კომუნიკაცია ობიექტივთან, მათი გულწრფელი დამოკიდებულებების უშუალო რეპრეზენტაცია აუდიტორიის ჩართულობის შეგრძნებას ამძაფრებს.

კადრს მიღმა ხმის გარდა, ამბის თხრობის პროცესში რესპონდენტებიც მონაწილეობენ. თუმცა, ეს არ არის სტრუქტურირებული ინტერვიუები. ზოგიერთ შემთხვევაში ექსპრომტად ჩანერილი, ემოციური კომენტარები, თავისუფლად საუბრის მანერა ისტორიულ მოვლენას სხვადასხვა პერსპექტივიდან წარმოაჩენს.

რაც შეეხება მონტაჟის ტექნიკას, ის სრულად მიყვება თხრობას და ზედმეტი ვიზუალური ეფექტების გარეშე, დოკუმენტური კადრებით მოგვითხრობს ამბავს. ხმაურების, თემატიკის შესაბამისი მუსიკის, ბუნებრივი კადრებისა და საარქივო ფოტომასალების ლოგიკური თანმიმდევრულობა ისტორიას მაყურებლისათვის საინტერესოს ხდის. მთლიანობაში, გამოსახვის ყველა კომპონენტის სინთეზი აქცევს კონტენტს მონაწილეობით დოკუმენტურ ფილმად, რომელიც აუდიტორიას აგრძნობინებს მთავარ თემასთან სიახლოვეს.

ავტორის გამოცდილებას და სუბიექტურ შეფასებებს ასახავს „ტელედოკის“ ერთ-ერთი ეპიზოდი სახელწოდებით „ჩუმად გადაღებული ფილმი“. ლუკა კოპალეშვილი შემთხვევით მიემგზავრება გერმანიაში, რის შესახებაც საკუთარ ემოციებს უზიარებს მაყურებელს.

დოკუმენტური ჩანახატის ვიზუალური ნაწილი სრულებით სუბიექტური კადრებისგან (POV – point of you) შედგება. მთხრობელი უშალო, იუმორ-ნარევი მანერით ჰყვება თავის ყოველდღიურობაზე და ემიგრანტულ განცდებზე. მიუხედავად იმისა, რომ მასალა ტელეფონით გადაღებულსა და გახმოვანებულს ჰგავს, ავტორის გულწრფელი თხრობა მაყურებელს პროცესში ჩართულობის შეგრძნებას უმძაფრებს, რაც მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია.

რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა (Reflexive mode)

რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკის შემთხვევაში აქცენტირებულია აუდიტორიის უშუალო კომუნიკაცია ავტორთან. თუ მონაწილეობით ფორმაში მაყურებელი აკვირდება რეჟისორის კომუნიკაციას გარემოსთან და ამ გარემოში მცხოვრებ სუბიექტებთან. რეფლექსური ფორმის გამოყენებისას საზოგადოება თვალს ადევნებს მისივე კონტაქტს ავტორთან.

„ეს არის სტილი, რომელიც უზრუნველყოფს უპრობლემო წვდომას სამყაროზე. იგი იღებს ფორმას ფიზიკური, ფსიქოლოგიური და ემოციური რეალიზმის მეშვეობით, რომელსაც ქმნის უწყვეტი რედაქტირებით, პერსონაჟების განვითარებითა და ნარატიული სტრუქტურის ტექნიკით.“ (Nichols, 2017, gv. 126)

თავად კლასიფიკაციის ავტორს მოცემული თეზის დასადასტურებლად ძიგა ვერტოვის ფილმი „ადამიანი კინოაპარატით“ მოჰყავს, სადაც გარდა სამყაროს რეალისტური სურათების ჩვენებისა თავად გადაღების პროცესიც ნაჩვენებია. მაყურებელი კადრში ხედავს ოპერატორს, აკვირდება მის ხედვას და ტექნიკას თითოეული კადრის ასახვის პროცესში.

კულისების ჩვენება, აუდიტორიასთან პირდაპირი კომუნიკაცია და მოვლენების შეულამაზებლად გადმოცემის მცდელობა სანდოობის ხარისხს ამაღლებს. ასეთი ფორმის ფილმებში მნიშვნელოვანია, არა მხოლოდ იმის წარმოჩენა თუ რა ხდება გარშემო, არამედ პროცესის ასახვა, კერძოდ, გადმოცემა თუ როგორ შუქდება მიმდინარე მოვლენა. ასეთი ეფექტის მისაღწევად ხშირად გამოიყენება კადრს გარეთა საქმიანობის ამსახველი მასალები, როგორიცაა ინტერვიუების მზადება, გადაღება თუ მონტაჟი.

რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა მაყურებელს საშუალებას აძლევს, თვალყური ადევნოს ფილმზე მუშაობის პროცესს, თავადაც გაიზიაროს ავტორის განწყობები – იმედგაცრუება თუ წარმატების სიხარული. რეფლექ-

სიურ დოკუმენტალისტიკაში არ გამოიყენება აუდიოვიზუალური ეფექტები, რაც კონტენტს რეალობის დოკუმენტურ ჩანაწერად აქცევს.

ასეთ ფორმას წარმოადგენს ქეთევან სადღობელაშვილისა და გიორგი ებრაღიძის ფილმი „შავ-თეთრი“. ის სრულად ოთარ იოსელიანის ინტერვიუს ეფუძნება. გარკვეული გამომსახველობითი დეტალები ნამუშევარს რეფლექსიურ დოკუმენტალისტიკად აქცევს. კერძოდ, დასაწყისშივე ავტორის კადარში გამოჩენა, ოპერატორის ხმა და კომუნიკაცია რესპონდენტთან, პერიოდულად თავად რესპონდენტის საუბარი გადამღებ ჯგუფთან და ფილმის დასარულს კადრს მიღმა არსებული სიტუაციის ჩვენება გარკვეულწილად ეხმიანება ზემოთ განსაზღვრულ სტილისტურ პრინციპებს.

ვიზუალიზაციისათვის, თხრობის შესაბამისად, გამოყენებულია საარქივო მასალები და ოთარ იოსელიანის ფილმები. კონტენტის ძირითად ნაწილს თავად რესპონდენტთან ინტერვიუ წარმოადგენს, თავისი უშალო კომუნიკაციით ავტორებთან, რესპონდენტის პასუხებზე გადამღები ჯგუფის გულწრფელი ემოციებითა და ბოლოს, მაყურებლისათვის კამერების უკან არსებული სიტუაციის გაზიარებით.

დასკვნა

ექვსწლიან საანგარიშო პერიოდში ეთერში სულ ორი მონაწილეობითი ფორმის დოკუმენტური ფილმი გავიდა. ავტორისეული გამოცდილება, მისი პროცესში ინტეგრირება წარმოჩნდა შემდეგ ფილმებში: „ქეთევან წამებულის კვალდაკვალ“ – ნაწილი მეორე – „დაბრუნება“, „ჩუმიად გადაღებული ფილმი“ (ტელედოკი). ორივე მათგანი შემდეგ კრიტერიუმებს შეესაბამებოდა:

- ✓ დასწრების ეფექტი;
- ✓ ავტორისეული გამოცდილებისა და მოსაზრების აქცენტირება;
- ✓ უშალო თხრობა;
- ✓ ინტერვიუები ინსცენირებისა და წინასწარი დადგმების გარეშე;
- ✓ ხელით გადაღება და რეალური პროცესის ამსახველი შეუღამაზე-ბელი კადრები;
- ✓ მონტაჟი, რომელიც წარმოაჩენს ავტორის ჩართულობას, კავშირს გარემოსთან;
- ✓ თემატიკა – მიმდინარე ისტორიული, სოციალური, კულტურული თუ პოლიტიკური პროცესები, თანამედროვე ადამიანები და ამბები.

კვლევის პროცესში რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკის ერთადერთი მაგალითი ქეთევან სადღობელაშვილის ფილმი „შავ-თეთრი“ აღმოჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი თავისი გამოსახვის საშუალებებით ცალსახად მოცემულ ფორმაში არ ჯდება, გადაღების ტექნიკა და თხრობის სტილი მაინც რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკის ნიმუშად აქცევს. გადასაფარ საარქივო მასალებთან ერთად ნამუშევარში შემდეგ მახასიათებლებს ვხვდებით:

- ✓ რეალისტური სურათების/სიტუაციის წარმოჩენა;
- ✓ გადაღების პროცესის ჩვენება;
- ✓ რესპონდენტების შეუღამაზებელი პორტრეტის ასახვა;
- ✓ კადრის კომპოზიციის აგებისა და გადაღების პროცესში მისი ცვლილების ჩვენება;
- ✓ მონტაჟი, რომელიც გასაშუქებელ საკითხთან ერთად გაშუქების პროცესსაც (ე.წ შავ მასალასაც) წარმოაჩენს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ ორივე ფორმა ერთმანეთს ემსგავსება კონკრეტულ ასპექტებში, რაც ძირითადად მთხრობლის სუბიექტური დამოკიდებულებების წარმოჩენასა და აუდიტორიასთან ინტერაქციაში გამოიხატება.

მონაწილეობითი დოკუმენტალისტიკაში ავტორი პერსონაჟებთან უშუალო დიალოგით და გადაღების ტექნიკით ქმნის წარატიულ სტრუქტურას. პროცესი ემყარება პირდაპირ კომუნიკაციას. მაყურებელი თავად ხდება იმ რეალობის მოწმე, რომლის ნაწილიც და წარმდგენელი თავად მთხრობელია.

თავის მხრივ, რეფლექსიური დოკუმენტალისტიკა არა მხოლოდ კონკრეტული მოვლენის ასახვაზე, არამედ უშალოდ სამუშაო პროცესის აღბეჭდვაზე აქცენტირდება. ამ შემთხვევაში ავტორი კადრს მიღმა არსებულ რეალობასაც წარმოაჩენს.

სწორედ მსგავსი ფორმების ინდივიდუალურობა და სტილი განასხვავებს დოკუმენტალისტიკას სხვა ინფორმაციული მედიუმებისგან. ზოგიერთ შემთხვევაში თვითრეფლექსია, ავტორის სუბიექტური ხედვა და დიალოგი ქმნის რეალობის ინტერპრეტირების შესაძლებლობას, ღირებული დასკვნების გამოსატანად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ზუბაშვილი, ვ. (2009). დოკუმენტური კინო ახალფასელობათა ფორმირების პროცესში. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 21-32.
2. ლეონიძე, გ. (2002). ტელეპუბლიცისტიკის პოეტიკა : (დოკუმენტური მასალის ორგანიზაციული სტრუქტურა სატელევიზიო პუბლიცისტიკაში). თბილისი.
3. Billinge, S. (2017). *The practical guide to documentary editing: Techniques for TV & film*. Routledge.
4. Coffman, E. (2009). Documentary and collaboration: Placing the camera in the community. *Journal of Film and Video*, 61(1), 62-78.
5. Nichols, b. (2017). *Introduction to documentary*. USA: Indiana university press.
6. Prasad, B. D. (2008). Content Analysis A method in Social Science Research. *Research methods for Social Work*, 173-193.

მედიასაშუალებით მოთხრობილი ერთი „დაკარგული წიგნის“ ისტორია

აბსტრაქტი

რადიოს განვითარებასა და მის პოპულარიზაციის ზრდასთან ერთად გაფართოვდა ამ მედიასაშუალებათა აკუსტიკურად ინფორმაციის მიწოდების მრავალფეროვნების არეალი, რომელშიც გაჩნდა რადიოდადგმები თუ სერიალები. აღნიშნული პროცესი კიდევ უფრო გამრავალფეროვნდა, ტრადიციული მედიის კვალად, „ახალი მედიის“ შექმნის შემდეგ, რაც ინტერნეტ-სივრცეში მხედველობით-სმენითი სახეობის დადგმების საშუალებითაც ხორციელდება: სტუდია „ეპოქამ“ განახორციელა მწერალ-მოთხრობელის აკა მორჩილაძის საავტორო პროექტი „დაკარგული წიგნები“. პროექტის მიზანი მდგომარეობდა იმ წიგნების გახსენებაში რადიოგადაცემებისა და ინტერნეტსაშუალებათა მეშვეობით, რომლებიც მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს ისტორიის სხვადასხვა ეპოქის კულტურისათვის; წინა საუკუნეებში შექმნილი „უსამართლოდ, უყურადღებოდ მიტოვებული ლიტერატურული ტექსტებისათვის“, მკითხველისა და მსმენელისათვის ხელახლა გაცოცხლებაში. ერთი ასეთი „დაკარგული წიგნია“ XIX საუკუნის ქართველის მწერლის ანტონ ფურცელაძის რომანი „მაცი ხვითია“, რომელიც საუკუნენახევრის წინათ გამოქვეყნდა ჟურნალ „მნათობში“ და იმთავითვე მიიპყრო მკითხველი საზოგადოების ყურადღება მძაფრი და უჩვეულო სათავგადასავლო სიუჟეტით. დროთა განმავლობაში ეს წიგნი მივიწყებას მიეცა და აი ხელახალი „სიცოცხლე“ უკვე რადიოგადაცემისა (ინტერნეტსაშუალების) მეშვეობით კვლავ დაიბრუნა მისი ხელახლა გადაკითხვის აუცილებლობაც. ყოველივე ეს კი განხორციელდა მწერალ აკა მორჩილაძის თხრობის განსაკუთრებული მანერით, მიზნობრიობით და ინტერნეტის მეშვეობით მსმენელის აქტიური გამოხმაურებით, რაზედაც მოგვითხრობს წინამდებარე სტატია.

ასახსნელი სიტყვები: „დაკარგული წიგნები“, აკა მორჩილაძე, „მაცი ხვითია“.

შესავალი. მედიასაშუალებების განვითარების პროცესი განსაკუთრებით სწრაფი ტემპით XX საუკუნის დასასრულსა და XXI საუკუნეებში მიმდინარეობს. ამ საქმეს თავდაპირველად გაზეთი, ჟურნალი, შემდეგ რადიო და ინტერნეტსაშუალებანი ახორციელებდნენ. მისი ძირითადი მიზნები სრულდება ახალი საუკუნის მოთხოვნილებებსა თუ სტანდარტების მეშვეობით სივრცესა და დროში სწორი, სწრაფი მიწოდებით. თუ რადიოსაშუალებით

ბები გასართობ-შემეცნებით ინფორმაციებს აწვდიდა მსმენელს მხოლოდ სმენითი ალტერნატივით, ინტერნეტსაშუალებებში მან ორივე ფუნქცია (მხედველობითი, სმენითი) შეითავსა. რადიოგადაცემების მიწოდება გულისხმობდა მსმენელისათვის ფანტაზიის გაღვიძების შესაძლებლობას, ინტერნეტსაშუალებით შეიძლება მოსმენაც და დანახვაც. აქ კი მნიშვნელოვან როლს ორივე გზით მიღებული განთავსება მსმენელ-მაცურებლისათვის ძირითადად „მთხრობელზე“ დამოკიდებული. ეს განსაკუთრებით ეხება კარგი მსახიობის ან მთხრობელის საუბრის მანერას. ამ ბოლო პერიოდში განსაკუთრებით გაითქვა სახელი მწერალმა აკა მორჩილაძემ, რომლის სატელევიზიო საუბრები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. და აი თვით აკა მორჩილაძის მიერ რადიოსათვის საავტორო პროექტით „ეპოქა“ შეიქმნა გადაცემების ციკლი „დაკარგული წიგნები“, რომლის სერიები გადაიცემებოდა ერთსა და იმავე დროს, გარდა ამისა, დაინტერესებულ ინტერნეტმაცურებელს შეეძლო ეცქირა და მოესმინა ავტორისათვის. აღნიშნული სტუდია „ეპოქის“ გადაცემები ეხებოდა იმის გახსენებასა თუ გაცნობას საქართველოს ისტორიასა და კულტურისათვის დროთა განმავლობაში პოპულარობადაკარგულ და უსამართლოდ დავიწყებულ-დაკარგული წიგნები რომ იყო: ალექსანდრე ყიფშიძის (ფრონელის) „დიდებული მესხეთი“, ანტონ ფურცელაძის „მაცი ხვითა“, ნიკა აგიაშვილის „ჭაბუკები დარჩნენ მარად“ და სხვ.

ჩვენი სტატიის ობიექტი ამჟამად ანტონ ფურცელაძის სათავგადასავლოს რომანი „მაცი ხვითა“, რომელიც ასახავდა XVII-XVIII საუკუნეების დასავლეთი საქართველოს კერძოდ სამურზაყანო-ოდიშის წარმომადგენელი ავტორის ფანტაზიით შექმნილი პერსონაჟების სახიფათო. ტრაგიკულ ისტორიას, რომლის ძირითადი კვანძი მაცისა და ეკას სიყვარულის ტრაგიზმში მდგომარეობას. 1867 წლიდან ქართველმა მწერალმა და პუბლიცისტმა ანტონ ფურცელაძემ (1839-1913) დაიწყო მუშაობა ზუგდიდში სასამართლოს გამომძიებლად.

როგორც „მაცი ხვითას“ 1958 წლის გამოცემის წინასიტყვაობიდან ვიგებთ, „დიდი იყო მისი ინტერესი მეგრელთა ყოფა-ცხოვრებისადმი და ზნე-ჩვეულებებისადმი. ამ ინტერესის კვალი აღბეჭდილია იმ კორესპონდენციებში („ზუგდიდამ“, „სამეგრელოდამ“), რომლებსაც ანტონ ფურცელაძე მაშინ აქვეყნებდა „დროებაში“. გამომძიებლად მუშაობამ დიდძალი საინტერესო მასალა მოაგდებინა ხელთ, ინტერესი წარსულსაც შეეხო. ისტორიული წყაროების შესწავლამ ბევრი საინტერესო საკითხი ამოატივტივა. სასამართლოს გამომძიებლის თვალთ დანახული ქურდობისა და ყაჩაღობის უბრალო შემთხვევას მწერლისა და მოაზროვნის თვალთ განჭვრეტილი სოციალური საფუძველი მოეძებნა. ასე დაიწერა „მაცი ხვითა“ (1869-71 წ.წ.) (ფურცელაძე, 1958:3-4). რომანი გამოქვეყნდა დანერის შემდეგ ჟურნალ „მნათობში“ და მაშინვე მოიპოვა პოპულარობა. ასე გრძელდებოდა თვით XX საუკუნის 50-იან წლებამდე, როდესაც იგი ცალკე წიგნადაც გამოვიდა. მაგ-

რამ, თუ სათავგადასავლო ფსევდოისტორიული რომანი XIX საუკუნეში ასე პოპულარობით სარგებლობდა, XX-XXI-ში მან დაჰკარგა ის მომხიბლავობა, რაც არც ისტორიულ და არც შემეცნებით-სათავგადასავლო მიზნებს აღარ აკმაყოფილებდა. ამიტომ, მისი გახსენება რომ საჭირო აღმოჩნდა, ეს კარგად დადასტურდა ინტერნეტში განთავსებული დადგმების ყველა სერიის ყურებისას. მას ელოდნენ, (ბუნებრივია, რადიოგადაცემების მეშვეობით), უსმენდნენ გადმოცემულ ტექსტებს ათიოდ სერიად. „მთხრობელის“ პირით მისი „მთხრობელის“ ოდნავ ხრინწშეპარული ხმით მაგრამ უცნაური, მხოლოდ მისი ოსტატობით გადმოცემულ წიგნს.

მთხრობელი, მომთხრობელი, მთქმელი-სხვადასხვა დროში აღნიშნავდა პიროვნებას, რომელიც ზეპირად გადმოსცემდა სხვის ნათქვამ (ზეპირი-სიტყვიერების ნიმუშის ზუსტ ან თავის მიერ გავრცობილ ვარიანტს), ან ხელნაწერ თუ ნაბეჭდ წიგნში წაკითხული ნაწარმოების შინაარსს, რომლის გაცნობა მსმენელს ან მსმენელთა ჯგუფს (უფრო ხშირად საღამოობით) არ შეეძლო წყაროს მოუღწევლობის ან სხვისთვის მთხრობელად გადაქცევის სურვილით;

მთხრობელის მეშვეობით ვრცელდებოდა და ხშირად იცეზებოდა შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, სხვადასხვა სასულიერო თუ აპოკრიფული ლიტერატურა. ვინაობა მთხრობელისა არსად იყო ფიქსირებული, გარდა იმ შემთხვევისა, როცა პიროვნება თავის ვინაობას აცნობდა.

მეოცე-ოცდამეერთე საუკუნეებში, თითქოს გაქრა ასეთი „მთხრობელის“ ფუნქცია. მაგრამ მწერალ აკა მორჩილაძის (1966 წ.) საშუალებით აღდგა ინტერნერქსელისა თუ რადიოს გზით სტუდია „ეპოქის“ მეოხებით, როდესაც ავტორმა შემოიღო ახალი სერიები „დაკარგული წიგნების“ სახელწოდებით.

რომანი, რომელიც XVII-XVIII საუკუნეების ოდიშისა და სამურზაყანოს სამთავროებში დატრიალებული ორი შეყვარებულის ტრაგიკული ისტორიის გარდა მოვლენებს (მთავრებს შორის შუღლი, ტყვეებით ვაჭრობა, აბრაგობა, ალეგორიული ფორმით წარმოდგენილი თითქოსდა მფარველი ქვეყნის – ბიზანტიის [რუსეთის] – პოლიტიკის კრიტიკა და სხვა);

თითქოსდა ერთი შეხედვით მოსაწყენი წიგნი მთხრობელის ახალი ფუნქციის წყალობით, წარმოჩინდა არა როგორც სიუჟეტის უბრალოდ თხრობა, არამედ ახალი თვალთ დანახული, აღქმული და გადმოცემული და მსმენელისათვის უაღრესად საინტერესოდ წარმოჩენილი.

რა არის „მთხრობელის“ მიზანი? რა საშუალებით აღწევს „მთხრობელი“ ამ გადაცემებს და რა მნიშვნელობა ენიჭება სადღეისოდ მათ და თანაბარფასოვნად აღიქმება თუ არა რადიოთი გადაცემული და ინტერნეტქსელში განთავსებული მასალა?

აღნიშნული საკითხები განხილული იქნება ნაშრომის ძირითად ნაწილში.

მეთოდები: გამოყენებულია ისტორიული, კოგნიტური მეთოდოლოგია.

ძირითადი ნაწილი. „მთხრობელი“ აკა მორჩილაძე, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მიზნად ისახავს იმ ეპოქის გაცოცხლებას, რომელშიც უხდებოდათ ცხოვრება ანტონ ფურცელაძის პერსონაჟებს: მაცის, ეკას, გურანდუხტას, ომარ მარღანიას, ვამეყ, ჯამლეთ, კონია და მანუჩარ დადიანებს, კვანჯი შერვაშიძეს. მათი ცხოვრება-საქმიანობა, ეპოქა კი საქართველოს სამთავროებად დაშლის პერიოდს ეხება, მაგრამ ყველა პერსონაჟი ავტორის მიერ გამოგონილი ან გაზოგადოებულია. აქ მნიშვნელობას იძენს ის დაპირისპირება, რაც სამერზაყანო-ოდიშის სამთავროებს შორის არსებობდა, რა იყო „აბრაგობა“ და რატომ წარმოიშვა ეს ინსტიტუტი აკა მორჩილაძის პირით მოთხრობილი, როდის გაქრა იგი დადიანებისა და შერვაშიძეების მფლობელობის ნაცვლად ბიზანტიის მფლობელობაში შესვლით. აღსანიშნავია, რომ „მე-17-18 საუკუნეებში კი ბიზანტიის არამცთუ სხვისი შველა არ შეეძლო, უკვე აღარ არსებობდა. იგი ჯერ კიდევ მე-15 საუკუნეში დაამხეს თურქთა. „მაცი ხვითაში“ აღწერილი გლეხთა ამბოხიც ანაქრონიზმია. ეს აჯანყება ძალიან ჰგავს 1857 წლის სამეგრელოს აჯანყებას. რომანში გამოყვანილი ფრანგი ადვოკატის აზრებში ბევრი მიგვანიშნებს, რომ მათი ავტორი ახალი დროის კაცია. ეს გადახვევები ერთიანი ისტორიული სიმართლის ხაზიდან საქმეს ხელს არ გიშლის. დღევანდელი (XX საუკუნის 60-იანი წლები ნაგულისხმევი – თ.გ.). მკითხველისათვის სრულიად ნათელია, რომ ანტონ ფურცელაძის მიერ დაწერილი რომანი უაღრესად რეალისტურია, სოციალურ-პოლიტიკური გარემო მკვეთრად და დახატული, ხოლო მოქმედი პირები ისეა ხორცშესხმული, რომ მათ დავინყებას მტვერი არ ედება“. (ფურცელაძე, 1958:3) და მართლაც ამ მიზანს აღწევს მწერალ-მთხრობელი აკა მორჩილაძე და ამბავი სწორედ ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ „მაცი ხვითა“ **პოლიტიკური რომანია**, რომელიც სწორედ ნართაულობის, ალეგორიზმით გადმოგვცემს ავტორის თანამედროვე ეპოქას.

აკა მორჩილაძის მონათხრობით პერსონაჟები რომანის სიუჟეტური ხაზიდან ხშირად გადახვევით წარმოჩინდებიან. მთხრობელი ხაზს უსვამს პერსონაჟის მამაცობას, ვაჟკაცობას, სიყვარულისა და სიძულვილის გამძაფრებულ შეგრძნებასა და, რაც მთავარია, ერთგულებას. აქვე მოჩანს ტყვეებით ვაჭრობის თემაც, რაც განსაკუთრებით XXI საუკუნეში გამოიკვეთა ისტორიულ თუ მხატვრული ლიტერატურაში. ზოგჯერ „მთხრობელი“ აღტაცებით საუბრობს მესამეხარისხოვან პერსონაჟზე (დგებუაძე) და ხაზს უსვამს იმ ფაქტსაც, რომ ავტორი არასოდეს ყოფილა სტამბოლში, თუმცა უნახავს რუხის ციხე, ჭაქვინჯის ციხე, მგრგინავი ენგური.

ყოველივე ეს გადმოცემულია რადიოსათვის, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხმის ტემბრით, სიმღერით, ჰანგით (დოუ ნანა) მსმენელის დაინტერესების მიზნით უხილავი ხერხების გამოყენებითა და თანამედროვე-

ობასთან ეპოქასთან კავშირით. ის, რაც საინტერესო იქნებოდა როგორც XIX ისე XX და XXI მკითხველისათვის.

„მე მგონი, მხოლოდ აკა მორჩილაძე თუ შეძლებდა, რომ ეს სუსტი და აბდა-უბდა ისტორიებით სავსე წიგნი ასე საინტერესო წარმოეჩინა ისე, ახლავფიქრობ, ურიგო არ იქნებოდა, რომ თავად დაენერა მაცის ისტორია; ფურცელაძის რომანისაგან განსხვავებით, მისი წიგნი ნამდვილად არ მოხვედებოდა „დაკარგულ წიგნებში“ – ეს ერთი კომენტარის ავტორი.

„მაცი ხვითია“ რადიოტექსტში მთხრობელი იჩენს საოცარ ოსტატობას, ერუდიციით. მეტად მნიშვნელოვნად ნაჩვენები ამბავი, რომლის 10-იოდე სერიიდან თუნდაც ერთის მოსმენა (ნახვა) აღძრავს არა მხოლოდ რომანის ხელახლა წაკითხვის, არამედ ეპოქასთან მიახლოების სურვილს. ამაშია სწორედ – მთხრობელის ახალი ფუნქციით მნიშვნელობაც გახადოს იგი არამარტო სხვადასხვა თაობის მსმენელისათვის, არამედ თვით ლიტერატურათმცოდნეთათვის. სტატიის მიზანიც სწორედ ამაშია, აჩვენოს ახალი ფორმა „მთხრობელისა“ (ჩვენ შემთხვევაში, მწერალ აკა მორჩილაძის – თ.გ) 21-ე საუკუნეში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნათია კუპრაშვილი, „ახალი მედია ძველი მედიისათვის“ (გზამკვლევი), გამომცემლობა „კოლორი“, თბილისი, 2011;
2. ანტონ ფურცელაძე, „მაცი ხვითია“, „საბჭოთა მწერალი“, თბილისი, 1958;
3. ინტერნეტრესურსები:
4. <https://1tv.ge/aka-morchiladze-dakarguli-wignebi-anton-furceladze-maci-khvitia-yvela-seria/>

დავით დოლიძე
კავკასიის საერთაშორისო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი
საქართველო, თბილისი

**საერთაშორისო მედიაბრენდების ძირითადი და ლოკალური
რელაქსიების გზაობის სპეციფიკის საერთო და განმასხვავებელი
ნიშნები ჟურნალ „FORBES“-ის მაგალითზე**

აბსტრაქტი

წარმატებული საერთაშორისო მედიასაშუალებები მაქსიმალურად ცდილობენ მსოფლიოს რაც შეიძლება მეტი ქვეყანა მოიცვან და დააარსონ საკუთარი ადგილობრივი რედაქციები. ბევრი მათგანი ამ ყოველივეს წარმატებით ახორციელებს, თუმცა, ხშირად არის შემთხვევები, როდესაც ლოკალური რედაქციის მუშაობა წარუმატებელიც აღმოჩნდება. რამდენიმე მედიაგაგანტს საქართველოში საკუთარი რედაქციაც აქვს, რომელიც წარმატებით ფუნქციონირებს. ერთ-ერთი ასეთია ბიზნეს-ანალიტიკური ჟურნალი „FORBES“.

სამეცნიერო პუბლიკაციის მიზანია, საერთაშორისო მედიაბრენდების ძირითადი და ქართული ლოკალური რედაქციების მუშაობის სპეციფიკის ერთმანეთთან შედარება. მათი როგორც საქმიანობის, ისე კონტენტის საერთო და განმასხვავებელი ნიშნების აღმოჩენა და შემდგომი ანალიზი. კვლევაში აგრეთვე შესწავლილი იქნება, თუ როგორ მოქმედებს ფინანსური რესურსები და პოლიტიკური კონტექსტი მათი მუშაობის სპეციფიკაზე და როგორ ახდენს ეს გავლენას თითოეული რედაქციის დამოუკიდებლობასა და დასაქმებული ჟურნალისტების პროფესიონალიზმზე.

კვლევა აგრეთვე ყურადღებას ამახვილებს ამ ბრენდების მუშაობის სპეციფიკაზე, თუ როგორ ერგებიან ისინი ქვეყნის შიდა პოლიტიკურ და სოციალურ მდგომარეობას, ასევე როგორ ახერხებენ ისინი შეინარჩუნონ საერთაშორისო სტანდარტები, მიუხედავად სხვადასხვა ლოკალური გამოწვევებისა. აღნიშნული მედიაბრენდების ძირითადი რედაქციების მუშაობის სპეციფიკის ქართულთან შედარება არამარტო აჩვენებს, თუ რა განსხვავებაა გლობალური და ადგილობრივი მედიასივრცის მუშაობის კუთხით, არამედ ასევე გვთავაზობს საინტერესო ხედვას მედიის თავისუფლებაზე, ინფორმაციის ხელმისაწვდომობაზე და ზოგადად ჟურნალისტიკის როლზე სხვადასხვა პოლიტიკურ თუ სოციალურ გარემოში.

აგრეთვე, ნაშრომის ძირითადი მიზანია, რომ საერთაშორისო მედიაბრენდების ქართულ მედიასივრცესთან ინტეგრირების გამოწვევები და თავისებურებები გაანალიზდეს სწორედ მსოფლიოში ერთ-ერთი გავლენიანი ამერიკული ჟურნალის, „FORBES“-ის მაგალითზე. განისაზღვროს კონკრეტული საერთაშორისო მედიაბრენდის საქმიანობის ფუნქციები, ისტორია,

განვითარების ტენდენციები, სპეციფიკა, ავტორები და მისი ქართულ მედიასივრცეში შემოსვლის მიზნები, ხერხები და ფორმები.

საკვანძო სიტყვები: საერთაშორისო მედიაბრენდები, ტრანსნაციონალური მედიაკორპორაციები, ლოკალური რედაქციები; ქართული მედიასივრცე, ჟურნალი „FORBES“.

შესავალი

პლანეტის მოსახლეობის მნიშვნელოვანი ნაწილი აღმოჩნდა ახალ ინფორმაციულ რეალობაში, რომელიც გამოიხატება ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს ცოდნის, ახალი ამბების, ცნობების ხელმისაწვდომობით. აუდიტორიას შესაძლებლობა ეძლევა ჩაერთოს სხვადასხვა მოვლენების მსვლელობაში რეალური დროის რეჟიმში. თანამედროვე ტექნოლოგიებისა და ტელესაკომუნიკაციო ქსელების განვითარებამ მოშალა დროისა და სივრცის მნიშვნელობა. აგრეთვე, ნაიშალა გეოგრაფიული საზღვრები, რამაც ხელი შეუწყო მსოფლიო ხალხების დაახლოებას, მათ ერთ დიდ გლობალურ სივრცეში ინტეგრაციას. საერთაშორისო მედიაბრენდები მაქსიმალურად ცდილობენ აითვისონ რაც შეიძლება მეტი ქვეყანა თუ რეგიონი, რათა დაარსონ საკუთარი რედაქციები და ამ გზით გაზარდონ აუდიტორია.

ძალზედ საინტერესოა, ზოგადად მედიასაშუალებების განვითარების ძირითადი ტენდენციები გლობალიზაციის პირობებში. აგრეთვე, როგორ ხდება საერთაშორისო მედიაბრენდების კონცეპტუალური მოდელების ტრანსფორმირება ქართულ რეალობაში. სწორედ ეს საკითხები განაპირობებს საკვლევი თემის აქტუალობას. უცხოური ცნობილი მედიაბრენდების მახასიათებლები, პრინციპები, უცხოურ მედიასივრცეში მათი დამკვიდრების ფორმები და მეთოდები (საქართველოს მაგალითზე) არ არის შესწავლილი თანამედროვე მედიამკვლევრების მიერ.

უმსხვილესი და წარმატებული მედიაბრენდების უცხოურ მედიასივრცეში დამკვიდრების პრობლემის შესწავლისადმი კვლევაში გამოყენებული მეცნიერული მიდგომები ითვალისწინებს საკითხის მრავალი წახნაგისა და ასპექტის ფართო კონტექსტის შესწავლას, კონცეპტუალურ გაანალიზებას. განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია, მეცნიერული აპარატის მეშვეობით დაკვირვება იმ პროცესებზე, თუ როგორ ხდება საერთაშორისო მედიაბრენდების კონცეპტუალური მოდელების ტრანსფორმირება ქართულ რეალობაში, რა სპეციფიკითა და მახასიათებლებით არის ეს პროცესი გამორჩეული.

აღნიშნულ პუბლიკაციაზე მუშაობისას, ძირითადი სამეცნიერო მიზნების განსაზოგადებლად, საჭირო გახდა კვლევის სხვადასხვა თვისებრივი და შერეული ტიპის მეთოდის გამოყენება. ჯამში გამოვიყენე ოთხი მეთოდი. მიმჩნია, რომ აღნიშნული მეთოდები სავსებით რელევანტური გამოდგა საკვლევი საკითხის სიღრმისეულად შესასწავლად და მნიშვნელოვნად გაამარ-

ტივა სტატიაში დასმულ საკვლევ კითხვებზე პასუხების გაცემა. კერძოდ, ეს მეთოდებია: ისტორიული ანალიზის, კრიტიკული დისკურსის, შედარებითი და კონტენტ ანალიზის მეთოდები.

ისტორიული ანალიზის მეთოდის გამოყენებით გავაანალიზეთ ჟურნალ “FORBES”-ის დაარსებისა და შემდგომი განვითარების მნიშვნელოვანი ტენდენციები გასულ ათწლეულებში და როგორ მოხდა მისი ტრანსფორმირება გლობალიზაციის ეპოქის დადგომასთან ერთად. კრიტიკული დისკურსის მეთოდი გამოვიყენეთ, საკვლევ თემასთან დაკავშირებული სხვადასხვა პროფესიული სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზის დროს. შედარებითი ანალიზის მეთოდის გამოყენებით, საერთაშორისო მედიაბრენდ “FORBES”-ის ქართული გამოცემა შევადარეთ მის ორიგინალს, ამერიკულს. კონტენტ ანალიზის მეთოდი დაგვეხმარა, კვლევაში მიმოხილული ბიზნეს-ანალიტიკური ჟურნალის ქართული გამოცემების როგორც ინფორმაციული, ისე ვიზუალური კონტენტის შესასწავლად და მათ დასახასიათებლად.

კვლევისას წარმოდგენილი მიდგომებისა და მეთოდების გამოყენება, დაგვეხმარა, რომ შესასწავლი საკითხი წარმოჩენილი ყოფილიყო მრავალფეროვნად და საინტერესოდ, რათა არა მხოლოდ სამეცნიერო საზოგადოებას, არამედ, ზოგადად აღნიშნული თემით დაინტერესებულ ნებისმიერ პირსაც შესძლებოდა საკითხების გაგება და სწორად აღქმა.

მეთოდები

ნაშრომზე მუშაობისას გამოვიყენე თანამედროვე კვლევის შემდეგი მეთოდები, კერძოდ კი: ისტორიული ანალიზის, კრიტიკული დისკურსის, შედარებითი და კონტენტ ანალიზის მეთოდები. ისტორიული ანალიზის მეთოდის გამოყენებით, გავაანალიზე ჟურნალ “FORBES”-ის დაარსებისა და შემდგომი განვითარების მნიშვნელოვანი ტენდენციები გასულ ათწლეულებში. კრიტიკული დისკურსის მეთოდი გამოვიყენე, კვლევით ნაშრომთან დაკავშირებული სხვადასხვა პროფესიული სამეცნიერო ლიტერატურის ანალიზის დროს. შედარებითი ანალიზის მეთოდის გამოყენებით, საერთაშორისო მედიაბრენდის ქართული გამოცემის თემატიკა და კონტენტი შევადარე მის ორიგინალს, ამერიკულს. კონტენტანალიზის მეთოდი დამეხმარა, კვლევაში მიმოხილული საერთაშორისო მედიაბრენდის როგორც ინფორმაციული, ისე ვიზუალური კონტენტის შესასწავლად და მათ დასახასიათებლად.

მსჯელობა და შედეგები

უცხოური მედიაბრენდების ზოგიერთი კონტენტი ქართული მედიასივრცისთვის შეუთავსებელი აღმოჩნდა, რამაც მათ მედიაბაზარზე ოპერირებას მნიშვნელოვნად შეუშალა ხელი. საქართველოს დამოუკიდებლობის მო-

პოვებიდან დღემდე არაერთმა უცხოურმა საინფორმაციო საშუალებამ სცა-და საკუთარი ადგილობრივი რედაქციის დაარსება, თუმცა, რამდენიმე მათგანი მალევე დაიხურა.

საერთაშორისო მედიაბრენდების ქართულ საინფორმაციო სივრცეში შემოსვლისა და დამკვიდრების წარუმატებელ შემთხვევებს წარმატების მაგალითები სჭარბობს. ბევრმა გამოცემამ მოახერხა ქართველი მკითხველის ინტერესის დაკმაყოფილება, მათი ერთგულების მოპოვება და ისინი დღემდე სტაბილურად აგრძელებენ განვითარებას ქართულ მედიაბაზარზე. ამის ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია ბიზნეს-ანალიტიკური ჟურნალი „FORBES“.

იქამდე სანამ უშუალოდ ჟურნალის ქართულ გამოცემაზე და მისი წარმატების მომტან ფაქტორებზე ვისაუბრებდეთ, თავდაპირველად გავეცნოთ „FORBES“-ის მოკლე ისტორიას. ჟურნალი „ფორბსი“ შოტლანდიური წარმომავლობის ამერიკელი ფინანსური ჟურნალისტის, ბერტი ჩარლზ ფორბსის მიერ დაარსდა 1917 წლის 15 სექტემბერს აშშ-ში და დღემდე დამაარსებლის სახელს ატარებს. საუკუნეზე მეტი ხნის მანძილზე, იგი ჩამოყალიბდა მსოფლიოში ერთ-ერთ წარმატებულ, სანდო და ავტორიტეტულ ბიზნეს-ანალიტიკურ ბეჭდვით გამოცემად, სადაც იბეჭდება სიახლეები როგორც უშუალოდ რომელიმე ქვეყნის შიგნით, ისე გლობალურად არსებულ მიმდინარე ფინანსურ და ეკონომიკურ მდგომარეობაზე.

„Forbes“-ს ღრმად სწამდა ის, რასაც ჩვენ დღეს ვუწოდებთ სამეწარმეო კაპიტალიზმს. ჟურნალი მუდმივად მხარს უჭერდა და აშუქებდა კეთილსინდისიერი ბიზნესმენების ნებისმიერ წამოწყებას. რედაქცია ხშირად იყენებდა ლოზუნგს – „რაც უფრო თამამი, მით უკეთესი“. ამის პარალელურად გამოცემა მწვავედ აკრიტიკებდა მათ, ვინც ძალადობდა თავის თანამშრომლებზე ან არაკომპეტენტურად მართავდა თავის კომპანიას. „Forbes“-ის პირველ ნომერში რედაქციამ განაცხადა: „ბიზნესი წარმოიშვა ბედნიერების მოსაპოვებლად და არა მილიონების დასაგროვებლად“ (Forbes, 2017).

გამოცემამ 1920-იან წლებში ბუმი განიცადა. იმ დროისთვის ცნობილმა მედიამაგნატმა უილიამ რენდოლფ ჰერსტმა, 1928 წელს საკმაოდ დიდი თანხის სანაცვლოდ ჟურნალის შეძენა განიძრა, თუმცა მფლობელისგან მაშინვე უარი მიიღო. დიდი დეპრესიის პერიოდში, ჟურნალი გაკოტრების პირას იყო, რადგანაც მან მთავარი კონკურენტის „BusinessWeek“-ისაგან განსხვავებით დაკარგა რეკლამიდან მიღებული შემოსავლის თითქმის 80%. გარკვეული პერიოდი თანამშრომლები ხელფასსაც კი ვერ იღებდნენ, თუმცა რედაქციამ მოახერხა ალტერნატიული შემოსავლების მოძიება და ის არ დაიხურა განსხვავებით მისი რამდენიმე შედარებით მცირეტირაჟიანი კონკურენტისაგან.

დიდი დეპრესიის შემდგომ წლებში, ჟურნალის რედაქციამ გამოუშვა ახალი გამოცემა „The Forbes Investor“, რომელიც იყო ყოველკვირეული საინფორმაციო ბიულეტენი და იგი რეკომენდაციას უწევდა სხვადასხვა კომპა-

ნიის აქციების შეძენას, ასევე ანალიზებდა სხვადასხვა საფონდო ბირჟების წინა კვირის ფინანსური მონაცემებს. აგრეთვე, ამავე პერიოდში გაუმჯობესდა და დაიხვენა სარედაქციო პუბლიკაციების ხარისხი და შინაარსი. მთავარი რედაქტორის მიერ განხორციელებული მთელი რიგი ინოვაციების დამსახურებით, გაიზარდა გამოცემის ტირაჟი და რეკლამიდან მიღებული შემოსავლები. ამ ყოველივეს დამსახურებით კი ჟურნალმა აჯობა კონკურენტებს „Fortune“-სა და „BusinessWeek“-ს ბიზნეს სამყაროში თავისი გავლენით (Delbridge, 2019).

1996 წელს შეიქმნა ვებ-გვერდი Forbes.com, რომელსაც ამჟამად ყოველთვიურად სტუმრობს 27 მილიონზე მეტი უნიკალური ვიზიტორი. Forbes.com იყენებს სლოგანს "მთავარი გვერდი მსოფლიოს ბიზნეს ლიდერებისთვის" და იგი ზედიზედ რამდენიმე წელია რაც არის მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე ფართოდ მონახულებული ბიზნეს ვებ-გვერდი. 2019 წლის მდგომარეობით, კომპანია ყოველდღიურად ინტერნეტ პლატფორმაზე აქვეყნებდა 100 სტატიას (Norris, 2021).

Forbes.com იყენებს ერთგვარ კონტრიბუტორთა ქსელს, რომელშიც ფრილანსერები წერენ და აქვეყნებენ სტატიებს პირდაპირ ვებ-საიტზე. ფრილანსერ ჟურნალისტებს ანაზღაურებას რედაქცია უხდის მათ მიერ გამოქვეყნებული მასალის რეიტინგის მიხედვით. რაც უფრო მეტი მკითხველი ეყოლება სტატიას, მით მეტს გამოიმუშავებს ავტორი. გამოცემის ვებ-გვერდთან ამ ეტაპზე 2500-ზე მეტი ფრილანსერი ჟურნალისტი თანამშრომლობს და ზოგიერთმა მათგანმა კომპანიის ცნობით თავიანთ სტატიებში უკვე 100,000 აშშ დოლარზე მეტი გამოიმუშავა (Sonderman, 2012).

მთელს მსოფლიოში აღიარებულმა და წარმატებულმა ამ ბიზნეს-ანალიტიკურმა გამოცემამ, განვილილ ასწლეულში განვითარების გზაზე ბევრი სირთულე გაიარა. რამდენჯერმე მოხდა მისი სრული რებრენდინგი, ტრანსფორმაცია შეეხო უშუალოდ ჟურნალის კონტენტსაც. მათ ერთ-ერთმა პირველებმა აუწყეს ფეხი გაციფრულების ტენდენციებს და დღემდე ინარჩუნებენ მულტიმედიურობის მაღალ ხარისხს. ამ ყოველივეს პარალელურად კი ჟურნალს არასდროს გადაუხვევია თავისი უმთავრესი პრინციპისათვის, რომელიც გულისხმობს სამეწარმეო სულისკვეთებას და დამწყები მენარმეების დახმარებას. გამოცემაში გამოქვეყნებული ბიზნეს რეიტინგები და პუბლიკაციები დღემდე ყველაზე სანდოდ ითვლება ფინანსურ წრეებში, „ფორბსი“ კი კვლავ რჩება ობიექტურ დამკვირვებლად, რომელსაც ესმის მსოფლიოს ეკონომიკური მაჯისცემა.

დღესდღეობით, უშუალოდ ჟურნალ „Forbes“-ისა და მისი ცხოვრების სტილის დანამატის, „Forbes Life“-ის გარდა, ჟურნალს აქვს 42 საერთაშორისო გამოცემა, რომელიც მოიცავს ჯამში 69 ქვეყანას. მათ შორის ერთ-ერთია საქართველოც, რომელიც „ფორბსი“-ს დიდ ოჯახს 2011 წლის დეკემბრიდან შეუერთდა და მას შემდეგ ბეჭდური სახით ყოველთვიურად გამოდის. ჟურ-

ნალის ტირაჟი თავდაპირველად 3 000 ეგზემპლარი იყო და მისი ღირებულება 10 ლარს შეადგენდა. მიუხედავად იმ პერიოდისთვის საკმაოდ სოლიდური ღირებულებისა, ფასისგან განსხვავებით ტირაჟი მომდევნო წლებში საგრძნობლად გაიზარდა.

დაარსების დღიდან, მაია მირიჯანაშვილია „Forbes Georgia“-ს უცვლელი გამომცემელი. რაც შეეხება, ჟურნალის მთავარ რედაქტორებს, საწყის პერიოდში ამ პოზიციაზე რევაზ საყვეარიშვილი იყო. მან 2012 წლის მარტში, „Forbes“-ის გამოცემის უფლების მქონე კომპანიის „Media Partners“-ის დაფუძნებული გაგიკ ელიზარიანი, მის სარედაქციო დამოუკიდებლობაში ჩარევისა და ცენზურის მცდელობაში დაადანაშაულა, რის შემდეგაც მან თანამდებობა დატოვა. მაშინ, რევაზ საყვეარიშვილის სპეციალური განცხადებით, ირკვევა, რომ ჟურნალის სარედაქციო პოლიტიკასა და დამოუკიდებლობაში ჩარევის სურვილი ელიზარიანს მუდმივად ჰქონდა. თუმცა, გადამწყვეტი აღმოჩნდა მისი ბოლო მცდელობა, როცა ელიზარიანმა მოითხოვა შეემოკლებინათ იმ პერიოდისთვის პოლიტიკაში ახლად წასულ ცნობილ ბიზნესმენთან, ბიძინა ივანიშვილთან ჩანერილი ინტერვიუ (ფარადაშვილი, 2012).

შემდეგ, მრავალი წელი ამ თანამდებობას გიორგი ისაკაძე იკავებდა, რომელიც აგრეთვე არის რამდენიმე ბიზნეს-ანალიტიკური სატელევიზიო გადაცემის ავტორი და წამყვანი, მათ შორის არის „საქმიანი დილა“ და „ბიზნესკონტაქტი“. ამჟამად კი ჟურნალის მთავარი რედაქტორი შოთა დიღმელაშვილი გახლავთ. ქართულენოვანი გამოცემის მთავარი იდეა სრულად ეფუძნება და იზიარებს ამერიკულს. იგი გულისხმობს, რომ მკითხველს მოუყვებს იმ ადამიანებზე, ტექნოლოგიებსა და იდეებზე, რომლებიც ცვლიან მსოფლიოს.

ამერიკულის მსგავსად ჟურნალის ქართული გამოცემაც გამორჩეულია თავისი მაღალი სტანდარტებით, როგორც ხარისხის, ისე შიგთავსის კუთხით. გამოცემის ერთი ნაწილი საქართველოში არსებულ ეკონომიკურ სიახლეებს ეთმობა, ხოლო მეორე – საერთაშორისო პროცესებს. ჟურნალში ეკონომიკასთან და ფინანსებთან ერთად ყურადღება გამახვილებულია, პოლიტიკის, ენერგეტიკის, ეკოლოგიის, მედიცინის, ტექნოლოგიების, განათლებისა და ტრანსპორტის სფეროში არსებულ უახლეს მიღწევებზე.

ჟურნალში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა, საქართველოში მიმდინარე ეკონომიკურ პროცესებსა და სიახლეებს. რედაქციის მიზანია, საზოგადოებას გააცნოს ქართული ეკონომიკისა და ბიზნესის სფეროში არსებული ვითარება. ასევე მოუყვებს მკითხველს წარმატებული ადამიანების ისტორიები, რომლებმაც უდიდესი კვალი დატოვეს რომელიმე ქვეყნისა თუ სრულიად მსოფლიოს განვითარების საქმეში.

ძირითადი ჟურნალის გარდა, ქართული „ფორბსი“-ს სარედაქციო კოლეგია ასევე გამოსცემს „Forbes Banker“-ს, „Forbes Georgia in English“-სა და „Forbes Woman Georgia“-ს. ეს უკანასკნელი ყოველთვიური გამოცემაა და მი-

სი მიზანია, საზოგადოებაში ქალთა ეკონომიკური გაძლიერების ხელშეწყობა, მდებრობითი სქესის სხვადასხვა პროფესიის ადამიანების წარმატების ისტორიების მკითხველისთვის გაცნობა და მაღალი ინტერესის მქონე თემებზე ანალიტიკური სტატიების მომზადება.

ამერიკული გამოცემის მსგავსად, ქართულენოვანი ჟურნალიც მაღალპოლიგრაფიულია და მისი ნომრებიც დაახლოებით 140 გვერდისგან შედგება. ჟურნალის ერთ ნაწილში განხილულია მსოფლიოს მასშტაბით მიმდინარე აქტუალური ბიზნეს თემები. ხოლო, მეორე ნაწილი კი სრულად ეთმობა ქვეყანაში არსებულ ფინანსურ-ეკონომიკურ გარემოსა და ქართული ბიზნესის სიახლეებს. ასევე, ქართველ მენარმეებთან ჩანერილ საინტერესო ინტერვიუებს. თემატური რუბრიკები გამორჩეულია თანმიმდევრულობითა და ორიგინალურობით. ყოველ ნომრის საწყის გვერდებზე განთავსებულია რედაქტორის სვეტი. ზოგადად, ჟურნალის ლოკალური გამოცემის ქართველ ავტორთაგან შეგვიძლია გამოვყოთ საზოგადოებისათვის რამდენიმე ცნობილი სახე და ბიზნესმენი. აგრეთვე, გამოცემის ყველა ნომერში შეხვდებით მსოფლიოში გავლენიანი ფინანსისტებისა თუ ეკონომისტების მიერ დაწერილ სტატიებს.

ადგილობრივ ქართულ გამოცემაში ამერიკული ჟურნალიდან მასალების დაახლოებით მესამედი ნაწილი არის გადმოტანილი. ყველაზე ხშირად ამ კატეგორიაში გადის უცხოელ ავტორთა სვეტები და სიახლეები მსოფლიო ეკონომიკის შესახებ. ბუნებრივია რედაქცია ცდილობს, რომ ჟურნალში გამოქვეყნებული ყველა ამერიკული მასალის ადაპტირება საქართველოსთან ხდებოდეს. ჟურნალის ქართული გამოცემა, აგრეთვე თანამშრომლობს სხვა ქვეყნების ადგილობრივ რედაქციებთანაც და ხდება საინტერესო მასალების, კვლევებისა და პუბლიკაციების გაცვლა.

ჟურნალის ყოველი ნომრის წინა ყდაზე იბეჭდებიან ის ცნობილი ქართველი ან უცხოელი მენარმეები, რომელთა საქმიანობაც წარმატებულად არის შეფასებული „Forbes“-ის ქართული რედაქციის მიერ. ბუნებრივია, ყოველი მათგანისთვის დიდ პატივად ითვლება გამოსახული იყოს მთელს მსოფლიოში აღიარებული ასეთი ხარისხობრივი ჟურნალის გარეკანზე, როგორც არის „ფორბსი“. როგორც რედაქციაში შესული წერილებიდან ირკვევა, მკითხველში საკმაოდ დიდი ინტერესითა და მოწონებით სარგებლობს ჟურნალის უკანა ყდაზე განთავსებული ორიგინალურობით გამორჩეული რუბრიკა, სახელწოდებით „აზრები“, სადაც თავმოყრილია რომელიმე ერთ კონკრეტულ თემატიკაზე შეგროვილი სხვადასხვა ცნობილი გამონათქვამი და დასახელებულია მათი ავტორები.

ქართულენოვანი ჟურნალის ბეჭდურ ვერსიასთან ერთად, აგრეთვე, წარმატებით ფუნქციონირებს ელექტრონული ვებ-გვერდი Forbes.ge, სადაც გამოცემის წინა ნომრებში გამოქვეყნებული მასალებთან ერთად ასევე განთავსებულია, ისეთი პუბლიკაციები, ინტერვიუები და რეიტინგები, რომლე-

ბიც სპეციალურად ინტერნეტ ვებ-გვერდისთვის არის შექმნილი. რედაქცია აპირებს, რომ მომავალში საიტს დაემატოს სატელევიზიო გადაცემები, ბლოგები, ვლოგები და ინტერნეტ მაუწყებლობის ახალი ფორმატები. ვებ-პლატფორმა ორ ენაზეა ხელმისაწვდომი, ქართულად და ინგლისურად. „Forbes Georgia“-ს ონლაინ ვერსია ვებ-გვერდის გარდა, ინფორმაციის გასავრცელებლად ასევე იყენებს თითქმის ყველა სოციალურ ქსელს.

დამწყები მენარმეებისა და ახალგაზრდა ლიდერების ხელშეწყობის მიზნით, ჟურნალი ყოველთვის უწევდა ორგანიზებას სხვადასხვა წარმატებულ კონკურსებს. ერთ-ერთი ასეთი გახლავთ „30 under 30“. აღნიშნული პროექტის განხორციელება ჯერ კიდევ 2018 წელს დაიწყო და ყოველწლიურია. იგი დღემდე წარმატებით ტარდება. კონკურსი დიდწილად არის მოტივაციის მიმცემი ახალგაზრდა ადამიანებისთვის. რადგანაც, მათ შეუძლიათ გახდნენ „ფორბსი“-ს ტიტულის მფლობელები და მიიპყრონ საზოგადოების ყურადღება (დოლიძე, 2020).

ქართული „ფორბსი“ ყოველთვის დიდ ყურადღებას უთმობდა ქვეყნის შიგნით მიმდინარე პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ პროცესებს. რედაქცია არც საკუთარი აზრისა და პოზიციის საჯაროდ დაფიქსირებას ერიდება, ამის ერთ-ერთი მაგალითია, გამოცემის მიერ სხვადასხვა წლებში გავრცელებული განცხადებები, სადაც აღწერილი იყო იმ პერიოდში ქვეყანაში არსებული რთული ვითარება და განწყობები. რის გამოც, რამდენჯერმე „Forbes Georgia“-ს წლის შემაჯამებელი გალა-მიღებაც კი გადაიდო. ანალოგიური პოზიცია დააფიქსირა ჟურნალმა 2024 წლის შემოდგომაზეც და ქვეყნის ევროპულ მომავალს ღიად დაუჭირა მხარი.

„ფორბსი“-ს ქართულ მედიაბაზარზე გამოჩენის სანყის პერიოდში მისი ერთ-ერთი კონკურენტი იყო ადგილობრივი ჟურნალი „კომერსანტი“. რომელმაც, მომდევნო წლებში ტირაჟის შემცირების გამო შეწყვიტა ბეჭდური გამოცემა და სრულად გაციფრულდა. საინფორმაციო სააგენტოს გარდა მას აქვს რადიო სიხშირეც, რომლის გადაცემების ჩანაწერებიც ვებ-პლატფორმაზეა განთავსებული. სხვა შედარებით მცირე ტირაჟიანმა ჟურნალებმა ისედაც ვერ გაუწიეს ქართულ „ფორბს“-ს კონკურენცია, ზოგი მათგანი დაიხურა, ზოგიც დღემდე გამოიცემა, თუმცა ბევრად ნაკლები რესურსით.

საბოლოო ჯამში კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ „ფორბსი“-ს პირველი ქართული ნომრის გამოცემიდან დღემდე, ჟურნალი სტაბილურად ინარჩუნებს მკითხველს, პარალელურად კი ამატებს სხვადასხვა პერიოდულ გამოცემებს როგორც ქართულ ისე ინგლისურ ენაზე. ძირითადი და პერიოდული გამოცემების გარდა, ჟურნალი მუდმივად ავითარებს საკუთარ ციფრულ კონტენტს, რომლის ნათელი მაგალითიც არის ვებ-გვერდის სრულად თანამედროვე მულტიმედია პროდუქტად ქცევა. ინტერნეტ პლატფორმაზე განთავსებული მასალები კი ოპერატიულად ვრცელდება გამოცემის სხვადასხვა სოციალური მედიის ოფიციალურ გვერდებზე.

დასკვნა

ჩატარებული კვლევის საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ საერთაშორისო მედიაბრენდების გარკვეული ნაწილი ქართულ მედიასივრცეში შემოსვლამდე არ ატარებს ადგილობრივი ბაზრის სოციოლოგიურ კვლევას, რათა განხორციელდეს აუდიტორიის შესწავლა, რომ მათი მენტალიტეტისა და მოთხოვნების გათვალისწინებით მოხდეს შესაბამისი მედიაკონტენტის შექმნა. შესაბამისად, ის კონტენტი რომელიც ვერ ერგება ადგილობრივი მკითხველის მენტალიტეტს, განწირულია წარუმატებლობისთვის.

სხვადასხვა საერთაშორისო მედიაბრენდების წარუმატებელი ქართული რედაქციებისგან განსხვავებით, მშვენივრად მოახერხა ადგილობრივ მედიასივრცესთან ადაპტირება ბიზნეს-ანალიტიკური მიმართულებით მომუშავე „Forbes Georgia“-მ. იგი არის „Forbes“-ის ქართულენოვანი ლიცენზირებული გამოცემა, რომელიც ამერიკული ფინანსური ჟურნალია და კარგად არის ცნობილი მსოფლიოს უმდიდრესი ადამიანებისა და კომპანიების რეიტინგებით. „Forbes Georgia“ მოიცავს ბიზნესთან დაკავშირებულ მთელ რიგ თემებს, მათ შორის ფინანსებს, მეწარმეობას, ტექნოლოგიასა და პოლიტიკას, აგრეთვე, მედიცინასა და ეკოლოგიას. ჟურნალი ასევე აქვეყნებს ინტერვიუებს საქართველოში გამოჩენილ ბიზნეს ლიდერებთან. აგრეთვე, აანალიზებს ბიზნეს სამყაროში მიმდინარე მოვლენებს.

ბეჭდური ჟურნალის გარდა, „Forbes“-ის ქართულ გამოცემას ასევე აქვს ვებ-გვერდი, სადაც განთავსებულია ახალი ამბები, დიდი ყურადღება ეთმობა ანალიზსა და მოსაზრებებს ბიზნესთან დაკავშირებულ სხვადასხვა თემაზე. ვებ-პლატფორმაზე ასევე გამოყოფილია ცალკე განყოფილება, სადაც განთავსებულია გამოცემისთვის დამახასიათებელი სანდო რეიტინგები. აქვე გაცნობით პუბლიკაციებს ქვეყნის წამყვანი ბიზნესებისა და ბიზნეს ლიდერების შესახებ.

„Forbes Georgia“ არის ღირებული რესურსი ყველასთვის, ვინც დაინტერესებულია საქართველოს ბიზნეს ლანდშაფტით და ის უზრუნველყოფს ქვეყნის ბიზნეს სიახლეებისა და ტენდენციების სანდო და ოპერატიულ გაშუქებას. იგი არის „Forbes“-ის გლობალური ოჯახის ნაწილი, რომელიც არის მსოფლიოში ბიზნეს სიახლეებისა და ანალიზის ერთ-ერთი ყველაზე სანდო წყარო. ჟურნალი საქართველოში პირველად 2011 წელს გამოიცა და მას შემდეგ გახდა წამყვანი ხმა ქვეყნის ბიზნეს საზოგადოებაში. იგი დღემდე ითვლება საქართველოში არსებულ ყველაზე წარმატებულ ბიზნეს-ანალიტიკურ გამოცემად, რომლის მიმართ მკითხველთა ინტერესი და ტირაჟიც არათუ არ შემცირებულა, არამედ ზრდის ტენდენციით გამოირჩევა. ქართული „ფორბსი“ მუდმივად ცდილობს დანერგოს სიახლეები, რომლის ნათელი მაგალითიცაა, ჟურნალის რამდენიმე დანართის გამოცემა. ასევე, ციფრულ

სამყაროსთან სრული ინტეგრაცია, როგორც ვებ-გვერდისა და სოციალური მედიის, ისე სატელევიზიო გადაცემების კუთხით.

ქართულენოვანი „ფორბსი“-ს ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია – ფოკუსირება მენარმეობასა და ინოვაციებზე. ჟურნალი რეგულარულად ასახავს წარმატებულ მენარმეებს საქართველოში და დიდ ყურადღებას უთმობს ახალ სტარტაპებსა და ინოვაციურ ბიზნესებს. გამოცემის რედაქცია ასევე აწყობს ღონისძიებებსა და დაჯილდოების ცერემონიებს ქვეყნის წამყვანი ბიზნეს ლიდერებისა და კომპანიების მიღწევების აღიარების აღსანიშნავად.

კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია, საქართველოს ეკონომიკის გაშუქება და მისი ერთგვარად მაკონტროლებლის ფუნქციის შეთავსება. ჟურნალი იძლევა ისეთი ძირითადი ეკონომიკური მაჩვენებლების სიღრმისეულ ანალიზს, როგორიცაა: მშპ, ინფლაცია და უცხოური ინვესტიციები. ასევე, აქვეყნებს მიმოხილვებს მთავრობის ეკონომიკური პოლიტიკისა და მნიშვნელოვანი ინიციატივების შესახებ. ყველასთვის ცნობილია, რომ „ფორბსი“ მისი ყველა კონკურენტისგან განსხვავებით, ასევე გამორჩეულია ქვეყნის ტოპ კომპანიებისა და ბიზნეს ლიდერების რეიტინგებით. ჟურნალი ყოველწლიურად აქვეყნებს საქართველოს 50 უმსხვილესი კომპანიის სიას, ასევე ქვეყნის საუკეთესო მენარმეებისა და ბიზნესმენების რეიტინგებს.

აუცილებელია, რომ საერთაშორისო მედიაბრენდის ლოკალური რედაქცია იყოს მუდმივად სიახლის ძიებაში. მნიშვნელოვანია, რომ გაცილებით დიდი ადგილი დაუთმოს ადგილობრივი თემების გაშუქებას, ვიდრე სხვა ქვეყნის რედაქციების მიერ შექმნილი მასალები თარგმნას და მათ გამოქვეყნებას. კონკურენტებისგან განსხვავებული ინფორმაციული და შინაარსობრივი კონტენტის შექმნა, წარმატების ერთ-ერთი საწინდარია, ისევე როგორც, მულტიმედიაურობა და სოციალურ მედიაში სწორად შერჩეულ მიზნობრივ აუდიტორიასთან ადაპტირება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გვარამაძე, ი. (2024 წლის 14 January). მსოფლიოს ყველაზე უსაფრთხო ავიახაზები 2025 წლისთვის. მოპოვებული [www.forbes.ge: https://forbes.ge/msophlios-qhvelaze-usaphrthkho-aviakhazebi-2025-tslisithvis/](https://forbes.ge/msophlios-qhvelaze-usaphrthkho-aviakhazebi-2025-tslisithvis/)-დან
2. დილმელაშვილი, შ. (2024 წლის 24 December). Forbes Georgia | 2024 წლის დეკემბრის ნომერი. მოპოვებული [www.forbes.ge: https://forbes.ge/forbes-georgia-2024-tslis-dekembris-nomeri/](https://forbes.ge/forbes-georgia-2024-tslis-dekembris-nomeri/)-დან
3. დოლიძე, დ. (2020). მედია და გლობალიზაცია (ჟურნალ “FORBES“-ის ქართული რედაქციის მაგალითზე) . თბილისი: გთსუ.

4. პაპალაშვილი, ს. (2025 წლის 6 January). Forbes: მსოფლიოს 10 უმდიდრესი ადამიანი (2025 წლის იანვარი). მოპოვებული [www.forbes.ge: https://forbes.ge/forbes-msophlios-10-umdidresi-adamiani-2025-tslis-ianvari/](https://forbes.ge/forbes-msophlios-10-umdidresi-adamiani-2025-tslis-ianvari/)-დან
5. პაპალაშვილი, ს. (2025 წლის 10 January). მსოფლიოს ყველაზე ძლიერი პასპორტები 2025 წლისთვის. მოპოვებული [www.forbes.ge: https://forbes.ge/msophlios-qhvelaze-dzlieri-pasportebi-2025-tslisthvis/](https://forbes.ge/msophlios-qhvelaze-dzlieri-pasportebi-2025-tslisthvis/)-დან
6. ფარადაშვილი, თ. (2012 წლის 27 march). Forbes Georgia-ს მთავარ რედაქტორს დამფუძნებელი ბიძინა ივანიშვილის ინტერვიუს შეცვლას სთხოვდა. მოპოვებული www.media.ge:http://www.humanrights.ge/index.php?a=main&pid=14677&lang=geo-დან
7. Breslin, Susannah. "Playboy To Bring Back Its Print Magazine With Annual Edition". Forbes. Retrieved December 4, 2024.
8. Bloomberg, Jason. "Ad Blocking Battle Drives Disruptive Innovation". Forbes. Retrieved January 14, 2025.
9. Delbridge, Emily (November 21, 2019). "The 8 Best Business Magazines of 2020". The Balance Small Business. New York City: Dotdash. Best for Lists: Forbes. Retrieved December 8, 2024.
10. Forbes, S. (2017 წლის 19 September). Our First 100 Years. მოპოვებული Forbes.com: <https://www.forbes.com/sites/steveforbes/2017/09/19/our-first-100-years/>-დან
11. Gorman, Robert F. (ed.) (2007) "September 15, 1917: Forbes Magazine is founded" The Twentieth Century, 1901–1940 (Volume III) Salem Press, Pasadena, California, pp. 1374–1376.
12. Norris, Ashley (December 1, 2021). "Forbes reports a return to profit in 2021". FIPP. Retrieved November 25, 2024.
13. Sonderman, J. (2012 წლის 29 MAY). What the Forbes model of contributed content means for journalism. მოპოვებული [www.poynter.org: https://www.poynter.org/reporting-editing/2012/what-the-forbes-model-of-contributed-content-means-for-journalism/](https://www.poynter.org/reporting-editing/2012/what-the-forbes-model-of-contributed-content-means-for-journalism/)-დან, Retrieved November 18, 2024.
14. Tungate, M. (2004). Media Monoliths. London: Kogan Page Limited.

SUMMARIES

FILM STUDIES



Olga Zhgenti

Batumi Art State University

Associate Professor

Doctor of Arts

Georgia, Tbilisi

Reflection of Batumi's Urban Culture in Suliko Zhgenti's Film Dramaturgy

World War II played a decisive role in the formation of Suliko Zhgenti's worldview and philosophical thinking. The theme of war as a dramatic motif runs through all of his work.

What is important is the specific environment and cultural landscape where these scenarios were created. Batumi, the city that ultimately determined his professional choice, gave a powerful impetus to the structuring of thoughts and ideas accumulated as a result of the war. The perception of a person of the war generation is based on the emotional perception of the city, the understanding of existence, and the analytical process of cognition. The traumatized memory of a Georgian soldier and scriptwriter needs to be "reset";

The first encounter with a seaside city evokes a festive feeling in him, temporarily forgetting about spiritual pain and accelerating the process of physical rehabilitation.

The constant circulation of sun and rain, characteristic of Batumi, causes a sharp gradation of character and mood in a young man returning from the war.

In Suliko Zhgenti's emotional perception, Batumi is given the status of an eternal festival – the feeling of the festive follows her throughout her life and intensifies her desire to return to this city from time to time.

In parallel with the presentation of typical situations, the author of the script "The Soldier's Father" directly touched on the philosophical paradigm of World War II -

Because of the war in which he himself was a direct participant, the film moved away from everyday and typical situational descriptions and, with its expressive methods, presented it in the context of global, universal human problems.

Makharashvili's character was freed from the "framework" of national identity and it has become a universal human image.

The scene of the last meeting of father and son (conditionally crying) resembles a drama of the ancient theater – with monumental decorations unfolding in the rear view;

Suliko Zhgenti's Batumi period of work, which mainly covers the 1950s-60s, clearly reflected the reflection of urban culture;

Keywords: "The Soldier's Father"; Batumi; Batumi in Cinema; Batumi; Film Dramaturgy; "The Thaw" ("Otepel"); "Seiners Go to Sea"; German Expressionism in Cinema; World War II; Suliko Zhgenti; scriptwriter; script;

Rusudan Kvaratskhelia
Caucasus International University
Associate Professor
Doctor of Art
Georgia, Tbilisi

Georgian cinema under the Soviet totalitarianism (20-ies and 30-ies)

Abstract

The research discusses how the totalitarian state was being formed during two decades, on the example of Georgian cinema of 1920s and 1930s; the trends of the “new human” and those seen in change from avant-garde film process to socialist realism, created by totalitarian cinema. Propaganda cinema significantly empowered the ideological basis of totalitarianism.

Based on the study of important archival materials and films (*My grandmother*, *Jim Shuante*, etc.), the methods of shooting and editing, angles and long panoramas, light and shadow, everything that characterized the innovators, are revealed.

In the 1930s, the Soviet Government needed cinema more than ever. The form of development of cinematography in the Soviet Union during the 20s, did not satisfy the authorities in any way.

The main theoretical-ideological basis of the "Cinema-Stalinism" (Kinostalinism) system revealed that Stalinist totalitarianism operated by considering the psychology of the masses. Therefore, the "people's" films created in the 1930s are not only part of the mass culture formed during that period, but also part of Stalin's state policy in creating the "new human".

In the 1930s, the Bolshevik State managed to establish total control over cinematography. The idea of cinema was "simplified" and the era of search for novelties was lost. The declared primitive cinematography, which only had a utilitarian, propaganda function, existed for quite a long time, almost until the 60s of the 20th century; and for a long time preserved in a part of viewers the myth of the main function of cinema – the "happy" world.

Keywords: totalitarianism; cinema process; ideology; propaganda,

Nino Gelovani
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Assistan
Georgia, Tbilisi

Tamar Kutaladze
Batumi Public School No. 5
Doctor of History
Georgia, Batumi

Fellini's "Satyricon" and the Deconstruction of Roman Civilization: A Postmodern Perspective

Abstract: Federico Fellini's „Satyricon“ represents a significant stage in the cinematic interpretation of historical narrative and its deconstruction. In collaboration with

cinematographer Giuseppe Rotunno, Fellini creates a complex visual system characterized by excessive expressiveness, where even the most insignificant details receive special attention. The director himself referred to the controlled chaos on set as "algebra," or "higher mathematics," emphasizing that everything in the film must be meticulously calculated. The grotesque imagery, the ambiguous boundary between illusion and reality, the paradoxical interplay of the ordinary and the fantastic, prose and poetry, the real and the dreamlike all contribute to the film's unique aesthetic. Fellini significantly altered the plot of Gaius Petronius' original novel. While the source material unfolds during Nero's reign and centers on the sympathetic young protagonist Encolpius, Fellini's adaptation transforms the narrative to explore broader cultural dimensions. The present study examines contemporary culture's approach to the past, not as a fixed and objective reality but as a construct shaped by interpretation and representation. This perspective is clearly evident in the film, whose postmodern structure disrupts narrative unity, diverging from traditional chronological and epic models, and thereby questions the credibility of historical imagination. The film's fragmented, episodic structure, marked by narrative dissonance, challenges linear perception and confronts the boundary between realistic representation and aesthetic interpretation. Such a structure rejects the existence of a singular, definitive version of the past, instead encouraging critical reflection on historical discourse. The visual symbolism, narrative fragmentation, and the fluidity of characters' identities affirm the film's allegorical structure as a multilayered textual phenomenon, integrating complex interactions of power, morality, and collective memory. In this way, *Satyricon* presents the past as a culturally constructed vision, resonating with critical interpretative models of contemporary historiography.

Keywords: Fellini; „Satyricon“ postmodernism; historical narrative; Roman civilization; visual deconstruction; film

Mariam Akhalkatsi

Shota Rustaveli Theatre and Film State University of Georgia

PhD student

Georgia, Tbilisi

Drug addiction as the apocalypse. Old and new reality

The report discusses and analyzes the issue of drug addiction, as seen by directors from two different worlds, Georgian and foreign. It is interesting to see the directors' own attitude towards drug addicts, as well as their conversational culture with the audience, and, in general, what their view is regarding drug-addicted film characters. I will discuss how characters of different ages cope with the personal apocalypse called drug addiction, whether they try to give up this harmful substance, and how each character's life unfolds in such a reality. Drug addiction is undoubtedly devastating, however, the attitude of the person and their approach to this issue is of great importance.

Two specific films are a solid, clear, and interesting example of the vision and approach that directors have: the work of Western director Danny Boyle – "On the Needle" (1996) and the Georgian director Levan Koghuashvili's signature, his vision – "Street Days" (2010). With these two films, it will be clear that drugs, of course, destroy a person, however, it is noteworthy that in these films it is captured and discussed in the report, of course, the movie characters themselves decide how to behave, which means the following – for some characters, apart from drugs, nothing else is interesting and important, they have no life values, and their perspective does not recognize anything else. Some are faced with

a moral choice when humanity is dominant, not drugs. An analysis of the films makes it clear how destructive drug addiction is and, at the same time, what it means for the hero not to lose his moral face.

Giorgi Razmadze

Dimitri Janelidze Scientific-Research Institute of Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Assistant- Researcher

Doctor of Arts

Georgia, Tbilisi

Remediating Capitalism Through Play: A Critical Reading of Red Dead Redemption

II

Abstract

This article explores the popular video game Red Dead Redemption II (2018), focusing on its capitalist mythology and representation of labor. The study is grounded in the Austrian collective Total Refusal's video work Hardly Working, which investigates the game's social ecology through a Marxist critical lens and raises questions about invisible labor, exploitation, and the limits of social mobility.

The theoretical framework relies on the writings of Karl Marx, Georg Lukács, and Noam Chomsky. Red Dead Redemption II is constructed around the myth of the frontier, which reproduces the values of neoliberal freedom, individualism, and market relations, thereby contributing to the normalization of capitalism and the production of consent. Total Refusal shifts attention to non-player characters (NPCs), whose Sisyphean digital labor is examined as a key ideological mechanism within the game world.

The article generalizes the research embedded in Hardly Working and synthesizes some of its insights into a new theoretical model, enabling a broader contextual discussion of the issues at stake. This project by Total Refusal – rightly understood as a form of critical research – exposes the hidden logic of capitalist systems and revives debate around labor, visibility, and ideological consent

Keywords: video games, digital labor, capitalist ideology, frontier myth, algorithmic production of consent

Maya Levanidze

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Associate Professor

Doctor of Art History

Georgia, Tbilisi

An attempt to rethink the past in Georgian cinema (2020-2024)

Abstract

The painful and difficult process of reassessing the past is a necessary condition for the development of a country and society. The reassessment of the past begins when science and art are ready to start discussing and analysing very painful, taboo topics. Of all the fields of art, perhaps the most difficult to start this process was Georgian cinema. On the one hand, the difficulty lay in the rapidly changing, event-driven reality that left no

room for the artist to breathe and think, and on the other hand, in the specificity of cinema and its relationship to reality.

After the collapse of the Soviet Union, political and social cataclysms, moral and ethical transformation of mankind, and spiritual degradation raised many painful issues and taboo topics in society. Since the 1990s, Georgian cinema has attempted to document and analyze these events, albeit chaotically and superficially, perhaps because it required some temporary distance.

Since 2020, Georgian cinema has produced several significant works in which the authors attempt to conceptualize the past from different angles. On the one hand, they are interested in the impact of the Soviet era and repressions, and on the other hand, in the social and political cataclysms of the recent past on a person's mentality and personal life.

For this purpose, the works of Lana Gogoberidze, "Golden Thread", "Mother and Child", Levan Tutberidze "The Story of Dumbadze", Nana Janelidze "Liza, Go on", and Beso Solomanashvili in the film "Garden in the Conflict Zone" are analyzed.

Keywords: Georgian cinema, totalitarianism and modernity, mentality, repression, war

Tamar Beridze
Batumi Art State University
Associate Professor
Doctor of Theatre Arts
Georgia, Batumi

Dance in Cinema as an Expressive Medium of Character and Behavior

Dance in cinematic art creates a unique expressive system that assists the actor in more effectively conveying the character's personality, mood, and behavior. Through dance, the director enables cinema to expand its visual language, and as a result, dance has become an organic part of the cinematic vocabulary. It can serve to communicate meanings that are far deeper than those conveyed through dialogue or conventional action.

Dance in film is not merely movement; it is a form of symbolism and meaning that is read through the body. Often, dance emerges as a metaphor for a character's identity, a symbol of emotional context, an expression of psychological transformation, or a representation of social protest.

Dance in cinematic art is not merely an additional element or a decorative gesture. It serves as a narrative, symbolic, and psychological instrument that absorbs and reflects the character's inner world, personality, and developmental dynamics. When properly integrated, a dance sequence contributes to the creation of a multidimensional character and enhances the viewer's emotional engagement. As a result, dance has emerged as one of the most significant expressive tools in film, enabling both directors and actors to convey the complexity of human nature with greater depth and precision.

Zamir Kokonozi
University of Arts
Associate Professor
Albania, Tirana

"From Senses to Meaning: How We Visually Engage with Film"

This study explores how visual perception, cognition, and emotion intersect in the cinematic experience, emphasizing that spectators do not passively receive images but actively construct meaning. Drawing on insights from psychology, neuroscience, and film theory, it highlights how perception is a dynamic, interpretive act shaped by memory, culture, and symbolic processes. The research revisits foundational theories from Helmholtz, Gestalt psychology, and contemporary cognitive film theory to demonstrate that vision is not a mere recording of stimuli but a creative hypothesis about reality. Cinema amplifies this process through its manipulation of space, framing, movement, light, and color, positioning the visuals as a primary narrative force rather than a passive backdrop. Film becomes a distinct language, rooted in perceptual and cultural backgrounds, capable of evoking deep emotional and intellectual responses. By engaging the viewer's cognitive and imaginative faculties, filmmakers translate the emotional resonance of narrative into rich visual experiences. By recognizing the viewer's active role in perceiving and interpreting cinematic images, we come to appreciate film not only as a visual medium, but also as a deeply human one. As an art form, film speaks the shared language of perception, emotion, and imagination crafting its own distinct mode of storytelling, rooted in the way we see and imagine the world.

Keywords: _visual storytelling; cognitive perception; cinematic language; narrative interpretation

Konul Sarkarnamazova
Azerbaijan State University of Culture and Arts
PhD student
Azerbaijan, Baku

Cinematic Bridges: The Growing Film Collaboration Between Azerbaijan and Georgia

Georgia, focusing on recent collaborative efforts and their historical foundations. It examines cultural agreements, joint film and documentary productions, institutional support, and economic incentives that facilitate cross-border partnerships. Highlighting both past and present cinematic ties—such as shared projects like *"The Face of Friendship"* and early 20th-century documentaries—the article shows how mutual cultural heritage, government diplomacy, and regional funding contribute to a growing alliance in cinema. The findings suggest that these initiatives not only strengthen bilateral relations but also enhance the South Caucasus's presence in the international film landscape.

Keywords:

Azerbaijan, Georgia, film, cooperation, cinema, culture, co-production, South Caucasus.

Mariam Marjanishvili
Kutaisi State Historical Museum
Researcher
Doctor of Philology
Georgia, Kutaisi

"The Knight in the Panther's Skin" and Georgian Emigration

In the 1880s, the publication and illustration of *The Knight in the Panther's Skin* in Georgia was initiated by Giorgi Kartvelishvili. Meanwhile in emigration, staging of this genuine work on the Paris ballet stage was funded by the tycoon emigrant Beridze, about whom Rejeb Jordania gives an interesting memory in his book "I grew up in Leville": "My mother had an idea, to stage a ballet based on the poem by the great Georgian poet of the twelfth century – Shota Rustaveli -*The Knight in the Panther's Skin*. Her initiative was crowned with success".

Finances and responsibilities were distributed and dealt with. Contracts with lead performers were signed. Soon, rehearsals started in one of the halls of the Elysian Fields. The meetings were held daily between 10 am and 4 pm. The head of the ballet, Serge Lifar, directed everything and was the choreographer himself. Among the guests was Nikolai Evreinov, a well-known theatrical critic and author of numerous plays staged on world stages, who was commissioned to write a screenplay for a ballet based on the poem by Shota Rustaveli.

Evreinov included in the script episodes from the lives of Rustaveli and Queen Tamar, as the poet dedicated his work to the latter. Russian artists Natasha Goncharova and Larionov, who created the scenery and costumes, were also invited to the ballet.

Lifar invited the old maestro of Russian ballet as a choreographic consultant, thanks to whose amazing mind he was able to present the individual details of the movement, the rhythm.

Since the ballet "Shota Rustaveli" was a new staging, Lifar had to study in depth the Russian translation of the poem by Balmont as well as the Georgian *The Knight in the Panther's Skin* illustrated by the artist Mikhail Zich in order to grasp all the details. That is why Lifar invited Georgian dancer Petriashvili to the ballet to get acquainted with the ballet movements typical for Georgian dance, because including Georgian details in the performance was a necessary process.

Work on the ballet was going on at an unprecedented pace. Serge Lifar introduced a new creative method. Usually, the choreographer first chooses the music, or the music is written especially for him, according to which he stages the dances. In the ballet "Shota Rustaveli" everything happened the other way around: Lifar first staged the dances, and the composers created the music on the scheme developed by the choreographer.

After three years of rehearsals, it premiered at the Monte Carlo Opera in the spring of 1946. The ballet was performed on the Paris stage four times after the premiere. Then the ballet based on Shota Rustaveli's poem disappeared from the stage and never returned. Even today, no one knows what happened to the music, the scenery or the costumes.

Striving for something new is the first requirement of the human imagination, and finally, the truth became apparent that there was no greater pleasure for Georgian political

emigrants and the ballet troupe than to enjoy creativity. Especially when it came to the most precious treasure for Georgians, Shota Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*.

Key words: Serge Lifar; ballet "Shota Rustaveli"; Rejeb Jordania; the Monte Carlo Opera.

Lela Tsiphuria

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Researcher

Doctor of Arts

Georgia, Tbilisi

Eugene O'Neill's character relationship diagram

This research concerns the first staging of the Nobel Prize-winning American playwright Eugene O'Neill's work at the Cinema Actors Theatre. In Tbilisi, the play was directed by Ukrainian-born, U.S.-based director Dmytro Troyanovsky. *Long Day's Journey Into Night* is considered to be Eugene O'Neill's autobiographical play. To what extent are the characters in the play drawn from the playwright's inner traits? How are the author's biographical details distributed among the different characters? The research also explores this aspect.

The tragic situation arises from the ambivalent relationships among family members. The line between love and hate is blurred, and the family members are constantly blaming one another. However, despite its tragic nature, the play is not classified as a tragedy, because none of the characters fit into that genre. Rather, this is simply a family made up of unhappy people, where the characters struggle with each other due to everyday problems, and the genre becomes intensely dramatic as a result.

From the outset, it must be said that Dmytro Troyanovsky's production is not distinguished by its visual spectacle, but it nonetheless captivates the audience. What determined the production's success? The research will also address this question.

An excellent ensemble of actors creates a true artistic firework on stage. The relationship between the young actors Beka Jumutia and Luka Chibukhaya's characters reminds us of the Cain and Abel dynamic. One of the finest roles in Paata Baratashvili's acting career is James Tyrone. As for his wife Mary, portrayed by Ninel Chankvetadze, she is a recognized star and fully deserves the applause she receives generously at every performance.

With the creation of this gallery of performances, the play can be considered a continuation of the best traditions of Mikheil Tumanishvili's acting school. These prominent figures represent the artistic value brought to life in the first interpretation of Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*.

Keywords: Nobel-winning playwright, autobiographical play, tragedy, star.

Tinatin Sikharulidze
LLC Archimedes School
Doctor of Philology
Georgia, Tbilisi

Toward a history of a stage design sketch for “Londa”

Grigol Robakidze (1880–1962), a prominent Georgian prose writer, who was deeply engaged with the lived experience of the Georgian people in the pre-Christian era, composed the dramatic symphony under the inspiration of his beloved daughter’s death – alternatively described as a mystery play–“*Londa*” in 1917. This distinguished literary piece also serves as a manifestation of the author's Symbolist aesthetics and philosophical worldview. Nearly six decades later, Beso Beselia (b. 1944), then a student at the Tbilisi State Academy of Arts, produced a stage design sketch for a theatrical production of “*Londa*” as part of his coursework, which was met with adverse reactions from the Academy’s administration. The original draft of this sketch has been preserved in the personal archive of Beselia, who is now a member of the Union of Artists of Georgia. The present study examines the history of the production and stage interpretation of “*Londa*” offering new insights into its artistic and cultural significance.

Tamar Paichadze
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Professor
Doctor of Philology
Georgia, Tbilisi

Grigol Robakidze’s Dramaturgy and Modernist Theatre

Grigol Robakidze, a young author already deeply immersed in the trends and schools of European literary thought, clearly understood the path that Georgian art should take. He recognized that the time had come for a convergence between European and Georgian creative thinking. This is why, from his earliest literary steps, his work reflects a modernist sensibility.

Robakidze’s intellectual discourse, literary taste, and creative choices served as a firm foundation for the modernist movements that emerged in the 1920s—not only within the literary sphere but across the broader artistic landscape. His influence was particularly significant for what became known as the “new Georgian modernist theatre.”

To better understand Robakidze’s creative and methodological approach, we must recall his 1918 essay “Georgian Modernism,” published in the journal *Ars*. In it, the author noted that modernism in Georgia was still in its formative and developmental stage at the time, though its characteristics were already becoming evident across various artistic genres and fields.

Beyond his ideological support for modernism, Robakidze was himself a master of modernist interpretation and genre variation—skills that proved essential for the expansion of Georgian modernist art. He was the first among Georgian writers to create dramatic texts—what he himself called “dramas for the stage. His plays: “*Londa*“, „*Lamara*“, „*Malstrom*“, and „*Udega*“ marked a new phase in Georgian theatrical art, and each of them soon found its life on stage.

keywords: Literature, Dramaturgy, Theater, Modernism, Innovation Grigol Robakidze

Nino Davitashvili
Batumi Art State University
Assistant
Doctor of Theatre Arts
Georgia, Batumi

The Art of the Director and Theatrical Pedagogy: From Tradition to Modernity

In the context of Georgian theatre, the integration of traditional theatrical heritage and pedagogical approaches with contemporary methods remains both a vital task and a significant challenge in the creative practice of theatre directors and educators. These professionals are dedicated to preserving the richness and diversity of national traditions and historical legacies, while simultaneously engaging actively in the evolving dynamics of international theatre.

Theatre, as an art form, is an evolutionary organism that undergoes constant transformation. At the core of this evolution lies not only technical knowledge, but also a profound, delicate, spiritual, and intellectual foundation rooted in pedagogy and direction. The harmonious synthesis of traditional and innovative methods provides both a stable foundation and a space for creative renewal and innovation. Only through such a synthesis can theatre sustain its dynamism, freshness, and relevance—both within the Georgian cultural sphere and in the broader global context.

Tamar Tsulukidze
Georgian Encyclopedia
Doctor of Musicology
Georgia, Tbilisi

Toward a Portrait of Teimuraz Abashidze as a Musical Theatre Director

Teimuraz Abashidze belongs to a select group of directors who played an important role in the history of Georgian musical theatre. His early plays garnered attention to the V. Abashidze Musical Comedy Theatre with a modern directorial vision—eliminating clichés and fostering a cohesive bond between the ensemble and every individual performer. These performances marked a new beginning in that theatre's history.

Teimuraz Abashidze played a leading role in revitalizing musical theatre genres, particularly through the development of the national musical. Gabunia's *Kvarkvare* is widely regarded as the first example of this new genre. With these productions, Abashidze introduced a conceptual and director-driven approach to theatre, incorporating strong elements of satire and political commentary. This address highlights his contributions not only to the Musical Comedy Theatre mentioned above, but also to the Zakaria Paliashvili Tbilisi Opera and Ballet State Theatre, where he earned a reputation as an innovator. In addition to his original vision, Abashidze's productions stood out for their enhanced choreography and the strength of their acting ensembles.

Tamar Kutateladze
*Chief Research Fellow at the Dimitri Janelidze
Scientific Research Institute of the Georgian
Shota Rustaveli State University of Theatre and Cinema
Doctor of Art History
Georgia, Tbilisi*

Who is the Victim?!

Keywords: Georgian theater, Kldiashvili, Pshavela, Chavchavadze.

In this paper, I will analyze several interesting youth productions based on Georgian classics staged in the current theater season (2024-2025). Among them are Davit Kldiashvili's "The Victim", Ilia Chavchavadze's "The Widow of Otara", and Vazha-Pshavela's "The Guest-Host", among others. It is also interesting that the premiere of Davit Kldiashvili's "The Victim" was presented almost simultaneously by two directors with an interval of several days, under the titles "The Victims" (directed by Giorgi Kashia, Rustaveli Theater Experimental Stage, 2024) and "The Victim" (directed by Saba Aslamazishvili, Poti Theater, 2024). Both of these originally conceived productions reflect our current problems in many ways, as do Giorgi Tenadze's master's production of Ilia Chavchavadze's "The Widow of Otara" (Gori Theater, 2024) and Giorgi Sikharulidze's bachelor's performance of Vazha-Pshavela's "Guest-Host" (Teaching Theater of the Shota Rustaveli State University of Theater and Film, 2024).

It is noteworthy that all four of the aforementioned performances directly or indirectly address the themes of understanding the tragic state of a nation or society (why and how does a specific person become an involuntary victim of another person or society? Why, when, and for what reason does a society or nation seek to take its own problems to the courts of other nations, to demand guaranteed justice from foreign tribes? In addition, another circumstance is noteworthy, namely, the trend that has been activated in the repertoire policy of the Georgian theater in recent seasons – the activation of identical theater texts.

I will try to offer my own opinion on these issues and discuss them together. Naturally, it is very important for the audience to be involved and share different opinions on the topics raised.

Teimuraz Kejeradze
*Batumi Art State University
Professor
Doctor of Art History and Theory
Georgia, Batumi*

Conspiracy Theater

Our main goal is to understand the creative processes taking place in Georgian theatrical art in the first third of the 20th century, based on the work of Sandro Akhmeteli, the processes of forming new theatrical thinking, national ideology in the theater, and the idea of struggle against Bolshevik tyranny. Defining the nature of the aesthetic searches of Georgian theatrical art in the first third of the 20th century, analyzing the artistic processes and approaches that led to the formation of national theatrical aesthetics.

Presenting Sandro Akhmeteli's life, theoretical thoughts, practical theatrical activities, political and social life, the struggle to establish Georgian consciousness, and the process of shaping knightly romanticism on the Georgian stage. Also, once again, understanding the contribution of Georgian theater to the national liberation movement, in establishing national consciousness and the idea of freedom in society.

Tea Tsaguria

Batumi Art State University

Associate Professor

Doctor of Philology

Georgia, Batumi

**The meaning of “The Knight in the Panther's Skin” in acting
(Relevance, reading technique and teaching methodology)**

“The Knight in the Panther's Skin” is the only poem created in the 12th century that has survived to this day. “The Knight in the Panther's Skin” is one of the most important monuments of world literary heritage. It occupies an important place in Georgian, as well as the world literature and is recognized as a unique literary work of the Middle Ages.

The poem has become an essential part of Georgian identity and the nation's historical and cultural memory over the centuries.

The text of "The Knight in the Panther's Skin" is a kind of reference text, from which people have been getting answers for centuries to questions about love, friendship, relationships, and others.

The work is unique both in its content and in the writer's style – the various poetic devices used in the poem.

The poem has not lost its relevance to this day, and interest in it is activated from different angles along with social and cultural development. There have been many attempts to stage, produce and screen the poem. "Around the author and his poem have been created: 5 operas, 2 ballets, 2 oratorios, one cantata, one instrumental concert, two choral, one symphonic and one choreographic poem; also – choirs, songs, chorales, frescoes, odes, secular hymns, Georgian folk songs and their adaptations."

The article collects information about attempts to stage and screen "The Knight in the Panther's Skin", as well as implemented stagings and screen versions, which argues for the need and relevance of teaching the poem in acting.

The specifics of reading the text of "The Knight in the Panther's Skin" are already within certain frameworks and regulated by specific patterns. Based on various sources, the article discusses the issues of necessary pauses, caesuras, accents, and melodies when reading the poem, and provides specific examples.

Ketevan Bolashvili

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Professor

Doctor of Arts

Georgia, Tbilisi

Pierre Boulez 100: an Artistic Portrait

This paper is dedicated to Pierre Boulez – the most important figure in post-war avant-garde music, composer, conductor, founder of IRCAM, theorist, whose 100th anniversary is being celebrated by musicians all over the world. The aim of this paper is to present the various aspects of Boulez's artistic personality – his style as a composer, his manner as a conductor and his position in music theory. The multi-dimensional artistic portrait of Boulez is accentuated by his own quotations and those of his contemporaries.

This article focuses on Boulez's major works, which will help us to understand Boulez as the most important artistic and intellectual figure of the second half of the twentieth century, who shaped the era, determined its priorities and orientations, and dedicated his own long life to music.

Keywords: Pierre Boulez; post-war avant-garde music; serial composition; aleatory; prolifération.

Rusudan Takaishvili

National Center for Teacher Professional Development

Tbilisi State Conservatoire

Doctor of Pedagogy

Music Expert-Consultant

Georgia, Tbilisi

About the children's repertoire of Ketevan Tumanishvili

Key words: music school repertoire, cycle of piano pieces, musical images of children's life.

The article presents and discusses Ketevan Tumanishvili's piano cycles "Winter Pictures", "Pioneer Camp Pictures", their content and musical-stylistic features, taking into account the characteristics of the author, genre and era.

There is presented the point of view of music school special piano teachers regarding the correspondence of the works to cognitive, emotional and physical development of students.

It is concluded that the named piano cycles will enrich the repertoire of the special piano direction of the music school.

Marika Nadareishvili

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

Professor

Doctor of Arts

Georgia, Tbilisi

Some Aspects of the Theory of Simultaneous Contrast

Identity and contrast are fundamental categories of musical art.

The subject of this paper is a specific type of contrast – **simultaneous contrast**. This principle appears in various fields of art: visual art, literature, music, theatre, and cinema.

The principle of simultaneous contrast in music was first brought into focus and described in the late 1940s by the Russian scholar T. Livanova. In later studies, however, it has received less attention. Researchers have mostly associated the principle of simultaneous contrast with only one specific form – basso ostinato variations.

The aim of this presentation is to refine the key characteristics of simultaneous contrast by critically comparing the views of different scholars and to distinguish between the varieties of *simultaneous* and *concurrent* contrast. The research has revealed that simultaneous contrast is not limited to Baroque-era music or a specific semantic field; its principles also manifest in the music of later periods, including Expressionism. This broadens the scope for future research on the phenomenon and opens up intriguing perspectives.

Keywords: Identity; Contrast; Simultaneous contrast; Livanova's theory

Magda Sukhiashvili

Shota Rustaveli Theatre and Film State University of Georgia

Assistant Professor

Doctor of Musicology

Georgia, Tbilisi.

Razhden Khundadze – Chronicler of Georgian Art of Chant

Among diverse activities of the outstanding chanter, teacher and public figure of the turn of 19th and 20th centuries, Razhden Khundadze (1845-1929), his publicist activities are one of the most distinguished. Fighting against tsarism cultural policies, in his publicist articles, he extensively discussed number of issues related to Georgian church chants – historical, current significant problems, issues of teaching of chanting, issues of performance, he also defined the musical concepts and terms (“master-chanter”, “general chant”, “colorful” etc.). Notably, in the introduction to the collection of service chants compiled by Father Razhden (1911), there is provided very important list of cantors and their families; also, there are invaluable colophons, confirmed in the sheet music manuscripts of the famous cantor. In the above mentioned sources, Dean Razhden is presented as the chronicle of his contemporary Georgian art of chant.

Elene Tchavtchanidze
Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire
PhD Student
Georgia, Tbilisi

**"Music as a Means of Spiritual Transformation (Based on Johann Mattheson's
Treatise Der vollkommene Capellmeister)"**

Key words: Johann Mattheson; Der vollkommene Capellmeister; Klangrede; Affekt; Leidenschaft; Gemüths-Bewegung; Zustände; musical rhetoric; Baroque music theory; moral transformation; rhetorical music.

Abstract

This paper is dedicated to the analysis of Johann Mattheson's theoretical treatise *Der vollkommene Capellmeister* (1739), in which music is presented as rhetorically structured speech (*Klangrede*) aimed at elevating the listener's inner states (*Zustände*) and effecting moral transformation. The study outlines Mattheson's communicative model, which integrates the following elements:

Affekt – the composer's deliberate emotional intention, forming the core content of the musical work;

Klangrede – the structure of musical discourse, built upon the principles of ancient rhetoric, which ensures the effective conveyance of the *Affekt*;

Leidenschaft – the spiritual inclinations of the human soul (*Gemüths-Neigungen*), which are activated by a purposeful emotional intention (*Affekt*), a rhetorically constructed musical structure (*Klangrede*), and an interpretative impulse in performance.

Gemüths-Bewegung – the inner movement of the listener's soul, constituting the immediate effect of musical expression;

Zustände – the profound psycho-emotional and moral states elicited by music, representing its highest purpose.

Maia Tabliashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Associated Professor
PhD in Art studies
Georgia, Tbilisi

The Mosaic Principle in Irakli Tsintsadze's "27 Miniatures" for Organ

Abstract

Keywords: Irakli Tsintsadze; Cycle; Miniature; Organ; Mosaic Principle; Texture; Thematism.

The creative output of contemporary composer Irakli Tsintsadze is distinguished by its prolific nature and diverse range. From a creative standpoint, he has authored symphonies, concertos for various instruments, chamber instrumental ensembles, cycles of miniatures, ballets, and cantatas. A notable characteristic evident throughout Tsintsadze's creative output—namely vibrancy, subtlety, and transparency—can be considered a defining stylistic feature.

Across different periods of composer's career, he has written several highly interesting cycles, including: "8 Impromptus/Miniatures" for harp, "24 Miniatures" for woodwind quartet, "24 Miniatures" for celesta, and most recently, "27 Miniatures" for organ.

This research focuses specifically on the cycle of 27 Miniatures for Organ. Unlike other large-scale cycles, each featuring 24 pieces, this particular composition is expanded to 27 miniatures. The duration of the work is extensive and extends up to thirty minutes, contributes to the cycle's monumental perception. At the same time, the miniatures, clearly depicted in the work, play the role of a mosaic in creating an overall composition; It's also noteworthy that this cycle of miniatures is specifically written for the monumental instrument, the organ.

The pieces within the cycle are characterized by diverse expressive means. Among these, significant aspects include the variety and contrasting alternation of textures, the distribution of vertical and horizontal accents, the presence of dialogue and the leading role of the vertical dimension, the balance between sameness and contrast, the timbral conception of the organ, and simultaneously, the interconnections between the pieces and the issue of compositional integrity. Furthermore, the miniatures differentiate from each other through their genre-specific and figurative qualities and their expressive content. Ultimately, all twenty-seven miniatures, like mosaics, are combined into single monumental composition.

Liana Khorbaladze

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire

PhD Student

Georgia, Tbilisi

Music of Chance

Abstract

In the Western tradition, a musical work is typically seen as the product of a complex interplay of factors, in which chance often plays a subtle, background role. This study focuses on works in which chance is a central artistic principle deliberately employed by the composer. The primary subjects of this analysis are two seemingly distant phenomena: *Music of Changes* (1951) by John Cage, a key figure in twentieth-century American avant-garde music, and eighteenth-century musical dice games attributed to composers such as Johann Kirnberger, Carl Philipp Emanuel Bach, and even Haydn and Mozart.

Despite the temporal, ideological and stylistic distances between these two practices, they are united by a common reliance on random procedures. In both cases, the composer deliberately relinquishes full control over the musical outcome, allowing a chance to shape the final work. The musical dice games employ combinatorial logic and probabilistic methods that are consistent with Enlightenment values – namely, a belief in reason, mathematics and the explainability of all phenomena, including artistic creation.

Conversely, Cage's *Music of Changes* draws on the *I Ching*, an ancient Chinese philosophical text, to make compositional decisions. This reflects Cage's deliberate departure from Western traditions and his engagement with Zen Buddhism and post-war experimentalism. The work challenges traditional notions of authorship and intention, emphasising the role of indeterminacy in the creative process.

This paper explores how chance functions within different historical and ideological frameworks, the extent to which the outcomes of such processes can be predicted, and how these works conform to or challenge conventional Western notions of authorship.

Giorgi Kraveishvili
NNLE Fund "Heyamo"
Ethnomusicologist
Doctor of Arts
Georgia, Tbilisi

Khatuna Damchidze
Dimitri Janelidze Scientific-Research Institute of Shota Rustaveli Theatre and
Film State University of Georgia
Doctor of Arts
Georgia, Tbilisi

The Musical-choreographic folk traditions of the Fereydanian Georgians

Abstract

With the support of the Shota Rustaveli Georgian National Science Foundation (FR-21-11362), an expedition was organized in Iran, specifically in Fereydani, from August 2 to 23, 2024. The expedition was attended by the project manager, Doctor of Art History, ethnomusicologist Giorgi Kraveishvili, Doctor of Art History, choreographer Khatuna Damchidze, and photo/video shooting manager Tamaz Kraveishvili.

Since there were no Georgian ethnomusicologists and choreographers in Fereydan until 2024, our expedition was of landmark importance. We recorded ancient monophonic songs (no polyphony survived) in both Georgian and Persian. We recorded Iranian instruments, since the Georgian instrument Fereydan has not survived, although we also saw the hanbune, which spread from the Caspian Sea, which is quite similar to the Georgian chiboni. We recorded both dances adapted from the Bakhtiari, as well as a purely Georgian pattern ("Halalay ade daje"), which is close to Gandagana. We collected information about the existence of multi-story perkhuli and the rules for its performance.

Most of the audio and video material is uploaded to the website www.heiamo.com

Valmir Xoxa
University of Arts
Msc/Lectuerer
Albania, Tirana

Theoretical Perspectives on Modern Opera: The Role of Heritage and Innovative Phenomena

Abstract

This article investigates the theoretical foundations and stylistic transformations that have shaped the development of opera in the modern and postmodern eras. As opera evolved beyond its classical roots, it entered a period of profound redefinition, marked by a continuous dialogue between tradition and innovation.

Through an interdisciplinary lens, the article examines how modern composers moved beyond conventional harmonic and formal systems, embracing new compositional techniques, philosophical ideas, and technological tools. From the contrapuntal irony of Neoclassicism to the emotional depth of Neo-Romanticism, and from the radical dissonances of Expressionism to the rigorous structures of Serialism, opera transformed into a medium of both sonic experimentation and human expression. Minimalism introduced repetition and gradual change as central elements, while Postmodernism

emphasized eclecticism, fragmentation, and audience engagement through irony, parody, and intertextuality. Finally, the integration of electronics and multimedia in contemporary opera further expanded its expressive and theatrical capacities.

By situating these stylistic developments within broader cultural and theoretical contexts, the article argues that modern opera not only maintains a connection to its historical heritage but also reinvents itself through new forms of narrative, collaboration, and technological innovation. Ultimately, this study contributes to a deeper understanding of how opera continues to evolve as a living art form that reflects and reshapes the complexity of the modern human experience

CHOREOLOGY



Khatuna damchidze

Researcher of Dimitry Janelidze Research Institute at Shota Rustaveli Theatre and Film

Georgia State University

Ph.D. in History of Art

Georgia, Tbilisi

Modern Trends in Stage Folk Choreographic Art

Abstract

Keywords: choreography; folklore; dance; trend; stage creation.

When discussing the problematic of modern trends in Georgian folk choreography, we should first note that this is not a problem, but a phenomenon that time has brought (generated). The confrontation between the old and the new determines the birth of the different.

Dance has been undergoing development formations since its conception. Each era is characterized by modern trends that are characteristic of it. With the emergence of professional theater in the mid-19th century, the germ of stage choreography is visible.

In the first half of the 20th century, “modern trends” emerged for that time, at that time the old clashed with the new, and even then the process caused excitement. Society, in some cases, has difficulty adapting to the novelty in the form of modern trends of the era, especially in a field that, in its essence, maintains a continuous connection with antiquity. Folklore is characterized by a certain dose of dogmatism, therefore, its connection with modernity requires a very filigree, sophisticated approach. Over time, “modern trends” also become obsolete.

In the middle of the 20th century, the Georgian folk choreography was led by the ensemble of I. Sukhishvili and N. Ramishvili. Even those who opposed the modernization process gradually adopted the novelty. After that, Georgian stage folk choreography was placed in one mold, stood on one rail and followed one path. The folk dance creation existing in authentic life, which nourished stage-authored creativity, over time, as a result of a reverse process, itself became secondary, that is, stage.

The process of the emergence of modern trends was repeated again at the beginning of the 21st century. The same creative subject emerged with its new generation to embody this event. When we talk about modern trends in Georgian folk choreography, first of all, we should mention Iliko Sukhishvili (junior), because it was after him that the direction called “modern trends” began to form, and shifts in Georgian folk choreography, which was on the same level, emerged precisely after his work.

ART STUDIES

Mzia Chikhradze
*Giorgi Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and
Heritage Preservation
Senior Researcher
Doctor of Arts
Georgia, Tbilisi*

Abstraction in Georgian Art and the Work of Leila Shelia

This article explores the development of abstraction in Georgian art, tracing its origins to the abstract works of Davit K'ak'abadze. It begins by examining the foundations and defining features of abstraction. A key figure in the early decades of the 20th century, K'ak'abadze is widely recognized as a pioneer of abstraction in Georgian modern art.

The next significant phase in the evolution of Georgian abstraction centers on Aleksandre Bandzeladze and the group of young artists who formed around him. After outlining the broader context of their work, the article focuses on the abstract art of Leila Shelia, highlighting her distinctive style and the compelling narratives embedded in her practice.

Leila Shelia's abstract art represents a significant milestone in the development of contemporary Georgian art. She broke through the constraints of Soviet Socialist Realism and, like Shura Bandzeladze and his circle, became part of the Georgian Soviet informal art movement. With her distinctly personal approach to abstraction, Leila Shelia can be regarded as the first Georgian contemporary artist to "awaken" abstract art and establish it as a vital element of modern Georgian artistic expression.

Nino Dolidze
*Akaki Tsereteli State University
Professor
Candidate of Technical Sciences
Academic Doctor*

Khatuna Darsavelidze
*Akaki Tsereteli State University
Doctor of Engineering
Georgia, Kutaisi*

Decorative elements of Georgian traditional clothing in modern clothing design

Abstract: This scientific article explores the decorative elements of traditional clothing from various regions of Georgia, the materials used in their creation, the techniques of execution, and their application in contemporary fashion. One of the promising directions in modern clothing design is ethnodesign, which draws inspiration from decorative-applied arts, including traditional garments.

The originality of Georgian traditional attire is largely defined by its decorative elements—unique adornments, unconventional structural-compositional solutions, and

especially the finesse of embroidery. These features serve as a rich source of inspiration and creativity for modern fashion designers.

The ornaments found on traditional Georgian clothing are distinguished by diverse symbolic meanings. They were not only part of aesthetics but also carried deeply rooted cultural, religious, and magical significance. While ornamentation varied across regions and historical periods, its core symbolic layers reflected common Georgian cultural values.

In this article, the decorative elements and embroidery found in traditional garments are examined not merely as embellishments, but as communicative codes that reflect a person's origin, spirituality, social status, and beliefs. The forms, colors, and motifs of these ornaments express meanings that words may never fully convey, yet have been deeply embedded in Georgia's cultural heritage. Contemporary clothing designed with these elements embodies refinement and elegance. The issues discussed in this paper will be valuable for designers and for a wider audience interested in Georgian national attire.

Nana Shervashidze
Georgian National Museum
Doctor of Arts
Georgia, Tbilisi

**Archive of Ioseb Imedashvili, Preserved in the Collection of the *IART Gallery*
(Unknown Graphic Works by Lado Gudiashvili, Shalva Kikodze,
Elene Akhvlediani, and Mikheil Chiaureli)**

In 2020, the *IART Gallery* became interested in the archive of Ioseb Imedashvili, which was owned by Koba Imedashvili and later acquired by the gallery. The archive contains a wealth of fascinating and, in some cases, previously unknown materials.

In addition to archival and memoir documents, the Ioseb Imedashvili archive includes illustrations by various artists that were submitted to the editorial office of the magazine *Theater and Life* between 1910 and 1926. Most of the graphic works preserved in the *IART Gallery's* collection are by Lado Gudiashvili and date to the early period of his artistic career. Despite the age difference, Ioseb Imedashvili maintained a close friendship with Gudiashvili.

The archive also features a small but notable collection of caricatures created by Elene Akhvlediani, Shalva Kikodze, and Mikheil Chiaureli for *Theater and Life*. At the time, this magazine represented a significant cultural development in Georgia. Ioseb Imedashvili collaborated not only with established artists like Oscar Shmerling and Mose Toidze but also with young, emerging talents, giving them a platform to express themselves through illustration.

The collection spans the period from 1914 to 1967 and, in addition to magazine illustrations, includes artwork created for major Georgian literary publications. These include Lado Gudiashvili's illustrations for *Arsena's Song* (1931), *The Knight in the Panther's Skin* (1934), Sul Khan-Saba Orbeliani's *The Wisdom of Lies* (1939), Balavariani (1962), Visramiani (1964), *A Thousand and One Nights*, Vol. I (1967), *Georgia in Folk Songs* (1968), among others.

Nana Gelashvili
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University Professor
Doctor of historical sciences
Georgia, Tbilisi

The Cradle of Chinese Civilization – Xi'an

Abstract

Xi'an, which is included in the list of the oldest cities in the world, occupies a prominent place among the historical cities of China. Its history spans over three thousand years and during this time it was the capital city of 13 dynasties. Famous for its unique artifacts, architecture and numerous other landmarks, Xi'an (which means "Western World" in Chinese) is recognized as the cradle of Chinese civilization. It rightfully earned this title due to the number and importance of historical and cultural monuments located in the city and its surroundings.

Among the civilization achievements of Xi'an presented in the work, first of all, it is worth noting the masterpiece of world importance – the grandiose mausoleum of the first unifying emperor of China, Qin Shihuangdi (246-210 BC) and the so-called Terracotta Army. Xi'an's wall, refined architectural style and specific planning principles of the city deserve special attention, which have become a standard not only for other cities in China, but also for neighboring countries. It is also worth noting the presence of different religious buildings (Buddhist, Muslim, Christian-Nestorian, Confucian, etc.) side by side in the city, which clearly demonstrates the religious tolerance of the medieval Chinese authorities, and Xi'an itself – a truly cosmopolitan city. This is evidenced by the influx of numerous foreign merchants, travelers, artists, and representatives of various faiths into Xi'an. Undoubtedly, a large role in this was played by the fact that Xi'an, as a major trade and economic center, was the starting point of the Great Silk Road for centuries, from where caravans loaded with various goods headed towards both European and Asian countries.

With a rich historical-cultural heritage and traditions, Xi'an is today a classical open-air museum city, which firmly maintains its leading position among Chinese cities with its masterpieces of world importance. The aim of the presented work is to present Xi'an's particularly important achievements of civilization, to conduct a complex analysis of their scientific and historical-cultural values. Coverage of the above-mentioned issues is important both from a practical and theoretical point of view, since scientific academic works about China in the Georgian language are relatively few, while the demand for and interest in it is steadily growing.

Key words: China; Xi'an; Terracotta army; Civilization; Pagoda.

Merab Datuashvili
Kutaisi Akaki Tsereteli State University
Associate Professor
Academic Doctor
Georgia, Kutaisi

Elements of Ukrainian ethnos identity in Georgia

Keywords: Ethnic minority; Ukrainians; Cultural heritage; Traditional clothes.

The aim and novelty of the research presented in this paper lie in the study of the migration causes and processes, lifestyles, traditional clothing, and adornment of ethnic,

religious, and national minorities living in Georgia. The results of the research reflected in the article partially highlight elements of the Ukrainian ethnic identity in Georgia.

The traditional clothing of the Ukrainian ethnic group living in Georgia (Ukr. українське національне вбрання) fully conveys the people's historical fate, culture, and traditions, and represents an important historical source for the study of ethnic identity.

The preservation and transmission of any element of the material culture of ethnic minorities—especially traditional clothing—to future generations is one of the key responsibilities of any civilized state. Georgia is no exception in this regard [1]. Accordingly, the information obtained through the study of the traditional dress of the Ukrainian ethnic group will significantly contribute to shaping public perception and promoting awareness of this community's cultural identity.

Irma Dolidze

Principal Researcher of Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University

Dimitri Janelidze Scientific-Research Institution

Dr. of Art Sciences

Georgia, Tbilisi

Theatre Architecture in Georgia in the 1930s

The initial project of the Kutaisi Theatre Building

The 20th century is a distinctive period in the history of Georgian theater and theater architecture. Professional theaters operate in almost all major cities of the country, and it was in this century that dozens of theater buildings were built. All of them are tiered-type closed theaters, with a perspective stage. These European-type theater buildings have been appearing in Georgia since the 19th century. In the second half of the 19th century and the beginning of the 20th century, there were seven such theater buildings in Tbilisi alone. Theaters were also being built in the regions. Thus, Georgia entered the 20th century with a rich tradition of theater life and significant experience in theater architecture.

In 1921, the Republic of Georgia ceased to exist independently as a result of the occupation of Bolshevik Russia. The state union called the Union of Soviet Socialist Republics (USSR), of which Georgia was a part, was characterized by a strictly centralized system of governance, socialist-communist ideology, and the spread of this ideology to art and architecture. This was “socialist realism”.

In the Soviet Union, and including Georgia, the process of industrialization is underway at a rapid pace, and the themes of architecture are diverse. Along with various types of complexes, theater buildings, public clubs, palaces of culture, cinemas, etc. are being built.

Theater buildings are being built in Zugdidi (1932), Chokhatauri (1932-33), Kutaisi (1933-40), Ozurgeti (1934), Khoni (1934-39), Gori (1935), Lanchkhuti (1936), Khulo (1937), Batumi (1930s). There are 35 operating theaters in Georgia by this time. The number of theater buildings designed and built is also impressive. Unlike the 19th century, Georgian architects worked on their projects. They are graduates of the architectural faculties opened in 1922 at Tbilisi State University and the Academy of Arts.

The 1920s-30s are a period of grandiose construction throughout the Soviet Union. The Kutaisi Theater is also conceived as a large-scale building. In 1933, the project of the theater building was ready for implementation. Its author is the young architect Shalva

Tavadze, who graduated from the Tbilisi Academy of Arts in 1928 and then, in 1931 the Moscow Higher Architectural and Civil Engineering Institute.

According to Sh. Tavadze, the hall and stage of the Kutaisi Theater are transformable spaces. This is a structure connecting the gallery and the stage, a movable structure of the audience hall. A pool, which is closed by a square when necessary and turns into a stage. There is a museum and a veranda on the roof of the building for enjoying the panorama of the city, a possibility of film screenings.

The Kutaisi Theater is experimental in its bold use of architectural and technological innovations. Its technical equipment provided for a complete transformation of the stage and hall, where it would be possible to hold any type and scale of spectacle. Including sports competitions. Expensive constructions and technologies made the implementation of projects more expensive, so they were adjusted during the construction process. This happened in the case of the Kutaisi Theater. The capacity of the audience hall was reduced from 2,000 to 1,500 and then to 900.

The Kutaisi Theater building is a grandiose complex located in the central square of the city. It stands on a stepped elevation. The building is richly decorated, including with round statues. It is decorated with columned portals on four sides. The central one is distinguished by a colossal order. The exterior is decorated with an arch, an open colonnade, various types of decor. Including Georgian carvings.

Along with the forms of classical architecture, the Kutaisi Theater building uses Georgian architectural motifs.

The construction of the theater continued until 1940 according to the project of Shalva Tavadze, but was not completed. and in 19445 it was renovated according to the project of Mikheil Shavishvili, who took into account the existing volume of the theater under construction. The Kutaisi Theater building was completed in 1955.

Although the art and architecture of the Soviet period are based on the ideological principles of socialism, the tradition of national architecture plays an important role and can be considered a feature of the development of architecture of this period.

Tinatini Mshvidobadze

Gori State University

Associate Professor

Doctor of Technical Sciences

Georgia, Gori

The use of artificial intelligence in contemporary works of art

Abstract: The paper examines the paradigm shift in creative culture in the contemporary art sector as a result of the introduction of digital technologies and artificial intelligence. The paper presents the results of a survey conducted by Artsy in 2023, which includes interviews with visual arts specialists and cultural policy makers. The results of this study show how artists are mastering artificial intelligence and creating new spaces for creativity. The scientific novelty of the paper is the demonstration of the effectiveness of using artificial intelligence programs, in particular the Python software package, in the field of fine arts. The findings presented in the article can contribute to the creation of policies related to artificial intelligence globally and provide solutions for the sustainability of the artistic profession and the future development of the contemporary art sector. Artificial intelligence has a clear purpose and role in the workflows of artists, or in facilitating the creation of scenarios for the final work.

Keywords: artificial intelligence, digital technologies, fine arts. Visual work.

Tamar Moseshvili

Akaki Tsereteli State University

Associate Professor

Candidate of Technical Sciences

Georgia, Kutaisi

Features of Casual Style in Interior Design

The origin of the casual style is still hotly debated. Some believe that this stylistic trend originated in Great Britain, while others are convinced that it came from Scandinavia, where rural residents introduced a fashion for simple yet democratic items that soon found their way into interior design.

This is a direction free from rigid styles and clichés, centered around the personality of the owner. It's important to understand: there are no strict rules here—casual is always a reflection of the individual. The style is grounded in a sense of freedom and openness, defined by individuality, comfort, and freedom of choice. Despite its seemingly relaxed and carefree nature, a casual interior is always thoughtfully composed. Every detail is important and has its place, contributing to a harmonious overall look.

The main features of the casual style include: Convenience, natural materials, spontaneity, neutral color palette, abundance of natural light. Casual is an informal style, but it does not tolerate excessive glitter, pretentiousness, or sophistication. Each detail of the interior carries its own character and unique charm, while functionality, comfort, and coziness remain central.

This article presents the key characteristics of casual style in modern interior design.

Key words: casual style, interior design, neutral color palette, functionality.

Helidon Gjergji

Barleti University

MFA, Art, Theory and Practice

Lecturer

Tirana, Albania

Reenactment – the Duo, The Two Gullivers and Marina Abramović

Reenactment in contemporary art challenges traditional notions of originality, authenticity, and collective memory by reinterpreting historical events and performances. This essay examines the artistic strategies of Marina Abramović and the duo The Two Gullivers, highlighting their unique approaches to reenactment as a creative and critical practice. Abramović's works exemplify performative reenactments that transform past performances into new, emotionally charged experiences. By embodying historical moments through her physical presence, Abramović redefines the relationship between performer and audience, emphasizing immediacy and reinterpretation over replication. Both Abramović and The Two Gullivers demonstrate how reenactments are not mere reproductions but acts of preservation and transformation that thrive in the space between the original performance and the new interpretation.

By juxtaposing their corresponding methodologies, the essay reveals how reenactment serves as a powerful medium for interrogating collective memory, reshaping historical narratives, and fostering new understandings of identity and temporality. Ultimately, this analysis underscores the potential of reenactment in contemporary art to bridge past and present through innovative artistic practices.

Key Words: Reenactment, performance art, contemporary art.

Mahbara Abbasova Tahir

Azerbaijan State University of Culture and Arts

Lecturer in arts

PhD student

Azerbaijan, Baku

Art Groups as a Form of Self-Organization in Contemporary Azerbaijani Art (1990s–2000s)

This paper explores the emergence and development of art groups in contemporary Azerbaijani art during the 1990s and 2000s—a period marked by profound socio-political and institutional transformations following the collapse of the Soviet Union. It focuses on several independent art collectives, including Tasdig, Labirint, Art ets., and Peykar, which operated outside traditional state-supported frameworks and played a crucial role in shaping post-Soviet artistic discourse in Azerbaijan.

The research examines how these groups functioned as self-organized entities in a context where official art institutions were absent or ideologically incompatible with contemporary expression. Drawing upon visual documentation, archival materials, interviews, and curatorial texts, the paper analyzes the ideological foundations, artistic strategies, and exhibition formats developed by these groups.

The findings show that these collectives served not only as a response to the institutional vacuum but also as means of exploring identity, fostering community, and asserting artistic autonomy. The paper contributes to post-Soviet art studies and emphasizes the importance of collective practices in contemporary cultural production.

Keyword: art; art group; collective; Azerbaijan; contemporary art.

Lusine Petrosyan

State Academy of Fine Arts of Armenia

Lecturer

PhD student

Yerevan, Armenia

THE ISSUE OF PRESERVING MONUMENTAL-DECORATIVE ART IN ARMENIA

Keywords: Monumental-decorative art, mural paintings, mosaics, cultural heritage, preservation, restoration.

Abstract: This study addresses the preservation of monumental-decorative art in Armenia, with a focus on Soviet-era murals and mosaics. It highlights the significant contributions of Armenian monumental artists, whose large-scale works represent critical

expressions of national identity, cultural memory, and the aesthetic shaping of public spaces. Despite their artistic and historical value, many of these works have suffered neglect, damage, or destruction due to natural disasters, urban development, and the absence of legal protection. Restoration efforts have been undertaken for several prominent works, but lesser-known pieces remain vulnerable. The paper emphasizes the necessity of legal reform to define the criteria for monument classification, implement detailed usage regulations, and create enforceable protection zones. A strategic, multidisciplinary approach is recommended, including scientific documentation, condition assessment, targeted restoration, and increased public awareness. One innovative proposal involves the development of an AI-powered mobile application to detect, map, and document monumental artworks through photo analysis and GPS mapping, thereby creating a dynamic digital archive accessible to both professionals and the public. The study advocates for institutional collaboration between cultural foundations, government agencies, and international experts, and calls for the prioritization of both famous and obscure works. The preservation of these artworks is not only vital for safeguarding Armenia's cultural heritage but also for enhancing its presence within the global discourse on public art and cultural resilience.

Marika Mshvildadze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

Doctor of Historical Sciences

Georgia, Tbilisi

Roman Deities on the Territory of the Kingdom of Kartli (Mercury)

Key words: Religion, History, Politics, Engraved gems

Mercury (Lat. *merx* – merchandise, *merco* – trade) was considered a state cult deity in Rome. The cult of this deity was officially adopted in Rome at the beginning of the 5th century BCE. In 495 BC. a temple dedicated to the god was built near the Great Circus (Titus Livius, *Ab Urbe Condita*, II, 25). Mercury was officially recognized as the god of merchants. A guild of merchants, called *mercatores* or *mercuriales*, was established in Rome. As a result, the deity became identified with the Greek god Hermes. When Greek city-states began to appear in Asia and Africa, Hermes was equated with the Egyptian deity Thoth (Greek – Θώθ, *Thooth*), who, in turn, was the patron of wisdom, science, and magic. The fusion of Hellenistic and Egyptian traditions gave rise to a new deity – **Hermes Trismegistus**, the legendary founder of Hermeticism and alchemy.

The paper examines and analyzes archaeological material related to the cult of Hermes-Mercury discovered on the territory of the Kingdom of Kartli. Artifacts associated with this deity have been identified mainly on glyptic monuments found in the areas of Great Mtskheta, Urnisi, and Zhinvali. Specifically: 4 intaglios were discovered on the area of Great Mtskheta (1st–3rd centuries AD.), 3 intaglios are preserved on the Mtskheta Archaeological Museum (2nd–3rd centuries A.D.), 5 intaglios were found on the territory of Urnisi (1st–3rd centuries AD.), 2 intaglios were discovered in Zhinvali necropolis (burial ground) (1st and 3rd centuries AD.), and 1 intaglio was found on the necropolis (burial ground) of Mt. Tkhoti (4th century AD.).

As a result of studying the artifacts related to the cult of Hermes-Mercury found on the territory of the Kingdom of Kartli, we can conclude that the cult of Hermes-Mercury was quite widespread on the territory of eastern Georgia during the 1st–3rd centuries AD. Mercury (Hermes) appears as the god of commerce, exchange, and fate. The research reveals that the cult of this deity in Kartli was primarily prevalent in urban centers and among populations familiar with (or influenced by) classical antiquity culture (religion).

Nato Failodze
Akaki Tsereteli State University
Assistant Professor
Doctor of Engineering Sciences
Georgia, Kutaisi.

Ketevan Goginovi
Akaki Tsereteli State University
Academic Doctor
Georgia, Kutaisi

Handmade Rugs of Chobareti – A Georgian National Treasure

The study and understanding of Georgian ornamentation is not easy, yet it is essential. These ornaments have been preserved in their original form even in our modern lives. Over time, the lifestyle of society changes, but the ornament, as a decorative element, retains its original appearance regardless of its differing functions.

This article presents carpets, rugs, handmade items, and the ornaments depicted on them, preserved in the families and a private museum in the village of Chobareti, located in Samtskhe-Javakheti. We created digital sketches of these ornaments with the aim of bringing them into the modern era. The goal of the research is to preserve the information and photographic material related to the carpets from the village of Chobareti and to enable the use of Meskhetian rug ornaments in modern products, while maintaining their original shapes and colors. The research subject includes not only material objects but also photos, audio, and video materials, which were collected during an expedition to Chobareti in 2024. Information on the origins and production methods of the carpets was gathered from their creators and family members. We compared the collected material with the ornaments depicted on rugs and carpets housed in the Samtskhe-Javakheti Historical Museum. Based on the carpets studied in Chobareti, we created digital sketches of the ornaments depicted on them, so that specialists interested in ethno-design can use them in modern textile products.

This work will contribute to the popularization of Georgian ornamentation for use in modern design, thereby once again highlighting the country's ancient history and rich past. It will also promote a better understanding of traditional ornaments from this region.

Nino Kharchilava
Batumi State University of Art
Doctor of History
Georgia, Batumi

Feast of the Assumption of Mary in Abkhazia

Keywords: Religious holiday, Mariamoba, ethnographic Abkhazia.

In Georgian life, we often encounter a loose variation of Christian canonical holidays, which, in addition to canonical rituals, include folk beliefs and practices created by the people. Mariamoba is an example of folk religious practice. Today, the ritual part is more simplified and is mainly limited to creating an altar for the deceased in the family, slaughtering a sheep, and lighting a candle.

In the past, in Georgia, the communist ideology significantly hindered the development of the Georgian Church, which formed a peculiar form of religious syncretism. After the end of the Soviet period, canonical worship was restored throughout Georgia. Such a situation should naturally create a kind of confrontation between the canonical and the folk, but in Abkhazia the situation is more painful in this regard, because after the end of the Soviet period, the difficult political relations created in Abkhazia at the end of the 20th century led to the occupation of the historical corner and the forced migration of Georgians (not only Georgians) to various parts of Georgia. Despite this, today in modern Abkhazia, there are several churches where canonical services are held in Russian. Therefore, the population celebrates the feast of the Virgin Mary in the family and tries to compensate for this deficiency by celebrating a folk holiday in the family. Nevertheless, it is clear that the calendar of folk religious holidays primarily comes from the church calendar and is its folk variation. At this stage, a still preserved, living folk holiday – the Feast of the Virgin Mary – is still celebrated in Abkhazia, and the population still celebrates the glorious feast of the Virgin Mary in the old manner.

EDUCATION

Ermile Meskhia

Batumi Art State University

Professor

Doctor of Historical Sciences

Georgia, Batumi

Modern challenges of internal quality management

Based on the Law of Georgia “On Higher Education” and the Law of Georgia “On the Development of the Quality of Education”, education quality management is carried out through internal and external mechanisms.

Internal mechanisms for the administration of education quality development are implemented in accordance with the rules developed by the educational institution, based on Georgian legislation.

The University Quality Management Service is responsible for quality management in higher education institutions. All structural units and employees of the educational institution are involved in the internal quality management process.

The internal quality management process includes the assessment of the quality of educational programs and teaching and learning, Evaluation of the performance of academic, administrative, support and visiting personnel in an educational institution, Evaluation of learning resources, student support measures, Evaluation of the management bodies of educational institutions.

Significant experience in internal quality management has been accumulated in Georgian higher education institutions. Several studies have analyzed the best practices and existing challenges of internal quality management.

Internal quality management is still focused on the institution's external quality management mechanisms and is involved in administering the accreditation of educational programs and the institution's authorization processes. This significantly undermines trust in internal quality, the teaching and learning process, and the level of quality education.

Tamriko Meskhia

Batumi Art State University

Practice Coordinator

PhD Student

Georgia, Batumi

Museum Practice Planning and Management

In higher education institutions, teaching practice is carried out in accordance with the practice regulations established by the institution and the educational program courses.

In general, there are two types of internships in higher education institutions: teaching internships and internships "embedded" in study courses.

Teaching practice helps to strengthen theoretical knowledge of the educational program and to help students acquire practical skills. At the same time, during their internship, students undergo a kind of adaptation to a new environment, which is an important factor in their professional employment.

As for the practice "built into" training courses, it is aimed at reinforcing the theoretical knowledge of a specific training course with practice.

Examples of industrial-learning practices are often found in Georgian higher educational institutions. There is little "embedded" practice in training courses.

As for the thematic practice training course, it is almost rarely established as an independent discipline.

Thematic practice differs from the educational-industrial practice of an educational program in that it contributes to the deepening of theoretical knowledge of a specific course of study and the development of practical skills.

There are three types of practice in the undergraduate and graduate educational programs of Art Theory and History (Art Studies) of Batumi University of Arts: teaching practice; "embedded" practice; and independent study courses of thematic practice. For example, at the bachelor's level of the mentioned educational program, an independent study course is "Museology – Practice" worth 1 credit, while at the master's level it is "Museum Practice" worth 5 credits. Obviously, both study courses differ in terms of the number of credits, objectives and learning outcomes, as well as the content of the study courses.

Using the aforementioned training courses and the example of student participation in practice research, we have discussed the practice of thematic training courses, "embedded" practice, and teaching practice.

In my point of view, the analysis of this experience should serve as a good example for planning and managing internships in higher education institutions.

Izolda Beltadze

Batumi Shota Rustaveli State University

Professor

Doctor of Historical Sciences

Georgia, Batumi

Francesco Guicciardini – A Humanist of the Renaissance Era

Keywords: Mercantilism, Rhetorical, Renaissance, Aristocrat, Gonfalonate.

We studied the views of Francesco Ghiardini, an Italian Renaissance humanist. About government, governing bodies, the role of the people, the morality of the clergy, the diplomacy of fate, and education. His ideas are so relevant and interesting that they do not lose their relevance even in today's reality. Moreover, we can share a lot. He asks the question, What should a ruler be like, what is required of him, why are educated and experienced people needed in government? What role do the people play, what is destiny, what should a diplomat be like, what was the unity of the country for Italy, why was the heart broken by the immorality of the clergy? The work of Francesco Ghichardini, accompanied by an introductory article by A.K. Zhivilegov, helped us in studying these issues. We also used Francesco Ghiardini's "History of Italy" with comments by A. Gherardi. We do not have a special scientific study about Francesco Ghichardini in Georgian historiography.

We tried to investigate why Francesco Ghiardini was evaluated differently by Stendhal, Edgar Quinet, Pasquale Villar, and Eugene Benoit.

Although Guichardin was driven by mercantilist ideas and expressed the interests of the bourgeoisie, he at the same time developed interesting views on statecraft, diplomacy, education, government, people, destiny, and the unity of the country. In his opinion, the

state should be governed by educated and experienced people. It is unacceptable to allow an ignorant person to govern the state, who would destroy the country. He made demands on the government: high education, seriousness, experience, caution, calmness, sophistication, slowness, foresight, diplomacy, agreement, the ability to find detours, find solutions, and rhetorical reasoning. A poor person should not be in power. He would try to get rich and would not think about the glory and honor of the state. He did not like unserious people and would not advise anyone to interact with them. He was very concerned about the morality of the clergy, why they had ambition, greed, and self-will. What had brought them to this point? On the contrary, the clergy should have been an example for society. Francesco believes that one should not use the word "never" because it is irrational and ultimately it is about fate, which, in his opinion, no one could escape. His views on the above issues are still relevant today.

Nino Mindiashvili

Caucasus International University

Associate Professor

PhD in Philology

Georgia, Tbilisi

Cultural Paradigms of Collective Trauma

In recent years, the exploration of cultural concepts of traumatic memory has gained increasing relevance within academic discourse. A deeper investigation into this subject, particularly through the lens of historical memory, is crucial, as it lays the foundation for diverse research directions across the humanities. Scholars widely acknowledge that the wars, psychological pressures, and collective historical experiences of the twentieth century confronted the world with unprecedented challenges—challenges that have found profound resonance in theoretical discussions.

The dissolution of the Soviet Union, coupled with the socio-political upheavals that have unfolded in Georgia since the 1990s, created fertile ground for the emergence of a new literary landscape. These developments not only prompted the formation of thematically and generically novel works but also necessitated a reevaluation of trauma as a sociocultural phenomenon.

Reflections on the conflicts in Abkhazia and the Tskhinvali region, as well as the August 2008 war, have left a multifaceted imprint on contemporary Georgian literature. A defining feature of the literary texts from this period is their psycho-emotional intensity, which is intricately woven into interpretations of national identity. The tragedies that unfolded on Georgian soil, while deeply personal and collective, serve both as a means of confronting historical memory and as catalysts for the development of new cultural paradigms.

To elucidate the research problem, this study will engage not only with theoretical discourse but also with selected fictional works by contemporary Georgian authors. These texts reveal, on the one hand, the defining traits of cultural trauma as an epochal category, and on the other, the ethical values through which national identity is expressed and negotiated.

Keywords: trauma, war, literature, Georgian, paradigm.

CULTURAL MANAGEMENT

Nikoloz Murgulia
Georgian National Museum
Senior Scientist
Georgian-American University
Associate Professor
Doctor of Archeology
Georgia, Tbilisi

Nokalakevi site – study, management and challenges

Abstract

The ancient city of Nokalakevi is a multi-chronological historical (architectural-archaeological) monument. This paper presents reflections and conclusions regarding the scientific, cultural heritage protection and management, tourism, existing challenges, and modern technology issues that are essential for the study, preservation, management, and determination of future prospects of the site:

Historical Memory and Research – Study, processing, understanding, and application of the current scientific knowledge (source studies, art history, archaeology, and other auxiliary disciplines);

Preservation – Assessment of the physical condition of individual architectural objects of the ancient city, which is a cultural heritage monument of national importance, and development of a protection strategy;

Management – Development of a long-term management plan for the monument, its phased implementation, and adaptation to the existing objective and subjective realities;

Tourism – Development of a concept for the monument as a significant tourist site and planning for the creation of the corresponding infrastructure;

Challenges – Identification of natural, administrative, human, and other types of challenges that pose threats to the monument and development of a plan to eliminate them;

Modern Technologies and the Future of the Nokalakevi – Creation of a long-term concept for the research, preservation, management, and development of the monument through the use and consideration of modern technologies.

The conclusion highlights the importance of a systematic approach, planned and comprehensive interdisciplinary research, international cooperation, and increased awareness for the long-term preservation and development of the cultural heritage monument.

Vakhtang Beridze
Shota Rustaveli Theatre and Film State University of Georgia
PhD Student
Director of the Adjara School of Folk Art
Georgia, Batumi

The importance and possibilities of strategic management of the cultural sphere

The strategic management of the cultural sector in modern states is recognized as one of the most important mechanisms for preserving and developing societal values.

According to contemporary approaches, strategic management in the cultural sector involves clearly defining its mission, vision, and values, and then developing long-term goals and action plans based on these benchmarks. The development of the cultural strategy was based on extensive public consultations, public meetings, online surveys, and the involvement of government agencies and non-governmental organizations. In this research, we will examine the specifics and importance of strategic management in the cultural sector from the perspective of long-term prospects. Our study is based not only on theoretical material but also on the results of practical work conducted by us, which allowed us to draw some interesting conclusions. It revealed a significant imbalance between the central cultural policy and local implementation. Despite the fact that the "Georgia Culture Strategy 2025" is formulated, its principles are not reflected in the daily management of regional organizations. Therefore, we believe that this paper will be of interest both from a theoretical perspective and will have practical implications for professional circles.

CULTURAL TOURISM

Ketevan Shoshiashvili

Caucasus International University

Associate Professor

Doctor of History

Georgia, Tbilisi

Opportunities and strategy for the development of pilgrimage in Georgia (integration of historical and spiritual heritage into modern tourism practice)

Keywords: Pilgrimage; tourism; strategy; Georgia; development

The religious factor plays a major role in the development of tourism. According to the data of world tourism organizations, the largest share of travel falls on pilgrimage and represents a growing segment of the international tourism market. Israel, Greece, Italy, Turkey, India, Mecca and Medina are particularly distinguished by the flow of pilgrims and it will not be easy to establish themselves in the international market, although it should be recognized that Georgia can offer pilgrims not only Orthodox but also temples of various religious and confessional cult purposes in the country.

We consider it important to select routes for pilgrims according to the development of historical time – from paganism to Christianity. In addition to the fact that Georgia has many churches-monasteries, synagogues, Armenian temples, mosques and pagan monuments, there are two great holy relics of world importance here – the robes of Jesus Christ and the Virgin Mary. Here we note that religious tourism also includes getting acquainted with monastic life, which the Georgian Apostolic Church is quite rich in.

A study was conducted in the Kazbegi region to develop religious tourism, where significant historical and culturally significant temples of cult purpose have survived and are still operating in the Sno, Truso, and Dariali gorges. The study was conducted with the support of the Georgian Patriarchate.

The development of pilgrimage tourism will contribute to the normalization of interfaith relations. At the same time, there will be significant financial benefits for the country in terms of the development of regions and infrastructure, and the well-being of the population.

Maka Sosanidze

Gori State University

Associate Professor

Doctor of Economics

Georgia, Gori

Marketing Communications in Modern Museums

In the modern world, museums are no longer viewed simply as passive repositories of artifacts; they have evolved into dynamic, interactive spaces, actively competing with other entertainment and educational institutions for visitors' attention. This transformation has led to a dramatic increase in the role of marketing communications in their activities. This article examines how museums use various communication channels, including traditional media (advertising, public relations) and modern digital platforms (social media,

mobile apps, virtual tours), to attract new visitors, retain existing ones, and strengthen their educational and cultural missions.

The article analyzes the challenges museums face in implementing marketing strategies, such as limited budgets, a lack of technological skills, and the difficulty of measuring results.

Special attention is given to the example of the Gori Ethnographic Museum, which emphasizes the importance of targeted marketing for promoting local culture, in contrast to the Stalin Museum, which relies on "natural" marketing. The aim of the study is to identify best practices and develop recommendations for Georgian museums on the effective use of marketing tools to increase attendance and strengthen their role. Ultimately, the article emphasizes that marketing communications are a strategic investment in the sustainability and future of museums' public mission.

Lali Osadze

Gori State University

Associate Professor

Doctor of Economics

Georgia, Gori

Cultural Tourism and Hospitality: The Potential for Sustainable Development of Tourism

Key words: hospitality; culture; cultural tourism; economy; sustainable development

Abstract: The purpose of the article is to study the culture of hospitality as a component of cultural tourism and the potential for sustainable development of tourism. Georgia is a country of ancient culture, where hospitality has occupied a special place since ancient times. Knowledge of culture and traditions and their proper introduction to incoming and potential tourists are of great importance for the development of tourism. Tourism, as a branch of the economy, occupies an important place in economic development. The development of cultural tourism is almost unthinkable without creativity. In modern literature and research, not much space is devoted to the introduction and popularization of Georgian traditions, customs and hospitality culture at the international level. There are only isolated cases regarding hospitality. Comparatively, Georgian folklore, folk dance and song are more well-known at the international level, which is welcome. The culture of hospitality, along with folklore, dance and song, and other well-known Georgian traditions, should be popularized and known to international tourists. Recently, there has been little activity in terms of raising awareness of the culture of hospitality. The Georgian Tourism Development Strategy states that Georgia will use its capabilities in the field of culture and traditions to attract tourists and promote sustainable development. Therefore, the study is important and will play a positive role in the society interested in these issues. The study confirmed the research hypothesis that Georgia has the ability to attract tourists and develop tourism through its ancient culture and hospitality, and, accordingly, contribute to the development of the economy. And it was revealed that a creative approach to the Georgian culture and tradition of hospitality, greater popularization and marketing are needed for the sustainable development of tourism.

Nino Kharchilava
Batumi Art State University
Doctor of History
Georgia, Batumi

Ethno-Tourism

Keywords: Ethno-Tourism, Ethnicity, Cultural Peritage, Cultural Tourism

The main objective of the study is to determine the role of ethnotourism development in cultural tourism. The development of ethnotourism depends on ethnicity, local representatives of ethnic minorities and majorities, as well as on cooperation between tourists and the local population. The need for cooperation between tourists and the local population in organizing ethnotourism activities and the benefits of ethnotourism development in the region for representatives of the local community and the regional economy are important.

Georgia is a historically and culturally rich and diverse sub-region, which has a great cultural heritage and potential for ethnotourism development. In terms of tourism development, the settlement system of the region, the traditional architecture of settlements, and the historical and cultural heritage are of particular importance.

Ethnotourism has a significant positive impact on both the local population and visitors, which means that tourism takes people to new places and expands their understanding and knowledge of other cultures. When two different cultures meet, it means an exchange of ideas. Ethnotourism can provide tourists with valuable information about the population, their history and culture. Also, the development of ethnotourism in the country will contribute to the preservation and protection of the cultural heritage of the local community. Ethnological life and culture are the resources that make tourism a successful and growing business. The cultural diversity of the country is so attractive that it brings tourists back to the country again and again, and each trip becomes different and informative.

Lali Sreseli
Gori State University
Doctor of Economics
Georgia, Gori

The Role of Creative Tourism in Promoting a Country's Culture, Customs, and Traditions

Keywords: Tourism; Cultural Tourism; Creative Tourism; Event Tourism: Festival Tourism

Creative tourism is one of the dynamically developing, innovative forms of modern tourism. It is based on engagement in intellectual, creative and interactive processes. It allows visitors to engage in the cultural and creative processes of the host country. Visitors not only observe, but also actively participate in local cultural processes. This approach significantly strengthens the role of tourism in the protection and promotion of cultural heritage.

The aim of the article is to analyze the role of creative tourism in the context of presenting and popularizing Georgia's cultural heritage, customs, and traditions on the international stage.

The study is based on practical examples from the following regions – Tusheti, Samtskhe-Javakheti and Adjara, Khevsureti, Svaneti, Kakheti – which represent culturally diverse spaces. In each region, forms of creative tourism – such as master classes in local crafts and culinary traditions, participation in festivals, revitalization of architectural heritage, and others – effectively contribute to the preservation of unique traditions and their presentation at the international level.

The research methodology is based on a review of existing literature, which allows for the assessment of the involvement of different forms of creative tourism – culinary tours, local art master classes, festivals, and traditional crafts – in the dissemination of culture and sustainable development.

The article examines how creative tourism in the regions of Georgia contributes to strengthening local identity, transferring traditional knowledge, and activating cultural spaces. It also presents examples of successful practices that illustrate how the active participation of local populations in tourism activities can be transformed into a carrier of both economic benefits and cultural values.

Creative tourism not only enhances the tourist experience, but also represents a strategic means for Georgia to strengthen cultural diplomacy, increase cultural awareness and promote regional development. The article thus emphasizes the importance of integrating creative tourism into the country's cultural policy.

The paper is a call for the systematic integration of creative tourism into national tourism and cultural policy as a strategic resource that will strengthen the country's cultural positioning in the global space.

Iris Canaj

University of Arts and Polis University

Lecturer

PhD student

Tirana, Albania

Creative Productions in public spaces Relations between arts and tourism

Is Art Meant to Be Elite or Closer to the Community? Public art not only brings the audience closer to artistic expression but also enhances the city's aesthetic appeal, which in turn fosters the emotional well-being of its residents and stimulates tourism, ultimately impacting the country's economy. Creating art in public spaces—whether through multidisciplinary festivals like the Festival of Street Performers, book-shaped benches like the “Stolibër” project, installations like “Reja”, murals, or initiatives like the Visual Park (Car-Free Day transforming neighborhoods into communal engagement spaces)—represents a form of activism. These artistic interventions do not merely entertain or beautify urban spaces; they also serve an educational purpose by addressing themes such as architecture, cultural heritage preservation, environmental awareness, socialization, tourism promotion, economic sustainability, and more. Public space, as a shared domain, should be utilized by and for the community while also being protected by it—yet, it is often vandalized by the very people it serves. But where is the line between activism in public spaces and vandalism? How can an artist make creative use of public space without damaging the city or violating legal regulations? Do laws governing public art exist? How creative and

cultural productions in public spaces help the tourism and economy? This analysis will be based on research into personal experiences from the aforementioned projects, as well as insights from collaborators and responsible institutions regarding the authorization, utilization, and preservation of public space for artistic purposes and bring some recommendations.

Krasimir Levkov

University of Agribusiness and Rural development

Professor

PhD

Plovdiv, Bulgaria

THE INBOUND AND OUTBOUND TOURIST FLOWS IN BULGARIA 2019-2024

Abstract

The *purpose* of the study is to track the quantitative and structural changes in the development of the inbound and outbound tourist flows in Bulgaria in the period 2019-2024.

Methods for the analysis of literary sources and statistical data are applied. The main sources of information are the National Statistical Institute of Bulgaria, the Ministry of Tourism and the Bulgarian National Bank. Results from the author's previous research were also used.

Results. The manifestation of the two determining factors for the development of international tourism in Bulgaria during the studied period has been revealed. The main trends in the quantitative and structural changes of the tourist flows in our country are outlined.

The general *conclusions* arising from the obtained results are formulated.

Key words: *tourist flows, tourism expenditure, tourism export, tourism import.*

Ekaterine Chalaganidze

Caucasus International University

Associate Professor

Doctor of Mass Communication

Social Advertising as a Tool of Political Discourse (The Case of Georgian Social Platforms 2020-2025)

Keywords: political campaign; social advertising; advertising messages; media coverage; political discourse

Social advertising is often viewed as a form of communication aimed at raising public awareness and promoting behavioral change. In modern political processes, however, it is increasingly used as a component of political discourse – a tool for shaping narratives and reinforcing specific values.

This paper analyzes how and in what form political interests intersect with social advertising, how neutral messages are transformed into political ones, and how state institutions or political groups use social advertising to achieve their objectives.

The research presented in this paper employs discursive and semiotic analysis of selected examples to demonstrate how social advertising becomes a medium for the dissemination of ideas and the exercise of power.

The findings show that social advertising in Georgia utilizes narratives that not only reflect reality but also construct it.

The results of this research provide valuable insights for professionals, politicians, and scholars. They offer practical recommendations for developing more effective advertising strategies that incorporate political messaging.

Nino Chalaghanidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

Associate Professor

Doctor of Journalism

Georgia, Tbilisi

Soso Gazdeliani

Caucasus International University

PhD student

Georgia, Tbilisi

Visual Forms and Means of Representation of the First Social Advertisements in Post-Soviet Georgia

The 1990s represented a pivotal period for Georgia. Following the dissolution of the Soviet Union and the declaration of independence, the country was confronted with a new socio-political and economic reality.

Amid this complex environment, social advertising played a significant role in shaping public consciousness, addressing emerging challenges, and contributing to the development of a more cohesive social landscape. In Georgia's media space, social

advertising first appeared in the 1990s, broadcast through the country's earliest television channels.

Through the application of quantitative and qualitative content analysis, along with historical research methods, this study identifies key trends within the field. The research focuses on the period from 1991 to 2004, during which Georgia's Public Broadcaster First Channel operated under state control.

The primary objective of this paper is to provide comprehensive answers to the following open-ended questions:

- What kind of Soviet legacy did Georgia inherit in terms of social advertising production during the post-totalitarian period?
- What were the visual formats and representational tools used in the earliest social advertising videos prior to the technological revolution?
- How can the thematic spectrum of social advertising in post-Soviet Georgia be classified?

To address these questions, the study closely examines the first televised social advertisements aired by the state-owned broadcaster in the post-Soviet era, while also investigating the Soviet legacy that shaped these developments.

As a tool of pro-social media activism, social advertising in the post-totalitarian era reveals noteworthy tendencies. The audiovisual and narrative characteristics of these early advertisements were significantly influenced by the technical constraints and terminological particularities of the time.

Keywords: social advertising, Soviet Union, post-Soviet space, Georgia, media, society.

Mariam Mkhitarova

Caucasus International University

PhD in Mass Communication

Georgia, Tbilisi

Elections from the viewpoint of the politically polarized media

Key words: elections and media; political polarization, covering of elections.

Election is a significant cornerstone of democracy which is applied by citizens to fix their own will and to elect the government. On top of all, democracy is not able to function in a due manner without free media. Only independent media is able to make a contribution in formation of a kind of environment where all citizens obtain complete information and make decisions. It is the main reason why media is often named as "the fourth government" that firmly confirms that media, with its own essence, can control the government and protect interests of the society. Accordingly, complete and due activity of media is reflected in any state's democracy indicators in direct proportion.

In the period of elections political interests, political taste and aspiration of a definite media outlet are particularly vivid. It is the time when viewers have more difficulties in perceiving of a real situation from the information flow. Proceeding from this viewpoint, different media outlets may be characterized with disinformation, supporting of definite political forces or vice versa, that causes biased covering. As a result of this we receive a polarized media environment where each communication mean has its own winner in the election that is a kind of paradox.

In this article, our target is to observe and analyze the way of covering of the self-government elections of 2024 in the private broadcasting media prospect. Attention is

generally drawn on the extent of acting of media in compliance with journalistic standards, the extent of preserving balance and independence while covering news; to understand whether we were dealing with manipulations or not. Our aim is to review whether support of definite parties or political subjects had a place or not; besides, to understand whether we were dealing with purposeful mockery or an attempt of discrediting of political figures or not.

Maka Dolidze

Davit Agmashenebeli University of Georgia

Professor

Doctor of Philology

Georgia, Tbilisi

Georgia in the Works of Foreign Publicists

Keywords: Georgia; Georgians; Foreign Publicist; Media; Custom; History; Culture

In this paper, we would like to discuss the role of Georgia in the work of foreign publicists. How Georgia is seen through the eyes of foreigners and the events taking place in the country. How relevant the topic of Georgia is in their work, how promptly they respond to the socio-political events taking place in Georgia, and whether the information is impartial and exhaustive.

The connection between Georgia and foreign countries dates back to ancient times. The first information about Georgia and Georgians dates back to ancient times. The ancient Greeks and Romans wrote about Georgia and Georgians: Herodotus, Xenophon, Hippocrates, Aristotle, Strabo, Plutarch, and others.

These materials were of an informative nature and conveyed the life and customs of Georgians about the socio-political events taking place in Georgia.

Alexander Griboyedov, Andrei Bely, Alexei Tolstoy, Mikhail Bulgakov and others not only traveled to Georgia, but also lived for a certain period of time. Not a single current fact or event that was happening in Georgia remained beyond their attention.

From the publications we have reviewed, we can conclude that Georgia occupied a special place in the work of foreign writers and publicists. They often traveled to Georgia, got acquainted with its history and culture, and wrote about their impressions in both the Georgian and foreign press.

There are frequent cases when, along with positive materials, we encounter negative ones. There are many lies and lapsus in the information conveyed by the media. Most of the information is biased and unverified. Their goal is to one-sidedly clarify the fact, make a subjective assessment, and introduce the reader to an unrealistic story.

Inga Zoidze

Tbel Abuserisdze Teaching University of Georgian Patriarchate

Professor

Doctor of Social Sciences

Georgia, Batumi

The Role of Artificial Intelligence and Algorithms in Media

The paper discusses the role of artificial intelligence (AI) and algorithms in the media, particularly in the fight against disinformation and news generation. Modern media often uses AI and algorithms for detecting disinformation and fact-checking, although this

practice is still limited in Georgian media. The theories proposed by Michaël Hamelers regarding algorithmic bias and their expanding influence in democratic environments emphasize that AI may not only enable faster and more effective content dissemination but also exacerbate social polarization and disinformation. The development of technology alone is not enough; media organizations must take on greater responsibility and actively adapt to new technological challenges to protect media credibility and promote democratic values. While AI can make media systems more flexible and efficient, its ethical and unbiased use is crucial.

Nargiza Kankia

David Aghmashenebeli University of Georgia

Associate Professor

Doctor of Journalism

Georgia, Tbilisi

Culture and Art on the Public Broadcaster's Airwaves

In the early years of Georgian television, culture and the arts constituted a significant segment of television programming. It can be said that during this period, the "blue screen" primarily served as a platform for the dissemination of various fields of art. Naturally, there were specific reasons for this.

In its initial phase, in addition to its cultural and educational mission, art was effectively employed as a tool for promoting Soviet ideology. Later, during the 1970s and 1980s, Georgian audiences occasionally, but not frequently, had the opportunity to engage with masterpieces of art through television broadcasts (for example, in programs such as "Ilusioni" or "This is Estrada").

Beginning in the so-called "Perestroika years," the situation began to change gradually. From this period onward, Georgian television viewers gained access to information about the lives and creative legacies of famous film directors, actors, musicians, painters, and other artists.

Over time, however, the landscape underwent a dramatic shift. Political programming, various types of entertainment shows, and low-quality television series began to dominate the airwaves, overshadowing concerns about elevating the audience's cultural awareness.

In this context, the Public Broadcaster (First Channel) has remained virtually the only platform where viewers still have the opportunity to learn about different branches of culture and the arts. (This is not only essential but also a responsibility for a public broadcaster, which must cater to the interests of all segments of its audience.) Progress in this area has become particularly evident in recent years; however, much still needs to be considered and accomplished.

The cultural and educational mission of the First Channel is implemented through a diverse range of formats, styles, and approaches, including interviews, portraits, film set reports, broadcasts from various festivals, and documentaries on culture and the arts. These programs are generally hosted by knowledgeable and professional individuals within their respective fields.

It is also noteworthy that even some entertainment programs on the First Channel contribute effectively to the enhancement of cultural awareness by incorporating elements of educational value.

Keywords: art; culture; broadcast; interview; audience

Manana Lekborashvili
Shota Rustaveli Theatre and Film State University of Georgia
Associate Professor
Doctor of Arts Studies
Georgia, Batumi

Modern Georgian Social Media and Representations

Keywords: Social Media, Media literacy, Media representations, Facebook, Mediauser, Manipulation

All art and text attempt to shape consciousness. However, it is only with the emergence of mass media that this issue has gained widespread recognition, and the term "manipulation" takes on a distinctly negative connotation in regard to media texts. Using Facebook, Georgia's most popular social media platform, as a case study, this article explores how representation, media laws, and technologies operate within digital spaces. It analyzes media manipulation techniques and offers insights into how users can recognize and defend against them. Particularly significant are the shifts observed in user behavior—shifts possibly caused or merely revealed by digital media's influence.

At the current level of technological development anyone can easily alter source material and use editing tools to edit and montage photos or videos. On platforms like Facebook, such alterations often go undetected unless intentionally disclosed through irony or sarcasm.

Despite technological progress and fast information spread, accessing accurate information has paradoxically become more complex—sometimes practically impossible. This landscape demands critical thinking, the only tool capable of discerning the intent and logic behind media content. However, prior to developing critical analysis or media literacy habits, what's needed first is the desire to think critically. That includes questioning one's own "truths" and showing a willingness—if not an ability—to confront deeply ingrained preconceptions.

Unfortunately, many users lack this foundational motivation. Instead, there is a growing tendency to seek out ideological echo chambers, preferring validation above knowing opposing viewpoints.

Lia Zambakhidze
Caucasian International University
Assistant
Ph. D in Mass Communication
Georgia, Tbilisi

The Means of Expression and Strategies in Participatory and Reflexive Documentary Filmmaking (Georgian Public Broadcaster, First Channel, 2018-2023)

Transformation of media environment and increasing request of authenticity, realistic narration expressed by the auditory, form new trends in the contemporary documentary film making. Particular importance in the process is assigned to the strategies of expression and esthetics that, on top of all, determines a form of communication with viewers.

A degree of involving of the author, his techniques of shooting and montage, narrative structure, audiovisual peculiarities create definite stylistic models, such as

participatory and reflexive documentary film making. Integration of similar forms in live is specifically important in case of the Georgian Public Broadcasting which is targeted at increasing of the content of cognitive idea and in addition to it represents itself as the largest producer of documentary films in the state.

In this research, structural and audiovisual features are formed, using the method of content analysis that places narration into the concrete stylistic forms. In addition to the stated, comparative analysis of the documentary films broadcasted in live in the period of research (2018-2023) vividly reflects means of expression, techniques of individual narration and diversified strategies which are selected proceeding from the author's purposes.

Narrative elements of the films seen in the cognitive prospect transforms mere chronology of facts into logical discourse. Diversified elements of representation separated in the process create definite models. Forms of communication with the auditory, style of narration and means of expression place the real news expressed as a film into a definite scheme.

Results of the research prove that participatory and reflexive documentary film making is less actual in the Georgian television space. Besides, analyzing of definite films demonstrates unique features of forms. Showing of the working process and backstage, realistic narration enables the viewer to become not only a passive receiver, but to feel himself as an active participant of the process. Such approach places the television documentary film making on a new step as the art focused on critical and social communication.

Tamar Gogoladze
Gori State University
Professor
Doctor of Philology
Georgia, Gori

The Story of a “Lost Book” Told Through Media

Key words: “The Lost Books”, Aka Morchiladze, “Matsi Khvitia”

With the development of radio and its growing popularity, the area of diversity in providing information acoustically through this media has expanded, in which radio plays and series have appeared. This process has been further diversified by the creation of new media in addition to traditional media, which is also being implemented through the means of visual-auditory staging in the Internet space: Studio “Epoka” implemented the author's project “Lost Books” by writer-storyteller Aka Morchiladze. The goal of the project was to recall, through radio broadcasts and online media, those books that were important for the culture of different eras of Georgian history, and to revive for readers and listeners the unjustly neglected literary texts created in previous centuries. “The Lost Book” is the novel “Matsi Khvitia” by the 19th century Georgian writer Anton Purseladze, which was published a century and a half ago in the magazine “Mnatobi” and immediately attracted the attention of the reading public with its intense and unusual adventure plot. Over time, this book fell into oblivion, and now, through radio broadcasts (Internet), the need to re-read it has regained its “life”. All this was achieved through the special manner of the writer Aka Morchiladze's narration, purposefulness, and the active response of the listener via the Internet, which is what this article tells us about.

Davit Dolidze
Caucasus International University
PhD student
Georgia, Tbilisi

**Common and distinctive features of the specifics of the work of the main
and local editorial offices of international media brands using the example
of FORBES magazine**

Successful international media outlets try their best to cover as many countries as possible and establish their own local editorial offices. Many of them do this successfully, however, there are often cases when the work of local editorial offices turns out to be unsuccessful. The aim of the conference paper is to compare the common and distinctive features of the work of their main and Georgian local editorial offices using the example of several international media brands.

Forbes, National Geographic, and Radio Free Europe/Radio Liberty are global media brands that play a significant role in international journalism. Each is focused on providing high-quality, unbiased, and informed content to the public. However, their work varies significantly in the context of local editorial offices that operate in different countries' political, social, and economic environments.

The aim of the publication is to compare the specifics of the work of the main and local Georgian editorial offices of international media brands. To identify and analyze common and distinctive features of both their activities and content. The study will also examine how financial resources and political context affect their work and how this affects the independence of each editorial office and the professionalism of journalists.

The study focuses on the specifics of the work of these brands, how they adapt to the domestic political and social situation of the country, as well as how they manage to maintain international standards, despite the challenges of the national context. Comparing the specifics of the work of the main editorial offices of these media brands with the Georgian one not only shows the difference in the work of the global and local media space, but also offers an interesting view on media freedom, access to information and the role of journalism in general in different political environments.

Keywords: international media brands; local editorial offices; Georgian media environment; media integration.

სარჩევი

ჯინოზმოდნოზა

ოლლა ჟღენტი	7
ბათუმის ქალაქური კულტურის რეფლექსია სულიკო ჟღენტის კინოდრამატურგიაში	
რუსუდან კვარაცხელია	25
ქართული კინო საბჭოთა ტოტალიტარიზმის პირობებში (20-30-იანი წლები)	
ნინო გელოვანი, თამარ კუტალაძე	41
ფელინის „სატირიკონი“ და რომაული ცივილიზაციის დეკონსტრუქცია: ისტორიის პოსტმოდერნული ხედვა	
მარიამ ახალკაცი	51
ნარკომანია, როგორც „აპოკალიფსი“ ძველი და ახალი რეალობა	
გიორგი რაზმაძე	59
კაპიტალიზმის რემედიაცია ვიდეო თამაშებში ლედ ეად ლედემპტიონ II-ის მაგალითზე	
მაია ლევანიძე	68
ნარსულის გადაფასების მცდელობა ქართულ კინოში (2020-2024)	
თამარ ბერიძე	73
ცეკვა კინოხელოვნებაში, როგორც პერსონაჟის ხასიათისა და ქცევის გამომსახველობითი საშუალება	
Zamir Kokonozi	79
"From Senses to Meaning: How We Visually Engage with Film"	
Konul Sarkarnamazova	87
Cinematic Bridges: The Growing Film Collaboration Between Azerbaijan and Georgia	

თეატროლოგია

მარიამ მარჯანიშვილი	91
„ვეფხისტყაოსანი“ და ქართული ემიგრაცია	
ლელა წიფურია	97
იუჯინ ო'ნილის პერსონაჟთა ქმედების დიაგრამა	
თინათინ სიხარულიძე	103
„ლონდას“ ერთი ესკიზის ისტორიისათვის	
თამარ პაიჭაძე	110
გრიგოლ რობაქიძის დრამატურგია და მოდერნისტული თეატრი	
ნინო დავითაშვილი	120
რეჟისორის ხელოვნება და თეატრალური პედაგოგიკა: ტრადიციიდან თანამედროვეობამდე	
თამარ ნულუკიძე	128
თეიმურაზ აბაშიძის, როგორც მუსიკალური თეატრის რეჟისორის პორტრეტისათვის	

თამარ ქუთათელაძე	138
ვინ არის მსხვერპლი?!	
თეიმურაზ კეჟერაძე	149
შეთქმულთა თეატრი	
თეა ცაგურია	157
ვეფხისტყაოსნის ტექსტის მნიშვნელობა სამსახიობო ხელოვნებაში (აქტუალობა, კითხვის ტექნიკა და სწავლების მეთოდოლოგია)	

მუსიკოლოგია

ქეთევან ბოლაშვილი	168
პიერ ბულეზი 100: შემოქმედებითი პორტრეტი	
რუსუდან თაყაიშვილი	181
ქეთევან თუმანიშვილის საბავშვო რეპერტუარის შესახებ	
მარიკა ნადარეიშვილი	189
ერთდორული კონტრასტის თეორიის ზოგიერთი ასპექტი	
მაგდა სუხიაშვილი	195
რაჟდენ ხუნდაძე – ქართული სამგალობლო ხელოვნების მემკვიდრე	
ელენე ჭავჭავაძე	201
მუსიკა, როგორც სულიერი ტრანსფორმაციის საშუალება (იოჰან მათეზონის ტრაქტატის ერთ-ერთი ნაწილის შესახებ)	
მაია ტაბლიაშვილი	207
მოზაიკურება ირაკლი ცინცაძის „27 მინიატიურაში“ ორგანიზაციის	
ლიანა ხორბალაძე	215
შემთხვევითობათა მუსიკა	
გიორგი კრავიშვილი, ხათუნა დამჩიძე	227
ფერეიდნელ ქართველთა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ფოლკლორული ტრადიციები	
Valmir Xoxa	234
Theoretical Perspectives on Modern Opera: The Role of Heritage and Innovative Phenomena	

ქორეოლოგია

ხათუნა დამჩიძე	238
თანამედროვე ტენდენციები სასცენო ხალხურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში	

ხელოვნებათმცოდნეობა

მზია ჩიხრაძე	248
აბსტრაქცია ქართულ ხელოვნებაში და ლეილა შელიას შემოქმედება	
ნინო დოლიძე, ხათუნა დარსაველიძე	257
ქართული ტრადიციული სამოსის დეკორატიული ელემენტები თანამედროვე ტანსაცმლის დიზაინში	

ნანა შერვაშიძე	263
„იარტ გალერეის“ კოლექციაში დაცული იოსებ იმედაშვილის არქივი (ლადო, გუდიაშვილის, შალვა ქიქოძის, ელენე ახვლედიანის, მიხეილ ჭიაურელის უცნობი გრაფიკული ნამუშევრები)	
ნანა გელაშვილი	277
ჩინური ცივილიზაციის აკვანი – ქ. სიანი	
მერაბ დათუაშვილი	287
უკრაინული ეთნოსის თვითმყოფადობის ელემენტები საქართველოში	
ირმა დოლიძე	296
სათეატრო არქიტექტურა XX საუკუნის 30-იანი წლების საქართველოში	
ქუთაისის თეატრის შენობის თავდაპირველი პროექტი	
თინათინ მშვიდლობაძე	307
ხელოვნური ინტელექტის გამოყენება თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებში	
თამარ მოსეშვილი	315
ყოველდღიური (ცასუალ) სტილის თავისებურებანი ინტერიერის დიზაინში	
Helidon Gjergji	323
Reenactment – the Duo, The Two Gullivers and Marina Abramović	
Mahbara Abbasova Tahir	331
Art Groups as a Form of Self-Organization in Contemporary Azerbaijani Art (1990s–2000s)	
Lusine Petrosyan	339
THE ISSUE OF PRESERVING MONUMENTAL-DECORATIVE ART IN ARMENIA	

ჯეოგრაფიული მემკვიდრეობა

მარიკა მშვილდაძე	350
რომაული ღვთაებები ქართლის სამეფოს ტერიტორიაზე (მერკური)	
ნატო ფაილოძე, ქეთევან გოგინოვი	358
ჭობარეთის ხელნაკეთი ხალიჩები და ფარდაგები-ქართული ეროვნული საგანძური	
ნინო ხარჩილავა	368
მარიამობის დღესასწაული აფხაზეთში	

განათლება

ერმილე მესხია	374
შიდა ხარისხის მართვის თანამედროვე გამოწვევები	
თამრიკო მესხია	386
სამუზეუმო პრაქტიკის დაგეგმვა და მართვა	
იზოლდა ბელთაძე	395
ფრანჩესკო გვიჩარდინი რენესანსის ეპოქის ჰუმანისტი	
ნინო მინდიაშვილი	402
კოლექტიური ტრავმის კულტურული პარადიგმები	

ხუბუარის მენაჟმენტი

ნიკოლოზ მურღულია	410
ნოქალაქევის ნაქალაქარი – კვლევა, მართვა და გამონევეები	
ვახტანგ ბერიძე	432
კულტურის სფეროს სტრატეგიული მართვის მნიშვნელობა და შესაძლებლობები	

ხუბუარული ბარიზმი

ქეთევან შოშიაშვილი	440
პილიგრიმობის განვითარების შესაძლებლობები და სტრატეგია საქართველოში (ისტორიულ-სულიერი მემკვიდრეობის ინტეგრაცია თანამედროვე ტურისტულ პრაქტიკაში)	
მაკა სოსანიძე	447
მარკეტინგული კომუნიკაციები თანამედროვე მუზეუმებში	
ლალი ოსაძე	458
კულტურული ტურიზმი და სტუმარმასპინძლობა ტურიზმის მდგრადი განვითარების შესაძლებლობა	
ნინო ხარჩილავა	471
ეთნოტურიზმი	
ლალი სრესელი	478
კრეატიული ტურიზმის როლი ქვეყნის კულტურის,წეს-ჩვეულებების და ტრადიციების პოპულარიზაციაში	
Iris Canaj	493
Creative Productions in public spaces Relations between arts and tourism	
Krasimir Levkov	505
The inbound and outbound tourist flows in Bulgaria 2019-2024	

მედი

ეკატერინე ჭალაგანიძე	512
სოციალური რეკლამა როგორც პოლიტიკური დისკურსის ინსტრუმენტი (ქართული სოციალური პლატფორმების მაგალითზე 2020-2025წწ)	
ნინო ჭალაგანიძე, სოსო გაზდელიანი	518
პირველი სოციალური რეკლამების გამოსახვის ფორმები და საშუალებები პოსტსაბჭოთა საქართველოში	
მარიამ მხითაროვა	534
არჩევნები პოლიტიკურად პოლარიზებული მედიის პრიზმაში	
მაკა დოლიძე	543
საქართველო უცხოელი პუბლიცისტების შემოქმედებაში	
ინგა ზოიძე	550
ხელოვნური ინტელექტისა და ალგორითმების როლი მედიაში	
ნარგიზა კანკია	557
კულტურა და ხელოვნება საზოგადოებრივი მაუწყებლის ეთერში	
მანანა ლეკბორაშვილი	566
თანამედროვე ქართული სოციალური მედია და რეპრეზენტაციები	

ლია ზამბახიძე	583
გამოსახვის საშუალებები და აუდიოვიზუალური სტრატეგიები მონაწილეობით და რეფლექსიურ დოკუმენტალისტიკაში (საზოგადოებრივი მაუწყებლის პირველი არხი 2018-2023 წლები)	
თამარ გოგოლაძე	591
მედიასაშუალებით მოთხრობილი ერთი „დაკარგული წიგნის“ ისტორია	
დავით დოლიძე	596
საერთაშორისო მედიაბრენდების ძირითადი და ლოკალური რედაქციების მუშაობის სპეციფიკის საერთო და განმასხვავებელი ნიშნები ჟურნალ „FORBES“-ის მაგალითზე	
Summaries	607

CONTENTS

FILM STUDIES

Olga Zhgenti	7
Reflection of Batumi's Urban Culture in Suliko Zhghenti's Film Dramaturgy	
Rusudan Kvaratskhelia	25
Georgian cinema under the Soviet totalitarianism (20-ies and 30-ies)	
Nino Gelovani , Tamar Kutaladze	41
Fellini's "Satyricon" and the Deconstruction of Roman Civilization: A Postmodern Perspective	
Mariam Akhalkatsi	51
Drug addiction as the apocalypse. Old and new reality	
Giorgi Razmadze	
Remediating Capitalism Through Play: A Critical Reading of Red Dead Redemption II	
Maya Levanidze	59
An attempt to rethink the past in Georgian cinema (2020-2024)	
Tamar Beridze	68
Dance in Cinema as an Expressive Medium of Character and Behavior	
Zamir Kokonozi	73
"From Senses to Meaning: How We Visually Engage with Film"	
Konul Sarkarnamazova	87
Cinematic Bridges: The Growing Film Collaboration Between Azerbaijan and Georgia	

THEATRE STUDIES

Mariam Marjanishvili	91
"The Knight in the Panther's Skin" and Georgian Emigration	
Lela Tsiphuria	97
Eugene O'Neill's character relationship diagram	
Tinatin Sikharulidze	103
Toward a history of a stage design sketch for "Londa "	
Tamar Paichadze	110
Grigol Robakidze's Dramaturgy and Modernist Theatre	
Nino Davitashvili	120
The Art of the Director and Theatrical Pedagogy: From Tradition to Modernity	
Tamar Tsulukidze	128
Toward a Portrait of Teimuraz Abashidze as a Musical Theatre Director	
Tamar Kutateladze	138
Who is the Victim?!	
Teimuraz Kejeradze	149
Conspiracy Theater	

Tea Tsaguria	157
The meaning of “The Knight in the Panther's Skin” in acting (Relevance, reading technique and teaching methodology)	

MUSICOLOGY

Ketevan Bolashvili	168
Pierre Boulez 100: an Artistic Portrait	
Rusudan Takaishvili	181
About the children's repertoire of Ketevan Tumanishvili	
Marika Nadareishvili	189
Some Aspects of the Theory of Simultaneous Contrast	
Magda Sukhiashvili	195
Razhden Khundadze – Chronicler of Georgian Art of Chant	
Elene Tchavtchanidze	201
"Music as a Means of Spiritual Transformation (Based on Johann Mattheson's Treatise <i>Der vollkommene Capellmeister</i>)"	
Maia Tabliashvili	207
The Mosaic Principle in Irakli Tsintsadze's "27 Miniatures" for Organ	
Liana Khorbaladze	215
Music of Chance	
Giorgi Kraveishvili, Khatuna Damchidze	227
The Musical-choreographic folk traditions of the Fereydanian Georgians	
Valmir Xoxa	234
Theoretical Perspectives on Modern Opera: The Role of Heritage and Innovative Phenomena	

CHOREOLOGY

Khatuna damchidze	238
Modern Trends in Stage Folk Choreographic Art	

ART STUDIES

Mzia Chikhradze	248
Abstraction in Georgian Art and the Work of Leila Shelia	
Nino Dolidze, Khatuna Darsavelidze	257
Decorative elements of Georgian traditional clothing in modern clothing design	
Nana Shervashidze	263
Archive of Ioseb Imedashvili, Preserved in the Collection of the <i>IART Gallery</i> (Unknown Graphic Works by Lado Gudiashvili, Shalva Kikodze, Elene Akhvlediani, and Mikheil Chiaureli)	
Nana Gelashvili	277
The Cradle of Chinese Civilization – Xi'an	
Merab Datuashvili	287
Elements of Ukrainian ethnos identity in Georgia	

Irma Dolidze	296
Theatre Architecture in Georgia in the 1930s The initial project of the Kutaisi Theatre Building	
Tinatin Mshvidobadze	307
The use of artificial intelligence in contemporary works of art	
Tamar Moseshvili	315
Features of Casual Style in Interior Design	
Helidon Gjergji	323
Reenactment – the Duo, The Two Gullivers and Marina Abramović	
Mahbara Abbasova Tahir	331
Art Groups as a Form of Self-Organization in Contemporary Azerbaijani Art (1990s–2000s)	
Lusine Petrosyan	339
The ISSUE of Preserving Monumental-Decorative Art in Armenia	

CULTURAL HERITAGE

Marika Mshvildadze	350
Roman Deities on the Territory of the Kingdom of Kartli (Mercury)	
Nato Failodze, Ketevan Goginovi	358
Handmade Rugs of Chobareti – A Georgian National Treasure	
Nino Kharchilava	368
Feast of the Assumption of Mary in Abkhazia	

EDUCATION

Ermile Meskhia	374
Modern challenges of internal quality management	
Tamriko Meskhia	386
Museum Practice Planning and Management	
Izolda Beltadze	395
Francesco Guicciardini – A Humanist of the Renaissance Era	
Nino Mindiashvili	402
Cultural Paradigms of Collective Trauma	

CULTURAL MANAGEMENT

Nikoloz Murgulia	410
Nokalakevi site – study, management and challenges	
Vakhtang Beridze	432
The importance and possibilities of strategic management of the cultural sphere	

CULTURAL TOURISM

Ketevan Shoshiashvili	440
Opportunities and strategy for the development of pilgrimage in Georgia (integration of historical and spiritual heritage into modern tourism practice)	

Maka Sosanidze	447
Marketing Communications in Modern Museums	
Lali Osadze	458
Cultural Tourism and Hospitality: The Potential for Sustainable Development of Tourism	
Nino Kharchilava	471
Ethno-Tourism	
Lali Sreseli	478
The Role of Creative Tourism in Promoting a Country’s Culture, Customs, and Traditions	
Iris Canaj	493
Creative Productions in public spaces Relations between arts and tourism	
Krasimir Levkov	505
THE INBOUND AND OUTBOUND TOURIST FLOWS IN BULGARIA 2019-2024	

MEDIA

Ekaterine Chalaganidze	512
Social Advertising as a Tool of Political Discourse (The Case of Georgian Social Platforms 2020-2025)	
Nino Chalaghanidze, Soso Gazdeliani	518
Visual Forms and Means of Representation of the First Social Advertisements in Post-Soviet Georgia	
Mariam Mkhitarova	534
Elections from the viewpoint of the politically polarized media	
Maka Dolidze	543
Georgia in the Works of Foreign Publicists	
Inga Zoidze	550
The Role of Artificial Intelligence and Algorithms in Media	
Nargiza Kankia	557
Culture and Art on the Public Broadcaster’s Airwaves	
Manana Lekborashvili	566
Modern Georgian Social Media and Representations	
Lia Zambakhidze	583
The Means of Expression and Strategies in Participatory and Reflexive Documentary Filmmaking (Georgian Public Broadcaster, First Channel, 2018-2023)	
Tamar Gogoladze	591
The Story of a “Lost Book” Told Through Media	
Davit Dolidze	596
Common and distinctive features of the specifics of the work of the main and local editorial offices of international media brands using the example of FORBES magazine	
Summaries	607



დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

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