



სპიტი

1  
2011

**რედაქტორ-გამომცემლები**

სამსონ ლეჟავა  
ინგა ქარაია  
ნანა ყიფიანი

**Publishers:**

Samson Lezhava  
Inga Karaia  
Nana Kipiani

**სარედაქციო კოლეგია:**

მარიამ ბურჭულაძე  
ქეთევან კინწურაშვილი  
ირინა კოშორიძე  
იულია ლიტვინეცი (უკრაინა)  
ვირჯილ შტეფან ნიტულესკუ (რუმინეთი)  
ასმათ ოქროპირიძე  
ზაზა სხირტლაძე  
სალომე ცისკარიშვილი  
მიხეილ წერეთელი  
გოგი ხოშტარია

**Editorial Board:**

Mariam Burchuladze  
Ketevan Kintsurashvili  
Irina Koshoridze  
Yulia Litvinets (Ukraine)  
Virgil Stephan Nitulescu (Romania)  
Asmat Okropiridze  
Zaza Skhirtladze  
Salome Tsiskarishvili  
Mikheil Tsereteli  
Gogi Khoshtaria

**კომპიუტერული დიზაინი  
ტექნიკური რედაქტორი**  
ლაშა ქარაია

**Computer Design  
Technical editor**  
Lasha Karaia

გარეკანზე: **ჯანის კუნელისი, დამწვარი სამართალი**  
On cover: **Jannis Kounellis, Burned Justice**

© ICOM-ის საქართველოს ეროვნული კომიტეტი  
© ICOM National Committee in Georgia  
© საქართველოს მუზეუმების ასოციაცია  
© Georgian Museums Association

საკონტაქტო ინფორმაცია/Contact Information:

ტელ/phone: (+995 77) 725 450, (+995 93) 165 256, (+995 77) 420 207

ელ-ფოსტა/E-mail: karaiainga@yahoo.com, iliazd@airl.ge

ISSN 1512-2190



შინაარსი

**ასმათ ოქროპირიძე**  
ხახულის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის ----- 3

**სამსონ ლეჟავა**  
ძველი საცხოვრისი სოფელ ჩირიკში ----- 10

**ირმა დოლიძე**  
სანანილე ჯვრების შესწავლისათვის ----- 14

**ნესტან თათარაშვილი**  
გერმანელთა არქიტექტურული მემკვიდრეობა საქართველოში----- 18

**ნანა ყიფიანი**  
ინტერვიუ ჯანის კუნელისთან ----- 25

**ეკატერინე კიკნაძე**  
ედმონდ კალანდაძის ფერწერული პეიზაჟი -----36

**მარიამ გაჩეჩილაძე**  
თბილისელ სომეხ მხატვართა გამოფენა - მეგობრობისა და სიყვარულის დღეები ----- 41

**ინგა ქარაია**  
კულტურული ტურიზმის განვითარება 21-ე საუკუნის მუზეუმებში ----- 46

**ლოუის სილვერმანი, მარკო'ნილი**  
ცვლილებები და სირთულეები 21-ე საუკუნის მუზეუმებში  
(ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო **ლანა ქარაიამ**) ----- 56

**რეზიუმე**-----64

რედაქცია სისტემატურად გამოაქვეყნებს კრიტიკულ მასალებს ყოველგვარი შეკვეცის გარეშე, თუნდაც გამოთქმული აზრი “სპექტრის” პოზიციას არ ემთხვეოდეს. ამასთან, აუცილებლად დაუთმობს ჟურნალში ადგილს სანინაალმდეგო თვალსაზრისის შემცველ მასალებსაც.

ასმათ ოქროპირიძე

## ხახულის სამხრეთ სარკმლის მორთულობისათვის

ხახულის ტაძარი ქართული საეკლესიო ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშია. იგი ჩვენი ერის სამეფო და სამონასტრო ცხოვრების განუყოფლობის მამუტაბური გამოსახატულებაა.

ხახულის მდიდარმა რელიეფურმა პლასტიკამ, ისევე, როგორც მისმა ხუროთმოძღვრებამ და ფერწერამ, იმთავითვე მიიპყრო ხელოვნების ისტორიკოსთა ყურადღება და მრავალმხრივ იქნა შესწავლილი<sup>1</sup>. მაგრამ ქრისტიანული სახისმეტყველება — მრავალშროვანი, ღრმა ფენომენი — ახალი და ახალი შინაარსით ეხსნება მნახველს და ეს ბუნებრივიც არის, რადგან სიმბოლო რამდენადაც სიღრმისეულად გამოხატავს საზრისს, ამავნილად იფარავს და იცავს მას პაგანიზაციისაგან. სწორედ ქრისტიანული ხელოვნების ამ თვისობრიობამ განაპირობა სტატიის შინაარსი, კონკრეტულად, კიდევ ერთხელ გავიაზროთ ხახულის სამხრეთ ფასადის ცენტრალური სარკმლის პლასტიკის საზრისი.

ხახულის სამხრეთი ფასადის ცენტრალური სარკმელი (უფრო ზუსტად, სვეტიტო შეწყვილებული ორი სარკმელი) უხვადაა ორნამენტირებული. სარკმელთა დამაგვირგვინებელი თაღების შეერთების ადგილზე გამოხატულია მძლავრი ჰორელიეფი ფართოდ ფრთაგაშლილი არწივისა, რომელსაც კლანჭებში ნადავლი (კურდღელი) უჭირავს და ფასადის სიმაღლიდან დაჰყურებს მიწას. ამ ცენტრალური გამოსახულების გარშემო რადიალურად გასხივოსნებულია წითელი ქვის სოლები, რომელთა ენერგიული, განშლადი დინება მძლავრ რელიეფურ თაღში იკრიბება და რკალად ევლება კომპოზიციას.



<sup>1</sup> Аладашвили Н. А. Монументальная скульптура Грузии. «Искусство». 1977; ი. გვიამშვილი, ი. კობლატაძე, ტაო-კლარჯეთი. 2004; თ. ხუნდაძე, ალექსანდრე დიდის ამაღლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე. «საქართველოს სიძველენი», 10, 2007.



სარკმლის ცენტრიდან, ანუ არნივის ჰორელიეფიდან ამოსხივებული ეს ენერგია მძლავრი თალის შემომრკალავობით უკანვე ბრუნდება, ფრინველის ფიგურაში იკუმშება და განსაკუთრებულ ძალას ანიჭებს მიწაზე მდგომი ადამიანისაკენ მიმართულ მის მზერას. ცენტრიდან და ცენტრისკენ ენერგიის ამგვარი უწყვეტი მიმოქცევა გამოსახულებას განსაკუთრებულ მხატვრულ ძალას აძლევს. ეს ტიპიური გამოვლინებაა სტილის განვითარების ე. წ. „ბაროკული“ ეტაპისა, რისი ბრწყინვალე ნიმუშიც არის ხახულის პლასტიკა ზოგადად, მაგრამ ამასთანავე ორმაგი მიმართებითვე იქმნება სხვადასხვა შინაარსობრივი აქცენტები. ერთ შემთხვევაში, როდესაც თვალი კომპოზიციას ცენტრიდან კითხულობს, წითელი სხივები თითქოს ფრინველის არსებიდან ამოსხივდებიან (ანუ არნივია სათავე ამობრწყინებისა) და პირიქით, თუ კომპოზიციის კითხვას დავინწყებთ გარე რკალიდან, მაშინ გამოსხივებული, არარელიეფური, მაგრამ ფერადი აბსტრაქტული წითელი ენები თითქოს უკვე ხილულად, ნივთიერად, საგნობრივად „ბადებენ“ არნივს. ფორმის ეს უდაოდ მაღალმხატვრული, მეტყველი თამაში სრულიად სხვა საზრისს იძენს, როდესაც მასში ამოიკითხება ნიშან-სიმბოლოთა მნიშვნელობაც. ამისათვის მოვიხმობთ თვითოეული მისი კომპონენტის სახისმეტყველებას. უპირველეს ყოვლისა არნივის სახისმეტყველება, რომლის ძირითადი წყარო წმინდა წერილი და მისი თარგმანებანია. წმ. ანდრია კესარიაკაბადოკიელის განმარტებით ოთხი აპოკალიპტური ცხოველი (აპოკ. 4.7), „ესე ცხოველნი იხილნა ესაიაცა წინადაწარმეტყუელმან, და ესენი სახე არიან ქრისტესს განგებულებისა, რამეთუ ლომისა პირი სახც არს მისი, ვითარცა მეუფისაჲ და კუროსაჲ ვითარცა მღდელისაჲ და უფროსად მსხუერპლისაჲ ხოლო კაცისაჲ ვითარცა, ჩუენთჳს განკაცებულისაჲ, ხოლო არნივისაჲ, ვითარცა სულისა წმიდისა მომცემლისაჲ, რომელი ფრინავს ჩუენ ზედა ზევით“. ანუ ოთხხატედი, თვით განკაცებული უფლის იესო ქრისტეს მხსნელობის გამომხატველია. კონკრეტულად, არნივი კი გვიჩვენებს, რომ იესოს

განკაცებით შესაძლებელი გახდა სამყაროზე სულიწმინდის გარდამოსვლა ზეციდან, ანუ არწივი აქ არის სულიწმინდის გამომხატველი, რომელიც „ფრინავს ჩვენ ზედა ზეცით“.

და რომ ხახულის სარკმლის მორთულობაში არწივი მართლაც სულიწმინდის სიმბოლოა, ამაზე მეტყველებს სხვა ელემენტების სემანტიკაც. კერძოდ, ნახევარწრიული თალი, რომელიც შემოსალტავს კომპოზიციას, ამასთანავე არის ნიშანი ცისა (რადგან ჩვენ ვიცით, რომ წრე-ნახევარწრე მარადიულობის, განსრულების, ბრუნვისა და ზეცის სიმბოლოა. ამაზე მეტყველებს როგორც ცის სიმბოლოს მომნიშვნელი გუმბათების წრიულობა, ასევე წმ. ბასილი დიდის ჰომილია სულიწმინდის შესახებ. წმინდა მამა წრეს ასახელებს როგორც მარადიული ბრუნვისა და ზეციურობის ნიშანს). რაც შეეხება რადიალურ წითელ სხივებს, მათი საზრისის გასარკვევად განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მათივე რაოდენობა, კერძოდ, რიცხვი თორმეტი, რომელიც თავისთავად არის რიცხვი მოციქულთა. ამასთანავე, სხივების წითელი ფერი ბუნებრივად ასოცირდება ცეცხლის ენებთან. მთლიანობაში თორმეტი წითელი სხივი მინიშნებაა სულიწმინდის ცეცხლოვანი გარდამოსვლისა მოციქულებზე. სულთმოფენობის დღესასწაულის იკონოგრაფიაშიც ხომ ხაზგასმულია თორმეტი წითელი ენა, ზეცის სიმბოლური ნახევარწრიდან გარდამომავალი წრიულად განლაგებულ მოციქულებზე.

რაც შეეხება კურდღელს, იგია სიმბოლო მკვდრეთით აღდგომისა, აგრეთვე ქრისტიანისა, რომელიც ისმენს ღვთის სიტყვას, და ამასთანავე ხატია მღვიძარებისა.

ზემოთგანხილული სემანტიკის კონტექსტში ხახულის სარკმლის მორთულობა და მისი კომპოზიციის შიგნით ძალთა მიმართებები აშკარად წარმოადგენს სრულ, მთლიან სახისმეტყველებით სურათს. კერძოდ, ჩვენს წინაშეა ზეციური თავანიდან (თალიდან) სამყაროზე გარდამომავალი სულიწმინდა, რომელიც სამოციქულო ეკლესიის ნიაღში მადლით განსწმენდს ნივთიერ სამყაროს. აქვე სისრულისათვის მივმართავთ თვით სარკმლის ფორმას, კერძოდ, სვეტით შეწყვილებულ ორსარკმლიანობას. ქეთევან აბაშიძის აზრით, ამ კომპოზიციაში გამოთქმულია იესო ქრისტეს ორი ბუნების — ღვთაებრივისა და კაცობრივის ერთ სხეულად შეერთება უქცევლად და განუყოფლად (წმ. ბარბარეს ცხოვრება, ტრაქტატი აია სოფიას მშენებლობის შესახებ და ედესის სოფლის ტაძრის ჰიმნი სარკმელთა რიცხვის სიმბოლური გააზრების თვალნათელი მაგალითებია). თუ ამ კომპონენტსაც გავითვალისწინებთ, ხახულის სარკმლის შინაარსობრივი მიმართულება კიდევ უფრო სრულიქმნება. მადლიდან დაბლით კითხვისას იგი ასე ყალიბდება: ზეციდან გარდამოსული მადლი ავსებს ქრისტეს მიერ გამოსხნილ შესაქმეს და პირიქით, გამოსახული ტექსტის ქვემოდან ზეაღმავალი კითხვისას — ღმერთკაცებრივი შეერთებით ღირსვიქმენით სულთმოფენობისა, რომლიდანაც უშურველად და უწყვეტად აღმობრწყინებული მადლი სამოციქულო ეკლესიის გზით აღგვიყვანს ცათა სიმაღლემდე.

როგორც თავში აღვნიშნეთ, ქრისტიანული სახე-სიმბოლოს მეტყველება მრავალმნიშვნელოვანია. და მართლაც, ხახულის სარკმლის საზრისი მხოლოდ ზემოთქმულით არ ამოიწურება. კერძოდ, აქ თავს იჩენს კიდევ ერთი სიმბოლური მიმართება. ამ შემთხვევაში მივმართავთ ისეთ ავტორიტეტულ წყაროს, როგორცაა ჰომილია „მკვეცთათვის სახისა სიტყვად წიგნთაგან თქმული წმინდისა ბასილი ეპისკოპოსისა კესარიელისა“ (მატბერდის კრებული). აქ წმინდა მამა არწივის სახეს ფსალმუნთა მიმართებით განმარტავს — „განახლდეს ვითარცა ორბი სიჭაბუკე შენი“ (ფს. 102,5). განმარტების მიხედვით დაბერებული ორბი (ანუ არწივი) აფრინდება მზისკენ, მზერას მიაპყრობს და მისი სხივებით განხურებული სამჯერ შთაიფლვის წყალში, ფრინველის ამ ბუნებაში წმინდა მამა განჭვრეტს მზის --- (ანუ იესო ქრისტეს მიერ) ძველი კაცის, ანუ ადამის დაცემული სამოსელის დაწვას და წყალში სამჯერ შთაფლვით, ანუ ნათლისღებით ცოდვათა სრულ წარხოცვას, ანუ ცხოვნებასა და განჭაბუკებას. თუ ხახულის სარკმელს ამ კუთხით შევხედავთ, მაშინ მის ცენტრში გამოსახული არწივი და მის გარშემო სულიწმინდის თორმეტი სხივი გაჟღერდება როგორც ქრისტეს ეკლესიის ერთ-ერთი საიდუმლოს,

კერძოდ, წმინდა ნათლისღების ნიშან-სიმბოლო, როდესაც წმინდა სამების მიერ გამოხსნილი ადამიანი (ამ შემთხვევაში — კურდღელი) მიწიერი ამოებიდან და სიმძიმეიდან უფლის მიერ აღტაცებულია ზეცად, ანუ ხცონებულია. აქვე უნდა ითქვას, რომ სემანტიკის გაუთვალისწინებლად ხახულის სარკმლის მორთულობა საკმაოდ მძიმე შთაბეჭდილებას ახდენს, კერძოდ, ჩვენს თვალწინ მტაცებლისაგან მსხვერპლის უღმობელი შეპყრობის ხატია, მაგრამ როგორც კი ამ გამოხატულებაში ამეტყველდება საზრისი, იგი უფლის თვალშეუდგამი წყალობის საკვირველ სახე-სიმბოლოდ იქცევა.

აქვე ყურადღებას მივაპყრობთ ხახულის არწივის კიდევ ერთ თავისებურებას. კერძოდ, როგორც უკვე ვთქვით, ეს ჰორელიეფი თითქმის მრგვალ ქანდაკებად ქცეულა და მხოლოდ ზურგიტა უკავშირდება კედლის სიბრტყეს. რელიეფის ეს ერთი შეხედვით უჩვეულო სიმალღე თითქოს ბადებს საშიშროებას, რომ იგი იქცეს მრგვალ ქანდაკებად, რაც სრულიად დაუშვებელია ქრისტიანული სატაძრო ხელოვნებისათვის, რადგან მრგვალი ქანდაკება, ფიზიკურად გადმოსული კაცტა მიწიერ სამყოფელში კარგავს ქრისტიანული ხელოვნების სივრცის მთავარ თვისობრიობას, იყოს იგი სივრცე მარადიული სუფევისა (მართლაც, ხატის სახისმეტყველება მთლიანად ზეციური განზომილებით გადმოიცემა). მაგრამ ხახულის არწივის ამ გაბედულ ფიგურას პლასტიკურად აწონასწორებს გარშემომწერი თაღის მაღალი, მძღავრი პლასტიკა, რომელიც ფასადის მომარჩრობელ ზედა ფრაზებტან ერთად ქმნის იმ მძღავრ საზღვარს, რომლის აქეტაც, ჩვენკენ ვეღარ (და აღარ) მოღის ორბის (არწივის) ფიგურა, რის გამოც რელიეფის სიმალღის მიუხედავად იგი რჩება პირობით მიღმურ სივრცეში (სხვატა შორის, ეს არის უზოგადესი კანონი ქართული ქრისტიანული ტაძრების ფასადტა პლასტიკური ძერწვისა).



მაგრამ აქვე არ შეიძლება, ყურადღება არ გავამახვილოთ თვით არნივის მზერაზე. როგორც უკვე ვთქვით, იგი მკვეთრად ქვემოთ იყურება. ამდენად მისი მზერა (პლასტიკასთან ერთად) რჩება ზემოთქმული პირობითი სიბრტყის შიგნით, ანუ ისიც არ გადმოდის მაყურებლის, ანუ „მინაზე მდგომი“ ადამიანის სივრცეში. მაგრამ არნივის მზერა, გარდა მისი მხატვრული თავისებურებებისა, სემანტიკურადაც მნიშვნელოვანია. მისი მკვეთრი ყურება ზემოდან ქვემოთ აშკარად მიუთითებს ფრინველთა მეფისგან ზეცის სიმალიდან მინის განჭვრეტაზე. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მისი თვალები მკაფიოდ წრიული ფორმისაა. ეს ზოგადად ფრინველთა თვალის ფორმაცაა, მაგრამ ამასთანავე იგი გვიჩვენებს, რომ ეს თვალი ჭვრეტს მარადიულობის განზომილებით. მითუმეტეს მისი ცეცხლოვანი ნითელი ფერი ამ დატვირთვას აღრმავებს და კიდევ უფრო სარწმუნოსა ხდის სულიწმინდისეული ცეცხლის აქ არსებობას. ანუ ჩვენს წინაშეა ფრინველთა მეფე, რომელიც ცათა სიმალიდან ხედავს მთელ მინიერ თვალსანიერს და რაც უფრო მაღლა ადის არნივი, მით უფრო კარგად ხედავს იგი ნადავლს (ამ შემთხვევაში კი ეს არის კურდღელი როგორც ნიშან-სიმბოლო ცხოვებულისა, ანუ ზეცად აღტაცებული სულისა).

ზემორე თხრობამ პირდაპირ მიგვიყვანა ხახულის სარკმლის პლასტიკის ახალ შრემდე. იგი ეფუძნება ქართლის მოქცევის შატბერდისეულ ვერსიას. ეს არის რედაქცია, რომელიც არაუგვიანეს X საუკუნისა გადაინერა ხახულთანავე ახლოს, სამხრეთ საქართველოში და, ალბათ, მისი აგების სინქრონულადაც. კერძოდ მოგვყავს ნმ. ნინოს ცხოვრებიდან ის ადგილი, როდესაც მისმა სულიერმა მასწავლებელმა მიაფორ დვინელმა იწინასწარმეტყველა წმინდა ნინოს მისიონერული გზა. „ინყო უწყებად ჩემდა და თქუა: ვხედავ, შვილი ჩემო, ძალსა შენსა, ვითარცა ძალსა ლომისა ძუვისას, რომელი იზახებნ ყოველსა ზედა ოთხფესა, გინა ვითარცა ორბი დედალი, რომელი აღვიდის სიმაღლესა აერთასა უფროსს მამლისა და ყოველი ქუეყანაა გუგასა თუალისა მისისა, მცირესა მარგალიტის სწორსა, შეაყენის და განიხილის, განიცადის საჭმელი მისი — ცეცხლებრ დაინახის, მოუტევენის ფრთენი შრიალებად და მომართის მის ზედა. ეგრეთ იყოს ცხორებაა შენი წინამძღურებითა სულისა წმიდისაათა“ (ხაზი ა.ო.) (გვ. 330). ამ ნაწყვეტის მიხედვით ცხადდება, რომ ქართლის მოქცევა წმინდა ნინოს აღიქვამს როგორც ორბს, რომელიც ზეცათა სიმაღლიდან ხედავს „ყოველსა ქვეყანას“, „გუგასა თვალისასა“ „შეაყენის“ და „ცეცხლებრ დაინახის“. თვალნათელია კავშირი ხახულის ფასადის ორბსა და წმინდა ნინოს მოქცევისეულ დახასიათებას შორის. მითუმეტეს, თუ გავითვალისწინებთ, თუ რა დიდი დატვირთვა აქვს ხახულში თვალის დამუშავებას და მზერის მიმართულებას ზემოდან ქვემოთ, ანუ ვიმეორებთ, გარდა ზემოგანხილული რამდენიმე მნიშვნელობისა ხახულის სარკმლის მორთულობაში ასოციაციურად ამოიკითხება წმინდა ნინო ვითარცა სულისა წმინდისა მსახური. ეს სახისმეტყველებითი ტრადიცია სრულად დასტურდება თვით ტროპარში, სადაც მოციქულთა სწორი განდიდებულია როგორც „სიტყვისა ღმრთისა მსახურთა (ანუ მოციქულთა) თანამოსაგრე“ და „სულისა წმინდისა ქნარი“ (ანუ სულთმოფენობის მაღლის მსახური). წმინდა ნინოს ამგვარი განჭვრეტა ბუნებრივად იწერება ხახულის სარკმლის პოლისემანტიკურ ტექსტში. მაგრამ აქვე უკვე თავისთავად განმარტებას ითხოვს მისი შედარება ძუ ლომთანაც. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ ჩვენ ქართულ სატაძრო პლასტიკაში ხშირად ლომისა და არნივის ფიგურებს ერთად ვხედავთ.

ლომი ნმ. მარკოზ მახარებლის სიმბოლოა. ზოგადად ლომი, ცხოველთა მეფე, სიმბოლოა მეუფეობისა, მაგრამ სხვადასხვა კონტექსტში მისი სემანტიკა ვარირებს: ზოგჯერ ლომი მყვირალი გამომსახველია მრისხანებისა და მძვინვარებისა, ზოგჯერ სიმბოლოა იუდას ტომისა, ან სახეა მიურულებელი თვალისა, აგრეთვე სამი დღის შემდგომ მკვდრეთით აღდგომისა და ა.შ.

ჩვენთვის, ქართველთათვის, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებული გულისყურის საგანია ნმ. ნინოს



სახისმეტყველებითი „დაშიფვრა“ ვითარცა ორბისა და ლომისა. ამ ორი სახის თანაარსებობის წარმოჩენა სხვა მოხსენების საგანია, მაგრამ ბევრი რამ ისედაც ნათელია.<sup>2</sup> თუ არწივი ფრინველთა მეფეა, ლომი — მხეცთა, ანუ არწივი და ლომი მინისა და ცის მეუფების სრული მომცველობითი სიმბოლოა. აგრეთვე არწივი სიმბოლოა სულიწმინდისა, ლომი — იესო ქრისტესი და ა.შ. მაგრამ უნებლიედ თვალწინ წარმოგვიდგება ქართულ პლასტიკაში ფართოდ დამკვიდრებული ე. წ. „ფასკუნჯის“ ხატი. ეს არის ერთი შეხედვით ფანტასტიკური არსება, რომელსაც ტანი ლომისა აქვს, ხოლო თავი და ფრთები — ორბისა (არწივისა).

უძველესი აღმოსავლეთიდან მოკიდებული ამ ფანტასტიკურ ფრინველს ჰქონდა დაცვითი, ანუ ე. წ. „აპოტროპული“ მნიშვნელობა. თითქოს ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში იგი ძველი აღმოსავლეთიდან მექანიკურად შემორჩა, მაგრამ ქრისტიანობისთვის სრულიად უცხო და მიუღებელია ყოველივე ამოადმეტყველი. ამიტომ ვერაფერი წარმართობიდან ვერ შემოაღწევდა ქრისტიანული სახისმეტყველების წრეში, თუ იგი არ შეიძენდა ახალ ანუ ჭეშმარიტ საზრისს. ასე უნდა იყოს ე. წ. „ფასკუნჯიც“, რომელიც არსებითად არის განუყოფელი ერთიანობა ცისა და მინის, ქრისტესა და სულიწმინდისა და ეს სრულიად შეესაბამება ქრისტიანულ სწავლებას, რის მიხედვითაც ქრისტემ განკაცებით ცა და მიწა შეაერთა და ახალ აღთქმაში ქრისტემ და სულიწმინდამ მთელი შესაქმე გამოიხსნეს.

მაგრამ ვიმეორებთ, ეს საყოველთაო სახე-სიმბოლო გაჟღერებულია როგორც ამასთანავე წმინდა ნინოს იდუმალი ნიშანიც (და ეს მომდინარეობს ავტორიტიტული წყაროდან). ბუნებრივია, ჩნდება კითხვა, რამდენად მართებულია წმინდა ქალწულის ამგვარი შემსგავსება უფალთან და ეს რომ მართებულია, ამაზე მეტყველებს, როგორც უკვე ვთქვით, თვით ქართლის მოქცევისეული განმარტება. ამასთანავე, გვინდა ყურადღება მივაპყროთ ამავე თხზულებიდან სხვა მომენტს. კერძოდ, აბიათარის ასულის წმინდა სიდონიას თხრობაში სვეტიცხოვლის სასწაულის შესახებ წმინდა ნინო სახელდებულია „დედოფლად“ ისე, რომ ერთი მოსმენით ადამიანს გაუჩნდება განცდა, თითქოს საუბარია ყოვლადწმინდა ღვთისმშობელზე, მაგრამ ნამდვილად იგულისხმება წმინდა ნინო. („მე განკურვებული მივეახლე და ვარქუ ნეტარსა დედოფალსა: რაა არს ესე?“ (შატბერდის კრებული, გვ. 345).

„მე განკურვებული მივეახლე და ვარქუ: „დედოფალ, რაა არს ესე?“

„შემდგომად მოივლინა ქუეყანასა ჩუენსა ქადაგი ჭეშმარიტი ნინო დედოფალი ჩემი“) (ქართლის მოქცევის სინური რედაქცია) (ხაზი ა.ო.) როგორ უნდა აიხსნას ეს? აქვე მოგვყავს გერგეტის სამების კანკელზე ახლადგახსნილი ფრესკული ხატება წმინდა ნინოსი, სადაც იგი მოსილია ისეთივე ძონისფერი მოსასხამით, როგორც მოსავს იქვე ყოვლადწმინდას. აქვე წარწერით სახელდებულია წმ. ნინო როგორც „დედა ყოვლისა ქართლისა“, ანუ სხვაგვარად

შეიძლება ითქვას, რომ იგი საქართველოსათვის დედა ეკლესიის სიმბოლოა. ამდენად, იგი, ტყვე ქალი ამასთანავე არის დედოფალი ვითარცა ხატი დედა ეკლესიის მადლის მომცველი. ამიტომაც იგი ვითარცა დედა ეკლესია შეიმოსავს მადლს დედალი ორბისა და ძე ლომისა.

თხრობა გვინდა დავასრულოთ სამთავისის აღმოსავლეთის ფასადის სახისმეტყველებით. ეს მდიდარი მორთულობის მქონე ფასადი ერთიანია არა მარტო პლასტიკური უწყვეტობით, არამედ სემანტიკურადაც. მასში ჯერ კიდევ 70-იან წლებში გერმანელმა მეცნიერმა იოანა ფლემინგმა ამოიკითხა სიცოცხლის ხის დაქარაგმება და ხაზი გაუსვა მის უჩვეულო დიდ მასშტაბს. მართლაც, გეომეტრიულ-

<sup>2</sup> განსაკუთრებით საგულისხმოა, რომ სახისმეტყველებითი ტრადიცია არწივს, ვითარცა სულიწმინდის მადლით განახლებული სიცოცხლის ხატს ადარებს საქართველოს ეკლესიის პირველ მოციქულს – წმინდა ანდრია პირველწოდებულსაც, რითაც კიდევ ერთხელ დასტურდება ხახულის სარკმლის საზრისის საყოველთაობა: „ძალითა სულისა წმიდისათა ქუეყანით ქუეყანად... არა დასცხრა ქადაგებად სარწმუნოებასა ქრისტესსა, არამედ მიმორბიოდა ვითარცა არწივი, ფრთე მალე განახლებული სულიერითა მით სიჭაბუკითა, ვითარცა დავით იტყვის.“ საქართველოს სამოთხე. მიმოსვლა და ქადაგება ყოვლადქებულისა და დიდებულისა მოციქულისა ანდრეასი. გვ. 26

პლასტიკური ელემენტების ამ პირობით წყობაში შეიძლება ამოვიკითხოთ დიდი სიცოცხლის ხე — რომლის ამაღლებული სარკმელი, ვითარცა სვეტი, მასზე ამოსული დიდი ჯვარი როგორც გოლგოთა (მსხვერპლი), ხოლო მისგან გამოსული ლილვები როგორც რტოები გამომავალი ჯვრიდან, ანუ განედლებული ჯვარი, რომელიც გარდაქცეულა ამასთანავე ვენახად (ვაზად). მას ნაყოფად გამოუღია მტევნები და ბრონეული, ვითარცა ნიშანი აღქმული ქვეყნისა (ქანაანის, არსებითად კი — ედემის ბაღისა). ჩვენ წინ გადაშლილია უმაგალითოდ დიდი პირობითი „კოდი“ სიცოცხლის ხისა, რომელიც ამასთანავე ამ შემთხვევაში არის თანახატი სვეტიცხოვლისა. ამ უზოგადეს კონტექსტში აქეთ-იქით გამოსახული ფასკუნჯები აღიქმებიან ერთი შეხედვით ფანტასტიკურ არსებებად, რომელთაც წმინდა „დეკორატიული“ მნიშვნელობა აქვთ, მეორე მხრივ, ისინი გაიაზრება როგორც დამცველი არსებები. აგრეთვე ლომისა და არწივის (ქრისტესა და სულიწმინდის) ძღვევის განუყოფელი ხატი. და ბოლოს, აგრეთვე ასოციაცია წმინდა ნინოსი, როგორც სვეტიცხოვლის, ანუ სიცოცხლის ხის მსახურისა. აქ სახეზეა ქრისტიანული ნიშან-სიმბოლოს საკვირველი სახისმეტყველებითი მრავალმნიშვნელობა. სიმბოლო როგორც წარმოაჩენს, ასევე ფარავს მიღმურ საზრისს. იგი იმდენად ეჩვენება ადამიანის გულსა და გონებას, რამდენადაც მას ამისი დატევა შეუძლია ან სურს. ვისთვის სამკაულად, ვისთვის ეგზოტიკად, ვისთვის კი-უფლად. ყოველივეს „ძალისაებრ თვისისა“.

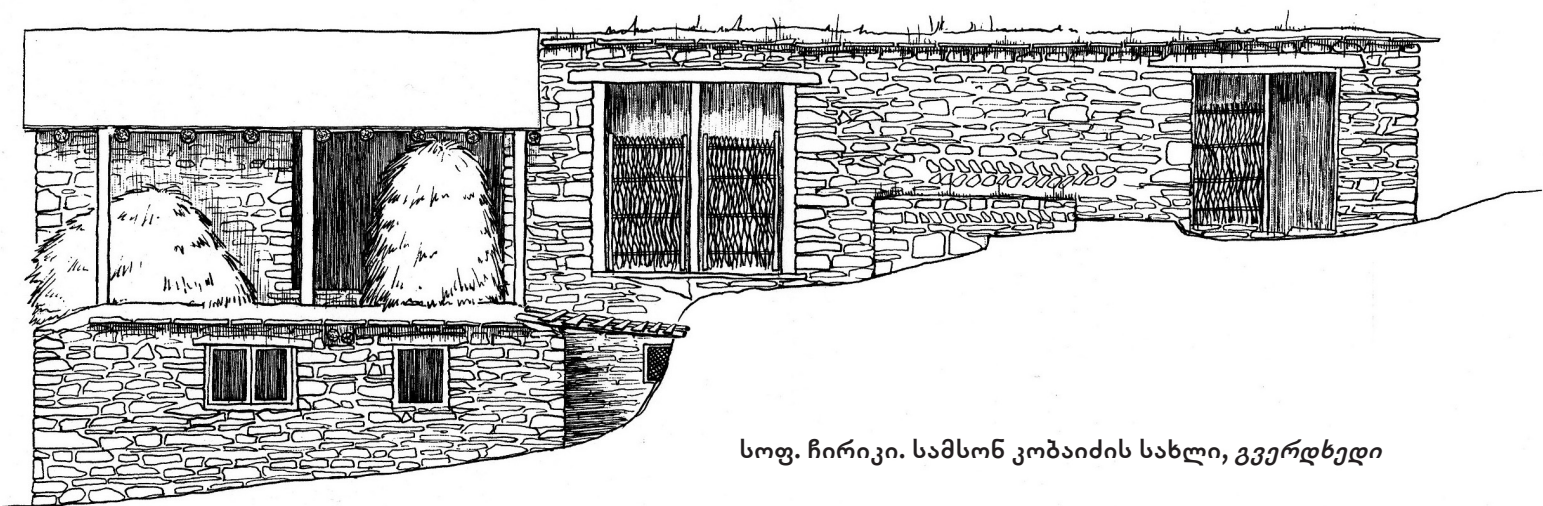
სამსონ ლეჟავა

ძველი საცხოვრისი სოფელ ჩირიკში

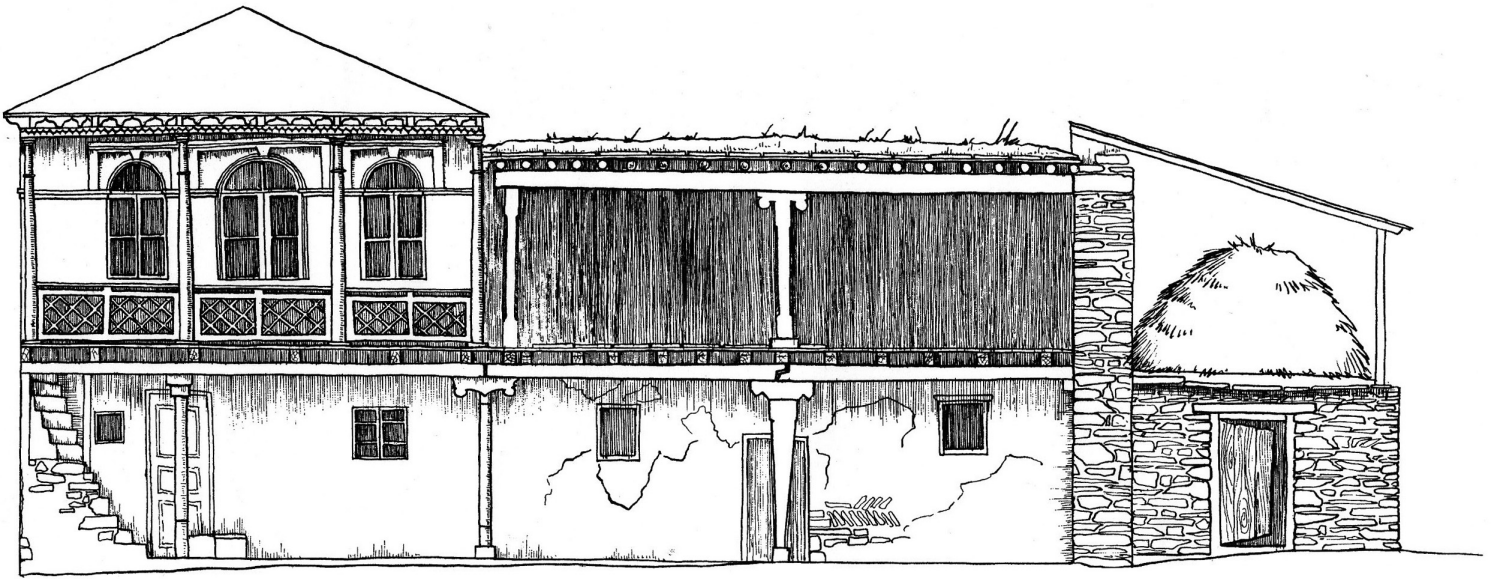
ფასანაურის მახლობლად, სოფელ ჩირიკში, ბოლო დრომდე იყო დაცული (თავის ხელშეუხებელ მთლიანობაში) ჩვენი საერო ხუროთმოძღვრების ჩინებული ძეგლი. კერძოდ, ეს გახლდათ ბანიანი და აივნისანი საცხოვრებლის უიშვიათესი და კომპლექსური ერთიანობის მატარებელი, გამორჩეული ნიმუში. იგი იმთავითვე იპყრობდა ყურადღებას თავისი მასშტაბურობით, აღმშენებლობის ხარისხითა და ღრმა, მრავალშრიანი ინფორმაციულობით. მასში თავი მოიყარა ჩვენში ახალი დროის ხუროთმოძღვრულ ამოცანათა გადაჭრის ორმა განსხვავებულმა, მაგრამ იმავდროულად შინაგანად მონათესავე ვერსიამ. პირველი და შედარებით "არქაული", გარკვეული თვალსაზრისით უფრო "ავთენტური" ვერსია გულისხმობდა ორსართულიანი, "გაშლილად" ბანიანი საცხოვრისის ტიპს, რომელიც თავისი ღიაობით თვალსაჩინოდ სხვავდება მრავალკამერიანი, ოღონდაც ვერტიკალურ "აღმასვლაზე" ორიენტირებული სათავდაცვო ნაგებობებისაგან, რომელნიც ადრე, საკმაოდ ხშირად, საცხოვრებელ დანიშნულებასაც ითავსებდა. (აღნიშნულ პრობლემაზე საყურადღებო მოსაზრებას გვთავაზობს ხუროთმოძღვარი, დიზაინერი და ეთნოლოგი გ. დავითაშვილი).

მეორე, უფრო მეტად "ევროპეიზირებული" ვერსია თავის მხრივ, ჩვენ გვიჩვენებდა ახალი ტიპის საქალაქო, აივნისანი ხუროთმოძღვრების შედარებით უშუალო გამოძახილს — თავისი კლასიციზმთან ნიღნაყარი, თუმცა თვალსაჩინოდ იერცვლილი ფორმებით (სვეტთა აღნაგობა, მოჩარჩოება და მორთულობა, აივნის ცხაური და ა.შ.). თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი, თვისობრივი სახეცვალება განიცადა კლასიციზმმა ადგილობრივ ტრადიციასთან შეხვედრისას, კარგადაა ცნობილი გ.ჩუბინაშვილის, ვ.ბერიძის, ვ.ცინცაძისა და ლ.რჩეულიშვილის ნაშრომთა საფუძველზე.

რაც შეეხება საკუთრივ სოფელ ჩირიკის სახლს: მასში ჩენილი საზიარო სპეციფიკის ორი ასპექტი ასე გამოითქმის: შენობის კონცეპტუალურად მაინც უფრო ძველი, ბანიანი ნაწილი XIX საუკუნეში მკაფიოდ გაცხადებული ახლებური გახსნილობის უფრო ტრადიციულად "რურალურ" მაგალითად აღიქმება, მაშინ როცა აივნისანი შემადგენელი ამ საცხოვრისისა თავის მხრივ — შედარებით ახლად შემოსულის, თავდაპირველად "ურბანულის" ძალზე კრეატიული გარდაქმნის შედეგია. მარტო ეს მახა-



სოფ. ჩირიკი. სამსონ კობაიძის სახლი, გვერდხედი



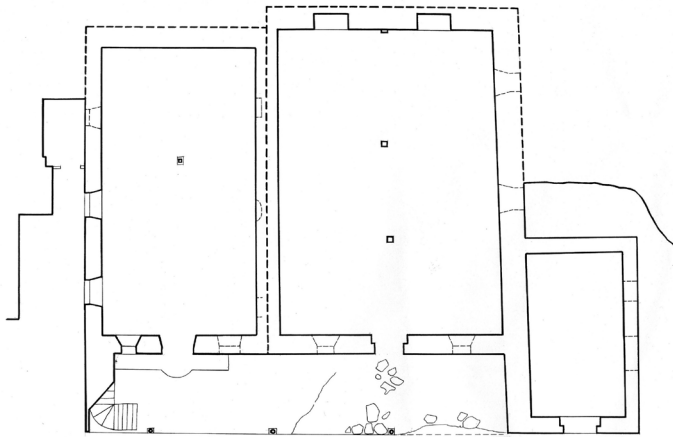
სოფ. ჩირიკი. სამსონ კობაიძის სახლი, ფასადი

სიათებლებიც უთუოდ სრულებით უნიკალურს ხდიდა სავარაუდოდ XIX ს. შუა წლებში აღმართულ ამ სახლს. თუმცა აქ კიდევ ბევრი სხვა რამ იყო ინტერესის აღმძვრელი. გავიხსენოთ თუნდაც პირველი, და ასევე მეორე სართულის საფასადო სვეტები და მათივე სვეტისთავები. მათ შორის ერთ-ერთი, ძველებურ დედაბოძთა მსგავსად, ზემოთკენ გაგანიერებულიც კი იყო, თუმცა იმავდროულად, ქართულ დარბაზთა კარაპანების წინამდებარე სვეტსაც შეგვახსენებდა თავისი პროპორციითა და განთავსებითაც. თავის მხრივ, ზოგიერთი მათგანის თავსართები იონურ სვეტისთავთა მსგავსიც ჩანდა, თუმცა ეს არა იმდენად კლასიციზმის გავლენას, არამედ შესაძლოა, უფრო მეტად ძველებური დედაბოძების ბანდუშთა სახეცვალებას უკავშირდებოდა. თუკი იმასაც გავიხსენებთ, რომ საკუთრივ ინტერიერს მძლავრი და მართლაც ორიგინალური ფორმის დედაბოძები ამშვენებდა, სურათი კიდევ უფრო მრავლისმომცველი აღმოჩნდება! დავძენ იმასაც, რომ შენობის აივნიან ნაწილს მეორე სართულზე ასასვლელი, კომპაქტურად განთავსებული და ძველ ტრადიციებთან შემაკავშირებელი ქვის ხვეული კიბე ახლდა, რაც კიდევ სხვა “ნახნაგს” ჰმატებდა უამისოდაც საგულისხმო და იერიითაც შთამბეჭდავ შენობას.

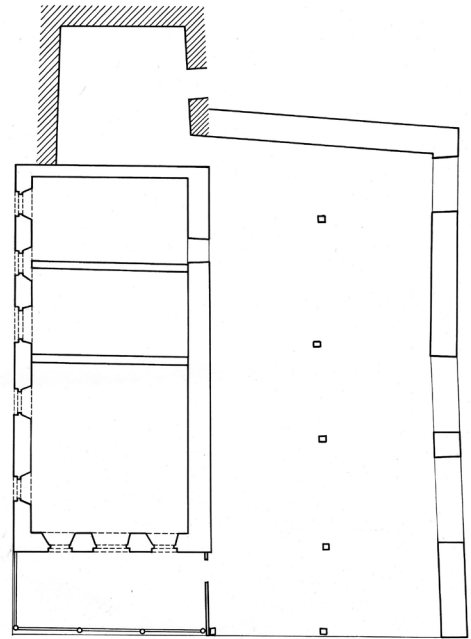
ცალკე აღნიშვნის ღირსია დიდი ფართობის მქონე ბანი, რომელიც არსებითად, მესამე სართულს ქმნიდა და ფუნქციურად უაღრესად დატვირთულიც იყო. არაფერი სჯობდა ამ ადგილიდან გარემოს მოხილვას (უფრო მაღალმთიან სოფლებში მთიულეთისა ბანიდან გადმოსახედი ხომ კიდევ მეტად აღმაფრთოვანებელია).

დროის დიდ ნაწილს ჩვენი ხალხი სწორედ ბანზე ატარებდა, რაც ჯერ კიდევ “ამირანდარეჯანიანში” დასტურდება. იქ შრომობდნენ, ლხინობდნენ, საუბრობდნენ, თავს უყრიდნენ ოჯახს, მოყვარეთა წრეს, სტუმრებს. თუ რაოდენ ცოცხალი სამყოფელი იყო ბანი, კარგად ჩანს მ. ლერმონტოვის ნახატებიდან და გნებავთ, “მაგდანას ლურჯას” კადრებიდანაც, სადაც დამუხტული ცეკვა-თამაშის სცენებია წარმოჩენილი....

საზოგადოდ, სოფ. ჩირიკის სახლიდან მიღებული შთაბეჭდილებები სრულიად დაუვინყარია. მე წილად მხვდა ბედნიერება, ნამდვილ, ძველ საქართველოსთან ამაღელვებელი შეხვედრები განმეცადა ჩვენებურ დარბაზთა მისტიკურ ინტერიერებშიც, თუ ფანტასტიკურად ჰარმონიულ კოლხურ ოდებშიც, სვანეთისა და თუშეთის მრავალსართულიან, კოსმოსურ ხომალდებივით ზემსწრაფ საკრალურ



I სართულის გეგმა

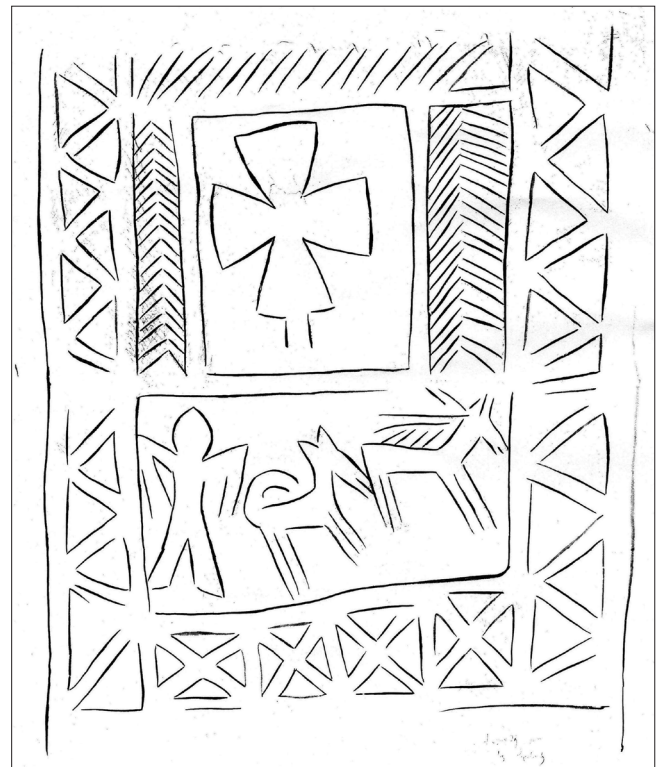
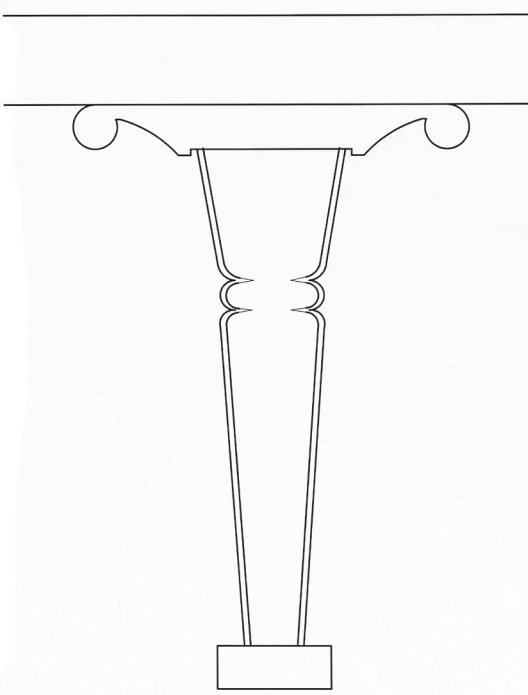


II სართულის გეგმა

კომპლექსსა თუ იქაურ ძალუმ, მართლაც ფესვმაგარ ციხე-სახლებშიც, მაგრამ ერთი ყველაზე ინტენსიურთაგანი სულიერი კვალი სწორედ ზემოთგანხილულ სახლთან შეხვედრას უკავშირდება, და, რაღა თქმა უნდა, არა მხოლოდ ამ ძეგლის მრავალ, უჩვეულო ღირსებათა გამო, რომელთა შორის ხაზგასასმელია ტრადიციის უწყვეტობის მრავალმხრივი გამოვლენა. მოგეხსენებათ, რომ გადამწყვეტი ამა თუ იმ შენობასთან მიახლებიასა მაინც მისი მეპატრონეა, ადამიანი, რომელიც იქ სახლობს და ნამდვილ სიცოცხლეს სძენს კიდევ საცხოვრისს.

სოფ. ჩირიკი. სამსონ კობაიძის სახლი

I სართულის დედაბოძი



სოფ. ჩადის ციხე. ნადირობის სცენა

დატანილი ვანო ქავთარაძის კუთვნილ ძველებურ ხის ავეჯზე

ამ თვალსაზრისით გამორჩეული პიროვნება აღმოჩნდა ბატონი სამსონ კობაძე (და მთლიანად მისი გულგახსნილი ოჯახი). მათ ხომ არაჩვეულებრივი მასპინძლობა გაგვინიეს! ძეგლის აზომვის პროცესი ჩემი მეგობრებისათვის — არქიტექტორების ნინო ყანჩელია და მარინე თუმანიშვილისათვის დანამდვილებით ზეიმად იქცა.

მთიულეთში კიდევ ბევრი რამ სხვა გულმისაპყრობი ვიხილეთ. რად ღირდა თუნდაც სოფელ ჩადის ციხეში დაცული, ბატონ ვანო ქავთარაძის კუთვნილი ძველთაძველი ავეჯის ნიმუში — მასზე დატანილი “პირველსაფუძვლისეული” სამკუთხედებით, როგორც ჩანს, ვეგეტაციური მოტივებით (რომლებთანაც ირმის რქის პირობითი გამოსახულებაა შეხმობილი) და რაც უმთავრესია – უზარმაზარი ჯვრით. აქ უდიდეს ინტერესს აღძრავდა ზღვრულად ლაკონური და ზღვრულადვე ექსპრესიული, საფიქრებელია, მაგიური საზრისის მქონე ნადირობის სცენა, რომელსაც ლამისაა გადაჰყავდი ამირანის ეპოსის შორეულ სახილველში. მასში უაღრესად მიმზიდველი იყო საერთო სიმნობრისას — თავისუფალი, მკაცრი სიმეტრიულობის არსებითად გადამლახავი კონფიგურაციები, რომელთა იერსაც ერთობ თავისებური, ღრმად არქაული, თითქოსდა ლამისეული იდუმალების აურა ახლდა. ფიგურატიულ გამოსახულებებში ირმისა, ძაღლისა თუ მონადირისა (ეგების სულაც ნადირთლვთაებისა, რომლის “ანვეტილი” თავი თითქოსდა “ზენა სფეროსადმია” მიზანმიმართული) ორგანულად შერწყმულიყო წარმოსახვის აღმაგზნებელი, “დანურული” ნიშნობრივობა და უცნაური, ძალზე პირობითი ხერხებით რეალიზებული დამახასიათებლობა, მტკიცე ფიქსირებულობა და ცოცხალი, ამასთან დაძაბული, ალავ “წყვეტილი” დინამიზმი. ნახატი, ამ გამორჩეული ნიმუშის მთელი ხასიათის ზუსტი დაცვით, შესრულებულია ხელოვნებათმცოდნე ასმათ ოქროპირიძის მიერ.

ირმა დოლიძე

## სანაწილე ჯვრების შესწავლისათვის

სანაწილე ჯვარი ანუ ენკოლპიონი წმინდა ნაწილების შენახვისთვის გამიზნული გულსაკიდი სამკაულია. მისი წარმოშობის ისტორია ქრისტიანული რელიგიის ჩასახვა-გავრცელებას უკავშირდება. წმინდა ნაწილებისადმი თაყვანისცემის ტრადიცია უძველესი დროიდან მომდინარეობს. „უკვე ძველი აღთქმის მიხედვით, წმინდა ნაწილებს სასწაულომოქმედი და განმაკურნებელი ძალა ჰქონდათ. თაყვანისცემა კიდევ უფრო გაძლიერდა ახალი აღთქმის ხანიდან, განსაკუთრებით კი ქრისტიანთა დევნის პერიოდში... ეკლესიის მიერ წმინდა მონამეთა ნაწილების შეგროვება პირველი საუკუნეებიდანვე ხდებოდა. ქრისტიანთათვის „წმინდა ნაწილად“ ითვლებოდა მონამის არა მარტო მთლიანი სხეული, არამედ ცალკეული ნაწილებიც — თავის ქალა, ხელის მტევანი, ბეჭი და სხვ.... წარმართებმა იმის შიშით, რომ ქრისტიანები თავიანთ ნამებულებს ღმერთებად გახდიდნენ, გვამების განადგურებას მიმართეს. ასე დანვეს, მაგალითად, წმ. პოლიკარპე სმირნელის გვამი. ქრისტიანებმა კი, დიდი საფრთხის მიუხედავად, მისი ძვლები შეაგროვეს და უძვირფასეს რელიქვიად აქციეს...“<sup>1</sup>

წმინდანთა ნაწილებისადმი თაყვანისცემამ საფუძველი დაუდო სანაწილე ჯვრების წარმოშობა-დამკვიდრებასაც. ენკოლპიონები ანუ სანაწილე, ორნაწილიანი, ჯვრები კულტთან დაკავშირებული ძირითადი ფუნქციის გარდა, პირადი მორთულობის ფუნქციასაც ასრულებდნენ. ისინი ფართოდ ვრცელდებოდა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში, რითაც აიხსნება სანაწილე ჯვრების აღმოჩენათა სიმრავლე. უპირველეს ყოვლისა, მრავლადაა გამოვლენილი ხმელთაშუაზღვის აუზში. განსაკუთრებით ბევრია სირიასა და ეგვიპტეში. მათ პოულობენ, აგრეთვე, კავკასიაში, ყირიმში, იტალიაში, ბელგიაში, დანიაში და სხვ. როგორც ჩანს, ენკოლპიონებს სამოსის ზემოდან ატარებდნენ. სხვაგვარად გაუგებარი იქნებოდა მათი სკულპტურული გამოსახულებებითა თუ მინანქრებით შემკობის დანიშნულება. იდენტური შინაარსის შემცველია საკურთხევლისწინა ჯვრებიც, რომელთა ცენტრშიც, ასევე, ინახებოდა წმინდა მონამეთა ნაწილები. მიუხედავად ფორმებისა და ზომების დიდი სხვაობისა, ენკოლპიონებიც და საკურთხევლისწინა ჯვრებიც სპეციალური სანაწილეებია. მხოლოდ, ენკოლპიონი გამიზნულია, საკუთრივ, კონკრეტული მორწმუნისათვის, საკურთხევლისწინა ჯვარი კი ეკლესიის ინტერიერშია აღმართული.

არსებობდა თუ არა სანაწილე გულსაკიდი ჯვრების დეკორატიულად მორთვის ტრადიცია — ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას ქვემოთ შევეცდებით. მაგრამ ის, რომ მათი წარმოება მასობრივი ხასიათის იყო ამაზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი ჯვრების მრავალფეროვნებაც მეტყველებს... არსებობს ვარაუდი, რომ ენკოლპიონთა წარმოების ცენტრი სირია და პალესტინა უნდა ყოფილიყო, საიდანაც მომლოცველებსა და ვაჭრებს ეს პორტატიული ნივთები ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში გადაჰქონდათ.“<sup>2</sup>

სანაწილე ჯვრების ანუ ენკოლპიონთა შესწავლის ისტორია მწირია. ენკოლპიონთა შესახებ მასალა არსებითად არქეოლოგების მიერაა წარმოდგენილი. ამ მცირე მოცულობის სტატიებში არის ცდა ენკოლპიონთა ტიპოლოგიური დაჯგუფებისა, მაგრამ უმთავრესად ისინი ცალკეული ნივთების

<sup>1</sup> დ. ნინიძე, *წმინდა გიორგის კულტის ისტორიიდან საქართველოში*, „მნათობი“, 11-12, 1991 წ., გვ. 163-164

<sup>2</sup> Корзухина Г. Ф. *О памятниках корсунского дела на Руси*, ВВ. XIV. 1958 г.

შესწავლით შემოიფარგლება. ამიტომაც ნაშრომში „სირიის ბარძიმი უშგულში“ გ. ჩუბინაშვილი ხაზგასმით აღნიშნავს ენკოლპიონთა შესწავლის აუცილებლობას, რამდენადაც საუკუნეების მანძილზე ისინი მნიშვნელოვანი ტექნიკური ევოლუციის სურათს წარმოაჩენენ.<sup>3</sup> ამავე აზრს ავითარებს ნ.კონდაკოვიც. ჯვარ-ენკოლპიონები არქეოლოგიურ მასალაში XIX ს. 70-იანი წლებიდან მომდინარეობს და მათი რაოდენობა რამდენიმე ასეულს აღწევს. ნ.კონდაკოვი იმედს გამოთქვამს, რომ მომავალში ეს ნივთები ცალკე შესწავლის საგანი გახდება.<sup>4</sup>

რაც შეეხება ენკოლპიონთა დანიშნულებასა და მათი გავრცელების საკითხებს, მას არაერთი მკვლევარი შეხებია და შესაბამისად, მრავალი საინტერესო მოსაზრებაც გამოითქვა. ასე მაგალითად, ნ.კონდაკოვის აზრით, ენკოლპიონები უმთავრესად გამოიყენებოდა არა გულსაკიდის სახით, არამედ საცეცხლურის თავსართის ჩამოსაკიდებლად, რითაც აიხსნება ამ რიგის ძეგლების ეკლესიათა ნანგრევებში აღმოჩენის დიდი სიმრავლე. ზემოაღნიშნულის საბუთს მკვლევარი თავად ჯვრების წყვილ „ყურებში“ ხედავს, რომლებიც ზემოდან და ქვემოდან ეკვრის მის ძირითად კორპუსს. ნ.კონდაკოვის აზრით, ამ ყურებში ეყრებოდა, საშუალო ზომის ჯაჭვი, რომელზეც საცეცხლურის სახურავი მაგრდებოდა და მოძრაობის დროს გამიზნულად იხსნებოდა. მკვლევარი აქვე გამოჰყოფს ჯვრების გავრცელების პერიოდსაც – VI-XIV სს. და მათ ორ ძირითად ჯგუფად წარმოაჩენს: უძველესი ხანისად მიიჩნევა კვეთის ტექნიკით შესრულებულ, ხოლო გვიან პერიოდს მიაკუთვნებს ჩამოსხმულ ჯვრებს.<sup>5</sup>

ვ. ზალესკაია ბიზანტიის გამოყენებით ხელოვნებაში სირიის როლის განსაზღვრისას ყურადღებას ამახვილებს ენკოლპიონებზეც. მისი აზრით, ენკოლპიონთა წარმოება ჯერ კიდევ ადრეული შუა საუკუნეებიდან მომდინარეობს. მოგვიანებით კი მათ ძველი ნიმუშების (ადრეული იკონოგრაფიული ტიპების და სტილისტური ხერხების) მიზაძვით ამზადებენ თითქმის XII საუკუნემდე. მკვლევარი გამოჰყოფს, აგრეთვე, ჯვარ-ენკოლპიონებს გრავირებული გამოსახულებებით და ვერცხლის ინკრუსტაციით, რომელთაც X-XI სს. ათარილებს და თვლის, რომ ისინი VI-VII სს. იმ პროტოტიპების მიხედვითაა შექმნილი, რომელთაც ჩვენამდე არ მოუღწევიათ.<sup>6</sup>

დიდი რაოდენობით მოაღწია ჩვენამდე X-XII სს. ბიზანტიუმა ჯვრებმაც. მართალია, ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან ტექნიკის, სტილისა და ზოგჯერ მასალის მხრივაც კი, მაგრამ დიდ მსგავსებას ამჟღავნებენ იკონოგრაფიული თვალსაზრისით. როგორც ნ.პოკროვსკი შენიშნავს, აქ არ იყო ფართო ჩანაფიქრისა და ორიგინალური შემოქმედების დრო. მითუმეტეს, რომ ეს საკულტოსარიტუალო ნივთები გამიზნული იყო არა მხოლოდ დამკვეთთათვის, არამედ, საზოგადოდ მრავალრიცხოვან მორწმუნეთათვის. ამიტომაც ხშირად ჯვრები მზადდებოდა არა იმდენად მხატვრების, რამდენადაც ხელოსნების მიერ — საზოგადოდ მიღებული შაბლონების შესაბამისად.<sup>7</sup>

ენკოლპიონების აღმოჩენის განსაკუთრებული სიუხვე ჩანს ჩრდილოეთ კავკასიისა და ძველი რუსეთის შუა საუკუნეების ძეგლების გათხრისას. სპეციალისტების მიერ განსაზღვრულია როგორც ბიზანტიიდან შემოტანილი, ასევე ადგილობრივ ჩამოსხმული ჯვარ-ენკოლპიონები. რუსული მასალების შესაბამისად, ჯვრების წარმოება განსაკუთრებით იზრდება XII საუკუნის II ნახევარსა და XIII საუკუნეში.<sup>8</sup>

<sup>3</sup> საქართველოს მუზეუმის მოამბე XI-, თბილისი, 1941 წ.

<sup>4</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери, т. I. С-Петербург, 1914 г. стр. 258

<sup>5</sup> იგივე, გვ. 259

<sup>6</sup> Залеская В.Н. Сирийский художественный металл византийского времени и его историческое значение (вопрос о роли Сирии в прикладном искусстве Византии), Ленинград, 1970 г. стр. 8 - 12

<sup>7</sup> Покровский Н. Евангелие въ памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, 1892 г. стр. 337

<sup>8</sup> Ртвеладзе Э.Б. Крест-энколпион из Маджар, СА, 1965 г. / Ложкин М.Н. Новые памятники архитектуры в Краснодарском крае, СА. 1973 г./ Полуборяринова М.Д. Русские вещи на территории золотой орды,СА. 1972 г./ Кузнецов А. К вопросу о познеаланской культуре Северного Кавказа. СА. 1959 г/ Рибакон Б.А. Ремесло древней Руси, М. 1948 г.



ჯვარ-ენკოლპიონები აღმოჩენილია საქართველოშიც.

რ. დოლაბერიძე ნაშრომში “არქეოლოგიური მასალა სოფელ შენაქოდან“ გამოყოფს ჯვარცმის გამოსახულებიან ორ გულსაკიდ ჯვარს. რელიეფური პლასტიკისა და უცხოური მასალის შედარების საფუძველზე მკვლევარი მათ ადგილობრივი, ქართული ხელოვნების ნიმუშად მიიჩნევს და IX–X საუკუნის დასაწყისით ათარიღებს.

ლ. ჭილაშვილის მიერ სოფელ გავაზში ჩატარებული გათხრების შედეგად ასევე გამოვლინდა გულსაკიდი ჯვარი, რომელსაც მკვლევარი X ს. ძეგლად მიიჩნევს და აღნიშნავს, რომ „ქრისტეს“ გამოსახულებიანი ჯვრები ჩვენში არქეოლოგიური გათხრების დროს არ არის ცნობილი, ამიტომ აღნიშნულ ჯვარს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. ერთი რამ ცხადად ჩანს, რომ ჯვრებს, როგორც გულსაკიდს, ამ დროს უკვე ატარებენ და არც თუ იშვიათად“.<sup>9</sup> ამ მოსაზრების დასტურად გვევლინება აგრეთვე, ვანში აღმოჩენილი გულსაკიდი ჯვარი, რომლის შესახებაც ინფორმაცია გამოქვეყნებული აქვს მ. ლაბაძეს კრებულში „არქეოლოგიური ძიებანი“. ავტორი ვანის ჯვარს სირიული ტიპის ნიმუშად მიიჩნევს და IX ს. ათარიღებს.

საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს მუზეუმი და შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი) დაცულია ვანისა და ხოფურის სანაწილე ჯვრები<sup>10</sup>. ენკოლპიონთა ამ ნიმუშების გამოყოფა შემთხვევითი არ არის. ისინი, სავარაუდოდ, ერთი პროტოტიპის კვალობაზეა შექმნილი და მეტ ინტერესს იწვევს, მითუმეტეს, რომ მსგავსი (ე.ი. მესამე) ნიმუში კორინთული ჯვრების ჯგუფშიც აღმოჩნდა.

ხოფურის ჯვარი დამზადებულია ბრინჯაოსგან, ჩამოსხმის წესით, რის შემდეგაცაა გამოკვეთილი ფიგურული გამოსახულებები. იგი ცენტრში რამდენადმე დავინროვებული და ბოლოებისკენ გაშლილი ფორმისაა. ასეთივეა ვანიდან მოღწეული ენკოლპიონიც. ჯვრების ვერტიკალური ღერძები რამდენადმე დაგრძელებულია და სჭარბობენ განივი მკლავის სიგრძეს. ვანის სანაწილე ჯვარი დამზადებულია სპილენძისგან, ჩამოსხმის წესით. ორივე ჯვრის ერთ მხარეზე ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებაა, მეორეზე — ღვთისმშობლის. გამოსახულებები შესრულებულია გრაფიკულად, ნაკანრის სახით. როგორც ვანის, ასევე ხოფურის ჯვარიც ერთიან სტილისტურ მიმართულებას წარმოაჩენენ, მხატვრული ენის სახასიოთ ნიშნებით, ასეთია: ფიგურათა არაპროპორციულობა, მკაცრი ფრონტალობა, პირობითად გააზრებული გარემოს წარმოჩენით, ხაზგასმულად სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერა, რაც თავს იჩენს არა მარტო სამოსის, არამედ საზოგადოდ ფიგურათა გადმოცემისას. ასევე, ნიშანდობლივია ამ რიგის ძეგლებისთვის მეტყველი, გამომსახველი სახეები, რაც შესტებისა და პროპორციების ან სხეულის რომელიმე ნაწილის მკაფიოდ გამჟღავნებული უტრირებით მიიღწევა. ეს სტილისტური ნიშნები მჭიროდ აკავშირებს ერთმანეთთან ვანისა და ხოფურის ჯვრებს. ორივეს ერთად კი, ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან მომდინარე ამავე რიგის ძეგლებს.

მხატვრული ამოცანისადმი საერთო მიდგომის, დამუშავების, იკონოგრაფიული ტიპების და მთელი რიგი დეტალების გათვალისწინებით ვანისა და ხოფურის ჯვრები შესაძლოა განსხვავებული წარმომავლობის, მაგრამ ერთი ეპოქის ძეგლებია. იმდენად, რამდენადაც ხოფურის ჯვარი გარდამავალი ხანის ქართული ქვის რელიეფებთან და მინაქრის ხელოვნების ძეგლებთან პოულობს უშუალო პარალელებს და საერთო სულისკვეთებითაც ამ ეპოქის მხატვრული გემოვნების თანაზიარია, მისი შესრულების ხანა IX-X საუკუნის დასაწყისის აქეთ აღარ უნდა მომდინარეობდეს.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> ლ. ჭილაშვილი, ძველი გავაზი, თბილისი, 1968 წ. გვ.63

<sup>10</sup> საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს ლენტეხის რაიონის სოფ. ხოფურში ნაპოვნი ჯვარი გადასცა გურგენ ქურასბედიანმა 1978 წელს (იხ. 11296) ვანის ჯვარი დაცულია საქართველოს სიმონ ჯანაშიას სახელობის ისტორიის მუზეუმში. „ა“ ფონდი, ინვ. 1480. მოტანილია ე. ვ. ტერ-ავეტისოვის მიერ ვანის ვილაიეთიდან.

<sup>11</sup> ი. დოლიძე, ხოფურისა და ვანის სანაწილე ჯვრები (სტილისტურ-ქრონოლოგიური საკითხები), ხელოვნება, 5-6, 1993 წ. გვ. 87-99

ბრინჯაოს საცეცხლურებისა და ტყვიის ამპულების მსგავსად, გულსაკიდი ჯვრებიც წმინდა ადგილებში ჩასული მთელი საქრისტიანოს მომლოცველთათვის სამახსოვრო ნივთებად ითვლებოდა და ფართოდ ვრცელდებოდა მთელ მსოფლიოში. სხვადასხვა ქვეყანაში ჩატანილი ეს წმინდა საგნები იქცეოდნენ იმ სასურველ ნიმუშებად, რომელთაც საუკუნეთა მანძილზე ბაძავდნენ ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში.<sup>12</sup>

თუ ენკოლპიონის სირია-პალესტინიდან წარმომავლობის საკითხი ეჭვს არ იწვევს, მათი დათარიღება მრავალგვარია. ამ ლიტურგიკული ნივთების დამზადება არ მოიცავს მხოლოდ გარკვეულ პერიოდებს. ეს პროცესი საუკუნეების მანძილზე გრძელდებოდა, თავად ჯვრის ფორმის, დეკორატიული მორთულობისა და იკონოგრაფიული პროგრამების უმნიშვნელო ცვლილებებით. ამასთან, ხშირია არქაული იკონოგრაფიის გამეორების ფაქტებიც. თუმცა ამა თუ იმ ეპოქის მხატვრული გემოვნება, მისთვის დამახასიათებელი აზროვნების წესი და ფორმა უშუალო კვალს ტოვებს ხელოვნების ნაწარმოებზე და განსაზღვრავს კიდევ მისი მხატვრული სახისა და ენის თავისთავადობას.

ენკოლპიონთა ფართოდ გავრცელების გამო, მათი მხატვრული ღირებულება შესაძლოა არ იყოს ყოველთვის მაღალი, მაგრამ სანაწილე ჯვრების შესწავლა მნიშვნელოვანია იმ მხრივაც, რომ ისინი ავლენენ დეკორირების გარკვეულ სისტემას: გამოსახულებათა შემუშავებული ტიპების, სტილისტური ხერხების, იკონოგრაფიული სქემების, შესრულების ტექნიკის გათვალისწინებით, რაც საშუალებას მოგვცემს განვსაზღვროთ ის ზოგადი პრინციპები, რომლებიც საკუთრივ ენკოლპიონების იკონოგრაფიულ პროგრამებსა და დეკორატიული შემკულობის პრობლემებს ეხება.

<sup>12</sup> კ. მაჩაბელი, *ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში*, ხელოვნება, 6, 1991 წ. გვ. 43

ნესტან თათარაშვილი

## ბერმანელთა არქიტექტურული მემკვიდრეობა საქართველოში

ისტორიულად, ხალხთა ნებაყოფლობით და მშვიდობიან გადასახლებებს ერთი მხრივ, საკუთარ სამშობლოში შექმნილი პრობლემები, მეორე მხრივ კი, სხვა ქვეყნების მიერ მათი ოფიციალური მიწვევა განაპირობებდა. უცხოელი მოქალაქეების მიზიდვა თითქმის ყოველთვის სახელმწიფოს მეთაურთა ინიციატივით ხორციელდებოდა და თუ ბურების საქართველოში ჩამოსახლების უახლეს ამბავს გავიხსენებთ, დავრწმუნდებით, რომ მსგავსი პროცესები ახლაც ასე მიმდინარეობს.

რუსეთის იმპერიაში ევროპელთა მიგრაცია ჯერ კიდევ პეტრე პირველის უშუალო ინიციატივით დაიწყო. შემდეგ, ეკატერინე მეორისა და ალექსანდრე პირველის გამოცემული მანიფესტებით<sup>1</sup> მიგრაცია გაგრძელდა და მე-19 საუკუნის ბოლო წლებამდე მას თითქმის სისტემატიური სახე ჰქონდა.

პირველი გერმანული დასახლებები რუსეთში, მდინარე ვოლგის სამხრეთში 1764 წლიდან ჩნდება. გერმანელთა გარდა გადმოსახლებულთა შორის იყვნენ ფრანგები, შვეიცარიელები, ჩეხები, პოლონელები და პოლონელები<sup>2</sup>. მათი დასახლება იმპერიის სხვადასხვა ტერიტორიებზე ხორციელდებოდა.

რუსეთის იმპერიაში კონკრეტულად გერმანელთა მიგრაციის მიზეზებისა და ზოგადად ამ ხალხის ისტორიის შესახებ, როგორც ევროპელთა, აგრეთვე რუს და ქართველ მეცნიერთა უამრავი ნაშრომი გამოქვეყნებული. ეს ვრცელი თემა, კარგადაა შესწავლილი და ცნობილია ჩვენი საზოგადოებისთვის. მეცნიერულად გამოკვლეულია ქართულ-გერმანული ურთიერთობის ისტორიაც და ცნობილია, რომ იგი ჯერ კიდევ შუასაუკუნეებიდან იღებს სათავეს. მისი თუნდაც მოკლე აღწერა ძალიან შორს წავიყვანს, მაგრამ არ შეიძლება არ ვახსენოთ უდიდესი გერმანელი პოეტის, შვაბიის მკვიდრ ფრიდრიხ ჰოლდერლინის (1770-1843 წწ.) ერთი ნაწყვეტი ლექსიდან „მოგზაურობა“:

„სვებენიერო ჩემო დედავ, ჩემო შვაბიავ,  
გაცისკროვნებულ ლომბარდიას  
მარჩიბ დასავით მიმსგავსებულო,  
აქ შენს მინაზეც უხვად ჩქეფენ ნაკადულები...  
...მაგრამ მე მაინც კავკასია მეპრიანება!  
რადგან ამბად გამიგონია,  
რასაც დღესაც მალვით ჰყვებიან:  
იქ პოეტები, მერცხლებივით გალღებულნი,  
თავისუფლად დანავარდობენ...“<sup>3</sup>

გერმანელების გარდა, საქართველოში მცხოვრებ გერმანელ კოლონისტთა ეკონომიკის, კულტურული ცხოვრების, ზნე-ჩვეულებების, ტრადიციების, რელიგიისა და განათლების კვლევას ბევრმა უცხოელმა და ქართველმა სპეციალისტმა მიუძღვნა ამომწურავი სამეცნიერო შრომები, სტატიები და წიგნები. ერთ-ერთი პირველი, ილუსტრირებული ნაშრომი ქართულ ენაზე, რომელიც ჯერ კიდევ 1911 წელს გამოქვეყნდა თბილისში არის გ. ბურჭულაძის პატარა წიგნი „გერმანელთა ახალშენები ამიერ-კავკასიაში“, სადაც ავტორი დეტალურად აღწერს სოფელ ელენენდორფს (ახლანდელი ჰანლარი, აზერბაიჯანი) და საოცარი სიყვარულით გვიყვება ამ სოფლის კეთილმოწყობასა და სილამაზეზე,

იქაური ხალხის კულტურულ და რელიგიურ ცხოვრებაზე, წარმატებულ სოფლის მეურნეობაზე და სოციალურ ყოფაზე, შენატრის მათ ორგანიზებულობას, შრომისმოყვარეობას, საკუთარი ეროვნულობის დაცვას. ავტორის თქმით, „...ახალშენები, თუმცა მოწყვეტილები არიან თავიანთ სამშობლოს, მაგრამ მათ არ დაუკარგავთ არც დედა-ენა და არც ზნე-ჩვეულებანი, სხვა ერთა შორის მცხოვრებნი იმ ერთა შორის არ გაითქვიფნენ და შეინარჩუნეს თავისი ეროვნული თვისებანი...“<sup>4</sup>

გერმანელთა ახალშენებს ოფიციალურად „კოლონიები“ ერქვათ, ხოლო 1884 წლამდე ეს სოფლები ჩვენში იწოდებოდნენ “საქართველოს გერმანულ კოლონიებად”, შემდეგში კი “ამიერკავკასიის გერმანული კოლონიები” დაერქვათ<sup>5</sup>.

საქართველოში 1817 წლიდან ჩამოსახლებული გერმანელები მეორე მსოფლიო ომის დაწყების-თანავე გადაასახლეს ციმბირსა და შუა აზიაში. მათ ყოფილ სახლებში ახლა ქართველები, სომხები, ბერძნები, რუსები, აზერბაიჯანელები და სხვა ერების წარმომადგენლები ცხოვრობენ. ზოგი გერმანული დასახლება აღარ არსებობს, შენობების დიდი ნაწილიც დღეს უკვე საგრძნობლად დაზიანებული და გადაკეთებულია, ან ნანგრევებად არის ქცეული.

გერმანელთა დასახლებების ამბავი ჩემთვის დიდი ხანია ცნობილია, რადგან ბებიარჩემის სოფლის, ოძისის, სიახლოვეს მდებარეობს პატარა სოფელი ვარდისუბანი, ყოფილი გერმანული კოლონია როზენტალი. გერმანელთა სასაფლაოები აქ მთლიანად განადგურებულია, ალიზის ბლოკებით ნაშენი სახლების უმრავლესობა კი ავარიული და დაზიანებულია.

როზენტალის შემდეგ სხვა გერმანული კოლონიების დათვალიერებამ და იქ არსებული შენობანაგებობის მრავალფეროვანმა ნიმუშებმა სრულიად დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინა და გამაოცა იმ ფაქტმა, რომ ეს შესანიშნავი არქიტექტურული მემკვიდრეობა შეუსწავლელი და გამოუკვლეველი დარჩენოდათ როგორც ჩვენს, ასევე გერმანული კულტურის მკვლევარებს. შესაბამისად, არცერთ შენობას არ ჰქონდა ძეგლთა დაცვის სახელმწიფო სამსახურების მიერ მინიჭებული არქიტექტურული ძეგლის (ან ძეგლის ნიშნის მქონე) სტატუსი.

ამ სახლების დაცვისა და გადარჩენის მიზნით, 2000 წელს გერმანელებს ღია წერილით მივმართე გერმანულენოვანი გაზეთის საშუალებით.<sup>6</sup> ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტში კი არქიტექტურული ძეგლის სტატუსის მისანიჭებლად წარვადგინე ელიზაბეტტალის, ახლანდელი ასურეთის მნიშვნე-

ალექსანდერსჰილფი, თრიალეთი



ალექსანდერსჰილფი, თრიალეთი





ალექსანდერსპილფი, თრიალეთი

ნელოვანი შენობების სია, თანდართული ფოტოებითა და სათანადო აღწერილობით. დეპარტამენტის ოფიციალური ბრძანებულებით შეიქმნა სპეციალური კომისია<sup>7</sup>, რომელმაც განიხილა წარდგენილი მასალები და დადებითი დასკვნა მისცა ამ შენობებისთვის ძეგლის სტატუსის მინიჭებას. თუმცა მათი სტატუსის ბედი, სამწუხაროდ, ჩვენთვის დღემდე გაურკვეველია.

მიუხედავად ქართული და ასევე გერმანული სახელმწიფო სტრუქტურების გულგრილობისა, ვცდილობდი ამ თემით სხვა ორგანიზაციების დაინტერესებას: საინვენტარიზაციო და აზომვითი სამუშაოების დასაფინანსებლად სამჯერ შევიტანე პროექტი სოროსის ფონდში, წერილობითი თხოვნით მივმართე გერმანიის საელჩოს და აგრეთვე საერთაშორისო ორგანიზაცია I-ს, რომელიც საზღვარგარეთ არსებული გერმანული კულტურის დაცვაზე მუშაობს. გარდა ამისა, გამოვაქვეყნე სტატიები ჟურნალებში

„არქიკულტურა“<sup>8</sup> და „ნელინდეული“<sup>9</sup>, გაზეთში „24 საათი“.<sup>10</sup>

2008 წელს გიორგი ჩუბინაშვილის ქართული ხელოვნების ინსტიტუტში სამსონ ლეჟავასთან ერთად ეს თემა წარვადგინე წლის სამუშაო გეგმაში შესატანად, მაგრამ, სამწუხაროდ, ყველაფერი უშედეგოდ დამთავრდა.

ერთადერთი, რითაც კმაყოფილი ვარ, ისაა, რომ ასურეთში უკანასკნელი გერმანელის, ირმა დირკის გამგზავრების შემდეგ, მისი სახლი ჩემი დახმარებით კვლავ გერმანელმა მანფრედ ტიხონოვმა შეიძინა. მან შესანიშნავი რესტავრაცია გაუკეთა სახლს და დღემდე იქ ცხოვრობს.

გერმანელ ემიგრანტთა პირველი 31 ოჯახი 1817 წლის 21 სექტემბერს ჩამოვიდა თბილისში და სართიჭალის მახლობლად დასახლდა. ამ კოლონიას მარიენფელდი უწოდეს. გერმანელთა ჩამოსვლა გრძელდებოდა და 1819 წლის დასასრულს უკვე 6 გერმანული კოლონია შეიქმნა საქართველოში: მარიენფელდი და პეტერსდორფი (დაერქვა პეტრე პირველის პატივსაცემად) - სართიჭალასთან; თბილისის კოლონია „ახალი თბილისი“ - ახლანდელ „ძველ თბილისში“, აღმაშენებლის პროსპექტის ტერიტორიაზე, სადაც ცნობილი, ეროვნებით გერმანელი არქიტექტორის, ლეოპოლდ ბილფელდის მიერ 1894-1897 წლებში აშენდა პეტრე-პავლეს სახელობის ლუთერანული ეკლესია, რომელიც 1940 წელს კომუნისტებმა დაანგრიეს მარჯანიშვილის მოედნის რეკონსტრუქციის დროს; აგრეთვე თბილისში, ახლანდელი სამტრედიისა და წყალტუბოს ქუჩის მიდამოებში დაარსდა ალექსანდერსდორფი (რომელსაც ეს სახელი დაერქვა ალექსანდრე პირველის პატივსაცემად); თბილისიდან 30 კილომეტრის დაშორებით - ელიზაბეტალი (ახლანდელი ასურეთი) და კატარინენფელდი (სახელი დაერქვა ვიურტემბერგის დედოფლის ეკატერინეს პატივსაცემად) - ახლანდელი ბოლნისი. 1842 წელს ნალკის მახლობლად გაჩნდა გერმანელთა ახალი კოლონია ალექსანდერსპილფი, რომელსაც შემდეგ როზენბერგი დაარქვეს. მოგვიანებით კი, 1884 წელს, სოხუმის მახლობლად შეიქმნა 3 კოლონია – ნაიდორფი,

ლინდაუ და გნადენბერგი.<sup>11</sup>

1819 წლიდან გერმანელთა რამდენიმე დასახლება წარმოიქმნა აგრეთვე დღევანდელი აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე: ელენენდორფი (სახელი დაერქვა მეკლენბურგ-შვერინის ჰერცოგინიას, ელენეს პატივსაცემად) – ჰანლარი და ანენფელდი (სახელი დაერქვა ნიდერლანდების დედოფალ ანას პატივსაცემად), შამქორი 1819 წელს, გეროგსფელდი (ჩინალრი) 1888 წელს, გრუნფელდი (ვურგუნი) და აიჰენფელდი (ირიმაშლი) 1906 წელს, ტრაუბენფელდი (ტაუსი) 1912 წელს და ალექსეევკა 1914 წელს.

მიუხედავად იმისა, რომ გერმანელთა მიგრაციის ერთ-ერთი მიზეზი ქვეყნის აღსასრულის მოლოდინში არარატის მთის სიახლოვეს დაბინავება იყო, სომხეთში გერმანული დასახლებები არ შექმნილა, თუმცა ცნობილია, რომ იქ რამდენიმე ასეული გერმანელი გაფანტულად ცხოვრობდა სხვადასხვა ადგილებში.

სტალინის სიკვდილის შემდეგ, რუსეთში გადასახლებულ გერმანელებს დაბრუნების ნებართვა მისცეს. ადრე აზერბაიჯანის ტერიტორიაზე მცხოვრები გერმანელების მცირე რაოდენობა საქართველოშიც ჩამოვიდა. გარდაბნის რაიონში მათ ახალი სოფლები - ბოტანიკა და როზა (როზა ლუქსემბურგი) დაარსეს, თუმცა ე. წ. “პერესტროიკის” დაწყებისთანავე გერმანიაში გადასახლდნენ ერთი შერეული ოჯახის გარდა, რომლის რუსმა დიასახლისმა უარი თქვა ევროპაში გამგზავრებაზე. დღეს მისი შვილი, ლენა კრუგერი ერთადერთი გერმანელია სოფელ ბოტანიკაში.

სავარაუდოდ, გერმანელთა დასახლებების ზუსტი სია კავკასიაში ჯერ კიდევ შეუსწავლელი და დაუზუსტებელია, ამის საფუძველს ჩვენ მიერ მიკვლეული რამდენიმე, დღემდე უცნობი კოლონიის აღმოჩენა გვაძლევს, რომლებიც არსებულ ისტორიულ თუ ბიბლიოგრაფიულ წყაროებში არსად არის ნახსენები.

გერმანელ კოლონისტთა არქიტექტურა და განსაკუთრებით მათი საცხოვრებელი სახლები უაღრესად საინტერესო შენობებს წარმოადგენენ იმ მიმართებით, რომ მათზე საქართველოს, ანუ ადგილობრივი კულტურის დიდი გავლენა შეიმჩნევა - ჩვენი ტრადიციული არქიტექტურული ფორ-

**ელიზაბეტალი** (ასურეთი)



მები აქტიურად ზემოქმედებს და ახალ გამომსახველობას ანიჭებს დასავლეთ ევროპის ერთ-ერთი მონინავე ერის, გერმანელების სახლებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში. ქართული გავლენა ძირითადად გერმანული სახლების ფართო, რიკულებიანი თუ მოხარატებული ხის აივნებით გაფორმებაში იგრძნობა, რადგან ასეთი აივნები წარმოადგენს როგორც საქართველოს სოფლების, აგრეთვე თბილისისა და საქართველოს სხვა ისტორიული ქალაქების ძველი შენობების დამახასიათებელ არქიტექტურულ ფორმას.

საქართველოში ცხოვრების ხანმოკლე პერიოდის შემდეგ, გერმანელთა ხალხური არქიტექტურა თვისობრივად იცვლება და ქართული არქიტექტურის ნიშნებს იღებს. თუ შევადარებთ ძველ და მასთან შედარებით ახალი კოლონიების საცხოვრებელ სახლებს დიდუბესა და ბოლნისში, ამაში ადვილად დავრწმუნდებით. დიდუბეში, ყოფილ ალექსანდერდორფში, მაღალი სხვენის მქონე ერთსართულიანი საცხოვრებელი სახლებია აშენებული, ბოლნისის უძველესი სახლებიც ზუსტად ასეთია, მაგრამ მათ უკვე ხის შეკიდული, რიკულებიანი აივანი აქვთ ქუჩისპირა და ეზოს მხრის ფასადებზე. საგულისხმოა, რომ გერმანულ კოლონიებში შერეული ქორწინებები თითქმის არასოდეს ხდებოდა, ამიტომ გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ეს შენობები აგებულია მთლიანად გერმანელთა არჩევანით, სურვილითა და გემოვნებით.

2002 წელს საშუალება მომეცა რამდენიმე დღე მემუშავა ბერლინის ცენტრალურ ბიბლიოთეკაში და გავცნობოდი ბადენ-ვიურტემბერგის ხალხური საცხოვრებელი არქიტექტურის შესახებ არსებულ სამეცნიერო ლიტერატურას.<sup>12</sup> აღსანიშნავია, რომ იქაური სახლები თვისობრივად განსხვავდება საქართველოში არსებული კოლონისტების საცხოვრებელი სახლებისაგან და ამან კიდევ უფრო მეტად დამარწმუნა საკითხის მნიშვნელოვნებაში და მისი სრულყოფილად შესწავლის აუცილებლობაში.

გერმანული დასახლებებიდან ყველაზე კარგად ელიზაბეტტალი, დღევანდელი ასურეთია შემორჩენილი. მისი მიდამოები გერმანელებს ძალიან მოსწონებიათ. იქ არსებულ ქართულ ნასოფლარ სამაჩვეთისთვის „ალტდორფი“ (ძველი სოფელი) დაურქმევიათ, მიმდებარე ტყეს კი შვაბიის ცნობილი ტყის სახელს - „შვარცვალდს“ ეძახდნენ.<sup>13</sup> მოსახლეობის ნაწილი რელიგიაში სექტანტურ მიდრეკილებებს აგრძელებდა, მაგრამ 1844 წლიდან ელიზაბეტტალში ევანგელურ-ლუთერანული ღვთის მსახურება სისტემატიური გამხდარა და გაზრდილმა მრევლმა შემდეგში ახალი, უფრო დიდი

### ელიზაბეტტალი (ასურეთი)



ტაძრის აშენება გადანწყვიტა. ელიზაბეტტალის ახალი ეკლესიის პროექტი აგრეთვე ვურტემბერგიდან გადმოსახლებული კოლონისტის შვილმა, გამოჩენილმა არქიტექტორმა ალბერტ ზალცმანმა შეადგინა. მშენებლობა 1871 წელს დასრულდა და ეკლესია საზიმოდ აკურთხეს.

ეკლესიის გარდა ელიზაბეტტალში იყო კლუბი, სადაც მოქმედებდა თეატრი, სიმებიანი, სასულე და აგრეთვე ჯაზ-ორკესტრი, სასეირნო ბაღი - „ლუსტგარტენი“, ელექტროსადგური, რადიო-კვანძი, სადურგლო სახელოსნო, ფოსტა-ტელეგრაფი, სამჭედლო, წყალმომარაგების აუზი, საბავშვო, ბაღი, სკოლა, კარტოფილის საწყობი, მარანი, აბანო (რომელიც ტყიდან გამოყვანილი ბუნებრივი გოგირდის წყლით მარაგდებოდა) და მანქანა-ტრაქტორთა სადგური. განზრახული იყო ტრამვაის ხაზის მოწყობაც სოფლიდან 5 კილომეტრით

დაშორებულ ღვინის მარნამდე, რაც ომის დაწყების გამო ვერ განხორციელდა.

მოგვიანებით, რელიგიურ ნიადაგზე სექტანტებსა და დანარჩენ მაცხოვრებლებს შორის გაჩენილი უთანხმოების გამო, სოფლიდან ოცზე მეტი ოჯახი წასულა და 1857 წელს წალკის მახლობლად, ნასოფლარ ჭოჭიანის მახლობლად დასახლებულა. მეფისნაცვალ ალ. ბარიატინსკის პატივსაცემად დასახლებას უწოდეს ალექსანდერსჰილფი.<sup>14</sup> სოფელს მოგვიანებით სახელი შეუცვალეს და როზენბერგი უწოდეს. 1906 წელს აქ დიდი ზომის და შესანიშნავი არქიტექტურის მქონე ლუთერანული ეკლესია აშენდა, რომელიც (თუ რამდენიმე ადგილას სერიოზულად დაზიანებულ სახურავს და შელახულ ინტერიერს არ ჩავთვლით) თავდაპირველი სახითაა მოღწეული ჩვენამდე.

ბევრი ღირებული შენობა სხვა გერმანულ კოლონიებშიცაა შემორჩენილი, მაგრამ სამწუხაროდ, დროს და მოუფლელობას თავისი გააქვს. სახლები ყოველდღიურად ინგრევა და ნადგურდება, ამიტომ დროულად უნდა მოეწყოს შესაბამისი ექსპედიციები როგორც საქართველოში, აგრეთვე აზერბაიჯანის კოლონიებში, შეირჩეს ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშები და აღიძრას შუამდგომლობა მათთვის არქიტექტურული ძეგლის სტატუსის მინიჭების თაობაზე, რათა შესაძლებელი გახდეს კანონმდებლობით გათვალისწინებული დაცვითი და სარესტავრაციო ღონისძიებების განხორციელება. ჩვენი შეშფოთება უსაფუძვლო არ არის, რადგან რამდენიმე თვის წინ გზების სარეაბილიტაციო სამუშაოების დროს მთლიანად განადგურდა გერმანელების აშენებული შესანიშნავი ხიდი ელიზაბეტტალში, ახლანდელ ასურეთში, რომლის ფოტოც კი აღარ შემოგვრჩა.

საქართველოში არსებულ გერმანელთა კოლონიების არქიტექტურული მემკვიდრეობის შესწავლა და დაცვა აქტუალური და მნიშვნელოვანია იმ თვალსაზრისით, რომ ერთი მხრივ, იგი, ხელს უწყობს როგორც გერმანული, აგრეთვე ქართული კულტურის გამდიდრებას და მეორე მხრივ, სრული და უკვალო გაქრობისაგან დაიცავს ამ შესანიშნავ შენობებს. გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ გერმანელთა დასახლებების დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ არის დაცლილი გერმანელი მაცხოვრებლებისგან, შემორჩენილ ნაგებობებზე კი არ ხორციელდება დაცვითი ღონისძიებები არც სახელმწიფოსა და არც ახალ მეპატრონეთა მხრიდან. მაგალითად, თითქმის მთლიანად განადგურებულია გერმანელთა დასახლება თეთრინყაროში და იქაურებს მისი სახელიც კი აღარ ახსოვთ.

გასულ წელს, გოეთეს ინსტიტუტის დახმარებით მოვანყეთ ფოტოგამოფენა „გერმანელ კოლონისტთა არქიტექტურული მემკვიდრეობა საქართველოში“. სამომავლოდ, კავკასიის ქვეყნებში გერმანელთა არქიტექტურული მემკვიდრეობის გამოვლენისა და შესწავლის, აგრეთვე დაცვა-გადარჩენის საქმეში ქართველი, აფხაზი, სომეხი და აზერბაიჯანელი სპეციალისტების გაერთიანება სასიკეთოდ



ელიზაბეტტალი (ასურეთი)





კატარინენფელდი, ბოლნისი

მარიენფელდი, სართიჭალა

ნაადგება როგორც ამ თემის წარმატებულ განხორციელებას, აგრეთვე დღეს არსებული მძიმე პოლიტიკური ვითარების ფონზე კავკასიელი და გერმანელი სპეციალისტების ურთიერთდაახლოებას და სხვა მნიშვნელოვანი, ერთობლივი პროექტების განხორციელებას ისეთ ურთიერთსასარგებლო საქმეში, როგორც ჩვენი საერთო კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და შენარჩუნებაა.

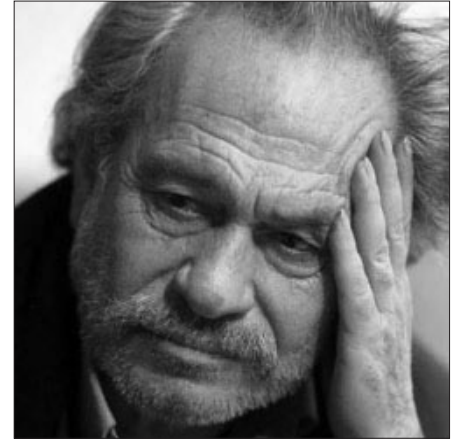
**შენიშვნები:**

1. დ. შპრინგჰორნი, *გერმანელები საქართველოში*, თბილისი, 2004 წ., გვ. 26.
2. ა. სონლულაშვილი, *გერმანელები საქართველოში*, თბილისი, 1995 წ., გვ. 5-6.
3. ვ. კახნიაშვილი, *კოლხი მედეადან თანამედროვე საქართველომდე*, თბილისი, 1984 წ., გვ. 30.
4. გ. ბურჭულაძე, *გერმანელთა ახალშენები ამიერკავკასიაში*. თბილისი, 1911 წ.
5. გ. მანჯგალაძე, *გერმანელი კოლონისტები ამიერკავკასიაში*. თბილისი, 1974 წ., გვ. 11
6. *Die deutsche architectonische Erbschaft im Kaukasus ist zu rettend!* Kaukasische Zeitung. N 45, Marz 2000. Tbilisi
7. საქართველოს ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის ბრძანება 03/13, 30 ოქტომბერი, თბილისი 2001 წ.
8. ნ. თათარაშვილი, *გერმანული ხალხური არქიტექტურა საქართველოში*. ჟურნალი "არქიტექტურა", 2. თბილისი, 2001 წ. (ქართულ და ინგლისურ ენებზე)
9. ნ. თათარაშვილი, *საქართველოში არსებული მნიშვნელოვანი ნაგებობებისათვის არქიტექტურული ძეგლის სტატუსის მინიჭება*. სამეცნიერო შრომების კრებული "წელიწადი", თბილისი, 2004 წ.
10. ნ. თათარაშვილი, *არქიტექტურული ძეგლის სტატუსი*. გაზეთი "24 საათი". 23/235, 24/236/; თბილისი, 2003 წ.
11. გ. მანჯგალაძე, *გერმანელი კოლონისტები ამიერკავკასიაში*. თბილისი, 1974 წ., გვ. 30-32.
12. Merbert Pottler, Viktor. *Alte Volksarchitektur*. 1984, pp.114-119.
13. E. Udzulaschvili, *Die deutschen Kolonisten in Georgien (Elisabeththal-Asureti 1818-1941)*. Tbilisi, 2006, p. 5.
14. გ. მანჯგალაძე, *გერმანელი კოლონისტები ამიერკავკასიაში*. თბილისი, 1974 წ. გვ. 31

ნანა ყიფიანი

## ინტერვიუ ჯანის კუნელისთან\*

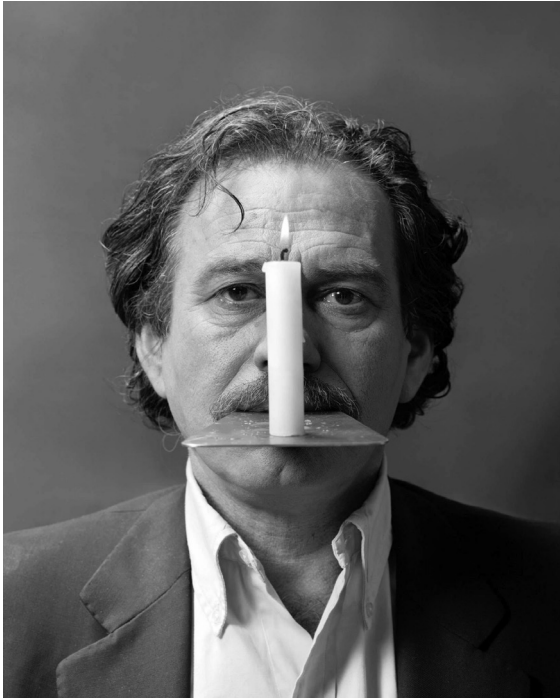
**მაკა ჯახუა** (რადიო “მწვანე ტალღა”): ვერასოდეს წარმოვიდგენდი, რომ ბატონ კუნელისთან გასაუბრების შესაძლებლობა მექნებოდა. დიდ მადლობას გიხდით. ბუნებრივია, წინასწარ გადავხედე მასალებს, ვნახე სხვადასხვა სახის ინტერვიუები თქვენთან. ბუნებრივია, თქვენს შემოქმედებაზე არსებობს უამრავი პუბლიკაცია, აღებულია ძალიან ბევრი ინტერვიუ, და მე ნამდვილად ვერ ვიქნები განსხვავებული და ორიგინალური, მაგრამ მაინც შევეცადე ოდნავ სხვა გზით წავსულიყავი, ისიც გავითვალისწინე რა, რომ ქართველი მსმენელისათვის უჩვეულო მოვლენაა XX საუკუნის ასეთ დიდ მხატვართან გასაუბრების მოსმენა და აი, ჩვენი პირველი კითხვა:



**ნანა ყიფიანი** (ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი): 2009 წლის არტინფო-ს ვებ-გვერდზე კენეთ ბეიკერს თავის წერილში თქვენს შემოქმედებაზე მოჰყავს ნიუ-იორკელი გალერისტის ჯონ ჩეიმის (John Cheim) სიტყვები: “თუ ყურადღებით დაფიქვრდებით, არ იქნებოდა დამიენ ჰირსტი (Damien Hirst) კუნელისის ცხენებისა და თუთიყუშების გარეშე” (“If one looks closely, there would be no Damien Hirst without Kounellis’s horses and parrots”) და კიდევ ერთი ამონარიდი, რომელიც თქვენი სიტყვების ციტირებაა: “ჯოზეფ კოსათი (Josef Kosuth) ჩემი მეგობარია, მაგრამ ის ამბობს რომ სკამი სკამია, და ეს ისაა, რასაც მე ვერ მივიღებ (“Kosuth is a friend of mine, but he says that a chair is a chair, and this is something I cannot accept”). ამ გამონათქვამებმა განსაზღვრა ინტერვიუს მიმართულება და მინდა საუბარი დავინყო არა კონკრეტულად თქვენი ნამუშევრების გარშემო, არამედ თქვენს დამოკიდებულებებსა და ცხოვრებაზე, რაც ვფიქრობ, ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან პირადად ჩემთვის თქვენი შემოქმედება სწორედ დამოკიდებულებების ასახვაა და არა ობიექტურად არსებული ფორმებისა რაიმე კონცეფტის ვიზუალიზაციისთვის. ჩემთვის ესაა კავშირებისა და კონტექსტების ხელოვნება და არა კონცეფტებისა. ამიტომ, გთხოვთ, პასუხი გამცეთ მარტივ კითხვაზე: თქვენი აზრით, არის თუ არა დამიენ ჰირსტი მართლაც თქვენი მემკვიდრე, ანუ ხედავთ თუ არა მემკვიდრეობით კავშირს 1960-70-იანი წლების ხელოვნებასა და 1990-2000-იანი წლების თანამედროვე ხელოვნებას (contemporary art) შორის. ახალმა თაობამ თავისი პოზიციები მოიტანა, მაგრამ რა შეინარჩუნა მემკვიდრეობისგან და რა გააგრძელა. . . ამ თვალსაზრისით, რა განსხვავებაა თქვენს მიერ 1969 წელს გალერეის სივრცეში შეყვანილ ცხენებსა და დამიენ ჰირსტის ცხენს შორის? რა აახლოებთ და რა აშორებთ მათ. . .

**ჯანის კუნელისი:** | მსოფლიო ომის დროინდელი ტონალიზმის ეპოქა ბევრს არაფერს გთავაზობდა.

\*გადაცემა არტ-მედია პროექტის “რადიოსტრიმის” ფარგლებში, რომელსაც “მწვანე ტალღა” რომის რადიო misnet-თან და მადრიდის რადიო Vallekas-თან თანამშრომლობით ახორციელებს, მომზადდა ინტერვიუ თანამედროვეობის ერთ-ერთ გამოჩენილ ხელოვანთან, ჯანის კუნელისთან, რომელსაც უცვლელად გთავაზობთ.



გთავაზობდათ მხოლოდ კრიტიკულ ხასიათს, რომელიც ნახატთან იყო დაკავშირებული. თუ ეს კრიტიკული პოზიცია სურათთან იყო დაკავშირებული, ჩვენი გამოსვლა ნახატის ჩარჩოებიდან, ამ ჩარჩოების, ამ საზღვრების დაძლევისა და გადალახვას ნიშნავდა და თუ გნებავთ იმ შესაძლებლობებზე მალლა დგომასაც, რომელსაც ტონალიზმი გვთავაზობდა. ეს არის დაძლევა და გადალახვა.

კიდევ ერთი სახასიათო რამ, რაც აღარ არსებობს, ესაა სტილი. ნახატიდან გამოსვლა სტილიდან გამოსვლის, თავის დაღწევის, განთავისუფლების დასაწყისი იყო. პოზიცია 1960-იან წლებში სრულიად სხვა იყო. შესაძლებლობები შეიცვალა. გამოსახულება აღარ იყო ნახატში, ნახატის შიგნით მოქცეული. და რადგან გამოსახულება ნახატიდან გამოვიდა, თანდათან მისი გაშლა, ექსპანსიაც მოხდა.

ექსპანსია მუდამ დიალექტიკურია, ნახატი – ნაკლებად. ნახატს მიღმა გასვლა დიალექტიკას ემყარება, რადგან ესაა მიზიდულობა სხვისაკენ. ეს უდიდესი შესაძლებლობაა, რომელიც მანამდე არ არსებობდა და ეს შესაძლებლობა ჩვენმა მდგომარეობამ, გვიანი ომის შემდგომი პერიოდის იტალიის ისტორიულმა მდგომარეობამ მოგვცა. ესაა გამოსვლისა და ამავე დროს სხვებთან მუდმივი ურთიერთობის შენარჩუნების შესაძლებლობა. ამასთან, ისე, რომ პიროვნულობა მუდმივად გათვალისწინებულია.

გამოყენებულ იქნა ხელთარსებული ყოველგვარი სივრცე, გალერეის, მუზეუმისა და თავად მიტოვებული ქარხნის ჩათვლით, იმისათვის, რომ წარმოშობილ რეალობასთან მიმართებაში ერთგვარი კომმარულ/სურეალური დრამატულობა შექმნილიყო. და ისევე ომის შემდგომ პერიოდს თუ მივყვებით, მან ამ საზღვრების სიმყიფე/მსხვერვალობა და იდენტურობის/პიროვნულობის დაკარგვა ნათლად წარმოაჩინა, იმ მიზნით, რომ ეროვნული სახელმწიფოს მიერ შექმნილი ოდესღაც არსებული ღირებულებები დაეცვათ.

ამ მიზეზთა გამო ვფიქრობ, რომ ნახატიდან გამოსვლას ის დანიშნულება ჰქონდა, რომ დაეცვა ის ღირებულებები, რომელთა ასახვაც ხელოვნებაში იმ დროს გამართლებული აღარ იყო.

ჩემი თუთიყუშიანი ნამუშევრის უკან ის წინაპირობა იდგა, რომ გადამწყვეტი და კატეგორიული ყესტით წარმომედგინა წმინდა მფარველის მოახლებული სიკვდილირაც უნდა შორი იყოს, პატივი უნდა მიეგოს ლაოკოონის კომპლექსურ დრამატურგიას, იმ ანტიკური სცენის გმირს, რომელიც პოლოკამდე (ოლლოცკ) ასეთი ინიციატორული და კრიტიკულად ცოცხალი იყო. ასე რომ, ბუნებრივია, ინგლისურმა ხელოვნებამ, განსაკუთრებით ბოლო თაობამ, როგორღაც დაინახა ეს მდგომარეობა. დაინ-



ახა არა ნაგლეჯები, არამედ მდგომარეობა.

**ნანა ყიფიანი:** და მაინც, ჩემთვის ჰირსტის შემოქმედება უფრო პოპ-არტის ტრადიციის გაგრძელებაა (თუმცა სიტყვა “გაგრძელება” არასწორია), და პოპკულტურის გამომხატველია, ვიდრე თქვენი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი დრამატულობისა. ცხენის, როგორც ნიშნის ერთნაირობა ალბათ არ უნდა გულისხმობდეს დრამატურგიულ კავშირებს. ეს ხომ ზედმეტად პირდაპირი იქნებოდა?..



**ჯანის კუნელი:** თავდაპირველად ჩვენ სტილის პატრიარქატის არსებობის განყვეტას ვფიქრობდით. ამას შემდგომში მოჰყვა თავისუფლება გაგებული, როგორც ნყვეტილობა/არათანმიმდევრულობა, როგორც უსასრულო შესაძლებლობები, როგორც შეყვარებულობა დანანევრებული “მე”-თი, მაგრამ ისე, რომ ყოველ ფრაგმენტს კვლავ მრავალთავიანი “ლერნას ჰიდრას” დომინანტ სხეულთან მოყავართ.

ეს ნყვეტილობა ტიპიურია იმისა, რასაც დამიან ჰირსტის ნამუშევრებში ვიცნობთ, მაგრამ იმ სხვაობით, რომ Andy Warhol-ის პრაგმატიზმიც ურევია და ფულის ხედვაც, რაც ასე ტიპიურია პოპ-არტისთვის.

ბუნებრივია, ეს არ არის მორალისტური მიმართულება, მაგრამ ნაშრომს სიმკვეთრესა და დამაჯერებლობას აძლევს, რაც ფინანსური სამყაროს კანონებს უკავშირდება.

ჩემი იტალიური თაობა ამ პერსპექტივებისაგან შორს დგას, შესაძლოა იმიტომაც, რომ არც არსებობდა ეს პერსპექტივები ან იმიტომ, რომ ცვლილება აღიქმებოდა, როგორც სოციალური ცვლილება, რომელშიც ხელოვანს მთავარი როლი ჰქონდა შაბლონური მოდელების გადაღებისა და ახალი კრიტიკის შემოთავაზებისა.

**ნანა ყიფიანი:** ხომ არ ფიქრობთ, რომ პოპ-არტი, რომელიც პოპკულტურაზე ირონიას, დღეს მოიტანა სწორედ ირონიის კულტივირება და უკან დასწია გრძნობა, კულტურათა ერთიანობის განცდა, უარყო პოეტურობა, სენსიტიურობა. და თუ ეს დარჩა, სწორედ თქვენს თაობაში დარჩა?

**ჯანის კუნელი:** ვერ გეტყვით, ირონიულია თუ აპოლოგეტური. ბუნებრივია, ეს ხელოვნება თავისივე სახეებით ნიუ-იორკის ქალაქური პეიზაჟის წიაღში გაჩნდა, მაგრამ, ეს ირონიის გამო არ მომხდარა, არამედ იმიტომ მოხდა, რომ ეს ყოველივე არსებობდა, აშკარა იყო, სახეზე იყო, მაშინ კი მათგან, მხატვრებისაგან, ეს ერთგვარი გაფრთხილებასავით გამოიყურებოდა. შემდეგ ეს ერთგვარად გადამუშავდა და განმეორებითობის ლოგიკაში გადავიდა, პომიდვრის ქილაც კი შესთავაზეს ამავე ლოგიკით.

ამიტომ სრულებით არა მგონია ირონიული იყოს, ტრაგიკულიც არის. ტრაგიკულია ის ფაქტი, რომ არ შეგიძლია გამოხვიდე და თავი დააღწიო ამ ლოგიკას.



ძალიან დიდი განსხვავებაა დელაკრუას რომანტიკულ ნახატსა და ალჟირში “ებრაულ ქორწინებას” შორის. დელაკრუას სხვა ნამუშევრები ხომ ბევრად უფრო რიტორიკული იყო.

ეს გამოსვლა დაკავშირებულია უდიდეს შესაძლებლობასთან, რომელიც პოპ-არტის მხატვარს არასოდეს არ ჰქონია.

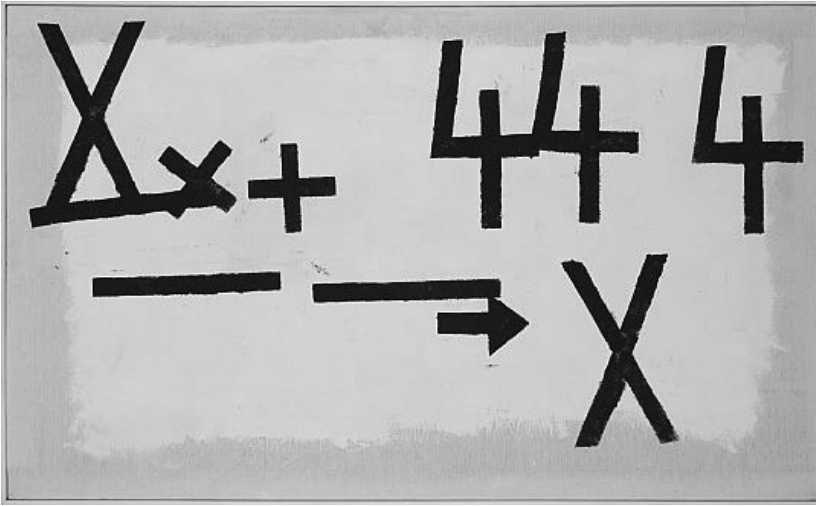
ისინი ამ ურბანული პეიზაჟის ტყვეობაში იმყოფებოდნენ, ამ ლოგიკის შიგნით ამ ლოგიკისავე საფარველში იყვნენ, რომელიც ეკონომიკური, სოციალური გახდა. კრიტიკის გარეშე თანხმობა და მიწებება ამ პეიზაჟთან, არა მხოლოდ ცუდ, არამედ კარგთანაც და ცუდთანაც. ყოველ შემთხვევაში, ისინი, ვისაც მე ვიცნობდი, ასე ამ-

ბობდნენ. მათ ნამუშევრებს რომ შეხედო, ნახავ, რომ გამოსახულება მეორდება, ისევე, როგორც მეორდება ნებისმიერი სამრეწველო ნაწარმი. ამის გარდა, არსებობს პოლოკისებური განმეორებითობაც. მისი განმეორებითობა უფრო განმათავისუფლებელია, მაშინ როცა პოპ-არტის ხელოვანთა განმეორებითობა უფრო იძულებითია. თავისთავად კი ტრაგიკულია იყო იძულებული.

სიმართლე გითხრათ, მე თავად სულაც არ ვარ ირონიული, შესაძლოა ხასიათი იყოს ასეთი, ან შესაძლოა ეს ინტუიცია დრამატურგიისა ირონიას დიდ ადგილს არ უთმობს. სინამდვილეში სიმსუბუქეს იალქნიანი ნავეები და ოკეანე უნდა მისცე, რომ დიდი მოგზაურობა შედგეს, თუ არა და ირონია ხუმრობის დონეზე რჩება.

**ნანა ყიფიანი:** გიმუშავიათ ადრე კურატორთან (ვგულისხმობ 1960-70-იან წლებს, როცა რეალურად კურატორები არ არსებობდნენ) და მუშაობთ თუ არა მათთან ამჟამად? როგორ ფიქრობთ, შეიცვალა თუ არა მხატვრის თავისუფლების ხარისხი ან აზროვნების მიმართულება, როდესაც გაჩნდა ეს ინსტიტუცია. და საერთოდ, რას ნიშნავს დღეს მხატვრის თავისუფლება? ინსტიტუციათა ურთიერთობის თვალსაზრისით (მხატვარი და კურატორი, მხატვარი და ფორუმები, ბიენალეები, დაფინანსების და სპონსორობის ინსტიტუციები ა. შ.), რამდენადაა მხატვარი დამოკიდებული ამ ინსტიტუციებზე და რამდენად უფრო კომფორტულად





გრძნობს მხატვარი თავს, ვიდრე 1960-70-იან წლებში? რამდენად თანაბარ-პროპორციულია ეს კომფორტი თავისუფლებასთან? გავიხსენებ დადაისტებს (დადაიზმს იმიტომ ვიხსენებ, რომ თქვენი “ალფავიტური” ნამუშევრები და 1960 წლის პერფორმანსი თქვენს სტუდიაში გარკვეულწილად გადაძახილია დადაისტურ მიდგომასთან ენისადმი, სიტყვისადმი და ბგერისადმი), რომლებიც,

როგორც არტურ დანტო (Arthur Danto) ერთ კერძო წერილში წერს, შეურაცხყოფილი იყვნენ “დიდი არტისტის” კონცეფციით. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიზანთაგანი იყო ხელოვნების ბურჟუაზიული ესთეტიკიდან გამოსხნა და ეს ფორმალურ და იდეურ რადიკალიზაციაში, ექსპერიმენტში გამოიხატა. ამასთან ერთად, ისინი საკმაოდ პოლიტიზირებულნი და ამ მიმართულებით აქტიურნი იყვნენ, რაც იმასაც ნიშნავს რომ ისინი თავისუფალნი იყვნენ. ვგულისხმობ ინსტიტუციონალურ თავისუფლებას იმ აღნიშნული სპონსორობის, კურატორობის და სხვა ინსტიტუციებისაგან, რომლის გარეშეც დღეს თანამედროვე ხელოვნება არ არსებობს. . .

**ჯანის კუნელი:** კურატორის პრობლემა. . . ჩემი მეგობარი ჯერმანო ჩერატი, ვისი საქმეც მანამდე კრიტიკული მხარდაჭერა იყო, პირველ რიგში იდეოლოგიური მხარდაჭერა, კურატორი გახდა. კურატორის ირგვლივ კი, ბუნებრივია, სხვა კლიმატია. კურატორი გამომსახველობით ენაზე კი არ ახდენს გავლენას, არამედ მისი არჩევანი როგორღაც განაპირობებს ამ ენობრივ გადაწყვეტას. მხატვრები იცვლიან კურატორებს, ერთიდან მეორესთან მიდიან და მეორე კურატორსაც იგივე პრეტენზიები აქვს, ლინგვისტური, ენობრივი პრეტენზიები. სამწუხაროდ, ხელოვნების თავისუფლება, როგორც ასეთი, რომელიც ჩვენს დაბადებამდე არსებობდა, შემცირდა. ნახატი აღარ არის *artifice della visione* (მზერის, წარმოსახვის ხელოვნება), მაგრამ ჩვენ გვინდა ეს ყოველივე უკან დავაბრუნოთ და ისევ *artifice della visione* გავხადოთ, როგორც მუდამ იყო. კურატორის პრობლემა ისაა, რომ ის მენეჯერად იქცა, მენეჯერი კი ეკონომიკური ფუნქციაა, მენეჯერიალიზმი ეკონომიკას უკავშირდება. სახელოვნებო დამოკიდებუკლების მთავარი გმირი ბაზარი ხდება. შესაძლოა ზოგიერთმა ინგლისელმა მეგობარმა ბაზრის როლის შეფასებაში გადააჭარბა კიდეც. ვფიქრობ, რომ ყველაფერი სანყისს უნდა დაუბრუნდეს. დაბრუნდეს იქ, სადაც გამოსახულების აგება ხელოვნის ინტელექტუალურ მიდგომას ნიშნავდა. თუნდაც ალორძინების





ხანაშიც.

**ნანა ყიფიანი:** ამ თვალსაზრისით უტილიტარული ხომ არ არის კურატორის დამოკიდებულება ხელოვანისადმი?

**ჯანის კუნელისი:** უტილიტარული რა თვალსაზრისით?..

**ნანა ყიფიანი:** ის იყენებს მხატვარს, უმორჩილებს რა მას თავის შექმნილ/არჩეულ კონცეფციას. . .

**ჯანის კუნელისი:** კურატორი ირჩევს კონცეფციას, და რჩება კონცეფციების სიმრავლეში. იგი სანყისებს პოულობს, სანყისებს - სამყაროში. ხელოვანის პირობა კი მისი, ამ სანყისების გაჩენაა, რაც პიროვნულობას გულისხმობს. ესაა გლობალური მანერა და აქ მხარდაჭერა ცოტათი დეკორატიულიც არის.

მეორე მხრივ, ინსტიტუციურ კოლექტივებში არსებობდნენ კურატორები, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ Harald Zeeman, Germano Celant და სხვები ის კურატორები იყვნენ, რომლებიც კოლექტიურ გამოფენებთან ერთად გაჩნდნენ. მათი მოვალეობა იდეოლოგიურიც არის, მაგრამ აი, რაღაც მომენტში ისინი უკვე მენეჯერები ხდებიან და, როგორც ვიცით, ეს ეკონომიკური დანიშნულებაა. ამდენად, იმ ნამიდან კულტურულ სულისკვეთებასა და შინაარსს ეკონომიკური პრიორიტეტი ჭარბობს და ეს კი დონის დადაბლებას იწვევს.

ვენეციის ბიენალე მეცხრამეტე საუკუნის მინურულს გაჩნდა იმისათვის, რომ ეროვნული პროდუქცია შეეკრიბა, შემდეგ კურატორ-მენეჯერების შემოსვლამ ის გააკეთა, რომ არჩევანი ეროვნულ კონტროლს აღარ ექვემდებარება, არა იმისათვის, რომ საერთაშორისო გახდეს, არამედ იმისათვის, რომ გლობალური ანაბეჭდი შეიძინოს. ამით იდენტურობის, პიროვნუ-



ლობის ფაქტორი სულ ქრება ჰორიზონტიდან. იძირება საიდუმლო ან აშკარა/არაორაზროვანი თანხმობა/ურთიერთგაგება მაყურებელთან. მოდერნიზმი, რომელიც სულაც არ არის იგივე, რაც თანამედროვეობა, ზედაპირზე მანევრირების შესტების ენას იყენებს, და ხელოვანი, საჯარო ერთობლივ ძალისხმევაში ობლად მყოფი, უკვე ვედარ არჩევს ღალატსა და ერთგულებას შორის სხვაობას.



რაც შეეხება დადაიზმს, ეს ციურიხის ჯგუფი მართებულად აკრიტიკებს ყველაფერს, მამიდან პატრიოტიზმის ჩათვლით, ასევე ხელოვანის რიტორიკულ და ლიტერატურულ სიდიადეს. აქ უნდა

გვახსოვდეს ვან გოგი, რომელმაც “კარტოფილის მჭამელნი” დახატა. ეს თემატიკა რიტორიკული ტრადიციიდან არ იზადება, მაგრამ სიყვარული, ემოციური ძალა და ახალი ხელოვნება იმას აკეთებს, რომ ვან გოგი დიდი ხელოვანია.

**ნანა ყიფიანი:** შემდეგი შეკითხვა, რომელიც ალბათ წინა შეკითხვიდან გამომდინარეობს, ეხება ადამიანსა და ცხოვრებას, ადამიანს და მის ისტორიას, მის მეხსიერებას, ბედს: ამ მხრივ ჩემთვის მნიშვნელოვანია თქვენი ერთ-ერთი ნამყვანი პერსონაჟი (ყოველ შემთხვევაში, ის ჩემთვის პერსონაჟია და არა მხოლოდ იდეა) დაკიდული პალტო (overcoat). 1975 წელს მას ჰქონდა სათაური “Civil Tragedy”. შემდეგში ეს სათაური ქრება, იცვლება “უსათაუროთი”, მაგრამ პერსონაჟი რჩება, და არა მხოლოდ რჩება, არამედ, რაც მთავარია, მრავლდება. ეს აღარაა უკვე ძველ საკიდზე დაკიდული მარტოხელა პალტო და ქუდი, რომელსაც უკან ოქროსფერი ფონი-კედელი აქვს და გვერდიდან ძველი ნავთქურა ანათებს, არამედ იგი რაოდენობრივად მრავლდება და საკიდიც იცვლება – ეს დაახლოებით ისეთივე საკიდებია, როგორც თქვენ туши–ს ჰკიდებთ. რას ნიშნავს ეს გამრავლება და რა შეცვალა დრომ თქვენს პერსონაჟში? ვინ იყო იგი და ვინად იქცა?

**ჯანის კუნელი:** მეთოთხმეტე საუკუნის ხელოვნებაში გვაქვს ოქროს ფონი და წინ, პირველ პლანზე, პლასტიკური ფიგურა–გამოსახულებაა. უმეტესწილად ეს მადონაა, მაგრამ ზოგჯერ ქრისტეც არის. ჩემს კედელზე არის იმ ოქროს ფონის მოგონება და ტანსაცმლის საკიდი მოსასხამით და ქუდით, ესეც იმ დიდებული ეპოქის გამოძახილია, იმ ვენური თუ ბერლინური ეპოქისა, როდესაც კაფეები რევოლუციურად მოაზროვნე ხალხით იყო გადაჭედებული, როცა ყველაფერი კამათისა და მსჯელობის საგანი ხდებოდა, როცა ნიჰილისტები და მოყვარულნი ერთსა და იმავე მაგიდასთან ისხდნენ.

მე იმ დროს არ ვცხოვრობდი, მაგრამ სიამოვნებით ვიკამათებდი პოეზიის შესახებ მათთან ერთად, ვინც დღეს მომხიბლავ ლანდებად მოჩანს დღევანდელი ბანკირების პრაგმატული ლოგიკის დიქტატის ფონზე.

ოთახის პერიმეტრის გასწვრივ, რომელშიც წინკარის იმგვარი სიმარტოვეც არის, როგორც პროტეს-





უსათაურო, 1996

ტანტული ეკლესიისა თუ სინაგოგის შესასვლელში იგრძნობა ხოლმე, ეს მოსასხამები ბევრია, რადგან იქ შეკრებილი იმდენივეა, რამდენიც ეს მოსასხამია.

პარიზში, გალერეა “იოლას”-ში (Galleria Iolas) იგივე გავაკეთე. თვალის სიმაღლეზე, თავის სიმაღლეზე, სანთელი მეჭირა და იქიდან გაზის ალი გამოდიოდა. ამ პალტოებმა მარტივად შეცვალეს გაზის ალი. საგამოფენო სივრცის, გალერეის, პერიმეტრის ეს იდეა მთლიანობაში შემოსაზღვრავს სივრცეს. და პალტოები იდეების ამ ნყოფით რჩება.

**ნანა ყიფიანი:** მინდა გადავინაცვლო წარსულში, 1950-იან წლებში. ეს იყო რთული პერიოდი. რთული იტალიისთვისაც, პრინციპში როგორც მთელი ევროპისათვის, II მსოფლიო ომის შემდეგ. და მაინც, თქვენ ბერძენი ხართ, რომელიც სწავლის დასრულების შემდეგ სწორედ ამ ათწლეულში დარჩით იტალიაში. რა არის ამის მიზეზი? და გარდა ამისა, როგორ ფიქრობთ, როგორ შეიძლება წარმართულიყო თქვენი ცხოვრება და შემოქმედება, კარ-იერა საბერძნეთში დაბრუნების შემთხვევაში? გექნებოდათ თუ არა ის შესაძლებლობები საბერძნეთში, რაც იყო იტალიაში და თუ არა, რატომ?

**ჯანის კუნელისი:** იტალიაში წარმატების მისაღწევად არ ჩამოვსულვარ, ბუნებრივია.

**ნანა ყიფიანი:** კარიერას არც მე ვგულისხმობ. ვგულისხმობ შესაძლებლობებს იტალიის კულტურული სივრცის თვალსაზრისით. . .

**ჯანის კუნელისი:** ეს იყო გამგზავრების იდეა.



არც დღევანდელი და არც ომის დროინდელი, არც, თუ გნებავთ, ალორძინების დროინდელი იტალია, არასოდეს ყოფილა ის ქვეყანა, რომელსაც ბევრი რამ რევოლუციური ჰქონდა შემოსათავაზებელი. თუკი რამით მიზიდავდა იტალია, ამის მიზეზი ტიცციანის მადონა იყო. ეს იყო ათვლის წერტილის შეცვლა და სხვა არაფერი. იტალიაში ტიცციანის მადონათი მოხიბლული ჩამოვედი, იგი იდეოლოგიურია, რადგან ხორცშესხმულია, და რადგან იმ ქვეყანაში დავიბადე, სადაც დიალექტიკას ქადაგებდნენ, წარმომედგინა, რომ სამყაროს ამოსაცნობად მადონა ნაბიჯი პირველი იყო. ამდენად, ჩემთვის ტიცციანის მშვენიერი მადონა ნიშნავს იმას, რომ შემოველო არაბულ ცხენს, რომელიც სამყაროში შეგიყვანს, კარდაკარ ჩამოგატარებს, მოედნებსა და ბაზრებში, ქორწილებსა და პორტებში გატარებს.



და რატომ არ დავბრუნდი? უბრალოდ აქ მეგობრები შევიძინე, დისკურსი, დიალოგი გავაგრძელე და დავრჩი. იმდენად ახლო ვახდა ჩემთვის, სასაცილოც კია. დავრჩი თითქოს იმიტომ, რომ ერთად გავხსნილიყავით, მე ხომ 18 წლის ჩამოვედი აქ. ეს სწავლის პერიოდი იყო. გავითავისე მაშინდელი იტალიის პრობლემატიკა და ჩემი დარჩენაც ასე მოხდა.

**ნანა ყიფიანი:** ბოლო შეკითხვა: ერთგან თქვენ ამბობთ: “უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გალერეა დრამატული, თეატრალური სივრცეა... ჩემი ნამუშევრები არაა სიურეალისტური. ეფექტი თეატრალურია, ის ბაროკალურია. ალბათ უხერხულიცაა არ დაგეთანხმოთ, მაგრამ მე მაინც ვფიქრობ, რომ თქვენ შემოქმედებაში არ არის ბაროკოს თეატრალურობა. არ ვიცი დამეთანხმებით თუ არა, მაგრამ ბაროკოს მართლაც თეატრალურობა დიდი სინთეზის რღვევის გამოხატულება იყო, როდესაც უდიდესი მხატვრების დრამატული პათეტიკა ანაცვლებდა უკვე დაკარგვამდე, რღვევამდე მისულ ჰარმონიულ სივრცულ მთლიანობას. გახსოვთ, თქვენ ერთხელ თქვით, რომ კარგი იქნება კათედრალის აშენება. ეს ნიშნავს, რომ თქვენი სურვილია ფრაგმენტების, სურათებად დაშლილი სამყაროს ერთ ხატად გამთლიანება, რაც კათედრალის სივრცულ მთიანობაში მატერიალიზდება. მაშინ თქვენ გუთური ტაძარი მოიყვანეთ მაგალითად და არა ბაროკალური და ესეც ნიშანდობლივია. მე მგონია, რომ თქვენ არასოდეს შედიხართ გალერეისა თუ მუზეუმის სივრცეში ერთი, ცალკეული ნამუშევრით. თქვენ ითვისებთ მთელ სივრცეს, მაგრამ ეს სივრცე არაა თეატრალური, თუნდაც ბაროკალურად თეატრალური. შესაძლოა იყოს პარადოქსული და დრამატურგიულად წინააღმდეგობრივი (თუ გავიხსენებთ თქვენს ცნობილ ცხენებს საგამოფენო სივრცეში), მაგრამ ერთიანი. თქვენ სივრცის მხატვარი ხართ, სივრცეში გაფორმებული კონტექსტის მხატვარი, რომელსაც კი მიაჩნია, რომ არ არსებობს დასრულებული ობიექტი, მაგრამ მის კრიტიკას იგი აღწევს სივრცის (მუზეუმის თუ გალერეის) ერთიანი ტრანსფორმაციით, ქმნის რა თვისობრივად ახალ სივრცეს. იგი არ არის სტატიკური იმ გაგებით, რომ ის ყოველ ჯერზე ცვალებადია, ყოველთვის მოულოდნელად განსხვავებულია, მაგრამ თავისთავში სრული. არ ვიცი, შესაძლოა ვცდები, მაგრამ იდეა არა ცალკეული ნამუშევრით, არამედ

პროგრამულად, სივრცეში განხორციელებული კონტექსტით იკითხება.

მე მაინც მგონია, რომ ეს სივრცული ანუ სივრცეზე ორიენტირებული აზროვნება, უნდა უკავშირდებოდეს უფრო ბერძნულ-ბიზანტიურ ტრადიციას, სადაც სივრცის მთლიანობის, საკრალური თუ მითოლოგიური მთლიანობის ფაქტორი უმნიშვნელოვანესია და რაც, ასევე დასავლურ კულტურაში ყველაზე მძაფრად რომანულმა პერიოდმა გამოხატა. მე მგონი, მაინც აქედან გაჩნდა კათედრალის აშენების სურვილი.

**ჯანის კუნელისი:** თავისთავად ცხადია, პრობლემა ორაზროვანი და ორმხრივია. როდესაც თეატრალურობაზე ვსაუბრობ, ვსაუბრობ იმიტომ, რომ პირველი პერსონალური გამოფენა, როგორც ასეთი, 20-იან წლებში მოეწყო. მანამდე, XIX საუკუნეში პერსონალური გამოფენები არ არსებობდა.

იმ დროიდან ხელოვანის ფიზიონომია იცვლება, იგი უკვე სხვაგვარად გამოიყურება. თეატრალურია იმდენად, რამდენადაც მას რალაც აქვს სათქმელი, სათქმელი გაუჩნდა. ეს არ არის იგივე, რაც კოლექტიური გამოფენა. პერსონას თავისი მნიშვნელობა აქვს. ეს ის კი არ არის, რომ ვიღაც საკუთარ ნამუშევრებს წარმოადგენს გასაყიდად, არამედ უფრო დაჟინებული და მყარი იდეა აქვს იმის შესახებ, რასაც თანამედროვე ხელოვანი ნიშნავს.

თეატრალურ ხედვას თეატრალური მაღალფარდოვნების თვალსაზრისით კი არ ვამბობ, არამედ თეატრალურობის რეალური მნიშვნელობით. საგამოფენო ოთახში იდება ინვესტიცია როგორც სახეობრივ/გამომსახველობითი, ისე იდეოლოგიურ დონეზე. ეს არის თეატრალური ნება, სულერთია, რა არის გამოფენილი, იქნება ეს ნახატი თუ სხვა რამ, მაგრამ შენ რალაცას ეუბნები სხვას. შენ ხალხს იწვევ ამ სივრცის მთლიანობის სანახავად. ყოველ შემთხვევაში ეს მუდამ ასე იყო. გამოფენა ამ თვალსაზრისით გახდა თეატრალური. მე



ბრივ/გამომსახველობითი, ისე იდეოლოგიურ დონეზე. ეს არის თეატრალური ნება, სულერთია, რა არის გამოფენილი, იქნება ეს ნახატი თუ სხვა რამ, მაგრამ შენ რალაცას ეუბნები სხვას. შენ ხალხს იწვევ ამ სივრცის მთლიანობის სანახავად. ყოველ შემთხვევაში ეს მუდამ ასე იყო. გამოფენა ამ თვალსაზრისით გახდა თეატრალური. მე



ბაროკო ვახსენე როგორც სივრცის ინვესტირების სახე.

ეკლესია ინვესტირებული იყო თუნდაც მხატვრის მიერ. და ეს უკიდურესად იდეოლოგიურია, რადგან ჩნდება რეფორმის საწინააღმდეგო ეპოქაში. ეს კი რაღაც ძალიან ზუსტს ნიშნავს; რაღაცაზე უარის თქმას და განსხვავებულობას ნიშნავს. ეს იყო ასევე თანამედროვე კრიტიკის დასაწყისიც.

რაც შეეხება კათედრალურ ტაძარს, ეს ბაზელში, ბოისთან და კიფერთან საუბარში ვთქვი, და ამაში ვერტიკალურ ცენტრალურობას ვგულისხმობდი, რადგან ის, რისი აუცილებლობაც იდგა ჩემი აზრით, იყო ვერტიკალობისაკენ თითის გაშვება, მითითება; ეს იყო სურვილი, რომ არსებულიყო ერთგვარი ცენტრი; და ეს ჰორიზონტალობის გადალახვის სურვილი კი, ქონებისა და კონსუმიზმის კერპთაყვანისცემის, სწრაფი მოხმარების ცინიზმის ფონზე ჩნდება, იმის ფონზე, რაც ასე დამახასიათებელია ჩვენი ეპოქისათვის.

ტაძრის დანიშნულება ამ მდგომარეობას ითვალისწინებს და 1960-იანი წლების ბოლოს ამის განჭვრეტა ჯერ ვერ ხერხდებოდა.

**მაკა ჯახუა** (დამატებითი კითხვა): ჩვენს ჟურნალისტებს პატივი ჰქონდათ ენახათ თქვენი ნამუშევარი ესპანეთში, მატადეროში, რამაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მათზე და სწორედ ეს გახდა მიზეზი და თქვენთან ინტერვიუს ჩანერის ერთგვარი ბიძგი. თუ შეგიძლიათ, ორიოდე სიტყვით მოგვითხროთ ამ ნამუშევრის შესახებ.

**ჯანის კუნელიძე:** თოკებიან ნამუშევარზე თუ მეკითხებით, აქ არის გარკვეულ სიმაღლესა და დონეზე თოკების რაოდენობა და ამით იქმნება ერთგვარი საჰაერო ლაბირინთი. ეს თოკები დამყოფი იყო ამ არქიტექტურის შიგნით, საყრდენ წერტილებს კოლონები წარმოადგენდა და შუაში კი ერთი ვერტიკალი იყო დანით/სამართებლით.

ეკატერინე კიკნაძე

## ედმონდ კალანდაძის ფერწერული პეიზაჟი

შემოქმედებით ასპარეზზე XX საუკუნის 50-იანი წლების მიწურულს გამოსული თაობა პრინციპულად ახალ ეტაპს ქმნის ქართულ მხატვრობაში. ძიებებითა და ექსპერიმენტებით აღსავსე ახალგაზრდებს იმდროინდელი კრიტიკა ხშირად მტრულად ხვდებოდა და ბრალს მხატვრულ “დაუსრულებლობასა” და ექსპერიმენტატორობაში სდებდა, თუმცა საქართველოს ეროვნულ გალერეაში გახსნილმა 50-იანელთა ერთ-ერთმა პირველმა გამოფენამ ხელოვნებათმცოდნე რენე შმერლინგის ასეთი შეფასებაც დაიმსახურა: „ძალიან მიხარია, რომ როგორც იქნა, ლობიოსფერმა საღებავებმა დატოვეს ეს კედლები და მათზე ნამდვილი ფერები აელვარდნენ“<sup>1</sup>. შეფასება მართებული იყო, რადგან პოსტსტალინური ლიბერალიზაციის პერიოდში მოპოვებული მცირეოდენი შემოქმედებითი თავისუფლების შედეგად, ახალი თაობისთვის ერთ-ერთ მთავარ ინტერესს ფერწერული ძიებები წარმოადგენდა. იმთავითვე სწორედ ეს იქცა ედმონდ კალანდაძის მხატვრული ძიებების მამოძრავებელ ამოცანადაც.

ედმონდ კალანდაძე იმ მხატვართა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლისთვისაც შემოქმედებითი განვითარებისკენ მუდმივი სწრაფვა პიროვნების მამოძრავებელი ფაქტორია. იგი არ მიეკუთვნება იმ მხატვართა რიცხვს, რომლებიც მიაგნებენ რა ერთ მისაღებ და აპრობირებულ მხატვრულ მეთოდს, მთელი შემოქმედების მანძილზე მისი ერთგულნი რჩებიან. მაქსიმალური სირთულის ამოცანის დასახვა და მისი სრულყოფისაკენ სწრაფვა სტუდენტობის წლებიდან დღემდე წარმოადგენს მხატვრის უცვლელ მიზანს.

ედმონდ კალანდაძის ჟანრობრივად მრავალფეროვან შემოქმედებაში, სადაც პორტრეტი, ნიუ, სურათი-სცენები, თუ ანიმალისტური ჟანრი მუდმივადაა წარმოდგენილი, პეიზაჟს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ყველაზე უკეთ სწორედ პეიზაჟში გამოვლინდა მისი, როგორც ხელოვანის საუკეთესო თვისებები — მხატვრული ხედვა, ოსტატობა და პოეტური ბუნების თავისებურებები, რადგან მისი მხატვრული მეთოდისთვის დამახასიათებელი თვისება — ინტენსიური ფერადოვნება ყველაზე ზუსტად სწორედ პეიზაჟს მოერგო და ამ ჟანრში ყველაზე მკაფიოდ გამოვლინდა მხატვრული განზოგადების, ფორმის ზედმეტი დამუშავებისა თუ ფერწერული გადატვირთულობის დაძლევისა და ლაკონურად გადმოცემის უნარი.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდიდან გამოიკვეთა პეიზაჟის ედმონდ კალანდაძისთვის გამორჩეულად საინტერესო ტიპი — სოფლის პეიზაჟი (ცოცხალი, ცხოველხატული კომპოზიციით, მისთვის ტიპიური ატრიბუტებით (სოფლის სახლი, რამდენიმე ხე და სხვ.) და მათი ცოცხალი, სხვადასხვა კუთხიდან დანახული “კადრებით”. ეს მოტივები გასდევს ლაიტმოტივად მთელ მის შემოქმედებას და მნახველი ყოველთვის გრძნობს მხატვრის ემოციურ დამოკიდებულებას იმ ობიექტის მიმართ, რომელსაც ხატავს; ფართო, გაშლილი ველი დიდი ხის ვარჯებით, მარტოხელა ფიგურა გზაზე, სახლები მთებში, თივის ზვინები, ნაძვნარი ცის ფონზე თუ შიშველი ქალი ზღვის ფონზე — ყველგან შეიგრძნობა საოცრად ძლიერი განცდა, რომელიც გამონწვეულია ასახვის ობიექტის მძაფრი შეგრძნებით; მათში ყოველთვისაა უბრალო და ამასთან, ლამაზი, პოეტური, ამაღელვებელი, რაღაც საიდუმლოს განცდით აღსავსე ასახვის საგანი, რომელიც ჟანრობრივად და თემატურადაც დამაჯერებელია.

ერთი შეხედვით, ედმონდ კალანდაძის საუკეთესო ნაწარმოებებში ფართოდ დადებული ფერა-

დოვანი სიბრტყეები ყოველთვის გამდიდრებულია ნიუანსებით, მაგრამ ისე, რომ ძირითადი გამიდან ნიუანსები მკვეთრად არასდროს გამოიყოფა და აქედან გამომდინარე, ქმნის ერთიან ფერწერულ ზედაპირს. ანუ, გარკვეულწილად, მსგავსი ეფექტი, რასაც ანრი მატისი აღწევს თხელი, ერთფენოვანი საღებავის ფენით, აქ მიღწეულია პასტოზურად. ამ მხრივ, გარკვეული ასოციაციები ჩნდება ჟორჟ რუოსთანაც, თუმცა, ედმონდ კალანდაძესთან მეტია სივრცობრივ — საგნობრივი მოდელირების მცდელობა; დიდი ფერადოვანი ლაქების ინტენსივობით და კონტრასტებით, ფერის ჟღერადობით გარკვეული ასოციაცია ჩნდება ხაიმ სუტინთანაც მაგრამ ედმონდ კალანდაძესთან მეტია წერის სიმკვრივე; ცხადია, პასტოზური მონასმის დინამიკის თვალსაზრისით, ჩნდება ერთგვარი ასოციაციაც მორის ვლამინკის ფერწერასთანაც (განსაკუთრებით, ვლამინკის 20-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებთან, სადაც ზუსტი სახვითი ეფექტი მიიღწევა ორი-სამი მონასმით), მაგრამ ედმონდ კალანდაძესთან ფერის ჟღერადობა უფრო მზეანეულია და ემყარება ფერადი შეხამებებით მიღებულ სახვით ეფექტს (მხედველობაში გვაქვს არა ამ მხატვართა მხატვრული დონის მეტ-ნაკლებობა, არამედ სტრუქტურული სპეციფიკა).

ედმონდ კალანდაძისთვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს არა უბრალოდ სახვითობას, არამედ უშუალო, კონკრეტულ ვიზუალურ შთაბეჭდილებას. აქედან გამომდინარეობს არა უბრალო იმპულსი მხატვრის ფანტაზიისათვის, რომლის საფუძველზეც შემდგომში მიმდინარეობს მხატვრული იმპროვიზირება-ტრანსფორმირების პროცესი, არამედ ეს იმპულსი უკვე განსაზღვრავს სურათის სახოვანებას და მხატვრის დამოკიდებულებას — მისი აღფრთოვანების, სევდის, პოეტური განწყობის გადმოცემას. „ნატურის მძაფრი აღქმა... ხელოვნების ნებისმიერი კონცეფციის აუცილებელი საფუძველია, მომავალი ქმნილების დიდებულება და სილამაზე სწორედ მას ეფუძნება“<sup>2</sup>, წერდა პოლ სეზანი. ბუნებრივია, ჟანრობრივი მრავალფეროვნებიდან გამომდინარე, ედმონდ კალანდაძის შემოქმედებაში არსებობს უფრო განზოგადებული სახეებიც („ვენერა“, „ლტოლვილები“, „მოგონილი გენერალი“), მაგრამ (ძირითადად, პეიზაჟთა უმრავლესობაში), მაინც ძალზე ძლიერია ტრანსფორმირებული, განზოგადებული ასახვის საგნის კონკრეტული განცდის ფაქტორი.

ფერწერული ნაწარმოებისადმი ამგვარი დამოკიდებულების მქონე მხატვრებისთვის, ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ნატურაზე მუშაობას. ედმონდ კალანდაძისათვისაც ბუნებაში გასვლა ყოველდღიური ცხოვრების წესია, მაგრამ იგი არასდროს ქმნის სურათს ნატურიდან, არამედ მეხსიერებაში აღბეჭდილი გარემოს მხატვრულ გარდასახვას სახელოსნოში ახდენს, მაგრამ ამ პროცესში თითქმის არასდროს ჰკარგავს ნატურიდან მიღებულ პირველ შთაბეჭდილებას. სწორედ კონკრეტულობის ეს განცდა და ამასთან, მისგან ახალი სამყაროს შექმნა, განსაზღვრავს ედმონდ კალანდაძის მხატვრული სამყაროს ჰარმონიას და სიმდიდრეს.

ამ „კონკრეტიკის“ პარალელურად, უნდა აღინიშნოს, რომ ედმონდ კალანდაძის ნამუშევრებში გარემო და ფიგურები როგორც ფერის, ისე ფორმის თვალსაზრისით, თითქმის არასდროსაა პირდაპირ იმიტაციაზე აგებული, არამედ საუკეთესო ნამუშევრებში ყოველთვის გათვალისწინებულია ფერთა ურთიერთმოქმედებით მიღებული სახვითი ეფექტი. საგნების დამაჯერებლობა მიიღწევა არა ილუზორულობით, არამედ ფერის სახვითი ფუნქციიდან გამომდინარე, მისი მდიდარი შესაძლებლობების გამოყენებით, რაც უდიდეს გამოცდილებას, ცოდნას და რაც მთავარია, ნიჭს ემყარება. ანუ, მის ნამუშევრებში არა მარტო ლამაზი ფერადოვანი გამაა, არამედ საუკეთესო ნამუშევრებში ძალზე მძლავრად ვლინდება ფერის სახვითი ფუნქცია.

ედმონდ კალანდაძე ყოველთვის აღიქმება როგორც მძაფრი ტემპერამენტის მხატვარი და მისი შემოქმედების შეფასებისას ერთ—ერთ განმსაზღვრელ ფაქტორს წარმოადგენს არის მისი ფერწერის ინტენსიურობა; აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მის ნამუშევრებში ყოველთვის იგრძნობა ასახვის

საგნის — ამა თუ იმ ბუნების სურათის, ამა თუ იმ სივრცისა თუ პლასტიკური ფორმის არა მარტო მძაფრი, არამედ პოეტური განცდა. ეს პოეტიკა გამომდინარეობს როგორც პეიზაჟის სემანტიკური აქცენტებიდან (მთა, კოშკი, თივის ზვინები, მიტოვებული სახლი), ასევე მათი, როგორც ფორმების სივრცობრივი განლაგებიდან. იქნება ეს ეგზოტიკური, მთიანი, თუ უფრო სივრცობრივად გაშლილი პეიზაჟი, მასში მუდამ მკაფიოდ შეიგრძნობა მხატვრულ-ფერწერულ ენაზე აჟღერებული პოეტიკა. თავის საუკეთესო ნამუშევრებში ედმონდ კალანდაძე ინტენსიური, მძაფრი ფერადოვანი გამის და თითქმის ნაზი პოეტურობის საოცარ შეხამებას აღწევს და უმეტესად მის პეიზაჟებს სწორედ ეს პოეტიკით გამოარჩევს.

ედმონდ კალანდაძის პეიზაჟებში ყოველთვის აქტიური ელემენტია ცა (ამ მხრივ საინტერესოა, რომ მთიან პეიზაჟში იგი ცას არ იყენებს სივრცის შევსების საშუალებად, არამედ, სწორედ სივრცეში შემავალი მთების პლასტიკა იზიდავს, ხოლო ცა, უმეტეს შემთხვევაში, აქტიურადაა ჩართული ამ შეგრძნების გადმოცემაში). შეიძლება ითქვას, რომ იგი მნიშვნელოვან სტრუქტურულ როლს ასრულებს პეიზაჟური გარემოსა და კომპოზიციის შექმნაში და ფერწერულადაც ყოველთვის საინტერესოა. მხატვრის სურათებში ყოველთვის მნიშვნელოვანია როგორც ცის, ისე ზოგადად, პეიზაჟის სპეციფიკის გააზრება სასურათო სიბრტყეზე გადატანის ასპექტში — სივრცე და ინტენსიური ფერით დატვირთული სასურათო სიბრტყის კონტრასტი.

რახან ვახსენეთ ეს ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, შეიძლება ჩამოითვალოს ის ფორმალური თუ სემანტიკური მოტივები, რომლებიც უმეტესად გვხვდება ედმონდ კალანდაძის პეიზაჟებში. ესაა მთა, გზა, კოშკები, ხე ან ხეები, სახლი, ერთი ან რამდენიმე მიმავალი ფიგურა — ადამიანი და ხანდახან ცხოველიც. სხვადასხვა კომბინაციაში სწორედ ეს სახეები და მოტივები წარმოადგენენ

მუხა. 2006





მალა მთაში თერგის სათავე. 2006

მისი პეიზაჟების „მოქმედ პირებს“ და როგორც აღვნიშნეთ, მხატვარი უცვლელად გრძნობს და გადმოსცემს თითოეული მათგანის პოეტიკას. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ პროპორციული აგება, რომელიც პეიზაჟში ნაკლებად მოითხოვება, მასთან მნიშვნელოვან როლს თამაშობს — მხატვრის მიდგომა საგნობრივია. სივრცობრივობასთან ერთად, მის პეიზაჟებში ყოველთვის მძაფრია საგნობრივი სიმყარე, ფორმის პლასტიკური განცდა. შეიძლება ითქვას, ხანდახან ცაც კი საგნობრივია.

ედმონდ კალანდაძის პეიზაჟებში შეიძლება განვასხვავოთ საგნობრივი და კოლორისტული კომპოზიციის რამდენიმე ვარიანტი (მხატვრის ზოგადი პრინციპის ფარგლებში თითოეული მათგანის გადაწყვეტის რამდენიმე ვარიანტია არსებობს). პირველი, როცა სივრცისა და სიბრტყის დაპირისპირების შექმნაში დიდ როლს თამაშობს სივრცის (დაკლაკნილი გზა, მთები, შედარებით ნაკლებად — ცა) განაწილება პლანებად („მთის სოფელი“, „შემოდგომა“, „შემოდგომა ქართლში“, „მყუდროება“). მეორე, როდესაც მოცემულია გაშლილი სივრცე ერთმანეთში შეჭრილი დიაგონალებით („ზვინები“, „ბაზალეთის ტბასთან სოსანიანი მინდვრები“, „მინდორი“) და მესამე (ალბათ საუკეთესო ვარიანტი), როდესაც აშკარად ფრონტალურად გაშლილ სივრცესა და საგანს შორის მკვეთრი დაპირისპირება არსებობს („კოშკები“, „მუხა“, „ხედი მთანმინდიდან“, „მეც ასე ვარ უსასრულო სივრცეში“), რაც ქმნის უჩვეულოდ მხატვრულ და ამავე დროს, მძაფრ „ოპოზიციას“ ერთნაირად მკვეთრად გამოხატულ სიბრტყესა და სივრცეს შორის.

ედმონდ კალანდაძის შემოქმედების ზოგადი სურათი მხატვრული ამოცანების განვითარების თანმიმდევრულ და ემოციურ ეტაპებს წარმოაჩენს. 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან, უშუალოდ აკადემიის დამთავრების შემდეგაა შესრულებული მცირე ზომის ეტიუდების მთელი სერია: „მტკვრ-



ისპირა პეიზაჟი“, “რუსთაველის თეატრის ფასადი“, “თბილისის ქუჩა“, “ნალია“, “სახლი“, “პეიზაჟი ნითელი სახურავით“, “ხეები“. მათში ნათლად ჩანს, რომ მხატვარი ჯერ ძიების პროცესშია. იშვიათი ფერწერული სიფაქიზით აგებულ ამ მცირე ზომის სურათებში პუნტელისტური, ხან კი იმპრესიონისტული წერის მანერის პარალელურად, უკვე შეიგრძნობა მხატვრის მიდრეკილება პასტოზური, ფართო მონასმებით წერისა და მკვრივად ნაძერწი, საგნობრივი სახვითი ფორმისადმი.

შემდგომი განვითარების თვალსაზრისით ძალზე საინტერესოა 1970 წელი, როცა ედმუნდ კალანდაძის წერის მანერა მეტ სიმძაფრეს და განზოგადებას იძენს. ამ მიმართულებით უდავოდ დიდ როლს ასრულებს ფუნჯიდან მასტეჩინზე გადასვლის ფაქტორი, რაც მნიშვნელოვნად ცვლის ნამუშევრების ფერწერულ წყობას: მატულობს განზოგადება, მონასმის სიფართოვე, ფერის ინტენსივობა და პარალელურად ასახვის საგნის განცდის ემოციური სიმძაფრე. ფერწერის თავისუფლებისა და სიმსუბუქის ფაქტორი კიდევ უფრო მატულობს 80-იან წლებში, განსაკუთრებით მის II ნახევარში, როდესაც ედმუნდ კალანდაძის ნამუშევრებში იზრდება შუქის ძალა და შესაბამისად, უფრო მკვეთრი და მუღერი ხდება კონტრასტი განათებულ და დაჩრდილულ ადგილებს შორის (“სალამო საინგილოში“, “წვიმა“, “სალამო თბილისში“, “ყანები“). ამ ნამუშევრებში შეუდარებლად მდიდრდება ფერწერული კომპოზიცია, მატულობს ფერის საგნად გარდასახვის დამაჯერებლობის ხარისხი. ეს მიღწევები სხვა საფეხურზე ადის 90-იანი წლების დასაწყისიდან, როდესაც მხატვრის პალიტრაში მატულობს არა უბრალოდ თეთრი, არამედ ზოგადად ღია ტონის ფერის ბევრად უფრო მდიდარი სპექტრი, რაც საშუალებას აძლევს მხატვარს, დასძლიოს მანამდე არსებული ერთგვარი ფერწერული გადატვირთულობა და ბევრად უფრო მოქნილს ხდის მის ფერწერულ მეთოდს. ეს ძიება სრულყოფილ შედეგს აღწევს 90-იანი წლების II ნახევარში შექმნილ ნაწარმოებებში (“მუხა“, “მწვანე ზღვა“, “ხედი მთანმინდიდან“, “მიტოვებული სახლი“), როდესაც ფერწერულ სიმდიდრესთან ერთად, ედმუნდ კალანდაძის საუკეთესო ნამუშევრებში ჩნდება სრული სისადავისა და შესრულების უშუალოების განცდა, უკვალოდ ქრება ფერადოვანი კონტექსტის გარეშე, თავისთავად ჟღერადი ფერადოვანი ლაქები. ამ პერიოდიდან დღემდე შესრულებული ნამუშევრების მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ ედმუნდ კალანდაძე იღებს იმ ურთულეს ფერწერულ ამოცანებთან ჭიდილის შედეგს, რომელიც თავიდანვე დაისახა მიზნად. სუფთა კოლორისტულ სიმდიდრესა და სილამაზესთან ერთად დიდი ფერადოვანი სიბრტყეებით დაფარული სურათები შუქისა და ჰაეროვნების შეგრძნებითაა აღსავსე, უცვლელად ნაგრძნობია ასახვის საგნის ბუნება, სახეზეა ფერწერული სიმდიდრე და სისადავე ერთდროულად და რაც მთავარია, ფართოდ, თავისუფლად დადებული მონასმის სახვით ფორმაში ზუსტი და აბსოლუტურად დამაჯერებელი გარდასახვა ძალზე მაღალმხატვრული დონით.

**შენიშვნები:**

1. ხელოვნებათმცოდნე ინგა ლორთქიფანიძის მოგონებებიდან.
2. Л. Вентури, “От Мане до Лотрека~, Москва, 1958 г., стр. 71

მარია ბაჩიჩილაძე

## თბილისელ სომეხ მხატვართა გამოფენა - მეზობრობისა და სიყვარულის დღეები

2010 წლის 4-5 მაისს თბილისში, მერაბ ბერძენიშვილის სახელობის კულტურის საერთაშორისო ცენტრში „მუზა“ გაიმართა თბილისელ სომეხ მხატვართა გამოფენა. ამ გამოფენისადმი საზოგადოების დაინტერესებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. ექსპოზიციის მზადებაში ჩაფლულ გამოფენის კურატორებს<sup>1</sup> დარბაზის მესვეურნი გაკვირვებულნი გვეკითხებოდნენ: რას აწყობთ ისეთს, რომ 09-ის საინფორმაციო ბიუროდან შემოსულ ზარებს ვეღარ ავუდივართ, აინტერესებთ, რომელ საათზეა დანიშნული გახსნაო.

ყველაფერი კი ასე დაიწყო...

ჩემმა მეგობარმა, ხელოვნებთმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორმა მარინა მეძმარიაშვილმა თავისი ჩანაფიქრი გამიზიარა. საქმე ეხებოდა მისი ოჯახისთვის ძალზედ ახლობელი ადამიანის, ადრეულ ასაკში გარდაცვლილი მხატვრის ედიკ გუკასოვის ხსოვნისადმი მიძღვნილი გამოფენის მოწყობას.

ედუარდ გუკასოვის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ძირითადი პერიოდი კი ემთხვეოდა იმ უმძიმეს დროს, როცა უკვე დაწყებული იყო საბჭოთა კავშირის ნგრევა და პოლიტიკურ-ეკონომიური რღვევისგან გამოწვეული ტრაგიკული პროცესები გამანადგურებელ გავლენას ახდენდა სახელმწიფოებსა და კონკრეტულ ადამიანებზეც. ყველას კარგად გვახსოვს შიმშილით, უშუქობით, სიცივითა და სამოქალაქო ომებით სავსე 1980-1990-იანი წლები, რომლის გახსენებაც კი გვზარავს და ვცდილობთ, წავშალოთ მეხსიერებიდან. ამ წლებს კი ბევრი ადამიანი შეეწირა და შეუფსებელი სიცარიელე დაგვიტოვეს თავისი წასვლით. სწორედ ერთ-ერთი მათგანი იყო ედუარდ გუკასოვი, რომლის ფაქიზმა ბუნებამ ვერ გადაიტანა ეს აუტანელი ყოფა. მაგრამ, სამწუხაროდ, იგი არ იყო ერთადერთი. ადამიანთა ფიზიკურად არ არსებობის გარდა თანდათან გაუფერულდა, მინელდა და გაცივდა ხალხთა შორის ურთიერთობებიც. აფხაზეთსა და შიდა-ქართლში განვითარებულმა ძმათამკვლელმა ომებმა, თბილისში 1991-92 წლებში მომხდარმა ტრაგედიამ კატასტროფულად შეცვალა და ყირაზე დააყენა ყველაფერი, ადამიანებმა დაკარგეს ერთმანეთის ნდობა და სიახლოვე, მაგრამ თურმე ეს ყველაფერი არ





შეიძლება მუდმივი იყოს. ძნელად, მაგრამ მაინც გამოსწორებადია უნდობლობით გამონვეული განხეთქილება და ამისთვის აუცილებელია მივიწყებული სიყვარულის გახსენება. და სწორედ ამგვარი ქმედების მოკრძალებულ, მცირე მცდელობად მივიჩნიეთ საზოგადოებისთვის შეგვეხსენებინა იმ თბილისელ სომეხ მხატვართა სახელები, რომლებიც ჩვენს გვერდით, ჩვენთან ერთად იტანდნენ ქვეყნის აუტანელ ტკივილს და წასვლა არსად უცდიათ, რადგან საქართველო და თბილისი

მათთვისაც ისეთივე სამშობლოა, როგორც თითოეული ჩვენგანისათვის.

ედუარდ გუკასოვის გამოფენაზე მუშაობისას ნათლად გამოიკვეთა, რომ იმავე პერიოდში თბილისში ცხოვრობდნენ სხვა მხატვრებიც, ცნობილნიც და უცნობნიც, ვისი შემოქმედებაც სამი ათეული წლის მანძილზე ჩრდილში მოექცა და ვერ წარმოჩნდა. სწორედ ყოველივე ამან მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ სჯობდა ჯგუფური გამოფენა მოგვემზადებინა.

ამგვარი გამოფენის მოწყობისადმი ინტერესი იმთავითვე გამოხატა ფონდმა "ღია საზოგადოება-საქართველომ", საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრომ და უბირველესად კი, ჩვენმა ორგანიზაციამ - გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნებისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრმა. საგამოფენო სივრცედ შერჩეული იქნა მერაბ ბერძენიშვილის სახელობის კულტურის საერთაშორისო ცენტრი „მუზა“, რადგან პროექტის ჩანაფიქრი საკონფერენციო მოხსენებებსა და სამხატვრო კონკურსის ჩატარებასაც გულისხმობდა ქართული და სომხური სკოლების მოსწავლეთა მონაწილეობით. "მუზა" შესანიშნავად პასუხობდა მასშტაბური ღონისძიების ჩატარების პირობებს. მით უმეტეს, გამოფენის მოსაწყობად მაისის თვე შევარჩიეთ და ღონისძიების შემადგენელ ნაწილად გავიაზრეთ ცენტრის ადგილმდებარეობის მშვენიერი გარემო - წინწარში ჩაფლული, მიწაზე მობიბინე ბალახით დაგებულ ხალიჩაზე გაფანტული ყვავილებით. გვსურდა მიღებულ შთაბეჭდილებას განსაკუთრებული ეფექტი მოეხდინა ღონისძიებაზე მოსულ სტუმრებზე და განსაკუთრებით კი, ბავშვებზე.

მაგრამ საბოლოო შედეგამდე - გამოფენამდე იყო თითქმის ერთწლიანი შეუსვენებელი, დაუღალავი მუშაობა. ნაცნობები სიხარულით გვანვდიდნენ საკუთარ კოლექციებში დაცულ ნამუშევრებს. დაფუკავშირდით ბევრ, იმჟამად ჩვენთვის უცხო ადამიანებს, მხატვრებს და გარდაცვლილთა მემკვიდრეებსაც, რომელთა ნაწილი თავიდანვე გულლიად გვხვდებოდა, ნაწილი კი ეჭვით ეკიდებოდა ჩვენს ჩანაფიქრს.



ზოგჯერ უნდობლობის მომენტიც ჩნდებოდა, მაგრამ საბოლოოდ მივიღეთ შედეგი, რომელმაც ყველა მონაწილესა და სტუმარზე დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინა და რაც მთავარია, დატოვა სასიკეთო კვალი, რომლის შედეგად, გამოფენის კურატორებმა შევიძინეთ საუკეთესო მეგობრები, საზოგადოება გაეცნო ბევრ სრულიად უცნობ ნიჭიერ მხატვარს; ბავშვებში კი, რომლებმაც საკონკურსოდ შეასრულეს ნახატები თემაზე „ჩემი ეზო, ჩემი მეგობრები“, გაჩნდა ერთმანეთისადმი პატივისცემა და სი-ახლოვე, რაც მომავალში უდავოდ გამოიღებს სასურველ ნაყოფს.

საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს გადანაცვებით, ჩვენს მიერ ორგანიზებული გამოფენა ჩართული იქნა 2010 წელს გამართულ სომხეთის კულტურის დღეების პროგრამაში. სამინისტროსავე დაფინანსებით გამოიცა ალბომი "თბილისელი სომეხი მხატვრები. 1980-2010", რომელშიც დაიბეჭდა გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევართა დიდი ნაწილი. ეს ალბომი საუკეთესო საჩუქარს წარმოადგენდა ღონისძიების დამსწრეთათვის და ზოგადად მთელი საზოგადოებისათვის.

საექსპოზიციოდ წარმოდგენილი იყო 21 მხატვრის 120 ნამუშევარი<sup>2</sup>. გამოფენის გახსნას უამრავი სტუმარი დაესწრო. მათ შორის იყვნენ როგორც საქართველოსა და სომხეთის სახელმწიფოთა ოფიციალური პირები, ასევე სომხური სამოციქულო ეკლესიის წარმომადგენლები, ორივე ქვეყნის საზოგადო მოღვაწეები, მხატვრები, დაინტერესებული საზოგადოება<sup>3</sup>. დარბაზში ტევა არ იყო, მნახველები ინტერესით ათვალთვლებდნენ ნამუშევრებს და გულწრფელ აღტაცებას გამოხატავდნენ, ითხოვდნენ ამა თუ იმ საკითხის დამატებით განმარტებას პროექტის კურატორებისგან, ჟურნალისტები იღებდნენ ინტერვიუებს.

საგამოფენო დარბაზიდან ღონისძიებამ საკონფერენციო დარბაზში გადაინაცვლა, სადაც წაკითხული იქნა მოხსენებები თბილისელი სომეხი მხატვრების შემოქმედებაზე: მარინა მეძმარიაშვილმა ისაუბრა გაიანე ხაჩატურიანის მხატვრობაზე, დალი ლებანიძემ დამსწრე საზოგადოებას გააცნო სომეხი კოლექციონერის ალექსანდრე პირადოვის მიერ თავმოყრილი მასალები, თავად ალექსანდრე პირადოვმა კი ხაზი გაუსვა ორ ხალხს შორის საუკუნეებრივ კავშირებს, ურთიერთგავლენებსა და კონტაქტებს. განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ტრიო „ბრავოს“ მიერ შესრულებულმა მუსიკალურმა ნომრებმა და დოკუმენტურმა ფილმმა გაიანე ხაჩატურიანის, ზულეიკა ბაჟბეუქმელიქოვასა და არტემ ალაბულიანცის ინტერვიუების ჩანართებით, ნაჩვენები იქნა ასევე ფილმი გარი დაფტიანის მარიონეტების „მონაწილეობით“.

ასე დასრულდა მძაფრი შთაბეჭდილებებით აღსავსე ღონისძიების პირველი დღე, რომელიც იმთავითვე პროექტის ოფიციალურ ნაწილად გვექონდა გააზრებული. ჩვენთვის, პროექტის კურატორებისთვის, არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო მეორე დღე, რომელიც ითვალისწინებდა თბილისელ სომეხ მხატვართა შემოქმედების მოზარდთა „სამსჯავროზე წარდგენას“, თავად ბავშვებს კი, სთა-





ვაზობდა მეგობრობაზე დაფიქრებისა და ურთიერთსიყვარულის გამოხატვის საშუალებას.

მომდევნო დღე მართლაც ზღაპარით წარიმართა.

გამოფენას მნახველი არც ამ დღეს დაკლებია, დღის პირველი საათიდან კი მოწვეული ბავშვების ნაკადი „მოგვანყადა“. მათ ჩვეული ცნობისმოყვარეობითა და თავშეუკავებელი ემოციურობით დაიარეს საგამოფენო სივრცე, „მოშინაურდნენ“, საგამოფენო დარბაზში შესასვლელ საპარადო კიბეებზე ჩამოსხდნენ და შეუდგნენ საკონკურსო დავალების

შესრულებას. მასტერკლასს მხატვარ-გრაფიკოსი გურამ ქლიბაძე უძღვებოდა, ბავშვები ინტერესით ისმენდნენ მხატვრის მიერ მიცემულ რჩევებს კონკურსის პირობებით დასმული მოთხოვნების გადასაწყვეტად. დავალება მიიღეს და მუშაობასაც შეუდგნენ. კონკურსის პარალელურად, საგამოფენო სივრცეში არტემ ალაბულიანცის და მისი მეგობრების ტრიო ასრულებდა „ცოცხალ მუსიკას“, ისმოდა არაჩვეულებრივი მელოდიები და იქმნებოდა ხელოვნების ნამდვილი ზეიმის შთაბეჭდილება. მნახველები ინტერესით ათვალიერებდნენ გამოფენას და ბავშვთა ნახატების კონკურსის დასრულების მოლოდინში წასვლას არ ჩქარობდნენ.

ხატვის დასრულების შემდეგ ბავშვები დარბაზში მოვიხმეთ, სადაც ”ნამდვილ ზღაპარში” მოხვდნენ. ამღერდნენ და აცეკვდნენ გარი დაფტიანის მარიონეტები, რომლებსაც ბ-ნი გარის მეუღლე ქ-ნი ჟანა დაფტიანი და მათი პატარა შვილიშვილი აცოცხლებდნენ. ბავშვები გაირინდნენ და ცნობისმოყვარე და გაოცებული სახეებით „მიაშტერდნენ“ მათ წინ ხელშესახებ მანძილზე მოფუსფუსე „პანია მსახიობებს“, ისინი ვერც კი ამჩნევდნენ მუხლებზე დამდგარ ქ-ნი ჟანას, მათი თვალები მხოლოდ თოჯინების „ქცევებს აკონტროლებდნენ“ და სუნთქვაშეკრულები შესცქეროდნენ მათ. წარმოდგენის შემდეგ კონკურსის შედეგების გაცნობა დაიწყო (შეფასებას თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებისგან შედგენილი ჟიური ახდენდა). გამარჯვებულებს სპეციალური პრიზები დაურიგდათ, მაგრამ ყველა სხვა მონაწილესაც ერგო მცირედი სამახსოვრო საჩუქარი (ისინი განსაკუთრებით მოიხიბლნენ ქ-ნი ჟანა დაფტიანის ხელნაკეთი მინიატურული ფიგურებით). ამასობაში საღამოც მოახლოვდა და გამოფენის დახურვის დროც დადგა, გარეთ დაღამდა, დარბაზი დაიცალა, „ნამუშევრებმა დარბაზის კედლების დატოვება დაიწყეს“, კედლები დაცარიელდა.. თითქოს არც არაფერი ყოფილა...

მაგრამ არა, როგორ არ იყო! იყო ორი ლამაზი დღე, რომელმაც მეგობრობისა და სიყვარულის უდიდესი სითბო დაგვიტოვა, მომავლის იმედი და რწმენა შეგვძინა.



გამოფენას ბევრი, ძალზე გულთბილი გამოხმაურება ხვდა წილად, თუმცა გაჩნდა სრულიად გაუგებარი, ჩემი აზრით უსამართლო შეფასების მაგალითიც (რას იზამ, ყველას თავისი შეხედულება აქვს...). 4 პირადად ჩემთვის კი, საკუთარი შრომის ყველაზე დიდ შეფასებად იქცა ჩემი 8 წლის შვილიშვილის სიტყვები, სახლში დაბრუნებულს რომ ჩამეხუტა და მითხრა: „გმაღლობ ბები, ასეთი ლამაზი დღეები რომ მაჩუქეო.“

შენიშვნები:

1. გამოფენის კურატორები: მარინა მეძმარიაშვილი - ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, გ. ჩუბინაშვილის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი; მარინამ გაჩეჩილაძე - ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, გ. ჩუბინაშვილის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის თანამედროვე ხელოვნების განყოფილების გამგე; თამარ ბელაშვილი - ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, გ. ჩუბინაშვილის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის მეცნიერ თანამშრომელი.

2. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო არტემ ალაბულიანცის, ალა ანტონიანის, ლანა ბაბაიანის, ზულეიკა ბაჟბეუქ-მელიქოვას, ლევ ბოიახჩევის, სერგო ბოიახჩევის, ედუარდ გუკასოვის, გარი დავტიანის, ალბერტ დილბარიანის (დილბო), მიხრან დილბარიანის, ერნა დოლმაზოვას, რობერტ კონდახსაზოვის, გიორგი მანოიანის, არტიომ მელიქ-აზარიანცის, თენგიზ მიქოიანცის, იანა ნერსესოვას, რობერტ ნერსესოვის, ირენა ოგანჯანოვას, ანა სააკიანის, გაიანე ხაჩატურიანის და მარინა ხაჩატუროვას ნამუშევრები.

3. გამოფენის გახსნას დაესწრნენ: სომხეთის სამოციქულო ეკლესიის საქართველოს ეპარქიის ხელმძღვანელი, ეპისკოპოსი ვაზგენ მირზახანიანი; სომხეთის ელჩი საქართველოში ხრამ სილვანიანი, ელჩის მოადგილე და მრჩეველი გარიკ ისრაელიანი; სომხეთის კულტურისა და ახალგაზრდობის საქმეთა სამინისტროს საერთაშორისო ურთიერთობების და დიასპორასთან თანამშრომლობის დეპარტამენტის წარმომადგენელი სვეტლანა სააკიანი; სომხეთის ეკლესიის ვიკარი არქიმანდრიტი ბაბკენ სალბიანი; ჟურნალ „ვრასტანის“ რედაქტორი, საქართველოს პრეზიდენტის მრჩეველი ვან ბაიბურთი; პოეტი და მთარგმნელი გივი შახნაზარი და სხვ.

4. "მუზა" თბილისელ სომეხ მხატვრებს მასპინძლობს" — ინტერვიუ მ. გაჩეჩილაძესთან (ჟურნ. „პირველი“, 2010, 2 (34), გვ. 96); Андриадзе Д. Тбилисская школа - нечто другое (ჟურნ. Кавказский акцент, 2010, № 5, გვ. 63-64); Медзмარიшвили М. Идеи добра и любви (ჟურნ. Русский клуб, 2010, 4, გვ. 48-50)

## ინბა ქარაია

## კულტურული ტურიზმის ბანკითარება

## 21-ე საუკუნის მუზეუმებში

კულტურული ტურიზმი, რომელმაც საყოველთაო კომპიუტერიზაციის, ულტრათანამედროვე ინფრასტრუქტურისა და სატრანსპორტო საშუალებების საფუძველზე სულ სხვაგვარი წარმოდგენები შექმნა დროსა და სივრცეზე, საკმაოდ ფაქიზად რეაგირებს მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებზე. შესაბამისად, ჩნდება ახალი ტენდენციები და მიმართულებები, რომლებიც მოიცავს მრავალ განსხვავებულ ასპექტს. აქედან გამომდინარე, "ტურიზმის გლობალური ეთიკის კოდექსი"<sup>1</sup> ტურიზმს განიხილავს, როგორც:

- ინდივიდუალური და კოლექტიური სრულყოფის ფაქტორს;
- მდგრადი განვითარების ფაქტორს;
- სფეროს, რომელიც იყენებს კაცობრიობის კულტურულ მემკვიდრეობას და თავისი წვლილი შეაქვს მის გამდიდრებაში;
- საქმიანობას, რომელიც ერთნაირად სასარგებლო და მომგებიანია მასში მონაწილე ქვეყნებისა და ხალხისათვის.

დღეისათვის, კულტურული ტურიზმი, როგორც საზოგადოების დემოგრაფიული, სოციალური და კულტურული განვითარების პროდუქტი, იდენტიფიცირებულია ტურიზმის ინდუსტრიის მზარდ და მომგებიან სექტორთან. ცალკეული ინსტიტუციისათვის კულტურული ტურიზმი ასევე წარმოადგენს "პოტენციურ ეკონომიკურ მხსნელს" და ტრადიციულად, როცა მასობრივი დასაქმების შესაძლებლობები მცირდება, ქალაქებისა (და ზოგჯერ ქვეყნების) ხელმძღვანელობა ხშირად მიმართავს კულტურულ ტურიზმს, როგორც "21 საუკუნის" გენერატორს ეკონომიკური საქმიანობისა და დასაქმების მდგრადი განვითარების გაუმჯობესებისათვის. თუმცა "ასეთივე წარმატებით, არსებობს რისკები, რომლებიც მოიცავენ გარემოს დეგრადაციას, მოწყვლად ადგილობრივ ინფრასტრუქტურას, ხოლო უნიკალური კულტურული რესურსების ე. წ. "დისნეიფიკაციამ" ან "დასაქონლებამ" შეიძლება გამოიწვიოს გარკვეული გვერდითი ეფექტებიც ტურისტთა სპეციფიკური ჯგუფების რაოდენობის გაზრდით"<sup>2</sup>.

კულტურული ტურიზმი მოიცავს ტურიზმის ყველა იმ მიმართულებას, რომელიც დაკავშირებულია ერის ისტორიის, კულტურის, ეთნოგრაფიის, მატერიალური და სულიერი მემკვიდრეობის პოპულარიზაციასთან. საბჭოური სტერეოსტიპით დამკვიდრებული ტერმინისაგან („შემეცნებითი ტურიზმი“) განსხვავებით, რომელიც, ფაქტობრივად, მხოლოდ ტურიზმის ერთ-ერთ მიმართულებას აღნიშნავდა, საერთაშორისო ტერმინოლოგიაში გამოყენებული ტერმინი ("კულტურული ტურიზმი") უფრო ყოვლისმომცველია და ტურიზმის მეტ ასპექტს იტევს. LORD Cultural Resources-ს განმარტებით, კულტურული ტურიზმი წარმოადგენს "ისტორიული, მხატვრული, სამეცნიერო ან ცხოვრების წესისადმი, მემკვიდრეობისადმი ინტერესით სრულად ან ნაწილობრივ მოტივირებულ ადამიანთა ვიზიტებს მასპინძელი საზოგადოების, რეგიონის, რაიმე ჯგუფის, ან ინსტიტუციის მიერ შემოთავაზებულ"

<sup>1</sup> *Global Code of Ethics for Tourism*, adopted by resolution A/RES/406(XIII) at the thirteenth WTO (World Tourism Organization) General Assembly (Santiago, Chile, 27 September - 1 October 1999)

<sup>2</sup> *Cultural Tourism and Museums*, Barry Lord, Presented in Seoul, Korea, September 27, 2002.

<sup>3</sup> LORD Cultural Resources, *Planning & Management, Inc.*, "Strategic Directions for Ontario's Cultural Tourism Product", 1993, and its 1999 update.

ბული პროგრამებით”<sup>3</sup>. როგორც ამ განმარტებიდან ჩანს, კულტურული ტურიზმის მიმართულებებმა შეიძლება მოიცვას სხვადასხვა ტიპის მრავალფეროვანი გამოცდილება: თემატური შემეცნებითი მოგზაურობები (საბუნებისმეტყველო, სასწავლო, ფოტომოყვარულთა მოგზაურობა; განსაკუთრებული მარშრუტები, რომლებიც უკავშირდება მუსიკას, თეატრს, მუზეუმს), აქტიური შემეცნებითი ტურები (ლაშქრობები, ექსპედიციები, მოგზაურობები ველოსიპედით სავარჯიშოდ), მიზნობრივად შერჩეული ადგილის დათვალიერება, მიმოხილვითი კრუიზები (გემით, იახტით) და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ტიპებს შორის ბევრი ვინაოდ სპეციფიკურია და გულისხმობს ისეთ აქტივობებს, როგორცაა ისტორიული ადგილების, მუზეუმებისა და გალერეების მონახულება ან ხელოვნების ფესტივალებზე დასწრება, შეიძლება ისინი შეიცავდეს ტურისტულ აქტივობათა სხვა ასპექტებსაც. მაგალითად, *ეკოტურიზმი*, *საგანმანათლებლო ტურიზმი*, *მემკვიდრეობის ტურიზმი*, *რელიგიური ტურიზმი*, *სათავგადასავლო ტურიზმი*, *აგროტურიზმი*, ასევე, *სავაჭრო (shopping)*, *სასადილო (dining)* და სხვა ანალოგიურ აქტივობებს ამა თუ იმ საზოგადოების კულტურული გამოცდილების უკეთ გასაცნობად.

მთავარი კონცეფცია, რაც საფუძვლად უდევს თითოეულ ზემოჩამოთვლილ მიმართულებას და განსაკუთრებით კულტურულ ტურიზმს, არის ის, რომ ტურისტისათვის შეთავაზებული გამოცდილება აუცილებლად უნდა იყოს *აუთენტური*. აუთენტურობით დაინტერესება დაკავშირებულია მოცალეობის ჟამს გამოცდილების *გამდიდრებისა* და *მნიშვნელობების* უფრო სრულ, ღრმა ძიებასთან. აქედან გამომდინარე, აუთენტურობა ადამიანებს საშუალებას აძლევს, უფრო და უფრო ღრმად გაეცნონ მათთვის მანამდე უცნობ კულტურას და ჩაუნვდომელ *მნიშვნელობებს*.

რესურსების აუთენტურობა შეიძლება მოიცავდეს სერვისის კულტურული მემკვიდრეობის ადგილებზე (sites) ან ღონისძიებებს, რომლებიც ასახავს ადგილობრივ, რეგიონულ ან ეროვნულ მემკვიდრეობას, ხოლო აუთენტურობა შეიძლება განისაზღვროს რამდენიმე კრიტერიუმით. მაგალითად, მემკვიდრეობის რესურსი შეიძლება ასახოს იმ თავისებურებებმა, რომლებიც არსებობდა მისი თავდაპირველი მნიშვნელობის პერიოდშივე, ან დაკავშირებული იყო თანადროულ ისტორიულ მოვლენებთან, პიროვნებებთან, არქიტექტურულ დიზაინთან ან ტექნოლოგიასთან. ცხადია, რესურსს არ შეუძლია შეინარჩუნოს ყველა მნიშვნელოვანი კულტურული თავისებურება, მაგრამ მან აუცილებლად უნდა შეინარჩუნოს ის სპეციფიკურობა, რაც განასახიერებს მის ისტორიულ იდენტურობას და კულტურულ ტრადიციას.

საბოლოო ჯამში, სწორედ კულტურული რესურსის მნიშვნელობის შეფასება და აუთენტურობა წარმოადგენს პირველ ნაბიჯს კულტურული ტურიზმის პროგრამის განვითარებაში. რესურსების სწორად მართვის პირობებში, აუთენტური კულტურული რესურსების მფლობელ ერს შეუძლია სხვადასხვა გზით ეფექტური სარგებელიც მიიღოს, რადგან კულტურული ტურიზმის განვითარება:

- უზრუნველყოფს სატრანსპორტო საშუალებებს კულტურული გაცვლისა და ურთიერთგაგებისათვის;
- აუმჯობესებს კულტურული მემკვიდრეობის კონსერვაციისა და შენარჩუნების პროცესს;
- ხელს უწყობს ტრადიციული მშენებლობისა და რენვის ინდუსტრიის განვითარებას;
- ხელს უწყობს ეკონომიკურ აქტივობას და ადგილობრივ და რეგიონულ განვითარებას;
- აძლიერებს საზოგადოების შეკავშირებას და კულტურული იდენტურობით სიამაყის განცდას.

კულტურული ტურიზმისგან მიღებული ეკონომიკური სარგებელი ზოგ შემთხვევაში, აშკარად შესამჩნევია: ამგვარი პროექტის პირდაპირი და თანამდევ ეფექტები შეიძლება საკმაოდ სოლიდური იყოს და რეგიონის ეკონომიკას მნიშვნელოვანი (ზოგჯერ აუცილებელი) მრავალფეროვნებაც



შემატოს. სარგებელი უშუალოდაა დაკავშირებული ტურისტთა პროფილთან: საშუალოდ, მათ აქვთ მაღალი შემოსავალი და არიან უფრო განათლებულნი, ვიდრე სხვა მოგზაურები, რაც ნიშნავს მეტ დახარჯულ ფულს ვიზიტისას.

კულტურული ტურიზმის სარგებელი დამოკიდებულია რესურსების გონივრულ მართვაზე. საზოგადოების მოთხოვნების, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საკითხების, ხელმისაწვდომობისა და სხვა ფაქტორების სათანადოდ გათვალისწინების გარეშე, მასპინძელი ორგანიზაცია დგება არასიცოცხლისუნარიანი, არამდგრადი სიტუაციის რისკის წინაშე. ტურიზმის უკონტროლო განვითარებამ შეიძლება ძირი გამოუთხაროს კულტურული მემკვიდრეობის ფასეულობას; გარდა იმისა, რომ ზღვარგადასულმა განვითარებამ და შეუსაბამო ინფრასტრუქტურამ შეიძლება გაანადგუროს ლანდშაფტი, მას ასევე შეუძლია აიძულოს მკვიდრი მოსახლეობა დატოვოს ტრადიციული განსახლების ტერიტორია და ხელი შეუწყოს მყიდვე კულტურული და ბუნებრივი რესურსების დეგრადაციას. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ადგილობრივი მოსახლეობა "შეუმჩნეველიც" კი რჩება და ვერ სარგებლობს განვითარებით, მაშინ, როცა მკვიდრი მოსახლეობის თანამონაწილეობა/პასუხისმგებლობა ძალზე მნიშვნელოვანია მემკვიდრეობის მართვის პროცესში და ხშირად გადამწყვეტ როლს ასრულებს ეკონომიკურ-სოციალურ სარგებელს შორის ბალანსის დაცვასა და სოციალურ-კულტურული ტრადიციების შენარჩუნებაში.

როგორც წესი, კულტურული ტურიზმით დაინტერესებულ ადამიანთა უმრავლესობა აუცილებლად სტუმრობს მუზეუმს და მათ შორის არიან სხვადასხვა ტიპის ჯგუფები: ოჯახები, მეგობრები, სკოლები, წყვილები. მათთვის სამუზეუმო სივრცე წარმოადგენს მიმზიდველ ადგილს, სადაც ექსპონატი ჰყვება მრავალფეროვან "ისტორიებს", შეიცავს უნიკალურ კონტექსტს გარესამყაროს შეცნობისათვის, რაც ხშირად სწავლების "თავისუფალ არჩევანს" ემყარება და უზრუნველყოფს ვიზიტორთათვის ინფორმაციისა და ცოდნის მიწოდების სრულ ხელმისაწვდომობას, რაც მათ უქმნის კულტურული მნიშვნელობების ახლებურად აღქმისა და შემეცნების შესაძლებლობას.

21-ე საუკუნის მუზეუმი აწყდება მრავალგვარ გამოწვევას, რაც დაკავშირებულია მზარდ კონკურენციასთან, მომხმარებელთა მოთხოვნებისა და ინტერესების გართულებასთან, ინტერნეტის ფართოდ გავრცელებასა და, რიგ შემთხვევაში, დაფინანსების შემცირებასთანაც (განსაკუთრებით პოსტსაბჭოთა ქვეყნებში და მათ შორის საქართველოში, სადაც მუზეუმების დაფინანსების რესურსი ძალზე შეზღუდულია). ამ გამოწვევის საპასუხოდ, მსოფლიოს მუზეუმები ცდილობენ ბაზარზე საკუთარი კონკურენტუნარიანობის გაზრდას სხვადასხვა ტიპის თავისუფალი სწავლებით და საგანმანათლებლო პროგრამებით, რაც სულ უფრო და უფრო მეტად ემყარება კომერციულ საფუძვლებს. ეს პროგრამები, რომლებსაც თანამედროვე ექსპერტები "ეკონომიკის გამოცდილებას" (experience economy) უწოდებენ, გულისხმობს ფართო სპექტრს დღეისათვის თავისუფლად ხელმისაწვდომი საგანმანათლებლო გამოცდილების მისაღებად<sup>4</sup>.

"ინფორმაციის საუკუნის" (information age) მოთხოვნები მუზეუმების წინაშე სვამს ახალ კითხვებს, განსაკუთრებით ხელმისაწვდომობისა და უფლებამოსილების კუთხით: სამუზეუმო საქმის ბევრი ექსპერტი მიიჩნევს, რომ მუზეუმი ინფორმაციის მიწოდებიდან უნდა გადავიდეს ვიზიტორთათვის პრაქტიკულად გამოსაყენებელი ცოდნისა და იმგვარი ინსტრუმენტების მიწოდებაზე, რაც ხელს შეუწყობს მათ საკუთარი იდეების კვლევასა და დასკვნების გამოტანაში - ვინაიდან ინტერნეტ-ტექნოლოგიებმა მკვეთრად შეცვალა და ძალზე გააადვილა კომუნიკაციის, ინფორმაციის ინდივიდუალურად მოპოვებისა და ანალიზის შესაძლებლობები. აქედან გამომდინარე, ექსპერტთა უმრავლესობის

<sup>4</sup> B. Joseph Pine II and James H. Gilmore. *The Experience Economy*, 1998, p.127

აზრით, მუზეუმები უნდა იქცეს ინფორმაციისა და ცოდნის მედიატორებად ვიზიტორთა ჯგუფებისთვის - მათივე პირობების (არჩევანი, ადგილი და დრო) გათვალისწინებით.

გარდა ამისა, აუცილებელია, მუზეუმი პასუხობდეს და გულისხმიერად ეკიდებოდეს გარემოს დაცვის პრობლემებს და ისეთ სოციალურ საკითხებს, როგორცაა მოსახლეობის განვითარების მდგრადობა, სოციალური სამართლიანობა და ადგილობრივ მკვიდრთა უფლებები. მუზეუმმა გვერდი არ უნდა აუაროს დღევანდელი სამყაროს ისეთ პრობლემებსაც, როგორცაა ტერორიზმი, გლობალური დათბობა და კლიმატური ცვლილებები, არა მხოლოდ ადგილობრივი, არამედ გლობალური მასშტაბითაც - გარკვეული მოცულობის მოძრავი გამოფენების მასპინძლობით და კოლექციების დროებითი გადაცემითაც.

მუზეუმები ყოველთვის წარმოადგენდა ტურისტული მარშრუტის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიმართულებას, მიუხედავად იმისა, რომ "ადრეული პერიოდის მუზეუმები შეიქმნა როგორც ადგილი "გაუნათლებელი მასების განათლებისათვის", "იშვიათობების კაბინეტები" დაარსდა საზოგადოების შემეცნების ამალებისათვის, ვიზიტორთა სულიერი დახვეწისა და ზოგადი გემოვნების რაფინირებისათვის"<sup>5</sup>.

მუზეუმების მარკეტინგულმა კვლევამ ცხადჰყო, რომ დღეისათვის მუზეუმში ვიზიტის ყველაზე მყარ მოტივაციას წარმოადგენს თავისუფალი დრო და გასართობი სანახაობები (entertainment). მაგალითად, "ავსტრალიის 413 მუზეუმის გამოკითხვის შედეგად აღმოჩნდა, რომ ზრდასრულ ადამიანთა 71% მუზეუმებში იმყოფებოდა ზოგადად გართობის მიზნით"<sup>6</sup>. ექსპერტთა აზრით, სიდნეის მუზეუმები არ წარმოადგენს გამონაკლისს და ანალოგიური სიტუაციაა მსოფლიოს სხვა მუზეუმებშიც - ტურისტები მუზეუმს სტუმრობენ თავისუფალ დროს ახალი, ფასეული გამოცდილების მისაღებად, სწავლისა და გართობისათვის.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, რომ კულტურული ტურიზმის კლასიკური და ტრადიციული ფორმების გარდა, უკანასკნელ ათწლეულებში გაჩნდა მისი რამდენიმე ახალი და მნიშვნელოვანი ტენდენცია:

**რამდენიმედღიანი, ხანმოკლე დასვენება "გაქცევა" (getaway)**, რომელიც ძალზე პოპულარულია პროფესიონალთა საზოგადოებაში, ვისაც ცოტა დრო რჩება დასვენებისა და გართობისათვის. კულტურული ტურიზმის ეს ტენდენცია მჭიდროდაა დაკავშირებული ადამიანთა მობილურობასთან, ფინანსებთან, იდეებთან, "იმიჯებთან", ინფორმაციასთან, ობიექტებსა და ტექნოლოგიებთან. მუზეუმის სათანადო სამსახურის წარმომადგენელს აქვს შესანიშნავი შესაძლებლობა, ამ ტენდენციას გამოეხმაროს სხვადასხვა ტიპის, მათ შორის სადღეღამისო მომსახურებით (მაგალითად, "უიკენდის პაკეტის" მომზადებით ან რაიმე სხვა შეთავაზებით - ადგილობრივ სასტუმროსთან ან ტურისტულ ბიუროსთან პარტნიორობით).

**ეკოტურიზმი:** კულტურული ტურიზმით დაინტერესებული ადამიანები (კულტურული ტურისტები) სულ უფრო და უფრო კარგად აცნობიერებენ გარემოს დაცვის საკითხებს და ხშირად ეძიებენ კიდევ ეკოლოგიურად მგრძობიარე (sensitive) პრობლემებს. აქედან გამომდინარე, კულტურული მემკვიდრეობის ადგილების ზუსტი და სწორი მენეჯმენტი არ არის მხოლოდ მორალური და იურიდიული პასუხისმგებლობა, არამედ მუზეუმის გიდისათვის, ტუროპერატორის, თემისა და რეგიონისათვის წარმოადგენს აგრეთვე შესანიშნავ შესაძლებლობას, მოახდინონ გარემოს დაცვის საკითხებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების დემონსტრირება და საჭიროების შემთხვევაში, წინ წამოსწიოს პრობლემური საკითხებიც.

<sup>5</sup> Stephen E Weil, *Museums explained*, Published by American Association of Museums, 1997, p. 257.

<sup>6</sup> Lynda Kelly, *Museums and Tourism*, International Conference "Museums, tourism and the visitor experience", Rotorua (New Zealand), 2008

**სათავგადასავლო ტურიზმი:** კულტურული ტურისტები, როგორც წესი, ასაკოვანი ადამიანები არიან. სასურველია, კულტურული ტურიზმის ბაზარი სულ უფრო და უფრო მიმზიდველად იქცეს ახალგაზრდული ჯგუფების ნაკადისათვისაც. ცხადია, ისეთი “ტრადიციული” კულტურული ღირსშესანიშნაობისათვის, როგორც მუზეუმი, რთულია ახალგაზრდა თაობის მოზიდვა, თუმცა არსებობს რეალური შანსი, მანაც გაზარდოს ბაზრის ეს სეგმენტი იმგვარი დინამიკური ვარიანტების შეთავაზებით, რაც უპასუხებს მათთვის მნიშვნელოვან ღირებულებებს და მოთხოვნებს (მაგალითად, ექსტრემალური და სხვა ტიპის თავგადასავლები და სხვ.). მუზეუმის მესვეურებმა ეს აქტივობები არ უნდა მიიჩნიონ მუზეუმის როლის დაკნინებად; რადგან, როგორც გამოკითხვები ადასტურებს, ახალგაზრდა ვიზიტორები ამ “თავგადასავლებს” აღიქვამენ მუზეუმში მიღებული ცოდნის ერთგვარ “დამატებად.”<sup>7</sup>

**წინააღმდეგობრივი ტურიზმი:** თანამედროვე ტურისტს სურს, რაც შეიძლება მეტი განსხვავებული ინფორმაცია მიიღოს საკუთარი მოგზაურობის პერიოდში და შესაბამისად, მას უფრო მეტად აინტერესებს მუზეუმში მოიძიოს *ექსპონატის* ტრადიციულად დამკვიდრებული მნიშვნელობის საპირისპირო გამოცდილება. ეს ტენდენცია დაკავშირებულია ტურისტთა მზარდ მოთხოვნილებასთან, ეძიონ გამოცდილება, რომლებიც სუბიექტურია, ან პერსონალურად მათთვისაა მრავალმნიშვნელოვანი (როგორც არსებულის ობიექტური დანიშნულების საწინააღმდეგო). მუზეუმმა, რომელსაც გააჩნია შესაბამისი სივრცე, უნდა უზრუნველყოს მნახველთათვის ინოვაციური პროგრამების განხორციელება სხვადასხვა ტიპის გამოცდილებათა მოძიებით. დღეისათვის ტურიზმის ეს ტენდენცია ასახვას პოულობს კვებისა და თემატური “შოპინგის” გამოცდილების მზარდ პოპულარობაში, ინტერაქტიულ სამუზეუმო პროგრამებსა და გამოფენებში, იმერსიული გარემოს შექმნაში, მაღალტექნოლოგიური (high-tech) საშუალებების გამოყენებაში. თითოეული მათგანი ამაღლებს *ემოციური სწავლების ხარისხს*, მნახველში აღვივებს ინტერესს და აძლევს სტიმულს - განავითაროს ეს ინტერესი მუზეუმის დატოვების შემდეგაც.

**მუზეუმების სახე-ცვლილება:** მუზეუმებმა უნდა მოიძიონ გზები, რომლებიც სულ უფრო და უფრო ნათლად ასახავს მოსახლეობის პრობლემებს და მზარდ ინტერესებს, იქნება ეს ომი და მშვიდობა, ადამიანის უფლებები, გლობალიზაცია თუ ტოლერანტობა. საამისოდ 21-ე საუკუნის მუზეუმი არაერთ, ხშირად ძალზე არაორდინარულ საშუალებებს მიმართავს. “ერთ-ერთ გზას, რამაც შეიძლება მუზეუმი და მისადმი დამოკიდებულება შეცვალოს, წარმოადგენს შესაძლებლობა, “პირველი ხმის უფლება” მიენიჭოს ტრადიციულად მარგინალურ ჯგუფებს. მაგალითად, ნება დაერთოს ადამიანთა სპეციფიკურ ჯგუფებს, ითანამშრომლონ მუზეუმთან: შეაგროვონ, დაიცვან, ასახონ და გამოფინონ თავიანთი კულტურის ნიმუშები, მოახდინონ მათი დემონსტრირება საკუთარი თვალთახედვიდან გამომდინარე და თავიანთი მიმართებით - განსხვავებულად ხელოვნების ან ბუნების ისტორიის მუზეუმის ტრადიციული კონტექსტისაგან.”<sup>8</sup>

**კონვერგენცია “პოპულარულ” და “მაღალ” კულტურებს შორის:** ეს ტენდენცია ნაწილობრივ უკავშირდება მუზეუმში ვიზიტორთა რიცხვის გაზრდას, რის გამოც მუზეუმი ზოგჯერ მიმართავს ფართო ბაზარს (და არა მხოლოდ ფინანსურ მიზეზთა გამო) იმისათვის, რათა იქცეს რელევანტურად და უპასუხოს იმ საზოგადოების მოთხოვნებს, რომლის ტერიტორიაზეც მუზეუმი არსებობს (მაგალითად, ტრადიციული კულტურა შეიძლება მნახველისათვის მიწოდებული იქნეს კრეატიული თამაშის, მუსიკის, ფილმებისა და სხვა ტიპის კულტურული აქციების მეშვეობით).

<sup>7</sup> Lynda Kelly, *Museums and Tourism*, International Conference “Museums, tourism and the visitor experience”, Rotorua (New Zealand), 2008

<sup>8</sup> *Cultural Tourism and Museums*, Barry Lord, Presented in Seoul, Korea, September 27, 2002.

**ინტერნეტისა და ახალი ტექნოლოგიების ზემოქმედება:** ტურისტული მოგზაურობის დაგეგმვისას განსაკუთრებული როლი ენიჭება ინტერნეტს (ანალიტიკოსთა განცხადებით, 2003 წელს სხვადასხვა ტურისტული მარშრუტის on-line შეკვეთებით მიღებულმა შემოსავალმა 30 მილიარდს გადააჭარბა). გარდა ამისა, ტურიზმის წარმატებულობის ერთ-ერთ გასაღებს წარმოადგენს სერვისის წინაწარ დაგეგმვა - პოტენციურმა ტურისტმა ადვილად უნდა მოიძიოს სასტუმროში განთავსების, მანქანის დაქირავების, ღირსშესანიშნაობების მონახულებისა და თუნდაც one-stop tourism shopping-ის (საჭირო საქონლის ერთ მაღაზიაში ყიდვა) შესაძლებლობა და გეგმა, რაც დღეისათვის ძალზე გაადვილებულია სწორედ ინტერნეტის მეშვეობით. მუზეუმის ვებ-გვერდი იმგვარად უნდა იყოს შექმნილი, რომ მუზეუმში ვიზიტის წინასწარ დაგეგმვასთან ერთად, ტურისტს გაუადვილოს სამუზეუმო ფასეულობის აღქმის პროცესი და დაუგეგმოს მუზეუმსგარეთა პროგრამებზე ვიზიტის (კულტურული ატრაქციონები, სავაჭრო, კვებითი ტურები, ღამის ცხოვრების გაცნობა, პარკების მონახულება და სხვ.), რაც გაზრდის მუზეუმისადმი ვიზიტორთა ინტერესს და ხელს შეუწყობს მის პოპულარიზაციას.

მუზეუმი შექმნილია საგანგებოდ ვიზიტორებისათვის და ამდენად, წარმოადგენს კულტურული ტურიზმის პროდუქტს, მაგრამ ამგვარ პროდუქტად შეიძლება იქცეს ისიც, რაც უზრალოდ დამახასიათებელია ამა თუ იმ საზოგადოებისათვის (მაგალითად, რესტორნები, ქალაქის ქუჩები ან პეიზაჟი). კულტურული პროდუქტების ამ ჯგუფში შეიძლება გაერთიანდეს აგრეთვე კულტურული ინსტიტუციები, რომლებიც განთავსებულია კულტურული მემკვიდრეობის ადგილებში, ქალაქის ცენტრში და იოლად შეიძლება მოექცეს საზოგადოების ფოკუსში ფესტივალებისა და სპეციალური ღონისძიებების ჩატარებით.

*თემატურად კულტურული ტურიზმის პროდუქტს შეიძლება წარმოადგენდეს:*

- მემკვიდრეობა/ისტორია/არქიტექტურა;
- ბუნებრივი ისტორია/ცოცხალი ბუნება;
- სახვითი და სასცენო ხელოვნების ფესტივალები;
- არქეოლოგია/ანთროპოლოგია/მკვიდრი მოსახლეობის კულტურა;
- ბუნებასა და გარემოს დაცვაზე დამყარებული განათლება.

*ორგანიზაციულად კულტურული ტურიზმის პროდუქტს შეიძლება წარმოადგენდეს:*

- ინსტიტუციური მიმართულებით: მუზეუმები, გალერეები, ისტორიული ადგილები, თეატრები, საშემსრულებლო ხელოვნებისა და მეცნიერების სხვადასხვა ცენტრები;
- ცხოვრების სტილის/მემკვიდრეობის მიმართულებით: კულტურული მემკვიდრეობის ადგილები, უძრავ/მოძრავი ძეგლები, წეს-ჩვეულებები, ენა, კულინარია;
- მოვლენების თვალსაზრისით: ფესტივალები, ბაზრობები, სპეციალური ღონისძიებები, გამოფენები, კონკურსები.

ორგანიზაციული თვალსაზრისით, მუზეუმს შეუძლია ეფექტურად ისარგებლოს ბაზრის ტენდენციებით. მაგალითად, რამდენიმედღიანი, ხანმოკლე დასვენების ("გაქცევის") ტენდენციას უპასუხოს სასტუმროებთან ინდივიდუალური პარტნიორობით ან უზრუნველყოს სპეციალური "უიკენდები", მიუხედავად იმისა, რომ იმავე სტუმრებისათვის ტურიზმის კოალიციამ შეიძლება დაგეგმოს "სრული" გამოცდილების გაცნობა რეგიონის მასშტაბით. მთავარია, მუზეუმმა მოიძიოს განსხვავებული გზა ტურისტული მარშრუტის ეფექტურად განსახორციელებლად და დაგეგმოს იგი პოტენციური ტურისტის მოთხოვნების მაქსიმალურად დასაკმაყოფილებლად. ბუნებრივია, უკეთესი კულტურული პროდუქტის მიწოდებით, იზრდება ტურისტთა რაოდენობისა და შესაბამისად, პროვინციასა თუ ქვეყანაში ფულის ხარჯვის ზრდის შესაძლებლობაც, რაც, თავის მხრივ, საჭიროებს კულტურული

პროდუქტის ხარისხის გაუმჯობესებას ტურისტთა რაოდენობისა და მუზეუმის სიცოცხლისუნარიანობის გაზრდისათვის.

მსგავსი სიცოცხლისუნარიანობის მაჩვენებელს წარმოადგენს ქვემოთ ჩამოთვლილი პუნქტები, რომლებიც ემსახურება კულტურული პროდუქტის მზაობის შეფასების ამოცანებს:

- **პროდუქტის მაღალი ხარისხის უზრუნველყოფა** - ტურისტთა მოზიდვისა და მათი რაოდენობის გაზრდისათვის;

- **ღირსშესანიშნაობის მიმზიდველობის ხარისხის გაცნობიერება** გაზრდის მუზეუმის პოტენციურ აუდიტორიას. საამისოდ ძირითად საშუალებებს წარმოადგენს მარტივი ბროშურები და აღნიშვნები, რომლებიც, "შეფუთვის" სხვა პროდუქტთან ერთად, ხილვადს გახდის და ხელს შეუწყობს თქვენი პროდუქტის ზემოქმედების გაცნობიერებას;

- **ვიზიტორთა მომსახურება** - თვით ყველაზე ცნობილი მუზეუმიც კი ვერ შეძლებს გადაფაროს მნიერი, უსახური მომსახურებით გამონვეული ნეგატიური იმპულსი. მნახველთა მომსახურების ვალდებულებები მოიცავს იმგვარ პროცედურებს, რომლებიც იმთავითვე განაწყობს ტურისტს პოზიტიურად (მაგალითად, აქტივობების გრაფიკი, რომელიც შეიძლება უფრო მოსახერხებელი იყოს ტურისტისთვის, ვიდრე პერსონალისათვის; კვალიფიციური კადრების მზადყოფნა პიკის საათის დროსაც მნახველთა მიღებისა და ეფექტური თანაქმედებისათვის);

- **მდგრადი განვითარება** - ამგვარი მდგრადობის გასაღებს წარმოადგენს ჰარმონიული მიმართება საზოგადოების ფასეულობებსა და მემკვიდრეობის/გარემოს შენარჩუნებისათვის მხარდაჭერასთან. მუზეუმი, რომელიც ეწინააღმდეგება ამ ღირებულებებსა და მისწრაფებებს (და მით უმეტეს, ანადგურებს მათ), ვერასოდეს მიაღწევს წარმატებას.

- **პროდუქტის უნიკალურობა და განსაკუთრებულობა** - შვებულების პერიოდში ბევრ ტურისტს სურს "რაიმე განსხვავებულის კეთება" და ამიტომ სახლში დასვენებას მოგზაურობას ამჯობინებს. თუკი მას აქვს შესაძლებლობა, იდენტური კულტურული გამოცდილება მიიღოს მშობლიურ გარემოში, მას არ გაუჩნდება სურვილი იგივე აქტივობაში ჩაერთოს საზღვარგარეთ მოგზაურობის პერიოდშიც. საკუთარი სახლიდან შორს მყოფი ტურისტისათვის გაცილებით უფრო მიმზიდველია კულტურული ფასეულობა, რომელიც რაღაცით უფრო უნიკალური და განსხვავებულია.

**კომფორტულობა** წარმოადგენს კონკურენტულ გარემოში წარმატების კრიტიკულ ფაქტორს და მოიცავს ტურისტთათვის ადექვატურ და უსაფრთხო პარკინგს, ავტობუსით გადაადგილებისა და შოპინგ-ტურის მოქნილ გრაფიკს, ტუალეტის საშუალებებით უზრუნველყოფას, შემოთავაზებებს სხვადასხვა კულტურულ ღონისძიებებზე (გამოფენები, შოუ, ფესტივალები და სხვ.) დასაწრებად შესაბამისი ფასითა და ვალდებულებებით;

- **საზოგადოების მხარდაჭერა და ჩართულობა** - ამგვარ აქტივობას (ადამიანური და ფინანსური რესურსებით) შეუძლია საგრძნობლად შეუწყოს ხელი მუზეუმის წარმატებას და მის ძლიერ მოკავშირედ იქცეს ტურისტულ ბაზარზე - მას ძალუძს მუზეუმს შესთავაზოს დამატებითი მომსახურება ან დადებითი ზეპირი გამოხმაურებით მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინოს მეგობარ-ახლობელთა ვიზიტების არჩევანზე;

- **მენეჯმენტის ვალდებულება და ქმედუნარიანობა** - კულტურული მიმზიდველობა, რაც განაპირობებს მუზეუმის წარმატებას კულტურული ტურიზმის ბაზარზე, დამოკიდებულია ინსტიტუციურ გადაწყვეტილებაზე - მიიჩნის ბაზარი პრიორიტეტულად, რის გარეშეც იგი ვერ შეძლებს საკუთარი პოტენციალის სრულად გამოვლენას. მენეჯმენტის ვალდებულება გულისხმობს მარკეტინგისა და ბიზნეს-გეგმის განვითარებას სპეციფიკური მიზნობრივი ბაზრისათვის, აგრეთვე ფონდებისა და ადამიანური რესურსების წარმართვას იმ ნაწარმის მარკეტინგის მხარდასაჭერად,

რომლებსაც ჯერ კიდევ არ არის "ნარმატივული", მაგრამ გააჩნია საამისო პერსპექტივა.

კულტურული ტურიზმის ნებისმიერი სტრატეგიის ნარმატივის მთავარ ელემენტს წარმოადგენს პროდუქტისათვის კონკურენტუნარიანობის/ექსპორტუნარიანობის მინიჭება - მათი *სურვილის, მზადყოფნისა და შესაძლებლობის* შესაბამისად. ხოლო გადაწყვეტილება, თუ რომელი პროდუქტის ხარისხი პასუხობს ამ მოთხოვნებს, უნდა განსაზღვროს საზოგადოებრივმა აზრმა. "თვითგანსაზღვრის ეს ფაქტორი კრიტიკულია როგორც პროდუქტის აუთენტურობის (საბოლოო ჯამში, მისი მდგრადობა საზოგადოების კულტურული იდენტურობის გამოხატვაში), ასევე მისი ეფექტური მარკეტინგის (საბოლოოდ, მისი, როგორც ტურიზმის პროდუქტის მდგრადობის) თვალსაზრისით".<sup>9</sup> ცხადია, არსებობს კულტურის ობიექტები, რომლებიც არ შეიძლება (და არც საზოგადოება ისურვებდა) იქცეს ექსპორტის საგნად; როგორცაა, მაგალითად, მონყლვადი ისტორიული ადგილები და ნაგებობები, რომლებიც ვერ გაუძლებენ ტურისტთა მძლავრ ნაკადს, ასევე მონყლვადი ბუნება ან სპეციფიკური კულტურის ნიმუშები (ტაძრები და სხვა საკულტო ადგილები).

მუზეუმში ტურისტთა მოსაზიდად, მის ხელმძღვანელობას, პირველ რიგში, უნდა ესმოდეს ტურისტთა მოგზაურობის მოტივაცია, ვინაიდან ყველა კულტურულ პროდუქტს არა აქვს *სურვილი, მზადყოფნა და შესაძლებლობა* ტურისტების მოსაზიდად და ცხადია, არც ყველა ადამიანს აინტერესებს კულტურა. არსებობს კულტურული ტურიზმის სხვადასხვა ხარისხის სამომხმარებლო მოტივაცია, რასაც ხშირად, ბევრი ტურისტული გამოკითხვა არ ითვალისწინებს.

კულტურული ტურიზმის ზოგადი განმარტება გულისხმობს ყველა ადამიანს, ვინც მხოლოდ ნაწილობრივ არის მოტივირებული კულტურით. ვინაიდან, როგორც ნესი, *კულტურით ძალზე მოტივირებულთა* რიცხვი საკმაოდ მცირეა და გულისხმობს იმ ხალხს, ვინც მოგზაურობს კონკრეტულად ქალაქის მუზეუმების, თეატრებისა და კულტურული ფესტივალების მონახულების სურვილით (მათი რიცხვი შეადგენს დაახლოებით ადგილობრივი ბაზრის 5%-ს და ტურისტების 15%-ს გარედან ან უშუალოდ რეგიონიდან). *კულტურით ნაწილობრივ მოტივირებულთა* პირები მოგზაურობენ განსაკუთრებული მიზნით (მაგალითად, მეგობრების ან ნათესავების მონახულება) და მათი რიცხვი შეადგენს დაახლოებით ადგილობრივი ბაზრის 15%-ს და ტურისტული ბაზრის 30%-ს. მესამე ჯგუფში მოიაზრებიან ადამიანები (დაახლოებით 20%), ვისთვისაც კულტურა წარმოადგენს სხვა მთავარი მოტივაციის (სპორტულ ან სხვა გასართობ ღონისძიებებზე დასწრება) "დამატებას" (adjunct), რაც, დაგეგმილ ღონისძიებასთან ერთად, გულისხმობს კულტურასთან ზიარების შანსის გამოყენებასაც. ტურისტული ბაზრის დაახლოებით 20% გაჯერებულია *შემთხვევითი კულტურული ტურიზმის* ჯგუფებით, ვინც მოგზაურობს გარკვეული მიზნით და არ გეგმავს ვიზიტს კულტურული ღირსშესანიშნაობის დასათვალიერებლად, მაგრამ ხვდება იქ შემთხვევით (მაგალითად, მეგობარ-ნათესავების რჩევით ან კულტურული ობიექტის სასტუმროსთან სიახლოვის გამო), ხოლო ადგილობრივი ბაზრის დაახლოებით 40%-ს და 15%-ს შეადგენენ ტურისტები, რომლებიც არ დაგეგმავდნენ *კულტურული ღირსშესანიშნაობის ან მოვლენის ვიზიტს* თუნდაც შემთხვევით გარემოებათა გამოც.

ვინაიდან კულტურული პროდუქციის სტრატეგია მდგომარეობს ბაზარზე პროდუქტის კონკურენტუნარიანობის ზრდასა და მისი მიმზიდველობის გაუმჯობესებაში, აუცილებელია ზრუნვა *კულტურით ძალზე მოტივირებულთა, ნაწილობრივ მოტივირებულთა და შემთხვევითი კულტურული ტურიზმის ჯგუფების* მოტივაციის თუნდაც მცირე პროცენტით გაზრდისა და ბაზრის გაფართოებისათვის. სხვაგვარად რომ ითქვას, კულტურული ტურიზმის მესვეურებმა სტრატეგიული დაგეგმვა უნდა განახორციელონ იმ გარემოებათა გათვალისწინებით, რომ არსებობს კულტურის სხვადასხვა

<sup>9</sup> *Cultural Tourism and Museums*, Barry Lord, Presented in Seoul, Korea, September 27, 2002.

ხარისხის სამომხმარებლო მოტივაცია და საკუთარი მოგზაურობის პერიოდში ადამიანთა უმრავლესობა ეძიებს განსხვავებულ გამოცდილებას. ამა თუ იმ ქალაქში ადამიანთა ვიზიტი შეიძლება დაკავშირებული იყოს ბიზნესთან, სხვადასხვა ფორუმსა და კონფერენციებთან, მეგობარ-ახლობელთა მონახულებასთან ან რაიმე სხვა მიზეზით მოგზაურობასთან. შეიძლება ეს ადამიანები არ იყვნენ განსაკუთრებულად დაინტერესებულნი კულტურით, მაგრამ არ არის გამორიცხული, ესტუმრონ რაიმე ღირსშესანიშნავ ადგილს ან დაესწრონ რომელიმე ღონისძიებას, თუკი შევთავაზებთ ამგვარ ვიზიტს მისთვის მოსახერხებელ დროსა და ხელსაყრელ ფასად; მაგრამ, სამწუხაროდ, კულტურული მემკვიდრეობის ორგანიზაციებს და დაწესებულებებს ხშირად არ გააჩნიათ შესაბამისი ფინანსური რესურსები ტურისტთა საჭიროებების დასაკმაყოფილებლად და ტურისტულ ბაზარზე კონკურენტუნარიანი ქმედებების განსახორციელებლად.

ამიტომაც აუცილებელია კულტურის სფეროს (სამთავრობო და არასამთავრობო) მუშაკთა ერთობლივი ძალისხმევა შეფუთვის (*packaging*), პარტნიორობისა (*partnership*) და წინასწარი რეკლამის (*promotion*) მიმართულებით, რათა შეიქმნას კულტურული ტურიზმის მძლავრი და მყარი სტრუქტურები. შეფუთვის, პარტნიორობისა და წინასწარი რეკლამის სწორი სტრატეგიის წყალობით, ტურიზმისა და მემკვიდრეობის ხელმისაწვდომობა აღწევს არა მხოლოდ 15%-ს კულტურით ძალზე მოტივირებულ ტურისტთა ხარჯზე, არამედ მთელ რიგ შემთხვევაში, 85%-ს იმ ტურისტთა მეშვეობით, რომლებიც წარმოადგენენ სხვადასხვა კულტურულ ღონისძიებებთან პოტენციურ მონაწილეებს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, კულტურული ტურიზმის ბაზარი საკმაოდ დიდია, მაგრამ პრობლემად კვლავ რჩება ხარისხი. თუმცა წარმატებულ წინასწარ რეკლამას და შეფუთვას ძალუძს მნიშვნელოვნად გააფართოვოს ბაზარი ნაკლები ხარისხის პირობებშიც. ეფექტური რეკლამით იზრდება მომხმარებელთა მოტივაცია კულტურულ ღონისძიებებში მონაწილეობისათვის, მაშინ, როცა სათანადო შეფუთვა ზრდის კულტურულ ღონისძიებთან ზემოქმედებას ვიზიტიორთა უფრო და უფრო მეტ ჯგუფზე. თითოეული სტრატეგია შეიძლება აიხსნას შემდეგნაირად:

- **შეფუთვა:** სხვა ტურისტულ ღირსშესანიშნაობებთან ერთად, პროდუქტის შესაბამისმა შეფუთვამ შეიძლება უფრო მიმზიდველი გახადოს კულტურული ტურიზმის ადგილი ტურისტთა დიდი ბაზრისათვის. შეფუთვა წარმოადგენს გამოცდილებისა და ღირსშესანიშნაობათა შერწყმას ერთი “ბილეთის ფასში” ან სხვადასხვა ადგილების მომცველ ერთ მარშრუტში;

- **პარტნიორობა:** ტურისტულ სააგენტოებს ხშირად გააჩნია კვალიფიკაცია და საშუალებები კულტურის ობიექტთა დასახმარებლად სხვადასხვა პაკეტის მომზადებასა და ტურისტულ ბაზარზე მათი პოტენციალის გამოვლენაში. ამიტომაც, აუცილებელია მათთან მჭიდრო პარტნიორობა პროდუქტის პოტენციალის რეალიზებაში;

- **წინასწარი რეკლამა:** ტურისტული ბაზრის არსებულ და პოტენციურ მომხმარებელთა მოთხოვნების გაცნობიერება კრიტიკულ დამოკიდებულებას ინარჩუნებს გაყიდვადი (*saleable*) პროდუქტის მიმართ - უფრო მარკეტინგულია და მოიცავს წინასწარ რეკლამას, რაც პირდაპირ უკავშირდება მოგზაურობის მოტივაციას და ტურისტული ბაზრის პროფილს.

თუმცა, ყველანაირი პარტნიორობა და შეფუთვა არ არის თანაბრად მისაღები ტურიზმის ან მემკვიდრეობის ძეგლის ოპერატორთათვის. არსებობს მათი სამი, განსხვავებული ტიპის შესაძლებლობები:

მათ შორის ყველაზე გავრცელებულია **ერთი და იგივე ტიპის კულტურული პროდუქტების** თანაქმედება, რომელიც უმარტივეს შესრულებას საჭიროებს. შეფუთვის პრინციპებში მსგავსი პარტნიორობის მაგალითია ხელოვნების რომელიმე მუზეუმისა და ხელოვნების სხვა მუზეუმის საერთო სტრატეგია - წინასწარი რეკლამა ე. წ. პასპორტის (ან თემატური პაკეტების) მეშვეობით,

რომლითაც ტურისტებს ეძლევათ სხვა პარტნიორ მუზეუმში ვიზიტის შესაძლებლობაც, რაც ამცირებს კონკურენციას და ზრდის მუზეუმში ვიზიტის ხანგრძლივობას. ამგვარი პროგრამა გათვალისწინებულია ძირითადად კულტურით *ძალზე მოტივირებულ* ადამიანთა ჯგუფებისათვის.

პარტნიორობის მეორე ფორმა და შეფუთვა მოიცავს **კულტურული პროდუქტის სხვადასხვა ტიპებს** - ფესტივალებს, ლოკალურ ხელოვნებას, საშემსრულებლო და თეატრალურ ხელოვნებას, რაც იზიდავს ადამიანთა დიდ ჯგუფებს, ამცირებს "შეჯიბრს" კულტურულ პროდუქტთა შორის, ზრდის ფასეულობის აღქმის ხარისხს და პროდუქტის მინოდების ეფექტურობას. ეს სტრატეგია გათვლილია მხოლოდ კულტურით *ნაწილობრივ მოტივირებულ* ადამიანთა მოზიდვაზე.

პარტნიორობისა და შეფუთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ფორმას წარმოადგენს **ურთიერთობა კულტურულ და არაკულტურულ პროდუქტს შორის**. მხოლოდ ამ სტრატეგიით, მსხვილი მარკეტინგული დანახარჯის გარეშე, მიიღება მაღალხარისხიანი (high-end) სარგებელი კულტურული ტურიზმისაგან. წინასწარი რეკლამის მაგალითად შეიძლება ქცეულიყო "უიქენდის პაკეტი", რომელშიც სასტუმროს შეაქვს უფასო ან შეღავათიანი ბილეთი მუზეუმში, კულტურულ ღირსშესანიშნაობებსა და ღონისძიებებზე ვიზიტისათვის ან პაკეტები, რომლის საშუალებით მუზეუმში ტური შეიძლება მოეწყოს ნაშუადღევს ან ღამით, ან სულაც პაკეტი შეიძლება მომზადდეს მუსიკალურ ფესტივალებზე ან მუზეუმში კონცერტებსა და სხვა ღონისძიებებზე დასწრებით, რაც რამდენიმე საათით (თუნდაც ღამით) გაახანგრძლივებს მუზეუმში ვიზიტს. მსგავს შემთხვევაში, მუზეუმი წარმოადგენს შესანიშნავ პარტნიორს, რადგან მას შეუძლია უზრუნველყოს არა მხოლოდ მოქნილი სამუშაო გრაფიკი და აუდიტორიის მოზიდვა ფესტივალებსა და სხვა ღონისძიებებზე, არამედ ადგილობრივ მხატვართა და რეწვის ოსტატთა შემოსავლის ზრდაც საჩუქრის მაღაზიაში ნაწარმის რეალიზებით.

ზემოთქმულიდან აშკარაა, რომ კულტურული ტურიზმის ბაზრის გაფართოებისა და საზოგადოებაზე დადებითი ზეგავლენის ზრდის გასაღები ძვეს კულტურულ და არაკულტურულ ღირებულებებს შორის პარტნიორობაში. ეს ნიშნავს, რომ მუზეუმმა უნდა განსაზღვროს მის ტერიტორიაზე არსებული რესურსები და პირველ რიგში, უნდა განავითაროს კულტურული და ბუნებრივი მემკვიდრეობის პაკეტები და აქტიურ პარტნიორობად "აქციოს" სპორტი, დასვენების ღონისძიებები, რესტორნები, სასტუმროები და საცალო ვაჭრობის ადგილებიც. "კულტურის შემოთავაზებებთან ცოდნამ და ტურიზმის ინდუსტრიის პოტენციურ პარტნიორებთან ეფექტურმა კომუნიკაციამ, შეიძლება მათ უზიდავოს ფილანთროპიისა და ინვესტირებიდან შემოსიწროლობასა და სუბსიდირებამდე. ყოველივე ეს კი ხელს შეუწყობს კულტურული ტურიზმის ბენეფიციართა მიერ სარგებლის მიღებას და პარალურად, მთელი მასპინძელი საზოგადოების მდგრად განვითარებას".<sup>10</sup>

<sup>10</sup> LORD Cultural Resources Planning & Management Inc. 11



ლოუის სილვერმანი, მარკ ო'ნილი

## ცვლილებები და სირთულეები 21-ე საუკუნის მუზეუმებში\*

მე-19 საუკუნიდან მოყოლებული, სამუზეუმო სამყარო ხასიათდებოდა იმგვარი კონტრასტული-ბით, სადაც ყოველივე ერთად იყო თავმოყრილი – შედეგრი თუ ნაკლებად მნიშვნელოვანი ნამუშევარი, ორიგინალი თუ რეპროდუქცია, დიდი მხატვარი თუ მონაფე. გასულ საუკუნეში, ამ კლასიფიკაციის გამო სამყარო უფრო მართვადი გახდა, თუმცა, მაშინ, როცა ბევრი სფერო კლასიფიკაციიდან ანალიზზე გადავიდა, მუზეუმი კვლავ მე-19 საუკუნის ჰუმანური იდეების ერთგული დარჩა.

მაგალითად, ავილოთ ვიქტორიანული თეორია, რომლის თანახმად, ადამიანები იზადებიან როგორც "სუფთა დაფები", რომლებზეც სამყარო თავის კვალს ტოვებს. სწორედ ეს თეორია უდევს საფუძვლად მუზეუმთან კომუნიკაციის ბევრ თვალსაზრისს, თუმცა ამგვარი მიდგომა სათანადოდ ვერ აფასებს ადამიანის ფსიქოლოგიისა და გენეტიკის სირთულეებს და უკვე აშკარაა, რომ თანამედროვე სამყაროში მსგავსი მეთოდი აღარ გამოიყენება. საზოგადოების სამსახურში მყოფმა პროფესიებმა ღრმად უნდა გაითავისონ და გაითვალისწინონ ადამიანური სირთულეები და გამოცდილებებიც.

სხვა სფეროთა მსგავსად, სამუზეუმო პროფესიებიც ეძებენ მკაფიო განმარტებებს და ზუსტ თეორიებს საკუთარი პრაქტიკის ხელშეწყობისა და წარმართვისათვის. წლების მანძილზე, სხვადასხვა პრაქტიკულ ტიპოლოგიათა და კონცეფციათა პრეზენტაციებზე ბევრი ჩვენგანი შეხვედრია მუზეუმის მეგობარ ისეთ მეცნიერებს, როგორებიც არიან ჰოვარდ გარდნერი, მიხალ ჩიკზენტმიხალი, ბერნის მაკ-კარტი და სხვები. იმ პერიოდში, როცა მათი ნაშრომები წარმოჩნდა სამუზეუმო პრაქტიკაში, ჩვენი ყოველდღიური დატვირთვის ფონზე, ცოტა დრო გვრჩებოდა თეორიის ღრმა, კრიტიკული, გრძელვადიანი განხილვისა და ანალიზისათვის. ხშირად ჩვენ სწრაფად ვითვისებთ ერთი შეხედვით პრაქტიკულ აკადემიურ კონცეფციას – უმნიშვნელო ადაპტაციით და მნიშვნელოვანი ცვლილების გარეშე. მუზეუმის იმ პროფესიონალებს, რომელთა მოვალეობას წარმოადგენს შეფასება, შეუძლიათ ინფორმაციული მონაცემები ააგროვონ უშუალოდ დამთვალეირებლებისგან, მაგრამ მათ უმრავლესობას სამუშაო გრაფიკი მცირე შანსს უტოვებს სამუზეუმო გამოცდილების უფრო ღრმა, კომპლექსურ გააზრებაში მონაწილეობისათვის.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ მოკრძალებული ნაბიჯები გადაიდგა ყოველწლიურ კონფერენციებზე, სპეციალურ პროექტებში და პროფესიული განვითარების სხვა ფორუმებზე, სამკითხველო და სადისკუსიო ადგილებში და იმ ადამიანთა მეშვეობით, რომლებიც ქმნიან პროფესიულ ლიტერატურას. მუზეუმის მთელ რიგ თანამშრომელთა მიერ დონალდ შოენის მოაზროვნე პრაქტიკოსის კონცეფციის (Donald Schoen, Reflective practitioner concept, introduced and advocated in the United States in the 1980s by Mary Ellen Munley) ენთუზიასტური აღქმის მიუხედავად, ბევრი მუზეუმი ჯერ კიდევ

\* სტატია პირველად გამოქვეყნდა **Museum News** (The International Council of Museums Magazine) November/December 2004.

<sup>1</sup> ლოუის კ. სილვერმანი - ინდიანას უნივერსიტეტის რეკრეაციისა და პარკების ადმინისტრირების დეპარტამენტის პროფესორი ბლუ-მინგტონში, მუშაობდა სამუზეუმო განათლების ჟურნალის მრჩეველად, არის ინტერპრეტაციული კვლევის ჟურნალის ასოცირებული რედაქტორი. ამჟამად მუშაობს მუზეუმის პოტენციალის კვლევაზე ადამიანის მოთხოვნების შესაბამისად. მარკ ო'ნილი - ექსპერტი ხელოვნებისა და სამუზეუმო საქმის სფეროში, მუშაობდა გლაზგოს (შოტლანდია) მუზეუმებისა და გალერეების დირექტორად, ამჟამად არის გლაზგოს კულტურის განვითარებისა და კვლევის პოლიტიკის დირექტორი (მთარგმნელის შენიშვნა)

აშკარად გულგრილი რჩება როგორც სფეროს უფრო ღრმად განვითარებისადმი, ისე პრაქტიკის ქვაკუთხედის გააზრებისადმი.

21-ე საუკუნეში გამარტივების ფანტაზიაზე აქცენტირებამ მოუხეშაოხა შესძინა მუზეუმებს. რამდენიმე ინსტიტუციის მცირე პროგრესისა და მიუხედავად, სამუზეუმო სფერო ჯერ კიდევ უმნიშვნელო ცვლილებებით ოპერირებს, რაც მოგვაგონებს უფრო ამ ცვლილებებთან შიშის რეფლექსიას. ყველა ცალკეულ შემთხვევაში, ორივე კონცეფცია ურთიერთს ენინააღმდეგება, ორივე მათგანი უარყოფს საფუძვლიანი პრობლემის სირთულეს და აფერხებს რეალურ პროგრესს. მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება ამგვარი მიდგომა უსაფრთხოებისა და კონტროლის ილუზიას ქმნიდეს, სინამდვილეში ხელს უწყობს არამართებული, არაპროდუქტიული და დახშული ატმოსფეროს შექმნას.

ჩვენ არ ვიცავთ სირთულეებს თავისთავად, მაგრამ გვჯერა, რომ სირთულე მუზეუმებს მისცემს უკეთ მუშაობის შესაძლებლობას. ასევე, ჩვენ არ ვამტკიცებთ, რომ ვიცით საუკეთესო გზა უფრო მდიდარი, ღრმა და ზუსტი გააზრებებისკენ - ეს ითხოვს ბევრი ვალდებულების აღებას. ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ სხვადასხვა ინსტიტუციაში შემორჩენილ მარტივ ნინააღმდეგობათა წინამძღონეა უფრო სასარგებლო ნაბიჯი იქნება მათ დასაძლევად და სირთულეთა გადასალახად 21-ე საუკუნის მუზეუმებში.

### ჩვენი გზავნილები მათი მნიშვნელობის წინააღმდეგ

სხვა სფეროთა მსგავსად, მუზეუმებიც ცდილობენ ადამიანურ თვისებათა გააზრებას და ისწრაფვიან ახსნან, თუ როგორ და რატომ იყენებენ დამთვალიერებლები ჩვენს ინსტიტუციებს ამა თუ იმ გზით. ამ გააზრებისა და უფრო ეფექტური გამოფენებისა და პროგრამების განვითარების გასაღებს შეიძლება წარმოადგენდეს "ვიზიტიორთა" კონცეფტი/აღქმა იმ ადამიანთა მიერ, რომლებიც პასუხისმგებლები არიან მუზეუმის პროდუქტის შექმნაზე.

კონცეფტი შეიძლება იყოს მარტივი ან სუბიექტური. მასში შეიძლება ზუსტად მოიაზრებოდეს, რომ დამთვალიერებლები არიან თანამშრომელთა მიერ გაიდებულ ვარიანტები, რომლებსაც აქვთ მხოლოდ ესთეტიკური გამოცდილების ან ისტორიის გაცნობის სურვილი. მუზეუმის თანამშრომლებს ასევე შეიძლება გააჩნდეთ ღრმა ინტუიციური ემპათია დამთვალიერებელთა მიმართ, რასაც ხშირად გამოფენების დამგეგმავები იყენებენ. თუმცა ხანდახან სუბიექტური გამოხმაურება არ წარმოადგენს საიმედო კრიტერიუმს ყველა დამთვალიერებლის საპასუხოდ – სავარაუდოდ, ეს ყველაფერი უნდა განხორციელდეს შესაბამისი კულტურული ფონის შექმნით, შემეცნებითი სტილით და/ან ემოციური განწყობით.

დამთვალიერებელთა შესწავლა ქმნის პერსპექტივას, რომ გამოვლინდეს ყველაზე გულისხმიერი თანამშრომლის „მკვდარი ლაქებიც“ კი. ეს შესწავლა ცხადყოფს, რომ დამთვალიერებელი წარმოადგენს კომპლექსურ არსებას, რომელიც აქტიურად განიცდის და ეძიებს მუზეუმის მნიშვნელოვან მოვლენებს. ჩვენი სფერო კი ჯერ კიდევ აგრძელებს დამთვალიერებელთა დაყოფას ორ კატეგორიად: ერთნი დამოკიდებულნი არიან და ელოდებიან მუზეუმის თანამშრომელთა მიერ შექმნილ ინტერპრეტაციებს, ან ავტონომიურები არიან, სხვაზე მეტად საკუთარ ხედვას ეყრდნობიან. ბოლო ხანებში პოპულარული "მნიშვნელობის შექმნა" (meaning-making) და მითქმა-მოთქმა გამოფენებში მის გამოყენებაზე, მიუთითებს, რომ ნაპრალი ჯერ კიდევ საგრძნობი და აშკარაა. იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ დამთვალიერებლები "ქმნიან" საკუთარ მნიშვნელობებს, ბევრი მუზეუმი ცდილობს თავის თანამშრომელთა მიზნები დაუკავშიროს დამთვალიერებელთა შეგრძნებებს ან მოემსახუროს მათ შემეცნებით მეთოდთა ფართო დიაპაზონით. ყოველივე ამას ხშირად მივყავართ ვიქტორიანული მოდელის უფრო რაფინირებულ ვერსიამდე, რომლის თანახმად *მუზეუმი გადასცემს და დამთვალიერებელი იღებს*.

ფაქტობრივად, უკიდურეს შემთხვევაში, არსებობს ორი სავარაუდო შესაძლებლობა დამთვალეირებელთა შთაბეჭდილებისათვის - თემის გააზრება ახალი პერსპექტივით ან რაიმეს გამოცდა წინასწარ, პერსონალურად. ორივე მიზანი მისაღებია ნებისმიერი მუზეუმისთვის და მას შეუძლია ეს ექსპერიმენტები განახორციელოს სინქრონულად ან სხვადასხვა დროს. როდესაც ჩვენ ვეხებით დამთვალეირებელთა ადამიანურ პრობლემებს, მაშინვე ცხადი ხდება, რომ მათთვის მისაღებია ორივე საშუალება: სპეციალისტთა მიერ შექმნილი ინტერპრეტაცია და საკუთარი მნიშვნელობების შექმნაც.

### **თეორია პრაქტიკის წინააღმდეგ**

მუზეუმის ბევრი თანამშრომელი ფრთხილად ეკიდება აბსტრაქტულ იდეებს და კონცეფტებს, რადგან მიაჩნიათ, რომ ისინი საფრთხეს უქმნიან ინსტიტუციურ ტრადიციებს. მათი მტრული დამოკიდებულება ნაწილობრივ გამართლებულია კიდევ იმ ფაქტით, რომ ბევრი თეორია გაჯერებულია ჟარგონებით, პრეტენზიულია და რთულად გასაგები. ხოლო თანამშრომელთა მეორე ნაწილი ფიქრობს, რომ სამუზეუმო სამყაროს აკლია თეორიული საფუძველი. თუმცა, ტრადიციის დამცველთა აზრით, "ჯანსაღ აზრს" წარმოადგენს ის ფაქტი, რომ ძველი თეორია მთლიანად შთანთქმულია. სამწუხაროდ, მუზეუმებისთვის ამ თეორიის დიდი ნაწილი ამჟამად სტატიკურია და ვერ ასახავს ბოლო 150 წლის მანძილზე საზოგადოებაში მომხდარ მნიშვნელოვან ცვლილებებს. შედეგად, მუზეუმის ლიდერთათვის ზოგჯერ რთულია, მკაფიოდ ჩამოაყალიბონ მუზეუმების ფასეულობა ან თუნდაც განმარტონ, რა არის მუზეუმი.

მუზეუმის პროფესია არ წარმოადგენს ერთადერთ სფეროს, რომელიც თეორიასა და პრაქტიკას აცალკევებს ერთმანეთისგან; ჟურნალისტიკის, განათლებისა და სხვა სფეროს ლიდერებიც თავიანთ "პრაქტიკანტებსა" და "სწავლულებს" ჰყოფენ ორ განცალკევებულ ჯგუფად. მიუხედავად იმისა, რომ პრაქტიკოსებს ხშირად შემოაქვთ განსხვავებული კონცეფტები და მეცნიერები ქმნიან ინოვაციურ გამოფენებსა და პროგრამებს, ჩვენთვის ისინი ჯერ კიდევ სხვადასხვა "ბანაკებში" მოიაზრებიან. ჩვეულებრივ, უნივერსიტეტი და დამოუკიდებელი მკვლევარები ამუშავებენ თეორიას და ატარებენ კვლევებს ფილოსოფიური გააზრებით - ესაა მეცნიერული "სამუშაო". ხოლო მუზეუმის თანამშრომელთა "სამუშაოს" წარმოადგენს ექსპონატების შეგროვება და დაცვა, გამოფენების დიზაინის შემუშავება, პროგრამების განვითარება, ფინანსების მოზიდვა, პერსონალისა და რესურსების მართვა, და საერთოდ, ისინი სხვა მეთოდებით მართავენ ინსტიტუციას. არანაირი თეორია არაა მხოლოდ საკმარისი, თუ იგი არ იქნება დაფუძნებული პრაქტიკაზე და ვერანაირი პრაქტიკა თავისთავად ვერ განვითარდება, თუ ის არ იქნება თეორიულად აღქმული და განმარტებული. მუზეუმების მომავალი ითხოვს ცოდნის უწყვეტ გაზიარებას და ამით ხიდის გადებას არსებულ საზღვრებს შორის.

მუზეუმის პრაქტიკული გამოცდილების მქონე თანამშრომლებსა და მეცნიერთა გამოცდილებას შორის უნდა შეპირისპირდეს ერთიმეორის სტერეოტიპები და მათი არასაიმედოობა. ტრენინგის პროგრამები, გაცვლითი შესაძლებლობები და შემოქმედებითი მივლინებები ხელს შეუწყობს პროფესიულ განვითარებას მეცნიერებასა და პრაქტიკაშიც. თითოეული მუზეუმი უნდა ფიქრობდეს, თუ როგორ გახდეს საუკეთესო ინსტიტუცია ამ სფეროში ცოდნის გაუმჯობესების მიმართულებით - მაკავშირებელი თეორიას და პრაქტიკას შორის.

### **კულტურის მცველები კულტურის შემქმნელთა წინააღმდეგ**

ვინაიდან მუზეუმების უმრავლესობა აგროვებს, იცავს და ქმნის ექსპონატთა ინტერპრეტაციას, დიდი ხნის მანძილზე ისინი თავს მიიჩნევდნენ კულტურის "მცველებად". მაგრამ მუზეუმებმა მიიღეს გადაწყვეტილება იმის თაობაზე, თუ რა და როგორ შეგროვდეს, რა გამოიფინოს და როგორი ფორმით მოხდეს იმ კულტურის ინტერპრეტაცია, რომელსაც ისინი იცავენ.

„დაცვა“ და „შექმნა“ გულისხმობს სხვა უფრო ღრმა და მძლავრ წინააღმდეგობას: ობიექტურობა სუბიექტურობის წინააღმდეგ. „კულტურის დაცვის“ თვალსაზრისით, მუზეუმები განიხილება, როგორც ობიექტური არქივარიუსები, რომლებიც აგროვებენ ზუსტ და კარგად გამოკვლეულ ინფორმაციას და ავრცელებენ მას. „კულტურის შექმნის“ თვალსაზრისით კი, მუზეუმის თითოეული გადაწყვეტილება და „პროდუქტი“ წარმოადგენს ერთი ან მეტი ადამიანის სუბიექტურ ქმნილებას.

კულტურის დაცვის ფუნქციაშიც კი, რომლის მიზანია წარმოაჩინოს საუკეთესო კვლევა და ვერიფიცირებული ქეშმარიტება, მუზეუმის თანამშრომელთა არჩევანის თანახმად, ოდნავ ან ძალზე იცვლება პროდუქტი ამა თუ იმ გზით და ასევე იცვლება გამოფენებიც, რაც წარმოადგენს კულტურის შექმნის შედეგს. აქედან გამომდინარე, მუზეუმი კულტურის დამცველიცაა და შემქმნელიც, ანუ მიმდინარეობს ორი მთავარი მიზნის მუდმივი ურთიერთგაცვლა. არსებითად, ჩვენ უნდა ვცდილობდეთ საკუთარი ყოველდღიური გადაწყვეტილებების მოქნილი და არცთუ მოქნილი შედეგების გაცნობიერებას - თუ რა გავლენას ახდენს ეს გადაწყვეტილებები და რა შედეგს იწვევს ჩვენი ჩართულობა, განრიდებულობა და აქცენტირება სხვადასხვა ჯგუფთან კომუნიკაციის პროცესში. დაცვასა და შექმნას შორის არსებულ განსხვავებათა გამო, ჩნდება უფრო დამინტრიგებელი კითხვები, მაგალითად: რატომ ვირჩევთ დასაცავად რომელიმე არტეფაქტს და არა სხვებს? როგორ შეგვიძლია გამოვიყენოთ არსებული ცოდნა უფრო ჰუმანური კულტურის გამოსავლენად? პასუხები ასეთ კითხვებზე ბევრად უფრო აადვილებს მუზეუმების, როგორც კულტურის ინსტიტუციების განმარტებას და დაცვას.

### **კულტურათა აღბეჭდვა: ხელოვნება ანთროპოლოგიის წინააღმდეგ**

ჩვეულებრივ, დასავლურ საზოგადოებაში არადასავლურ კულტურათა ან ეთნიკურ უმცირესობათა ჯგუფების ექსპონატები იფინება ერთი ან ორი გზით. ისინი წარმოდგენილია როგორც ხელოვნების დეკონტექსტუალიზებული ან მრავალფეროვანი კულტურის ნიმუშები - ხალხთა ცხოვრება ვიზუალურად გადმოცემულია ფოტოგრაფიისა და სხვა კონტექსტური მასალების მეშვეობით. ბანალური თვალსაზრისით, ესთეტიკური მიდგომა ახდენს ექსპონატთა ასიმილაციას, ზოგადად კი, ამცირებს კულტურათა შორის ძლიერ განსხვავებას. კულტურული რელატივიზმი - სხვა კულტურათა არგანსჯადობის პრაქტიკა და მათი ფასეულობების მიღება უნდა იქნეს დაცული, იმისდა მიუხედავად, თუ რას წარმოადგენენ ისინი. მუზეუმებს შეუძლიათ კულტურების ჰარმონიულად წარმოჩენა - კონფლიქტის ან უარყოფითი მემკვიდრეობის გარეშე.

დასავლური მუზეუმების ერთ-ერთ გამოწვევას წარმოადგენს - გამოფინოს ექსპონატები იმ გზებით, რომლებიც კომუნიკაციას ამყარებს საკუთარი ვიზუალური მხარისა და მათი მნიშვნელობების ჩვენებით იმ საზოგადოებისათვის, რომელმაც ისინი შექმნა. მაგრამ თუ მუზეუმები გადაუხვევენ ესთეტიკურ ან ეთნოგრაფიულ მიდგომებს, ისინი უფრო კრიტიკულები უნდა გახდნენ დასავლური და არადასავლური კულტურების მიმართაც. ვინაიდან მსოფლიო მოვლენები გვიბიძგებს, მიყვებით მათ და მოვახდინოთ კულტურის კომპლექსურობის ინტერპრეტაცია, მუზეუმის გამოფენებზე ჩვენ უნდა განვიხილოთ საზოგადოების დადებითი და უარყოფითი ასპექტებიც. ყურადღება უნდა გამახვილდეს ისეთ საკითხებზე, როგორიცაა თანამედროვე მონობა, ქალთა წინდაცვეთა, ახალშობილთა დახოცვა, სასჯელის უმაღლესი ზომები, ნამება და ომის ნახალისება - ეს თემები ხშირად დაკავშირებულია კოლექციების ექსპონატებთან, მაგრამ იშვიათადაა განხილული. ამ შემთხვევაში, მუზეუმის პროფესიონალთა დასახმარებლად მთელი რიგი ჰუმანური ფასეულობები ჩამოყალიბებული და მხარდაჭერილი უნდა იქნეს მსოფლიო სამუზეუმო საზოგადოების მიერ. შესაძლებელია, რომ დასაწყისისთვის კარგი ყოფილიყო ადამიანის უფლებების დაცვის დეკლარაცია (Universal Declaration of Human Rights). ეს დოკუმენტი შეიქმნა მე-2 მსოფლიო ომის საშინელებების შემდეგ და აღიარებს „ოჯახის ყველა წევრის ღირსებას და თანაბარ და განუყოფელ უფლებებს“, რაც ჯერ კიდევ ძლიერ

გამონვევას წარმოადგენს შეუწყნარებლობისა და ინდიფერენტულობისადმი.

შეიძლება მემკვიდრეობის ნეგატიურ ასპექტებთან შეხება სარისკო აღმოჩნდეს, როგორც მაგალითად, ონტარიოს სამეფო მუზეუმის შემთხვევაში (გამოფენა Into the Heart of Africa, 1989 წ.), როცა გამოფენაზე კულტურული იმპერიალიზმის ინსტიტუციის ირონიულად ასახვა "ბუკვალურად" იქნა აღქმული. დამთვალეირებლებმა იფიქრეს, რომ მუზეუმი ეთანხმებოდა იმ გამოფენაზე განხილულ იმპერიალისტურ პოზიციებს. თუ მუზეუმი სერიოზულად ეკიდება "ცივილიზებული" საზოგადოების ფასეულობებს და იკვლევს მათთვის დამახასიათებელ პრობლემებს საკუთარ კოლექციებში, მან უნდა უზრუნველყოს სოციალური შეკრების ადგილის უსაფრთხოება და უნდა განავითაროს რისკის მართვის ექსპერტიზა.

### კოლექციები პუბლიკის წინააღმდეგ

1999 წლის ზაფხულში სტეფან ე. ვეილმა<sup>2</sup> (Issue of Daedalus) მუზეუმების ფუნდამენტური ცვლილება დაახასიათა როგორც II მსოფლიო ომის დროიდან გადასვლა "რალაციისათვის არსებობიდან ვილაციისათვის არსებობაზე". მუზეუმის ბევრ გამოცდილ თანამშრომელს განუცდია ეს ცვლილება და ხშირად უფიქრია კიდევ, რომ მათი ინსტიტუციები "შორს დგანან" მათგან.

მუზეუმებში ყველაზე ხშირი დისკუსიების საგანს წარმოადგენს გადასვლა კოლექციებზე შიდა ფოკუსირებიდან საზოგადოებაზე ექსტრავერტირებულ ფოკუსირებაზე - ექსპონატებსა და დამთვალეირებლებს შორის ურთიერთქმედებაზე. კარების ღიად გახსნით, კოლექციების ხელმისაწვდომობითა და მათი ინტერპრეტაციით მუზეუმი არსებობს ერთდროულად "რალაციისათვის და ვილაციისთვისაც". ისინი ერთმნიშვნელოვნად უზრუნველყოფენ სივრცეებს და ქმნიან კონტექსტს, საზოგადოებას ეპატიჟებიან მატერიალური კულტურის არტეფაქტებთან გასაცნობად და აღსაქმელად - ადამიანებსა და ექსპონატებს შორის მსგავსი ურთიერთქმედება წარმოშობს მნიშვნელოვნებათა მრავალსახეობას.

დამთვალეირებელთა და ექსპონატთა რთული ურთიერთქმედების უარყოფა შეიძლება მოხდეს ამ ექსპონატებს შორის არსებული წინააღმდეგობისას, როცა მათი ერთი ნაწილი "თავად" ჰყვება, ხოლო მეორე კი ითხოვს ინტერპრეტაციას. მუზეუმის თანამშრომელთა ნაწილი ხშირად ვერ აცნობიერებს, რომ დამთვალეირებლებს უნდა ჰქონდეთ ფართო კულტურული ფონი მანამ, სანამ ექსპონატები საკუთარ თავზე დაიწყებდნენ საუბარს. მეორე მხრივ, მუზეუმებს, რომლებიც დომინირებენ გრაფიკული დიზაინით, ტექსტებითა და კომპიუტერებით, შეუძლიათ დაჩრდილონ ექსპონატების "ხმა". აქ ადვილი არ არის ორივე მხარის დაბალანსება - თუ ექსპონატს არ ძალუძს გადმოსცეს გამოფენის ისტორიის მნიშვნელოვანი ნაწილი, მაშინ, სავარაუდოა, რომ მუზეუმი არ ფლობს შესაბამის საშუალებას თემის გადმოცემისათვის. მაგრამ, თუ ექსპონატს შეუძლია დაეხმაროს ისტორიის თხრობას, მას უნდა გააჩნდეს ისეთი საშუალებები, რაც შექმნის ფართო აუდიტორიასთან კომუნიკაციის შესაძლებლობას. კომუნიკაციის აპარატურის თითოეული ნაწილი (იქნება ეს გამოფენის ეტიკეტები, ტექსტი კომპიუტერის ეკრანზე თუ სხვა) ხელს უნდა უწყობდეს ურთიერთქმედებას საზოგადოებასა და ექსპონატებს შორის და უშუალო ყურადღების წარმართვას ექსპონატთა "ხმისადმი".

### სწავლება ესთეტიკური ქვრეტის წინააღმდეგ

მუზეუმის თანამშრომელთა ერთი ნაწილის კლასიკური არგუმენტი ხშირად ემყარება აზრს, რომ დამთვალეირებლებს სურთ უმზირონ მშვენიერების "არაგადატვირთულ" ნიმუშებს, ხოლო მეორე

<sup>2</sup> შტეფან ედუარდ ვეილი (1928-2005), თეორეტიკოსი და ექსპერტი ხელოვნებისა და მუზეუმის სფეროში. წლების მანძილზე მუშაობდა სმიტსონის ინსტიტუტში ჰირშორნის მუზეუმისა და ქანდაკებების ბაღის დირექტორის მოადგილედ, საგანმანათლებლო და სამუზეუმო საქმის ცენტრის ხელმძღვანელად, კითხულობდა ლექციებს სამუზეუმო მენეჯმენტზე კალიფორნიისა და ბერკლის უნივერსიტეტებში. გამოქვეყნებული აქვს სამეცნიერო ნაშრომები ხელოვნებისა და მუზეუმის საკითხებზე, არის რამდენიმე წიგნის ავტორი (მთარგმნელის შენიშვნა).

ნაწილი ფიქრობს, რომ დამთვალეიერებლებს სურთ ისწავლონ და საამისოდ სჭირდებათ სხვადასხვა სახის დახმარება. ფაქტობრივად, არცერთი მხარე მსჯელობს იმ მრავალფეროვან გამოცდილებაზე, რომლის მიღებას ისწავლის დამთვალეიერებელი მუზეუმში. მწერალთა დიდი ნაწილი ახდენს სხვადასხვა ტიპის დამთვალეიერებელთა გამოცდილებისა და შედეგების დოკუმენტირებას (თვითნაწილით დაკავებული პეკარიკი, დორინგი და კარნსი, 1999 ან სილვერმანი - თერაპიის მეშვეობით, 2002), რაც კომფორტულად არ ესადაგება სწავლების ან შეფასების "რუბრიკას". კვლევა, გააზრება და უპირველეს ყოვლისა, ამ გამოცდილებათა ფასილიტაცია სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანია მუზეუმის განვითარების შემდგომი ეტაპისთვის.

მუზეუმები მუდამ მოიცავდნენ სოციალურ-კულტურული ფუნქციების ფართო სპექტრს, მათ შორის: დაცვა, კოლექციების შეგროვება, ინტერპრეტაცია, საზოგადოების შეკავშირება, ელიტური ჯგუფების მემორიალიზება და სამოქალაქო სიამაყის გამოხატვა. შესაბამისად, დამთვალეიერებლებიც მუზეუმებს იყენებენ მრავალი მიზნით: თავისუფალი დრო, განათლება, სოციალიზება, რელაქსაცია და რენოვაცია. სხვადასხვა ორგანიზაციებსა და საზოგადოებებთან თანამშრომლობით, უკანასკნელ წლებში მუზეუმები საკუთარ თავზე იღებენ დამატებით "როლებს" ისეთ სფეროებშიც, როგორიცაა ეკონომიკური რეგენერაცია, მედიატორობა, სამოქალაქო დიალოგი, გართობა და თერაპია.

შეუძლებელია ამ ახალ როლთა უმრავლესობის ადეკვატურობაში კონსენსუსის მიღწევა, რადგან ბევრი მათგანის პრეცედენტი უკვე არსებობდა ადრეულ მუზეუმებშიც. მაგალითისთვის, ვიქტორიაგალბერტის მუზეუმი (მსოფლიო დეკორატიული ხელოვნების ერთ-ერთი უდიდესი მუზეუმი) დაარსებული იქნა იმისთვის, რათა წინასწარი რეკლამა გაენია დიზაინის სწავლებისათვის ბრიტანეთის ეკონომიკის დასახმარებლად, რაც საკმაოდ შორს იდგა ესთეტიკური მიზნისაგან. სამუზეუმო სფეროს სამომავლო განვითარებისთვის, აუცილებელია, მკაფიოდ ჩამოვყალიბოთ და დავიცვათ მუზეუმის როლთა მთელი სპექტრი სამთავრობო სააგენტოებისათვის, პოტენციური დამფინანსებლებისა და მრავალფეროვანი პუბლიკისათვის.

ამ ახალ როლთაგან ზოგიერთი ითხოვს რადიკალურ ცვლილებებს იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იყენებენ მუზეუმები ექსპონატებს იდეების, კონცეფციებისა და ისტორიის წარმოსაჩენად. ისეთი როლი, როგორიცაა დამთვალეიერებელთა სულიერი განცდა, გამოფენისაგან ითხოვს მხოლოდ საამისო საშუალებას. მაგალითად, ლონდონის ეროვნული გალერეის გამოფენა (*Seeing Salvation: Images of Christ in Art*, თებერვალი-მაისი, 2000) თემატურად ხელოვნების ისტორიას უკავშირდებოდა, მაგრამ ბევრ დამთვალეიერებელს სულიერი ან ემოციური განცდა შეუქმნა. გამოფენები და პროგრამები ხშირად ხელს უწყობს მუზეუმის როლების გამრავალფეროვნებას, ანუ, როგორ მომზადდეს უკეთესად სივრცე მომავალი კვლევისა და განვითარებისთვის.

### **ტრადიციული დისციპლინები ინტერდისციპლინარული მიდგომის წინააღმდეგ**

მე-19 საუკუნის კლასიფიცირებულმა ინიციატივებმა, რომლებსაც ეფუძნება მუზეუმის ტრადიციული კატეგორიები, შექმნა უმნიშვნელო საზღვრები თანამედროვე სამყაროსთვის. სტრუქტურულად ჯერ კიდევ ბევრი მუზეუმი რჩება ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ხელოვნებისა და ბუნების ისტორიის კატეგორიებში. შედეგად, ისტორიკოს დევიდ ჰეკეტ ფიშერის თქმით, ყველა ტიპის მუზეუმი წარმოადგენს "გვირაბის ისტორიის შეცდომას" (the fallacy of tunnel history). ხშირად ხელოვნებას მოიაზრებენ როგორც მხოლოდ სხვა ხელოვნების ზეგავლენით შექმნილს; დიზაინერული კონსტრუქციით შექმნილი ექსპონატები გააზრებულია როგორც იმ ძველ ექსპონატთა გენეტიკური მუტაციები, რომლებსაც სოციალური ცვლილებები არ შეხებია; დისციპლინური საზღვრების მკაცრი დაცვით ხდება იმ ინტერპრეტაციებისა და გამოფენების დამუშავება, რომელიც შორსაა მრავალგანზომილებიანობისგან.

მუზეუმის გამოფენების შექმნისას, რეალურად არსებობს ტექნიკური პრობლემები, რომელიც ბუნებით მართლაც ინტერდისციპლინარულია. დისციპლინებს შორის არსებობს შესამჩნევი განსხვავებები ინტერპრეტაციულ მიდგომებში: მრავალსიტყვიანი ეტიკეტები ისტორიულ ექსპონატებში, "პრაქტიკული" აქტივობები საბავშვო მუზეუმებსა და სამეცნიერო ცენტრებში, აქცენტები ესთეტიკაზე ხელოვნების მუზეუმებში. ყველაზე მიმზიდველ, უჩვეულო და საგანმანათლებლო გამოფენებს წარმოადგენს ის გამოფენები, რომლებიც ქმნის დისციპლინურ მიდგომათა შერწყმას. მუდმივი ექსპონიციები (მაგალითად, *Picturing America* ნიუ-იორკის მუზეუმში და *American Identities: A New Look* ბრუკლინის მუზეუმში, 2001) დამაინტრიგებელი მაგალითებია, ისევე, როგორც ესთეტიკურად შთამბეჭდავი სამეცნიერო გამოფენა *Spectrum of Life* ამერიკის ბუნების ისტორიის მუზეუმის ბიომრავალფეროვნების დარბაზში.

ტრადიციულ კატეგორიათა შინაარსისა და ინტერპრეტაციის ტექნიკის ჩარჩოებში მოქცევა ახდენს მუზეუმების დეფორმაციას და ზემოქმედებს მოსალოდნელ შედეგებზე. კატეგორიები მოვლენას ხდის გასაგებს და ზღუდავს განცდებს. ამ საზღვართა გადალახვით, მუზეუმები შექმნიან უფრო მეტ შესაძლებლობას დამთვალიერებელთა, თანამშრომელთა და მოხალისეთა მოსაზიდად.

### **მუზეუმები, როგორც სასწავლო ინსტიტუციები: პრაქტიკული გამოცდილება ინოვაციის წინააღმდეგ**

მუზეუმები შეიძლება იყოს ცოდნის გავრცელების ადგილი, მაგრამ ხშირად აშკარაა, რომ მათ უჭირთ აითვისონ მუშაობისა და კომუნიკაციის ახალი საშუალებები. ჩვეულებრივ, როდესაც ექსპერტები სწავლობენ ამა თუ იმ საკითხს, ისინი ფოკუსირებულნი არიან ცოდნის ნაბიჯ-ნაბიჯ შექმნასა და ცვლილებათა დეტალურ ათვისებაზე. მუზეუმები უნდა წარმოადგენდნენ სასწავლო ინსტიტუციებს თანამშრომლებისა და აგრეთვე დამთვალი ერებლებისთვისაც. აზროვნების ახალი გზების შესწავლა უფრო რთულია და უფრო მნიშვნელოვანიც, ვიდრე თვით სასწავლო მასალა.

ყველა მუზეუმს აქვს სივრცე განვითარებისათვის. ყველაზე მნიშვნელოვანი მუზეუმებიც კი ზოგჯერ საფუძვლიან ტექნიკურ შეცდომებს უშვებენ (მაგალითად, ბრიტანეთის მუზეუმის აფრიკის გალერეებში ეტიკეტები ვერ გაკეთდა ჩვეულებრივ მიღებული სტანდარტების შესაბამისად). სამუზეუმო პრაქტიკის სხვადასხვა სფეროში დოკუმენტაციის "სტანდარტების" პოპულარობა და "პრაქტიკული გამოცდილების" იდენტიფიკაცია-გავრცელება წარმოადგენს იმ ორ გზას, სადაც სფერო პასუხისმგებელია სწავლების საკუთარ მოთხოვნებთან. ეფექტურობის გამოვლენა და სტანდარტების დადგენა აშკარად იძენს პროფესიონალიზმის ნიშნებს. ცოდნა, თუ "რა იმუშავებს", გადამწყვეტია წარმატებისათვის.

იმავედროულად, მხოლოდ პრაქტიკულ გამოცდილებაზე დაყრდნობა არაა საკმარისი ცვალებადი სამყაროსათვის; ასეთი მოდელები შეიძლება აღიქმებოდეს მხოლოდ გარკვეულ ნაბიჯებად და არ უნდა იქცეს სფეროს ახალ ორთოდოქსებად. მუზეუმების პოტენციალი - განავითარონ გამოხატვის ახალი გზები და უპასუხონ ახალი აუდიტორიის მოთხოვნებს, საჭიროებს ღიაობას ექსპერიმენტისა და რისკისადმი. ახალი იდეების, ინოვაციურ მიდგომათა და სარისკო ქმედებათა მცდელობის პროცესში პერსონალური და ინსტიტუციური ვალდებულება ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც პრაქტიკული გამოცდილების კანონიზაცია.

### **გაბედულება მომავლისთვის**

აზროვნების ახალი გზების, კონკრეტულად კი იმ გზების შესწავლა, რაც აუფასურებს თანამშრომელთა ცოდნის რეზერვს, შეიძლება ძალზე საშიშიც აღმოჩნდეს. ასეთ პირობებში, ძნელად მოსაპოვებელი ექსპერტიზის შენარჩუნება ითხოვს ცოდნისთვის სხვადასხვა სახის ემოციურ „დანამატებს“ - საშუალებას, რათა გარდაქმნას იგი შემოქმედებითად და აითვისოს ახალი პერსპექტივები,

შეძლოს უფრო მეტი, ვიდრე სირთულისა და პარადოქსალურ მოვლენათა გარდასახვაა მარტივ წინააღმდეგობებში. შემოქმედებისა და ენერჯის გათავისუფლება არ მოითხოვს ისეთ დიდ ინტელექტს ან გამჭრიახობას, როგორც გაბედულება. შესაძლოა 21-ე საუკუნეში ამ სფეროში ერთადერთ მნიშვნელოვან ამოცანას არ წარმოადგენდეს მეტი ფულის, ექსპონატის ან მეტი დამთვალიერებლის მოძიება, ვიდრე გაბედულების ძიება მუზეუმების სირთულეთა დასაძლევად.

ინგლისურიდან თარგმნა და შენიშვნები დაურთო **ლანა ქარაიამ**



## SUMMARY

### **Asnat Okropiridze**

#### ***To decoration of south window of Khakhuli (page 3)***

The Khakhuli church is the best model of holy art. It is the scale model of indivisibility of royal and monastery life in Georgia.

The wealthy relief plastic art of Khakhuli as well as its architecture and painting instantly have drawn art historians attention and it has been researched in many respects. Here the Christian tropology is reviewed with new content. This is naturally, as the symbol as far as deeply express concept and at the same time protects it from paganism. Just this feature of Christian art conditioned the content of this article, in particular, to review one more time the concept of central window's plastic on the south front of Khakhuli. This central window is plenty ornamented. In the connection place of windows' arches there is depicted powerful high relief of eagle, it held loot (rabbit) into the clutches seeing to the land from the facade. Around of this central image there are wedges of red stone as arc to the composition. The energy emanated from the centre of window i.e. from the eagle goes back to the arch, gathers in the bird's figure and gives the special power to its look to the man standing on the land. This permanent circulate of energy from and to the center gives the specific artistic power to the image. The plastic of central window of south facade is typical portray of "baroque" stage in the style.

### **Samson Lezhava**

#### ***Old dwelling house in village Chiriki (page 10)***

The significant monument of national architecture – complex sample of dwelling house with bass and balcony – is preserved in the village Chiriki, near Pasanauri, this attracts the attention with its dimensions, building quality and deep and multilayer informativness. It covers two different but at the same time internally related solving version of architectural tasks in Georgia. The first and relatively "ancient", more "authentic" version meant dwelling house of two-storey type with bass, what obviously is different from multi-boxed, fortification buildings, which have often had the dwelling function.

### **Irma Dolidze**

#### ***For The Issue of Study of Enkolpion (page 14)***

Pectoral Cross or enkolpion is a special pendant used for enclosing particles of the holly relics. The history of its origin is coming down to the period of the origination and expansion of the Christianity. The tradition of veneration of the holly particles became a cause for appearance and applying of enkolpion. The history of studying enkolpion is scanty. The main materials about this task are published by archeologists.

Except the main worship function, enkolpion was used as a personal adornment that was widely used in the whole Christian world. It is a reason of discovering a great number of enkolpions in the Mediterranean area, Syria, Egypt, Caucasus, Crimea, Italy, Belgium, Denmark and other countries.

Cross – enkolpions are revived in Georgia too. Among them there are presented Enkolpions from Vani and Khopuri - currently preserved in the National Museum of Georgia (S. Janashia Georgian Museum and Sh. Amiranashvili Georgian Museum of Fine Arts). They are created according the same prototype and are characterized by the same stylistic tendencies. Considering the same artistic views, technical devices, iconographic types, and a quite number of characteristic features, these enkolpions can be of different origin, but are belonged to the same epoch. Seeing as the enkolpion from Khopuri finds direct parallels to stone reliefs and enamel art works of the transitional period of Georgian art and expresses the same attitude of the aesthetical vision of the epoch, the timeframe of its creation might be estimated by the turn of IX-X centuries.

The study of the enkolpions is very important issue from the view of identification specified system of decoration: defined types of images, stylistic devices, iconographical patterns and techniques give us an opportunity to determinate the general principles and specify tasks of iconographic programs and ornamental attires for namely enkolpions.

**Nestan Tatarashvili*****Architectural Heritage of German in Georgia (page 18)***

There are plenty of scientific works of foreign researchers on the history, culture, customs, economy and other topics related to Germans living in Georgia. Only the architectural heritage, scattered over various parts of Georgia have not been studied till now.

Architecture and especially the houses of German colonists represent most interesting buildings in terms that they display great influence of Georgian, or local culture – our traditional architectural forms actively impact and give a new pictorial image to the houses of Germans, who are deemed to be one of the most advanced in construction culture of the Western Europe.

Migration of Germans to the countries of the Caucasus started in XIXc. On the 21<sup>st</sup> September, 1817, first 31 families arrived to Tbilisi and settled near Sartichala. This colony was called Marienfeld. Germans continued coming to Georgia and by the end of 1819 there were already 6 German colonies created in Georgia: Marienfeld and Petersdorf near Sartichala, Tbilisi Colony called “*New Tbilisi*” – presently the area of Aghmashenebeli Avenue, Alexandersdorf – also in Tbilisi, nearby present Samtredia and Tskaltubo Streets, Elisabethtall (now Asureti) and Catarinenfeld (now Bolnisi). In 1842, Alexandersdorf - a new German colony – was created near Tsalka, but later it was renamed to Rosenberg; today the place is called Thrialeti. Later, in 1884, 3 colonies were established near Sokhumi – Nixdorf, Lindau and Gnadenberg.

As far as the word “colonists” is concerned, this was the official word used for German settlements: before 1884, these villages were called “German Colonies in Georgia” and later “German Colonies in the Caucasus”.

As soon as the WWII started, almost all the Germans were evicted from Georgia, but after Stalin died, small number of Germans previously residing in Azerbaijan moved to Georgia. They created new villages in Gardabani Region – Botanika and Rosa (after Rosa Luxemburg) and moved to Germany with so called Perestroika.

Studying and preserving the architectural heritage of Germans living in Georgia is relevant and important, since on the one hand, it contributes to enrichment of both German and Georgia culture and on the other hand – protects these wonderful buildings from complete disappearance. It must be taken into consideration that major part of the German settlements have been abandoned by German residents after the WWII and the buildings left after them are not subject to any kind of preservation activities neither by the state nor by their new residents.

**Nana Kipiani*****Interview with Jannis Kounellis (page 25)***

Several months ago Dr. Nana Kipiani interviewed Mr. Jannis Kounellis, the outstanding Italian artist of XX century. The interview touches different problems. Of course it especially concerns the creativity of Mr. Jannis Kounellis himself, followed by the discussion about the condition of contemporary art. The interview also discussed the problems of art’s institutionalization in recent decades, the role of curator and other institutions (festivals, biennials, museums, galleries, residency programs, foundations), in the process of its structuring.

Of course were discussed purely artistic issues such as differences between the art scene of 1960s and 2000s, the spatial and temporal problems in the process of creation and after the organization of exhibition spaces etc.

**Ekaterine Kiknadze*****Landscape specificities of Edmond Kalandadze (page 36)***

In the creative activity of Edmond Kalandadze, along with genre variety, landscape holds a leading place, because his method - intensive multi-colors suited landscape most of all. It was precisely in landscape painting, in which the painter was initially interested and in which he showed the best result in this genre over more than half a century of searching, he found full-fledged expression. Along with the painting intensity, in his creations subject poesy is always felt, as well as spatial-plastic feeling of image. In his best creations Kalandadze achieves a wonderful combination of intensive painting and gentle poetry.

In the creations performed in the earliest period it is visible that a painter tries different approaches, spatial or plastic modeling of form, impressionistically light or, on the contrary, pastours painting. His small-size landscapes of city and village, created in the late 1950-s reflect exactly these searches (“A Street of Tbilisi”, “Rustaveli Theatre”, “Barn”). Equally transitional time

is a period from the 60-s when the painter brightly adds power to color, he does not use ceruse and without nuance tries to convert color into image. As a result he gets a loaded picture plane and a color with independent sonority, which does not create an imaging form (“Roofs”). The artist radically changes the manner of his painting and, accordingly, the achieved result, moving from brush to mastekhin, the first example of which is “Locomotive” created in 1970. By these technical changes his manner of painting becomes broader, more generalized and obviously gains artistic confidence (“A House with a Blue Balcony”, “Mountain Village”). In the creations of this period it is visible that on the basis of essential correction of his artistic method the painter makes its realization for the first time.

### **Mariam Gachechiladze**

#### ***Exhibition of Armenian artist’s – Days of friendship and law (page 41)***

The article gives information about exhibition of Armenian artist’s in Merab Berdzenishvili International Center of Culture in 4-5 May 2010 what provoked a great interest of the public. Exhibition’s curators: Marina Medzmariashvili, Mariam gachechiladze and Tamar Belashvili, participants: artem Agabulians, Lev Boiakhev, Ala Antonyan, Lana Babayan, Zuleika Bazbeuk-Melikova, Eduard Gukasov, Albert Dilbaryan, Robert kondakhsazov, Erna Dolmazova, Tengiz Mikoyants, Robert Nersesov, Anna Saakyan, Gayane Khachaturian etc.

### **Inga Karaia**

#### ***Cultural tourism in 21<sup>st</sup> Museums (page 46)***

Museums have always been tourist destinations and are exciting places for visitors as they tell stories about the objects they hold and the research they undertake in a variety of ways. They are closely related with cultural tourism which is a phenomenon that has gained wide currency in recent decades. A product of demographic, social, and cultural trends, cultural tourism has been identified as a growing and lucrative sector of the tourism industry. There are also embraced cultural tourism as a potential economic savior and turned to cultural tourism as a particularly “21st century” generator of economic activity. To attract cultural tourists and to satisfy of requirements of “Information Age”, the museums must understand tourist’s motivation to travel. Just as not every cultural product is *willing, ready* or *able* to attract tourists, not every person is interested in culture. In reality, there are different degrees of consumer motivation for cultural tourism that many tourism surveys have not taken into account. To attract more visitors’ museum professionals must identify existing resources in their areas and develop packages highlighting natural and cultural heritage with products such as sports, recreation events, restaurants, hotels and retail areas as active partners. However in modern times the challenges are to remain relevant and be seen as a must-see destination among all the currently available leisure activities - to stand out in the crowd as a place to both learn and be entertained. Knowing what culture has to offer and communicating it effectively to potential partners in the tourism industry may therefore help to move their perception of donations and sponsorships away from philanthropy and toward investment (LORD Cultural Resources Planning & Management). And all of this will help to ensure that the benefits of cultural tourism are realized broadly, across the host community, and in a sustainable way

### **Lois H. Silverman and Mark O’Neill**

#### ***Change and Complexity in the 21st-Century Museum (page 56)***

The article which is translated by Lana Karaia reviews the process of changing the museums in the 21<sup>st</sup> century. The authors discuss the key problems and complexity of museums, going back to how museums have worked before, what were their advantages or disadvantages. They review the ways of how museums should work and develop in the current situation of modern world. The authors arise several questions and issues, what would make it easier to define and defend museums as cultural institutions. In the article sometimes are made comparisons of museum professions with professions of other fields and there are underlined their similar features and basic issues of what they should change and strengthen.

In general the article is divided into several paragraphs with matching of different concepts, such as “Our messages vs. their meanings”, “Theory vs. practice”, “The collections vs. the public”, “Museums as Learning Institutions: Best practice vs. innovation”, etc.

# **SPEKTRI**

**Art, Cultural Heritage, Museums and Critic**

**ICOM National Committee in Georgia  
Georgian Museums Association**